فصلنامه رهیافت‌های نوین در مطالعات اسلامی
License Number: 85625 Article Cod: SH57057111 ISSN-P: 2676-6442

نگاهی علمی و هنری به جایگاه طبیعت در هنرهای خلاق چینی

(تاریخ دریافت ۱۴۰۱/۰۶/۱۵ تاریخ تصویب ۱۴۰۱/۱۲/۱۲)

پریسا شهبنده
پژوهشگر و کارشناسی ارشد هنر و معماری

چکیده

چین بزرگ ترین کشور مشرق زمین دارای سنت و فرهنگ و هنر چندین هزار ساله و نفوذ جهانی بوده، تا جاییکه گاهی فرهنگ چین را "فرهنگ شرق دور" می نامند. رابطه طبیعت و هنر یکی از موضوعات بسیار قدیمی است که در هنرهای چینی مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. طبیعت در تمامی ادیان باستان و تمدن چین جایگاهی مقدس داشته است که می توان اشکال و فرمهای طبیعت را در هنر سرزمین های شرقی شاهد بود. تاریخ فلسفهٔ چین به وضوح نشان می دهد که یکی از مسائل و دغدغه‌های فکری مردمان این سرزمین، مسئله تطبیق انسان با طبیعت و تطبیق انسان با جامعه بوده است. در عرصه طبیعت، هنر و نقاشی می‌توان چنین استنباط کرد که برای آنان، طبیعت به میزان زیادی با تلقی شان از نقاشی قلم‌مو و مرکب مشابهت دارد و طبیعت در هنرهای خلاق چینی از جایگاه منحصر به فرد و ویژه ای برخوردار است. به همین دلیل در این مقاله قصد داریم به جایگاه طبیعت در هنرهای خلاق چینی با دیدگاه علمی و هنری موضوع را مورد بحث و بررسی قرار دهیم. روش دستیابی به نتایج این پژوهش توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری مطالب، کتابخانه ای بوده و مطالب پژوهش حاضر برگرفته از کتب، مقالات و سایت های مرتبط با موضوع این پژوهش می باشد.

واژگان کلیدی: طبیعت، هنرهای چینی، نقاشی، هنرمندان چینی، تمدن چین، فضای هنری

بخش اول: طبیعت چیست؟

طبیعت، بخشی از فضای بی نهایت گسترده شده یا "بی نهایت فضا" است برای مردم عادی یا همگان"ناهنرمند"فضا همان هوایی است که تنفس می کنند؛ولی برای هنرمند، نه آن هوا تنفس شونده نه آنچه که در واژه نامه ها و واژه شناسی از آن سخن می رود. فضا، بی نهایت ذهن هنرمند است که برای آن، توصیف و توضیح ویژه و مشخصی وجود ندارد. خود واژه بی نهایت نیز در فرهنگ های مختلف ونزد هنرمندان سرزمین های گوناگون، تبیین و ادراکی ویژه دارد. این اختلاف معنا در سرزمین های همجوار، به دلیل تداخل فرهنگی، نزدیکی هایی با هم دارند که بررسی دقیق تری را ایجاب می-کنند. ولیکن می توان همانگونه که از روزگاران کهن مرسون بوده است"جهان مقایسه و تطبیق"را به دو بخش خاور و باختر(شرق و غرب)تقسیم کرد و مفاهیم واژگان را اینچنین مورد بررسی قرار داد. بنابراین((بی نهایت ها در باختر درتداوم و در حرکت یکنواخت، بیش و کم، تند یا کند است. ولی در خاور(به ویژه در خاور دور)بی نهایت در تغییر و تحول هایست است که به صورت تناوبی از تندی ها و کندی های بیش و کم متغیر آشکار می گردد.

فضا هنگامی بوجود می آید که هیچ چیز وهیچ وسیله ای برای توجیه آن نیست و هیچ واژه ای نمی تواند آن راتبین کند. به مجردی که در تهی ذهن هنرمند((حضوری)) آشکار می گردد، فضا ادراک و فهمیده می شود وآن((حضور)) همان طبیعت است که در بی نهایت، آن فضا می تواند گسترده شود. حتی آن تنها گلی که فضای تهی ژاپنی را آذین می کند، طبیعی است به گستردگی فضا که درموجزترین شکل خود به صورت گل آشکار شده است که به گستردگی فضاست زیرا در آن تهی، تنها اوست که درک می شود و خودنمایی می کند. او می تواند یک نقطه، یک پاره خط، یک گسترهٔ بسیار خرد، یا یک آدم، یک درخت یا یک صخره سنگ باشد. هرچه باشد طبیعت آن فضاست. بنابراین، شمار همهٔ هنرمندانی که در جهان به آفرینش هنری می پردازند ادراک از فضا وجود دارد. و آنچه که به فضا مربوط می گردد یا در فضا ایجاد وزاییده یا آفریده می شود: حرکت، نور، گستره، رویه، نقطه، خط، تاریکی-روشنی یا رنگ و.... با همتایشان در فضای ذهن هنرمند دیگر متفاوت می باشد. بنابراین می توان طبیعت را چنین توصیف و تبیین نمود. طبیعت بخشی از فضا، در موقعیت جغرافیایی، آب و هوایی و در ارتباط با ادراک هنرمند از فضاست که می توان زیراندیشه ها و تاثیرات آیینی و((از دیگران))در فضای ذهن هنرمند و((درون او)) استحاله گشته و تغییر کند و((منظره)) طهور این استحاله برگسترده تصویر است.

بخش دوم: جایگاه طبیعت در نقاشی چینی

هنگامی که پای جهت منتقدان هنر کلاسیک چین می نشینیم در اغلب موارد سرگذشت شونگ یوان جون[۱]نقل می گردد که براساس آن، وی از نقاش خود می خواهد خصایص و ویژگی های((نگرش هوشمندانه و اتخاذ موضع طبیعی)) در نقاشی چینی را تشریح نماید. این سرگذشت که در فصل کتاب((تین ژفانگ))[۲]اثر چوانگ تسه نگاشته شده، به قرار زیر است. روزی یوان، حاکم سلسه سونگ، دستور داد نقشه ای از سرزمین تحت حکومتش کشیده شود. تمامی استادان قلم وطراحان به دربار فراخوانده شدند تا دستور حاکم را اجرا نمایند. آنها پس از گوش فرادادن به دستورات حاکم، سر تعظیم فرود آورده و وارد کارگاه نقاشی شده، قلم و جوهر و دیگر ابزار کار خود را آماده نمودند و به صورت ایستاده مشغول کار شدند. این در حالی بود که همه نگاه ها متوجه فردی شد که بدون هیچ گونه اضطرابی، بدون اینکه به دیگران اعتنایی نماید، وارد شد و پس از شنیدن دستورات حاکم، تعظیم نمود و مشغول به کار شد، اما نه به صورت ایستاده و نه در دربار، بلکه راه کلبهٔ کوچک خود را در پیش گرفت و برگشت. حاکم یکی از عوامل دربار را مامورکرد وی را تعقیب نماید تا نحوهٔ کار وی را زیر نظر داشته باشد. وی پس از بازگشت از کلبه آن مرد به حاکم چنین گزارش داد : ((قربان وقتی آن مرد به کلبه اش رسید، لباس های اضافه اش را از تن بیرون کرد به صورتی که بالا تنه اش کاملاً برهنه بود. چهارزانو نشست و با خیالی آسوده مشغول به کار شد)) حاکم گفت: ((این، همان کسی است که دنبالش هستم. طراح و نقشه کش واقعی. همین است و بس.)) حالت این نقاش قبل از شروع کار، که مورد عنایت و تحسین یوان حاکم سلسله سونگ قرار گرفته بود، بدین صورت بود که لباس های بالا تنه اش را درمی آورد، حالت خاصی به خود می گرفت، پاهایش رادراز و از هم باز می کرد وبه حالتی که گویی عاری از نزاکت است، می نشست و مشغول کار می شد. این حالت خاصی که بعدهابه((برهنه نشینی)) در نقاشی معروف گردید. بیانگر این نکته بود که نقاش به هنگام کار، بایستی به دور از هرگونه دخالت و مزاحمتی، آزادانه و با فکری باز و راحت، مشغول انجام کار شود تا در خلق اثرهنری خود، بتواند احساس واقعی یا شخصیت کاری اش را بر صفحه کاغذ به تصویر بکشد. درکتاب چوانگ تسه همیشه از تمثیل ها و نمادهای داستانی به مثابه ابزاری برای شرح مباحث فلسفی استفاده شده است. درای فصل، که حکایت فوق در آن مطرح شده است، به نظر می رسد کل

---

۱. Shong Yuan Jun

۲. Tien Sze -fang

جریان مربوط به نقاش و هنر نقاشی باشد، اما چوانگ تسه قصد دارد در مقام یک فیلسوف از ورای این حکایت به تشریح دیدگاههای خود دربارهٔ طبیعت و ارتباط بین طبیعت و انسان و هنر بپردازد. پردهٔ نقاشی دلخواه حاکم سلسله سونگ، چیزی جز طرحی از کوه و دشت نیست که بیانگر طبیعت از منظر چوانگ تسه می باشد. در فلسفه چوانگ تسه، طبیعت، ((عرش))تلقی می شود. وی از ((عرش)) و((بشر)) به مثابه دو مفهوم مرتبط یاد می کند. چوانگ تسه در فصل((عرش و فرش)) از کتاب خود، خاطرنشان می سازد که خلق کار، بدون انجام کار، عرش نامیده می شود. گو ژیانگ[1]در تفسیر این جمله می گوید: ((هرآنچه که بگذاریم بکر و طبیعی باقی بماند، از عالم عرش بوده و ملکوتی است، و هر آنچه دستی در آن رود، از عالم فرش بوده، محصول غرض انسان است. حال بیایید معنی واقعی((عرش)) و((بشر)) در فلسفه چوانگ تسه را مورد بحث و بررسی قرار بدهیم. در نظر چوانگ تسه نظور از ((عرش)) آسمان یا نقطهٔ مقابل زمین نیست، بلکه همان کیفیت درون زادی و بکر طبیعت ودیگر اشیا است که به اراده و سلیقه ای برگرفته از عالم لاهوت، خلق گردیده اند. همچنین "راه رسیدن به عرش"را تعریف یا در آن خلل وتغییری ایجاد نماید. در این جا نقطهٔ مقابل((عرش))، ((بشر)) است. اگر((عرش)) و((راه رسیدن به عرش)) را هم تراز بدانیم و دیگر نمی توانیم ((بشر))را به مثابه موجودی خلق شده، تلقی نماییم. بلکه در این جا منظور از بشر، اعمال و کردار بشر است. طبق این ایده، چوانگ تسه و مکتب فلسفی اش با هر معلولی که علت آن انسان باشد، مخالفند. از این روفرایند نقاشی که به نوعی محصول کنش و عمل بشر است نیز مورد مخالفت قرار می گیرد. از نقطه نظر زیبایی شناختی، چوانگ تسه به این امر، معتقد نیست که کوه و دشت را بتوان به شکلی شایسته به تصویر کشید. اگرچه او هرگونه اثر هنری و خلق آن را رد می کند اما برای بیان زیبایی، روش خاص خود را دارد. وی در حکایت معروف خود با عنوان ((دانش در شمال پرسه می زند)) چنین می گوید: ((عرش و فرش، زیباترین چیزها را در خود دارند)) پرواضح است که وی طرفدار و هوادار زیبایی مناظر طبیعی است ولی تمایلی ندارد در مقام یک طرفدار آن را توصیف کند.

هر چینی هنری کاملاً واقعی گراست که در آن طبیعت با دقت و وسواس هرچه بیشتر نقاشی می شود. فضای بی نهایت کیهانی است که ز اهمیت بسزایی برخوردار است و انسان، موجودات زنده، گیاهان وغیره به مثابه بخشی از فضای بی نهایت، بسیار خرد، حقیر و کم اهمیت است. [2]تلاش

---

[1] Guoxiang

[2]. دکتر آیت الهی، حبیب الهی – طبیعت در هنر مشرق زمین(مجموعه مقالات همایش)، فرهنگستان هنر –۱۳۸۸ ص۲۱

چینی ها و اروپایی ها برای انتقال ذات وماده و پدیده از فضای طبیعت به بوم نقاشی، منجر به پیدایش سبک ها وروش های متفاوتی شده است. نگرش های متفاوت به طبیعت، برداشت هایی متفاوت از آن را به همراه داشته و این رویه به نوبه خود باعث خلق نقاشی متفاوتی شده است. چینی ها هنگامی که شبی را در فضای طبیعت می بینند، در قالب((ناظری سیار))آن را خرامان خرامان نظاره می کنند.

بدن خود را به این طرف و آن طرف، حرکت می دهند و با تغییر ملایم موضع خود، به آن از جهات مختلف، خیره می شونداز بالا و پایین، از چپ و راست، از دور و نزدیک، از جلو وعقب و گاه و بیگاه به آن چشم می دوزند. هشتصد سال پیش در چین گوا اکسی[۱] دانشمند و نقاش مناظر طبیعی، نظریه ی سه گانه ای(تری-یوان)[۲]را مطرح نمود. اصل اول این نظریه، گائو-یوان[۳] به تشریح برداشت حاصل از نگاه کردن از سمت بالا می پردازد. اصل دوم، شن-یوان[۴] برداشت به دست آمده از نگاه در جهان متقاطع را ارائه می دهد. به طوری که دائماً موضع نقاشی، به ملایمت، در جهان مختلف تغییر می کند، و اصل سوم پینگ-یوان[۵] توصیف برداشتی از نگاههای مختلف در فواصل دورتر است. در هزارسال پیش، بسیاری از نقاشان محلی و مردمی، نقاشان دیوار نگار، نقاشان ادیب و فاضل و نقاشان درباری، نظامی منحصر به فرد و یکپارچه به نام ((نظام انتقال مسطح[۶])) ابداع کرده بودند. نظام ((انتقال مسطح، مانند ساخت نمونه ای از گیاه است. دسته ی گلی را به طور مسطح پهن کنید. موضع گل ها و برگ های آن را از جلو به پهلو تغییر دهید و وضعیت پهن و گسترده ی سه بعدی ساقه های توخالی آن را با فشاری ملایم به وضعیت صاف دوبعدی تغییر دهید. چینی ها تمامیت و کمال جمیع مواد گسترهٔ بزرگ طبیعت، وجود و حرکت آنها را یوژو[۷]میدند که به معنای ((عالم هستی)) است. واژه ((یو)) در ریشه به معنای فضای لایتناهی است؛نظامی با گستره ای پایان ناپذیر که تمامی ابعاد و جهان را شامل شده و در پیش زمینهٔ گسترده، ماده موجودیت دارد. واژه ((ژو)) بی کرانگی زمان را می رساند. نظامی بس فراخ و

---

۱. Guoxi

۲. tri-Yun

۳. Gao-Yuan

۴. Shen-Yuan

۵. Ping-Yuan

۶. Flatten-translating system

۷. Yuzhou

بزرگ که با گذشته و حال و آینده در هم آمیخته و به عرصه ای برای دوام و نظم گرفتن مادهٔ موجود و جابجایی و حرکت آن مبدل شده است. از همان آغاز چینیان باستان چنین دیدگاهی داشتند؛به عبارت دیگر معتقد بودند که زمان و مکان، واحدی تقسیم ناپذیر است که وجود هر یک از این دو، مستلزم وجود دیگری است.

چینی های برای بیان نما و زوایای پرتکاپو وپویای طبیعت و ارائه تصویری از روند تحول تدریجی آن، شیوه ای صریح و خاص با عنوان((ارائه کل فرایند)) ابداع نمودند. آن ها براساس این شیوه، ابتدا کل فرایند نقاشی را به قطعاتی مشتمل بر لحظه و صحنه تقسیم کرده و سپس تصاویر کوچک خاصی را طراحی کرده، نهایتاً با ظرافت تمام، آنها را درجایی مناسب از زمینه نقاشی قرار می دهند، البته طرز آرایش تصاویر به ترتیب خاصی بوده و همواره با کناره های بوم نقاشی مرتبط است. در امتداد این کناره ها، از بالا به پایین، از راست به چپ، از مرکز به حاشیه یا برعکس هریک از این جهات، طرح هایی خلق می شوند. ممکن است درچهار کنارهٔ بوم، طرح هایی در هم پیچیده نیز لحاظ شوند. [۱]

چینی ها به دنبال آن بودند تا معنا را در یک امر محسوس ببینند و همه اسرار و رموز و وانته را مثلاً در شن ریزه ای یا در صدفی و یا در وزش نسیمی مشاهده کنند. این بدان معناست که تفکر آنان یک تفکر هنری است-یعنی تفکر چینی بالذات یک تفکر هنری است؛فارغ از اینکه این تفکر با پدید آمدن آثار هنری مودی بشود یا نشود، فارغ از اینکه معطوف به بیان هنری به امر زیبا باشد یا نباشد-به ذات خودش تفکر هنری است. زیبا به دنبال شهود و نگرش معنا در صورت است. [۲]

درچین دوران باستان، کل هنر تائوییستی را به شکل خلاصه شده زیر قرصی سوراخ دار در مرکز، باز می یابیم. این قرص، نمودار آسمان یا کیهان است و فضای خالی در مرکزش نیز ذات یگانه و متعال. بعضی از این قرص ها به تصاویر دو اژدهای کیهانی که همانند دو اصل مکمل یکدیگر یعنی yang و yin (اصل فاعلی و اصل انفعالی) اند وگرد سوراخی در مرکزی می چرخند، چنان که گویی می کوشند تا فضای خالی دست نیافتنی را به چنگ آورند، زینت یافته اند. بدین گونه در نقاشی های منظره ملهم از بودیسم(tch'an) همه عناصر: کوهساران، درختان و ابرها، فقط برای مشخص ساختن فضای خالی، از طریق تضاد نقش شده اند و چنین می نماید که همه ی آن اجزا

---

[۱]. شیان، ژان-انتقال فضا از عرصه، طبیعت به نقاشی –ترجمه مجتبی صفی پور(مجموعه مقالا همایش) فرهنگستان هنر۱۳۸۸ ص۲۳۶

[۲]. دکتر ریخته ژان، محمدرضا-هنر و زیبایی شناسی در شرق آسیا – فرهنگستان هنر-۱۳۸۸ ص۵۷

در همان آن، ارز فضای خالی سربرآورده اند و به مثابه پاره های خرد و ناپایداری، همچون جزایر کوچکی در دریا از آن جدا گشته اند. در کهن ترین تصاویرمنظره، در چین که برآیندهای فلزی و بدنه ی آبدان ها یا آبخوری ها[۱]و الواح قبور حکاکی شده اند، چنین می نماید که اشخاص و اشیا در برابر فعل و انفعالات عناصر یعنی باد، آب و آتش و خاک هیچند و سرتمکین فرود می آورند. هنرمندان برای نمایش حرکت ابر و امواج آب و آتش، اشکال مختلف زنجیره های خمیده، خط و مستدیر[۲]را بکار می بردند. صخره ها به صورت حرکتی از زمین به بالا صعود می کند، تصور و تصویر می شوند. درختان کمتر به مدد خطوط کناره ساز ثابت وبیشتر از طریق ساختارشان که مبین آهنگ رشد آنهاست تجسم یافته اند. [۳]

بخش سوم: بررسی جایگاه طبیعت در سوتراهای بودایی

دیواره نگاره های بودایی بسیاری در دانهوانگ گروتس[۴]تا به امروز به جا مانده که بین قرون هشتم تا دهم خلق شده اند و دیدگاه سوخا واتیوی آها-سوترا[۵]را به تصویر می کشند. این دیوار نگاره ها معمولاً از سه بخش تشکیل شده اند که بخش میانی نشان دهنده صحنه هایی از موعظهٔ ((سوخاواتیوی آها))است و تصاویر کوچک زیادی با ترکیب بندی عمودی در اطراف آن است و شانزده ژرف اندیشی از دیدگاه ((سوخاواتیوی آها-سوترا)) یکی از موضوعات همیشگی آنها می باشد. دیدگاه ((سوخاواتیوی آها-سوترا)) یکی از سوتراهای[۶]بودایی است که بوداییان را ملزم به تعمق وژرف اندیشی درباب پاک بوم غرب می کند. دراین سوترا، شانزده روش برای تصور جهان آمیتابای بودا[۷]با جزئیات کامل تشریح شده است. این شانزده روش، میان بری برای راهنمایی بوداییان جهت ورود به پاک بوم غرب نیز محسوب می شود. این شانزده ژرف اندیشی شامل اندیشه در باب غروب خورشید، آب، زمین، درختان، تفکر درباره تصویر آمیدا[۸]اندیشه درباره

---

۱. bassin = bowl

۲. curvilinear meander

۳. بورکات، تیتوس –هنرمقدس – ترجمه جلال ستاری –سروش ۱۳۷۶ ص۱۷۹

۴ Dunhuang Gottesشهری در شمال غربی چین که مرغزاری میان کویر بوده در مسیر جاده ابریشم قرار دارد شهرت این شهر به دلیل نمادهای بی شماری است که دیواره نگاره هایی از بودا را در خود جای داده است

۵. Sukh avativy aha-sutra

۶. سوترا در مذهب بودا به حکایت دینی و اخلاقی برگرفته از موعظه های بودا اطلاق می شود.

۷. Budhas Amitabha

۸. Amida

خود آمیدا، اندیشه درباره آوالوکی تشوارا، اندیشه درباره ماهاستاماپداپتا[۱] اندیشه در مورد خود آرزومندان و مشتاقان، اندیشه درباره آمیدا و دوبودساتوا اندیشه درباره برترین سطح از برترین رتبه، اندیشه درباره برترین سطح از سطح متوسط از رتبه متوسط و اندیشه درباره برترین سطح از پایین ترین سطح در پایین ترین رتبه می باشد.

به طور خلاصه این ها را((شانزده ژرف اندیشی)) می نامند : هریک از این ژرف اندیشی و تعمق ها صحته ای است که تصاویر خاصی تشکیل شده است، فقط کسانی که وارد این وادی شده اند و به تمرین تمرکز می پردازند، قادرند از طریق بازبینی و کاوش درون در حال تمرکز دیانا[۲] این صحنه ها را مشاهده و درک نمایند، سوتراهای بودایی و چینی از اصطلاح خاصی برای این رویه استفاده می کنند که ((گووان ژیانگ))[۳] یا به اختصار ((گوان)) نامیده می شود. معنای این اصطلاح نمایانگر بازبینی های درونی همراه با تصاویری است که رهروان این وادی می توانند از ابتدا تا انتهای کار، آنها را مشاهده کنند. به عنوان مثال ژرف اندیشی درباره آب و صحنه ((سرزمین مقدس اعلی)) که به شهود رهروان رسیده، از دیدگاه سوخاواتیوی آها در اولین جلد سوترا به شرح ذیل است:

با گذر از اولین مرحله(اندیشه درباره غرب خورشید و نمرکز برآن)، دومین مرحله که تمرین تجسم آب است فرا می رسد آب را کاملاً شفاف وزلال، تجسم کن و بگذار این تصویر، آشکارا درک شود. مراقب رشته افکارت باش تا گسسته و منحرف نشود آنگاه که آب را مشاهده نمودی، تصورکن که به یخ تبدیل می شود. تجسم این یخ به گونه ای است که تا اعماق یخ شفاف و واضح بود و قابل مشاهده است. وقتی به چنین بینش رسیدی، زمینی به رنگ یاقوت کبود می بینی که بر ستون های از الماس و هفت گونه از جواهر، استوار بوده و پرچم هایی طلایی از آنها آدمیزاده است. هریک از این ستون ها، هشت وجه و هشت گوشه دارد که هر وجه آن مزین به یکصد جواهر است که از هر یک از آنها هزارپرتو نور ساطع می شود و هرپرتو نور به نوبه خود دارای هشتاد وچهار هزار، رنگ است. وقتی که پرتوهای در زمین یاقوتی رنگ منعکس می شود، همچون هزاران پرتو خورشید به نظر می رسد و آنقدر درخشان است که نمی تواند جزئیات آن را مشاهده کرد. روی زمین یاقوتی گذرگاههایی طلایی، همچون شبکه ای از ریسمان ها در هم تنیده

---

۱. Mahasthamaprapta

۲. Dhyana

۳. Guanxiang

اند. این سرزمین به مناطقی تقسیم شده که هر کدام یکی از این هفت نوع جواهر، ساخته شده اند به نحوی که بخش های تفکیک شده را کاملاً از یکدیگر متمایز می سازد. هرقطعه از این جواهرات در پانصد رنگ نورافشانی می کنند. این نور که به شکل گل، ستاره و ماه در پهنه ی آسمان معلق به نظر می رسد به صحنی از نور مبدل می شود که روی آنها ده میلیون عمارت متشکل از یکصد جواهر، قرار گرفته است. طرفین این صحنه نور مزین است به یکصد پرچم آراسته به گل و تعداد بی شماری آلات موسیقی هشت نسیم پاک که از این نور برمی خیزد و آلات موسیقی را می اندازد بیانگر حقیقت رنج، پوچی، ناپایداری و فقدان خود است.

این همان تصاویر برگرفته از تجسم آب است که به ژرف اندیشی دوم، معروف است وقتی به این ژرف اندیشی بررسی دیگر همه چیز را کاملاً واضح می بینی بدون آنکه تصور وبینش آن را از دست داده باشی، خواه با چشمان باز جز زمانی که سر بر بالین خواب می گذاری، همواره این انگاره را در ذهن خواهی داشت. بدین شیوه شمای کلی از همان مدینه فاضله است. مطابق این بخش از متن سوترا، رهروان می توانند تصاویری همچون آب زلال و یخ شفاف را مشاهده کنند زمین یاقوتی رنگ، پرچم های سه گوش مزین به جواهرات وطلا، ده میلیون عمارت، صحن های نورانی، یکصد پرچم آراسته به گل و تعدادی بی شمار آلات موسیقی تصاویری که بسیار چشم نواز است برای مخاطب مطمئناً گویندگان و مخاطبان. زانی که چنین صخره هایی مقابل چشمانشان ظاهر می شوند غرق در شعفی بی حد و حصر خواهند شد.

بخش چهارم: طنین اصلی هنر خلاق چین

در میان پیچ و خم تپه های تک افتاده و نه چندان دور از پکن، مقابر سلسله مینگ[1] به چشم می خورد. اگر به سیاحت کر غربی گفته شود به دیدن یادبودهای امپراتوران خواهیم رفت، یقیناً او به خود نوید می دهد که بنایی عظیم و هیبت آور پر از ستون و همراه با تزئینات فوق العاده و فراوان را مشاهده خواهد کرد. به سخن دیگر منتظر آن است تا مقابری را ببیند که مانند هیبت زمان حیات امپراتوران بد اتباعشان، اکنون نیز بر محیط اطراف خود همین ایجاد کند اما همین که راه خود را در میان تپه ها ادامه می دهد تعجب می کند که چیزی از آثار دست ساخته ی انسان مشاهده نمی کند؛با این حال، وقتی در این دره وسیع پیش می رود احساس می کند آرامش ژرف طبیعت در اعماق وجودش رخنه می کند؛ زمانی که هم از مسیر علامتگذاری شده به مقابر نزدیک می شود و به دروازه یا مدخل قوسی شکل می رسد چیزی نمی بینند که وی را تحت تأثیر قرار دهد؛اما رفته

[1] ۱۳۶۸-۱۶۴۴ .م

رفته حال و هوای آمفی تاتر خموش تپه ها، چنان که گویی بخشی از یک طرح شکوهمند است، برای او معنا پیدا می کند. سیاح ما پی برد که این خود تپه هاست که خلوت وجلال خود این دره ی دوردست در شمال چین، اندیشه آدمی با تحقیر مظاهر خاکی واین جهانی و با تامل انتزاعی و مجرد بر نمی کشد بلکه پذیرای سکوت آن می شود. نیازی به عبور از موانع ندارد. او میان زندگانی خود و حیات طبیعت همنوایی را کشف می کند. آنجا پیوستگی و استمراری در درون و بیرون یافت می شود. در این جاست که طنین اصلی هنر خلاق چین را می شنویم. زمانی نه چندان دور(زیرا در سده حاضر بود که دستاوردهای واقعی هنر چین بر ما مکشوف گشت) تصور می شود که بودیسم هنر چین را بیدار کرده است. این چیزی است که شاید انتظار آن را داریم. زیرا چنانچه رد پای یک هنرآراسته و متعلق به یک قوم صاحب قریحه را رو به عقب بپیماییم تا به سرآغاز آن برسیم. مثلاً اگر ردپای هنر ایتالیا را بگیریم، همیشه می بینیم هنرمندان نخستین تمنال های خود را تحت الهامات مذهبی آفرید اند. مذهب برای هنر مضمون یا بن مایه فراهم می کند؛ همه این بن مایه ها در ابتدا با هدف کمک به پرستشگر برای وصول به حالت اخلاص وتعلیم اصول دین و ارشاد او از طریق مصور کردن حکایت اولیای دین به ذهن هنرمند رسیده است. اما این موضوع در چین متفاوت است. به نظر می رسد قدیمی ترین نقاشی های موجود دارای مضامینی دنیوی اند درآثار مفرغی یا ساخته شده از جنس یشم، که قدمت آنها به زمان های بسیار کهن می رسد و در برگزاری شعایر وآیین به کار می رفته اند، نقوش جانورانی را مشاهده می کنیم که هنر این قوم را به هنر انسان ماقبل تاریخ متصل می کند. هنرمند چینی از نقوش جانوران چندان برای تزیین ظروف استفاده نبرده و از آن بیشتر در ترکیب ظروف مربوط به آیین مذهبی استفاده کرده استدر پشت سراین هنر با طراحی عالی وکثرت اعجاب آورش، هنر صحراگردان آسیایی را نهفته می بینیم. ممکن است تصاویرچینی ها از حیوانات، روند استحاله را طی کرده و به صورت قرارداد در آمد باشد که عالباً نیز چنین است. زیرا غرابت بازیگوشانه موجب خرسندی تخیل این هنرمندان می شده آنها جانورانی را چنان تجسم کرده اند که زندگی خاص خود را جلوه گر سازند و تنها به انعکاسی از مفروضان وپندارهای انسان در مورد حیات سبزه نمی کردند. مفرغ های قدیمی چین بیش از هرچیزی به خاطرانتقال احساس حجم و قدرت خود جالب اند. با این حال انحنای آنها را نیز پرپیچ و خم می بینیم. می توانم بگویم مخصوصاً آنچه طرح چینی را به تمام معنا متمایز می کند همانا احساس نشاط وتحرک در آنها به مثابه جلوه هایی از حیات و زندگی است.

این قوم همواره به افسانه گرایش داشته است و چند جانور افسانه ای را هم در تخیل خود آفریده

که هرچند خیالی اند به نظر هستی ای پذیرفتنی دارند. اینها به جانورانی که ما به عنوان نشان خانوادگی به کار می بریم، شباهت ندارند. بلکه به طرز عجیبی زنده اند. در این میان باید اژدها را در راس همه این جانوران افسانه ای بنشانیم. بعداً دراین باره مطالب بیشتری خواهیم گفت، فقط اینجا به اشاره می گوییم اعتقاد به تحرک نزد چینی ها آنقدر هیجان انگیز است که به عقیده آنان هیچ مخلوق طبیعی نمی تواند انتظار آنان را از آن همه حرکت برآورده سازد. پس می بایست مخلوق اختراع می شد که موقع حرکت چون ابر چابک وپیچان برود. مخلوقی که تحرکش بی حد و حصر وخانه اش در فضای لایتناهی باشد. درنقاشی های دیوار قدیمی در تون- هوانگ اسب هایی را مشاهده می کنیم که اژدهاگونه به صورت مارپیچ بالا می روند، در هوا می جهند و قدیمی را با خود بر بالای کوه حمل می کنند.

نوع دیگری از نقاشی در چین نقاشی عمودی برای آویختن و مناسب مضامینی مثل ((آبشار)) به سبک ترسیم ((وانگ – وی))بوده است. در این نوع نقاشی، هنرمند یک موضوع واحد را از طبیعت که دشواری پیچیده ی ساختاری و ژرف نمایی نداشته باشد بر پرده آورده است. آنچه وانگ- وی را تحت تاثیر قرار داده نیروی آب و وزن آن در حال ریزش است. چینی ها همواره به این موضوع متمایل بوده اند تااشیا را از منظر زیبایی شناختی نگاه کنند تامل دقیق و تاکید بر طبیعت گرایی از ویژگی های ذاتی هنر چینی هاست. از دید چینی ها گل فقط از لوازم مسرت بخش حیات محسوب نمی شود بلکه درباره آن همچون پدیده های زنده می اندیشند و نشان و احترامی برای آن قائل اند که دست کمی از احترام به انسان ندارد. نیرویی که سبب می شود تا گل از خاک برخیزد و روی یک ساقه ظریف وباریک قامت راست کنند ودر هوا با متانت بایستد ودرعین حال هم نوسان کند. مایه درنگ، قابل تامل و تعمق چینی هاست. بعلاوه حساسیت و نازک طبعی گل، رویش آرام یا سریع آن از یک غنچه پنهان و تبدیل احوال آن به شکفتگی شکوهمند اینها و نه رنگ دلچسب و نه بافت آن- همانی است که مضامینی برای آفرینش هنر عرضه می کند. [۱]

((هسو هسی)) نقاش پرده ای زیبا از یک حواصیل سفید نشسته بر یک شاخهٔ درخت برف آلـود را ترسیم کرده که در ژاپن محفوظ است. بازهم در آن تامل و نظاره ای ظریف ودلپذیر را حس مـی کنیم که فقط نظاره از بیرون نیست بلکه چیزی بیشتر از آن است. هنرمند خود را با موضـوع مـورد تاملش متحد ساخته است. شما این پرنده منزوی را می بینید اما این انزوا بصری و نـه ذهنـی اسـت،

[۱]. بنیون، لارنس – روح انسان در هنر آسیایی – محمد حسین آریا – فرهنگستان هنر ۱۳۸۳ ص۹۴

نقاش با مهارت وزیرکی آن را هم به خود ما و هم به دنیای گرداگرد خود ربط می دهد. از معجزه های هنر این است که می تواند آنچه در ذهن می گذرد و مقصد آگاهانه آدمی، هیجانات وصف ناپذیر و تمایلات عاجلی که به مفهوم او از زندگی رنگ می بخشد را به صورت یک اثر ملموس مجسم سازد. در سده یازدهم؛ کوهسی[1]نقاش معروف، رساله ای در باب منظره نگاری به نگارش درآورد. او به چه چیزهایی تأکید کرده است؟ ابتدا شرح می دهد که دلبستگی به منظره یک امر ذاتی در انسان است، می گوید آدمی می خواهد از گرد و غبار وسروصداهای دنیا بگریزد و با جنگل و چشم ومه و غبار، به خاطر پی بردن به هویت واقعی خود، همنشین نگردد بهترین و لطیف ترین مناظر، آنهایی اند که آدمی بتواند در آنها به گشت و گذار بپردازد و زندگی کند. کوهسی در رساله خود درباره نقاشی ((کوههای بی اندازه زیبا، می گوید هریک باید حیات خاص خود را جلوه گر سازند آب می باید جاری و زمزمه گر باشد.)) ابر حرکت کند و کوهستان ما سایه و روشن خود بنمایانند. برای ترسیم اینها می باید گردش قلم مو، حیاتی مطابق آنها داشته باشد. برای وصول به این غایت لازم است ذهن، در منتهای تمرکز خود باشد. ضروری است که هنرمند ویژگی های اساسی آنها را به چنگ آورد. تنها مهارت را برای رسیدن به این مقصود کافی نمی داند بالعکس، بر تلاش ذهنی، خردمندی و قدرت درک و تخیل تاکید می شود.

نتیجه گیری

در جمع بندی و نتیجه گیری پایانی پژوهش حاضر باید گفت به عقیده چینی ها هنر منظره نگاری بزرگ ترین نوع نقاشی است زیرا حاوی تمام انواع صورت های حیات است؛ وفور طبیعت وفعالیت های انسان را نشان می دهد. شاید بتوان گفت منظره نگاری غربی یک برتری عمده بر منظره نگاری چینی دارد و آن هم استفاده از رنگ است. چشم اندازهای چینی را با مرکب بر ابریشم یا کاغذ ترسیم کرده اند. بسیاری از عالی ترین آنها فقط با استفاده از مرکب ترسیم شده است. در طراحی منظره همواره از مرکب استفاده شده اما اثر مرکب ممکن است کمرنگ یا پررنگ باشد. در مناظر چینی، در آن حد که استادان هنر غربی از تجسم رنگ احساس مسرت کرده اند، هیچ وقت تاثیرات نور و جلال حاصل از رنگ را مشاهده نمی کنیم. با این حال کسی نمی تواند چینی ها را متهم کند که در حس رنگ شناسی نقصی داشته اند. بنابراین امتناع آنان در استفاده از رنگ در این نوع نقاشی را باید دانسته و عمدی شمرد. توجه بیش از حد به رنگ ذاتی اشیا و ظاهرسطحی آنها را باید از مایه های نیروی فطری هنرمندان چینی دانست. همچنین متوجه

[1] kuo Hsi

شدیم که واژه منظره در زبان چینی به معنای تصویر کوه و آب است و از این رو بلافاصله چیزی اساسی تر را به ذهن القا می کند. هنرمند منظره نگار چینی در اندیشه چیزی جامد وصلب وچیزی سیال و روان است کوه ها را چون بدن و جویبار های آن را چون رگ های پر از خون یک موجود زنده می پندارد. حیات طبیعت را چیزی جدای از حیات انسان نمی پندارد بلکه همه جهان مخلوق را مجموعه ی یکپارچه ای می شمارد که روح واحدی در درون آن جاری است. به گمانم مزیت واهمیت خاص و نیز اوج گیری منظره نگاری در ایام دور در چین از نگرش روحی و ذهنی خصوصاً درک آنان از جهان، که در این مقاله بدان اشاره شد، نشأت می گیرد. با این حال نباید مبانی منطقی وسرشت عمل گرایانه چینی ها را هم نادیده بگیریم. برای ما که عادت داریم با کمک چشم و دیدن شی از طبیعت نقاشی کنیم بسیار دشوار است که دریابیم هنرمند چینی برای ترسیم طرح از پیش درک شده قبل از حرکت داد قلم با ضربات سریع و بی درنگ برپارچه ابریشمی یا کاغذی که بتواند مرکب را جذب کند، چقدر در اندیشه عمیق فرو می رودو وقتی ذهن از کار می افتد و به خودی دچار می شود، هیچ دستی، هرچند پر جنب و جوش، نمی تواند چیزی استادانه پدید آورد. وقتی همه چیز در حافظه دیده شده یا به تخیل درآمد، آنگاه تصورات ذهن، به درون قالب فرم و رنگ سرریز می شود.

منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم و بعد
۲. نامور مطلق – بهمن –طبیعت در هنر شرق(مجموعه مقالات همایش) فرهنگستان هنر- ۱۳۸۸
۳. ریاضی، محمدرضا-طبیعت در هنر شرق(مجموعه مقالات همایش)فرهنگستان هنر ۱۳۸۸
۴. پاکباز، روئین-دایره المعارف هنر
۵. گیرشمن، رمان-هنرایران-بهرام فره وشی – انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۵
۶. گیرشمن، رومن –ایران از آغاز تا اسلام، دکتر محمد معین، نگاه۱۳۸۶
۷. گدار، آندره-هنرایران-دکتر بهروز حبیبی، دانشگاه ملی ایران۱۳۵۸
۸. بهار، مهرداد- از اسطوره تا تاریخ، چشمه ۱۳۸۷
۹. دادگی، فرنبغ – بندهش، مهرداد بهار، توس۱۳۸۵
۱۰. کریستین، آرتور- نخستین انسان و نخستین شهریار – ژاله آموزگار واحمد تفضلی، چشمه۱۳۸۶
۱۱. دوستخواه، جلیل، اوستا، مروارید.
۱۲. مسکوب، شاهرخ – مقداری بر کتاب رستم و اسفندیار.
۱۳. نرشخی – تاریخ بخارا-چاپ شفر(پاریس۱۳۸۴)
۱۴. بیرونی، ابوریحان – آثارالباقیه – به کوشش زاخو، ترجمه زاخو
۱۵. بهار، مهرداد-پژوهشی در اساطیر ایران-آگه ۱۳۸۴
۱۶. بیضایی، بهرام – نمایش در ایران – انتشارات روشنگران ومطالعات زنان