

معنا و مفهوم «طبیعت» در نقاشی‌های منظره چینی بر اساس مکتب دائو

سیدمحمد مهدی ساعتچی^۱

خسرو ظفر نوایی^۲

چکیده

در فلسفه و هنرهای تصویری چین، هم طبیعت و هم نقاشی‌های قلم مو و مرکب، نماد زیبایی و توازن هماهنگ عالم کاینات هستند. هنر چین در سراسر تاریخ خود، طبیعت را ملهم از نیروی پنهان تصور می‌کند و هدف هنرمند نیز این است که با این روح تماس پیدا کرده، آن‌گاه به انتقال آن در جریان کار خود دست زند. این مقاله بر آن است تا با اتکای بر یکی از مهم‌ترین منابع معنوی این فرهنگ یعنی تعالیم دائو، به‌عنوان مکتبی اثرگذار در شکل‌دهی به زوایای فرهنگ چین باستان، به‌ویژه در عرصه فرهنگ بصری، معنا و مفهوم «طبیعت» در نقاشی‌های منظره چینی و طریق هماهنگی با آن را مورد مطالعه قرار دهد. شیوه مورد استفاده در اینجا مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل و بررسی تطبیقی آثار هنری و منابع اندیشه‌های مکتب دائو است. به‌طورکلی دائو خواهان هماهنگی با سیر طبیعی و خودجوشی است. در مکتب دائو، اصل تغییر به‌عنوان عامل پیش‌برنده جهان هستی (دائو) به‌عنوان توازن هماهنگ میان اضدادی تعریف می‌شود که با یکدیگر تعامل دارند (یین و یانگ). توازن میان اضداد نوعی نیرو یا روح طبیعی را به نام «چی» می‌آفریند. مناظر نقاشی‌شده (شانشوئی) نیز بازتابی از این باور در غالب نیروهای «یین» و «یانگ» هستند.

واژگان کلیدی: طبیعت، نقاشی منظره، هماهنگی، خودانگیختگی، مکتب‌دائو.

۱. دانشجوی دکتری رشته فلسفه دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران، mehdisaatchi@gmail.com

۲. استادیار گروه ادیان و عرفان اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز،

kh.zafarnavaei@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۵/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۹

۱. مقدمه

طبیعت در کمتر فرهنگی، نقشی به اهمیت آنچه در فرهنگ سنتی چین ایفا کرده، داشته است که این امر به‌ویژه در عرصه آفرینش‌های هنری، بازتابی خاص و اساسی دارد. فیلسوف چینی تماماً با مسئله تطبیق انسان با طبیعت و تطبیق انسان با جامعه درگیر بوده است. در واقع احترام عمیق به طبیعت، شاه‌بیت فلسفه چین را تشکیل می‌دهد. در این میان می‌توان به شکل کلی گفت، وجه مشترک میان مذاهب و مکاتب دائو، آیین کنفوسیوس و بودا که اثر گذار بر نقاشی این سرزمین هم بوده‌اند نیز، عشق و احترامی عمیق به طبیعت است. در تمامی این مکاتب جهان طبیعت منزلتی والا تر از فرد دارد و نمی‌توان آن را به حصار تملیک یا تسخیر او درآورد. به باور پیروان این مکاتب، نیروی طبیعت در بی‌آلایشی و پویایی آن نهفته است.

علی‌رغم این اشتراکات، در مکتب دائو ما با مضامین و روحیاتی مواجه می‌گردیم که تمایزات ویژه‌ای دارند و نقش پررنگی در شکل‌دهی به زیبایی‌شناسی نقاشی‌های سنتی منظره در فرهنگ چین ایفا کرده‌اند و بالاخص ارتباطی خاص و محوری با طبیعت را وصف می‌کند که بازتابی اساسی در این آثار و همچنین درک و فهم آنها دارد. آیین دائو سنت دینی منسجمی است که بیش از دوهزار سال در چین، کره و ژاپن رشد و دگرگونی مستمر داشته است. این آیین تاکنون در جهان گسترش زیادی یافته و پیروانی از طیف گسترده‌ای از ملت‌ها با قومیت‌ها و پیشینه‌های گوناگون فرهنگی و قومی پیدا کرده است. برجسته‌ترین متن دائویی، دائوده جینگ (کتاب مقدس طریق و قدرت آن، قرن چهارم ق.م) این خلاقیت و آفرینندگی رازآمیز را «دائو» می‌نامد که به صراحت به «راه» یا «طریق» قابل ترجمه است.

از سوی دیگر باید گفت احترام عمیق به طبیعت از بیش از شش هزار سال پیش در هنر چین و در تجلیات گوناگونی همچون قطعات برونزی، سرامیک‌کاری، سنگ‌های یشمی، آثار نساجی و بالاخص نقاشی نمود داشته است. با این حال تصویر طبیعت در نقاشی‌های سنتی قلم‌مو و مرکب به راستی بازتاب دهنده احساسات و روح چینیان است. علت این امر نیز آن است که تلقی آنان از طبیعت به‌میزان زیادی با تلقی‌شان از نقاشی قلم‌مو و مرکب مشابهت دارد. در نظر آنان هم طبیعت و هم نقاشی قلم‌مو و مرکب، نماد زیبایی و توازن هماهنگ عالم کاینات هستند. وقتی آدمی به یک نقاشی

ستی قلم مو و مرکب چینی می‌نگرد، اغلب به وجود یک ویژگی رؤیاگونه پی می‌برد. این امر به‌ویژه زمانی مصداق دارد که طبیعت موضوع نقاشی باشد، خواه در قالب منظره، یک گل یا یک پرند. این عناصر عادی و روزمره طبیعت که در مناظر چینیان به چشم می‌خورند، آن‌گاه که به شیوه سنتی نقاشی می‌شوند به ناگاه حامل نیرو و معنویتی بی‌منتها می‌گردند.

مطالعه تأثیر فلسفه چین باستان بر هنر نقاشی قلم مو و مرکب، معنا و اهمیت نقش طبیعت در هنر این سرزمین، به‌ویژه در نقاشی‌های منظره را آشکار می‌سازد. بدین ترتیب پرسشی که این مقاله بر آن است تا بدان بپردازد، معنا و مفهوم «طبیعت» در نقاشی‌های منظره چین باستان است و در این رهگذر، پاسخ خود را متکی بر نحوه برخورد و رویکرد آیین دائو نسبت به طبیعت می‌سازد.

۲. نقش طبیعت در مناظر چینی

در زبان چینی، به نقاشی منظره «شان‌شویی» (shan-shui) و یا «شان‌چوآن» (shan-chuan) می‌گفتند که اولی به معنای کوهستان و آب و دومی به معنای کوهستان و جویباران است. این نقاشی‌ها از آغاز تمدن چینی وجود داشته است. از دوران نخستین سلسله‌های حاکم بر چین، مخلوقات زمینی واقعی و تخیلی نظیر مار، گاوسانان، جیرجیرک و اژدها آن‌گونه که از تصاویر آنان که بر روی ظروف آیینی برونزی نشان داده شده، هویدا است به عنوان موجوداتی واجد صفات و ویژگی‌های منحصر به فردی تلقی می‌شده‌اند. در تخیل چینیان از زمان‌های بسیار دور کوه‌ها نیز به عنوان تبلور نیروی حیات بخش طبیعت (کای (qì)) به عنوان موجوداتی با نیروهای مقدس شناخته می‌شده‌اند. کوه‌ها نه تنها ابرهای باران‌زایی را که محصولات کشاورزان را آبیاری می‌کردند جذب می‌نمودند، بلکه گیاهان دارویی، میوه‌های سحرآمیز و کانی‌هایی با خواص اعجاز‌آفرین را در دل خود پنهان می‌داشتند که تصور می‌شد منشأ درازی عمر هستند. کوه‌هایی که در آن‌ها غارها یا شکاف‌هایی نیز وجود داشت، به عنوان دروازه ورود به عوامل دیگر (غارهای بهشتی) (دونگتیان (dongtian)) تلقی می‌شدند که بنابر تعلیمات دائویی، به بهشتی منتهی می‌شدند که پیری و فرسودگی را در آن راهی نیست و ساکنان آن در کمال صفا در کنار هم می‌زیند (Clunas, 1997: 34). (تصویر ۱)

حتی از زمان حکومت سلسله هان، کوه‌ها در هنر نمود برجسته‌ای داشته‌اند. مجمرهای عودسوزی مربوط به دوران حکومت سلسله هان، عموماً شبیه قلّه کوه هستند که روزه‌های بسیار ریزی در میان شکاف‌های آن‌ها برای پخش شدن بوی عود تعبیه شده است؛ درست به مانند غارهای کوچکی که بخورات سحرآمیز از آنها ساطع می‌گردد. آیینه‌های مربوط به این عهد نیز غالباً یا با دیاگرامی از جهان هستی که در مرکز آن گل‌میخ بزرگی قرار گرفته که تداعی‌کننده قلّه کونلون، مأمّن اسطوره‌ای ملکه مادر باختر و محور جهان هستی است و یا با تصویری از ملکه مادر باختر در حالی که بر کوهی بر تخت نشسته است، تزیین شده‌اند. کوه‌ها در عین حفظ نمادگرایی خود در ارتباط با عامل هستی و نیز ارتباط معنایی خود با بهشت‌های مسکن موجودات فرازمینی، به تدریج به عنصری آشنا تر در مناظر نقاشی‌های مربوط به شکارگاه‌ها، صفوف آیینی، معابد، کاخ‌ها و باغ‌ها تبدیل شدند. در اواخر دوران حکومت سلسله تانگ، نقاشی مناظر طبیعی خود به گونه هنری مستقلی بدل شده بود که تجسم بخش تمایل همگانی انسان‌های فرهیخته برای فرار از جهان ملال‌انگیز و ارتباط با طبیعت بود. رواج گسترده تصاویر مربوط به مناظر طبیعی در هنر چینی پس از گذشت بیش از یک هزاره همچنان مشهود است و هنوز هم برای هنرمندان معاصر به عنوان منبع الهام به شمار می‌رود (مقایسه تصاویر ۲ و ۳).

جهان طبیعت از دیرباز در تفکر چینیان به عنوان چینی‌خودزایا و پیچیده از عناصر تعریف شده است که دائماً در کار تغییر و تعامل با یکدیگرند و این امر انگیزه و هدف آن‌ها را در پرداختن گسترده به طبیعت در لحظات و آنات مختلف آن شکل داده است. از دیدگاه چینیان، طبیعت همگون حقیقت است و همچون «وجودی مطلق» در نظر گرفته می‌شود. این امر خصیصه‌ای است کمابیش متعلق به آن‌ها. با توجه به اینکه موضوع مورد نظر ما در این مقاله نقاشی مناظر طبیعی در چین باستان است، می‌توان اشاره کرد که به عنوان مثال، برای نگارگر ایرانی، طبیعت، «استعاره‌ای» از وجود مطلق است و عمدتاً آن را به صورت «مثالی» تجلی می‌بخشد و کمتر پیش آمده که آن را به خودی خود موضوع اثر قرار داده باشد. این شیوه متفاوت از رویکردی است که در نقاشی‌های منظره چینی شاهد آن هستیم. در نقاشی‌های منظره چینی ظواهر طبیعی قرار نیست نماد یا مثالی از چیزی دیگر باشند. مورخ هنری اظهار کرده که چینیان نخستین

ملتی بودند که برای نقاش، شأن و احترامی همانند یک شاعر قائل بودند (گامبریچ، ۱۳۸۶: ۱۳۸). لذا خود تصویر طبیعت به خودی خود شأن و منزلت بالایی داشته است.

در واقع در تفکر هنرمند چینی، طبیعت همچون مادر تمام اشیاء است و انسان به عنوان جزئی از طبیعت مطرح می‌شود و در برابر فعل و انفعالات آن واکنش نشان می‌دهد و همواره زیر مجموعه قوانین حاکم بر آن است. از این رو انسان برای رستگاری باید با آن و نظام حاکم بر طبیعت هماهنگ شود؛ «منظره سازی هرگز در نظر ایرانیان رشته مشخصی از نقاشی نبوده و هرگز چون آینه‌ای برای منعکس ساختن احساسات انسانی به کار نرفته است. در چین، منظره‌سازی حتی بیش از این بوده و اقدامی بوده برای نشان دادن رابطه انسان و جهان. در نظر آنها زندگی انسان جزئی از طبیعت است، بنابراین طبیعت سازی عالی‌ترین انواع نقاشی است (بینون، ۱۳۸۴: ۷۸).

با این حال، هنر چینی در این هماهنگ شدن با طبیعت، همچون دیگر مظاهر این تمدن، همواره تحت تأثیر فرهنگ و عرفان چین بوده است. هنر چین در سراسر تاریخ خود، طبیعت را ملهم از یک نیروی پنهان تصور می‌کند و هدف هنرمند این است که با این روح تماس پیدا کند و آنگاه کیفیت و انواع و اقسام آن را برای بیننده توصیف نماید. در نقاشی چینی به دشواری می‌توان میان عمل نقاشی و مراقبه عرفانی تفکیکی قائل شد. اغلب هنر چینی را تلاشی در جهت نشان دادن هماهنگی کائنات می‌دانند و هنرمند چینی با توجه به اینکه خودش عضوی از آن جاندار عظیم است که طبیعت هم جزئی از اوست، در بیان هنری‌اش سعی در نوعی هماهنگی و یکی شدن با جوهر طبیعت می‌نماید (بی‌پروا، ۱۳۸۱: ۵۴).

۳. دائو؛ هماهنگی با طبیعت

نسبتی که آیین دائو با طبیعت برقرار می‌سازد، امری محوری و اساسی در این مکتب است. مکتب دائو عمیقاً آمیخته با طبیعت است و هرگز به تبیین اراده یا عقلی در برابر طبیعت نمی‌پردازد، بلکه اساساً دائو خود، قانون طبیعت است. انسانی که این قانون را دریابد و با آن هماهنگ گردد، سلوک خود را نیز مطابق با آن تنظیم می‌کند. کتاب دائو دِ جینگ نیز دری است گشوده به رمز و رازهای این هماهنگی که در برانگیختن اندیشه‌های انسان راهنما است. نقاشی منظره چینی را نیز می‌توانیم به حکم دری دیگر برای راه یافتن به این رمز و رموز در نظر آوریم. اما اساساً خود واژه دائو نیز به معنای

راه و طریق است؛ «واژه کلیدی تفکر شاعرانه لائو زه، دائو است که دقیقاً یعنی «راه». اما چون مستعدیم که سرسری به "دقیقاً" بیندیشیم، یعنی آن را گستره‌ای بدانیم که دو محل را به یکدیگر متصل می‌کند از این رو، 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 سرالاسرار 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» (پاشایی، ۱۳۷۷: ۹۸)

در واقع نخستین مطلب مهم که لازمه ورود به این مکتب است، اینکه بدانیم دائو بی‌نام و نامتعیین است. در همان ابتدای کتاب دائو دِ جینگ آمده است:

«دائو را اگر توان گفت، جاودان نیست

نام را اگر توان نامید، جاودان نیست

بی‌نام، آغاز آسمان و زمین است

نامیده، هزاران هزار مادر» (لائو، ۱۳۷۷).

این بدین معنا است که آن راهی که بتوان آن را نشان داد، راه حقیقی (دائو) نیست. راه جاویدان نیست. آن نام که بتوان آن را نامید، نام نیست. بی‌نام، اصل نام‌ها است. یعنی به معرفت مفهومی و نظری نمی‌توان راه به دائو برد. باید به دائو که هماهنگی انسان، زمین و آسمان است راه برد. به طور کلی دائو با راه طبیعت، با سیر و جریانی که در طبیعت است، هماهنگ است. سیر طبیعی هر چیز، خود جوشی هر چیز، شیوه دائو است (ریخته‌گران، ۱۳۸۵: ۵۷-۵۸)

حال برای پیوند برقرار کردن با این خودجوشی و این خودانگیختگی (spontaneity) در طبیعت، و یافتن چنین خصوصیتی، چگونه باید با آن برخورد کرد؟ در واقع آنچه در نسبت میان دائو و طبیعت مسئله محوری است و نقش اصلی را ایفا می‌کند، موضوع «رابطه» با طبیعت است. بر اساس تعالیم این مکتب، ما نمی‌توانیم با هدف تسخیر و تسلط با طبیعت ارتباط برقرار کنیم، بلکه باید طبیعت را به عنوان شریکی در قالب یک رابطه تلقی نماییم. هدف، تبدیل شدن به عنصری طبیعی از نظم اولیه است. راه کشف این نظم اولیه نیز رجوع به طبیعت است. فیلسوفان نخستین مکتب دائو برای تلمذ در مکتب طبیعت و آموختن از ساکنان دهکده‌های دورافتاده

کوهستانی شهرها را ترک می کردند. اینان امیدوار بودند که بتوانند قافله تمدن انسانی را به نظم طبیعی بازگردانند. در مکتب دائو، طبیعت به عنوان منبع حکمت، پیچیدگی و منطق گریزی بی متنها تلقی می شود. آدمی باید در مواجهه با طبیعت تمامی پیش فرض های برخاسته از تعلق را رها ساخته از در تسلیم و خضوع وارد شود. اگر دائو حقیقتی است که سیر طبیعی خودانگیختگی، سیر و جریان طبیعی بودن و پاییدن هر موجودی بر آن استوار است؛ بنابراین کار ما این است که در برابر آن جریان خودانگیخته دائو سدی ایجاد نکنیم؛ حائلی ایجاد نکنیم و بگذاریم تا دائو خود جریان یابد. بگذاریم تا هر چیزی بر وفق خودانگیختگی اش، سیر تکوینی اش، به ظهور برسد. بنابراین این کنش ما در قبال عالم و طبیعت باید کنش بی کنشی (wei-wu-wei) باشد، تا اجازه دهیم که عالم که همان شکفتگی دائو است، بشکفتد. (همان: ۵۸-۵۹)

هدف، وو-وی (wu wei)، پرهیز از انجام هر کاری است که با طبیعت ناسازگار باشد. این طبیعت نیست که به اصلاح و کمال نیاز دارد، بلکه این ما هستیم که نیازمند تغییر هستیم و باید خود را با آن وفق دهیم. از این رو باید در قبال طبیعت نیست شد. به همین جهت هم هست که گفته اند ذات دائو نیستی است؛ بی صورتی است. پیروان مکتب دائو تمامی دوگانگی ها، حتی بنیادی ترین دوگانگی یعنی دوگانگی میان عدم و وجود را نفی می کنند و منشأ هر دو را «ژرفا» می دانند. غایت این مکتب، رسیدن به چیزی مقدم بر دوگانگی است. تنها راه کشف این مبدأ اصلی مشاهده طبیعت است. در خلال تجارب اوج در طبیعت، ژرفا با ژرفا پیوند می یابد. دائو نهیک حادثه تصادفی، بلکه هاویه ای آسمانی است. دائو پدیده ای زایا، عاری از تمایز و مرزبندی و سرشار از آفرینش های تحقق نیافته است. دائو مادر همه پدیده ها در طبیعت است. دائو ظلمت پر عظمتی است که به گونه ای خودجوش به همه چیز هستی می بخشد (Moeller, 2006: 19).

بدین ترتیب هدف سالک و هنرمند در طریق دائو یگانگی با این ظلمت و راه یافتن بدین فضیلت است؛

«رهرو دائو، با دائو یکی است
رهرو فضیلت، یگانه با فضیلت
رهرو آسمان، با آسمان یگانه
با دائو یگانه باش، دائو با توست

با فضیلت یگانه باش، فضیلت از توست
با آسمان یگانه باش، آسمان از توست
سست ایمانان، نه معتمدند» (لائو، ۱۳۷۷: بخش ۲۳)

۴. دائو؛ دوستی با طبیعت؛ پذیرش فعال طبیعت

برای تمامی چینی‌ها تطبیق دادن خود با وزن و آهنگ جهانی، بنیاد خرد محسوب می‌شود. می‌توان اصل وو-وی در آیین دائو را نیز بر همین مبنای پذیرش فعالانه و از سر رغبت طبیعت تلقی کرد. اصل وو-وی می‌آموزد که با دوری از هیجان و حفظ اعتدال (در مورد خواسته‌های درونی) و پرهیز از در جریان حوادث، امکان توسعه شخصیت واقعی هر موجود (در طبیعت اعم از انسان) به خود او وا گذاشته می‌شود. بدین ترتیب هنگامی که انسان مقدس دست به عمل می‌زند، توقع هیچ نوع پاداشی را برای عملش ندارد. کار که تمام شد، به انتظار سهمیه نمی‌ماند. استعدادهایش را به نمایش نمی‌گذارد. از جنگ اجتناب می‌کند تا کسی نتواند با او ستیزه کند (کالتنمارک، ۱۳۶۹: ۷۷-۷۸)

این روحیه سخاوت‌مندانه در واقع همان چیزی است که سالک طریقت دائو باید از «طبیعت» بیاموزد که بدون ادعا و غرور می‌بخشد. مظاهر غرور دارای آن ارزشی که تصور می‌شود، نیستند. پس رقابت و تکبر چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ دائو ظاهراً بدون این امور هم کارکرد خود را به خوبی انجام می‌دهد.

«طبیعت مجبور به ثبات نیست،

می‌تواند تنها برای نیمی از صبح بادها را به وزش درآورد،

و تنها به مدت نیم روز باران را فرو باراند.» (*Tao Te Ching*, chapter 23)

انسان‌ها باید نه تنها در قبال سایر هم‌نوعان خود، بلکه در قبال طبیعت نیز از نزاع و تندی پرهیزند. به‌طور کلی نگرش مدرن در غرب، بر پایه تلقی طبیعت به‌عنوان دشمنی بنا نهاده شده است که باید با آن تسویه حساب کرده و آن را به تسخیر و مهار خویش درآورد. اما نگرش مکتب دائو برخلاف این است. نوعی طبیعت‌گرایی ژرف در اندیشه دائو وجود دارد، اما این طبیعت‌گرایی نه از نوع طبیعت‌گرایی گالیله یا بیکن (شناخت و غلبه بر طبیعت همچون ماشین)، بلکه از نوع طبیعت‌گرایی کسانی همچون روسو،

وردزورث (Wordsworth) و سورو (Thoreau) است. (Watson, 1964: 109-110)

110(

«آنها که اندیشه تسخیر زمین

و شکل دادن به آن بر طبق اراده خویش هستند

به باور من هرگز کامیاب نخواهند بود.

زمین همچون ظرفی است چنان مقدس

که به محض نزدیک شدن ناپاکی بدان، منغص می‌گردد

و آن‌گاه که آنان دست‌ان خود را به سوی آن دراز می‌کنند، ناپدید می‌گردد».

(*TaoTe Ching*, chapter 29) باید با طبیعت دوستی کرد. وقتی بریتانیایی‌ها به

بلندترین قله جهان رسیدند، این موفقیت آنان به‌عنوان «فتح» (conquest) یا «غلبه» بر

اورست مورد تمجید فراوان قرار گرفت. دی تی سوزوکی (D. T. Suzuki) می‌گوید:

«ما شرقی‌ها اگر جای آن‌ها بودیم، از دوستی با اورست سخن می‌گفتیم.» تیم

کوهنوردی ژاپنی که به قله آنپورنا، دومین قله بلند جهان صعود کرده بودند، در پنجاه

متری قله از صعود باز ایستادند و همین امر موجب شد تا یک کوهنورد غربی با

ناباوری بگوید که «این کار تنها از سر فخر فروشی بوده است!» آیین دائو به دنبال آشتی

با طبیعت است و نه تسخیر آن. رویکرد این مکتب رویکردی بوم‌شناختی است؛

خصیصه‌ای که جوزف نیدهام (Joseph Needham) را به ابراز این نظر واداشت که

علی‌رغم عقب‌ماندگی چین به لحاظ ارائه نظریه‌های علمی، مردمان این سرزمین از

همان ابتدا فلسفه طبیعی پویایی را شکل دادند که شباهت فراوانی با موضع علم مدرن

پس از گذشت سه قرن از مادی‌گرایی ماشینی که اتخاذ کرده است دارد. رویکرد

بوم‌شناختی مکتب دائو الهام‌بخش معماران غربی و از جمله فرانک لوید رایت (Frank

Lloyd Wright) بوده است.^۳

معابد دائویی از محیط خود متمایز نیستند. این معابد بر دامنه تپه‌ها یا زیر درختان

بی‌هیچ جلوه‌فروشی آرمیده و با محیط پیرامون خود ممزوج شده‌اند. انسان‌ها نیز در

بهترین حالت باید چنین باشند. غایت کمال آدمیان آن است که خود را با دائو همسان

نموده، اجازه دهند سحر آن در آن‌ها تأثیر کند. این رویکرد مکتب دائو در قبال طبیعت

بر هنر چین نیز تأثیر عمیقی برجا گذاشت. بی‌سبب نیست که طلایی‌ترین دوران‌های

هنر چین با اوج‌گیری تأثیر و نفوذ مکتب دائو مقارن شده‌اند.

نقاشان این سرزمین پیش از آنکه قلم و ابریشم در دست گیرند، به دامن طبیعت می‌رفتند و خود را غرق در آن می‌ساختند تا مثلاً به درخت بامبویی که می‌خواهند آن را نقاشی کنند تبدیل شوند. آنها پیش از حرکت دادن قلم‌موی نقاشی، نیمی از روز و یا چهارده سال را به اندیشیدن می‌گذراندند. واژه چینی معادل «نقاشی منظره» از دو واژه ریش مربوط به کوه و آب تشکیل شده است که یکی القاگر عظمت و تنهایی و دیگری القاگر انعطاف، پایداری و حرکت دائمی است. انسان در میانه این عظمت بسیار کوچک است و لذا اگر بخواهیم اصولاً انسانی را در این نقاشی‌ها بیابیم، باید نگاهی تیزبین و دقیق داشته باشیم (تصاویر ۶ و ۷).

در این نقاشی‌ها انسان‌ها معمولاً در حال بالا رفتن از تپه به همراه بار و بنه خود، سوار بر بوفالو یا پارو زدن تصویر می‌شوند. این انسان‌ها نماد نفس انسانی هستند که سفری در پیش، باری بر دوش و تپه‌ای برای صعود در پیش رو دارد، اما از هر طرف محصور در زیبایی نیز هست. انسان‌ها صلابت کوه‌ها و طول عمر درختان کاج را ندارند. با این حال آن‌ها نیز به مانند پرندگان و ابرها به دستگاه آفرینش تعلق دارند. دائوی ابدی نیز در آن‌ها به مانند سایر اجزای جهان هستی، ساری و جاری است (تصویر ۴).

طبیعت‌گرایی مکتب دائو با گرایش به طبیعی بودن نیز تلفیق شده است. در این مکتب، تجمل و خودنمایی به عنوان اموری ابلهانه تلقی می‌شوند. وقتی پیروان چوانگ زو (Chuang Tzu) از وی جهت برگزاری یک مراسم تشییع جنازه باشکوه برایش اجازه خواستند، وی در پاسخ آنان چنین گفت: «چه چیز از این بالاتر که آسمان و زمین تابوت درون و برون من، خورشید، ماه و ستارگان نیز پارچه کفن من و کل نظام آفرینش نیز تشییع کننده من باشند؟» در این مکتب مظاهر تمدن به سخره گرفته می‌شدند و مظاهر زندگی بدوی مورد تمجید قرار می‌گرفتند. لائوتزه می‌گفت: کاش سرزمینی با ساکنانی اندک می‌داشتیم. کاش مردم [برای به خاطر سپردن چیزهای مختلف] دوباره به شیوه گره‌زدن نخ روی می‌آوردند. ای کاش آدمیان غذای‌شان دلچسب، جامه‌های‌شان زیبا، خانه‌های‌شان راحت و کارهای کشاورزی‌شان توأم با لذت بود. در مکتب دائو مسافرت به عنوان کاری بی‌معنا که از سر کنجکاو بی‌مورد صورت می‌گیرد، امری مذموم تلقی می‌شد. «ممکن بود خانه و مزرعه همسایه چنان نزدیک

باشد که امکان شنیدن آوای خروس‌ها یا پارس سگ‌ها هم وجود داشت، اما افراد بدون آنکه به آن مزرعه سری زده باشند پیر می‌شدند و می‌مردند.»

همین گرایش به طبیعی بودن و سادگی به‌عنوان آشکارترین وجه تمایز میان پیروان مکتب دائو و کنفوسیوس تلقی می‌شد. این دو مکتب به‌لحاظ غایات اصلی با یکدیگر تفاوت چندانی نداشتند، اما پیروان مکتب دائو چندان علاقه‌ای به رویکرد پیروان مکتب کنفوسیوس در قبال این مسایل بروز نمی‌دادند. ظاهرآرایی، تجمل و تشریفات در نظر اینان فاقد هرگونه ارزشی بود. وسواس بیش از حد یا رعایت دقیق آداب و رسوم رایج چه دستاوردی می‌توانست در پی داشته باشد؟ این رویکرد به تمامی رویکردی تصنعی و شبیه به ظاهر و سطحی جلایافته بود که به زودی شکنندگی و گرایش به سرکوب آشکار می‌شد. در اینجا مکتب کنفوسیوس تنها نمونه‌ای از گرایش انسان به قاعده‌مندسازی زندگی بود. تمامی انواع نظامات مبتنی بر حساب‌گری و نیز خود تلاش برای نظم‌بخشی کامل به زندگی کارهایی بی‌معنا هستند. هیچ یک از این نظامات و تلاش‌ها به‌عنوان شیوه‌های مختلف تقسیم‌بندی یک واقعیت واحد نمی‌توانند چیزی بیش از قضیه «سه پیمانان در نوبت صبح» باشند. نقل است در ولایت سونگ (Sung)، تنگی معیشت بوزینه‌داری را به کاستن از غذای بوزینگان خود وادار نمود. وی به بوزینگان گفت: «من بعد جیره غذای آنان سه پیمانان در نوبت صبح و چهار پیمانان در نوبت غروب خواهد بود.» پس از اعتراض بوزینگان، بوزینه‌دار سرانجام تقاضای بوزینگان را برای دادن چهار پیمانان در نوبت صبح و سه پیمانان در نوبت غروب پذیرفت. بوزینگان نیز از این پیروزی خود سرمست گشتند (Huston, 2007: 113).

پیروان مکتب دائو همواره از انسان‌محوری پرهیز نموده‌اند. اینان برخلاف پیروان سایر مذاهب، هیچ‌گاه ایزدان دارای تجسد حیوانی خود را رها نکرده‌اند. شمن‌های چینی برای ارتباط با این ایزدان دارای تجسد حیوانی، نقاب‌هایی شامل تصاویر حیوانات مختلف را بر چهره می‌زدند. حیوانات ذی‌روح اینان حلقه اتصال میان عوالم زندگان، نیاکان و ایزدان بودند. سنتی مبتنی بر شادمانی حیوانی وجود داشته است که طی آن فرد خود را به هیئت حیوان خاصی، مثلاً درنا یا خرس درمی‌آورد. این آیین‌ها امروزه نیز حاوی معنا هستند.

۵. طبیعت دائویی و نقاشی منظره

چنان‌که گفته شد، 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؛ به همین دلیل، پس از آنکه ساعت‌ها در طبیعت پرسه می‌زدند، به کلبه خلوت خود باز می‌گشتند و با تمرکز و سرعت آنچه از مناظر شهود کرده بودند، نقاشی می‌کردند. از این‌رو اثر نهایی آن‌ها محصول روح رها گشته‌شان بود تا تکنیک صرف (ابوالقاسمی، ۱۳۹۱: ۲۴).

عامل وحدت‌بخش میان عناصر به ظاهر متکثر طبیعت برای آن‌ها، همان دائو(راه) بود. دائو اصل غالبی بود که به همه چیز هستی می‌بخشد، اما به‌عنوان یک نیروی مدبر یا علی تلقی نمی‌شود. در فلسفه چینی غالباً به‌جای عامل خالق یا مدبر عناصر در طبیعت، بر روابط میان این عناصر تمرکز می‌شود. بر طبق باورهای مکتب دائو، انسان عنصری مهم در جهان طبیعت است و به تبعیت از آهنگ طبیعت دعوت می‌شود. همچنین بر طبق تعالیم این مکتب، انسان‌ها باید به منظور نیل به سلامت اخلاقی و جسمانی مطلوب، پیوند نزدیکی با طبیعت برقرار نمایند. در درون این ساختار، هر بخش از جهان هستی از وجوه مکملی با عنوان «یین» و «یانگ» تشکیل شده است. «یین» به‌عنوان نیرویی کنش‌پذیر، تاریک، رمزآلود، منفی، ضعیف، مؤنث و سرد و «یانگ» به‌عنوان نیروی فعال، روشن، مشهود، مثبت، مذکر و گرم، همواره در حال نوسان و تعامل با یکدیگر هستند و همین نوسان و تعامل عامل تکوین آهنگ طبیعت و تغییر نامتناهی است.

در رویکرد دائو، انسان با زمین هماهنگ است؛ زمین با آسمان هماهنگ است؛ آسمان با دائو هماهنگ است، و دائو با راه طبیعت هماهنگ است. این طرح کلی سیستم لائودزه است. مراد از طبیعت همه آن چیزهایی است که در جهان رخ می‌دهد، یعنی جامعیت خودانگیختگی یا خودجوشی چیزها و رهایی مطلق از تصنعی بودن. به این ترتیب هرگاه چیزها آزاد باشند که راه طبیعی خود را دنبال کنند، در کمال هماهنگی حرکت می‌کنند. بنابر دائودجینگ، انسان در آغاز شادمان بود، اما در نتیجه تغییراتی که جامعه پدید آورد، ناشاد می‌شود. بهترین راه شادمانی، دامن فروچیدن از تمدن تصنعی

کنونی و زیستن در پیوند آرام با طبیعت است، در میان جنگل‌ها و رودها و کوه‌ها (چو؛ وینرگ، ۱۳۶۹: ۱۱۱-۱۱۲).

این طبیعت‌گرایی در هنر و معماری دائویی اثر عمیقی برجای گذاشته است و مبدل به یکی از ارکان هنر چینی شده است. نقاشان چینی سعی کرده‌اند که خود را غرق در طبیعت سازند و بگذارند که طبیعت از درون قلم‌های آنان سخن گوید. معاابد دائویی معمولاً در مقابل تپه‌ها و پشت درخت‌ها قرار دارند و با محیط اطراف درآمیخته‌اند و چشم‌اندازهای زیبایی پیش روی دارند. انسان برین نیز با طبیعت در می‌آمیزد. بالاترین مقصد او یگانگی با دائو است. او اجازه می‌دهد تا دائو در درونش کار کند. او با شناختن دائو قلب مهممه معارف را بدست آورده است؛ زیرا دائو اصل جهان است (راسخی، ۱۳۷۸: ۱۰۴).

نقاشی از این منظر، جهان خارج را بی هیچ واسطه به درون روان آدمی راه می‌دهد. هنر به‌عنوان تبلور و تمرین زیبایی است. سرچشمه هنر دل آدمی است و نه عقل او. هنر حس شفقت و شادمانی را در آدمی برمی‌انگیزد و مشعل جمال را در درون روح آدمی روشن نگاه می‌دارد. مفهوم جمال متضمن شناخت ارزش‌ها نیز هست. نقاش نیز از رهگذر هنر خویش، وقوف و آگاهی کامل خود نسبت به ارزش زیبایی طبیعت را ابراز می‌دارد، اما همچنین زیبایی طبیعی را از رهگذر هنر خود به بند می‌کشد. دیده می‌بیند و جان می‌طلبد. بنابراین، نقاشی هم در ارائه تصویری از طبیعت و هم در سایر انواع هنر مستقیماً بر هویت تأثیر می‌گذارد.

دانشجویان در حوزه مکتب دائو علاوه بر یک برنامه بسیار سخت مشتمل بر آموزش فلسفه، مردم‌شناسی، باستان‌شناسی، نجوم، هواشناسی و آثار کلاسیک هنری و ادبی چین، به فراگیری موسیقی، خوش‌نویسی و نقاشی نیز می‌پردازند. تمامی این آموزش‌ها با هدف بسط دایره ذهنی، تأدیپ و تزکیه اخلاقی دانشجویان تدوین شده‌اند. این آموزش‌ها مبانی مراقبه‌های روحی مکتب دائو را تشکیل می‌دهند. آیین دائو مکتبی کامل و پویا است که گستره آن از دانش نظری بسی فراتر است. این مکتب در واقع یک سبک زندگی است. مکتب دائو در اصل و بنیان خویش، علم زندگانی طبیعی و تزکیه کامل نفس به‌منظور سیر و سلوک روحانی است (Chang, 1970: 7).

قدیسان آیین دائو و بودا به منظور ایجاد خانقاه‌هایی برای مراقبه و ساختن معبد به سمت کوه‌های مقدس سرازیر می‌شدند. زایران، مسافران و سیاحت‌گران نیز به دنبال

آن‌ها به راه می‌افتادند: شعرایی که زیبایی طبیعت را می‌ستودند، شهرنشینانی که برای فرار از گرد و غبار و طاعون شهرهای پرجمعیت دست به کار ساخت خانه‌های روستایی شده بودند، و در کشاکش آشفتگی‌های سیاسی، مقامات و درباریانی که کوه‌ها را مأمن خود می‌ساختند. متون تاریخی و فلسفی نخستین چینیان دربر دارنده تصوراتی پیچیده از ماهیت جهان هستی هستند.

در مکتب دائو، اصل تغییر به‌عنوان عامل پیش‌برنده جهان هستی (دائو) به‌عنوان توازن هماهنگ میان اضدادی تعریف می‌شود که با یکدیگر تعامل دارند (یین و یانگ). توازن میان اضداد نوعی نیرو یا روح طبیعی را به نام «چی» (qì) می‌آفریند. چینیان را اعتقاد بر آن است که ناب‌ترین شکل این پدیده (چی) را باید در طبیعت جست و جو نمود. مناظر نقاشی‌شده نیز بازتابی از این باور هستند. چنان‌که پیشتر اشاره شد، لفظ «شانشوئی» (shanshui) یا منظره از ترکیب واژه‌های «شان» (کوه) و «شوئی» (آب) پدید آمده است که نمودی از همین نیروهای «یین» و «یانگ»، که به آن نیروهای زمینی و آسمانی نیز گفته می‌شود. (Chuang, 1996: 36)

در نقاشی‌های چینی از مناظر طبیعی، غالباً برای نشان دادن این دوگانگی و غلبه بر آن، قسمت‌های زیادی به عمد خالی گذاشته می‌شوند. مثلاً هوا، آب، مه و ابرها به‌صورت فضاهای خالی ترسیم می‌شوند. در فلسفه دائو، فضاهای خالی (فضای سلبی) هم‌تراز با فضاهای رنگ‌آمیزی‌شده (فضای ایجابی) تلقی می‌شوند. این توازن در فضا نمود رابطه میان یین و یانگ و نیز یک تکنیک هنری است. به لحاظ هنری، قسمت‌های پیرامونی، میان‌شیئی و درون‌شیئی فضا را تعریف می‌کند. فضای ایجابی قسمتی است که یک شکل یا سوژه‌ای همچون یک چهره آن را اشغال کرده است. فضای سلبی نیز به قسمت پیرامونی فضای ایجابی اطلاق می‌شود. این‌گونه از هنر، علاوه بر مطالعه اشکال طبیعی، درآمدی آمیخته با تفنن بر مفهوم فضای سلبی و ایجابی نیز به شمار می‌رود.

از این رو نقاشی منظره چینی را نمی‌توان یک تقلید ساده به مفهوم غربی آن، از ظواهر طبیعی بر شمرد. اساساً یکی از وجوه بارز طبیعت در این نقاشی‌ها، جلوه‌ای است که هم به ظاهر شباهت دارد و هم در دل خود باطنی عمیق دارد. تفاوت عمده میان این سبک نقاشی چینی و غربی نیز، نگرش و رویکرد آن‌ها در قبال مسئله تقلید است. برخلاف تصور منفی رایج در غرب در قبال مقوله تقلید، در میان هنرمندان چینی

به تقلید به عنوان شکلی از احترام و تجلیل نگریسته می‌شود. در نقاشی چینی، سنت تقلید از اساتید کهن به عنوان عاملی بسیار حیاتی در فرایند یادگیری مطرح است. در واقع نقاشان تازه‌کار در چین به تقلید از آثار اساتید فن به عنوان پیش‌شرطی برای خلق آثار مستقل تشویق و ترغیب می‌شوند. بدین ترتیب، اسلوب‌های اساتید کهن در آثار نسل‌های آتی نقاشان جاودانه می‌شوند. در این مکتب، هنرمندان نه تنها با نام خویش، بلکه با نام و نشان استادی که در محضر وی تلمذ کرده‌اند شناخته می‌شوند.

واژه‌های چینی «وو- هسینگ» (Wu-hsing) [صورت طبیعت] و «هسینگ- سسو» (Hsing-ssu) [مشابهت صوری]، از شواهد و عبارات فراوانی می‌توان چنین استنباط کرد که مقصود از آن ظاهر بیرونی (هسینگ) نیست؛ بلکه منظور اصلی صورت مثالی (ای) (i) در ذهن هنرمند، یا جان الهی در نهاد هنرمند (شن) (shen) یا نفحه حیات (چی) (Chi) است که با کاربرد صحیح صورت‌های طبیعی آشکار می‌شود. از این منظر اثر هنری نه تنها باید «جریان یافتن (یون) (yun) روح (چی) را در حرکت حیات» هویدا سازد، بلکه باید بوسیله شکل (هسینگ) طبیعی، جان الهی را بازنمایی کند. نقاشان قدیم صورت مثالی را نقاشی می‌کردند و نه ظاهر را. هنگامی که چائو تسه یون (Chao Tze Yun) نقاشی می‌کند، با آنکه قلم‌موی خود را با ضربت‌های چندانی به حرکت در نمی‌آورد، صورتی مثالی (ای) را که پیشتر به خوبی دریافته، بیان می‌دارد و مهارت (کونگ) (kung) صرف نمی‌تواند چنین توفیقی به همراه آورد (کوماراسوامی، ۱۳۸۳: ۱۳).

نقاشی‌های سنتی چینی و نقاشی‌های غربی غالباً با یکدیگر مقایسه می‌شوند. علت این مقایسه را باید در وجود چند تفاوت بارز در زیبایی‌شناسی هنری هر یک از این مکاتب نقاشی جست و جو نمود. این تفاوت‌ها نه تنها در ساخت و مواد، بلکه در فرایند خلق اثر نیز مشهود هستند. شاید بارزترین تفاوت میان نقاشی‌های غربی و چینی نوع به‌کارگیری زاویه دید باشد. در حالی که نقاشان غربی معمولاً از یک زاویه دید واحد استفاده می‌کنند (که در آن یک منظره خاص تنها از یک نقطه معین در فضا به تصویر کشیده می‌شود)، هنرمندان چینی به استفاده از زوایای دید چندگانه تمایل دارند. مثلاً در یک نقاشی مناظر طبیعی به سبک چینی، ممکن است تا سه زاویه دید به کار رفته باشد و تماشاگر بتواند قله، کمرکش و قسمت زیرین یک کوه واحد را ببیند. وجه تمایز دیگر میان نقاشی‌های چینی و غربی به تعداد نقاط کانونی (focal point) در یک تصویر

مربوط می‌شود. در نقاشی‌های غربی معمولاً تنها یک نقطه کانونی مانند یک گل‌دان قرار گرفته در وسط و یا یک چهره وجود دارد. در مقابل، نقاشی‌های چینی دارای نقاط کانونی متغیر یا متکثر هستند که میزان برجستگی هر یک در تصویر می‌تواند متفاوت باشد. این تکنیک به‌ویژه در نقاشی مناظر طبیعی کاربرد دارد که در آن مخاطب به حرکت از نقطه‌ای به نقطه دیگر واداشته می‌شود.

فرایندهای مربوط به آفرینش اثر در نقاشی‌های غربی و چینی از چند جهت با یکدیگر تفاوت دارند. در نقاشی غربی، سنت دیرینه‌ای مبتنی بر نقاشی در حین مشاهده مستقیم طبیعت وجود دارد، درحالی‌که در نقاشی چینی، هنرمند ابتدا به مشاهده دقیق طبیعت و بعداً در کارگاه هنری خود و با استمداد از نیروی حافظه به نقاشی می‌پردازد. درحالی‌که هنرمند سنتی غربی با تأکید و تمرکز بر ظاهر طبیعی یک موضوع می‌کوشد تا توهم فضای سه‌بعدی را ایجاد نماید، هنرمند چینی بر جوهر یا انعکاس روحانی موضوع تأکید دارد.

۶. نتیجه‌گیری

چنانکه ملاحظه شد، آیین دائو با نسبتی که با طبیعت برقرار می‌سازد، الهام‌بخش کنش خلاقانه در منظرپردازی چینی است. مکتب دائو به تبیین اراده یا عقلی در برابر طبیعت نمی‌پردازد، بلکه اساساً دائو خود، قانون طبیعت بوده و اساساً کتاب دائو دِ جینگ نیز دری است گشوده به رمز و رازهای این هماهنگی که در برانگیختن اندیشه‌های هنرمند راهنما است. اساساً خود واژه دائو نیز به‌معنای راه و طریق است. هرگاه چیزها آزاد باشند که راه طبیعی خود را دنبال کنند، در کمال هماهنگی حرکت می‌کنند و به‌طورکلی دائو با راه طبیعت، با سیر و جریانی که در طبیعت است، هماهنگ است. سیر طبیعی و خودجوشی هر چیز، شیوه دائو است. هدف رهرو دائو، پرهیز از انجام هر کاری است که با طبیعت ناسازگار باشد. این طبیعت نیست که به اصلاح و کمال نیاز دارد، بلکه این ما هستیم که نیازمند تغییر هستیم و باید خود را با آن وفق دهیم. از این رو باید در قبال طبیعت نیست شد و این همان طریقی است که هنرمند به‌واسطه آن به سراغ طبیعت می‌رود. در مکتب دائو، اصل تغییر به‌عنوان عامل پیش‌برنده جهان هستی (دائو) به عنوان توازن هماهنگ میان اضدادی تعریف می‌شود که با یکدیگر

تعامل دارند (یین و یانگ). توازن میان اضداد نوعی نیرو یا روح طبیعی را به نام «چی» می‌آفریند. مناظر نقاشی شده (شانشوئی) نیز بازتابی از این باور در غالب نیروهای «یین» و «یانگ» هستند. از این رو نقاشی منظره چینی را نمی‌توان یک تقلید ساده به مفهوم غربی آن، از ظواهر طبیعی بر شمرد. اثر هنری نه تنها باید «جریان یافتن (یون) روح (چی) را در حرکت حیات هویدا سازد، بلکه باید بوسیله شکل (هسینگ) طبیعی، جان الهی را بازنمایی کند.

تصاویر



تصویر ۱- فنچ‌ها و بامبو، سلسله شمالی سانگ (۹۶۰-۱۱۲۷)

امپراتور هویزونگ

مرکب و رنگ بر روی ابریشم (۲۷,۹ X ۴۵,۷ سانتی متر)

حک شده با رمز امپراتور

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1981.278>



تصویر ۲- شب درخشان سفید، سلسله تانگ (۶۱۸-۹۰۶)، حدود ۷۵۰

هان گان، مرکب بر روی کاغذ ۱۲، ۸/۱ X ۱۳ ۱۳ اینچ (۳۰,۸ * ۳۴ سانتی متر)

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1977.78>



پتصویر ۳- چرای اسب، مورخ ۱۹۳۲

ژو بیهونگ (چینی، ۱۸۹۵-۱۹۵۳)

مرکب بر روی کاغذ

20 1/2 x 14 3/4 in. (52.1 x 37.5 cm)

(<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1986.267.192>)



تصویر ۴- شن ژو، شاعری ایستاده بر قله کوه، قرن پانزدهم،

<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-shen-zhou-poe-on-a-mountaintop.php>



تصویر ۵- کوه غرفه

ویرجینیا لوید دیویس

8" w x 12" h

در مجموعه

Josh \$ Ashley Harvey

(http://joyfulbrush.com/gallery9_landscapes2/9a_



تصویر ۶- بامبو در باد، سلسله مینگ، CA. ۱۴۶۰

شیا چانگ (چینی، ۱۳۸۸-۱۴۷۰)

مرکب بر روی کاغذ ۸۰ X ۲۳ ۱/۴ اینچ (۲۰۳,۸ X ۵۹,۷ سانتی متر)

(<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.235.1>)



تصویر ۷- بامبوی مرکبی سیاه

ویرجینیا لوید دیویس

17" 17"w x 27"hw x 27"h

(http://joyfulbrush.com/gallery1_bamboo/2blackinkbamboo2.html)

پی نوشت ها

۱. در ادامه اشاره خواهد شد که نقاشی‌های منظره، به معنای کوهستان و آب را می‌توان نمودی از نیروهای «یین» و «یانگ» در مکتب دائو تلقی کرد.
۲. اشاره به مواضع پست مدرن و دیگر رویکردهای انتقادی به خصایص ادعایی علم مدرن است.
۳. نگاه کنید به کتاب زیر:

Chung-yuan, Chang. *Creativity and Taoism, A Study of Chinese Philosophy, Art, and Poetry*. New York, 1970, p:20

‘ Fung Yu-lan's translation of the *Tao Te Ching*, chapter 80, in his *A Short History of Taoism*

کتاب نامه

- ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۹۱). «دائوئیسم و نقاشی منظره چینی»، *دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر*، سال دوم، شماره سوم، بهار و تابستان.
- بی‌پروا، محسن (۱۳۸۱). «تأثیر مفهوم تهی در تفکر دائو بر فضای خالی نقاشی چینی»، *فصلنامه هنر*، شماره ۵۴، زمستان.
- بینیون، لورنس (۱۳۸۴). «کیفیت زیبایی در نقاشی ایران»، ترجمه نوشین نفیسی، در «از طبیعت و جلوه آن در نقاشی ایران و چین». مرتضی حیدری و...، *کتاب ماه هنر*، شماره ۸۳-۸۴، مرداد و شهریور. پاشایی ع، دائو (۱۳۷۷). *راهی برای تفکر، برگردان و تحقیق: دائو د چینگ*. تهران: چشمه.
- جای چو، و جای وینبرگ (۱۳۶۹). «تاریخ فلسفه چین»، ترجمه ع. پاشایی، تهران: نشر گفتار، چاپ دوم.
- راسخی، فروزان (۱۳۷۸). «ارتباط انسان و طبیعت در اسلام و آیین دائو»، *فصلنامه هفت آسمان*، شماره ۲۰، تابستان.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۵). *هنر و زیبایی‌شناسی در شرق آسیا*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- لائو، دزو (۱۳۷۷). *دائو د چینگ*، ترجمه هرمز ریاحی و بهزاد برکت، تهران: فکر روز.
- کالتنمارک، ماکس (۱۳۶۹). *لائوتزه و آیین دائو*، ترجمه شهرنوش پارس‌پور، تهران: به‌نگار.
- کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۳). «نظریه هنر در آسیا»، ترجمه صالح طباطبایی، *فصلنامه خیال*، شماره ۹، بهار.

گامبریج، ارنست (۱۳۸۶). *تاریخ هنر*، ترجمه‌علی رامین. تهران: نی.

Clunas Craig, 1997 *Art in China*, Oxford: Oxford University Press,.

Chang Chung-yuan, 1970. *Creativity and Taoism*, A Study of Chinese Philosophy, Art, and Poetry. New York,.

Chuang Tzu 1996, Fung Yu-lan's translation of the Tao Te Ching, chapter 80, in his **A Taoist Classic: Chuang-Tzu**, Columbia University Press.

Moeller, Hans-Georg 2006. *The Philosophy of the Daodejing*. New York: Columbia University Press..

Smith Huston, 2007 "Taoism" Features in: ***Light from the East: Eastern Wisdom for the Modern West***, World Wisdom, Inc. Edited by Harry Oldmeadow,.

Watson Burton 1964 (tr.), Chuang Tzu: *The Basic Writings* New York: Columbia University Press,.