پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جایگاه مراقبه و تمرکز در عرفان و هنر

دکتر سیدرضی موسوی گیلانی

درآمد

از دیر باز، میان عرفان و هنر در ادیان سامی و غیر سامی، رابطه و تعاملی عمیق و ژرف وجود داشت و عرفان و هنر با یکدیگر پیگیری می‌شد. بزرگ‌ترین هنرمندان در فرهنگ شرقی دارای گرایش‌های عرفانی بودند وگره‌خوردگی میان عرفان و هنر در سرزمین‌های بین‌النهرین آن‌چنان عمیق بود که به هیچ‌وجه تاریخ این دو معرفت را نمی‌توان از هم جدا کرد. این امر بدین خاطر است که عرفان و هنر در نزد پیروان ادیان شرقی تا حدی از روش‌شناسی یکسان برخوردار است. از طرفی عرفان برای رسیدن به کشف، شهود و تجربه‌های حضوری خداوند، مسیری جز سلوک و ریاضت‌های روحی و مراقبه ندارد و نگاهی به متون مقدس در ادیان هندی گویای این است که مسئلهٔ مراقبه و تمرکز نیز جایگاه خاصی در همگی مذاهب و مکتب‌های عرفانی هند دارد. در کتاب‌های مقدسی هم‌چون *وداها*، *مهابهاراتا*، *بهگودگیتا*، *اوپانیشادها* و دیگر متون مقدس هندوییسم، بودیسم و جینیسم فراوان یاد شده، که رسیدن به تجربه‌های عرفانی، شدیداً وابسته به ممارست در تمرین‌های روحی و درونی است و *دیانه*[1] در هندوییسم و بودیسم ـ به معنای نظارهٔ درونی یا مراقبهٔ ـ یکی از عناصر کلیدی است که قلب با آن برای دریافت حقیقت مستعد می‌شود.[2] به طوری که اگر مراقبه نباشد، مراحل بالای تمرکز[3] و شهود حاصل نمی‌گردد.[4] از طرف دیگر رسیدن به خلاقیت در هنر ادیان وابسته به تمرکز و مراقبهٔ قلبی در اثر هنری است. در هنر ادیان اعتقاد بر این است که هنرمند بر اثر پالایش روح خویش اثر هنری را از عالم ملکوت دریافت می‌کند، از این رو روح او باید آمادهٔ این دریافت باطنی باشد. *آناندا کوماراسوآمی* دربارهٔ نقش عالم ملکوت در فعالیت‌های هنری به ویژه بنا بر اعتقاد ادیان هندی می‌گوید:

> ذهن، این صورت را گویی از فاصله‌ای بس دور برای خود پدید می‌آورد یا رسم می‌کند (آکرشتی) یعنی مبدأ بعیدِ آن ملکوت است، جایی که انواع عالیه‌ای که مصدر صورت‌های

1. jhana / dhyana

۲. برای معنای دیانه نک به: ع. پاشایی، آیین بودا، مجلهٔ *هفت آسمان*، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ش ۵، ص ۲۳۸.

3. samadh i

4. Ingrid Fischer Schreiber and others, Encyclopedia of Eastern Philosophy and religioun, Buddhism, Hinduism, Taoism, Zen, Shambhala, Boston, 1994, P.97

هنرند، وجود دارد و مبدأ بلافصل آن، مکانی در اندرون دل است...در آن‌جا یگانه تجربهٔ ممکنِ حقیقت روی می‌دهد.[۵]

هم‌چنین تاریخ هنر مقدس در کشورهای اسلامی و غیر اسلامی تاییدی بر این مسئله است که در ادیان همیشه میان سلوک عرفانی و سلوک هنری وحدت وجود داشته و هنر ثمرهٔ کشف و شهود عرفانی تلقی می‌شده است، برای نمونه در شعر، هنرهای تزیینی و خطاطی که نتیجهٔ لطافت و شفافیت روح عارف تلقی می‌شدند، بیش‌تر هنرمندان بزرگ ایران، به گونه‌ای با عرفان مرتبط بوده‌اند و جهانی‌ترین اشعار فارسی، اشعار عرفانی‌اند. در هنر مقدس که برای اهداف متعالی و آسمانی است، بدون توجه به ویژگی‌های عصری و سبک‌های هنری، به عناصر ملکوتی و روحانی پرداخته می‌شود و در آن، زمان مطرح نیست، به تعبیر دیگر هنر عرفانی فراتر از زمان و مکان دارای منزلتی جاودانه است، که در آن عناصر ملکوتی، الوهی و روحانی به چشم می‌خورند. به تعبیر دیگر در هنر قدسی، زمان به بی‌زمانی و ابدیت تبدیل می‌گردد و در آن بر خلاف هنر دنیوی که انسان برای تنوع‌طلبی و لذت‌جویی به سوی هنر کشیده می‌شود، به دنبال کشف حقیقت است. به تعبیر *سید حسین نصر* در هنر دنیوی، ما با هبوط روح به پهنهٔ حضور انسان در دورهٔ معاصر، مواجه هستیم.[۶] ولی در هنر مقدس که با عرفان و عالم معنا سروکار دارد، ریشه‌های حکمت و حقیقت‌جویی به چشم می‌خورد. به همین خاطر جاودانه‌ترین حقایق عرفانی و دینی در شکل هنری در طول تاریخ باقی مانده است و پایدارترین آثار هنری متعلق به خلاقیت‌های عرفانی و دینی عارفان است.

بسیاری از دین‌پژوهان معتقدند که تجربهٔ زیبایی‌شناسی و تجربهٔ دینی، دارای عناصر مشترک هستند و شهودات عرفانی و زیبایی‌شناسی را دریافتی الهامی، غیر تعقلی و غیر قابل استدلال تلقی می‌کنند. *آلفرد مارتین* در این باره می‌گوید:

هر دو جنبه‌هایی از درک و بیان حقیقت هستند...بصیرت یا شهود دینی و زیبایی‌شناسی، دریافتی غیر تعقلی و مستقیم از حقیقت فراهم می‌آورند که وابسته به الهام، نبوغ و یا دیگر استعدادهای خدادادی هستند. هر دو پدیدآورندهٔ ساخت‌ها، اهداف و فعالیت‌هایی هستند که مبین ژرف‌بینی ویژه از حقیقت است ولی غالباً استدلال‌ناپذیرند.[۷]

به همین جهت پاره‌ای از اندیشمندان معتقدند که هنرمند بیش از آن‌که به خلق دست بزند و در خلق آثار هنری موثر و فعال باشد، خود منفعل و متاثر است و از زیبایی‌ها تاثیر می‌پذیرد و تنها او باید روح جاوید خود را آماده و مستعد پذیرش این صورت‌های زیبا و ازلی سازد، در واقع مراقبه و تمرکز به روح او توانایی و قابلیت پذیرش این زیبایی‌ها را می‌دهد تا نور طبیعت، در آینهٔ وجود او انعکاس یابد، نقاش آمریکایی، *جرجیا اوکیف* معتقد است:

در برابر مناظر و گل‌ها و استخوان‌های خشکیده، با دنیایی سرشار از تامل روبروییم که موجود انسانی به صورت ناظری اندیشمند و جویا در مقابل شکوه طبیعت ایستاده است.[۸]

یا برانکوزی که خود هنرمند است، می‌گوید:

۵. آناندا کومارا سوآمی، نظریهٔ هنر در آسیا، صالح طباطبایی، مجلهٔ خیال، فرهنگستان هنر، تهران، ش۹، بهار سال ۱۳۸۳، ص ۷.

۶. سید حسین نصر، هنر و معنویت اسلامی، رحیم قاسمیان، چاپ اول، دفتر مطالعات دینی هنر، تهران، ۱۳۷۵، ص ۸.

۷. جیمز آلفرد مارتین، زیبایی‌شناسی فلسفی، ویراستهٔ میر چا الیاده مهرانگیز اوحدی، (مجموعهٔ فرهنگ و دین)، طرح نو، تهران، ۱۳۷۴، ص ۲۴۹.

۸. ر. ک به راجر لیپسی، هنر مدرن، ویراسته میر چا الیاده، کامران فانی (مجموعهٔ فرهنگ ودین)، طرح نو، تهران، ۱۳۷۴، ص ۲۴۵.

من دیگر متعلق به این جهان نیستم، از خود به دور افتاده‌ام، دیگر بخشی از وجودم نیستم، در درون ذات اشیا جا دارم.[۹]

بشر در نگرش ادیان، دارای منزلتی خداگونه و اهورایی است و با هیچ موجود دیگر قابل مقایسه نیست. *تیواری کدارنات* می‌گوید:

انسان نه تنها عالی‌ترین مخلوق عالم بلکه اغلب هم‌شأن با خداوند شناخته می‌شود. مفهوم *نار نارایانا*[۱۰] (خدا ـ بشر) در دین هندویی بارها به مقام خداگونگی که به بشر اعطا شده، اشاره می‌کند و این‌که شانکارا فرد بشر را با برهمن هم‌ذات می‌پندارد، گواه همین حقیقت است.[۱۱]

بنا به اعتقاد ادیان سامی و غیرسامی، طبیعت و سرشت انسانی فرامادی و از عالم برین به سوی زمین کشانده شده است و باید در تحت شرایط حیات زمینی به رشد و بالندگی برسد، بنابراین فکر، هندوها معتقدند، طبیعت اصلی انسان روحانی است، جنبهٔ جسمانی بشر فقط ظاهری و سطحی است، انسان در وجود درونی و ذاتی خود دارای روح است، این روح در بشر فناناپذیر است، هیچ چیز نمی‌تواند آن را نابود کند و پس از مرگ جسمانی، زنده می‌ماند، از این رو چون بشر دارای روحی آسمانی است، بنابراین، الهامات و پیام‌های آسمانی در روح انسان جلوه‌گر می‌شود و بارقهٔ الهی در درون وی متجلی می‌گردد.[۱۲] از این رو برای رسیدن به این پیام‌ها و راز و رمزهای الوهی، نیاز به تلطیف روح، تمرکز و مراقبهٔ وجودی است و باید از یک نظم روحی بهره‌مند شد.

معنای لغوی و اصطلاحی مراقبه و تمرکز

منظور از مراقبه توجه و احاطهٔ کامل بر افکار، اعضاء جوارح و نفس انسانی است، که این امر همراه با انقطاع از غیر خود، اشیا و موجودات پیرامون و هرگونه توهمات و خیالات پریشان است، به طوری که انسان بر اثر این توجه و مراقبت درونی به یک حالت تمرکز و آرامش درونی می‌رسد و می‌تواند روح و ذهن خویش را بر یک مسئله (در آثار هنری) یا یک موجود برتر (در عرفان) و یا هر پدیده‌ای متمرکز سازد.

در روان‌شناسی، تمرکز و دقت به این معنا است که انسان با توجه به یک پدیده، غیر آن را، هر چند که جلوی چشم او باشد، نمی‌بیند، مانند این‌که مادر بالای سر فرزند مجروح خویش، از ده‌ها نفر که به دور او حلقه زده‌اند، غافل است، یا شخصی با تمام توجه در حال صحبت با کسی است و صدای فردی را که بارها او را صدا می‌زند، نمی‌شنود.[۱۳]

در نسبت میان مراقبه با تمرکز و ارتباط آن دو با یکدیگر در بودیسم، اعتقاد بر این است که بر اثر مراقبه حالت تمرکز یا یکدلی حاصل می‌شود و بر اثر آن در مرحلهٔ بعد نوعی بصیرت و روشنایی درونی برای سالک به وجود می‌آید. در دانش‌نامهٔ ادیان شرقی در تعریف این دو اصطلاح این چنین آمده است:

مراقبه (دیانه) عاملی است که به وسیلهٔ آن تمرکز (سمادی)، حاصل می‌گردد، بدون مراقبه مراحل متعالی شهود به دست آورده نمی‌شود.[۱۴]

۹. همان، ص ۲۴۵.

10. Nar-Naryana

۱۱. تیواری کدارنات، دین‌شناسی تطبیقی، مرضیه شنکایی. ویراستهٔ بهزاد سالکی، انتشارات سمت. تهران، ۱۳۸۱، ص ۲۶.

۱۲. همان، ص ۲۷.

۱۳. ریتا ل. اتکینسون، ریچارد س. اتکینسون و ارنست ر. هیلگارد، زمینهٔ روان‌شناسی، محمد نقی براهنی و همکاران، چاپ سوم، انتشارات رشد، تهران، س ۱۳۶۸، ج ۱، صص ۳۱۸-۳۲۱.

14. Ingrid Fischer Schreiber and others, op Cit, p. 97

هم‌چنین *مایکل کریدرز* در کتاب بودا می‌گوید:

مراقبه تلاشی است که آدمی برای بازداشتن حواس خود از بی‌اخلاقی و برای آفرینش چهارچوبه‌های ذهنی خوب و سالم انجام می‌دهد...در مقابل یک چنین زمینه‌ای، آن مهارتی که در ابتدا لازم است، تمرکزی است که با آرامش و متانت همراه باشد و این مهارت یا انضباط در مراقبه...حکم پایه‌ای برای مراقبهٔ بصیرت پیدا می‌کند.[15]

وی می‌گوید:

راهب نه هیچ حالت روانی یا جسمانی‌ای را در ذهنش می‌سازد و نه هیچ اراده می‌کند تا چنان چیزی را پدید آورد، بدین‌سان...به سوی هیچ چیزی چنگ نمی‌اندازد و نگران نیست، پس در درون خود کاملاً آرام است.[16]

هم‌چنین در عرفان اسلامی، مراقبه معنای خاص خود را دارد. در فرهنگ اصطلاحات عرفانی، این چنین تعریف شده است:

مراقبه نزد اهل سلوک، محافظت قلب از کارهای پست است، بعضی گویند، مراقبه این است که بدانی خدا بر همه چیز قادرست.[17]

عبدالرزاق کاشانی در تعریف مراقبه می‌گوید:

مراقبه،نزد عارفان، دوام ملاحظهٔ مقصود است، خداوند به حضرت رسول امر فرمود که مراقب تایید و منتظر نصرت حق تعالی باشد.[18]

وی مراقبه را از افعال قلب و دارای سه معنا می‌داند که عبارتند از:

الف) مراقبهٔ مرید، به این‌که بنده در برابر عظمت خداوند، خاضع باشد؛

ب) مرحلهٔ توجه خداوند به بنده یعنی بنده صلاحیت این را یافته باشد که خداوند اورا محل عنایت و نظر خود قرار دهد و این مستلزم دوام حضور قلب بندهٔ و فانی دانستن خود در حق است؛

ج) مرحلهٔ خلاصی از محدودیت مراقبه و پا فراگذاردن از آن.[19]

از معانی سه گانهٔ مذکور، آن‌چه مورد توجه ما در این مقاله است، معنای **الف و ب** است؛ یعنی حالت انقطاع و توجه قلبی خاصی که عارف در هنگام رویارویی با خداوند دارد به طوری که قلب او آمادهٔ دریافت واردات و الهامات الهی است، به تعبیر عارفان هر چه مراقبه شدیدتر باشد، واردات قلبی هم لطیف‌تر و عمیق‌تر خواهد بود. در این راستا استاد *حسن‌زاده آملی* می‌گوید:

پوشیده نماند که هر چه مراقبه قوی‌تر باشد، اثر حال توجه بیش‌تر و لذیذتر و اوضاع و احوالی که پیش می‌آید، صافی‌تر است.[20]

مراقبه و تمرکز در تجربه های عرفانی

در عرفان، دریافت حقیقت و تجلی آن در درون مومنان صورت می‌پذیرد، به میزانی که درون صاف‌تر و آراسته‌تر باشد، تجلی حقیقت، زلال‌تر و صاف‌تر می‌گردد، به همین جهت، مراقبه و تمرکز یا محاسبه از شروط رسیدن به حقیقت تلقی می‌گردد. همان‌طور که در هنر تمرکز و انقطاع در کار هنری، هنرمند را مستعد الهامات درونی و خلاقیت‌های هنری می‌کند، هم‌چنین در عرفان نیز سالک

۱۵ . مایکل کریدرز، بودا، علی‌محمد حق‌شناس، چاپ سوم، طرح نو، تهران، ۱۳۷۵، ص ۱۱۹.

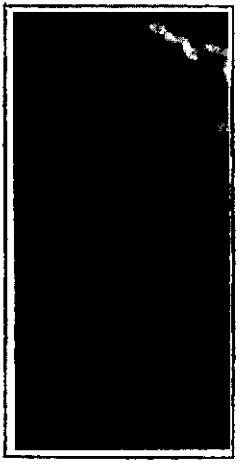
۱۶. همان، ص ۱۲۱.

۱۷ . سید جعفر سجادی، فرهنگ اصطلاحات عرفانی، چاپ پنجم، انتشارات طهوری، تهران، ۱۳۷۹، ص ۷۱۱.

۱۸ . عبدالرزاق کاشانی، شرح منازل السائرین، صص ۶۳-۶۵ (به نقل از فرهنگ اصطلاحات عرفانی، سید جعفر سجادی، ص ۷۱۱.)

۱۹ . همان، ص ۷۱۱.

۲۰ . حسن حسن‌زاده آملی، انسان در عرف عرفان، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۷، ص ۲۵.



برای دریافت تجلیات باطنی و شهودی و رسیدن به حال و مقام باید، دائماً مراقبه را قرین کار خویش سازد.

بسیاری از عارفان پس از رسیدن به مقام کمال، به وسیلهٔ هنر و ادبیات روحیات و اندیشه‌های خویش را به ظهور می‌رسانند، از این رو بزرگ‌ترین آثار هنری در تمدن اسلامی، چین، ژاپن و هند، متعلق به کسانی است که رویکرد عرفانی داشته‌اند. بزرگان عرفان دربارهٔ مراقبه به تفصیل سخن گفته‌اند و حتی بابی را با این عنوان در آثار خود ذکر نموده‌اند. *ابوالقاسم قشیری* در باب بیست و چهارم از *رسالهٔ قشیریه* با نام *مراقبت*، این چنین می‌گوید:

> هر که حاکم نکند میان خویش و میان خدای، تقوی را و مراقبت را، به کشف مشاهده نرسد.[۲۱]

هم‌چنین می‌گوید:

> خدای را مراقبت کند خدای، جوارح او نگاه دارد.[۲۲]

جعفر بن نصیر گوید:

> مراقبت مراعات سرّ بود بنگریستن با حق اندر هر خطرتی.[۲۳]

پاره‌ای از صوفیه، مراقبه را در میان تمامی طاعت‌ها، با فضیلت‌تر دانسته‌اند:

> از ابن عطا پرسیدند از طاعت‌ها، کدام فاضل‌تر است؟ گفت: مراقبت حق بر دوام اوقات.[۲۴]

یا *ابوعثمان مغربی* می‌گوید:

> فاضل‌ترین چیزی که مرد آن را ملازمت کند، اندرین طریقت، محاسبهٔ خویش است و مراقبت و نگاه داشتن کارها به علم.[۲۵]

سید شریف جرجانی در کتاب *تعریفات* در تعریف مراقبه می‌گوید:

> المراقبة استدامة علم العبد باطلاع الرب فی جمیع احواله

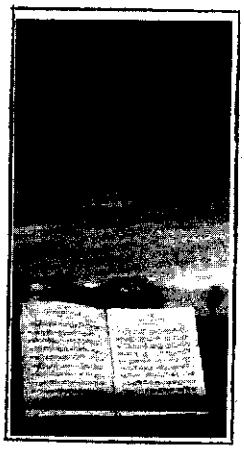
یعنی یقین انسان است به این‌که خداوند در جمیع احوال، عالِم بر قلب و ضمیر و مطّلع بر رازهای درونی اوست.

مراقبه بنا به نظر عبد الرزاق کاشانی، عاملی است که انسان بتواند خود را فراموش کند و به شهود خداوند برسد، به طوری که اگر بندهٔ سالک، ذره‌ای توجه به خویشتن داشته باشد، نمی‌تواند خداوند را شهود کند، از این رو مراقبه موجب می‌شود که انسان متوجه حضرت حق گردد و آمادگی فناء در وی پیدا شود:

> فلایصح هذا الشهود الا بغیبتک عنک، حتی تتهیأ للفناء و هذه المراقبة الشهودیة بمعنی التهیؤ للفناء[۲۶]

یعنی شهود برای تو حاصل نمی‌شود مگر آن‌که خود را فراموش کنی و برای فنا آماده شوی و این مراقبه برای شهود به معنای آماده شدن برای فنا است. در نظر عبدالرزاق کاشانی، مراقبه راه مناسب و بسیار لازم برای رسیدن به فنا و تحصیل کمال است و بدون آن سلوک و رسیدن به عرفان تحقق نمی‌یابد.

۲۱ . ابو القاسم قشیری، الرسالة الصوفیة، بدیع‌الزمان فروزان‌فر، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۱، ص ۲۸۹.
۲۲ . همان، ص ۲۹۱.
۲۳ . همان، ص ۲۹۲.
۲۴ . همان، ص ۲۹۲.
۲۵ . همان، ص ۲۹۲.
۲۶ . عبدالرزاق کاشانی، شرح منازل السائرین، تصحیح محسن بیدارفر، انتشارات بیدار، قم، ۱۳۷۲، ص ۱۳۹.



از این رو بر اثر مراقبه، تمرکز، توجه درونی و تسلط بر افکار، اوهام، اعضا و جوارح، حالت آرامش و طمانینه‌ای در وجود انسان حاصل می‌گردد که قلب سالک خالی از اوهام و افکار پریشان می‌گردد و انسان می‌تواند در این حالت با کم‌ترین انرژی و توجه، ذهن و روح خویش را متمرکز سازد. از این رو در ادیان شرقی، مراقبه نزد یک سالک موجب اعتدلال و آرامش درونی است و هیچ‌گونه التهاب، اضطراب و خواستی که برآمده از امیال درونی باشد، در فرد به چشم نمی‌خورد.

تمرکز و مراقبه نزد اهل هنر

هنر در تمدن‌های شرقی، مقام صفات اخلاقی و کرامت ذاتی است، در فرهنگ لغت، هنر را این چنین تعریف کرده‌اند:

آن درجه از کمال آدمی است که هشیاری و فراست و فضل را در بردارد.[۲۷]

در *کلیه و دمنه* آمده است:

هر که از فیض آسمانی و عقل غریزی بهره‌مند شد و بر کسب هنر مواظبت نمود، نیکبخت گردید.[۲۸]

۲۷ . علی اکبر دهخدا، لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، موسسهٔ لغتنامهٔ دهخدا، تهران، ۱۳۷۷، چ ۱۵، ص ۲۳۵۶۷(واژه هنر).

۲۸ . همان، ص ۲۳۵۶۷.

در مجموعه‌تعریف‌هایی که از هنر و زیبایی شده است، بخشی از آن‌ها مبتنی بر شهودات درونی است، هم‌چون تعریف *کروچه* و *کالینگوود* که هنر را نوعی شهود درونی می‌دانند. *بندتو کروچه* می‌گوید:

> دانش به دو وسیله پیدا می‌شود، یکی شهود و مکاشفه و دیگری استدلال و تعقل، آن اولی مخصوص زیبایی‌شناسی است و حسی است که به واسطهٔ آن شناخت فرد حاصل می‌شود و دومی وسیلهٔ عقلی و استفاده از مفهوم‌هاست که راه شناخت کلی معقول است.[۲۹]

بزرگ‌ترین هنرمندان در فرهنگ شرقی، دارای رویکرد عرفانی بوده‌اند، نگاهی به زندگی هنرمندان شرقی، بیانگر این است که، آنان بیش از آن‌که دارای خلاقیت‌های هنری باشند، عارف بوده و گرایشات درونی و عرفانی داشته‌اند و هنر نزد آن‌ها ابزاری جهت بیان جذبه‌ها و شور و حال درونی و وسیلهٔ ارتباط با خداوند، طبیعت و تلطیف روح بوده است. اگر یک نگارگر به نگارگری می‌پرداخت، می‌خواست علائق باطنی و معنوی خویش را ترسیم کند و در انتخاب رنگ، شکل، حجم، تناسب و ترکیب‌بندی توجه به مفاهیم متافیزیکی و دینی داشته است و در معماری، مجسمه‌سازی و نقاشی ادیان شرقی چنین امری به روشنی دیده می‌شود.

از منظر هنر دینی، هنرمند برای رسیدن به خلاقیت هنری، نیازمند مراقبه و صیقل دادن درون خویش است و تنها از این راه می‌تواند به مقام خلق آثار هنری برسد. خلاقیت در آثار هنری بیش از آن‌که یک امر ارادی باشد، برخاسته از ضمیر ناهوشیار و زاییدهٔ روح و معنویت هنرمند است و بر اثر تمرکز درونی و مراقبه، صور الهی در ذهن او نقش می‌بندد. به تعبیر کوماراسوامی:

> همهٔ هنرها از منشأ الهی سرچشمه گرفته‌اند و از آسمان بر زمین عرضه یا نازل شده‌اند.[۳۰]

وی معتقد است روح هنرمند در خلق اثر هنری با عالم ملکوت ارتباط برقرار می‌کند:

> گاهی هنرمند چنان انگاشته می‌شود که گویی به ملکوت رفته و در آن‌جا صورت‌هایی از فرشتگان یا آثار معماری دیده تا بر روی زمین آن‌ها را از نو پدید آورد.[۳۱]

هنرمند برای خلق اثر هنری باید یک نشئه و حال دیگری را پیدا کند که به دست آوردن آن فضا تا حدی دست خود هنرمند نیست و خود اقرار می‌کند که نمی‌داند چه زمان و کجا آمادهٔ خلق یک اثر هنری می‌شود، همان‌طور که یک عارف نمی‌داند که چه وقتی برخوردار از شهودات و مکاشفات خواهد شد و چه در هنر و چه در عرفان این امر قابل پیش‌بینی و برنامه‌ریزی نیست ولی آن‌چه مورد اتفاق نظر است، فراهم نمودن مقدمات و تمهیدات این خلاقیت‌ها و دریافت‌های شهودی است.

بنا به نظر هنرپژوهان، از جملهٔ این تمهیدات روحی به وجود آوردن حالت مراقبه و تمرکز در خود است. انسان در حالت تمرکز و مراقبهٔ درونی، از هویت و فردیت خویش خالی می‌گردد و هویتی آسمانی به خود می‌گیرد:

> بدین گونه جذبه در واقع غلبه و استیلای حالت انفعالی مخصوصی است که در آن شخصیت، تعیین و هویت انسان به کلی محو می‌گردد و جای خود را به حالت یا احوال روحانی غیر متعینی که بر وجود انسان تسلط یافته است، وا می‌گذارد، بنابراین شدت و ضعف جذبه، هویت

۲۹. بندتو کروچه، کلیات زیبایی‌شناسی، فواد روحانی، چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷، ص ۵.
۳۰. آناندا کوماراسوامی، نظریهٔ هنر در آسیا، ش ۹، ص ۸.
۳۱. همان، ص ۸.

سید رضی موسوی
۵۴-۵۵

هنرمند را در اثر هنری، کم و بیش نشان می‌دهد.[۳۲]

همان‌طور که تجربه‌های عرفانی پس از جذبه‌های روحی، در اوج عبادت و در هنگام مستغرق شدن روح انسانی در عظمت الهی حاصل می‌گردد، هم‌چنین تمرکز و آمادگی روحی، هنرمند را مستعد خلاقیت‌های هنری می‌سازد. دکتر *علی اکبر تجویدی*، دربارهٔ آمادگی روح هنرمند برای دریافت الهامات الهی می‌گوید:

> هنرمندی که همهٔ نیروهای درونی خود را برای به وجود آوردن شاهکاری که ابعاد آن از چند سانتیمتر فراتر نمی‌رود، گرد می‌آورد و همهٔ پریشانی‌های خاطر را به هنگام طرح دقیق و رنگ‌آمیزی ظریف و اجرای روسازی‌های دقیق از یاد می‌برد و جمعیت خاطر (تمرکز) را جایگزین آن‌ها می‌سازد، در آن حال تا چه اندازه برای دریافت الهامات درونی آمادگی پیدا می‌کند.[۳۳]

از این رو هنرمند هر چه در خلق یک اثر هنری، به دقت و تمرکز بپردازد و آرامش روحی بیش‌تری داشته باشد، اثر هنری او عمیق‌تر و خلاقانه‌تر خواهد شد و عناصر تازه و بکری به ذهن و روح او خطور خواهند نمود. به همین جهت یکی از عناصر هنر ذن *عمیق بودن* است و هنرمند ذن از آن راه می‌کوشد تا به لایه‌های درونی عالم و روش شهودی برسد:

> همهٔ لایه‌ها در نخستین برخورد بر بیننده آشکار نمی‌شوند، تنها از طریق مراقبه و تمرکز دریافتنی است و بهترین روش، روش شهودی است نه تحلیل کارشناسانهٔ عناصر آن، ویژگی‌های ذن، ویژگی‌های سلوک نیز هست و تنها با ممارست متصل و با گذشتن از تمام مراحل موجب وصال می‌شود.[۳۴]

به این جهت در هنر شرقی، از زبان یوگا حتی دربارهٔ چهره‌پردازی می‌توان کمک گرفت. در تمدن حاصل از ادیان شرقی اعتقاد بر این است که با گشوده شدن چشم معنوی هنرمند، وی اهل تجربه‌های شهودی می‌گردد و به این انقطاع و ادراک در زبان سانسکریت و بر اساس مذهب هندو، دیانه می‌گویند که مقام شهود و رسیدن به ساحل امن نیرواناست و پایان توهم یا *مایا* است. بنابراین تمرکز و مراقبه در هنر شرقی، موجب رهایی از توهمات، افکار پریشان، بیهوده و هجوم‌آور است و روح از دست این اندیشه‌های زائد رهایی می‌یابد و به تجمع حواس و روح می‌رسد و تمرکز موجب می‌شود تا ظرف وجودی هنرمند استعداد خلق و آفرینش را داشته باشد و به تعبیری «عالم، معلوم، شاهد و مشهود اتحاد می‌یابند».[۳۵] بر اثر این تقرب به ایده و مثال ذهنی، آن اثر هنری مورد عنایت و شهود هنرمند واقع می‌شود که در اصطلاح از آن به شهود زیبایی تعبیر می‌گردد. کومارا سوامی در این باره می‌گوید:

> این طریق در خصوص تصویرگر مستلزم دریافتی واقعی از روان‌شناسی شهود زیبایی‌شناختی است، به طور کلی هر چیزی که هنرمند برگزیند یا هر موضوعی که انتخاب کند، در آن لحظه یگانه موضوع مورد توجه و عنایتش خواهد گشت و فقط هنگامی که آن موضوع به ادراک حضوری در آید، می‌توان به قطع، سخن از معرفت به میان آورد.[۳۶]

۳۲ . محمد مددپور، حکمت و فلسفهٔ هنر اسلامی، موسسهٔ اندیشه و فرهنگ دینی ، تهران، ۱۳۸۰، ص۱۳۱.

۳۳ . علی اکبر تجویدی، نگاهی به نقاشی ایران، وزارت ارشاد اسلامی، تهران، ص ۵۴.

۳۴ . مهدی حسینی ، آیین ذن در تصویر سازی، مجلهٔ خیال، فرهنگستان هنر، ش ۷، پائیز سال ۱۳۸۲، ص ۷۲.

۳۵ . آناندا کومارا سوامی، نظریهٔ هنر در آسیا، ص ۷.

۳۶ . همان، ص ۷.

بنابراین باید پس از مراقبه و یا رسیدن به تمرکز، هنرمند به خلق اثر خود اقدام کند و دست به کار شود، همان‌طور که بعضی از شعرای عارف هم‌چون *جلال‌الدین مولوی*، اشعار خود را پس از جذبه‌های عرفانی می‌سرودند و این شور و شوق، آن‌ها را به زایش و خلاقیت می‌کشانید. در ادیان شرقی، اعتقاد بر این است که اگر در اثر هنری، چیزی از قلم افتاده باشد، این امر برآمده از کم شدن تمرکز و نقص در جذبه است.

برای نمونه در (مالویکا گنیمیتره) می‌بینیم که نقاش چیزی از زیبایی مدل خود را از قلم انداخته. این امر به تخفیف تمرکز و نقص جذبه نسبت داده شده است، نه به نقص مشاهده.[۳۷]

بنابراین هر چه در خلاقیت‌های هنری، دقت و تمرکز درونی و دوری از توهمات و افکار پریشان بیشتر باشد، آثار ناب‌تری از روح هنرمند تراوش می‌کند. حتی گاهی ممارست بر هنرهای ظریف خود در ایجاد این تمرکز و تلطیف روح، کمک می‌کند، به این جهت بزرگان عرفان، آموختن و ممارست در بعضی از هنرهای ظریف هم‌چون خطاطی را به بعضی از شاگردان خویش توصیه می‌کردند و آن را به جهت تزکیهٔ نفس و ریاضات روحی لازم می‌دیدند. امام علی (ع) می‌فرمایند:

خط خوش باعث جلای روح و صفای باطن است.

بنابراین سخن، همان‌طور که، تمرکز و مراقبه موجب خلاقیت‌های هنری می‌گردد، هم‌چنین پرداختن به هنر خود موجب افزایش تمرکز و مراقبه می‌گردد. به همین خاطر در مکتب ذن گفته شده است که فرد سالک باید به یکی از هنرها بپردازد. در جوامع سنتی پرداختن به هنر محملی برای سیر و سلوک هنرمند بود، همان‌طور که در ژاپن هنوز برای آمادگی جهت ورود به مکتب ذن، باید به یکی از هنرهای سنتی پرداخت، تا آمادگی لازم نفس به دست آید:

نوازنده تا درون خویش را با ارتعاشات آسمانی هم‌ساز نکرده باشد، نمی‌تواند از ساز خویش، نغمات معنوی منعکس گرداند.[۳۸]

هر چه هنرمند از قید و بندهای درون رها باشد و مراقبت بر افکار و واردات قلبی خویش داشته باشد، به خلاقیت افزون‌تری خواهد رسید و در مسیر این خلاقیت، گاه نیازمند تمرین و ممارست روحی هم هست. به تعبیر بوداشناسان انسان باید یک انضباط روحی را بگذراند، دستورهای دینی را به جا آورد و به تمرین دیانه (مراقبه) یعنی نظارهٔ درون یا مراقبه بپردازد، فقط آن موقع است که انسان می‌تواند خود را از بندهای بی‌شمار خلاص کند و به آن آزادی برسد که *نیروانه*[۳۹] خوانده می‌شود.[۴۰] بعضی بر این باورند که هنرمند به جای عقل با الهام کار می‌کند و عناصر آسمانی و ملکوتی در اثر هنری او تاثیر می‌گذارند ولی با وجود این‌که الهامات به صورت ناخودآگاه و ناآگاهانه به انسان اعطاء می‌شوند ولی فرد می‌تواند با مراقبه و تمرکز روح، خویش را برای دریافت این الهام آماده سازد.

والتر استیس معتقد است:

هنرمند نه با عقل، بلکه به واسطهٔ الهام کار می‌کند، او زیبایی را از روی قواعد یا با اعمال اصول نمی‌آفریند یا نباید بیافریند، تنها پس از خلق اثر هنری است که منتقد قواعد موجود در آن را کشف می‌کند، این بدان معنا نیست که کشف قواعد نادرست است، بلکه به این معنا

۳۷. همان، ص ۷.
۳۸. محمود بینا مطلق، مبانی متافیزیکی زیبایی و هنر، ص ۱۶.
39. Nirvana / Nehan
۴۰. ع. پاشایی، هینه یانه، موسسهٔ نگاه معاصر، تهران، ۱۳۸۰، ص۲۶.

است که هنرمند از آن‌ها به نحو غریزی و ناآگاهانه پیروی می‌کند...او این کار را انجام می‌دهد بی‌آنکه نسبت به آن شناخت یا قصدی داشته باشد و ما این نوع انگیزهٔ غریزی را *الهام هنرمند* می‌نامیم.[41]

بر همین اساس پاره‌ای از اندیشمندان معتقدند، در تمامی اشعار خوب، ردپای یک نوع شهود و الهام درونی به چشم می‌خورد. به تعبیر *رابین اسکلتن*:

تقریباً در سرودن تمام اشعار خوب، اثری از الهام هست...شعر غالباً در حالتی رویاگون پدید می‌آید...شاعر نیز همانند دیگر مردم که فن یا حرفه‌ای را یاد می‌گیرند، فن و حرفه‌ای را (= شاعری را) آموخته است...جنبهٔ الوهیت قریحهٔ یک شاعر از استعدادهای مردم دیگر نه بیش‌تر است نه کمتر.[42]

افلاطون در *رسالهٔ فایدوس* بیان می‌کند که منشأ و خاستگاه هنر از عالم برین بر آیینهٔ دل متجلی می‌گردد[43] و حتی خود هنر می‌تواند فرد را برای سلوک آماده سازد. به تعبیر *فریتیوف شووان*:

هنرمند با کار روی اثر هنری، روی خودش کار می‌کند و چون مقصود صورت، ابلاغ ذات یا محتوای آسمانی است، هنرمند این را نخست در ظرف صورت می‌بیند.[44]

منشا ملکوتی و آسمانی هنر

از نخستین فیلسوفانی که دربارهٔ منشأ آسمانی و ملکوتی هنر سخن گفتند، افلاطون بود. وی دربارهٔ شاعران می‌گوید که شاعریِ آنان امری الهامی و از جانب خدایان به صورت یک لطف و موهبت بر آنان ارزانی می‌شود. وی در *رسالهٔ ایون* می‌گوید:

شاعران...از چمن‌زارهای خدای هنر، غزل‌ها و سرودهای خود را برای ما به ارمغان می‌آورند...ایشان به راستی آفریدگانی لطیف و سبکبالند و تا جذبهٔ خدایی به ایشان روی نیاورد و عقل و هوششان را نرباید، شعر نمی‌گویند.[45]

بنا به نظر افلاطون شاعر فقط بر حسب دریافت از نیروی خدایی می‌تواند شعر بسراید و در غیر این صورت این امر امکان پذیر نیست. وی معتقد است هر شاعر فقط موافق الهامی که از خدای هنر می‌گیرد، می‌تواند شعر بسراید. شاعران به یاری هنر انسانی شعر نمی‌سرایند بلکه نیرویی خدایی آنان را بر این کار می‌انگیزد، خدا عقل و هوشیاری را از شاعر می‌گیرد و او را چون پیشگویان و کاهنان پرستشگاه‌ها آلت بیان سخنان خود می‌سازد.[46]

از ویژگی‌های الهام و خلاقیت درونی این است که برخوردار از نظمی منطقی نیستند و منشأ آن قابل تشخیص نیست و به گونه‌ای استدلال‌ناپذیر، بدون کوشش و به طور ناگهانی، گاه با مراقبه و یا جذبه‌های روحی در درون شخص عارف یا هنرمند ظهور می‌یابد. به تعبیر *شیخ محمد لاهیجی*:

جذبه عبارت از نزدیک گردانیدن حق است مر بنده را به محض عنایت ازلی و مهیا ساختن آن‌چه در طی منازل بنده به آن محتاج باشد، بی‌آن‌که زحمتی و کوششی از ناحیهٔ بنده باشد و طریقهٔ جذبه به راه انبیاء و اولیاء است.[47]

بنا بر نگرش ادیان شرقی نیز، روح انسان به واسطهٔ فرشتگان مورد حمایت قرار می‌گیرد، آن‌گاه که

41. W.T. Stace , A Critical History of Greec Philosophy, London, ,MacMillan .1960, p. 23

اکسپرسیونیست‌ها شعاری دارند که تا حدی اهمیت تمرکز را در خلاقیت‌های هنری مورد توجه قرار می‌دهد:

هنرمند آن‌چه را که در پی آن است، نمی‌داند ولی سرانجام آن را بیان می‌کند. (به نقل از *جان هاسپرس* و *راجر اسکراتن*، فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ یعقوب آژند، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، س ۱۳۷۹، ص ۴۳).

۴۲ . رابین اسکلتن، حکایت شعر، مهرانگیز اوحدی، نشر میترا، تهران، ۱۳۷۵، ص ۶۱.

۴۳ . همان، ص ۵۸.

۴۴ . به نقل از مقالهٔ مبانی متافیزیکی زیبایی و هنر، تالیف محمود بینا مطلق، ص ۱۶

۴۵ . افلاطون، دورهٔ آثار افلاطون، محمدحسن لطفی، چاپ دوم، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۷، ص ۶۱۱

۴۶ . همان، ص ۶۱۲

۴۷ . شمس‌الدین محمد لاهیجی، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۷۱، ص ۲۱۵.

عارف و هنرمند بر اثر تمرکز و مراقبه، روح خویش را می‌پروراند و به تلطیف و شفافیت روح می‌رسد، آمادگی این را می‌یابد تا الهامات و خلاقیت‌ها و شهودات ملکوتی، توسط فرشتگان بر روح او تابانده شود که محصول این مرحله در عرفان، جذبه‌ها و شهودات الهی و در هنر، آفرینش‌های هنری است. کوماراً سوآمی در این باره می‌گوید:

> همهٔ هنرها از منشأ الهی سرچشمه گرفته‌اند و از آسمان بر زمین عرضه یا نازل شده‌اند...بیان روشن و بسیار شگفت‌آور این اصل را می‌توان در *ایتریه براهمه* یافت، به خاطر محاکات از آثار هنری ملکوتی است که هر اثر هنری یا زبردستی تمام در این‌جا پدید می‌آید؛ برای نمونه فیلی گِلی، قطعه‌ای برنجی، جامه، شیئی زرین و ارابه، همه آثاری هنری‌اند. اثر هنری به راستی در وجود کسی محقق می‌شود که آن را به تمام و کمال در یابد؛ زیرا این آثار هنری (آسمانی) با نفس متحدند...عبارت‌های فراوانی متناظر با همین مفاهیم در *ریگ ویدا* هست که در آن‌ها درد و افسون با هنر بافندگی یا درودگری مقایسه شده است.[۴۸]

همهٔ اشکال و انواع هنر هندی و مشتقات آن به گونه‌ای مثالی مورد توجه این ادیان قرار می‌گیرد:

> مبدأ بعید آن ملکوت است، جایی که انواع عالیه‌ای که مصدر صورت‌های هنرند، وجود دارد و مبدأ بلافصل آن مکانی در اندرون دل است.[۴۹]

البته *مُثُل* هندی در ادیان شرقی برابر با *مُثُل* افلاطونی نیست و بیشتر با قوای نفس و قابلیت‌های بالقوه و نهفتهٔ روح که مورد توجه روان‌شناسی جدید است، قابل تطبیق هست. در نزد روان‌شناسان جدید، آنان که خلاقیت‌های هنری را برآمده از ضمیر ناخودآگاه و امری غیرارادی و ناآگاهانه می‌دانند،

۴۸ . آناندا کوماراً سوآمی، مجلهٔ خیال، ش ۹، ص ۸.
۴۹ . همان، ص ۷.

سید رضی موسوی
۵۸-۵۹

اثر هنری تراوش ضمیر پنهان انسان است که با تمرکز و مراقبه به ظهور و تجلی می‌رسد.[۵۰] والتر استیس در کتاب *تاریخ انتقادی فلسفهٔ یونان* می‌گوید:

> هنرمند به جای استدلال با الهام سروکار دارد، برای او ممکن و مقدور نیست تا به وسیلهٔ اصول و قواعد، زیبایی را به چنگ آورد، هنرمند ناخودآگاه و به طور غریزی هنر را پی می‌گیرد.[۵۱]

به همین جهت هنر با معنویت و حکمت گره خورده و می‌توان انتظار داشت که عارف و هنرمند بتوانند حقایق فرازمان و جاوید حکمت را تجلی بخشند. بصیرت یا شهود دینی و زیبایی‌شناسی، دریافتی غیرتعقلی و مستقیم از حقیقت را فراهم می‌آورد که وابسته به الهام، نبوغ و یا دیگر استعدادهای خدادادی است. تصاویری که نه به طور انحصاری ولی غالباً استدلال‌ناپذیرند.[۵۲] عارف در حالت تمرکز و حصول جذبه تحت تعلیم و ریزش القائات باطنی و درونی قرار می‌گیرد و این را نوعی خواطر ربانی و ملکوتی می‌داند.

در واقع در عرفان، تمرکز و مراقبه زمینهٔ ایجاد جذبه‌های الهی است که انسان تحت تاثیر آن جذبه‌های الهی و ملکوتی خود را مستغرق در وجودی آسمانی و متعالی می‌بیند و احساس می‌کند هویت زمینی او مضمحل شده و به طور منفعل تحت سیطره و احاطه نیرویی آسمانی قرار گرفته است، انسان در این حالت، احساس وجد و سروری را در خود می‌یابد و می‌داند که القائات عرفانی یا هنری توسط او صورت نمی‌گیرد و حضور موجودی غیرملکی و غیر زمینی در این حالت از جذبه برای فرد، امری یقینی و تردیدناپذیر است، به طوری که اگر در این حالت شعری بگوید، یا سخنی از او صادر شود یا اثری هنری از او تراوش کند، هیچ‌گاه آن را منسوب به خود نمی‌داند و قطعاً خواهد گفت فرشته‌ای آسمانی صاحب این اثر است. به همین جهت عارفان حقایق باطنی‌ای را که در حالت کشف و شهود از آن‌ها صدور می‌یابد، منسوب به موجودی فرامادی هم‌چون فرشته، پیامبر و یا پیشوایی دینی می‌دانند و آن را متعلق به خویش نمی‌پندارند.

جذبه‌های الهی مقدمهٔ القاء معانی و معرفت است، به طوری که فرد در این حالت احساس می‌کند که معانی و مفاهیم جدیدی در روح او ترسیم می‌شود. این مفاهیم جدید در هنر جای خود را به ریزبینی‌های هنری، خلاقیت‌های هنری و ابتکارهای ناب می‌دهد. کومارا سوآمی می‌گوید:

> نوشته‌های هندی فهرست‌های فراوانی را از بیش از هجده هنر حرفه‌ای و شصت و چهار هنر تفننی در اختیارمان می‌گذارند، این فهرست‌ها هر نوع فعالیت مهارتی‌ای از جمله موسیقی، نقاشی، بافندگی، سوارکاری، آشپزی و سحر را در بر می‌گیرند...و همهٔ آن‌ها دارای منشأ ملکوتی فرض شده‌اند.[۵۳]

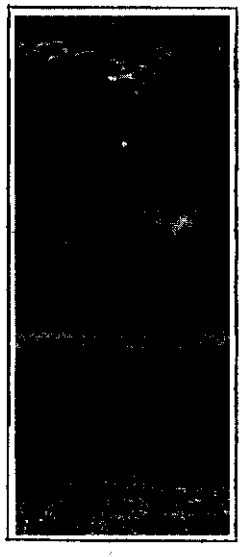
بنابراین باید گفت که هنر و عرفان در دو مرحلهٔ تمرکز، مراقبه و جذبه با یکدیگر اشتراک دارند ولی در مرحلهٔ سوم آن‌چه که به صورت معرفت‌های الهی و مفاهیم در روح عارف گنجانده می‌شود، در روح هنرمند به شکل هنری القاء و الهام می‌گردد:

۵۰ . جان هاسپرز و راجر اسکراتن، فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی، ص۴۶.

51. W.T. Stace, A Critical History of Greec Philosophy, MacMillan, London, 1960, p. 231

۵۲ . آلفرد مارتین، زیبایی‌شناسی فلسفی، ویراستهٔ میر چا الیاده، مهرانگیز اوحدی، (مجموعهٔ فرهنگ و دین)، طرح نو، تهران،

۵۳ . مجلهٔ خیال، ش۹، ص ۹.



گاهی هنرمند چنان انگاشته می‌شود که گویی به ملکوت رفته و در آن‌جا صورت‌هایی از فرشتگان یا آثار معماری دیده تا بر روی زمین آن‌ها را از نو پدید آورد، گاهی از معمار چنان یاد می‌شود که در سلطهٔ *ویش و کرمه* است که در اصل نام بزرگ‌استادکار، یا الصانع بوده و بعدها این نام را بر استاد معمار فرشتگان و حامی صنعتگران نهاده‌اند.[۵۴]

از این رو عارف و هنرمند پس از مراقبه و جذبه، هم‌چون صیاد، معانی و عناصر ملکوتی را که غیر متعارف و به طور معمول دست‌یازیدنی نیستند، شکار می‌کند و گاه هم بر این باور است که این القائات، فراتر و عمیق‌تر از دانسته‌ها و سطح خلاقیت اوست.

عارف و هنرمند به جهت دریافت این پیام‌ها و یا خلاقیت‌های ملکوتی که به تعبیر ادیان شرقی توسط فرشته بر روح انسان منعکس می‌شود، خود را نیازمند خلوت‌گزینی، تمرکز، مراقبه و عبادت می‌داند. از این رو یکی از جنبه‌های مشترک کار هنرمند و عارف این است که برای شکوفایی روحی، نیازمند آرامش، سکوت، خلوت و حتی تزکیهٔ روح است. حتی در هنر ذن یکی از عناصر اصلی، سکوت و آرامش است:

در نقاشی ذن، ذهن نقاش آرام و به دور از هر دغدغه در حالت مکاشفه‌آمیز مراقبه قرار می‌گیرد تا قلم به روی کاغذ، سازی شود...هرگونه تشویش یا اضطرابی، قطعاً در ضربات قلم مو آشکار می‌شود...هیچ اندیشه‌ای دربارهٔ آن‌چه می‌خواهد بنگارد، نباید به میان آید، بلکه ذهن باید تخلیه شود و به هیچ چیز مشغول نباشد.[۵۵]

هم‌چنین در فرهنگ شرقی که نظام عبادی، جزیی اصلی و پایه برای دیانت و تجربهٔ دینی تلقی می‌گردد و شهودات عرفانی بدون نظام عبادی، امکان‌پذیر نیست، عارفان هنرمند و یا هنرمندان عارف برای پالایش نفس و آماده نمودن روح خویش مانوس با نظام عبادی و آیینی هستند. به تعبیر کومارا سوآمی:

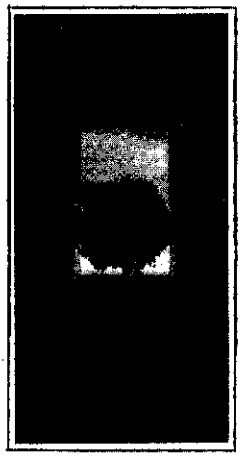
کل این مسیر تا مرحلهٔ ساخت و تولید به نظام مقرر از عبادات شخصی تعلق دارد.[۵۶]

برای نمونه در آیین بودا، تبعیت و پیروی از فرامین دینی و نظم خاص جزء شرایط اولیهٔ مراقبه و تمرکز یا دوکه یعنی، رهایی از رنج است:

انسان برای رسیدن به این (رهایی از رنج) بایست یک انضباط روحی را بگذراند، دستورهای دینی را به جا آورد به تمرین دیانه بپردازد، فقط آن موقع است که انسان می‌تواند خود را از بندهای بی‌شمار خلاص کند و به آن آزادی برسد که نیروانه (nirvana = به ژاپنی: *نه‌هان* nehan) خوانده می‌شود.[۵۷]

یک وجه مشترک در عرفان و هنر این است که در هر دو بر اثر رقت و لطافت روح، کشش به سوی نمادگرایی و رمز وجود دارد، ولی این امر در عرفان بر اثر سلوک روحی به وجود می‌آید ولی در هنر لزوماً به صورت عمومی به چشم نمی‌خورد و همیشه در هنر به وجود نمی‌آید. بنابراین نمی‌توان اثر هنری را همیشه تجلی پاکی روح و یا دارای سرچشمه‌های الوهی و شهودی دانست، دست‌کم این امر در هنر مدرن به چشم نمی‌آید. برای نمونه شاید آثار *ون‌گوگ* حاکی از روح حساس و لطافت طبع

۵۴ . همان، ص ۸.
۵۵ . مهدی حسینی، همان، ص ۷۱.
۵۶ . آناندا کومارا سوآمی، مجلهٔ خیال، ش ۹، ص ۷.
۵۷ . ع. پاشایی، هینه یانه، ص ۲۶.



سید رضی موسوی
۶۰-۶۱

او باشد ولی به هیچ وجه نمی‌تواند بیانگر پاکی روحی و شهودات باطنی وی باشد؛ آن‌چنان که در عرفان مرسوم است. ون گوگ با تمام ذوق هنری خویش مبتلی به بیماری *سفلیس* بود که در مقطعی از حیات خویش روان‌پریش هم بوده و سرانجام خودکشی می‌کند و به نظر می‌رسد که وی از ساحت عرفان به معنای معهود در ادبیات عرفانی فاصله زیادی دارد. از این رو باید میان هنر مدرن با هنر سنتی و هنری که در ادیان شرقی متداول است، تفکیک نمود.

هم‌چنین باید میان الهام در عرفان و هنر عرفانی با الهام در نزد پاره‌ای از مکتب‌های هنری عصر جدید هم‌چون دادائیسم و سوررئالیسم تفاوت گذارد. الهام در عرفان و هنر عرفان بر اثر ریاضت و صیقلی کردن درون به دست می‌آید و محصول لطافت روح است که به صورت کشف و شهود و یا خلاقیت هنری متجلی می‌گردد و ظهور پیدا می‌کند، از این رو می‌توان گفت که خلاقیت در حوزهٔ عرفان و هنر برآمده از ضمیر خودآگاه و محصول **منِ** برتر و استعلایی است ولی در اندیشهٔ سوررئالیست‌ها الهام به معنای تصویربخشی توهم‌ها، خواسته‌ها و فرافکنی امیال سرکوب‌شدهٔ هنرمند است که از ضمیر ناخودآگاه او می‌تراود و شکل هنری به خود می‌گیرد. به همین جهت **منِ** سوررئالیسم یک **منِ** فرودین است نه یک **منِ** برتر. هنرمند از دیدگاه مکتب سوررئالیسم گنگ خواب‌دیده‌ای است که به رویا، خواسته‌ها و توهم‌های خویش جلوهٔ هنری می‌دهد و الهام از نظر او آمادگی هنرمند است تا حالات و جلوه‌های ذهن و نفس خویش را به شکل هنری بیان کند. *لویی آراگون* از نخستین بنیانگذاران سوررئالیسم الهام را این چنین تعریف می‌کند:

> آمادگی دربست برای پذیرفتن اصیل‌ترین حالات ذهن و قلب انسانی، آمادگی برای پذیرفتن واقعیت برتر؛[۵۸]

به این ترتیب در سوررئالیسم هم‌چون هنر عرفانی، کوشش ارادی طرد می‌شود، به این معنا که عرصه آماده می‌شود تا به تخیل و اوهام ذهنی و روانی هنرمند شکل خارجی و هنری داده شود به طوری که مرز عقل و جنون در سوررئالیسم برداشته می‌شود و تخیل، حاکمی مطلق العنان می‌گردد که هیچ حد و مرزی نخواهد داشت، از این رو الهام و مکاشفه در نزد سوررئالیست‌ها به معنای تجلی غیر ارادی حالات و تصاویر دنیای موهوم درون است که هذیان‌های ذهن و روان نام گرفته است و مبهم، آشفته و مغشوش به نظر می‌رسد و اصلاً در معنایی به کار نمی‌رود که در عرفان و یا هنر عرفانی مورد توجه است. در عرفان و هنر عرفانی روح انسان بر اثر تمرکز و مراقبه، توهم‌ها و آشفتگی‌های خود را از دست می‌دهد و به آرامش و طمانینه می‌رسد و الهام و مکاشفات روح که فیلسوفان و عارفان از آن سخن گفته‌اند بر اثر یک نظم و انضباط روحی حاصل می‌شود و میوهٔ شیرین درخت معرفت باطنی است نه این‌که بر اثر رویازدگی، امیال سرکوب‌شده و یا خواب مغناطیسی، هرگونه استفراغ روحی را الهام و مکاشفه بپنداریم، به همین جهت پاره‌ای از اندیشمندان دربارهٔ سوررئالیسم معتقدند که سوررئالیسم را نباید حقیقتی فراتر از واقع‌گرایی دانست بلکه باید آن را دون واقع‌گرایی دانست. سید حسین نصر در این باره می‌گوید:

۵۸ . رضا سیدحسینی، مکتب‌های ادبی، انتشارات زمان، تهران، ۱۳۴۰، ج ۲، ص ۴۵۸.

سوررئالیسم در هنر را باید دون واقع‌گرایی (Subrealism) خواند. این شکستن از زیر عمدتاً بایی را برای تابش نور حق از بالا، همان فوق ـ واقع به معنای حقیقی باز لکرد، بلکه راهی برای ظهور عناصر نازل روان و در نهایت برای ظهور چیزی که دون بشری است، گشود..این **خود**، نه آن **خود** که هندوها *آتمن* می‌نامند، بلکه همان ضمیر فردی است.[۵۹]

منابع

۱. اباذری، یوسف: ادیان جهان باستان، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۹.

۲. اتکینسون، ریتا.ل، اتکینسون، ریچارد. س و هیلگارد. ارنست ر: زمینهٔ روان‌شناسی، محمدنقی براهنی، چاپ سوم، انتشارات رشد، تهران، ۱۳۶۸.

۳. اسکلتن رابین: حکایت شعر، مهرانگیز اوحدی، نشر میترا، تهران، ۱۳۷۵.

۴. افلاطون: دورهٔ آثار افلاطون، محمدحسن لطفی، چاپ دوم، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۷.

۵. بورکهارت، تیتوس: هنر مقدس، جلال ستاری، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۶۹.

۶. بینا مطلق، محمود: مبانی متافیزیکی زیبایی و هنر (به صورت مقالهٔ مستقل موجود است).

۷. پاشایی، ع: هینه یانه، موسسهٔ نگاه معاصر، تهران، ۱۳۸۰.

۸. تجویدی، علی‌اکبر: نگاهی به نقاشی ایران، وزارت ارشاد اسلامی، تهران.

۹. حاتم، غلامعلی: آشنایی با هنر در تاریخ ۱، دانشگاه پیام نور، تهران، ۱۳۸۲.

۱۰. حسن‌زاده آملی، حسن: انسان در عرف عرفان، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۷.

۱۱. حسینی، مهدی: آیین ذن در تصویرسازی، مجلهٔ خیال، فرهنگستان هنر، ش ۷، پائیز ۱۳۸۲.

۱۲. دلکور، ماری و همکاران: جهان اسطوره‌شناسی، جلال ستاری، نشر مرکز، تهران، سال ۱۳۷۸.

۱۳. دهخدا، علی‌اکبر: لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، موسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا، تهران، ۱۳۷۷، ج ۱۵.

۱۴. رامز، رضا: سمبل‌های بودا، اندیشهٔ عالم، تهران، ۱۳۸۲.

۱۵. ریخته‌گران، محمدرضا: پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته، طرح نو، تهران، ۱۳۸۲.

۱۶. سجادی، سیدجعفر: فرهنگ اصطلاحات عرفانی، چاپ پنجم، انتشارات طهوری، تهران، ۱۳۷۹.

۱۷. شومان، هانس ولفگانگ: آیین بودا طرح تعلیمات و مکتب‌های بودایی، ع. پاشایی، چاپ دوم، انتشارات فیروزه، تهران، ۱۳۷۵.

۱۸. قشیری، ابوالقاسم: الرسالة الصوفیة، بدیع‌الزمان فروزان‌فر، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۱.

۱۹. کاشانی، عبدالرزاق: شرح منازل‌السائرین، تصحیح محسن بیدارفر، انتشارات بیدار، قم، ۱۳۷۲.

سید رضی موسوی
۶۲-۶۳

۲۰. کدارنات، تیواری: دین‌شناسی تطبیقی، مرضیه شنکایی. ویراستهٔ بهزاد سالکی، انتشارات سمت. تهران، ۱۳۸۱.
۲۱. کروچه، بندتو: کلیات زیبایی‌شناسی، فواد روحانی، چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷.
۲۲. کریدرز، مایکل: بودا، علی‌محمد حق‌شناس، چاپ سوم، طرح نو، تهران، ۱۳۷۵.
۲۳. کوماراسوآمی، آناندا.ک: مقدمه‌ای بر هنر هند، امیرحسین ذکرگو، انتشارات روزنه و فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۲.
۲۴. نظریهٔ هنر در آسیا، صالح طباطبایی، مجلهٔ خیال، فرهنگستان هنر، تهران، ش۹، بهار ۱۳۸۳.
۲۵. لاهیجی، شمس‌الدین محمد: مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز. تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۷۱.
۲۶. لوکا، نیانه‌تی: سخن بودا، ع. پاشایی، نشر میترا، تهران، ۱۳۷۸.
۲۷. لیپسی، راجر: هنر مدرن، کامران فانی (مجموعهٔ فرهنگ ودین)، ویراستهٔ میرچا الیاده، طرح نو، تهران، ۱۳۷۴.
۲۸. مارتین، جیمز آلفرد: زیبایی‌شناسی فلسفی، ویراستهٔ میرچا الیاده، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، (مجموعهٔ فرهنگ و دین)، طرح نو، تهران، ۱۳۷۴.
۲۹. مددپور، محمد: حکمت و فلسفهٔ هنر اسلامی، موسسهٔ اندیشه و فرهنگ دینی، تهران، ۱۳۸۰.
۳۰. مینک، دووی و همکاران، آیین‌های کنفوسیوس و دائو و بودا، فیروزه، تهران، ۱۳۷۹
۳۱. نصر، سید حسین: هنر و معنویت اسلامی، رحیم قاسمیان، چاپ اول، دفتر مطالعات دینی هنر، تهران، ۱۳۷۵.
۳۲. ویلیام هارت: هنر زندگی مراقبه وپاساناء گروه مترجمین، نشر مثلث، تهران، ۱۳۸۲.
۳۳. هاسپرز، جان، اسکراتن. راجر: فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی، یعقوب آژند، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۹.
۳۴. هریگل، کوستی.ل: ذن در هنر گل‌آرایی، ع. پاشایی، طرح نو، تهران، ۱۳۸۲.
۳۵. هوکینز، بردلی: آیین بودا، محمدرضا بدیعی، امیر کبیر، تهران، ۱۳۸۰.
۳۶. یوسا، میچیکو: دین‌های ژاپنی، حسن افشار، نشر مرکز. تهران، ۱۳۸۲.
1. Bowker, John: The Oxford Dictionary of word Religions, Oxford university press, New York, 1997.
2. Coomaraswamy, Ananda. K: The Origin of the Buddha Image, munshiram manoharlal publishers, new Delhi, 2001.
3. Coomaraswamy, Ananda. K: Elements of Buddhist Iconography, munshiram manoharlal publishers, new Delhi, 1998.

4. Fischer Schreiber, Ingrid and others: Encyclopedia of Eastern Philosophy and religioun, Buddhism, Hinduism, Taoism, Zen, Shambhala, Boston, 1994.
5. Stace, W.T: A Critical History of Greec Philosophy, MacMillan, London, 1960..

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سید رضی موسوی
٦٤-٦٥