سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۴/۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۶/۲۵

محمدرضا دادگر[۱]، ملیحه محسنی[۲]

بررسی تأثیر زیبایی‌شناسی ژاپنی در «*اِهون*»ها

چکیده

کتاب‌های تصویری ژاپن یا *اِهون*ها را باید در شمار آثاری دسته‌بندی کرد که با آمیختن حوزه‌های ادبی و تصویری (ادبیات، نقاشی و خوشنویسی)، به‌نوعی کمال هنری دست می‌یابند که حامل نشانه‌هایی پیدا و پنهان از عصاره زیبایی‌شناسی بومی خویش هستند. با توجه به تأثیر معیارهای زیبایی‌شناسی ژاپن بر اهون‌ها که خصلت‌هایی یگانه و بی‌همتا بدین آثار بخشیده است، درک راستین این آثار بدون شناخت وجوه زیبایی‌شناسانه مزبور، امری ناممکن است. یوگن، یوجو و آواره از جمله معیارهای شاخص زیباشناسی ژاپنی‌اند که مصادیق بارز آنها را در آثار ادبی و تصویری این سرزمین می‌توان جست. این مقاله در پی بررسی و پی‌جویی این آرمان‌ها در بستر اهون‌هاست و نیز بر آن است تا بازتاب نگرش و جهان‌بینی مدرن را در کنار مؤلفه‌های سنتی بازجوید. پس از بررسی نظری سه آرمان یوگن، یوجو و آواره، مصادیق خاص آنهارا در برخی نمونه‌های تصویری اهون‌ها پی می‌گیریم. در پایان به یکی از بارزترین ویژگی‌ها در زیبایی‌شناسی ژاپنی که به نسبتی در هر سه معیار فوق‌الذکر نیز مستتر است، خواهیم رسید که همانا مسئله نهان ساختن و یا به‌تمامی آشکار نساختن زیبایی به‌گونه‌ای است که امکان کشف آن دیرتر فراهم آید. در حقیقت می‌توان به این نتیجه کلی رسید که هنر ژاپنی، یعنی هنر اشارت و القاء. اطلاعات و داده‌های این مقاله به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده و با روش کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: ژاپن، زیبایی‌شناسی ژاپنی، اهون.

۱. هیئت علمی گروه آموزشی تصویرسازی، دانشگاه هنر تهران، استان تهران، شهر تهران(نویسنده مسئول)
E-mail: dadgar.mr@gmail.com

۲. کارشناس ارشد تصویرسازی، دانشگاه هنر تهران، استان تهران، شهر تهران
E-mail: malihemohseni@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir
http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مقدمه

هنر ژاپن به‌رغم پیشتاز بودن این سرزمین در دنیای مدرن و پذیرش آرمان‌های زیبایی‌شناختی نوین غربی همچنان در میان هنرهای دیگر مناطق جهان از هویت و تشخصی منحصر به‌خود برخوردار است. اگرچه هنر ژاپن تقریباً در همه ادوار تاریخی‌اش به‌شدت وامدار نظام هنری چین بوده است، اما هنرمندان این سرزمین از آرمان‌های زیبایی‌شناختی بومی خویش نیز غافل نمانده‌اند و همواره کوشیده‌اند میان مباحث جدید وارداتی و فرهنگ و هنر سنتی خود پلی زنند و میان این دو نگرش نوعی سازش و آشتی برقرار سازند. آنچه امروزه ذیل عنوان زیبایی‌شناسی متمایز ژاپنی از آن یاد می‌شود، از همین روحیهٔ ژاپنی مایه می‌گیرد.

با این همه نباید از یاد برد که تصویر ژاپن به‌عنوان پایگاه معنویت شرقی که آن را از ماتریالیسم غربی متمایز می‌کند، به درجه بسیار مدیون اتخاذ فلسفه هگل از سوی ژاپن است یعنی تعریف حقیقت به‌عنوان سیر روح در زمان تا هنگامی که به‌غایت درک و شناخت برسد. متفکران هگلی خط سیر کمال روحانی را به‌جایی که معنویت از آن برخاسته بود یعنی همان شرق بازگرداندند (مارا، ۱۳۸۷، ۱۰۳) و در اینجاست که هنر مشرق‌زمین جایگاهی ویژه می‌یابد. در گسترهٔ این هنر شاید بتوان برای آن دسته آثاری که تلفیقی از روح هنرهای دوران خویش‌اند، شأن و منزلتی ویژه قائل شد و این خصلت بیش از هر حوزه‌ای در «کتاب‌های مصور» مصداقی شاخص می‌یابد.

در میان زیباترین کتاب‌های تصویری که تاکنون خلق شده‌اند، اِهون[۱]ها یا کتاب‌های تصویری ژاپن را باید در زمره درخشان‌ترین آنها به‌حساب آورد. واژه اِهون (絵本) که در زبان ژاپنی به‌معنای کتاب مصور- اِ به‌معنای تصویر و هون به‌معنای کتاب- است، قالبی از کتاب‌های مصور ژاپنی را دربرمی‌گیرد که در آنها همچون برخی دیگر از نمونه‌های شرقی، همیاری شاعر یا نویسنده، نقاش، خطاط، چاپگر و صحاف توأمان و در کمال زیبایی تجلی یافته است. اهون‌ها که امروزه دیگر نایاب‌اند، حتی در میان ژاپنی‌ها کمتر شناخته شده‌اند. اما هنرشناسان غربی برای این قالب هنری جایگاهی ممتاز قائل‌اند. از آنجا که پایگاه‌های فکری و دیدگاه‌های فلسفی هر تمدنی را می‌توان در هنر آن تمدن کاوید، مآلاً برای ارزیابی تفکر ژاپنی نیز شاید نتوان محملی مناسب‌تر و بسنده‌تر از اهون‌ها یافت که همزمان توانایی و مهارت نویسنده، نقاش و خطاط را به محک می‌گذارد.

اگر بخواهیم عصاره تفکر ژاپن را بیان کنیم باید گفت که تفکر این کشور آمیخته با ذوق هنری است و این دو را نمی‌توان از هم جدا کرد. هنر همان اندازه تفکرانگیز است که تفکر سرشار از هنر. تفکر ژاپنی به‌اعتباری، در همه تجلیات زندگی آن قوم ساری است: در شکل خانه‌آرایی، در آرایش فضای باغ، در مراسم چای‌نوشی، در شعرسرایی و گل‌آرایی. اگر بتوان تفکر را همچون بخاری رقیق در فضا پاشید، آنگاه باید گفت که فضای زیست ژاپنی و محیط شکفتگی آن تفکرانگیز است (شایگان، ۱۳۸۲، ۲۱۵).

ژاپنی‌ها اقوامی به‌غایت عملی بودند و به معقولات و کلیات و مباحثات صرفاً عقلی اقبالی نشان نمی‌دادند؛ آنها به موارد خاص و ملموسات و وجه انضمامی امور می‌پرداختند و ذوقی به‌غایت شاعرانه و آمیخته با دید تصویری داشتند. در نتیجه گرایشی طبیعی به بیان شاعرانه و عاطفی حالات درون نشان می‌دادند و از شیوه استدلالی و انتزاعی تفکر پرهیز می‌کردند (همان، ۲۱۴). این خصوصیات را باید از خصلت‌هایی دانست که زیبایی‌شناسی ژاپن و در این مقاله به‌طور اخص اهون‌ها آغشته بدان است.

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

نکته مهم و شایان توجه دیگر درک واژگان زیبایی‌شناختی ژاپنی است. فرهنگ لغات هنری این تمدن، حاوی اصطلاحاتی است منحصر به زبان و فرهنگ همان حوزه تمدنی و چه‌بسا ترجمه و گاه درک راستین آنها در زبان‌های دیگر، امری دشوار و حتی ناممکن باشد. البته در برخی موارد شاید بتوان این امتیاز را برای مخاطب شرقی قائل بود که به‌سبب قرابتش با سرشت فرهنگی ژاپن، درک برخی مفاهیم خاص برای وی در قیاس با مخاطب غربی، سهل‌تر باشد.

با چنین فرضیه‌هایی این مقاله بر آن است تا برای پرسش‌های پیش رو پاسخی مناسب بیابد: آیا تأثیر مفاهیم اخص زیبایی‌شناسی نظری ژاپن را می‌توان به حوزه اهون‌ها تسرّی داد و این تأثیرات چه خصلت‌های متفاوتی در قیاس با دیگر هنرها داشته‌اند؟ تأثیر برخی آرمان‌ها و مفاهیم غالب در نظام زیبایی‌شناسی ژاپنی در تصویرسازی‌های اهون در ادوار مختلف تاریخی چه نمودهایی داشته و به چه نسبتی ظهور یافته است؟ آیا رد و نشان معیارهای زیبایی‌شناختی اهون‌ها را همچنان می‌توان در ژاپن معاصر نیز پی گرفت؟

جوامع بشری همواره در این اندیشه بوده‌اند تا به مدد تعامل و تبادل فرهنگی، به ارتقای سطح دانش و فرهنگ خویش کمک کنند. در این راستا هنر تمدن‌های کهن‌تر با گنجینهٔ پربارشان در عرصه‌های مختلف هنری، نقشی به‌سزا ایفا کرده‌اند. از آنجا که در کشور ما در حوزهٔ تصویرسازی، مطالعات نظری چندانی که به تحلیل آثار تصویرسازی کشورهای دیگر بپردازد صورت نپذیرفته و شمار کتاب‌های این حوزه به زبان فارسی اندک است، پژوهشی از این دست برای آشنایی هنرمندان ایرانی با مصورسازی کتب ژاپن می‌تواند مفید واقع شود.

در زمینهٔ هنر، فرهنگ، تمدن، شعر و ادبیات ژاپن، انتشارات فرهنگستان هنر آثاری چند را به چاپ رسانده است. آقای ع- پاشایی نیز کتاب‌هایی ارزنده در این باب از زبان انگلیسی به فارسی ترجمه کرده‌اند. همچنین پایان‌نامهٔ دکتری کیانوش تقی‌زاده انصاری با عنوان مطالعهٔ تطبیقی گذار از سنت به مدرنیسم در هنر ایران و ژاپن به بررسی هنر ژاپن می‌پردازد. تعدادی پایان‌نامه و مقاله نیز به مبحث گرافیک و مکاتب مختلف نقاشی ژاپن همچون اوکیوئه اختصاص یافته‌اند که در بخش‌هایی از این پژوهش به آنها ارجاع شده است.

اِهون، سیری از تاریخ

اهون بخش بی‌مانندی از هنر ژاپن است که در گذر بیش از ۱۲۰۰ سال، تاریخ، فرهنگ، هنر و سنت‌های ژاپنی را بر مخاطب می‌نمایاند. در این کتاب‌ها رد پای هنرمندان و صنعتگران هر دوره را در تصاویری بی‌همتا می‌توان پی‌گرفت که حاصل یگانگی روح شاعر یا نویسنده، خطاط، تصویرگر، چاپگر و صحاف است. اهون در پی معرفی توأمان تصویر و ادبیات و کاربردی کردن آنها در میان مردم است واز این‌رو از سنت‌های نشر کتاب در ژاپن به‌شمار می‌رود. اهون را باید هنری دانست که در آن همکاری هنرمندان و صنعتگران در تمامی مراحل خلق اثر از تولید تا نشر امتداد می‌یافته است.

ریشه اصلی اهون را باید در طومارهای سنتی ژاپن در دوره هی‌آن[۲] (۷۹۴م تا ۱۱۸۵ م) و دوره کاماکورا[۳] (۱۱۸۵م تا ۱۳۹۲م) جست. در دوران مزبور، راهبان و نیایشگران این طومارها - و بعدها این کتاب‌ها- را برای نذر به معابد هدیه می‌کردند. از همین‌رو نقل است که اولین اهون‌ها به‌منظور پیشکش‌های مذهبی یا طلسم به تصویر کشیده شدند. نفیس‌ترین اهون‌ها را مربوط به دوره اِدو[۴] (۱۶۱۵م تا ۱۸۶۷م) تا میجی[۵] (۱۸۶۸ تا ۱۹۱۲) می‌دانند. در دوره اِدو اهون‌ها بخش

Archive of SID
www.SID.ir
http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

عمده‌ای از منابع انتشاراتی ژاپن بودند که با تنوع بسیار و قیمتی نسبتاً مناسب منتشر و پخش می‌شدند. بدین‌ترتیب این کتاب‌ها در جامعه ژاپن استفاده و کاربردی عمومی یافتند.

اما در آغاز دوران متحول شدن ژاپن (۱۶۰۰م تا ۱۸۶۸)، اهون‌ها نیز به بیانی جدید از سبک‌های نو و موضوعات مختلف تبدیل گشتند و البته این تنوع تا دنیای معاصر و امروزی تأثیر خود را بر جای گذاشته است. در سال ۱۸۷۲م در پی اجباری شدن تحصیل در ژاپن، دنیای روشنی که در پیش چشم عموم گسترده شد، مملو از تصاویر و نوشته‌های قالب اهون بود؛ جهانی که آنها را طالب هرچه بیشتر خواندن و دیدن روایات بومی و داستان‌سرایی‌ها می‌کرد. رمان‌هایی که درباره عشق، زندگی و خانواده به رشته تحریر درمی‌آمدند، عمومیت یافتن این کتاب‌ها را با تصاویر روزمره می‌طلبیدند. لازم به‌ذکر است که در همین دوره بیشتر اهون‌های قدیمی‌تر - پس از باز شدن دروازه‌های ژاپن (۱۸۷۲م)- به آن سوی آب‌های اقیانوس آرام فرستاده شدند. امروزه شمار این آثار در موزه‌های کشور ژاپن بسیار اندک است و بیشتر آنها در مجموعه‌های غربی نگهداری می‌شوند.

نشر کتاب‌های مصور ژاپنی در طی تاریخ با پیشرفت فنون چاپ شیوه‌های متعددی را به‌خود دیده است. ریشه انواع چاپ‌های ژاپنی را باید در چین جست که در پی اختراع کاغذ، شیوه تکثیر را نیز چندین قرن قبل از اروپا در میان هنرمندان چینی رواج داد. در میان شیوه‌های چاپ ژاپنی ابتدا باید از نارا-اِهون[۶] نام برد (شیوه‌ای از اهون‌های اولیه که با روشی کاملاً سنتی و به‌صورت دستی خوشنویسی و تصویرسازی می‌شده است) که امروزه روشی منسوخ است. در پی دستیابی به تکنیک‌های جدید چاپ، شیوه دیگری موسوم به اِهون تانروکو-بون[۷] رواج یافت. تصویرگران ژاپنی در این شیوه، تصویر و خوشنویسی را به شکل تک‌رنگ و خطی چاپ می‌کردند و سپس با قلم‌مو ورنگ‌های متنوع آن را زینت می‌بخشیدند. پس از گذار از این دوران، اغلب اهون‌ها به شیوه اوکیوئه[۸] یا همان چاپ‌نقش‌های چوبی دستی تولید شدند که چاپی پرزحمت و استادانه به‌صورت کلیشه‌های رنگی مجزاست. از استادان بزرگ چاپ اوکیوئه، هوکوسای[۹] و مورونوبو[۱۰] در خور ذکرند که از تأثیرگذارترین نمایندگان این شیوه تصویرسازی به‌شمار می‌روند. در دوره میجی تکنیک‌های چاپی متفاوتی چون لیتوگرافی جای روش‌های قدیمی باسمه‌های حکاکی شده را گرفت.

اهون را به‌طور سنّتی به‌صورت یک‌طرفه بر روی کاغذهای واشی[۱۱]- کاغذهای پارچه‌ای سنتی ژاپن- چاپ می‌کردند. در توضیح این نحوه چاپ باید گفت تصویر و نوشته تنها روی یک طرف کاغذ چاپ می‌شد و با تا زدن آن صفحه، یک ورق از کتاب شکل می‌گرفت. در اصل در زمان صحافی سمتی از کاغذ که باز بود در عطف کتاب قرار می‌گرفت و جهتی که تاخورده و بسته بود از سمت راست به چپ - به علت جهت خط نوشتاری- تورق می‌شد. در فضای بین این دو سو هیچ چسبی زده نمی‌شد و عطف کتاب تنها با استفاده از نخ‌هایی به یکدیگر دوخته می‌شد.

اهون‌ها معمولاً با مرکب سیاه (سومی)[۱۲]روی کاغذ سفید و اغلب با جلد رنگی طراحی می‌شدند. در موارد اندکی این کتاب‌ها رنگ‌آمیزی داخلی نیز داشتند؛ گاه نیز تنها تعدادی تصویر رنگی در بین صفحات سیاه و سفید دیده می‌شد. رنگ‌های کتاب‌های قدیمی‌تر به‌دلیل استفاده از رنگدانه‌های گیاهی، همچنان ثابت و شفاف‌اند، اما با ورود رنگ‌های جوهری به آثار پس از سال‌های ۱۸۶۰م، تصاویر به‌تدریج رنگ‌پریده شده‌اند.

اهون به مدد معرفی ادبیات و تصویر در کنار یکدیگر تا دنیای معاصر به حیات خود ادامه داد

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

و تأثیر و رد و نشان آن را تا قرن ۲۱ با هنرمندان مانگاکا[۱۳]- طراحان کمیک- می‌توان پی گرفت. مانگا[۱۴]های ژاپنی که در تمام دنیا به شکلی فراگیر رواج و محبوبیت دارند، همچنان رد پای روح دیرین خود یعنی اهون را حفظ کرده‌اند و با آمیختن آن با دنیای کمیک استریپ، قالب جدیدی یافته‌اند و با تیراژ اعجاب‌آوری به چاپ و نشر می‌رسند. مانگا را مشهورترین زمینهٔ تصویرسازی ژاپن نامیده‌اند - «مان» به‌معنای هوس و خواست آنی انسان و «گا» به معنای تصویر.

این قالب‌های تصویرسازی در دنیای معاصر مصورسازی ژاپن، همچنان در شکل‌های نوین ظاهر می‌شوند. اوسامو تزوکا[۱۵]، پدر هنر انیمه[۱۶](نوعی انیمیشن دوبعدی خاص ژاپن)، ریشه این نوع انیمیشن را اهون‌های مصور می‌داند. امروزه این شیوه همچنان با تکنیک‌هایی نو حتی با استفاده از عکاسی تداوم یافته است. جدیدترین کاربرد این قالب تصویری را در دنیای مجازی می‌توان یافت، مثلاً در بخش کتاب‌های مصور دیجیتالی برندهایی همچون اپل.[۱۷]

هنرمندان معاصر ژاپن همچنان کتاب‌هایی با شیوه‌های سنتی چاپ‌نقش‌سازی دستی در تعداد محدود خلق می‌کنند؛ برخی از مشهورترین آنها عبارتند از: کاواداکیکوجیس[۱۸] با کتاب نقشه (۱۹۶۵م)- تصویرسازی برای هیروشیما- یوکو تاوادا[۱۹] با کتاب یک شعر برای کتاب(۱۹۹۶م) و ویجا سلمینز[۲۰] با کتاب ستاره‌ها (۲۰۰۵م).

اهون‌ها با زیبایی تحسین‌برانگیز و ابعاد کوچکشان، عالمی ماورایی را با تأثیری فوق‌العاده بر مخاطب آشکار می‌کنند. این آثار به‌همراه وجه زیبایی، وجهی دیگر از روح سرزنده و بازیگوش طبیعت را به‌صورتی توأمان در خاستگاه‌هایی غیرموازی دنبال می‌کنند. مخاطبان اهون با در دست گرفتن کتاب و گذراندن نگاه از متن به تصویر، با دنیایی در میان دستان خود روبه‌رو می‌شوند که آکنده از جلوه‌های بی‌همتای زیبایی‌شناسی ژاپنی است. با نگاهی اجمالی به انواع شگفت‌انگیز اهون، گویی دایرةالمعارفی از انواع زیبایی‌های ادبی، جلوه‌های روح‌بخش خوشنویسی و عناصر گیرای تصویری ژاپن را نظاره می‌کنید. برخی از این آثار مخاطب را به بازاندیشی دوباره و دوباره فرا می‌خوانند.

بازتاب مفاهیم زیبایی‌شناسی در اهون‌ها

تنوع آرمان‌های زیبایی‌شناختی در نظریات هنری ژاپن نشانی است از تغییر مفهوم زیبایی در دوره‌های مختلف. گرچه با نیم‌نگاهی به ژاپن پیش از قرن نهم، به‌شمار عظیمی از آثار هنری منظوم برمی‌خوریم، اما کمتر شرح و تفسیر شعر و یا زیبایی‌شناسی را پیش از این قرن می‌یابیم. در دوره‌های بعدی است که آرمان‌های مشخص مکنون در آثار هنری این دوره شناسایی می‌شوند؛ از جمله ماکوتو[۲۱] (خلوص)، ماسوراُبوری[۲۲] (کمال مطلوب مردانگی)، یا مان‌یو گوکورو[۲۳] (روح مان‌یو). آرمان‌های مزبور در واقع آرمان‌هایی کهن و تلاشی هستند برای القای اندیشه‌های هنری‌ای که از میان رفته بوده‌اند. از این نقطه به بعد می‌توان ورود آرمان‌های هنری بومی را، هرچند که همچنان تا حدی مرهون فرهنگ چین‌اند، پی گرفت. مفاهیمی که بازتابی هستند از هنر خاص و منحصر به‌فرد ژاپن. در اصل ساختار آرمان‌های زیبایی‌شناختی در دوره هی‌آن پدیدار شد، بدین‌گونه که درباریان کوشیدند درون‌مایه‌های هنری را در قالبی منسجم صورت‌بندی کنند تا هم از حوزه فرهنگ و هنر چین متمایز باشد و هم مرزی باشد میان هنری که درون و بیرون دربار به‌وجود می‌آید (Viswanathan, 1998, 87).

از آنجا که این پژوهش در ادامه، در صدد تحلیل آثار تصویری است، بهتر است در اینجا

Archive of SID
www.SID.ir
http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

روشن شود که آیا در زیبایی‌شناسی ژاپن مفاهیمی وجود دارد که با مفاهیم و معیارهای مألوف و مرسوم تفاوت داشته باشد. دکتر سوزوکی می‌گوید: «جان غربی از فراپندارها، تناقض‌ها، نامعقولی‌ها، تاریک‌اندیشی، تهیّت و خلاصه از هر چیزی که روشن، با حد و حدود متمایز و تعیین‌پذیر نیست بیزار است» (مور، ۱۳۸۱، ۸). چنین به‌نظر می‌رسد که با غلبهٔ زیبایی‌شناسی غربی بر عرصه هنرها، این نگاه تقریباً به همه فرهنگ‌های جهان تسری یافته است. اما این مبحث که بر آرمان‌های زیبایی‌شناختی ژاپن تمرکز دارد، مسیری متفاوت را می‌پیماید: بیان تناقض‌ها، تهیّت و بی‌مرزی قلمروی تجربه بی‌واسطه.

قبل از معرفی این آرمان‌ها باید به نکاتی در مورد خصلت زبان ژاپنی نیز اشاره کرد. در زبان ژاپنی می‌توان یک کلمه را به حق یک بیان کامل به‌شمار آورد. سرشت و ساختار نحو ژاپنی ویژگی خاص خود را دارد. یک بیان کامل را می‌توان فقط با گفتن یک کلمه عرضه کرد. این نکته‌ای است که در مورد ویژگی‌های زیباشناسانهٔ آن نیز صادق است. یکی از مختصات زبان ژاپنی توانایی آن در فرافکنی تجربهٔ انسان به شکل بی‌واسطه و تحلیل نشده آن است. این ویژگی تنها محدود به زبان نیست، بلکه ریشه عمیق‌تری در فرهنگ ژاپنی دارد. گویا در شیوه فکر کردن ژاپنی‌ها بازتاب دارد (مور، ۱۳۸۱، ۲۱۶). زمانی که نوبت به تحلیل تصاویر می‌رسد، این ویژگی تنها به اثر منحصر نمی‌شود، بلکه در مورد احساس تصویرگر و بیننده نیز مصداق دارد. برای مثال واژه‌هایی چون آواره، [۲۴] یوگن[۲۵] و یوجو[۲۶] در زیبایی‌شناسی ژاپن که در ادامه این مقاله به آنها خواهیم پرداخت، از این زمره‌اند.

نکتهٔ دیگری که باید ذکر شود، دریافت تجربی این آرمان‌هاست. تفکر ژاپنی شاید ایدآلیستی به‌نظر بیاید چون درون‌بین است و به چیزهای واقعی کمتر التفات دارد. اما این وجه به‌ندرت صورت ایدآلیسم مفهومی[۲۷] به‌خود می‌گیرد. ژاپنی‌ها بیشتر به قلمرو تجربهٔ بی‌واسطه علاقه‌مند بوده‌اند. بنابراین اگر کسی بخواهد تفکر ژاپنی را ایدآلیستی بداند، شاید بهتر باشد که آن را ایدآلیسم تجربی بخواند. باید آن را از ایدآلیسم مفهومی نوع غربی متمایز دانست. ژاپنی‌ها درون‌بینانه می‌اندیشند و قلمرو تجربهٔ بی‌واسطه را کشف می‌کنند. این قلمرو برای هر ژاپنی بسیار مجسم و ملموس است. اما برای ژاپنی‌ها، واقع‌بین بودن لزوماً به‌معنی برگشتن به رئالیسم واقعی[۲۸] نیست، بلکه واقع‌بین بودن در برابر واقعیت تجربهٔ بی‌واسطه است (مور، ۱۳۸۱، ۲۱۸). شاید بتوان مشخصه‌هایی را که یاد کردیم «صفت از بن تجربی» ژاپنی‌ها خواند، این را به دو چیز نسبت می‌دهند، یکی سرشت شهودی بومی ژاپنی‌ها و دیگری نفوذ فرهنگی بودایی (مور، ۱۳۸۱، ۲۱۹).

یک مثال مشهور رویکرد ناعقل‌اندیشانه به زندگی و جهان که دلیل دیگر تأکید مثبت بر تجربه مستقیم است، تأکیدی است که عملاً ژاپنی‌ها بر دیدگاه و نگرش زیبایی‌شناختی در تمام جنبه‌های زندگی و فرهنگ دارند. تاگور[۲۹] این زیبایی‌شناسی را دَرمَهٔ[۳۰] یکهٔ ژاپنی می‌خواند. کیشی‌موتو[۳۱] زیبایی‌شناسی را تا آن اندازه مهم می‌داند که آن را با امور دینی در ژاپن، در چیزی که یقیناً تأکیدی یکه است بر زیبایی‌شناسی، یکسان می‌داند. همچنین کوساکا[۳۲] اشاره می‌کند به تأکید بنیادی زیبایی‌شناختی در فرهنگ ژاپنی که عملاً در سراسر تاریخ این کشور دیده می‌شود؛ چنانکه فرهنگ ژاپنی یک فرهنگ زیبایی‌شناختی است. ناکامورا[۳۳] نیز بر چیزی تأکید می‌کند که آن را تقدم گرایش‌های زیبایی‌شناختی، شهودی، عاطفی و نمادین سادهٔ ژاپنی‌ها می‌خواند. زیبایی‌شناسی چنان در فرهنگ ژاپنی مهم است که بسیاری از ژاپن‌پژوهان آن را به‌عنوان مشخصهٔ برجستهٔ مثبت کل فرهنگ ژاپنی و به‌مثابهٔ جوهر زندگی ژاپنی پذیرفته‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

زیبایی‌شناسی را بیان اساساً یکهٔ معنویت در ژاپن دانسته‌اند همچنان که اخلاق در چین، دین در هند و احتمالاً خرد در غرب (مور، ۱۳۸۱، ۵۰۶).

در شرایطی که در سنت فرهنگی ژاپن نظام اخلاقی و نظام دینی از هم جدا هستند، ارزش زیبایی‌شناختی و ارزش دینی آن رابطهٔ نزدیکی با یکدیگر دارند. این رابطهٔ نزدیک میان دین و هنر فقط به این معنی نیست که دین‌های ژاپنی شالودهٔ بیان خود را اختصاصاً بر کاربرد فراوان محاکات هنری می‌گذارند، بلکه هم دین و هم هنر سعی می‌کنند به آرامش جان برسند و اشیاء را چنان که هستند دریابند. در اینجا است که ارزش دینی و ارزش زیبایی‌شناختی یکی می‌شود (مور، ۱۳۸۱، ۲۲۷). از این‌رو بسیاری از صفاتی که برای زیبایی‌شناسی ژاپنی به‌کار برده می‌شوند از خصوصیات آیینی ژاپن گرفته شده است. به‌خصوص به‌علت شهود ذن[۳۴] با هنر می‌توان گفت هنر ژاپن با آرمان‌های ذن بیش از دیگر آیین‌ها آمیخته شده است. این آمیزه به نظامی زیبایی‌شناختی ره می‌برد که بیش از هر جا در گستره هنرهای ژاپن ظهور و بروز می‌یابد. در دین، آینده فراپشت ماست؛ در هنر، اکنون پاینده و جاوید است. ژاپنی‌ها معتقدند که برای لذت بردن راستین از هنر باید آن را بخش زنده‌ای از زندگی‌مان سازیم.

در جان هنرمند چیزی نیست مگر تصویری یا خیالینه دقیق شیء یا شناسه. در این معنا، جان هنرمندان باید با آن شناسه یکی شود. برای رسیدن به این مقام، هنرمند باید همراه با تربیت فنی در هنر، تربیت روحی را هم تمرین کند. این امر این نکته را توضیح می‌دهد که چرا بسیاری از هنرمندان به تمرین ذن می‌پردازند. و نیز چرا بسیاری از رهروان ذن هنرمندانی استاد شدند (مور، ۱۳۸۱، ۲۲۷).

در مباحث زیبایی‌شناختی ذن باید به مقوله‌هایی چون یوگن و یوجو اشاره کرد که از جایگاه ویژه‌ای در راه و رسم شاعری و اندیشه‌های ادبی ژاپن برخوردارند؛ و البته مایه‌ای ویژه و مشترک برای هرگونه بیان هنری از سده‌های میانه به این سو بوده‌اند، چنانکه در هنرهای زیبا، موسیقی، یا به معنایی گسترده‌تر در همه هنرها به‌طور عموم راه یافته‌اند.

به‌جز یوگن و یوجو، آواره نیز دیگر میراث زیبایی‌شناسی ژاپن است که حاوی عصاره خلق و تکریم در هنر ژاپنی است. آواره به همراه مونونوآواره[۳۵]- که برای تکمیل این آرمان زیباشناسی ژاپن لازم است- مقوله‌های زیبایی‌شناسی دیگری هستند که به مسئله دشوار کاستن از جزئیت در پی‌جویی ساختار واحد «کلیت‌ها» در آثار هنری و به ادامه مبحث یوجو می‌پردازند. در ادامهٔ این مقاله در پی هر آرمان زیباشناسانه به ارائه نمونه تصویری و نقدی بر پایه آن پرداخته خواهد شد.

یوگن، زیبایی رازآمیز عمق و معنا

یوگن یا زیبایی اسرارآمیز و رمز و ژرفا در واقع اصطلاحی بودایی به‌معنای «پرابهام، نامشخص و ژرف» است که شون‌زی[۳۶]در اواخر دوره هی‌آن و اوایل دوره کاماکورا آن را به یک آرمان زیبایی‌شناسانه ارتقاء داد و بر زیرکی، پیچیدگی، پژواک و ژرفا دلالت دارد و ریشه‌های آن را بیش از سایر مفاهیم زیبایی‌شناختی ژاپن می‌توان در سنت فراطبیعی ذن بودیسم جستجو کرد. یوگن حال و هوایی آن جهانی دارد، ولی هرگز بصیرت کامل و متعالی را میسر نمی‌سازد (Viswanathan, 1998, 88).

کوساناگی ماسائو[۳۷] (متولد ۱۹۰۰) استاد زیباشناختی ژاپن، یوگن را در مبحثی متافیزیکی جای می‌دهد، اما نه از طریق بار کردن تراشه‌های فلسفه غرب بر این مفهوم، بلکه با پی‌جویی

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

نشانه‌هایی از این بحث متافیزیکی در متون تائویی[۳۸] و بودایی که در آن لفظ یوگن به معنی عمق یک حقیقت آمده است (مارا، ۱۳۸۷، ۲۱۰).

اصطلاح یوگن در معنای اصلی‌اش بر نوعی ناپیدایی رازآمیز و عمیق اشاره دارد که ورای ادراک بشر می‌رود، به‌طور کلی این واژه حامل نوعی خصلت فلسفی است. یوگن بر هشیاری و آگاهی نسبت به زوال و تلاشی چیزها تأکید می‌نهد و آن نوع زیبایی را برتر می‌داند که ناپایداری را عیان سازد. یوگن صرفاً در حالت خاصی از وجود به ادراک درمی‌آید که در آن، آگاهی وجهی بی‌غرضانه داشته باشد؛ یعنی سوژه در غیاب خویشتن‌اش به شناخت آن نایل آید. وقوع یوگن بر کیفیاتی مبتنی است که خصلت‌های آن را نمی‌توان مشاهده کرد یا توضیح داد، چرا که اشاره مدام آن بر گنگی و رازآمیزی و ژرفاست. به‌سبب همین دشواری تعریف، یکی از راه‌های توضیح معنای آن بهره‌گیری از استعاره و تشبیه و سایر صنایع ادبی است تا بدین‌طریق ذهن و ادراک به مدد واسطه‌ای غیرمستقیم به‌نوعی تجربه متمایز نایل آید (Casebier, 2006, 230). یوگن در حالتی تحقق می‌یابد که مفاهیم بسیار در واژه‌ای منفرد جمع آیند، آنگاه که اعماق احساسات به انتها برسند بی‌آنکه به‌بیان درآمده باشند، آنگاه که عالمی نامرئی در اطرافمان حضور یابد... آنگاه که ادراکی شاعرانه از زیبایی نادری به‌تمامی در سادگی جلوه‌گر شود (Richie, 2007, 56).

در هنری که حامل یوگن است، همه لایه‌ها در نخستین برخورد بر مخاطب آشکار نمی‌شود؛ لازم است جوینده بکوشد تا به مفاهیم متعدد تصویر یا شیء دست یابد. پی‌جویی چنین مفاهیمی در زمینه اهون، نمونه‌های فراوانی را به مخاطب عرضه می‌کند. از آن جمله است اهونی با عنوان صدف‌ها، اثر کیتاگاوا اوتامارو[۳۹] (۱۸۰۶-۱۷۵۳) که با تکنیک چاپ‌نقش‌نگاری در سال ۱۷۹۰م به تصویر کشیده شده است (تصویر ۱). اوتامارو برای تصویرسازی این کتاب با استفاده از ایجازی میان تصویر شعرگونه و خوشنویسی که بی‌شباهت به سیالیت و موج‌واره‌های دریا نیست، فضایی آفریده که همان‌گونه که در توصیف یوگن آمد، چیزی نیست که به توضیح درآید. همان‌گونه که کلمات یارای بیان یوگن را ندارند، در این تصویر نیز تنها ادراک طبیعی است که قادر به دریافت این حس می‌شود. نقش صدف‌ها بر زمینه، مخاطب را در حالتی از تعلیق میان دریا و ساحل نگاه می‌دارد و فضای تصویر عاری از حس یقین است؛ یقین نسبت به اینکه آیا این صدف‌ها به آرامی در ته دریا آرمیده‌اند یا بر ساحلی متروک در گذر سال‌ها به تماشای دریا نشسته‌اند. این تصویر از آن دست آثار ژاپنی است که لحظه‌ای از بی‌زمانی و بی‌مکانی را در شیء می‌پرورد. انگار که در فضایی وهم‌گونه و رؤیاوار به‌تصویر درآمده باشد. لکه‌هایی پراکنده با خوشنویسی روان و پژواک‌گونه در ژرفای تصویر، بیننده را به شناور ماندن در این ایهام تشویق می‌کند. یوگن بیانی است در تصویر برای ناگفتنی‌ها، برای شدن اثر هنری به چیزی فراتر از آنچه چشم سر می‌بیند، مثالی اسرارآمیز از زیبایی‌شناسی ژاپنی. لمحه‌ای میان واقعیت و وهم، لیکن با بیانی ژرف.

به عبارت دیگر باید گفت آثاری ژرف‌اند که تعابیر آنها به‌واسطه ایهام و تشبیه و القاگری، معنایی پایان‌ناپذیر بیابند و طنینی بی‌انتها را در ذهن آدمی ایجاد کنند. ژرفایی از این‌دست هیچ‌گاه به نقطه‌ای قطعی و مشخص ره نمی‌برد که مخاطب به مدد آن بتواند نیت و مقصود دقیق آفریننده را به تمامی دریابد. معنایی چندلایه که به ورای متن می‌رود و واجد پیچیدگی و ابهام است و به‌صورتی بطئی و تدریجی در ذهن رسوب می‌کند. باید یادآور شد که این ویژگی در تفکر زیبایی‌شناختی ژاپنی، بیش از همه جا در آرمان یوگن مستتر است. معنای هر دو بخش این اصطلاح، یعنی «یو» و «گن» با ابهام و گنگی و راز و رمز و ژرفا سر و کار دارد (انصاری، ۱۳۹۰، ۲۶۹).

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تصویر ۱. برگی از اهون صدف‌ها، اثر کیتاگاوا اوتامارو، ۱۷۹۰م، چاپ‌نقش روی کاغذ، ۳۰ در ۳۷/۵ سانتی‌متر، **منبع**: موزه متروپولیتن

همان‌گونه که در تصویر صدف‌ها دیده می‌شود، یوگن چیزی بیش از کیفیت ساده تصویر است و چیزی فراطبیعی، مستور و عمیق را بازمی‌تابد. با دیدن این صدف‌ها می‌توان آنها را گنگ، تیره، نیمه‌پیدا، اندوه‌بار و حتی توأم با حسرت خواند. یوگن به‌سبب پیوندش با ذن واجد حسی از رازآمیزی است و دنیایی که این صورت خیالی متجسم می‌سازد، دنیایی آرام است که در آن هیچ‌چیز، ثابت و تغییرناپذیر باقی نمی‌ماند: دنیای دریا و ساحل، باران و باد و برف و صدف‌های رنگ‌پریده قدیمی به‌همراه اجزایی که هنوز درخشش خود را از نقطه‌ای پنهان نمایان می‌کنند. دنیایی از این‌دست شکننده‌تر و گریزان‌تر از آن است که به منطق و استدلال تن دهد یا مهار سنجیده‌اش میسر باشد. یوگن اعلاترین گونه زیبایی است، اما حامل کیفیتی است که به قالب کلمه درنمی‌آید. جوهره اصلی این مفهوم در این جمله شوتتسو[۴۰] شاعر و راهب ذن، آمده است که:

«یوگن به‌واسطه ذهن آدمی ادراک و دریافت می‌شود و در قالب کلمات نمی‌گنجد. می‌توان آن را به ابر لطیفی مانند کرد که سطح ماه را پوشانده، یا مه بهاری که برگ‌های سرخ کوهستان را پنهان کرده است. یوگن در کجای این چشم‌اندازها نهفته است؟ هیچ پاسخی در کار نیست. اگر نمی‌توانید به ادراک چنین حقیقتی نائل آیید، پس از زمره افرادی هستید که جلوه آسمان صاف بی‌ابر را ترجیح می‌دهید. توضیح اینکه سرشت بی‌نظیر و گیرای یوگن در کجاست، امری است ناممکن (Hussain, 2006, 6). یوگن آن وجه بنیادین زیبایی‌شناسی ژاپن است که به‌راحتی از آثار تصویری آن زدوده نخواهد شد.

یوجو، زیبایی شور و هیجان بازمانده

لفظ یوجو در لغت به‌معنی «زیاد مانده از احساس‌ها» یا «اشارات» است. یوجو نیز همچون یوگن به لفظ یا سخن درنمی‌آید و حال و هوایی است که از رهگذر شکل و قالب هنر آشکار نمی‌شود. یوجو را می‌توان احساس باقی‌مانده، معنای پسین، غنای تأثیرگذار و ساختاری نامید که پس از دیدن یا خواندن اثر هنری، هنوز بیان نشده می‌ماند و مفهومی که بیش از دلالت بیان ظاهری، مراد آن است (مارا، ۱۳۸۷، ۲۱۳).

زیبایی شور و هیجان بازمانده (یوجو) که از سده‌های میانه همراه زیبایی راز و عمق (یوگن) مایه زیبایی‌شناختی مرسوم در هنرهای ژاپن شده، به‌همان اعتبار یوگن با زمینه متافیزیکی پیوسته

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

است. دلیل این سخن این است که زیبایی شور و هیجان بازمانده را نمی‌توان بی‌واسطه بیان کرد (مارا، ۱۳۸۷، ۲۱۴).

از منظر قیاسی حتی برای آن دسته از آثار هنری که کمال مطلوبشان زیبایی مضمر در راز و عمق (یوگن) است، یوجو ناگزیر نقص و ناتمامی به ارمغان دارد. اگر هنرمندی فعالیت خلاقه‌اش را از رهگذر رابطه‌اش با تعالی انجام بدهد و با نوشتن رمزی عمق وجود را در محدوده زمان تاریخی به لحظه‌ای دریابد، باید آن را صورت گویا و پراحساس یوجو خواند که همچون «جاذبه»ای به عزم و اراده هنر انگیخته شده است (مارا، ۱۳۸۷، ۲۲۴). یوجو در قالب احساسی از دنیایی هستی‌گرا و بر محور «فلسفه ناپایداری» به بار آمده است که می‌توان آن را تعبیر بودایی چنین احساسی تلقی کرد.

تصویر۲. برگی از اهون اشعار هایکایی، اثر تانیگوچیگِسّو، قرن نوزدهم، چاپ‌نقش روی نقاشی سومی، ۲۶/۶ در ۱۹/۵ سانتی‌متر، **منبع**: مجموعه کتاب بوستون، ماساچوست

اینگونه برابر نهادن یوگن و یوجو سهم مهمی در بررسی ما درباره معنای اساسی یوجو دارد. شوتتسو در تعریفی برای تمایز یوجو از یوگن گفته است: آنچه پیداست که بیشتر مردم از راز و عمق می‌فهمند فقط شیوه اشارات و دلالت است که به هیچ روی یوجو نیست. کسانی شیوه زیبایی اندوهگین چیزها (مونونوآواره) را یوجو می‌خوانند، یا چیزهایی از این‌گونه، اما شیوه کنایه و اشاره و شیوه یوجو یکسره با هم تفاوت دارد (مارا، ۱۳۸۷، ۲۱۵). در شوتتسو مونوگاتاری نقل می‌شود که شیوه راز و عمق را شاید فقط کسانی درمی‌یابند که به‌واقع به مرحله کمال و معرفت رسیده‌اند. چوم[۴۱] پس از ارائه تعریفی از یوگن، یوجو را مهمتر از یوگن می‌خواند و می‌نویسد: «اما به نظر آنان که به قلمرو یوگن راه یافته‌اند، امر مهم در یوجو جای دارد که به سخن درنمی‌آید و حال و هوایی است که فرم وقالب اثر آن را آشکار نمی‌کند.»

کوساناگی اعتذار یوجو را در کمالیت نداشتن بر مخاطب روشن می‌سازد که چه مباحث عمده‌ای در تبیین جوهر هنر ژاپن به اعتبار فقدان فرضی نماد و نمای نهایی مطرح شده است. این مسئله کوساناگی را به نگاشتن شرحی در دفاع از ناتمامی و عدم کمال در چیزهای هنری- به‌ویژه آنجا که کمال‌نیافتگی نه حاصل ناتوانی خالق اثر در به پایان بردن کار خود، بلکه طرح و تدبیر دانسته و خواسته اوست- رهنمون شد. به‌خصوص در جایی که سادگی طرح، مخاطب را به گمان ناپختگی هنرمند می‌رساند.

اندیشه ادبی یوجو مایه‌ای ویژه و مشترک برای هرگونه بیان هنری از سده‌های میانه به این‌سو بوده است، چنانکه در هنرهای زیبا، موسیقی یا به معنی گسترده‌تر در همه هنرها به‌طور عموم می‌بینیم. اهون‌هایی که حامل این بار زیبایی‌شناسی ژاپن باشند نیز کم نیستند؛ به‌خصوص نارا- اهون‌های اولیه که دارای قدمت بیشتری هستند و با دست و قلم‌مو بدون چاپ به تصویر کشیده شده‌اند. اما یوجو رد پای خود را تا به امروز نیز در این گونهٔ هنری ژاپن بر جای گذارده است.

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

اهون اشعار هایکایی[۴۲] مربوط به قرن نوزدهم مصداق مناسبی است از تجلی این آرمان در اهون‌ها که تانیگوچی گسّو[۴۳] (۱۷۷۴-۱۸۶۵م) پس از طراحی، تصاویر چاپ‌نقش را رنگ‌گذاری کرده است (تصویر ۲). در این کتاب که هر برگ آن به شعری و هر شعر به تصویری آراسته شده‌است، گسّو با اشاره قلم‌مو، حال و هوایی از هر هایکایی را با خطوطی گزیده و با نهایت سادگی بر مخاطب نمایان کرده‌است. تصاویر این اهون به همراه خوشنویسی شعرگونه آن حاوی بیانی از اشعار هایکایی ژاپن است که از آرمان زیبایی‌شناختی یوجو لبریز است. در شعری از این اهون، گسّو میمونی را به تصویر کشیده است که برای رساندن انگشت خود به آب از شاخه درختی آویزان شده است.

در این بین جای تأمل دارد که یوجو ترکیبی است که با هستی متافیزیکی (در مورد ژاپن، همانا طبیعت) پیوستگی دارد- هستی‌ای که در چیزی و چارچوبی محدود نیست، بلکه به حالتی بیکران باز و گسترده است (مارا، ۱۳۸۷، ۲۱۳). بازگشتن به زمینه اصلی طبیعت با وارد شدن در خود طبیعت است، یا به لفظ دیگر همان یوجو. ارتباط جادویی با طبیعت و استغراق در آن از ویژگی‌های قوم ژاپنی است. زیبایی طبیعت در هنرهای تصویری کلاسیک ژاپن به سه بخش تقسیم می‌شوند که با اصطلاح نیهونسانکی[۴۴] مشهورند: صحنه‌هایی از نوع زیبایی پایدار (همچون درناها در میان کاج‌ها)، یا زیبایی فصول (همچون شاخ و برگ پاییزی با رنگ‌های درخشان) و چیزی منفرد همچون یک ماهی در دل طبیعت (Viswanathan, 1998, 80) که در این اهون با آنها روبه‌رو می‌شویم. در این تصویر میمون آویخته از درخت، چشمان مخاطب را در فاصله میان آسمان و زمین در تعلیق باقی می‌گذارد و حسی از شور و هیجان را به‌واسطهٔ تماس دست میمون با آب برمی‌انگیزد. این تصویر با وجود ثبت لمحه‌ای از زمان، حاوی گذشته و آینده نیز هست. زمانی که به تصویر در نیامده و از رهگذر شکل و قالب اثر آشکار نمی‌شود، بلکه احساسی است که مخاطب آن را می‌یابد، چنانکه یوجو احساسی است باقی‌مانده برای مخاطب؛ و در معنای پسین یا غنای تأثیرگذاری که پس از دیدن یا خواندن اثر هنری هنوز بیان نشده می‌ماند، تا مخاطب آن را در ذهن بپرورد. یوجو در این تصویر مفهومی است که بیش از دلالت بیان ظاهری از آن انتظار می‌رود. سادگی چند خط آب و لکه‌ای که بیانگر موجودی زنده است، چیزی فراتر از واقعیت ملموس را در تصویر نهفته است تا مخاطب پس از چشم‌برداشتن از تصویر و زمزمه شعر، خود بدان بپردازد.

مسئله سادگی و پرداخت نشدن جزییات و یا ظاهر ناتمام برخی آثار هنری ژاپن مشمول همان نوع داوری‌ای نمی‌شود که ممکن است در تعبیر این ویژگی در آثار هنری غربی صورت پذیرد. اثر هنری می‌تواند در طرح و تصویر کامل باشد، بی‌آنکه در اجرای کار به پایان برسد. علت اینکه هنرمندان ژاپنی کارهایشان را از نظر برخی مخاطبان ناتمام می‌گذارند و یا به سادگی آن را رها می‌کنند، از این‌روست که پنداره آنان به کمال رسیده است. به گفته شین‌کی [۴۵]«هرگاه که چیزی را ناگفته بگذاری و آنجا که از منطق فراتر روی، راز و عمق را می‌یابی و نیز غم‌انگیزی سوزناک چیزها را»- کارهایی که به‌ظاهر دیگر تمام شده به‌واقع کارهایی است که برای آن ناتمامی طرح افکنده شده، «چیزی ناتمام گذاشته شده» یا «سخنی ناگفته نهاده» یا «چیزی نقش و رسم نشده» مانده است. در اینجا به احتمال مناسب‌تر است که عبارت «ناتمامی همان تمامی است، یا تمامی همان نقص است» را بیاوریم. چون از نهایت‌ناپذیری تعالی فقط جلوه‌هایی گذرا می‌توان دید، حالت نقص یگانه فرصتی است که برای ارتباط با نامتناهی داریم(مارا، ۱۳۸۷، ۲۲۹).

توسا میتسوئوکی[۴۶] (۱۶۹۱-۱۶۱۷) عقیده دارد که حتی جایی خالی از نقش و نگار در یک

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

طرح، دلمان را از احساس پر می‌کند و این به حال و احساس افزون یا بازمانده در هنر نقاشی اشاره دارد. وی در توجیه این معنی توضیح ملموس زیر را آورده است: بهتر این است که نقش و نگار را تمام نکشیم و حدود یک‌سوم کار را تصویر نشده باقی بگذاریم. نمی‌توانیم همه احساس‌هایی را که شعر در خود دارد بیان کنیم، مگر آنکه در جان و دلمان خوب بکاویم و در نقاشی‌مان از آن مایه بگذاریم.

تصویر ۳. برگی از اهون داستان گنجی، اثر ماسائو ابینا، ۱۹۵۰م، چاپنقش روی کاغذ. **منبع:** انتشارات یامادا شوبین، کیوتو

آواره، زیبایی‌شناختی فراگیر غم‌انگیزی چیزها

آواره در مقایسه با مفاهیمی چون یوگن و یوجو از نظر تاریخی قدیم‌تر و عرصه کاربرد آن گسترده‌تر است. برابر یک نظریه در دوره‌های قدیم و پیش از دوره نارا[۴۷] (سده هشتم)، لفظ آواره بیشتر به معنی دوست‌داشتنی، نازنین و گیرا بود. اما در دوره هی‌آن به معنی فهم حال و هوا به‌کار می‌رفته و همچنین در کاربرد اصوات تعجب، همچون «آه!». این واژه در دوره کاماکورا از یک‌سو بیانگر شکوه دلیری بود و از سوی دیگر احساس ملایم‌تر اندوه را می‌رساند. اما در دوره توکوگاوا[۴۸] این لفظ باز دو مفهوم متفاوت یافت، یکی تحسین برنده و دیگری دلسوزی برای طرف بازنده یا گونه‌ای همدلی. سختی مطالعه زیباشناختی آواره نه فقط ناشی از تعدد معنای این واژه که مرتبط با این واقعیت نیز هست که آواره چه به مفهوم تحسین بیاید و چه به معنای اندوه و همدردی، همیشه نوعی هیجان یا احساس و عاطفه را بیان می‌کند که برابر معمول به اعتبار زبان‌شناسی یا بر حسب مضمون و محتوا تحلیل می‌شود. این مفهوم برای توصیف وجوهی از طبیعت (یا زندگی و یا هنر) به‌کار می‌رود که انسان حساس را متوجه زیبایی ناپایدار و گذران عالمی می‌کند که یگانه وجه پایدارش تغییر دائمی آن است. واکنش فرد در برابر این حقیقت، یا اندوه و هراس است یا چه‌بسا نوعی لذت (Richie, 2007, 52).

اما دریافت ما از اصطلاح آواره تا حد بسیاری به تشریح موتواوری نوریناگا[۴۹] که شارح دوره ادو است از این کلمه وابسته است که از این واژه به مونونوآواره (کیفیت اندوه‌بار چیزها) تعبیر می‌کند. او بر این عقیده است که آواره برای توصیف هر چیزی به‌کار می‌رود که قلب آدمی را می‌فشارد. آواره نماد حساسیت به زیبایی گذرا و توصیفی است بر خلق و تکریم هنر

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

(Viswanathan, 1998, 87). تجربه اثرگذار آواره جزیی از جریان متافیزیکی است که وجود و حضور طبیعت را در امری محسوس با مستغرق شدن در اندوه کیهانی «زمینه هستی» بازمی‌یابد. بدین‌سان رابطه‌ای ایجاد می‌شود که در آن نهاد (یا لحظه احساس هنری) و شیء یا محمول (یا لحظه احساس طبیعی) به‌هم رسند (مارا، ۱۳۸۷، ۱۷۲). تجربه آواره به دارنده آن امکان می‌دهد که با دریافتن جهان روایی و عینیت اندوه کیهانی که جز در این حال آن را خصوصی و ذهنی برداشت می‌کرد، به عرصه متافیزیک هستی وارد شود (مارا، ۱۳۸۷، ۱۷۳).

اما باید یادآور شد که هیچ‌کس به اندازه اونیشی یوشینوری[۵۰] (۱۸۸۸-۱۹۵۹) مدرس زیبایی‌شناسی دانشگاه توکیو به مفهوم آواره توجه نکرد. وی تعریف و معانی «آواره» را در پنج مرتبه بیان می‌کند. نخست «معنای به‌ویژه روان‌شناسانه» که در آن «اندوه» احساسی با ویژگی‌های معین شناخته می‌شود؛ دوم «معنای موسّع روان‌شناسانه» که آواره را تجربه احساس کلی می‌نمایاند که از محدوده‌های تعریف ویژه نخست فراتر می‌رود؛ سوم «معنی زیباشناختی»ای که در آن با افزودن مایه روشنگری «شهود» و «بینش روشن» در فهم معنای واقعیت بیرونی، یک «آگاهی زیبایی‌شناختی» پدید می‌آید. خواننده یا بیننده اثر با دل‌آگاهی از زیبایی روبه‌رو می‌شود که او را از احساس هیجانی محض «اندوه» که «آواره» در مراتب نخست و دوم هنوز با خود دارد آزاد می‌کند؛ چهارم «معنی زیباشناختی خاص» که در آن عرصه فهم و بینش روشن بر تقدیم شیء و امر خاص غالب می‌آید و بینشی متافیزیکی و عرفانی از مفهوم بیزاری از جهان پیدا می‌شود که ما را از ماهیت وجود یا «هستی» آگاهی می‌دهد؛ پنجم «آواره در مقام مقوله زیباشناختی»، «امر زیبا» که در آن «محتوای زیبایی‌شناختی» خاصی برساخته از اتحاد و به‌هم پیوستن همه انواع «زیبایی»، تجربه زیبایی‌شناختی خاص آواره را به بار می‌آورد. در این مرتبه، یک همدلی نمادین و پیوند دهنده شکل می‌گیرد که در آن جوهر اشیاء و امور به طریق شهودی و با تعامل و تداعی‌های ذهنی درک و دریافت می‌شود. نمونه‌هایی که اونیشی برای توضیح این مرتبه آخری به‌دست داده همه از احوالی گرفته شده که با مرگ، از میان رفتن یا ناپدید شدن که نمودار مفهوم زندگی آدمی است سروکار دارد (مارا، ۱۳۸۷، ۱۷۷)؛ و باید آن را در معنای جهان‌بینی دل‌زدگی از دنیا گسترش داد.

تصویر ۴. قسمتی از طومار دستی داستان گنجی، قرن دوازدهم، رنگ روی کاغذ،
منبع: موزه هنر توکوگاوا، ناگویا

Archive of SID
www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

بسیاری از نمونه‌های ادبی مونوگاتاری[۵۱] یا روایی ژاپن به‌همراه تصویرسازی آنها آکنده‌اند از مصادیق آواره. این آرمان را به‌کرات در اهون‌هایی همچون سرگذشت گنجی[۵۲](گنجینه‌ای از صور خیالی دریافت‌های هنری ژاپن دوره هی‌آن که از قرن دوازدهم تا به امروز بر زمینه‌های متنوعی چون طومار، اهون، فیلم و انیمه روایت شده است) و گزیده‌های منظوم درباری می‌توان جست.

هنرمندان ژاپنی در ادوار مختلف تاریخی و در زمینه‌های متنوع و متعدد کوشیده‌اند تا حس‌آواره را که در اولین طومارهای مصور افسانه گنجی غالب بوده است، حفظ کنند و از آنجا که این روایت ادبی خود حاوی مضمون زیباشناسانه آواره است، تصویرساز و خوشنویس در پی بازنمایی آن گاهی به همان تصاویر اولیه رجوع می‌کنند (تصویر ۴).

اهونی معاصر از داستان گنجی اثر ماسائوا[۵۳] (۱۹۱۳-۱۹۸۰م) است که با تکنیک چاپ‌نقش و در تعداد محدود به‌چاپ رسیده است (تصویر ۳). با وجود گذر بیش از هشت قرن از اولین تصاویر این روایت، حال و هوای همان تصاویر را حفظ کرده است چرا که همان تأثرات خاص آواره را با مختصات دنیای معاصر و غربت و دلتنگی حاکم بر دوران درآمیخته است. در این تصویر و تصاویر کهن‌تر این روایت، آواره را می‌توان آوای اندوهی دانست که دل مخاطب را پس از دیدن، خواندن، یا شنیدن حکایت می‌فشارد. تلفیق «معرفت به معنای چیزها» و «شناختن غم‌انگیز بودن چیزها» یا به اندیشه کلی «آگاهی زیباشناختی» که آن را اتحاد متوازن آنچه در زیباشناسی «درک» می‌نامند و به «شور هیجان زیباشناختی» نزدیک است را باید آرمان آواره این اهون دانست. اما باید یادآور شد که موتوئوری نوری‌ناگا، منتقد زیبایی‌شناس ژاپن در کتاب سبد شانه جواهرنشان داستان گنجی در شناختن آواره این داستان معتقد است که مردم به اعتبار درجه عمق قابلیت‌شان برای فهمیدن و دریافتن جان و جوهر چیزها با هم تفاوت دارند. برای درک این قابلیت، در معنای چیزها و شناخت غم‌انگیز بودن آنها باید آن را به تجربه لمس نمود و در هر هنر دیگر نیز چنین است. برابر نظریه‌ای که نوری‌ناگا عرضه می‌کند، آواره فقط با بودن احساس عمیق دست می‌دهد. در اصل، مفهوم عمیق در احساس آکنده از ابهام ناشی از تعدد معانی است که به تأویلات گونه‌گون راه می‌دهد. پس می‌توانیم بگوییم که آگاهی زیباشناختی در ارزش دادن راستین به هنر همانا جان و جوهر شناختن مونونوآواره- مونو (شیء) در ترکیب مونونوآواره (وضع غم‌انگیز اشیاء)- است. در نقدهای معاصر از این اصطلاح آمده است «مونونوآواره در درون خود ماست و یکی از سازوکارهایی است که ذات از آن بهره می‌گیرد تا ما را به اصلمان بازگرداند. فنون ادبی و تصویری این معنی را به‌صورتی ملموس و حالتی برجسته ابراز می‌کند. به موهبت آن، روشنایی «چیزهای» جاودانی را که گذرا نیستند درمی‌یابیم، درحالی‌که از میان چیزهایی می‌گذریم که میان اشیاء و امور از میان‌رفتنی در گذرند» (مارا، ۱۳۸۷، ۱۷۹). این حساسیت بنیادین که در عمق و جان مونونوآواره در پدیده‌های جهان امروز وجود دارد را تصویرسازی معاصر ژاپن در آثاری از این دست گهگاه به ما یادآور می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

نتیجه‌گیری

برخی از معیارها و مفاهیم زیبایی‌شناسی ژاپن را به‌دشواری می‌توان در قالب کلمات بیان کرد، گویی این آرمان‌ها چنان دور از مصادیق مألوف و معمول‌اند که به بند کلمه و مفاهیم و اصطلاحات پیچیده فلسفی کشیده نمی‌شوند. می‌دانیم که ژاپنی‌ها با اندیشه‌های مبتنی بر عمل سازگاری بیشتری دارند و به‌همین سبب نیز هنر برای درک و دریافت مباحث زیبایی‌شناسی آنان محملی به‌مراتب کارآمدتر و گویاتر از اصطلاحات پرتفصیل فلسفی است.

هنر ژاپن در سیر تاریخی‌اش چنان الفتی با معیارها و آرمان‌های زیبایی‌شناختی بومی خود یافته که با وجود هجوم سبک‌ها و شیوه‌های زیبایی‌شناسی غرب در قرون اخیر، هنوز پیوند آن با زیبایی‌شناسی سنتی‌اش به‌کلی قطع نشده است. البته با بذل توجه به سابقه ژاپن در پذیرش و سازگاری با فرهنگ و هنر وارداتی و حفظ خصایص خاص بومی در کنار جذب ویژگی‌های شاخص فرهنگ بیگانه، این نوع برخورد با فرهنگ وارداتی غرب نیز جای تعجب ندارد و گویی در نهاد این ملت چنین تطابق پویایی سرشته است. در ژاپن همواره پیوندی ناگسستنی میان نقاشی، خوشنویسی و ادبیات وجود داشته‌است، از هم‌آمیزی این سه هنر، کتاب‌های مصور شکل می‌گیرد. از همین رو اهون را باید یکی از مناسب‌ترین زمینه‌های بروز آرمان‌های زیبایی‌شناسی ژاپن دانست، چرا که اهون‌ها با همیاری شاعر یا نویسنده، نقاش، خطاط، چاپگر و صحاف توأمان به‌شکلی از زیبایی ناب شرقی تجلی یافته‌اند. تصویرگران اهون موضوعات متنوعی چون شعر، روایات تاریخی و حتی مباحث علمی را دستمایه هنرآفرینی خود قرار داده‌اند و همواره در روند خلق آثار خویش از وجوه زیباشناسانه غالب بر عالم هنری این سرزمین متأثر بوده‌اند. رد و نشان این تأثیرپذیری همچنان تا دنیای معاصر نیز در بیشتر آثار تصویری ژاپن مشهود است.

برخی از عمده‌ترین معیارهای زیبایی‌شناسی ژاپن که به آثار اهون نیز تسری یافته عبارتند از یوگن، یوجو و آواره که معنای آنها بیشتر به‌واسطه تصویر و یا فضای شعری و حال‌وهوای شاعرانه ادراک‌پذیر است تا از طریق مفاهیم انتزاعی و پیچیده. پس از بررسی این آرمان‌ها می‌توان به این نتیجه کلی رسید که در حقیقت هنر ژاپنی طالب نوعی نهان‌کردن زیبایی به‌گونه‌ای است که امکان کشف آن لختی دیرتر فراهم آید؛ یعنی هنر اشارت و القاء، به‌جای بیان عریان و آشکار.

پی‌نوشت‌ها

۱. Ehon
۲. Heian
۳. Kamakura
۴. Edo
۵. Meiji
۶. Nara-ehon
۷. Tanroku-bon ehon
۸. Ukio-e
۹. Katsushika Hokusai
۱۰. Hishikawa Moronobu
۱۱. Washi
۱۲. Sumi-e
۱۳. Mangaka
۱۴. Manga

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۱۵. Osamu Tezuka
۱۶. Anime
۱۷. Apple
۱۸. Kawada Kikujis
۱۹. Yuko Tawada
۲۰. Vija Celmins
۲۱. Makoto
۲۲. Masuraoburi
۲۳. man’yogokoro
۲۴. aware
۲۵. Yoghen
۲۶. Yojo
۲۷. Conceptual idealism
۲۸. Factual realism
۲۹. Rabindranth Tagore
۳۰. Dharma
۳۱. Kishimoto Hideo
۳۲. Kosaka
۳۳. Hajime Nakamura
۳۴. Zen
۳۵. mono no aware
۳۶. Shunzei
۳۷. Kusanagi Masao
۳۸. Tao
۳۹. Kitagawa Utamaro
۴۰. Shotetsu
۴۱. Komo-no- Chomei
۴۲. Haikai
۴۳. Taniguchi Gesso
۴۴. nihon sankei
۴۵. Jujuin Shinkei
۴۶. Tosa Mitsuoki
۴۷. Nara
۴۸. Tokugawa
۴۹. Motoori Norinaga
۵۰. Onishi Yoshinori
۵۱. Monogatari
۵۲. Genji
۵۳. Masao Ebina

Archive of SID

www.SID.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

فهرست منابع

- استنلی بیکر، جوان (۱۳۸۴) *هنر ژاپن*، ترجمهٔ نسترن پاشایی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- تقی‌زاده انصاری، کیانوش (۱۳۹۰) *مطالعه تطبیقی گذار از سنت به مدرنیسم در هنر ایران و ژاپن*، رساله دکتری، استادان راهنما دکتر سید محمد فدوی و دکتر رقیه بهزادی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- حسینی، مهدی (۱۳۸۲) «آیین ذن در تصویرسازی»، *خیال*، شماره ۷، صص۷۳-۶۴.
- دُله، نلی (۱۳۸۱) *ژاپن روح گریزان*، ترجمهٔ ع. پاشایی، انتشارات روزنه، تهران.
- سوزوکی، دایستز تیتارو (۱۳۸۶) *ذن و فرهنگ ژاپنی*، ترجمهٔ ع پاشایی، نشر میترا، تهران.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۲) *آسیا در برابر غرب*، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران.
- مارا، مایکل (۱۳۸۷)، *زیبایی‌شناسی مدرن ژاپن*، ترجمهٔ هاشم رجب‌زاده، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- مور، چارلز (۱۳۸۱) *جان ژاپنی*، ترجمهٔ ع. پاشایی، نشر نگاه معاصر، تهران.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۹) *انسان و طبیعت*، ترجمهٔ عبدالکریم گواهی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران.
- یوسا، میچیکو (۱۳۸۲) *دین‌های ژاپنی*، ترجمهٔ حسن افشار، نشر مرکز، تهران.
- Addis, Stephen (1989) *The art of zen painting and calligraphy by Japanese monks*, Harry N. Abrams, New York.
- Brown, YU Ying (1988) *Japanese book illustration*, Weatherhill, New York.
- Hussain, Mazhar (2006) *The Pursuit of Comparative Aesthetics*, Stone Bridge Press, California.
- Murase, Miyeko (1990) *Japanese Screen Painting, George Braziller*, Weatherhill, New York.
- Okakura, Kakuzo (1970) *Ihe Ideals of the East*, Charles Tutle Co. Publishers, Japan.
- Olson, Carl (2000) *Zen and the art of Postmodern philosophy*, State university of New York press, New York.
- Richie, Donald (2007) *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Stone Bridge Press, California.
- S-keyes, Roger (2006) *Ehon: the artist and the book in Japan*, University of Washington PR, Washington.
- Tanaka, Ishimatsu (1980) *Japanese Ink Painting*, Translated by Bruce Darling, Weatherhill: New York.
- Viswanathan, Meera (1998) «*Japanese Aesthetics*», Routlege Encyclopedia of Philosophy, Chicago.
- Watanabe, Masako (2011) *Story telling in Japanese Art*, Metropolitan Museum of Art, New York.

Archive of SID
www.SID.ir
http://Journal.art.ac.ir