Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((4)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

خیال ۹
بهـار ۱۳۸۳ ♦ فصلنامهٔ فرهنگستان هنر

آناندا کوماراسوامی

نظریهٔ هنر در آسیا*

صالح طباطبائی

«باید به مقصود و غایت مهارت و کاردانی نایل شوی.»[1] ــ *مالتیمادْهَوَه*[2]

در صفحات آینده، گفتاری دربارهٔ نظریهٔ زیباشناختی شرقی، بیشتر مبتنی بر منابع هندی و تا حدی چینی، خواهد آمد؛ و هم‌زمان، به کمك یادداشتها و توضیحاتِ گاه‌به‌گاه، مبنایی برای نظریهٔ عمومی هنر، آن‌چنان‌که نظرگاههای شرقی و غربی را در این خصوص هماهنگ سازد، مطرح خواهد شد. هرگاه از «هنر اروپایی» به لحاظ تبیین آن یا تباینش با هنر شرقی سخن به میان آید، باید به خاطر داشت که این هنر بر دو گونهٔ بسیار متفاوت است: یکی هنر مسیحی و مَدرسی[3] و دیگری هنر پس از رنسانس یا هنر شخصی. از نوشتارمان دربارهٔ مایستر اکهارت[4] قدیس توماس اکوینی[5] و مآخذش روشن می‌شود[6] که زمانی اروپا و آسیا می‌توانستند یکدیگر را به خوبی درك کنند، و به‌راستی نیز چنین می‌کردند. آسیا آن‌چنان که بود باقی ماند؛ ولی در پی برون‌گرایی اندیشهٔ اروپایی و اشتغال بیش از اندازه‌اش به ظواهر بیرونی، برای اذهان اروپاییان رفته‌رفته دشوارتر شد که بر مبنای «وحدت» بیندیشند؛ از این رو، درك نظرگاه آسیایی برای آنان بسی دشوارتر گشت. این احتمال نیز می‌رود که رشد

* این مقاله ترجمه‌ای است از: Ananda K. Coomaraswamy, "The Theory of Art in Asia" که به زودی در کتابی با عنوان *استحالهٔ طبیعت در هنر* با ترجمهٔ همین مترجم منتشر خواهد شد. ــ و.

1) "Tadbhavatu krtârthatā vaidaghyasya," *Mālatīmādhava*, I, 32f.

۲) *مالتی و مادهَوَه* (یاسمن و بهار) نام قهرمانهای مرد و زن نمایشنامه‌ای به همین نام از بَهَوبْهوتی (Bhavabhûti) است. ــ م.

3) Scholastic

4) Meister Eckhart (c.1260-c.1328) عارف متأله آلمانی از فرقهٔ دومینیکیان؛ بانی نهضت عرفانی آلمانی در سدهٔ چهاردهم. (*دایرةالمعارف فارسی*، ذیل «اکهارت»). ــ م.

5) St. Thomas Acquinas (1225-1374)

←

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((5)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

ریاضی علم مدرن و گرایشهای مشخص متناظر آن در هنر مدرن اروپایی از یك سو، و رسوخ اندیشه و هنر آسیایی به محیط غربی از سوی دیگر، امکان «آشتی دوباره»ای را فراهم سازد. صلح و شادمانی جهان به این امکان بستگی دارد. ولی عجالتاً در عبارت‌پردازیهای اروپایی، اندیشهٔ آسیایی کمتر بدون تحریف نموده شده یا ممکن است نموده شود؛ و آنچه «ارزیابی هنر آسیایی» نامیده شده، بیشتر مبتنی بر تفسیرهای نادرست در طبقه‌بندی است. در این نوشتار برآنیم که نظرگاههای آسیایی و دیدگاههای معتبر اروپایی را کنار هم بنهیم؛ نه برای کنجکاوی، بلکه برای ارائهٔ حقیقت محتوم و انکارناپذیر. در این راه، برای اثبات استدلالی آنچه باید نزد هوشمندان آشکار و روشن باشد، چندان زحمتی بر خود هموار نمی‌سازیم ــ «هنرشناس را هنرآموختن خطاست!»[۷]

قلمرو این بحث چنان است که برای پرداختن به هنر اسلامی تنها مجال محدودی دست می‌دهد. فقط نویسندهٔ مایه‌ور در فلسفهٔ عربی [فلسفه در دورهٔ اسلامی] و آشنا با آثار مکتوب دربارهٔ خوشنویسی و شعر و حرمت و حلیت موسیقی می‌تواند به بحث دربارهٔ زیبایی‌شناسی اسلامی بپردازد. ولی این نکته را گذرا باید خاطرنشان کرد که این هنر اسلامی، که به روشهای بسیار شرق را به غرب می‌پیوندد و، با این همه، با مشخصهٔ پرهیز از بت و شمایل‌پرستی، ظاهراً در برابر هر دو ایستاده، آن‌قدر که با آنها در تعابیر لفظی مغایر است، در اصول بنیادین چندان مغایرتی ندارد؛ زیرا طبیعت‌گرایی[۸] در همهٔ انواع هنر دینی (هرگونهٔ هنری) امری است که از آن پرهیز می‌شود؛ ولی جان‌مایهٔ حرمت سنتی نمایش صورت جانداران را در اسلام، آن‌گونه بازنماییهای خیالی که در شمایل‌نگاری مسیحی یا هندی یا نقاشی جانوران در سنت چینی مورد نظر است نقض نمی‌کند. حرمت تصویرگری در اسلام به چنان بازنماییهای طبیعت‌گرایانه‌ای مربوط می‌شود که نظراً بتوان در روز جزا [از پدید آورندگانشان] خواست که آنها را جان بخشند.[۹]

ولی شمایل هندی را چنان نپرداخته‌اند که چون جانداران

← فیلسوف و متکلم ایتالیایی، بزرگ‌ترین شخصیت فلسفهٔ مدرسی و واضع دستگاه فلسفی‌ای که پاپ لئوی سیزدهم آن را فلسفهٔ رسمی مذهب کاتولیک اعلام کرد. (*دایرةالمعارف فارسی*، ذیل «توماس اکویناس»). ــ م.

۶) اشاره به فصول دیگر کتاب مأخذ دربارهٔ این دو. ــ و.

7) "sacetasām anubhavaḥ promāṇaṁ tatra kevalaṁ!"

8) naturalism

۹) مؤلف به این روایت از پیامبر اسلام (ص) نظر دارد: «کسانی که این تصاویر را نقش می‌کنند در روز رستاخیز گرفتار عذاب می‌شوند و به آنان گفته می‌شود آنچه را نقش کرده‌اید جان بخشید.» نک: *الوسائل* ۱۲/ ۲۲۰، باب ۹۴، « من ابواب ما یکتسب به، حدیث ۶؛ صحیح مسلم ۱۲/۵، «کتاب اللباس و الزینه»؛ *مسند احمد ابن حنبل* ۳۷۵/۱ و ۲۶/۲. برخی از اندیشمندان معاصر، همچون شیخ محمد عبده، در این باره سخن دیگری دارند: «کسانی که تصویرگری را ناروا دانسته‌اند، در تأویل حدیث نبوی به جمود فکری گرفتار آمده‌اند و ندانسته‌اند که حکم این حدیث شامل آن تصاویری است که در دورهٔ بت‌پرستی رواج داشت و غرض از آنها پرستش غیر خدا بود. گفتار پیامبر(ص) تصاویری را که هدف از آنها بازنمایی زیبایی و هنرورزی باشد در بر نمی‌گیرد.» (رشید رضا، *تاریخ الشیخ محمد عبده*، ج ۲، ص ۴۹۸-۵۰۱). ــ م.

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((6)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

بنماید؛ شمایل مسیحی را نتوان چنان تصور کرد که با چیز دیگری به جز صورت خود به حرکت درآید. به بیان سنجیده‌تر، هر شمایل مسیحی را باید نوعی نمودار شمرد که مفاهیم مشخصی را بیان می‌دارد و شباهت آن به هیچ چیز زمینی مورد نظر نیست.

اکنون ببینیم هنر چیست و ارزشهای هنر از نظرگاه آسیایی، یعنی بیشتر در هند و خاور دور، چیست. طبیعی است که بر هند تأکید بیشتری بورزیم، زیرا بحث روشمند دربارهٔ مسائل زیبایی‌شناختی به مراتب در آنجا بیش از چین رشد یافته است. در چین، به جای آنکه نظریهٔ زیبایی‌شناسی را از آموزه‌های پیشنهادی فیلسوفان و سخن‌وران استنتاج کنیم، ناگزیریم آن را از گفته‌ها و آثار نقاشان برگیریم.

پس در وهلهٔ نخست، این نکته را به روشنی درمی‌یابیم که عنصر صوری در هنر نمایانگر فعالیت ذهنی ناب[10] است. از این رو، این موضوع بسی طبیعی به نظر می‌رسد که در هند فنّ بسیار تخصصی «شهود» چنین بالنده شده است. سازندهٔ صورت یا شمایل، به طرق گوناگون، به‌ویژه اجرای یوگا[11]، از تأثیرات پریشانگر هیجانهای زودگذر، خیالات دنیوی، خودخواهی و خوداندیشی می‌کاهد؛ و همچنان این شیوه را پی می‌گیرد تا صورت «دواتا»[12]، فرشته یا اسم خدا، را در ذهن خود بیابد. این روش در دستورالعملی شرعی بدین صورت توصیف شده است: «سادنه»[13] (عبادت) و «مَنترْم»[14] (ذکر) و «دیانه»[15] (مراقبه).[16] ذهنْ این صورت را، گویی از فاصله‌ای بس دور، برای خود «پدید می‌آورد» یا «رسم می‌کند» («آکرشتی»[17])؛ یعنی مبدأ بعید آن ملکوت است، جایی که انواع عالیه‌ای که مصدر صورتهای هنرند، وجود دارند؛ و مبدأ بلافصل آن «مکانی در اندرون دل»[18] است: «مقام مشترکِ»[19] شاهد و مشهود، که در آنجا یگانه تجربهٔ ممکن حقیقت روی می‌دهد. «صورت ناب معقول» («جنیانه ـ ستوه ـ روپه»[20]) که بدین‌سان دریافت شده و حضوراً به ادراك درآمده است («انتر ـ جنیا»[21]) خود را در برابر کانون مثالی («آکاشه»[22]) چون «جلوه»[23] یا چیزی می‌نماید که در

10) citta-saññā

11) yoga

12) devatā

13) sādhana

14) mantarm

15) dhyāna

۱۶) «دیانه»، در سانسکریت به معنای مراقبه و مکاشفه، همان واژه‌ای است که در چینی به صورت ch'an و در ژاپنی به صورت zen درآمده است. دیانه در واقع، مرحلهٔ ماقبل آخر از مراحل هشت‌گانهٔ یوگا نیز است که در فصل دوم از *یوگاسوتره‌های پتنجلی* بدان پرداخته شده است: «یَمَه» (yamas) یا قوانین زندگی؛ «نی‌یَمَه» (niyamas) یا قواعد زیست (که این دو مرحله به آماده‌سازی اخلاقی مربوط می‌شوند)؛ «اَسنه» (asanas) یا وضع اندامها؛ «پرانیمه»(pranayama) یا تمرینات تنفس (که این دو مرحله به تمرینات بدنی مربوط می‌شوند)؛ «پرتی‌آهاره» (pratyahara) یا بازداشتن حواس؛ «دارنا» (dharana) یا تمرکز حواس؛ «دیانه» (dhyāna) یا مراقبه؛ و سرانجام «سمادی»(samādhi) یا آرامش جان. نک: الیستر شیرر، *هستی بی‌کوشش*، ص ۱۱۱. ــ م.

17) ākarṣati

18) antar-hṛ daya-ākāsa

19) saṁstāva

20) jñāna-sattva-rūpa

21) antar-jñeya

22) ākāsa

23) pratibimbavat

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((7)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

رؤیا[۲۴] دیده شده است. تصویرگر باید خود را یکسره با آن یکسان یا متحد یابد،[۲۵] هر قدر هم با او غرابت[۲۶] داشته باشد؛ حتی درخصوص جنس مخالف یا هنگامی که الوهیت با ویژگیهای بس ماورای طبیعی تجلی یابد. صورتی که بدین‌سان، در پی اتحاد و محو دوگانگی دانسته می‌شود و مادام که لازم باشد در نظر باقی می‌ماند،[۲۷] همان الگویی است که تصویرگر آن را، با سنگ یا رنگ یا هر مادهٔ دیگر، به کار می‌بندد. کلّ این مسیر، تا مرحلهٔ ساخت و تولید، به نظامی مقرر از عبادات شخصی تعلق دارد که در آن، صورتی را می‌پرستند که به ادراك ذهنی درآمده باشد.[۲۸] به هرحال، اصل مورد نظر آن است که معرفت واقعی به هرچیز از مشاهدهٔ تجربی یا عینی صرف آن[۲۹] حاصل نمی‌شود؛ بلکه فقط هنگامی روی می‌دهد که عالم و معلوم، شاهد و مشهود، اتحاد یابند و تمایز آنان در مرتبه‌ای متعالی باشد.[۳۰] برای پرستش حقیقی هر «فرشته» باید خودْ همان «فرشته» شد: «هر کس خداوندی غیر از خود می‌پرستد، و می‌اندیشد که او کسی است و خود کسی دیگر، هیچ نمی‌داند.»[۳۱]

چنان‌که ذکر شد، این طریق در خصوص تصویرگر مستلزم دریافتی واقعی از روان‌شناسی شهود زیبایی‌شناختی است. به‌طور کلّی، هر چیزی که هنرمند برگزیند یا هر موضوعی که انتخاب کند، در آن لحظه، یگانه موضوع مورد توجه و عنایتش خواهد گشت؛ و فقط هنگامی که آن موضوع به ادراك حضوری درآید، می‌توان به قطع سخن از معرفت به میان آورد. به همین ترتیب، می‌توان زبان یوگا را حتی در مورد چهره‌پردازی به کار برد؛ مثلاً در *مالَویکاگنیمیتره*[۳۲]، می‌بینیم در آنجا که نقاش چیزی از زیبایی مدل خود را از قلم انداخته، این امر به تخفیف تمرکز و نقص جذبه[۳۳] نسبت داده شده است، نه به نقص مشاهده. حتی زمانی که قرار باشد اسبی واقعی مدل نقاش قرار گیرد، باز می‌بینیم که زبان یوگا به کار گرفته می‌شود: «بعد از تمرکز یافتن، او باید دست به کار شود.[۳۴]»[۳۵]

اینجاست که هنرهای اروپایی و آسیایی در زمینه‌ای کاملاً مشترك به هم می‌رسند: به گفتهٔ اکهارت، نقاش چیره‌دست هنر خود

24) svapnavat

25) ātmānaṁ… dhyāyāt یا bhāvayet

26) nānālakṣaṇâlaṁkṛ tam

27) evan rūpaṁ yārad icchati tāvad vibhāvayet

28) dhyātvā yajet

29) pratyakṣa

30) anayor advaita

31) *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, I, 4, 10.

32) *Mālavikâgnimitra*, II, 2.

33) Śithila-samādhi

34) dhyātvā kuryāt

35) *Śukranītisāra*, IV, 7, 73.

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((8)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

را عرضه می‌کند، ولی آنچه هنر او بر ما آشکار می‌سازد خود او نیست؛ و به گفتهٔ دانته، «کسی که نگاره‌ای نقش می‌زند، اگر نتواند همان باشد، نمی‌تواند آن را رسم کند.»[۳۶] این را نیز باید افزود که تأثیر یوگا نه فقط لحظهٔ شهود، بلکه دورهٔ اجرای کار را نیز فرامی‌گیرد: یوگا چیره‌دستی در کار[۳۷] است.[۳۸] از این رو، مثلاً در تمثیل شَنکَرَه‌چاریه[۳۹] دربارهٔ پیکان‌ساز چنین می‌خوانیم: «کسی که خود را در کارش چنان غرق می‌کند که هیچ چیزی جز آن را درنمی‌یابد.» و در امثال آمده است: «تمرکز حواس را از پیکان‌ساز آموخته‌ام.» واژه‌های یوگیا[۴۰] (کاربرد، پژوهش، تمرین) و یوکتی[۴۱] (هنرورزی، مهارت، چیره‌دستی) غالباً دربارهٔ هنر به کار می‌رود.

گاه مأخذ مثالی انواع عالیه‌ای که انسان هنرمند قرار است آنها را بازنمایی کند یا بسازد، به طرز دیگری بیان شده است: همهٔ هنرها از منشأ الهی سرچشمه گرفته‌اند و از «آسمان» بر «زمین» عرضه یا نازل شده‌اند: «شیوا آگمه‌ها[۴۲] تعلیم می‌دهند که معماری معابدمان یکسره کایلاساگونه[۴۳] باشد،[۴۴] یعنی همان گونه‌ای باشد که در کایلاسا رواج دارد.» بیان روشن و بسیار شگفت‌آور این اصل را می‌توان در *ایتریه برا‌همنه* یافت: «به خاطر محاکات[۴۵] از آثار هنری[۴۶] ملکوتی[۴۷] است که هر اثر هنری با زبردستی تمام در اینجا پدید می‌آید؛ مثلاً فیلی گلی، قطعه‌ای برنجی، جامه، شیئی زرین و ارابه، همه، آثاری هنری‌اند. اثر هنری به‌راستی در وجود کسی محقق می‌شود که آن را به تمام و کمال دریابد؛ زیرا این آثار هنری (آسمانی) با نفس متحدند[۴۸] و به کمك آنها، قربانی‌کنندگان [در معبد] نیز، خویش را با آن نوای موزون[۴۹] متحد می‌سازند.[۵۰]»[۵۱] عبارتهای فراوانی متناظر با همین مفهوم در *ریگ ودا*[۵۲] هست که در آنها فن ورد و افسون[۵۳] با هنر بافندگی یا درودگری مقایسه شده است. گاهی هنرمند چنان انگاشته می‌شود که گویی به ملکوت رفته و در آنجا صورتهایی از فرشتگان یا آثار معماری دیده تا بر روی زمین آنها را از نو پدید آورد. گاهی از معمار چنان یاد می‌شود که در سلطهٔ «ویش‌وکرمه»[۵۴] است، که در اصلْ نام «بزرگْ استادکار» [الصانع] بوده و بعداً این نام را بر استاد

36) "Chi pinge figura, si non può esser lei, non la può porre."

37) karmasu kauśala

38) *Bhagavad Gītā*, II, 50.

39) Śaṅkarâcārya

40) yogyā

41) yukti

42) Śaiva Āgamas

43) Kailāsabhāvanā

۴۴) کایلاسا معبد ویژهٔ عبادت شیوا در الورا (Ellora)، در جنوب هند مرکزی (۲۴کیلومتری شمال غرب اورنگ‌آباد)، است. از نظر معماری، این معبد یکی از زیباترین معابد سنگی و مغاره‌ای هند باستان به شمار می‌رود و حاوی پاره‌ای از نفیس‌ترین حجاریهای هندی است. — م.

45) Anukṛ iti (imitaition)

46) Śilpāni

47) deva

48) ātma-saṁskṛ ti

49) chandomaya

50) ātmānaṁ saṁskurute

51) *Aitareya Brāhmaṇa*, VI, 27.

52) *Ṛg Veda*

53) mantra

54) Viśvakarma

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((9)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

معمارِ فرشتگان و حامی صنعتگران نهاده‌اند؛ یا شاید بتوان «ویش‌وکرمه» را همان کسی پنداشت که خود به شکل انسان معمار درمی‌آید تا اثری پدید آورد، یا اصلاً همان صورتی باشد که ممکن است در رؤیا [بر هنرمند معمار] آشکار شود. در این خصوص، هیچ تمایزی میان هنرهای زیبا و تزیینی، هنرهای آزاد و وابسته نیست. نوشته‌های هندی فهرستهای فراوانی را از بیش از هجده هنر حرفه‌ای[۵۵] و شصت و چهار هنر تفنّنی [۵۶] در اختیارمان می‌گذارند. این فهرستها هر نوع فعالیت مهارتی‌ای را، از جمله موسیقی، نقاشی، بافندگی، سوارکاری، آشپزی، و سحر در بر می‌گیرد و، بی آنکه از نظر رتبه تفاوتی میانشان در نظر گرفته شود، همهٔ آنها دارای منشأ ملکوتی فرض شده‌اند. از این رو، روشن می‌شود، و پس از این روشن‌تر خواهد شد، که همهٔ اَشکال هنر هندی و مشتقات آن در خاور دور، به نحوی مثالی منظور می‌شوند. حال باید این موضوع را با دقت بیشتری بررسی کنیم و این بحث را پی‌گیریم که مقصود از شباهت یا محاکات در هنر آسیایی چیست و سرشت مشترك انواع هنرهای آسیایی کدام است. سرانجام در جایگاهی خواهیم بود که بتوانیم نظریهٔ رسمی تجربهٔ زیبایی‌شناختی را پیش کشیم.

پیش از همه، به موضوع «بازنمایی»[۵۷] و «محاکات»[۵۸] می‌پردازیم. می‌بینیم که گفته‌اند: «سادرشیه [بازنمایی] لازمهٔ ذاتی[۵۹] نقاشی است.»[۶۰] واژهٔ سادرشیه را معمولاً به «شباهت»[۶۱] برمی‌گردانند. شاید چنین معنایی نیز داشته باشد؛ ولی، چنان‌که پس از این خواهد آمد، مفهومی که تلویحاً از آن مستفاد می‌شود بیشتر «تناظر عناصر صوری [معنایی] و بازنمودی در هنر» است. در هنر نمایش، به چنین تعریفی برمی‌خوریم: «تبعیت از حرکت (یا کار) جهان»[۶۲] و «آنچه سرشت ذاتی جهان را توصیف کند.»[۶۳] همچنین آنچه قرار است بر صحنه نمایش داده شود «اَوَسْتهانَه»[۶۴] («حالات» یا «موقعیتهای عاطفی») خوانده می‌شود؛ یا قهرمان داستان «رامه»[۶۵]، یا جز او، «الگو»[۶۶] به شمار می‌آید. در چین، در قانون سوم «شیا هو»[۶۷] [در زمرهٔ دربایستهای نقاشی] چنین آمده است: «بر طبق طبیعت[۶۸]

55) śilpa

56) kalā

57) ākṛ ti, sādṛ sya (representation)

58) anukāra, anukaraṇa, anukṛ ti (imitation)

59) pradhāna

60) Viṣnudharmottara, XLII, 48.

61) likeness

62) lokavṛ tta-anukaraṇa

63) "yo 'yaṁ svabhāvo lokasya … nātyam ity abhidhīyate."

64) avasthāna

۶۵) «رامه» یا «راما» ششمین تجسد ویشنو است که سرگذشتش در *رامایانه*، یکی از دو حماسهٔ منظوم هند به زبان سانسکریت، آمده است. بر اساس این افسانه، رامه شاهزاده‌ای بود که با حیلهٔ نامادری‌اش از جانشینی پدر محروم شد و سیزده سال در تبعید به سر برد. او با همسرش سیته (سیتا) و برادرش لاکشمانه سر به جنگل گذاشت و از مرتاضان حمایت کرد. پادشاه سیلان، که در این افسانه دیوی است به نام راوانه، از کارهای رامه به خشم آمد و سیتا را ربود و به سیلان برد. رامه به سیلان حمله کرد و راوانه را به هلاک رساند. آن‌گاه با همسر خود به زادگاهش بازگشت و در میان شور و شادی پیروان خود بر تخت شاهی نشست. پرستش رامه و سیتا به منزلهٔ مظاهر الهی در هند رواج فراوان دارد. ــ م.

66) anukāya

67) Hsieh Ho

68) wu

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((10)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

صورت[۶۹]گری کردن.» به نظر می‌رسد تعبیر متداول متأخرترِ «مشابهت صوری»[۷۰] نیز هنر را به محاکات از طبیعت تعریف می‌کند. در ژاپن، زئامی،[۷۱] نویسندهٔ مشهور و منتقد نمایش «نو»[۷۲] تأکید می‌ورزد که هنرهای موسیقی و رقص سراسر از محاکات نشئت گرفته‌اند. با این همه، اگر بپنداریم مضمون همهٔ آنچه آمد این است که هنر چیزی است که کمال خود را در آن می‌جوید که از نزدیك‌ترین راهها به وهم دست یابد، سخت راه خطا پیموده‌ایم. هم اکنون روشن خواهد شد که این پندار نیز خطاست که هنر آسیاییْ جهانی ذهنی یا «آرمانی» را، به همان معنای عامیانهٔ (احساسی و مذهبیِ) این واژه‌ها بازمی‌نماید؛ یعنی جهانی که هر چه به آرزو و خواست قلبی نزدیك‌تر باشد، کامل‌تر شمرده شود. شاید بتوان این معنا را کفر نسبت به حکمت کامله و تحقیر منفعت‌طلبانهٔ حیات وصف کرد. خواهیم دید که هنر آسیایی به معنای ریاضیْ «ذهنی» است، یعنی همچون «طبیعت» («ناتورا ناتورانس»[۷۳]) است؛ نه در ظاهر («ناتوراتاانس ناتوراتا»[۷۴])، بلکه در عمل.

این را باید به خوبی دریافت که از دیدگاه هندی (ماورای طبیعی) و مسیحیت مَدرسی، مقوله‌های درون‌خودی[۷۵] و برون‌خودی[۷۶] نامتجانس و جمع‌ناشدنی نیستند که یکی از آنها واقعی تلقی شود و دیگری غیرواقعی. واقعیت («سَتیَه»[۷۷]) جایی وجود دارد که معقول و محسوس در وحدت هستی به هم برسند. نمی‌توان واقعیت را امری پنداشت که وجودی عینی و مستقل از معرفت دارد. همهٔ اینها در تعریف مَدْرسی از حقیقت، یعنی «تطابق واقع و عقل»[۷۸] نهفته است. نظریهٔ ارسطو دربارهٔ اتحاد نفْس با آنچه بدان علم می‌یابد، و گفتهٔ قدیس توماس اکوینی که «دانش مادام که شیء معلوم نزد شخص عالم باشد محقق می‌شود»[۷۹] با این قول که علم و وجود اموری مستقل و متمایزند سخت در تناقض است. قول به تمایز علم و وجود فقط در تحلیل منطقی معتبر است و در مقام علم حضوری و بی‌واسطه پذیرفته نیست. اگر این موضوع را از زبان روان‌شناسی به زبان الهیات برگردانیم، می‌توان نتیجه گرفت که به جای گفتن اینکه

69) hsing
70) Hsing ssū
۷۱) Zeami / Seami بازیگر و منتقد تئاتر ژاپنی (۱۳۶۳–۱۴۴۳)، که او را مُبدع تئاتر نو (Nō، در اصل ژاپنی، به معنای گنجایش و قابلیت و توانایی) در سده‌های چهاردهم و پانزدهم می‌دانند. «نو» از رقصهای دینی کهنی که بیرون معابد اجرا می‌شده، مانند گی‌گاکو، گاگاکو و بون‌راکو برگرفته شده است. (از این رو، تئاتر نو را نوکاگو Nogaku نیز نامیده‌اند.) بازیگران در این نمایشها، نقابهایی بر چهره می‌نهند که شخصیتهایی چون جانوران افسانه‌ای، زنان، شاه‌زادگان، اهریمنان و عفریته‌ها و چهره‌های اسطوره‌ای را بازنماید. «نو» همراه با اجرای موسیقی و حرکات موزون و آواز بازیگران و بدون استفاده از هیچ متنی، بر روی صحنه‌ای مربع شکل با کمترین صحنه‌آرایی، به نمایش درمی‌آید. ــ م.
72) Nō
73) natura naturans
۷۴) ens naturata فلاسفهٔ مدرسی برای طبیعت دو جنبه قایل بودند: یکی جنبهٔ حیات و فعالیت، که آن را طبیعت خلاق (natura naturance) می‌نامیدند؛ که به قولی، همان «نیروی حیاتی» (élan vital) در نزد برگسون است؛ و دیگری فراوردهٔ انفعالی این طبیعت خلاق که آن را طبیعت مخلوق (natura ens naturata) می‌نامیدند، که شامل مواد عالم طبیعت چون آب و خاک و چوب و تپه و درخت است. ــ م.
75) subjective
76) objective
←

خدا علم دارد، باید گفت «علم» (عقل محض، «پرجنیا»[۸۰]) از اسمای خداست. به زبان مابعدالطبیعه، وجود («سَت»[۸۱]) با عقل («چیت»[۸۲]) متحد است، چنان‌که در ترکیب مشهور «سَك ـ چیت ـ آننده» [۸۳] [وجد ـ عقل ـ وصال][۸۴] آمده است (که در آن نیز این مفهوم نهفته است که عشق در عشق‌ورزی محقق می‌شود؛ نه در عاشق و نه در معشوق، بلکه در اتحاد آن دو).

حال به واژهٔ سادرشیه[۸۵] بازمی‌گردیم: این واژه در لغت یعنی مشابهت و مماثلت؛ و معانی ثانوی آن «هماهنگی» و «تشبیه و تمثیل» است. اینکه «سادرشیه» به معنای زیبایی‌شناختی‌اش، لزوماً متضمن مفاهیمی چون طبیعت‌گرایی و واقع‌نمایی و تصویرگری و توهم، به هیچ معنای سطحی، نیست از این امر معلوم می‌شود که در آنچه هندوان در زمرهٔ ضرورتهای نقاشی فهرست کرده‌اند تقریباً همواره از «پرمانه»[۸۶] ــ یعنی معیار حقیقت و، در اینجا، به مفهوم «تناسب مطلوب» ــ نام برده شده است. بعلاوه، در نظریه‌های هندی دربارهٔ معرفت، مشاهدهٔ تجربی («پرَتیَکْشَه»[۸۷])، که فقط امکان آزمون، و نه مادهٔ نظریه را فراهم می‌آورد، در میان انواع گوناگونِ «پرمانه»ها کم‌اعتبارترین آنها شمرده می‌شود. پس از این نیز با شرح بیشتری به پرمانه خواهیم پرداخت؛ ولی در اینجا، همین بس که خاطرنشان کنیم همراهی دایمیِ «سادرشیه» و «پرمانه» در فهرستهای ضرورتهای نقاشی، مثلاً «شش عضو» [مؤلفه‌های شش‌گانهٔ نقاشی] ما را بازمی‌دارد از اینکه به هر یك از این دو معنایی نسبت دهیم که مطلقاً با دیگری متناقض باشد. صورت «مثالی» و شکل طبیعی را، با اینکه در اصل با یکدیگر مختلف‌اند، نباید متباین به شمار آورد؛ بلکه به لحاظ اینکه هر دو نمادی از حقیقتی واحدند، بر هم منطبق‌اند.

در علم بلاغت و بیان، «سادرشیه» [تمثیل] را با مثال «جوانمرد شیر است» نشان می‌دهند.[۸۸] و این تشبیه واقعاً همان چیزی را نشان می‌دهد که در زیبایی‌شناسی «محاکات» می‌خوانند. وسوبندو[۸۹] رابطهٔ معرفت («ویجنیانه»[۹۰]) را با متعلَّقِ معرفت چنین توضیح می‌دهد که معرفت فقط در فعلِ دانستن، به واسطهٔ یگانگی حضوری

←
77) satya

78) adaequatio rei et intellectus

79) *Summa Theologia*, I, Q. 59, A.2.

80) prajñā

81) sat

82) cit

83) sac-cit-ānanda

۸۴) Ananda به معنای وَجْد و لذت بردن؛ cit به معنای فهمیدن، دریافتن و نیز عقل است؛ و sac به مفهوم به هم پیوستن و پیوند یافتن است. ــ م. به نقل از: Macdonell, *A Practical Sanskrit Dictionary*, pp.39 , 94, 329.

85) sādṛśya

86) pramāṇa

87) pratyakṣa

88) Bhartṛmitra, *Abhidhā-vṛtti-mātrikā*, p.17
این مثال در جاهای دیگر نیز ذکر شده است.

89) Vasubandhu

90) vijñāna

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((12)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

(«تداکارتا»[۹۱]) با متعلق آن، حاصل می‌شود؛ نه عالم و نه معلوم از فعل معرفت برکنار نیستند.[۹۲] ماهیت این یگانگی (تداکارتا) را با تمثیل (سادرشیه) دانه و میوه نشان داده‌اند، که نمونه‌ای از علیت متضایف است [: از دانه میوه می‌روید و درون میوه دانه پدید می‌آید.] تعریف نیایه ـ وایشه سیکه[۹۳] از سادرشیه چنین است:[۹۴] «در بر داشتن چیزهایی با ماهیت متعددالوجوه در خود شیء که، در عین حال، از خودِ آن متمایزند»[۹۵] ـــ به عبارت خلاصه‌تر: «وحدت در کثرت».

پس سادرشیه به مفهوم «همانندی» است، ولی بیشترْ مضمون «تشبیه و شباهت» در آن نهفته است تا «رونوشت و نسخهٔ بدل». در واقع، بدیهی است که همانندی میان یك چیز و بازنمود آن ممکن نیست همانندی ماهوی آن دو باشد، بلکه باید از نوع شباهت یا تمثّل، یا هر دو آنها، باشد. آنچه بازنمایی از چیزی حکایت از آن دارد «مثال» یا «نوع» آن چیز است که عقل آن را شناخته، نه جنبه‌ای از آن که به وساطت حواس دریافته شده باشد.

با وجود این، از سادرشیه، به معنای «تناظر بصری»، معمولاً به غلط چنان تعبیر شده است که گویی با دو وجهه سر و کار دارد: وجههٔ اثر هنری و وجههٔ مدل آن. در واقع، این اصطلاح به کیفیتی قائم بالذات در خودِ اثر هنری، مطابقت عوامل ذهنی و حسی در اثر هنری، اشاره دارد. این مطابقت را به‌راستی می‌توان با مطابقت میان شخص و جوهرهٔ آنچه قرار است از آن محاکات شود قیاس کرد. ولی شیء [موضوع محاکات] و اثر هنری، هر یك برای خود، تعیّن مستقلی دارند و از نظر فیزیکی متغایرند. شاید سادرشیه را که زمینهٔ («پَرْدهانه») نقاشی است، بتوان با «ساهیتیه»[۹۶]، که متن («شریره»[۹۷]) شعر است و آن را به «توافق صوت و معنا» («شبدارته»[۹۸]) تعریف کرده‌اند؛ یا با «ساروپیه»[۹۹] [تطابق و همخوانی] که نشان هماهنگیِ نمودی مفاهیم و مُدْرَکات با معرفت است، قیاس کرد. به همین سان، لزوم سادرشیه نه تنها عنصر صوری را در هنر نفی نمی‌کند، بلکه بی‌تردید بر ضرورت هماهنگی عناصر صوری و تصویری تأکید می‌ورزد.[۱۰۰] نظرگاهی که رئوس آن در اینجا آمد، تلویحاً در *کَوْشیتَکِ*

91) tadākāratā

92) Vasubandhu, *Abhidharmakośa*, IX, pp.280, 281.

93) Nyāya-Vaiśesika

94) "tadbhinnatve sati tadgata-bhūyodhar-mavattvam".

۹۵) نقل شده در: Das Gupta, *History of Indian Philosaphy*, I, 318.

96) sāhitya

97) śarīra

98) śabdârtha

99) sārūpya

۱۰۰) عناصر تصویری (pictorial) عناصر مربوط به ظاهر بیرونی اثر هنری است، که مستقیماً به ادراک حسی درمی‌آید. عناصر صوری (formal) عناصر مربوط به مرتبه‌ای ورای ظاهر محسوس اثر است، که گاه بدان محتوا یا معنا می‌گویند. در هنر شرقی، این دو، با آنکه در دو مرتبهٔ متفاوت‌اند، به هم سخت پیوسته‌اند. به عبارت دیگر، عناصر تصویری و صوری در طول هم قرار دارند و مراتب گوناگون یک امر، یعنی اثر هنری، اند. این‌چنین است که در هنر شرقی اثر هنری با عالم هستی از یک سنخ است؛ زیرا در آنجا نیز عیناً چنین مراتبی وجود دارد. از سوی دیگر، نماد نیز این‌چنین معنا می‌یابد، زیرا نماد در هنر شرقی مرتبه‌ای از هستی شیء است، نه امری موضوع و قراردادی. ـــ م.

اوپَنیشَد[۱۰۱] ذکر شده است. در آنجا عناصر حسی و تصویری را «بهوته ـ ماترا»[۱۰۲] و عناصر صوری را «پرجینا ـ ماترا»[۱۰۳] برشمرده و بر این موضوع تأکید کرده‌اند که «به تحقیق، بدون هر یك از اینها ابداً هیچ جلوه («روپه»[۱۰۴])ای پدید نخواهد آمد.»

در مورد نمایشهای هندی، موضوع اصلی به کمك اطوار، سخنان، جامه‌ها و اقتباس طبیعی بازیگر از نقش اظهار می‌شود؛ و از این عناصر چهارگانه، سه عنصر اول تا حد زیادی در هر مورد قراردادی‌اند؛ حال آنکه در خصوص عنصر چهارم باید گفت نه تنها سیمای بازیگر از نظر صوری با چهره‌آرایی یا حتی نقاب اصلاح می‌شود، بلکه رساله‌های هندی پیوسته بر این موضوع تأکید می‌ورزند که بازیگر نباید بر اثر هیجاناتی که از خود بروز می‌دهد، مهار خود را از دست بدهد؛ بلکه باید مانند استادِ عروسك‌گردانِ همیشه هشیاری باشد که پیکر خود را، همچون آدمکی در دست، بر روی صحنه به بازی درآورد. ابراز هیجانات خویش هنر نیست.

اما دربارهٔ واژه‌های چینی «وو ـ هسینگ»[۱۰۵] [صورت طبیعت] و «هسینگ ـ سسو»[۱۰۶] [مشابهت صوری]، از شواهد و عبارات فراوانی می‌توان چنین استنباط کرد که مقصود از آن ظاهر بیرونی (هسینگ) نیست؛ بلکه منظور اصلی صورت مثالی («ای»[۱۰۷]) در ذهن هنرمند، یا جان الهی در نهاد هنرمند («شن»[۱۰۸])، یا نفحهٔ حیات («چی»[۱۰۹]) است که با کاربرد صحیحِ صورتهای طبیعی آشکار می‌شود. فقط قانون نخست [از قانونهای شش‌گانهٔ] شیاهو نیست که تأکید می‌ورزد اثر هنری باید «جریان یافتن (یون[۱۱۰]) روح (چی) را در حرکت حیات» هویدا سازد؛ بلکه به چنین گفتارهایی نیز برمی‌خوریم: «به وسیلهٔ شکل (هسینگ) طبیعی، جان الهی را بازنمایی کن»؛ «نقاشان قدیم صورت مثالی (ای) را نقاشی می‌کردند، نه فقط ظاهر را.»، «هنگامی که چائو تسه یون[۱۱۱] نقاشی می‌کند، با آنکه قلم‌موی خود را با ضربتهای چندانی به حرکت درنمی‌آورد، صورتی مثالی (ای) را که پیش‌تر به خوبی دریافته، بیان می‌دارد؛ مهارت (کونگِ[۱۱۲]) صرف نمی‌تواند چنین توفیقی (ننگ[۱۱۳]) یابد.»[۱۱۴] دربارهٔ

101) *Kauṣītaki Upaniṣad*, III , 8.

102) bhūta-mātrā

103) prajñā-mātrā

104) rūpa

105) Wu-hsing

106) hsing-ssŭ

107) i

108) shen

109) ch'i

110) yün

111) Chao Tze Yün

112) kung

113) nêng

114) *Ostasiatische Zeitschrift*, NF.8, p.105, text 4.x

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((14)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

دوران انحطاط چنین آمده است: «آن نقاشانی که شکل ظاهری طبیعت را نادیده می‌گیرند، ولی به صورت مثالیِ سازندهٔ تأثیرگذار («ای چیه»[۱۱۵]) دست می‌یابند، اندك‌اند»؛ «چه زمانه‌ای شده است که از تصویرها فقط شباهت ظاهری منظور است» و «صورتها به اصل شبیه‌اند، ولی بیان هنری («یون») ضعیف است.»

نمایشهای «نو» در ژاپن که «می‌تواند هیجان را برانگیزد؛ حتی زمانی که نه تنها بازنمایی، بلکه آواز، رقص، پانتومیم و حرکات تند همگی کنار گذاشته شوند، باز هم گویی هیجان از درون خاموشیْ بیرون می‌جهد.» در واقع، از همهٔ انواع نمایش در جهان صوری‌تر و طبیعت‌گرایی آن کمتر است.

از این رو، هیچ‌یك از اصطلاحات مذکور، به هیچ روی چنین مضمونی را در خود نهفته ندارد که کمال هنر را باید در توهم جست. در شرق، به قول قدیس توماس اکوینی، «هنر در اجرا از طبیعت تقلید می‌کند.»[۱۱۶]

اصلی که در رساله‌های هندی سخت بر آن تأکید گشته و اصل و اساس هنر شمرده شده «پرمانه» است. نظریه‌های هندی درباره معرفتْ منبع حقیقت را نه دریافت تجربی («پَرتیَکْشَه»[۱۱۷])، بلکه سرمشق و الگویی می‌شمارد که از درون دانسته می‌شود («انترجنییه ـ روپه»[۱۱۸]) و، در آنِ واحد، هم به معرفت شکل می‌دهد و هم منشأ معرفت است.»[۱۱۹] لازمه‌اش تنها این است که چنین معرفتی با تجربه تناقض نداشته باشد. این موضوع روشن خواهد شد که روش علم[۱۲۰] نیز همین است: در علم نیز تجربه را برای آزمودن درستی نظریه به کار می‌برند و آن را منبع نظریه نمی‌شمارند. اصل پرمانه همان ادراك حضوری («سوَتَه»[۱۲۱]) از چیزی است که تحت شرایط معینی درست باشد. پرمانه را، از آنجا که از حافظه مستقل است، نمی‌توان با «تصدیق» نفس یکی دانست؛ ولی شاید هنگامی که قانون تلقی شود، نه اصل، عناصری برگرفته از تصدیقات را در بر گیرد. پرمانه، از آنجا که با تجربه تضادی ندارد، به معنای هر آن چیزی است که اکنون و اینجا «راست» است؛ ولی شاید در پرتو

115) i chih

116) “ars imitatur naturam in sua operatione.”

117) pratyaksa

118) antarjñeya-rūpa

119) Dignāga, *kārikā* 6

120) science

121) svataḥ

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((15)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

تجربهٔ گسترده‌تر یا تحت شرایط دیگر درست نباشد؛ به عبارت دیگر، نه امکان «بالندگی» و «رشد» نظریه را منتفی می‌سازد و نه امکانِ بالندگی طرحی را در حین اجرا. این آموزه را در قیاس با مفهوم «وجدان»، شعور درونی در فرهنگ آنگلوساکسن[۱۲۲]، می‌توان روشن‌تر ساخت: وجدان هنوز معیاری درونی شمرده می‌شود که، در آنِ واحد، هم به رفتار شکل می‌دهد و هم منشأ رفتار است. وجدان غربی تنها در زمینهٔ اخلاق کار می‌کند و در زمینهٔ هنر، هیچ غربی‌ای از اینکه بگوید «هر چه را بخواهم می‌دانم» شرمسار نمی‌شود؛ اما وجدان شرقی (پرمانه)[۱۲۳] بر همهٔ انواع فعالیتهای ذهنی و زیبایی‌شناختی و اخلاقی[۱۲۴] تسلط دارد. از این رو، «حقیقت» و «زیبایی» و «عشق»، که اموری عملی و در نتیجه نسبی‌اند، از باب قیاس، و نه مشابهت، به هم مربوط‌اند؛ و با آنکه هیچ کدام جواز خود را از دیگری دریافت نمی‌دارد، هر یک از اصل مشترکِ نظم نهادینه در طبیعتِ خداوند، یا به اصطلاح چینی «آسمان و زمین»، نشئت می‌گیرد. کوتاهْ سخن این است که 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 ادراك و دریافت گشته است؛ و مشخصاً همان «صناعت عقلانی سلیم»[۱۲۵] قدیس توماس اکوینی است. از این رو، مفهوم پرمانه وجود مُثُل یا نمونه‌های متعالی را ایجاب می‌کند، که شاید در نظر اول شبیه مُثُل افلاطونی یا سنت اروپایی اشتقاق‌یافته از آن پنداشته شود؛ حال آنکه مُثُل افلاطونیْ نمونه‌های والای هستی‌اند که بیرون از جهانِ مشروط و مقیدند و وجودات مطلقی شمرده می‌شوند که در پدیداره‌ها[۱۲۶] تجلی می‌یابند؛ ولی انواع متعالی در فلسفهٔ هند دارای فعالیت مُدْرکانه یا خاصیت کارکردی‌اند که فقط در قلمرو جهانی محتمل‌الوقوع و مشروط به شروطی خاص قابل درك‌اند. مُثُل شرقی، چون «شیوَه شَکْتی»[۱۲۷] هندی یا «یانگ»[۱۲۸] و «یین»[۱۲۹] در سنت چینی، یا «آسمان و زمین» چنان پنداشته نمی‌شوند که گویی به طور مکانیکی در پدیداره‌ها تجلّی می‌یابند؛ بلکه برای قوهٔ ذهنمان همچون اصولی

122) Anglo-Saxon

۱۲۳) قس. این واژه‌ها در زبان چینی: châng, liang, chih (که آن را شوان تسانگ ــ Hsüan Tsang ــ به کار برده است.)، i و مانند اینها.

124) speculabilium, factibilium, agibilium

۱۲۵) recta ratio factibilium این نکته را نیز باید افزود که قدیس توماس بر این باور بود که «هنر بدون علم هیچ است (ars sine scientia nihil).» و منظور وی از علم در اینجا همان معرفت قدسی است. نک: *نصر معرفت و امر قدسی*، ص ۲۲۱. ــ م.

126) phenomena

127) Śiva-Śakti

128) Yang

129) Yin
تونگ چونگ ـ شو (Tung Chung-shu) در سدهٔ دوم پیش از میلاد تغییراتی در آیین کنفوسیوس پدید آورد. او فلسفهٔ «یین ـ یانگ» (Yin-Yang) را در این آیین گنجانید. «یین» قوای منفی جهانی و «یانگ» قوای مثبت جهانی است و هر چیز از کنش متقابل این دو عامل حاصل می‌شود. هر انسانی در طبیعت و هر شیئی در انسان قرینه‌ای دارد. ــ م.

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((16)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

اجرایی و عملیاتی جلوه‌گر می‌شوند که بـه کمـك آنهـا پدیـداره‌هـا را «توضیح می‌دهیم» ــ به همان معنا کـه مـثلاً گفتـه مـی‌شـود مفهـوم کوتاه‌ترین فاصله میان دو نقطه برای «توضـیح» وجـود خـط راسـت محسوس به کار می‌رود. از این رو، مُثُل هندی که حواس یا قـوّه‌هـایی را بازنمایی می‌کنند، با قوای نفس در کلام مَدْرسی و انرژیهـا در علـم مشابهت دارند؛ ولی با مُثُل افلاطونی قابل قیاس نیستند.

همان‌طور که وجدان در قواعد رفتـاری ، یـا اصـول تفکـر در منطق نمود بیرونی می‌یابد، «پرمانهٔ» زیبـایی‌شـناختی نیـز در قواعـد («ویدهی»[۱۳۰]، «نیامه»[۱۳۱])، یا قوانین تناسـب («تالـه»[۱۳۲]، «تالمانـه»[۱۳۳]، «پرمانـانی»[۱۳۴])، بـه فراخـور انـواع گونـاگون هنـر، و در مضـامین («لکشناس»[۱۳۵]) آثار شمایل‌نگاری و ذوق ادیبانه‌ای که سـنت و رأی استادان صاحب‌نظر آن را مقرر می‌دارد، به ظهور می‌رسد. فقط چنین هنری که «با معیارهـای قانونمنـد (شسـترمانه[۱۳۶]) مطابقـت دارد، بـه راستی دل‌پذیر است و لاغیر!»[۱۳۷]. و اما دربارهٔ ضرورت تحقق چـنین قواعدی باید گفت اینکه ماهیتاً محتمل‌الوقوع و مشـروط بـه شـرایط خاصی‌اند لازمهٔ نقص سرشت انسان، بما هُوَ انسان، است. انسـان بـه راستی چیزی بیش از حیوانی رفتارمند و غریزی است؛ ولی هنوز در تشـخیص ابعـاد بـیرونی و درونی و حیـات فعـال و تـأملات درون‌گرایانه‌اش چنان توفیقی نیافته است که او را قادر سازد کـه در عین بی‌انضباطی و بی هیچ آداب و ترتیبی کاملاً به نحو مناسب عمـل کند. از سویی، [باید در نظر داشت که مثلاً] حرکـات بـره‌هـایی کـه آزادانه به هر سو می‌دوند، با آنکه منظرهٔ جذابی است، رقص نیسـت [زیرا از قواعد خاصی تبعیت نمی‌کند.] از سوی دیگر، انسان هنرمند، حـتی اسـتادی کـه چینـگ هـائو[۱۳۸] او را «ژرف» یـا «اسـرارآمیز» («میائو»[۱۳۹]) می‌نامد؛ و کسی که «با سبْکی متناسب با موضوعش بـه کار می‌پردازد» کمتـر مـی‌تواننـد مـدعی حـالات «خودجوشـی» و «بداهه‌سازی» نقاش «الهی» («شن»[۱۴۰]) باشند که «از نـزد خـود هـیچ کوششی مصروف نمی‌دارد و دستانش خود به خود حرکت می‌کند.» در واقع، از دورهٔ تانگ[۱۴۱] در چین دسته‌بندی سه‌گانه‌ای («سان پینگ»[۱۴۲])

130) vidhi
131) niyama
132) tāla
133) tālamāna
134) pramāṇāni
135) lakṣaṇas
136) śastramāna
137) *Śukranimāna*, IV, 4, 105-106.
138) Ching Hao
139) miao
140) shên
141) T'ang (618-906 AD)
142) san p'ing

دربارهٔ هنر نقاشی وجود داشت: نقاشیِ الهی (شن)؛ نقاشیِ ژرف یا اسرارآمیز (یائو)؛ و نقاشیِ موفّق یا ماهرانه (ننگ). نخستینِ آنها کمال مطلق را می‌طلبد و به جای دست‌یافته‌های هنر انسانی، هدف را بازمی‌نماید. دومینِ آنها چنان نقاشی استادانه‌ای است که به کمال نزدیك می‌شود؛ و سومین چیره‌دستی صرف است. دستهٔ چهارمی نیز با نام خارق‌العاده یا فوق‌العاده («ای»)، بعدها افزوده شد، که در آنها مضامین تائویی بازنمایی می‌شد و گونهٔ شخصی‌تری از نقاشی نوع «فلسفی» یا «ادبی» عرضه می‌کرد. این نوع نقاشی دستاورد مهمی به شمار می‌آمد؛ هرچند که هنرمندان حرفه‌ای بدان اشتغال نداشتند و قواعد سنتی در آن به کار نمی‌رفت. از این رو، «ای» تناظر بسیار نزدیکی با مفهوم «نبوغ»، با همهٔ محاسن و محدودیت‌هایش، دارد. در فصل دوم از رسالهٔ *کاوْیَه ـ میمامسا*[۱۴۳] اثر راجه‌شکَرَه[۱۴۴] تشابه فوق‌العاده‌ای میان سنت هندی و دسته‌بندی انواع نقاشی در چین (یعنی سان‌پینگ) ملاحظه می‌شود. در آنجا قوهٔ خلاقه («کاریتری پرَتیبهه»[۱۴۵]) سه گونه به شمار آمده است: ذاتی («سَهَجا»[۱۴۶])، مأخوذ («آهاریا»[۱۴۷])، «آموخته» («اوپَدشیکا»[۱۴۸]). شاعران را نیز، به همین نحو، در سه دستهٔ «سارَسْوَته»[۱۴۹]، «آبیاسیکه»[۱۵۰] (پرورده، کارآمد، متخصص) و اوپَدشیکا (آموخته، پای‌بند به قواعد و دستورالعملها) جای داده‌اند. در اینجا سارَسْوته و سَهَجا آشکارا با «شن» [در فرهنگ چینی] متناظرند؛ و آهاریا و آبیاسیکه با میائو که مفهوم «استادی» را در بر دارد. همچنین اوپدشیکا با نِنْگ، که بیشتر به ترفند می‌مانَد تا ورود و مهارت در کار، تناظر دارد. لازم‌ترین چیز برای انسان صنعتگر همان ابیاسه[۱۵۱]، تمرین، است؛ و الا کار او «اطاعت بی‌چون و چرا» یا «سرسپردگی کامل» («انوشیله»[۱۵۲]) به حساب می‌آید، که ثمرهٔ آن عادت کردن یا وارد شدن به کار («شلیشتْتْوَه»[۱۵۳]) یا طبیعت ثانویه و مهارت، یا به معنای تحت‌اللفظی، درآویختن و چسبیدن به کار است. این امر خود را در اجرا به صورت دل‌پذیری و خوش‌نمایی و مقبولیت اثر («مادهوریه»[۱۵۴]) جلوه‌گر می‌سازد.[۱۵۵]

143) *Kāvya-mīmāṁsā*

144) Rājaśekhara

145) kāryitri pratibha

146) sahajā

147) āhāryā

148) aupadeśikā

۱۴۹) سارسوته (sārasvata) منسوب به Sarasvati، شاکتیِ (= نبوغ و قدرت) برهما و مادرِ یادگیری و حکمَت. ــ م.

150)ābhyāsika

151) abhyāsa

152) anuśīla

153) Śliṣṭatva

154) mādhurya

155) *Nātya Śatra*, ed. Benares, XXVI, 34; ed. Kavyamālā, XXII, 34.

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((18)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

قانونهای شش‌گانهٔ شیاهو در خصوص نقاشی نخستین بار در سدهٔ پنجم انتشار یافت و تا به امروز همچنان موثق مانده است. نویسندگان خاور دور و اروپا به تفصیل دربارهٔ آن بحث کرده‌اند؛ بیشتر اختلاف نظرها بر سر تفسیر کنفوسیوسی یا تائویی از قانون اول است. روایتی از این قوانین که در پی می‌آید، مستقیماً بر نصّ این قانونها استوار است:[۱۵۶]

۱) به جریان افتادن یا شوریدن («یون»، ۱۳۸۱۷) روح («چی») یا هم‌آوایی یا هم‌نوایی («یون»، ۱۳۸۴۳) در حرکت حیات.

۲) به نمایش درآوردنِ استخوان‌بندی (یعنی شاکلهٔ جوهری) به وسیلهٔ قلم‌مو.

۳) پدید آوردن صورتْ (هسینگ) مطابق با خود شیء (گونه‌های طبیعی، «وو»، ۱۲۷۷۷).

۴) کاربرد یا توزیع رنگ، مطابق با «نوع» [صورت مثالی].

۵) ترکیب‌بندی درست، یا به صورت تحت‌اللفظی: «طرّاحی متناسب با جایگاه هر چیز.»

۶) شیوهٔ سنتی («چوئان»، ۲۷۴۰)، یا به طور تحت‌اللفظی: «ترسیم بر مبنای الگو یا روش مأثور.»

از میان این قانونها، نخستین آنها از نظر مابعدالطبیعی در جایگاه اول اهمیت است؛ و می‌توان گفت بر هر پنج قانون دیگر، که به خودی‌خود معانی روشن و سرراستی دارند، حاکم است. قانون دوم به نمایش درآوردن شخصیت را، به جای جلوهٔ بیرونی صرف، مقرر می‌دارد. قانونهای سوم و چهارم به حجم و رنگ همچون ابزارهای بازنمایی اشاره دارد. قانون پنجم به نهادن اشیای بازنمایی شده در جایگاههای مناسب و شایسته، بر طبق روابط طبیعی‌شان، دلالت می‌کند؛ از این رو، باید آن را از مفهوم «ترکیب‌بندی» یا «طرّاحی صحنه»، به معنای امروزی، تمیز داد. قانون آخر سرمشق‌گرفتن از شاهکارهای کهن و پای‌بندی به شیوه‌های معهود و قواعد مسلم را می‌طلبد. این قانونهای ششگانه قرابت بسزایی با نظریهٔ زیبایی‌شناسی هندی در این باره دارد؛ ولی هیچ دلیل مقبولی

۱۵۶) اعداد به کار رفته در کنار حروف، بر اساس واژه‌نامهٔ *Chinese-English Dictionary* دو شکل از تلفظ واژهٔ چینی را نشان می‌دهد. ــ م.

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((19)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

در دست نیست که بپنداریم از خاستگاهی هندی نشئت گرفته است.

در خصوص آخرین قانون، می‌توان این نکته را افزود که حالت خودجوشی و بداهه‌سازیِ («شن»، «سهاجه»[۱۵۷]) نقاش را، فراتر و برتر از «قواعد مسلم»، هر چند نه در برابرشان، نیز می‌توان در نظر گرفت، چنان‌که در *بهگَوَدگیتا* آمده است که دانندهٔ برهمن دیگر نیازی به وداها ندارد؛[۱۵۸] یا قدیس آوگوستین می‌گوید: «خدای را عاشق باش و هر چه خواهی کن.» ولی اگر آن وجود وارسته («جیونموکته»[۱۵۹]) یا قدیس، در مقام انسانی برگزیده، چنین آزاد است که اندیشناك وظایفش نباشد، از آن روست که دیگر برای او میان خود و غیرخودْ جدایی نیست. اگر نزد سالکان حقیقی یوگا، باید معرفت تجربی و عینی (پرتْیَکْشَه) چنان باشد که تجلی واقعیات از تجلی صورتهایی که از درون دانسته می‌شوند («جنیانه ـ ستوه ـ روپه» [صورتِ ناب معقول]) تمیزناپذیر باشد، این خودْ گواهی است، نه بر نبوغ، بلکه بر خودِ کمال‌یافته‌ای که به نهایت بلوغ رسیده است («کرتاتمن»[۱۶۰])؛ یعنی چنان ملکهٔ بصیرت کمال‌یافته‌ای که دیگر بیننده نه صرف محسوساتِ برون‌افکنده از اشیا را، بلکه هر چیز را، چنان‌که باید و شاید، کمابیشْ بی‌دوگانگی و ثنویت، می‌بیند، در حالی که به همه چیزْ یکسان عشق می‌ورزد.

بدین سان، هنر یکسره به کمال می‌گراید، کمالی که در آن عناصر تصویری و عناصر صوری نه فقط با یکدیگر ائتلاف و سازش می‌یابند، بلکه سراسر عین هم می‌شوند. در این مقام بعید ولی تقریباً همواره حاضر، همهٔ وجوب و ضرورت هنر از میان می‌رود. متکلمان مسلمان در این دعوی کاملاً حق دارند که یگانه هنرمند حقیقی (مصوِّر) خداوند است، که در اصطلاح هندی «نیرمانه ـ کارکَه»[۱۶۱] خوانده می‌شود.

استعارهٔ خداوند در مقام «هنرمند متعال» در سنت مسیحیت مَدْرسی نیز وجود دارد؛ مثلاً قدیس توماس در *مدخل الهیات*[۱۶۲] می‌نویسد:

همچنان که صورت‌بْخشی به اثر هنری به وسیلهٔ صورت هنر در ذهن هنرمند، که شاید بتوان آن را کلمهٔ ذهنی هنرمند نامید، واقع می‌شود،

157) sahaja

158) *Bhagavad Gītā*, II, 46.

159) jīvanmukta

160) kṛtâtman

161) nirmāṇa-kāraka

162) *Summa Theologica*, Q.74, A.3.

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((20)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

صورت‌بخشی به هر موجود نیز به وسیلهٔ کلمهٔ خداوند تحقق می‌یابد. به همین دلیل، در آثار ممتاز و زینتی، کلام الهی ذکر می‌شود... این کلام که «خداوند آن را مقبول یافت»[۱۶۳]... رضایت خاص خداوند را از کارهای خود، چون هنرمندی که از هنر خویش خشنود است، بیان می‌دارد.

اکهارت نیز پیوسته همین مفهوم را به کار می‌برد. نیازی به ذکر این نکته نیست که مفهوم «آفرینش و خلق» («نیرمانا»[۱۶۴] و «کارما»[۱۶۵]) برگردان دینی[۱۶۶] چیزی است که در مابعدالطبیعه و الهیات از آن با تعابیری چون تجلی، صدور، یا اظهار («سرسیتی»[۱۶۷]) یاد می‌کنند و در روان‌شناسی آن را فقط «هست‌شدن» («اوتپاده»[۱۶۸]، «بهوه»،[۱۶۹] «بتها ـ بهوتا»[۱۷۰] و غیره) می‌خوانند، که به علل ثانوی یا واسطه وابسته است.

چنان‌که نویسندهٔ *چیه تسو یوئان*[۱۷۱] گفته است، «هنگامی که نقاشی به مرحلهٔ کمال الوهی (شن) رسیده باشد، پایانی برای ماده فرا می‌رسد.» چنین برداشتی را در داستان چینی وو تائو ـ تزو[۱۷۲]ی نقاش نیز می‌توان دریافت: وی بر دیوارهٔ قصر چشم‌انداز پرشکوهی از کوهها، جنگلها، ابرها، پرندگان، آدمیان و همه چیز، چنان‌که در طبیعت است، یعنی نسخه بدلی از تصویر جهان، نقاشی کرد. در حالی که امپراتور، کارفرمای وی، این نقاشی را می‌ستود، وو تائو ـ تزو به دری بر دامنهٔ کوه اشاره کرد و امپراتور را فراخواند تا از آن داخل شود و عجایب درون را نظاره کند. بدین گمان که امپراتور به دنبال او خواهد آمد، نخست خود به درون رفت؛ ولی در بسته شد و نقاش هرگز دوباره دیده نشد. به همین ترتیب، ناپدید شدن اثر هنری، هنگامی که به کمال رسیده باشد، به شیوه‌ای اسطوره‌ای در افسانه‌های دیگر نیز آمده است؛ همچون افسانهٔ اژدهایانی که از نقش روی دیوار به پرواز درآمدند، که نخستین بار دربارهٔ چانگ شنگ یو[۱۷۳]ی هنرمند در سلسلهٔ لیانگ[۱۷۴] گفته شده است.

چنین است کمالی که هنر و هنرمند به سویش می‌گرایند، هنرْ حیاتِ مجسم می‌شود و هنرمند فراسوی مرزهای فهم و درك بشری

۱۶۳) نظیر تعبیر قرآنی «فتبارک الله احسن الخالقین» مؤمنون (۱۴): ۲۳. ــ م.

164) nirmāṇa

165) karma

166) bhaktivāda

167) sṛ ṣti

168) utpāda

169) bhava

170) yathā-bhūta

171) *Chieh Tzŭ Yüan*

172) Wu Tao-Tzŭ (689-758)
از برجسته‌ترین نقاشان چین در سدهٔ هشتم میلادی که عمدهٔ هنر خود را وقف مضامین بودایی کرده بود. گویند او سیصد دیوارنگاره نقش کرده بود که همهٔ آنها در جریان مقابله با آیین بودا در قرن بعدی از میان رفت. دربارهٔ آثارش گفته‌اند: نقشهایش چون تندیسهایی بوده که «گویی از تصویر قدم بیرون می‌نهادند و به آن باز می‌گشتند.» ــ به نقل از Laurence Binyon, *The Spirit of Man in Asian Art*, p.65 . ــ م.

173) Chang Sêng Yu

174) Liang Dynasty

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((21)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

را درمی‌نوردد. ولی آیا در نظر کسی که می‌پندارد به‌راستی برهمن را می‌شناسد یا عشقی کامل و واقعی به خدا دارد، دعوی آزادی و تفوق بر نظم و قاعده‌مندی («اناکاره»[۱۷۵]) از جانب انسان هنرمند، به الوهیت رساندن و فوق انسان شمردن کسی که انسان است، ستایش عصیان و استقلال ـــ چنان‌که در دوران مدرن، نبوغ بشری را به خدایی رسانده‌اند و بلهوسیهای آن را می‌ستایند ـــ آشکارا نابخردانه یا، به قول مسلمانان، «کفرآمیز» نیست؟ غایت آزادی بداهه‌سازی [در هنر آسیایی] به‌راستی فقط در چنان تجلی بی‌کوششی قابل درك است که در طی آن، هنر و هنرمند به کمال می‌رسند؛ ولی هر آنچه بدین گونه امکان وقوع نمی‌یابد دیگر اصلاً «هنر» نیست. در این میان، راه رسیدن به آزادی هیچ ربطی به عصیانگری عمدی یا بدعت و نوآوری سنجیده ندارد؛ دست کم به بیان حال خویش[۱۷۶] از طریق کارکردِ [هنری، که اساس هنر مدرن است] کمترین ارتباطی ندارد. قواعد مسلم [هنر] را باید مَرکبی شمرد که بداهه‌سازی و ابتکار، در حد مقدور بشر، هدایت آن را به عهده می‌گیرد؛ نه قیدی بر دست و پای هنرمند. چنین قواعدی برای هر موجود مختاری ضروری است؛ چنان‌که در هند، در ضمن بحث دربارهٔ نمایش گفته‌اند:

> همهٔ کارهای فرشتگان، چه در خانه در جای خودشان، و چه در بیرون در دمادم حیات، با فکر و عقل سر می‌زند. کارهای انسانها با کوشش هشیارانه پیش می‌رود. از این روست که کارهایی که قرار است انسانها انجام دهند، به تفصیل تعریف می‌شود.[۱۷۷]

قدیس توماس نیز گفته است:

> ذات و اراده فقط در جایی متحدند که همهٔ نیکی در ذات کسی که اراده می‌کند گرد آمده باشد... چنین چیزی را دربارهٔ هیچ مخلوقی نتوان گفت.[۱۷۸]

هر چه بیشتر هنرمند به این سو گرایش یابد که انضباط و قاعده‌مندی‌اش در کار با اراده‌اش مقارن شود، بی‌تردید به این قواعدْ خودآگاهی کمتر و کمتری می‌یابد. برای اهل فن و استادان مسلم، شهود و عمل ظاهراً حتی پیش از اینها مقارن گشته‌اند. ولی در هر

175) anācāra

176) self-expression

177) *Nāṭya Śāstra*, II,5.

178) St.Thomas, *Summa Theologica*, I, Q.59, A.2.

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((22)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

مرحله‌ای، هنرمند از این قواعد لذت می‌برد، چنان‌که استادِ زبان از دستور زبان لذت می‌برد؛ هرچند ممکن است بدون مراجعهٔ مستمر به رساله‌های صرف و نحو سخن گوید. جوهرهٔ هنر این است که کثرت طبیعت را به [وحدت] نظم بازمی‌گرداند؛ بدین معنا که هنرمند «همهٔ مخلوقات را برای بازگشت به سوی خداوند مهیا می‌سازد.»

چندان نیازی به ذکر این نکته نیست که هنر، بنا به تعریف، ذاتاً قراردادی («سَمکتیته»[۱۷۹]) است؛ زیرا فقط بنا به قرارداد است که می‌توان طبیعت را قابل درك و فهمیدنی کرد، و فقط به وسیلهٔ نشانه‌ها و نمادها (پرتیکه، روپه) مفاهمه ممکن می‌شود. مثال خوبی از اینکه چگونه قراردادی بودن هنر به نظرمان عادی و مسلم می‌آید، در داستان استاد نقاش مشهوری آمده است که او را برای نقاشی از بیشهٔ خیزرانی به کار گمارده بودند: نقاش با مهارت تمام، سراسر نقاشی را با رنگ سرخ رنگ‌آمیزی کرد. کارفرما زبان به اعتراض گشود که رنگ این نقاشی غیرطبیعی است. نقاش جویا شد: «مگر به چه رنگی بایستی رنگ‌آمیزی می‌شد؟» کارفرما پاسخ گفت: «البته، به رنگ سیاه.» و هنرمند گفت: «چه کسی تا کنون خیزران با برگ سیاه‌رنگ دیده است؟!»[۱۸۰]

همهٔ موضوع نمادپردازی (پرتیکه = نماد) را شنکره چاریه[۱۸۱] در شرح *ودانته سوترَه‌ها*[۱۸۲] تشریح کرده است. او با تأیید این گفته که «همهٔ کسانی که اینجا با نوای چنگ سرود می‌خوانند، 'او' را می‌خوانند» خاطرنشان می‌سازد که «او» در اینجا فقط به ربّ اعلا اشاره دارد و بس، که اوست مطلب و مقصود غایی، حتّی در سروده‌های دنیایی. دربارهٔ اظهارات مربوط به تجسد خداوند به هیئت آدمی، که در متون مقدس هندو آمده است، می‌گوید: ما پاسخ می‌گوییم که ربّ اعلا ممکن است، هرگاه بخواهد، شکلی جسمانی به خود گیرد که از مایا[۱۸۳] حاصل می‌شود، تا پرستندگان مخلص خویش را خشنود سازد. باید گفت که همهٔ اینها صرفاً از باب تمثیل و تشبیه است؛ چنان‌که گاه می‌گوییم برهمن اینجا یا آنجاست، حال آنکه در واقع، او فقط در مقام جلال خویش است.[۱۸۴] دوسن در کتاب *فلسفهٔ*

179) saṁketita

۱۸۰) مقصود این است که بنا بر عرف نقاشی، خیزران را به رنگ سرخ تصویر می‌کردند؛ در حالی‌که برگ خیزران نه سیاه است و نه سرخ، بلکه به رنگ سبز است. ــ م.

181) Śaṅkrâcārya (C. 788-820)

182) *Vedânta Sūtras*, I, 1, 20.

۱۸۳) Māyā، به معنای نیروی خلاق، یا مهامایا، الههٔ هندویی، که تشخصی است از قدرت ایجادکنندهٔ پدیدارهای ذهنی. ــ م.

184) Cf. *Vedânta Sūtras*, I, 2, 29.

اُپنیشَدها دربارهٔ بازنمایی موجودات نامرئی به صورت مرئی بحث کرده است.[۱۸۵]

قراردادی بودن هنر کمترین ربطی به ساده‌سازی سنجیده (آن‌چنان که در طرّاحی مدرن سراغ داریم) یا تنزل در بازنمایی (چنان که غالباً تاریخ‌نگاران هنر آن را مسلّم فرض کرده‌اند) ندارد. به‌راستی بداقبالی است که واژهٔ «قراردادی» از قضا در معنایی چنین ناخوشایند در خصوص هنر مبتذل به کار رفته است. هنر مبتذل همانا هنری است که دیگر تأثیرگذار و پویا نیست، بلکه فقط خود را می‌نماید؛ در آن دیگر هیچ تناظر واقعی میان عناصر صوری و عناصر تصویری وجود ندارد؛ معنای آن [یا به عبارتی، عناصر صوری آن] بر اثر ضعف یا ناهماهنگیِ عناصر تصویری خنثا و بی‌اثر شده است. ولی در اغلب موارد، مثلاً در هنر یونانی‌مآب[۱۸۶] متأخر، این هنر در واقع، نسبت به مراحل اولیه یا کلاسیك همان رشته از هنر، «بسی کمتر» قراردادی است. هنر حقیقی، هنر ناب، هرگز به رقابت با کمالِ دست‌نایافتنیِ جهان برنمی‌خیزد؛ بلکه تنها بر منطق و معیارهای خویش تکیه می‌زند و نمی‌توان آن را با موازین حقیقت یا خیر، که در حوزه‌های دیگرِ فعالیتهای بشری قابلِ استفاده است، آزمود. اگر، مثلاً شمایلی بازوها و سرهای متعددی داشته باشد، یا در آن، مشخصه‌های انسان و حیوان درآمیخته باشد، محاسبه و مشاهده ما را یاری خواهد کرد تا دریابیم آیا آن شمایل‌نگاری درست («آگَمارتها ویسامْوادی»[۱۸۷]، «شاسْتْرَمانه»[۱۸۸]) است یا نه؛ ولی فقط واکنشمان به حالت پویایی و نظم خاص آن ما را قادر می‌سازد که در مقام اثری هنری درباره‌اش داوری کنیم. اگر در نقاشی‌ای کریشنا[۱۸۹] به صورت اغوا کنندهٔ زنان و دختران شیرفروش براجه[۱۹۰] تصویر شود،[۱۹۱] به‌راستی مضحك است که بر آن نقاشی از نظر اخلاقی چنان خرده بگیرند که گویی الگویی رفتاری ارائه کرده است؛ زیرا هنر در اینجا، بنا بر قراردادی که به‌خوبی فهمیده شده است، با رابطهٔ طبیعی جانِ آدمی با خداوند سر و کار دارد[۱۹۲] («همهٔ خلق نسبت به خداوند، مادینه‌اند»). اگر این سنت را نتوانیم بفهمیم یا نخواهیم بپذیریم، این

185) Deussen, *Philosophy of the Upanishads*, pp. 99-101. برای بحث دربارهٔ «علامت» و «نماد»، نک: همان، ص ۱۲۵–۱۲۷. ــ م.

186) Hellenistic

187) āgamârthâvisaṁvādi

188) śāstramāna

۱۸۹) کریشنا یا کرشنه (Kṛṣṇa، به معنای تیره) هشتمین و مهم‌ترین تجلی ویشنو، یکی از سه خدای بزرگ هندوان. افسانهٔ کریشنا، به تفصیل در دو کتاب حماسی بزرگ هندی *مهابهاراته* (*مَهَه‌بَهَه‌رَته*) *Mahabharata* و *پورانه‌ها* *Puranas* آمده است. بر اساس اساطیر، کمسه (Kamsa) غاصب تاج و تخت ولایت مَتْهورا (در غرب اوتارپرداش) به ظلم و بیداد حکومت می‌کرد تا آنکه ویشنو، به صورت کریشنا، در طایفهٔ وریشنی، از قبیلهٔ یادَوَه، تولد یافت تا شر او را دفع کند. سرانجام، پس از ماجراهای بسیار، کریشنا به یاری برادرش، کمسه را از حکومت متهورا برانداخت و او را کشت. در پی زد و خوردی در قبیلهٔ یادوه، برادر و پسر کریشنا کشته شدند و او برای سوگواری به جنگل رفت؛ ولی در آنجا با تیر شکارچی‌ای، که او را به جای آهو گرفته بود، کشته شد. ــ م.

190) Braja

۱۹۱) بنا بر روایت اساطیری در *بَهَه‌گوته پورانه* و *مهابهاراته*، پس از آنکه کریشنا در جوانی از نزد کمسه گریخت، در میان گاوچرانان دهکدهٔ ویرندابان (در ۱۲۹ کیلومتری جنوب دهلی) مسکن گزید و شبانی پیشه کرد. ولی آواز خوش نی و اطوارش چنان اغواگر و دل‌ربا بود که ←

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((24)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

چیزی جز اعلامِ ناتوانی‌مان برای داوری زیباشناسانه در این مورد خاص نیست.

شاید بتوان پاره‌ای ملاحظات دیگر را نیز دربارهٔ کیفیت فرودست و ابتذال در هنر عرضه کرد. ابتذالْ متضادِ «پیشرفت» نیست؛ بلکه به معنای نقص ماهوی و نداشتن کمال است. هرگونه نبود کمال مادی در اثر هنری از نقص هنرمند آن پرده برمی‌دارد. رسیدن به چنین کمالی از ارادهٔ انسان برمی‌آید و برای او مقدور است. واضح است که نخستین ملاحظهٔ هنرمند و صنعتگر باید دربارهٔ خوبیِ اثری باشد که قرار است پدید آید؛ زیرا فقط در این صورت است که می‌تواند مضمون [اثر] خود را بستاید؛ اما در مورد [تشخیص] خوب بودن اثر هنری، بدین معنا، باید قوهٔ نقد سخت‌گیرانه و سنجیده‌ای ما را راهنمایی کند. ولی نباید از این امر غفلت ورزید که حتی آثاری که در جلوهٔ بیرونی‌شان نقص دارند، چه در اصلْ ناقص بوده باشند و چه بر اثر آسیب چنین شده باشند، شاید هنوز تصویر سالم و بی‌کم و کاستی به ذهن بیننده القا کنند؛ زیرا در مورد اول، چون تصویر ابداع خود هنرمند نیست، بلکه میراثِ او [از عالم بالا]ست، می‌توان آن را، به رغم تجسم ناقصش، به درستی فهمید و دریافت؛ و در مورد دوم، «صورت»ی که سائقهٔ اثر هنری بوده در هر بخش از اثر مندرج است؛ از این رو، در هر آنچه از اثر باقی مانده است حضور دارد. از اینجا معلوم می‌شود که چرا چنین آثاری شاید برای برانگیختن تجربهٔ زیباشناسانهٔ واقعی در بیننده‌ای قوی‌الذهن بس باشند: چنین کسی، با بهره‌مندی از توان تخیل خویش، همهٔ آنچه را اثر فاقد آن است، به همان صورت فراوردهٔ اولیه، بازمی‌یابد. البته، در اغلب اوقات، آنچه به جای درک اثر مبتذل یا آسیب‌دیده پیش می‌آید، فقط لذت عاطفی محض است که از تداعی معانی و حسرت گذشته[۱۹۳] (واسناکوا[۱۹۴]) حاصل می‌شود.

دو گونهٔ متمایز از ابتذال در هنر یافت می‌شود: یکی با نقصان التذاذ حسی از اثر متناظر است و دیگری نمایانگر نوعی وقار پیرانه‌سری، و نه تعلّق [طبیعی] حیوانی به مظاهر چشم‌گیر حسی،

← زنان و دختران گاوچرانان، از جمله معشوقه‌اش رادها (Radha)، همسر گاوچرانی که شوی خود را ترک گفته بود، دل در گرو مهرش نهادند. — م.

۱۹۲) فرقهٔ صوفی بهاکتی (Bhakti به معنای ایثار) سرسپردگی و دل‌دادگی رادها و زنان دیگر را به کریشنا نمادی از پاک‌بازی و دست کشیدن از همهٔ علایق در راه عشق به خدا می‌دانند. — م.

193) nostalgia

194) vāsanā qua

است. ضروری است که میان فروکشِ [زیبایی] و وقار بیش از حدِ آنچه زمانی هنری قوام یافته بوده است با بی‌پیرایگی و سادگیِ صورتهای اولیه، که شاید اغواگری کمتری داشته باشند ولی مرتبهٔ والاتری از اندیشمندی را بیان می‌دارند، فرق بنهیم. افراط در وقار و طمطراق ابزارها را در هنرها به خوبی می‌توان در تولیدات نمایشی و کنسرتهای مدرن و در کیفیت اصوات پروردهٔ خوانندگان و سازهایی چون پیانو نشان داد. همهٔ این ابزارهایی که در خدمت هنرمندند ابزارهای ناکامی و شکست اویند مگر در موارد نادری که او باز بتواند، با عشق راستینی به موضوع دلخواهش، ما را وادارد تا آن ابزارها را به فراموشی سپاریم. کسانی که به چنین هنرهای آسایش‌بخش و راحتی خو کرده‌اند، در معرض این خطر واقعی قرار دارند که فراورده‌های هنری‌ای را که ریزه‌کاری و رنگ و لعاب کمتری دارند، نه بر مبنای زیبایی‌شناختی، بلکه محضِ تنبلی و راحت‌طلبی، طرد کنند. در مقابل، می‌توان یاتراها[۱۹۵] را در نظر آورد که «بدون طرّاحی زمینهٔ صحنه و بدون نمایش هنرمندانهٔ لباسها می‌توانستند هیجانهایی برانگیزند که این روزها به‌ندرت می‌یابیم». از سوی دیگر، می‌توان به هنرهای سراسر پیچیده‌ای نظیر نمایشهای «نو» در ژاپن اندیشید که در آن، ابزارهای نمایش به حداقل کاهش یافته است و با آنکه به چنان مرحلهٔ والایی از کمال که مضمون می‌طلبد، رسانیده شده‌اند، یکسره از هرگونه عنصر تجمل عاری‌اند. این نگرش را رابیندرانات تاگور[۱۹۶] در خصوص اجرای موسیقی هندی به بحث نهاده است. او می‌گوید:

> استادان آوازه‌خوانمان کمترین زحمتی برای اینکه صدا و حالتی جذاب داشته باشند برخود هموار نمی‌سازند... آن دسته از شنوندگانی که سلایقشان خواهی‌نخواهی ارضا می‌شود، دونِ آناند که توجه هر هنرمند برخوردار از حرمت نفس را به خود معطوف دارند.

حالَ آنکه

> آن شنوندگانی که قدر هنر را می‌شناسند، بدان خرسند می‌شوند که ترانه را به مدد احساس خویش در ذهنشان کامل سازند.

۱۹۵) در سانسکریتی به نمایش «نتکه» (nataka) می‌گویند (از ریشهٔ nat و nrit به معنای رقصیدن). از اینجا روشن می‌شود که رقص چه نقش مهمی در نمایش هندی داشته است. آیینهای پرستش شیوا و ویشنو، به ویژه کریشنا، تجسد ویشنو، با رقصهای پانتومیمی همراه بود. اجراهای عمومی این نوع نمایشها که یاتراها(Yātrās) نامیده می‌شود، تا به امروز در ناحیهٔ بنگال از شبه‌قارهٔ هند برقرار مانده است. ــ م.

196) Rabindranath Tagore (1861-1941)
شاعر و متفکر و نویسندهٔ برجستهٔ هندی.

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((26)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

به عبارت دیگر، در حالی که زیبایی صوری «ذاتی» هنر است، دلربایی و پسندیدگی تحقیقاً از حسنْ تصادف حاصل نمی‌شوند؛ بلکه به معنای سنجیدهٔ کلمه، «عرضیاتِ» هنرند که، بسته به مورد، ممکن است شادمانه یا غمگنانه باشند.

اکنون در جایگاهی هستیم که بتوانیم ویژگیهای متفرّد هنر شرقی را با دقت بیشتری توصیف کنیم. شمایل در هند یا خاور دور، چه تراشیده و چه نقاشی شده، نه تصاویری یادمانی‌اند و نه نمایش کمال مطلوب؛ بلکه نمادهایی بصری‌اند که به معنای ریاضی ذهنی‌اند. شمایلی از خدایی که به صورت آدمی تجسم یافته، از نوع یَنْتْرَه[۱۹۷]، یعنی بازنمایی هندسیِ یکی از خدایان، یا از نوع مَـنْتْرَه[۱۹۸]، یعنی بازنمایی شنیداری یکی از خدایان، است. غرابت این شمایل مستقیماً به این شرایط بستگی دارد و توضیح آن به طرز دیگری ممکن نیست؛ ولو ما از این بی‌خبر بودیم که در عمل، آنچه تصویر را پدید می‌آورد همان منتره است، نه قوهٔ باطنی بینایی. بر همین اساس، شمایل هندی یکباره همهٔ میدان دید را پر می‌کند، همه چیز به یك میزان واضح و ضروری است؛ چشمان بیننده، برخلاف بینایی تجربی، از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر سیر نمی‌کند و لازم نیست تمرکز معنا را در بخشی از آن بیش از بخش دیگر جستجو کند، برخلاف آنچه در هنر «نمایشگرانه» مرسوم است.[۱۹۹] هنگام تماشای آن، هیچ احساسی از پوست و گوشت به بیننده القا نمی‌شود؛ بلکه همهٔ آنچه احساس می‌شود فقط سنگ و آهن و رنگ است. شیء فقط تصویری نقش شده از یك یا چند تایی از این مواد است، نه نسخهٔ بدل («سَوَرنهٔ»[۲۰۰]) فریبنده‌ای از علّت عینیِ احساس. اجزای شمایل پیوند اندام‌واری باهم ندارند؛ زیرا قصد نداشته‌اند که آنها طبیعی و زنده کار کنند؛ بلکه پیوند آنها ذهنی است، آن‌چنان که اجزای لازم نوع خاصی از عمل در قالب رسانه‌ای مرئی و ملموس بیان شده‌اند. منظور این نیست که آن اجزای گوناگون پیوندی با یکدیگر ندارند، یا آن کلْ یکپارچه نیست؛ بلکه رابطهٔ میان اجزا به جای آنکه کارکردی باشد، ذهنی است. همین اصول به همان اندازه که در مورد شمایل‌نگاری صادق است،

197) yantra

۱۹۸) mantra به معنای ورد و افسون؛ در اصل سرودهایی از *وداها* بود که کاهنان در آیینهای خاص می‌خواندند. بعدها به صورت اورادی درآمد که مرشدان آنها را برای تمرکز و مراقبه به مریدان می‌آموختند. ــ م.

۱۹۹) منظور از هنر نمایشگرانه (theatrical) هنری است که برای نمایش (نه برای آیینها یا مقاصد و کارکردهای دینی یا دنیوی) پدید می‌آید. نوع بصری هنر نمایشگرانه همان است که برای عرضه و نمایش در نگارخانه‌ها پدید می‌آورند. ــ م.

200) savarṇa

در خصوص نقاشی منظره نیز صدق می‌کند.

در هنر غربی، عموماً تصویر را چنان طرّاحی می‌کنند که گویی آن را در قاب یا از درون پنجره‌ای می‌بینند. همین برداشت برای بینندهٔ تصویر نیز پیش می‌آید. ولی تصویر شرقی به‌راستی فقط در ذهن و دلمان وجود دارد و از آنجا به فضای بیرونی فرافکنده یا بازتابیده می‌شود. بازنمایی غربی چنان تدبیر شده که گویی از منظر ثابتی نگریسته می‌شود و باید از لحاظ بصری مقبول و پذیرفتنی باشد؛ ولی نقاشیهای منظره‌ای چینی نوعاً چنان‌اند که از بیش از یك منظر بدانها نگریسته می‌شود یا به هر حال از منظری قراردادی، نه «حقیقی»، رؤیت می‌شوند. اینجا دیگر، فهمیدنی بودنِ نقاشی ضروری است ولی پذیرفتنی و قابل قبول بودنش در میان نیست. در نقاشی، عموماً برجسته‌کاری[۲۰۱]، یعنی مثلاً پرداخت طرح در نور مجرد، صورت می‌گیرد و بدین سان، نقاشی «حالتی» از پیکره‌تراشی پنداشته می‌شود؛ ولی هیچ‌گاه پیش از تأثیر اروپا [بر هنر شرقی] در سدهٔ هفدهم، اثری از کاربرد سایه‌روشن[۲۰۲] در میان نیست. همواره روشهای بازنمایی فضا در هنر کمابیش با شیوه‌های مرسوم رؤیت در روزگار آن هنر متناظر است و چیزی بیش از این مورد نیاز هنر نیست. پرسپکتیو چیزی جز ابزارِ به خدمت گرفته شده برای القای مفهوم فضای سه‌بعدی به بیننده نیست، و در میان انواع مختلف پرسپکتیو که به کار رفته است، نوعی که «علمی» نامیده می‌شود هیچ مزیت خاصی از دیدگاه زیبایی‌شناختی ندارد. اَسَنگه[۲۰۳] دربارهٔ این دیدگاه چنین توضیح می‌دهد:[۲۰۴] «با اینکه هیچ برجسته‌کاری واقعی در نقاشی نیست، باز هم عیناً آن را می‌بینیم.»[۲۰۵] این نظر از همین دیدگاه در *لَنکَوَتاره سوتره*[۲۰۶] تکرار شده است. پس اگر رشد «بازنمایی فضایی»[۲۰۷] را پیشرفتی در هنر بپنداریم، همان قدر بر طریق صوابیم که در پی برقراری سلسله مراتب سبک‌شناختی بر اساس دقت کم یا زیاد در مشاهدهٔ طبیعت باشیم. نباید فراموش کرد که ذهن از عوامل، و بلکه مهم‌ترینِ عوامل، در شناخت طبیعت است. و این دیدگاه، هرچند در اروپا به فراموشی سپرده شده، در آسیا

201) nimnônnata, natônnata

202) chāyâtapa

203) Asanga

204) "citre... natônnataṁ nâsti ca, dṛśyate atha ca."

205) *Mahāyāna Sūtrâlaṁkāra*, XIII, 17.

206) *Lankâvatāra Sūtra*, ed. Nanjio, p.91.

207) Raumdarstellung نقاشان مکتبهای هلندی و فلاندری برای نخستین بار اصول مناظر و مرایای فضایی یا بازنمایی فضایی (Raumdarstellung) را در آثار خود به کار بستند. آثار یان وان در هایدن (۱۶۳۷–۱۷۱۲) و منظره‌های هولبما نمونه‌هایی از این شیوه‌اند. ــ م.

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((28)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

بیش از دوهزار سال حضور مداوم داشته است.

در حالی که هنر اروپایی به طور طبیعی در لحظه‌ای از زمان، عمل توقف یافته یا جلوهٔ نور را به تصویر می‌کشد، هنر شرقی وضع مستمر و پیوسته‌ای را بازنمایی‌می‌کند. بر حسب اصطلاحات سنتی اروپا، باید این موضوع را چنین بیان کنیم که کوششهای هنر مدرن اروپا، اشیا را، آن‌چنان که به خودی خود هستند، بازنمایی می‌کند؛ ولی هنر آسیایی و مسیحی می‌کوشد اشیا را چنان بازنماید که نسبت آنها را با خداوند یا مبدأ، بیشتر بیان کند. در خصوص مقصود از بازنمایی وضع مستمر، مثالهایی را می‌توان ذکر کرد: در دین هندو، با آنکه بودا [ح۵۶۳-۴۸۳ق.م] در اعصاری بس دور به «اشراق عظیم» نایل آمد، تجلی‌اش همچنان در دسترس است و چنین خواهد ماند. رقص شیوا[۲۰۸]، نه فقط در جنگل تارکَه[۲۰۹] و نه حتی در چیدامبارام[۲۱۰]، بلکه در دل پرستشگران واقع می‌شود. کریشنا لیلا [= بازی کریشنا][۲۱۱] رویدادی تاریخی نیست که نیلَکَنْتَهَه[۲۱۲] [= گردن‌نیلی] ما را به یاد آن می‌اندازد؛ بلکه، با استفاده از تعابیر مسیحی، «نمایشی است که از ازل، پیش از همهٔ مخلوقات، بازی می‌شده است.» این دیدگاه به هیچ روی برای استادان مَدْرسی اروپا ناشناخته نبود، و هنوز در آنچه فقدان حسّ تاریخی هند می‌خوانند بازتاب دارد؛ حال آنکه [جهان] اسلام و چین در این مورد از هند به عالم دنیا نزدیك‌ترند؛ هرچند که به اندازهٔ اروپای مدرن به گرفتاری دنیا دچار نیامده‌اند. دیدگاه [فراتاریخیِ] هندوان دربرگیرندهٔ تعلیلی است برای دلبستگی هندوان به صورتهای کلی و مُثُل و بی‌اعتنایی‌شان به جلوه‌های ناپایدار و گذرا. شاید کسی بگوید چنین نیست که جلوه‌های گذرا پوچ و بی‌معنا باشند؛ بلکه قدر آنها به همان اندازه شناخته می‌شود که «تحت صورت ابدی»[۲۱۳] در نظر گرفته شوند؛ و حال که مضمون اصلی اثر هنری نه حادثه و رویداد، بلکه نوع فعالیت است، چگونه شرق می‌توانسته به سایه‌روشن [در نقاشی] علاقه‌مند بوده باشد. یا پوچ‌گرایانی[۲۱۴] که شاید منکر اصل وجود تاریخی بودا باشند یا این

۲۰۸) شیوا (در سانسکریت به معنای سعادتمند و فرخنده) یکی از خدایان آیین هندوست که همراه با برهما (خدای خالق) و ویشنو (خدای حامی) تثلیث آیین هندو (trimurti) را تشکیل می‌دهد. نماد عمومی‌اش «لینگا» (linga، نموداری از اندام رجولیت) است که انرژی خلاق جهان را بازمی‌نماید. او را به نامهای فراوانی می‌خوانند: مَهادوا از جنبهٔ خلاقیت؛ مهاکالا ازَ جنبهٔ تخریب. او با هر رقص خود می‌آفریند یا ویران می‌کند. بدین سان، سخن از رقص شیوا سخن از کَون و فساد است. ــ م.

209) Tāraka

۲۱۰) چیدامبارام شهری است در جنوب شرقی ایالت تامیل نادو، در جنوب هند. در معبد مشهور این شهر مجسمه‌ای از شیوا در حال رقص (نتاراجا) قرار دارد که بقایایی از هنر دراویدی است. چیدامبارام نماد مرکزی جهان هندو و نیز نماد دل آدمی است، و رقص کیهانی نیز در آنجا اجرا می‌شود. ــ م.

۲۱۱) Krsna Līla، به داستان رقص و بازی کریشنا با دختران و زنان گاوبانان وریندابانی (که گوپی gopi نامیده می‌شوند) اشاره دارد. نمایشهای مرتبط با آن هنوز در آیین پرستش کریشنا در شمال هند رواج دارد. ــ م.

۲۱۲) Nīlakantha، شاید در اینجا منظور از آن خود شیوا باشد که او را به صورت مردی با گردن آبی‌رنگ که مارهایی برگرد آن و بدنش پیچیده‌اند، نمایش می‌دهند. ــ م.

۲۱۳) sub specie aeternitatis (در لاتینی به معنای «تحت صورت ابدی») اصطلاحی است که، به ویژه در فلسفهٔ اسپینوزا، ←

را انکار کنند که آموزه‌های بودایی به‌راستی تعلیم داده شده است و این‌چنین به واقعیت تاریخی زندگی بودا بی‌اعتنایند، چگونه ممکن است دربارهٔ چهره‌نگاری بودا کنجکاو باشند؟ آیا به‌راستی چنین درخواستی نامعقول نیست که از هر هنری راه حلی برای مسائل بازنمایی بطلبیم، حتی اگر این مسائل از دل‌مشغولیهای انسانهای معاصرِ آن یکسره به دور باشد؟

از آنچه گذشت شاید چندان نتوان پیش‌بینی کرد که مفهوم صورتهای کلی و مُثُل در چهره‌پردازی از اشخاص، یعنی در مواردی که مدل در برابر دیدگان یا حافظه حاضر (پرتیَکْشَه) باشد، نیز تسری دارد. درست است که چهره‌نگاره‌های کلاسیك هندی بایستی شباهتی قابل تشخیص، یا حتی ستایش‌برانگیز، با مدل اصلی می‌داشتند. پیش از این نیز دیدیم که «سادرشیه»، هماهنگی محتوا و قالب، در نقاشی ضروری است. این نکته نیز روشن شده است که دو اصطلاحِ مختلف اما مرتبطِ «سَدْرشی»[۲۱۵] [= شباهت ظاهری] و «سوسَدْرشی»[۲۱۶] [= شباهتِ واقعی و بی‌کم و کاست] هنگامی به کار می‌رود که قرار باشد شباهت دقیق و واقع‌نمایانه‌ای بیان شود. کارکرد چهرهٔ تصویرشده[۲۱۷] در آغازْ جانشینی برای حضور زندهٔ صاحب تصویر بود. یکی از کهن‌ترین رساله‌ها، *چیْتَرَلَکسَنَهٔ*[۲۱۸] تانجوری[۲۱۹]، منشأ نقاشی را در جهان به این موضوع بازمی‌گرداند، و، با این همه، در واقع فقط به ویژگیهای خاص قیافه‌شناسی[۲۲۰] گونه‌ها می‌پردازد. مورد بعدی، که در یکی از داستانهای *ویکرمَچَریتره*[۲۲۱] روی داده، حتی آموزنده‌تر است: در این داستان، شاه چنان دل‌بستهٔ ملکه است که هیچ‌گاه او را از خود جدا نمی‌سازد، حتی در مجلس شورا؛ ولی درباریان چنین انحرافی از عُرف و آیین را ناپسند می‌شمرند و شاه رضایت می‌دهد که به جای ملکه، نقاشی‌ای از چهرهٔ او در اختیار داشته باشد. به نقاش دربار اجازه می‌دهند ملکه را ببیند. نقاش درمی‌یابد که ملکه پَدْمِنی[۲۲۲]، یعنی «بانوی نیلوفرین» است: یکی از چهار نوعی که ادیبان هندو، بر حسب اصول قیافه‌شناسی و شخصیت، برای زنان قایل بودند. او ملکه را به همین نحو، «بر طبق

← در خصوص ادراک پدیدارها به کار رفته است. در فلسفهٔ وی، امور ناپایدار جهانْ اشیا و عوارض و اعراض‌اند و امور پایدار عالمْ ذوات و قوانین‌اند. بر پایهٔ این فلسفه، عقل از پَس انبوه عوارض متغیر و جزئی در جستجوی قوانین و اصول تغییرناپذیر است؛ ولی این عوارض متغیر تابع آن قوانین ثابت و جاودانه‌اند؛ یا به عبارتی، «تحت صورت ابدی» آنها قرار دارند. از این‌رو، با آنکه بشر از درک این امور متغیر ناتوان است. از راه قوانینی که همهٔ این جزئیات متغیر بر طبق آن اداره می‌شوند، می‌تواند آنها را درک کند. ــ م.

214) Sūnyavādin

215) sadṛ śi

216) susadṛ śi

217) ākṛ ti, pratikṛ ti

218) *Citralakṣaṇa* به معنای نشانه‌های تصویری. ــ م.

219) Tanjur [Tanjore]

220) lakṣaṇa

221) *Vikramacaritra*

222) padminī

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((30)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

علایم ویژهٔ بانوی نیلوفرین»[۲۲۳]، نقاشی می‌کند. با این همه، آن چهره‌نگاره را نه فقط تصویر[۲۲۴]، بلکه «وجههٔ باطنی ملکه»[۲۲۵] می‌شمارند. همچنین در چین و هم در هند، چهره‌نگاره‌های نیاکانی را سراغ داریم؛ اما اینها را معمولاً پس از مرگ تهیه می‌کردند. این تصاویر تا جایی که محفوظ مانده‌اند، بیش از آنکه شباهتی واقع‌نمایانه داشته باشند، ویژگی تصاویر یادمانی (در زبان چینی، «یینگ ـ تو»[۲۲۶] به معنای نمودار شبح) را دارند. در *پرَتیما ـ ناتکه*[۲۲۷]، قهرمان، در حالی که از مهارت در ساخت تندیسها در نیایشگاه نیاکان شگفت زده شده است، تشخیص نمی‌دهد که آنها تندیسهای پدر و مادر اویند و از خود می‌پرسد که نکند آنها نمادهایی از خدایان باشند. حتی به ردّیه‌ای بر چهره‌نگاری برمی‌خوریم:

> تصویرهای فرشتگانْ نیکی‌پرور است و ما را به سوی ملکوت رهنمون می‌شود؛ ولی تصویرهای آدمیان و دیگر موجودات فانی نه به ملکوت می‌انجامد و نه به کام‌یابی اثر.[۲۲۸]

چهره‌نگاره‌های نیاکانی چینی از شخصیت‌سازیهای فردی عاری نیست؛ ولی این امر فقط نشان‌دهندهٔ تصرفی ناچیز، و نه اساسی، در قاعدهٔ کلی است؛ کتابهای چهره‌نگاریِ [چینیِ] («فو شن»[۲۲۹]، یعنی جان تصویرگر) فقط به انواع چهره، قوانین تناسبات، ابزارهای مناسب و انواع ضربات قلم‌مو که برای نمایش چین و شکنها در نقاشی لازم است می‌پردازد. [در این کتب تأکید شده که] جوهره و ذات موضوع باید به تصویر کشیده شود؛ ولی هیچ چیز دربارهٔ دقتهای کالبدشناسانه گفته نشده است. کیوئو کونگ ـ چئنِ[۲۳۰] نقاش برای نمایش هنرمندانهٔ جان[۲۳۱] و ذهنِ[۲۳۲] [صاحب چهره‌نگاره] در نقاشی‌اش ستایش شده است؛ ولی در سرتاسر آسیا نمی‌توان چیزی پیدا کرد که بتوان آن را رساله‌ای در کالبدشناسی برای استفادهٔ هنرمندان شمرد.

نخستین اثری که از این کیفیات مَدْرسی هنر شرقی در نظاره‌گر غربی امروزی پدید می‌آید حس یکنواختی است. در ادبیات و هنرهای تجسمی [مدرن] فردیت اشخاص با آنچه می‌کنند چندان

223) padminī-lakṣ aṇa-yuktam

224) rūpam

225) svarūpam

226) ying-tu

227) *Pratimā-nā ṭaka*

228) *Śukranītisāra*, IV, 4, 75.

229) fu shên

230) Kuo Kung-ch'ên

231) ching shén, 2133, 9819.

232) i ch'u, 5367, 3120.

مشخص نمی‌شود. این امر شاید یادآورِ این نکته باشد که [در مقابل،] در مشرق‌زمین، صحت ایمان شخص با آنچه انجام می‌دهد معین می‌شود، نه با باورهایش. به همین صورت، فراورده‌های هر دوره‌ای نیز بیشتر با آنچه در آن دوره عمومیت داشته است مشخص می‌شود تا با تفاوتهای فردی. به دلیل ویژگی حرفه‌ای منحصر به فرد آثار هنری شرقی و تسلط عناصر صوری [معنایی] در آنها و فقدانِ مفهومِ ملاک طلق خصوصی در اندیشه‌های هنری، وسعت کیفیات و موضوعات آثار هنری که می‌توان در آثار شرقی یك عصر یا مکتب واحد یافت، از آنچه امروزه در هنر اروپایی دیده می‌شود کمتر است. گذشته از این، مضامین و قواعد همسان در طی ادوار طولانی [هنر شرقی] در یکدیگر ادغام شده‌اند. هنرآموز امروزی در حالی که به تنوع انتخاب بی‌حد و حصری در مضامین هنری و به تنوع و تسامح نامحدودی در خصوص شیوه‌های شخصی خو کرده است، نه خود را به مفهوم سبك اجماعی عادت داده و نه با مفهومِ مضامینی که ضرورتهای عمومی و تقاضای همگانی آنها را تعیین می‌کند، خو گرفته است. همچنین نیاموخته است که تغییرات نامحسوس را در توالی نامأنوس سبکها از هم بازشناسد. بنا بر این، از بی‌شکیبایی و نابردباری‌اش در برابر هنر شرقی چندان نمی‌توان در شگفت شد. ولی از این ناشکیبایی، که فضیلتی نیست، باید رفته‌رفته دست شست. در اینجا کل مشکل در تمیز دادن ابداع یا نوآوری از پویایی یا سرزندگی نهفته است. همین بس که بگوییم هرگاه فهم در کار باشد، هرگاه مضامین احساس شود و هنر زنده باشد، دیگر مهم نیست که مضامین تازه باشد یا کهنه.

خودِ زندگی ــ روشهای گوناگون حل مسائل دشوار اجتماع بشری ــ غایت و نهایت هنرهای آسیایی را بازمی‌نماید؛ و یك بار برای همیشه باید گفت که همهٔ صورتهایی که این زندگی به خود می‌گیرد به هیچ روی بر اساس تجربه و مشاهدهٔ صِرف تعیین نمی‌شود؛ بلکه، تا آنجا که امکان‌پذیر باشد، متناسب با سنت مابعدالطبیعی طرّاحی می‌شود؛ یعنی از یك سو با نظمی الهی هماهنگ

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((32)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

است و از سوی دیگر، با نگرشی که نیل هر فرد را به کمال تقریبی در نوع خود تسهیل می‌کند. به دیگر سخن، از راه تنظیم دقیق فرصتها با استعدادها و قابلیتهای شخص، به او امکان می‌دهد تا در تحقق عینی همهٔ هستی خویش، تا آنجا که ممکن باشد، توفیق یابد. حتی طرّاحی شهری در تحلیل نهایی، بر پایهٔ ملاحظاتی از این دست استوار است. بدون تشخیص اصول مابعدالطبیعی‌ای که جامعه و هنرهای خاص بدان مربوط‌اند، عقلاً نمی‌توان از جامعه و آن هنرها لذت برد؛ زیرا از دیدگاه انسانی و نه کارکردی محض، لذت‌بردن از چیزی فقط با میزان قابل فهم بودنِ آن چیز متناسب است.

زندگی شرقی از گونه‌هایی از رفتار که سنت آن را روا می‌شمارد سرمشق می‌گیرد. برای هندوان، رامَه و سیتا نمایانگر آرمانهایی همچنان کارا و مؤثرند؛ وظیفهٔ[۲۳۳] هر طبقه[۲۳۴] «شیوه»ای از رفتار است و رفتار پسندیده مطابق با این شیوه است. تا همین اواخر، هر چینی مفهوم اخلاق و عاداتی را که کنفوسیوس بنیان نهاده بود عادی و مقبول می‌شمرد. واژهٔ ژاپنی معادل با «بی‌ادبی» به معنای «رفتار برخلاف انتظار» است. پس در اینجا، زندگی را همچون باغی می‌دانند که باید آن را از هرزه‌گیاهان پیراست. از دید ناظری فرهیخته، همهٔ این سنجیدگی رفتار به مراتب جذابیت بیشتری دارد تا انواع گوناگونی از نقص و کاستی که از سوی اروپاییِ بی‌پیرایه و صریح یا، آن‌چنان‌که می‌پندارد، «صمیمی‌تر» آزادانه ابراز می‌شود. این سنجیدگی بیرونی در رفتار، که موجب می‌شود انسان در میانِ جمع محو و ناپیدا باشد، همچون بنایی واقعی که بخشی لاینفك از محیطِ طبیعی خود به نظر می‌آید، برای خودِ انسان شرقی خلوتی فراهم می‌آورد که در آن، منش و شخصیتِ فردی‌اش بی هیچ مزاحمتی می‌تواند شکوفان شود. این سخن به مراتب اَوْلی در مورد زنان نیز، که شرق مدتهای مدیدی آنان را از ضرورتهای خودابرازی مصون داشته، صادق است. شاید کسی بگوید که برای زنانِ طبقات اشراف در هند یا ژاپن هیچ‌گونه آزادی، به معنای امروزین، وجود نداشته است. با این‌همه، همین زنان، بر اثر قرنها زندگی آدابمندانه، خود به

233) svadharma
234) caste

کمال مطلقی نایل آمده‌اند و احتمالاً هنر آسیایی نمی‌تواند دستاوردی برتر از این ارائه کند. در هند، که «هیمنهٔ طبقاتی»[۲۳۵] با حدّت و شدت بر امر ازدواج و خوراك و همهٔ جزئیات رفتار برونی حکم‌فرماست، آزادی نامحدودی در خصوص شیوه‌های مختلف اعتقاد یا تفکر برقرار است و همواره بوده است. نقضِ آداب اجتماعی شاید با طرد از جامعه روبه‌رو شود؛ ولی عملاً سخت‌گیری دینی چیز ناشناخته‌ای است، و در خانواده کاملاً طبیعی است که هر عضو در معتقدات دینی خود معبود خاصی برای خویش برگزیند.

چه نیکو گفته‌اند که مدنیتْ آدابمندی است. فرهنگ منبعث از این معنا به هر فرد برازندگیِ ظاهری و کمالی سرمشق‌وار تخصیص می‌دهد آن سان که فقط نادرترین کسان با کوشش خود می‌توانند بدان نایل آیند، نوعی کمال که به نبوغ وابسته نیست. حال آنکه نظامی مردم‌سالار که هر انسانی را ملزم می‌دارد تا عِرض و جان خود را حفظ کند، در مقام عملْ هر کس را وادار می‌سازد تا نقصها و کژیهای خود را در معرض دید همگان قرار دهد. این پذیرش ضمنیِ نقصهای صوری، ممکن است به سادگی هر چه تمام‌تر به خودنمایی[۲۳۶] کشانیده شود که خودخواهی و نخوت را فضیلت جلوه می‌دهد و، در عین حال، خودپسندیْ «خودابرازی»[۲۳۷] توصیف می‌شود.

تا بدین جا هنر آسیا را از جنبهٔ الهی آن بررسی کردیم؛ یعنی از حیث نظام تفکر مَدْرسی بر حسب انواع فعالیت، و هنرهای متناظر آنها، یعنی نمادگرایی و شمایل‌نگاری، که در آنها عناصر صورت را که طبیعت آنها را ارائه می‌کند و هنر بدانها ارتقا می‌بخشد، همچون ابزاری برای مخاطبه به کار می‌گیرند. پیشرفتهای سنتی این نوع از هنر عمدتاً به هزارهٔ اول دوران مسیحی تعلق دارد. تداوم بعدی آن به ابتذال گرایید: عناصر صوریْ [معنایی] ارزشهای تهذیبگرانهٔ خود را در طرّاحی و ترکیب‌بندی حفظ کرد، ولی نشاط و سرزندگی خود را از دست داد؛ یا فقط در هنر عامه باقی ماند. در هنر عامه، به جای شدت بیانی که پیش‌تر نمایانگر ارادهٔ هشیارانه‌تر هنرمند بود، هماهنگی ساده‌تر سبکی‌ای پدید آمد که در سراسر محیط تصنعی آن

۲۳۵) چنان‌که می‌دانیم، بارزترین نمونهٔ نظام طبقاتی در هند برقرار است. در هند هر طبقه را «جاتی» (jāti، در سانسکریت به معنای ولادت) می‌نامند. هزاران جاتی هست که هر یک ویژگیها و قوانین و محدودیتهای خاص خود را دارد. — م.

236) Exhibitionism

237) self- expression

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((34)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

تسری داشت. سیام[۲۳۸] و سیلان در سدهٔ هجدهم، نمونه‌های ستایش‌برانگیزی از چنین سبك عامیانه‌ای، بر پایهٔ سنت کلاسیك، به ما ارائه می‌کنند. این وضع نمایندهٔ آنتی‌تز همان چیزی است که اکنون در غرب تحقق یافته است: در غرب، به جای آن‌که نوع کلی فعالیتهای بشری رنگِ وظیفه و رسالت به خود گیرد، از یك سو انواع نبوغ فردی، و از سوی دیگر، اقسام کوششهای غیرماهرانه را می‌یابیم.

نوع دیگری از هنر ــ که گاه رمانتیك یا ایدئالیستی نامیده می‌شود، ولی بهتر است از آن با عنوان تمثیلی[۲۳۹] یا رمزین[۲۴۰] [باطنی] یاد شود، که در آن نمی‌توان دلالات صریح را از دلالات تلویحی جدا ساخت ــ نوعاً در هزارهٔ دوم در سراسر آسیا بالنده شده است. در این نوع از هنر، هیچ تمایزی میان آنچه چیزی «هست» و آنچه آن چیز بر آن «دلالت می‌کند» احساس نمی‌شود. با این همه، در تعیین فارق میان هنر نمادین و هنر تمثیلی باید سخت بر این نکته تأکید ورزید که این دو نوع از هنر، از نظر تاریخی و زیبایی‌شناختی، ارتباط وثیق و پیوند جداناشدنی با یکدیگر دارند. مثلاً نقاشی بودایی کاماکورا[۲۴۱] در سدهٔ دوازدهم یا سیزدهم میلادی همچنان نمادنگارانه است، در نقاشیهای منظره‌ای و جانوری عهد سونگ[۲۴۲] همواره نوعی نمادگرایی نهفته است و، از سوی دیگر، پیش از آن مجسمه‌های جانوری هندی در ماملاپورام[۲۴۳] در سدهٔ هفتم میلادی رمانتیك و طنزآمیز و رمزین بود. گسست آشکارتری میان این دو دیدگاه [هنر نمادین و هنر تمثیلی] در داستان معروف تان ـ هشیا[۲۴۴]، راهب ذن، نشان داده شده است. در این داستان، تان‌ـهشیا از تندیس چوبی بودا برای آتش‌افروختن استفاده می‌کند؛ البته نه برای آنکه او شمایل‌ستیز بوده، بلکه فقط برای آنکه احساس سرما می‌کرده است. این دو نوع هنر از راه فلسفهٔ یوگا و تمرین آن، نزدیک‌ترین پیوند را با یکدیگر می‌یابند؛ به عبارت دیگر، همذات‌پنداری با مضمون همواره مقدمه و زمینهٔ این دو گونه هنر است. ولی در حالی که هنر الهی با انواع قوا سر و کار دارد، هنر رمزین [باطنی] فقط به یک قوهٔ متعلق است. مضمون اصلی‌اش آن اصل یگانه و بسیط است

۲۳۸) Siam
کشوری در جنوب شرقی آسیا که اکنون تایلند نامیده می‌شود. ــ م.

239) imagist

240) mystical

۲۴۱) Kamakura
در جنوب جزیرهٔ هونشو (Honsu) در مرکز ژاپن. اهمیت آن بیشتر از نظر مرکزیت دینی، با بیش از هشتاد آرامگاه و معبد، است. ــ م.

۲۴۲) Sung
خاندانی از شاهان چین که پس از سلسله‌های پنج‌گانه، از ۹۶۰ تا ۱۲۷۹م در چین سلطنت کرد. برخی صاحب‌نظران نقاشیهای منظره‌ای این دوره را اوج هنر نقاشی چین شمرده‌اند. ــ م.

۲۴۳) Mamallapuram
یا مهابالیپورام (Mahabalipuram)
دهکده‌ای در شمال شرقی مَدرَس، درجنوب شرقی هند. در سدهٔ هفتم میلادی اسلوب دراویدی معابد هرمی پنج اشکوبه‌ای و معماری اولیهٔ دراویدی در این ناحیه رواج کامل داشت. ــ م.

244) Tan-hsia

که هرگاه نور اندیشه و ذهن چنان بر هر چیزی بتابد که راز حیات درونی‌اش را دریابد، آن اصلْ خود را در هر صورت حیات آشکار می‌سازد، که هم مطلوب بالذات است و به هیچ غرض انسانی مربوط نیست و هم از راز هستی باطنی خود شخص جدا نیست. «هرگاه عقابی بینی، حصّه‌ای از نبوغ دیده‌ای»؛ «افلاكْ حمد خدا می‌گویند»؛ «هر موش معجزه‌ای تمام است»؛ اینها تشبیهاتی اروپایی [ماقبل مدرن] است؛ یا این گفتهٔ قدیس برنار[۲۴۵] که «چوب و سنگ چیزی به تو می‌گویند که استادی قادر به شنیدنش نیست.»[۲۴۶]

پس در اینجا، مضمون بلافصل [که انسان شرقی به آن علم حضوری می‌یابد] ممکن است هر جنبه از طبیعت، نه تنها طبیعت انسان، بلکه «هر چه ذهن خود را بدان ملحق کند» باشد؛ یعنی جنبه‌های گوناگون حیات از منظر معنوی ارزش برابری دارند. این دیدگاه را، از لحاظ نظری، می‌توان برای توجیه بیشترین تنوع ممکن در گزینشهای فردی به کار بست و به «آزادی» هنرمند از ایده‌های هم‌بسته تعبیر کرد. ولی در تدبیر عملی‌ترِ سنتهای بزرگ موجود، همچون قبلْ درمی‌یابیم که در هر منطقهٔ معینی، انواع یا اقسام مشخص و محدودی از مضامینْ نسل به نسل با انسانهای آن منطقه همراه است؛ و نیز درمی‌یابیم که فنْ تابع مفصّل‌ترین قواعد است و فقط در پی سالهای سال تمرین[۲۴۷] صبورانه فراهم می‌آید. اوضاع تاریخی و محیط، میراث‌بَری از نمادگراییِ کهن‌تر، ذوق خاص هر نژاد، همهٔ اینها کاری را که باید اجرا شود بهتر تعیین می‌کند تا انتخاب شخصی. برای هنرمند یا صنعتگر، کسی که «هنری دارد که از او انتظار می‌رود آن را به کار بندد»، این راهی است برای حفظ و صرفه‌جوییِ نیرو و توان؛ و به طور کلی برای انسان، این روشْ فهمیدنی بودنِ مستمر هنر را، یعنی ارزش آن را به منزلهٔ ابزار مفاهمه، تضمین می‌کند.

ابعاد برجستهٔ هنر تمثیلی یا رمزین آسیا هنر چئن یا ذن[۲۴۸] در چین و ژاپن است که در آن، مضمون اثر یا منظره است یا حیات جانوری یا گیاهی. همچنین است نقاشی و شعر و موسیقی وایْشْنَوَه[۲۴۹]

۲۴۵) St. Bernar یا برنار کلرویی (Bernard of Cláirvaux) (۱۰۹۰؟-۱۱۵۳م)، کشیش و متکلم مسیحی فرانسوی. ــ م.

246) "Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non posse."

247) adhyāsa

۲۴۸) ch'an در زبان چینی، همان zen در زبان ژاپنی و دیانه (dhyāna) در زبان سانسکریت است که همگی به معنای «مراقبه»اند. ــ م.

۲۴۹) Vaiṣṇava فرقهٔ بهاکتی که سرسپردهٔ ویشنو است و به عبادتش می‌پردازد. ــ م.

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((36)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

که مضمون آن عشق جنسی است؛ و شعر و موسیقی صوفیانه در ایران که به ستایش مستی اختصاص دارد.

ماهیت چئن ـ ذن را نمی‌توان به آسانی توضیح داد. پاره‌ای از مآخذ آن هندی است، برخی از آنها تائویی است، و در چین و هم در ژاپن به بالندگی رسیده است.

هنر بودایی چین از نظر کلی، «همانند» هنر هندی است و فقط از نظرسبك با آن اختلاف دارد. هنر چئن ـ ذن نمونهٔ کاملی از آن نوع ائتلاف واقعی میان ایده‌های فرهنگی نو است که به چنان بالندگی می‌انجامد که از نظر صوری با اصلْ «ناهمانند» است. همهٔ اینها با چندرگگی یا آمیختگی ناشی از «تأثیرها»ی هنری بر هنر دیگر متفاوت است. تأثیرها، در این مفهوم اخیر، هرچند تاریخ‌نگاران هنر برای آنها اهمیت بسیاری قایل‌اند، تقریباً همیشه به صورت اقتباس ناآگاهانه [توارد] جلوه‌گر می‌شود ـــ در هند به یاد هنر یونانی‌مآب می‌افتیم و در اروپا به یاد هنر چینی‌وار[۲۵۰] ـــ به هر حال، این شباهتها بیش از آنکه به تاریخ هنر تعلق داشته باشد، به تاریخچهٔ ذوق و سلیقه تعلق دارد. در عین تشخیص مآخذ هندیِ هنر چئن ـ ذن، باید این نکته را در نظر داشته باشیم که ذن عمیقاً در دین تائویی نیز ریشه دارد. «ذهنِ حکیم فرزانه، در کمال آرامش و راحت، آیینهٔ جهان می‌شود، مرآتِ همهٔ آفرینش»؛ این گفتار چانگ تزو[۲۵۱] این موضوع را به اندازهٔ کافی روشن کرده است که چین، همواره و مستقلاً، از ماهیت واقعی بصیرت خلاق آگاه بوده است.

آیین چئن ـ ذن آیین عمل و نظم است؛ آموزهٔ آن بی‌اعتباریِ آموزه است؛ و هدفِ آن اشراق از راه درك حضوری است. هنر چئن ـ ذن، که در پی تحقق هستی الهی در انسان است، از راه گشودن چشمان انسان بر چنان گوهر معنوی در جهان طبیعتِ بیرون از خود پیش می‌رود. متون مقدس ذن «حروفشان آسمان است و انسان و دد و دیو و صدها برگ علف و هزاران درخت» (دوگن[۲۵۲])؛ «هر گل تصویر بودا را می‌نماید» (دوگو[۲۵۳]). می‌توان با استفاده از کلمات یك منتقدی چینی در سدهٔ دوازدهم برداشت خوبی از هنر چئن ـ ذن از

۲۵۰) chinoiserie
سبکی از تزیین که بیشتر در اروپای سدهٔ هجدهم رواج داشت. مشخصهٔ آن کاربرد الگوهای ظریف و استفادهٔ گسترده از نقش و نگارهایی بود که به نام «نقوش چینی» شناخته می‌شد. ـــ م.

۲۵۱) Chuang Tzŭ (C.370-300 BC)
از بنیان‌گذاران فلسفهٔ تائویی. ـــ م.

252) Dōgen

253) Dugō

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((37)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

نقاشی جانوران به دست آورد. او پس از اشاره به اسب و گاو نر چون نمادهایی از آسمان و زمین، چنین می‌گوید:

> ولی ببرها، پلنگها، غزالها، گرازها، آهوبچگان و خرگوشهای صحرایی ــ مخلوقاتی که قابلیت دست‌آموز شدن ندارند ــ اینها را نقاش به خاطر سبک‌باریِ رمنده و پروای خجولانه و گریزپایی‌شان برمی‌گزیند؛ اینها راَ برای اینکه برهوت دشتهای پهناور و برفهای زمستانی را می‌جویند و نه به کمندی و نه به پای‌بستی گرفتار می‌آیند، دوست می‌دارد. او می‌کوشد شکوه دلیرانهٔ گامهای دونده‌شان را با قلم‌مو نقش بزند. این همان کاری است که او انجام می‌دهد، همین و بس.

ولی هنرمند چئن ـ ذن بیش از شاعری که از طبیعت می‌نویسد، از طبیعت نقاشی نمی‌کند. او، بر اساس رساله‌های مفصّل و صریح دربارهٔ سبك و روش نقاشی، چنان تعلیم یافته که ظاهراً دیگر هیچ مجالی برای کارکرد شخصیتش باقی نمانده است. زمانی نقاشی ژاپنی به من گفت: «سالیانی بس دراز ناگزیر بوده‌ام بر خیزران تمرکز کنم؛ ولی هنوز از عهدهٔ اجرای فنّ خاصی برای نقاشی لبه‌های برگهای خیزران برنمی‌آیم.» با این همه، در هنر چئن ـ ذن شهود حضوری و بداهه‌پردازی کمابیش کامل‌تر از هر هنر دیگری حاصل می‌شود. در این هنر، هیچ نوع نمادنگاری رسمی وجود ندارد؛ بلکه شهودی هست که با نقاشی آب‌مرکّب بیان می‌شود؛ حتی در آن کمترین ضربه‌های قلم‌مو را نمی‌توان پاك یا اصلاح کرد. چنین اثر هنری، همچون خود زندگی، برگشت‌ناپذیر است. هیچ نوعی از هنر بدین پایه «دم را غنیمت نمی‌شمرد». اگر قرار باشد زندگیِ شتابان و گذران را چنان بپنداریم که باید از نو آن را به خاطر آورد یا توصیف کرد که دیگر همان زندگی نخواهد بود. هیچ نوعی از هنر نیست که این‌همه در شیوهٔ کار در هنر تأمل کند و تا این حد اجرای آن را آسان بگیرد. همهٔ آثار هنری چئن ـ ذن یگانه‌اند و به نسبتِ کمالِ خود پررمز و رازند.

ولی چئن ـ ذن به هیچ روی فقط راهی برای تجربهٔ کامل

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((38)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

نیست؛ بلکه راهی برای کمال شخصیت نیز است. چئن ـ ذن همهٔ آنچه را اکنون از واژهٔ «فرهنگ» قصد می‌کنیم، بلکه بیش از آن را بازمی‌نماید: اصل فعالی که در هر جنبه از حیات بشری رسوخ و نفوذ کرده است، گاه در جوانمردیِ دلاوری، زمانی در لطف دلداده‌ای و گاه در روش کار صنعتگری جلوه می‌کند. شاید در داستان چانگ تزو دربارهٔ چرخ‌سازی که جرئت کرده بود از نجیب‌زاده‌ای برای مطالعهٔ آثار حکیمی در گذشته خرده بگیرد، به همین نکتهٔ اخیر اشارت رفته باشد. چرخ‌ساز از گستاخی خود چنین عذر می‌خواهد:

> خدمتگزار حقیرتان به این موضوع از دیدگاه حرفه و صنعت خویش می‌نگرد. در هنگام ساختنِ چرخ، اگر کار را با ملایمت بسیار پیش ببرم، بسی ساده است، ولی کار قرص و محکم نخواهد شد؛ اگر کار را با تندی و خشونت بسیار پیش ببرم، علاوه بر آنکه مشقت‌بار و توان‌فرساست، اجزای چرخ به خوبی به یکدیگر جفت نخواهند شد. فقط زمانی که حرکتهای دستانم نه چندان آرام و ملایم و نه چندان تند و خشن باشند، طرحی که در ذهن دارم به واقعیت درخواهد آمد. با این حال، نمی‌توانم این را با کلمات توضیح دهم. مهارتی در این کار است که نمی‌توانم آن را به پسرم بیاموزم، و او نیز نمی‌تواند از من فرا گیرد.

به دیگر سخن، چرخ‌ساز به این نکته اشاره کرده است که نمی‌توان به کمال از راه مطالعه دربارهٔ آن دست یافت؛ بلکه یگانه راه دستیابی به کمالْ عملِ مستقیم است و بس.

از این رو، چئن ـ ذن به هیچ روی رهبانیت و دست شستن از زندگی نیست؛ هرچند صومعه‌های بسیار زیاد چئن ـ ذن وجود دارد. هنر چئن ـ ذن از این قاعدهٔ کلی هنر آسیایی برکنار نیست که همهٔ آثار هنری، صرف نظر از کمال زیباشناختی‌شان، معانی معین و متعارفی دارند. معانی موضوعات هنر چئن ـ ذن نظیر همان مفاهیمی است که احیاناً در هنر اروپایی [پیش از رنسانس] به وسیلهٔ شخصیتهای نمادین و استعاری بیان شده است. اژدها و ببر، مه و کوه، اسب و گاو نر، نمادهایی از آسمان و زمین، ملکوت و ناسوت، روح و

مادّه‌اند. بوزینه‌های درازدست و نرم‌خو نمادِ احسان و گشاده‌دستی‌اند؛ طاووس نماد طول عمر و نیلوفر نماد صفایِ معصومانه است. این را نیز باید در نظر داشت که درخت کاج و زیبایی صبحگاهان، هر دو از موضوعات محبوب هنر ژاپنی است: «شکوه صبحگاهان تنها برای ساعتی به طول می‌انجامد و، با این‌همه، با کاج که ممکن است هزار سال قدمت داشته باشد، تفاوتی بنیادین ندارد.» آنچه بناست در اینجا فهمیده شود، استعارهٔ آشکارِ زمان و ابدیت نیست؛ بلکه این است که هزار سال قدمت درختِ کاج بیش از ساعتِ گذرای شکوه صبحگاهی جلب نظر نمی‌کند؛ هر یك سرنوشت خودِ را دارد و بدان خشنود است. ماتسوناگا[۲۵۴]، نگارندهٔ شعر، آرزو داشت که دلش مانند دل آنها [راضی و خشنود] باشد. اگر این گونه از تداعی معانی مستقیماً چیزی بر کیفیت زیباشناختی نیفزاید، به هیچ روی از آن نمی‌کاهد. هنگامی که در نهایت، هنر ذن خود را از طریق شکاکیت بیان می‌دارد،

آری آری، این جهان ژاله‌گون جز جهان ژاله نیست،
آری آری، لیك...[۲۵۵]

نوبت به ظهور هنر محقر و عامه‌پسند و غیردینی اوکی‌یوئه[۲۵۶] در ژاپن می‌رسد. ولی در ژاپن، سنتی هنریْ چنان به استواری استقرار یافته بود و جهان‌بینی ژاپنی آن‌چنان ریشه‌دار بود که در حیطه‌ای متناظر با کارت پستالهای مصور امروزی (اوکی‌یوئه صحنه‌هایی از تئاتر و نقاشی خرابات یوشیوارا[۲۵۷] و مناظر زیبا را به تصویر می‌کشید) باز هم خلوص و دلربایی مفاهیم دیرین را حفظ کرد. و این خلوص و دلربایی، ولو کم‌مایه، آن اندازه بود که مدتها پیش از آنکه اروپاییان احتمال وجود هنر سنتی و جدی‌تری را [در ژاپن] بدهند، با اقبال در اروپا روبه‌رو شود.

رشد هنر رمزین در هند نسبتاً دیرتر، و در مسیرهای متفاوتی، روی داد. در منظر انسان‌محوریِ[۲۵۸] اروپا از حیات، شکل انسان برهنه همواره به طرز غریبی چشم‌گیر نموده است؛ ولی در آسیا، که تفاوت حیات انسان با حیات سایر جانداران، حتی با حیات سایر مخلوقات «غیرزنده»، را فقط در مرتبه می‌دانند نه در ماهیت، هیچ‌گاه چنین

254) Matsunaga

۲۵۵) این نوع شعر ژاپنی را هوکو (hukku، در ژاپنی به معنای مصراع آغازین) گویند که در آن مصراعی را ناتمام می‌گذارند تا خواننده خودْ آن را تکمیل کند. ــ م.

۲۵۶) اوکی‌یوئه
Uki-yo-e / Ukiyoye
(تصاویر جهان گذران) سبکی از نقاشی و باسمه‌سازی است که در سده‌های هفدهم تا نوزدهم در ژاپن رونق داشت. ــ م.

۲۵۷) یکی سرچشمه‌های الهام برای اوکی‌یوئه محلهٔ یوشیوارا Yoshiwara (یا «گلخانه») در اوایل سدهٔ هفدهم در ادو (نام سابق توکیو) بود. در این محله، که مرکز تفریح و عیش و نوش بود، هنرمندان و باسمه‌سازان در خانه‌های فساد و در میان زنان روسپی روزگار می‌گذراندند. ــ م.

258) anthropocentric

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((40)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

نبوده است. از سوی دیگر، در هند، حالت عشق انسانی را، از نخستین تلاقی چشمان تا بی‌خودی نهایی، از منظر معنوی مهم شمرده‌اند و در نمادپردازی دینی، همواره از تشبیهات و استعارات جنسیْ آزادانه و صریح استفاده کرده‌اند. از یك سو، به وصال جسمانی چون مظهر آشکار وصال معنوی نگریسته‌اند؛ از سوی دیگر، نیروهای دست‌اندر کار طبیعت را نر و ماده، مثبت و منفی پنداشته‌اند ــ نظیر نگرشی که در شیوهٔ علمی نوین رواج دارد. از این رو، این موضوع به حد کافی طبیعی بود که گرایش عرفانی متأخرتر وایشنوه، که همواره از اخلاص و پاکبازی («بهاکتی») سخن می‌گفت، بایستی همین اصطلاحات را به صورت استعاری به کار می‌برد. پیوند حقیقی و ازلی جان با خدا دیگر فقط در ترانه‌های پرشور جشن عروسی رادْها و کریشنا، زن شیرفروش و مرد گاوبان، عروس زمینی و داماد آسمانی می‌توانست بیان شود. پس سرودها و رقصهایی پدید آمد که در آنها به یکباره و هم‌زمان لذت جسمانی اهمیت و معنایی روحانی و معنوی یافت و معنویت به صورت جوهره‌ای جسمانی نمایان شد، و هنر نقاشیْ جهانی متعالی را به تصویر کشید، که در آن همهٔ مردان قهرمان‌گونه‌اند و همهٔ زنان زیبا و پراحساس و پرآزرم‌اند؛ وحوش و حتی درختان و رودها از حضور معشوق حقیقی آگاه‌اند ــ جهانی از تخیل و واقعیت که «از چشم مجنون» بدان بنگرند. اگر در این رقص («ناچ»[۲۵۹]) روابط میان قهرمان مرد و قهرمان زن، که بازیگران تقلید می‌کنند، معنایی خاصْفهم را عرضه می‌دارد، از باب تفسیر دل‌بخواه یا تمثیل نیست؛ بلکه مراد از آن هم‌گشتگی و اندماج دوجانبه است. اگر در نقاشی و شعر ظاهراً زندگانی روزمرهٔ دهقانان حالات و اوضاعی را بازمی‌نماید که همواره در شعر شبانیِ *بهشت گاوبان آسمانی* موجود است، این نوعی نمادپردازی احساسی یا رمانتیك نیست، بلکه از این ادعا نشئت می‌گیرد که «همهٔ مردان و زنان دنیا صورتهای زندهٔ 'او'یند.» (کبیر[۲۶۰]). آن واقعیت حاضر در زمان و مکان، به صورت ملموس و مرئی در دسترس است. در اینجا بوی جهان خاکی همواره به مشام می‌رسد:

۲۵۹) nauch
در هند، نمایش رقص دختران رامشگر حرفه‌ای. ــ م.

۲۶۰) کبیر (۱۴۱۰؟-۱۵۱۸م)، شاعر و عارف شهیر هندی که در تعالیمش عناصری از تصوف و اسلام را با عناصری برگرفته از آموزهٔ بهاکتی درآمیخت. ــ م.

اگر او [کریشنا] را چشمانی و بینی و دهانی نبود، چگونه می‌توانست تکه سرشیری را بدزدد و بخورد؟ آیا می‌توانیم از عشق خود به کریشنا دست شوییم تا چهره‌ای را که بر دیواری نقش کرده‌اند بپرستیم؟» (سورداس[۲۶۱]).

خاستگاه و منبع این هنر واقعیتهای تجربی است؛ نه نظریهٔ طرّاحی و نه الهامی که هیچ کس نمی‌داند از کجا می‌آید. کسانی که دست‌کم در خیال خود[۲۶۲] نمی‌توانند همان هیجانات را تجربه و عملکرد طبیعی‌شان را حس کنند، نمی‌توانند انتظار داشته باشند که از هیچ مسیر دیگر و هیچ راه تحلیلی‌تری بتوانند این هنر را بفهمند؛ زیرا دربارهٔ هیچ هنری نمی‌توان داوری کرد مگر آنکه بتوان خود را در نظرگاه هنرمند قرار داد. در این صورت می‌توان الزاماتی را دریافت که طرّاحی و اجرای اثر یکسره تابع آن بوده است.

نظریهٔ رسمی هنر، بر پایهٔ حقایقی که اهمّ آنها توصیف شد، در هند در نوشته‌ها و آثار مکتوب قابل ملاحظه‌ای دربارهٔ فن بلاغت[۲۶۳] به روشنی بیان شده است. درست است که این نظریه را اساساً در خصوص شعر، نمایش، رقص و موسیقی ساخته و پرداخته‌اند؛ ولی بلاواسطه برای همهٔ انواع هنر قابل استفاده است. در بیشتر اصطلاحات و واژگان تخصصی آن مفهوم رنگ به کار رفته است و شواهدی داریم که نشان می‌دهد این نظریه را واقعاً در نقاشی نیز به کار می‌برده‌اند. از این رو، در آنچه از این پس می‌آید، از اینکه تفسیر تعمیم‌یافته‌ای از اصطلاحاتی عرضه کنیم که در اصل، در خصوص شعر، بلکه ادبیات[۲۶۴]، در مقام گونه‌ای از هنر، به کار رفته است، تردیدی به خود راه نداده‌ایم. بدین ترتیب، توجیه هنر بسته به کاربرد [۲۶۵] یا غایت[۲۶۶] آن صورت می‌گیرد؛ یعنی با توجه به اینکه تا چه اندازه به نیل به «غایات چهارگانهٔ حیات» (کردار نیك[۲۶۷]، لذت[۲۶۸]، توانگری[۲۶۹] و وارستگی معنوی[۲۷۰]) یاری رساند. از این میان، سه تای نخستین غایات قریب، و آخری غایت قصوای حیات‌اند. اثر هنری نیز به همین روش برآورد می‌شود؛ یعنی قریباً از نظر کاربرد مستقیم و بلاواسطه‌اش و نهایتاً از نظر تجربهٔ زیبایی‌شناختی. بدین سان،

۲۶۱) شاعر هندوی سدهٔ پانزدهم میلادی، که اشعارش دربارهٔ زندگی کریشنا در ویرندابان پایهٔ اصلی نمایشهای محلی مربوط به اساطیر کودکی کریشناست. ــ م.

262) vāsanā

263) alaṁkāra

264) kāvya

265) prayajana

266) puruṣârtha

267) dharma

268) kāma

269) artha

270) mokṣa

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((42)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

هنر چنین تعریف می‌شود: «هنر بیانی است ملهم از زیبایی برین.» گزارشگری[۲۷۱] محض و فایده‌رسانی صرفْ هنر نیست، یا فقط به معنای ابتدایی و ناپخته هنر است. هنر نیز این‌چنین ارزشِ اِخباری صرف ندارد؛ زیرا در این صورت در معنای ظاهری و صریحِ[۲۷۲] خود منحصر می‌شود: فقط انسانی که از هوش و قریحهٔ[۲۷۳] چندانی برخوردار نیست نمی‌تواند تشخیص دهد که هنر، به هر صورتی که ظهور یابد، ماهیتاً سرچشمهٔ لذت[۲۷۴] است. از دیگر سوی، نمی‌توان هنری را بدون معنا یا کاربرد تصور کرد. آموزهٔ «هنر برای هنر» در جمله‌ای منقول در *ساهیتَیه دَرپَنه*[۲۷۵]، [= آیینهٔ بلاغت] رد شده است:

> همهٔ عبارات(vākya)، چه بشری و چه وَحیانی، برای هدف و غایتی جز خودشان اظهار می‌شوند؛ و اگر از آنها چنین مقصود نشود، در آن صورت فقط با سخنان دیوانه‌ای پریشان‌گو قابل قیاس‌اند.

از این رو، «باید به مقصود و غایت مهارت و کاردانی[۲۷۶] نایل شوی.»[۲۷۷] و در جای دیگر، فارق میان هنر (استادی و زبردستی قاعده‌مند، یا اشیایی که به‌خوبی و به‌درستی ساخته می‌شوند) و طبیعت (بیان طبیعی هیجانات و احساسات[۲۷۸]) چنین بیان شده است: «کاری[۲۷۹] که با دو دست پدید می‌آید، عنصری از هستی طبیعی (بهوتا ـ ماترا) است که به نحو متفاوتی مقرر شده است[۲۸۰].»[۲۸۱]

در این نظریهٔ هنر، مهم‌ترین اصطلاح «رَسَه»[۲۸۲] است که در تعریف مذکور به «زیبایی برین» برگردانده شد؛ ولی معنای لفظی آن «محلول تعفین»[۲۸۳] یا عُصاره و افشره است، و عموماً در سیاق کنونی به «طعم» ترجمه می‌شود. از تجربهٔ زیبایی‌شناختی به چشیدن طعم[۲۸۴] یا فقط «ذوق»[۲۸۵] تعبیر می‌کنند؛ صاحب ذوق را *رَسیکه*[۲۸۶] و اثر هنری را *رَسَه‌وَت*[۲۸۷] [آکنده از ذوق] می‌خوانند. این را نیز باید در نظر گرفت که واژهٔ رَسَه: الف) در حالت نسبی، به صورت جمع، در خصوص حالات هیجانی و احساسی گوناگون، معمولاً هشت یا نُه حالت مختلف، به کار می‌رود که شاید ایدهٔ اصلی و اساسی اثر هنری مشخصی باشند؛ و عشق[۲۸۸] مهم‌ترین آنهاست؛ ب) در حالت مطلق، به صورت مفرد، در خصوص عمل درونی چشیدن طعم زیبایی، در

271) nirvāha, itihāsa

272) vyutpatti

273) alpabuddhi

274) ānanda-niṣyanda

275) *Sahitya Darpaṇa*, V, 1, Commentary.

276) vaidagdhya

277) *Mālatīmādhava*, I, 32f.

278) sattva-bhāva

279) karma

280) parastāt-prativihitā

281) *Kauṣītaki Upaniṣad*, III, 5.

282) Rasa

۲۸۳) در متن tincture (به معنای تنتور) آمده بود، که در داروسازی، محلول ماده یا مواد دارویی در الکل یا در مخلوط الکل و اتر است. در ترجمه، معادل آن را «محلول تعفین» ذکر کردم. تعفین در اصطلاح داروسازی قدیم، خیساندن دارو در الکل، شراب، سرکه و مانند آن و سپس صاف کردن آن است (با استفاده از *لغت‌نامهٔ دهخدا*). ــ م.

284) rasâsvādana

285) svāda, āsvāda
286) rasika
287) rasavat
288) śṛ ngāra-rasa

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((43)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

حالت کلی و بدون توجه به مصداق خاص، به کار می‌رود. در معنای اخیر که در اینجا به تنهایی منظور نظر است، باید آشکارا میان ایدهٔ جمال زیبایی‌شناختی که «ذوقی» است و تنها از عمل «ذوق» قابل فهمیدن و دانستن است، و زیباییهای نسبی و اضافی یا جذابیتهای اجزای منفصل اثر هنری، یا خود اثر چنانچه صرفاً رُویه‌ای[۲۸۹] به حساب آید، یعنی درک همهٔ آنچه سلیقه[۲۹۰] و تمایل بدان تعلق می‌گیرد، فرق نهاد. این زیباییهای اضافی و نسبی در مضمون اثر و ظواهر و رُویه‌های زیبایی‌شناختی پدیدار خواهد شد که، در مجموع، با غرض قریب از اجزای اثری که بناست پدید آید و نظم به کار رفته در آن مرتبط است. زیبایی صوری در شور و یگانگی، طرح و ضرباهنگ حس خواهد شد و به هیچ روی به ماهیت موضوع یا اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن بستگی ندارد. به‌راستی این نکته را با صراحت تمام می‌توان ابراز داشت که هر مضمونی، هر چه باشد، «جذاب یا غیرجذاب، شریف یا وضیع، دل‌نواز یا ناخوشایند و...» شاید حامل و ناقل رَسَه شود.

تعریف تجربهٔ زیبایی‌شناختی[۲۹۱] که در *ساهیتیا درپنه* آمده،[۲۹۲] از چنان اعتبار و سندیتی برخوردار است که ترجمهٔ مفصّل آن را می‌طلبد. نخست برگردانی بسیار تحت‌اللفظی از آن را همراه با شرحی مختصر تقدیم می‌داریم؛ سپس با پرهیز از گسیختگیهای کلام، ترجمهٔ روان‌تری از آن عرضه می‌کنیم:

۱) [ترجمهٔ تحت اللفظی:] طعم (رسه) را کسانی می‌چشند که معرفتی فطری به ارزشهای مطلق[۲۹۳] دارند؛ در اوج سُرور آگاهی محض[۲۹۴]، همچون حقیقتی منیر و تابناک، در مقام توأم سُکر و صَحو[۲۹۵]، عاری از تماس با چیزهای دانستنی[۲۹۶]، برادر دوقلویی برای ذوق برهمایی[۲۹۷]، که ظهورش چون آذرخش رخشان فوق مادی[۲۹۸]، همچون جنبه‌ای ذاتی[۲۹۹] در فردیت فرد[۳۰۰] است.

۲) [ترجمهٔ روان:] «تجربهٔ زیبایی‌شناختی ناب از آنِ کسانی است که در آنان، معرفتِ زیباییِ برین امری فطری است. این [معرفت] به طور شهودی در وَجدی عقلانی، بدون همراهیِ صورتهای ذهنی، در

۲۸۹) منظور از رویه‌های زیبایی‌شناختی اثر هنری همان است که در سانسکریت بدان *vibhāva* گویند، که به معنای برانگیزنده‌ها و محرکهای هنرمند برای بازآفرینی زیبایی‌شناسانه، یا مشخصاً، موضوع و اجزای آن، شاخصهای زمانی و مکانی و مانند آن است. ــ م.

290) ruci

291) rasâsvādana

292) *Sāhitya. Darpaṇa*, III, 2-3.

293) kaiścit-pramāṭṛ bhiḥ

294) sattvôdrekāt

295) ānanda-cin-mayaḥ

296) vedyântara-sparśa-śūnyaḥ

297) brahmâsvāda-sahôdaraḥ

298) lokôttara-camathkāra-prâṇ aḥ

299) svâkāravat / svarūpavat

300) abhinnatve

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((44)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

بالاترین مرتبهٔ هستیِ هشیار و خودآگاه دانسته می‌شود. ظهور و بروز این معرفت، که همزادِ بصیرت الهی است، گویی همچون آذرخشی تابناک با منشأ فوقِ دنیوی است که، هر چند نمی‌توان آن را تحلیل کرد، در شاکلهٔ هستی‌مان جای دارد.»

هیچ‌یك از برگردانهای پیش‌گفته حاوی مطالب زاید و نابجایی نیست. از سوی دیگر، فقط رشتهٔ درازی از برگردانهای بدیل برای رساندنِ مفهوم کامل آن عبارات اصلی کفایت خواهد کرد. پِرَمَاتْر[۳۰۱] (از همان ریشهٔ پِرَمانه، که در واژهٔ انگلیسی metre نیز حضور دارد)[۳۰۲] کسی است که «محك داوری زیبایی‌شناسانه از آنِ خویش دارد»[۳۰۳]، البته نه از راه اکتساب بلکه فطرتاً. مفهوم استعداد ذاتی را می‌توان با این تعبیر بلیك[۳۰۴] قیاس کرد که «انسان همچون بوستانی آمادهٔ بذرافشانی و کاشت زاده می‌شود» و «معرفت زیبایی برین را نمی‌توان کسب کرد، زیرا با آن زاده می‌شویم.» ولی این نکته را باید دریافت که از دیدگاه هندی، استعدادْ فیض و موهبتی تصادفی نیست، بلکه لازمهٔ محتوم اصلاح و پیرایش کل شخصیت است که در وضع پیشین وجود شخص به انجام رسیده باشد. این را با مفهوم پِرَمانهٔ مطلقی مقایسه کنید که ذاتیِ بودای کامل است. البته «اوج لذتِ 'سَتْوَه'» [= صفا، خلوص] یعنی انقطاع از مصادیق جزئی بر عمل و جابه‌جایی[۳۰۵] و دست کشیدن از تذبذب و دودلی یا انفعال[۳۰۶] تجربهٔ زیبایی‌شناسانه نه تنها استحالهٔ احساس (چنان‌که از خود واژهٔ aethesis معلوم می‌شود)[۳۰۷]؛ بلکه استحالهٔ فهم و ادراك است. (مقایسه کنید با حالت «خواب عمیق»[۳۰۸] که با عبارت «فهم ناب در مقام سُکر»[۳۰۹] بیان می‌شود.) سطح تجربهٔ زیبایی‌شناسانهٔ ناب به‌راستی همان سطح فهم ملکوتی ناب، در خورِ فلك مینوی تغییرناپذیر»، برَهْمَه‌لُکه[۳۱۰] [= گیتی برهمایی] است. عبارت «همچون آذرخش تابناکی از نور» را مقایسه کنید با فقراتی از *برهَدارْنیکه اوپَنیشد*[۳۱۱] و *کنه اوپَنیشد*[۳۱۲]، که در آنجا بصیرت برهمن با «آذرخشی ناگهانی از نور» یا «آنچه می‌درخشد در برق آسمانی» قیاس شده است. آن بصیرتْ همان کُنه «وجود» ما، شیء فی نفسه[۳۱۳]، «سواکاره»[۳۱۴] است؛

301) pramāṭṛ

۳۰۲) معمولاً اشتقاق واژهٔ metre (به معنای هجای عروضی در شعر، فاصلهٔ عروضی و...) را در اصل از واژهٔ یونانی métron (به معنای اندازه‌گیری) می‌دانند. شاید واژهٔ 'parameter' (para + meter) از نظر ظاهری (و حتی معنایی) با 'pramāṭṛ' شباهت بیشتری داشته باشد؛ ولی این واژه نیز در اصل یونانی است. ــ م.

303) "quis rationem artis intelligit. "

۳۰۴) W. Blake (۱۷۵۷–۱۸۲۷) شاعر و نقاش انگلیسی. ــ م.

305) rajas

306) tamas

۳۰۷) واژهٔ aesthesis (یا esthesis) در یونانی به معنای احساس و ادراک است. از این رو، در قدیم به دانش مطالعهٔ ماهیت حس aesthetic می‌گفتند. ــ م.

308) Deep Sleep

309) prajñāna-ghana-ānanda-mayi

310) Brahmaloka

311) *Bṛhadārnyaka Upaniṣad*, II, 3, 6.

312) *Kena Upaniṣad*, 29.

313) Ding an Sich

314) svâkāra

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((45)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

و مانندِ «وجود» ما، در فراسوی دریافت[۳۱۵] یا درکِ[۳۱۶] محدودِ فرد فرد ماست: «نمی‌توانی بینندهٔ دیدن را ببینی.»[۳۱۷]

در هر حال، «قوهٔ درونی[۳۱۸] شخصِ نظاره‌گر است که علّت ذوق [هنری] است، چونان زمانی که کودکان با پیلانِ گلی بازی می‌کنند.» این ملکهٔ ثابت و همیشگی[۳۱۹] به سبب میزان حظّ و بهرهٔ شخصِ نظاره‌گر از ذوق، یعنی همان رَسَه، در او پدید می‌آید؛ «نه به خاطر منش یا افعال قهرمانی که از او محاکات می‌شود،[۳۲۰] و نه در پی ترتیبات عمدی در اثر هنری برای نیل به غایت و هدف مورد نظر[۳۲۱].» آنانی که از این ظرفیت یا قوهٔ مطلوب بی‌بهره‌اند، بر سنگ و چوب به کار رفته در ساختمان نگارخانه هیچ برتری ندارند. از این رو، تجربهٔ زیبایی‌شناسانه در دسترس کسانی است که اهل‌اند[۳۲۲]. اهلیت نیز به «خلوص و صفای[۳۲۳] دل و به منش باطنی[۳۲۴] یا خوی طاعت،[۳۲۵] که به قطع توجه از پدیده‌های خارجی می‌گراید، وابسته است. این منش و خوی، که از راه تعلّم صِرف حاصل نمی‌شود، بلکه یا فطری است یا از راه ممارست و مواظبت به دست می‌آید، به ذهن وقّاد و باریک‌اندیشیهای ذهنی[۳۲۶] و قوهٔ اتحاد[۳۲۷] با صورتها[۳۲۸]ی به تصویر درآمده[۳۲۹] بستگی دارد.» همچنان که شهود نخستین از اتحاد هنرمند با مضمون مورد نظرش نشئت می‌گیرد، تجربهٔ زیبایی‌شناسانه و بازآفرینی ذهنی اثر نیز از اتحاد نظاره‌گر با آنچه ارائه شده برمی‌خیزد. در نقد اثر، مسیر آفرینش و ابداع تکرار می‌شود. نکتهٔ جالب اینجاست که بازیگر، یا هر هنرمندی، که طبعاً نباید بر اثر هیجانهایی که به نمایش درمی‌آورد برانگیخته شود یا از جا در رود، شاید از منظرهٔ اجرای خودش به تجربهٔ زیبایی‌شناسانه‌ای نایل آید.

با آنکه تجربهٔ زیبایی‌شناسانه، چنان که بیان شد، فعالیت معنوی مستور و غیرمسبوق به علّت است و با وجود آنکه چنین تجربه‌ای تقریباً همواره حاضر و بالقوه قابل تشخیص است؛ تا همهٔ موانع ذهنی و عاطفی برطرف و همهٔ گره‌های دل گشوده نشده باشد، ممکن نیست بتوان آن را تشخیص داد. این را لزوماً باید پذیرفت که چنین تجربه‌ای در مورد برخی بازنماییهای خاص روی می‌دهد. در عناصر

315) grahaṇa

316) saṁkalpa

317) *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, III, 4, 2.

318) utsāha

319) sthāyi-bhāva

320) anukārya

321) tatparatvataḥ

322) pramāṭṛ, sahṛ daya, rasika

323) sattva

324) antara-dharma

325) anuśila

326) vāsanā

327) yogyatā

328) bhavana

329) varṇanīya

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((46)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

این بازنمایی، یعنی خود اثر هنری، علمای علم بلاغت هندو به تفصیل می‌توانند بحث کنند و کرده‌اند، و مواد اولیه و اصطلاحات تخصصی فراوانی در زمینهٔ تحلیل و نقد فراهم آورده‌اند. برای منظور کنونی، کافی است که خلاصه‌ای از این مؤلفه‌های اثر هنری عرضه شود؛ ولی نباید این موضوع را به فراموشی سپرد که آنچه در اینجا مورد نظر است، فقط یافتن محتوای آشکار و قابل فهم[۳۳۰] اثر هنری، همهٔ آنچه بتوان در اثر هنری توضیح داد و توجیه کرد، و فهم این نکته است که این همه دقیقاً مستلزم چنان معرفتی «پیشینی» است که بیننده و نظاره‌گر پیش از آنکه قابلیت مذکور را (به معنایی که پیش‌تر تعریف شد) از خود بروز دهد، باید آن را واجد باشد یا بدان نایل آید. پس عناصر اثر هنری چنین‌اند:

۱) موجبات[۳۳۱]، یعنی عوامل و محرکهای فیزیکیِ بازآفرینی زیبایی‌شناختی؛ خصوصاً مضمون و اجزای آن، نشانه‌های زمانی و مکانی و سایر ابزارهای بازنمایی ــ یعنی همهٔ واقعیات بیرونی. عملکرد این «علل موجبه» در پی عملکرد همسویی ذهنی[۳۳۲] و اتحاد با موقعیت به تصور درآمده روی می‌دهد.

۲) نتایج[۳۳۳]، راههای خاص و قراردادی «ثبت»[۳۳۴] حالات هیجانی، به صورت اطوار و حرکات خاص[۳۳۵].

۳) خُلقها[۳۳۶]، حالات هیجانی خودآگاهانه آن‌چنان که در هنر بازنموده می‌شود، که شامل سی‌وسه خُلق گذرا یا عارضی[۳۳۷]، مانند شادمانی و غضب و بی‌تابی، و هشت یا نُه مَلکه یا صفت دایمی[۳۳۸]، شهوانی، پهلوانی و... است. اینها خود حامل رَسَه‌های خاص یا جلوه‌های هیجانی‌اند. در هر اثر هنری، یکی از مَلَکات باید نقش‌مایهٔ اصلی و غالب باشد و سایر حالات پیرو آن؛ زیرا «دامن زدن به هیجانهای گذرا مُخِلِّ رَسَه می‌شود»؛ یا به تعبیر امروزی، اثر هنری به جای آنکه تأثیر عمیق داشته باشد، احساساتی و ناراحت‌کننده خواهد شد.

۴) بازنمایی واکنشهای جسمانیِ غیر ارادی[۳۳۹]، مثلاً از هوش رفتن.

همهٔ این علل موجبه و نمادها مجموعاً و به نحو تفکیک‌ناپذیر در تجربهٔ زیبایی‌شناختی تشخیص داده می‌شود؛ یعنی در اثر هنری در مقام

330) grāhya
331) vibhāva
332) sādhāraṇya
333) anubhāva
334) sūcanā
335) abhinaya
336) bhāva
337) vyabhicāri
338) sthāyi
339) sattva-bhāva

امری یکپارچه؛ ولی در تحلیلهای بعدی جداگانه و تفکیك شده تمیز داده می‌شوند.

بر اساس «مکتب تجلّی»[۳۴۰]، که به همین گرایش وابسته است، جوهره یا روح شعر[۳۴۱]، «طنین پیاپی و متمادی معنا ناشی از تداعی معانی[۳۴۲] تلقی می‌شود. در نحو و منطق، برای کلمه یا هر نماد دیگر فقط دو ویژگی در نظر می‌گیرند: دلالت تطابقی[۳۴۳] و دلالت ضمنی[۳۴۴]. مثلاً «گوپاله»[۳۴۵] در معنای اولی و حقیقی خود، «گاوبان» معنا می‌دهد، ولی به کرّات بر کریشنا دلالت دارد.

عالمان بلاغت و بیان ویژگی سومی را نیز برای هر واژه یا نماد در نظرمی‌گیرند: دلالت تداعی[۳۴۶] ؛ مطلب تداعی شده، که باید آن را محتوای واقعی اثر نامید، همان «دهْوَنی»[۳۴۷] است که یا در مورد مضمون اثر[۳۴۸] است، که هرگونه استعاره یا دیگر آرایه‌های بیانی[۳۴۹] است، یا در مورد جوهرهٔ اصیل‌تر اثر، که یکی از رَسَه‌های خاص است.

به عبارت دیگر، دلالت تطابقی و دلالت ضمنی و دلالت تداعی با معانی حقیقی و تمثیلی و تأویلی متناظرند. از این رو، دهوَنی، همچون مضمون کنایی معنا، ناقل بی‌واسطهٔ یك رسهٔ مفرد[۳۵۰] و وسیله‌ای برای تجربهٔ زیبایی‌شناختی است. مفهوم دهوَنی شامل «تاتپَریارتهه»[۳۵۱] نیز است که همان معنای کلّ عبارت یا جمله است؛ هرچند با محض مجموع معانی اجزای جداگانهٔ جمله تفاوت دارد. «مکتب تجلّی» را از آن رو چنین نامیده‌اند که درك و دریافتِ[۳۵۲] رَسَه را صرفاً تجلّی و بروز حالت شهودی ذاتی و از پیشْ موجودِ روح می‌داند؛ به همان معنا که «اشراق» تقریباً همواره حضور دارد، هرچند همیشه تحقق نمی‌یابد. درك رَسَه، آن‌چنان‌که هست، بر معنای رسوخ به دیواره‌های دربرگیرنده‌ای است که روح، هرچند بر اثر همسویی ذهنی[۳۵۳] و ظرافت طبع[۳۵۴] مستعد چنین درکی باشد، همچنان در میان آنها محبوس و محصور است، و از ابراز منش واقعی خود، به صورت چشایندهٔ رَسَه در تجربه‌ای زیبایی‌شناسانه، که چنان‌که پیش‌تر گفته شد همان برادرِ همزاد تجربهٔ یگانگی برهمن است، قاصر است.

در نظام متأخرتر، و از جهت دیگر، تألیفی‌ترِ «ساهیتیَه

340) Vyaktivāda

۳۴۱) dhvani، در زبان چینی، به همین مفهوم 'yün' گفته می‌شود. (با استفاده از Gile's *Chinese English Dictionary*. ــ م.

342) vyañjanā

۳۴۳) abhidhā دلالت تطابقی (denotation) معنا یا معانی اولیه و صریح واژه یا نماد است، که بیشتر اهل هر زبان آن را در آن معنا یا معانی به کار می‌برند. ــ م.

۳۴۴) Lakṣaṇā دلالت ضمنی (connotation) معنا یا معانی ثانویه یا کنایی واژه یا نماد، غیر از معنا یا معانی اولیه یا صریح آن، است. بدین ترتیب، این اصطلاح دلالتهای تضمنی و التزامی را، در اصطلاح منطق، در بر می‌گیرد. ــ م.

345(gopāla

346) vyañjaṇā

347) dhvani

348) vastu

349) alaṁkāra

۳۵۰) چنان که پیش‌تر گذشت، واژهٔ «رسه» در حالت مفرد و غیراضافی، به معنای «تجربهٔ زیبایی‌شناسی» است. ــ م.

351) tātparyārtha
352) pratiti
353) sādhāraṇya
354) vāsanā

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((48)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

دَرْپَنه»[۳۵۵] [= آیینهٔ بلاغت]، نظریه‌های رسه و دهوَنی چنین پیوند نزدیکی با یکدیگر ندارند. در اینجا، دهونی بیش از آنکه جان‌مایهٔ همهٔ انواع شعر باشد، مشخصهٔ انواع عالی شعر است که در آن معانی تداعی‌شده بر معانی حقیقی واژگان غالب است.

به منظور تکمیل بحث، در اینجا نیاز است تنها دو نظریهٔ متقدم‌تر ذکر شود که در آنها، آرایه‌ها و صنایع بدیعی، سبك یا شیوهٔ انشا[۳۵۶]، به ترتیب، عناصر جوهری هنر شمرده می‌شوند. شاید این نظریه‌ها را، که در هند پا بر جا نمانده‌اند، بتوان با مفاهیم ثانوی و کم‌اهمیت‌تر در هنر اروپایی، نظیر زبردستی و مهارت، یا صِرفِ رُویه‌های زیبایی‌شناختی که فقط به منزلهٔ مآخذ حس اهمیت دارند، قیاس کرد. این دیدگاه اخیر می‌تواند در هند سازگارانه محفوظ بماند ــ البته فقط از منظر واقع‌گرایی ساده‌انگارانه[۳۵۷]، که شالودهٔ تعصبی به شدت سخت‌گیرانه نسبت به [واقعیت] جهان است.

نکته‌ای که باقی می‌ماند این است که نظریه‌های رسه و دهونی از نظر روش و استنتاج ذاتاً مابعدالطبیعی و وِدانْته‌ای‌اند؛ اگرچه بیش از آنکه بر پایهٔ ودانتهٔ *اوپنیشدها*[۳۵۸] بیان شوند، بر اساس ودانتهٔ آمیخته با نظامهای فلسفی دیگر، بالاخص یوگا[۳۵۹]، اظهار شده‌اند. در واقع پیشینهٔ متکامل‌ترین نظریهٔ جمال را به سختی می‌توان به پیش از سدهٔ دهم یا یازدهم میلادی رساند، هرچند آموزهٔ «رسه» پیش‌تر در *ناٹیه شاسْتْرَهٔ*[۳۶۰] *بَهَرَته*[۳۶۱] به وضوح تبیین شده بود، که شاید مقدم بر سدهٔ پنجم میلادی باشد و خودِ آن نیز از منابع کهن‌تر اشتقاق می‌یابد.

به هر حال، ویژگیهای نظریهٔ مزبور پیوند منطقی آن را با گرایشهای غالب اندیشهٔ هندی، و جایگاه آن را در کل پیکرهٔ فلسفهٔ هند آشکار می‌سازد. این ویژگیها بدین قرارند: مفهوم اثر هنری، آن‌چنان‌که از نظر بیرونی برای استفاده و کاربرد، و از نظر درونی برای لذت قوهٔ عاقله مقرر شود؛ این نگرش دربارهٔ اجرای اثر هنری که عقلاً مبتنی بر روابط علّی نیست، بلکه از راه شکافتن و ویران ساختن دیوارها و موانع ذهنی و عاطفی‌ای که تجلی ذاتی جان که در پس آنها، مخفی شده، دست‌یافتنی است؛ ضرورتِ آنکه جان باید به

355) Sāhitya Darpaṇa

356) rīti

۳۵۷) واقع‌گرایی ساده‌انگارانه (naīve realism) یا واقع‌گرایی طبیعی، نظریه‌ای است که بنا بر آن، جهان عیناً آن‌چنان که هست، ادراک و شناخته می‌شود. این نوع واقع‌گرایی افراطی‌ترین نوع واقع‌گرایی شمرده می‌شود. ــ م.

۳۵۸) *ودانته* (Vedânta، در سانسکریت به معنای «پس از ودا») در آیین هندو در سه مورد به کار رفته است: ۱) برخی از *اوپَنیشدها* که مجموعه گفتگوهای شاعرانه‌ای دربارهٔ ماوراءالطبیعه‌اند و پس از *وداها* نوشته شده‌اند و برخی‌شان شرح و تفسیر آنهایند؛ ۲) مجموعه‌ای از مکتبهای فلسفی مرتبط به هم و از مبادی مختلف که از حقیقتی غایی بحث می‌کند که علم به آن غایت و هدف اوپنیشدها است؛ و ۳) یکی از مکتبهای فلسفی شش‌گانهٔ هندو و پرطرفدارترین و مشهورترین آنهاست. ــ م.

359) Yoga

در سانسکریت به معنای «یوغ» و مجازاً اتحاد، امروزه در هند به دو معنا به کار می‌رود: ۱) فن یا نظام انضباطی که از راه آن می‌توان به موکشا یا رستگاری دست یافت؛ ۲) مکتبی فلسفی که از *یوگاسوتره‌های پَتَنجَلی* نشئت گرفته است. ــ م.

360) Nāṭya Śastra

361) Bharata

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((49)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

مدد لطافت طبع فطری یا اکتسابی، از پیشْ مستعد چنین رهایی و گشایشی باشد؛ لزوم اتحاد با مضمون غایی، هم برای هنرمند و هم نظاره‌گر، همچون شرطی برای تصور در ذهن هنرمند و بازآفرینی در ذهن نظاره‌گر؛ و بالاخره، مفهوم زیبایی برین به صورت نامشروط و غیر مقید به عواطف طبیعی، بسیط و تجزّی‌ناپذیر، معنوی و ماورای حس، و تمیزناپذیر از معرفت الهی.

بنا بر این، هرچند نمی‌توان به روشنی نشان داد که هر نظریهٔ زیبایی‌شناختی به صراحت در *اوپَنیشدها* پیش کشیده شده باشد؛ جای شگفتی نیست که بتوان از پیشْ همان مفاهیم اولیه و اصطلاحات زیبایی‌شناسی متأخرتر را در آنجا تشخیص داد؛ مثلاً در *برهَدارنیَکه اوپَنیشد*[۳۶۲] دربارهٔ جهان گفته شده که تمایز اجزای جهان و شناخت تکثر در آن، فقط و فقط به وسیلهٔ نامها و شکلها[۳۶۳]، مفهومها و صورتها میسر است. در همان جا[۳۶۴] چنین آمده است:

صدا[۳۶۵] ستاننده[۳۶۶]ای است که مفهوم[۳۶۷] همچون ستاننده‌ای فرادست‌تر بر آن می‌آویزد. پس به‌راستی انسان با صدا مفاهیمی را ادا می‌کند.

باز به این مضمون مشابه برمی‌خوریم:

دیده[۳۶۸] ستاننده‌ای است که اشکال و صورتها[۳۶۹] همچون ستاننده ای فرادست‌تر بر آن می‌آویزد؛ پس به‌راستی انسان با چشم اشکال و صورتها را می‌بیند.

باز هم در همان‌جا[۳۷۰] چنین آمده است: «بر شالودهٔ دل و جان[۳۷۱]، صورتهایی استوار شده‌اند»؛ در مورد کلام نیز چنین است. و در همان کتاب،[۳۷۲] دربارهٔ دل چنین آمده است: «آن همانْ پره‌جاپَتی[۳۷۳] [=پروردگار جهانیان]، همانْ برهمن است.» در همان جا[۳۷۴] نیز چنین می‌خوانیم: «جز آن جاودانهٔ سرمدی، هیچ‌کس (به‌راستی) نمی‌بیند.» اشیای واقعی که در مکان دیده می‌شوند، در واقع آن‌چنان که هستند دیده نمی‌شوند؛ بلکه فقط همچون تکه‌های رنگینی رؤیت می‌شوند [که کنار هم جای گرفته‌اند]؛ مفهوم مکانْ یکسره ذهنی و اعتباری است.

نظریهٔ هندی، از نظر مبادی و صورت‌بندی، ظاهراً در نگاه اول در نوع خود منحصر به فرد است؛ ولی تنها به خاطر طرز بیان خاص

362) *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, I, 4, 7.

363) nāmarūpa

364) ibid, III, 2, 3, 5.

365) vāc

366) graham

367) nāma

368) cakṣu

369) rūpa

370) *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, III, 9, 20.

371) hṛ daya

372) ibid, V, 3.

373) Prajāpati

374) *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III, 8, 2.

Asian Art(Coomaraswamy).Doc; ((50)); Farhad; 12 May 2004; 8:51 PM

اسطوره‌ای و اصطلاحی‌اش، نباید آن را جز نظریه‌ای جهانی به شمار آورد. در واقع، این نظریه با معانی نهفته در دیدگاه خاور دور از هنر اختلافی ندارد؛ یا از سوی دیگر، در مبانی و جوهرهٔ خویش با دیدگاه مسیحی مَدْرسی دربارهٔ هنر، یا آنچه در کلمات قصار بلیك اظهار شده، متفاوت نیست. البته ذاتاً با تعبیرهای نامعقولانهٔ مدرن از هنر همچون صِرفِ حس اختلاف دارد. شاید مهم‌ترین عناصر نظریهٔ آسیایی دربارهٔ هنرِ اینها باشد: ۱) تجربهٔ زیبایی‌شناسانه وجدی است که کُنه آن تعریف‌ناپذیر است؛ ولی تا جایی که می‌توان آن را تعریف کرد، انفتاح و لذت قوهٔ عاقله است. ۲) اینکه اثر هنری، که همچون محرکی برای گشایش و برای رهایی روح از همهٔ بازدارنده‌های بصیرت عمل می‌کند، فقط در مقام چیزی است که برای نیل به غایات خاص به خدمت گرفته شود. ملکوت و ناسوت در این قیاسِ (سادرشیه و...) هنری به وحدت می‌رسند، همان هنری که حس را به صورت عقل انتظام می‌بخشد و به کمالی غایی می‌گراید که در آن، بیننده همهٔ آنچه در خود او به تصویر درآمده، درك می‌کند ♣

منابع:

- ابوالحسین مسلم نیشابوری، *صحیح مسلم*.
- احمد ابن حنبل، *مسند الامام احمد ابن حنبل*.
- حرّ عاملی، شیخ محمد ابن حسن، *وسائل الشیعة*، ۲۰ج، تهران، مطبعهٔ اسلامیه.
- رشید رضا، *تاریخ الشیخ محمد عبده*، مصر، المنار.
- شیرر، الیستر. *هستی بی‌کوشش، یوگا سوتره‌های پتنجلی*، ترجمهٔ ع. پاشایی، تهران، فراروان، ۱۳۷۶.
- نصر، سید حسین. *معرفت و امر قدسی*، ترجمهٔ فرزاد حاجی میرزایی، تهران، ۱۳۸۰.
- Acquinas, St. Thomas. *Summa Theologica*.
- *Aitareya Brāhmana*, ed. Sāmaśrami, Biblioteca Indica, Calcutta, 1895, 1896.
- Asaṅga. *Māhāyana Sūtrâlamṁkāra*, ed. Sylvain Lévi, Paris, 1925.

● Bharata. *Nāṭya Sātra*, ed. M. Ramakrishna Kavi, *Gaekwar's Oriental Series, XXXVI (vol. I)*, Baroda, 1926.
● Bhartṛmitra. *Abhidhā-vṛtti-mātrikā.*
● Bhāsa. *Pratimānāṭaka*, ed. Paranjape, Poona, 1927.
● Bhavabhûti. *Mālatimādhava.*
● Binyon, Laurence. *The Spirit of Man in Asian Art*, London, Oxford University Press, 1956.
● *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad.*
● Coomaraswamy, Ananda K. "The Theory of Art in Asia", *Transformation of Nature in Art*, New Delhi, Munshiram Manoharah, 1994, pp. 3-57.
● Das Gupta. *History of Indian Philosophy*, Cambridge, Eng., 1922, 1932.
● Deussen, P. *Philosophy of the Upanishads*, Edinburgh, 1906.
● Dignãga. *Kārikā.*
● Frühindische Historien reliefs. *Ostasiatische Zeitschrift*, N.F., VIII, 1932.
● Giles, H.A. *Chinese-English Dictionary.*
● *Kauṣitakī Upaniṣad.*
● *Lankâvatâra Sūtra*, ed. Nanjo, Tokyo, 1923.
● Macdonell, A.A. *A Practical Sanskrit Dictionary*, London, Oxford University Press, 1958.
● *Ṛg Veda Saṁhitā*, ed. Max Müller, London 1849-1874.
● Śukrâcārya. *Sukranītisara*, ed. Vidyāsagara, Calcutta, 1890.
● Vasubandhu, *Abhidharmakośa*, trnsl. Louis de la Vallée-Poussin, 6 vols., Paris, 1923-1931.
● *Vedânta Sūtras.*
● Viśvanātha. *Sāhitya Darpaṇa*, ed. Kane, Bombay, 1923.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی