وجوه اشتراک هنر هندی و چینی

■ نویسنده : آناندا . کی . کوماراسوآمی
● مترجم : مینا . نوائی

البته بررسی این مسئله در حوصله یک مقاله نیست و مجموعه‌ای گسترده از مباحث را می‌طلبد. هدف ما، مشخص کردن موارد اساسی از تشابهات تصادفی در این زمینه است و به نظر می‌رسد که این کار صرفاً با در نظر گرفتن اصول اولیه امکان پذیر باشد نه از طریق استدلالهای قیاسی پراکنده. در ابتدای کار می‌باید نشان دهیم که چه مقوله‌هایی تحت این عنوان جای می‌گیرد، چون علی رغم تفاوتهای صوری و سیر تحول مستقل، تمدنهای هند و چین، حقیقتاً با یکدیگر همگونه و مشابهند (البته اگر سبک این دو تمدن را یکسان فرض کرده و هنر را در عامترین معنای آن در نظر بگیریم.) سپس به بحث دربارهٔ جنبه‌های ظریفتر و دقیقتر زیبایی‌شناسی خواهیم پرداخت.

و اما دربارهٔ همگونه بودن: شباهت تمدنهای چین و هند به یکدیگر از این جهت که هر دو در مسیری سنتی می‌زیند و توسط سنتتها هدایت می‌شوند، بدیهی است. اما از آنجا که سنت امری معقول (ومتافیزیکی) است و به عنوان اصل اولیه نمی‌تواند مطرح گردد، در نتیجه ذهن و خرد را به عنوان خصلت و رسم اصول اولیه تعریف کرده‌اند ضمناً تمدنهای هند و چین هر دو تصادفاً تمدنهایی مذهبی‌اند یعنی تهذیب و تعلیمی عاطفی یا منظم از نظر ساختاری دارند و به ندرت مسائل علمی در بنیاد آن نقش داشته به نحوی که وجود دانشهای متفرقه برای توسعهٔ برخی فنون لازم بوده است.

همگونی فرهنگ هند و چین را نه فقط از طریق سازگاری مشترک آنها که از طریق وجوه اشتراکشان با فرهنگ اروپایی نیز می‌توان به اثبات رساند. در مقایسه با فرهنگ اروپایی می‌توان از معلومات و شناخته‌ها به مجهولات و نکات متفاوت پی‌برد. با این حال باید چند نکته را به درستی مشخص کرد: اول اینکه در مقایسه با اروپا-اروپای بعد از رنسانس مدنظر است - مقایسهٔ شرق با اروپای قرن سیزدهم می‌باید به طریقی کاملاً متفات انجام گیرد و با دیدگاه‌فعلی فایدهٔ چندانی نخواهد داشت، دوم اینکه منظور از شرقی همان مفهوم خاور واقعی است، نه آن چیزی که امروزه کمابیش دز اثر تماس اروپاییان با اهالی این سرزمین باب شده است.

و اما در مقایسه شرق با اروپای کلاسیک و سده‌های بعد از رنسانس، هیچ همگونگی و اشتراکی و جود ندارد و هر چه هست تضاد و بیگانگی است. هیچ قیاس متقنی بین مائیسم یا هندوئیسم با مذهب یونانی - رومی یا پروتستان نمی‌توان انجام داد در عین حال که «تائوئیسم یا ودانتا» و فلسفه جدید نیز قابل قیاس با یکدیگر نیستند. تمدنهای شرقی، مبتنی بر تفکر استقرایی و رسیدن از کل به جزء و کلیات است، در حالی که پایهٔ تمدنهای غربی، لااقل در جنبه‌های کلاسیک و مدرن آن، اساساً بر کل است یعنی فقط بسط جزء از طریق قیاس. مثلاً دراندیشهٔ یونانیها، مفهوم لایتناهی وجود ندارد فقط از «نامعین» سخن رانده‌اند. مثلاً (سرمدی و همیشگی متفاوت از بی‌زمانی است)، در نتیجه از نظر یونانیها متناهی (که نامعین نیست) و کمال مرادف یکدیگرند؛ در حالی که در فلسفه شرق، فقط نامتناهی و تعریف ناپذیری کمال انگاشته می‌شود به این ترتیب شرق می‌تواند فلسفهٔ غرب رابه خوبی درک کند ولی عکس آن تقریباً نا ممکن است؛ یا لااقل مستلزم همت و تغییر ذهنیت بیش از آن جدی است که معمولاً در کارهای تحقیقی به

طور عادی مشاهده می‌شود.

حال اجازه دهید به مقایسه برخی جنبه‌های کلی تمدن چین و هند، با اروپا با توجه به این نکته بپردازیم که معمولاً شباهتهای خاص در بطن حوادث مستقراست و می‌تواند از نظر تاریخی و به شکل استنتاجی توضیح داده شود در حالی که عدم شباهتهای خاص غالباً در برگیرندهٔ شباهتهای صوری واقعی است که نیازی نیست طی تماسهای تاریخی تبیین گردد فقط می‌توان آن را به شکل جزئی از طریق مجموعه‌ای از ریشه‌های سنتی درگذشته‌ای ماقبل تاریخ داد.

نظریه در شرق به مثابه نقشه زندگی در تقابل با مفهوم فلسفی غرب است، که عبارت است از مجموعه‌ای از گزاره‌های منسجم از تجارب جسمی و ذهنی. فلسفهٔ اولی شرقی مفر و گریزگاه نیست، بلکه راهی است به نهایت کمال در زندگی و تحقق کامل وجود و هستی. برای مثال حقایق متافیزیک در اصول همانند اصل کمال و وجوه چندگانه هستی، معرفتی حضوری و بی‌واسطه در قلمرو کلیات محسوب می‌شود، از طریق ایمان یا عقیده حاصل نمی‌گردد (یعنی دربرگیرندهٔ عناصر احساسی نیست) به هیچ یک از شیوه‌های خاص تحقیقی بستگی ندارد؛ امکان ندارد هیچ یک از کشفیات جدید و متفاوت اصول نخستین بتواند به وقوع بپیوندد، فقط برخی جنبه‌های خاص از نتایج آن می‌تواند گسترده‌تر و تعمیم یافته گردد. به این ترتیب، دیدگاههای تاریخی منتقی است، البته همچنان در زمینهٔ علائق شخصی و امور دنیوی دارای اعتبار خواهد بود.

مفهوم پیشرفت مطلق یا تطور (و تکامل تدریجی) به عنوان سلسله‌ای از حوادث، نامتحمل شمرده شده‌و به جای آن مفهوم تعادل مطرح گشته است؛ که معنای آن ایجاد نوعی نظم در زندگی پس از خلق جهان یا به عبارت دیگر همنوایی با ارادهٔ خداوند است. نباید آن را به هیچ وجه نوعی جبریگری دانست بلکه در واقع نوعی فعالیت مقدم برتعالی است. در واقع طبق اصل بنیادین ما بعد الطبیعه شرقی دانش، عشق و هنر فقط در عمل می‌توانند وجود داشته باشند. در حالی که ذهن اروپایی متوجه تغییر و جابه‌جایی مکانی است، شرقیان به نوعی جنبش درونی نظر دارند. برای اثبات معنای سخن خدو از زبان دین کمک می‌گیریم که می‌گوید «روح خداوندی بر سطح تمام آبها جاری است» در اینجا منظور این نیست که چون بالقوگیهای خداوند فقط در قالب اعمال تجلی می‌یابد پس او وجودی زنده و فعال نیست، حرکت روح و نفس بدرستی توسط سنت آگوستین توضیح داده شده وی آن را حرکت و جابه‌جایی مکانی نمی‌داند یعنی قائل به بروز تغییر نیست. منظور ما از حرکت در یک اثر هنری نیز همین معنا تعبیر است یعنی حرکتی که متضمن دگرگونی و استحاله نیست (در زبان چینی حرکت را «یون» و در زبان سانسکریت آن را «دهوانانا» و در انگلیسی ریتم یا چرخه می‌گویند.) به این ترتیب، مرام محافظه کاری، مهمترین عرض ضروری در فرهنگ سنتی است، یعنی هر نوع نظم اجتماعی که به طور موفقیت آمیزی برپایهٔ اصول نخستین بنا شده یا به تعبیر امروزی پایه‌ای کاملاً نظری (که هیچ وجه اشتراکی با اصول قراردادی و اختیار ندارد) داشته باشد.

از دید فلسفهٔ شرق، تمام تلاشها و هدف واقعی بشر معطوف به تحقق کمال لایتناهی و سعادت جاودانه‌ای است که واقعیت بالقوه و فطری انسان محسوب می‌گردد و جهان‌بینی‌های نادرست و علقه‌های وی چندانی با مفهوم فناناپذیری و رستگاری فلسفهٔ غرب ندارد چون این اهداف مشخصاً محدود و بخوبی نشان دهندهٔ منظور ما از عدم به مثابه مصداق صرف جزء است. به همین دلیل شرق نمی‌تواند علم را به خاطر علم و هنر را فقط به خاطر هنر بپذیرد بلکه علم و هنر را فقط زمانی که ابزارهایی جهت تحقق هدف خاص آن باشند. واقعیت اینجاست که فقط زمانی به این برداشتها و جنبه‌های خاص حقیقت توجه می‌شود که به تعمق دربارهٔ روند تحول تاریخی اندیشه پرداخته و برای آن ارزشی قائل باشند. ولی حقیقت در کل آن بی‌نهایتی جاودانه و همواره دستیافتین است و بدین گونه نمی‌تواند مایهٔ پیشرفت یا ترقی شود و به این ترتیب انسان خردمند به تاریخچهٔ جنبه‌ها علاقه ندارد فقط به اعتبار گزاره‌های ارائه شده به عنوان وسیله و راهگشایی جهت تحقق سعادت آسیب ناپذیر و ابدی می‌نگرد در نتیجه نباید اصلاً تعجب کنیم که در هند و چین، ستودن یک متفکر به خاطر نوآوری و اصالت اندیشه‌ها یا استقلال وی در مرجعیت، نوعی توهین تلقی شود، ضمناً نباید پذیرش گمنامی یا داشتن اسم مستعار از جانب این افراد یا مشاهده این مطلب که فقط در صورتی شکل را خوب، به معنای اعم و اخص کلمه، می‌انگارند که مسبوق به سابقه و مطابق عرف باشد، مایه تحیرمان گردد. نیروی محقق صرف نقد برتر نمی‌شود بلکه مصروف بررسی صحت و دقت حفظ خرد سنتی، از طریق به کارگیری ابزارهای فنی نظیر نظامهای به یاد سپاری یا مجموعه قواعد یا از راه تفسیر معنوی می‌گردد. اصلاح یک سنت فقط از طریق طرد هر نوع گزاره متباین با اصول نخستین و هر آنچه سنت نیست، انجام می‌گیرد حتی اگر این گزاره نامرتبط در یک متن اصیل و مقدس وجود داشته باشد: ولی چنین دستکاریهایی معمولاً بسیار نادر است و اصلاح بر اساس این معیار مطلق (در چینی، چنگ و در زبان سانسکریت «پرامانا» خوانده می‌شود) عملاً عبارت است از حذف هر آن چیزی در متن که با اصول نخستین سازگاری ندارد. به همین دلیل، تلاش برای دانستن نام فردی که نویسنده متنی خاص بوده یا تاریخ تألیف اثر یا هر چیز دیگری درباره زندگی او، فقط نوعی کنجکاوی بی‌حاصل محسوب می‌شود؛ و دقیقاً به همین دلیل است که انجام چنین تحقیقاتی که وسیعاً در پژوهشهای غربی رواج دارد، فقط عملاً در همان‌جا ارزش دارد. یعنی جایی که سنت را فی نفسه چیزی غریب می‌دانند، نه راهنمای زندگی و وسیله‌ای برای دستیابی به پهنه‌های عالی‌تر و نامتناهی‌تر شعور و آگاهی.

تنها مصداق این دیدگاه در جهان امروز را فقط می‌توان در محدوده مجزای دین جست‌وجو کرد که، حداقل، در کلیسای روم، یک سنت هنوز پابرجاست. یعنی اینکه کشیش مسیحی حق ترویج الهیات جدید را ندارد و اصولاً نمی‌تواند انتظار داشته باشد که برای انجام چنین کاری تشویق و تمجید شود. اما

تمدنهای شرقی نه تنها در جنبه‌های دینی که در کلیه امور سنت‌گرا هستند (در واقع جنبه‌های مذهبی عمدتاً عارضی و ثانویه هستند، نه اساسی و اولیه و مطمئناً چشمگیرتر و مهمتر از جنبه‌های زیبایی‌شناختی نیستند) به این ترتیب رها کردن پارسایی و پرهیزکاری سنتی برای یک چینی، یا قیام بر ضد تابوهای یک طبقه از طرف هندوها، نوعی گمراهی و خطا محسوب می‌شود همچنانکه اگر یک کشیش مسیحی اقدام به ترویج الهیات نوین نماید، برچسب ارتداد و بدعت‌گذاری خواهد خورد. در نتیجه بزرگترین نقطه قوت فرهنگهای شرقی، وفاداری به اصول نخستین است که ماهیت واقعی وجود آنها را تشکیل می‌دهد؛ عمده‌ترین نقطه ضعف آنها نیز کم توجهی و عدم تمرکز است که در عصر حاضر (تحت فشار مقاومت‌ناپذیر تماسها و برخوردهای جهالت‌آمیز) منجر به انحرافی جزئی از پاکی و خلوص ایشان شده است. ولی حتی این انحراف اندک نیز فقط از دیدگاه تمدن شرقی می‌تواند نوعی گمراهی فاجعه‌آمیز تلقی گردد. اندیشه بازآفرینی از دیدگاه شرق نیز فقط به لحاظ لغت‌شناختی صرف می‌تواند معنا داشته باشد. مثل اینکه می‌گویند نفس، شکل و صورت بدن است، در نتیجه بازآفرینی فقط می‌تواند به معنی حک کردن مجدد نقش طبیعی شی بر جوهره بنیادین آن باشد.

فرهنگ هندی و چینی در مفهوم ملیت یا به عبارت بهتر در فقدان چنین مفهومی نیز وجه اشتراک دارند. فعلاً قصد بررسی و تحلیل واکنشهای تحمیلی برانگیخته شده در این جوامع را که در واقع نوعی وسیله دفاعی ضروری در مقابله با تهاجمات امپریالیستی و فرهنگی غرب محسوب می‌شود، نداریم. در این فرهنگها، به جای میهن‌پرستی، شاهد نوعی حس همبستگی آبا و اجدادی هستیم، مفهومی که گذشته و حتی آینده را مجازاً به شکل حال می‌نمایاند. درست همان‌گونه که طرفداران مکتب اصحاب مدرسه در اروپا، به بیان نوعی حکومت جهانی یا مدینه خداوندی پرداختند، در فرهنگهای سنتی چین و هند نیز مفهومی چون دولت واحد حاکم مطرح بود که شامل تمام کسانی می‌شد که تبار مشترک، تنها عامل پیوندشان بود و فقط اینها قادر به آغازگری و سازگاری بودند. انترناسیونالیسم یا فراوطنی، برعکس نوعی تعمیم ملی‌گرایی و به معنای نوعی اتحاد ناسازگارهاست. در حکومت جهانی، تمام انسانها با هم سازگارند، هر چند با هم «برابر» نباشند، ماهیت احتمالی چنین دولتی، طبیعتاً به خصلت سنتی نظم درونی آن بستگی دارد نه به وحدت قومی یا سیاسی. شما ممکن است ابتدا فردی آمریکایی و بعد مسیحی باشید ولی یک شرقی، در وهله اول یک کنفوسیوسی یا هندو و بعد یک چینی یا هندی است. چون یک کنفوسیوسی یا هندو بودن از نظر یک چینی یا هندی به معنای انسان کامل بودن و در نتیجه نشانگر مفهومی گسترده‌تر از مرزهای ملی است. از طرف دیگر، تمام کسانی که خارج از دولت جهانی هستند به طور کلی «بی‌فرهنگ» یا «کافر» محسوب می‌شوند، به صورت فردی با آنها بخوبی رفتار می‌شود ولی آنان را اعضای «ملتهای» مستقل و بالقوه برابر را نمی‌دانند. برای یک چینی یا هندی که تعلقات سنتی دارد نیز همانند یک یهودی بسیار دشوار است که بیگانگان را هم ارز و همانند خویش بداند. واقعیت تولد در آن سوی مرزها، فی نفسه نشان‌دهنده فرودستی معنوی و ذهنی است. شاید گفته شود که فرضیه شرقی با توجه به تجارب و برخوردهایشان با اروپاییها، به طور کامل به اثبات رسیده است که اروپاییان را انسان می‌شمرند ولی ذاتاً و ضرورتاً بشر نمی‌دانند که البته استثناهای فردی نیز وجود دارد.

خلاصه اینکه در هند یا چین توهین به کشور یا پرچم ملی واکنشی بد ایجاد نمی‌کند و واقعاً اسائهٔ ادب تلقی نمی‌شود اما اهانت به نیاکان، نمادهای حقیقت یا هر بخشی از قواعد سنتی خیلی سریع ممکن است منجر به خونریزی شود و علت واقعی آن نیز این است که چنین توهینی، درواقع انکار اساس بشریت محسوب می‌شود. ملتهای غربی هنوز به درستی عمق معنای اصلاحاتی چون «ملیت» و میهن‌پرستی و «عرق ملی» را درنیافته‌اند چون در آن صورت احتمالاً ناشکیبایی و عدم سعه صدر مذهبی را بهتر درک می‌کردند و می‌توانستند بپذیرند.

در اینجا منظور از سعه صدر مذهبی در آسیا، وجود نوعی حس اعتبار واقعی و قطعی در پذیرش اعتقادات دیگران است. در اینجا نیز دوباره با نمونه‌ای از وجوه افتراق فرهنگهای شرقی و اروپایی و وحدت اساسی دیدگاههای چینی و هندی رروبرو هستیم. تساهل و مدارای دینی در اروپا به تدریج و به دشواری از طریق رشد شکگرایی حاصل شد و درواقع نوعی مفهوم منفی محسوب می‌شود ولی سعه صدر مذهبی در آسیا به طور ذاتی و بنیادی وجود داشته و نتیجه مستقیم و بلا واسطه اصلی مثبت است که چنین بیان می‌شود، با توجه به عظمت و بزرگی بی‌نهایت و تنوع موهبتهای اعطا شده به انسان، «ضرورتاً»، خداوند به طرق مختلف ادراک و پرستیده می‌شود. انسجام موجود در دین، در متافیزیک صرف دیده نمی‌شود چون مذهب در هر صورت نشان‌دهنده نوعی تطابق و سازگاری با محدودیتهای بشری است و در این معنا می‌توان آن را عرضی دانست. صرف‌نظر از برخی استثنائات، به خصوص در مورد بودیسم که سیر تکاملی نامتعارفی داشته، باید دانست که در هیچ‌یک ازمذاهب شرقی این احساس وجود ندارد که بخواهد اعتقادات فرد دیگری را تغییر داده و به سلک خویش درآورند. به اعتقاد «چوآنگ تزد»، انسان کامل، به عوض تلاش برای هدایت دیگران جهت پذیرش دیدگاههای خویش، با آنها هم عقیده می‌شود، کسی که سعی می‌کند شادیهایش را با دیگران قسمت کند، اصلاً انسان کاملی نیست چون محبت انسان کامل ریشه در احساسات طبیعی ندارد. این عقاید هم مورد قبول هندیها و هم مورد پذیرش چینیها است.

آنان حتی نظامهای متفاوت را متناقض با یکدیگر نمی‌دانند چون اصولاً انتخاب هر یک از آنها را توسط فرد به علت ضرورت می‌دانند. همه می‌دانند که مثلاً یک چینی ممکن است در آن واحد هم تائوئیست هم کنفوسیوسی و بودایی و حتی مسیحی باشد و در عین حال کلیه عبادتها و آیینهای این مذاهب مختلف را نیز به جای آورد، درست همان‌طور که ممکن است فردی در آن واحد هم جمهوریخواه و هم ستاره‌شناس باشد؛ در

هنر نیز «شش نظام» یا «شش دیدگاه» هیچ تنافری با یکدیگر ندارند و رابطه‌شان مثل رابطه شیمی و دستور زبان است! یک هندو ممکن است در آن واحد هم معتقد به مابعدالطبیعه و هم پرستنده خالق باشد، بدون اینکه این دو را با هم خلط کند. یک شرقی می‌تواند در نهایت صداقت و بی‌طرفی، به آموزش تعالیم مسیحیت بپردازد بدون اینکه «مسیحی» شود. اشتیاق مبلغان مذهبی به تغییر کیش و عقیده مذهبی یا تمایل مصلحان به طور کل در تدریس علوم، اخلاق، یامبانی زیبایی‌شناسی فقط با خودآگاهی شرقی قابل ادراک و تنها شیوه در میان انگیزاننده‌های اسفناک مختلف است، شیوه‌ای که حاکم بر سلوک و رفتار نامتمدمانه غربی است. این دیدگاه مشترک فلسفه چین و هند را بدین گونه می‌توان تشریح کرد: وقتی یک هندو با یک مسیحی به بحث می‌نشیند به قصد هند و ساختن وی نیست بلکه ادله‌ای از متافیزیک شرقی در حمایت و تایید الهیات مسیحی ارائه می‌دهد، درست همانگونه که ارسطو، کمکی ارزنده برای فیلسوفان مدرسی بود: اعتقاد دارند که علی رغم تفاوتهای احتمالی اعتقادات، فقط هویت است که می‌تواند حد واسط بخش مابعدالطبیعی حکمت دینی مسیحیت و سنت متافیزیکی حکمتهای دیگر باشد. و درواقع، اکراه شرقیان به تبلیغ بدون اشاره به طبیعت محصل را بخوبی می‌توان با رشد شبه مذاهبی چون اشراق و عرفان و «ودانتیسم جدید» توجیه کرد، همین مسئله درباره زیبایی‌شناسی نیز کاملاً صادق است چون انبوه گونه‌های مختلف هنر نو که تحت نفوذ شرق بوده‌اند، فقط برداشتهایی غریب و تقلیدی کاریکاتورگونه از آن به شمار می‌روند، فقط ذکر آن چیزی که به نام رقص شرقی در آمریکا معمول است، به عنوان نمونه، کافی می‌نماید!

تفاوت نظامهای اجتماعی چینی و هندی واقعی و بسیار بدیهی است چون هر دو بر مبنای اصول نخستین پایه‌ریزی شده‌اند. بحث در این باره، خود مقاله‌ای مجزا می‌طلبد ولی به عقیده ما فقط لازم است یادآوری شود که هنر زندگی در هر دو کشور بر اساس مفهومی از «انواع سلوک و رهبری» صحیح با توجه به شرایط زمانی خاص تنظیم یافته نه بر اساس نقطه‌نظرهای شخصی و فردی یا رقابت. فرد در ظاهر طبق نقشه و الگویی خاص قالب‌ریزی می‌شود و در باطن آزاد است؛ قواعد، حداقل در بادی امر چیزی جز صورتهای شکل یافته توسط آزادی نیستند. نظم حاصل، به عنوان جلوه‌ای زیباشناسانه در تقابل کامل با تضاد و «بی‌نظمی» است که در اثر تبیین بی‌رویه نقص فردی در دموکراسی حاصل آمده یعنی در نظامی که عقیده و نظر شخصی به صورت قانونی مشخص و مجزا درمی‌آید. در این فرصت کم نمی‌توانیم به بحث درباره مفهوم هندویی «پراماسا» بپردازیم که در رابطه با هنر به معنای «قاعده ادراک صحیح شکل و فرم»، تصحیح قوه ادراک است و می‌توان آن را همانند نوعی شعور زیبایی‌شناختی نیز تصور کرد: «هوسان - تسانگ» آن را در «چنگ» متجلی شده می‌داند.

به این ترتیب، می‌بینیم که تمدن چین و هند در محافظه‌کاری، احترام به روزگاران و ارزشهای کهن، نادیده گرفتن علوم و تاریخ، بی‌توجهی به مفهوم ملت، فقدان میهن‌پرستی و صورت فرهنگهایشان (غیر فردگرایی) با یکدیگر مشابهند و در تمامی این موارد، که خصوصیات بارز نظم سنتی محسوب می‌شود، در تقابل با اروپا قرار می‌گیرند، پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که تمدنهای چینی و هندی حقیقتاً متناقض و قابل قیاسند. حال بهتر است به مقایسه مفاهیم زیبایی‌شناسی در معنای اخص آن بپردازیم.

لازم است پیش از هر چیز به جنبه‌ای از هنر چینی اشاره کنیم که هیچ‌گاه خصلتی عرضی نداشته و حاصل تماس و نفوذ سایر فرهنگها در معنای رایج مورخان نیست. منظور ما، جنبه مذهبی هنر بودایی چینی به عنوان شمایل‌پردازی است. این مشکل فقط مربوط به دوره‌ای کوتاه از زمان در طول تاریخ چین یعنی دوره «وی - تانگ» اول و زمانی است که توحید بودائی ماهایانا غالب بوده و دوره سونگ - مینگ دوم یعنی هنگامی است که هنر لامایی - بودایی، سبکی فرعی و ضعیف در کنار سایر مکاتب هنری شاخص محسوب می‌شده است. در هر دو مورد، شمایل‌پردازی هنری، دارای منشأ بیگانه و شخصاً غربی بود، منظور از غرب در اینجا آسیای میانه و هند و تا حدی آسیای باختری یونانی مآب است. ماحصل روشن و آشکار این تماسهای بین فرهنگی به اعتقاد ما در تشابه کلی تصاویر بودایی هندی و چینی کاملاً عیان است؛ هر چند که هنر چینی در هر حال دارای سبک و سیاق خاص خود است. این شباهت، حاصل تماس و برخوردهاست، که علی رغم تناقض ذاتی ذهنیت چینی و هندی ایجاد می‌گردد. حال اگر تمامی مولفه‌های خاص هنر مذهبی بودایی را از فرهنگ چینی کنار بگذاریم؛ چان - ذن فقط اسماً و ظاهراً بودایی است ولی اساساً متافیزیکی و غیرمذهبی است؛ در آن صورت مجموعه‌ای شگفت‌آورتر از هنر خالص چینی خواهیم داشت که طی برهه‌ای طولانی‌تر از تاریخ وجود داشته و به حیات خود ادامه می‌داده است. همین هنر خالص چینی است که می‌باید با هنر هندی مقایسه گردد، ضمناً باید دانست که بودائیسم و هنر بودایی، مقوله‌ای واحد نیستند و در مقایسه با سنت بخش مرکزی که مفاهیم زیبایی‌شناختی، منحصراً برگرفته از آن است، در درجه دوم اهمیت قرار ندارد. به این ترتیب می‌بایست در بحث از ارتباط و پیوستگی اساسی هنر چینی و هندی، آنچه از آن به عنوان هنر مذهب بودایی یاد کردیم، با این هشدار، کنار بگذاریم که در بررسی تاریخ هنر بودایی چین، داشتن معلوماتی کلی از بودیسم هندی و هنر بودایی هندی لازم و ضروری است که معمولاً در سینالونگ در این زمینه عرضه می‌شود.

چان - ذن که مذهب نبوده و فقط سنتی متافیزیکی است و هنر «ذن» که از مقوله‌ای دیگر است مستقیماً بر اساس اصول نخستین پایه‌ریزی شده‌اند: کلمه ذن، تلفظ ژاپنی کلمه Chan چینی و dhyana هندی است، دیانا،شیوهٔ اجرای هندی «گویا»ست که به معنی هر چه آزادانه‌تر حالتهای مختلف وجود و هستی و در نتیجه داشتن رفتار و سلوکی بهتر و آزادتر است؛ این شیوه اساساً عبارت است از تمرکزی بصری که منجر به معرفتی بلافصل از طریق تشخیص و تمایز ذهن و عین، به دور

از هر گونه آشفتگی خاطر می‌شود. به این ترتیب، مثلاً در هنر، هر تصویر ذهنی که متحقق شده و هویت یابد، انگاره و مدل هنرمند خواهد شد؛ این انگار یا الگو که «هنر موجود در هنرمند» است، مصداقی خواهد بود بر نظمی که ساخته هنرمند بر آن مبتنی است، مصداقی بر «طرد مشاهده مستقیم طبیعت» البته باید پذیرفت که مسئله سبک در چین و هند را نمی‌توان به عنوان پذیرشی بصری، درجاتی از مشاهده یا نظایر آن دانست بلکه فقط باید آن را نوعی نیروی نوسانگر و تغییریابنده بدانیم. از دید هندوها، هنر ناقص نتیجه نادیده گرفتن مشاهده نیست بلکه، ناشی از بی‌توجهی و عدم تمرکز است. در اینجا فقط به عنوان شاهد گفته «چوآنگ تسو»، آورده شده که می‌گوید: «ذهن فرزانه در حال فراغت، آیینهٔ تمام‌نمای جهان می‌شود.»

چان یا ذن نیز همانند یوگا، شیوه‌ای قابل تعمیم به تمام جنبه‌های زندگی است. در خاور دور، ریشه گرفته و رشد کرده (همزمان در مقدمات قیاسی هندی و تائویی) و می‌توان آن را به مثابه تلاشی برای نیل به کمال خلوص یا سادگی عمل وصف کرد. به این ترتیب می‌توان گفت که رابطه‌ای مستقیم بین ذهن و عقل ناب (خو و عادت مبدأ اولی) و ساختن و انجام دادن هر چیز وجود دارد. همین تعبیر در مفهوم کسب آزادی از طریق عمل نزد هندیان وجود دارد یعنی عمل بدون هر گونه پیوستگی (بی‌عملی) که یوگا را «مهارت در عمل» وصف می‌کند.

احتمالاً ریشه هندی واژه چان یا ذن و اشتهار بسیار «بودید هارما» معلم یوگا و «ودانتا» در چین باعث می‌شود که معمولاً اصول چان یا ذن را کاملاً هندی بینگاریم. اما با این کار درواقع اهمیت منابع چینی را کاملاً نادیده خواهیم گرفت. در این صورت سهم متفکران هندی و تأثیرگذاری آنان بر چین، امری فی نفسه جدید نبود، (بر خلاف «دین» بودایی) بلکه درواقع برای خودآگاهی و بصیرت چینی یادآور میراث ذهنی خاصشان (تائوئیست) بوده که در زمان رونق خداپرستی بودایی در حد علوم خفیه تنزل کرده بود. علی‌رغم ریشه‌های عمیق هندی چان یا ذن، تجلی آن در هنر را نمی‌توان ناشی از «نفوذ» و تأثیر این فرهنگ دانست، هنر ذن یا چان هیچ رابطه مشهودی با هیچ یک از انواع هنرهای هندی ندارد - سبکها نیز همانند ادیان، حتی با وجود ثابت ماندن اصول و موضوعات، طی زمان و مکان تغییر می‌یابند. تنوع و تغییر آنان مبتنی بر اصل آشنای همیشگی است که مقوله معلوم برای خردمند باید متناسب با فهم خردمند باشد.

به این ترتیب، برای اثبات منظور فعلی می‌باید تشابه اساسی تائو (به معنای «راه») و پایه اصول نخستین یوگا و دانتا را از منابع مقدماتی پیش از اذن استخراج کرد. چند مثال کوچک کفایت خواهد کرد. چوآنگ تسو شرحی عالی از کار یوگا در رابطه با نجاری که در حال ساخت پایه‌ای چوبی برای آلات موسیقی است، ارائه می‌دهد (البته نام یوگا را مشخصاً نمی‌آورد) و از او می‌پرسد: «چه رازی در هنر شما نهفته است» نجار پاسخ می‌دهد که: هیچ رازی، قربان و با این حال یک چیزی هست که وقتی مشغول ساختن چنین پایه‌ای هستم... ابتدا ذهنم را به طور مطلق از قید همه چیز می‌رهانم ... بی‌اعتنا به کسب پاداش یا سود ... یا هر نوع افتخاری خواهم شد... حتی چهارچوب بدن خود را نیز فراموش می‌کنم. به این ترتیب، بدون اندیشیدن به هر چه ذهنم را به خود مشغول سازد، تمام مهارتم را متمرکز کار کرده و تمام عوامل مزاحم را از خود دور می‌کنم. وارد جنگلی مرتفع می‌شوم. به دنبال درختی مناسب می‌گردم. درختی که شکل مناسب کار مرا دارد، شکلی که باید آن را پرداخت کنم. ابتدا شکل پایه را در ذهنم می‌بینم، سپس شروع به کار می‌کنم.»

و درباره عادت و ملکه (ملکه، تائو به معنی «راه») چنین آمده، چرخ ساز گفت: «اجازه دهید مثالی از کار خودم برایتان بیاورم. هنگام ساختن چرخ اگر خیلی آهسته کار کنید، نمی‌توانید چرخی محکم بسازید؛ و اگر خیلی تند کار کنید، پره‌های چرخ خوب محکم نمی‌شوند. به این ترتیب نباید خیلی آهسته یا خیلی سریع کار کنید. باید هماهنگی خاصی بین ذهن و دست وجود داشته باشد. کلمات قاصر از بیان واقعیت است ولی دراین کار نوعی هنر اسرارآمیز نهفته است. نمی‌توانم آن را به پسرم آموزش دهم، او نیز نمی‌تواند آن را از من بیاموزد. در نتیجه، پس از گذراندن هفتاد سال، هنوز هم چرخ را به شیوه قدیمی خودم می‌سازم.» همین گفت و شنود با شمشیرساز نیز انجام می‌گیرد. آقا، آیا این کار حاصل مهارت شخصی شماست یا شیوه مخصوصی برای کار دارید؟» «فقط باید تمرکز کرد... به چیزی غیر از شمشیر توجه ندارم. تمام نیرو و قوای خودم را متمرکز می‌کنم که به عوض هرز رفتن در جهات دیگر، متوجه کار اصلی شود و به این ترتیب بتوانم بیشترین کارآیی را کسب کنم.» در هنر نیز می‌بینیم که فیلسوفان در این باره، همین طور سخن می‌گویند: «تمرکز و توجه را از سازنده تیر و کمان یاد گرفته‌ام»، که به جز کاری که می‌کند، هیچ چیز دیگری را نمی‌بیند. نویسنده پیش از اقدام به نوشتن، ابتدا مدتی یوگا، کار می‌کند و کار خود را به طور کامل و با تمام جزئیات در ذهن بررسی می‌کند، آن گاه دست به نوشتن می‌زند؛ تصویر ساز می‌باید متخصص «یوگا - دیانا» باشد و فقط از این طریق است که می‌تواند به هدف خویش نائل آید، نه از راه مشاهده مستقیم. البته باید گفت که گفتن دوره پیش از چان یا ذن، حقیقتاً صحیح نیست چون نمی‌توان برای سنتها، آغازی در نظر گرفت؛ منظور از دوره پیش از چان یا ذن، صرفاً مشخص کردن دوره‌ای است که قبل از «سبک و نوع شناخته شده فعلی» وجود داشته است. در این معنا، تعبیر پیش از چان یا ذن چینی، همانند هنرمندی، مفهومی نمادین دارد که به نحوی آشکار در برنزهاویشم سبزهای چینی و هنر باستانی کیهان‌شناسی آبی هندی متجلی شده است. هنر الهی بودایی نیز فی نفسه، هنری نمادین محسوب می‌شود چون مذهب، اساساً تعبیر نمادین مبادی نخستین و اولیات است ولی ما همواره به دنبال نشانه‌های نمادین صریح از این مبانی اولیه نظیر «تی ین» [تی ین در تفکر چینی کنفوسیوسی به معنای عرش، خدای متعال یا قدرت نهایی است و تی در ادیان چینی به معنی خدا یا فرمانروا است.م] می‌گردیم که بیشتر از آنکه انسانی باشند، حالتی هندسی، نباتی و غیرانسانی دارند. وجود این نمادها در طیفی

این چنین گسترده در اندیشه باستانی، یکی از بهترین دلایل تجربی وجود سنت متافیزیک در عصر باستان است که می‌توانیم قدمت آن را حداقل از هزاره چهارم پیش از میلاد به بعد بدانیم. این نمادها، اگر معرف و نشان‌دهنده اصول، بدون دربرداشتن هر نوع مفهوم ضمنی احساسی یا اخلاقی و فقط نمایانگر سیر تحول انسان شناسانانه ادیان باشد، طبیعتاً می‌تواند مشخص‌کننده قدرتها و نیروهای فردی نیز انگاشته شود. اصل و منشأ این نمادها نیز همانند دیدگاههای چینی و هندی به دوران ماقبل تاریخ می‌رسد و علی‌رغم یکسانی و همانندی منبع، ممکن است به صور کاملاً متفاوتی تجلی کند مثل اژدهای چینی‌ها و «ناگا» هندیها [چهره‌های اساطیری که برای حفاظت از بودا و بودائیان خود را به صورت بشر درمی‌آورند. م] یا عنقای چینی و «گارودا»ی هندی [نام پرنده اساطیری هند که خدای ویشنا بر آن سوار می‌شود. م]

در فرهنگ چینی و هندی نیز نمادهایی مشابه وجود دارد که نشان‌دنده قطبهای اساسی وجود وهستی است که از طریق ارتباط متباین به یکدیگر متصل شده‌اند و همین پیوستگی و رابطه‌شان منبع تمام تجلیات یا به زبان دینی، خلاقیت است. این قطبهای اساسی وجود در زبان چینی، عرش و فرش، یانگ و ین و در هند پروشا و «ساکتی» یا در زبان مذهبی، «شیوا» و «شاکتی»، «لاکسمی - نارایانا» و غیره خوانده می‌شود. نفس حیات یا «چی»، «پرانا» در هند از همین حالتهای مختلف اصول نخستین سرچشمه می‌گیرد یا به قول منسیوس از اصل شوق، ارادهٔ زیستن و «گاما» هندی. اصول اولیه و کلیه اصول ثانویهٔ مشتق از آنها، «انواع» هستی ادراک کننده را تشکیل می‌دهد که می‌توان گفتن علت تبیین نمودهای طبیعی در زمان و فضاست و در نتیجه موضوع خاص هنر می‌شود که می‌تواند پدیده‌ها را از حالات حسی به حالت معقول برگرداند.

سیر تحول هنر چان یاذن، دقیقاً نمایانگر نوعی انتقال از هنر نمادین صوری از این نوع به هنر تصویرگرا (ایماژیست) است که در آن نمود و صورت هر چیز کاملاً همانند و همذات شده به نحوی که هر چیز می‌تواند مبین معنای خود و جلوه‌ای کامل از آن معنا، به طور همزمان در حیطه حس و ذهن باشد. در اینجا ماهیت موضوع نیز بی‌اهمیت می‌شود؛ نمایش و تمثیل یک هزارپا به همان اندازه اهمیت دارد که صورت یک انسان یا رب النوع و برعکس چون تمام معانی و تمام موجودات طبق شیوهٔ تأملات فردی، حضوری فراگیر داشته، حاضر مطلقند.

کتاب مقدس ذن با «الفبای آسمان، انسان، حیوانات، ارواح شریر، صدها علف مزغزار و هزاران درخت نوشته شده است». هرگل جلوه‌ای از چهرهٔ بوداست.»و همواره بر این نکته تأکید می‌شود که تمام متنها پوچ و بیهوده است. همان‌گونه که سن برنارد گفته است و همان گونه که عرفای دیگر بارها و بارها اعلام کرده‌اند، مثل «اکهارت» که گفته «هر جنبندهٔ حقیری اگر در ارتباط و پیوسته با ذات اقدس الهی باشد، اصیل‌تر و شریف‌تر از فرشتگان مقربی است که از او بریده‌اند.»

در زمینه هنر، بینش نمادین و درون‌گرایی را باید دو دیدگاه مکمل و تفکیک ناپذیر از یکدیگر دانست. همان گونه که از خلاصهٔ متن ذیل از یک نویسنده چینین سدهٔ دوازدهم راجع به نقاشی از حیوانات می‌توان استنباط کرد:

«اسب، نماد آسمان است، هرگام وی، تصویری اولیه از حرکت ستارگان است؛ گاوی که با آرامی یوغ بزرگ را بر گردن گرفته، نمادی کامل از انقیاد و بردباری کرهٔ ارض است. ولی ببرها، یوزپلنگها، آهو، گرازهای وحشی، طاووسها و خرگوشهای صحرایی همگی موجوداتی هستند که رام و مطیع انسان نمی‌شوند. به همین دلیل است که نقاش جست و خیزها و چالاکی و گریزهای شرمگینانه آنان را به تصویر می‌کشد، آنها را به عنوان چیزهایی که در جست و جوی حزن دشتهای وسیع و برفهای سنگین زمستانی هستند، دوست دارد. آنها را موجوداتی می‌داند که نمی‌توان بردهانشان افسار یا برپاهایشان کمند انداخت. می‌توان گامهای بلند و جهشهای شکوهمندانهٔ آنان را با زیبایی هر چه تمامتر ترسیم کند و این تنها کاری است که می‌تواند بکند.»

در اینجا ادامهٔ بالفصل سنت تائوئیستی نمایان‌تر از منابع هندی است؛ چوانگ‌تسو نیز تقریباً با همین کلمات سخن گفته است.

«اسبها سم دارند تا با آن به دل جنگلها و در میان برفها بروند، یال دارند تا حافظ آنها از گزند باد و بوران باشد. علف می‌چرند و آب می‌خورند و چهار نعل در مرغزارها می‌گردند طبیعت واقعی اسب، همین است. زندگی در قصر به کار آنان نمی‌آید»...«در نتیجه آن گونه که غرایز طبیعی‌شان حکم می‌کند، می‌زیند.» کدام یک از عوامل زیبایی شناختی چینی باستان با مفهوم همسانی عناصر صوری و معرف در هنر، هنری که به مثابه عمل ناب انگاشته می‌شود، مطابقت دارد؟ بهتر است این بحث را با بررسی مستقیم شش قاعدهٔ «هسی یه ـ هو» که در سدهٔ پنجم تدوین شد، به انجام برسانیم. قبلاً سعی شده بود ثابت کنند که این قواعد، از فهرست شش شاخهٔ نقاشی» در یکی از تفسیرهای هندی سدهٔ سیزدهم استخراج شده است. البته مسئله قدمت منابع اخیر ممکن است باعث تقویت فکر استخراج اولی از منبع هندی شود، ولی «شش رشته نقاشی »، فقط خلاصه‌ای سنتی از عقاید و اندیشه‌هایی است که در سدهٔ پنجم در هند وجود داشته است.اما باید توجه داشت که شباهتهای تصادفی مشاهده شده آن قدر دقیق و زیاد نیست که بتواتن گفت منبع چینی برگرفته از منبع «شش شاخهٔ نقاشی» است و به اعتقاد من ، «شش قاعده» چینی، منبعی کاملاً مستقل است. به علاوه وجود شباهتها و همخوانیهایی این چنین اساسی در یک مجموعه نظری زیباشناختی مشترک با پایه‌های متافیزیکی کاملاً محتمل و طبیعی است.

با این دید، بهتر است، قواعد را به ترتیب بررسی کنیم. لازمهٔ اولین و مهمترین اصل، وجود یا انعکاس روح در جریان حرکت زندگی است. کلمهٔ «چی» یا روح در بینش تائوئیستی به معنای زندگی است و برگرفته از ملکوت و زمین، دو چهرهٔ مختلف تائو است که «منچیوس»، [آموزگار چینی و شاگرد کنفوسیوس. م] آن را «طبیعت پرشور» یا «طبیعت آتشین» می‌خواند که معنایی همانند اصل حیات دارد ولی بیشتر معنی ارادهٔ زیست یا آرزوی

حیات از آن مستفاد می‌گردد. معادل مفهوم «پرانا»ی هندوهاست که مستقیماً با برهمن یکی دانسته می‌شود یا آن را به صورت بادی می‌دانند که آبهای جهان را به جنبش درمی‌آورد تا چهره خداوند در آن منعکس شود که درواقع تصویر جهان است. کلمه «چی» در مفهوم دقیق لغوی آن، معادل چینی سومین جزء از اقالیم سه گانه مسیحیت است. ضمناً به معنای «صورت» و شکل نیز هست، به این تعبیر که «روح، صورت بدن است.» اگر با حکمت الهی آشنایی داشته باشید به آسانی می‌توانید این تعابیر را درک کنید، ذکر آنها در اینجا صرفاً به خاطر ارائه ادله‌ای بیشتر برای اثبات پایه زیبایی‌شناسی چینی در متافیزیک سنتی بوده و به همین ترتیب قصد داشتم ثابت کنم که نظریه زیبایی‌شناسی هندی، «ودانیایی» صرف است؛ و تشابه «ودانتا» و «تائوئیسم» به حدی است که برخی محققان آن دو را هم ریشه می‌دانند. و اما اینکه کدامیک از دو معنای عمل یا عکس العمل دربارهٔ کلمهٔ Yun مصداق دارد باید گفت که این امر بستگی دارد به اینکه کدام خصلت مورد نظر باشد. در هر دو صورت، کلمه «یون» تلفظی مشابه دارد. در هر حال، این معنا، در ظاهر مشابه نظریهٔ سخن‌پردازان هندویی است که معتقدند نه معنای لغوی و نه معنای تمثیلی کلمه نمی‌تواند بیانگر اصل مفهوم به طور کل باشد، فقط مثل این است که بازتاب لفظ و معنای مفهوم تحت الفظی حقیقت یا مضمون متعالی در قلب شنونده طنین اندازد. درست همان گونه که دانش نه مقوله‌ای عینی است و نه ماهیتی ذهنی و وجود آن فقط ضمن انجام «عمل» دانستن معنا می‌یابد، به همین ترتیب هنر نیز نه مقوله‌ای ذهنی و نه امری عینی است و موجودیت آن فقط ضمن عمل «تقلید» زیبایی شناختی مفهوم می‌یابد. در نتیجه «اثر» هنری را نمی‌توان هنر دانست، هنر یک کنش و یک عمل است که در ابتدا از جانب هنرمند سر می‌زند و دروی باقی می‌ماند و توسط تماشاگر با انجام عمل نقد، بازآفریده می‌شود. به همین دلیل است که کنفوسیوس می‌گوید:«آیا صدای زنگها و طبلها، تمام آن معنایی که از لفظ موسیقی مستفاد می‌شود. به ذهن القا می‌کند؟»

هندیان همواره بر این نکته تأکید داشته‌اند که هنر اصولاً مقوله‌ای ذهنی است و در بسیاری مواقع چنین اظهار شده که هر چند سطح تصویر، صاف است، ما از آن به عنوان نقشی برجسته و سه بعدی صحبت می‌کنیم و در عین حال فضاهای طبیعی را ذهنی می‌دانیم چون آنچه قوهٔ باصرهٔ ما به عنوان اشکال طبیعی ادراک می‌کند، در واقع چیزی جز مجموعه‌ای از سطوح رنگ شده نیست.

تمایز بین هنر و اثر هنری را درگفته‌های «وایتمن» نیز می‌بینیم، به قول او «مفهوم موسیقی با شنیدن نوای آلات موسیقی در شمازنده می‌شود، و وقتی به بنایی می‌نگرید، معنای معماری در ذهنتان شکل می‌گیرد.» به این ترتیب، اثر هنری چیزی جز وسیلهٔ ایجاد ارتباط نیست؛ سطوح هنرمندانه و زیبای ملموس و عینی آن فی نفسه فاقد هر نوع ارزشی است، بلکه فقط باعث ایجاد احساس، خوشایند یا ناخوشایند می‌گردد و به همین دلیل که بررسی و تحلیل نوین زیبایی شناختی توسط تحلیلگران روان‌شناس از دید شرقیها بی‌ارزش و عبث شمرده می‌شود.

و اما دربارهٔ ماهیت عمل زیبایی شناختی باید گفت: همان‌گونه که دربارهٔ یوگا گفتیم، ابتدا باید ذهن را مستقیماً متوجه موضوع کرد که از این طریق شکلی مطابق با مفهوم مورد نظر به ذهن القا می‌شود، در آنجا می‌ماند تا از آن به عنوان نقشه و الگوی کار استفاده شود. ولی پیش از آنکه کار آغاز شود، هنرمند باید همه زوایای صورت شکل گرفته در ذهن خود را بشناسد و بدرستی با آن آشنا شود. وقتی صورت ذهنی شیء و نمود آن به این ترتیب یکی شدند، آن گاه شبیه‌سازی عینی آن آغاز می‌گردد و اگر هنرمند، بدرستی آموزش دیده و از فوت و فن حرفه خود آگاه باشد، انطباق کاملی بین شکل متحقق شده و مدلول مورد نظر به وجود خواهد آمد. از نظر محققان مسیحی: دانش عبارت است از نسبت مناسبی از معقول و صورت ذهنی و تجسم عینی آن. و دقیقاً همین تلاقی عناصر صوری و تصویری، معقول و محسوس در اثر هنری است که در چان یا ذن نیز وجود دارد.