

مفهوم نیستی در حکمت دائو و تجلی آن در نقاشی منظره‌ی چینی با رویکرد «آثار مایوآن»

شهرام تقی‌پور^۱
بابک عباسی*^۲
شهلا اسلامی^۳

چکیده

اگر واژه‌ی اندیشیدن را در معنای کامل آن، یعنی فکرکردنی همراه با پروا و بیم در پیش چشم داشت، آنگاه می‌توانیم بگوییم هیچ ایده‌ای چون نیستی و عدم، جان آدمی را اندیشناک نکرده است. کمتر نظام فرهنگی و معرفتی است که در بنیاد ساختار معنابخشی خود، در جست‌وجوی پاسخی برای پرسمان (Problem) نیستی نباشد. در آیین دائوئیسم، نیستی به مفهومی بنیادین بدل گشته است. آیین دائو، تأمل در مَغاکِ نیستی را، راهی برای درک هستی می‌داند. متفکران دائوئیست همواره در تلاش هستند تا زندگی و هستی را در ارتباط با تهی بودن و نیستی به فهم درآورند؛ در حقیقت در این آیین، نیستی محملی است برای درنگ هستندگان در مفهوم هستی. اندیشه‌های دائوئیسم و نیستی‌اندیشی آن در طول تاریخ چین توانسته‌اند در صورت‌های فرهنگی گوناگونی نفوذ کنند. به طور مشخص ردپای این اندیشه در مکتب‌هایی از نگارگری چینی وجود دارد و می‌توان طنین تأملات دائوئیستی این نقاشان را در آثارشان پیدا کرد. هدف ما در این پژوهش پی‌گیری نشانه‌های نیستی‌اندیشی دائوئی در آثار یکی از بزرگترین نقاشان عصر حکومت دودمان سونگ جنوبی (۱۲۷۹-۱۱۲۷ میلادی)، یعنی مایوآن (۱۱۶۰-۱۲۲۵ میلادی) است. در این پژوهش ۱۰ اثر از مایوآن به صورت انتخابی برگزیده شده و با استفاده از روشی توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار گرفتند. نتایج پژوهش بیانگر این نکته است که آموزه‌های دائوئی دربارہی نیستی در نقاشی دوره‌ی سونگ جنوبی عمیقاً نفوذ کرده است و در قالب یک سنت هنری شاخص به دوره‌های بعدی منتقل شده است.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی مفهوم نیستی و تهیگی در آیین دائو و تأثیر آن بر نقاشی چینی.
۲. بررسی مفهوم نیستی یا تهیگی در خلال آثار مایوآن.

سؤالات پژوهش:

۱. مفهوم نیستی دائوئیستی، چه تأثیری بر هنر نقاشی چینی نهاده است؟
۲. مفهوم نیستی چگونه در آثار مایوآن تجلی پیدا کرده است؟

واژگان کلیدی: نیستی، تهیگی، مایوآن، دائوئیسم، نگارگری.

^۱ دانشجوی گروه فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران. shahramtaghipour1@gmail.com

^۲ * (نویسنده مسئول) گروه فلسفه هنر، دانشکده الهیات و فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران. babbaasi@gmail.com

^۳ دکترای تخصصی، استادیار گروه فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران. shahlaeslami1@gmail.com

مقدمه

در یک نگاره یا نقاشی منظره‌ی چینی، شاید جاهای خالی بیش از هر چیزی جلب توجه کند. اگر یک صفحه یا زمینه، عرصه‌ای برای هنرنامه‌ی و آفرینش است، چرا باید یک نقاش، قسمت‌های بزرگی از آن را خالی بگذارد و یا با نقاشی مه و غبار، از ترسیم جزئیات جهان هستی در آن چشم بپوشد. این سؤال، پیوسته مورد توجه بوده و بسیار بدان پرداخته شده است. علت این موضوع، در تعلق خاطر هنرمندان چینی در مرحله‌ای از تاریخ، به آموزه‌های دائئوئیستی بوده است که سرانجام در میان آنان به یک سنت و تجربه هنری بدل شده است. به طوری که امروزه، این موضوع بخش جدایی‌ناپذیر از نقاشی چینی محسوب می‌شود.

در طول تاریخ نظام‌های فکری و دینی بسیاری به مفهوم نیستی و تهیگی پرداخته‌اند و از منظرهای گوناگونی آن را بررسی کرده‌اند و به نتایج مختلفی دست یافته‌اند. از جمله آیین‌هایی که اهمیت بسیاری به موضوع نیستی می‌دهد، آیین دائئو است. نفوذ آیین دائئو در جامعه‌ی چین و اهمیت نیستی و تهیگی در آن، موجب شده که هنرمندان چینی در آثار خود آموزه‌ی تهیگی را بازتاب دهند. در دوره‌هایی از تمدن چینی، مانند دوران حکومت سلسله‌ی سونگ جنوبی ایده‌های دائئو در میان آثار هنری طرفداران بسیاری پیدا کرد. به طور کلی ظهور سلسله‌ی سونگ سبب شد تا نقاشی، هنر خاص دربار گردد. در این نوع نقاشی‌ها که به سمت پختگی و تکامل پیش می‌رفت، به سادگی طرح و موضوع‌هایی برگرفته از عناصر طبیعی توجه و تأکید می‌شد (مظاهری و دیگران، ۱۳۸۹: ۹). از طرفی در شعر، موسیقی و نقاشی چینی این دوران، می‌توان حضور ایده‌های دائئو مانند ایده‌ی نیستی را مشاهده کرد. در این دوران که فرهنگ و هنر چین در رشد و تعالی بود، نقاشان چینی آثاری شایان توجه آفریدند که بخش‌های بزرگی از تصویرشان در سیطره‌ی ایده‌ی نیستی و دیگر آموزه‌های دائئو بود.

با یورش مغول‌ها، دودمان‌های قدیمی چین از بین رفتند، اما سنت‌های هنری و فرهنگی آنان باقی ماند. تجارب و میراث هنری چین، در دوره‌ی مغولان، به ایران و غرب آسیا منتقل شد و بر نگارگری ایرانی تأثیر بسزایی گذاشت. با تتبع در نقاشی دوره‌ی ایلخانی می‌توان ردپای نگارگری چینی را بازجست. از این رو ضرورت دارد که در ایران مطالعاتی درباره‌ی سرچشمه‌های هنر نگارگری چینی به وجود بیاید تا نشان داده شود تکنیک‌های وارداتی که در نگارگری ایران به کار بسته شده‌اند، در چین برای خلق چه معناها و آموزه‌هایی استفاده می‌شدند. چنین ضرورتی ایجاب می‌کند تا پژوهشی درباره‌ی نقاشی‌های هنرمند مشهور چینی، مایوآن صورت پذیرد. با بررسی‌های به عمل آمده، تاکنون هیچ تحقیقی با موضوع حاضر انجام نشده و در واقع هیچ تحقیق مستقلی نیز به صورت ویژه، یکی از نقاشان چینی را مورد مطالعه قرار نداده است. از این نظر، این پژوهش یک نوآوری به شمار می‌آید. در این پژوهش با بررسی ده اثر از مایوآن با روشی تحلیلی- توصیفی کوشیده‌ایم تأثیر آموزه‌های دائئوئیستی را در نگارگری دوره‌ی سونگ جنوبی نشان دهیم و به این پرسش‌ها پاسخ دهیم که مفهوم نیستی دائئوئیستی، چه تأثیری بر هنر نقاشی چینی نهاده است و این مفهوم چگونه در آثار مایوآن تجلی پیدا کرده است؟

مفهوم نیستی

با اینکه روی سخن ما در اینجا، مفهوم نیستی و تهیگی در آیین دائو و تأثیر آن بر نقاشی چینی است، اما برای درک موضوع، باید زمینه‌های شکل‌گیری آن در ذهن بشری را بررسی کنیم و پیشینه‌ای از پرداختن به موضوع نیستی را پیش چشم قرار دهیم. موضوع مورد نظر در مفاهیم و عناوین مختلف خود همانند نیستی، خلأ، عدم، تهیگی و نظایر آن، با اندک تفاوت‌هایی در تعاریف آن‌ها، در بیشتر سامانه‌های فکری و دینی مطرح شده است و کمتر نظام فکری بالیده و رشدیافته‌ای را می‌توان یافت که خود را معاف از پرداختن به این امر مهم کرده باشد. مهم از آن روی که بنا به منطق بشری و یکی از اصول مورد اتفاق در بین فلاسفه، شناخت یک امر، موکول به شناخت نقطه‌ی مقابل آن است و بنابراین، قواعدی چون «تتمایز الأشیاء بأضدادها»، «وَالضُّدُّ يُظْهِرُ حُسْنَهُ الضُّدُّ» و «تُعْرَفُ الْأَشْيَاءُ بِأَضْدَادِهَا»، از مصطلحات فلاسفه و متکلمین است. چنانچه مولوی می‌سراید:

زانک ضد را ضد کند ظاهر یقین زانک با سرکه پدید است انگبین

(مولوی، ۱۹۲۵/۱: ۱۹۷)

دایره‌المعارف فلسفی مک‌میلان^۴ که یکی از مراجع مهم فلسفی است، برای تعریف «نیستی»، به همین قاعده متشبه شده و مثال می‌آورد که: ما می‌توانیم بر روی یک سطح، یک حفره یا سوراخ داشته باشیم. اسطح و شیء مورد نظر به منزله‌ی هستی و حفره موجود در آن، به منزله‌ی نیستی است؛^۵ بدیهی است که حفره در ارتباط با سطح موجود معنی پیدا می‌کند و ابعاد آن نیز با همان سطح قابل درک است. همان‌طور که در تعریف سیاهی و سپیدی از این پیشفرض استفاده می‌شود؛ «همچنان که رنگ با سپیدی آشکار می‌شود، با سیاهی پوشیده می‌ماند، پوشیده از روشنی بسیارش. سیاه «شبی روشن در میان روز تاریک» است» (قاضی‌زاده و خزایی، ۱۳۸۴: ۱۰). سؤالی که مطرح می‌شود این است که ما می‌توانیم حفره را به قدری بزرگ‌تر و بزرگ‌تر کنیم که سطح ناپدید شود و فقط حفره بماند؟ در این صورت، آیا می‌توانیم بگوییم که حفره وجود دارد؟ (Tillich, 2006: 657). از فضای نیستی با عنوان فضای منفی نیز یاد می‌شود؛ «فضای منفی از منظر مفهومی در دل واژه‌های متفاوتی نشسته است که از میان آن‌ها می‌توان به وقفه (pause)، فاصله (interval)، نابودگی (nothingness)، سکوت (silence)، تهی‌بودگی (emptiness) و خلأ (void) اشاره کرد. فضای منفی، سوژه اصلی را تعریف می‌کند و بر آن تأکید دارد. در واقع کارکرد فضای منفی این است که نگاه بیننده را به سمت سوژه اصلی هدایت کند (ظفرنواپی، ۱۳۹۶: ۶۴).

از دیگر علل توجه بشر به موضوع عدم، مسئله‌ی غامض «مرگ» و رویارویی گریزناپذیر هر شخص با آن است. پیوند مفاهیم مرگ و نیستی فلسفی، توسط هایدگر به صورت جدی مورد مطالعه قرار گرفته و اصطلاح «ترس‌آگاهی» که در ارتباط با

^۴Macmillan

^۵nothing

نیستی مورد تفسیر قرار می‌گیرد، ساخته و پرداخته‌ی اوست. همانند فلاسفه کلاسیک آلمانی، هایدگر بر آن است که «نیستی» مفهومی انتزاعی نیست و می‌توان آن را به تجربه دریافت. تجربه‌ی امر نیستی از نظر هایدگر، امری ممکن اما نادر است. وی در این باره می‌گوید: «این حالت هر چند بسی نادر و تنها در طرفه‌العینی در حالت بنیادین «ترس آگاهی» رخ می‌دهد، اما به هر حال، ممکن و نیز واقعی است» (هایدگر، ۱۳۸۳: ۱۷۳). ترس آگاهی، عدم را آشکار می‌کند و این امری است که آدمی بی‌درنگ پس از فروکش کردن «ترس آگاهی»، آن را اثبات می‌کند. در واقع آنچه آنجا بود، عدم بما هو عدم بود. وفاق با حالت بنیادین ترس آگاهی، اینک ما را به ساحت ماجرای که بعد از این می‌رود و عدم را آشکار می‌کند، وارد کرده است (حیدری، صادقی‌پور، ۱۳۹۳: ۶۸). هایدگر عقیده دارد که سقوط موجودات در مغاک که حاصل «ترس آگاهی» نوع انسان است، این عدم را تولید و بدان ماهیت می‌بخشد؛ عدم در ترس آگاهی آشکار می‌شود اما نه چونان موجود. بعیدتر آنکه عدم، داده‌ای باشد چونان اُبژه. ترس آگاهی نیز ادراک عدم نیست. در عین حال، عدم از طریق ترس آگاهی و در ترس آگاهی آشکار می‌شود؛ هر چند باز هم نه چنان که عدم در این حال از کلیت موجودات که حال غرابت بدان‌ها بسته است، خود را گسلیده و جدا دارد. در ترس آگاهی، رویارویی با عدم و موجودات در کلیت‌شان با هم یکی می‌شوند. در ترس آگاهی موجودات از حیث کلی در مغاک سقوط می‌کنند؛ به این معنا که موجودات به وساطت ترس آگاهی نفی شوند تا از پس نفی آن‌ها، عدم باقی ماند. آنجا که ترس آگاهی خود را در قبال کلیت موجودات به راستی در غایت ناتوانی می‌یابد، موجودات چگونه توانند بود؟ افزون بر آن، عدم با موجودات و به موجودات آن‌گاه که همچون فروغزندگان در یک کل هستند، خود را اظهار می‌کنند (هایدگر، ۱۳۸۳: ۱۷۶).

پیش از هایدگر نیز فلاسفه‌ی یونان پیش و پس از سقراط، متفکران هند باستان (آیین هند و به‌ویژه آیین بودا) و همچنین متفکران مسلمان، پیوسته درگیر این موضوع بوده‌اند؛ بی‌آنکه همانند بسیاری از غموضات فلسفی، بتوانند برای همیشه گره از آن بکشایند. در جهان اسلام، هرگز توافقی بر روی این موضوع صورت نگرفت و اختلاف نظر درباره‌ی آن فراوان است و بیشتر استدلال‌ها، ناظر بر مفروضات و ادله‌ای است که در فلسفه‌ی کلاسیک یونان مطرح شده است. رواقیون و بسیاری از فلاسفه‌ی اسلامی به وجود خلأ قائل بودند و بسیاری از متکلمان هم آن را نمی‌پذیرفتند (تهانوی، ۱۹۶۷: ۴۵). متکلمان مسیحی و یهودی نیز همانند همگنان مسلمان خود، درباره این مبحث اظهارنظر کرده‌اند. رویکرد آنان به بحث عدم، برآمده از مبحث «آفرینش از عدم» بود (اوسترین و لفسن، ۱۳۶۸: ۳۸۳).

¹Angst

حکمت دائو

چینی‌ها از دیرباز با مفاهیم مثبت و منفی آشنایی داشتند و حتی آن را با نماد ویژه‌ای^۱ نمایش می‌دادند که به آن «یین» و «یانگ» می‌گفتند. «نیستی» در چینی کهن با نام‌های وو^۲ (نه‌چیز - اما نه هیچ‌چیز) یا وو-وو (ناهستی) شناخته می‌شد که مترادف با عبارات اوپانیشادی نِتی نِتی^۳ (نه آن، نه آن) یا شونیاتا^۴ (تهی بودن)^۵ بود. چینیان به این مفهوم، «دائوی بدون نام» نیز می‌گفتند و آن را از «دائوی با نام» یعنی هستی به منزله‌ی اگزیزتانس یا به تعبیر دائویی‌اش «منشأ ده‌هزار چیز» متمایز می‌کردند. اهمیت امر نیستی و خلأ و ارجحیت آن بر هستی، در گفتاری حکیمانه از لائودزو دیده می‌شود که می‌گوید «ظروف خانگی، به علت خالی‌بودنشان سودمند هستند و اینکه در خانه‌ها تنها بدین دلیل می‌توان سکونت یافت که با فضای خالی آکنده‌اند و روزنه‌ها و درگاه‌های آن‌ها تهیگاه‌ها را تعیین می‌کنند» (مصلح، گودرزی ۱۳۹۲: ۲۰۳).

آیین دائو چنین تعلیم می‌دهد که ماهیت جهان هستی، موکول به خلأ و تهیگی است که در آن شناور شده و به هستن رسیده است و به همین دلیل در آموزه‌های آیین دائو، تهی در برابر پُر، عدم در برابر وجود، نرمی در برابر سختی و به همین ترتیب، ناتوانی، بی‌ادعایی، بی‌قصدی و انفعال در برابر اضداد خود ارجحیت دارند. در این مکتب، درّه، زن، آب و کودک مقام بالایی دارند. درّه به این جهت ستوده می‌شود که به سبب فرورفتگی و گودی آب را به سوی خود می‌کشاند. آب از این رو مورد توجه است که به سبب نرمی و لطافتش تیزترین شمشیرها هم به آن کارگر نمی‌شوند، اما می‌تواند سخت‌ترین عناصر طبیعت یعنی سنگ را متلاشی کند. زن به جهت نرمی، انفعال، فرمانبرداری و بی‌ادعایی مورد توجه است. دائو درباره‌ی زن گوید: «زن توانی بود؟ / به کار خود سر توانی داشت؟ / بزای و پپرور، / بی‌ادعا پی انداز، / بی‌چیرگی راهبر باش / فضیلت راستین همین است». و سرانجام، کودک به این سبب ارج نهاده می‌شود که در عین ناتوانی و عجز، از بیشترین مراقبت بهره می‌برد و همه به خدمت او کمر بسته‌اند. فرزانه باید از کودک تقلید کند؛ آن‌گاه که همانند کودک، تهی و ناتوان شد، مادر بزرگ یعنی دائو از او مراقبت خواهد کرد (بی‌پروا، ۱۳۸۱: ۱۸۲). از مفهوم تهی نه فقط غیبت آگاهی را، بلکه باید در عین حال، غیبت میل و اراده را حس کنیم و نیز غیبت هر نوع درنده‌خویی را که می‌تواند موجب صدمه رساندن به دیگران شود (Maclagan, 1958: 198).

در ادبیات مذهبی دائویی، بر نفی زندگی و تباہ بودن آن بسیار اشاره شده است. در نظر بزرگان دائوئیسم، زندگی انسانی چندان با ارزش نیست و برخلاف آن، می‌پندارند در همان مدت عمری که انسان روزگار می‌گذراند، بیشتر آن از کنترلش خارج است: «هیچ انسانی بیش از صد سال زندگی نمی‌کند و از هر هزار سال، یک نفر صد ساله می‌شود و حتی این شخص

^۱Symbol of yin and yang

^۲Wu (無)

^۳Neti Neti (नेति नेति)

^۴ūnyātā (सुन्यता)

^۵emptiness

هم نیمی از دوران زندگی خویش را در کسوت کودکی ناتوان یا پیری کودن سپری می‌کند و از زمان باقی‌مانده، نیمی به خواب می‌گذارد و یا در طول روز به هدر می‌رود و در آنچه باقی مانده، به درد، مرض، غم، ناخوشایندی، کمبود، نگرانی و ترس مبتلاست. در طول ده سال و بیش‌تر، کم‌تر ساعتی پیدا می‌شود که وی -بدون آزردهی از اضطراب- احساس کند که با خود و جهان مشکلی ندارد» (کریل، ۱۳۹۳: ۱۱۷). از این رو پسندیده است که انسان همت ورزد که خود را با طبیعت هماهنگ و منطبق سازد و روا نیست که انسان بر علیه قوانین اساسی طبیعت برآشوبد. منظور آن نیست که انسان باید از تلاش در طبیعت دست بردارد، بلکه این بدان معنا است که انسان باید از تلاش بیهوده برای دست‌یازی بدانچه ناممکن است، دل‌کنده و خود را با طبیعتی که او و امیال و غرایز او را پرورده است، هماهنگ و منطبق کند.

مفهوم دائو آن است که بنیاد انسان و جهان یک چیز است و همه‌چیز به‌صورت لاینفک به یکدیگر وابسته و در یکدیگر مؤثرند. آرمان چینیان نیروی زیست پایدار با عمر دراز است و آیین دائو خصوصاً به دنبال آن بوده است (پاشایی، ۱۳۸۷: ۶۷-۶۳). بنیون در این باره می‌گوید: «چیزی هست بی‌شکل و کامل که پیش از آسمان و زمین ولادت یافته است، آن را می‌توان مادر همه‌ی جهان نامید. من نام آن را نمی‌دانم ولی برای آن نامی جعل می‌کنم و «دائو» می‌خوانمش اگر ناگزیر باشم با نام دیگر بخوانمش آن را «بزرگ» خواهم خواند، بزرگی به مفهوم حرکت به سوی جلو است و حرکت به سوی جلو به مفهوم «دور شدن» است و رفتن به مفهوم «بازگشتن» است» (بنیون، ۱۳۸۳: ۷۹).

لائودزو می‌گوید: «به خلأ متعالی راه یاب و خویشتن را در آرامشی کامل نگهدار و در قبال آشفتگی موجودات، فقط به بازگشتشان توجه کن. موجودات گوناگون جهان، همه به ریشه باز می‌گردند، زیرا بازگشت به ریشه، قرار یافتن در آرامش، باز یافتن نظام است؛ باز یافتن نظام، شناختن ثبات است؛ شناختن ثبات، روشنایی (اشراق) است» (شایگان، ۱۳۸۸: ۱۶۹). در کتاب مقدس چینی‌ها می‌خوانیم «نخست، پنج رنگند که چشم را گیج می‌کنند و آن را از روشن‌بینی باز می‌دارند. دوم پنج آهن‌گند که گوش را گیج می‌کنند و آن را از روشن‌بینی باز می‌دارند، سوم، پنج بویند که بینی را گیج می‌کنند و آن را از روشن‌بینی باز می‌دارند، چهارم پنج حسند که حواس را گیج می‌کنند و آن را از روشن‌بینی باز می‌دارند، پنجم دوست‌داشته‌ها و دوست‌نداشته‌ها ایند که اصل دل را از بین می‌برند. اینها، پنج بدی زندگانیند، طبیعت آغازین، یعنی همان راه دائو، بدین‌گونه بر باد می‌رود (ریخته‌گران، ۱۳۸۰: ۶۲-۶۳).

آموزه‌ی دائو در روش مکتب نقاشی خاور دور، به ویژه منظره‌پردازی به‌وسیله‌ی آبرنگ، بسیار ظریف و دقیق ورود یافته است. این منظره‌ها اغلب دارای فضایی گسترده و حس و حال شاعرانه می‌باشند. شکل و بینش دائوئیستی در نقاشی به گونه‌ای است که سکوت و آرامش و تعمق را در آن می‌توان حس کرد (حسینی، ۱۳۷۳: ۱۶۰-۱۵۵).

نقاش دائوئیستی، از قبل به‌واسطه‌ی اسلوب و جهت‌گیری عقلانی خویش از سلطه‌ی ذهن و احساس، که هر دو حریصند و خواستار تأثیراتی فردی، اجتناب می‌ورزد. در این نقاشی آئیت طبیعت، با آن مایه‌ی تقلیدناپذیر و تقریباً دست‌نیافتنی‌اش در وهله‌ی نخست، تجربه‌ای عاطفی نیست، یعنی عاطفه و انفعالی که در آن آئیت می‌یابد. ابدأ جنبه‌ی فردگرایی یا انسان

محوری ندارد. بلکه ارتعاش آن لحظه، در آرامش مصفای مشاهده‌ی درونی مضمحل می‌شود. اعجاز آیت، که بر اثر احساس ابدیت (در آن لحظه ساکن) و بی‌حرکت می‌گردد، پرده از هماهنگی آغازین اشیاء بر می‌گیرد. هماهنگی که ذهن معمولاً به علت استمرار درونی و ذاتی خود مستور می‌دارد، وقتی این حجاب ناگهان دیده می‌شود، وحدت اساسی مناسباتی که تا آن زمان مشهود نمی‌افتادند، ولی موجودات ذی‌حیات و اشیاء را به هم می‌پیوندند، آفتابی می‌گردند (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۱۸۹-۱۸۸). بدین طریق انسان به فضا و دنیایی نزدیک می‌شود که وجود دارد، ولی هنوز به مشاهده نیامده، محو می‌شود. به گونه‌ای که انسان می‌تواند از ورای آن عبور و حرکت کند و با هر گذر فضای تازه و تجربه‌نشده‌ای را بیازماید. این نوع نقاشی دارای حرکت است. منظره در این آیین به‌عنوان یک موضوع مطرح نیست، بلکه وسیله‌ای است برای هماهنگی انسان با طبیعت. هنرمند دائوئیست خود را در تعارض با طبیعت نمی‌بیند، او بخش کوچک و ظریفی از این وسعت بیکران است که تا بی‌نهایت امتداد دارد و هر لحظه از آن روشنایی بلورینی است که هنرمند در آن مستغرق گشته و همراه با آن بیننده را نیز به رؤیت مکاشف‌آمیز جهان، به دنیایی فراتر از واقعیت ملموس سوق می‌دهد (حسینی، ۱۳۷۳: ۱۶۰-۱۵۵).

با توجه به اشارتی که درباره‌ی آیین دائو و رابطه‌ی آن با طبیعت و مفهوم تهی و خلأ آورده شد، می‌توان ادعا نمود که هنر چینی همیشه تحت تأثیر فرهنگ و عرفان چینی بوده است.

نقاشی چینی

هنرمند چینی به هنگام جستجو در طبیعت، چندان به موضوع (از نظر مادی و ظاهری آن) توجهی ندارد و بیشتر به جنبه‌ی درونی و مفهومی که ظاهر طبیعت در پس پرده آن قرار می‌گیرد، توجه دارد. او سعی نمی‌کند تعریف از پیش آشکاری از طبیعت را بر ما عرضه دارد، بلکه مدام در حال کاوش و تجربه است و آن را آزاد و رها به ذهن سیال خود می‌سپارد، آنگاه با قلم و آب مرکبش ذهنیت خود را عینیت می‌بخشد (حسینی، ۱۳۷۳: ۱۶۰-۱۵۵).

نقاشی چینی هرگز جهان را به مثابه‌ی کیهانی کامل و تمام نمایش نمی‌دهد و از این لحاظ رؤیتش از اشیاء تا حد امکان، با رؤیت غربی، حتی غربی سنت‌گرا که همواره، در جهان به شیوه‌ای کمابیش وابسته به معماری می‌نگرد، تفاوت دارد. برای هنرمند نقاش خاور دور که اهل سیر و نظر است، جهان گویی از دانه‌های برف ساخته شده که ناگهان متبلور و به زودی آب می‌شوند. از آنجا که وی همواره به حضور آنچه هنوز تجلی نیافته (عالم غیب) وقوف و شعور دارد، حالات طبیعی و عادی‌ای که کمتر از بقیه جاودانه‌اند، در نظرش نزدیک‌تر به واقعیت در بنیان پدیده‌ها می‌نماید و این منشاء نگرش بس لطیف‌جو در نقاشی چینی با مرکب و آبرنگ است که مورد ستایش قرار می‌گیرد.

قیود هنر چینی و بسنده کردن آگاهانه و اختیاری آن به چند نقش ساده‌ی طبیعت، ویژگی‌های قابل تحسین هستند. سنت هنر چین با گذشت زمان، آنچنان قرص و محکم تشبیت یافته که هر حرکت قلم‌موی نقاش، مثلاً برای نقش پردازی ساقه‌ی یک درخت بامبو یا صخره‌ای از یک کوه می‌بایست در قالب‌های جاافتاده سنت صورت می‌پذیرفته است (گامبریچ، ۱۳۸۰: ۱۴۳).

آثار مایوآن

مایوآن در سال‌های ۶۵/۱۱۶۰ در استان قیان‌تانگ^۲ (هانگ ژئو)^۱ کنونی به دنیا آمد و در سال ۱۲۲۵، چشم از جهان فروبست. وی استادی زبردست در نقاشی منظره‌ی چینی بود. او در نقاشی منظره‌ی چینی، طرحی نو در انداخت و شیوه‌ی کار او، به سبکی ماندگار در این زمینه تبدیل شد و هنرمندان بسیاری از کار او تقلید کردند. نام‌آوری وی موجب شد که برخی هنرمندان چینی، رونوشت‌هایی با نام او تهیه کنند که این کار، موجب شده است شناسایی اصالت برخی از آثار موجود دشوار گردد.

مایوآن در خانواده‌ای با میراث هنری به دنیا آمد و پرورش یافت. پدر پدربزرگ وی، ما فن^۴ در سال‌های ۱۱۱۹-۲۵ نقاش ملازم یا نقاش‌باشی دربار سونگ شمالی بود که با عنوان افتخاری دایژائو^۵ شناخته می‌شد. پدربزرگش ما ژینگزو^۶ و پدرش ما شیرونگ^۷، همان رتبه را در سده‌ی دوازدهم، در دربار سلسله‌ی سونگ جنوبی به دست آورد. مایوآن نیز کار خود را در دربار امپراتور ژیانوزونگ^۸ آغاز و در زمان امپراتور گوانگزونگ^۹ عنوان نقاش ملازم امپراتور را دریافت کرد. امپراتور به وی کمربند زرین بخشید که بالاترین مقام چین محسوب می‌شد. سرانجام، پس از مرگ وی در ۱۲۲۵، پسرش ما لین^{۱۰} راه وی را ادامه داد.

در مورد جزئیات زندگی مایوآن، آگاهی کافی در دست نیست. با این حال، می‌دانیم که وی در دربار هانگزونگ محبوبیت و معروفیت داشته و امپراتوری یانگ میزی^{۱۱}، اشعاری کوتاه با الهام از آثار وی سروده است. مایوآن، گاهی اوقات نقاشی‌های گل‌ها یا فیگور انسانی را نقاشی می‌کرد. تعدادی از نقاشی‌های کوچک و زیبای گل‌ها که در موزه‌ی کاخ ملی تایوان و نقاشی‌هایی در معبد تنریو^{۱۲} گیتو و موزه‌ی ملی توکیو^{۱۳} ژاپن نگهداری می‌شوند، بدو نسبت داده می‌شوند.

نبوغ اصلی مایوآن، در نقاشی منظره بود. تعدادی از نقاشی‌های او در اقطاع بزرگ اجرا شده بود که از بین رفته‌اند. وی تعدادی نقاشی قالب طومار آویز دارد که یک نویسنده‌ی قدیمی چینی درباره آن‌ها نوشته است: «کوه‌های شیبدار با خطوطی

^۱Qiantang

^۲Hangzhou

^۳Ma Fen

^۴Ma Xingzu

^۵Ma Shirong

^۶Xiaozong

^۷Guangzong

^۸Ma Lin

^۹Yang Meizi

^{۱۰}Tenryū

که در اطراف آن‌ها پیچ‌خوردگی ایجاد می‌کند، رو به افزایش است و آبشارها در میان آن‌ها پنهان شده‌اند». وی می‌افزاید: «مایوآن، درختان کاج خود را بسیار بلند می‌کند؛ به طوری که گویا عمودهایی آهنین هستند». وی گاهی اوقات کار خود را با قلم‌مو پرننگ و زیبا و ظریف می‌کرد. نمونه‌ای از این کارها، نقاشی «باران بر روی درختان در ساحل صخره‌ای» است که در بنیاد سیکادو ژاپن نگهداری می‌شود.

آثار مایوآن، انعکاسی از نوعی دلتنگی و معمولاً شبانه است. در بیشتر آثار او (مخصوصاً در طومار آویزها)، تلاش می‌شود با استفاده‌ی ماهرانه از قلم‌موی چینی، کوه‌ها و صخره‌ها با هیبت و عظمت نشان داده شود و سپس تلاشی مضاعف می‌رود که این ستون‌های غول‌آسا در گوشه‌ای از تصویر تحت فشار قرار گیرند تا فضای لازم برای نمایاندن تهیگی و خلأ به وجود آید. مکمل فضای تهی در کارهای او، اشعار کوتاهی است که سکوت و خلأ را به گویایی وامی‌دارد و مخاطب را به دورترین دور دست‌هایش می‌برد؛ به گنّه کلام لائودزو در چستی نیستی: «مشغول هستی هستیم، در حالی که این نیستی است که به کار می‌آید» (لائودزو، ۱۳۸۴: ۱۱).

ویژگی‌های مفهوم نیستی در نقاشی‌های منظره‌ی چینی از نظرگاه دائوئیسم با تأکید بر آثار «مایوآن»

شاخص‌ترین مشخصه و عنصر مهم تأثیر نقاشی چینی، مفهوم جدید از فضا است. طراحی، حالتی تنش‌زا و متشنج، همراه با خطوط کناره و نمای مواج به خود گرفت که نشان‌دهنده‌ی جنبه‌های متحول طبیعت در آن بود (مظاهری و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۰). همچنین این تحول در منظره‌های نقاشی‌های چینی در مفهوم نیستی و تهیگی نیز مشهود است. در حقیقت طرح مفهومی جدید از فضا و طبیعت با دستمایه‌هایی از عنصر نیستی در نقاشی‌های دوره‌ی سونگ در چین دیده می‌شود. در اینجا به تحلیل آثار مایوآن خواهیم پرداخت تا چگونگی این اثرگذاری را به صورت انضمامی پیگیری کنیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



مه و غبار صبحگاهی، با فضای جغرافیای طبیعی چین هماهنگی دارد و عنصری جدانشدنی در نقاشی چین است. در نقاشی و شعر چینی، به آن اشارات فراوانی می‌رود. مایوآن، اغلب از آن برای انتقال از هستی به نیستی بهره می‌برد. مه، وسیله‌ای برای نمایاندن لایه‌های مختلف نیستی است. نمونه‌ای از این آثار مایوآن، نقاشی طومار آویز «ضیافت در پرتو فانوس» است که در موزه‌ی کاخ تایوان نگهداری می‌شود. بر بالای این تابلو، شعر بلندی از امپراتور نقش بسته است.

تصویر شماره (۱): ضیافت در پرتو فانوس^{۲۴}

منبع: <https://commons.wikimedia.org>

سلسله‌ی سونگ جنوبی که مایوآن تا سال ۱۲۲۵ در دربار آن هنرنمایی می‌کرد، در سال ۱۲۷۹ برافتاد و شاخه‌ای از مغولان، زمام امور را در دست گرفتند. چنانکه در ایران پیش آمده بود، مغولان چین نیز چاره‌ای جز تبعیت از فرهنگ محلی نداشتند. فرهنگ و هنری که مغولان در چین مالک شده و آن را به دیگر نقاط امپراتوری پهناور، از جمله ایران فرستادند، آموزه‌های استادان بزرگ چینی، از جمله مایوآن را با خود داشت.

^{۲۴}Banquet by Lantern Light

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ma_Yuan-Banquet_by_Lantern_Light.jpg

کار مایوآن، نوعی سنت‌شکنی در سبک هنری رایج سونگ بود. ترکیب‌بندی کار او، معمولاً در انحصاربخشی از تصویر بود که در آن درختان کاج در برابر فضای تهیگی، در هم فشرده می‌شدند. او در نقاشی‌های خود به‌عنوان یک استاد مدیتیشن عمل می‌کرد که قصد داشت مخاطب خود را در فضای بی‌پایان و تهی، به خلسه و خلجان روحی برساند. کار او چنان با اقبال گسترده‌ی هنرمندان معاصرش مواجه می‌شد که تشخیص اصالت برخی از آثار به‌جای مانده از دوره‌ی او، به کاری دشوار تبدیل شده است. از میان این آثار، می‌توان به «تماشای گوزن در امتداد سایه کاج»، متعلق به مجموعه‌ی آقا و خانم دین پری در موزه‌ی کلیولند^۶ (تصویر شماره ۲)، «دو فرزانه و یک شاگرد در زیر درخت آلو»، متعلق به موزه‌ی

هنرهای زیبای بوستون^۸ (تصویر شماره ۳) و «یک مسیر کوهستانی در بهار»، متعلق به موزه‌ی کاخ ملی تایپه (تصویر شماره ۴) اشاره کرد.



تصویر شماره (۲): تماشای گوزن در امتداد

سایه‌ی کاج

منبع: clevelandart.org

^۶Watching the Deer by a Pine Shaded Stream

^۸Mr. and Mrs. Dean Perry Collection, Cleveland, Ohio

^۹Two Sages and an Attendant beneath a Plum Tree

^{۱۰}Museum of Fine Arts

^{۱۱}A Mountain Path in Spring

^{۱۲}National Palace Museum in Taipei

^{۱۳}<http://www.clevelandart.org/art/1997.88>

تصویر شماره (۳): دو فرزانه و یک شاگرد در زیر درخت آلو



منبع: ^{۳۲} mfa.org

تصویر شماره (۴): یک مسیر کوهستانی در بهار



منبع: ^{۳۳} chinaonlinemuseum.com

^{۳۲} <https://www.mfa.org/collections/object/scholars-conversing-beneath-blossoming-plum-tree-28229>

^{۳۳} <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-ma-yuan-6.php>

تعدادی از طومارهای عریض نیز هستند که بیانگر نبوغ مایوآن هستند؛ یکی از آن‌ها، نقاشی ترمیم‌شده‌ی «چهار فرزانه از شانگ‌شان»^۴ است که در موزه‌ی هنر سینسیناتی در اوهایو^۵ نگهداری می‌شود (تصویر شماره ۵). فرزنانگان تصویرشده در این صفحه، شخصیت‌هایی بودند که در آغاز سلسله‌ی هان زندگی می‌کردند. برخلاف طومارهای آویز که در آن‌ها درختان و کوه‌ها در فضای تهی اوج گرفته و انتها می‌یابند، در این تصویر، شاخ و برگ درختی سترگ، پرده‌ای بین فضای خالی و بیننده افکنده است، بی آنکه بخواهد آن فضا را محو نماید. تصویر دارای ۴۰ علامت و امضا از مالکان عمده‌ی آنان و از جمله از نی‌زن،^۶ نقاش سلسله‌ی یوآن است. تصویر دیگری که نهایت استادی مایوآن را می‌رساند، نقاشی «دو حواصل در ساحل برفی» است که در موزه ایمپریال پکن^۷ نگهداری می‌شود و نقاشی «بیدهای خشک و کوه‌های دور» است که در این نقاشی‌ها، از عنصر درخت و برگ‌های خشکیده و تکیده استفاده شده است و مفهوم تهی‌بودگی را القا می‌کند (تصویر شماره ۶ و ۷). همچنین در نقاشی «باده‌گساری در مهتاب» (تصویر شماره ۱۰) نیز استفاده از شاخه‌های تکیده و باده‌گساری در خود فرورفته، تداعی‌کننده‌ی پوچی زندگی است که ماه در محاق فرورفته در گوشه‌ی نقاشی هم روشنایی‌بخش آن نیست.

تصویر شماره (۵): چهار فرزانه از شانگ‌شان



منبع: [wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ma_Y%C3%BCan_-_Handscroll_-_The_Four_Sages_of_Shangshan_-_Google_Art_Project.jpg)^۳

^۳The Four Sages of Shangshan

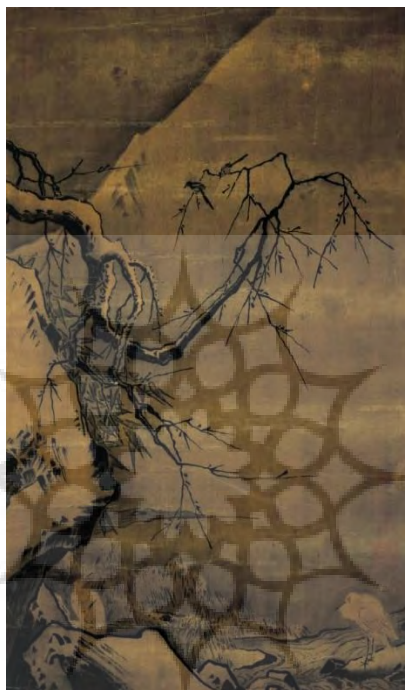
^۴Cincinnati Art Museum in Ohio

^۵Ni Zan (1301–74)

^۶Imperial Museum in Beijing

^۷https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ma_Y%C3%BCan_-_Handscroll_-_The_Four_Sages_of_Shangshan_-_Google_Art_Project.jpg

تصویر شماره (۶): دو حواصیل در ساحل برفی



منبع: ^{۳۹}comuseum.com

شیوه‌ی نقاشی منظره‌ی رمانتیک در سلسله سونگ جنوبی که توسط ما لین (فرزند مایوان) و ژیا گوئی بناً جدیدت دنبال می‌شد، پس از سقوط سلسله‌ی سونگ جنوبی و روی کار آمدن مغولان، تا حدودی از رونق افتاد؛ اما در دوره‌ی سلسله مینگ (۱۳۶۸-۱۶۴۴)، به عنوان یک سبک هنری محبوب، توسط نقاشان مکتب ژه‌آحیا شد و همچنین در خارج از

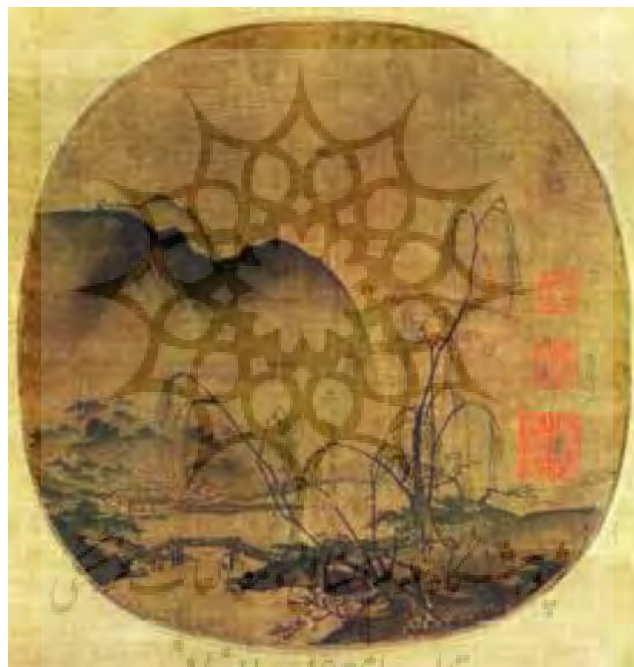
^{۳۹}<https://www.comuseum.com/painting/masters/ma-yuan/>

^{۴۰}Xia Gui

^{۴۱}Zhe school

چین، در کشور ژاپن، بر نقاشی جوهر دوره شوپون^{۴۲} و سیشو^{۴۳} و کارهای شاخص مکتب کانو^{۴۴} در دوره موروماچی^{۴۵} اثر گذاشت.

تصویر شماره (۷): بیدهای خشک و کوههای دور



برنال جامع علوم انسانی
منبع: گاردنر، ۱۳۸۶: ۷۱۷

^{۴۲}hūbun (early 15th century)

^{۴۳}Sesshū

^{۴۴}ān ō shhool

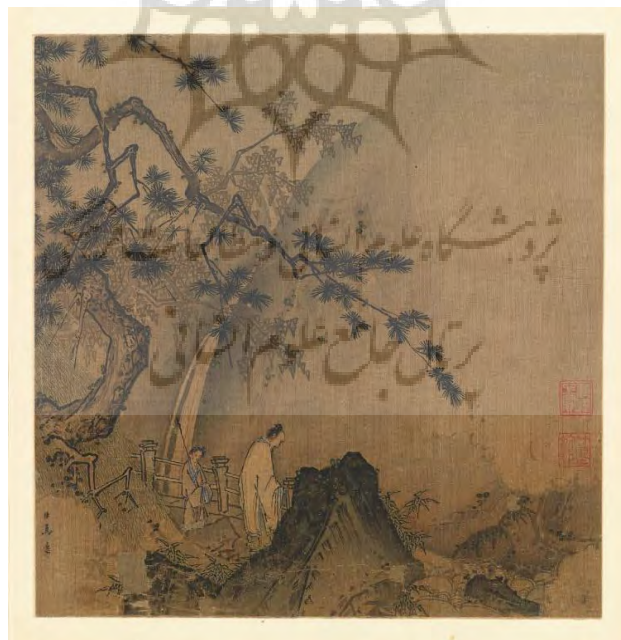
^{۴۵}Muromachi period (1338–1573)

عنوان مقاله: مفهوم نیستی در حکمت دائو و تجلی آن در نقاشی منظره‌ی چینی با رویکرد «آثار میوآن»

شهر هانگژو^۱ که مایوآن در آن به هنرنمایی می‌پرداخت، شهری بود زیبا و بی‌نظیر با نمایشگاه‌های هنری بسیار در باغ‌ها و سراها. چهره‌ی شهر و تأثیری که بر روح هنرمند می‌گذاشت را می‌توان پس از گذشت صدها سال، از خلال تابلوی مایوآن مشاهده کرد.

تابلوی «دانشجویی در کنار آبشار» که متعلق به موزه‌ی هنر متروپولیتن (تصویر شماره ۸) است، نجیب‌زاده‌ای را در یک محیط باغ چینی نشان می‌دهد که در کنار یک صخره‌سنگ و درخت کاجی سالخورده، آبشاری از فراز کوه سرازیر می‌شود. نرده‌های روبه‌روی این شخص و خدمتکار، حکایت از یک باغ درباری دارد که در دوره‌ی دودمان سونگ جنوبی وجود داشته است. شهری که با دریاچه‌ها، پارک‌ها، آبشارها و کوشک‌ها احاطه شده بود و مایوآن به سبب ارتباط با دربار، با فضای آن‌ها بیشتر انیس بود (Fong, 1973: 65). آب آبشار، در شیبی تند و بی‌انقطاع رو به پایین سرازیر است؛ گویی که شیری داغ در فنجان سرازیر می‌شود. آبشار، آگیری را بر روی زمین پدید آورده که نجیب‌زاده محو تماشای حباب‌های آن است. باید توجه کرد که سر خدمتکار نیز که به زیر افکنده شده، حکایت از رابطه‌ای معنادار دارد. یکی غوطه‌ور در چپستی زندگی است و دیگری محو ظاهر زندگی است. این آب، همان جریان تند زندگی است که موجودات هستی، همانند حباب‌هایی بر آن پدیدار می‌شوند و لحظه‌ای دیگر، بی‌هیچ اثری، در محاق مرگ فرو می‌روند. در برابر نجیب‌زاده، فضای بی‌پایان خلأ دهان گشوده و او و خدمتکارش، از آن بی‌خبرند. فضایی که همه‌ی تصورات آن‌ها و زمان و زندگی را در خود احاطه کرده است.

تصویر شماره (۸): دانشجویی در کنار آبشار



منبع: metmuseum.org

^۱Hangzhou

^۲<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1973.120.9/>

همان طور که گفته شد آثار مایوان، جلوه‌گاه تمام‌عیار مفهوم نیستی دائئوستی است. اگرچه پیش و پس از او نیز به تهیگی اهمیت داده می‌شد، اما مایوان از آن به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از نقاشی سود جست. در اغلب آثار وی، تهیگی همانند فضایی رازآمیز و اسرارآمیز است که کوه‌ها، رودخانه‌ها و تمامی عوارض جغرافیایی، تحت‌الشعاع آن قرار گرفته‌اند. بخشی از نقاشی را که وی به تهیگی اختصاص داده، می‌بایست محلی برای خودنمایی آسمان، ابرها، خورشید، مهتاب، رنگین‌کمان و یا حتی قطرات باران باشد، اما تأکید او بر آموزه دائئو، موجب می‌شود که او از نقاشی این عناصر چشم‌پوشد و اگر هم نیازی به بازنمودن آسمان و عناصر تصویری متعلق به آن بوده، چیزی جز توده‌های بی‌مرز مه و غبار نیست.

در نقاشی «بامبو و اردک در تندآب آشفته» (تصویر شماره ۹)، مایوان، فضای تهی بالای نقاشی را با افزودن آب به سمت پایین نقاشی ادامه می‌دهد. آبگیر، دریاچه، آبشار یا تندآب‌ها در کارهای او ادامه همان تهیگی اسرارآمیز هستند که اشیاء و اجسام را در خود احاطه کرده‌اند. در این حالت، تفاوت چندانی بین فضای ساکت و مه‌آلود یک دریاچه با حباب‌های آبشار یا خطوط معوج تندآب نیست؛ در هر یک، بازنمایی فضای تهیگی به طور کامل خودنمایی می‌کند. همان‌گونه که آب در فضای پایین تصویر جاری می‌شود، شاخه‌های نازک کاج‌ها، بامبوها و دیگر رستنی‌ها، گاهی به ظرافت تمام در فضای تهی می‌دوند. مایوان قصد دارد بدین‌وسیله گسترش زندگی و نیروهای کیهانی را در فضای تهی نشان دهد. فضایی که به‌عنوان مظلوفی برای هستی قرار گرفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر شماره (۹): بامبو و اردک در تندآب آشفته^{۴۸}



منبع:^{۴۹} clevelandart.org

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

^{۴۸}Bamboo and Ducks by a Rushing Stream

^{۴۹}<http://www.clevelandart.org/art/1967.145>

تصویر شماره (۱۰): باده‌گساری در مهتاب ۵۰



منبع: [clevelandart.org](http://www.clevelandart.org)^{۵۱}

نتیجه‌گیری

دودمان سونگ جنوبی، درباری فرهنگ‌پرور و هنردوست بود که ما تا حدودی می‌توانیم آن را با دربار تیموریان آسیای مرکزی، هند گورکانی یا صفویان اصفهان بسنجیم. در دوره‌ی یاد شده، فرهنگ و هنر چین رشد و بالندگی بسیاری پیدا کرد. چنانکه پیش از این مانویان، هنر را در خدمت تبلیغ عقیدتی خود درآورده بودند، در این زمان نیز، نقاشی، عرصه‌ای برای تبلیغ عقیدتی شد. نقاشان که گویا کلمات را برای رساندن مفهوم ظریف نیستی و تهیگی، ناقص و نارسا می‌دیدند، هنر را وسیله‌ای مناسب بدین منظور دیدند و چنانکه در سده‌های بعد شاهد آن هستیم، به‌خوبی از عهده این کار برآمدند. دربار سونگ جنوبی، عرصه را برای فعالیت هنرمندانی فراهم کرده بود که زیبایی بصری و تبلیغ عقیدتی آیین دائو، دو وظیفه همزمان آن‌ها بود. در این دوره، نقاشان بسیاری بودند که از عهده‌ی این «فن شریف» برآمدند و در میان آن‌ها، مایوآن، بسیار خوش درخشید و نظر نیک امپراطور و دیگر اشراف را به خود جلب کرد. مایوآن توانست با استفاده از تکنیک‌های خاص خود، نیستی دائویستی را با نگارگری چینی ترکیب کند و ایده‌های آیینی خود را درباری اهمیت نیستی

^{۵۱}Drinking in the Moonlight

^{۵۲}<http://www.clevelandart.org/art/1997.89>

به نمایش گذارد. او گروهی از شاگردان زبردست را نیز آموزش داد که تجارب استاد خود را در فرهنگ چینی نهادینه کردند و از این راه ما شاهد این هستیم که آموزه‌هایی دائوئیستی توانسته‌اند در تاریخ هنر چینی تداوم بیابند.

دوره‌ی فعالیت مایوآن و شاگردانش مصادف با یورش دهشتناک مغول بود. اما این هنر بدان مایه از پختگی رسیده بود که نظر این تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ها را هم جلب کند. موج شوم حمله‌ی مغول از سر ایران نیز گذشت و تا اروپای شرقی هم رسید. اما هنگامی که عطش این قوم فرو نشست، میراث مایوآن، سر از دربار ایلخانان درآورد و نقاشانی پیدا شدند که داستان‌های پیامبران و شاهان ایرانی را به همان سبک و سیاق، نقاشی می‌کردند. امروزه ما می‌توانیم با تورق کتاب‌هایی همچون جامع‌التواریخ (نسخه ادینبورو) یا شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی (نسخه دموت) تجربه‌ی گرانقدر نقاشانی چون مایوآن را ببینیم که برای نخستین بار توانستند نیستی را بنگارند. در حقیقت هنر و تجربه‌ی او با امتزاج آموزه‌های دائو، بدون آنکه وی آگاهی یا انتظار داشته باشد، توسط مغولان به ایران و آسیای جنوب غربی منتقل شد.



منابع

کتاب‌ها:

- اوسترین ولفسن، هری (۱۳۶۸)، فلسفه‌ی علم کلام، ترجمه: احمد آرام، تهران: انتشارات الهدی.
- بنیون، لارنس (۱۳۸۳)، روح انسان در هنر آسیایی، ترجمه: محمد حسین آریا (لرستانی)، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹)، هنر مقدس، ترجمه: جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- پاشایی، ع (۱۳۸۷)، دائو: راهی برای تفکر، چاپ چهارم، تهران: نشر چشمه.
- تهانوی، محمد علی بن علی (۱۹۶۷)، کشف اصطلاحات الفنون، ترجمه: محمد وجیه و دیگران، چاپ کلکته ۱۸۶۲، چاپ افسر تهران.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۰)، هنر، زیبایی، تفکر: تأملی بر مبانی نظری هنر، چاپ دوم، تهران: نشر ساقی.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۸)، بت‌های ذهنی و خاطره‌ی ازلی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- کریل، هرلی گلسنر (۱۳۹۳)، تاریخ اندیشه در چین از کنفوسیوس تا مائو دسه-دونگ، ترجمه: مرضیه سلیمانی، تهران: نشر ماهی.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۶)، هنر در گذر زمان، ترجمه: محمدتقی فرامرزی، چاپ هشتم، تهران: نشر آگاه.
- لائودزو (۱۳۸۴)، تائو ت چینگ: راهنمای هنر زندگی و خرد ناب، مترجمان: استیون میچل، فرشید قهرمانی، چاپ دوم، تهران: مثلث.
- مولوی، مولانا جلال الدین محمد (۱۹۲۵)، مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد الین نیکلسون، لیدن: بریل.
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۵)، متافیزیک چیست؟، ترجمه: سیاوش جمادی، چاپ سوم، تهران: ققنوس.

مقالات:

- بی‌پروا، محسن (۱۳۸۱)، «تأثیر مفهوم تهی در تفکر دائو بر فضای خالی نقاشی چینی»، مجله هنر، شماره ۵۴، زمستان. صص: ۱۷۴-۱۸۹.
- حسینی، مهدی (۱۳۷۳)، «طریقت دائو و نقاشی»، فصلنامه هنر، شماره ۲۶، پاییز، صص ۱۵۵-۱۶۰.
- حیدری، احمدعلی، صادقی‌پور، محمدصادق (۱۳۹۳)، «تجلی پدیدارهای ترس و ترس‌آگاهی در ساحت اثر سینمایی»، فصلنامه کیمیای هنر، سال ۲، شماره ۲، زمستان. صص: ۶۵-۷۷.

ظفرنواپی، خسرو (۱۳۹۶)، «بررسی مفهوم عرفانی «فضای تهی» در معماری اسلامی-ایرانی»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۲۷، پاییز ۱۳۹۶: صص ۷۴-۵۷.

قاضی زاده، خشایار، خزایی، محمد (۱۳۸۴)، «مقامات رنگ در هفت پیکر نظامی و تجلی آن در نمونه‌ای از آثار نگارگری»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳، پاییز و زمستان ۱۳۸۴، صص ۷-۲۴.

مصلح، علی اصغر؛ گودرزی، مصطفی (۱۳۹۲)، «مفهوم نیستی در اندیشه هایدگر و فلسفه چین»، نشریه پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز، سال ۷، شماره ۱۳، پاییز و زمستان، صص: ۱۹۵-۲۱۶.

مظاهری، مهرانگیز، قاضی زاده، خشایار و احمدی فر، علی (۱۳۸۹)، «طبیعت‌گرایی در نقاشی‌های چین و ایران دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی»، مطالعات هنر اسلامی، دوره ۶، شماره ۱۲، بهار-تابستان ۱۳۸۹، صص ۷-۳۲.

منابع لاتین:

Fong, wen (1973). *Sung and yuan paintings*. New york (city). Metropolitan museum of art.

Maclagan, P.J. (1958). "Taoism" *Enc. of Religion and Ethics*, vol. 12. Ed. James Hastings, Edinburgh.

Tillich, Paul (2006). "Nothing" in: *Encyclopedia of Philosophy*; vol 6; 2nd Edition. (Edited in chief: Donald bocher). New York: masaryk-mussbaum.

منابع اینترنتی:

<http://spokenvision.com/the-romantic-and-lyrical-interpretations-of-the-paintings-of-ma-yuan/>

<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-ma-yuan-6.php>

<http://www.clevelandart.org/art/1997.88>

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ma_Y%C3%BCan_-_Handscroll-The_Four_Sages_of_Shangshan_-_Google_Art_Project.jpg

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ma_Yuan-Banquet_by_Lantern_Light.jpg

<https://www.comuseum.com/painting/masters/ma-yuan/>

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1973.120.9/>

<https://www.mfa.org/collections/object/scholars-conversing-beneath-blossoming-plum-tree-28229>

منابع تصاویر:

تصویر ۱:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ma_Yuan-Banquet_by_Lantern_Light.jpg

تصویر ۲:

<http://www.clevelandart.org/art/1997.88>

تصویر ۳:

<https://www.mfa.org/collections/object/scholars-conversing-beneath-blossoming-plum-tree-28229>

تصویر ۴:

<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-ma-yuan-6.php>

تصویر ۵:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ma_Y%C3%BCan_-_Handscroll_-_The_Four_Sages_of_Shangshan_-_Google_Art_Project.jpg

تصویر ۶:

<https://www.comuseum.com/painting/masters/ma-yuan/>

تصویر ۷:

منبع: گاردنر، ۱۳۸۶: ۷۱۷

تصویر ۸:

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1973.120.9/>

تصویر ۹:

Bamboo and Ducks by a Rushing Stream

تصویر ۱۰:

<http://www.clevelandart.org/art/1997.89>