نوشتهٔ آلن دانیلو
Alain Danielou

امروز تمدن هند ، وضع بسیار خاصی دارد. سرچشمهٔ آن به کهن‌ترین اعصار تاریخ بشر می‌رسد . باوجود نظریه‌های تاریخی بسیار شتابزدهٔ مورخین قرن نوزدهم ، اکنون دیگر تردیدی‌نیست که تمدنی‌که درهزارهٔ سوم پیش‌از میلاد مسیح در کرانه‌های رود سند رونق یافت بدون وقفه‌تاروزگار ما ادامه یافته است . مورخان هند باستان‌که آغاز هنرنمایش‌وموسیقی هندرا ازحدود هزارهٔ ششم پیش ازمیلادمسیح میدانسته‌اند سنه‌هائی ذکرکرده‌اندکه جهان قدیم پذیرفته وتأئیدکرده‌است‌وبه‌احتمال قوی سیر باستان شناسی هندوستان روزی صحت آنهارا مورد بررسی قرار خواهد داد .

برخی از ملل ، مانند اقوام مصر باستان و خاورمیانه ، که تمدن های موازی پدید آوردند، نژادهای مختلفی را در میان خود پذیرفتند که بعدها فرهنگ دیگری بوجود آوردند . وتمدنهایی مانند تمدن‌های یونان و روم در اثر انواع جدید دین واندیشه ، تغییر شکل دادند و مدنیت‌های تازه ، پی‌ریختند اما تمدن هند در نتیجه هجوم‌ها و نفوذهای خارجی نه نابود شد و نه تغییراتی عمیق یافت ، بلکه مانند جانور نرم‌تنی که اجسام خارجی را در خود جای می‌دهد ، تنها در نقاطی معدود به درون «چین خورد» تا آن عناصر بیگانه را درخود بپذیرد . ازاین‌رو هرجاکه زنده مانده ، بدون تغییر ، ماهیت خودرا حفظ کرده است .

عمر بسیار دراز تمدن هند در میان اقوام‌کهن امروز – حتی چینیان – نظیر ندارد . زبان سانسکریتی که برهمن‌زادگان حتی امروز پیش از هرزبان دیگر فرا می‌گیرند درست همان است که پانینی Pânini دستورنگار ، در حدود سدهٔ پنجم

پیش از میلاد مسیح می‌آموخت. به این جهت هندوستان برای مطالعهٔ تطور تمدن و بالاخص هنر، زمینهٔ غنی ویگانه‌ای است.

برای اینکه تصویری قابل فهم از مقام هنر درتمدن هنر عرضه کنیم. لازم است که نخست اهمیت نظری آن را در فرهنگ آن کشورونقشی که در طی تاریخ طولانیش ایفاء کرده است بنمایانیم و آنگاه به اوضاع کنونی باز گردیم و مناطق گوناگون و طبقات اجتماعی را که سنت هنری در آنها دست نخورده‌تر مانده است بررسی کنیم.

درهند قدیم، همهٔ انواع هنر بمنزلهٔ وسیلهٔ آموزش همگان بشمار می‌رفت. بسیار آسان بود که اصول فلسفه واخلاق ودین که تبیین منطقیشان تنها برای گروه معدودی درس خوانده میسر بود از طریق هنر نمایش، موسیقی، رقص، نقاشی و مجسمه‌سازی، و به کمك تصویر و تمثیل برای‌عامهٔ مردم قابل شرح وفهم گردد.

هندیان هیچگاه هنررا از لحاظ ماهیت از زبان متمایز ندانسته اند و نظریه موسیقی موضوع پژوهش‌های‌دامنه‌دار دانشمندان لغت‌شناس بوده‌است. موسیقی همانند زبان ولی به کمك اصوات، وسیله بیان اندیشه و احساس است و مطالعهٔ عناصرمشترك بین این دوشیوهٔ بیان به تئوری دستورزبان موسیقی ونظریهٔ ارزش اصوات زبان گفتگو منتهی گردید. همین شباهت عمیق در همهٔ هنرها وجود دارد.

کتاب ویشنو دهارموتارا Vishnou Dharmottara که یکی از قدیمی‌ترین رسالات در مبحث نظریهٔ زیبائی است ارتباط نزدیك‌موسیقی و رقص و پیکرتراشی را که، طرق مختلف تعبیر نظم کائنات است، مورد توجه خاص قرار می‌دهد. تناسب اشکال معماری، قوانین مجسمه‌سازی و ارتباط رنگها همانند اندازه‌های فواصل موسیقی یا اصوات ملفوظ، مجموعهٔ نسبت‌ها و روابطی را بوجود می‌آورند که در مراحل گوناگون جهان تعینات حاکی از همان قوانین و مفاهیم کلی عالم وجود است که انواع مختلف هنرها می‌توانند با بیان خاص خود، وسیلهٔ انتقال و فهم آنها گردند.

زبان رنگها، زبان اصوات و زبان نسبت‌ها، وجوه گوناگون وسیلهٔ بیان واحدی است، یا به گفتهٔ دیگر ابزارهائی است که می‌توان برای نمایاندن اندیشه بکار گرفت. ما کمابیش با دستور یکی ازاین زبانها مأنوس هستیم و در واقع پیام هنرها را تا حدی که دستور آنهارا می‌دانیم درك می‌کنیم، یعنی درست مانند مورد زبانهای ملفوظ که از همین طریق با توصیف واقعیت‌هایی آشنا می‌شویم که این نشانه‌ها مظهر و مبین آنها هستند. به این دلیل در اینجا هنر دیگر خیال‌بافی یا اندیشه‌پردازی غریزی نیست بلکه مبدل به یکی از وسایل مهم معرفت می‌گردد که به اندازهٔ هندسه و مابعدالطبیعه معتبر و منطبق با اصول منطقی است. به یاری هنر می‌توانیم با قطعیت و قدرتی منطقی که موجد علوم دقیقه است به‌والاترین قله‌های دانایی وشناخت دست یابیم.

تماس مداوم با برخی از اندیشه ها و بعضی ارزشهای اخلاقی و روحانی همانند اثر اقلیم در رویائی گیاهان، بر رشد وجود ما مؤثر است، به همین نحو سروکار داشتن دائمی با پاره‌ای از

نسبت‌ها و روابط رنگها و اصوات، بر تحول تفرد و در هماهنگ ساختن استعدادات ما نفوذ دارد. بنابراین لازم است که انسان در میان اشیائی زندگی کند که تأثیر دلپسند براو می‌نهند و اشکال‌ونسبت‌ها ورنگهای آنها عکس‌العمل های موزون وناآگاهانه در وی می‌آفرینند. این نکته موجد کلیه قوانینی است که بر تناسب در معماری و پیکرتراشی وطرز قرار گرفتن نسبی و ارتباط رنگها در نقاشی و استعمال مقام‌های موسیقی درموقعیت های مفروض، برای ایجاد فضا و حالات خاص، حاکم است. ممکن است بپنداریم که مجموعه قوانین چنین تکامل یافته، اثری فلج‌کننده بر تحول و رشد خلاقیت هنرمند بجای می‌گذارد. اما تجربهٔ هنر هندی خلاف این مطلب را ثابت کرده است. به این جهت که این قواعد اعتباری نیستند بلکه بر اساس قوانین کلی، تعیین کنندهٔ نظم زندگی‌اند ووسایلی شگفت‌انگیز دراختیار هنرمندان هندی می‌گذارند. همچنان‌که هندسه باوجود قضایای پیچیده‌اش نه تنها مانعی برای آفرینش معمار نیست، بلکه پایهٔ کار او بشمار می‌رود، آگاهی از نسبت ها و اندازه‌ها و ارزش رمزی واثر روانی آنها نیز بنیاد هر هنر حقیقی را می‌سازد. درست است که هنرمند نابغه می‌تواند از راه غریزه به مطلوب خود دست یابد، ولی معرفت نظری قبلی به آنچه‌هنرمند در جستجوی آن است، کاروی را آسان‌تر می‌سازد.

هرچند پیکرتراش نابغه باشد همواره با جهل درگیر است. او در جستجوی کشف قالب زنده در مادهٔ بیجان است. دانستن این نکته که مثلاً با اندکی افزودن به پرهٔ بینی، بینی به لرزه‌درخواهد آمد و یا با درست قراردادن گوش، چنان به نظر خواهد رسید که گوش می‌شنود، برای او اهمیت فراوان دارد. به همین نحو موسیقی‌دان باید بداند که اگر فواصل دقیق و ظریفی را که گوش عادی به سختی حس می‌کند، تشخیص دهد آواز ساختهٔ او شنوندگان را دگرگون خواهدکرد، در اندوه فرو خواهد برد وبه‌سوی شادی، شجاعت، شك و تردید یا هر حال دیگر خواهد کشاند.

این اعتقاد به‌نظام هستی که وظیفهٔ هنر، درك و ضبط آن وآشکارساختن اصولش بود، اساس وبنیان نظریهٔ همهٔ هنرها در هند باستان به‌شمار می‌آمد. از این رو اعتبار هنرها در جامعهٔ هند به خوبی روشن می‌شود. هنر وسیله‌ای برای تعلیمات عمومی تلقی می‌شد. هندوستان هنوز بسیاری از اشکال این هنر قدسی وجادویی و شاهکارهای بی‌شماری که این نظریهٔ هنری را به خوبی توجیه می‌کنند، حفظ کرده است.

هنر و یوگا

در نظام اندیشهٔ هندی ابداع هنری همانند کشف علمی به منزلهٔ الهام و مکاشفهٔ واقعیتی علوی تصور می‌شود که در پس ظاهر صورتها و اشکال پنهان است. صورتکی مومی، که عیناً شبیه‌چهره‌ای معلوم باشد، درواقع کار هنری نیست. اثر هنری باید تجرید کند. یعنی خصایص را بیرون بکشد و ویژگی را نشان دهد نه اینکه عین طبیعت را مجسم نماید، و همانطور که آناندا کومار سوامی

گفته است باید از روش آفرینش در طبیعت تقلید کند. بنابراین هنرمند باید واقعیت باطنی اشیاء را دریابد. گاهی وی این کاررا با مکاشفه انجام می‌دهد ولی با استفاده از تمرکز ذهنی سریع‌تر و مطمئن‌تر می‌تواند به این نتیجه نائل آید.

به‌این لحاظ است که درهنرهای هند روش‌های یوگا اهمیتی شایان می‌یابند، وخود هنر را می‌توان یکی از صور مهم یوگا دانست، زیرا یوگا نوعی تمرکز است که در آن امتیاز مدرك و مدرك از میان برداشته می‌شود و وسیله‌ای است برای نیل به هماهنگی یا وحدت وجدان و آگاهی[1].

برای مثال و نمونهٔ حدت تمرکز صنعتکار و هنرمند، حکیم **داتاتریا** Dattatreya در کتاب **بهاگواتا پورانا** Bhâgavata Purâna از بیست و چهار استاد که حکمت را از آنان آموخته بود نام می‌برد و در بین آنها از صنعتگری که تیر می‌ساخت چنین یاد می‌کند: «مردی که مشغول ساختن تیر بود، آنچنان در کار خود غرق شده بود که متوجه عبور ملتزمین پادشاه که با هیاهو از کنار وی می‌گذشتند نگردید. و چنین است که هرکس که در تأمل و تفکر در امور الهی مستغرق شود دیگر نه در خود چیزی حس خواهد کرد نه در خارج ازخود.»

شانکراچاریا Shankrâchârya در فصل چهارم کتاب خود به نام **شوکرانی تی‌سارا** Shoukranîti - Sâra (در حدود قرن هفتم) اهمیت تمرکز ذهنی را چنین وصف می‌کند: «هنرمند باید شباهت خدایان را صرفاً ازراه تمرکز دریابد واین‌دیدی‌روحانی‌است که‌می‌تواندتنهاسرمشق واقعی او قرار گیرد. وی هنر خودرا باید بر اساس این بینش بنا کند نه بر اشیاء قابل درك با اعضای حواس. هنرمند باید بکوشد تاموجودات قدسی را توصیف کند. تقلید جسم انسانی ناپسند و مغایر دین‌است. نمایاندن موجودی خدائی، هرچند به دیدارناخوشایند باشد، برنمایاندن صورت‌انسانی، هرچند زیبا، برتری دارد.»

این است که هدف هنر تقلید از صنع‌خداوند نیست، چون امری ناممکن و کفرآمیز است، بلکه مطلوب هنر رفع حجاب از نمونه‌های اصلی متعالی، یعنی رها نمودن انسان از بند اوهام جهان از راه چشاندن طعم نظم آسمانی به اوست.

«با تفکر عاشقانه در ماهیت خداوند است که پیکر تراش توفیق می‌یابد بت‌های معبدی را بسازد و برای به ثمر رساندن این طریقهٔ یوگا باید قبلاً نسبت های کلی را از کتب سنتی دریابد و تنظیم کند.»

هنرمند نخست باید طرحی هندسی طبق نسبت های سمبولیکی که موافق تصویر مورد نظر اوست فراهم آورد، آنگاه باید بینش و اندیشهٔ خود را بر این «نمودار» سحرآمیز (Yantra) متمرکز سازد تا بتواند از طریق خطوط هندسی، شکلی را که می‌خواهد بتراشد، در ذهن تصور کند.

تمرکز خلاق هنرمند یکی از والاترین و کامل‌ترین انواع تمرکز است.

1 - Havell, E. B. *Indian Sculpture and Painting*, P. 182.

شانکراچاریا این نکته را تأکید می‌کند و چنین می‌گوید : «هیچ‌نوع تمرکز به اندازهٔ آن‌که تصاویر معبد را می‌آفریند مطلق نیست ، دیدمستقیم و بلاواسطه از شیئی ملموس هرگزاینگونه عمق و قدرت را به اثر هنری نمی‌بخشد .»

نحوهٔ تمرکز نقاش و پیکر تراش از نظر ماهیت‌با تفکر مذهبی یا خلسهٔ عرفانی تفاوت‌ندارد. هردو به درك جنبهٔ الهی اشیاء منتهی می‌گردد.

هنرمند

مفهوم نقش هنر و ماهیت آفرینش هنری مستلزم آن است که هنرمند و صنعتگر از تربیت فکری ، اخلاقی و معنوی والایی برخوردارباشد. طبق کتاب Mânasâra Shilpa Shâstra ، که یکی از عمده‌ترین آثار در زمینهٔ معماری است ، هنرمند باید « باهمهٔ دانش‌ها مأنوس ودرکار خویش دقیق باشد و خوئی بی‌نقص ، بزرگمنش ، صمیمی و عاری از کینه و حسد داشته باشد .» و در جای دیگر می‌گوید : «معمار باید بتواند آتهاروودا Atharva Veda (شناخت روابط باریك) وسی‌و دوشاخهٔ دانش معماری و اوراد ودائی ، و مانترا Mantra هارا که قدرت احساس وجودخدایان را به او اعطاء می‌کند ، بفهمد . وی باید از زمرهٔ کسانی باشد که ریسمان مقدس به کمر ، تسبیح به گردن و انگشتری گیاه متبرك برانگشت دارند ، باید شادی خویش را در عشق الهی بیابد ، به همسر خود وفادار باشد و از زنان بیگانه بپرهیزد و دانشهای گوناگون را با عشق و ایمان تحصیل‌کند. تنها دراین مورد است که می‌توان اورا هنرمند واقعی دانست .»

صنعتکار و هنرمند حرفه‌ای در نظام اجتماعی هند مقامی محرز داشتند و برای فراهم آوردن شرایط‌لازم بمنظورتوفیق درپیشهٔ خویش به قرارداد های تصادفی یا هوس هواداران خود متکی نبودند.

«لازم است توجه داشته باشیم که صنعتگر یا هنرمند مقامی استوار داشت کـه بصورت پیمان مادام‌العمر یا منصب موروثی بود . از کودکی به عنوان شاگرد درنزد پدر تربیت می‌یافت و طبعاً حرفهٔ اورا انتخاب می‌کرد . عضو صنفی خاص بود و اصناف نیز از تأئید و پشتیبانی پادشاه بهره‌مند بودند . معمار در برابر رقابت های حرفه‌ای‌تضمین داشت ، زیرا اگرشخصی جزصنعتگرصاحب امتیاز، به ساختن معابد ، شهرها ، بنادر ، استخر و چاه‌ها می‌پرداخت ، جرمش با جرم قاتل قابل قیاس بود واین نوعی از سوسیالیسم صنفی در جامعه بدون رقابت بود.»[۲]

وضع شخصی که از صنف هنرمندان نبود و می‌خواست پیشهٔ نقاشی یا معماری‌را برگزیند اندکی فرق داشت . او همچون شخص متفننی بودکه برای خوشایند و لذت خویش به هنر می‌پردازد . وی به این کار می‌پرداخت و حتی اندکی سود مادی نصیبش می‌شد ، ولی حرفهٔ رسمی و همیشگی او همان پیشهٔ طبقاتی و صنفی او بود . اگرمی‌خواست از هنر خود به عنوان حرفهٔ انحصاریش استفاده‌کند می‌بایست تنها به قریحهٔ خویش و مشتریان تصادفی

2 - Ananda Coomaraswamy, Dance of Shiva, P. 43.

که ممکن بود پیدا شوند متکی باشد ، ولی این احتمال پیش‌نمی‌آمد که اسرارحرفه را که تنهابراعضاء صنف مکشوف می‌شد ، بیاموزد . این‌گونه موارد نادر بودند و حرفهٔ ثابت و وسیلهٔ امرارمعاش‌مطمئن دارای چنان مزایائی بود که کسی پیدا نمی‌شد از آن چشم بپوشد. حتی اگرپیشهٔ تفننی چنین‌صنعتکار خودساخته‌ای تمام وقت اورا می گرفت ، وی‌دلیلی نمی‌دیدکه از صنف خود و نظام تأمینی وابسته به آن صرف‌نظر کند .

هنر نمایش و رقص

کتاب **ناتیا شاسترا** Nâtya Shâstra چنین توضیح می‌دهد که پس از عصر زرین که قوای عقلانی انسان نقصان یافت ، خردمندان گردآمدند و به برهمای آفریدگار توسل جستند و از او یك شیوهٔ آموزشی طلب کردند که کمتر انتزاعی‌باشد تا فراخور حال و فهم همگان واقع گردد .

خداوند آنگاه هنرهای صحنه‌ای (موسیقی ، میم ، رقص ونمایش) را به حکیم بهاراتا آموخت. مجموعهٔ آنها **ودای** پنجم نامیده شد ، که ازطریق آن می‌توان تمام دانش‌های سودمند را آسان به مردم آموخت . این روش تعلیم مستلزم تحصیلات خاص وفنی مقدماتی نیست ، زیرا که برای مردان و زنان همهٔ طبقات اجتماعی و حرفه‌ای مفهوم و قابل دسترسی است .

این افسانه مقام استثنائی هنرهارا درتمدن‌هند و حیثیت و آبروی خاص هنرمندان را به خوبی نشان می‌دهد چه هنر یکی از طرق مهم آموزش و تربیت فکری عامه محسوب می‌شد .

در زمان ما هم ، در پاره‌ای از نواحی هندوستان که هنر نمایش باستانی و سبك کهن معماری به جای مانده ، استاد رقص ، معلم سخنوری و استاد معمار مردمی درس خوانده هستند که ریسمان مقدس برخود دارند و از مقام پیشوائی مذهبی برخوردارند و ابتذال و سلیقهٔ عوام در صحنه و تزئینات ساختمان‌ها راه نمی‌یابد .

هنگامی که تاخت‌وتاز مسلمانان در فاصلهٔ بین قرنهای دوازده و شانزده میلادی حکومت‌های هندوستان را درهم ریخت ، اهمیت هنر نمایش به سرعت رو به نقصان نهاد . می‌توان از این نکته به اعتبار این هنر در میان تودهٔ مردم پی برد که ملك کافر هنگام تسخیر جنوب هندوستان در قرن سیزدهم ده‌هزار موسیقی‌دان و رقاص را همراه برهمنان یا به گفتهٔ دیگر ، استادان ایشان ، به‌عنوان گروگان با خود برد . ونیز هنگامی که فیروزشاه در قرن پانزدهم بر شاه ویجایانگر غلبه کرد از او خواست که دو هزار تن رقاص وموسیقی‌دان زن و مرد به وی تسلیم شود . اندکی بعد علاءالدین هزار خوانندهٔ متعلق به معبدی در جنوب‌هندوستان را با خود برد . همهٔ گروههای شمال هندوستان در هجوم‌های نخستین قتل عام شدند .

رقص و موسیقی در طول دو هزار سال موضوع کتب فنی مهمی واقع شد که با مطالعه اینها می‌توانیم به‌خوبی به تطور این هنرها پی ببریم . حتی رقص شیوا افسانه آفرینش جهان را نشان می‌دهد . شیواهنگام فرود آمدن بر کرهٔ خاك برهنه در جنگل‌ها ، رقص مردانهٔ تانداوا را

می‌رقصد . **پارواتی** Pârvatî زن شیوا ، دراعصار اولیه رقص زنانهٔ لاسیارا به‌دختران چوپان‌آموخت. رب‌النوع کریشنا بانواختن نی سحرآمیزشانزده‌هزار سبك اصلی موسیقی و شانزده‌هزار ضرب گوناگون آن را به آدمیان تعلیم داد . **آرجونا** ، قهرمان حماسهٔ **مهابهاراتا** استاد رقص دختران یکی از پادشاهان بود .

پوراناها Pourâna حکایت می‌کنند که چگونه شیوا در هشت هزار سال قبل موسیقی و رقص‌را به‌ساکنان‌هندوستان آموخت. تاریخ‌نویسانی که درسال ۳۲۶ پیش از میلاد مسیح همراه اسکندر به هند رفتند همین سال را برای زمانی که **دیونیزوس** Dionysos (شیوا) موسیقی و رقص را به هندوان تعلیم داد ، ذکر می‌کنند .

مفصل‌ترین اثر در فن رقص که اززمانهای پیش از قرون وسطی دردست داریم **ناتیاشاسترا** Nâtya Shâstra است‌که تحریر کنونی آن به اندکی قبل از مسیح تعلق دارد . و این کتاب درسی هنرآموزان موسیقی و «میم» و رقص است که از کتب قدیم‌تر گرد آورده‌اند . مکتب های رقص سنتی جنوب هندوستان هنوز هم شیوهٔ **ناتیاشاسترا** را به کار می‌بندند .

نمایش عامیانه

با اینکه شاهان مسلمان با نمایش مخالفت می‌ورزیدند و در دورهٔ تسلط بریتانیا برای حفظ هنرهای سنتی ، گامی برداشته نشد، هنوز هنر نمایش درزندگی عامه مقامی خاص دارد .

غیراز نمایش های کوچك معرکه‌گیران‌سیار که از بازار مکاره‌ای به بازار مکارهٔ دیگر در حرکت‌اند ، نمایش منظم افسانه‌های مربوط به حماسه های کهن در زندگی همه نواحی هندعنصری اصلی بشمار می‌آید . سنت این‌گونه نمایش‌ها در مستعمرات سابق هندوستان مانند جاوه و بالی علیرغم نفوذ اسلام به جای مانده است .

دراکثر شهرها و روستاها گروه‌های حرفه‌ای یامتفنن ، دوماه درسال هرشب داستانهایی از **رامایانا** یا **مهابهاراتا** نمایش می‌دهند . هرشب در نقطه‌ای از دهکده صحنه‌ای برپا می‌گردد و قسمتی از سرگذشت های پهلوانان نمایش داده می‌شود . صفه، غرفه‌ها و پلکان‌ها از قبل ساخته شده و برای نمایش های سال بعد در محل بجا گذارده می‌شوند. تماشاگران از میان این صفه‌ها آمدورفت می‌کنند و خدایان و قهرمانان از بالای انبوه جمعیت‌متحرك و در عین حال دقیق ، سخنانی فراموش نشدنی با یکدیگر مبادله می‌کنند . در فاصلهٔ بین پرده‌ها خوانندگان و نوازندگان قطعاتی اجراء می‌نمایند. در شمال هندوستان این نمایش‌ها با شکوهی بیشتر برگزارمیگردد وفیلهای زربفت‌پوشیده و لباس‌های درخشان ملتزمین بر ابهت صحنه می‌افزایند .

به طور کلی امروزه کیفیت نمایش بازیگران تنزل‌کرده ولی قالب هنر نمایش سنتی ازنظر منابع و تشکیلات و سازمان و تماشاگرانش دست نخورده مانده است . کافی است‌که مدارس نمایش تأسیس شوند تا بار دیگر هنرپیشگان مبرز پرورش یابند . واین‌کاری آسان است ، زیراکه‌در برخی ازاستان‌ها هنوز مدارس قدیم به‌کار مشغولند وآنچه درزمینهٔ

صحنه‌سازی ، میم ورقص عرضه می‌کنند درهیچ کشور دیگر نظیر ندارد .

آموزشگاهها

آموزشگاه‌های میم و رقص در نواحی دور از راه تاخت‌وتاز بیگانگان‌واقعند، خاصه دراستان‌های اریسا ، مدرس و مالابار و غیره .

هنوز در تانجور استادان بزرگ رقص بهاراتاناتیام Bharata Nâtyam وجود دارند که شیوهٔ رقص دواداسی Déva-Dâsî را تعلیم‌می‌دهند و این شیوه خاص دخترانی بود که وقف خدمت در معبد می‌شدند . البته مدتی است که سازمان دواداسی رسماً برچیده شده ، ولی بعضی ازبهترین استادان این رقص هنوز زنده‌اند وآن‌را به متفننین وبرخی هنرمندان حرفه‌ای‌می‌آموزند . بهاراتاناتیام امروز نمایندهٔ سنت بزرگ رقص کهن هندی در عین خلوص و دست نخوردگی آن است .

شیوهٔ رقص بهاراتاناتیام خاص زنان است . این رقص یا به‌صورت وارياسیون های رقص محض صورت می‌گیرد ، که مانند رقص اسپانیائی برضرب تکیه می‌کند ، ویا به صورت رقص توصیفی که موضوع یا داستانی را به کمك میم و حرکات تمثیلی (Moudrâ) شرح می‌دهد .

رقص‌های گروهی‌نیزوجود دارند ولی‌به‌ندرت به‌نمایش درمی‌آیند ، زیرا دیگر گروه وابسته به‌معابد ازمیان رفته است .

در شهرستان آندرا Andhra هنوز چند آموزشگاه رقص برای مردان وجود دارد که از مبانی باستانی ناتیاشاسترا پیروی می‌کنند . این مدارس از برجسته‌ترین نوع خود در هندند ولی رقاصان پروردهٔ آنها هنوز در خارج از محل‌خود نمایشی نداده‌اند . برخی از حکومت‌هـای محلی تا سالهای اخیر آموزشگاه های طراز اولی داشتند که معروف‌ترین آنها مدرسهٔ سرای کالا Seraikalla بود . در سرای کالا امیرزادگان حکام محلی ، خود رقاص بودند ودر نمایش های عمومی شرکت می‌کردند .

نمایش میم منطقهٔ مالابار که کاتاکالی نـام دارد اکنون بسیار مشهور است . درآموزشگاه‌هایی که این شیوه رقص را تعلیم می‌دهند هنرآموزان پیش از آنکه به عنوان رقاص هنرمند شناخته شده بر صحنه ظاهر شوند ، مدت ده سال برنامهٔ‌آموزشی جدی و مداوم همراه با ماساژ و ورزش‌های خاص می‌دیدند . مودراها ، یا حرکات تمثیلی این سبك رقص که تعدادشان بی‌شمار وبا حرکات بهاراتاناتیام متفاوتند ، زبان بدون کلمه و گنگی را تشکیل می‌دهند ورقاص‌به کمك آنها می‌تواند هر نوع داستانی را حکایت وتوصیف کند . هنرمند بـا تسلطی‌که برعضلات‌خود دارد قادراست حالت‌های شگفت‌انگیز به‌خود بگیرد . آرایش صورت نیز ، نقابی زنده و رنگارنگ پدید می‌آورد .

نمایش کاتاکالی به طور معمول یك شب تمام به طول می‌انجامد و دربعضی فصل‌ها تقریباً هرشب در دهکده‌ها برگزار می‌شود .

توجه وعلاقهٔ ناآگاهانهٔ برخی از هنرمندان متفنن به رقص کاتاکالی در سال‌های اخیر آسیبی بزرگ به این‌هنروارد ساخته ، زیرا گروه های بالهٔ هندی درصددبرآمده‌اند که هنرمندان جوان‌را

به محض خروج از آموزشگاه به خدمت درآورند و هدفی جـز ارضای سلیقه و ذوق رائج روز ندارند . ازآنجاکه شمارهٔ آموزشگاه‌های کاتاکالی معدود است ، وروز به روز عدهٔ رقاصان هنرمند کاتاکالی کاهش می‌یابد ، این خطر وجود دارد که این سنت کهن از میان برود .

نمایش کاتاکالی همیشه در هوای آزاد ، در زمینی نزدیك دهکده که به این منظور اختصاص داده شده برگزار می‌شود . محل نمایش صحنه‌ای کوچك در زیر یك کلاه فرنگی چهارستونی است. جمعیت در اطراف صحنه ، روی زمین می‌نشینند و چهارراهرو مخصوص عبور ومرور بازیگران را خالی می‌گذارند . در مرکز صحنه چراغ نفتی بزرگی که چند فتیله دارد می‌گذارند ، به‌طوریکه بازیکنان درهرجا برحسب فاصله‌شان کمابیش روشن دیده می‌شوند وصورتکهای آنها ناگهان می‌درخشد یا یکباره درتاریکی فرو می‌رود . بازیکنان در راهروهای اطراف منتظر می‌مانند تانوبت ورودشان به‌صحنه فرا رسد .

رقص عامیانه

بجز رقص نمایشی ، انواع گوناگون رقص ملی و مقدس در زندگی مردم هند مقامی مهم دارد . هنوز رقص جزیی از تفریحات تودهٔ مردم را تشکیل می‌دهد، حتی‌رقص‌های گروهی‌روستاییان از جهت مهارت فنی و تنوع حرکات ، شایان توجه است . و نیز طبقات یا فرقه‌هایی وجـود دارند که تخصصشان درانواع خاصی از رقص است که منحصر به خود آنهاست . ولـی این رقص‌ها را نمی‌توان جز به‌مناسبت جشن‌های خاص درملأ عام دید . برخی از قبایل چادرنشین و بعضی از فرق کوچك مذهبی همانندکولی های اروپا ، رقص‌هایی شورانگیز دارند که از نظر فنی در خور توجه است .

قبایل بدوی هند مرکزی ، بنگال و آسام ، انواع بسیارگوناگونی ازرقص‌های نیایشی ، جنگی، تمثیلی و عاشقانه و غیره دارند . مختصر آنکه حتی بررسی اجمالی انواع رقص در هند مستلزم تحقیقات دامنه‌دار است و ازنظر نژادشناسی وهنر نیز اهمیت فراوان دارد .

رقص‌های جشن زناشویی

آیین کهن ازدواج هندی با هنرنمایی رقاصه های حرفه‌ای همراه است . هنوز این رسم دراکثر نقاط هند رایج است ، و هیچ شهری نیست کـه رقاصه هایی خاص خود نداشته باشد . بدبختانه کیفیت فنی این رقص‌ها امروزه تنزل کرده است ، زیرا که تعصب اخلاقی متداول ، رقاصه‌هـا و آوازه خوانان حرفه‌ای را با زنان روسپی در یك طبقه قرار می‌دهد ، در حالی‌که روزگاری وضع اجتماعی آنان مشابه گیشاهای ژاپن بود .

درمیان طبقات عامه ، رقص هـای جشن عروسی را معمولاً جوانانی اجراء می‌کنند که نیمه حرفه‌ای‌اند . ایـن رقص‌ها اغلب خصیصهٔ شهوت‌انگیز بارزی دارد .

رقص های نیایشی

رقص یکی از انواع آداب پرستش است . برخی از رقص‌ها درپرستشگاه‌ها و در برابر تصویر وپیکرهٔ خدایان اجراء می‌شود. تقریباً همه شاعران عارف هندوستان در معابد نغمه‌سرایی می‌کردند و می‌رقصیدند . هنوز در برخی از نواحی هند ، خاصه در بنگال ، گروه‌های بسیار – گاهی همهٔ اهالی یك‌دهکده – برای‌مراسم **کرتانا** Kirtana گرد هم می‌آیند . و آن چنین است که یك‌تکخوان شعرهای بلند عاشقانه و عارفانه می‌خواند وجمعیت هرمصراع آن را باهم تکرار می‌کنند و درهمین حال گروهی از «مؤمنین» به همراهی نوای قاشقك های چوبین می‌رقصند .

کرتانا در زندگی اجتماعی و فرهنگی مردم سهمی عمده دارد زیرا وسیلهٔ شرکت‌گدا وثروتمند، درس خوانده و عامی در مراسمی است که سوای اهمیت مذهبی ، ارزش هنری فراوان دارد . بسیاری از کرتاناها اثر شاعران و موسیقی‌دانان بزرگ است و در میان آثار موسیقی هند مقامی والا دارد .

موسیقی

موسیقی هندی کامل‌ترین نمونهٔ موسیقی مقامی (دستگاه موسیقی یك سوم مردم جهان) است. از قدیم‌ترین زمان‌ها هندوستان برای سرزمین‌های واقع بین یونان و اندونزی سرچشمهٔ الهام‌موسیقی و فنون مربوط به آن بوده است . درمیان هنرهای این کشور ، تنها موسیقی در مقابل عوامل‌مخربی که از چندین قرن پیش برهمهٔ شئون تمدن هند تأثیر گذارده ، مقاومت کرده است . باوجود تحولات اجتماعی و سیاسی ، موسیقی سنتی هند تا امروز عظمت و وجههٔ خودرا حفظ کرده است.

البته موسیقی علمی از موسیقی عامیانه‌متمایز است ، ولی این تفاوت در هندوستان کمتر از کشورهای دیگر به چشم می‌خورد و اختلاف آن‌دو بیشتر در تکنیك است تا در ماهیت و کیفیت آنها.

برخی از شاخه‌ها ، مثلاً موسیقی ضربی ، در میان نوازندگان نیمه حرفه‌ای دهکده‌ها و اجراءکنندگان شهری ، یکسان پیشرفته و توسعه یافته است . در موسیقی هندی تکنیك ریتم آنچنان پیچیده و دشوار است که در موسیقی مغرب‌زمین نمی‌توان معادلی برای آن یافت .

موسیقی در زندگی هندیان مقامی شامخ‌دارد ودرهمهٔ جشن‌ها وآیین‌های دینی یا مراسم اجتماعی جزیی از برنامه را تشکیل می‌دهد . آموزش موسیقی مجدود به‌طبقه‌ای خاص نیست . کرجی‌ران رود گنگ که خود نیز اغلب آواز می‌خواند ویا نی یا طبله می‌نوازد ، از اجراء دشوارترین‌موسیقی سنتی درکنسرتهای عمومی و جشن‌های مذهبی و حتی ازرادیو به حداکمل لذت می‌برد. درمقابل ، سرود خوانی نیایشی و موسیقی ودائی سنتی ، موسیقی بسیار ساده‌ای است که ارزش هنری زیادی ندارد ولی از لحاظ تاریخی اهمیت فراوان دارد . با این حال نباید این سرودهای ودایی را باموسیقی کلاسیك ، که اغلب در معابد اجراء می‌شود ، و آوازهای عرفانی که نیز ممکن‌است در پرستشگاه‌ها و اماکن مقدس شنیده شود و گاه کیفیتی عالی

دارد ، اشتباه کرد .

همیشه موسیقی برای همهٔ طبقات اجتماع ، گرامی و مورد توجه بوده است . **نارادا** یکی از شهیرترین حکمای هند باستان موسیقی‌دان بود . پادشاهان و ملکه‌هایی را می‌شناسیم که خوانندگان مبرز و بنامی بوده‌اند . گاهی در نمایشنامه‌های سانسکریت می‌بینیم که پادشاهی ، خودساز زهی می‌نوازد . تعدادی از آثار مربوط به نظریهٔ فن موسیقی تألیف همین شاهان است ، حتی در دوره های نسبتاً جدید .

هندوستان صحنهٔ اختلاط نژادهاوفرهنگ‌های گوناگون است . با اینکه آنچه این گروه‌های مختلف زبانی و نژادی همراه آورده‌اند ، وحدت یافته و فرهنگ مشترکی را به وجود آورده ، هریك از گروه‌ها برخی از سجایای فرهنگ‌اصلی خودرا حفظ کرده است . به این سبب ، با اینکه موسیقی هندی ازجهات نظری دارای وحدت است، مکتب های مشخص و ازیکدیگر متمایزی دارد که همه از دستگاه‌های کهن به جای مانده . دوگروه اصلی امروز یکی به شمال و دیگری به جنوب تعلق دارد که به ترتیب نمایندهٔ موسیقی آریایی و دراویدی است . اما مکتب های دیگری نیز وجود دارد که از حیث شیوه و قالب از یکدیگر متفاوت واحتمالاً وابسته به تمدن های قدیم دیگر است . فی‌المثل برخی از اقوام نواحی هیمالایا هنوز یك دستگاه موسیقی راحفظ کرده‌اند که مانند موسیقی باستانی یونان براساس گام های نزولی است . این دستگاه احتمالاً از حدود قرن پنجم میلادی درسایر نقاط هندوستان منسوخ گردیده است .

چنان که دیدیم موسیقی مقامی ، ساختمانی شبیه زبان دارد . روابط صداها ، یعنی آرمونی‌ها، دراین نوع موسیقی به دنبال هم می‌آید نه همزمان و با هم ، و حافظه درست به همان طریق بین‌آنها رابطه برقرار می‌کند که بین کلمات زبان‌گفتگو، زیرا که باید یکایك کلمات را به خاطر بسپریم تا در پایان بتوانیم معنی کلی جمله را درك کنیم . تا این عمل ذهنی را درست نفهمیده باشیم موسیقی هندی برای ما خالی از معنی است وچنان‌یکنواخت به گوش می‌رسد که گویی کسی شعری را به زبانی ناشناس برای ما می‌خواند .

یکی از مزایای موسیقی مقامی این است که **خواننده می‌تواند به تنهایی یا همراه با طبله ،** عالی‌ترین آثار موسیقی را اجراء کند . در هندوستان ارکستر فقط برای انواع تکامل نیافته و ابتدایی موسیقی به کار می‌رود ، مانند آنچه که می‌توان به تسامح موسیقی سرگرم کننده نامید که **دربعضی از مراسم نواخته می‌شود . موسیقی سنگین** را مانند هنر خطابه ، همیشه تکنواز یا تکخوان اجراء می‌کند و این عقیدهٔ بسیاری از مردم اروپا **و هندیان متجدد که گستردگی بعضی از عناصر** آرمونی دلیل پیشرفت است ، مبین بی خبری تام ایشان از این دستگاه موسیقی است .

اساس موسیقی سنتی هند ، تم است و هر قطعه براساس تعدادی تم و برحسب قواعد مشخص و دقیق و ظریف و به کمك بدیهه‌سازی بسط داده **می‌شود . در بعضی موارد ، خاصه در موسیقی** آوازی ، تم دارای اهمیت بسیار است و بدیهه‌سازی یا بدیهه خوانی صرفاً جنبهٔ آرایش دارد و این

نکته بیشتر در مورد موسیقی جنوب صدق می‌کند.

این تم‌ها خود تصنیف‌هایی واقعی است که اغلب هنرمندان نام آور آنها را ساخته‌اند. هنوز بسیاری از تصانیفی که در حدود قرن شانزدهم میلادی ساخته شده رایج است.

از میان بزرگترین سازندگان آوازهای عرفانی باید نام **میرابای** (۱۵۷۰ - ۱۴۹۹) را ذکر کرد. این زن که از خاندان جنگجویان **راجپوتانا** وهمسر برادر پادشاه موار بود از زادگاه خود گریخت و خانواده و مال و مکنت را رها کرد تا چون درویشی در شهر **بریندراوانا**، که شهرمقدس کریشناست، زندگی کند. وی باقی عمر خودرا به خواندن و رقصیدن در معابد گذراند. آهنگ‌های شگفت‌انگیز او حتی امروز هم بسیاررایج ومورد پسند است وکمترشب‌نشینی و جشنی وجود دارد که چند آواز از آثارمیرابای درآن نواخته یا خوانده نشود.

متأخرترین مصنف نغمه های زیبا **رابیندرانات تاگور** است. اشعار و موسیقی آهنگ‌های او، احساسات بسیار پیچیده‌ای را که هیچکس قادر به تجزیهٔ آنها نیست با لطافتی بی‌مانند بیان می‌کند.

در زادگاه او بنگال، همهٔ مردم، از چوپان گرفته تا عالی‌مقام‌ترین فرد اجتماع می‌توانند قطعاتی مناسب عواطف خود، در آثار تاگوربیابند. و چه شگفتی‌آور است که احساسات همهٔ افراد یك قوم را در آهنگ های یك موسیقی دان منعکس شده باشد.

همیشه درهند چنین‌بوده است وموسیقی‌دانان درتمام ادوار تاریخ با بیان کردن تمایلات عارفانه یا سلحشورانه و احساساتی و عاشقانه، درفرهنگ این سرزمین نقشی مهم ایفاء کرده‌اند.

معماری و پیکرتراشی

قالب زندگی فرد بوسیلهٔ جامعه، که ترکیب وهیأتش در نظام وتشکیلات شهر یادهکده منعکس می‌گردد، ریخته می‌شود. هرنوع زندگی جمعی هم‌آهنگ با این قالب بستگی دارد. شکل و نقشه و ظاهر هر شهر بر روحیهٔ ساکنانش اثر عمیق دارد. بنابراین نقشهٔ شهر و نیز تزئینات ظاهرش باید با توجه به هدف و نوع کارهای جامعهٔ انسانی آن طرح شده باشد. دراین میان ملاحظات تمثیلی و انتفاعی نیز در کار می‌آید و در طرح نقشه و معماری و جای ساختمان‌ها و آرایش خانه‌های مسکونی و حتی شکل عادی‌ترین اشیاء اعمال نفوذ می‌نماید تا از هرچه زندگی را احاطه می‌کند تصویری هماهنگ به وجود آید، به گفتهٔ دیگر نموداری از نظام کائنات می‌شود که وسیلهٔ ارتباط دائمی و ثابت با نظام اشیاء برتر - یعنی عوالم متعالی - قرار می‌گیرد. این تصور ارزش تمثیلی اشکال و اثر قطعی‌آن‌ها بر تحول انسان منتهی به تشکیل اجتماعی شد که در آن هنر ها اهمیت بسیاریافتندونقش اخلاقی اساسی ایفاءکردند، بطوریکه دری بااندازه‌های ناموزون و یا نمائی نامتعادل، بمنزلهٔ ناهنجاری‌هائی آنچنان اسف‌انگیز تلقی می‌شد و موجب آنچنان عکس‌العمل‌های جسمانی و روانی می‌گردیدکه‌گوئی انسان‌گوژپشت یا چلاق از نقص وضع و حال خود آگاه ومتأسف است.

امروزه آموزش و پرورش تازه‌ای که از ارزش‌هـای هنری بی‌نصیب است طبقات حاکم هندوستان را از هرگونه تربیت هنری ، خواه با معیارهای هند و خواه با مقیاس های مغرب زمین، محروم ساخته است .

با این حال ، صنعتگران سنتی مفهوم ارزش مقدس اشکال و تناسب‌ها را که در پرتو آن از ناچیزترین اشیاء اثری هنری پدید می‌آید – حفظ کرده‌اند و معیارهای کهن در همهٔ انواع هنرها و فنون عامه آشکار است .

شیلپا شاسترا

نظریه های هنری معماری ، مجسمه سازی و نقاشی در سلسله کتاب هایی به نام‌شیلپاشاسترا بیان گردیده است . دراین آثار ارتباط رنگ‌ها واشکال با نظریه‌های مربوط به نظام هستی و همچنین اصل فایدهٔ هنرها و انطباق دقیق آنها با اصول منطق و مابعدالطبیعه و عرفان ، زمینهٔ بحث قرار گرفته است .

طبق این‌آثار، درهنرهای پلاستیك‌ومعماری رنگ و شکل به منزلهٔ شیوهٔ بیان است ، یعنی‌زبانی است که با زبان سخن تفاوت ندارد و اگر ارزش تمثیلی نسبت‌ها و رنگ‌ها را بدانیم درك زبان این هنرها نیز آسان می‌شود . شیلپاشاسترا نخست‌دربارهٔ موقع و وضع زمینی که خانه یا شهری باید درآن بنا شود بحث می‌کند وآنگاه به نقشهٔ شهرمی‌پردازد. این نقشه با اختلافاتی در جزییات همیشه همان‌طرح قدیمی شهرهای هندی است یعنی مربع یا مستطیلی است که خیابان ها بطور عمودی آن را قطع و شهر را به محله‌های مختلف تقسیم می‌کنند . هر یك از این محله‌ها خاص یکی از گروه‌هاست : مانند محلهٔ تحصیل‌کرده ها ، سربازان ، آهنگران ، کفاشان ، بازرگانان و رقاصان و موسیقی‌دانان و غیره و همه طبق ترتیب مفروض ، طوری قرار می‌گیرند که رابطه و نسبت دوایر متحدالمرکز ، و سمبولیسم جهت‌ها یا سمبولیسم حرفه‌ها ، ملحوظ شده باشد .

در زمان ما تنها شهر **جیپور** در **راجپوتانا** طبق این نقشه بنا شده ، گرچه توزیع جمعیت بر حسب حرفه‌ها دقیقاً رعایت نگردیده است .

در شهر ، معابد ارباب انواع مختلف باید در چهار نقطهٔ اصلی قرار گیرد ، یعنی در وسط هریك از اضلاع مربع خارجی . در مرکز شهر ، میدان عمومی ، بازار ، کاخ شاهی یا رئیس یا فرمانروای محل ، ادارات دولتی و «درخت ریش سفیدان» قرار دارد. (درختی‌که نمایندگان اصناف‌گوناگون زیر آن گرد می‌آیند تا دربارهٔ مسایل مورد نظر عموم به بحث و گفتگو بپردازند) .

استخرهای بزرگی که به وسیلهٔ پلکان‌های سنگی داخل آنها می‌شوند، بجای حمام‌هـای عمومـی به‌کار می‌رود. برای افـراد حرفه‌های کثیف ، مانند دباغان وکناسان وامثال اینهامحله‌های مخصوص در خارج دیوارهای شهر درنظر گرفته شده و افراد این طبقات حق ندارند از چاه های همشهریان دیگر آب بکشند (رسمی کـه موجب پیدایش افـانهٔ طبقهٔ ناپاك شده است) .

همان قواعدی که در نقشهٔ شهر رعایت می‌شد

در طرح خانه‌ها نیز ملحوظ می‌گردید . خانه‌ها دارای حیاط داخلی ، تالار پذیرائی ، انبار ، آشپزخانه ، حمام و اندرونی و بیرونی بود . نقشهٔ خانه به منزلهٔ واحدی زنده ، یعنی موجودی به‌شکل انسانی در نظر گرفته می‌شد ، که دارای سر ، چشم، گوش ، دست‌وپا ، معده و سایر اعضاء بود و آن **راپوروشا** می‌نامیدند . درترتیب قرار گرفتن واحد های مختلف خانه ، یعنی آشپزخانه ، انبار ، حمام ، اطاق‌های پذیرائی ، محراب و غیره از طرز قرار گرفتن اعضاء مختلف پوروشا پیروی می‌شد . در کتاب های معماری نمودارهایی بسیار جالب ، رابطهٔ پوروشا و نقشهٔ خانه را نشان می‌دهد .

بعد از بحث طرح ، موضوع تناسب اطاق‌های خانه و در و پنجره‌های آنها به میان می‌آید. آنگاه نوبت به تزیینات خانه – حجاری در نمای خارجی و نقاشی‌های بزرگ دیواری در داخل می‌رسد . امروز در شهر **جی‌سالمر** ، در ناحیهٔ راجپوتانا در شمال هندوستان ، می‌توان منازل بسیار زیبای‌سنگی و سراسر پوشیده از کارهای حجاری و تزیینات دیگر یافت که به شیوهٔ زمان های پیش ازهجوم **مسلمانان بنا شده . ولی باوجودهرج‌ومرج ظاهری** در نقشهٔ شهرهای جدید و نفوذ بیگانه در سبك بناها ، نباید چنین پنداشت که اصول شیلپاشاسترا به کلی منسوخ گردیده است .

امروز نیز معماران و مقاطعه‌کاران منتهای دقت را اعمال می‌کنند تا قواعد سنتی نسبت‌ها در ساختمان اطاق‌ها و طرز قرار گرفتن دروپنجره‌ها مراعات شود ، و به این ترتیب نمای سبك غربی فقط به قسمت جلوی نقشهٔ کاملاً محافظه‌کارانهٔ قدیم ، افزوده می‌گردد .

در مناطقی که زوال طبقهٔ دهقانان در قرن نوزدهم موجب انحطاطی عمیق در همهٔ شئون نشده هنوز معیارهای کهن در سبك معماری دهکده رعایت می‌شود . نقشه‌ها و شیوه‌های ایـن بناها گوناگون است . بعضی از دهکده‌های هند مرکزی با مهتابی‌های زیبای کلبه‌ها ، بام‌های پوشالین ، درهای چوبی سنگین و کنده‌کاری و دیوارهای نقاشی شده به رنگ‌های شاد ، مانند دهکده‌های نمایشی جلوه می‌کنند .

معبد

همانطور که در زندگـی هندیان ، مذهب مرکزیت دارد ، در شهر نیز ، مرکز ، معبد است. در معابد هند ، مانندکلیساهای بزرگ قرون‌وسطای باخترزمین ، نبوغ و ثروت تمام قوم گرد آمده است . معبد بزرگ شهرمقام اول را دارد ودرمرکز بنا شده و معابد کوچك‌تر ، که به نام ارباب انواع کم اهمیت‌تر است ، درپیرامون آن قرار دارد . پرستشگاه‌ها طبق قوانین نظام اشیاء – قوانین نظام الهی عالم صورت – بنا شده است . هرمعبد بر فراز بلندی قرار دارد و برج آن مشرف به شهر است و از مسافت های دور دیده می‌شود . داخل آن تاریك و برهنه است . چراغ‌های روغنسوز ، نوری ضعیف بر مجسمهٔ رب‌النوع – که مؤمنان هدایایی از گل و میوه به پایش ریخته‌اند – می‌افکند .

زمان دیدار مردم از این معابد کوتاه است. **معبدجای اجتماع یانمازنیست بلکه مسکن رب‌النوعی** خاص‌است و تنها رهبانان درآنجا به‌خدمت‌مشغولند.

زائران ، چنانکه گویی به دربارپادشاهی باریافته‌اند، به دیداری کوتاه اکتفا می‌کنند . به همان نسبت که درون معبد برهنه و ساده است خارج آن‌پوشیده از تزیینات سنگین است . معبد ، نشان دهندهٔ تاریخ هستی وسلسله مراتب عوالم آسمانی است وسراسرآن پوشیده از نشانه ومجسمه است . پیکرتراش دراینجا می‌تواند قدرت الهام خودرا آزادانه به‌کاربیندازد.

در جنوب هندوستان و حتی در راجپوتانا هنوز سنت معماری معابد منسوخ نشده و معابدی به اسلوب کهن در آن جاها دیده می‌شود .

مجسمه سازی

هنر پیکرتراشی در هند براساس نظریهٔارتباط برخی نسبت‌ها با برخی احساسات یا صفات مبتنی است، یعنی همانطورکه روابط اصوات ، تعیین‌کنندهٔ احساسات و اندیشه هایی است که آرمونی موسیقی در شنونده برمی‌انگیزد .

قوانین نسبت‌های تمثیلی کـه کوچک‌ترین جزییات بدن انسانی ، حتی شکل‌منخرین وناخن‌ها، اندازهٔ ناف و وضع نسبی گوش‌هارا تجزیه و تحلیل می‌کنند ، به هنرآموز پیکرتراش میدان می‌دهند تا خصوصیات افراد را بر حسب شکل ظاهریشان بررسی کند . با این حال انواعی که معمولاً برای مجسمه سازی انتخاب شده آمیزهٔ صفات خوب وبد انسان های عادی نیست بلکه نمونه‌هایی تلطیف‌یافته و خیالی است که تجلی کمال نفسانی ، کمال‌فکری، لطافت ، زیبایی ، دلیری و آرامش و وقار است . هنر مجسمه‌سازی هندی همواره می‌کوشد که نمونه بیافریند ، نه اینکه افراد را نشان بدهد . خصیصه‌ها ازراه توصیف حاصل‌نمی‌شود ، بلکه در پرتوشناخت نمونه‌هایی که ازاین خصایص بارز برخوردارند و استفاده از خصایص جسمانی که با آنها مطابقت دارد ، به دست می‌آید . وقوف به رابطهٔ صفات جسمانی با سجایای معنوی در هیأت انسان ، موجب پیدایش نوعی مجسمه‌سازی است‌که باوجوداستیلیزه بودنش ، به طرزی شگفت زنده است و ازظرافت و نرمش و بیانی قوی بهره دارد ، چنان‌که به ظن قوی هنر مجسمه‌سازی هیچ‌کشوری از این جهت به این پایه نرسیده است .

هنوز نمونه‌های بسیاری ازاین هنر در معابد قرون وسطایی به جای مانده ، ولی قسمت اعظم آنها در اثر نخستین تاخت‌وتاز مسلمانان نابود شده است . تنها معابدی که ازاین حملات جان سالم بدر برده‌در شهرهای دورافتاده‌ای است‌که خلوت جنگل‌ها آن هارا از بت‌شکنی دشمنان درامان‌داشته است . خوشبختانه شمارهٔ این معابد آنقدر هست که بتوان در بارهٔ تطور این هنر زیبا ، حکم کرد. ولی از آن زمان‌ها ببعد دیگر دیوارهای معابد از تندیسه‌های خدایان انسان‌نما و زنان و مردانی به شکل ارباب انواع ، عاری شده است .

«تحریم عمومی هنرها در اسلام رسماً نمایش طبیعت جاندار را در هنر منسوخ کرد. و منع هنرهای زیبا حتی بدست امپراطوران مغول هند لغو نشد و همچنان ادامه یافت ، و بالاخص در هنر دینی به قوت خود باقی ماند . حتی اکبرشاه ، که آزادمنشانه و روشن‌بینانه از هنر حمایت می‌کرد ، اجازهٔ نمایش شکل انسان یا شبیه خدارا در مساجد

یا دیگر معابد نداد و در صدد احیاء مکتب نقاشی دینی برنیامد .»

به‌این جهت کار مجسمه‌سازان به ایجاد عناصر تزئینی و ساختن تصاویر مقدس برای آرایش داخل معابد و یا ارباب انواع در منازل محدود گردید . با این حال هنوز دربسیاری از نواحی هندکارگاه های مجسمه‌سازی فراوان است ، ولی دیگر کسی به هنر مجسمه‌سازی سنتی توجه ندارد .

امروزه دیگر بین هنرمندان یا صنعتگران سنتی ومجسمه‌سازان نوآور ، که در آموزشگاه های هنری تنها عناصر هنر معاصر غربی را فرا گرفته‌اند ، تماس و ارتباطی وجود ندارد . ازجانب دیگر قدر و اعتبار مجسمه‌ساز پیرو شیوه‌های‌غربی کم است . اکثریت تودهٔ هند تنها با هنرمندان‌سنتی سروکار دارند ، زیراکه مجسمه‌های نیایشی را – که هنوز تنها زینت خانه‌های مردم عادی است – فقط ایشان می‌سازند .

بجز هنر مجسمه‌سازی بمعنی اخص ، درهمه جـای هند ، بویژه در جنوب ، نوع خاصی از مجسمه‌سازی رواج دارد که در آن از گِل پخته برای ساختن مجسمه‌های نذری به هیأت انسان یا اسب و گاهی فیل های درشت ، استفاده می‌شود .

کار با مفرغ که در گذشته اهمیت فراوان داشت تقریباً دیگر از میان رفته است . دربنگال صنعتگرانی هستند که به مناسبت اعیاد خاص فقط مجسمه‌هایی از گِل رس می‌سازند .

این مجسمه‌هاکه معمولاً اندامی درشت‌دارند، گاهی هم چندان بی ارزش نیستند و ساخت آنها حاکی از کار مرتب و منظم سازندگان آن است . مثلاً به مناسبت جشن پوجا مردم روستاها و شهرها مجسمه‌هائی از این نوع که سراسر پوشیده ازجواهر و زینت های دیگر است همراه می‌آورند و پس از پایان نمایش همهٔ آنهارا در رود گنگ یا نهرمقدس دیگری می‌ریزند .

عشق هندیان به این مجسمه‌ها در حین نیایش و بی‌اعتنایی ایشان پس از مراسم ، مبین روحیهٔ‌کهن هندی ، یعنی آمیخته‌ای از سر سپردگی و درعین حال وارستگی است که فهم آن برای ذهن عملی و مادی غربیان دشوار است .

پیکرتراشی صحنه‌های عاشقانه

نمی‌توان از پیکرتراشی در هند سخن گفت ویکی ازانواع مهم آن یعنی مجسمه‌سازی صحنه‌های عاشقانه را نادیده گرفت ، زیرا که بسیاری از شاهکارهای هنر قرون وسطی ازاین‌گونه است و معبد در خور نامی پیدا نمی‌شود که تعدادی از این مجسمه‌ها در آن نباشد .

در هندوستان ، معاشقه همواره به منزلهٔتحقق سرنوشت جسم و عالی‌ترین نوع فعالیت بدنی به‌شمار می‌رفته ، یعنی عملی‌که انسان با تسلیم و ایثاروجود خویش ، خودرا تحلیل می‌برد . معاشقه جسمانی ، تصویر قابل لمس وصال روحانی است که در آن انسان ذهنی ، در لذت مستحیل می‌گردد . پیش از ورود اخلاقیون بیگانه به هند ، هرگز به ذهن هندیان خطور نکرده بود که لذت جسمی – همانند ثروت و خرمن و میوه‌های زمینی – ممکن است از نعمت های خدایان نباشد .

حتی زاهدان سختگیر مذهب **جین** معابد خود را با زوج‌های گل‌مانند و جانورنمای بهم‌پیوسته تزئین می‌کردند. به همان طریق که خواص وفواید روزه گرفتن ارتباطی با مزایای آشپزی ندارد، تحریم و محکوم کردن فضایل معاشقه نیز، چیزی بر ارزش پاکدامنی وخودداری جنسی نمی‌افزاید. بلکه درست عکس این است.

بدین جهت تمثیلات عشقی در مجسمه سازی معابد مقامی اساسی دارد. **آناندا کوماراسوامی** در این باره چنین می‌گوید: «درنظر اروپائیان که آدمی نقطهٔ عطف تصورایشان اززندگی است، شکل انسان برهنه همواره معنی خاصی داشته است. ولی در تصور مردم آسیا از حیات، این مورد پیش نمی‌آید، چه آدمی با سایرمخلوقات (حتی‌موجودات بیجان) فقط از لحاظ درجه متفاوت است نه از نظر ماهیت.»

درهندوستان مراحل عشق انسانی، ازنخستین برخورد نگاه‌ها تا تسلیم و فراموشی نهایی‌خویش، همواره مفهومی معنوی داشته و تصاویر نمایش‌های عمل جنسی آزادانه و بی‌تکلف در سمبولیسم‌مذهبی به کار رفته است. گویی اتحاد جسمانی نمونهٔ بارز اتحاد ووصال معنوی بوده است. علاوه براین‌قوای عمل کنندهٔ طبیعت – همچنانکه در علوم جدید مرسوم است – بصورت نر و ماده و مثبت و منفی، تصور می‌شد و طبیعی است‌که فرقهٔ ویشنوئی متأخر، که پیوسته از ایمان و سرسپردگی سخن می‌گوید باید چنین بیندیشد: «ارتباط حقیقی و ابدی روح با خداوند تنها در منظومهٔ پرشور زناشوئی **رادا** و **کریشنا**، دختر شیرفروش وشبان، و زن خاکی و شوهر آسمانی، می‌توانست وصف گردد. بدین طریق رقص‌هائی پدید آمد که درآنها شهوت دارای معنی روحانی است ومعنویت‌جوهری مادی دارد، و یك نوع هنر نقاشی بوجود آمد که وصف‌کنندهٔ جهانی است که تغییر صورت داده و در آن همهٔ مردان، پهلوان و دلیرند و همهٔ زنان زیبا و پرشور و آزرمگین.»[3]

نقاشی

در ادبیات سانسکریت نقاشی را اشتغالی دانسته‌اندکه شایستهٔ شاهان نیزهست. درنمایشنامه‌ای بنام **ناگانندا** که به شاه **هارشا** (۶۴۷ – ۶۰۶) نسبت داده‌اند شاهزاده‌ای وقت خودرا به نقاشی کردن چهرهٔ معشوقه‌اش ازروی حافظه می‌گذراند. وی تکه‌ای از زرنیخ سرخ برای نقاشی می‌طلبد و در ضمن کار از رنگهای آبی و زرد و سرخ و قهوه‌ای و خاکستری استفاده می‌کند. معشوقه بدون اینکه دیده شود، کار دلداده‌اش را زیر چشم دارد، اما شباهت تصویر بخود وی‌چنان کم است که می‌پندارد داستان مربوط به زن دیگری است و از حسد از خود بیخود می‌شود.

در داستان **شاکونتالا**، پادشاه خود به‌نقاشی چهرهٔ همسر گمشده‌اش مشغول است ودرنمایشنامهٔ دیگری که منسوب به **کالیداسا** است یکی از ندیمه های ملکه، رقاصه و خوانندهٔ فرشته‌سیماست و ملکه سخت مراقب است که ندیمه نزد پادشاه ظاهر

3 - Havell, E. B. *Indian Sculpture and Painting*, P. 182.

نشود . با این وصف ملکه بدون توجه دستورمی‌دهد که چهرهٔ دخترك را برای تزئین دیوار اندرون ، نقاشی کنند . حادثهٔ اجتناب‌ناپذیر بوقوع‌می‌پیوندد و پادشاهی به تصویر دل می‌بازد .

نقاشی روی دیوار در تزئین داخل منازل سهمی عمده داشت . در برخی از دوره‌ها تقریباً دیوارهای همه‌تالارهای کاخ وخانه های دولتمندان پوشیده از تزئینات و نقاشی‌هائی بود که موضوعات اساطیری و عادی و عاشقانه را نشان می‌داد .

چیترا شالا (نمایشگاه نقاشی‌های دیواری) از متعلقات ضروری همهٔ کاخ های هندی تا دوره های اخیر یا لااقل تا زمان‌هائی بود که هنرهندی هنوزمورد تحقیرقرارنگرفته بود وهنوزشاهزادگان و ثروتمندان پیرو سلیقهٔ روز نبودند و نقاشی‌های بد و اثاثهٔ منزل نازیبا از اروپا وارد نمی‌کردند .

چیتراشالا گاهی دیرهائی مربع بود که اطراف یکی از باغ‌های کاخ را احاطه می‌کرد و گاه غرفه‌های مخصوص سکونت زنان و گاه نمایشگاه‌هایی که برای دیدار مردم همیشه باز بود در ادبیات سانسکریت همیشه ازآنها یاد شده‌است . در **رامایانا** ، در وصف کاخ راوانا در سیلان چنین آمده است :

> دیوار های پوشیده از یاسمن های شاد و شکوفان آلاچیق‌های سرسبز ، تالارهای آراسته به نقاشی و غرفه‌هایی که برای عیش ونوش ساخته شده .

اسلوب این‌گونه نقاشی‌های دیواری همان‌بود که درایتالیا Fresco Buono نامیده می‌شد . و آن چنین بودکه رنگ‌های آمیخته به‌آهك را برسطحی آماده شده با گچ نرم ، می‌چسباندند ، بطوریکه با زیر کار پیوند می‌خورد . فورمول هندی Fresco Buono نوعی نقاشی برای تزئین داخلی به وجود می‌آورد که بسیار مقاوم‌تر و محکم‌تراز نقاشی رنگ و روغن بود و نیز برای اقلیم هند مناسب‌تر. ولی چون این شیوه بیشتر در جاهای باز و یا در بناهایی‌که چندان محکم و پایدار نبود به کار می‌رفت ، نمونه‌های کمی از آن باقی مانده است .

زیباترین نمونه‌های موجود آنهایی است که در غاراجانتا مانده و متعلق به زمان های بین قرن دوم پیش از میلاد و قرن ششم بعداز میلاد است .

این رسم کهن که به مناسبت مراسم ازدواج ، تزیینات منازل را تغییر می‌دهند هنوز رواج دارد ، ولی به‌این صورت درآمده که‌بر دیوارهای خارجی نقاشی‌هایی می‌کنند که اکثراً ابتدایی است و صحنه‌های شکار و جنگ جانوران وخدایان را بارنگ‌های تند نشان می‌دهد . گاهی‌هم این نقاشی‌ها دلپذیر ، کار هنرمندانی است‌که برظروف سفالین نیز طرح‌های آرایشی رسم می‌کنند .

درگذشته هر خانه اطاقی به نام «رنگه‌محل» یا طربخانه داشت‌که به خوشگذرانی خداوندگار منزل اختصاص داشت . این طاق‌ها با نقاشی‌های دیواری زینت شده بودکه اصول **کاماسوترا** (کتاب آداب عشق‌ورزی) را وصف می‌کرد . در ایام اخیر دربسیاری از منازل روی نقاشی‌های اینگونه اطاق‌ها را باگچ یا آهك سفید پوشانده‌اند .

«درکتاب Sârattha Pakasini نام طبقه‌ای از برهمنان یاد شده که از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر سفر می‌کردند و نقاشی‌های قاب شده‌ای را باخود

می‌بردند . این نقاشی‌ها وصف صحنه‌هایی بود که رفتار نیك و بد و عواقب آنهارا مجسم می‌کرد . پندهای اخلاقی حماسه‌های بزرگ هندی ، به همین روش به وسیلهٔ نقاشان دوره گرد ، که از روستایی به روستای دیگر در گردش بودند ، در دسترس عامه قرار می‌گرفت ، ولی تمدن شهری که زائیده آموزش و پرورش جدید است این روش سنتی فرهنگ ملی را نمی‌پسندد ، بطوریکه روستائیان هندی اگر بخواهند سرگرمی داشته باشند یا چیزی فرا گیرند باید منتظر بمانند تا سینما طرق جدید پیشرفت معنوی را به ایشان نشان دهد .»[4]

رمز رنگ‌ها

همان قوانین نظام کائنات که هنر معماری می‌کوشد از طریق نسبت‌هابیان کند ، درنقاشی درارتباط رنگ‌ها جلوه می‌نماید . طبق نظریهٔ هندی این مطابقت‌ها قراردادی نیست ، بلکه مبین واقعیت اثر رنگ‌ها براحساس ما است .

تمایلات سه‌گانه‌ای که موجد همهٔ هستی است، دررنگ‌ها هم معادل دارد. **ساتوا** Sattva ، تمایل صعودی یا جویندهٔ مرکز ، که به صورت نیروی الحاق ، میل وصال ووحدت ، فضیلت ورستگاری جلوه می‌کند ورنگ سفید نماینده آنست . **تاماس** Tamas تمایل نزولی یا فرار از مرکز ، یا قوهٔ انفصال ، نابودی ، جدایی و آزادی ، که رنگ سیاه در روز و آبی در شب معرف آن است .

راجاس Rajas ، تمایل یا حرکت دایره‌ای ومنتج تعادل دو قوهٔ دیگر که در هرنیروی آفریننده مانند عشق و شور ، فعل وتولید مثل ، موجود است و رنگ سرخ نشانهٔ آن است .

طبق کتاب **ویشنودارموتارا** ، کهن‌ترین رساله دربارهٔ زیباشناسی، رنگ‌های نقاشی‌باید تقلید طبیعت باشد، ولی‌هرجنبه‌ای ازنقاشی‌که بخواهد بیان‌کنندهٔ عواطف واحساسات‌باشدباید ازقواعدتطابق عواطف بارنگ‌ها، پیروی‌کند. به‌این‌جهت‌عشق‌آبی‌سیراست، خنده سفید ، شفقت خاکستری ، خشم سرخ ، شجاعت و پهلوانی سفید طلایی ، ترس سیاه ، تعجب یا احساس وزا، طبیعی زرد ، و نفرت نیلی است .

مینیاتور

هنر نقاشی روی دیوار ، درهرجا که تسلط مسلمانان برقرار شد منسوخ گردید ، ولی بزودی مینیاتور جای آن را گرفت . از قرن پانزدهم تا زمان ما آثارنفیسی مربوط به‌مکتب‌های‌گوناگون پدید آمده است . آثار مینیاتور ، مانند نقاشی‌های روی دیوار ، افسانه های اساطیری یا تاریخی را نشان می‌داد ، با این اختلاف و مزیت که می‌توان به سهولت مینیاتور را در کتاب یا آلبومی پنهان کرد و از نظر تجسس‌کنندگان مصون داشت .

پادشاهان و امیران‌بسیاری در هند حامی هنر نقاشی بودند و معاش هنرمندان بزرگ را تأمین می‌کردند . غیرازمکتب معروف به«شیوهٔ مغول» که نقاشان متعلق به آن مورد حمایت امپراتوران دهلی واگرا بودند ، مکتب های عمده‌ای درراجاپوتنا ،

4 - *Ganésha Purâna*, P. 34, 49.

دکن ، کانگوا (درنواحی هیمالایا) و غیره وجود داشته‌است . آخرین نمایندگان این مکتب‌های‌سنتی، دیگرحامیان وکارخودرا ازدست‌داده‌اند وهنرمندان فارغ‌التحصیل آموزشگاه انگلیسی – بنگالی که در اواخر قرن نوزدهم تأسیس شد ، هندوستان را با محصولاتی به اصطلاح هنری انباشتند که تقلیدی از نقاشان دورهٔ Fréraphaélite انگلیس بود ، و تقریباً در همهٔ مدارس هنری موجب زیان بسیار گردید .

پوجا

دربحث از هنرهای هند نمی‌توان از ذکر هنری بسیار خاص خودداری کرد ، که به معنائی اهم آنهاست ، زیراکه درواقع سرچشمهٔ همه‌هنرهای دیگراست، وآن **پوجا** ، یاآئین پرستش‌است ، که در زندگی هندوان اهمیتی شگرف دارد و قسمت‌اعظم وقت روزانه بسیاری‌اززنان ومردان‌هندرا می گیرد.

هندی برای نماز و دعا به معابد یا اماکن همگانی نمی‌رود . او در تنهایی، درکناررودخانه‌ها یا باغها باخود خلوت می‌کند وبه‌تفکر می‌پردازد و خدایان‌را درنمازخانهٔ منزل خود وهمراه باگل و عود وبخور وهدیه ستایش می‌کند .

برای آنکه این آداب ، بی‌نقص انجام گیرد، ممارستی طولانی ضرورت دارد . دراین نیایش حرکات تمثیلی بیشمار ، که با اصول رقص بستگی دارد ، و نیز حرکاتی خاص انجام می‌شود . تزئین تندیسه‌ها ، ترتیب گل‌ها ، دوایر موزونی که شخص ستایشگر با شعلهٔ چراغ در هوا رسم می‌کند ، پوجارا ، صرفنظر از معنی روحانی آن ، بصورت نمایشی در می‌آورد که همهٔ عناصر آن از نظر ماهیت جنبهٔ هنری دارد . وبدین مناسبات بایستی آن را در عداد هنرها بشمارآورد .

ستایشگر پس از استحمام نیایشی وزدودن خود از هرگونه آلایش ، جامهٔ تمیزی از ابریشم سرخ یا زرد بتن‌می‌کند و به نمازخانه وارد می‌شود. در آنجا وسایلی از نقره و گل و بخور و آب مقدس و هدایائی هست که از قبل آماده شده . ستایش ممکن است برای بتی یا سمبولی باشد.

در کتاب **گانِشاپورانا** شرح یکی از موارد نیایش به افتخار خدایی که سر فیل دارد ونامش **گانِشا**، و تمثیل اتحاد عالم صغیر وعالم کبیراست، چنین آمده : « در سپیده دم از خواب برخیزد ، و پس از تنشویی و پوشیدن جامه‌های نوشسته بر حصیری پاك بنشین و مانند هر روز اندیشه‌های خودرا متمرکز کن . آنگاه کمی خاك رس پاك وخالص ، بی‌رنگ و حشره ، بردار و با آب بیامیز و پیکره‌ای زیبا از گانِشا بساز و برپایه‌ای قرارش ده . دستت را بشوی و برو آب بیاور . آنگاه تا آنجا که ممکن است همهٔ اسباب نیایش را آماده کن : هشت نوع عطر ، برنج ، گل‌های سرخ ، صمغ‌های خوشبو ، صد و هشت جوانهٔ آبی و سفید گیاه دوروا ، هریك با سه ، پنج یا هفت برگ . چراغ روغنی ، نقل ، شیروشکر ، برنج ریزدانه ، کافور ، فوفل ، گردو ، گردهای معطر ، بادام هندی ، هل ، میخك ، زعفران ، انبه ، میوه‌درخت نان ، کشمش ، خیزران ، میوه‌های فصل ، نارگیل وهدایا و طلا برای تقسیم بین خادمان معابد .

پس از گرد آوردن همهٔ اینها ، در گوشه‌ای

خلوت برعلف خشك یا پوست‌آهو بنشین»[5].

آنگاه عبادت کننده با ذکر خدا به وسیلهٔ اوراد مقدس (Mantra) به‌مجسمه جان می‌دهد.

«سپس باید حرکات مختلفی راکه از استاد آموخته‌ای انجام دهی. با خواندن اوراد سری باید شش قسمت بدن (قلب، پیشانی، فرق سر، بازوان، چشمان و کف دست‌ها) به خداوند تسلیم گردد.»

«اشیاء وهدایای نیایش‌باید تطهیرشود ومؤمن باید ذهنش را بر پیکره‌ای که چهرهٔ فیل دارد متمرکز سازد. مجسمه تنها یك دندان دارد و گوش‌هایش مانند دو بادبزن است. او چهاردست دارد که‌کمند و چنگك وخوراکیها را نگه می‌دارد و حلقه های گل سرخ برگردن او است.

آنکه آرزوهای مؤمنان را برمی‌آورد با خرد و توفیق که دو همسر وبند پرستیده می‌شود. زیرا که اوست که به انسان هوش و خرد و توفیق عطا می‌فرماید تا در سایهٔ آنها بتواند به جهاز هدف زندگی‌که فضیلت و نیك‌بختی و خشنودی و آزادی غائی است نائل آید.»[6]

مؤمن پس از استغاثه به درگاه رب‌النوع، تندیسه را شستشو می‌دهد، و با نور و گل وبخور و خوراکی و آب که نمایندهٔ عناصر پنجگانه‌اند (گل = اثیر، نور = آتش، بخور = هوا، آب = آب، خوراکی = خاك) می‌آراید و احترام بجای می‌آورد. آنگا طلا و پارچه‌هایی را که به رهبانان داده خواهدشد پیش مجسمه می‌گذارد. پس از پایان مراسم نیایش، دوباره با اورادی دیگرزندگی را از پیکره باز می‌گیرد.

هنرهای کهتر

هندیان موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری را همانند هندسه و دستور زبان یا منطق دانش (Vidyâ) می‌دانستند. اصطلاح‌هنر (Kalâ) منحصراً در مورد هنرهای کهتر یا فنون صنعتگری بکارمی‌رفت. شمارهٔ این هنرها بسیار بود. هندیان سی‌ودوعلم، هیجده هنر صناعی و شصت‌وچهارهنر کهتر داشتند که در فرهنگ‌نامه‌های قرون‌وسطایی به تفصیل شرح آنها آمده است.

پادشاهان مغول که هواخواه صنایع وفنون بودند، صنعتگران را تشویق می‌کردند، ولی در زمان سلطهٔ انگلیس‌ها برای‌آنکه محصولات‌وارداتی جایگزین مصنوعات هندی بشود، صناعات و فنون هندی مورد بی اعتنایی قرار گرفت. این هنرها بیشتر درنقاطی از هند محفوظ ماند که شاهزادگان هندی حاکم آنها بودند.

اجتماع هندی با نظام صنفی خود، طوری بود که در سایهٔ آن مثلا یك دهکده، واحد کامل وقائم بالذاتی بشمار می‌رفت. این خمیمه هنوز تا حدی باقی مانده و هرمنطقهٔ هندوستان می‌تواند مایحتاج خودرا تولید کند. به این جهت است که محصولات صنعتگران بومی به ندرت از جایی به جای دیگر برده می‌شود و هرناحیه، مصنوعات خاص خود را دارد.

5 - Havell, E. B. - *Indian Sculpture and Painting*, P. 186.

6 - Ananda Coomaraswamy, *Dance of Shiva*, P. 48.

بحران هنر نو

مسالهٔ کلی بحران هنر نو در هندوستان با بحران جدید تمدن هند ارتباط دارد .

درهندوستان در زمان فرمانروایی انگلستان، مانند همهٔ کشورهای مستعمره ، هدف آموزش و پرورش ، تربیت طبقهٔ اداری بود . این نوع تعلیم وتربیت ، انتفاعی بود و از جهت برنامه واصول با طبیعت و مزاج کشور مناسبت نداشت و همهٔ ارزش های فرهنگی این سرزمین را بی‌مصرف انگاشته و نادیده می‌گرفت .

در نتیجهٔ اعمال این روش در طی چند نسل ، طبقهٔ اداری و بورژوازی هند کنونی بوجود آمد که از فهم و التذاذ از موسیقی غربی و موسیقی هندی ، فلسفهٔ افلاطون و فلسفهٔ اوپانیشادها ونقاشی ایتالیایی و نقاشی شیوهٔ مغولی هند ، به یکسان عاجزند .

خانهٔ هندیان طبقهٔ حاکم شاید امروز تنها محلی در جهان باشد که بیش از هرجای دیگر از ارزش های هنری عاری است و افق فکری متجلی درآن ، از حد روزنامه و سینما فراتر نمی‌رود .

درتمام این مدت ، زندگی وفرهنگ سنتی هند تنها درمیان آن عده که انگلیسی‌مآب نشدند بجای ماند، مانندبرهمن‌های متعصب‌وبرخی ازخانواده‌های اشراف و تودهٔ مردم . این گروه‌ها که در شیوهٔ لباس و سنخ فکری کاملاً هندی مانده‌اند ، مانند نژادی متفاوت از طبقهٔ غربی شده به نظر می‌آیند و هیچ‌وجه اشتراکی با آنها ندارند : به یك زبان سخن نمی‌گویند ، و اعتقاداتشان یکی نیست و دریافتشان از زندگی کاملاً متفاوت است .

این امرسبب می‌شود که درنظر یك ناظرقشری، آنچه از تمدن سنتی پایدار مانده به منزلهٔ فولکلور یا انواع هنری و اسلوب فکری خاص عوام جلوه کند . اما با بررسی آنچه در میان طبقهٔ تحصیلکرده و اشراف ، «هنر ملی» تلقی می‌شود ، می‌توان به ارزش و اهمیت واقعی تمدن سنتی هند پی‌برد .

اکثر خارجیانی که به هند می‌آیند تنها باعدهٔ معدودی از مردم هند سروکار و تماس دارندکه به انگلیسی سخن می‌گویند و به علت این امر فوراً به اموری سطحی دست می‌یابند که معرف زندگی درونی کشور نیست . به این‌جهت نمی‌توانند درك کنند که تا چه اندازه هندوستان این قابلیت‌را دارد که حتی امروز برای فرهنگ کشورهای دیگرمفید باشد .

مسالهٔ کنونی فرهنگ هند این است که طبقهٔ حاکمه باید از نو تربیت شود وگرچه این کاری خطیر و دشوار است ، ولی برای حفظ این‌گنجینهٔ فرهنگی ــ که از جهت فکری و هنری بسیار گرانبهاست ــ ودردسترس جهانیان قرار دادن آن، امری اساسی و ضروری است .

«حتی در روزگار ما ، صنعتگر هندی که از تعلیمات شیلپاشاسترا برخوردار است و ادبیات عامه و حماسی کشوررا ــ که امروز از برنامهٔ دانشگاه‌ها حذف شده ــ خوب می‌شناسد ، غالباً از نظر نحوهٔ تفکر و معنویت ، از دانشجوی دانشگاه بافرهنگ‌تر است . در قرون وسطی نفوذ فکری صنعتگران شایسته ، لااقل از نظر اهمیت و اعتبار ، همطراز نفوذ رهبانان و نویسندگان بود.»

«تأسیس کرسی هنرهای زیبا در دانشگاه های

هند به شیوهٔ دانشگاه‌های کمبریج و اکسفورد و بنیان‌گذاری هنرکده هایی که دانشجویان هندی‌در آنجا می‌توانند جنبه‌های نظری و علمی هنرهای زیبا را به روش اروپاییان بیاموزند ، و تشویق خیرخواهانهٔ حکام و اولیای امور از هنرمندان هندی بهیچوجه نمی‌تواند نظام اداری – مسلکی عمومی را ، که ریشه و گل سنت هنرمند را به یکسان تباه می‌کند ، دگرگون سازد . این کار تنها به منزلهٔ گریز از واقعیت و ایجاد محیط رغبت و توجه‌مصنوعی‌است‌که اثرآن زیان‌آورترازبی‌اعتنائی به هنر است .»[۷]

کوشش بیگانگان در درك‌وتقدیر وبزرگداشت مظاهر فرهنگ سنتی و باستانی هند می‌تواند نتایج سودمندی داشته باشد وسرچشمه‌های گرانبهای الهام اندیشه و هنر مغرب زمین را در دسترس هندیان قرار دهد .

ترجمهٔ محمدتقی مایلی

نقل از *L'originalité des cultures*
چاپ یونسکو

7 - *Transformation of Nature in Art*, P. 44.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشریهٔ دانشجویان دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه تهران شمارهٔ ۲ و ۳

درنخستین‌نگاه به‌این‌نشریه ، سادگی، کوشش، شور ودرگذشتن ازحیطهٔ تنگ تخصص، به چشم می‌خورد . ۱۳۷ صفحهٔ پلی‌کپی شده به بهای پنج ریال .
نویسندگان آن ، جز دکتر امیر