پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

# خوشنویسی

- میرزا غلام هنر و خط نستعلیق / بهرام بیانی
- خوشنویسی ژاپنی با قلم نی / هاشم رجب‌زاده

# میرزا غلام هنر و خط نستعلیق

بهرام بیانی

## دیدن خط و رهیافتی به فلسفهٔ هنر خوشنویسی او

چشم در صنع الهی باز کن لب را ببند　　بهتر از خواندن بود دیدن خط استاد را



تعداد قابل توجهی از قطعاتی که به خط نستعلیق از میرزا غلام‌رضا به جا مانده است شباهت ظاهری بسیاری به سیاه مشق دارد. به طوری که در نگاه اول تمیز این قطعات از سیاه مشق شاید ممکن نباشد و بعضی از صاحبنظران به دلیل تعدد قطعاتی که به این صورت از میرزا غلام‌رضا به جا مانده است، عبارت «میرزا غلام‌رضا اصفهانی سیاه مشق نویس» را در توصیف او به‌کار برده‌اند.[۱] در روزنامه خوانده‌ام[۲] و در گفتگوهای متعدد نیز چنین نظری را شنیده‌ام. این مقاله تلاشی برای شناخت فلسفهٔ هنر میراز غلام‌رضا با توجه و استشهاد به این قطعات است.

در این قطعات میرزا غلام‌رضا عباراتی با مضامین زیبا و پرمغز مانند سورهٔ حمد یا مصراعی یا بیتی از غزل حافظ یا بیتی حکیمانه از شاعری دیگر را تحریر کرده است که غالباً شروع و خاتمه‌ای شبیه به هم دارند جز سورهٔ حمد که با بسم‌اللّه الرحمن الرحیم شروع شده است، اغلب با یکی از اسماء باری تعالی شروع شده، با امضای میرزا، که برحسب قطعه متفاوت است، و تاریخ نگارش آن قطعه تمام می‌شود. رقم میرزا در بعضی از این قطعات اسم کامل او به اضافه «یا

---

۱- نمونه‌هایی از آثار خوشنویسان ایران (مجموعه‌های آیدین آغداشلو) در نگارستان از ۳ اردیبهشت تا ۳ خرداد ۱۳۴۵ صفحه ۹

۲- قدیمی، رامین، «خط مهر خطی که انتها ندارد»، روزنامهٔ همشهری، ش ۷۹/۱۰/۱، ص ۵.

علی مدد» و در بعضی فقط «یا علی مدد» یا «یا علی مددست» بدون نام میرزا غلام‌رضا است. در قطعاتی هم امضا به صورت «العبد المذنب الفقیر الحقیر غلام‌رضا غفرله» و «یا علی مدد.» یا به صورت «هو» و در سطر زیر هو، «الفقیر الحقیر المذنب غلام‌رضا» و بعد «یا علی مددست» یا به صورتی شبیه به آنچه ذکر شد می‌باشد. رقم میرزا غلام‌رضا در قطعات مختلف موضوعی جداگانه است که به شرح دیگری نیاز دارد.

در این قطعات کلمات روی هم و در بعضی نه فقط روی هم، بلکه مکرر، بالا و پایین و حتی چپ و راست نیز نوشته شده است، به طوری که در تعدادی از این قطعات برای فهمیدن صورت عبارت نوشته شده و خواندن درست آن مدتی صرف وقت، دقت و توجه لازم است و این احتمال وجود دارد که اگر خواننده با عبارت نوشته شده سابقهٔ قبلی ذهنی نداشته باشد، خواندن آن به بررسی و پرس و جوی بیشتری نیاز داشته باشد.

در این قطعات میرزا غلام رضا از آزادی، که فضای دو بعدی کاغذ در اختیار او می‌گذارد، برای نشان دادن احساس خود از معنی کلمات و وجه ادبی، کلامی و فلسفی آن استفادهٔ شگفت‌انگیز هنرمندانه‌ای می‌کند. تکرار حروف نشانی از اثر معنی کلمه و اهمیت این معنا نسبت به معنای تمامی عبارت است. بیشترین تکرار از کلمه‌ای، یا حرفی از کلمه‌ای، حاکی از اهمیت و تأثیر معنی آن کلمه بر احساس میرزا است. مفهوم این سخن هنگام بحث دربارهٔ چند قطعه‌ای که برای نمونه آورده شده است روشنتر خواهد شد. در قطعاتی هم که تکرار در کار نیست، ترکیب[1] قطعه و مقام هر کلمه و طرز نوشتن آن احساس میرزا را از معنی نشان می‌دهد.

در این قطعات اثر معنی اضافه بر صورت ظاهری آنها نقش عمده تعیین کننده در ایجاد ترکیب قطعه دارد. اضافه شدن اثر معنی بر شکل ظاهری در عبارت قطعه، حروف عادی آشنا را نمادین می‌کند، به رمز تبدیل می‌کند. استادی و مهارت به هنرمندی و هنر تبدیل می‌شود، و هنگامی که بینندهٔ اثر معنی را دریافت نماید، زیبایی خیره کننده کارهای غلام‌رضا حیرت‌انگیز می‌شود (بر مشوران تا شود این آب صاف/ وند رو بین ماه و اختر در طواف)[2]

بدون تردید هیچ طرز جدیدی در هنر بی‌مقدمات قبلی در کار هنرمندان پیشین به وجود نمی‌آید و این موضوع هم قبل از میرزا غلام‌رضا سابقه‌ای دارد. با توجه به علت پیدایش



---

۱- ترکیب در اینجا به معنی composition است، هر چند که «ترکیب به آن معنی که در قواعد دوازده‌گانهٔ حسن خط آمده است نیز دور از معنی مورد نظر نیست. فکر می‌کنم اگر قرار بود از اصطلاحات رایج در خوشنویسی استفاده می‌کردم، به جای ترکیب، کرسی را به‌کار می‌بردم.

۲- جلال الدین محمد بلخی، مثنوی

● مهندس بهرام بیانی (عکس از طوبی ساطعی)



نستعلیق در میان فارسی زبانان و ماهیت نستعلیق، همچنین به حکم تعدادی معدود از میان آثار به جا مانده از هنرمندان بزرگ خوشنویس مانند میرعلی هروی یا حسن‌خان شاملو و بعضی دیگر می‌توان گفت سابقهٔ این مطلب به قدمت سابقهٔ نستعلیق است که این خود موضوع دیگری است. ولی هیچ یک از استادان بزرگ در این خلاقیت هنرمندانه با میرزا غلام‌رضا همانند نیستند. او این صفت ذاتی نستعلیق را به کمال نهایی خود رسانیده است. استادان دیگر وقتی چنین قطعاتی نوشته‌اند یعنی روی هم یا روی هم و مکرر معمولاً اثر معنی عبارت در ترکیب قطعه ملحوظ نیست؛ یعنی غالباً سیاه مشق است.

در سیاه مشق[1] حروف و کلمات بدون توجه به تأثیر معنی آنها نوشته و تکرار می‌شود. خواه جمع کلماتی که نوشته می‌شود عبارتی با معنی باشد یا فاقد معنی، تفاوت عمده‌ای در کار نیست، چون اصلاً از سیاه مشق انتظار معنی در میان نیست. قطعه حاصل مشق استاد است، مثلاً شرحی که دربارهٔ مشق استاد بزرگ میرزا رضای کلهر در مجله *یادگار* آمده است[2] «یک هفته مشق دایره می‌کرد. درگوشهٔ بالای کاغذ دوایر متصل به هم روی کاغذ رسم می‌نمود. سطر اول که تمام

---

۱- در ماخذ شماره (۱) ص، ۹ سیاه مشق نیز توصیف شده است.»... هیچ مهم نیست که چه نوشته شده؛ دیدن شکل صوری قطعه تمامی ارزش‌های بصری و نهادی آنرا آشکار و تسجیل می‌کند...»

۲- در هنرمندان و آثار هنری، میرزا محمدرضا کلهر، *یادگار*، سال اول، ش ۷، ص ۵۰.

می‌شد، سطر دوم را چنان به سطر اول نزدیک شروع می‌کرد که فاصلهٔ میان دو سطر دیده نمی‌شد... بعد از یک هفته مشق دایره عکس می‌کرد.»

در سیاه مشق زیبایی صرفاً ناشی از ترکیب شکل حرفها و کلمات است که با مرکب روی هم و مکرر و کنار هم بر صفحه نقش بسته، شکل صوری قطعه را به جود آورده است. البته میرزا غلام‌رضا هم سیاه مشق داشته است و تصویر دو نمونه، به نقل از *کتابنمای ایران*[1] در ادامهٔ این مقاله آورده شده است، تصویر شمارهٔ ۶ و ۷.

به گفتهٔ خود میرزا غلام‌رضا «بیّنهٔ این دعاوی و گواه این مطاوی، نگارش صفحه مطّرا و قطعه ملحوظ دلار است»[2] از این رو پنج قطعه از قطعات میرزا را به عنوان نمونه بر مبنای آنچه نوشته شد می‌سنجیم.

## قطعهٔ اول، سورهٔ حمد

در این قطعه میرزا غلام‌رضا سورهٔ مبارکه حمد را به همان نحوی که ملاحظه می‌شود و قبلاً توضیح داده شد، نوشته است. برای روشن شدن اثر معنی در این قطعه باید به معنی چند اسم از اسماء باری تعالی، که در این سوره آمده است، توجه نمود.

سورهٔ حمد یا فاتحه اولین سوره از قرآن کریم است که با «بسم‌اللّه الرحمن الرحیم» شروع می‌شود. قطعه نیز با همین عبارت آغاز شده است. اولین آیه «الحمدللّه رب العالمین» و دومین آیه «الرحمن الرحیم» است. در بقیه آیات این سوره، از آیهٔ سوم تا آخر آیهٔ هفتم از اسماء ذات احدیت ذکری نشده است. اللّه، رحمن، رحیم و رب چهار اسم از اسماء باری تعالی است که در این سوره آمده است. در قرآن کریم جز در سورهٔ توبه سرآغاز تمام سوره‌ها بسم اللّه الرحمن الرحیم است. یعنی اراده باری بر این تعلق دارد که اولین جلوهٔ ذات احدیتش در اول هر یک از سوره‌ها با سه اسم اللّه، رحمن و رحیم باشد. سوره‌های قرآن کریم هر یک مجموعه‌ای‌ست از آیاتی که از جانب باری تعالی بر رسول اکرم وحی شده است و افاضهٔ خداوند در آغاز هر یک از این سوره‌ها بسم‌اللّه الرحمن الرحیم است. در صورتی که در متن قرآن کریم همه جا سخن از رفتار بشر و ارتباطش با باری تعالی است. در سراسر این متن مکرم، اللّه ۱۸ مرتبه، رحمن ۱۰ مرتبه، رحیم ۶ مرتبه و رب ۵۹ مرتبه تکرار شده است[3]



---

۱- معیری، محمدعلی «یادی از میرزا غلام‌رضا خوشنویس»، *کتابنمای ایران*، گردآورنده چنگیز پهلوان، تهران، نشر نو، ۱۳۶۶، ص ۳۱۸.

۲- سهیلی خوانساری، احمد، *مرقع نگارستان*، تهران، یاژنگ، ۱۳۶۹.

۳- *کشف الایات قرآن کریم*، به خط طاهر خوشنویس (تبریزی)، تهران، علمیهٔ اسلامیه، جمادی الاخر ۱۳۷۷

● قطعهٔ شمارهٔ یک



رب، یعنی پروردگار و تمام انحاء ارتباط خالق با مخلوقات در اسم رب است و به فرمودهٔ اهل تفسیر، رب «مالک مدبّر» است.[۱] هنگام دعا و مناجات و راز و نیاز به درگاه احدیث و وقتی کلمهٔ «خدایا» بر زبان جاری می‌شود، ربوبیت او مدنظر است و ربوبیت جلوه‌های مختلف دارد.

اللّه در افق اعلی است. اسم هستی لایتناهی است، همه هستی‌های دیگر اعم از عینی یا ذهنی هستی‌های محدودی هستند که در حقیقت شأنی از شوؤن هستی لایتناهی می‌باشند. اللّه بی‌نهایت من جمیع جهات است، فلسفی محض است، فقط عقلی است، در صورتی که رب هم عقلی و هم احساسی است. البته تمام اسماء باری تعالی لایتناهی است، ولی اللّه لایتناهی من جمیع جهات است و به هیچ وجه برای بشر قابل فهم نیست.

ربوبیت در افق اللّه نیست، ولی نیاز بشر به خدا در افق ربوبی است که قابل فهم است و جنبه احساسی دارد. در قرآن کریم به تمام انسان‌ها وعدهٔ ملاقات با باری تعالی در افق ربوبیت داده شده است، یا ایهاالانسان انک کادح الی ربک کدحاً فملاقیه.[۲]

انسان برای ملاقات با خداوند در تلاش است، تلاشی سخت همراه با رنج ولی یقیناً این

---

۱- طباطبائی، آیه اللّه حاج سیدمحمدحسین، ترجمه *تفسیر المیزان*، تهران، اسلامی، ۱۴۰۲ ق، ج ۱، ص ۳۴.

۲- آیه ۶ سوره ۸۴ انشقاق.

ملاقات با خدا به مفهوم رب صورت خواهد گرفت و تلاش به این معنی در سراسر قرآن کریم فقط و فقط در همین آیه آمده است.[1] در سوره «طه» گفتگوی خداوند با موسی علیه السلام انی انا ربک[2]... و دعاوی معروف آن حضرت: رب اشرح لی صدری[3]... همه در افق ربوبیت است. کسی که در حال نیایش است مخاطبش هستی مطلق نیست رب است چراکه اساساً هستی مطلق، یعنی اللّه در افق فکرش نیست و از ربوبیت باری است که رحمت، رحمانیت و هر چیز دیگر طلب می‌شود. در قرآن نیز رب بیش از اللّه و رحمن و رحیم تکرار شده است.

میرزا غلام‌رضا مردی مسلمان، عارف، ادیب، دلسوخته و اهل معنی و اعتقاد است. در هفت سالگی قرآن را بی‌غلط می‌خواند و در خواب خدمت شاه مردان می‌رسد و آن حضرت لام الف لایی به عنوان سرمشق در دفتر او تحریر می‌کند[4] و این آغاز کار میرزا در هنر خوشنویسی است. در سنین پختگی و استادی هنر خود را «توفیق خداوند عزوجل» می‌داند[5] و آنجاییکه اوصاف هنرش را شرح می‌دهد، می‌فرماید» نه از باب خودستایی است بلکه محض بروز فضل یزدانی و نفس مسیحایی است»[6]

میرزا هنگام تحریر اولین آیه از سوره حمد، «الحمدللّه رب العالمین»، روحش چنان در تصرف کلمه رب و انگشتانش مقهور این تصرف است که «رب» را این چنین تکرار می‌کند. این تکرار نمادی از توجه و تأمل میرزا در ربوبیت ذات بی‌مثال احدی.. و رمزی از تأثیر معنی در کار این هنرمند بزرگ است.



## قطعهٔ دوم، هیچ دانی میوه را[7]...

از میان قطعاتی که تاکنون از میرزا غلام‌رضا دیده‌ام، این تنها قطعه‌ای‌ست که با رب آغاز شده است. به صورتی که ملاحظه می‌شود، روی هم و مکرر.

---

۱- از ریشه کدح یکدح، به معنای تلاش سخت همراه با رنج. در قرآن همین دو مشتق، کادح و کدحاً و آن هم فقط در همین سوره آمده است.

۲- آیهٔ ۱۲، سورهٔ ۲۰ طه.

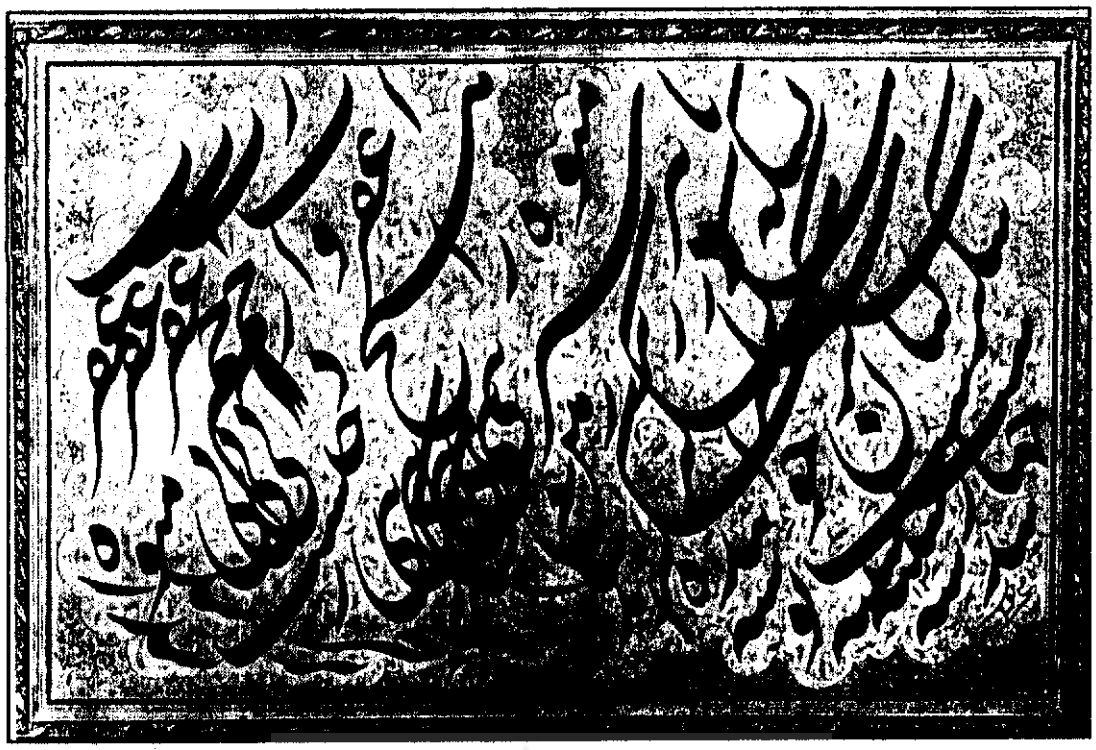
۳- آیهٔ ۲۵، سورهٔ ۲۰ طه.

۴- سهیلی خوانساری، احمد، مرقع نگارستان، تهران، پاژنگ، ۱۳۶۹.

۵- همان مأخذ

۶- همان مأخذ

۷- این بیت شعری به سبک هندی است. برای روشن شدن مشخصات این سبک، رجوع کنید به: مؤتمن، زین‌العابدین، تحول شعر فارسی، تهران حافظ، ص ۳۷۷ ـ ۳۵۹.



● قطعهٔ شمارهٔ دو



نوشته اصلی قطعه این بیت است: هیچ دانی میوه را تأثیر شیرینی زچیست/ بس که در زیر زمین شکر لبان خوابیده‌اند.

جان کلام این بیت و فکر بدیعی که در آن به‌کار رفته همان پاسخ غریبی است که در مصراع دوم آمده است، «بس که در زیر زمین شکر لبان خوابیده‌اند». اهل اندیشه و ادب در گذشته این فکر بدیع را «معنی بیگانه» اصطلاح کرده‌اند که حقیقتاً پر معنی و گویا است. (هرکس بذوق معنی بیگانه آشناست/ صائب بطرز تازه ما آشنا شود.)

در مصراع اول سؤالی را مطرح می‌کند که به طور معمول جوابی دارد. می‌پرسد: میوه را تأثیر شیرینی زچیست؟ سؤال مشکل و پیچیده‌ای به نظر نمی‌رسد. شاید در گفتگوی علمی در حوزهٔ گیاه‌شناسی و شیمی، لازمهٔ پاسخ به چنین سؤالی وارد شدن به دقایق و پیچ و خمهای علمی باشد، ولی در اینجا با اطلاع مختصری از زندگی گیاهان یا حتی به حکم ذوق سلیم می‌توان گفت ساختمان فیزیکی این گیاه به‌گونه‌ای‌ست که آب و مواد گرفته شده از خاک را در میوهٔ خود به نوعی قند تبدیل می‌کند، لذا میوه آن شیرین است. ولی وقتی سؤال با «هیچ دانی» شروع می‌شود، «هیچ دانی میوه را تأثیر شیرینی زچیست؟» ذهن متوجه غیرعادی بودن پاسخ سؤال و ندانستن می‌شود، مثل اینکه سؤالی در سطح معمول مطرح نیست، معمایی مطرح است. می‌خواهد بگوید مسیر پاسخ به این پرسش به آن روشنی و سادگی که فکر می‌کنی نیست. در این

سؤال پیچیدگی و ابهامی وجود دارد، آن دانستن‌ها هیچ است. پاسخ یک «معنی بیگانه» است.

این هیچ دانی به کامل‌ترین صورت مقصود را ادا کرده است. دو کلمه به جای چندین جمله، یعنی چنان معنی بر لفظ چیرگی دارد که صنعت ایجاز به حد کمال خود رسیده است.

در آن افق فکری که شیرینی میوه یادآور تلخی مرگ است، یعنی آنجا که در حکمت الهی مسأله شرور مطرح می‌شود[1] از دانش تنها و دانائی صرف برای جواب قانع کننده به سؤالاتی که در این زمینه مطرح می‌شود کاری ساخته نیست. در مقابل مصائب و دردها و رنج‌ها اهل ایمان خدا را به یاد می‌آورند استغفار می‌کنند و به نیایش می‌پردازند و طالب رحمت او می‌شوند تا شاید افاضهٔ باری غم ناشی از این اندیشه را چاره کند و گشایشی پیش آید. (مرا مگذار با این کوه اندوه/ برآ خورشید آسا از پس کوه)

این قطعه با رب آغاز می‌شود، رب و نیز اغفر و ارحم بعد از آن تکرار می‌شود. این تکرار که اثر معنی «رب اغفرو ارحم» است، نیایشی است که با مضمون قطعه تناسب و سنخیت کامل دارد.

در این قطعه بعد از «رب اغفروارحم»، «هیچ دانی»، هیچ بدون تکرار ولی کشیده و واضح و چشم‌گیر تحریر شده است، و «دانی» که تکرارش نشان دهندهٔ معنای گسترده آن در ترکیب «هیچ دانی» در این مضمون است.

اصل معنی در این بیت سؤال در تأثیر شیرینی در مصراع اول است و شکری که به معنی مجاز در ترکیب شکر لبان به خاک خفته در مصراع دوم به کار رفته است، لذا این هر دو یعنی «شیرینی» و «شکر» با شین کشیده به صورتی که مشاهده می‌شود سیاه مشق گونه تکرار شده است. زمین و شکر زیرش با شیشن دندانه‌دار که کافش در دل نون جا گرفته، یادآور شکر لبان در زیر زمین خفته است، «بس که در زیر زمین شکر لبان خوابیده‌اند». در همین گوشه از قطعه قراین دیگری وجود دارد که بر اثر معنی در ترکیب قطعه دلالت می‌کند و به توضیح بیشتر نیازی نیست.

در این شعر میان شیرینی و شکر، گذشته از معنایی که هر یک در شعر ایفاد می‌کند، تقابلی وجود دارد. در قطعه نیز آنجا که شیرینی مکرر و روی هم نوشته شده است شکر هم دوباره در زیر آن باشین دندانه‌دار دیده می‌شود. همچنین تقابل بین هیچ دانی و چیست، چیست بدون تکرار در امتداد هیچ وزیردانی چنان روشن و بار زنوشته شده است که «هیچ دانی چیست» پس از نیایش آغاز قطعه، رب اغفرازحم، اوّلین عبارت معنی داری‌ست که به چشم می‌آید و خوانده می‌شود.



---

۱- برای آگاهی بیشتر از این مسأله، نگاه کنید به بیانی، علی قلی، منطق نیایش، تهران، انتشارات ۱۳۶۶، ص ۱۱ های «نیایش» «پناه‌جویی» و نیز ص ۸.

● قطعهٔ شمارهٔ ۳



همانطور که قبلاً نیز گفته شد، وقتی روح میرزا در تصرف معنایی قرار گیرد، انگشتان او مقهور این تصرف است و آثار آن در کارهای او جلوه‌ای نمادین و بروزی هنرمندانه دارد. در این قطعع نیز میرزا آن چنان توجهی به معنی و ظرایف موضوع کار خود دارد که تمام باریک اندیشیهای سبک هندی در ترکیب و تحریر قطعه جا به جا با هنری در حد اعجاز جلوه‌گر است. در زمانی که سبک هندی و ادبیات دوران صفویه بی‌ارزش قلمداد می‌شد[1] این خود نشانی آشکار از استقلال رأی و کمال سخن سنجی این هنرمند بزرگ بی‌مانند است. در این قطعه در پایان تاریخ و «یا علی مددست» نوشته شده است.

## قطعهٔ سوم، ای سروناز

این قطعه با «هو المغر» آغاز و با «یا علی مددست» تمام می‌شود، نوشته قطعه بیت زیر است:

ای سروناز گر همه باید به خاک ریخت/ یک بار ساغر از کف ما می‌توان گرفت.

با توجه به آنچه تاکنون گفته شده است، توضیح بیشتر برای نشان دادن اثر معنی در این قطعه شاید موجب اطالهٔ کلام باشد. همینقدر یادآور می‌شود که قطعات متعددی مانند این قطعه از

---

۱- مؤتمن، زین‌العابدین، همان، ص ۳۴۴.

میرزا غلام‌رضا باقی است که می‌توان در حوزهٔ این سخن به آنها استشهاد نمود. از این رو دربارهٔ قطعاتی که میرزا عمدتاً با تکرار حروف و کلمات اثر معنی را نمادین در کار آورده است سخن را کوتاه می‌کنیم.

در قطعات چهارم و پنجم که به عنوان نمونه آورده می‌شود، تکرار در کار نیست، ولی کلمات با آزادی بر صفحهٔ کاغذ نقش بسته است و کرسی خط، ترکیب قطعه و طرز نوشتن هر کلمه به نحوی که مشاهده می‌شود، رمزهای هنرمندانه‌ای‌ست که اثر معنی را در کار نشان می‌دهد.

## قطعهٔ چهارم، فیض مسیحا

در این قطعه کلمات روی هم و آزادانه، مانند سه نمونهٔ گذشته تحریر شده است، ولی هیچ کلمه یا حرفی تکرار نشده است. نوشتهٔ قطعه، بیت زیر است: فیض مسیحا زدمم می‌چکد/ آب حیات از قلمم می‌چکد.

که آب حیات سر هم و به صورت آب حیات نوشته شده است و در این جا نیز به همین صورت نوشته می‌شود.

برای درک هنر میرزا در این قطعه به آنچه از بیاض او در مرقّع نگارستان نقل شده است نگاه می‌کنیم. میرزا در آن بیاض چند سطری دربارهٔ هنر، استعداد، تربیت و تعلیم خود نوشته است.

از «سابقه لطف ازل و توفیق خداوند عزوجل» از «استعداد جبلی و فیض خدا داد اصلی» از اینکه «در دبستان ادبتنی ربی دانش اندوخته و بین اصبعین رحمان حسن خط آموخته» سخن می‌گوید و آثار خود را گواه به ادعای خود می‌داند.» بیّنهٔ این دعاوی و گواه این مطاوی نگارش صفحه مطرّا و قطعهٔ ملحوظ دلاراست. «آرزو می‌کند همان طور که اهل زمان او از این هنر بهره می‌برند «آیندگان غایب نیز بهره برند». در خاتمه سخن نغزی فرموده است: «بدیهی است که تحریر این تقریرنه از باب خودستایی‌ست، بلکه محض بروز فضل یزدانی و نفس مسیحایی‌ست، تا دیگران ذوق این مرتبه دریابند و از درگاه خلابق به پیشگاه خالق شتابند»

این معنی در این نوشته کاملاً روشن است که خلاقیت هنری را جز فضل یزدانی نمی‌داند، همان طور که نفس مسیحایی نیز جز فضل یزدانی نیست، البته به معنایی قوی‌تر.

آن زمان که افاضهٔ باری و فضل یزدانی فیض مسیحایی به دم او می‌دهد، قلمش نیز اثری جاویدان از خود به جا می‌گذارد: «آب حیات از قلمم می‌چکد».

در این قطعه در بالا، «فیض مسیحا» نوشته شده است. مسیحا کشیده و بلند قامت حاکی از سعهٔ وجودی فیضی حیات بخش است. قلم در آن دم که فیض مسیحایی در کار است اثری جاویدان از خود به یادگار می‌گذارد. از این رو می‌بینیم «دمم» و «قلمم» در یک امتداد عمودی

● قطعهٔ شمارهٔ ۴

چنان نوشته شده که یکی شده است، قلم استاد بدون دم مسیحایی در عرصهٔ هنرگردشی ندارد و اگر اثری از آن به جا ماند نشانی از مهارت است نه هنر.

هر چند تا این دم و آن قلم با هم، همان طور که جلوهٔ نمادین آن را می‌بینید. در کار نباشد، چنان اثری به وجود نمی‌آید، ولی «دم» بر «قلم» و «فیض مسیحا» بر «آبحیات»، یعنی مضمون مصراع اول بر مصراع دوم، تقدم ذاتی دارد، آبحیات،[1] در زیر و متصل به «فیض مسیحا»، «قلمم» در زیر و متصل به «دمم»، می‌چکد[2] دوم که مسندالیه‌اش قلمم می‌باشد با زیبایی خاصی بر عکس به دمم متصل نوشته شده است.

خلاصه از کارها و نوشتهٔ میرزا غلام‌رضا دربارهٔ هنرش چنین استنباط می‌گردد که زیبایی و جاودانگی در هنر جلوهٔ جمال ازلی است. هنرمند در دبستان «ادبتنی ربی» به بصیرتی دست یافته است که می‌تواند با رمز و راز دریافت خود از آن سیر در باطن عالم را به‌گونه‌ای که در دنیای حواس پنجگانه قابل کشف باشد زیبا و حیرت‌انگیز نشان دهد.

## قطعه پنجم در دهر

در این قطعه بیت زیر نوشته شده است: در دهر چون من یکی و آن هم کافر/ پس در همه دهر یکمسلمان نبود.

که یک مسلمان سر هم و به صورت یکمسلمان نوشته شده است و در اینجا نیز به همین صورت نوشته می‌شود.

دهر در این قطعه دوبار نوشته شده است، یک بار در مصراع اول در بالاترین قسمت صفحه کشیده و چشم‌گیر باهای دو چشم، یک بار در مصراع دوم در پایین‌ترین قسمت صفحه باهای گرد.



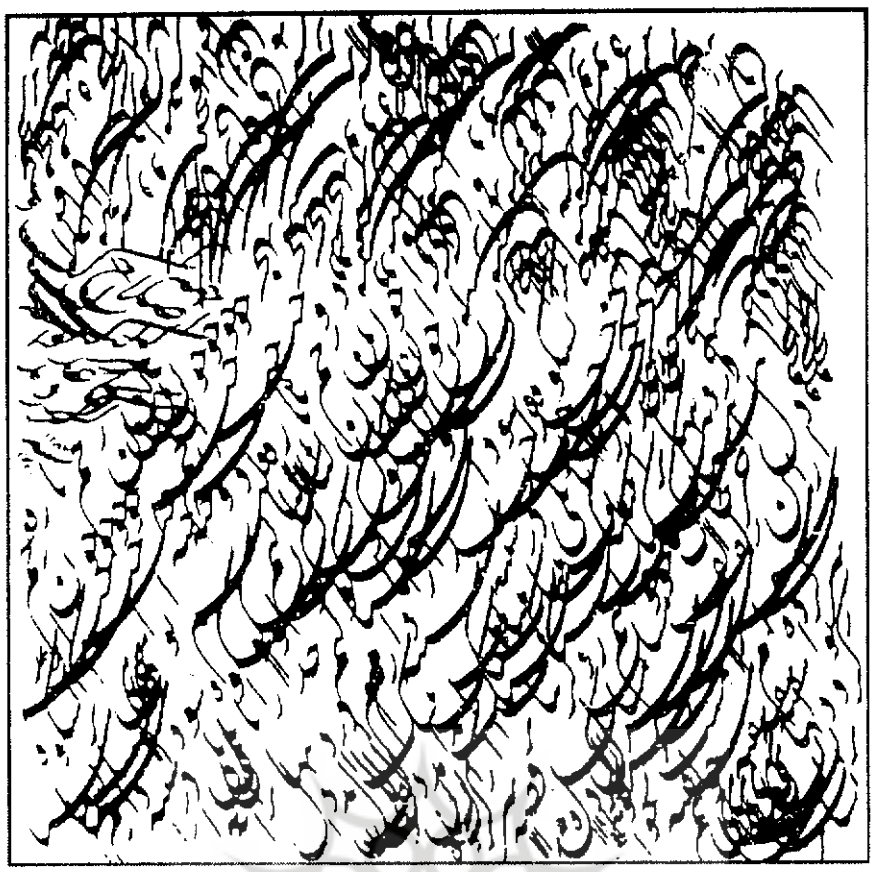
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

۱- تقدم ذاتی مقابل تقدم زمانی است. گل گیاه نسبت به میوه آن تقدم زمانی دارد، اما حرکت کلید که از دست نتیجه می‌شود، همزمان با حرکت دست است، ولی شکی نیست که اول باید حرکت دست باشد تا حرکت کلید پیدا شود. این نوع تقدم را تقدم ذاتی می‌گویند. نگاه کنید به: بیانی، علی قلی، *منطق عشق عرفانی*، ص ۵۶.

۲- به نظر من «می‌چکد» دوم می‌چکدی است که بر عکس و در بالای قطعه متصل به دم نوشته شده است، هر چند برای این‌گونه نظرها دلیل متقن منطقی نمیتوان آورد ولی همین بر عکس نوشتن می‌چکد دوم موجب می‌شود تا می‌چکد دیگر، که بر عکس نیست، اول و در ادامهٔ کلمات مصراع اول خوانده شود ـ می‌چکد بر عکس به مصراع دوم برگردد.

● قطعهٔ شمارهٔ ۵



● قطعهٔ شمارهٔ ۶



در مصراع اول دهر[۱] به معنی زمان بیکران از ازل تا ابد است: یعنی در این زمان لایتناهی که از صبح ازل تا شام ابد گسترش آن است، چون من کسی نیست، یگانهٔ «دهر هستم»، و اگر من راکافر بدانند «پس در همه دهر یکمسلمان نبود.»

در مصراع دوم یا همه را به معنی سراسر می‌گیریم، یا همه را از جمله مبهمات مانند هیچ و چندو... غیره معنی می‌کنیم. اگر همه به معنی سراسر باشد، مصراع دوم چنین معنی می‌شود: پس در سراسر دهر یک مسلمان وجود ندارد. وقتی گفتیم سراسر دهر، برای دهر حدودی قایل شده‌ایم و دیگر دهر مفید معنای قبلی نیست. زمان بیکران از ازل تا ابد را نمی‌رساند، سراسری در آن مدّنظر است، اگرچه مبهم و نامشخص. مثل اینکه بگوییم پس در هیچ زمانی کسی مسلمان نبوده است. اگر همه را از مبهمات معنی کنیم، که در این صورت به اندازهٔ مبهمی از اسمی که بعد از آن آمده است دلالت می‌کند و همان معنی از دهر نتیجه می‌شود که از گرفتن همه به معنی سراسر نتیجه شد.

در این قطعه دهر در مصراع اول با آن کشیدگی رمزی از سعه وجودی زمان بیکران از ازل تا ابد است، و در مصراع دوم دهر از زمان بمعنی متداول مانند تا به حال و هیچ وقت و...

دروس ۸۰/۶/۲۱

---

۱. ر.ک. نامه دهخدا، دورهٔ جدید، ۱۳۷۲، ج ۷، ص ۹۹۴۵.

● قطعهٔ شمارهٔ ۷