بت عیّار هنر

سخن از چیستی هنر، سخن از تقارن، تناسب، هارمونی، هماهنگی و تعادلهاست. به گونه‌ای که دریافت این تناسب و هماهنگیها، حس زیباشناسی انسان را برانگیزد و این حس، به گونه‌ای درونی و فردی، وجود شخص را تحت تأثیر قرار دهد که نتیجهٔ این اثرپذیری می تواند غم یا شادی، محبت یا نفرت، اشک یا لبخند و یا دیگر جلوه های درونی و عاطفی انسان باشد.

در این نگرش، مصالح تشکیل دهنده و بن مایهٔ پدیده های گونه گون هنری، متفاوت است: هم آهنگی صدا و نُت، هنر موسیقی و آواز را پدیدار می کند. تعادل حرکتها، هنر رقص را شکل می دهد. تناسب کلمات، هنر شعر و ادب را ایجاد می کند. هارمونی و هماهنگی در رنگ، پدیدآورندهٔ هنر نگارگری است. تقارن و تناسب سطحها و حجمها سازندهٔ هنر معماری است. دقت در تعادل و تناسب، از گِل و سنگ هنر پیکر تراشی و مجسمه سازی را خلق می کند و به گونهٔ امروزی تر، ترکیب رنگ و خط و کلمه، سازندهٔ هنر گرافیک است. بدین ترتیب، بت عیّار هنر، هر لحظه به شکلی جلوه می کند و دل می برد.

با وجود اینکه دانش آموزان و دانشجویان و دیگر مخاطبان و علاقه‌مندان رشتهٔ هنر، با کتابهای مختلف هنر آشنا می شوند، جای کتابی که بتواند بخشهای گونه گون هنر را یکجا ببیند و آنها را زیرعنوان هنر بررسی کند، خالی می نمود؛ تا اینکه آقای دکتر محمدغلام، با تلاشی شایسته و پژوهشی درخور، کتاب ارزشمند **هنر و ادب فارسی** را فراهم آورد، که از سال ۱۳۷۸، این اثر در شمار کتابهای اختصاصی رشته هنر در مقطع پیش دانشگاهی گنجانیده شد.

وی در این اثر کوشیده تا پیوستگی ادبیات را ـ به عنوان یک مصداق هنری ـ با برخی دیگر از مصادیق هنر، چون موسیقی، نگارگری، نمایش و خوشنویسی نشان دهد، که به شایستگی در این میدان توفیق یافته است. مؤلف، ساختار کتاب را با یک دیباچه و نه فصل، از این قرار سامان داده است:

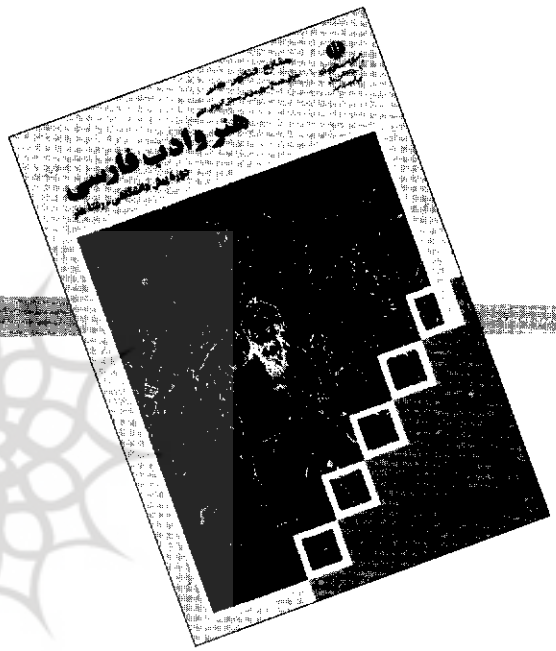
فصل اول: هنر چیست؟
فصل دوم: ادبیات چیست؟
فصل سوم: قلمرو شعر، نثر و نظم
فصل چهارم: عناصر پنج گانه شعر
فصل پنجم: انواع ادبی فارسی
فصل ششم: رابطهٔ ادبیات با نقاشی
فصل هفتم: رابطهٔ ادبیات با موسیقی
فصل هشتم: رابطهٔ ادبیات با هنرهای نمایشی
فصل نهم: رابطهٔ ادبیات با هنر خوشنویسی

نکتهٔ چشمگیر در کار مؤلف، نگاه وی به هنر به عنوان یک کل وحدت بخش است. وی هنر را چون منشوری می نمایاند که پدیده های مختلف هنری، بسان بخشها و قسمتهای گوناگون آن است.

نتیجهٔ این نگرش به هنرهایی چون ادبیات، نگارگری، موسیقی، نمایش، خوشنویسی و... یافتن رشته های ظریفی است که به گونه ای ناپیدا، همهٔ این هنرها را به هم پیوند می دهد.

توفیق مؤلف در نشان دادن رشته های این همبستگی است. در اینکه خواننده بتواند به این نکته دست یابد که چه نسبتی میان لذت روحی یک شعر با یک قطعه موسیقی هست و این هر دو، با یک تابلوی زیبای مینیاتور، چه تناسبی دارد. اینکه برداشتهای متفاوت از یک غزل و از یک پیکره، چگونه می تواند توجیه گردد. چگونه است که دریافتها از تابلوی نامی «لبخند ژوکوند» از یکدیگر تفاوت دارد. آیا واقعاً می خندد؟ خنده‌اش ملیح است؟ تلخ است؟ اصلاً خنده است؟ و...

دریافت از این مصرع شعر حافظ چطور؟ (کی شعر ترانگیزد



خاطر که حزین باشد) آیا درون محزون آفرینندهٔ شعر ناب است؟ آیا می توان با وجود غم، شعر شاد گفت؟

پاسخ این پرسشها و غیر اینها، از فضا و مطالب کتاب قابل دریافت است.

از دیگر نکات قابل توجه و مثبت این اثر، طرح و بررسی موضوع کارکرد مصداقهای ادبی چون داستان، غزل و... و نیز تغییر کارکرد این مصداقهاست. به طور مثال، کارکرد پیشین داستان را سرگرمی مردم می داند که بعدها این کارکرد، تغییر یافته و برای نشان دادن زندگی مردم، واقعیات اجتماعی، دینی، اقتصادی و... و نیز راه نفوذ به ذهن و روان نویسنده به کار می رود.

علاوه بر اینها، بازگویی و بررسی - اگرچه مختصر - اصطلاحاتی چون، ادبیات والا، ادبیات نازل، شعر فردی، شعر اجتماعی و شعر جهانی است که هریک می تواند زمینه پژوهشها و مقالاتی مفصل باشد.

در کنار این ویژگیهای شایسته و بایسته، بیان برخی کاستیها در این کتاب - که به رغم تدریس چندساله و چاپ مجدد آن همچنان باقی است - لازم می نماید.

۱- در فصل دوم، دربارهٔ لذت و فایده که فقط عناصر اساسی و ذاتی ادبیات دانسته شده، چنین آمده: «مفید یعنی آنچه وقت را ضایع نمی کند. یعنی چیزی که درخور توجه جدی است، نه آنچه که وسیله وقت گذرانی است و لذت بخش، یعنی آنچه باعث ملال خاطر نیست. به حکم وظیفه نیست. یعنی چیزی که پاداش آن در خودش است.»[1]

با دقت در توضیح لذت و فایده، به نظر می رسد که اینها، فقط عناصر ذاتی ادبیات نیستند، بلکه عناصر ذاتی هر هنری به شمار می روند. بی گمان پرداختن به هر پدیدهٔ هنری برای شخص، ضایع کردن وقت نیست که رغبت انگیز است و ملال خاطر انسان را در پی نخواهد داشت، بلکه لذت بخش و دلنشین است. از این رو بر این گمانم که طرح و توضیح عناصر ماهیتی لذت و فایده در مبحث هنر چیست، شایسته تر می نماید.

۲- در فصل چهارم، آنجا که صحبت از عناصر پنج گانهٔ شعر است، در توضیح اولین عنصر که عاطفه و اندیشه دانسته شده، این گونه آمده: «عاطفه یا اندیشه: عنصری است که بیان و القای آن در هر شعر، هدف شاعر است و عناصر دیگر برای کمال بخشیدن به آن، در شعر، می آید. وجود همین عاطفه یا اندیشه است که شعر را از سخنان آهنگین و بی معنا و مفهوم و نیز از مفاهیم غیرشعری که به شکل موزون ادا می شوند، متمایز می کند.»[2]

با تأمل در عبارات نوشته شده، درمی یابیم که عاطفه و اندیشه، یک چیز بیان و تعبیر شده است، در حالی که این دو، یک چیز و یک مفهوم نیستند. عاطفه با احساس تناسب دارد و جایگاه آن، دل و قلب انسان است و اندیشه با فکر و تعقل تناسب دارد و جایگاه آن مغز آدمی است. جالب اینکه در حالی مؤلف در این قسمت، این دو را یکی دانسته که در جای دیگر همان صفحه، تفاوت و جدا بودن آنها را بیان می کند. در همان صفحه در توضیح شعر خیام این گونه می خوانیم:

«خیام در این رباعی از سویی، اندیشهٔ مرگ یعنی تجربهٔ منطقی و واقعی را که برخاسته از ذهن اندیشمند اوست، مطرح

می‌سازد و از سویی دیگر، عاطفهٔ خاص انسانی خود را در برابر این واقعیت جهان هستی. و افسوس و دریغش را بر فنای انسان، مطرح می‌کند.»[۳]

عبارت دیگری نیز، بیانگر جدایی این عناصر از یکدیگرند: «وجه اشتراک دیگر پدیده‌های هنری، آن است که همهٔ آنها از احساس و عاطفهٔ آفرینندهٔ آن سرچشمه می‌گیرند نه از تفکر منطقی و عقلانی او... و چیزی که یک اثر هنری القا می‌کند، عاطفهٔ آفرینندهٔ آن است نه دریافت عقلی او.»[۴]

۳ـ در فصل سوم ص ۱۹، در مبحث مربوط به نظم و نثر و تفاوت آنها، دو بیت به عنوان مثال برای نظم آمده است:

ز فروردین چو بگذشتی، مه اردیبهشت آید
بمان خرداد و تیر آنگه چو مردادت همی آید

پس از شهریور و مهر و آبان و آذر و دی دان
که بر بهمن جز اسفند ارمذ، ماهی نیفزاید[۵]

نیز، در جای دیگر، برای نظم این مثال آورده شده:

دوتشرین و دو کانون و پس آنگه
شباط، آذار، نیسان و ایار است
حزیران و تموز و آب و ایلول
نگه دارش که از من یادگار است[۶]

بی‌گمان، با کمی دقت، فهمیده می‌شود که در هر دو شعر، نه احساس وجود دارد و نه تخیل و به همین دلیل، هر دو، نظم به شمار می‌آیند.

اما، واقعاً این شعر پروین اعتصامی هم، فاقد تخیل و به ویژه فاقد احساس و عاطفه است که مؤلف محترم آن را از مقوله نظم دانسته؟

مادر موسی چو موسی را به نیل
در فکند از گفتهٔ ربّ جلیل
خود ز ساحل کرد با حسرت نگاه
گفت کای فرزند خرد بی‌گناه
گر فراموشت کند لطف خدای
چون رهی زین کشتی بی‌ناخدای[۷]

با وجود آنکه ابیات بعدی این شعر، در اوج تخیل و در اوج احساس مادرانه قرار دارد، ذکر سه بیت ابتدایی آن هم، برای شعر بودن، کافی است.

در بیت اول: آیا از تصور اینکه با محبت‌ترین موجود ـ مادر ـ عزیزترین کسش را ـ فرزند خردسال ـ با دست خود به امر خدا به آب افکند، نگرانی و احساس دریافت نمی‌شود؟

در بیت دوم: تعبیر نگاه حسرت‌آمیز، آمیخته با احساس و عاطفه، و حتی تخیل نیست؟ تصور طفلِ خردسالِ در آب افتاده، آیا بار عاطفی کمی با خود دارد؟

در بیت سوم: آیا مصراع اول نتیجهٔ احساس نگرانی شدید مادر به فرزند نیست؟ آیا تعبیر «کشتی بی‌ناخدای» از نگاهی و از جهتی، استعاره‌ای آشکار برای امواج آب نیست؟

با این حال، در توضیح نظم بودن و شعر نبودن آن، چنین آمده: «چه بسا نظمهایی که از این دو عنصر، بی‌بهره یا کم بهره‌اند و تنها از موسیقی بیرونی شعر برخوردارند، مثلاً این ابیات که از قطعه لطف حق انتخاب شده با آنکه سخنی است موزون و آهنگین اما چون از تخیل بهرهٔ چندانی ندارد، نظم به حساب می‌آید.»[۸]

۴ـ در فصل چهارم ص ۵۵ قسمت پاورقی که معرفی و توضیح دستان سام است، درخصوص این بیت:

جهاندار داند که دستان سام
بزرگست و با دانش و نیک نام

این گونه آمده است: «دستان لقب جد رستم، یعنی سام بوده است. رستم پسر زال: زال پسر سام و سام پسر نریمان بود.»[۹]

در حالی که در موارد متعدد در **شاهنامه**، به روشنی زال دستان خوانده شده، نه سام.

الف ـ زمانی که سام در پایین کوه البرز خواهان فرزند خویش است، سیمرغ از فراز البرز با دیدن سام، به زال که در کنار سیمرغ و در لانهٔ اوست این گونه می‌گوید: ای فرزند رنج دیده در لانه، من که ترا پرورده‌ام و دایهٔ تو هستم، ترا دستان می‌نامم؛ زیرا پدرت سام با تو مکر و دستان ورزید و آن گاه که نزد پدرت سام بازگشتی بگو تا سام هم تو را به همین نام برخواند.

بیامد دمان سوی آن کوهسار
که افکنده را خود کند خواستار...
چنین گفت سیمرغ با پورسام
که ای دیده رنج نشیم و کنام
تو را پرورنده یکی دایه‌ام
همت نام و هم نیک سرمایه‌ام
نهادم ترا نام دستان زند
که با تو پدر کرد دستان و بند
بدین نام چون بازگردی به جای
بگو تات خواند یل رهنمای[۱۰]

و آن گاه که زال نزد پدر باز می‌گردد، به رغم سفارش سیمرغ سام، فرزند را زال زر می‌نامد.

همی پور را زال زر خواند سام
چو دستان ورا کرد، سیمرغ نام[۱۱]

ب ـ در داستان زال و رودابه، زمانی که زال به پیشگاه منوچهر می‌رود و هنرنمایی می‌کند و به نیمروز باز می‌گردد و به سام می‌رسد، سام به زال ـ دستان ـ نگاه می‌کند و با خندهٔ خود نشان می‌دهد که مراد زال را دریافته است.

به دستان نگه کرد و خندید سام
بدانست کو را از آن چیست کام[۱۲]

ج ـ علاوه بر این موارد، در همان قسمتی که مؤلف از دستان رستم و اسفندیار اشاره کرده‌اند، کافی بود تا با دقت در چند بیت قبل از آن، این گونه بخوانند که:

اسفندیار می‌گوید از بخردان شنیده‌ام که دستانِ بدگوهرِ دیوزاد را از سام، نهان می‌داشتند از این جهت هم، به روشنی درمی‌یابیم که مراد از دستان، زال است، نه سام.

چنین گفت با رستم اسفندیار
که ای نیک دل مهتر نامدار
من ایدون شنیدستم از بخردان
بزرگان و بیدار دل موبدان
که دستان بدگوهر دیوزاد
به گیتی فزونی ندارد نژاد
فراوان ز سامش نهان داشتند
همی رستخیز جهان داشتند[۱۳]

۵ـ در فصل چهارم ص ۵۵، نکتهٔ قابل تأمل دیگری نیز هست. در اینجا سام را فرزند نریمان و نریمان را پسر هوشنگ دانسته:

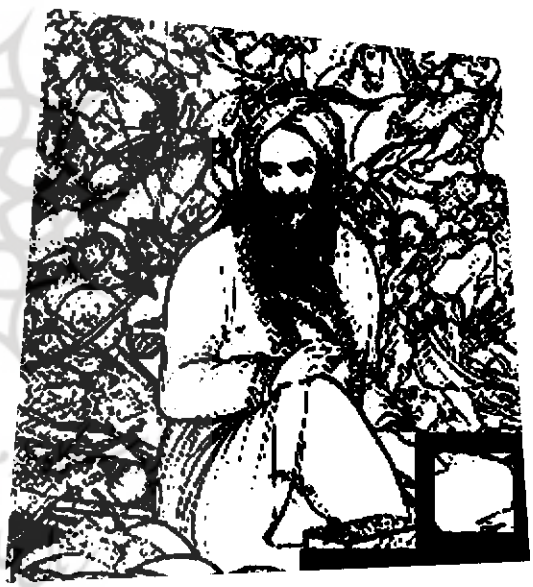
همان سام پور نریمان بُدست
نریمان گرد از کریمان بُدست
بزرگ است و هوشنگ بودش پدر
به گیتی سوم خسرو تاجور[۱۴]

در حالی که در نسخهٔ چاپ مسکو از **شاهنامه**، بیت موردنظر، گرشاسب را پدر نریمان می داند:

بزرگ است و گرشاسب بودش پدر
به گیتی بدی خسرو تاجور

۶ـ در فصل چهارم، ص ۵۸، در توضیح نمادها، نوشته شده: «برخی از نمادها در طول تاریخ ممکن است بار نمادین خود را رها کنند و به حقیقت نزدیک شوند. چنین نمادهایی، پیچیدگی و گستردگی معانی خود را از دست می دهند و تنها به عنوان یک استعارهٔ معمولی به کار می روند.»[۱۵]

مناسب بود که مؤلف گرامی چند نمونه را ذکر کنند که ابتدا



نماد باشد و بعد به استعارهٔ معمولی بدل شده باشد و نیز بار مجازی و استعاری خود را از دست داده، به حقیقت نزدیک شده باشند.

۷ـ در فصل چهارم، ص ۸۲ مبحث قافیه و ردیف در غزلی از حافظ با مطلع:

درد عشقی کشیده‌ام که مپرس
زهر هجری چشیده‌ام که مپرس

کشیده و چشیده را کلمات قافیه شمرده‌اند و (ام که مپرس) را ردیف غزل دانسته‌اند،[۱۶] در حالی که در همه کتابهای درسی و آموزشی چنین کلماتی را ـاَم ـو همه شناسه‌ها و ضمیرها را جزء حروف الحاقی قافیه می دانند.[۱۷]

بدون برتری نهادن یک نظر به دیگری، به نظر می رسد این دو گانگی در کتابهای آموزشی، جز سرگردانی دانش آموز، چیزی را در برنخواهد داشت.

۸ـ در فصل چهارم ص ۹۲ در مبحث آرایه ها، این بیت را برای مراعات النظیر مثال آورده‌اند:

توانگرا دل درویش خود به دست آور
که مخزن زر و گنج درم نخواهد ماند[۱۸]

و کلمات (توانگر و درویش) را مراعات النظیر دانسته‌اند. سخن در این است که اگر تعریف و توضیح آرایهٔ مراعات النظیر را آنقدر گسترش دهیم و توسّع بخشیم که تمامی تناسبهای مختلف کلمات را با یکدیگر ـاز جمله نسبت تخالف و تضاد ـدر برگیرد، آنگاه این کلمات و کلماتی دیگر از این دست مثل آسمان و زمین، پست و بلند و... مراعات النظیر به شمار می آیند، در نتیجه آرایهٔ مستقلی به نام تضاد دیگر وجود نخواهد داشت.

به نظر می رسد اگر حیطهٔ آرایهٔ مراعات النظیر و تناسب کلمات با یکدیگر محدودتر و مشخص تر باشد، این مشکل هم پیش نخواهد آمد و در همان بیت می توان هم آرایهٔ مراعات النظیر داشت: گنج، زر، درم، مخزن و هم آرایهٔ تضاد: درویش، توانگر، ضمن اینکه دانش آموزان در سال دوم یا سوم متوسطه، مبحث تضاد را داشته و خوانده‌اند.

۹ـ فصل پنجم که به انواع ادبی فارسی اختصاص یافته و ۱۶ صفحهٔ کتاب را شامل می شود، یک مبحث تکراری است. می دانیم در کتاب **زبان و ادبیات فارسی** (عمومی) پیش دانشگاهی که همهٔ دانش آموزان در هر رشته باید آن را بگذرانند و بخوانند به طور مفصل، انواع ادبی فارسی مطرح و بررسی گردیده است و تنها تفاوت این فصل کتاب **هنر و ادب فارسی** با آن کتاب، اشعار و نثرهایی است که به عنوان مثال و نمونه آورده شده است.

بنابراین، فصل انواع ادبی فارسی در کتاب **هنر و ادب فارسی** می تواند جای خود را به ارتباط ادبیات با هنر دیگری بدهد یا فصل مربوط به هنر کامل تر و سرشارتر گردد و یا به هرشکل دیگری با صلاحدید مؤلف، سامان یابد.

پانوشتها:

۱. غلام، محمد ـ **هنر و ادب فارسی** ـ تهران: شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ـ چاپ اول ۱۳۷۸.
۲. همان، ص ۲۷.
۳. همان، ص ۲۷.
۴. همان، ص ۷.
۵. همان، ص ۱۹.
۶. همان، ص ۲۷.
۸ و ۷. همان، ص ۳۲.
۹. همان، ص ۵۵.
۱۰. **شاهنامهٔ فردوسی** ـ تهران، پیوند معاصر ۱۳۷۸ (از روی شاهنامه چاپ مسکو).
۱۳ و ۱۲ و ۱۱. همان مأخذ.
۱۴. **هنر و ادب فارسی**، ص ۵۵.
۱۵. همان، ص ۵۸.
۱۶. همان، ص ۸۲.
۱۷. رک به کتاب **ادبیات فارسی پیش دانشگاهی (۱)** قافیه و عروض ـ نقد ادبی.
۱۸. **هنر و ادب فارسی**، ص ۹۲.