از ارجحیت گفتار تا تقدس نوشتار؛ نقش قرآن در تحول مفهوم «زیبایی»

رضا بایرامزاده[1]

سعید احمدی علیایی[2]

چکیده

نزول وحی در هر سرزمینی تاریخ آن اجتماع را دچار تحولات شگرف کرده است. چنین رخ‌دادی در حجاز دوران ظهور اسلام هم حادث شد. قرآن هم به جهت محتوایی و هم به عنوان شکل بدیعی از گفتار و نوشتار در جهان‌بینی مردم تأثیر گذاشت. مقاله پیش رو قصد دارد تاثیر قرآن کریم را در متحول ساختن بینش زیباشناختی عصر آغاز اسلام بررسی کند. روش کار توصیفی تحلیلی است و تحلیل‌ها براساس نظریه‌ی «تمایز گفتار و نوشتار» ژاک دریدا فیلسوف فرانسوی انجام شده است. هدف اصلی مقاله تحلیل نقش قرآن کریم به عنوان نوع جدیدی از گفتار و نوشتار در تحول مفهوم زیبایی است. به عبارت دیگر این کتاب مقدس چگونه توانست مردم بی‌سواد را به سطحی برساند که در «زیبانویسی خط» زیبایی را به حد اعلای خود برسانند. یافته‌ها نشان داد انقلاب فرهنگی دین اسلام، همانند اکثر تحولات تاریخی، در طی چند مرحله رخ‌داد. این فرآیند در چهار مرحله اتفاق افتاد و باعث تحول کامل چشم‌انداز زیباشناختی مردم سرزمین حجاز شد. مرحله اول: پیش از اسلام؛ دوم: نزول وحی؛ سوم: آغاز نوشتار؛ چهارم: انقلاب هنری.

واژگان کلیدی

زیبایی، قرآن، کلام، خوشنویسی، حضور.

۱. کارشناس ارشد رشته نقاشی. مربی، مدیرگروه رشته نقاشی دانشگاه ارومیه؛ rezabayramzadeh1397@gmail.com.

۲. کارشناس ارشد رشته پژوهش هنر؛ مدرس مدعو دانشگاه ارومیه؛ saeedahmadi1390@gmail.com.

مقدمه

وحی حاصل والاترین و متعالی‌ترین ارتباط، میان انسان و خداست. با اینکه واژه‌های انسانی دارد، اما فرم و محتوای آن الهی است. قطعاً چنین موهبتی تاریخ هر سرزمینی را متحول می‌کند. یکی از مهمترین نقاط عطف تاریخ مشرق زمین ظهور اسلام در قرن هفتم میلادی بود. این رخ‌داد تنها حادثه‌ای دینی نبود. آن‌چنان نبود که مردم عرب تنها دین و آیین‌های خود را تغییر دهند و باقی امور زندگی همچنان پابرجا بماند. بلکه برعکس، انقلاب واقعی در شیوه‌ی زندگی فردی و جمعی حادث شد. طوری که تمدن بار دیگر به شرق تغییر مسیر داد و علم و هنر راه شکوفایی خود را در میان مسلمین ادامه دادند.

تأثیرپذیری هنر از قرآن در دو بعد اتفاق افتاد. مصداقی و مفهومی. مصداقی به این معنا که مسلمانان در آثار هنری به صورت مستمر از آیات قرآن یا نقوش انتزاعی بهره بردند. اما تاثیر مفهومی به این معناست که قرآن اساساً بینش زیباشناختی و مفهوم زیبایی را در میان اعراب صدر اسلام تغییر داد. این درک جدید از زیبایی است که مسیر هنری هر تمدنی را روشن می‌کند. در یونان باستان زیبایی در تناسبات هندسی و عددی معنا داشت (نورآقایی، ۱۳۸۹) و در روم باستان در طبیعت‌گرایی (گاردنر، ۱۳۹۵: ۲۱۰) در هنر مسیحیت تنها تجلی نمادهای مذهبی مهم بود (آیت اللهی، ۱۳۹۰) و در رنسانس، علم و عقل ابراز وجود کردند. (آقایی، ۱۳۹۵) در دوران ظهور اسلام هم تحولات گسترده‌ی فکریِ حجاز باعث شکل‌گیری بینش جدید نسبت به زیبایی شد و بذر هنر اسلامی در اذهان هنرمندان کاشته شد.

خصوصیت مهم مردم دوره‌ی جاهلیت، یعنی بی‌سواد بودن، همان فقدانی بود که قرآن با برطرف کردن آن توانست فرهنگ آن منطقه را متحول کند. آنها که از نعمت خط و نوشتن بی‌بهره بودند با متنی مواجه شدند که تأکید بر خواندن دقیق خود و مشاهده‌ی عمیق جهان داشت. تأثیر چنین گفتاری هم وسیع بود و هم عمیق. و بررسی کامل آن در یک پژوهش امکان پذیر نیست. تمرکز اصلی بر تأثیر قرآن، به عنوان نوع جدیدی از گفتار و نوشتار، در تحول مفهوم زیبایی و چگونگی آغاز هنر خوشنویسی به عنوان نتیجه این تحول است. به عبارت بهتر ما دو سوال مهم را در این تحقیق پی‌می‌گیریم. اول اینکه قرآن چگونه نگاه مردم به زیبایی را تغییر داد؛ دوم این تحول چگونه به هنر خوشنویسی انجامید[۱]؟ در بخش یافته‌ها این انقلاب فرهنگی در چهار دوره طبقه‌بندی شده است و در هر یک براساس رویکرد نظری، وضعیت معرفتی آن مرحله تبیین شده است.

روش تحقیق

روش تحقیق از نوع توصیفی و تحلیلی است. در این مقاله براساس یک رویکرد فلسفی وضعیت فرهنگی دوره‌ی صدر اسلام تحلیل شده است. اطلاعات تاریخی از منابع معتبر تاریخی و با استفاده از روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

پیشینه

پیرامون تأثیرات قرآن بر فرهنگ مسلمین تحقیقات بی‌شماری انجام شده است. این تحقیقات را می‌توان در دسته‌ی کلی طبقه‌بندی کرد. اول مطالعاتی است که تلاش کرده‌اند نشان دهند مضامین قرآن مهمترین عامل برسازنده‌ی محتوای متن‌های فرهنگی بودند. به طور مثال پژوهش‌هایی که درباره نقش قرآن در شکل‌گیری عرفان، فلسفه و کلام اسلامی

۱. شکی نیست که هرابداع هنری یک دلیل و عامل مشخص نداشته و مجموعه‌ای از عوامل در آن دخیل هستند. نگارنده با آگاهی از عوامل دیگرشکل‌گیری هنرخوشنویسی، همانند ممنوعیت هنرفیگوراتیو، قصد دارد به عامل دیگری اشاره کند که پیش از این کمتربه آن پرداخت شده است. همچنین باید گفت هنراسلامی شامل گونه‌های دیگری همانند معماری و فلزکاری و پارچه و سفال و سرامیک است، اما طبیعی است در این مجال اندک تنها می‌توان به یک مورد پرداخت.

صحبت کرده‌اند[۱]. دوم نوشته‌هایی است که نشان داده‌اند قرآن کریم موضوع برخی از آثار را تعیین کرده است[۲]؛ مثلاً هنر تذهیب که موضوع و عنوان کارش تا دوره‌ی تیموری اکثر مواقع قرآن بود. این دو گروه تمایزی دارند. تفاوت اینجاست که در مورد اول عرفان و فلسفه را نوعی ساختاری فکری می‌دانند که در تعیین پارادایم‌های خود از قرآن تاثیر گرفته است. یعنی اگر قرآن نازل نمی‌شد، فلسفه به عنوان شیوه‌ای از تفکر بشری که از یونان باستان (و به نظر برخی از مورخان از هند باستان) آغاز شده مسیر خود را ادامه می‌داد و به احتمال بسیار زیاد مسیر متفاوتی می‌رفت. اما وجود قرآن و ورود اصول اساسی آن در عرفان و فلسفه راه تفکر فلاسفه و عارفان مسلمان را تغییر داد. اما در مورد دوم قرآن خود موضوع آن متن فرهنگی است. یعنی تذهیب قرآن یا آثار بسیار هنری به وجود نمی‌آمد مگر به یمن نزول قرآن. در هر دو گروه قرآن به عنوان یک گفتار بدیع نگریسته نشده است. در گروه اول محتوای قرآن مدنظر است و در گروه دوم عینیت محسوس قرآن که روی کاغذ آمده است.

اما تحقیقاتی هم هستند که قرآن را در بطن فرهنگی آن دوران بررسی کرده‌اند و به سبب نزدیکی هدف ایشان، در نگاه اول، مهمترین آنها را مرور می‌کنیم. طالب تالش (۱۳۸۷) در مقاله‌ی «قرآن و فرهنگ عصر نزول» نقدی نوشته بر علیه افرادی که قرآن را متنی برخاسته از فرهنگ آن دوران می‌دانند. این افراد عقیده دارند قرآن کتابی است برخاسته از شرایط انسانی و اجتماعی آن دوران و عامل غیرانسانی در آن دخیل نیست. طالب تالش با اشاره به تاثیرات عظیم قرآن و با توجه بر منطق فرهنگی تاریخ، این نظر را رد کرده است. قربانی (۱۳۹۳) و عبدالخانی (۱۳۹۶) مقالاتی نوشته‌اند که در آن تاثیر قرآن را در گسترش بینش عقلانی و علمی نشان داده‌اند. البته آنها بیشتر با ذکر نمونه‌هایی از علمای مسلمان تحلیلی توصیفی تاریخی ارائه داده‌اند و یا با ذکر آیه‌هایی از قرآن درباره اهمیت علم، نقش آن را تحلیل کرده‌اند. تقریباً چنین کاری در کتاب‌های مربوط به تمدن اسلامی هم انجام شده است. اما زاویه‌ی نگاه

---

۱. اکبریان (۱۳۷۹) میزان تاثیر قرآن و حدیث در فلسفه اسلامی. دهدزی (۱۳۸۳) ریشه های نظری رهیافت فلسفی به قرآن. میرعلی و شفایی (۱۳۹۶) جایگاه آیات قرآن در تکوین تفکر سیاسی آیت‌الله مرتضی مطهری. جبرییلی (۱۳۸۴) کلام اسلامی؛ عوامل و زمینه های پیدایی.

۲. فلسفی (۱۳۸۱) خوشنویسی نزدیکترین هنر به قرآن. نامور (۱۳۸۰) تذهیب و خوشنویسی، مدیون کتاب آرایی قرآن، نعیمایی (۱۳۷۸) تأثیر تجلی قرآن بر هنر خوشنویسی و تذهیب

مقاله‌ی حاضر قرآن را به عنوان یک نوشتار می‌بیند. سوال اینجاست که این کتاب مقدس به عنوان یک متن مکتوب در آن جامعه که با کتابت بیگانه بود چه نقشی داشت؟ شکی نیست که محتوای آیات هم مهم هستند اما برای مسلمان در صدر اسلام قرآن دریچه‌ای جدید بود به سوی هستی که تمامی محتواها در چارچوب این دریچه تعریف می‌شدند.

رویکرد نظری

رویکرد نظری این مقاله براساس تعریفی است که دریدا از وضعیت «لوگوس محور» ارائه کرده. قبل از توضیح رأی دریدا، باید واژه‌ی لوگوس را به صورت اجمالی تعریف کرد. لوگوس، از جمله‌ی مفاهیمی است که در تاریخ اندیشه تعاریف گوناگونی از آن عرضه شده است. در واژه به معنای گفتن چیزی با معنا، و کلمه است (راتلج، ۱۹۹۸، ج ۵: ۸۱۸). در فلسفه به معنای اصل عقلانی حاکم بر جهان، و در الهیات به معنای «کلمه الله» می‌باشد (وبستر، ۱۹۹۶: ۸۹۲). هراکلیتوس از آن به عنوان گفتار عقلانی جهان یا عقل الهی یاد کرد (راتلج، ۱۹۹۸، ج ۵: ۸۱۷). افلاطون معتقد بود که لوگوس تفسیر و سایه‌ی خدا و نمونه‌ی اسوه‌ی خلقت است. رواقیون نیز لوگوس را امری درونی و متعالی و اصل قانون در عالم و رشته‌ی سازمان‌دهنده مخلوقات می‌پنداشتند (کاپلسون، ۱۳۶۸، ج ۱: ۵۳۰). در فلسفه یهودی هم، فیلون لوگوس عالی‌ترین موجودات و واسط بین خدا و جهان مادی و همین طور نخستین مولود خداست. لوگوس نسبت به خدا فروتر و نسبت به سایر موجودات برتر است (راتلج، ۱۹۹۸، ج ۵: ۸۱۸). در تفکر مسیحی هم لوگوس در شکل سخن - فکر، درونی و پنهان است. و تنها زمانی که به شکل کلمه به زبان می‌آید و تلفظ می‌شود، آشکار می‌شود. آن لوگوس پنهانی، خداست و مسیح، لوگوس خارجی و آشکار است. به اصطلاح لوگوس، خدای دوم است (ایلخانی، ۱۳۸۲: ۴۴-۴۵). یوستیوس عیسی را همان عقل کل و کلمه‌ای می‌داند که خدا جهان را در او آفریده است. (بریه، ۱۳۷۴، ج ۲: ۳۰۵) نویسنده‌ی انجیل یوحنا نیز مسیح را با لوگوس یکی می‌داند (راسل، ۱۳۷۳، ج ۱: ۴۱۵). بنابراین از دیدگاه دینی لوگوس (کلمه) اصلی است که کثرت را به احدیت و انسان را به خدا می‌رساند و به اصطلاح «منجی» جهانی است. لوگوس یا کلمه، حد فاصل میان احدیت خدا و کثرت مخلوقات است. (همان، ج ۱:

۵۶۹) هایدگر در ادامه‌ی اشارات فیخته، که عقیده داشت، لوگوس در همه جا حاضر است و در مقام آشکارکننده‌ی وجود مطلق قرار دارد، (کاپلستون، ۱۳۸۷، ج ۷: ۹۷) به تعریف لغوی لوگوس یعنی گفته‌ای که معنایی مهم را آشکار می‌کند، برمی‌گردد. و نتیجه می‌گیرد لوگوس هستی را آشکار می‌کند. در واقع لوگوس آن حقیقتی است که مجال جلوه‌ی یک چیز را فراهم می‌آورد یا به بیانی دیگر، تجلی و به ظهور آمدن چیزی را ممکن می‌سازد. لوگوس معنایی شبیه به روشن‌کنندگی دارد (هایدگر، ۱۳۸۹: ۴۴؛ به نقل از نیک سیرت، ۱۳۸۶).

دریدا با واکاوی کارکرد معنوی لوگوس در تاریخ تفکر به دو تقابل مهم دست یافت. در دیدگاه لوگوس محور انسان در طلب معناست. و این معنا مستلزم امر حاضر یا حضور است و این حضور در گفتار یعنی زمانی که گوینده خود حضور دارد امکان پذیر است. اگر به جای گفتار با متن مکتوب مواجه شویم که نویسنده‌ی آن حضور ندارد، معنای قطعی متن به دست نمی‌آید. یا معنایی که نویسنده در نظرش بود به دست نمی‌آید. نظر او بر این است که «در سنت فکری همواره گفتار بر نوشتار امتیاز داده شده است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۵) چرا که نوشتار یک امر خارجی و بیگانه است و نقشی جز بازنمود گفتار ندارد. حروف زیر سلطه‌ی صدا قرار دارند، چون صدا با گفتار در مجاورت کلمه قرار دارد و خویشاوند نزدیک آن است. و همان‌طور که ارسطو می‌گوید؛ واژه‌های گفتار نمادهای تجربی ذهن و واژه‌های نوشتار نمادهای گفتاراند (عبادیان، ۱۳۸۳: ۱۵۸).

اهمیت گفتار در برابر نوشتار، از تقابلی دیگر؛ حضور/ غیاب، و اهمیت حضور در تولید معنا ناشی شده است. در ارتباط گفتاری، گوینده و شنونده، هر دو حضور دارند، پس گوینده در حین گفت‌وگو، با شیوه‌های مختلف بیان که با توجه به بازخوردهای شنونده انتخاب می‌کند، معنای مورد نظرش را منتقل می‌کند. یا به اصطلاح، معنای نهایی دست یافتنی می‌شود. اما در نوشتار، مؤلف غایب است. و خواننده براساس بینش خود ممکن است، معنایی غیر نیت مولف برداشت کند (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۵). دریدا این نگرش را «لوگوس محور[1]» می‌خواند. دیدگاهی که برای رسیدن به معنای هستی، حضور را ارجح می‌داند.

1. Logocentrism

اما در تقابلی که دریدا میان گفتار و نوشتار مطرح می‌کند، بدون آنکه نوشتار را برتر باشد، نکته‌ی مهمی وجود دارد. نوشتار ساحتی است که ذهن و عین با هم گره می‌خورند. جایی که تجربه و علم انسان عینیت می‌یابد. از این جهت است که دریدا نوشتار را خاستگاه علم انسان می‌داند. هم به لحاظ تاریخی و از آن مهم تر به لحاظ ماهوی، علم با طلوع نوشتار ظهور پیدا کرده است (دریدا، ۱۹۹۷، ۳۲). در واقع خاصیت تأویل‌پذیری نوشتار و جدایی اثر از مؤلف نه تنها باعث تقلیل معنای متن نمی‌شود، بلکه راه برای برداشت‌هایی عمیق‌تر و جامع‌تر از آنچه نویسنده در نظر داشت، باز می‌شود. اساساً تاریخ فلسفه و علم سراسر شاهدی بر این مدعا است: قطعا برخی از نکاتی که هایدگر از متون فلسفه‌ی یونان باستان اخذ کرده، مورد نظر خود مؤلف هم نبوده. و یا خوانش دقیق نیچه از شوپنهاور و مثال‌هایی از این دست. حتی در عالم هنر نیز زمانی که نگارگر ایرانی قصد دارد غزلی از حافظ را در ساحت تصویر بازآفرینی کند، آن شعر در غیاب شاعر خوانده می‌شود و معنایی جدید در نگاره‌ی وی آشکار می‌شود. بنابراین اکثر متفکران با اینکه حضور و گفتار را ارجح می‌دانستند، اما ناچار به نوشتن بودند و همین نوشتار بود که فکر را پیش می‌راند. بی‌آنکه نگاه لوگوس محور خود را تغییر دهند، در عمل از نوشتار بهره‌مند می‌شدند. به طور مثال ارسطو گفتار را برتر می‌دانست اما پیشرفتی که برپایه فلسفه وی در تمدن اسلامی و اواخر قرون وسطی اتفاق افتاد به دلیل غیاب وی و امکان تأویل عمیق‌تر متن به وجود آمد. به تعبیر دریدا نوشتار امکان پیشرفت «پیش‌بینی‌نشده» را میسر می‌کند.

دو مساله‌ی مهم لازم به ذکر است. نکته‌ی اول شناختِ حدودِ گستره‌ی تعمیم این نظریه است. بابک احمدی در کتاب ساختار و تأویل متن، اول از مکالمات روزمره و نامه‌نگاری عمومی برای تشریح این نظریه مثال می‌آورد، سپس تاکید می‌کند این تقابل «مختص فلسفه و متافیزیک غرب نیست» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۶). و در ادامه با مثال‌هایی نشان می‌دهد در هر فرهنگی که هستی‌شناسی جنبه‌ی متافیزیک یا الهی پیدا کرده این دیدگاه قابل بررسی است. مورد دیگر مایکل پین است که در کتاب «لکان، دریدا، کریستوا»، نوشتارِ دریدایی را در سه ساحت مذهب، تاریخ و فلسفه قابل بررسی دانسته و نوشتار را جوهره‌ی شناخت «خدا»، «تمدن» و «تفکر» می‌داند. (پین، ۱۳۸۵: ۱۸۱-۱۸۹) کتاب ابرساختگرایی ریچارد

هالند نمونه‌ی دیگری است که در آن هالند برای تحلیل انتقادی نظریه دریدا درباب نوشتار و گفتار خط‌های ابتدایی مشرق زمین را مصداق قرار داده است. (هالند، ۱۳۸۰، ۱۸۵-۱۹۰) اما بهترین مورد کتاب درباره گراماتولوژی ژاک دریداست. در فصل اول با عنوانِ «پایان کتاب و آغاز نوشتار» بارها اشاره می‌کند که منظور از نوشتار، متن عام هم می‌تواند باشد. به عبارت دیگر اکثر نظریات علوم انسانی، گزاره‌هایی درباره‌ی وضعیت‌های فردی و جمعی همه‌ی انسان‌ها هستند. این نظریه نیز بنابر نقل قول‌های آورده شده از این قضیه مستثنا نیست.

نکته‌ی دوم این که نظریه تقابل گفتار و نوشتار به ما کمک می‌کند تا دلیل تحول مفهوم زیبایی را در دوران صدر اسلام تحلیل کنیم، اما برای درک ثمره‌ی عینی این تحولِ ذهنی که در مرحله‌ی پایانی یافته‌ها انجام شده، قدری از این دیدگاه فاصله می‌گیریم. به عبارت دیگر می‌توانستیم این مرحله را از مقاله حذف کنیم اما اگر چنین می‌شد، بدون تحلیل هنری که امر ذهنی «زیبایی اسلامی» را عینیت بخشیده، بحث ناقص می‌ماند.

یافته‌ها

در این بخش داده‌های ما از دل تاریخ برخاسته‌اند اما با رویکردی فلسفی تحلیل می‌شوند. طبقه‌بندی آن به چهار مرحله‌ی زمانی، به دلیل پیشامدهای مهمی است که در ابتدا یا انتهای آنها رخ داده است.

مرحله‌ی اول: قبل از اسلام

وضعیت اولیه زمانی است که هنوز خبری از بعثت پیامبر نیست. به آن موقعیت «عصر جاهلی» می‌گویند. از آنجا که بحث درباره‌ی جامعه‌ی بی‌سواد آن دوره است بهتر است درباره‌ی کیفیت این بی‌سوادی اطلاعاتی داشته باشیم. سه شاخه‌ی فرعی در این بحث وجود دارد: ۱- گزارش منابع تاریخی از سطح سواد مردم عربستان قبل از اسلام. ۲- گزارش‌های تاریخی از ادبیات آن دوره. ۳- وجود یا عدم وجود خط رسمی در آن برهه‌ی تاریخی.

«**نَحنُ أُمَّةٌ أُمِّيَّةٌ لَا نَكْتُبُ وَلَا نَحْسُبُ**؛ ما امتی هستیم که کتابت و حساب نمی‌دانیم» (ابن حنبل، بی‌تا، ج ۲، ۴۳، نسائی، ۱۹۳۰، ج ۴، ۱۳۹). ذهبی در تفسیر این حدیث می‌گوید:

بدیهی است که ذکر جمع در این روایت بیانگر وضعیت غالب مردم جاهلی است و نشان نادر بودن و قلت کتابت در میان عرب جاهلی، نه نفی کامل آن. چرا که کسی منکر وجود اشخاصی که حسابرسی امور را به عهده داشتند نیست (ذهبی، ۱۹۹۳، ج ۱۴، ۱۹۲). ابن خلدون هم می‌نویسد تعداد افرادی که خواندن بلد بودند به قدری کم بودند که آنها را قاری اطلاق می‌کردند. وی تأکید می‌کند اشراف نخواندن و ننوشتن را امتیازی برای خود می‌دانستند (ابن خلدون، بی‌تا، ج ۱، ۲۳۷ و ۴۴۶). جاحظ هم به بی‌سوادی آنها صحه می‌گذارد (۱۹۴۸، ج ۳، ۲۸). کلمات ابتدایی آیه ۲ سوره جمعه نیز تأیید دقیقی است بر همین ادعا: «﴿هُوَ الَّذِی بَعَثَ فِی الْأُمِّیِّینَ رَسُولاً مِنْهُمْ﴾... اوست آن کس که در میان بی‌سوادان فرستاده‌ای از خودشان برانگیخت»

درباره‌ی ادبیات آن دوره اما اوضاع کمی متفاوت است. با وجود بی‌سوادی اغلب مردم و حتی شاعران، ادبیات شفاهی سطح ادبی بسیار خوبی داشت. شعر عربی، مراحل بسیار و تحولات تهذیب و توجه و آموزش بسیاری را گذرانده تا به آن حد از اتقان و زیبایی و نو بودن رسیده است که آن را در اواخر عصر می‌بینیم. (الحاجّ حسن، ۱۹۹۳: ۹۵) شعر جاهلی آن قدر در زبان و ترکیب‌ها و اوزان خود قواعد و اصول دارد که پژوهشگر را متقاعد می‌سازد این‌ها با تلاش‌هایی سخت به دست آمده‌اند (ضیف، ۱۳۶۴: ۱۴)؛ به خصوص قصائد قرن ششم میلادی اعجاب برانگیز است و از این حکایت دارد که ثمره‌ی صناعتی با پیشینه‌ی کهن است. در واقع شاعران، اشعار خود را بر پایه‌هایی بلند و ایستاده، با صدای بلند، برای مردم شهر می‌خوانند و آنها نیز به صورت شفاهی برای دیگران سینه به سینه منتقل می‌کردند.

اما آگاهی به این موضوع که تقریباً همه‌ی مردم حجاز سواد خواندن و نوشتن نداشتند، (قلیچ خانی، ۱۳۹۲: ۲۵) و حتی نسبت به نوشتار کاملاً بی‌اعتماد بودند، (حمید سفادی،۱۳۸۱:۱) این سوال را پیش می‌کشد که مردم آن دوره از کدام خطوط آن دوران باخبر بودند؟ در آن اشعارِ آن دوره که به نوع نوشتار اشاره گردیده است، منظور شاعر خط یکی از کتب ادیان آسمانی بود. و شاعر جاهلی برای استشهاد به خط و نوشتار به کتب و آثار اهل کتاب روی می‌آورده است:

اتت حجج بعدی علیها فاصحبت / کخط زبور فی مصاحف رهبان

ترجمه: «سالها بر آن آثار گذشت به گونه‌ای که مانند خط زبور در کتب رهبانان قدیمی و خاک آلوده شد»

قابل توجه است که اکثر این نوشته‌ها به زبان عبرانی و سریانی بوده است گرچه احتمال داده‌اند برخی از این کتب به زبان عربی ترجمه شده باشد. شاعر آن گاه که از خط و نوشتار سخن می‌گوید به کتب دینی چون زبوراستشهاد می‌کند چرا که جز این کتب نمونه و آثار شناخته شده دیگری میان مردم وجود ندارد (خزعلی، ۱۳۹۰، ۱۲۷).

از دیدگاه نظریه دریدا باید گفت در دوره جاهلی اساساً خبری از نوشتن نبود. اما از وجود خط آگاهی داشتند. یعنی اینگونه نبود که تقابل نوشتار و گفتار به طور بنیادین برای آنها مطرح نباشد. همین‌که اشراف آموختن کتابت را کسر شأن می‌دانستند به این معناست که آنها از امکان نوشتن آگاه بودند. قطعا شعرای آن دوران نیز با توجه به اشاراتی که خطوط عبرانی و سریانی داشتند، به صورت شفاهی نقل قول‌هایی از کتب اقوام همسایه در ذهن داشتند. نکته‌ی مهم در لفظِ «جانشینی» است: جانشین شدن نوشتار به جای گفتار؛ حروف به جای آواها. متنِ گفتگوهای فلسفی سقراط در رساله‌های افلاطون نوشته‌هایی هستند که برای ثبت آن مکاتبات، جانشین گفتار شده‌اند. معنای مدنظر گفتگوکنندگان تنها در حضور هر دو طرف قابل دسترسی است و نوشتار میان خواننده و معنای نهایی فاصله می‌اندازد. اما همه‌ی اینها یک گزاره‌ی مهم را پیش‌فرض دارند: وجودِ «متن گفتاری» است که امکان «تحقق نوشتار» را فراهم می‌کند. اسطوره‌ی گیلگمش ابتدا به صورت شفاهی نسل به نسل پرورش یافت تا اینکه در کتیبه‌ای به خط میخی ثبت شد. در حقیقت با اینکه عربستان جاهلی از کتابت بی‌بهره بود، اما همین ادبیات شفاهی امکان نوشتار را تضمین می‌کرد. دلیل عدم تحقق آن همان نگرشی است که نوشتن را لایق حقیرترین افراد می‌دانستند. کسی که می‌نوشت حضور خود را نفی می‌کرد. همه هستی‌اش در چند خط خلاصه می‌شد. وقتی حتی شعرا هم به نوشته اعتماد نداشتند، طبیعی بود که مردم عادی بخواهند منظور خود را رودررو و بدون واسطه به گوش مخاطب برسانند. به عبارت بهتر آنها گفتار را برتر می‌دانستند و نیازی به خلق نوشتار هم نمی‌دیدند. آنها شاعرانی داشتند که در ستایش دنیا و حکمت‌های اخلاقی شعر می‌گفتند. برای شنونده آن مدح و پند از درون شاعری نشأت گرفته بود که

حاضر و آماده آن را می‌دید، پس دلیلی برای نگارش وجود نداشت. و دقیقا به همین دلیل از پیشرفت بازمانده بودند. چرا که به قول دریدا پیشرفت علم و فرهنگ محصول تأویل‌های غنی از نوشتارهاست.

مرحله‌ی دوم: نزول وحی

حال در چنین جامعه‌ای گفتاری جدید ظهور می‌کند: وحی. به عبارت دیگر قرآن نیز ابتدا شکل گفتاری داشت. فرشته‌ی وحی آیات را در گوش جان پیامبر زمزمه می‌کرد و او به خاطر می‌سپرد. برای خویشان بسیار نزدیک می‌خواند و آرام آرام در میان مسلمین به اشتراک گذاشته می‌شد. در حقیقت در این مرحله‌ی تاریخی (حتی اگر بسیار کوتاه باشد) هنوز با نوشتار قرآن روبرو نشدیم و فقط وحی به صورت شفاهی میان مسلمین خوانده می‌شود. اما وحی با نوع گفتاری که پیش از آن تجربه کرده بودند یک فرق اساسی داشت: برخلاف شعر شاعران، گوینده‌ی آن انسانی با حضور مادی نبود. آنها بعد از شنیدن شعر می‌توانستند با شاعر گفتگو کنند تا از کیفیت معنایی که درک کرده‌اند اطمینان حاصل کنند. به عبارت بهتر در گفتارهای ماقبل وحی برای دستیابی به معنا از گوینده به گفتار می‌رسیدند. این گوینده بود که معنای نهایی را بر متن‌اش دیکته می‌کرد. (گوینده محور) اما در وحی، مؤلف حضور جسمانی ندارد. پس مسلمان صدر اسلام برای رسیدن به معنای آن گفتار، باید خود وحی را با دقت بیشتری مرور می‌کرد. (متن محور) از این دیدگاه دو گونه‌ی مختلف از آیات را می‌شنید: اول آیاتی که مبدأ اصلی یا مؤلف وحی را توصیف می‌کنند. مانند آیه ۳۵ سوره نور که می‌فرماید: «﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾؛ خدا نور آسمان ها و زمین است؛ وصف نورش مانند چراغدانی است که در آن، چراغ پر فروغی است، و آن چراغ در میان قندیل بلورینی است، که آن قندیل بلورین گویی ستاره تابانی است، [و آن چراغ] از [روغن] درخت زیتونی پربرکت که نه شرقی است و نه غربی افروخته می شود، [و] روغن آن [از پاکی و صافی] نزدیک است روشنی بدهد گرچه آتشی به آن نرسیده

باشد، نوری است بر فراز نوری؛ خدا هر کس را بخواهد به سوی نور خود هدایت می کند، و خدا برای مردم مثل ها می زند [تا حقایق را بفهمند] و خدا به همه چیز داناست.» (سوره نور، ۳۵) دوم آیاتی که در آنها هستی در جامع‌ترین معنای خود، تجلیِ خواست صاحب وحی معرفی می‌شود. مانند آیه ۶ سوره یونس: «﴿إِنَّ فِي اخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَمَا خَلَقَ اللَّهُ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَّقُونَ﴾؛ به راستی، در آمد و رفت شب و روز و آنچه خدا در آسمانها و زمین آفریده، برای مردمی که تقوا دارند نشانه‌هایی است» یا آیه ۱۰۹ سوره کهف «﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾؛ بگو که اگر دریا برای (نوشتن) کلمات پروردگار من مرکب شود پیش از آنکه کلمات پروردگارم به آخر رسد دریا خشک خواهد شد هر چند دریایی دیگر باز ضمیمه آن کنیم (یعنی عوالم وجود که کلمات تکوینی الهی است بی‌حد و نامتناهی است). و آیه ۲۷ سوره لقمان «﴿وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾؛ و اگر هر درخت روی زمین (در کف نویسندگان عالم) قلم شود و آب دریا به اضافه هفت دریای دیگر مرکب گردد باز نگارش کلمات خدا (که موجودات بی‌نهایت کتاب آفرینش است) ناتمام بماند، که همانا خدا را اقتدار بی‌نهایت و حکمت بی‌پایان است.»

چنین آیاتی دو کارکرد مهم فکری داشت: اول اینکه آنها برای رسیدن به معنا باید خود واژه‌ها را به دقت مرور می‌کردند، تا بتوانند گوینده‌ی گفتار را بشناسند. یعنی فرآیند تولید معنا در وحی، از گفتار به گوینده می‌رسد. این آیات قرآن هستند که تنها دانش ما از خداوند را به ما می‌دهند. «با مثل»هایی که ذهن ما توان درکش را داشته باشد. به عبارت دریدایی معنای به دست آمده به میزان تعمق و تأمل مخاطب بستگی دارد. دوم اینکه با درک توصیفی که آیات قرآن از خداوند و جهان ارائه می‌دادند مردم مسلمان صدر اسلام، همه جهان را همچون گفتاری دیدند که باید با روحیه پرهیزکارانه به سمت درک معنای نشانه‌هایش بروند. یعنی آیات قرآن و جهان خلق شده کلمه یا لوگوسی هستند که خواست خداوند را متجلی می‌کنند و ما برای شناخت این خواست جز دقت در وحی و مشاهده‌ی ژرف‌نگر کاری نمی‌توانیم انجام دهیم.

بنابراین وحی به صورت ذاتی پروسه همیشگی دستیابی به معنا را تغییر داد. مخاطب را

مجبور به تعمق و تفکر کرد. (ناگفته پیداست همین تلاش‌ها برای فهمیدن است که معرفت را گسترش می‌دهد، نه دانشی که سرراست و بدون تلاش به دست آید). و هر چه ژرف‌تر، شناخت از مبدأ وحی یعنی خدا عمیق‌تر. تمامی اینها به یک اصل محوری منتهی شد و آن هستی‌شناسی جدید برای مردم حجاز بود. جهانی که تماماً سرشار از معناست، و این مخاطب است که باید برای درک این معنا تلاش کند. جهانی که سرشار از حضور معنوی خداوند است.

مرحله‌ی سوم: آغاز نوشتار

به اعتقاد برخی از مورخان قرآن از همان اولین آیات مکتوب می‌شد (معرفت، ۱۳۸۹: ۱۵۴). حتی اگر این فرضیه را بپذیریم، باز هم جداسازی مرحله‌ی نزول وحی و آغاز نوشتار ضروری است. چرا که وحی و مکتوب شدن آن، کنش‌های فرهنگی مجزایی هستند. مسلمان صدر اسلام زمانی که آیات الهی را می‌شنید هم درباره‌ی خداوند به شناخت می‌رسید هم درباره‌ی جهان مخلوق. اما مورد دیگری هم هست: انسان. قرآن شناخت جدیدی از آدمی را ارائه داد. بشر دیگر حیوانی نبود که حتی مراسم دینی‌اش برای تأمین معیشت‌اش باشد. «﴿**فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا**﴾؛ فطرت خدایی که مردم را بر اساس آن آفرید» (روم، ۳۰) ﴿**فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ**﴾؛ پس وقتی آن را درست کردم و از روح خود در آن دمیدم پیش او به سجده درافتید» (حجر، ۲۹) خداوند خالق جهان و انسان از روح خود در انسان دمیده، پس انسان این امکان را داشت نائب او در زمین باشد. اگر خداوند مؤلف جهان و کتب مقدس است، پس انسان می‌تواند آواهای وحی را در حروفی که خود ابداع کرده، عینیت ببخشد. باید توجه کرد که وحی الهی بود اما حروف عربی انسانی. امروزه تفکیک صوت یک آیه از تصویر نوشته‌ی آن تقریباً محال است. چرا که با شنیدن هر حرف عربی، بلافاصله تصویر آن حرف تداعی می‌شود. اما می‌دانیم که خط عربی در صدر اسلام دچار تحولات مهمی شد. البته اینطور نبود که هیچ زمینه‌ای وجود نداشته باشد. با مطالعه بر آثار بازمانده ازجمله کتیبه‌ی «ام‌الجمال» که متعلق به قرن ششم میلادی می‌باشد، نشان می‌دهد که باید ریشه خط عربی را منشعب از الفبای سامی دانست (معنوی راد، ۱۳۹۳: ۷۳). این کتیبه منبع

مستند و موثقی در اقتباس خط عربی از خط نبطی (مشتق از آرامی) است. با استناد به کتیبه ها و پاپیروس‌های یافت شده از خط عربی می‌توان گفت که خط عربی ازابتدا به دوصورت متفاوت کتابت می‌شد. درآغاز خط عربی به نام های جزم وحیری و انباری و مکی ومدنی بین عرب شناخته شده بود و از حیره و انبار به شمال (حجاز) در قرن ششم رفته است (دروش، ۱۳۹۴: ۱۹). تحول خط نبطی به عربی تقریبا دو قرن طول کشیده است و تا نیم قرن قبل از هجرت پیامبر اسلام تا اندازه‌ای کامل و درناحیه حجاز معمول گردیده است. همین گونه خط مسند حمیری بخط جزم حیری و انباری تبدیل شده و سپ با تصرفات و تغییرات دیگر بنام خط کوفی معروف شده است (فضایلی، ۱۳۹۰: ۱۰۷).

به عبارت بهتر حروف الفبای عربی در یک روند تاریخی - انسانی شکل گرفته و به یمن نزول قرآن توسط مسلمانان صدر اسلام شکل منسجم‌تری به خود گرفت. البته می‌توان این دیدگاه که توانایی ذاتی انسان برای نوشتن، یک هدیه‌ی الهی است، اما به این معنا نیست که هر چه نوشته شد، سخن خداست. در واقع خط یک ابزار انسانی است. مسلمان صدر اسلام، وقتی جایگاه والایش را در نظام هستی درک کرد، به این ابزار خودساخته فخر فروخت. قلمی که حتی خدا نیز بر آن قسم خورد. پس حروف به مقامی رسیدند که تصویر عینی و ثبت شده‌ی وحی باشند. اینجا بود که متن به معنای علمی در میان مسلمانان تحقق یاقت. اینجا بود که خواست خداوند محقق شد: «﴿بِالْبَيِّنَاتِ وَالزُّبُرِ وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾؛ ما قرآن را به سوی تو نازل کردیم تا (مفاهیم بلند) آن را که برای مردم فرو فرستادیم روشن سازی و باشد که (در آیات) آن، همواره تفکر نمایند» (نحل، ۴۴) «﴿هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولاً مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾، اوست که در میان مردم بی سواد، پیامبری از خودشان برانگیخت تا آیات او را بر آنان بخواند و آنان را [از آلودگی های فکری و روحی] پاکشان کند و به آنان کتاب و حکمت بیاموزد، و آنان به یقین پیش از این در گمراهی آشکاری بودند». (جمعه، آیه ۲) از دیدگاه نظریه دریدا باید گفت امکان پیشرفت فکری محقق شد. چرا که متن، آن هم کتاب عمیقی همچون قرآن، در دسترس مسلمانان قرار گرفت. و آنها با تعمق در آن می‌توانستند به معناهای ژرف‌تری برسند. پس این نوشتار برای آنها صاحب باطن مقدس شد. این طلوع

نوشتار در سرزمین حجاز بود و قطعا چنین طلوعی باید حوزه‌های بسیاری را روشن کند: علم و هنر از آن جمله‌اند.

مرحله‌ی چهارم: انقلاب هنری

تا اینجای مقاله از طریق تحلیل فلسفی وضعیت فرهنگی صدر اسلام روشن شد چگونه «نوشتار» ظهور کرد و مقدس شد. اما نکته‌ی مهم، ثمره‌ی این تحول است. به عبارت بهتر تحول در تعریف مفهوم زیبایی رخ‌داده بود. اما قطعا نیاز بود که این حادثه‌ی انتزاعی به عینیت برسد. این عینیت بخشی در راستای همان نوشتار حادث شد. خواست عمومی برای زیبانویسی قرآن نتیجه‌ی همین تحول بود. مسلمین پیش از آن با مفهوم تجلی آشنا شده بودند. قرآن و همه هستی تجلی خواست خدا بود. آنها می‌دانستند وقتی امر عینی، قصد تجلی امر ذهنی را داشته باشد، باید با اصول کلی آن همراستا باشد. پس زمانی که به آواهای وحی در حروف الفبای عربی عینیت دادند، تردیدی نداشتند که این کلمات باید به زیباترین شکل ممکن نوشته شود. به دو دلیل: اول اینکه قرآن به لحاظ صوت و بلاغت زیباترین متن دوران بود. دوم اینکه خدا دوستدار زیبایی بود. پس در جستجوی شکلی برای حروف بودند که بتواند در سطح معنا زیبا باشد. اینجاست که تعامل صورت و معنا مطرح می‌شود.

صورت و معنا، از جمله‌ی تقابل‌هایی است که در فلسفه، عرفان اسلامی به کرات به آن اشاره شده است: «خدایا غفلت از بصر و بصیر ما بگشای، و هر چیز را چنان که هست به ما بنمای. نیستی را بر ما در صورت هستی جلوه مده. از نیستی بر جمال هستی پرده منه، این صور خیالی را آیینه تجلیات جمال خود کن، نه علت حجاب و دوری، و این نقوش وهمی را سرمایه دانایی و بینایی ما گردان» (جامی، ۱۳۸۳: ۴۸). پس صورت آن چنان هم بی‌قدر نیست و راه فهم معنا دانسته می‌شود؛ «این که صورت حقیقت اشیاء نیز در ذهن حاصل می‌شود به علت آن است که اگر صورت حقیقت اشیاء در ذهن حاصل نشود ممکن نیست که ما بتوانیم حقیقت چیزها را ادراک کنیم.» (کیوان سمیعی، ۱۳۷۴: ۶، به نقل از صدری، ۱۳۸۷) و برای حضور معنا در صورت، از واژه‌ی «تجلی» بهره‌مند شده‌اند. طوری که خداوند در سوره‌ی اعراف صراحتاً از تجلی خود سخن گفته است. هر تجلی و ظهوری، نزولی است و

حجابی بر معنا و در عین حال خود واسطه‌ای است برای درک آن. «ظهور و تجلی با تنزل مرتبه همراه است. هر چیزی که در این عالم تجلی می‌کند و ظهور می‌یابد مظهر امری است که در مراتب هستی، بالاتر از آن قرار دارد. حقایق از مرتبه‌ای به مرتبه دیگر تنزل می‌یابند و در مرتبه نازل‌تر به ظهور می‌رسند هر مظهر مانع یا حجابی است برای باطن خود» (اعوانی، ۱۳۸۲: ۵۰). بنابراین در دیدگاه اسلامی، صورت حجابی بر معنای الهی است و امکان رسیدن به معنا را فراهم می‌کند.

تقابل صورت و معنا در فهم هنر اسلامی، از آن جهت که ماهیت هنر با تجلی آمیخته است، بسیار حیاتی است. در شکل هنر اسلامی نیرویی وجود دارد که عناصر گوناگون هنر اسلامی را سازماندهی می‌کند و عامل وحدت و یگانگی در هنر اسلامی می‌شود (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۲۹). هنر قدسی هنری است که در آن معنای قدسی حاضر در روح اثر، تعیین کننده‌ی صورت اثر نیز هست. به این معنا که تمامی نقوش و تناسبات در راستای القای آن روح معنوی ایجاد شده‌اند (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱).

برای فهم چگونگی دستیابی به فرم مناسب در خوشنویسی باید به نکاتی درباره‌ی صورت خوشنویسی اشاره کرد. شیوه‌های مختلف خط را بر پایه نقطه و الف و دایره معیار تحت قاعده درآورده شد که بر اساس آن، اندازه «الف» با تعدادی معیّن از نقاطی لوزی شکل به اندازه پهنای قلم تعین می‌شد و این «الف» مبنای قطر دایره‌ای قرار می‌گرفت که اندازه انحنای سایر حروف را به دست می‌داد. خطی که براساس این قواعد نگارش می‌یافت، خط منسوب نامیده می‌شد (فضائلی، ۱۳۹۰: ۷۶ - ۷۷). میزان اندازه‌گیری دایره و الف معیار، با نقطه‌ی معیار است. خوشنویسی اسلامی برای هر حرف و کلام آن، مفاهیم نمادین قائل است؛ یکی از اشارات آن به تفسیر نقطه‌ی زیر حرف «ب» بسم اله است. مثلاً گفته شده است نقطه‌ی زیر حرف «ب» نماد نقطه‌ی نخستین است که به منزله‌ی «اولین قطره الهی بر لوح محفوظ است و از سویی نماد خود ذات الهی است که نه تنها ورای عالم هستی که در قالب حروف و کلمات تمثیل یافته است» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۱۳) چون ماهیت هنر خوشنویسی اسلامی ریشه در کلام نخستین قرآن دارد و همان نقطه است و چون همه‌ی خطوط در نقطه است و حروف از نقاط‌اند در عرفان اسلامی بحث‌های عمیقی پیرامون آن شکل گرفته است، مثلا نقطه

را نماد جوهر بسیط دانسته‌اند یا این که نقطه نشأت‌یافته از قلم الهی و همان کلمه علیای خداست (جبلی، ۱۳۴۰: ۵). در مباحث نمادین از نقطه به عنوان خالق الف و الف نشانگر مقام وحدانیت است. در این رابطه نصر می‌گوید: «بسم اله خالق همه چیز است پس همتای کن است» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۱۰) تفسیر رمزی نقطه به ذات خدا اشاره دارد و آن همان فیض اول است که در عرفان اسلامی به آن سرالاسرار و نورالانوار گویند (همدانی، ۱۳۷۶). حتی قلم را به پهنای یک نقطه می‌تراشند (بورکهارت، ۱۳۸۴: ۴۸).

بنابراین به نظر می‌رسد، هنر خوشنویسی مانند سایر هنرهای اسلامی که در دهه‌ها و سده‌های نخستین روند تکاملی خود را طی می‌کردند، تا به صورتی شایسته معنای مورد نظر دست یابند، هنر خوشنویسی هم در این مسیر رشد می‌کرد. انواع خطوط کوفی با همه‌ی زیبایی خود، نتوانستند آن هندسه‌ی قدسی را نمایش دهند. طوری که در نهایت خط نسخ که هندسه‌ی آن براساس الف، نقطه، و دایره معیار بود و توانسته بود مفاهیم دینی را در صورت خود متجلی کند، به عنوان خط برتر در قرآن‌نویسی انتخاب شد. در حقیقت هنرمند خوشنویس طی سده‌های نخستین هجری با طی مراحل مختلف نوشتاری، به آن ایده‌الی که توان انتقال معنا، حسن، قدر، و نظم الهی را دارد، دست یافته و این دست‌رنج، بسیار بهتر و دقیق‌تر از سایر خطوط، در خط نسخ دیده شده است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله چهار مرحله‌ی تاریخی - فرهنگی مرور شد: پیش از اسلام، نزول وحی، آغاز نوشتار و انقلاب هنری. نشان داده شد که هر یک از این مراحل چگونه مسلمان به تحول زیباشناختی نزدیک شدند. مردمی که قبل از اسلام زیبایی را در کاخ و عمارت می‌فهمیدند، در طی چند دهه متحول شدند و کلمه، یعنی بزرگترین نعمت خداوند را، زیبا دانستند. این انقلاب از تحول مفهوم زیبایی ناشی می‌شد. امرزیبا برای آنها پیش از اسلام با تجمل و ثروت برابر بود و بعد از اسلام زیبایی مساوی با «نوشتار مقدس» شد. برای شکل‌گیری چنین انقلابی به یک متن جدید نیاز بود. در جامعه‌ای که از این نعمت بزرگ بی‌بهره بود، بزرگترین معجزه تنها می‌توانست ظهور وحی باشد. متنی که هم بر خواندن تأکید می‌کند، هم بر مشاهده‌ی

دقیق جهان. و قرآن بهترین متن ممکن بود. اینجا بود که علم و امر معنوی به هم می‌رسند و بینش جدیدی نسبت به زیبایی ایجاد می‌کنند. امر معنوی (معنا) با صورتی علمی و هندسی متجلی می‌شود و تنها در این حالت هست که بین صورت و معنا تطابق حاصل می‌شود. زمانی که آیات قرآن با خطوط نسخ و ثلث و نستعلیق نوشته می‌شود، مخاطب هم با یک نوشتار (منبع علم) روبرو است و همینطور صورتی زیباشناسانه (هنر) را مشاهده می‌کند. تأکید قرآن بر مطالعه‌ی دقیق آیات باعث شد مسلمین به مطالعه سایر کتب از تمدن‌های دیگر نیز علاقه‌مند شوند. خوانش دقیق آثار ایران، یونان و روم باستان باعث شکل‌گیری فلسفه، عرفان و ادبیات عرفانی شد. و آرام آرام متن‌هایی غیر از قرآن همانند اشعار نیز زیبانویسی شدند. شاید بهترین عنوان برای این تحول زیباشناختی «تقدس نوشتار» باشد. یا به عبارت بهتر «تقدسِ علم»[۱].

۱. شکی نیست که مسیر هر تمدنی بدون بیراهه نیست. کاخ سازی‌ها و تجمل‌گرایی حاکمان اموی و عباسی جریانی در هنر اسلامی به راه انداخت که هیچ ارتباطی با ذات زیباشناسانه‌ی اسلامی نداشت و بیشتر به بینش اعراب جاهلی نسبت به زیبایی مربوط بود.

فهرست منابع

قرآن کریم. ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، نشر دارالثقلین، قم.

۱. آیت اللهی، حبیب الله، بهشتی، طیبه (۱۳۹۰) بررسی سبک شناختی هنر شمایل نگاری بیزانسی. هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، شماره ۴۸ ؛ ۳۹ -۴۸.

۲. آقائی عبدالله، پیراوی‌ونک مرضیه (۱۳۹۵) بنیاد مابعدالطبیعی پیدایش فن پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس. کیمیای هنر، شماره ۲۱، ۷۷-۹۳.

۳. ابن حنبل، احمد. (بی تا). مسند احمد، بیروت: دار صادر.

۴. ابن خلدون. (بی تا). تاریخ ابن خلدون، بیروت: داراحیاء التراث العربی، ط ۲.

۵. احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز.

۶. اعوانی، غلامرضا (۱۳۸۲)، "مبانی هستی شناختی و معرفت شناختی نگاه نمادین به جهان"، فصلنامه خیال، سال دوم، شماره ۵. ۴۲-۵۳.

۷. اتینگهاوزن، ریچارد، گرابر، الگر(۱۳۹۴) هنر و معماری اسلامی، تهران. نشر سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).

۸. ایلخانی، محمد، (۱۳۸۲)، تاریخ فلسفه در قرون وسطی و رنسانس، چاپ اول، تهران، نشر سمت.

۹. الیاده، میرچا، (۱۳۸۷)، مقدس و نامقدس، چاپ دوم، تهران، نشر سروش.

۱۰. بریه، امیل، (۱۳۷۴)، تاریخ فلسفه، جلد دوم، ترجمه علی مراد داودی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

۱۱. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۸۴)، ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی، ترجمه رضا آوینی، تهران، برگ.

۱۲. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۵۵)، "نظری بر اصول و فلسفه هنر اسلامی"، ترجمه‌ی غلامرضا اعوانی، جاویدان خرد، سال دوم، شماره ۲، ۱۸-۳۰.

۱۳. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۵)، هنر اسلامی، زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران، سروش.
۱۴. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۹)، هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش.
۱۵. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۷۰)، نقش هنرهای زیبا در نظام آموزشی اسلام، ترجمه‌ی رضا آوینی، تهران، برگ.
۱۶. پین، مایکل، یزدانجو پیام (۱۳۸۵) لکان، دریدا، کریستوا، نشر مرکز، تهران.
۱۷. تلیخ، پل، (۱۳۸۱)، الهیات سیستماتیک، ترجمه حسن نوروزی، جلد دوم، تهران، انتشارات حکمت.
۱۸. ذهبی. (۱۹۹۳). سیر اعلام النبلاء، تحقیق: شعیب الأرنؤوط، بیروت: موسسة الرسالة.
۱۹. جامی، عبدالرحمن، (۱۳۸۳)، لوایح، تصحیح، مقدمه و توضیحات از یان ریشار، تهران، انتشارات اساطیر.
۲۰. جبلی، عبدالکریم، (۱۳۴۰)، الکهف الرقیم فی شرح بسم اله، دکن.
۲۱. حمید سفادی، یاسین، (۱۳۸۱)، خوشنویسی اسلامی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی.
۲۲. ضیف، شوقی، (۱۳۶۴)، تاریخ ادبی عرب العصر الجاهلی، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، امیرکبیر.
۲۳. دروش، فرانسوا (۱۳۹۴) کراسه‌های دست‌نویس‌ها، ترجمه مرعشی، سید حسین، نشریه اوراق عقیق، شماره ۴ ، ۳۲ تا ۷۵.
۲۴. راسل، برتراند، (۱۳۷۳)، تاریخ فلسفه غرب، ترجمه نجف دریابندری، جلد اول، چاپ ششم، تهران، کتاب پرواز.
۲۵. رامیار، محمود، (۱۳۸۵)، تاریخ قرآن، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۲۶. عبادیان، محمود، (۱۳۸۳)، "چهره ژاک دریدا: دریدا و ساخت شکنی"، نشریه زیبا شناخت، شماره ۱۱، ۱۵۱ – ۱۶۲.
۲۷. فضائلی، حبیب الله (۱۳۹۰) اطلس خط تحقیق در خطوط اسلامی، نشر سروش، تهران.
۲۸. قلیچ خانی، حمیدرضا، (۱۳۹۲)، درآمدی بر خوشنویسی ایرانی، تهران، نشر فرهنگ معاصر.
۲۹. کاپلستون، فردریک، (۱۳۶۸)، تاریخ فلسفه، ترجمه سید جلال الدین مجتنوی، جلد اول، چاپ دوم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، تهران.
۳۰. گاردنر، هلن (۱۳۹۵) هنر در گذر زمان، نشر نو، تهران.
۳۱. صدری، مینا، (۱۳۸۷)، "صورت و معنا در هنر دینی"، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۵، ۶۸-۷۵.
۳۲. نسائی (۱۹۳۰). سنن النسائی، بیروت: دار الفکر، الطبعة الأولی.
۳۳. نصر، سید حسین، (۱۳۷۵)، "پیام روحانی خوشنویسی اسلامی"، فصلنامه هنر، شماره ۳۱، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۳۴. نورآقایی، آرش. (۱۳۸۹). عدد، نماد، اسطوره. تهران، نشر افکار.
۳۵. معرفت، محمدهادی (۱۳۸۹) علوم قرآنی، قم، نشر یاران، چاپ یازدهم.
۳۶. هایدگر، مارتین، (۱۳۸۹)، هستی و زمان، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی.

۳۷. هالند، ریچارد. (۱۳۸۰) ابرساختگرایی: فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی، ترجمه فرزان سجودی، تهران.

38. Derrida Jacque (1997) Of Grammatology, trans. Gayatri Chakravorty Spivak Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

39. Routledge, (1998), the Encyclopedia of philosophy. Vol 5. London: Routledge.

40. Webster, (1996) Webster's Encyclopedic unbridged-Dictionary of the English language (4th edn). New York: Gramercy Books.