

10. طبیعت در هنر شرقی

(تاملی در آرای آناندا کوماراسوامی)

وقتی از طبیعت سخن می‌گوییم منظور طبیعت آفرینش است، آفرینش خداوند، نه محیط قالب ریزی شده اطراف ما. در همه سنن به شباهت انسان با صنعتگران الهی تاکید شده است؛ چرا که این هر دو سازندگانی هستند که موضوعات خود را با «هنر» یا «کلمه ای که در اندیشه شکل گرفته» می‌سازند. در متون هندی آمده که «ما باید آنگونه بسازیم که خداوند در آغاز ساخت».

طبیعت در هنرهای شرقی عموماً، در هنرهای سنتی هند (و فرهنگ‌های متأثر از آن) خصوصاً، مفهومی متفاوت دارد از آنچه در واژگان غرب (و جهان مدرن متأثر از آن) رایج است.

کوماراسوامی در مقام متفکری که دانش عمیق و تجربیات وسیعش در باب هنر، هر دو حوزه شرق و غرب را در بر گرفته همواره مدافع دیدگاه سنتی شرق بوده و در جای جای نوشته‌های خود، وجوه مختلف این هنر را مورد بررسی تحلیل گرانه و ژرف نگرانه قرار داده است. وی در آثارش از متفکرین بزرگی چون افلاطون، سنت توماس آکویناس و مایسترواکهارت نقل قول می‌کند، لیکن در پرداختن به سخنان این بزرگان همواره شیوه او از مسندی شرقی و خاص خود اوست. کوماراسوامی همگام با بسیاری اندیشمندان «هنر را در شیوه عملکردش مقلد طبیعت» می‌داند ولی تصریح می‌کند که «تقلید می‌بایست متوجه وجه ذاتی و علیّی طبیعت باشد نه بعد عرضی و ظاهری آن».

نظرات کوماراسوامی در اغلب موارد قرابت تنگاتنگی با آرای متفکران مسلمان دارد و می‌تواند برای پژوهش‌های آینده پژوهشگران هنر ما راهگشا باشد.

واژگان کلیدی: هنر سنتی و شرقی، جوهر طبیعت، فرم ذاتی، وحدت جهت.



مقدمه

هنگامی که نگاهی گذرا به هنرهای مشرق زمین می افکنیم آن ها را کاملاً با هنرهایی که در غرب رایج اند، متفاوت می یابیم. این تفاوت، تفاوت موضوعی نیست و به ظواهر مختلف اشیاء، دست ساخته ها و چهره های اقوام گوناگون ارتباطی ندارد. مظاهر گوناگون طبیعت؛ نظیر کوه و درخت و ابر و حتی انسان - به مثابه یک پدیده، نه به عنوان یک تیره خاص در میان تیره های مختلف نوع بشر - نیز در هنرهای شرقی جلوه های متفاوتی می یابند. این تفاوت ظاهری نتیجه تفاوت موجود در بنیان های فکری و جهان بینی ها است؛ به سخن دیگر، این ظواهر مختلف از بواطن مغایر برخاسته اند. در میان بزرگانی که سهم موثری در معرفی هنر شرقی و خاستگاه آن داشته اند، آناندا کوماراسوامی، اندیشمند، هنر شناس و نویسنده قرن 19 و 20 مقامی بس رفیع دارد. در مکتوباتی که از وی به جای مانده به کرات به مضامینی بر می خوریم که دیدگاه شرقی را نسبت به طبیعت، مورد بررسی و تبیین قرار داده است.

نگاه و مشاهده

رکن اصلی همه هنرهای بصری، نگاه و مشاهده است؛ نگاه به اطراف و مشاهده کلیات و اجزاء و مواد خام هنرها همواره از همین مشاهده تامین می گردد. لیکن همه این مواد در درون هنرمند استحاله می شود و در اثری که او تولید می کند وجهی «هنری» می یابد. اینجاست که بحث دیدگاه فلسفی یا جهان بینی هنرمند به میان می آید؛ چرا که مسیری که مواد خام یا «طبیعت خارج از عالم هنرمند» طی می کند، تا نهایتاً در قالب اثر هنری بروز یابد، را همین جهان بینی یا نگاه فلسفی تعیین می کند. اگر منظور از «طبیعت» در دیدگاه هنرمند، ظواهر اشیاء و پدیده ها باشد، جلوه آن در قالب «هنر» به نوعی خواهد بود و اگر برداشت هنرمند از «طبیعت» وجهی متفاوت داشته باشد، اثر هنری نیز سیما و جلوه ای متفاوت خواهد داشت. لذا تعریف «هنر» نیز بنا بر تفاوت دیدگاه ها نسبت به «طبیعت» دست خوش تغییر خواهد شد.

بنابر دیدگاه شرقی، هنر حقیقی، هنری است با بیانی نمادین و سرشار از معنی؛ نمایش چیزهایی است که تنها با عقل به رویت در می آیند. از این لحاظ، هنر، نقطه مقابل آن چیزی است که ما آن را آموزش بصری می نامیم؛ چرا که هنر می خواهد به ما بگوید



که آن چیزهایی که نمی بینیم، اگر قادر به دیدن آنها باشیم، چه هیئتی خواهند داشت. آندره¹ در تعریف هنرهای باستانی به آنچه «هنر حقیقی» می خواند، می پردازد و می گوید :

«این وظیفه هنر است که آن حقیقت اصلی را به چنگ آورد، به آنچه ناشنیدنی است، آوا بخشد، کلام نخستین را به صراحت بیان کند، نگاه و سیمای ازلی را دوباره به تصویر بکشد که اگر چنین نباشد، هنر نیست.»²

کوماراسوامی با نقل قول از آندره، سیر طبیعی فعالیت ذهن را، حتی در مورد صورت اشیا، سیری عقلانی می داند تا صرف تقلید بصری و برای این منظور، عملکرد ذهن کودک را که بی پیرایه و خالص است، شاهد مثال می آورد :

غریزه طبیعی کودک، ایجاب می کند که از درون به برون سیر کند. وی (کودک) با خود چنین می گوید : «من اول فکر می کنم و آنگاه فکر خود را ترسیم می کنم»، این، چه تلاش باطالی است که کودک را از تفکر باز داریم و او را به تماشا وا داریم.³ واقعیت این است که اگر از بخشی از هنرهایی که در اروپای دو – سه سده گذشته ظهور کرد و دامنه آن به هنرهای بصری برخی از جوامع نیز رسوخ نمود- صرف نظر کنیم، در می یابیم که هنرهای بصری در هیچ برهه ای از تاریخ به بازسازی صورت ظاهری طبیعت نپرداخته اند. از زمانی که قوانین پرسپکتیو (علم مناظر و مرایا) به عنوان یک اصل برای تصویر طبیعت مورد توجه قرار گرفت، جلوه های طبیعت در هنر، بیش تر و بیش تر به سوی ثبت ظواهر مایل گشت و ثبت ظواهر، چنان در هنرهای اروپایی همه گیر شد که از آن پس، هر اثری را که در آن، قواعد مناظر و مرایا رعایت نشده بود، ضعیف شمرده می شد و آن را نتیجه عدم آگاهی هنرمند از این قواعد می انگاشتند «ما غافل از آنیم که علم مناظر و مرایا، صرفاً وسیله ای است برای نیل به غایت مربوط به آن؛ ما از یاد برده ایم که علم منظره نگاری تنها برآورنده نمایش صوری موضوعات است و اینکه «نمایش» از منظرگاه های دیگر نیز میسر است، شیوه هایی هستند که عقلانی ترند و نیاز ارتباطی هنرهای سنتی را بهتر بر می آورند.»⁴

¹ آشوری شناس برجسته قرن 19 و 20 : Dr.W.Andrae

² Ananda K. Coomaraswamy. Christian and Oriental Philosophy of Art, P.11.

³ Ibid

⁴ Ibid, p.46.



در عبارت فوق، کومارا سوامی «هنرهای سنتی» را در ردیف هنرهایی قرار می دهد که با عقلانیت سر و کار دارند و به همین واسطه در ظواهر پدیده ها خلاصه نمی شوند. هنرهای اصیل دینی و سنتی همواره فاصله خود را به ظواهر طبیعت حفظ کرده اند. دوری از ظواهر، در هنر سنتی، به این علت است که «هنر با «طبیعت» اشیا سر و کار دارد و اگر هم به ظواهرشان می پردازد، این پرداختن عرضی و جانبی است؛ چرا که ظواهر اشیا بیش از آنکه پرده از طبیعت آن شیء بردارند به پیچیدگی و ابهام آن دامن می زنند. کار هنرمند این نیست که به طبیعت به عنوان معلول بپردازد بلکه وظیفه او پرداختن به طبیعت علی است که معلول از آن صادر می شود».⁵ وقتی در ادراک میان علت و معلول، خلط واقع می شود، نگاه و مشاهده، دچار خلل و آشفتگی می گردند. وقتی هنر سنتی با محک هایی که صرفاً در وادی حس بینایی فیزیکی معنا می یابد، سنجیده می شود، معلوم است که در درک مفهوم موضوع اصلی، خلل وارد شده است؛ چرا که مشاهده در مرتبه حکمی آن، با شهود باطنی سر و کار دارد و نوعاً با رویت فیزیکی، که جز تشکیل تصویر شیء خارجی بر روی قرنیة چشم، چیز دیگری نیست، تفاوت ماهوی دارد. «جهل ما نسبت به حکمت سنت و قواعد آن، این تصور را در ما ایجاد کرده که هنرمند [ناآگاهانه] کوشش در انجام کاری نموده که اگر آگاه می بود، از آن اجتناب می ورزید».⁶ به عبارت دیگر، ما تصور می کنیم که هنرمند سنتی می خواسته صورت اشیا را به تصویر بکشد ولی از آنجا که مجهز به دانش ها و فنون مربوط به آن نبوده، ظاهراً اثر هنریش با حاصل کار نقاشان طبیعت گرای امروزی متفاوت گشته. این قضاوت همانند این است که ما با محک سنجش ابعاد - که با متر و سانتی متر سر و کار دارد - به مطالعه پدیده ای بپردازیم که اساساً با وزن سنجیده می شود؛ و آنگاه به خاطر ناسازگار بودن محاسباتمان با پدیده هایی که اساساً به منظوری دیگر ساخته شده اند و محک سنجشی متفاوت دارند، آنها را ناموزون و مغلوط بدانیم.

تقلید از طبیعت

کومارا سوامی در کتاب معروف خود «استحاله هنر در طبیعت»⁷ مفصلاً به مفهوم طبیعت در هنر شرق پرداخته و با ارائه شواهد مثالی از منابع مختلف هنری، مضمون فوق را مورد موشکافی محققانه قرار داده است. وی به یافته های محققین دیگری نیز اشاره

⁵ Ibid, p.93.

⁶ Ibid, p.47.

⁷ - Transformation of Nature in Art



می کند که به حقیقت هنر هند واقف گشته اند و آن را به صراحت ابراز نموده اند؛ مثلاً ماسون اورسل^۸ و هاینریش زیمر^۹ هر دو به مطلب واحدی اشاره کرده اند :

هنر هند هدفی غیر از تقلید [ظاهر] طبیعت دارد ... اگر گاه و بیگاه به مواردی بر می خوریم که، در یک نقش برجسته یا نگاره، هنرمند به بازسازی برخی از پدیده های طبیعی پرداخته، این رویکردی عرضی بوده که هنرمند در کنار تصاویری که از درون خود نشأت گرفته به طور جانبی، جزئیاتی را نیز از طبیعت واقعی ثبت نموده است.^{۱۰}

در اینجا نیز دوباره سخن از محک سنجش است، محک های رایج سنجش هنری، امروز عموماً منشا اروپایی – آن هم اروپای بعد از قرن شانزده و هفده دارند و کوماراسوامی به صراحت ابراز می کند : «آن عده که قصد مطالعه سیر تحول هنر هند را دارند می بایست خود را به کلی از قید گرایشات اروپایی ... رها سازند، چرا که هنر اروپایی محک سنجش با درجات کم یا زیاد مشاهده عینی سر و کار دارد».^{۱۱} البته کوماراسوامی به کرات از عبارت «تقلید از طبیعت»، به مفهوم افلاطونی آن استفاده می کند و بر آن مهر صحت می نهد؛ ولی تاکید می کند که این تقلید، تقلید از ظواهر نیست. او طبیعت را یک «سرمشق» یا «منبع الهام» معرفی میکند و در این مورد می گوید که «هنرها، بدون استثنا، نمایش یا شبیه سازی یک سرمشق هستند»؛^{۱۲} ولی فوراً منظور خود را از نمایش و شبیه سازی تبیین می کند که «البته استعاره فوق (نمایش و شبیه سازی) به معنای توصیف ظاهری آن سرمشق نیست؛ چرا که این کار غیر ممکن است. اساساً جلوه های هنرهای سنتی، تقلیدهایی هستند از یک امر نامرئی و نادیدنی؛ لیکن قیاس ها و ترجمان های این هنرها چنان شایسته و مناسبند که یاد آن صورت نوعی ازلی را در ما زنده می کنند».^{۱۳} در این عبارت، به وضوح تاکید بر این شده که طبیعت مرئی می بایست به حقیقت نامرئی راه ببرد و این مسئله، تنها هنگامی میسر می گردد که هنرمند از مرتبه مشاهده به مرتبه تجربه وارد گردد. اگر کسی طبیعت را تجربه کند، با آن یگانه می شود و آنگاه نقل قول هنری او دیگر نقل قول یک ناظر نخواهد بود بلکه به تجربه عینی یک شاهد، بدل خواهد گشت و به سخن کوماراسوامی «وقتی از فراگیری از تقلید از

⁸ MOurself

⁹ HZimmer

¹⁰ *Oursel Masson*, line Connexion des Esthetique et la Philosophie de India, *Rev. des Arts Asiatiques, II*.

¹¹ *Ananda K. Coomaraswamy*. The Transformation of Nature in Art, p. 117.

¹² *A. K. Coomaraswamy*, Christian and Oriental Philosophy of Art, p. 10.

¹³ *Ibid*, p.63.



طبیعت سخن می گوئیم، منظورمان قابلیت تقلید عکاسانه از طبیعت نیست؛ بلکه مقصود، تقلید از طبیعتی است که فرد هنرمند آن را تجربه می کند، و بالاخره آن تجربه را در قالب هنر ارائه می دهد.^{۱۴} وی بارها، در نوشته هایش، به تبیین معنای طبیعت می پردازد. او به سخن افلاطون که «هنر در روند عملکرد خود طبیعت را تقلید می کند» اشاره می کند و تصریح می کند که منظور افلاطون از «طبیعت» در این جمله وجه آشکار طبیعت پیرامون ما نیست.^{۱۵}

هنگامی که افلاطون در سخنانش، عبارت «مطابق طبیعت» را به کار می برد، منظور او شیوه عملکرد و سلوک اشیاء نیست بلکه مراد وی طریقتی است که موجودات باید از آن پیروی کنند تا عملکردشان عصیان در برابر طبیعت نباشد. طبیعت از دیدگاه سنتی، آن چیزی است که آن را طبیعت مادر، می نامیم. طبیعت مادر اصلی است که براساس آن، طبیعت اشیاء شکل می گیرد؛ مثل آن جوهره «اسبی» که جانور را اسب می کند و آن جوهره «انسانی» که وجه طبیعی انسان است.^{۱۶}

پس مطابق تعاریف فوق، هنگامی که سخن از طبیعت در هنر شرق به میان می آید، منظور وجه ذاتی و علی طبیعت است نه بعد عرضی و ظاهری آن. منظور طبیعت آفرینش است؛ آفرینش خداوند، نه محیط قالب ریزی شده اطراف ما؛ لذا تقلید موجه، تقلید از علت است، تقلید از خداوند است «و هنر در این میان، تقلیدی است از طبیعت اشیاء، نه ظواهر آن ها».^{۱۷}

از «فرم» تا «صورت»

هنرمندان در طول تاریخ و عرض جغرافیا، همواره در آثار خود، انسان را به عنوان یکی از موضوعات مهم تصویری، مورد توجه خاص قرار داده اند. این موجود گاهی به واسطه شان الهی اش، زمانی به دلیل ترکیبات صوری و زیبایی ظاهری اش، و گاه به واسطه نقشی که در سیر تحول اجتماعات بشری ایفا کرده، همیشه از ارکان مهم هنری بوده و هست. اما تجلیات گوناگون صورت و پیکره انسان در آثار هنری همواره منبعث از منظرگاهی بوده که انسان، از آن نقطه، مورد بررسی و نگاه تحسین گرانه، توصیف گرانه، متدینانه یا منتقدانه قرار می گرفته است. آثار هنری در مقاطع زمانی مختلف و در قالب سبک های متنوع، هم به صورت و هم به سیرت این موجود چند وجهی، و اشرف مخلوقات، پرداخته اند؛ اما از آن جا که هر اثر هنری، به رغم تنوع و تکثر جزئیات تشکیل دهنده اش

¹⁴ *Ibid*, p.63.

¹⁵ *Ibid*, p.63.

¹⁶ *Ibid*.

¹⁷ *Ibid*.



پدیده ای یک پارچه و واحد است، و این، وحدانیت خود را از جهان بینی و فلسفه محرک خود می گیرد، همواره اجزاء این آثار، رنگ و بوی آن نیروی محرکه و جهان بینی واحد حاکم بر آثار را داشته و دارند.

انسان در منظر گاه سنتی و دینی از یک سو پدیده ای است طبیعی و از سوی دیگر فرامادی و ماورای طبیعی؛ ولی در هر دو صورت، این «نقش»، «کاربر» یا «کارکرد» اوست که مدنظر هنرمند سنتی است نه صرف صورت ظاهری او. «در هنرهای سنتی، تمثال افراد، به هر منظوری که ترسیم شده باشند، ندرتاً شبیه سازی- آن گونه که ما «شباهت» را تعریف می کنیم - در آن رعایت شده است. کوشش هنرمند سنتی بیشتر معطوف نمایش یک نوع (type) بوده نه یک فرد؛^{۱۸} به سخن دیگر آن صورت مثالی یا صورت نوعی انسان که متضمن جایگاه، وظیفه و نقش او در نظام آفرینش است نقطه توجه هنرمند سنتی و شرقی بوده است. کومارا سوامی میان تعاریف فرم و شکل تمیز قایل می شود. او «فرم» را ساختاری تجریدی معرفی می کند که ظواهر گوناگون یک «نوع» با آن ارتباط دارند؛ مثلاً فرم انسان، آن بنیاد انتزاعی ای است که اشکال کثیر انسان ها از آن نشئت می گیرند. هنرمند شرقی، مقلد «فرم» است نه مقلد صورت.

تقلید^{۱۹} تجسم مادی فرم از پیش تصور شده است و این همان چیزی است که ما آن را آفرینش هنری می نامیم. هنرمند وسیله ای است برای انجام کار... هنگامی که به هنرهای بدوی و سنتی، و آن عده از هنرهایی که ما آن ها را طبیعی^{۲۰} خواندیم، می نگریم، حضور انتزاع را در آن مشاهده می کنیم. گرچه این هنرها تقلیدی هستند ولی تقلیدشان از ظاهر مرئی و ناپایدار طبیعت و یا تاثیرات موقتی نور نیست؛ بلکه تقلید از آن فرم معقول است، تقلیدی که فرآیند آن، نیاز به شبیه سازی ندارد.^{۲۱}

کوماراسوامی برای تفهیم ارتباط علی فرم با صورت از ارتباط معادلات ریاضی با اشکال هندسی شاهد مثال می آورد و می گوید: یک معادله ریاضی [مربوط به یک شکل هندسی] می تواند کاملاً دقیق باشد بدون اینکه میان آن فرمول و شکل هندسی، شباهت صوری وجود داشته باشد.^{۲۲} او انتزاع موجود در آثار هنری مدرن را انتزاعی سطحی می شمرد که عمقش از صورت اشیا، فراتر نمی رود. «فرق است میان آن که به واسطه ضرورت موضوع و طبیعت کار، تصویری با وزن و آهنگ خطی و با نور انتزاعی ترسیم می

¹⁸ *Ibid*, p.56.

¹⁹ - imitation

²⁰ - nonnal

²¹ *Ibid*, p.74.

²² *Ibid*, p.73.



کند و آن که ذاتاً و به مفهوم فلسفی کلمه، واقع گرا^{۲۳} نیست؛ ولی در اثرش به وجه ظاهری انتزاع روی می آورد و هنر انتزاعی را ترویج می کند.^{۲۴} این عبارت، خواننده را وا می دارد که در مورد معنای واژه «واقع گرا» دوباره بیاندیشد و به آن از منظری وسیع تر و عمیق تر نظاره کند. از خود سوال کند که چه چیز «واقعی» است؟ و «واقع گرایی» به چه معناست؟ آیا ظاهر اشیا که دائماً در حال تغییرند، واقعیت طبیعت محسوب می شوند یا ذات ثابت (و به عبارت کوماراسوامی «فرم ذاتی») آنها واقعیت شان را تشکیل می دهد؟ بحث موجود به تفاوت میان «واقعیت» و «حقیقت» ارتباط ندارد.^{۲۵} سخن در مورد طیفی از واقعیات است؛ واقعیات ذاتی و واقعیات عرضی؛ و ارتباط میان این دو ساحت. واضح است که اثر هنری، در ساحت تجلی و ارتباط، با واقعیات صوری و عرضی سر و کار دارد؛ اما پرسشی که مطرح شده، این است که آیا رنگ رخساره – که در آثار هنری متجلی است – از سر ضمیر خبر می دهد یا نه؟

کوماراسوامی بر این باور است :

اثری هنری را آنگاه می توان «راستین» نامید که فرم ظاهری آن، منعکس کننده فرم ذاتی ثبت شده در اندیشه هنرمند باشد. در این ساحت است که صنعتگر از انطباق کار دست خود با حقیقت سخن به میان می آورد. اگر کار دست او در انطباق کامل با غایت متصور شده، و انگیزه ای که برای آن ساخته شده ... باشد، آنگاه می توان کار را موثر و شایسته ارزیابی نمود.^{۲۶}

اما این شیوه ارزیابی، که در همه فرهنگ های سنتی و تمدن های باستانی رایج بوده، در جهان مدرن، منسوخ گشته و کاربرد چندانی ندارد. واقع گرایان نوین، واقعیت را در صورت جستجو می کنند و از این رو مقلد صورت هستند، در حالی که شمایل نگاران مشرقی به تقلید از فرم ذاتی به پیکرنگاری می پردازند.

«در همه سنن شرقی به شباهت انسان با صنعتگران الهی تاکید شده است چرا که هر دو سازندگانی هستند که مصنوعات خود را با «هنر»، یا «کلمه ای که در اندیشه شکل گرفته»، می سازند. در متون دینی هند آمده که ما باید آن گونه بسازیم که خداوند در

²³ Realist

²⁴ *Ibid*, p.74.

²⁵ این بحث لزوماً به مباحث فلسفی ارتباط میان واقعیت و حقیقت – که واقعیت را «آنچه که هست» و حقیقت را «آنچه که باید باشد» تعریف می کنند – ارتباطی ندارد. چون «باید» و «نباید» از مقولات اخلاقی هستند و به «طبیعت» که با «هست» ها ارتباط دارد، مربوط نمی شوند.

²⁶ *Ananda K. swamy. Christian and Oriental Philosophy of Art, p. 74.*



آغاز ساخت».²⁷ این جمله، تاکید مجددی است بر اینکه شبیه سازی شرقی با فرم ذاتی، یا واقعیت جوهرین اشیا و پدیده ها ارتباط دارد؛ واقعیتی که در اسارات زمان نیست و لذا زوال ناپذیر است.

شمایل نگاری دینی و پیکرنگاری صوری

برای روشن تر شدن مطالب، نگاهی تطبیقی به پیکرنگاری واقع گرایانه غربی و شمایل نگاری دینی شرقی راهگشا خواهد بود. اگر به آثار مجسمه سازان واقع گرا و شاخص غربی؛ نظیر رودن²⁸ پیکر تراش معروف فرانسوی قرن 19 و 20 نظر افکنیم، قدرت ضبط و ثبت ظواهر جسم انسانی در آثارشان چشم را خیره می کند. یکی از آثار پیکرنگاری رودن، به نام «عصر مفرغ»²⁹ چنان به واقعیت نزدیک بود که او را متهم کردند که آن مجسمه را از طریقی قالب گیری گچی از بدنی واقعی ساخته است (تصویر 1). البته رودن توانست چهار سال بعد (1880) نام خود را از لکه اتهامی که به وی وارد کرده بودند، پاک کند و به واسطه شهرت و قدرتی که، به عنوان مجسمه سازی ماهر، کسب کرده بود، سفارشات هنری بسیاری به او رجوع شد. هنر رودن، بی تردید هنری ممتاز است و از نبوغ سرشار و قدرت استثنایی او حکایت می کند. لذا تعجب آور نیست که او را بهترین مجسمه ساز بعد از میکل آنژ نامیده‌اند. چیزی که در آثار میکل آنژ، رودن و پیکر نگارانی از این دست به چشم می خورد دانش کالبد شناختی برجسته ای است که در آثار ایشان متجلی گشته است. این پیکر تراشان، زوایا و اجزای تشکیل دهنده کالبد انسان را به خوبی می شناختند و حتی هنگامی که موضوع آثار ایشان را مضامین دینی و موضوعات مندرج در کتب مقدس عهد عتیق تشکیل می داده، غلبه دانش کالبد شناسی چنان در آثارشان مسحور کننده است که وجه دینی، نیایشی و قدسی اثر را تحت الشعاع قرار می دهد؛ به سخن دیگر، موضوع این آثار، دینی و معنوی است ولی در پرداختن به آنها مسیری صوری و مادی طی شده است. یوحنا قدیس (تصویر 2) اثر رودن یا داوود پیامبر (تصویر 3) اثر میکل آنژ، بهانه هایی بودند که هنرمند، دانش و توان فنی خود را از طریق آن ها به نمایش بگذارد. این پیکره ها نه به تقلید از آن منشا روحانی – که یوحنا را مقدس ساخت و داوود را پیامبر – بلکه به تقلید از کالدهای واقعی و مادی افراد ساخته شده اند. برجستگی و پیچش ماهیچه ها، برآمدگی رگ ها و حالت چهره ها در این گونه آثار، چنان استادانه انجام شده است که انسان، بی اختیار لب به ستایش می گشاید.

²⁷ *Ibid*, p.73.

²⁸ - Auguste Rodin

²⁹ (The Age of Bronze): این اولین اثر معروف رودن است که وی آن را به سال 7-1876 در سن 36 یا 37 سالگی ساخت.



اما هنگامی که با پیکرتراشی و شمایل نگاری شرقی رو به رو می شویم، آن طبیعت گرایی اروپایی را نمی بینیم. چهره ها عموماً از احساسات و عواطف فردی، از رنج ها و وجدهایی که حاصل شرایط گذرا و روزمره زندگی است، تهی هستند. کششی در ماهیچه ها و برآمدگی در رگ ها دیده نمی شود. و کلاً نگاره ها و شمایل های انسانی، یاد و تصویری از هیچ انسان مشخصی را در خاطر بیننده زنده نمی کنند. حتی سن و جنسیت افراد تصویر شده، مورد تردید قرار می گیرد؛ یعنی در بسیاری از موارد، صورت ها چنان صاف، بی حالت و آیینی تصویر شده اند که اشاراتی منوط بر جنسیت موضوع اثر (حالت مردانگی یا زنانگی) در چهره ها وجود ندارد، و حدس زدن سن شخصیت تصویر (یا پیکرتراشی) شده نیز به همین دلایل ممکن نیست (تصاویر 4 و 5). طبیعی است که این سنخ آثار، توقع تماشاگری را، که ذائقه بصریش به تقلید صور طبیعی - از انسانی و غیر انسانی - عادت کرده، بر نمی آورد. او آثار شرقی را به واسطه عدم موفقیت در شبیه سازی ظاهری، ضعیف و ناقص ارزیابی می کند و عدم نمایش جزئیات فیزیکی را در شمایل ها و نگاره های شرقی، ناشی از عدم توانایی هنرمندانی می داند که آن آثار را خلق نموده اند؛ به عبارت دیگر، تماشاگر غربی تصور می کند که پیکرتراشانی که شمایل های بودا و ویشنو (تصویر 6) را خلق کرده اند، قصد داشته اند که پیکره هایی؛ نظیر آثار میکل آنژ و رودن بیافرینند ولی ضعف دانش کالبد شناسی و عدم توانایی فنی، مانع از این گشته که به چنان مراتبی دست یابند.

این غلط فهمی آثار شرقی، ناشی از تفاوت دیدگاه ها و نبود وحدت جهت در نظاره موضوعات است و چیزی نیست مگر یک خلط منطقی. وحدت جهت یکی از ارکانی است که برای بحث در مورد یک موضوع واحد، ضرورت دارد: منظور از وحدت جهت این است که دو طرف مباحثه هر دو به موضوع مورد بحث خود از یک جهت واحد نگاه کنند؛ مثلاً اگر موضوع بحث، نقش روی یک سکه باشد، چنانچه هر دو طرف بحث از جهت واحدی به سکه ای نگاه کنند هر دو نظر واحدی خواهند داشت و در اینکه نقش سکه شیر است یا خط با هم نزاع و مجادله ای نخواهند داشت. اما اگر طرفین مباحثه در دو سوی سکه نشسته باشند، یکی با قطعیت به نقش شیر و آن دیگری با همان قطعیت، به نقش خط، گواهی خواهد داد. البته نظر هیچ یک غلط نیست؛ هر دو به یک اندازه، نظری دقیق و صحیح ابراز کرده اند، لیکن مشکل، در عدم وجود وحدت جهت در نظر گاه است. اگر نظاره گر مدرن به دیدگاه شرقی شمایل نگاری واقف می بود، قضاوتی متفاوت صورت می گرفت. در هنر شرقی، خصوصاً هنرهای دینی شرق، نگارگری و



پیکر تراشی، آدابی دارند که در متون مندرج است. مثلاً رساله شوکرانی تیسارا^{۳۰} به تجویزات آیینی و دینی شمایل نگاری اشاره کرده است: «شمایل نگار موظف است به قواعد بصری مربوط به نمایش ایزدان [یا فرشته ها]^{۳۱} توجه کند. این قواعد به منظور توفیق در انجام این استحاله بصری تدوین شده اند»^{۳۲}.

در این رساله، تجویز موکد شده که پیکر تراشان شمایل های انسانی^{۳۳} می بایست در پیروی از قواعد مربوط مهارت داشته باشد و اینکه نباید مبنای پیکر نگاری را مشاهده مستقیم^{۳۴} قرار دهد.^{۳۵} تجویز به تجسم بصری اخیر، در مخالفت کامل با پیروی از صورت ظاهر انسانی است و دلیل این امر هم این چنین توصیف شده که «تنها با پیروی از قوانین تجویز شده^{۳۶} می توان به زیبایی حقیقی و دلپذیری واقعی^{۳۷} دست یافت. مجذوب آن صوری می شوند که دلشان رادر اسارت در می آورد؛ ولی برای آن هایی که معرفت دارند، هر چیزی که نقض قوانین تجویز شده را در بر داشته باشد، زیبا نخواهد بود»^{۳۸}. پس معلوم گردید که «زیبایی» در نگاه دینی شرقی مبنا و مفهومی متفاوت دارد. کوماراسوامی یک فصل از کتاب خود، استحاله هنر در طبیعت، را به مباحث زیباشناختی آیینی مندرج در رساله شوکرانی تیسارا^{۳۹} اختصاص داده است.^{۴۰} در رساله مذکور تصریح شده که «رگ های دست و پا و استخوان های مچ پا نباید به نمایش در آیند»^{۴۱} چرا که «هر عضو می بایست زیبایی و لطف^{۴۲} شایسته خود را داشته باشد»^{۴۳} زیبایی آیینی

۳۰ : رساله ای است که در آن به ابعاد مختلف ساختار اجتماعی شامل زیباشناسی و خلاقیت هنری با دقت پرداخته شده است. این کتاب *ukran Tisāra* (در کلکته انتشار یافت. متن چاپی این رساله برای اولین بار در سال 1890 توسط پاندیت جیباناندا ویدیا *Śukrācārya* در ادوار میانه توسط شوکرا چاریا) انتشار یافت، تنها ترجمه کامل این رساله *(Saked Books of the Hindus, Vol XIT)* تحت عنوان *(Pandit Jibānanda Vidyāsāgara)* ساگارا (*Dr. (sir)* در سال 1914 در الله آباد منتشر شد. دکتر (سر) براجندرانان سیل *(Benoy Kumar Sarkar)* توسط بنوی کومار سرکار (که در مجلات 16 و *The Positive Backgrounds of Hindu Sociology*) مقدمه ای به ترجمه آن نگاشت تحت عنوان *Brajendranath Seal* 25 همان مجموعه چاپ شده است.

۳۱ - Devata

۳۲ *Śukranitisāra*, p. 70.

۳۳ - Pratimakara

۳۴ - Pratyaksa

۳۵ *Śukranitisāra*, p. 71.

۳۶ - Sastramana

۳۷ - Ramya

۳۸ *Śukranitisāra*, p. 105-106.

۳۹ - Sukranitisara

۴۰ Transformation of Nature in Art, Chapter IV, pp. 113-117.

۴۱ *Śukranitisāra*, p. 106.



مطرح شده در رسالات هندی، زیبایی آرمانی است. زیبایی انسان در مرتبه کمال یافتگی اوست که به اوج می رسد و آن، مرتبه ای است که ایام کودکی و ناپختگی، سپری شده و پیری و ناتوانی همه بر وی عارض نگشته. از این رو در شمایل های هندی ندرتاً این دو وجه انسانی که با نوعی «نقص» مقارن هستند به نمایش در می آید. پس «هنرمند»^{۴۴} همواره می بایست درصدد شکل دهی زیبایی^{۴۵} در پیکره های جوان^{۴۶} باشد و ندرتاً به تمثال های کودک وار^{۴۷} بپردازد.^{۴۸} البته استثنائاتی در مورد کودکی کریشنا و بودا در میان شمایل های هنری به چشم می خورد که آن هم دلایل دینی دارد.^{۴۹} (تصاویر 7 و 8) رساله مذکور ضمناً تاکید کرده که شمایل های مربوط به ایزدان و فرشته ها را هیچگاه نباید در حالت پیری تصویر نمود.^{۵۰}

«پس کاملاً واضح است که شوکرا چاریا^{۵۱} به تبیین مبادی مدرسی از مفاهیم دوست داشتنی و زیبا پرداخته و هیچ گاه برای ذایقه فردی، اعتباری قابل نشده است».^{۵۲}

حذر کردن از ظواهر و تعریف زیبایی و تناسبات بصری براساس مبانی دینی و آیینی منحصر به پیکره های انسانی نیست، بلکه هر پدیده ای که در هنر شرق، خصوصاً هنرهای دینی، نقش ایفا می کند، سیری استحاله ای را طی می کند تا اتصال خود را به عالم معنا جلوه گر سازد. مثلاً گل نیلوفر آبی^{۵۳} که در شمایل نگاری هندویی و بودایی و چینی حضوری فراگیر دارد - و ایزدان این

⁴² - pava

⁴³ Śukranitisāra, p. 121.

⁴⁴ - Silpi

⁴⁵ - Vapu

⁴⁶ - Taruna

⁴⁷ - Bata-Sadrsa

⁴⁸ Śukranitisāra, p. 201.

⁴⁹ در میان تمثال ها و شمایل های دینی شرقی (هندی) تنها تمثال کریشنا و گاهی بودا است که در برخی آثار هنری به صورت کودک به نمایش در می آید. دلیل این امر، توصیفات دقیق و جالبی است که از دوران کودکی کریشنا در متون دینی آمده است. کریشنا از ایزدان محبوب هند است و تمام وجوه زندگی او که در اسطوره ها ذکر شده - با باورهای دینی ارتباط مستقیم دارد. بودا نیز تولدی اسرار آمیز داشته که در اعتقادات دینی نقشی مهم دارند و از این رو تولد و نوزادی بودا نیز موضوع برخی از آثار هنری قرار گرفته است.

⁵⁰ Śukranitisāra, p. 201.

⁵¹ - Sukracurya

⁵² A. K. Coomaraswamy, Transformation of Nature in Art pp. 116-117.

⁵³ - Lotus



ادیان، همواره در حالت نشسته یا ایستاده بر آن به تصویر در آمده اند - از تیره های مشخص علم گیاه شناسی است، همچنین زمینه ای است برای شکوفایی هستی، که بر پهنه بی کران امکانات بی انتها روییده است. «پس به بی معنا و بی مناسبت خواهد بود اگر پیکره بودا را با پیوست و گوشت انسان خاکی فانی تصویر کنند و سپس آن را ناپایدار بر گلبرگ شکننده یک گل طبیعی بنشانند».⁵⁴

طبیعت در واژگان شرقی با ذات، مربوط است نه با ظواهر. پس گرچه هنرمندان شرقی نیز همانند همتهای غربی خود «طبیعت» را منشأ الهام و تعلیم می دانند، ولی منظورشان از طبیعت، مقوله ای متفاوت است که با طبیعت آفرینش ارتباط دارد نه قوالب ظاهری محیط. وجه اشراقی دیدگاه شرقی همواره هنرها را از تقلید از ظواهر به دور می داشته است و هنرمندان را به سیر در عالم شهود، یا رویت درونی، تشویق نموده است. برای فهم هنر شرقی می بایست نخست، جهان بینی شرقی را باز شناخت و از آن منظر به طبیعت نگریست. آنگاه نگاه، طبیعت، تقلید، آفرینش، نیایش، ظاهر و باطن، و ماده و معنی در یک ارتباط توحیدی علت و معلولی قرار می گیرند و هنرها شأنی متفاوت می یابند.

کتاب نامه

Coomaraswamy, Ananda K. Christian and oriental philosophy of Art New Delhi, 1994.

_____ .The transformation of nature in Art, New Delhi, 1974.

Oursel, Masson. Une connexion das L Esthetique et la philosophic de India, Rev. des Arts
Asiatiques, Vol II, 1923.

Sucranitisara

Zimmer, H. Kunstform and yoga im indischen kultbild, Berlin, 1926.

⁵⁴ A. K. Coomaraswamy, Christian and Oriental Philosophy of Art.

