فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۴۷، بهار ۱۴۰۰، صص۲۵۹ تا ۲۸۴
تاریخ دریافت: ۹۸/۸/۲۰، تاریخ پذیرش: ۹۹/۹/۲۵
(مقالهٔ پژوهشی)

تبیین فضای عرفانی سماع و تلفیق آن با هنر نقّاشی مدرن

ندا بصاری[۱]، دکتر عزیز حجاجی کهجوق[۲]، دکتر آرش مشفقی[۳]

چکیده

در ایجاد تناسب بین فضای عرفان و هنر همان‌گونه که سالک در مقام شهود، به دیده‌های خویش مؤمن است؛ هنرمند نیز در خلق اثر بدیع با چنین حالتی روبرو خواهد بود و این توفیق نیز مستلزم نیل به یک حقیقت ثابت و یک محبوب است که در ابداع اثر هنری، حقیقت به ظهور رسیده در این مجال، به صورت تابلو نقاشی جلوه‌گر شده است. تحقیق در مفهوم عرفانی سماع و صورت‌شناسی آن در عناصر زیبایی رنگ و نقاشی، زمانی گویاتر می‌گردد که به سیر تلفیقی آن با نقاشی مدرن پرداخت و این مجال، که به روش توصیفی – تحلیلی نگاشته شده است؛ زیبایی‌شناسی را تا جایی پیش می‌برد که می‌توان یک محور کاربردی‌تری را ارائه داد. این پژوهش، با ایده‌پردازی آمیخته با تخیل نویسنده و با راهنمایی رسام جهت نقش پردازی افکار و ایده‌های نوین وی، برای نخستین بار همراه با تصاویری که مخلوق ذهن خلاق نویسنده است به نمایش گذاشته شده. هدف غایی این جستار مدعی است که نقاش هنرمند بتواند با تلفیق یکی از سنت‌های سلوک (سماع) که آن را از نگارگران سَلَف اخذ کرده است؛ با استناد به ظواهر طبیعت به صورت نمادین و با خلط رنگ‌های مذهبی، همراه با نگرشی عرفانی به اصل و مبدأ، آن را به تصویر بکشد.

کلید واژه‌ها: عرفان، سماع، نقاشی، هنر تلفیقی، مدرن.

---

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران.
Neda.bassari@gmail.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران. (نویسنده مسؤول)
hojjajy5563@gmail.com
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران moshfeghi.arash@gmail.com

مقدمه

سماع عرفانی، حالتی است که در آن صوفی سالک با چرخیدن قدم در وادی طلب می‌گذارد. او، نی جدا شده از نیستان حقیقت است.

در هنگام غلبهٔ وجد چنان تهیجی در عارف به وجود می‌آید که فضای تنگ جسمانی را در هم می‌شکند و شهباز جان میل طیران به مرکز والای خود می‌کند. چون از رسیدن به آن عاجز می‌شود نعره برمی‌آورد و خرقه پاره می‌کند.

ایرانیان پیوسته دارای این استعداد بوده و هستند که به مطالعه و کاوش عرفان‌های دیگر پرداخته، و با تلفیق عناصر وحدت‌آفرین با سایر هنرها، اثری بدیع خلق کنند و از این طریق پله ساخته و به ملاقات خدا بروند.

برای اینکه بتوان پاسخگوی نیازهای معنوی بشر معاصر با راهکارهای نوین بود، باید درصدد یافتن راهی برای تلفیق بیان عرفانی – هنری در مقابل مخاطب دردمند و جستجوگر نیز، بود.

نقاشی مذهبی از این رو حائز اهمیت است که در بکاربست مفاهیم مذهبی و متعالیِ متفاوت، شکل ظاهری آن با دیگر ساختارها از قبیل معماری و مجسمه‌سازی و... در نگاه اول، محسوس به نظر رسد و در نگاه دوم، بازتاب تابلوهای نقاشی عرفانی در تغییر نگرش روحی و اعتقادی مخاطب بسیار کارساز باشد.

نور، یکی از مهمترین برکاتی است که خالق، اثر خویش را با آن جلوه می‌دهد. از آن‌جا که شیخ خود منشأ نور و فیضان رحمت الهی است، لذا هر کجای تصویر که قرار بگیرد درخشندگی واحدی را القا می‌کند. به همین دلیل است که در تابلوهای مذهبی شخصیت‌های نورانی درست در مرکز روشنایی قرار می‌گیرند.

در نوع دیگر نگرش به ترکیب‌بندی تابلوها، آثار حلزونی شکل یا مارپیچ که یکی از دلایل نمایش شگفت‌انگیز و تداعی‌کنندهٔ آغاز بی‌آغاز و پایان بی‌پایان است، به چشم می‌خورد.

از این‌رو هنرمندان کوشیده‌اند تا در خلق آثار خویش، تمایز بین عالم مادی و معنوی را

مد نظر قرار داده و بن مایهٔ هنر خویش را بر این اصل استوار سازند.

پیشینهٔ تحقیق

پیشتر از این در آثاری چون همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷)، فراسوی ایمان، هنر مدرن و تخیل مذهبی (کراملین، ۱۳۸۶) ، نگاره‌های عرفانی (صدری، ۱۳۹۲)، آشنایی با خیالی‌نگاری (هوشیار و افتخاری راد، ۱۳۹۵)، مقولهٔ نگارگری مذهبی و خلط آن با مضمون‌های عرفانی از بینش خاص نویسنده مورد بررسی قرار داده شده است.

برترین پیشینهٔ کتاب سماع در تصوف تألیف دکتر اسماعیل حاکمی از انتشارات دانشگاه تهران به شماره (۱۷۶۶) در سال (۱۳۶۱) به چاپ دوم رسیده است. در این کتاب مشروح دربارهٔ سماع در تصوف و آداب و ادوات و حالات آن با استناد به متون عرفانی همچون: کیمیای سعادت، شرح تعرف لمذهب التصوف، کشف المحجوب و دیگر آثار منثور و منظوم مستند سازی گردیده است. اما تاکنون در هیچ پژوهشی به صورت مدون به تلفیق سلوک عرفانی سماع با هنر نقاشی مدرن پرداخته نشده است.

روش تحقیق

تحقیق پیش رو، ایجاب می‌کند که نویسنده در عصر حاضر برای شناساندن مفاهیم مذهبی به مخاطب خویش، از جلوه‌ها و نمادهای بصری مدد جوید. از این‌روی، با استنفاده از روش (توصیفی – تحلیلی) و ترسیم و یادداشت برداری منابع کتابخانه‌ای، به تلفیق یکی از سنت‌های سلوک با هنر نقاشی و با تأسی از آیینهٔ بینش خود جولان داده است.

مبانی تحقیق

عرفان

عرفان و تصوف، انگیزشی است برای اشتیاق نفس به سمت و سوی کمال. به زعم اینکه قلب جای اختفای اسرار الهی است پس معرفت حرکتی است جهت نیل به فضای بیداری درونی و این مهم از طریق سوز و گداز درونی و تحمل رنج و مشقت در سالک است و این سیر و سلوک زمانی روی می‌دهد که شخص در دل خود زخم فراق را حس کند و ندای

درون این درد را به او یادآوری کند و روش تعلیم عارف به سالک منحصراً در گرو تجربهٔ مستقیم فردی است که استحالهٔ او را ممکن می‌سازد.

«عرفان یا معرفت به معنی شناخت است و در اصطلاح مراد، شناسایی حق است.» (سعیدی، ۱۳۸۷: ۶۴۱)

معرفت عرفانی، تجربه‌ای است شخصی و عملی در راه شناسایی خویش و خدای خویش. چگونه است که کلمات بتوانند تجربه‌ای را توصیف کنند که ارتباط عمیق و مستقیمی است بین خالق و مخلوق، محدود و نامحدود؟ پس اهتمام بشری برای گنجاندن چنین تجارب عمیقی در قالب کلمات، کاری است بس ناممکن. چون: « سرچشمهٔ معرفت و تجربهٔ دینی می‌تواند از قلب ریشه گیرد.» (شولم، ۱۳۸۹: ۵۵)

سماع

سماع در لغت به معنی شنیدن است. (س) و (م) سماع همچون سمی است که سالک را از تعلق به اغیار میرانده تا به درجهٔ علیین برساند. (ع) و (م) و (ا) اشاره‌ای است به سما (آسمان) و خروج روح وی از مرتبهٔ سفلی. (ع) و (م) اشاره‌ای است به (مع) ، (با) به معنی معیت و همراهی که برای سالک جاذبه‌ای روحانی و قدسی دارد. یعنی سماع، سالک را به معیت ذات حق می‌برد. (ا) و (م) اشارتی است به ام (مادر) و سماع کننده مادر هر چیز دیگر است و از پرتو تقدس ذاتی خویش از غیب یاری می‌گیرد و آب حیات یعنی (ما) را به همه چیز می‌بخشد. (ر.ک: حاکمی، ۱۳۷۱: ۱۰۰)

سماع در نزد اهل تصوف و عارفان آواز خواندن یک نفر و شنیدن دیگران یا سرود خواندن دسته جمعی با دف و نی و آلاتی به مانند آن همراه رقص و وجد را گویند که گونه‌های مختلفی دارد. (ر.ک: یثربی، ۱۳۷۲: ۱۰۲)

در کیمیای سعادت، اصل هشتم در آداب سماع و وجد نگاشته شده و چنین آمده است: خداوند در دل آدمی رازی پنهان دارد چونان که آتش در درون آهن و با ضربهٔ سنگ بر آهن آن راز هویدا می‌شود. این گونه است سماع خوش و آواز آهنگین و موزون که گوهر دل را می‌جنباند و در دل چیـزی پدید می‌آورد و آدمـی را در آن اختیاری نیست. سبب آن نسبتی

است که گوهر آدمی با عالم ارواح دارد. (ر.ک: غزالی، ۱۳۶۱ج(۱): ۴۷۳)

امام محمد غزالی در این مبحث به حلیت اشاره می‌کند و چنین می‌گوید: فقیهان دربارهٔ حلال بودن سماع دو دیدگاه دارند آنان که اهل ظاهر باشند آن را حرام دانستند زیرا اهل ظاهر نمی‌دانند که دوستی حق تعالی در دل پدید می‌آید، غزالی نتیجه می‌گیرد که سماع نزد اهل دل و باطن حرام نخواهد بود. (ر.ک: همان: ۴۷۲) سماع همراه با رقص از نوع چرخیدن، سرانداختن، پای کوبیدن و دست افشاندن بر جهان و ماسوی‌الله همراه بوده است. برای مثال چند نمونه از سرایندگان عارف پیشه:

دردی که بیاید از دل سعدی　　پیداست که آتشی است پنهانی

می‌گوید و جان به رقص می‌آید　　خوش می‌رود این سماع روحانی

(سعدی، ۱۳۶۶: ۶۱۲)

سماعی کن به بانگ زهره سرمست　　برافشان بر زمین و آسمان دست

(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۹۰)

در سماع آی و ز سر خرقه برانداز و برقص　　ورنه با گوشه رو، خرقهٔ ما در سر گیر

(حافظ، ۱۳۵۹: ۵۰۴)

چو در سماع، عراقی حدیث دوست شنید　　به جای خرقه به قوال جان توان انداخت

(عراقی، بی تا: ۱۴۶)

اوحدی مراغه ای نیز در مثنوی جام جم دربارهٔ سماع روحانی چنین می‌آورد:

ز سماع آنکه این خبر دارند　　هر یکی مشربی دگر دارند

جنبش آنکه نفس او ملکی است　　چرخ باشد که جنبش فلکی است

در چنان بیخودی سرافشانی　　نفی غیر خداست تا دانی

عارفی راست این سماع، حلال　　که بود واقف از حقیقت حال

(اوحدی، ۱۳۶۲: ۶۰۱)

در سماع عارفان خواننده را قوال و نوازنده را مطرب یا دف‌زن و نایی گفته‌اند.

نقاشی

هنر نقاشی، زایدهٔ تخیل و حالات روحی هنرمند است که با الهام گرفتن از شرایط محیطی و روحی قلم را در صفحهٔ بوم چرخانده و نقش‌ها را می‌ریزد. یکی از مهم‌ترین وظایف هنر نقاشی، مصورسازی است. چنانکه نقل است: «نقاشی، تصویر بصری از طرح ادبی ارائه می‌داد، و وسیله‌ای هنری بود که به فهم سخن پرآب و تاب داستان یاری می‌رساند» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۲۵). از آنجا که هنر و زیبایی دینی و عرفانی فی نفسه از طریق آموزه‌های دینی و بیان شفاهی آن قابل انتقال نیست. لذا نکتهٔ حائز اهمیت اینکه شاخ و برگ دادن به سماع‌کنندگان، از لحاظ هارمونی نور و رنگ و ابعاد و حجم در هنگام ترسیم نقاشی به قدرت خالق اثر (نقاش) بستگی دارد. چون سماع نماد پرهیز از ایستایی است و تصویرسازی صرف یا هنری تزیینی نباید به شمار آید. بلکه شفاف سازی محتوای سماع می باشد.

با عنایت به پیشینهٔ تاریخ مذهبی جوامع، به جرأت می‌توان مدعی شد که مردم در هر عصری، غالباً به وجه هنری مسایل مذهبی رغبت نشان می دهند تا وجه تئوری و نوشتاری آن. به عنوان نمونه: شمایل‌ها، مجسمه‌ها و یا تصاویر مذهبی همگی با هم، نمودار عینی از نمادهای عرفانی یک ملت هستند که در طی گذشت اعصار، از تصاویر حک شده بر دیوار غارها، نقاشی‌های موجود در اماکن مذهبی همچون کلیساها تأثیر بسزایی در برانگیختن روحیه عبادی و مذهبی اشخاص داشته‌اند. بنابراین نقاش نیز اندیشه‌های مذهبی خود را در قالب طرح‌های زیبایی شناختی به مخاطب عرضه می‌کند.

کاربست زبان هنری در ارائهٔ هنر تصویری در تابلوهای سماع، کاملاً مشهود است. انسان، در نقاشی‌های سماع نقش اصلی را ایفا می‌کند. و نقاش از شگردهای خاصی در نمایاندن انسان در حال تحرک سود می‌جوید. تو گویی آدمیان و محیط هر دو با هم همنوا هستند.

تلفیق هنر نقاشی مدرن با سماع عرفانی و بررسی فضای این هر دو

انسان امروزی، ارتباط معنایی خود را با مفاهیم عرفانی گذشته از طریق دقت در نمادهای مذهبی چه در معماری و چه در نقاشی به دست می‌آورد. هنرمند نو پرداز سعی می‌کند، در هنر کنونی جامعهٔ ما که دوران فترت هنری را سپری می‌کند، ارزش‌های مذهبی و دینی و

کهن را که در حالت نسیان و اضمحلال قرار دارد در دید بیننده بر محور دید مثالی قرار دهد، تا ارزش‌های دست اول انسانی را از نو، احیا کند. بنابراین او همانند یک رابط عمل می‌کند که زمان عسرت را با زمان کنونی تلفیق کرده، تا یک تجربهٔ جدید معنوی را با خلاقیت خویش بیافریند. تا بشر امروز را که در یک موضع بینابینی و گریز و رسیدن به الوهیت و کمال مطلق است، تکانی بدهد. این موقعیت مخصوص، علیرغم ناامیدی اجتناب‌ناپذیری که در تمام زمینه‌ها به وجود می‌آید، با رقه‌ای از نور امید را که برای هنرمند معاصر باقی مانده، برمی‌انگیزد تا این فضای مقدس را که امروزه بی‌دریغ می‌شکند؛ نجات دهد. او این کار را با عشق انجام می‌دهد و عطار وار تجربیات شخصی خود را آشکارا و بدون رمزهای پیچیده به تصویر می‌کشد چنانکه «سیرو سلوک او (عطار) نیز سیر در عالم درون آدمی است و او در این سیر بر مرکب عشق سوار است.» (مداینی و دیگران، ۱۳۹۲: ۲۹)

بحث

غالب شدن وجد در فضای سماع

وجد در سماع عبارت است از اوج گرفتن و غلیان احساسات عارف که به دنبال آن قُوایی آزاد می‌شد که در وضعیت عادی آن را با عقل هوشیار و آگاه، دربند و مهار می‌کردند.

از آن‌جا که انعکاس معرفت الهی در هر کس برحسب استعداد و توانایی فردی خویش متجلی می‌شود؛ بنابراین هر فرد، بسته به قابلیت خویش، غواص دریای لایتناهی حقیقت خواهد بود. در سماع نیز، هرگاه سالک وصف محبوب خود را می‌شنود حالت وجد در او شدت یافته و آتش شوقش شعله‌ور، و از خود بی‌خود شده و در محبوب فانی می‌شود. (ر.ک: طباطبایی، ۱۳۸۷: ۱۲۳) ماحصل سماع در عارف: سر جنباندن، بی خویشتن شدن، پای کوبیدن، دست افشانی کردن، به سجده افتادن، خرقه بر تن دریدن، دستار به زمین افکندن، ملتهب شدن و گاهی به اغما رفتن وی بود.

فضای زمانی، مکانی و آداب سماع

فضای سماع‌خانه را به شکل کائنات تشبیه می‌کنند؛ کـه خط فرضی، آن را به مانند خط

استوا به دو نیمهٔ شرقی و غربی تقسیم می‌کند. هنگامی که شیخ و سالکان در دو انتهای خط فرضی به هم تعظیم می‌کنند، درست به منزلهٔ عبور آنان از جهانی به جهان دیگر است.

مکان ایستادن شیخ درست در مرکز دایره است و در مرکز این دایرهٔ بزرگ دایرهٔ کوچکی قرار دارد که قطب نامیده می‌شود. (ر.ک: تفضلی، ۱۳۷۵: ۱۰۵)

در فضای سماع‌خانه مکانی بنام مطربخانه تعبیه شده است که مطربان و نوازندگان دف و نی در آنجا قرار می‌گیرند.

در فضای مدور سماع‌خانه، عارف دچار از خودکندگی کاملی می‌شود که به پراکندگی او، در اقالیم و فضاها و عرصه‌های متعالی منجر می‌شود، و در نهایت این تکه‌های پراکنده از نو، به درون اقیانوس روح پرتاب می‌شوند. برای سالک در این مرحله « غیر از این احوال ظاهر، احوال دیگر بود و آن آمدنی است نه آموختنی، بر رُسته است نه بربسته.» (سلطان ولد، ۱۳۸۹ : ۱۹۱)

بنابر اشارات عارفان بزرگ ایرانی در سماع باید سه چیز را پاسداشت: زمان، مکان و اخوان. چنانکه آمده است: برخی سالکان را در سماع احوالی پدید می‌آید و از آن احوال فواید بسیار و گشایش بی‌شمار به ایشان رسد. این چنین کسان را، اگر زمان و مکان و اخوان دست دهد، سماع کنند، مصلحت باشد. (ر.ک: نسفی، ۱۳۹۰: ۱۷۱)

در سماع، که یکی از سنت‌های سلوک عرفانی است؛ کسانی که در فضای مکانی سماع‌خانه ناظر بر این اعمال هستند؛ چنان تأثیری می‌پذیرند که گویی به همراه درویشان چرخ زن، در عالم خیال به سمت بالا و روزنه‌ای که سراسر نور از آن پیداست، پرواز می‌کنند.

غلبهٔ فضای مکانی سماع چنان تاثیری بر روح عارف می‌گذارد که می‌گوید: «چیزی از من مجذوب است به سوی حضرت معشوق و آن روح من است.» (فرغانی، ۱۳۷۹: ۴۷۷)

در چنین فضایی هدف از سماع کردن و مشاهدهٔ سماع این است که همهٔ حاضران سماع از فیض حاصل بهره‌مند شوند.

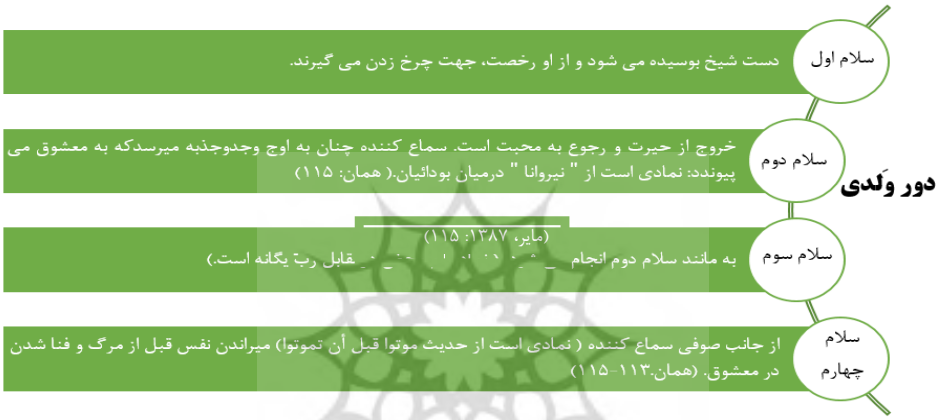
مراحل سماع درویشان

مرحلهٔ اول: نعت رسول اکرم (ص) .

مرحلهٔ دوم: قدوم نوازی است که آن نمادی است از آیهٔ کن فیکون که مبداء خلقت هستی از جانب قدرت لایزال الهی.

مرحلهٔ سوم: نی نوازی است که تداعی‌کنندهٔ آوای صور اسرافیل در روز رستاخیز می‌باشد.

مرحلهٔ چهارم: که به آن دور وَلدی گفته می‌شود. قبل از آن، درویشان در فضای سماع‌خانه به دور صحنه‌ی دوار سماع‌خانه می‌چرخند. که این گردش به حلقهٔ وحدت درویشان نیز اشاره‌ای دارد. این سلام خود چند مرحله دارد:



سماع در نهایت به چهار سلام ختم می‌شود (شریعت، طریقت، حقیقت و معرفت). در پایان هر سلامی، درویش‌ها به دسته‌های دو، سه و چهار نفری تقسیم می‌شوند و به همدیگر تکیه داده و به نقطهٔ مرکزی که نمادی از مولاناست تعظیم می‌کنند.

در سه سلام نخست درویش‌ها به دور خود می‌چرخند در سلام چهارم آنها در همان‌جایی که هستند ثابت می‌مانند؛ و به دور شیخ می‌چرخند که شاید جلوه‌ای از نماد پافشاری بر توحید و یگانگی باشد. (ر.ک: تصویر شماره ۱)

وجود عناصر نمادین در تابلوهای عرفانی سماع

مراسم سماع در حقیقت نماد نیاز به هدایت پیر مرشد در طی طریق صعب‌العبور سلوک است. با توضیح اینکه بهترین طریق، قدم نهادن در جای پای شیخ کاملی است که قبلا همین مسیر را سپری کرده است. در فضایی که شیخ در آن، جا گرفته است سالکان هنگام عبور از

مقابل او به یکدیگر تعظیم می‌کنند(سرشکستن). (ر.ک: تصویر شماره ۲)

برای ارزشمند کردن فضای معنوی وجود زبانی نمادین، همچون نقاشی و تلفیق رنگ‌ها، لازم و ضروری است. چراکه تصویرسازی از منظره‌های عرفانی و خصوصا سماع، سنت موجود در عرفان را به عنوان واقعیت زنده به نمایش می‌گذارد تا عابدان از طریق بهره‌گیری از ادراک حسی، بر حرارت اعتقاد و عباراتشان بیفزایند.

یکی از ویژگی‌های آثار نقاشی عرفانی، خلط ان با مضامین مذهبی است که در مقایسه با سایر آثار، عناصر موجود در این تابلوها، اعم از طبیعت، رنگ، نور، آب و آتش به صورت نمادین استفاده می‌شود.

این نمادهای بصری به عنوان یکی دیگر از جنبه‌های تبلور مفاهیم خاص و جهان شمول به عابدان می‌باشد. طرح‌های نقاشی همراه با عناصر متشکله‌اش می‌تواند ارتباط معنایی بی‌واسطه‌ای را بین خود و بیننده بوجود آورد. زیرا «معماری و نقاشی موجودیتی صرفاً نمایشی محسوب نمی‌شوند و ادراک آنها، با گذر زمان و درگیر شدن با فعل و انفعال فضایی خود آن دو و ارتباط فضایی آنها با محیط پیرامون است.» (حلبی و ستاری فرد، ۱۳۹۴: ۴)

در تسفیر فضای سمبلیک در عرفان، یاد آوری این نکته ضروری به نظر می‌رسد؛ عارف یا فرد روحانی هر آن چه را که به صورت دیگری بیان می‌کند. ابتدا در نفس خویش آن را پرورش داده و سپس شکوفایی آن به صورت نمادهای سمبلیک در آثاری چون شمایل، نقوش معماری، تابلوهای نقاشی، طرح‌های اسلیمی و حتی شعر در سبک و واژه‌هایی که وحید و منحصر به فرد اوست، متجلی می‌کند. (ر.ک: شیمل، ۳۱۱:۱۳۷۴)

البته نکتهٔ قابل اشاره از دیدگاه مؤلف این سطور در این است که، نقاشی‌های الهام گرفته از سماع، باید برگرفته از احساس لطیف و بسیار عمیق و روحانی نقاش، این تصویرگر حالات مذهبی باشد. و معنویت فضای سماع را افزایش داده و در روح بیننده رسوخ نماید.

در نقاشی عرفانی ایرانی، جلوه‌های مادی سخن بافت و رنگ ظاهری خود را حفظ می‌کنند.

در این تصویر سه نوع رویداد در فضای زمانی و مکانی خاصی و بدون پیوند منطقی در کنار هم نشان داده شده است. صحنهٔ اول: آرامگاه شمس؛ صحنهٔ دوم: سماع‌کنندگان؛ صحنهٔ

سوم: دف‌زن و سلام‌کنندگان (ر.ک: تصویر شماره ۳)

در حقیقت این تابلو، اهمیت فضاهای متراکم اما منطبق با هم و عبور از یک حالت به حالتی دیگر، همراه با استحالهٔ درونی سالک و ایجاد نوعی دیالکتیک فضایی را بیان می‌کند.

بازسازی فضای سماع در نقاشی‌های مذبور، معادل است با تکیه بر اهمیت صور خیال که در حقیقت پرتوی از روح سیال هنرمند نقاش است. چون هر تجلی ابتدا در روح منعکس می‌شود، سپس از آن ساطع شده، و بعد همانند پرتوی که به محض تابیدن، اشیاء، اجسام و رنگ‌ها را محسوس می‌کند در آنها متجلی می‌شود. پس در اینجا « بین واقعیت‌ها و اشکالی که مظاهر آنها هستند، ارتباطی پیوندی وجود دارد» (شایگان، ۱۳۹۳: ۸۳). از این رو اشکال گاه به صورت معلق و گاه به صورت منظم و منطبق بر هم در سطوحی چند گانه و برحسب نظم دقیق در یک فضای مکانی که در آن هم مرکز پیداست و هم محیط، هم درون هم برون، متبلور می‌شوند.

تأثیر موسیقی بر روح و روان عارف

حقیقت مبرهن این است که تأثیر موسیقی بر روح و روان انسان، در شرح و بیان نمی‌گنجد. متأثر شدن انسان از موسیقی همچون دیگر جانوران یک امر فطری است و نشانی از سلامت سرشت و عقل او دارد.امام محمد غزالی معتقد است شنیدن آواز خوش مطلقاً حرام نیست؛ زیرا خداوند برای هر حسی که به انسان عطا فرموده به دنبال آن لذتی را برایش قرار داده است. لذت چشم، دیدن روی نکو و آب روان، لذت‌بینی، بوی مشک و لذت ذائقه نیز، طعم خوش است. به همین قیاس، شنیدن آواز خوش، لذتی است که، برای گوش قرار داده شده. و چون لذت‌ها برای حواس، حرام نیست؛ پس دلیلی ندارد که لذت سامعه را از شنیدن آوای خوش محروم کنیم.از جنید پرسیدند که: «سبب چیست که شخصی آرمیده با وقار، ناگاه آوازی می‌شنود، اضطراب و قلق در نهاد او می‌افتد و از وی حرکات غیر معتاد صادر می‌شود. گفت حق تعالی در عهد ازل و میثاق اول با ذرات ذریات بنی آدم خطاب اَلَستُ بِرَبکُم کرد، حلاوت آن خطاب و عزوبت آن کلام در مسامع ارواح ایشان بماند. لاجرم هرگاه آوازی خوش بشنوید لذت آن خطابشان یاد آید و بذوق آن در حرکت آیند» (کاشانی: ۱۳۹۱: ۱۸۹-

۱۹۰). از آنجا که هنر یک امر مکاشفه‌ای است از این رو نت‌های موسیقی که به گوش نقاش یک اثر می‌رسد در تحریک وی برای تراوشات ذهنی درونی او بسیار موثر می‌باشد. بنابراین پیوندی میان نت‌ها و مولکول‌های فضای ذهنی هنرمند نقاش برقرار میشود که منجر به خلق تصویر سماع با عروج روح نقاش می‌گردد. از این منظر شاید بتوان گفت: گوش سپردن به نوای موسیقی عرفانی از سمت هنرمند، باعث تلطف روح وی شده و با کوبیدن هر دفعه قلم مو به بوم نقاشی به شناخت نزدیک می‌شود. لذا این امر را می‌توان یکی از کلیدهای موفقیت او، برای ترسیم سماع و رسیدن به معرفت الهی با حسی درونی تلقی کرد. حال اگر نیل به حقیقت در قالب نغمه و صوت متجلی شود موسیقی و اگر در قالب رنگ و تصویر نمایان شود نقاشی نامیده می‌شود. (ر.ک: تصویر شماره ۴)

وجود مضامین عرفانی در نقاشی

الف) شکل

شکل در نقاشی ترکیبی از دید افقی و عمودی است که دید عمودی، از بالا به پایین را شامل می‌شود که نمایشگر مشاهدهٔ عالم از منظر حضرت حق می‌باشد و دید افقی، نشانگر عالم از چشم انسان است.

ترسیم شکل‌ها در برخی از تابلوهای نقاشی سماع، برگرفته از موازین شکل حلزونی و گردش‌های پرگاری است و دارای نوعی بیان تصویری سیال بوده که ناظر به آرامی چشمان خود را از روی یک تصویر گذرانده و به تصویر دیگر می‌لغزاند.

ب) رنگ

توجه به تأثیرات مفهومی رنگ‌ها در کنار یکدیگر و استفاده از کنتراست (تضاد) یا هماهنگی در میان آنها، نقش بسیار مهمی در انتقال معنا برای بیننده، ایفا می‌کند. رنگ‌های به کار رفته در نقاشی‌های سماع اکثر رنگ‌های اصلی هستند که دارای وضوح و درخشندگی هستند. «توجه به تاثیرات مفهومی رنگ‌ها در کنار یکدیگر و استفاده از مفاهیمی چون تضاد رنگ‌ها و یا هماهنگی میان آنها در انتقال معنا در ذهن مخاطب به ابزاری مناسب برای هنرمند نقاش بود که کیفیتی نمادین را به تابلوها می‌افزود» (هوشیار و افتخاری راد، ۱۳۹۵: ۵۹)

شیوهٔ رنگ‌آمیزی در تابلوهای مذهبی به گونه‌ای است که رنگ‌ها جلوه‌ای غیر مادی را به تصویر القا کرده و بر قداست آن می‌افزایند. در عرفان اسلامی منشاء حقیقی همهٔ رنگ‌ها، رسیدن به مقام بی‌رنگی است. یعنی نیل به وحدت رنگ‌ها. تابلوهای عرفانی در عین غنای رنگ باید نشانی از عالم بی‌رنگی را تداعی کنند.

ج) بافت

یکی دیگر از عناصر نقاشی متناسب با تفکر عرفانی، بافت است. و مؤثر از مضمون آن، صورت‌های مختلفی را می‌پذیرد. بافت‌ها، باید حاوی مضامین اخلاقی – عرفانی باشند. زیرا هنرمند باید در ترسیم این مضمون‌ها بسیار آگاه و هوشیار باشد. ترکیب و تلفیق یک اثر هنری شامل: شکل، رنگ، بافت، و توازن همهٔ آنها با یکدیگر است.

که در این قسمت از جستار، نگارندهٔ مقاله از خلق این تابلو دو منظور داشته است:

۱– سالکی که از راه می‌ماند و نمی‌تواند مراحل سلوک را طی کرده و به عروج برسد.

۲– سالکی که، از تنهٔ درخت که تداعی‌کنندهٔ شیخ راهبر حقیقت است؛ ریشه دوانده و خود تبدیل به درختی می‌شود که نوآموزان دیگری را در مهد خویش می‌پرورد. (ر.ک: تصویر شماره ۵)

استفاده از عنصر خیال در نقاشی

یکی از مهمترین مسائل مطرح در زمینهٔ هنر، استفادهٔ هنرمند از قوهٔ تخیل خویش است. زیرا هنرمند با استفاده از همین قوهٔ خیال سعی در شناساندن جهان درون خود، به مخاطب است.

بینندهٔ سالک عشق خود را در میان یک حرکت نوسانی، بین شوق حضور و حرمان غیب، بین چهرهٔ شعله ور و زلف افشان، که او را در حین دفع، به خود جذب می‌کند، قرار می‌گیرد. تا شاید او را با تمام سرگشتگی به وادی معشوق رهنمون سازد. (ر.ک: تصویر شماره ۶)

انتقال اندیشه‌های مذهبی هنرمند در نقاشی سماع دارای شاخه‌های زیر است:

۱– بهره‌گیری از هنر تلفیق رنگ و جهش‌ها و درخشش‌های نورانی.

۲- استفاده از دگرگونه‌سازی موجود در طبیعت.

نور و تاثیر معنوی آن در نقاشی‌های مذهبی

در سنت‌ها و مذاهب گوناگون نور به مثابهٔ تقدس امری، به کار می‌رود. در هنر نقاشی مدرن نیز ترسیم هاله‌های نورانی به منظور مقدس جلوه دادن اثر و تلفیق رنگ‌ها در حقیقت بازنمایی الگویی از واقعیت است نه خودِ واقعیت. حس کردن رنگ‌ها و مرئی بودن سبز و سرخ و زرد تنها به واسطهٔ نور امکان پذیر است. بدین ترتیب هر رنگی را در هر فضایی که احساس می‌کنیم، فی نفسه معدوم، ولی به واسطهٔ نور موجود است. (ر.ک: چیتیک، ۱۳۸۵: ۲۷)

هاله‌های نور، دور سر پیر یا مرشد، او را همچون فره ایزدی در میان فضای سماع‌خانه و از سماع‌کنندگان متمایز می‌کند. در این فضا، عبور از سطحی به سطح دیگر به شکل دورانی و چرخش برخلاف عقربه‌های ساعت، اهمیت شایسته‌ای برای بیننده دارد. چون یک فضای متحرک و به عبارتی نوعی دیالکتیک حرکتی را برای مخاطب می‌آفریند. (ر.ک: تصویر شماره ۷)

چرا فضای چرخش عارفان به صورت دوار است؟

ممکن است پاسخ این باشد که دایره می‌تواند نمادی از خدا باشد که مرکزیت او در همه جا گسترده شده است و محیطش به هیچ مکانی محدود نمی‌شود. مکان دایره مانند سماع می‌تواند دلالت بر ابدیت نیز داشته باشد، چون دایره آغاز و انجامی ندارد. البته راقم یک نظر احتمالی دیگر هم می‌تواند داشته باشد: نمادی از چرخش دایره‌وار سیارات به دور خورشید. چون همه چیز از اتم گرفته تا کهکشان‌ها در حال چرخش هستند و دلیل این سیر دورانی عشق است. در نظام طراحی محل سماع، تمامی اشکال در نسبت با دایره رسم می‌شوند. چون هم محیط سماع‌خانه و هم قواعد حاکم بر رسم سماع مدورگونه است .

عیان نشد که چرا آمدم کجا رفتم دریغ و درد که غافل ز کار خویشتنم

(حافظ، ۱۳۸۴: ۳۳۳)

در مبحث رقص، باید انواع آن را هم از دیدگاه صوفیه در نظر گرفت. رقص و سماع مولوی با رقص و سماع حافظ متفاوت است؛ اگرچه، هر دو ممکن است خرقه از سر برآورند و به سوی قوال اندازند. که کنایه از اوج حالت و نگنجیدن در خرقه است ولی در حالات

دیگر متفاوت می‌نماید. در رقص مولانا هنگام چرخ زدن که آن را چرخ زدن فلکی گفته‌اند عارف سر به سوی آسمان دارد و کف دست راست او به سوی آسمان بلند است و دست چپش به سوی زمین. یعنی او واسطهٔ فیض از آسمان به زمین می‌شود.

در حالی که در رقص و سماع حافظ دست افشانی و پایکوبی و سراندازی حالتی دگر دارد وقتی حافظ می‌سراید:

چو در دست است رودی خوش، بزن مطرب سرودی خوش

که دست افشان غزل خوانیم و پاکوبان سراندازیم

(همو، ۱۳۵۹: ۷۳۴)

دست‌افشانی را در معنی بر جهان و زمین دست‌افشاندن و آن را نخواستن و بال زدن به سوی آسمان منظور کرده است و دَه دادن در پنجهٔ دست کنایه از نخواستن دنیا باشد و چنین است در سر انداختن و پای سر دنیا کوبیدن.

هدف از ترسیم این تابلو نمایاندن، دایره‌ها، لکه‌های رنگ، آشوب‌های نقاشی، اشکال شناور و... اضطراب و دلهره‌های روحی نقاش، او خود نیز انسانی است امروزی با دغدغه‌های زندگی روزمره. ذهن مخاطب را می‌لرزاند و با او همنوا می‌شود به طوریکه در دنیای معاصری که دیگر از معنویت‌های دیرین، خبری نیست؛ و نوعی حرکت تکانشی در روح هر دو (نقاش و مخاطب) به وجود می‌آید. (ر.ک: تصویر شماره ۸)

چرا شیخ درست در نقطهٔ مرکزین محیط مدور سماع‌خانه قرار گرفته است؟

در پاسخ به جرأت می‌توان گفت که: از آنجا که دایره می‌تواند تمثیلی از مقام وحدت باشد چون از مرکز دایره تا محیط آن همواره یک نسبت حفظ می‌شود که به آن شعاع می‌گویند.

بنابراین هیچ تقدم و تأخری در موجودات نسبت به محیط تا مرکز دایره وجود ندارد و در حقیقت تمامی آنها موجودیت خود را از مرکز آن می‌گیرند.

در تعابیر عرفانی نیز انسان کامل (شیخ) نقطهٔ مرکزی دایرهٔ وجودی شناخته شده که عالم باقی به وجود اوست. (ر.ک: تصویر شماره ۹)

نقاش هنرمند در خلق تصاویر عبادی تا چه حد ساختار شکنی می‌کند؟

هنرمند می‌داند که امروزه جنبه‌های زیبایی شناختی تصویر، اهمیت بسیار زیادی در نزد بیننده پیدا کرده است. از این رو سعی می‌کند طرحی از سماع را بر بوم خود ترسیم کند که تماشاگر صرفا به جنبهٔ هنری اثر نیندیشد بلکه به واکنش‌های برخاسته از سرسپردگی مذهبی نقاش نیز توجه کند. «چنانکه واکنش‌های زیبایی شناختی همیشه در خدمت واکنش‌های عبادی یا مذهبی تماشاگران قرار می‌گرفته است» (کراملین، ۱۳۸۶: ۱۵).

هنرمند نیز در ترسیم حالات سماع، علاوه بر اینکه متمایل به جنبه‌های اصولی و صوری این حرکات توجه دارد. اما به دلیل اینکه وی از نظر زمانی دیگر در عصر سماعِ قرن‌ها پیش زندگی نمی‌کند، بنابراین از تخیل آزاد خود در ایجاد پیوند تصاویر مذهبی کهن با هنر نقاشی مدرن سود می‌جوید. او نه تنها حال و هوای سماع را رعایت کرده به تلفیق رنگ‌های مفهومی در درون اثر پرداخته و بازماندهٔ احساسات مذهبی خود را بر روی بوم رها می‌کند.

هدف غایی هنرمند از تلفیق فضای معنوی سماع با هنر مدرن چیست؟

تلفیق هنر نقاشی مدرن با هنر مذهبی خصوصا سماع، تجلی نقش زیبای هنر رحمانی و تخیل ذهن آزاد نگارگر می‌باشد. البته راقم معتقد است هنرمند می‌تواند آزادانه با تخیل خویش تصاویر انتزاعی را بر بوم رسم کند به طوری که وقتی مخاطب به تصاویر می‌نگرد جز فضای روحانی باید به فضای هنری و تلفیق رنگ‌ها و تطبیق آنها با رنگ‌های عرفانی دقت نظر داشته باشد.پس وظیفهٔ هنرمند نقاش هدایت بینندهٔ خویش از جنبهٔ دیگر عرفان و خواص صوفیان از یک‌سو، هم سخنی عرفان و نقاشی و یافتن حقایقی از بطن این نقوش، از سوی دیگر است.

چرا هنرمندِ نقاش برای تابلوهای عرفانی سماع قاب نمی‌گیرد؟

اصولا برای تابلوهای وادی طلب قاب گرفته نمی‌شود. چون قاب، نقاشی را حفاظت می‌کند و حدود آن را مشخص می‌کند. در گرداگرد این تابلوها از قاب خبری نیست؛ چون هنرمند درصدد است هرگونه حصاری را از سر راه عاشق طالب بردارد تا به وصال رسد. سالک در برخی از تابلوهای سماع چنان به وجد می‌آید و آنقدر در کنارهٔ اثر قرار می‌گیرد گویی قصد بازگشت ندارد و می‌خواهد اثر را شکافته و به بیرون جهد. (ر.ک: صدری، ۱۳۹۲: ۱۰۰)

نتیجه‌گیری

یک- مکان مدور سماع، می‌تواند نمادی از خدا باشد که مرکزیت او در همه جا گسترده شده است و محیطش به هیچ مکانی محدود نمی‌شود. پس دایره آغاز و انجامی ندارد و دارای وحدت شکلی است.

دو- ایستا بودن شیخ کامل در مرکزیت سماع‌خانه، نمودی از نقطهٔ مرکزی دایره وجودی است که عالم، باقی به بقای اوست.

سه- نقاش هنرمند با استفاده از ساختار شکنی، به مجذوب کردن مخاطب خویش، او را به فراسوی مضمون هدایت می‌کند؛ یعنی جنبه‌های زیبایی شناختی تصویر باید همسو با مضمون اصلی حرکت کند.

چهار- هدف از تلفیق هنر مدرن با فضای معنوی سماع، در حقیقت نمودی از تجلی نقش زیبای هنر رحمانی و تجربهٔ ذهنِ خلاق هنرمند می‌باشد.

پنج- تنها دلیل قاب نگرفتن نقاشی‌های عرفانی سماع این است که، قاب، حدود نقاشی را محدود و مشخص می‌نماید و آن را محافظت می‌نماید.

تصاویر

تصویر ۱- تابلویی نمادین از سلام ولدی

تصویر ۲- سرشکستن

تصویر ۳- تابلوی آرامگاه شمس تبریزی

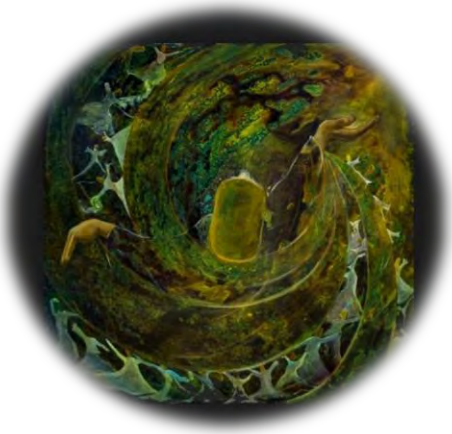
تصویر ۴- تابلوی شیخ دف‌زن

تصویر ۵- تصویر تک درخت

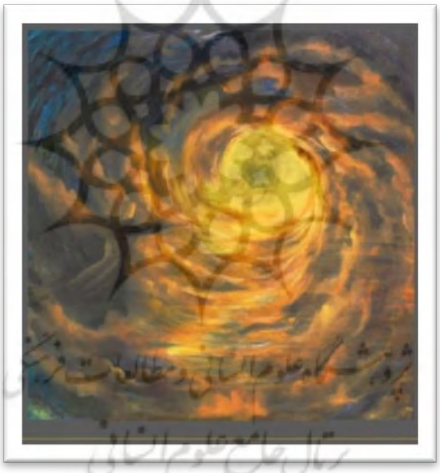
تصویر ۶- تابلوی آتش سوزنده

تصویر ۷- تابلوی پیر من و مراد من

تصویر ۸- تابلوی دایرهٔ عشق



تصویر ۹- تابلوی حقیقت



منابع

کتاب‌ها

- اوحدی مراغه‌ای، رکن الدین (۱۳۶۲) **دیوان، جام جم**، تصحیح امیراحمد اشرفی، تهران: پیشرو.
- تفضلی، ابوالقاسم (۱۳۷۵) **سماع درویشان در تربیت مولانا**، تهران: فاخته.
- چیتیک، ویلیام (۱۳۸۵) **عوالم خیال ابن عربی و مسئله اختلاف ادیان**، مترجم قاسم کاکایی، تهران: چشمه.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۵۹) **دیوان حافظ**، به کوشش پرویز ناتل خانلری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۴) **دیوان حافظ**، به اهتمام قاسم غنی و حسن اعرابی، قم: کتابخانه ملی ایران.
- حاکمی، اسماعیل (۱۳۷۱) **سماع در تصوف**، تهران، دانشگاه تهران.
- خواجوی کرمانی، ابوالعطا کمال‌الدین محمود (۱۳۷۰) **گل و نوروز**، به اهتمام کمال عینی، تهران: پژوهشگاه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- سعدی، مصلح الدین (۱۳۶۶) **غزلیات**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، جلد ۲، تهران: سعدی.
- سعیدی، گل بابا (۱۳۸۷) **فرهنگ جامع اصطلاحات عرفانی ابن عربی**، تهران: علمی و فرهنگی.
- سلطان ولد، بهاءالدین (۱۳۸۹) **ابتدا نامه**، مصحح محمد علی موحد، علیرضا حیدری، تهران: خوارزمی.
- شایگان، داریوش (۱۳۹۳) **پنج اقلیم حضور (بحثی دربارهٔ شاعرانگی ایرانیان)**، تهران: فرهنگ معاصر.
- شولم، گرشوم (۱۳۸۹) **جریانات بزرگ در عرفان یهودی**، مترجم فریدالدین رادمهر، تهران: نیلوفر.
- شیمل، آنه ماری (۱۳۷۴) **ابعاد عرفانی اسلام**، مترجم عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر فرهنگ اسلامی.

- صدری، مینا (۱۳۹۲) **نگاره‌های عرفانی**، تهران، علمی و فرهنگی.
- طباطبایی، سید محمدحسین (۱۳۸۷) **از طریق عرفان**، قم: آیت عرفان.
- عراقی، فخرالدین ابراهیم (بی تا) **کلیات**، به کوشش سعید نفیسی، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
- غزالی، محمد (۱۳۶۱) **کیمیای سعادت**، به کوشش: حسن خدیو جم، جلد ۱، تهران: علمی و فرهنگی.
- فرغانی، سعیدالدین (۱۳۷۹) **مشارق‌الدراری، شرح تأئیه ابن فارض**، مصحح سید جلال الدین آشتیانی، قم: دفتر تبلیغات اسلامی.
- کاشانی، عزالدین، محمود بن علی (۱۳۹۱) **مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه**، مصحح جلال الدین همایی، تهران: هما.
- کراملین، رزماری (۱۳۸۶) **فراسوی ایمان، هنر مدرن و تخیل مذهبی**، مترجم مصطفی اسلامیه، تهران: فرهنگستان هنر.
- مایر، فرتیس (۱۳۸۷) **ابوسعید ابوالخیر حقیقت و افسانه**، مترجم مهر آفاق بایبوردی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مداینی، مهدی، افشاری، مهران، امامی، علیرضا (۱۳۹۲) **دیوان عطار نیشابوری، متن انتقادی براساس نسخه‌های خطی کهن**، تهران: چرخ.
- مقدم اشرفی. م (۱۳۶۷) **همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (از سده ششم تا یازدهم هجری قمری)**، مترجم رویین پاکباز، تهران: نگاه.
- نسفی، عزیزالدین (۱۳۹۰) **کتاب الانسان‌الکامل**، مصحح ماریژان موله، مترجم ضیاءالدین دهشیری، تهران: طهوری.
- هوشیار، مهران، افتخاری راد، فاطمه (۱۳۹۵) **آشنایی با خیالی نگاری**، تهران: سمت.
- یثربی، یحیی (۱۳۷۲) **عرفان**، قم: دفتر تبلیغات اسلامی، حوزه علمیهٔ قم.

مقاله

- حلبی، اکبر، ستاری فرد، شهرام (۱۳۹۴) **رابطهٔ میان معماری و ایجاد فضای معنوی با نمادها در معماری ایران**، همایش ملی و شهرسازی بومی ایران، دوره ۱، صص۱-۱۱.

References:

Books

- Ouhadi Maragheh, Rokanuddin (1983) **Divan, Jam Jam**, correction Amir Ahmad Ashrafi, Tehran: Pishro.
- Tafazli, Abolghasem (1996) **Listening to dervishes in Rumi's training,** Tehran: Fakhteh.
- Chitik, William (2006) **Ibn Arabi's Imaginary Worlds and the Problem of Religious Differences**, translated by Qassem Kakai, Tehran: Cheshmeh.
- Hafez, Shamsuddin Mohammad (1980) **Hafez Divan**, by Parviz Natel Khanlari, Tehran: Iranian Culture Foundation.
- Hafez, Shamsuddin Mohammad (2005) **Hafez Divan**, by Qassem Ghani and Hassan Arabi, Qom: National Library of Iran.
- Hakemi, Ismail (1992) **Hearing in Sufism**, Tehran: University of Tehran.
- Khajavi Kermani, Abolta Ata Kamaluddin Mahmoud (1991**) Flowers and Nowruz**, by Kamal Eini, Tehran: Institute of Cultural Studies and Research.
- Saadi, Mosleh al-Din (1987) **Ghazals**, by Khalil Khatib Rahbar, Volume 2, Tehran: Saadi.
- Sultan Valad, Baha'uddin (2010) **First Letter**, Editor Mohammad Ali Movahed, Alireza Heidari, Tehran: Kharazmi.
- Shaygan, Dariush (2014) **Five Climates of Presence (Discussion on Iranian Poetry)**, Tehran: Contemporary Culture.
- Shulm, Garshom (2010) **Great Currents in Jewish Mysticism**, Translated by Farid al-Din Radmehr, Tehran: Niloufar.
- Shimel, Anne Marie (1995) **The Mystical Dimensions of Islam**, Translator Abdolrahim Gavahi, Tehran: Office of Islamic Culture.
- Sadri, Mina (2013) **Mystical paintings**, Tehran, scientific and cultural.
- Tabatabai, Seyed Mohammad Hossein (2008) **Through Mysticism**, Qom: Ayatollah Erfan.

- Iraqi, Fakhreddin Ibrahim (unpublished) **General**, by Saeed Nafisi: Sanai Library.
- Ghazali, Mohammad (1982) **The Alchemy of Happiness**, by Hassan Khadio Jam, Volume 1, Tehran: Scientific and Cultural.
- Ferghani, Saeed al-Din (2000) **Mashreq al-Darari, commentary on Ibn Fariz**, edited by Seyyed Jalaluddin Ashtiani, Qom: Islamic Propaganda Office.
- Kashani, Izz al-Din, Mahmoud Ibn Ali (2012) **Mesbah al-Hadayeh and Muftah al-Kifaya**, edited by Jalaluddin Homayi, Tehran: Homa.
- Kramlin, Rosemary (2007) **Beyond Faith**, Modern Art and Religious Imagination, Translator Mostafa Islamieh, Tehran: Academy of Arts.
- Mayer, Fertis (2008) **Abu Saeed Abolkhair Haghighat va Afsaneh**, translated by Mehr Afagh Baybordi, Tehran: University Publishing Center.
- Madaini, Mehdi, Afshari, Mehran, Emami, Alireza (2013) **Divan of Attar Neyshabouri**, **Critical text based on ancient manuscripts**, Tehran: Charkh.
- Moghaddam Ashrafi. M (1988) **The synchronicity of painting with literature in Iran (from the sixth to the eleventh century AH)**, translated by Rouin Pakbaz, Tehran: Negah.
- Nasafi, Aziz al-Din (2011) **The book of the perfect man**, edited by Marijan Molla, translated by Zia al-Din Dehshiri, Tehran: Tahoori.
- Hoshyar, Mehran, Eftekhari Rad, Fatemeh (2016) **Introduction to Imagination**, Tehran: Samat.
- Yathribi, Yahya (1993) **Erfan**, Qom: Islamic Propaganda Office, Qom Seminary.

Article

- Halabi, Akbar, Sattarifard, Shahram (2015) **The Relationship between Architecture and Creating a Spiritual Space with**

Symbols in Iranian Architecture, National Conference on Native Iranian Urbanism, Volume 1, pp. 1-11.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Explaining the mystical atmosphere of Sama and combining it with the art of modern painting

Neda Bassari[1], Dr. Aziz hojjajy Kahjough[2], Dr. Arash Moshfeghi[3]

Abstract

In creating a harmony between the atmosphere of mysticism and art, as the seeker as an intuition believes in his own views; The artist will also face such a situation in creating a novel work, and this success also requires achieving a fixed and beloved truth, which in the creation of the work of art, the truth that has emerged in this field, has been manifested in the form of a painting. The refinement of the mystical concept of hearing and its morphology in the aesthetic elements of color and painting becomes more expressive when it deals with its combined course with modern painting, and this opportunity, which has been written in a descriptive-analytical method; It takes aesthetics to the point where a more practical axis can be presented. This research, with ideation mixed with the author's imagination and with the guidance of a painter to role his new thoughts and ideas, has been exhibited for the first time along with images that are the creation of the author's creative mind. The ultimate goal of this research is to claim that the artist painter can combine one of the traditions of conduct (hearing) which he has taken from Salaf painters; To depict nature by referring to the appearances of nature symbolically and by mixing religious colors, along with a mystical view of the origin and origin.

Keywords: mysticism, listening, painting, fusion art, modern.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1]. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran. Neda.bassari@gmail.com
[2]. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran. (Responsible author) hojjajy5563@gmail.com
[3]. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran. moshfeghi.arash@gmail.com