

دو فصلنامه ادیان و عرفان تطبیقی
سال دوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷ (صص ۶۸-۴۵)

تأثیر درشنه‌های سه گانه‌ی هند در آفرینش هنری

سیدرحیم خوب‌بین خوش‌نظر^۱ - محب‌علی آبسالان^۲ - الهام عربانیان چعبی^۳

چکیده

درشنه‌ها تعالیم هستی‌شناسانه‌ی خود را بر مبنای مشاهده‌ی باطنی قرار داده‌اند، هنرمند از طریق تلاش‌های باطنی در صدد تجسم بخشیدن صور ذهنی‌است. او سعی می‌نماید تا نه تنها به بیداری خود کمک کند، بلکه موجب تفسیر صوری شود که مشاهده‌کنندگان را به فهم برهما نزدیک کند. هنرمند چگونه به خلق اثر هنری دست می‌زند؟ چه مراحل‌ی را باید برای دستیابی هنرش طی نماید؟ درشنه‌های سانکهییه، یگه و ودانته با روش عملی و نظری راه دست یافتن به هنر قدسی را بیان می‌کنند. سانکهییه با بیان نظم موسیقایی عالم که با پوروشه و پرکریتی ارتباط دارد و اینکه عناصر پرکریتی موجودیت کائنات را تشکیل می‌دهند؛ به آفرینش هنری دست می‌زند. یگه به هنرمند روش سه‌گانه‌ای را ارائه می‌دهد که به عمق اشیاء و موجب تجسمی از برهما می‌گردد. درشنه ودانته به هنرمند گذشتن از چهار مرحله‌ی فریبنده‌ی ظواهر را می‌آموزد تا پس از عبور از کثرات به خلق هنر آسمانی برسد.

واژه‌های کلیدی: هنر هندو، آفرینش هنری، درشنه، سانکهییه، یگه، ودانته

Email: rahimkhoshnazar@yahoo.com

Email: m.absalan@theo.usb.ac.ir

Email: e.oryaniyan@hotmail.com

تاریخ تصویب مقاله: ۹۷/۶/۳

^۱ استادیار پژوهش هنردانشگاه سیستان و بلوچستان

^۲ دانشیار ادیان و عرفان دانشگاه سیستان و بلوچستان

^۳ دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنردانشگاه سیستان و بلوچستان

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱/۲۸

مقدمه

مبانی هنر هندوئی را می‌توان در تعالیم اوپانیشادها و وداها دنبال کرد که تمام دستورات عملی و نظری در رابطه با وجود در آن‌ها بیان شده است. مفهوم رستگاری و کشف حقیقت روحانی که در این کتب مقدس به چشم می‌خورد، مبنائی برای رهائی و نجات روح انسانی می‌باشد که به آن مُکشه^۱ می‌گویند. دست‌یابی به مُکشه امکان‌پذیر نیست، مگر از طریق ریاضت و آداب تربیت روح، که هنرمند بر مبنای چنین تعالیمی به خلق هنری که در جهت رهائی و نجات باشد، می‌پردازد. اما خلق این اثر هنری علاوه بر معنای ظاهری، دارای مفهوم باطنی نیز می‌باشد؛ زیرا روح خلاق و نگرش عرفانی است که وجود او را با پدیده‌ها عمیق تر می‌سازد. بنابراین هنرهای مقدسی چون معماری، نگاره‌گری، موسیقی، رقص نه تنها وابسته به اعتقادات دینی و روح فلسفی می‌باشند، بلکه ارتباط بین نمادها و بینش عرفانی در اجزاء هر پدیده‌ی هنری کاملاً مشهود است. خواه در هنرهای زیبا باشد و خواه در هنرهای تزئینی، زیرا تمایزی بین این دو هنر دیده نمی‌شود (KapilaVatsyayan, 197:8).

از نظر گنون، روح شرقی که برخوردار از معنویت و حکمت است^۲، انسان را به درک باطن اشیاء و به دنبال آن خلق هنر آسمانی فرا می‌خواند. که در این حالت دیگر اشیاء بر اساس محدودیت‌های ذهنی ما ظهور پیدا نمی‌کنند. بلکه حقیقت اشیا فارغ از محدودیت‌های ما یعنی تَتَوَه^۳ به ظهور می‌رسند و اشیاء آن‌چنان که هستند، نه آن‌چنان که بر ما ظهور می‌کنند، دریافت می‌شوند. در این حالت دیده‌ی دیگری در ما باز می‌شود که هندوها به آن دیانه^۴ یا مراقبه می‌گویند (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۲۰). که پس از مراقبه به

^۱ moksha نجات روح از شرور و آلام و رسیدن به مقصد غائی بوسیله رهائی از دولا ب عمرها و حیات‌های پی در پی.

^۲ رنه گنون در یک تقسیم‌بندی کلان، نوع بشر را به شرقی و غربی یا باختر و خاور تقسیم می‌کند و منظورش لزوماً، شرق و غرب جغرافیائی نیست. آنچه او برای اثباتش تلاش می‌کند، معنای نمادین این دو اصطلاح است، که به معنای پایبندی و عدم پایبندی به اصول معنوی است. در اندیشه گنون و بسیاری از سنت‌گرایان تعبیر شرق، اشاره به شرق معنویت و حکمت و منظور از غرب، افول اصول معنوی است (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰: ۱۶۹).

^۳ Tattva در ادبیات سانسکریت به معنای واقعیت، ذات، اصل ضروری تعریف می‌شود. که در ادیان هند و در مکاتب فلسفی سانکهایه، ودانته و یُگه دارای کاربرد کیهانی است. (Huet, 2015, voir: tattva)

^۴ dhyana در ادبیات سانسکریت حالت محو و بی‌حسی که مقدمه وصول به مرتبه نهائی است.

مرحله‌ی بیندو چاکرا^۱ یا ژرف‌نگری و حقیقت‌بینی می‌رسد که تأثیر آن بر سلامت معنوی و جسمانی چنان شگفت‌انگیز است که به مرتبه‌ای می‌رسد که ذات آتمن (حقیقت عالم صغیر) را به برهما (حقیقت عالم کبیر) پیوند می‌دهد. در چنین حالتی کار هنرمند از عالم محسوس چه آنچه انسان پدید آورده و چه در طبیعت است، از اثر هنری مستثنی نیست، زیرا تجلی حقیقت آیین هندو که در سرتاسر هستی جریان دارد بر اثر اجزای پیکر پراجاپاتی^۲ است و در جنبه‌های دیگر هستی می‌توان از پوروشه^۳ و ویشواکارمه^۴ نام برد (رحیم‌زاده، ۱۳۸۱: ۸۴).

بنابراین نظام اعتقادی هنر هند، نوعی مشاهده‌ی وجود برهما است. این نظام سعی دارد تا با صور هنری، به او تجسم ببخشد. زیرا عقیده بر این است که این نوع تصویرسازی، باعث ارتباط و پیوند انسان با نیروی ناپیدا می‌شود. سالک هنرمند، همواره برای آفرینش‌های هنری، در جستجوی راهی مناسب برای رسیدن به روح فردی و اتحاد با برهما است. به همین جهت است که هنرمند با درک این نکته که پیوند درونی او با برهما، قدرت و انرژی دو چندان برای خلق هنر مقدس ایجاد می‌کند، نوعی تعالی و وحدت عارفانه در باطن او تشدید می‌شود که در حالت عادی چنین اتفاقی نخواهد افتاد. در حالت وحدت است که هنرمند به نحوی زبان باطنی خود را با زبان خدایان پیوند می‌دهد تا جلوه‌های معنوی و عرفانی شگفت‌انگیزی در وجود او متبلور شود (آسلان، ۱۳۹۱: ۶۵). و این ابتدای آموزه‌ها و تعالیم درشنه‌های هند می‌باشد که تا هنرمند به مشاهده‌ی باطنی نپردازد و از حقایق هستی و معانی رمزی آن آگاهی نداشته‌باشد نمی‌تواند به آفرینش هنری دست بزند. به همین دلیل است که هر

^۱ bindu chakra بیندی یا بیندو: نقطه‌ای که خلقت با او آغاز می‌شود و به وحدت می‌رسد. و به عنوان نماد مقدس کیهانی است. بیندو چشم سوم چاکرا که مسؤوَل تبادل انرژی بین هاله‌ی انسان و هاله‌ی کیهانشناخته می‌شود که بر اطراف بیندو، ماندالا (mandala) (ماندالا: دایره‌های نمادین بر خویشتن و جستجو در درون انسان است و برای تمرکز در هنگام مراقبه بکار می‌رود). ایجاد شده است. از ویژگی بیندو، چشم حقیقت بین است که فراسوی نگاه عادی را درک می‌کند. مراجعه کنید به:

Swami Ranganathananda, A Scientific Approach to Religion.
Cavendish Richard, Man, Myth and Magic, Volume 19, P. 2606.

^۲ Prajapat, از خدایان عصر ودائی، خالق و سرور تمام خدایان که بعدها نام برهما را گرفته‌است.

^۳ purusha به معنای جنس نر، قهرمان، اصل حیات، روح جهانی، در فلسفه هندو به معنای وجود، روح الهی، عالم اکبر و جنس مذکر ایستا. پوروشه آگاهی محض است که در برابر اصل جنس مونث پویا می‌باشد که به آن پرکریتی (prakrti) می‌گویند

^۴ Vishvakarma او معمار جهان است و به عنوان معمار الهی و سازنده قصرهای خدایان شناخته می‌شود. او همچنین سازنده‌ی ارابه‌ی خدایان و بازوهای آنها شمرده می‌شود.

هندو، در سنت آیینی، به مشاهده‌ی دینی یا درک پدیده‌ی مقدّس می‌رسد، نه به زیباانگاری صرفاً ظاهری. یک هندو هنگامی که به معبد می‌رود نمی‌گوید که من برای عبادت می‌روم بلکه می‌گوید من برای درشنه می‌روم. آن‌ها به معبد می‌روند تا در معبد، حقیقت برهمایی را احساس کند و در آن مستغرق شود (Eck, 1998:3).

بنابراین زبان هنرودین در تفکرات هندی چنان به همدیگر وابستگی دارند که گاهی جداانگاری هر کدام از آن‌ها بسی دشوار است. پیوند زبانی نه تنها موجب تقویت اعتقاد دینی شده، بلکه باعث نوعی تسکین و آرامش روحی و روانی و گاهی جسمی در آن‌ها می‌شود. چیزی که آن را نمی‌توان در هنر غیرقدسی یا این جهانی مشاهده کرد.

پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی نگرش‌های فلسفی و جهان‌شناسی درشنه‌ها یا مکاتب فلسفی هند کتب و آثار اندکی در ایران نگارش یافت است، که از آن جمله کتاب «ادیان و مکاتب فلسفی هند» داریوش شایگان، که نگاهی کلی به مبانی اعتقادی و فلسفی مکاتب هند دارد و مقاله‌ی «درشنه‌های هندی و براهین اثبات وجود خدا» از ابوالفضل محمودی، که صرفاً به مقایسه‌ی خداباوری مکاتب فلسفی و نظریه‌ی خداباوری پرداخته است. اما بررسی و تحلیل مبانی هنر قدسی درشنه‌ها در مقالات و کتب، مورد تحلیل و بررسی قرار نگرفته است، بالاخص بررسی و مقایسه‌ی درشنه‌های سه گانه‌ی هند که از اهمیت بیشتری برخوردار هستند. در این مقاله با بیان مبانی فلسفی درشنه‌های سه گانه و ارتباط هنر مقدس با آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است.

اهداف تحقیق

هنر معنوی هند از مقوله‌هایی است که محققین را واداشته است تا با دقت نظری- علمی به تشریح و تبیین یافته‌های اشراقی و روحانی از بطن متون فلسفی بپردازند. آنچه که محققین این مقاله را در این زمینه یاری می‌رساند، تحلیل و نگرش‌های درشنه‌هایی است که راه دستیابی به نظریات هنر مقدس را هموار می‌سازد. در این مقاله هدف به نوعی بیان دریافت‌های معنوی و اشراقی است که از متن باورهای

درشنه‌های سه‌گانه اخذ گردیده است و این‌که هنرمند با مراجعه به متون فلسفی و دینی، سعی در به تصویر کشاندن جهانی توأم با هنر قدسی را دارد.

روش تحقیق

ادیان و مکاتب فلسفی هند دارای بن‌مایه‌های معنوی و قدسی می‌باشند، که شناخت آن در فهم متون فلسفی و اعتقادی نقش اساسی دارند. در این مقاله بن‌مایه‌های هنر قدسی در درشنه‌های سه‌گانه‌ی فلسفی هند مورد بررسی و تحلیل علمی قرار گرفته است؛ که نتایج آن اختلافات و یافته‌های گوناگونی است که هر مکتب فلسفی مورد بحث قرار داده است. در این پژوهش بر پایه‌ی مطالعات کتابخانه‌ای به روش تحقیق بنیادی- نظری پرداخته شده است.

مفهوم هنر در سه درشنه

تمام پدیده‌ها، از جمله جسم، عقل و احساس ما محدود و وابسته هستند که مجموعه‌ای فناپذیرند و نیاز به علت دارند. بنابر این باید در جستجوی حقیقتی که فراسوی هر گونه تعلق و محدودیت است، بود. از نظر تفکر هندی، ریشه‌های این حقیقت را می‌توان در درشنه‌های هندی پیدا کرد، یعنی در نظام‌های فلسفی هندوئی که آبشخورهای هنر هند محسوب می‌شوند. از بین مکاتب شش‌گانه^۱، که ابزار معرفت برای خلق هنر هستند و غالباً در قلمرو خدایان شکل می‌گیرد، سه مکتب سانکھییه، یُگه و ودانته، بیش از همه‌ی درشنه‌ها دستورالعمل‌های بنیادی را برای دریافت حقیقت وجود آدمی فراهم می‌کنند. هدف این مکاتب اتحاد روح انسان با برهما می‌باشد.

^۱ Darśan or Darshan, Darshana از ریشه «دریش» یعنی دیدن مشتق گردیده و به معنای دید، نظر، نگاه، مشاهده، تعلیم، درک، ادراک بصری، تعقل، قصد، عقیده، مکتب یا سیستم فلسفی است. درشنه را می‌توان از لحاظی به معنای آئین فلسفی دانست، چون هر درشنه‌ای به منزله یک واحد مجزایی است که در آن افکار و آراء، طبق نقشه‌ای خاص تنظیم شده و سازمان یافته‌اند (شایگان، ۱۳۸۶: ۴۳۲). انتظار سه درشنه در این مقاله به منظور آن است که بیشتر نقش هنر هند را می‌توان در این سه درشنه مشاهده نمود.

^۲ این مکاتب به دو دسته تقسیم می‌شوند: مکاتب آستیکه (خدا باور) و مکاتب ناستیکه. درشنه‌های شش‌گانه آستیکه عبارتند از: نیایه (Nyaya)، وایشیشکه (Vaisesika)، یُگه (Yoga)، سانکھییه (Sankhya)، پوروه میمانسا (Purva Mimansa) ،اوتره میمانسا (Uttara Mimansa) (راداکریشنان، ۱۳۶۷: ۲۲۰) و مکاتب ناستیکه عبارتند از: بودیزم، جینیزم و چارواکه (چاترجی، ۱۳۸۴: ۸۴). لازم به ذکر است که مکاتب پوروه میمانسا و اوتره میمانسا در کنار هم مکتب مشهور ودانته را می‌سازند.

در نگرش و تأملی دقیق متوجه خواهیم شد که این درشنه‌ها به حقیقتی سیال و جاری عقیده دارند که نه تنها موجب پویایی معنویت سالک می‌گردد، بلکه موجب تعالی بخشیدن روح هنری او می‌شود. بر بنیاد چنین سیر و سلوک است که هنرمند از طریق تزکیه، پذیرای بی‌واسطه‌ی صور روحانی در جان و دل خویش می‌شود. آنچه از این سلوک در شکل یک اثر هنری آفریده می‌شود همان است که هست؛ عین حقیقت و بلکه حقیقتی است که در تفکرات هنرمند هندی مبانی قدسی دارد، و هنر در این جنبه در صدد تجسم وجودی است که ورای جهان صوری است؛ تا ببینده با آگاهی به حیطة قدسی کشانده شود و محو مشاهدات آسمانی گردد. بی‌جهت نیست که نام خالقان اثر هنری ذکر نشده است، زیرا آنچه برای خالق هنر اهمیت دارد، دریافت معنای قدسی اثر است نه چیز دیگر. گویا هنرمند در ذات هنر خود محو شده است و تلاش نموده‌است تا همه‌ی مخلوقات را برای بازگشت به سوی برهما مهیا سازد و با کثرت طبیعت می‌خواهد خود را به سمت یگانگی برهما بکشانند.

از نظر مکاتب فلسفی، عالم صیوروت که مظهر یا تجلی بیرونی خدا است در حرکت به سوی کثرت، وحدت ذاتی خود را قربانی کرده، تا شناخته شود. از این جهت که او خالق جهان است، انسان غیر از اوست، اما به لحاظ وحدت (از جهتی که انسان نیز صورت خداوند است)، از او به عنوان صورت خدا خواسته می‌شود تا خدا را از طریق عمل یا انعکاس آگاهی بشناسد. یعنی از طریق انعکاس معکوس قربانی ازلی، از خداوند تقلید کند. به تعبیر دیگر، او باید برای شناخت حقیقت، کثرت را قربانی کند تا به همان وحدت اولیه باز گردد (کیبل، ۱۳۸۷: ۱۷). چنان‌که بنابر روایت ریگ ودا، دواها که موجودات آسمانی و نمودگار مظاهر جهان هستند، در آغاز جهان پوروشه را قربانی کردند تا بتوانند بخش‌های مختلف کیهان و انواع موجودات را بیافرینند؛ آن‌ها با تجزیه‌ی پوروشه، هستی را در شکل متمایزش بوجود آوردند (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۲۰). اما در واقع این قربانی و کثرت، تقلیدی از آن چیزی است که خداوند در آغاز انجام داد، یعنی فرآیند زایش و تکثیر، اکنون به باززایی و ترکیب تبدیل می‌شود (کیبل، ۱۳۸۷: ۱۷). بر مبنای چنین تفکری، هنرمند جهان را قربانگاهی می‌داند که شیوا در آن به رقص می‌پردازد. رقصی که برخوردار از سه قوه‌ی پرکریتی است که زندگی و حیات عالم را می‌سازد و با رقص مرگ خود، هر چیزی را از بین می‌برد. در حقیقت اگر چه رقص مرگ و زندگی شیوا نشانگر دو شخصیتی اوست اما در این جریان دوگانه، بازی نابودی و

تکوینی جهان صورت می‌گیرد. اما در این بازسازی، خدایان شریکند همانگونه که در هنر معماری ویشواکارمه که وجهی از برهما است در ساختار هنر معماری دخالت دارد و مکان‌های قدسی و الهی به یاری او تجسم می‌یابند. بنابراین هرگونه کنش و واکنشی در عالم ماده، یک بازی کیهانی است که توسط خدایان صورت می‌گیرد و کار هنرمند همانند کار موجودات آسمانی، فرانسائی است یعنی به تصویر کشاندن اشکال حیات که در قالب‌های گوناگون امکان بروز می‌یابند. در واقع، حذف هر بعدی از ابعاد زندگی به منزله‌ی نفی موجودات آسمانی و خدا است (کوماراسوامی، ۱۳۸۲: ۱۳۷). زیرا تمام اشکال مختلف هنر هندوئی از جمله: پیکرتراشی، نقاشی، موسیقی، رقص و هنر معماری معابد، نقش آیینی و آسمانی بازی می‌کنند که بیننده را با آگاهی به حیاطی قدسی می‌کشاند و هنرمند چنان در نوآوری هنری، خلاقیت خود را به ظهور می‌رساند که گویی پس از سیر در عوالم بالا به زمین آمده‌است تا جلوه‌های معنوی خدایان را در صورت‌های گوناگون به تصویر بکشاند.

دو آلیسم در درشنه سانکهییه

سانکهییه از نظام‌های فلسفی هند می‌باشد که به لحاظ مبانی اعتقادی در آفرینش هنر مقدس هند تأثیر به‌سزائی داشته‌است. بر طبق تعالیم سانکهییه هر چیزی در هستی زائیده‌ی آمیزش پوروشه^۱ و پرکریتی^۲ است.^۳ تا جایی که تمامی جنبه‌های ظاهری و باطنی جهان به تبعیت از آن دو ادراک می‌شود (راداکریشنان، ۱۳۶۷: ۲۴۷).

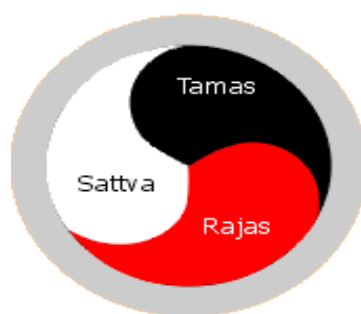
دو مقوله‌ی پوروشه و پرکریتی را می‌توان به سوژه و ابژه یا ذهن و عین تعبیر نمود. پرکریتی به منزله‌ی بنیان کل هستی، عینی تلقی می‌شود که حقیقتی ظریف و

^۱ پوروشه یعنی آئین آفرینش یا تکثر جانداران در عالم، با پرکریتی (ماده قدیم) از ازل وجود داشته و خواهد داشت. پرکریتی هوش و آگاهی ندارد و با اختلاف گونه‌های سه‌گانه، وضع آن تغییر می‌یابد. اما پوروشه باهوش و آگاه و تغییر ناپذیر است. پرکریتی بعد از تغییر شکل یک مظهر قابل رویت می‌گردد، ولی پوروشه به عنوان نفس مشاهده می‌ماند (جلالی‌نابینی، ۱۳۷۵: ۴۹۵).

^۲ فلاسفه هندو در این امر که کائنات، بر پایه یگانگی یا دوئی یا کثرت است، اختلاف نظر دارند ولی اغلب قائل به پرکریتی و سه‌گانگی آن هستند. پرکریتی نیروی اصلی تکوینی که از ازل وجود دارد و آن علت اولیه گیتی است و کائنات از آن پیدا شده است. گونه‌های سه‌گانه که در طناب پرکریتی مانند رشته وجود دارند موجب پیدایی صفات خوب و بد در نهاد آدمی می‌شوند و این مبتنی بر آن است که در وجود هرکس تناسب گونه‌های سه‌گانه یکسان نیست (جلالی‌نابینی، ۱۳۷۵: ۴۹۴).

^۳ در بهگود گیتا به صراحت اشاره نموده است که فلسفه سانکهییه ثنویت گرا نیست و پراکرتی خالق هستی است که پوروشه در آن غوطه ور و آمیخته با آن است. پراکرتی و پوروشه دو انرژی طبیعی متفاوت و کامل کننده هستند که پراکرتی سرشتی زنانه دارد و پوروشه ذاتی مذکر. (44-47 Worthington Vivian, 1982) که این نگرش موجب تعدد فلسفه‌هایی در تاریخ هند شده‌است.

اسرارآمیز و قدرتمند است، چه در شکل هستی فیزیکی و چه در شکل پدیده‌های ذهنی و روانی که منشأ جهان شدن است و پدیده‌های متعین به صورت ضمنی در آن نهفته‌اند؛ زیرا از نظر مکتب سانکهییه او علت غایی به شمار می‌رود. پرکریتی تنش و کشمکش سه کیفیت تشکیل دهند است، یعنی چون ریسمانی است به هم بافته از سه رشته یا گونه (Guna)، که این سه کیفیت عبارتند از تَمَس (Tamas)، سَتَوَه (Sattva)، رَجَس (Rajas)^۱ (تصویر ۱).



دو هنر موسیقی و رقص زائیده‌ی نظام فکری سانکهییه است که معتقدند رقص تکوینی عالم، با این دو وجه برهما، یعنی پوروشه و پرکریتی ارتباط دارد، زیرا قبل از این که خدا تجلی کند پوروشه پا به صحنه می‌گذارد و با پرکریتی عالم را می‌سازد که پرکریتی با سه کیفیت خود به عناصر موجودیت می‌بخشد. اما این موجودیت عناصر، از موسیقی شکل گرفت یعنی موسیقی و آوای کلام الهی که در ماده حتی کتب وداها تأثیر گذاشت و آفرینش به جنبش درآمد و به دنبال آن رقص موزون هستی شکل گرفت. در واقع از راه هجای مقدس "اوم"^۲ که شکل صوتی کائنات می‌باشد، رقص آفرینش شروع شده‌است. بنابراین مشاهده‌ی رقص آفرینش که در چرخشی موزون و

^۱ ژئینر تمس را معادل dullness (تیرگی و رخوت) و ستوه را معادل goodness (خوبی و خیر) و رجس را با passion (شور و شوق) هم معنا می‌گیرد. (Zaehner, 1994:35). اما در اصطلاح به شرح زیر است:

۱. Sattva : جوهر روشنایی یا گرایش تصاعدی که لطیف و روشنایی بخش است. هماهنگی، تعادل، دانش، پاکی و مسرت پدیده‌های جهان، به این گونه منسوب است؛

۲. Rajas: جوهر تحرک و تمایل انبساطی، که محرک و متحرک است. فعالیت، حرکت، درد، ناآرامی و نیرومندی در اشیا، تحت تأثیر این گونه است؛

۳. Tamas: جوهر تاریکی یا تمایل نزولی که سنگین و مسدود کننده است. ماندگی، بی حالی، بی حسی، سنگینی و کندی در موجودات، عملکرد این «گونه» شمرده می‌شود. (شایگان ۱۳۸۶، ج ۲، ص ۵۷۱)

^۲ Om یا aum نامحسوس هرچیزی است و به معنای درک سرشت حقیقی آتمن و برهن است. اوم است که هارمونی هستی را تولید می‌کند.

آهنگین صورت می‌گیرد، نتیجه‌ی پرکریتی یا انرژی نخستین کیهانی است که انعکاس آن را می‌توان در رقص موزون خدای شیوا مشاهده نمود (Mullens joseph, 1860: 66). اما این رقص جهان که عرصه‌ی رقص خدای شیوا است، یکی از وجوه برهما سگونه^۱ می‌باشد. شیوا با رقص خود که پنج عمل و وظیفه‌ی او را نشان می‌دهد، چرخ حیات را می‌چرخاند. چنانکه ژرفترین مفهوم این رقص را زمانی حس می‌کند که انسان دریابد که عرصه‌ی این پایکوبی، قلب و خویشتن انسانی است و اینکه همه جا برهماست، زیرا همه جا قلب انسانی با خدا است (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۱۵۹). رقص شیوا برخوردار از سه لایه می‌باشد (تصویر ۲)، که در اولین لایه رقصی از نمایش آهنگین شیواست که به عنوان منشأ حرکات کیهانی است که این مفهوم از طریق قوس مشتعل منتقل می‌گردد، در دومین لایه، رقص شیوا به عنوان نمادی از رهایی ارواح انسان‌ها از دام مایا یا وهم است. در لایه‌ی سوم که در چیدامبارام قرار دارد و مرکز عالم به شمار می‌رود، مکان رقص شیواست که مکان حقیقی آن در قلب است (همان: ۱۶۷).



تصویر ۲ رقص شیوا danse-shiva-image

^۱ Saguna brahman برهمن دارای دو مرتبه وجودی یعنی نیرگونه و سگونه می‌باشد. نیرگونه مرتبه تنزیهی، منفعل و عاری از هرگونه وصفی است و تنها با کلمات سلبی و منفی توصیف می‌شود. او حتی از خلق جهان و موجوداتش کاملاً منزّه است. اما مرتبه سگونه یا ایشوره، مرتبه تشبیهی برهمن است و فعال و دارای صفاتی چون خالقیت می‌باشد. مراجعه کنید به مقاله: خداشناسی و جهان شناسی شنکره و رامانوجه، علی صادقی شهیر.

از نظر فلسفه‌ی سانکهییه، قوسی که در پیرامون شمایل شیوا می‌باشد، نمادی از ماده یا پراکریتی است و حرکت‌های سر و دست و پاها نشانی از روح فراگیر و جهانی، یعنی پوروشه است که در میان آن‌ها روح فردی قرار دارد، درست همان‌طور که ya در میان shiva و nama قرار دارد (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۱۶۷). بنابراین آفرینش هنری در مکتب سانکهییه، به ظهور در آوردن رقص تکوینی است که در هنرهای گوناگون هنرمند به نمایش در می‌آید. چنانکه در نقاشی، معماری و هر اثر هنری، این رقص کیهانی، این بازی مرگ و حیات و این رقص آب و باد و خاک و آتش در ظهور می‌آید (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۵۳).

درشنه یُگه

یُگه از مهم‌ترین مکاتب حکمت عملی هندوئیسم می‌باشد که مظهر یُگه مارگه یا طریق ریاضت است، که به معنای توانائی تمیز سوژه از ابژه و یا پوروشه از پرکرتی است. یُگه که از نظر محققین اروپائی و هندی به عنوان هنر زیستن و یک نظام فرهنگی تلقی می‌شود (Casimir Bernard. 1947:74)، به نظام فکری سانکهییه بسیار نزدیک است بالاخص در بحث معرفت‌شناسی.

فهم تفکر هندوئی فقط با تعالیم یُگه امکان دارد، زیرا هدف آموزشی آن دستیابی به تمرکز فکری و صور معنوی است که هنرمند می‌تواند با ذکر، مراقبه و عبادت به معرفت و خلاقیت باطنی دست یابد. بنابراین هنرمند با درونگرایی ذهن خلاق، در خلوت، نیروی درونی خود را متمرکز می‌سازد (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۷۲). که در این حالت هیچ‌گاه وجه تمایزی بین خود و موضوع اثرش قائل نیست و تجسم هنر او به مثابه‌ی جلوه‌ای از حقیقتی است که دارای ارزش معنوی است.

در یُگه آزادی نهائی و سعادت زمانی بدست می‌آید که فرد بتواند حقیقت خود را با کیهان هماهنگ سازد (Narayanan Vasudha, 2004: 16) و این حالت برای انسان ایجاد نخواهد شد، مگر اینکه با انجام مراسم و تشریفات آیینی و با توجه به آموزه‌های استاد، فکر خود را از هرگونه وابستگی به پدیده‌ها رها سازد، و اگر می‌خواهد به درک حقایق برسد باید قلبی پاک و فکری آرام داشته باشد، زیرا هدف یُگه کشف حقایق است و آفرینش هنری نیز نتیجه‌ی فهم و شناخت این حقایق می‌باشد که از آن جمله می‌توان هنر رقص و موسیقی، که منشأ آن‌ها به کتب دینی و سنت‌های هندوئیسم می‌رسد را

ذکر نمود، که تا به امروز در پارسائی معنوی یُگه بسیار موثر بوده است (Ibid, 2004: 21). یُگه در واقع روشی منظم است که با تسلط بر عناصر طبیعی اعم از جسمانی و روانی، فرد را به کمال مطلوب می‌رساند. یک فرد یُگه باید به بی‌ارزشی چیزهای دنیا پی‌ببرد و خود را از مقاصد دنیوی برهاند. عدم تمایل، یعنی تعلق به چیزها نباید بدون روشنگری باشد (راداکریشنا، ۱۳۶۷: ۲۶۱-۲۶۰). به همین جهت است که در مکتب یُگه به انضباط‌های انسانی اشاره می‌کنند که عبارتند از ایجاد عشق و درستی به خوشبختان، شفقت بر پریشان‌حالان، احساس شادی در ترفیع معنوی مرد پارسا و یکسان‌دلی نسبت به گناهکاران و انضباط‌هایی نظیر بی‌آزاری، امنیت، صداقت و...

در مقدمه‌ی اثر هنری، هنرمند تلاش دارد تا سه نکته‌ی اساسی را در نگرش خود تقویت کند تا در دریافت مبانی هنری بتواند درست‌تر عمل کند، مفاهیم اصلی این سیستم چنین است:

۱- عالم هستی مبتنی است بر دوگانگی تجزیه‌ناپذیری ذرات بسیط، روح و ماده و یا پوروشه و پرکریتی.

۲- این ماده گرچه در اصل بسیط است، در سه وجه با سه کیفیت مختلف تظاهر و تجلی می‌کند، مانند سه ریسمان به هم بافته‌شده.

۳- هر یک از ذرات بسیط روح (پورشه) که به ماده (پرکریتی) پیوند، در قید زایش‌ها و مرگ‌های پی‌درپی و بی‌پایان تناسخ یا سمساره اسیر می‌گردد (شریف، ۱۳۶۲: ۴۸).

هنرمند در مکتب یُگه نه‌تنها به خلق هنر برای سرشت خود می‌پردازد، بلکه در صدد آن است تا زیبایی هنری را برای دیگران نیز تعمیم دهد، به همین جهت است که او به دنبال کشف واقعیت‌های فراسوی محسوسات است و بیداری هنری او از طریق تلاش‌های روحانی و عملی صورت می‌گیرد. کوماراسوامی در این‌باره می‌گوید، تمام آنچه را که هند می‌تواند از نگرش‌های فلسفه‌اش به دنیا کمک کند، حالات تمرکز فکر یا یُگه است که به عنوان منبعی از معنویت هنر هند به شمار می‌رود (Smith, 1930: 5). وی تئوری هنرهای هندی را بر اساس آیین یُگه از سه حیث مطرح می‌کند:

الف) صورت مثالی الهی

ب) روش‌های خاص و هدف غایی

ج) تحقق ملکوت آسمان بر روی زمین

بنابراین هنرمند باید برخوردار از شهودی باشد تا بتواند با شمایل به روش‌های گوناگون به ویژه اجرای یُگه از تأثیرات پریشانگر هیجان‌های زودگذر، خیالات دنیوی و خوداندیشی به دور بماند و این‌که بتواند صورت دِواتا (Devata)، فرشته یا مظهر خدا را در ذهن خود متبلور سازد (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۱۸-۱۷). هنرمند در اولین گام از خلق هنر به یک فعالیت ذهنی می‌رسد. فعالیت‌هایی که از طریق یُگه حاصل می‌شود، که در این سلوک به سه مرحله می‌رسد:

نخست سادانه (Sadhana)، انجام اعمال آئینی که خود را از امور ناپسند به دور نگه می‌دارد.

دوم منترم (Mantram)، که در این مرحله به تفکر و ذکر مدام و تمرکز بر نفس و رهایی از پریشان‌حالی و پراکندگی ذهنی می‌پردازد.

سوم دیانه (Dhyana)، مراقبه‌ای که موجب بازگشت به حقیقت ذاتی خود هنرمند می‌گردد (بلخاری، ۱۳۸۹: ۳۹). در چنین حالتی است که هنرمند با خواندن دعایی ملتمسانه در یکی از فصول آگنی پورانه، رابطه‌ی تخیل خلاق را با صور آسمانی مورد توجه قرار می‌دهد. چنان‌که در جایی به تمثال‌گر توصیه شده است که پس از تزکیه و پالایش و پیش از آغاز کار چنین دعا کند که: ای پروردگار همه ایزدان! به من در رویاهایم بیاموز چگونه کارهای هنرمندان‌ه‌ای که دارم در ذهن تحقق بخشم (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۶۹).

خلق هنر و نیایش با همدیگرند، هنرمند نیایش‌گر اوراد دهیانا مانترا (Dhyana Mantram) را قرائت می‌کند و تصویر ذهنی را که با آن منطبق است تصور می‌نماید و قالبی بصری و صورتی عینی را به نمایش می‌گذارد (همان: ۶۹). بنابراین هنرمند با خلوت‌گزینی و نیل به هدف غایی خود، باید با مفهوم مورد نظر اتحاد کامل ایجاد نماید. هرچند صورتی که بازنمایی می‌نماید، هولناک باشد اما او مؤظف است آن‌چه را در آئینه‌ی وجود خود می‌بیند؛ به طور کامل عیان کند تا اثر او معنای اشراقی بیابد (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۱۵۰). ذهن هنرمند گوئیا این صورت را از فاصله‌ای دور، برای خود پدید می‌آورد یا رسم می‌کند یا می‌کشد^۱ (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۱۸-۱۷). بنابراین کشیدن یا

^۱ کشیدن در سنسکرت چندین معنا دارد. یکی از معانی آن "چیزی را از جایی بیرون کشیدن" است، یکی دیگر این است که من چیزی را رسم می‌کنم یا تصویر می‌کنم؛ اما معنای دیگر آن "تحمل کردن" است. هر سه معنا در حوزه هنر و زیبایی اهمیت دارد. ابتدا بایستی وجود هنرمند متحمل شود، متحمل از ریشه حمل است، از برداشتن؛ اول باید باری را بردارد، متحمل معنایی شود؛ به معنایی حامله شود و سپس آن معنا را از سویدای وجود خویش به بیرون بکشد و سرانجام آن را در اثر هنری، مثلاً در

آکرشتی (Akarsati) مبدأ بعید آن دریافت‌های آسمانی است، جایی که انواع عالی‌های که مصدر صورت‌های هنرنده، وجود دارند و مبدأ بلافصل آن، مکانی در اندرون دل است (همان). این صورت با خصوصیتی قوی‌تر و بهتر از آن چه چشم فانی عنصری می‌تواند ببیند به تصور درمی‌آید و سپس به تعبیری از مأخذی درونی به عالم بیرونی برگردانده می‌شود، شاید مستقیماً همچون شی مورد پرستش به کار رود یا شاید در غرض مشابهی در سنگ یا با رنگ، صورت بیرونی بیابد (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۱۵۰).

بنابراین تمامی این مسیر یعنی از مرحله‌ی ساخت تا تولید اثر، به نظامی از عبادت و نیایش فردی تعلق دارد که صورتی پرستیده می‌شود تا به ادراک ذهنی درآید؛ یعنی این حالت هنگامی دست می‌دهد که عالم و معلوم، شاهد و مشهود^۱، در فرآیندی بالاتر از تمایز با یکدیگر تلاقی‌یابند. برای پرستش حقیقی هر فرشته باید خود همان فرشته شد. در برهدارنیکه اوپانیشاد آمده است هر کس خداوندی غیر از خود می‌پرستد و می‌اندیشد که او کسی است و خود کسی دیگر، هیچ نمی‌داند. (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۱۸-۱۷)

بنابراین تمام مقصود یُگه، نیل به تمرکز روحی است تا که تمایز میان تمرکزکننده و موضوع مورد تمرکز از میان برداشته شود و وسیله‌ای گردد برای نیل به شعوری هماهنگ و یگانه، که تمرکز هنرمند از سنخ تمرکز یُگه است که در مکتوبات شوکرچارایا (shukracharaya) چنین آمده است: بگذارید تمثال‌گر تمثال ایزدان را با تمرکز ذهن خود بر روی ایشان (ایزدان)، در معابد بنگارد (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۷۰). در بهگودگیتا آمده است: یُگه فقط شور و جذبه نیست، بلکه هم‌چنین مهارت در کار نیز هست و این که در یُگه چیره‌دستی در کار است. از این رو مثلاً در تمثیل شانکرچارایه درباره‌ی پیکان‌ساز، چنین می‌خوانیم: کسی که خود را در کارش چنان مستغرق می‌کند که هیچ چیزی جز آن را در نمی‌یابد (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۲۰).

سنگ، در چوب، در رنگ، در تابلو، ترسیم کند و این معنای دیگری از کشیدن است، همه معانی در اصل سنسکریت به لفظ "آکرشتی" یعنی کشیدن برمی‌گردد (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۳۰).

^۱ از نظر مبانی نظری، هنر با حکمت هندو هم داستان 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 شاهد و مشهود یکی شده و سرانجام با روح بزرگ جهان هستی، که همه جانداران را در بر گرفته است درهم می‌آمیزد (ناب، ۱۳۷۰: ۳۲۱). و این همان چیزی است که در هنر هندی نیز مشاهده می‌شود.

درشنه ودانته

ودانته به عنوان مهم‌ترین مکتب هند در حکمت نظری به شمار می‌رود که مظهر چنانچه مارگه یا طریق علم است، که بیشتر تأکید در تخلص نفس از طریق توجه کامل به برهما و تمرکز به استغراق در اوست (موحد، ۱۳۵۰، ۵۳). زیرا به عقیده‌ی شانکرا مؤسس مکتب ویدانته، خدا هستی مطلق است و سرتاسر وجود را فراگرفته است که به یاری عقل نمی‌توان اثبات نمود؛ فقط وجود او یک ضرورت است که به عقل ما آرامش می‌بخشد و به اخلاق ما نیرو می‌بخشد. برهما به عنوان واقعیتی مطلق در سرتاسر هستی و بدون هیچ‌گونه ویژگی متمایز یا نیرگونه^۱ وجود دارد که موجب یگانگی اوست. برای اثبات او می‌توان به شناخت پدیده‌ها دقت نمود. چنان‌که ما می‌توانیم در میان اشیاء با سه گونه تمایز مواجه شویم. تفاوت‌هایی بین درخت با ماشین می‌بینیم و سپس در شکل دوم، یک درخت را از دیگر درختان هم نوعش می‌توانیم متمایز نماییم و در نهایت به لحاظ ذاتی می‌توان بین تنه و برگ‌های درخت تمایز قائل شد. که برهما این ویژگی‌های متمایز را ندارد (Sharma, 2006: 9)، و این همان نیرگونه است که برهما را از همه چیز متمایز می‌سازد. بنابراین برای درک اتحاد بین آتمن و برهما آفرد باید فکر خود را از هرگونه اشتباه تطهیر نماید و خود را با برهما آمیخته نماید و چهار عمل سدهانه چاتشتیه (sadhana chatushtaya) را اجرا نماید:

۱- فرد سالک می‌بایست بین حقیقت و غیر حقیقت را تشخیص دهد.

۲- او باید خود را از تمایلات و لذت‌ها رها سازد

۳- او باید از فکر خود هرچیزی را که به جز برهما است دور سازد.

۴- او باید جذبه‌ای به برهما داشته باشد، سپس برای هدایت چنین

سالکی از کتاب Katha Upanishad خوانده می‌شود که: ای "یاما" عمر زمین

کوتاه است چرا اجازه می‌دهی که این دنیا و خدم و حشم آن با تو باقی بمانند،

بیا تا با همدیگر آواز بخوانیم و به رقص پردازیم (Mullens joseph, 119

1860).

^۱ نیرگونه (Nirguna): اصطلاحی مرکب از nir و guna که در زبان سنسکریت به معنای تهی از ویژگی که برهما را از همه چیز دیگر متمایز می‌سازد (Balbir, 1992, Hindi français, dictionnaire général).

^۲ از نظر مکتب ودانته وابستگی انسان به جهان و برهما همه چیز را به صورت یگانه تصور می‌کند. در حقیقت آتمن با برهما یگانه است و دوئی وجود ندارد به تعبیری با سخن گفتن از آتمن و برهما، نمی‌توان دوآلیسم را ثابت نمود بلکه امور ظاهری هستی‌وحدت این دو را غیر ممکن نشان می‌دهد.

از نظر درشنه‌ی ودانته، تنها واقعیت معنوی برهما است که به عنوان سک سید آناندا (saccidananda) خوانده می‌شود که این کلمه مشتق از سه واژه به معنای واقعیت (Sat)، شعور (cit) و سعادت (Ananda) می‌باشد؛ که توصیف عمیقی از سرشت حقیقت مطلق است که در نگاه اول نمی‌توان آن را شناخت (Sharma, 2006:7). اینکه این حقیقت مطلق با جهان محسوس ارتباط تنگاتنگی دارد و مفاهیم سه گانه‌ی بیداری، رؤیا و خواب عمیق را به صورت زیر در خود گنجانده است (Sharma, 2006:113).

Sit, Cit, Ananda, Brahman

Sat Cit Ananda	Waking Dreaming Deep Sleep	World
----------------------	----------------------------------	-------

در حالت بیداری (Jagrata)، فعالیت‌های فیزیکی و روحی صورت می‌گیرد که دریافت محرک‌ها و پاسخ بدن‌ها مشخص است (Sharma, 2006 : 75). در حالت بیداری، آتمن به عالم درون، آگاه است که در این مرتبه ویش وانارا (Vaisvanara) یعنی انسان جهانی نامیده می‌شود. البته این حالت متعلق به همه‌ی مردم است، زیرا برخوردار از حواس ظاهری می‌باشند و این اولین مرحله‌ی حقیقت وجود است (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۱۵). در حالت رؤیا (Svapna)، ذهن انسان که در حالت بیداری در تماس با اجسام خارجی بود، چنین ارتباطی را از دست می‌دهد و به جای آن حالات باطنی را تجربه می‌کند (Sharma, 2006 : 75). در این مرحله باید از مرتبه‌ی "ویش وانارا" به خواب رویم که منظور نوعی رهایی از احوال دنیاست، که به آن تی جاسا (Taijasa) می‌گویند. در این موقعیت آتمن به واقعیت‌های بیرونی توجهی ندارد، بلکه به واقعیت‌های درونی آگاه است که می‌توان گفت اثری از مرتبه‌ی بیداری در خواب با ما همراه خواهد بود؛ که در این حالت هنرمند در جان صور خیالی، غوطه‌ور در لذت می‌شود و تجربه‌اش لطیف می‌گردد (رادا کریشنن، ۱۳۶۷: ۵۴). در این مرحله سالک تقریباً از عالم اول جدا می‌شود، اما نه به شکل کامل، زیرا رؤیای عالم حس هنوز در ذهن سالک وجود دارد. در بریهاد اوپانیشادها آمده است که آن‌جا که نه آرابه هست، نه اسب، نه جاده، آرابه و اسب و جاده را می‌آفریند. این قطعه در اوپانیشادها اشاره به حالت

تی جاسا یا رؤیا دارد. روح در این مقام بر پرده‌ی رؤیت‌ها و شهود رؤیایی، همه چیز را رنگ آمیزی می‌کند. هزاران تصویر و هزاران خیال را (شایگان، ۱۳۹۰، ۲۰۷).
 اما شرایط خواب عمیق (Susupti)، از دو حالت دیگر یعنی خواب و رؤیا متمایز است، زیرا در دو حالت پیشین فرد از "من" می‌تواند سخن بگوید، اما در طی خواب عمیق هیچ شی‌ حاضر وجود ندارد و هیچ چیز را نمی‌شناسید؛ حتی هیچ‌گونه مضمون عاطفی و لذت جسمی و روحی یا درد وجود ندارد که این مرحله نوعی سعادت به شمار می‌رود (Sharma, 2006 : 75). در این مرحله، خواب عمیق بدون رؤیاست و شخص آن مرتبه‌ی رؤیا را ترک کرده‌است (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۱۶). در خواب نه تمایلی هست و نه رؤیایی. نفس فارق از تمایز بین نگرنده و نگریسته، یگانه می‌شود و چون توده‌ای از ادراک باقی می‌ماند که از سعادت لذت می‌برد (راداکریشن، ۱۳۶۷: ۵۴). این مرتبه، مرحله‌ی توحید و یکی شدن و حالت آگاهی است. در واقع این مرتبه مثل وقتی است که سیاهی شب گسترده شده است (همان: ۱۷). منظور این است که سالک از همه‌ی تکثرات جدا شده ولی هنوز با "من" است. در این مرحله هنرمند تصاویر را دریافت می‌کند و به بیرون واقف نیست. چنان‌که در مرتبه‌ی بیداری بود و نه واقف به درون است، چنان‌که در مرتبه‌ی رؤیا بود. مرتبه‌ای که همه‌ی تمایزات از میان رفته‌است و تمام تموجات ذهنی فرونشسته است، و حقیقت اشیا ظاهر می‌شوند (راداکریشن، ۱۳۶۷: ۱۷).

چهارمین حالت از حقیقت وجود، توریایا (Turya) است که برخی مرحله‌ی چهارم را مرحله سکوت می‌نامند (Sharma, 2006 : 91)، که نفس راستین است و ماورای صور متغیر وجود است. نفس راستین اگر چه زمینه‌ی اصلی این حالات است، ولی گرفتار در جریان سه گانه‌ی بیداری و خواب و رؤیا نمی‌شود، این نفس نادیدنی است، مضمون کاربرد تجربی نیست، نمی‌توان آن را گرفت یا دریافت، نشانه‌های مشخص ندارد، اندیشه ناپذیر است، همین نفس است که جوهر آگاهی است و جهان در آن مستحیل می‌شود و سعادت ساکن و یگانه است (راداکریشن، ۱۳۶۷: ۵۴). در این حالت است که نه معرفت درونی وجود دارد، نه معرفت خارجی، نه شناخت از این و نه از آن دیگری، تمامی چیزهای مادی و روحی تعریف ناپذیرند که ذات آن فقط تجربه‌ی "خود" خاص آن است، که تنوع و گونه‌گونی را از بین می‌برد که آرامش یافته است، مراقب است و عاری از ثنویت است، این "خود" است، اوست که موضوع شناخت است (شایگان، ۱۳۹۰: ۲۰۹). به تعبیری، مرحله‌ای است که در آن وجود منیت غیر ممکن است، هر چه هست برهما

است. آتمن، برهما است و در فنای مطلق به سر می‌برد. چون "وجود" خیر مطلق است. سالک بعد از محو شدن از منیت دوباره به هوش می‌آید، اما این بار با وجود حقیقی خود برمی‌گردد. در این مرحله هنرمند تصاویری از حقیقت را با خود می‌آورد و در هنر خود بروز می‌دهد. هنرمند به مقامی می‌رسد که حقیقت ازلی اشیاء را می‌بیند، که به آن تَتَوَه گویند و آن همان حقیقت جوهری شی است، که هنرمند با چشم معنوی دیانا و یا ذن به آن می‌نگرد و سعی دارد تا هر چه را دیده تصویر کند.

بنابراین باید گفت کسی که توانسته است مرتبه‌ی چهارم از حقیقت وجود ودانته را درک کند، قادر به تجسم بخشی روح الهی است. به تعبیر کوماراسوامی این حقیقت درکسی است که از سمساره نجات یافته و به مکشه رسیده است که مرحله‌ی نجات بخشی به شمار می‌رود و با نگاه شفاف به هنر مقدس تمایل پیدا می‌کند. که باید گفت آفرینش هنری نیز با این چهار مرحله شکل می‌گیرد، و فنا در تجلی ذاتی احدی برهما است که ساماتی گفته می‌شود. در حالت بیداری، نفس با موضوعات حسی مایا که جنبه‌ی خارجی دارند همراه است و لذات آن خشن است (راداکریشنان، ۱۳۶۷: ۵۴).

هنرمند برای رسیدن به اصل جاودانه‌ی اوپانیشادها و کتب ودایی که همان "تت توام آسی" یا "تو همان هستی" باید از این چهار مرحله بگذرد تا از کثرت به وحدت برسد به عبارتی دیگر، قوس صعودی آتمن در رسیدن به برهما است. در متون مقدس ودایی نیز به تمثال‌گر توصیه شده است تا شب قبل از آغاز کار و پس از مراسم تزکیه و پالایش، دست به دعا بلند کند و بگوید: ای پروردگار همه‌ی ایزدان، به من در رؤیاهایم بیاموز که چگونه تمام کارهایی را که در ذهن دارم تحقق بخشم (کوماراسوامی، ۱۳۹۱: ۶۹). بنابراین هنرمند تمام تصورات ذهنی را برای عینیت بخشیدن به خدای برهما بکار می‌گیرد. عبادت، ذکر و مراقبه با نوعی دستور و برنامه‌ی آیینی تحقق می‌یابد و هنرمند را در مسیری قرار می‌دهد تا به راز الهی پی‌ببرد.

نقد و بررسی

در فضای دینی هند، هنر به مثابه‌ی ابزاری ارتباطی بین زمین و آسمان است و هنرمند در استفاده از این ابزار نقش فرشته یا ملک را بازی می‌کند. در عین حال عقیده بر این است که هنرمندان روح و باطن خدایان هستند. از این روست که هنرمند می‌تواند بر اساس صورت‌های زمینی به خلق صور آسمانی و ملکوتی دست بزند.

هنرمندی که آسمان را به زمین می‌کشاند و از طریق محسوسات به شهود و معنا می‌رسد^۱، می‌توان گفت از کثرت‌گرایی به وحدت‌گرایی و بالعکس می‌رسد. در این بین سنت‌گرایان با رویکردی وحدت‌گرایانه به تأثیر درشنه‌ها در خلاقیت‌های هنری پرداخته‌اند. در واقع، سنت‌گرایان به کثرت‌گرایی دینی، رویکردی معرفت‌شناسانه دارند و با نفی مبانی عقلانی، بر نگرش عرفانی و علم مقدس (نصر، ۱۳۷۸، ۱۳۰) تأکید می‌کنند، آن‌ها با اعتقاد به وحدت ذاتی ادیان و اختلاف صوری در صدد آشتی دادن و یکسونگری مبانی فکری برآمدند و با رجوع به هنرهای گوناگون، روش درشنه‌ها را تفسیری آسمانی نمودند و روح خلاق هنرمند را با مبانی معنوی و اتحاد با جان کیهانی پیوند دادند و سه اصل را در نظریات خود مورد توجه قرار داده‌اند که این سه اصل عبارتند از (لگنهاوزن، ۱۳۸۲، ۲۴۲):

- ۱- همه‌ی ادیان از منبعی الهی برخوردارند.
 - ۲- این ادیان در باطن یکسان و در ظاهر متفاوت هستند.
 - ۳- ردّ پاهای حکمت جاودان اصیل را می‌توان در این ادیان پیدا کرد.
- بعنوان مثال، کوماراسوامی به عنوان یک سنت‌گرای برجسته، از دو زاویه به بررسی این مسئله می‌پردازد. یکی از بعد وحدت ادیان که آن را به عنوان جوهر ذاتی هنر درشنه‌ها می‌داند و دوم از بُعد تأثیر مدرنیته، که درشنه‌ها را به عنوان سپری در برابر تأثیرات آن می‌داند.
- سنت‌گرایانی همانند کوماراسوامی با تحلیل نگرش‌های هنری در سه درشنه - علی‌رغم تفاوت‌های اصولی- به وحدت هنری در جوهره‌ی درشنه‌ها می‌رسد. البته دفاع از تفکرات سه‌گانه و وحدت ذاتی هنر در آن‌ها موجب نوعی برخورد رمانتیک، تفسیر سلیقه‌ای و ذهنی نسبت به درشنه‌ها گردیده که نشان از حذف جنبه‌های منطقی و عقلانی متون فلسفی دارد. از طرفی وی با اعتقاد به جوهره‌ی مشترک ادیان، سعی در یافتن جوهر مشترک هنری درشنه‌ها داشته است. مسلماً همانگونه که نمی‌توان بین

^۱ سادریشه (Sadrsya) یعنی دیدن آن صورت‌هایی، که در اعتزال و کنارکشیدن حواس از محسوسات، به شهود آمده با صورت‌های زمینی». دیدن آن معنا با نقش‌های زمینی، یعنی دیدن آن معنا در گل، دیدن آن معنا در چوب، دیدن آن معنا در سنگ، در زمین و آسمان، در رود و دریا و صحرا و کوهساران، در آب و باد و خاک و آتش، در گیاه و حیوان و آدمی، در هرچه که هست. در واقع «سادریشه» دیدن آسمان است در زمین یا تنزل آسمان است بر زمین. «سادریشه» دیدن وحدتی است که در نتیجه‌ی کنار کشیدن حواس حاصل آمده، در کثرت این عالم؛ به بیان دیگر، آوردن «پرچینا ماتره» با «بهوته ماتره» است (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۳۵).

شریعت اسلامی و تناسخ و گزاره‌های متعدد وحدت ایجاد نمود، به همین صورت، وحدت‌گرایی ذاتی هنری در دوآلیسم سانکهییه، یگه و ودانته نیز ممکن نیست. از یک طرف تفکر دوآلیسم در مکتب سانکهییه هنرمند را به سمت کثرت‌گرایی خواهد کشاند؛ زیرا خلق هنر نمی‌تواند بدون دو اصل پوروشه و پرکرتی معنا پیدا کند و از طرف دیگر نگرش فلسفی به او اجازه‌ی نفی مبانی موجود در درشنه را نخواهد داد. مکتبی که بر علیه نگرش وحدت وجود قیام نموده است و به دو اصل پرکرتی و پوروشه ایمان آورده است قطعاً نمی‌تواند روش اوپانیشادی و وحدانیت برهمای را تفسیر درستی بکند. برهمایی که خود نیز به عنوان خالق کیهان دارای ذاتی یگانه نمی‌باشد تا پدیده‌ها نمودی از حقیقت او باشند، زیرا گاهی مخلوق است و در چرخه‌ی تناسخ قرار می‌گیرد و خود او نیز قربانی می‌گردد تا نظام طبقاتی را ایجاد نماید^۱ و گاهی برهمایی که فراتر از زمان و برتر از مکان است، که قطعاً با قول به این که برهما با ابر و هوا و ماه و خورشید و هر چیزی که در زمان و مکان است یکی است، مانعه‌الجمع است (استیس، ۱۳۶۷: ۲۱۶).

باید گفت آشتی و وحدت درشنه‌ها در بُعد هنری را نمی‌توان به جریان وحدت وجود هندی پیوند داد، زیرا هنرمند با ورود به عالم کثرت، بیش از آن که به وحدتی برسد، کثرت‌گرایی را دوباره در فرم و شکلی جدید به نمایش می‌گذارد و به خلق هنر می‌پردازد. در هنر هند حس زیباشناختی آفرینش، یک کار هنری است که هدفی و غایتی جز بی‌هدفی و بیهودگی خود ندارد (شایگان، ۱۳۹۰، ۷۱). اما همانگونه که خود سنت‌گرایان علم جدید را به عنوان ابزار و روشی برای معرفت و کشف جهان طبیعی می‌دانند (نصر، ۱۳۷۶، ۹۵)، قطعاً مبانی فکری هنرمند در مکاتب سه‌گانه نمی‌تواند تھی از ابزار معرفتی گردد. اگر هنری در مکتب سانکهییه خلق می‌شود، رجوع هنر به اصل شناخت دوآلیسم یعنی شناخت پوروشه و پرکرتی و ارتباط آن دو با هم خواهد بود، اگر در مکتب ودانته هنرمند سالک باید چهار مرحله را سپری کند تا از کثرت وجود به وحدت برسد، نقش این چهار مرحله در خلق هنری بی‌تأثیر نخواهد بود و اگر در حکمت عملی یگه، هنرمند می‌بایست خود را به درونگرایی بکشاند تا به نجات نفس از قیود

^۱ Maitrot et Honorine et Beaufils, Thomas, Bali (les bons plans réussit son voyage), 2007, p.55.

در ریگ ودا آمده است هنگامی که برهما قربانی شد و به تکه‌های کوچک تبدیل گردید، به منظور تبیین نظام طبقاتی هندویسم، هر یک از گروه‌های چهارگانه کاست نماینده‌ی اعضا و جوارح برهما به شمار آورده شد. دهان او تبدیل به برهن گشت و بازوهای او کشتریه شد و رانهای او ویسه و سوده‌ها از پاهای او به وجود آمدند.

هستی و بندهای ماده بیانجامد و تمایزی بین خود و اثرش نباشد، باید گفت رسیدن به غایتی بدون هدف را دنبال می‌نماید. بنابراین، هیچ هنرمندی بدون نیاز به ابزار هنری نمی‌تواند خلق هنر کند. هنرمند مکتب ودانته، سانکھییه و یگه تا نگرش‌های فلسفی خود را ارائه ندهند، پرداختن به نمادگرایی و رمزپردازی آن کار دشواری خواهد بود.

به رغم این که هندوئیسم و مکاتب فلسفی، عصر ودایی و اوپانیشادی جریان فکری یکسانی را طی نمودند و سرانجام به نفی خدایان از طریق مکتب جاین و بودایی و اوتاره‌های خدای "حق" در مکتب سیکیزم انجامید، تاریخ هند ناهمگون بودن نظام دینی و اجتماعی را نشان می‌دهد. لذا یکسان‌گرایی ذاتی در این اندیشه‌ها منطقی به نظر نمی‌رسد. زیرا در ادیان هند به لحاظ اختلافات ذاتی نمی‌توان به جوهره‌ی وجودی یکسان رسید، و نمی‌توان تناقضات آن‌ها را به یک مسیر مشترک سوق داد. در ادیان فلسفی هند نیز می‌توان به این باور رسید که وحدت‌گرایی هنری در سه درشنه برای کشف حقیقت کیهانی امری بی‌معنا و عبث است. به تعبیر لاکومب تنها احساس زیبایی‌شناختی ایجاد شده از یک بازی هنرمندانه یا یک کار هنری است که بیهودگی این عمل را توجیه می‌کند و دلیل و هدف آن قرار می‌گیرد (شایگان، ۱۳۹۰، ۷۱). بنابراین می‌توان گفت برهما بدون هیچ هدفی منتسب به نبود وجود خویش، و تنها بر حسب طبیعت خاص خود، می‌تواند به فعالیتی بپردازد که فقط جنبه‌ی بازی دارد (شایگان، ۱۳۹۰، ۶۷)، در حالی که در تفکر اسلامی خداوند خود دارای هدف است و جهان مادی نیز بدون هدف نخواهد بود و انسان هنرمند نیز به تبع آن دارای هدفی متعالی است. این نوع تفکر را ما در هند نمی‌بینیم، بنابراین خالق هنر در عالم بی‌هدفی و بیهودگی به سر می‌برد و در خلق هنرش تلاش می‌کند تا بیهودگی خلقت را هدفمند سازد.

درشنه‌ها در صدد آن نبودند که فکر عامه‌ی مردم را به سمت وحدت وجود اوپانیشادی بکشانند، بلکه این سه درشنه رویکردی بر خلاف اوپانیشادها را دنبال نمودند تا وحدت مونیسم اوپانیشادی را به کثرت‌گرایی (بایرناس، ۱۳۷۰، ۲۶۷) تبدیل نمایند. حتی ادعای این که درشنه ودانته عالم ظاهر را باطل می‌داند و سیستم ضد ثنویت را می‌پذیرد، قابل تردید است زیرا در درشنه ودانته متناقض‌نمایی وحدت وجود بالصراحت مشهود است و مفهوم "یکسانی در نایکسانی" خدا و جهان در فلسفه‌ی ودانته مدخلیت دارد و این تناقض‌نمایی را در هنر هند نیز می‌بینیم. (استیس، ۱۳۶۷: ۲۱۹).

از سوی دیگر سنت‌گرایان در بحث مدرنیته و تعارض آن با سنت، هنر سنتی را گذرگاهی برای عبور از ظاهر به باطن می‌دانند. به تعبیری سنت‌گرایی هندی سعی دارد تا به تفسیر نمادها در هنر بپردازد تا بتواند پرده از اسرار و رموز عالم برگرفته و به حقیقت مطلق پی ببرد. این تفکر هنر سنتی، درصدد است تا در عصر تجدد، انسان را از ناملایمات رهایی ببخشد. آن‌ها سعی دارند تا با قالب‌های هنری سمبلیک و رمزگونه حکمت جاودان سنت را تفسیر کنند. بنابراین فهم هنر سنتی توجه به ماهیت رمزگونه‌ی آن است. کوماراسوامی با تفحص در اصول و حکمت هنرهای سنتی و احیاء و بیان آموزه‌های سنتی ادیان هند و این‌که روح و باطن هنر در آیین هندو از صور آسمانی و ملکوتی است؛ در صدد آن نبوده تا با بررسی هنری این درشنه‌ها به عنوان تفکری در روش زیستن تلاش نماید، بلکه او با دفاع از درشنه‌ها در برابر دنیای صنعتی، بازگشت به متون دینی و بیان رموز آن‌ها می‌خواهد تا راه نجات بشر را در هنر درشنه‌ها بیابد. او نه‌تنها از ادیان هند و مکاتب فلسفی دفاع می‌کند بلکه سعی دارد تا روح هنر شرقی را در برابر دنیای مدرن متعالی جلوه دهد. چنان‌که در این‌باره می‌گوید: واژگان در آثار هنری تجلّی بیرونی حکمتی پنهان و مستور هستند، و اساساً تمامی ادیان از این حکمت برخوردارند (کییل، ۱۳۸۷: ۴).

لازم به ذکر است که کوماراسوامی به عنوان یک سنت‌گرا، چاره‌ای جز مقابله با مدرنیته نمی‌بیند. در صورتی که رجوع به سنت‌گرایی گاهی می‌تواند جنبه‌های غیر قابل قبولی را ارائه دهد. زیرا نمی‌توان با صراحت گفت که پیشینیان برتر از این عصر بوده‌اند و در خلق هنر متعالی راهی درست را طی نموده‌اند. آیا هنرمندان در آفرینش هنری، بر اساس تعالیم درشنه‌ها، به همان نتایجی می‌رسیدند که دنیای مدرن در جستجوی آن است و این‌که رجوع به سنت درشنه‌ها مشکل جامعه و هنر متعالی را حل خواهد نمود؟ کوماراسوامی از منظر سنت‌گرایی، مدرنیته و به تبع آن عقلانیت مدرن را نوعی انحراف در تاریخ حیات بشر می‌داند زیرا مدرنیته نه‌تنها راهی به سوی معرفت قدسی نشان نمی‌دهد، بلکه ساحت واقعیت مطلق را از بین برده است. او با مراجعه به ادیان و مکاتب گوناگون بازگشت به اصل سنت قدسی را از طریق هنر مطرح نمود تا بتواند توجه مدرنیته را به علم قدسی جلب نماید. در اینجا نقدی وارد می‌شود که البته کوماراسوامی علت توجه خاص خود بر هنر درشنه‌ها و عدم توجه بر هنر سایر ادیان را مطرح نکرده، در حالی که ذات هنر، تعالی انسان است و در ادیان مختلف نیز از اهمیت به سزایی

برخوردار است. به نظر می‌رسد کوماراسوامی می‌خواهد از طریق بن‌مایه‌های هنری، افکار مردمی را که به عالم ماده بسنده می‌کنند به سمت ادیان هند سوق دهد.

نتیجه

سنت‌گرایان در فرهنگ دینی هند به تحلیل جدیدی رو آوردند، و با بیان این موضوع که دنیای مدرنیته نیاز به بازگشت به سنت‌های دیرینه را دارد، روش هنر را در فرهنگ دینی هند دنبال نمودند. آن‌ها با دفاع از وحدت ذاتی ادیان به تحلیل محتوایی متون پرداختند تا بتوانند جریان اعتقاد به وجودی قدسی به نام برهما را که حیات معنوی و جریان چرخه‌ی توالدهای ثانوی را معنا می‌بخشد؛ تفسیر کنند. وجود این امر مقدس، در تمام جنبه‌های اعتقادی و هنری حضور مطلق یافت. آتمن که در جستجوی "من" واقعی خود یعنی برهما است، سعی دارد تا با حقیقت کیهانی، وحدت و پیوستگی ایجاد نماید و این وحدت‌گرایی آتمن به برهما، راز هنر مکاتب فلسفی گردید. بنابراین هنر از روح هنرمندی نشأت می‌گیرد که تلاش دارد با سیر و سلوک و شهود باطنی خود را با برهما یگانه سازد.

بر مبنای نگرش‌های سنت‌گرایان هندی، درشنه‌ها که به عنوان نظام‌های معنوی و هنری هند به شمار می‌روند برای دستیابی به آفرینش هنری راههایی را به هنرمند نشان داده‌اند. در ودانته درشنه، هنرمند سالک با گذر از چهار مرحله‌ی بیداری، رؤیا، خواب عمیق و توریا از کثرت وجود و ظواهر گذشته و به وحدت ذات الهی رسیده و آنگاه به آفرینش هنری دست می‌زند. یُگه درشنه، از طریق ریاضت و با کمک سه مرحله‌ی ذکر، مراقبه و عبادت برای رسیدن به حقیقت وجودی راهی پیش پای هنرمند قرار می‌دهد، تا از طریق تمرکز و با کشف و شهود صورت الهی را بازنمایی کند. در سانکهییه درشنه، از طریق مفهوم قربانی ازلی، عمل هنرمند هندو، معکوس عمل خداوند تصور می‌شود که از آفرینش خداوند تقلید کرده و کثرات عالم مخلوق را به واسطه‌ی آفرینش اثر هنری خود به وحدت ذات باز می‌گرداند. اما تحلیل این سه درشنه نشان می‌دهد که علی‌رغم اختلاف درشنه‌ها در روش عملی، بی‌معنایی و بیهودگی را در هدف خود دنبال نمودند.

منابع و مأخذ

- ۱- آبسلاان، محب علی، (۱۳۹۱)، زبان خدایان؛ مجله‌ی زبان شناس، سال اول، شماره اول، صص ۶۱-۷۵
- ۲- استیس، و، ت، (۱۳۶۷)، ترجمه بهاء الدین خرمشاهی، چاپ سوم، سروش
- ۳- بایرناس، جان، (۱۳۷۰)، تاریخ جامع ادیان؛ ترجمه‌ی علی اصغر حکمت، چاپ پنجم، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی
- ۴- بریان، کیبل، (۱۳۸۷)، آنانداکوماراسوامی محقق روح؛ ترجمه‌ی علیرضا رضایت، ماهنامه‌ی اطلاعات حکمت و معرفت، سال سوم، شماره‌ی ۲۶
- ۵- بورکهارت، تیتوس، (۱۳۷۶)، مبانی هنر معنوی؛ چاپ دوم، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر
- ۶- _____، _____ و سیدحسین، نصر، (۱۳۷۰)، جاودانگی و هنر؛ ترجمه‌ی سید محمد آوینی، تهران: انتشارات برگ
- ۷- جلالی‌نایینی، محمدرضا، (۱۳۷۵)، هند در یک نگاه؛ تهران: شیرازه
- ۸- راداکریشنان، سروپالی، (۱۳۶۷)، تاریخ فلسفه شرق و غرب؛ ترجمه‌ی خسرو جهاننداری، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی
- ۹- رحیم‌زاده، محمدرضا، (۱۳۸۱)، پرسش از حقیقت معماری هندو؛ نشریه فرهنگ و هنر (خیال)
- ۱۰- ریخته‌گران، محمدرضا، (۱۳۸۸)، هنر و زیبایی‌شناسی در شرق آسیا؛ چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر
- ۱۱- شایگان، داریوش، (۱۳۸۶)، ادیان و مکتب‌های فلسفی هند؛ ج ۱ و ۲، تهران: امیرکبیر
- ۱۲- _____، _____، (۱۳۹۰)، آیین هندو و عرفان اسلامی؛ ترجمه‌ی جمشید ارجمند، چاپ چهارم، تهران: فروزان
- ۱۳- شریف، م، م، (۱۳۶۲)، تاریخ فلسفه در اسلام؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی
- ۱۴- صادقی، شهیر علی، (۱۳۸۶)، خداشناسی و جهان‌شناسی شنکره و رامانوجه؛ پژوهشنامه‌ی ادیان، سال اول، شماره‌ی اول، صص ۱۰۱-۱۳۷
- ۱۵- کیبل، بریان، (۱۳۸۷)، مترجم علیرضا رضایت، ماه‌نامه‌ی اطلاعات حکمت و معرفت، سال ۳، شماره ۲، اردیبهشت
- ۱۶- کوماراسوامی، آناندا، (۱۳۸۶)، هنر و یوگا در هند؛ ترجمه‌ی اسماعیل پناهی، فصلنامه‌ی فرهنگستان هنر (خیال)، شماره‌ی ۲۲ و ۲۱، بهار و تابستان
- ۱۷- _____، _____، (۱۳۹۱)، استحالہ طبیعت در هنر؛ ترجمه‌ی صالح طباطبایی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر
- ۱۸- _____، _____، (۱۳۸۶)، فلسفه هنر مسیحی و شرقی؛ ترجمه‌ی امیرحسین ذکرگو، تهران: فرهنگستان هنر
- ۱۹- _____، _____، (۱۳۹۰)، مبانی سنتی هنر و زندگی (رقص شیوا)؛ ترجمه‌ی امیرحسین ذکرگو، تهران: فرهنگستان هنر
- ۲۰- _____، _____، (۱۳۸۲)، مقدمه‌ای بر هنر هند؛ ترجمه‌ی امیرحسین ذکرگو، تهران: روزنه

- ۲۱- _____، _____، (۱۳۸۹)، هنر و نمادگرایی سنتی؛ ترجمه‌ی صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر
- ۲۲- موسوی گیلانی، سید رضی، (۱۳۹۰)، درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی؛ قم: ادیان مدرسه اسلامی هنر
- ۲۳- موحده، محمدعلی، (۱۳۵۰)، به‌گودگیتا؛ نگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ دوم
- ۲۴- موحدیان، عطارعلی و رستمیان، محمد علی، (۱۳۸۶)، درسنامه‌ی ادیان شرقی؛ تهران، کتاب طه
- ۲۵- نصر، سید حسین، (۱۳۷۸)، نیاز به علم مقدس؛ ترجمه‌ی حسن میانداری، قم: مؤسسه‌ی فرهنگی طه
- ۲۶- _____، _____، (۱۳۷۶)، جوان مسلمان و دنیای متجدد؛ ترجمه‌ی مرتضی اسعدی، تهران: طرح نو

27. Balbir Nicole. Jagbans K. Balbir (1992). *Hindi français. dictionnaire général. Paris. l'Asiathèque – Maison des langues du monde*
28. Casimir Bernard Theos (1947). *Hindu Philosophy. The philosophical Library. New York*
29. Cavendish Richard. (1994). *Man. Myth and Magic. Volume 19. New York. ed. Marshall Cavendish*
30. Eck, Diana L. (1998). *Darśan: seeing the divine image in India. New York: Columbia University Press*
31. Huet Gérard (2015). *Héritage du Sanskrit. Dictionnaire sanskrit-français. Paris*
32. Maitrot et Honorine et Beaufile Thomas. Bali. (2007). *(les bons plans réussir son voyage). paris*
33. Mullens joseph (1860). *the religious aspects of Hindu Philosophy stated and discussed. Smith. Elder and co. London*
34. Narayanan Vasudha (2004). *Comprendre les religions Hindouisme. Adaptation française de Jean Louis Houdebine. Grund. Paris*
35. Sharma Arvind (2006). *A Guide to Hindu Spirituality. Indiana. World wisdom*
36. Swami Ranganathananda (1991). *Human being depth. A Scientific Approach to Religion. with foreword by Janet A. Walker. Edited by Elva Linnéa Nelson. State University of New York Press*
37. Vatsyayan Kapila (1977). *Classical Indian Dance in Literature and the Arts. New Delhi. Sangeet Natak Akademi*
38. Worthington Vivian. (1982). *A history of yoga. Routledge & Kegan Paul. Boston. London*
39. Zaehner R.C. (1994). *Hindu & Muslim Mysticism. England. Oxford. Oneword*
40. <http://fr.dreamstime.com/image-libre-de-droits-danse-shiva-image-19604256>