فصلنامه پژوهش در علوم، مهندسی و فناوری
دوره ۸، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۱-۲۷
ISSN: 2476-5082
www.uctjournals.com

بررسی نمادگرایی در بودایی

هادی واصفی۱ و فاطمه شکاری۲
۱معاونت پژوهشی ناحیه یک آموزش و پرورش زاهدان (نویسنده مسئول)
۲ کارشناس ارشد فن آوری و برنامه ریزی نیروی انسانی ناحیه یک اموزش و پرورش زاهدان

چکیده

آیین بودا در میان دیگر ادیان دارای موقعیتی خاص است زیرا تجربه ی مشترک نیمی از جمعیت جهان شمرده می شود. به زبان دیگر گویا توانایی زیاد آن در سازگاری با فرهنگ های مختلف باعث شده که بیش از هر جنبش و دین یا رویداد دیگری در عرصه ی جهانی تأثیر گذار باشد. آیین بودا ضمن ورود به میدان های مختلف فرهنگی سعی بر این داشته که با اعمال و سلوک قدیمی هماهنگ شود و مدعی بوده که با خدایان بومی خاستگاه مشترکی دارد. مردمان هم بر جنبه هایی از دین بودا تأکید می کردند که با آداب و رسومشان سازگاری داشته است. بدین ترتیب آیین بودا در بسترهای متنوع و گوناگون گسترش پیدا کرد .

نگارگری در معماری بودایی آثار باقی مانده دینی را که دارای غنی ترین و متنوع ترین نظام بصری است نمایش می دهد. اگر چه بنیان‌گذارانش اصولا توجهی به مظاهر مادی نداشتند اما آثار عظیم هنری آن نه تنها برای خود بوداییان بلکه برای دیگران هم شگفت انگیز و هم خیره کننده است. .

نمادگرایی که دست آویز مهمی برای حفظ آیین بودا بوده است ...»در خدمت آن است که یادآور حقایق جاودانه ی این دین باشد، آنها را حمایت و تقویت کند و توسعه و سبک آن که به سادگی از یکدیگر جدا نمی شوند، هم چنان به شکل جزئی از تاریخ این دین باقی می ماند. چون مقصد فرجامین آیین بودا تعالی این جهانِ فریب... است به هنری نیاز داشت که نگاره های آن بسیار آرمانی شده و بی نهایت زیبا تر از پیکره‌هایی باشد که در وجود این جهانیِ شخص دیده می شود .«.هنر بودایی بیش از هر چیز بر بعد انسانی تأکید دارد. به زبانی دیگر ساختن تمثال هایی از تلاش و مجاهده ی اخلاقی انسان برای برقرار کردن پیوندی میان جسم میرای او و معانی والا جزو خصوصیت های بارز آیین بودا بوده و هست .

در مقاله پیش رو آثار معماری بودایی و نوع نمادگرایی در آنها مورد بررسی تطبیقی و تحلیلی قرار می گیرد. در پایان، این نتیجه حاصل می گردد که آیین بودا بیش از هر دین دیگری از نمادها استفاده می کرد. این دین با کهن ترین نگارگری آغاز کرد که در آن درختان و تخت های خالی و چرخ ها را به جای پیکره های بودا تصویر می کردند. در واقع بیشتر نمادها نشانگر خود بودا، زندگی و تمثالهایش است. اصول و تعالیم او (دارما) و اجتماع بودایی ها (سانگا) است که به سه گوهر معروف است .بودا آدمی عملگرا بود و مطالبش را اغلب به کمک مثالهای پیرامونش و بهطور ملموس بیان میکرد و این مقدار زیادی از جهان او را برای ما باز مینمایاند.

کلیدواژه: نمادگرایی، معماری، بودایی، بودا

۱ - مقدمه

نمادگرایی پیش از آن که یک مکتب به حساب بیاید، یک مفهوم یا فلسفه است. بشر از ابتدای شکل گیری تمدن‌ها و آغاز شاعری تمایل داشته حرف‌هایش را در قالب نمادها و نشانه‌ها به زبان آورد و اشیای دور و برش را تجسم مفاهیمی عمیق تر از آنچه به چشم می‌آید، نشان دهد. همان طور که مصریان باستان گل‌های اسیریس را نماد مرگ می‌دانستند، هندیان گل نیلوفر را نشانه تاج خداوند می‌نامیدند، بابلی‌ها مار را نماد جاودانگی به حساب می‌آوردند و خورشید را نشانه بخشندگی و زندگی. اما به هرحال سمبولیسم یک مکتب فکری هم هست. در اواخر قرن نوزدهم شاعران فرانسوی که از زبان خشک نویسندگان واقع‌گرا به ستوه آمده بودند، مکتب نمادگرایی را بنیان نهادند. آنها عقیده داشتند: اثر هنری باید تا حد ممکن از بیان مستقیم مفاهیم فرار کند و به نمادها و نشانه‌ها پناه آورد. نمادها و نشانه‌ها، خواننده را در کشف راز و رمزهای اثر به تحرک درمی آورد و او را از قالب یک شاگرد حرف گوش کن بیرون می‌آورد.

سرتاسر مشرق زمین،الگوی شهر بازتابی از نظم کیهانی بود وتا وقتی که چنین انگاره ای می توانست بر فعالیت انسانی اثر داشته باشد اعتبار داشت.

فضای شهری با آرایه بندی دقیقی از نمادهای ساخته شده به وجود آمده بود که از طریق ارتفاع،حجم وشکل کلی عالی خود،تصویر عالم صغیر از درک جهان را نشان میداد.-بازتابی از نظم کلی جهان با مقیاسی کوچکتر،با مقیاس یک شهر،بازتابی از درک عمیق انسان آن روز از رازهای جهان.

بدین ترتیب برای درک نظم مکان در مشرق زمین وتجلی های بیرونی آن، انسان به درک اندیشه های فراسپهری(متافیزیکی) ومذهبی هندو، تائو وبودایی نیاز دارد، چون که در آن زمان موضوع روابط زیبایی شناختی عناصر شهری اصلا مطرح نبود.

با بررسی اجمالی تعالیم بودا و در نظر داشتن فاصله زمانی که بین ساخت اولین معابد و زمان ظهور بودا وجود دارد، متوجه می شویم که اولین معابد بر اساس الگویی ساخته شده اند که برآمده از تفسیر اندیشه ی بودا در چند قرن بعد از او شکل گرفته است. یعنی در این فاصله زمانی تصویری از بودا ایجاد شده که در این معماری تبلور می شود و این معماری تفسیر از دین را برای مردم بعدی ایجاد می کند. که این تفسیر لزوماً با تمامی تعالیم بودا هماهنگی ندارد.

بیان مسئله:

از تأثیرات آیین بودایی بر معماری معابد می توان به پیچیدگی، داشتن خود فضاها، تزیینات زیاد، تاریکی و در نهایت عدم شفافیت فضاها اشاره کرد که این ها شاید ناشی از این باشد که بودا اساساً دین آیینی رمزآلود و هم انگیزی است که با ایجاد چنین فضاهای با صداهای مبهم و بوهای مخصوص می تواند انسان را مقهور خود کرده تا دین را بپذیرد.

از دیگر ویژگی های معماری برآمده از نگاه آیینی، وجود آکس در معابد است ک هموجب بالا و پایین دادن به فضا می شود. الزام به رعایت حرکت جهت دار (ساعتگرد) نیز برآمده از نگاه آیینی بودا است. از تأثیرات دیگر آیین این است که معابد بودایی به طور کامل با فضای بیرون قطع ارتباط نموده و دنیایی جداگانه و رمز آلود در داخل می سازند. و اما از طرف دیگر دیدن این فضاهای و هم انگیز، تاریک، شنیدن صداهای ناشناس، مجسمه های مقدس که دورتا دور فضا چیده شده اند، همگی بر تداوم روحیه آیینی مؤثر است. فردی که وارد معبد می شود و جایگاه بودا در بالا و جایگاه مانک ها در وسط و جهت طواف را که از چپ به راست ابتدا به دور جایگاه این گروه برتر و سپس به دور بودا و در نهایت به دور این گروه است را مشاهده می کند، نمی تواند تفسیر غیر طبقاتی از دین داشته و خود را برابر و همسطح مانک ها ببیند .جایگاه بودا در معابد و تزیینات زیاد، بودا را از مقام پیامبری به مقام خدایی رسانده است و اجباری بودن حرکت جهت دار در معبد نگاه جهت دار در این آیین را تقویت می نماید.

علیرضا بهار لو و عباس اکبری (۲۰۱۳) در باب بازشناسی تشابهات معماری بودایی با مقابر و عودسوزهای مفرغیِ سده های آغازین اسلامی دریافتند که مطالعه ی تعاملات متقابل آثار هنریِ مرتبط با آیین های مختلف، یکی از مهم‌ترین مصادیق مطالعات تطبیقی جهت دستیابی به اطلاعات تازه در خصوص تکوین و تحول این آثار در سرزمین های مختلف است. مصادیق چنین مطالعاتی نشان می دهند که چگونه جریان‌های هنری در پی تکوین و توسعه ی آیین‌ها در جوامع، پدید آمده و گسترش

می‌یابند و تا چه حد موجب کمیت و کیفیت های جدید هنری می‌گردند. تشابهات زیاد، فرم ها و نقوش معماری بودایی با آثار فلزی اسلامی، خصوصاً عودسوزهای سده‌های آغازین و همچنین معماری مقابر اولیه‌ی اسلامی، یکی از همین تعاملات متقابل است. حاصل این بررسی، روشن کننده‌ی این حقیقت است که عناصر به کار رفته در بدنه‌ی این عودسوزها تا حد زیادی برگرفته از نمادهای بودایی است. البته ریشه‌ی نقوشی همچون شیر، گل لوتوس و ... را باید در هنر پیش از اسلام (هخامنشی و ساسانی) که به نحوی از انحا مورد تقلید هند واقع شده است جست.

شیدا مسعودی (۱۳۹۰) در پایان نامه خود در باب نقش تصویر در هنر بودایی هند دریافت که آیین بودا و سنت های وابسته به آن در تمام سطوح زندگی مادی و معنوی ملت های دیار شرق به ویژه هند از تمایز های طبقاتی معمول در اجتماعات غرب از نفوذ زیادی بر خوردار بوده است. این جنبه از فرهنگ و هنر ملت های آسیایی به پژوهش های بس بیشتری در آینده نیاز دارد. بسیاری از پژوهشگران از یک سو می پذیرند که آیین بودا با باورهای خام و ابتدایی مردم هند و دیگر کشورهای جنوب شرقی رشد کرده و بیشترین بخش آن، پس از بودا شکل گرفته است. ویژگی های آثار دوره بودایی به طور اختصار عبارت است از نقش برجسته ها، مجسمه ها، معابد، و ...بیشتر مجسمه ها و الهه های این هنر درباره ی خود شخص بودا و خدایان هندی است که نشانه ی مفهوم های خاص آیینی و مذهبی هستند.

نمادگرایی چیست؟

هنر دینی نتیجه تلاش هنرمند معتقد برای بیان اصول و مفاهیم دینی در قالب هنر است، بطوریکه نتیجه کار او فارغ از هرگونه برداشت شخصی و زمینی قرار گیرد. این فعل بر زمینه ای که در آن هنرمند، اثر و مخاطب اثر هر سه در یک راستای مشخص که همانا القاء، بیان و فهم ساده مفاهیم قدسی است قرار می گیرد لذا هنرمند دینی برای انجام این مهم نیازمند نماد، نمادپردازی می شود که من جمله قویترین و کاربردی ترین ابزارهای بیانی به شمار می رود.

بنابراین در هنرهای دینی بویژه معماری که مهم ترین هنرهای دینی است (چراکه معماری دینی جایگاهی را برای تفکر و عبادت بشر فراهم می آورد که لازمه زندگی اعتقادی است)، سمبولیسم محور مشترک هنرمند، اثر و مخاطب اثر محسوب می شود زیرا در هنر دینی، جهان انعکاس حقیقت الهی است پس هنر دینی مقید به تقلید از طبیعت نیست چراکه طبیعت جز سایه هایی روی دیواره غار نیست و درصورت ارجاع به طبیعت کادی، هنر دینی عمق و محتوای ماورایی خود را ازدست داده و به عکسی از صناعات بشری تنزل می یابد لذا نماد و استفاده از آن منطق بازدارنده این رخداد است. نماد، نشانه ای است که بشر در طول تاریخ برای بیان مفاهیم عمیق و غیرزمینی خود بکار گرفته است.

نماد به معانی و مفاهیمی والاتر و وسیع تر از آنچه می نماید اشاره دارد؛ مفاهیمی که بیان مجرد آنها در حد قدرت درک بشری نیست و بنابراین می توان گفت: نماد واسطه ای است میان فهم انسانی و عالم ربانی. از جهتی از مرتبه خود نزول کرده تا به فهم انسان درآید و از طرفی دیگر موجب ارتقا درک بشر می شود و این لازمه هنر دینی و حتی خود دین است همچنان که در تمامی کتب مقدس از زبان اشاره و تمثیل و از طریق نمادپردازی، اصول و حقایق قدسی بیان شده است.

سمبولیسم در لغت به معنای رمز گرایی و نمادگرایی است. سمبولیسم، جنبشی نامحسوس در هنر بود که در دهه های ۱۸۸۰و ۱۸۹۰ در ارتباطی نزدیک با جنبش ادبی سمبولیستی در شعر فرانسه ظهور و شکل گرفت. این جنبش واکنشی بود به اهداف طبیعت گرایانه ی مکتب امپرسیونیسم و نیز به اصول رئالیسمی که توسط کوربه وضع شد." نقاشی اساسا هنری عینی است و فقط می تواند شامل بازنمایی چیزهایی شود که واقعی و موجودند... شیء انتزاعی به قلمرو نقاشی تعلق ندارد"

موریه شاعر، در تضاد مستقیم با این ایده، مرامنامه ی سمبولیستی را در فیگارو در۱۸ سپتامبر۱۸۸۶ انتشار داد و در آن اظهار داشت: اصل اساسی هنر" جامه پوشاندن به ایده به شکل حسی است" و کلمه ای بود که اولین بار برای نقاشیهای "ونگوگ" و " گوگن" به کار رفت.

سمبولیسم واقعیت محض را مبتذل و ناچیز می شمرد و مدعی بود که باید واقعیت را به شکل سمبول(نماد) شناخت درونی هنرمند از آن واقعیت ارائه کرد. در سمبولیسم ذهنیت رمانتیسیسم شکل افراطی به خود گرفت. علاوه بر ذهنیت افراطی، سمبولیستها اصرار داشتند که هنر را از هرگونه کیفیت سودمند بزدایند و شعار" هنر برای هنر" (پارناسین)را ترویج دهند.

هدف سمبولیسم حل مناقشه بین دنیای مادی و معنوی است. به همان ترتیب که شاعر سمبولیست زبان شعری را پیش از همه به عنوان بیان نمادین زندگی درونی مورد توجه قرار داد، آنها نیز از نقاشان می خواستند تا بیانی بصری برای رمز و راز بیابند.

نمادگرایان بر این باور بودند که تجسم عینی، کمال مطلوبی در هنر نیست، بلکه باید انگارها را به مدد نمادها القا کرد. بر این اساس آنان عینیت را مردود شمردند و بر ذهنیت تأکید کردند. همچنین کوشیدند رازباوری را با گرایش به انحطاط و شهوانیت در هم آمیزند.

نقاشان سمبولیست تصور می کردند رنگ و خط در ماهیت خود قادر به بیان ایده هستند. منتقدین سمبولیست بسیار تلاش داشتند تا بین هنرها و نقاشی های رودن که با اشعار بودلر و ادگار آلن پو قابل قیاس بود و با موسیقی کلود دبوسی توازی هایی برقرار سازند. از این رو سمبولیست ها بر ارجح بودن ذهنیت وانگیزش بر توصیف(یا نمایش) مستقیم و صریح تشبیهات تأکید می ورزیدند.

هنرمندان سمبولیست از نظر سبک و روش کار بسیار متنوع بودند. بسیاری از هنرمندان سمبولیست از نوع خاصی تصویر پردازی مشابه به نویسندگان سمبولیست، الهام می گرفتند. اما گوگن و پیروان او از موضوعات متظاهرانه و افراطی کمتر استفاده می کردند و غالبا صحنه های روستایی را بر می گزیدند.

با وجود آن که نوعی حس مذهبی شدید و پر رمز و راز، مشخصه ی این جنبش بود، ولی همین حس شدید شهوانی و انحرافی، مرگ، بیماری و گناه از جمله موضوعات مورد علاقه جنبش بود.اگر چه سمبولیسم عمدتا در هنر فرانسه بحث می شود اما تاثیر فراگیر و گسترده تری داشت و هنرمندان مختلفی چون "مونش" به عنوان بخشی از جنبش در مفهوم گسترده ی آن مورد توجه هستند.

در مجموع از دیدگاه سمبولیست ها واقعیت آرمان درونی، رویا یا نماد فقط می توانست به صورت غیر مستقیم با واسطه بیان شود، یعنی با استفاده از کلید ها یا تمثیل هایی که نمایانگر واقعیت درونی بودند.

نمادگرایی در معماری

سمبولیسم یا نماد گرایی جنبشی بود که از ۱۸۸۵ تا ۱۹۱۱ بر هنر اروپا سایه افکند. در این شیوه هنرمند واقعیت ها را نه به طور مستقیم بلکه به صورت نمادها یا سمبول هایی تاثیر گذار ارائه می کرد. این نمادها متضمن چیزی جز شناخت ذهنی هنرمند از واقعیت ها نبوده اند . « ذهنیت » در کار سمبولیست ها شکل افراطی به خود گرفت به همین دلیل نمادها و مضامین هنر سمبولیک , مضامینی بغرنج و معما گونه اند . « نمادهای هنری تا زمانی ماندگار باقی می مانند که آنچه بدان ارتباط داده می شود , معنا دار باقی بماند. وقتی این معانی ناپدید شود و یا اهمییت خود را از دست دهد آن شکل نیز یا ناپدید می شود یا اینکه معنای جدید کسب می کند. هنر مند همواره سعی می کند تا جاییکه محدودیت های هنری اجازه می دهند , ذهنیت خود از زیبایی ها را بر روی اثر خود پیاده کند . هرچه بیشتر بتواند این زیبائی را از درون خود به بیرون انتقال دهد اثر هنری او دارای اصالت بیشتری خواهد بود. » هنر مندان سمبولیست آثار خود را با الهام از آثار هنری اوائل رنسانس و نیز آثار هنر شرقی به وجود آوردند , لذا شیوه ی نمایش اشیاء در آن ها با شیوه ی واقعگرایانه سنتی مغایرت داشت. در معماری سنتی بودایی نیز همواره نمادها و الگوها وجود داشته اند . معابد نیز از جمله مکان هایی هستند که نمادها , الگوها و ارتباطات سمبولیک در تمامی جوانب و نماهایشان به وضوح دیده می شود. هنرهای دینی به خصوص معابد بودایی در یک چیز مشترکند و آن جنبه ی سمبولیک آن ها است . معمار می تواند با استفاده از زبان الگوها بناها را شکل دهد و با همان الگوها بینهایت بنای تازه و بی همتا به وجود آورد.

۹-۱ زمان ظهور سبک نمادگرایی و ویژگی های آن

جنبش نمادگرایی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم جای خود را بازکرد. نمادگرایی یا سمبولیسم در فرانسه متولد شد اما جنبشی قوی در روسیه، بلژیک و اتریش نیز وجود داشت.

برج پاگوداساخته شده در قرن ۸ میلادی در سلسله تانگ

مجموعه‌ای از معابد در بالای تپه تایشان

نقاشان نمادگرا یا سمبولیسم طیف گسترده ای از موضوعات از جمله قهرمانان، زنان، حیوانات و مناظر را مورد استفاده قرار می دادند. آنها معمولاً به این سوژه ها معانی عمیقی مانند عشق، مرگ، گناه، مذهب یا بیماری را می دادند. آنها به جای این که زندگی واقعی را برای نمایش چیزی به کار برند از استعاره ها (یا سمبل ها) استفاده می کردند.

آیین بودایی:

آیین بودا یا آیین بودایی، بودیسم یا بوداگرایی دین و فلسفه‌ای مبتنی بر آموزه‌های سیدارتا گوتاماکه در حدود ۵۶۶ (پیش از میلاد) تا ۴۸۶ (پیش از میلاد) می‌زیسته، است.

آیین بودا به تدریج از هندوستان به سراسر آسیا، آسیای میانه، تبت، سریلانکا، یمن، آسیای جنوب شرقی و نیز کشورهای خاور دور مانند چین، مغولستان، کره و ژاپن راه یافت. آیین بودایی به عنوان دین پاکاندر نظر گرفته می‌شود و با ۳۵۰ میلیون پیرو یکی از ادیان اصلی جهان به شمار می‌آید. آیین بودا بیشتر بر کردار نیک، پرهیز از کردار بد و ورزیدگی ذهنی تأکید دارد.

آماج این ورزیدگی‌ها پایان دادن به چرخه تولد مجدد یا سمساره است که از طریق بیداری یا درک واقعیت راستین، رسیدن به رهایی یا نیروانا صورت می‌گیرد.

اخلاقیات بوداگرایانه بر دو اصل بی‌گزندی و رواداری برپا شده‌است. آثار نوشتاری بوداگرایی بسیارند و بخش ارزنده‌ای از ادبیات دینی جهان به شمار می‌روند.

بودا که بود؟

بودا لقبی است که در آیین بودایی به هر کسی که به «روشنی» (بودهی) رسیده باشد اطلاق می‌شود گرچه از آن بیشتر برای اشاره به سیذارتا گوتاما بودا، بنیانگذار آیین بودا استفاده می‌شود. واژه بودا یعنی بیدار شده یا به عبارت دیگر، کسی که به روشنی رسیده‌است. در بسیاری از منابع وقتی صحبت از «بودا» می‌شود منظور همان «گوتاما بودا»، بنیانگذار مذهب بودایی است و همین به این باور غلط که منظور از لفظ «بودا» تنها همان «گوتاما بودا» است دامن زده‌است. اما به باور بوداییان، بسیاری دیگر نیز به «مقام بودایی» رسیده‌اند.

در سال ۵۶۳ قبل از میلاد مسیح در یک شب مهتابی در وایساکها در سرزمین پادشاهی کاپیلاواستو شاهزاده سادهودانا و همسرش ماهامایا در بیشه سلطنتی لومبینی در زیر درخت Sal صاحب پسری شدند. در روز پنجم تولد نوزاد سیذارتا نامیده شد و در روز هفتم عمر مادرش به پایان رسید. خواهر کوچکتر ماهامایا به نام پراجابتی گاتامی این کودک را مانند مادری دلسوز پرورش داد. در سالهای آموزش شاهزاده سیدهارتها آموزش‌های اولیه لازم و جنگاوری را تعلیم دید، اما اطرافیان معمولاً او را در افکار عمیق مشاهده می‌کردند – افکاری راجع به درد و رنج انسان‌ها. او مخالف بهره‌برداری انسان‌ها از یکدیگر، نابرابری، فقر، خشونت و طبقه‌بندی مردم جامعه بود. او در سن شانزده سالگی با شاهزاده خانمی بسیار زیبا به نام یاشودهارا، دختر پادشاه دوادها ازدواج کرد. سیدهارتها بیست و نه ساله بود که صاحب پسری زیبا به نام رادهولا شد واین واقعه را به عنوان

دلبستگی جدیدی به این زندگی مادی تفسیر کرد. او قصر، پدر و مادرش، همسر زیبا و نوزادش را به جستجوی راهی برای نجات بشریت از چرخه رنج و عذاب ترک کرد. با این تفکر که تحمل ریاضت‌های سخت و طاقت فرسا موجب مرگ او خواهد شد دوستانش را ترک کرد و در کناره شرقی رود نیرانجانا ساکن شد. در این مکان بود که ساجاتا دختر کدخدای دهکده سنانی به او شیربرنج تعارف کرد. بعد از پذیرش غذای ساجاتا سیدارتها به سمت دیگر رودخانه در جنگل اورولا رفت و دربعد از ظهر همان روز بر روی سبزه در زیر درخت انجیر و رو به سمت شرق نشست. او که عزم خود را برای رسیدن به حقیقت جزم کرده بود جنگ خود علیه مارا شیطانی که عهد کرده بود مانع رسیدن او به حقیقت شود آغاز نمود. بعد از رسیدن به روشن بینی بودا هفت هفته دیگر را در هفت مکان مختلف پیرامون درخت ماهابودهی به منظور استفاده از این دستاورد بزرگ برای زندگی انسانی و عدم تولد مجدد در این دنیا گذراند

آنچه نیروانا را از سایر تجارب شخصیت‌های معنوی تاریخ متمایز می‌کند فقدان الوهیت و عدم استفاده از امور الهی و عدم تکیه بر الهیات و ماوراءالطبیعه در رسیدن به نیروانا از جانب بوداست. بودا ملحد نبود اما در راه رسیدن به حقیقت کار هستی کاملاً به الهیات و ماوراءالطبیعه بی اعتنا بود و نیروانا حاصل کوشش یک انسان بدون هیچ کمک و مساعدت نیروهای الهی و ماورایی است. کشف بودا حاوی این حقیقت است که آرامش و رهایی و آگاهی ابتدا در کنترل ذهن او نهفته است نه هیچ شرط بیرونی دیگر، و رهایی و آرامش کامل در «اینجا و اکنون» یافتنی است نه در یک قلمرو دور دست یا وضعیتی آسمانی و الهی فراتر از موجودیت فعلی او که از سرزمین مرد خیز است.

تبلیغ آیین بودا در هندوستان

بودا در مدت ۴۰ سال با مسافرت‌های فراوان، آیین خود را در سراسر هندوستان تبلیغ کرد و بر اثر ملاقات با افراد مختلف، به اصلاح نفوس و تربیت شاگردانی همت گماشت که برجسته ترین آنان پسر عمویش آنندا بود. وی سرانجام در هشتاد سالگی در حدود سال ۴۸۳ ق.م به نیروانا پیوست.

داستان زندگی شگفت آور بودا از قدیم الایام جذابیت داشته و به همین دلیل این داستان دینی به زبانهای گوناگون ترجمه و در سراسر جهان منتشر شده است.

خاستگاه اندیشه‌های بودا

پیرامون سه هزار سال پیش، شاخه‌هایی از آریاییان ایران، از بقیه جدا شده و به سرزمین هند کوچیدند. پیش از ورود آن‌ها به شبه جزیرهٔ هند، قوم دیگری در آنجا نشیمن داشت که به نام دراویدی معروف است. آریایی‌ها پیرامون ۲۵۰۰ سال پیش یعنی به هنگام زایش بودا در بیشتر سامان‌های شمالی هند جایگزین شده و بر آن نواحی چیره گشته‌بودند .جامعه هندوستان در زمان بودا به چهار طبقه یا(کاست)بخش می‌شد :برهمنها(روحانیان)، کشتریاها(شهریاران و جنگاوران)، وایسیاها (کشاورزان و بازرگانان) و شودراها(خدمتکاران برده) .بودا خود به رده کشتریا تعلق داشت ولی اعلام داشت که از دید او همه مردم برابر و پاکزادند.

تصویر دیوی به نام ماره سوار بر فیل به سوی بودا می‌رود تا او را از دست‌یابی به بیداری روحی بازدارد.

۱۰-۴آموزه های بودا:

چکیده آموزه بودا این است:

ما پس از مرگ در پیکری دیگر باز زاییده می‌شویم. این باززایی ما بارها و بارها تکرار می‌شود. این را چرخه هستی یا زاد و مرگ می‌نامیم. هستی رنج است. زایش رنج است. پیری رنج است. بیماری رنج است. غم و اندوه، ماتم و ناامیدی رنج است. پیوند با آنچه نادلخواه است، رنج است. دوری از آنچه دلخواه است، رنج است؛ و خلاصه این‌که دل بستن رنج‌آور است.

از دیدگاه بودا ما اگر خواسته باشیم که از چرخهٔ زاد و مرگ رهایی یابیم (در صورتی که به آن چرخه باور داشته باشیم) باید گرایش‌های نفسانی را کنار بگذاریم، درستکار باشیم، به یوگا پرداخته به حالات خلسه روحی دست پیدا کنیم که این تجربیات باعث مهرورزی ما به همهٔ موجودات و بوندگان می‌شود و سپس از راه این درک‌ها و تمرکزهای ژرف به روشنی و بیداری می‌رسیم و از این دور باطل خارج می‌شویم.

این آموزه‌ها، آیین بودا (دارما) را تشکیل می‌دهند. بودا خود، آیین خود را مانند قایقی می‌نامد که برای چرخه‌شکنی و رسیدن به ساحل رستگاری به آن نیاز است؛ ولی پس از رسیدن به رستگاری دیگر به این قایق نیز نیازی نخواهد بود. رسیدن به ساحل رستگاری آدمی را به آرامش و توازن مطلق می‌رساند. آن‌جاست که شمع تمامی خواهش‌ها و دلبستگی‌ها خاموش می‌شود. به این روی، این پدیده را در سانسکریت نیروانا یعنی خاموشی می‌نامند.

۱۰-۵ چهار حقیقت شریف

آدمی بیمار است. بودا راه درمان این بیماری را درک آن چهار حقیقت می‌داند: کار حقیقت نخست از چهار حقیقت شریف، تشخیص این بیماری به‌عنوان بیماری رنج در انسان‌هاست. به رسمیت شناختن وجود رنج اهمیت کلیدی دارد. هیچ موجود زنده نمی‌تواند از رنج بگریزد. زایش، بیماری و مرگ همه باعث رنج هستند. رنج می‌تواند جسمانی یا روانی باشد .حقیقت دوم، دلبستگی‌ها را به‌عنوان باعث و بانی این بیماری باز می‌شناسد .سومین حقیقت، شرایط را سنجیده و اعلام می‌کند که بهبود امکان‌پذیر است .حقیقت چهارم، تجویز دارو برای دست یافتن به سلامت است. درک این حقایق و اصول، به تمرکز و مراقبه نیاز دارد. این درک باعث احساس مهرورزی نسبت به همهٔ موجودات می‌گردد.

فرقه ها و کتب بودایی

آیین بودا سه فرقه دارد:

۱. مهایانا (yana-Maha) یعنی چرخ بزرگ ، آیین شمالی که در چین رواج دارد. این شعبه ای آیین بودا با طیفهایی از اعتقادات و سنن کنفوسیوس و لائوتسه در چین و شینتو در ژاپن در آمیخته است . یکی از آداب آن که به سانسکریت دهیانا (Dhyana) یعنی تاءمل ، به چینی (Chang) و به ژاپنی زن (Zen) خوانده می شود، شهرت جهانی دارد.

۲. هینایانا (yana-Hina) یعنی چرخ کوچک ، آیین جنوبی که در سری لانکا (سیلان) و کشورهای جنوب شرق آسیا مشاهده می شود. پیروان چرخ کوچک آیین خود را تراوادا (Theravada) یعنی آیین نیاکان و بزرگان می خوانند و کتب دینی آنان به زبان پالی است .

۳. وجریانا (yana-Vajra) یعنی چرخ الماس . این فرقه در تبت وجود دارد و آیین بودا را با سحر و کهانت و توتم پرستی در آمیخته و تشکیلاتی نیرومند برای خود پدید آورده است . آیین مذکور لامائیسم (Lamaism) نیز خوانده می شود و عنوان رهبر مذهبی مقتدر آن دالائی لاما (Lama Dalai) به معنای رئیس دریاگونه است . از چیزهای جالب توجه این فرقه آن است که هنگامی که رهبر مذهبی آن وفات یابد، راهبان برای پیدا کردن جانشین وی به جستجوی کودکی می پردازد که در لحظه درگذشت رهبر به دنیا آمده باشد. سپس این کودک را با توجهات ویژه پرورش می دهند. وی پس از فراگیری دانش و گذراندن مراحل مختلف به مقام مورد نظر نائل می آید. دالائی لامای عصر ما پس از سرایت کمونیسم چینی به تبت رهسپار هندوستان شده و در آنجا به ارشاد و رهبری مشغول است . اخیرا وی ، برخلاف سنت ، پسر بچه ای را برای جانشینی خود تعیین کرد و به خاطر این مساءله مورد انتقاد قرار گرفت .

قدیمی ترین کتاب مقدس بوداییان تری پیتاکایعنی سه زنبیل نامیده می شود که دارای سه بخش است :

۱. قواعد رهبانیت ؛
۲. وسیله رستگاری ؛
۳. مفهوم فلسفی و روانشناسی .
فرقه های مختلف بودایی نیز کتابهای مخصوص به خود دارند

معماری بودایی

پس از گرویدن آشوکا به آئین بودا، معماری هندی بتدریج از زیرنفوذ بیگانه بیرون آمد، و از آن پس نمادها و المانهایش از این دین جدید نشأت گرفت. این انتقال، از سر ستون بزرگی که تنها اثر باقیمانده از ستون دیگر آشوکایی است که در «سارنات» برپا شده بود، بخوبی نمودار است، طرح اصلی این کاخ با تالار صد ستون تخت جمشید قابل مقایسه است

سرجان مارشال این اثر را با «همه نظایر خود در جهان قدیم» برابر می داند. شکل ترکیبی آن در کمال هنرمندی پرداخته شده، عبارت است از چهار شیر نیرومند که پشت به پشت یکدیگر داده، به نگهبانی ایستاده اند. هر چهار شیر قالب و شکل ایرانی دارند. در زیر اینها، ردیفی از نقوش برجسته است از صورتهای خوشتراش، از جمله صورت حیوانات محبوب هندیان، یعنی قبل، و رمز محبوب هند، یعنی گردونهٔ آئین بودا. زیرا این کتیبه نیلوفر آبی سنگی بزرگی است، که پیش از آنها در هنر معماری ایرانی فراوان دیده شده است، البته در سرزمین هند هم سابقهٔ دیرپایی دارد. گل به حالت عمودی نقش شده، گلبرگهای آن به پایین برگشته و تخمدان آنها نمایان است، که می توان آن را نشان زهدان جهان، یا به عنوان یکی از زیباترین تجلیات طبیعت، به مثابه تخت یکی از خدایان دانست .نماد نیلوفر، همراه آئین بودا، هنرچین و ژاپن را نیز تحت تأثیر قرار داد .
یک نوع مشابه آن، یعنی طرحی که برای پنجره ها و درها استفاده می شد و به شکل «تاق نعلی» آمد و گنبد زمان آشوکا به آن روش و سیاق ساخته شدند. این سبک از انحنای «دلیجان سرپوشیده» سقفهای گالی پوش که خیزرانهای خمیده نگهدارندهٔ آن بودند، تأثیر پذیرفته بود.
از آثار معماری دورهٔ بودایی (بویژه معماری مذهبی) چند معبد ویرانه، و تعداد زیادی استوپا و معابد غاری به جا مانده است که بررسی آنها در این بحث ضروری است .
استوپا : استوپاها در معماری هند ویژگی خاصی دارند و از جمله بناهای بسیار مهم و حائز اهمیت دین بودایی هستند .
این آثار در روزگاران کهن پشته خاکی بود که بر گوری قرار می گرفت. در آئین بودا به یک بقعه (گنبد) یادبود تبدیل گردید. و معمولاً بقایای جسد یک پارسای بودایی در آن قرار داده می شد .
اکثر این استوپاها گنبدی آجری دارند. روی آن یاستی (دکلی) برافراشته اند، و پیرامونش را توده های سنگی ایجاد نموده اندک ه روی تمام سطوح نرده ها را با نقوش برجسته تزئین کرده اند، که تمامی نقوش بدون تردید از نمادها و نرده های آئین بودایی، هند است، و هریک بیانگر موضوعی خاص .
استوپای «بارهوت» از کهن ترین این استوپاهاست اما نقش برجسته های آنها ابتدایی هستند و در حالی که تزئینات نرده های استوپای «امراواتی» در حد بسیار بالایی است و با استادانه ترین روش ایجاد شده است. در اینجا فضایی به مساحت ۱۵۸۰ مترمربع از نقش برجسته پوشیده شده است. «احتمالاً برجسته ترین بنای یادبود هند است.»

- **استوپای سانچی**

معروفترین استوپای هندی است. در سمت چنوبی پلکانی دارد که به استوپا- ساقه گنبد به ارتفاع شش متر- منتهی می شود و دسترسی به یک راهروی باریک نرده دار در گرداگرد گنبد را میسر می سازد .
ارتفاع گنبد از زمینپانزده متر است. که از آجر ساخته شده است. در بالای گنبد فضای مربع شکل محصوری به نام »هارمیکا» قرار دارد که در وسط آن نیز یک «یاستی» یا دکل نصب شده است .
یاستی با چند مزین شده است. دورتادور محل بنای استوپا نردهٔ سنگی گردی کشیده شده است که در چهار سمت شمالی، شرقی، جنوبی، غربی آن چهار دروازه دارد. این دروازه های سنگی ظاهراً تقلیدی از فرمهای چوبی کهن است، که معمولاً مشخصهٔ مدخل معابد خاور دور است.

بر هر وجب از ستونها، سرستونها، قطعات چلیپایی و تکیه گاهها انبوهی از گیاهان و اشکال انسانی و خدایی نقش شده است. روی یک ستون دروازۀ شرقی، نقش زیبایی از رمز دیرین «بودایی» یعنی »بودی» وجود دارد که صحنۀ روشن شدگی استاد را نشان می دهد، بر همان دروازه طاقچۀ زیبایی هست، که در آن «الههٔ یکشی» دیده می شود که دست و پای ستبر و میان باریک دارد.

استوپا همانند اکثر ابنیه هندی، بیش از یک عملکرد دارد. این بنا به عنوان مکانی برای حفظ خاکستر مردگان مقدس و پرسش، نماد مرگ بودا یا نشانۀ آئین بودا است.

- معابد غاری

در حالیکه پارسایان مرده ها را در استوپا قرار می دادند، رهروان زنده دل، در سنگهای کوه معابدی ایجاد می کردند که در آنها به خلوت، تن آسایی، آرامش و امنیت زندگی کنند. با اینکه در قرون نخستین میلادی چندین هزار غار معبد ساخته شد، که تعدادی از انها برای جینها بود، و لیکن تعداد فراوانی از آنها برای انجمنهای رهروان بودایی بود و اکنون هم هزار و دویست غار صخره ای از آنها به جا مانده است .

بیشتر این معابد غاری دارای سردری نعلی شکل هستند. در ورودی غار لوماس ریشی از این نوع است. این بناها در داخل دارای ستونهای مزین و استوار، سرستونهای جانوران و با نقوش برجسته اند. و اغلب سردها با ستونها و دیوارهای سنگی، یا رواقهای خوش نقش، تزئین شده اند

درون معبد شامل یک «چیتیه» یا تالار اجتماع است. دو ردیف ستونهای شبستان را از راهروهای کناری جدا می کند. در انتهای تالار هم محرابی وجود دارد که بقایای اجساد مردگان مقدس را در آن نگاهداری می کردند.

- **معبد غاری کارلی**

یکی از کهن ترین معابد هندی است. که در سال ۵۰ میلادی ساخته شده است و به قولی زیباترین آنها است که تاکنون هب جای مانده است. این بنادر «کارلی» در فاصلۀ میان «پونه» و «بمبئی» قرار دارد. در این معبد آئین بودایی «هینه یانه» به شاهکار خود دست یافت.

برای ایجاد معبد کارلی قلۀ یک تپه را خالی کرده و معبدی به طول تقریبی ۳۸ متر و ارتفاع چهارده متر در آن ساخته اند (صحن مرکزی معبد به یک استوپای یک پارچه در مذبح منتهی می گردد و در دو سوی صحن نیز ستونهای عظیمی با سرستونهای زنان و مردان فیل سوار تعبیه گردیده و دو راهروی جانبی احداث شده است .

این ستونهای بزرگ تابع بخش انتهایی معبد هستند به همین علت در پشت استوپا یک غلامگردش ایجاد شده است . در هر سوی در ورودی، فیل های غول پیکر مانند دو اطلس، ساختمانی چند طبقه را بر دوش خود نگهداشته، و در دوسوی درگاهی اصلی نیز کسانی ایستاده اند که ظاهراً صاحبان خیراند .

زوجهای مونث و مذکری بر سطوح نقش شده اند. این پیکرهای موجدار، با حالت خشک و بی حرکت استوپا در داخل تناقض دارند و مانند یاکشی های استوپای سانچی، از زندگی سخن می گویند نه از مرگ .

غارهای آجانتا : این غارها علاوه بر آنکه جای بزرگترین و با اهمیت ترین نقاشیهای بودایی هستند. با معبد «کارلی» برابری می کنند و از این نظر نمونه ای از هنر ترکیبی خاص معابد هندی هستند . که نیمی معماری است و نیمی از آن پیکر تراشی است. در غارهای شماره ۱و۲ تالارهای اجتماعی وسیعی وجود دارد که شقف آنها با طرحهای بسیار زیبا کنده کاری و نقاشی شده و بر ستونهای محکم برپا شده که این ستونها در پایین چهارگوش در قسمت بالا مدور، و به نواره های گل آذین شده اند، در غار شماره ۲۶، ستونهای عظیم به افریزی می رسند که پس از پیکرهایی که فقط بزرگترین نیروی دینی و هنری می توانست جزئیات و دقایق آنها را کنده باشد.

- **برج بوده گایا**

جالب ترین معبد از معابد بودایی هند این برج بزرگ است که با طاقهای جناقی (نیزه دار) خود ممتاز است، و با این همه تاریخ آن ظاهراً به سدۀ نخست میلادی می رسد. هرچند که بقایای معماری بودایی همه ناقص است و شکوه و عظمت آنها بیشتر در

هنر پیکر تراشی است تا سبک معماری آن شاید که پیرایشگری دیر پا سبب شده باشد که نمای بیرونی آنها زننده و عریان بماند.

البته باید به این نکته اشاره نمود که در معماری مذهبی بودایی دو نوع ساختمان وجود داشت، یکی تالار تمرکز که در واقع گسترش حجرهٔ راهب بود و دیگری گنبد با بقیعه اشیای متبرکه ,که این دو نوع در ابتدا از هم مجزا بودند. اما هنگامی که معبدهای کارلی و بهاجا حدود سه یا چهار قرن پس از مرگ بودا ـ در غرب هند ساخته شده اند به طور توام در یک ساختمان جای داده شدند

معماری دینی بودایی

معماری دینی بودایی هند سه گونه اصلی دارد: استوپا، چایتیا، ویهارا. مهم ترین وجه استوپا وجه نمادین ان است، که در اینجا تحت عناوین «استوپا، نماد ازلی»، «استوپا، نماد کوه»، «چتر»، «محور و ستون کیهانی»، «درخت مقدس»، «تیرک قربانگاه»، «ستون ایندرا» و «محراب» بررسی می شود. استوپا ابتدایی ترین و کهنترین بنایی است که مستقیماً با دین بودا مرتبط است. استوپا با گذر زمان رفته رفته اشکال پیچیده تر و فخیم تری به خود گرفت و در سرزمین های گوناگونی که آیین بودایی در آنها نفوذ یافت رنگ و بویی متناسب با ذائقه زیبایی شناختی اقوام بومی و ظواهری متنوع یافت.

استوپا، در سادهترین نوع، تلی از خاک بود که در مرکز آن مقداری از بقایای خاکستر بودا قرار می دادند. از این جهت، استوپا را شاید نوعی قبر تلقی کنند؛ اما این قبرها تهی از جنازه است، زیرا در اکثر قریب به اتفاق ادیان هندی، که به شرق دور نیز گسترش یافت، سنت سوزاندن مردگان رواج دارد. در استوپاها نیز اثری از اصل جسد و یا استخوان مرده نیست؛ بلکه مشتی خاکستر، گاهی همراه با کاسه گلین و نعلین متوفی در مرکز تلی نیمکره ای قرار گرفته است.

ذکر این نکات مهم است که، اولاً، استوپا را نمی توان قبر بودایی، به معنای عام، دانست؛ چرا که صرفاً بقایای بودا و قدیسان می توانسته است مبنای ساخت استوپا قرار گیرد، نه خاکستر هر میت بودایی، ثانیاً، استوپا، برخلاف مقبره، حاوی نام تاریخ فوت متوفی نیست؛ بلکه یادآور بودا و دهارما و مبانی دینی بودایی است. ثالثا، استوپا در سیر تحول خود به صورت نمادی از آیین - بودا بدون وجود خاکستر و بقایای قدیسان - درآمد. استوپا را در این مرحله باید صرفا نمادی دینی دانست که نقشی اساسی در سنت های نیایشی بودایی ایفا می‌کند.

استوپا از جمله «نمادهای نیمه شمایلی» به شمار می رود. در هنر دینی، به نمادی نیمه شمایلی می گویند که ظاهر شمایلی (تصویر یا تمثالی از معبود) ندارد، ولی به معبود مستقیما اشاره می کند آن را می پرستند.

واژه استوپا

واژه استوپا از ریشه سانسکریت Stup، به معنای «جمع آوری و مجتمع کردن»، اولین بار در کتب مقدس ودا به کار رفته است. این واژه به معنای «گره و برجستگی موهای جمع شده در بالای سر» و «قله» نیز هست؛ اما به معنای کنونی اولین بار در فرهنگ بودایی به منزله اسم خاص برای قبرهای کومه ای منتسب به بودا و قدیسان بودایی به کار رفته است. ساختن استوپا در سنت دینی پیروان آیین جین نیز، با مختصری تأخیر، رواج یافت.

ریشه واژه استوپا در زبان پالی " thupa یا thulba است. با توجه به معنای این واژه، استوپا را از آن جهت چنین نامیده اند که بقایای بودا عنصر اصلی (dhatu) و بیضه و غم (anda) استوپاست.

واژه های سانسکریت استوپا پالی thupa واژه فارسی «تپه» نیز مربوط است؛ چرا که تپه هم به معنای پشته زمین است و هم کلاه و زینت آلات برجسته سر زنان.

پرستشگاه ماهابودی، Bodhgaya، در بیهار هند

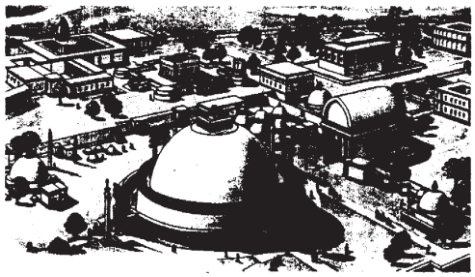
۱۳-۱ هشت استوپای اصلی و تحولات آنها

گوتاما سیدهارتا شاهزاده ای هندی بود که، پس از نیل به مرتبه اشراق، «بودا» (به معنای «آن که منور گشته و به بیداری رسیده») لقب یافت. وی در هشتاد سالگی دار فانی را وداع گفت و به اوج نیروانا پیوست. پس از مرگ، جسم این پیشوای معنوی را سوزاندند و خاکستر او را در هشت استوپا جای دادند. از این هشت استوپا تنها دو یا سه استوپا باقی مانده است که در اطراف موطن بودا، در حوالی لومبینی و کاپیلاواستوا در کشور نپال امروزی (بخشی از هند قدیم)، قرار دارد.

این استوپاها فاقد هر گونه ارزش هنری و پوشیده از سبزه و گیاه است؛ به طوری که در نگاه اول، نمی توان آنها را از پستی بلندی های طبیعی محل تمیز داد. از این امر نباید تعجب کرد؛ چراکه آیین بودایی تا زمان حکومت امپراتور آشوکا (حک ۲۷۳-۲۳۲ ق.م)، یعنی حدود سه قرن پس از مرگ بودا، به معنی واقعی فراگیر نشده و ترویج نیافته بود.

گفتیم که واژه هندی Stupa از واژه Thupa در زبان پراکریت پالی اخذ شده و به معنای «تپه مقدس» است. بنای استوپا تا قبل از آیین بودایی در هند سابقه نداشته است. حدود دو قرن پس از پیوستن بودا به پاری نیروانا، آشوکا امپراتور نامدار و مقتدر سلسله موریایی با پذیرفتن آیین بودایی موجب بروز تحولاتی وسیع و عمیق، و ظهور آثار هنری بدیع و دامنه دار در هنر بودایی شد. آشوکا دستور داد تا دل اکثر استوپاهای هشتگانه اولیه بودایی را گشودند و بقایای بودا را از آن خارج کردند؛ سپس با بقایای موجود ۸۴۰۰۰ استوپا ساختند.

از این عهد به بعد اشکال متنوعی از استوپا پدید آمد، که البته همه آنها پلان دایره‌ای و حجم نیمکره ای یا گنبدی داشت . توپر بودن نیز از ویژگی های استوپاست که در قرار دادن این عبادتگاه بودایی در زمره آثار معماری تردید ایجاد می کند: از ضرورت های هر اثر معماری فضای درونی است؛ اما استوپا فقط حجم خارجی دارد. رشد ابعاد فیزیکی و بسط وجوه طراحی و تزیینی استوپا در ادوار بعدی موجب مقبولیت بیشتر آن در حوزه معماری شد. در این سیر تحول، پله، ایوان، دروازه و سردر مشبک نیز بر حجم اصلی استوپا افزوده شد.



تصویر سه بعدی استوپای بزرگ و محوطه معابد مجموعه سانچی، بنا شده در قروم سوم تا اول قبل از میلاد

استوپا، نماد ازلی

استوپا را گاهی در ابعاد بسیار کوچکی ساخته اند؛ و گاه چند استوپای کوچک را بر گرد استوپایی بزرگتر بنا کرده اند. در این حالت استوپاهای کوچک تر، مانند زمزمه های مکرر اذکار مقدس در حلقه سماع، ذکر اصلی (استوپای مرکزی) را همراهی می کنند -- گویی طنین آن حقیقت یگانه مرکزی اند. طرح پیکره مرکزی نیز به گونه ای است که همه نقاط محیطی در قوسی اوج گیرنده راهی بالاترین نقطه آن گنبد دوّار می شوند.

پی بردن به مفهوم نمادین مستتر در صورت استوپا بسیار مهم است - مهم تر از ریشه یابی جغرافیایی و تاریخی بروز چنان صورتی به سخن دیگر، تعیین تکلیف و صدور نظریه در خصوص اینکه مثلاً صورت استوپا از شکل قیرهای کومه ای عهد باستان است یا متأثر از اشکال کلبه های گنبدی شکل بومی اهمیت چندانی ندارد - هرچند که ما از اساس با نظریه ریشه یابی صوری، خصوصاً در چنین مواردی، موافق نیستیم. در عوض می خواهیم به چیزی دست یابیم که آن را «اصل مشترک» می نامیم و موجب ظهور تجلیات مشابه در بناهای گوناگون شده است. به اعتقاد ما باید این گونه آثار را تحقق عینی «تصور»ی جهانی دانست و ریشه آنها را در وجود انسان فطری جهانی جستجو کرد، همان انسان که هر دو مقام هنرمندی و حمایت و ستودن هنر را در جوهره خویشتن دارد، نه انسان به مثابه فرد.

منشا صورت استوپا را باید در وادی معنویت کیهانی جستجو کرد، نه در تراوش های خلاقانه فردی، این اصلی کلی است که باید آن را به همه بناهایی که، به تعبیری، مرز جهان و دروازه میان جهان فانی و عالم باقی اند، از اهرام مصر و معابد اینکا و زیگورات های بین النهرین گرفته تا استوپاها، تعمیم داد.

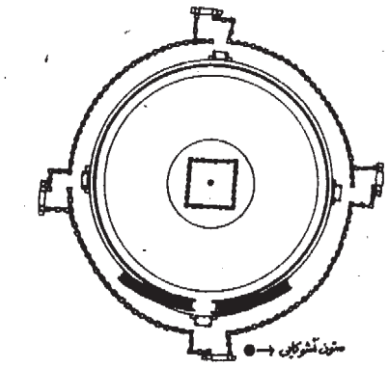
استوپا منزلگاه ابدی انسان به اشراق رسیده است. در مرتبه اشراق یا تنویر، سال از احوال متلوّن تردید و تشویش، که در سایه روشن های زندگی با آنها دست به گریبان است، رها می شود و به مرتبه رهایی مطلق (نیروانا) می رسد. استوپا دروازه‌ای است که انسان از آن به خویشتن حقیقی خود وارد می شود. در این مرتبه، «خود فردی» با «خود عظیم جهانی» به یگانگی میرسد. نماد این وحدت عظیم، شکل توپر استوپاست.

جهان معنا بی بعد، بی وزن، بی شکل، بی رنگ، بیکرانه، بی نام و، در یک کلام، بی صفت است. نیروانا را همواره با صفات شلی توصیف کرده اند و «بی صفتی» بارزترین صفت نیرواناست. نیروانا خاموشی و سکوت است؛ اما چگونه می توان خاموشی و سکوت را با الفاظ بیان کرد؟ حقیقت این است که خاموشی از جنس واژه نیست، زیرا واژه با صوت و بیان ملازم است؛ اما از آنجا که واژه ها واسطه در ادا مفاهیم اند، ناچار واژه های «خاموشی» و «سکوت» برای انتقال: مفاهیمی به کار رفته اند که ذاتاً با جوهر «واژه» در تعارض اند. استوپا تجلی بی‌کرانگی نیروانا در قالب عینیت است؛ توده حجم دار و شکل داری است که بی شکلی و بی بعدی را به ظهور رسانده است.

- **دایره**: پلان استوپا دایره است. دایره کهن ترین و جهانی ترین نماد تاریخ بشری و کاملترین شکل هندسی است، که بی‌کرانگی و تداوم و بقا را تداعی می کند. شکل دایره همواره با آسمان، ادوار هستی، حتی زمان، خورشید و ماه مرتبط بوده است. حتی زمانی که هنوز علم نجوم شکل نگرفته بود و اقوام باستانی اطلاعی از چرخش دایره وار سیاره ها به دور ستاره ها نداشتند، دایره اصلی ترین عنصر نمادین بصری نزد انسان بود. دایره از ابتدایی ترین ادوار تاریخ در نزد هندیان منزلت فرامادی داشته و در هنرهای دینی نقشی بنیادین ایفا می کرده است. تأمل در دو واژه «ماندالا» و «چاکرا» در تبیین نمادین دایره راهگشاست. واژه سانسکریت ماندالا، به معنای دایره، مدور، کره، مدار، حلقه، خط سیر خورشید، و هاله دور خورشید و ماه است. کتاب ریگ ودا، که در آن ایزد ایندرا با خورشید مرتبط است، خود به ده بخش تقسیم شده که هر یلی را یلی «ماندالا» می نامند.

«چاکرا»، به معنای چرخ، در متون دینی هند بسیار به کار رفته است، خصوصا در توصیف نظام مطلق هستی، یا «ناموس الهی»، در ترکیب «دهارما چاکرا». «دهارما» به معنای نظام لایتغیر هستی است و «دهارما چاکرا» گردونه ای است که این نظام را در بستر زمان و مکان به گردش در می آورد. پلان مدور استوپا معرف همین جهان بینی است و تمثیلی است از بی‌کرانگی ساحت نیروانا - ساحتی که بودا و دیگر سالکان به تنویر رسیده به آن می پیوندند.

- **مربع**: مربع کاملترین شکل، در میان اشکال هندسی زاویه دار نماد ایستایی و استحکام و قطعیت است. مربع شکل نمادین قاب و محدوده است. این شکل، برخلاف دایره که بی‌کرانگی و فضای لایتناهی را تداعی می کند، معرف کران مندی و محدودیت است؛ از این رو آن را نماد زمین دانسته اند. گرچه یافته های علمی به مدور بودن زمین گواهی داده است، زمین تنها به واسطه دانش انتزاعی ما از منظرگاهی صدها هزار فرسنگ دور از زمین، در عمق فضا مدور و کروی است. هنگامی که به محاسبات علمی زمینی، بر روی زمان، می رسیم، دانش کاربردی ما در میان خطوط مستقیم و زوایای راست و سطوح انعطاف ناپذیر محدود می شود. با آنکه می دانیم که سطح زمین مستدیر است، چگونه است که تقسیمات ارضی ما، از قطعات کوچک زمین های شخصی گرفته تا سطوح وسیع تر شهرها و استان ها و...، با خطوط مستقیم محاسبه می شود؟ زمین تنها هنگامی مدور است که چون ذره ای معلق و گردان در پهنه بیکران آسمان دیده شود. زمین برای زمینیان وابسته به آن همیشه مسطح و مربع و محدود بوده است و خواهد بود. پس مربع نماد زمین است و دایره نماد آسمان. استوپا معمولا بر فراز پیکره مدور خود بخشی مربع شکل دارد، که پلان استوپا را به ترکیبی از مربع و دایره تبدیل می کند.



پلان استوپای بزرگ سانچی

استوپا، نماد کوه

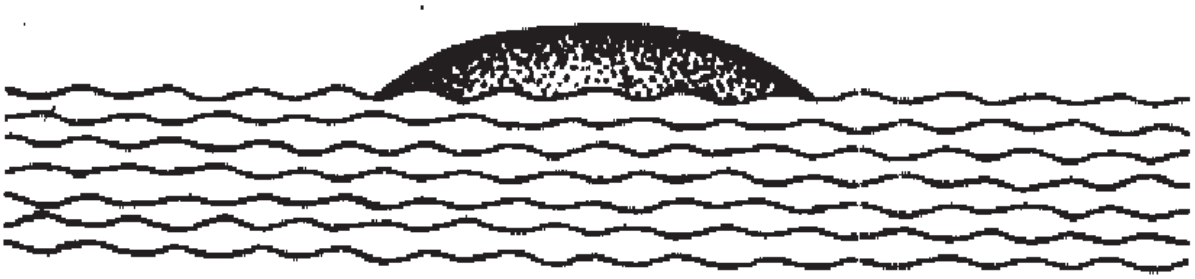
کوه ها در جغرافیای نمادین ادیان مرتبه ای خاص و مهم دارند. بعضی کوه ها کوه های کیهانی اند و مرکز عالم تلقی می شوند. برخی دیگر بدان سبب که مکان مقدس نزول وحی اند محترم شمرده می شوند. بعضی کوه ها نیز چون به اقامتگاه خدایان انتساب دارند، وجهی قدسی یافته اند.

کوه کیهانی محور و مرکز عالم و عامل توازن و تعادل هستی و جایی است که جهات چهارگانه جغرافیایی به اتکای آن معنی می یابد. علاوه بر این، جهت عمودی کوه (محور عالم)، که از یا سو به اوج آسمان ها صعود می کند و از سوی دیگر در قعر زمین فرو می رود، جهات بالا و پایین را نیز در بر می گیرد. بر این شش جهت دو جهت دیگر نیز افزوده می شود: درون و برون، استوپا در درون خود خاکستر بودا را، که نطفه نیرواناست، نهفته دارد - نطفه ای که در تاریکی رحم جهانی قرار دارد و بارور رستگاری و رهایی است. بدنه مدور استوپا را به تخم مرغ تشبیه کرده اند و آن را آندا (در سانسکریت به معنای تخم بیضه) مینامند. این پوسته معرف جلوه خارجی جهان است، که نطفه را در درون خود دارد. لذا دو وجه «درون و برون» یا «خفا و ظهور» نیز بر جهات فوق افزوده می شود. بدین ترتیب استوپا، به منزله نمادی از کوه کیهانی، معرف قوانین ثابت نظام هستی و تعیین کننده و دربردارنده جهاتی است که هر موجودی با آنها می تواند خود را بشناسد و به مختصات خود در عالم هستی پی ببرد. جهات هشتگانه مذکور عبارت است از: شمال، مشرق، جنوب، مغرب، بالا، پایین، درون، برون.

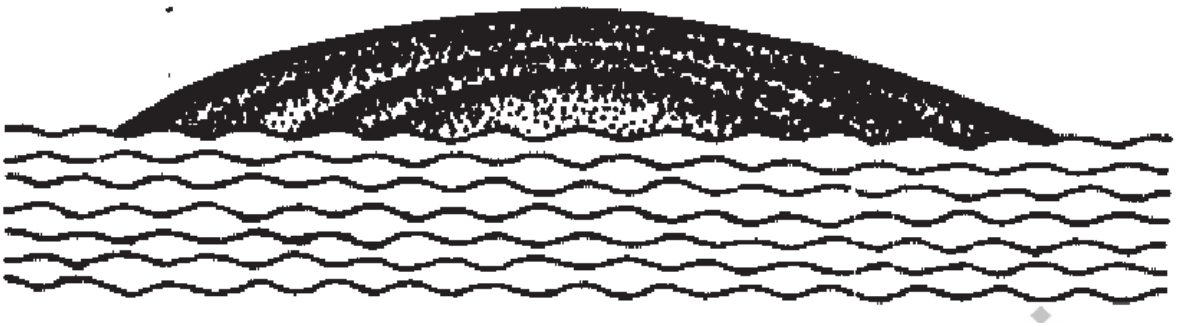
استوپا معرفی کوه «مِرو» نیز هست. مِرو یا سومرو کوهی اساطیری و بسیار مهم است که در جهان شناسی اکثر ادیان شرقی/ آسیایی (هندو، بودا، جین) حضور دارد. مثلاً در کیهان‌شناسی هندویی، چهار گلبرگ اصلی و گلو مقدس لوتوس از مرکزیت کوه مرو گسترش می یابد و در اطراف آن هفت حلقه دریاهای هفتگانه بسط مییابد؛ بدین صورت، عالم هستی گسترده می شود و به مرتبه ظهور می رسد. علت اوج گرفتن کوه مرو رشد تخم گل لوتوس موجود در مرکز کوه است، که همچون ساقه گیاه همواره به سوی بالا میل می کند (خاکستر بودا در مرکز استوپا، که محور استوپا از آن نقطه افراشته می شود، حکم تخم

لوتوس را دارد). البته ترکیب ظاهری کوه مرو برعکس کوه های عادی است؛ یعنی شکل مخروطی ندارد و نقطه فراز آن به قله ای تیز ختم نمی شود؛ بلکه در رشد خود چون گیاهی زنده عمل می کند. همچون گل لوتوس که در فوقانی ترین نقطه خود گسترده می شود، کوه مرو نیز قله ای گسترده و وسیع دارد. قله وسیع مرو نمادی است از گستردگی عالم بالا، عالی که در ساحتی دیگر و والاتر قرار دارد.

پهنه گسترده قله مرو محل سکونت خدایان است؛ مکانی است که ذهن در آن گسترش می یابد و از حیطه اطلاعات محدود به وادی معارف نامحدود گام می نهد. قله مرو مکانی است که هر موجودی می تواند کمال خود را در آن بجوید. در آیین ساخت معابد هندویی، ساخت هر معبد نمادی از برپایی دوباره کوه مرو و، به سخنی دیگر، تجدید آفرینش هستی است. در بالی، از مناطق پرمعبد اندونزی که هندوان بسیار دارد، معبد را مرو می نامند.



ظهور استوپا از دل آبهای ازلی، نمادی از ظهور عالم هستی



رشد و بسط عالم هستی(رشد کالبدی استوپا)

چتر

بر فراز برخی از استوپاها چتری چند طبقه قرار دارد که از سطوح مدور متعددی (بین سه تا هفت حلقه) تشکیل شده است. این چتر، که مانند درخت سر و مطبّق است، از یک سو به شرافت خانوادگی (شاهزادگی) بودا اشاره دارد و از سوی دیگر معرف لایه های مختلف و متعدد حیات و مظهر مراتب مختلف هستی است، که سرانجام در بی‌کرانگی توصیف ناپذیر نیروانا از وجود و هویت ساقط می شوند.

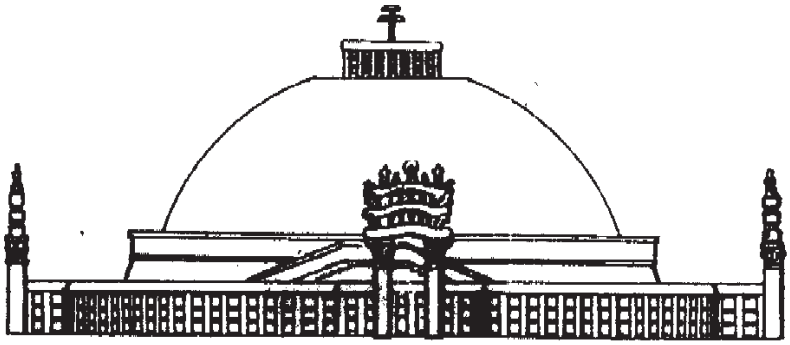
در اینجا لایه های متعدد حیات و مراتب مختلف هستی مبتنی بر اعتقاد به گردونه باز پیدایی (تناسخ) است، که از باورهای مشترک قریب به اتفاق ادیان شرقی است. بنا بر اعتقادات غالب در ادیان شرقی، روح یا جوهر وجودی انسان محکوم است که تا نیل به تطهیر و خلوص کامل، زندگی های متعددی را تجربه کند؛ و آنگاه که با اعمال شایسته و تسلیم و رضا به مرتبه طهارت رسید، از گردونه تولدها و مرگ های مکرر (سامسارا) خارج می شود و در لامکان به رهایی مطلق از همه تعیینات می رسد. طبقات مختلف چتر معرف همین لایه هاست، که رفته رفته اوج می گیرد و کوچک تر می شود و، در بالاترین نقطه، هستی از آن زدوده می شود کوچک تر شدن حلقه های چتر نشان کم شدن وابستگی‌های مادی و دنیوی و آمادگی نیل به نیروانا در اوج استوپاست.

چتر در سنت دینی و فرهنگ سلطنت هند و شرق دور حضوری فراگیر دارد. در هند باستان، چتر نشان پادشاهی بود. در اماکن باز، شاهان و امرا و شاهزادگان همواره زیر چتر مرصع و مزیّنی می نشستند. چتر هم ایشان را از آفتاب تند و باران محفوظ می داشت و هم محل استقرار آنان را برای رعیت مشخص می کرد تا حرمت آن را نگه دارند. استفاده از چتر هنوز هم در آیین های جنوب شرق آسیا رواج دارد: چترهای بزرگ و مزین را در مراسم خاص بر فراز سر شخصیت های دینی، که مرتبه معنوی و دنیایی آنان مترادف با شاهزاده گوتاما (بودا است برمی افرازند. مثلاً در بودیسم تبتی، در مراسم و موقعیت های خاص، چنین چتری را بر فراز سر «دالای لاما»، پیشوای روحانی بوداییان تبت، نگاه می دارند. وجود چتر بر فراز استوپا بر مرتبه سلطنت و حاکمیت معنوی بودا، این شاهزاده به اشراق رسیده، دلالت می کند.

اتصال چتر به محور استوپا و حلقه های مدور چتر، آن را با تعالیم بودا و قوانین ثابت و لایزال هستی مرتبط می کند. نقل است که دوتهاگامافی، پادشاه سریلانکا در قرن دوم قبل از میلاد، پس از اینکه از کار ساختن استوپای بزرگ انورادهاپورا فارغ شد دستور داد تا چتر مخصوص او را، که درفش و بیرق خاص سلطنتش بود، به مدت هفت روز بر فراز ان استوپا نصب کنند. بدین وسیله، از یا سو مراتب ارادت خود را به بودا و آیین بودایی نشان داد؛ و از سوی دیگر، حجیت حکومت خود را بر سریلانکا تثبیت کرد و به آن مشروعیت دینی بخشید.

بر فراز استوپای معروف سانچی چتری سه طبقه دیده می شود (تصویر ۵). در بعضی از استوپاها تعداد این طبقه ها و حلقه ها افزایش یافته و به پنج، هفت، یا سیزده حلقه رسیده است. ظاهرا افزایش حلقه ها جنبه نمادین داشته است. محققی به نقل از یکی از متون دینی مینویسد:

استوپای تتهاگاتا چتر سیزده حلقه، استوپای اراهانت چهار حلقه، استوپای «بی‌بازگشت‌ها» سه حلقه، استوپای «یک بازگشت‌ها» شد و -حلقه، استوپای «وارد شوندگان جاری» یک حلقه باید داشته باشد.



نمای جنوبی استوپای بزرگ سانچی. بر فراز استوپا چتر سه طبقه دیده می شود.

محور و ستون

اما محور و ستون اصلی چتر، که درست در مرکز و فراتر استوپا قرار دارد، معرف محور و ستون کیهانی است. محور کیهانی محوری است که چرخ هستی حول آن می گردد، اساس و بنیاد همه چیز به شمار می رود، و نظام هستی بر گرد آن شکل گرفته است. این محور تا بنیان استوپا، جایی که خاکستر قدیس را در آن نهاده‌اند، امتداد می یابد.

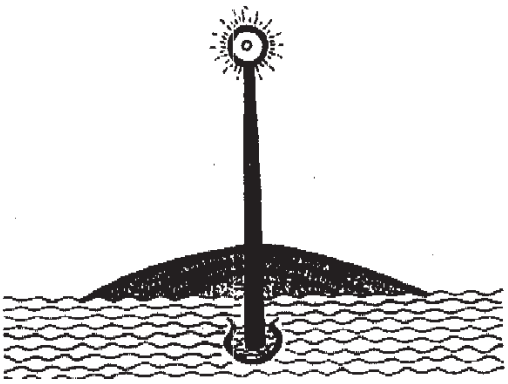
گفتیم که چرخ دهارما از نمادهای اصلی دین بودایی و معرف ناموس هستی و نظام کاینات است. چرخ نماد حرکت موزون اجزای عالم است؛ اما این «حرکت» دایی حول محوری «ثابت» معنی می یابد. این محور ثابت همان ستون کیهانی است که در مرکز استوپا قرار دارد. پایه این ستون پایین تر از سطح زمین قرار گرفته و رأسش از بالاترین نقطه استوپا فراتر می رود.

ستون یا محور مرکزی نماد مار کیهانی اساطیری نیز هست. نام این مار آنانتا یا ششا، به معنی «بی انتها» ست. این عنصر بی انتهای جاودانی بر محور عالم منطبق است و خاطرات ازلی و ابدی عالم را بر خود حمل می کند. دُم آنانتا زیر زمین است و سر او در آسمان ها. ستون به آسمان و زمین و به فضاهای میان آن دو مفهوم و معنی می بخشد؛ به قلمروهای شش گانه جایگاه و مسند می سپرد؛ و خود در کلیت عالم رحل اقامت افکنده است.

باید بدانیم که مفهوم «محور» یا «قطب» در استوپا لزوماً در قالب ستونی ملموس و کالبدی جلوه نکرده است؛ بلکه همواره امری معنوی و انتزاعی و فضایی (صرف نظر از حضور یا غیبت کالبدی) تلقی شده است.

در کلبه های اولیه، همواره ستون مرکزی به منزله محور کالبدی نگاه دارنده بنا حضور داشت؛ اما بعدها، در خانه های سنتی این حضور، به جای حضوری - مادی و کالبدی، به حضوری معنوی و نمادین بدل شد. برپا کردن خانه در نظام سنتی، همچون هر فعل و عملی در جامعه سنتی، همواره با ماورای طبیعت و عالم معنا مرتبط است و نوعی مناسک تلقی می شود. افعال موجود در مناسک تقلیدی از همان افعالی است که در آغاز (ازل) انجام شده است. ساخت خانه نیز تقلیدی رمز گونه است از برپایی عالم. به همین منظور است که بایست سر مار کیهانی در این برپایی رمزآلود در مرکز (محور) عالم (خانه) میخ کوب و ثابت گردد.

ابتدا منجم نقطه ای را بر سطح پی بنا، که محل دقیق سر مار است، مشخص می کند. آنگاه سنگ تراش میخ چوبی کوچکی را در همان نقطه چنان می کوبد که سر مار همان جا ثابت و محکم گردد. بر روی این میخ چوبی یک سنگ بنیاد، که بر روی آن گل نیلوفر هشت برگ تراشیده اند، در ظرف پایه دار قرار می دهند. کاهن به تلاوت اوراد می پردازد و با این مناسک است که بنیاد خانه نهاده می شود.



محور مرکزی استوپا ، نماد ستون کیهانی که واسطه سه عالم جهان زیرین – آسمان و زمین می باشد.

درخت مقدس به منزله ستون کیهانی

نکته دیگر در اهمیت ستون کیهانی، که با درخت زندگی ارتباط دارد، اهمیت ان در متصل کردن سه ساحت جهان است. این وظیفه در معبد صورت می پذیرد. به قول وارو و «سه نوع معبد وجود دارد: معبد آسمان و معبد زمین و معبد جهان زیرین.»

همین مضمون در نام برج-معبد بابل، «ا - تمن - ان - کی»، منعکس شده است. این واژه به معنای «بنیاد زیرین آسمان و زمین» است. ستون، که عمودی است و یک سرش در زیر زمین سمت و سر دیگرش در آسمان، واسطه اتصال این سه ساحت وجود است. پس معبد رکن اصلی ارتباط سه اقلیم است و ستون رکن اصلی معبد.

ستون مقدس را در آغاز از بدنه درخت مقدس تهیه می کردند. ابتدا درخت مقدس را طی آیین و مناسک خاصی می بریدند؛ آنگاه بدنه آن را صاف و روی آن را با کنده کاری نقش می کردند و بعد ان را برمی افراشتند. حتی در ستون های سنگی یکپارچه ای که بعدها رواج یافت، شکل تنه درخت حفظ شده است؛ یعنی ستون در پایین عریض است و هرچه رو به بالا می رود باریک تر می شود. این ستون ها از یک سو معرف ستون کیهانی اند و از سوی دیگر نمادی از «درخت جهانی».

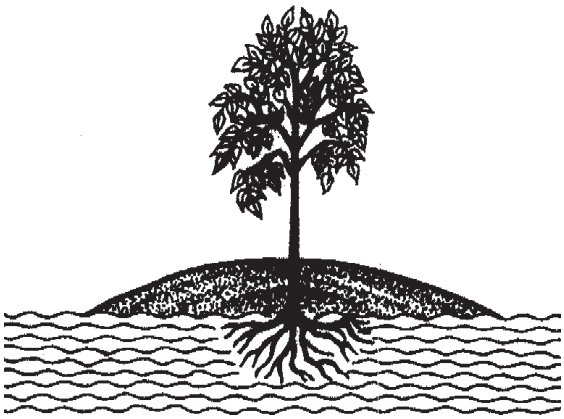
در اینجا یادآوری می کنیم که گوتاما سیدهارتا در حال مراقبه در زیر «درخت تنویر» به مرتبه اشراق رسید و به «بودا» (آن که به تنویر رسیده) ملقب شد. نقش نمادین درخت به منزله پدیده ای زنده که سه اقلیم «جهان زیرین» و «زمین» و «آسمان» را به هم متصل می کند، اهمیت دارد و از این جهت بر وجه نمادین و کاربردی «ستون کیهانی» منطبق است.

شواهد باستان شناسی نشان داده است که کهنترین استوپاهای. هند در مرکز خود محوری عمودی داشته اند، که با گذر زمان محور سنگی جای آن را گرفته است. جان ایروین در تحقیقات خود به وجود سوراخ هایی در محور استوپاهای باستانی اشاره می کند که در آنها بقایایی از تنه درخت، که روزی در محور استوپا قرار داشته، باقی مانده است.

ستون های محوری در معابد بودایی آسیای شرقی نیز نقش مهمی ایفا می کند. به ظن قوی، شکل این معابد بسط یافته استوپاهای هندی است که با بناهای چند سقفی چینی در آمیخته و به منزله معبد بودایی در شرق دور رواج یافته است. رایج ترین لفظی که برای معابد خصوصاً معبد بودایی، در شرقی دور رواج دارد واژه «پاگودا» است. کلمه پاگودا از کلمه ای سینهالی به نام «داگوبا» اخذ شده است. خود این واژه از ریشه ترکیبی «دهاتو-گهاربا» در زبان سانسکریت گرفته شده است. «دهاتو» به معنای «بقایای مقدس و سحرانگیز بودا» ست و «گهاربا» به معنای (جنین) و (رحم) آمده است. واژه اخیر به درونی ترین و مقدس ترین مکان معبد نیز اطلاق می شود.

در اتهرواودا به ستون کیهانی با نام «یاکشا» اشاره شده است. توضیح اینکه نیایش ایزدان در قوالب انسانی مربوط به ادوار متأخر است؛ در ادوار کهن خدایان آسمانی را در قالب اشکال غیرشمایلی، نظیر کپه خاک و درخت و ستون، نیایش می کرده اند. اما در دین هندو، حتی ایزدان زمینی - یعنی ارواح خاک («یاکشا»ها)، ارواح آب («ناگا»ها) و ایزدان محافظ («بهوتا»ها) صورت انسانی داشته اند. در اتهرواودا از ستون کیهانی («اسکامبا») و حتی اصل مطلق الهی" با نام «یاکشا» یاد شده است.

در جای دیگر همین کتاب به انطباق ستون کیهانی با هویت ایزدی اشاره شله و آمده است: «"اسکامبا" همان "ایندرا"ست ایندرا همان "اسکامبا"».» شایسته ذکر است که ایندرا در عهد ودایی از خدایان طراز اول بوده است و او را در مقام پادشاه خدایان می پرستیده اند. تأکید بر انطباق ایندرا بر ستون کیهانی بر اهمیت این ستون در ادوار پیش بودایی دلالت می کند.



درخت زندگی، نماد تجلی حیات و هستی در محور استوپا

تیرک قربانگاه به منزله ستون کیهانی

به این مقوله در منابع دیگر ودایی مربوط به آیین های نیایش قربانی اشاره شده است. قربانی و مناسک مربوط به ان از وجوه مهم ادیان ودایی بوده است. مذبح، یا قربانگاه، محلی مقدس بوده است که در آنجا عبادت‌کنندگان پیشکش ها و قربانی های خود را، با مناسک خاصی که کاهن انجام می داده است، به پیشگاه خدایان تقدیم می کرده اند. در قربانگاه ستونی به نام «یوپا» برمی افراشتند و جانوران را برای مراسم قربانی بدان می بستند. در منابع مقدس ودایی، از یوپا با عباراتی نظیر «پادشاه جنگل» و «تدهین شده در قربانی» یاد شده است.

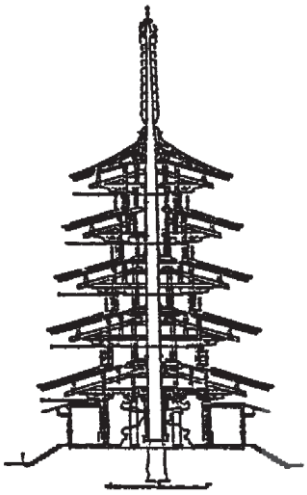
در سرودهای ریگ ودا به ستایش یوپا تیم (ستون چوبی یا میخ چوبی کوبیده و افراشته در محل قربانگاه) با صفاتی چون «همیشه سبز»، «زرین فام»، «درخشان» و «دارنده هزار شاخه» بر می خوریم. این سرودها به وضوح از نمادین بودن یوپا و انطباق آن با درخت کیهانی حکایت می کند - درختی که واسطه اتصال حیات زمینی و حیات جاویدان الهی است. از این جهت یوپا بر ستون کیهانی (اسکامبا) منطبق است.

یوپاهای ودایی در پایه مربع شکل، میانه هشت وجهی، در قسمت فوقانی مدور است. همین ساختار در ستون های محوری استوپاهای کهن سینهالی نیز رعایت شده است. از این مشابهت می توان دریافت که تیرک های چوبی مراسم قربانی ودایی با ستون های محوری استوپاها ارتباط داشته اند

سندی که به این نظریه قوت می بخشد استخوان های حیوانات است که در حفاری «استوپای گوتیهاوا» یافت شده است. می دانیم که بودا با ریختن خون قربانی برای خدایان مخالف بوده است. این مخالفت به طریقی ظریف مطرح و در قالب داستان چنین بیان شده است:

روزی برهمنی (کاهن هندویی یا ودایی) از بودا پرسید بهترین قربانی کدام است. بودا به جای ذکر قربانی خونین حیوانی خاص، به بر همان پاسخ داد که اطعام مساکین، حمایت راهبان و برهمنان فقرا، خویشتن داری، مراقبه و نیل به نیروانا بهترین انواع قربانی است. بودا توضیح داد که هر یک از مراحل سیر و سلوک بودایی نوعی قربانی است.

در جای دیگر همان منبع، یوپا محلی خوانده شده است که «گرداننده چرخ آینده» (بودای آینده) از آنجا دارایی های خود را میان همه توزیع می کند، زندگی پادشاهی اشرافی را به کنار می گذارد راه انزوا رهبانیت در پیش می گیرد. می بینیم که چگونه یوپا کاربرد خونین ودایی خود را از دست میدهد و در جهت تعالیم بودایی کاربردی دوباره می یابد. این توضیحات می توانیم دریابیم که چگونه مکان مقدس ودایی که قربانگاه حیوانات بوده است، رفته رفته با فراگیری تعالیم بودایی، به مکان مقدس بودایی تبدیل می شود. در این میان، محور ثابت هر دو مکان مقدس. «ستون کیهانی» است.



برش عمودی پاگودای هوریوجی، قرن هفتم میلادی، ژاپن، نارا.

پاگودای چوبی، هوریوجی ژاپن

عَلَم ایندرا و ستون کیهانی

واژه «ایندرا کیلا» به معنای ستون یا علم «ایندرا» ست -- ستونی که آن را وقف ایندرا (پادشاه خدایان در عهد ودایی) می کردند ور در جلو دروازه شهر می افراشتند. این واژه همچنین به تخته سنگی اطلاق می شد که در محل ورود خانه ها کار می

گذاشتند. سابقه این نام به واقعه ای اساطیری بازمی گردد. در این واقعه، ایندرا به نبردی حساس با اهریمنی بر می خیزند که تمام آب های عالم را بلعیده و چنان فربه و عظیم گشته که تحت فشار او حق بناهای استوار شهر خدایان ترک برداشته است. بدین ترتیب، توازن هستی در خطر افتاده و همه موجودات، از ایزدان و آدمیان، به تشویش و نگرانی افتاده اند. ایندرا، جنگجوی دلیر و پادشاه خدایان، در مصاف سهمگین بر اهریمن مسلط می شود و با سلاح مخصوص خود، «واجرا»، او را هلاک می سازد. آب‌های حیات بخش به زمین بازمی گردد و تعادل و توازن به عالم افلاک و خاک بازمی آید. پادشاهان این عمل قهرمانانه ایندرا را، به منزله نماد مستقر ساختن قوانین الهی، طی مراسم و مناسکی سالیانه پاس داشتند. در این مراسم، ستونی را که نماد ایندرا و بنیاد توازن کیهانی تلقی می شد نیایش می کردند و عَلَم های متحرکی را که «درفش ایندرا» شمرده می شد با خود حمل می کردند.

یکی از پیام های حمل ایندرا کیلا (علم ایندرا) در مراسم سالیانه حقانیت پادشاه، قایل شدن قدرتی ماورایی برای وی، و قرار دادن او (به اتکای ایندرا کیلا) در مرکز عالم و در «ناف زمین» بوده است. بدین ترتیب، جایگاه پادشاه بر فراز «ستون کیهانی» و بر قله هستی تثبیت و، به لحاظ اساطیری، همپای خورشید می شد. اهمیت نبرد ایندرا با وریترای اهریمن در این است که ایندرا توانست با کوبیدن میخ بر سر مار ازلی نظم و مراتب هستی را احیا کند.

جالب است که محور و ستون مرکزی استوپا را ایندرا کیلا نیز می نامند. گرچه این دو پدیده به دو سنت دینی مجزا، و چه بسا متعارض، یعنی دین هندو و دین بودا، تعلق دارند؛ چون در هر دو دین محور بودن ستون کیهانی را اصل می شمارند و قاموس هستی و عامل وصل و فصل طبقات و مراتب عالم می دانند، اصطلاح ایندرا کیلا در هر دو معتبر است. ستون در این دو سنت نمادی است از ثبات و استقرار، امنیت، توازن و تعادل. البته در شهرهای کهن هندی و سینهالی، ایندرا کیلا را در جلو دروازه شهر و حتی دروازه خانه ها برمی‌افراشتند، نه در مرکز خانه؛ و به این لحاظ، با محور استوپا (که در مرکز استوپا قرار دارد)، حداقل از لحاظ معماری، متفاوت است. در این وضع، افراشتن ایندرا کیلا در جلو دروازه ها نمادی است از افراشتن علم پادشاهی در مکان های امن، که می توان به آن پناه برد و در سایه آن به سعادت و سلامت کامل دست یافت. علم ایندرا (ایندرا کیلا) را نماد دهارما دانستهاند؛ یعنی متکایی که برای اشخاص شریف ذهن باثبات و آرام فراهم می‌آورد. در برخی از متون، ایمان شخصی را که به درک «حقایق شریف» چهارگانه نایل گشته و به دانشی بنیادین دست یافته است به «علم استوار و بی تزلزل ایندرا» تشبیه کرده اند. در جای دیگر می خوانیم:

همان طور که علم ایندرا، که بر زمین کوفته و استوار است، بر اثر بادهای چهارگانه به لرزش در نمی آید؛ من اعلام می کنم که انسان نیک نیز، که به مقام مشاهده و درک حقایق شریف نایل شده، استوار است.

فرد متعادل و منضبط مانند علم ایندراست؛ او مانند زمین، برآشفته نمی شود.

اما آنان که در میانه درد و خوشحالی، بر آرزوها و امیال خویش چیره می شوند، مانند علم ایندرا استوارند؛ آنان نه مغرور و هیجان زده می شوند و نه افسرده و ناامید.

با توجه به این اوصاف، شاید محور استوپا را از آن رو علم ایندرا خوانده اند که نماد روح کسی است که استوپا بدو منتسب است - روحی که به مقام امن رسیده و وجودش از دهارما سرشار شده است.

پاگودای بزرگ گوس، ۷۰۰م، در دوره تانگ چین

پاگودای سنگی، قرن ۸ م، دوره سیلای متحد، کره؛ کویونگجی

محراب و قربانگاه

سنگ بنیاد و مرکز خانه محراب و قربانگاه نیز هست. این همان جایی است که آتش مقدس را در آن می‌افروزند و مؤمنان هدایا و پیشکش‌های خود را در آن می گذارند تا آگنی، خدای آتش، آنها را با شعله های اوج گیرنده‌اش به سوی عالم خدایان و نیاکان در آسمان ها بالا برد.

اساساً مذبح و محراب از دیرباز در شبه قاره هند بخش مهمی از خانه را به خود اختصاص می داده است. در آنجا ارتباط روزانه عالم ماده و معنا از طریق مناسکی نمادین برقرار می شده است. پس «خانه» نه تنها پناهگاه جسمانی انسان از گزندهای طبیعی، بلکه «مسکن»، یعقوب جای سکونت و آرام و قرار جان و روان او، بوده است. او حضور مستمر الهی در سکونتگاه را رکن اصلی خانه خود می دانسته؛ لذا خانه سازی برای او نماد بازسازی عالم به دست خدایان بوده است

چایتا

واژه چایتا

واژه «چایتیا» از ریشه Ci، به معنای که به خاک، است. به محراب و در مارتی قربانگاه و مدفن قهرمانان و قدیسان و معلمان روحانی نیز «چایتیا» stupa میگویند. از این رو، «استوپا» نیز نوعی از «چایتیا» است. اساسا در سنت دینی هند، هر حیطه و مکان مقدسی را که با عبادت ارتباط داشته باشد «چایتیا» می خوانند. نمونه بارز ان «درخت - معبد» است، که از کهن ترین نوع معابد هند به شمار می اید. درخت - معبد، که هنوز هم نمونه هایش در برخی نواحی هند هست، درختی است مقدس که حریمش را با سنگ چین مشخص می کنند. همه اجزای این این درخت را محترم می شمارند و هیچ کس مجاز نیست حتی یک برگ آن را به دور اندازد و بدان اهانت کند؛ چرا که این حیطه، به اعتقاد هندوها، محل اقامت خدایان ارواح خاک، ارواح آب، حوریان آبی و آسمانی و دیوان بوده است. درختی که گوناما سدهارتا در زیر آن به مراقبه نشست و به مرتبه تنویر رسید و «بودا» لقب گرفت، پیش از آن، محل اقامت و آمد و شد ارواح بوده است.

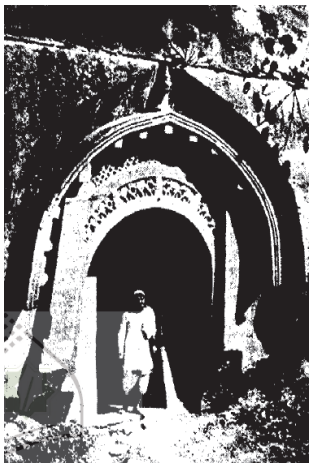
واژه «چایتیا» (caitya) با کلمه «چیتا» (cita) پشته هیزمی که در مراسم تدفین به کار می برند) ارتباط دارد: بنا بر آداب کهن دینی هند، بقایای قدیسان را، پس از سوزاندن، زیر تلی از خاک دفن می کردند و برقرار این کپه خاک درختی می کاشتند. این گونه درختان را که به آنها «روکهاچتیانی» یا «وریکشا - چایتیا» می گفتند، مقدس می شمردند و نیایش و عبادت می کردند. همین درختان بعداً بسط یافت و به شکل پاگودا و «استوپا» در آمد.

مرتبه جادویی- ماورای طبیعی درخت در خاک هند ریشه دیرینه دارد. در نقش یکی از مهرهای مکشوف از موهنجودارو، مربوط به عهد هندو - سومری و متعلق به هزاره سوم پیش از میلاد، درختی دیده می شود که دو جانور اسطوره ای (آهو یا بز) به طرزی اسرار آمیز در حال خروج از ساقه اش هستند.

مهری مکشوف از موهنجودارو با نقش نمادین درخت و جانوران اساطیری هزاره سوم پیش از میلاد.

تالار چایتیا، رکن اصلی «غار – معماری» بودایی

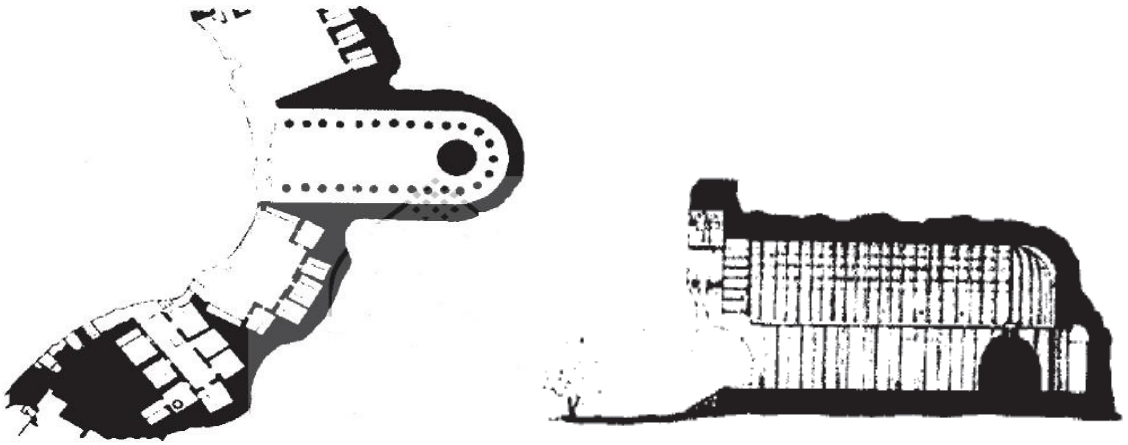
امپراتور آشوکا در سال ۲۳۲ ق م درگذشت. فرزندان او نتواستند امپراتوری عظیمی را که پدر بنیاد نهاده بود با همان قدرت حفظ کنند و بالاخره، در سال ۱۸۵ ق م جای خود را به سلسله شونگا دادند. حکومت سلسله شونگا یکصد و دوازده سال به طول انجامید. گرچه شخص شونگا به لحاظ اعتقادات دینی و مرتبه اجتماعی «برهمن» بود و پیرو آیین بودایی نبود، در طی حکومت این سلسله آثار ارزنده ای در معماری بودایی ظهور کرد، که آنها را «غار - معماری» می نامیم. البته انسانها در ادوار مختلف تاریخی در سنن مختلف دینی و در مختصات مختلف جغرافیایی به حفر غار همت گماشته اند، که آثار آن در مصر و بین النهرین و مناطقی از اروپا باقی است؛ اما نزدیک ترین آثار، به لحاظ جغرافیایی و فرهنگی، به آثار هندی را می توان در ایران یافت. به عبارت دیگر، می توان رد پای معماری هخامنشی و ساسانی را در آثار هندی مشاهده کرد. اگر طرح و تزیینات بیرونی مقبره داریوش در نقش رستم را با طرح ورودی غار لوماس ریشی مقایسه کنیم تا حدی به این تاثیرات پی خواهیم برد؛ گرچه نقش رستم، به لحاظ عظمت و ریزه کاری، جایگاهی رفیع تر دارد. اساساً دو ملت ایران و هند از دیرباز با یکدیگر مرتبط بوده اند و شاید کهن ترین و پردوام ترین ارتباطات میان ملل، در طول تاریخ و عرض جغرافیا، رابطه هند و ایران باشد. تشابه آثار دو سرزمین در هزار اول پیش از میلاد گواه استواری بر این مدعا است.



ورودی غار لوماس ریشی، عهد موریایی، قرن سوم پیش از میلاد

اولین نمونه های «غار - معماری» هند به عهد آشوکا تعلق دارد. این آثار به وضوح از نگاه ایرانی حاکم بر دربار امپراتوری موریایی (۱۸۴-۳۲۲ ق م) حکایت می کند. نمونه این غارها را که معرف تاثیر هنر چوب تراشی بر شیوه سنگ تراشی است، می توان در ایالت بیهار هند مشاهده کرد. این حجره های سنگی، که محل اقامت زهاد بوده است، غارهای بسیار ساده و بی پیرایه ای است. نمونه های بهتری از همان عهد در تپه های «برابر» واقع در سی کیلومتری شمال شهر بودگایا به جای مانده

است. این حجره های سنگی حفر شده در دل سنگ بعدها بسط یافت و آثار زیبا و عظیمی را در عصر شونگا (۷۳-۱۸۵ ق م) پدید آورد. بی تردید یکی از گیراترین بناهای به جای مانده از عهد شونگا تالارهای «چایتیا»ست. تالار «چایتیا» فضای نیایشی بزرگی است که در دل صخره حفر شده است. نمونه تالار «چایتیا» را می توان در منطقه «بهاجا»و «کارلی» و «بدسا» مشاهده کرد. قدمت این آثار به قرنهای دوم و اول قبل از میلاد باز می گردد .



پلان و برش تالار چایتیا و ویهاراهای اطراف آن در بهاجا، عهد شونگا، قرن دوم پیش از میلاد

بعدها بوداییان و جین هاو برهمنان بیش از هزار و دویست نمونه از این فضاهای صخره ای را در قرون متمادی در دل کوهها حفر کردند. این ابنیه، که در طول تاریخ هند پیوسته ساخته و متحول شده است، نمونه هایی بی نظیر از هنر معماری و سنگ تراشی هند به شمار می رود.

ساختار تالار چایتیا

تالار «چایتیا» نعلی شکل است، که در فاصله نه چندان زیادی از دیوارهٔ آن ستونهایی قرار دارد. ردیف ستونها با دیوار تالار موازی است. در گودی انتهای تالار، «استوپا»یی واقع شده است. طاق تالار بر فراز «استوپا» منحنی است و با شکل منحنی بدنه «استوپا» هماهنگ است . اما حیرت انگیزترین وجه تالار «چایتیا» حفر شدن آن در دل سنگهای سخت و دیواره کوهها است. شیوهٔ ساخت در این گونه بناها با شیوه های رایج ساخت ابنیه کاملاً متفاوت است : معمولاً ساخت هر بنایی با زمینی مسطح آغاز می شود و معمار طرح خود را با استفاده از مصالحی که به محل حمل می شود اجرا می کند. اما روش ساخت «چایتیا» بیشتر به مجسمه سازی شبیه است تا معماری؛ بدین معنا که سازنده به جای فضایی خالی، توده ای عظیم و حجیم (کوه و صخره) در پیش رو دارد؛ به جای افزودن مصالح برای محدود کردن فضاها به حفرسنگها می پردازد تا فضاهای دلخواه خود را از دل سنگ خارج سازد. این روش دانش متفاوتی طلب می کند؛ از جمله انتخاب دیواره های مناسب، شناخت نوع سنگهای منطقه، و برنامه ریزی خاص حفر سنگها. اگر به ابعاد عظیم این تالارهای «چایتیا» فکر کنیم، عظمت و پیچیدگی کار آشکارتر می شود؛ مثلاً ابعاد تقریبی تالار «چایتیا» ی «کارلی» چنین است : ۴۰ متر طول (عمق)؛ ۱۶ متر عرض (دهانه)؛ ۱۵ متر ارتفاع (از کف تا سقف).

طرّاح اصلی بنا، پس از مطالعهٔ وجوه زمین شناسی، محل طرح خود را با ابعاد مورد نظر بر سطح دیوارهٔ سنگی کوه نقش می کرد. آن گاه سنگ تراشان به دقت به کار دشوار و خطرناک کندن و تراشیدن سنگها می پرداختند. کار حفر از بخش فوقانی تالار، یعنی ناحیهٔ سقف، آغاز می شد. ابتدا در بالاترین ناحیهٔ طاق تالار سوراخی حفر می شد. این سوراخ را در جهت افقی عمیق می کردند تا به صورت تونلی باریک در آید. آن گاه کارگران مطابق نقشه به کندن زیر پای خود می پرداختند. به سخن دیگر، جهت مسیر ساخت از بالا به پایین بوده است – درست بر عکس شیوهٔ رایج در معماری که ساخت بنا از پایین ترین نقطه (پی) آغاز می شود و به سوی بالا پیش می رود. این روش کار مبانی دقیق منطقی و فنی دارد و شاید تنها روش ممکن ایجاد بناهایی چنین عظیم (غار - معماری) بوده است؛ زیرا : اولاً، در سیر حفاری بالا به پایین نیاز به داربست به حداقل می رسد.

چون کارگران باید دیواره های هم ارتفاع خود را و زمین زیر پای خود را حفر کنند؛ ثانیاً خطر ریزش سنگ نیز کاهش می یابد و کندن زیر پا امن تر، آسان تر و دقیق تر است.

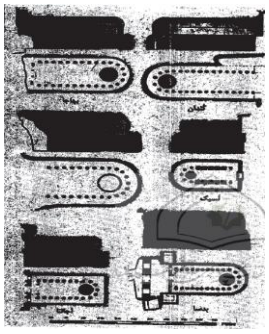
کار حفر رفته رفته به سوی پایین ادامه می یافت تا تالار «چایتیا» با «استوپا»ی درون آن و ردیف ستونها، که با فاصلهٔ کمی (حدود ۱ تا ۲ متر) از دیوار محیط قرار می گیرد و «استوپا» را دور می زند، شکل گیرد. جالب است که این ستونهای حجیم و وزین، با آنکه در بیشتر موارد به سقف و کف متصل اند، باربر نیستند. اتصال ستونها به سقف و کف یکپارچه و طبیعی است؛ یعنی سنگ تراشان فقط فضای دور آنها را خالی کرده اند ولی این ستونها نقش بصری مهمی در زیبایی و شکوه این تالارها ایفا می کنند. علاوه بر این، ستونها با تقسیم کردن فضا نقشی کاربردی نیز دارند : طواف بر گرد «استوپا» معمولاً از فضای کنار ستونها صورت می گیرد چرا که معمولاً فاصلهٔ بدنه و پایهٔ «استوپا» تا ستونهای پیرامون آن بسیار تنگ است .

رد پای بناهای چوبی سنتی در تالارهای سنگی چایتیا

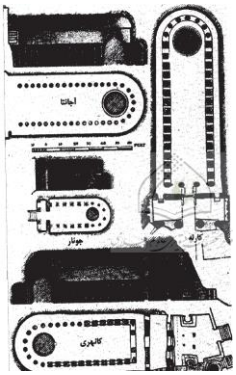
هندیان از دیرباز در خانه های چوبی و گلی می زیسته اند. چوب تراشی و ساخت تزیینات چوبی از هنرهای ریشه دار این سرزمین است. درها و پنجره های منبت کاریِ زیبا هنوز در خانه ها و معابد هندی به کار می رود. جالب است که این سنت هنری دیرینه راه خود را به ساخته های سنگی نیز گشود : رد پای این هنر را در تزیینات تالارهای «چایتیا» می توان مشاهده کرد. سازندگان این تالارها از سنت زندگی در فضای چوبین آمده بودند و خود در خانه های چوبی می زیستند و خانه ها و معابد و احیاناً کاخهای زمان خودن را با چوب تزیین می کردند. این هنرمندان نمای ورودی «چایتیا» ها را با شبکه ها و دیگر تزیینات چوبی آراستند

سوراخهای بزرگی که بر نمای سنگی این معابد به جای مانده، برای نصب این تزیینات چوبی استفاده می شده است. حتی حجاریهای سنگی (قوسها و شبکه ها) که نمای خارجی تالارهای «چایتیا» را آراسته، تقلیدی از قوسها و شبکه های چوبی است. حضور چوب در داخل تالارها نیز مشهود است. سراسر طاق منحنی برخی از «چایتیا» ها پوشیده از چوب و تزیینات چوبی بوده است. در تالارهای «چایتیا»ی «بهاجا» و «کارلی» خود شاهد سقف چوبی عظیمی بودم که آن را، به پیروی از قوس سقف، منحنی ساخته بودند و نوارهای موازی چوبهای الوار گونه که سراسر سقف را می پوشاند به آن ابهتی زیبا بخشیده بود. این ساخته‌های چوبی، به واسطهٔ محیط نسبتاً خشک کوهستانهای سنگی، هنوز پس از گذشت نزدیک به دو هزار سال بر جای خود ایستاده اند . گرچه تقلید از ساخته های چوبی در بناهای سنگی از ابتدایی بودن دانش مردم آن عهد دربارهٔ بناهای سنگی حکایت می کند، دقت و ظرافت کار در آنها به حدی است که هر بیننده ای را به تحسین وا می دارد.

از دیگر موارد که از رد ساخته های سنتی چوبی در بنای تالار های سنگی (غاری) «چایتیا» حکایت میکند زاویه افراشته شدن ستونها است: در شیوه های سنتیِ ساخت تالارهای چوبی، معمولاً ستون های طرفین قدری به سمت داخل متمایل بود. این مایل بودن ستونها از یک سو بر مقاومت بنا در تحمل وزن طاق می افزود (مثل خرک) و از سوی دیگر به لحاظ بصری حرکت قوس طاق را از دو سو ادامه می داد و حالت طاق نصرت ایجاد می کرد. در تعدادی از تالارهای «چایتیا»، ستونهای سنگی را به پیروی از ستونهای چوبی رایج با زاویه تراشیده اند. هر قدر زاویهٔ ستونها بیشتر باشد از نفوذ بیشتر معماری چوبی در این ابنیهٔ سنگی حکایت می کند. ستونهای «چایتیا» ها رفته رفته قائمه شد و در بیشتر تالارهای به جای مانده کاملاً عمودی است.



پلان و برشهای تالار چابتیا، هیناپاتا



پلان و برش های برخی از چایتیا های اولیه

سیر تحول تالارهای چایتیای هینایانا

کهن ترین و خالص ترین صورت آیین بودایی «هینایانا» نام دارد. آثار غار – معماری در تالارهای «چایتیا» و «ویهارا» را نیز، سبب انتساب به این ادوار اولیه، غار – معماری هینایانا می نامند. در سده های آغازین گسترش آیین بودایی شمایل نگاری رواج نداشت و تمثال و مجسمه ای از بودا نمی ساختند. در آیینهای دینی، نوشته و نماد نقش اصلی را ایفا می کرد. «چایتیا» ها و «استوپا» ها ساده و کم پیرایه و عاری از پیکره های انسانی و شمایلهای نیایشی بود. اکثر تالارهای «چایتیا» ی مربوط به قرون اولیهٔ بودایی از این سنخ اند. به تدریج با ظهور نقوش پیچیده تر با تمثال های انسانی و سپس پیکرهٔ بودا روبه رو می شویم. غار – معماریهای مناطق «بهاجا» و «کارلی» از انواع ساده و بی پیرایهٔ اولیه است؛ در حالی که تالارهای حفر شده در غارهای «آجانتا»، با نقش و نگارهای پیچیده و مجسمه های زیبا، معرف ادوار بعدی است. در تالارهای «آجانتا» اثری از نماها و تزیینات چوبی نیست و هنر حجاری، با صلابت و زیبایی خود نمایی می کند .نمای ورودی این تالارها نیز با گذشت زمان متحول شد و از صورت سادهٔ قوسی و نعلی به شکلهای پیچیده تر و تزیینی تر تغییر یافت. شکل ستونها (پایه، بدنه و سرستون) نیز در تالارهای غاری گوناگون متفاوت است. پایه ستونها گاه مربع، گاهی مدور و زمانی گلدانی شکل است؛ میلهٔ ستونها گاهی استوانه ای و زمانی چند وجهی است؛ سرستونها نیز اشکال بسیار متنوعی دارد. از سرستونهایی با پیکره‌های شیر تا موجودات افسانه ای و آسمانی و ... این تنوع در جزئیات به زیبایی و جذابیت «چایتیا» ها افزوده است.

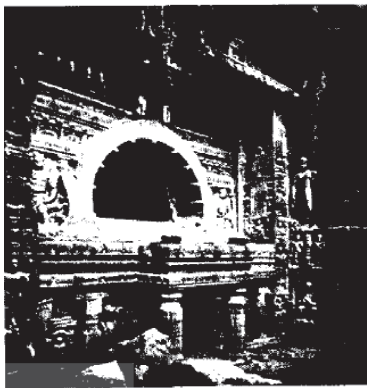
استفاده از چوب در ساخت و تزیین بناهای غاری چایتیا در نواحی مختلف

ساختار بنای کامل چوبی که یکی از چایتیاهای غاری به تقلید از آن ساخته شده است.

ویهارا و نقش آن در تغییر شیوهٔ زیست راهبان بودایی

راهبان بودایی همواره در سیر آفاق بودند؛ از شهری به شهری، از کوهی به کوهی و از جنگلی به جنگلی می رفتند. در راه با مردم مومن سلوکی معنوی داشتند، سبک و بی بار و بنه راه می سپردند و از طریق صدقات مردم قوت روزانهٔ خود را تأمین می کردند. این شیوهٔ زیست ناشی از اعتقاد به ضرورت وابستگی نداشتن به دنیا و متاع دنیوی بود؛ راهی که همهٔ نظامهای معنوی به گونه ای بر آن صحّه نهاده اند. راهبان بودایی شبها را در دشتها و جنگلها در زیر درختان و سرپناههای ساده می گذراندند و در نواحی کوهستانی به غارها پناه می بردند. گاهی نیز هفته ها و ماهها در یکی از این اقامتگاههای موقت ساکن می شدند و به مراقبه می پرداختند. فصل باران از اوقاتی بود که آمد و شد و اقامت را دشوار می کرد. بعلاوه، راهبان در موسم باران مجاز به نقل مکان نبودند. در متون دینی، مدت اقامتشان سه ماه معین شده است، که باید از هنگام بدر ماه آغاز و به بدر ختم شود.

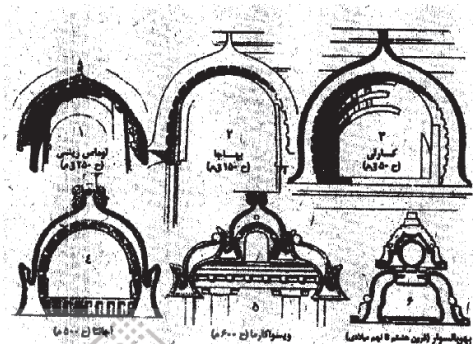
آنان برای اقامت به کلبه های جنگلی یا اقامتگاههای کوهستانی پناه می بردند و این ایام را به تمرکز و مراقبه و خواندن اوراد می گذراندند تا دوباره موسم سفر فرا رسد. پس بار دیگر عازم اماکن مقدس، «استوپا»ها و دیگر اماکنی می شدند که با زندگی بودا ارتباط داشت؛ و این چنین، درحج دایم به سر می‌بردند. گاه و بی گاه نیز، که پیر و مرشد و راهب بزرگی که مریدان بسیار داشت در می گذشت، مریدان جسد او را مطابق آیین می سوزاندند، بقایا و خاکسترش را دفن می کردند و کپه ای خاکی یا سنگی (استوپا) به یاد بود او می ساختند. این مقبره ها را، که یاد آور پیشوایی روحانی بود، حتی المقدور در نزدیکی اماکن مبارک یا در مسیر آن اماکن می‌ساختند و، رفته رفته با سپری شدن زمان، خود به زیارتگاه تبدیل می شد. این «استوپا» ها قطب هایی بود که از یک سو راهبان جوان و سالکان را گرد خود می آورد و از سوی دیگر موجب جذب زوّار و علاقه مندان به تعالیم دهارما می شد. چون عدهٔ زایران و طالبان و سالکان فزونی گرفت، تحرک مدام نه ممکن بود و نه مطلوب. پس عبادتگاه و زیارتگاهی دایمی تر لازم آمد. غار از دیرباز پناهگاه طبیعی زهاد بوده است؛ لذا برگزیدن کوه و غار و نواحی دور از ازدحام شهر نشینی، هم سنت کهن زاهدانه بود و هم با تعالیم بودایی سازگاری داشت. البته موضع حکومت را هم نباید از نظر دور داشت. گفتیم که پس از سلسله موریایی و خصوصا حکومت امپراتور آشوکا، که فردی مومن به تعالیم بودایی و مروّج جدی آن بود، عنان قدرت به دست شونگای برهمن افتاد. در آن ایام دین بودا و دین برهمنی با هم سازگاری نداشتند؛ در واقع دین بودا نوعی عصیان بر ضد جهان بینی برهمنی شمرده می شد. در یک صد و دوازده سال که سلسله شونگا حکومت می راند، طبیعتاً از دین بودا حمایت نکرد. اگر حکومت سلسله موریایی ادامه می یافت، شاید دین بودا در مناطق شهری رواج می یافت؛ اما با ظهور حکومتی برهمنی این امکان منتفی شد. شاید این هم یکی از دلایلی بود که نهایتاً به هجرت بوداییان به مناطق دور افتاده و در نتیجه، رشد معماری غاری کمک کرد. با ساخته شدن «چایتیا» ها ضرورت پدید آمدن «ویهارا» ها به میان آمد و این چنین جمعیت تُنُکِ بوداییان دایم السفر به جمع پر شمار راهبانِ ساکن تبدیل شد.«ویهارا» به اقامتگاهی می گویند که راهبان بودایی به طور جمعی در آن زندگی می کنند. شاید در میان واژه های رایج در زبان فارسی، «صومعه» به مفهوم «ویهارا» نزدیک باشد؛ ولی نگارنده «راهب سرا» را معادل واژه «ویهارا» قرار داده است.



نمای خارجی تالار غاری چایتیا

شکل گیری ویهارا

با شکل گیری تالارهای «چایتیا» و ضرورت اقامت راهیان در نزدیکی این زیارتگاهها، ساخت «راهب سرا» (وبهارا) نیز در نزدیکی آنها آغاز شد. «ویهارا» متشکل است از حجره های کوچک مربع شکل که آنها را در اطراف ایوان یا حیاطی در دل کوه کنده اند. هزینه ساخت این اقامتگاههای رهبانی را تجار و متمولان بودایی تامین می کردند. در متون بودایی در خصوص اقامتگاههایی که راهبان براساس تعلیم آیینی مجاز به زیست در آنهایند نکاتی درج شده است. در یکی از داستانها آمده است که اولین بنای «ویهارا» برای راهبان را تاجر ثروتمندی به نام راجاگریها ساخت؛ و «بودا» نیز با مشخص کردن شرایط پنج نوع اقامتگاه، که یکی از آنها حجرهٔ سنگی با سقف مسطح است، بر این کار صحه نهاد. البته این سند استحکام چندانی ندارد و اهل علم در آن تردید جدی کرده اند.شکل ظاهری راهب سرا عموماً ساده است : فضایی مربع یا مستطیل شکل، به منزلهٔ ورودی اصلی، که در اطراف آن حجره های کوچک یک نفره (مربع شکل)، با سقف مسطح و ورودی ساده حفر شده است. این طرز زندگی جمعی مجال مراقبه های فردی را هم فراهم می آورد. با افزایش عدهٔ راهبان نیاز به حفر حجره های بیشتر پدید آمد و همین سیر افزایش حجره ها طبیعتاً موجب نوعی درجه بندی و طبقه بندی در میان راهبان گشت. البته نظام روحانیت بودایی فاقد سلسله مراتب است؛ لیکن سن بالا و دانش بیشتر طبیعتاً به نوعی طبقه بندی می انجامد. این طبقه بندی در نوع قرار گیری «ویهارا» ها و در قالب حجره های مجزا یا مجموعه های کم جمعیت تر برای پیران طریقت و راهبان ارشد جلوه کرد. در مواقع استثنایی به حجره کاملاً مستقلی بر می خوریم که محل اقامت راهبی بود که به «ارهات»یا «بودیساتوا»تبدیل شده بود. نمونه انواع حجره ها را می توان در مجموعه «وبهارا»ی «کارلی» مشاهده کرد.



سیر تحول قوسهای نمای ورودی تالارهای چایتیا از قرن سوم پیش از میلاد تا قرن نهم میلادی

نتیجه گیری:

مبحث «غار - معماری» های بودایی، و مطالعه آن از وجوه دینی و اجتماعی و سازه ای و معماری، مبحثی شیرین و پر ظرافت و نسبتاً بکر است. از آنجا که معابد کالبدهای مادی دین اند و با نیایش پیروان آن تناسب دارند، مطالعه سیر تحول آنها پرده از سیر تحول جهان بینیها و ادیان مرتبط با آنها بر می دارد. این گونه تحقیقات می تواند مطالعات تطبیقی ادیان را از مقولات صرفاً نظری و فلسفی به حوزه هنری و اجتماعی سوق دهد، که آمیزشی بسیار پسندیده و بلکه ضروری است.

فضاها و اماکن دینی منعکس کننده روح ادیان اند. بررسی آنها، سیر در آنها و اختلاط با پیران و مرشدان آنها در اغلب موارد به کشف وجوه مشترک ادیان و ریشه های واحد وحدانی شان منتهی می شود. درک وجوه نمادین این آثار، از اماکن و فضاهای بیگانه مقولاتی آشنا و قابل فهم می سازد. نیل به این درجه از ادراک خود گامی است موثر، نه تنها در «تطبیق ادیان» بلکه حتی در «تقریب ادیان» در جهان رو به تجزیه امروز، ملل و نحل از بنیادهای روحانی و الهی اصیل خود دور شده اند و اقتصاد تنها اصل و بنیاد مشترک انسانها تلقی می شود. در چنین فضای غبار آلوده و مسموم، مطالعه در بنیاد ادیان، که روح بشر را از سحرگاه ظهور بشریت تلطیف کرده اند، اما امروز رفته رفته در زیر گامهای سنگین مدرنیسم رنگ می بازد و سیر در اماکن دینی که فضای عبودیت را تداعی می کنند، می تواند خاطرات ازلی را دوباره در دلها رنگ بخشد. شاید انسانها در این سیرهای آفاقی و انفسی و تنفس در فضاهای عبادی و روحانی، عهد ازلی خود را با معبود به یاد آرند و هم نوعان خود را در مرتبه حقیقی «کان الناس امهٔ واحده»دوباره مشاهده کنند.

منابع:

- حسین توفیقی- آشنایی با ادیان بزرگ
- جان بی ناس- تاریخ جامع ادیان- ترجمه علی اصغر حکمت
- عبدالله مبلغی آبادانی- تاریخ ادیان و مذاهب جهان- جلد اول- بخش بودیسم
- داریوش شایگان- ادیان و مکتب های فلسفی هند
- کانون ایرانی پژوهشگران فلسفه و حکمت
- ع. پاشایی- سخن بودا- نشر میترا
- اسرار اساطیر هند، تهران، فکر روز، ۱۳۷۷
- تحول شمایل نگاری بودایی
- معماری بودایی (۱۳۸۳)

Bhattacharyya, N.N *AGlossry of Indian Religious Terms and Concepts* ,Delli, ۱۹۹۹.
Coomaraswamy, Ananda K .*Histary of Indian and indonasian Art* Now York, ۱۹۸۵.
Craven, Roy C. Indian Art ,*A Concise Hisory* ,London, ۱۹۷۶.
Knappert, Jan *An Encyclopedia of Myths and Legends in Indian Mythology* ,New Delhi, ۱۹۹۲.
Singh, Nagendra Kr. (ed ,(*International Encyclopedia of Buddhism* ,New. Delhi, ۱۹۹۷