نشریه مطالعات هنر آپادانا
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۴۰۲، ۶-۱۵
aja.apadana.ac.ir

واکاوی ریشه‌های مشترک بینش شهودی (عرفان) و هنر عکاسی

سحر جعفری * دانشجوی کارشناسی ارشد گرافیک، مؤسسه آموزش عالی آپادانا، شیراز، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۳۰

چکیده

عرفان (شهود) و عکاسی با هم یگانگی‌هایی دارند، که ما را قادر می‌سازد آنها را هم‌تراز با هم مقایسه کنیم. هنرمندِ عکاس، آنگاه که با تکیه بر قدرت مکاشفه و ادراک شهودی خود حقایق هستی را درمی‌یابد و در لحظهٔ قطعی، آن جلوه از جمال حقّ را که بر او آشکار شده، بر صفحهٔ حساس فیلم ثبت می‌کند، در هیبت عارفی است که دریافت‌های آنی و الهامات خود از ذات حق تعالی را به زبانِ تمثیل به نظم و نثر بیان می‌کند. در همین راستا این مقاله که به روش تحلیلی_توصیفی و با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده، در پی آن است تا با رویکردی عرفانی به مقولهٔ عکاسی، به واکاوی نقاط مشترک در دو حوزهٔ عرفان و هنر عکاسی بپردازد تا با تبیین این ریشه‌های مشترک، راه‌گشای هنرمند عکاس در بهره‌وری از سازوکار شهود عارفانه در بستر آفرینش آثار هنری او باشد.

کلیدواژه‌ها: شهود، عرفان، هنر، عکاسی

* نویسندهٔ مسئول: saharjafari_1991@yahoo.com

مقدمه

بینش عرفانی (شهود) و هنر، به خصوص هنر عکاسی، ریشه‌های مشترکی دارند که سرشت و ساختار آن دو بر آن نهاده شده و این دو دیدگاه به ظاهر بیگانه را در یک رده و رسته نشانده و آنها را با هم پیوند زده است، چنان‌که می‌توان گفت: هر عارف راستینی به گونه‌ای هنرمند نیز می‌باشد و هر هنرمند راستینی به گونه‌ای عارف نیز هست.

هنرمندِ عکاس قادر است تا با تکیه بر قدرت مکاشفه و مشاهده‌گری و ادراک شهودی و سیر در عالم درون و تهذیبِ نفس به کشف و شهود رسیده، حقایق هستی را دریابد و با گزینش لحظهٔ قطعی و ثبت آن بر صفحهٔ حساس فیلم، آن جلوه از جمال و هیبت و شکوه حق را که بر او آشکار شده، برای دیگران نیز عیان سازد. در این صورت عکاس همچون عارفی است که دریافت‌های خود از ذات حق تعالی را به زبان تمثیل به نظم و نثر بیان می‌کند، نهانخانهٔ ضمیر خویش را در آینهٔ عکس‌های خود و به زبان تصویر منعکس خواهد کرد. بنابراین در هر دو حوزهٔ عرفان و هنر عکاسی، با ساحت زبان به معنای نشانه‌شناسیک[1] آن مواجه هستیم، چرا که عارف و هنرمند هر دو از رهگذر زبان، دریافت‌های خویش را به منصهٔ ظهور می‌رسانند و در هر دو حوزه، زبان، مبتنی بر بینش درونی گویندهٔ آن است. هرچند عرفان به دنبال آن است که از حد جهان گذشته تا در پی مکاشفه به ذات حق تعالی برسد، ولی عکاسی در ظاهر در حد جهان باقی می‌ماند و تنها ما را با جلوه‌های وجود او در گسترهٔ جهان وامی‌گذارد.

با توجه به موارد گفته شده این پژوهش بر آن است تا با کنکاش در ویژگی‌های هر یک از این دو حوزه، به فصل مشترک میان آنها پی‌برده و همسویی میان این دو حوزه را روشن ساخته و پرده از ارتباط میان بینش عرفانی و عکاسی و چیستی و چگونگی این ارتباط بردارد. این پژوهش به روش تحلیلی-توصیفی و با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای و ارجاع به اسناد قابل دسترسی، صورت پذیرفته است. پژوهش به دنبال پاسخی برای این سؤال است، که بینش عرفانی و عکاسی در چه ویژگی‌هایی با هم اشتراک دارند؟ و شهود به عنوان سازوکاری عرفانی چگونه در حوزهٔ عکاسی نقش‌آفرینی می‌کند؟

روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف، بنیادین و نظری است، چرا که در نظر دارد با دستیابی به شناختی کلی و مطالعهٔ تطبیقی در دو حوزهٔ عرفان و عکاسی، به اصولی دست یابد که باعث توسعهٔ نگاه عارفانه(شهود) در عکاسی می‌شود. روش گردآوری اطلاعات نیز در این پژوهش به شیوهٔ مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی بوده و اطلاعات با استفاده از مطالعهٔ کتاب‌ها، مقالات، اسناد و مدارک موجود و ادبیات و پیشنیهٔ مرتبط با موضوع پژوهش به دست آمده است.

پیشینهٔ پژوهش

در بیان پیشینهٔ این تحقیق و پژوهش بر اساس جست‌وجو و بررسی‌های صورت گرفته، بهمن ملکی(۱۳۸۸) در رسالهٔ «مکاشفه و شهود در عکاسی» به بررسی نقش شهود در عکاسی از رهگذر اندیشهٔ رولان‌بارت، آندره‌بازن و جان‌سارکوفسکی پرداخته است. شفیعی‌کدکنی(۱۳۹۲) نیز در کتاب «زبان شعر در نثر صوفیه» به تفصیل به بررسی نقاط مشترک عرفان و هنر به خصوص از نظر زبانشناسیک می‌پردازد. رزاق‌منش (۱۳۹۵) هم در رسالهٔ شهود و عکاسی با بررسی نقاط مشترک عرفان و عکاسی و با تکیه به مفهوم فقر در عرفان، به تحلیل تصاویر عکاسی پرداخته و به دنبال تبیین عکاسی با اتکا به عرفان ایرانی است. همچنین رضازاده و همکاران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «هنر روشن‌ترین وجه معرفت

1. semiology

حق در عرفان ابن عربی» پس از تشریح جایگاه شناخت و مراتب آن، به راه‌های حصول معرفت در دیدگاه ابن‌عربی و در نهایت به تبیین هنر به عنوان روشن‌ترین راه کسب معرفت و تقرّب به حق پرداخته‌اند.

یافته‌ها

عرفان، شهود و معرفت

"علم عرفان (تصوف، مکاشفه، تحقیق)، عبارت است از: علم به حق و اسماء و صفات و افعال و آثار او، به شیوهٔ علم حضوری، شهود و دریافت حقیقت در لطایف و صورت‌های آن و یقین به آن حقیقت و تصورش و حرکت و رهپویی در صور آن حقیقت" (حکیم، ۱۳۸۷، ص ۴). کسی که این علم را عملی نموده و آن را از مرتبهٔ عقل به مرتبل قلب آورده و در قلب داخل کرده است را صوفی گویند (حکیم، ۱۳۸۷، ص ۴). عرفان را به دو قسم کلی عرفان نظری و عرفان عملی تقسیم کرده‌اند. در عرفان نظری آنچه مورد نظر می‌باشد، کسب دانش برای اثبات حقایق عرفانی از راه استدلال و برهان است و ابن عربی را پدر این علم دانند. امّا عرفان عملی کوشش‌ها و تلاش‌هایی است، که معطوف به ادراک حقایق و وصل شدن به حق از طریق سیر و سلوک عارفانه می‌باشد (افراسیاب پور،۱۳۸۰، ص ۱۱). عرفان یا معرفت به معنی شناخت است و در اصطلاح معرفت قلبی، که از طریق کشف و شهود حاصل می‌شود (انصاری، ۱۳۷۲، ص ۹).

شهود، همان چیزی است که عرفا از آن به عنوان بینش عرفانی تعبیر کرده‌اند (فولادی،۱۳۸۰، ص ۲۰۳). کشف و شهود را در اصطلاح عرفان به رفع حجابی گویند که میان روح و جسم به وقوع می‌پیوندد؛ رفع حجاب از معانی غیبیه است، که در پسِ خلقِ هر موجودی وجود دارد (همتی، ۱۳۶۲، ص ۸۲). تعریف شهود از سوی حکیمان و فیلسوفان: آگاهی ناخودآگاه، بینش درونی به شناخت و آگاهی، نمونه و الگوی ناخودآگاه و توانمندی پی بردن به چیزی فطری و غریزی، بی نیاز به دلیل و برهان آگاهانه است. معنای لغوی شهود: حدس، وجدان، کشف، الهام، درک‌کردن و ... است.

از سوی دیگر عرفان مستقیم با معرفت در ارتباط است، به همین دلیل شهود و معرفت با یکدیگر هم‌سو هستند و به گفتهٔ عرفا، معرفت براساس شهود به دست خواهد آمد. مهم‌ترین مسئله که حکمت ذوقی طریقت‌های باطنی و صوفیانه را از دین‌داری عامه و عابدان جدا می‌سازد، همین موضوع"معرفت" است (پورجوادی، ۱۳۹۴، ص ۹). برای اهل طریقت موضوع اصلی شناختِ حقیقت می‌باشد، چرا که وجود خداوند در معرفت او خلاصه می‌شود. وجود، یافت است و مهم‌ترین کوشش اهلِ معرفت و سلوک تا به امروز برای رسیدن به یافت بوده، یافتی که گاه از آن به عنوان کشف و شهود و گاه با عنوان معرفت یاد می‌شود. معرفتی که در آن عارف و معروف یکی شده یا به تعبیری عارف غرق در معروف و در آن هلاک می‌گردد، پس چیزی جزء معروف باقی نمی‌ماند (پورجوادی، ۱۳۹۴، ص ۹). در هستی‌شناسی ابن عربی ماسوای الله، تجلی کمالات حق است، پس در حوزهٔ معرفت‌شناسی عرفانی، هر آنچه که متعلق به معرفت است، تعیینات اسم و صفات حق تعالی می‌باشد، زیرا معرفت به ذات حق تعالی و حقیقت وجود، راه ندارد (رضازاده، ۱۳۹۸، ص ۱۰۶).

نگاه کردن معرفت را آیینهٔ دل دانسته‌اند، به بیانی دیگر معرفت برای اهل عرفان همان مشاهده‌گری است (پورجوادی، ۱۳۹۴، ص ۱۱). شهود نیز در لغت به معنای عیان شدن و رؤیت است، که در هر شهودی شاهد و در هر موضوع مشاهده‌ای داریم (فولادی، ۱۳۸۹، ص ۵۹). در عالم عرفان دو شاهد عام و خاص را مدنظر دارند، که یکی رؤیا و دیگری را رؤیت می‌نامند. وحی و کشف را مرتبط با رؤیت می‌دانند و در دیدگاه اهل نظر، مشابه فرآیند رؤیا است، با این تفاوت که نه در خواب، بلکه در بیداری به وقوع می‌پیوندد. عرفا اصطلاح شهود را معادل واژهٔ رؤیت

بازمی‌شناسند و بر این باور هستند که مطلق از دید پنهان می‌باشد و به وسیلهٔ اشیاء پوشیده شده و معرفت جمال و جلال او در مسیر مکاشفه آشکار خواهد شد. پس ما در شهود با گونه‌ای مشاهده مواجه هستیم، که سبب معرفتی مستقیم می‌شود و با شهادت عینی و حضوری همراه است (پورجوادی، ۱۳۹۲، ص ۲۱۹).

عرفان و هنر

واژهٔ هنر علاوه بر معنای عام و متداول آن، در آثار عرفانی بار معنایی متفاوتی هم دارد و نشانه‌ای از معانی و مفاهیم عارفانه، عاشقانه، الهی و جزء آنها است. ازاین‌رو معنای کسب هنر در زبان عرفان، در حدود کسب مقامات معنوی و درجات کمال است. بنابراین چنان‌که هنر در عرفان بُعد جدیدی پیدا می‌کند، می‌توان از نظر ماهیتی، آن را به دو نوع تقسیم کرد: ۱) هنر زمینی و دنیوی (اکتسابی/ ظاهری) ۲) هنر آسمانی و الهی(باطنی/ معنوی)، که نوع دوم آن هنر انسان در رسیدن به معرفت حقیقی و طی کردن سلوک برای وصال به حق و حقیقت است و در عرفان جایگاه ویژه‌ای دارد (قلی‌زاده، ۱۳۹۷، ص ۱۷۶).

در دیدگاه ابن عربی، هنر خدا و انسان دارای وجوه اشتراکی نیز می‌باشد. از جمله هنر خدا و انسان در عرصهٔ هستی، امری وجودی و با تجلی اسماء الله به هم پیوند دارند. همچنین هنر الهی و هنر انسان، مسبوق به حُبّ ظهور است و هر دو با هنرنمایی در عالم ماده شناخته می‌شوند (رضازاده، ۱۳۹۸، ص ۱۲۴). هنر انسان با شأن شیء نیز رابطهٔ مستقیم و مؤثر با باطن او دارد، چراکه اثر هنری عینی، تجسم باطن است. اگر باطن هنرمند منطبق با صورت حق باشد، صورت هنر نیز مطابق هویت حق، که شاکلهٔ وجودی انسان است، شکل می‌گیرد (رضازاده، ۱۳۹۸، ص ۱۲۴).

از دیگر دیدگاه‌های ابن‌عربی آفرینشگری هنر است، زمانی که در راستای سلوک معرفتی، انسان در قوس صعود باشد. حرکت استکمالی یا کمال نفس با ظهور حق در آیینهٔ دل ممکن است و چون هنر نحوی از ایجاد و مظهر حقیقت می‌باشد، پس حرکت انسان به سوی خدا با مظهریت حق یا اسماء الله، که با خلق صورت اعمال صالح یا فضایل در وجود انسان ممکن می شود، هنر به شمار می‌آید. پس هنر حقیقی در دیدگاه عرفان، هنری است که آیینه‌گونی انسان را تحقق بخشد، چون خدا عالم را آفرید تا در آیینهٔ عالم، صورت خود را که انسان است، ببیند (رضازاده، ۱۳۹۸، ص ۱۲۴).

عرفان و هنر هر دو از جمله علوم وابسته به اشتیاق و شهود هستند، که طالب احساسات لطیف پدیدآورنده می‌باشند. از نظر زبان‌شناسیک هر دوی آنها ریشه در سمبولیسم و رازگرایی داشته و هر دو حرکتی از ظاهر به سوی باطن دارند، که بر بال‌های عشق به پرواز درمی‌آیند و عین زیبایی می‌باشند (عناقه، ۱۳۹۳، ص ۱۵۵).

بحث و نتیجه‌گیری

واکاوی نقاط مشترک عرفان و هنر عکاسی

از آنجا که "محتوای شهود می‌تواند تجسم بیرونی بیابد" (فولادی، ۱۳۸۹، ص ۲۱۹)، بنابراین عکاسی و شهود، هر دو فرآیندهای تولید تصویر هستند و با هم تناظرات و اشتراکاتی دارند، که در ادامه با رویکردی تطبیقی این ویژگی‌ها را از نظر گذرانده و بررسی خواهیم کرد.

ماهیت زبان‌شناسیک

همان‌طور در پیش‌گفتار اشاره شد، در هر دو حوزهٔ عرفان و هنر – از جمله هنر عکاسی- ما با ساحت زبان به معنای نشانه‌شناسیک آن رودررو می‌باشیم، چرا که عارف و هنرمند هر دو از رهگذر زبان، دریافت‌های خویش را به نمایش

می‌گذارند و البته در هر دو حوزه، زبان، مبتنی بر بینش درونی گویندهٔ آن است. از طرفی هم در قلمرو هنر و هم در قلمرو تجارب دینی و عاطفی، ما با ساحت عاطفی زبان سروکار داریم و به تعبیر عطار نیشابوری، به زبان معرفت سخن می‌گوییم و از زبان معرفت می‌شنویم، نه زبان علم، که قلمرو زبان ارجاعی است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۳۲). بنابراین در یک گزارهٔ دینی و عرفانی یا در یک بیت شعر، به تعداد شنوندگان و حالات ایشان، ما معانی مختلفی خواهیم داشت، حال آنکه زبان علم ارجاعی است و به همین دلیل علم کهنه می‌شود، امّا هنر همیشه نو و جدید است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۳۲).

شفیعی کدکنی، عرفان را نگاه هنری به الهیات و مذهب می‌داند، یا به‌عبارت دیگر برداشت هنری از الهیات و دین است. وی بیان می‌کند که در این معادله ما با دو مجهول رودرو هستیم، یکی عرفان و دیگری نگاه هنری یا برداشت هنری می‌باشد. پس چنان‌چه مفهوم تلقی ی همان برداشت هنری را روشن سازیم، آن‌سوی دیگر معادله نیز خواه ناخواه روشن خواهد شد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۷۸). او واکاوی این مفهوم را با بیان این نکته، که نگاه هنری قلمرو جمال و جمال‌شناسی است، آغاز می‌کند و بیان می‌دارد که در تمام موضوعات زیبایی‌شناسیک، چند نکتهٔ مشترک وجود دارد، که تمامی آنها بر محور عناصر تخیل، رمز، عاطفه و چندمعنایی بودن، تکیه دارند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۷۹). البته که این موضوع نسبی است و شدت و ضعف دارد، بنابراین در نگاه هنری گاه مجموعهٔ این عناصر و گاه تعدادی از آنها حضور داشته و همین حضور، کل یا بخشی از مجموعه عاملی است، که در پررنگ یا کم‌رنگ‌کردن آن مفهومی که ما آن را تحت عنوان عرفان و تصوف بازمی‌شناسیم، نقش دارند. از این‌رو درمی‌یابیم که مفهوم عرفان نسبی است، چراکه دو عارف می‌توانند دو برخورد هنری متفاوت با سطوح مختلف تخیل داشته باشند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، صص ۸۵-۸۸) اینجا است که با مفهوم سوسوری زبان با عنوان هر مجموعه از نظام رمزی، که بتواند معنایی را به بیننده یا شنونده برساند، روبه‌رو می‌شویم (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۱۹۶).

عارفان با عادت شکنی در حوزهٔ زبان، همان کاری را انجام می‌دهند که هنرمندان بزرگ، نقاشان، شاعران، آهنگسازان -و در پژوهش ما عکاسان- در عرصهٔ خلاقیت با عادت‌گریزی می‌کنند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۸۸). این عادت‌شکنی‌ها در زبان، شطح[1] نام دارد. تأثیر عمیقی که شطحیات صوفیانه دارد، در دو قلمرو هنری شکل می‌گیرد: یکی انتخاب بیان نقیض، ناهمسان و پارادوکسی و دیگری شکستن عادت‌های زبانی، که هر دوی اینها از جمله رفتارهای هنری است و در نتیجه بیانگر نگاه هنری در این حوزه به الهیات و مذهب می‌باشد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۹۳). ما به تجربهٔ حقیقی عارف هیچ دسترسی نداریم، آنچه در اختیار داریم، چه در قلمرو زبان‌شناسی و چه در قلمرو نشانه‌شناسی، تنها تجلیات این تجربه در عرصهٔ زبان است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۱۱۸). لازم به ذکر است که در هنر عرفانی، تخیل مذکور، پنداشتی است متصل به عالمِ ملکوت یا عالمِ مثالِ مطلق، که قادر می‌باشد اسماء و صفات حضرت حق و مضامین معنوی را در عالمِ حس و واقع، به صورت تمثیل آشکار سازد. هنرمندِ عارف، اهل شهود است و متصل به عالم ملکوت، اهل وجد و کشف می‌باشد. هنر به ذات، نوعی معرفت شهودی و حضوری در درک حقایق و معانی متعالی عالم هستی است و هنرمندِ عارف، قابلیت نزول الهامات الهی را که بر قلب تزکیه شدهٔ او وارد می‌شوند، دارد (عناقه، ۱۳۹۳، ص ۱۵۲).

بنابراین در چشم‌انداز ما —که همان نگاه هنری به الهیات و دین است- هرگونه تأملی که گرایش به سوی تأویل و رمزگرایی داشته باشد یا از جلوه‌های تخیلی و موسیقی و دیگر ابزارهای هنری در آن بهره‌مند شده باشد، بدیهی است که میل به سوی عرفان دارد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۱۰۴). با این تفاسیر آن بخش از هنر عکاسی، که در بردارندهٔ وجوه هنری و عاطفی است، در این ساحت قرار می‌گیرد. تأکید بر وجه عاطفی از آن جهت است که به قول سوزان

---

۱. شطح؛ در لغت به معنای سرریز دیگ (اصطلاح‌صوفیانه)؛ آنچه صوفیان به هنگام وجد و حال بیرون از شرع گویند.

سانتاگ "عکاسی نیز همچون زبان، رسانه‌ای است که در آن آثار هنری در کنار دیگر چیزها تولید می‌شود" (سانتاگ، ۱۳۹۰، ص ۱۷۳)، پس همان‌طور که به واسطهٔ زبان می‌توان قطعه شعری سرود یا مطلبی علمی را بیان کرد، به واسطهٔ عکس نیز می‌توان عکسی مستند یا هنری آفرید.

ماهیات وابسته به ذات نور

عکاسی و شهود به واسطهٔ نور، حیات می‌یابند؛ همان نور که امکان وقوع تصویر بر صفحهٔ حساس فیلم عکاسی را فراهم می‌آورد، عامل اصلی موضوع دیدن و رؤیت است و بدون وجود آن، مشاهده‌گری ممکن نیست، پس در جهان‌بینی صوفیان، جایگاه ویژه‌ای دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۳۶۵). ذات منتصب به نور در این دو مهم، باعث اشتراکات و شباهت‌هایی در ماهیت‌های آن دو، از جمله نورنگاشتگی، آنی بودن و دیداری بودن، شده است.

نور مترادف ضیاء و ضوء و روشنایی است (نوربخش، ۱۳۹۱، ص ۴۰). نور در حکمت سهروردی ظهور یا زیادت ظهور است. یعنی به ذات ظاهر بوده و باعث ظهور غیر می‌شود (نوربخش، ۱۳۹۱، ص ۵۴). هیچ چیز به اندازهٔ نور، بی‌نیاز از تعریف نیست. حقیقت نور بسیط است و جنس و فصل و حد و معرِّف ندارد، زیرا معرِّف ظاهرتر از معرَّف باشد، حال آنکه چیزی ظاهرتر از آنچه حقیقتش عین ظهور است، وجود ندارد. نور تنها به خود ظاهر است و سایر اشیاء نیز در پرتو ظهور آن ظاهر می‌شوند (نوربخش، ۱۳۹۱، ص ۴۸).

مطابق با علم‌الانوار سهروردی، کل عالم براساس نور و ظلمت تعریف می‌شود و خداوند نور مطلق زمین و آسمان است. خود واژهٔ اشراق، که به حکمت سهروردی اطلاق می‌شود نیز به معنی تابیدن نور می‌باشد و این اصطلاح، اشاره به این موضوع دارد که باید کاری کرد تا نور معرفت بر قلب عارف بتابد و آن را روشن سازد، که این عمل تنها با تزکیه از غیر خدا حاصل می‌شود. در تمام هستی چیزی وجود ندارد که برای پیدایی و ظهور خود نیازمند نور نباشد. پس نور هم خود پیدا است و هم سببی برای پیدایی پدیده ها می‌باشد.

در فرآیند شهود آنچه را که قرار است بر صفحهٔ حساس وجودمان نقش بندد، به واسطهٔ نور می‌یابیم. صفحهٔ حساس در عکاسی نیز آبستن نور است. عکاسی چیزی جزء نور و شیمی نیست. عکس نیز چیزی جزء فعل و انفعال صفحه‌ای حساس با حضور و غیاب نور نیست.

همان‌گونه که اشاره شد، این هر دو مهم به‌واسطهٔ نور، حیات وجود یافته‌اند، نوری که به شکل برق‌هایی صاعقه‌وار پدیدار می‌شود، نوری که امکان‌پذیری معرفت را در کل مسیر می‌سازد (کاداوا،۱۳۹۱، ص ۲۵). شناخت و معرفت در شهود مانند برق‌هایی جهنده در صفحهٔ قلب عارف پدیدار می‌شود (ادونیس، ۱۳۸۵، ص ۶۳).

حال – آنچه در ضمیر عارف می‌گذرد- درخششی غیبی و باطنی است که بر دل سالک می‌تابد، دیری نمی‌پاید و چون برق می‌گذرد. از این‌رو گفته‌اند طلب حال، پس از زوال آن محال است و جنید گفته است: حال چون برق است، گذر او بی‌دوام و اگر بپاید از خودگفتن و خویش دیدن است. دریافت احوال، پرده‌ها فرو می‌افتد و حق به ذات و صفات بر وی تجلی می‌کند و مکتومات به مشهودات بدل می‌شود (انصاری، ۱۳۷۲، ص ۳۷). از طرفی والتر بنیامین[۱] نیز خصلت تند و تیز و گذرای ثبت تصویر عکاسی را به عملکرد رعدوبرق تشبیه می‌کند (کاداوا،۱۳۹۱، ص ۴۱).

ویژگی آنی در سازوکار شاتر دوربین عکاسی نهفته است، که در لحظه‌ای تقریباً بی‌زمان با فشردن دکمهٔ دکلانشور دوربین، می‌توان گفت چیزی اتفاق می‌افتد و رخداد فتوگرافیک زمان را متوقف می‌کند (کاداوا،۱۳۹۱، ص ۶۰). عکاسی در ذات خود ویژگی برق‌آسایی و آنی‌بودن را دارا است، که هم در عمل عکاسی و هم در تصاویر ثبت شده از آن، مشهود می‌باشد.

---

۱. Walter Bendix (فیلسوف و زیبایی‌شناس آلمانی)

مکاشفه و شهود حقیقت، در غالب جرقه‌هایی برق‌آسا یک آن بر ضمیر صوفی آشکار و نمایان می‌گردد. چنان‌چه به نقل از شفیعی کدکنی "در این نوع تجربه هر لحظه‌ای از لحظه‌ها که زهدان تولد تجربه‌ای است همراه با مجموعه‌ای بسیار پیچیده از عوامل روحی و عصبی، که به هیچ وجه قابل تجدید و تکرار نیست، در این رودخانه بیش از یک‌بار نمی‌توان شنا کرد" (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۳۴).

همان‌گونه که سخن رفت، عکاسی و شهود در قالب بینایی و رؤیت است، که صورت‌پذیر می‌باشد. در جهان بینی صوفیانه، چشم ودیدار رؤیت و مشاهده، به واسطهٔ وجه جمال‌پرستانهٔ اهل شهود، نقشی محوری دارد. هنر، ظهور درون در بیرون و پیوند ظاهر با باطن است. ازاین‌رو هستی با هویدایی باطنِ حق در بیرون هویدا شده است. عالم وجه کمالات حق، هنر ظاهری و بیرونی خدا است. انسان نیز دارای دو نوع آفرینش درونی و بیرونی می‌باشد. هنر درونی انسان، مظهریت اسماء الله است، هنر بیرونی نیز دست‌ساخته‌های او می‌باشد، که نمود کامل هنر درونی او است. پس انسان در هر دو گونهٔ هنر با هنرنمایی باطن، خود را که بر صورت خدا است، نمایان می‌کند (رضازاده، ۱۳۹۸، ص ۲۶۱).

عارف اشیاء را عین نیاز به حق می‌بیند، حتی بالاتر از این، عارف جزء حق چیزی نمی‌بیند و هرچه می‌بیند تجلی و ظل و سایهٔ او است و از او نشانی می‌دهد. در نظر عارف خداوند در موجودات و مخلوقاتش متجلی می‌باشد و همه عالم به نور او پیدا است (همتی، ۱۳۶۲، ص ۹۰). عکاس نیز در کل جهان، در پس واقعیات پیش رویش، در جست‌وجوی معنا می‌گردد. در هر حال هر آنچه پیش رویش باشد، می تواند ابژهٔ شناخت و سوژهٔ عکاسی او باشد. سوزان سانتاگ می‌گوید: "این سطح ماجرا است، حالا بیاندیش، حس کن، شهود کن، که در پس آن چیست، که واقعیت چیست، اگر جلوهٔ بیرونی آن چنین باشد" (سانتاگ، ۱۳۹۰، ص ۲۹). به بیان سارکوفسکی[1] عکاس با واقعیت‌های جهان بیرون سروکار دارد، لذا برای آنکه بتواند واقعیت را به بیان حقیقت وادارد، باید آن را در قالبی قطعه قطعه و تعریف نشده و به‌صورت نشانه‌هایی پراکنده و تداعی‌کننده، بیابد و مدعی دلالتی خاص برای آن شود (سارکوفسکی، ۱۳۹۳، ص ۱۶۰). در نتیجه عکاس با زبان خاص خود معرفت و جمال جهان و اشیاء را بر مخاطبان آشکار می‌سازد. عکاسی فعل دیدن را از بن‌مایه به مقوله‌ای تازه بدل ساخته، گویی اگر کار دیدن با تمنای کافی همزمان باشد، می‌تواند هر دو جانب حقیقت‌نمایی و نیازِ زیبا دیدنِ جهان را با یکدیگر وحدت بخشد (سانتاگ، ۱۳۹۰، ص ۱۰۴).

رؤیت حقیقتِ پنهان در پس اشیاء و پدیده‌ها در عکاسی و شهود، نیازمند آن است که از بند قرائت ها و صورت‌های پیشین و پیش‌فرض‌ها و عادت‌های انباشته شده، رها شود تا رؤیت شئ به گونه‌ای ممکن باشد، که گویی نخستین بار است که در برابر دیدگانمان قرار می‌گیرد. باید جهان را چنان مورد خوانش قرار داد، که گویی هنوز کودکی پاک و زلال و عاری از هرگونه رسوبات و عادات هستیم تا بتوانیم آن را در همان حالت زلال و خالص آن بنویسیم، یا به تصویر کشیم. اینجا است که تصوف به تجربه‌ای زنده اشاره دارد، که عقلانیت و نظام را پشت سرنهاده و به زندگی و شهود می‌رسد (ادونیس، ۱۳۸۵، صص ۲۳۳-۲۴۹).

با ابداع عکاسی بود که نخستین بار رؤیت اشیاء و جهان، فارغ از پیش‌فرض‌ها ممکن شد (سارکوفسکی، ۱۳۹۳، ص ۱۵۶). دوربین علاوه بر امکان بیشتر دریافتن از طریق دیدن، با رواج‌دادن ایدهٔ دیدن به دلیل نفسِ دیدن، خود عملِ دیدن را دگرگون ساخت (سانتاگ، ۱۳۹۰، ص ۱۱۱)

---

۱. John Szarkowski (موزه‌دار هنر مدرن و منقد عکاسی)

ماهیت بی‌واسطه بودن

برخلاف تمام هنرها که بر حضور انسان استوار هستند، عکاسی از غیبت او سود می‌جوید (بازن، ۱۳۸۷، ص ۱۷). چراکه به قول بازن برای نخستین بار تصویری از جهان به صورت خودکار و بی‌واسطه، قدرت خلاقیت انسان و تنها با واسطه‌گری یک عامل غیرزنده شکل می‌گیرد (بازن، ۱۳۸۷، ص ۱۷).

برخلاف اشیاء متعلق به حوزه‌های هنرهای زیبا در دوره‌های تاریخی پیشین، دیگر پیوند عکس‌ها با نیات هنرمندِ خالق خود چندان محکم به نظر نمی‌رسد، به‌عکس آنها وجود خود را مدیون مشارکت سست (نیمه جادویی، نیمه اتفاقی) عکاس و موضوع هستند، به میانجی‌گری دستگاهی همواره ساده‌شونده‌تر و خودکارتر، دستگاهی خستگی‌ناپذیر که حتی در زمان بی‌ثباتی نیز می‌تواند، نتایجی جالب توجه در برداشته باشد (سانتاگ، ۱۳۹۰، ص ۶۵).

سارکوفسکی به شکلی گسترده به عدم اعمال ذهنیت عکاس پرداخته است و درونمایهٔ سخنان او در مقالهٔ چشم عکاس، اذعان می‌دارد که لازمهٔ دست یافتن به ذات عکاسی، ذهنی است که خالی از پیش فرض‌ها و داده‌ها باشد، که این مهم باعث بی‌واسطه دیدن جهان بیرون از دریچهٔ ویزور دوربین می‌شود. استیون شور نیز در زمینهٔ بی‌واسطه دیدن در عکاسی از تجربه‌های شخصی خود بیان می‌کند، که در این وضعیت ذهن در حالتی اثرگذار و فعال و پذیرا است که یک آن آمادهٔ گرفتن عکس می‌شود، بدون آنکه هیچ صورت از پیش شکل گرفته‌ای در آن وجود داشته باشد. فقدان الگویی صوری و ایده‌ای پیشین، در این وضعیت ضروری است، که بی‌شباهت با وضعیت پذیرای صفحهٔ حساس به نور نیست، که در کثری از ثانیه آبستن حیاتی نو می‌گردد.

از نظر ماینور وایت[1] نیز حالت ذهن عکاس به هنگام خلق تصویر، هنگامی که در پی تصاویر برمی‌آید، حالتی از خلاء است. عکاس خود را در تمامی چیزهایی که می‌بیند بازتاب می‌بخشد، خود را در همه چیز بازشناسی می‌کند تا آن را بهتر بشناسد و احساس کند (سانتاگ، ۱۳۹۰، ص ۱۳۸).

عمل این حالت آفرینشگرانهٔ عکاس، هم سنخ با عرفان و بی‌خویشی است. در شهود عارفانه، هیچ چیزِ روشنی تصور و اندیشیده نمی‌شود؛ برای رسیدن به شهود، برنامه‌ریزی یا تلاشی صورت نمی‌گیرد و عارف پذیرای تمامی آن‌چیزی می‌باشد که ممکن است محقق شود یا نشود. در عکاسی نیز این دریافت عکاسانه، حاصل شهود است و نه تفکر و مبتنی بر منطق و برهان، بنابراین مشاهده و آفرینش آزاد در عکاسی همچون عرفان، تنها به وسیلهٔ شهود بی‌واسطه امکان‌پذیر می‌باشد، که از بودن اشیاء و عکاس در لحظه سرچشمه می‌گیرد.

ریشه‌های سورئالیستی

آدونیس[2] ریشه‌های مشترکی بر پیدایش تصوف و سورئالیسم بر می‌شمرد و تأکید می‌کند که «دعوی نخستین سورئالیست‌ها این بود که سورئالیسم جنبشی است برای بیان آنچه به بیان درنیامده و نمی‌آید. بنیان تصوف نیز آن‌گونه که من درک می‌کنم، بر ناگفتنی‌ها، نادیدنی‌ها و ناشناختنی‌ها استوار است» (ادونیس، ۱۳۸۵، ص ۲۹). اتوماتیسم، خودانگیختگی، ماهیت غیرعقلانی، توجه به وجوه متافیزیکی و اولویت داشتن کشف بر ابداع را می‌توان از ویژگی‌های مشترک شهود عرفانی، عکاسی و سورئالیسم برشمرد.

در ساحت عرفان، انسان همانند هستی دارای دو ساحت وجودی بخش عقلی و بخش فراعقلی(یا همان عشق) است. با امکانات عقلی تنها زمینهٔ درک امور زمینی با وساطت حواس ظاهری میسر می‌شود، امّا چنان‌چه بخواهد به ادراک

---

۱. Minor White (عکاس، محقق و منتقد آمریکایی)

۲. أدونیس (شاعر، مترجم، نویسنده، منتقد ادبی و ویراستار سوری)

امور آسمانی و متافیزیکی دست یابد، ناگزیر باید بخش فراعقلی یا فراذهنی خود را فعال نماید، که جزء با خاموشی ادراکات حسی امکان‌پذیر نیست (قلی‌زاده، ۱۳۹۷، ص ۱۶۹).

سورئالیسم بر امور غیرعقلانی تأکید دارد و تمایز نهادن میان موضوع خیالی و واقعی را بی‌معنا می‌پندارد (ادونیس، ۱۳۸۵، ص ۳۱). اگر صوفی نیز میان خود و طبیعت و اشیاء روابط و پیوندهایی از جنس عقلانیت برقرار نمی‌کند، به دلیل این است که طبیعت از برای او مجموعه‌ای از رمزها و اشارات می‌باشد. تجربهٔ شهودی، حالی است ورای طریقت عقل و در آن سطح دیگری از واقعیت عرضه می‌شود که هرچند با واقعیت مرئی مرتبط نیست، امّا به نوعی در تطابق با آن قرار دارد (ادونیس، ۱۳۸۵، ص ۲۰۴).

سهولت عمل عکاسی نیز نشان از رابطهٔ سست آن با تعقل دارد. سانتاگ[1] نیز اشاره دارد که عمل عکاسی به دو شکل متمایز قابل توصیف است، که یکی به عنوان نوعی کنش شناسایی عقلانی دقیق می‌باشد یا دیگری در مقام مواجهه‌ای شهودی و پیشاعقلی خواهد بود. سورئالیسم در واقع در کانون فعالیت عکاسانه جای دارد، در نفس پدید آوردن یک جهان ثانویه، یک واقعیت مرتبهٔ دوم، واقعیتی محدودتر امّا دراماتیک‌تر از واقعیتی که با درک بصری طبیعی خود به آن دسترسی داریم (سانتاگ، ۱۳۹۰، ص ۶۴). سورئالیسم همیشه در وصف اتفاق، سخن‌سرایی کرده و از امور پیش‌بینی نشده استقبال و از موقعیت‌های بی‌نظم ابراز خرسندی کرده است. پس چه چیزی می‌تواند سورئالیستی‌تر از شیء باشد، که به معنای دقیق کلمه خود را آن هم با کم‌ترین تلاش و تقلا تولید می‌کند (سانتاگ، ۱۳۹۰، ص ۶۴).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش پس از تبیین مفهوم عرفان، بینش عرفانی و شهود، با رویکردی تطبیقی، ارتباط میان دو حوزهٔ بینش عرفانی و عکاسی را از نظر گذراندیم. با بررسی‌های انجام شده به ویژگی‌های مشترکی در ماهیت این دو مهم پی‌بردیم، که شامل ماهیت زبان‌شناسیک، نورنگاری، دیداری بودن، آنی بودن، بی‌واسطگی و نیز مشابهت در ریشه‌های این دو با رویکردهای سورئالیستی است. در نتیجه درمی‌یابیم که چگونه عکاس تحت‌تأثیر سازوکار و آموزه‌های عرفانی، می‌تواند به تولید تصاویر شهودی بپردازد. پس از بررسی‌های انجام شده، چنین برمی‌آید که تجربهٔ عکاسانه از نظر رویکرد مکاشفه‌ای که در مواجهه با جهان دارد، با تجربهٔ شهود عارفانه بیشتر مطابقت دارد تا آموزه‌های جهان غرب، چراکه هنرمند عکاس را به دور از قواعد و شیوه‌های مرسوم عقلانی و منطقی به درک و دریافتی حسی و تجربی از جهان دعوت می‌کند. به واسطهٔ قوهٔ مکاشفه و شهود، هنرمند عکاس قادر است صحنه ای را ثبت کند که جلوه‌ای از جمال حق و نشانی از هیبت و شکوه او باشد. بنابراین کمال هنرمند عکاس به میزان برخورداری او از عشق و ذوق و ادراک شهودی وابسته است.

منابع

أدونیس، علی‌احمدسعید. (۱۳۸۵). *تصوف و سورئالیسم* (ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی). تهران: سخن.

افراسیاب‌پور، علی‌اکبر. (۱۳۸۰). *زیبایی‌پرستی در عرفان اسلامی*. تهران: طهوری.

انصاری، قاسم. (۱۳۷۲). *مبانی عرفان و تصوف*. تهران: دانشگاه پیام نور.

بازن، آندره. (۱۳۸۷). *هستی‌شناسی تصویر عکاسی* (ترجمهٔ محمد شهبا). بیناب.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۹۴). *دریای معرفت: از بایزید تا نجم دایه*. تهران: هرمس.

حکیم، محمدعلی. (۱۳۸۷). *لطایف العرفان* (ترجمهٔ حمیدرضا صادقی). قم: آیت اشراق.

۱. Susan Sontog (منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی)

رضازاده، نیلوفر، حکمت، نصرالله، ضیاءشهابی، پرویز، و شاهرودی، فاطمه. (۱۳۹۸). هنر روشن‌ترین وجه معرفت حق در عرفان ابن عربی. *دوفصلنامه فلسفی شناخت*، ۱۲(۱)، ۱۰۵-۱۲۷.

سارکوفسکی، جان. (۱۳۹۳). *نگاهی به عکس‌ها* (ترجمهٔ فرشید آذرنگ). تهران: سمت.

سانتاگ، سوزان. (۱۳۹۰). *دربارهٔ عکاسی* (ترجمهٔ مجید اخگر). تهران: نظر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه: درآمدی بر سبک‌شناسی نگاه عرفانی*. تهران: سخن.

فولادی، علیرضا. (۱۳۸۹). *زبان عرفان*. تهران: سخن.

قلی‌زاده، حیدر، و محمدی، فرهاد. (۱۳۹۷). مفهوم‌شناسی واژه‌ی هنر در عرفان با تکیه بر شعر حافظ. *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۱۴(۵۰)، ۱۶۹-۲۰۳.

کاداوا، ادوارد. (۱۳۹۱). *تزهایی در باب عکاسی تاریخ* (ترجمهٔ میثم سامان پور). تهران: رخ‌داد.

نوربخش، سیما. (۱۳۹۱). *نور در حکمت سهروردی*. تهران: هرمس.

همتی، همایون. (۱۳۶۲). *کلیات عرفان اسلامی*. تهران: امیرکبیر.

استناد به این مقاله: جعفری، سحر. (۱۴۰۲). واکاوی ریشه‌های مشترک بینش شهودی (عرفان) و هنر عکاسی. *نشریه مطالعات هنر آپادانا*، ۱(۱)، ۶-۱۵.