

کتاب «مبانی هنر و نمادگرایی شرقی»

(ترجمه صفحات ۳ تا ۲۸)

بخش اول: هنر شرقی

مقدمه ای بر هنر هندو، بودایی و تائوئی^۱

ترجمه: فاطمه تکلوی

هنگامی که مورخان هنر، گزاره «هنر مقدس» را برای هر اثری با فحوا و مضامین مذهبی بکار می‌برند، از این مسئله غافل هستند که هنر اساساً فرم به حساب می‌آید. صرفاً به این دلیل که موضوعات هنر از یک حقیقت معنوی سرچشمه می‌گیرند، نمی‌توان یک هنر را «مقدس» قلمداد کرد؛ بلکه لازم است زبان صوری آن نیز شاهد و موید همان اصل و خاستگاه باشد. در باب هنر مذهبی نظیر هنر رنسانس یا دوره باروک، که سبک و اسلوب آن به هیچ صورتی با هنر غیرمذهبی^۲ آن دوره متباین نیست نیز چنین است؛ حتی موضوعاتی که فرم و شیوه ادبی آن برگرفته از مذهب است و یا احساسات مومنانه‌ای که در موارد مقتضی به آن راه می‌یابد، و حتی اصالت و فخامت طبیعی که گاه در آن تجلی می‌یابد، دلیل کافی و وافی برای اعطای وجهه مقدس به آن نیست. هیچ هنری مستحق چنین عنوانی نیست مگر آنکه نمود و جلوه صوری آن قادر به بازتاب نظرگاه معنوی یک مذهب خاص باشد.

هر فرمی، محمل کیفیتی خاص از هستی است. ممکن است مضمون مذهبی یک اثر هنری، به اجبار به آن تحمیل شده و ربطی با «زبان» صوری آن نداشته باشد، همانطور که هنر مسیحی زمان رنسانس شاهد گویای آن است؛ از اینرو بی‌گمان آثار هنری غیردینی حاوی درونمایه و مضمونی مقدس، وجود دارند، اما هیچ اثر هنری مقدسی که صورت و قالب غیرمذهبی داشته باشد، وجود ندارد، چرا که بین صورت و معنا تناظر متقن و دقیقی وجود دارد. یک بینش معنوی اساساً زبان صوری خاصی برای بیان خود دارد؛ در فقدان چنین زبانی، اگر هنر به اصطلاح مقدس، صورت خود را از نوعی هنر غیردینی اقتباس نماید، می‌تواند دلیل بر فقدان بینشی معنوی نسبت به پدیده‌ها باشد.

^۱ یادداشت ویراستار: از مقدمه‌ای بر هنر مقدس در شرق و غرب (Bloomington, IN: World Wisdom Books/Louisville, KY: Fons Vitae, 2002).

^۲ profane



آوالو کیشوارا، بودیساتوای رحمت، نیال، قرن دوازدهم

تلاش برای توجیه «سبک پروتایی»³ یک هنر مذهبی یا خصلت مبهم و مغلق آن بر مبنای جهان‌شمولی جزم‌اندیشی یا رهایی روح، بی‌نتیجه است. این فرض که معنویت به خودی خود مستقل از صور است، هرگز بدان معنا نیست که چنین تفکری می‌تواند توسط هر نوع فرمی بیان و منتقل گردد. فرم از طریق ذات کیفی خود، از مرتبت و منزلتی در نظام محسوس برخوردار است که با حقیقت در نظام عقلانی⁴ تناظر دارد؛ و عبارت یونانی «ایدوس»⁵ نیز همین معنا را تبیین می‌کند. همانگونه که یک قالب ذهنی همانند عقیده یا آموزه‌ای قادر است بازتابی کافی، هر چند محدود از یک حقیقت الهی باشد، یک فرم محسوس نیز می‌تواند حقیقت یا واقعیتی را نشان دهد که هم از سطح صور محسوس و هم از صحن و ساحت تفکر استعلا می‌یابد.

³ Protean style

⁴ intellectual order

⁵ eidos

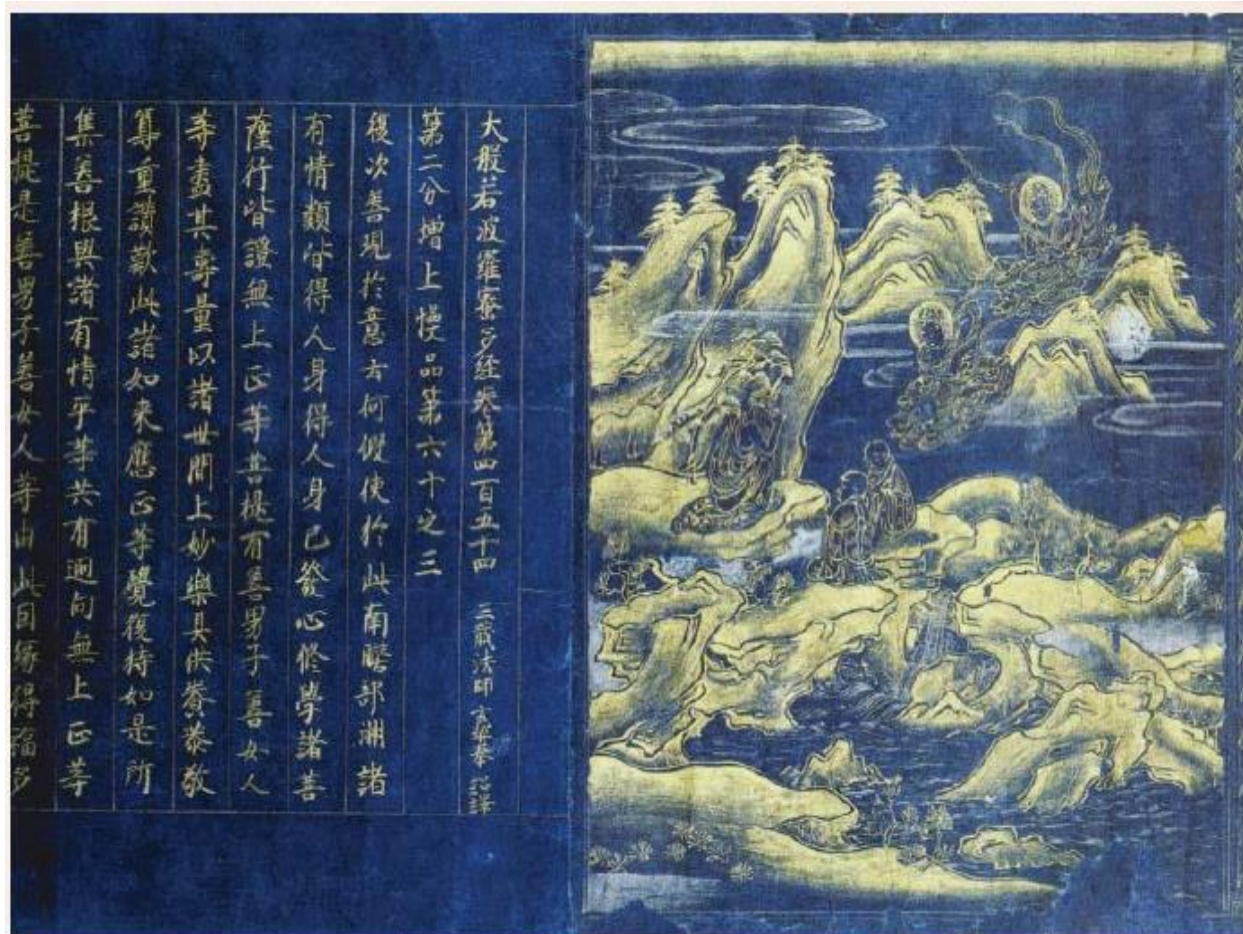


شیشه شراب برنزی با طراحی ازدها، چین، سلسله شانگ، ۱۵۲۳-۱۰۲۸ قبل از میلاد مسیح

بنابراین هر هنر مقدس مبتنی بر علم صورت‌ها یا به عبارت دیگر مبتنی بر نمادپردازی ذاتی فرم‌ها است. باید به خاطر داشت که یک نماد صرفاً یک نشانه متعارف محسوب نمی‌شود. بلکه مجلای ظهور کهن‌الگوی خود از طریق قانون هستی‌شناسانه معینی است؛ همانگونه که کوماراسوامی^۶ به تفتن دریافته است یک نماد آن حالت خاصی است که به آن بیانگری می‌بخشد. به همین دلیل خاص، نمادپردازی سنتی هرگز عاری از زیبایی نبوده است: مطابق دیدگاه معنوی کلی، زیبایی یک شی، چیزی جز نامستوری ستر وجودی (برگشودگی) آن نخواهد بود؛ هنری که شایسته این نام باشد، زیباست، زیرا حقیقت دارد.

این موضوع نه ممکن و نه سودبخش است که هر هنرمند یا صنعت‌گری که به هنر مقدس اشتغال دارد، لزوماً نسبت به قانون الهی که در صورت‌ها جاری و ساری است، آگاهی و اشراف داشته باشد؛ او تنها برخی وجوه یا کاربردهای آن را که در محدوده مقررات حرفه او پیش می‌آیند، می‌شناسد؛ این قواعد او را قادر می‌سازد تا نمادی را نمود بخشد، جام مقدسی را ترسیم نماید، یا خوشنویسی را مطابق معیار معتبر مذهبی بکار گیرد، بی‌آنکه لازم باشد اهمیت غایی نمادهایی را که با آنها سر و کار دارد، دریابد. این سنت است که مدل‌های مقدس و قوانین کار را انتقال می‌دهد و با این سبک و سیاق، اعتبار معنوی فرم‌ها را تضمین می‌کند. سنت در درون خود قوه‌ای نهان دارد که با کل تمدن در ارتباط است و حتی هنرها و صنایعی را منزلت و تعین می‌بخشد که در غایات اصلی خود هیچ ویژگی خاص مقدسی ندارند، این قوه است که سبک و اسلوب یک تمدن سنتی را خلق می‌کند؛ سبکی که هرگز از بیرون قابل تقلید نیست، بی‌هیچ سختی و صعوبتی، در حالتی نیمه‌جان، با قوای روحی که آن را جاودانه می‌کند، ماندگار می‌شود، نه با هیچ چیز دیگر.

⁶ Coomaraswamy



دیباچه مصور از Mahaprajnaparamita Sutra، ژاپن، دوره هیان، اواخر قرن دوازدهم

یکی از پیش‌داوری‌های صلب و انعطاف‌ناپذیر معمول امروزی، مقابله با قواعد غیرشخصی و عینی یک هنر، از ترس سرکوب و فرو- نشانیدن نبوغ خلاق توسط قواعد مذکور است. در حقیقت، هیچ اثری نیست که سنتی و به تبع آن «محدود» به اصولی تغییرناپذیر باشد که فاقد بیانی معقول نسبت به نزهت و بهجت خلاقانه روحی خاص باشد، حال آنکه فردگرایی امروزی، به غیر از چند اثر استثنایی که آن‌ها هم در روح و معنا باروری ندارند، تمامی زشتی‌های بی‌پایان و یاس‌آور نقش‌هایی را که در «زندگی عادی و مادی» زمانه‌ی ما رسوخ کرده‌اند، بوجود آورده است.



پرستش اوما شیوا، مینیاتور هندی، قرن ۱۸

آنچه اساساً مایه خشنودی و رضامندی است، آگاهی و اشراف به این امر است که هر کاری که انسان انجام می‌دهد حاوی معنا و مفهومی ابدی است؛ اما در عصر حاضر، چه کسی می‌تواند تمدنی را متصور شود که در آن همه مظاهر حیاتی «در نمودی الهی» به جلوه درآمده باشند؟^۷ در یک جامعه خدامحور، جزئی‌ترین افعال و کنش‌ها از این روزی آسمانی برخوردار است. سخنان یک آوازخوان دوره‌گرد که نگارنده آن را در مراکش شنیده، در اینجا ارزش بازگویی دارد. از خواننده پرسیده بودم که چرا آن ساز کوچک عربی او که همراه با آن نقالی می‌کرد فقط دو رشته سیم دارد. وی پاسخ داد: «افزودن رشته سومی به این ساز، نخستین گام به سوی بدعت‌گذاری خواهد بود. هنگامی که خداوند روح انسان را آفرید، آن روح نمی‌خواست وارد کالبد شود و همچون پرنده‌ای به گرد قفس خود می‌گردید. سپس خداوند به فرشتگان فرمان داد که دو تار را که نر و ماده نامیده می‌شوند بنوازند، و روح، با این پندار که آن ترنم در تن نهفته است، وارد آن شد و در قید آن باقی ماند. به همین دلیل، دو تار که همیشه مذکر و مؤنث نام دارند، برای انتقال روح از بدن کفایت می‌کند».

^۷ آسکلپیوس، آیا نمی‌دانید که مصر تصویر بهشت است و این تصویر زیر تمام احکام آسمانی قرار دارد؟ (هرمس تریسمگیستس، از ترجمه فرانسوی ال. منارد).

این افسانه مفهوم متعالی تری نسبت به آنچه در نگاه نخست پدیدار می‌شود به همراه دارد، زیرا چکیده و عصاره کل آموزه سنتی «هنر مقدس» را در جان خود دارد. هدف نهایی هنر مقدس، تذکار و تداعی احساسات یا انتقال انطباعات نیست؛ این یک نماد است، و مولفه‌های ساده و اولیه برای آن بسنده و کافی خواهد بود؛ به هر حال استعاره‌ای بیش نمی‌توانست باشد، چراکه هدف واقعی آن قابل وصف نیست. منشا آسمانی و فرشته‌گون دارد، چراکه طرح‌های آن انعکاس حقایق ماورای صورت‌هاست. هنر مقدس، آفرینش به معنی هنر الهی را در تمثیل‌هایی بازنمایی کرده و نهاد نمادین عالم را به نمایش می‌گذارد و روح انسانی را از قید وابستگی به «واقعیات» فانی و مستعجل رها می‌سازد.

منشا ملکوتی هنر به وضوح در سنت هندو مدون شده است. مطابق گفته آیتاریا براهمانا، هر اثر هنری در جهان به تقلید از هنر دواها ساخته و پرداخته شده: «چه یک فیل گلی و سفالی باشد یا یک شی برنزی، یک طاقه پارچه، یک شی طلائی، یا یک گاری قاطر». دواها هم‌تا و متناظر با فرشتگانند. افسانه‌های مسیحی که منشا فرشته‌گون به برخی از تصاویر شگفت‌آور نسبت می‌دهند، همین رای را در ذهن متبادر می‌سازند.



بالا: الهه سیتا، هندوستان، دوره چولا، سی. ۹۸۵راست: خدا رام، هندوستان، دوره چولا، سی. ۹۷۵

دواها در واقع عملکرد و کنش‌های خاص روح کل و اراده جاودانه پروردگارند. آموزه مشترکی بین تمدن‌های سنتی رواج دارد مبنی بر اینکه هنر مقدس باید مقلد هنر الهی باشد، این بدین معنا نیست که هنر مقدس باید روگرفتی از آفرینش پایان یافته‌ی الهی یعنی عالم بدانگونه که می‌بینیم باشد. چرا که چنین چیزی ظاهر‌نمایی محض خواهد بود؛ «طبیعت‌گرایی»^۸ طابق النعل بالنعل در هنر مقدس جایی ندارد، آنچه باید مورد تقلید قرار گیرد نحوه عمل روح الهی است. یعنی قوانین روح الهی و نحوه فعل آن باید در قلمرو محدودی منتقل شود که در آن انسان به عنوان انسان کار می‌کند، یعنی قلمرو صنعت‌گری.



یک زن آسمانی، مادیا پرادش، هند، قرن ۱۲ - ۱۱

مفهوم هنر الهی در هیچ آیین سنتی، به اندازه آیین هندو چنین نقش بنیادینی ندارد، زیرا مایا نه تنها قدرت اسرارآمیز الهی است که موجب می‌شود جهان از واقعیت الهی خود به ظهور برسد، به گونه‌ای که تمام دوگانگی‌ها و پندارها از مایا سرچشمه می‌گیرند؛ بلکه مایا علاوه بر آن به اعتبار جنبه مثبتش، هنر الهی است که خالق تمامی صورت‌هاست. اساساً مایا چیزی نیست جز امکانی نامحدود که قادر است خود

⁸ naturalism

را محدود کند، یعنی خود را موضوع «رؤیت» خود قرار دهد، بی‌آنکه این امر، نامحدود بودنش را تحدید نماید. بدینگونه خداوند در جان و تن جهان جلوه‌گر است و در عین حال نیست، گویاست و در عین حال، خاموش.

همانگونه که مطلق به واسطه مایایش جوانبی از وجوه خود یا برخی از مکنونات خویش را در آفتاب می‌افکند و با دید متمایزی به آنها تشخیص و تعیین می‌بخشد، هنرمند نیز در اثر خود به ابعاد خاصی از وجود خویش آگاهی پیدا می‌کند؛ یعنی آنها را خارج از وجود یکپارچه خویش متجلی می‌کند. هرچه این عینیت، عمق پنهان وجود خود را بهتر بنمایاند، خصیصه نمادین تری می‌یابد و به موازات آن هنرمند بیشتر از پیش، به مهلکه‌ای وقوف پیدا می‌کند که صورتی را که بازتاب ذات اوست، منفصل می‌کند، ذاتی که در کلیت خود نامتناهی است.

هنرمند خالق این را می‌داند: این خود منم و بی‌نهایت، بیش از آنم، زیرا ذات، دانای محض باقی می‌ماند، شاهد و ناظری که در هیچ صورتی نمی‌گنجد. او همچنین می‌داند که این خداوند است که خود را در اثر او متجلی کرده به گونه‌ای که اثر نیز به نوبه خود از نفس عاجز و خطاپذیر انسان فراتر می‌رود.

تناظر میان هنر الهی و هنر انسانی همین جا خود را نمایان می‌کند: در فهم و ادراک خویش بواسطه صورت‌پذیری. برای اینکه این تعیین قدر و منزلت معنوی گرفته و اجد تأثیر روحانی گردد و فقط در درون خود متوقف نماند، باید امکان بیان آن از بینشی بنیادین برآید. به عبارت دیگر این «من» بعنوان ریشه پندار و جهل فرد نیست که مطابق میل خویش این امکان‌ها را برمی‌گزیند، بلکه این امکان‌ها را باید از سنت و انکشاف صوری و «عینی» وجود اعلی بر گرفت که حقیقت کل کائنات است.



آمیدا بودا، کوتو-کو-این، کاماکورا، استان کاناگاوا، ژاپن، اواسط قرن سیزدهم

از منظر تائوئیستی، هنر الهی در اصل هنر تغییر و تطور است. طبیعت سراسر، مطابق قوانین چرخه، پیوسته در تبدیل و دگرگونی است، تضادهای آن به گرد مرکزی واحد که قابل ادراک نیست در گردشند. با وجود این، آن کس که این سیر مستدیر را دریابد، مرکزیت ذات آن حرکت را نیز درمی‌یابد. منظور و مطلوب هنر، همتایی و مطابقت با این وزن و آهنگ کیهانی است. به عبارت ساده‌تر، استادی در هنر عبارت است از توانایی ترسیم (بررسی) دایره‌ای کامل در یک حرکت و یگانگی با مرکز آن به گونه‌ای که مرکز همچنان نامتعیین باقی بماند.

مصادق مفهوم «هنر الهی» را در بودیسم - که از هر گونه تشخیص بخشیدن به مطلق اعراض دارد - در زیبایی خارق‌العاده و فوق ادراک بودا می‌توان جست. با وجودی که هیچ آموزه الهی نمی‌تواند از خصیصه واهی فرآیندهای ذهنی که محدودیت‌های خود را به نامحدود و صور مفروض خود را به بی‌صورتی نسبت می‌دهند، بگریزد، زیبایی بودا مرتبه‌ای از هستی را برمی‌گشاید که در وصف و شرح هیچ تفکری در نمی‌گنجد. جمال بودا، در زیبایی گل نیلوفر آبی منعکس و متمثل شده: این زیبایی به شیوه‌ای آیینی در نقش و نگارهای خلق شده از تصویر بودا جاودانه می‌شود.



جزئیات از یک صفحه نمایش ژاپنی

از سویی تمام این مبانی هنر مقدس در نسبت‌های مختلف در هر یک از سنت‌های بزرگ یاد شده قابل مشاهده است، زیرا تمامی این سنن در ذات خود، واجد کلیت حقیقت و فیض الهی بوده و قادر به تجلی همه جلوات ممکن روحانی هستند. با وجود این، چون هر مذهبی ضرورتاً نظرگاه خاص خود را دارد که تعیین‌کننده «رویه» روحانی آن است، تجلیات هنری آن که طبیعتاً جمعی است نه منفرد، گویای این نگرش و ساز و کار در سبک خاص خود است. از این گذشته، ماهیت فرم به گونه‌ای است که نمی‌تواند بدون مستثنی کردن چیزی، بیانگری کند، زیرا فرم آنچه را که بیان می‌کند، محدود می‌سازد و از برخی وجوه کهن‌الگوی کلی خود صرف نظر می‌کند. این قاعده نه فقط در مورد هنر، بلکه در همه مراتب تجلیات صادق است. الهامات گوناگون الهی نیز که اساس مذاهب مختلف‌اند، اگر تنها از لحاظ حدود صوری مورد ملاحظه قرار بگیرند و نه ذات الهی‌شان که واحد است، دچار انحصار‌گرایی شده یکدیگر را طرد می‌کنند. در اینجا مجدداً تناظر بین «هنر الهی» و هنر انسانی نمود پیدا می‌کند.



تانگ بین، زمزمه کاج‌ها در مسیر کوهستانی، چین، سلسله مینگ

در اثر حاضر، به هنر سنت‌های بزرگ که قبلاً با عناوین هندوئیسم، بودیسم و تائوئیسم از آنها یاد شد، می‌پردازیم. زیرا قوانین هنری مختص هر کدام، نه تنها از آثار موجود قابل استنتاج هستند، بلکه توسط نوشته‌های استاندارد⁹ و نمونه کار اساتیدی که در قید حیات هستند نیز مورد تایید قرار گرفته‌اند. در این چارچوب، تمرکز بر روی جوانبی از هنر به عنوان نمونه خاص امکانپذیر است، چرا که خود موضوع بسیار گسترده و درازدامن است. ابتدا به هنر هندو می‌پردازیم که شیوه‌های آن در طول سال‌های متمادی بیشترین مداومت و

⁹ canonical

پیوستگی را نشان داده است، با در نظر گرفتن این نمونه، می‌توان پیوند میان هنرهای تمدن‌های قرون وسطی و تمدن‌های بسیار کهن را دریافت. در مورد هنر خاور دور، بودیست و تائوئیست، کافی است که برخی جوانب شاخص آنها را تعریف کنیم که از هنرهایی که قبلاً بررسی شده متمایز هستند؛ مقایسه‌های بدست آمده، تنوع عظیم بیان سنتی را تبیین خواهد کرد.

خواننده پی خواهد برد که هیچ هنر مقدسی وجود ندارد که با مراتبی از متافیزیک در خویشاوندی نباشد. بیکرانگی علم متافیزیک تا بدانجاست که بیان پیوندهای میان تمامی ارتباطات تعالیم و اصول متافیزیکی متعدد ممکن نخواهد بود. بنابراین، بهتر آن است که خواننده به سایر منابع ارجاع داده شود که مقدمات این کتاب محسوب می‌شوند؛ کتاب‌های مورد بحث، ماهیت آموزه‌های سنتی شرق و غرب در قرون وسطی را به زبانی قابل فهم برای مخاطب اروپایی امروزی، در دسترس قرار می‌دهد. در این خصوص، نخست، کارهای «رنه گنون»^{۱۰}، «فریثوف شوان»^{۱۱}، و «آناندا کوماراسوامی»^{۱۲} قابل بیان است. علاوه بر این و در ارتباط با هنر مقدس سنت‌های خاص، کتاب «استلا کرامریش»^{۱۳} در باب معبد هندو^{۱۴}، پژوهش‌های «دیزتزو تیتارو سوزوکی»^{۱۵} در مورد بودیسم ذن، و کتاب «اوگن هرینگل»^{۱۶} (بانگاکو هاگوشی) با موضوع هنر تیراندازی شوالیه‌ها در ذن^{۱۷} معرفی می‌شود. کتاب‌های دیگری نیز در جای خود معرفی شده و منابع سنتی، به اقتضای موضوع، ذکر خواهد شد.

¹⁰ Rene Guenon

نکته ویراستار: به رنه گنون اصلی مراجعه شود: متافیزیک، سنت، و بحران مدرنیته، ویرایش شده توسط جان هرلی (بلومینگتون، IN: World Wisdom، 2009).

¹¹ Frithjof Schuon

نکته ویراستار: به Frithjof Schuon، Art from the Sacred to the Profane: East and West، ویرایش شده توسط کاترین شون (Bloomington، IN: World Wisdom، 2006) و The Essential Frithjof Schuon، ویرایش شده توسط سید حسین نصر (Bloomington، IN: حکمت جهانی، ۲۰۰۵) مراجعه شود.

¹² Ananda Coomaraswamy

یادداشت ویراستار: به Th The Essential Ananda K. Coomaraswamy، ویرایش شده توسط Rama P. Coomaraswamy مراجعه کنید (Bloomington، IN: World Wisdom، 2004).

¹³ Stella Kramrisch

^{۱۴} معبد هندو (کلکته: دانشگاه کلکته، ۱۹۴۶).

¹⁵ Daisetz Teitaro Suzuki

¹⁶ Eugen Herrigel

^{۱۷} ذن (حالت تفکر متعالی) در هنر تیراندازی با کمان، ترجمه از آلمانی توسط R. F. C. Hull (لندن: روتلج و کیگان پل، ۱۹۵۳).



نیلوفر آبی با شکوفه کامل، چین، سلسله سونگ، قرن ۱۲ الی ۱۳



«پیدایش معبد هندو»^{۱۸}

I

هنر مقدس در میان مردمان مقیم یک منطقه، عموماً مکان مقدسی است که در آن روح الهی که پیوسته در عالم حضور دارد، مستقیم، چنان حسی «شخص‌واره» سکنی می‌گزیند.^{۱۹} به لحاظ معنوی، مکان مقدس در مرکز عالم واقع است و به همین خاطر به معنای واقعی کلمه، مکانی مقدس است: در چنین جایگاهی، انسان فارغ از زمان و مکان است، زیرا در «اینجا» و «اکنون» است که خداوند بر انسان حاضر است. این موضوع در طراحی معبد بیان می‌گردد؛ تاکید آن بر جهات اصلی بین فضا و مرکز، نظم و هماهنگی برقرار می‌کند. طرح، تلفیقی از عالم است: چیزی که در جهان در حرکتی مداوم و مدید است، توسط معماری مقدس به شکلی ثابت و ساکن درمی‌آید. در کیهان، زمان بر مکان غالب است: نظم عظیم عالم محسوس، که نماد جوانب اصلی هستی به شمار می‌آید و در مسیر صیورورت، دچار تبدل و پراکندگی شده است، در هندسه معبد، مجدد مجموع گشته، تثبیت می‌شود. به این ترتیب، معبد به واسطه شکل منظم و تغییرناپذیرش، به صورت نمادین بیانگر اتمام کار آفرینش، بی‌زمانی یا وضعیت نهایی عالم است که در آن همه امور در تعادل قرار گرفته، بیانگر رجعت به وضعیت وحدت و یکپارچگی وجود است. معبد، که تجلی محسوس تغییر شکل نهایی عالم است - تغییر شکلی که در مسیحیت نام «اورشلیم آسمانی» نماد آن است - سرشار از صلح و آرامش خدایگونه است (shekhina به زبان عبری، shanti به زبان سانسکریت).

به همین منوال، صلح و امنیت الهی برجانی جای می‌گیرد که تمامی ظواهر^{۲۰} یا بواطن آن - همانند ظاهر و باطن عالم - در تعادلی ساده و سرشار، آرام گرفته و در قیاس با ترکیب و ساختار منظم معبد، واجد وحدتی کیفی باشد.

ساخت معبد همانند تزکیه و تهذیب نفس، نیازمند فدیة و قربانی است. همانگونه که روح باید اسقاط اضافات نماید تا قابل فیض الهی گردد، به دلایل مشابه، مصالح مورد نیاز جهت ساخت یک معبد، باید از هرگونه تمتع و آلائش مادی، پالایش شده و به الوهیت تقدیم گردد. خواهیم دید که این قربانی به جبران «ایثار الهی» است که مبدا آفرینش است. در هر قربانی و گذشت، ماده قربانی شده دستخوش تغییری کیفی می‌شود، گویی که با الگویی الهی یگانه می‌شود. این مسئله در ساخت یک معبد نیز بارز است. در این ارتباط می‌توان به مثال آشنای ساختمان معبد اورشلیم اشاره کرد که توسط سلیمان، مطابق با طرحی بنا گردید که بر داوود وحی شد.

^{۱۸} نکته ویراستار: اقتباس از هنر مقدس در شرق و غرب، فصل ۱.

^{۱۹} در تمدن‌های اولیه، هر خانهای به عنوان نمادی از کیهان مورد توجه بوده است، زیرا خانه یا چادر انسان را بر اساس الگوی جهان بزرگ «شامل» و «در بر می‌گیرد». این تفکر در زبان متنوع‌ترین مردمان باقی مانده است که از «طاق» یا «خیمه» آسمان و از «قله» آن برای نشان دادن قطب سخن می‌گویند. وقتی ساختمانی حرم است، قیاس بین آن و کیهان به گونه‌ای متقابل بیان می‌شود، زیرا روح الهی همانگونه که در جهان «ساکن» است، در حرم «سکونت» می‌گزیند. از سوی دیگر، روح شامل جهان است، به طوری که قیاس به معنای معکوس نیز دارای اعتبار می‌باشد.

اتمام آفرینش که معبد دلالت بر آن دارد، در شکل مربع معبد به صورت نمادین به جلوه درآمده است، شکلی که اساساً در تقابل با صورت مدور عالم است که از دل حرکت کیهانی پدید آمده است. در حالی که شکل مدور آسمان، لایتناهی و به هیچ شیوه‌ای قابل اندازه‌گیری نیست، شکل مربع یا مکعبی عمارت مقدس، بیانگر قانونی قطعی و لایتناهی است و به همین دلیل است که هر معماری مقدسی، منسوب به هر سنتی که باشد، می‌تواند بعنوان دستاوردی در تکامل اصل بنیادین تبدیل دایره به مربع مورد ملاحظه قرار گیرد. در تکوین معبد هندو، ظهور این درونمایه با تمام غنای محتوای متافیزیکی و روحانی آن به وضوح نمایان است.



معبد کایلاساناتا، غار ۱۶، الورا، ماهاراشترا، بنا شده بین قرن ۵ و ۱۰

قبل از پیگیری بیشتر این موضوع باید روشن شود که رابطه بین این دو نماد بنیادین، دایره و مربع، یا کره و مکعب، احتمال دارد معانی مختلفی را با توجه به سطح مرجع به همراه داشته باشد. اگر دایره به عنوان نماد وحدت یکپارچه مبدا تلقی شود، مربع حاکی از تعیین نخست و تغییرناپذیر خواهد بود، قانون یا هنجار جهانی: و در این حالت، واقعیتی که دایره نشان می‌دهد، برتر از آن واقعیتی است که مربع نماد آن است. همینگونه است اگر دایره مربوط به آسمان و تصویر حرکت آن باشد و مربع مربوط به زمین و نماد حالت جمود و تقریباً بی‌جان آن باشد، در این حالت نسبت دایره به مربع، مثل نسبت فعال به منفعل، یا نسبت زندگی به جسم خواهد بود، زیرا آسمان است که فعالانه بارآور و زمین منفعلانه بارگیرنده و زاینده است. با وجود این، عکس این سلسله مراتب نیز قابل تصور است: اگر مربع را در معنای متافیزیکی آن، نشانه ثبات و تغییرناپذیری مبدا در نظر بگیریم که تمام تضادهای عالم در آن به وحدت رسیده و مستحیل شده‌اند و در مقابل، دایره را مطابق الگوی کیهانی آن، که گردشی بی‌پایان است، لحاظ کنیم، آنگاه مربع، واقعیتی برتر نسبت به آنچه دایره نشان می‌دهد را ارائه خواهد داد؛ زیرا ماهیت ثابت و تغییرناپذیر مبدا، فعل و انفعالات آسمانی یا کیهانی را که نسبتاً خارج از خود مبدا است،

تعالی می‌بخشد.^{۲۱} این آخرین رابطه نمادین بین دایره و مربع از ویژگی‌های بارز معماری مقدس هند است. این نیز بدان علت است که کیفیت خاص معماری، استقرار و سکون است - و از طریق همین ویژگی است که معماری کمال الهی را مستقیماً منعکس می‌کند - و نیز به این دلیل که دیدگاه مورد نظر اساساً با روح هندو قرابت ذاتی دارد. روح هندو در واقع همواره مایل است که واقعیت‌های زمینی و کیهانی را، با وجود تمام اختلافات و تکررات موجود، به یکپارچگی و ثبوت ذات الهی بازگرداند. در معماری مقدس، این تغییر صورت معنوی با یک نمادپردازی معکوس مشابه همراه شده است، که در آن «مقیاس‌های» بزرگ زمان، چرخه‌های مختلف، در مربع اصلی معبد «تبلور» می‌یابند.^{۲۲} بعدها خواهیم دید که چگونه این مربع از تثبیت جنبش‌ها و حرکت‌های آغازین آسمان پدیدار گشته است. به هر حال، هر جا که چنین رابطه عکسی با توجه به شباهت بین عناصر ساختاری مختلف و بخش‌های متناظر جهان، اقتضا نماید، برتری نمادین مربع بر دایره در معماری مقدس، چه در هند و چه در هر جای دیگر، تجلی رابطه معکوس بین این دو نماد را نفی نمی‌کند.

«تبلور» تمام واقعیت‌های کیهانی در یک نماد هندسی، که همانند تصویری وارونه از بی‌زمانی است، در سنت هندو با ساخت «قربانگاه ودایی»^{۲۳} مهیا شده است. شکل مکعبی آن، از چند ردیف آجر ساخته شده که نماد «کالبد» پراجاپاتی^{۲۴}، یعنی کل وجود کیهانی است. دواها^{۲۵} این موجود کهن را در آغاز جهان قربانی کردند؛ اندام‌های مثله و تکه تکه شده‌اش، که وجوه یا اجزاء کثیر کیهان را تشکیل می‌دهند^{۲۶}، باید به طور نمادین دوباره به هم بازآمده، متصل شوند.

پراجاپاتی، وجه ظاهر و متجلی مبدا است و کل عالم را در بر دارد که با تکرر و تغییر از هم گسیخته است. چنین بنظر می‌رسد که زمان پراجاپاتی را از هم گسسته است که با دور شمسی، سال و با دور قمری، ماه و فراتر از همه، با دور عالم یا با کل ادوار کیهانی هویت می‌یابد. در اصل همان پوروشا^{۲۷}، یعنی ذات نامشهود و یکپارچه آدم و عالم است؛ مطابق «ریگ ودا»^{۲۸} (۹۰X) این پوروشا است که در آغاز عالم قربانی می‌شود تا بخش‌های مختلف جهان و انواع مختلف موجودات زنده را بیافریند. این امر را نباید «پانتیسم»^{۲۹} تلقی نمود، زیرا این ذات پوروشا نیست که متکثر شده و در موجودات میرا جای گرفته باشد؛ بلکه تنها صورت ظاهری و تجلی یافته اوست که قربانی شده، در حالی که ذات جاودانه او همواره همانگونه که بوده، باقی خواهد ماند، به گونه‌ای که همزمان خود قربانی است، نفس عمل قربانی و هدف قربانیست. دواها، بیانگر وجوه الهی، یا به عبارت دقیق‌تر، نماد صفات یا کارکردهای فعل یا عقل خداوند هستند (Buddhi) مقابل

^{۲۱} این دیدگاه نسبت به چیزها با دیدگاه ودانتین تطبیق دارد، که پویایی را به ذات منفعل، یعنی شاکتی، نسبت می‌دهد، در حالی که ذات فعال بی‌حرکت باقی می‌ماند.

^{۲۲} به طور مشابه، طراحی معبد مسیحی نماد تبدیل «عصر» فعلی به «عصر» آینده است: عمارت مقدس نشاندهنده بیت‌المقدس آسمانی است، که شکل آن نیز مربع می‌باشد.

^{۲۳} Vedic altar

^{۲۴} اصطلاحات هندو مورد استفاده در این فصل که برای خواننده ناآشنا هستند، نیازی نیست آنها را که در پرانتز قرار دارند، به خاطر بسپارد. گنجاندن دومی هم به خاطر دقت ضروری است، زیرا در بیشتر موارد هیچ شکل کوتاهی از کلمات در زبان انگلیسی نمی‌تواند دقیقاً معادل اصطلاح هندو باشد و نیز به منظور تسهیل ارجاع به سایر امور مرتبط با سنت هندو.

^{۲۵} با توجه به اصطلاحات ادیان توحیدی، خدایان با فرشتگان مطابقت دارند، تا آنجا که دومی جنبه‌های الهی را نشان می‌دهد.

^{۲۶} این موضوع، تجزیه بدن اوسیریس در افسانه مصر را یادآوری می‌کند.

^{۲۷} Purusha

^{۲۸} Rig Veda

^{۲۹} pantheism

(Logos). کثرت در ذات خداوند راه ندارد، بلکه در ذات عالم است؛ اساساً این صفات یا افعال مختلف الهی هست که با تباین و تمایزات خود، خدا را در تجلی در اجزا «قربانی» می‌کنند.^{۳۰}



تانک آشوامدها یاجنا، ناگارجوناکوندا، قرن دوم

از این زمان، هر قربانی در حکم نماد قربانی دواها در عهد ازل است؛ این آیین، وحدت وجود کل را به شکل نمادین و معنوی بازآفرینی می‌کند. قربانی کننده خود را با قربانگاه که به شکل عالم و با مقیاس پیکر خود ساخته است، یگانه می‌بیند؛ همینطور با حیوان قربانی، که با برخی صفات جایگزین او می‌شود، یکی می‌شود.^{۳۱} و سرانجام روح او با آتشی هویت می‌یابد که قربانی را دوباره به اصل بی‌کرانگی متصل می‌کند.^{۳۲} آدمی، قربانگاه، سوزاندن قربانی در قربانگاه، مثال پراجاپاتی هستند که همان اصل و ذات الهی است.

^{۳۰} افسانه قربانی کردن پجاباتی توسط خدایان، همانند این آموزه الهی است که بر طبق آن خداوند جهان چندگانه را به موجب نام‌های متعدد خود آشکار نمود، گوناگونی جهان به گونه‌ای که توسط نام‌ها «ضروری» بوده است. هنگامی که بیان می‌شود خداوند خود را به واسطه نامش در جهان نشان می‌دهد، قیاس مورد توجه بیشتر قابل توجه می‌گردد. به کتاب نویسنده، مقدمه دکترین صوفی (بلومینگتون، در: حکمت جهانی، ۲۰۰۸) و ترجمه او از حکمت پیامبران (فوسوس الحکام) از محی‌الدین ابن عربی (شربورن: بشارا، ۱۹۷۵) مراجعه نمایید.

^{۳۱} با اینکه انسان به موجب «فرمان» آسمانی خود بر حیوان برتر می‌داند، اما حیوان برتری نسبی نسبت به انسان نشان می‌دهد، تا جایی که انسان فطرت خود را از دست داده است، زیرا حیوان به همان شیوه از هنجار کیهانی خود فاصله نمی‌گیرد. قربانی کردن یک حیوان بجای یک انسان، تنها با وجود نوعی جبران کیفی قابل توجیه می‌باشد.

^{۳۲} درهم‌آمیختگی با ذات الهی همیشه شامل مراحل یا جنبه‌های یک عمل معنوی واحد، ادغام مجدد تمام جنبه‌های مثبت جهان - یا معادل درونی آنها - در یک «اجاق» نمادین، قربانی کردن روح در جنبه محدود آن و تحول آن توسط آتش روح است.



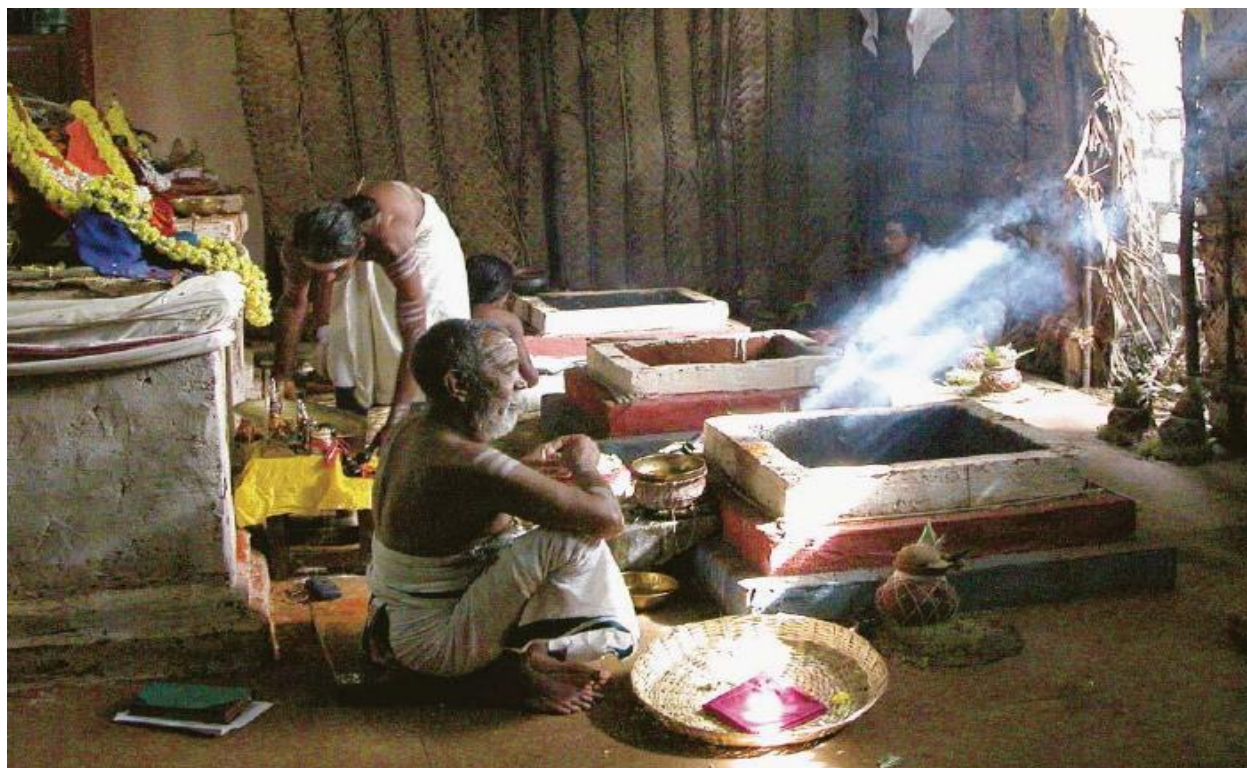
ترتیب آجرچینی برای اجرای هما (قربانی ودایی)

تعداد و ترتیب آجرها بیانگر تناظر میان عالم و قربانگاه، و ابعاد قربانگاه که از اندازه و مقیاس بدن انسان به دست آمده، بیانگر شباهت بین قربانگاه و انسان است. اندازه ضلع قاعده، مطابق با درازای انسانی است که بازوانش را گشوده است، هر آجر به اندازه یک پاست، ناف قربانگاه مربعی است که اندازه هر ضلع آن یک و جب است. علاوه بر این، «مرد طلایی»، صورت شماتیک انسانی که باید در قربانگاه به دیوار کشیده شود درحالی که سرش به سمت شرق است - سوزاندن قربانی در آتش همیشه در چنین موقعیتی است - شباهت بین انسان و قربانی ایثارگر را نشان می‌دهد. بعداً خواهیم دید که همین ویژگی‌های نمادین در ساختار درونی معبد نیز به کار برده شده است.

II

قربانگاه قبل از معبد وجود داشته است. به تعبیر دیگر، هنر ساخت قربانگاه، قدیم‌تر و جهانی‌تر از معماری مقدس است، زیرا قربانگاه‌ها هم توسط کوچ‌نشین‌ها و هم مردمان مقیم یک منطقه استفاده می‌شده است، در حالی که معابد فقط در میان مردمان دسته دوم وجود دارند. محراب اولیه، محوطه مقدسی است که قربانگاه را احاطه کرده است؛ آداب و رسومی که برای تقدیس و تحدید حدود این منطقه به کار می‌رفت، بعداً به تأسیس معبد منجر شد (*templum* در زبان لاتین در اصل به معنای محوطه مقدسی برای تفکر در کیهان است).

نشانه‌های زیادی در تایید این امر موجود است که این آیین‌ها میراث نخستینی هستند که دو جریان بزرگ مردم کوچ‌نشین و سکنی‌گزین را که از حیث سبک و اسلوب زندگی در سایر جهات و زمینه‌ها، بسیار متفاوت هستند، به هم پیوند می‌دهند.^{۳۳}



محراب‌ها برای اجرای دعا (عبادت آیینی)

گواهی گویای این میراث کهن، نقل‌قولی از یک کشیش و حکیم از سرخپوستان کوچ‌نشین سیوکس، ها کاساپا (کوزن سیاه) است. وی تقدیس قربانگاه آتش را بدینگونه وصف می‌کند: «تبر را برداشت، آن را به سوی شش جهت نشانه رفت و سپس به سوی غرب به زمین زد. پس از آنکه همان حرکت را تکرار کرد به طرف شمال و سپس به طرف شرق و جنوب به راه افتاد. سپس تبر را به سوی آسمان بلند کرده، دو بار در وسط و دو بار برای روح بزرگ آن را به زمین زد. پس از انجام این کار، زمین را شیار داد و با چوبی که با استفاده از دود، آن را تطهیر کرده و به شش جهت فوت کرده بود، خطی کشید از غرب به مرکز، سپس از شرق به مرکز، سپس از شمال به مرکز و از جنوب به مرکز؛ آنگاه عصا را به آسمان عرضه داشت و مرکز را لمس نمود و به زمین فرود آمد و باز مرکز را لمس کرد و قربانگاه

^{۳۳} شیوخ مردم چادرنشین اسرائیل قربانگاه‌ها را در زیر آسمان باز، از سنگ‌های تراش داده نشده ساختند. هنگامی که سلیمان معبد را در اورشلیم بنا کرد و بدینوسیله حالت سکونت مردم را تقدیس کرد، سنگ‌ها بدون استفاده از ابزارهای آهنین، به یاد شیوه ساختن محراب بدوی، کار شدند.

بدینگونه برپا شد؛ به شیوه‌ای که توصیف شد، ما در این مکان مرکز عالم را تثبیت کردیم، و این مرکز، که در واقع همه جا هست، اقامتگاه روح بزرگ است»^{۳۴}.

همانگونه که این مثال مشخص می‌سازد، تعیین محل قربانگاه یادآوری روابط بین جهات اصلی عالم با مرکز آن است. این جهت‌ها عبارتند از: آسمان، که در فعالیت بارآوری خود نقطه مقابل زمین، اصل منفعل و مادری است و چهار جهت یا «بادها»، که نیروهای آن تعیین‌کننده دور روز و تغییرات فصول را معین می‌کنند و متناظر با قوا یا جهات روح کلی هستند^{۳۵}.

در حالی که شکل طبیعی معبد مستطیل است، قربانگاه کوچ‌نشینان مانند توصیف فوق، محدود به مربع نیست، هرچند منشا آن چهار عنصر ملکوتی باشد. علت این امر در «سبک» زندگی کوچ‌نشینی قابل توضیح است؛ مستطیلی شکل بودن ساختمان‌ها برای این اقوام، حکم تثبیت مرگ را دارد^{۳۶}.

پناهگاه‌های کوچ‌نشینی که مانند چادرها یا کلبه‌هایی، از شاخه‌های زنده ساخته شده‌اند، عموماً دایره به شکل گنبد آسمان هستند^{۳۷}. به همین منوال، اردوگاه‌های خود را نیز به شکل دایره‌ای برپا می‌کنند و همین اقدام گاهی اوقات در شهرهای مردم چادرنشینی مشاهده می‌شود که مانند پارت‌ها سکنی‌گزین شده‌اند. بدین ترتیب، قطبیت کیهانی دایره و مربع در تضاد بین مردم کوچ‌نشین و سکنی‌گزین بازتاب می‌یابد: اولی ایده‌آل‌های خود را در طبیعت پویا و بی‌کران دایره می‌یابد و دومی در شکل ایستا، کرانمند و منظم مربع^{۳۸}. اما صرف

^{۳۴} پیپ مقدس را ببینید: گزارش بلک الک از مراسم اوگالالا سیوکس، ثبت توسط جوزف ایپز براون (نورمن: انتشارات دانشگاه اوکلاهاما، ۱۹۵۳ و ۱۹۸۹).

^{۳۵} مراجعه شود به: فریثوف شوئون، خورشید محصور شده (بلومینگتون، در: کتاب‌های عقل جهانی، ۱۹۹۰) و زبان خود (بلومینگتون، در: کتاب‌های عقل جهانی، ۱۹۹۹)، فصل «خط مقدس سرخپوستان قرمز».

^{۳۶} «هر کاری که قدرت جهان انجام می‌دهد در یک دایره روی می‌دهد. آسمان گرد است و من شنیده‌ام که زمین مثل یک توپ گرد است و همه ستارگان نیز به همین صورت. باد، با بزرگ‌ترین قدرت، می‌چرخد. پرندگان لانه‌های خود را به شکل دایره‌ها می‌سازند، زیرا مذهب آنها مانند مذهب ما است. خیمه‌های ما مانند لانه پرندگان گرد بودند و این لانه‌ها همیشه در یک دایره قرار داشتند، حلقه اهالی، لانه بسیاری از لانه‌ها، جایی که روح بزرگ برای ما به معنی بیرون آوردن فرزندانمان بود» (هپاکا ساپا در بلک الک اسکوک، مرتبط با جان نیهاردت [نیویورک: ویلیام مورو، ۱۹۳۲]، ص. ۱۹۸).

^{۳۷} همین امر در مورد پناهگاه‌های ماقبل تاریخ به نام «میزسنگ (تخته‌سنگ مسطح)» نیز صدق می‌کند، که در آن دایره سنگ‌های عمودی، تقسیمات چرخه‌ای آسمان‌ها را بازتولید می‌کنند.

^{۳۸} گاهی اوقات، کمال استاتیک مربع یا مکعب با نمادگرایی دینامیک دایره ترکیب می‌شود. در مورد کعبه نیز چنین است که مرکز آیین طواف است و بدون شک یکی از قدیمی‌ترین مکان‌های مقدس به شمار می‌رود. آن بارها مورد بازسازی قرار گرفته است، اما شکل آن که مکعب کمی نامنظم است در زمان‌های تاریخی دستخوش تغییر نشده است. چهار گوشه (ارکان) کعبه به سمت مناطق اصلی آسمان متمایل شده‌اند. آیین طواف (طواف) بخشی از زیارت کعبه است و به سادگی توسط دین اسلام تداوم یافته است. آن با دقت رابطه موجود بین جایگاه مقدس و حرکت آسمانی را بیان می‌دارد. این کار هفت بار صورت می‌پذیرد تا با تعداد افلاک آسمانی، سه بار در سرعت و چهار بار در سرعت پیاده‌روی دارای تطابق باشد.

براساس افسانه‌ها، کعبه اولین بار توسط یک فرشته ساخته شد، یا توسط سث، پسر آدم. در آن هنگام به شکل یک هرم بود؛ سیل آن را نابود کرد. ابراهیم آن را به شکل مکعب (کعبه) بازسازی کرد. آن در محور جهان واقع شده است، نمونه اولیه آن در آسمان است، که در آن فرشته‌ها خط تیره دور آن را اجرا می‌کنند. با این حال، بر طبق افسانه‌ها، حضور الهی (سکینه) به شکل مار ظاهر شد که ابراهیم را به جایی برد که او باید کعبه

نظر از این تفاوت‌های موجود در سبک‌ها، مفهوم مکان مقدس نزد هر دو قوم به یک معناست. این بنا چه با مصالح محکم ساخته شده باشد مانند معابد مردمان سکنی‌گزین، یا مکان مقدسی باشد که مانند قربانگاه کوچ‌نشینان، موقت برپا شده باشد، همواره در مرکز عالم قرار گرفته است. هاکاساپا از این مرکز می‌گوید که اقامتگاه روح بزرگ است و در همه جاست؛ به همین دلیل، یک نقطه اشاره و ارجاع نمادین برای فهم و ادراک آن کافی است.



معبد جاگانات، پوری، اویسا، قرن دوازدهم

حضور عالمگیر این مرکز روحانی، خود را در نظم محسوس بیان می‌کند، به این سیاق که جهات فضا که مطابق با محورهای ثابت آسمان پرستاره از هم فاصله می‌گیرند، به همان شکل در هر نقطه روی زمین به هم می‌پیوندند و محورهای دید دو ناظر که از زمین به همان ستاره نگاه می‌کنند، علیرغم فاصله جغرافیایی که آن دو را از یکدیگر جدا می‌کند، عملاً با هم موازی‌اند.

را بسازد؛ ماری روی ساختمان حلقه زده بود. این به طرز قابل توجهی یادآور نمادگرایی هندو مار (آنتا یا شیشا) است که در پیرامون حوزه معبد حرکت می‌کند.

بعدا خواهیم دید که معبد هندو نیز مرکز آیین طواف است.

به عبارت دیگر، در آسمان پرستاره پرسپکتیو مصداق ندارد: مرکز آن در همه جاست، چرا که طاق آن_معبدعالم_ حد و حصر ندارد. به همان نحو، کسی که طلوع یا غروب خورشید را بر فراز سطح آب تماشا می کند، مسیر طلایی پرتوها را می بیند که روی آب منعکس شده و مستقیماً به سمت و سوی او در جریان هستند. اگر اواز جای خود حرکت کند، آن پرتو از پی او می آید؛ هر ناظر دیگری نیز مسیر نور را مشاهده می کند که مستقیماً به خود او منتهی می شود. این وقایع اهمیت ژرفی دارند^{۳۹}.

III



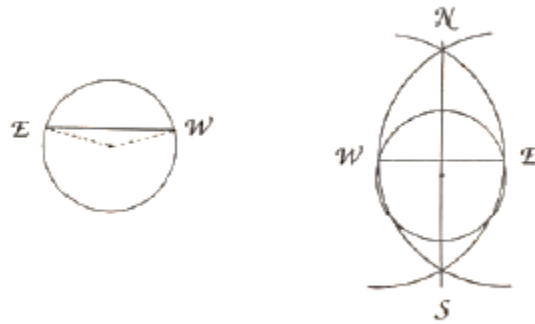
معبد وداگیریسوارار، تیروکالوکاندرام، تامیل نادو

طرح اصلی معبد از طریق جهت یابی که به معنای اخص کلمه، یک آیین است، به دست می آید. چون شکل قربانگاه را به شکل عالم، یعنی عرف و معیار الهی پیوند می زند. ستونی در محلی که برای ساختمان معبد انتخاب شده، بنا گردیده و دایره ای به گرد آن ترسیم می شود. ستون مثل یک قطب نما^{۴۰} عمل می کند و سایه آن در بامداد و شامگاه بر روی نشانه های دایره می افتد، دو نقطه ای که با محور

^{۳۹} در این ارتباط، نمادپردازی هندو سوژومنا را می توان به یاد آورد، شعاعی که هر موجود را به خورشید معنوی مرتبط می سازد.

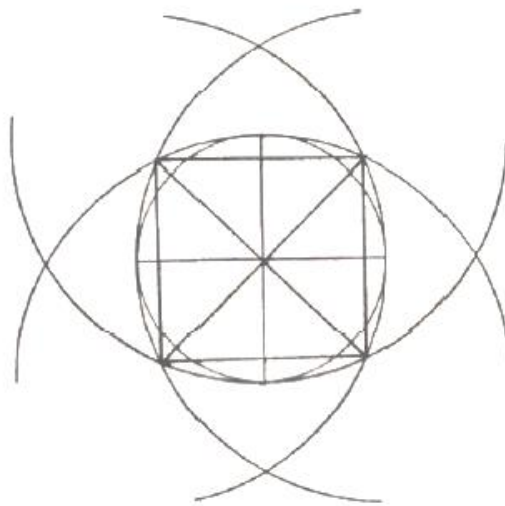
^{۴۰} gnomon

شرقی - غربی هم متصل می‌شوند، (شکل‌های او ۲)، این دو نقطه به عنوان مرکز علامت گذاری به وسیله طنابی که به عنوان پرگار استفاده می‌شود برای ترسیم دو دایره در نظر گرفته می‌شوند که یکدیگر را قطع کرده و شکل یک «ماهی» را تشکیل می‌دهند تا محور شمال - جنوب را ایجاد کند (شکل ۲) ^{۴۱}.



شکل ۱ و ۲. دایره‌های جهت گیری، از ماناسارا شیلپا شلسترا

تقاطع سایر دایره‌ها، با مرکزیت چهار نقطه محورهایی است که بدینگونه بدست آمده، چهار گوشه مربع را مشخص می‌کنند. این مربع به صورت «ربع» دور خورشید ظاهر می‌شود، که دایره پیرامون آن نماد بازنمایی مستقیم است (شکل ۱) ^{۴۲}.



^{۴۱} انگیزه ماهی شکل گرفته توسط تقاطع دو دایره، و همچنین الگوی ماهی سه گانه شکل گرفته توسط سه دایره متقاطع، در هنر تزئینی مردمان مختلف، به ویژه در هنر مصر و در هنرهای مروی‌نگیان و رومی مشاهده می‌شود.

^{۴۲} رجوع کنید به ماناسارا شیلپا شلسترا، متن سانسکریت ویرایش و خلاصه شده به انگلیسی توسط پی. کی. آچاریا (لندن: انتشارات دانشگاه آکسفورد).

شکل ۳. دایره جهت و مربع بنیادی

این آیین جهت‌یابی در نوع خود جهان‌شمول است. می‌دانیم که در تمدن‌های بسیاری مرسوم بوده است: در کتاب‌های باستانی چینی به آن اشاره شده‌است، ویترو می‌گوید که رومیان، شهرهای خود، کاردو و دکومانوس را بدین طریق، پس از مشورت و تفال برای محل انتخاب، تاسیس کردند؛ همچنین شواهد بسیاری وجود دارد که همین روش توسط سازندگان بناهای اروپای قرون وسطی نیز مورد استفاده قرار گرفته است. خواننده پی خواهد برد که سه مرحله این آیین مذهبی با سه شکل هندسی بنیادین متناظر است: دایره، تصویر دور خورشیدی، صلیب برگرفته از محورهای اصلی و مربعی که از آن بدست آمده است. اینها نمادهای سه‌گانه بزرگ شرق دور، آسمان - انسان - زمین هستند (شکل ۴): انسان در این سلسله‌مراتب بین آسمان و زمین یعنی اصل فعال و منفعل به عنوان واسطه عمل می‌کند، همانگونه که تلاقی محورهای اصلی، واسطه بین دایره بی‌انتهای آسمان و «مربع» زمین است.



شکل ۴. ایده‌نمای چینی از نمادهای سه‌گانه بزرگ: آسمان - انسان - زمین

مطابق سنت هندو، مربع بدست‌آمده از مراسم جهت‌یابی که طرح معبد را تلخیص و تحدید می‌کند، «واستو پوروشا ماندالا»^{۴۳}، یعنی نماد پوروشا است، تا زمانی که در وجود (واستو) ماندگار است یا نماد مکانی پوروشاست. پوروشا به شکل مردی ترسیم شده که در مربع اصلی، در هیئت قربانی در قربانگاه ودایی دراز کشیده شده است (شکل ۵): سر او به سمت شرق، پاهایش به سمت غرب و دو دستش تا انتها به سمت شمال شرقی و جنوب شرقی مربع امتداد دارند^{۴۴}. او جز همان قربانی نخستین نیست. موجود کلی، در آغاز آفرینش توسط وداها قربانی می‌شود و به این ترتیب در عالم «تجسم» می‌یابد، معبدی که نمود و تصویر متبلور کیهان است.

«پوروشا (ذات مطلق) به تنهایی، تمامیت عالم، گذشته و آینده است که از او ویراژ (هوش عالم) زاده شده و از ویراژ پوروشا (نمونه اولیه انسان)» (Rig Veda X.90.5). ماندالا، نمودار هندسی معبد، در شکل محدود و «محصور» خود با زمین و در شکل کیفی‌اش با ویراژ، یعنی هوش عالم متناظر است و در نهایت، در ذات متعالی خود، همان پوروشا یعنی ذات تمامی موجودات است.

⁴³ Vastu Purusha mandala

⁴⁴ در ساختمان محراب ودایی، آگنیپراجباتی به عنوان قربانی با چهره‌ای که رو به آسمان دارد، نشان داده شده است. بنا به گفته هوگنوریوس داوتون، صلیب در نقشه کلیسای جامع در همان وضع است.

IV

بنابراین نمودار اصلی معبد، نماد حضور الهی در جهان است. اما از منظری دیگر که موید این دیدگاه است، تصویری شرارت‌بار و «آسورایی» از هستی نیز هست، که توسط دواها مغلوب و دگرگون شد^{۴۵}. این دو وجه به نحو گسست‌ناپذیری به هم مرتبط هستند: بدون «مهر» الهی، ماده شکل ملموس و قابل درکی نخواهد گرفت، و بدون «ماده» که مهر الهی را دریافت و آن را محدود می‌کند، هیچ نوعی از تجلی، ممکن نخواهد بود. طبق گفته برهات‌سامهیتا (LII.2-3)، پیش‌تر در آغاز چرخه فعلی، امری غیرقابل تعریف و غیرقابل درکی وجود داشت که «آسمان‌ها و زمین را مسدود می‌کرد؛ دواها که چنین دیدند، ناگهان آن را روده و رو بر زمین نهادند و در حالتی که موقع ربودن داشتند، بر آن جای گرفتند. براهما آن را با دواها^{۴۶} پر کرد و واستوپروشا^{۴۷} نامید. این امر مبهم، که شکل قابل درکی ندارد، چیزی نیست جز هستی (واستو) در وجه تاریک و ظلمانی آن، به گونه‌ای که با نور ذات که وداها پرتوهای آن هستند، در تضاد است. به واسطه پیروزی وداها، هستی بی‌فرم، فرم می‌گیرد؛ وجودی که در خود در آشوب و هرج و مرج بود، محل ظهور کیفیات متکثر و متمایز و نیز محملی برای تجلی دواها گردید. از این نقطه نظر، ثبات معبد، وابسته به «هستی» (واستو) است لذا آیین‌هایی برای واستوپروشا برپا می‌شود تا ثبات عمارت را تضمین نماید: حامی معبد (کاراکا)، همان سازنده یا اعطاکننده آن، خود را با آسورا که قربانی خدایان شده و از شکل معبد حمایت کرد، به وحدت رسیده با آن یگانه می‌شود.

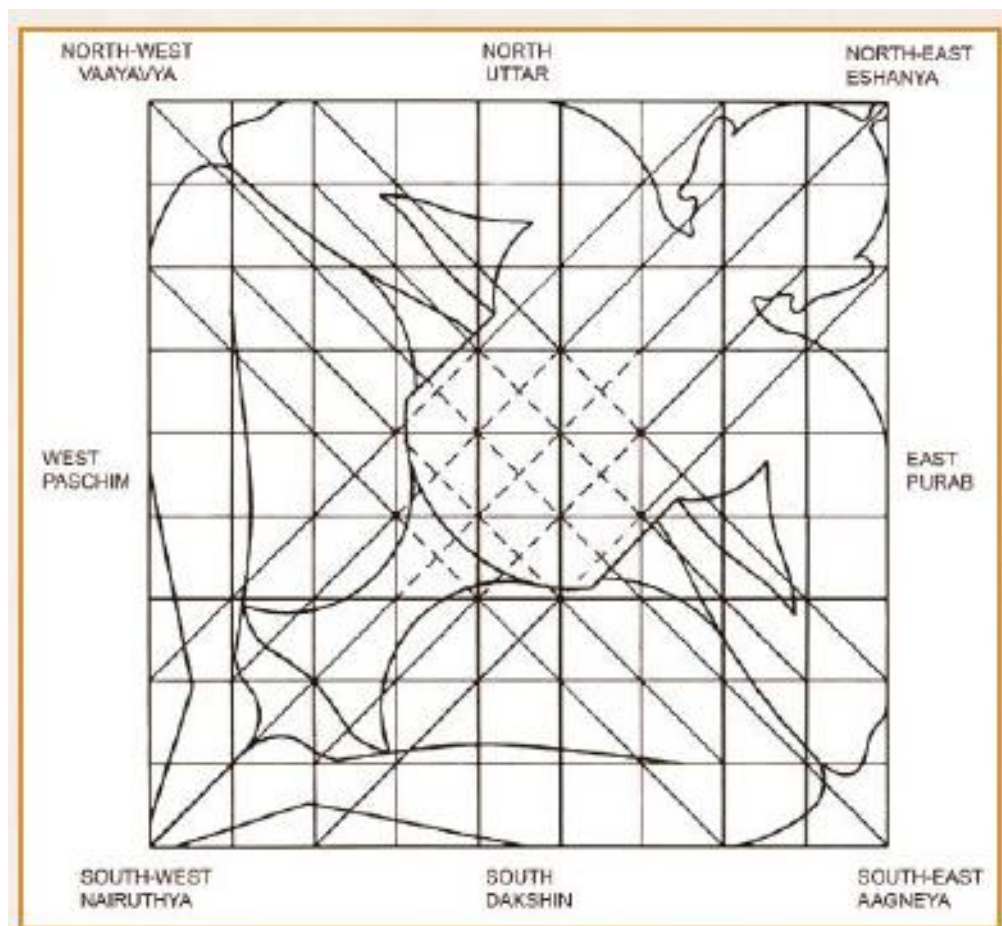
به این ترتیب، واستوپروشا ماندالا دارای دو منظر متفاوت و به ظاهر متضاد است. روح هندو هرگز دوگانگی ریشه همه‌چیز را از نظر دور نمی‌داند، چرا که همه‌چیز از زیبایی بی‌پایان و ظلمتی که آن را فرو می‌پوشاند، برمی‌آید، این ظلمت به سهم خود فعلی راز آلود از ذات لایتناهی تلقی می‌شود، زیرا چیزی جز نیروی تجسم یافته عالم، پراکریتی، یا شاکتی^{۴۸} نیست که موجودات را با فرم‌های محدود می‌پوشاند.

^{۴۵} یک غربی از «موضوع حیوانی» صحبت می‌کند که توسط الهامات الهی یا فرشته‌ای به نماد خالص تبدیل شده است. ایده هندو از وجود (وسعت) تا حدی دلالت بر این مفهوم از «ماده خشن» دارد، اما بسیار فراتر می‌رود، وجود به عنوان اصل متافیزیکی تفکیک‌پذیری مورد توجه قرار گرفته می‌شود.

^{۴۶} این تبدیل از هرج و مرج به عالم هستی است، فیات لوکس، که به موجب آن زمین «بدون شکل و خلا» از بازتاب‌های خداوند انباشته می‌شود.

^{۴۷} Vastu

^{۴۸} پراکریتی مکمل منفعل پروشا است و شاکتی جنبه پویای پراکریتی است.

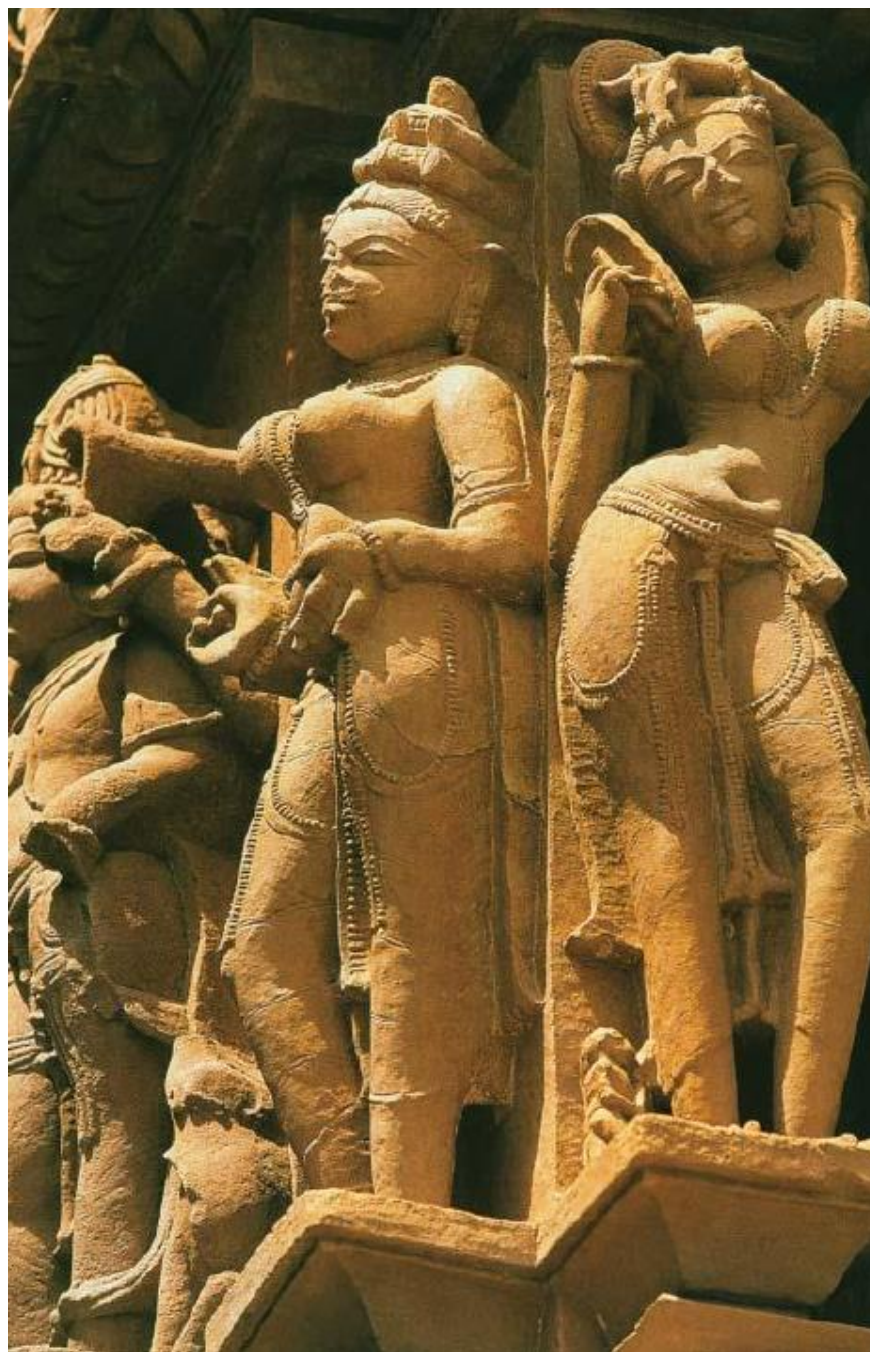


شکل ۵. واستو پوروشا ماندالا، نماد پوروشا

هنر هندو جز تقلیدی از آفرینش شاکتی نیست. شاکتی مستقیماً در معماری و مجسمه‌سازی حضور دارد: قدرتی کیهانی، بخشنده همچون زمین و مرموز همانند مار، گویی در جزئی‌ترین صورت‌ها جاری می‌شود و آنها را سرشار از وجود سیال خود می‌کند، در حالی که خود تسلیم و قائم به هندسه متکاثف روح کلی است. این شاکتی است که بر روی جسم بی‌حرکت شیوا که نشانگر وجهی از الوهیت در دگرگونی کیهان است، می‌رقصد.



«الهه» در معبد «کامساوا» در «سامناپور» واقع در «کرناتاکا» در قرن سیزدهم میلادی



مجسمه‌هایی از معبد کاندریا ماهادوا در خاجوراهو، مادها پرادش، قرن دهم

از منظری ارجح، قربانی در ماندالا، نماد پروشا، ذات عالم، یا آسورا است که توسط وداها مغلوب شده است. ایده قربانی بودن پروشا با تردید همراه است چون، ذات الهی که در جان صور عالم «نزول» می‌کند، محدودیت‌های آنها را به خود نمی‌گیرد؛ از سوی دیگر، «ترکیب» آن - یا چیزی شبیه آن - نمونه نخستین همه قربانی‌ها به شکل وارونه آن است. به هر صورت، این طبیعت منفعل هستی است که

واقعا می‌تواند تن به قربانی شدن بسپارد؛ و این طبیعت است و نه ذات، که دچار تغییر شده، به گونه‌ای که از این منظر، پوروشا نیست که در طرح معبد به عنوان قربانی ایثارگر زندانی باشد، بلکه آسوراست که با قربانی شدن، تعالی یافته است.



معبد سامیدهشوارا، چیتوگاره، راجستان، قرن یازدهم

نماد واستوپوروشا در میان مردمانی یافت می‌شود که هیچگونه پیوند تاریخی با عالم هندو ندارند. به عنوان مثال، اوسیچ‌ها، قبیله‌ای از دشت‌های آمریکای شمالی، آرایش آیینی کمپ خود را به «شکل و روح یک انسان کامل» می‌دانند که در زمان صلح رو به شرق دارد؛ «...درون او، مرکز یا داخلی‌ترین نقطه‌ای یافت می‌شود که آن نماد عمومی آن، آتشی است که در وسط محل درمانگری می‌سوزد»^{۴۹}. نکته مهم این است که اردوگاه، یا به عبارتی «دایره اردوگاه»، تصویری از کل عالم است: نیمی از قبیله که دربخش شمالی سکونت دارند، نماد آسمان و نیمه دیگر که در جنوب زندگی می‌کنند نماد زمین‌اند. این واقعیت که مرزهای آیینی منطقه در این مورد به شکل یک دایره هستند و نه مانند معبد، مربع یا مستطیل، به دلیل «سبک» زندگی کوچ‌نشینی است و به هیچ وجه ازاعتبار این تناظر نمی‌کاهد. علاوه بر این، تشابه شکل معبد با کالبد انسانی، تا حدی در آیین مقدس شبیه‌سازی می‌شود، که «خود صورت مجسم آن انسان ایده‌آلی است که قطب عالم محسوس می‌شود»^{۵۰}.

^{۴۹} ارجاع به هارتلی بور الکساندر، هنر و فلسفه سرخ پوستان آمریکای شمالی (پاریس: ارنست لروکس، ۱۹۲۶).

^{۵۰} مراجعه به ibid

همان نمادپردازی در جایی دیگر به این صورت ملاحظه می‌شود که یک بنای مستحکم باید بر روی یک موجود زنده بنا شود: از همینجا، سنت دیوارکشی به دور موجودی زنده بعنوان قربانی در پی‌ها و بنیان بنا بوجود آمد. در برخی موارد، سایه یک مرد زنده است که «گرفتار» شده و به طور نمادین در بنا جای گرفته است^{۵۱}. بی‌شک چنین مواردی انعکاس‌هایی دور از آیین تثبیت معبد (واستوشانتی) یا ایده قربانی‌ای در آن واحد هم الهی و هم انسانی است که درون معبد عالم جای گرفته. مفهوم مشابه آن مربوط به معبد مسیحی به عنوان کالبد انسانی الهی است^{۵۲}.

V

واستو پوروشا ماندالا که طرح کلی آن از آیین جهت‌یابی برگرفته شده است، به چند مربع کوچک‌تر تقسیم می‌شود؛ این مربع‌ها شبکه‌ای را تشکیل می‌دهند که در آن فونداسیون ساختمان طرح‌ریزی شده است. شباهت بین جهان هستی و طرح معبد حتی به چیدمان فضای داخلی نقشه نیز کشیده شده است، که در آن هر مربع کوچک‌تر در تناظر با یکی از مراحل چرخه‌های عظیم عالم و دواهای حاکم بر آنهاست. تنها منطقه مرکزی، متشکل از یک یا چند مربع کوچک‌تر، به طور نمادین در خارج از نظام عالم هستی قرار دارد: این منطقه براهماستانا، مکانی است که برهما در آن سکنی گزیده است. بر فراز این ناحیه مرکزی، «اتاق جنین» (*Garbhagriha*) به شکل مکعب احداث شده است که نماد الوهیتی است که معبد به آن اختصاص یافته است.

^{۵۱} این رسم هنوز در فولکلور رومانیایی یافت می‌شود.

^{۵۲} به خصوص به بخش دوم از فصل «مبانی هنر مسیحی» در کتاب هنر مقدس نویسنده در شرق و غرب و مبانی هنر مسیحی مراجعه گردد (بلومینگتون، IN: World Wisdom, 2006).

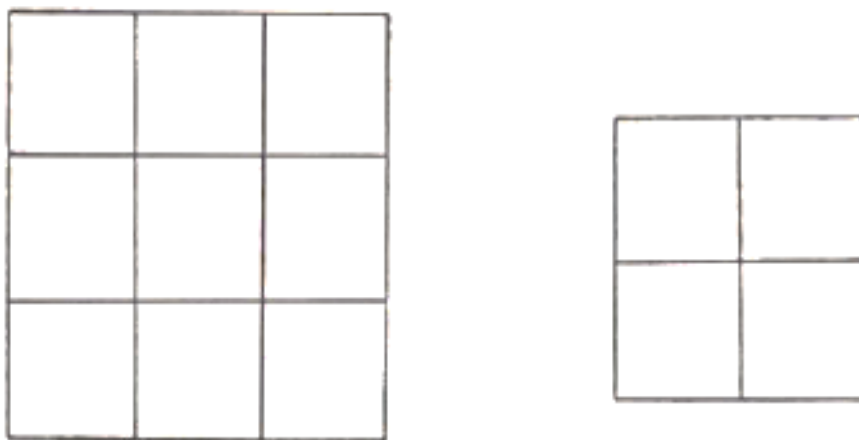


معبد بریهادیشوارا در تانجاور، تامیل نادو، قرن یازدهم



گازباگریها معبد لاکشمانا در خاجوراهاو با تصویر ویشنو، قرن دهم

۳۲ نوع واستوا پوروشا ماندالا وجود دارد که با تعداد مربع‌های کوچک‌تر تعیین و شناسایی می‌شوند و به دو گروه تقسیم می‌شوند: آنهایی که تعداد مربع‌های فرد کوچک‌تر دارند و دیگری تقسیمات داخلی آن‌ها، رقم زوج است. اولین گروه براساس ماندالای اصلی که ۹ مربع دارد بیشتر نماد زمین (پرتیوی) یا محیط زمینی است؛ مربع مرکزی با مرکز این جهان و هشت مربع پیرامونی با چهار منطقه واقع در میان آنها دارای تناظر یک به یک می‌باشد؛ می‌توان گفت که این مربع‌ها نشانگر «گلبادها» با هشت جهت به شکل مربع هستند (شکل ۶). مختصات مرکزی گروه ماندالاهایی با رقم تقسیمات زوج، بلوکی با چهار مربع است (شکل ۷): که تشکیل‌دهنده نماد شیوا، وجه تغییردهندگی الوهیت است. مشاهده کردیم که ریتم چهارم، که این ماندالا در حکم تثبیت مکانی آن است، بیانگر اصل زمان است؛ می‌توان آن را به صورت فرم «استاتیکی» چرخ عالم هستی با چهار پره یا چهار فاز در نظر گرفت. خواهیم دید که این نوع ماندالا هیچ مربع مرکزی ندارد، «مرکز» زمان حال ابدی است.

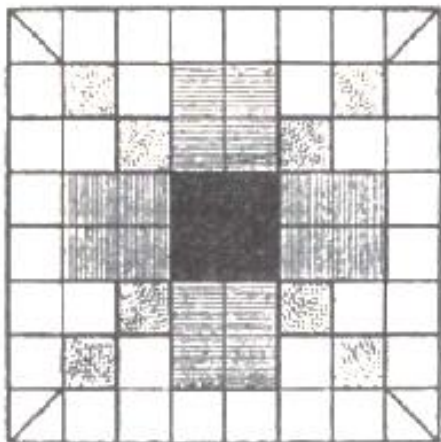


اشکال ۶ و ۷. ماندالای ۹ و ۷ بخش

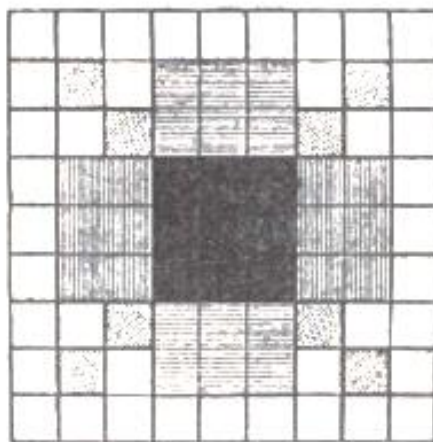
دو ماندالا وجود دارد که به طور ویژه برای طرح نمادین معبد مورد توجه قرار می گیرند، یکی با ۶۴ مربع کوچک و دیگری با ۸۱ مربع کوچک. لازم به بیان است که اعداد ۶۴ و ۸۱ مقسوم علیه عدد چرخه‌ای اصلی یعنی عدد ۲۵۹۲۰، تعداد سال‌هایی است که شامل یک تقدم کامل از اعتدال‌ها می‌شود: $64 \times 81 \times 5 = 25920$. فاکتور ۵ مربوط به چرخه پنج سال قمری - شمسی (samvatsara) است. تقدم اعتدال‌ها بالاترین معیار سنجش عالم هستی به شمار می‌رود، و خودش تنها با چرخه‌های کوچک‌تر قابل اندازه‌گیری است. بنابراین، هر یک از این ماندالاها نشاندهنده «عصاره» عالم هستی به عنوان «مجموع» تمامی چرخه‌های عالم مورد توجه قرار گرفته است.^{۵۳} پیش از این نشان داده شده است که «میدان» مرکزی ماندالا نشاندهنده براماستانا «اقامتگاه» برهما است؛ در ماندالای ۶۴ خانه‌ای، ۴ مربع مرکزی و در ماندالای ۸۱ خانه‌ای، ۹ مربع را اشغال می‌کند. در این میدان، اتاق مرکزی بنا شده است که نماد عنوان الوهیت معبد است و شبیه «جنین طلایی» (*Hiranyagarbha*)، نطفه نورانی عالم هستی است (شکل ۸ و ۹).

^{۵۳} در مراسم رسمی «رقص خورشید»، هندی‌ها یک خانه بزرگ می‌سازند که در وسط آن درخت مقدس قرار دارد، که نشاندهنده محور جهان است. این ابنیه از ۲۸ ستون احداث شده است، که در یک دایره بنا شده‌اند و تیرهای سقف را که به درخت واقع در مرکز ساختمان متصل هستند، نگاه می‌دارند. از سوی دیگر، کلبه سرخیوستان کرو دارای سقف باز است، در حالی که فضای اطراف درخت مرکزی به دوازده بخش تقسیم می‌شود که در آن رقصنده‌ها جای می‌گیرند. در هر دو مورد شکل محراب مربوط به دو چرخه است، یکی مربوط به خورشید و دیگری مربوط به ماه. در مورد اول، چرخه قمری با بیست و هشت ستون محوطه، متناظر با بیست و هشت عمارت قمری نشان داده می‌شود؛ در حالت دوم به مدت دوازده ماه نمایش داده می‌شود.

مراسم همراه با برپا کردن درخت برای رقص خورشید، دارای شباهت‌های قابل توجهی با مراسم هندو مرتبط با برپا کردن جایگاه قربانی است، که شامل محور جهان و درخت کیهانی نیز می‌شود.



شکل ۸. ماندالای ۶۴ مربع، اقتباس از استلا کرامریش



شکل ۸. ماندالای ۸۱ مربع، اقتباس از استلا کرامریش

مربع‌های پیرامون *Brahmāsthana*، بجز مربع‌هایی که در لبه‌های بیرونی ماندالا قرار دارند، به ۱۲ خدای خورشید (Adityas) نسبت داده می‌شوند، که تعداد آنها اصولاً به ۸ عدد کاهش یافته است، زیرا هشت عدد از آنها زوج‌های خدایی را تشکیل می‌دهند. به این ترتیب، قدرت‌های الهی که از اقامتگاه برهما ساطع می‌شوند، در امتداد هشت جهت اصلی فضا از هم دور می‌شوند.

این ۸ جهت مجدداً با ۸ سیاره سیستم هندو مرتبط هستند: ۵ سیاره به معنای صحیح کلمه، خورشید، ماه و دیو کسوف (Rāhu). همانند مربع‌های بیرونی، دور قمری را نشان می‌دهند: در ماندالای ۶۴ خانه‌ای، لبه‌ای که ۲۸ خانه دارد با ۲۸ منزل قمری متناظر است؛ در ماندالای ۸۱ خانه‌ای، «قلمرو» ۴ نگهبان مناطق اصلی افزوده می‌شود. در هر دو مورد، چرخه قلمرو تحت سلطه ۳۲ کارگزار عالم (Padadevat) است که در کیهان انعکاس یافته‌اند. سلسله مراتب آنها از تقسیمات چهارگانه کیهان برگرفته شده است که به شکل تصاعدی 4-8-16-32 است؛ در ماندالای ۶۴ خانه‌ای، چهار جفت از کارگزاران مذکور در گوشه‌های میدان اصلی مقیم شده‌اند^{۵۴}. بنابراین تفاوت بین دو ماندالا ۶۴ و ۸۱ خانه‌ای، در اصل همان چیزی است که دو تا از ساده‌ترین ماندالاهای متمایز می‌شوند که به ترتیب به Prithivī و Shiva، یا به «اصل انبساط و اصل زمان»، اختصاص داده شده است. اولی صلیب محورهای اصلی را با نوارهای مربع نشان می‌دهد، دومی تنها با خطوط.

^{۵۴} در برخی نمودارهای هستی‌شناسی که با خداشناسی اسلامی تطبیق دارند، مراحل چرخه آسمانی توسط فرشته‌ها اداره می‌شود که به نوبه خود نام‌های الهی را آشکار می‌کنند. در این زمینه به مطالعه نویسنده، طالع‌بینی نظری به نقل از ابن عربی (لوئیژویل، کی: فونز ویتا، ۲۰۰۲) مراجعه کنید.