

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



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



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

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

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۱/۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۸/۱۲

### چکیده

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

نخست بنا بر چارچوب مطرح‌شده، اصول خوشنویسی را با حوزه‌های مرتبط با خط‌شناسی در دوره سامانی هماهنگ می‌سازند، پس زمینه تزیینی شدن خط کوفی را در به‌کارگیری اصول «خط منسوب»، قواعد «حسن تشکیل» و «حسن وضع» به ترتیب برای تحلیل معنای «جوهر»، «زمان» و «مکان» نوشتار در آن دوره ارزیابی می‌کنند. در نهایت برای چگونگی بهره‌گیری از این نظام معنایی، دست‌کم دو نمونه تزیینی حرف «کاف» را تحلیل می‌کنند تا با رمزگشایی نشانه‌های نمادین «کاف کن» و «کاف کافی و کاف کفر» نشان دهند که چگونه زبان بصری کلمه «برکت» ما را قادر می‌سازد تا ابعاد معنایی آن کلمه را دریابی کنیم که در تمثیل‌های اخلاقی «برکت» برکت» و «خاتم دل» به هم پیوند خورده‌اند.

### واژگان کلیدی

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

\* این مقاله برگرفته از رساله دکتری با عنوان زبان بصری رویه‌نگاری ظروف گلابه‌ای سامانی در پرتو اصول گرافولوژی در رشته پژوهش هنر است که اجرای آن را نگارنده اول به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس بر عهده دارد.

\*\* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران.

Email: farnaz.masoumzadeh@gmail.com

\*\*\* استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران. (مسئول مکاتبات)

Email: hapourmand@modares.ac.ir

\*\*\*\* استاد گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران.

Email: khazaiem@modares.ac.ir

## مقدمه

معنایی که از صورت بصری حروف و کلمات در خطوط اندیشه‌نگار مثل هیروگلیف برداشت می‌شود، برابر با معنای عبارت نوشتار است، ولی صورت بصری حروف و کلمات در خطوط آوانگار، معنایی بیشتر از عبارت نوشتار دارد که در طول تاریخ فراموش شده است. به‌منظور دریافت این مفاهیم نهفته در بستر تاریخ، نظام معنایی ویژه‌ای برای درک زبان بصری نوشتار یک دوره و برای نمونه خطوط سامانی ضروری به‌نظر می‌رسد. به‌خصوص اینکه در دوره سامانی نه تنها اصول و قواعد خوشنویسی را این مقله تدوین کرده، بلکه تحلیل خط در حوزه‌های دیگر نظیر اخلاق، تفسیر و علوم غریبه رواج پیدا می‌کند. در اینجا دو پرسش دربارهٔ زمینهٔ تزئینی شدن خط در دورهٔ سامانی و همچنین چگونگی پرمعنایی صورت بصری این خطوط مطرح می‌شود: ۱. چرا خط کوفی تزئینی در دورهٔ سامانی گوناگون شده است؟ ۲. و چه معانی دیگری به جز متن کتبی از صورت خط کوفی تزئینی دورهٔ سامانی استنباط می‌شود؟ بنابراین، نگارندگان با هدف نظام‌بخشیدن به روش خط‌شناسی کوفی و بهره‌گیری از آن، به روش توصیفی، تاریخی و تحلیلی به گردآوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای به ترتیب زیر پرداخته‌اند.

## روش تحقیق

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

## پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ این پژوهش را از نظر چارچوب نظری و حیطة

مسئله می‌توان به ترتیب در دو حوزهٔ خط‌شناسی و خط در دورهٔ سامانی پیگیری کرد.

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

حیطهٔ مسئلهٔ این پژوهش بیش از همه در باب کتیبه‌های نوشتاری سفال سامانی سابقه دارد، زیرا آثار باقی‌مانده از این ظروف نسبت به سایر آثار هنری این دوره چنان است که مجموعه‌ای منسجم و متنوع از خطوط سامانی را در بر دارد. جامع‌ترین پژوهش کتیبه‌خوانی این آثار، کتاب کتیبه‌های سفال نیشابور (قوچانی، ۱۳۶۴) است که گنجینه‌ای طبقه‌بندی شده از متون مکتوب بر سفالینه‌های سامانی به‌شمار می‌آید. دربارهٔ تحولات فرمی این کتیبه‌ها دو مقاله تألیف شده که یکی با عنوان «تنوع خط کوفی در سفال گلابه‌ای سامانی» (جباری و معصوم‌زاده، ۱۳۸۹)، به روش توصیفی و تاریخی به وجوه بصری آن‌ها اختصاص یافته، و دیگری «خط کوفی ساده بر سفال‌های کتیبه‌دار سامانی» (Volov, 1966) نام دارد که در آن کتیبه‌های سفال سامانی به روش توصیفی، تطبیقی و تاریخی با کتیبه‌های بسترهای تزئینی دیگر در همان دوره (مانند ابنیه و سکه) مقایسه شده است. اما از تحلیل‌های معنایی صورت خط در مطالعات پیشین کمتر سخنی به میان آمده است. یعنی با وجود اینکه تحلیل‌هایی راجع به صورت خط در منابع مکتوب سامانی از جمله در علوم غریبه مانند

کنوزالمعزمین (ابن سینا، ۱۳۳۱)، در تفاسیر و تأویلات عرفانی مانند حقایق تفسیر (سلمی، ۱۳۶۹) و در مباحث فلسفی مانند رساله الف الف و لام معطوف (دیلمی، ۱۳۹۰) رواج داشته، به مرور زمان با چیرگی دیدگاه‌های آوامحور، معنای این تحلیل‌های تصویرمحور درک نشده و از آن در بیشتر تحلیل‌های بصری بهره‌برده‌اند. از این رو می‌کوشیم تا در پرتو اصول خط‌شناسی و به کمک تحلیل‌های موجود در دوره سامانی نظام معنایی زبان بصری نوشتار این دوره را تا حد امکان روشن کنیم.

### نوشتار و تاریخ

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

### نوشتار از نظر دریدا

اندیشه دریدا درباره زبان بیش از همه در دیدگاه او نسبت به شالوده‌شکنی بیان شده است. او شالوده‌شکنی را نه تنها یک روش تازه خوانش نمی‌داند، بلکه معتقد است این روش با مأوگزیدن در روش‌های پیشین و وام‌گرفتن مفاهیم از آن روش‌ها به‌گونه‌ای عمل می‌کند تا سرانجام آن روش به دام خویش افتد (پین، ۱۳۸۰: ۲۰۳). او با این دیدگاه شالوده‌شکنانه به سراغ روش‌های ساختارگرایی در زبان می‌رود و چنین می‌پندارد که از افلاطون تا سوسور، تقابل‌های دوتایی در ساختار زبان شکل گرفته، که همواره یکی از آن‌ها بر دیگری برتر دانسته‌اند (ضمیران، ۱۳۸۶: ۶۲). بنابراین نوشتار همواره فرعی و اشتقاقی و نشانه یک نشانه تلقی شده، به‌گونه‌ای که نشانه آوایی (کلمه گفته شده) نخست، و نشانه نوشتاری (کلمه نوشته شده) ثانوی و اشتقاقی به‌شمار می‌آمده است (دریدا، ۱۳۹۰: ۱۸). بسیاری از گذشتگان معتقد بودند که زبان در اصل و در ابتدا گفتاری بوده و بعدها بشر تصمیم گرفته نشانه‌هایی ماندنی مطابق با زبان گفتاری ایجاد کند. اما دریدا معتقد است که

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

۲. این اندیشه دریدا برگرفته از نظر ویکو است. ویکو اعتقاد دارد که لفظها و زبان‌ها توأمان زاده شده و هر سه مرحله خویش را یکسر شتابان پیموده‌اند. این مراحل، در عصر جهان، سه نوع فطرت و حکومت (عصر خدایان یا حکومت الهی کاهنان؛ عصر قهرمانان یا جمهوری اشراف‌سالارانه مبتنی بر فرض فطرت برتر؛ عصر آدمیان یا سلطنت‌ها و جمهوری‌های مردمی مبتنی بر فرض برابری فطرت بشری) و سه گونه زبان (به‌ترتیب زبان گنگ نشانه‌ها؛ نشان‌های قهرمانان، تصاویر و استعارات؛ زبان بشری وسیله‌ای برای ثبت قوانین راژگونه اشراف و روحانیون) شکل گرفته که این هر سه در سه زبان (به‌ترتیب هیروگلیف؛ زبان نمادین؛ و زبان مکاتبه‌ای یا عوامانه) نمایان شده است. ویکو پیش‌بینی می‌کند که پژوهندگان هر زبان - چه کهن و چه مدرن - باید با استفاده از نظریه او درباره مراحل تاریخ و زبان، دانش خود را پیش برند تا هر سه ویژگی زبان را بنمایانند (پین، ۱۳۸۰: ۲۴۸؛ Vico 1948, 31-32).

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

### نوشتار از نظر بنیامین

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

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

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

از راه فهم «زبان هنر» به درک «زبان به معنایی کلی» پی ببرد (همان: ۴۰).

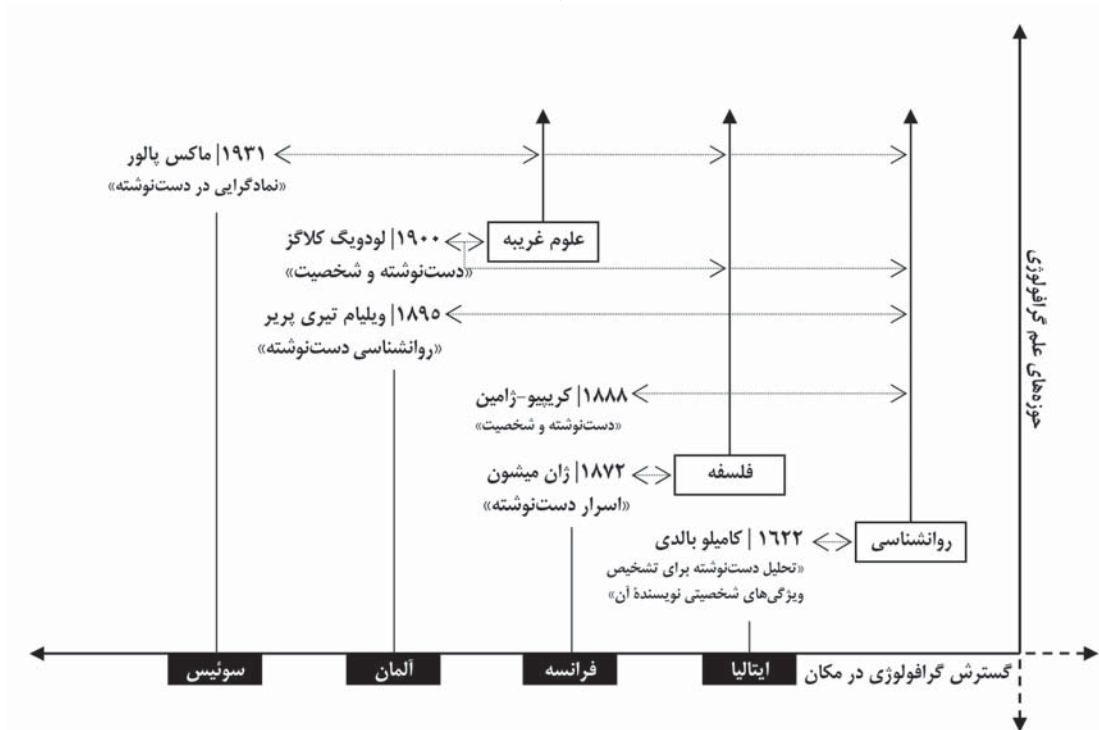
اما او با تأمل در آثار هنری معاصر متوجه شد که شیوه ادراک و احساس آدمی در «دوران تکثیر مکانیکی هنر» تغییر کرده است. به طوری که در این دوران «تجلی» آثار هنری، دیگر درک نمی‌شود (بنیامین، ۱۳۶۶: ۲۴۳-۲۴۴). همچنین «ارزش آیینی»، که از دیدگاه بنیامین انگیزه نخستین انسان در خلق تصاویر بوده است، در دوران تکثیر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

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

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

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

نمودار ۱. گسترش گرافولوژی در محور افقی مکان و حوزه‌های علم گرافولوژی در محور عمودی زمان. مأخذ: نگارندگان.



مختلف از جمله تصویری (نماد) می‌انگارند (Downing, 2011: 567).

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

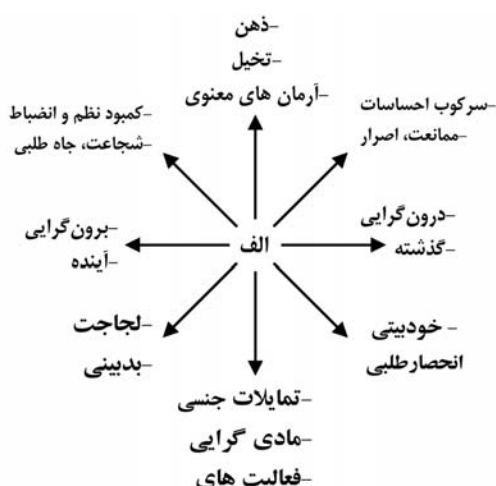
### خط‌شناسی

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

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

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

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



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

آشکار می‌شود» (همان). در اینجا باید گفت این بحث ارسطو در متن رساله در باب تأویل را دریدا از جمله متونی می‌داند که آغازگر جنبشی به‌سوی شالوده‌شکنی آوامحوری است (پین، ۲۰۱۰: ۱۳۸۰). بدین‌خاطر پژوهشگران حوزه خط‌شناسی ضمن استناد بر این سخن ارسطو معتقدند که «نوشتار (دست‌نوشته) هم‌گفتار و هم‌مفاهیم ذهنی را نمایند می‌کند» (Torbidoni & Zanin, 2010: 33; Hartford, 1973: 43; Sara, 1969: 13). در مطالعات خط‌شناسی پنج مبحث برجسته‌تر می‌نماید که عبارت‌اند از: سیر خط‌شناسی در زمان؛ گسترش خط‌شناسی در مکان؛ حوزه‌های علم خط‌شناسی؛ اصول خط‌شناسی؛ روش‌های خط‌شناسی. سه مبحث اول با وجوه تاریخی (نمودار ۱) و دو مبحث دیگر با چپستی و چگونگی تحلیل‌های خط‌شناسی در ارتباط است که در ادامه در دو بخش «تاریخ خط‌شناسی» و «اصول و روش‌های خط‌شناسی» به آن پرداخته می‌شود.

### تاریخ خط‌شناسی

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

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

در اواخر قرن نوزدهم، آلمان‌ها در پژوهش‌های خط‌شناسی پیش رفتند. ویلیام تیری پریر (William Thierry Prey) (er, 1841-1897)، استاد فیزیولوژی در ینا، نخستین بار

در کتاب «روان‌شناسی دست‌نوشته» (۱۸۹۵) نشان داد که دست‌نوشته در واقع «مغز‌نوشت» یا «اندیشه‌نگاشت» است و مهم نیست که با کدامیک از اعضای بدن، آن را نوشته‌اند. او حرکت نوشتار را نه به فرمان اندام نوشتار، بلکه به فرمان سیستم عصبی در نظر گرفت و بدین‌سان با استناد بر نمونه‌های واقعی از نویسندگانی که با عضوی غیر از دست می‌نوشتند، به تأیید خط‌شناسی، در حوزه روان‌شناسی قوت بخشید (Hartford, 1973: 185; Nezos, 1989: 9; Pulver, 1994: 33; Marcuse, 1967: 13; Solomon, 1973: 177; Torbidoni & Zanin, 2010: 37).

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

در نهایت ماکس پالور، ضمن مطرح کردن مفهوم «نمادگرایی فضا» در دست‌نوشته، اندیشه خود درباره خط‌شناسی را در سال ۱۹۲۱ م. در کتابش، نمادگرایی در دست‌نوشته، انتشار داد و شاگله علم خط‌شناسی را کامل کرد. پالور روان‌کاوی (تحلیل روان‌شناختی) را به قلمرو خط‌شناسی آورد. این تحلیل‌ها با تکیه بر علوم غریبه، فلسفه و روان‌شناسی وجوه



می‌شود (Ibid: 56). پالور، به جای در نظر گرفتن صفحه برای نوشتار، فضای دست‌نوشته را مطرح می‌کند (تصویر ۱). او «ارتفاع» نوشتار را به عنوان نمادی از مکان، و طول یا محور افقی نوشتار را به عنوان نمادی از زمان، و فشار قلم را به عنوان نمادی از عمق مفاهیم زمان و مکان می‌داند، بدان‌سان که حرف «ا» (=آلف) را در دست‌نوشته به عنوان انسانی در زمان حال می‌پندارد، در نتیجه تمایل این حرف به سمت چپ یا راست، و یا تعامل آن با حروف قبل و بعد بر اساس جهت نوشتار، در بردارنده مفاهیم گذشته و آینده در اندیشه نویسنده است (Pulver, 1994: 20-22).

#### ابعاد

در خط‌شناسی بر مبنای ارتفاع حروف، ابعاد نوشته را تعیین، و معنای خاصی را از آن برداشت می‌کنند. به گونه ای که ارتفاع حروف را به سه منطقه بالایی، میانی و پایینی تقسیم‌بندی کرده‌اند (تصویر ۲). بر این اساس، ریزی و درشتی خط را با اندازه ارتفاع منطقه میانی و کشیدگی خط را با ارتفاع دو منطقه دیگر سنجیده‌اند (بوشاتو، 1994: 23؛ 113: 1376). هرچه نوشته درشت‌تر باشد، شخصیت برون‌گرا و احساسی نویسنده را می‌رساند. همچنین نوشته ریز نشان‌دهنده شخصیت درون‌گرا و اندیشمندانه نویسنده است (بوشاتو، 1976: 113-117). این مناطق در روش نمادگرایی پالور (تصویر ۲)، نمادی از مکان است که آشکارا با تناسب بدن انسان ارتباط دارد (Nezos, 1989: 20)، چنان‌که در منطقه بالایی ابعاد عقلانی، در منطقه میانی عواطف و در منطقه پایینی تمایلات غریزی نویسنده نمود پیدا می‌کند (Pulver, 1994: 23).

#### خط سیر

میزان پهناي حروف و چگونگی گسترده‌گی حروف در طول کرسی خط را نشانه‌ای می‌دانند که ویژگی‌های شخصیتی نویسنده را در برقراری ارتباط او با دنیای بیرون نشان می‌دهد (Torbidoni & Zanin, 2011: 106-107)؛ بوشاتو، 1976: 123). این نشانه در سه حالت سطر نمود پیدا می‌کند: ۱. سطر صاف که در بیشتر موارد از شخصیت ثابت نویسنده خبر می‌دهد؛ ۲. سطر پله‌ای که از تناوب مشغولیت ذهنی نویسنده برای پایدارکردن شخصیت متغیرش شکل می‌گیرد؛ ۳. سطر منحنی که به دوره‌های کوتاه‌مدت یا گذار از مرحله‌ای به مرحله دیگر مثل تلاش بدون پشتکار، در شخصیت متغیر نویسنده اشاره می‌کند (Pulver, 1994: 152).

#### تداوم

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

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

#### اصول و روش‌های خط‌شناسی

هفت اصل یا نشانه را کریپو-ژامین بنیادین دانسته که تا به امروز نیز تا حد زیادی تأیید می‌شود. این هفت اصل عبارت‌اند از: سرعت؛ ابعاد؛ خط سیر؛ تداوم؛ فشار؛ نظم؛ شکل حروف<sup>۱</sup> (Crepieux- Jamin, 1963: 88). سه روش در به‌کارگیری این اصول وجود دارد که روش نمادگرایی پالور دو روش کل‌گرایی یا گشتالت کلاگز و جزءگرایی کریپو-ژامین را نیز در بر دارد (Nezos, 1989: 20-30). در ادامه هفت اصل جزءگرای کریپو-ژامین با روش‌های کل‌گرایی کلاگز و نمادگرایی پالور تشریح می‌شود. پیش از پرداختن به هفت اصل خط‌شناسی، بهتر است اصطلاح «پاره‌خط» در خط‌شناسی تعریف شود تا چگونگی ارزیابی این اصول روشن‌تر گردد. اثری را که قلم بر روی کاغذ به‌جا می‌گذارد و همچنین مقدار مرکبی را که بر روی کاغذ قرار می‌دهد «پاره‌خط» نامیده‌اند (بوشاتو، 1976: 149). اگرچه در برخی موارد «پاره‌خط» در کنار اصل «فشار» (Smith, 1920: 14) یا «شکل حروف» (Amend & Ruiz, 1980: 76; Hollander, 2004: 95;) (Olyanova, 1975: 310) مطرح شده، در بیشتر موارد «پاره‌خط» را نخستین اصل بنیادین خط‌شناسی، و کمیت و کیفیت آن را به صورت خطی مانند الف، در جهات عمودی، افقی و مورب ارزیابی می‌کنند (تصویر ۱).

#### سرعت

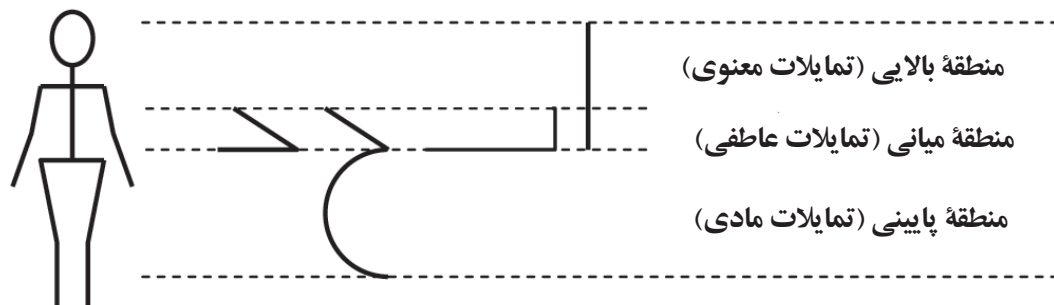
تندنویسی یا کندنویسی دست‌نوشته را از روی برخی از اجزای خط و همچنین در تناسب با سایر اصول خط‌شناسی می‌توان سنجید (بوشاتو، 1976: 137-141). اصل «سرعت» به تدریج عنوان کلی‌تر «حرکت» را پذیرفت و از اصلی‌ترین نشانه‌هایی شد که از طریق آن تا حد زیادی به ویژگی‌های شخصیت نویسنده می‌توان دست یافت. برای سنجش حرکت، کلاگز دو بعد «ارتفاع» و «طول» را در نظر گرفته و پالور «عمق» نوشتار را بر دو بعد دیگر افزوده است.

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

در نهایت ماکس پالور بُعد سوم «عمق» را برای سرعت پیشنهاد داد که با توجه به «فشار قلم» در طول مسیر می‌توان آن را شناخت. او همچنین برای این سه بُعد نوشتار یعنی «طول»، «ارتفاع» و «عمق» وجوه نمادین قائل

۱. یکی از اصلی‌ترین کتاب‌هایی که درباره اصول خط‌شناسی به زبان فارسی ترجمه و تألیف شده کتاب خط و شخصیت (بوشاتو، 1976) است. مؤلف، ضمن ترجمه کتاب، اصول خط‌شناسی را برای دست‌نوشته‌های فارسی تدوین کرده است که در بخش دوم مقاله حاضر بسیاری از اصطلاحات خط‌شناسی، با توجه به یافته‌های این کتاب، با اصول خطوط اسلامی مطابق شده است.





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

۲. ساده‌شدن و یا غنی‌شدن. این هر دو دگرگونی را از دو ویژگی متضاد یعنی تخیل و منطقی‌بودن شخصیت نویسنده ناشی دانسته‌اند، به‌گونه‌ای که درک انتزاعی را زمینه‌ساز پُرشدن و غنی‌شدن رسم‌الخط، و درک منطقی را پیش‌زمینه خالی‌شدن و ساده‌شدن رسم‌الخط می‌انگارند (Pulver, 1994: 273-274 & 277-278).

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

#### خط در دوره سامانی

خط و کتابت در دوره سامانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود، به‌طوری که در میان تشکیلات دیوان‌سالار سامانی نه‌تنها دیوان رسائل وجود داشت، بلکه ریاست این دیوان را بیشتر وزیران سامانی علاوه بر دیوان وزارت، برعهده داشتند (ناجی، ۱۳۸۶: ۲۲۱). بدین‌خاطر رساله‌های خوشنویسی که از این دوره باقی مانده یکی متعلق به ابن‌مقله (۲۷۲-۳۱۸ ق) از وزیران ایرانی دولت عباسیان، و دیگری متعلق به ابوحیان توحیدی (زنده در ۳۹۱ ق) از دبیران برجسته دولت سامانیان و آل‌بویه است. شایان ذکر است که مطالعه رساله‌های ادب‌الکاتب و عیون‌الخبار<sup>۲</sup> ابن‌قتیبه دینوری (۲۱۳-۲۷۶ ق) در میان دبیران و کاتبان سامانی رواج داشت، رساله‌هایی که بسیاری از آداب اخلاقی ایرانیان در دوره ساسانی را باز می‌تاباند (محمدی ملایری، ۱۳۷۹، ج ۵: ۳۰۴). در نتیجه می‌توان گفت از همان آغاز، تعلیم خوشنویسی در حوزه علم روان‌شناسی یا علم‌النفس گسترش یافته بود.

افزون بر این، ابونصر اسماعیل بن حماد الجوهری (ف ۳۹۸ ق) از دبیران برجسته سامانی است که در زیبایی خط او را با ابن‌مقله برابر دانسته‌اند (ثعالبی، ۲۰۰۰: ۴۶۸). وی در شیوه لغت‌نگاری تحول عظیمی پدید آورد که زمینه را برای تأکید بیشتر بر وجوه نمادین حروف و ارزش عددی

نویسنده آن دانسته‌اند، به‌گونه‌ای که دیدگاه نویسنده آن را درباره چگونگی پیوندادن گذشته به آینده و همچنین ارتباط با دنیای پیرامون تاحدودی تفسیر می‌کنند (بوشتاتو، ۱۳۷۶: ۱۶۳-۱۶۴؛ Pulver, 1994: 111).

#### فشار

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

#### نظم

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

#### شکل حروف

در خط‌شناسی اشکال حروف دست‌نوشته را با رسم‌الخطی که نویسنده از آن پیروی کرده است مقایسه می‌کنند تا بر اساس میزان تابعیت نویسنده از رسم‌الخط به برخی از ویژگی‌های شخصیتی او پی ببرند (بوشتاتو، ۱۳۷۶: ۱۷۸). پالور معتقد است که رسم‌الخط در دست‌نوشته‌ها به دو طریق دگرگون می‌شوند: ۱. از طریق خالی‌شدن و پُرشدن؛

۱. سامانیان نخستین دولتی بودند که تشکیلات دیوان‌سالاری را از بغداد گرفته و آن را ایرانی کرده بودند. بغداد نیز این تشکیلات را از دربار ساسانیان عاریت گرفته بود (ناجی، ۱۳۸۶: ۱۶۰).

۲. کتاب عیون‌الخبار را ابن‌قتیبه پس از کتاب ادب‌الکاتب و بر پایه آن برای دبیرانی که خود از کسب ادب غفلت می‌ورزند و به کتابی نیاز دارند در معرفت و شناخت آن چیزهایی که زبان دو دست را از خطا در گفتن و نوشتن باز دارد تألیف کرده است، چون کتاب ادب‌الکاتب تنها پاسخگوی بخشی از نیازمندی‌های آنان بوده است (محمدی ملایری، ۱۳۷۹، ج ۵: ۴۱۰).

«اشباع یا اسباغ» (رعایت رقت و غلظت) و «ارسال» (روان بودن و جلوگیری از لرزش خط) به دست می آید (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۱۹؛ قلقشندی، ۱۹۱۴: ۱۴۳-۱۴۴؛ فضائی، ۱۳۶۰: ۷۷؛ فرهنگ اصطلاحات و تعاریفات نفائس الفنون، ۱۳۵۲: ۷، ۱۳، ۱۶، ۳۳ و ۸۳؛ مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۲۸).

«حُسن وضع» با رعایت چهار قاعده «ترصیف» (حفظ تناسب حروف در کنار یکدیگر)، «تألیف» (اجرای صحیح اتصالات)، «تسطیر» (سطربندی)، «تنصیل یا تفضیل» (کشیدگی به جا در اتصالات) دست یافتنی است (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۱۹؛ قلقشندی، ۱۹۱۴: ۱۴۳-۱۴۴؛ فرهنگ اصطلاحات و تعاریفات نفائس الفنون، ۱۳۵۲: ۶۳، ۶۸، ۶۹، ۷۴-۷۵؛ فضائی، ۱۳۶۰: ۷۷؛ مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۲۸).

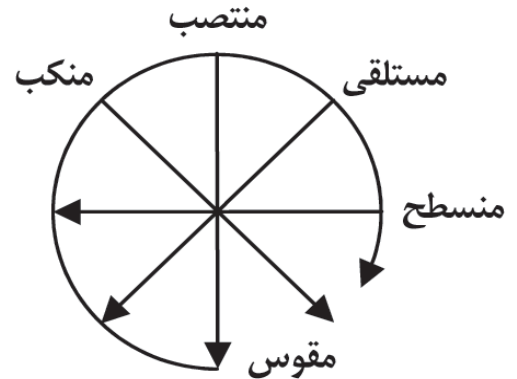
### خط بدیع یا خط منسوب

ابن مقله در باب ششم رساله فی الخط و القلم تحت عنوان «باب ذکر مایختص بكل حرف» (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۲۰)، حروف الفباء را در تناسب با یکدیگر و بر اساس خطوط منتصب، منسطح، منکب، مستقلی و مقوس معرفی می کند، اما نام خاصی را برای نوآوری خود انتخاب نکرده است. به نظر می رسد نخستین بار ابن خلکان (۶۰۸-۶۸۱ ق.) برای این نوآوری، لقب «صاحب الخط المنسوب» را به ابن مقله می دهد (ابن خلکان، ۱۳۶۴: ۳۴۲؛ Robertson, 1920: 59). حاجی خلیفه (۱۰۱۷-۱۰۶۷ ق.) در دانشنامه کشف الظنون این نوآوری ابن مقله را «خط بدیع» نامیده است (۱۹۴۱: ۷۱۱). ابن مقله در دو باب بعدی رساله خود، تحت عناوین «باب اعتبار الحروف» و «باب ابتدئات الحروف و انتهایاتها» (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۲۲-۱۲۳) تناسب حروف را با دقت بیشتری می سنجد که به «نظام تشابه حروف» نیز معروف است (Abifares, 2001: 98).

نابیا آبوت بر مبنای شرح «خط منسوب» در کتاب صبح الاعشی (قلقشندی، ۱۹۱۴)، حروف آن را استخراج کرده که این حروف را به همراه نظام تشابه و نظام هندسی حروف در جدول ۱ می توان مشاهده کرد. علاوه بر این، در مقاله حاضر برای تطابق بیشتر «خط منسوب» با خط کوفی و مهم تر از آن، اصول خط شناسی و در رأس آن ها اصل پاره خط، خط مقوس از حروف «خط منسوب» حذف، و حروف این خط منسوب جدید در ستونی جداگانه ارائه شده است.

فراتر از تأثیرات بصری خط منسوب، تأثیرات معنوی بود که نظام های ابداعی ابن مقله در خط کوفی و به خصوص کوفی تزیینی ایجاد کرد. این تأثیرات معنوی را به واسطه رساله توحیدی درباره خط منسوب می توان پیش گرفت و در حوزه های مرتبط با خط در علوم دوره سامانی دنبال کرد.

رساله های ابوحنیان توحیدی رساله فی علم الکتابه<sup>۳</sup> (۱۹۵۱) و رساله فی کتابه المنسوبه (۱۹۵۵) را به ابوحنیان توحیدی



تصویر ۳. اصول خط ابن مقله، مأخذ: نگارندگان و با اقتباس از متن ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۱۹، این اصول را به تصویر کشیده اند.

موجود در نظام های الفبایی ابجدی هموار ساخت. او با توجه به مبانی اشتقاق و نظم ابنتی (الفبایی)، که مصنفان پیشین به آن توجه نداشتند، پایه های لغت نویسی را استوار کرد و سبک پیچیده و دشواری را که بر اساس مخارج حروف (تلفظ آوایی) رواج داشت به فراموشی سپرد (قفطی، ۲۰۰۴: ۲۳۱).

اما فضای خوشنویسی حاکم در دوره سامانی و ارتباط خط و کتابت با حوزه های اصلی علم خط شناسی را با تحلیل چند رساله به جای مانده از آن دوره بهتر می توان درک کرد.

### رساله فی الخط و القلم ابن مقله

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

### اصول و قواعد خط

ابن مقله در باب پنجم این رساله، که «باب ذکر صور الحروف المفردة و أحسن الاشکال الاصلیه» نام دارد، به اصول و قواعد خط می پردازد، به گونه ای که «حُسن الکتابه» را در دو چیز می داند: ۱. صحت اشکال (یا حُسن تشکیل) ۲. اوضاع (حُسن وضع) که برای اولی پنج قاعده و برای دومی چهار قاعده در نظر گرفته است (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۱۹). گفتنی است در قواعد پنج گانه حُسن تشکیل، پنج «اصل» مشهود است (تصویر ۳) که عبارت اند از: خطوط «منتصب» (عمودی مانند الف)، «منسطح» (افقی مانند ب)، «منکب» (مورب مانند سر «ح»)، «مستقلی» (مورب مانند سر «ک») و «مقوس» (مانند «ن») (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۱۹؛ قلقشندی، ۱۹۱۴: ۱۴۳-۱۴۴؛ فضائی، ۱۳۶۰: ۷۷).

«حُسن تشکیل» از قواعد پنج گانه «توفیه» (رعایت دور و سطح در تشکیل حروف)، «اتمام» (رعایت طول و عرض)، «اکمال» (رعایت خطوط صاف، مورب، مسطح و مدور)،

۱. امروزه قدیم ترین نسخه رساله فی الخط و القلم در کتابخانه العطارین تونس به شماره ۶۷۲ نگهداری می شود (نک: ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۱۴).

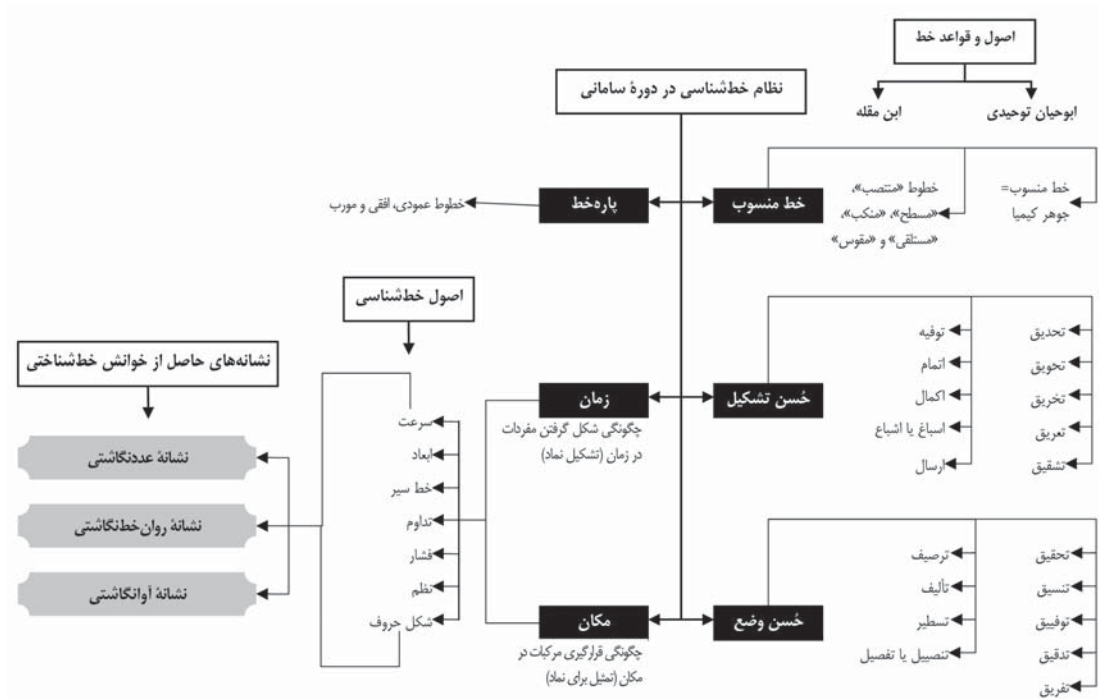
۲. ابداع «نظام نقطه» یا سنجش حروف بر اساس نقطه را به ابن مقله نسبت داده اند (Abifares, 2001: 98)، ولی در رساله مذکور از آن سخنی به میان نمی آید.

۳. رساله فی علم الکتابه (۱۹۵۱) با دو عنوان رساله ابوحنیان توحیدی در باب خوشنویسی (۱۳۷۱) و رساله ای در آداب کتابت از ابوحنیان توحیدی (۱۳۷۹) ترجمه شده است.

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

نظام تشابه			نظام هندسی / تعداد اجزا	حروف خط بدیع یا منسوب (Nabia abbott)	خط منسوب برای خط کوفی (نگارندگان)
انتهای حروف	ابتدای حروف	اعتبارسنجی حروف با حروف مشابه یا اشکال هندسی			
شظیه (پاره خط)	نقطه	اگر سه یا چهار الف در کنار آن قرار دهند، فضای بین آن‌ها مساوی است.	خط منتصب ۱/	ا	ا
نقطه	نقطه	اگر الف به آن افزوده شود، حرف لام (=«ل») به دست می‌آید	منتصب و منسطح ۲/	ل	ل
ارسال	شظیه (پاره خط)	اگر دو خط از راست و بالای حرف ترسیم شود، چیزی در آن جا نمی‌گیرد و خارج نمی‌شود.	منکب و مقوس (نصف دایره) ۲/	ح	ح
نقطه	نقطه	اگر ابتدا و انتهای حرف متصل شود، مثلث متساوی الاضلاع به دست می‌آید	منکب و منسطح ۲/	د	د
ارسال	نقطه	اگر دو تا را (=«ر») کنار هم قرار گیرد، نصف دایره به دست می‌آید	مقوس (ربع محیط دایره‌ای به قطر الف) ۱/	ر	ر
ارسال	نقطه	اگر دو خط از بالا و پایین آن ترسیم شود، چیزی از آن خارج و شکسته نمی‌شود	منتصب، مقوس، منکب، مقوس و مقوس ۵/	س	س
ارسال	شظیه (پاره خط)	در چهار ضلعی‌ای با زوایای مساوی جای می‌گیرد	ثلاثة خطوط مقوسه (۳ منحنی دوار) ۳/	م	م
نقطه	شظیه (پاره خط)	شبه حرف صاد (=«ص»)	منتصب و مقوسین (دو منحنی دوار) ۳/	ط	ط
ارسال	نقطه	شبه حرف جیم (=«ج»)	مقوسین (دو منحنی دوار) ۲/	ع	ع
نقطه	جلفه (روزنه)	اگر انتهای آن به خط دوم آن وصل شود، مثلث قائم‌الزاویه به دست می‌آید	منکب، مستلق، منکب و منسطح ۴/	ه	ه
ارسال	جلفه (روزنه)	شبه حرف نون (=«ن»)	منکب، مستلق و مقوس ۳/	و	و
نقطه	شظیه (پاره خط)	اگر از هم گسسته شود، دو یا (=«ی») از آن به دست می‌آید	مستلق، منکب، منکب و منسطح ۴/	ک	ک
نقطه	نقطه	اگر ابتدا و انتهای حرف متصل شود، مثلث قائم‌الزاویه به دست می‌آید	منتصب و منسطح ۲/	ز	ز
ارسال	جلفه (روزنه)	شبه حرف ها (=«ه»)	منکب، مقوس، مستلق و مقوس ۴/	م	م
ارسال	نقطه	شبه به نصف دایره است	مقوس (نصف دایره‌ای به قطر الف) ۱/	ب	ب
ارسال	نقطه	در چهار ضلعی‌ای قرار می‌گیرد که دو زاویه بالای آن با دو زاویه پایین آن مساوی است		ا	ا
ارسال	جلفه (روزنه)	شبه حرف را (=«ر»)		و	و
ارسال	شظیه (پاره خط)	شبه حرف قاف (=«ق»)	مستلق، منکب، مقوس ۳/	ک	ک

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



شکل‌گرفتن مفردات در زمان و حُسن وضع را به چگونگی قرار گرفتن مرکبات ۱ در مکان شبیه دانست. پس یک‌بار با روش جزءنگر مفردات خط برای درک چگونگی زمان تشکیل آن‌ها، و بار دیگر با روش کل‌نگر مرکبات خط برای درک چگونگی قرار گرفتن آن‌ها در مکان تحلیل می‌شود که به پیشنهاد بنیامین می‌توان در تحلیل مفردات از نمادگرایی و در تحلیل مرکبات از تمثیل بهره گرفت (نمودار ۲).

توحیدی در آخر چنین بیان می‌دارد که این نکات برای هر خوشنویس کافی است، زمانی که کاتب خوش‌ذوق و سررشتی همراه و همگام با کارش داشته باشد (رساله فی علم الکتابه، ۱۹۵۱: ۳۳؛ رساله‌ای در آداب ...، ۱۳۷۹: ۷؛ رساله ابوحیان ...، ۱۳۷۱: ۱۶۴؛ صدیق، ۱۳۸۳: ۱۶۴). از این خاتمه چنین برمی‌آید که توحیدی تا حد زیادی خط را با حوزه روان‌شناسی مرتبط می‌پندارد. این پنداشت در کنار تشبیهات حروفی او به اعضای بدن و به‌خصوص چهره آدمی در تعریف دو اصل تحقیق (تشبیه به دندان) و تحذیق (تشبیه به حدقه چشم)، از زبان بصری پنهان یا یک نظام نهفته خط‌شناسی در این دوره نشانی دارد.

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

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

در رساله فی علم الکتابه، ده قاعده یا اصل برای خوشنویس مطرح می‌شود که عبارت است از: ۱. تحقیق (آشکارکردن حروف)؛ ۲. تحذیق (حدقه‌کردن حروف میان‌تهی)؛ ۳. تحویق (احاطه‌کردن و گردکردن حروفی مانند واو)؛ ۴. تخریق (شکافتن حلقه‌های حروفی مانند عین)؛ ۵. تعریق (ردیف‌کردن دوایر)؛ ۶. تشقیق (دو نیم‌کردن حروفی مانند صاد)؛ ۷. تنسیق (به‌نظم درآوردن حروف)؛ ۸. توفیق (هماهنگ‌کردن سطور)؛ ۹. تدقیق (دقیق‌نوشتن)؛ ۱۰. تفریق (جداساختن حروف در عین هماهنگی) (رساله فی علم الکتابه، ۱۹۵۱: ۳۱-۳۳؛ رساله‌ای در آداب ...، ۱۳۷۹: ۶-۷؛ رساله ابوحیان ...، ۱۳۷۱: ۱۶۳-۱۶۴؛ صدیق، ۱۳۸۳: ۱۶۳-۱۶۴).

به‌طور کلی، می‌توان گفت قاعده دوم تا ششم ابوحیان توحیدی با مجموعه قواعد «حُسن تشکیل» در رساله ابن مقله، و همچنین قاعده اول و چهار قاعده آخر توحیدی با مجموعه قواعد «حُسن وضع» در نظام ابن مقله برابر است. چنانچه این مجموعه قواعد از دید خط‌شناسی نگریسته شود، می‌توان قواعد حُسن تشکیل را به چگونگی

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

۱. منظور از نشانه‌های آوانگاشتی، نشانه‌های حروفی است که زمردی (۱۳۹۲) آن‌ها را تحت دو عنوان کلی «عینینات فیزیکی و شکل ساختمانی حرف» و «عین بخشیدن به هر یک از نشانه‌های فیزیکی» مطرح کرده‌است. عنوان نخست که به چهار بخش ۱. نشانه‌های مبتنی بر خاستگاه‌های حروفی؛ ۲. نشانه‌های شمالی حروف؛ ۳. نمادهای اندامی حروف؛ ۴. نشانه‌های مبتنی بر استقلال شکلی حروف، تقسیم شده، در سه بخش نخست با دیدگاه این مقاله همسویی دارد؛ ولی بخش‌های دیگر و عنوان دوم مثال‌هایی از عنوان نخست به‌شمار می‌آید.

۲. شایان ذکر است که در چهار دایره‌المعارف دوره سامانی چهار طبقه‌بندی برای علوم مطرح شده است: «جوامع العلوم» اثر شعیبا بن فریغون (معاصر فارابی) که شامل دو مقاله است؛ در مقاله اول به چهار حوزه زبان عربی؛ دبیری؛ حساب و هندسه؛ علوم دین؛ و در مقاله دوم به سه حوزه سیاست؛ آداب اجتماعی؛ فلسفه پرداخته می‌شود (خدیوچم، ۱۳۵۰، ۱۴۸)؛ «مفاتیح‌العلوم» خوارزمی (متوفی ۳۸۷ ق.) که در دو مقاله تنظیم شده است. مقاله اول به علوم شرعی و عربی، و مقاله دوم به علوم عجم مانند یونانیان و دیگر ملتها اختصاص دارد (خوارزمی، ۱۳۶۲)؛ رساله کوتاه اصناف العلوم الحکمیة اثر ابوسهل جرجانی (متوفی پس از ۴۰۰ ق.) که علوم را به دو قسم علم کلی (شامل علم الهی یا مابعدالطبیعی) و علم جزئی (علوم طبیعی) تقسیم می‌کند (دانش پژوه، ۱۳۷۰)؛ رساله فی اقسام العلوم العقلیة ابن سینا، که دو شاخه نظری (علم طبیعی، ریاضی و علم الهی) و عملی (اخلاق، تدبیر منزل و سیاست) را برای علوم در نظر می‌گیرد (ابن سینا، ۱۹۸۹: ۱۰۴-۱۱۸).

۳. به‌نوشته ناجی (۱۳۸۶: ۵۹۲) چهار مکتب عرفانی در قلمرو سامانیان رواج داشت: مکتب خراسان با گرایش خاص ملامتی‌گری (موسوم به فرقه حمدونیه یا قصاریه و منسوب به حمدون قصار متوفی ۲۷۱ ق.)؛ مکتب بغداد و نامورانی همچون جنید، حلاج و ...؛ حکمیة (منسوب به حکیم ترمذی متوفی ۳۲۰ ق.)؛ و سیاریه (منسوب به ابوالعباس سیاری متوفی ۳۴۲ ق.).

اشاره دارد یا به انتساب خط به واضع آن»؛ دیگر اینکه «آیا این جمله درست است که می‌گویند خط آن چیزی است که خوانده می‌شود و بقیه همه نقش است» (رساله فی کتابه المنسوبه، ۱۹۵۵: ۱۲۳). نویسنده در پاسخ به پرسش دوم ظاهر و باطن افراد و همچنین معنی و صورت‌های ادبی نظیر شعر را مثال می‌زند و بر وابستگی آن‌ها به یکدیگر تأکید می‌کند. در مجموع به نتیجه‌ای می‌رسد که در آن پرسش اول نیز جواب داده می‌شود. چنین می‌گوید که «نگارش هم از سرچشمه واحدی [ظاهر و باطن افراد] آب می‌خورد و از رفتار فرد تأثیر می‌پذیرد؛ همه ویژگی‌هایی که فرد به آن تمایل دارد و یا ویژگی‌های ذاتی که پنهان می‌کند در خط نمود پیدا می‌کند. حتی، اگر از خطی پیروی می‌کند، میزان تشخیص او از آن خط نوشته او را منسوب به خودش می‌کند. پس کسی که در تشخیص یا صحیح‌خواندن به شیوایی نرسد، خطش نیز نواقص و زوایدی پیدا می‌کند. در نتیجه این نظر تا حد زیادی درست است که می‌گویند کاتب آنچه را که می‌شناسد می‌نویسد و خط او بر آن [میزان شناخت] حکم می‌کند» (همان: ۱۲۴). سپس دو خیر را برای نگارش یادآور می‌شود، که یکی برای درک معنی الفاظ و دیگری برای شادی نفس و فرح‌بخشی به دل و برطرف‌کردن غم و تیزکردن کار حافظه و صیقل‌دادن آئینه اندیشه است. خیر اول از «خط منسوب تناسب‌دار»، و خیر دوم از «خط منسوب به واضع» به دست می‌آید که مورد اخیر از کاتبی به کاتب دیگر در هر عصری متفاوت و به دقت نظر او بستگی دارد. در نهایت، «خط منسوب» (تناسب‌دار) به جوهر در علم کیمیا تشبیه می‌شود که ارزشش محفوظ، و تفسیرهای شخصی و اندوخته‌های زیاد در آن اندک است (همان: ۱۲۵).

در این رساله کوتاه، افزون بر ویژگی‌های روان‌شناختی خط، بر ابعاد عقلانی خط از طریق تشبیه «خط منسوب» به جوهر در علم کیمیا اشاره می‌شود که از نظام خط‌شناسی پنهان در آن دوره خبر می‌دهد. برای آشکارشدن این نظام، به تحلیل‌های حروف در حوزه‌های اصلی علم خط‌شناسی در دوره سامانی باید نظری افکند. گفتنی است که تحلیل‌های حروف در این علوم به سه صورت نشانه‌های عددنگاشتی؛ روان‌خطنگاشتی؛ آوانگاشتی<sup>۱</sup> پدیدار شده که به ترتیب از دیدگاه، فلسفی، روانشناختی و علوم‌غریبه در دوره سامانی نشأت گرفته است (نمودار ۲).

### حوزه‌های مرتبط با خط در علوم دوره سامانی

با در نظر گرفتن حوزه‌های علم خط‌شناسی، علاوه بر حوزه خط و کتابت، سه حوزه روان‌شناسی، فلسفه و علوم‌غریبه را در تحلیل زبان بصری خط یک دوره باید مهم دانست. در بخش پیشین به حوزه خط و کتابت در دوره سامانی پرداخته شد. این بخش به سه حوزه دیگر و ارتباط آن با خط و کتابت در دوره سامانی اختصاص یافته است.

علوم دوره سامانی در شش گروه کلی جای می‌گیرد: ۲. ۱. علوم شرعی که شامل قرائت، تفسیر، حدیث، فقه و کلام است؛ ۲. علوم اخلاقی که وعظ و ارشاد را هم شامل می‌شود؛ ۳. علوم تصوف و عرفان؛ ۴. علوم عقلی که ریاضیات، فلسفه، پزشکی و داروشناسی، سیاست، جغرافیا، کیمیا، گوهرشناسی، جانورشناسی، آثار علوی و موسیقی را در بر می‌گیرد؛ ۵. علوم تاریخ که دربردارنده تواریخ عمومی، تواریخ مذهبی و تواریخ محلی است؛ ۶. علوم ادبی که زبان و ادبیات فارسی و عربی در ذیل آن قرار می‌گیرد (ناجی، ۱۳۸۶: ۵۳۰-۷۰۸).

حال باید دید روان‌شناسی، فلسفه و علوم‌غریبه در کدام گروه از علوم دوره سامانی حضور داشته است.

### روان‌شناسی

این علم در دوره سامانی بیش از همه در علوم اخلاقی، تصوف و عرفان و تاحدودی در علم کلام می‌گنجد. اما ارتباط آن با خط فقط در حوزه تصوف و عرفان و بین سه مکتب ملامتیان خراسان به‌ویژه سلمی، و پیروان خراسانی مکتب بغداد به‌ویژه پیروان حلاج، و مکتب حکمیة به‌ویژه حکیم ترمذی و در قالب تفاسیر و تأویلات حروف مقطعه نمود پیدا کرده است<sup>۲</sup>. البته با تکیه بر این تفاسیر و تأویلات می‌توان از علوم اخلاقی و علم کلام نیز در تحلیل زبان بصری خط در دوره سامانی بهره گرفت، زیرا یکی از نشانه‌هایی که در خوانش خط‌شناسی از صورت خط برداشت می‌شود از تشابه حروف به اعضای بدن و چهره آدمی حاصل می‌شود که در این مقاله از آن به‌عنوان «نشانه‌های روان‌خطنگاشتی» یاد شد (نمودار ۲). گفتنی است که از این خوانش در دوره سامانی برای تفسیرهای حروف مقطعه نیز بهره گرفته‌اند. برای مثال، سلمی در حقایق‌التفسیر، تفسیر حلاج را از آیه آغازین سوره بقره ذکر می‌کند که می‌گوید: «الف ملک همه حروف و ملک الملک است، لام صورت ظاهری آن (الف) و الف روح لام است لام در ذات الف، و میم در ذات لام نشانه‌ای دارد و لام نفس میم و نور آن است و الف ظاهری برای باطن میم و میم به لام ظاهر متصل است» (سلمی، ۱۳۶۹، ج ۳: ۲۵۱).

علاوه بر این، رابطه خط با جنبه‌های روانشناختی علم اخلاق، کلام و همچنین تصوف و عرفان را می‌توان از راه مبحث صفات نیز پی گرفت؛ زیرا در یکی از نخستین تفاسیر آیه آغازین سوره بقره، «الف» به‌عنوان نمادی از «الله»، «لام» به‌عنوان «جبرئیل» و «میم» به‌عنوان «محمد (ص)» تفسیر شده است (تستری، ۱۴۲۳ ق.: ۲۵). نظر به اینکه «الله» در مرحله تجلی مجموعه‌ای از صفات است که از مجموعه این صفات، مفهوم «انسان کامل» نیز برداشت می‌شود (آشنایان ره عشق، ۱۳۸۴: ۳۴۷)، همچنین با توجه به تفسیر حلاج درباره ملک‌الملک بودن الف، بسیاری از

مهمی برخوردار است.

### علوم غریبه

این دسته از علوم را «علوم خفیه» نیز نامیده‌اند که برخلاف علوم جلیه، هر کسی قادر نیست حقایق اسرار آن را درک کند. علوم غریبه را بر وجهی که حکمای یونانی وضع کرده‌اند، در پنج دسته گنجانده‌اند: کیمیا یا علم صناعت اکسیر؛ لیمیا یا علم طلسمات؛ هیمیا یا علم تسخیرات؛ سیمیا یا علم خیالات؛ ریمیا یا علم شعبدات (کاشفی، ۱۳۰۲ق: ۳-۴). اساس این علوم، حروف بیست‌وهشت‌گانه الفباء است که متناسب با هر یک از روش‌های این علوم، به ترتیب مخصوصی مرتب می‌شود و ارزش عددی، عنصری و ... می‌پذیرد (ابن سینا، کنوز المعزمین: ۳۹).

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

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

زبان بصری حرف «کاف» در ظروف گلابه‌ای سامانی برای درک بهتر نظام خطشناسی در دوره سامانی و

مباحث صفات در علم اخلاق، کلام و عرفان را به صورت بصری حروف می‌توان نسبت داد.













### فلسفه

بر اساس نظر توحیدی مبنی بر همانندی «خط منسوب» با «جوهر» در علم کیمیا، می‌توان جزئیات بیشتری از جنبه‌های عقلانی خط را در علوم فلسفی این دوره پی گرفت. در متون فلسفی دوره سامانی به پیروی از ارسطو، مفهوم «جوهر» با مفهوم عدد و هندسه همراه شده است. چنانکه ارسطو در تعریف «جوهر» می‌گوید: «علت ذاتی هستی چیزها، و نیز همه اجزاء درونی آن‌گونه چیزها که آن‌ها را محدود می‌کند و با از میان برداشتن آن‌ها، کل از میان برداشته می‌شود؛ به‌گونه‌ای که برخی معتقدند با از میان برداشتن سطح، جسم و با از میان برداشتن خط، سطح از میان می‌رود. بعضی دیگر هم عدد را چنین می‌پندارد که اگر از میان رود، هیچ چیز وجود ندارد و عدد است که همه چیز را محدود و معین می‌کند» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۱۴۸).

در دوره سامانی نیز هستی‌شناختی حروف بر اساس اعداد و هندسه بسیار به‌کار رفته است، برای نمونه در رساله «الف الفت و لام معطوف» ذات یگانه حرف «الف» در سه‌گانه هندسی «نقطه، مدّ و رفع» و یا در سه‌گانه حروفی «الف، لام و فا» تعریف شده و هرگونه دوگانگی در ظهور احدیت اشتباه دانسته می‌شود؛ چون دوگانگی به‌جای اثبات احدیت، غیریت، ضدیت و قسَمیت را اثبات می‌کند (دیلمی، ۱۳۹۰: ۶۶ و ۶۷).

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

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

					
۱	۲	۳	۴	۵	۶
					
۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲

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

گردوتا بینی حروف کاف و نون کاف و نون همچون کمند آمد جذب تا کشاند مر عدم را در خطوط (مولوی، ۱۳۸۶: ۲۹۸)

مفهوم «کاف کُن» را می‌توان بر اساس زمان شکل‌گیری خط منسوب آن (جدول ۲) نیز چنین تحلیل کرد که حرف «الف» به‌عنوان جوهر حرف «کاف» ابتدا به‌صورت «الف کامل»<sup>۲</sup> (خانه ۶، جدول ۲) و سپس با رعایت قاعده «تحویق» به‌صورت «نون نور»<sup>۳</sup> (خانه ۸، جدول ۲) گرد شده و در نهایت به‌صورت نوعی «کاف» ظاهر شده که نشانهٔ آوانگاشتی «کاف کُن» است، چون با توجه به تغییر سرکش کاف در منطقهٔ تمایلات معنوی نشانهٔ روان‌خطنگاشتی کمال، با توجه به جوهر الف شکل آن نشانهٔ عددنگاشتی یگانگی، و با توجه به تغییر جوهر آن به نون نشانهٔ آوانگاشتی «نون» به‌عنوان منشأ آفرینش را در بر دارد.

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

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

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

### حرف تزیینی «کاف کُن»

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

رشته یکتا شد غلط کم شو کنون

جدول ۳. حرف تزیینی «کاف کُن» و ترکیب آن برای نمایش تمثیل «برکهٔ برکت» مأخذ: موزهٔ متروپولیتن، شمارهٔ ۳۶، ۳۰، ۶۲.



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

۱. که فرمان او چون خواهد چیزی که گوید او را: بباش، بباش (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۱: ۱۵۰۲)  
 ۲. در حقایق التفسیر در بخش تفسیر منسوب به امام جعفر صادق (ع)، حرف «الف» را دلیلی برای مقام احدیت مطلقهٔ خداوند متعال آورده‌اند (سلمی، ۱۳۶۹، ج ۱: ۶۳). همچنین در ترجمهٔ تفسیر طبری بنا بر حدیث «من عرف نفسه فقد عرف ربه» در عالم محسوس انسانی که خود را به‌طور کامل بشناسد، به شناخت خدا یا «الف» دست می‌یابد. از این رو، انسان کامل را الفی می‌دانند که جمیع صفات الهی را در خود دارد (۱۳۵۶، ج ۱: ۱۳).

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



### حرف تزئینی «کاف کافی و کاف کفر»

این حرف تزئینی ترکیبی از دو حرف تزئینی «کاف کافی» و «کاف کفر» است. حرف «کاف» را که سرکش آن در اوج منطقه بالای دوشاخه شده (پیکان ۱ در خانه راست، جدول ۵) می‌توان نشانه‌ای از «کاف کافی» در تفاسیر حروف مقطعه دانست. با توجه به شباهت این تزئین به «لام الف طیبه»<sup>۱</sup> (خانه ۹، جدول ۴) که نمادی از کلمه طیبه «لا اله الا الله» است، به احتمال زیاد حرف تزئینی «کاف کافی» می‌بایست ترکیبی از نمادپردازی کلمه «کن» و عبارت «لا اله الا الله» باشد.

برای درک این رابطه، همان‌طور که گفته شد، «کاف» را اشارتی از کلمه «کن» باید پنداشت. از این رو، آن را نشانی از «کافی» (از اسماء الهی) نیز دانسته‌اند که به‌تنهایی بر بسندگی عظمت دنیا و آخرت کفایت می‌کند و آن را به محل کفایت وصل می‌کند (سلمی، ۱۳۶۸، ج ۳: ۲۶۸). این تعبیر در منبع فقهی دوره سامانی و در روایتی از علی (ع) نیز مطرح شده که در بیان کلی فایده حروف، آن‌ها را به نام‌های خداوند نسبت می‌دهد و درباره حرف «کاف» می‌گوید: «کاف کافی و بسنده است که کسی او را همتا نبوده و نخواهد بود» (ابن بابویه، ۱۳۸۷: ۳۵۵). از این رو حرف «کاف» به‌عنوان نشانه آوانگاشتی «کافی» باید معنای بی‌همتا بودن خدا یا «الا الله» را برساند که تزئینات دوشاخه برگی شکل «لام الف» بر آن دلالت می‌کند.

اما «کاف کفر» از آیه «لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لَا انْفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ» (قرآن، بقره: ۲۵۶) برآمده است. همان‌طور که ترجمه آشکارا بیان می‌کند، رسیدن به راه راست در گذشتن از بی‌راهه و رخ‌نمایی معرفت در برطرف کردن کفر به‌دست خواهد آمد. چنانکه عطار می‌گوید:

کاف کفر اینجا بحق المعرفه

دوستر دارم ز فای فلسفه  
زانک اگر پرده شود از کفر باز

تو توانی کرد از کفر احتراز

(عطار، ۱۳۸۴: ۴۴۶)

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

ز آهیختن تیغ‌ها از غلاف

که کاف را در دل افتاد کاف

(دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۸۰۵۲)

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

جدول ۴. زمان شکل‌گیری خط منسوب در حرف تزئینی «کاف کافی» و «کاف کفر»، مأخذ: نگارندگان.

۲: دو حرف «الف و لام»، ۵: حرف تزئینی «الف مألوف یا لام معطوف»  
۶: حرف «لام الف»، ۹: حرف تزئینی «لام الف طیبه»، ۱۲: حرف تزئینی خریطه لام‌الف و لام‌الف طیبه، ۱۶: حرف تزئینی و «جارب لام الف» و «خریطه لام‌الف» ۱۹: حرف تزئینی «الف طیبه»، ۲۳: حرف تزئینی «کاف کافی و کاف کفر» بر اساس نظام خط‌شناسی سامانیان.

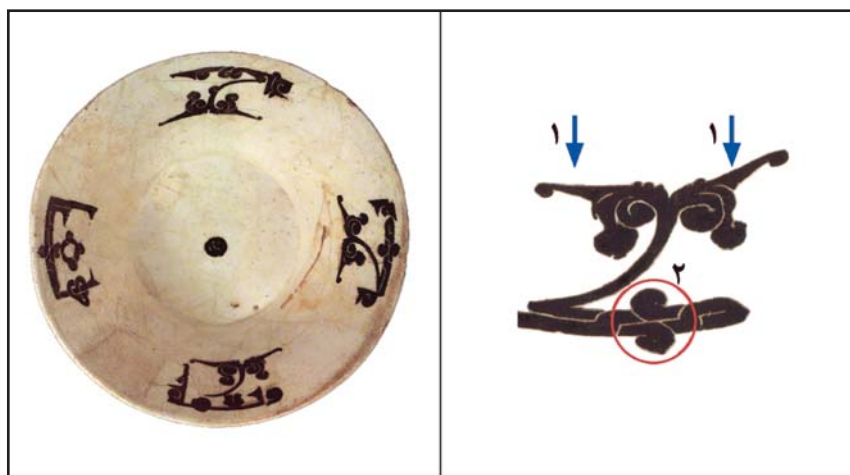
رابطه نور و حوض کوثر با «کاف کُن»، کلمه برکت و ترکیب تکرارشونده آن هنگامی برجسته‌تر می‌نماید که بدانیم در ترجمه تفسیر طبری درباره آیه‌الکرسی به این روایت از پیامبر (ص) اشاره شده که «... قرآن سید همه کتاب‌هاست، و سوره البقره سید همه قرآن است. و اندر سوره البقره یک آیت هست و آن آیت پنجاه کلمه است، و زیر هر کلمتی پنجاه برکه است و آن آیه‌الکرسی خوانند» (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۱: ۱۶۲).

در نتیجه می‌توان گفت گروهی از کاسه‌های سفالین (جدول ۳) را در دوره سامانی با بهره‌گیری از زبان بصری «کاف کُن» و همچنین تمثیلی از برکه برکت در بهشت تصویرسازی کرده‌اند، چنان‌که بعدها ترکیب وصفی «برکه برکت» در توصیف دلی که ایمان آورده این چنین بیان شده است: «کلمه شهادت شجره‌ای است بر شط برکه با برکت دل بر رسته است...» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۷۳). این توصیف به وجه دیگری از کلمه برکت اشاره دارد که رابطه آن را با حرف «لام الف» به عنوان نمادی از کلمه شهادت مشخص می‌کند، رابطه‌ای که در قالب حروف تزئینی «کاف کافی» و «کاف کفر» در ظروف گلابه‌ای سامانی به تصویر درآمده است.

۱. حرف «لام الف» را که تزئینات گیاهی به‌خصوص برگی شکل دارد، با توجه به توصیف درخت‌گونه «کلمه طیبه» در آیات ۲۴ تا ۲۶ سوره ابراهیم می‌توان «لام الف طیبه» نامید. متن و ترجمه این آیات بدین شرح است «۲۴- أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَ فَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ ۲۵- تُؤْتِي أُكْلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا ...» (قرآن، ابراهیم: ۲۴ و ۲۵): نه بینی که چون زد خدای عز و جل مثلی سخنی پاک که چون درختی پاک، بیخ آن رسته و شاخ آن اندر آسمان ۲۵- می‌دهد میوه آن هر هنگامی بفرمان خدای آن، ... (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۳: ۸۲۱).  
۲. نیست دشخواری اندر دین، که پیدا شد راه راست از بی راهی؛ هر کی کافر شود به بتان و بگرو بخدای که اندر آویخت به گوشه‌ای استوار، نیست بریدن آن را، و خدای شنو است و دانا (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۱: ۱۶۱).



جدول ۵. حرف تزئینی «کاف کافی و کاف کفر» و ترکیب آن برای نمایش تمثیل «خاتم دل». مأخذ: موزه متروپولیتن، شماره ۱۹۵، ۱۹۷۵.



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

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، با استناد به آیه ۲۴ سوره ابراهیم به عنوان «لام الف طیبه» تفسیر کرده‌اند که درخت ایمان حقیقی را در قلب مسلمان کامل نشان می‌دهد. در بخش پایینی با رعایت قاعده «تحذیق» در پیچه‌ای در حرف «لام الف» به وجود آمده که با اشاره به آیه ۱۲ سوره هود آن را «خریطة لام الف» نامیده‌اند (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۳۸ و ۲۷۸). متن و ترجمه این آیه در دوره سامانی بدین شرح است: «فَلَعَلَّكَ تَارِكٌ بَعْضٌ مَّا يُوجِي إِلَيْكَ وَضَائِقٌ بِهِ صَدْرُكَ أَنْ يَقُولُوا لَوْلَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهِ كَنْزًا أَوْ جَاءَ مَعَهُ مَلَكٌ...» (قرآن، هود: ۱۲). از این ترجمه می‌توان فهمید که چطور قلب پیامبر به واسطه دریافت وحی و ایمان چون خریطه (کیسه) یا گنجی از اسرار بسته شده، از این رو به او گفته می‌شود، مگر تو از رساندن بخشی از آنچه وحی شده، دست کشیده باشی که منکران سراغ آن گنج را می‌گیرند. این کیسه را در مرحله بعدی با تاباندن الفات به یکدیگر (خانه‌های ۱۰ تا ۱۲، جدول ۴) گره زده‌اند تا اسرار ایمان از گزند دور بماند. در همین حال، الفات نیز در دو جهت چپ و راست حرکت داشته (خانه ۱۳، جدول ۴) که پس از آن باز ادامه می‌یابد (خانه‌های ۱۴ تا ۱۵، جدول ۴) تا حرکت جاروب تداعی شود (خانه ۱۶، جدول ۴) و مفهوم «تبری» (بیزاری از شرک) بر اساس آیه زیر از آن برآید: «... إِنَّمَا الْمُشْرِكُونَ نَجَسٌ فَلَا يَقْرَبُوا الْمَسْجِدَ الْحَرَامَ بَعْدَ عَامِهِمْ...» (قرآن، توبه: ۲۸) (حقا که همبازگویان بت را با خدای پلیداند، مه نزدیک شوند به مسجد حرام از پس سال ایشان این ... (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۳: ۶۰۷ و ۶۰۸). سنایی تعبیر «جاروب لام الف» را در کنار تعبیر دیگر از این حرف در ابیاتی چنین می‌گنجاند: شهادت گفتن آن باشد که هم ز اول در آشامی همه دریای هستی را بدان حرف نهنگ آسا

بالارفتن از «سرکش طیبه» است؛ سرکشی که به خاطر شباهت با حرف «لام الف طیبه»، مفهوم «لاله الاله» را به یاد می‌آورد.

در تحلیل خط منسوب «کاف کافی و کاف کفر» (جدول ۴) زمان شکل‌گیری این حرف را به ترتیب می‌توان چنین معنا کرد: ابتدا دو حرف «الف» و «لام» با هم ترکیب شده تا تصویری از آفرینش انسان را نشان دهند؛ چون بر پایه تفسیر آیه «الم» (قرآن، بقره: ۱) «الف» الله است و «لام» بنده و «میم» محمد (ص) که بنده را از جایگاه توحید خداوند و اقتدا به پیامبر او، به مولایش پیوند می‌دهد (تستری، ۱۴۲۳ق: ۲۵). در اینجا باز این گفته حلاج یادآور می‌شود که «همه حروف ملک‌اند و ملک‌الملک حرف «الف» است و صورت آن حرف «لام» است و حرف «الف» روح حرف «لام» است و ...» (سلمی، ۱۳۶۹، ج ۳: ۲۵۱). از این رو به تعبیر دیلمی این الف و لام (خانه ۲ تا ۵، جدول ۴) را می‌توان نشانه آوانگاشتی «الف مألوف» و «لام معطوف» دانست (دیلمی، ۱۳۹۰: ۷۴). مرحله بعدی شبیه به مرحله پیشین است با این تفاوت که جای دو حرف عوض می‌شود به گونه‌ای که «لام» به عنوان انسان، با ایمان آوردن و گفتن کلمه شهادت باز به روح الهی‌اش یعنی حرف «الف» می‌پیوندد (خانه ۶، جدول ۴). پس با توجه به اینکه منشأ حرف تزئینی «کاف کافی و کاف کفر» دو حرف است، بر اساس نمودار ۲ نشانه عددنگاشتی دوگانگی از آن برداشت می‌شود.

سپس در دو بخش بالایی و پایینی «لام الف»، که از نظر خط‌شناسی به ترتیب تمایلات معنوی و عاطفی را نشان می‌دهد، تغییرات بدین‌گونه ایجاد می‌شود: در بخش بالایی الفات با رعایت قاعده «تشقیق» دو تکه شده و به شکل دو «الف کامل» (خانه ۶، جدول ۲) درآمده که این حالت را

۱. این مراحل را در جدول نشان ندادیم، چون به‌طور کامل شبیه خانه‌های ۲ تا ۵ جدول است با این تفاوت که دو حرف «الف» و «لام» جابه‌جایی شوند.  
۲. حلاج حرف «لام الف» را چنین تحلیل می‌کند: «حرف «الف» مقام خداوند را نشان می‌دهد که آدم را بر قامت استوار خلق کرد و آن را تجسم بخشید، سپس او را در نوری همچون حرف «لام» ظاهر کرد. هنگامی که به او نگاه کرد، حضرت آدم (ع) بر او انس گرفت. خدا به او گفت: درست است، می‌خواهی اش؟ او گفت: بله، خدا به او گفت: از وجود آن آگاه نیستی، پس آن نور را به او داد و آدم آن را در آغوش گرفت و از آن همچون حرف «لام الف» تجسم یافت» (سلمی، ۱۳۶۹، ج ۳: ۲۷۱).  
۳. مگر تو گزارنده برخی آنچه وحی کرده شد سوی تو و تنگ کننده بدان دل تو که، گویند: چرا نه فرو فرستاده شد برو گنجی یا آمدی با او فریخته‌ای، ... (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۳: ۷۰۷).



نشانه‌آوانگاشتی از سوره ص که داستان حضرت سلیمان (ع) را در بر دارد. این حرف در زمان شکل‌گیری که مراحل آغازین آن شبیه به مراحل شکل‌گیری «کاف کفر» است (خانه‌های ۲۰ تا ۲۳، جدول ۴) با «گره سلیمان» نشان‌دار شده است. «گره سلیمان» گونه تغییر یافته «ستاره سلیمان» است که بنا بر کتاب عهد عتیق بر «خاتم سلیمان» حک شده است. نقش «ستاره سلیمان» در چندین طومار حبشی به صورت ستاره هشت، شش یا پنج‌پری است که در میان آن صورتی قرار دارد (Verbeyden, 2013: 238). چنانکه در ترجمه تفسیر طبری آمده این نگین «هر چه بر پشت زمین جنبنده بود از آدمی و دیو و پری و مرغ و وحوش همه را فرمان بردار آن بایست بودن» چون نام اعظم در قالب چهار عبارت «الملک لله»، «السلطان لله»، «العظمه لله»، «محمد رسول الله»، بر آن نوشته است (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۴: ۱۰۵۰). پس ترکیب چهارتایی و نقوش نوشتاری هم بر داستان سلیمان (ع) اشاره دارد.

حال به لایه‌ای دیگر از ترکیب بندی می‌رویم، آنجا که داستان سلیمان (ع) به نشانه‌های ظهور پیوند می‌خورد و از مفهوم نمادین «صاد صادق» در این ترکیب بندی خبر می‌دهد. در دوره سامانی حدیثی از پیامبر (ص) درباره نشانه‌های ظهور وجود دارد که آن را از امام ششم چنین نقل کرده‌اند: «... چون قائم ظهور کند پیراهن یوسف را در بر دارد و عصای موسی و خاتم سلیمان با اوست» (ابن بابویه، ۱۳۷۷: ۲۴۵). اما این حدیث را بعدها با این ادامه روایت کرده‌اند: «... چهره مومن را با خاتم آشکار می‌کند و بینی کافر را با عصا می‌زند، پس چون مردم دور او جمع شوند، مؤمن را از کافر می‌شناسد» (بیهقی، ۱۴۱۴: ق: ۴۲). بنابراین، خاتم سلیمان در حرف تزئینی «صاد» معنی دیگری می‌یابد که با تفسیر این حرف در آیه «کهیصص» (قرآن، مریم: ۱) ارتباط دارد، چون در تفسیر این دوره، حرف «صاد» را به صفت «صادق» خدا نسبت داده‌اند (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۴: ۹۷۰؛ ابن بابویه، ۱۳۷۲: ۲۶۲) و همچنین از امام رضا (ع) درباره صفت «صاد صادق» خدا خبر آورده‌اند که «صاد صادق الوعد و راستگوست برای بردن مردم بر صراط و نیز بازداشتن ظالمین در مرصاد و کمینگاه الهی» (ابن بابویه، ۱۳۷۲: ۲۶۲). در نتیجه حرف صادی را که با گره سلیمان بازسازی شده می‌توان «صاد صادق» و نقش «خاتم سلیمان» در دوره سامانی در نظر گرفت.

در مجموع چنین می‌نماید که این نمونه ظروف گلابه‌ای سامانی (جدول ۵) تصویری از تمثیل «خاتم دل» است که در آن «صاد صادق» در کنار «کاف کوفی و کاف کفر»، ظرف را با اشاره به ملک سلیمان، به ملک دل تعبیر کرده ۲ که با نگین کلمه شهادت به فرمان الهی در آمده است تا کفر را از آن ملک بزدايد و بر ایمان برکت بخشد؛ به گونه‌ای که با «جاروب لام‌الف» که بر سر «کاف کافی» است، هوای دل را هدایت، و

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

در نتیجه، از نقطه آغاز «لام‌الف» تا زمان شکل‌گیری «جاروب لام‌الف» (خانه‌های ۶ تا ۱۶، جدول ۴) نشانه روان‌خونگاشتی تمایل به ایمان و پرهیز از دودلی از تحلیل خط منسوب برمی‌آید. در نهایت «جاروب لام‌الف» به همین شکل در «کاف کافی» باقی می‌ماند و «خریطه لام‌الف» با تغییراتی به «کاف کفر» تبدیل می‌شود. این تغییرات بدین‌خاطر صورت گرفته که زمان پیش از ایمان آوردن را در قالب حرف «کاف» نمایش دهند. پس ابتدا بخش پایینی حرف «لام‌الف» یعنی «خریطه لام‌الف» در لحظه حال نوشتار به صورت «الف» قبض می‌شود (خانه‌های ۱۷ و ۱۸، جدول ۴) تا با حرکت به سمت راست نوشتار در گذشته بسط یابد (خانه‌های ۲۰ تا ۲۲، جدول ۴). در این بسط، خریطه گره خورده لام‌الف به گره‌هایی تبدیل می‌شود که شک و دودلی شکاف حرف «کاف» را می‌پوشاند، سپس آن را به «کاف کفر» تبدیل می‌کند که با خط سیری مستقیم (خانه ۲۱ و ۲۳، جدول ۴) به سوی «کاف کافی» ره می‌نماید (خانه ۲۳، جدول ۴). اینجا هم خط بر نشانه روان‌خونگاشتی یقین یا برطرف شدن شک دلالت می‌کند.

جالب توجه است که ترکیب بندی «کاف کافی و کاف کفر» در گروهی از ظروف گلابه‌ای (جدول ۵) با در نظر گرفتن تزئین جاروبی شکل «کاف کافی» در قالب کلمه «برکت» و با رعایت قاعده «تسطیر» به سمت مرکز ظرف قرار گرفته، و با رعایت قاعده «ترصیف»، تزئین حرف «کاف» در حرف «حا» کلمه «لصاحبه» و حرف «عین» کلمه «نعمه» نیز به‌کار رفته است. اما تزئین حرف «صاد» با رعایت قاعده «تفریق»، در عین هماهنگی با «کاف کفر»، به شکل «گره سلیمان» تغییر یافته است تا نشانه آوانگاشتی «صاد صادق» باشد و در کنار کلمه برکت تمثیل «خاتم دل» را نشان دهد. تمثیلی که از تفسیر آیه‌ای از سوره انبیاء و همچنین بنا بر حدیثی از پیامبر به وجود آمده است.

بر اساس آیه «وَلَسَلِيمَانَ الرِّيحُ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَكُنَّا بِكُلِّ شَيْءٍ عَالِمِينَ» (قرآن، انبیاء: ۸۱) می‌توان گفت که ایده نخستین در ترکیب بندی این نمونه تزئینی (جدول ۵)، تصویرسازی «کاف کافی» با تزئین جاروبی شکل برای رساندن مفهوم «باد سلیمان» و به‌کارگیری آن در قالب کلمه «برکت» برای نمایاندن تصویری از «ملک سلیمان» است. این ایده را در سرتاسر ترکیب بندی گسترانده‌اند، به طوری که تمثیلی دیگر از داستان حضرت سلیمان (ع) یعنی «خاتم سلیمان» را در حرف «صاد» به تصویر کشیده‌اند؛ در واقع، حرف «صاد»

۱. و بدادیم سلیمان را بادی سخت می‌رفت به فرمان او سوی زمین که برکت کردیم اندران، و بودیم به همه چیزی دانان (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۴: ۱۰۲۷).

۲. نقوش نوشتاری ظرف را مانند خاتمی دانسته‌اند که احوال دل را دگرگون می‌سازد، چون در فنون کیمیا برای تغییر ایجادکردن در حالات باید خاتم در دست داشت. برای نمونه ابن سینا توضیح می‌دهد: «چون خواهی تکسیر کنی اسم خود را با هر کوبکی که خواهی باید که در ساعت آن کوبک بخور آن کوبک بسوزی و جامه های آن کوبک بپوشی و خاتم او در دست کنی ...» (ابن سینا، ۱۳۳۱: ۱۱۳).

با خاتم «صاد صادق» هر گونه شک و دودلی «کاف کفر» را در بند می‌کشد تا برکت از آن صاحب ملک شود<sup>۱</sup> چنان‌که عبارت کتیبه می‌گوید: «برکه و نعمه لصاحبه» (برکت و نعمت برای دارنده آن). مولوی در این باره می‌گوید:

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

## نتیجه

در چارچوب نظریه‌های نوشتار و تاریخ، نظام خط‌شناسی ویژه‌ای از علوم چهارگانه خط، روان‌شناسی، فلسفه و علوم غریبه در دوره سامانی به دست آمد. این نظام ضمن تحلیل رساله‌های خط در دوره سامانی آشکار، و در ارتباط با سه حوزه دیگر علوم غنی گردید.

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

برای تحلیل پاره‌خط یا خط منسوب می‌توان از نظام خط‌شناسی سامانی که در اصول و قواعد خط ابن مقله و توحیدی نهفته است، استفاده کرد؛ این اصول و قواعد که به تعبیر ابن مقله در دو مجموعه «حُسن تشکیل» و «حُسن وضع» جای می‌گیرد، از نظر خط‌شناسی به‌ترتیب مفاهیم چگونگی شکل‌گرفتن مفردات در زمان، و چگونگی قرارگرفتن مرکبات در مکان را می‌توان از آن‌ها برداشت کرد. اما جزئیات این مفاهیم کلی زمان و مکان بر اساس هفت اصل خط‌شناسی یعنی سرعت، ابعاد، خط سیر، تداوم، فشار، نظم و شکل حروف تا حدودی قابل‌ارزیابی است. به‌طوری‌که مفردات خط معنای نمادین نوشتار، و مرکبات خط تمثیلی از یک ادراک تاریخی را باز می‌نماید؛ همانند عناصر و حقیقت‌های تاریخی در نظریه شناخت بنیامین که به‌ترتیب از طریق نماد و تمثیل درک می‌شود.

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

برای نمونه از ارزیابی «حرف کاف» در ظروف گلابه‌ای سامانی پی بردیم که چگونه در زمان بازسازی خط منسوب حرف «کاف»، آن را به حروف دیگر تشبیه کردند تا نشانه «کاف کن» و نشانه ترکیبی «کاف کافی و کاف کفر» را در زبان بصری نوشتار این دوره به وجود آورند. این نشانه‌های بازساخته را با قراردادن در کلمه «برکت» در زبان نوشتار این دوره به گونه‌ای وارد کردند که در ترکیب‌های متفاوت و متناسب با مکان‌قرارگیری این کلمه، مفاهیم تمثیل‌گونه از آن برداشت شود. چنانکه با بهره‌گیری از قاعده «تسطیر» و «تنسیق» کلمه برکت را در سطری دایره‌وار دورتادور کاسه آب چنان نوشتند که به‌طور هم‌زمان، سرکش تک‌برگی «کاف کن» سرزنده از برکه آب بهشتی که در مرکز ظرف می‌ریزند،

۱. این پاراگراف را با الهام از این تمثیل عرفانی نوشتیم: «ای جوامرد هر منزلی که سلطان به آن منزل فرو خواهد آمدن، از پیش شرط بود که فراشی بیاید و آن منزل بروید و خس و خاشاک دور کند و چهار بالش سلطان بنهد تا چون سلطان در رسد کارساخته بود و منزل بپرداخته همچون سلطان عزت‌الاله به سینه‌ای نزول خواهد کرد، فراش لاله‌الاله از پیش بیاید و ساخت سینه را به جاروب تجرید و تفرید بروید و خس و خاشاک بشریت و آدمیت و شیطانت و انسانیت را نیست کند و آب رضا بزند و فرش وفا بگستراند و عود صفا بر مجمر رضا برسوزد و چهار بالش سعادت و تخت سیادت بنهد تا چون سلطان‌الاله در رسد در مهد عهد بر سریر سر تکیه زند» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۷).



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

### منابع و مآخذ

- ابن بابویه، محمد بن علی. ۱۳۷۲. ترجمه و متن عیون أخبار الرضا علیه السلام. ترجمه حمیدرضا مستفید و علی اکبر غفاری. تهران: صدوق.
- ابن بابویه، محمد بن علی. ۱۳۷۷. ترجمه کتاب کمال الدین و تمام النعمه. ترجمه محمدباقر کمره‌ای. تهران: اسلامیه.
- ابن سینا، حسین بن عبدالله. ۱۳۳۱. رساله کنوز المعزمین؛ خودآموز و آموزش فن علوم غریبه. با مقدمه و حواشی و تصحیح جلال الدین همائی. تهران: انجمن آثار ملی.
- ابن سینا، حسین بن عبدالله. ۱۹۸۹. رساله فی اقسام العلوم العقلیه: تسع رسائل فی الحکمة و الطبیعیات. قاهره: دارالعرب. احمدی، بابک. ۱۳۷۶. خاطرات ظلمت: درباره سه اندیشگر مکتب فرانکفورت والتر بنیامین، ماکس هورکهایمر، تئودور آدورنو. تهران: مرکز.
- ارسطو. ۱۳۷۸. ارگانون؛ منطق ارسطو. ترجمه میرشمس الدین ادیب‌سلطانی. تهران: نگاه.
- ارسطو. ۱۳۸۶. متافیزیک (مابعدالطبیعه). ترجمه شرف‌الدین خراسانی. تهران: حکمت.
- اسفندیار، محمودرضا و پورجوادی، نصرالله. ۱۳۸۴. آشنایان ره عشق. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- اشتاین، روبرت. ۱۳۸۲. والتر بنیامین؛ به همراه کوتاه‌نوشته‌هایی از والتر بنیامین. ترجمه مجید مددی. تهران: اختران.
- بقلی شیرازی، روزبهان بن ابی نصر. ۱۳۷۴. شرح شطحیات؛ شامل گفتارهای شورانگیز و رمزی صوفیان. مقدمه و تصحیح هانری کوربن. تهران: طهوری.
- بنیامین، والتر. ۱۳۶۶. نشانه‌ای به رهایی: مقاله‌های برگزیده. ترجمه بابک احمدی. تهران: تندر.
- بنیامین، والتر. ۱۳۸۵. عروسک و کوتوله (مقالاتی در باب فلسفه زبان و فلسفه تاریخ). گزینش و ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: گام‌نو.
- بوشاتو، گابریل. ۱۳۷۶. خط و شخصیت. ترجمه و پژوهش احمد یلدا. تهران: کتاب‌سرا.
- بیهقی، احمد بن حسین. ۱۴۱۴ ق. استدراکات البعث و النشور. گردآورنده عامر احمد حیدر. بیروت: دارالفکر.
- پین، مایکل. ۱۳۸۰. لکان، دریدا، کریستوا. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- تستری، سهل بن عبدالله. ۱۴۲۳ ق. تفسیر التستری. بیروت: دارالکتب العلمیه.
- توحیدی، ابوحيان. ۱۳۷۹. «رساله‌ای در آداب کتابت از ابوحيان توحیدی»: نامه بهارستان. برگردان علی گنجیان. س ۱، ش ۱، دفتر اول: صص ۵-۱۲.

- توحیدی، ابو حیان. ۱۹۵۱. رساله فی علم الکتابه: ثلاث رسائل لأبی حیان التوحیدی. بتحقیقها و نشرها ابراهیم الکیلانی. دمشق: المعهد الفرنسي بدمشق.
- ثعالی، عبدالملک بن محمد. ۱۴۲۰ ق. / ۲۰۰۰ م. یتیمه الدهر فی محاسن اهل العصر. به تحقیق مفید محمد قمیحه. ج ۴، بیروت: دار الکتب العلمیه.
- جباری، صداقت و فرناز معصوم‌زاده. ۱۳۸۹. «تنوع خط کوفی در کتیبه‌های سفال سامانی»، هنرهای زیبا. ش ۴۲، صص: ۳۳-۴۴.
- خدیو جم، حسین. ۱۳۵۰. «کتاب جوامع العلوم»: نامه مینوی. به کوشش حبیب یغمایی و دیگران. تهران: بی‌نا.
- خلیل محمود عساکر. ۱۳۷۴ ق. / ۱۹۵۵ م. «رساله فی کتابه المنسوبه»: معهد المخطوطات العربیه، المجلد الاول، الجزء الاول.
- خوارزمی، محمد بن احمد. ۱۳۶۲. مفاتیح العلوم. ترجمه حسین خدیو جم. تهران: علمی و فرهنگی.
- دانش‌پژوه، محمد تقی. ۱۳۷۰. «اصناف العلوم الحکمیة»: تحقیقات اسلامی. سال ششم، ش ۱ و ۲، صص ۲۱۱-۲۲۰.
- دریاد، ژاک. ۱۳۸۹. فریود و صحنه نوشتار. ترجمه مهدی پارسا. تهران: روزبهان.
- دریاد، ژاک. ۱۳۹۰. درباره گراماتولوژی. بخش اول: نوشتار پیش از حرف. ترجمه مهدی پارسا. تهران: رخ‌دادنو.
- دیلمی، علی بن محمد. ۱۳۹۰. الف الف و لام معطوف. ترجمه قاسم انصاری. قزوین: سایه‌گستر.
- روزنتال، ا. ۱۳۷۱. «رساله ابو حیان توحیدی در باب خوشنویسی»، ترجمه احمد نمایی، مشکوه، ش ۳۴: صص ۱۵۸-۱۹۶.
- زمردی، حمیرا. ۱۳۹۲. نظریه نشانه‌شناسی حروف در متون فارسی. تهران: زوآر.
- سراج شیرازی، یعقوب بن حسن. ۱۳۷۶. تحفة المحبین؛ در آیین خوشنویسی و لطایف معنوی آن. به اشراف: محمد تقی دانش‌پژوه، به کوشش کرامت رعنا حسینی و ایرج افشار، تهران: میراث مکتوب.
- سلمی، محمد بن حسین. ۱۳۶۹. مجموعه آثار ابو عبدالرحمن سلمی. گردآورنده نصرالله پور جوادی. تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
- سمعانی، احمد بن منصور. ۱۳۸۴. روح الارواح فی شرح اسماء الملک الفتاح. تصحیح و تنظیم نجیب مایل هروی. تهران: علمی و فرهنگی.
- سنایی، مجدود بن آدم. ۱۳۸۱. دیوان حکیم سنایی غزنوی بر اساس معتبرترین نسخه‌ها. گردآورنده: پرویز بابایی و بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: آژاد مهر.
- صدیق، حسین. ۱۳۸۳. زیبایی‌شناسی و مسائل هنر از دیدگاه ابو حیان توحیدی. ترجمه سید غلامرضا تهامی. تهران: فرهنگستان هنر.
- طبری، محمد بن جریر. ۱۳۵۶. ترجمه تفسیر طبری. به تصحیح حبیب یغمایی. تهران: توس.
- عطار، محمد بن ابراهیم. ۱۳۸۴. شرح راز منطق الطیر عطار. به شرح بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر.
- فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفایس الفنون. اثر شمس‌الدین محمد بن محمود آملی. به کوشش بهروز ثروتیان. تهران: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- فریدریش، یوهانس. ۱۳۶۸. تاریخ خط‌های جهان و سیر تحولات آن‌ها از آغاز تا امروز. ترجمه فیروز رفاهی. تهران: دنیا.
- فضائلی، حبیب‌الله. ۱۳۶۰. تعلیم خط. تهران: سروش.
- قفطی، علی بن یوسف. ۱۴۲۴ ق. / ۲۰۰۴ م. انباه الرواه علی انباه النُحاه. به تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم. ج ۱، بیروت: المکتبه العصریه.
- قلقشندی، شیخ ابی العباس احمد. ۱۹۱۴. صبح الاعشی. ج ۳. قاهره: دارالکتاب المصریه.



- قوچانی، عبدالله. ۱۳۶۴. کتیبه‌های سفال نیشابور. تهران: موزه رضا عباسی.
- کاشفی، حسین بن علی. ۱۳۰۲ ق. اسرار قاسمی در علم کیمیا و سیمیا و ریمیا و لیمیا و هیمیا. بمبئی: مطبع فتح الکریم.
- مایل هروی، نجیب. ۱۳۷۲. کتاب آرایبی در تمدن اسلامی: مجموعه رسائل در زمینه خوشنویسی، مرکب سازی، کاغذگری، تذهیب و تجلید. مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- محمدی ملایری، محمد. ۱۳۷۹. تاریخ و فرهنگ ایران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی، ج ۵ و ۶. تهران: توس.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. ۱۳۷۹. عرفان مثنوی. به گزینش محسن فیض کاشانی. به کوشش و تصحیح مهدی انصاری قمی. تهران: امیرکبیر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. ۱۳۸۶. فیه ما فیه. به تحقیق بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: نگاه.
- ناجی، محمدرضا. ۱۳۸۶. فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان. تهران: امیرکبیر.
- هارلند، ریچارد. ۱۳۸۸. ابرساختگرایی: فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.
- Abbott, Nabia. 1939. Rise of the North Arabic Script and its kuranic Development. Chicago.
- Abifares, Huda Smitshuijzen. 2001. Arabic Typography. A Comprehensive Source-book. London: Saqi Book.
- Downing, Eric. 2011. "Divining Benjamin: Reading Fate, Graphology, Gambling": MLN, No.126. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hartford, Huntington. 1973. You Are What You Write. New York: Collier Books.
- Marcuse, Irene. 1967. Guide to Personality through Your Handwriting. New York: Arc Books.
- Nezos, Renna. 1989. Graphology. the Interpretation of Handwritting), London: Rider.
- Olyanova, Nadya. 1975. Handwriting Tells. Indianapolis; Kamsas City; New York: Wilshire Book Company.
- Olyanova, Nadya. 1969. The Psychology of Handwriting. Secrets of Handwriting Analysis. Hollywood: Wilshire Book Company.
- Pulver, Max. 1994. The Symbolism of Graphology. translated by Ian and Monique Stirling London, Scriptor books.
- Robertson, Edward. 1920. 'Muhammad Ibn Abd ar-Rahman on Calligraphy': Studia Semitica et Orientalia. Glasgow, pp. 57-83.
- Torbidoni, Lamberto & Livio Zanin. 2011. Graphology. Theory and practice. translated by Michael Coultas, London, Scriptor books.
- Verheyden, Joseph. 2013. The Figure of Solomon in Jewish, Christian and Islamic Tradition: King, Sage and Architect. Leiden: Brill.
- Vico, Giambattista. 1948. New Science. New York: Cornell University.
- Volov, Lisa. 1966. "Plaited Kufic on Samanid Epigraphic Pottery", Ars Orientalis. Vol. 6. Pp 107-133.

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

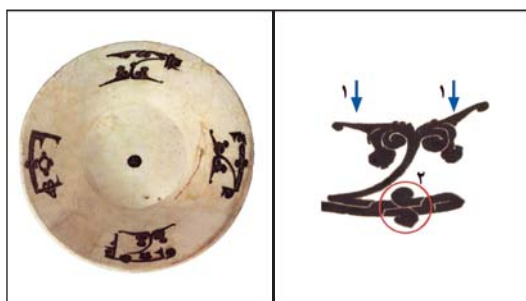
Farnaz Masoumzadeh Jouzdani, PhD Student in Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Hassanali Pourmand, PhD, Assistant Professor of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Mohammad Khazaei, PhD, Professor of Graphic Design, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Recieved: 2014/9/2

Accepted: 2015/11/2



In historical studies, the meaning of a script is interpreted from its content, whereas the visual feature of writing embraces further meaning. This approach was proposed by Walter Benjamin and Jacques Derrida, in which they believed that graphological analysis of a national writing could reveal its ontological, sociological and ethnological dimensions. In this paper, we aimed to achieve a specific semantic system for visual language of Kufic scripts in Samanid era. Having descriptive, historical and analytical approaches, we collected bibliographic data to answer two following questions: 1. Why decorative Kufic varied remarkably in the Samanid period? 2. What other meanings would be inferred from visual aspects of Samanid Kufic scripts instead of the inscription's contents?

First of all, we proposed theoretical framework based on Benjamin and Derrida theories. Accordingly, graphology was revised in terms of both calligraphy principles and graphology-related sciences of Samanids. Thus, the cause of Samanid Kufic variety could be described in the sense that the principles of "khatt al-mansub" (proportional script) as well as the rules of "Husn-e Tashkil" (artistic form) and "Husn-e vaz" (artistic composition) were applied to infer the concept of essence, time (the time of elements formation) and place (the placement of composition) respectively. To assess the function of our finding, Samanid Kufic semantics, at least two samples of decorative Kufic letter named "Kaf" were ultimately analyzed. As a result, we decoded symbolic signs of "Kaf-e Kon" (stands for the first-born of God) and "Kaf-e Kafi & Kaf-e Kofr" (stands for both the affirmation of loyalty to God and the end of atheism) to illustate how the visual language of "Baraka" inscriptions allow us to track meaning dimensions of that word connected together in ethical allegories of "the lake of Baraka" and "the seal of heart".

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