Literature Research Quarterly
Vol. 14, No. 2,
Summer 2026
pp. 1-30
Original Article

The interaction of literature and painting in two poems by Jacques Prevert and Yaqoub Zare

Fatema Sadat Hossaini[1], Ebrahim Mohammadi*[2], Baharak Valinia[3]

1. Phd student in Persian Language and Literature, Lyrical Literature major, Department of Persian Language and Literature, University of Birjand.
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Birjand.
3. Visiting Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Birjand.

Received date: 27.01.2026 Accepted date: 20.06.2026

Abstract

In this reasearch, the interaction of literature and painting in Persian and French poems - by Yaqoub Zare and Jacques Prevert - Which have similar imaginary, mental, and imagery themes, are examined in a comparative-interdisciplinary manner. The effect or relationship between the poems is not our goal and the theoretical framework of the research is about examining similarities. Therefore, it must be said that this essay, in terms of theoretical framework, is close to the branches of comparative literary studies, which are based on Salmon Praver's book, it examines literary parallels and similarities regardless of relationship and influence. In Alfred Owen Aldridge's view, the purpose of examining literary parallels and similarities between works is to examine similarities in style, structure, thought, and approach between works that are unrelated to each other or that show no obvious influence.The interpretation model of text is derived from interdisciplinary literature-painting studies, in which paintings elements such as frame, shape, color, and choosing the right brush are analyzed in interaction with the poem and its components. Studies show that poetry and painting, in these two artistic language-visual frames, depict a unique landscape. In addition, the connection between the two arts of poetry and literature has

* Corresponding Author's E-mail: emohammadi@birjand.ac.ir

given mental concepts and purely abstract images, within the framework of painting-poetry, both static and dynamic. Therefore, in both works, "constant dynamic " (as interpreted by Vaez Qazvini) is seen. The frame of both texts expands gradually from the focal part of the image (the central element). The perspective in Zare's poetry is variable, while it is constant in Prevert's poetry. There are various visual forms in the two poems, and Prevert also uses non-visual forms. The poets of both literary works are aware of the effect of color in painting. So, they use a variety of warm, cold, and neutral colors and the light shading technique.

Keywords: Interdisciplinary Literary Studies, Literary parallels and similarities, Jacques Prevert, Constant dynamic, The interaction of poetry and painting.

Introduction

Similar imagination, expression, image, thought and artistic attitude bring the poetry of two poets, from two different worlds, societies, and cultures, closer to each other, and it makes the two birds come alive in the words and images of the poets' paintings. Thus, Jacques Prevert in Paris, with the poem "To Draw a Bird," and Yaqoub Zare in Kerman, with a ghazal from the book of poems "apple, rhubarb, Saadi," put a bird into a painted cage and create a dynamic image of the freedom and captivity of a bird. The present study examines the interaction of literature and painting in these two poems. The connection and interaction of literature and painting expand the imagery of many literary and artistic works. In this interaction, the vast world that encompasses the two arts of poetry and painting makes the audience's perspective multifaceted. Such a space in various works increases the level of awareness and knowledge of the author (writer, poet or artist) and the audience. The present study, by using the artistic theories of Henry H. H. Remak, René Wellek, and Alfred Owen Aldridge, examines the literary similarities in these poems and the interaction of literature and painting in the content and form of these two poems, and It examines the components and elements that are

effective in the creation of a painting, such as shapes, colors, painting, brush processing, etc, which are used in the form of vocabulary.The stability of the painted images, combined with the poetry and dynamism of the words, creates a fluid flow or a constant dynamic on the mental canvas.

Theoretical framework and research method

Literature and art, alone or in connection with each other, derive principles and foundations from nature and create a new and unique textual world. This interaction is two-way; the first method is painting through words, and the second method is drawing poetry through painting tools. In the present study, the interaction between the paintings and poems of Prevert and Zare is examined in two steps, respectively: In the first step, titled (overview of two poems), we will examine and explain the concepts and ideas of the poems, And in the second step, the reflection of painting elements in the poems of Prevert and Zare is examined from the perspective of Frida Edgo in the book "Shape, Word, Color":

1. Frame/Picture Frame
2. Shapes
3. Color and Coloring
4. brush processing

Analysis and review (overview of two poems)

Jacques Prevert begins the poem by describing the design of a cage; However, this poem is dynamic and transcends the boundaries of painting, in other words, it has a constant dynamic. The purpose of constant dynamic is to link the dynamics of poetry and the stability of painting. The poet also gives his work a cinematic aspect by using numerous techniques and references to sensory matters such as "green branch", "fresh breeze", "sunlight", "animals noise", and "summer heat".

In parts of this text, the boundary between reality and fantasy collapses, and traces of surrealism can also be found. Yaqoub Zare begins the poem with the question, "Repetitive painting?"This unfinished question indicates the presence of painting in the text and its connection to poetry. A bird on the painter's canvas leaves the cage and enters the space of nature. The painting style that Zare describes is like cut-out animations.

1. Frame/Picture Frame

Both poets describe a bird, which is the central image of the work and then design the background of the text. Prevert begins the text by describing an unfinished painting. He uses the viewer's perspective to describe the painting. After that, he places the central image in different backgrounds and frames. The placement of these frames designs a collage in the audience's mind. In the continuation of the poem, there is a horizontal view at the canvas of the poem. The simplicity and uniformity of the perspective create a calm atmosphere in the poem. Zare begins the poem and the image described in it with a central image of a bird in a horizontal frame from the viewer's perspective, and gradually designs the frame and background of the image. In this way, the mind floats between looking from the viewer's perspective and watching from bottom to top and from top to bottom. The constant change of perspective and the rapid completion of painting elements are frequent in Zare's poetry.

2. Shapes

Prevert uses some of the audience's five senses, such as vision, hearing and touch, in numerous ways to help the audience understand the atmosphere of the poem. In this poem, he wants to draw warmth, freshness, and noise on a mental canvas. He also reflects the voice of a singing bird in the mind of the audience. Zare's poetry is full of visual images. He creates a sense of warmth through the use of warm colors such as red in descriptions or direct allusions. Many of the imagery in

Prevert's poetry can be seen in Zare's work; however, Prevert describes mental forms that are difficult to imagine and design. The design of shapes with warm and cold colors is repeated throughout Zare's poetry. The poet's mind seems to be caught in an endless cycle of images, especially in the phrase "show the bird the other side of the coin."

3. Color and Coloring

In painting, color and coloring and in composing poetry, the choice of words and their arrangement are important. If the words reflect the concept of color, such as its warmth, coolness, or neutrality, they can be used in painting poetry. Prevert and Zare have used this method to paint their poetic canvas. In this poem, Prevert sometimes uses bright and natural colors and in some cases leaves the audience to imagine the colors of objects. Zare uses numerous colors to paint a picture in the poem. He evokes warm colors with the words "fiery," "sun" and "red" and cold colors with the word's "sky" and "subterranean[1]". He also reflects the neutral colors of gray, brown, and beige with the word's "mountain" and "dove feathers".

4. brush processing

The choice and use of drawing tools is important in drawing and painting. Painters bring life and light to inanimate objects and images by choosing the right tools. Prevert and Zare reflect light and darkness in their work and paint the canvas of their poetry like a masterful painter with numerous descriptions. Painters use a technique called light shading[2] with a brush and a combination of different colors. Prevert and Zare also use this technique in their poetry. Their layout and concepts act

1. Subterranean or Qanat is a smart and traditional irrigation system that aims to transfer water from underground aquifers to the surface of the earth
2. (Light shading or Chiaroscuro) A technique in painting and drawing. an effect of contrasted light and shadow.

like a brush, reflecting light, darkness, and light shading.

Result

Studies show that the two poems by Prevert and Zare are similar in content and approach .Both poets have created an interaction between poetry and painting. In addition, they try to reflect painting and its techniques in their poetry. The combination of the dynamism of poetry with the stability of painted images makes the term " constant dynamic " appropriate for this style of work. Therefore, this term can be considered as the main feature of the image in these poems. In addition, this term can be used for interdisciplinary literary study and linking contrasting elements together. The contrast between dynamism and stability has made Prevert's poetry resemble cinematic works and Zare's poetry resemble cut-out animations. Both poets first describe the central image of the work and gradually describe the background of the poem. The perspective in Prevert's poem is horizontal and uniform. But, the perspective in Zare's poem is variable. Both poems have different visual forms; however, some of Prevert's descriptions, such as animal noises, do not have a specific form for painting. The poets of both literary works use a variety of warm, cold, and neutral colors because they are aware of the effect of color in creating the atmosphere of their literary works. Both poets use the light shading technique like master painters.

Resources

- Afrahteh, Allahyar and others. (Winter 1403). "The Connection between Painting and Literature: Mohammad Ibrahim Jafari". *The Fourth International Conference on Literature, Linguistics and Humanities.*
- Albughbish, Abdullah. (Spring 2019). “The Connection between Literature and Miniature, A Fiction by Abutorab Khosrawi As A Case”. *Journal of Persian Language and Literature*. Dore 20, sh 40, pp. 131-151.
- Anoushirvani, Alireza and Atashi, Laleh. (Fall 1390). “Literature and

Painting: Blake's Romantic Paintings of Milton's Epic". *Comparative Literature Bi-Quarterly (Special Issue of the Academy of Persian Language and Literature)*. Dore 2, sh 4, pp. 100-120.

- _____. (Spring 1391). "A Comparative and Interdisciplinary Analysis of Poetry and Painting in Sohrab's Works," *Bimonthly Journal of Linguistic Studies (Comparative Language and Literature Studies)*, Dore 3, sh 1, pp. 1-24.
- Ardalan Javan, Seyed Ali. (Spring 2009). "Literature and Painting, two Manifestations of a Single Reality". *Meshkoweh Quarterly*, Dore 28, sh 1, pp. 96-104.
- Aristides, Juliette. (2006). *Classical drawing atelier A contemporary guide to traditional studio practice*. New York: Watson-Guptill.
- Asgarnezhad, Monir and Ghozashti, Mohammad Ali. (Spring and Summer 1394). "Literary Art and Art Literature". *Bi-Quarterly Journal of Grammatical and Rhetorical Research (Former Literary Sciences)*. Dore 5, sh 7, pp. 213-232.
- Barber, Barrington. (2006). *The Fundamentals of Drawing in Colour*. London: Arcturus foulsham.
- Crilley, Mark. (2015). *The realism challenge: drawing and painting secrets from a modern master of hyperrealism*. New York: Watson-Guptill.
- Damelio, Joseph. (2004). *Perspective Drawing Handbook*. New York: Tudor.
- Daryabandari, Najaf. (1354). *The Meaning of Art*. Written by Herbert Reed. Third edition, Tehran: Franklin.
- Deleuze, Gilles. (1997). *Cinema1 The Movement- Image. Translated by Hugh Tomlinson and others*, Fifth printing, Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Edgo, Frida. (1395). *Shape, word, color.* Translated by Behrouz Awazpour, Tabriz: Mugham.
- Emami, Karim. (Summer 1360). "A second look at the world of poetry and painting of Sohrab Sepehri". *Ayandeh*. Dore 7, sh 5, pp. 374-380.
- Farid, Javad. (1400). *Collection of poems by Jacques Prevert*. Fourth edition, Tehran: Mahris.
- Ghahramanpour, Masoumeh and others. (Spring 1400). "A Comparative

Study of Painting Elements in the Poetry of Sohrab Sepehri and Suzan Alivan". *Journal of Comparative Literature (Arabic-Persian Comparative Studies)*. Dore 11, sh 1, pp. 135-153.

- Hafez Shirazi. (1397). *Divan of Hafez Shirazi*. Fifth edition, Tehran: Payam Adalat.
- Hampton, Anita and others. (2011). *Oil painting step by step.* Laguna Beach: Walter Foster.
- Itten, Johannes. (1378). *The Art of Color*. Translated by Arabali Sharveh, Tehran: Yasawali.
- Jawani, Asghar. (Fall and Winter 1379). "Experience of Two Perspectives: Imagination in Poetry and Painting". *Isfahan Culture Quarterly*. sh 17 and 18, pp. 78-90.
- Klages, Mary. (1401). *Textbook of Literary Theory*. Translated by Jalal Sokhanvar and others, 4th edition, Tehran: Akhtaran.
- Molavi Nafchi, Asghar and Shamsabadi, Hossein. (Fall 1392). "The Connection Between Poetry and the Art of Painting". Comparative Literature Studies Quarterly. Dore 7, sh 27. pp. 155-170.
- M.Parramon, Jose. (1985). *The big book of watercolor*. New York: Watson-Guptill.
- Prevert, Jacques. (1350). *The Foundation of New Poetry in France: Romanticism, Symbolism, Parnassus, Dadaism, Surrealism and its Connection with Persian Poetry*. Compiled by Hassan Honarmadi, Tehran: Bazargan.
- Salman Praver, Siegbert. (1401). *An Introduction to Comparative Literary Studies*. Translated by Alireza Anoushirvani and others, fifth edition, Tehran: Samt.
- Shafie Kadkani, Mohammad Reza. (1392). *With lights and Mirror, In Search of the Roots of the Evolution of Contemporary Iranian Poetry*. Fourth Edition, Tehran: Sokhan.
- Vaez Qazvini, Mullah Mohammad Rafi. (1359). *Divan of Mullah Mohammad Rafi Vaez Qazvini*. Edited by Seyyed Hassan Sadat Naseri, Ali Akbar Elmi Press Institute: (out of place).
- Zare Nadiki, Yaqoub. (1391). *Apple, Rhubarb, Saadi*. Tehran: Fifth Chapter.

فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۴، شماره ۱، تابستان ۱۴۰۵
صص ۱-۳۰
مقاله پژوهشی

«شتاب ساکن» در تصویر؛
تعامل ادبیات و نقاشی در دو سروده از ژاک پره‌ور و یعقوب زارع

فاطمه سادات حسینی[۱]. ابراهیم محمدی[۲*]، بهارک ولی نیا[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی گرایش ادبیات غنایی، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند
۲. . دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند.
۳. مدرس مدعو گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۱۱/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۳۰

چکیده

در این پژوهش، تعامل ادبیات و نقاشی در دو شعر فارسی و فرانسوی -از یعقوب زارع و ژاک پره‌ور- که در محورهای خیال، عاطفه و تصویرسازی رویکرد همانندی دارند، به شیوهٔ تطبیقی-بین‌رشته‌ای بررسی می‌شود، بی‌آنکه یکی خاستگاه و سرچشمه دیگری دانسته شود. از این‌رو باید گفت این جستار، از حیث چهارچوب نظری، به شاخه‌ای از مطالعات ادبی تطبیقی نزدیک است که به‌نوشتهٔ سالمن پراور، بر «مطالعهٔ توارد‌ها و تشابهات ادبی»، فارغ از اثرگذاری و اثرپذیری، متمرکز است. در دیدگاه اَلفرد اوئن آلدریج، مقصود از «مطالعهٔ توارد‌ها و تشابهات» بررسی وجوه تشابه و همانندی در سبک، ساختار، اندیشه و رویکرد آثاری است که با یکدیگر ارتباط ندارند یا لزوماً نشان تأثیر-تأثر میان آن‌ها آشکار نیست. الگوی خوانش و تفسیر مقایسه‌ای دو متن، از شاخهٔ مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات-نقاشی برگرفته شده است که در آن عناصری مانند کادر/ قاب، شکل، رنگ و پردازش قلم در پیوند با شعر و اجزاء آن تحلیل می‌شود. بررسی‌ها نشان می‌دهد که تعامل شعر و نقاشی در این دو قاب هنری زبانی-تصویری، افزون‌بر ترسیم منظره و فضایی بدیع، مفاهیم و تصاویر ذهنی و انتزاعی محض را در قاب نقاشی-شعر، ایستایی و پویایی توأمان بخشیده است؛ بنابراین، در هر دو اثر «شتاب ساکن» (به‌تعبیر واعظ قزوینی) دیده می‌شود. کادر هر دو متن به‌تدریج و از بخش کانونی تصویر (عنصر مرکزی) بسط می‌یابد. افق نگاه در شعر زارع، متغیر و در شعر پره‌ور، ثابت است. اشکال مختلف بصری در دو شعر وجود دارد و پره‌ور از اشکال غیربصری نیز استفاده می‌کند. هر دو شاعر، با آگاهی از تأثیر رنگ در نقاشی و تلطیف فضای اثر، از انواع رنگ‌های گرم، سرد و خنثی و تکنیک سایه-روشن استفاده می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: مطالعات بین‌رشته‌ای ادبی، مطالعهٔ توارد‌ها و تشابهات، ژاک پره‌ور، شتاب ساکن، تعامل

---

* نویسنده مسئول: Email: emohammadi@birjand.ac.ir

شعر و نقاشی.

مقدّمه

خیال، بیان، تصویر و اندیشه‌ای مشابه، فاصلهٔ دور و دراز پاریس تا کرمان را از میان برمی‌دارد و نگرش هنری همسان، شعر دو شاعر، از دو زبان و زیست‌جهان دور از هم را به یکدیگر نزدیک می‌کند و باعث می‌شود دو پرنده در تعامل واژه و نقش، در تابلوی نقاشی شاعران جان بگیرند؛ یکی در پاریس و دیگری در کرمان و این‌گونه، ژاک پره‌ور(۱) با آفرینش شعر «برای ترسیم یک پرنده»(۲) و یعقوب زارع(۳) در غزلی(۴) از مجموعهٔ *سیب*، *ریواس*، *سعدی*، پرنده‌ای را به دل قفس نقاشی شده برده‌اند و تصویری پویا از آزادی و اسارت یک پرنده خلق می‌کنند. این پژوهش از رهگذر شاخه‌ای از مطالعات تطبیقی ادبی که به بررسی تشابه‌ها و تواردهای میان آن دسته از متون ادبی که به بیش از یک زبان نوشته شده و در جوامع متفاوتی شکل گرفته‌اند، می‌پردازد و می‌کوشد تعامل ادبیات و نقاشی را در دو شعر یادشده، بررسی کند.

دو متن مورد بررسی، نمونه‌ای عینی از تعامل نقاشی و شعر هستند؛ دو هنری که از گذشته‌های دور با هم پیوند داشته‌اند (انوشیروانی و آتشی، ۱۳۹۰: ۱۱۷) تا جایی‌که «خاستگاه‌های نظریهٔ خویشاوندی شعر و نقاشی را در رسالهٔ هنر شعر هوراس و بوطیقای ارسطو، می‌توان یافت» (انوشیروانی و آتشی، ۱۳۹۱: ۶). پیوند و تعامل ادبیات و نقاشی باعث غنا و ژرفای تصاویر بسیاری از آثار ادبی و هنری شده است؛ در این تعامل، جهان وسیعی که گسترهٔ دو هنر شعر و نقاشی را دربرمی‌گیرد، نگاه مخاطب را چندوجهی و غنی می‌سازد. چنین فضایی در آثار مختلف، سطح آگاهی و دانش مؤلف (نویسنده، شاعر یا هنرمند) و مخاطبان را می‌افزاید.

چنان‌که از گزارش سالمن پراور در کتاب *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی* (سالمن پراور، ۱۴۰۱: ۱۶) به‌روشنی برمی‌آید، هر کدام از رویکردهای ادبیات تطبیقی، پارادایم مرکزی و عنصر مسلط ویژه‌ای دارد؛ در برخی، پارادایم مرکزی، تأثیر و بررسی رابطهٔ تأثیر-تأثری آثار ادبی و ادبیات ملل و در برخی دیگر، همانندی و بررسی عناصر تشابه[۳] و قرابت[۴] است؛ به عنوان مثال، نظریات هنری رماک[۵] در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقدی که رنه ولک[۶] به موضوعات تأثیر و تأثر و اثبات‌گرایان وارد می‌کند، مطالعه و سنجش تشابه ادبیات ملل مختلف را با یکدیگر یا با سایر هنرها و علوم فراهم کرده است و باعث برجسته شدن اهمیت مطالعات بین‌رشته‌ای می‌شوند.

3. Analogy
4. Affinity
5. Henry H. H. Remak
6. René Wellek

بنابراین، روش دوم که متون ادبی، هنری و علمی مختلف را بر اساس مشابهت مطالعه می‌کند، رویکرد مناسبی برای انجام این پژوهش است. از دیدگاه اَلفرد اوئن آلدریج[7]، مقصود از مطالعه «تشابهات» یا «قرابت‌ها» بررسی شباهت در سبک، ساختار، اندیشه و رویکرد آثاری است که با یکدیگر ارتباطی ندارند یا لزوماً میان آن‌ها، نشان تأثیر-تأثر آشکار نیست. بنابراین، در این نوع از مطالعات می‌توان اشعاری را که تصاویر و ایماژهای مشابه دارند، فارغ از تأثیر متقابل آن‌ها بررسی کرد (همان: ۵۴ و ۵۷). این پژوهش نیز با همین رویکرد، به بررسی تشابهات ادبی و توارد در این اشعار و نیز بررسی تعامل ادبیات و نقاشی در محتوا و فرم این دو سروده می‌پردازد.

برای پژوهش ادبی تطبیقی در حوزهٔ تعامل ادبیات و نقاشی، باید تصویرسازی و طراحی‌های انجام شده از طریق کلمات را بررسی کرد. می‌توان تمامی اجزاء و عناصری را که در پیدایش یک نقاشی مؤثر هستند از قبیل اشکال، رنگ‌ها، چگونگی رنگ‌آمیزی، پردازش قلم و ... در قالب واژگان به کار برد (ادگو، ۱۳۹۵: ۲۴). شاعر با استفاده از نقاشی و تکنیک‌های آن در قالب کلمات، تابلویی شاعرانه طراحی می‌کند. تصاویر شعر، انتزاعی و ذهنی هستند که حضور اشکال، مفاهیم و تصاویر بصری نقاشی، تابلویی ذهنی با جزئیات دقیق و پویا را در ذهن مخاطب ترسیم می‌کند. ایستایی و ثبات تصاویر نقاشی در پیوند با شاعرانگی و پویایی واژگان، جریانی سیال یا شتابی ساکن را میان تابلوی ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. پره‌ور و زارع، یک پرنده را در مرکز اثر خود قرار داده‌اند و تابلو را به وسیلهٔ پیوند شعر و نقاشی، پویا ساخته‌اند.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های متعددی در حوزهٔ تعامل نقاشی و ادبیات انجام شده است که در مسیر انجام این پژوهش به مثابهٔ راهنما هستند. به عنوان نمونه، امامی در مقالهٔ «نگاهی دوباره به دنیای شعر و نقاشی سهراب سپهری» (۱۳۶۰) به صورت میان‌رشته‌ای شعر و نقاشی سپهری را بررسی کرده است و ضمن توجه به میزان تکرار واژگان، به اهمیت مضامین نیز پرداخته است. همچنین، جوانی در مقالهٔ «تجربه دو نگاه "تخیل در شعر و نقاشی"» (۱۳۷۹) به بازتاب و تجلی امر یکسان تخیل در دو رشتهٔ شعر و نقاشی می‌پردازد. انوشیروانی و همکاران در مقالهٔ «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب» (۱۳۹۱) مضمون‌های ایستا و پویا را در منتخبی از اشعار و نقاشی‌های سهراب سپهری را بررسی می‌کنند. عسگرنژاد و همکاران در مقالهٔ «هنر ادبی و

7. A. Owen Aldridge

ادبیات هنری» (۱۳۹۴) حضور تخیل، کلمه و تصویر را در متون مختلف بررسی می‌کنند. همچنین، به ژرفای آثار بین‌رشته‌ای نیز می‌پردازند. آلبوغبیش در مقالهٔ «همکنشی ادبیات و نقاشی در داستانی از ابوتراب خسروی» (۱۳۹۸) حضور و بازتاب نگارگری در داستان «مینیاتورها» از ابوتراب خسروی را بررسی می‌کند. این اثر پیوند و تعامل شعر و نقاشی را در یک اثر منثور مورد توجه قرار داده است. قهرمان‌پور و همکاران در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی عناصر نقاشی در شعر سهراب سپهری و سوزان علیوان» (۱۴۰۰) چهار مؤلفهٔ کلی و اصلی نقاشی از قبیل رنگ‌آمیزی، ترکیب‌بندی، قرینه‌سازی و قلم‌گیری را در اشعار سهراب سپهری و سوزان علیوان مطالعه می‌کنند. رویکرد پژوهش در این اثر به شیوهٔ مطالعه در این پژوهش نزدیک است؛ زیرا به مطالعهٔ چهار عنصر اصلی نقاشی و پیوند آن در دو شعر می‌پردازد. افراخته و همکاران در مقالهٔ «پیوند نقاشی با ادبیات: محمد ابراهیم جعفری» (۱۴۰۳) پیوند ادبیات و نقاشی در آثار محمد ابراهیم جعفری و تعامل متقابل آن‌ها را بررسی کرده‌اند. تمامی آثاری که ذکر شد، به پیوند شعر و نقاشی توجه کرده‌اند؛ تعدادی از پژوهش‌ها شعر و نقاشی یک هنرمند را بررسی کرده‌اند، برخی به تعامل این دو هنر در یک اثر پرداخته‌اند و شماری از پژوهش‌ها رویکردی بین‌ادبی یا میان‌رشته‌ای دارند. افزون بر این‌که بررسی تعامل شعر و نقاشی در سروده‌های پره‌ور و زارع، اساساً کار تازه‌ای است، آن‌چه به این پژوهش تفاوت و تازگی بیشتر می‌بخشد، بررسی تعامل نقاشی و شعر در دو متن ادبی است که مخاطب در آن‌ها تنها با شعری که عناصر نقاشی دارد، مواجه نمی‌شود؛ بلکه، با مجموعه‌ای از هنرها و ارتباطات جدید روبروست.

چهارچوب نظری و روش تحقیق

برای مطالعه و بررسی کامل و درک زوایای پنهان این اشعار، بایستی روابط آن‌ها را با سایر هنرها به ویژه نقاشی که تعامل و پیوندی آشکار با شعر دارد، سنجید. شاعران در متون مورد مطالعهٔ این پژوهش، از طریق تلفیق مباحث ادبی با تکنیک‌ها و مبانی نقاشی، آثاری آفریده‌اند که آشنایی هم‌زمان با شعر و نقاشی، باعث درک ژرفای مفهوم متن می‌گردد. پیوند ادبیات و نقاشی، بازتاب ادبیات در نقاشی و بالعکس، فضایی جدید را در بستر تصاویر قبل ترسیم می‌کند؛ به قول ارسطو، «هنر و ادبیات روندی را کامل می‌کند که دنیای طبیعی آن را ناتمام گذاشته است» (کلیگز، ۱۴۰۱: ۳۰). ادبیات و هنر به تنهایی یا در ارتباط با یکدیگر، اصول و مبانی را از طبیعت می‌ستانند و به شیوه‌ای بدیع جهان متنی جدید و منحصر به فردی می‌آفرینند. این تعامل دوسویه است؛ با استفادهٔ از واژگان می‌توان یک نقاشی را در متنی ادبی آفرید یا از طریق اشکال، رنگ‌ها و تکنیک‌ها، یک اثر ادبی را مصور ساخت. همچنین، می‌توان تمامی اجزاء و عناصری که در پیدایش یک نقاشی مؤثر هستند از قبیل اشکال، رنگ‌ها، چگونگی رنگ‌آمیزی، پردازش قلم و ... را در قالب

واژگان به کار برد (ادگو، ۱۳۹۵: ۲۴). هم‌زیستی و تعامل میان ادبیات و نقاشی، تصاویر و وقایعی جدید و منحصربه‌فرد و روابطی بدیع و بی‌سابقه می‌آفریند؛ به عنوان مثال، ارتباط این دو هنر، باعث حضور تکنیک‌های پویانمایی در یک متن می‌شود. از این‌رو تحلیل آن نیز نیازمند به‌کارگیری اصول جدیدی است. در پژوهش حاضر، تعامل نقاشی و آثار پره‌ور و زارع به ترتیب در دو گام بررسی می‌شود؛ در گام اول، با عنوان (نمایی کلی از دو شعر) به بررسی و شرح مفاهیم و نگرش اشعار پرداخته است. در گام دوم طبق نظر فرید ادگو در کتاب *شکل، کلمه، رنگ*، بازتاب عناصر نقاشی در قالب کلمات اشعار پره‌ور و زارع ذیل چهار عنوان کلی، به صورت تطبیقی (بدون بررسی رابطهٔ تأثیر و تأثری) بر اساس نظریهٔ هنری رماک مطالعه می‌شود:

۱. کادر/ قاب تصویر؛
۲. اشکال؛
۳. رنگ و رنگ‌آمیزی؛
۴. پردازش قلم.

نمایی کلی از دو شعر

پره‌ور در شعر «برای ترسیم یک پرنده» طراحی قفسی با دری باز برای به دام انداختن پرنده‌ای واقعی را درون تابلوی نقاشی آموزش می‌دهد. او درواقع پرنده را می‌فریبد. پره‌ور به نام و نوع پرنده اشاره‌ای نمی‌کند؛ گویی، از دید او تنها مفهوم آزادی اهمیت دارد که پرنده نماد آن است. زارع در شعر خود جریانی از نقاشی‌های متعدد و متوالی را ترسیم می‌کند. او به مخاطب می‌آموزد که چگونه احوال مختلف زندگی یک پرنده را در نقاشی بازتاب دهد. نوع پرندهٔ شعر زارع، کبوتری است که می‌توان آن را استعاره‌ای از دل دانست. شعر زارع قفسی شعله‌ور دارد که بعد درِ آن گشوده می‌شود. از دیرباز شاعران، قفسهٔ سینه را به دلیل شباهت استخوان‌های دنده، به قفس تشبیه کرده‌اند و دل را چون مرغی اسیر در کنج آن نهاده‌اند؛ این مرغ نیز هیچ پرنده‌ای نیست جز کبوتر: مرغ دل، کبوتر دل و... . این تعبیر در شعر حافظ نیز دیده می‌شود: «رواست در بر اگر می‌تپد کبوتر دل/ که دید در ره خود تاب و پیچ دام و نشد» (حافظ، ۱۳۹۷: ۱۹۶). سینه نیز که جایگاه دلی ملتهب از آتش عشق است، شعله‌ور و آتش‌گرفته ترسیم شده است: «سینه گو شعلهٔ آتشکدهٔ فارس بکش» (همان: ۲۷۸). هر دو شاعر در آغاز اثر خویش به حضور نقاشی در متن اشاره می‌کنند تا مخاطب را به هر دو ساحت شعر و نقاشی فراخوانند و تأکید کنند که فرم هنری شعر، این‌جا، محصول تعامل مستقیم شعر و نقاشی است و بدون درک این تعامل، نمی‌توان به جهان متن دو شعر وارد شد.

ژاک پره‌ور شعر را با توصیف طراحی و نقاشی یک قفس آغاز می‌کند. درون آن شیء زیبایی

طراحی شده است که باعث به دام افتادن پرنده می‌شود. او این تابلوی نقاشی ناتمام را در چهار پس‌زمینهٔ مختلف پشت درخت، میان باغ، درون بیشه و جنگل قرار می‌دهد و تصویری از یک کلاژ[8] به ذهن مخاطب متبادر می‌سازد. گویی تصویری متشکل از چهار بخش و زمینهٔ مجزا را در ذهن مخاطب ترسیم کرده و اثری یکسان را در این چهار فضای متفاوت قرار می‌دهد. وجه شباهت این بخش‌های مجزا در وجود تابلو نقاشی یکسان و فضای طبیعت است:

اول قفسی باید کشید/ با دری باز/ بعد/ چیزی قشنگ/ و ساده/ و زیبا/ و مفید برای پرنده باید رسم کرد/ بعد باید پردهٔ/ نقاشی را/ پشت درختی/ در باغی/ در بیشه‌ای/ یا در جنگلی گذاشت/ و باید در پس درخت پنهان شد (پره‌ور، ۱۳۵۰: ۵۶۱).

سپس، به نقاش یا مخاطب توصیه می‌کند که باید پنهان شود و منتظر رسیدن پرنده بماند؛ زیرا در این صورت می‌توان پرنده‌ای واقعی را در قفس نقاشی اسیر کرد. موفقیت یا عدم کامیابی در به دام انداختن پرنده مشخص نیست و به کیفیت طراحی تصویر بستگی دارد. او در ابتدا می‌گوید که پرده نقاشی را باید به باغ یا بیشه‌ای واقعی برد؛ اما بعد که پرنده اسیر شد؛ روی همان تابلوی نقاشی، برای او درختی کشید و زیباترین شاخه را برای آویختن قفس انتخاب کرد. در این صورت پرنده اگر بخواند، تابلو موفق محسوب می‌شود. شاعر این مضمون را با توصیفی دقیق و هنری از طراحی خطوط قفس به وسیلهٔ قلم‌مو ترسیم می‌کند:

هنگامی که پرنده برسد/ اگر برسد/ باید سکوت عمیق را حفظ کرد/ و منتظر ماند که پرنده به قفس درآید/ و چون به قفس رفت/ باید در قفس را آهسته با قلم‌مو بست/ بعد/ میله‌ها را یکی‌یکی محو کرد/ و دقت کرد که هیچ‌یک از پرهای پرنده دست نخورد (همان: ۵۶۲).

پره‌ور، از اشارات مستقیم و متعدد به نقاشی کردن، تابلوی نقاشی و قلم‌مو برای انعکاس حضور این هنر در شعر استفاده می‌کند. «محو کردن[9]» از تکنیک‌های نقاشی است که برای پاک یا محو کردن اشکال و خطوط استفاده می‌شود. شاعر در این بخش، توصیه می‌کند که با به دام افتادن پرنده، بایستی میله‌های قفس را محو کرد و زمینهٔ تابلو به شیوه‌ای ترسیم شود که برای پرنده تداعی فضا و محیط طبیعت باشد. برای طراحی زمینهٔ تصویر[10]علاوه بر طراحی آن به صورت محو یا کلی، بایستی نقطهٔ کانون توجه را از طریق پردازش دقیق و توصیف جزئیات برجسته ساخت. با نگاه به یک شیء یا محدوده‌ای از اشیاء در فاصله دور، زمینهٔ اثر خارج از تمرکز و فوکوس[11] و تار خواهد بود (Damelio, 2004: 13). پره‌ور نیز با تمرکز بر پرنده، قفس و متعلقات او، زمینهٔ اثر را با توصیفاتی کلی و بدون جزئیات، نشان می‌دهد. اگر نقاشی را تصور کنیم، خطوط میله‌ها بر

8. Collage
9. Blur
10. Foreground
11. Focus

روی تن پرنده کشیده شده‌اند؛ حال زمانی که خطوط قفس پاک شوند، آن بخش از خطوط نیز پاک می‌شوند که از روی بدن پرنده رد شده‌اند؛ اما بر اساس گفتهٔ شاعر نباید به پرهای پرنده آسیبی برسد؛ پس، فقط خطوط اطراف پرنده پاک می‌شود و در تصویر، پرنده‌ای باقی می‌ماند که رهاست؛ اما هنوز نشان قفس را دارد. اینک، خطوط میله‌ای مانده بر تن، نشان‌دهندهٔ اسارت پرنده در دام و قفس ذهن خویش است.

علاوه بر تعامل شعر و نقاشی، پویایی و تحرکی که در شعر جریان دارد آن را به فیلم سینمایی نیز شبیه می‌سازد. تصویرهای بسیاری در این شعر وجود دارند که جریان تخیلی آن را تشدید می‌کنند. اگر شعر را یک تابلوی نقاشی بدانیم، تصویری از یک نقاشی ناتمام، درون چهار زمینهٔ مختلف است. شاعر یا هنرمند، پشت درختی به انتظار پرنده‌ای نشسته است که وارد قفس درون تابلوی نقاشی او شود. پس از مدت زمان نامعلوم، پرندهٔ واقعی اسیر قفس نقاشی می‌شود. هنرمند، میله‌ها را محو می‌کند. اینک، قفسی وجود ندارد؛ اما پرنده، درون نقاشی یا ذهن خویش اسیر است. در ادامه، نقاش تابلو را تکمیل می‌کند. «شاخهٔ سبز»، «طراوت نسیم»، «غبار آفتاب»، «همهمهٔ حیوانات» و «گرمای تابستان» که اغلب آن‌ها اموری حسی هستند را برای پرنده نقاشی می‌کند و به انتظار آواز خواندن پرنده می‌نشیند. معمولاً هنرمندان و شاعران، آثار هنری یا ادبی خود را به شیوه‌های مختلفی از قبیل ترسیم امضاء در تابلوی نقاشی یا استفاده از تلخیص امضاء می‌کنند. در این صورت ارزش کار آن‌ها حفظ می‌شود. پره‌ور نیز به امضاء اثر هنری در شعر «برای ترسیم یک پرنده» اشاره می‌کند که مشروط به آواز خواندن پرنده و موفق بودن تابلوی نقاشی است:

«اما اگر بخواند نشانهٔ خوبی است/ نشانهٔ اینکه شما می‌توانید پای تابلو را امضا کنید/ آن وقت بسیار آهسته/ یکی از پرهای پرنده را می‌کنید/ و نام خودتان را در گوشه‌ای از تابلو می‌نویسید» (پره‌ور، ۱۳۵۰: ۵۶۳).

پره‌ور درنهایت با سطر «اگر بخواند، نشانهٔ خوبی است»؛ نشان می‌دهد که پرنده، هم از قفس ظاهری و هم از قفس ذهنی خود، رها شده است. امضای اثر نیز با همان قلم‌موی پیشین انجام نمی‌شود که درب قفس را می‌بست؛ بلکه، به وسیلهٔ پری از پرهای پرنده نقش می‌بندد که نشانهٔ موفقیت نقاش در طراحی است. اینک، هنر شاعر در ایجاد پیوند میان شعر و نقاشی و واقعیت و خیال مشخص می‌شود.

اگر از هر یک از خوانندگان این شعر خواسته شود، طرحی را که از این شعر در ذهنشان شکل گرفته است را ترسیم کنند، احتمال همسانی کامل این طرح‌ها به ویژه در فضای زمینهٔ اثر، بسیار اندک است. شیء یا پدیده‌ای که در ابتدای شعر برای پرنده ترسیم می‌شود نیز از منظر هر

شخص متفاوت جلوه می‌کند؛ زیرا شاعر این بخش را بی‌پاسخ رها کرده و مخاطب چاره‌ای جز درک اثر با تصاویر ذهنی ندارد که از تخیل شخصی او نشأت گرفته است. ایماژ کلی در این شعر صرفاً یک تصویر نیست؛ بلکه، مجموعه‌ای از تصاویر متعدد است. این تصاویر پویا و متحرک و جریانی که میان این ایماژها وجود دارد، شعر را همانند یک فیلم جلوه می‌دهند. مخاطب با خواندن شعر، «شتاب ساکن[۱۲]» مفاهیم را که برگرفته از پویایی شعر و سکون نقاشی است، درک می‌کند. نگارندگان این پژوهش بر این باورند که در تعامل میان شعر و نقاشی این دو اثر، می‌توان پویایی و ثبات را همراه یکدیگر دید و این اصطلاح را در مطالعات بین‌رشته‌ای شعر و نقاشی کاربردی دانست. در انتهای اثر، پرنده باید آواز بخواند. آوای پرنده، موسیقی متن را نیز فراهم می‌سازد. پره‌ور در این شعر، ذهن مخاطب را با مجموعه‌ای از سؤالات بی‌پاسخ رها کرده است و نشانه‌ای نیز برای درک و رسیدن به سؤالات ارائه نمی‌دهد. شاعر به نوعی توصیف‌ها را در اوج ابهام رها می‌سازد. مرز واقعیت و خیال در این اثر دچار فروپاشی می‌شود؛ بنابراین، می‌توان گفت که علاوه بر نگاهی سمبولیستی، رگه‌هایی از سوررئالیست[۱۳] نیز دیده می‌شود.

یعقوب زارع، شعر را با پرسش «نقاشی همیشه؟» آغاز می‌کند. این سؤال ناتمام، نشانه‌ای آشکار از حضور نقاشی در متن و پیوند آن با شعر است. در سطر بعد توصیفی از نقش جدیدی بیان می‌کند که مقصود اوست. مخاطب بایستی تصویری از یک پرندهٔ نابینا و ناشنوا را روی یک تابلوی فیزیکی یا ذهنی طراحی کند. پرسشی در این بخش ذهن مخاطب را مشغول می‌سازد؛ زیرا طراحی پرنده‌ای نابینا ممکن است؛ اما چگونه بایستی ناشنوا بودن او را ترسیم کرد؟ در سطور بعد، شاعر با توصیف زخمی بودن پرنده به یاری مخاطب می‌شتابد:

نقاشی همیشه؟ نه ... نقشی دگر بکش/ این بار کفترکی کور و کر بکش/ نقشی بکش که سنگ دلت را تکان دهد/ یک مرغ تیر خورده و یک مشت پر بکش/ نه، تیر و مرغ و بال افاقه نمی‌کند/ دل را درون یک قفس شعله‌ور بکش (زارع ندیکی، ۱۳۹۱: ۱۳).

شاعر، در نخستین سطر از شعر، به حضور نقاشی و اهمیت آن در متن اشاره می‌کند. با توصیفات دقیق از چگونگی طراحی پرنده‌ای (کبوتری) آسیب دیده، تصویر آن در ذهن شکل

---

۱۲. ترکیب «شتاب ساکن» را واعظ قزوینی در بیت «ز خود هر چند بگریزم، همان در بند خود باشم / رم آهوی تصویرم، شتاب ساکنی دارم» (واعظ قزوینی، ۱۳۵۹: ۳۰۴) به کار برده است. مقصود او از این ترکیب در شعر، دوگانگی است که او میان فرار از خویشتن خویش و اسارت در جهان اندیشه و فکر خود گرفتار آن است. این دوگانگی، مشابه تصویری از یک آهوست. همان‌گونه که آهو به سرعت و شتاب معروف است، آهوی تصویر یا آهوی درون نقاشی هیچ‌گاه به سر منزل مقصود راه نمی‌یابد به تعبیری این آهو دارای جنب و جوش و پویایی است و می‌دود؛ اما، ساکن است.

13. Surrealist

می‌گیرند. زارع هم‌زمان که تصویر را توصیف می‌کند، نیم نگاهی نیز به احوال درونی مخاطب دارد و آن را در تکان‌دهنده بودن تصویر نشان می‌دهد. نوعی نگاه انتقادی در ترکیب «سنگ دل» وجود دارد و این احتمال را تقویت می‌کند که شاعر منظره‌ای شبیه به نقاشی توصیفی را مشاهده کرده است و مسبب این حادثه را نکوهش می‌کند. در سطور پنجم و ششم، تصویری از قلبی شعله‌ور درون یک قفس توصیف می‌شود که نشان از قلب متلاطم و سرشار از آشوب شاعر دارد. علت این آشوب چیست؟ آیا تصویری از یک پرندهٔ زخمی قلب او را آزرده است؟ مجموعه سؤالاتی از این قبیل که در ذهن نقش می‌بندد، کششی در ناخودآگاه مخاطب برای خواندن ادامهٔ شعر ایجاد می‌کند. پس از آن، حرارت و شور از طریق طراحی یک درب برای فراری دادن پرنده، کاهش می‌یابد. با ترسیم منظره‌ای از طبیعت برای اوج گرفتن پرنده، تألمات روحی آرام می‌گیرد که تصویر پیشین برای مخاطب ایجاد کرده بود. حسی توأم با آرامش، فضای نقاشی ذهنی یا فیزیکی را دربرمی‌گیرد:

گاهی بریز طرح فرار پرنده را/ آن‌گه، برای این قفس سرخ در بکش/ آن روی سکه را به پرنده نشان بده/ خورشید و ابر و کفتر و کوه و کمر بکش/ یک آسمان پاک بکش کفتری در اوج/ زیر پرش درخت و قنات و کپر بکش (همان: ۱۳-۱۴).

او به تدریج با توصیف بخش‌های مختلف تصویر از قبیل خورشید، ابر، کوه، درخت، قنات، کپر و...، تابلویی ناتمام را در ذهن ترسیم می‌کند که به تدریج کامل می‌شود. تمامی شعر، روندی پویا میان تابلوی نقاشی است. یک پرنده در بستر نقاشی، از قفس خارج شده و وارد فضای طبیعت و آسمان می‌شود. حرکت و جابجایی پرنده عامل ایجاد پویایی تصویر است؛ زیرا چگونه می‌توان هم‌زمان اسارت، آزادی و پرواز یک پرنده را در تابلویی طراحی کرد؟

زارع علاوه بر طراحی آسمان که فضایی مسرت‌بخش را پس از آزادی پرنده در متن ایجاد می‌کند، به حضور اجزاء آن از قبیل ابر و خورشید نیز تأکید می‌کند. آسمان توجه بسیاری از هنرمندان و شاعران را به خود جلب کرده و بخش عظیمی از تصاویر متن را به خود اختصاص داده است. کانستبل[۱۴] معتقد است که آسمان منبع نور، روشنایی و درخشانی طبیعت است و بر سراسر منظره حکم فرماست (M.Parramon, 1985: 148) . هم‌زمان با طراحی اوج گرفتن پرنده در آسمان، زمینهٔ تصویر از طریق ترسیم درخت، قنات، کپر، خوشید، ابر و کوه طراحی می‌شود. با انتظار شاعر یا نقاش برای به دام انداختن مجدد این پرنده در تصویر، ایستایی و سکون فضای متن را دربرمی‌گیرد. اگر تمامی این تصاویر بر روی یک تابلو طراحی شوند با مجموعه‌ای از

14. John Constable

حرکات مکرر پرنده مواجه می‌شویم. پرنده اسیر دام شده، درون قفس شعله‌ور می‌شود، از قفس فرار می‌کند و دوباره به دام می‌افتد:

گندم بریز پشت کپر منتظر بمان/ دل را به شوق و وسوسه سمت خطر بکش/ در دام، بی‌قرار نشانش بده، سپس/ او را دوباره در قفس شعله‌ور بکش (زارع ندیکی، ۱۳۹۱: ۱۴).

شاعر از مشتی گندم سخن می‌گوید که می‌تواند نماد میوهٔ ممنوعهٔ عشق باشد و همواره در ادبیات کهن و اشعار عاشقانه و عارفانه به آن اشاره شده است. جریانی از آزادی و اسارات پرنده که در متن وجود داشته است، بارها تکرار می‌شود؛ اما تصویر و نقاشی ساکن است که آن را با عنوان «شتاب ساکن» می‌شناسیم. سکون و آرامش متن، در سطر بعد به سرعت با تصویری از بی‌قراری پرنده در دام و شعله‌ور بودن او در قفس که یادآور نیروانای ققنوس است، به پویایی و جنب‌وجوش بدل می‌شود. فرآیند به دام افتادن، اسارت و آزادی پرنده بارها ترسیم و تکرار می‌شود:

«طرح فرار، دام، قفس، آسمان، کپر/ روزی هزار مرتبه... نه، بیش‌تر بکش» (همان).

مجموعه‌ای از حوادث تکراری در شعر که چرخه‌ای بی‌پایان و آزار دهنده را ایجاد می‌کند، باعث می‌شود که مخاطب گمان کند شاعر و پرندهٔ درون نقاشی هر دو به انتظار یک منجی نشسته‌اند که به این چرخه، پایان دهد و دریافت‌هایی دارند که انتقال آن به سایرین میسر نیست. این احتمال در سطرهای پایانی با تضمین بیتی از مولانا تقویت می‌شود:

«"من گنگ خواب دیده و عالم تمام کر"/ من را به سمت شعری از این شعر تر بکش» (همان).

گویی سخنی جان شاعر را می‌سوزاند لیکن زبان الکن است؛ بنابراین، او از پیوند شعر و نقاشی برای بیان احوال درونی استفاده می‌کند. این اثر بر خلاف شعر پره‌ور که نشانه‌هایی از آثار فراواقعی و سمبولیستی دارد، نگاهی عرفانی و استعاری دارد؛ زیرا شعله‌ور بودن قلب، احساس اسارت روح در قفس جسم را تداعی می‌کند. او در ابتدا با زبان استعاری از کبوتری یاد می‌کند که با همان تصاویر سنتی شعر فارسی، تیری در بال دارد و همواره نشان عاشق بوده است. صفت کوروکر نیز مَثَل قدیمی «عاشق، کور و کر است» را به ذهن می‌رساند. از میانهٔ کلام، شاعر سخنی را نمایان ساخته است که در لفافه بیان می‌کرد و بی‌پرده از مستعارله سخن می‌گوید. او معتقد است که دیگر نباید عشق را مخفی نگه داشت و با نامی استعاری از دل سخن گفت، زیرا قلب عاشق، دیگر تنها کبوتری با بال تیرخورده و زخمی نیست که یارای پرواز ندارد؛ بلکه از سوز عشق سوخته و رو به نیستی دارد:

«نه تیر و مرغ و بال افاقه نمی‌کند/ دل را درون یک قفس شعله‌ور بکش» (همان: ۱۳).

سبک نقاشی که زارع شرح می‌دهد، یادآور طراحی انیمیشن یا پویانمایی‌های سبک کات اوت[۵] است. هنرمند در این سبک، از تصاویر مختلف و توالی آن‌ها کمک گرفته است و داستان

خود را در توهم حرکت روایت می‌کند. با توجه به مباحثی که ذکر شد، می‌توان شعر زارع را در پیوند با نقاشی و حتی پویانمایی دانست.

کادر/ قاب تصویر

نقاشی و هنرهای تصویری در میان یک کادر قرار می‌گیرند. کادر یا قالب، مجموعه‌ای از قسمت‌های زیاد را تشکیل می‌دهد که هر یک از این عناصر زیرمجموعه‌هایی دارند (Deleuz, 1997: 12) . کادربندی آثار، نوع نگاه و نگرش مؤلف به سوژه و هدف را نشان می‌دهد. از طریق بررسی این مبحث، اغراض متعدد و ذهنیت هنرمند یا شاعر آشکار می‌شود. هر دو شاعر منتخب پژوهش، نخست به توصیف تصویر مرکزی اثر پرداخته که یک پرنده است و سپس زمینهٔ متن را ترسیم می‌کنند. هنرمند برای تجسم یک نقاشی، با دو شیوه مواجه است؛ در روش نخست بایستی ابتدا اسکلت و کادر اثر را تنظیم کرده است و سپس اشیاء یا فضای اصلی را طراحی کند و در شیوهٔ دوم، باید ابتدا اشیاء یا فضای اصلی را طراحی کند و چینش زمینه را مطابق با آن انجام دهد (Aristides, 2006: 29) . پره‌ور و زارع در طراحی تابلوی توصیفی در اشعارشان از شیوهٔ دوم استفاده کرده‌اند.

پره‌ور ، متن را با توصیف یک تابلوی نقاشی ناتمام آغاز می‌کند. نگاه او در این بخش، از زاویهٔ دید بیننده و برای توصیف تابلو است. پس از آن، با نهادن این تصویر مرکزی در بسترها و کادرهای مختلف، کلاژی در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود. دست‌کم چهار محیط مختلف به صورت هم‌زمان در اندیشهٔ مخاطب نقش می‌بندد. فضاهای مختلف تصور شده، بر اساس نگرش و تجربیات پیشین هر فرد متفاوت است:

«اول قفسی باید کشید/ با دری باز/ بعد/ چیزی قشنگ/ و ساده/ و زیبا/ و مفید برای پرنده باید رسم کرد/ بعد باید پردهٔ نقاشی را/ پشت درختی/ در باغی/ در بیشه‌ای/ یا در جنگلی گذاشت» (پره‌ور ، ۱۳۵۰: ۵۶۱).

در ادامهٔ شعر نیز، نگاهی افقی و هم‌راستا به چهارچوب و کادر تابلوی نقاشی وجود دارد. سادگی و یکسان بودن چهارچوب شعر در تمامی بخش‌ها، باعث تلطیف فضای متن می‌شود؛ زیرا در محتوای شعر، پرنده‌ای آزاد، اسیر قفس نقاشی شده است و خیالی می‌شود. این تصویر خوشایند نیست؛ اما کلام روان پره‌ور آن را تعدیل می‌کند.

زارع، شعر و تصویر توصیف شده در آن را با تصویر مرکزی از یک پرنده در کادری افقی و از دید بیننده آغاز کرده است و به تدریج کادر و زمینهٔ تصویر را طراحی می‌کند. در سطر دهم، نگاه مخاطب هم‌زمان که به تابلوی توصیف شده توجه می‌کند، به سمت بالا، آسمان و دوردست‌ها

معطوف می‌شود. ناگهان در سطر دوازدهم، نگاه از پایین به بالا معکوس می‌شود. توجه مخاطب در این بخش، از زاویهٔ دید پرنده‌ای جلب می‌شود که در آسمان اوج گرفته است:

نقاشی همیشه؟ نه ... نقشی دگر بکش/ این بار کفترکی کور و کر بکش/ .../آن روی سکّه را به پرنده نشان بده/ خورشید و ابر و کفتر و کوه و کمر بکش/ یک آسمان پاک بکش کفتری در اوج/ زیر پرش درخت و قنات و کپر بکش/ گندم بریز پشت کپر منتظر بمان/ دل را به شوق و وسوسه سمت خطر بکش (زارع ندیکی، ۱۳۹۱: ۱۳- ۱۴).

تغییر زاویهٔ نگاه و به دنبال آن، تکمیل سریع اجزاء درون کادر نقاشی در شعر زارع بسامد بسیاری دارد. ذهن به صورت مداوم میان نگاهی از دید بیننده و تماشای منظره از پایین به بالا و بالعکس شناور است. این مسئله برای نگاه به پدیده‌های دور و نزدیک نیز وجود دارد. گاهی، شاعر ذهن مخاطب را به محیطی نزدیک معطوف می‌سازد. در بسیاری موارد نیز، با اشاره به پدیده‌هایی در دوردست از قبیل خورشید، کوه و واژه‌هایی مانند اوج، توجهات را از امور نزدیک به فضایی دور جلب می‌کند.

اشکال

هر یک از عناصر و زیرمجموعه‌هایی که در کادر یک تصویر قرار می‌گیرند، اشکال متعددی دارند. اشکال مختلف تأثیرات متنوعی بر حواس مخاطب می‌نهند. از میان حواس پنجگانه، حس بینایی یا قوای باصره در نقاشی قوی‌تر و پربسامدتر است؛ اما در شعر حواس مختلف و امور ذهنی حضور دارند. به علت وجود تعامل میان شعر و نقاشی در آثار مورد بررسی این پژوهش، اشکال ذهنی و حسی اهمیت یکسانی دارند. پس از تجزیه و تحلیل عناصر ملموس و مادی در تابلوی نقاشی، باید به بررسی عناصر غیرملموس نیز پرداخت (دریابندری، ۱۳۵۴: ۴۶). در این دو اثر، عناصر ملموس و اشکال قابل دیدن از طریق حس بینایی با عناصر غیرملموس، حسی و گاهی انتزاعی همراه می‌شوند.

شعر پره‌ور از سطور آغازین، حس بینایی را از طریق ترسیم شکل قفس، اشیاء درون آن، بستر قرارگیری بوم نقاشی شامل درخت، بیشه، باغ و جنگل درگیر می‌سازد. می‌دانیم که در شعر، «به غیر از اشعار تجسمی[15]، کالی‌گرام[16] و توشیح» منظره‌ای وجود ندارد که برای تماشای آن نیاز به استفاده از چشم ظاهری انسان باشد؛ بلکه، مقصود از بینایی در این متون، تماشای انگاره‌ها و تصاویری است که در ذهن مخاطب نقش می‌بندد. پره‌ور در میانهٔ شعر، حس لامسه و شنیداری را به وسیلهٔ اموری حسی از قبیل ترسیم طراوت نسیم، گرمای تابستان و همهمهٔ حیوانات نیز

15. Concrete
16. Colligramme

مشغول می‌سازد:

بعد شکل درخت را باید کشید/ و زیباترین شاخه‌ها را برای پرنده برگزید/ و نیز باید شاخهٔ سبز و طراوت نسیم/ و غبار آفتاب/ و همهمهٔ حیوانات، گیاه را در گرمای تابستان نقاشی کرد و بعد باید/ منتظر ماند تا پرنده تصمیم به خواندن بگیرد (پره‌ور، ۱۳۵۰: ۵۶۲).

واضح است که نمی‌توان شکل مشخص و معینی برای «طراوت نسیم»، «غبار آفتاب» و «گرمای تابستان» در نظر گرفت. تمامی آن‌ها اموری حسی هستند که از طریق حس لامسه و پوست درک می‌شوند. «همهمهٔ حیوانات» و آواز خواندن پرنده را از طریق حس شنوایی می‌فهمیم؛ اما شاعر از ترکیب این حواس مختلف برای توصیف یک تابلوی نقاشی استفاده می‌کند. ذهن در درک چگونگی ترسیم خنکی نسیم و حرارت نور خورشید میان یک تصویر یا نقاشی بازمی‌ماند. ترکیب حواس مختلف در یک نقاشی که پدیده‌ای بصری و نیازمند اشکال معین و شناخته شده‌ای است و در خوش‌بینانه‌ترین حالت، شاید بتوان از حس لامسه برای درک آن استفاده کرد، امری شگفت و بدیع است. در فضای یک نقاشی در جهان واقعیت می‌توان احساس گرما و سرما را با بهره‌گیری از رنگ‌های مختلف به مخاطب القا کرد؛ زیرا رنگ‌ها دما[17] دارند. رنگ‌هایی که به سمت رنگ‌های قرمز و زرد مایل هستند، رنگ‌های گرم و رنگ‌هایی که تناژ[18] آبی رنگ دارند، سردی را انتقال می‌دهند (Hampton, 2011: 8). شاعر در این شعر به دنبال ترسیم گرما، طراوت و هیاهو در یک تابلوی نقاشی ذهنی است و گاهی نیز هنرمند در طراحی یک تابلو، با ترسیم پرنده‌ای در وضعیت آواز خواندن، صدای او را به ذهن منتقل می‌کند؛ بنابراین، در این اثر نمی‌توان تمامی اشیاء را با شکلی معین و هندسی دانست؛ زیرا چگونه می‌توان برای آوای یک پرنده و سر و صدای حیوانات جنگل شکلی متصور شد؟

تصاویر شعر زارع نیز، سرشار از ترکیب‌های بصری است. او همانند پره‌ور از سایر حواس در شعر بهره نمی‌گیرد؛ بلکه، از طریق به کار بردن رنگ‌های گرم و تند مانند رنگ سرخ در توصیفات یا اشارات مستقیم به شکل قلب شعله‌ور میان قفس، حس حرارت و گرما را منتقل می‌سازد. رنگ‌های گرم هیجان و انرژی زیادی را منتقل می‌کنند و رنگ‌های سرد باعث ایجاد حس آرامش می‌شوند (ibid). همچنین، او با ترسیم اشکال آسمان، درخت، قنات و کپر حس خنکی را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند:

نه، تیر و مرغ و بال افاقه نمی‌کند/ دل را درون یک قفس شعله‌ور بکش/ گاهی بریز طرح فرار پرنده را/ آنگه برای این قفس سرخ در بکش/ آن روی سکّه را به پرنده نشان بده/ خورشید و ابر و

17. Temperature
18. Tonnage

کفتر و کوه و کمر بکش/ یک آسمان پاک بکش کفتری در اوج/ زیر پرش درخت و قنات و کپر بکش (زارع ندیکی، ۱۳۹۵: ۱۳-۱۴).

شاعر در ادامه، مجدد حس گرما و خنکی را در بیان خود قرار می‌دهد. این رویکرد او باعث بروز احساسات دوگانه‌ای در ذهن مخاطب می‌شود. اشکالی از قبیل خورشید، ابر، کوه، آسمان، درخت و ... را با در نظر گرفتن تفاوت‌هایی که در ذهن مخاطبان وجود دارد، می‌توان تصور و ترسیم کرد. بسیاری از این اشکال، در شعر پره‌ور نیز وجود دارند؛ اما او به اشکال ذهنی نیز اشاره می‌کند که تصور و طراحی آن‌ها دشوار است. زارع، در پایان نیز به ادامه‌دار بودن طراحی اشکال با رنگ‌های گرم و سرد اشاره می‌کند، گویی ذهن شاعر در یک چرخهٔ بی‌پایان از تصاویر گرفتار شده است. او با استفاده از عبارت کنایی «آن روی سکّه را به پرنده نشان بده» شکل دایره‌ای سکه را در ذهن ایجاد می‌کند و همانند متفاوت بودن طرح‌های دو روی سکّه، محیط‌هایی که توصیف می‌شود، متفاوت هستند.

رنگ و رنگ‌آمیزی

رنگ از عناصر اصلی در ترسیم و طراحی یک نقاشی است. تأثیری که آوای یک واژه بر رنگ و احساس گرفتن آن دارد، مشابه تأثیر رنگ بر فرم و حیات یافتن اشیاء است (ایتن، ۱۳۷۸: ۷). واژه در متون ادبی و رنگ در آثار هنری، جان و حیاتی جدید به متن می‌دهد. گزینش درست واژگان با آواهایی که به اثر زندگی می‌بخشند، تأثیر بسیاری بر افزایش کیفیت و اثرگذاری متن دارد. اگر این کلمات مفهوم رنگ، گرمی، سردی و یا خنثی بودن آن را انتقال دهند، می‌توان از آن‌ها در نقاشی کردن به وسیلهٔ شعر استفاده کرد. پره‌ور و زارع، از این شیوه برای رنگ‌آمیزی تابلوی شعری خویش بهره برده‌اند.

در تمامی آثار نقاشی، عنصر رنگ و چگونگی رنگ‌آمیزی اثر اهمیت دارد. حتی آثاری که به صورت تک رنگ، سیاه‌قلم یا سفیدقلم طراحی می‌شوند نیز، با بهره‌گیری از یک رنگ، سایه روشن‌های آن و تضادی که با رنگ زمینه دارد، فضایی هنری ایجاد می‌کنند. شاعر در اثر ادبی خویش با استفاده از اشارات مستقیم به رنگ‌ها یا تداعی رنگ پدیده‌ها به صورت غیرمستقیم در ذهن مخاطب، شعر را می‌آراید. «رنگ به طور کلی در صحنه‌های مصوّر شاعر جریان دارد.... شاعر از رنگ برای تداعی اندیشه‌های خود به مانند نقاش بهره می‌برد» (قهرمان‌پور و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۴۲-۱۴۱). پره‌ور در این شعر از رنگ‌های روشن و طبیعی مانند رنگ سبز در اشاره به پدیده‌هایی از قبیل درخت، باغ، بیشه، جنگل، شاخه و گیاه و رنگ زرد خورشید در ترکیب «غبار آفتاب» استفاده کرده است. رنگ آبی با تصوری از آب، طراوت و شادابی همراه می‌شود؛ بنابراین، «طراوت نسیم» به صورت غیرمستقیم رنگ آبی را به ذهن متبادر می‌سازد. شاعر، توصیفی از نوع

و رنگ پرنده ارائه نمی‌دهد؛ اما اغلب پرندگان خوش‌آواز پرهایی با رنگ‌های مختلف و متنوع دارند. در این صورت حضور چرخهٔ رنگ[19] و به ویژه دو رنگ اصلی آبی و زرد و رنگ سبز دیده می‌شود که حاصل ترکیب آن‌ها است. چرخهٔ رنگ، یک نمودار دایره‌ای است که شامل سه رنگ اصلی قرمز، آبی و زرد می‌شود و سایر رنگ‌های مکمل، متضاد و با هارمونی را معین می‌کند (Barber, 2006: 16). اشارات مستقیم و تداعی ذهنی این رنگ‌ها و تنوع رنگی در شعر او، با وجود اسارت پرنده و فضای حزن‌آلود این تصویر، باعث ایجاد فضایی طبیعی و لطیف در متن می‌شود:

«بعد شکل درخت را باید کشید/ و زیباترین شاخه‌ها را برای پرنده برگزید/ و نیز باید شاخهٔ سبز و طراوت نسیم/ و غبار آفتاب/ و همهمهٔ حیوانات، گیاه را در گرمای تابستان نقاشی کرد...» (پره‌ور ، ۱۳۵۰: ۵۶۲).

به رنگ پدیده‌هایی مانند قفس، پرنده و وسیله‌ای زیبا برای به دام انداختن پرنده اشاره‌ای نمی‌شود؛ اما تصور آن‌ها بدون رنگ دشوار است. این نقاط مبهم در شعر پره‌ور باعث می‌شود که تصاویر ذهنی مخاطبان با یکدیگر متفاوت باشد. اگر مخاطبان بر اساس الگوی پره‌ور یک تصویر را طراحی و نقاشی کنند، احتمال مشابهت این آثار اندک است؛ زیرا ضمن مجهول بودن رنگ بسیاری از پدیده‌های اصلی تصویر، جزئیات نیز به صورت دقیق تعیین نشده‌اند. بنابراین، هر یک از هنرمندان بر اساس نگرش ذهنی خویش به ترسیم تابلو می‌پردازند.

زارع با واژگانی از قبیل «شعله‌ور» و «سرخ» و «خورشید» مجموعه‌ای از رنگ‌های گرم شامل زرد، نارنجی و قرمز میان شعله‌ها را به ذهن می‌رساند. «درخت» رنگ سبز، «قنات» و «آسمان» رنگ آبی، «ابر» رنگ سفید، «کوه» و «کپر» نیز طیفی از رنگ‌های خنثی را در ذهن مخاطب ترسیم می‌کنند. رنگ‌های خنثی از قبیل قهوه‌ای، خاکستری و بژ حاصل ترکیب سه رنگ اصلی و پر رنگ یا کم‌رنگ کردن آن‌ها است (Barber, 2006: 16). او تناژ رنگی گرم شامل زردی خورشید، سرد مانند آبی آسمان و خنثی از قبیل بژ و قهوه‌ای بودن کوه یا رنگ خاکستری پرهای کبوتر و رنگ میله‌های قفس را به صورت مداوم و پی‌درپی در توصیف تابلوی نقاشی به کار می‌برد:

«خورشید و ابر و کفتر و کوه و کمر بکش/ یک آسمان پاک بکش کفتری در اوج/ زیر پرش درخت و قنات و کپر بکش» (زارع ندیکی، ۱۳۹۵: ۱۴).

استفادهٔ متعادل از رنگ‌های مختلف، فضای متن را روان و طبیعی جلوه می‌دهد. حادثه‌ای که در میان شعر جریان دارد (زخمی شدن، اسارت و آزادی پی در پی پرنده)، امری غریب و ناآشناست که باعث ایجاد حیرت و شگفتی مخاطب می‌شود؛ اما فضا و بستر طبیعی متن، آن را

19. Color Wheel

باورپذیر می‌سازد.

پردازش قلم

انتخاب و چگونگی استفاده از ابراز نقاشی مانند قلم‌مو در نقاشی اهمیت بسیاری دارد. هنرمند با گزینش درست ابزار به اشیاء و تصاویر بی‌جان، حیات و روشنایی می‌بخشد. استفادهٔ درست و به هنگام وسایل نقاشی، در کنار کاربرد صحیح تکنیک‌های مختلف نشان‌دهندهٔ مهارت صاحب اثر است.

پره‌ور و زارع از طریق توصیفات متعددی که حضور روشنایی، بارقه‌های نور و تاریکی را منعکس می‌سازند، همانند یک نقاش عمل می‌کند. نقاشان به وسیلهٔ قلم‌مو نور و سایه را ترسیم می‌کنند و یا رنگ‌های روشن و تیره را تلفیق می‌کنند و تکنیکی با عنوان سایه روشن را به کار می‌برند. پره‌ور و زارع به مثابهٔ دو نقاش از چینش واژگان و مفاهیم آن‌ها به عنوان قلم‌مو استفاده و روشنی، نور، تیرگی و سایه روشن را ترسیم می‌کنند. در بررسی یک اثر هنری مانند نقاشی یا شعری با جلوه‌های بصری بسیار، نباید از تأثیری غافل شد که حضور نور و روشنی یا تیرگی و سایه‌ها در طراحی یک اثر دارند. هنرمند خردمند به اندازه‌ای که به ترسیم شیء توجه می‌کند، به ترسیم نور و سایه‌ها نیز توجه دارد (Crilley, 2015: 24) . چگونگی بازتاب نور، سایه و کاربرد سایه روشن‌ها در رنگ‌آمیزی نقاشی اهمیت زیادی دارد. حضور نور در برخی بخش‌های یک متن تصویری، آن‌ها را برجسته می‌سازد و وجوه تاریک نیز نمایان‌گر نگرش‌های ذهنی هنرمند و اجزائی است که او میل به نادیده گرفتن آن‌ها دارد. (این مباحث بیش‌تر در حوزهٔ روانشناسی استفاده می‌شوند و پرداختن به آن‌ها هدف این پژوهش نیست).

پره‌ور شاعر، به مثابهٔ یک نقاش با ترکیب «غبار آفتاب»، پرتوهایی از نور را در میان تابلوی شعرش ترسیم می‌کند. در بسیاری از آثار نقاشی، هنرمندان با استفادهٔ از قلم‌موهای ظریف بارقهٔ نور را میان تصاویر ترسیم می‌کنند. همچنین، اشاره به فصل تابستان یادآور روزهای طولانی و روشنایی بیش‌تر محیط است. طبیعت در این فصل، سرشار از رنگ و روشنایی می‌شود؛ بنابراین، با اشارهٔ شاعر به این فضا، نور فضای تابلوی پره‌ور را فرا می‌گیرد:

و غبار آفتاب/ و همهمهٔ حیوانات، گیاه را در گرمای تابستان نقاشی کرد و بعد باید/ منتظر ماند تا پرنده تصمیم به خواندن بگیرد (پره‌ور، ۱۳۵۰: ۵۶۲).

در شعر زارع نیز با اشاره به طراحی خورشید می‌توان حضور نور و روشنایی را در تابلو احساس کرد. با حضور نور، سایه‌ها نیز به وجود می‌آیند؛ بنابراین، طراحی سایهٔ اشیاء توسط شاعر یا نقاش نیز قابل پیش‌بینی است. او پرندگان را بر فراز آسمان ترسیم می‌کند. زیر پرهای آن‌ها درخت، قنات و کپر وجود دارد؛ بنابراین، انتظار می‌رود که بتوان سایهٔ پرنده‌ها، درخت و کپر را میان تابلو دید:

«آن روی سکه را به پرنده نشان بده/ خورشید و ابر و کفتر و کوه و کمر بکش/ یک آسمان پاک بکش کفتری در اوج/ زیر پرش درخت و قنات و کپر بکش» (زارع ندیکی، ۱۳۹۵: ۱۴).

توجه شاعران به خورشید، روشنایی و تیرگی سایه‌ها باعث می‌شود که تابلوی نقاشی که توصیف می‌کنند همانند آثار نقاشان چیره‌دست و ماهر در ذهن مخاطب تداعی شود. در این صورت شاعران یک تابلوی نقاشی را به صورت هنرمندانه از طریق کلمات طراحی می‌کنند.

نتیجه

بررسی‌ها نشان می‌دهد که دو شعر پره‌ور و زارع علاوه بر مشابهت مضمونی، در رویکرد نیز مشابه یکدیگر هستند. هر دو شاعر با ایجاد تعامل میان شعر و نقاشی و بازتاب هنر نقاشی و تکنیک‌های آن در متن خویش، به این پیوند اشاره می‌کنند. همراه‌شدن پویایی و حرکت ویژهٔ تصاویر شعر با ثبات و سکون ویژهٔ تصاویر نقاشی باعث می‌شود که در سروده‌هایی که محصول تعامل این دو هنر هستند، «شتاب ساکن» به عنصر کلیدی تصویر بدل شود. با توجه به پیوند و تعامل میان پویایی شعر و ثبات نقاشی، می‌توان این اصطلاح را در مطالعهٔ تعاملات شعر و نقاشی، اصطلاحی کلیدی و کاربردی دانست. عناصر متضاد پویایی و سکون، شعر پره‌ور را به آثار سینمایی و شعر زارع را به انیمیشن‌های سبک کات اوت شبیه ساخته‌اند. هر دو شاعر، نخست به توصیف تصویر مرکزی اثر پرداخته‌اند و به تدریج زمینهٔ متن را ترسیم می‌کنند. زاویهٔ نگاه در شعر پره‌ور از افق دید بیننده و ثابت است؛ اما افق نگاه در شعر زارع از زوایای مختلف صورت گرفته و متغیر است. دو متن، اشکال مختلف بصری دارند؛ اما برای برخی از توصیفات پره‌ور مانند هیاهوی حیوانات، نمی‌توان شکل معینی را قائل شد که قابلیت ترسیم داشته باشد. شاعران هر دو اثر ادبی، با استفاده از اشارات مستقیم به رنگ‌ها یا تداعی رنگ پدیده‌ها به صورت غیرمستقیم در ذهن مخاطب، شعر را آراسته‌اند و از تأثیر رنگ‌های مختلف گرم، سرد و خنثی در تعدیل و تلطیف فضای اثر غافل نشده‌اند. هر دو شاعر به مثابهٔ نقاشانی چیره‌دست، تکنیک‌های سایه روشن را به کار می‌برند. علاوه بر آن، پره‌ور به صورت غیرمستقیم نوع قلم را برای طراحی‌های ظریف تعیین می‌کند.

یاداشت‌ها

(۱) ژاک پره‌ور(Jaques Prevert) (۱۹۷۷-۱۹۰۰) شاعر و فیلم‌نامه‌نویس فرانسوی بود. او علاوه بر همکاری با سینما و تئاتر، اشعار بسیاری نیز منتشر کرده است. پره‌ور در سال ۱۹۹۵ به گروه شاعران سوررئالیست می‌پیوندد و پس از مدتی از آن‌ها جدا می‌شود. او نگاه و زبانی بسیار ساده دارد که ترجمهٔ اشعار او بر اندیشه و نگاه شاعران معاصر ایران اثرگذار است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۴۴). این نگرش ساده و روان در سرایش اشعار کودکانه پره‌ور

نیز بازتاب می‌یابد. اشعار بسیاری از ژاک پره‌ور ترجمه و چاپ شده است؛ به عنوان نمونه حسن هنرمندی در *بنیاد شعر نو در فرانسه رمانتیسم، سمبولیم، پارناس، دادائیسم، سوررئالیسم و پیوند آن با شعر فارسی*(۱۳۵۰) تعدادی از اشعار شاعران فرانسوی و پره‌ور را ترجمه و چاپ کرده و جواد فرید نیز در *مجموعه اشعار ژاک پره‌ور* (۱۴۰۰) ترجمهٔ دفتر شعری سخن‌ها، روایت‌ها، پریشان‌گویی و ... را منتشر کرده است. در مجلات *اندیشه و هنر، علم و زندگی، صدف و جُنگ هنر و ادب امروز* اشعاری از او معرفی و ترجمه شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۸۱-۱۸۲).

(۲) اول قفسی باید کشید
با دری باز
بعد
چیزی قشنگ
و ساده
و زیبا
و مفید برای پرنده باید رسم کرد
بعد باید پردهٔ نقاشی را
پشت درختی
در باغی
در بیشه‌ای
یا در جنگلی گذاشت
و باید در پس درخت پنهان شد
نباید سخنی گفت
و نباید حرکتی کرد
گاه پرنده زود می‌رسد
البته پرنده می‌تواند پیش از تصمیم گرفتن
سال‌های طولانی بگذراند و نیاید
پس نباید دلسرد شد
و باید منتظر ماند
اگر لازم باشد سال‌ها منتظر ماند
شتاب یا کندی پرنده در آمدن
هیچ‌گونه ربطی به کامیابی در کشیدن تابلو ندارد
هنگامی که پرنده برسد
اگر برسد
باید سکوت عمیق را حفظ کرد
و منتظر ماند که پرنده به قفس درآید
و چون به قفس رفت
باید در قفس را آهسته با قلم‌مو بست
بعد

میله‌ها را یکی‌یکی محو کرد
و دقت کرد که هیچ‌یک از پرهای پرنده دست نخورد
بعد شکل درخت را باید کشید
و زیباترین شاخه‌ها را برای پرنده برگزید
و نیز باید شاخهٔ سبز و طراوت نسیم
و غبار آفتاب
و همهمهٔ حیوانات، گیاه را در گرمای تابستان نقاشی کرد و بعد باید
منتظر ماند تا پرنده تصمیم به خواندن بگیرد
اگر پرنده نخواند
نشانهٔ بدی است
نشانهٔ اینکه تابلو نقاشی بد است
اما اگر بخواند نشانهٔ خوبی است
نشانهٔ اینکه شما می‌توانید پای تابلو را امضا کنید
آن وقت بسیار آهسته
یکی از پرهای پرنده را می‌کنید
و نام خودتان را در گوشه‌ای از تابلو می‌نویسید(پره‌ور ۱۳۵۰: ۵۶۱-۵۶۳).

(۳) یعقوب زارع ندیکی، شاعر و استاد دانشگاه، متولد ندیک از توابع شهر بابک است که آثار او در مجموعه‌های «ریواس، سیب، سعدی» (۱۳۹۱)، «گلادیاتور مست» (۱۳۹۴) و «ریواژ» (۱۴۰۱) به چاپ رسیده‌است.

(۴) نقاشی همیشه؟ نه ... نقشی دگر بکش
این بار کفترکی کور و کر بکش

نقشی بکش که سنگ دلت را تکان دهد
یک مرغ تیر خورده و یک مشت پر بکش

نه، تیر و مرغ و بال افاقه نمی‌کند
دل را درون یک قفس شعله‌ور بکش

گاهی بریز طرح فرار پرنده را
آن‌گه، برای این قفس سرخ در بکش

آن روی سکه را به پرنده نشان بده
خورشید و ابر و کفتر و کوه و کمر بکش

یک آسمان پاک بکش کفتری در اوج
زیر پرش درخت و قنات و کپر بکش

گندم بریز پشت کپر منتظر بمان

دل را به شوق و وسوسه سمت خطر بکش

در دام، بی‌قرار نشانش بده، سپس
او را دوباره در قفس شعله‌ور بکش

در را دوباره وا کن و او را ببر به اوج
ابر و درخت و سبزه و دام و کپر بکش

طرح فرار، دام، قفس، آسمان، کپر
روزی هزار مرتبه... نه، بیش‌تر بکش
«من گنگ خواب دیده و عالم تمام کر»
من را به سمت شعری از این شعر تر بکش (زارع ندیکی ۱۳۹۱: ۱۳-۱۴).

(۵) در انیمیشن کات اوت یا بریده جنبانی (Cutout Animation) ، پرسوناژ یا شخصیت‌های اثر با بریدهٔ مقوا ساخته و مفصل‌گذاری می‌شود. گاهی به صورت کلاژ یعنی با بریده‌های مواد دیگری مانند پارچه، نخ‌های مختلف، کاموا، کاغذهای گوناگون روزنامه یا عکس شکل می‌گیرد و زیر دوربین، کادر به کادر حرکت داده و فیلمبرداری می‌شود.

منابع

- ادگو، فریدا. (۱۳۹۵). *شکل، کلمه، رنگ*. ترجمهٔ بهروز عوض‌پور، تبریز: موغام.
- اردلان جوان، سید علی. (بهار۱۳۸۸). «ادبیات و نقاشی دو جلوه از یک حقیقت». *فصلنامهٔ مشکوة*، دورهٔ ۲۸، شمارهٔ ۱، صص ۹۶-۱۰۴.
- افراخته، الهیار و دیگران. (زمستان۱۴۰۳). «پیوند نقاشی با ادبیات: محمد ابراهیم جعفری». *چهارمین همایش بین‌المللی ادبیات، زبان‌شناسی و علوم انسانی*.
- آلبوغبیش، عبدالله. (بهار ۱۳۹۸). «همکنشی ادبیات و نقاشی در داستانی از ابوتراب خسروی». *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*. دورهٔ ۲۰، شماره ۴۰، صص ۱۳۱-۱۵۱.
- امامی، کریم. (تابستان۱۳۶۰). «نگاهی دوباره به دنیای شعر و نقاشی سهراب سپهری». *آینده*. سال ۷، شمارهٔ ۵، صص ۳۷۴-۳۸۰.
- ایتن، یوهانس. (۱۳۷۸). *هنر رنگ*. ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: یساولی.
- انوشیروانی، علی‌رضا و آتشی، لاله. (پاییز ۱۳۹۰). «ادبیات و نقاشی: نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسهٔ میلتن». *دوفصلنامهٔ ادبیات تطبیقی (ویژه نامه فرهنگستان)*. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص ۱۰۰-۱۲۰.

- ـــــــــــــ. (بهار ۱۳۹۱). «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب» دو ماهنامهٔ *جستارهای زبانی(پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی)*. سال ۳، شماره ۱، صص ۱-۲۴.
- پره‌ور، ژاک. (۱۳۵۰). *بنیاد شعر نو در فرانسه رمانتیسم، سمبولیم، پارناس، دادائیسم، سوررئالیسم و پیوند آن با شعر فارسی*. تألیف حسن هنرمندی، تهران: بازرگانی.
- جوانی، اصغر. (پاییز و زمستان۱۳۷۹). «تجربه دو نگاه"تخیل در شعر و نقاشی"». *فصلنامهٔ فرهنگ اصفهان*. شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، صص ۷۸-۹۰.
- حافظ شیرازی. (۱۳۹۷). *دیوان حافظ شیرازی*. چاپ پنجم، تهران: پیام عدالت.
- دریابندری، نجف. (۱۳۵۴). *معنی هنر*. نوشتهٔ هربرت رید. چاپ سوم، تهران: فرانکلین.
- زارع ندیکی، یعقوب. (۱۳۹۱). *ریواس، سیب، سعدی*. تهران: فصل پنجم.
- سالمن پراور، زیگبرت. (۱۴۰۱). *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و حسینی، مصطفی. چاپ پنجم، تهران: سمت.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۲). *با چراغ و آیینه، در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران*. چاپ چهارم، تهران: سخن.
- عسگرنژاد، منیر و گذشتی، محمد علی. (بهار و تابستان۱۳۹۴). «هنر ادبی و ادبیات هنری». *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های دستوری و بلاغی(علوم ادبی سابق)*. دورهٔ ۵، شمارهٔ ۷، صص ۲۱۳-۲۳۲.
- فرید، جواد. (۱۴۰۰). *مجموعه اشعار ژاک پره‌ور*. چاپ چهارم، تهران: ماهریس.
- قهرمان‌پور، معصومه و دیگران. (بهار۱۴۰۰). «مطالعهٔ تطبیقی عناصر نقاشی در شعر سهراب سپهری و سوزان علیوان». *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی(مطالعات تطبیق عربی - فارسی)*. دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۱، صص ۱۳۵-۱۵۳.
- کلیگز، مری. (۱۴۰۱). *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران، چاپ ۴، تهران: اختران.
- مولوی نافچی، اصغر و شمس‌آبادی، حسین. (پاییز۱۳۹۲). «پیوند میان شعر و هنر نقاشی». *فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی*. سال ۷، شمارهٔ ۲۷. صص ۱۵۵-۱۷۰.
- واعظ قزوینی، ملامحمد رفیع. (۱۳۵۹). *دیوان ملامحمد رفیع واعظ قزوینی*. تصحیح سید حسن سادات ناصری، موسسه مطبوعاتی علی اکبر علمی: (بی جا).

- هنرمندی، حسن. (۱۳۵۰). *بنیاد شعر نو در فرانسه رمانتیسم، سمبولیم، پارناس، دادائیسم، سوررئالیسم و پیوند آن با شعر فارسی*. تهران: بازرگانی.

منابع لاتین

- Aristides, Juliette. (2006). *Classical drawing atelier A contemporary guide to traditional studio practice*. New York: Watson-Guptill.
- Barber, Barrington. (2006). *The Fundamentals of Drawing in Colour*. London: Arcturus foulsham.
- Crilley, Mark. (2015). *The realism challenge: drawing and painting secrets from a modern master of hyperrealism*. New York: Watson-Guptill.
- Damelio, Joseph. (2004). *Perspective Drawing Handbook*. New York: Tudor.
- Deleuze, Gilles. (1997). *Cinema1 The Movement- Image. Translated by Hugh Tomlinson and others*, Fifth printing, Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Hampton, Anita and others. (2011). *Oil painting step by step.* Laguna Beach: Walter Foster.
- M.Parramon, Jose. (1985). *The big book of watercolor*. New York: Watson-Guptill.