# نسبت زیبایی‌شناسی و هنرهای سنتی در حکمت هنر هندو*

سمیه رمضان ماهی**
حسن بلخاری قهی***
محمدرضا ریخته‌گران****
ابوالفضل محمودی*****

تاریخ دریافت: ۹۷/۴/۲۴
تاریخ پذیرش: ۹۷/۷/۱۵

**چکیده:**

یکی از مفاهیمی که در دوران معاصر و پیرامون چیستیِ هنر کاربردی فراوان یافته، اصطلاح «زیبایی‌شناسی» است. گرچه این اصطلاح با ظهور فیلسوف آلمانی بائوم‌گارتن و سپس ایمانوئل کانت معنای تازه‌ای در فلسفهٔ غربی یافت، اما امروزه در مورد انواع هنر از جمله هنرهای برآمده از سنت‌های شرقی نیز استعمال می‌شود. هدف از نگارش این مقاله، که به صورت تأویلی-تحلیلی انجام می‌پذیرد، آسیب‌شناسی کاربست اصطلاح زیبایی‌شناسی در مورد هنرهای برآمده از آیین، مانند هنر سنتی هندی است. برای رسیدن به این هدف پس از پرداختن به اصول برآمده از علم زیبایی‌شناسی، به بنیان‌های حکمی در تفکر هندو پرداخته خواهد شد. سپس مهم‌ترین ویژگی‌های هنرهای سنتی هندی به واسطه متون مقدس تبیین می‌گردد. در انتها نیز با تطبیق اصول حاکم بر علم زیبایی‌شناسی و مبانی حکمی هنر هندویی، وجوه افتراق و اشتراک این دو دیدگاه ذیل پنج مورد اصلی بیان می‌شود. نتیجه آن‌که اگرچه هنر سنتی هندی را می‌توان از وجه زیبایی‌شناسانه مورد تحلیل قرار داد، اما ادراک کامل آثار شکل گرفته در این تمدن تنها به واسطه فهم بنیان‌های مذهبی و انگاره‌های مقدس آیینی حاکم بر تفکر هندو قابل دستیابی است و به همین دلیل استعمال واژه زیبایی‌شناسی برای اشاره به وجوه هنری و امر زیبا در هنرهای ادوار کهن هند توصیه نمی‌شود. همچنین برای تفهیم بهتر این معنا یکی از ساده‌ترین اشکال منداله از دو زاویه زیبایی‌شناسانه و حکمت هندویی مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

**کلیدواژه‌ها:** درمه، زیبایی‌شناسی هندی، هنر آیینی، هنر سنتی، هنر هندی

*. مقاله استخراجی از رساله دکتری با عنوان «ادراک اثر هنری در حکمت هندو با ابتنای بر مفهوم رسه» است.

**. دانش آموختهٔ دکتری گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. Email:ramezanmahi.y@gmail.com

***. استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

****. دانشیار گروه فلسفه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران. Email: rikhteg@yahoo.com

*****. دانشیار گروه ادیان و عرفان تطبیقی، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. Email: amahmoodi5364@gmail.com

## مقدمه

تاریخ هنر خصوصاً در دو قرن اخیر مملو است از تلاش‌های مستمری که در جهت تعریف هنر، چیستی زیبایی، تعریف امر زیبایی‌شناختی و نحوهٔ ادراک اثر هنری صورت پذیرفته است؛ تلاش‌هایی که شاید تنها یک نتیجهٔ قطعی داشته: تعاریف جهان‌شمول در این وادی امکان‌پذیر نیست! روا دالونه[1] به درستی اشاره کرده است که «این نوستالژیِ ما به متافیزیک است که وادارمان می‌کند تا تعاریف جهان‌شمول از هنر عرضه کنیم. اگر هنر تاریخ باشد، دقیقاً به این معناست که تنها ماهیتِ پایدارِ آن این است که هیچ ماهیتِ پایداری ندارد.» (d'Allonnes, 1973:16) کاری که در این نوشتار نیز انجام می‌شود بر همین سیاق است و تنها تلاشی برای تحلیل سرشت اثر هنری بر بنیان حکمت هندو است. این مقاله قصد دارد به این موضوع بپردازد که آن‌چه امروزه هنر نامیده می‌شود، در جامعه کهن هندی چه معنایی را در برداشته؟ ارتباط آن با امر زیبا به چه صورت بوده است؟ و آیا این ارتباط را می‌توان منطبق بر معیارهای زیبایی‌شناسی دوران مدرن دانست؟

هدف از تحلیل این موارد آن است که با روشن ساختن اشتراکات و افتراقات معانی مستتر در هنر و زیبایی میان دو خوانش سنتی و مدرن این موضوع روشن شود که آیا اطلاق اصطلاحاتی چون «زیبایی‌شناسی هندی» درباره آثار برجای مانده از این تفکر کهن صحیح است یا خیر؟

لازم به ذکر است که طرح چنین پرسش‌هایی بدان معنا نیست که آثار برجای مانده از آیین‌های سنتی را نمی‌توان از منظر زیبایی‌شناسانه بررسی کرد، بلکه قصد آن است که روشن شود آیا متفکرین ادوار کهن در تولید اثر هنری هیچ‌گونه دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ای را به‌عنوان معیاری برای انتخاب و ارجح بودن اثر هنری در نظر داشته‌اند یا خیر؟ و اگر پاسخ منفی است آیا ما امروزه می‌توانیم صرفاً از بُعد زیباشناختی به این آثار بنگریم؟ و در نهایت آن که محدود کردن این آثار به خوانش زیباشناسانه می‌تواند چه آسیبی به ادراک صحیح این هنرها وارد سازد؟

برای رسیدن به این اهداف ابتدا شرح مختصری از معنا و مفهوم علم زیبایی‌شناسی (استتیکس )[2] خواهیم داد و مهم‌ترین وجوه این دیدگاه را برخواهیم شمرد. سپس با بیان اصلی‌ترین اصول حکمت و هنر هند سعی خواهیم نمود به بینان‌های تفکری که شکل‌دهندهٔ آثار هنری در ادوار گذشته بوده‌اند پی بریم. در انتها نیز با برشمردن وجوه اشتراک و افتراق میان دیدگاه زیبایی‌شناسانه و سنتی تلاش خواهیم کرد به پرسش‌های مطرح شده در بالا پاسخ دهیم و یک اثر را بر این اساس تحلیل کنیم تا موارد مطرح شده به صورت ملموس‌تری برای مخاطب روشن گردد.

## زیبایی‌شناسی

قبل از ورود به بحث لازم است به تفاوت میان زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر اشاره کرد؛ «زیبایی‌شناسی نسبت به فلسفهٔ هنر، که شاخه‌ای از آن را تشکیل می‌دهد، میدان وسیع‌تری دارد. زیبایی‌شناسی نه تنها به ماهیت و ارزش هنرها، بلکه با آن واکنش‌ها در برابر اُبژه‌های طبیعی سر و کار دارد که با زبان زیبایی و زشتی بیان می‌شوند.» (هاسپرز و اسکراتن، ۱۳۷۹: ۷۷). پس زیبایی‌شناسی به پژوهش مفهومی و نظری در زمینهٔ هنر و تجربهٔ زیباشناختی حاصل از آن اختصاص دارد و به بحث در باب مسائلی می‌پردازد که از تأمل در خصوص موضوعات ادراک زیبایی‌شناختی برمی‌خیزد. واژهٔ «استتیک» از زمان الکساندر بائوم‌گارتن،[3] فیلسوف قرن هجدهم آلمانی مفهومی جدید یافت که کمابیش تا به امروز برقرار مانده است. بر اساس گفته او زیبایی‌شناسی «علم چگونگی شناخته شدن اشیاء و امور از راه حواس است.» (Levinson, 2005: 9) به عقیدهٔ او «هدف زیبایی‌شناسی، تکامل شناخت و دانش احساس است.» (Baumgarten, 2012: Vol.1, 1) شاید بتوان گفت کار اصلی بائوم‌گارتن این بود که «با مقابله احساس با عقل، هنر را از فلسفه جدا می‌سازد.» (اتینگهاوزن و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۵) پس از بائوم‌گارتن میان هنر، ادراک اثر هنری و بهره‌گیری از قوای حسّیک ارتباطی ناگسستنی برقرار شد. بعدها این معنا تحت تأثیر فلاسفه‌ای چون شافتسبری، هاچستون و برک معنایی اختصاصی‌تر یافت، به طوری‌که «زیبایی شناسی را می‌توان با اغماض،

بررسی فلسفی زیبایی و ذوق تعریف کرد. ولی تعریف دقیق موضوع آن بسیار دشوار است. در واقع می‌توان گفت که «خود تعریفی» یکی از عمده‌ترین وظایف زیبایی‌شناسی جدید است. در اینجا با قلمروی جذاب و گیج‌کننده‌ای از تجربه مواجهیم؛ یعنی قلمرو زیبایی، زشتی، عالی و ظریف، قلمرو ذوق، نقد و هنرهای زیبا، قلمرو تأمل، لذت حسی و دلربایی و افسون» (هاسپرز و اسکراتن، ۱۳۷۹: ۷۶) تلاش فلاسفه و منتقدین مختلف در طی دویست سال اخیر پیرامون هر یک از این موارد سبب شد زیبایی‌شناسی در نهایت دو شاخهٔ اصلی پیدا کند که تا به امروز نیز باقی است: یکی استنباط نوع کانتی دربارهٔ ادراک زیبایی‌شناختی که همان ادراک بی‌طرفانه، یا ادراک چیزی بدون توجه به هستی واقعی آن یا بی‌ارتباط با منافع شخصی است و تلاش دارد تنها به «نمود»های اثر بپردازد. دوم استنباط شوپنهاوری است که به ادراک زیبایی‌شناسی به منزلهٔ ادراک عینی می‌پردازد و سعی دارد چیزی را در حالتی مجرد از رابطه‌اش با ارادهٔ شخص مورد بررسی قرار دهد و می‌توان گفت تنها به ادراک جلوه‌ی عینی توجه دارد. هرچند این دو شاخه تا به امروز موافقان و خرده‌گیران بسیاری داشته اما کلیّت آن ثابت مانده است؛ به طور اجمالی می‌توان گفت زیبایی‌شناسی، علم امر محسوس است که به تجربهٔ زیبایی‌شناسی، فاصلهٔ زیبایی‌شناسی و مسائل آن می‌پردازد و با تاریخ هنر و نقد هنر متفاوت است و تلاش دارد هنر را به‌عنوان امر ویژه که تولید شخص هنرمند است مورد بررسی و خوانش قرار دهد. بر این بنیان می‌توان سه محور اصلی برای علم زیبایی‌شناسی تعریف کرد:

اول آن‌که زیبایی دریافت‌شده در استتیک را نمی‌توان با معنای عام و رایج زیبایی ـ که دلالت بر هر موضوعی دارد که مایهٔ لذت و خشنودی انسان می‌شود- برابر دانست. استتیک یا زیبایی هنری که موضوع علم زیبایی‌شناسی است، ممکن است چیزی زشت، اندوه‌بار، تأسف‌برانگیز، هولناک یا ناپسند باشد، اما از راه هنر به یک تعبیرِ زیبا تبدیل شود. بنابراین «زیبایی معیاری برای وجه تمایز استتیکی نیست؛ وقتی که [در هنر] امر زشت ممکن است جای امر زیبا بنشیند، زیبایی، تنها کلمه‌ای نسبتاً جایگزین و گمراه‌کننده برای وجه تمایز استتیکی خواهد بود.» (Goodman, 1976: 255) پس امر زیبا تنها یک خصوصیت از خصوصیات موضوع استتیکی است. به زبان ساده‌تر زیبا مترادف با استتیک نیست و نمی‌توان آن را مترادفی برای موضوع زیبایی‌شناسی نیز دانست.

دوم آن‌که زیبایی‌شناسی به طریق کلی به موضوعِ خود می‌پردازد. سؤالات مطرح شده در این عرصه، همواره سؤالاتی کلی و متعلق به اصول کلی زیباییِ دریافت‌شده از هنر هستند؛ «خواه از حیث ماهیت و نحوهٔ ظهور آن در یک اثر هنری باشد، خواه از حیث نحوه‌ی ابداع، دریافت و نقد آن.» (توفیق، ۱۳۹۵: ۲۸) به همین دلیل توجهی که محقق استتیکی به اثر هنری می‌کند، تنها برای بهره‌گیری مثال‌گونه‌ای است که در آن اثر هنری به مثابه نمونه‌ای بیانگر ماهیت کلی یک پدیدهٔ هنری و برای روشن‌تر شدن موضوع مورد نظر مطرح می‌گردد.

سوم آن‌که تفاوتی اساسی میان اسلوب مطالعات زیبایی‌شناسیِ هنر و مطالعهٔ هنر در اسلوب غیرزیبایی‌شناختی وجود دارد. مثلاً در هنر نمایش بررسی قواعد اجرایی، روایت، دیالوگ‌ها، نحوهٔ شخصیت‌پردازی، چگونگی اصول صحنه‌پردازی و... همگی مطالعاتی مفید و حتی گاهی برای محقق زیبایی‌شناس اموری ضروری هستند، اما اساس تحقیق او نیستند و فقط نظریه‌پردازی او را برمی‌انگیزند. «زیبایی‌شناس توجه خود را حتی هنگام مطالعهٔ یک شیوهٔ هنری بر این گونه امور صرف نمی‌کند، زیرا اهتمام او صرفاً متوجه بررسی زیبایی‌های آن شیوهٔ هنری، بدون اعتنا به مکان، زمان و تکنیک‌های متنوع آن است؛ یعنی اساساً تمرکز زیبایی‌شناس صرف مطالعهٔ زیبایی‌شناختیِ شیوهٔ هنری می‌شود که بر اساس نظریهٔ کلی زیبایی‌شناسی است.» (همان: ۲۹-۳۰) بنابراین زیبایی‌شناسی و علم استتیک را نمی‌باید با علم تاریخ هنر برابر دانست و یا فیلسوف هنر را با هنرمند قیاس کرد. از سوی دیگر گرچه زیبایی‌شناسی ریشه در ادوار کهن دارد، اما به عنوان یک علم، پدیدهٔ نوپایی است که با گذر از نظریات الکساندر باومگارتن به آراء ایمانوئل

کانت و در دل اندیشهٔ غربی شکل گرفته و امروزه حاصل معانی پی‌درپی‌ای است که فلاسفه به آن بخشیده‌اند و بحث دربارهٔ معانی آن نیز هم‌چنان ادامه دارد.

نکته‌ای که در میان حائز اهمیت است آن که تمامی اصطلاحاتی که پیرامون این نوع از تفکر شکل می‌گیرند، چون زیبایی‌شناسی، تجربه و ادراک زیبایی‌شناختی، فلسفه هنر، هنر و هنرمند که امروز نیز هم‌چنان در توصیف هنر رایج هستند بر بنیان فلسفهٔ غربی ساخته و پرداخته شده‌اند و حکمت شرقی هیچ‌گاه چنین مفاهیمی را در خود نپرورانده چراکه نیازی به آن نداشته است. اگر مابه‌ازای اصطلاحی در تفکر غربی را نمی‌توان در اندیشهٔ شرقی پیدا کرد، این به معنای نقصان شرق نیست، بلکه ریشه را می‌باید در مبانی متفاوتِ تفکری میان این دو جستجو کرد. بنابراین باید هر تمدّنی را از درون آن نگریست و معیارهای زیبایی و هنر را از درون خودِ آن بدست آورد، نه آن‌که ارزش‌ها و تعاریف غربی را اصلِ مسلّم انگاشت و هم‌چون خط‌کشی برای سنجش دیگر تمدن‌ها بکار بُرد.

از سوی دیگر در غرب و پس از ظهور ارسطو، پرداختن به هنر به‌عنوان یکی از پایه‌های رسیدن به معرفت (سوفیا) موجب شد کتب بسیاری تا به امروز با محوریت هنر نوشته شوند. دسته‌بندی‌های مختلف از انواع هنر، معنی هنر، ارتباط آن با زیبایی، و ادراک و احساس هنری، راه را برای خوانش تفکر غرب از مقوله هنرباز کرد و لذت، زیبایی و ادراک به‌عنوان سه مفهوم برآمده از عمل هنری- بارها مورد بحث و تحلیل قرار گرفت. اما در شرق هیچ‌گاه رشته کتاب‌هایی چنین مستقل در باب هنر به وجود نیامد؛ نه از آن رو که هنر و هنرورزی در شرق از اجری کمتر از غرب برخوردار باشد، بلکه برعکس؛ بدان جهت که در شرق، هنر با امر والا چنان وابسته و همبسته بود که متفکرین اقوام شرقی نیازی به جدایی آن‌ها از یکدیگر نمی‌دیدند. هنر تنها پله‌ای در راه سلوک و رسیدن به آگاهی شمرده می‌شد و بر همین اساس، در متون شرقی به هنر پرداخته شده، اما مباحث آن چنان در میان معانیِ حِکمی و دینی پراکنده شده است که اغلب خوانش آن‌ها را با مشکل مواجه کرده و معانی را گنگ و مبهم جلوه می‌دهند. از این رو روشن ساختن معنای هنر و کارکرد آن از دیدگاه سنت‌های شرقی، امری بسیار ضروری است تا بتوان به واسطهٔ آن، زیبایی تجسم یافته در اشیای بجای مانده از روزگار گذشته را -که امروزه هنر خوانده می‌شود- بهتر شناخت.

برای دستیابی به چنین معنایی لازم است ابتدا مبانی حکمی و آیینی که مبنای شکل‌گیری آثار هنری شرقی هستند شرح داده شود.

## ویژگی‌های کلی حکمت هندی

شبه جزیرهٔ هند، مهد ادیان گوناگون و آیین‌های کهن چندین هزارساله است. مطالعه چنین تمدنی با انبوهی از اصطلاحات، واژگان و مبانی فکری همراه است که هم‌چون کلافی سردرگم ذهن را در هزارتوی معانی غرقه خواهند ساخت. خوانش هنر در این میان، خود مقولهٔ مناقشه‌برانگیز دیگری است. از این رو «نخستین نگرش به هنر آسیا هم‌چون ایستادن بر آستان جهانی نو است [که] مستلزم شعور، هوشمندی و شکیبایی است.» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۱۴۱) نخستین ویژگی مهم در تمدن‌های آسیایی خصوصاً هند، بینش متفاوتی است که این تمدن‌ها به مفاهیمی چون خدا، انسان، طبیعت و دین دارند. درک انسان غربی از این موارد، متفاوت از ادراک شرقیان است؛ در نگرش غربی، وضعیت انسان بعد از هبوط از بهشت در نهایت به آن‌جا می‌رسد که امروزه «انسان بر علیه خداوند است، طبیعت بر علیه خداوند است، و انسان و طبیعت بر علیه یکدیگر هستند. «شبیهِ خودِ خدا» [یعنی انسان]، «آفرینش خودِ خدا» [یعنی طبیعت] و خودِ خدا، هر سه در جنگ‌اند.» (Da-isetz, 1953: 294) اما بر اساس باورهای شرقی، ارتباط میان این سه گانه- یعنی خدا، طبیعت و انسان- نوعی دیگر تعریف می‌شود؛ «طبیعت سینه‌ای است که ما از آن می‌آییم و به آن بازمی‌گردیم. » (Daisetz, 1953: 319) «طبیعت، انسان را متولد می‌کند؛ انسان نمی‌تواند بیرون از طبیعت باشد.» (Daisetz, 1953: 298-299) «ذات الهی به‌عنوان والاترین «وجود»، پیش از آفرینش بوده که در او هیچ انسان و طبیعتی وجود نداشت. به محض این‌که نامگذاری می‌شود، ذات الهی دیگر ذات

الهی نیست. انسان و طبیعت متولد می‌شوند و ما در پیچ و خم کلماتِ انتزاعی گیر می‌افتیم.» (Daisetz, 1953: 208) در غرب، خدا نامگذاری می‌شود؛ آن هم در یک کتاب که مربوط به زمان و مکان ما نمی‌شود و در دورانی دیگر نوشته شده؛ به همین دلیل، لازمهٔ پذیرش خدا «ایمان» است؛ آن هم ایمانی که هم وجود مطلقِ متافیزیکی او را تأیید می‌کند و هم رابطه‌اش را در شکل‌دهیِ زندگی‌مان تعریف می‌کند. اما در شرق موضوع کاملاً برعکس پیش می‌رود؛ تأکید شرق بر تجربه است؛ آن هم تجربه‌ای متعلق به خودِ فرد و نه ایمان به تجربهٔ فرد دیگری مانند کشیش. به همین دلیل می‌توان گفت تعالیم شرقی «راه‌هایی هستند در جهت رسیدن به آن تجربهٔ خالص، عمیق‌تر و بزرگ‌تر خودِ فرد، برای یکی شدن با چیزی که فرد آن را «الهی» می‌داند. یکی شدن و حتی فراتر از آن، یعنی به تعالی رسیدن» (کمبل، ۱۳۹۵: ۱۱۲). بنابراین در فرهنگی برآمده از این تفکر غایی‌ترین مفهوم همین یکی شدن با خدا است و این یکی شدن در دل اجرای «آیین» حاصل می‌شود. شرق، عالم یکی شدن است و همه چیز در چنین بستری رو به سوی یگانه شدن می‌بَرَد و از تفکیک و طبقه‌بندی و جزیی‌نگری می‌گریزد. تمام نظام‌های فکری (درشنه[۴] ها) در جامعهٔ سنّتی هند «علی‌رغم اختلافات فاحش خود از چشمه‌ای واحد الهام می‌گیرند و دیدی مشابه از انسان و روح و عاقبت او دارند و این عاقبت کم و بیش معطوف به هدفی یگانه است که در معنویت کهن مشرق زمین همواره نوعی تکامل معنوی به حساب می‌آید که از طریق اشراق حاصل می‌شود» (شایگان، ۱۳۹۳: ۴۲).

بنابراین در مطالعه چنین اموری با نوعی یکپارچگی و وحدت مواجه هستیم که در عین حال دسته‌بندی خاص خود را به لحاظ ارزشی طلب می‌کند و از تمامی موارد ممکن و موجود در جهت القای اندیشه و استمرار تفکرات خود، آن هم در قالب آیین و سنت مدد می‌جوید. این امر مهم در شرق از ارزشی افزون برخوردار است؛ به عبارتی «در شرق، راز غایی الهی، فراتر از تمامی طبقه‌بندی‌های تفکر و احساس انسانی است؛ فراتر از اسم و شکل است و کاملاً فراتر از مفاهیمی از جمله شخصیت بخشنده یا غضبناک است که قومی را نسبت به قوم دیگر برمی‌گزینند، یا تسلی‌بخش کسانی است که عبادت می‌کنند و نابودکنندهٔ کسانی است که عبادت نمی‌کنند. از دیدگاه تفکر هندی، نسبت دادن تفکر و احساسات انسانی به رازی ماورای اندیشه، کودکانه است. در حالی‌که نهایت و غایت تمام تعالیم هندی این است که رازی که فراتر از طبقه‌بندی، اسم، شکل، احساس و تفکر است، باید به منزلهٔ اصل وجود خودِ فرد تحقق یابد» (کمبل، ۱۳۹۵: ۱۱۱-۱۱۰). پس تعمق درونی مهم‌ترین اصل است؛ اصلی که آیین هندو قصد تعلیم چگونه انجام دادن صحیح آن را دارد. این تعمق شامل تمام کارهای بشر از جمله هنر می‌شود.

از طرفی در حکمت هندو، چهار هدف و غایت انسانی (پروشارته[۵]) وجود دارد که هر فردی می‌باید در طول زندگی خود در دستیابی به آن‌ها کوشا باشد؛ این غایات انسانی عبارتند از: ۱. دَرمَه[۶]؛ قانون، شریعت، اصل؛ ۲. اَرتَه[۷]؛ ، ثروت؛ ۳. کامَه[۸]؛ لذات حواس، شهوت، هوس؛ ۴. موکشَه[۹]؛ رستگاری، رهایی کامل.

درمه، ارته و کامه به نیازهای مادی و جسمانی انسان می‌پردازد، اما موکشه فرد را از دردهایی که نتیجه تمایلاتِ وجود این‌جهانیِ اوست، رهایی می‌بخشد. به همین دلیل در اندیشه‌ی هندو، موکشه مقام «خیرِ اعلا» خوانده می‌شود.

در میان سه هدف دنیوی، درمه بیشترین نقش را ایفا می‌کند و به همین جهت شاید محوری‌ترین مفهوم سمرتی[۱۰] باشد. «[درمه] در رایج‌ترین معنایش به دو آرمان عمده محدود می‌شود؛ [که عبارتند از] سامان‌دهی نظام اجتماعی، از طریق طبقات تدوین شده و منظم (وارنه‌ها[۱۱]) و سامان‌دهی زندگی فردی در درون این طبقات، در قالب مراحل معیّن (آشرامه‌ها[۱۲]). بدین ترتیب درمه در عرفِ عام، اغلب به مفهوم وارنه-آشرامه-درمه می‌آید، که درمه‌های (وظایف معین) چهار طبقهٔ اجتماعی و چهار مرحله از زندگی هستند.» (Sources of Indian Tradition, 1963: 218)

تمامی این موارد در کتب وداها شرح و بسط داده می‌شوند. بر این اساس، ماهیت بنیادین سنت هندی، به دنبال یافتنِ اصلِ خلاقهٔ نهایی است که ایجاد وحدت

می‌کند و به جهان نظم می‌دهد. ارتباط میان دین و حکمت در جامعهٔ سنتی هند باز به اصل دَرمه باز می‌گردد.

## هنر هندی

با توجه به اصولی که در حکمت هندی گفته شد در تفکر برآمده از سنت، تفکیک میان حوزه‌های مختلفی چون هنر، دین، آئین و زیبایی ممکن نیست؛ این‌ها وجوه مختلف زندگی هستند که در کنار هم یک کُل را شکل می‌دهند؛ به عبارت دیگر «سیستم‌های فکری در جامعهٔ سنتی حوزه‌های خودمختار و مستقل تفکر نیستند. سیستم‌های فکری آن‌گاه استقلال می‌یابند که فلسفه به انسان‌شناسی تقلیل می‌یابد و عصر جهان‌پنداری[۱۳] آغاز می‌شود.» (شایگان، ۱۳۹۳: ۴۲) بنابراین این تقسیم‌بندی‌ها حاصل دوران مدرن است و الا تفکر سنتی «معرفتِ حقیقی را حاصل آمیزشِ تمام وجوه زندگی، از نظری و عملی، علمی و اخلاقی، مادی و معنوی می‌داند. تجزیه علوم، گستره‌نگری را از بشر ستانده و باریک‌بینیِ تخصصی را برجای آن نشانده [است]. در جامعهٔ مدرن، نگاه جامع، مفهومی ناآشنا و چه‌بسا غیرواقعی تلقی می‌شود؛ چراکه «جامع» در این نگرش به جمعِ جبریِ «اجزاء» اطلاق می‌شود. سیر تفکر در جهان‌بینی سنتی، از کل به جزء است و کل، یک معرفت عامِ فطری و درونی انگاشته می‌شود. از این رو یک خردمندِ عارف ضرورتی ندارد که در شاخه‌های جزیی معرفت، متخصّص باشد. همین معرفت عام است که پیکرهٔ جامعهٔ سنتی را از درون پیوند می‌دهد. چشمانی که به این معرفتِ جامع گشوده می‌شود، درمی‌یابد که «هدایت» از اجزای گسیختهٔ معرفت ناشی نمی‌شود» (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۱۶۸). تجربهٔ حاصل از اندیشهٔ هندی حس وحدت در کل حیات است؛ وحدتی که والاترین مرتبهٔ خیر و بالاترین حد رهایی دانسته می‌شود. حیات هم‌چون حقیقتی بسیط دانسته می‌شود که طبیعت، تجلی وحدت آن است. احترامی که آیین‌های هندی برای تمامی اجزاء طبیعت قائل هستند، ریشه در همین کل‌نگری دارد. نخستین فصل اشتراک دین و هنر در همین‌جا شکل می‌گیرد و به همین دلیل هنر سنتی هندی را می‌توان هنری دینی دانست. «وقتی کسی می‌گوید هنر سنتی هند، هنر دینی است، بدین معنی است که محتوای موضوعیِ این هنر، تداعی‌های دینی قدرتمندی دارد. نخست اگر به لحاظ کمّی بخواهیم بررسی کنیم، باید بگوییم که پیکرهٔ اصلی این هنر به بناهایی تعلّق دارد که اهمیّت و مفهومی دینی یا نیمه‌دینی دارند. دوم این‌که اساطیر و افسانه‌ها، تصاویر و شمایل، نشانه‌ها و نمادها و... عموماً از دانش غنی ادیان هنر مشتق شده‌اند و سوم این‌که در بهترین نمونه‌های این هنر به لحاظ زیبایی‌شناختی، خصیصه‌ای وجود دارد که والاترین و شریف‌ترین اهداف و امیالِ معنوی هند را بیان می‌کند» (Ray, 1964: 250).

این اصل که هنر، زیبایی و آیین‌های برآمده از نگره‌های مذهبی، هم‌چون اصلی یکپارچه در سنت هندی هستند، سبب می‌شود معنای هر یک از این مفاهیم نیز با دو مورد دیگر درهم تنیده گردد. مثلاً عنصر صوری در هنر، نمایانگر «فعالیت ذهنی ناب» (چیته‌سَنا[۱۴]) است. این نوع تفکر، سبب می‌شود دو حوزه در هنر راه باز کند:

اول شهود؛ بدین معنا که هنر با مفهوم شهود پیوندی ناگسستنی می‌یابد و سبب می‌شود صورت دِوَتا[۱۵] (فرشته یا مظهر خدا) در ذهن هنرمند ظاهر شود.

دوم مراقبه[۱۶] و یوگا[۱۷] که موجب ایجاد بالاترین فعالیت ذهنی ناب دانسته می‌شود؛ چرا که از هیجان‌های زودگذر، خیالات دنیوی، خودخواهی و خوداندیشی می‌کاهد. بنابراین عرصهٔ هنر به سبب گسستن از لذّت‌های گذرا و تلاش برای برون‌رفتِ از خود، چیزی شبیه به یوگا است و فعالیت هنری درصدد رسیدن به نوعی آرامش و متانت است، حتی در هنگام کنش؛ همانطور که بهگودگیتا[۱۸] می‌گوید، یوگا، «چیره‌دستی در کردار» (کَرمَسوکوشَلَم[۱۹]) است. (بهگودگیتا، ۱۳۹۳: ۶۹) دستورالعمل‌های آیینی مانند سَدَنَه[۲۰] (نیایش)، مانتَرم[۲۱] (ذکر)، دیانَه[۲۲] (مراقبه و مکاشفه) پیش از تولید اثر، پیرو همین تفکر شکل گرفته‌اند. به عبارت دیگر، ذهن هنرمند به واسطهٔ دستیابی به این دو توان آن را می‌یابد که صورت دِوَتا را در خود پدید آورد. در حکمت برآمده از سنت اثر هنری نوعی ذکر است که منجر به

یادآوری می‌شود؛ اما این صورت از کجا به ذهن می‌آید؟ در مبانی حکمی هندی دو مبدأ برای آن ذکر شده است:

اول مبدأ بیرونی و ورای عالم ماده، یعنی ملکوت، جایی که اصل معنا به‌عنوان مصدر صورت‌های هنر وجود دارد و دوم مبدأ درونی، یعنی مکانی در اندرون دل (سَنتَر هِردَیَه‌آکشا[۲۳]) میان این مبدأ بیرونی و درونی ارتباطی بیواسطه وجود دارد. این مکان اندرون دل، مکانی مثالی است که در آن‌جا سرّ سویدای وجودمان می‌تواند به مدد علم حضوری، جوهرهٔ کامل حیات را تجربه کند. «آسمان و زمین در نیلوفر[۲۴] دل نهفته‌اند[...] هر آن‌چه این‌جا و اکنون از آنِ ماست و نیز هر آن‌چه هنوز از آنِ ما نیست.» (chāndogya Upaniṣad, VIII, 1:3-1) این جوهر از منظر هنر، «زیبایی» و از منظر معرفت، «حقیقت» و از منظر اخلاق، «کمال» است. بدین سان صورتِ اثر هنری، که «حضوراً به ادراک درآمده» (انتَر-جنِیَه[۲۵]) همچون چیزی که در «رویا» (سَوَپ‌نَوَت[۲۶]) دیده شده باشد، امکان «جلوه» (پراتیبیم‌بَوَت[۲۷]) می‌یابد. هنرمند برای آن‌که بتواند به این صورت جلوه‌یافته در درون، شکل بیرونی بخشد لازم است خود را یکسره با آن یکسان و متحد یابد. صورتی که چنین در پی اتحاد و محو دوگانگی پدید می‌آید، همان الگویی است که می‌باید توسط هنرمند ساخته و پرداخته شود. به همین دلیل است که «در جهان‌بینی و اندیشه‌ی شرقیان، هنر هم‌چون شیء یا موضوعی عینی که بتوان هم‌چون دیگر اعیان آن را تحلیل و بررسی کرد، مدنظر قرار نمی‌گیرد. هنر بنا به مناسکی که در مسیر ظهور آن انجام و نیز آثار و نتایجی که از آن حاصل می‌گردد، عملی عبادی محسوب می‌شود [... هنرمند] از خود چیزی را خلق ننموده، یا از صورت بیرونِ شیء بازآفرینی نمی‌کنند؛ بلکه تخیلِ خلاق آنان بنا به اتصال به عالم بالا، صوری را دریافت و در قالب اثر هنری به تماشا می‌گذارد. اثری بازتابی، که فی‌نفسه سرشتی آسمانی دارد.» (بلخاری، ۱۳۹۳: ۶۶-۶۵)

این تلاش مصرّانه برای یگانگی ذهن و عین، روند تولید اثر هنری را به نظامی عبادی نزدیک می‌کند؛ این مفهوم در بسیاری از بخش‌های سرودهای ریگ‌ودا نیز آمده است؛ مثلاً در فصل پنجم، فن خواندن اوراد و مانتره‌ها، با فن درودگری یا بافندگی قیاس شده است (Rigveda, V, 2: 11). در چنین نگرشی، معرفت واقعی به هر چیز از مشاهدهٔ تجربی یا عینی صِرفِ آن (پرَتیَکشا[۲۸]) حاصل نمی‌شود، بلکه فقط هنگامی روی می‌دهد که عالم و معلوم، شاهد و مشهود، در فرایندی والاتر از تمایز، با یکدیگر تلاقی یافته و یکی شوند.

به دلیل همین نگاه کل‌نگر است که هنر، زیبایی و اثر هنری اموری برای «ابراز وجود» نیستند بلکه تنها به هدف امکان ظهور صورت ازلی انجام می‌پذیرند. در چنین وادی‌ای از خِبرگی و مهارت اجرایی حرفی درمیان نیست، بلکه هنرمند، صناعتکار متدّینی است که زیبایی ظاهر شده در کار خود را نه به واسطهٔ مهارت در اجرا بلکه به سبب فیض ممکن می‌داند. این فیض برای هنرمند و مخاطب، شور و غلیان به همراه دارد؛ شوری که حاصل یکی شدن آتمن درون با برهمن برون است. در اندیشهٔ هندی «برهمن و آتمن، به‌عنوان دو قطب یکسان یک حقیقت واحد، درون تزلزل‌ناپذیر همه چیزند.» (شایگان، ۱۳۸۲: ۱۷۳) هدف از تمامی آیین‌ها و مناسک عبادی و فعالیت های اجتماعی در حکمت هندی تلاش برای یکی شدن این دو صورت است و هنر، تولید اثر هنری و ادراک آن به واسطه مخاطب وجهی از همین یگانگی است.

پس در حکمت هندی این اتحاد چیزی فردی نیست که تنها به شخص و استعداد او وابسته باشد، بلکه در گرو یکی شدن هنرمند با خالق است که امکان‌پذیر می‌شود؛ در ایتَریَه برِاهمَنه[۲۹] آمده است: «اثر راستین هنری، در وجود کسی محقق می‌شود که آن را به تمام و کمال دریابد، زیرا آثار هنری (آسمانی) با نفس متحدند (آتمَه‌سَر نِسکریتی[۳۰]) و به کمک آن‌ها، قربانی‌کنندگان [در معبد] نیز خویش را با آن نوای موزون (چَندومایا[۳۱]) متحد می‌سازند (آتمانام سامِسکوروته[۳۲]) (Rig Vedas, Aitareya Brahmana, VI: 27).

بنابراین عرصهٔ هنر، تولید و بازآفرینیِ آن به مثابه چیزی است که سبب اتحاد هنرمند و سپس مخاطب، با اصل (برهمن، خداوند) می‌شود. اهمیت این موضوع تا بدان‌جاست که در سوتره[۳۳]هایی چون برهمه‌سوتره[۳۴]، موضوع اصلی تمامی هنرها را خداوند (برهما) می‌داند

(Brahmana Sutra, I, I: 20-21). شاید «کاربردی» بودنِ هنرهای سنتی را نیز بتوان به همین معنا دانست؛ کاربرد هنر نه در استفاده روزانه یا لذت‌جویانه از آن، بلکه در نقشی است که به عنوان اتصال‌دهنده با «اصل» (خدا) بازی می‌کند. به همین دلیل در سنت هندی اصولاً تمایزی میان هنر و صنعت نیست؛ هنر هم مانند صنعت به لحاظ کاربردی با مقوله مهارت در ارتباط است و اصولاً فاقد آن شأنیت خودمحوری است که امروزه برای هنر قائلیم. به عبارت ساده‌تر، هنر در سنت فاقد استقلالِ در خود است.

با آن‌که پیشرفت بشر در دوران حاضر را می‌توان حاصل عقل‌گرایی علمی او دانست، اما «تشریحی که حاصل [این] عقل‌گرایی علمی است، آن‌چه را که مربوط به جسم است می‌آزماید و ماحصل آن فروکاستن سهم تخیّل است.» (Pradier, 1997: 332) تفکر سنتی، بیش از آن‌که به ماده و جسمانیت نظر داشته باشد، عالم متافیزیک و روح را اصل قرار می‌دهد؛ از این رو تشریح و جزیی‌نگریِ حاصل از ماده در آن نقشی ندارد. «کار دو دست، جزیی از هستی طبیعی [جهان طبیعت] است که به گونه‌ای دیگر مقرر گشته است.» (Upaniśad, Kauṣ, III: 5) به همین دلیل در نگرهٔ هندی، وجود (سَت[۳۵]) با عقل (چیت[۳۶]) متّحد است. این تعبیر در ترکیب زیبای «وصال-عقل-لذّت» (سک-چیت-آنَندَه[۳۷]) آمده که در آن سک به معنای به هم پیوستن و پیوند یافتن؛ چیت به معنای دریافت و فهمیدن و نیز عقل؛ و آننده به مفهوم لذت و وجد است. (Macdonell, 1958: 39,94,329) از همین تفکر است که هنر، راه به معرفت و امر قدسی می‌بَرَد. جوهرهٔ هنر نیز در همین باز گرداندن کثرت طبیعت به وحدتِ نظم است.

مسأله بعدی در تفاوت میان عصر حاضر و دوران گذشته تفاوت در مفهوم تقلید است؛ منظور از تقلید در سنّت، تقلید از اصول آسمانی است. دست‌ساخته‌های انسانی، تنها در صورتی زیبا، خوب و مقبول هستند که به تقلید از صورت‌های ملکوتی پدید آمده باشند. این موضوع در *ایَتریا بَراهمَنَه*[۳۸] چنین توضیح داده می‌شود که هرچند هنرهای ملکوتی (دِوَ-شیلپانی[۳۹]) بالفعل شبیه به آثار هنریِ انسانی (شیلپَه-کَرْمانی[۴۰]) نیستند، اما به مجاز می‌توانند با دست ساخته شوند. صورت‌های ملکوتی صُور معقولی‌اند که در دل و از درون قابل شناخت‌اند و در اشیای مصنوع تجسد بیرونی می‌یابند. مثال‌هایی از اشیائی که انسان به تقلید از الگوهای آسمانی ساخته چنین ذکر شده‌اند: پیلی گِلین، شیءای مفرغی جامه، شیءای طلایی، درشکه. (Aitareya Brāhmana, VI: 27) در واقع از اصلِ «هر آن‌چه در [عالم] بالاست، همان‌گونه باید در [عالم] پایین باشد»[۴۱] می‌توان نتیجه گرفت که آثار هنری (شیلپه-کرمانی) را تنها ممکن است در مطابقت با قانون ملکوت (ریتَپرَجاتانی[۴۲]) به تصوّر آورد، و چون به تقلید از الگوهای ملکوتی، که عقلاً از گردش زمانه یا سال (پرَجاپتی[۴۳]) نشأت گرفته است، ساخته شده باشند، به نیکویی و به درستی ساخته شده‌اند.» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۹۹)

اگر بپذیریم که تولید اثر هنری به معنای تقلید از الگوهای ملکوتی است، این تقلید تنها آن زمان ممکن است که تلاش کنیم صورت‌های ازلی را آن‌چنان که هستند بشناسیم و این یعنی خروج از عرصهٔ تقلید دیداری و آن چه به واسطه چشم دیده می‌شود و سعی در ادراک قلبی.

فرایند شکل‌گیری اثر هنری یا همان ساختِ (کَرمَه[۴۴]) اشیاء آشکار را از دو منظر ماهوی می‌توان مورد بررسی قرار داد: اول به منزلهٔ اِعمال قوهٔ نظری (مانتره-شَکتی[۴۵]) و دوم اِعمال قوهٔ عملی (اوتاها-شَکتی[۴۶]). اسلوب کار هنرمند نیز بر همین اساس شکل می‌گیرد؛ پیروی از اصول مندرج در کتاب‌های قدسی چون *وداها* و *براهمنه‌ها* به معنای کاربست مورد اول است که سبب می‌شود هنرمند در تعمّق درونی با آن‌چه می‌خواهد بدان صورت بخشد، یگانه شده، سپس در پی رسیدن به مورد دوم، دست به ساخت بَرَد.

بنابراین عرصهٔ هنر و تولید اثر هنری، با مقوله شناخت و معرفت، پیوندی ناگسستنی دارد. همین امکان شناختِ اصلِ چیزها، شأنیت هنرمند هندی را تعریف می‌کند؛ «هنرمند همهٔ مخلوقات را برای بازگشت به سوی خداوند، مهیّا می‌سازد» (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۳۶). بدین معنا که هنرمند در تولید اثر هنری می‌کوشد

اشیاء، شخصیت‌ها و مکان‌ها را چنان بازنمایاند که نسبت آن‌ها را با خداوند یا مبدأشان به بهترین نحو بیان کند، نه آن‌که آن‌ها را چنان بنمایاند که در خودیِ خود هستند و در ظاهر نمود یافته‌اند. به همین جهت این نوع تجسّم هنری را «بازنمایی مستمر» می‌نامند و «اصلِ تکرار» در هنرهای سنتی ریشه در همین بازنمایی مستمر دارد.

این اصل بازگشت به مبدأ در مفهوم قربانی نهفته است؛ «قربانی هسته تعلیمات ودایی است و ودا نیز از منشاء فیضی بخش برهمن به وجود آمده، پس دایره پیوسته‌ای از برهمن به قربانی، از قربانی به نعمت‌های خدایان و از نعم خدایان به سعادت و کامیابی انسان موجود است و هرآن‌کس که این گردونهٔ به گردش درآمده را دنبال نکند در بند حوای محصور می‌ماند و بیهوده زیست می‌کند.» (شایگان، ۱۳۷۵، ۱: ۳۲۱) بر این اساس هنرمند در روند تولید اثر هنری منیّت خود را به درگاه خدا قربانی می‌کند و بدین طریق امکان ظهور برهمن در کالبد وجودی او حاصل می‌شود. اثر هنری تولید شده، محصول روند این قربانی خود و بازپیدایی برهمن است. به همین دلیل آن‌چه تولید می‌شود نه از استعداد شخصی حاصل می‌شود و نه اتفاقی است بلکه تماماً از فیض خدا سرچشمه می‌گیرد.

حال از آن‌جا که این سرمشق‌های ازلی، متعلق به عالم معقول و در نتیجه ورای احساس بوده و نادیدنی هستند و به چشم سَر قابل مشاهده نیستند، آن‌ها را تنها به واسطهٔ نظارهٔ درون می‌توان شناخت. معنای پِرَمانه[۴۷] نیز به عنوان معیاری است که باید از درون شناخته شود، بنابراین هم علت معرفت است و هم به آن صورت می‌بخشد. آموزه‌های حکمی هند در باب معرفت و نقش هنر در ایجاد این شناخت را می‌توان با مفهوم ضمیرِ آگاه یا همان وجدان روشن‌تر ساخت. بر خلاف تفکر غربی که وجدان را مربوط به حوزه اخلاق می‌داند، در حکمت شرقی منظور از وجدان معیاری (پرمانه) است که هم به رفتار شکل می‌دهد و هم علت رفتار درست است. این رفتار شامل تمامی حوزه‌ها از جمله فعالیت‌های ذهنی و زیبایی و اخلاق نیز می‌شود. همین نگرش سبب پیوند میان این سه حوزه یعنی حقیقت، زیبایی و اخلاق می‌شود و حوزه صورت‌دهی اشکال ازلی را وارد تمثیل‌گری می‌کند. وجدان در حوزه زیبایی با ایجاد اصل تناسبِ (تالَه[۴۸]، تالَه‌مانَه[۴۹]) درخور انواع مختلف و به واسطهٔ ذوق به ظهور می‌رسد. از این رو یگانه «صورت نیک» (شاستره-مانه[۵۰]) آن صورتی است که مطابق با معیارهای برآمده از سنت باشد.

حال که اصولی‌ترین قواعد حاکم بر شکل‌گیری هنر در حکمت سنتی بیان شد به این موضوع می‌پردازیم که آیا این معیارها با اصول برآمده از علم زیبایی‌شناسی تطابق دارد؟ و می‌توان از زیبایی‌شناسی هندی سخن گفت یا خیر.

## ارتباط میان هنر برآمده از سنت با زیبایی‌شناسی

حال که حوزه زیبایی‌شناسی و رویکرد حکمی هندی را تبیین کردیم تلاش خواهیم نمود با برشمردن اشتراکات و افتراقات میان مباحث زیبایی‌شناسی و سنّت هندی روشن سازیم استعمال واژه زیبایی شناسی در هنر کهن چه آسیب‌هایی را می‌تواند در خوانش و ادراک آثار وارد کند. مهم‌ترین دلایل مطرح شده برای این موضوع را می‌توان این‌گونه دسته‌بندی کرد:

### ۱. عدم هم‌زمانی شکل‌گیری مباحث زیبایی‌شناسی با دوران شکوفایی هنرهای سنتی

برای آن‌که بتوان یک مفهوم را به دوره‌ای خاص تسرّی داد، می‌باید زمان شکل‌گیری آن مفهوم را به‌عنوان امری مهم در نظر گرفت. مباحث شکل‌گرفته در زیبایی‌شناسی غربی با آن‌چه هنر سنتی شرقی آن را تجربه کرده فاصله تاریخی و زمانی قابل توجهی دارد. «اصولاً نمی‌توان از متون کهن، مباحث مدرن را استخراج و استنباط کرد و نمی‌توان در متنی که متعلق به هزار سال پیش است، به جست‌وجوی نظریه‌ای برای موضوعی پرداخت که از لحاظ هرمنوتیکی، به هیچ روی در افق معنایی آن مطرح نبوده است.» (توفیق، ۱۳۹۵: ۱۶) هرچند امروزه می‌توان مطالبی را که در متون گذشته بیان شده در ساختار جدید عصر حاضر بازخوانی کرد، اما نیم‌توانیم مدّعی باشیم نویسندهٔ دورهٔ کهن، نظریه‌پردازانی در حوزهٔ علم زیبایی‌شناسی بوده‌اند.

**۲. عـدم هم‌خوانـی حـوزه هنـر در دو قلمـرو سـنت و زیبایی‌شناسی**

مسأله بعدی در تفاوت میان معنای مورد نظر در حکمت سنتی هندی و زیبایی‌شناسی، خوانشی است که هر یک از زیبایی و هنر عرضه می‌کنند. همان‌گونه که در ابتدای مقاله گفته شد زیبایی‌شناسی علمی نیست که به همهٔ جوانب هنر و زیبایی بپردازد بلکه تنها از منظرِ حسّیک و ادراک فردی به زیبایی می‌پردازد. مسلماً شیوه‌های بسیار دیگری در مطالعهٔ علمی وجود دارند که می‌توان در آن‌ها به مطالعه هنر پرداخت که زیبایی‌شناسی به آن‌ها ورود نمی‌کند. برای نمونه می‌توان به مطالعات روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و حتی تاریخ هنر اشاره کرد. در واقع می‌توان هنر را از دو دیدگاه مختلف بررسی کرد: نخست به جهت پیوندش با پدیده‌های تابع مانند روان‌شناسی و دوم به لحاظ ماهیتی. زیبایی‌شناسی علم بررسی هنر در نوع دوم است و تلاش می‌کند هنر را به لحاظ جوهر تحلیل کند. در هنرهای برآمده از سنت هر دو سویه وجود دارد، یعنی هم به لحاظ اخلاقی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی از هنر بحث می‌شود و هم به لحاظ ماهیتی. اما ماهیت مورد نظر در زیبایی‌شناسی با جوهر هنر در مباحث حکمی نیز یگانگی ندارد. در علم زیبایی‌شناسی ماهیت هنر امری خود-غایت‌مدار است که به واسطهٔ ایجاد حس لذت و برانگیختن ذوق با روح و احساس انسانی ارتباط برقرار می‌کند، اما در خوانش سنتی، ماهیت هنر تنها به واسطه امر ازلی قابل ادراک است و هنر تنها صورت ارتباط و انعکاس صورت‌های ملکوتی زیبا خوانده می‌شود. به یک معنا، تعریف غایت اثر هنری در خوانش سنّتی با آن‌چه مد نظر زیبایی‌شناسی است متفاوت بوده و امری کاملاً وابسته است؛ استقلال هنر و اثر هنری و هنرمند در سنت معنا ندارد.

**۳. تفاوت کارکرد در حوزه زیباشناسی و حکمت سنتی**

مفهوم کارکرد هنر مسألهٔ بعدی است. در تعاریف برآمده از زیبایی‌شناسی، کارکرد هنر با آن‌چه در هنر سنتی مراد می‌شود تفاوت دارد. در دیدگاه زیباشناسانه «می‌توانیم جریان‌های متعددی در اندیشهٔ زیبایی‌شناختی بیابیم: پیروان اصالت لذّت، کارکرد هنر را در اصل لذّت می‌جویند؛ ارسطو و روانکاوان، کارکرد آن را نوعی کارکرد درمانی و تزکیه‌دهنده دانسته‌اند و اکسپرسیونیست‌ها (مانند کروچه و کالینگوود) بر کارکرد ارتباطیِ هنر تأکید کرده‌اند. [با این حال] تاریخ زیبایی‌شناسی از این واقعیت آگاهمان می‌کند که این پرسش به گونه‌ای نادرست مطرح شده است. شاید آفرینش و التذاذِ هنری به تجلّی و بروز شخصیتِ افراد مختلف کمک کرده باشد، اما مسلماً هیچ کس هنر را برای کارکردهای آن خلق نمی‌کند، یا از هنر به واسطهٔ کارکردهای آن لذّت نمی‌بَرَد، بلکه کارکردی ناخواسته و خودبه‌خودی ملازم و همراه آن است.[...] واکنش زیبایی‌شناختی ما را به سمت اهداف عمل‌گرایانه هدایت نمی‌کند؛ بلکه به عکس ما را از تمام ملاحظات عمل‌گرایانه و کاربردی جدا می‌سازد.» (جانجی، ۱۳۸۸: ۸۱-۸۰)

پس هنرهای برآمده از دیدگاه زیبایی‌شناسانه با حذف کارکرد غایت را در خودِ اثر متبلور می‌داند اما در هنرهای برآمده از سنت، کارکرد مهم‌ترین اصل است و آثاری که امروزه هنری خوانده می‌شوند در دوران حیات خود تنها با توسّل به اصل کارکردِ آیینیِ خود معنا می‌یافتند. در واقع حذف کارکرد موجب بی‌اعتباری اثر می‌شود.

**۴. تفاوت معنای زیبایی در این دو وادی**

از آن‌جا که در تمامی تمدن‌های باستان از جمله هند، صحبت از هنر و زیبایی، همواره با مباحث متافیزیکی، اخلاقی و دینی آمیخته است هرگز نظریات روشنی که صرفاً به موضوع هنرهای زیبا تعلق داشته باشد، مطرح نشده است، بنابراین آراء استخراج شده از آن دوران را نمی‌توان در زمرهٔ علم زیبایی‌شناسی به شمار آورد، بلکه آن‌ها را صرفاً می‌باید آرائی در مورد تاریخ اندیشهٔ زیبایی، قبل از پیدایش زیبایی‌شناسی در معنای دقیق آن دانست. حتی آراء فلاسفه یونانی نیز از این امر مستثنی نیستند؛ همان‌گونه که گادامر[۵۱] گوشزد می‌کند: «ارسطو هیچ‌گاه نظریه‌ای واقعی در مورد هنر به معنای وسیع آن ارائه نکرد و در حقیقت ممکن است

بتوانیم نظریهٔ او را در باب هنر از خلال آراءاش دربارهٔ تراژدی و دیدگاه معروف او یعنی کاتارسیس دریابیم.» (Gadamer, 1988: 98)

بنابراین میان آن‌چه از کلمه زیبا در دیدگاه هندی مراد می‌شود با آن‌چه امروز زیبایی‌شناسی از آن مراد می‌کند، تفاوتی اساسی وجود دارد:

- زیبا در حکمت هندی به معنی علمی دربارهٔ شناخت مبهم چون مبهم نیست و از این نظر با علم زیبایی‌شناسی متفاوت است. برخلاف تفکرات برآمده از مدرن که به دنبال تعریف امر زیبا در حوزه احساسی، ادراکی و تعقلی بشری است، در سنّت زیبا در ارتباط با مفهوم خیر اعلی و حقیقت، معنایی ماهوی و از پیش تعیین شده دارد.

- زیبا در حکمت هندی را نمی‌توان به معنای شناخت به صورت احساس دانست، از این رو قابل بیان در واژه نیست. زیبا امری است که نه در صورت بلکه در معنا حاضر می‌شود. این امر به معنای نبود زیبایی در حوزه صورت نیست بلکه اگر صورت چیزی (مثلاً اثر هنری) دارای زیبایی است، این زیبایی نه به واسطه فرم، تناسب، تعادل و... بلکه به واسطه تناظری است که با زیبایی برین می‌یابد. به عبارت دیگر «ظهور احساس زیبایی جز از طریق رؤیت اثر هنری (که منطبق بر اصول حقیقی هنر آفریده شده) و نیز جان تزکیه شده‌ای که قادر به احساس و ادراک این زیبایی باشد میسر نیست.» (بلخاری، ۱۳۹۳: ۸۵) این ارتباط میان زیبایی با خوبی، خرد و حقیقت در تفکر زیبایی‌شناسانه کنار گذاشته می‌شود و تلاش می‌شود امر زیبا مستقل از هر یک از این موارد تشریح شود.

- چون زیبا در حکمت هندی حضور معنا را بر صورت بصری ارجح می‌داند، نقص یا تخریب اثر هنری سبب نقصان زیبایی نمی‌شود بلکه اگر اثر بر اساس معیارهای برآمده از متن مقدّس شکل گیرد، واجد زیبایی است حتی اگر در ظاهر زیبا نباشد.

- هنرهای دستی (تولیدی) در هند همه کاربردی هستند، اما تنها آن آثاری که در جهت مقاصد مذهبی تولید می‌شود، یعنی کاربردی آیینی ـ مذهبی دارند زیبا خوانده می‌شوند. باقی آثار که صرفاً جهت حظّ بصری یا کاربرد روزانه ساخته می‌شوند، در حیطهٔ هنرهای مفید[۵۲] قرار می‌گیرند و به ساحت زیبایی راه ندارند.

- در هر دو حوزه میان زیبایی و علم ارتباط هست؛ در ادوار گذشته برای هنر می‌توان تکنیکِ علمی تعریف کرد اما این علم با آن‌چه مد نظر علم استتیک است متفاوت می‌نماید. منظور از علم اجرایی در تفکر سنّتی، اموری تجربی نیست بلکه اصولی سرمدی است که انسان در شکل‌گیری آن نقشی ندارد. این اصول به واسطه متن مقدّس و فیض به هنرمند داده می‌شود. پس علم در حوزهٔ سنّت حصولی نیست بلکه شهودی است.

- زیبایی در سنّت با تفکر و شناخت ارتباطی تنگاتنگ دارد، اما حوزهٔ شناختی در حکمت هندی با ادراک تعقّل فردی که در زیبایی‌شناسی بحث می‌شود متفاوت است؛ منظور از تفکر و شناخت در حوزهٔ سنت، چیزی شخصی نیست بلکه شناخت تنها در صورتی معرفت صحیح نامیده می‌شود که مبتنی بر پیروی از اصول بیان شده در مکاتب و اندیشه‌های حکمی و مقدّس باشد. به معنای دیگر شناخت در حوزه سنّت امری مرتبط با حوزه امور قدسی است، اما در تفکر زیبایی‌شناسانه چنین نگرش و ارتباطی وجود ندارد. پس از آن‌جا که هنر از نظرگاه شرقی، گونه‌ای معرفت تلقی می‌شود و نه گونه‌ای احساس، نمی‌توان آن را بر مبنای علم احساس تشریح و تعبیر کرد.

- در هر دو حوزه میان زیبایی اثر هنری و زیبایی طبیعت ارتباط هست، اما در سنت هنرهای زیبا ارزشی ورای طبیعت دارند، چرا که می‌توانند احساسی را برانگیزانند که هیچ یک از پدیده‌های طبیعت امکان برانگیختن آن را ندارند. در علم زیبایی‌شناسی آرای متفاوتی در مورد برتری زیبایی طبیعت نسبت به دست‌ساختهٔ بشری و یا برابری این دو و یا برتری دست‌ساخته نسبت به طبیعت از سوی فیلسوفان[۵۳] بیان شده، اما چنین تفاوت‌هایی در سنّت دیده نمی‌شود.

### ۵. تفاوت معنـای فن، مهارت، هنـر و هنرمند در این دو قلمرو

نکتهٔ بعدی تفاوتی است که فن و مهارت در اندیشه کهن با امروز دارد. در تفکر سنّتی فن چیزی نیست که تنها با ممارست حاصل شود. تفسیر فن و مهارت که ودیعه‌ای الهی است، با معرفت ارتباطی ناگسستنی دارد و به همین دلیل با حوزه حکمت در ارتباط است؛ از

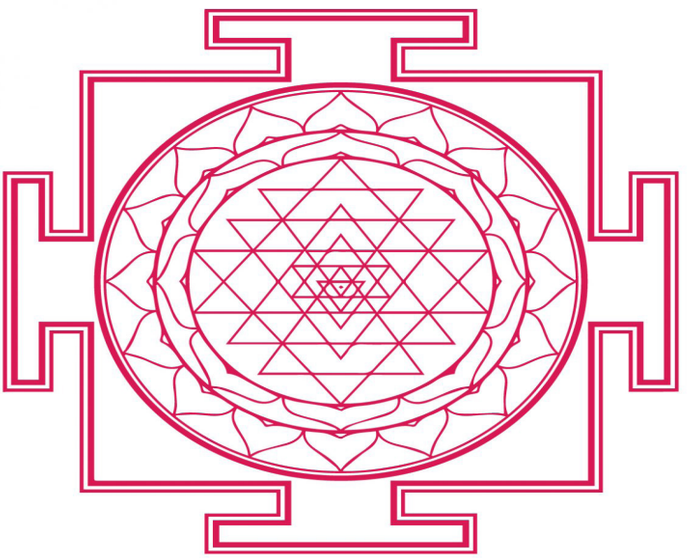
همین رو مهارت[۵۴] در معنای سوفیا[۵۵]ی یونانی در زبان سنسکریت کوشَلَم[۵۶] است؛ اصطلاحی که به هر نوع مهارت اشاره می‌کند؛ چه در ساخت و چه در عمل و چه در دانش. در تأیید این ادعا می‌توان به متن حکمی بهگودگیتا اشاره کرد که در آن واژه کوشَلَم[۵۷] در فصل دوم، بیت۵ در ترکیب یوگه کرمَسو کوشَلَم به‌کار رفته است که به معنای «مهارت در کردار» است (بهگودگیتا، ۱۳۹۳: ۶۹).

همین تفکر کل‌نگر به عالم و نگاه دینی- آیینی به مقوله هنر و اثر هنری، سبب می‌شود معنای هنر، هنرمند و اثر هنری در این نگرش با آن‌چه امروز مراد می‌شود متفاوت باشد. هنر و تولید اثر هنری در جوامع سنّتی را نمی‌توان شغل[۵۸] دانست، بلکه می‌باید آن را نوعی «پیشه و رسالت»[۵۹] قلمداد کرد که فاقد خود-ابرازی است. این عدم خود-ابرازی، راه بیان‌های شخصی در هنر را کاملاً مسدود می‌کند و راه را برای نمادگرایی و تکرار باز می‌کند. هنر به معنای فعالیتی است که فرد آن را بخشی از طبیعت و رسالت خود می‌داند و هویّت خود را با آن منطبق می‌سازد. فروکاستن آن به شغل، به‌عنوان عملی جهت تأمین امرار معاش و بدون ضرورتِ گرایش درونی، در نظر نگرفتن اصل اساسی درمه در سنّت هندی است.

بنابراین در حکمت هندی اصطلاح زیبایی و هنر ساحت درونی، عملی و عقلی یافته که نمی‌توان آن را با اصطلاحات خاص برآمده از تفکرات مدرن از قبیل زیبایی‌شناسی جایگزین کرد و درک هنر این تمدن وابسته به فهم تمامی این ظرایف است.

## تحلیل یک اثر

حال که اساسی‌ترین تفاوت‌های میان معنای هنر در دو ساحت حکمت شرق و قلمرو زیبایی‌شناسی تبیین شد، برای روشن‌تر شدن موضوع به تحلیل یک اثر خواهیم پرداخت. یکی از نقوش تکرار شده در هنر هندی نقش «منده»[۶۰] است. این واژه در کلمه سنسکریت به معنای دایره است و در معنای خاص به اشکال هندسی مربع و مدوّری اشاره دارد که در هنر مقدس هندو تجسّمی از بنیان عالم است. این طرح رمزگونه آیینی، مبنای ساخت معابد را تشکیل می‌دهد و از جایگاه نمادگرایانهٔ مهمی در عرفان، آیین‌های تشرّف و مناسک مذهبی هندویی و بودیسمی برخوردار است. از نظر زیبایی‌شناسانه فرم‌های متحدالشکل دایره در تلفیق با مربع حسی از تمرکز و تعادل را ایجاد می‌کند که به واسطهٔ کاربست هارمونی رنگ‌های پرشور و خالص، ایجاد حسی از شعف، زندگی و آرامش را القاء می‌کنند. هم‌چنین فرم دایره‌های تو در تو بیانی از گذر زمان و ریتم تکرار شوندهٔ آن حسی از حرکت دارد. با این حال به لحاظ زیبای‌شناسانه، فرم‌های مجرد دایره و مربع در حیطهٔ هنرهای تجریدی جای گرفته و در نهایت فرم را به مثابه فرم و در خالص‌ترین صورت خود آشکار می‌کنند. در باب فرم و صورت منده می‌توان بحث‌های طولانی‌ای در مورد تأثیرات روان‌شناسانه این فرم در القاء حالات خاص بر ذهن مخاطب داشت، که همگی در حیطه ادراک زیباشناختی قرار می‌گیرند، اما هدف غایی از خلق چنین آثاری «صرفاً برای تزیین نبوده بلکه علاوه بر تأمین اهداف زیبایی‌شناسانه بیان مفاهیمی والایی بوده» (پورجعفر و موسوی‌لر، ۱۳۸۰: ۱۰۱) که تنها در عرصهٔ تفکرات برآمده از سنّت و بازخوانی تمثیل‌گرایانه و سمبولیسم آیینی بر ما مکشوف خواهد شد. در چنین بینشی منده نمادی از صورت هستی است، «مرکز آن نمادی از نطفهٔ ازلی آفرینش، محیط آن نشانهٔ کمال و هر یک از دوایر معرف مرتبه‌ای از وجود است. به عبارت دیگر منده ترجمانی است تصویری از لایه‌های بی‌شمار هستی که یکی پس از دیگری حول نقطهٔ مرکزی ظاهر می‌شوند و گسترش می‌یابند. مرکز منده نمادی است از نقطه‌ای ثابت که محور آفرینش است و همهٔ اجزای عالم به دور آن در طواف هستند.» (ذکرگو، ۱۳۷۹: ۵) این اشکال زیبا کاربردی هستند و برای ایجاد تمرکز در مراقبه به کار می‌روند. بنابراین برخورد از زاویه زیبایی‌شناسانه با ماهیت شکل‌گیری آن مغایر است. یک منده نمادی برای تمرکز بر خویشتن و جستجوی درون است. از یک سو دایره نماد عالم معقول و مربع نماد هستی مادی است که هر دو به ساحت ازلی، قدسی و بیرونی دلالت دارند. فرد آگاه مذهبی چه در طی جریان آفرینش (در مقام هنرمند) و چه در زمان رویایی با اثر



شکل ۱: منداله شری چکره ینتره

(در مقام مخاطب) تلاش می‌کند تا با تمرکز بر این فرم‌های ازلی میان تجسّم مثالی عالم بیرونی و عالم درون خود ارتباط برقرار کند. بنابراین منداله کوششی است در تصویر طرح اصلی کائنات (عالم کبیر/ برهمن) و تلاشی است در انطباق و برقرار ارتباط با انسان (عالم صغیر/ آتمن). همچنین استفاده از هندسه متقارن و مستحکم منداله نشان از نظم مستتر در عالم و کیهان[۶۱] دارد و نمی‌توان آن را به لحاظ زیبایی بصری و لذت حاصل از هارمونی و نظم توصیف کرد. زیبایی فرمی این آثار نیز از آن روست که منداله‌ها «در گذر تاریخی و جغرافیایی خود از میان اذهان و ادیان گوناگون، ضمن آن‌که حامل مفهوم مقدس بوده، همواره خود را به سوی تکامل و زیبایی سوق داده است.» (پورجعفر و موسوی‌لر، ۱۳۸۰: ۱۰۱)

یکی از مشهورترین منداله‌ها شری‌چکره یَنترَه[۶۲] نام دارد (شکل ۱) که در نگاه نخست بسیار ساده می‌نماید اما معنای متنوع و ژرفی را شامل می‌شود. این تصویر تجسم یکی از رازآمیزترین اشعار مقدس هندویی در مکتب شاکته با نام سُئوندَریه-لَهَری[۶۳] است که به زبانی معمارگونه عالم را توصیف می‌کند. در این شعر دو نیروی نرینه (شیوا) و مادینه (شَکتی) عالم را در تداخل یکدیگر شکل می‌دهند. در این تصویر یک مربع بیرونی سه دایره در درون و سپس اشکال متقاطی از ۹ مثلث که ۴۴ مثلث کوچک را شکل می‌دهند به چشم می‌خورد. هر یک از این اشکال نمادی از یک حقیقت ازلی است. ۹ مثلث نشان دهندهٔ نُه زهدان و نُه عنصر که عالم صغیر و کبیر را می‌سازند. این نُه عنصر عبارت‌اند از: پوست، خون، گوشت، چربی، استخوان، که وجوه زنانه (شَکتی) هستند و مغز استخوان، منی، انرژی حیات و جانِ شخص، که وجوه مردانه (شیوا) هستند. هم‌چنین نمادی از پنج عنصر مادی (خاک، آب، آتش، هوا، اثیر)؛ پنج عنصر لطیف (بو، مزه، شکل، لمس، صدا)؛ پنج اندام ادراکی (شنوایی، لامسه بینایی، چشایی، بویایی)؛ پنج اندام عمل (گفتار، دست‌ها و پاها، اندام دفع، اندام تولید مثل و دل) هستند که همه از شیوا نازل می‌شوند. این‌ها به واسطه آمیختن با مایا (قوهٔ خلاق) و دانش پاک چهار تجلی متوالی شیوا را در هستی موجب می‌شوند. بنابراین این نُه مثلث نمادی از فرایند بسط الهی هستند که «یک» را به «بسیار» بدل می‌کنند. در مرکز این مثلث‌ها، یک نقطه به نام شمبو[۶۴] قرار دارد که نقطهٔ بالقوه و خاستگاه هر چیز است. در بیرون این مثلث‌ها دو گل لوتوس، اولی ۸ گلبرگ بیرونی و دومی ۱۶ گلبرگ درونی دارد که به واسطه سه دایره از یکدیگر جدا می‌شوند. در هر یک از این گلبرگ‌ها حروفی نوشته

می‌شود که اشاره به نام یک خدابانو دارد. این دو گل نیلوفر نمادی از برون‌ریزی مستمر و برگشت دانستگی به خود است. همچنین این گلهای نیلوفر که در هم باز می‌شوند نمادی از حرکت نیروی کندالینی[۶۵] (نیروی حیات) است که با عبور از میان هفت چاکرا نیروی حیات کیهانی را در بدن انسان به حرکت وامی‌دارد. در این روند حرکتی روان فرد سالک با نیروی حرکت‌دهنده حیات یکی می شود و در این یگانگی موکشه به‌عنوان غایت زندگی هویدا می‌گردد. بنابراین تمرکز بر روی این شکل، سیر نمادین تمامی مراتب و مراحل حیات است و نگاه زیبایی‌شناسانه به این فرم‌ها به هیچ عنوان گویای غایت و هدف آفرینش آن‌ها نخواهد بود.

## نتیجه

در این مقاله پس از برشمردن لزوم تحقیق پیرامون مبانی تفکری برآمده از سنت به اصلی‌ترین احکام آیین هندو پرداخته شد و تلاش گردید مفهوم هنر و زیبایی در حکمت هندی بیان شود و تفاوت آن با آراء برآمده از تفکر زیبایی‌شناسانه بیان گردد. با توجه به مطالب ذکر شده چنین به نظر می‌رسد که بکار بردن واژه زیبایی‌شناسی در مورد هنرهای برآمده از سنت کافی نیست چراکه که نگاه سنت هندی به جهان، تفکری کل‌نگر است مقولاتی هم‌چون هنر و زیبایی را نمی‌توان مفاهیمی مستقل دانست و همواره میان آن‌ها با دین، مذهب و آیین اشتراکاتی وجود دارد. این اشتراکات در فلسفه زیبایی‌شناسی هیچ‌گونه جایی ندارد.

در هنر سنتی هندی تمامی فعالیت‌های جسمانی و روحانی بشر می‌باید در مسیر رسیدن به غایات چهارگانه حیات باشد و هنر نیز از این امر مبرا نیست. هنر و زیبایی در ارتباط کامل با معرفت، شناخت و آگاهی است و می‌تواند فرد را در رسیدن به موکشه (رهایی) و درمه (رسالت) یاری دهد. پس هنرمند، نوع خاصی از انسان نیست، بلکه هر انسانی گونهٔ خاصی از هنرمند است که با توجه به آن‌چه نظام طبقاتی بر عهده او نهاده وظایف خاصی را در پیش‌بُرد جامعه به انجام می‌رساند. اثر هنری تنها به مثابه محرکی است که سبب گشایش و رهایی روح از همه عوامل بازدارندهٔ بصیرت می‌شود. بنابراین هنر برای نیل به غایات خاص به خدمت گرفته می‌شود و ارزشی درون–خودی ندارد. تمامی این موارد در نفی تفکر زیباشناسانه قرار دارند.

در هنر سنّتی هندی، نگاه متافیزیکی به مقوله هنر و زیبایی سبب می‌شود هنر با دو مفهوم شهود، مراقبه و یوگا ارتباطی ناگسستنی یابد؛ حس شهود برای ادراک اصلِ صورتِ چیزها، هنرمند را شبیه به نیایشگری می‌کند که با تکرارِ اوراد و تمرکز ذهن به وادیِ معقول راه می‌بَرَد. بنابراین بر خلاف اندیشه‌های زیباشناسانه، احساس فردی و قوای حسی در تولید اثرِ هنری نقشی ندارد و هنر کاملاً وابسته به حوزهٔ معقول است و نمی‌توان از استعداد هنری و شخصیِ هنرمند حرفی به میان آورد.

در سنّت، مفهوم اثر هنری از نظر بیرونی برای فایده و کاربرد و از نظر درونی برای لذّت قوهٔ عاقله است که در یگانگی عاقل و معقول حاصل می‌شود. اما اندیشهٔ زیبایی‌شناسی با حذف هر نوع کاربرد و کارکرد بیرونی تلاش می‌کند غایت را در خودِ اثر بیابد.

در هنر سنّتی به دلیل آن که مبدأ هنر، ملکوت است بنابراین هنرمند نقشی در ساخت و تولید اثر ندارد؛ هنرمند به واسطه یکی شدن با خالق (خدا، برهمن) و فراموشی خودِ آگاه می تواند دست به خلق زند. بنابراین فعالیت هنری به لحاظ مفاهیم معقول مبتنی بر روابط علیّ نیست، بلکه راه شکافتن و ویران ساختن دیوارها و موانع ذهنی و عاطفی است که تجلّی ذاتیِ جان در پسِ آن‌ها نهان گشته، اما در تفکر زیباشناسانه روحیات، درونیات، ناخودآگاه، خلاقیت و... منسوب به فرد هنرمند است و اوست که اثر را خلق و تولید می‌کند.

در انتها نیز باید به این موضوع اشاره کرد که هرچند در نقد زیبایی‌شناسانه از تقلید به عنوان یکی از انواع روش‌های هنر نام برده می‌شود اما میان مفهوم تقلید با آن‌چه در هنر سنتی مراد می‌شود تفاوت هست. در سنت تقلید از صورِ معقول به معنای تقلید از صورت جسمانی اشیاء نیست، بلکه تقلید از طبیعت به معنای خلق همچون طبیعت است. تقلید، چیزی به مثابه رونویسی از دست خدایان است؛ آن‌چه بوده مجدداً اجرا می‌شود و همین عمل‌گرایی کلیدی‌ترین خصوصیات هنر سنّتی است.

## پی‌نوشت‌ها

1. Revault d'Allonnes(1872-1949)
2. Aesthetics
3. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)
4. Darśana
5. puruśārtha
6. dharma
7. artha
8. kāma
9. mokśa
10. smṛti
11. vārnas
12. aśramas
13. weltblid
14.citta-sañña
15. devatā
16. meditation
17. yoga
18. Bhagavagītā
19. karmasu kauśalam
20. sadhana
21. mantarm
22. dhyāna
23. santar hṛ daya ākśā
24. Lotus
25. antar-jña
26. savapnavat
27. pratibimbavat
28. pratyakśā
29. Aitareya Brahmana
30. ātma-sar ṇskṛti
31. chandomaya
32. ātmānām sāmskurute
33. Sutra
34. Brahma Sutra
35. sat
36. cit
37. sac-cit-ānanda
38. Aitareya Brāhmana
39. deva- śilpāni
40. śilpa-karmāni
41. "amuṣya lokasyām loko nurūpah"
42. ṛtaprajātāni
43. prajāpati
44. karma
45. mantra-śakti
46. utāha-śakti
47. pramāṇa
48. tāla
49. tālamāna
50. śāstra-māna
51. Hans Georg Gadamer(1900-2002)
52. useful arts

۵۳. مثلاً در این موارد می‌توان به آراء کانت، شوپنهاور و هگل اشاره کرد.

54. perfect
55. Sophia
56. kauśalam
57. yogah karmasu kauśalam
58. job
59. vocation
60. mandala
61. cosmogram
62. śri Chakra Yantra
63. saundarya-lahari
64. śmbu
65. kundalini

## کتابنامه


اتینگهاوزن و دیگران (۱۳۸۸). *تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۳). *حکمت هنر هند*، تهران: سوره مهر.

*بهگودگیتا* متن، واج نویسی، ترجمه، واژه‌نامه‌ها و باورها (۱۳۹۳) ترجمهٔ مهدی علایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پورجعفر، محمدرضا و اشرف موسوی‌لر (۱۳۸۰). «اسلیمی کهن، نمادی مقدس و زیبا درگفتار تصویری ادیان»، فصلنامهٔ هنر، ش۴۸، ص۱۰۱-۱۱۲.

توفیق، سعید (۱۳۹۵). *نقد مفهوم زیبایی‌شناسی اسلامی*، ترجمهٔ سوسن عباسیان و ندا جوشقانی، تهران: کتاب زندگی

روزانه.
جانجی، رکا (۱۳۸۸). *ارتباط زیبایی‌شناختی*، ترجمهٔ نریمان افشاری، تهران: فرهنگستان هنر.
ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۹). «تجلی ماندالا در معماری و موسیقی سنتی ایران»، فصلنامهٔ تخصصی *هنرنامه*، دانشگاه هنر، ش ۸، صص ۵-۱۹.
شایگان، داریوش (۱۳۷۵). *ادیان و مکتب های فلسفی هند*، (۲ مجلد)، تهران: امیرکبیر.
ـــــــــــ (۱۳۹۳). *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
ـــــــــــ (۱۳۸۲). *آیین هندو و عرفان اسلامی*، ترجمهٔ جمشید ارجمند، تهران: فرزان.
کمبل، جوزف (۱۳۹۵) *زندگی در سایه اساطیر*، ترجمهٔ هادی شاهی، تهران: دوستان.
کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۴). *استحالهٔ طبیعت در هنر*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
ـــــــــــ(۱۳۹۰). *مبانی سنتی هنر و زندگی، تأملی در رقص شیوای آناندا کوماراسوامی*، تحقیق، ترجمه و شرح امیرحسین ذکرگو.
ـــــــــــ (۱۳۸۹). *هنر و نمادگرایی سنتی*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
هاسپرز، جان و راجر اسکراتن (۱۳۷۹). *فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (2012). *Aesthetica*, Volume 1, (Latin Edition), Publisher: Nabu Press.

*Brahma Sūtra*: The Philosophy of Spiritual Life (1960). Dr. Sarvepalli Radhakrishnan (translation, introduction and notes), Allen & Unwin.

*Chāndogya Upaniṣad*: In The Thirteen Principle Upanishads (1933). ed. R. E. Hume, 2nd ed., London University Press.

d'Allonnes, Olivier Revault (1973). *Musical variations on Jewish thought*, Published by Braziller.

Gadamer, Hans Georg (1988). *The Relevance of the Beautiful and other Essay*; ed. by Robert Bernasconi. trans. by Nicholas Walker, Cambridge University Press.

Goodman, Nelson (1976). *An approach to theory of symbols*, Indianapolis: Hackett Publishing Company

Levinson, Jerrold (2005). *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford Handbooks Series)

MacDonnell, Arthur Anthony (1958). *A Practical Sanskrit Dictionary with Translation, Accentuation and Etymological Analysis throughout*, London: Oxford University Press.

Pradier, Jean Marie (1997). La scène et la fabrique des corps, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

Ray, Niharranjan (1964). *An Approach to Indian Art*, Chandigarh: Panjab University Publication.

*RigVeda Brahmanas: The Aitareya and Kausitaki Brahmanas of the Rigveda* (1998). translated from the Original Sanskrit by Artur Berriedale Keith, D.c.l, D.Litt. Motilal Banarsidass Publishers Private Limited. Delhi.

*Sources of Indian Tradition* (1963). Complied by W.M. Theodore de Bary, at el. Delhi: Motilal Banarasidass.