صفحات ۱۰۳-۱۱٤
نشریه هنرهای زیبا • شماره ۳۵ • پاییـز ۱۳۸۷

تجلّـــی حـقیقتِ طـبیعت در فرآینـــد منظـــره پـردازی*

دکتر ادهم ضرغام*
عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۹/۲۷ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۵/۵)

چکیده:

عشق به طبیعت و زیبایی های آن منشأ آفرینش بسیاری از آثار هنری بوده است. آفرینش صورت هنری مبتنی بر شهود هنرمند است. موضوعِ این شهود، طبیعت و زیبایی های بیکران آن است. آنچه که بنیان شهود هنری است، نظارهٔ بی آلایش هنرمند است نسبت به طبیعت که اصطلاحاً مفتوح بودنِ هنرمند در برابر طبیعت نامیده می شود. آن گونه که طبیعت به عنوان موضوع (Subject) حقایق خود را بر هنرمند آشکار می کند. طبیعت در نگرش مکانیکی، برابر نهاده شده (Object) است امّا در عالم هنر، طبیعت، سوژه (Subject) است و هنرمند ابژهٔ طبیعت، یعنی برابر نهاده شدهٔ طبیعت است و نه بالعکس! هنرمند به سخن طبیعت گوش فرا می دهد. در این گونه مواجهه با طبیعت است که سوژه یا طبیعت، حقایق و زیبایی های خود را بر هنرمند آشکار می کند. در چنین نظاره‌ای که عشق به طبیعت به مثابه صنع الهی و رقم محبوبِ ازلی و جمالِ احدی، مبداءِ آن است، طبیعت، قوّهٔ شهود هنرمند را فعلیت می بخشد و قوّهٔ خیال، شهود هنری را به صورت هنری مبدّل می کند. زیباییِ اثر، عیناً همان صورتی است که نقاش آن را آفریده است. مبداء حرکتِ دست و قلمِ نقاش، شهود هنرمند است که به صورت فرم و رنگ نخست در متخیّلهٔ او تحقق یافته و سپس بر پهنهٔ بوم ظاهر می شود..

واژه های کلیدی:

طبیعت، حقیقت، زیبایی، شهود، منظره پردازی، تجلّی.

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری تخصصی پژوهش هنرِ نگارنده با عنوان "تجلّی طبیعت در هنر نقاشی با ارجاع به نقاشی امپرسیونیسم"، به راهنمایی جناب آقای دکتر علیرضا نوروزی طلب و مشاورهٔ سرکار خانم دکتر رقیه بهزادی و جناب آقای دکتر سیدموسی دیباج می باشد.

** تلفن: ۰۹۱۲۳۸۴۱۹۵۸ ، نمابر: ۶۶۹۶۲۵۹۳-۰۲۱ ، **E-mail**: azargham@ut.ac.ir.

مقدمه

هنرمند آنگاه که در مقابل طبیعت قرار می‌گیرد، ماهیتِ نوع نگاه و نظارهٔ او به طبیعت با دیگران تفاوتی کیفی دارد. اشخاصی که به نوعی، نفع و سود و جنبه‌های انتفاعیِ طبیعت برایشان اهمیت دارد و نه جنبه‌های خالص زیباشناختی آن، حقیقتِ طبیعت را به مقاصد انتفاعی و ذهنیت خویش تقلیل می‌دهند. به عنوان مثال، کسی که می‌خواهد قطعه‌ای زمین سرسبز و پردرخت را خریداری کند و آن‌را به تملّک خویش درآورد، یا کسی که کارخانهٔ چوب‌بری دارد و به جنگل به مثابه منبعِ درآمد می‌نگرد، طبیعت را صرفاً با نگرشی انتفاعی ملاحظه می‌کند. نگرش‌های انتفاعی، همچون حجابی تیره، جمال و زیباییِ طبیعت را می‌پوشاند. لکن هنرمند نسبت به طبیعت، نگاهی بی‌آلایش داشته و طبیعت را جلوه و نشانه و آیت حقیقتی متعالی مشاهده می‌کند. طبیعت جلوهٔ جمالِ غایبی است که حاضر شده است و در عینِ ظهور، پنهان است. طبیعت سوژه‌ای است که حکایت از کمال زیبایی دارد و به عبارتی، طبیعت، ایده یا حقیقت زیبایی را محاکات و عیان می‌کند. زیبایی به صورتی محسوس در طبیعت متجلی شده است. هنرمند خود نیز موجودی است در عرصهٔ طبیعت و نه بر فراز آن! او در طبیعت حاضر است و نسبت به طبیعت حضور دارد. کمال و زیباییِ طبیعت در آیینهٔ روح او پدیدار می‌شود. تمام آدمیان این جلوهٔ جمال و زیبایی را به فطرت الهی درک می‌کنند و به همین خاطر قرآن کریم می‌فرماید که ما همهٔ انسان ها را به فطرت و سرشتِ الهی آفریده‌ایم، فطرت الهی یعنی فطرتی که قادر به درک شهودیِ تمام خصوصیات کمالی و جمالی است و به عبارتی تمام کمالات را بالقوّه واجد است. هنرمند در پیِ آن است تا کمال زیبایی را که در روحش منعکس شده است، در اثرِ هنری ظاهر کند. این قصد، یعنی محاکاتِ زیبائیِ روح، با موضوع یا سوژه، امکان ظهور محسوس در قالب هنر را پیدا می‌کند. هنرمند، طبیعت را همچون موضوع هنر مشاهده کرده و با دیدی بی‌آلایش و متعالی همانند عارفی که شیدای زیبائیِ معشوق و آفرینش اوست، طبیعت را نظاره می‌کند. حقیقتِ چنین نظاره‌ای با حقیقت آنچه که نظاره می‌شود، مطابقت و وحدت پیدا می‌کند. طبیعت در چنین مواجهه‌ای همچون اثری هنری که آفریدهٔ صنع الهی و جمال ازلی و ابدی و هنرمندِ اول است، بر هنرمند منکشف می‌شود و به همین جهت است که ذات هنر انکشاف زیبایی و طریق این انکشاف هم شهودی است. هنرمند با متعالی‌ترین جلوهٔ هستی که زیبایی معشوقِ حقیقی است عشق‌بازی می‌کند. هنر، محاکات این ذوق شهودی است که در اثر نقاشی تجلی می‌یابد. جنبه‌های انتفاعی، حجاب هنر است که اجازه نمی‌دهد تا مشاهده‌گر، زیبایی‌های هستی و هنر را مشاهده کند. زیبایی طبیعت همواره در آشکارگی است. هنرمند ناظری است که طبیعت را از وجوه زیباشناختی نظاره می‌کند. جایگاه ناظر باید جایگاهی عارفانه و متعالی باشد تا طبیعت را جلوهٔ حقیقت زیبایی ملاحظه کند. پس، حقیقت زیبائی که ذات هنر است با شهود حاصل می‌شود. روح نیز باید واجد صفت زیبایی باشد تا جلوهٔ جمال احدی در او منعکس شود. روحی که واجد زیبایی نباشد، از دریافت زیبایی ناتوان است. این قانون، در قاموس هستی و سنت الهی مندرج است. توصیف این روند از منظر پدیدارشناسی، ذات و ماهیت آفرینش هنری را تبیین می‌کند.

۱-طبیعت، از گوهر درون تا کیهان

آدمی با طبیعت و طبیعت با آدمی معنا پیدا می‌کند.

شهود هنری و ادراک زیباییِ حقیقی فارغ از زمان و مکان است، لکن، طبیعت به‌عنوان یکی از مشهودترین تجلّیات زیبای حقیقی، هنرمند را از صور محسوس (زیبایی‌های محسوس) به صور نامحسوس (زیبایی‌های معنوی و معقول) دلالت می‌کند. به بیانی دیگر، زیبایی‌های طبیعت (صور محسوس) حاکی از تجلّی زیبایی‌های معقول و معنوی (صور نامحسوس) است.

انسان در طول حیات خود بر کرهٔ خاکی، طبیعت را منبع فیضی حیات بخش و پر راز و رمز یافته، و به قدمت طول عمرش از آدم تا کنون در پی کشف همهٔ ابعاد آن، از جمله تجلی طبیعت در هنر، برآمده است. برای بشر، شناخت طبیعت گونه‌ایی خودشناسی است و این سخن مونه[1] (Claude Monet) که: "در زندگی آرزویی جز یکی شدن با طبیعت نداشته‌ام" (مولبرگر، ۱۳۸۵، ۴۱) را شاید بتوان تعبیر لطیفی از شناخت زیبایی‌های روح و طبیعت دانست.

آدمی، در هستی خود، تولد، جوانی و میانسالی، پیری و مرگ، رطوبت و خشکی، گرمی و سردی را در طی زمان و گذر عمر، شاهد بوده است. او دگرگونی‌های طبیعت و عمر خود را شبانه‌روز تجربه کرده و سرانجام به دانشی رسیده است که طبیعت را به‌مثابه نیرویی لایزال از گوهر درون خود تا کیهان مشاهده کرده است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج دهم، ۱۵۳۸۲-۱۵۳۸۱). نقاشِ منظره‌پرداز برای آن‌که در حصار ظاهرِ زیبای طبیعت عینی و محسوس محصور نماند، نیازمند آن است که طبیعت را به وسعت گوهر درون تا کیهان مورد مطالعه قرار دهد. اما طبیعت چیست؟

گرچه از منظر نقاشِ منظره‌پرداز، نقاشی از طبیعت، همان نقاشیِ منظره، چشم‌انداز یا Landscape و Seascape و یا Scenery می‌باشد، لکن نیک می‌داند که برای شهود حقیقت زیبایی در طبیعت،

نمی‌توان تنها به نظاره‌ای سطحی بسنده کرد.

لفظ physis به یونانی و natura به لاتینی، به معنای صیرورت و شدن است. تجلیِ کمالِ ذاتی و درونی همهٔ اشیاء و قوت همه جا حاضر، و کلی، و قدرتی مسلط که انسان همواره خود را در درون آن می‌یابد. آسمان و زمین، گیاهان و جانوران، کلیهٔ اضداد و جملهٔ متقابلات، و سرجمع آنها انسان، همگی مجموعه‌ای‌اند که طبیعت نامیده می‌شود. چنین بود عقیدهٔ فیلسوفان پیش از سقراط راجع به طبیعت، و نیز چنین است نظر نیچه و هیدگر که به حقیقتی که از آن یاد شد، بازگشتند (وال، ۱۳۷۵، ۸۴۵). طبیعت، صیرورت اشیاء در مکان است. تجلّی‌ای از این صیرورت در اثر نقاشی به مثابه نمودهایی از فرم و رنگ تحقق می‌پذیرد؛ تجسم لحظه‌ای از کمال صورت در طبیعت که فارغ از زمان، در هیأت رنگ‌های بلورین و درخشندگی‌های رنگین نمایان می‌شود.

طبیعت، مجموعهٔ ذَوات اشیاء است که در نمودها نمایان شده است و می‌شود. شدنی مستمر و پیوسته. و به‌عبارتی شدن‌ها و تحقق‌های پیوسته و دائمی.

طبیعت، مکان یا ظرفِ موجودات نیست. بلکه مجموعه‌ای از موجودات مکانمند و زمانمند است که حقیقت ناپیدای طبیعت و به‌هم پیوستگی آنها را آشکار کرده است. همچون ذات وجود که پنهان است اما این ذاتِ پنهان در موجودات به میزان لیاقت و کفایت و شأن و استطاعتِ هر موجود، ظاهر می‌شود. به عبارتی این ظهورات وجود در موجودات است که در مراتب تجلی حقیقت وجود ظاهر می‌شود. امتیاز هر موجود نسبت به سایر موجودات، مرتبهٔ تجلی وجود در هر یک از موجودات است.

از نظر گنون، "کل طبیعت را می‌توان نمادی از واقعیت فوق طبیعی دانست" (گنون، ۱۳۸۲، ۸۱)، و به‌عبارتی اگر امر فوق طبیعت ماهیتی معنوی و جمیل دارد، پس، طبیعت که صورت محسوس جمال ناپیدا است، تجسمِ حقیقت زیبایی است و لذا، منظره‌پرداز، ملاحظهٔ ذاتی، طبیعت را، شرط لازم می‌داند و بدون درک معنوی از طبیعت و مجموعهٔ اشیاء (چه به نحو منفرد و چه به‌طور کلّی یکپارچه) قادر به مکاشفات زیباشناختی از صور طبیعی نیست. در این صورت مبدایی بایست که منشاء اثر هنری شود. مبداء، زیبایی مندرج در ذَوات اشیاء است. مجموعهٔ این ذوات طبیعت نامیده می‌شود. هنرمند تنها کاری که می‌کند، آن است که حقایق اشیاء را در اثر هنری از وجه زیباشناختی‌اش آفتابی و عیان کند. بورکهارت نیز در هنر مقدس، در باب کار هنر چنین نوشته است: "هنر، عبارت است از ساخت و پرداخت اشیاء بر وفق طبیعتشان، که خود حاویِ زیبایی بالقوّه است، زیرا زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد، و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد [آفتابی کند] و عیان سازد. هنر بر وفق کلّی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است" (بورکهارت، ۱۳۶۹، ۱۳۲).

گویا سخن ارسطو در باب طبیعت و عشق آشناترین سخن برای نقاش منظره‌پرداز است، آنجا که می‌گوید: "در تمامی هستی طبیعت عشق خداوند جاری است و فرآیند طبیعت با عشق خدا صورت می‌گیرد" (نصر، ۱۳۸۴ [دین و...]، ۱۵۰). فلوطین نیز در بارهٔ زیبایی این جهان و در نکوهشِ نکوهش‌کنندگان این جهان می‌گوید:

"این جهان هم که به تقلید از آن جهان ساخته شد زیباست چون تصویر آن جهان است. به همین جهت معتقدیم که نکوهش‌کنندگان این جهان دچار گمراهیند و یگانه عیبی که بر این جهان می‌توان گرفت این است که در زیبائی به آن جهان نمی‌رسد" (فلوطین، ۱۳۶۶، ج ۲، ۷۶۷).

نقاش منظره‌پرداز قادر به ابداع اثر هنری از عدم نیست و آن‌چنان که افلاطون گفته است: چنانچه بخواهد راه عشق را بپیماید، چاره‌ای ندارد جز این‌که از زیبایی‌های زمینی و طبیعی آغاز کند و مرحله به مرحله پیش برود تا در پایان راهِ خود، زیبایی مطلق و بی‌پایان را ببیند (افلاطون، ۱۳۸۰، ج ۱، ۴۳۶).

هیچ چیزی مطلقاً ساختهٔ ذهن انسان و هیچ تخیلی آغازش از عدم و یا بیرون از طبیعت نیست. هنرِ هنرمند، در زیبا آفرینیِ صور خیال و نحوهٔ متعالی ساختن آن صور در ذهن انسان و تجسم آن در قالب محسوس است.

نقاش منظره‌پرداز با حضور در طبیعت، می‌کوشد تا از فراسوی ظواهر طبیعت به واقعیت پس‌زمینه یا روح ماده با استحاله اشیاء؛ به یاری تخیل، به صوری رویایی، دست یابد. هنرمند در جستجوی خود برای یافتن چیزهای تازه در طبیعت، به ساختارهایی خیال‌انگیز روی می‌آورد. موضوعاتی که نه صرفاً در واقع‌گرایی کامل می‌گنجد و نه در انتزاع ناب.

این را نمی‌توان انکار کرد که طبیعت در ضمیر ناخودآگاه هنرمند جایگاهی ویژه دارد و حتی در تصاویر اتفاقی و بداهه و انتزاعی او می‌توان رد پای طبیعت را یافت، زیرا آدمی خود نفخه‌ای الهی است که در طبیعت تجلی یافته است.

۲-دیدنِ طبیعت

نخستین مواجههٔ نقاش با طبیعت، مواجهه با همان جلوه‌های عینیِ محسوسِ موجود در طبیعت است. شناخت اولیهٔ اشیاء به واسطهٔ ادراکات حسی و از طریق حواس پنجگانه به ویژه قوهٔ بینایی حاصل می‌شود. بینایی، در نقاشی، از اصلی‌ترین حواس بوده، و بدون آن، نقاشی ناممکن است.

بُعد ظاهری و تصویری دیدن را همواره می‌توان مورد تصحیح قرار داد، ولی ابعاد ناپیدایی در عمل دیدن قرار دارد که گاه تصور خوب دیدن را به ذهن متبادر می‌کند در حالی که ممکن است این عمل به نحو مطلوبی انجام نگرفته باشد. دریافت‌های جمال‌شناسانهٔ منتج از شناخت و دریافت از ابعاد ناپیدا و گسترهٔ جهان‌نگری نسبت به وجود و هستی، رابطهٔ بزرگتری را در دیدن تشکیل می‌دهد. در "ارزش میراث صوفیه" می‌خوانیم: "ما تقریباً از اولین برخورد با جهان برای نظم بخشیدن به نیازها و هراس هایمان به نحوهٔ دیدن و چشم خود وابستگی شدید پیدا می‌کنیم. این قبیل توصیفات دربارهٔ اهمیت حس بینایی به هیچ‌وجه کافی نیست و مثل آن است که از یک قطعهٔ عظیم یخ شناور فقط به قسمت بیرون از آب اشاره کنیم. حال

آنکه بخش عظیم‌تر در زیر آب پنهان است" (زرین‌کوب، ۱۳۵۳، ۱۷). هوسرل پدیدارشناس آلمانی نیز نوشته است: "فراموش نکنیم که جهان‌بینی ما را نیک دیدن و تأویل های ما می سازد. سرمشق های تازه به ما یاد می‌دهند که جهان را به گونه‌ای تازه ببینیم، یعنی آن را به نوعی تازه تفسیر کنیم" (هوسرل، ۱۳۷۲، ۲۲۷).

"آنچه نقاشان جستجو می‌کنند، طبیعت واقعی در دنیای فیزیکی نیست، بلکه طبیعتی است که ما به آن واکنش نشان می‌دهیم" (Gombrich, 2000, 49)؛ و لذا، آن‌چه که در هنر ظاهر می شود واکنش ما نسبت به طبیعتی است که آن را مشاهده می‌کنیم. کیفیت واکنش نسبت به طبیعت، تعیین کنندهٔ ماهیت و ساختار زیباشناختیِ اثر هنری است. "ریشهٔ هنر در ذهن بشر است، در عکس‌العمل ما نسبت به جهان" (Ibid, 87)؛ و بدین جهت، ادراکات حسی به همراه احساسات عاطفی و جهان‌بینی و نوع نگرش و عوامل دیگر و نهایتاً، ادراک شهودی، و از طریق ذهن که از قوای نفس است، منجر به ایجاد صور خیالی در متخیلهٔ نقاش می شود. هنرمند با راهنماییِ عقل، این صور خیالی را سامان داده و با توانایی های تکنیکی خود، آن را در قالب اثری هنری پدیدار می‌کند. صور خیال منظره‌پرداز با ادراکات حسی و عاطفی و شناخت و نگرش او هماهنگی دارد. این بدان معنی نیست که ادراکات حسی و عاطفی و یا جهان‌نگریِ نقاش به‌طور مستقیم قابلیت انتقال به اثر نقاشی و نیز مخاطب را دارد و می‌توانند موضوع بیان هنری واقع شوند، چرا که هیچ بیانی به جز زیبایی و آن هم از طریق ساختاری زیبا در اثر هنری، موضوعیت تام نمی‌تواند داشته باشد. لکن مجموعهٔ فعالیت ادراکات حسی و عاطفی و جهان‌نگری هنرمند برای ذهن او مجموع صفاتی را فراهم می‌کند که نقاش از طریق آنها به زعم خود به منبع و سرچشمه و گنجینهٔ زیبایی نزدیک شده و با تمسک به آنها و به‌گونه‌ای خاص، ساختار هنری اثر خود را شکل می‌دهد. دریافت، پندارها و آرمان های ذهنی نقاش را پی می‌ریزد و نیروی تخیل و تصور وی را بارور می‌سازد. هنرمند از طریق دیدن، مشاهده کردن، شنیدن، لمس کردن و سایر حواس ظاهر و باطن، و جهان‌نگریِ خود به دریافت‌های حسی بی‌شماری دست می‌یابد و هر اندازه پیوندهای او با جهان بیرون غنی‌تر باشند، صفاتِ رهنمون‌کنندهٔ غنی‌تری را (که گرچه نه خودِ زیبایی‌اند و نه قابلیت ظهور و بیان در نقاشی دارند، بل) به‌عنوان شاخص‌ها و ملاک‌های گزینشِ معیارهای زیبایی‌شناسی در دست خواهد داشت. وسعت فکر و اندیشهٔ هنرمند، دامنهٔ تخیلات هنری او را گسترده‌تر خواهد کرد.

از سوی دیگر، "در جریان دوره‌های طولانی تاریخ، شیوه‌ی ادراک و احساس آدمی همپای تمامی شیوه‌ی زندگی جامعه‌ی انسانی تغییر کرده است. شکل ارگانیکی که در آن ادراک حسی انسان تکوین یافته- محیطی که در آن شکل می‌گیرد و تحقق می‌یابد- نه تنها به طبیعت بل به موقعیت های تاریخی نیز وابسته است" (بنیامین، ۱۳۶۶، ۲۴۴). گامبریچ نیز می‌گوید: "تغییرات در شیوهٔ نقاشی، تنها حاصل پیشرفت مهارت‌ها نبود، بلکه حاصل شیوهٔ مختلف برخورد با جهان (دیدن جهان) نیز بود" (Gombrich, 2000, 12). هیچ چیزی حتی در منظره‌ای که مقابل ما قرار دارد دیده نمی‌شود، اگر اینکه پیش از آن تا حدودی شناخته شده باشد، و تفاوت‌های بی‌شماری که میان سنین مختلف مشاهده می‌شود به سبب عدم آگاهی در سنین کم و آگاهی در سنین دیگر است، این نشان می‌دهد که انقباض و انبساط در قلمرو دیدگاه ما، بیشتر به ملاحظات دیگری باز می‌گردد تا دریافت بصری طبیعی ما. در نتیجه، انسان هایی در قرن ۱۳ م.، تنها در همان حد دیده بودند و آن را تحسین می‌کردند، زیرا آنها چیزی، بیش از این نمی‌دانستند" (Ibid, 13-14).

تفاوت سطوح ادراک و آگاهی در فهم موضوع، نقشی به‌سزا دارد و به عبارتی تفسیر هنرمند از طبیعت معطوف به قابلیت‌ها و توانایی‌های زیباشناختی‌اش می‌باشد. درک پیامِ دیدنی نیز، براساس جهان‌نگری و شناخت نقاش از طبیعت انجام می‌گیرد.

هنر، هرگز در پی تکرار طبیعت نیست و دیدنی‌ها را بیان نمی‌کند؛ آنچه نادیدنی است را قابل دیدن می‌سازد. هنرمند با نگرش هنرمندانه به طبیعت، تصوری شهودی از صورت‌های ذهنی ارائه می‌دهد. او طبیعت را بازگو نمی‌کند؛ طبیعتی نوعی می‌آفریند. به عبارت دیگر، طبیعت در دست هنرمند تفسیر می‌شود و آن تفسیر، حاصل ایده‌های ذهن، تخیلات و رؤیاهائی است که در پس ذهن نقاش وجود دارد.

هر نگرشی چگونگی درکِ انسان از هستی را نشان می‌دهد و برای منظره‌پرداز، دانش دیدن، به منزله کسب دانایی و ادراک پدیده‌های موجود در طبیعت است و طبعاً به همراه خود واکنش‌ها و تأثیرات عاطفی خواهد داشت. همچنین، درک زیباشناسی طبیعت، مستقل از کار هنری است. کیفیات محسوس طبیعت ما را مفتون ملاحت خویش کرده و واکنش‌های جمال شناسانه‌ای را ایجاد می‌نماید، در مقابل این واکنش، نقاش، ساختارهای بدیعی را بر اساس صور خیالش به وجود می‌آورد.

علیرغم به‌کارگیری همهٔ امکاناتِ دست ساختهٔ بشر، نهایتاً تنها از طریق مکاشفه‌ای شهودی است که هنرمند به مراتبی از کمالات زیبایی حقیقی نزدیک و صورت‌هایی از مشاهدهٔ آن صور آرمانی را در آثار هنری خویش مجسم می‌کند. در گسترهٔ طبیعت، که از گوهر درون انسان تا کیهان تداوم دارد، فعالیت و هماهنگیِ درستِ مجموعه‌ای از ارزش‌های حسی، عاطفی، ذهنی، خیالی و عقلی، شناخت و شهود و دریافت هنری از سرچشمهٔ زیبایی حقیقی را امکان‌پذیر می‌سازد.

طبیعت برای نقاش هدفی نمایشی نیست که اصل را در نزدیک‌ترین نقطهٔ آن دانسته و به برداشت‌های عینی آن خشنود باشد، بلکه منظره‌پرداز می‌خواهد در پیِ ارتباط با طبیعت، به کشف و شهودِ ارزش‌های جمال‌شناسانهٔ نهفته در آن بپردازد، یعنی در حقیقت با پای احساس به درون طبیعت رفته و با عشق، زیباییِ حقیقیِ طبیعت را شهود کند. بدین‌گونه است که نقاش در طبیعت حل شده و هماهنگی و یگانگی نقاش و طبیعت، به وقوع می‌پیوندد، "و آن‌وقت چه زیبایی هایی که قلب از راه چشم می‌تواند درک کند" (مقدم، ۱۳۷۷، ۲۸، [قولِ لئوناردو داوینچی]). بدیهی است که مکاشفات هنرمندان هیچگاه مطابق هم نمی‌باشد، بلکه نگاه اشراقی

هر هنرمند مختص به خود بوده است. علت تفاوت آثار هنری به نوع دیدن و ماهیت مکاشفاتِ هنرمند، مربوط می‌شود، یعنی حقیقتی که مبدأ آفرینش اثر هنری قرار می‌گیرد، چنانچه گامبریچ نیز می‌گوید: "از دریافت لامسه‌ای فضای سه‌بعدی که در دورهٔ رنسانس تصور می‌شد تا افزایش ذهن‌گرایی بصری در باروک و تا پیروزی احساسات بصری ناب در امپرسیونیسم؛ "هدف هر سبک اجرای صادقانهٔ طبیعت است و نه چیز دیگری، اما هر یک برداشت خود را از طبیعت دارند"(Gombrich, 2000, 19). مونه نیز اشاره می‌کند که: "اولین نگاه به سوژه صادق‌ترین و غیر مغرضانه‌ترین است" (Bomford, 1990,97)؛ این اندیشهٔ امپرسیونیست‌ها که نگاه نخست به طبیعت را باید قدر دانست و آنرا صادقانه‌ترین نگاه می‌دانستند، نه تنها نشانهٔ بی‌توجهی و سطحی‌نگری نسبت به طبیعت و منظره نیست، بلکه می‌تواند نشان از وجود تجربه و دانش هنری و درکی عمیق و نیز نیتی بی‌شائبه نسبت به طبیعت داشته باشد. "خیره‌نگاهِ اوّلِ منظره‌پرداز"[۲]، صحنه‌ای را در مقابل نقاش پدید می‌آورد که نه این دنیاست و نه آن دنیا، هم این دنیاست و هم آن دنیا؛ اگر درنگ کند و متزلزل شود، ممکن است اغراض و شائبه‌های دنیوی دست به‌کار شده و بر او بشورند. این نوع نگاه، از آن‌گونه اراده و نیتی می‌تواند برمی‌خیزد که مایل است تا پیش از آن که نفَسَش، او را در مقام نقاشی با تفکر سوبژکتیو، در مقابل طبیعت قرار دهد، خود را همچون ابژه‌ای مفتوح در مقابل طبیعت بیابد. این بینش حکیمانه در هنرمندان به مثابه مبدأ اثر هنری، جهان را به گونه‌ای مشاهده می‌کند که قابلیت‌های ظهور زیبایی‌های نهفته در آن را کشف می‌کند. اثر هنری، تجسم بی‌شائبهٔ زیبایی‌های طبیعت است که بر هنرمند مکشوف می‌شود.

۳-طبیعت و خیال

تخیل، این نیروی پایان‌ناپذیر بشر که او را از هر موجود دیگری متمایز کرده؛ شاید بزرگترین عامل خلاقیت و آفرینش در تمامی دوره‌های زندگی انسان بوده است.

پهنه خیال بس گسترده تر از ادراکات حسی است. انسان می‌تواند به وسیله خیال، پا را از زمان و مکان فراتر نهد و به مسائلی فرای ظاهر دست یابد. در منظره‌پردازی نیز از مفهوم تخیل نمی‌توان به سادگی گذشت. در جایی که حقیقتِ رنگ‌ها، فرم‌ها، و به‌طور کلی، حقیقت طبیعت به گونه‌ای پر رازَ و رمز در می‌آید، نمی‌توان از تأثیر قوه خیال بی‌بهره ماند.

در تمام دوره‌های هنر اصیل، میان صورت‌های واقعیت و صورت‌های هنر که زائیده خیال هنرمند است، تمایزی وجود داشته است. هنر واقعی [ناتورالیستی] هنری است که از روی طبیعت گرفته می‌شود و خیال انسان و الهام در آن نیست، اما هنر خیالی مؤید تعابیر تخیل‌آمیز واقعیات و مخالف تقلید محض است؛ بیان‌کننده جنبه‌های روحانی و معنوی و مخالف با جنبه‌های خشک و مادی است (رید، ۱۳۸۰، ۱۳۵).

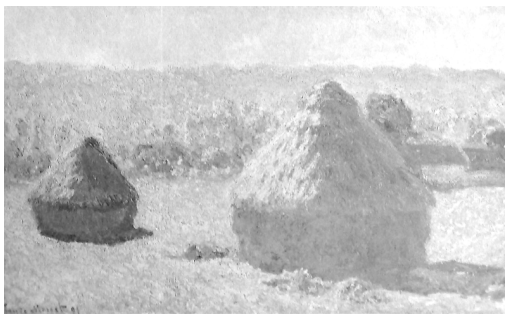
خیال قوّه‌ای از قوای متخیّله است و مرتبه نازلِ آن وهم است که قوّه‌ای مادون قوه خیال می‌باشد و برانگیزاننده احساسات. خیال قوه متعالی متخیّله است که صورت‌سازی می‌کند. خیال با مبدأ زیباشناختی هنرمند است که صور هنری می‌آفریند. هنرمند بر اساس درک شهودی خویش از زیبایی، صورت‌های خیالی ابداع و با اثر هنری خویش، به آن صور، صورت محسوس می‌بخشد و عوالم هنری را محقق می‌کند. حقیقتِ هنر با خیال روحانی و مثالی است که در اثر هنری متجلّی می‌شود و زیبایی را با قابلیت‌های هنرمند، آشکار می‌کند.

اگر نقاش منظره‌پرداز، طبیعت را همچون جهان بیرونیِ مادّی درک کند، واضح است که نسخه‌برداری از آن، اگر به قصد تمرین برای کسب مهارت‌های تکنیکی نباشد، عملی بیهوده است؛ زیرا عکاسی با تکنیک‌های بسیار پیشرفته و با استفاده از نرم‌افزارهای رایانه‌ای، قادر است که نسخه‌برداری‌های بسیار دقیق‌تری از چشم و دست انسان را با کمک تکنولوژی جدید انجام دهد. اما اگر هدف از نقاشیِ طبیعت، بیان نمادین در تجسم صفات اشیاء و چیزهاست، بدان‌گونه که با تصور هنرمند برای آرمان زیبایی‌شناسی‌اش مطابقت داشته باشد، روشن است که در این صورت موضوعِ هنر و آفرینش مطرح است و نه تقلید از طبیعت. منظره‌پرداز در به‌وجودآوردن منظرهٔ خود، در پی آن است که در پسِ پشت طبیعت اشیاء یا در "پس ظاهر طبیعت" حقیقتی را بیابد (یونگ، ۱۳۷۷، ۴۰۴)؛ و دریافت‌های خود را از جهان، اشیاء و پدیده‌های طبیعت، با شهودی که برخاسته از نیرویی درونی است و نمادین شده عرضه دارد (برت، ۱۳۸۲، ۸۹). تجسّم عناصر نمادین در اثر هنری، حالتی رویایی و خیال‌انگیز و فضایی رازآلود را مجسّم می‌کند. پس هنرمند، قوای خیالی خود را به‌کار می‌برد تا برای نمایش فعلیتِ متخیّله و تصورات درونی‌اش، از بیانی تصویری بهره‌مند شود. در نهایت، محصول بدست‌آمده بر چیزی بیش از ظاهر اشیا دلالت می‌کند و در این هنگام است که تصاویر معنایی فراتر از واقعیت خود پیدا می‌کنند و بیان، رمزگونه می‌گردد.

احساسات و عواطف قابل انتقال به اثر هنری، به گونه‌ای که در اثر قابلیت بیان داشته باشند، نیستند. به‌طور مثال کسی چه می‌داند که حقیقت لبخند مونالیزا چیست و آن لبخند برای چیست؟ تنها همین را می‌دانیم که آن فقط یک حالت خاص از چهره را نمایش می‌دهد که به اعتباری به آن لبخند می‌گوییم. چه کسی می‌داند که ضربات مقطّعِ قلم‌موی ون گوگ بیانگر چه احساسی است! فقط می‌توانیم به حسب اعتباریات و سوابق ذهنی‌مان بگوییم این تکرار و ریتم ضربات قلم‌مو، حرکت را القاء می‌کند و حرکت یعنی جنبش و عدم سکون. با این‌حال باز نمی‌توانیم بگوییم دلیل این حرکت و قصد ونیت واقعی و اولیه از این القائات حرکتی چیست. لکن نقاش، هر نیتی که از حرکت و شور و تحرّک در سر داشته، منجر به صورتی زیباشناختی شده و حالتی در کار ایجاد کرده که به تعداد مخاطبین امکان برداشت و تفسیری خاص از آن میسر می‌شود. چه‌بسا ممکن است که این برداشت‌ها با یکدیگر در تضاد هم باشند.

در مقایسهٔ ضربات قلم‌موی مونه و ون‌گوگ تفاوت‌های چشمگیری می‌یابیم. قطعاً هر دو نسبت به طبیعت و هستی شوری در سر داشته‌اند و هیچ‌یک از آنها سکون و رخوت را در طبیعت نمی‌دیدند. هر دو آنها به‌دنبال بیان زیبایی‌های شورانگیز طبیعت در اثر هنری بودند ولی احساس هریک نسبت به طبیعت تبیین‌کنندهٔ نوع حرکت و ضربات قلم‌مو و شیوهٔ رنگ‌گذاری ایشان بوده است، آن‌گونه که حرکات و ضرباتی لطیف در آثار مونه و ضرباتی قاطع و منقطع را در آثار ون‌گوگ مشاهده می‌کنیم (تصاویر ۱ و ۲).

تصویر ۱- ونسان ون گوگ، گندمزار و درختان سرو، سال ۱۸۸۹ میلادی، رنگ روغن روی بوم، ۹۰/۹×۷۲/۱ سانتی متر، گالری ملی لندن.
ماخذ: (گامبریچ، ۱۳۷۹، ۵۳۴)



تصویر ۲- کلود مونه، پشتهٔ علوفه، پایان تابستان، ۱۸۹۰، رنگ روغن روی بوم، ۱۰۰×۶۰ سانتی متر، موزهٔ لوور، پاریس.
ماخذ: (Reyburn,2004, 116)

گرچه ون‌گوگ، در نقاشیِ خود، برای بیان احساس اصالت قائل است، لکن، نمی‌توان چنین اندیشید که نقاش منظره‌پردازی که در دلِ طبیعت لطیف قرار می‌گیرد، تنها با احساسی خام و کور است که به نقش‌آفرینی می‌پردازد. توجه ون‌گوگ و گوگن، به نقاشی و باسمه‌های شرقی، نشان از تمایل آنها به داشتن چیزی بیشتر از احساسات سطحی، در آثارشان دارد. مجموعهٔ آثار، مخصوصاً واپسین کارهای کلود مونه، منجمله، نیلوفرهای آبی‌اش نیز چنین گواهی می‌دهد. مونه بیش از دیگر امپرسیونیست‌ها، روند استحالهٔ واقع گرایی تا مرز انتزاع‌گراییِ کامل را در روند منطقی امپرسیونیسم، پیش برد.

نقاشی که در مقابل تصویری زیبا از یک گل قرار می‌گیرد، تنها صورتی دو بعدی از آن گل را در مقابل خود دارد. نقاش می‌تواند با الهام از آن تصویرِ گل، تصویری زیبا از آن گل را نقاشی کند. آن گل صفاتی از زیبایی خود، و حتی صفات و عواطفی منبعث از خاطرات نقاش نسبت به آن گل خاص و یا آن گل نوعی، را به نقاش منتقل می‌کند که در تعیین معیارهای زیباشناختی نقاش مؤثرند و به‌طور مثال، باعث می‌شوند که نقاش با دریافت حالاتی ویژه از آن صفات به‌گونه‌ای خاص قلم‌موی خود را بر سطح بوم حرکت دهد. چنانچه، این گل به‌صورتی واقعی و عینی مقابل نقاش قرار بگیرد، نقاش با لمس آن و بوییدن آن به ادراک صفات جدیدتری از این گل نائل می‌شود که این صفات، "بالعرض"، و همچون علائمی راهنما، نقاش را برای شهود حقیقت زیبایی آن گل یاری می‌کند.

هرگُلی کاندر درون بویا بود
آن گُل از اسرارِ کل گویا بود

(مولوی، ۱۳۷۷، دفتر اول، ۹۱)

این علائم، مانند آن تابلوهایی هستند که از صدها کیلومتر مانده به مقصد، غایت رهرو را نوید می دهند. علایم، خود مقصد نیستند بلکه به مقصد راهنمایی می‌کنند. آن احساسی که از لمس گلبرگ‌ها توسط نقاش دریافت می‌شود، و یا عطری که از گل به مشام او می‌رسد، هیچ‌یک قابلیت تجسم در اثر هنری را ندارند، لکن از قِبَلِ آن‌ها، نقاش هرچه بیشتر لطافت‌های زیبایی حقیقی را شهود می‌کند. مجموعه‌ای از صفات و حالاتی که از طریق حس‌ها و عواطف در نقاش برانگیخته می‌شود، به‌صورتی عرضی، نقاش را در شهود صور مثالی امر زیبا یاری می‌دهد. خیالِ نقاش نیز بر اساس دریافت‌های شهودی، صور هنری و ساختارِ زیباشناختی اثر هنری را شکل می‌دهد. دریافت‌های نقاش از زیبایِ حقیقی در شهودی هنری، نهایتاً در ساختار زیبایی‌شناسی نقاش از جمله در انتخاب رنگ و ترکیب بندی و حرکات قلم‌موی او تأثیری مستقیم دارد. مخاطب نیز با مشاهدهٔ اثر، نتیجهٔ شهودِ هنرمند را نظاره می‌کند و می‌بیند که اتفاقی تازه رخ داده است و روح و لطافتی غیر قابل توصیف، در کار وجود دارد. چنانچه هنرمند با چنین حساسیتی با صفاتِ نهفته در طبیعت مواجه شود نمی‌تواند در مقابل پدیده‌های خارجِ از شمارِ موجودات در طبیعت عکس‌العملی یکسان داشته باشد. دریافت‌های متفاوت نسبت به پدیده‌ها و نیز زمان و مکان‌های متفاوت، تنها یک زیبایی واحد و حقیقی را بر هنرمند مکشوف می‌سازد که با جلوه‌های متنوع و نامشابه در طبیعت و در نتیجه در آثار هنری یک نقاش رخ می‌نماید. عدم عکس‌العمل مناسب و عمیق نسبت به صورت‌های متنوع و مختلف در طبیعت، منجر به گسست ارتباط و شهود اصیل هنرمند با طبیعت شده و در نتیجه هنرمندِ منظره‌پرداز، در بی‌هدفی و سطحی‌نگری، گرفتارِ تکرار و یکنواختی در آثار خود خواهد شد.

دریافت‌های متفاوت از صفات بی‌شمارِ نهفته در جلوه‌های گوناگون طبیعت، که همگی، هنرمند را به زیبایی حقیقی رهنمون می‌سازند، از یک سو باعث ابداع جلوه‌های متنوع و متفاوت زیبایی در آثار هنریِ یک منظره‌پرداز می‌شود و از سوی دیگر، تنها، روحِ

یک زیبای حقیقی، همچون رشته‌ای نامریی، تمامی آثار هنری‌اش را به یکدیگر پیوند می‌دهد. منظره‌پرداز بر اساس دریافت‌های مختلفِ ناشی از شهود امر زیبا در جلوه‌های متنوع زیبایی حقیقی در طبیعت و منظره‌های متنوع، و بسته به چگونگی آن شهودِ هنریِ درونی، ساختارهای زیباشناختی آثار متنوع خود را از قالب‌های ناتورالیستی تا انتزاعی‌ترین قالب‌ها متعیّن می‌کند؛ مشروط بر این‌که، این گزینش به‌طور طبیعی و جوشیده از درون و منطبق بر شهود هنری هنرمند صورت پذیرفته باشد.

٤-زیبایی‌های طبیعی یادآور زیبای حقیقی

زیبایی جهان طبیعت، پرتویی از زیبایی آن جهانی است و همچون انوارِ خورشید، از خورشید جدا نیست. زیبایی طبیعت در قابلیت‌های امکانی‌اش متجلّی می‌شود و این تجلّی، تجلّی‌ای نامتناهی است. عالم هنر عالمی است که امکانات تجلی زیبایی‌های طبیعت را فراهم می‌کند. طبیعت در زمان و مکان ظاهر می‌شود و مظهر زیبایی‌های عوالم مثالی است. هنرمند صور طبیعی را به سوی غایت زیبایی‌های متعالی ارتقاء می‌دهد. در همهٔ موارد، آنچه که صحّه بر معنویت هنرمند و نگاه او و اثر او می‌گذارد، در پیوندی است که هنرمند در نسبت با امر معنوی و زیبایی آن‌جهانی پیدا می‌کند.

به نظر می‌رسد که منظره‌پرداز در میان زیبایی‌های زمینی، آرزوی دیدن زیبایی‌های آن جهان را در سر می‌پروراند. نقاش منظره ردار با حضور در طبیعت خود را در مقابل این پرسش می‌بیند که از این آب و خاک و درخت و آسمان و این چشم‌انداز چه می طلبم! هنرمند می‌تواند به مجموعه اشیایی که او را فرا گرفته است، همچون عناصری صرفاً مادی و بی‌هدف و خاموش بنگرد و همچنین می‌تواند همهٔ ذرات عالم و طبیعت را در جنب و جوش و تسبیح آفریدگار خود ببیند. طبیعتاً هر گونه مشاهدهٔ نقاش در طبیعت، در گزینش عناصر ساختاری و زیباشناسی اثر او نقشی به‌سزا خواهد داشت. این عناصر زمینی و طبیعت، برای منظره‌پرداز، می‌تواند منبع فیض و ارتقاء معنوی و هنری باشد. حضور نقاش در برابر عناصر طبیعت و معاشقه با مخلوقات خداوند همچون گیاه و درخت و آسمان و زمین و ابر و کوه و آب و نور و سایه و رنگ و دیگر زیبایی‌های خدادادی، نه‌تنها دالِ بر مادّی‌گرایی نمی‌تواند باشد، بلکه، آن‌گونه که خداوند متعال بندگانش را به تدبّر و تفکّر در کار خلقت دلالت می‌کند تا از قِبَل آن در جستجوی اسم اعظمِ جمیل باشند، نقاش را در جایگاه عارف و فیلسوف، جست‌وجوگر و طالبِ زیبای حقیقی می‌یابیم. بنابراین، هر وجهی از نمودهای طبیعت، مخلوقی از مخلوقات خداوند است. لذا، حضور منظره‌پرداز در طبیعت و پرداختن به زیبایی‌های زمینی به خودی خود نشانهٔ ماده‌گرا بودن هنرمند نیست، همان‌گونه که آرمیدن در کارگاه و پرداختن به نقاشی تجریدی نمی‌تواند نشانهٔ معنوی بودن هنرمند و اثر هنری او باشد. حضور منظره‌پرداز در طبیعت، انتزاعِ مجازیِ زیبایی‌های نور و رنگ، خلق، ابداع، شدن، تسلیم و هر آنچه که با پاکی و بی‌شائبگی همراه است را از دل طبیعتِ زیبا برای او به دنبال دارد و چنین زمان‌هایی، از بهترین، زیباترین، خالصانه‌ترین و بی‌شائبه‌ترین ایام زندگی هنرمند نقاش است. زیبایی‌های طبیعی، حاکی از حقیقتی زیباست که در طبیعت متجلّی شده است. قدر مشترک تمام زیبایی‌های جزیی، "زیبا"ست. زیبا بایستی بسیط و فراگیر باشد تا قادر به ظهور در هر موجودی شود. زیباییِ موجودات همانا نسبتِ واقعی موجود با "زیبا"ست. "روح، با درک زیبایی خویش و زیبایی جهانی که در آن استقرار دارد، ظهور حقیقت وجود را که عین زیبایی است، مشاهده می‌کند. زیبایی، نور خیره کننده‌ای است که از وجود ساطع می‌شود و همه موجودات را در بر می‌گیرد و موجودات چیزی جز نور وجود نیستند. آفرینش هنری، انکشاف حقیقت وجود در اثر هنری است و هنرمند با آفرینش‌های هنری‌اش، پرده از جمال حقیقت برگرفته و جلوه‌های متنوع زیبایی و امر معنوی و جهان معانی را آشکار می‌کند" (نوروزی طلب، ۱۳۸۴، ۵۰).

با مشاهدهٔ آثاری همچون نیلوفرهای آبیِ کلود مونه (تصاویر ۳، ۴ و ۵)، و دریافت مرتبه‌ای دیگر از شهود هنری، این اندیشه در ذهن مخاطب به جنبش درمی‌آید که، اگر فرض شود آن‌گونه که منتقدین و مفسّرین هنری اظهار داشته‌اند، توجه و اندیشه و نگرش سطحی و ظاهری به موضوع و جلوه‌های آنیِ نور و رنگ می‌تواند محرّک قوّهٔ زیباشناختی هنرمند برای ابداع چنین آثار لطیف و زیبایی باشد، پس نقاش منظره‌پرداز، با نگاهی بس روحانی‌تر و عمیق نسبت به مشاهدهٔ طبیعت و حقیقتِ آن، در مرتبه‌ای متعالی‌تر از دریافت زیبایی و مشاهدهٔ انوار و رنگ‌های غیرقابل توصیف قرار می‌گیرد. نقاش برای یافتن کمالِ ترکیب‌بندیِ منظرهٔ خود که با صفت عدالت سروکار دارد چگونه از چشمهٔ عدالت، برای رنگ و نور از چشمهٔ نور، برای لطافت از چشمهٔ لطافت، برای دانایی و توانایی از چشمهٔ دانایی و توانایی و برای زیبایی از چشمهٔ زیبایی بهره‌مند خواهد شد. عشقِ تجلّی یافته در طبیعت، وجود هنرمند را مملو از زیبایی می‌کند. زیبایی‌ای که عشق منشاء آن است. زیبایی، صورت عشق است که در ضرباهنگ موزونِ طبیعت خود را آشکار کرده است.

تصویر ۳- کلود مونه، نیلوفرهای آبی، رنگ روغن روی بوم، ۸۷/۶×۹۲/۷ سانتی متر. انستیتو هنر شیکاگو، شیکاگو.
ماخذ: (http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/monet/waterlilies)

فلوطین (Plotinus) (۲۰۴-۲۷۰ ق.م.)، در بارهٔ علت زیبایی چنین می‌گوید: "روح یا جان ما "برحسب طبیعتش به جهان معقول و وجود حقیقی تعلق دارد" پس هرگاه با چیزی روبرو شود که آشنای اوست شادمان می‌شود "و به جنبش می‌آید و به ارتباط خود با آن آگاه می‌شود، و آنگاه به خود باز می‌گردد و ذات خویش و آنچه را که خود دارد به‌یاد می‌آورد" (احمدی، ۱۳۷۵، ۷۰).

تصویر ۴- کلود مونه، نیلوفرهای آبی، ۱۹۱۶، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰×۲۰۰ سانتی‌متر، موزه ملی هنر غرب، توکیو.
ماخذ: (Heinrich,1994, 85)

تصویر ۵- کلود مونه، نیلوفرهای آبی، ۱۹۱۷. رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰×۱۰۰ سانتی‌متر، موزه هنرهای زیبا، نانت.
ماخذ: (Heinrich,1994, 60)

مبدإ القای هر سروری در منظره‌پردازی، زیبا دیدنِ کلّ صحنهٔ با شکوه خلقت خداوند است که هم متعالی و هم حیرت‌انگیز می‌باشد، آن‌چنان‌که، بالاترین وجه اشتراک وردزورث (Wordsworth) و کنستابل (Constable) نیز در این بود که در همهٔ نمودهای خلقت جذبه‌ای باز می‌یافتند. چنان‌که کنستابل می‌گفت: "هرگز در زندگی چیز زشتی ندیده‌ام" (Clark, 1991, 153).

اگر نقاشی‌های منظره‌پردازانی چون مونه می‌تواند یاد بهشت زمینی را به صورتی وسوسه‌آمیز در ذهن برانگیزد، به آن دلیل است که آثار آنان سرشار از اطمینان به طبیعت است. همه چیز با شعف به نگاه ایشان در می‌آویخت، حتی اگر منظر سیل و مه بود (Ibid, 1991, 179).

۵- حقیقت و طبیعت

ماوراء الطبیعه مبنای تحقق طبیعت است. صور طبیعی تجلّی ذاتِ الهی‌اند. ذات اقدس الهی در عالم اسماء به صفاتی که مبداء خلق اشیاء است، متجلّی شده است و ظهور هر اسمی به عنوان مبداء مجموعه اشیایی است که تحت آن اسم صورت محسوس پیدا کرده است. و بدین جهت، عالم محضر خداست و طبیعت ظهورِ جمالِ او[۳].

سید حسین نصر نیز می‌گوید:

"علم ماوراءالطبیعه سنتی جهان هستی را نه به‌مثابه مجموعه بیشماری از حقایق یا اشیاء بی‌نور و خاصیت که هر یک حقیقت مستقلی برای خود دارند، بلکه به‌صورت تعداد بی‌نهایتی از حقایق و موجودات می‌بیند که هر یک به تنهائی و نیز در مجموع آیینه انعکاس و تجلی حقایق والاتری هستند" (نصر، ۱۳۸۴ [دین و...]، ۳۵).

در سنت‌های تائویی و ذِن، نقاشی‌های مناظر طبیعی، تمثال‌هایی راستین هستند. آنها صِرفاً یک لذت احساسی در ناظر ایجاد نمی‌کنند، بلکه حامل لطف و رحمت و زیبایی و وسیلهٔ اتحاد و اشتراک با حقیقت متعالی‌اند.

در آئین هندو، هر پدیده‌ای در طبیعت از لحاظ جسمی به منشاء الهی خود پیوند دارد.

در دین بودا، تأکید، بر وجود یک نظام طبیعی است؛ که اهمیت دینی دارد، و از نظام اخلاقی جدایی‌ناپذیر و بر حیات بشر حاکم بوده و به طرز انکارناپذیری با آن عجین شده است.

دین زرتشتی رابطه‌ای مستقیم با دنیای طبیعت و عناصر کیانی بر اساس نیایش برقرار کرده و این رابطه را نه فقط در اعتقادات این دین بلکه در شعائر آن نیز گنجانده است.

"برای یونانیان دنیا را "کیان" نامیدن، این مفهوم را همراه داشت که عالم کائنات الگوی نظمی است که هم زیباست و هم موجودی زنده و ذی‌شعور و به بیان افلاطون متعالی‌ترین وجود محسوس است" (همان، ۹۲).

طبیعت از دیدگاه ادیان توحیدی نیز همان‌گونه که در قرآن کریم آمده، مساوی است با کل اشیاء که همه تسبیح‌گوی خداوندند. یعنی تسلیم امر حق‌اند و در هستی‌ای که خداوند به آن‌ها بخشیده، ذاکرند و زیبایی خداوند را آشکار کرده‌اند.

هر مرتبه‌ای از وجود، نحوه‌ای از تجلّی خداوند است.
که جهان صورت است و معنی یار
لیس فی الدار، غیره دیّار

انسان و طبیعت بر اساس قوانین آفرینش از هستی بخش، هستی یافته‌اند. طبیعت بستر رشد و تعالی آدمی است به شرطی که انسان با قوانین آن مطابقت داشته باشد و از قوانین آفرینش آدمی که جهان و سایر آفریدگان بر آن اساس خلق شده‌اند، پیروی کند. کسی که با طبیعت می‌ستیزد و آن را مقهور خواسته‌های انتفاعی خویش می‌کند، در حقیقت با خود می‌ستیزد و در نهایت خود را مضمحل می‌کند.

هنر با پیوندی که از طریق ادیان با طبیعت پیدا می‌کند، به

شکوفایی می‌رسد. دین و طبیعت، روحِ هنر است. همان‌طور که با مفارقت روح از بدن، کالبد نیز فنا می‌شود، هنر، فارغ از حقایق هستی و گوهرِ دین و زیبایی‌های طبیعت، کالبدی بی‌محتوا و تاریک خواهد شد.

بر خلاف نظرات الهیات اصیل مسیحیت در قرون اولیه تاریخ این دین، "این نظریه که طبیعت در اثر رانده شدن آدم از بهشت تاریک شده پرده ضخیمی میان طبیعت و ماورای طبیعت کشید، اهمیت معنوی نظام طبیعت و منشأ الهی این نظام را سال های طولانی از بسیاری از اعیان مخفی نمود. با این حال صدای مخالفت آمیز مسیحیان ناراضی در طول قرون ویژگی معنوی طبیعت و نظامی را که بر حیطه‌های مختلف آن حاکم است قویاً و با صدای رساتری تأئید نموده است" (همان، ۱۰۳).

همچنین، "قرن هاست که مسیحیان در مراسم دینی خود این دعا را تکرار می‌کنند که:

"ای خدای مقدس! ای خدای مقدس! ای خدای مقدس! خدائی که همه موجودات، بهشت و زمین از جلال و عظمت او آکنده است...

Sanctus, sanctus, sanctus, Domine Deus Sabaoth. Plein sunt coeli et terra Gloria eius".

... با وجود افول این دیدگاه در بیشتر ابعاد تمدن غرب و جدا شدن نظام طبیعت از تقدس و از خداوند در فرهنگ غیر دینی و عرفی که در مخالفت با مسیحیت رشد کرده است، مسیحیان کماکان به پیوند بهشت و زمین و عالم ملک و ملکوت و شکوه و جلال خداوند شهادت می‌دهند[۴]" (همان، ۱۰۶-۱۰۵).

کسی چون جان راسکین (John Ruskin) نیز طبیعت را مانند پدیده‌ای الهی می‌دید و از قدرت معنوی سنگ‌ها، و آب‌ها سخن می‌راند.

خداوند متعال، در قرآن کریم می‌فرماید:

"تُسَبِّحُ لَهُ السَّماوَاتُ السَّبْعُ وَ الْأَرْضُ وَ مَن فِيهِنَّ وَ إِن مِّن شَيءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمدِهِ وَ لَاكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسبِيحَهُم إِنَّهُ كَانَ حَلِيماً غَفُورا"

آسمان‌های هفتگانه و زمین و هرکس که در آنهاست او را تسبیح می‌گویند، و هیچ چیز نیست مگر اینکه در حال ستایش، تسبیح او می‌گوید، ولی شما تسبیح آنها را درنمی‌یابید. به راستی که او همواره بردبار [و] آمرزنده است (سوره اسرا، آیه ۴۴).

"به یک معنای ژرف می‌توان گفت که کل طبیعت "مسلمان" است، یعنی خود را تماماً تسلیم خواست و مشیت خداوند کرده است" (نصر، ۱۳۷۳، ۵۷). شاید برای منظره‌پرداز، یکی از مهم ترین دلایل جذابیت حضور و نقاشی در طبیعت همانا مشاهدهٔ مطلقِ تسلیم طبیعت در برابر زیباییِ حقیقی و ادراک آزادی حقیقی و نهایتاً یافتن خویشتن خویش است. نقاش منظره‌پرداز، با اراده و نیتی تازه، برای "دیدنی" عمیق‌تر و توأم با بصیرت، که حاصل جهان‌بینی و تفکر و شخصیت معنوی اوست، می‌تواند ضمن گشودن افق‌هائی نو در نقاشی منظره‌پردازی، نقشی بدیع در روند این هنر لطیف ایفا کند.

از سوی دیگر، "همانگونه که تمام ادیان طی هزاران سال به بشر آموخته‌اند نه تنها محتوا یا روح تعلیمات الهی مقدس است بلکه صوری که خداوند از طریق آنان خود را متجلی کرده است نیز قدسی‌اند" (نصر، ۱۳۸۴ [دین و...]، ۳۶۰)؛ لذا، نقاش منظره‌پرداز آگاه است که چنانچه در کنار کسب مهارت‌های تکنیکی، تعالی جسم و جان ملکوتی خود را نادیده انگارد، نسبت به مشاهدهٔ حقیقت زیباییِ طبیعت به عنوان مبداء اثر هنری، توفیق نخواهد یافت.

نتیجه

از مجموع مباحثی که گذشت می‌توان به نتایجی چند در آفرینش‌های هنری دست یافت که اهم آنها عبارتند از:

الف: اگر هنرمند با ایدهٔ هنر که در خود، هستی دارد مواجه شود، طبیعت را همچون ابژه‌ای مستقل از اراده و خواستِ انسانی مشاهده و آن را به مثابه تجلّی ارادهٔ الهی، نظاره می‌کند. چنین نظاره‌ای، زیبایی طبیعت را که تجلّیِ زیبایی خداوندی و ایدهٔ جاودانهٔ زیبایی است، آشکار و انوار زیبایی‌های طبیعت، روحِ هنرمند را منوّر می‌کند. پرتو زیبایی‌های طبیعی که بر روحِ نقاش تابیده، در اثر هنری‌اش متجلّی می‌شود.

ب: زیبایی در طبیعت با صور گوناگونی ظاهر شده است و این صور در ظهور استمرار دارند. هنرمند با فهمِ شهودیِ این صور، قوانین نمودها و قوانین اشیایی را که بر انسان پدیدار می‌گردد، در قالب نقاشی، مجسّم می‌کند و این قوانین را (قوانین حاکم بر اشیاء طبیعی) به سمتِ صورت‌های استعلایی که غایت آن، حقیقت و ایدهٔ هنر و زیبایی است، تعالی می‌بخشد. در این سیر استکمالیِ صور طبیعی به صور هنری، اصول و قوانین ترکیب‌بندی اثر هنری ظاهر می‌شود. ایدهٔ زیبایی، خود را به صورت قوانین زیبایی در آمیزش فرم‌ها و رنگ‌ها، در اثر هنری آشکار می‌کند.

ج: کیفیت شهودیِ انعکاس زیبایی‌های طبیعت در روحی که ایدهٔ زیبایی آن را منوّر کرده، مبداءِ اثر هنری است، که تکنیک‌های خلّاق در نقاشی را تحقق می‌بخشد. نقّاش، صورت محسوس اثر هنریِ خویش را بر اساس چنین مبداء و رخدادی که در او محقّق شده است، رقم می‌زند و به عبارتی، کمالِ زیبایی را به نسبت دریافتِ شهودیِ خویش، مجسّم می‌کند. غایت و مبداءِ اثر هنری، همان صورت و

محتوایِ اثر هنری است که با یکدیگر وحدت یافته‌اند. به هر میزانی که این وحدت، از شدّت و استحکامِ والایی برخوردار باشد، زیبایی که نتیجهٔ غایی این وحدت است، جلوه و ظهورِ متعالی‌تری خواهد یافت.

د: اثر هنری، پنجره‌ای گشوده، مقابل مخاطب است تا جهان (طبیعت) را از نگاه هنرمند مشاهده کند. اثر هنری به مثابه شیئی در خود (Thing-in-(itself است نه بازنماییِ صرفِ طبیعت که اثر هنری را از کمال خود ساقط کرده و آن را به شیئی ارجاعی تنزّل می‌دهد.

ه: زیبایی حقیقی و ایدهٔ زیبایی است که خود را در اثر هنری جلوه‌گر می‌سازد. تنها اثر هنری است که امکان نمایش محسوسِ ایدهٔ زیبایی را محقّق می‌کند. طبیعت، ایدهٔ زیبایی را با نوعی عدم وضوح، متجلّی کرده است. اثر هنری صور طبیعی را در صورت‌های هنری، با روشنی و وضوح و درخشندگی ظاهر و زیبایی‌های هنری را از زیبایی‌های طبیعی، متمایز می‌کند. با چنین سیر و صعودی است که شیءِ هنری خود را به مثابهٔ ابژهٔ زیباشناختیِ سوژه (هنرمند نقاش) از اشیای طبیعی و صناعی، متمایز و درخشش خود را عیان می‌کند. ماده (فرم و رنگ) آنگاه که از نوکِ قلمِ نقاش بر پهنهٔ بومِ نقاشی می‌نشیند، شروع به درخشیدن می‌کند. طلوعِ زیبایی همچون خورشید رخشنده، واقعه‌ای است که در اثر نقاشی، مجسّم می‌شود. مخاطب همچون ابژه در مقابل سوژه (اثر هنری) بایستی نظاره‌گری مفتوح (Open) باشد تا امکان ظهور سوژه (اثر هنری) در حقیقت وجود آدمی و هستیِ او فراهم شود.

و: ایدهٔ زیبایی، وحدتی بخش ناپذیر و همیشگی (غیر زمانی) است که به صورت مشروط در طبیعت و هنر ظاهر می‌شود. ابژه‌های طبیعی و ابژه‌های هنری (آثار هنری) مقید و مشروط به زمان و مکان می‌شوند لیکن از ایدهٔ زیبایی محاکات می‌کنند. به هر میزان که اثر هنری درخشندگی ایدهٔ زیبایی را عیان سازد، از مشروط و مقیّد شدن به زمان و مکان دوری می‌جوید و به حقیقت زیبایی تقرب پیدا می‌کند. ایدهٔ زیبایی "نمود" نیست و سوژه انسانی به طور مستقیم آن را نمی‌شناسد و به عبارتی علمِ حصولی قادر به فهم و درک آن نیست زیرا (ایدهٔ زیبایی) متعلق به جهان مکانمند و زمانمند نیست. ایدهٔ زیبایی امر فرانمود (Trans-phenomenal) است.

مبداء و منشاءِ هنر، شناخت حضوری زیبایی و حقیقت است. تحقّق این مبداء در هنر، با ابداعِ صورت هنری امکان پذیر است. صورت، تجلّی ایدهٔ زیبایی است. پس ذاتِ هنر و حقیقتِ هنر، زیبایی است. در ذاتِ اثر هنری و روح هنرمند، زیبایی رخ نموده است. ایدهٔ زیبایی که ذاتِ هنر است، مبداء تحقّق کیفیت روحی هنرمند یعنی شهود زیبایی است. مبداء اثر هنری، هنرمند است. پس ذات زیبایی در هنر و هنرمند و اثر هنری به یگانگی و وحدت می‌رسد. مخاطب اثر هنری آنگاه می‌تواند به درک شهودی اثر هنری نایل آید که در برابر اثر هنری، آن گونه مفتوح شود که بتواند قابلیتی را کسب کند تا در تجربهٔ شهودی هنرمند مشارکت لازم را پیدا کند. هرچند که اثر هنری، مخاطب را به مشارکت در تجربهٔ زیباشناختی هنرمند دعوت می‌کند، لیکن هر مخاطبی نمی‌تواند به صورت بلاشرط در این تجربه، از طریق اثر هنری سهیم شود.

ز: مخاطب بایستی فارغ از تقسیمات دوگانهٔ سوژه/ ابژه و با گریز از فردیّت و نفسانیّت‌های انتفاعی، خویش را در برابر تابش زیبایی اثر هنری همچون آیینه‌ای بی نقش و زنگار قرار دهد تا دریافت زیبایی اثر هنری را عمیقاً با روح خود تجربه کند. این تجربه، تجربه‌ای احساسی و شخصی نیست. لیکن احساسات والا و متعالی را برمی‌انگیزد. احساساتی که قدر مشترک همه انسان‌هاست و فاقد اضداد است و همچون مِهر و قهر یا خشم و محبّت، نیست. همهٔ اضداد در مقابل چنین احساسی مضمحل می‌شوند. خورشید زیبایی طلوع می‌کند و همهٔ تاریکی‌ها را می‌زداید. آنچه باقی می‌ماند روحِ شیفته و شیدایی است که مستغرق در زیبایی و به رنگِ انوارِ الهی در آمده است. تنها با شهود استغراقی در حقیقتِ زیبایی است که می‌توان به خلق و درک آثار هنری نایل شد.

ح: انسان و طبیعت، هر دو صنعِ صانع ازلی و در جوهرهٔ آفرینش یگانه‌اند، با این تفاوت که انسان تنها موجودی است که قادر به تصور عالم است و می‌تواند زیبایی‌های آن‌را مشاهده و رموز آن‌را کشف کند. هنرمند، انسانی زیباآفرین است و حساسیت‌های شهودیِ او در ادراک زیبایی‌های طبیعت، مبداء خلق و آفرینش زیبایی در عالم هنر است.

طبیعت آنچنان سرشار از روح معنوی و جلوه‌های زیبای حقیقی است که هنرمند نقاش منظره‌پرداز، علیرغم همهٔ جریان‌های فکری و فلسفیِ انسان محور در دورهٔ مدرنیته، و جدا افتادن انسان معاصر از نیستان معرفت الهی، به هنگام حضور و تفکر در دامن طبیعتِ قدسی و پاک، به فطرت خود، جز جلوه‌های امر زیبا و لطافت‌های الهی چیزی نمی‌یابد.

حضور هنرمند در طبیعت، امکان ارتباط بی‌واسطه‌تری برای دریافت‌های زیباشناسانه و شهودی را فراهم می‌کند. طبیعت در چشم‌اندازی که برابرنهاده شده برای هنرمند است، ضمن ایجاد لطافت‌های روحی و معنوی، هنرمندِ منظره‌پرداز را به‌صورت بی‌واسطه‌ای در محاکات زیبایی‌های حقیقی قرار می‌دهد.

ط: گرچه شهودِ امر زیبا زمان و مکان نمی‌شناسد لکن با توجه به اهمیتی که حضرت حق به تعقّل و تدبّر در کار خلقت جهان از طریق حضور و تدبر در طبیعت قائل شده است، و نیز به جهت دارا بودن زمینه‌های بالقوه نیرومندِ طبیعت برای ایجاد لطافت‌های روحی در هنرمندان و همچنین تقویت نیروی کشف و شهود و دریافتِ متعالی نمونه‌های زیباشناختی از دامن طبیعت برای ابداع آثار هنری، لزوم توجه به اهمیت منظره‌پردازی در میان شاخه‌های مختلف نقاشی، احساس می‌شود.

ی: منظره‌پرداز، در مقام هنرمند هرگاه مفتون و شیدا و عاشقانه و با حالی مفتوح در مقابلِ طبیعت (سوژه) قرار گرفت، در شهودی متقابل، طبیعت، خود، به او همهٔ رمزها و راه‌ها را نشان خواهد داد و نادیدنی‌ها را آشکار خواهد کرد. آفرینش اثر هنری تنها مبتنی بر مهارت در اجرای تکنیک‌های نقاشی نیست بلکه آنچه که در آفرینش اثر هنری اصیل است، شهودی یافتنی است و این یافتن در حصار

تعلیم و تعلم نگنجد.

چنانچه نقاشِ منظره‌پرداز خود را درمقابل طبیعت مفتوح نگه دارد، و جایگاه خود را به عنوان پذیرنده و اُبژه و جایگاه طبیعت را به عنوان الهام دهنده و سوژه بشناسد، در این‌صورت، اشیاء، خود، حجاب و پوستهٔ ظاهریشان را در مقابل دیدگان نقّاش کنار زده و اجازه خواهند داد تا صورتی از صورت‌های زیبایشان بر نقاش آشکار و مکشوف گردد و آنگاه نقاش، صور متخیّلهٔ مشهوده را همچون جواهرهای درخشان و تابناک با ضربه قلم‌های رنگین، مجسّم می‌کند. این حالت، دیگر بی‌اعتبار دانستن هستی مستقل اشیاءِ و از ارزش انداختن جهان عناصر طبیعت نیست، بلکه آشکار کردن وجوه ممکنِ نامرئیِ آنهاست. در این صورت آنچه که طبیعت بر نقاش عرضه می کند، چهره‌ای دیگر از هماهنگی عناصر طبیعت و مخلوقات خداوند مانند نور و شدت ظهور و نزول آن، رنگ، فرم و ترکیب‌بندی در قالبی زیبا و هماهنگ با نظام طبیعت و نظام آفرینش است و نه چیزی بر خلاف آنها.

شایان ذکر است که خلق و ابداع، مختص ذات باریتعالی است و بدیع‌السموات و الارض شایستهٔ خالق بی‌بدیل و احد و صمد است. لیکن هنرمند به واسطهٔ سیر و سلوک معنوی، حقیقت خلق و ابداع را مشاهده می‌کند و آن را مبداء آفرینش اثر هنری قرار می‌دهد. در حقیقت، زیبایی، از طریق هنرمند است که به اذنِ الهی و به ارادهٔ خالق، صورت محسوس پیدا می‌کند. انتساب خلاقیت و آفرینش و ابداعِ هنری، به هنرمند، اطلاقی مجازی است و این همه از قلم دوست، که اوست، سر بر می‌زند.

پی‌نوشت‌ها:

۱ کلود مونه (۱۹۲۶-۱۸۴۰ م.)، نقاش امپرسیونیست فرانسوی.

۲ همان برخورد نخستین هنرمند با طبیعت است که در او ایجاد شگفتی و حیرت می‌کند. نگاهی که جمال طبیعت را به‌صورتی صاعقه‌آسا به‌مثابه خورشیدی درخشان (که چشم را خیره می‌سازد) ملاحظه می‌کند.

۳ ر.ک: مصباح‌الانس فناری و فصوص‌الحکم ابن عربی در باب اسماء الهی فیض اقدس و فیض مقدس.

۴ این مسأله از لحاظ نمادین بسیار مهم است که یکی از برجسته‌ترین قطعاتی که بوسیله یوهان سباستیان باخ ساخته شده قطعه نیایش (Sanctus) در ب ماینور و به‌ویژه بخش (Pleni sunt coeli) آن است که برخی از پیچیده‌ترین و فشرده‌ترین ترکیبات موسیقی را در بر دارد و شنونده احساس می‌کند که در این قطعه موسیقی زمین و آسمان در یک وحدت کامل معنوی به هم پیوند یافته‌اند. با وجود اینکه این قطعه در اواسط قرنی ساخته شده که پیوند میان عالم ملک و عالم ملکوت آنچنان سریع در فلسفه و علوم از هم گسسته می‌شد، با این حال هنوز می‌توان پیوند زمین و آسمان را در آن احساس کرد (به نقل از همان منبع).

فهرست منابع:

قرآن مجید (۱۳۸۴)، ترجمهٔ محمد مهدی فولادوند، ویرایش فنیِ بهاءالدین خرمشاهی، دارالقرآن الکریم "دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی"، چ ۵، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۷۵)، حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه‌ی هنر، نشر مرکز، چاپ سوم، تهران.
افلاطون (مهر ۱۳۸۰)، دورهٔ آثار افلاطون، ترجمهٔ محمد حسن لطفی - رضا کاویانی، خوارزمی، ج ۱، تهران.
برِت، آر.ال (۱۳۸۲)، تخیل، ترجمه مسعود جعفری، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران.
بنیامین، والتر (۱۳۶۶)، نشانه‌ای به رهایی، ترجمهٔ بابک احمدی، نشر تندر، تهران.
بورکهات، تیتوس (۱۳۷۶)، هنر مقدس، ترجمهٔ جلال ستاری، انتشارات سروش، چاپ دوم، تهران.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه دهخدا، زیر نظر دکتر محمّد معین و دکتر سیّد جعفر شهیدی، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، چاپ دوم از دوره جدید، تهران.
رید، هربرت (۱۳۸۰)، معنی هنر، ترجمه نجف دریابندری، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۳)، ارزش میراث صوفیه، امیرکبیر، چاپ سوم، تهران.
فلوطین (۱۳۶۶)، دوره آثار فلوطین، ترجمه محمد حسن لطفی، انتشارات خوارزمی، ج ۲، چ ۱، تهران.
گامبرج، ارنست (۱۳۷۹)، تاریخ هنر، ترجمهٔ علی رامین، چ ۱، نشر نی، تهران.

گنون، رنه (بهار ۱۳۸۲)، کلمه و نماد، ترجمه فرزانه طاهری، خیال (فصلنامهٔ فرهنگستان هنر)، شماره ۵، صص ۸۳-۷۸.
مقدم، محمد، (۱۳۷۷)، جستار دربارهٔ مهر و ناهید، مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگها.
مولبرگر، ریچارد (۱۳۸۵)، مونه چگونه مونه شد؟، ترجمهٔ مژگان رضانیا، نشر نی، چاپ اول، تهران.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۷)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، ققنوس، تهران.
نصر، سید حسین (۱۳۷۳)، جوان مسلمان و دنیای متجدّد، ترجمهٔ مرتضی اسعدی، طرح نو، چاپ اول، تهران.
نصر، سید حسین (۱۳۸۴)، دین و نظام طبیعت، ترجمهٔ محمد حسین فغفوری، حکمت، چاپ اول، تهران.
نوروزی‌طلب، علیرضا (۱۳۸۴)، جستاری در اصول و مبانی نظری نقد و تفسیر هنرهای تجسمی، خیال شرقی، فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۱، کتاب اول، صص ۵۳-۵۰.
وال، ژان (۱۳۷۰)، بحث در مابعدالطبیعه، ترجمهٔ یحیی مهدوی و همکاران، خوارزمی، تهران.
هوسرل، ادموند (۱۳۷۲)، ایده پدیده‌شناسی، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، آموزش انقلاب اسلامی.

Clark, Kenneth, (1991), *LANDSCAPE INTO ART,* John Murray, London.
Gombrich, E. H., (2000), *ART AND ILLUSION (A Study in the Psychology of Pictorial Representation),* Princeton University Press, New Jersey.
Heinrich, Christoph, (1994), *Claude Monet,* English translation: Michael Hulse, Benedikt Taschen, Cologne.
Reyburn, Scott, (2004), *The Art of The Impressionists*, Bookmart Ltd., Leicester.
http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/monet/ waterlilies/