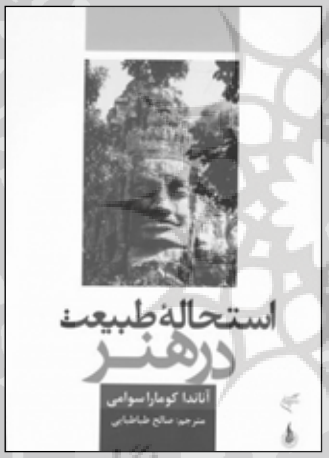
بازیابی کردار ریاضی طبیعت در هنر آسیایی

مهرداد صدقی*



استحاله طبیعت در هنر
آناندا کوماراسوامی
ترجمه‌ی صالح طباطبایی
انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده:
مقاله‌ی حاضر بر آن است که کانون اصلی نظریات کوماراسوامی درباره‌ی هنر آسیایی به ویژه هنر هندی را معرفی، و از دیدگاه او با ویژگی‌های این هنر آشنا شود. اگر چه وی از خصلت‌های متعددی سخن به میان آورده است اما می‌توان به شیوه‌ی تحلیل محتوا، به ویژگی‌های بنیادینی که دائماً درباره‌ی مصداق‌های گوناگون هنر آسیایی تغییر ظاهر می‌دهند ولی در اصل یک ماهیت را دارند، اشاره کرد.

موضوعات اساسی در کتاب «استحاله طبیعت در هنر» به جایگاه ذهن و عقل در تفسیر هنر و اهمیت والای آن در هنر آسیایی پرداخته و سپس با تشریح جنبه‌های نمادین هنر و دلایل بی‌توجهی هنر این قاره به طبیعت‌گرایی می‌پردازد.

واژگان کلیدی: هنر، طبیعت، هنر آسیایی، عقل‌گرایی، نماد، گریز از واقع‌گرایی

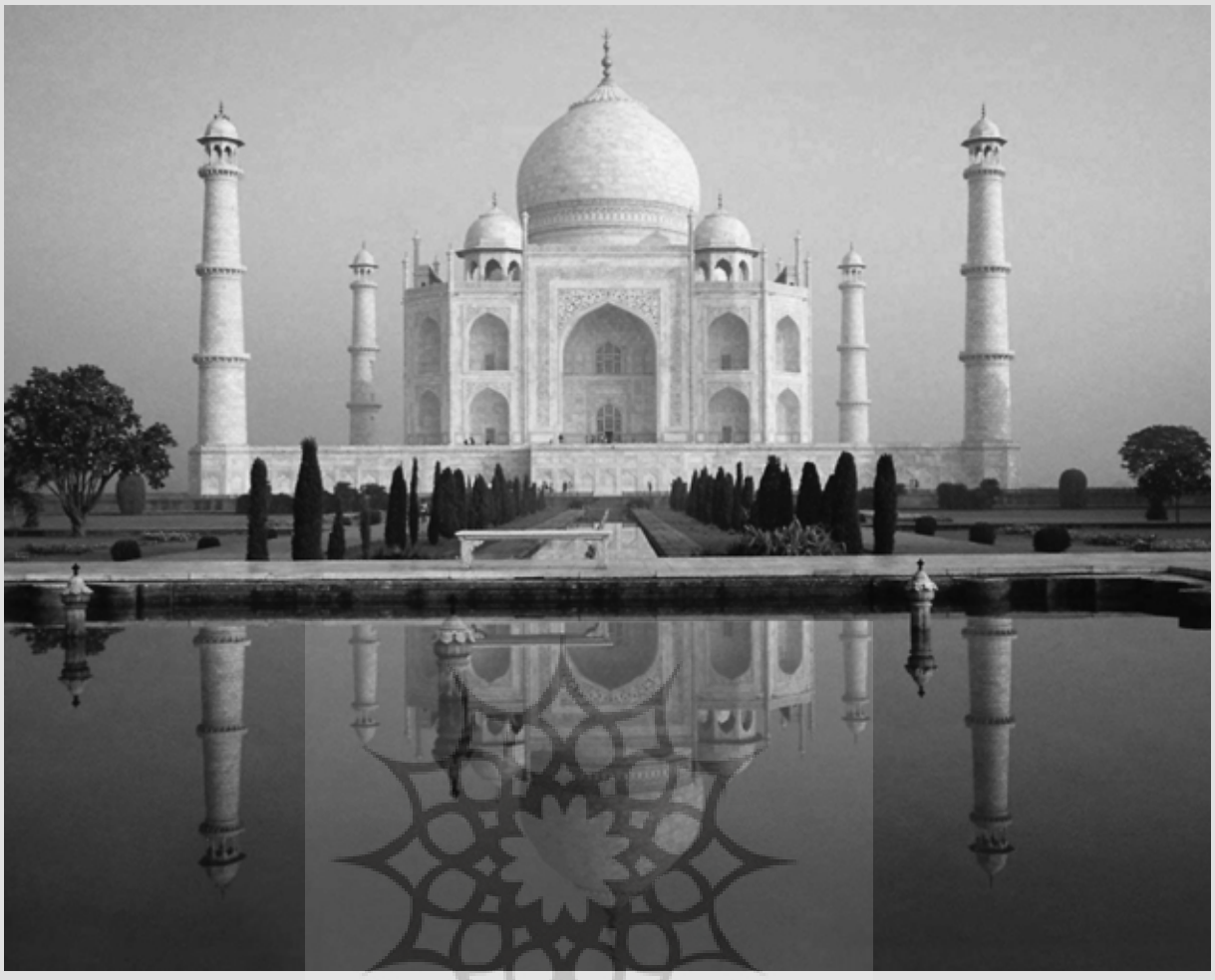
مقدمه:

زیبایی‌شناسی هنر آسیایی و به ویژه خصوصیات هنرمندی دارای بنیان‌های نظری استواری است که حاصل مباحث روشمند متفکران هندی طی قرون متمادی بوده است. کوماراسوامی در این اثر کوشش می‌کند ارزیابی‌های تخریب شده‌ی هنر آسیایی را اصلاح و آنها را به درستی ارائه دهد. او هم‌چنین توجه خوانده را به این نکته جلب می‌کند که مشترکات زیادی بین تفکر فلسفی در هنر آسیایی با هنر اروپایی مسیحی و مدرسی وجود دارد. وی در بسیاری از موارد تأسی به نظریات متفکران مسیحی به تأویل و تفسیر مباحث زیبایی‌شناسی هندی (آسیایی) می‌پردازد.

عدم وجود تمایز بین وجوه مختلف هنر

یکی از ویژگی‌های کتاب این است که مباحث را در همه حال به

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس



یک ریشه‌ی مشترک ارتباط داده و در تعاریف هیچ مرزی را مشخص نکرده است. تمام اندیشه‌ها درهم گره خورده‌اند و نمی‌توان تعریف دقیقی از هنر و ویژگی‌های آن پیدا کرد. همه چیز در عین استقلال ظاهری، از اصل مشترک نظم نهادینه در طبیعت خداوند نشأت می‌گیرند.

در فعالیت ذهنی ناب یا به تعبیر دیگر «شهود» هنرمند خود را یکسره با مشهود یکسان یا متحد می‌یابد. بین هنرهای زیبا و تزیینی، هنرهای آزاد و وابسته تمایزی وجود ندارد، بین «قواعد مسلم» هنر با خودجوشی و بداهه‌سازی هیچ دوگانگی نیست و هیچ کدام بر دیگری برتری ندارد. لزوم اتحاد با مضمون غایی هم برای هنرمند و هم نظاره‌گر، همچون پیش شرطی برای نقش بستن خیال در ذهن هنرمند و بازآفرینی آن در ذهن نظاره‌گر، الزامی است.

همه‌ی این مسائل امروزه از نگاه متفکر غربی نامعقول است. بنابراین وی معتقد است برای تشریح هنر و مسائل پیرامونی آن می‌بایست از نگاه کلی‌نگر فاصله گرفت و عرصه‌های مختلف را از یکدیگر تفکیک کرد تا به این ترتیب بتوان تعریف درستی از آنها داشت و امکان نقد و تحلیل را بر روی این مباحث ایجاد نمود.

کوماراسوامی در اینجا سعی می‌کند دائماً اشتباه‌های متفکر غربی امروز را متذکر شود و مواردی را که در زیبایی‌شناسی آسیایی و به ویژه هندی تبیین شده به عنوان راه‌گریز از این چالش معرفی نماید. بنابر دیدگاه مدرن، هنرمند فردی خاص و حتی غیرعادی است مجهز به نوعی حساسیت عاطفی مختص به خود، که توسط آن، آنچه را که ما آن را زیبایی می‌نامیم، مشاهده می‌کند و با تکیه بر همین توان مرموز زیبایی‌شناسانه به تولید آثار نقاشی، مجسمه، شعر یا موسیقی می‌پردازد. این نوع آثار تنها توسط هنردوستان مورد توجه قرار می‌گیرد و موجب لذت و شعف ایشان می‌گردد چرا که این افراد هنردوست به لحاظ حساسیت زیبایی‌شناختی، با هنرمند اشتراک دارند لیکن از توانایی‌های فنی او بی‌بهره‌اند.

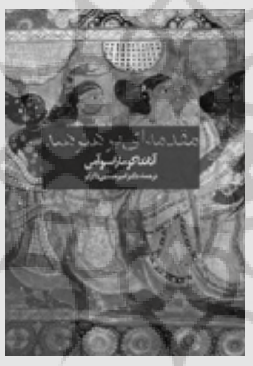
گروه دیگری که از آنان با عنوان «کارگر» یا «صنعتگر» یاد می‌شود وسایل مورد نیاز همگان را می‌سازند. از کارگران و صنعتگران نیز این انتظار می‌رود که در اوقات فراغتشان، در صورت توان به «هنر» بپردازند.

در هنر ایده‌آل، هنرمند می‌کوشد تا طبیعت را به مرتبه‌ی رفیع‌تری ارتقاء دهد. لیکن برای بقیه‌ی انواع آثار هنری، حقیقت کار هنری به حقیقت جهان خارج که آن را طبیعت می‌نامیم، مربوط می‌شود و هنرمند می‌بایست کار خود را بر مبنای آن استوار سازد.

در این گونه هنر، نوآوری و بدعت همواره مطلوب تلقی می‌شود. هنرمند ـ در این نگرش ـ موجودی منحصر به فرد است که به بیان و اظهارنظر خویش می‌پردازد. چرا که هر هنرمند زبانی مستقل دارد و تفسیر و تعبیر خاص خود را ایجاب می‌کند. آن چه «نبوغ هنری» خوانده می‌شود تأکید و توجهی خاص می‌یابد، و در تقابل به تعلیم و پرورش بهای چندانی داده نمی‌شود.

این نوع نگرش هنری منحصر به چند قرن اخیر اروپا است، که در نتیجه‌ی زوال تمدن مدرسی پدید آمده و تأیید عمومی بشریت را ندارد و چه بسا دیدگاهی کاملاً نادرست باشد. در مقابل این نگرش، تلقی از هنر در قرون وسطی اروپا متأثر از فلسفه‌ی زیست مسیحی است که سازگاری زیادی با فلسفه‌ی هندویی دارد. بنابراین هنر اساساً یک فعل مبتنی بر شعور و خرد و تجلی یک فرم است که در ذهن هنرمند با یک ایده و مفهوم منطبق می‌شود. فرم‌های هنری در نتیجه‌ی نگاه کنجکاو هنرمند به طبیعت به وجود نمی‌آیند، بلکه هنگامی که قوای عاقله و شعور، به موازنه‌ی درونی میان فرم و ایده می‌رسد، آبستن اثری هنری می‌شود. مطابق چنین نگرشی، «هنرمند» نوع خاصی از

آناندا کوماراسوامی



انسان نیست بلکه هر انسان هنرمندی خاص و متفاوت است، که اگر چنین نباشد کاستی در انسانیت اوست.

آثار هنری بازسازی شده از صورت ذهنی موجود در مخیله‌ی هنرمند، هنگامی حقیقتی نامیده می‌شوند که در قالب‌های محسوسی چون سنگ و اصوات که مواد کار هنرمند هستند، به عرصه‌ی ظهور می‌رسند. یک هنرمند همواره درصدد ساختن چیزی مشخص است، نه چیزی مبهم و صرفاً زیبا. او بر این اصل واقف است که هر چیزی خوب و با حقیقت ساخته شود، زیبا خواهد بود.

در جامعه‌ی هند، کارهای هنری برای عموم قابل درک‌اند، جایی که هر فرد به طور روزمره از کارهای هنری بهره‌مند می‌شود. بدین ترتیب هر چیزی که ساخته می‌شود برای بهره‌مندی انسان است. اگر هنرمند تندیس بنا می‌کند به منظور ابراز و انتقال اندیشه‌ی نهفته در آن است. دیگر تفکیکی میان هنرهای زیبای بی‌مصرف با هنرهای کاربردی وجود ندارد. از تفاوت طبقاتی میان هنرمند و صنعتگر که در جوامع صنعتی رواج دارد، در این نوع برداشت خبری نیست. در این گونه‌ی هنر نیازی به نوآوری نیست چرا که نیازهای بنیادی بشر همیشه و همه جا یکسان‌اند. آنچه ضرورت دارد اصالت و نیروی حیات جاری در اثر است. منظور از «اصالت» نیرویی است که از درون می‌جوشد. هنرمند تنها می‌تواند آنچه را که در درون دارد، ابراز کند. ایده و فکر را نمی‌توان انحصاری کرد. این فرد نیست که آنها را می‌سازد بلکه آنها را کشف می‌کند، می‌یابد و پس از یافتن این ایده‌ها است که در صورت قدرت (نیروی تخیل) و تسلط بر ابزار و مواد، به اصالت دست می‌یابد. این اصالت همچون گردش فصول و طلوع و غروب مکرر خورشید، در عین مشابهت هر بار تازه و نو می‌نماید.

هدف والای مشترک میان هنر مسیحی و هنر شرق نیل به نمودن و آشکار کردن همان اصل واحد است که در قالب‌های کثیر و متنوع جلوه می‌نماید. تنها هنر مدرن است که با انعکاس علایق و دلبستگی‌های مدرن، همواره به بعد کثرت و تنوع نظر دارد. بدون عنایت به اینکه همه‌ی کثرات بر منشأ واحدی استوارند.

کوماراسوامی تلاش دارد که درک هنرمندی را احیا کند. او برای نیل به این مقصود و رفع این معضل ـ همانند معضل اروپا، که در آن فاصله‌ی انسان مدرن از درک هنر قرون وسطی به همان اندازه‌ی دوری او از هنر شرق است ـ به راستی یک اصلاح و تحول فکری را طلب می‌کند. در هر دو مورد، شخص می‌بایست خود را در جایگاه هنرمند خالق اثر، و هم‌چنین در مقام و موضع سفارش‌دهنده‌ای که کار برای او ساخته می‌شود، قرار دهد تا بتواند با ذهن آنان فکر کرده و با چشم ایشان ببیند. در غیر این صورت تا زمانی که یک کار هنری در نظر ما بیگانه، نامأنوس، عجیب، یا بی‌معنا و دلبخواه جلوه کند، از ادعای درک آن عاجز خواهیم بود. اصل در وادی فهم هنر، درک، آگاهی و شعور ما نسبت به جوهر وجود است که می‌بایست وسعت یابد.

گریز از طبیعت‌گرایی در هنر هند (آسیایی)

بازنمایی در هنر هند از اهمیت زیادی برخوردار است زیرا به وسیله‌ی آن، تبعیت از کار جهان و وصف سرشت ذاتی جهان مقدور می‌شود، برخلاف آن چیزی که به صورت عامیانه به هنر آسیایی نسبت می‌دهند که فقط به دنبال جهان ذهنی یا آرمانی است. به دیگر سخن به اشتباه چنین پنداشته می‌شود که از نظر هنرمند هندی، آن جهانی کامل‌تر شمرده می‌شود که به آرزو و خواست قلبی او نزدیک‌تر باشد. شاید بتوان این معنا را کفر نسبت به حکمت کامله و تحقیر منفعت طلبانه‌ی حیات وصف کرد، منفعت‌طلبی که در هنرمند محکوم

است. خواهیم دید که هنر آسیایی به معنای ریاضی «ذهنی» است یعنی همچون «طبیعت» نه در ظاهر، بلکه در عمل.

هنر انسانی و جهان طبیعت وجه مشترکی دارند و آن رابطه‌ای تنگاتنگ «خرد و اغراض معقول آدمی با حکمت عالیه و غایت‌نگری حکیمانه‌ی الهی» است، البته آثار انسانی در مرتبه‌ای فرودست‌تر از آثار الهی قرار دارد، در نتیجه هنر نیز از طبیعت منزلت کمتری خواهد داشت. اما به هر حال این موضوع موجب می‌شود به این هماهنگی بین هنر و طبیعت برسیم که هنر انسانی را خرد آدمی تدبیر می‌کند همان‌طور که جهان طبیعت را حکمت عالیه و غایت‌نگری حکیمانه‌ی الهی رهبری می‌کند. در سراسر قرون وسطا، خداوند نخستین و برترین هنرمند، صانع متعال شمرده می‌شد، آدمیان هنرمند به کاری شبیه به صنع الهی مشغول بودند، و در آثارشان خرد خود را به کار می‌بستند، هم‌چنان که خداوند حکمت خویش را در آفرینش اثر خود، طبیعت، به کار بسته است.

در نقاشی چینی هم منظور از مشابهت‌های صوری یک اثر با صورت طبیعت در ظاهر بیرونی آن نیست؛ بلکه منظور صورت مثالی در ذهن هنرمند، یا جان الهی در نهاد هنرمند، یا نفخه‌ی حیات است که با کاربرد صحیح صورت‌های طبیعی آشکار می‌شود.

در هنر غربی، عموماً تصویر را چنان طراحی می‌کنند که گویی آن را در قاب یا از درون پنجره‌ای می‌بینند. همین برداشت برای بیننده‌ی تصویر نیز پیش می‌آید، ولی تصویر شرقی به راستی فقط در ذهن و دل بیننده وجود دارد و از آن جا به ساحت مکان بیرونی فرافکنده یا بازتابیده می‌شود. بازنمایی غربی چنان تدبیر شده است که گویی از منظر ثابتی نگریسته می‌شود و باید از لحاظ بصری مقبول و پذیرفتنی باشد، ولی نقاشی‌های منظره‌چینی نوعاً چنان‌اند که از بیش از یک منظر به آن‌ها نگریسته می‌شود یا به هر حال از منظری قراردادی، نه «حقیقی»، رؤیت می‌شوند. این جا دیگر، فهمیدنی بودن نقاشی ضروری است ولی پذیرفتنی و قابل بودنش در میان نیست. همین وضعیت در مورد برجسته‌نمایی با استفاده از نور تجریدی و حالت ثبت یک لحظه از زمان در هنر غربی و تفاوت آن با هنر آسیایی صادق است. از دیدگاه مَدرَسی، هنر طبیعت‌گرایانه یا دیداری، که صرفاً مطابق با آن چه چشم می‌بیند، پدید آورده می‌شود نه فقط هنری غیردینی و بت‌پرستانه شمرده می‌شود بلکه آن را غیرعقلانی و تعریف ناشده به شمار می‌آورد. چنین تلقی بدین خاطر است که تصویر چنان پرداخته می‌شود که تأثیرات حسی حاصل از اثر هنری تا حد امکان عین تأثیرات حسی ناشی از خود مدل باشد و تنها برای دیدگان ظاهر ساخته شود؛ و صرفاً تأثری حسی است و نه ادراک فاهمه، زیرا چشم به خودی خود واجد قوه‌ی فاهمه‌ای نیست و به حیطه‌ی فهم عقل راه ندارد.

نقش ذهن مخاطب در کامل کردن اثر هنری در هنر شرقی بسیار مهم و مهم‌ترین عامل در شناخت هنر و هم‌چنین طبیعت است؛ این دیدگاه، هر چند در اروپا به فراموشی سپرده شده، در آسیا بیش از دو هزار سال حضور مداوم داشته است. واضح است که نخستین ملاحظه‌ی هنرمند صنعتگر باید درباره‌ی خوبی اثری باشد که قرار است پدید آید. اما تشخیص اینکه اثر هنری خوب است فقط با ذکر داشتن یا نداشتن کمال در ساختارش به نتیجه‌گیری درست ختم نمی‌شود. نباید از این امر غفلت ورزید که حتی آثاری که در جلوه‌ی بیرونی‌شان نقص دارند، چه در اصل ناقص بوده باشند و چه بر اثر آسیب چنین شده باشند، شاید هنوز تصویر سالم و بی‌کم و کاستی به ذهن بیننده القا کنند؛ زیرا در مورد اول، چون تصویر ابداع خود هنرمند نیست، بلکه میراث او از عالم بالاست می‌توان آن را، به رغم تجسم ناقص‌اش، به درستی فهمید و دریافت؛ و در مورد دوم، صورت که

سائقه‌ی اثر هنری بوده در هر بخش از اثر مندرج است. از این رو، در هر آن چه از اثر باقی مانده حضور دارد. از این رو معلوم می‌شود که چرا چنین آثاری می‌تواند برای برانگیختن تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی واقعی در بیننده‌ای قوی‌الذهن کافی باشند؛ چنین کسی با بهره‌مندی از توان تخیل خویش، همه‌ی آن چه را اثر فاقد آن است، به همان صورت فرآورده‌ی اولیه بازمی‌یابد.

بنابراین مسئله‌ی برجسته‌نمایی که هم به موضوع مناظر و مرایا مربوط می‌شود و هم به سایه روشن و استفاده از «نور تجریدی» ارتباط دارد، در هنر شرقی آن چنان اهمیت ندارد. با آنکه بالطبع گونه‌ای از مناظر و مرایا را ترجیح می‌دهیم که با عادات بینایی خودمان از هم بیشتر تطابق داشته باشد و در نتیجه مستلزم کمترین تلاش ادراکی باشد. همه‌ی آن چه به راستی بدان نیاز داریم، قابل فهم بودن است و بس. مسئله در اینجا همان بهره‌گیری اثر هنری از تعبیر و تفسیر ذهنی مخاطب است. او نحوه‌ی خوانش مناظر و مرایا را همان‌طور فرا گرفته است که در هنر شرق اجرا می‌شود و به صورت ناخودآگاه از آن در ذهن معنی درستی می‌سازد.

بنابراین مسئله‌ی پذیرفتنی بودن واقعیت‌گرایی (توهمی از واقعیت) ارزش کمی دارد و هنر شرقی آن را به دیدگاه توهم‌گرایانه‌ی خام‌اندیشمندانه‌ای منتسب می‌سازد، گویی که بخواهیم از صاحب یک سگ چنان تصویری نقاشی کنیم که سگ نیز آن را بازشناسد.

نمادی برای درک ذهنی نظم کیهانی و حقیقت

هنر بازتاب مستقیم عالم نیست، بلکه به مثابه نماد دارای معنای عقلانی است که قابلیت تعبیر و تفسیر ژرفی وجود دارد. نظریه‌ی زیبایی‌شناسی هند عمیقاً در اصل سه گانه «حقیقت، فرخندگی و زیبایی» ریشه دارد. حقیقت با نظم کیهانی جفت شده است. همان‌طور که در ریگ ودا آمده است، این دو از تپس (tapus) افروخته زاده شده‌اند. تپس تلاش اصلی و صورت تجلی وجود، افرینش و وجد ناشی از علت بنیادی است. از دیدگاه هندی آفرینش دارای واقعیتی است که به دو صورت دیده می‌شود: جنبه‌ی حرکتی نظام کیهانی و جنبه بالقوه‌ی حقیقت. بدین ترتیب جنبه‌ی حرکتی نظام کیهانی چارچوبی است که فرآیند آفرینش، بقا و تجزیه در آن صورت می‌گیرد و عالم را به صورت کلی نظام‌دار می‌کند.

هنر آسیایی با بی‌پیرایگی و سادگی صورت‌های اولیه، شاید اغواگری کمتری داشته باشد ولی مرتبه‌ی والایی از اندیشمندی را بیان می‌کند. امروزه افراط در وقار و طمطراق ابزارها در هنرها به خوبی در تولیدات نمایشی و کنسرت‌های مدرن و دیگر موارد دیده می‌شود و کسانی که به چنین هنرهای آسایش‌بخش و راحت خو کرده‌اند، در معرض این خطر واقعی قرار دارند که فراورده‌های هنری که از ریزه‌کاری و رنگ و لعاب کمتری برخوردار هستند، نه بر مبنای زیبایی‌شناسانه، بلکه محض تنبلی و راحت‌طلبی، طرد کنند. اما ویژگی‌های هنر شرقی به شکلی است که نه آثار یادماندنی خلق می‌کند و نه نمایش کمال مطلوب؛ بلکه نمادهایی بصری‌اند که به معنای ریاضی ذهنی‌اند. بیان نمادین بیانی است که بهترین دستورالعمل ممکن برای اشاره‌ی کنایی به «چیزی» بالنسبه ناشناخته شمرده می‌شود، هر چند که در عین حال، مدلول آن را «موجود» تشخیص می‌دهند یا فرض می‌کنند و کاربرد هر نمادی مستلزم باوری راسخ، و کلاً توافقی قراردادی، مستند به مراجع موثق است مبنی بر اینکه آن مدلول بالنسبه ناشناخته، یا شاید شناخت‌ناپذیر را به هیچ شیوه‌ی واضح‌تری نمی‌توان بازنمایی کرد. در نمادها مفهوم و تفکری ذهنی وجود دارد و قصد تقلید محض از موضوعات محسوس و قابل درک حواس در آن دیده نمی‌شود، زیرا همان‌طور که در بخش قبل به آن اشاره شد از درجه‌ی اهمیت کمتری برخوردار است.

هنر آسیایی معطوف به عالم زندگی است نه آن‌چنان که هنرمندان مدرن به صورت افراطی در عالم هنر به سرمی‌برند، بنابراین هنر آسیایی نمادهایی هستند از کردار ریاضی طبیعت. شاید دلیل نامگذاری کتاب هم همین باشد: «استحاله‌ی طبیعت در هنر»

نتیجه

از تحلیل مباحث کوماراسوامی چنین استنباط می‌شود که وی اعتقادی به تمایز بین پدیده‌ها ندارد و در رابطه با هنر هم این دیدگاه خود را تسری داده است چرا که در تعاریف ارائه شده روزی ما شاهد از بین رفتن مرز جداکننده‌ی تعاریف از یکدیگر هستیم. به این ترتیب با درهم تنیده شدن و تفکیک‌ناپذیر بودن مفاهیمی روبه‌رو هستیم که از اتحاد آنها با یک مفهوم کلی مواجه می‌شویم که البته این مفهوم کلی بسیار بغرنج و غیرقابل تعریف می‌شود.

در عین حال در لابه‌لای مطالب به «مفاهیم ذهنی» و «قوه‌ی عقل» برمی‌خوریم که روی آن تأکید فراوانی شده است و به صورت جدی به این موضوع اشاره می‌کند که اثر هنری واقعی برای التذاذ قوه‌ی عاقله به وجود آمده است. به همین دلیل هنر طبیعت‌گرایانه که صرفاً تأثیرات حسی ناشی از دیدن خود مدل را در ذهن ایجاد می‌کند و حواس ما را تحریک می‌کند به حیطه‌ی فهم عقل راهی ندارد و ارزشی هم برای آن نمی‌توان قائل بود.

هنر آسیایی در کل، نه آثار یادماندنی خلق می‌کند و نه نمایش کمال مطلوب است، بلکه نمادهایی بصری‌اند که به معنای ریاضی ذهنی‌اند و بیان نمادینی از نظام کیهانی و حقیقت دارد. این هنر معطوف به عالم زندگی است و آثارش هم نمادهایی هستند از کردار ریاضی طبیعت. حال درمی‌یابیم که عنوان کتاب به خوبی بیانگر کانون توجه کومارا سوامی است.

منابع:

۱ـ کوماراسوامی، آناندا. استحاله‌ی طبیعت در هنر؛ ترجمه‌ی صالح طباطبایی؛ تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴

۲ـ ــــــــــــــ؛ مقدمه‌ای بر هنرمند، ترجمه‌ی امیرحسین ذکرگو؛ تهران؛ روزنه، ۱۳۸۲

۳ـ نیوتن، اریک. معنی زیبایی؛ ترجمه‌ی پرویز مرزبان؛ چ ۵، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۷

۴ـ بحثی درباره‌ی فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی: عوامل خشنودی ذهن.