University of Sistan and Baluchestan

Journal of Subcontinent Researches

Print ISSN: 2008 - 5710
Online ISSN: 2538 - 5062

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

A Study of Common Buddhist Painting in India and China with a Case Study of Paintings in Ajanta and Dunhuang Caves

Zahra HosseinAbadi[1]✉ | Hamid MoghadarBashiNezhad[2] | Seyyed Rahim Khoobbin Khoshnazar[3]

1. Corresponding Author: Associate Professor of art and architecture faculty, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran, Email: hosseinabadi@arts.usb.ac.ir
2. MA art research, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.
3. Assistant Professor of art and architecture faculty, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran

Article history: Received 04 January 2021; Received in revised form 08 October 2021; Accepted 30 October 2021

Abstract

The cultural heritage of the ancient lands of India and China makes up an important part of Buddhist culture. Buddhism is a most important religious current in these lands, which has had a deep impact on the Indian and Chinese art. Mixing the common artistic foundations of these two civilizations with the Buddhist ideas, manifested in the cave-temples of Ajanta and Dun Huang, raises the question: What effect did the Indian and Chinese artistic foundations have on the structure and the common themes left in the painting of these caves? Developed in a descriptive-analytical way and based on library sources, this research has investigated this subject. The result: although there is a similarity between the common themes in the Buddhist paintings, but Chinese artists, relying on the ancient culture and intellectual foundations of their land, have transformed Artistic methods and have added to the richness of Buddhist culture and religion.

Keywords: India, China, Buddhist painting, Ajanta, Dun Huang.

1. Introduction

Since it is the common experience of a large number of the continent population, Buddhism has a unique place in the history of Asian religions. One of the success keys of Buddhism is its ability to adjust to the beliefs of the people of different lands, which, in harmony with ancient cultures, has opened up new perspectives on life for them. The demonstration of this kind of religious attitude throughout these places has been complemented by the invention of numerous works of art. The land of China is one of the areas that was intensely affected by the introduction of Buddhism. The arrival of Buddhist traditions in this ancient land opened new possibilities for Chinese artistic culture. In sculpture, the Chinese adopted Buddhist iconography and adapted it to their belief system, but Indian Buddhist temples were imitated in China. The Dunhuang stone temples at Gansu are among the works inspired by the Ajanta Buddhist caves in India. The murals of these temples are among the most magnificent works of art of the Indo-Chinese civilizations, which can be considered a manifestation of Buddhist beliefs and philosophical thought prevalent in these areas. The influence of Buddhist teachings on the formation of the murals of the caves of Ajanta and Dunhuang, along with the common ideological foundations in these lands, raises the following questions:

- What has been the effect of the common artistic principles in the lands of India and China on the common structure and themes in the painting of Ajanta and Dunhuang caves?
- What themes are most prominent in Buddhist paintings of the Ajanta and Dunhuang caves?

This study aims to help better understand some of the cultural and artistic relations of these civilizations from studying the common Buddhist paintings in the two civilizations of India and China.

Journal of Subcontinent Researches, Vol. 15, No.44, 2023, pp.111-126.
DOI: 10.22111/jsr.2021.37088.2143

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan

2. Method

The research method is descriptive-analytical; data collection has been done via library resources and documents. This study deals with Buddhist paintings of Ajanta caves in India and Dunhuang in China. Examples are scrutinized from available publications in this field, such as Art, Religion, and Politics in Medieval China (Qiang, 2004), and online sites such as Pinterest (pinterest.com). Among the collected samples, in agreement with the content and volume of the article, the image of some of them is included in the text. Gaining acquaintance about how the illustrations are done in these works has been made by referring to historical sources.

3. Discussion

The fundamentals of Indian art can be found in the Hindu intellectual systems (Darŝana). "Yoga" is one of these treasures (Rikhtegaran, 2009: 11). Art, regarding the rituals performed in the path of its emergence and the works and results obtained from it, is considered a "devotional act." The presence of the three main pillars of worship (Sadana), remembrance (Mantarm), and "meditation" (Dhyana), before the creation of the work of art, make it a sacred truth. The artists are ready to receive the "divine images" (Devata) by passing these stepsNBased on these artisticcinstructions, the artist must understand the sources by which the gods are inspired, namely the Vedic chants (Mantras). In this intellectual approach, the creation of art as a devotional practice and the special characteristics of the artist is emphasized. This intellectual approach has been extensively reflected in the illustration of the cave temples of Ajanta. The subject matter of these paintings is very different and is mainly about the previous lives of the Buddha. The depiction of heaven as man's idyllic destination and the first place of the Buddha is one of the favorite subjects of Buddhist artists. Along with the portrayal of sacred spaces, Buddhist artists sought to achieve perfection through the embodiment of the supreme human essence, which they believed was manifested in the person of the Buddha. In its historical course towards China, this art spread with similar themes, but the key difference is the influence of the intellectual foundations of China in the creation of the paintings of the cave temples of Dunhuang. The intellectual foundations, practices, and way of life in traditional China are the teachings of Confucius, Laozi, and Buddha. Prevalent artistic practices in China also influenced the mainstream of thought in the land, and Buddhist art evolved on the intellectual achievements of the Confucian and Daoist religions. Indian Buddhist painting traditions helped the Chinese a lot in terms of composition techniques.

4. Results

Investigating the basics of art and painting in the caves of Ajanta and Dunhuang suggests that: There are many similarities between the common Buddhist paintings in the caves of Ajanta and the paintings of the temples of Dunhuang in terms of theme and style of performance. Chinese artists borrowed their artistic themes directly from Indian Buddhist art, although some have changed. Reflection on the common artistic principles in these two lands also indicates a direct relationship between religious values and the common intellectual principles in the land of India as the origin of Buddhism and the common artistic principles in the land of China. The prominence of humanizing the mind and spiritual powers for gaining peace is one of the issues that both cultures have highlighted. In both civilizations, art is considered a kind of wisdom, and engaging in monastic practices is one of the most significant ways to understand the truth, which results in the arousal of a kind of intuition that the artist manifests in the work of art. In a way, it can be said that the Buddhist spirituality depicted in Ajanta's paintings merged with ancient Chinese wisdom in its expansion and continued with greater richness in Dunhuang paintings. In terms of content, such things as heaven and the ideal human being are the central themes of most of the paintings, and the artist's efforts have often been focused on exalting the myrtle statues to convey the teachings of the Buddha.

5. References

Binyon, Laurence. (2004). **The Human Soul in Asian Art**, translated by Mohammad Hossein Aria, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Publications.

Bolkhari Ghahi, Hassan. (2014). On the **Theory of Mimesis (the concept of art in Greek philosophy and Islamic wisdom)**, 2nd Edition, Tehran: Hermes Publications.

Coomaraswamy, Ananda K. (2003). **Introduction to Indian Art**, translated by Amir Hossein Zekrgoo, Tehran: Rozaneh Publications.

Coomaraswamy, Ananda K. (2011). **Traditional Principles of Art and Life (Reflection on Ananda Coomaraswamy the dance of Shiva Book)**, translated and described by Amir Hossein Zekrgoo, Tehran: Academy of Arts.

Coomaraswamy, Ananda K. (2012). The Transformation of Nature in Art, translated by Saleh Tabatabai, 2nd Edition, Tehran: Academy of Arts.

Craven, Roy C. (2009). A Concise History of Indian Art, translated by Farzan Sojudi and Kaveh Sojudi, Tehran: Academy of Arts.

Fisher, Robert E. (2004). **Buddhist Painting and Architecture**, translated by A. Pashaei, Tehran: Academy of Arts.

Hall, James. (2001). **illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western** Art, translated by Roghayeh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture.

Jalali Naeini, Seyed Mohammad Reza. (1996). **India at a glance**, Tehran: Shirazeh Publishing.

K. Singh, Rajish. (2012). **An Introduction to the Ajanta Caves with examples of six caves**, Hary Sella Press Private Limited, Baroda, India.

K. Singh, Rajish. (2013). **Ajanta Paintings**, Hary Sella Press Private Limited, Baroda, India.

Khorramshahi, Bahauddin. (1991). **Cataloging of Holy Books, Library, Archives and Manuscripts**, 2-3: 45-62.

Moghadr Bashi Nejad, Hamid. (2016). **Study of the Exemplary World in Ajanta Cave Paintings**, Master Thesis in Art Research, Faculty of Art and Architecture, Sistan and Baluchestan University.

Mollis, Eric. C. (2008). Ethical Principles of Art in Confucianism, translated by Mohammad Reza Amin, **Ravagh-e Honar va Andishe**, 30: 104-118.

Nakamura, Hajimeh. (1999). **Ways of Thinking of Eastern Peoples**, Translated by Mostafa Aghili and Hossein Kiani, Vol. 1, 2nd Edition, Tehran: Hekmat.

Nateghifar, Fatemeh. (2005). **Nature from the Perspective of Chinese Artists**, Khayal Sharghi, Vol. 2, 26-37, Tehran: Academy of Arts.

Qing, Ning. (2004). **Art, Religion, and Politics in Medieval China**, University of Hawai Press, Canada.

Rajabi, Zeinab and Marathi, Mohsen. (2013). A Comparative Study of the Common Features of the Design of Spiritual Figures in Religious Civilizations (Buddhism, Christianity, Islam), **Nagreh Scientific-Research Quarterly**, 26: 19-24.

Rikhtegaran, Mohammad Reza. (2009). **Art and Aesthetics in East Asia**, 2nd Ed., Tehran: Academy of Arts.

Sakhaei, Mojgan. (2002). An Introduction to the Comparative Study of Islamic Mysticism and Buddhist Zen, **QABASAT**, 24: 114-128.

Shaygan, Dariush. (2013). **Hinduism, and Islamic Mysticism**, translated by Jamshid Arjomand, Fifth Edition, Tehran: Farzan Publishing.

Suzuki, D.T. (1999). **Zen and Japanese culture**, translated by A. Pashaei, Tehran: Mitra Publishing.

Tregear, Mary (2005), **Chinese Art**, translated by Farzaneh Taheri, 2nd Edition, Tehran: Academy of Arts.

Zekrgoo, AmirHossein. (2004). Mudra: The cryptography of hand postures in Buddhist icons, **Honarnameh Scientific Research Quarterly**, 7(23): 17.

https://www.pinterest.com/pin/37225134410511920 (Accessed: January 3, 2021)

https://www.pinterest.com/pin/398990848217551235 (Accessed: December 21, 2020)

https://www.pinterest.com/A: (Accessed: January 4, 2021)

https://www.pinterest.com/B: (Accessed: January 4, 2021).

Cite this article Hosseinabadi, Zahra; MoghadarBashiNezhad, Hamid; Khoobbin Khoshnazar, Seyyed Rahim. (2023). A Study of Common Buddhist Painting in India and China with a Case Study of Paintings in Ajanta and Dunhuang Caves. *Journal of Subcontinent Researches*, 15(44), 111-126. DOI: 10.22111/jsr.2021.37088.2143

مطالعات شبه قاره

شاپا چاپی: ۵۷۱۰-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۶۲-۲۵۳۸

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

پژوهشی در نگارگری بودایی رایج در سرزمین‌های هند و چین، با مطالعهٔ موردی نگاره‌های موجود در غارهای آجانتا و دون‌هوانگ

زهرا حسین‌آبادی[۱] ✉ | حمید مقدرباشی‌نژاد[۲] | سید رحیم خوبین خوش‌نظر[۳]

۱. نویسنده مسئول: دانشیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران، ایمیل: hosseinabadi@arts.usb.ac.ir

۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران

۳. استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری (بازخرید)، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران

چکیده

میراث فرهنگی سرزمین‌های کهن هند و چین، بخش مهمی از فرهنگ بودایی را تشکیل می‌دهد. آیین بودا یکی از مهم‌ترین جریان‌های اعتقادی رایج در این سرزمین‌هاست که تأثیر عمیقی بر هنر سرزمین‌های هند و چین برجای نهاده است. درهم‌آمیختن مبانی هنری رایج در این دو تمدن با عقاید بودایی که در غار–معابد آجانتا و دون‌هوانگ تجلی یافته است، این پرسش را مطرح می‌کند که مبانی هنری رایج در سرزمین‌های هند و چین چه تأثیری بر ساختار و مضامین رایج در نقاشی این غارها بر جای نهاده است؛ بنابراین در این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای تدوین شده، این موضوع مورد بررسی قرار گرفته است. نتیجهٔ این پژوهش حکایت از آن دارد که هرچند بین مضامین رایج در نگاره‌های بودایی موجود در این مکان‌ها، شباهت بسیار زیادی وجود دارد، هنرمندان چینی با تکیه بر فرهنگ و مبانی فکری کهن سرزمین خود، ضمن ایجاد تحول در شیوه‌های هنری، بر غنای هرچه بیشتر فرهنگ و آیین بودایی نیز افزوده‌اند.

واژه‌های کلیدی: هند، چین، نگارگری بودایی، آجانتا، دون‌هوانگ

۱– مقدمه

آیین بودا در تاریخ ادیان آسیا جایگاه منحصربه‌فردی دارد، زیرا تجربهٔ مشترک شمار زیادی از جمعیت این قاره است. از کلیدهای موفقیت آیین بودا، توانایی آن در سازگارشدن با باورهای مردم سرزمین‌های مختلف است که ضمن هماهنگی با فرهنگ‌های کهن، دیدگاه‌های نوینی را نیز برای زندگی به رویشان گشوده است. تجلی این نوع نگرش دینی در سراسر این نقاط، با ظهور و ابداع آثار هنری متعددی همراه بوده که مظاهر آن را کمابیش در هر گوشه از آسیا می‌توان یافت. سرزمین چین از مناطقی است که با ورود آیین بودا از نظر فرهنگی به‌شدت تحت‌تأثیر قرار گرفت. ورود سنت‌های بودایی به این سرزمین کهن، امکانات جدیدی به روی فرهنگ هنری چین گشود. چینیان در پیکره‌سازی، شمایل‌نگاری بودایی را گرفته و آن

مطالعات شبه‌قاره، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ٤٤، ۱٤۰۲، صص ۱۱۱–۱۲٦.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۵ تاریخ ویرایش: ۱٤۰۰/۰۷/۱٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۸/۰۸

استناد: حسین‌آبادی، زهرا؛ مقدرباشی‌نژاد، حمید؛ خوبین خوش‌نظر، سید رحیم. (۱٤۰۲). پژوهشی در نگارگری بودایی رایج در سرزمین‌های هند و چین، با مطالعهٔ موردی نگاره‌های موجود در غارهای آجانتا و دون‌هوانگ. *مطالعات شبه‌قاره*، ۱۵(٤٤)، ۱۱۱–۱۲٦.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

DOI: 10.22111/jsr.2021.37088.2143

© نویسندگان.

را با نظام اعتقادی خویش منطبق ساختند؛ اما معابد بودایی هند، عیناً در چین مورد تقلید قرار گرفتند. معابد سنگی دون هوانگ (Dunhuang) واقع در گانسو (Gansu) ازجملهٔ این آثار هستند که با الهام از غارهای بودایی آجانتا (Ajanta) در هند ساخته شده‌اند. دیوارنگاره‌های پر نقش و نگار این معابد از پرشکوه‌ترین آثار هنری خلق‌شده در تمدن‌های هند و چین هستند که آن‌ها را می‌توان تجلی باورهای بودایی و تفکر فلسفی رایج در این مناطق دانست.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

آموزه‌های بودا که گوهرهٔ هنر بودایی را تشکیل می‌دهد، نقش مهمی در شکل‌دهی به هنر آیینی سرزمین‌های هند و چین داشته است. این موضوع همراه با مبانی فکری رایج در این سرزمین‌ها، به شکل‌گیری شیوه‌های هنری خاصی منجر شده که نمودهای آن را می‌توان در نگاره‌های نقش‌شده بر غارهای آجانتا و دون‌هوانگ مشاهده کرد. اشتراکات موجود در نظام‌های فکری رایج در سرزمین‌های هند و چین این سؤالات را مطرح می‌کند که:

۱- تأثیر مبانی هنری رایج در سرزمین‌های هند و چین بر ساختار و مضامین رایج در نقاشی غارهای آجانتا و دون‌هوانگ چگونه بوده است؟

۲- چه مضامینی در نگاره‌های بودایی غارهای آجانتا و دون‌هوانگ بیشتر مورد توجه بوده است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

اهمیت شناخت تمدن‌های انسانی و فهم چگونگی مبادلات فرهنگی صورت‌گرفته در میان آن‌ها از موضوعاتی است که می‌تواند به شناخت بهتر تاریخ فرهنگی نقاط مختلف کمک کند. میراث فرهنگی سرزمین‌های کهن هند و چین، بخش مهمی از تمدن بشری را تشکیل‌می‌دهند. به‌خصوص سرزمین چین که از رهگذر قرارگرفتن در مسیر راه ابریشم، در دوره‌های تاریخی گوناگون، در ارتباط و تعامل، تأثیرپذیری و تأثیرگذاری با فرهنگ و تمدن سایر مناطق نیز قرار گرفته است. بی‌شک معرفی اندیشه‌های هنری این تمدن‌های کهن و مانا، می‌تواند به فهم بهتر تحولات فرهنگی مناطق همجوار یاری رساند. آیین بودا یکی از مهم‌ترین جریان‌های اعتقادی روزگار باستان بوده که پس از شکل‌گیری در سرزمین هند، مرزهای جغرافیایی خود را درنوردیده و به پدیده‌ای جهانی تبدیل شده است.

هدف این پژوهش، کمک به درک بهتر بخشی از مناسبات فرهنگی و هنری این تمدن‌ها از منظر مطالعهٔ نگارگری‌های بودایی رایج در دو تمدن هند و چین است.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

روش کار در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی بوده، جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، اسنادی صورت گرفته است. این پژوهش به مطالعهٔ موردی نقاشی‌های بودایی غارهای آجانتا در هند و دون‌هوانگ در چین می‌پردازد. بر این مبنا نمونه‌های مورد بررسی از بین منابع چاپی منتشرشده در این خصوص، مثل: *هنر، دین و سیاست در قرون وسطای چین* (کینگ، ۲۰۰٤) و وب‌سایت‌هایی مثل: پین‌ترست (pinterest.com)، انجام شده که از بین نمونه‌های جمع‌آوری‌شده، متناسب با محتوا و حجم مقاله، تصویر تعدادی از آن‌ها در متن گنجانده شده است. دستیابی به شناخت در خصوص چگونگی تصویرسازی‌های صورت‌گرفته در این آثار با رجوع به منابع تاریخی انجام شده است. برای رسیدن به نتیجه‌ای بهتر، این مقاله در دو بخش تدوین شده است؛ بدین‌ترتیب که در بخش اول مبانی هنر هند مورد بررسی قرار گرفته و پس از آن به چگونگی تصویرگری در غارهای آجانتا پرداخته می‌شود و در بخش دوم شیوه‌های هنری و مبانی رایج در هنر چین معرفی و تصاویر غارهای دون‌هوانگ تحلیل می‌شوند.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

بررسی صورت‌گرفته در خصوص تجلی مبانی هنری سرزمین‌های هند و چین در نگاره‌های بودایی غارهای آجانتا و دون‌هوانگ، حاکی از آن است که تاکنون هیچ‌گونه تحقیق مستقل و منسجمی در این خصوص صورت نگرفته است. با توجه به کتب و مقالات موجود، حتی کتاب مشخصی نیز به زبان فارسی دربارهٔ نقاشی‌های بودایی غارهای آجانتا و دون‌هوانگ، مشاهده نشد. تنها در میان کتاب‌های تاریخی ترجمه‌شده در این خصوص، می‌توان به مطالب مختصر و گذرایی اشاره کرد که در آثاری همچون: *تاریخ مختصر هنر هند* (کریون، ۱۳۸۸) و *مقدمه‌ای بر هنر هند* (کوماراسوامی، ۱۳۸۲) در خصوص نگاره‌های بودایی غارهای آجانتا، همچنین در کتاب‌های *نگارگری و معماری بودایی* (فیشر، ۱۳۸۳) و هنر چین (تریگیر، ۱۳۸٤) دربارهٔ نقوش غارهای دون‌هوانگ منتشر شده است. در میان منابع لاتین نیز می‌توان به کتاب‌های *مقدمه‌ای بر غارهای آجانتا* (۲۰۱۲) و *نقاشی‌های آجانتا* (۲۰۱۳) تألیف راجش کومار سینگ اشاره کرد. وی در این آثار نگاره‌های بودایی موجود در تعدادی از غارهای آجانتا را از نظر موضوعی و تکنیکی مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. کیانگ نیز در کتاب *هنر، دین و سیاست در قرون وسطای چین* (کیانگ، ۲۰۰٤)، به تأثیر سیاست در امر پیکرنگاری بودایی چین پرداخته و نگاره‌های بودایی غارهای دون‌هوانگ را در این بررسی مورد ملاحظه قرار داده است. لیکن موضوع تأثیرات نظام‌های فکری «یوگا» در هند و «دائو» و «چَن» در چین بر نگارگری بودایی این مکان‌ها، چندان مورد توجه عمیق محققان عرصهٔ هنر نبوده و شیوهٔ آفرینش چنین آثاری، مورد کنکاش و بازترسیم جدی قرار نگرفته است؛ ازاین‌رو ضرورت دارد در این خصوص تحقیق مستقلی صورت پذیرد.

۲- نگاره‌های بودایی غارهای آجانتا

نخستین آثار هنری هند براساس اطلاعات به‌دست‌آمده از منابع تاریخی هنرهای ودایی هستند. این هنرها اساساً کاربردی بوده و توسط نجارها، فلزکارها و بافندگانی ماهر خلق می‌شدند. با گسترش بودیزم پالی (۵۰۰ ق.م)، تفکر «هنر به‌مثابه یوگا» مورد توجه قرار گرفته، نیایش و هنر به‌صورت موضوعی واحد مطرح شد و هنرمند که معمولاً با القابی همچون «مانترین» (Mantrin) و «یوگین» (Yogin) نامیده می‌شد، پس از تزکیهٔ آیینی راهی خلوت شده، با برآوردن مناسکی به خلق آثار هنری می‌پرداخت. مبانی آفرینش این‌گونه آثار از موضوعات مهمی است که در ادامه بدان پرداخته می‌شود:

۳- مبانی هنر هند

مبانی هنر هند را می‌توان در نظام‌های فکری هندوان (Darŝana) پیدا کرد. «یوگا» (Yoga) یا علم‌النفس یکی از این گنجینه‌ها است (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۱۱). هنر بنا به مناسکی که در مسیر ظهور آن به‌جا می‌آید، همچنین آثار و نتایجی که از آن حاصل می‌شود، «عملی عبادی» به حساب می‌آید. حضور سه رکن اصلی عبادت (Sadana)، ذکر (Mantarm) و «مراقبه» (Dhyana)، پیش از خلق اثر هنری، آن را به حقیقتی قدسی تبدیل می‌کند. هنرمندان با گذراندن این مراحل، آمادگی دریافت «صُورالهی» یا «دواتا» (Devata) را پیدا می‌کنند؛ بنابراین از خود چیزی خلق، یا صورت بیرونی شیء را بازآفرینی نمی‌کنند؛ بلکه تخیل خلاق آنان، صُوری را دریافت کرده و در قالب اثر هنری به تماشا می‌گذارد. اثری بازتابی که دارای سرشتی آسمانی است (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۳: ۱۲۸). توجیه هنر در هند نیز بسته به فایده یا غایت آن صورت می‌گیرد؛ یعنی با توجه به اینکه تا چه اندازه انسان را در نیل به غایت چهارگانهٔ حیات، یعنی کردار نیک (Dharma)، لذت (Karma)، توانگری (Artha) و وارستگی معنوی (Moksa) یاری رساند (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۵۸).

سرّ هنر را باید در «از خود بی‌خودی» و غفلت از خویش جست‌وجو کرد. بدین‌منظور هنرمند صنعت‌گر یا صورت‌گر (Rupakara) کل فرایند تزکیهٔ نفس و پرستش، تخیلِ خلاق ذهنی و اتحاد ضمیرِ آگاه را با صورت ایجادشده و سپس برگردان صِرفِ آن صورت بر سنگ یا فلز متوالیاً پی می‌گیرد. بدین‌سان دستورالعمل‌های سلوک در خصوص صنعت‌گر، ضوابطی است

که او مطابق با آن کار می‌کند و معمولاً این‌گونه ضوابط و دستورالعمل‌ها در «شِلْپَه‌شاسْتْرَه‌ها» (دستورالعمل‌های هنری) آورده شده‌است؛ بدین‌ترتیب، رسیدن به جایگاه هنرمندی بر روش روان‌شناختی معروف به «یوگا» مبتنی است. به دیگر سخن هنرمند در کار خود نه به مدل‌ها، بلکه به ساختارهای ذهنی متوسل می‌شود و این شرط، خصلت تعقلیِ هنر را که هرکس دربارهٔ خودش آن را درمی‌یابد، به حدّ کفایت توضیح می‌دهد. به قول کوماراسوامی، آدمی باید در معابد، تمثال‌های فرشتگان را به‌واسطهٔ شهود ذهنیِ صفات‌شان برپا دارد، زیرا با توفیق کامل در این نظارهٔ باطنی، یعنی یوگا است که خصوصیات ظاهریِ تمثال، چنان‌که شایستهٔ آن‌هاست مقرر می‌شود؛ بنابراین صورت‌گرِ فانی باید به شهود متوسل شود، زیرا وصول به هدف نهایی، قطعاً نه از ادراک مستقیم، بلکه تنها از این طریق میسر است (همان: ۱۶۱).

براساس این دستورالعمل‌های هنری، هنرمندِ استادکار، باید منابعی را که ایزدان توسط آن‌ها برانگیخته می‌شوند، یعنی اوراد ودایی (Mantras) را فهم کند. او می‌بایست ریسمان مقدس و گردنبند مزیّن به مهره‌های مقدس را بر خود بیاویزد و حلقه‌ای از گیاه کوشا بر انگشت داشته باشد؛ عبادت خداوند او را مسرور کند؛ به همسرش وفادار باشد؛ از زنان غریبه (نامحرم) دوری کند و با پرهیزگاری به کسب معارف مندرج در علوم مختلف بپردازد. چنین فردی مسلماً یک صنعت‌گر واقعی است. در جایی دیگر گفته شده که «نقاش» باید انسانی نیک، پرهیزگار، فاضل و خویشتن‌دار باشد (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۷۵).

چنان‌که ملاحظه شد، در این رویکرد فکری، نه‌تنها بر آفرینش هنری به‌مثابه عملی عبادی، بلکه بر ویژگی‌ها و صفات خاص هنرمند نیز تأکید شده است. برای فهم بهتر این موضوع، در ادامه به ویژگی‌های رایج در نگاره‌های بودایی غارهای آجانتا پرداخته‌می‌شود:

٤- ویژگی‌های نگاره‌های بودایی غارهای آجانتا

غارهای آجانتا (Ajanta) که شامل ۲۹ غار هستند، در منطقه‌ای به همین نام و در تنگه‌ای به شکل نعل اسب قرار گرفته‌اند. معماری، حجاری و نقاشی موجود در این غارها به دوره‌ای طولانی از دو هزار سال قبل از میلاد تا قرن هفتم میلادی تعلق داشته و در زمرهٔ شاهکارهای هنر مذهبی بودایی است (مقدرباشی‌نژاد، ۱۳۹۵: ٤۲).

موضوع این نقاشی‌ها بسیار متنوع بوده، مجموعه‌ای از داستان‌های جاتاکا (Jatakas) که عمدتاً دربارهٔ زندگی‌ها یا تناسخ‌های پیشین بودا است، تا مراحل مختلف تولد و زندگی او را به تصویر کشیده‌اند. ظاهراً از هنرمندان انتظار می‌رفت تا زندگی بودا را نه‌تنها در تجسدش به‌صورت گوتَمَه یعنی شاهزاده‌ای که به اشراق عظیم نایل آمده، بلکه همچنین او را در تجسدهای قبلی‌اش که اینجا و آنجا به‌صورت غزال، غاز یا بعضاً به‌صورت فیل و گاهی به‌صورت انسان ظاهر می‌شده، مصور کنند (بنیون، ۱۳۸۳: ٤۰). همراه با داستان‌های جاتاکا، صحنه‌هایی از زندگی بودا مانند تولدش در باغ لومبینی، داستان‌های دوران کودکی‌اش، تلاش الهه مارا برای فریب‌دادن وی و کسب درجات عالی علم، بازنمایی می‌شد. ترسیم خیالی و تقریباً واقع‌گرایانهٔ این داستان‌ها، تأثیر عمیقی بر مریدان دربارهٔ شکوه‌مندی بودا ایجاد می‌کرد. بودا در هریک از این تجسدها همواره همان آرامش و وقار و همان «بی‌خودی» را جلوه‌گر ساخته است؛ بنابراین شما وهمی از روح را حس می‌کنید که متوالیاً از همهٔ صورت‌های حیات گذر می‌کند، با رنج و غم همهٔ آن‌ها آشنا شده، آن‌گاه در منتهای احسان و مهربانی به‌صورت انسان ظاهر می‌شود. چنین بینشی پیش چشم هنرمند هندی بوده و این همان مضمونی است که همهٔ صحنه‌های تصویر را به هم متصل و یکپارچه می‌کند (همان: ٤۱). نقاشی‌های غارهای آجانتا بسیار دقیق و زیبا، با دیدگاهی مشفقانه، به زندگی و قداست آن ترسیم شده‌اند؛ بنابراین در این نقاشی‌ها، هر موجودی، چه حقیر و چه با عظمت، مورچه یا شاهزاده، مورد توجه و احترام نقاش بوده است. در دنیای آجانتا، حتی پادشاه بزرگ و با اُبهت، ماهاجاناکا، در حضور زاهد زانو می‌زند و دستانش را در مقابل او به هم گره می‌زند (مقدرباشی‌نژاد، ۱۳۹۵: ٤۸). منظره‌ای که در پس‌زمینهٔ تصاویر جای گرفته، آن‌چنان که هست، به‌صورت طرحی عجالی یا آزمایشی درآمده و هنرمند به عوض نشان‌دادن کلیات، سعی کرده جزئیات را بیشتر به تصویر

درآورد؛ بااین‌حال همواره در آن‌ها نسبت‌به حیات جانوران، پرندگان، حشرات، درخت‌ها و گل‌ها شفقت خاصی را مشاهده می‌کنیم (تصویر ۱).

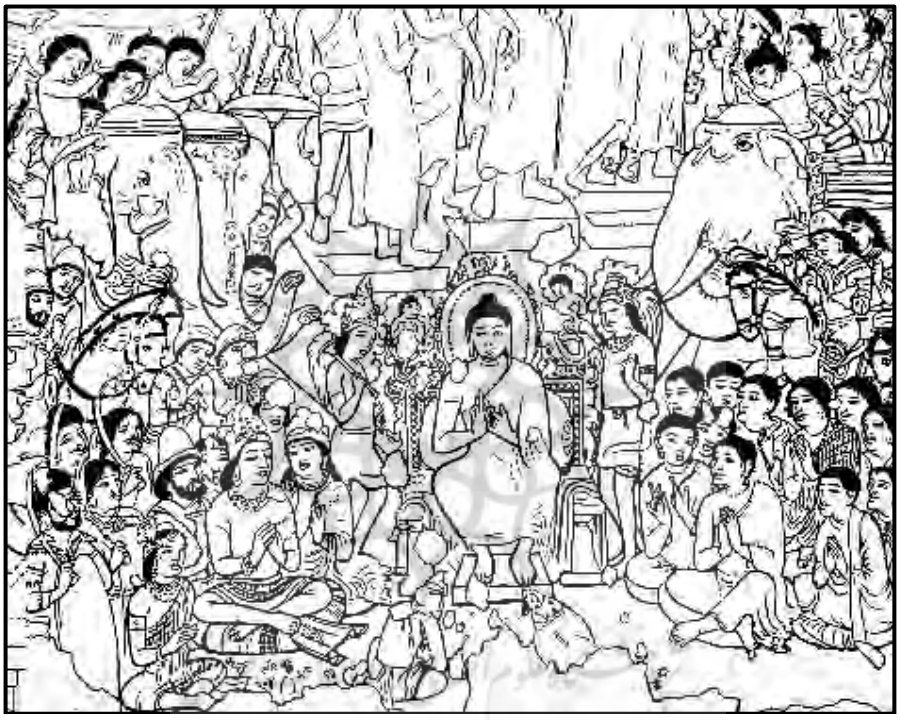
تصویر ۱- شکارچی، میمون و مورچه‌های روی درخت، غار ۱۷، (مأخذ: مقدرباشی‌نژاد، ۱۳۹۵: ٤٩)

در این تصویر که بر یکی از دیوارهای غار شمارهٔ ۱۷ نقاشی شده، یک ردیف مورچه روی تنهٔ درخت پالاسا (Palasa) نقاشی شده است. این توجه زیاد به جزئیات، نشان‌دهندهٔ علاقهٔ نقاشان آجانتا به نمایش همهٔ موجودات هستی است (همانجا). از سوی دیگر توجه به این نکته که مورچه همواره نماد کوشایی و سرمشقی برای انسان بوده است (هال، ۱۳۸۰: ۱۰۳)، می‌تواند اثر تعلیمی این‌گونه تصاویر را روشن‌تر سازد.

تصویرگری از بهشت به‌عنوان مقصد آرمانی انسان راستین و جایگاه نخستین بودا، یکی دیگر از موضوعات مورد علاقهٔ هنرمندان بودایی است. بنابر روایات، پیش از آنکه بودا در این جهان ظاهر شود، بودهیساتوای (Boddisttava) بالقوه‌ای بود که در باغ معروف یا «بهشت توشیتا (Tusita)» می‌زیست و خدایان او را مأمور کردند تا برای پاره‌پاره‌کردن زنجیر اسارت بشر، همت گمارده و ظهور کند (جلالی نایینی، ۱۳۷۵: ۵۷۸). صحنه‌ای از این جاتاکا در غار شمارهٔ ۲ آجانتا و در قسمت بالای دیوار نقش شده است (تصویر ۲).

تصویر ۲- بودهیساتوا به همراه خدایان در بهشت توشیتا، غار ۲، (مأخذ: پین‌ترست، بازیابی در ۱۲ دسامبر ۲۰۲۰)

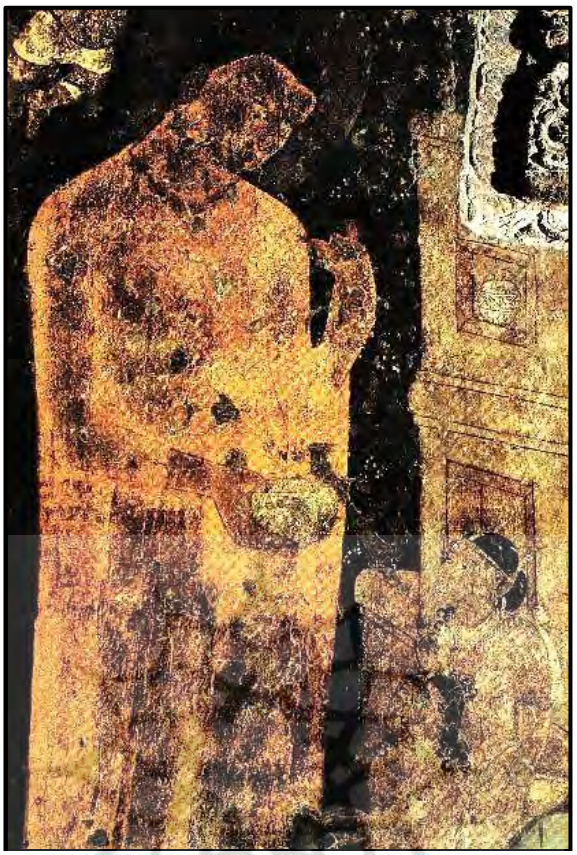
این فضای ملکوتی و بهشت تمثیلی که در اصل، نمونه‌ای عالی از مکانی اساطیری است، یک باغ عادیِ زمینی با گل‌ها، میوه‌ها و خوردنی‌های معمولی نیست؛ بلکه فضای ملکوتی و مکان پرگسترهٔ مرموز و رازآلودی است که همهٔ گوشه و کنارش از رضوان و رحمت الهی مشحون است؛ بنابراین در توجیه این مکان مقدس، انگشت نهادن بر انگیزه‌های زمینی و امیال جسمی بس ساده‌لوحانه است (شایگان، ۱۳۹۲: ۱۹۳). این بهشت آرمانی، شهر به عینیت رسیدن آرزوهای بلند و بهشت گمشدهٔ انسان‌ها است. این مکان، عرصهٔ به‌تجلی‌رسیدن شهود و نتیجهٔ مراقبه و مشاهدهٔ عارفانهٔ هنرمندان بودایی است. همراه با تجسم فضاهای بهشتی، هنرمندان بودایی بر آن بودند تا از طریق تجسمِ گوهرِ انسانِ برتر که به عقیدهٔ آنان در شخص بودا تجلی یافته بود، به کمال سعادت دست‌یابند. برای بوداییان، هنر چهره‌پردازیِ آرمانی، نقش آیینی و تربیتی داشته، تمثال بودا در این جهان موجب دوام حضور جسمانی شخص بودا شده و به نوعی مکمل آموزه‌های بودایی است (رجبی و مراثی، ۱۳۹۲: ۲۳). تصویر ۳ نمونه‌ای از این آثار را نشان می‌دهد.



تصویر ۳- بودا بعد از فرودآمدن از بهشت توشیتا بر زمین، غار ۱۷ (مقدرباشی‌نژاد، ۱۳۹۵: ٦١)

چنان‌که در این تصویر دیده‌می‌شود، حالت دست‌ها (Mudra) نشان‌می‌دهد که بودا در حال آموزش‌دادن بوده، اشارهٔ دست‌های او در حالت دهارماچکرا مودرا (Dharmacakra-Mudra) است. این حرکت عبارت از چرخیدن چرخ قانون که یک حرکت تعلیمی بوده، به دانش و معرفت اشاره دارد (هال، ۱۳۹۲: ۲۷۱). دست‌های پادشاهان و مریدان نیز در حالت «مودرای احترام» یا آنجالی-مودرا (Anjali-Mudra) است که نه‌تنها در میان پیروان ادیان شرقی پدیده‌ای رایج است، بلکه به‌عنوان سلام و درود در معاشرت‌های روزمره نیز کاربرد دارد. در این حالت، کف دو دست به حالت عمودی به هم متصل می‌شوند. این مودرا معمولاً برای اظهار احترام و بندگی از سوی افراد عابد ارادتمند به مقام والاتر اجرا می‌شود؛ بنابراین شمایل‌های شخص بودا در این حالت دیده نمی‌شوند (ذکرگو، ۱۳۸۳: ۲۰). حالت نشستن بودا نیز موسوم به مایتریا (Maittreya) است که نماد آمادگی او برای فرودآمدن و ظاهرشدن در برابر جهان است (هال، ۱۳۹۲: ٢٤١). بودا به‌عنوان شخصیت اصلی در مرکز این تصویر و به‌طور مشخص روبه‌روی بیننده قرار گرفته، به‌طوری‌که در نگاه اول توجه مخاطب فوراً

به صورت او متمرکز می‌شود. ترسیم‌کردن بودا با پیکره و اندامی بسیار بزرگ‌تر از اطرافیان، از دیگر تدابیری است که هنرمندان هندی برای نشان‌دادن برتری روحی وی به‌کار می‌بردند. تصویر ٤ از این جمله است.



تصویر ٤- تصویر بزرگ بودا به‌عنوان نمادی از برتری روحی، غار ۱۷، (مقدرباشی‌نژاد، ۱۳۹۵: ٦٥)

در این تصویر پیکرهٔ بودا به‌صورتی بسیار ساده که جلال و شوکتی کمتر و عزلت‌گزینی بیشتری دارد، مصور شده است. صورت لبریز از شفقت، بودای ستایش‌شده‌ای که به شهر و زادگاه خود بازگشته، از همسر و فرزندش صدقه طلب می‌کند (تصویر ٤). مقیاس این تصویر بسیار بزرگ بوده و عمیقاً تأثیرگذار و شگرف است.

درمجموع می‌توان گفت نگارگری‌های بودایی رایج در این معابد، در خدمت یادآوری حقایق و تعالیم این دین بوده است. نیروانه به‌عنوان مقصد فرجامین آیین بودا که تعالی انسانی را به همراه دارد، همواره نیازمند هنری بوده که نگاره‌های آن بسیار آرمانی شده باشد. گویی هنرمند تلاش داشته تا با تعالی‌بخشیدن به پیکره‌های میرا، تعالیم والای بودا را به نگرندگان منتقل کند. این هنر در سیر تاریخی خود به سمت چین، شگفتی‌های هنری تازه‌ای را به همراه آورد که درادامه بدان پرداخته می‌شود:

۵- نگاره‌های بودایی غارهای دون‌هوانگ

مبانی فکری، آیین‌های عملی و شیوهٔ زندگی در چین سنتی حاصل تعالیم سه دانای بزرگ یعنی «کنفوسیوس» (Confucius)، «لائوتسه» (Laozi) و «بودا» است. آیین بودا از زمانی که به چین معرفی شد، یعنی در آغاز عصر مسیحی، به هم‌سویی و سازگاری متکی بود تا بتواند هم در یک نظام جاافتادهٔ کنفوسیوسی که به ارزش‌های عملی دنیایی توجه داشت و هم در گرایش‌های جادوگرانهٔ دائوئیسم عامیانه، زنده بماند. مردم چین آیین بودا را به شکل هندی آن نپذیرفتند. این آیین پس از ورود به چین تحت‌تأثیر روش‌های تفکر سنتی چینی‌ها تغییر شکل پیدا کرد و تا حد زیادی از بودیسم هندی فاصله گرفت (ناکامورا، ۱۳۷۸: ۲۸٦). بوداییان چینی در فرایند جالبی بر همانندی‌های میان این آموزه‌ها تأکید می‌کردند (فیشر، ۱۳۸۳: ۱۰۹).

شیوه‌های هنری رایج در چین نیز متأثر از جریان‌های اصلی تفکر در این سرزمین بود و هنر بودایی بر دستاوردهای فکری آیین‌های کنفوسیوس و دائوئیسم به تکامل رسید. آیین کنفوسیوس از ۵۰۰ ق.م، محترم‌ترین و مسلط‌ترین نظام فلسفی چین بوده و نفوذ بیش از اندازه و سازنده‌ای در همهٔ جوانب اخلاقی، اجتماعی، سیاسی، مذهبی و فرهنگی چین داشت. این آیین که فاقد کتاب مقدس، معبد و روحانی است، بیشتر طبیعت‌گرا و انسان‌گراست. آیین تائو نیز مانند آیین کنفوسیوس از قرن‌ها پیش، جزء جدانشدنی زندگی ملت چین بوده و دوشادوش آیین کنفوسیوس به تکمیل، تقویت و انتقاد آن پرداخته و تا حد زیادی، به توسعه و دگردیسی آیین بودا در چین نیز کمک کرده است. درحالی‌که تکیه و تأکید آیین کنفوسیوس بیشتر بر تلاش معاش است، آیین تائو بیشتر با حیات معنوی فردی و آرامش سروکار دارد (خرمشاهی، ۱۳۷۰: ٤۹). مبانی رایج در هنرهای چینی را می‌توان در پیوند با این تفکرات بازشناخت.

٦- مبانی هنر چین

پیوند هنر و آیین در سلسلهٔ «شانگ» (Shang) (۱۷٦٦ تا ۱۱۲۲ ق.م)، آغاز شده در سده‌های بعد ادامه پیدا کرد. فاصله‌گرفتن از کاربرد مذهبی و نزدیک‌شدن به کاربرد صرفاً هنری، بعدها در تاریخ چین و در اواخر دورهٔ «زو» (Zhou) به اوج خود رسید؛ اما کنفوسیوس که در عصر پس از سقوط سلسلهٔ زو زندگی می‌کرد، در استمرار گرایش هنر و آیین به حالت سکولار نقش مؤثری داشت. هنرها و آیین‌هایی که پیش‌تر برای خدمت به خدایان مورد استفاده بودند، اکنون اموری مفید برای بشریت تلقی می‌شدند. این گذار پی‌آمدهای بسیار مهمی برای زیبایی‌شناسی و هنر چینی داشت. در دید کنفوسیوس از آنجا که آیین برای ایجاد هارمونی سیاسی ضرورت داشت و از آنجا که هنرها نیز عناصر مهم آیین تلقی می‌شدند، هنرها در تحقق دو هدف اجتماعی به هم پیوسته مؤثر بودند: پرورش نفس و هارمونی اجتماعی. کنفوسیوس بر این باور بود که انسان با لذتی که در هماهنگ‌کردن خود با ضرب‌آهنگ‌های موسیقی و آداب و رسوم آیینی می‌یابد، ترقی می‌کند (مولیس، ۱۳۸۷: ۱۰۷). تأکید بر پیوستگی هنر و اخلاق از نقاط قابل‌توجه تفکر کنفوسیوس در این باب است.

اما هنر دائو که در مسیری متفاوت گسترش می‌یافت، بر طبیعت و اشراق درونی تکیه داشت. این هنر که برای نقاش و نفس وی پرداخته می‌شد، اسلوبی بود برای فعلیت‌دادن به شهود و اشراق اهل سیر و نظر و به همین اعتبار بودیسم آن را جذب کرده، توسعه بخشید. بودیسم چینی همچون ترکیبی از دائوئیسم و بودیسم جلوه‌گر شد بدون اینکه ضرورتاً خصلتی التقاطی داشته باشد. تأکید بر خلأ به‌عنوان یک اصل ضروری در هنر و زندگی، توجه به طبیعت و رموز آن، همچنین تلاش برای کسب آرامش از مواردی بود که در هنر دائوئیسم مورد تأکید قرار می‌گرفت (ناطقی‌فر، ۱۳۸٤: ۳۷). این شیوهٔ نگرش در ذن به تعالی رسید و تکامل یافت.

چَن چینی یا ذن بودایی شکلی از مهایانه است. «چَن» (Chan) یا «ذن» که ساخته و پرداختهٔ چینی‌ها بود، پس از تماس با اندیشهٔ هندی در قرن اول میلادی ازطریق محمل تعالیم بودایی معرفی شد. ذن هم در خطوط کلی عقاید مانند تناسخ، نیاز به رهایی، امکان دستیابی فردی به بودائیت و هم در وفاداری به بودا و نظام رهبانی «سنگهه» که به‌وسیلهٔ وی بنیانگذاری شد، شکل بودایی دارد و درعین‌حال به طرز مشخصی، از نظر روحی چینی است. درحالی‌که روش‌های هندی مراقبه بر تأثیر کوشش فردی در کنترل ذهن و جداشدن فرد از محیطش تأکید می‌ورزد، ذن بودایی بر بی‌اختیاربودن تنویر، اشراق ناگهانی (ساتوری) و رابطهٔ بین فرد و طبیعت تأکید می‌کند. عده‌ای از پژوهشگران بر این باورند که این عقاید دربارهٔ آموزه‌های لائوتزو مؤسس افسانه‌ای تائوئیسم است. ذن بر نوع خاصی از اصول معنوی تأکید می‌ورزد که بر پرورش روشن‌شدگی یا اشراق (ساتوری) متمرکز است (سخایی، ۱۳۸۱: ۱۱۵). درحالی‌که در سایر مکاتب بودایی رسیدن به بیداری یا بودهی، دور از دسترس و فراانسانی بوده و پس از زندگی‌های متعدد و با کوشش‌های صبورانه امکان‌پذیر است، اما در ذن همیشه این احساس وجود دارد که بیداری امری کاملاً طبیعی است و هر لحظه ممکن است ظاهر شود. روش بنیادی رسیدن به بودهی،

مراقبه است که در این مکتب صورت‌های گوناگونی برای آن ارائه شده است. ذن در متافیزیک بسیاری ازآموزه‌های دائویی را جذب کرد، اما در سلوک عملی زندگی‌اش دو چیز را به کلی نادیده گرفت: یکی تعالی‌گرایی دائویی و دیگری روی‌گرداندن هندیان از زندگی (سوزوکی، ۱۳۷۸: ٤٦).

۷- ویژگی‌های نگاره‌های بودایی غارهای دون‌هوانگ

نخستین محوطه‌های غار-معبد در قرن چهارم و در بینگ‌لینگ‌سی و دون‌هوانگ واقع در گان‌سو قرار دارند. دون‌هوانگ شهری مرزی و دروازهٔ راه‌های تجاری است که از آسیای مرکزی عبور می‌کنند. این شهر مقر نگهبانان مرزی چین، مقر تجاری مهم و نقطهٔ ورود مبلغان آیین بودایی بود. قرارگاه بودایی در دون‌هوانگ مشتمل بر سه گروه غار-معبد است که در ابتدا براساس الگوی غار-معبدهای آسیای مرکزی و به ظن قوی به‌دست راهبان هنرمند سیار ساخته شده بودند (تریگیر، ۱۳۸٤: ۸۸). کارهای مهم در دون‌هوانگ و یون‌گانگ در مدت کوتاهی پدید آمدند و با مرحلهٔ بزرگ آجانتا همزمان بودند. یعنی از حدود ٤٦۰ تا ٤۹٤ م. این غارها بیش از ۵۰ عدد هستند که بیست مورد از آن‌ها به‌دلیل پیکره‌ها و کتیبه‌هایشان اهمیت دارند (فیشر، ۱۳۸۳: ۱۱۲).

سنت‌های نقاشی بودایی از لحاظ فنون ترکیب‌بندی به چینیان کمک‌های بسیاری کرد. به‌ویژه در روایت‌های با تصاویر مسلسل، چه در نقاشی‌های دیواری و چه در نقاشی‌های طوماری و در ترکیب‌بندی‌های عظیم، چه در ترکیب‌بندی‌های شلوغ، چه در فیگورهای تک (تریگیر، ۱۳۸٤: ۱۰٦). تزئین‌گران دورهٔ وی شمالی با ترکیب‌بندی‌های رقصان و گسترده، قصه‌های جاتکه دربارهٔ زندگی بودا را خلق کردند. در این تصاویر واقعیت و اسطوره در هم آمیخته‌اند. احساس سبکی و شناوری در همه‌جا هست. دنبالهٔ روبان‌ها و شال‌های مواج در آسمانی پر از ابر و گل شناورند. بودا و بدی‌ستوه‌ها با چهره‌هایی موقر، آرام و جدی به تصویر کشیده شده‌اند (تصویر ۵).

تصویر ۵- روایتی از زندگی بودا، دون‌هوانگ، (مأخذ: پین‌ترست، بازیابی در ۳ ژانویه ۲۰۲۱)

این تصویر را می‌توان مضمونی هندی از زندگی بودا دانست که به شیوه‌ای چینی روایت شده است. تصویرگری این جاتَکَه با ژرف‌نگری‌های هنر بودایی هند متفاوت است، اما دارای ارزش‌های قابل‌ملاحظه‌ای از نظر شیوهٔ پردازش فرم‌هاست

که با نرمی و ظرافت خارق‌العاده‌ای به تصویر کشیده شده و بر حس ژرف‌نگری عمیق چینیان به محیط پیرامون و طبیعت قابل‌انطباق است. این شیوهٔ تصویرگری در سیر تاریخی خود تحولاتی پذیرفت. به‌طوری‌که در نگارگری‌های دورهٔ سویی (قرون ٦ تا ٧)، بودا و بدی‌ستوه‌های ملازمش اهمیت بیشتری یافتند و قصه‌های جاتکه کم‌رنگ شد. بدی‌ستوه‌ها یعنی موجوداتی که به نیروانا رسیده‌اند، اما به انتخاب خود در تماس با جهان فانی باقی ماندند تا موجودات فانی را هدایت کنند، به صورت شاهزادگانی مزین به جواهرات و با شکوه و جلالی دو چندان مصور می‌شدند. تصویر ٦ نمونه‌ای از این آثار است.

تصویر ٦- بودا و ملازمانش در بهشت شرقی؛ غار شمارهٔ ۲۲۰ دون‌هوانگ، (مأخذ: پین‌ترست A، بازیابی در ٤ ژانویه ۲۰۲۱)

مطابق با نمونه‌های هندی، در این تصویر نیز دستان بودا در حالت مودرا، مصور شده و پیکرهٔ او برای نشان‌دادن شخصیت فرازمینی‌اش بزرگ‌تر از دیگر ملازمان نقاشی شده است. تغییرات صورت‌گرفته در شیوهٔ چهره‌پردازی فیگورها، با ویژگی‌های بومی سرزمین چین تناسب داشته و تلاش شده، بودا به شکل شاهزاده‌ای معزز به تصویر کشیده شود. مطابق با سنت‌های موجود در نگارگری هندی، بودا در این تصویر نیز در مرکز نگاره و از روبه‌رو نقاشی شده است.

تصویرگری بهشت از دیگر مضامین رایج در این آثار است. یک بن‌مایهٔ بزرگ که در میان همهٔ مکاتب بودایی مشترک بوده، باور به بهشت است. زیر نفوذ دائویی‌ها صورت‌های بی‌شماری این بوم بهشتی روی دیوارهای معابد و غار-معبدها نقاشی می‌شد. این مجلس‌ها شامل صفی از نقش‌های همراه مثل بوداسف‌ها، محافظ‌ها و رهروان بود که کاخ‌های پرآذین را اشغال کرده‌اند. شکوه مناظر و عمارت‌ها بر جلال و جبروت این سرزمین بهشتی می‌افزایند (تصویر ۷).

تصویر ۷- بودا و ملازمانش در بهشت شرقی؛ غار شمارهٔ ۲۲۰ دون‌هوانگ، (مأخذ: پین‌ترست B، بازیابی در ٤ ژانویه ۲۰۲۱)

تصویرگری از انسان‌های مقدس یا لوهان‌ها یکی دیگر از مضامین رایج در این آثار است. لوهان (اصطلاحی چینی که سنسکریت آن اَرَهَت و ژاپنی آن رَکَن است) مرد مقدس یا قدیس آرمانی مکتب هینه‌یانه است. در سیر بودیسم به چین، مفهوم ارهت دستخوش تحولاتی خاص شد و به یکی از مهم‌ترین عناصر بودیسم چین تبدیل شد. حضور ارهت‌ها در چین را از قرن هفتم میلادی می‌دانند. از آنجا که مکاتب موجود در چین مثل آیین کنفوسیوس، دائوئیسم و چَن، همیشه بر جنبهٔ انسانی امور تأکید داشته‌اند، قدیسان، یعنی کسانی که با تلاش خود به آزادی رسیده‌اند را مطابق با بی‌دلی ذن دیدند (یعنی آن‌ها را کسانی دیدند که مطابق با اصول ذن به بصیرت و آگاهی مطلق رسیده‌اند) به لوهان‌ها قدرت خارق‌العاده‌ای به‌عنوان ثمرهٔ خردشان نسبت داده می‌شد. در دوران گسترش تمثال‌نگاری لوهان‌ها، آن‌ها به مراتب فراانسانی ارتقا یافتند؛ درعین‌حال آن‌ها همزمان به شکل یک انسان عادی نیز کشیده می‌شدند؛ تصویر ۷ ازاین‌جمله است. در این تصویر با تعداد زیادی از قدیسان مواجه هستیم که روی گل نیلوفر آبی نشسته‌اند. قداست گل نیلوفر در مکاتب بودایی و ذن از موارد مورد تأکید در این نگاره است.

تصویر ۸- قدیسان روی گل نیلوفر، غار ۲۷۲ دون‌هوانگ (مأخذ: Qing, 2004: 31).

۸- نتیجه

سیری در مبانی هنری و نگارگری‌های موجود در غارهای آجانتا و دون‌هوانگ حاکی از آن است که بین نگاره‌های بودایی رایج در غارهای آجانتا و نگاره‌های معابد دون‌هوانگ از نظر مضمون و شیوهٔ اجرا شباهت بسیار زیادی وجود داشته و هنرمندان چینی مضامین هنری خود را مستقیماً از هنر بودایی هند اخذ می‌کردند؛ هرچند تغییراتی در آن‌ها صورت گرفته است. تأمل در مبانی هنری رایج در این دو سرزمین نیز نشان‌گر آن است که رابطهٔ مستقیمی میان ارزش‌های دینی و مبانی فکری رایج در سرزمین هند به‌عنوان خاستگاه آیین بودا و مبانی هنری رایج در سرزمین چین وجود دارد. اهمیت پرورش ذهن و قوای روحی برای کسب آرامش از موضوعاتی است که هر دو فرهنگ بر آن تأکید ورزیده‌اند. در هر دو تمدن هنر نوعی حکمت تلقی شده و پرداختن به تمرین‌های راهبانه، از مهم‌ترین راه‌ها برای درک حقیقت به شمار می‌رفته که نتیجهٔ آن برانگیخته‌شدن نوعی شهود است که توسط هنرمند، در اثر هنری متجلی شده‌است. به نحوی که می‌توان گفت، معنویت بودایی که در نقاشی‌های آجانتا مصور شد، در مسیر گسترش خود با حکمت کهن چینی درآمیخت و با غنای بیشتری در نقاشی‌های دون‌هوانگ تداوم یافت. از نظر مضمون نیز مواردی همچون: بهشت و انسان آرمانی، موضوع محوری بیشتر نگاره‌ها را تشکیل می‌داده و تلاش هنرمند اغلب بر تعالی‌بخشیدن به پیکره‌های میرا برای انتقال تعالیم بودا متمرکز بوده است.

۹- منابع

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۳). **در باب نظریهٔ محاکات (مفهوم هنر در فلسفهٔ یونانی و حکمت اسلامی)**، چاپ دوم، تهران: انتشارات هرمس.

بنیون، لارنس. (۱۳۸۳). **روح انسان در هنر آسیایی**، ترجمهٔ محمدحسین آریا، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۳.

تریگیر، مری. (۱۳۸٤). **هنر چین**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

جلالی نایینی، سید محمدرضا. (۱۳۷۵). **هند در یک نگاه**، تهران: نشر شیرازه.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۰). فهرست‌نویسی کتب مقدس، **تحقیقات اطلاع رسانی و کتابخانه‌های عمومی**، ۲ و ۳: ٤٥-٦٢.

ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۸۳). مودرا: رمزشناسی حالات دست در شمایل‌های بودایی، **فصلنامهٔ هنرنامه**، ۷(۲۳): ۱۷-۲۹.

رجبی، زینب؛ مراثی، محسن. (۱۳۹۲). مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های مشترک طراحی چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی (بودایی، مسیحیت، اسلام)، **فصلنامهٔ نگره**، ۸(۲٦): ۱۹-۳٤.

ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۸۸). **هنر و زیباشناسی در شرق آسیا**، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

سخایی، مژگان. (۱۳۸۱). درآمدی بر مطالعهٔ مقایسه‌ای عرفان اسلامی و ذن بودایی، **فصلنامهٔ قبسات**، ۷(۲٤): ۱۱٤-۱۲۸.

سوزوکی، د.ت. (۱۳۷۸). **ذن و فرهنگ ژاپنی**، ترجمهٔ عسکری پاشایی، تهران: نشر میترا.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۲). **آیین هندو و عرفان اسلامی**، ترجمهٔ جمشید ارجمند، چاپ پنجم، تهران: نشر فرزان.

فیشر، رابرت‌ایی. (۱۳۸۳). **نگارگری و معماری بودایی**، ترجمهٔ عسکری پاشایی، تهران: فرهنگستان هنر.

کریون، روی. سی. (۱۳۸۸). **تاریخ مختصر هنر هند**، ترجمهٔ فرزان سجودی و کاوه سجودی، تهران: فرهنگستان هنر.

کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۲). **مقدمه‌ای بر هنر هند**، ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، تهران: انتشارات روزنه.

کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۹۰). **مبانی سنتی هنر و زندگی (تأملی در کتاب رقص شیوای آناندا کوماراسوامی)**، ترجمه و شرح امیرحسین ذکرگو، تهران: فرهنگستان هنر.

کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۹۱). **استحالهٔ طبیعت در هنر**، ترجمهٔ صالح طباطبایی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

مقدرباشی‌نژاد، حمید. (۱۳۹۵). **بررسی عالم مثال در نقاشی‌های غارهای آجانتا**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان.

مولیس، اریک. سی. (۱۳۸۷). **اصول اخلاقی هنروری در آیین کنفوسیوس**، ترجمهٔ محمدرضا امین، رواق هنر و اندیشه، ۳۰: ۱۰٤ – ۱۱۸.

ناطقی‌فر، فاطمه. (۱۳۸٤). طبیعت از منظر هنرمندان چینی، **خیال شرقی**، ۲: ۲٦–۳۷.

ناکامورا، هاجیمه. (۱۳۷۸). **شیوه‌های تفکر ملل شرق**، جلد اول، ترجمهٔ مصطفی عقیلی و حسین کیانی، چاپ دوم، تهران: حکمت.

هال، جیمز. (۱۳۸۰). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

K. singh, Rajish. (2012). **An Interduction to the Ahanta Caves with examples of six caves**, Hary Sella Press Private Limited, Baroda, india.

K. Singh, Rajish. (2013). **Ajanta Paintings, Hary Sella Press Private Limited**, Baroda, India.

Qing, Ning. (2004). **Art, Religion, and Politics in Medieval China**, University of Hawai Press, Canada.

https://www.pinterest.com/pin/37225134410511920 (Accessed: January 3, 2021).

https://www.pinterest.com/pin/398990848217551235 (Accessed: December 21, 2020).

https://www.pinterest.com/A: (Accessed: January 4, 2021).

https://www.pinterest.com/B: (Accessed: January 4, 2021).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی