جماليات الفن الهندى

د/ رضا كمال خلاف السيد

أستاذ مساعد بقسم الفلسفة – كلية الآداب– جامعة المنوفية

مقدمـــــة

كان "علم الجمال" أو "النظرية الجمالية في الفن والآدب أحد الجهود المبكرة للعقل البشري .ونظرا لأن الشعر والدراما كانا أول الفنون، سواء فى الغرب أو الشرق ، فقد كان من الطبيعي أن يرتكز علم الجمال على الأفكار الجمالية حول الشعر والدراما المبكرين . وقد كان كتاب (فن الشعر Poetics) لـــ "أرسطو " أطروحة لا تحدد نظريته الجمالية عن الشعر والدراما فحسب ، ولكن أيضا عن الفن بصفة عامة . فالنظرية الجمالية تنطبق على الموسيقى والرقص والرسم والنحت .. .

وإذا كان أرسطو قد قدم فى (فن الشعر) نظريته عن الفن التى سيطرت على الفكر الجمالى لقرون عديدة ولا تزال توحى بالكثير من الأفكار الجمالية ، فإن الهندوس قد ساهموا بقدر كبير فى نفس المجال فقد وضعوا " بداية علم الموسيقى من ترديدهم للترانيم الفيدية Vedic Hymns . وكان "سما فيدا " Sama Veda [١] خاصا بالموسيقى . وكان السلم الموسيقى بالنغمات السبع والأوكتافات الثلاثة معروفا في الهند منذ قرون قبل أن يعرفه الإغريق . وربما عرف اليونانيون ذلك من الهندوس . ووفقا "لسوامي

[١] - سامفيدا Sama Veda (السنسكريتية: **सामवेद**)، (سامافيدا، من سمان "اللحن" و فيدا "المعرفة")، وهو السفر الثالث من من أسفار الفيدا الأربعة ، الكتاب المقدس الهندوسي القديم، جنبا إلى جنب مع من الترانيم (سامهيتا)، وأجزاء من الترانيم، والنظم المنفصل، وكلها ما عدا ٧٥ مأخوذة من ساكالا ساخا Sakala Sakha من ريجفيدا، و ٧٥ أخرى تنتمي إلى باشكالا ساخا Bashkala Sakha ، لتغنى، باستخدام الألحان المشار إليها على وجه التحديد التى تدعى ساماجانا Samagana (ساماجان هو الغرض من إنشاء سامافيدا)، من قبل كهنة أودجاتار Udgatar في التضحيات التي يتم فيها عرض عصير نبات سوما Soma ريج فيدا، ياجورفيدا، فيدا. وفقا ل ماكس مولر أقرب الأجزاء يعتقد أن تاريخه من ١٥٠٠ قبل الميلاد. وهو يحتل المرتبة التالية في القداسة والأهمية الطقسية لـ ريجفيدا Rigveda . وهو يتألف من مجموعة

أبهيداناندا Swami Abhedananda "، "سيكون من المثير للاهتمام أن نعرف أن "فاجنر Wagner "كان مدينا لعلم الموسيقى الهندوسى ، وخاصة لفكرته الرئيسية عن 'الحافز الرئيسي leading motive "، وهذا ربما كان السبب في أنه كان من الصعب جدا لكثير من الناس فهم موسيقى فاجنر [٢]

وإذا كان الأدب الأوروبي بدأ منذ أكثر من ألفي سنة ، فإن التقليد الفكري الهندي يعود أيضا إلى القرن الثاني قبل الميلاد . فقد كانت في كل من الهند والغرب نظريات جمالية حاولت دراسة طبيعة الأدب ، وأنطولوجيته وسر جاذبيته . "لقد حاولت أن تحدد طبيعة الشعر وما يشكل شعرية القصيدة . ومفهوم الأدب العالمى وأن سرمديته تعنى أنه يجب أن تكون هناك أوجه انتماء بين المفكرين الغربيين والمفكرين الهنود على مر القرون فيما يتعلق بهذه المشكلات ، ولقد حدثت بدايات الجماليات الغربية في اليونان القديمة في وقت واحد مع الإبداع الأدبي الذي يمكن أن يرجع إلى أقدم الترانيم الهومرية في حين أن العرض المنهجي للمبادىء الاساسية يبدأ بأفلاطون وأرسطو . ويرجع النقد الأدبي الهندي غالبا إلى أقدم الأعمال المعروفة في اللغة السنسكريتية مثل الفيدا Vedas[٣] والمحفوظات ، ولكن يقال أن العرض المنهجي للمبادئ قد بدأ مع نص ناتيا شاسترا "Natya sastra [٤] عن " فن التأليف المسرحى (الدراما) لـــ بهاراتا Bharata .

2-ujjwala , Kakarla ; Indian and Wetren aethetics in Sri Aurobindo,s criticism - A Comparative Study - publhshed by Zoba Book in India –Gurgaon 2017-p.1 .

[٣] - الفيدا The Vedas هي النصوص السنسكريتية القديمة للهندوسية. السنسكريتية: **वेद** فيدا، "المعرفة") وهي مجموعة كبيرة من النصوص التي نشأت في شبه القارة الهندية القديمة. تم تأليف النصوص باللغة السنسكريتية ، وهي تشكل أقدم طبقة من الأدب السنسكريتي وأقدم الكتب المقدسة للهندوسية . وتسمى الفيدا أيضا śruti ("ما سمع") الأدب، لتمييزها عن النصوص الدينية الأخرى، والتي تسمى سمتي ("ما تم تذكره"). ويعتبر الفيدا، بالنسبة للاهوتيين الهنود الأرثوذكس، اكتشافات يرونها الحكام القدامى بعد التأمل المكثف ، والنصوص التي تم الحفاظ عليها بعناية أكثر منذ العصور القديمة.

[٤] - ناتيا شاسترا The Nāṭya Śāstra (السنسكريتية: **नाट्य शास्त्र**،) هو النص السنسكريتي الهندوسي عن الفنون المسرحية. و يعزى النص إلى الحكيم بهاراتا موني Bharata Muni ، ويعود أول تجميع كامل له بين ٢٠٠ قبل الميلاد و ٢٠٠ م تقريبا ، ولكن التقديرات تختلف بين ٥٠٠ قبل الميلاد و ٥٠٠ م. ويتكون النص من ٣٦ فصلا مع مجموع تراكمي من ٦٠٠٠ بيت شعري تصف فنون الأداء . وتشمل الموضوعات التي تغطيها الرسالة التأليف الدرامي، وهيكل مسرحية، وخشبة المسرح، وأنواع التمثيل، وحركات الجسم، والمكياج والأزياء، ودور وأهداف مدير الفن، والمقاييس الموسيقية، والآلات الموسيقية ودمج الموسيقى مع الأداء الفني .

ووفقا لـــ "موهيت ك. راي" ، اهتم كل من بهاراتا و أرسطو بالدراما ونظرية المحاكاة التى ناصراها في الأعمال الفنية – فناتيا شاسترا "Natya sastra وفن الشعر – يتعلقان مباشرة بطبيعة المحاكاة المتوقعة في الدراما الناجحة التي تنطبق بشكل بارز على الشعر[٥] ومن هنا تكمن اشكالية البحث في التساؤل الاتي ا

الي اي مدي ساهمت النظرية الجمالية للفن الهندي في تدعيم اسس فلسفة الجمال خاصة وانها نشأت بالتوازي مع النظرية الحمالية للفن في اليونان وانبثقت من نفس الفنون كالشعر والدراما متاثرة بنظرية المحاكاة.

١-الأسطورة والخرافة والتقاليد فى الفن الهندى

لقد كان الفن الهندي مرتبطا بالأسطورة والخرافة ، ومستوحى منهما باستمرار ومن تجددهما ، فيوحى بدلا من أن يصورالرؤى الداخلية والخبرات . ويتسامى الفنان الهندي من خلال تأمل اليوجا ، الذي يولد الانفصال الكامل وعمومية النفس ، ويقمع تقلبات الرغبات والانفعالات العابرة ، ويستحضر التجريد . وقد تشبع عمله اليدوي ، بهذا بشكل صحيح .

وعلى الرغم من وجود اختلافات بين الهندوسية الريفية والبورانية "puranic [٦] ، فإن أهمية الأساطير الريفية والحرف اليدوية تعد موضع تقدير لفهم التطور المعقد للهندوسية الآن . وقد أظهرت الدراسات الحقلية الحديثة أن الثقافة القبلية والزراعية تحتوي على العناصر التي تبين لنا تطور الفن الهندوسي في وقت مبكر وعلاقته بممارسة الشعائر. ويرى ج. جاين j. jain [٧] بأن الخرافات الإقليمية، التي كانت تعتبر سابقا

---

[٥]-ujjwala , Kakarla ; op.cit.; p.p.2&3

[٦] - وكلمة بوراناس Puranas : تعني حرفيا "القديم ، وهو نوع واسع من الأدب الهندي حول مجموعة واسعة من الموضوعات، وخاصة الأساطير وغيرها من التقليد التقليدي. كتبت النصوص العديدة من هذه النصوص في الآلهة الهندوسية الرئيسية مثل فيشنو، شيفا و ديفي . وتم العثور على نوع بوراناس الأدب في كل من الهندوسية والجانية Jainism.

7-jain j . : Mud, Mirror and Thread: Folk Traditions of Rural India, edited by N. Fisher, Middleton,NJ-1993-p.p. 58-64.

Quatd in ;Elgood ,heather;hindism and religious art -cassell - first publishd- lodon & newyork -1999 -p.187

من المشتقات السنسكريتية ، كانت في الواقع تعيش إلى جانب الإصدارات البورانية puranic لقرون . مع الاعتراف بالمساهمة الهامة لتقاليد وأساطير التاميل فى تطور الهندوسية ، فمن الممكن الآن أن نرى هذه الفروع المتنوعة باعتبارها جزءا هاما من الكل الانتقائى .

تُظهر الهندوسية القروية التنوع المحلي والمزيد من التركيز على عبادة الإلهة أكثر من الهندوسية الأرثوذكسية . وتنطوى الحياة الدينية للقرويين على الاحترام للكاهن البرهمانى الأرثوذكسي إلى جانب عبادة الآلهة المحلية . وليس واضحا تقسيم الهندوسية إلى قروية وأرثوذكسية ، إذ يوجد الكثير من التداخل والتعايش . وتمتلك القرى المعابد العديدة المكرسة للإله البوراني الهندوسي ، وتميل إلى الكاهن البرهماني وكذلك الأضرحة مكرسة للآلهة والإلهات المحلية ، الذين غالبا ما يحصلون على ولاء أكثر كثافة . ولدى الآلهة المحلية تسلسلا هرميا معترفا به ، والعديد من الأسماء المختلفة، ومع ذلك يوجد بعض التشابه [٨] .

والجدير بالذكر أن الفن الديني في الهند الريفية يشمل التماثيل النذرية الفخارية ، والرسم على الجدران والأرضيات أيضا ، وتوضيح وسرد الأساطير والقصص . ومثل الفنون الطقسية البراهمانية ، "يعتمد الفن الشعبي فى فعاليته على إعداد الطقوس، والأداء والصوت . ولا يهدف إلى الدقة التمثيلية أو الواقعية ولكن يأتي من التجمع الثقافي المشترك ، للرمز، والمجاز . وتوازى هذه الرموز الأسطورة والخرافة ، وتحتل الموقع الأوسط لوعى الإنسان بين العالم المرئي وعالم الخيال واللاوعي . ويتم بعض الفن الديني بالتكليف للحرفيين ، الذين ينتمون إلى النقابات العرفية الحصرية ، في حين أن الكثير من تلك الصور البسيطة صنعها أفراد غير مهنيين أو الكهنة القبليين للاستخدام الطقسى [٩] .

---

[٨]-Elgood ,heather ; op.cit .p. 189

[٩]- .Ibid; p.188

ويمثل الفن الدينى وظيفة روحية فيرتبط بالرغبة فى تحقيق التواصل مع الأرواح ، والآلهة أو المعبودات والحماية . ويستعمل من أجل استعطاف الآلهة مما لا يمكن التنبؤ به عن طريق تقديم الهدايا. و" لا يزال اعطاء هدية يوفر إحدى الوسائل الرئيسية للتفاعل بين الإنسان والإله في مناطق الهند الهندوسية الريفية والحضرية . وتاريخيا أخذت عدة أشكال ، أقواها تقديم الأضاحي من الضحايا الحية لكى تلتهمها الآلهة . ويرتبط الاعتقاد في تحول الضحية من خلال التضحية بالتماثيل الفخارية النذرية التي تصنع بأعداد هائلة ويتم تطويرها إلى الخزف لتحقيق الوعود [١٠] .

وللتضحية العديد من الوظائف وتعتبر الذروة والنقطة المحورية للمهرجان بأكمله ووسائل إنشاء وتفعيل السلطة المقدسة . ويمكن اعتبار الضحية وسيطا أو بديلا عن عملية التضحية بالنفس من مقدمها . . وتظل قوة الإلهة (المعبودة) في القرية حتى نهاية المهرجان . ويعتبر الفن القبلي الديني سريع الزوال إلى حد كبير، فقد صنع لتحمل وقت الحفل وفعالياته فحسب إذ يرتبط بأداء الطقوس الدينية . وفي المجتمع القبلي يتم التزين بالمجوهرات المناسبة ، وتزيين الجسم في شكل اللوحة والوشم والتلوين المبهر وارتداء المنسوجات المزخرفة . ولأسباب مماثلة ، تزين المنازل القبلية مثل منازل القرية ، بزخارف الطقوس[١١].

ولا يوجد تقسيم حاد في المناطق الريفية بين الطقوس والعمل والتقاليد والفن . وتقوم المرأة المتزوجة بتزيين منزلها تكريما للآلهة . ويتم استخدام الفن والطقوس المرتبطة به لتبجيل الإله مع الاعتقاد بالعلاقة الديناميكية بين القوى الروحية والإمكانات الإبداعية للحرفي . والاعتقاد في قدرة خزاف القرية على جلب الحياة إلى الطين في

[١٠]- ..Ibid ; p. 188
[١١]-Ibid ; p. 191

شكل التماثيل الخزفية . ويتضح أيضا في الاعتقاد بأن الخطوط التى رسمها قد تتضمن وتتحكم في القوى المدمرة المحتملة التي تهدد المنزل .

ويعتبر الكثير من ما ينتج متجها للتدمير في نهاية المطاف ، وتنتهى الفائدة من هذه الموضوعات بعد خدمتها الغرض الطقسى والديني . ويعتقد المجتمع بأن الروح المضيئة أو الإلهه عابرة . ويُعتقد بأن استمرار وجود الإلهة أو الروح أيضا غير مرغوب فيه ، لأنها قد تثير أحيانا نتائج غير متوقعة . ويتجلى هذا الاعتقاد على سبيل المثال فى عرض الخزف حيث بعد الاحتفالية يتم الاعتقاد بأن التمثال خال من الروح ويسمح بأن يدفن مرة أخرى فى الثرى . ويحدث هذا أيضا في حالة طقوس لوحات الحائط التي تذوب من زخات المطر والأرضيات التي يتم تشويهها من قبل جرجرة القدمين . وتساهم المواد المستخدمة في هذه الفنون فى سرعة الزوال ([١٢]).

٢-الخبرة الجمالية

لقد كانت نقطة انطلاق أي نظرية جمالية تتمثل فى الاعتراف بأن الحالة الجمالية متميزة وتعد نوعا من النشاط العقلي والانفعالى الخاص . ومن بين خصائص هذا النوع من الخبرة هدفها غير العملي وغير المعرفي المحدد بمصطلحات مثل " عدم الاكتراث " ، وغير الشخصي "· 'والمنفصل ·· وغير ذلك . وتنجح هذه المواقف السلبية في لفت الانتباه إلى المشكلة الأساسية ، وهي وجود وضع جمالي منفصل ومتميز .

وبالنسبة " للنظرية الجمالية الهندية ([١٣])، فإننا نجدها لا تقصر مجال الجماليات على هذا الفرع المحدود من الدراسة الذى يتناول تقدير وإبداع الأعمال الفنية والمشاكل

[١٢]-.Ibid ; p. 200

13-PANDIT, SNEH: NATURE OF THE AESTHETIC EXPERIENCE - ACCOROJNG TO THE TRADITIONAL INDIAN APPROACH- Indian -Philosophical Quarterly : Volume 4 – no. 3 1977-p. 320.

الناشئة عنها ، بل وترسيم مجال كامل من التحقيق داخل جميع التجارب العادية ، بما في ذلك تلك التي تنشأ من النشاط الفني النقي ، وتصبح جمالية ، وليست الحالة الجمالية ملكة عقلية محددة، واانفعالا أو موقفا ، ولكنها حالة مركبة من الوعي حيث الإدراك والشعور والتفاهم اكتسبوا أبعادا جديدة . ويعد الأسلوب الجمالى في الفكر الهندي، خبرة للإنسان ككل وليس لجزء منه . وبهذا المعنى الواسع جدا، يستطيع عالم الرياضيات في سياق دراسته أن يكتسب المنظور الجمالي ، كما هو الحال أيضا مع الأخلاقي أو الحرفي . وليست خصوصية الحالة الجمالية بالتالي بالمصطلحات التى تعزلها عن الخبرات الأخرى ولكن ذلك يسمو بها إلى مستوى مختلف . ولا تتعلق الخبرة الجمالية بالشعور بالمتعة بغض النظر عن المدى اللاشخصي أو عدم الاكتراث أو الانفصال عن ذلك ، ولكن ينتمى إدراك الحقيقة والخير إلى الوعي الحدسى ، وهي حالة وجود متجانسة موحدة تتميز بغياب تام للعناصر المنطقية والعلائقية، وبالتالي فهي غير متاحة للأسلوب العقلاني للتفكير أو المعرفة .

وبناءا على ذلك يأتى الوعي الجمالي من خلال هوية كاملة للذات العارفة مع الموضوع الجمالي ، وبالتالى تنتج الخبرة الخاصة التى تتم تنقيتها من جميع التأثيرات والمكونات الخارجية . وتعتبر الأعمال الفنية بسبب تركيزها على الإبداع شكلا حيويا وأساسيا ، ووسيلة مباشرة لهذه الخبرة . غير أنها ليست سوى إحدى الطرق الكثيرة التي يمكن بها تحقيقها . وتحتوى الحالة الجمالية على الخبرة التي توفرها الأعمال الفنية، ولكن الفن ليس الوسيلة الوحيدة لإثارة ذلك . ويشكل مثل هذا الرأي " أساس الفكر الجمالي الهندي في القرون الوسطى ، ويفهم على أفضل وجه في خلفيته الميتافيزيقية الشاملة ، ولا سيما من فلسفة شيفا Shaiva Philosophy [١٤]

وإذا كانت الخبرة الجمالية وسيلة للوعي غير المحدود ، وتتميز بغمر الذات فى الموضوع الجمالي من أجل استبعاد كل شيء آخر. وتعمل على الانفصال عن الخبرة

[١٤]- Ibid ; p. 320

اليومية ، وتقدم نفسها باعتبارها منطقة مستقلة للوعي ، لا تتأثر بعناصر الوجود الظاهرى . ألا يطرح هذا السؤال الآتى : هل الحالة الجمالية تمثل نوعا من الخبرة يختلف عن الخبرات الأخرى ؟ . يبدو واضحا من أن هناك طريقة جمالية متميزة في بنيتها وحالتها ، وليس فقط في وظيفتها وطريقة عملها ، ولكن بطريقة جوهرية .

يعتمد الرأي الذي وضعه (المنظرون الهنود) على افتراض قد يميل الفيلسوف الحديث إلى تحديه . فبالنسبة للمنظرين الهنود ، فإنهم يفترضون أن الحالة الجمالية حالة فريدة من نوعها ومختلفة عن حالة العقل العادية . وقد يكون السؤال عما يتضمنه النعت بالتفرد للحالة الجمالية ؟ . هل هذا الافتراض الدوجماطيقى ، طرح كمسلمة ، من أجل إعطاء مكانة وقيمة لخبرة مختلفة عن الخبرات الاخرى فقط في الدرجة ؟ . وتأتى الإجابة بأنه عندما يرى المنظرون الهنود أن الخبرة الجمالية مختلفة عن الخبرات الأخرى فإنهم لا يفترضون وجود قيمة جمالية نهائية أو أي عنصر آخر ، مما يضاف إلى الخبرات العادية ، ويعطيها الفرق النوعي .

وتعتبر الحالة الخارقة للطبيعة (alaukika **अलौकिक**) بالنسبة للمنظرين الجماليين الهنود فريدة من نوعها بقدر ما يتم تقديمها على أنها موحدة ، وخبرة متجانسة تدمج الذات داخلها هويتها . وتتميز بحالة من الانضغاط التي يتم الشعور بها على أنها الغبطة . وفي هذه الحالة من الاكتفاء الذاتي لا تشعر الذات بالحاجة إلى شيء آخر غير نفسها . ولا يمكن التمتع بهذا النوع من الغبطة في الحياة العملية حيث أن الأشياء الخارجة عن هذه الذات تكون دائما مرغوبة . وتكمن نقطة الاختلاف بين الحالة الجمالية وغيرها من الحالات ، في حقيقة أن الأولى (الجمالية) غاية في حد ذاتها ، دون تشوش من أي عامل موضوعي في حين أنه فى الحالات الأخرى تفترض فيها الذات الموضوع مسبقا بشكل دائم . ويتم فى الخبرة الجمالية طمس التمييز بين الذات والموضوع الموجودين في كل خبرة عادية . وتتم صياغة المعرفة المنطقية التي تشكل أساس

حالتنا العملية والمنطقية ، دائما من الذات ضد الموضوع . وبالتالي فإن الخبرة الموحدة تمثل انقطاعا واضحا عن العالم ، وتبدو في الأفق مثل كيان جديد تماما على عكس حالات الوعي المألوفة لنا . وتعتبر الاستجابة الجمالية رد فعل عقلي وروحي ، وخبرة فائقة للحسية وتتجاوز الأنا . بل وتعد وسيلة للشعور بالعاطفة دون الأنا باعتبار أن المعرفة الأولية تعد بصيرة بديهية مكتسبة قبل المقولات العقلانية . وأن التحول الهامشي من الألم إلي المتعة يأخذ مكانه . هذه القوة الاستثنائية للانتقال من الحزن إلى المتعة يمكن أن تسمى عنصرا فريدا من نوعه ، وينتمى التمييز إلى الخبرة الجمالية ، مما يجعلها من نوع مختلف من الخبرة عن غيرها من الخبرات . وليس التحول المفاجئ من الألم إلي المتعة ظاهرة خارقة ولكنه نتيجة للوعي الفردي الذى وجد هويته داخل الكل الأكبر : الوعي العالمي . ويعتبر هذا المفهوم ، أساس أشكال شايفا Shaiva الميتافيزيقية وأيضا أساس الجماليات الهندية التقليدية [١٥].

ورغم هذا التميز للخبرة الجمالية ، تعتبر الخبرة الدينية الأقرب إليها ، ويشار إلي الخبرة الجمالية في النصوص التقليدية الهندية على أنها الشقيق التوأم لخبرة " براهمان " ، إلا أنه لا يزال هناك فرق حتى الآن بين الخبرتين . ففى حين أن الذات فى الحالة الجمالية تربط الأحداث والمشاعر بالحياة اليومية ، وتظل واعية دائما بها ، نجد أنها فى الحالة الصوفية تمثل الاختفاء الكامل ، ويتم التعالى على محتويات الحياة اليومية . وقد كان الفرق هنا فى الدرجة ، وليس فى النوع . فلا يتم ضمن أفق الوعي الجمالي القضاء على النظام التجريبي والعقلاني للأشياء كما في الحالة الدينية ، ولكن يتم تغيير مظهره . ويؤثر هذا التغيير فى المظهر على التحول الغامض من الألم إلي المتعة ، ومن الحزن إلي الفرحة، ومن التوتر والقلق إلي الراحة وتحقيق الرغبات [١٦] .

[١٥]-Ibid ; p.p..322&323
[١٦]- .Ibid ; p.321

والجدير بالذكر أن "النقاد السنسيكريتيين [١٧] رأوا الخبرة الجمالية أولا وقبل كل شيء بمثابة نوع من الإدراك المباشر ، ولا تعترف بأي وسيلة أخرى للمعرفة مثل الاستدلال ، والبرهان أو القياس وما إلى ذلك ، وهذا يؤدي إلى المتعة كما في حالة الإنسان الذى يتذوق كوبا من العصير sarbat . وعلى الرغم من أننا نذكر – نتائج الإدراك في التمتع ، فهذا لا يعني أن الإدراك والتمتع لهما صلة باعتبارهما السبب والنتيجة اللذين يعملان فى تعاقب ؛ بل هنا يعتبر الإدراك في حد ذاته تمتعا على الرغم من أنه يستخدم بشكل منفصل فى حالة التجريد . وإن القول "أنا تذوقت كوبا من العصير "يعنى نفس القول" أنا أستمتعت بكوب من العصير . ولذلك فإن التعبير الصحيح في حالة الخبرة الجمالية هو – أنا أستمتع أو أتذوق قصيدة أو قطعة من عمل فني ، والاستمتاع والتذوق مترادفان . هذه هي الطريقة التي مكنت النقاد السنسكريتيين من التغلب على القيود المفروضة على اللغة في التمييز بين معاني العبارات .

وقد استنتج النقاد السنسكريتيون بعد مناقشات مستفيضة أن الخبرة الجمالية خبرة ترانسندنتالية . وأنها لا تعد معرفة أو وظيفة معرفية على الإطلاق ، وقد يتطلب من الجمهورلفهم قصة بهافابهوتي القصة الاخيرة لراما (Bhavabhuti's Later Story of Rama)، على سبيل المثال، معرفة اللغتين السنسكريتية و البراكريتية Sanskrit and Prakrit languages، وقصة رامايانا (Ramayana } وما إلى ذلك للتمتع بها؛ ولكن لا يمكن القول بأنها تعد سبب التمتع ، فلا يقول الجمهور: "أنا أعرف قصة رامايانا . و كذلك أنا أستمتع بهذه المسرحية . لأن الخبرة الجمالية بعيدة كل البعد عن الاتصال بأي معرفة أخرى غير الخبرة نفسها [١٨] .

17-Sukla, Ananta Charana; proplem of understanding and engyment in aesthetic exerience - Journal of comparative Literature and Aesthetics-Vol. I No.1. Summer - 1978- Vishvanatha Kaviraja Institute : Orissa : India1978. –p.60

١٨- Ibid ; p. 60

- رامايانا Ramayana (السنسكريتية: रामायणम्،) - قصيدة ملحمية هندية ىقديمة تروي نضال الأمير الإلهي راما لإنقاذ زوجته سيتا من الملك الشيطان رافانا. وهى إلى جانب ماهابهاراتا، تشكل محفوظات السنسكريتية . وتعزى الملحمة ، تقليديا إلى الحكيم الهندوسي فالميكي Valmiki .

٣-راسا والفن الهندى

لقد ظهرت الكلمة السنسكريتية (راسا RASA) لأول مرة في تراتيل الفيدا hymns of the Vedas. ومعناها الأصلي له علاقة بالمجال النباتى، ومعناها الدلالى ببساطة "نسغ" أو "عصير" النبات ، وعن طريق التمديد ، والطريقة التي يفضى فيها النسغ أو العصير إلى "الذوق "، تمت تقوية المعنى الدلالى للكلمة وتطبيقه على الفنون . وعادة ما ترتبط هذه المعاني الأصلية بأشياء من هذا العالم . ويعتبر راسا حقا ذلك الوجود. وهنا حالما يصل الشخص إلى راسا ، يصبح فى نعيم تام ، وتأخذ كلمة راسا بعدا أنطولوجيا قويا . ويتم تطبيق معنى الكلمة كـــ "جوهر" الآن على الوجود نفسه كما تطبق على النباتات في الفيدا . وتم العثور على أقرب نظرية معروفة عن راسا كمفهوم جمالي في ناتيا شاستراNāṭya śāstra، ، ويرجع ذلك إلى" بهاراتاموني Bharatamuni [١٩] (فى القرن الثاني قبل الميلاد إلى القرن الثاني بعد الميلاد) . ويستخدم المصطلح لوصف التأثير الجمالي التراكمي للأداء الدرامي . ومن الواضح أن لدى الفن الهندي قصدا دينيا وهدفا ميتافيزيقيا . وفي الوقت نفسه ليس ملحقا بالدين والميتافيزيقا ، ولكنه ينتمي إلى المخطط التقليدي للمعرفة إلى عالم الرقص ، والتمثيل المسرحى ،والشعري ، والكشف عن ، والتواصل مع الأمزجة الرئيسية وعواطف الانسان . ويولد "راسا Rasa" الفنون ويدعم الامزجة، والمشاعر، و العواطف ، ويحررها من التقلبات فى الرغبات والاندفاعات العابرة ويركز وتنشر هذا في عقول وقلوب الاشخاص[٢٠] .

وقد علق " سيلفان ليفي Sylvain Levi [٢١]، على المسرح الهندى ، ولاحظ: " العبقرية الهندية المنتجة لفن جديد ، ولخص ما تعنيه كلمة راسا ، في صيغة واحدة قصيرة هى :أن الشاعر أو(النحات أو الرسام) ، لا يعبر، بل يوحى ". ويعد هذا الإيحاء

[١٩] - كان بهاراتا موني من علماء التاريخ والموسيقيين فى الهند القديم الذي كتب "ناتيا شاسترا"، أطروحته النظرية عن الدراما الهندية القديمة وخاصة المسرح السنسكريتي. ويعتبر بهاراتا والد الفن المسرحي الهندي.

20-Mukerjee,Radhakamal;"Rasas" as Springs of Art in Indian Aesthetics - The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 24, No. 1, Oriental Aesthetics. (Autumn-1965-p.91.

[٢١]- Ibid ; 91

روح التفسير الفني الذى تم التأكيد عليه فى النظرية الهندية الكلاسيكية "دواني Dhuani " التى شرحها "أناندافاردهانا Anandavardhana (٨٢٠ –٨٩٠ م) .

ويشير المصطلح في السياق الجمالى إلى "التذوق الجمالي" أو " النشوة /المتعة الجمالية". وقد تم النظر إلى المفهوم أساسا من وجهتى نظر . فيعني راسا الصفة الممتازة المتأصلة في العمل الفني ، مثل الدراما والشعر، وما إلى ذلك . وفي هذا المعنى ، يقف راسا على المضمون الانفعالى الذي يتوقعه الفنان / الكاتب / الشاعر . ومرة أخرى، فُهم راسا بمعنى خبرة التذوق التى يثيرها العمل الفني ، في المتفرج / القارئ. وبعبارة أخرى، يمكن أن يفهم راسا باعتباره موضوعا للتذوق بالإضافة إلى المتعة نفسها . ويبدو أن بعض الجماليين مثل "بهاراتا " – على سبيل المثال – قد أكد ضمنا على المعنى الاول للمصطلح،في حين أن آخرين ركزوا على المعنى الأخير . ولكن يصر "أبهينافاجوبتا "(٩٥٠– ١٠٢٠ م) وآخرون على أن راسا يمكن تحقيقه عندما يتم سحب الحاجز بين موضوع التذوق والذات التي تقوم بخبرة التذوق . ولكن سيكون من الخطأ تماما من جانبنا القول بأن بهاراتا ، أول متعمق بنظرية راسا ، لم يأخذ بعين الاعتبار فكرة خبرة الجمهور المتفرج / القارئ . لذا ، فقد فسر مفهوم راسا مع القياس على الذواقة الذي يمكنه وحده تذوق الطعم الحقيقي للطعام المطبوخ بالتوابل الجيدة . ومع ذلك ، فقد كان"أبهينافاجوبتا الذي أوضح الآثار الكاملة للألفة بين المضمون الانفعالى وتذوق المتفرج / القارئ من خلال إظهار أن "تجربة البطل والشاعر والمشاهد تجربة واحدة وهى نفسها . ومهما كانت وجهة نظرهم عن التحليل ، فإن كل الجماليين في وقت لاحق قبلوا بالإجماع تعريف بهاراتا لـــ (راسا) – المعروف باسم راسا سوترا rasa sutra" [٢٢] . وفقا لهذا الموضوع أو السلسلة الـــ (سوترا sutra)، يظهر راسا مرتبطا بثلاث عناصر أساسية ، أي، القدرة أو الامكانية vibhava ، والإحساس anubhava ، والعشق / التهتك vyabhicari أوالتهجين sancarabhava . وتعتبر

[٢٢] --سوترا Sutra - كلمة السنسكريتية التي تعني "سلسلة" أو "موضوع". وتشير في التقاليد الأدبية الهندية ، إلى مجموعة من الأمثال . والسوترا نوع من النصوص الهندية القديمة والقرون الوسطى وجدت في الهندوسية، البوذية، والجانية .

هذه العناصر الثلاثة أيضا محددات للعمل (karana)، ويترتب على ذلك القيام بالمهمة (karya) والشروط المساعدة (المعاونة sahakari) لــ" راسا" . ويسمى كل الثلاثة معا أحيانا الانفعال او العاطفة (بهافا **भाव**) المسؤولة مباشرة عن إنتاج راسا . ويشير بهاراتا أيضا إلى عنصر آخر يعرف باسم ستايبهافا (المشاعر الدائمة sthayibhava)، أي الحالات الانفعالية الدائمة . وهناك جدل حول وضع ستايبهافا أي ما إذا كان هو نفسه بهافا bhava أو مجرد عنصر مثل فيبهافا vibhava ، وما إلى ذلك . ولكن مرة أخرى سأذكر بإيجاز كيف يحدد بهاراتا كلا من هذه المفاهيم . يشير فيبهافا Vibhava (القدرة أو الامكانية) إلى موقف انفعالى معين يوجد في العمل الفني مثل الدراما، والشعر الخ . وهذا يعد المسؤول أساسا عن إثارة الاستجابة في المتفرج / القارىء . ويشير أنوبهافا Anubhava(الاحساس) إلى المظاهر أو الآثار التي يمكن تقديمها من خلال الإيماءات الجسدية ، أو التعبيرات عن مثل هذه الظروف المادية من خلال الكلمات . ويهدف إلى آثارة هذه الحالة العاطفية المعينة لتوصيل الأفكار إلى القارئ / الجمهور، وتقف فيابهيكاريبهافا (Vyabhicaribhava) على المشاعر الملحقة المرتبطة بالمزاج الانفعالى المهيمن . ويعرف المزاج الانفعالى المهيمن أو الحالة من ناحية أخرى باعتباره المشاعر الدائمة (ستايبافا sthayibhava) . وتقدم كل هذه العوامل مجتمعة الموضوع الانفعالى ، الذي يستحضر خبرة التذوق في القارئ / المتفرج [٢٣] .

والجدير بالذكر أنه لا يمكن أن يوجد الجمال إذا لم يكن قلب الإنسان المتذوق الجيد قد أُثير بفرحة غير شخصية عن طريق سحر التعبير عن راسا .

يقول " جاياديفا Jayadeva (١١٧٠) ' ، بوضوح تام : إن إمكانية الاستمتاع بـــ "راسا أوالتجربة الجمالية في الشعر، والدراما وأي أعمال فنية أخرى تمر بالمرحلة التالية من بيبهافا Bibhava ، وما إلى ذلك ، و من ثم يمكن أن تصبح المشاعر دائمة فى النهاية . ومن ثم يمثل توطيد واستحضار راسا ، وظيفة كل الفنون الجميلة . هذا هو المفهوم المركزي في الهند منذ بدأت ناتيزاشاسترا لـــ "بهاراتا "

23-Patbaik ,Tandra;PURUSARTHAS IN AESTHETICS -Indian Philosophica l Quarterly, Vol, XXII, No.1 January, 1995- p.57.

"Bharata's Natya sastra" [٢٤] شرح عقيدة راسا بمقولاتها الثمانية ، أي الحب أو السعادة، والبهجة أو الفكاهة ،و الشفقة ، والغضب، والبسالة ، والذهول، والاشمئزاز ، والإعجاب . وتنشا المقولات الثمانية والعامة في النهاية من الـــ (راسا rasas)، وفقا ل بهاراتا ، من "الحالات الأساسية للوعي"(الدائم) . ومن القرن الثالث أو الرابع الميلادي فصاعدا لم يتم إضافة السكينة فقط كمقولة تاسعة ولكن اعتبرت راسا الأسمى .

ومن الواضح من تعريف بهاراتا لـــ" راسا " أنه يرى أن الفن في المقام الأول وثيق الصلة بالطبيعة . والغرض الرئيسي منه التذوق الجمالي من خلال الوسائل الانفعالية . وليس راسا شيئا نعرفه ·ولكنه شيء نشعر به [٢٥] .

ونطرح السؤال التالى : ما أساس العلاقة بين العمل الفنى والمشاهد؟ .

أوما الأسس المشتركة التى يقوم عليها انتقال المشاعر؟

على أساس تحليل الجماليين لـــ "راسا " وفيما يتعلق بمثل هذه الخبرة بـــ "راسا " يمكننا أن نقول أنها بمثابة الحالات الانفعالية الدائمة والأساسية . ويعتقد علماء الجمال أن للبشر القدرة على التجربة وكذلك فهم بعض الحالات الانفعالية الأولية ، مثل الحزن والسعادة والخوف ، وما إلى ذلك. وتوجد في الإنسان كانطباعات كامنة ، تسمح للإنسان بخبرة المضمون الانفعالى للموقف الدراماتيكي ، أو المزاج الشعري ، والحصول على المتعة الجمالية المناظرة . وبالتالي فإن التمتع الجمالي ليس شعورا غامضا أو ضبابيا . إنه متنوع مثل المشاعر الإنسانية . ولكن لا ينبغي الخلط بين الانفعالات الجمالية والحالات الانفعالية التي يعيشها الإنسان في الحياة الحقيقية . ينجذب الإنسان في الحياة الحقيقية إلى مشاعر الحزن والخوف والاشمئزاز ، وما إلى ذلك ولكن عندما يتم عرض هذه المحتويات الانفعالية في عمل فني ، فإن القارئ / المتفرج يستمتع بها . وإلا ما كانت التراجيديات قد نجحت كشكل من أشكال الدراما

24-Mukerjee,Radhakamal;"Rasas" as Springs of Art in Indian Aesthetics - The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 24, No. 1, Oriental Aesthetics. (Autumn, 1965) ; p. 91.

[٢٥]- .Patbaik ,Tandra ;op. cit . p. 58

. وينص "بهاراتا " "على أنه ليس المضمون الانفعالى الموجود في العمل الفني مشاعر الكاتب أو الفنان الخاصة تماما ، كما أنه ليس إسقاطات للحالة العقلية الخاصة بالقراء أو بالجمهور. وعلاوة على ذلك ، على الرغم من أن لدي الإنسان القدرة على تجربة حالات انفعالية متنوعة ، إلا أن الجميع غير قادر بشكل عام على تجربة "التذوق" للعمل الفني المُبرز لهذه المحتويات الانفعالية . ويمكن تجربة المتعة الجمالية الخفية فقط بالعقل الحساس وفقا لـــ بهاراتا ، وبالتعاطف وفقا لعلماء الجمال في وقت لاحق[٢٦] .

ويعتبر " راسا "الصفة التي نحكم بها على رؤى وأداء الفنان الهندي التي تتميز في فن الشعر الهندي بأنها خارقة للطبيعة (aloukika **अलौकिक**) أو لا تنتمي إلى هذا العالم . وتتشكل راسا من المشاعر والانفعالات المجردة، والعالمية، والدائمة ، مهما كانت طبيعتها، والتي يركز عليها الفنان .

وقد كان الأمر ألاهم في المعالجة الهندية الكلاسيكية للجماليات يكمن فى عملية إضفاء الطابع اللاشخصي أو الشمولي الذي يفصل العاطفة الطبيعية أو الدنيوية عن الطابع الخاص والموقف المحدد بحيث يتم الاستمتاع بهما ببساطة باعتبارهما مجردتين ، والمشاعر الجمالية في مستوى فوق دنيوى أو خارق للطبيعة . فنحن لا نقوم في الدراما ، والتمثيل ، والرسم ، والنحت ، والموسيقى ، بخبرة عابرة ، وتحول ، وحالات عرضية للعقل ، خاصة بالأشخاص والمواقف ، ولكن الالتزام بالمشاعر التي تتجاوز الأشخاص ، والأزمنة ، والأماكن ، واستثمار عقل الشخص ذى القلب المتناغم مع الصفاء .

وفى" العرض الفني يتم التغلب على توتر العاطفة (passion، / rajas) وجمود الجهل أو الظلام (الدمار / الفوضى tamas /destruction, chaos) ويدخل الهدوء و الغبطة إلى العقل النقي . وتعتبر الخبرة الجمالية ، خبرة إضفاء العمومية على الموضوع الجمالي من خلال عمومية الموضوع في حالة كمال النعيم ، وبسبب الهيمنة المسبقة للسكينة" ينظر إلى المتعة الجمالية على أنها أقرب إلى النعيم الأسمى

[٢٦]-Ibid .; p.58

لإدراك براهمان . ويؤكد الفكر الهندي على التبادل المثمر بين الجمالية والمزاجية الروحية والإدراك [٢٧] .

٤-جماليات الشعر الهندى وتطورها

كان يتم توجيه النقاد الهنود كما كان الأمر في الغرب إلى تحليل مفصل لمفاهيم الذوق أو الشخصية ، وتصنيف رموز الخطاب وتصنيف الأشكال المختلفة من الشعر إلى جانب تحديد مميزات وعيوب التراكيب الشعرية التي تعتبر غير جوهرية بالمقارنة مع مفهوم راسا . وكانت فترة التطور فى المفاهيم الهندية عن الشعر تبدا منذ أكثر من ألفي سنة . وكان فن الشعر فى الهند كما كان فى الغرب بمثابة علم الجمال في ما يتعلق بالشعر أو الأدب بصفة عامة والذي يتعلق بالمبادئ الأولى العليا لعلم الجمال في حين أن البلاغة فن عملي يتعلق بدراسة كيفية عمل الكلمات والجمل في قطعة من الكتابة التي تتعامل مع مبادئ من النوع المشتق أي مع جماليات أدنى . ووفقا لـــ ، "ف أيابا بانيكري K.Ayyappa Paniker " (١٩٣٠- ٢٠٠٦) -شاعر المالايالامية والناقد والاكاديمى - " يُنظر إلى النقد الأدبي على أنه نشاط يرتبط بشكل كامل بالنظرة إلى العالم من الناس المعنيين . وفي كثير من الأحيان يتم تكييف المفاهيم والمصطلحات المستخدمة في النقد مع شكل الدين والأخلاق أو الميتافيزيقا السائدة في ذلك الوقت [٢٨] .

كان " فالميكي Valmiki " الشاعر الأول ، أو أول نذير للتقليد الشعري في الهند ، وتعود إليه ملحمة رامايانا Ramayana ، التي يرجع تاريخها بشكل مختلف من القرن الخامس قبل الميلاد إلى القرن الأول قبل الميلاد، واستنادا إلى النص نفسه اعتبر ، الشاعر الأول ، ومؤلف رامايانا، أول قصيدة ملحمية . ولأنه اكتشف أول بيت شعرى ، والذي وضع القاعدة وتعريف شكل الشعر السنسكريتي . إلا أن " بهاراتا Bharata" تقليديا يعد والد الدراما الهندية حيث كانت أطروحته الأولى ناتيا شاسترا Natya sastra والتى يعود تأليفها إلي (القرن الثانى قبل الميلاد – إلى القرن الثانى بعد الميلاد) وقد استخدمت Natya sastra (الأطروحة الموضوعة عن فن التمثيل المسرحى) فى

[٢٧]-Mukerjee,Radhakamal ; op.cit. p. 92
[٢٨]-Ujjwala , kakarla ;op.cit. p. 4

الفكر الادبى السنسكريتي باعتبارها " حجر الأساس للنظرية الأدبية التى نظر إليها باعتبارها فيدا Vida إضافية . وتقدم ناتيا شاسترا Natya sastra جميع المفاهيم المحورية للنقد السنسكريتي تقريبا وقد لفتت انتباه البعض من أفضل نقاد الشعر وباحثى الهند لأكثر من ستة عشر قرنا . وليست ناتيا شاسترا مكرسة فقط لعرض راسا ولكنها جزء من خلاصة وافية وكاملة وتداخل قرون غيرت فى كل من مفهوم راسا فضلا عن السياق الفلسفي الذي صيغت فيه أصلا [٢٩] .

تعتبر "مدرسة ألامكارا Alamkara school [٣٠٣٠] المدرسة الأقدم وربما الأكثر استدامة في فن الشعر الهندي والتي حددت حرفيا مكان زخرفة رموز الخطاب . وقد كان"بهاماها Bhamaha " فى(القرن السابع الميلادي) المنظر للشعر السنسكريتي ، من كشمير ، وكان كتابة المسمى كافيالانكارا (**काव्यालङ्कार**، Kāvyālaṅkāra) ("الزخرفة أو الحلية الشعرية Poetic Ornamentation" – فى ستة أجزاء مكتوبة فى شكل قصائد) . -- ، وقد كان النصير الأول المهم لــ " مدرسة ألامكارا " وكانت مهمته تتويج ألامكارا في مكان "راسا " في القرن السابع الميلادي . وقد بدأ التاريخ المبكر للشعراء السنسكريتيين مع نظرية ألامكارا وتطورها إلى نسق مع بهاماها . وكان يعتبر والد إنطلاق ألامكارا في الشعر السنسكريتي من خلال خليفتيه "أبهينافاجوبتا Abhinavagupta " – الذى كان فيلسوفا، وصوفيا ومُنظرا جماليا من كشمير ، كما كان موسيقيا مؤثرا وشاعر ولاهوتيا – وشخصية متعددة الجوانب مارست تأثيرات قوية على الثقافة الهندية ، و" ماماتا بهاتا Mammata Bhatta البلاغى الكشميرى السنسكريتي الذى كان نصه عن فن الشعر، قد ألقى الضوء على النظرية الشعرية فى (القرن الحادي عشر الميلادي) . وفي عصره كان يتم فهم راسا فقط كعناصر عاطفية في الموضوع وهذا كان السبب في انه لم يتكدر من مشكلات مثل كيف أن راسا أو البهجة الجمالية للقارئ يمكن أن يكونا دائما رمزا للخطاب . ووفقا لــ"ك. كريشناموتى K.Krishnamoorthy " كان اكتشاف رموز جديدة للخطاب ، فى الواقع ، أكثر

[٢٩]- Ibid ; p. 4
[٣٠]- .Ibid ; p. 4

الشواغل بالنسبة للعقل التحليلي الهندي . فهي أدوات للإيحاء وتحقيق شكل جمالي فيما يتعلق بالصوت وكذلك الشعور من خلال منعطفات التعبير فضلا عن التصورات الشعرية

وقد دعا بهاماها وخلفاؤه ، "داندين Dandin "(فى أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع الميلادى) مؤلف (Dashakumaracharita) و (مرآة الشعر Kavyadarsha “ ” Mirror of Poetry“) ، و" أشاريا فامانا Acharya Vamana " (النصف الأخير من القرن الثامن – أوائل القرن التاسع الميلادى) اطروحاتهما باسم "كافالامكارا **कववलक्षणा** "أو " كافالاكسانا **क़व्वालंकारा** " بمعنى الزينة أو السمة المميزة للشعر التي تسمى في وقت لاحق باسم "ألأمكارا شاسترا - Alamkarasastra **अलंकार शास्त्र** "أي علم الجمال (وبمعنى أدق فن الشعر أو علم البلاغة) . وفقا ل "ك. كريشناموثي"، يمكن اعتبار المجال الكامل لفن الشعر السنسكريتي أو ألمكارا شا سترا sastra Alamkara محاولة مستمرة لكشف سر الجمال في اللغة الشعرية [٣١].

وقد أبدى " داندين" أصالة أكبر من "بهاماها" في علاجه لـــ "ألامكاراز alamkaras " في عمله "مرآة الشعر" " . فلاحظ أن جميع رموز الخطاب تنشأ من الرغبة في وصف شيء غير عادي ويتم الوصول إلى حد المبالغة عندما تتجاوز هذه الرغبة الحدود الطبيعية . ووفقا لـــ "بهاماها" ، "تعتبر رموز الخطاب هذه سمات للقصيدة (**एक कविता**) التي تنقل الجمال إليها وتضفى مشاعر (راسا (rasa) عليها حلاوة الشعر ". وتتقارب " ألامكاراز " في مظاهرها الجميلة مع المفهوم الغربي للمجاز . ويعتبر المجاز عموما المادة اللفظية المكثفة التي تحتفظ فيه الفكرة أو الصورة أو الرمز بالحيوية والتعقيد من خلال ارتباطها الذى لا ينفصم مع أفكارها أو رموزها أو صورها التي ترفع اللغة العادية إلى حالة اللغة الشعرية . ووفقا لـــ" موهيت ك. راي "، يعتقد بأن المجاز تقليديا كان بمثابة رمز الخطاب ، والأداة اللغوية للزخرفة أوالتزيين أو ما يسميه علماء الجمال الهنود "ألامكار [٣٢].

---

[٣١]-Ibid ; p. 5

[٣٢]-.Ibid ; p.5

على الرغم من أن بعض الكتاب مؤخرا حاولوا جعل " أشاريا فامانا Acharya Vamana " تحت تأثير نظرية راسا Rasa Theory ، بسبب قول المأثور له يتعلق بـــ " rasa "، ويبدو أنه كان بعيدا عن مثل هذا التأثير . فهو يعتبر مدافعا عن نظرية التقليد **रीति** وكما يعتبره بعض النقاد من أتباع Bhamaha بقدر ما يتعلق بآرائه بشأن الانكارا Alankara **अलंकार** .. ولكن هذا الرأي يستند أيضا إلى بعض الاعتبارات السطحية للكلمات مثل جونا guna وريتي Riti وألانكارا Alankara التي تظهر في كتاباته كما في كتابات بهاماها . ومع ذلك، يُعتقد أن هذه الكلمات لها أهمية مختلفة عند فامانا . فقد عرف بهامها ، الشعر (أو الأدب) ككل بأنه يتكون من الكلمات والمعاني . ويبدو أن بهاماها نفسه على علم بحدود هذا التعريف . ويضيف أن مجرد تكوين الكلمات لا ينبغي أن يكون كافيا للشعر. وينبغي أيضا أن تكون جميلة أو جذابة مع رموز الخطاب . ويرى أن التأليف ، مثل وجه امرأة قد تكون المرأة نفسها جميلة ولكنها لا تصبح جذابة دون حلي . فتعتبر رموز الخطاب الزخارف (الحلي) للأدب . على الرغم من أن فامانا يقدم شرحا عن "هذه الزخرفة الأدبية" في عمله أيضا ، فإنه لا يبدو أن يتفق مع بهاماها في تعريف الشعر بهذه المصطلحات [٣٣].

لقد أكد " فامانا" بوضوح فى أول صياغة للقول المأثور فى عمله كافيالانكارا سوترا فرتيه (kavyalankarasutravrttih) على مبدأ الجمال . وتكمن قيمة نظريته في تنسيق هذا المبدأ مع البعد الآخر للفن . فيكتب، "(يُقبل الشعر إذا كان منمقا kavyam grahyam alankarat) . أى يصبح الشعر مقبولا باعتباره شعرا بسبب "االتنميق / الأنكارا ". ولا ينبغي أن يكون غير ذي صلة للتأكيد على أن كلمة ألانكارا لا تعني هنا "رمز الخطاب" مثل التشبيه أو المجاز . وتعتبر كلمة أنكارا كما تستخدم في فلسفة الشعر غامضة نوعا ما ؛ ويتم استخدامها في معنيين مختلفين . يتوقف الاستخدام الشائع على "رمز الخطاب ". ويجعل هذا الاستخدام الشائع الناس يصمون أذانهم عن حقيقة أنه على عكس بهاماها Bhamah كان فامانا vamana لا يستخدمها هنا لـــ "رمز الخطاب " .

33-BARLINGAY,S. S. ; VAMANA'S PHILOSOPHY OF POETRY - Indian Philosophical Quarterly : Volume 4- 3-april – 1977- p. 265.

ويعرف " فامانا " في الصياغة الثانية بوضوح كلمة Alankara باعتبارها الجمال المزخرف / المنمق (alankiirah saundaryam) [٣٤].

وهكذا بالنسبة لـــ " فامانا "لم تكن كلمة Alankara المستخدمة فى الأقوال المأثورة الأولى والثانية ، تشير إلى أن" رمز الخطاب " الذى يصبح واضحا فى المثال الثالث . بل في هذا السياق فإنها تعني الجمال . وهناك مرة أخرى يستخدم فيها كلمة ألانكارا Alankara ؛ ولكنه يشير الآن إلى المعنى التقليدي ، والوسيلة لتحقيق الجمال . كما يستخدم الضمير "Sa " للدلالة على ألانكارا المتطابقة مع الجمال . وهكذا، فإن الاستخدامين لكلمة ألانكارا واضحين فى قول ماثور واحد . ويعتبر المعنى المرادف لـــ " رمز الخطاب" وسيلة ، والمعنى الذى يكون فيه مرادفا للجميل الغاية .

وإذا كان بهاماها قد عرف الشعر باعتباره كلا مكونا من الكلمات والمعاني . إلا أن " فامانا " قد أدخل قواعد معينة من النحو والمنطق ضمن تعريف الشعر . كما رأى أن الصفات والجمال ضمن مكونات الشعر .

فقد كان فامانا على علم ببعدين للشعر أو الأدب ؛ "(١) الأشياء التي يتم صنعها و (٢) القيمة أو الجمال للذي يتم صنعه . والثاني يقدم تعريفا للشعر . إلا أن الأدب ليس الفن الوحيد الذي لديه هذين البعدين . إنهما من السمات التى يتشارك فيها الأدب مع الفنون الأخرى ، فكل الفنون تقريبا يجب أن تدرس في إطار هذين البعدين . وقد نأخذ ، على سبيل المثال ، حالة النحت . عندما يلاحظ المرء ويقدر تمثالا كقطعة فنية يمكن التعبير عن التقدير في كلمة واحدة ، "جميل أو قبيح". ولكن التمثال أيضا مصنوع من بعض المواد مثل الحجر . ولن يصبح التمثال قطعة فنية ما لم يكن جميلا أيضا "بطريقة ما ". وكان جوهر المشكلة أن دراسة هذا العنصر، 'جميل' لا يمكن إهماله في أي فلسفة للفن أو فن الشعر[٣٥].

يرى فامانا: أن جمال الشعر يمكن تحقيقه من خلال تجنب الأخطاء الشعرية ومن خلال تقديم ميزات gunas رمز الخطاب . ولكنه يرى أن رمز الخطاب لا يعد سمة

---

[٣٤]- Ibid ; p.p.266 &267
[٣٥]-Ibid ; p.266

أساسية للشعر . ومع ذلك فإنه يضيف إلى جمال الشعر. ومن ناحية أخرى، يعد من الميزات التى بها ومن خلالها يصبح الجمال في الشعر واضحا .

ويكتب "فامانا : موضحا " أن الميزات ، تعد ضرورية للغاية ، لأنه، بدونها لا يمكن أن يظهر الجمال في الشعر . من ناحية أخرى، على الرغم من أن "رمز الخطاب " يضيف إلى الجمال ، إلا أنه يمكن أن يكون الشعر جميلا دون رمز الخطاب . لذلك، في حين أنه في فلسفة الشعر تصبح مناقشة الجمال والكيفية ضرورية ، فإن المناقشة حول رمز الخطاب ليست ضرورية . تماما كما تبدو السيدة جميلة حتى لو كانت من دون الحلي ، فإن الشعر النقي أيضا يصبح مقبولا للمدركين . على الرغم من أن الشعر يبدو أنه يتكون من اثنين من الفئات (من الكُلين)، اللذين هما كل الكلمات وكل المعاني ، ويكشف التحليل النقدى المدقق أنه يتألف من أربعة أجزاء. (١) الكلمات، (٢) صفات الكلمات، (٣) المعاني و (٤) صفات المعاني . عندما يتم تشكيل الكل من هذه الأجزاء الأربعة ، يصبح كامل الشعرية ويظهرالجمال الشعري أو تبدو القيمة منه باعتبارها تأثيرا له ، وصفة أو جزءا خامسا "[٣٦].

وفى إطار شرحه لكيفية صناعة الشعر ، يرى " فامانا [٣٧] أنه إذا كانت الشروط العامة لصنع الشعر مدروسة فعلى المرء أن يبدأ مع الجمال . ويضرب مثلا بزراعة الزهور ، فيقول : يجب أن يكون المرء على دراية بـــ 'البذور' أو الشتلات ، و'لتربة والمياه و السماد ؛ وبالنسبة للشعر تعتبر البذور أو الشتلات والماء أو السماد تتكون من الكلمات . لذا يجب أن يكون الشخص مدربا على صنع كل الكلمات والمعاني . بمعنى أن المعاني ستعتمد على الكلمات أو الأصوات ، وجمال الشعر يعتمد على هذين الأمرين . . وبالتالي فإن عامل الجمال في الشعر يعتمد على عوامل الكلمة . وعلى الرغم من تأكيده على عنصر القيمة في الشعر ، إلا أن فامانا أكد على الجانب الإيجابي أو البنيوي في الشعر ، وأطلق عليه اسم "ريتي Riti". ويقول : إن الشعر يصبح شعرا بسبب الجمال وظل يؤكد على أن ريتي يعتبر "روح" الشعر – وبدونه القوام الشعرى

[٣٦]- Ibid ; p. 267
[٣٧]-Ibid ; p.p. 268 & 269

(التأليف) لن يكون موجودا . فمن الواضح جدا من كتابات فامانا أنه يرى الميزات gunas التي تنبثق من أنماط الأصوات وأنماط المعانى ، باعتبارها سببا لعنصر القيمة ، والجمال . ويحدد الميزات (جوناس gunas) كأسباب للجمال الشعري . ولا يعرفها كسبب للشعر . فيجب أن يكون سبب الشعر متميزا عن سبب جمال الشعر . هذه الميزات (gunas) تؤثر فى الجزأين الفرعيين اللذين يؤديان إلى التأليف الشعري . وهكذا فإن كلا من gunas والتأليف الشعري يعتبرا آثرين فرعيين للصوت والمعنى ، على الرغم من أن أحدهما يعتبر صفة والآخر مادة . ويثير هذا التأليف الشعري وجوناس الجمال الشعري . وهكذا، يرى للجمال الشعري سببين . (I) الشعر نفسه و (٢) جوناس (الميزات) الشعرية . وهذا يُذكر المرء بالأسباب الموحدة ، وغير القياسية (المراوغة) (سامفاى وأسامافاي Samavayi and Asamavayi **समवायी एंड असमवायि**) للاستقامة (نيايا Nyaya **न्याय**) . وطبقا لهذه النظرية فإن السبب فى التأثير المشترك هو (١) سبب سامافاي ، و (٢) سبب أسامافاى الذي يعتبر نفسه من طبيعة التأثير .

وزيادة فى الإيضاح يضرب فامانا مثلا آخر يضاف إلى المثال السابق عن الزهور .

كان المثال عن قطعة قماش ، فهو يرى أن من أسبابها – من بين أمور أخرى – أنه يوجد لها سببان . يعد الخيط أحد أسباب قطعة القماش. ولكن إذا كان الخيط الموضوع الوحيد فلن تكون هناك، قطعة القماش المصنوعة . فيجب أيضا إدخال الترابط بين الموضوات كسبب آخر في صنع القماش . ومن المفترض أن تكون الخيوط المادة أو سبب سامافاي (موحد) والربط بين الخيوط سبب أسامافاي (غير قياسى ...) . الآن، وفقا للنظرية التي طرحها" فامانا"عن أنماط الصوت وأنماط المعنى التي تصنع الكمال الشعري ، بنفس الطريقة . من هذا، فمن الواضح أن صفات الصوت وصفات المعنى عند فامانا لا يمكن أن تكون السبب المادي للكل الشعري على الرغم من أن أنماط الصوت والمعنى موجودة . ولا يمكن أيضا أن تكون سامافاي أو المواد المسببة

للجمال الشعري . تماما كما يعد القماش نفسه سبب أسامافاى للون القماش ، لذلك أيضا التأليف الشعري سبب أسامافاي الجمال الشعري (٣٨) .

على الرغم من أنه في السياق الشعري، يجب أن ينظر إلى الكلمات والمعاني بشكل منفصل ، وأن المعانى لاوجود لها ، منفصلة ومستقلة عن الأصوات . فلا يمكن في الاستخدام العادي اعتبار المعانى أشياء . يعتبر الصوت وحده الأساس . لذلك يتكون الكل الشعري من أجزاء يمكن إدراك بعضها في حين أن البعض الآخر غير ظاهر أو كامن . وبالتالي ، فإن الكل الشعري يعتبر نوعا غير عادي، وغريبا (متميزا) من الكيان . وبما أن الكل الشعري يعد نوعا غير عادي من الشيء ومتميزا ، "ولا يمكن اعتبار الجمال "صفة " بالمعنى العادي للمصطلح ، مثل الأصفر أو الأخضر . ويمكن الشعور به ولكن لا يمكن إدراكه . ويمكن معرفة أسبابه ولكن لا يمكن وصفها . ولذلك، فإنه يعتبر صفة من الدرجة الثانية . أنا أشعر أن هذا النوع من التفكير كان في ذهن فامانا عندما كتب الأمثال (III,1.26 , 111.1. 27 and 111.1.28.) . ويطلب فامانا ، في نهاية الفصل الخاص عن الفضيلة أو الاستقامة (سابداجونا sadgun / **सद्गुण**) إثبات وجود جوناس من الصوت ، ويقدم في الأمثال الثلاثة الأخيرة هذا الإثبات . كما يكتب : " ليست هذه الصفات موجودة مثل ابن امرأة عاقر، وليست وهمية مثل محارة فضية ، إن وجودها يمكن الاستدلال عليه من خلال الشعور بها . وأنا أشعر أن حجة فامانا يمكن أن تمتد إلى صفات المعنى وأيضا إلى القيمة الشعرية أو الجمال " (٣٩) .

ويمكن أن يقال إن كلمة gunas تشير إلى غلبة الميزات التالية في التوليف المسمى بالأسلوب : والتأملات والإضافات ؛ والمخزون اللغوى ؛ وبناء الجملة ؛ والإيقاع؛ والتصور. وسوف يشير معنى أرثا جوناس "artha gunas" إلى غلبة الرؤية ، والموقف ، والمزاج ، والفكر، والموضوع . ويكمن كل من معنى و كلمة gunas في نفس القصيدة أو العمل الفنى . ولكن رؤيتها بشكل منفصل يساعدنا على تحقيق الطبيعة

٣٨- Ibid ; p. 269
٣٩- Ibid ; p.271

المركبة لأسلوب القصيدة . " ويتعامل " فامانا " ، بعد gunas مع الشخصيات الشعرية كعناصر ذات أهمية فرعية . فوفقا لـــ "فامانا "، "ما يجعل الشعر مقبولا ، وجود الجاذبية والجمال . ويأتى الأسلوب و gunas المكونة له كشرط لا غنى عنه في إنتاج هذا الجمال ، ولكن تساهم الرموز الشعرية فقط في تصاعدها" [٤٠]

وعلى الرغم من أن الكل الشعري يتكون من الصوت، والمعنى ، وخصائص الصوت والمعنى والجمال باعتبارها أجزاءا لا تزال تعتمد على الصوت وحده فى وجودها - كما سبقت الإشارة إلى ذلك – . فلا يمكن أن تكون المعاني والجمال لها أى وجود مستقل بعيدا عن الأساس الذي ، يعتبر في هذه الحالة ، الصوت . وفي حالة الكل الشعري فالصوت وحده يعتبر وسيلة للمعنى ، وهو في حد ذاته دون شكل ولا يمكن أن يتم الشعور به فيزيقيا (ماديا) . وهكذا يصبح الصوت ذا أهمية أساسية في أي نظرية عن فن الشعر. "ومع ذلك، يتطلب هذا ترتيب الصوت أو الكلمات التي يمكن أن تكون من أنواع مختلفة . وقد يمثل كل ترتيب ، على سبيل المثال، خاصته المميزة أو الخاصة . ويسمى" فامانا " هذا الترتيب الخاص جدا ريتي Riti. ووفقا له هذا الترتيب أو ال ريتي Rlti الذى يعتبر من ثلاثة أنواع ، وتتطابق 'خصوصية' الترتيب في التأليف مع ما يدعوه فامانا جوناس Gunas "[٤١].

تسجل سجلات ماهابورانا Mahapurana ((الجاينية)[٤٢] ، (نص جاين Jain الرئيسي للمؤلف جيناسينا Jinasena – (القرن الثامن الميلادي) الذى كان (رئيس النظام

٤٠-Ujjwala ,Kakarla ; op.cit .p. 5

٤١-.BARLINGAY,S. S .; op.cit. p.271

42-Krishnamoorthy,K.; Jaina cntributiono to Indian poetic -Indian Philosophical Quarterly : Volume 3-1-october -1975 – p.p. 43 & 44.

- الجاينية أو اليانية Jainism ، والمعروفة تقليديا باسم جين دارما، من أقدم الديانات الهندية . والمبادئ الثلاثة الرئيسية لليانية هي ('اللاعنف')، ا ('غير المطلق')، (عدم الربط)؛ وتتميز أيضا بالزهد .

- مارجا Marga يشير في الهندوسية إلى وسيلة لإنجاز شيء مثل اليوجا أو ساداانا - وتشيرمارجا فى البوذية إلى مسار التنوير .

- (لاكشانا Lakshana - المستمدة من مزيج من الكلمات لاكشيا و كشانا - يعني "دلالة" أو "أعراض". وهذا يعني أيضا "علامة السعادة"، و"السمة" أو "الجودة". وفي اللغة التاميلية، لاكشانام يعني "ميزات". سولاكشانا Sulakshana يعني ميزات جيدة.) .

الرهباني). ومؤلف نصوص جاين الشهيرة) – بعبارات لا لبس فيها أن تقليد جاياس Jainas (Alankara-siistra –حرفيا – علم رموز الخطاب) أو العلم الشعري ، يتضمن موضوعات مثل (alankaras الزخرفة أو التزيين)، واثنين من مارجاس " margas " وعشرة جوناس gunas . ويقول جيناسينا Jinasena أن التخصصات الثلاثة ، أى، القواعد، والمحاكاة والشعرية تشكل بشكل جماعي فانمايا (vanmaya **वाङ्मय**) . وكانت عقيدة لاكشانا Laksana قد بقيت حية في التقليد جاينا ، على الرغم من أنها ابتعدت عن السائد في فن الشعر السنسكريتي فيما بعد . وقد أعطت ديانة "جاينا" بطبيعة الحال أهمية قصوى للسكينة كأعلى قيمة في الحياة الروحية. وقد تم استخدام نفس الشيء إلى حد كبير في المجال الشعري أيضا ؛ حتى أن جاينا ذهبت إلى حد وسم الشعراء العلمانيين مثل كاليداسا Kalidasa . وهذا يمثل موقفا جديدا تجاه الشعر فى هذا النحو ، ويعطي لأول مرة أهمية غير كافية للتعاليم الدينية باعتبارها الشاغل الأول للشعر . على الرغم من بهاماها وغيره .

على الرغم من أن بهاماها وآخرين من المنظرين الهندوس قد سمحوا بمجال للتعاليم الأخلاقية بشكل طارىء في الشعر،. وقد تمثل الموقف الهندوسي العام من خلال بيان واضح في فيشنودهارموتارا–بورانا The Vishnudharmottara Purana [٤٣]. وبالتالي فإن الخط الفاصل بين ساشترا وكافيا sastra and kavya كان لا شيء آخر غير التعاليم الأخلاقية .

وقد أيد المنظرون الهندوسيون الشعر العلماني ، في حين أن منظرى جاينا ، مثل البوذيين ، انجذبوا بقوة إلى التقليد الجديد فى الشعر الديني والأخلاقي . ونجد في الممارسة أيضا ، أن تقريبا كل أدب جاينا في السنسكريتية ، والبراكريت Prakrit

[٤٣] - فيشنودهارموتارا بورانا The Vishnudharmottara Purana (أو فيشنودهارموتارا) هو النص الهندوسي، الموسوعي عن الطبيعة. إلى جانب السرد، ويتناول علم الكونيات، ، الجغرافيا، علم الفلك، علم التنجيم، تقسيم الوقت ، الأنساب (ومعظمهم من الملوك والحكام)، الخلق والعادات، والمال ، القانون والسياسة، واستراتيجيات الحرب، وعلاج أمراض البشر والحيوانات، والمأكولات، والقواعد، والمقاييس، والمعجم، والمقاييس، والبلاغة، والدراما، والرقص، والصوت والآلات الموسيقية والفنون .

(لهجة قديمة فى الهند كانت موجودة الى جانب السنسكريتة) والكانادا القديمة old Kannada ، كان دينيا أكثر منه علمانيا . هذا التقليد الجديد فى الأدب الكلاسيكي الديني النقي ترك تأثيره القوي على التطور اللاحق بالآداب العامية vernacular . ويعود الفضل إلى راستراكوتا ملك نرباتو نجا Rastrakuta king Nrpatunga (القرن التاسع الميلادي) في تأليف أول عمل في الفن الشعرى عن الكانادا القديمة ، "كافيراجامارجا. the Kavirajamarga". وقد كان العمل إلى حد ما متكيفا بحرية مع كافيالانكنرا بهاماها Bhamaha's Kavyalanknra ، وأكثر من ذلك بكثير، مع عمل داندين كافيا دارشا " Kavyadarsa Dandin . لكن له بعض الأفكار الفريدة ، والتى لم يتم العثور عليها في بهاماها وداندين [٤٤] .

كان وجود نقوش ملكية مكتوبة بأسلوب القصيدة ، وكذلك الشكل والمحتوى والنظرة العامة لأدب القصيدة نفسه يشير إلى الارتباط الوثيق مع بلاط الملوك والأمراء ، ويفسر ذلك ارتباط العديد من الشعراء بالأمراء والملوك الذى كان سائدا فى الشرق فى العصور القديمة والوسطى ، ولم يجلب الاعتراف الملكي الشهرة فحسب للشعراء ، ولكنه أتاح أيضا بعض الفراغ للتأليف الرزين والمتقن .

فكتب شاعر السنسكريتية البارز، الدرامي والناقد وشاعر البلاط راجاشيخارا Rajashekhara (فى القرن العاشر الميلادى) – قصيدة (Kavyamimamsa) بين(٨٨٠ و ٩٢٠ م) .. وقد كان العمل في الأساس دليلا عمليا للشعراء يفسر عناصر وتكوين القصيدة الجيدة ، وعن الجمعيات الأدبية التي عقدها الملوك لفحص الأعمال ومكافأة الأعمال الممتازة . وفي الواقع ، يبدو أن أدب القصيدة كان أرستقراطيا منذ البداية ، برعاية الأثرياء أو في بلاط الأمراء ويعكس هذا الأدب بطبيعة الحال النعم التى أسبغها الملوك والأمراء على الشعراء ، فضلا عن التكلف ، بحياة البلاط ؛ والاندفاع تماما تمشيا مع االذوق السائد في هذا المناخ الثقافى . ومما لا شك فيه أن تأثير البلاط

[٤٤]-Ibid ; p.45

قد قطع شوطا طويلا ، ليس فقط في تعزيز الكسل والشهوانية فى الاسلوب ، ولكن أيضا في تشجيع تفضيل ملحوظ لما تلاحظه العين عن ما يمس القلب [٤٥] .

وفى هذا الشعر اختفى تشاؤم المثل العليا البوذية تدريجيا بعد أن حلت محله إطلالات أكثر استيعابا لقيمة المتعة . حتى أن الكاتب البوذي مؤلف مسرحية ناجدناندا" Nagdnanda [٤٦] لم يأنف من نسج موضوع الحب في قصته السامية عن تضحية جيموتافانا . فقد كان الحب من الموضوعات السائدة في القصيدة الشعرية .

وقد تميز الشعراء بقوة الملاحظة ونجحوا فى تقديم تحليل مفصل للعاطفة المثيرة والجامحة . وقد كان شعر الحب السنسكريتى شهوانيا بل وفاضحا . وتم التركيز على وصف جمال الأنثى بجرأة تعبيرية فائقة ، وقد كانت هذه الحالة من الصراحة تقليدية . وكان يتم التباهى بالصور التفصيلية عن الحب والغزل .

وكان من المتوقع أن يظهر الشاعر السنسكريتي مهارته ومعرفته بـــ كاما سوترا(Kama Sutra)[٤٧] من خلال الأوصاف الدقيقة وذات النكهة المميزة للغاية . لكن أسف العرف (التقاليد) لم يمكنه التغاضى تماما في النهاية عن شهوة التباهي بالصورة التفصيلية عن الحب مثل التى نجدها عند "بهارافي Bharavi [٤٨]، و "ماجا Magha [٤٩] والعديد من الأتباع (بما في ذلك مؤلفي المونولوجات في وقت لاحق مثل

45-De,S. K.;History of Kavya Literature-in ahistory of sanskrit literature classicalperiod - vol.1-General Editor: Dasgupta , S. N.; Unversity of Calacuta- 1947 – p.p.18 & 19.

٤٦-Ibid ; p. 19.

* جاناندا Naganandaا (فرح الثعابين) مسرحية سنسكريتية منسوبة إلى الملك هارشا Harsha وتعد ناجاناندا من بين أكثر الدراما السنسكريتية المشهورة. وهى من خمسة فصول.

٤٧ - كاما سوترا Kama Sutraا نص هندوسي قديم كتبه فاتسيانا. ويعتبرالعمل القياسي عن السلوك الجنسي البشري في الأدب السنسكريتي ...

٤٨ --بهارافي Bharavi (القرن السادس الميلادي) كان شاعرا سنسكريتيا يعرف بملحمته كيراتارجونيا the Kirātārjunīya التى قامت على أساس من ماهابهاراتا Mahabharata

٤٩ - ماجا Magha (القرن السابع الميلادي) كان شاعرا سنسكريتيا في بلاط الملك فارمالاتا Varmalata معروف بقصيدته الملحمية (Shishupala Vadha،) والتى تستند على ماهابهاراتا Mahabharata وغالبا ما تقارن مع، بهارافي .

ما تم قبوله من خلال الذوق المتطور بل والبائس . حتى النقاد الهنود، الذين ليسوا عادة شديدى الحساسية ، لم يتوقفوا عن إدانتهم لبعض هذه المقاطع ، وإن كان كاليداسا أخذ على عاتقه مهمة تصوير مغامرات الحب للزوج الإلهي في Kumārasaṃbhavam – قصيدته الملحمية التى تعد نموذجا لقصيدة الشعر kāvya poetry [٥٠] .

وكان تعبيرهم السهل والصريح عن الميل الجسدي في الجانب الإنسانى ، وتحقيقهم الصادق للأحاسيس البدائية، والتي تعتبر بطبيعة الحال فاضحة وغريبة لكونها أقرب إلى الحياة . والتى تم انتقادها من العديد من النقاد الذين ينفرون من مثل هذا الاتجاه .

وينسى النقاد غالبا أن ما يوجد هنا "ليس الحب الذي يموت في الأحلام ، أو يكشف في الجذب الصوفي عن شبح امرأة . ان هذه الأشعار لا تتحدث عن المثل العليا وبوابات السماء بل تمشي على الأرض وتتحدث عن الجوع العاطفي للجسم و الثمالة الرائعة للحواس . ومما لا شك فيه أن الشعراء قدموا تركيزا كبيرا على الجسد ، ويبدو الحب أكثر تحقيقا للذات من نكرانها . ولكن في هذا التفضيل للجسم لا يوجد شيء مُذل أو مشجع على الإفراط فى الشهوة الجنسية . إنها الواقعية الأساسية للعاطفة ، والتي لا يمكن أن تعيش على التجريد ، بل يجب أن تجد الحقائق لتغذيتها ، ولا تعفي الشاعر العاطفي حقا من الاتصال بالحواس ولمس جسد الإنسان [٥١] .

ولما كانت العلاقة بين الأدب والشعر وبين الفنون الجميلة الأخرى علاقة حميمة ؛ ويتم وضع الشعر بجلاء مع النحت والرسم والموسيقى . لذا فإن الشهوانية فى الشعر قد تمثلت أيضا فى الفنون المختلفة . فقد بدا "الفن الهندي مزخرفا بشكل مفرط وحسيا؛ وتقدير صقله يأتي تدريجيا فقط ، كقاعدة عامة . وقد قدم الشعور الشهوانى التعبير الحر بشكل غير عادي في الثقافة الهندية. وكذلك في أشكاله التقليدية [٥٢] .

٥٠- Ibid ; p.p.23 & 24
٥١-Ibid ; p. 24
٥٢-Krishnamoorthy,K.; op. cit. p.8

ومع بدء حلول القرن التاسع تم استبدال نظرية فامانا وإن كانت قد شكلت مرحلة محددة مهدت الطريق لانتقادات جديدة من "أناندافاردهانا Anandavardhana (٨٢٠ – ٨٩٠) . وقد كانت دافيانالوكا (ध्वंवलोका Dhvanvalok) لـــ أناندافاردهانا مع ناتيا شاسترا Natya sastra لـــ" بهاراتا ، النظرية الأكثر مركزية فى الأدب في التقليد الهندي .

وكانت "دافيانا لوكا Dhvanvalok [٥٣] نفسها خلاصة ضخمة للشعر والأساليب الشعرية ، والتي تشير إلى العديد من وجهات النظر والباحثين والنصوص الشعرية على سبيل التوضيح . ومن المعروف أن النظرية المقترحة بواسطة أناندافاردهانا كانت باسم الصوت " دافانى dhvani "،أى بمعني الخاصية الموحية للغة الشعرية . وتعنى كلمة دفانى Dhvani : حرفيا الصوت ولكنها لا تتعامل مع وظائف الصوت بالمعنى الموسيقي . وتعتبر نظرية دفاني استحضارا غير مباشر للمعنى أو الإيحاء باعتباره سمة مميزة للكلام الأدبي . هذه الميزة تفصل وتحدد الانواع الأدبية من الأنواع الأخرى من الخطاب والمبدأ الشامل الذي يفسر هيكل ووظائف الجوانب الهامة الأخرى من الكلام الأدبي : والتأثير الجمالي أو راسا rasa والأسلوب التصويرى والوسائل مثل شبدالانكارا shabdalankara و أرثالانكارا arthalankara و هكذا . وكان من أجل استيعاب جميع الأشكال المختلفة للجمال الشعري، وفقا لذلك التخفيف لمدى الصوت dhvan ، على الرغم من أنه يبقى دائما في الاعتبار أن النواة الصلبة للصوت dhvan هى راسا rasa في جميع أنواعها . ووفقا لـــ "ك. كريشنامورثي" ، " قام أناندافارداهانا ببناء نظريته كلها لشرح كيف أن "راسا" بطبيعتها لا يمكن أن تكون "ألامكارا " أو "جونا " أو أي سمة خفية أخرى للجمال الشعرى ، ولكن فقط روحه القصوى . ووفقا لـــ" انانداڤاردانا" ، تعتبر راسا حقا حالة هناء للعقل الذي يحفز على

[٥٣]- Ujjwala ,Kakarla ; op.cit. p. 6 .& Also , Swami,Baburam ;REeflevtion of Indian aesthetics in English literature -pun research discovery- an international journal of avanced studies-vol.1 issue 1 -may -july -2016 – p. 3

الإبداع العبقري للشاعر في أحد الطرفين ، ويُسر الناقد الواسع الخيال في الطرف الآخر .

وقد تمت مقارنة نظرية أناندافاردهانا مع النظرية الغربية للإيحاء خلال القرن العشرين ، وكان ذلك تحت تأثير الأسلوبية الغربية والبنيوية . فقد كانت لديها القدرة على إدخال دلالات اللغة الشعرية في الشاعرية السنسكريتية ؛ والمساهمة فى مصطلح تحويل محور النقاش النقدي من الأسلوب اللغوي الخارجي والتجميل الشعري إلى القضية الأكثر تعقيدا للبناء اللغوي في الشعر.

أما " كونتاكا Kuntaka"(٩٥٠ –١٠٥٠) الذى استلهم بهاماها "Bhamaha والمعروف بانه منشىء مدرسة المراوغة Vakrokti فى النظرية الأدبية السنسكريتية التى تحتل مكانا بين "أناندافاردهانا " بالقرن التاسع و "أبهينافاجوبتا " فى أواخر القرن العاشر .

كان كونتاكا من أهم الباحثين الجماليين فى الهند القديمة و كان يعرف باعتباره مؤلف العمل المسمى الحكمة أو القول الأثور (Vakroktiiivita **वक्रोक्तियीविता**/) . الذى يعرض نظرية عن مغزى وأهمية vakrokti ويحتل موقعا فريدا من نوعه في مجال "تجميل الأدب Alamkara Sahitya / **अलंकार साहित्य** ".وتعد المراوغة Vakrokti اسلوبا للتعبير ، الذي يصبح متفوقا على المادة العادية للتعبير عن الحقيقة بحكم امتلاك القدرة على إحداث الدهشة . ووفقا لـــ "كونتاكا"، يعتبر "التجميل الشعري أو ألامكارا alamkara مجرد اسم آخر " للمراوغة Vakrokti أو(Vakrata الإنعطاف **वक्रता**).ولأن فاكروكتي (Vakrokti) حياة الشعر، فلا يمكن أن يحدث الشعر دون فاكروكتي أو كما يقال، ودون ألامكار ا alamkara **अलंकार** [٥٤] .

ولقد كان اعتقاد الشعراء الهنود بأن الشعر، يجب أن يكون مدهشا ، ويدعو إلى انحراف معين في استخدام اللغة . وليست المراوغة Vakrokti سوى أداة لخلق عالم خيالى للشعر والحث على النشوة الجمالية.

[٥٤]-Ibid ; p. 8

بعد بهاراتا موني و أناندافاردهانا، جاء أبهينافاجوبتا فى نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادى عشر بعد الميلاد ليكون أحد أهم الباحثين الجماليين فى الهند . فقد درس المشكلات الجمالية فى ارتباطها بوجهات النظر التاريخية والتحليلية والنفسية والمنطقية الفلسفية ، وناقش ، نهايات الفن و نظرية المعنى .

ووفقا ل" ب. ف. كانى P.V.Kane[٥٥] ، كان أبهينا فاجوبتا أحد أكثر الشخصيات البارزة في الهند فى القرون الوسطى . وكان رجلا حاد الفكر للغاية وباحثا موسوعيا . ولقد استحوذ على كل المعرفة فى عصره . فمن جهة يوضح ويفصل "أبهينافاجوبتا " أفكار أناندافاردهانا (Anandavardhana) ومن جهة أخرى تعتبر مسالكه المنهجية للملاءمة / التبرير Auchitya مهمة . ويتخذ أبهينافاجوبتا موقفه على الجانب الثلاثي لحياة الشعر – راساس rasas أولا، ثم دفاني dhvani ومن ثم أوكيتيا aucitya دون راسا rasa . لقد تم التطرق إلى مفهوم Auchitya أو الملاءمة في الواقع من كل دارسى الشعر بطريقة أو بأخرى . ,تم مناقشتها من ممثلى مدارس التذوق rasa والصوت dhvani والاسلوب ، وغيرها .

وإذا كان تحليل بهاراتا للجماليات أقرب إلى الحياة وكان امبيريقيا ، فإن أبهينافاجوبتا وأسلافه قد قدموا تعليقات على ناتيا شاسترا Natya sastra معبرين عن مفهوم جديد للجماليات . فلم يعد الفن مجرد شكل من أشكال المتعة على المستوى التجريبي . بل صار ينظر إليه كوسيلة للانتقال من المستوى التجريبي للفرح الدنيوي إلى

55-Kane, P. V. History of Sanskrit Poetics. NewDelhi : Motilal Banarasidass – 1971 – p.p.236-240 .
.Quated in ; Ibid ; p. 8

*، ماهاماهوبادهيايا (باندورانج فامان كين) Mahamahopadhyaya . Pandurang Vaman Kane 7مايو ١٨٨٠ - ٨ مايو ١٩٧٢) كان باحثا في اللغة السنسكريتية. حصل على أعلى جائزة مدنية في الهند بهارات راتنا Bharat Ratna في عام ١٩٦٣ لعمله العلمي الذي امتد لأكثر من ٤٠ عاما من البحوث الأكاديمية النشطة التي أسفرت عن ٦٥٠٠ صفحة من تاريخ دارماساشترا Dharmaśāstra . كان(باندورانج فامان كين) ، كبير السنسكريتيين المتمسكين بالإصلاح الاجتماعي، واصل التقليد السابق للأبحاث ، وعمله الضخم المعنون" تاريخ دارماساشترا "، الذي نشر في خمسة مجلدات في القرن العشرين ، كان موسوعة من القوانين والعادات الاجتماعية القديمة، وهذا يتيح لنا دراسة العمليات الاجتماعية في الهند القديمة .

مستوى ترانسندنتالى من النعيم الخالص . ويوجد التقرير الأكمل في تحليل أبهينافاجوبتا للجماليات .

ويتم تفسير التذوق الجمالي فى أعمال أبهينافاجوبتا بمصطلحات "موكشا moksa [٥٦] أكثر من أي "بوروسيرثاس purusiirthas [٥٧] أخرى . ويدعى أن علم الجمال ، مثل جميع فروع الدراسة المتخصصة الأخرى ، الدين ، والإبستيمولوجيا، والنحو، الخ ، قد بلغ الذروة في تحقيق الذات أو موكشا . ضمن الكتاب السابقين على أبهينافاجوبتا مثل فاماها ، وغيره " موكشا" في إطار علم الجمال . . ولكن مساهمة أبهينافاجوبتا كانت تُبعد بعناية مسار التجربة الجمالية من المستوى التجريبي إلى المستوى الترانسندنتالى transcendental level . ويبدأ من مستوى اللذة الحسية البسيطة بتجربة الموضوع السار عن طريق البصر والصوت . هذا المستوى الأساسى للمتعة الإمبيريقية التى تحفز ملكة الخيال فى الإنسان . ثم يحاول المرء أن يتعرف على نفسه مع موضوع المتعة ، أي مع الانفعالات المقدمة في العمل الفني . ثم تأتي مرحلة إضفاء اللافردية ، بصورة أخرى والمعروفة باسم التعميم sadharanikarana . ويلعب هذا المفهوم دورا حاسما في التحليل الجمالي اللاحق[٥٨].

ففي حالة التجربة الجمالية الحقيقية ينسى الإنسان كل العوامل التي تشكل محدودية "الأنا" أو الفردية، مثل المكان والزمان والأشياء المحيطة به ، وحتى الشعور

---

[٥٦] - موكشا Moksha (السنسكريتية: मोक्ष)، مصطلح في الفلسفة الهندوسية يشير إلى أشكال مختلفة من التحرر والانعتاق . ويشير إلى التحرر من دورة الموت والولادة . و التحرر من الجهل : وتحقيق الذات والمعرفة الذاتية .

[٥٧] - بوروهارثاس Puruṣ ārthas) تعني حرفيا "موضوع السعي البشري". وهو مفهوم رئيسي في الهندوسية، ويشير إلى الأهداف الأربعة الصحيحة أو أهداف حياة الإنسان الأربعة وهي دارما Dharma (البر، القيم الأخلاقية)، أرثا Artha (الازدهار، القيم الاقتصادية)، كاما Kama (المتعة والحب والقيم النفسية) و موكشا Moksha (التحرير والقيم الروحية). وكل الأهداف الأربعة مهمة، ولكن في حالات الصراع ، يعتبر دارما أكثر أهمية من أرثا أو كاما في الفلسفة الهندوسية. ويعتبر موكشا المثل الأعلى النهائى للحياة البشرية.

[٥٨]- Patbaik ,Tandra ; op. cit . p. p. 61 & .62

بالـــ 'أنا' . وباختصار، تدفع العوامل التي تساهم في فكرتنا عن الفرد إلى الوراء . ولا يعد أي عمل يفشل فى رفع الإنسان إلى هذا السمو الانفعالى عملا فنيا حقيقيا .

ومع ذلك ، "وفقا لـــ أبهينافاجوبتا ، لا يزال هناك مستوى أعلى من الخبرة الجمالية . ألا وهو خبرة النفس ذاتها بالنعيم النقي وغير المختلط . هذه هي حالة الماهارجا Mahārāja . فتندمج على هذا المستوى من الخبرة جميع التمييزات والأهداف في اللاوعي وتبقى النفس في النعيم الخالص . وتعرف أيضا بأنها حالة تاتفيجنانا tattvijnana وتحقيق المبدأ الأسمى لذلك، يصبح " راسا" في أعلى شكل من أشكال الخبرة الجمالية موضوع التذوق [٥٩] .

لقد صار جليا أن أبهينافاجوبتا يأخذ التحليل الجمالى إلى منعطف ميتافيزيقي . لقد كانت نظرية راسا أصلا عند بهاراتا تركز في الغالب على التفسير الإمبريقى والسيكولوجى للخبرة الانفعالية . ولكن المعلقين على بهاراتا ، وخاصة أبهينافاجوبتا يأخذونها تدريجيا إلى مستويات ميتافيزيقية مرتفعة .

لقد رأى "أبهينافاجوبتا[٦٠] أن الخبرة الجمالية تمر عبر خمسة مستويات (١) مستوى الشعور (٢) مستوى الخيال (٣) المستوى الانفعالى (٤) مستوى التطهر (٥) مستوى التسامي transcendental level . وأنه يحدد الخبرة الانفعالية والجمالية فى النهاية مع سانتا راسا (Santa rasa)- (أى الخالى من كل الشكوك والارتباطات المادية) . لذلك، يتم إضافة اسم هذ الـــ " راسا " الجديد إلى قائمة بهاراتا المكونة من ثمانية راساس . وكان أبهينافاجوبتا بأي حال أول منظر جمالي تحدث عن هذا الـــ راسا التاسع . بل إنه بالتأكيد قدم الوضع النهائي لـــ "سانتا راسا ". بل ويصر على أن سانتا ليس إضافة جديدة إلى قائمة بهاراتا للـــ " راساس" (والتى كانت ثمانية في العدد)

وهكذا حول أبهينافاجوبتا " سانتا راسا " إلى رمز انفعالى لـــ " موكشا " ، وذلك حين رفع التحليل الجمالي من المستوى التجريبي والانفعالى إلى المستوى الترانسينتنتالى . وقد حدد الخبرة الانفعالية في النهاية مع حالة النعيم – وتطابق الحالة الانفعالية مع

[٥٩]- Ibid ; p. 62
[٦٠]-Ibid; p.62

التذوق الجمالي لـــ (سانتا) . ودوام سانتا هو نفسه (السكينة) . " وتنشأ حالة انفعالية عندما يحقق المرء تاتفاجانا Tattvajnana– المعرفة الحقيقة في النهاية . ولاشيء سوى تحقيق ذات المرء الخاصة ، وطمس التمييز الذي يحيط بنا في الحياة الحقيقية . لذلك، تم تصور" سانتا راسا " باعتبارها راسا الأولية ، وهي حالة البهجة فى النهاية . وفقا له تتكون الخبرة الجمالية بـــ" سانتا" في خبرة الذات باعتبارها حرة (خالية) من مجموعة كاملة من الخبرات المؤلمة التي ترجع إلى التوقعات الدنيوية ، وبالتالي تتم حالة من التماهى مع الذات العامة . وتعتبر هذه حالة النفس ، عندما تعانى التجربة من خلال العمل الفني . ولا يوجد في عالم الخبرة الجمالية ألم مثل العالم العادي . وينشأ هذا من النعيم ، ويتجلى في النعيم ويدمج في النعيم من النهاية إلى النهاية [٦١] .

ويأتى – بعد ذلك – "كشيميندرا Khsemendra [٦٢] (٩٩٠ – ١٠٧٠) الذي طور الملاءمة Auchitya كنظرية متسقة، والممثل الأكثر أهمية لـــ" Auchitya " . ووفقا "موهيت ك. راي" ، تعد " اللياقة /الذوق " في الشعر ملاءمة أو ما يعتبره الباحثون الجماليون الهنود Auchitya . يعنى أنه ينبغى في السياق الهندي – في القصيدة الجيدة – أن يكون العمل مناسبا أو يستفيد من الشخصية ويجب أن تكون هناك توافقات مثالية بين المادة والأسلوب ، وبين الموضوع وقواعد اللغة . ويجب أن توصف الشخصية القوية بطريقة كريمة ويجب التعامل مع المسائل التافهة بتواضع .

كما ناقش" كشميندرا "الملاءمة Auchitya بطريقة أكثر كاثوليكية ورأى أنها يمكن أن تنطبق بصفة عامة على جميع أنواع الشعر وجميع مدارس النظرية الشعرية ، وذلك في كتابه "أوكيتيا فيشارا شارشا Auchitya Vichāra Charchā ". وعلاوة على ذلك ، يعد نقده التطبيقى ، على وجه الخصوص ، ذا قيمة هائلة . ووفقا لـــ" كشيميندرا"، تشكل الملاءمة أساس السحر أو النشوة الجمالية الكامنة وراء الاستمتاع بالتذوق rasa . ولدى الـــ "ألامكارا alamkara " والـــ "جونا guna " ما يبررهما

[٦١]- Ibid ; p.p.62 & 63
[٦٢]- Ujjwala ,Kakarla ; op.cit. p. 9

في الشعر ، ويمكن أن يسمى الحصول على المغزى الصحيح من عنصر الملاءمة " أوكيتيا Auchitya) روح الشعر [٦٣].

لم تحقق – (مدرسة الأسلوب لدى فامانا Vamana) و(مدرسة المراوغة لدى كونتاكا Kuntaka) تقدما كبيرا . ثم كانت مدرسة " دفانى " . وقد قام الصراع لفترة طويلة بين مدرسة "ألامكارا "ومدرسة "دفاني" ؛ ونجت مدرسة دفاني .

وقد ساهم "جاجناثا Jagannatha "(١٥٩٠-١٦٤١)[٦٤] فى القرن السابع عشر – في النقد الأدبي السنسكريتي بقدر كبير . فكان عمله الأكثر أهمية الذى أعطاه شهرة باعتباره أكبر باحث وناقد هو (Rasagaṅgādhara) الذي جاء ليتخذ موقعا رفيعا مثل (دفانيالوكا Dhvanyaloka) في مجال فن الشعر . وبينما أعطي (أناندافاردهاانا) أهمية لـــ (دفاني dhvani) ، وأكد (أبهينافاجوبتا) على أن (راسا rasa) وحدها تعتبر عنصرا مهما في القصيدة . فإن "جاجاناثا " وافق على أهمية (راسا) للشعر ، ويرى أن الشعر لا ينبغي أن ينكر هذا التحديد فقط لأن راسا لم تكن بارزة أو ليست العنصر الموحى الرئيسي في القصيدة فقد ينجم هذا العنصر عن راسا ، وألامكارا ويُنقل إما من خلال الصوت (dhvani) أو مباشرة .

كان البلاغيون مثل " فيشواناتا ساتياناراياناVishwanatha Satyanarayana) (١٨٩٥- ١٩٧٦) والمعروف في جميع أنحاء الهند بعمله (ساهيتفادارباناSahitvadarpana) وحججه الموجهة أساسا ضد نظرية "أناندافاردهانا " مسئولا عن إنشاء مدرسة (دفاني) على أساس راسخ ، وهو يتكلم عن نفسه باعتباره أكبر عارض لمدرسة دفاني . وقد رأى أن التراكيب الأدبية السنسكريتية تنقسم إلى فئتين – القصائد والمسرحيات وكان عمل البلاغة قبل "فيشواناتا " قد تعامل مع جانب واحد فقط من ذلك . وقد تعامل البلاغيون مثل " أناندافاردهانا "مع جانب القصائد ولكن "فيشواناتا " عالج كلا منهما وتم تضمين جميع المبادئ الأساسية من قبل الشعراء الجيدين في عمله .

[٦٣]- Ibid ; . p 9
[٦٤]-Ibid ; p. 10

وقدأعطى "فيشواناتا " تقديرا لكلمته إذ يقول "، أوه أيها الباحثون ، بالنظر في (ساهيتفاداربانا) قد تعرف كل المبادئ الأساسية للبلاغة بسهولة [٦٥] .

ولكن فى العصر الحديث ، ومع تطو العلم وسيادة النظرة التجريبية ، بالإضافة إلى تطور التحليل اللغوى ، مما أدى إلى الشك فى كل ما يخرج عن الإطار العلمى . وفي مجال الجماليات (وخاصة الشعر والنقد الأدبي) والفلسفة ، قد تبدو النظرية الجمالية الهندية لدى أبهينافاجوبتا فى غير محلها . ويشعر بعض النقاد المحدثين يأن نبرته الميتافيزيقية العالية يمكن أن تكون ضارة بالتحليل النقدي للجماليات . وعلاوة على ذلك ، فإن مثل هذا التفسير الميتافيزيقي يقدم الدعم للعقيدة الغربية حول النغمة الصوفية الغالبة على طريقة التفكير الهندي .

٥-الادب والفنون الأخرى والتذوق والنقد

لقد كانت التفرقة بين الأدب وانواع الفنون الاخرى ترتكز دائما على دور اللغة فى الادب (القصة والرواية والمسرحية ..) . وذلك لاختلاف الأدب عن الفنون الأخرى التى لا تستخدم اللغة . وتعد اللغة وسيلة اتصال . فتعتبر لغة الأدب عاطفية ولديها شعورا بالمضمون . ويعد الفرق الرئيسي بين الأشكال الأدبية و الأشكال الأخرى من الفن – كالموسيقى ، والرسم ، والرقص ، والنحت أنها يمكن أن توجد دون استخدام أي لغة .

ويعتبر الشعرالشكل الأكثر تفوقا على الأشكال الأدبية الأخرى مثل الدراما ، والرواية ، والقصة قصيرة ، والمقالات الشخصية وما إلى ذلك . وبالتالى يجب أن تكون لغة الشعر مختلفة عن اللغة المستخدمة في الأشكال الأدبية الأخرى باعتبار أنه من خلال اللغة تأتي القصيدة إلى الوجود . ووفقا لـــ "موهيت ك. راي Mohit K. Ray "، " تستوعب اللغة المعنى والموسيقى ، والدلالة والمفهوم ، والرموز والصور، ومحتوى الفكر ، ومحتوى الشعور وصوتية ودلالة الالفاظ . وتعد القصيدة بالإضافة إلى كونها موضوعا جماليا هى أيضا خطابا معرفيا ، وتحكمها معايير جمالية مختلفة مثل الانسجام ، والشدة ، والعمق، والتوتر البنيوى الخ . وإنها كموضوع جمالي تعتبر

[٦٥]- Ibid ; p.p.9 & 10

معانيها حتمية ولازمة بدلا من أن تكون مرجعية مباشرة كما فى لغة العلم . ولكنها في نفس الوقت تعتبر موضوعا معرفيا ، وبالتالي ، فلا بد من قول شيء ؛ بأنها مرجعية وتكشف عن شيء من العالم الخارجي" (٦٦) . إلا أن هناك من يرى غير ذلك . فقد رأى " كوماراسوامي " Coomaraswamy (٦٧) أن الجمال ليس موضوعا للمعرفة لأن تصوره لا يمكن فصله عن وجوده ذاته . وليس له أى وجود بعيدا عن التصور

ولقد رأى النقاد السنسكريتيون – قبل قرون في الهند – أنه لا يوجد شيء يمكن إعتباره شعرا نقيا . فقد كان موضوع الشعر يتعلق بثلاثة أمور – الأرض والسماء والجحيم . ويجب على الشعراء أن يعرفوا الكثير عن التاريخ، والفلسفة ، والنحو، والمعجم ، وعلم الاجتماع ، والاقتصاد، والسياسة، والقوانين، وعلم الفلك ، وعلم التنجيم ، والهندسة المعمارية، والمعرفة بما يتعلق بالخيول والفيلة والسيوف .. وما إلى ذلك .

" يجب أن يكون الشاعر خبيرا بمجموعة كاملة من الأشياء والأنشطة التي تشكل حياة الإنسان ككل . كل هذا الخليط ليس بطبيعة الحال الشعر . وينبغي تحويل الخبرات المتنوعة إلى كل عضوي عن طريق "عبقرية" الشاعر الذي لم يولد بعد كأقصى شكل من أشكال القوة الشعرية – و نوع متميز من الإدراك وجد نادرا فقط نتيجة لتجارب الحياة السابقة . كان مبدأ التحول يعد ملاءمة ، ويعتمد نجاح هذا التحول على الجهود المتواصلة وفقا لمشورة وتعليمات الشعراء الراسخين وعلى القراءة المتكررة لروائع الأدب . وتعتبر متطلبات التكوين الأدبي الناجح ، من ثم، ثلاثة : (أ) العبقرية الشعرية (الأصل أو نقطة البداية)، (ب) معرفة الكون كله و (ج) الجهود المستمرة والتدريب . ويحتاج الناقد الحقيقي، بالمثل ، إلى هذه العوامل ، وتوجد العبقرية في الحالة التأملية (في حالة الشاعر تعد حالة إبداعية) ويعتبر التذوق (**आस्वादन**) الطريقة النقدية المعنية ،

٦٦- Ibid ; p. 2

67-SASTRI,P. S.;EAST AND WEST IN COOMARASWAMY'S THE0RY 0F ART - Journal of comparative Literature and Aesthetics -Vol. 1 No. I. - Summer 1978 - Vishvanatha Kaviraja Institute: Orissa: India-1978 – p. 5.

حيث يتم اتصال الشعورالمباشر بعمل الشعر . وهذا يعني أن الشاعر يتذوق الشعر كما يتذوق ، على سبيل المثال ، كوبا من الشراب أو العصير " [٦٨] .

ليس للنقد علاقة بالشخصية ، والسيرة الذاتية ، وما يرغبه الشخص وما يكرهه ، والعادات الغريبة أو الهوايات أو مجال قراءات الشاعر. ولم يكن الناقد سوى ناقد فني يقوم بتحليل الكلمات لكل مقطع شعرى لاعتصار جميع المعاني الممكنة من خلال تطبيق مبادئ رموز الخطاب. . بل إن الشعر الممتاز ممكن حتى من دون أي استخدام لرموز الخطاب، ويوجد المصدر الوحيد للتميز الشعري فى نوع من المعنى الموحي به ، وعوامل أخرى تعزز الجمال على الرغم من ذلك .

" ولم يحاول أي ناقد سنسكريتي من أي وقت مضى التحقيق فيما إذا كان كاليداسا Kalidasa متعدد الزوجات أو بهافابهاتي Bhavabhati (فى القرن الثامن) كان محبطا في حياته الشخصية، أو ما إذا كانت هناك أي خلفية تاريخية (مثل غزو سامودراجوبتا Samudragupta) وراء غزو راجو Raghu في ملحمة كاليداسا العظيمة . ومرة ثانية ، لم يكن هناك معنى آخر، غير المعنى الوحيد الذي يمكن العثور عليه في التأليف الشعري ، وإن أي معنى ، من توهم المرء أو ميله لا يمكن أن يكون مناسبا أيضا لذلك : ويجب أن يكون المعنى مبررا على حسب الاصول (أو على نحو كاف) . وهكذا تجاهل النقاد السنسكريتيون، استخدام النقد من خلال التفسير والنقد الانطباعي " [٦٩] .

ولم يكن النقاد السنسكريتيون يتسمون بالتحيز لأى من الشعراء إلى درجة كبيرة فقد كان منهجهم منهجا نظريا ولا يعيرون اهتماما بالشعراء كأفراد ولا بحياتهم الخاصة ، وكانت الإشارة إلى أسماء الشعراء، كأمثلة في تحليلهم للنظريات فحسب . فقد كانوا يعتقدون أن صورة الشاعر الفرد تبرز تلقائيا فى تحليلات أعماله المختلفه

على الرغم من ماليناتا Mallinatha (عاش فى الفترة بين ١٣٥٠ – ١٤٥٠ م تقريبا) " ولم يكتب كتابا نقديا عن كاليداسا فإن تعليقاته على أعمال هذا الشاعر كانت

٦٨- Sukla, Ananta Charana ; op.cit . p p. 58 & 59

٦٩ -Ibid ; p.59

كافية لجعلنا على بينة بالقيمة الشعرية لـــ "كاليداسا " . ويهتم النظريون بتحليل العمل الشعري في علاقته بالقارئ أو بعبارة أخرى ، بطبيعة الخبرة الجمالية . وبمجرد وضوحها لنا فمن السهل بالنسبة لنا أن نحكم على الشاعر الفرد [٧٠] .

وقد تم فى إطار النظر فى تطور الجماليات ، أن تقدم الناقد إلى مركز الصدارة . ولم يعد العمل الفنى وسيلة لتوصيل مضمون انفعالى فى المقام الأول . ولم تعد البهجة والمتعة الجمالية تشكل المنوط بالعمل الفنى تقديمه للمتلقى . ويرى باعتباره موضوعا للدراسة النقدية المفصلة والتحليل الموضوعي غير االنفعالى . ولا يعد العمل الفني ذا طبيعة ذاتية وإلى حد ما ليس ذا طبيعة إنسانية .

إذا كان هذا ما وصل إليه تطور النظرية الجمالية بشكل عام . إلا أننا على العكس من ذلك ، نجد في الجماليات الهندية ، أن دور القارئ / المتفرج الحساس (**सहृदय** / sahrdaya) يحتل مكانا هاما جدا. ويعد ناقدا أيضا . ويعتمد نجاح أو فشل العمل الإبداعي على حكمه (أى على حكم القارىء/ المتفرج) . بل وينظر إلى المتعاطف أكثر أو أقل كمشارك في قصد الفنان لتوصيل المضمون الانفعالى . ذلك ، لأن المتعاطف لا ينظر إلى موضوع الفن بطريقة نزيهة وغير انفعالية . وتعتبر البهجة في جماليات الهند العمل الرئيسى – والمفهوم الذي يتضمن داخل إطاره المبدع ، والعمل الفني والمتجاوب معهما . لذلك، فإنه ليست علاقة "الناقد مقابل المبدع" ؛ بل هي علاقة "المبدع والناقد". وفي هذا السياق ، فإن ملاحظة أبهينافاجوبتا حول "الناقد" وثيقة الصلة بالموضوع . يقول: الشعر ليس فلسفة. ويقال بأن قلب المتعاطف ذاب أو انصهر (dravati **पिघल**)، فى حين كان قلب الباحث (في المصطلحات الحديثة ، الناقد) متصلبا ومغطى (يرتدى قشرة) من قراءته النصوص الجافة للميتافيزيقا [٧١] .

لقد كان علماء الجمال الهنود القدامى يقدرون دور الناقد ويدركون أهميته ، مع أنه ، لا يسهم بأي شكل من الأشكال في العملية الجمالية ، والعمل الفني – سواء كان دراما، وقطعة من الموسيقى أو الشعر . وذلك لأن العمل الفنى يهدف – من وجهة نظر

[٧٠]- Ibid ; p. 59
[٧١]-Patbaik ,Tandra ; p. 64

النقاد الهنود ، مع ذلك ، إلى الوصول إلى البهجة ، كما أن الخبرة الجمالية تنطوى بالضرورة على الانفعال .

وكان رفض الفيلسوف الحديث اعتبار الأحكام الجمالية انفعالية بمثابة تحيز فلسفى فى مواجهة "الانفعالية" . وقد أثر هذا التحيز الفلسفي القوي في جميع مجالات النشاط الجمالى . وقد انجرف التحليل الجمالي الحديث أكثر وأكثر نحو 'الناقد' وقدرته على التقييم الفكري . ولذلك ، فإن "المفكرين المحدثين وجدوا نظرية أبهينافاجوبتا Abhinavagupta' عن الجماليات تقصر عن المعيار . ورأوا أن الجماليات الهندية قد خلطت بين علم الجمال والميتافيزيقا والدين . ولكن يبدو أن مثل هذه الملاحظات يؤسف لها لأن أبهينافاجوبتا وآخرين – من وجهة نظر بعض النقاد الهنود – كانوا على دراية كبيرة بالتمييز بين الجماليات والدين والميتافيزيقا [٧٢] . و إن كان قد انعطف بالجماليات فى اتجاه الميتافيزيقا – كما أشرنا سابقا .

ولكى يكون المتلقى قادرا على التعرف على الشخصيات في تصويرها للانفعال على المسرح أو في القصيدة ، يجب أن يكون متعاطفا مع العمل الفنى ولديه تلك الخبرة للتعرف على شخصيات المسرحية أو القصيدة .

ولكن بما أن التفاصيل الملموسة للتجارب العاطفية الخاصة بالمتلقى تختلف عن تلك التي تمثلها الشخصيات ، فإن التماهى لا يمكن أن يحدث إلا على مستوى الجوهر المجرد للعاطفة . هذه العملية التجريدية توازي عملية محاولة فهم هوية الذات مع المطلق البراهمى brahman ، في نص أبهيمينافاجوبتا بعنوان (Kashmir Śaivism) ، وكذلك في التقاليد الفلسفية الأخرى في الهند التي تتبنى الوحدانية في نهاية المطاف [٧٣] .

---

[٧٢]- Ibid ; p.65

[٧٣]-.Swami,Baburam ; p. 4

* كشمير شايفيسم Kashmir Shaivism - مجموعة من تقاليد التفسيرية لشيفا تانترا غير الثنائية من كشمير التي نشأت بعد ٨٥٠ م. و وقد كانت تانترالوكا ، ومالينيكلوكافارتيكا، وتانتراسارا Tantrāloka, Mālinīślokavārttika, and Tantrasāra للكشميري أبهينافاجوبتا ..

تعلن " داسا روباكا Dasa Rupaka بأن الجمال مستقل تماما عن التعاطف مع – الممتع أو المثير للاشمئزاز. والتسامى أو التدنى ، والجفاء أو التلطف ، والملتبس والنقى ، والواقعى أو الخيالي ؛ ولا يوجد موضوع لا يمكنه استحضار راسا في الإنسان . ويبدو أن كوماراسوامي غير مدرك للتطورات التي بدأها "أبهينافاجوبتا " والتتمة التى قدمها "جاجناثا Jagannatha ".وقد كان تفسيره لـــ (راساسفادا rasasvada) مشكوكا فيه . وعلاوة على ذلك لا يعد التقمص العاطفى Einfuehlung إضفاءا للطابع العالمى (sadharanikarana / **साधारणीकरण**) لأن هذا الأخير مصطلح يعبر عن العالمية التى قدمت عن طريق النشاط التخيلى للفنان . ويلاحظ كوماراسوامي نقلا عن داسا روباكا ، أن " الأعمال العديدة تهدف إلى إنتاج انفعال جمالى . ويعتبر الانفعال على هذا النحو محايدا لأنه في حد ذاته ليس جميلا ولا قبيحا . ومع ذلك يلاحظ كوماراسوامي أن : " مفهوم الجمال والصفة" جميل " ينتميان حصريا إلى الجمالية ، وينبغي أن يستخدما فقط عند الحكم الجمالي . ويعنى بالموضوعات الجميلة عموما تلك التي تعد مناسبة لنا إما بطريقة عملية أو بطريقة أخلاقية . ولكن في كثير من الأحيان نحكم على العمل الفنى بالجمال ، إذا كان يمثل شكلا ما أو نشاطا نوافق عليه بحماس ، أو إذا كان يجذبنا عن طريق رقة أو مرح لونه ، وحلاوة صواته أو سحر حركاته ([٧٤]) .

قال بهاراتا [٧٥]: تعتبر الوحدة الشيء الأساسى الأول فى العمل الفني . وإذا كان الانفعال العابر الحافز الرئيسى ، يتوقف العمل عن الحصول على راسا rasa . ولا يعتبر الفن الرائع الذي يؤكد على تمرير المشاعر والانفعالات الشخصية جميلا ولا حقيقيا ، لأنه يخلط بين الروعة والجمال . ففى حين تشير الروعة إلى الإرادة والانفعلات

74 – Dasa Rfipakam, 4. 46
Quated in ; - SASTRI,P. S ; op. cit .p.10
75-Coomaraswamy , Ananda K ; THE DANCE OF SHIVA - Asia Publishing House - Third Printing, Bombay, 1916 (Originally published by the Sunwise Turn, New York, 1918 – p . 53
Quated in ; - SASTRI,P. S ; op. cit .p.. 9.

، فإن الجمال يعتبر عقليا ، وميتافيزيقيا ، وحدسيا . فلدى الجمال على هذا النحو إشارة إلى وعي الإنسان بالطبيعة الميتافيزيقية النهائية للواقع . وهو راسا It is rasa .

إذا كان الفنان يسعى للقيام بعمله ، فإن الفيلسوف يضع شروطه وفقا لوجهة نظره أو مذهبه فى مصطلحات الكمال والانسجام والوضوح محددا مفهوم الجميل . ومن ثم نشأ مفهوم الجمال مع الفيلسوف ، ولم ينشأ مع الفنان. وقد يعد الجمال كمالا تم إدراكه كقوة جذابة . وقد رأى مفكرو العصور الوسطى أن الجمال يرتبط بالخير . ويجب أن يكون الجمال موجودا حتى يسعى الفنان إلى كشفه للآخرين . ولا يمكن أن يكون ميزة طارئة للخير أوللصواب .

لقد رأى "كوماراسوامي[٧٦] : إن الجمال واقع كما اختُبر من قبل الفنان . ومن ثم هل يصبح الجمال ذاتيا بحتا ؟ . يرفض كوماراسوامي مثل هذا الرأي . إن عالَم الجمال ، مثل المطلق ، ومجرد نية إبداع الجمال ليست كافية ؛ ... ويكشف الفنان هذا الجمال عندما يربط العقل نفسه ؛ ليس مباشرة إلى المطلق ، ولكن إلى الأشياء التى يختارها . ويعد الجمال بحثا في العالم الذي نعيش فيه ، حتى لو قيل أنه ترانسندنتالى . فهولا يمكن أن يكون مجرد ذاتى ، ولا يمكن أن يكون صفة . ومن ثم يبدو أن هناك تناقضا متأصلا كان يمكن حله . كما تتضح الصعوبة فى فهم آراء " كوماراسومى "عن طبيعة الجمال . فهل يعتبر الجمال قيمة جوهرية أم قيمة وسيلية ؟ . وهل يعد حالة ذهنية أو صفة للموضوع ؟ . "جمال أي شيء غير مزين (عادى) لا يزيد عن طريق تزيينه ، ولكن يجعله أكثر فعالية عن ما كان عليه قبل ذلك . وتعتبر الزخرفة توصيفا ، والتزيين صفة مميزة . ومن الواضح هنا أن كوماراسوامي يتبع خطوط كاليداسا الشهيرة فى vikramōrvaśīyam " ، و Abhijñānaśākuntalam [٧٧] . ويعتمد جمال العمل الفني على تحقيق الكمال .

ولكى يتحقق كمال العمل الفنى ، فيجب أن يمر بمراحل محددة حتى يتم الإنجاز بشكل صحيح .

---

[٧٦]-SASTRI,P. S ; op. ci ; p.p.7 & 8

[٧٧] -*فيكرامرفايام Vikramōrvaśīyam : - مسرحية سنسكريتية من خمسة افصول للشاعر الهندي القديم كاليداسا Kalidasa، عن قصة الحب الفيدية من الملك بوروراڤاسPururavas و أبسارا Apsara، الحورية السماوية تدعى أورفاشي Urvashi .

*شاكونتالا، Shakuntala المعروفة أيضا باسم اعتراف شاكونتالا، وعلامة شاكونتالا، والعديد من العناوين الأخرى ، مسرحية سنسكريتية كتبها كاليداسا، وتعتبر أفضل أعماله

يرى "كوماراسوامي " هذه المراحل كالآتى : "(١) الحدس الجمالي؛ (٢) التعبير الداخلي عن هذا الحدس ، (٣) الدلالة على ذلك من خلال علامات خارجية لهذا الغرض من الاتصالات ، و (٤) التحفيز الناتج من الناقد بإعادة إنتاج الحدس الأصلي ، أو بعضا من ما يقترب منه . ويعد الفن في هذا الرأي دائما إضفاءا للطابع الخارجى على الدورة المنجزة بالفعل " [٧٨] .

يعتبر الفن أضفاءا للدرامية اللاإرادية على الخبرة الذاتية التي تبلورت في الصور. وتعد رمزية العمل الفنى اللغة الفنية للبحث . إنها السعي الأسمى من أجل الحرية، والتحرر(من دورة الولادة والموت ، أو الخلاص) ، وكما يرى الهندوس . يهب الفن الإنسان الحرية الروحية التي يجب الفوز بها . وقد تكون رؤية الفنان الأصلي اكتشافا بدلا من الإبداع . إذا كان الجمال ينتظر الاكتشاف في كل مكان ، وهذا يعني القول بأنه ينتظر تذكرنا (بالمعنى الصوفي عند وردزورث):ونحن ننتعش في التأمل الجمالي .

ويستخدم الفنان اللغة الرمزية لأن الرموز تعد لغة الفن العالمية . وقد كان الفنان الهندوسي مهتما بالأنماط المثالية والرموز. ويشير محتوى الرمز دائما إلى الميتافيزيقيا . وهكذا يعد الرقص مظهرا من مظاهر الطاقة الإيقاعية البدائية . ولدى الأشكال الرمزية أهمية روحية لأنها تنقل المعرفة بالتناظر الكوني . وتأتى الرموزكلها إلى الفنان فجأة فتمكنه من اكتشاف الارتباطات والعلاقات التي أفلتت منه حتى ذلك الحين . ومن ثم... لحظات توحد وجودنا المتحرر من الفردانية ، ويعد التأمل الجمالي غيرمكترث و" يتم تحرير الروح مؤقتا من تشابك الخير والشر . وقد لاحظنا في وقت سابق معارضة "كوماراسوامي " لتعبير "التأمل الجمالي غير المكترث ". ولدى هذه الحرية سمة محددة . من ناحية أولى تنشأ من التأمل ، واليوجا. ومن ناحية أخرى يتم تحديدها من خلال الانضباط التقليدي الذي لا ينبغي الهرب منه " [٧٩] .

[٧٨]-SASTRI,P. S ; OP.CIT. P. 1
[٧٩]- Ibid ; p.p. 3& 4

يرى خبراء الجمال الهنود أن الحدس مرحلة فعالة ، وأن الموهبة بمثابة نوع من الذكاء أو الحكمة . ويقوم الفنان بالحدس فى لحظة التأمل ، ويكشف عن الجمال الذى تم تجاهله . كما أن جميع جوانب الحياة تعد مصدرا للحدس . وقد أكد الباحثون الهنود إلى جانب الحدس على أهمية البحث والممارسة .

وقد كان" كوماراسوامي" شديد الإعجاب بنظرية كروتشه عن الحدس والتعبير ، ولكن هذا ينبغي ألا يقود المرء إلى الاعتقاد بأن كوماراسوامى كان مجرد تابع لـــ "كروتشه وفي هذا السياق استخدم الكلمة الحدس لتعني فكر العقول الأبدية ، والتأمل . ويعتبر المرء بدون التأمل مجرد عامل ماهر، وليس فنانا وتعد ممارسة الفن شكلا من أشكال اليوجا . ويسمى الفنان باحثا (sadhak **साधक**)، وكاهنا أو وزيرا (mantrin **मंत्री**) ، أو يوجيا **योगी** . فالفن يوجا . ويعد الغرض من اليوجا التركيز العقلي "الذي يضع حدا لـــ" كل التمييز بين ذات وموضوع التأمل "، ولدى الفنان نفس النوع من التركيز أيضا . ونقرأ في بهاجافاتا Bhiigavata : "لقد تعلمت التركيز من ضارب السهام". ويعتبر هذا أمرا بالغ الأهمية لأن الحدس ينشأ فقط من لحظة التركيز المكثف – ما وصفه كاليسيدا Kalidasa بالافتتان مع الإشارة إلى الرسام [٨٠] .

لدى الفنان رؤية مسبقة عن العمل الفنى فى خياله قبل أن يستخدم الفرشاة أو القلم . والجمال "لا يوجد منفصلا عن الفنان نفسه ، والمتعاطف الذي يدخل في تجربته .

ويوجد تمييز بين الفن والعمل الفني : "الشيء الذي تم القيام به هو العمل الفني ، وتم صنعه بواسطة الفن ولكنه ليس الفن نفسه ؛ فلا يزال الفن في الفنان أى المعرفة بالأشياء التي يتم إجراؤها . و كما قال "كو جو هسو Kuo jo Hsu " فى القرن الثاني عشر، يكمن سر الفن في الفنان نفسه . وليست هذه عودة إلى السيرة الذاتية للفنان ، ولكن لطبيعته وميله الدائم ، والوعي الأبدي . ويعد الفن العمل الذى يقوم به الإنسان ، بافتراض أنه يمتلك فنه ولديه فنه دوما . ومن ثم ليس الفن نهاية عمل

[٨٠]- Ibid ; p.2

الفنان ، فلا يزال الفن في الفنان" [٨١]. هذا لأنه يفترض اكتمال العمل قبل بدء عملية التدوين .

يمكن أن تكون لدى الفنان رؤية عامة إلى حد ما عن العمل الفنى قبل بدء العمل ، ولكن من الصعب قبول أن تكون هذه الرؤية شاملة . وهنا تتناقض تصريحات كوماراسوامي فى وقت سابق مع ميوله نحو الصوفية التي اتبعها كروتشه حتى كأنه نحاها جانبا . بينما كانت تصريحاته في وقت لاحق في تناغم مع مفهومه عن لا شخصانية الفن والجمال .

٦-الفن والحكمة والطقوس الدينية

لقد كانت التعاليم الدينية والطقوس والممارسات التقليدية تقوم بدور هام فى التأثير على مسار الفن فى الهند . ومع أن ، انتماء علم الجمال والقضايا المتعلقة بالقيم الإنسانية ، إلى عوالم منفصلة . إلا أن علماء الجمال الهنود القدامى وجدوا عدم التناقض في تضمين فكرة القيم والأهداف الإنسانية بـــ (Puruṣārtha) في إطارعلم الجمال .

يلعب مفهوم (بوروسارثاس Puruṣārthas)[٨٢]، وخاصة التحرر أو الخلاص (موكشا **मोक्ष**) ، دورا هاما في النظريات الهندية الجمالية . ويبدو في السياق الحديث ، حيث كانت 'الخصوصية " الكلمة الرئيسية ، كيف ولماذا دمج علماء الجمال الهنود فكرة Puruṣārtha ضمن مجال الفن .

وفى أجنى بوراناس Agni Puranas (**अग्नि पुराण**،) النص السنسكريتي وأحد ثمانية عشر بوراناس هندوسية كبرى . يصنف النص على أن الـــ (بوراناس وثيق الصلة بالشايفية) ويطلب من صانع الصور الذهاب خلال التنقية الاحتفالية في الليلة السابقة لعمله للصلاة : " أوه يارب كل الآلهة ، علمني في الأحلام كيفية تنفيذ كل عمل موجود فى ذهنى[٨٣] .

[٨١]- Ibid ; p.p.2& 3
[٨٢]-Patbaik ,Tandra ; OP.CIT . P.55
[٨٣]-sASTRI,P. S ; OP.. CIT. P. 2

وهنا نجد النص يؤكد على ربط العمل الفنى بالقداسة ، والدعاء بأن يلهمه الرب فى الأحلام بكيفية تنفيذ ما يوجد فى الذهن – أى أن الفن موجود فى ذهن الفنان وما يحدث فى العمل الفنى هو إخراجه إلى حيز الوجود .

وقد رأى الجماليون الهنود القدامى أن الفن ليس شكلا من أشكال الترفيه فحسب ولكنه يعد شكلا من أشكال الحكمة أيضا ، .باعتبار أن المعرفة بشأن القيم يمكن أن تستمد من الجماليات أيضا .

كانت ناتيا شاسترا Natya sastra ، أول عمل موجود فى علم الجمال الهندي ، يفترض مسبقا الفئات الثلاثة من (بوروسارثاس Puruṣārthas – دارما dharma ، وأرثا ، artha و كاما kama ، كأغراض أساسية للدراما والموسيقى والشعر ، وما إلى ذلك . وقد دُعم هذا الادعاء من خلال "أجني بوراناس Agnipuranas " ، التي تنص على : أن أشكال الفن تهدف إلي تحقيق القيم الثلاثية لحياة الإنسان ، وأضاف علماء الجمال فيما بعد إحدى القيم ، أي موكشا moksha إلى القائمة بعد قبولها في الاطروحات الفلسفية العامة . ولكن كان السؤال الحيوي الذي يزعج العقل الحديث كيف يمكن للمرء أن يحقق الحكمة بشأن القيم من خلال أشكال الفن ؟ . يُعتقد بأن بهاراتا Bharata (مؤلف ناتيا شاسترا) تحدث عن بوروسارثاس Puruṣārthas مثل دارما dharma ، وما إلى ذلك ، ولكن بقليل من التوضيح . ويذهب معظم الكتاب في وقت لاحق إلى تكرار الادعاء بأنه كان الغرض الأساسى من المسرح والشعر، وما إلى ذلك تحقيق البوروسارثاس Puruṣārthas. بيد أن هذا الادعاء لا تؤكده أية مذكرات تفسيرية ([٨٤]).

وقد رفض بعض النقاد أهمية بوروسارثاس في التحليل الجمالي القديم . وكان حديثهم عن بوروسارثاس لإثبات الاحترام لعلم الجمال باعتباره (شاسترا sastra) ،وكان اهتمامهم الأكبر بالزينة . ولكننا ، مع ذلك ، نجد فى التحليل الجمالى القديم ما يشير إلى الربط بين الجمال والحكمة .

[٨٤]- Patbaik ,Tandra ; op.cit . p. 55

وقد ادعي بهاراتا بأن ناتيا شاسترا يعتبر فيدا الخامسة fifth veda . ويبرر ذلك من خلال إظهار أن الأطروحة الجمالية يمكن أن تكون وسيلة لتنوير جماهير الأميين والبشر الذين ينتمون إلى الطبقات الدنيا من المجتمع . هؤلاء الناس ، من خلال العرف ، لم يكونوا قدوصلوا إلى "الأربعة فيدا " المعتمدة . لذلك،، ادعي بهاراتا ، أن براهما قد ألف هذه الفيدا عن الجماليات لتقديم الحكمة حول دارما dharma وما إلى ذلك لجميع طبقات الشعب . وقدم "فيسفوناثا كافيراجا Viswanatha Kaviraja " (١٣٧٨-١٤٣٤ م تقريبا)، المنظر الجمالي فى القرن الرابع عشر ، بعض المنطق المثير للاهتمام حول أهمية الجماليات كشكل من أشكال الحكمة . ويفسرذلك بأنه إذا كان نفس المرض يمكن علاجه بحبة مرة وأيضا بحبة حلوة ، فسوف يختار الناس بشكل عام وسيلة جذابة للتخلص من المرض . وتعتبرالطرق الفيدية للمعرفة صعبة وصارمة ولذا تعتبر الطريقة الأسهل للحصول على الحكمة من خلال الدراما والملحمة والشعر ، وما إلى ذلك ، وبالتالى تعتبر مفضلة . وقد حصلت فكرة الخبرة الجمالية كشكل من أشكال الحكمة على مزيد من التحصين عندما قام المعلقون على ناتيا شاسترا مثل ' بهاتانایاکا "Bhattanayaka ، و"أبهينافاجوبتا Abhinavagupta " وغيرهما ممن ضمنوا موكشا moksha في إطار الدراسات الجمالية (٨٥).

والجدير بالذكر أن الفنان الهندي يستخدم ء بعض الزخارف البدائية، مثل الشخصية الأنثوية ، والشجرة، والماء، والأسد، والفيل. في تكوين معين ، وعلى الرغم من أن النتيجة في بعض الأحيان تأتى مزعجة من الناحية المفاهيمية ، فإن الخصائص الحيوية الحسية ، والدنيوية ، والطاقة العضلية ، والحركة الإيقاعية لا لبس فيها . وقد تلقى الأدلة من الخزف القبلي في القرون الأخيرة الضوء على الغرض الأصلي من عدد لا يحصى من تماثيل وادي السند التي تم تحديدها حتى الآن باعتبارها صور الإلهة الأم . وتقدم تماثيل النذر الخزفى من الحيوانات والبشر إلى الأرواح التي تعتقد القبيلة أنها تعيش في بعض الأشجار . "ويستخدم شكل المعبد الهندوسي. ملامح أجساد الآلهة

٨٥-Ibid ; p. 56

الهندوسية والإلهات ؛ ويمجد الضوء، والظل ، والتكوين ، والحجم في اللوحة الهندية الغموض الذي يحل الصراع بين الحياة والموت والزمن والأبدية . وقد انتشرت فنون الهند في العمارة والنحت والرسم والحلي والفخار والأعمال المعدنية والمنسوجات في جميع أنحاء الشرق الأقصى مع نشر البوذية والهندوسية ومارست تأثيرا قويا على فنون الصين واليابان وميانمار (سابقا المعروفة باسم بورما)، وتايلاند، وكمبوديا، وجاوا Java[٨٦] .

وكانت الأعمال الفنية من اللوحات تنطوى على مجموعة متنوعة من المشاهد التى توفر معلومات قيمة عن الأخلاق والعادات والملابس ، وكان الفن الشعبى الغنائى يتمثل فى الملاحم الهندوسية التقليدية المتصلة بالإله كريشنا Krishna .

وكانت فترة جوبتا "Sri Gupta"[٨٧] المرحلة الكلاسيكية للفن الهندي ، هادئة وحيوية ، وروحية وشهوانية فى نفس الوقت . وكان الفن الوسيلة الواضحة في ذكر المفاهيم الروحية. وهناك نوع خاص من الرسم، نفذ فى المخطوطات ، يصور مكافأة أعمال الخير وأعمال الشر في العالم . وتم الحفاظ على اللوحات من فترة جوبتا في ثلاثة كهوف فى أجانتا Ajanta. ممثلة للعديد من النساء النائمات ، وبوذا ، ومشاهد الحب . وتعود اللوحات في كهوف أجانتا الأولى والثانية إلى أوائل القرن السابع ولا يمكن تمييزها في الأسلوب من تلك التي من فترة جوبتا .

وقد قدمت لوحات الراجبوت " عالما من الخيال والأبدية . فقد كان مفهوم الفن والجمال قائما على أساس الفن الكهنوتى hieratic أو الفن الرمزي الهندى . والذى يجب أن يظهر عمل الفن انصهار إيقاع الروح مع حركة الكائنات الحية .

و يلاحظ "كوماراسوامي[٨٨] أن العمل الفنى يكون عظيما بقدر ما يعبر عن موضوعه الخاص في شكل إيقاعى فورى ومثير للعواطف : ويجب من خلال نمط محدد

86 - Swami,Baburam ; op. cit. p. 9. & Also .Elgood ,heather ; op.cit. p. 201

٨٧- Swami,Baburam ; op. cit. p. 9

٨٨-SASTRI,P. S- ; op. cit. p. 4

أن يعبر عن الشعور العميق بالحافز . وكان يرى أن الفن يقودنا إلى تحقيق التوحد مع المطلق ، وبراهمان Brahman ، الذي يظهر على أنه إله الدين . ويعتبر الجمال المطلق مرادفا لله . وهذا يتماشى مع وجهة نظر الهندوسية التى ترى أن المطلق هو السعادة الحقيقة ، والإدراك والنعيم . وكان أغلب هذه الأعمال الفنية عن الله . وقد طُلب من المهندس المعماري الهندي زيارة السماء من خلال التأمل أو في الحلم وهناك يلاحظ الأشكال التي يقوم بتقليدها . وقد كان هذا النمط الكوني متبعا في الهندسة المعمارية التقليدية . وكان الفن تجسيدا في المواد لشكل سبق تصوره . ولا يسعى الفنان العظيم إلى المتعة بل يسعى إلى الروحانية . وقد كانت المشكلة الأساسية للفن إعطاء شكل دائم للزيارة العابرة للإلهي .

وكان علماء الجمال الهنود يرون أن الفن في بعض النواحي يمثل الدين الشعبى . ويعكس العمل الفني طموحات الإنسان الاجتماعية والأهداف والقيم . ويعتز الإنسان بهذه القيم والأهداف وتعد جزءا لا يتجزأ من الطبيعة البشرية . ويهدف العمل الفني إلى التعبير عن الإنسان وتفسير القيم من خلال عرض الصفات الانفعالية والنفسية الأساسية .

ويعد المشروع البوذي لـــ" ستوبا Stupa " أو مبنى الضريح ذا أهمية في تاريخ فن شبه القارة الهندية . ويعتبر ستوبا أكثر من مجرد شأن تاريخي . وستوبا البوذي عادة ما يكون كومة كبيرة تغطي مدفن العظام أو آثارا أخرى من القديس البوذي . ويعكس تخطيطه الأساسى مفهوم رمز الكون ، ومن المفترض أن يتم بناء قمته وفقا لمفهوم المحورالكوني . ويعد في حد ذاته مثالا ورمزيا .

" تعد مستويات الرمزية الكامنة في ستوبا ، كما شيدت بشكل قياسي ، معقدة ومن الصعب حلها . وقد لاحظ "رولاند " Rowland "، أن فى ستوبات فترة سونجا (١٨٥-٧٢ قبل الميلاد): عمارة الدرابزين (الحاجز) المحيط والطقوس الفعلية للتبجيل ، وقد تعزى إلى الطوائف الشمسية قبل البوذية . ولم يكن التخطيط الاساسي للحواجز الحديدية ، مع البوابات عند النقاط الأربع للدائرة التي تصف المخالب الدوارة للصليب المعقوف ، من قبيل الصدفة ، بل كان دمجا هادفا لإحدى أكثر الرموز الكونية القديمة .

. وكانت الوظيفة العملية للحاجز الحديدي للضريح فصل المنطقة المقدسة عن العالم العلماني [٨٩] .

و يجب أن يُدرس الفن الهندى ويُحكم عليه في سياق الافتراضات والاحتياجات الايديولوجية والجمالية والطقسية للحضارة الهندية . وتهتم النظرة الهندوسية – البوذية – الجانية "Jainism" للعالم إلى حد كبير بحل التناقض المركزي لكل الوجود ، وهو أن التغير والكمال والزمن والأبدية والانسجام والتجاوز يعملون بشكل متقطع ومتكامل كجزء من عملية واحدة . فبدلا من تصوير الانقسام بين الجسد والروح ، يدمج الفن الهندي، من خلال الحسية المتعمدة والشعور ، أحدهما بالآخر من خلال رمزية معقدة .

يقوم التخطيط الأساسي لJ "ستوبا " – ناهيك عن أجزائه الأخرى – على رمزية البنية الكونية . ويدعي "رولاند" أن الطواف حول المكان يعكس مسار الشمس في السماوات ، وحياة بوذا أيضا ؛ وترمز الحواجز إلى تعيين الحدود بين المقدس والمدنس . ويبدو أن عددا من المعلقين كانوا فى إطار الانطباع بأن هندسة تخطيط ستوبا يعد نوعا من "ماندالا" ، أو نوعا متخصصا من "يانترا" . وتعد " ياترا "داخل التقاليد الهندوسية مظهرا رمزيا للإلهي أو الكوني ، بقدر ما "التعويذة mantra "تعد مظهره السمعي . ويعتبرمفهوم ماندالا مفهوما راسخا داخل التقاليد الهندوسية / البوذية، ويحمل أكثر من ذلك مظاهر ثقافية أخرى من التقاليد ، مثل البوذية التبتية Tibetan Buddhism . وهناك درجة عالية من التقليدية بهذه الأعمال ، ويمكن التعرف عليها على شكل أنماط هندسية على الأرض المزينة في بعض الأحيان بشخصيات الآلهة الصغرى[٩٠] .

وعلى الرغم من وجود أنظمة الكتابة في الهند القديمة ، كان التقليد الشفوي دائما متميزا جدا عن الكتابة . وتقدر قيمة الكلمة المكتوبة فقط كمساعدة تعليمية لأولئك الذين يضيقون كثيرا من التذكر. وبالفعل ، وكان فعل الكتابة يعد تلويثا للشعائر في النص

89-Duran,Jane ; THE STUPA IN INDIAN ART:SYMBOLS AND THE SYMBOLIC - British Journal of Aesthetics, Vol 36, No 1, January,1996 - Oxford University Press 1996 – p. 67

٩٠-Ibid ; p.69

الفيدي في وقت متأخر، حيث يقال أن التلميذ لا ينبغي أن يقرأ فيدا المقدسة بعد تناول اللحوم ، ورؤية الدم أو جثة ميتة ، وبعد الجماع أو المشاركة فى الكتابة .

" وكان التقليد الشفهي فى الهند يقوم بتجسيد الانتقال النقي للمعرفة ، وحتى اليوم يعتبر الوصول إلى المعارف التقليدية من الموضوعات مثل الفن، والموسيقى، والقواعد أو الفلسفة على نطاق واسع يتطلب الانتقال عن طريق الفم مباشرة من الأستاذ إلى التلميذ [٩١٩] .

٧- نتائج البحث

لقد كانت الأساطير والخرافة والدين والتقاليد مؤثرة إلى حد بعيد فى جماليات الفن الهندى . وكانت نشأة النظريات فى الهند متزامنة تقريبا مع نشاة النظريات الجمالية الغربية ، وكانت البدايات متشابهة إلى حد بعيد .فكما كان " فن الشعر " لأرسطو يهدف إلى التطبيق على كل الفنون وليس الشعر فحسب ، حدث نفس الشيء فى الهند ويرجع النقد الأدبي الهندي غالبا إلى أقدم الأعمال المعروفة في اللغة السنسكريتية مثل الفيدا "Vedas " والمحفوظات ، ولكن يقال أن العرض المنهجي للمبادئ قد بدأ مع نص ناتيا شاسترا عن " فن التأليف المسرحى (الدراما) لـــ بهاراتا Bharata ، وقد تم تطبيقه أيضا على كل الفنون . وتطورت النظريات الجمالية الهندية ، وإن كانت لا تزال وثيقة الصلة بالتقاليد والأفكار التى نشأت مع ناتيا شاسترا . وفى بعض الحالات ظهرت الشهوانية فى الفن والشعر إلى جانب الروحية والمظاهر الطقسية والتعبير عن الأفكار البوذية والهندوسية . وفى جميع الأحوال كانت الجماليات الهندية تتسم بطابع خاص ومتميز يعبر عن مجمل الحياة الدنيوية والروحية فى الهند .

91-Perrett ,Roy W.;SYMBOLS, ICONS AND STUPAS -British Journal of Aesthetics, Vol 36, No 4, October 1996 -Oxford University Press 1996 – p. 434

المراجع

1-BARLINGAY,S. S. ; VAMANA'S PHILOSOPHY OF POETRY - Indian Philosophical Quarterly : Volume 4- 3-april – 1977

2-De,S. K.;History of Kavya Literature-in ahistory of sanskrit literature classicalperiod - vol.1-General Editor: Dasgupta , S. N.; Unversity of Calacuta- 1947.

3-Duran,Jane ; THE STUPA IN INDIAN ART:SYMBOLS AND THE SYMBOLIC - British Journal of Aesthetics, Vol 36, No 1, January,1996 - Oxford University Press 1996 .

4-Elgood ,heather;hindism and religious art -cassell - first publishd- lodon & newyork -1999.

5-Krishnamoorthy,K.; Jaina cntributiono to Indian poetic -Indian Philosophical Quarterly : Volume 3-1-october -1975.

6-Mukerjee,Radhakamal;"Rasas" as Springs of Art in Indian Aesthetics - The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 24, No. 1, Oriental Aesthetics. (Autumn, 1965. (

7-PANDIT, SNEH: NATURE OF THE AESTHETIC EXPERIENCE ACCOROJNG TO THE TRADITIONAL INDIAN APPROACH- Indian Philosophical Quarterly : Volume 4 – no. 3 1977.

8-Patbaik ,Tandra;PURUSARTHAS IN AESTHETICS -Indian Philosophica l Quarterly, Vol, XXII, No.1 January, 1995 .

9-Perrett ,Roy W.;SYMBOLS, ICONS AND STUPAS -British Journal of Aesthetics, Vol 36, No 4, October 1996 -Oxford University Press 1996.

-10-SASTRI,P. S.;EAST AND WEST IN COOMARASWAMY'S THE0RY 0F ART - Journal of comparative Literature and Aesthetics -Vol. 1 No. I. Summer 1978 - Vishvanatha Kaviraja Institute: Orissa: India-1978 .

11-Sukla, Ananta Charana; proplem of understanding and engyment in aesthetic exerience - Journal of comparative Literature and Aesthetics-Vol. I No.1. Summer 1978- Vishvanatha Kaviraja Institute : Orissa : India1978.

12-Swami,Baburam ;REeflevtion of Indian aesthetics in English literature -pun research discovery- an international journal of avanced studies-vol.1 issue 1 -may -july -2016 .

13-Ujjwala ,Kakarla ; Indian and Wetren aethetics in Sri Aurobindo,s criticism - A Comparative Study - publhshed by Zoba Book in India – Gurgaon 2017

***