

منشأ آسمانی هنرها در تمدن سنتی هند با تکیه بر آرای آناندا کوماراسوامی

زهرا حسین آبادی، حمید مقدرباشی نژاد

۱. استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان

پست الکترونیک: hosseinabadi_2007@yahoo.co.uk

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان

پست الکترونیک: hamid_nemo@yahoo.com

چکیده

هنر توانش و مهارت خلق زیبایی است و هدف غایی آن، بازنمایی جهان محسوس و یا بیان احساسات نیست؛ بلکه در بالاترین سطح، ابزاری است برای رسیدن به رستگاری. در جهان بینی و اندیشه‌ی شرقیان، هنر همچون شیء یا موضوعی عینی که بتوان مانند دیگر اعیان آن را تحلیل و بررسی کرد، مدنظر قرار نمی‌گیرد؛ هنر، بنا به مناسکی که در مسیر ظهور آن به‌جا می‌آید و نیز آثار و نتایجی که از آن حاصل می‌شود، «عملی عبادی» محسوب می‌شود. حضور سه رکن اصلی عبادت (Sadana)، ذکر (Mantarm) و «مراقبه» (Dhyana)، پیش از خلق اثر هنری، آن را به حقیقتی قدسی تبدیل می‌کند. هنرمند در این عرصه با گذراندن مراحل که شباهت کاملی با مراسم رهبانان در دیرها و معابد دارد، آمادگی دریافت «صُور الهی» یا «دواتا» (Devata) را پیدا می‌کند. بنابراین از خود چیزی خلق نمی‌کند یا صورت بیرونی شیء را بازآفرینی نمی‌کند؛ بلکه تخیل خلاق آنان، بنا به اتصال به عالم بالا، صُوری را دریافت می‌کند و در قالب اثر هنری به تماشا می‌گذارد؛ اثری بازتابی که فی‌نفسه دارای سرشتی آسمانی است.

کلیدواژه‌ها: آکاشه، پرمانه، سادرشیه، موکشا، رسه.

The heavenly origin of Arts in Indian traditional civilization emphasizing on the opinions of Ananda Kumarasuami

Zahra Hosseinabadi, Hamid Moghaddarbashinezhad

1. Assistant Professor of the College of Arts and Architecture, University of Sistan & Baluchestan
Email: hossinabadi_2007@yahoo.co.uk
2. M.A Student of Arts Research, the College of Arts and Architecture, University of Sistan & Baluchestan
Email: hamid_nemo@yahoo.com

Abstract

Art is the proficiency and skill of creating beauty and its ultimate goal is not representing the sensible world or expressing emotions, rather it's a means to reach salvation in its highest level. In the eastern thought and worldview, art is not viewed as an objective issue or an object to be investigated like other objective things. On the basis of the rites of the manifestation and its results, art is considered as an "act of worship". The existence of three main concepts of worship (Sadana), citation (Mantarm) and meditation (Dhyana), before creating an artistic work, turns it to a divine truth. By getting on the steps which completely resemble the monks' ceremonies in monasteries and temples, the artist becomes ready to receive the "Divine Form" or "Devata". So, he doesn't create something by herself/himself or does not represent the external form of the object; but their creative imagination, on the basis of the connection to heaven, receives some forms and watches out in the form of an art work; a work which has by itself a heavenly nature.

Keywords: Akas, Pramana, Sadrsya, moksa, rasa.

مقدمه

حقیقت زیبایی است و زیبایی حقیقت، این همه‌ی آن چیزی است که ما نیاز داریم بر روی زمین بدانیم. هنر نیز بیان زیبایی است، لکن زیبایی در اندیشه‌ی الهی و در بالاترین سطح ابزاری است جهت رسیدن به «رستگاری»، کلمه‌ای که در هند به «موکشا» تعبیر شده است. بنابراین هدف غایی هنرها در یک جامعه‌ی سنتی و دینی، رسیدن به اصلی آسمانی و ملکوتی است که با آیین، اعتقادات و مناسک همان تمدن پیوندی عمیق و وثیق دارد و از آن قابل تفکیک نیست. چنین هنری، هنری است مقدس. آناندا کوماراسوامی در هنرهای سنتی هند از اصلی آسمانی با نام کانون مثالی «آکاشه» یاد کرده است و منشأ هنرهای سنتی هند را برگرفته از صور همین فضای ملکوتی می‌داند. از طرفی اعتقاد هندیان به اصل «مایا» که جهان هستی را در مرتبه‌ی خیال و وهم می‌دانند؛ موجب گردیده که هرگونه تقلید محض از صور جسمانی عالم محسوس در هنر ایشان نهی شود و هنر ایشان بالطبع از مرتبه‌ی عوالم ظلمانی فراتر رفته و با هدف غایی آیین ایشان که همان رستگاری (موکشا) است یکی گردد.

در این پژوهش مسأله‌ی اصلی، بررسی معنا، منشأ و هدف هنرها در تمدن سنتی هند است. این که آیا هنر در این تمدن با آنچه که امروزه در جوامع غربی آرت (Art) خوانده می‌شود هم معنا است یا اینکه باید معنای آن را در جایی دیگر و خارج از موزه‌ها و گالری‌ها جستجو کرد؟ مسأله مهم دیگر تقلید و محاکات است. اینکه در این تمدن هنر به تقلید از چه اموری می‌پردازد؟ آیا به عوالم انسانی و مادی محدود می‌شود و به تقلید از ظواهر محسوس می‌پردازد و یا اینکه از آن فراتر رفته و با مبادی آسمانی پیوند خورده است؟ در خصوص فرضیات تحقیق می‌توان اشاره کرد، از آنجایی که در تمدن سنتی هند، هدف غایی انسان نیل به رستگاری و رهایی از چرخه‌ی تناسخ و باززایی است، هدف کلیه هنرها از نقاشی و موسیقی گرفته تا رقص نیز نیل به این اصل آسمانی است و نه صرفاً جهت تزیین و خوشآمد انسان و تحریک حالات زودگذر. بنابراین مسأله‌ی تقلید به ظواهر امور محسوس محصور نمی‌شود و از آن فراتر رفته است.

در زمینه‌ی پیشینه‌ی پژوهش، نام کوماراسوامی از جمله نام‌هایی است که نمی‌توان به راحتی از کنار آن عبور کرد. وی در آثارش همواره به نقد هنر مدرن پرداخته است که می‌کوشد با عمق‌نمایی کاذب، عرضیات اشیا را آن‌چنان که در طبیعت هستند بازتاباند. اودر آثارش بی‌اعتنایی این دسته از هنرمندان به وجه ملکوتی و مثالی اشیا را مورد تأسف قرار داده است. کوماراسوامی در کتابی با نام مبانی هنر و زندگی، در فصول دوم و سوم به هنر سنتی هند پرداخته و اهمیت این هنر را در زندگی انسان مورد بررسی قرار داده است. وی هنر این تمدن را قابل تفکیک از آیین و مذهب ایشان ندانسته و هدف هر دو را نیل به رستگاری معرفی کرده است (کوماراسوامی، ۱۳۹۰). همچنین وی در کتاب استحالیه طبیعت در هنر، به بررسی روح و باطن هنر سنتی هند پرداخته است و ویژگی‌های این هنر را بر اساس متون باستانی هند مورد ارزیابی قرار داده است. کوماراسوامی در فصل اول این کتاب از فضایی با نام آکاشه یاد کرده است و خیال هنرمند دینی را متصل به این فضای ملکوتی دانسته است (کوماراسوامی، ۱۳۸۴). در زمینه‌ی هنر و زیباشناسی در هنرهای شرق آسیا، محمدرضا ریخته‌گران

در کتابی با همین عنوان به بررسی مراحل خلق اثر هنری در تمدن‌های شرقی پرداخته است. او نیز هنر شرق مخصوصاً تمدن هند را دارای منشأیی آسمانی دانسته و مراحل آفرینش هنر در این تمدن را از زبان کوماراسوامی بازگو کرده است (ریخته‌گران، ۱۳۸۸).

پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی - تحلیلی انجام گرفته است. روش گردآوری داده‌ها در این پژوهش به شیوه‌ی اسناد کتابخانه‌ای و نشریات الکترونیکی صورت گرفته است.

معنا و مفهوم هنر و هنرمندی، در تمدن‌های شرق آسیا

ابتدا باید به این نکته التفات کنیم که در تمدن‌های شرقی؛ یعنی در هند و چین و ژاپن، هنر سنتی مفهومی داشت که با مفهوم جدید هنر تفاوت دارد. در هیچ یک از این تمدن‌ها ما کلمه‌ای را پیدا نمی‌کنیم که با مفهوم جدید هنر (Art) هم معنی باشد. به بیان دیگر، صورت جدید هنر که در عباراتی مانند دانشکده‌های هنر، موزه‌های هنر و گالری‌ها ظهور پیدا می‌کند، اساساً با آنچه در تمدن‌های شرقی بوده است تفاوت دارد. بنابراین؛ ترجمه‌ی هنر در این تمدن‌ها با دشواری رو به رو بوده است. در تمدن ما نیز هنر به معنای «Art» نبوده است (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۹). اصل و ریشه‌ی هنر در زبان فارسی به سانسکریت برمی‌گردد و با لفظ «سونر» و «سونره» (Sunar, Sunara) که در اوستایی و پهلوی به صورت «هونر» و «هونره» (Hunar, Hunara) به معنی نیک‌مردی و نیک‌زنی، هم‌ریشه است (مددپور، ۱۳۸۷: ۵۲). بنابراین؛ وقتی که خواجه نصیرالدین طوسی در کتاب اخلاق ناصری سخن از چهار هنران به میان می‌آورد، هرگز مرادش نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی و یا چیزهایی از این قبیل نبوده است؛ مراد او از چهار هنران عبارت است از حکمت، شجاعت، عفت و عدالت؛ یعنی هنر، خوبی است، سجایای روح است (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۹). توجیه هنر در هند نیز بسته به فایده یا غایت آن صورت می‌گیرد؛ یعنی با توجه به این که تا چه اندازه به نیل به غایت چهارگانه‌ی حیات؛ یعنی کردار نیک (Dharma)، لذت (Karma)، توانگری (Artha) و وارستگی معنوی (Moksa) یاری رساند (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۵۸). خود هنرمند (Silpin) معمولاً با اوصافی همچون «داندده‌ی پیشه‌اش» (Silpa-visarada) و «ماهر» (Kusala) وصف می‌شود؛ هیچ ذکری از چیزی همچون قریحه‌ی خاص یا استعداد ذاتی به میان نمی‌آید ولی می‌بینیم که توقع دارند فضایل اخلاقی در هنرمند نیز باشد. مخاطب اثر هنری نیز با تعبیری چون «قدردان ارزش‌ها» (Guna grahini) ستوده می‌شود (همان: ۱۰۱ و ۱۰۲).

هنر در تمدن‌های شرقی با میراث و بهره‌ی ازلی نسل‌ها و ذریات مردمان؛ یعنی آنچه هندوها به آن می‌گویند «سودهرمه» (Swadharma) پیوندی وثیق داشت. سودهرمه به معنای دهرمه‌ی شخصی است، به بیانی که در متون انگلیسی به کار می‌رود، هنر در تمدن‌های شرقی (Vocational) بوده است؛ اصل این کلمه به معنای «فراخواندن» است؛ یعنی شخص فراخوانده می‌شده است؛ مثلاً اگر به حرفه‌ی نجاری روی می‌آورده، بایستی که به آن ساحت فراخوانده می‌شده است؛ به بیان دیگر، نجار را تکوین یا هستی نجار آفریده است، پس در این تمدن‌ها جایی برای قوه‌ی ابتکار (Originality) و تشخصات فردی نیست (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۲۴). به عبارت دیگر در جامعه‌ای خدا مدار که محقرترین فعل و قول و فکر انسان، بهره‌مندی از برکت آسمانی است، از این جا غایت و نهایت هنر شرقی، ابداع و فرا آوردن احساسات و انتقال تأثرات نفسانی نیست؛ بلکه راه آن رمز انگاری معنوی و رجوع به اصل و مبادی آسمانی است و

نمونه‌های هنری‌اش، جلوه‌ی حقایق ماورایی عالم «صُور و مثال» هستند و بدین‌گونه روح انسان را از قید تعلق به واقعیات خشن ناپایدار می‌رهاند (مددپور، ۱۳۹۰: ۵۶ و ۵۷).

در جهان‌بینی و اندیشه‌ی شرقیان، هنر همچون شیء یا موضوعی عینی که بتوان مانند دیگر اعیان آن‌را تحلیل و بررسی کرد، مد نظر قرار نمی‌گیرد. هنر، بنا به مناسکی که در مسیر ظهور آن به‌جا می‌آید و نیز آثار و نتایجی که از آن حاصل می‌شود، «عملی عبادی» محسوب می‌شود. حضور سه رکن اصلی عبادت (Sadana)، ذکر (Mantarm) و «مراقبه» (Dhyana)، پیش از خلق اثر هنری، آن‌را به حقیقتی قدسی تبدیل می‌کند. هنرمند در این عرصه با گذراندن مراحل که شباهت کاملی با مراسم رهبانان در دیرها و معابد دارد، آمادگی دریافت «صُور الهی» یا «دِواتا» (Devata) را پیدا می‌کند. بنابراین از خود چیزی خلق نمی‌کنند یا صورت بیرونی شیء را بازآفرینی نمی‌کنند؛ بلکه تخیل خلاق آنان، بنا به اتصال به عالم بالا، صُوری را دریافت می‌کند و در قالب اثر هنری به تماشا می‌گذارد؛ اثری بازتابی که فی‌نفسه دارای سرشتی آسمانی است (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۳: ۱۲۸).

باید توجه کنیم که در این وادی، مقصود تصویرگر نه «براز وجود» (Self-expression) است و نه تحقق بخشیدن به زیبایی. او درونمایه‌ی کارش را خود بر نگزیده؛ بلکه همانند مجسمه‌ساز گوتیک، قواعدی مقرر شده را پیروی نموده است. تصویرگر، کار خود را هیچ‌گاه از دیدگاه خبرگی و زیبایی‌نگری مورد ارزیابی قرار نمی‌داده؛ یعنی به کار از منظرگاه یک فیلسوف یا زیباشناس نمی‌نگریسته؛ بلکه نگاه او، نگاه یک صنعت‌کار متدین بوده است. درونمایه‌ی کار برای این صنعت‌کار پرهیزگار همه چیز بوده و اگر زیبایی در کار او متجلی گشته، حاصل نیت زیباشناختی او نبوده؛ بلکه این زیبایی نتیجه‌ی ساحتی فکری است که به طریقی ناخودآگاه امکان بروز یافته است (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۷۳ و ۷۴). هنرمند نباید عرضه‌گر خودپسندی باشد که ممکن است با مهارتش نظاره‌گران را به شگفت آورد؛ چه در این صورت صنعت‌گری حقیقی نخواهد بود. سزاوار است هر انسان راستینی از این‌که مردمان نیک چنین صفاتی در او یابند، سرافکنده و شرمسار باشد. او در عین هنری که انتظار می‌رود آن‌را به کار گیرد، نباید به هنرآوری خویش به دیده‌ی مباهات بنگرد و آن‌را امر مهمی پندارد؛ و اگر هم به دلیل مهارتش در جهان آوازه‌ای نیک یابد، باید آن‌را موهبت خداوندی بداند، نه شایسته‌ی خویش که باید چنان کار کند که گویی هیچ کس در جهان وجود ندارد (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۹۷). سرّ هنر را باید در «از خود بی‌خودی» و غفلت از خویش جستجو کرد و ما می‌دانیم که رهروان عرصه‌ی لذت‌جویی را در ساحت فیض راهی نیست؛ لذت‌جویان پاداش خود را دریافت می‌کنند، ولی این پاداش در اسارت دل‌پذیری و دل‌فریبی است؛ لیکن هنرمند در عرصه‌ی زیبایی رها است (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۱۰۶).

هنرمند صنعت‌گر یا صورت‌گر (Rupakara) کل فرآیند تزکیه نفس و پرستش، تخیل خلاق ذهنی و اتحاد ضمیر آگاه با صورت ایجاد شده و سپس برگردان صرف آن صورت بر سنگ یا فلز را متوالیاً پی می‌گیرد. بدین‌سان دستورالعمل‌های سلوک در خصوص صنعت‌گر، ظوابطی است که او بر طبق آن کار می‌کند و معمولاً این‌گونه ضوابط و دستورالعمل‌ها در «شِلِپَه‌شاستَرَه‌ها» (دستورالعمل‌های هنری) آورده شده است. بدین ترتیب، هنرمندی، بر روش روان‌شناختی معروف به «یوگا» (Yoga) مبتنی است؛ به دیگر سخن هنرمند در کار خود، نه به مدل‌ها؛ بلکه به ساختارهای ذهنی متوسل می‌شود و این شرط، خصلت تعقلی هنر را که هر کس در مورد خودش آن‌را در می‌یابد، به حدّ کفایت توضیح می‌دهد. به قول شوکرآچاره؛ آدمی باید در معابد تمثال‌های فرشتگان را به واسطه‌ی شهود ذهنی صفات‌شان بر پا دارد، چه با توفیق کامل در این نظاره‌ی باطنی (یوگا) است که خصوصیات ظاهری تمثال، چنان‌که

شایسته‌ی آن‌ها است مقرر می‌شود. بنابراین؛ صورت‌گر فانی باید به شهود متوسل شود، چه وصول به هدف نهایی، قطعاً نه از ادراک مستقیم؛ بلکه تنها از این طریق میسر است و لاغیر (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۱۶۱).

بر اساس نوشته‌ی یکی از شلپه‌شاستره‌ها؛ هنرمند استادکار (Shilpan) باید منابعی را که ایزدان توسط آن‌ها برانگیخته می‌شوند؛ یعنی اتیروا ودا، سی‌ودو شلپه‌شاستره و اوراد وداپی (Mantras) رافهم کند. او می‌بایست ریسمان مقدس و گردن‌بند مزین به مهره‌های مقدس بر خود بیاویزد و حلقه‌ای از گیاه کوشا بر انگشت داشته باشد، عبادت خداوند او را مسرور نماید، به همسرش وفادار باشد، از زنان غریبه (نامحرم) دوری کند و با پرهیزگاری به کسب معارف مندرج در علوم مختلف بپردازد. چنین فردی مسلماً یک صنعت‌گر واقعی است. در جایی دیگر گفته شده که «نقاش» باید انسانی نیک، پرهیزگار، فاضل و خویشتن‌دار باشد، همچنین گفته شده که او باید در تنهایی یا در حضور هنرمندی دیگر کار کند ولی هرگز در پیشگاه عوام مشغول کار نشود (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۷۵). حال می‌بینیم که تا چه اندازه، معنا و غایت هنر و هنرمندی، در تمدن‌های شرق و غرب با هم متفاوت است.

مسأله‌ی فردیت در هنرهای شرقی

مسأله‌ی مهم دیگر در هنرهای شرقی، مسأله‌ی فردیت و خلاقیت است. خلاقیت در هنر می‌تواند منشأ انسانی (Humanistic) و یا منشأ کیهانی (Cosmic) داشته باشد و هنر هند قطعاً دارای ریشه‌های «کاسموسنتریک» (Cosmocentric) هست؛ کاسموسنتریسیم به این معنا است که اساساً کار هنرمند بر تناسب میان «عالم صغیر و عالم کبیر» استوار است و نه صرفاً بر پایه‌ی اصالت انسان (Humanism). بدین ترتیب بر خلاف فلسفه‌ی یونان که انسان مرکز کاینات است، در فلسفه‌ی هندوان «من» (Ego) به هر گونه ممکن است ظاهر شود؛ کوچک و بزرگ، جماد یا حیوان. بنابراین معیار و محک مطلق برای تعیین حقیقت «من» وجود ندارد (وحدت، ۱۳۸۳: ۷۶)، اما جهان‌بینی مدرن غربی بر «اصالت فرد» استوار است. جامعه‌ی آرمانی از این دیدگاه جامعه‌ای است که افراد در آن امکان ابراز خود را داشته‌اند. در نگرشی که بر آزادی‌های فردی استوار است، دیگر ارزش‌های اخلاقی و آرمان‌های جمعی (چه دینی و چه غیر دینی)، در مرتبه‌ی نازل‌تری از اهمیت قرار می‌گیرد (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۲۳۰). اکثر مورخان هنر مدرن نیز در وحله‌ی اول به شخصیت فردی هنرمند دل‌بستگی نشان می‌دهند و حقیقت معنوی که هنر منتقل می‌سازد، مورد توجه مستقیم ایشان نیست. ایشان قبل از هر چیز می‌کوشند انگیزه‌ی روانی پیدایش این آثار را دریابند و این آیین فردگرایی یا روان‌شناخت‌گرایی از حقیقت هنر شرقی بسیار فاصله دارد (بورکهارت و دیگران، ۱۳۷۰: ۲۸).

کوماراسوامی می‌گوید: طبق دیدگاه مدرن، هنرمند یک انسان خاص است با حساسیتی خاص که برتری و تمایزش از دیگران به خاطر همین حساسیت او است و اگر از سوی مردم درک نشود محکوم به سقوط می‌شود. درحالی که مطابق دیدگاه شرقی؛ هر انسان نوع خاصی از هنرمند است و هنرمند هیچ‌گاه نمی‌خواهد دیدگاه فردی خود را بیان کند و اذعان کند که این کار، نمایان‌گر عواطف «من» است. هر اثر هنری برای کاربردی خاص درست می‌شده است؛ بنابراین هنر هیچ‌گاه در حاشیه قرار نمی‌گرفته است و تجلی فردیت در آثار هنری صرفاً در ارتباط با جزئیات تکنیکی اثر است نه جوهر هنری آن (وحدت، ۱۳۸۳: ۷۷).

امروزه هنرمند چنان کار می‌کند که گویا کم و بیش ناممکن است که از طریق زندگی مادی و عملی روزمره در خدمت نیازهای معنوی باشد. هنرمندان متجدد که از توده‌ی جامعه دور افتاده‌اند، هنر را بیان شخصیت خودشان می‌انگارند. جعل یا اختراعی خصوصی که اصالت و منحصر به فرد بودن هنرمند را نشان می‌دهد. در چنین اوضاع و احوالی او باید همواره تازیان‌ه‌ی آن نوآوری مستبدانه را احساس کند؛ «یا متفاوت باش یا فراموش شو». کوماراسوامی همه‌ی این‌ها را غیر طبیعی خواند، بدین دلیل که مطابق با سرشت واقعیت و مطابق با نیازهای خود انسان در کلیت و تمامیت سرشت مادی و معنوی‌اش نیست (کیبل، ۱۳۷۷: ۱۱۱)، اما هنر در آسیا، کارکردی از نظم اجتماعی بود، نه بلندپروازی و جاه‌طلبی شخصی. اشتغال به هنر، نوعاً صورتی از پیشه‌ی موروثی را داشت و از قبیل انتخاب شخصی نبود. مضامین هنر را ضرورت‌های کلی نهفته در نگرش هر قومی، بالاخص مجموعه‌ی بزرگ متون مقدس و قوانین مکتوب، تعیین می‌کرد؛ سبک کارکرد زمانه است، نه کارکرد فردی که تنها می‌توانست به کمک مطالعه‌ی تاریخ به حقیقت تغییر و توالی سبک‌ها واقف باشد. مضامین نسل اندر نسل تکرار می‌شدند و از دیاری به دیار دیگر انتقال می‌یافتند. وقتی همه‌ی آن چه اهمیت دارد ضرورت نهفته در مضمون باشد؛ نه بداعت و نوآوری فضیلتی است و نه «انتحال هنری» جرّمی. هنرمند در مقام سازنده، شخصیتی بس عظیم‌تر از هر شخصیت قابل تصویری نیست و نام‌های حتی شهیرترین هنرمندان نامعلوم است (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۱۶۹ و ۱۷۰). در این میان هندوان با اقبال به مجردات و کلیات و به خصوص به آیین آتمن یا «آتمن همان برهمن است»، موجب شدند که به فردیت، شخصیت و هویت فردی توجه چندانی نشود. «جیوا» یا «جان» آغشته به تأثرات ناشی از کارهای گذشته است و از این رو سرگردان در دایره‌ی بازپیدایی است. این جان استقلال از خود ندارد؛ بلکه سایه‌ای است که بر اثر وهم کیهانی پیدا آمده است و با طلوع خورشید معرفت درکنه‌ی بی‌تعیین نیستی محو می‌شود. این بی‌توجهی به عالم محسوس موجب شد که هندوان در کتاب‌های اخلاق و حکایت، عواطف شخصی را نادیده بگیرند و در «زیبایی‌شناسی» بیشتر به جوهر و ذات و ماهیت ماورایی زیبایی بپردازند تا تشریح فلان اثر هنری (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۲۰).

چون فردیت بی اهمیت بود، شخصیت و منیت نیز چندان قوام نیافت؛ چنان‌که هندوان، فردیت دیگران را امتدادی از نفس خود و وجهی از شخصیت خویش دانستند و همچنان که تفکر، جوای همسانی و پویای وحدت مطلق بود، در روابط اجتماعی نیز مشارکت و یگانگی بر منافع نفس فزون‌خواه ترجیح داده شد. عالم؛ وهم شمرده می‌شد و این وهم در عالم صغیر که انسان باشد به صورت «نادانی» جلوه می‌کرد و در جسم به صورت پنج قشر محدودیت‌ها و در مراتب هستی به شکل مرتبه‌ی بیداری، رؤیا و خواب بی‌رؤیا. وهم است که شخصیت و فردیت را پدید می‌آورد و با ابطال این رؤیا، همه چیز مانند افسون ساحران به آنی نقش بر آب می‌شود و فقط آتمن می‌ماند و برهمن که عین آن است (شایگان، ۱۳۹۳: ۱۲۷).

جنبه‌های کاربردی هنر هندوان از خصوصیات است که برپایه‌ی عدم اعتقاد آن‌ها به اصالت انسان شکل می‌گیرد. در نظام فکری آن‌ها انسان، تنها بخش کوچکی از کاینات است که از ابتدا شایسته‌ی حضور در عالم کبیر نیست و تنها در صورتی که بتواند مراحل تکامل روحی و معنوی را طی کند، از عالم صغیر جدا می‌شود. بر همین اساس، مبحث زیبایی‌شناسی در هند با بسیاری از مباحث زیبایی‌شناسی معاصر تفاوت عمده‌ای دارد، آن قدر که حتی واژه‌ی (Aesthetic) که از دیدگاه غربی وارد نقد هنری شده است برای تبیین این مقوله مناسب نباشد. در تفکر هندی، هنر هیچ‌گاه جدای از کارهای دیگر نبوده است، همیشه دارای انگیزه بوده، همیشه

مخاطب داشته و به واسطه‌ی همین همیشه کاربرد داشته است و با این‌که نود درصد هنر هند مبتنی بر زبانی نمادین است، برای مردمانش غریبه نیست (وحدت، ۱۳۸۳: ۷۷).

از نظر کوماراسوامی والاترین مقصود و هدف مشترک ادیان و هنرهای شرقی، نیل به آشکار نمودن همان اصل واحد است که در قالب‌های کثیر و متنوع جلوه می‌نماید. تنها هنر مدرن است که با انعکاس علایق و دل‌بستگی‌های مدرن، همواره به بُعد کثرت و تنوع نظر دارد بدون عنایت به این‌که همه‌ی کثرات بر منشأ واحدی استواراند و بالاخره، هنرمند هندی گرچه فرد است، ولی دارای فردیت نیست؛ فردیت و خصایل ویژه و استثنایی او نهایتاً در ابزار کار او متجلی می‌شود و نه در هنرش. تمام کارهای برجسته هنری هند توسط هنرمندان ناشناس خلق شده‌اند و کلیه اطلاعات موجود در مورد زندگی هنرمندان هند را می‌توان در یک جزوه‌ی ده - دوازده صفحه‌ای انتشار داد (کوماراسوامی، ۱۳۸۲: ۱۸۷ و ۱۸۸)؛ چرا که در وادی هنرهای سنتی، هیچ‌گاه این پرسش مطرح نیست که چه کسی گفته؛ بلکه سؤال این است که چه گفته شده است (کوماراسوامی، ۱۳۸۶: ۷۲)

هدف هنرها در تفکر سنتی هند (Moksa)

نکته‌ی مهم دیگر این است که هم ادیان و هم هنرها در هند، جملگی متوجه مقصود واحدی بوده‌اند و آن «رهایی» است، نجات است، موکشا (Moksa) است. به بیان بودایی؛ مصیبت بزرگ برای آدمی این است که در زنجیره‌ی «سامسارا» (Samsara)؛ یعنی در «چرخه‌ی زادن و مردن» گرفتار شود و راه نجات نداشته باشد (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۲۵). مفهوم سامسارا (Samsara) به معنای حرکت مداوم و جریان همیشگی است که در مقابل موکشا قرار می‌گیرد. این واژه، در فرهنگ بودایی با چرخه‌ی پایان‌ناپذیر رویش و فرسایش ارتباط دارد. اعتقاد بر این است که همه چیز در هستی، از آغاز آفرینش تا پایان موجودیت عالم، درگیر این چرخه‌ی زوال‌ناپذیر می‌باشد و این‌که همه‌ی رنج‌ها با همین گردونه (سامسارا) ارتباط دارد (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۵۱). بنابراین؛ انسان نیز از این چرخه مستثنی نیست و هر فردی هزاران بار دیگر نیز، پس از این زندگی حیات خواهد داشت، زیرا «کردار» (Karma) در یک زندگی، خود علت (بذر) زندگی دیگر است و تا زمانی که کوچک‌ترین اثری از کردار در زندگی یک فرد به‌جا است، آن شخص دستخوش سامسارا است؛ یعنی در دایره‌ی وجود سرگردان می‌آید و می‌رود و باز می‌گردد (پاشایی، ۱۳۸۹: ۶۷). علت این سرگردانی و رنج؛ نادانی (Avidya) است و نادانی ناشی از عطش وجود و هستی است، نابودی نادانی؛ هشیاری (Jnana) است و نتیجه‌ی هشیاری؛ رهایی است و موکشا. از این رو در هند، تفکر، طریق وصول به هشیاری است و هشیاری به رهایی و رستگاری می‌انجامد و رهایی نیز غایت دیانت است و فلسفه (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۱۸).

چرخه‌ی سامسارا تا زمانی که انسان در جهل و نادانی نسبت به مایا (واقعی پنداشتن جهان هستی) به سر می‌برد باقی است. هنگامی که انسان به سرشت عالم (برهمن) و لذا حقیقت ذات خویش (آتمن) پی ببرد، روند انباشت کارمه (Karma) باز می‌ایستد و فرد دیگر متولد نمی‌شود و از چرخه‌ی سامسارا نجات می‌یابد و به «نیروانه» می‌رسد (شاتوک، ۱۳۸۸: ۳۶). نیروانه (Nirvana) در لغت به معنای خاموشی است؛ یعنی هرگاه همه‌ی آن شهوات نادرست که از خودپرستی و در نتیجه از دویی پیدا شده است به فرمان ما درآید یا از ریشه کنده شود، آن‌گاه دل، پاک و لطافت آغازینش را می‌یابد و یکسره از نگرانی‌ها و غم‌های دیگر آزاد می‌گردد؛ این نیروانه است (سوزوکی، ۱۳۹۱: ۶۹ و ۷۰).



بنابراین؛ خروج از فراز و نشیب عالم کثرات و تبدل، و تقرب به حقیقت؛ یعنی ذات حق تعالی که عین وحدت و ثبات است، اوج هنرمندی است. هرگونه ساختن، صنعت و خلاقیت هنری اگر در این مسیر قرار گیرد، می‌توان بر آن نام «اثر هنری» نهاد، اما اگر آدمی را به توغل و فرورفتن در کثرات بکشاند و موجب غفلت او از غربت خویش در وادی کثرتها و محجوبیت از حق گردد و نهایتاً فراموش کند که خانه‌ی خود را گم کرده است، این‌گونه ساخته‌ها حتی اگر جاذبه‌های بسیار داشته باشند، ممکن است به ظاهر آثار هنری به شمار آیند، اما تجلی‌گاه آمل شیطانی و هواهای نفسانی هستند (حکمت، ۱۳۸۹: ۲۵۰). لکن غایت و مقصدی که همواره ضامن وحدت و تمامیت تجربه‌ی معنوی هند بوده، اقبال به رستگاری است که غایت همه‌ی طرق تفکر در آن سرزمین بوده است. رستگاری برای هند رهایی (موکشا) است؛ رهایی از گردونه‌ی مرگ و زندگی (سامسارا) و در نهایت وارستگی از قانون کارمه (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۱۶). هنرها در شرق، جملگی متوجه این مقصود است؛ به تعبیر دیگر در جامعه و تمدن‌های شرقی آن‌چه اهمیت دارد، حق و حضور او در مجالی است و آدمی چندان مهم نیست (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۲۵ و ۲۶)؛ پس باید میان هنر دلالت‌گر «سودمند و معنادار» (Padarhabhinya) و هنر رهاننده «از قید سنت» (Vimuktida) فرق نهاد. میان هنر کسانی که در اجرای خویش به تعظیم خداوند در ذات متعال و هم در مظاهرش می‌پردازند و میان هنر نادلالت‌گری که به رنگ شور و شوق دنیایی درآمده و تنها به احوال احساسی و هیجانی گذرا وابسته است. آن یکی هنر «سلوک طریقت» (Marga) است که ما را به غایت طریق رهنمون می‌سازد و این یکی هنر «بدکیشانه» (Desi) و خارج از عرفی است که سرگشته به هر سویی می‌رود و به تقلید از هر چیز و همه چیز می‌پردازد (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۶۷).

منشأ آسمانی هنرها در تمدن سنتی هند

تاریخ اندیشه و هنر، بیان‌گر آن است که قوه‌ی خیال انسان مهم‌ترین ابزار آفرینش‌های ادبی و هنری بوده است. خیال جنس قریب ادب و هنر است و لاجرم تا توسن سرکش و خلاق آن در فراخنای دشت صور به جولان در نیاید و هنرمند بر مرکب تخیل از حد عالم محسوس فراتر نرود آفرینش هنری صورت نمی‌گیرد (شفیعی و بلخاری‌قهی، ۱۳۹۰: ۲۰). به تعبیر ابن باجه، حکیم اندلسی در قلب جهان اسلام، کسی که خیال را شناسد به معرفت دست پیدا نمی‌کند، این بسیار حرف بزرگی است و کسی که به معرفت دست پیدا نکند زیبایی را هم نمی‌شناسد (ابراهیمی‌دینانی، ۱۳۸۵: ۲۸).

در واقع هنرمند در کار هنری بیش از دیگر مردم با قوه‌ی خیال سر و کار دارد، توفیق هنرمند بر آفرینش زیبایی بسیار وابسته به قدرت و طهارت خیال او است. قوه‌ی خیال بسته به این که بیشتر با امور رحمانی سر و کار داشته باشد یا شیطانی، با همان رنگ غالب خود در عالمی بسیار وسیع به حرکت در می‌آید. وقتی قوه‌ی خیال با امور روحانی سر و کار داشته باشد هنری که در این ساحت آفریده می‌شود «هنر مقدس» است. قداست از صفات خداوند است، لذا هر آن‌چه جنبه‌ی الهی داشته باشد و حضور خداوند را تداعی کند مقدس است (خوش‌نظر، ۱۳۸۷: ۷۷). امر قدسی به عبارتی، تجلی عوالم برتر در ساحت‌های نفسانی و مادی هستی است و منشأ صدور امر قدسی، عالم روحانی است که فوق ساحت روانی یا عالم نفسانی است (رهنورد، ۱۳۹۳: ۱۹). از دیگر سو، آن‌چه انسان را به عالم روحانی باز می‌گرداند نیز نشان از تقدس دارد (قوس صعود)، چه تنها آن‌چه از عالم روحانی نزول یافته می‌تواند محمل صعود به آن قرار گیرد. بنابراین، امر قدسی از تجلی اعجاز گونه‌ی امر روحانی و آسمانی در زمین حکایت می‌کند و طنینی غیبی است که انسان

خاکی را به منشأ الهی متذکر می‌شود (بورکهارت و دیگران، ۱۳۷۰: ۳۸). چنین زیبایی می‌تواند رهایی دهنده باشد (Moksa) و هم هنرمند و هم مخاطب را به خارج از زندان نفس رهنمون سازد، اما اگر نفس هنرمند خیال خود را به جهات دانی و سفلی وجود خود سوق دهد و حال عصیان بر وی چیره شود و جلای زرق و برق فانی دنیوی بر نفس وی حک شود، خیال وی ناظر به دنیا خواهد بود و خزانه‌ی خویش را از محسوسات و ظواهر لبریز خواهد کرد. به تعبیری چنین افرادی همان آیستتوس (Aisthetos) هستند که از آن لفظ استاتیک (Aesthetic) به دست می‌آید، و این همان چیزی است که در اندیشه غربی با محبوس کردن خیال در فضای محسوس مادیات سبب ظهور هنر غیر متعهد به اخلاقیات و مسلمات بشری شده است (هنر ناسوتی). تصاویر محسوسی که دیگر معانی عظیم را در پی نخواهند داشت و فقط حامل زیبایی ظاهری هستند (شفیعی و بلخاری‌قهی، ۱۳۹۰: ۲۵).

هنر مقدس از آن روی که با صور مثالی و تجلیات صوری امر مقدس سر و کار دارد به عالم مثال و خیال منفصل مربوط می‌شود (فیروزان، ۱۳۹۲: ۱۳۹). در این خصوص سید مرتضی آوینی می‌گوید: هنر کمال طلب آیینی‌حق و حقانیت است نه آیینی‌نفس و نفسانیت و بر این اساس عین تعهد است بر آن عهد و میثاق ازلی که وجود عالم و انسان فطرتاً به آن شهادت می‌دهد. هنر کشف و شهودی است با واسطه‌ی خیال؛ اما این خیال نه آن‌چنان است که هر کس را به هر جا ببرد. تخیل آزاد بی‌معنا است. مگر آن که هنرمند خود آزاد باشد؛ آزاد از تعلقات. آن‌گاه عالم خیالش با عالم حقیقت پیوند می‌یابد و عین صورت‌های متمثله‌ی حقیقت در آن نقش می‌بندد، و گر نه مرکب خیال وی از خارستان صورت‌های وهمی «خیال متصل» قدمی آن سوتر نمی‌رود (قره باغ و صافیان، ۱۳۹۱: ۱۱۵).

یکی از ویژگی‌های هنر مقدس دینی بودن آن است. هنر مقدس خود در نهایت امر نتیجه‌ی الهام الهی است. نه تنها موضوع آن «دینی» است، بلکه فرم، نحوه‌ی اجرا و زبان آیینی آن منشأ قدسی دارد و از دین مورد بحث نشأت می‌کند (فیروزان، ۱۳۹۲: ۵۰). چون هنر قدسی پلی میان عوالم مادی و روحانی است، از دین و مذهب مرتبط با خود قابل تفکیک نیست. وجود هنر قدسی به صورت مجرد همان قدر بعید است که نگارش کتاب مقدس بدون الهام از آسمان. به عبارتی هنر مقدس هندو، بودایی و اسلامی وجود دارد، اما چیزی به نام هنر مقدس هندی، اگر مقصود از هندوستان سرزمین و قومی معین باشد متصور نیست (بورکهارت و دیگران، ۱۳۷۰: ۴۲).

ویژگی دیگر هنر مقدس سنتی بودن آن است. هنر مقدس قلب «هنر سنتی» یک تمدن سنتی است که با مناسک و اعمال روحانی مربوط به دین و پیام الهی حاکم بر سنت مورد بحث سروکار دارد. این هنر نیز، که برای تمییز آن از هنر سنتی به طور کلی می‌توان آن را «هنر قدسی» نامید البته «هنر سنتی» است (فیروزان، ۱۳۹۲: ۵۰). غالباً ما از سنت تصویر خوبی نداریم، سنت کمی هم دهشت‌انگیز است، چرا که تصور ما در جامعه‌ی امروزی سرشار از تصاویر زنگ‌زده و پوسیده است. ما سنت را مبنی بر پدیده‌ای ایستا و انباشتی از بایدها که به نظرات گذشتگان به عادات و رسوم کهنه منجر می‌شود و فردیت فرد حق اعلام وجود ندارد می‌شماریم، لکن سنت دارای خاستگاه ازلی، جاودان و مینوی است و ساخته‌ی دست بشر نیست و از آن‌جا که سنت به امر قدسی نزدیک است و با دین سر و سری عمیق دارد مقوله‌ای است پیچیده (رهنورد، ۱۳۸۱: ۱). سنت (Tradition) در این‌جا به معنای تابعیت از قوانین الهی است و این قوانین الهی ثابت هستند. هنرمند سنتی تجدد طلب نیست یعنی در صدد ابداع و ابتکار نیست تا مجبور شود آن نوامیس الهی را زیر پا گذارد، بلکه پای‌بند به آن نوامیس و قوانین ازلی است (اعوانی، ۱۳۶۶: ۸۲). خاستگاه هنر سنتی ساحت «خیال منفصل» یا مثال (Imaginal world) است. در هنر سنتی به دلیل تلاش برای رسیدن به حقایق والا نوع خاصی از طبیعت‌گریزی و واقعیت‌گریزی مشاهده می‌شود و این اقدام در حالی است که طبیعت در قلمرو سنت دارای ارزش‌های متعالی و از محصولات زیبای

خداوندگاری به حساب می‌آید (رهنورد، ۱۳۸۱: ۳۰۲). هنر سنتی تنها به موضوعات دینی نمی‌پردازد بلکه در جای جای زندگی بشر حضور دارد. این هنر برای تجمل پرستی و عیاشی خلق نشده است تا آدمی را سرگرم سازد، بلکه می‌خواسته هم در حیات دنیایی و هم اخروی به یاری او بشتابد. حال اگر چنین هنری به موضوعات دینی بپردازد البته «هنر قدسی» است. هنر قدسی قلب هنر سنتی و ساحت ناب آن است. هنر قدسی چونان وحی آسمانی به عناصر عبادی آیینی و باطنی سنت مربوط می‌شود و برای آن خلق شده تا در عالی‌ترین سطح، حیات بشر را سرشار از معنا سازد (شوان و دیگران، ۱۳۹۰: ۹ و ۱۰).

با این تفاسیر، هنر سنتی هند در درجه‌ی نخست مذهبی و مقدس است، چرا که در آن هر چیز معنایی خدایی دارد و به هیچ یک از جنبه‌های زندگی به خاطر خود آن توجه نمی‌شود. مردم، درختان، گل‌ها، پرندگان و بسیاری چیزهای دیگر دنیای طبیعی در نقاشی و مجسمه‌سازی تصویر می‌شوند، اما زیبایی‌شان ذاتی نیست، بلکه زیبایی در اندیشه‌ی الهی است که بر اذهان انسان‌هایی تأثیر می‌گذارد که آمادگی دریافت آن را دارند (مایترا، ۱۳۶۹: ۲۹). قلمرو هنر هند جهان «لاهورت» و «روح» است، روحی در متن هستی، روحی که به حیات هستی متصل شده و با حقیقت حیات یکی گردیده و این قلمرو است که به تجسم و تصویر در می‌آید و خود به خود مضامین اجتماعی از هنر حذف می‌گردند. در هنر هند پرستش، رستگاری و آرامش به تصویر کشیده می‌شود، اما روابط طبقاتی و درگیری‌های سیاسی و اجتماعی جایی ندارد (رهنورد، ۱۳۹۳: ۴۲). هنر هند جز در موارد معدود در هنر نو، رابطه‌ی خود را با هنر مقدس مذهبی همچنان حفظ کرده و در همان حال و هوا به انتخاب مضمون و پرورش آن پرداخته است، چرا که اندیشه‌ی ودایی (آتمن = برهمن) ناظر به شناخت هستی و روح است، نه جامعه و تاریخ و مناسبات سیاسی (همان: ۴۰).

ذکر منشأ آسمانی هنر، در سنت هندو به صراحت در «ایتریه براهمانه» (Aitareya brahmana) بدین صورت آمده است: هر اثر هنری در عالم خاک، به تقلید از هنر دواها (Deva) پرداخته شده است، چه فیلی گلی، چه شیئی رویین، چه جامه‌ای زرین و یا گردونه‌ای که به قاطر می‌بندند (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۱۰). واژه‌ی (Deva) اصلاً به معنای ایزد و خدا است و در حالت وصفی باید آن را به «لاهورتی» و «الهی» برگرداند (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۲۰). بر این اساس هنگامی که پیشگویان هندی از الهام سخن می‌گویند مقصودشان اتصال به منشأ لایزال «وداها» است، و این که شعرا با نیل به پارسایی و خلوص، چشم‌شان نیروی دیدن و گوش‌شان توان شنیدن خواهد یافت. صدای خواننده و حرکات رقصنده هندی از این ساحت‌های ماورایی بر می‌خیزد، نه از تجربیات فردی انسان‌ها (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۲۰۳). به هر تقدیر هنرمند برهمایی یا بودایی، خود را متکفل محاکات از حقیقتی می‌داند، که ورای حجاب ظاهر متجلی در جهان است. درون او جانی با چشم و گوش دیگر است، که دایماً قدسیان به آن الهام می‌کنند. او با این الهامات دیگر نیازی ندارد، که با چشم ظاهر به جهان و عالم واقع نظاره کند و آن‌ها را محاکات نماید. صورت‌های خیالی او در پرده‌ای آسمانی نقش خورده و به او موهبت می‌شود. بنابراین هنر او ودیعه‌ی آسمانی و جلوه‌ی جبروت لاهوتی است، نه جلوه‌ی برهوت ناسوتی (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۳۳ و ۲۳۴).

مکانیسم آفرینش اثر هنری بر اساس منشأ ملکوتی

آنندا کوماراسوانی تئوری آفرینش هنرهای هندی را بر اساس منشأ ملکوتی در پاراگرافی چنین مطرح کرده است:

(The formal element in art represents a purely mental activity, *sitta sanna*)؛

در زبان سانسکریت «چیتة سنّه» (Sitta sanna) فعل نفسانی است. فعل نفسانی فعلی است که در نتیجه‌ی آن صورتی در نفس یا در ذهن هنرمند پدید می‌آید و یا نفس او متصور به صورتی می‌شود. به بیان دیگر؛ هنرمند صورت کار خود را مشاهده می‌کند (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۲۷)، پس در مرحله‌ی نخست این نکته را به روشنی در می‌یابیم که عنصر صوری در هنر، نمایان‌گر «فعالیت ذهنی ناب» (Sitta sanna) است، از این رو این موضوع بسی طبیعی به نظر می‌رسد که در هند، فن بسیار تخصصی «شهود» چنین بالنده شده است. سازنده‌ی تمثال یا شمایل، به روش‌های گوناگون به ویژه اجرای یوگا (Yoga) از تأثیرات پریشان‌گر هیجان‌های زودگذر و خیالات دنیوی می‌کاهد و همچنان این شیوه را پی می‌گیرد تا صورت «دواتا» (Devata)، فرشته یا مظهر خدا را در ذهن خود بیابد. این روش در دستورالعملی شرعی بدین صورت وصف شده است: نیایش (Sadhana)، ذکر (Mantram) و مراقبه (Dhyan) (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۱۸).

(The maker of an icon, having by various means proper to the practice of yoga eliminated the distracting influences of fugitive emotions and creature images, self willing, self thinking,...)

در ادامه گفته شده باید همه‌ی تأثیراتی که از عالم خارج برای هنرمند پدید آمده و نیز همه احساس‌هایی که مربوط به زندگی معمولی او است حذف شود. به قول کانت؛ هنر، ساحتی است که هنرمند از همه‌ی این تعلقات خالی می‌شود، گویی که شخص به صبح ازل بازگشته و چشمانش را برای اولین بار به این عالم گشوده است. در این حال از همه‌ی احساس‌ها و عواطف زودگذر برکنار است؛ چرا که بنیاد هنر در تمدن‌های شرقی بر «سانتیمانتالیسم» یعنی بر احساسات سطحی و زود گذر استوار نیست (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۲۸). باید همه‌ی صورت‌های خیالی از میان برخیزد و حذف شود. به تعبیر مولانا: نقش‌ها بینی برون از آب و خاک (همان: ۲۹)؛ یعنی «بدون مشغولیت ذهنی بودن» که برابر است با افنای نقوش عالم ناسوت و ملکوت، خود را رها کردن از ذات و ظواهر و دیدن وحدت در کثرت و کثرت در وحدت (شایگان، ۱۳۹۲: ۱۹۰ و ۱۹۱). به قول هندوها «چیتة ورتی» که جمله تموجات ذهنی و همچنین صورت‌های خیالی مربوط به زندگی دنیوی پایان گرفته است (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۳۰) و این مقام حاصل نمی‌شود مگر این که در مراتب سلوک، شخص به مرتبه‌ی «دهرنه» (Dharana) رسیده باشد و توانسته باشد حواس خود را از این جهان بکشد و بر اصل خویش متمرکز شده باشد. در این مورد کوماراسوامی جمله‌ای را از ودانته آورده است: کسی که می‌خواهد تصویر الهه‌ای را بکشد، اگر با او متحد نشده باشد چیزی نمی‌تواند بکشد و یا در تعبیر دیگری آمده: آن کسی که می‌گوید این منم و چیزی که می‌خواهم بکشم دیگر است، در مقام دوگانگی است (همان: ۲۹). به همین ترتیب می‌توان زبان یوگا را در مورد چهره‌پردازی به کار برد؛ مثلاً در مآلویکاگنیمیتره (Malavikagnimitra) می‌بینیم در آنجا نقاش چیزی از زیبایی مدل خود را از قلم انداخته که این امر به تخفیف تمرکز و نقص جذبه (Sithila-Samadhi) نسبت داده شده است، نه به نقص مشاهده (کوماراسوامی، ۱۳۸۳: ۷).

در وحله ی بعد به مصور ساختن (Visualize) صورت آن الهه، آن فرشته، روی می‌آورد،

(The mind, produces, or, draws, akarsati this form to itself ...)

در این حالت است که جان او این صورت را، این صورتی را که مصور ساخته است، از ساحت الوهیت به جانب خودش «می‌کشد» (To draw). لغت «کشیدن» در زبان فارسی و سانسکریت دارای چند معنی است؛ چیزی را از جایی بیرون کشیدن، رسم کردن و تحمل کردن. هر سه معنا در حوزه‌ی هنر اهمیت دارد؛ ابتدا باید وجود هنرمند به معنایی حامله شود و سپس آن معنا را از سویدای

وجود خویش به بیرون بکشد و سرانجام آن را در اثر هنری، مثلاً در چوب، سنگ و رنگ، ترسیم کند. همه‌ی معانی در اصل سانسکریت به لفظ «Akarsati» یعنی کشیدن بر می‌گردد (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۳۰ و ۳۱). ذهن، این صورت را گویی از فاصله‌ای بس دور برای خود پدید می‌آورد یا رسم می‌کند، امری که حکمت هنر هند آنرا «آکارشتی» (Akarsati) می‌نامد، یعنی مبدأ بعید آن ملکوت است، جایی که که مصدر و کانون متعالی صور است «آکاشه» (Akasa) (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۱۸).

(Form the immanent space in the heart... as if seen a dream...)

بنا به اصل تناظر در حکمت هند که عالم و آدم (آتمن و برهمن) را نظیر یکدیگر قرار می‌دهد، معادل و نظیر «آکاشه» (Akasa) که کانون متعالی مصور است؛ «انتر هرادیا» (Antar Hradya) یا «خانه‌ی نیلوفرین دل» وجود دارد و آن چه در این دل رؤیت می‌شود «آنتر جنیه» (Antar Jneya) نامیده می‌شود. انعکاس صور آسمانی در آئینه‌ی دل که جز به اصل «سامه تاوا» (Samatava) یعنی مقام مشترک شاهد و مشهود ممکن نیست، بنیان تصویری اثر هنری را فراهم می‌آورد (بلخاری، ۱۳۹۳: ۱۳۲). صورت ناب معقول «جنیانه - ستوه - روپه» (Jnana-Sattva-Rupa) که بدین سان دریافت شده و حضوراً به ادراک درآمده است «انتر - جنیه» (Antar-jneya) خود را در برابر کانون مثالی «آکاشه» (Akasa) چون «جلوه» (Pratibimbavat) یا چیزی می‌نماید که در «رؤیا» (Svapna) دیده شده باشد (کوماراسوامی، ۱۳۸۳: ۷).

رابیندرانات تاگور (شاعر، فیلسوف، موسیقیدان و چهره‌پرداز اهل بنگال هند) در ترانه‌ی خود موسوم به (Ami chini go chini) به «آکارشتی» اشاره کرده است. در آن جا که او «در مکانی اندرون دل» گاه و بی‌گاه ترانه‌ی بیدشینی بانوی غریبه‌ای را که مظهر زیبایی آرمانی است می‌شنود. این مکان در اندرون دل کجاست و چیست؟ در چاندوگیه اوپانیشاد، آکاشه (Akasa) آشکار کننده‌ی اسماء و تجلیات و با برهمن، ذات نامیرا و جان جهان، یکسان دانسته شده است. این است همان «هیچ چیز» اسرار آمیزی که روح از آن ساخته می‌شود. این مکان مثالی، حقیقت اصیلی است که همه‌ی ممکنات می‌توانند در آن تحقق یابند؛ «مکانی اندرون دل». کل این مکان مثالی در سر سویدای وجودمان است که در آن جا فقط جوهره‌ی کامل حیات را می‌توان با علم حضوری تجربه کرد؛ این جوهر از منظر زیبایی‌شناسانه و از منظر معرفت‌شناسانه «حقیقت» است. در (چاندوگیه اوپانیشاد) آمده است: آسمان و زمین در نیلوفر (Lotus) دل نهفته‌اند، هر آن چه این جا و اکنون از آن ما است و نیز هر آن چه اکنون از آن ما نیست و در بیرهدارنیکه اوپانیشاد گفته شده: دل همان پره‌چاپتی (زمان ناآفریده قبل از همه‌ی خدایان) است، برهمن است، همه چیز است. بنابراین معلوم می‌شود خیال (قوه واجد صور ذهنی) در این جا به عمده به کار برده می‌شود. تخیل ممکن است به صورت دیداری یا شنیداری حاصل شود؛ چنانچه در مورد کتاب‌های مقدس صادق است؛ مثلاً وداها و همه‌ی معارف و نوشته‌های فرعی آن در کلامی گرد آمده‌اند و سپس پیامبران (ریشی‌ها) آن را شنیده‌اند. این شنیدار به الهام بستگی ندارد بلکه به «توجه و حضور قلب» وابسته است (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۱۶۶ و ۱۶۷).

مفهوم تقلید (Sadrsya) در هنر سنتی هند با توجه به فضای ملکوتی آکاشه

بنابر آن چه ذکر شد، کوماراسوامی اساس هنر را در تمدن سنتی هند «تقلید» می‌داند، لکن تقلید از صور فضای ملکوتی (آکاشه) و نه از ظواهر محسوس. در این خصوص اوپانیشادها به عنوان مهم‌ترین کتاب حکمت هندو، با استناد به اصل «مایا» (Maya)، جهان واقع را فریب انگاشت و به ناچار بازآفرینی آن را در صورت آثار هنری فریبی بزرگ‌تر؛ اما در پرتو اصل تناظر که صورت مادی این جهان را بازتاب صورت معنوی آن می‌دانست؛ هنر را «سادرشیه» (Sadrsya) یا مشابهت و «تقلید از صور آسمانی» خواند. سادرشیه بنیان حکمت هنر سنتی هند است (بلخاری قهی، ۱۳۹۳: ۱۲۷ و ۱۲۹). درشیه (Drsya) به معنی دیدن است و سا (Sa) به معنی با؛ سادرشیه یعنی دیدن آن صورتهایی که در اعتزال و کنار کشیدن حواس از محسوسات به شهود آمده‌اند با صورتهای زمینی (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۳۵). کوماراسوامی از سادرشیه علاوه بر مشابهت، معانی دیگری نیز ذکر می‌کند؛ مانند هماهنگی و قیاس و تمثیل. لکن تأکید می‌کند که به هیچ وجه نمی‌توان از این معانی، مفاهیمی چون طبیعت‌گرایی و واقع‌نمایی صرف را استنباط کرد؛ تعبیر وی چنین است: اگر ما سادرشیه را به معنای واقع‌گرایی یا واقع‌نمایی خام بفهمیم، باید تمام آن چه را در مورد مفاهیم شرقی هنر می‌دانیم مردود شماریم (بلخاری قهی، ۱۳۸۹: ۳۹)؛ چرا که در هنر شرقی محاکات طبیعت چندان اهمیتی ندارد؛ بلکه محاکات از عملکرد طبیعت مورد توجه است و هنرمند نیز از کار جهان یا سرشت ذاتی آن حکایت می‌کند؛ چنانچه قدیس آکوناس به عنوان یک متفکر مسیحی بر این امر تأکید دارد که هنر در اجرا از طبیعت تقلید می‌کند (نصری، ۱۳۸۶: ۱۵۰). طبیعتی که در این جمله از آن سخن رفته و تقلید از آن توصیه شده، وجه ذاتی طبیعت است، نه بُعد عرضی و ظاهری آن (کوماراسوامی، ۱۳۸۶، ۱۲۱).

مفهوم تقلید (Sadrsya) در یکی از بنیادی‌ترین منابع حکمت هندو یعنی ایتیره براهمنه چنین آمده است: به خاطر تقلید از آثار هنری (Silpa) ملکوتی (Deva) است که هر اثر هنری با زبردستی تمام در این‌جا پدید می‌آید، مثلاً فیلی گلی، قطعه‌ای برنجی، جامه، شیء زرین و ارابه، همه آثار هنری‌اند. نتیجه این که روح و باطن هنر در آیین هندو تقلید است، اما الگوی این تقلید صور آسمانی و ملکوتی است و ممکن نیست اثر هنری به هیچ صورت دیگری و قطعاً نه با حضور مدل (Pratyaksena) به کمال نایل آید (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۲۰ و ۱۲۴).

بنابراین؛ کار هنرمند، تقلید از آسمان است، مثال خدایان کار کردن است و این اساس هنر شرقی است. در این‌جا مراد از خدایان (Devata)؛ موجودات آسمانی هستند که با فرشته (ملک) در سنت ما تطبیق می‌کند. بر مثال خدایان کار کردن؛ یعنی همچون ملائکه کار کردن و از چشم ملک در این عالم نگرستن و این همه را در مرتبه‌ی نقش، متمثل کردن و بر هیئت محسوس درآوردن. هنرمند شرقی چشمی بر آسمان و چشمی بر زمین دارد (ریخته‌گران ۱۳۸۸: ۳۷)؛ بنابراین ایشان از خود چیزی خلق نمی‌کنند و یا از صورت بیرونی شیء بازآفرینی نمی‌کنند؛ بلکه تخیل خلاق آنان بنا به اتصال به عالم بالا (خیال منفصل)، صوری را می‌گیرد و در قالب اثر هنری به تماشا می‌گذارد؛ اثری بازتابی که فی‌نفسه دارای سرشتی آسمانی است (بلخاری قهی، ۱۳۹۳: ۱۲۸).

به هر تقدیر هنرمند برهمایی یا بودایی، خود را متکفل محاکات از حقیقتی می‌داند، که ورای حجاب ظاهر متجلی در جهان است. درون او جانی با چشم و گوش دیگر است، که دائماً قدسیان به آن الهام می‌کنند. او با این الهامات دیگر نیازی ندارد، که با چشم ظاهر به جهان و عالم واقع نظاره کند و آن‌ها را محاکات نماید. صورتهای خیالی او در پرده‌ای آسمانی نقش خورده و به او موهبت می‌شود. بنابراین هنر او ودیعه‌ی آسمانی و جلوه‌ی جبروت لاهوتی است، نه جلوه‌ی برهوت ناسوتی (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۳۳ و ۲۳۴).

تناسب مطلوب صور ملکوتی با صور محسوس در هنر سنتی هند (Pramana)

در نهایت باید این صورت‌های مشرقی، صورت‌های برون از آب و خاک که در این رؤیای مشرقی، رؤیایی که نتیجه‌ی بیدار شدن چشم سوم و معنوی است دیده می‌شود، دقیقاً در اثر هنری متجلی شود (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۳۲). در هنرهای شرقی، آسمان بر زمین ظهور می‌کند. به همین دلیل هندوها معتقد هستند که همه‌ی معابد عالم براساس صورت‌های «کایلاسا بهونه» (Kailasa bhavana)؛ یعنی کوهستان‌های اساطیری کیلاسا بنا شده است. نقاشی هم ظهور آسمان بر زمین است؛ نقش کردن چهره‌ی آسمانیان است؛ نقش کردن چهره‌ی ملک است. موسیقی هم آواز خدایان است؛ آواز آسمانی که در «راگ‌های» (Raga) زمینی یعنی مقام‌ها و دستگاه‌های موسیقایی زمینی متجلی می‌شود، اما اصلش نغمه‌ی آسمانی است؛ آواز ملک است. به بیان دیگر؛ آوردن «پرچینا ماتره» با «بهوته ماتره» (Bhuta matra) است؛ یعنی تناسبات و اندازه‌های ماتره‌های مقام شهود را به تناسبات و اندازه‌های ماتره‌های مرتبه‌ی زمین متنزل کردن. در این جا «ماتره» (Matra) یعنی مقیاس، قدر و اندازه، «پرچینا ماتره» یعنی قدرها و اندازه‌های مرتبه‌ی شهود؛ یعنی آن چه در اعتزال حواس و در مراقبه، در «سماهی» (Samadhi) یعنی در فنای مطلق برای ما حاصل می‌شود. اکنون «پرچینا» باید در مرتبه «بهوته ماتره» در بیاید و اندازه‌های آسمانی در مرتبه پیدایش این عالم تنزل پیدا کند (همان: ۳۳-۳۶).

اما مبنای ضمانت صحت و درستی صور دریافت شده در جان و دل هنرمند با صور متعالی چیست؟ حکمت هندو در پاسخ به اصل «پرمانه» (Pramana) یا اصل «تناسب مطلوب» متوسل می‌شود. پرمانه؛ معیار حقیقت و از دیدگاه حکمت هندو، مهم‌ترین ضرورت نقاشی است؛ معیاری برای تطبیق، تشبیه و همانندی صور متجلی در دل، با صور متعالی (بلخاری قهی، ۱۳۸۹: ۴۲). هنرمندی که با انجام مناسک، تزکیه و تهذیب به این صور آسمانی دست یافت، با مبنا قرار دادن تناسب مطلوب صورتی زیبا خلق می‌کند. این تناسب در اثر هنری ظهور دارد و خود بیان‌گر اصالت صورت آفریده شده با صورت متعالی است. بنابراین؛ معیار این مشابهت، تناسب مطلوبی است که در اثر وجود دارد. حضور پرمانه و سادرشیه به عنوان دو اصل ضروری در تصویرگری بیان‌گر آن است که در حکمت هنر هند نمی‌توان تصویر را فرع و سرمشق را اصل گرفت؛ هر دو اصل‌اند. چنانچه تصویر شیوا (خدای رقص) خود شیوا است و همچون او مقدس. حکمت هندو به تمایز میان اصل و فرع معتقد نیست به تعبیر شوکراچاریه؛ صورت‌گر باید در شهود (Dhyana) خبره باشد و ممکن نیست اثر هنری به هیچ صورت دیگری و قطعاً نه با «حضور مدل» به کمال نایل آید (بلخاری قهی، ۱۳۹۳: ۱۳۵). پرمانه در فلسفه به معنای معیار اندیشه‌ای است که به خوبی هدایت شده، در اخلاق معیار کرداری است که به خوبی تدبیر شده و در هنر معیار طرحی است که به خوبی ادراک و دریافت گشته است. از این رو مفهوم پرمانه وجود سرمشق‌های متعالی را ایجاب می‌کند (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۲۸).

تجربه‌ی زیبایی شناختی در هنرهای سنتی هند (Rasa)

در ابتدا اشاره کردیم که توجیه هنر در هنرهای شرقی بسته به فایده (Prayajana) یا غایت (Purusartha) آن صورت می‌گیرد؛ یعنی با توجه به این که تا چه اندازه به نیل به «غایات چهارگانه‌ی حیات» یعنی کردار نیک (Dharma)، لذت (Kama)، توان‌گری (Artha) و وارستگی معنوی (Moksa) یاری رساند. اثر هنری نیز به همین روش برآورد می‌شود؛ یعنی تقریباً از نظر کاربرد مستقیم و بی‌واسطه‌اش و در نهایت از نظر تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه. بدین‌سان هنر چنین تعریف می‌شود: هنر؛ بیانی است ملهم از «زیبایی



برین»، گزارش‌گری محض و فایده‌رسانی صرف نیست. از سوی دیگر نمی‌توان هنر را بدون معنا یا فایده تصور کرد؛ چنان‌چه آموزه‌ی «هنر برای هنر» در جمله‌ی منقول در ساهیتیته دَرپنه (آئینه بلاغت) رد شده است: همه‌ی عبارات (Vakya)، چه بشری و چه وحیانی، برای هدف و غایتی جز خودشان اظهار می‌شوند و اگر از آن‌ها چنین مقصود نشود، در آن صورت فقط با سخنان دیوانه‌ای پریشان‌گو قابل قیاس هستند (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۵۸ و ۵۹).

بنابراین در نظریه‌ی هنر هند، مهم‌ترین اصطلاح «رَسَه» (Rasa) است که در تعریف مذکور به «زیبایی برین، زیبایی مثالی» برگردانده شده و در سیاق کنونی به «طعم» ترجمه می‌شود (کوماراسوامی، ۱۳۸۳: ۴۲). رَسَه (Rasa) یا طعم (Flavour) معادل واژه‌های زیبایی (Beauty) و حس زیبایی‌شناختی (Aesthetic emotion) است. برای درک مفهوم رَسَه لازم است به توصیف واژگان مرتبط و مشتق از رَسَه بپردازیم: مثلاً «رَسَه‌وت» (Rasavat) که به معنای دربردارنده‌ی رَسَه است و به اثر هنری اطلاق می‌شود، یا واژه‌ی «رَسیکا» (Rasika) به معنای کسی که از رَسَه لذت می‌برد؛ خبره‌ی هنری یا هنر دوست و سرانجام واژه‌ی «رَسَه‌ودانا» (Rasavadana) به مفهوم چشیدن رَسَه یعنی اندیشه‌ی زیباشناختی که حس زیباشناختی رَسَه را در وجود تماشاگر (Rasika) بر می‌انگیزد (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۸۶ و ۸۷). رَسَه جوهره‌ی اثر هنری است که برخی آن‌را با «زیبایی» مترادف دانسته‌اند. البته مفهوم رَسَه با زیبایی صوری که در مباحث زیبایی‌شناسی مطرح می‌شود، متفاوت است (همان: ۷۵).

اثری که واجد «عصاره هنر» (رَسَه) باشد، «رَسَه‌وت» (Rasavat) خوانده می‌شود (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۷۵). مثلاً اگر ما به ترسیم تصویری زیبا بنشینیم و یا برای رقصیدن به پا خیزیم، در حالی که چیزی در وجودمان (در غلیان) نباشد که به وضوح حس کنیم که باید به هر بهایی ابراز گردد؛ با کمال تعجب خواهیم دید که حاصل کار ملال آور و عاری از ایمان خواهد بود. شاید موضوع نقاشی بسیار جذاب و رقصنده بسیار دل‌ربا باشد، ولی تصویر و رقص، رَسَه‌وت (Rasavat) نخواهند بود. بنابراین؛ زیبایی هیچ‌گاه قابل وصول نخواهد بود، مگر در راستای تحقق ضرورت‌هایی خاص و یک درونمایه‌ی مشخص (ذکرگو، ۱۳۸۵: ۱۶). یک کار هنری زمانی قادر است به انگیزش رَسَه بی‌انجامد که یکی از حالات پایدار نقش‌مایه‌ی اصلی آن‌را تشکیل دهند، در چنین وضعیتی، همه‌ی حالات دیگر (اعم از پایدار و ناپایدار) می‌بایست از نقش‌مایه‌ی اصلی تبعیت کنند. به سخن دیگر، اولین شرط ذاتی برای یک اثر انگیزاننده رَسَه (یعنی رَسَه‌وت)، «وحدت» است، این هنر از دیدار دوباره‌ی ما در آسمان سخن می‌گوید. در این هنر؛ مفاهیم زمان و ابدیت، دل‌ربایی و زیبایی، دل‌بستگی و عشق، با هم خلط می‌شوند. حال اگر وضعی مخالف بروز کند؛ یعنی یکی از حالات زودگذر زمام امور را به عهده گیرد و به نقش‌مایه‌ی غالب کار بدل شود؛ این رد و بسط احساسات زودگذر به غیبت رَسَه می‌انجامد. در این وضع حالتی در اثر پدیدار می‌شود که ما آن‌را «احساساتی» (Sentimental) می‌نامیم. هنر خوشکل و خوش‌آب و رنگ (Pretty art) که بر احساسات گذرا و عواطف فردی تأکید دارد، نه زیبا است و نه حقیقی (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۸۸). حالات زودگذر (که تعدادشان در متون ۳۳ آمده) در احوالاتی چون لذت و رنج جمع می‌شوند: شمع، تشویش، بی‌قراری و حالاتی از این سنخ در زیر مجموعه حالات زودگذر قرار می‌گیرند. همچنین احوال پایدار (نه‌گانه) عبارتند از: عشق (Shringara)، شوق (Hasya)، حیرت (Adbhuta)، دلآوری (Veera)، آرامش (Shanta)، اندوه (Karuna)، خشم (Raudra)، وحشت (Bhayanka) و نفرت (Vibhata) (همان: ۸۷).

تعریف تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه (Rasa svadana) در ساهیتیته‌دارپانا (sahitya darpana) که رساله‌ای است در باب زیباشناسی هندی اثر ویشواناتا کاپیراج چنین آمده: تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی ناب (Rasa) را کسانی می‌چشند (Asvadyate) که معرفتی به

ارزش‌های مطلق دارند. این معرفت در اوج سرور آگاهی محض، همچون حقیقتی منیر و تابناک، در مقام توأم سکر و صحو (Anandacin-Mayah) دانسته می‌شود. ظهور این معرفت که هم‌زاد شهود خداوند (برهمن) است، گویی همچون آذرخشی تابناک با منشأ فوق دنیوی است که در شاکله‌ی هستی‌مان جای دارد. در این جا اوج لذت مستلزم تجرد از مصادیق جزئی و دست کشیدن از «دودلی» (Tamas) است. تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه نه تنها استحال‌ه‌ی احساس است؛ بلکه استحال‌ه‌ی فهم و ادراک نیز هست که قابل قیاس با حالت «خواب عمیق» (Susupta) است که با عبارت «فهم ناب در مقام سکر» (Anandacin-Mayah) بیان شده است (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۶۰-۶۲).

بهاراته؛ حکیم روحانی در قدیمی‌ترین رساله‌ی هندی که درباره‌ی نظریه‌ی زیبایی «ناتیه شستره» (Natyashastra) است، مفهوم پراهمیت ذوق زیباشناختی یا رَسَه (Rasa) را مطرح کرده است؛ بهاراته می‌گوید رَسَه احساس نیرومند و دیرپایی است که احساسات گذرای درد و لذت می‌توانند آن‌را برانگیزند. تماشاگر برای آن‌که رَسَه را حس کند باید در آن حالت آزادی باشد که از فراغت از خود ناشی می‌شود. ذهن وی باید در حالت ناب و متعادل (Sattvic) باشد. خودخواهی و میل باید فراموش شود تا بینش و شوق ممکن گردد. بر خلاف تزکیه (Catharsis) در تراژدی یونانی، رَسَه تنها متضمن اندیشه‌ی رهایی عاطفی نیست. تماشاگر تأثیرات خوشایند یا ناخوشایند واکنش‌های خود را تجربه نمی‌کند؛ بلکه آن‌ها را به آگاهی سعادت‌آمیزی مبدل می‌کند. فعالیت زیباشناختی مانند یوگا (Yoga) است، جستجوی حقیقت است. عواطفی که یک کار هنری بر می‌انگیزد به هیچ شخص خاصی؛ به هنرمند، بازیگر یا تماشاگر تعلق ندارد. همان‌طور که کوماراسوامی اشاره کرده است: تمامی دانش و همه‌ی حقیقت، مطلق و بی‌نهایت است و در انتظار خلق شدن نیست؛ بلکه منتظر کشف شدن است (مایترا، ۱۳۶۹: ۲۹).

به قول ویشواناتا کاویراج؛ چشیدن رَسَه یا تجسم زیبایی فقط توسط افراد شایسته و کاردان قابل وصول است. آن‌ها که عاری از تخیل به تماشای یک تئاتر می‌آیند، با تزئینات چوبی، دیوارها و سنگ‌های بنا تفاوتی ندارند. چه بسا افرادی که تمام عمر خود را وقف فراگیری هنر می‌نمایند، ولی حتی یک بار هم موفق به تجربه حس زیبای شناختی نمی‌گردند. دریافت فرد ناظر از زیبایی، به پویایی تخیلات خود او متکی است؛ درست همان‌طور که کودکان با فیل‌های گلی بازی می‌کنند؛ لذا پیچیدگی‌های فنی (موجود در رئالیسم)، در عرصه‌ی هنر، فی‌نفسه عامل بروز رَسَه نیست. به گفته‌ی رابیندراناتا تاگور، در کشور ما مخاطبین حساس معمولاً مایل هستند که نغمه‌ها را در ذهن خود، با استعانت از نیروی حس و عاطفه‌ی خود تکمیل کنند. این سخن، مشابه کلام شوکراچاریه در ارتباط با شمایل‌ها است که نقص‌های موجود در صورت شمایل‌ها به طور دایم با نیروی تقوای نیایش‌گرانی که قلب‌شان همواره متوجه خداوند است معدوم می‌شود (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۹۰-۹۲).

از این رو تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه در دسترس کسانی است که اهل‌اند (Pramatr, sahrdya, rasika)، اهلیت نیز به خلوص و صفای (Sattva) دل و به منش باطنی (Antara-dharma) یا خوی طاعت (Anusila) که به قطع توجه از پدیده‌های خارجی می‌گراید وابسته است. این منش و خوی که از راه تعلیم حاصل نمی‌شود؛ بلکه فطری است و از راه ممارست و مواظبت به دست می‌آید و به قوه‌ی تمییز هنری و خوش ذوقی مطلوب (Vasana) و قوه‌ی اتحاد (Yogyata) با صورت‌های (Bhavana) به تصویر درآمده (Varnaniya) بستگی دارد. همچنان که شهود نخستین از اتحاد هنرمند با مضمون مورد نظر نشأت می‌گیرد؛ تجربه‌ی

زیبایی‌شناسانه و باز آفرینی ذهنی اثر نیز از اتحاد نظاره‌گر (Rasika) با آن چه ارایه شده بر می‌خیزد؛ بنابراین مسیر آفرینش و ابداع در «نظاره‌گر» نیز تکرار می‌شود (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۶۲).

و در نهایت باید گفت؛ مفهوم اثر هنری از نظر بیرونی برای فایده و کاربرد و از نظر درونی برای لذت قوه‌ی عاقله مقرر می‌شود و فعالیت هنری نیز به لحاظ مفاهیم معقول مبتنی بر روابط علی نیست؛ بلکه فعالیت هنری از راه شکفتن و ویران ساختن دیوارها و موانع ذهنی و عاطفی که تجلی ذاتی جان در پس آن‌ها نهان گشته، امکان‌پذیر است. ضرورت آن که جان باید به مدد ظرافت طبع فطری یا اکتسابی از پیش مستعدِ چنین رهایی و گشایشی باشد؛ لزوم اتحاد با مضمون غایی هم برای «هنرمند» و هم «نظاره‌گر» همچون پیش شرطی است برای نقش بستن صورتِ خیال در ذهن هنرمند و بازآفرینی آن در ذهن نظاره‌گر، و بالاخره مفهوم «زیبایی‌ترین» (Rasa) که به صورت نامشروط و غیر مقید به عواطف طبیعی، بسیط و تجزّی ناپذیر، معنوی و ماورای محسوس و تمییز ناپذیر از معرفتِ الهی است (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۶۶ و ۶۷).

نتیجه‌گیری

معنای هنر در تمدن‌های شرقی بالاخص تمدن سنتی هند با آن چه ما امروزه از مفهوم Art می‌شناسیم بسیار متفاوت است. این هنر که آن‌را هنری سنتی خواندیم البته هنری است مقدس؛ از آن جا که از دین و آیین مرتبط با خود قابل تفکیک نبوده و هر چیز در آن معنایی خدایی دارد و به هیچ یک از جنبه‌های زندگی به خاطر خود آن توجه نمی‌شود. توجه هنر در این تمدن با توجه به غایت یا اهداف آن صورت می‌گیرد. در این تمدن هنر و مذهب از یکدیگر قابل تفکیک نیستند چرا که هدف در هر دو نیل به رستگاری (موکشا) است. قلمرو هنر هند، جهان لاهوت و روح است. در این مورد اوپانیشادها به عنوان مهم‌ترین کتاب حکمت هندو با استناد به اصل مایا یا فریب ازلی، جهان واقع را فریب انگاشت و به ناچار بازآفرینی آن‌را در صورت آثار هنری فریبی بزرگ‌تر، اما در پرتو اصل تناظر که صورت مادی این جهان را بازتاب صورت معنوی آن می‌دانست؛ هنر را سادرشیه یا مشابهت و «تقلید از صور آسمانی» خواند. در اینجا است که هنرمند دینی با هدفی والا به تقلید از ظواهر چشم‌نواز نپرداخته؛ بلکه الگوی او صوری ملکوتی است که در خانه‌ی نیلوفرین دل، پس از خالی کردن نفس از هواهای نفسانی نقش بسته است. بنابراین؛ هنرمند از خود چیزی خلق نکرده بلکه تنها با تزکیه نفس اصلی آسمانی را نمایان ساخته است. چنین هنری می‌تواند انسان را به اصل آسمانی سوق دهد و از زنجیر نفس رهایی بخشد. چیزی که امروزه به طور کلی به دست فراموشی سپرده شده و به مفهوم هنر با هدف بیان احساسات و خودنمایی هنرمند فرو کاسته شده است.

منابع

۱. ابراهیمی دینانی، غلامحسین، فرق بین عالم خیال متصل و منفصل، فصلنامه‌ی هنر، شماره‌ی ۷۰، ۱۳۸۵، ۲۸.
۲. اعوانی، غلامرضا، هنر تجلی جمال الهی در آیین‌های خیال، فصلنامه‌ی هنر، شماره‌ی ۱۳، بهار ۱۳۶۶، ۹۹-۸۲.
۳. بلخاری قهی، حسن، ۱۳۹۳، در باب نظریه‌ی محاکات (مفهوم هنر در فلسفه یونانی و حکمت اسلامی)، چاپ دوم، تهران، انتشارات هرمس.
۴. بلخاری قهی، حسن، سادرشیه و میمسیس (بررسی تطبیقی حکمت هنر هندی و فلسفه‌ی هنر یونانی با تکیه بر آرای فلوطین)، فصلنامه‌ی حکمت و فلسفه، سال ششم، شماره دوم، تابستان ۱۳۸۹، ۴۴-۳۸.

۵. بورکهارت، تیتوس و نصر، سید حسین و گوستاویونگ، کارل و والر، پل، ۱۳۷۰، جاودانگی و هنر، ترجمه سید محمد آوینی، تهران، انتشارات برگ.
۶. بورکهارت، تیتوس، ۱۳۹۲، هنر مقدس (اصول و روش‌ها)، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ ششم، تهران، انتشارات سروش.
۷. پاشایی، ع، ۱۳۸۹، بودا (زندگی بودا، آیین او و انجمن رهروان او، گزارش متن‌های کانون پالی)، چاپ دهم، تهران، نشر نگاه معاصر.
۸. حکمت، نصرالله، ۱۳۸۹، حکمت و هنر در عرفان ابن عربی (عشق، زیبایی و حیرت)، چاپ سوم، تهران فرهنگستان هنر.
۹. خوب‌بین خوش‌نظر، سید رحیم، نقد محتوایی عالم خیال، ماهنامه‌ی کتاب ماه هنر، شماره‌ی ۱۲۵، بهمن ۱۳۸۷، ۷۷.
۱۰. رهنورد، زهرا، اصول و مبانی هنرهای سنتی، ماهنامه کتاب ماه هنر، شماره ۴۵ و ۴۶، خرداد و تیر ۱۳۸۱، ۱.
۱۱. رهنورد، زهرا، ۱۳۹۳، حکمت و هنر اسلامی، چاپ نهم، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۱۲. ریخته‌گران، محمد رضا، هنر و زیبا شناسی در شرق آسیا، فرهنگستان هنر، تهران، چاپ دوم، ۱۳۸۸.
۱۳. ذکرگو، امیر حسین، هنر دینی در آینه‌ی متون کهن هند و آرای کوماراسوامی، فصلنامه‌ی خیال، شماره ۲۰، زمستان ۱۳۸۵، ۱۶.
۱۴. سوزوکی، ب. ل، ۱۳۹۱، راه بودا (آیین بودای مهیانه)، ترجمه‌ی ع. پاشایی، چاپ سوم، تهران، نشر نگاه معاصر.
۱۵. شاتوک، سی بل، ۱۳۸۸، دین هندو، ترجمه‌ی حسن افشار، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.
۱۶. شایگان، داریوش، ۱۳۹۳، آمیزش افق‌ها، چاپ سوم، تهران، انتشارات فرزانه روز.
۱۷. شایگان، داریوش، ۱۳۹۲، آیین هندو و عرفان اسلامی، ترجمه‌ی جمشید ارجمند، چاپ پنجم، تهران، نشر فرزانه.
۱۸. شفیعی، فاطمه و بلخاری قهی، حسن، تخیل هنری در حکمت اشراقی سهروردی، فصلنامه‌ی متافیزیک، شماره ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۰، ۲۵-۲۰.
۱۹. شوان، فریتویف و کوماراسوامی، آناندا و نصر، سید حسین و ...، ۱۳۹۰، هنر و معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینه‌ی حکمت هنر)، ترجمه‌ی انشاءالله رحمتی، تهران، انتشارات متن و فرهنگستان هنر.
۲۰. فیروزان، مهدی، ۱۳۹۲، راز و رمز هنر دینی، چاپ سوم، تهران، انتشارات سروش.
۲۱. کوماراسوامی، آناندا، ۱۳۸۶، فلسفه‌ی هنر مسیحی و شرقی، ترجمه‌ی امیر حسین ذکرگو، چاپ اول، تهران، فرهنگستان هنر.
۲۲. کوماراسوامی، آناندا، ۱۳۹۱، استحاله‌ی طبیعت در هنر، ترجمه‌ی صالح طباطبایی، چاپ دوم، تهران، فرهنگستان هنر.
۲۳. کوماراسوامی، آناندا، ۱۳۹۰، مبانی سنتی هنر و زندگی (تأملی در کتاب رقص شیوای آناندا کوماراسوامی)، ترجمه و شرح امیر حسین ذکرگو، تهران، فرهنگستان هنر.
۲۴. کوماراسوامی، آناندا، ۱۳۸۲، مقدمه‌ای بر هنر هند، ترجمه‌ی امیر حسین ذکرگو، تهران، انتشارات روزنه.
۲۵. کوماراسوامی، آناندا، نظریه‌ی هنر در آسیا، ترجمه‌ی صالح طباطبایی، فصلنامه‌ی خیال، شماره‌ی ۹، بهار ۱۳۸۳، ۴۲-۷.
۲۶. کوماراسوامی، آناندا، ۱۳۸۹، هنر و نمادگرایی سنتی (گفتارهایی از آناندا کوماراسوامی)، به کوشش راجر لیپسی، ترجمه‌ی صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.
۲۷. کیبل، بریان، آناندا کوماراسوامی محقق عرصه‌ی روح، ترجمه‌ی م. هدایتی، فصلنامه‌ی نقد و نظر، شماره ۱۵ و ۱۶، تابستان و پاییز ۱۳۷۷، ۱۱۱.
۲۸. مایترا، رومن، عالم ربانی در قلمرو حواس، مجله‌ی پیام یونسکو، ترجمه‌ی هادی غبرایی، شماره‌ی ۲۴۷، دی ماه ۱۳۶۹، ۲۹.
۲۹. مددپور، محمد، ۱۳۹۰، آشنایی با آرای متفکران درباره هنر (هنر و زیبایی در نظر متفکران شرق)، چاپ سوم، تهران، انتشارات سوره‌ی مهر (وابسته به حوزه هنری).
۳۰. مددپور، محمد، ۱۳۸۷، حکمت انسی و زیباشناسی عرفانی هنر اسلامی، چاپ سوم، تهران، انتشارات سوره‌ی مهر.

2nd International Conference
on Oriental Studies Iranian
Studies & Commemoration of
BIDEL DEHLAVI

2017, MARCH

Allgarh University,
INDIA

۳۱. ناظمی قره‌باغ، مهدی و صافیان، محمدجواد، امکانات طرح عالم خیال بنا بر تلقی ملاصدرا در پدیدار شناسی هرمنوتیک هنر، فصلنامه‌ی معرفت فلسفی، سال نهم، شماره چهارم، تابستان ۱۳۹۱، ۱۱۵.
۳۲. نصری، امیر، محاکات طبیعت از منظر آنانداکوماراسوامی، فصلنامه‌ی اشراق، شماره‌ی ۴ و ۵، بهار و تابستان ۱۳۸۶، ۱۴۳-۱۵۰.
۳۳. وحدت، مهسا، ردپای عرفان در هنر باستانی هند، ماهنامه‌ی خبری - علمی و فرهنگی گزارش و گفتگو، سال سوم، شماره ۱۳، مهر و آبان ۱۳۸۳، ۷۶-۷۷.