# شناخت معانی مستتر در صورت «نقطه» با گرایش بر نقطهٔ اولی در هنر مقدس (مطالعهٔ موردی: بشقاب-سفالینه‌ای از نیشابور متعلق به دوران سامانیان)*

**فائزه مجاهدی[1]****

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۰۴/۱۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۰۶/۲۱]

## چکیده

هدف اصلی این پژوهش، خوانش «نقطه» بر مبنای آموزه‌های عرفانی و تأویل روند فراروندهٔ آن از نظام کلی، در یک بشقاب-سفالینهٔ سدهٔ سوم یا چهارم هجری با نام نقطهٔ اولی ذیل مشمولیت «هنر مقدس» بوده است. ارتباط نظریهٔ دریافت با این روند فراروندگی، هدف فرعی مقاله بود. منظر مد نظر پژوهش به اثر، در پیشینهٔ پژوهش تا زمان نگارش مقاله مشاهده نشد. اطلاعات این پژوهشِ بنیادی-کاربردی، به‌شیوهٔ مطالعهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای، روش تحلیل داده‌ها توصیفی- تحلیلی و رویکرد نقد، محتوامحور بر مبنای اندیشه‌های عرفانی بود. نتایج به‌دست آمده نشان داد که «نقطهٔ اولی» نسبت به «نقطهٔ جاذب مرکزی» بیشتر به «حرکت» و «تعامل مخاطب» با اثر گرایش نشان‌داده است. «نقطهٔ اولی» در حرکتی دایره‌وار به تنزیل جوهر نفس رحمانی از ذات غیبه و باطن (نقطه) در مسیر قوس نزولی (دایره) و به عالم کثرات و محسوس متظاهر می‌شود و با طی قوس عروجی، به وحدت آغازین باز می‌گردد. سیر رجوعی عارف یا خلق مقیّد که مظهری است از تعیّن «حق مطلق» تا «فناء فی الله» بر گرد همین دایرهٔ هستی می‌چرخد. سبب استفادهٔ کاربردی از سفالینه‌های کتیبه‌ای در ظروف غذا می‌تواند ذکری بر مرگ سپید (تخلیه) به معنای کنترل بر نفس با گرسنگی و جوع و تشابهی با مراسم ودایی قربانی باشد که معنای اتحاد ذائقه و ذوق و وجد را دربردارد.

## واژه‌های کلیدی

هنر مقدس، نقطه، نقطهٔ جاذب، نقطهٔ مرکزی، نقطهٔ اولی، سفالینهٔ کتیبه‌ای نیشابور.

*این مقاله در راستای تحقیق درس پژوهش در نسبت دین و هنر سرکار خانم دکتر مینو خانی انجام شده‌است که بدین‌وسیله از ایشان قدردانی می‌شود.
**نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۱۵۳۱۰۹۲۱۷، E-mail : Mojahedi1381@yahoo.com

## مقدمه

هنر مقدس در زبان و بیان، مبنایی قدسی دارد. نمادشناسی عناصر بصری، کیفیات بصری و اصول سازمان‌دهی بصری بر پایهٔ آموزه‌های عرفانی از نظام تأویل متعین پیروی می‌کند. درک این ساختار در فهم کلیت این آثار و برخی از آثار هنری که «فراروی از نظام تعریف‌شده» یا به نوعی ساختارشکنی محسوب می‌شود، از اهمیّت برخوردار است. تلاش در تأویل اثر هنری قدسی و درک مفاهیم بنیادین آن خود موجب گشودگی فضایی از تجربهٔ دینی است. هدف اصلی این مقاله، خوانش عنصر بصری «نقطه» بر مبنای آموزه‌های عرفانی و تأویل روند فرارونده آن از نظام متعیّن کلی است. رویکرد این تحقیق، نمادشناسی عناصر بصری، در پیشینهٔ پژوهش مشاهده نشد، هر چند در مورد خوانش عرفانی مبانی بصری، مطالعاتی صورت گرفته است. سؤال اصلی پژوهش، تعبیر تفاوت ساختار موقعیتی «نقطهٔ اولی» نسبت به «نقطهٔ جاذب مرکزی» است و سؤال فرعی، تعبیری از کتابت مفاهیم مقدس بر ظروف با کاربری غذاخوردن است. پژوهش در مورد نقش مخاطب در تکمیل اثر و چگونگی دریافت مفاهیم و تجربهٔ قدسیت در ایشان، پاسخ به سؤال فرعی بعدی است. این پژوهش به لحاظ هدف، بنیادی و تا حدودی کاربردی در نظر گرفته می‌شود. روش گردآوری اطلاعات، اسنادی و کتابخانه‌ای بوده و روش تحلیل داده‌ها، توصیفی- تحلیلی و رویکرد نقد، محتوامحور است و نگاهی نیز بر نظریهٔ دریافت دارد. حجم نمونهٔ مد نظر، یک بشقاب_سفالینه منتسب به دوران سامانیان است که جزء سفالینه‌های کتیبه‌ای طبقه‌بندی می‌شود.

## ۱. هنر مقدس

هنر مقدس بخشی از هنر سنتی بوده که با مناسک دین ارتباطی مستقیم دارد. هنر مقدس، قلب هنر سنتی و یک تمدن سنتی است و اصول روحانی را مستقیم‌تر انعکاس می‌دهد و برای دریافت برکت صادر از منبع الهام حقیقت، روش دست‌یافتنی‌تری ارائه می‌کند. نه تنها موضوع بلکه صورت، نحوهٔ اجرا و منشاء آن مبنای قدسی دارد. زیرا صرف موضوع نمی‌تواند هنری را قدسی کند، بلکه باید صورت آن نیز قدسی باشد، زیرا هنر اساساً صورت است (خندقی و موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۴، ۱۱۱).

چند نکته دربارهٔ هنر مقدس حائز اهمیت است: «از آن‌جا که بینش روحانی ضرورتاً باید به زبان صوری خاصی بیان شود، هنر مقدس نیاز به صورتی خاص دارد و اخذ صورت از اقسام دیگر هنر، آن را از قدسی بودن خارج می‌سازد [...] هنر مقدس تا حد زیادی هدف زیبایی ظاهری را نادیده می‌انگارد. زیبایی هنر مقدس، بیش از هر چیز از حقیقت معنوی دقیق‌بودن جنبهٔ نمادین و تمثیلی آن و نیز از فایدهٔ آن برای اعمال آیینی و مشاهدهٔ عرفانی سرچشمه می‌گیرد [...]» (همان).

نبوغ در یک اثر مقدس در تفسیر کیفی الگوهای مقدس (نمونه‌های اولیه) و اجرای آن بر اساس دانشی قاعده‌مند تجلی می‌کند، زیرا هنر مقدس تصویری از صُوَر ملکوتی و ذات حقیقت است. راز و نظم دو مؤلفهٔ اصلی خلق اثری مقدس در حد کمال است. هنر مقدس واقعیتی عینی دارد، چرا که تمثیل‌پردازی در این هنر صرفاً نشانهٔ قراردادی نیست، بلکه نماد به یاری قانون وجودشناختی معینی «مثل اعلی» را آشکار می‌سازد. هنر مقدس به واسطهٔ نمادهایش کل وجود شخص را مخاطب قرار می‌دهد و نه صرفاً ذهن او را و بدین‌ترتیب در به فعلیت بخشیدن تعالیم سنت مورد نظر یاری می‌رساند (همان، ۱۱۲-۱۱۱).

> «از آن‌جا که هنر مقدس، به عالم خاصی تعلق دارد، فهم آن نیز- اگر به معنای همراهی با آن باشد- بدون ورود به آن عالم میسر نیست. به‌عبارت دیگر، از راه هنرهای مقدس تحول کامل و رسیدن به رستگاری دینی میسر نیست، مگر آن‌که بتوان به درون عالم مقدس و معنوی این هنرها راهی گشوده و در آن زندگی کنیم. هنر مقدس حضوری دارد که باید در ما نفوذ کرده و یاری‌مان کند تا زندگی‌مان را به فراسوی قلمرو وجود زمینی و تا ملکوت الهی تعالی بخشیم» (همان، ۱۱۲).

## ۲. ماده، صورت و معنا

شئ محسوس از دو بخش «صورت و معنا» تشکیل می‌شود. پشت هر معنا «اسم جزوی حق» در اختفاست.

صورت را در دو وجه می‌توان بررسی کرد: ۱- از حیث تعین، که در آن صورت ماده (اثر) در مقایسه با صورت‌های دیگر مطرح شده و شکل و فرم و کیفیت آن مورد بررسی قرار می‌گیرد و تباین جزءها معنا می‌یابد؛ ۲- از حیث حقیقت، که همان نگرش عرفانی تجلی نهان و آشکار حق بر تمامی صورت‌هاست (دولت‌آبادی، ۱۳۹۶، ۳۲-۳۱).

> «در هنرهای تجسمی می‌توان عناصر بصری مانند نقطه، خط، سطح و کیفیات آن هم‌چون تعادل، توازن و ریتم را به‌عنوان ماده و آن‌چه از ترکیب آن حاصل می‌شود، هم‌چون حالات روانی (مانند آرامیدگی خط افق یا سیلان و آرامش دایره) را صورت نامید. زیبایی در عرفان ایرانی همان معنای صورت و همان صورت است [...] چه بسا تمام مصالح مانند خشت، کاشی و آهن در بنای ساختمان ماده‌اند و تا بر اساس هدف و عقیده ترکیب نشوند صورت آن پدید نمی‌آید» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۶، ۳۲).

بنابراین «ماده» (نماد عالم ناسوت) وجه شیئیت اثر هنری است که با کنش صورت‌بخشی هنرمند به اثر هنری تبدیل می‌شود و «صورت» شمایل «صُوَر ملکوتی» است که از طریق وحی تجسد یافته است و این صورت، انسان را به صعود به عالم معنا فرا می‌خواند (همان، ۳۳-۳۲).

## ۳. نقطه

«نقطه» به‌لحاظ بصری کمینه‌ترین و توپرترین عنصری است که

سبب آشکارگی فضا در سطحی که بر آن نقش می‌بندد، می‌گردد.

**۳. ۱. نقطه در قلمرو عرفان**

در هنر مقدس نقطه ذکری است بر نسبت خداوند در پدیده‌ها (عالم کثرات) در آفرینش عالم وجود و تأثیرگذارترین عنصر بصری قلمداد می‌شود.

> «نقطه در صورت معمول خود به هیچ سمتی جهت و در هیچ فضایی تمکین ندارد. در معنای عرفانی، خود منیّت و تعلق خاطری به تصاحب، گستردگی و جهت‌پذیری در کادر ندارد. چنین نقطه‌ای در هیچ قسمی از فضا جز در مرکز آن آرام نمی‌گیرد. شکل، کیفیت فاعلی برای آن فراهم نمی‌کند و بر این اساس، از قید تعیّن آزاد و کیفیتی روحی یافته است. با وجود طرح فضا، بروز حسی ندارد و عنصری درون‌گراست. بدین جهت در جست‌وجوی «شدن» است و نه بالیدن خود. به مانند انسانی عارف که قوهٔ خلیفه‌اللّهی دارد یا به مانند مبدأ و ذات حق که قدرت متکثرشدن داشته است. نقطه از شکل و جسمیت می‌گریزد و گویی میل تبدیل شدن به غیرماده را دارد و صریح‌ترین و ساده‌ترین عنصر نمایان‌گر وحدانیت ذات الهی است. بر این مبنا، نقطه معنای وحدت می‌دهد. این نقطه دارای کیفیتی واحد، مرکزمدار، والانمود (اولی)، فاعلی، ازلی، ثابت و سرمدی است. چنین نقطه‌ای از دید عرفا، ریشهٔ تمام اعداد و تمام حروف است.[...] این نقطه به عنوان نقطهٔ جاذب در نظر گرفته می‌شود. در عرفان ایرانی، نقطهٔ جاذب را نقطهٔ اول (نقطهٔ کل) هم می‌گویند که این همانی کل وجود است. چرا که با حرکت خطی و دوری خود، تمامی اشکال مجازی ولی به ظاهر حقیقی را در کائنات پدید آورده و بر این اساس به "نقطهٔ وحدت" نیز موسوم است» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۶، ۸۹).

در واقع از امتداد یافتن «نقطه» الف شکل می‌گیرد و سپس تمامی حروف الفبایی و هجایی از «الف» تشکیل می‌شوند. لذا از نقطه که اولین تعیّن الفی است تعبیر به اوایل تجلیات ایجادی در راستای «نفس رحمانی» شده است که موجد به ظهور رسیدن حقایق و اعیان وجودی در ظهورات گوناگون شده است. از وحدت حق تعالی به نقطه تعبیر شده است و همان‌گونه که تمام حروف هجایی در نقطه درج است، حقایق در ذات احدیت درج است؛ مثل درخت که در دانه درج است و این وضعیت غیب‌الغیوب است (همدانی[1]، ۱۳۷۶، ۱۰).

وحدت هندی[2] گوید:

نخستین، وحدت حق جلوه‌گر بود / که شد از طول وحدت نقطه‌موجود
پس آنگه نقطه شد در ظل سیار/ به صورت گشته «الف» از وی پدیدار
ز سیر عرض او شد صورت «با»/ بضم نقطهٔ وحدت هویدا
مکرر گشت چون این نقطه ظاهر/ عیان شد «تا» و «ثا» اندر مظاهر
«الف» چون از دو سر بر عکس هم گشت/ به طومار حقیقت «حا» رقم گشت
چو اندر سجدهٔ ایزد تعالی/ «الف» خم گشت و «دال» آمد هویدا
بضم نقطهٔ توحید فی‌الحال/ به «ذال» آمد مبدل صورت دال
«الف» هر دم بطوری کرده حرکت/ که حرف دیگری شد در کتابت
غرض یک حرف بیرون از «الف» نیست/ و لکن محرم این مدعا کیست؟
«الف» از نقطهٔ وحدت هویداست/ که ظلمت وحدت ایزد تعالی است
ز ظل وحدت اسما گشت ظاهر/ بود پس عین این وحدت مظاهر

**۳. ۱. الف. دایرهٔ مکنون در نقطه**

دایره ابتدا و انتها نداشته و از این‌رو تجلیات ظهوری (تنزیل حق به کثرت) و شعوری (درک وحدت در تأویل) مصور به‌صورت دایره تبیین می‌شود. در توان‌مندی پنهان این شکل، تفسیر انبساط یا حرکت نقطهٔ عرفانی (نقطهٔ وحدت)، بی‌کرانگی گیتی، تعادل خلقت بر حسب قرینگی و یکی‌شدن مبدأ و مآخر امکان‌پذیر است (دولت‌آبادی، ۱۳۹۸، ۱۲۰).

> «از اسرار و رازهای نقطه، مجرد و رهابودنش از جهات و اطراف و دوربودنش از تعلق به مکان و مکانیات است، برای این‌که حقیقت نقطه و ذاتش کروی شکل است و شکل مدور بهترین شکل‌ها، و دورترین آن‌ها از دگرگونی و تباهی است، و این شکل را_ از حیث هیئت و حقیقتش_ مطلقاً جهتی نیست [...] و این امر اشاره است به منزه‌بودن ذات قدیم مقدس ذوالجلال از داشتن جهات، و دور بودن حضرت قدس متعال از آمیزش مکانیات_ چه علویات و چه سفلیات_ و برتری منزلت و مقامش از تقّید به کجائّیات [...] و دوربودن حدود و نواحی و اطراف، از تقدیس و توصیف صفات او» (همدانی، ۱۳۷۶، ۲۸-۲۷).

جوهر «نفس رحمانی» در مراتب وجودی و سطوح مختلف هستی در قوس نزولی با تنزیل از ذات الهی در هاهوت یا مبداء و در مرتبهٔ اول با «عقل کل» شدن ( کلمه‌الله و روح اعظم) به قصد آفرینش حقیقت انسانی سراسر عالم را تعقل کرد. انسان غایت آفرینش و آخرین نقطه در قوس نزولی و در جانب زیرین نقطهٔ مبداء قرار دارد و تمامی امکانات عالم را در درون خود دارد (عالم صغیر). این نقطه در ابتدای قوس عروجی، میان دو قوس نزولی یعنی از مرتبهٔ احدیت تا مرتبهٔ انسانی و قوس عروجی یعنی از مرتبهٔ انسانی تا مقام ذات احدیت واقع شده است. نقطه‌ای در میان عالم محسوس و معقول یا ساحت عرضی و طولی و با طی مراتب صعود به قرب الهی در هر مرتبه‌ای از مراتب عرفانی، وجهه‌ای از مراتب فضای روحانی را به شهود می‌رساند (دولت‌آبادی، ۱۳۹۸، ۴۷-۴۵) (تصویر ۲).

### ۳. ۱. ب. حرکت مکنون در نقطه

همدانی می‌گوید:

«حرکت بر شش گونه است: کون و فساد، زیادی و نقصان، تغییر و جابه‌جایی و حرکت جابه‌جا شونده را بر سه نوع تقسیم می‌کند. طبیعی، ارادی، اجباری و معتقد است برای نقطهٔ حسی، حرکت طبیعی و ارادی نیست چون نقطه دارای جهات همانند و متشابه است و امکان این‌که به تمام جهات یک‌باره حرکت کند، نیست و حرکتش به جهتی اولی‌تر از جهت دیگر نیست، در این حالت سکون سزاوارتر است برای او. ولی اگر نقطه به‌واسطهٔ حقیقتی حرکت‌دهنده نقل مکان اجباری کند یا به‌واسطهٔ سببی و علتی حرکت کرد، شایسته‌ترین و سزاوارترین حرکات آن، حرکت دوری و گردشی است و کمترین دور و گردشش به هفت نقطه ختم می‌شود: یکی نقطهٔ مرکزی جاذب و شش نقطهٔ پیاپی در محیط دایره» (همدانی، ۱۳۷۶، ۳۳).

در بشقاب-سفالینه مورد مطالعهٔ این تحقیق، شش کلمه‌الله در محیط دایره دیده می‌شود که می‌تواند در تطابق با این شش نقطهٔ موجود بر محیط دایره تلقی شود.

«و شش نقطهٔ محیط اشاره است به احاطهٔ علمی و شمول سریان تجلیات وجودی بر تمامی مکان‌ها و حدود و جهات را، و نیز اشاره است به فراگیری دگرگونی‌ها و تغییرات شئونش در عالم وجود، و منطبق‌کردن نهایت حقایق غیبی علوی نورانی ملکوتی، بر بدایت شقائق (نام نقطه در عالم ناسوت) حسی سفلی ظلمانی ملکی- و بالعکس- برای این‌که مراتب حسی هنگام فرودآمدن‌شان- به اقتضای مبدأبودن- به نهایات‌شان پایان پذیرفت، بازگشته و نهایات آن‌ها- به حکم بازگردیدن- بر بدایات مراتب مثالی غیبی انطباق می‌یابد» (همدانی، ۱۳۷۶، ۳۴).

اقسام حرکت نقطه پنج‌گونه است: «اقسام حرکت نقطه که به‌واسطهٔ حقیقتی حرکت‌دهنده برای نقطه پیدا می‌شود، دارای پنج‌گونه است: یا حرکتی دوری و گردشی است که این حرکت، برای نقطه بهترین و شایسته‌ترین حرکات است که حقیقت و ذاتش آن را اقتضا می‌نماید؛ یا حرکتی رو به سوی بالاست، یا به سوی پائین، یا به سوی جلو، یا این‌که بازگشت به عقب دارد» ( همان، ۳۳).

### ۳. ۱. ج. نقطهٔ جاذب

نام‌های دیگر آن در «دایرهٔ وجود»، نقطهٔ اول یا نقطهٔ وحدت است.

-**نقطهٔ جاذب مرکزی**: «نقطهٔ مرکزی اشاره است به احدیت مطلقه و حقیقت هویت غیبی، و جداشدن تعینات اسمائی و کانون ریزش فیوض ایجادی از حقیقت بی‌تعیّن، و دوربودن عزت و عظمت لاهوت از آمیزش با پستی‌های ناسوتی» (تصویر۳) (همدانی، ۱۳۷۶، ۳۳).

تصویر ۱: نقطهٔ اولی، بشقاب-سفالینهٔ کتیبه‌دار، سدهٔ چهارم هجری، نیشابور، ایران (دولت‌آبادی، ۱۳۹۶، ۹۳).

نقطهٔ جاذب مرکزی (ذات پیش از تجلی) در تجلّی با انبساط و فراخ‌شدن با وهمی از یک دایرهٔ بصری به‌مثابهٔ کائنات و تمامی هستی اشارت می‌کند (دولت‌آبادی، ۱۳۹۸، ۹۲).

نقطهٔ مرکزی به زمان حال نیز نسبت داده می‌شود.

چو ماضی نیست مستقبل مه و سال/ چه باشد غیر از آن یک نقطهٔ حال

«[...] در امتداد زمانی، ماضی رفته است و نیست شده و عدم است و مستقبل هنوز نیامده است و عدم است و ماه و سال که منوط به زمان است، همچنین اگر گذشته است، عدم است. اگر نیامده است، هم عدم است. "چه باشد غیر آن یک نقطهٔ حال" یعنی، در این امتداد، غیر از یک نقطهٔ حال دیدی که هیچ چیز دیگر نیست» (لاهیجی[۳]، ۱۳۹۵، ۳۲۴).

نقطهٔ مرکزی به لحظهٔ مکان‌یافتگی «ذات باری» اشاره می‌کند که گذشته و آینده را به شکل امتداد معنوی در خود دارد.

**- نقطهٔ جاذب اولی**

«اما حرکت امتدادی نقطه به سوی بالا، اشاره است به ترقی سالکان در مراتب کمال، به‌واسطهٔ کشش‌های نفس‌های رحمانی او، و برشدن پویندگان راه حق در درجات استکمال به آستانهٔ عزت ربانی وی؛ و نقطه‌های سه‌گانهٔ کشیده‌شده به این حرکت به سوی بالا اشاره است به انتقالات سه‌گانهٔ روحانی و بیرون‌آمدن‌های معنوی در مراتب مثالی و درجات ملکوتی و مراتب جبروتی» (همدانی، ۱۳۷۶، ۴۵) (تصویر ۴).

نقطهٔ نخستین اشاره است به تزکیهٔ سالک مر نفس خود را از پلیدی‌های مشاهدهٔ افعال نفسانی به فانی‌کردن افعال در افعال

الهی و واردشدن به بهشت افعال که در غیب عالم مثال مطلق قرار دارد. و دوم اشاره است به پاک‌کردن سالک پویندهٔ آینهٔ دلش را، فانی‌کردن صفاتش در صفات حق تعالی و گردش‌دادن سرش را در عرصه‌گاه‌ها و فراخناهای دو بهشت افعالی و صفاتی در غیب درجات ملکوتی و سوم اشاره است به بیرون‌آمدن کامل محقق از حجاب‌های ذات و مصا در صفات به سبب فنای ذاتش در ذات حق سبحان و استنشاق بوهای خوش قرب و نزدیکی به حق، و مژدهٔ یافتنش به برآمدن بر بهشت‌های سه‌گانهٔ افعالی و صفاتی و ذاتی در غیب مراتب جبروت[۴] (همان، ۴۶).

در بررسی جهات قدسی جهت بالا از دسترس شیطان به دور است، زیرا بالا جایگاه ریزش فیض ربّانی است و شیطان اگر بدان‌جا نزدیک شود، هلاک می‌گردد[۵] (همدانی، ۱۳۷۶، ۴۳).

**۳. ۱. د. نقطهٔ مجذوب:** کارکردی قابل انطباق در نشئه و احوالات عالم کبیر و عالم صغیر برقرار است. این نقطه به‌مثابهٔ انسانی متحرک در مسیر تکامل خود در نظر گرفته می‌شود و گاه دل (باطن) انسان مؤمن که مأمن حق است، و به سمت نقطهٔ جاذب در روندی منفعل و دایره‌وار در حرکت است. او قادر به انطباق و جذب تمام صفات نقطهٔ جاذب است. او نقطهٔ آخر در قوس نزولی است و با پیوستن به مقام واحد الوهی (نقطهٔ جاذب و مبداء وجود) دایرهٔ وجودش تکمیل می‌شود (دولت‌آبادی، ۱۳۹۸، ۹۰-۸۹).

**كَما بَدَأَكُمْ تَعُودُونَ.** «همان‌طور که ابتدا شما را آفرید، به سوی او باز می‌گردید» (اعراف/ ۲۹).

تنزل را بود این نقطه اسفل/ که شد با نقطهٔ وحدت مقابل
چون مدارج وجود دوریه است و در دایرهٔ وجود نقطهٔ حاقّ وسط در مقابل نقطهٔ اول است و این نقطه که مرتبهٔ انسانی است، کثرات اسمایی و صفات وجوبی و امکانی (نهایت ظهور احکام قوس نزولی) همه در آینهٔ حقیقت او منعکس گشته است. یعنی انسان، مظهر جمیع صفات کلّیه و جزویه شده و مراتب وجود همه در نشئهٔ او به ظهور پیوسته است. در نتیجه هر چه در ذات احدیت مکنون و مستور بود، در آینهٔ حقیقت انسانی، به سبب محاذات و تقابل منعکس‌شده و از غیب به شهادت آمد. اما چون تقّید به قیود کثرت و اتصّاف به صفات ذمیمه، موجب شقاوت و تضیع استعدادات فطری است، فرمود:
اگر گردد مقیّد اندرین دام/ به گمراهی بود کم‌تر از انعام
انسان بر خلاف مقتضیات طبیعت به رهبری نوری که از عالم جان است از راهی که آمده، باز می‌گردد و با «نقطهٔ اول» وحدت می‌یابد (لاهیجی، ۱۳۹۵، ۲۱۸-۲۱۳).

از طرفی، نقطویون خود را منسوب به نقطه می‌دارند و مراد ایشان اجزای عناصری است که در نقطه است و نقطهٔ حقیقی ایشان مرکز خاک است و بزرگ ایشان در رسایل خود هر جا که نام خود را می‌گوید از «من خاک بر سر» استفاده می‌کند (کیا، ۱۳۹۲، ۳۲) که می‌تواند نمادی از به وصلت رسیدن «نقطهٔ سفلی» در قوس رجوعی و عروجی به «نقطهٔ اولی» باشد.

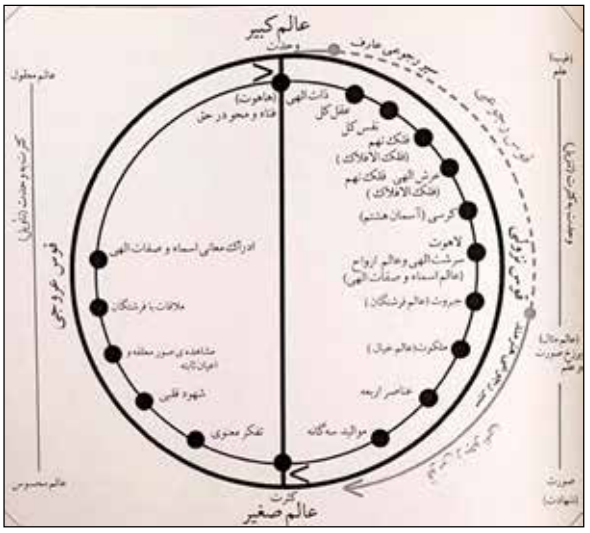
**۴. نمادهای مقدس در سفالگری**

هنر سفالگری دورهٔ اسلامی از ترکیب فلسفه، حکمت و فن مشتق می‌شود، هم‌چون انعکاس حقایق آسمانی در روی زمین، انعکاسی که هنرمند مسلمان سفر زمینی خود را به عالمی که حضور خداوند باری‌تعالی در آن است به انجام می‌رساند [...] سفال یکی از پدیده‌های فرهنگی است که نقش و ترکیب آن به عنوان بیانی نمادین[۶] و تمثیلی وسیله‌ای برای انتقال اندیشه بوده است (دادور، ۱۳۹۳، ۶-۵) (تصاویر ۵، ۶ و ۷).

«سابقهٔ فن و هنر سفالگری در ایران به هزارهٔ هشتم پیش از میلاد می‌رسد [...] با وجودی که این هنر در ایران یک سنت مداوم است، شاهکارهای هنر سفالگری به دو دورهٔ درخشان، یعنی سه هزار سال دورهٔ پیشین سنگی و دورهٔ اسلامی تعلق دارند [...] با ظهور اسلام و منع استفاده از ظروف سیمین و زرین، توجه هنرمندان پیش از پیش به هنر سفالگری معطوف شد و در دورهٔ سامانی به کمال مطلوبی دست یافت. در قرن سوم هجری اقتدار مرکزی خلافت عباسی ضعیف شده و سلسله‌های محلی قدرت را به دست آوردند [...] و حکومت امرای ایرانی هم‌چون آل‌بویه در غرب ایران و بین‌النهرین و سامانیان و طاهریان در خراسان و ماوراءالنهر آغاز گردید. فرمانروایان روشن‌اندیش سامانی با حمایت و تشویق دانشمندان، هنرمندان و شاعران به احیای اندیشه و سنت‌های هنری کهن ایران همت گماردند [...]. این حمایت سبب ایجاد روابط و پیوندهای عمیق هنر با علوم و ادبیات شد و سفالگری هم‌گام با احیای ادبیات و هنر وارد مرحلهٔ جدیدی شد» (جباری و معصوم‌زاده، ۱۳۸۸، ۷۲).

هنرمندان با پیوند خط کوفی و مهارت ایرانیان از دوران ساسانی در تزیین خط و سفالگری بیان جدیدی از پیوندی عمیق میان مذهب، خوشنویسی و سفالگری و ادبیات ابداع کردند.

«سامانیان یکی از سلسله‌های مهم در بخش شرقی جهان اسلام در سده‌های نخستین اسلامی بودند. قلمرو آنان مراکز بزرگی هم‌چون سمرقند (افراسیاب)، بخارا، مرو، نیشابور و کرمان را شامل می‌شد [...] سلاطین سامانی در دوران قدرت خود بسیاری از آداب و رسوم دیرین ایرانیان را که در خراسان و ماوراءالنهر باقی مانده بود بار دیگر احیا کردند، به زبان فارسی و نظم و نثر علاقهٔ فراوانی نشان دادند و کتاب‌های گران‌بها و سودمندی نظیر تاریخ طبری و کلیله و دمنه به دستور آنان ترجمه شد. نباید از نظر دور داشت که گرچه سامانیان برای کسب استقلال مملکت به احیای فرهنگ گذشتهٔ ایران توجه کردند با توجه به ملل و ادیان مختلف در ماوراءالنهر،




تصویر ۲:
بررسی افلاک و مراتب آن در دو قوس نزولی و صعودی (دولت‌آبادی، ۱۳۹۸، ۴۷).

دوری از هر گونه جهت‌گیری و تعصب دینی ضروری می‌نمود. از این‌رو سامانیان ضمن گسترش فرهنگ و آثار قدیم فرهنگ ایران به فرهنگ اسلامی و علوم قرآنی، تفسیر، حدیث و فقه علاقه نشان می‌دادند و مخالفت با فرهنگ اسلام را لازمهٔ احیای فرهنگ باستانی ایران ندانستند» (همان، ۷۳).

**۵. تحلیل فرمی،نقد محتوایی و تفسیر**

اثر مورد مطالعه (تصویر ۱)، نقطهٔ اولی سفالی است نخودی، کاربردی و از گروه سفالینه‌های کتیبه‌ای. کادر اثر مورد نظر، دایره است. اثر، بشقاب مدوری است که سطح داخلی آن منقش‌شده است. شش دایره در زمینهٔ اثر از درون به بیرون با اقطار متفاوت نقش بسته‌اند. برخی از دایره‌ها فضای منفی بوده و از ترسیم خطوط پیرامونی دایره‌های مجاوربه‌وجود آمده‌اند. در مرکزی‌ترین دایره، نقطه‌ای در بالای ترکیب‌بندی به چشم می‌خورد. جهت ترسیم خطوط تیره از رنگ قهوه‌ای استفاده شده است.

در دایرهٔ سوم شش کلمهٔ الله که به خط کوفی مزهر [گل‌دار] مکتوب گردیده است (ترکیبی از خط خوشنویسی و دایره) خودنمایی می‌کنند. خطوطی که برای ترسیم دایره به‌کار رفته‌اند، همان‌طور که به سمت فضای بیرون از بشقاب حرکت می‌کنند به‌صورت بریده بریده ترسیم شده است. اطراف کلمه‌های مقدس، فضایی خالی در نظر گرفته شده و میانهٔ آن‌ها با خطوط اصطرلاب‌مانند و رنگ زرد پر شده‌اند. نشانه‌های رمزگذاری شده به شکل یک مارپیچ چشم‌مانند شکل گرفته‌اند.

در سفال‌های هم‌گروه با سفالینهٔ نقطهٔ اولی در صورتی که تزئینی در مرکز ظرف استفاده شود یا کتیبه‌ای کوتاه است (بیشتر کلمهٔ البرکة) یا یک پرنده یا یک نقطه است. این نوع سفالینه در منطقهٔ گرگان و نیشابور رواج داشته است. کل تزئینات محدود به قسمت بالا و لبهٔ ظرف بوده و تزئینات هم عموماً کتیبه‌های خوشنویسی کوفی هستند. این‌گونه سفالینه‌ها در شهر دقیانوس جیرفت و ماوراءالنهر نیز یافت شده‌اند (عطایی، ۱۳۹۱، ۷۹).

به‌لحاظ شیوهٔ نقوش بر سطح سفالینهٔ مورد مطالعه، خط و خوشنویسی به‌صورت دایره‌وار و زنجیره‌وار دورتادور لبهٔ ظرف را مزین‌کرده است. خط کرسی، پایهٔ داخلی ظرف است و سبب ایجاد دایرهٔ مرکزی شده است و نوشته‌ها، حرکتی دوّار در جهت عقربه‌های ساعت ایجاد کرده‌اند. خطوط افقی حروف و کلمات به‌صورت کشیده نوشته‌شده است[۷]. موضوع اثر دربارهٔ نقطه است و مضمونی مذهبی دارد. اثر تلاش دارد در قالب نشانه‌های نمادین به تبیین نگرش هستی‌شناسانهٔ خود بپردازد.

در تصویر مورد مطالعه، «نقطهٔ جاذب» در امتداد حرکت خود رو به بالا «نقطهٔ اولی» را شکل می‌دهد. لذا با تمام محیط دایره فاصلهٔ برابر نداشته و گویی نوعی جهت‌گیری فوقانی یافته است. این اثر شاخص، تفاوتی با سایر آثار با الگوی ترکیب‌بندی مشابه و هم‌دوران خود دارد.

در حالی‌که «نقطه‌های جاذب مرکزی» عمدتاً در مرکز اثر آرام گرفته‌اند، «نقطهٔ اولی» در بالای ترکیب‌بندی بی‌قراری می‌کند. نقطه تمایل دارد رو به پایین در حرکتی چرخان فرو رود و دوباره از طریق قوس صعودی از فراز سربرآورد. «نقطهٔ اولی» منتظر است که سناریوی هستی را به بازی بنشیند. به‌نظر می‌رسد «نقطهٔ اولی» بیش از نظر بر تثبیت در موقعیت نقطه، به اصالت صیرورت و «شدن دم‌به‌دم در مسیر الی‌الله» اشاره دارد. «نقطهٔ اولی» اصالت به کلیتی متحرک و یک‌پارچه [۸] را بیان می‌کند.

به‌لحاظ علم دیداری «نقطهٔ اولی» ناپایدار است و عملاً تمایل به حرکت دایره‌وار دارد. وجود این حرکت در پس‌زمینهٔ ذهن، یعنی در بُعد و ساحت دیگری در حال رخ‌دادن است. نزول و صعود «نقطهٔ اولی» همراه با چرخش ریتمیک تمام عناصر پیرامونی آن، با ایجاد حرکتی سرمدی، ناظر را در هماهنگی با «حلقهٔ حیات آفاق و انفس» قرار می‌دهد.

همدانی[۹] از دو نوع حرکت برای نقطه نام می‌برد: یکی حرکت دایره‌وار و دیگری حرکت مستقیم نقطه از مرکز به بالا و پایین و در پهنا و حرکتی رو به عقب که شباهت به تصویرکردن چلیپایی داشته و نقطهٔ مرکزی از تقاطع بازوهای چلیپا حاصل می‌شود.

در حالی‌که در حرکت دایره‌وار، بسان آتش‌گردان[۱۰] در حال چرخش، آن‌چه دیده می‌شود دایرهٔ آتش است و نقطه در دایره مکنون است. در حرکت چلیپاوار یا حرکت دوری با نقطهٔ مرکزی، مرکزیت نقطه در نسبت با تجلّیات آن آشکارتر است. نقطه به‌مثابهٔ خورشید[۱۱] عالم‌تاب هستی رخ‌نمایی می‌کند.

تصویر ۳: بشقاب-سفالینه (Url1)

تصویر ۴: بشقاب-سفالینه (عطایی، ۱۳۹۱، ۷۹)

شیخ لاهیجی می‌گوید: «"نقطهٔ آتش" را که به سرعت حرکت دوری دهند، مُصَوَّر به‌صورت دایره می‌نماید و فی‌الحقیقة، به غیر از یک نقطه، آن‌جا چیز دیگری نیست» (لاهیجی، ۱۳۹۵، ۱۷).

«نقطهٔ جاذب مرکزی» می‌تواند نمادی از ذرهٔ بنیادین عالم وجود، ذات جهان و جوهر عالم کون و مکان باشد، در حالی‌که «نقطهٔ اولی» بر فرآیند آفرینش هستی، بر حرکت، بر صورتی که از نسبت میان نقطهٔ بنیادین و کثرات حاصل از جنبش آن «جنباننده» و «امتدادیافته در مراتب عالم امکان» در حرکت پدید می‌آید، تاکید می‌گذارد. در کلامی دیگر، «نقطهٔ مرکزی» به ذات عالم اشاره می‌کند و «نقطهٔ اولی» به سریان این ذات در کثرات، در حرکتی آفرینش‌گرانه اشارت دارد. به‌نظر می‌رسد از دو زاویه به یک امر پرداخته شده باشد. بعضی فرقه‌های عرفانی از حرکت دوری و چرخشی به امر بازگشت یا به تناسخ یاد کرده‌اند.

> «برجعت قائل است بدین آیین که چون بمیرد و به خاکش برند اجزای بدنی او به‌صورت جمادی یا نباتی جلوه کند تا آن نبات غذای حیوان شود یا بخورد انسان رسد پس به کسوت انسانی درآید و این هم گوید در خورد علم و عمل باشد و اجزای پراکندهٔ جسد در خورد علم و عمل همه یک‌جا گردآیند و پراکنده نگردند، خواه از نشاء جمادی خواه نباتی خواه حیوانی یا انسانی اگرچه ترکیب گشاده شود و قائل به‌وجود نفس ناطقه مجرد نیست و افلاک را بیرون از عنصر نداند و واجب و مبداء اول نقطهٔ خاک را شمرد [...] سرانجام عالم از ابتدای آغاز که کنایه از ظهور افراد که محمد یعنی اصل مذکورند تا مدتی که این افراد با هم سرشته نبات گردد و ازو حیوان آید که دابة الارض نام اوست تا باز آدم مُصَوَر آید این مدت مذکور شانزده هزار سال تواند بود که هشت هزار سال درین مذکور دور عرب باشد که دور فوق ثری است و هشت هزار سال دور عجم است که دور تحت ثری است تا بعد از آن که آن عالم مذکور که نوبت مذکورست به‌هم سرشته شده باشد تا آدم مُصَوَر آمده باشد و مدت عمر دور آدم نیز شانزده هزار سال باید بود که ازین شانزده هشت هزار سال یا هشت مرسل مکمل عرب بگردد و هشت هزار سال دیگر با هشت مبین مکمل عجم بگردد تا بعد از آن‌که دایره بدو صورت این دو کامل کرده باشد باز نوبت افراد باشد بدان دو هشت مذکور که مدت شانزده هزار سال است علی هذا القیاس تا دور کامل از آدم و عالم به‌شرط ظهور و بطون و سرّ و علانیه به شصت و چهار هزار سال نبوی تمام گردد الختم» (کیا، ۱۳۹۲، ۲۱).

ضمن در نظر داشتن نقد فوق به‌نظر می‌رسد نقطه در سیر نزولی خود در ظهور کثرات، در هر مرحله، آن مظهر را از فیض صدور خود سیراب و به مرتبهٔ ظهوری دیگر حرکت کرده است و این به معنای گردش ممکنات در «دایرهٔ وجود» تا ادراک وحدت نهایی بوده و دلیلی بر بازگشت تجلّیات در چرخهٔ تکرارشوندهٔ زایش-مرگ- زایش به چشم نمی‌خورد، بلکه ارجاعی است به تجلّیات پیاپی که خداوند در یک صورت دو بار تجلی نمی‌کند و نیز در یک صورت برای دو شخص متفاوت و او هر لحظه و آنی در کاری است.

**كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ.** « او هر لحظه و آنی در کاری است» (رحمن، 29). **كُلُّ شَيْءٍ هالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ**[۲۱]. «جز ذات او همه چیز نابود شونده است» (قصص،۸۸). در این معنا هر موجودی ممکن‌الوجود است و از نظر ذات خودش معدوم است و تنها موجودی که فی‌نفسه راهی برای هلاکت در او نیست، ذات اوست. از زاویه‌ای دیگر تمامی کثرات مجازی و اعتباری هستند. در واقع حرکتی از «ذات» است به «ذات» که معنای «وحدت وجود» را دربردارد.

از سویی این به معنای واقعیت نداشتن کثرات نیست. «فضای

خالی» در اطراف «نقطهٔ جاذب» و متناظر با آن در اطراف کلمهٔ «الله» قابل ردیابی است.

اصل «لا اله الا الله» واجد جنبه‌های معنوی متفاوتی است. اگر پروردگار را «جوهر غایی» یا «وجود ناب» فرض کنیم و وجود را «شیء» بنامیم، لاجرم جنبه‌ای از نیستی وجود دارد که در طبیعت کل نظام خلقت نهفته است و پیامد مستقیم این حقیقت است که فقط خداوند واقعی است. اگر اشیاء را به مفهوم متداول در نظر گرفته و بر غیریت حقیقت مطلق تأکید شود و خداوند ورای آن چیزی باشد که ذهن و حواس عادی به‌عنوان واقعیت می‌شناسد، آنگاه خلاء یعنی آن‌چه از اشیاء تهی است، به‌صورت اثر و پژواک حضور خداوند در نظام هستی جلوه می‌کند. زیرا از طریق نفی اشیاء در واقع به آن‌چه ورای همهٔ چیزهاست، اشاره دارد (نصر، ۱۳۸۹، ۱۹۸-۱۹۷).

> «اگر قرار بود اعیان به کلی غیر واقعی و مطلقاً هیچ باشند، در آن صورت اصولاً عینی وجود پیدا نمی‌کرد و هنری نبود که دربارهٔ آن بحث شود، اما واقعیت امر در تمامیت خود دربردارندهٔ هم جنبهٔ وهمی اشیا و هم اشیا به‌مثابهٔ بازتاب‌ها و رمزهای مثبت مراتب عالی‌تر هستی و نهایتاً خود حقیقت مطلق است. باید بر هر دوی این جنبه‌ها تأکید شود. یکی با فضای خالی متناظر است، دیگری با مادّه، فرم، رنگ و غیره «مثبت» که در اثر هنری به‌کار می‌آید. این دو در کنار یکدیگر تجسم‌بخش هستی کامل هر شیء زدایندهٔ عدم واقعیت آن و مبیّن واقعیت ذاتی آن در مقام رمزی مثبت و کلیتی هماهنگ هستند» (نصر، ۱۳۸۹، ۲۰۰).

سید حیدر آملی[۳۱] در کتاب اسرار الشریعة و اطوار الحقیقة و انوار الحقیقة می‌گوید:

> «مرگ ارادی عبارت است از بیداری پس از مرگ اختیاری. نخست، مرگ ابیض و سفید است و آن عبارت از گرسنگی و جوع است، زیرا که باطن را نورانی و روی دل را سفید می‌گرداند و دوم، مرگ سبز است و آن پوشیدن لباس مندرس است و این باطن را سبزی و خرمی می‌دهد و مرگ سوم، مرگ سیاه است و آن تحمل آزار و ملامت مردمان است که منشاء سیاهی جنبهٔ خلقی و نفسانی است. مرگ چهارم، سرخ است و آن بر خلاف نفس عمل‌کردن است و این جهاد اکبر و کشتن نفس اَمّاره است و عرفا این چهار مرگ را تخلیه، تزکیه و خلع و فنا می‌نامند» (همدانی، ۱۳۷۶، ۵۷).

اثر مورد مطالعه متعلق به اشیاء روزمره و کاربردی است. در واقع بشقابی برای خوردن غذاست. اما به‌لحاظ زبان و بیان «صورتی» صرفاً کاربردی به ذهن متبادر نمی‌شود، «لذت معنایی» در پس این گزینش مکنون است که جدا از ساحت هنر قدسی نیز نمی‌تواند باشد. از منظر نگاه سید حیدر آملی، می‌توان از آن به‌عنوان نوعی تذکار در طریق سیر و سلوک عارفانه در گام‌های اولیه یاد کرد. در مرحلهٔ شاگردی برای آموزش کنترل بر نفس با گرسنگی و جوع که نوعی مرگ سپید (تخلیه) نام گرفته است با نورانی‌تر کردن «دل» می‌توان به مراحل بالاتر درویشی و زهد و کنترل کامل بر تموجات ذهنی هدایت شد. امکان این هست که این بشقاب تذکاری بر این باشد.

از منظر دیگر، این امر به نوعی یادآور مراسم ودایی قربانی هم هست[۴۱]، به معنای اتحاد ذائقه و ذوق و وجد. به‌واسطهٔ دهان و عمل خوردن امر بیرونی، درونی می‌شود و انرژی مواد خوردنی وارد بدن می‌شود. در مراسم آیینی ودایی که به امر قربانی می‌پردازد و در فضایی چیدمانی و اجرای مناسک نمایش‌گونه همراه با موسیقی و رقص که عملی در ساحت مقدس محسوب می‌شود، فراخوان تجلّی قدسیّت در قالب صُوَر ملکوتی تجسدیافته، رخ می‌دهد و انرژی رهاشده در قربانی (هر گونه خوردنی در این فضای مقدس قربانی محسوب می‌شود) وارد بدن مخاطب شده و او بدین واسطه دچار لذت و چشش طعم قداست و الوهیت می‌شود. طعم آن‌چه خورده می‌شود از طریق تجربهٔ ذائقه به لذت و ذوق بدل می‌شود. به کلام دیگر، با تمام وجود ذات احدیت درک و طعم خدا چشیده می‌شود. تَصَوّر بر این است که غذا خوردن در ظرفی با این همه لطافت‌های معنایی می‌تواند از چنین مکانیزم ساختاری بهره برده باشد.

در حالی‌که عموماً در آثار هنری دینی، مخاطب[۵۱] عنصری منفعل و پذیرنده تلقی می‌شود. در اثر مورد مطالعه رابطهٔ تعاملی بین مخاطب و اثر هنری برقرار می‌شود. جهت این‌که «نقطهٔ اولی» در بالای تصویر قرار بگیرد، نیاز به پیشینهٔ ذهنی و آگاهی مخاطب از جهان‌بینی نهفته در اثر و لذا دخیل‌بودن وی در نحوهٔ «قرار» اثر است. در صورتی‌که نقطه در سمت راست یا چپ یا پایین ظرف لحاظ شود، اثر معانی متفاوتی خواهد گرفت. در این‌جا با گونه‌ای هنر تعاملی مواجه هستیم که نه تنها ذهن مخاطب که عاملیت مخاطب را در شکل‌گیری فیزیکی اثر درگیر می‌کند.

در تشابه با دیگر آثار هنر قدسی فرآیند شکل‌گیری ایده و تولید ایدهٔ اثر هنری در قالب یک رسانهٔ هنری و به شکل یک شئ هنری تنها در هنرمند رخ نمی‌دهد، بلکه تحقق اثر هنری در وجه کامل و تام خود در تخیل خلاق مخاطب سیلان می‌یابد. اثر هنری واسطه‌ای است که از طریق آن منجر به شکل‌گیری صُوَر ملکوتی درک‌شده توسط خانهٔ آینه‌گون دل هنرمند، در خیال مخاطب گشته و یک تجربهٔ ناب قدسیت ادراک می‌گردد.

نظریات زیباشناختی را می‌توان به دو گونه تقسیم کرد: نخست، دیدگاهی است که اثر هنری را فقط از طریق ارجاع به قراردادها و اصول زیباشناختی تعریف می‌کند. زیبایی را امری مطلق دانسته که در یک اثر هنری یا وجود دارد یا ندارد و دریافت مخاطب در زیبایی یا زشتی اثر مؤثر نیست. این دیدگاه فراتاریخی است، یعنی

گذشت زمان و تغییر مکان را در بحث زیبایی و معنای اثر هنری مؤثر نمی‌داند. اما در رویکرد دوم، زیبایی‌شناختی نتیجهٔ قرارداد است و ذاتی هنر نیست و دریافت و تفسیر مخاطب ارزش‌مند است. مخاطب بنا به افق دانسته‌ها و انتظارات ذهنی خود با اثر روبه‌رو می‌شود. بنابراین، زیبایی‌شناسی دریافت بر اساس رابطهٔ مخاطب و اثر هنری شکل می‌گیرد (باغبان‌ماهر، بی تا، ۱۱۵).

همدانی می‌گوید گاهی جهات و اطراف دربارهٔ کسی که نقطه و کره را در دو زمان مشاهده[۶۱] می‌نماید، تغییر می‌کند: «در این حالت سکون آن‌ها یا در یک زمان و یک حالت – دربارهٔ دو مشاهده‌گر- و این به علت تفاوت حالات آن دو و مختلف بودن محل‌های آن‌ها در مشاهده است» (همدانی، ۱۳۷۶، ۲۹).

لذا نه تنها به ذهنیت مخاطب، بلکه به ادراک تنانهٔ مخاطب در فضای اثر و تعامل بدنی با اثر توجه کرده است. نقطهٔ اولی از این منظر اثری است که با نظریه‌های هنر معاصر جهان پیوند برقرار می‌کند.

## نتیجه‌گیری

هدف اولیهٔ این تحقیق، تأویل نقطه بر مبنای آموزه‌های عرفانی و فرضیهٔ پژوهش بر احتمال تبیین تاویل معلق‌مانده‌ای در تفسیر عناصر مورد مشاهده در مطالعهٔ یک بشقاب-سفالینهٔ سدهٔ سوم یا چهارم هجری با نام نقطهٔ اولی ذیل مشمولیت «هنر مقدس» بوده است. ارتباط نظریهٔ دریافت با این روند فراروندگی، هدف فرعی مقاله بود. نتایج استخراج شده از پژوهش موارد زیر را نشان داده است.

۱- نقطه، توپرترین عنصر بصری است که در هنر مقدس ذکری می‌شود بر نسبت ساحت «واجب الوجود و ممکنات» و «ممکنات و ذات اقدس باری تعالی».

۲- ذاتی‌ترین تحرک نقطه، دایره است. جوهر نفس رحمانی از ذات غیبه و باطن (نقطه) در مسیر قوس نزولی (دایره) تنزیل و به عالم کثرات و محسوس، «عالم صغیر» متظاهر می‌شود و در طی قوس عروجی به وحدت آغازین باز می‌گردد. سیر رجوعی عارف یا خلق مقیّد که مظهری است از تعیّن حقّ مطلق تا «فناء فی‌الله» بر گرد همین دایرهٔ وجود می‌چرخد.

۳- «نقطهٔ جاذب مرکزی» (نقطهٔ موجود در مرکز سفالینه) اشاره به کانون ریزش فیوضات ایجادی از حقیقت بی‌تعیّن (جان جهان، روح اعظم) دارد. تمام خطوط دایره به این نقطهٔ مرکزی منتهی می‌شود. «نقطهٔ جاذب مرکزی» لحظهٔ رخ نمودن خورشید کهکشان در نسبت با سیّارات پیرامون است.

۴- «نقطهٔ اولی» (نقطهٔ موجود در بالای سفالینهٔ مورد مطالعه) که به‌واسطهٔ حقیقتی حرکت‌دهنده از مرکزیت اثر به نقطهٔ بالائین اثر نقل مکان کرده است، از طرفی دلالت بر جایگاه برشدگان راه حق در درجات استکمالیه را دارد و از طرفی، اشتیاق «کنز مخفی هستی» را بر صیرورت دایره‌وار در قوس‌های نزولی و صعودی برای تجلّی از بهر معرفت‌شناختی به نمایش می‌گذارد. عطشی از اشتیاق عشق به مظهریت در عاشق و معشوق. به‌نظر نگارنده، بیش از نظر بر تثبیت در موقعیت، به اصالت صیرورت و «شدن» دم‌به‌دم چه از منظر نگاه حرکت یک سالک راه حق در «سیر الی‌الله» و چه از بُعد صدور «فیض نخستین» که خود دلالت بر حرکت «ذات احدیت» دارد. «نقطهٔ اولی» بر «کلیت متحرک یک‌پارچه» در ارتباط بین واجب‌الوجود و ممکن‌الوجود اشارت دارد.

۵- در سفالینهٔ نقطهٔ اولی، مخاطب عنصری منفعل و پذیرندهٔ تأثیر قلمداد نشده، بلکه از چند منظر بین مخاطب و اثر رابطه‌ای تعاملی برقرار می‌شود: - نیاز به پیشینهٔ ذهنی و آگاهی مخاطب از جهان‌بینی نهفته در اثر - دخیل بودن فاعلیت مخاطب در نحوهٔ «قرار» اثر – دخیل‌بودن زمان/ مکان/ حالت در ادراک مخاطب از اثر.

۶- ضمن در نظر داشتن این نکته که از «دایرهٔ وجود» بعضی نحله‌های عرفانی به «تناسخ» تعبیر کرده‌اند، اما استنتاج مفهوم تناسخ در دایرهٔ وجود قابل مجادله است. با فرودآمدن حق تعالی از مرتبهٔ اطلاق، «صُوَر مقید» از وی در مسیر شدن کسر می‌شوند و تنها آن‌چه باقی می‌ماند و در «شان» است، اوست که «هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ».

۷- به‌نظر نگارنده، سبب استفادهٔ کاربردی از سفالینه‌های کتیبه‌ای در ظروف موارد زیر می‌توانند باشند: ۱- یادآوری مرگ سپید (تخلیه) که به معنای ذکری است بر کنترل بر نفس با گرسنگی و جوع؛ ۲- از طرفی، تشابهی با مراسم ودایی قربانی می‌تواند مد نظر باشد به معنای اتحاد ذائقه و ذوق و وجد. در چرخش انرژی قدسی در مراسم قربانی و انتقال این انرژی از قربانی به‌عنوان امر بیرونی به درون ره‌پویان از طریق دهان و خوردن که به وجودی‌شدن «انرژی معنوی» می‌انجامد.

۸- تا جایی که نگارنده جست‌وجو داشته است، سفالینهٔ نقطهٔ اولی در میان سفالینه‌های کتیبه‌ای حداقل، رایج نبوده و می‌تواند مبنایی جهت پژوهش‌های بعدی و درک معانی مکنون در پس آن قرار گیرد.

## پی‌نوشت‌ها:

۱. امیر سید علی همدانی (۷۸۶-۷۱۳) عارف کبیر قرن هشتم هجری است که نسبش به امیرالمؤمنین می‌رسد.
۲. محمد وحدت هندی شاعر و عارف قرن سیزدهم هجری.
۳. محمّدبن علی گیلانی لاهیجی نوربخشی ملّقب به شمس‌الدّین و متخلّص

به اسیری (۹۱۲- ۸۴۰) عارف و شاعر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری است.
۴. جنت افعال عبارت است از بهشت صُوَری از جنس خوردنی، نوشیدنی و نکاحات نیکو که پاداش اعمال نیک و به جنت اعمال و نفس نامی‌ده می‌شود. جنت‌صفات عبارت است از بهشت معنوی ناشی از تجلیات صفات و اسماء که بهشت قلب است و جنت‌ذات که مشاهدهٔ جمال احدی و بهشت روح است (همدانی، ۱۳۷۶، ۴۶).
۵.اما چیز دیگری که این عدد (٤) بدان اختصاص دارد جهاتی است که از آن جهات رخته بر کشور انسانی وارد می‌گردد، یعنی گمراه کردن‌های اهریمنی و ابلیسی [...] این‌ها نیز چهاراند: راست و چپ و جلو و عقب، چنان‌که حق متعال از سخن ابلیس رانده‌شده و اهریمن مطرود خبر می‌دهد که ثُمَّ لَآتِيَنَّهُمْ مِنْ بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَنْ شَمَائِلِهِمْ وَلَا تَجِدُ أَكْثَرَهُمْ شَاكِرِينَ، یعنی: آن‌گاه از جلو روی‌شان و از پشت سرشان و از راست‌شان و از چپ‌شان به آن‌ها می‌تازم و بیشترشان را سپاس‌دار نخواهی یافت (۱۷-اعراف) و (حق متعال) بالا و پایین را بیان نفرمود: اما پایین: برای آن‌که از صدر (سینه) که محل وسوسه است، دور است و پیمودنش دشوار است؛ و اما بالا: برای این‌که بالا راه فرود آمدن قضای الهی و جایگاه ریزش فیض ربّانی است، لذا توان نزدیک شدن بدان‌جا را ندارد، زیرا اگر نزدیک شود، هلاک می‌گردد (همان، ۴۳).
۶. نماد یا رمز، شناختی غیرمستقیم است، چون شناخت متعلقات رمز مستقیم و بی‌واسطه ممکن نیست. یونگ معتقد است ادراکات فراسوی حد ادراک متعارف وجود دارند که نه فهم و نه بیان آن‌ها به راحتی میسر نیست و به یاری رمزگشایی نمادها تفاسیری ارائه می‌شود. به همین دلیل ادیان از زبان نمادین بهره گرفته و خود را با نمایه‌های تعریف می‌کنند. کزازی می‌گوید نماد به «گونه» یا جنس می‌ماند که به شیوه‌ای رازآمیز و جاودانه همه «فردها» را دربرمی‌گیرد. نماد گویای همه افراد است بی‌آن‌که یکی از آن‌ها باشد (دادور، ۱۳۹۳، ۵).
۷. در بررسی الگوی ترکیب‌بندی سفال مورد مطالعه از مقالهٔ علمی- پژوهشی «الگوی ترکیب‌بندی در کتیبه‌های سفال سامانی» استفاده شده است (جباری و معصوم‌زاده، ۱۳۸۸، ۸۰-۷۱).
۸. Holo-movement
۹. حرکت رو به بالا در بند ۳. ۱. ج مقاله حاضر توضیح داده شد. حرکت مستقیم رو به پایین نقطه، اشارت دارد بر ظهورات ربانی در عوالم مختلف (متناظر با عوالمی که در دایره وجود ذکر گردید) و حرکت در پهنا که اشارت دارد بر پخش اَنوار تجلّیات وجودی و گسترش آثار دم‌های ربانی و نسایم رحمانی در حقایق اعیان شهودی و حرکت رو به عقب که اشارت دارد بر بازگشت آثار تجلیّات تقیدی به اطلاقات نخستین خود (همدانی، ۱۳۷۶، ۵۶-۵۱).
۱۰.در قرآن کریم چنین آمده که حضرت موسی (ع) از دور آتشی دید و به اهل و عیال خود گفت: «من از دور آتشی می‌بینم، شما بمانید و من می‌روم، یا آتشی است که برای شما نیز می‌آورم، یا خبری هست» (یعنی آبادی یا...)، اما به آن‌جا که رسید، به او ندا شد که...:
«إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُواْ إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى * فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِيَ يَٰمُوسَىٰٓ * إِنِّيٓ أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى * وَ أَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَىٰ * إِنَّنِيٓ أَنَا اللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنَا فَاعْبُدْنِي وَ أَقِمِ الصَّلَوٰةَ لِذِكْرِي» یعنی: آن دم که آتشی دید، و به اهل خود گفت: بمانید که من آتش می‌بینم شاید شعله‌ای از آن برایتان بیاورم یا به وسیله آتش راه را پیدا کنم- پیرامون آن کسی را ببینم که راه را وارد است * و چون به آتش رسید ندا داده شد که ای موسی! * من خود پروردگار توام کفش‌های خود را بیرون آر که تو در سرزمین مقدس طوی هستی * من تو را برگزیده‌ام به آن‌چه بر تو وحی می‌شود گوش فرا دار * من خدای یکتایم، معبودی جز من نیست، عبادت من کن و برای یادکردن من نماز به پا کن (طه، ۱۰ تا ١٤).
۱۱. اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ. یعنی خدا نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل نور او چون چراغ‌دانی است که در آن چراغی، و آن چراغ در شیشه‌ای است. آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجسته زیتونی که نه شرقی است و نه غربی، افروخته می‌شود. نزدیک است که روغنش -هر چند بدان آتشی نرسیده باشد- روشنی بخشد. روشنیِ بر روی روشنی است. خدا هر که را بخواهد با نور خویش هدایت می‌کند، و این مَثَل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به هر چیزی داناست (نور، ۳۵).
۱۲. معنای وجه و جهت به یک معناست. وجه هر چیزی در عرف عام به معنای ناحیه‌ای از آن چیز است که با غیر روبه‌رو می‌شود و ارتباطی با آن دارد. هم‌چنان که وجه هر جسمی سطح بیرونی آن است و وجه انسان، آن طرفی است که با آن با مردم روبه‌رو می‌شود. وجه خدا چیزی است که با آن برای خلقش نمودار است، که خلقش هم با آن متوجه درگاه او می‌شوند (www.islamquest.net).
۱۳. بهاءالدین سید حیدر بن‌علی‌بن حیدر آملی (۱۳۸۵-۱۳۱۹) عارف و صوفی و مفسر شیعه و صوفی قرن هشتم هجری و از نوادگان علویان مازندران است که تبارش به علی بن‌حسین امام زین‌العابدین می‌رسد.
۱۴. زیبایی‌شناسی هندی معتقد است درام، شعر، موسیقی، نقاشی، معبد، و... به هنگام رؤیت ناظر در ذهن او مجدد بازآفرینی شده و عامل تصعید روح او در کل هستی می‌شود و این تصعید البته از طریق حواس ایجاد می‌شود. دقیقاً از همین روست که اصطلاح رسه ریشه در احساس لذتی دارد که از نوشیدن عصاره یا افشرهٔ میوه حاصل می‌شود. این احساس لذت (ذوق)، عصارهٔ اندیشهٔ زیبایی‌شناسی هندی را در جان خود دارد (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵، ۸۸).
۱۵. در نقد دینی باید قائل به وجود حقیقتی ورای ذهن مخاطب بود. در این صورت مخاطب نمی‌تواند صرفاً بر اساس جهان‌بینی و میل خود، تفسیر و نقادی کند. توجه به متن و جمع‌آوری اطلاعات هر چه دقیق‌تر دربارهٔ هنرمند و توجه به معیارهای دینی نقد، عرصه را بر یکه‌تازی بی‌چون و چرای مخاطب تنگ می‌کند و همه چیز را در اختیار او قرار نمی‌نهد. البته پیش‌فهم یک انسان متأله و خداشناس با پیش‌فهم یک فرد عادی، هنگام مواجه با اثر هنری، کاملاً فرق می‌کند؛ و هرگز این مسئله را- که از محالات عقلی است- نمی‌توان پذیرفت که داوری هر دو فرد، که طبیعتاً با هم متفاوت است، صحیح باشد. بنابراین، آن داوری به حق نزدیک‌تر است که بر مبنای اطلاعات کامل‌تر و بر اساس معیار درستی انجام شده باشد. در نقد دینی هنر، اثری که هنر بر مخاطب می‌گذارد، بسیار مهم است. بنابراین، ابتدا باید تأثیر اثر بر مخاطب را مورد مداقه قرار داد تا وقتی خروجی‌اش بر مخاطب تأثیر می‌کند، اثر به سمت آیندهٔ مقدس و نورانی باشد، نه به سمت جداشدن ار آرمان‌ها و وحی و نبوت (کرامت و گودرزی، ۱۳۹۴، ۱۹۶).
۱۶. اما اختلاف مشاهدهٔ مشاهده‌گر یا دو مشاهده‌گر در یک حالت یا در دو حالت اشاره است به تفاوت سیر و سلوک سالکان راه حق و اختلاف درجات پویندگان سبیل حقیقت و گوناگون بودن مقامات اهل وجدان و دگرگون گردیدن اسرار و بواطن اهل کشف و شهود و ایقان، در اشکال مراتب عرفان، بنابراین دو گام از گام‌های سالکان راه در هیچ مقامی مطلقاً با هم اتفاق و هم‌آهنگی ندارد، بلکه اصلاً گام هیچ پویندهٔ تشنه‌کام راست‌کرداری در هیچ مقامی از مقامات در دو زمان ثابت و پایدار نیست (همدانی، ۱۳۷۶، ۳۲).

## فهرست منابع

### الف/ فارسی

باغبان‌ماهر، سجاد؛ غلامیان، بهاره؛ عادلوند، پدیده، (۱۳۹۰)، **آشنایی با فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی**، تبریز: انتشارات ستوده.
بلخاری‌قهی، حسن، (۱۳۹۵)، **حکمت هنر هند**، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
جباری، صداقت؛ معصوم‌زاده، فرناز، (۱۳۸۸)، «الگوهای ترکیب‌بندی در کتیبه‌های سفال سامانی»، نشریهٔ هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۴۰، زمستان ۱۳۸۸، صص ۸۰-۷۱.
خندقی، جواد امین؛ موسوی‌گیلانی، سید رضی، (۱۳۹۴)، «نقد دیدگاه سنت گرایان در باب هنر سنتی، هنر مقدس و هنر دینی»، معرفت ادیان، سال ششم، شمارهٔ سوم، پیاپی، تابستان ۱۳۹۴، صص ۱۲۸-۱۰۸.
دادور، ابوالقاسم، (۱۳۹۳)، «نقوش و نمادهای گیاهی و حیوانی در سفالینه‌های دوران اسلامی ایران»، فصلنامهٔ علمی نگارینهٔ هنر اسلامی، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۳، صص ۱۸-۴.

عطایی، مرتضی؛ موسوی‌حاجی، سید رسول؛ کولابادی، راحله، (۱۳۹۱)، «سفال منقوش گلابه‌ای (انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری)»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره، شمارهٔ ۲۳، پاییز ۱۳۹۱، صص ۸۷-۷۰.
کرامت، زهره؛ گودرزی، مصطفی، (۱۳۹۴)، **درآمدی بر مبانی نقد دینی آثار هنری**، تهران: انتشارات ساقی.
کمالی‌دولت‌آبادی، رسول، (۱۳۹۶)، **بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی**، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
کیا، محمدصادق، (۱۳۹۲)، **نقطویان یا پسیخانیان**، تهران: انتشارات اساطیر.
لاهیجی، شمس‌الدّین محمد، (۱۳۹۵)، **مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز**، مقدمّه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا برزگر خالقی و عفّت کرباسی، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات زّوار.
نصر، سیدحسین، (۱۹۹۰)، **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمه: رحیم قاسمیان، ویراستار: حسین خندق‌آبادی، تهران: مؤسسهٔ انتشارات حکمت.
همدانی، امیر سید علی، (۱۳۷۶)، **اسرارالنقطه یا توحید مکاشفان**، ترجمه و تصحیح: محمد خواجوی، تهران: انتشارات مولی.

**ب/ پایگاه‌های اینترنتی**

Url1: http://www.x-shobhe.com/shobhe/2146.html (visited on dec. 28, 2019).
Url2: https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A2%B8%C%D9%87_%D9%86%D9%88%D8%B1 (visited on dec. 28, 2019).

**ج/تصویر**

عطایی، مرتضی؛ موسوی‌حاجی، سید رسول؛ کولابادی، راحله، (۱۳۹۱)، «سفال منقوش گلابه‌ای (انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری)»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره، شمارهٔ ۲۳، پاییز ۱۳۹۱، صص ۸۷-۷۰.
کمالی‌دولت‌آبادی، رسول، (۱۳۹۶)، **بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی**، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
Url1: http://rozmeri.oucreate.com/ahi1113/slides/08-20.jpg (visited on dec. 28, 2019).
Url2: **http://fotografia.islamoriente.com/en/content/bowl-calligraphic-kufic-style-motifs-islamic-pottery-probably-nishapur-x-centuries-ad** (visited on dec. 28, 2019).
Url3: **https://en.wikipedia.org/wiki/Nishapur#/media/File:Bowl_with_Arabic_Inscription_MET_DP120823.jpg**
(visited on dec. 28, 2019).
Url4: http://fotografia.islamoriente.com/ fa/content/%D9%87%D9%86%D8%B1-%D8%A7%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%DB%8C-%D8%B3%D9%81%D8%A7%D9%84-%D9%88%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D9%85%D-B%8C%DA%A9-%D8%A7%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%D-B%8C-%D8%A8%D8%B4%D9%82%D8%A7%D8%A8-%D8%A8%D8%A7-%D8%AE%D8%B7%D9%88%D8%B7-%D8%AE%D9%88%D8%B4%D9%86%D9%88%D-B%8C%D8%B3%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%B4%D-B%8C-%D8%AE%D8%B7-%DA%A9%D9%88%D9%81%DB%8C-%D9%86%D-B%8C%D8%B4%D8%A7%D8%A8%D9%88%D8%B1-%D8%A7%D-B%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86-ad-x
(visited on dec. 28, 2019).
Url5: www.ichodoc.ir/p-a/CHANGED/85/images/85-18-2B.JPG (visited on dec. 28, 2019).
Url6: www.ichodoc.ir/p-a/CHANGED/85/images/85-17-1B.JPG (visited on dec. 28, 2019).
Url7: https://www.pinterest.com/maedehghezel/neyshabur-pottery (visited on dec. 28, 2019).
Url8: https://www.pinterest.com/pin/795800196630613057/ (visited on dec. 28, 2019).
url9: https://www.pinterest.com/pin/437693657532826266/ (visited on dec. 28, 2019).
Url10: https://www.pinterest.com/pin/440015826088415178/ (visited on dec. 28, 2019).
Url11: https://www.pinterest.com/pin/206110120426270192/ (visited on dec. 28, 2019).
Url12: https://www.pinterest.com/pin/388154061630806684/ (visited on dec. 28, 2019).
Url13: https://www.pinterest.com/pin/554365035357073151/ (visited on dec. 28, 2019).

# To Identify the hidden meanings of “DOT” in Sacred Art, Focusing on “THE ASCENDING DOT”
# CASE STUDY: Ceramic plate from Neyshābūr, belonging to Sāmānid dynasty

**Faezeh Mojahedi**
Master of Art Research, School of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

(Received 30 June 2020, Accepted 12 September 2020)

**Abstract**
This research is focused on a ceramic plate, made in the third or forth century A.H., which is called »the Ascending Dot« and is encompassed in the circle of the» Sacred Art« and the primary goal of this research is to interpret (dot) on the basis of the mystical teachings and to render the deconstructional role of this plate in contrast with the systematic order. The comparison between the Deconstructional process and the Reception Theory is the secondary goal of this research. There was no history of focused research about this plate in literature review before this essay. The data of this fundamental_ applied research has been gathered through documentary and library study, descriptive analytical data analysis and critical approach. The result shows that »the Ascending Dot« tends to stimulate and interact the holders in comparison with the» Central Absorptive Point«. »The Ascending Dot« in a cyclic movement descends from the Essence of the Graceful Soul and is manifested in descending arch (circle) from inner and unseen Self (DOT), and thus disclosed in multiplicity and in ascending arch (of the circle), is coming back to the Eternal Unity. The returning journey of the seeker or the encircled existence, that is a manifestation of »the ultmate truth«, toward (Fana, extinction of the individual being) is revolving around this Circle of Existence. The usage of Inscribed Plates as the dish of food can have a Cathartic effect (White Death) on the seeker, and even can be a (Dhikr), or remembrance (of God), for him. The Cathartic effect or (white death) is an austerity which purify the seeker through the pain of hunger and help him to find self- control in agony. This is similar to Vedic Sacrifice Ceremony which evokes the unity of Sense of beuty, Taste and Ecstasy.

**Keywords**
Sacred Art, Point, Absorptive Point, Ascending Dot, DOT, Ceramic plate from Neyshābūr