هنر بودایی*

لویس فردریک

نسترن پاشایی

مقدمه

می‌اندیشند که بودا، که احتمالاً یک شخصیتِ تاریخی بوده به‌نام **گئوتَمَه شاکیه‌مؤنی**،[1] در قرن ششم ق‌م در هند به دنیا آمده است. او یکی از آن خانمان‌رهاکرده‌های سیاری بود که در آن زمان فراوان بودند، و همه در جست‌وجوی راه رستگاری، تبیین موقعیت انسان، و درمان رنج‌های او بودند. بنابر افسانه، او پسر یکی از فرمانروایان طایفهٔ شاکیه،[2] در کوهپایه‌های هند و پنالی، بود و هم از این رو او را **شاکیه‌مؤنی** خوانده‌اند، یعنی «فرزانهٔ شاکیه‌ها». پدرش بنابر پیش‌گوییِ یکی از پیش‌گویان که در هنگام تولد او گفته بود که او دست از خانه و کاشانه خواهد شست، بیش از حد مراقبش بود و او را در ناز و نعمت بزرگ کرده بود. شاهزادهٔ جوان به رغمِ (یا شاید به علتِ) احتیاط‌های پدرش، پس از دیدن یک مرد بیمار، یک پیرمرد و یک جنازه، از زندگی دلسرد شد و دریافت که هیچ کس را از بیماری، مرگ و پیری گریزی نیست. او پس از این، چهرهٔ آرامِ زاهد سیاری را دید و امیدوار شد که برای رهایی از رنج راهی هست؛ پس از خانه گریخت و در یک دورهٔ شش‌ساله، روش‌های دینی گوناگونی را از آموزگاران معنوی مختلف آموخت و تن

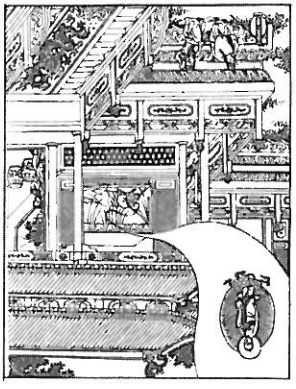
---

* مشخصات کتاب‌شناختی این اثر:

Frederic, Louis, *Flammarion Iconographic Guides, Buddhism*, Paris - NewYork, 1995.

1. śākyamuni Gautama 2. śākya

به ریاضتی سخت داد. او همیشه به هر کاری که دست می‌زد بر دیگران سر بود. از این رو به تشخیص آموزگارانش توانایی او اگر بیشتر از آنها نبود، کمتر هم نبود. با این همه، او هنوز پاسخ جست‌وجویش را نیافته بود و هنوز به رهایی از سَنْساره[1] (چرخهٔ وجود) و رنج گریزناپذیری که در پی آن می‌آمد نرسیده بود. او دریافت که ریاضت‌کشی نیز کاری است عبث، پس آن را رها کرد. سپس برای تفکر در خود زیر درختی نشست و همان شب به حقیقت روشن شد (از اینجا است نام او [یعنی بودا، از] بوْداتی[2] یعنی «او بیدار می‌شود یا روشن می‌شود»). او دریافت که به نیروانه[3] رسیده است ــ یعنی ورای سه آتشِ آز، دشمنی (یا، کینه) و فریب است، و دیگر از نو زاییده نخواهد شد.



بودا در رؤیا بر امپراتور چین ظاهر می‌شود. باسمه چوبی، از شیجی shijia یا ژولای ییِنگوُا سیجی Rulai Yinghua Siji، چینی، سلسلهٔ مینگ.

او در اولین گفتارش این حقیقت را در قالب این چهار حقیقت جلیل بیان می‌کند: ۱. رنج اجتناب‌ناپذیر است؛ ۲. برای این رنج علت‌ها یا خاستگاه‌هایی هست؛ ۳. درمانی برای پایان‌دادن به آن هم هست؛ ۴. و راهی هست که برای رسیدن به رهایی از رنج باید آن را رفت. پس راه دینی‌ای که بودا فرا می‌آموخت، راهی است که در حقیقت چهارم آموخته می‌شود. این راه دینی غالباً به صورت سلوکِ اخلاقی، یکدلی (سَمادی[4] یا دیانه) و فراشناخت (پرَگیا) بیان می‌شود. سلوک اخلاقی مجموعه‌ای از اخلاق است که به طرزی جهان‌شمول قابل کاربرد است.

این حقیقت که می‌توان اصول اخلاقی و راه معنوی بودایی را به طرزی جهان‌شمول به کار بست، منعکس‌کنندهٔ دوجنبه در پیش‌زمینهٔ بودا است؛ یکی آنکه گویا او در زمانی

1. Samsāra 2. bōdhati 3. Nirvāna
4. Samādhi

می‌زیست که آن بخش از هند که او در آن موعظه می‌کرد، یک فرآیند شهرنشینی را می‌گذراند. این فرایند به نیاز به قانون‌نامهٔ اخلاقی‌ای منجر می‌شد که از سوی همه به مثابهٔ شالودهٔ یک جامعهٔ نو و بزرگ پذیرفتنی باشد. در بسیاری از استعارات و تمثیل‌های کتاب‌های مقدس بودایی زبان تجارت و بازرگانان به‌کار برده می‌شود و این نکته احتمالاً زمینهٔ اجتماعی خاستگاه‌های آیین بودا را منعکس می‌کند (همان‌گونه که در مسیحیت، استعاراتی مربوط به کشاورزی وجود دارد). به نظر می‌رسد که در زمینهٔ این تغییر اجتماعی، سلسله مراتب معنویِ پذیرفتهٔ پیشین به چالش گرفته شد. گویا بسیاری از آموزه‌های بودا در تقابل با سنت درست‌اندیشِ برهمنی بیان شده است، خصوصاً [در تقابل با] این باور که یک طبقه، یعنی طبقهٔ برهمن‌ها، خالص‌ترند و تنها گروهی‌اند که از علم روحانی و مرجعیت برخوردارند. بودا تأکید می‌کرد که تمام انسان‌ها می‌توانند تحقّقی معنوی داشته باشند که این نه به تولد، بلکه به سلوک اخلاقی و درکِ «راهی که چیزها چنان که واقعاً هستند» بستگی دارد. همچنین آموزهٔ او شامل تعبیر مجدد آموزهٔ برهمنی کَرمَه[1] یعنی «کردار» بود. اعمال و مناسک دینی برهمنی اساساً حولِ کردار می‌گردد، خصوصاً کردار آیینی، و برهمن‌ها متخصصانی بودند که خلوص ذاتی لازم را برای اجرای این آیین‌ها داشتند و این امر در حفظ نظمِ مطلوب جهان مؤثر شمرده می‌شد. بودا این آیین‌ها را رد کرد و کَرمَه را به اعتبار نیتی که در پشت اعمال هست تفسیر کرد. به این ترتیب وی بر ابعاد اخلاقی و درونی تأکید می‌کرد، نه بر آدابِ بیرونی. اما در آیین‌های برهمنی، هر کَرمَه‌ای نتیجه‌ای دارد و به علت اعمال نادرست پیشین شوم‌بختی به شخص روی می‌آورد. دیگر زهدپیشگانِ معاصر [بودا] کَرمَه را به افراطی‌ترین روش ممکن تعبیر می‌کردند؛ به‌این معنی که هرکرداری نتیجه‌ای دارد، وتنها راه‌رهایی از چرخهٔ همواره درگردشِ دوباره زاده شدن این است که یکسره، دست از هر کرداری بشوییم.

مفهوم دیگری که به نظر می‌رسد بودا در مقابل آن واکنش نشان می‌دهد مفهومِ آتمن،[2] یا خودْ است. برخی فیلسوفان برهمنی معاصر او عالَم را دارای یک وحدت بنیادی می‌پنداشتند که انسان نیز بخشی از آن بود و کیفیت‌های وجود پاینده، دانستگی و بهروزی را به آن نسبت می‌دادند؛ و دانستگی مخرج مشترک مفروضِ جانداران بود، و پایندگی و بهروزی دو عامل ضروری در ترکیب سعادت ابدی بودند. رستگاری یعنی

1. Karma 2. Ātman

دریافت این امر. در مقابل، بودا تمام پدیده‌های موجود را نپاینده، بدون خودْ، (یا اگر نخواهیم اثباتی بگوییم می‌توان گفت: نه ـ خود) و رنج دانست. مقصد راه معنوی، رسیدن به این حقیقت بود و رهایی از فریب؛ این رهایی شخص را به رها شدن از آز و کینه هدایت می‌کند. دیانه[1] را کمکی برای دستیابی به این فراشناخت می‌دانستند و سلوک اخلاقی یک پیش‌شرطِ لازم برای دست‌یابی به آرامش دل برای تمرین دیانه، یا پرورش روح و دریافتن حقیقت بود.

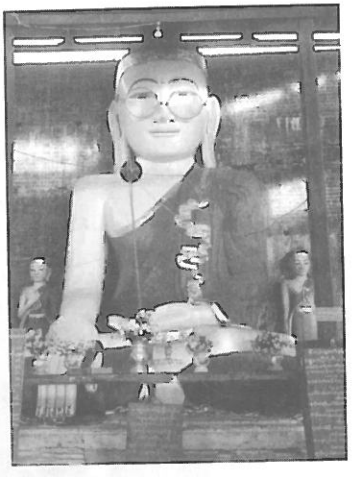
مؤمنان برمه‌ای تمثال بودا را می‌پرستند

آیین بودا با یک اجتماع خوبْ‌سازمان‌یافتهٔ دینی برای حفظ آموزه‌های بودا و عمل آرمانی به آنها و تحت حمایت بازرگانان توانگر و حتی خانوادهٔ سلطنتی توسعه و گسترش یافت. این آیین به ترغیب تعدادی از پادشاهان قدرتمند، مانند آشوکا[2]، شاه معروف سلسلهٔ مَئوریه[3] در قرن سوم ق م کم‌کم در بیرون از شبه قارهٔ هند گسترش یافت؛ یعنی در سرزمین‌های مرزی هندی ـ یونانی در شمال غربی تا جزیرهٔ سری‌لانکا در جنوب شرقی. از سال‌های آغازین عصر ما (و برخی می‌گویند حتی زودتر) آیین بودا از کوه‌ها و دریاها عبور کرد تا در طول راه‌های تجاری در کشورهای جنوب شرقیِ آسیا و مالزی، و از طریق بیابان‌های آسیای مرکزی در ایران و چین گسترش یابد. آیین بودا طبعاً از چین به کره رفت و سپس در ۵۳۸ میلادی به ژاپن رسید. از بنگال به نپال و سپس در حدود قرن هفتم تا تبت گسترش یافت و سراسر مغولستان را گرفت. در چین آن را از قرن دوم میلادی می‌شناسند؛ اگرچه برخی سنت‌ها خاستگاه آن را به قرن اول می‌رسانند.

آیین بودا همچنان‌که گسترش می‌یافت با گذشت زمان بسط یافته، با فرهنگ‌ها و زمان‌های نو سازگار شد. در آغاز قرن اول میلادی یا کمی پیش از آن، اصل موضوع نظریهٔ بودایی که بودا آن را بنیاد نهاده بود دستخوش نوعی بحران شد؛ به این معنا که در آغاز، هدفِ آیینِ بودا یک فلسفهٔ سادهٔ حیات بود، و بیش از همه مقصودش این بود که

1. dhyāna 2. Aśoka 3. Maurya

انسان‌ها را یاری کند تا با هماهنگی زندگی کنند و در عین حال به آنان توانایی بخشد که به پیشرفت معنوی بزرگ‌تری دست یابند تا از تعداد تولدهای مجدد آنها کاسته شود و در نتیجه زودتر از دور تسلسلِ تولدهای مجدد بگریزند؛ این تولدها، براساس باور عمومی در هند، وجود خاکی آنها را مشروط می‌کرد. [اما آیین بودا] به تدریج از این فلسفهٔ سادهٔ حیات به مجموعه‌ای از آموزه‌های دینی تغییر شکل یافت که در آنها شخص بودا به خدایی در سطح خدایان هندو بدل شد؛ در حالی که خودِ بودا اساساً مشتاقِ پایان‌دادن به تولدهای مجددِ پیاپیِ جانداران بود و در عین حال که هرگز ستایش یک خدای خاص را فرا نمی‌آموخت (اگرچه به عنوان یک هندی خوب، وجود بسیاری از خدایان مجمع خدایان برهمنی را پذیرفته بود) اما پیروانش که بسیاری از آنان گروندگانی از آیین برهمنی بودند، خواهان ایمانی بودند که کمتر زاهدانه باشد و بیشتر امید را توصیه کند. به طور خلاصه، آنها احساس می‌کردند که به وجودی برتر وابسته‌اند و نمی‌توانستند زندگی‌ای را تصور کنند که چنین باوری در آن وجود نداشته باشد. انسان نمی‌تواند با خردِ تنها زندگی کند، حتی با خردِ یک بودا. تصور انسان، رؤیاهایی که می‌پروریم، تشنگی‌مان برای آن ناشناخته ــ که از اولین لحظات خاکی‌مان ما را مشغول می‌کند و وادارمان می‌کند که خود را بیابیم ــ همواره ما را ترغیب می‌کند تا یک خودِ آرمانی را که از تعریفمان می‌گریزد، به آن نامتناهی، تصورناپذیر و نشناختنی نسبت دهیم.



بودای بزرگ،
برمه، نزدیک مندلَی، قرن نوزدهم.

مندلهٔ آدی‌بودا، نقاشی روی پارچه،
تبت، قرن نوزدهم، کلکسیون خصوصی.

در واقع، بودا هرگز خود را یک تجسم الاهی و حتی پایین‌تر از آن، به مثابهٔ یک ایزد نشان نداد و هرگز وانمود نکرد که استادِ مطلق است. او فقط از پیروانش می‌خواست که از طریق دیانه و درون‌نگری به دریافت شخصیِ حقایقی که او بیان کرده بود برسند؛ یعنی هرچه روی زمین گذرنده است، دستخوشِ تغییر است و نتیجتاً سرچشمهٔ درد است و آرزوها [یا تشنگی] چرخهٔ پایان‌ناپذیر این نپایندگی و رنج را پدید می‌آورند؛ از این رو ضروری است که از این آرزوها رها شویم تا در رهایی از این چرخهٔ تولدهای مجدد، یا «دور پرگار وجود»، و سرانجام در رسیدن به نیروانه توفیق یابیم. نیروانه حالتِ رستگاری مطلق و [مقامِ] بی‌آرزویی است که در آن تولد مجددِ دیگری ممکن نیست. راهی که او برای دستیابی به این حقایق پیشنهاد کرده بود به «راه هشت‌گانهٔ جلیل» معروف است که مستلزم مجاهدهٔ استواری ازسوی پیروانش بود. این‌مجاهده تنها زمانی ثمر می‌داد که آنها ترک جهان می‌گفتند تا به انجمن رهروان (سَنگه[1]) بپیوندند، و پشتکار آیین نیک (دَرْمَه[2]) را دنبال می‌کردند، که‌پیداست این‌کار تنها برای اقلیتی امکان‌پذیر است. برای غیرروحانیون به علتِ عوامل مخلِّ زندگیِ این جهانی دست‌یابی به رستگاری سخت‌تر بود.

چیزی نگذشت که اختلاف‌هایی در آیین پدید آمد؛ چون از زمان مرگ بودا یا کمی پس از آن، اندیشه‌های دینی خاصی به آموزه‌های او پیوند خورده بود. برخی رهروان بودایی خدایان برهمنی را (که بودا، چنان‌که دیده‌ایم، رسماً آنها را نفی نکرده بود) به آن

بزرگ‌ترین معبد بودایی در بود ـ گیا Bodh-Gayā در هند

1. Sangha
2. Dharma

وارد کردند، و بعدها خودِ شخص بودا را یک وجود خدایی تصور کردند که می‌توانست جنبه‌های گوناگونی به خود بگیرد. یک مجمع خدایان کامل، که بیشتر، از خدایان هندو گرفته شده بود، در پیرامون بودا (بیدار، روشنی‌یافته)، تَتاگَته (چنین‌رفته یا جینه[1] یعنی «پیروز») سازمان داده شد. نظریه‌های بسیاری در پیرامون این موضوع شکل گرفت. سخنان بودا که تا آن زمان بنیادهای متن‌های مقدس آیین بودا (یعنی سوْتره[2]، از یک واژهٔ سنسکریت، به معنی «نخ») را فراهم آورده بود، با متون بی‌شمارِ شرح و تفسیر غنی شده بودند که این متون اغلب بسیار خیال‌پردازانه بودند و تخیل در آنها نقش مهمی داشت. این نظریه‌های نوِ دینی را که در آغاز از سوی رهروان و برای رهروان ساخته و پرداخته شده بودند، مردم عادی هند به‌سادگی پذیرفتند؛ چرا که خود را در زمینهٔ آشنایی یافته بودند و در آنها خوراکی برای امیدهاشان می‌دیدند. اما شمار کمی از رهروان این نظریات جدید را رد کردند و بر مو به موی کلمات کتاب‌های مقدس اصرار داشتند. از این‌رو، دو «مکتب» بزرگ آیین بودا پیدا شد؛ یکی کمابیش به نظریهٔ فلسفی و رهبانی‌ای که بودا در زمانش فراآموخته بود وفادار بود، و نمایندهٔ فرقه‌های کهن بود، و دومی جنبش پیچیده‌ای را در برمی‌گرفت که مرکب از فلسفه‌های گوناگونی بود که اولین عناصرش اندکی پیش از عصر مسیحی پدید آمده بود. مکتب اول را مخالفان آن هینَه‌یانه[3]، یعنی «گردونهٔ کوچک» خواندند، و این اصطلاحی کمابیش تحقیرآمیز بود که سرآمدان مکتب دوم، یعنی مَهایانه[4] یا «گردونهٔ بزرگ» آن را ساخته بودند. این دو «گردونه» راه‌هایی تنگ یا پهن بودند، که هر دو به یک نیروانه می‌رسیدند. طبعاً تعدادی مکتب‌های واسطه وجود داشت که مدعی سازگاری میان این دو دیدگاه بودند.

فرقه‌های مهایانه در هند، نپال، تبت، چین، کره و ژاپن و بعدها در ویتنام گسترش یافتند. فرقه‌های هینه‌یانه با آنکه دیگران آن را تا ژاپن همراهی کردند، در برخورد با توده‌ها توفیق بسیار کمتری داشتند. سرانجام آن فرقه‌ها به‌کلّی از کشور خاستگاهشان ناپدید شدند و اکنون آنها را فقط در سری‌لانکا و چند کشور جنوب شرقی آسیا (برمه [میانمار])، تایلند، لائوس، کامبوج) می‌توان یافت که در آنها به رشدشان ادامه دادند. در

1. Jina
2. Sūtra
3. Hīnayāna
4. Mahāyāna

چین، نظریه‌های مهایانه با فلسفه‌های کنفوسیوسی و دائویی و نیز از طریق آسیای مرکزی با ادیان ایرانی ومسیحی (آیین نسطوری) رویارو شدند. آیین بودا در قرن‌های آغازین در چین حتی با آیین دائو، که برخی اصطلاحات دینی را از آن وام گرفته بود، درآمیخته بود؛ بنابراین، فرقه‌های بومی بسیاری را به وجود آورد. آیین بودا که اندکی دیر، یعنی در قرن هفتم به تبت رسید، رنگ آدابی را به خود گرفت که به کیش‌های بومی (بوْن ـ پو[1]) تعلق داشتند و گونه‌ای خاص از آیین بودا توسعه یافت که با نظریه‌های تنتریک[2] هندی مشترک بود و فراسوی مناطق مغولی گسترش یافت و اندکی بعد نظریه‌های شماری از فرقه‌های مهایانهٔ چینی را بارور کرد.

به‌این‌ترتیب، آیین بودای مهایانه به‌طور فزاینده‌ای از اندیشهٔ گئوتمه بودا دور شد و به فرقه‌ها و زیرفرقه‌های بسیاری منشعب شد؛ در حالی که به‌تدریج عناصر جدیدی که از فرهنگ‌های مردمی مختلفی گرفته شده‌بود به‌مجمع خدایان ونیمه‌خدایانش افزوده می‌شد ـ که این یکی ازدلایل نفوذ ومحبوبیتش بود. این آیین بودایی مهایانه یا آیین‌بودای فرقه‌ها،عموماً «آیین‌بودای مکاتب‌شمالی» نیزخوانده‌می‌شود. این‌نام در مقابلِ فرقه‌های سنتی آیین‌بوداست‌که «آیین‌بودای مکاتب‌کهن» (تیره‌واده[3]) یا «آیین بودای جنوبی» است.

آیین بودای شمالی که اساساً به فلسفه‌های دینی فرقه‌های مهایانه تعلق دارد، هم در اندیشه‌های فلسفی‌اش و هم در تمثال‌هایی که به خدایان و «نیروهای» مورد پرستش فرقه‌ها و مکاتب بسیارش نسبت می‌دهد به طور چشمگیری با آن شکل‌های آیین بوداکه در هند توسعه یافت، فرق دارد.

احتمالاً در ژاپن این خدایان مهایانه بسیار متکثر، و به طور معمول‌تری نگاشته شدند. برای نشان‌دادن خدایان بسیار آیین بودای شمالی با نظمی منسجم‌تر، به دو مَندَلَه[4] (نمودارهای کیهان‌شناختی) خاص فرقه‌های خاص‌فهم و یا باطنی[5] و تنتریک[6] تکیه می‌کنیم. بیشتر تمثال‌های خدایان آیین بودای ژاپنی (خصوصاً از اوایل قرن نهم) ریشه در سنت آیین بودای خاص‌فهم دارد؛ یعنی آیین بودا در پیچیده‌ترین شکلش که در آن «نیروهای» خدایان متمایزتر از هر جای دیگر بازنموده شده‌اند. این دو مندلهٔ بزرگ

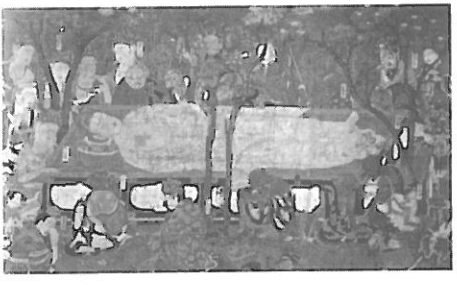
1. bōn-po
2. Tantric
3. Thera Vāda
4. maṇḍala
5. esoteric
6. Tantric

مکمل یکدیگرند:

وَجره‌داتوُ[1] «جهان الماس» (به ژاپنی: کونگوْ ـ کامی ماندارا[2])؛ و گربَه‌داتوُ[3] (یا مندلهٔ مها کَروُنا گَربَه[4])، «جهان زِهدان» (به ژاپنی: تای‌زوْ ـ کایی ماندارا).[5] تمثال‌های خدایان که به این دو مندلهٔ اصلی تعلق ندارند یا با سنت آیین بودای کهن (که در ژاپن با عناصر خاصْ‌فهم معینی که پیش از قرن نهم بوده‌اند آمیخته است، و گاهی کو ـ میکیّوْ[6] یا آیین خاص فهم کهن خوانده می‌شود) وجه اشتراک دارند، یا با شکل‌های آیین‌بودای خاص‌فهمی چون چَنْ چینی (ذِن ژاپنی) یا با فرقه‌های آمیداپرست، یا پرستندگان اَمیتابَه[7]، یا با آیین بودای تبت و مغولستان، یا سرانجام با آیین بودای عامیانه که در چین، کره و بیش از همه در ژاپن، غالباً تلفیقی است و باورهایش با اشکالی از آیین دائو، آیین کنفوسیوس دینی، و حتی کیش‌های بومی کهن (در مورد ژاپن، شین‌توْ) است آمیخته می‌باشد.

شیرهای آشوکا که نماد قدرت آیین بودا هستند، سرنات، هند، قرن سوم ق‌م.

تکامل تمثال‌های بودایی



پری‌نیروانه‌ی بودا، کونگوْ ـ بوُجی، ژاپن، ۱۰۸۶م.

1. Vajradhātu
2. Kongō-kai Mandara
3. Garbhadhātu
4. Mahākarunāgarbha
5. Taizō-kai Mandara
6. ko-mikkyō
7. Amitābha

هند و سری‌لانکا

سرآغازهای دقیق پیکرتراشی بودایی در هند عملاً برای ما ناشناخته است. در بهترین شرایط، چند نقش برجستهٔ کوچک را در استوپه‌های[۱] کهنِ حاوی بقایا[ی جسد بودا] یافته‌ایم که زنی برهنه را با موهایی پریشان نشان می‌دهد. و حتی در این جا هم نمی‌توان مطمئن بود که این تمثال‌ها به آیین بودا تعلق دارند. اگر از پیکره‌های حیوانات (شیرهای سَرنات،[۲] گاو رامپُوروا[۳] و مانند اینها) متعلق به زمان پادشاه آشوکا[۴] که یادآورِ سبک هخامنشی هستند بگذریم، در میان نخستین هزینه‌های[۵] اختصاصاً بودایی به ندرت می‌توانیم با اطمینان نسبی چیزی را غیر از پیکره‌های اغلب عظیم یَکشَه[۶] (ارواح محلی) نام ببریم که در پَرکَم[۷]، مَتُورا[۸] و پاتَلی پوُتره[۹] در درهٔ گنگ یافته شده‌اند. پیکره‌هایی که چند رویه[۱۰] ساخته شده‌اند هنوز بیشتر روستایی‌وار (روستیک) هستند و سرآغاز پیدایی یک سبک واقعاً «هندی» فقط در قرن اول میلادی است، یعنی با نقش برجسته‌های تزیین‌کنندهٔ مدخلِ دروازه مانندِ (توزنه[۱۱]) استوپهٔ بارهوُت[۱۲] و نقاشی‌های اولین غارهای آجانتا (اَجنتا)[۱۳] (غار شمارهٔ ۱۰). نقش برجسته‌ها و پیکره‌های بودایی درهای استوپهٔ سانچی[۱۴] (قرن اول ق‌م) تا آن زمان مختصر پیشرفتی را در سازمان‌دهی فضا نشان می‌دهد، اگرچه هنوز پیکره‌های چندرویه کاملاً تکامل نیافته است. در مقابل، به نظر می‌رسد که تا آن زمان فنون نقاشی به طور چشمگیری پیشرفت کرده بودند.

درآغاز عصرما، سه‌مکتب هنربودایی تقریباً به طور همزمان ظهور یافتند: مکتب‌های گندهارَه، مَتُورا و اَمه‌راوَتی[۱۵] (در جنوب شرقی هند). محل‌های مکتب اَمه‌راوَتی (اَمه‌راوتی، جَگَیَه پِیته[۱۶]، ناگارجونه‌کونده[۱۷]، گولی[۱۸] و مانند اینها) نشانه‌های بسیاری از استوپه‌هایی به ما داده‌اند که مزیّن به لوح‌های مرمری بودند و در آنها نقش برجسته کار شده بود. دانشمندان جدید می‌اندیشیدند که کهن‌ترین مکاتب بودایی، خودِ شخصِ بودا

---

۱. Stūpa، گورتل یا بقعه.

2. Sarnāth
3. Rāmpurwā
4. Aśoka

۵. work of art، اثر هنری.

6. Yakṣa
7. parkham
8. Mathurā
9. Pātaliputra
10. in the round
11. torana
12. Bhārhut
13. Ajantā
14. Sānchī
15. Amarāvatī
16. Jagaya peta
17. Nāgārjuna konda
18. Goli

مؤمنان چرخ آیین را عبادت می‌کنند، سانچی، هند، قرن اول

را نشان نمی‌دادند، بلکه تنها او را به صورت نمادین با یک تخت، یک نیلوفر، جای پا و مانند آن نشان می‌دادند. اما تمثال‌های شمایل‌نگارانهٔ بودا از همان دوره پیدا شده است و اکنون چنین می‌اندیشند که این تمثال‌های «غیرشمایل‌نگارانهٔ» اشیا در واقع پرستش هم‌زمان هر آن چیزی را که با بودا مرتبط است مجسم می‌کند؛ خدایان برهمنی مرتبط با آیین‌های بودایی عموماً به همان صورتی که درمحل‌های هندو هستند تصویر می‌شوند. از جمله پیکره‌های چندرویهٔ نادر این زمان،«خدایان درخت» بر درهای‌استوپه‌های‌بارهوُت‌و سانچی‌هستند. در اَمه‌راوَتی اثر چندرویه نادر بود.

از سوی دیگر، در شمال شرقی هند، که ساتراپ‌هایی با خاستگاه یونانی شکوفا شدند، تلاقی هنر تجسمی یونانی و هنر هندی در تمثالی از شخص انسانی بودا و خدایان یا موجودات خدایی گوناگون که آیین بودا آنها را محترم می‌داشت، به کمال رسید. نیمرخ صورت‌ها که در آغاز به طور آشکار یونانی بود، رفته‌رفته هندی شد و پیکرتراشی مَتوُرا سرمشق آن قرار گرفت: برآمدگی روی سر[1] که در ابتدا یک کاکل ساده بود، تخت‌تر شد و با جغه آراسته شد. پارچهٔ جامهٔ رهروانه که در آغاز چین‌های بزرگ مشابه خیتون[2] یونانی داشت، نرم شد و با چین‌های منظم به بدن چسبید.

موجودات خدایی درکنار بودا پیدا شدند؛ مانند فرشتگان بالدار و بسیاری شخصیت‌های فرعی، با شیوه‌ای یونانی‌وار (هلنیستیک) و یا بسیار تحت‌تأثیر هنر یونانی متأخر. این لازمه‌ها [نشانه‌ها] همراه با بشیران آیین رفت و در سرچشمهٔ سبک‌های

---

۱. که به آن اوُش نیشه uṣnīṣa می‌گویند.

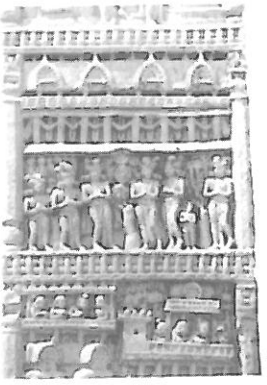
2. khiton

بودایی کهنِ سری‌لانکا و چین قرار گرفت.

دورهٔ امپراتوری گوپته[1] (قرن چهارم تا ششم میلادی) نوعی شکوفایی هنرهای هندی را به طور کلی مشخص کرد و هنر بودایی به سبک کلاسیک خود رسید. خطوط چهرهٔ شخص بودا به وضوح تعیین شده بود و با درس‌گرفتن از سبک‌های آغازین کاملاً هندی شده بود. این هنر دستورهای روش‌های فنی کهن (شیلپه شاستره[2]) را رعایت می‌کرد و با سنت‌های زیبایی‌شناسی هندی مطابقت داشت و به دنبال ثبات و آرامش در دریافت موضوعات بود. در پیکرتراشی و نقاشی، بودا و بوداسَف‌ها را با سبکی ظریف، در نهایت یکدستی ترسیم کردند. پیکره‌های بودا اغلب بسیار بزرگ‌اند؛ جامه به بدن چسبیده است که عضلات را به زحمت القا می‌کنند. از قرن پنجم، پارچه به ندرت دیده می‌شد و از این رو طراحی بسیار ظریف بدن را نشان می‌داد. در مقابل، پیکره‌های بوداسَف‌های آرمانی[3] و موجودات خدایی پیرایه‌های بیشتری یافتند. آنها را که عموماً تا کمر برهنه هستند و دامنی بلند با چین‌های بزرگ (مانند دوتی[4] امروزی) پوشیده‌اند، با جواهرات (گردنبندها، نیم‌تاج‌ها، دستبندها و گوشواره‌ها) آراسته‌اند؛ شبیهِ جامهٔ امیران هندی آن زمان. هاله‌ها که پیش از آن نادر بودند بیش از پیش رواج یافتند و خصوصاً هاله‌های پیکره‌های بودا بسیار پرآرایه شدند.

منظرهٔ عمومی غارهای سانچی، هند

1. Gupta
2. Śilpoa śāstra
3. archetypal
4. dhoti



دیدار مؤمنان بودایی ـ ستون مدخل، استوپهٔ شمارهٔ یک سانچی، هند

پرستش چرخ آیین، قاب‌بند تزیینی از سانچی، هند، قرن اول

در قرن ششم و هفتم موضع‌ها «استاندارد» شدند و پیرایه‌ها و جواهرات بوداسَف‌ها و موجودات خدایی گوناگون سنگین‌تر شد، وضعیت بدن[1] از نرمش کمتری برخوردار شد و بیشتر پریستارانه شد، پیکره‌های چندرویه و نقش برجسته‌ها قراردادی شدند؛ در حالی که نقاشی آزادانه توسعه یافت (خصوصاً در اجَنتا[2]) و به تمثال‌های خدایی، صحنه‌های دنیایی و آرایش‌های شدیداً واقع‌گرایانهٔ گل و حیوان اضافه شد. پیکرهٔ انسانی (خدایانی به شکل انسان یا زنان جذاب) بی‌اندازه زیبا شد (مانند دیوارنگاره‌های گُوپتایی غارها در باگ[3] در هند غربی و دیوارنگاره‌های سیگیریه[4] در سری‌لانکا).

اما از قرن نهم در حالی که به نظر می‌آمد هنر هندویی گسترش می‌یافت، هنر بودایی تمایل به‌ثبات داشت؛ واقعاً تنها درمکاتب محلی هنر، خصوصاً مکاتب سلسله‌های پاله[5] وسینَه[6] دربنگال (قرن‌های هشتم تا دوازدهم). این‌مکاتب محلی به‌نوبهٔ خود ازطریق بده بستان‌های رهروان، مکاتب هنری نپال و تبت را تحت‌تأثیر قرار دادند. از سوی دیگر هنرهای بودایی که تا حدودقرن‌ششم درگندهاره توسعه‌یافته بود، به‌افغانستان در آسیای میانه گسترش یافت و در نتیجه بر سبک‌های چینی متعلق به قرن چهارم تأثیر گذاشت.

کارهای چوبی عملاً باقی نمانده است؛ هرچند می‌باید وجود می‌داشتند. بیشتر

1. attitude
2. Ajantā
3. Bāgh
4. Sīgiriya
5. pāla
6. sena

پیکره‌های چندرویهٔ موجود از سنگ ساخته شده‌اند، همین‌طور هم نقش برجسته‌ها؛ این سنگ‌ها عموماً ماسه سنگ نرمِ درهٔ گنگ‌اند (معدن چونر[1]). مرمر در اَمه‌راوَتی فراوان است و به طور حیرت‌انگیزی نقش برجسته از آنها ساخته‌اند: همین سبک در همان زمان در گندهاره نیز دیده می‌شود؛ روی لوح‌های عاج که در بِگرام[2] یافته شده است. همچنین در گندهاره اولین مجسمه‌ها از شیست ساخته شدند؛ ماده‌ای که کار با آن سخت بود و کمی بعد سفال و سپس گچ‌کاری را جایگزین آن کردند؛ خصوصاً برای پیکره‌هایی که استوپه‌ها را می‌آراستند. مفرغ عمدتاً برای آثار قابل انتقال به جنوب شرقی هند و نپال و نیز سری‌لانکا به کار می‌رفت. در سری‌لانکا سنگ را برای مجسمه‌های بزرگ‌تر و ثابت اختصاص می‌دادند که این مجسمه‌ها بناهای یادبود و ساختمان‌ها را تزیین می‌کردند. در برخی صومعه‌های متأخرِ بودایی هند مثل صومعه‌ای در نالندا[3] سبک‌های نقش برجسته‌ها و پیکره‌های بودایی یک نوع زوال زیبایی‌شناختی و نیز تأثیرات خارجی، خصوصاً چینی را نشان می‌دهد که زائران بسیاری که برای پژوهش از این دانشگاه مشهور دیدن کرده‌اند آن را منتقل کرده‌اند.

آیین بودا که در هند شمالی رو به انحطاط می‌رفت، برای مدتی در جنوب شبه‌جزیره پناه پیدا کرد، اما دیگر در این ناحیه آثار بزرگی تولید نکرد، مگر در سری‌لانکا. از آن زمان به بعد و تا ظهور اسلام در هند در آغاز قرن سیزدهم هنر بودایی به بنگال محدود شد که در نتیجه در آنجا به تدریج از میان رفت.

بودای بزرگ مَتوُرا، هند، قرن پنجم، موزه‌ی دهلی

1. chūnar
2. Begrām
3. Nālandā

جنوب شرقی آسیا

گروه‌های مبلغ بودایی نظریه‌ها و قواعد زیبایی‌شناختیِ خود را بسیار زود با توفیق متفاوت به کشورهای جنوب شرقی آسیا آوردند. از اولین قرن‌های عصر ما پیکره‌های چوبین بودای ایستاده در کوشَن شین[1] و فوُنان[2] (کامبوج جنوبی) پدیدار شدند. چون مبلغان به درهٔ ایرّه ودّی[3] سفلی و به درهٔ مِنام چائوفرایا[4] نفوذ کرده بودند، دولت‌هایی بودایی مانند دوارَوَتی[5] پدید آمد که بناهای یادبود بزرگ، هم استوپه و هم صومعه ساختند که با پیکره‌هایی مزین بود که یک شیوهٔ هندی را نشان می‌داد و کمابیش از قواعد مکاتب گوُپته و پساگوُپته پیروی می‌کرد. اما پیکره‌هایی که بازنمود بودا بود، منش محلی را پذیرفتند و صورت‌های خدایان تحت تأثیر گونه‌های قومی محلی و قواعد زیبایی‌شناختی این مناطق قرار گرفتند. وضعیت بدن هنوز خشک (شق و رق) است. مادهٔ اصلی‌ای که به کار می‌رفت سنگ، یا گاهی آجر تراشیده بود. در ساحل شرقی هندوچین آیین بودا و هندوئیسم با هم توسعه یافتند، اما تنها در قرن نهم، در چَمپا[6] نمودار شد. این آثار یعنی پیکره‌ها و نقش برجسته‌ها دیگر به فرقه‌های گردونهٔ کوچک مانند برمهٔ پایینی و سرزمین دوارَوَتی تعلق نداشتند، بلکه متعلق به مهایانه بودند. شخصیت‌هایی که تصویر شدند نه تنها بودای تاریخی، بلکه دیگر خدایان متعلق به مجمع خدایان مهایانه هستند. طرح کلی آنها استوار، و منش قومی آشکار است؛ یعنی لب‌های کلفت، سبیل، ابروهای پیوسته، شاید تحت تأثیر هنر بودایی جاوه. کمابیش در همان زمان، چَمپا تعدادی پیکرهٔ مفرغی تولید کرد که عمدتاً اَوَلوکیتشوارَه را نشان می‌دادند.

در اندونزی، که ظاهراً آیین بودا زود به آنجا رسیده بود (پیکره‌های مفرغی به سبک هندی در غرب ساحل بورنئو یافت می‌شود که تاریخ آنها به قرن پنجم می‌رسد)، آیین بودای مهایانه به سرعت در قرن هشتم گسترش یافت؛ بیشتر در جاوه، با مجموعهٔ یادمانیِ بوروبوُدوُر[7].

هنر نقش برجسته در اینجا به نقطهٔ اوج خود رسید تا در کنار تصاویر جینه‌ها[8] (تحت‌تأثیر سبک گوُپته) خدایان بی‌شماری را در نقش برجسته‌های روایی بازنمایی کند.

---

1. Go-oc-éo
2. Funan
3. Irrawaddy
4. Menam chao phraya
5. Dvāravatī
6. champa
7. Borobudur
8. Jinas

پیکره‌های بزرگ نادرند، اما تناسب بی‌نظیری دارند ـ به عنوان مثال بودای نشستهٔ بوروبوُدوُر یا پیکره‌های چندی مِندوُت[1] که هر دو محل در جاوه است. این پیکره‌ها سنگی‌اند. ظاهراً مفرغ تنها برای تندیس‌های بسیار کوچک به این کار می‌رفت. پس از قرن نهم، ظاهراً هنر بودایی رو به زوال رفت، تا هنر هندو جای آن را بگیرد.

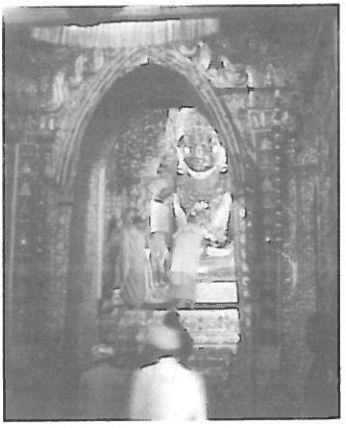
سر بودا ـ چوب،[2] ویتنام، قرن‌های اول / دوم

پیکره‌ی لوکشواره ـ پانته‌آی ـ کِدِی، انگکور، کامبوج، اواخر قرن دوازدهم

در کامبوج پس از یک تنزل آشکار، هنر بودایی با به قدرت رسیدن شاهان بودایی احیا شد. مشهورترین آنها جَیَه‌وَرمَن[3] هفتم (۱۱۸۰ ـ ح. ۱۲۱۸) کشور را با یادمان‌ها و پیکره‌های بودایی پوشاند. این پیروزی پیکره‌های لوکِشواره و خدایان کوچک‌تر مهایانه و نیز اپسَره‌ها[4] بود که رقص‌هایشان اکثر یادمان‌ها را تزیین می‌کرد.

1. Chandi Mendut
2. Go-oc-éo
3. Jaya Varman
4. Apsara

بودای بزرگِ کیائیک پوُن،
پگو، برمه، ۱۴۷۶



بودای اَرکن ـ مندلای ـ برمه،
بازسازی شده در قرن هجدهم

در برمه (میانمار) پس از ظهور کوتاه نظریه‌های مهایانه که از بنگال آمده بود، فرقه‌های گردونهٔ کوچک برتری یافتند؛ خصوصاً در پَگَن[1] که با کمک‌هایی از سری‌لانکا تا حدودی سبک کهنی را که در درهٔ ایره وَدّی سفلی پدید آمده بود دگرگون کردند؛ آجر حجاری‌شده توفیق پیدا می‌کند و سنگ نسبتاً نادر است. پیکره‌ها از آجر، سفال یا چوب ساخته شده‌اند. بسیاری از آنها تحت تأثیر سبک‌های هندی بنگالی هستند. این سبک پس از آن ادامه یافت، اما بدتر شد. غول‌آسایی قاعدهٔ بازنمایی بودای نشسته یا خوابیده شد. پیکره‌های آجری غالباً اندوده و رنگ‌شده (اغلب با رنگ‌های شاد) هستند.

در تایلند، آیین بودای مکاتب دوارَوَتی در شمال استمرار یافت و به تدریج تغییر شکل داد؛ تا حدی تحت تأثیر خِمرها که برای مدتی درهٔ چائو فرایا[2] را اشغال کرده بودند و تا حدی توسط نوعی «سیاحی‌شدن» وضع بدن که موبه‌مو از متونی متعلق به آموزه‌های هینه‌یانه پیروی می‌کرد. سر بوداها را درازتر کردند، بینی به شکل «نوک طوطی» اغنا یافت، وضع بدن ملایم‌تر شد؛ تقریباً نرم. مکاتب بسیاری پدید آمد و هنر مفرغ شکوفا شد. این هنر در نتیجه پریستارانه شد و غالبِ ویژگی‌هایش را از دست داد: وضع بدن خشک شد، همهٔ انگشتان طول یکسان یافت و طرح کلی پر از تزئینات شد.

هنر لائوسی از گرایش سیامی پیروی می‌کرد، اما با تفاوت‌های بومی. در اینجا نیز

1. Pagan
2. Chao Phraya

مفرغ به همراه چوب پرطرفدارترین ماده بود. گونهٔ «بودای در حال راه رفتن» در این سبک‌ها ظاهر شد؛ به همراه افزیرهایی روی پایه‌های استوپه به شکل سردیس‌های فیل (مثلاً سری‌لانکا و سیام)، یا دسته‌روی‌های مریدان. بسیاری از پیکره‌های بودای نشسته یا ایستاده جوانب و سطوح استوپه‌ها را نوین می‌کند.

تبت و نپال

هنر بودایی تنها با معرفی نظریه‌های بودایی به تبت، در قرن هفتم به این کشور راه یافت. اینها از مناطق گوناگون هند آمدند، اما اساساً از بنگال که در آنجا یک نوع خاص آیین بودای مهایانه توسعه یافته بود که شدیداً تحت تأثیر آموزه‌های تلفیقی و تنتری[1] بود. به این ترتیب هنر تبتی (و همین‌طور هنر نپالی) از قواعد هندی پیروی می‌کرد و سعی داشت که وفادارانه پیکرهٔ خدایان را چنان بازبیافریند که در متون سنسکریت آنها را تشریح کرده بودند. این متون تقریباً تمامشان متعلق به مهایانه بود. پیکره‌سازان، که اغلب رهرو بودند، بسیاری از خدایان «تصادفی» یا بسط‌یافته از مجمع خدایانِ دین مردمی کهن تبتی، یعنی بون-پو[2] را به مجمع خدایان مهایانه افزودند. هنر تبتی اساساً بر تولید نقاشی‌هایی[3] متمرکز بود که در مراقبه به رهروان کمک می‌کرد. این نقاشی‌ها معمولاً بر روی کرباس یا پارچه کشیده می‌شوند و به آسانی قابل انتقال هستند. پیکرتراشی شامل تندیس‌های فلزی کوچک می‌شد که سبک آن در آغاز از مدل‌های بنگالی الهام گرفته بود. بعدها مکاتب بسیاری پدید آمد که در صومعه‌های بزرگ خلق شده بودند. از قرن شانزدهم نقاشی‌ها و پیکره‌ها اغلب نفوذ شدید چینی را نشان می‌دادند. بزرگ‌ترین پیکره‌هایی که دیرهای لامایی را مزین می‌کند عموماً از خشت خام هستند؛ در حالی که آرایه‌های با اندازهٔ متوسط معمولاً از چوب تراشیده شده و زراندود ساخته می‌شوند (گاهی روی زمینهٔ الکی سرخ). سنگ به ندرت به کار می‌رود. غالب آثار چند رنگ و بقیه زراندود هستند. پیکره‌های فلزی را که در آغاز با فرآیند ریخته‌گری موم محو شده[4] می‌ساختند، متعاقباً در یک یا چند بخش قالبگیری می‌کردند و بعد به هم جوش می‌دادند یا گوژکاری[5] می‌کردند و بعد به همان روش جوش می‌دادند.

---

1. tantric
2. bön-pon
3. thangka
4. lost wax
5. repoussé برجسته‌سازی سطح فلز با چکش‌کوبی از پشت.

بودای نکون پَتوم، تایلند، قرن ششم

اَکشوبیه ـ سفال رنگ شده بوتان، قرن بیستم، از مجموعهٔ نویسنده

چین و کره

اولین پیکره‌های تراشیده شدهٔ خدایان بودایی که در چین ظاهر شدند از مدل‌های وارداتی نسخه‌برداری شده بودند که احتمالاً خاستگاهشان گندهاره بود و از طریق واحه‌های آسیای میانه در قرون اولیهٔ عصرِ حاضر به چین آورده شده بودند. این به آن معنا است که کهن‌ترین پیکره‌های بودا که در چین تولید شدند (احتمالاً حدود میانهٔ قرن چهارم) شدیداً تحت تأثیر سبک هندی ـ یونانی هستند. پیکره‌هایی که بازنمود خدایان مهایانه هستند بر طبق مدل‌های هندی تراشیده شده بودند؛ آنها به ندرت چند رویه بودند، بلکه اغلب به صورت نقش تمام برجسته بودند که از جلو دیده می‌شدند و دیواره‌های نمازخانه‌ها و غارها را تزیین می‌کردند. از همان اولین دوره به نظر می‌آید که سبک‌ها در مناطق گوناگون متفاوت‌اند. اما سبک اصلی، سبک دورهٔ وِی[1]، پیکره‌های چهره‌های خدایی‌ای را نشان می‌دهد که پیشانی بلند، بینی‌ای با پُل تیز، و دهانی کوچک و خندان دارند. چین‌های جامه با موج‌های پهن روی هم ریخته، پایین می‌ریزد که پایهٔ پیکره را می‌پوشاند و تنها یک یا دو پا را قابل رؤیت می‌گذارد (مثلاً در لونگ مِن[2])؛ وضع بدن خشک و پریستارانه و پرجلال است و صورت‌ها و بدن‌هایشان لاغر و باریک است. هاله‌ها پهن و به شکل برگ‌های نوک‌تیز هستند. اگرچه گِل رس تا قرن ششم مصالح مرجّح کارِ پیکرتراشان چینی بود، اما پیکره‌های مفرغی کوچک را به همان سبک در

1. wei
2. Longmen

تعداد زیاد می‌ریختند. این مفرغ‌ها را صادر می‌کردند؛ خصوصاً به کره که در آنجا از روی آنها می‌ساختند.

در طی قرون بعدی پیکره‌های بودایی دستخوش استحالهٔ بنیادی شدند: مدل‌های جدیدی از هند آورده شد که خصوصیات سبک‌های گُوپته را نشان می‌دادند. از این رو آغازِ دورهٔ تانگ شاهد تغییرات پیکره‌های بودا بود که به طور فزاینده‌ای برهنه می‌شدند و متمایل بودند که شکل‌های کامل‌تری بپذیرند. کم‌کم جامه‌های بوداسف‌ها پر از آرایه شد (با جواهرات، نیم‌تاج‌ها، دستبندها، آویزها و مانند آن). بدن‌ها حالت نرم‌تری به شکل تری‌بانگا[1] (خم سه‌گانه) به خود گرفتند. تری بانگا در هنرهای تجسمی هندی ارزشمند است؛ خصوصاً در پیکره‌های خدایان ایستاده. هاله‌ها چنان که در هنر گُوپته می‌بینیم مدور و با نقش‌مایه‌های گل مزین شدند. اما خطوط کلی همچنان خشک، و ظاهر بوداها پریستارانه باقی ماند. چهره‌ها به تدریج انسانی و واقع‌گرایانه‌تر شد (مثلاً در پیکره‌های تیَن‌لونگ‌شَن[2]). گردن پیکره‌های بودا مانند هِند، با «سه چین زیبایی» تزیین شد و به نظر می‌رسد که پیرایه‌های نیلوفری روز به روز بیشتر می‌شد. جامه‌ها که خیلی کم خط کناره نما داشتند دیگر تخت خدایان را نمی‌پوشاندند. سنت‌های چینی و هندی سعی داشتند که در هم نفوذ کنند، اما سبک‌های هندی را بیشتر می‌پسندیدند. مکتب‌های بومی‌ای تشکیل شدند که در برخی از آنها فقط هنرمندان چینی کار می‌کردند و مکاتبی دیگر که به نظر می‌آمد هنرمندان هندی نیز در آنها شرکت داشتند.

در اواخر قرن هفتم، سبک‌ها به طور قابل ملاحظه‌ای تکامل یافتند و به نحو چشمگیرتری قواعد هنرچینی را انتخاب کردند؛ یعنی صورت‌ها واقع‌گرایانه‌تر، وانحنای بدن آشکارتر شد. چین‌های جامه ترتیب منظمی را نشان می‌داد. چهره‌ها اکنون پر بود؛ با پلک‌های سنگین. آرایش مو پیچیده‌تر وجواهرات متعدد وپر ازجزییات شد، هنرتزیینی غارها همچنان برتری‌داشت وپیکره‌های‌کوچکِ چوبی باسنگی کمتر ازپیش رواج‌داشت.

---

۱. three bands, triple flexion, Tribhanga؛ در این حالت، سر، بالاتنه و پاها به جهت‌های مخالف گرایش دارند، پا و لگن به سمت راست، تنه به سمت چپ و بعد گردن و سر مختصری به سوی راست. این حالت غنایی، رویایی و بسیار زیباست (تسیمر، ۱۹۵۵، ج ۱، ص ۱۸۵).

Zimmer, Heinrich (1955), *The Art of Indian Asia*, Vol. 1, New York: Pantheon Books.

2. Tianlongshan

بودای بزرگ غارهای یونگانگ، چین، قرن ششم

در دورهٔ تانگ پیکرتراشی بودایی کم‌کم در سفالگری ظاهر شد؛ هنری که بلوغ کاملش را در دورهٔ بعدی، یعنی سونگ به دست آورد. با وجود این، به نظر می‌رسد که از اواخر قرن نهم هنر پیکرتراشی تا حدودی به خاطر نقاشی تنزل یافته است. دیوارهای غارها (دوُن هوُآنگ) و دیوارهای صومعه‌های آسیای میانه با دیوارنگاره‌های تحسین‌برانگیزی پوشانده شده بود؛ در عین حال که طومارنگاری به طور چشمگیری در خود چین گسترش می‌یافت. نقاشان دربار همگی به موضوعات بودایی می‌پرداختند.

اگرچه بیشتر، موضوعات ساده‌تری مانند بازغایی لوُئوهان[1] یا خدایان کوچک‌تر را ترجیح می‌دادند، این نقاشان روندهای کلی هنرهای زمانشان را دنبال می‌کردند. بعدها هنر بودایی چین به انحطاط افتاد؛ پیکره‌های همانند بی‌وقفه ساخته‌می‌شدکه میزان موفقیت کپی‌های اولیه متفاوت بود. پس از آزار و شکنجه‌های سال ۸۴۵، آیین بودا در چین سقوط کرد وازآن پس، پیکره‌هایی که رهبانان هنرمند تولید می‌کردند کم‌مایه بودند.

در کره، که اولین پیکره‌های بودایی از چین به آنجا رسید، سبک‌ها دقیقاً از مدل‌های چینی پیروی می‌کردند، اگرچه به مثابهٔ مکاتب شهرستانی بودند. با وجود این، کره‌ای‌ها

1. Luohan

همان سوژه‌های چینی را انتخاب نکردند و به نظر می‌رسد که پیکره‌سازان در بازنمایی خدایان بودایی متعلق به مکاتب خاص فهم راحت‌تر بودند؛ تمثال‌هایی که در کل، پیکره‌های ژاپنی را تحت تأثیر قرار دادند.

ژاپن

هنر بودایی ژاپنی را می‌توان به دوره‌هایی تقسیم کرد که تقریباً با دوره‌های تاریخی همخوانی دارند. این هنر تکامل مداومی را تا زمان ما نشان می‌دهد.

در دورهٔ نارا (۷۱۰-۷۹۴) پیکره‌ها که تا آن زمان از کره و چین وارد می‌شدند، یا در ژاپن به سبک خاصی تولید می‌شدند که مشخصهٔ آثار دورهٔ قبلی (آشوکا، ۵۳۸-۷۱۰) بود، از همان آغاز منشی به خود گرفتند که اختصاصاً ژاپنی بود. در آن زمان هنرهای چینِ سلسلهٔ تانگ تا حدی تحت تأثیر آثار پیکرسازی بودایی هند بودند. زائران مسافر مانند سیوآن زانگ[1] از آن کشور کتب مقدس و پیکره‌های صومعه‌های بودایی را که در کشمیر و در نالندا[2] شکوفا بود به چین آوردند. هنرمندان ژاپنی (اغلب رهبانان) از چین دیدن کرده بودند و در عوض پیکره‌هایی را با خود برگردانده بودند، که همان خط الهام را دنبال می‌کردند و آثارشان طبیعتاً مُهرِ تأثیر دورهٔ گُوپته را بر خود داشت. به نظر می‌آمد که بر واقع‌گرایی خاصی که از پیش در پیکره‌های دورهٔ آشوکا (اغلب با منشأ کره‌ای) قابل تشخیص بود تأکید می‌شد، و لبخند عتیق نمونهٔ آن دوره تقریباً از تمام چهره‌ها ناپدید شده است. طرز قرارگرفتن چین‌های جامه به سوی ساده‌شدن می‌رود و نقاشی‌ها (دیوارنگاره‌های کوندوْ از هوْریو -جی) طرزی را نشان می‌دهد که به طرز نقاشی‌های غارهای اَجَنتا در هند شباهتی دارد.

در پایان دورهٔ تارا، به نظر می‌رسید که هنر بودایی ژاپنی تا حد زیادی خود را از نفوذ هنر دورهٔ تانگ جدا کرده است. مفرغ به خاطر مواد انعطاف‌پذیرتری مانند چوب، لاک خشک و گِل رس کمتر و کمتر به کار می‌رفت. اگرچه بدن‌ها خشک‌تر شدند، پیکره‌ها قدرت بیشتری به دست آوردند. صورت‌ها واقع‌گرایانه‌تر و گویاتر بودند و هاله‌هایشان ویژگی‌های هنر زرگران را یافتند. پیکره‌های بزرگ مفرغی همچنان تولید می‌شدند (دای

1. Xuanzang 2. Nālandā

همان سوژه‌های چینی را انتخاب نکردند و به نظر می‌رسد که پیکره‌سازان در بازنما
خدایان بودایی متعلق به مکاتب خاص فهم راحت‌تر بودند؛ تمثال‌هایی که در ک
پیکره‌های ژاپنی را تحت تأثیر قرار دادند.

ژاپن

هنر بودایی ژاپنی را می‌توان به دوره‌هایی تقسیم کرد که تقریباً با دوره‌های تاریخ
همخوانی دارند. این هنر تکامل مداومی را تا زمان ما نشان می‌دهد.

در دورهٔ نارا (۷۱۰-۷۹۴) پیکره‌ها که تا آن زمان از کره و چین وارد می‌شدند، یا
ژاپن به سبک خاصی تولید می‌شدند که مشخصهٔ آثار دورهٔ قبلی (آشوکا، ۵۳۸-۱۰
بود، از همان آغاز منشی به خود گرفتند که اختصاصاً ژاپنی بود. در آن زمان هنرهای چ
سلسلهٔ تانگ تا حدی تحت تأثیر آثار پیکرسازی بودایی هند بودند. زائران مسافر ما،
سیوآن زانگ[1] از آن کشور کتب مقدس و پیکره‌های صومعه‌های بودایی را که در کشمی
در نالندا[2] شکوفا بود به چین آوردند. هنرمندان ژاپنی (اغلب رهبانان) از چین دیدن کر
بودند و در عوض پیکره‌هایی را با خود برگردانده بودند، که همان خط الهام را دنـ
می‌کردند و آثارشان طبیعتاً مُهرِ تأثیر دورهٔ گوُپته را بر خود داشت. به نظر می‌آمد که
واقع‌گرایی خاصی که از پیش در پیکره‌های دورهٔ آشوکا (اغلب با منشأ کره‌ای) ق
تشخیص بود تأکید می‌شد، و لبخند عتیق نمونهٔ آن دوره تقریباً از تمام چهره‌ها ناپد
شده است. طرز قرارگرفتن چین‌های جامه به سوی ساده‌شدن می‌رود و نقاشی
(دیوارنگاره‌های کوندوْ از هوْریو -جی) طرزی را نشان می‌دهد که به طرز نقاشی‌ه
غارهای اَجَنتا در هند شباهتی دارد.

در پایان دورهٔ تارا، به نظر می‌رسید که هنر بودایی ژاپنی تا حد زیادی خود را از نف
هنر دورهٔ تانگ جدا کرده است. مفرغ به خاطر مواد انعطاف‌پذیرتری مانند چوب، لا
خشک و گِل رس کمتر و کمتر به کار می‌رفت. اگرچه بدن‌ها خشک‌تر شدند، پیکر
قدرت بیشتری به دست آوردند. صورت‌ها واقع‌گرایانه‌تر و گویاتر بودند و هاله‌هایش
ویژگی‌های هنر زرگران را یافتند. پیکره‌های بزرگ مفرغی همچنان تولید می‌شدند (د

1. Xuanzang 2. Nālandā

بوُتسوُی[1] توْدای ـ جی[2]، ۷۴۹) اما نادربودند؛ رایج‌تراین‌بود که آنهارا ازچوب توپُرا[چوب یک‌پارچه] بتراشند، اما نقاشی دینی، که به نقاشان نهادهای رسمی (که نقاشان چینی هم درردههایشان بودند) سپرده شده‌بود و محدود بود به مصورکردن سوْتره‌ها و تولید تصاویری‌که به‌تقلید ازآثارچینی یا آسیای‌میانه با مرکب ورنگ‌های درخشان می‌کشیدند.

دورهٔ بعدی، یعنی دورهٔ هِی‌آن[3] (۷۹۴ـ۱۱۸۵) شاهد نقطهٔ اوج هنر بودایی در ژاپن بود؛ با ظهور نظریه‌های خاصْ‌فهم و خدایان، بوداها و بوداسف‌هاشان. این دورهٔ گذر از هنرِ تحت تأثیر تانگِ دورهٔ نارا، به هنر اختصاصاً به سبک ژاپنی، که به تدریج از زمان نایب‌السلطنه‌های فوُجی وارا[4] در قرن دهم تحمیل شد، مشخص شده است. رهروان نقاشی‌ها و پیکره‌های بسیاری از خدایان مجمع خدایان خاص‌فهم را از چین آوردند. متون که اکنون به وفور وارد می‌شد الهام‌بخش هنرمندانی بود که سعی داشتند تمثال‌های بی‌شماری از خدایان را تولید کنند که با متون و نیز خلاقیتشان سازگار باشد. این عصر دیگر تقلید برده‌وار مدل‌های کره‌ای یا چینی نبود، بلکه عصر خلق مجدد اصیل بود.

از این زمان به بعد تقریباً منحصراً از چوب استفاده می‌شد که گاهی آن را بی‌پوشش می‌گذاشتند (این در مورد چوب‌های معطر صدق می‌کرد) اما معمولاً لاکی یا زراندود می‌کردند. سه سبک از توجه هنرمندان برخوردار بودند: آنهایی که مستقیماً از دورهٔ پیشین گرفته شده بودند، آنهایی که تحت تأثیر سبک‌های چینیِ پایانِ دورهٔ تانگ بودند، و سبک‌های شهرستانی. در اواخر این دوره بیش از پیش جای پیکره‌های از چوب توپر* را آثار ترکیبی که قطعات آن را با هم چفت و بست می‌کردند و مقصود از آنها سری سازی بود، گرفتند. نقاشی‌ها اساساً متشکل از مندله‌ها و پرچم‌ها بودند و سپس از قرن دوازدهم به بعد نقاشی تقریباً همیشه وقفِ تمثال‌های خاصِ کیش‌های آمیدا بود.

دورهٔ کاماکوُرا (۱۱۸۵ـ۱۳۳۳) شاهد پیروزی پیکرتراشی واقع‌گرایانه از چوبِ رنگ‌شده بود که چشم شیشه‌ای در آنها کار می‌گذاشتند. صورت نگاره‌های واقعی

---

1. Daibutsu 2. Tōdaiji 3. Heian
4. Fujiwara

* آنچه تاکنون نویسنده پیکره‌هایی از چوب توپُر solid wood خوانده است در واقع پیکره‌هایی ساخته شده از چوب یکپارچه single block است که در آغاز توپُر بود. اما چون این پیکره‌ها به هنگام خشک شدن چوب ترک می‌خوردند بعدها به دو روش به ناگزیر پس از تراشیدن مجسمه توی آن را خالی می‌کردند. بعدها روش بهتری یافتند و از ابتدا بخش‌های مختلف مجسمه را از قطعات مختلف چوب می‌ساختند و بعد سرِ هم می‌کردند.

رهبانان ساخته شد و آناتومی طبیعی‌تر بود. تصاویر، نقاشی‌های واقعی شدند و طومارهای بسیاری در موضوعات بودایی نقاشی شد که گاهی به وضوح مقصود از آنها این بود که کاریکاتورهای بُرنده‌ای باشند.

پس از این دوره، هنر پیکرتراشی رو به زوال رفت و تقریباً به طور کامل به نفع تصاویر نقاشی شده ناپدید شد. گرایش شمایل‌نگاری مردمی آن بود که جایگزین شمایل‌نگاری سنتی بودایی شود که از قرن چهاردهم عملاً شاهد هیچ نوزایی‌ای نبود. این شمایل‌نگاری مردمی که شدیداً غنی است پاسخگوی اغلب تمثال‌های بودایی تا دورهٔ مدرن بوده است.