نامه فرهنگستان علوم، فصلنامه فرهنگستان علوم جمهوری اسلامی ایران، شماره 14 و 15، سال ششم، پاییز و زمستان 1378، ویژه هنر، صص. 61- 76.

13. تاملی در آراء کوماراسوامی در باب هنر

دکتر امیرحسین ذکرگو، عضو وابسته فرهنگستان علوم

چکیده :

در این نوشتار پس از توضیحی کوتاه از زندگی اندیشمند شرقی «آناندا کوماراسوامی» به یکی از مهمترین نظرات او در باب ویژگیها و تفاوت های میان دو برداشت «سنتی» و «جدید» در باب هنر پرداخته شده است. آنگاه اشتراک بنیادین سه مفهوم رایج در ساحت هنر، یعنی «تقلید» (Imitation) بیان (expression) و مشارکت (participation) مورد بررسی قرار گرفته و به جایگاه نماد ها (Symbols) خصوصاً در هنرهای سنتی و دینی اشاره شده است. جهت آشنایی و بررسی موردی، به نماد شناسی در هنر بودایی پرداخته شده است. در انتها نیز اجمالاً، آراء کوماراسوامی در باب هنر بیان گردیده و چند منبع مهم برای مطالعات وسیعتر معرفی شده است.

مقدمه :

گفتار پیش رو نگاهی بسیار گذرا به افکار و باورهای پژوهشگر عالیقدر شرقی، آناندا کوماراسوموامی، در باب هنر است. امروزه کومارا سوامی به عنوان یکی از ستون های استوار فلسفه هنر از دیدگاه شرقی مقبولیت فراگیر یافته است. متاسفانه آثار او هنوز به طور جدی در ایران معرفی نشده است. شاید این ناآشنایی از یک سو به علت دشواری متن های به جای مانده از این محقق است که عمدتاً با واژه های سانسکریت – که ریشه در فرهنگ کهن هند دارد – همراه می باشد، و از سوی دیگر، قرن ها زیستن تحت نفوذ مغرب زمین موجب گردیده که زمینه های مساعد برای پذیرش یک اندیشمند هنر شناس با مبانی شرقی فراهم نیاید. نگارنده امید آن را دارد که این معرفی کوتاه دریچه و روزنه ای باشد به جهان گسترده فلسفه هنر شرق که به واقع «آناندا کوماراسوامی» یکی از متفکرین بزرگ آن است.

زندگی نامه کوتاه :

آناندا کومارا سوامی (Ananda k. Comara Swamy) در بیست و دوم ماه آگوست 1877 از پدری سیلانی و مادری انگلیسی در کلمبیای سیلان (سری لانکای کنونی) به دنیا آمد پدرش « سرموتو کومارا سوامی» (79-1834) شخصی محقق بود و به حرفه وکالت دعاوی اشتغال داشت. آناندا دو ساله بود که پدرش از دنیا رفت و از این زمان به بعد نزد مادر انگلیسی خود در انگلستان پرورش یافت. وی به سال 1942 در سن 65 سالگی دار فانی را وداع گفت.

او که مدت زیادی از عمر خود را (حدود ربع قرن) در انگلستان سپری کرده و در رشته های علوم، زمین شناسی و کانی شناسی تحصیل کرده بود، به عنوان ز مین شناس مشغول به کار شد. 22 ساله بود که مقاله خود را تحت عنوان «خط نگاری صخره های سیلان» در ژورنال انجمن زمین شناسی به چاپ رساند. در سن 25 سالگی به سِمت مدیر مرکز کانی شناسی سیلان منصوب گردید. چند سال بعد موفق به دریافت درجه دکترای علوم از دانشگاه لندن شد.

کوماراسوامی به سنت بومی پدران خود علاقه بسیار داشت و از تاثیرات ویرانگر گسترش جامعه صنعتی بر هنرها و آثار دستی بومی بسیار رنج می برد. بدین جهت به جستجوی ریشه این تحولات نامطلوب پرداخت. همین گرایش رفته رفته او را از «علوم» که تخصص علمی وی بود به وادی فلسفه و هنر کشاند.

کومارا سوامی 30 سال آخر زندگی خود را در موزه هنرهای زیبای بوستن (آمریکا) به ایجاد گالری مخصوص هنرهند معطوف ساخت. در این ایام او نه تنها به گرد آوری آثار هنری همت گماشت، بلکه در امر توصیف و تفسیر این آثار به روش سنتی و از دیدگاه مبانی هنرهند نیز کوشش های فراوان نمود.

کومارا سوامی در طول زندگی پربار خود آثار ارزشمندی را در زمینه هنر، فلسفه هنر و هنر کشورهای مختلف آسیا به رشته تحریر در آورد. این محقق گرانقدر در مدت سی سال تلاش پربار، حدود ششصد اثر از خود بر جای گذاشت، که شامل 40 کتاب و بیش از 500 مقاله تحقیقی است. او با دقت نظری که داشت کوشید تا به احیای ارزش هنرهای سنتی بپردازد و به بیان مفاهیم بنیادین هنر که ورای محدوده

های جغرافیایی است – همت گمارد. لقب Rishi (حکیم) که در بعضی از نوشته ها، آناندا را با آن وصف کرده اند[1] ، به درستی شایسته این دانشمند فرزانه است.

هنر سنتی و هنر جدید

امروزه، بنابر نظریه های آناندا کومارا سوامی در کتاب Fundamentals of Indian Art دو برداشت اصولی در مورد هنر وجود دارد :

1- برداشت نوین (مدرن)، 2- برداشت اصیل (سنتی)

1- هنر نوین (مدرن)

بنابر این دیدگاه، که پس از رنسانس اروپا شکل گرفت و در اواخر قرن 19 و سده حاضر به اوج خود رسید. هنرمند فردی خاص، حتی غیر عادی و مجهز به نوعی حساسیت عاطفی مختص به خود می باشد که توسط آن قادر است آنچه را که زیبایی می نامیم – و در مباحث زیبایی شناختی (aesthetic) مطرح می شود مشاهده نماید و با تکیه بر همین توانایی رمز آمیز زیبایی شناسی است که به تولید نقاشی، مجسمه، شعر یا موسیقی می پردازد. این نوع آثار تنها توسط هنر دوستان مورد توجه قرار می گیرد، زیرا که این گروه نیز از لحاظ درک زیبایی با هنرمند اشتراک دیدگاه دارند. لیکن از توانایی های فنی او بی بهره اند.

نوآوری و بدعت همواره در هنرمند مدرن مطلوب تلقی می گردد و هنرمند به بیان و اظهار حالات فردی خود از جهان خارج می پردازد. هنر مدرن بر طبیعت و جهان ماده استوار است لیکن هنرمند با فردیت خود نگرش منحصر به فرد خویش را از عالم بیان کرده و به نمایش می گذارد. بدین ترتیب چون زبان بیان هر هنرمندی متفاوت است، آثار گوناگون هنرمندان مختلف تعبیر و تفسیر خاص خود را ایجاب می نماید. به همین دلیل تدوین کتاب های مستقل برای شناخت هر سبک و آشنایی با هر هنرمند نوعی ضرورت گشته است. در بسیاری از موارد پی بردن به کنه مطلب مندرج در اثر هنری بدون شناخت ویژگی های فردی هنرمند و گاه تعبیراتی که خود او در مورد آثارش تقریر کرده ناممکن خواهد بود.

بدین ترتیب شناخت هنرمند از اهمیت خاصی برخوردار است، و گاه شرح احوال و تذکره ها جای توصیف و تفسیر آثار هنری را می گیرند.

[1] Raja Singam, S. Durai, (Introduction), Fundementals of Indian Art, by Ananda K, Coomaraswamy., India 1985.

اهمیت بدعت و نوآوری در دیدگاه مدرن جایگاه ویژه ای برای نبوغ قائل گردیده، بطوریکه هنرمند را کسی می داند که شاخصه او نبوغ و نوآوری است. به همین جهت تعلیم و پرورش در قیاس با نبوغ ذاتی اهمیت چندانی نمی یابد.[۲] اساس تاریخ هنر جدید بر یافتن نام هنرمندان و کشف روابط و نسبت هایشان با یکدیگر استوار گشته است. کار هنری هم صرفاً نوعی کنار هم قرار گرفتن رنگها، شکل های و صداهاست که قضاوت در مورد خوبی و بدی آن مربوط به نوع ترکیب و تلفیق این اجزاء در یک مجموعه می شود. پرداختن به این روابط دیداری یا شنیداری که واژه «فرم» معرف آن است چنان اهمیت یافته که جایگزین معنا، مفهوم و پیام که روزی از اصول و مبانی هنر می بود گشته است. افرادی که درمورد معنا، مفهوم و پیام در یک اثر هنری سوال می کنند و در عین حال انتظار برقراری رابطه با این جوهره ها را نیز دارند عوام، و گاهی هم نادان خوانده می شوند. این نوع نگرش که به چند قرن اخیر اروپا منحصر می شود، در نتیجه زوال تمدن کلاسیک مدیترانه پدید آمده و مورد تایید فراگیر مردم جهان نمی باشد. به سخن دیگر، نگرش نوین و فردگرایانه هنر، از دیدگاه بخش اعظم از مردم جهان، که با اصول و مبانی اصیل سنتی زندگی می کنند، دیدگاهی کاملاً نادرست الست[۳].

2- هنر اصیل (سنتی)

فرضیه دیگری که در باب هنر وجود دارد و با دیدگاه فوق کاملاً مغایر است دیدگاه سنتی نسبت به جهان و نسبت به هنر است. بنابر این نگرش که در دوره قرون وسطای اروپا رواج داشت و با «فسلفه زندگی» از دیدگاه مسیحیت و هندو نیز سازگار بود، هنر اساساً کنشی مبتنی بر شعور و خرد است. تجلی یک فرم است که در ذهن هنرمند با یک ایده و مفهوم منطبق می شود. از دیدگاه سنتی، فرمهای هنری در نتیجه نگاه کنجکاوانه هنرمند به طبیعت پدید نمی آید، بلکه هنگامی که شعور و قوای ذهنی به توازن درونی می رسند، آبستن اثر هنری می گردند. هنرمند نوع خاصی از انسان نیست، بلکه هر انسان هنرمندی خاص است، که اگر چنین نباشد کاستی در انسانیت اوست. مهندس، آشپز، ریاضیدان و جراح همگی هنرمند هستند. هر آنچه که به دست انسان و با مهارت و دقت ساخته می شود یک کار هنری است[۴].

تصویر 1 – بودای غول پیکر قرن 6 میلادی، بامیان، افغانستان. این تندیس عظیم در دل کوه کنده شده و 53 متر ارتفاع دارد. روزگاری چهره این پیکره ماسکی از جنس مس بر خود داشته

ian Art Vol. 1, p.35, India 1985.

است. پس از آشوبهای داخلی افغانستان، طالبان تهدید به منفجر نمودن این اثر نمود، که موجب اعتراض یونسکو و بسیاری از کشورهای علاقمند میراث های فرهنگی، از جمله ایران گردید.

افقی

تصویر 2- بودای نشسته بخشی از یک نقش برجسته سنگی سبک گاندهارا، عهد کوشان، قرن دوم میلادی، موزه هنری فری یر، واشنگتن دی. سی.

"هنر در هند، بیانی از یک تجربه نژادی و جوهری است، که همچون نان روزانه، از نیازهای زندگی به شمار می رود. هنر هند در پاسخ به یک خواسته تولید شده است : در تفکر هندی، آن ایده آل گرایی فردی که هنرمند به واسطه نیل به القاء و نمایش آن به شکوه و جلال می‌رسد، و در نتیجه عدم حمایت و تشویق دچار رنج و سقوط می گردد، نه تنها ارزشمند و شجاعانه به شمار نمی آید، بلکه مضحک و سزاوار سرزنش نیز شمرده می شود. دنیای مدرن با تکریم و تجلیل فردیت، بستر تولید آثاری است که به تبعیت از ویژگی های هنرمندان آن اثار عالی یا متوسط ارزیابی می شوند : در هند کمال با نقص آثار، معرف کمال یا نقص یک نژاد در هر دوره و عصر است[5]."

کومارا سوامی با این عبارت در واقع بر جاری بودن روح جمعی در هنر سنتی تاکید می کند. به عبارت دیگر او بروز هنر برتر، یا انحطاط هنر را، در جهان بینی جامعه سنتی به هنرمندان منسوب نمی داند. بلکه آن را آئینه صادق ویژگی های روح جمعی یک ملت، قوم و نژاد می‌داند. بنابر این نگرش، ملل متعالی آثار هنری متعالی خلق می کنند، و افول و سقوط در فرهنگ یک قوم نیز هنر آن قوم را در سرازیری انحطاط قرار می دهد.

[5] Coomaraswamy A. K. Introduction to Indian Art, p.I, India, 1969.

اما در نگاه مدرن، اثر هنری با هنرمند آن و خصوصیت های فردی او سنجیده می شود. و آنچه که در اثر متجلی می شود احوال و شرایط خاص روحی و جسمانی هنرمند است نه خصوصیات یک قوم.

هند از مهمترین فرهنگ های سنتی جهان است و هنرهای سنتی وافر و غنی آن شهرت فراوان دارند. همه آثار هنری هند توسط صنعتگران (craftsmen) چیره دست در امتداد یک سنت «استاد شاگردی» انتقال و تداوم یافته اند. اصالت و نوآوری (در این نوع هنر) هرگز ارادی و عمدی نیستند. تغییرات فرم که وجه تمایز دوره ها از یکدیگر هستند، منعکس کننده نیازهای وابسته به حکمت دینی (theology) آن دوره می باشند، نه اختراعات و نبوغ فردی تغییر کیفیات حاصل تنوع (نه تنوعات عمدی و ارادی) و تغییر در روانشناسی قومی، نیروی زیست و سلیقه جمعی است ... در هند، همین خصوصیات در کالبد کلیه آثار هر دوره، از سفالگری تا معماری متجلی گشته که همگی پر معنا و گویا هستند کوچکترین قطعه یک پارچه معرف همان ویژگی هایی است که جسم حجیم پرکارترین معابد گویای آن است. به سخن دیگر، میان هنرهای زیبا، هنرهای کاربردی و هنرهای تزئینی تفاوتی وجود ندارد، و هیچ رمز غیر قابل عبوری هم میان هنر توده مردم (folk) و هنر رسمی به چشم نمی خورد. تفکیک هنر به هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی اساساً زاییده جهان مدرن و نگاه غیر سنتی به هستی است. هنگامیکه واژه های زیبا (fine) و کاربردی (applied) را از یکدیگر جدا می‌نمائیم، به طور غیر مستقیم پیام عدم امکان آمیزش این دو را اعلام نموده ایم. یعنی می‌گوییم اثری که در زیر مجموعه هنرهای زیبا جای می گیرد، پدیده ای فردی است و کاربردی ندارد: و از سوی دیگر اگر اثری کاربردی شد، دیگر نمی توان آن را از خانواده «هنرهای زیبا» شمرد. این نگرش، رابطه میان هنر (هنرهای زیبا) را با مردم سست می کند. اگر یک فرد عامی در مقابل یک تابلو یا مجسمه مدرن قرار گیرد و سوال کند که این چیست و به چه کار می آید معمولاً پاسخ قانع کننده ای دریافت نخواهد کرد. و فقط به او گفته می‌شود: چیز مشخص و شناخته شده ای نیست، بلکه منعکس کننده احوال درونی هنرمند است. «به هیچ کار هم نمی آید».

هم سنخ نمودن «هنر» و «بی مصرفی»، هنر را از بطن زیست انسانها و اجتماع خارج می‌نماید و آن را غیر قابل فهم، منزوی و غریب می سازد.

«اگر چیزی تحت عنوان هنر برای «هنر زیبای بی مصرف» (fine useless art) قابل تصور باشد، بی شک آن اثر محصول ناقص الخلقه ای از بعد خود بینانه انسان خواهد بود. هنرهای «زیبا» و بی مصرف مدرن با زندگی ارتباطی ندارد. کلامشان رمزگونه است و این مفهوم را مکرراً تلقین می کنند که: «عشق به هنر برای عامه مردم امری ناممکن است»[۶]

نفس «هنر دوستی» یا «عشق به هنر» شاید واژه هایی جدید باشند و مفاهیمی نو و خاص را در ذهن تداعی کنند. هنگامی که از «هنر دوستان» سخن به میان می آید، تا خود آگاه ذهن انسان به سوی نوع خاصی از افراد، که دانش هنری دارند و یا به گردآوری مجموعه آثار هنری مشغولند، متمایل می گردد. «هنر دوست» به این تعبیر شخصی مدرن با احساس زیبایی شناسی خاص است. او به این واسطه که «هنر را می شناسد» و با خرید، و یا حداقل تشویق هنرمندان، موجب اعتلای روح هنری و خلق آثار نوین می گردد مورد تحسین قرار می گیرد. در اینجا شایسته است از خود سوال کنیم که آیا در جوامع سنتی قدیم نیز «هنر دوستان» وجود داشته اند ؟ و اگر بوده اند چگونه است که سخنی از ایشان در میان نیست. حقیقت این است که هنر دوستی به مفهوم جدیدی آن در جوامع سنتی و فرهنگهای غنی کهن وجود نداشته است، همانطور که هنر نیز به تلقی نوین آن در جوامع سنتی جایی نداشته است.

اما آنچه را که نمی توان انکار کرد اینست که حقیقت هنر و آثار هنری همواره با بشر بوده اند. همیشه هنرمندان به تولید آثار خود همت می گماردند و همیشه برای آثارشان خواستار و طلب وجود داشته است. همین اقبال از آثار هنری در جوامع سنتی، از نوعی هنر دوستی بی پیرایه، عمیق، و مبتنی بر روح جمعی حکایت دارد. به عبارت ساده تر در جوامع سنتی با قشر خاصی که آنان را «هنر دوست» می نامند روبرو نیستیم. این امر در مورد «هنرمندان» نیز صادق است. یعنی هنرمندان در جوامع سنتی جزو بافت اصلی جامعه محسوب می شدند، نه یک قشر منفک و مجزا همانگونه که نانوایان، نان روزانه مردم را تامین می کردند، هنرمندان نیز به رفع جوائج زندگی روزمره مردم در قالب ساختن آثاری زیبا و کاربردی همت می گماشتند.

در جوامع سنتی برای تبین معنی زیبایی نیازی به قشر فیلسوف نبود، چرا که حس زیبایی شناسی جمعی چون خون در رگهای عامه مردم، و چون اکسیژن در فضای گرداگردشان پراکنده بود. به همین جهت در هند و زبان سانسکریت لفظ معادل هنر (art) به مفهوم مدرن آن وجود ندارد). در گذشته مجسمه ها، نقاشی ها، نقش برجسته ها ، و معماری با شکوه معابد، همگی با زندگی روزمره مردم ارتباط داشتند و نیازی به برگزاری کلاسهای تئوری هنر و تدوین کتابهای «شناخت و تحسین هنر» وجود نداشت.

[6]Introduction to Indian Art p.II

پس تفکیک هنر از بطن زندگی و قرار دادن آن بر مسندی فاخر، که دستیابی به آن تنها برای معدود «اهل هنر» و «هنر شناس» میسر است و از ارمغان های تفکر مدرن در باب هنر بشمار می رود، نه تنها بر ارج و قرب و مقبولیت عالم این ودیعه الهی نیافزوده بلکه آنرا به پدیده ای «فردی»، «مجلل»، «بدون کاربرد» مبدل ساخته است. هنر مدرن در میان عامه مردم غریب است، و در مجاورت آن با عنوان «هنر مدرن» احساس غربت می کنند.

تقلید، بیان و مشارکت

از مقولات دیگری که کوماراسوامی در کتاب «Figures of Speech or Figures of Though» به آن پرداخته است اشتراک بنیادین مفاهیم سه واژه تقلید (imitation) بیان (expression) و مشارکت (participation) می باشد.

ایردل جنکینز در مقاله ای تحت عنوان : تقلید و بیان هنر[۷] (1942) به بحث در باره نوگرایی می پردازد و چنین بیان می دارد که: استنباط کنونی از هنر که همان «بیان احساس art» «is expression» است، چیزی افزون بر نگرش جهانی یونانی ها و هنریهای کهن نمی باشد که هنر را تقلید می دانستند (art is imitation) تنها تفاوت میان دو تعریف بالا در آنست که مفهوم تقلید در واقع گرایی فلسفی تبیین شود که با واژه های رایج در زبان و اندیشه «فلسفه اصالت صورت (نام) به آن بعد ماورا الطبیعی می دهد. اما به دلیل آنکه مکتب اصالت صورت (نام) نفی دیدگاه اصالت معنا را می نماید نخستین گرایش اندیشه نوآوری جدا نمودن زیبایی از نهاد بنیادین آن می باشد.[۸] سید حسین نصر نیز در یکی از نوشته های خود از موضع نگاه اسلام به هنر به همین مقوله می پردازد و می نویسد :

واژه مدرن نزد ما (مسلمانان) نه به مفهوم «معاصر» و «به هنگام» است، و نه معنای پیروزی و تسلط بر طبیعت را در بر دارد. بلکه مدرن برای ما هر چیزی است که از عالم بالا، از اصول تغییر ناپذیر حاکم بر کائنات که از طریق وحی (به معنای عام آن) به انسان تعلیم داده شده بریده و منفک باشد. بدین ترتیب مدرنیزم (نوگرایی) در تضاد با سنت (دین) قرار می گیرد. سنت متضمن هر چیزی است که سرچشمه الهی دارد، و در برگیرنده همه تجلیاتی است که در سطح و مرتبه انسانی متبلور می باشد و در برابر آن مدرنیزم (نوگرایی) معرف ساحتی صرفا انسانی و حتی مادون انسانی است، و همه عرصه هایی را در بر می گیرد که از سرچشمه الهی منقطع شده اند.[۹]

[7] "Immitation and Expression in Art", in the journal of Aesthetics and Art Criticism 5, 1942
[8] Coomara Swamy A. K. Figures of Speech or Figures of Thought, p. 134. India 1981.
[9] Nasr, Seyyed Hossein, Reflections on Islam and Modern Life, Al- Serat, Vol, VI, No. 1

نگرش سنتی بر این اصل استوار بود که، آنچه اثر هنری به نمایش می گذارد، ظهوری است از یک شکل و حقیقت نامریی، که در ذات هنرمند وجود دارد؛ اینکه زیبایی با معرفت ارتباط دارد، و هنر یک فضیلت معنوی است.[۱۰]

کوماراسوامی تقلید را به واسطه اینکه اساساً تقلید می بایست از یک «اصل» صورت پذیرد، و اینکه «اصل» همان پیش طرح (pattern) الهی است با ارزش می انگارد. او به آیه ای از تورات اشاره می کند که در آن خداوند به حضرت موسی (ع) فرمان می دهد که : همه چیز را براساس پیش طرحی که در قله کوه به تو نشان داده شده بنا کن. و سپس از افلاطون نقل می کند که : یک تقلید زیبا هیچگاه امکان وقوع نمی یابد مگر اینکه بر مبنای پیش طرحی زیبا استوار باشد؛ و هیچ شییء محسوسی نمی تواند بی نقص باشد، مگر اینکه مشابه طرح ازلی (architypal) مخلوق شعور الهی شکل گیرد؛ چرا که خداوند در آغاز طرحی از یک جهان معقول و کامل را آفرید تا جهان، پیش طرحی کاملاً الهی داشته باشد. تقلید حقیقی به معنای تشابه فریبنده نیست، بلکه مفهوم آن پیروی از تناسبات اصلی و ایجاد تشابه حقیقی است، که یاد طراح اصلی را، که مدل حقیقی این تقلید بوده، در ما بر می انگیزد. به سخن دیگر این تقلید یک رمز پردازی متناسب (adequate symbolism) است. قطعاً «طراح ازلی» (archetypal) و «اثر هنری» دو پدیده متمایز هستند! ولی تشابه میان دو پدیده متفاوت حکایت از وجود کیفیت های مشترک در هر دو دارد. همین تشابهات، در تفکر هندی (sadrsya) خوانده می شود و اساس نقاشی است. (Visnudharmitlaram XLII 48) این واژه در منطق با عبارت «تصرف کیفیت های مشترک توسط اشیاء مختلف»[۱۱] توصیف شده است.

حال که سخن از وجود کیفیت های مشترک در پدیده های «مشابه» به میان آمد، مناسب است اشاره ای به انواع «تشابه» داشته باشیم. اساساً شباهت (likeness) بر سه نوعی است :

1- **تشابه مطلق (absolute likeness)** : این نوع شباهت نه در طبیعت امکان وقوع دارد و نه در اثر هنری، چرا که اگر دو چیز از همه وجوه همانند بوده و هنوز دو چیز باشند، در نتیجه این کمال در تشابه، دوشیییء با هم به «عینیت» و «این همانی» می رسند.

2- **تشابه تقلیدی یا قیاسی (imitation or analogical likeness)**: این نوع تشابه در هنگام مقایسه وجوه متشابه در دو شیی دریافت می شود. مثل شباهت موجود میان یک انسان و مجسمه ای سنگی.

[10] Figures of Speech or… p.134.
[11] Das Gupta, Hist. Indian Philosophy, Vol. 1, p.1318. Delhi 1992.

3- **تشابه بیانی** (**expressive likeness**): در این نوع تشابه، تقلید نه از نوع «عینیت» است و نه از نوع «قیاس با اصل»، بلکه سخن از یک «نماد» یا «رمز» (symbol) مناسب است که یاد آور آن چیزی باشد که معرف آن است. بهترین مثال از این نوع تشابه، واژه های معرف و مجسم کننده اشیاء می باشند. [۱۲]

در مطالعه نمادها و رمزهای موجود در هنرهای دینی می توان به طیف وسیع و متنوعی از تشابهات صوری و انتزاعی دست یافت. به عنوان مثال در هنر بودایی، خصوصاً در شمایل نگاری بودایی، ما به سه نوع نماد روبرو هستیم. [۱۳]

الف) نمادهای شمایلی

ب) نمادهای نیمه شمایلی

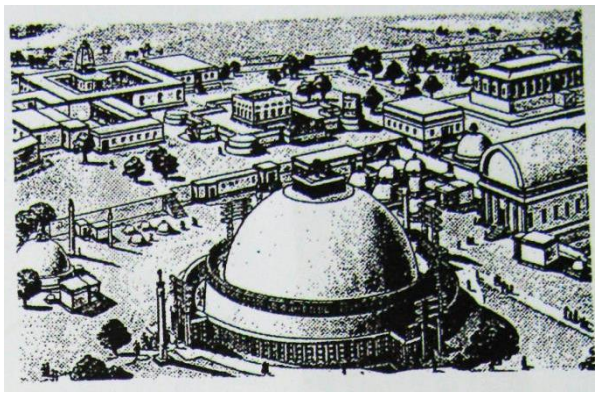
ج) نمادهای غیر شمایلی

الف) نمادهای شمایلی: نمادهایی هستند که در آنها بودا حضور دارد؛ و بیننده با واسطه شباهت ظاهری میان یک نقاشی یا مجسمه با یک مدل حقیقی (که شخصیت بودا است) با آن حقیقت ارتباط برقرار می کند (تصویرهای 2 و 1) این گونه آثار مطابق تقسیم بندی کوماراسوامی به دسته دوم از شباهت ها، یعنی «شباهت تقلیدی و قیاسی» تعلق دارند.

ب) نمادهای نیمه شمایلی: نمادهایی هستند که ظاهر شمایلی (تصویر و تمثالی از یک فرد یا خداوند که مورد نیایش قرار می گیرد) ندارند اما به نحوی اشاره مستقیم به معبود، در قالب فیزیکی و مادی دارند. نمادهای بارز نیمه شمایلی در هنر بودایی عبارتند از : «استوپا» (تصویر 3) «تخت خالی» (تصویر 4) و «جای پا» (تصویر 5).

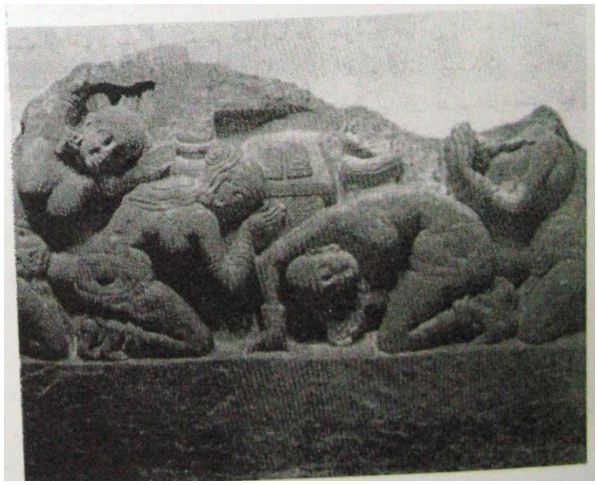
[12] این نوع تشیم بندی را نگارندۀ این سطور در مقاله ای تحت عنوان "تحول شمایل نگاری بودایی در مسیر جاده ابریشم" در " سمینار بین المللی باستانشناسی جاده ابریشم" در اردیبهشت 1376 ارائه نموده است. اصل مقاله در مجموعه مقالات مربوط به سمینار زیر به چاپ رسیده است.

[13] Figures of Speech or… p.135-136



تصویر 3- طرح بازسازی شده از استوپای معروف سانچی و بناهای اطراف آن. مجموعه سانچی بین قرون سوم تا اول پیش از میلاد در هند بنا گردید.

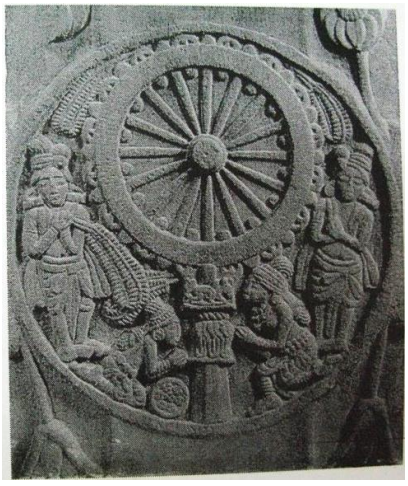
توضیح : استوپاها بناهایی نیمکره ای شکل و توپر را گویند که ابتدایی ترین نوع معابد بودایی محسوب می شوند. در مرکز استوپاهای اولیه بقایای (خاکستر) بودا، بدست آمده است.



تصویر 4- نیایش بودا در قالب نمادین «تخت خالی» و «جای پا» بخشی از آستوپای بزرگ امروتی (Amravati) هند عهد اندرا، سال 140 میلادی، مرمر. موزه دولتی مدراس، هند.

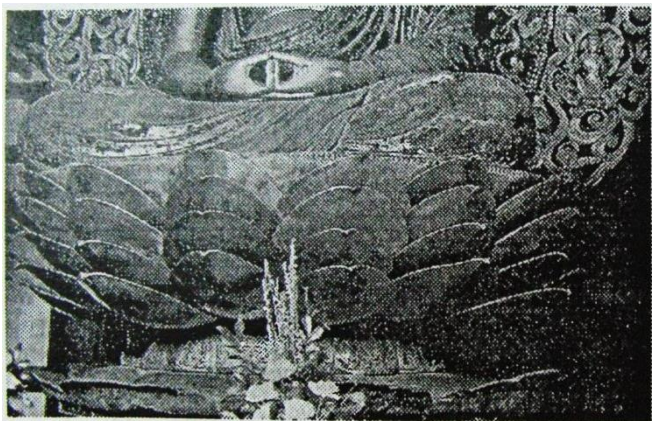
تصویر 5- جای پای بودا. از منطقه بودگایا، ایالات بیهار، هند احتمالاً قرن اول پیش از میلاد.

ج) نمادهای غیر شمایلی: نمادهایی هستند که به طور انتزاعی به حقیقتی اشاره دارند و در زمره «تشابهات بیانی» (Similar expressions) قرار می گیرد. نمادهای غیر شمایلی در هنر بودایی عبارتند از : «چرخ داراما (تصویر 6) «گل نیلوفر آبی» (تصویر 7) و «شیر» (تصویر 8).



تصویر 6- نیایش چرخ نقش برجسته سنگی دوره شونگا، سال 100 پیش از میلاد، شهر بهار هوت، هند.

توضیح : چرخ دارما (Dharma wheel) از نمادهایی است که به تعالیم بودا مربوط است. این چرخ معرف قانونمندی ازلی هستی و سنت تغییر ناپذیر الهی است که گردون وجود را همواره بر محور ثابت خود در گردش موزون نگاه می دارد.



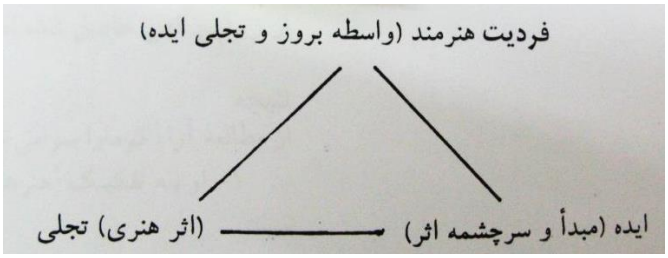
تصویر 7- گل نیلوفر معرف منشا الهی بودا. بخشی از تندیس امیدابودا، ورق طلا و رنگ لاکی روی چوب سال 1053 میلادی منطقه بیودوین (Byodoin) نزدیک شهر کیوتو، ژاپن.

تصویر 8- شیر، نماد بودا، سر ستون معروف سارنات عهد موریایی سال 250 بیش از میلاد، ماسه سنگ چونار، موزه باستانشناسی سارنات هند.

پس از بحث پیرامون تقلید و بیان و ارائه دلیل ها و نقل قول های گوناگون در مورد همانندی این دو، به مسئله «مشارکت» می رسیم. هنرمند همواره واسطه ای است میان «حقیقت» و «نماد». و در اینجا است که مبحث مشارکت (participation) طرح می شود. در تمام آثار هنری ردپای «هنرمند» نیز دیده می شود. هنرمند در اینجا یک عنصر رابط، و واسطه ای بی هویت نیست، بلکه خصایل فردی او در شکل گیری اثر هنری عامل موثری است. علت وجود تنوع در صورت آثار هنری، که یک منشاء واحد دارند، وجود تنوع در فردیت هنرمند است. اینکه ما می توانیم نقاشی های سه هنرمند مختلف را از یک موضوع واحد (مثلاً چهره یک فرد) از هم تمیز دهیم، تاثیر همین «فردیت» ها است. پس هر هنرمند ترجمانی متفاوت از یک اثر واحد دارد که متاثر از «فردیت» خود او است. حال هر قدر این فردیت قوی تر باشد، اعوجاج موجود بر سر راه انعکاس حقیقت نیز قوی تر خواهد بود، و هر قدر فردیت بی رنگ شود، اثر هنری با شفافیت بیشتر و دقت بالاتر به انعکاس حقیقت می پردازد (شکل 9)

فردیت هنرمند (واسطه بروز و تجلی ایده)

ایده (مبدا و سرچشمه اثر) (اثری هنری) تجلی



شکل 9- «عوامل موثر در شکل گیری اثر هنری، از ا یده تا تجلی»

هر قدر نیروی فردیت در هنرمند قوی تر باشد، از یک سو مسیر طی شده میان منشاء اثر (حقیقت) و ظهور آن (اثر هنری) بیشتر می شود و از سوی دیگر سهم هنرمند در جلوه اثر افزایش می یابد. اما هر قدر از فردیت هنرمند کاسته شود، اثر هنری بیشتر منعکس کننده «حقیقت خود» (منشاء اثر) خواهد بود. و اگر فردیت هنرمند به صفر میل کند آنگاه اثری خواهیم داشت که نسبت انطباقش با «حقیقت خود» بسیار زیاد است. در این حالت هنرمند چون واسطه ای شفاف، بدون دخل تصرف در حقیقت، به تقلید و نمایش آن می پردازد.

در پاسخ به این پرسش که «اگر هنرمند در فرآیند تقلید از حقیقت، موجب اعوجاج صورت حقیقی می گردد، پس اساساً وجود او چه ضرورتی دارد؟ باید گفت : «هیچ چیزی دریافت نمی شود مگر از طریق افراد آگاه»[۱۴] تقلید از یک چهره از یک سو شباهت به خود چهره دارد. و از سوی دیگر شباهت به هنرمند خلق کننده آن اینکه ما تشخیص می دهیم یک پرتره اثر دو ناتلو (Donatello) است، به علت شباهتی است که میان آن نقاشی و دو ناتلو وجود دارد. البته نقاشی به مدل آن شبیه است ولی این شباهت از مجرای تصورات هنرمند عبور کرده، در ذهن هنرمند هویت و رنگ و بوی او را به خود گرفته و آنگاه متبلور شده است. به سخن دیگر تقلید، بیان و مشارکت در تحقق و تجلی هنر، بر یکدیگر منطبق می گردند. مشارکت بی تردید امری ضروری و اجتناب ناپذیر در هنر و یکی از ارکان تجلی حقیقت است. در **ریگ ودا** [۱۵]می خوانیم :

پس مخلوقات حتی هنگامی که زنده هستند، در جاودانگی «مشارکت» دارند. (Rgvcda I164.21)

در نتیجه حتی نا مشابه ترین شباهت ها در اصلی که به آن شبیه هستند، مشارکت دارند.[۱۶] و آن اینست که «وجود همه چیز از زیبایی الهی حاصل شده است». [۱۷]

نتیجه

از مطالعه آراء کوماراسوامی چنین استفاده می شود که :

1- او به تفکیک «هنرهای زیبا» و «هنرهای سنتی» قائل نیست.

2- جدا نمودن صفت «کاربرد» را از «هنر» صحیح نمی داند بلکه هنر بدون کاربرد را نوعی تنزل در ساحت هنر می انگارد.

3- نگرش نوین (مدرن) را که زائیده تفکر عصر جدید است و با نگرش سنتی در تعارض است، تایید نمی کند. وی دیدگاه نوگرایی را مخالف جهان بینی بخش اعظم مردم جهان، که با اصول و مبانی اصیل سنتی زندگی می کند، می داند.

[14] Figures of Speech or… p.138.
[15] کتاب ریگ ودا (Rgveda) مهمترین کتاب از چهار کتاب مقدس هندیان تحت عنوان: وداهای اربعه است. این کتاب در حدود سال 1500 تا 1000 پیش از میلاد تدوین گردیده و قدیمیترین کتاب مقدس جهان به شمار میرود. ریگ ودا مشتمل بر 1082 سرود در وصف و حمد و ثنای ایزدان مختلف است.
[16] St. Thomas Aquinas, Sum. Thed. I. 4. 3.
[17] St. Thomas Aquinas, De Puchro et Bono, in Op. Omnia, op. VII, c. 4, I. 5, Parma 1864.

4- کوماراسوامی نگرش جدید را که مطابق آن «هنرمند نوع خاصی از انسان است» نمی‌پذیرد. از دیدگاه او، براساس نگرش سنتی «هر انسانی هنرمند خاصی است»، که اگر چنین نباشد کاستی در انسانیت اوست.

5- او در نوشته های خود «روح جمعی» را که در کالبد هنر سنتی جریان دارد تکریم می‌کند. در مقابل آن «فردگرایی» را به عنوان یکی از ارکان تفکر مدرن که موجب جدا کردن هنر از همه مردم می گردد و عامل منزوی ساختن هنر می شود، مذموم می داند.

6- به اعتقاد کوماراسوامی «هنر سنتی» ظهوریست از یک حقیقت ازلی که زیبایی آن با معرفت حقیقی مربوط است و بهمین جهت هنر یک فضیلت راستین شمرده می شود.

7- براساس نظر فوق (بند 6) چون اثر هنری منعکس کننده یک حقیقت والا و واحد است مقولات تقلید، بیان و مشارکت در آن وادی بر یکدیگر منطبق می گردند.