مجله‌ی *حافظ‌پژوهی* (مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۷۸-۱۴۹

همسویی فرم خط با معنای شعر در اشعار حافظ
با توجه به رسم‌الخط زمانه‌ی شاعر

مهدی عظیم‌پور*

چکیده

به‌جرئت می‌توان گفت اشعار هیچ شاعری به‌اندازه‌ی شعر پر از رمز و راز حافظ، از زوایای متعدد، مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفته‌است؛ چه در موضوعاتی مرتبط و نزدیک به حیطه‌ی شعر و ادب و چه در مواردی بعید و عجیب. یکی از موضوعاتی که می‌توان در توجه و تعمق به شعر حافظ به آن پرداخت، بررسی احتمال هماهنگی فرم و هندسه‌ی خط با معنا و مفهوم آن است. در این راستا، طبعاً باید به خطوط رایج در زمانه‌ی شاعر مراجعه کرد. شاید یکی از دلایل جلب نظر نکردن و پیگیری نشدن این موضوع، تایپ و کتابت و چاپ اشعار حافظ با نویسه‌ها و خطوطی غیر از رسم‌الخط زمانه‌ی شاعر باشد. استفاده از شکل حروف، در تشبیهات و تصویرسازی‌های بیشترِ شاعران سابقه داشته، اما پیگیری هماهنگی احتمالی هندسه‌ی حروف و کلمات و عبارات به‌منظور تقویت تصویرسازی و تصورسازی مفهوم شعر، محتاج تحقیق و تأمل بیشتری است. این اتفاق ممکن است حاصل اشراف شاعر به رسم‌الخط‌های موجود باشد و یا صرفاً با ذوق کاتبان خوش‌نویس اعمال گردیده باشد. برای تبیین این موضوع، ابتدا نگاهی اجمالی به خوش‌نویسی در حدود عصر حافظ می‌اندازیم و سپس با ارائه‌ی نمونه‌هایی از شعر حافظ و با استفاده از خطوط رایج زمانه‌ی شاعر، در این مسئله تأملی می‌کنیم. روشن است این نوشتار، با وجود مقدمات و توضیحات و ارائه‌ی

* کارشناس هنر، کارشناسی‌ارشد ادبیات، خوشنویس. azim11235813@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۲

نمونه‌های متعدد، به‌منظور اثبات خوش‌نویس بودن یا تمایلات آگاهانه‌ی گرافیکی حافظ عرضه نشده و صرفاً فتح‌باب جدیدی است جهت غوص اهل ذوق و هنر در دریای عمیق شعر حافظ.

واژه‌های کلیدی: خوش‌نویسی، ثلث، حافظ، هنر، رسم‌الخط.

۱. مقدمه

اول ز حرف و صوت وجودم خبـر نبـود در مکتبِ غمِ تو، چنین نکتـه‌دان شـدم
(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۲۱)

خط، جلوه‌ی باطن و روح آدمی است و لذا از قوانین روح پیروی می‌کند. حرکت قلم از چپ به راست و از راست به چپ و از بالا به پایین، بی‌تردید با دل‌آگاهی روحانی بشر و باطنی‌ترین تمایلات آدمی پیوند می‌خورد. بنابراین بی‌وجه نخواهد بود که نگارش خط چینی از بالا به پایین، چونان سیر آدمی میان زمین و آسمان یا گشت انسان از آسمان به طبیعت درون تلقی گردد و سیر خط اسلامی از راست به چپ، سیری از بیرون به‌سوی درون و قلب، که در سمت چپ سینه جای دارد، دانسته شود. اما سیر خطوط غربی همواره از درون به‌سوی بیرون است. از همین وجه نظر است که برخی نویسندگان، خط را دارای وجوهی سمبولیک می‌دانند و به این ترتیب، خط نیز گرایشی باطنی و روحانی پیدا می‌کند (مددپور، ۱۳۸۶: ۳۷۰).

بی‌تردید کلمه و کلام مهم‌ترین موادِ اولیه‌ی مشترکِ شعر و خوش‌نویسی است که پیوندی عمیق و پایدار میان این دو قلمرو برقرار کرده‌است. تخیل و احساسات لطیف شاعران، تعالی‌بخش خطوط خوش‌نویسان بوده و زیبایی بصری و تعادل خیال‌انگیز خط، وضوح معنا و مانایی آثار ادبی را تقویت نموده‌است. این تعامل به گونه‌ای است که به گواه تاریخ، بسیاری از خوش‌نویسان، شاعر و خیلی از شاعران، خوش‌نویس بوده‌اند. شاعرانی چون اسدی طوسی، انوری، جامی، صائب و برخی دیگر از شاعران صاحب‌نام را، به استناد تذکره‌ها یا محتوای اشعارشان، می‌توان ازجمله‌ی خوش‌نویسان برشمرد. از

سوی دیگر، بسیاری از خطاطان، همچون ابن‌مقله‌ی بیضاوی، ابن‌بوّاب، سلطان‌علی مشهدی، میرعلی هروی، مجنون هروی، میرعماد و بسیاری دیگر، سخنان منظومی از خود به‌جای گذاشته‌اند.[۱]

چنانکه در تاریخ آمده، سرزمین فارس در حدود قرون هفتم تا نهم هجری و در جریان تلاطم‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دیگر کشورهای اسلامی، مأمن و پناهگاه عالمان، فاضلان و هنرمندان و درنتیجه محل رشد و شکوفایی علوم و هنرهای گوناگون بوده‌است. به گواهی آثار به‌جامانده و قول صاحبان رای، عصر سعدی و حافظ و شهر شیراز، تاریخ و جغرافیای اوج و کمال بسیاری از فنون و هنرهای اسلامیِ رایج بوده، هم‌چنانکه شعر ایشان نیز کمال شعر و ادبیات و معارف اسلامی و ایرانی به‌شمار می‌آید.

در نگاهی کلی، قرن هشتم دوره‌ای است که براثر تلاش چندصدساله‌ی خوش‌نویسان بزرگ گذشته، چون ابن‌مقله، ابن‌بوّاب و یاقوت مستعصمی، اقلام شش‌گانه‌ی محقق، ریحان، ثلث، نسخ، توقیع و رقاع به نقطه‌ی اوج و حد کمال خود رسیده بود. درحقیقت روزگاری که حافظ در آن می‌زیست از پرفروغ ترین دوره‌های رواج خوش‌نویسی و هنرهای بسیاری است که امروزه به‌عنوان هنرهای سنتی خوانده می‌شوند. خوش‌نویسان بزرگ و بلندآوازه‌ای چون خواجه عبدالله صیرفی (شاگرد یاقوت مستعصمی) و صاحب رساله‌ی *گلزار صفا*، معاصر با حافظ بودند. بوداق قزوینی در کتاب خود، *جواهرالأخبار*، درباره‌ی رواج و رونق هنر کتاب‌آرایی در شیراز آن اعصار، چنین آورده‌است: «در هر خانه‌ی شهر شیراز، زن کاتب است و شوهر مصور، دختر مذهّب و پسر مجلّد. بنابراین یک خانواده می‌تواند هر نوع کتابی را تولید کند. در این شهر، تولید هزار نسخه‌ی مصور در خلال یک سال امکان‌پذیر است» (مشتاق، ۱۳۸۶: ۴۲).

از بررسی محتوای اشعار حافظ می‌توان دریافت که او نیز، مانند بسیاری از بزرگان و فاضلان آن زمان، با هنر خوش‌نویسی آشنا بوده و شاید در خوش‌نویسی دستی نیز داشته‌است. اگر قطعات و آثار خوش‌نویسی به‌جامانده در قرن هشتم با رقم شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی،[۲] بنابر ادله و اظهارات برخی صاحب‌نظران، دلیل قانع‌کننده‌ای بر

خوش‌نویس بودن حافظِ شاعر نیست، استفاده‌ی شایان وی از اصطلاحات خوش‌نویسی و هنرهای وابسته به آن می‌تواند نشانه‌ی آشناییِ کاملِ وی با این فن و مصطلحات آن باشد. دیوان وی مملو از انواع ترکیباتی است که با واژه‌های «خط»، «قلم»، «نقش»، «رنگ»، «لوح»، «صفحه»، «سواد»، «بیاض»، «غبار»، «ورق و نظایر این‌ها ساخته شده‌اند. به این فهرست می‌توان نام‌های خطوط و خطاطان و ابزار و شیوه‌های مربوط به هنرهای کتابتی را که در کلام سعدی و دیگران، به‌روشنی و در شعر حافظ، به‌صورت پیدا و پنهان دیده می‌شوند اضافه کرد. همچنین از وضوح و فراوانی واژگان خوش‌نویسی و هنرهای وابسته به آن در شعر معاصران حافظ می‌توان به رواج و اعتلای این هنرها در آن زمان پی برد. در این زمینه، نقش خواجو را می‌توان پررنگ تر از دیگران دانست. از سویی، از آنجا که حافظ، به استناد اشعارش، با قرآن مأنوس بوده و به جمیع علوم عقلی و نقلی تسلط داشته، طبیعی است که هنری مانند خوش‌نویسی، که بیشترین پیوند و نزدیک‌ترین ارتباط را با این مقولات دارد، در حیطه‌ی توجه و شاید تجربه‌ی او قرار گرفته باشد، به‌ویژه که بزرگ‌ترین حامی و ممدوح او، شاه شجاع نیز، در خوش‌نویسی، شهره‌ی زمانه بوده‌است. به گمان قوی می‌توان تصور کرد که حافظ ابیات زیر را برای شاه شجاع خوش‌نویس سروده‌است،[۳] چراکه در این ابیات، شبکه‌ای از مراعات‌النظیر با استفاده از واژگان و اصطلاحات خوش‌نویسی فراهم آمده‌است:

گر دیگری به شیوه‌ی حافظ زدی رقم مقبولِ طبعِ شاهِ هنرپرور آمدی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۰)

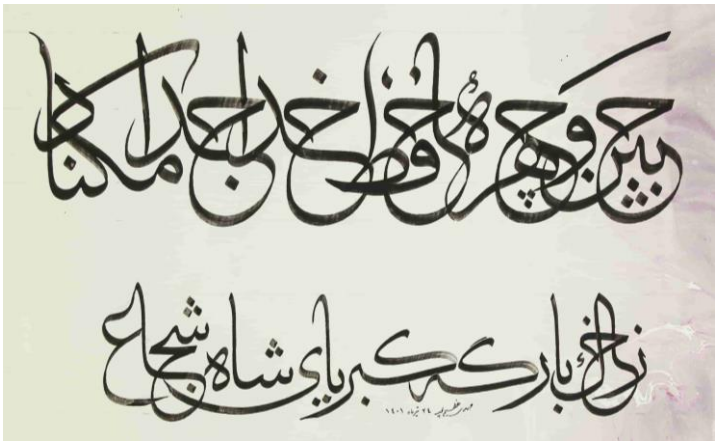
کسی که حسن خط دوست درنظر دارد محقق است که او حاصل بصر دارد
(همان: ۸۹)

آن غالیه‌خط گر سوی ما نامه نوشتی گردون ورق هستی ما درننوشتی
(همان: ۳۳۸)

کلک تو ـ بارک‌الله ـ بر ملک و دین گشاده صد چشمه آب حیوان از قطره‌ی سیاهی
(همان: ۳۸۱)

کلک تو خوش نویسد در شأن یـار و اغیـار تعویذ جـان‌فزایـی، افسـون عمرکـاهی
(همان: ۳۸۲)

از مضمون برخی از این ابیات می‌توان حدس زد که علاوه‌بر تبادل کلام و اشعار میان حافظ و حاکمان همدل و صاحب‌منصبان صاحب‌ذوق، خطوط خوش نیز در محافل فرهنگی آنان مورد توجه و قیاس و حتی مجادله و تحدی بوده‌است. به هر حال، با توجه به قرائت تاریخی و نیز کثرت استعمال اصطلاحات ظریف و حرفه‌ای خوش‌نویسی، احتمال خوش‌نویس بودن حافظ در هر سطح منتفی نیست، چنانکه استاد عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب *از کوچه‌ی رندان* می‌نویسد: «حافظ یک جا به‌مناسبت از خط غبار چنان صحبت می‌کند که گویی اوقاتی را صرف خط کرده‌است و خط‌نویسی. عجب نیست که یک نسخه‌ی کهن به خط او مانده باشد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۶). نگاهی به چینش حروف و کلمات در برخی اشعار، ذهن خیال‌پرداز خوش‌نویس را به این‌سو می‌کشاند که حافظ عامدانه بستر هنرنمایی و خلاقیت خوش‌نویسان را فراهم کرده. برای نمونه، در غزل با مطلع «قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع»، افزون‌بر حروف دوّار دیگر، چهل و یک حرف از خانواده‌ی دوایر معکوس (ج چ ح خ ع غ) و نیز در غزل با مطلع «بامدادان که ز خلوتگه کاخ ابداع»، علاوه‌بر دیگر حروف مستعد دایره، چهل و هشت دایره‌ی معکوس آمده که برای یک خوش‌نویس خلاق، دستمایه‌ای درخور است. نکته جالب این‌که در بیت آخر هر دو غزل مدح‌محور، تعداد دوایر بیشتر می‌شود تا حسن ختامی برای جولان ترکیبات بدیع گردد. این استعداد فرم و خصیصه‌ی هندسی توأم با معنای فاخر و مدح وزین شعر می‌تواند تحفه‌ای گران‌بها را پیشکش ممدوح نماید. همچنین جالب است که در مصراع «جبین و چهره‌ی حافظ خدا جدا مکناد»، ترتیب و توالی حروف ج، چ، ح، خ رعایت شده‌است.



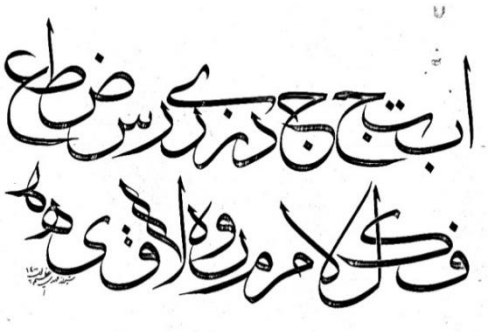
به قول تذکره‌نویسی معروف، اهل هر فرقه‌ای حافظ را به خود منسوب می‌دارند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۹۰) و بی‌راه نیست اهل هنر نیز به استناد فراوانی واژگان و اصطلاحات هنری، حافظ را از قبیله و خویشان خویش پندارند.

در نسخه ای از *اسکندرنامه*، *هشت بهشت* و *خسرو و شیرین* امیرخسرو دهلوی، که به‌ترتیب در ۲۴ صفر، ۶ ربیع‌الآخر و ۱۳ جمادی‌الاول سال ۷۵۶ قمری، به خطی شیرین و پخته استنساخ شده‌است و هم‌اکنون در کتابخانه‌ی فرهنگستان علوم ازبکستان تاشکند محفوظ است، کاتب خود را همه‌جا «محمدبن محمدبن محمد الملقب به شمس الحافظ الشیرازی» معرفی کرده‌است. از خوش‌نویس شیرازی دیگری به همین نام و لقب و به تاریخ ۷۷۴ نیز آثار قابل تأمل و استنادی با این رقم‌ها بر جای مانده‌است: «کَتَبَهُ أَفْقَرُ الْفُقَرَاءِ شَمْسُ الْحَافِظِ الشِّیرَازِیِّ فِی بَلَدِهِ شِیرَازَ حُمِیَتْ عَنِ اهْتِزَازٍ» یا «کَتَبَهُ الْعَبْدُ شَمْسُ الْکُتَّابِ شِیرَازِیٌّ حَامَدَ اللَّهَ».

۲. نگاهی به هندسه‌ی حروف الفبا در شعر

شاعران و سخنوران، علاوه‌بر به‌کارگیری حروف در جایگاه معنا و تشخص عرفانی، بارها اندام‌های انسان را به شکل حروف تشبیه کرده‌اند.[۴] باید به یاد داشت که با توجه

به تنوع و تفاوت شاکله و اندام حروف در خطوط، حروف مدنظر شاعران تا پیش از قرن نهم، بیشتر مربوط به خطوط کوفی، ثلث، محقق، ریحان و فروعات آن‌هاست.



فرم الفبا در خط ثلث

با توجه به اشعار شاعران مشهور آن اعصار، دامنه‌ی تشبیهات حروفی را به‌صورت خلاصه و به ترتیب کاربرد و اهمیت آن‌ها می‌توان چنین معرفی کرد:

۱.۲. «الف»

فارغ از برداشت‌های معناگرا و بلند عارفانه، شاعران معمولاً از تشبیه «الف» به قامت کشیده و ظریف یار استفاده کرده‌اند، چنانکه حافظ نیز در یکی از مشهورترین ابیات خود می‌سراید:

نیست بر لوح دلم، جز الفِ قامتِ یار چه کنم؟ حرف دگر یاد نداد استادم!

(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۱۸)

۲.۲. «د»

حرف دال معمولاً به قد خمیده تشبیه شده و بیشترین تضاد را با الف دارد. مولانا این تضاد را در مصراعی به‌زیبایی آورده‌است: «از عشق، گشته دال الف، بی عشق، الف چون دال‌ها!» (شیمل، ۱۳۶۸: ۱۴۲).

۲. ۳. «ج، چ، ح، خ»

این حروف درخور وصف جعد یار بوده‌است، به‌ویژه از «ج» برای این مقصود استفاده می‌شده، زیرا نقطه‌ی آن می‌تواند نمودار خال نزدیک به گوش باشد. نمونه‌ای صریح از حافظ:

در خم زلف تو، آن خال سیه دانی چیست؟
نقطه‌ی دوده که در حلقه‌ی جیم افتاده‌ست!

(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۹)

۴.۲. «ر»

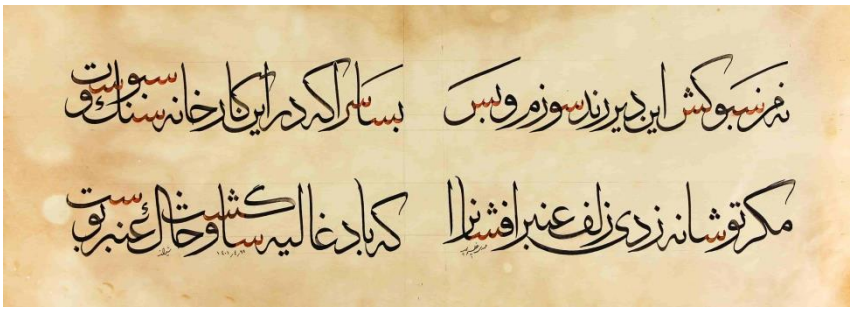
در کلام شاعران، «ر» به مناسبت یک نوع از اشکال خود، بدل هلال ماه است، اما این حرف، ایشان را به‌واسطه‌ی شکلی دیگر از «ر»، به یاد خنجر نیز می‌اندازد، خنجری که یک ماه عیش و عشرت را می‌برد (شیمل، ۱۳۶۸: ۱۸۰)؛ هلال ماه رمضان نیز مانند نخستین حرف واژه‌ی «رمضان» است. شاید با توجه به همین تشابهات، تکرار این حرف در این بیت حافظ نیز آگاهانه باشد:

بیا، که ترک فلک خوان روزه غارت کرد هلال عید به دور فلک اشارت کرد

(همان: ۱۰۲)

۵.۲. «س و ش»

این حروف به‌طور کلی، در تشبیهات با دندان‌ها پیوند می‌یابند. دندانه‌های «س» و «ش» همچنین می‌تواند شکل شانه را هم در ذهن مجسم کند. شاید تعدد عجیب دندانه‌ها (۹ مورد) در بیت زیر:



(همان: ۴۷)

ناخودآگاه شاعر را به استفاده از واژه‌ی «شانه» در بیت بعدی ترغیب کرده باشد.

نمونه‌ای دیگر در راستای این گمانه‌زنی:

آتش آن نیست که از شعله‌ی او خندد شمع　　آتش آن است که بر خرمن پروانه زدند

کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه، نقاب　　تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

(همان: ۱۴۳)

۶.۲. «ص»

«ص» معمولاً در اشعار، معرف چشمان بادامی است. شاید تکرار حرف صاد در بیت زیر، در تأیید و تقویت مضمون کنایی شعر مبنی بر تنگ‌نظری مدعیان تصوف باشد:

حافظ به کوی میکده، دائم به صدق دل　　چون صوفیان صومعه‌دار، از صفا رود

(همان: ۱۵۴)

۷.۲. «ع»

با توجه به شباهت حرکت اول «ع» در خط ثلث و فروع آن، این حرف می‌تواند به ماه نو تشبیه شود.

۸.۲. «ف»

«ف» گاهی در وصف چشم تنگ و گاهی در وصف حلقه‌های گیسوی محبوب استفاده می‌شد.

۹.۲. «ک»

«ک»، به‌خصوص در خط کوفی، نمادی از تنگی دل بوده‌است.

۱۰.۲. «لا»

ترکیب «لا» عمدتاً زلف‌های بلند را توصیف می‌کند. عارفان اهل قلم، هم به‌واسطه‌ی شکل ترسیمی و هم معنای «لا»، آن را به‌عنوان جارویی که همه‌ی تعلقات دنیا را از دل می‌روبد و یا به‌منزله‌ی شمشیری که گردنِ آرزوی این‌جهانی را می‌زند تفسیر کرده‌اند. روزبهان بقلی فسایی نیز در *شرح شطحیات*، از «لا» به‌عنوان مقراض (قیچی) یاد می‌کند. از «لا» برای تداعی رکوع هم استفاده شده‌است.

۱۱.۲. «م»

کاربرد «م» در تشبیه دهان کوچک محبوب است. افزون‌بر آن، در معنای سجده هم استفاده شده‌است.

۱۲.۲. «ن»

«ن» بازنمای ابروی کمانی زیباست، اگرچه باژگونه است و مردمک دیده یا خال می‌تواند نشان‌دهنده‌ی نقطه‌ی درون «ن» باشد. تشبیه آن به گیسوان فروهشته و فراپوشاننده‌ی گوش نیز دیده می‌شود. در طبیعت می‌توان مفهوم هلال ماه و ستاره را از «ن» اخذ کرد.

۱۳.۲. «ه»

«ه» اول و وسط را دوچشم می‌خوانند و آن را به چشمان گریان هم تشبیه کرده‌اند.

۳. چند نمونه از هماهنگی فرم و محتوا در اشعار حافظ

اکنون به استناد مقدمات بیان‌شده و نظر نظامی عروضی سمرقندی در *چهار مقاله*، که گفته‌است «چنانکه شعر در هر علمی به‌کار شود، هر علمی در شعر به‌کار شود» (نظامی عروضی، ۱۳۸۰: ۴۷)، تعامل و تأثیر متقابل معنای شعر با شکل و فرم خط را در شعر حافظ، با آوردن نمونه‌هایی، به نظاره می‌نشینیم.

همان‌گونه که در مقدمه ذکر شد، هماهنگی‌های احتمالی فرم خط با محتوا و منظور شعر، به همان اندازه که ممکن است حاصل اشراف و خلاقیت آگاهانه‌ی شاعر باشد، محتمل است که صرفاً بر تصور و تجسم کاتب خوش‌نویس استوار باشد. با توجه به مطالب پیش‌گفته، گمان می‌رود که همسو شدن فرم و محتوا در کلمات و عبارات برخی از اشعار حافظ، هوشیارانه و آگاهانه بوده‌است. این فرض جالب امروزه به‌دلیل استفاده از خطوطی همچون نستعلیق و شکسته و نویسه‌های روزنامه‌ای برای نگارش اشعار حافظ، از نظرها پنهان مانده‌است. به استناد آثار مکتوب باقی‌مانده، «قلم کتابت مصاحف در قرون هفتم و هشتم، محقق و نسخ و ریحان و ثلث بوده‌است» (صحراگرد، ۱۳۸۷: ۲۴). برای درک بهتر تفاوت خطوط و تأثیر فرم و شاکله‌ی آن‌ها در القای معنا، از میان مثال‌های فراوان، مصراعی از حافظ را با دو خط نستعلیق و ثلث می‌آوریم:

در نمونه‌ی ثلث، چنانکه ملاحظه می‌شود، تکرار خمیدگی در «گ»، «ک» و «د»، با مفهوم سرافکندگی و شرمندگی هماهنگ‌تر است.

گفتنی است استفاده از فرم هندسی کلمات و انعطاف و تغییر آن در راستای کمک به القای منظور و معنای کلمه، امروزه در هنر و علم گرافیک، به‌عنوان تایپوگرافی مطرح و تدریس می‌شود. این وحدت بصری مفهوم و فرم هندسی، که تایپوگرام نیز نامیده می‌شود، در قرن بیستم، به‌جد مورد توجه گرافیست‌های شاخص غربی قرار گرفت. اکنون به مثال‌هایی از حافظ در زمینه‌ی هماهنگی فرم حروف با معنای شعر می پردازیم:

آسوده بر کنار ـ چو پرگار ـــ مـی‌شـدم دوران ـ چو نقطه ـ عاقبتم در میان گرفـت

(حافظ، ۱۳۸۰: ۶۸)

در این بیت، شکل «ن» در «دوران»، با توجه به قاعده‌ی خوش‌نویسانه‌ی فاصله‌ی یکسان نقطه‌ی «ن» با دیواره‌های آن، توضیحِ تصویریِ در میان گرفتن نقطه توسط خطی پرگاری است.

حرف نون در خطوط نستعلیق و ثلث

در ابیاتی دیگر نیز واژه‌ی «نقطه» با واژگانی همنشین شده‌است که به «ن» ختم می‌شوند، مانند «میان»، «دهان»، «دوران»، «عاقلان» و «دهن»:

چندان‌که بر کنار ـ چو پرگار ـ مـی‌شـدم دوران ـ چو نقطه ـ عاقبتم در میان گرفت

(همان: ۱۷۷)

چندان‌که بر کنار ـ چو پرگار ـ مـی‌شـدم دوران ـ چو نقطه ـ ره به میانم نمـی‌دهـد

(همان: ۱۷۸)

اندیشـه از محـیط فنـا نیسـت، هرکـه را بر نقطه‌ی دهانِ تـو باشـد مـدار عمـر

(همان: ۱۹۶)

چو نقطه ـ گفتمش ـ اندر میان دایره آی به‌خنده گفت که ای حافظ، این چه پرگاری

(همان: ۳۴۴)

اما وضعیت و جایگاه نقطه در ابیاتی از حافظ، با اشاره به واژه‌ی «عشق»، به گونه‌ای متفاوت تصویر شده‌است:

عـاقلان نقطـه‌ی پرگـار وجودنـد، ولـی عشق داند که در این دایره سرگردان‌اند
(همان: ۱۴۹)

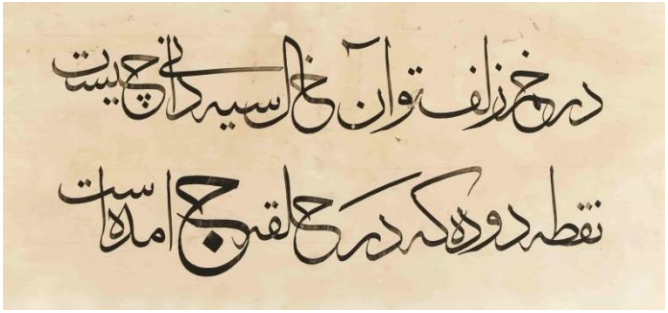
اگـر نـه دایـره‌ی عشـق راه بربسـتی چو نقطه، حافظ سرگشته در میان بـودی
(همان: ۳۴۲)

نقطه‌ی عشق نمودم به تو، هان! سـهو مکـن ورنه چون بنگری، از دایره بیرون باشی
(همان: ۳۵۶)

نکته‌ی ظریف و جالب در سه بیت اخیر، تطابق کلام حافظ با جایگاه نقطه‌ها در شکل واژه‌ی «عشق» است؛ به این ترتیب که برخلاف مواردی که به مرکزیت نقطه اشاره شده، در بیتی به بسته بودن دایره‌ی «ق» در «عشق» و در میان نبودن نقطه‌ی آن، و در بیتی به بیرون بودن نقطه در دایره‌ی «ق» در «عشق» تصریح گردیده، چنانکه گویی حافظ با نگاه به شکل «عشق»، آن را گزارش کرده‌است.

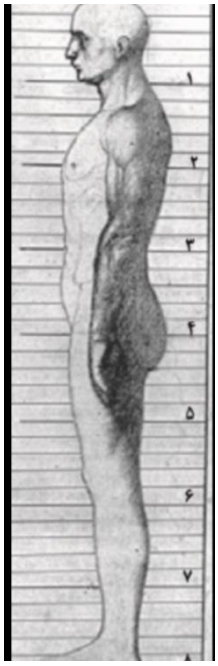
«عشق» در خطوط نستعلیق و ثلث

حافظ در مواردی، به رسم رایج شاعران قبل و معاصر خود، صراحتاً از تشبیهات حروفی استفاده می‌کند، مانند تصویر زیر:



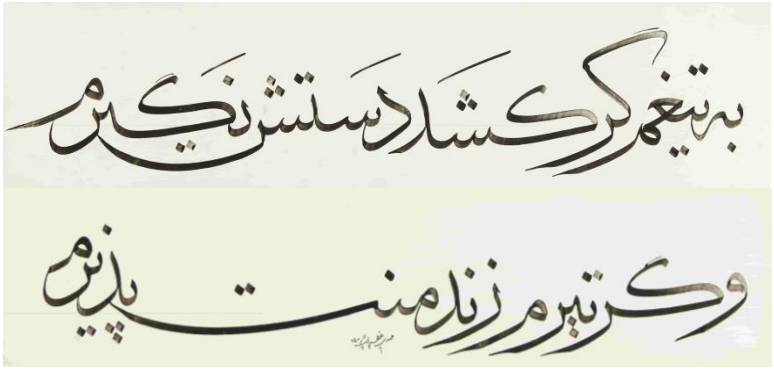
در این مورد و در موارد دیگر، استعداد هندسه و شکل حروف و کلمات و اتصالات، در تجسم معنا و مفهوم به‌کار گرفته شده‌است.

همان‌گونه که پیش‌تر در مقدمه گفته شد، «الف» علاوه‌بر مفاهیم ارجمند مذهبی و عرفانی، در نظر شاعران، همیشه به قامت محبوب تشبیه شده. جالب است که از نظر آناتومی، تناسب یک به هفت سر انسان به بدن، در سر و بدنه‌ی «الف» خط محقق و ثلث هم صادق است.



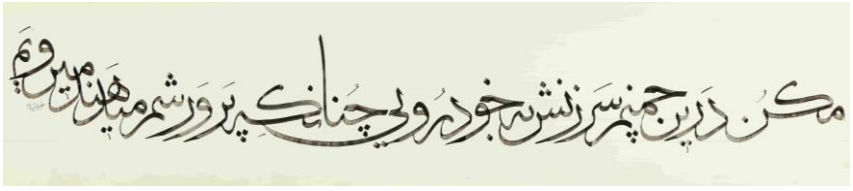
نسبت یک به هفت تا یک به هشت سر به بدن در کتاب‌های آموزش طراحی آناتومی

از سوی دیگر، نبودِ «الف» و حروف عمودی (که از نظر مبانی هنرهای بصری مبین استواری و استحکام و ایستایی است) در بیت زیر می‌تواند در راستای مفهوم شعر مبنی بر تسلیم و تواضع باشد:



(همان: ۲۵۷)

بیت بالا در صورت خوش‌نویسی با خط رایج نستعلیق، واجد هشت حرف عمود است که هماهنگی فرم و معنا را کم‌رنگ و بعید خواهد کرد. در بیت زیر نیز، که حکایت از ضعف و نبودِ اختیار دارد، حروف افقی بر راستای عمودی ارجح است:

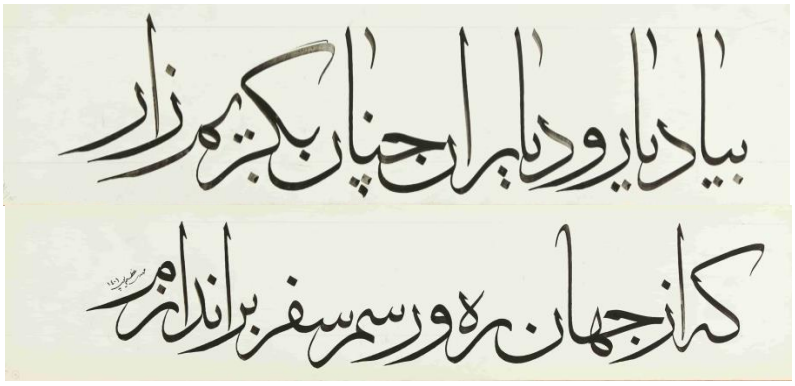


(همان: ۲۹۴)

مصراع اول بیت زیر، هماهنگ با مضمون حروف کوتاه است، اما ناگهان در مصراع بعد، متناسب با مفاهیم، شاهد حروف متعدد عمودی هستیم:

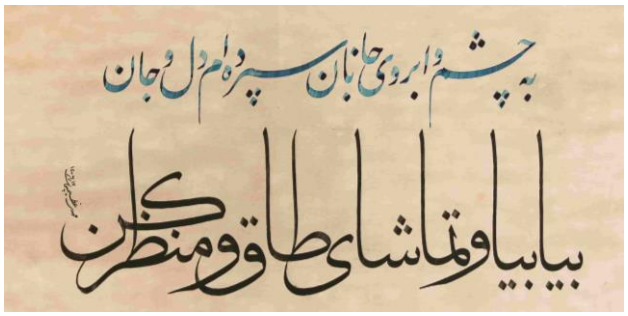
(همان: ۲۵۰)

در نمونه‌ی بالا، تکرار و تعدد حرکات صعودی مصراع اول، خودبه‌خود چشم انسان را به‌سمت بالا هدایت می‌کند و به ضیافت تماشای باغ عالم دعوت می‌نماید. در بیت زیر نیز تعدد حروف صعودی در مصراع اول، چشم خواننده را به نشانیِ یار در آسمان رهنمون می‌سازد:

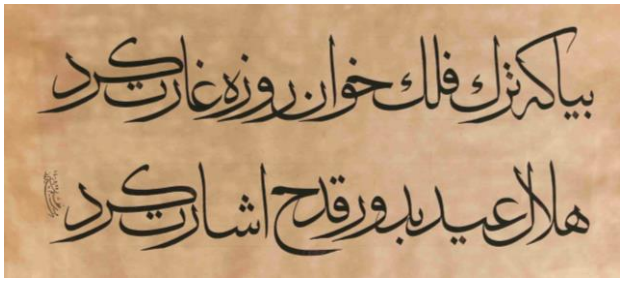


(همان: ۲۵۹)

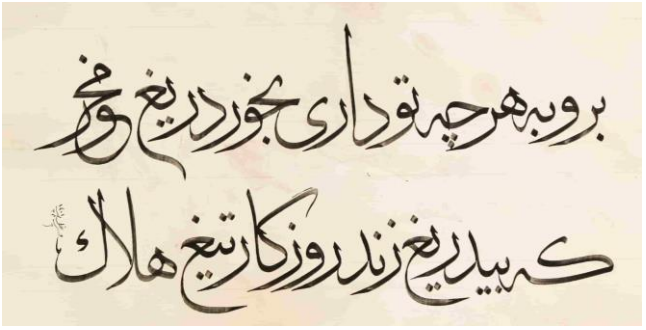
همچنن است مورد زیر:



پیش‌تر گفتیم «ر»، در اشکال متنوع خود در خط ثلث، هم بدل هلال ماه است و هم شاعران را به یاد خنجر می‌اندازد. همچنین هلال ماه رمضان، هم درواقع نخستین حرف «رمضان» است و هم خنجری است که برای یک ماه، عیش و عشرت را می‌برد. افزون‌بر آن، حرکت اول «ع» را هم در تعلیمات خط ثلث، «هلالی» می‌نامند:

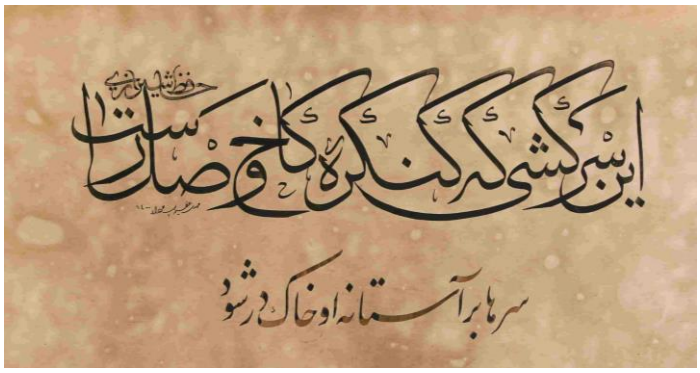


بیت زیر نیز نمونه‌ای دربابِ تعددِ وجودِ حرفِ «ر» و حروف مشابه آن توأم با حضور پررنگ تیغ (خنجر) است:

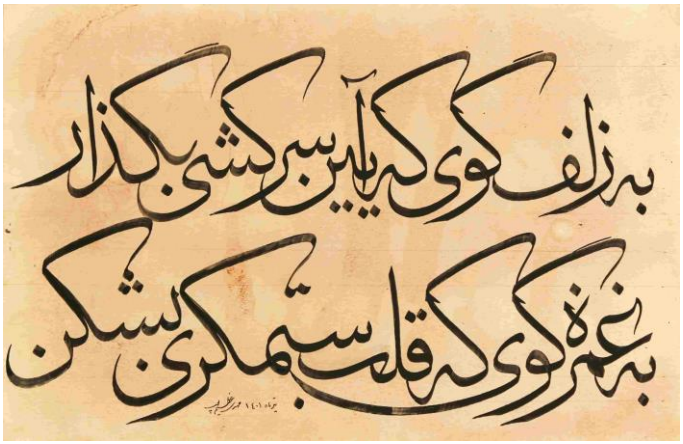


(همان: ۲۳۱)

در مصراع دوم بیت بالا، «لا» در کلمه «بطلان»، در خط ثلث و محقق، که رایج‌ترین و فاخرترین خطوط زمان حافظ است، به‌سان ضربدری است که معمولاً برای باطل کردن صفحات و نوشته‌ها استفاده می‌شود. این ابزار خوش‌نویسانه در این بیت می‌تواند در تأیید معنا و منظور شعر قرار گرفته باشد.



در بیت بالا، وجود واژه‌ی «سرکش» با تکرار زیاد کلمات سرکش‌دار توأم شده‌است .افزون‌بر آن، کیفیت بصری و چینش کلمات در مصراع اول می‌تواند به‌نوعی معماری کنگره را نیز تداعی کند. استفاده از واژه‌ی «سرکش» با تعدد حروف سرکش‌دار، در نمونه‌های دیگری از شعر حافظ هم جالب است:



(همان: ۳۰۹)

همچنین:

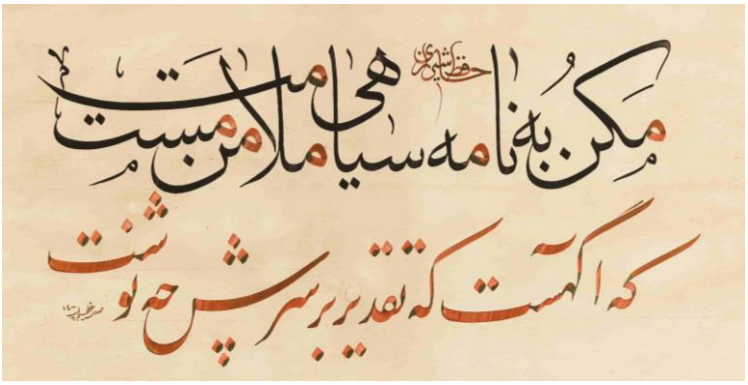
هنگـــام تنگدســـتی، در عـــیش کـــوش و مســـتی
کـــاین کیمیـــای هســـتی قـــارون کنـــد گـــدا را

سرکش مشو، که چون شـمع، در غیرتـت بسـوزد

دلبـر، کـه در کـفِ او، مـوم اسـت سـنگ خـارا

(همان: ۵)

در دو بیت بالا، روی‌هم‌رفته دوازده سرکش دیده می‌شود.



همان‌گونه که در تلفظ «م»، دهان گوینده بسته می‌شود، در فرهنگ تشبیهات خوش‌نویسانه‌ی شاعران نیز «م» در خط ثلث و محقق، به دهان تنگ و بسته تشبیه شده‌است. امر به عدم ملامت (سکوت)، هم در لفظ و هم در فرم دیداری مصراع بالا، قابل‌توجه است. تعدد «م» در مصراع اول بیت زیر نیز شاید در راستای هماهنگی با مضمون شعر باشد:

مـاجرا کـم کـن و بـاز آ، کـه مـرا مـردم چشـم

خرقـه از سـر بـه‌درآورد و بـه شـکرانه بسـوخت

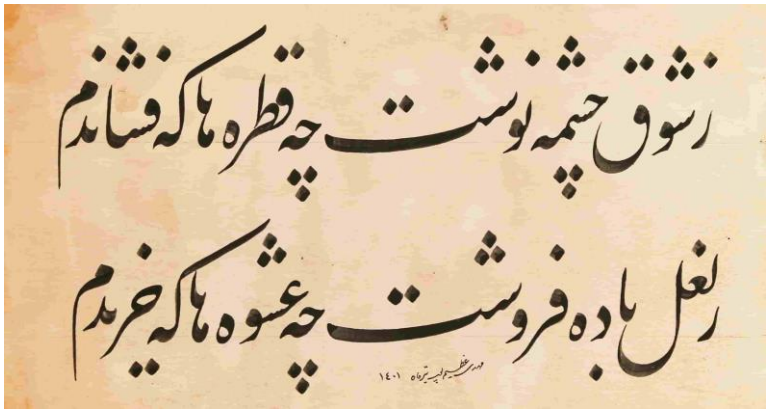
(همان: ۱۵)

بیت بالا نیز در زمره‌ی پرنقطه‌ترین ابیات حافظ است. نقطه‌ها می‌توانند به‌خوبی نقش سرشک را بر عهده گیرند و تصور خواننده از معنای شعر را به تصویر کشند. نمونه‌ای دیگر در این زمینه:

اگر به رنگ عقیقی شد اشک من، چه عجب
که مهرِ خاتمِ لعلِ تو هست همچو عقیق

(همان: ۲۳۱)

همچنین بسیاریِ نقطه در بیت زیر، با توجه به واژگان «چشمه»، «قطره» و «لعل» و نیز تصویرسازی‌های آن‌ها، قابل‌توجه است:



(همان: ۲۲۲)

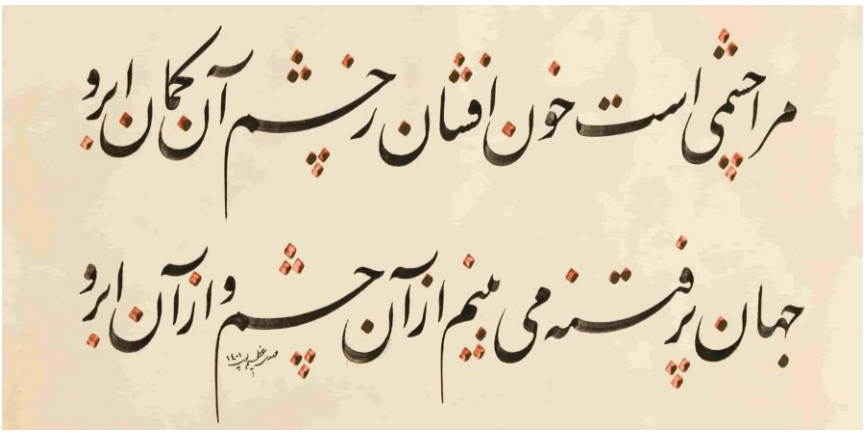
و نیز:

بـوی شـیر از لـبِ همچـون شـکرش مـی‌آیـد

گرچه خون مـی‌چکـد از شـیوه‌ی چشـمِ سـیهش

(همان: ۱۹۹)

و همچنین:



(همان: ۲۸۱)

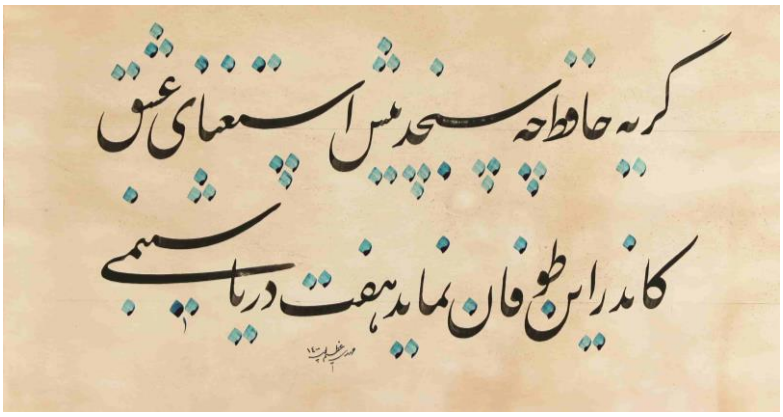
در هریک از این دو بیت، دست‌کم ۴۵ نقطه دیده می‌شود که می‌توانند در تصویرسازی اشک خون‌آلود مؤثر باشند. در بیت زیر نیز فراوانی نقطه‌ها حضور خال را وضوح می‌بخشد:

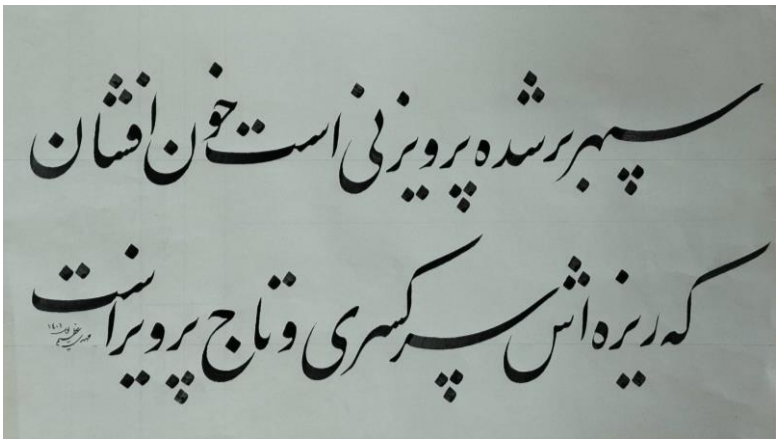
شـیوه و نـاز تـو شـیرین، خـطوخـال تـو ملـیح

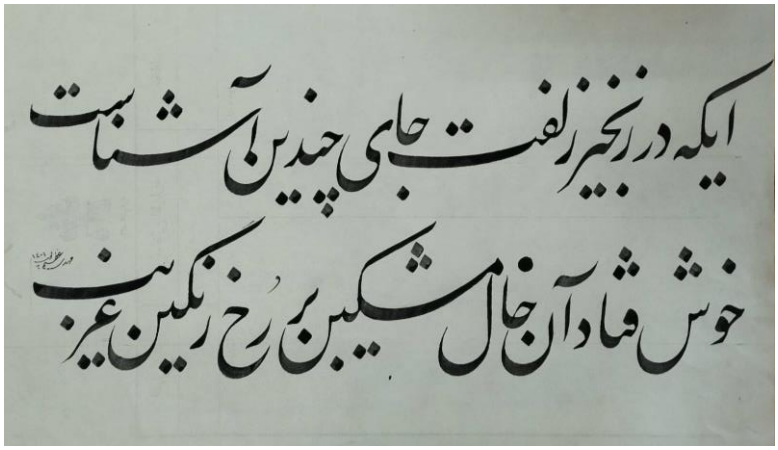
چشـم و ابـروی تـو زیبـا، قـدوبالای تـو خـوش

(همان: ۱۹۸)

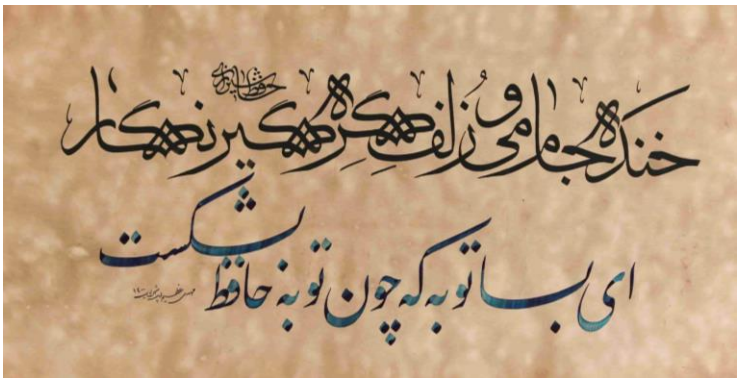
و همچنین است موارد زیر:


گر به حافظ حه سجد مس اسعای عسق
کاندر این طوفان نماید هفت دریا شبنمی

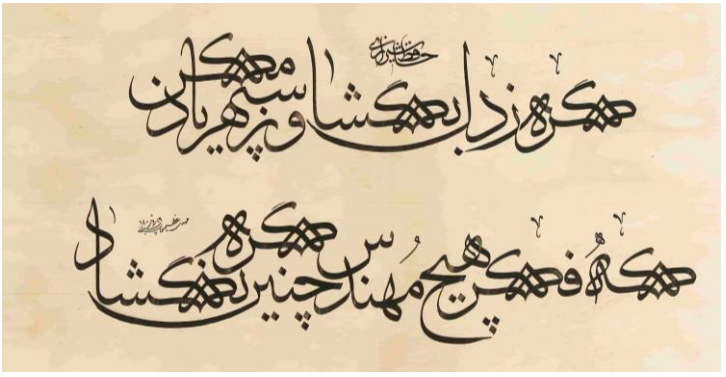

سپهر برشده پرویزنی است خون افشان
که ریزه اش سر کسری و تاج پرویز است


ایکه در زنجیر زلفت جای چندین آشناست
خوش فتاد آن خال مشکین بر رخ رنگین عزیز

در بیت زیر، اگرچه واژه‌ی «گره‌گیر» در حوزه‌ی ادبی، معنای خاص خود را دارد، اما در حوزه‌ی هنرهای سنتی، گره‌سازی هنری اسلامی و بسیار متنوع است که از آن در صنایع دستی و هنرهای تزیینی، معماری و خوش‌نویسیِ انواع خطوط کوفی و مشتقات آن استفاده می‌شود. خط کوفی گره‌دار را در مجموعه‌ی کوفی‌های تزیینی، «کوفی مُعَقَّد» می‌نامند. در ابیاتی که حافظ از واژه‌ی «گره» استفاده کرده، تعدد کلمات مستعد فرم گره جالب توجه‌اند.



و نمونه‌ای دیگر:



در بیت زیر، هشت تا ده حرف را می‌توان به فرم و زیور گره آراست:

گرچـــه افتـــاد ز زلفـــش گرهـــی در کـــارم

همچنـــان چشـــم گشـــاد از کـــرمش مـــی‌دارم

(همان: ۲۲۳)

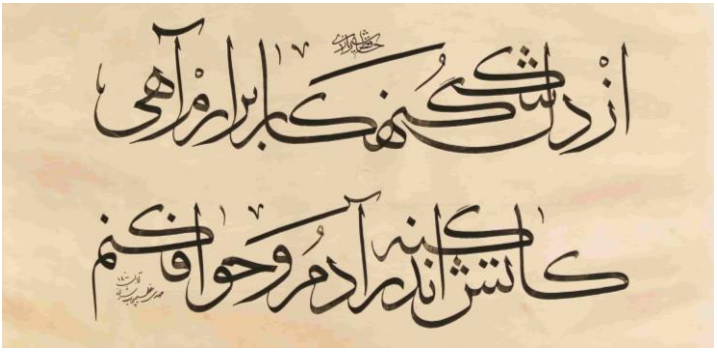
در بیت زیر نیز «گره» با بیش از ده موردِ مستعدِ فرم گره همراه شده‌است:

چـو غنچـه گرچـه فروبسـتگی‌سـت کـار جهـان

تـو همچـو بـاد بهـاری، گـره‌گشـا مـی‌بـاش

(همان: ۱۹۰)

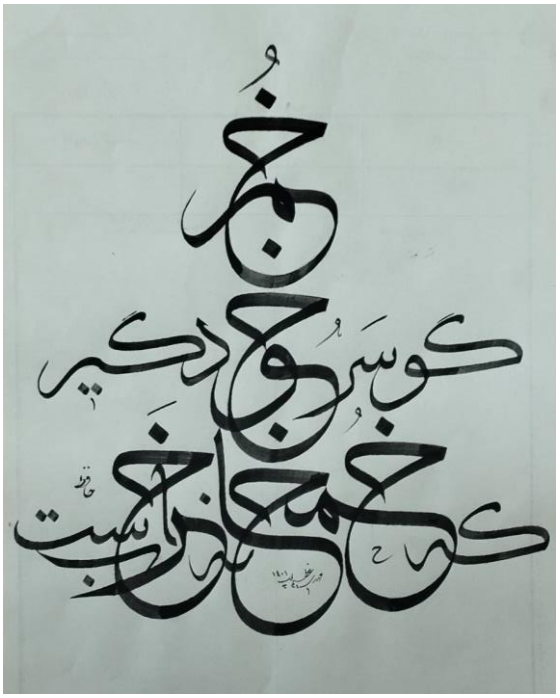
چنانکه گفته شد، دل تنگ به «ک» در خط کوفی و شاید مشتقات آن تشبیه شده‌است. در بیت زیر، تعدد «ک»ها همراه با «دل تنگ» تماشایی است:



(همان: ۲۴۰)

و نمونه‌ای دیگر در این مورد که واژه «تنگ» با تعدد کاف توأم شده‌است.

در خط ثلث، فرمی از دوایر معکوس (ج، چ، ح و خ) می‌تواند شکل خمره سربسته را تداعی نماید. در مصرع زیر تکرار و تعدد حرف «خ» به‌زیبایی در راستای القای معنا و مفهوم تصویرسازی و نقش‌آفرینی نموده‌است.



۴. نتیجه‌گیری

حافظ، چنانکه سخاوتمندانه بستری گسترده را برای جولان تفکر اندیشمندان و فوران شهود اهل معرفت و سوزوگداز اهل دل فراهم کرده، اهل ذوق و هنر و تجسم را نیز به خیال‌انگیزی برانگیخته‌است. شاید بتوان گفت از میان اهالی هنر، خوش‌نویسان بیشترین اقبال را در تعامل با حافظ داشته‌اند. هرچند پس از قرآن مجید، دیوان حافظ بیشترین محمل هنرنمایی کاتبان خوش‌نویس بوده‌است، اما همان‌گونه که در آغاز این مقاله گفته شد، از آنجا که بیشترِ دیوان‌های حافظِ خطی و چاپیِ کنونی به خط نستعلیق یا نویسه‌های تایپی امروزی نوشته شده‌اند، درخصوص هماهنگی‌های احتمالیِ فرمِ خط با محتوای کلام در اشعار حافظ، تأملی برانگیخته نشده‌است. البته در این میان، تلاش‌هایی جسته‌وگریخته به‌دست گرافیست‌ها و با نگاه مدرن گرافیکی و یا خوش‌نویسان و استادان نقاشی‌خط انجام شده‌است که بیشتر آن‌ها را می‌توان ذوق‌آزمایی هنرمند برای جلوه‌گری‌های دلخواه دانست. حاصل تلاش‌های مذکور، چیزی بیش از ایجاد چند تابلو نبوده که البته در جای خود، بسیار ارزشمندند. این مقاله‌ی مختصر و نمونه‌های اندکِ ارائه شده می‌تواند مقدمه‌ای برای ورود به این موضوع و تبیین این مسئله باشد. نتیجه‌گیری منطقی و معقول در این زمینه، مستلزم تعامل و همکاری ادیبان خوش‌ذوق و حافظ‌پژوه با استادان خوش‌نویس و کارشناسان مسلط به حوزه‌ی گرافیگ است.

خدا داند که حافظ را غـرض چیسـت وَ عِلْـمُ اللَّـهِ حَسْـبِی مِـنْ سُـؤالِی

یادداشت‌ها

۱. مجموعه آثار تعلیمی منظوم و منثورخوش‌نویسان شاخص، در کتاب *رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته*، به قلم دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی، تدوین و منتشر شده‌است.

۲. در این عصر، از خوش‌نویسان معاصر با شاگردان شش‌گانه و معروف یاقوت، خطاطی به نام شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی است که بعضی او را همان شاعر شهیر می‌دانند. از آثار او، چند قطعه به قلم‌های ثلث و نسخ و رقاع به تاریخ ۷۱۷ هجری قمری و همچنین قرآنی تمام در

کتابخانه‌ی ملی تهران موجود است و با آن‌که لقب و عنوان و نسب و تاریخ زمان حیات وی با حافظ شاعر مطابقت دارد، برخی ازجمله دکتر مهدی بیانی، این حافظِ کاتب را غیر از حافظِ شاعر دانسته‌اند و چنین استدلال کرده‌اند که: «در هیچ‌یک از تذکره‌های خوش‌نویسان و تواریخ، کسی حافظِ شاعر را به خوش‌نویسی یاد نکرده و خود وی هم در این خصوص، اشارتی ندارد» (بیانی، ۱۳۶۳: ۱۰۸۵).

۳. هم‌چنانکه خاندان جوینی نیز، که از ممدوحان سعدی به‌شمار می‌آیند، به گواهی مورخان، خوش‌نویس و علاقه‌مند به خوش‌نویسی بوده‌اند.

۴. حتی گوته، شاعر آلمانی، در *دیوان شرقی* خود، با نام‌های شیوه‌های گوناگون خوش‌نویسی، نظیر نسخ و تعلیق، جناس‌های لفظی آورده‌است (رک. شیمل، ۱۳۶۸: ۲۸).

منابع

امامی، ناصر. (۱۳۸۶). «رابطه‌ی تنگاتنگ خط و شعر و موسیقی». *کلک دیرین*، سال ۵، شماره‌ی ۱۰، صص ۲۸-۵۹.

بیانی، مهدی. (۱۳۶۳). *احوال و آثار خوش‌نویسان*. تهران: علمی.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۰). *دیوان*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: انجمن خوش‌نویسان ایران.

دهلوی، خسرو. (۱۳۶۲). *منظومه‌ی خسرو و شیرین*. تصحیح اشرفی، تهران: انتشارات شقایق.

_____. (۱۳۹۱). *هشت بهشت*. تصحیح حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو، تهران: چشمه.

_____. (بی‌تا). *دیوان کامل*. با مقدمه‌ی محمد روشن، تهران: شقایق.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱). *از کوچه‌ی رندان*. تهران: سخن.

سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۱). *کلیات*. تصحیح محمدعلی فروغی و عباس اقبال آشتیانی، تهران: جاویدان.

شیمل، آن ماری. (۱۳۶۸). *خوش‌نویسی و فرهنگ اسلامی*. ترجمه‌ی اسدالله آزاد، مشهد: آستان قدس رضوی.

صحراگرد، مهدی. (۱۳۸۷). *مصحف روشن*. تهران: فرهنگستان هنر.

فیلیپ بی، مگز. (۱۳۹۲). *تاریخ طراحی گرافیک*. ترجمه‌ی ناهید اعظم فراست، تهران: سمت.

قلیج‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۸۸). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوش‌نویسی و هنرهای وابسته*. تهران: روزنه.

مددپور، محمد. (۱۳۸۶). *حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی*. تهران: سوره‌ی مهر.

مشتاق، خلیل. (۱۳۸۶). *مکاتب هنری ایران و جهان*. تهران: آزاداندیشان.

نظامی عروضی. (۱۳۸۰). *چهار مقاله*. تصحیح محمد معین، تهران: امیرکبیر.