نامی پتکر

بینش عرفانی در هنر نقاشی

هرگاه به مطالعه و تحقیق در بارهٔ چگونگی پیدایش هنر بپردازیم و با نظری کلی ولی دقیق، به تاریخ هنری جهان نگاه‌کنیم، در همان جستجوهای نخستین به این واقعیت بر می‌خوریم: به همان اندازه‌ای که دین به معنی ژرف خود، از قوانین و نوامیس الوهیت، فطرت و طبیعت سرچشمه می‌گیرد، هنر نیز منبعث از همان قوانین است و شکوفائی جلافیتهای بزرگ هنری ارتباط جدائی‌ناپذیری با سیر و سلوک معنوی و تجربهٔ ژرف دینی داشته است. از زمرهٔ متعالی‌ترین منظومه‌ها و اشعار، می‌توان از سروده‌های پیامبران و انبیاء آغاز کرد همانند "گاتاها"ی اشو زرتشت، منظومهٔ "راماین" سرودهٔ "والمیکی"، "ارژنگ" سروده و نقاشی‌شدهٔ "مانی"، غزل غزلهای "سلیمان نبی"، "مزامیر" حضرت داود و نظایر دیگر... نام برد و در بین عرفا، حکما و شعرای بزرگ: "هومر" و منظومه‌های حاودانی "ایلیاد و اودیسه"، "فردوسی" و حماسهٔ اساطیری "شاهنامه"، "داسته آلیگیری" و "کمدی الهی" شکوهمندش، مولانا جلال‌الدین و مثنوی‌معنوی آن بزرگوار، "حافظ" لسان‌الغیب و غزلهای آسمانی‌اش و دیگر بزرگوارانی که آثار جاویدان ایشان همیشه راهنمای بشریت بوده و خواهد بود و در درجهٔ اول زیبائی و شیوائی یعنی هنرمندی آنان با مردم ربط گرفته و باعث هدایت آنان شده است. در قلمرو هنرهای تجسمی، در دورانهای شکوفائی که هنرمندان یا خود مهبط وحی و الهام بوده‌اند و یا با اخلاص و ایمان قلبی در خدمت دین و عرفان درآمده‌اند و شاهکارهای بی‌بدیل آفریده‌اند می‌توان آثار نقاشی و پیکرتراشی غارهای "آجانتا" در هند، نقاشی و پیکرتراشی ایران و مصر باستان، مینیاتورسازان و هنرمندان طراح نقشها و رنگهای قالی‌ها و کاشی‌های اصیل، معماران و نقاشان هنر

اسلامی ایران، معماری و نقاشی قرون وسطی مسیحی در اروپا و روسیه، نقاشان مکتب بودائی و تائوئی ذن در چین و ژاپن را نام برد. در تمام دورانهائی که ذکر شد، شاهد آثار هنری مختلف و متنوعی‌هستیم که همهٔ آنها در یک چیز وجه اشتراک دارند و آن منبعث بودن از تجربهٔ دینی و شهود عرفانی است.

ما جلوه‌های دیگر خلاقیت هنری را نمی‌توانیم انکار کنیم. فعالیت هنری از غریزه خلاقیت سرچشمه می‌گیرد و بشر در دوران غارنشینی و پیش از تمدن و زبان، به آفرینش هنری پرداخته است. امروزه نیز مانند بسیاری از دوران‌ها، بخش عظیمی از خلاقیتهای ذوقی و هنری، صرف گرمی بازار زندگی، آرایش محیط زیست و مراکز اجتماعی، آراستن کتابها و پارچه‌ها و وسائل دیگر زندگی می‌شود. از طرف دیگر، نقاشان صرفا" رئالیست، با تجسم زیبائیهای زندگی و یا درد و حرمان اقشار محروم جامعه و نیز دیگر جلوه‌های زندگی، هنر را در خدمت تلطیف عواطف بشری، لذت بصری، و یا اعتراض به ظلم و بی‌عدالتی گرفته‌اند. فعالیتهای این هنرمندان در جای خود، در خور تقدیر و تحسین است و ثمر خود را نیز می‌دهد. آنچه را که در این مقاله می‌خواهیم مورد تدقیق قراردهیم این است که هنر نقاشی در متعالیترین، شکوفاترین و کمال‌یافته‌ترین جلوه‌هایش برخوردار از بینش عرفانی است و این‌مهم را تاریخ هنر و تمدن شهادت می‌دهد.

گفتیم که از مشخصات هنر متعالی، منبعث بودن آن از شهود عرفانی است. نقاشی برخوردار از شهود عرفانی چیست؟

آیا منظور صرفا" نقش زدن یک تمثال یا یک سوژهٔ دینی است؟ آیا منظور اخلاقی بودن یا سنتی بودن یک اثر هنری است؟ ما می‌گوئیم خیر! تابلوئی که فقط موضوع آن، یک موضوع عرفانی یا دینی است، الزاما" یک اثر هنری متعالی نیست، یا هر آنچه اشاره به یک تمثال یا رویداد دینی و معنوی دارد، حتما" هنر متعالی و عرفانی‌محسوب نخواهد شد. مثلا" در رنسانس ایتالیا و شیوهٔ باروک ما با آثار بیشماری روبرو می‌شویم که موضوع آنها مذهبی است ولی مایه و محتویات و شیوهٔ بیان اغلب نفسانی و شهوانی می‌باشد. کم نیستند نقاشانی که مسیح(ع) را بر صلیب نقاشی کرده‌اند و متاسفانه جزءجزء تابلوی آنها از جاه‌طلبی زاهدانهٔ نقاش حکایت می‌کند!

" شهود عرفانی" یعنی: قرار گرفتن ذهن و روح هنرمند، در ساحت دینی و عرفانی. منظور ما از ساحت دینی و عرفانی، یا تجربهٔ یک موقعیت و مرتبهٔ‌پسیکولوژیک و روانی منبسط و متعالی است و یا نوعی بازگشت به‌آغاز، بازگشت به ذات یا بازگشت به پگاه بسیط و معصوم آفرینش است. به بیانی دیگر، " شهود عرفانی"، حضور ناخودآگاهی هنرمند است در یک مرتبهٔ وجودی که این" مرتبهٔ‌وجود" هم محیط بر ذهن هنرمند است و هم متعالی از آن. در این صورت است که هنرمند مهبط وحی و الهام می‌شود و بینش عرفانی می‌یابد و در پرتو این بینش، " آنسوی وجه چیزها" را می‌بیند و بیان می‌دارد. این" بینش" قوانین بیانی خاص خود را دارد، هم جنبه‌های جادوئی و قهار دارد و هم جنبه‌های واقعی و لبریز از سادگی و بهجت. یکی از تعاریفی که برای " شهود عرفانی" یا" حقیقت عرفانی" تاکنون انجام یافته است، توسط عارف

و حکیم بزرگ آلمانی الاصل مقیم سویس، یعنی " فریتهوف شوئون" بیان شده است. وی که بارها نامش به عنوان بزرگترین مفسر معاصر عرفان و حکمت لدنی در غرب برده شده می‌گوید: " حقیقت دینی و عرفانی متعلق به آن مقدار از حقایق است که به‌طور خیره کننده‌ای واضح و بدیهی است! و درست به خاطر همین وضوح است که برای بسیاری از منتقدین و روشنفکران غیرقابل فهم است" و سپس این‌طور ادامه می‌دهد: " حقیقت عرفانی، دخالت واقعیت ماورای خلقت است در عالم خلقت، دخالت ابدیت است در زمان، بینهایت در مکان، معنی در صورت . . . " حقیقت عرفانی " آن است که غیرقابل‌سنجش و معیار است و به یک میزان، ساده و متعالی است و درون صورتهای شکنندهٔ متعلق به جهان طبیعت نهفته است. حقیقت عرفانی بالذات از هر گزندی مصون است تا آن حد که هرگونه کوششی در جهت تعدی به آن، به زیان تعدی‌کننده تمام خواهد شد". به این ترتیب می‌بینیم که وجود بینش عرفانی در یک تصویر یا هر محصول دیگر هنری، بیشتر از آن لطیف و درونی است که بتوان از سیمای ظاهری آن با شتاب نتیجه گرفت و به آن نتیجه اکتفا کرد. ممکن است هنرمندی در یک تصویر ظاهرا" عادی از یک گلدان گل یا مثلا" یک منظرهٔ کوهستانی و یا سیمای یک زن، به تماشاگر مستعد دل‌آگاه، حضور آن لطیفهٔ نهانی یدرک و لایوصف را سرایت دهد و تماشاگر، خودآگاه یا ناخودآگاه، در این شهود عرفانی شرکت نماید. آنچه در پس صورت ظاهر آن چهره یا منظره یا گلدان لازم است حضور داشته باشد همان " شهود عرفانی" یا " وجه دیگر" است. بینش عرفانی منهای اعتقاد به " وجه مطلقا" دیگر" هستی و یا منهای اعتقاد به " غیب" یا همان وجه محجوب هستی، وجود ندارد. این وجه پنهان همان چیزی است که‌درمفهوم " ایدوس"[1] یونانی‌یا" تجلی نومن"[2] مستتر است. تجلی "نومن" چیست؟

" نومن" به لاتینی یعنی موجود ماورای طبیعی، ارادهٔ الهی، نیروی فعالهٔ معنوی و همچنین شکوه خداوندی. این تعبیر را " رودلف اتو"[3] اولین بار به کار برده است. او به پیروی از سنت فکری متفکر بزرگ رمانتیک آلمان" شلایر ماخر"، پدیدار دین و معنویت را جزء لاینفک ساخت روانی و پسیکولوژیک انسان می‌دانست. لفظ " وجه دیگر" یا به عبارت صحیحتر " مطلقا" دیگر" را " رودلف اتو" از رسائل اوپانیشادها، به خصوص از کلمه سانسکریت " anyadeva " که همین معنی را دارد گرفته است و معنی آن را فقط می‌توان با صفات سلبی و تنزیهی دریافت کرد. هر چیزی که به ذهن آید و مجسم شود، دیگر آن وجه نیست، لذا نهایتا" " مطلقا" دیگر" معنی " نیستی" را می‌دهد، احتمالا" همان کلمهٔ" دوئندِ" در زبان اسپانیائی به معنی " آن" که به تعبیر " فدریکو گارسیا لورکا" ، " حضور مرگ" بیان شده است و در اصطلاح مولای رومی‌با واژهٔ" عدم" آمده است.

پس" عدم" گردم" عدم" چون ارغنون گویدم کاناعلیه راجعون

1. EIDOS 2. NUMEN 3. Rudolf Otto

"عدم" بیان‌ناپذیر و ناگفتنی است و برای عارف سالکی که از ماسوای حقیقت روی برمی‌گرداند، "عدم" واقعیتی است بینهایت "زنده". این مفهوم در ادیان مشرق زمین بودائی و تائوئی، به خصوص در مفهوم "sûnya" یعنی "تهی‌فراگیر" یا "خلاء جهانی" به خوبی بیان شده است. "نیستی"، "عدم"، "بی‌جوهری"، "تهی" و "ندانستگی" و دیگر صفات سلبیه، بهترین صورت نمایاندن خاصیت "نومنی"، "مطلقا" دیگر" است و به احتمال قوی، تناقض‌گوئیها و شطحیات عرفای ایرانی، برای بیان این واقعیت وصف‌ناپذیر بوده است. "تجلی نومن" تجربه‌ای است غیرقابل بیان که اولین نتیجه‌اش "حیرت" و "غربت" است که به خاطر جنبهٔ هراس‌انگیز "نومن" ایجاد می‌شود و دومین نتیجه‌اش احساس تواضع و بندگی در برابر پروردگاری "وجود متعال" است. از همین تجربهٔ ویژه است که آفرینش ژرف هنری تحقق می‌یابد، زیرا با این تجربهٔ ویژه، ناگهان انرژی زیادی آزاد می‌شود و انسان را برای هرگونه یقین، مبارزه در راه حقیقتی که تجربه کرده و هرگونه فعالیت خلاق آماده می‌کند. بالاخره جنبهٔ مهم دیگر "تجلی نومن"، همان عنصر "سرّ" یا "راز" است که گفتیم "اتو" آن را "مطلقا" دیگر" می‌نامد. بینش عرفانی بیش از هرچیز "خودآگاهی مبنی بر حیرت ناشی از مطلقا" دیگر است" و تجلی ظاهری آن در فرهنگ و تفکر فلسفی، علم "تناقضات و ضدیات" است که در قبال قوانین متعارف منطقی، اصل "جمع اضداد" را عرضه می‌کند و به قول "اِکهارت" یک شناسائی مبنی بر آنچه شنیده نشده و بی‌سابقه است، آنچه نو و "نادر" است.

نوآوری حقیقی نیز از همین تجربه بر می‌خیزد. مهمترین تناقضی که با این تجربه همراه است، احساس کششی است مقاومت‌ناپذیر و مسحورکننده که با احساس دفع و گریزی هراس‌انگیز همزمان می‌باشد.

این دو حالت دفع و کشش، پس‌زدن و به خود کشیدن، جلال و جمال، "هماهنگی اضداد" را به وجود می‌آورد. در هنر نقاشی نیز این دو جنبه، گاه جداگانه و گاه با هم در یک اثر متجلی می‌شود و آن زمانی است که پردهٔ نقاشی شکوهی هیبت‌انگیز دارد و معمولا" با کیفیتی "مرموز" و "والا" تجربه می‌شود. در آثار نقاشی می‌توان از تصاویر سقف و دیوار نمازخانهٔ "سیستین" اثر "میکل‌آنژ"، برخی فرسکهای معابد دامنه‌های "هیمالیا"، موسیقی تاریک و تصویری "الگرکو" و همچنین چشم‌اندازهای برخی از نقاشان انگلیس نظیر "ویلیام ترنر" یاد کرد. در برخی دیگر از آثار نقاشی، بهجت بر هیبت می‌چربد و لذا تجلی‌هائی فاخر ولی آرامبخش، وجدآفرین و سکرآور دارد، همانند پرده‌ها و فرسکهای "فرا آنجلیکو"، تابلوهائی نظیر "تولد ونوس" و "پریماورا" اثر "بوتیچلی"، صحنه‌ها و شخصیتهای مه‌آلود آثار "لئوناردوداوینچی" با آن نیمخند مرموز و فرخنده‌حال که در سیمایشان مشهود است، تمثالهای "بیزانسی" روسیه نظیر "تثلیث عهد عتیق" اثر "آندری روبلف"، چشم‌اندازهای "پیتر بروگل" و "گاسپاردیویدفریدریش"، مینیاتورهای اصیل ایرانی و نقاشی‌مکتب "کانگرا" در هند و نظایر آن...

در این آثار، تجلی حضور نامرئی آن" وجه دیگر" در وجود وزش نسیم یا باد و آثار آن بر چین جامه‌ها و شاخ و برگ درختان و امواج آب، یا وجود مه فراگیرنده و ابهام‌بخشنده، یا سکر عشق و سحو عقل در خطوط منحنی تصاویر، یا زیبائی و تسلیم و تمنای منعکس شده در چهره‌ها و اندام‌های شخصیتهای تابلوها، مشهود و ملموس است.

باد، آب، مه، نظم شناور و کیفیت مستور ولی آشکار یا مکشوف ولی محجوب، اینها از مهمترین عوامل تجسمی هستند که" حضور نامرئی" را تداعی و القاء می‌کنند. به بیانی موجزتر هدف از بینش عرفانی در نقاشی: **دیدن‌ندیدنی، در دیدنی** است. این مفهوم شاید در بخشی از ترجیع‌بند معروف هاتف اصفهانی به وجه ساده‌ای بیان شده باشد: شاعر جلوهٔ آن" وجه دیگر" هستی را به آب صاف بی‌رنگ تشبیه می‌نماید که در " اینسوی وجه هستی" با هزاران شکل و رنگ در گلستان متجلی می‌شود:

چشم بگشا به گلستان و ببین
جلوهٔ " آب صاف" در گل و خار
ز آب" بی‌رنگ" " صدهزاران رنگ"
لاله و گل نگر در آن گلزار

همانطور که قبلا" اشاره کردیم، "شهود عرفانی" متعلق به آن حقایقی است که به طور خیره‌کننده‌ای واضح و بدیهی است ولی تجلیات گوناگون و ظاهرا" متناقضی دارد. اگر توضیح آن مبهم و پیچیده می‌شود یا از ضعف نگارنده است و یا ادراک این معانی فقط به پشتوانهٔ واژگان امکان‌ناپذیر است. لذا باز هم در تبیین آن به نحوی دیگر می‌کوشیم.

اصولا" هستی دو وجه دارد. وجه آشکار یا " عینی"، " وجه پنهان" یا "ذهنی" بینش عرفانی هم به وجه عینی و ملموس جلوه می‌نماید و هم در ساحت ذهنی و ناملموس تجربه‌کردنی است، اگرچه هر " عینیتی" برخوردار از شهود عرفانی نیست، همانطور که عوالم ذهنی و روانی زیادی داریم که کوچکترین ارتباطی به تجربهٔ شهود عرفانی ندارد. در مثالهایی که از نقاشیهای مهم جهان هنر ارائه شد، ملاحظه کردیم که موارد مختلف و ضد و نقیضی در کنار هم قرار گرفت و به عنوان نمونه‌هائی برخوردار از بینش عرفانی، معرفی گردید. پس جان کلام چیست؟ تا اینجا اگر توجه کنیم در می‌یابیم که نمونه‌های ارائه شده در عین گوناگونی، وجوه اشتراک ویژه‌ای دارند. گفتیم که مهمترین عامل اشتراک، حضور نامرئی انرژی تعیین کننده و اثربخشی است که جلوهٔ نفوذش هم در عناصر تابلوها به گونه‌ای که‌وصف شد نمایان است و هم عطر و گرما و هیبت آن در ما به عنوان تماشاگر مستعد و ژرف‌نگر، ساری و جاری می‌شود. تماشاگر مستعد دارای ذهنی رها از ضوابط نقد هنری معمول و روشنفکرانه است. تماشاگر مستعد با پیشداوریهای مطالعه کرده در مجلات هنری به تماشای تابلوهای نقاشی نمی‌پردازد. تماشاگر مستعد هر اثر هنری را به اعتبار موقعیت تاریخی آن نظاره نمی‌کند. تماشاگر مستعد هر اثر هنری را به اعتبار شهرت یا عدم شهرت سازندهٔ آن نمی‌نگرد. تماشاگر مستعد **موجودی‌خودباخته** و از خود بیگانه نیست، تماشاگر مستعد از ترسهای روشنفکرانه!

مردی با دستار سرخ اثر وان ایک

مارتی نیک شبانی اثر گوگن

مبرا است و بالاخره تماشاگر مستعد، فردی است که خود دارای سیر و سلوک معنوی است و نهایتا" منظور نگارندهٔ این سطور از " تماشاگر مستعد" همانا " تماشاگر مستعد دریافت شهود عرفانی" است. این تماشاگر علی‌الخصوص، فارغ از حساسیت به " واقع‌گرائی" ظاهری یا " واقع‌گریزیِ" ظاهریِ شیوهٔ نقاشی است. یک نقاشی برخوردار از شهود عرفانی، الزاما" " واقع‌گریزانه" نقاشی نشده است و ممکن است در نظر اول خیلی هم واقع‌گرایانه به نظر آید ولی هر " واقع‌گرائی" ای، پرداختن به وجه " عینی محض" نیست. به عبارتی خداوند نیز پشت واقعیت آشکار خلقت خود، پنهان شده است و ممکن است نقاش هنرمندی نیز به اینگونه واقع‌گرائی بپردازد. از تاریخ هنر مثال می‌آوریم. هنرمندان و اغلب هنردوستان، چهرهٔ " مردی با دستار سرخ" اثر " یان وان ایک" را که به احتمال زیاد چهرهٔ خود نقاش است، می‌شناسند. این اثر به شیوهٔ " گوتیک پسین" است با گرایشهای شدیدا" " واقع‌گرایانهٔ" " عصری که هنرمند به انسان غربی نشان می‌داد که اشیاء چه شکلی دارند" و او نیز از پی بردن به این کشف بینهایت خوشحال می‌شد، یعنی دورهٔ " رنسانس در اروپای شمالی"، ساخته شده است. شکی نیست که این اثر، یعنی " مردی با دستار سرخ" سرآغاز مرحله مهمی در روند انسانی شدن موضوع هنر نقاشی است. تابلو یک تصویر شخصی است و نمایشی از حالت و خطوط چهرهٔ فردی که برای خودش یا دیگری جالب می‌نماید. انسان زمانی که با چهرهٔ خودش در تابلوی نقاشی مواجه می‌شود، به خودش به عنوان یک شخص، عینیت می‌بخشد. در این رویارویی، گمنامی یا ناشناختگیِ ساختگیِ سده‌های میانه محو می‌شود. موضوع تابلو مسقیما" به تماشاگر نگاه می‌کند (زیرا هنگام نقاشیِ آن، هنرمند به چهرهٔ خودش در آئینه می‌نگریسته است) نگاه افقی او که در نمای سه‌چهارم چهره به تماشاگر می‌نگرد، احتمالا" بینندگان خود را عمیقا" تحت تاثیر و نفوذ خویش قرار می‌داده و می‌دهد. بیننده تصور می‌کند که از هر زاویه که به تابلو بنگرد، چشمان چهره، توجه وی را به خود جلب می‌کند. حال ببینیم " نیکولاس کوزائی" متفکر همعصر نقاشان بزرگ فلاندری، و مؤلف کتاب " چهرهٔ خداوند" در پیشگفتار کتاب خود راجع به چهره‌هائی از این دست چه نوشته است:

" برای آنکه شما را به قلمرو امور الهی برسانم، باید به گونه‌ای مقایسه متوسل شوم. ولی در میان آثار آدمیان، تصویری مناسب‌تر از یک چهرهٔ همه‌سونگر پیدا نکرده‌ام. این چهره را نقاش چیره‌دست چنان آفریده است که گوئی به همهٔ جهات پیرامونش می‌نگرد.... من آن را تمثال خداوند نامیده‌ام. "

آنگاه او به کسانی که می‌خواهند در لحظات تفکرشان از کتاب وی بهره گیرند توصیه می‌کند که یک‌چنین " تمثال خدا"یی را در برابر خویش نصب کنند:

" برادران عزیزم، شما این تصویر را در جایی، مثلا" روی یک دیوار شمالی نصب‌خواهید کرد و در اطرافش به‌فاصله‌ای

اندک خواهید ایستاد و نظاره‌اش خواهید کرد . . . . از هر کجا که به آن بنگرید ، او به شما می‌نگرد و به هیچ تماشاگر همزمانِ دیگری نمی‌نگرد . . . . چهرهٔ این تابلو ، هر قدر که تماشاگران از آن دور شوند یا حتی در جهت مخالفش روند ، نزدیک و نگران پنداشته خواهد شد . . . . و اما تو خداوندگارا . . . مرا بدین سبب دوست می‌داری که چشمانت سخت بر من دوخته شده‌اند . . . . هر جا که چشم باشد ، عشق نیز هست . . . . من تا آنجا وجود دارم که تو با من هستی و چون نگاه تو وجود توست ، من بدان سبب وجود دارم که تو بر من می‌نگری و اگر تو نگاهت را از من بگردانی ، من دیگر در میان نخواهم بود " .

لذا ستایش قدرت‌نگاه تا پایگاه خدایی و طرح این ادعای شگفت‌آور که جوهر خداوند بینائی است ــ برخلاف " قدیس توماس آکویناس" که مثلا " آن را وجود می‌دانست ــ تماما " با ظهور چهره‌سازی جدید در هنر نقاشی هماهنگ است . چون بینائی و وجود در خداوند ماهیتا " یکی هستند ، بینائی هنرمند نیز که ابزار مفید و مهمی در شبیه‌سازی است ، به تابلوها هستی می‌بخشد ، و چون انسانِ نظاره‌گر ، خودش را همانند خدا می‌گرداند و به او می‌رسد ، تقلید از اشیاء در جلوی دیدگان خداوند ــ و در اثر نگاه او ــ باید عملی مقدس از سوی نقاش تلقی شود زیرا او با دیدن آنچه خداوند می‌بیند ، به واقعیت بیرونی بینایی خداوند پی می‌برد و آن را برای دیگران عیان می‌سازد . در پرتو نظریهٔ " نیکولاس کوزائی " است که می‌توان رئالیسم بسیار ظریف نقاشان فلاندری را دریافت . در کل دنیای مرئی که معلول نگاه خداوند است ، هر کاری به صرف وقتش می‌ارزد زیرا خداوند بر آن می‌نگرد . پس ملاحظه می‌کنیم که بینش عرفانی ممکن است شامل یک نمونهٔ کاملا " رئالیستی نیز بشود . گو اینکه ما بر آن نیستیم که " طبیعت‌گرائی محض" یا " واقع‌گرائی صرف " می‌تواند از بینش عرفانی برخوردار باشد ، تصویری که طابق‌النعل‌بالنعل با طبیعت باشد ، ممکن است هنر باشد ولی هنر متعالی نیست :

تو کز سرای طبیعت نمی‌روی بیرون
کجا به کوی طریقت گذر توانی کرد ؟

از نظر ما آثاری که بیشتر شایستهٔ توصیف ویژهٔ " نیکولاس کوزائی " می‌توانند باشند آثاری هستند همانند " لبخند مونالیزا " یا " چهرهٔ ژان بابتیست قدیس" اثر " لئوناردو" . این آثار نیمخند رازآلود چهرهٔ خداوند را نیز همراه نگاه پرنفوذ و همه‌جاگیر خود ، دارند . این همان معنی است که حافظ شیراز در بیت معروف خود بیان می‌کند :

در روی خود تفرج صنع خدای کن
کاینهٔ خدای‌نما می‌فرستمت
در راه عشق مرحلهٔ قرب و بعد نیست
می‌بینمت عیان و دعا می‌فرستمت

بینش عرفانی در حکمت بودائی" ذن" نیز، توجه به " این چنینی" اشیاء و موجودات است بدون هیچگونه فرافکنی ذهن تماشاگر. خالی شدن ذهن است از تفکرات و توهمات و توجه روشن و بی‌واسطه به" بودن" و نه " نمودن".همچنین رهائی ذهن است از دوگانگی فکر و عمل. واگذاری ذهن است به عمل و یکی شدن با کار. در آن صورت نتیجه ممکن است با استانداردهای سنتی و قراردادی درست و مطابق از آب درآید یا نادرست و نامطابق. به دیگر سخن، بدون " فکر ثانوی" ، بدون اندیشهٔ واپس رونده٬ تاسف افسوس و بدون دودلی و تردید و اندیشه به قضاوت آیندگان، اقدام به کار کردن و تسلیم " تائو" بودن. به بیان حافظ:

در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند
آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم.

و این همان معنی است که در آغاز در تعریف" شهود عرفانی" بیان کردیم، یعنی: قرار گرفتن ذهن و روح هنرمند در مرتبه‌ای از وجود که آن مرتبه هم محیط به ذهن هنرمند است و هم متعالی از آن.

هر نوع کوشش و جهد برای وصول به" بینش عرفانی" بی‌فایده است: اگر کوششی هست باید در جهت برداشتن موانع، از برابر چشم دل هنرمند باشد. هنرمند تا خود را نشناسد و از تاریکی‌های جهل به خود، خلاص نشود،آئینه ضمیرش بی‌واسطه و بی‌زنگار نخواهد بود و وجوه مختلف واقعیات را نخواهد دید و در ادراک و نگرش اسیر ضوابط زمانه خواهد گشت و دچار خطا خواهد شد. کوشش در جهت وصول به ذهنیت محض، باعث دوری از عینیت است که وجه آشکار هستی است و جهد در وصول به عینیت محض باعث غفلت از ذهنیت یا وجه محجوب هستی است، لذا هر نوع جهد و کوشش برای تحقق بینش عرفانی همان سعی در نگاهداشتن آب در غربال است:

چون در نهانش جوئی، دوری از آشکارش
چون آشکار جوئیش، محجوبی از نهانش
چون‌ز آشکار و پنهان، بیرون‌شدی‌به‌برهان
پاها دراز کن خوش ، می‌خسب در امانش

در یک منظرهٔ نقاشی شدهٔ برخوردار از بینش عرفانی، در و دیوار و گل‌و گیاه با نقاش یا تماشاگر خود، صحبت می‌کنند، ولی این صحبت بر محور خاطره‌ها، قضاوتها، فرافکنی‌های عاطفی و نظایر آن دور نمی‌زند. این صحبت، بیان یک عقیده و ایدئولوژی نیست، این صحبت نفی ارزشهای تجسمی کهنه یا طرح اررشهای تجسمی نو نیست، هزل، هجو، و روایت نیز نیست، این صحبت، زبان سکوت است، زبان عشق است، حضور نامرئی خداوند است، تجلی آشکار معشوقی نهانی است از در و دیوارش، دیدن جمال اوست با چشم دل و شنیدن ترنم سرودی که برگها و درختها و آبشارانش می‌خوانند، با گوش جان. گلدان گلی که یک نقاش عارف نقش می‌زند، نظیر گلدانی که از گل‌فروشی تاجری از شهر بزرگ خریداری شده و در گوشهٔ میز کار اداره یا میز صبحانهٔ منزل گذاشته شده است، نمی‌باشد، بلکه گلدانی است با گلهائی که برخوردار از نوعی استقطاب کیهانی هستند و شاخه و برگهائی که محمل " عطر ناپیدای" خود می‌باشند.

حضور عطر و طراوت ناپیدا، همان حضور " وجه دیگر" هستی است که به قول مولای روم: " جان فدای آنچه ناپیداست باد". این‌چنین گلدانهائی ممکن است در نقاشیهای چینی و ژاپنی و قالیها و کاشیهای ایرانی به نحوی، و در گلدانهای" ونسان وان‌گوگ" و " اودیلن ردن" به نحوی دیگر مشاهده شوند.

هنر عرفانی دارای قواعد دقیق و ظریف خود می‌باشد، قواعدی که اغلب در سنت و خاطرهٔ قومی و کهن الگوی اساطیری یک ملت نهفته است. در جهان محسوسات و قوانین آنها، صورت یا قالب، قائم به ذات خود نیست، بلکه برابر با حقیقتی است که در جهان معقولات و قوانین آنهاست. هر هنر عرفانی مبتنی بر آگاهی از آئین رمزی و قوانین سمبولیک و خاص عالم صور و قوالب محسوس است و در همین جاست که هنرمند برخوردار از شهود عرفانی، خواسته یا ناخواسته، وارث اساطیر و یا حداقل وارث سنت است. این به آن معنی نیست که هنرمندی که در کارش بینش عرفانی مشاهده می‌شود، الزاما" قوانین الهی پنهان در صور و قوالب را می‌شناسد، بلکه منظور این است که از سه حال‌خارج نیست، یا هنرمندعارف و واصل است به حقیقت، و یا وارث سنت می‌باشد و با نابغه است و لذا به پشتوانهٔ نبوغ به طور ژنتیک، فطری و طبیعی، حداقل روابط جادوئی و بدوی صورتها و معانی را می‌بیند و استنباط می‌کند، البته نوع سوم که ذکر شد بسیار نادر است و در دنیای نوین مورد مثالش" گوگن" می‌تواند باشد. وی از طریق شمّ ذاتی و نبوغ ویژهٔ خویش به درک نوعی ارتباطات" جادوئی ــ عرفانی" نائل می‌گردد که او را به نوعی بینش عرفانی " بدوی ــ شمنی" رهنمون می‌شود و چه بسا همین ادراک خاص او را به رفتن به قلمروی جغرافیائی مستعد این بینش هدایت می‌کند. گرچه می‌دانیم که همچنین او شدیدا" خود را به شیوهٔ زیست و حتی اجرای آئینهای بومی جزایر تاهیتی می‌سپارد و خیلی از تابلوهای خود را از پشت چشم بینش و اعتقاد قلبی سرنشینان آن جزایر تصویر می‌کند و اسامی بومی و اصطلاحی همانها را روی آثار خویش می‌نهد. خشم و نفرت او از تمدن علمی و مکانیکی نیز از همین بصیرت‌های پیامبرگونهٔ اوسرچشمه می‌گرفته است. او صرفنظر از شم ذاتی خود، خاطرهٔ قومی آن مردم بدوی معصوم را وام می‌گیرد، همانگونه که ارزشهای تجسمی هنر اقوام مصری و ایرانی را نیز وام می‌گیرد و از معدود هنرمندانی می‌شود که جلوه‌هائی از " شهود عرفانی" را در دنیای نوین متجلی می‌نماید. اگر نام " ونسان وان‌گوگ" را بردیم، از آن جهت است که او نیز، آگاه یا ناآگاه، به پشتوانهٔ حساسیت حاد و شدیدش و نیز تجربه‌های ماورای عقلش و همچنین نبوغ و شم ذاتی‌اش در درک ویژگیهای هنر شرق دور، توانست به برخی جلوه‌های خاص از " بینش عرفانی" تحقق ببخشد. از این دو استثناء که بگذریم شاید تنها در جنگلهای " دوانیر روسو" بتوانیم به جادوی اعتقاد شمنی دست‌یازیم و در افسون این سرزمینهای غوطه‌ور در عطرسپیده‌دمان خلقت، شناور شویم.

در هر حال تا اینجا به این نتایج می‌رسیم که آئین و سنن، مهمترین عوامل انتقال سینه به سینهٔ قوانین دقیق قالبها و نهادهای معنوی هستند. البته هر هنر سنتی را نمی‌توان هنر عرفانی دانست ولی همهٔ هنرهای عرفانی، سنتی نیز می‌باشند. لذا یکی از بارزترین مشخصات بینش عرفانی" حضور خاطرهٔ قومی" یا به عبارت دیگر " رجوع

به کهن‌الگوی اساطیری و قومی" است. از طرفی دیگر هر بیان رمزگونه و سمبولیک را نمی‌توان بیان عارفانه دانست ولی همه هنرهای عرفانی، سمبولیک هستند. بیان رمزگرایانه بیشتر مختص ما شرقیها بوده است و غرب نظر لطف چندانی به آن ندارد. با این حال موارد نادری نیز، همچون مورد " موریس دنی" وجود دارند. وی با چند نقاش دیگر از جمله " ووبار"[4] و " والوتن"[5] و " بونار"[6]، گروه" نبی "[7] را پایه‌گذاری کرد. از سال ۱۹۱۴ به‌بعد برای کلیساهای مختلف نقاشی کرد. در سال ۱۹۱۹ " آتلیه‌مقدس"[8] را بنیاد گذاشت و در سال ۱۹۲۲ تئوری جدیدی دربارهٔ هنر مدرن و هنر مقدس نوشت. بر دیوار سنای پاریس و نیز ساختمان جامعهٔ ملل در ژنو نقاشی کرده است. در ۱۹۳۵ به انتشار مجلهٔ " هنر مقدس" پرداخت. " موریس دنی" معتقد به پیروزی زیبائی بر " فریب واقعیت" بود. هنگامی که فقط پانزده سال داشت در دفتر خاطراتش نوشت: " مردی باید فراخوانده شده از جانب خداوند ــ یک قدیس یا یک عارف هنرمند. . . ــ تا پرچم عصیان علیه خدانشناسی و ناخالصی را که مایهٔ تنزل و بی‌آبروئی هنر شده است، در مقابل چشمان قرن بیستم برافرازد". " پل ژامو" هنرشناس فرانسوی، دربارهٔ تابلوی" باغستان باکرگان خردمند" می‌نویسد: " در این اثر موریس دنی نشان می‌دهد که برهنگی زن ــ برهنگی واقعا" باکره ــ از نظرگاه او سمبول خلوص است". چنین تعبیری ناشی از لطف استحمام‌کنندگان در تابلو است که نه تنها موجب تقبیح نمی‌شود، بلکه نتیجهٔ معکوسی دارد. از نظر " ژنویو لاکامبر" نیز این تعبیری است از " باکرگان مجنون" به روایت " قدیس متی" و سواری که در دوردست صحنه دیده می‌شود، به نظر می‌رسد" همسر" یا " ناجی" است. حصار باغ نیز حد سمبولیکی است از حصار بین دو جهان و در ضمن خاطره‌ای است ناآگاه که، از تعمق در " غزل غزلهای سلیمان" وام گرفته شده است. این رمز در " غزل غزلها" بدین طریق آمده است: " خواهرم باغی است با حصار بلند".

برای روشن‌تر شدن مطلب اشاره‌می‌کنیم که در دنیای نوین غیر از موارد استثنایی که ذکر شد، اغلب " شهود عرفانی" غایب است. ممکن است که برخی از نظریه‌پردازان نوین همانند موءسسین " باوهاوس" و مدافعین هنر نو بکوشند که توجیهاتی برای عارفانه بودن، تجریدی بودن و درون‌گرایانه بودن و " اگزوتیک" بودن هنر نو بیابند و ارائه دهند و در این راستا بخواهند خود را به طرز تلقی غیرغربی یا به عبارتی شرق‌زدهٔ دنیای نوین مربوط بدانند ولی گفته‌ها و نوشته‌هایشان با آثارشان نمی‌خواند. " امپرسیونیسم " به " نمودِ گذرایِ "واقعیات می‌پردازد و " بودِ جاودانیِ" پنهان در پس واقعیات را غیرواقع‌بینانه تلقی می‌کند. توجه به بی‌ثباتی " نمود" ها و تغییر مدام در جلوه‌های هستی، می‌توانست نگرشی عارفانه محسوب شود، اگر در پس پرداختن به این بی‌ثباتی، حضور همیشگی و پایدار" ساختار" زیبائی و " حقیقت" مشهود بود. ولی امپرسیونیستها به تجزیهٔ نور واحد به رنگهای کثیر پرداختند و در کیفیت جو و نیرنگهای رنگ مستهلک شدند و به عبارت دیگر در کثرت" نمود" ها گم گشتند و ساختار

4. Vuillard
5. Valloton
6. Bonnard
7. Nabis
8. Art Sacré

آثارشان از هم پاشید. " سزان" با طرح این نظریه که طبیعت را باید به صورت استوانه، کره و مخروط دید، راه " کوبیسم " را هموار کرد. " کوبیسم " اشکال هندسی، یعنی مکعب، استوانه، مخروط و غیره را جایگزین واقعیت عینی چیزها کرد. " کوبیسم " " صورت‌شکنی " کرد ولی این اقدام با انگیزه‌های معنوی همراه نبود و در بطن خود " واقع‌گرا " باقی ماند و حتی واقعیت بصری اشیاء معمولی را به عنوان " کلاژ " ، برای تداعی واقعیت بافت مادی اشیاء به کار گرفت و به نحوی دیگر " رئالیسم بصری " نقاشان سلف اسپانیا دنبال شد و تابلوهای مهم شیوهٔ " کوبیسم " بیش از هر چیز به قول " جان برگر " ، " تجلی صوری ماتریالیسم دیالکتیک " شدند. البته " کوبیسم ترکیبی " پایه‌های " نقاشی آبستره " یا ، نقاشی انتزاعی " را در غرب گذاشت. " دید انسان از خارج به درون بازگشت تا از طریق احیای خاطرات و دیدار درونی، صور عالم باطن را آشکار سازد. آشفتگی دنیای درون، ویرانی ماُوای انسان، تغییراتی که در زندگی چندین هزار- ساله‌ٔ آدمی روی داده بود، بی‌قراری عظیمی در انسان بر می‌انگیخت و این بی‌قراری در هنر انعکاس می‌یافت". قبلا" گفتیم که هر " واقع‌گرائی" نمی‌تواند برخوردار از " شهود عرفانی" باشد. حال باید گفت که به همان سیاق، هر " واقع‌گریزی" یا " درون‌گرائی" هم الزاما" معنوی و عرفانی نیست. در نقاشی تجریدی معاصر غرب، سها چیزی که اغلب غایب است، معنویت است. بخش مهمی از نقاشی" تجریدی" معاصر، فقط ارائهٔ جلوه‌های گوناگون" هاویه" یعنی " کائوس" یا همان " مادهٔ بی‌شکل" و " هیولا" است که از حیات و صورت و نظم و معنویت عاری است. بخش مهم دیگر، اشکال محدود و به چندان منظم هندسی است که فقط متکی به روابطی معقول و شخصی و گاه فقط سلیقتی ، در کنار هم کمپوزیسیون می‌شوند. هرقدر جهان‌بینی علمی دنیای نوین طالب " ابژکتیویته" و راغب آن است که حقیقت را به حدودی کاهش دهد که بتوان با معیارهای تحقیق علمی شناخت، به همان اندازه جهان هنر عاصی است و خود را مقید به هیچ نظام ملموسی نمی‌کند. در جهان هنر معاصر، عنصر حاکم، " هاویهٔ" نیروهای ناآگاه و هیولای نفی و نیهیلیسم است و به گفته " نویمان": " اینجاست که " وجه دیگر" چیزها بروز می‌کند و آن " آرکتیپ شیطان" و مادر خوفناک است". این عنصر نابودکننده در هنر نوین با مخلوطی عجیب از واقعیتهای روانی و صورتهای تجزیه- شدهٔ ماده، بیان می‌شود: مکعب، دایره، استوانه، لکه‌های رنگ، اعضای پراکندهٔ جسم انسانی، بقایای خاطرهٔ پوسیده و درهم برهم، برخورد می‌کنند، گرد هم می‌آیند، می‌آمیزند، و تاجائی‌که " دینامیسم از هم پاشنده" جانشین" ترکیب" می‌شود، انفجار صور و رنگها، جای واقعیت را می‌گیرد و بی‌شکلی و هاویه، جایگزین شیوه‌های سنتی می‌شود. " جایگاه هنر، دیگر نه آسمان مجردات قرون وسطی است، نه آرکتیپ زمین دورهٔ رنسانس" و نه رئالیسم معصوم اواخر قرن نوزده، بلکه از یک سو عناصر آشفتهٔ دنیای ناخودآگاه است و از سوئی دیگر عینیت محض اشیاء، حتی اشیاء ساختهٔ دست آدمی (در شیوهٔ هایپررئالیسم متاخر) و باید گفت که در هر دو وجه ما با یک پدیده روبرو هستیم و آن دنیائی از هم پاشیده و روانی شقه شقه شده و تهی از معنا و فاقد صور جوهری است.

در اینجا بجاست که این نکته را تذکر دهیم که یک سوءتفاهم بزرگ، در عصر حاضر، غرب‌و شرق غرب‌زده را فراگرفته است و آن اینکه ، وجود هر نوع قواعد غیرشخصی و یا پیروی از سنتهای دیرین هنری و فنی ، نبوغ را خفه می‌کند و جلوی خلاقیت و بدعت را می‌گیرد . " فریدف شوئوان" پاسخی روشنگرانه در این باره دارد . وی در فصلی از کتاب " طبقات و نژادها" تحت عنوان " اصول و معیارهای هنر عرفانی" چنین می‌نویسد : " تمام انواع هنرهای عرفانی اثبات می‌کنند که امکانات درون قوانین و مقررات هنر عرفانی نسبتا" وسیع است . این قوانین و مقررات " بی‌کفایتی" را واقعا" محدود می‌سازند ، ولی استعداد و نبوغ و بصیرت را وسعت می‌بخشند . نبوغ واقعی می‌تواند توسعهٔ یابد بدون اینکه متوسل به بدعت شود . این نبوغ به نحوی تقریبا" غیرمحسوس از طریق آن حقیقت و زیبائی سنجش‌ناپذیر ، توسط تواضعی که بدون آن بزرگی واقعی امکان‌پذیر نیست ، به کمال و عمق و قدرت بیان می‌رسد " .

در ایران ، عشق به زیبائی ، بر گرایش به سادگی و سردی زاهدانه می‌چربد . ولی منظور از عشق به زیبائی چیست؟ در بینش عرفانی ، جمال‌و زیبائی مطلق همان " وجه مطلقا" دیگر" است که در اصطلاح ایران اسلامی برابر است با " الله" و هر آنچه که بهره از زیبائی و کمال دارد ، به نسبتی بیشتر یا کمتر ، تجلی ذات یگانهٔ متعال است . توجه و تعمق به زیبائی مخلوقات ، می‌تواند راهی میان‌بر ، برای شناخت جمال و جلال الهی باشد . دوست داشتن زیبائی ، دوست داشتن و ستایش خداوند است . در این جهان‌بینی زیبائی محدود به انسان نیست ، بلکه زیبائی با مفهوم وسیع و تجلیات بی‌شمارش مطرح است و این نکته یکی دیگر از میثاقهای هنر متعالی و بینش عرفانی است ، یعنی : محصول هنری عرفانی زیباست و زیبائی‌از مهمترین معیارهای آن است . البته هر محصول هنری زیبا ، الزاما" عرفانی نیست و اعتقاد به زیبائی صرفا" اعتقاد به زیبائی ظاهر صور نیست ، اگرچه این اعتقاد ، آخرین چیزی است که بشر را از خطر سقوط به انحطاط و کینه‌توزی و بیعت با زشتی ، مصون می‌دارد . مقصود از اعتقاد به‌زیبائی حقیقی ، یعنی اینکه همهٔ جلوه‌های زیبائی به یک اصل بر می‌گردد و آن" وحدت و هماهنگی" است ، چه جلوه‌های ظاهر و چه جلوه‌های باطن . مخصوصا" وقتی به این معنی ژرف نیز بیشتر توجه کنیم که در عرفان ایران اسلامی ، " ظاهر" از اسامی بزرگ‌خداوند است و اهمیتی مساوی با " باطن" دارد که اسم اعظم دیگر خداوند می‌باشد .

در " شهود عرفانی" حقیقتی در بین است که بدون شک مافوق قوهٔ احساس می‌باشد ، قوه‌ای که مبهم و همواره در تغییر است . حقیقت شهود عرفانی را می‌توان نوعی شهود" عقلی" دانست که ذاتا" در هنر عرفانی موجود است . البته مقصود از " عقل" در اینجا به معنای وسیع آن ، یعنی نیروئی بس گسترده‌تر از استدلال و حافظه است . زیبائی در هنر عرفانی از حکمت و عشق سرچشمه می‌گیرد و نظر به شهود حقائق ابدی دارد . از آنجا که تاریخ هنر ، علمی جدید است طبعا" همانند تمام علوم جدید ، هنر عرفانی را از طریق تجزیه و تحلیل و تعلیل دادن آن به شرایط و عوامل محیطی و تاریخی بررسی می‌کند . آنچه در هنر ، جاویدان و مافوق زمان است ، از دسترس چنین روشی به دور است .

در هنر عرفانی ایران، چه قبل و چه بعد از اسلام، تجسم "عالم مثالی" و جسم مثالی انسان در آن، هدف غائی هنرمند بوده است. صورت نوعی و "آرکتیپ" قوم ایرانی بازگشت به بهشت موعود است. ولی "شهود عرفانی" هنر ایران، صرفا "آسمانی" نیست. این قوم، برای خاک، آب، آتش و باد و قوانین زمین احترام خاصی قائل است. زیبائی خاکی، نازل شدهٔ زیبائی آسمانی است و زمین، کوی یار است. احولیت و دوبینیِ عیسی و ذهنی، خاکی و آسمانی، رنج و شادی، کبر و کبریائی در کار نیست. لذا بینش عرفانی کاری با "تزاژدی" ندارد. هر چه هست یا جنبه‌های بشارت‌دهنده و یا جنبه‌های ترسانندهٔ یک دلبر عیار است. فرخنده‌حالیِ یک هنرمند عارف، ناگزیرِ اوست. فضای مناظر ایرانی در مینیاتورهای قدیم و نقاشیهای رنگ و روغن و آبرنگِ اساتید سنتی، فضائی درخشان، رنگین، بی‌غبار، بی‌سایه و بی‌بُعد است. خطوط نقاشیهای ایرانی مطبوع، موزون، ظریف و برخوردار از دقت در اجراء است. رنگها اغلب رنگین‌کمانی یا به عبارت بهتر جواهرگونه و مرصع، منبلور، ناب، پرتلألوء، پاکیزه و نشاط آور است. حرکات انسانها باوقار، محجوب، متواضع، برخوردار از معصومیت دائمی و آمیخته با طمانینه است. وضوح و روشنی و عدم هرگونه ابهام، از خصوصیات هنر عرفانی ایرانی است. تخیل نقش مهمی یاری می‌کند و چشم تماشاگر در ضبافتی از خط و رنگ، به طور یکپارچه، شرکت می‌نماید. موضوع نقاشیها همواره از زندگی گرفته شده و زندگی اغلب مسلمانان ایرانی، آمیخته‌ای از وقایع ملموس و روزمره، به همراه عشق به طبیعت و زیبائیهای آن، وفاداری به خاطرهٔ قومی که در قصه‌ها و ضرب‌المثل‌ها رد پا دارد و معتقدات اخلاقی و انسانی است.

نقاش اصیل ایرانی (اگر چندان نظر به غرب ندوخته باشد و خود را نباخته باشد) هنرمندی است بی‌ادعا، دقیق، اغلب زبردست، خوش‌ذوق و اغلب خوش‌مشرب، در امور دنیوی کم‌خواه، وارسته و هم شیفتهٔ طبیعت و هم معتقد به ماورای طبیعت، همواره بهره‌گیرنده از شیوه‌ها و نکات هنری و فنی دیگر اقوام و دیگر فرهنگها و اغلب "کمال طلب" و "سنجیدا" "ناراضی". ولی این ناراضی، مخصوصا" وقتی که هنرمند از بینش عرفانی بهره دارد، در وی به صورت نوعی تواضع یا شور و وجد و پویائی جلوه می‌کند، زیرا هنرمند ایرانی عارف مسلک، معتقد است که: "عبوس زهد به وجه خمار ننشیند".

مراجع:

۱ ــ هنر در گذر زمان — نوشتهٔ هلن گاردنر — ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی

۲ ــ مطالعاتی در هنر عرفانی — نوشته فریتوف شوئوان — ترجمهٔ سیدحسین نصر

۳ ــ بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی — نوشتهٔ داریوش شایگان

۴ ــ آسیا در برابر غرب — نوشتهٔ داریوش شایگان

۵ ــ هنر اسلامی — نوشتهٔ تیتوس بورکهارت — ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا

۶ ــ سمبولیزم و سمبولیستها — نوشتهٔ روبرت دلووی (مقاله‌ای از کتاب ترجمهٔ نویسندهٔ مقالهٔ حاضر)