حکمت و فلسفه
سال ششم، شماره دوم، تابستان ۱۳۸۹، صص ۳۵-۵۴

Hekmat va Falsafeh
(Wisdom and Philosophy)
Vol. 6, No. 2, June 2010

سادرشیا و میمسیس: بررسی تطبیقی حکمت هنر هندی و فلسفهٔ هنر یونانی با تکیه بر آرای فلوطین

حسن بُلخاری*

چکیده

حکمت شرقی و فلسفهٔ یونانی در برخی از بنیادی‌ترین مبانی نظری، وجوه مشترکی با هم دارند، همچون ایده و نظریهٔ وحدت وجود که هم شاه‌بیت معانی در اوپانیشادها (بزرگترین کتاب حکمت هندو) است و هم در اندیشه‌های فلاسفهٔ بزرگی چون هراکلیت (کاپلستون، ۱۳۶۸، ۵۵)، افلاطون و فلوطین حضوری بارز دارد.[1] سروپالی رادا کریشنان، متفکر بزرگ هندی، برخی از این اشتراکات و تشابهات (همچون «نوس» و «آتمن») را در کتاب تاریخ فلسفهٔ غرب و شرق مورد تأمل و تأکید قرار داده است (راداکریشنان،۱۳۸۲، ۷).

این اشتراک معانی در حوزهٔ هنر و زیبایی نیز حضور دارد. به‌عنوان مثال، «میمسیس» که بنیاد ایده و نظریهٔ هنر در اندیشهٔ یونانیان (به‌ویژه با رویکرد معنوی فلوطین) است، در هند با عنوان «سادرشیا» از نوعی سیر و سلوک معنوی در خلق آثار هنری حکایت دارد. این مقاله دو نظریهٔ اصلی «میمسیس» و «سادرشیا» را در حوزهٔ حکمت و فلسفهٔ هنر مورد بحث قرار می‌دهد و از اشتراک نظری و معنوی هنر در دو تمدن یونانی و هندی با ابتنای بر مبانی حکمی بحث می‌کند، به‌ویژه که برخی محققان و متفکران، ارتباط و تأثیر و تأثر این دو تمدن در عرصهٔ هنر را مورد بررسی و نقد قرار داده‌اند؛ برای نمونه، آناندا کوماراسوآمی در مقالهٔ «نفوذ یونان در هنر هندی»[2]

واژگان کلیدی: *هنر، میمسیس، افلاطون، سادرشیا، فلوطین، اوپانیشادها، کوماراسوآمی.*

---

*. عضو هیأت علمی پژوهشکدهٔ هنر، hasan.bolkhari@gmail.com
[تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۲/۱۳؛ تاریخ تایید: ۱۳۸۹/۸/۱۰]

مقدمه

اندیشهٔ یونانی فاصلهٔ میان ایدهٔ اسطوره‌ای تا تفکر فلسفی را با احتیاط و البته نوعی حس احترام نسبت به اساطیر یونانی پیمود.[۳] حتی به تعبیر برخی متفکران، ایزدان و ایزد-بانوان ساکن المپ که خدایانی دینی محسوب می‌شدند وقتی جامهٔ فلسفی به تن کردند به لقب فلسفی عقول افلاک ملقب شدند (راداکریشنان، ۱۳۸۲، ۶). رویکرد فیثاغوریان و نگاه آمیخته به احترام افلاطون به آنان دلیلی بر این مدعاست. این حکما و اندیشمندان یونانی به‌سرعت کارکرد رمزی و نمادین اسطوره‌ها را کشف کردند و در عین حال به دلیل ناهمخوانی مصادیق این اسطوره‌ها با مبانی رمزی‌شان، تصویر و تصور عامیانهٔ آن‌ها را فرو نهادند.[۴] این معنا را در رسالهٔ کراتولوس افلاطون و در آثاری چون نیایش مشهور کلئاتس رواقی خطاب به زئوس می‌توان یافت. گزینش چنین رویکردی تضمین تداوم حضور ایده‌های متافیزیکی در حکمت و فلسفهٔ یونانی بود. این حضور، جهانی مثالی را بر فراز جهان واقعی بر پا داشت و حتی در اندیشهٔ خِردگرای بزرگی چون ارسطو با عنوان «جنبانندههای ناجنبیده»[۵] ظهور کرد. این رویکرد با طلوع نخستین بارقه‌های اندیشهٔ مسیحی بارورتر نیز شد و مفاهیمی چون «ملکوت آسمانی»، نسبت میان ماده و معنا و زمین و آسمان را تا حد امکان روشن‌تر و البته به همان اندازه دورتر کرد.

فلسفهٔ افلاطون که مُثُل را حقیقت (اصیل) و عالم طبیعت را مَجاز (اعتبار) می‌دانست دیدگاه خاصی نسبت به هنر برگزید. در این دیدگاه، هنر از این رو که تقلید امری اعتباری یا مَجاز بود (امر واقع)، مانع معرفت حقیقی قلمداد شد و شاعران و هنرمندان از یوتوپیا اخراج شدند. اما نوافلاطونیانی که در پی تتمیم و تنقیح فلسفهٔ افلاطونی بودند این رویکرد به هنر را برنتافتند. ایشان به‌جای طرد هنر، آن را بازتاب صور متعالی دانستند. افلاطون و شاگردان معنوی‌اش هر دو در این که هنر تقلید (Mimesis) است، هم‌داستان بودند اما یکی آن را تقلید امر مجازی و دیگری تقلید صور متعالی می‌دانست. البته علاوه بر هم‌داستانی این دو جریان در چیستی و ماهیت هنر (تقلید) هر دو در امر دیگری نیز اتفاق نظر داشتند: هنر نباید ساحت اخلاقی انسان را آلوده کند و سبب دوری او از فضائل و راستی‌ها شود. افلاطون هنر را به‌صرف ایجاد وهم و لذت، مایهٔ آلودگی روح جوانان می‌دانست و بر پرهیز از آن در جهت حفظ سلامت روح تأکید می‌کرد (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۹۶۲ و ۲۱۱۳) و بنا به جهان‌بینی ثنویت‌گرای خود که مبتنی بر تمایز میان واقعیات مادی و صور مثالی و در عین حال اصیل دانستنِ صور و اعتباری دیدنِ واقعیات بود، هنر و در اصل هنرمند را بیش و پیش از آنکه زاهد و سالکی بداند که برای ادراک صور مثالی به تهذیب و تزکیهٔ جان می‌پردازد، فریب دهندهٔ مکار و حیله‌گری می‌دانست که به‌دنبال فریب مردم و تسخیر اذهان ایشان با اموری غیرواقعی است. وی تقلید را منحصر می‌دانست به وجه دراماتیکی آن، یعنی تقلید را با آفرینش بی‌واسطهٔ شخصیت‌های ادبی، یکی می‌دانست و آن را مستلزم نوعی این‌همانی خویشتن با دیگران بر می‌شمرد؛ امری که برای جوانان خطرناک است، زیرا بسا که این کار، آنان را

به تقلید نابخردانه از اشخاص فرومایه رهنمون شود (همان، ۱۴۱۱ و ۱۴۵۴). فلوطین اما پالایش نفس، تهذیب روح و پاکی جان را شرط ظهور زیبایی در نفس هنرمند و انعکاس آن در آثار هنری می‌دانست (فلوطین، ۱۳۶۶، ۱۲۱-۱۲۰).

در این سو نیز شرقی‌ها و به‌ویژه هندیان، رویکرد مشابهی نسبت به هنر داشتند. اوپانیشادها به‌عنوان مهم‌ترین کتاب حکمت هندو، با استناد به اصل مایا (Maya) یا فریب ازلی[۶]، جهان واقع را فریب انگاشت و به‌ناچار، بازآفرینی آن را در صورت آثار هنری فریبی بزرگ‌تر؛ اما در پرتو اصل تناظر که صورت مادی این جهان را بازتاب صورت معنوی آن می‌دانست، هنر را سادرشیا (Sadrsya) یا مشابهت و تقلید از صور آسمانی آن‌ها خواند. این ایده متضمن نوعی سلوک از یک سو و انجام مناسکی عبادی از دیگر سو بود. حاصل این اعمال نیز نه روگرفت عینی شیء که حقیقت ذاتی آن، با استناد به اصل پرمانه (Prmana) یا تناسب مطلوب بود. شاید ادراک چنین شباهت‌هایی بود که کوماراسوآمی را برآن داشت در مقالهٔ «Hindu view of Art: Theoretical» هنر و دین را دو نام برای یک تجربهٔ شهودی واحد و مشابه از واقعیت و ذات بداند و تأکید ورزد که این نه یک اندیشهٔ هندی که نظرگاه خاص مکاتبی چون نوافلاطونیان و کسانی چون هشیه هو، گوته، بلیک، شوپنهاور و شیلر است (Swamy, 1999, 58).

به هر حال، شباهت ماهیت هنر از یک سو و طریقت معنوی و روحانی خلق اثر هنری از دیگر سو، مبنای این مقاله در بررسی آراء فلوطین و تطبیق آن با نظریهٔ سادرشیا در هند است.

الف) نظریهٔ سادرشیا

در جهان‌بینی و اندیشهٔ شرقیان، هنر همچون شیء یا موضوعی عینی که بتوان همچون دیگر اعیان آن را تحلیل و بررسی کرد، مد نظر قرار نمی‌گیرد. هنر، بنا به مناسکی که در مسیر ظهور آن انجام می‌شود و نیز آثار و نتایجی که از آن حاصل می‌آید، عملی عبادی محسوب می‌شود. حضور سه رکن اصلیِ عبادت (Sadana)، ذکر (Mantarm) و مراقبه (Dhyana) پیش از خلق اثر، اثر هنری را به یک حقیقت قدسی تبدیل می‌کند. هنرمندان در این عرصه با گذراندن مراحلی که شباهت کاملی با مراسم رهبانان در دیرها و معابد دارد، آمادگی دریافت صور الهی یا دواتا (Devata) را می‌یابند. بنابراین، ایشان از خود چیزی خلق نمی‌کنند و یا از صورت بیرونی شیء بازآفرینی نمی‌کنند بلکه تخیل خلاق آنان بنا به اتصال به عالم بالا، صوری را می‌گیرد و در قالب اثر هنری به تماشا می‌گذارد؛ اثری بازتابی که فی‌نفسه دارای سرشتی آسمانی است.

در چنین ساحتی، فلسفهٔ هنر اگر در پی تبیین و بررسی عقلانی ماهیت هنر و اثر هنری باشد، ناگزیر باید برای ادراک معنای مذکور و نیز دریافت منشأ و خاستگاه آثار هنری به تأویل آن‌ها بپردازد. چند و چون عقلی در این عرصه کارساز و رهگشا نیست و به تعبیر آنانداکوماراسوامی، منتقد باید خود مسیری را بپیماید که هنرمند در خلق اثر پیموده است: «همچنانکه شهود نخستین از

اتحاد هنرمند با مضمون مورد نظرش نشأت می‌گیرد، تجربهٔ زیبایی‌شناسانه و بازآفرینی اثر نیز از اتحاد نظاره‌گر با آنچه ارائه شده، برمی‌خیزد. [بنابراین] در نقد اثر، مسیر آفرینش و ابداع تکرار می‌شود» (سوآمی، ۱۳۸۴، ۶۲). این رویکرد، تفسیر و تعبیری متمایز از هنر ارائه می‌دهد که به‌کلی با فلسفهٔ هنر در اندیشهٔ غربی متفاوت است. حکمت هنر هند در مقابل نظریات مهمی که در تبیین چیستی و ماهیت هنر ارائه شده – از جمله تئوری‌های مهم فلسفهٔ هنر یعنی میمسیس (Mimesis)، بیان (Expression)، فرم (Form)، تجربهٔ زیبایی‌شناختی (Aesthetic Experience) و نظریهٔ نهادی (Institutional Theory) – نظریهٔ «سادرشیا» را ارائه می‌دهد. «سادرشیا» بنیان حکمت هنر سنتی هند است[۷] (Deheja, 1996, 179).

پیش از شرح لغوی «سادرشیا» و دیگر مترادف‌های آن در زبان سانسکریت، اشاره به مفهوم تقلید در یکی از بنیادی‌ترین منابع حکمت هندو یعنی «ایتریه براهمنه» (Aitareya Brahmana) ضروری است: «به خاطر تقلید از آثار هنری ملکوتی است که هر اثر هنری با زبردستی تمام در اینجا پدید می‌آید. مثلاً فیلی گلی، قطعه‌ای برنجی، جامه، شیء زرین و ارابه، همه آثاری هنری هستند. اثر (راستین) هنری در وجود کسی محقق می‌شود که آن را به تمام و کمال دریابد» (سوآمی، ۱۳۸۴، ۱۲۴). این نکته بدان معناست که روح و باطن هنر در آیین هندو تقلید است لکن سرمشق و الگوی این تقلید، صور ملکوتی و آسمانی است.

و اما می‌رسیم به لغاتی که در زبان سانسکریت حامل مفهوم تقلید و مشابهت هستند. «Aun krti» ترکیبی از «Anu» (پیشوندی بر سر برخی افعال و اسامی برای بیان معانی خاص) و «krti» است. لغت‌های مترادف این لغت که دقیقاً به معنای تقلید، مشابهت و همانندی در زبان سانسکریت هستند عبارتند از«Anu arana»، «Anu karman»، «Anu kalpa» و «Anu karao» (جلالی نائینی، ۱۳۷۵، ۷۵-۷۴).

اصطلاح «akrti sadrsya» ، نیز ازجمله لغاتی است که در زبان سانسکریت معادل «Anu krti» یا مترادف آن می‌آید. در قاموس زبان، «آنو کریتی» به معنای تقلید و تشابه است اما در قاموس حکمت هنر هند و در جهت تبیین ماهیت هنری چنین تقلیدی از واژهٔ «سادرشیا» (sadrsya) استفاده می‌شود و این به دلیل ترادف معنوی «سادرشیا» با «آنو کریتی» است. به‌عبارتی، اصطلاح «سادرشیا» که آن را لازمهٔ ذاتی هنر می‌دانند، در بطن خود حامل مفهومی چون «تناظر عناصر صوری [معنایی] و بازنمودی در هنر است» (سوآمی، ۱۳۸۴، ۲۱) و لاجرم، بر این پایه، اصطلاحی کاملاً هنری و زیباشناختی محسوب می‌شود. این معنا را از تجزیه لغوی «Sadrsya» نیز می‌توان دریافت: «درشیا (Drsya) به معنی «دیدن» و سا (Sa) به معنی «با» (With). سادرشیا یعنی دیدن آن صورت‌هایی که در اعتزال و کنارکشیدن حواس از محسوسات، به شهود آمده[اند] با صورت‌های زمینی» (ریخته‌گران، ۱۳۸۵، ۳۵). همچنین از اصطلاح «سو سادرشی» (susadr si) نیز برای بیان مشابهت مطلق استفاده می‌شود. پیشوند «سو» (Su) در زبان سانسکریت به معنای خوب، عالی، راست، زیبا، درست و بسیار است (داراشکوه، ۱۳۸۱، ۵۳۵). آناندا کوماراسوآمی در کتاب

استحالهٔ طبیعت در هنر، «سدرشی» (sadrsi) را شباهت ظاهری و «سوسدرشی» را شباهت واقعی و بی‌کم و کاست تعریف کرده است (سوآمی، ۱۳۸۴، ۴۵).

سوآمی برای «سادرشیا» علاوه بر مشابهت و مماثلت، معنای ثانوی دیگری نیز ذکر می‌کند: هماهنگی، قیاس و تمثیل. لکن تأکید می‌کند که به هیچ وجه نمی‌توان از این معانی، مفاهیمی چون طبیعت‌گرایی، واقع‌نمایی و تصویرگری صرف استنباط کرد. تعبیر وی چنین است: «اگر ما سادرشیا را به معنای وهم، واقع‌گرایی یا واقع‌نماییِ خام یا نوعی [مفهوم] بومی بفهمیم، باید تمام آنچه را در مورد مفاهیم شرقی هنر می‌دانیم، مردود شماریم» (Swamy, 1933, 21).[۸] این تأکید صریح سوامی تأکیدی بر کارکرد بی‌واسطهٔ تداعی معانی در ذهن و لزوم پرهیز از آن است؛ زیرا اغلب به دلیل کاربرد مکرر برخی واژه‌ها و به تبع آن، معانی، استنباطی ناصحیح از واژه‌ها صورت می‌گیرد. همچنین این سنت‌گرای بزرگ شرقی در مقالهٔ «Imitation, Expression, and Participation» سادرشیا را «مشابهت امور مختلف به لحاظ وصف مشترکی میان آن‌ها» تعریف می‌کند و آن را اساس نقاشی می‌شمارد. وی این اصطلاح را در علم منطق «برخورداری اشیاء مختلف از چند وصف مشترک» و در علم معانی و بیان (علم بلاغت) تشبیه و مشابهت با مثال مشهور «جوانمرد (چون) شیر است» تعریف می‌کند و با تأکید بر سه نوع مشابهت، یعنی مشابهت مطلق، مشابهت تقلیدگرانه (تمثیلی) و مشابهت بیان‌گرانه، مشابهت مطلق را که همسانی کامل (یا وحدت) میان دو چیز است، در جهان طبیعت غیرممکن می‌داند. اما در مشابهت تقلیدگرانه یا تمثیلی، ضمن حضور همهٔ وجوه اختلاف میان اشیاء، شباهت از طریق قیاس و تمثیل سنجیده می‌شود (همچون تمثال انسان در سنگ)، و نهایتاً در شباهت بیان‌گرانه، محاکات نه همسانی است و نه تمثیل، «بلکه نمادی است که به مدلول مورد نظر دلالتی وافی دارد و آنچه را بناست باز بنماید به یادمان می‌آورد و تنها باید بر مبنای صدق یا دقت و درستی‌اش درباره‌اش داوری کرد» (Swamy, 1997, 64).

به نظر می‌رسد برای رسیدن به معنای دقیق‌تری از «سادرشیا» شرحی از مراحل خلق اثر هنری، به‌ویژه با توجه به مکتب یوگا (که یکی از مکاتب شش‌گانهٔ هندو است[۹]) ضروری باشد. بر پایهٔ منابع سنتی هنر هندو، سیر و سلوک اولیهٔ خلق اثر هنری شامل سه مرحله است:

نخست، انجام اعمال عبادی همچون انجام واجبات دینی و پرهیز از محرمات (سادنه)؛

دوم، مراقبت و تداوم ذکر که ازجمله مهم‌ترین ابزار رسیدن نفس به تمرکز و غلبه بر پریشان‌حالی و پراکندگی ذهن است (منترم)؛

و سوم، مراقبه که نفس را از تمامی دل‌مشغولی‌ها رهانیده و آن را به حقیقت ذاتی خود بازگشت می‌دهد (دهیانا[۱۰]).

تأکید وسیع متون و منابع سنتی بر لزوم انجام این مراحل پیش از خلق اثر هنری، هنر را به‌مثابه یک فعالیت ذهنی ناب (citta sanna) مطرح می‌سازد که طی آن، هنرمند با پالایش ذهن و نفس خود حقیقت صور را دریافت می‌کند. بر بنیاد این مراحل و پس از آنکه هنرمند با انجام یوگا بر تأثیرات

پریشانگر، هیجان‌های زودگذر، خیالات دنیوی و خودخواهی‌ها غلبه کرد، صورت «دواتا» یا فرشتهٔ خدا در ذهن او نقش می‌بندد. به تعبیر منابع حکمت هنر هند در این هنگام صورتی از فاصله‌ای دور در جان هنرمند نقش بسته و او آن را رسم می‌کند؛ امری که حکمت هنر هند آن را آکارشتی. (Akarsati) می‌نامد.

بنا به اصل تناظر در حکمت هند که عالم و آدم (آتمن و برهمن) را نظیر و مماثل یکدیگر قرار می‌دهد، معادل و نظیر «آکاشَه» (Akasa) که مصدر و کانون متعالی صور است «انتر هرادیا» (Antar Hrdaya) یا خانهٔ نیلوفرین دل قرار دارد و آنچه در این دل رؤیت می‌شود «اَنتَر جیتَه» (Antar jneya) نام دارد. انعکاس صور آسمانی در آیینهٔ دل که جز به اصل سامِه تاوا (samatava) یعنی مقام مشترک شاهد و مشهود ممکن نیست، بنیان تصویری اثر هنری را فراهم می‌آورد. در آگنی پورانا (Agni Purana)[11] نسبت میان تخیل خلاق هنرمند با صور آسمانی در قالب دعایی ملتمسانه از سوی هنرمند نشان داده شده است: «ای پروردگار همهٔ ایزدان، به من در رؤیاهایم بیاموز که چگونه به هر آنچه در ذهن دارم تحقق بخشم» (*Agni Purana*, 1994, vol3).

همچنین در دیگر متون حکمی هند و به‌ویژه آثار بودایی، مراحل خلق اثر هنری شامل تمرکز، خلوت‌گزیدن و انجام مراسم هفت آیین است. شرحی کوتاه از این مراحل در تبیین ماهیت آفرینش هنری در هند ضروری است. اولین مرحله تمرکز است. تمثالگر، تمثال ایزدان را با تمرکز ذهن خود بر ایشان (ایزدان) در معابد می‌نگارد. برای توفیق در این یوگا، مشخصه‌های تمثال در آثار آیینی قید شده و او باید در جزئیات آن‌ها دقیق شود. برای غرق شدن در اندیشه [و تمرکز] و در نتیجه پرداختن به شمایل، هیچ راهی به‌جز این ـ حتی تصور مستقیم و واقعی شیء ـ نیست. به تعبیر شانکارا چاریا، فیلسوف بزرگ قرن هشتم میلادی، در تفسیر خویش بر براهما سوترا: «حقیقتاً پیکان‌ساز هنگامی که غرق در کار است متوجه چیزی نیست جز کار خود، ولی در عین حال از جسم خود آگاه و بر آن مسلط است در حالیکه [ذهن] فرد بیهوش بی‌بهره از هردو [آگاهی و تسلط] است» (ذکرگو، ۱۳۶۵، ۱۰). دومین مرحله نیز خلوت‌گزیدن است و نهایتاً، انجام مراسم هفت آئین که عبارتند از:

۱- استمداد از میزبان خود بوداها و بودیساتواها؛
۲- پیشکش‌کردن گل‌های واقعی و خیالی؛
۳- تصدیق چهار حالت نامتناهی در ذهن: دوستی، رحم، همدردی و بی‌غرضی؛
۴- متمرکز کردن ذهن بر ساحت تهی یا «نابودن» (Shunyata) همهٔ اشیاء؛
۵- ادراک محضر ایزد مورد نظر از طریق تلاوت بذر-واژه (Bija)؛
۶- تلاوت اوراد دهیانا مانترام؛
۷- و در این هنگام است که ایزد جلوه‌ای بصری می‌یابد مانند انعکاس چیزی ـ یا مثل رؤیا - و این جلوهٔ مشعشع، سرمشق هنرمند خواهد بود (همان، ۱۲).

بر بنیاد چنین مناسکی، هنر در حکمت و عقیدهٔ هند نوعی سیر و سلوک شهودی است که هنرمند طی آن از طریق تزکیه پذیرای بی‌واسطهٔ صور روحانی در جان و دل خویش می‌شود. آنچه از این سلوک در هیأت اثر هنری آفریده می‌شود همان است که هست؛ عین حقیقت و بلکه خود حقیقت.

اما بنیادی‌ترین پرسش پیش رو این است که «عامل واسط یا به تعبیری معیار تناظر و مماثلت صور دریافت‌شده در جان و دلِ هنرمند با صور متعالی چیست؟». به دیگر سخن، «مبنای ضمانت صحت و درستی صورتِ دریافت شده با اصل آن در عالم حقیقت چیست؟». حکمت هندو در پاسخ بدین سؤال به اصل «پرمانه» (Pramana.) یا اصل «تناسب مطلوب» استناد می‌کند. «پرمانه» معیار حقیقت و از دیدگاه حکمت هندو مهمترین ضرورت نقاشی و تصویرگری است؛ معیاری برای تطبیق، تشبیه و همانندی صور متجلی در دل با صور متعالی.

هنرمندی که با انجام مناسک به این صور دست یافت، با مبنا قراردادن تناسب مطلوب صورتی زیبا خلق می‌کند. این تناسب که در اثر هنری ظهور دارد نه‌تنها یک عامل زیباشناسانه، که خود بیانگر اصالت صورت آفریده با صورت حقیقی آن است. البته چنین مبنایی آنگاه قوام و اصالت می‌یابد که حکمت هندو به تمایز میان اصل و فرع یا حقیقت و مجاز معتقد نباشد. به‌عبارت دیگر، از دیدگاه حکمای هند، هنرمند با انجام مناسک و نیز تهذیب و تزکیه، صور آسمانی را دریافت و در قالب آثار هنری به تجلی می‌گذارد. معیار صحت صورت خلق‌شده توسط هنرمند با حقیقتِ آن صورت، تناسب مطلوبی است که در اثر وجود دارد. این تناسب چنانکه گفتیم نه‌تنها یک اصل زیبایی‌شناسانه که سند صحت و قدسی‌بودن اثر هنری است. مبنای ادراک این تناسب نیز در فطرت و جان هر ناظر و شاهدی که دارای روح و جانی پاک و مُزّکی است ضرورتاً و ذاتاً وجود دارد.

حضور «پرمانه» و «سادرشیا» به‌عنوان دو اصل ضروریِ تصویرگری، بیانگر آن است که در حکمت هنر هندو نمی‌توان تصویر را فرع و سرمشق آن را اصل گرفت. هر دو اصل‌اند. تصویر شیوا خود شیواست و همچون او مقدس. بنا به نظر سوآمی در حکمت هندو بین علم ذهنی و وجود عینی تمایز وجود ندارد. این تمایز در تحلیل منطقی معتبر است ولی در اصل، تطابق عقل و واقع است، یعنی اتحاد صورت ذهنی و صورت عینی (یا همان اصل *سامه تاوا*). کومارا سوآمی با استفاده از اصطلاح دیگری چون «ساروپیه» (sarupya) که به معنای هماهنگی و همخوانی است و در بحث نظریهٔ ادراکِ مبتنی بر تجربه به کار می‌رود، سعی در تنویر این معنا دارد. این نظریه بیانگر آن است که معرفت به حقیقت عینی ـ هنگامی که در معرض حواس قرار گیرد ـ حاصل هماهنگی (sarupya = sadrsya) میان صورت عارض بر قوهٔ مُدرِکه و وجهی است که از سوی حقیقت عینی بر ما عارض شده است. این معنا سبب تعریف دقیق‌تری از «سادرشیا» می‌شود که به همان مفهوم فوق‌الذکر یا وحدت در مراتب عالی‌تر اشاره دارد. از نظر او اصطلاحات «سادرشیا»، «ساروپیه»، «ساهیتیه» و «آنو کرتی» بر شباهت میان نمادها و مدلول آن‌ها (تصویر و مدل آن) دلالت ندارند بلکه در اصل «حاکی از تناظر میان اندیشه‌ها و اشیاءاند. این تناظر، در مراتب عالی‌تر به وحدتی می‌گراید که فقط در هستی

مطلق تحقق می‌یابد و همچون آذرخشی از نور در اوج کمالِ (Samadhi) شهود (dhyana) ادراک می‌شود (سوآمی، ۱۳۸۴، ۱۷۷). شرحی از این اتحاد (اتحاد شاهد و مشهود و ناظر و منظور) در حکمت نقاشی چینی به نقل یکی از متفکران آن دیار (که از نظر مبانی نظری هنر با حکمت هندو هم‌داستان هستند) چنین است:

> شاید مهم‌ترین جاذبه و کشش نقاش چینی آن باشد که وقتی ناظر در تماشای آن دقیق شود نوعی حرکت و تمایل ذهنی او را به آنجا می‌کشاند که هویت فردی خود را از دست می‌دهد و در واقع ناظر و منظور و شاهد و مشهود یکی شده و سرانجام با روح بزرگ جامع جهان هستی که همهٔ جانداران را در بر گرفته است در هم می‌آمیزد (جان ناس، ۱۳۷۰، ۳۲۱).

مهم‌ترین نکته در ظهور تناسب مطلوب در آثار هنری و نیز اتحاد اصل و نوع در «سادرشیا» علاوه بر مناسک سه‌گانهٔ عبادت، ذکر و مراقبه، صفاتی است که به‌ویژه در اصول حاکم بر زیبایی‌شناسی هندی (Rasa) حضور مشهود و بارزی دارد صفاتی چون: خلوص و صفای دل (Rasika)، منش باطنی (Antara dharma) و خوی طاعت (Anusila). به تعبیر شوکرنیتیساره اثر شوکراچاریه، «صورتگر باید در شهود (Dhyana) [که جامع و حاصل تمامی فضائل راستین است] خبره باشد و ممکن نیست اثر هنری به هیچ صورت دیگری و قطعاً نه با حضور مدل به کمال نائل آید» (سوآمی، ۱۳۸۴، ۱۲۴).

ب) نظریهٔ تقلید

نظریهٔ میمسیس (تقلید) در اندیشه و آراء یونانیان به‌صورت تلویحی با فیثاغوریان و در صورت یک نظریهٔ فلسفی با افلاطون آغاز می‌شود. ارسطو نیز با آنکه در برخی مبانی با استاد خود هم‌داستان نیست اما در تقلیدی بودن هنر با او هم‌رأی است. در تاریخ فلسفهٔ هنر، افلاطون به دلیل آراء خاص و بعضاً منفی‌اش در مورد هنر معمولاً یک هنرستیز خوانده می‌شود و برعکس، کسانی چون ارسطو و فلوطین که تصویر دقیق‌تر و جامع‌تری از هنر و نظریهٔ بنیادی آن (میمسیس) ارائه کرده‌اند، هنرشناسانی بزرگ محسوب می‌شوند؛ هنرشناسانی که تأثیر عظیمی بر هنر جهان و به‌ویژه هنر اسلامی و مسیحی گذاشتند. در نظر اول، سادرشیا با رأی فلوطین دربارهٔ تقلید شباهت شگرفی دارد اما از این رو که فلوطین یک نوافلاطونی است و به همین دلیل می‌توانسته اثرپذیری‌هایی از افلاطون و مکتب فلسفی او داشته باشد، رجوع به آراء افلاطون در باب تقلید ضروری است، به‌ویژه که تأمل دقیق در آراء او نکته‌های جدیدی را پیش روی ما می‌نهد که خود آغازی برای بررسی تطبیقی نظریهٔ «سادرشیا» و «میمسیس» می‌تواند باشد.

در مورد آراء افلاطون در باب تقلید یک نکتهٔ مهم وجود دارد و آن اضطراب آراء او در مورد هنر است که از یک سو به طرد شاعران و هنرمندان از یوتوپیا و از دیگر سو به تجلیل و تکریم بی‌مانند آنان (به‌ویژه شاعران) در رسالهٔ ایون می‌انجامد. این معنا در تبیین و تعریف مفهوم تقلید نیز حضور دارد. دقیقاً بدین دلیل که در سراسر آثار افلاطون تلقی و برداشت واحدی از تقلید نمی‌توان احصا کرد. حال آنکه در کتاب دهم جمهوری، تقلید هنرمندان و شاعران به دلیل سرمشق قرار دادن یک امر مادی (که خود صورت و روگرفت ناقص جهان مُثل است) طرد می‌شوند (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۱۷۰ و ۱۱۷۸). در رسالهٔ قوانین (بند ۶۶۸) تقلید راستینی که تجسم هرچه کامل‌تر کمیت و کیفیت سرمشق باشد محترم شمرده می‌شود (همان، ۱۵۹۵). همچنین در رسالهٔ سوفسطایی، برای تبیین دقیق کارکرد فریب‌کارانهٔ سوفسطاییان، با ایجاد تمایز میان دو تقلید هنری یعنی هنر شبیه‌سازی و هنر ظاهرسازی، هنر شبیه‌سازی از این رو که هنرمند در تقلید خود به طول، عرض و عمق سرمشق و نسبت‌های کامل آن توجه وافی دارد مقبول شمرده می‌شود ولی هنرمند ظاهرساز بدین دلیل که وفادار به سرمشق و الگو نیست و با تغییر ابعاد، مخاطب را فریب می‌دهد و «چیزی را می‌نماید بی‌آنکه باشد» (همان، ۱۴۱۱) طرد می‌شود (و به او همچون یک سوفسطایی نگریسته می‌شود). مهم‌تر آنکه در رسالهٔ تیمائوس، خلق عالم محصول تقلید دمیورژ از یک سرمشق سرمدی است. در این رساله افلاطون تأکید می‌کند که اگر دمیورژ چشمش را به آنچه همواره همان و با خود برابر است، بدوزد و این الگوی تغیّرناپذیر را در خلق چیزها سرمشق خود قرار دهد، بی‌گمان حاصل کارش از هرحیث نیک و کامل خواهد بود. صانع جهان چنین کرده است و بنابراین اگر جهان زیباست و سازندهٔ آن نیک و کامل، پس بی‌گمان در ایجاد جهان آنچه را سرمدی است سرمشق قرار داده است (همان، ۱۷۲۴).

در اینجا سؤالی پیش می‌آید. اگر جهان خود روگرفتِ عالم مُثُل است و جز با تقلید ماده از روح، به ظهور نمی‌رسد پس چرا تقلید مطرح در هنرهای تجسمی و شعر به‌مثابه «تجسدِ حسیِ امر آرمانی» مذموم شمرده می‌شود؟ اگر تقلید درودگر از ایدهٔ واحد ممدوح است و سبب خلق اشیائی می‌شود که در زندگی برایمان بسیار مفید و سودمند است، چرا تقلید نقاش، مذموم و باطل انگاشته می‌شود؟ این اضطراب در آراء افلاطون در باب تقلید را رنه ولک نیز در تاریخ نقد جدید مطرح کرده است:

> در واقع افلاطون بعدها رابطهٔ پیچیدهٔ «شدن» (Becoming) را با «بودن» (Being) و «جزئی» یا «خاص» (Particular) را با «مثال» (Idea) در نوعی تقلید می‌بیند و جهان هستی را اثری هنری و یا تصویری (Image) از ساحت مُثُل می‌داند که ساخته و پرداختهٔ صانعی الوهی است. از این برداشت تا دریافت هنرهای تجسمی و سپس شعر به‌مثابه تجسد حسی امر آرمانی گامی بیش راه نیست (رنه ولک، ۱۳۷۷، ۴۷۷).

صرف نظر از این اضطراب، آنچه ذکر کردیم بالصراحه نشان می‌دهد افلاطون به دو نوع تقلید و شباهت و یا در اصل دو نوع تناظر اعتقاد داشته است؛ امری که مورد توجه کوماراسوآمی نیز بوده است. وی در مقالهٔ «Figures of Speech or Figures of Thought » (آرایش سخن یا آرایش اندیشه) میان دو تناظر تفاوت می‌نهد: تناظر صوری و تناظر حقیقی. مبنای این تقسیم و تفاوت سوآمی نیز رسالهٔ تیمائوس افلاطون است. سوآمی در این مقاله به همان نقطه نظر فوق‌الذکر افلاطون در قوانین اشاره دارد که برخی هنرها صرفاً در پی ایجاد لذت‌اند اما برخی از آن‌ها چون از سرمشق‌های اصلی تقلید می‌کنند، اصیل‌اند.

وی هم متأثر از اصل «پرمانه» در حکمت هنر هند و هم به دلیل تعمق در آثار افلاطون، معیار داوری در مورد هنرها را میزان درستی اثر هنری در بازنمایی دقیق الگو می‌داند و تصریح می‌کند که زیبایی اثر با دقت یا صدق آن متناسب است. مبنای این داوری، سنجش دقیق میان صورت ذاتی (جوهری) اثر هنری (یا سرمشق) با تصویر است؛ چیزی که توسط سوآمی میمسیس خوانده می‌شود و البته چنان مهم و حساس است که خواننده باید از سوءفهم در مورد آن پرهیزکند (سوآمی، ۱۳۸۹، ۵۰) شاهد مثال سوآمی این جملهٔ آکوئیناس است که: «هنر از طبیعت، در طرز کارش تقلید می‌کند». وی تأکید می‌کند که در تبیین این جمله نباید تقلید از طبیعت را در نازل‌ترین و محدودترین شکل آن تعریف کرد و از ادراک مفاهیم بلندی چون تقلید از «مام طبیعت»، «طبیعت خلاق» و «قوهٔ خلاقه کل» بازماند. از دیدگاه سوآمی «میمسیس» قطعاً مستلزم مشابهت است و این مشابهت به تعبیر او در لاتین «similitude» و در سانسکریت «sadrsya» خوانده می‌شود. نکتهٔ بسیار مهم این است که در این قاموس، منظور از مشابهت و بازنمایی، واقع‌نمایی(verisimilitude) نیست: «آنچه در سنت از مشابهت اراده می‌شود مثنی‌برداری یا روگرفت نیست بلکه تصویر مشابه و برابر با الگوی آن است. به دیگر سخن، نمادی طبیعی و «وافی به مقصود» از مدلول آن» (همان، ۵۱). سوآمی در شرح این معنا هنر را شمایل‌نگاری یا ساخت تمثال‌ها یا روگرفت‌هایی از سرمشق یا الگویی، خواه قابل‌دیدن (عرضه‌شده در بیرون) یا نادیدنی (نظاره‌شده در درون) می‌داند و به حضور همین معنا در فلسفهٔ هنر هندی با الفاظی چون «tadakarata»، «anukrti»، «pratikrti»، «pratimana» و «pratibima» اشاره می‌کند. در تمامی این آثار، اصل مشابهت (که در اینجا سوآمی علاوه بر واژهٔ « sadrsya از اصطلاح «sarupya» نیز برای بیان آن استفاده می‌کند) امر مطلوبی است اما

> مراد این نیست که برای آنکه این آثار اصل را به یاد نظاره‌گر آورند به مشابهت از همهٔ جهات نیاز است بلکه آنچه لازم است برابری (یا تناظر) «چه بودن» [تصویر] و «چگونه بودن» [اصل] یا تناظر صورت و نیروی آن صورت مثالی قدیم (کهن‌الگو) است. همین «برابری حقیقی» یا «بسندگی»، موجب صدق و زیبایی اثر است» (همان، ۷۶).

سوآمی با ارجاع به دو رسالهٔ افلاطون یعنی تیمائوس و قوانین، در پایان این نقطه‌نظر خویش و نیز بازگشت به معنای «سادرشیا» نشان می‌دهد که به اشتراک کامل مفهوم «سادرشیا» و «تقلید» حقیقی افلاطون اعتقاد دارد:

> در جای دیگر نشان داده‌ایم که سادرشیا به معنای توهم‌پذیری (یعنی اینکه تصویر چنان واقع‌نمایانه باشد که نظاره‌گر آن را واقعی بپندارد) نیست، بلکه مستلزم تناظری حقیقی است. از رسالهٔ تیمائوس افلاطون معلوم است که مراد او نیز از «برابری» و «مشابهت» قرابت حقیقی و مشابهت است و همین ویژگی موجب می‌شود که بتوان از تصویری، صورت مثالی قدیم (کهن‌الگوی) آن را «تفسیر» یا «استنباط» کرد» (همان، ۷۷).

بدین صورت، سوآمی از افلاطون در برابر منتقدان دفاع می‌کند، بدین قرار که بنیاد طرد شاعران و نقاشان طبیعت‌گرا توسط این فیلسوف بزرگ یونانی این است که اینان هیچ شناختی از واقعیت ندارند و صرفاً پدیدارهای اشیاء را می‌شناسند. «ایشان به تقلید از اصول آسمانی نمی‌پردازند، بلکه آثارشان تنها روگرفت‌هایی از روگرفت‌هاست» (همان، ۵۳).

همچنین سوآمی در مقالهٔ «Imitation, Expression, and Participation» دیگر بار با بیان صفاتی چون عالم‌گیر و قدیمی‌ترین، بر مفهوم مشابه محاکات در اندیشهٔ یونانی و هندی تأکید می‌کند و همچون آیردل جنکینز تفاوت مهمی میان نظریهٔ تقلید (Mimesis) و نظریهٔ بیان (Expression) که نظریه‌ای جدید در تبیین ماهیت هنر است قائل نمی‌شود جز اینکه نظریهٔ تقلید زادهٔ واقع‌نگری فلسفی (realism) و نظریهٔ بیان زادهٔ مکتب اصالت تسمیه (Nominalism) است. به‌عبارت دیگر بیانْ همان تقلید است و تفاوت آن‌ها صرفاً به دلیل رویکردهای فلسفی متفاوت به آن است تا اختلافی ذاتی. این نظر بیانگر این است که سوآمی به تفاوت ماهوی نظریه‌هایی چون بیان و تقلید معتقد نیست بلکه همراه با نظریهٔ مشارکت یا مساهمت (Participation)، هرسه را تعاریفی در هم تنیده و هماهنگ از هنر می‌داند (Swamy, 1997, 62). به‌عبارت دیگر، اگر حقیقت تقلید، تقلید از کهن‌الگوهای ازلی است بیان نیز روگرفتی از سرمشق‌های درون است. در این مقاله، تأکید سوآمی بر ویژگی‌هایی چون تناسب، تمثیل راستین و دلالت وافی بر مدلول مورد نظر، در تعریف «میمسیس» (یا محاکات) و معادل آن، «سادرشیا» است.

ج) فلوطین و میمسیس

فاصلهٔ تقریباً پانصد ساله میان افلاطون و جریان نیرومند نوافلاطونی و به‌ویژه فلوطین، تنقیح، تلطیف، تنویر و تعدیل آراء افلاطون را سبب شد؛ تلطیف و تنقیحی که عصارهٔ شریف آن در تاسوعات

فلوطین ظهور کرد. در این پنج سده اتفاقات مهم و عظیمی، جهان (و به‌ویژه منطقهٔ حساس بین آسیا و اروپا) را متحول کرده بود:

– فروپاشی اقتدار یونان و ظهور روم؛

– پیدایش حوزه‌های فکری مختلف و متفاوتی که گرچه به قوت و قدرت بزرگ‌مردان تاریخ فلسفهٔ یونان یعنی افلاطون و ارسطو نبود اما در ظهور ایده‌های جدید فلسفی نقشی به‌سزا داشت؛ همچون اپیکوریان، رواقیان، شکاکان، کلبیان و حوزه‌های فکری اسکندریه و رم؛

– و مهم‌تر، میلاد مسیح (ع) و ظهور نوعی جریان قدرتمندِ آخرت‌گرا، دنیاگریز و منجی‌باور.

این اتفاقات در حوزهٔ فلسفهٔ نوافلاطونی، دنیای ویژه‌ای از اندیشه، ایده، عقیده و تفکر را در ذهنِ بزرگ‌فیلسوف نوافلاطونی یعنی فلوطین پروراند. نگاهی گذرا حتی به عناوین رساله‌های فلوطین در *تاسوعات*، که توسط شاگردش فرفوریوس جمع‌آوری شد نشان از ظهور مشربی دارد که بنا به سنخیت معنوی قادر به تأثیرگذاری وسیعی در الهیات مسیحی (از طریق آگوستین) و حتی فلسفهٔ اسلامی بود (در گرایش به عقیدهٔ فیض میان داعیان اسماعیلی و نیز اخوان‌الصفا که کاملاً نوافلاطونی است و نیز تأثیر او بر اندیشهٔ حکمای دیگر مسلمان چون ابن‌سینا و شیخ‌اشراق، البته با توجه به این لطیفهٔ تاریخی که مسلمین قرن‌ها *اثولوجیا* (یا *معرفة‌الربوبیه*) را از آن ارسطو می‌دانستند).

فلوطین که به تعبیر یاسپرس پدر همهٔ انواع عرفان اندیشه‌ورز بود (یاسپرس، ۱۳۶۳، ۱۴۳) و از دیدگاه مورخان فلسفه، نوعی مدیر و رهبر روحانی (کاپلستون، ۱۳۶۷، ۵۴۳) خدا را وجودی کاملاً و مطلقاً متعالی و ورای هر فکر و وجودی می‌دانست که غیرقابل درک و ذاتاً توصیف‌ناپذیر است: «درباره‌اش سخنی نیست (ناگفتنی است) که درباره‌اش دانشی نیست (نادانستنی است)، آنکه گفته می‌شود در فراسوی جواهر است» (فلوطین، ۱۳۶۶، ۵۳۵). همانند این کلام بلند *اوپانیشاد اپنکهت شیت استر*:

> و آن آفریدگار بزرگ بی‌نهایت و در هر صورتی، موافق آن صورت گرفته است و در آن پنهان است و محیط کل عالم است ... و با آنکه دست و پا ندارد گیرنده و رونده است. چشم ندارد و بیننده است. گوش ندارد و شنونده است ـ او دانندهٔ همه دانستنی‌هاست و هیچ چیز دانندهٔ او نیست و او در همه‌جا پر است و اصل همه است... و او بر همه محیطی محیط است و از هر لطیفی لطیف‌تر است... ذاتی که یگانه است و بی‌رنگ است به اقسام قدرت‌های خود رنگ‌های گوناگون ظاهر کرده است و آنچه ظاهر کرده است همه را آخر در خود محو کرده، باز از خود ظاهر می‌کند (داراشکوه، ۱۳۸۱، ۲۰۲-۲۰۴).

چنین دیدگاه مشترک و همانندی، ایده‌های نظری واحدی در مسأله هنر و زیبایی برانگیخت که مورد توجه کامل کوماراسوآمی قرار گرفت و در آثار متعددش ظهور یافت. بررسی تطبیقی نظریهٔ

«سادرشیا» و «میمسیس» (به روایت فلوطین) از جمله آن‌هاست. از «سادرشیا» به‌اختصار سخن گفتیم. اینک تبیین و تأمل در «میمسیس» وجوه مشترک این دو را نمایان می‌کند.

فلوطین همچون استاد معنوی خود، به نظریهٔ میمسیس معتقد بود. اما نقطه نظر او با افلاطون تفاوتی اساسی داشت. وی همان گامی را برداشت که در سؤال افرادی چون رنه ولک نهفته است؛ گامی که افلاطون نمی‌خواست بردارد یا اگر برداشت، دیده نشد؛ گام پرکردن فاصله میان تصویر و مُثل.

چنانکه در سطور فوق ذکر کردیم، برای برخی این سؤال بسیار مهم وجود داشت که «چرا افلاطون با آنکه در تبیین رابطهٔ پیچیده و غامض «صیرورت» و «وجود» و «جزء» با «مثال» به نظریهٔ تقلید رو می‌آورد و از آن برای تشریح رابطهٔ جهان هستی با عالم مُثُل مدد می‌جوید، مایل نیست فاصلهٔ کوتاه خود با این ایده را بپماید که هنرهای تجسمی و شعر چیزی جز تجسد حسی امر آرمانی در این قوالب نیستند؟». این فاصله توسط نوافلاطونیان و به‌ویژه فلوطین پیموده شد و هنر تقلید صور آسمانی به شمار آمد. فلوطین در رسالهٔ هشتم از انئاد پنجم، با عنوان «زیبایی معقول» به ذکر این سؤال پرداخت که «چگونه آدمی می‌تواند به نظارهٔ کیهان معقول نایل آید؟». وی با تمایز میان دو قطعه سنگ که یکی از آن‌ها خام و فاقد صورتی هنرمندانه است و دیگری که به‌واسطهٔ مهارت هنرمند به صورت فرشته یا انسانی زیبا درآمده است، زیبایی منظور در اثر هنری را نه به‌واسطهٔ سنگ، بلکه صورتی می‌داند که از نفس و جان هنرمند برآمده و در سنگی خام جلوه کرده است: «این صورت در ماده نبود بلکه پیشتر از آنکه با سنگ پیوند بیابد در هنرمند بود نه برای آنکه هنرمند چشم و دست داشت بلکه برای آنکه از هنر بهره‌ور بود» (فلوطین، ۱۳۶۶، ۵۳۵).

فلوطین معتقد است زیبایی مکنون در ذات هنر (که هنرمند به‌وسیلهٔ آن، اثر هنری زیبا خلق می‌کند) برتر و عالی‌تر از زیبایی سنگ است. زیرا ایدهٔ هنر در جای خود مانده و به سنگ نمی‌رسد اما فروغی از آنکه لاجرم فروتر از آن ایده است به سنگ می‌رسد. این نیز چون به سنگ رسید بدان نابی‌ای که هنر خواهان آن است، متحد با سنگ نمی‌شود بلکه این پیوند تاحدودی رخ می‌دهد؛ حدی که بستگی کامل به توان و آمادگی سنگ برای پیروی از هنر و فرمان آن دارد.

فلوطین هنر را قادر به آفرینش کیفیتی می‌داند که بازتاب خود آن (هنر) است. هنر به یاری مفهومی صورت‌بخش، اثری پدید می‌آورد و آن را از نو می‌سازد. این توانایی در ذاتْ خود مؤید و مُثبِت این معناست که هنر حاوی زیبایی بزرگ‌تر و حقیقی‌تری است که به اشیاء بیرونی عطا می‌کند. در اینجا فلوطین به بیان تقلیل ذات وجود در نزول از ساحت معنا به ماده می‌پردازد که اصل اصیل اندیشهٔ فلسفی افلاطون و نوافلاطونیان است. با این نزول، وجود، به ورطهٔ مراتب فرو می‌افتد و بنا به بُعد از حقیقت، نازل و ناقص می‌شود. بنابراین «زیبایی به همان نسبت که از خود بیرون می‌رود و به ماده گسترده می‌شود ضعیف‌تر از آن زیبایی می‌شود که در «واحد» ساکن و ثابت است»

(همان). فلوطین با این تأویل که صور هنری منبعث از «واحد» یا همان عقل فعال ازلی هستند (همچون نظریهٔ سادرشیا) مستند به اصل عقلی لزوم ذاتی شرافت مؤثر بر متأثر، جهان متکثر را متأثر از حقیقت واحد مؤثری می‌داند که خالق عالم است. از دیدگاه وی، هرچه در جهان محسوس وجود دارد آفریدهٔ چیزهایی است که در جهانِ معقول‌اند. بنابراین، چرا باید هنر را که تصویری محسوس از حقایق عالم معقول و به تعبیری بازتاب زیبایی‌های آن عالم است، مردود شماریم و تحقیر کنیم؟

این آشکارترین نقد فلوطین به استاد معنوی خویش، افلاطون است:

> اگر کسی هنر را بدین جهت که از آفرینش طبیعت تقلید می‌کند به دیدهٔ تحقیر بنگرد باید به او گفت طبیعت نیز از دیگری تقلید می‌کند. از این گذشته هنرها از عین پدیده‌های طبیعی تقلید نمی‌کنند بلکه به سوی صور معقول که طبیعت از آن‌ها برمی‌آید صعود می‌کنند و آثار خود را به تقلید از آن‌ها پدید می‌آورند. به‌علاوه، هنرمندان بسی چیزها را خود می‌آفرینند و آنجا که سرمشق نقصی دارد آن نقص را از میان برمی‌دارند زیرا خود مالک زیبایی‌اند. فیدیاس پیکرهٔ زئوس را از روی سرمشقی نساخته بلکه آن را به همان صورتی پدید آورده است که اگر زئوس به جهان ما فرود می‌آمد به دیدهٔ ما نمایان می‌گردید (همان، ۷۵۷).

در این کلام نسبت میان خلاقیت هنر هنرمند با عوالم روحانیِ فراتر از خویش بسیار روشن است؛ نسبتی که در حکمت هنر هند نیز میان هنرمند هندی با صور فرشتگان مثالی در نظریهٔ «سادرشیا» وجود دارد.

د) تهذیب اخلاقی؛ آفرینش هنری

اما نکته‌ای در تطبیق تأویلی این دو رأی، یعنی میمسیس یونانی و سادرشیای هندی وجود دارد که عدم تبیین آن، بنیاد فرضیهٔ این مقاله را سست می‌کند و آن، حضور یا عدم حضور مناسک و مسالک روحانی است که در نظریهٔ سادرشیا بر آن تأکیدی فراوان وجود دارد. از منظر حکمت هنر هندو، عبادت، ذکر و مراقبه، دوری از رذائل و مراقبت بر انجام فضائل از ارکان طریقت معنوی خلق آثار هنری هستند. هنرمند تا به ساحت تزکیه نرسد قادر به خلق و آفرینش اثر نیست. آیا در نظریهٔ فلوطین نیز چنین مبانی و معانی‌ای وجود دارد؟

تأمل در آثار فلوطین از جمله رسالهٔ ششم از انئاد اول با عنوان «دربارهٔ زیبایی» این معنا را نشان می‌دهد. فلوطین در این رساله به‌دنبال کشف نوعی زیبایی است که والاتر از زیبایی‌های حسی قرار دارد. وی نظریه‌های زیبایی (چون نظریهٔ تناسب) را تحلیل می‌کند لکن زیبایی را نه از ساختار متناسب و نظام‌مند اثر هنری، که متأثر از صوری خدایی می‌داند که در اثر متجلی می‌شوند:

«بدین‌سان جسم زیبا از طریق بهره‌یابی از نیروی صورت‌بخشی که از صور خدایی می‌آید وجود پیدا می‌کند» (همان، ۱۱۴).

سیر سخن او در این رساله سیر از زیبایی محسوس به زیبایی معقول است؛ زیبایی‌ای که در خردمندی، دانایی، جوانمردی، شجاعت، عدالت، وقار و مهمتر از همه و بل بر فراز همهٔ آن‌ها، شکوه و جلال عقل خدایی متجلی می‌شود. از دید این حکیم متأله و فرزانهٔ یونانی که او را یک مسیحی تمام‌عیار اما ناآشنای با عیسی می‌دانند (و بسیار مؤثر بر آگوستینوس – بزرگترین متکلم جهان مسیحی) چون فضیلت دانایی در انسان آغاز به درخشیدن کند روح را از جهان زمینی به جهانی برتر و والاتر سیر می‌دهد. این روح پاک سرچشمهٔ ایده و خرد ناب می‌شود، از تن رهایی می‌گزیند و به سوی عقل صعود می‌کند. در این ساحت، عقل و هرچه از او فیضان می‌یابد زیبایی اصیل روح است نه زیبایی ناشی از امور بیگانه: «و بدین جهت است که می‌گویند روحی که نیک و زیبا شود همانند خدا می‌گردد زیرا خدا منشأ بهتر و زیباتر هستی و به‌عبارت بهتر منشأ خود هستی یعنی زیبایی است» (همان).

لکن این مسیر همچون مسیر سالکِ «سادرشیا» الزاماتی دارد. بند هفت رسالهٔ ششم انئاد اول ذکر این الزامات است: برون‌ساختن جامه‌های عاریتی که روح هنگام نزول به تن کرده است. این عاریت‌ها حجاب رؤیت روح هستند و ناگزیر هر که آرزومند وصال «نیک» است باید «روح خود را از همهٔ چیزهای بیگانه از الوهیت دور سازد و تنها و فارغ از آلایش، آن «واحد» را که تنها و پاک و ناب است و همه‌چیز از اوست و همه‌چیز روی در او دارد و همه‌چیز در او می‌زید و می‌اندیشد و همو علت زندگی و عقل و هستی است، بنگرد» (همان، ۱۱).

فلوطین در این مسیر مطلقاً پیرو اصل تهذیب و پالایش رذایل از روح است. مثال هنری او در این ساحت بسیار زیبا و قابل توجه است. وی با طرح این سؤال که «زیبایی روح را چگونه می‌توان دید؟» مخاطب را به خودیابی و بازگشت به خویشتنِ خویش فرا می‌خواند و با تمثیل کار پیکرتراش که با زدودن اضافات سبب ظهور یک صورت زیبا در سنگ می‌شود مخاطب خویش را بدین می‌خواند که با تذهیب و تزکیه، درخشش روشناییِ خدایی فضیلت در خود را موجب شود. غایت این فضیلت، یگانگی با خویش، دفع هرگونه حجاب و استطاعت بر درک و دیدار زیبایی کامل و راستین است؛ درک و دیداری که لازمه‌اش، چشمی پاک و همانند شدن با حقیقت است: «از این‌رو کسی که می‌خواهد نیکی و زیبایی را ببیند نخست خود باید همانند خدا گردد و نیک و زیبا شود». تنها در این صورت است که

> انسان هنگام صعود، نخست به عقل می‌رسد و ایده‌های زیبا را می‌نگرد و به خود می‌گوید که زیبایی، همان ایده‌هاست: زیرا زیبایی همه‌چیز از ایده‌هاست از طریق تأثیر نیروی آفرینش عقل. پس آنچه را برتر از عقل است، «خود نیک» می‌نامیم و چون زیبایی از نیک فیضان می‌یابد، پس نیک، زیبایی اصلی و نخستین است» (فلوطین، ۱۳۶۶، ۱۱۸).

«پرمانا» یا همان تناسب مطلوب نیز که از نسبت ذاتی میان جهان محسوس و معقول حاصل می‌شود در ایده و اندیشهٔ فلوطین نیز حضور دارد. وی در رسالهٔ پنجم از انئاد دوم سؤالی چنین را مطرح می‌کند: «آیا هنرها و موضوع‌های هنری نیز در جهان بالا هست؟». وی هنرهایی چون نقاشی، پیکره‌سازی و رقص را هنرهایی مبتنی بر جهان فرودین دانسته که از حرکات و اشکال جهان محسوس تقلید می‌کنند و بنابراین نمی‌توانند متعلق به جهان بالا باشند مگر آنکه از طریق استعداد خاص انسان‌ها، انسان به همانندی تناسب حاکم بر عالم محسوس با تناسب حاضر در عالم معقول پی برد؛ همچون موسیقی که تمثیلی است از آن موسیقی که در جهان معقول با وزن و آهنگ معقول پیوسته است. از دیدگاه فلوطین، هنرهایی چون معماری و نجاری نیز از آن حیث که در آثار خود، تناسب به کار می‌برند اصل خود را در آن جهان دارند (همان، ۱۲۱). بنابراین، میان تمثیل یک حقیقت با اصل آن در جهان بالا تمایزی نیست. بنا به اصل تناسب، محسوس، ظهور امر معقول است در صورت محسوس. یعنی همان «پرمانه».

نتیجهٔ نهایی

پس این معنا سبب شگفتی نیست که اندیشمندی چون کومارا سوآمی، این حکیم شرقی‌تبارِ تعلیم‌دیده در غرب که روحی سرشار از لطایف شرقی و به‌ویژه اوپانیشادی دارد، در تفسیر و تأویل بنیان‌های حکمی هنر هند از نوافلاطونیان بهره‌های بسیار برد و بخشی از کتاب مهم خود، فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی، را با نقل قولی از هرمتیکا (متن مقدس پیروان هرمس) و تأکید بر نقش نوافلاطونی‌ها بیاراید: «فرزندم، در این خطوط، من شباهت‌های خداوند را در حد امکان ترسیم کرده‌ام و اگر تو با چشم دل در این شباهت‌ها بنگری... منظره‌ای را که در پیش چشمت داری، تو را به راهی که برایت مقدر شده هدایت خواهد کرد» و سپس نتیجه بگیرد که «این دیدگاه مسیحی از فلسفهٔ نوافلاطونی به ارث رسیده است» (سوآمی، ۱۳۸۶، ۹۷) و پس از بیان چگونگی تأثیر نوافلاطونیان بر فرهنگ مسیحی از آگوستین چنین نقل قول کند: «اما آنگاه که مقصد رسید دیگر نیازی به شریعت و ابزار و آلات طی طریقت نیست» و سپس همانندی معنوی الهیات مسیحی و شرقی را نتیجه بگیرد:

> الهیات مسیحی و شرقی هر دو ابزارهایی برای نیل به مقصود هستند و نباید با خود مقصود خلط شوند. هر دو حکمت دینی در عملکرد خود شیوه‌هایی دوگانه دارند؛ شیوهٔ تأیید و شیوهٔ تکذیب. با حمد و ثنا شیوهٔ تأیید را در پیش می‌گیرند و با انکار هر یک از توصیفاتی که او را محدود می‌کند به شیوهٔ تکذیب رو می‌آورند، زیرا خداوند هرگز آن چیزی که مردم در اینجا نیایش می‌کنند نیست (سوآمی، ۱۳۸۶، ۹۹)؛

تأیید این معانی با استناد به ذکر آیتی از آیات میتری اوپانیشادها است که سوآمی آن را چنین نقل می‌کند:

> انسان باید در این وجوه [صفات] اندیشه کند، آن‌ها را بستاید و سپس آن‌ها را انکار نماید، چرا که با این شیوه سلوک انسان از یک مرتبهٔ وجودی والا به مرتبهٔ وجودی والاتری از وجود ارتقا می‌یابد. اما هنگامی که همهٔ این اشکال تحلیل رفتند [و ناپدید گشتند] آنگاه شخص به مرتبهٔ اتحاد با آن فرد یگانه می‌رسد» (همان، ۱۰۰).

نتیجهٔ نهایی این است که بر پایهٔ نکته‌های فوق‌الذکر و نیز مطالعهٔ دقیق آثار کوماراسوآمی (که بر حکمت هنر شرقی و فلسفهٔ هنر یونانی اشراف دارد) و همچنین بررسی تطبیقی متون حکمی هند و نقطه نظرات خاص افلاطون و به‌ویژه فلوطین می‌توان گفت در اصولی چون منشأ آثار هنری و نیز آداب معنوی خلق این آثار در هر دو تمدن اشتراکاتی وجود دارد و به یک عبارت، نظریهٔ میمسیس به روایت فلوطین بازخوانی یونانی سادرشیای هندی است. در هر دو نظریه، منشأ هنر صور آسمانی است (البته مفهوم این آسمان در هر دو تمدن کاملا یکسان نیست). می‌توان گفت هنرمند بیش از آنکه یک صنعتگر ماهر باشد، عابدی متنسک و متعبد به ریاضات و اعمالی عبادی است تا با قلبی آیینه‌گون دل را پذیرای صور آسمانی کند. در هر دو نظریه، هنر تقلید است لکن نه به معنای نازلی که در عرف رواج دارد بلکه تقلید از ردپای فرشتگان و ملائکهٔ آسمان که در تعبیر هندی «دواتا» خوانده می‌شود و در تعبیر فلوطینی «صور معقول». البته تلقی واحدی از ماهیت این صور یا آن فرشتگان وجود ندارد که خود بحث دیگری است و قطعاً نافی بحث اصلی این مقاله که بررسی تطبیقی دو نظریهٔ سادرشیا و میمسیس است، نیست. در اندیشهٔ یونانی، مُثُل افلاطونی مجرد از عالم ماده‌اند لکن در حکمت هندی این صور در شرایطی خاص قابل درک و کارکردی‌اند:

> مفهوم پرمانه، وجود مُثُل یا سرمشق‌های متعالی را ایجاب می‌کند که شاید در نظر اول شبیه به مُثُل افلاطونی و سنت اروپایی منشعب از آن پنداشته شود. حال آنکه مثُل افلاطونی نمونه‌های والای هستی‌اند که بیرون از جهانِ مشروط و مقید هستند و وجودات مطلقی شمرده می‌شوند که در پدیدارها تجلی می‌یابند. ولی انواع متعالی در فلسفهٔ هند دارای فعالیت مدرکانه یا خاصیت کارکردی‌اند که فقط در قلمرو جهانی محتمل‌الوقوع و مشروط به شروطی خاص قابل درک‌اند (سوآمی، ۱۳۸۴، ۲۹).

پی‌نوشت‌ها

۱. تفصیل و اثبات این معنا در فصل «وحدت وجود در فلسفهٔ یونان» در کتاب مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی مورد بحث قرار گرفته است.

2. The Influence of Greek on Indian Art, by Ananda K .Coomaraswamy, Studies in cooperative religion, Vol. 8, No, 1 (Winter, 1974).

۳. گرچه جهان اساطیری یونان مخالفان و منتقدانی جدی نیز میان فلاسفه دارد اما دست‌کم در اندیشهٔ فیثاغوریان و افلاطون این نقد همراه با احترام و حتی تلویحاً نوعی اقبال و پذیرش است. به‌عنوان مثال، نسبتی که میان آپولون و فیثاغورث ایجاد می‌شود و نیز محبوبیت چنگ نزد او متأثر از جایگاه آسمانی آن قابل توجه است (ر. ک. به: فیثاغورث، اثر پیتر گورمن). در مورد افلاطون این جملهٔ او در رسالهٔ ایون به نقل از وی (ایون) بسیار روشنگر است: «ولی در مقابل گمان می‌کنم امروز در تفسیر اشعار هومر از همهٔ راویان برترم چنانکه مترودوروس اهل لامپساکوس و استسیمبروتوس اهل ثاسوس و گلاوکن و دیگر راویانی که تاکنون آمده و رفته‌اند نتوانسته‌اند آن همه اندیشه‌ها و معانی بلندی را که من در اشعار هومر بیان می‌کنم، به زبان آورند» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۵۷۲). در همین رساله (آیون) افلاطون اشعار هومر را زادهٔ الهام الهی می‌داند و در رسالهٔ تیمائوس رویکردی اسطوره‌ای دارد. رجوع به آثار افلاطون حس همراه با احترام او را به جهان اساطیری نشان می‌دهد و حتی چنانکه می‌دانیم وی در مواردی منتقد هومر و هزیود نیز هست که چرا ناپاکی‌ها را به خدایان نسبت می‌دهد.

۴. به‌عنوان مثال، کوماراسوآمی درکتاب «The Traditional Doctrine Of Art» مقالهٔ «Athena & Hephaistos» مفهوم «میمسیس» را با جایگاه و کارکرد اسطوره‌ای آتنا (نماد خرد) و هفایستوس (نماد مهارت) تبیین و تحلیل می‌کند (ر. ک. به: « The Traditional Doctrine Of Art. Pp. 19-21»).

۵. ارسطو گرچه عالم مُثُل افلاطون را باور نداشت لکن در تحلیل خود از جهان، از جنبانندهای ناجنیده‌ای سخن گفت که بنیاد حرکت آن‌ها ذاتشان بود. این معنا وی را به جهان مُثُلی افلاطون نزدیک می‌کرد (ر. ک. به: تفسیر مابعدالطبیعه، ابن‌رشد، ج ۳، تهران: حکمت، ۱۳۷۳، صص ۱۶۴۷-۱۶۴۰).

۶. مایا. دربارهٔ مایا رجوع کنید به مقالهٔ «مایا تخیل هنری خدا»، اثر نگارنده، حکمت، هنر و زیبایی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چاپ دوم، ۱۳۸۶.

7. Thus both pramana and sadrsya cardinal principle of art in the Indian traditional. See: The Advaita of Art. Harsha v. Deheja, motilal Bana.

8. If we understood sadrsya then to mean "illusion" or "realism", "verisimilitude" of any crude or native sort, we should be contradicting all that we know of the oriental conceptions of art.

۹. مکاتب هندی به دو دستهٔ «Astik» و «Nastik» تقسیم می‌شوند. مکاتب آستیک مکاتب «ودا–محور» و قائل به قداست وداها به‌ویژه ریگ‌ودا هستند که عبارتند از: سامکهیا، یوگا، ویشیشیکا، نیایا، پوروا میمانسا، ودانتا؛ و مکاتب ناستیک که حجیت وداها را باور ندارند عبارتند از: بودیزم، جینیزم و چارواکا.

۱۰. این اصطلاح بنیادی در حکمت هندو به‌ویژه مکتب یوگا، در چین تبدیل به «Chan» و در ژاپن تبدیل به «Zen» شد (ر. ک. به: مقالهٔ «Asiatic Art» در کتاب « The Traditional Doctrine Of Art. P. 13»).

۱۱. پوراناهای هجده‌گانه از مهمترین آثار دورهٔ حماسی هند هستند. این کتب شامل قصص و افسانه‌های شیرینی در مورد خدایان و اساطیر هندی‌اند. پورانای نیلوفر از این مجموعه در کتاب اسرار مکنون یک گل، اثر نگارنده، ترجمه و درج شده است.

منابع

ابن‌رشد. (۱۳۷۳). ***تفسیر مابعدالطبیعه***، تهران: نشر حکمت.

افلاطون. (۱۳۸۰). ***مجموعهٔ آثار افلاطون***، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، چاپ سوم، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

بلخاری، حسن. (۱۳۸۶). ***حکمت، هنر، زیبایی***، چاپ دوم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

ـــــــــــ (۱۳۸۸). ***مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*** (دورهٔ کامل)، چاپ دوم، تهران: نشر سورهٔ مهر.

ـــــــــــ (۱۳۸۸). ***اسرار مکنون یک گل(تجلی نیلوفر در هنر و معماری شرق)***، چاپ دوم، تهران: نشر فرهنگستان هنر و حُسن افرا.

جلالی‌نایینی، سید محمدرضا. (۱۳۷۵). ***فرهنگ سنسکریت ـ فارسی***، دورهٔ دو جلدی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

رادا کریشنان، سروپالی. (۱۳۸۲). ***تاریخ فلسفه شرق و غرب***، ترجمهٔ خسرو جهانداری، دورهٔ دو جلدی، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ریخته‌گران، محمد رضا. (۱۳۸۵). ***هنر و زیبایی‌شناسی در شرق آسیا***، تهران: نشر فرهنگستان هنر.

داراشکوه، محمد. (۱۳۸۱). ***سر اکبر(اوپانیشاد)***، حواشی و تعلیقات: دکتر تاراچند و دکتر جلالی‌نائینی، چاپ چهارم، تهران: نشر انتشارات علمی.

فلوطین. (۱۳۶۶). ***دورهٔ آثار فلوطین***، ترجمه محمدحسن لطفی، چاپ اول، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

کاپلستون، فردریک. (۱۳۶۷). ***تاریخ فلسفه***، ترجمهٔ گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: سروش.
کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۶). ***فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی***، ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، تهران: فرهنگستان هنر.
ـــــــــــ (۱۳۸۹). ***هنر و نمادگرایی سنتی***، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
ـــــــــــ (۱۳۸۴). ***استحالهٔ طبیعت در هنر، آناندا کوماراسوامی***، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
ناس، جان. (۱۳۷۰). ***تاریخ جامع ادیان***، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، چاپ پنجم، تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.
یاسپرس، کارل. (۱۳۶۳). **فلوطین**، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: شرکت انتشارات خوارزمی.

The Holy Puranas. (1994). Delhi: B. R. Publishing Corporation.
Coomaraswamy, Ananda. (1999). ***The Dance of SHIVA***, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.
——— . (1997). ***The Door in the Sky***, New Jersey: Princeton University Princeton.
——— . (1933). "Reactions to Art in India", in ***Journal of American Oriental Society***, vol. 52.
——— . (1977). ***The Traditional Doctrine of Art***, Golgonooza press.
——— . (1974). "The Influence of Greek on Indian Art", in ***Studies in Cooperative Religion***, vol. 8, no. 1.
Dehejia, V. Harsha. (1996). ***The Advaita of Art***, Motilal Banarsidass Pub.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی