احسان یارشاطر

برخی از ویژگی‌های مشترک شعر فارسی و هنر ایرانی

دربارهٔ ویژگی‌های هنر ایرانی بسیار نوشته‌اند. در این نوشته‌ها از دید رُمانتیک و ذوق لطیف در هنر ایرانی، لذت پسندی و نفاست جویی آن، ظرافت و رقصان بودن خط‌ها ز شکوه رنگها در آن و نیز زینتی بودن آن سخن می‌رود.[1] اما، در این بحث‌ها به شعر که دستمایهٔ عظیم هنری ایران است عنایت چندانی نشده و دربارهٔ ویژگی‌های مشترک آن با هنرهای تجسمی ایران بررسی گسترده‌ای انجام نگرفته است.

شعر مهم‌ترین دستاورد هنری ایران است؛ هنری است که به دلیل وسعت دامنه و نیروی متداوم و شیوع عام آن گسترده‌ترین عرصهٔ تجلّی اندیشه‌ها و احساسات و خلاقیت هنری و فکری ایرانیان به شمار می‌رود. از همین روست که اگر بخواهیم به بررسی وجوه مشترک هنرهای ایرانی در مجموع بپردازیم توجه ما بیشتر از هر هنر دیگری باید به شعر معطوف شود.

در چنین بررسی و سنجشی، نه تنها وجوه اشتراک بلکه ابعاد اختلاف در ساخت و محتوا و گسترهٔ هنر اهمیتی خاص دارد و هریک به نوبهٔ خود در تکمیل تصویر نهایی مورد نظر ما مؤثرند و، به همین دلیل، در این مقاله من نخست به وجوه مشترک و سپس به موارد اختلاف شعر و نقاشی ایرانی و مواردی که مکمل یکدیگرند خواهم پرداخت.

شاید نخست تعریف برخی از اصطلاحات بی فایده نباشد. مقصود من از شعر کلاسیک فارسی شعرِ استادانی است که بین سدهٔ چهارم و دهم هجری، یعنی کمابیش از زمان رودکی تا جامی سروده شده و، تا آنجا که به قضیده مربوط می شود، در آن دو مرحلهٔ جداگانه می توان تشخیص داد. در مرحلهٔ نخستین قصاید عموماً به نشاط و تازگیِ

مضامین و توجه به امیال و احساسها، همچنین به بیانی استوار و نیرومند ممتازاند. در دوران بعدی قصاید به تکلّف، تصنّع، و تقلید بی روح از گذشتگان می گرایند. اما غزل راه دیگری سپرده است. در دوران کلاسیک، غزل از طراوت و نشاط نخستین و گرایش به سوی لذات محسوس دور می شود و به تأمل و سیر در احوال درونی رو می آورد و نیز از عرفان مایه می گیرد. زبان آن نیز به موازات این تحول ظریف‌تر می شود و بر لطافت آن افزوده می گردد. حافظ در اوج این مسیر قرار دارد. کمالِ صورت و معنا در شعر او چنان است که راهی برای اعتلای بیشتر پس از او باقی نمی ماند. در حقیقت، شعر فارسی با حافظ به مرزی می رسد که سوی دیگرِ آن شیبی است که سرانجام به انحطاط می پیوندد. غزلیاتی که پس از حافظ سروده شده غالباً از تازگی و روانی و طراوتی که نشانگر اشعارِ بهترِ فارسی است تهی است و نه تنها زندانی قالب‌های خشک صوری است بلکه اندیشه‌ها، استعارات، و تشبیهات آنها نیز عموماً قراردادی و تقلیدی است. در این گونه غزلیات مضمون و معنا اغلب پای بند قالب و صورتند و اوزان بی روحِ آنها مایه‌ای جز کلیشه‌های کهنه و فرسوده در بر ندارد.

اکنون باید به خصوصیتی از شعر فارسی بپردازم که همهٔ دورانهای ادبیات ایران را شامل می شود و جلوهٔ مشخص و گویای خود را در نقاشی ایرانی و، در حقیقت، در انواع نگاره‌های هنری ایران یافته است و آن همانا جنبهٔ ذهنی و انتزاعی شعر فارسی است. شاعر ایرانی بیشتر از آن که دلمشغول جلوه‌های عینیِ واقعیت باشد، دلبستهٔ برداشتِ ذهنی و خیالی خود از آنست و نگاه او به اشیاء و واقعیات عینی نه به صورتِ فردیِ آنها، بلکه به صورت نوعیِ آنها است. شبیه سازی و تصویر فردی همانقدر از شعر شاعر ایرانی دور است که از پردهٔ مینیاتورسازِ ایرانی. در انبوه غزلیات و قصاید شعرای ایرانی کمابیش محال است که بتوان معشوق یک شاعر را از محبوب شاعر دیگر باز شناخت یا تازه‌جوانی را که ساقی رودکی بوده است و برای او موسیقی می نواخته از نوجوانی که الهام بخش فرخی و مسعود سعد بوده، تشخیص داد. همینگونه، از پادشاهان یا فرمانروایان یا بزرگانی که ممدوح مدیحه سرایان یا موضوع مرثیه‌های پر آب و تاب شاعران دربار و زمان خود بوده‌اند نمی توان از این راه چهره‌های مشخص و جداگانه‌ای به دست آورد. «واعظ ریایی» و «مفتی» و «پیرِ باده فروش» و «محتسب» و «رندِ لاابالی»، که از شخصیت‌های اصلی حافظ و شاعرانِ همانندِ او یند، بیش از آنکه موجودات واقعی زنده و مشخصی باشند صورت‌های نوعی و انتزاعی اند.

بتدریج در شعر کلاسیک، طی جریانی معکوس، مفاهیم انتزاعی چون زیبایی،

عشق، عقل، سرنوشت، مرگ، زندگی، تشخّص و فردیت می یابند و در قالب افراد زنده و ملموس در می آیند. خزانهٔ ذهنی که، از یک طرف، یک رشته صُوَر نوعی و، از طرف دیگر، عده‌ای مفاهیم فردیّت یافته را شامل است، مبنای مضامین سنتی است که زمینهٔ خلاقیتِ شاعر را فراهم می کند. کامیابی شاعر در آفریدن گرده‌های تازه از مضامین کهن و توانایی او در بارور ساختن اثرش با الهام از عواطف انسانی و اندیشه‌های والا است.[۲]

چون به هنرهای تجسّمی ایرانی برگردیم، می بینیم که برداشتهایمان از شعر در مورد آنها نیز صادق است. در نقاشی نیز ما کم و بیش با دیدی انتزاعی از جهان رو برو می شویم. نقاش بیش از آنکه تحت تأثیر صورت فردی و پدیدارِ چیزها باشد، با کنار گذاشتن سایه-روشن و چشم پوشیدن از ضروریات مناظر و مرایا (پرسپکتیو)، بی زحمتی به چنین صور نوعی دست می یابد. به این ترتیب و با به کاربردن چنین شیوهٔ ساده‌ای است که ما ناگهان خود را در برابر جهانی می یابیم که یک پله از خصوصیات فردی و جزئی، چنانکه به چشم می آیند، دور است و در محدودهٔ زمان و مکان خاصی نیست. چنین جهانی به مرزهای گذرا و ناپایدار اشیاء فردی و موجودات مشخص محدود نیست، بلکه از جاودانگی و پایداریِ ناملموسِ «نوع» برخوردار است. هنرمند با رهانیدن خود از قید و یژگی های فردی می تواند آزادانه به آنچه که از نظر او برای هنرش مهم است، بپردازد.

این فرار از طبیعت نگاری (ناتورالیسم) حالت صفا و سبکباری و آرامشی به نقاشی ایرانی می بخشد و نقاش با تجرید اشیاء و نمایاندنِ صورتِ نوعی، همانگونه که در شعر فارسی می بینیم، باز پله‌ای دیگر به نقاشی انتزاعی نزدیکتر می شود.

نقاشی نه تنها خود را بیشتر در چهارچوب موجودات و مقولات متعارف و نوعی مانند «عاشق»، «معشوق»، «ساقی»، «رامشگر»، «شاهزاده»، و «حکیم» محصور می کند، بلکه برای ترسیم صحنه های «شکار» و «نبرد» و «باغ» و «بزم» و «درگاه» نیز از صور نوعی و صحنه های متعارف و مکرر بهره می جوید. چنین صحنه‌ها و تصاویرِ نوعی عناصر و دستمایه‌های اصلی هنر نقاش‌اند، همانگونه که شاعر نیز در بیان احساسات و اندیشه‌های خود به وصف‌ها و استعاره‌ها و تشبیهات و تمثیل های محدود و مکررِ نوعی روی می آورد. مضامینی چون «شکوه از رقیب» (چه بسا خیالی)، «گرو نهادن جامه در طلب باده» یا «نوشیدن می در فصل گل» همانقدر در شعر ایرانی متداول است که صحنهٔ بزم و باغ در نقاشی ایرانی.

نقاش در اثر خود حتی از صحنه‌های نوعی که از شعر فارسی اقتباس شده بهره می گیرد. برای مثال، همانگونه که صحنه های «زادنِ عیسی»، «نیایش مُغان» به هنگام زایش او، و «زاری مریم» بر پیکر مصلوب او در هنر عصر رنسانس مکرر نمایش داده می شود، در آثار نقاشان ایرانی نیز صحنه های مکرری مانند «پروراندنِ سیمرغ زال را»، «کشته شدن سهراب به دست رستم»، «آب تنی کردن شیرین و دزدیده نگریستنِ خسرو او را»، «کوه کنیِ فرهاد در بیستون»، «فرو رفتن یونس در دهان ماهی»، «ورود اسکندر به وادی ظلمات در طلب آب حیات»، مشاهده می کنیم.

چهره سازی و پرداختن به حالات و جزئیات دقیقِ صورت، که در نقاشی دوران پس از رُنسانسِ اروپا مقامی برجسته یافت، در نقاشی ایرانی مورد اعتنا نیست، همانگونه که افراد مشخص در شعر فارسی به چشم نمی خورد. البته این درست است که نقاشی ایرانی در آغاز تا حدی نمایانگر مضامینی نوگونه و گویای توجهی «بدوی» به جزئیات است که در سده‌های نهم و دهم و یازدهم بتدریج فرو می نشیند. این نیز درست است که، همانگونه که از نقاشهای نسخهٔ کهن دموتِ (Demotte) **شاهنامه** بر می آید، نقاشی ایرانی با تصویر عواطف و ویژگیهای فردی بکلی بیگانه نیست. با این همه، روش و گرایش اساسی نقاشی ایرانی در مجموع ما را به نتایجی می رساند که در پیش به آن اشاره کردیم.

این تلاش مداوم برای کشیدن تصاویر و صحنه های نوعی، این گرایش همیشگی به تعمیم دادنِ جزء و مجرّد کردنِ فرد، این پرداختن به جزئیات به‌جای دنیای واقعی، برخلاف نظر ماسینیون[3] و اِتینگهاوزن،[4] که آن را نشانی از نظر منفی نسبت به دنیا و اعتقاد به ناپایداری همه چیز جز خدا شمرده‌اند، باید بیشتر ناشی از میل و رغبتی به سویِ یافتن و به ثبت رساندن صُوَر نوعی و تصویرِ ماندگارها و ماندنی ها شمرده شود.[5] این گرایشی است برای نمایاندن مشترکات پایدار اشیاء و مردم. این میلی است به ضبط و جاودانه ساختنِ جوهرِ نوعیِ چیزها که هنرمند را از توجه به ویژگی های ناپایدار و گذرای آنها دور می کند.

شگفت این است که گرچه شاعر، همانند نقاش، به آنچه مشخص و ملموس و خصوصی است بی اعتنا می ماند، اما اثرش را با بهره گیری از عواطف و احساسهای این جهانی نیرو و نشاط می بخشد و گیرا می کند. کافی است به توصیف های جاندار و درخشانی که از بهار و خزان و زمستان در اشعار کهن فارسی آمده است بنگریم و یا از حضور مداوم باده در صور گوناگونش، یا از صحنه های دلکش باغ و بوستان یاد کنیم تا به

یاد آوریم که جهان شعر فارسی از دنیای فرش ونقاشی ایرانی هم سرشارتر و باشکوه‌تر است.

در حقیقت، آنجا که نقاش به دلیل غیبت سایه-روشن و پرسپکتیو نمی تواند برداشتِ خود از دگرگونی های رنگ و فضا بنمایاند، شاعر، فارغ از چنین محدو یت هایی، در تکمیل تصو یری که مقصود نقاش است، کامیاب می شود. حسّاسیّت حیرت انگیزِ نخستین شعرای کلاسیک ایران نسبت به دگرگونیها و تنوع رنگ در طبیعت که از حساسیت نقاشانی چون ترنر (Turner) و مونه (Monet) کمتر نیست، و شکوه صحنه های باغ و بوستانی که به نظم آورده اند یادآور تلألؤ و درخشندگی اینگونه صحنه ها در آثار رنوار (Renoir) و بونار (Bonnard) است.

گذشته از تضاد میان تجرید پسندی، از سو یی، و توجه به عواطف انسانی، از سوی دیگر، در هنر ایرانی تضادِ نمایانِ دیگری نیز دیده می شود، و آن تضاد میان صورت و محتواست که سرچشمهٔ دیگرِ کشش و نیروی آنست. صورتِ شعر فارسی را کلاسیک و برداشت و محتوایش را رُمانتیک باید شمرد. شعر فارسی در صورت سخت پای‌بندِ بحرهای عروضی و قوالب سنتی است که از اعراب گرفته و در طی سالها آنها را موزون‌تر و خوش-آهنگ‌تر و استوارتر ساخته است. اما در محدودهٔ همین قوالب انعطاف ناپذیر، شاعر در آفرینش معانی و ترکیب مضامین و تنظیم محتوا از آزادی بی نظیری بهره‌مند است. از همین روست که در یک غزل شاعر می تواند، مثلاً، در بیت نخست حُسن بی مثالِ معشوق را توصیف کند؛ در بیت دوم به هجو زاهد قشری بپردازد؛ بیت سوم را به بی قراری خود در فراق دلدار اختصاص دهد؛ در بیت چهارم به کمک استعاره‌ای به ناپایداری زندگی اشاره کند؛ و در بیت پنجم از پیروزی رقیب شکوه سر دهد؛ و همین گونه تا پایان در هر بیت اندیشه و معنای تازه‌ای عرضه کند.

حتی در منظومه های روایی، شاعر اغلب از صراطِ مطلبِ اصلی دور می شود و از متن به حاشیه می رود و به توصیف اموری می پردازد که با موضوع اصلی داستان ارتباط چندانی ندارد، درست همانند نقاشی که در کار خود با صرفِ دقت بسیار در تصو یر گُلی یا درختی یا دیواری یا کوهی که لازمهٔ موضوع اصلیِ او نیست، در حقیقت از حصر در مضمون اصلی دور می افتد.

این تنوع مضامین و بی اعتنایی ظاهریِ شاعر به رعایت نظم و ارتباط آنها، در غزل به اوج می رسد ــ که برخی آن را «رشته‌ای از مرواریدهای ناهمگون» نامیده و پراکندگی مضامینش را حاصل صدفه و اتفاق شمرده اند ــ و سبب شده است که برخی نقادانِ

شتابکار غزل فارسی را از هر نوع نظم منطقیِ مضامین و وحدت موضوع تهی بدانند. اما، همانطور که ا.ج. آربری[۶] تأکید کرده، چنین نقادانی همگونیِ ظریفی را که در حال و هوای شعر ایرانی وجود دارد درنیافته اند و توجه نکرده اند که رشته های پیوند باریکی میان مضامین و صُوَرِ خیال و الفاظ غزل وجود دارد؛ رشته های پیوندی پنهان و ناخودآگاه که اغلب همانند پلی نامرئی ابیات یک غزل را به هم ارتباط می بخشد. وحدت صوری غزل، که زادهٔ وزن و قافیهٔ آن است، همانندِ وحدتی است که در طرح فرش ایرانی می بینیم، که مرزی معین و طرح و زمینه ای منظم دارد، در قالبی به هم پیوسته. اما گذشته از این وحدت صوری، در غزل نوعی هماهنگیِ ناملموس و ناپدیدار مضامینِ بظاهر از هم گسیخته را به یکدیگر پیوند می دهد.

این «وحدتِ در تنوّع» را در کار نقاش ایرانی نیز به آسانی می توان دید. بر پردهٔ نقاشی او عناصر گوناگونی چون انسان، حیوان، نبات، و بنا را می بینیم که به هر یک از آنها، جدا از دیگری، توجهی خاص شده بی آنکه ناگزیر ارتباطی مستقیم میان آنها و موضوع اصلیِ نقاشی پدیدار باشد. در نتیجه، انسان منتظر نوعی ناهمگونی و ناسازی باید باشد. با این همه، نقاش به هماهنگی حیرت انگیزی در کارش دست می یابد که، بخلاف شعر، از حال و هوا و ربط پنهان تصاویر پدید نمی آید، بلکه محصولِ به هم پیوستگی و هماهنگیِ رنگ و طرح است. این چنین است که اشیاء و عناصر بظاهر از هم گسیخته در قالب طرحی دقیق، که نشانگر تسلط هنری نقاش است، هماهنگ و یگانه می شوند.

پس از ذکر گرایش انتزاعی هنر ایرانی و توجه آن به لذت حسّی و بصری و وحدتی که در عین پراکندگی مضامین دارد، اکنون باید به جنبهٔ تزیینی و آرایشیِ هنر ایرانی پرداخت، که پژوهندگان بحق بر آن تأکید کرده اند. آیا شعر در روشن ساختن این جنبه از هنر ایرانی نقشی دارد؟

ادوارد براون در **تاریخ ادبیات ایران**[۷] سخت کوشیده است تا ثابت کند شعر ایرانی در اساس مصنوع و زینت-شعار نیست. چنین نظری، بی گمان، دربارهٔ شعرای نخستین و غزلسرایان برجستهٔ ایرانی صادق است، چه اینان نخست به عرضهٔ اندیشه ها و عواطف و انتقال معانی توجه داشتند و سپس به آرایش های لفظی و صنایع بدیعی.

با این همه، نمی توان انکار کرد که شعر فارسی مانند نقاشی و معماری و خوشنویسیِ ایرانی، در مسیر خود جایگاه مهمی به وجوه تزیینی و بدیعی بخشیده است، ولی نتیجهٔ این گرایش به آرایش و زینت در شعر با نتیجه و اثر آن در معماری و نقاشی

یکی نیست.

در معماری، همچنانکه از تزیینات سادهٔ آجری در سده‌های چهارم و پنجم به گچ‌بریهای دوران مغول و سپس به کاشیهای رنگین و خوش طرح و کاشی کاری‌های مُعَرّق دوران تیموری و صفوی می رسیم، می بینیم تزیینات به کارکردِ بنا زیانی نمی رساند. در معماری مذهبی سده‌های نهم و دهم که شاهکارهایی چون مسجد گوهر شاد و مسجد شاهِ اصفهان را پدیده آورده است، هنرمند بی آنکه به ساختِ معماری آسیبی برساند، توانسته است پیچیده‌ترین رو یه‌های تزیینی را بیافریند و به نمایش خیره کننده‌ترین نقشها بپردازد. از همین روست که مناره‌های رفیع، گنبدهای شاهانه، شبستانهای بزرگ و صحن محاط با حجره‌های طاق‌دار همه سادگی و بی‌پیرایگی ساختاریِ خود را نگاه داشته‌اند.

چنین دستاوردِ هنری به یاری یک شگردِ ساده میسر شده، و آن دو بعدی یا رو یه‌ای بودنِ تزییناتِ رو بنایی است که به هنرمند اجازه می دهد بی آنکه در ساختِ بنا و کارکرد فضا دخالت کند، به ایجاد پیچیده‌ترین طرحها و تزیینات بپردازد. گیرایی برخی از این تزییناتِ رو بنایی در سده‌های نهم و دهم چنانست که گویی نقاش و کاشیکار بیشتر از معمار میدانِ آفرینندگی داشته‌اند.

در برخی از این بناها تضاد میان تزیینات شاد و دلنشینِ رو بنایی با طرح ساده و بی‌آذینِ معماری یادآور تضاد میان صورت و محتوا در شعر پارسی است.

امّا، در نقاشی عنصر تزیینی جزء جدایی ناپذیر و ذاتیِ آن است و تکیه بر این عنصر در هنری که در آن حظّ بصری مقامی عمده دارد، کاملاً طبیعی است. وگرچه گرایشِ بی‌حد به این جنبه، رفته‌رفته جوشش و تنشِ نقاشی ایرانی را از اواخر سدهٔ دهم می کاهد، اما مایه‌های تزیینی با چنان ذوق و ظرافتی در نقاشی ایرانی به کار رفته‌اند که خود به تنهایی و نه به عنوان عاملی فرعی می‌توانند بیننده را، چون طرحهای تزیینی فرش ایرانی، غرق در لذت کنند.

اما، طبیعت و غایتِ شعر فارسی تابِ پیرایه‌های لفظی و تزیینیِ بیش از اندازه را ندارد. همانگونه که در بسیاری از آثار منظوم و منثور فارسی می توان دید، این پیرایه‌ها وقتی از حدِ معیّنی فراتر روند، از مایهٔ شعر می کاهند، حال و هوای آن را سنگین و زبان آن را دشوار می کنند.

شعر فارسی در بهترین نوعش به تعادلی مطلوب در این زمینه دست یافته است. این تعادل را در عالی‌ترین وجهش در غزلیات سعدی و حافظ می توان یافت، چه در شعر آنان

میان پیرایه های ظریف لفظی و صنایع بدیعی با اندیشه های ژرف و عواطفِ پُرمایه ترازی برقرار است. اما در نمونه های نازلِ شعر فارسی صنایع شعری به استعاره‌ها و تشبیهات دور از ذهن و باریک اندیشی بیش از حد و هنرنمایی های پرپیچ و تابِ لفظی تنزل یافته اند. درچنین مواردی، شاعر بیش از آنکه نگران معنا و محتوای شعر خود باشد متوجه ظاهرِ مصنوع و آرایش آنست.

خوشنویسی نمونه ای دیگر از هنرهایی است که در آن گاه هدفِ اصلی قربانی جنبه های تزیینی می شود. در دوره های متأخر این هنر، خطّاط آن‌چنان شیفتهٔ نمایش دایره‌ها و سیر منحنی ها و رقص خطوط است که دیگر انتقال معنی، که غرض اصلی است، از نظر دور می ماند. تماشای قطعه ای از خط شکسته با پیچ و خمهای ظریف و لطیف بیش از اندازه اش، بی گمان تجربه ای سخت لذت بخش است، اما خواندن آن به دشواریِ حلِ معمّا است.

با آنچه که تا این جا در بارهٔ جنبه های مشترک شعر و نقاشی ایران گفته شد،شاید این نکته روشن شده باشد که شعر فارسی و هنرهای تجُسّمی ایرانی هر دو، در طی تحول خود، یک راه سپرده اند. تحول را می توان سیری از پویایی و سادگی و نیرومندیِ نخستین به سوی لطافت و رقّت و زینت پسندیِ دورانهای بعد وصف کرد؛ تحولی که پیوسته با گرایش به تصویر زیبایی و کمالِ صوری همراه بوده است.

برای تکمیل آنچه تاکنون گفته شد، اکنون باید به برخی از وجوه اختلاف میان شعر و نقاشی بپردازیم. در میان همهٔ هنرهای ایرانی، شعر به سبب گستردگیِ دامنهٔ آن از مقام ویژه و برجستگی خاصی برخوردار است. چه، نه تنها کاملترین عرصهٔ ظهور احساسات هنری و ذوقی مردم است، بلکه گنجینهٔ ژرف ترین اندیشه ها واحساسات آنان نیز هست. با بهره‌جویی از عامترین علایق هنری و گرایشهای فکری، شعر فارسی به صورت مهمترین صحنهٔ تجلی جهان بینی مردم ایران درآمده است تا آنجا که دیگر هنرهای ایرانی، در مقایسه با شعر، همه میدانی تنگ دارند و منظری محدود.

در نقاشی ایرانی تنها با تصویر بخشی از واقعیت رو برو هستیم. درنتیجه، این تصویر از چند جهت محدود است. یکی این که نقاش ایرانی چندان در بند تأملات فکری و برداشت های ندیشمندانه از زندگی نیست و از همین رو جای مفاهیم و نمادهایی که تنها ازچنین برداشتهایی بر می آید در آن خالی است. دیگر آنکه، نقاشی کلاسیک ایرانی با انگیزه های مذهبی که بر آثار بسیاری از نقاشان بودایی و مسیحی سایه انداخته و آثارشان را عرصهٔ نمادینِ عواطفِ ژرفِ معنوی و احساسات عمیق مذهبی

کرده، بیگانه مانده است. علاوه بر این، نقاش ایرانی کمابیش هیچگاه بدرستی در انتقال مفاهیم «تراژیک» توانا نبوده است، زیرا چنین توانایی نیازمند آگاهی ژرف از نیروها و ارزشهای همستیزِ حاکم بر زندگی و سرنوشت انسان است. در نقاشی ایرانی، تنها پاره‌ای از وجود انسان و بخشی از جهان و فضای آن ترسیم می شود، بر خلاف نقاشی چینی که دیدی نامحدود از عالم دارد که در آن انسان به صورت عارضه‌ای گذرا جلوه گر می شود. نقاش ایرانی تنها به این قانع است که فضایی تنگ و محصور را صحنهٔ نمایش پدیده‌های مورد نظر خود سازد.

در چنین قالب محدودی است که نقاش ایرانی توصیف شکوه و درخشش جهان خارج را هدف خود قرار می دهد و می کوشد با بهره گرفتن از رنگهای دیده‌نواز، پرده‌ای دل انگیز بیافریند. در نقاشی ایرانی با آنگونه استادِ رنگ و خط سر و کار داریم که مانند آدم خوش‌خوراک که جز به خوراکیهای لذیذ التفات ندارد، از نمایاندن روی زشت زندگی گریزان است. کار چنین نقاشی با نغمه‌های محزون موسیقی ایرانی که دردی عمیق را با تفکری درونی و آرامی بخش و صفا پرور آمیخته، اختلافی آشکار دارد. این محدودیتهایی که در مورد نقاشی برشمردم در شعر فارسی نمی یابیم؛ شعری که آدمی را با همهٔ شادی و اندوهش، با همهٔ عشق و کینه‌اش، با همهٔ عقل و جنونش در طی حیاتی ناپایدار، در جهانی رازناک و بی‌کرانه و ناشناختنی وصف می کند. با جذب مایه‌های عرفانی، شعر فارسی به اندیشه‌هایی ژرفتر، به دیدگاهی وسیعتر و احساسی شریفتر دست می یابد. این مایهٔ فلسفی و دید عرفانی، شعر فارسی را نه تنها عرصهٔ تجلی احساسات و عواطف هنری انسان ساخته بلکه آن را به پناهگاهی مبدل کرده است که در آن افراد جوینده و اندیشه گر می توانند هم به طلب رضا و آرامش باطن و هم به دریافت الهام و ارشاد برخیزند.

گرچه موسیقی و معماری ایرانی نیز می توانند بحق مدّعی ویژگیهای والا و الهام‌بخش باشند، اما این شعر فارسی است که به علت غنای معنی و ژرفای بینشش در طی قرون بر دیگر هنرهای ایرانی پیشی گرفته است. به سبب چنین ویژگیها و به اعتبار وسیلهٔ کارِ پُربارش، که کلمه باشد، گویاترین وسیله‌ای است که می تواند ما را به یافتن و ژرفگیهای مشترک هنرهای ایرانی رهنمون شود.

پانویس‌ها:

* این مقاله در اصل به زبان انگلیسی به «چهارمین کنگرهٔ هنر و باستانشناسی ایران» در مه ۱۹۵۹ ارائه شده است. ترجمهٔ این متن زیر نظر نویسنده انجام شده است.

۱. نگاه کنید به:

Ernst Kuhnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient,* Berlin, 1922, p. 9ff.; Sir Thomas W. Arnold, *Painting in Islam,* Oxford, 1928, p. 133 ff.; Roger Fry, "Persian Art" in *Persian Art,* ed. by E. Denisson Ross, London, 1930, pp. 25-37; L. Binyon, "Painting", *ibid.,* p. 72; L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and B. Gray, *Persian Miniature Painting,* London, 1933, pp. 4-15, 83, 92, 110, 153ff.; *A. Survey of Persian Art,* ed. by A. U. Pope, London and New York, 1938-39: see the subject index compiled by Th. Besterman,1958; and particularly Vol. II, pp. 1258ff., 1930; Vol. III, pp. 1850ff., 1911-20; R. P. Wilson, *Islamic Art,* New York, 1957, pp. 7-11; Arthur Lane, *Early Islamic Pottery,* 4th ed., London, 1958, pp. 18, 30-31, 40-42, 46-48; O. Grabar, "Introduction," Catalougue of the exhibition of *Persian Art Before and After the Mongol Conquest,* Ann Arbor, 1959; Ernst Kuhnel, *Persische Miniaturmalerei,* Berlin, 1959, pp. 17-18; Basil Gray, *Persian Painting,* Skira, 1961, pp. 15, 110-112.

۲. این ملاحظات در مورد شاعرانِ نخستینِ ایرانی کمتر مصداق پیدا می کند. چه در آثار آنان، و همینطور در آثار نقاشان پیش از دوران تیموری، توجه بیشتری به فرد و چهره‌سازی از و دیده می شود. اما بهرحال ملاحظات من ناظر به روندها و جریان‌های اصلی هنر ایرانی است تا گرایش‌های زودگذر و سبک های فرعی و یا با توجه به شاعران و هنرمندانی انگشت شمار.

3. Louis Massignon, "Les methodes de la realisation artistiques des peuples de l'Islam", *Syria,* 2, (1921) pp. 47-53, 149-160.

4. Richard Ettinghausen, "The Character of Islamic Art", in *The Arab Heritage,* ed. by N. A. Faris, Princeton University Press, New Jersey, 1946, pp. 251-267.

۵. برای ارزیابی این نظریه نگاه کنید به:

Mehmet Aga-Oglu, "Remarks on the Character of Islamic Art", *The Art Bulletin* Vol. XXXVI, 3 (September 1954).

6. A. J. Arberry, *Immortal Rose, an Anthology of Persian Lyrics,* London, 1948, pp. vi-vii.

7. E. G. Browne, *Literary History of Persia,* Vol. 2, Cambridge University Press, 1928 (4th printing), p. 17.