هنر ادبی و ادبیات هنری[1]

(۲۳۲-۲۱۳ مجله علوم ادبی)

منیر عسگرنژاد[1]
دکتر محمدعلی گذشتی[2]

چکیده

هنر و ادبیات، دو شکل از آفرینش است که از دیدگاه زیبایی‌شناسی به هم پیوسته‌اند. هنر گاهی شکل زیباشناسانه خود را تغییر می‌دهد که این تغییر شکل می‌تواند از راه بازسازی زبان، فهم و دریافت صورت گیرد. در نگرشی می‌توان ادبیات را هنر نامید، وقتی اثر ادبی ویژگی‌های منحصر به فرد اثر هنری را با خود دارد، یعنی اثری که خلق شده و تکرارناپذیر است؛ زیرا ادبیات و هنر، بیان‌گر احساس و عواطف هنرمند است و احساس و عاطفه، پدیده‌ای است که آن را به راحتی نمی‌توان بازگو و تکرار نمود. آفرینش هنری، نوعی الهام است که با عقل و منطق درک نمی‌شود. می‌توان گفت که زیبایی و جمال در هنرها یکسان است و هنر نقاشی، موسیقی و شعر، رابطه‌ای نزدیک دارند؛ زیرا از روح انسان سرچشمه می‌گیرند و با ماده چندان ارتباطی ندارند. این پژوهش نیز به بررسی ارتباط و اثرپذیری متقابل ادبیات و هنر پرداخته است.

واژگان کلیدی
ادبیات، هنر، نقاشی، زیبایی‌شناسی و آفرینش.

---

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی ـ تهران مرکزی.
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی ـ تهران مرکزی؛ استاد راهنمای رساله.

بیان مسأله

ادبیات و هنر، بازگوکننده‌ی ارزش‌های دینی، ملی و تاریخی و هم‌چنین بیان‌گر اساطیر و حماسه‌های هر قوم است. در تمام اعصار، هنر در اختیار ادبیات قرار می‌گیرد و ادبیات نیز به گونه‌ای وام‌دار هنر است؛ زیرا ریشه اصلی تمدن و فرهنگ با ادبیات محکم و استوار و با هنر به زیباترین شیوه ممکن بیان می‌شود؛ بنابراین ادبیات از هنر قابل تفکیک نیست. با نگاهی منتقدانه می‌توان گفت که ویژگی‌های تصویری، واقعیت را آشکارا بازتاب نمی‌دهند، بلکه از منظر غایی به اثر نگریسته، در پی معناسازی هستند؛ زیرا وصول به حقیقت اثر، بری از دشواری نیست.

سؤالات تحقیق

در این پژوهش به پرسش‌های زیر پاسخ می‌دهیم

۱. پیوند ادبیات و هنر از کجا آغاز شده است و شاعران و هنرمندان چگونه این ارتباط را بازگو یا بازنمایی می‌کنند؟

۲. آیا نویسندگان و شاعران به ارتباط رنگ‌ها، شکل‌ها و مناظر توصیفی آگاه بوده‌اند و یا هنرمندان و نگارگران به کشف این ارتباط پرداخته‌اند؟

۳. پیوند ادبیات و هنرهای تجسمی، چه تأثیری بر زیبایی هنری ـ ادبی و فرهنگ و روح جامعه انسانی دارد؟

پیشینه تحقیق

تاکنون پژوهش مستقل و جامع درباره با این موضوع صورت نگرفته است اما در کتاب‌ها و مقالاتی رگه‌هایی از موضوع مورد بحث را می‌توان یافت.

مقدمه

ادبیات، شکلی از بیان است که با نشانه‌های رمزی ـ واژگان ـ بر کاغذ نقش می‌بندد و با دیدن و خواندن واژه، معنا در ذهن تصویر می‌شود. این تصاویر با حافظه ادبی و هنری خواننده می‌آمیزد و تصاویری بکر و تکرارناشده خلق می‌شود که به لذت هنری می‌انجامد. متن همراه با نقاشی و یا نقاشی همراه با متن، عناصر خیال‌انگیز را ملموس و زنده جلوه می‌دهد که این دریافت متفاوت از اثر، نه شبیه به ساختار متن است و نه با ساختار نقش یکسان، بلکه حس و درکی است شبیه و فراتر از آن دو.

گاهی می‌توان گفت که اثرپذیری هنرهای تجسمی، از ادبیات قوی‌تر است تا تأثیر آثار هنری بر ادبیات. پس با این نگرش می‌توان گفت که هر قدر آثار ادبی از تنوع و ارزشمندی برخوردار باشند، هنر نیز به همان اندازه متفاوت و قابل خواهد بود.

تکامل واژه و تصویر

شاید پرداختن به بحث تقدم زبان بر تصویر یا تصویر و نقاشی بر آوا و زبان، علی‌رغم تکرار، امری بیهوده نباشد اما راه به جایی مقبول و قابل تصمیمی نخواهد برد؛ زیرا هر یک از هنرها و گونه‌های مختلف ادبیات شکلی از بیان هستند. اگر کلمه به واسطه احساس و نیاز، هستی می‌یابد و در کنار دیگر کلمات قرار گرفته، از محتوایی قابل

برخوردار و با صرف فعل آگاهی و توانایی تأثیرگذاری آن بیش‌تر می‌شود، در هر یک از هنرها نیز چنین خواهد بود. برای مثال، در یک اثر نقاشی کاربرد خط، طرح، رنگ، ترکیب‌بندی و تناسب، تابلو ارائه شده را به سوی اثری قابل قبول و احیاناً ماندگار هدایت خواهد کرد. آدمی بعد از اشراف به زبان و توانایی تجسم، آن‌چه را در تصور داشت، به تصویر و یا کلام نقش نمود. تلاش وی پس از تصور در پی بهتر و پسندیده‌تر کردن کلام و تصویر بود که می‌توان آن را به زیبایی تعبیر و تفسیر کرد. هم‌چنان‌که گوته در نظری می‌گوید، سنگ بنای همه هنرها قدرت تجسم است و پیکاسو بیان داشته همه می‌خواهند هنر را بفهمند؛ چرا کسی کوشش نمی‌کند آواز پرندگان را بفهمد؟

در نقل گفته‌های فوق دو امر تجسم و تعقل قابل تأمل است. با چنین رویکردی در تعریفی دیگر، می‌توان خیال را مقدم بر امور مزبور و کلمه آغازین هر یک از هنرها و البته درام و ادبیات دانست. با نقل گفتاری از «هیوم»،[1] این امر را می‌توان مستدل نمود که تجربیات حسی به جهانی ماورای دنیای حس تعلق دارند: هنگامی که ذهن از تصور یا تأثر یک عین یا موضوع به تصور یا اندیشه عین یا موضوع دیگری می‌رسد، تحت نفوذ و غلبه عقل نیست، بلکه از اصول معینی پیروی می‌کند که تصورات مربوط به این اعیان یا موضوعات را به یکدیگر پیوند می‌دهد و آن‌ها را در تخیل، یگانگی می‌بخشد.

استاد شفیعی کدکنی در کتاب *صور خیال در شعر فارسی*، ضمن آن‌که خیال را جایگزین ایماژ نموده، آن را به معنای تصویر شاعرانه آورده است که در صورت آمیختن با عاطفه، قادر به ساختن شعر راستین خواهد بود. البته در این مقوله، دقت و کشف حس منتج از خیال و تجسم امر مزبور اهمیت دارد که پس از همراهی و یکی شدن موضوع در تأملی آگاهانه و اندیشیده، ظرافت و زیبایی نهفته در اندیشه نکته‌سنج هنرمند را در پی دارد.

شاعر کمال‌گرا و زیبایی‌طلب از هنگامی‌که بیان داشت: «آهوی وحشی در دشت چگونه دوذا...» تا اکنون که در قالبی سپید و آزاد می‌سراید، حتی اگر با نقاشی بیگانه بوده، شعر وی در بیش‌تر مواقع شعری تصویری محسوب شده و می‌شود.

مشخص است که تصویر بدون تجسم قابل بروز نیست. در مثالی می‌شود به کلام شیخ اجل، سعدی، استناد کرد:

شب را به بوستان با یکی از دوستان اتفاق مبیت افتاد، موضعی خوش و خرم و درختان درهم... گفتی که خرده مینا بر خاکش ریخته و عقد ثریا بر تاکش آویخته... بامدادان که خاطر بازآمدن بر رأی نشستن غالب آمد، دیدمش دامنی گل و ریحان و سنبل و ضیمران فراهم آورده و رغبت شهر کرده، گفتم گل بستان را چنان‌که دانی بقایی و عهد گلستان را وفایی نباشد...» (یوسفی، ۱۳۸۷: ۲۴)

تمام نوشته را می‌توان نگاره‌ای دید که در کلیت، تابلویی زیبا و کامل را برای بیان مقصود نهایی شاعر رقم می‌زند. تصویرپردازی از نگاه ناصرخسرو در سفرنامه‌اش چنین خوانده می‌شود:

به صحرایی رسیدیم که همه نرگس بود، شکفته، چنان که تمامت آن صحرا سپید می‌نمود از بسیاری نرگس‌ها...» (ناصرخسرو قبادیانی، ۱۳۷۳: ۵۲)

شعر حافظ شیراز سراسر تصویرپردازی است:

ماه شعبان منه از دست قدح کاین خورشید از نظر تا شب ماه رمضان خواهد بود

«تصویر حاصل کشف یا آفرینش شباهت میان دو مقوله‌ای است که در تاریخ یا طبیعت الزاماً شباهتی میان آنها موجود نیست. حافظ قدح باده را به صورت خورشید دیده و بعد طلوع این خورشید را به شب انداخته است... و با قرار دادن طلوع خورشید در شب، نه تنها زیبایی‌های حاصل از این تصویر را به اوج رسانیده بل، با جابه‌جا کردن ماه و خورشید موضوع حاکم بر کل غزل که گذشت شتاب‌زده لحظه‌های زندگی است را قوت بخشیده است.» (قنادان، ۱۳۸۰: ۲۵)

ابن‌هیثم در کتاب *المناظر و تنقیح المناظر*، تجسم را یکی از اصول بیست و دوگانه زیبایی می‌داند و می‌نویسد که تجسم، زیبایی‌آفرین است:

«والتجسم یفعل الحسن، و لذلك تستحسن الاجسام الخصبه من اشخاص کثیر من الحیوان. هرچند مقصود وی را می‌توان در کیفیت دوبعدی و چندبعدی اجسام جست‌وجو

کرد اما آنچه مقصود ما را شکل می‌دهد، این مهم است که در عرصه‌ی هنر و ادبیات خیال و تجسم را می‌توان فصل مشترک احساس هر هنرمند به حساب آورد.

تصاویر خیالی و یا کلمات مجسم که شعر و یا نثر شعرگونه با آن بیان می‌شود و پذیرش نوشتار به واسطه شکل گرفتن زیبایی با آن‌ها صورت می‌گیرد، ضمن این‌که پدیده‌ها را به صورتی مقبول‌تر جلوه می‌دهد، ادراک و احساس منتج از تعاملات شاعر یا هنرمند، ممزوج تصویر اولیه می‌شود که گاه ممکن است تصویری را که در واقع موجود نبوده است تمام و کمال برآمده از خیال گوینده دانست.

«ادبیات به طور کلی می‌تواند برای هنرمند نقاش، هم از نظر آموزش و هم منابع الهام، سودمند باشد؛ مشروط به آن‌که هنرمند نقاش بتواند قواعد حاکم بر ساختار اثر ادبی را شناسایی کرده و به شیوه‌ای که نویسنده یا شاعر کوشیده است از طریق آن پیام خود را طرح کند، پی ببرد» (دالوند، ۱۳۸۶: ۴). با چنین اصلی، مکرر می‌شود که ادبیات و هنر ما، وجودی و شهودی است و علی‌رغم پرداختن به جزئیات، به دنبال رسیدن به کلیتی متعالی می‌باشد.

آفرینش هنری، نوعی الهام است که با عقل و منطق درک نمی‌شود. رابین اسکلتن عقیده دارد که بسیاری از اشعار شبیه به نامه نوشتن مردم، سروده می‌شود؛ یعنی اندیشه‌های شاعرانه مثل چشمه‌ای می‌جوشد و جریان می‌یابد. در هر الهام، واژگان به شاعر القا می‌شود و او نیروی واژه را درمی‌یابد. مولوی می‌گوید:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم تا که هشیارم و بیدار، یکی دم نزنم

«ارسطو در آغاز کتاب فن شعر، نظریه "همانندی سخن" را مطرح می‌کند و یادآور می‌شود که سخن، بر شعر و سایر هنرها منطبق است. او معتقد است که حماسه و تراژدی و هم‌چنین شعر کمدی و دیتی‌رامب (Dithyrombos) و موسیقی نی و گیتار در بیش‌تر شکل‌ها، همگی در مفهوم عام آن، روش‌های تقلیدی از طبیعت است. اما در هر حال آنها از سه وجه ـ وسیله، موضوع و سبک (شیوه) تقلید از طبیعت ـ با هم اختلاف دارند. به طوری که هر کدام از این وجوه از دیگری متمایز است.» (کفافی، ۱۳۸۰: ۲۵)

«از بخش‌های گوناگون مقدمه فن شعر ارسطو چنین برمی‌آید که وی در سخن خویش پیش از استادش، افلاطون، شعر و دیگر هنرها را جمع آورده و نظریه‌اش را در باب محاکات بر آن‌ها تطبیق داده است.» (همان: ۲۶)

طبیعت، بهترین آموزگار هنرمند

دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی در مقاله‌ای با نام «طبیعت در هنر مشرق‌زمین»، فضا و طبیعت را بهترین آموزگار هنرمند می‌داند و می‌نویسد:

> طبیعت و فضا همیشه ذهن هنرمندان مختلف را مشغول داشته و در عین حال، بهترین آموزگار آن‌ها بوده است، ولی ادراک هنرمند از فضا و طبیعت همیشه و نزد همه هنرمندان یکسان نیست. فضا و طبیعتی که هنرمند درک می‌کند، با آن‌چه که از فضا و طبیعت در اذهان همه مردم است، کاملاً متفاوت می‌باشد. برای مردم عادی، هوایی که استنشاق می‌کنند، مفهوم فضا را دربرمی‌دارد: ولی فضای ذهن هنرمند، درک‌ناپذیر و تبیین‌ناشدنی است. آنچه از طبیعت و از فضا در ذهن هنرمند خطور می‌کند و سپس برگستره تصویر آشکار شده و «حضور» می‌یابد، تنها فضای بیرونی و ادراک از آن نیست، بلکه «فضای بیرونی» با «فضای درونی» هنرمند پیوند می‌خورد و به صورت فضای درون قاب نقاشی و بخش بیرونی آن آشکار می‌گردد و این «ارتباط بیرونی با درون» است که جوهر هنر هر هنرمندی است. با این ادراک و در ارتباط با فرهنگ جغرافیایی، تاریخی، آیینی و... است که باید طبیعت را در اثر هنرمندان، خواه در سرزمین‌های مختلف و خواه در مکاتب مختلف یک سرزمین، بررسی کرد.» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۸: ۶۷)

هنرمند و شاعر ایرانی، همواره خود را وام‌دار طبیعت می‌داند؛ زیرا از روزگاران کهن، این باور عینیت یافته که طبیعت بهترین آموزگار و بهترین الگو برای هنرمند است. هنرمندی که روح و سرشتش با عناصر طبیعی عجین شده باشد، نمی‌تواند غیر از آنچه را

بنگارد که به آن وابسته و دلبسته است. هرچند به علت اوضاع محیطی و اتفاقات و دانش و آموزش، هرگز در تجلی‌های هنری دو سرزمین علی‌رغم تأثیرپذیری یا استحاله و خودی‌شدن در طبیعتی مشابه بازنمایی نشده باشد و یا نشود.

مینیاتور و تصویرگری کتاب

نقاشی ایرانی و به گفته‌ای مینیاتور و تصویرگری کتاب، با مانی آغاز شد و او نقاشی را معجزه پیامبری خود دانست. نظامی در *اسکندرنامه* مهارت مانی را بیان می‌کند. به همین دلیل، چینی‌ها او را به پیامبری پذیرفتند:

ز بس جادویی‌های فرهنگ او　　بدو بگرویدند و ارژنگ او

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۸۸۶/۲)

فردوسی حضور مانی را نزد شاپور این‌گونه بیان می‌کند:

ز شاهیش بگذشت پنجاه سال　　که اندر زمانه نبودش همال

بیامد یکی مرد گویا ز چین　　که چون او مصور نبیند زمین

به صورت‌گری گفت پیغمبرم　　ز دین‌آوران جهان برترم

ز چین نزد شاپور شد، بازخواست　　به پیغمبری شاه را یار خواست

(همان، ۹۹۵/۲)

موبدان به امر شاپور، مجلس مناظره‌ای با مانی برگزار می‌کنند و از او می‌خواهند برای اثبات ادعای پیامبری، صورتی را که کشیده است، زنده کند اما مانی از این کار ناتوان است و به امر شاپور او را می‌کشند و جسدش را بر در شارستان می‌آویزند.

این هنر و مذهب با پیروانش تا قرن سوم هجری ادامه یافت. پیروان مانی در تشکیل مکتب عباسی سهیم هستند. مسعودی در کتاب *التنبیه و الاشراف*، از کتابی سخن می‌گوید که در تاریخ ۳۰۴ قمری نزد خانواده‌ای اصیل ایرانی دیده است و کتاب به شرح علوم، تاریخ و ابنیه می‌پردازد که تصویری از پادشاهان سلسله ساسانی در آن وجود دارد و به تشریح صورت‌ها و رنگ‌ها می‌پردازد.

سبک عباسی در هنر نقاشی تحت تأثیر هنر هنرمندان ایرانی، پیروان مانی و نیز نفوذ مسیحیان نسطوری روم شرقی و اعراب بر این هنر است. مثل کتاب‌های *کلیله و دمنه ابن‌مقفع* و *مقامات حریری*.

عباسیان از آغاز، هنر مینیاتور را برای مصور کردن کتاب‌های علمی مثل فیزیک، گیاه‌شناسی و نجوم به کار بردند و سپس روی ظروف نقره و سفال‌های لعابی، روی مدال‌ها، مفرغ‌ها و پارچه‌ها و نیز حجاری‌ها از هنر نقاشی استفاده کردند. پس از آن در جریان حمله مغول، نگارگری ایرانی از هنر نقاشی چینی اثر پذیرفت و در نگارگری مکتب هرات با استاد بهزاد و میرک به کمال رسید.

نسخه‌های علوم طبیعی، تاریخ و دیوان اشعار به نقاشی آراسته بود. اکثر منظومه‌های داستانی به ویژه عاشقانه‌ها، در نگارگری و تزیین کتاب، تحولی زیبا خلق کرد و نظم زیبایی‌شناسی به خود گرفت، حفظ تقارن عناصر، تنظیم هندسی نقوش، تلفیق موزون خط‌ها، ترکیب رنگ‌ها، وحدت موضوع، درون‌مایه و تناسب بصری را شکل می‌دهند که کامل‌ترین جلوه هنری این هارمونی در سده نهم و دهم و در نسخه‌های نفیس خطی *شاهنامه* و *خمسه نظامی* دیده می‌شود. این تصاویر سعی در درک زیباتر و آسان‌تر محتوای داستان‌ها دارد.

هگل عقیده داشت که تبدیل صداهای طبیعی به موسیقی با بازنمایی منظره‌ای طبیعی در تابلو نقاشی قابل قیاس است. نقاش نیز شبیه موسیقی‌دان، می‌کوشد تا احساسات اثر ادبی را هم‌نشین عناصر تجسمی کند؛ از این روی می‌توان گفت که ادبیات در برابر نقاشی، گنگ و محو نبوده است، بلکه الهام‌بخش هنرهای تجسمی به‌ویژه نگارگری و خوش‌نویسی است. کتاب‌ها، نقطه عطفی بود از هنر نقاشی و خوش‌نویسی که امروزه نیز در تابلوهای خط نقاشی، شاهد تناسب و آمیزش این دو هنر به شکل دوبعدی هستیم. این دو هنر در خدمت ادبیات قرار گرفته‌اند تا مضمون و عواطف شاعر و نویسنده را به شکلی محسوس زنده کنند.

نقاش یا خوش‌نویس، قواعد حاکم بر اثر ادبی و پیام متن را درک می‌کند و با دانش ادبی خود، آن اثر را در ساختار نقاشی و خوش‌نویسی به جامعه هدیه می‌نماید. این

جاست که هنرمند آثار تجسمی باید با نقد و تفسیر و ارتباط عناصر اثر ادبی آشنا باشد تا بیانی متفاوت را در خلق اثر هنری به کار برد.

زبان ادبی و زبان تصویری

وزن، قافیه و موسیقی درونی آثار ادبی، توصیف حرکات نمایشی و رنگ‌ها در هر هنر از اصول، ترکیب و قاعده‌ای خاص پیروی می‌کنند؛ رنگ، حرکات و توصیفات، در نقاشی، موسیقی و هنرهای نمایشی و تجسمی اتفاقی و بی‌قاعده نیستند؛ بلکه نویسنده و هنرمند، با ذهن پویای خود و آگاهی از عناصر هنری، به انتخاب طرح، رنگ و واژه می‌پردازند.

توصیف، تشبیه، استعاره و سایر آرایه‌ها در آثار ادبی که از عنصر طبیعت، جهان و انسان سرچشمه می‌گیرند، در آثار هنری جلوه می‌یابد. شاعر غنچه را استعاره از لب، شب را استعاره و کنایه از گیسو، شمشیر را استعاره از ابروی یار و خال را نماد وحدت می‌داند که این استعاره‌ها به فراخور حماسی، غنایی و عرفانی بودن اثر ادبی، تعبیر می‌شود.

نقاشان سعی در بازتاب زبان ادبی دارند. اگرچه ادیب و هنرمند هر دو از طبیعت اطراف خود الهام می‌گیرند تجسم‌ها و نمودهای ادبی و هنری، زمینه‌ای است برای ادبیات و هنر آینده که با گذر روزگار گاهی به سوی مدرن شدن گام برمی‌دارند.

در مدرنیزم قرن بیست، دیگر اثر خلق شده را تکرارناپذیر نمی‌دانند و حتی در پسامدرنیزم، بسیار مردم‌گرایانه با هنر و هنرمند برخورد می‌کنند و هنر را برای مردم و جامعه می‌خواهد نه هنر را برای هنر. هنر جهان‌شمول و جهان‌نگر است؛ یعنی هنرمند، مخاطب را به تفکر در جهان‌بینی، روابط بشری و فرهنگ‌ها رهنمون می‌شود.

زیبایی‌شناسی هنر و ادبیات

اگرچه زیبایی از در طبیعت سرچشمه می گیرد، زیبایی‌شناسی از روح انسان و ذهن پویای او می‌آید. زیبایی‌شناسی کلمات کلیدی را در اختیار ما می‌گذارد و در مسیر تاریخ، آهنگ و حرکتی موزون، قانون‌مند و حساب‌شده دارد.

زیبایی‌شناسی از کجا آغاز شده است و به چه راهی می‌رود؟

باید گفت که از زمان پیدایش بشر، زیبایی‌شناسی آغاز شده و بسته به حرکت انسان و هم‌پای تحولات و تغییرات جامعه انسانی، به حرکت خود ادامه داده است. ملاک و منطق زیبایی‌شناسی، بر معیارهای نسبی بشر از زیبایی منطبق است.

نظریه‌هایی که در تعریف هنر و زیبایی بیان کرده‌اند، به طور کلی بر دو نوعند: subjectiv یا ذهنی (درونی) و دیگری objectiv یا عینی (بیرونی). (کروچه، ۱۳۵۰: ۱۵)

بر اساس نظریه ذهنی (subjectiv) در زیبایی‌شناسی، درباره دوست‌داشتنی بودن، این نظر را مطرح می‌کنند:

> فقط قوه شاهده ذهن آدمی است که می‌تواند معیار دوست‌داشتنی بودن آن را تعیین کند.» (نیوتن، ۱۳۴۳: ۱۴)

اما نظریه عینی در طبیعت، با نظریه ذهنی تفاوت‌های بنیادی دارد.

> ذهن ثابت است یا حداقل این طور فرض می‌شود لیکن پدیده‌های عینی در تغییر و تحول هستند. زیبایی واقعیت، زیبایی طبیعت، چیزی است که ذاتاً دگرگون می‌شود.» (لیزروف، ۱۳۵۲: ۱۱۶)

تحلیل دیگر و متضاد با نظریه‌ی ثبوت ذهن این است که ذهن هم در گذر زمان متحول می‌شود، در نتیجه «تصور ما از زیبایی در نتیجه‌ی تماس با زمان و شرایط تغییر می‌کند». (همان)

نتیجه این‌که هم ذهن و هم عین در حال دگرگونی‌اند. ابطال نظریه اول به اثبات یا فرض نظریه دوم می‌انجامد؛ یعنی پویایی ذهن و واقعیت (عین) یا سوبژه و آبژه.

شافتسبری[۲] ذهن را سرمنشأ زیبایی دانسته است. او ذهن را خلاق می‌داند و معتقد است که قداست خلاقه ذهن می‌گیرد از خداوند خالق که انسان را بر صورت خود آفریده است.

> ... ذهن که خودش را بارور می‌سازد فقط می‌تواند از زمان تولد چنین نیرویی را در خود داشته باشد. باروری و زایایی آن از طبیعت و سرشت خودش نشأت می‌گیرد. بنابراین، به هیچ روی نمی‌تواند توسط ذهن دیگری

به جز همان ذهنی که در آغاز آن را آفریده است، بارور شده باشد؛ همان ذهنی که سرمنشأ همه زیبایی‌های هنری و روحی و دیگر زیبایی‌هاست. (برت، ۱۳۷۹: ۳۲)

بی‌قراری که نقاش بر پرده رسم می‌کند، نیازی که نگارگر بر صفحه می‌نگارد، شعر و موسیقی که گوینده و نوازنده بیان حال خویش را هویدا می‌کنند، غیبتی خوانده شده که حضور است و تعریف سرگشتگی و جست‌وجوی هر آنچه باید باشد نیست می‌شود. تصویر این بی‌قراری بر گنبدها، چشم را مکرر به آسمان لایتناهی می‌برد و رؤیای بهشتی قالی‌هایی می‌شود که گام را بر خود گرد می‌آورد و در باغ‌ها با آنچه روشنایی و آیینه خوانده می‌شود ابدیت به رؤیا می‌رود و نقش یغمایی مردمان و قصه کوچ ایشان بر گلیم و گبه‌ها می‌نشیند و سفالینه‌ها، حامل روشنایی و رمز می‌شوند و رنگ‌های اُمرا و اُخرا، طلایی و فیروزه‌ای بر بوم‌ها تعبیر «آنچه یافت می‌شود آنم آرزوست» می‌شود، سریر قلم به رسم و فریاد زدن کلمه‌کلمه تکرار در آغاز کلمه بود را به ذهن متبادر می‌کند.

معماری، نگاره‌گری، خوش‌نویسی، موسیقی، صنایع دستی و هنرهای وابسته و دیگر هنرهای ایرانی با وجود گوناگونی شاخه‌ای و دگرگونی‌های درزمانی، همواره دارای وجوه مشترکی هستند که آن‌ها را از هنرهای دیگر فرهنگ‌ها و تمدن‌ها متمایز و شناسایی آنها را میسر می‌سازد. زیبایی‌شناسی به‌کاررفته در این آثار از وحدتی درونی و اصولی پایدار حکایت دارد و بیان‌گر آن است که این آثار از آبشخورهایی واحد و مشترک یا دست‌کم مرتبط سیراب شده‌اند. (بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۲)

زیبایی و جمال در هنرها یکسان است و هنر نقاشی، موسیقی و شعر، رابطه‌ای نزدیک دارند، زیرا از روح انسان سرچشمه می‌گیرند و با ماده چندان ارتباطی ندارند. انسان سیر تکاملی را در جهان هستی می‌پیماید و هر هنری که به روح انسانی وابسته باشد، چرخه تکامل را زودتر خواهد پیمود. هانری برونیه می‌گوید:

هنرهایی که جنبه معنوی آن‌ها بیش‌تر است، خاصه موسیقی، معمولاً در حدود پنجاه یا صد سال در سیر تکاملی خود از حجاری و معماری عقب

می‌باشند و علت این امر، آن است که جنبش‌ها و تحریکات هوش و ذوق آدمی، بیش از نفوذ در عمق، در سطح ظاهر می‌شود و تحریک یک جسم باعث جنبش روح می‌شود.» (دانشور، ۱۳۸۹: ۲۵)

پس هنرها مکمل یکدیگرند و هر هنری که با احساس انسان در ارتباط باشد، بسیار سریع‌تر از سایر هنرها به اوج کمال و زیبایی می‌رسد و هنری ماندگار است که خیر باشد و بر تاریکی و شر پیروز.

از دستاوردهای تصویر در ادبیات این است که محیطی حاصل‌خیز برای «رستاخیز کلمات» فراهم می‌سازد. هرگاه واژه، تازگی خود را برای خواننده از دست بدهد، به صورت عادت گفتاری درمی‌آید و هر چیز که صورت عادی گفتاری به خود گیرد، ظرافت و زیبایی خود را از دست می‌دهد. در هر زبان، تصاویری بر اثر کثرت کاربرد، کهنه می‌شوند و قابلیت تصویری و شاعرانه خود را از دست می‌دهند. تصویری که تکرارپذیر شده است، در صورتی تازگی خود را حفظ می‌کند و ماندگار می‌شود که از ارزش لازم برخوردار باشد. شبیه بسیاری از ضرب‌المثل‌ها و آثار هنری ناب که در هر بار خواندن، شنیدن و دیدن، باز هم تحسین‌برانگیز و جاودانه‌اند. پس تکرارپذیر بودن آثار هنری به این معنا نیست که اثر ادبی و هنری به دلیل در دسترس بودن، به ابتذال کشیده شود. همان‌گونه که بسیاری از اشعار سبک هندی با وجود دارا بودن واژگان و تصاویر کوچه و بازاری که ویژگی آشکار این سبک است، باز هم اثری هنری و ارزشمند است و تصویری زیبا را در خود دارد.

از لحاظ زیبایی‌شناسی، حیوانات در هنرهای ایران جایگاهی ویژه دارند. تناسب، حرکات عضلات و ظرافت در بازتاب هنری حیوانات به ویژه در دوره ساسانی، نقش بسزایی دارد. روی پارچه‌ها، سرستون‌ها و قالی‌های ایرانی، حیوانات بسیار زنده نقش شده‌اند؛ اما به دلیل منع مذهبی در مساجد و اماکن مقدس تصویر حیوان دیده نمی‌شود و این اماکن با طبیعت گیاهی و اشکال هندسی و اسلیمی رنگ‌آمیزی شده است.

قالی ایران را عالی‌ترین نوع نقاشی و رنگ‌آمیزی ایرانی می‌توان دانست؛ هنری برآمده از قشر مظلوم جامعه که تمام آرزوها و احساسات خود را در آن ریخته و مثل

سرنوشت خویش، گره در گره به جهان تقدیم داشته است. رنگ‌های زنده گل و گیاه، باغ و بوستان، اشکال هندسی، کوه و چشمه‌سار، حیوانات و پرندگان از سردابه‌های نمناک و تاریک و از پای دار قالی، زیبایی طبیعت و هنر ایرانی را به تصویر می‌کشد.

جان سینگر سارجنت، نقاش و هنرمند امریکایی، می‌گوید:

> تمام نقاشی‌های زمان رنسانس در ایتالیا، ارزش یک تخته شاهکار قالی خوش‌بافت و خوش‌نقشه ایران را ندارد.[۲]

عناصر نقشه، زمینه، بافت، رنگ‌آمیزی و سایه و روشن، به تنهایی در بیننده اثرگذار نیست، بلکه باید تمام عناصر زیبایی با هم بیامیزد و معجونی یکنواخت را به وجود بیاورد تا بتواند نمایشی واحد را به جلوه درآورد. اصل زیبایی قالی ایرانی در این است؛ تا مجموعه زیبا نباشد، اثری زیبا خلق نخواهد شد و مجموعه زیبا از جزئیات زیبا و متناسب سرچشمه می‌گیرد. سایر هنرها نیز به همین‌گونه است و تا عناصر یک ساخت با هم رابطه هم‌نشینی سنجیده نداشته باشند، آن اثر هنری و ادبی زیبا و ماندگار نخواهد بود.

با دنبال کردن سیر زیبایی‌شناسی در هنر و ادبیات ایران، می‌بینیم که هنر اغلب از محیط اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، علمی و فلسفی رنگ گرفته است. برای مثال، تأثیر عرفان را در هنر و ادبیات ایران در نظر می‌گیریم. با ظهور و فراگیر شدن تصوف در ایران، موسیقی، نقاشی و شعر به سوی اثرپذیری از خیال و عشق و اندوه می‌رود و اندک اندک هنر ایرانی شکلی از شاعری و آشکار نمودن احساسات در دنیای ماوراءالطبیعه می‌شود و ادبیات و هنر نیز نقش و رنگی خیال‌پردازانه به خود می‌گیرد.

هدف هنر در این زمان تجلی، زیباشناسانه حقیقت است که از عمق قابی پر نقش و نگار از هنر ظاهر شده و نگاه هنرمند، به طبیعت و جهانی دوخته می‌شود که مظهر جمال مطلق و آشکار است.

صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایران بر هم منطبقند. نظیر همان توصیف‌های نابی که سخن‌وران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند. در کار نقاشان هم می‌توان باز یافت. شاعر شب را به لاجورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه و جز این‌ها تشبیه می‌کند؛ نقاش نیز می‌کوشد

معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد. بدین منوال، نقاشان به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایه مضامین ادبیات حماسی و غنایی گرد می‌آورند. (زمانی و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۰)

از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی‌اش با ادبیات فارسی است. نقاش از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد، اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را می‌نمایاند و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌کند. اما کار او بیش‌تر از مصورسازی (ایلوستراسیون) در معنای متعارف آن است. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و هم‌خوانی ذاتی داشته‌اند؛ زیرا هنرور و سخن‌ور مسلمان، هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش می‌زده‌اند. آنان از خلال زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشتند و هدفشان دست یافتن به صورت مثالی و درک حقایق ازلی بود. در هنر آنان قلمرو زیبایی با جهان معنا قرین بود. (همان، ۹۰)

این بی‌قراری روحی ایرانی در هر اثر نقش خود را به خوبی ایفا می‌کند. در شعر آشکارا می‌گوید. ناهشیاری خود را دلیل می‌آورد و می‌گوید: «که هشیارم دم نزنم.» در موسیقی باربد می‌شود دید، نقاشی رضا عباسی که سرای شاهان نغمت راحتی ایشان را تاب نمی‌آورد. اما وی همواره در پی ترسیم دیده‌ها و شنیده‌هایش است؛ دیدنی‌هایی که به چشم سر ندیده و شنیدنی‌هایی که با گوش جان شنیده است.

روایت و تخیل

«تخیل روایت‌گرانه» و «روایت‌گری متخیلانه»، دو اصطلاحی هستند که نیاز به توضیح دارند: ولی تخیلی است که فضای منبسط آن گستره تخیل هنرمند است. هنرمند به کمک آن، نگاهی مثالی و یکتا به اثر می‌بخشد؛ تخیلی فراآگاهانه است که با کمک خیال متصل و با پیوستن به عالم خیال منفصل، حاصل می‌گردد. در این مرتبه، تخیل نگارگر بر روایت صرف غلبه دارد و در این روند ترسیم عین به عین مضمون و تعین‌بخشی به محسوس صورت نمی‌گیرد. نگارگر در این فضا، به دخل و تصرفی مثالی در نمونه‌های محسوس دست می‌زند و همه عناصر را در زیباترین وجه خود به نمایش می‌گذارد؛ زیرل

همه چیز در خدمت نمایش صنع باری تعالی است. پس انسان و طبیعت و هر آنچه در آن است به زیباترین وجه و با درخشان‌ترین نورپردازی و از هر زاویه‌ای که نگارگر تشخیص دهد و بهترین و کامل‌ترین زاویه نمایش است، نقاشی می‌شوند؛ نتیجه آن تجسم، واقعیتی خیالی است که حس واقعیت‌پردازانه و موجود در جزئیات اشیاء و عناصر طبیعی را حاصل می‌شود؛ در حالی که کل نگاره، در مجموع، فضای خیالی و غیرواقعی را منعکس می‌کند؛ از این دست می‌توان به پرسپکتیو غیرمعمول، رنگ‌آمیزی درخشان، نورپردازی مرکزی و بدون استفاده از سایه‌روشن و بسیاری مثال‌های دیگر اشاره کرد که از ویژگی‌های نگاره-های ایرانی هستند.

اما روایت‌گری متخیلانه، به توصیف مضمون اصلی یا روایت تصویری داستان می‌پردازد. البته تخیل در این نوع نگاه نیز وسعت دارد، اما تخیلی است در خدمت روایت داستان که عمق و گستره عالم خیال فرازمینی را ندارد و نمونه‌های آن را در بیش‌تر نگاره‌های *شاهنامه بزرگ ایلخانی* می‌توان مشاهده کرد. در این نمونه‌ها، فضای کلی تمامی عناصر تصویر به دقت از طبیعت داستان وام گرفته شده و در هیجان‌انگیزترین و جسورانه‌ترین قالب تصویری موجود تصویر شده‌اند که دیگر هرگز در تاریخ نگارگری ایران تکرار نشد. بدین قرار، فضای جاری در روایت‌گری متخیلانه، به تخیل شخصی و محدوده فرد نگارگر بستگی دارد، اما تخیل روایت‌گر به کشف و شهود در عالمی فراتر از ماده و بازنمایی زیبایی‌ها و ویژگی‌های عالم مثال می‌پردازد و کارش نه خلق، که کشف است.[۳]

نتیجه

هنرمند کاری را به انجام می‌رساند که نقاش ازل از ابتدا تمام کرده است. بدین قرار سرمنشأ اثر جای دیگری خارج از دایره‌ی تصور و تخیل و مهارت و فن‌آزمودگی نقاش است. در اصل، معرفت حقیقی که منشأ هنر است، همان معرفت نهانی و باطنی است. در این مرحله، درست است که هنرمند در واقع آمادگی این را می‌یابد که با خیال متصل

به مرتبه خیال منفصل برسد، اما در همان زمان از سوی غیب نیز فراخوانده می‌شود و در این حال به تحلیه می‌رسد؛ یعنی در آن عالم حل و یکی می‌شود.

علل موفقیت و ماندگاری شاه‌کارهای ادبی و هنری را در طول تاریخ، ضمن لحاظ مضامین درون‌مایه و نمادین این آثار، شیوه و روش بیان آنها و ظرافت‌ها و نکات زیبایی‌شناختی در این شاه‌کارها مورد توجه است. هم‌چنان‌که هدف شاعر ایرانی تنها بیان منظوم روایت و داستان نیست و در پس هر کلمه و سطر، معنا و مفهومی مستتر ساخته که ضمن حظ بردن از شکل بیانی و صورت ظاهری، درون‌مایه اثر، نشان از واقعیت دیگری دارد. نقاش یا نگارگر داستان تنها تصویرگری نمی‌کند، بلکه بن‌مایه، جوهر و مفهوم داستان را با لحاظ مشخصه‌های عقیدتی و زیبایی و تأویل و با روحی معنوی به تصویر می‌کشد تا با هنر خود، درک مشترکی را رقم زند.

با این نگاه ویژگی‌های تصویری، واقعیت را آشکارا بازتاب نمی‌دهند، بلکه از منظر غایی به اثر نگریسته و در پی معناسازی هستند که وصول به حقیقت اثر، بری از دشواری نیست. توجه پژوهش‌گران و اندیشه‌وران تاکنون بیش‌تر معطوف به شرح صوری و مباحث تطبیقی و اسطوره‌شناسی *شاهنامه فردوسی* و *خمسه نظامی* بوده و از منظر نگارگری نظریه‌ها، چون محل شرح عناصر صوری و گاهی از نظر معنای عرفانی، فلسفی و درونی آثار رقم خورده است.

فضای نگارگری همچون شعر، پیش از آن‌که نقاش به تصویر بکشد، از باورهای وی عبور می‌کند و رنگ و نشان خاصی می‌نمایاند. بینش فردی و اجتماعی، تأثیر مستقیمی در شیوه بیان، روابط سطوح، خطوط، ترکیب‌بندی، فضا، استفاده از رنگ‌ها و... دارد.

از لحاظ زیبایی‌شناسی، وی بینش و جهان‌بینی هنرمند هر رشته در طول تاریخ و فرهنگ این سرزمین تأمل شده است. تأثیرپذیری و بهره‌جویی از مضامین خلق‌شده در رشته‌های ادبیات، نقاشی، معماری و موسیقی به همراهی حرکات نمایشی، به علت گستره دید و جامعیت اندیشه و تکرار هنرمند و شاعر، اثر هنری را تا حد یک اثر بینارشته‌ای ارتقا می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. دیوید هیوم (David Hume) (۷ مه ۱۷۱۱ - ۲۵ اوت ۱۷۷۶) از فیلسوفان اسکاتلندی و از پیشروان مکتب تجربه‌گرایی بود.

۲. آنتونی اشلی کوپر، سومین لرد شافتسبری (۱۶۷۱ـ ۱۷۱۳م)، از فلاسفه سده هیجده میلادی. فلسفه شافتسبری از نگرش و دیدگاه یرومندی شکل گرفته بود. مطابق با این نظر، همه اشیاء، پاره‌ای از یک نظم کیهانی هماهنگ همراه با مشاهدات واضح و روشن نوع انسان است.

۳. برای آگاهی بیش‌تر نک: نصر، سید حسین (۱۳۷۵)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات دفتر مطالعات دینی.

نصر، حسین (۱۳۸۶)، «*عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی*»، جاودان خرد: مجموعه مقالات دکتر حسین نصر، زیر نظر و به اهتمام حسن حسینی، ج ۱، مهر نیوش، تهران.

---

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکترای نگارنده است.

۲. با نگاهی به: دانشور، سیمین، ۱۳۸۹، *علم‌الجمال و جمال در ادب فارسی*؛ بازنگری و تدوین مسعود جعفری، تهران: نشر قطره.

برخی از منابع:

۱. آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۸)، **مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر مشرق**، به کوشش منیژه لنگرانی، ج اول، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

۲. برت، ریموند لارنس (۱۳۷۹)، تخیل، ترجمه مسعود جعفری‌جزی، نشر مرکز.

۳. دانشور، سیمین (۱۳۸۹)، **علم‌الجمال و جمال در ادب فارسی**، بازنگری و تدوین مسعود جعفری، تهران: نشر قطره.

۴. فردوسی، **شاهنامه** (۱۳۸۲) (بر اساس چاپ مسکو)، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ پنجم، تهران: قطره؛ کروچه، بندتو (۱۳۵۰)، **کلیات زیبایی‌شناسی**، ترجمه فؤاد روحانی، تهران: نشر کتاب.

۵. کفافی، محمد عبدالسلام (۱۳۸۲)، **ادبیات تطبیقی** (پژوهشی در باب نظریه ادبیات و شعر روایی)، ترجمه حسین سیدی، مشهد: به‌نشر.

۶. (۱۳۸۷)، گلستان سعدی، تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی، چاپ هشتم.

۷. ناصرخسرو (۱۳۳۵) **سفرنامه**، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: زوار.

۸. نصر، سید حسین (۱۳۷۵)، **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات دفتر مطالعات دینی.

۹. ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، **عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی**، جاودان خرد: مجموعه مقاالت دکتر حسین نصر، زیر نظر و به اهتمام حسن حسینی، ج۱، تهران: مهر نیوش.

۱۰. نیوتن، اریک، **معنای زیبایی**، ۱۳۴۳، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: نشر کتاب.

مقالات:

۱. احمدی ملکی، رحمان، «تشبیه‌های تصویری در شاهنامه»، **نامه فرهنگ**، ش ۳۰.

۲. زمانی، احسان؛ امین‌خانی، آرین؛ اخوت، هانیه (۱۳۸۸)، **نقش متقابل هنر منظرپردازی و نگارگری ایران**، کتاب *ماه هنر*، شماره ۱۳۵.

۳. دالوند، احمدرضا (۱۳۸۶)، **حضور ادبیات در نقاشی**، روزنامه *ایران*، ۲ خرداد.

۴. قنادان، رضا (۱۳۸۰)، **تصویر در شعر**، مجله *دنیای سخن*، ش ۹۴.