تجربهٔ دو نگاه
تخیل در شعر و نقاشی

اصغر جوانی*

«فکر مرکزی در عرفان نظری ابن‌عربی این است که خلقت قبل از هر چیز نوعی تجلی است و تجلی هم کار تخیل خلاق است و *خدا با تخیل ورزیدن است که عالم را آفریده*، که خدا این عالم را از درون خویش، از قوا و تواناییهای ازلیِ وجود خود، برکشیده است، که میان عالم روحِ ناب و عالم محسوس، جهان برزخی و واسطی هست که جهان عالم مثال باشد و تخیل، آثار خود را درست بر همین عالم که رمز تکوین آن در اصطلاح عماء آمده است می‌گذرد».[1]

برای ورود به بحث تجربهٔ نگاه (تخیل) بهتر است قبل از اینکه وارد تعاریف موجود شویم و از منظر تعاریف مختلف با عالم تخیل آشنا گردیم، از آثار طراحی و نقاشی و نیز از شعر و ادبیات مدد گیریم.

تصویر شمارهٔ ۱ چهره یا طراحی از پیکر نشستهٔ ادوارد مانه است که ادگاردگا اندکی پس از آشنایی‌اش با او در سال ۱۸۶۵ میلادی ساخته است و هم‌اکنون در موزهٔ هنری متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود.

حال اگر وظیفهٔ هنرمند نقاش را طی فرایند زیر: مشاهده ← ذهن ← عمل، تعریف کنیم. یعنی هنرمند مشاهده می‌کند، سپس عامل مشاهده شده را وارد ذهن می‌کند و با عوامل متعدد (احساسات، تمایلات، اعتقادات، روحیات و برداشت‌ها) می‌آمیزد و به یاری عناصر تجسمی آن‌را برای خود و مخاطبان ملموس می‌سازد. پس اگر عمیق توجه کنیم در اثر فوق کمتر با چنین فرایندی روبه‌رو هستیم و به‌عبارتی با هنر روبه‌رو نیستیم، زیرا با تخیل یا خیال آفریننده سر و کار نداریم. اگر چه از دیدگاه پسین با نقاشی به مفهوم عام آن روبه‌رو هستیم. اما آشکار است که این نوع نگاه در عصر ما و زمان کنونی دیگر هنر حقیقی نیست، به‌عبارتی یک گزارش یا یک ارائهٔ خبر است. یعنی فقط از طریق مشاهده و عمل ایجاد گردیده که در این فرایند تخیل و ذهن حذف شده است.

همانند این جمله که می‌گوییم:

باران بارید و هوا خنک شد.

---

* ـ عضو هیأت علمی دانشگاه هنر اصفهان.

۱ـ هانری کربن، *آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی*. داریوش شایگان، مترجم باقر پرهام، انتشارات علمی فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۷۳، ص ۳۹۱.

تصویر ۱: ادوارد مانه، اثر ادگار دگا، حدود ۱۸۶۵، سیاه قلم

که در عالم ادبیات این جمله یک خبر و گزارش بیش نیست، اما اگر این گزارش یا مشاهده با تخیل و تصرفات ذهنی و تخیلی ادیب آمیخته گردد و یا رابطه‌ای بین شاعر و طبیعت خود ایجاد کند شعر خواهد شد. بنابراین آن‌را هنر می‌گوییم.

اما در تصویر شمارهٔ ۲ ترکیب‌بندی تمرینی، مداد و گواش روی چوب بتونه شده، اثر پابلو پیکاسو و تصاویر شمارهٔ ۳ و ۴ با مفهوم دقیق هنر طراحی و نقاشی روبه‌رو هستیم.[۲] زیرا کار تخیل و حضور تخیل آفریننده در این اثر دیده می‌شود و نیز وظیفهٔ هنرمند که فرایند مشاهده، تخیل و تفکر و عمل می‌باشد رعایت گردیده است، همچنین قبل از اینکه این دو اثر را با یکدیگر مقایسه کنیم، با مفهوم طراحی ـ نه به‌عنوان شکل واقعی کشیدن ـ بلکه به‌عنوان ایده، فکر و تخیل روبه‌رو هستیم و نیز با دید ساده که منطق عادی تصور را شامل می‌شود روبه‌رو نیستیم. همانند این شعر که می‌گوید:

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد.

که اگر تخیل شاعر در عرصهٔ مشاهده نبود می‌توانست با دید عادی و متعارف بگوید یک آدم زیبا به مجلس ما وارد شد. اما وقتی این گزارش با تخیل شاعر آمیخته می‌گردد از قالب یک گزارش ساده و عادی خارج شده، بر نفس گزارش غلبه می‌یابد و وجههٔ هنری آن برتری پیدا می‌کند.

نگاه ویژهٔ هنرمند (نقاش)، در هنگام بیداری و هوشیاری در برابر نوعی ارتباط میان طبیعت و انسان، ما را به جهانی دیگر می‌کشاند. جهانی که تازگی دارد و یا اینکه اجزای آن عادی و ساده و در دسترس همه کس هست.

نوع ترکیب آن، یعنی طرز پیوند برقرارکردن هنرمند میان انسان و طبیعت چیزی است تازه و پرداختهٔ تخیل او.

این تصرف ذهنی هنرمند در مفهوم طبیعت ـ انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت چیزی است که آن‌را خیال، یا تصویر یا نوع نگاه تازه می‌نامیم.

این عنصر خیال، تصویر یا نگاه جدید است که در همهٔ زمانها و مکانها، اثر هنری ماندگار از خود به‌جای می‌گذارد. همین خیال و شیوهٔ تصرف ذهنی هنرمند در نشان دادن واقعیات مادی و معنوی است.

این تصرفات ذهنی هنرمند در مفاهیم عادی و ارتباطات زندگی انسان با طبیعت، حاصل نوعی بیداری او در برابر درک این ارتباطات است.

ذهن هنرمند یگانه ذهنی است که می‌تواند در برابر احساس این نوع ارتباطات بیدار باشد.

هر گوشه‌ای از زندگی انسان با گوشه‌ای از طبیعت هزاران هزار پیوند دارد که هنرمند از

۲ـ باید گفت فقط حضور تخیل در اثر نقاشی یا شعر تضمین کنندهٔ هنری آن نمی‌باشد، اما می‌تواند یکی از ارکان اصلی و اساسی آن باشد. در ضمن همین‌طور که در صفحات بعدی توضیح داده خواهد شد. تخیل در مقاله، در آن مقامی است که با تفکر و اندیشه همسو می‌گردد و در روان‌شناسی جدید به آن «تخیل اختراعی ادراکی» می‌گویند.

این‌همه پیوندهای گوناگون ذهن، گاه یکی را احساس می‌کند و در برابر آن بیدار می‌شود و حاصل این بیداری خود را به ما نشان می‌دهد.

در تصویر شمارهٔ ۲ می‌بینیم که گوشه‌هایی از زندگی انسان (هنرمند)، حالات، عواطف و روحیات او، با گوشه‌هایی از هستی، طبیعت، زمان که مفهومی است مجرد، در قالب فردا پیوند برقرار کرده، این پیوندی است ذهنی، که در ظاهر وجود نداشته. لذا این تجربهٔ نگاه را حاصل تخیل هنرمند می‌نامیم.

این درک ارتباط میان انسان و طبیعت را نگاه هنرمندانه و حاصل آن‌را اثر هنری می‌نامیم. البته بدیهی و سهل است که انسان با توجه به دارابودن قوای باطن و ظاهر خویش باید نسبت به طبیعت از حساسیت برخوردار باشد، اگر این انسان هنرمند نسبت به محیط و زمان خویش با سرمایهٔ تفکر و تخیل بی‌توجه و بدون حساسیت عبور کند از امکانات وجودی خود سود نبرده است.

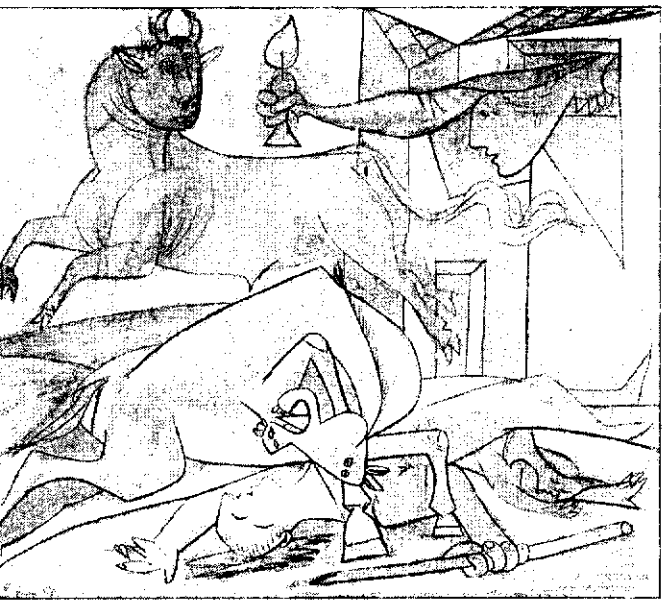
همچنین آثار ادبی و شعری نیز از این شاخصهٔ مهم هنر و خلاقیت بهره می‌برند. به‌عنوان مثال: «می‌توان با هزار زبان گفت که نباید نومید بود، نباید امید را از دست داد. اما هیچ‌کدام از این‌گونه‌های بیان منطقی و خبری که عادی و رسمی است تأثیر شعری و حسی ندارد، چیزی است که همه‌کس می‌تواند بگوید.»[۳]

اما این بیت شعر:

چندین هزار امید بنی‌آدم
طوقی شده به گردن فردا، بر

آن کوشش عادی و ساده‌ای که برای ستایش امیدواری شده بود با دخل و تصرفی که شاعر می‌کند و با تصویری که از ذهن خود می‌سازد با کمک خیال و برقرار کردن ارتباطی میان انسان و طبیعت، از این شگرد بهره می‌برد و برای بیان موضوعی از صورت عادی و ساده به گونه‌ای هنرمندانه، شعر و کلام مخیل. نثر او شعر می‌شود.

همچنین است در خصوص ارتباط انسان با طبیعت از مجرای تخیل و تصویرسازی ذهنی.



تصویر ۲: پابلو پیکاسو، ترکیب‌بندی تمرینی، مداد، گواش روی چوب بتونه شده، ۱۹۳۷ میلادی

کارل سَندبرگ[۴] می‌گوید: «وقتی کودکی خردسال می‌خواست بوتهٔ ذرتی را از زمین برآورد، اما نمی‌توانست و هرچه می‌کوشید آن بوته بر جای خود استوار بود. سرانجام کوشش او به سامان رسید و بوتهٔ ذرت از زمین کنده شد. کودک با شادمانی بسیار پدرش را از حاصل کوشش خود آگاه کرد، پدرش گفت: آری تو هم مردی شدی و نیرویی داری. آن طفل خردسال با غرور در پاسخ پدرش گفت آری. همهٔ زمین یکسرش را گرفته بود و من یکسرش را، تا سرانجام من غالب شدم.»[۵]

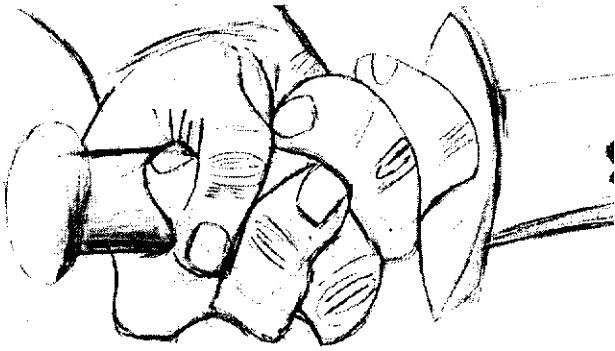
حال اگر این حساسیت که به‌واسطهٔ تخیل هنرمند تجلی می‌یابد، در شعر و آثار هنری نباشد بجز یک سخن ساده و خبری و یا یک تصویر ساده و طبیعی حاصل دیگری نخواهد داشت که هر کس قادر به انجام چنین کاری خواهد بود.

۳ـ محمدرضا شفیعی کدکنی، *صور خیال در شعر فارسی*، انتشارات آگاه، چاپ چهارم ۱۳۷۰، ص ۴.

4- Carl Sandburg. 1878-1967.

۵ـ همان مآخذ.

FRE ۰۱۷



تصویر ۳: پابلو پیکاسو، طرح کلی، دست جنگی با شمشیر شکسته، مداد، ۱۹۳۷ میلادی

آنچه که اثر هنری یا شعری را از آثار ساده و عادی جدا می‌سازد و ذوق هنری به آن می‌دهد همین وجههٔ تخیل یا نوع نگاه متفاوت است.

اگر در تصویر شمارهٔ ۲ هنرمند چنین جابه‌جایی و تصرفاتی را انجام نمی‌داد، اثر هنری و نگاه غیرمتعارف ایجاد نمی‌گردید. اگر مانند تصویر شمارهٔ ۱ فقط آنچه می‌دید و قابل رؤیت است با همان مشخصات ساده و عادی که هر کس مشاهده می‌کند ارائه می‌شد. جز اثری بی‌حساسیت، تکراری، بدون تجربهٔ نگاه، خالی از حساسیت و درک و بیداری هنرمند نسبت به طبیعت و محیط اطراف خود می‌بود.

وقتی که در *تذکرةالاولیاء* عطار می‌خوانیم: **«به صحرا شدم که عشق باریده و زمین تر شده بود، چنانکه پای مرد به گلزار فرو شود پای من به‌عشق فرو می‌شد.»**[۶]

این‌گونه پیوند و این‌گونه نگاه و تصویرسازی به‌واسطهٔ بیداری ادراک، حساسیت نسبت به طبیعت را در حدود بیست کلمه به اندازهٔ یک کتاب قطور معنا و مفهوم داده است و در عین حال با نهایت سادگی و تجربه، مفهومی که از حالات درونی انسان و گوشه‌ای از حیات روانی بشر، عشق را با گوشه‌ای از طبیعت که باران است مرتبط ساخته، آیا بدون تصرف و بدون حضور تخیل می‌توان چنین تصاویر ذهنی آفرید.

اگر هنرمند در برخورد با طبیعت، زمان و مکان خود منفعل نشود، با کمک از قوای تفکری و تخیلی خود نسبت به طبیعت حساسیت نشان بدهد، هر لحظه و هر زمان حاصل جدید و آفرینش تازه خواهد داشت، به‌خصوص به تقلید از طبیعت نخواهد پرداخت. زیرا تقلید محض از طبیعت نمی‌تواند شأن و مقام هنرمند باشد.

پُل‌کله می‌گوید: «ما عادت داشتیم اشیاءِ مرئی بر روی کرهٔ خاکی را شبیه‌سازی کنیم، امروزه از واقعیت اشیاءِ مرئی پرده بر می‌داریم و بدین ترتیب این اعتقاد را بیان می‌کنیم که واقعیت اشیاءِ مرئی صرفاً یک پدیدهٔ منزوی که اخیراً واقعیتهای دیگر از لحاظ عددی بر آن سبقت گرفته‌اند. اشیاء، معنایی گسترده‌تر و متنوع‌تر به خود می‌گیرند، و غالباً با تجربهٔ منطقی دیروز در تضاد قرار می‌گیرند... سرانجام جهانی از شکل بطن عناصر صرفاً انتزاعی شکل آفریده خواهد شد که قواره‌بندی آن عناصر به‌عنوان اشیاء، موجودات یا چیزهای انتزاعی مانند حروف یا اعداد، کاملاً مستقل خواهد بود.»[۷]

در اینجا باید به مفهوم نوع نگاه توجه مضاعف داشت، زیرا همین نوع‌ها هستند که منشأ هنرها می‌شوند. ممکن است یک پدیدهٔ واحد، هنرمندان متعددی را برانگیزد (نسبت به آن پدیده حساسیت نشان بدهند) و یا نسبت به آن به بیداری برسند، بنابراین هر کدام برداشتی متفاوت و حیاتی متفاوت ارائه خواهند داد.

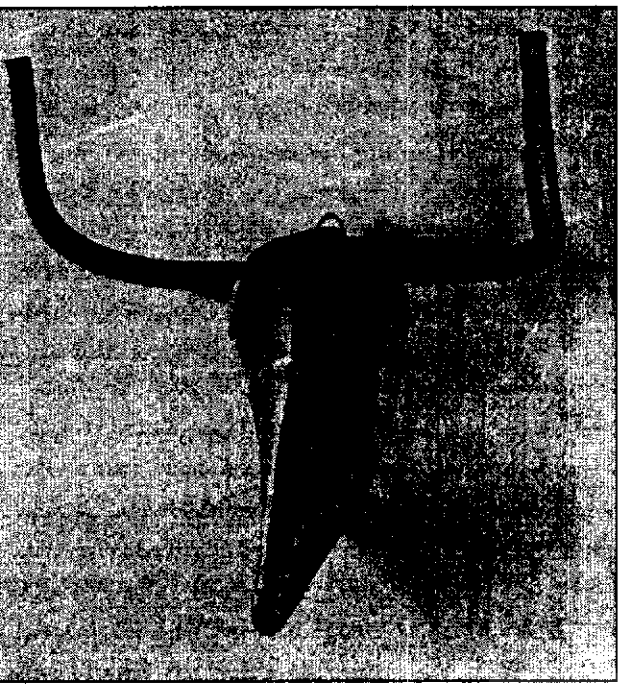
این قضیه را در بسیاری از آثار هنرمندان شاهد هستیم که نسبت به طبیعت منفعل نبوده‌اند و هرگز خود را ملزم به رعایت چهارچوبهٔ قواعد سطحی و ظاهری طبیعت نکرده و همواره یک نگاه مخصوص به خود داشته‌اند.

۶ـ عطار، *تذکرةالاولیاء*، چاپ نیکلسون، ج ۱، ص ۱۵۵.

۷ـ هلن گاردنر، *هنر در گذر زمان*، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، انتشارات نگاه، ۱۳۶۵، ص ۶۱۵.

تصویر ۴: پابلو پیکاسو، طرح کلی، سرِ زن، مداد و رنگ شمعی، ۱۹۳۷، ۲۴×۴۵ سانتی‌متر

کشف هر یک از قوانین طبیعت خود نوعی بیداری در مقابل طبیعت می‌باشد، که نوعی تجربه است. نوعی نگاه تازه است، نوعی شعر و شعور است. سرِ گاو نر، اثر پیکاسو (تصویر شمارهٔ ۱۱) و همچنین دیگر آثار او و هنرمندان دیگر نوعی تجربهٔ بکر و اولیه است. نوعی بیداری و شعور است. قانون جاذبهٔ نیوتن نوعی تجربهٔ اول است که دیگران این تجربه‌ها و نگاههای تازه را به‌گونه‌ای ثانوی و به‌واسطه در می‌یابند و یا مشاهده می‌کنند. درک آنها از کشف و آفرینش یا بیداری ادراکی به‌واسطه و غیر اولی است. در مورد موسیقی، شعر، معماری و... نیز چنین است. آنچه که هر کدام از این هنرمندان ادراک می‌کنند، بیداری اولی و یا به‌عبارتی آفرینش است و تجربهٔ نخستین و کشف اول است. آنچه



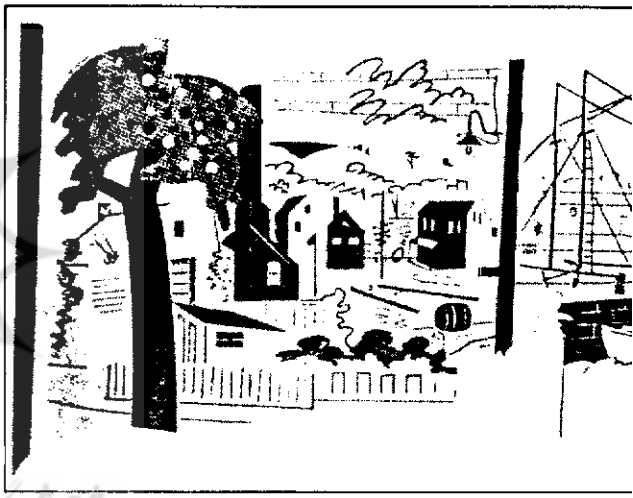
تصویر ۱۱: پابلو پیکاسو، سرِ گاو نر، ۱۹۳۴ میلادی، دسته و زین دوچرخه، پاریس مجموعه یونورلیریس

که برای دیگران حاصل می‌شود، بیداری ثانوی و بالعرض، تجربهٔ ثانوی و آگاهی از کشف اوست.

اولین بار که ادراک نسبی میان عنصری از طبیعت با عنصری دیگر از طبیعت یا زندگی به‌وجود می‌آید، آن نخستین ادراک کننده نسبت به آن تجربه یا بیداری، هنرمند است و آنکه بار دیگر از آن تجربه به همان‌گونه سخن بگوید، در حقیقت از آگاهی خویش نسبت به آن بیداری اول سخن گفته است. یعنی نشان داده است که بیدار است، اما بیدار نبوده است، فقط آگاهی خود را نسبت به بیداری آن هنرمند به ما اطلاع داده است.

اولین کسی که زین دوچرخه و فرمان دوچرخه را به همدیگر چسباند و به‌صورت سرِ گاو معرفی کرد پیکاسو بود. دیگران اگر از آن یاد کنند مقلد او خواهند بود. حتی اگر خود پیکاسو برای بار دوم این راه یا فرایند را برای انجام چنین کاری تکرار کند نه‌فقط مقلد بار اول خود بوده، بلکه لذتی هم برای او ندارد. تقلید از کار اول خود نیز نشان از منفعل بودن ذهن و تخیل خویش را نشان می‌دهد. اما تمام آثار عظیم و پرحجم این هنرمند نشان می‌دهد که در

تصویر ۸: عکسی مستند از مدل اصلی نقاشی دیویس به‌نام؛ چشم‌انداز تابستان



تصویر ۹: دیویس: چشم‌انداز تابستان، ۱۹۳۰، رنگ و روغن، موزه هنر مدرن، استوارت دیویس آمریکایی

سرتاسر زندگی هنری خویش در هیچ یک از مقاطع منفعل نبوده و هر دوره نسبت به دورهٔ بعدی تحول بیشتر و جهش‌های تخیلی فراوانتر داشته است.

مجسمه‌های مختلفی که از ترکیب و تلفیق عناصر متعدد (کولاژ) آفریده است، هرکدام به‌گونه‌ای جهش تخیلی این هنرمند معاصر را معرفی می‌کند.

همچنان که گفته‌اند «خیال جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است»[۸] همین‌طور اگر جهش تخیل پیکاسو نبود چنین اتفاق تازه‌ای ایجاد نمی‌شد.

سرِ گاو نر پیکاسو (تصویر شمارهٔ ۱۱) اگر چه چیزی جز زین و دستهٔ دوچرخهٔ کهنه‌ای بیش نیست، با توجه به اینکه سازندهٔ زین و دستهٔ دوچرخه پیکاسو نبوده است، زین و دستهٔ دوچرخه به تنهایی و در نفس خود اثر هنری شمرده نمی‌شده است.

«حال آنکه در نخستین وهله‌ای که متوجه می‌شویم سرگاو نر از چه اجزایی ترکیب یافته است، تکانی می‌خوریم و در می‌یابیم که برق نبوغی آن جناس صوری را به‌وجود آورده است و بی‌اختیار آنرا چون اثری هنری می‌ستاییم... یعنی سوار کردن دسته روی زین به طرز تمسخرانگیزی ساده بوده است. آنچه دور از سادگی و سهولت است جهش تخیل پیکاسو است. که به نیروی آن توانسته است سرگاو نر را در تلفیق اشیائی چنین نامتجانس ـ دسته و زین دوچرخه ـ دید بزند.»[۹]

تجربهٔ نگاه چیزی نیست که حاصل ارادهٔ هنرمند و یا حاصل فنون و هوش انسان باشد، بلکه یک رویداد روحی و درونی است که به‌صورت ناخودآگاه یا شهودی در او به‌وجد می‌آید. مجموعه‌ای از تجربه‌های زیستی او یا شاکله‌ای از تجارب زندگی هنرمند است.

همچنین تصویر شمارهٔ ۸ عکس مستند از مدل اصلی نقاشی دیویس[۱۰] به‌نام چشم‌انداز تابستان، که گزارش و یا یک خبر و به‌عبارتی در منطق شعری یک نثر ساده و عادی بیش نیست، یعنی آنچه در طبیعت بوده است بدون هیچ دخل و تصرف و جابه‌جایی و تغییراتی که با یک چشم مکانیکی (دوربین) ثبت و ضبط گردیده است که ضبط و ثبت چنین موقعیت در این زمان قبل از اینکه هنر باشد یک فن است.

اما در تصویر شمارهٔ ۹ «چشم‌انداز تابستانی» که دیویس از روی همان عکس نقاشی کرده است،

۸ـ *صور خیال در شعر فارسی*، ص ۱۸.

۹ـ ه، و، جنسن، *تاریخ هنر*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، چاپ دوم، ۱۳۶۸، ص ۲.

10- Stuart Davis (1894-1964)

هنرمند مشاهده می‌کند، سپس عامل مشاهده شده را وارد ذهن می‌کند و با عوامل متعدد (احساسات، تمایلات، اعتقادات، روحیات و برداشت‌ها) می‌آمیزد و به یاری عناصرتجسمی آن‌را برای خود و مخاطبان ملموس می‌سازد.

با آنچه در طبیعت بوده خیلی متفاوت است و تغییرات بجایی انجام گرفته است؛ متوجه می‌شویم که هنرمند با حضور تخیل و تفکر خویش چگونه خوشایند و دلپذیر یک منظرهٔ معمولی را تبدیل به ترکیبی تزیینی و خلاق نموده است.

«او چگونه این کار را کرده است؟ ابتدا اشکال را خلاصه نموده، جزئیات کم‌اهمیت و مزاحم را کنار گذاشته و نرده‌های چوبی، ابرها و سطوح ناهموار را به اختصار تندنویسی کرده، سپس با حذف سایه‌ها این امکان فراهم شده که اشکال و الگوهای ضروری را روشن‌تر ببیند. علاوه بر این، محل خانه‌ها را تغییر داده است و فقط قسمتی از خانهٔ سمت چپ و نیز تلفن را نگه داشته و از بقیهٔ آن بدون اینکه متوجه شویم صرف‌نظر کرده است.

اما دیویس، با وجود تمام این حذف‌کردن‌ها، ساده‌کردن و تجدید نظرها، تصویری به مراتب روشن‌تر و کامل‌تر از عکس دهکده به ما ارائه می‌دهد و زمانی که اصل نقاشی را ببینید احتمالاً تصدیق می‌کنید که او نه‌فقط تصویر رنگین، تازه، روشن و ظریفی را خلق نموده، بلکه روح سبُک یک روز تابستانی را نیز ایجاد کرده است.»[11]

حال این سؤال مطرح می‌شود که چرا هر هنرمندی صاحب اسلوب و شخصیت خاص می‌شود. از آنجایی که هرکس در زندگی خصوصی خود تجربه‌های ویژه‌ای دارد. به‌قول پیکاسو «هنرمند ظرفی است که عواطف از همه سوی، از آسمان، از زمین، کاغذپاره، تجسمی گذرا و از یک کارتونک عنکبوت به طرف آن سرازیر می‌شود.»[12]

حتی اگر دو نفر در یک محیط با شرایط همگن زندگی کنند. باز هم می‌بینیم که نگاهشان به پدیده‌ها متفاوت می‌باشد. که طبعاً صوَر خیال هر کدام دارای مشخصاتی است مخصوص به‌خود. لذا نوع تصاویر (نگاه) هر هنرمندِ صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی اختصاصی اوست و آنهایی که شخصیت مستقل هنری ندارند، اغلب از رهگذر اخذ و سرقت در آثار یا نگاههای دیگران آثاری به‌وجود می‌آورند. هر هنرمندی دارای خصایص طبیعت خویش است و نمادها، رنگها، فرمها و ترکیبهای ویژهٔ خویش را خلق می‌کند، که می‌گوییم پنجرهٔ نگاه شخصی یا می‌توانیم آنها را تصاویر او بنامیم.

تصاویری که از جنس نگاه او و از جوهر وجود او حکایت می‌کند، تصاویر روح اوست که از جوهر وجود در جانش نقش بسته است.

و از همین‌جاست که می‌توانیم سقوط هنرمند را ـ به‌هنگامی که با تصاویر کهنه و قدیمی که ابتکار دیگران بوده زندگی می‌کند ـ دریابیم و بفهمیم که اولاً در اثر هنری او تجربهٔ نگاه و بیداری ادراک وجود ندارد و همچنین به دنیای ذهنی خود هنوز نرسیده است و ثانیاً جای زمان در اثر او خالی است و اثر او متعلق به عصر و دورهٔ خودش نمی‌باشد.

در اینجاست که می‌توان از منظر روان‌شناسی به اثر او نیز نگاه کرد و اگر هنرمند در ارائهٔ اثر خود به تقلید و کپی‌برداری از دیگران نپرداخته باشد، با برخورد روان‌شناسانه و دقیق علمی می‌توان بسیاری از خصوصیات روحی و روانی او را از خیال‌های او کشف کرد.

۱۱ـ مهدی حسینی. **نقاشی مدرن چیست.** فصلنامهٔ هنر ۳۲. زمستان ۷۵ بهار ۷۶، فرهنگ و ارشاد اسلامی. ص ۲۶۱.

12- Pablo Picasso, Qutoted By. H. Cauldwell in the Creative Impulse (London: Macmillan) 1951-P.90

قوهٔ تخیل در مبالغه بیش از هر مورد، برای بی‌اعتدالی موقع پیدا می‌کند و معلوم است که در مبالغه اصلاً حقیقت و واقعیتی شرط نیست. در صورتی‌که لطف تخیل در این است که یک چیز محال را طوری ادا کنند که در ظاهر ممکن باشد.

همچنین خیال در شعر حافظ به معنی تصویر و نقش ذهنی، استعمال شده است.

گفتم کـه بـر خـیالت راه نـظر بـبندم
گفتا که شبروست او از راه دیگر آیـد[13]

و یا:

نقش خیالِ رویِ تو تا وقتِ صبحدم
بر کارگاه دیدهٔ بـی‌خواب مـی‌زدم[14]

و یا:

خیال نقش تو در کارگاهِ دیـده کشـیدم
به صورت تو نگاری ندیدم و نشنیدم[15]

ریبو[16] در مورد خیال می‌گوید: «خیال عبارت است از امر مرکبی که می‌توانیم آنرا تجزیه و تحلیل کنیم، تا عناصری از آن استخراج شود، عناصری که ما آنها را تحت عوامل عقلی و عاطفی و عوامل ناخودآگاه مورد بررسی قرار می‌دهیم. ولی همین‌قدر کافی نیست زیرا لازم است، تحلیل و تجزیهٔ این عناصر را با ترکیب آنها تکمیل سازیم. پس هر خیال ابتکاری، اعم از ابتکار کوچک یا بزرگ، یک سازماندهی است که پدیدآوردن وحدت و همبستگی را میان اجزاء و افراد ایجاد می‌کند. در طرز کار خیال یک عامل ترکیبی و سازمان‌دهنده وجود دارد که باید آنرا مشخص سازیم.»[17]

خیال یا قوهٔ مصوره یکی از قوای باطنی انسان است. این قوه صورتهایی را که حس مشترک[18] از حواس پنجگانه دریافت کرده است حفظ می‌کند و در جایگاه خود محفوظ نگه می‌دارد. حتی بعد از اینکه آن شیء یا حس از دیدگان و یا محسوسات پنهان شد هنوز در قوهٔ خیال یا مصوره، باقی می‌ماند. ابن‌سینا در این مورد می‌گوید:«خیال گاهی علاوه بر آنچه مستقیماً از حس ظاهره مأخوذ است، اشیای دیگری را که از راه ترکیب و تحلیل نیروی متفکره به‌دست آمده نیز نگاهداری می‌کند.»[19] وقتی ما به شیئی می‌نگریم، یا به چیزی نگاه می‌کنیم و آن شیء از ما پنهان یا دور شود صورت و نقش آن در ذهن ما چنان حاضر می‌شود که گویا دوباره در مقابل دیدگان ما قرار گرفته و ما آنرا مشاهده می‌کنیم وقتی ما اسب خاصی را دیده باشیم، و دوباره لازم به دیدن و یا یادآوری آن باشد، آن اسب با تمام خصوصیات برای ما مصور می‌شود.

امروزه در روان‌شناسی خیال و متخیله[20] را زیر عنوان کلی تخیل قرار می‌دهند و به این اعتبار تخیل را دو نوع می‌دانند.

۱ـ تخیّل حضوری
۲ـ تخیّل اختراعی

۱۳ـ *دیوان حافظ*، با مجموعه تعلیقات و حواشی علّامه محمد قزوینی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، صنوبر، چاپ سوم، ۱۳۷۰، ص ۲۱۷.

۱۴ـ همان، ص ۲۶۵. ۱۵ـ همان، ص ۲۶۶.

16- Ribo.

۱۷ـ دکتر عبدالکریم عثمانی، *روانشناسی از دیدگاه غزالی و دانشمندان اسلامی*، ترجمهٔ دکتر سیدمحمدباقر حجتی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ص ۲۳۸.

۱۸ـ کار ادراک یا حس مشترک بدین صورت است که مجموع اطلاعات پنج حس (ظاهر) را در خود جمع می‌کند و به اصطلاح حکما این حس در تجویف اول مغز جا دارد ـ حکما مغز را به سه قسمت می‌کنند که به تجاویف سه‌گانهٔ دماغ معروف است که ادراک حسی در اولین قسمت آن جای دارد.

۱۹ـ دکتر حسن اوحدی، شکوه‌السادات بنی‌جمال، *علم‌النفس*، انتشارات دانشگاه پیام نور، چاپ سوم، سال ۱۳۷۰.

۲۰ـ حس مشترک، قوهٔ مصوره یا خیال، قوهٔ متعرفه یا متخیله (متفکره) قوهٔ وهم، قوهٔ حافظه از پنج قوهٔ باطن انسان می‌باشد، اگر در قوهٔ متصرفه وهم به‌کار گرفته شود، متخیله و اگر عقل به‌کار گرفته شود متفکره گویند.

تخیل حضوری همان است که شیئی بعد از غایب شدن از مقابل چشم مجدداً با همان خصوصیات و بدون هیچ تغییر و تحولی مقابل چشم ظاهر می‌شود و هنرمند طراح یا نقاش آن‌را به‌صورت حفظی با تواناییهای فنی که از قبل آموخته است بر صفحهٔ کاغذ یا هر تکیه‌گاهی نقش می‌کند.[۲۱]

اما تخیل اختراعی آن است که آنچه در گنجه یا محل حفظ خیال بوده است بیرون می‌آورد و با مدد گرفتن از عقل یا فکر در آن تبدیلات و تغییراتی انجام می‌دهد و سپس آن‌را آشکار می‌کند، که در این خصوصیت همیشه تخیل اختراعی با عقل (مفکره یا متفکره) آمیخته نمی‌شود، بلکه گاهی با قوهٔ وهم در هم می‌آمیزد. ریبو روان‌شناس فرانسوی اواخر قرن نوزدهم تخیل اختراعی را بر دو نوع تقسیم می‌کند.

۱ـ تخیل اختراعی انفعالی

۲ـ تخیل اختراعی ادراکی

تخیل اختراعی انفعالی همان است که وهم به‌کار می‌برد (متخیله به مقیاس حیوان یعنی بدون تفکر) و تخیل اختراعی ادراکی عقل یا تفکر به‌کار می‌برد و ترکیبات بدیع را به راهنمایی عقل به‌وجود می‌آورد که اختراعات، اکتشافات علمی و مضامین بکر ادبی و هنری از همین راه به نتیجه می‌رسد.

در همین نوع تخیل (تخیل اختراعی ادراکی) است که شعرا و هنرمندان، از آن کمک می‌گیرند و در وادی رمز و کنایه اهداف و نیات خود را ارائه می‌دهند.

به‌عنوان مثال: وقتی حافظ می‌گوید ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد.

ستاره را به رخ زیبا تشبیه کرده که زیبایی او مانند ماه در آسمان است. زیباروی آن مجلس شد. که با مدد گرفتن از عقل به رمز و کنایه تبدیل شده و هنر خویش را عیان ساخته است. شعرا و هنرمندان اگر هر کدام نسبت به زمان و مکان خود از تخیل اختراعی ادراکی کمک بگیرند و به‌خصوص نسبت به زمان خود آفرینش ایجاد کنند، موفق‌تر خواهند شد. همچنین حافظ شقایق را به‌صورت جامِ می می‌بیند ـ می در ادب کهن نوشابه‌ای سرخ‌رنگ است ـ و گاه رخ را در سرخی به آن تشبیه کرده‌اند و گاهی آن‌را به‌صورت چراغ روشن می‌دیدند ـ در این زمان سهراب سپهری شقایق را به‌صورت اجاقی می‌بیند که می‌توان تن را در سرمای زمستان با آن گرم کرد. حال می‌بینیم که شاعر یک مرتبه شقایق را دیده است و با حس مشترک خود در خیال محفوظ ساخته و برای مرتبهٔ بعد مِی را دیده و همچنان به‌واسطهٔ حس مشترک در خیال محفوظ ساخته و در مرتبه‌ای دیگر نسبت به حساسیت خویش و بیداری ادراک خود و به مدد عقل و قوهٔ متصرفه شقایق و مِی را از وجههٔ تناسب رنگی به همدیگر متصل می‌کند، یعنی عمل تخیل اختراعی ادراکی که تبدیلات و تصرفات را انجام می‌دهد، انجام داده است.

بر برگِ گل بـه خـونِ شـقایق نـوشته‌انـد
کآن کس که پخته شد مِیِ چون ارغوان گرفت

«حافظ»

و یک‌بار هم در بیابان کاشان هوا ابر شد
و باران تند گرفت
و سردم شد، آن‌وقت در پشت یک سنگ
اجاق شقایق مرا گرم کرد.[۲۲]

«سپهری»

همان‌گونه که اشاره شد «خیال نیرویی است که صور جزئیه را بعد از اینکه از حس مشترک غایب شدند، حفظ می‌کند و در مورد اینکه حس مشترک چیزی است جز خیال، چنین استدلال کرده‌اند که صور جزئیه تا در حس مشترک قرار دارد، مشاهده خوانده می‌شود و چون در خیال قرارگیرد، مشاهده نیست، پس میان حس و خیال تفاوت وجود دارد، چراکه حس پذیرنده و قابل است و خیال حافظ».[۲۳]

۲۱ـ امروزه شاهد هستیم که بعضی مواقع به اشتباه، آنچه را که به مدد تخیل حضوری نقاشی می‌کنند می‌گویند تخیلی کشیده‌ایم که بهتر است این نوع نقاشیها را حفظی بنامیم و نقاشیهایی که از تخیل اختراعی مدد می‌گیرند را خیالی بگوییم.

۲۲ـ دکتر سروش شمیسا، ***نگاهی به سپهری***، انتشارات مروارید، چاپ دوم، ۱۳۷۰.

۲۳ـ ***صور خیال در شعر فارسی***، ص ۱۱.

اگر مجدداً برگردیم و به «سرِ گاو نر» پیکاسو نگاه کنیم، می‌بینیم می‌توان همین فرآیندی را که شاعر برای گفتن شعر ناب خود از آن سود جسته، در مورد اثر پیکاسو نیز صادق دانست.

پیکاسو نیز یک مرتبه سرِ گاو را به‌واسطهٔ حس مشترک مشاهده نموده و در گنجهٔ خیال خود محفوظ داشته، بنابراین با دیدن زین دوچرخه و فرمان دوچرخه با نیروی عقل و تفکر (قوهٔ متصرفه یا متفکرهٔ) خود زین دوچرخه و فرمان دوچرخه را به سرِ گاو تبدیل نموده و این کشف خود را با ارائهٔ آن به ثبت رسانده و برای دیگران ملموس ساخته است. همچنان‌که به‌قول ژرارد دونروال[۲۴] آن که برای نخستین بار روی خوب را به گل تشبیه کرد شاعر است و دیگران مقلد او و آن که برای اولین بار زین و فرمان دوچرخه را به سرِ گاو تبدیل کرد پیکاسو بود. ارسطو در تعریف تخیل می‌گوید: قوه و نیرویی است که از رهگذر آن می‌گوییم صورت فلان امر در ما به هم رسید. تخیل آنچه در حافظه است بازرسی می‌کند و با ترکیب و تجزیه در آنها تصرف می‌نماید. قوهٔ خیال ویژهٔ انسان و حیوان است، یعنی هر حیوانی از حافظه برخوردار است و گنجینه یا منبعی برای حفظ ادراکات حسی دارد و این ادراکات حسی را در حافظهٔ خود نگهداری می‌کند. بدیهی است این قوه (خیال) وقتی با عقل انسان همسو می‌گردد، با تخیل حیوانی متفاوت می‌شود که از قوهٔ تخیل به قوهٔ تفکر یا مفکر تعبیر شده است و دارای ارزش و مقامی خاص می‌گردد. رابطه و پیوند حس و تخیل بدین‌گونه است که ما امکان ندارد صورتی را برای چیزی تصور کنیم که آن‌را ندیده و یا حس نکرده باشیم.

بدین‌سان اساس کار تخیل، ترکیب و تجزیه و تصرف صُوَری است که در حافظه باقی می‌ماند. البته باید توجه داشت که در میان افراد مردم، از لحاظ درجهٔ توانایی آنها در حفظ و نگاهداری صُوَر سمعی و بصری تفاوت وجود دارد. یک فرد می‌تواند حیوانی را در ذهن تصور کند که از دو صورت متفاوت تشکیل شده است، منوط به اینکه این دو صورت را به‌طور جداگانه دیده باشد.

«صوَر خیال در واقع نمودهای گوناگونِ تخیل است که شامل مباحثی از تشبیه، مجاز، استعاره، کنایه و هر یک از شاخه‌ها و انواع آنها می‌گردد و می‌توانیم به‌طور کلی هر بیانی را که دارای تشخیص و برجستگی است و سبب اعجاب و شگفتی یعنی تخیل می‌شود، صورتی از خیال بدانیم که امروزه اغلب آن‌را با کلمهٔ تصویر بیان می‌کنند.»[۲۵]

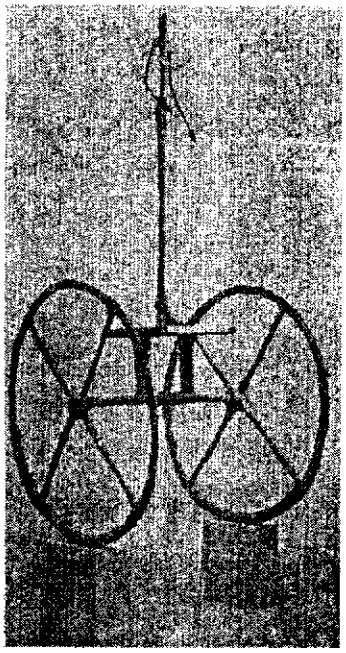
در شعر و ادبیات مرسوم است که از تشبیه، استعاره و کنایه بیشتر بهره می‌برند، به‌عبارتی از اشتقاقات تخیل استفاده می‌شود و آن‌را به‌صورتی که ادیب یا شاعر تخیل کرده است، بیان می‌کند و نوع بیان او نیز از نوع تجربه و احساس او سرچشمه می‌گیرد. همین مقوله در نقاشی به‌نوع نگاه هنرمند مربوط می‌گردد. البته نوع تجربه و احساس هنرمند نقاش نیز به چگونگی ارائهٔ اثر او ارتباط کامل و مستحکمی خواهد داشت.

و نیز باید گفت که همهٔ انسانها دارای تجربهٔ نگاه و تجربهٔ بیان می‌باشند، اما آن تجربهٔ نگاهی که در آن برجستگی و تشخص وجود داشته باشد و باعث اعجاب و شگفتی مخاطب گردد از مرتبهٔ والاتری برخوردار است.

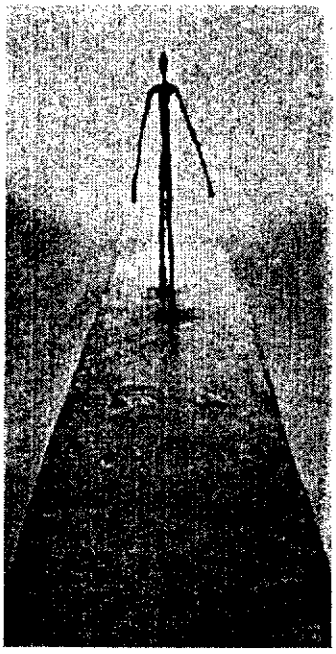
همچنین یکی از انواع صور خیال در شعر و ادب کنایه است. کنایه از نظر لغت یعنی آنچه می‌گوید و از آن چیز دیگری را اراده می‌کند. بنابراین کنایه ضد تصریح است و عبارت از آن است که متکلم اثبات معینی از معانی را اراده کند، اما به‌جای آنکه لفظی را که برای آن معنی وضع شده است ذکر کند، لفظ دیگری را که معنی آن مترادف معنی مراد است بیاورد و با این لفظ دوم به معنی اول اشاره کند. به هر صورت تمام تعریفهایی که علمای بلاغت برای کنایه آورده‌اند، ترک تصریح و توجه به معنی حقیقی کلمه یا سخن است.

24- Gerard de Nerval 1808-1855.

۲۵ـ تقی پورنامداریان، *رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی*، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۶۷، ص ۱۵.



تصویر ۵: آلبرتو جاکومتی،
ارابه برنز، ۱۹۵۰
موزهٔ هنر مدرن، نیویورک



تصویر ۶: آلبرتو جاکومتی،
بخشی از تند رفتن در زیر باران، برنز، ۱۹۴۹.
مجموعهٔ گوردن‌بن شافت، نیویورک

تصویر ۷: آلبرتو جاکومتی،
ترکیب‌بندی با هفت پیکره و یک سردیس،
۱۹۵۰، برنز، مجموعهٔ ریدرز دایجست

به‌عنوان مثال، وقتی می‌گویند «فلان خاکسترش زیاد است» و «فلان بند شمشیرش دراز است.» یعنی لازمهٔ زیادی خاکستر طبخ زیاد و لازمهٔ طبخ زیاد داشتن میهمان زیاد و لازمهٔ میهمان زیاد داشتن سخاوت و کرم است و نیز لازمهٔ بلند بودن شمشیر، بلند بودن قد و لازمهٔ بلندقد بودن معمولاً شجاعت است.

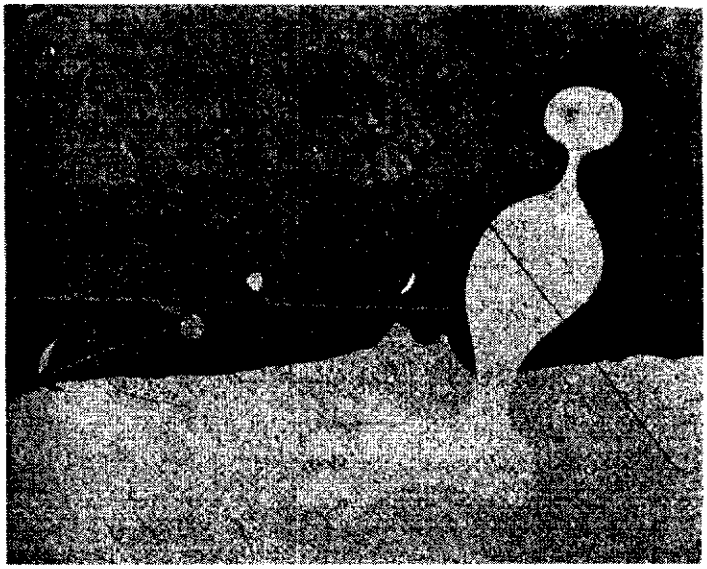
در هنر تجسمی و یا در نقاشی و گرافیک ما به‌نوعی بیان مستقیم و بیان غیرمستقیم (نمادین و تجرید) را داریم که بیان غیرمستقیم در نقاشی به یکی از نوعهای خیال رجوع می‌کند. برای بیان حقیقتی یا تجربهٔ نگاهی به‌عبارتی بیان مستقیم در نقاشی بیان صریح است.

در قلمرو خیال که در برافراشته شدن پرچم هنر و ابداع نقش اساسی و مهم دارد، موارد دیگر از جمله اغراق و مبالغه وجود دارد که ذکر آن بی‌مناسبت نیست. اغراق چیزی است که مانند قارچ در کنار هر یک از انواع خیال می‌روید. گاه زیبا و گاه مایهٔ انحطاط، هنرمند چون احساسش نسبت به احساس بقیهٔ مردم قوی‌تر است، لذا همه چیز در او تأثیر بیشتری دارد. همین اثر را او در هنر خویش به ما نشان می‌دهد. بنابراین برای آنهایی که هنرمند نیستند، اینها مبالغه به‌نظر می‌رسد.

قوهٔ تخیل در مبالغه بیش از هر مورد، برای بی‌اعتدالی موقع پیدا می‌کند و معلوم است که در مبالغه اصلاً حقیقت و واقعیتی شرط نیست. در صورتی‌که لطف تخیل در این است که یک چیز محال را طوری ادا کنند که در ظاهر ممکن باشد.

حال وقتی که به آثار جاکومتی[۲۶] مجسمه‌ساز توجه می‌کنیم یک نوع اغراق و مبالغه در لاغری پیکره‌های این مجسمه‌ساز می‌بینیم، شاید بتوان عنصر مهم در آثار این هنرمند را اغراق بیان کرد (تصاویر ۵، ۶، ۷). که خود مقوله‌ای است بر موفقیت او. همچنین بسیاری از شاهکارهای ادب فارسی به‌خصوص شاهنامهٔ فردوسی را اغراق تشکیل می‌دهد. فردوسی با توجه به نقش عظیم اغراق در بیان حماسی توانسته است در سطحی از

26- Alberto Giacometti (1901-1966)



اگر هنرمند در برخورد با طبیعت، زمان و مکان خود منفعل نشود، با کمک از قوای تفکری و تخیلی خود نسبت به طبیعت حساسیت نشان بدهد، هر لحظه و هر زمان حاصل جدید و آفرینش تازه خواهد داشت، به‌خصوص به تقلید از طبیعت نخواهد پرداخت. زیرا تقلید محض از طبیعت نمی‌تواند شأن و مقام هنرمند باشد.

تصویر ۱۰: خوان میرو، شخصی که به یک پرنده سنگ پرتاب می‌کند.

هنر قرار گیرد که دیگر شاعران، اگرچه کوشیده‌اند و آثار خود را سرشار از استعاره و تشبیهات و کنایه‌های زیبا و دل‌انگیز کرده‌اند، هرگز نتوانسته‌اند خود را به پایگاه او نزدیک کنند.

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

«فردوسی»

در شعر فوق اغراق و مبالغه به بی‌نهایت می‌رسد، مگر در واقعیت امکان دارد که کوه آهن دریای آب شود، مگر نباید کوه‌آهن هزاران درجه سانتی‌گراد حرارت مستمر ببیند تا احیاناً ذوب شود و مگر به این راحتی امکان دارد که از ذوب این آهن‌ها دریایی جاری گردد. و آیا امکان دارد که با شنیدن نام افراسیاب این اتفاق بیفتد. بجز با تخیل و اغراق و مبالغه در تخیل امکان چنین حقیقتی وجود ندارد.

در تصویر شمارهٔ ۱۰ اثر میرو[۲۷] «شخصی که به یک پرنده سنگ پرتاب کرد». ما تخیل و نهایت اغراق را، هم در بیان و هم در تصویر مشاهده می‌کنیم و اینکه از جنس نگاه خاص او است (بیان غیرمستقیم) که کل اثر را با نهایت اعجاب و شگفتی و تجرید ارائه نموده است.

حال از نمونه‌هایی که بررسی کردیم، معلوم گردید که تفکر و تخیل هنرمند است که اصل و بنیاد اثر هنری ناب را تشکیل می‌دهد و آنچه باعث بقای اثر هنری می‌شود، پشتوانهٔ فکری و تخیلی صاحب هنر است. همچنین این سؤال مطرح می‌گردد که چرا انسان در مقابل آثار تجسمی به‌خصوص نقاشی که از یک دید مستقیم فراتر رفته و با تخیل و تفکر هنرمند آمیخته گردیده است و پنجرهٔ تازه‌ای را در مقابل دیدگان مخاطبان قرار می‌دهد با پرسش و سؤال و احیاناً اعتراض روبه‌رو است، ولی در آثار ادبی و اشعار با چنین مشکلی روبه‌رو نیستیم.

این غریبی از آنجاست که در پنج قرن گذشته در اروپا سبک حقیقت‌نما و یا دیدِ مستقیم گزارش‌گونه رواج داشت و چون مردم با این سبک خو گرفته‌اند و نمونه‌های آنرا در موزه‌ها، پوسترها و بر در و دیوار، دیده و پسندیدند و آنها را زیبا یافتند گمان کردند فقط همین سبک پسندیده است، اما در ادبیات و شعر چنین اتفاقی روی نداد.

شاید اگر کسی در ادبیات آثار نویسندگان

27- Miro. Joan (1893)

رئالیست چون امیل‌زولا و بالزاک را خوانده بود و بعد می‌شنید که شاعری پیدا شد که:

نگاه دختری را برق خوانده
و در مژگانش تیر دیده
و در قدش سرو یافته
و دل مرد کریم، دریاست
و عزمِ مردِ دلاور کوه است

حیرت می‌کرد که این چه آشفتگی است و این چه مضامین نادُرست و غریبی است، دلی را که در مشتی جای می‌گیرد چگونه می‌توان دریا خواند و تیر پولادین را چگونه می‌توان به پلک ماهرویی نشاند، شاعران دیوانه‌اند! اما خوشبختانه شعر و شیوه‌های ادبی آنچنان نامأنوس نیست و کمتر کسی را می‌توان یافت که بپرسد چرا مضامین شعرا طبیعی نیست و چرا شاعر گفته: **از ناله چون نای و از مویه چون موی گشته‌است.**

با این همه اگر نقاش مضمون شاعر را نقش کند، مثلاً تصویری از نی بکشد (جاکومتی و...) و آن‌را انسان بخواند، فریاد ملامت برمی‌خیزد که پس چشم آن کو، و بینی او کجاست و این چه شیوهٔ نقاشی است.

و یا اگر شاعر بگوید: **بر در و دیوار نقش محبوب را می‌بینم** و یا عارفی بگوید: **جهان آیینهٔ دیدار اوست**، حرجی نیست. اما اگر نقاش همین مضمون بر خاطرش بگذرد و مثلاً در و دیواری نقش کند که از اجزای چهرهٔ معشوق ساخته شده، به پرخاش می‌گوییم کدام است.

شاید زمان آن رسیده است که همگی واقف شویم که واقع‌بینی و تقلیدِ عین طبیعت در نقاشی ضعیف‌ترین و غیرِ شاعرانه‌ترین نوع نقاشی است.

مآخذ

آرناسن، ی. ه. *تاریخ هنر نوین*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، انتشارات دانشگاه زرین و نگاه، ۱۳۶۷.

ارل لیبر، لی مورگان. *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۷.

اوحدی، حسن. شکوه‌السادات، بنی‌جمال. *علم‌النفس*، انتشارات پیام نور، چاپ سوم، ۱۳۷۰.

پورنامداریان، تقی. *رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی*، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۶۷.

جنسن، ه. و. *تاریخ هنر*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۸.

دیوان حافظ، با مجموعه تعلیقات و حواشی علّامه محمد قزوینی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، صنوبر، چاپ سوم، ۱۳۷۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، *صور خیال در شعر فارسی*، انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۶۶.

شمیسا، سیروس، *نگاهی به سپهری*، انتشارات مروارید، چاپ دوم، ۱۳۷۰.

عثمانی، عبدالکریم. *روانشناسی از دیدگاه غزالی و دانشمندان اسلامی*، ترجمهٔ باقر حجتی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۶۸.

عطار، *تذکرةالاولیاء*، چاپ نیکلسون

کربن، هانری. *آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی*، داریوش شایگان، ترجمهٔ باقر پرهام، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۷۳.

کنبای، شیلا. *دوازده رخ*، ترجمهٔ دکتر یعقوب آژند، انتشارات ولی، ۱۳۷۷.

گاردنر، هلن. *هنر در گذر زمان*، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، انتشارات نگاه، ۱۳۶۵.

Picasso , Guernica . History , Transfomation, Meanings, Herschel B. Chipp First Published in Britain in 1989 bx Thames and Hudson.

Islamic art An Annual Dedicated To The Art Culture of Muslim World - 1981.

مجلات

فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۸، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، بهار ۱۳۷۴.

فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۳۲، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، زمستان ۷۵ ـ بهار ۷۶.