تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۵/ ۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

دائوئیسم و نقاشی منظره چینی

محمدرضا ابوالقاسمی *

چکیده

در مقاله حاضر به این پرسش پرداخته می‌شود که زیباشناسی دائوئیستی چیست و چه ویژگی‌هایی دارد. با فرض این‌که آشنایی با دائوئیسم موجب شناخت بهتر نقاشی منظره در چین می‌شود، می‌کوشیم نشان دهیم که حکمت دائویی قرن‌ها مبنای نظری زیباشناسی نقاشی منظره در چین بوده است. براساس آموزه‌های دائوئیستی، نقاشی در بهترین حالت باید محمل و مجرای دائو باشد. لذا هدف این است که مشخص کنیم چرا نقاشی رسانه برتر «بیان» دائو است. براساس متون اصلی دائوئیسم، دائو هرگز به‌قالب کلام درنمی‌آید. لذا فرزانگان چینی نقاشی را رسانه توانایی برای انتقال حکمت دائویی می‌دانستند. با بررسی ترکیب‌بندی نقاشی منظره چینی خواهیم دید که زیباشناسی دائوئیستی چگونه درقالب تصویر بازتاب یافته است. درخاتمه نتیجه می‌گیریم که رنگ‌های رقیق و محو، فضای خالی و فقدان پرسپکتیو خطی در نقاشی منظره چینی نشان‌دهنده تأثیر دائوئیسم بر زیباشناسی این هنر است.

کلیدواژه‌ها: چین، دائوئیسم، نقاشی منظره، دائو دِ جینگ، لائو زِه

* دانشجوی دکتری زیباشناسی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی و علوم هنر، دانشگاه اِکس ـ مارسی، فرانسه. Homayun79@yahoo.fr

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

در این مقاله طی سه بخش تأثیر دائوئیسم بر نقاشی منظره چینی بررسی می‌شود. در بخش نخست به معرفی دائوئیسم می پردازیم. سپس، تأثیر دائوئیسم را بر نقاشی منظره چینی بررسی می‌کنیم و در بخش سوم زیباشناسی دائوئیستی و چگونگی تجلی آن در نقاشی منظره را مطالعه می‌کنیم. رویکرد این پژوهش ساختاری است، نه تاریخی. بنابراین، به جای بررسی تاریخی و گاه شماری نقاشی منظره چینی، هدف ما در اینجا بازشناختن خاستگاه فکری و فلسفی این هنر بوده است. پرسش اصلی این است که زیباشناسی[1] دائوئیستی چیست، چه ویژگی‌هایی دارد و چگونه در نقاشی منظره متجلی می شود. فرضیه این پژوهش مبتنی بر این است که آشنایی با دائوئیسم ما را در فهم بهتر زیباشناسی نقاشی چینی یاری می‌دهد، زیرا آموزه‌های دائوئیستی طی قرن‌ها و به‌طرق مختلف «تأثیر ژرفی بر رشد و گسترش هنر چین و به‌ویژه خوشنویسی و نقاشی منظره داشته است» (Miller, 2003 :184).

چینیان کوشیده‌اند به‌کمک هنر نقاشی راز آفرینش را کشف کنند. به‌همین سبب، در فرهنگ چین نقاشی عملی مقدس شناخته و هم‌پایه مراسم و مناسک دینی در نظر گرفته می‌شود. این نقاشی بر فلسفه‌ای مبتنی است که درباره منشأ پیدایش کیهان، فرجام انسان و نسبت میان انسان و کیهان بحث می‌کند. همچنین، نباید از یاد برد که زیبایی و حقیقت در زیباشناسی چینی همواره هم‌بسته یکدیگر بوده‌اند. در زیباشناسی دائویی نیز مانند سایر زیباشناسی‌های سنتی اغلب و البته نه‌همیشه تمرکز بر روحیات فردی و منویات باطنی هنرمند است و کوشش بر آن است تا حالی که هنرمند با ورود به آن به خلاقیت حقیقی دست می‌یابد، توصیف و تبیین شود. لذا آنچه برای هنرمند دائویی ارزش دارد، دست یافتن به این حال و همراه شدن با دائو است؛ درنتیجه آفرینش اثر هنری در مرتبه ثانوی قرار می‌گیرد. در مقاله حاضرکوشیده‌ایم این تفکر زیباشناختی را به بحث بگذاریم. لذا ساختارهای درونی فلسفه دائویی و نسبت آن با نقاشی چینی را می‌کاویم.

دائوئیسم

«واژگانِ بسیار تباهی معناست؛ درون استوار دار»
دائو دِ جینگ، سرود پنجم

چین یکی از کهن‌ترین تمدن‌های گیتی و خاستگاه نحله‌های فلسفی و حکمی متعدد است. اصلی‌ترین نظام‌های حکمت چینی عبارت‌اند از کنفوسیوسیسم، دائوئیسم و بودیسم. دستگاه اندیشه کنفوسیوس بیشتر حول محور اخلاقیات و مسائل زندگی اجتماعی می‌چرخد اما دائوئیسم حکمتی است ناب. از آن نوع حکمتی که در یونان پیش از سقراط رایج بود. بودیسم نیز پس از ورود به چین تا اندازه‌ای رنگ و بوی دو نظام فکری پیشگفته را به‌خود گرفت و به دستگاه فلسفیِ التقاطی و به‌نسبت پیچیده‌ای مبدل شد. افزون بر این، نظام‌های فلسفی دیگری نیز در چین وجود دارد که تأثیر محدودتری بر اندیشه چینی برجای گذاشته است، برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: موهیسم[2]، چه‌آنیسم[3]، مکتب یین‌ـیانگ[4] و غیره.

ما در این مقاله فقط به معرفی مکتب دائوئیسم (道教) می‌پردازیم زیرا این مکتب بر نقاشی منظره (و نیز خوشنویسی) چینی بیشترین تأثیر را داشته است، تاجایی که نقاشی منظره چینی را نقاشی دائوئیستی هم می‌نامند. واقعیت آن است که تأثیر دائوئیسم بر فرهنگ چین بسیار فراگیر است تا بدانجا که «اندیشه‌های دائو تأثیر عظیمی بر فرهنگ چین شامل فلسفه و اخلاق، همچنین شیوه تفکر، رفتار و خلق وخوی مردم چین داشته است و همچنان دارد» (Dawei and Yanjing, 2011 : 46).

با این همه، نفوذ بودیسم بر تمامی شئون هنر چین کاملاً آشکار است و معماری، نقاشی و تزئینات مختلف معابد بودایی، تندیس‌سازی و بسیاری از شعب دیگر هنر چین این نفوذ را به‌خوبی نشان می‌دهد. درواقع، بیشترین تأثیرات بر فرهنگ، فلسفه، هنر و روان‌شناسی چینی را کنفوسیوسیسم و دائوئیسم و بودیسم برجای گذاشته‌اند.

اما دائو(道) به چه معناست؟ «"دائو" یعنی طریقت و درمجاز به‌معنی مسافر و سالک و نیز به‌معنی حقیقت نهایی، علت‌العلل، مبدأ و منتهی و نظام جاودانه تطور و تحول در همه‌چیز است، «دائو» آن حقیقت بی‌اسم‌و رسم و غیر قابل توصیف جز به تنزیه، و غیر قابل درک با چشم و گوش و عقل است» (یثربی، ۱۳۷۴: ۱۰۶). به‌گفته گنون‌دائو «آغاز و انجام همه موجودات است» (Guénon, 1973 : 113). برای ورود به حکمت دائویی، نخست به معرفی سرسلسله آن می‌پردازیم:

لائو زه[5](老子) یا لائو تسه[6]، بنیان‌گزار دائوئیسم، در ۶۰۴ پیش از میلاد مسیح متولد شد. لائو زه به‌معنای «فیلسوف پیر» یا «مرد پیر» است. از آغازین سال‌های زندگی و نیز از خانواده‌اش شناخت اندکی در دست است. تعالیم لائو زه مبلّغ فرایند نظام‌مندی است «که او آن را دائو یا راه نامید و کوشید مردمان را متقاعد کند که

Archive of SID

طبیعت و زندگی، مطابق اصول دائو سیر می‌کنند» (Morgan, 1942: 75-76). لائو زه در بخش‌های جنوبی چین می‌زیسته است و به‌نظر می‌رسد جنوب دراینجا مکانی فراتر از جنوب جغرافیایی و رمزی است که به جنوب دائویی درمقابل شمال بودایی اشاره دارد و بی‌دلیل نیست که اغلب نقاشان منظره چینی در بخش‌های جنوبی می‌زیسته‌اند (بورکهارت، ۱۳۷۶الف: ۱۷۹ـ۱۹۲). طبیعتِ بکر و سرشار از راز و رمز این قسمت از سرزمین پهناور چین نیز با آموزه‌های دائوئیستی نسبتی نمادین دارد، زیرا طبیعتِ بکر و خودانگیخته از اصول بنیادی اندیشه دائوئیستی است. نام کتاب منسوب به لائو زه دائو دِ جینگ[۷](道德經) است (بسته به آوانگاری‌های مختلف تائو ته چینگ[۸] و تائو ته کینگ[۹] هم نامیده شده است).

«دائو» به معنای «راه» است، «دِ» (ت) به معنای «فضیلت» و «جینگ» به معنای «کهن» (یا کلاسیک). می‌توان دائو دِ جینگ را «قانون و فضیلت‌های راه» ترجمه کرد، زیرا درحقیقت این کتاب درباره دو مسئله بحث می‌کند: نخست منشأ و چیستی عالَم، که همان مسئله راه است؛ دوم، درباره این‌که مردم چگونه می‌توانند به راه دست بیابند، یا به‌بیان دیگر آنها چگونه می‌توانند به‌راه دست یابند و آن را درک کنند، که این همان مسئله فضیلت است. از این دیدگاه، «دِ» یعنی یافتن راهی برای دست‌یابی به دائو. این کتاب که با زبانی شاعرانه نگاشته شده، حاوی مضامینی است که می‌توان آن را حکمت دائویی خواند. ازآنجاکه آشنایی ما فارسی‌زبانان با این کتاب بیشتر از راه برگردان‌های غربی‌ها بوده است، نمی‌توان انتظار داشت که کُنه مفاهیم بلند این کتاب به‌تمامی در زبان فارسی منتقل شده باشد. درواقع، مشکل آنجاست که این متن طی قرن ها سینه‌به‌سینه درمیان فرزانگان دائویی نقل می‌شده و صورت مکتوب نداشته است. به‌علاوه، این کتاب به‌طور قطع برای ما انسان‌های امروزی همان معنایی را که درگذشته برای فرزانگان دائویی داشته است، ندارد. لذا «خواننده هنگام مطالعه آن متوجه می‌شود که این متن می‌کوشد پیامی را منتقل کند اما هرگز نمی‌تواند با قطعیت بگوید این پیام چیست» (Moeller, 2006 : 3). افزون بر این، دائو دِ جینگ متن نظام‌مندی نیست و ساختار منسجمی ندارد، بلکه تشکیل شده است از گزین‌گویه‌های شاعرانه‌ای که از هیچ خط و ربط منطقی و مستدلی پیروی نمی‌کند.

تا اینجا دریافتیم که دائو به‌معنای «راه، اصل، حقیقت و نظم کیهانی است؛ دائوی کنفوسیوسی معنای اخلاقی دارد و از راه زندگی سخن می‌گوید حال آن‌که دائوی دائوها اساساً مابعدالطبیعی است و می‌توان آن را نخستین اصل فراگیر عالم دانست» (جای، چ. و جای، و.، ۱۳۶۹: ۲۹۷). ترجمه‌های متعددی از لفظ دائو ارائه شده و «بنابر نظر نویسندگان مختلف (و ناشناخته)، دائو به خدا، خِرد برینِ جهان گستر[۱۰]، راه بزرگِ عالم، لوگوس، راه و طبیعت ترجمه شده است. قطعاً هیچ‌کدام از آنها ترجمه و معنای کامل واژه چینی دائو نیست» (Soothill, 1964 : 46). مارتین هایدگر در کتاب «در راه زبان»[۱۱] می‌نویسد:

«واژه کلیدی تفکر شاعرانه لائو زه، دائو است که «دقیقاً» یعنی راه. اما چون مستعدیم که سرسری به «راه» بیندیشیم، یعنی آن را گستره‌ای بدانیم که دو محل را به یکدیگر متصل می‌کند، ازاین‌رو، واژه «راه» را برای نامیدن آنچه «دائو» گویای آن است، نامناسب دیده‌اند. پس دائو را به خرد، جان، دلیل، معنا، لوگوس و کلمه ترجمه کرده‌اند. شاید سرالاسرارِ سخن پراندیشه دائو دِ جینگ، خود را در واژه‌های «راه» و دائو پنهان می‌کند اگر که فقط بگذاریم این نام‌ها به چیزی که از آنها سخن نگفته‌اند بازگردند، اگر فقط بخواهیم بگذاریم آنها چنین کنند» (پاشایی، ۱۳۷۷: ۹۸).

هایدگر همچنین می‌نویسد «دائو می‌تواند راهی باشد که همه راه‌ها از اوست» (همان: ۳۳۹). دائو نام‌ناپذیر است و چیزی که بتوان بر آن نام نهاد، دیگر دائو نیست. دائو آغاز و انجام همه چیزهاست، بنابراین در مرتبه‌ای فراتر از همه آنها تقرر دارد. چنین شمولِ عالم‌گستری را نمی‌توان نام نهاد زیرا نامْ محدودیت می‌آفریند و دائو از هرگونه محدودیت مبراست. درواقع، دائو «واقعیت بنیادینی است که به‌بیان درنمی‌آید و شاید حتی درک آن هم ممکن نباشد» (Lai, 2008: 74). در بخش نخست دائو دِ جینگ می‌خوانیم:

«دائو را اگر توان گفت، جاودان نیست
نام را اگر توان نامید، جاودان نیست
بی‌نام، آغاز آسمان و زمین است»
(لائو دزو، ۱۳۷۷).

دائو آن واقعیت بنیادینی است که درتقابل مطلق با ظواهر گذرای عالَم قرار می‌گیرد. اما باید به‌این نکته توجه داشت که پیروی از اصول دائو به‌این معنا نیست که «جهان را ایستا و بی‌تغییر درنظر بگیریم، بلکه باید جهان را همچون فرایند دگرگونی و تحول دائمی بنگریم» (Burik, 2009: 130). درواقع، دائو قانون طبیعت است و عالَم درطریق او حرکت می‌کند اما دائو خودْ تغییرناپذیر است:

«انسان قوانینِ زمین را تداوم می‌بخشد، زمین قوانین آسمان را، آسمان قوانین دائو را و دائو قوانین

Archive of SID

www.SID.ir

خودانگیختگی[۱۲] را. بنابراین دائو خودْ قانون خود است. بدین ترتیب چیزی است بدون تغییر و ازلی، به نام درنمی‌آید، اما هنگامی که نظم [کیهانی] و پدیده‌ها را به وجود می‌آورد، قابل نام‌گذاری می‌شود. دائو ماهیتاً آرام، تهی، خلوت‌گرا و تغییرناپذیر است. کنش‌هایش همه‌جا در جهانِ موجودات آشکار، اما رازآمیز، خودانگیخته و بی‌کوشش‌اند[۱۳]. دائو علتِ سرآغازین عالم، الگو و قانون تمامی مخلوقات و مهم‌تر از همه انسان است. دائو مرتبه مثالیِ[۱۴] کمال ادوار آغازین را ظاهر می‌سازد که در آن موجوداتْ هماهنگ و خودانگیخته عمل می‌کردند، یعنی زمانی‌که خوب و بد ناشناخته بودند. خیر اعلایِ[۱۵] فلسفه لائوزه در بازگشت به‌این مرتبه حاصل می‌شود» (Soothill, 1964: 47).

باید توجه داشته باشیم که دائو از «نَه‌هستی»[۱۶](無 Wu) می‌آغازد: همه‌چیز از نه‌هستی پدید می‌آید و در نه‌هستی ناپیدا می‌رود. ازهمین‌روست که می‌توانیم بگوییم «ذات دائو نیستی یا نبودن است» (جای، چ. و جای، و.، ۱۳۶۹: ۱۳۷). در سرود چهلم دائو دِ جینگ می‌خوانیم:

«همه‌چیز زاییده هستی است و خودِ هستی زاییده نه‌هستی».

درواقع، دائوئیسم مفهوم حیرت‌آوری از زندگی و عالَم عرضه می‌کند زیرا طبق آن همه‌چیز از نه‌هستی نشئت می‌گیرد. فیلسوفان مسلمان یا مسیحی به وجود یک خالق واحد باور داشتند درحالی‌که دائوئیسم نه‌هستی را منشأ خلقت درنظر می‌گیرد و «بر این نکته تأکید دارد که وجود و موجودات از نه‌هستی نشئت می‌گیرند» (Neville, 2008: 45). انسان‌ها برای درک چیستی دائو می‌باید از خودانگیختگی، ناآگاهی، بی‌کوششی یا بی‌میلی پیروی کنند. درواقع، دائوئیست‌ها معتقدند «دائو در زندگی و همه چیزها وجود دارد، بنابراین دائو خود همه‌چیز را می‌سازد و دگرگون و نابود می‌کند. نیستی ناممکن است، زیرا درهرحال همه چیزها یک چیز است و هر چیزی می‌تواند به چیزی دیگر تبدل یابد» (Morgan, 1942: 75-76). درواقع، شناخت دائو ازطریق استدلال عقلانی و استنباط منطقی ممکن نمی‌شود زیرا دائو «چگونه زیستن را می‌آموزد. لذا "چگونگی" دائو را می‌توان شناخت اما "چیستی"اش را نه» (Kupperman, 2001: 97). دائو اَبَر یک است. آن احدی است که همه عالَم از او نشئت می‌گیرد اما خود از چیزی به‌وجود نیامده است. دائو سرآغاز و منشأ آسمان و زمین است و بر آنان مقدم. هیچ‌چیز پیش از دائو وجود نداشته است. دائو منشأ هزاران هزار چیز، همه‌جا جاری و در همه‌چیز ساری است.

لذا دائو را نمی‌توان با خدای ادیان توحیدی یکی انگاشت اما تمامی اوصاف و اسماء حق را می‌توان به دائو نسبت داد، زیرا «دائو اصل و مبدأ تمامی چیزهاست، قانونِ حاکم بر هر مرتبه وجودی و هر موجود جزئی در چهارچوب آن مرتبه است. هر موجودی دائوی خاص خود را دارد» (نصر، ۱۳۸۰: ۳۳۷). یکی از دائوئیست‌های بزرگ چوانگ تسه[۱۷] نام دارد و احتمالاً بین سال‌های ۲۸۶ تا ۳۹۶ پیش از میلاد می‌زیسته است. او نیز هم‌چون هراکلیتس[۱۸] یک عنصر واحد را منشأ همه چیز می‌داند «زیرا دائوئیسم ـ همچون کنفوسیوسیسم ـ ماهیتاً یگانه‌انگار[۱۹] است. دائو از تکثر بری و وحدت گراست» (Soothill, 1964:51). خلوت‌نشینی و پرهیز از قیل‌وقال زندگیِ روزمره یکی از ویژگی‌های فرزانگان دائویی بوده است. آنان بدین‌طریق به درکی عمیق از خود و طبیعت دست می‌یافتند و می‌توانستند این درک را به آثار هنری خود اعم از نقاشی، خوشنویسی، موسیقی و غیره منتقل کنند؛ زیرا «دائو واقعیتی است که باید به‌نحو شهودی ادراک شود. بنابراین، انسان می‌تواند حیاتش را با ضرب‌آهنگ دائو هم‌نوا کند» (Coward et al., 2007: 301).

دائوئیسم و نقاشی منظره

«هدف نقاشی زایل کردن غبار از چهره حضور[۲۰] است»
شی تائو[۲۱] (۱۶۴۱ـ۱۷۱۷)

در بخش قبل به‌طور خلاصه برخی از ویژگی‌های دائوئیسم را معرفی کردیم؛ در این بخش نسبتِ بین دائوئیسم و نقاشی منظره چینی را تحلیل خواهیم کرد. در زبان چینی نقاشی منظره را شان‌شویی[۲۲](山水) می‌نامند که ازنظر لفظی به معنای کوهستان و آب است یا شان‌چوآن[۲۳] که کوهساران و جویباران معنا می‌دهد. همچنین در زبان چینی مدرن از شانشویی‌هووا[۲۴] برای نامیدن نقاشی منظره[۲۵] استفاده می‌شود. نقاشی از مناظر طبیعی تقریباً از آغاز تاریخ نقاشی در همه تمدن‌ها وجود داشته با این تفاوت که هر تمدن، بینش و جهان‌بینی خاص خود را در این‌گونه نقاشی متجلی کرده است؛ نقاشی منظره در چین نیز از این روند مجزا نیست و حتی «چینیان نخستین ملتی بودند که تصویرسازی را کاری حقیر نمی‌پنداشتند و برای نقاش شأن و احترامی همانند یک شاعر قائل بودند» (گامبریچ، ۱۳۸۰: ۱۳۸). نکته جالب توجه این‌که «نقاشی در چین درمیان تمامی هنرها والاترین جایگاه را دارد» (Cheng, 1991: 11). چینیان نقاشی منظره را از کوهسار و جویبار جدایی‌ناپذیر می دانند. به‌بیان دیگر، منظره برای چینیان تشکیل شده است

Archive of SID

www.SID.ir

از دو عنصر اصلی که درواقع نمادهایی هستند از «یین» و «یانگ». کوه با صلابت و ستبری و ستیغش درکنار لطافت و طراوت آب نمادهایی‌اند از دو قطب فعال و منفعل طبیعت.

سرآغاز نقاشی سنتی چینی به گذشته‌های تاریخ چین بازمی‌گردد. آثار پیش از سلسله تانگ (۹۰۷ـ۶۱۸ ب. م.) اغلب طراحی‌های خطی از مردمی است که به فعالیت‌های گوناگون مشغول‌اند؛ این دوره «عصر طلایی» طراحی از پیکر انسان است. در نیمه سلسله تانگ، پیشرفت نقاشی منظره و گل‌ومرغ آغاز شد. چینیان معتقدند دیدنِ نقاشی کوهستان و جنگل و سبزه‌زار و باغ بیننده را از دلزدگی‌های جهان مادی رها می‌کند و به قلمرویی آرام و بی‌تشویش می‌برد. به‌همین دلیل، نقاشی‌های منظره همواره مورد توجه ادیبان و صاحب منصبان چینی بوده است. گل‌ها، بوته‌ها، درختان، صخره‌ها و پرندگان و دیگر حیوانات نیز در نقاشی‌های سرزنده و نیرومند گل‌ومرغ مورد توجه بودند. بنابراین نقاشی‌های منظره، گل‌ومرغ و نقاشی از پیکر انسان سه گروه نقاشیِ سنتیِ چینی را تشکیل می‌دهند.

همان‌گونه که پیش‌تر هم گفتیم، دائوئیسم بیش از هر هنر دیگری بر نقاشی منظره و خوشنویسی چینی تأثیر گذاشته است. درواقع هنرمند می‌کوشد به‌وسیله نقاشیِ منظره به راه (دائو) دست‌یابد؛ در آن صورت اثرش با دائو هم‌نوا می‌شود و این بدین معناست که هنرمند می‌تواند عالَم را در نقاشی‌اش متجلی کند. درواقع، دائو راهی است که هنر در بستر آن جریان می‌یابد. به‌همین سبب هنرمند باید فردیتش را، که مانع جریان یافتن دائو است، از میان بردارد. مهم‌ترین راه برای دست یافتن به چنین مرتبه‌ای اصل مهم «بی‌کوششی» است (نگاه کنید به بخش جمع‌بندی همین مقاله). وقتی نقاش با سرشتِ نهادین منظره همراه و هم‌نوا و هماهنگ می‌شود، خودِ منظره از قلم‌مویش بیرون می‌تراود زیرا دراین حالت هنرمند درحکم مجرایی است که دائوی منظره را روی طومار ابریشمی یا کاغذ پیش رویش هدایت می‌کند.

دست یافتن به مقام به ظهور رساندن دائو مستلزم مراقبه و شهود است؛ اَز این‌روست که استادان نقاشی منظره اغلب خودْ فرزانگان بزرگِ دائویی بوده‌اند. نظام استاد و شاگردی درسراسر تاریخ نقاشی منظره چینی همواره برقرار بوده است. افزون براین، هنرمندان درطول قرن‌ها رشد و تحول این هنر همواره اصول مشابهی را رعایت می‌کرده‌اند. پیروی از این اصول براساس نظامی دست‌وپاگیر و محدودیت‌زا نبود، بلکه هنرمند خود در مکاشفات و تأملات ژرفش بدان‌ها دست می‌یافت؛ به‌بیان دیگر، او این اصولِ فرازمانی و پایدار را در اثرش متجلی می‌کرد. طبیعتِ بکر برای هنرمند نقاش والاترین منبع الهام بود. او ساعت‌ها در دل جنگل‌ها و کوهستان‌ها ره‌پویی می‌کرد و با تأمل و مراقبه به سرالاسرار و منشأ آغازین طبیعت نزدیک می‌شد (تصویر۱).

تصویر۱. شن ژو[۲۶]، شاعری ایستاده بر قلهٔ کوه، ، قرن پانزدهم، موزهٔ هنر نلسن ـ اَتکینز، کانزاس سیتی، میسوری، ایالات متحد امریکا.
(http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-shen-zhou-poet-on-a-mountaintop.php)

Archive of SID

www.SID.ir

کوهستان یکی از بنیادی‌ترین عناصر جهان‌بینی و هنر دائویی است. درواقع، کوهستان با عظمت و صلابتش قلمرویی است که فرزانگان دائویی را به‌تأمل و تدبر در راز هستی فرا می‌خواند: «دائوئیست ضمن شناخت طبیعتِ خود، به شناخت طبیعت همه چیز دست می‌یابد و به‌گونه‌ای شهودی یگانگی خود و چیزهای پیرامونش را در یگانگی وحدت وجودی روح[۲۷] تجربه می‌کند. این واکنش وحدت وجودی، که هم‌زمان درون ذاتی و استعلایی[۲۸] است، سرچشمه معنوی الهامِ نقاشان بزرگ چینی است. نقاشی منظره چینی، تجلی جَهان و احساسِ خلوت‌نشین دائوئیست است» (Tung-chi, 1947: 272).

براساس یکی از آموزه‌های دائویی، دائو را نه می‌توان با کلام بیان کرد و نه با سکوت. بنابراین، نقاشی که نه کلام است و نه سکوت، به بهترین وجه «بیانگر» دائو خواهد بود. نقاشان چینی برخلاف آنچه ما امروز از نقاشی منظره در ذهن داریم، چندان به جزئیات نمی‌پرداختند و هدفشان دست‌یابی به روح طبیعت بود؛ به‌همین دلیل، پس از این‌که ساعت‌ها در طبیعت پرسه می‌زدند، به کلبه خلوت خود بازمی‌گشتند و با تمرکز و سرعت آنچه از مناظر شهود کرده بودند، نقاشی می‌کردند. اثر نهایی آنها بیش‌تر محصول روحِ رهاگشته‌شان بود تا تکنیک صِرف. هنرمندان پارسای چینی «نقاشی آب و کوه را نه به انگیزه آموزش یک درس بخصوص و نه‌صرفاً به‌عنوان تزئینات، بلکه به قصد فراهم آوردن موضوع برای غور و تأمل، بانگاهی احترام‌آمیز آغاز کردند. تصاویر آنها بر طومارهای ابریشمین در محفظه‌های گران‌بها نگهداری می‌شد و صرفاً درلحظات آرام بازگشوده می‌شد تا مؤمنان بر آنها بنگرند و تأمل کنند» (گامبریچ، ۱۳۸۰: ۱۳۸). فرزانگان چینی نقاشی را شیوه‌ای برای مراقبه می‌دانستند، زیرا «تمرکزی که لازمه نقاشی است زمینه‌ساز تمرکز ذهن بر جهان طبیعت می‌شود» (Paula R. Hartz, 2009: 112). ازطریق این تمرکز، فرزانگان دائویی می‌توانستند خود را با نظم کیهانی هماهنگ کنند. از همین‌رو، نقاشی هنری است که راه رسیدن به دائو و هم‌نوایی با آن را تسهیل می‌کند.

بنیادهای زیباشناسی دائوئیستی

«آنگاه که همگان چیزی را زیبا بدانند، زیبایی تباه می‌شود»
دائو دِ جینگ، سرود دوم

زیباشناسی، به‌منزله تأمل و تدبر فلسفی در زیبایی و هنر، قدمتی دیرینه در فلسفه چین دارد. چینیان از دیرباز درباره زیبایی، چیستی هنر و اثر هنری، شرایط توفیق اثر، نحوه درک و دریافت آثار هنری و پرسش‌هایی از این دست تأملات ژرفی داشتند و دراین باب رساله‌های متعددی نوشتند. برای حکیمانِ چینی اثر هنری نه‌فقط ارزشی فی‌نفسه دارد بلکه رسانه‌ای تلقی می‌شود درخدمت اظهار و ابراز تفکرات فلسفی و متافیزیکی. ازهمین‌رو «در هنر چین سنتی رواج داشت که اثر هنری (برای مثال نقاشی منظره) را محمل و مجرای تفکرات فلسفی می‌دانست؛ لذا شرح و تفصیلِ وجوه فلسفی برخی از آثار هنری بخشی از تحقیقات فلسفی در فلسفه چین بوده است» (Mou, 2009: 1). به‌بیان خلاصه می‌توان گفت که ویژگی اصلی و اساسی زیباشناسی دائویی، گذار از عینیت و فراَرَوی از ذهنیت است. لذا همان‌گونه که تامس مونرو[۲۹] خاطرنشان می‌کند، به‌طور کلی متونی که در مشرق‌زمین درباره هنر و زیباشناسی نوشته شده است، عموماً «معنایی نمادین و استعاری دارند و نگاه سطحی و سرسری نمی‌تواند به ژرفایشان راه یابد» (Munro, 1965: 4).

در کتاب «هنر و حکمت در چین»[۳۰] می‌خوانیم که از دید چینیان «هنرْ تقلید از امر واقعی نیست، بلکه آفرینش عالَمی است که با روحْ هم‌گوهر[۳۱] باشد. هنر سوبژکتیویته محض نیست زیرا پیش از هرچیز باید چشم‌نواز باشد. اثر هنری ماهیتی پیچیده دارد، اما عناصر ناهمگن برسازنده اثر چنان در یکدیگر تنیده می‌شود که دیگر نمی‌توان ماهیت اولیه آنها را بازشناخت. این عناصر درکنارهم کلِ یک پارچه و تفکیک‌ناپذیری شکل می‌دهند [...] اثر هنری باید با نیازهای درونی همخوان باشد و از ژرفنای روح زاییده شود» (Vandier-Nicolas, 1985: 33). درواقع، هنر درنزد چینیان از مرتبه ورای «من»[۳۲] سرچشمه می‌گیرد. هنرمند چینی درپی جلوه‌گرکردن مهارت‌های خود نیست زیرا درنظر او استاد کسی است که مجرای بهتری برای جریان‌یافتن دائو فراهم بیاورد.

وقتی دائو در نقاشی به‌ظهور می‌رسد، دیگر به تقلید از جزئیاتِ طبیعت نیازی نیست زیرا دائو خودْ منشأ طبیعت است و فُرم‌ها و اشکال را او خود پدید می‌آورد؛ فقط کافی است نقاش قلم‌مویش را با سیلان دائو هماهنگ کند، آن‌گاه نبوغ و مهارت به‌گونه‌ای خودانگیخته از درونش می‌جوشد و به‌واسطه آثار قلم‌مو و درقالب اشکالْ مرئی می‌شود. دراین مقام، هنر و معرفت به وحدت می‌رسند زیرا درواقع «هنر خودش از قبل یک ch'an، یک معرفت باطنی، یک راه (دائو) است، راهی به‌سوی شناخت کُنه وجود آدمی که آینه عالم است؛ راهی به‌سوی کشف سرچشمه مطلق وجود،

Archive of SID

www.SID.ir

آنجاکه سالک می بیند چیزها چگونه ظهور می کنند و پدیدار می‌شوند و به‌کمال می‌رسند» (Vandier-Nicolas, 1985: 6). یکی از شاعران چینی به‌روشنی هنر را موهبتی آسمانی و حاصل یک نبوغِ تعریف‌ناپذیر معرفی کرده است:

«هر آن‌کس که نقاشی را به‌خاطر شباهت فُرم‌هایش [با جهان خارج] بسنجد کم‌خرد است
هر آن‌کس بیت را از روی قاعده کوتاه کند
چگونه می‌تواند شاعر باشد!
شعر و نقاشی زادگان قانونی همسان‌اند:
موهبت آسمانی و خودانگیختگی»
(Speiser, 1960: 11).

هنرمند منظره‌ساز چینی هرگز درپی انعکاس موبه‌موی اشیای پیرامونش نیست زیرا «هنرمند نباید از طبیعت رونوشت بردارد، بلکه باید بیافریند همان‌سان که طبیعت می‌آفریند. پویش [دینامیسم] هنر باید همچون پویش طبیعت خودانگیخته باشد. برای پی‌بردن به رازهای آفرینش هنری باید به «درون»[۳۳] رجعت کرد و از «بیرون»[۳۴] دست شست» (Vandier-Nicolas, 1985: 63). به‌همین دلیل درمیان انبوه نقاشی‌های منظره کم‌تر به آثاری مشابه برمی‌خوریم؛ زیرا هر هنرمند با توجه به‌میزان دست‌یابی به قلمرو معنا، بخشی از حقیقت را منعکس کرده است. درواقع در چین «هنر و زندگی از راه آفرینندهِ طبیعت پیروی می‌کند، نه از ارزش‌های جامعه انسانی» (Berling, 1982: 10). نقاش چینی با اثرش مرتبه‌ای از هستی را به‌ظهور می‌رساند که مستقل از اندیشه‌ورزی‌های روزمره است. درواقع، همان‌گونه که هانس گئورگ گادامر می‌گوید، اثر او همچون «فیضان هستی»[۳۵] است (Gadamer, 1996: 158). نقاشی منظره عالَمی ـ را ـ پدید ـ آوردن و آشکارگیِ یک هستی ناب و حقیقی است که هیچگاه کاستی نمی‌پذیرد.

یکی از متون کلیدی درباره اصول و معیارهای نقاشی چینی را سیه‌هو[۳۶] تدوین کرده است. او در اثر مشهورش شش اصل بنیادین را برای یک اثر نقاشی مطرح می‌کند. عمق این مباحث زیباشناختی چنان بود که قرن‌ها برای پرورش هنرمندان چینی به‌کار گرفته می‌شد. سیه‌هو ازجمله منتقدانی بود که به داوری، زیباشناسی و مسائل تکنیکی نقاشی توجه نشان داد و به‌همین سبب درمیان نویسندگان کهن به‌دلیل تدوین اصول شش‌گانه‌ای که به نقاشی ارزش و اعتبار می‌بخشید، بسیار شهرت یافت. اهمیت این شش اصل درسراسر نقد هنری چین غیر قابل اغماض است. درواقع، این اصولْ سنگ بنایی است برای نقد هنری چین که طی اعصار متمادی گردآوری شده است. ترجمه‌های گوناگونی از این اصول شش‌گانه به زبان‌های غربی صورت گرفته است و اینجا مجالی نیست تا آنها را بررسی یا نکات بغرنج‌شان را ذکر و تفاوتشان را نسبت به اصل چینی یادآوری کنیم. ساپر و سیکمَن[۳۷] مطالعهِ موجزی دربارهِ این اصول انجام داده‌اند و ما از شرح آنها پیروی می‌کنیم. آنان این اصول را از روی اثر سیه‌هو بانام گوهوا پینلو[۳۸] ترجمه کرده‌اند؛ نقاشی (خوب) شش شرط دارد، این شروط چیست؟

ـ نخست «جان‌بخشی از طریق هماهنگیِ روح»
ـ دوم «روش ساختاری در به‌کارگیری قلَم‌مو»
ـ سوم «وفاداری به شیء هنگام به تصویرکشیدن فُرم»
ـ چهارم «هماهنگی دراستفاده از رنگ»
ـ پنجم «طراحی درست در ترکیب‌بندی (عناصر)»
ـ ششم «انتقال (تجارب گذشتگان) به‌هنگام نسخه‌برداری»

اصل نخست نشان می دهد که بیشترین اهمیت به ویژگی‌ای داده شده است که هرگز با تکنیک صرف به‌دست نمی‌آید ـ ویژگی‌ای که درسراسر نقد هنری چینی محک و معیار جداکننده نبوغ خلاقه هنرمند از کار یک صنعتگر به‌شمار می‌رود. پنج اصل دیگر به تصویرسازی و اصول تکنیکی مرتبط با آن می‌پردازد. اصل دوم بدین معناست که تا هنگامی‌که فرمِ اصلی به‌وسیله ضربه قلم‌مو حاصل نیاید، تمامی کارهای دیگر مثل رنگ‌بندی، پرداخت و تکمیل جزئیات بیهوده خواهد بود. اگر ضربات منفرد قلم‌مو، مانند نقاشی اروپایی، هرگز پوشیده یا محو نشود و برجسته و آشکار بماند، قلم‌مو نادرست استفاده شده است؛ پس ضربه قلم‌مو باید هدفمند و جزء ذاتی ساختار تصویر باشد. اصل سوم به طراحی درست از شکل اشیا می‌پردازد، به‌گونه‌ای که می‌توان این اصل را نوعی رئالیسم دانست. اصل چهارم درباره مسئله رنگ است زیرا باید توجه داشت که اغلب نقاشی‌های اولیه چین رنگی بودند و نقاشی آب‌مرکبیِ تک‌رنگ چند قرن بعد رواج یافت. در اصل پنجم آمده است: «نقاشی خوب باید از طراحی و ترکیب‌بندی درست و کاملی بهره‌مند باشد. سیه‌هو در اصل آخر تعلیم می‌دهد که با مطالعه و استنساخِ آثار استادان بزرگ است که می‌توان هنر را فراگرفت» (Sickman and Soper, 1956: 64-65).

همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، ترجمه‌های گوناگونی از این اصول شش‌گانه در دست است، در ادامه یکی دیگر

Archive of SID

www.SID.ir

از این ترجمه‌ها را مرور می‌کنیم. درواقع اهمیت شناخت این اصول از آن‌روست که اگرچه «این اصول شش‌گانه در سلسله هان مدون شد[...] اما از آن زمان تا روزگار ما بنیاد زیباشناسی تصویری چین را تشکیل داده است» (Auboyer, 1976: 77-78). اِسپایزر[۳۹] می‌نویسد: «اصول بنیادین [زیباشناسی نقاشی منظره چینی] مشتمل است بر طبقه‌بندی‌ای که سیه‌هو ارائه داد و اصول نقاشی را در شش طبقه رتبه‌بندی کرد[...]. دراین مجموعه‌قوانین ارزش‌ها چنین فهرست شده است:

۱) روح و زندگی[۴۰]، ۲) طراحی (استخوان‌بندی) و طرز به کارگیری قلم‌مو، ۳) فُرم و شکل، ۴) توازن و تناسب هنری و رنگ، ۵) تقسیم‌بندی و نظم، ۶) الگوبرداری و طراحی» (Speiser, 1960: 100).

براساس این اصول درمی‌یابیم که دراین مجموعه قوانین بر توانایی نقاش در نسخه‌برداری و تکثیر از روی الگوهای سنتی تأکید می‌شود. دراین‌صورت، نقاشْ نظم‌دهنده نقش‌مایه‌های سنتی است و رنگ‌ها و فُرم‌ها را مطابق این نقش‌مایه‌ها سامان می‌دهد. او از توانایی‌های قلم‌مو بهترین استفاده را می‌برد و تصویری زنده و باروح ایجاد می‌کند تا روحِ الگو را آشکار سازد. درواقع نباید از نظر دور داشت که «هدف نقاش چینی کشف پیوندهای درونی میان طبیعت و خویشتن هنرمند است» (Maldiney, 1994: 168). به همین دلیل، نقاشان چینی نقاشی را نه به‌چشم یک حرفه، بلکه هم‌چون شیوه‌ای برای زیستن می‌نگریستند.

آنان سال‌ها تمرین می‌کردند تا درنهایت بتوانند قلم‌مویشان را باظرافت و لطافت به‌حرکت درآورند و روحِ حیات[۴۱] را در اثرشان متجلی کنند.[۴۲]

پیش‌تر اشاره کردیم که پس از ورود بودیسم به چین و آمیزشش با دائوئیسم مکتب جدیدی پدید آمد که «چِن» (به ژاپنی «ذِن») نام گرفت. در قرن دوازدهم میلادی اندیشه‌های دائوئیستی بر مکتب چِن تأثیر گذاشت و شیوه نوینی از نقاشی را پدید آورد. درواقع، آنچه از آمیزش این دو مکتب فکری شکل گرفت، تأکید فراوان بر نقش اشراق درونی در آفرینش هنری بود. تأکید این شیوه نقاشی که به‌طور عمده در جنوب چین گسترش یافت، بر نقش آفرینش هنری درلحظه و باسرعت بسیار بود. هنرمندِ موفق از این دیدگاه کسی است که بتواند به‌سرعتْ لمعه‌ای که درونش را منور کرده است، با قلم‌مو متجلی کند. شیوه‌های مراقبه و تمرکز این مکتب نیز به‌نوبه خود بر زیباشناسی نقاشی منظره چینی تأثیر گذاشت. در ادامه یکی از این روش‌ها را بررسی می‌کنیم که نشان می‌دهد روح این مکتب تاچه اندازه بر زیباشناسی نقاشی منظره ـ به‌ویژه آن بخش‌هایی که تهی بودگی فضای نقاشی را موجب می‌شود ـ تأثیر داشته است:

«به‌هنگام مراقبه، مقام تهی‌بودگی حاصل می‌شود و نورِ آسمانی ظهور می‌یابد. تهی‌بودگی‌ای که نور آسمانی از آن به‌وجود می‌آید، تهی‌بودگی به‌معنای معمولی آن نیست. خلأ مطلق است، که نه خالی است و نه پُر. وقتی کسی به این مرتبه دست می‌یابد، هستیِ باطنی او درمقامِ شفافیت وجودی[۴۳] قرار می‌گیرد که ما از آن با نور آسمانی یاد کردیم. هنگامی‌که هنرمند به چنین شفافیت وجودی‌ای دست می‌یابد و آنرا در ضربه قلم‌مویش متجلی می‌کند، نقاشی‌اش خلوص و تهی‌بودگی را به‌ظهور می‌رساند» (Chung-yuan, 1970: 223).

هدف این مراقبه دست‌یابی به آن چیزی است که ادراک خلأ نامیده می‌شود. این روش چنین است که راهبان بودایی به تماشای باغی می‌نشینند و تمام جزئیات آن را یک‌به‌یک در منظر خیال می‌کشند؛ این تجسم تا آنجا ادامه می‌یابد که وقتی چشم را می‌بندند، همه‌چیز را به‌وضوح به‌یاد می‌آورند. همین‌که همه تصویر را به تملک خود درآوردند، با آن کاری عجیب می‌کنند، یعنی عناصر تشکیل‌دهنده باغ را ـ بی‌آن‌که ذره‌ای از قدرتِ تصویری یا حضور خیالی‌اش کاسته شود ـ حذف می‌کنند. با نیروی فکر، درختان را برگ‌به‌برگ برهنه و خاک را سنگ‌به‌سنگْ عریان می‌کنند. دیوار را از اینجا حذف می‌کنیم و جویبار را از آنجا، دورتر جانداری را و جایی دیگر پرچین پوشیده از گُل را. دیری نمی‌پاید که تنها آسمانی بی‌ابر و صاف و هوایی پاک، هم‌چون هوایی پس از باران، برجای می‌ماند، و زمین‌ها به کشت‌زارهایی همراه با چند درخت فرتوت با تنه‌هایی عریان و شاخه‌هایی خشکیده تقلیل می‌یابند. این‌چند رُستنی نیز حذف می‌شوند تا زمین و آسمان یکه وتنها درحضور یکدیگر قرار گیرند و دراین لحظه است که می‌باید آسمان و زمین نیز ناپدید شوند، نخست آسمان ناپدید می‌شود و زمین را در تنهایی غم‌انگیزی به‌جای می‌گذارد تا با خود سخن بگوید. دراین حالت، ضمیر هنرمند همچون آینه عمل می‌کند و تصویر شفاف و حقیقی امر واقعی را بر قلم‌موی او بازتاب می‌دهد. برای چنین شخصی هنر از جنس نور است، معنای نهان چیزها را هویدا می‌کند و هنرمند حقیقی کسی است که بادقت به رازورمز جهان بنگرد زیرا:

Archive of SID

www.SID.ir

«وقتی تمامی تقابل‌های میان سوژه و ابژه از میان برمی‌خیزد، هنرمند می‌تواند منظره را به‌لحاظ کیفی در درون خود شهود کند، درست مثل زمانی‌که آبی می‌نوشیم و سرما یا گرمایش را در درون خود حس می‌کنیم، زمانی‌که دیگر نمی‌توان میان حس‌کننده و حس‌شونده تمایز گذاشت. این‌جاست که تقابل سوژه و ابژه از میان برمی‌خیزد زیرا هنرمند همچون سالکی است که لوامع اشراق وجودش را روشن کرده‌اند و او را به‌مرتبه "وحدت توأم با آرامش"[۴۴] رسانده‌اند» (Vandier-Nicolas, 1985: 213).

درواقع، تمایز مطلق میان سوژه و ابژه که پس از دکارت در فلسفه غرب پدیدار شد، «از دید اغلب فیلسوفان شرقی هیچ معنایی ندارد و حتی مانع دست یابی به بهجت زیباشناختی می‌شود» (Bahm, 1957: 250).

هدف نقاش چینی آن است که سکوت ازلی را که پیش از نوای هستی وجود داشت و پس از عدم هستی هم‌چنان برقرار است، در اثرش متجلی کند. درواقع، همان‌گونه که فرانسوا ژولیَن[۴۵] می‌گوید در نقاشی‌های چینی «منظره ما را به تعمیق معنوی فرامی‌خواند» (Jullien, 1991: 137). نزد نقاش دائوئیست، غایتِ هنر برگذشتن از امر نسبی و رسیدن به امر مطلق است و معیار این گذار چیزی نیست مگر برون‌خویشی و وجد که «درنزد عارف با سکوت متجلی می شود اما هنرمند آن را به اشکال مختلف متجسم می کند. زیباشناسی چینی این مرتبه معنوی را "به‌وجدآمدن"[۴۶] می نامد، حالتی که سرآغاز هر نوع آفرینش خلاق است [...] در یک کلام، هنرمند نخست باید هنرش را با ممارست فرابگیرد و سپس آن را با نیروی معنوی جان ببخشد» (Vandier-Nicolas, 1985: 4).

هنرمند نقاش برای رسیدن به امر نوین[۴۷] از امر قدیمی[۴۸] چشم نمی‌پوشد. او برای دست‌یافتن به مفهومی نوین از جهان، تجربه‌های پیشینیان را در روحش حفظ می‌کند و از پیمودن هر راهی که او را به‌سوی حکمت راهبر شود، استقبال می‌کند. هدف او رسیدن به رازی است که کل هنر از چشمه آن می‌جوشد. او هنر را ذاتاً مقدس می‌داند و عملاً زندگی درونی‌اش را وقف امر مقدس می‌کند. از دید هنرمند چینی «امر مقدس برابر است با "درونگرایی محض" و امر نامقدس چیزی نیست مگر "ظاهر و بیرون". هر آنچه از بیرون به درون او وارد می‌شود، به‌نحوی آلوده است و فقط زمانی در عالَم درونی او جای می گیرد که پیرایش و پالایش یابد. بنابراین، تمایز میان سوژه و ابژه از میان برمی‌خیزد و ابژه خودش را هم‌چون رؤیتی درونی به ادراک عرضه می‌کند» (Vandier-Nicolas, 1985: 51).

بدین‌ترتیب، نقاشی راهی است که به هنرمند کمک می‌کند خودش را به وحدت با دائو برساند. در این مقام، نقاشی نه بازنمایی یک صحنه یا یک رویداد، بلکه درآمیختن و یکی‌شدن با چیزهایی است که نقاش می‌بیند و احساس می‌کند. لذا درهمه‌حال نقاش باید دَم روح‌بخش زندگی را در اثرش بدمد و به تک‌تک شکل‌ها و فُرم‌هایش روح و زندگی ببخشد. وانگ وِی[۴۹](۶۹۹-۷۵۹ م.) یکی از نقاشان دائوئیستی است که بارها بر اهمیت تجلی روح حیات در آثارش تأکید کرده است. او می‌نویسد: «آن‌گاه که به ابرهای درهم‌فشرده پاییزی می‌نگرم، روحم به‌پرواز درمی‌آید و اوج می‌گیرد»؛ «هنگامی‌که دربرابر نسیم نوبهار می‌ایستم، اندیشه هایم هم چون رودهایی توانمند و خروشان به جریان می‌افتد». او در تحلیل نقاشی‌های منظره چنین می نویسد: «باد از فراز جنگل‌های سرسبز می گذرد و جریان کف‌آلود آب رود به صخره‌ها می کوبد. چنین نقاشی‌ای با حرکات انگشتان دست خلق نمی‌شود بلکه صرفاً روح است که به نقاشی وارد می‌شود و بدان جان می‌بخشد و نقاشی یعنی همین روح‌بخشی» (Paula R. Hartz, 2009: 113).

نقاشِ دائوئیست همواره درتلاش است تا دگرگونی‌ها و تبدلات جهان طبیعت را در اثرش بازتاب دهد. او به‌اصل «چی» یا همان دَم روح‌بخش پایبند است و به‌همین سبب مناظری می‌آفریند که همواره نیروی «چی» را به بیننده منتقل می‌کنند. هیچ‌چیز در نقاشی‌های منظره ایستا و درجاخشکیده نیست، شکل‌ها و فُرم‌ها از جنبشی درونی برخوردارند و گویی رودبارها، ابرها و درختان در حرکتی موزون و همنوا با دائوی طبیعت درحرکت‌اند. اگر نیک به این نقاشی‌ها بنگریم، می‌بینیم که حضور انسان به حداقل فروکاسته شده است. انسان و نشانه‌های حضور او - هم‌چون کلبه‌ها - یا در نقاشی‌های دائوئیستی غایب است یا حضورش بسیار کم‌رنگ است. در جهان‌بینی دائوئیستی انسان به‌هیچ‌رو مالک و سرورَ طبیعت نیست بلکه فقط جزء کوچکی از جهان عظیم طبیعت است. به‌همین‌سبب، انسان در نقاشی‌های منظره چینی بسیار کوچک و درمقایسه با عظمت وصف‌ناپذیر طبیعت، خُرد و حقیر جلوه‌گر می‌شود.

افزون براین، نقاشان چینی از اصول پرسپکتیو به‌شیوه غربی پیروی نمی‌کردند؛ روش ژرفانمایی آنها بیشتر بر نمایش دوری و نزدیکی عناصر منظره با استفاده از سایه وروشن متکی بود. دراغلب نقاشی‌های منظره انسان‌ها بسیار

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر۲. شن ژو (沈周)، عبور از پل، قرن پانزدهم، موزهٔ ملّی چین.
(http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-shen-zhou-crossing-bridge.php)

کوچک تصویر شده‌اند درحالی‌که با توجه به نزدیکی‌شان به پیش‌زمینه تصویر می‌توانستند بزرگ‌تر باشند. اما اعتقاد نقاش به عظمت طبیعت او را وامی‌داشت تا انسان را دربرابر کوهستان و جنگل و آسمان خُرد جلوه‌گر سازد (تصویر۲). آنچه بیش از هرچیز دیگر مورد توجه نقاش منظره است، به ظهور رساندن خلأ و سکوتی است که درنگرش دائویی مادر و منشأ همه چیزهاست. به‌طبع انسان دربرابر این نیروی عظیم و بی‌کران جزء کوچکی بیش نیست. این ازآن‌رو است که «در هنر خاور دور که خیلی کمتر از هنر مغرب‌زمین و عهد باستان خاورمیانه انسان‌گراست، صنع بشری با طبیعت رابطه ژرف دارد، تا بدان پایه که با آن نوعی وحدت عضوی به‌بار می‌آورد» (شوئون، ۱۳۶۲: ۱۸۴-۱۸۵). یکی از نمودهای آشکار در نقاشی منظره آرامش حاکم بر صحنه است که در سرتاسر مناظر چینی حکم‌فرماست. این آرامش متعلق به زمانی است که دائو هنوز خود را متجلی نکرده بود، یعنی زمانی که «نه هستی» درجریان بود و پس از آغاز بزرگ، عالَم از دل این «نه هستیِ» سرشار از سکوت ظهور کرد.

جمع‌بندی

با توجه به مطالب پیش‌گفته می‌توان مباحث را چنین جمع‌بندی کرد:

۱. همان‌گونه که میراندا شاو می‌نویسد «سنت نقاشی منظره در چین به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای فرهنگی مردم چین همواره مورد ستایش بوده است» (Shaw, 1988: 183). از سوی دیگر، این هنر عمیقاً تحت تأثیر دائوئیسم است. با این‌همه، تأثیر دائوئیسم فقط در هنر نقاشی محدود نمی شود. نقاشی، موسیقی، رقص و صنایع دستی چین هم به‌میزان فراوان از آموزه‌های دائوئیستی متأثر بوده‌اند. دائوئیسم هنرمند را به مشاهده دقیق و عمیق طبیعت فرامی‌خواند و او را از نیرویی آگاه می‌کند که اگرچه به‌چشم درنمی‌آید، همه‌جا جاری و در همه‌چیز ساری است. این نیرو یا دَم حیاتی را در فرهنگ دائویی «چی» می‌نامند. متجلی کردن «چی» مهم‌ترین اصل در نقاشی و بلکه کلیه هنرهاست. اثری که ازاین روحِ جانبخش تهی باشد، ارزش زیباشناختی هم ندارد. دقت در طبیعت، تمرکز بر حس وحدت و جستجوی حکمت اصول بنیادی زیبایی‌شناسی دائوئیستی است.

۲. طبیعت یکی از محورهای اندیشه دائویی است تاجایی که «بررسی تاریخ فلسفهٔ چین به‌وضوح نشان می‌دهد که فیلسوف چینی صرفاً با مسئله تطبیق انسان با طبیعت و تطبیق انسان با جامعه درگیر بوده است» (دیدزبری، ۱۳۶۲: ۷۰). این توجه عمیق به طبیعت همواره در هنر چین به‌چشم می‌خورَد و بهترین نمونه آن‌را در نقاشی منظره چینی مشاهده می‌کنیم.

۳. نقاش چینی همواره درجهت ارائه «چی» یا نَفَس حیاتی دراثرش گام برمی‌داشته است. درنظر فرزانه-نقاش آنچه طبیعت را رازآمیز و دگرگون شونده جلوه‌گر می‌سازد، همین دَم حیاتی است. این دم همان‌چیزی است که زندگی را به‌حرکت درمی‌آورَد و به‌آن پویایی

Archive
www.SID.ir

می‌بخشد. در زیباشناسی چینی «نقاشی و خوشنویسی درحکمِ نمایش بیرونی انرژی و تجسم بخشیدن به آن ازطریق قلم‌مو و مرکب است؛ بنابراین این هنرها راه‌هایی اند برای مجسم‌کردن «شن‌دونگ»[۵۰] یا «جنبش زندگیِ» جهان پدیدارها» (Goldberg, 1997: 229). همین توجه به نیروی حیات است که زیربنای اصول زیباشناسی چینی را تشکیل می‌دهد تاجایی‌که سیه‌هو نخستین اصل از اصول شش‌گانه‌ای را که برای یک اثر بزرگ مطرح می‌کند، به‌نحوه بروز این روح حیات‌بخش اختصاص می‌دهد. «او دراصول شش‌گانه (لیوفا)، «چی یون شن دونگ» یا سازگاری روحی، جنبش زندگی یا جنبش ازطریق هماهنگیِ روحی را درمرتبهِ نخست قرار می‌دهد» (Sullivan, 1984: 152).

در نقاشی منظره رنگ اغلب رقیق، محو و رنگ‌پریده به کار گرفته می‌شود. همچنین، بخش اصلی ترکیب‌بندی اثر به‌فضای خالی اختصاص می‌یابد یا برای مثال با مِهی رقیق انباشته می‌شود، حتی گاه بیننده احساس می‌کند که نقاش اثر خود را به‌اتمام نرسانده است. خاستگاه این ویژگی‌ها را می‌توان در دو آموزه دائویی جستجو کرد:

الف) 爲無اصل بی‌کنشی[۵۱] یا «وو وِی»[۵۲]: این اصل «به هیچ‌وجه یک سره به‌معنای بی‌کنشی محض نیست، معنای واقعی آن "زیاده نکوشیدن" است» (جای، چ. و جای، و.، ۱۳۶۹: ۱۲۹). لائو زه خواهان بی‌کنشی است که درواقع به‌معنای عدم مداخله یا سکوت پیشه کردن است. درواقع، جهان‌بینی دائویی بر فردیت و اراده فردی مبتنی نیست بلکه فضیلت در ناکوشایی است. این فضیلت یعنی خود را به راه(دائو) سپردن و «هم ـ راه» شدن با آن.

«اصلِ «وو وِی» تماماً کنشی متعلق به شهود خلاق است، که سرچشمه را در درون انسان می‌گشاید. تاوقتی که کنش عمدی و آگاهانه، یعنی همان گرایش معمول انسان‌ها، عقلانی و پیش‌فرض گرفته شده است، نمی‌توان زوایای پنهان خلاقیت را درک کرد. کنش عمدی و آگاهانه ازطریق مجاری بیرونی عقل ادراک می‌شود، درحالی‌که این بصیرتِ باطنی است که کنش غیرعمدی و ناآگاهانه را به‌کار می‌اندازد. کنشِ نخست محدود و کران‌مند است، درحالی‌که کنش دوم آزاد است و بی‌کران» (Chung-yuan, 1970: 234-236).

همان‌گونه که گفتیم، نقاشان دائویی اثر خود را باسرعت روی بوم ابریشمین به‌اجرا درمی‌آوردند و فرصتی برای پرداختن به جزئیات اختصاص نمی‌دادند؛ برای همین نقاشی منظره چینی به‌طور عمده با آب‌مرکب نقاشی می‌شد زیرا رنگ‌پردازی کوشش بسیار می‌طلبد و مغایر اصل ناکوشایی است. در دائو دِ جینگ، بخش دوازدهم می‌خوانیم: «پنج رنگ کور کند، پنج نوا کر» (لائو دزو، ۱۳۷۷). از سوی دیگر، رنگ در نقاشی منظره اغلب محو و رقیق است زیرا «نقاشیِ بی‌رنگ به‌جای ارضای لحظه‌ای و سطحی چشمان، ما را به‌رجعت به‌درون فرامی‌خواند و بدین ترتیب نقاشی و ضمیر ما با یکدیگر همنوا می‌شوند» (Jullien, 1991: 133). چانگ یِن یوآن[۵۳]، منتقد و مورخ پرنفوذ قرن نهم میلادی، نقاشان را از پرداختن بیش ازحد به‌جزئیات برحذر می‌دارد و از تکمیل تمام‌وکمال طراحی، ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی منع می‌کند و می‌نویسد: «بنابراین نه‌تنها نباید از ناکامل[۵۴]ماندن اثر هراس به خود راه داد بلکه حتی باید برای آثار کامل و پایان‌یافته متأسف شد. زیرا وقتی احساس می‌کنیم چیزی کامل است، دیگر چرا باید بازهم تکمیلش کنیم؟» (Cheng, 1987: 14). درواقع، ضعف هنرمند آنجا پدیدار می‌شود که «لحظه» کمال اثر را درنیابد و بازهم برای تکمیل آن وقت صرف کند. پختگی هنری یعنی فهمیدن این‌که اثر چه‌هنگام به کمال می‌رسد. این کمال لزوماً با تمام‌شدن اثر حاصل نمی شود و چه‌بسا آثار ناتمام نسبت به آثار به‌اتمام‌رسیده ارزش زیباشناختی فزون‌تری داشته باشند. بنابراین، کوشش بی حدوحصر برای تکمیل اثر هنری با آموزه‌های دائوئیستی مبنی بر بی‌کوششی هم‌سو و هم‌نوا نیست. بررسی تاریخ هنر مدرن غرب نیز به‌خوبی نشان می‌دهد که بسیاری از هنرمندان (رودَن، سزان، ماتیس و غیره) به‌عمد برخی از آثارشان را ناتمام رها می‌کردند و وظیفه تکمیل آن را به تخیل مخاطب وامی گذاشتند.

ب) اصل تهی‌بودگی[۵۵]، یا «نه بود»[۵۶]: نخست باید اشاره کنیم که گرچه مفهوم تهی‌بودگی در متون عتیق چینی متعلق به‌قرن چهارم پیش از میلاد مسیح ظهور و بروز داشته است، این مفهوم در فلسفه دائویی جایگاهی محوری پیدا می‌کند. در کیهان‌شناسی دائوی، تهی‌بودگی مقدم بر عالم مادی است و دلالت دارد بر «حالتی که پیش از به‌هستی‌آمدنِ واقعیت در کار بود و نیز حالتی که با واقعیت جسمانی درتضاد است و با آن صفات مشترک ندارد» (پاشایی،۱۳۷۷:۱۵۰). لذا تهی‌بودگی «بنیان هستی

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر۳. شی تائو (石濤)، آبشار کوهستان لو، اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم، آبمرکب و رنگ روی طومار ابریشمی، مجموعهٔ سومی‌تومو، موزهٔ اویی‌سو[۵۷]، ژاپن.
(http://www.chinaonlinemuseum.com/gallery-shi-tao.php)

شناسیِ دائویی است» (Cheng, 1991: 53). چوانگ تسه می‌گوید «در آغاز، نه‌بود بود؛ نه‌بود بی‌نام بود. از نه‌بود احدِ بی‌صورت پدید آمد» (Ibid). همچنان‌که اغلب مفاهیم فلسفی دائویی دوقطبی است (یین-یانگ، آسمان- زمین، کوهسار-جویبار و غیره)، قطب مکمل تهی‌بودگی در دائوئیسم shih است که می‌توان «پُر» یا «سرشار» ترجمه‌اش کرد. بیش‌ترین بخش فضای منظره چینی تهی است و آنچه این تهی‌بودگی را به‌بهترین شکل بازنمایی می‌کند، «دره» است. چوانگ تسه در سخن حکیمانه‌ای می‌گوید: «دره جایگاهی است که هرچه در آن بریزیم، پر نمی‌شود و هرچه از آن برداریم، کاستی نمی‌پذیرد» (Ibid: 57). دره همچنین عرصه‌ای است که دو عنصر اصلی نقاشی منظره - یعنی کوهسار و جویبار- را جلوه‌گر می‌کند (تصویر۳). دره همان «نه‌بود» یا «نه‌هستی»‌ای است که با غیابش عملاً امکان حضور همه‌چیز را فراهم می‌آورد: کوهسار، جویبار، سبزه‌زار، بیشه‌زار، ابر، باد، ماه و مِه. نقاش با به‌تصویرکشیدن فضای تهی و خالی دره‌های عظیم و بی‌منتها به زمان‌مکانی اشاره می‌کند که هنوز عالم شکل نگرفته بود و دائو هنوز نامی نداشت. او با نمایش این فضای تهی سرچشمه پیدایش کیهان را به تصویر می‌کشد زیرا در فلسفه دائو «تهی‌بودگی، ماهیت و سرشت همه‌چیز است» (Scharfstein, 1998: 41). تهی‌بودگی دراین نگرش معنایی منفی ندارد و نیستی و عدم معنا نمی‌دهد؛ بلکه اشاره‌ای است به حقیقت آغازین هستی: «نهانی از همه عالم زبس که پیدایی» (فخرالدین عراقی). دره‌های عظیم و تهی آرامشی ژرف را بازنمایی می‌کنند، آرامشی که «منشأش را باید در درون فرزانگان و حکیمان دائویی جست‌وجو کرد» (Zufferey, 2008: 216). ابر و مِه نیز نمادی است از خصلت گذرا و ناپایدار پدیده‌های جهان مادی. درواقع می‌توان چنین گفت که «نقاشی منظره چینی آنچه ما باچشم می‌بینیم، بازنمایی نمی‌کند بلکه امر نامرئی را مرئی می‌کند» (Straus, 1979: 340).

Archive
www.SID.ir

نتیجه‌گیری

نقاشی منظره چینی پیوندی ناگسستنی با دائوئیسم دارد. اغلب نقاشان چینی خود از فرزانگان دائویی بودند و هنر برای آنان وسیله کشف و شهود بود. دائوئیسم واجد زیباشناسی منحصربه‌فردی است که به‌خصوص نقاشی منظره جایگاه مهمی درآن دارد. زیباشناسی دائوئیستی محصول پیوند شهود درونی و آفرینش هنری است. نقاشی منظره معرف حال‌ومقامی است که نقاش با دائو همگام و همراه شده و به‌اشراق درونی دست‌یافته است. آفرینش هنری اصولی دارد که طی قرن‌ها نسل‌به‌نسل منتقل شده و در کلْ سنت نقاشی دائویی را پدید آورده است. درواقع، در چین نقاشی منظره کامل‌ترین بیانِ مفاهیم فلسفی است. مهم‌ترین اصل در این نقاشی به‌ظهور رساندن «چی» یا دَم حیات‌بخش است که در کل کیهان جریان دارد و به همه‌چیز جان می‌بخشد. استفاده از رنگ‌های محو، رقیق، شفاف و تخصیص بخش‌های بزرگی از ترکیب‌بندی نقاشی به‌فضای تهی دو ویژگی مهم نقاشی منظره چینی است. خاستگاه این دو ویژگی را می‌توان در دو آموزه مهم دائویی یعنی بی‌کوششی و تهی‌بودگی بازیافت. درواقع، فضای تهی مجالی فراهم می‌آورد تا هنرمند و نیز بیننده اثر وزش دَم حیات‌بخش را احساس کنند.

پی‌نوشت

۱- برای اطلاع بیشتر درباره معنا و مفهوم «زیباشناسی» نگاه کنید به: ژیمنز، ۱۳۹۰ و سُوانه، ۱۳۸۹.

2- Mohism

3- Cheanism

4- Yin-Yang

5- Lao ze

6- Lao Tseu

7- Dao De Jing

8- Tao Te Ching

9- Tao Te King

10- raison suprême universelle

11- *On the Way of Language*

12- tzu jan

13- sans effort

14- état idéal

15- Summum bonum

۱۶- باید توجه داشت که «نه هستی»(*wu* 無) به‌معنای عدم یا فقدان نیست. درواقع، لائو زه و چوانگ تسه، دو حکیم بزرگ دائویی، براین باورند که دائو سرچشمه هستی و درنتیجه از هستی(*you* 有) فراتر است و به یک معنا «نه هستی» است. دراینجا می‌توان شباهت‌هایی را میان فلسفه فلوطین (۲۰۵ـ۲۷۰م.) و دائوئیسم مشاهده کرد زیرا فلوطین نیز احد(*Hen* to ἐν/to) را ماورای هستی می‌داند (نگاه کنید به: Marsone, 2010: 26).

17- Chuang Tse

18- Heraclitus — فیلسوف پیشاسقراطی که در قرن چهارم پیش ازمیلاد در یونان می زیسته است.

19- moniste

20- présence

۲۱- یکی از نام‌آورترین نقاشان چینی با نام اصلی چوجوچی (*Chu Jo-chi*) که معاصر با دودمان تسینگ (Ts'ing 1644-1911) می‌زیسته و نویسنده *رساله درباب نقاشی* است که در نوع خود در هنر چین اثری مهم و منحصربه‌فرد تلقی می‌شود و دربرگیرنده اصول اساسی زیباشناسیِ نقاشی چینی است.

Archive of SID
www.SID.ir

22- shan-shui

23- shan-chuan

24- shan-shui hua

۲۵- نقاشی منظره چینی درزبان انگلیسی *Chinese landescape painting*، درزبان فرانسوی *peinture chinoise de paysage* و درزبان آلمانی *Chinesische Landschaftsmalerei* نامیده می‌شود.

26- Shen-Zhou (1427–1509)

27- pantheistic identity of sprit

28- immanent and transcendental

29- Thomas Munro

30- *Art et sagesse en Chine*

31- consubstantiel

32- ego

33- nei

34- wai

35- Seinzuwachs

36- Hsieh Ho

نویسنده و منتقد هنری قرن پنجم میلادی در چین.

37- Soper and Sickman

38- Guhua Pinlu

39- Speiser

40- ch’i yün shêng tung

41- chi

۴۲- برای اطلاع بیشتر در این زمینه نگاه کنید به: Cheng, 1989.

43- ontological transparency

44- mo-k’i

45- François Jullien

46- jou chen

47- sin

48- kou

49- Wang Wei

50- shendong

51- non-action

52- wu wei

۵۳- Chang Yen-Yuan نقاش و منتقد هنری که با دودمان تانگ (T’ang 618-907) هم‌عصر بود. او کتاب مهمی دارد با عنوان *لی تای مینگ هووا چی* (*تاریخ نقاشی در دودمان‌های متسلسل*) که تأثیر قابل توجهی بر زیبایی‌شناسی چینی داشته است.

54- l’inachevé

55- emptiness (En.) / vide (Fr.)

۵۶- Nothing (En.) ; Rien (Fr.) اشاره‌ای است به‌مرتبه سرآغازینی که وجود در وجود نیامده بود. بنابراین اگر اثباتاً بگوییم مرتبه‌ای که «نیستی بود» یا اگر سلباً بگوییم آن‌گاه که «هستی نبود»، در هردو حال بخشی از غنای معنایی مفهوم *wu* از کف می‌رود. لذا ما در اینجا از تعبیر «نه بود» *hsü* استفاده کرده‌ایم که متضمن هردو جنبه سلبی و اثباتیِ این مفهوم دائویی است.

57- Oiso

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶الف). *هنرمقدس، اصول و روش‌ها*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- ـــــــــ . (۱۳۷۶ب). «نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی». *مبانی هنر معنوی*. ترجمه غلامرضا اعوانی، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- پاشایی، ع. (۱۳۷۷). *دائو: راهی برای تفکر، برگردان و تحقیق دائو د جینگ*. تهران: چشمه.
- جای، چو. و جای، وینبرگ. (۱۳۶۹). *تاریخ فلسفه چین*. ترجمه ع. پاشایی. تهران: گفتار.
- دیدزبری، هوارد. (۱۳۶۲). «اندیشه چینی پیش از اسلام». *تاریخ فلسفه در اسلام*. ترجمه کامران فانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ژیمنز، مارک. (۱۳۹۰). *زیباشناسی چیست؟* ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- سُوانه، پیر. (۱۳۸۹). *مبانی زیباشناسی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- شوئون، فریتیوف. (۱۳۶۲). *شناخت اسلام*. ترجمه سیدضیاءالدین دهشیری. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- گامبریچ، ارنست. (۱۳۸۰). *تاریخ هنر*. ترجمه علی رامین. تهران: نی.
- لائو دزو. (۱۳۷۷). *دائو د جینگ*. ترجمه هرمز ریاحی و بهزاد برکت. تهران: فکر روز.
- نصر، سیدحسین. (۱۳۸۰). *معرفت و معنویت*. ترجمه انشاءالله رحمتی. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
- یثربی، سیدیحیی. (۱۳۷۴). *عرفان نظری، تحقیقی در سیر تکاملی و اصول و مسائل تصوف*. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه.

- Auboyer, Jeannine. (1976). *Les arts de l'asie Orientale et de l'extrême-orient*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF).
- Bahm, Archie J. (Decembre 1957). «Buddhist Aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 16, No. 2, pp. 249-252.
- Berling A., Judith. (Fall 1982). «Asia Society's Focus on Asian Studies». *Asian Religions*. Vol. II, No.1, pp. 9-11.
- Burik, Steven. (2009). *The End of Comparative Philosophy and the Task of Comparative Thinking: Heidegger, Derrida, and Daoism*. New York: State University of New York Press.
- Cheng, François. (1987). «L'œil de sapience». *La prt de l'œil* (dossier: Arts plastiques : questions au language). Bruxelles, N° 3, pp. 13-41.
- ———. (1989). *Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Éditions de Seuil, coll. Paris: Points.
- ———. (1991). *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Éditions de Seuil, coll. Paris: Points.
- Chung-yuan, Chang. (1970). *Creativity and Taoism, A Study of Chinese Philosophy, Art, and Poetry*. New York: Harper & Row Publishers.
- Coward, Harold. *et al*. (2007). *Readings in Eastern Religions*. Ontarion: Wilfrid Laurier University Press.
- Dawei, Cao., Yanjing, Sun. (2011). *China's History*. Singapore: Cengage Learning Asia.
- Gadamer, Hans-Georg. (1996). *Vérité et méthode*. Éditions de Seuil, Paris.
- Goldberg, J., Stephen. (1997). «Chinese aesthetics». *A Companion to World Philosophy*. Ed. Eliot Deutsch and Ron Bonteko, Massachusetts: Blackwell.
- Guénon, René. (1973). *Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le Taoisme*. Gallimard, coll. Paris: Tradition.
- Hartz, Paula R. (2009). *World Religion: Daoism*. New York: Chelsea House.
- Jullien, François. (2003). *La grande image n'a pas de forme: à partir des arts de peindre de la Chine ancienne*. Seuil, coll. Paris: Essais.
- ———. (1991). *Éloge de la fadeur, à partir de la pansée et de l'esthétique de la Chine*. Le Livrede Poche, coll. Paris: Biblio Essais.

Archive of SID

www.SID.ir

- Kupperman, Juel J. (2001). *Classic Asian philosophy: A Guide to the Essential Texts*. Oxford: Oxford University Press.
- Lai, Karyn L. (2008). *An Introduction to Chinese Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maldiney, Henri. (1994). *Regard, parole, espace*. Éditions l'Age d'Homme, coll. Lausanne: Amers.
- Marsone, Pierre. «Trouver la Voi». *La pensée asiatique*. s.l.d. Claude Weill, CRNS éditions, Paris.
- Miller, James. (2003). *Daoism: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld Publications.
- Moeller, Hans-Georg. (2006). *The Philosophy of the Daodejing*. New York: Columbia University Press.
- Mou, Bo. (2009). *Chinese Philosophy A–Z*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Morgan, Harry. (1942). *Chinese Symbols and Superstitions*. California: P. D. Perkins.
- Munro, Thomas. (Autumn, 1965). «Oriental Traditions in Aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 24, No. 1, Oriental Aesthetics, pp. 3-6.
- Neville, Robert Cummings. (2008). *Ritual and Deference : Extending Chinese Philosophy in a Comparative Context*. New York: State University of New York Press.
- Scharfstein, Ben-Ami. (1998). *A Comparative History of World Philosophy: From the Upanishads to Kant*, New York: State University of New York Press.
- Shaw, Miranda. (Apr.- Jun., 1988). «Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting». *Journal of the History of Ideas*. Vol. 49, No. 2, pp. 183-206.
- Sickman, Laurence & Soper, Alexabder. (1956). *the Art and Architecture of China*. Maryland: Penguin.
- Soothill, William. E. (1964). *Les trois religions de la Chine, Confucisme, Bouddhisme, Taoisme*. trad. G. Lepage, Paris: Payot.
- Speiser, Werner. (1960). *L'art dans le monde: Chine, esprit et société*. trad. Denise Van Moppés, Albin Michel, Paris.
- Straus, Erwin. (1979). *Vom Sinn der Sinne*: *ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Berlin: Springer.
- Sullivan, Michael. (1984). *the Art of China*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Tung-chi, Lin. (Jun. 1947). «The Chinese Mind: its Taoist Substratum». *Journal of the History of Idea*. Vol. 8, No. 3 pp. 259-272.
- Vandier-Nicolas, Nicole. (1963). *Art et sagesse en Chine, Mi Fou. (1051-1107)*, Presses Universitaires de France (PUF), coll. Paris: Dito.
- Zufferey, Nicolas. (2008). *Introduction à la pensée chinoise*. Paris: Marabout.

Archive of SID

www.SID.ir