



تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۵/۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

## دائوئیسم و نقاشی منظره چینی

محمد رضا ابوالقاسمی\*

### چکیده

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

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

\* دانشجوی دکتری زیباشناسی، دانشکده هنرهای تجسمی و علوم هنر، دانشگاه اِکس - مarse، فرانسه. Hodayun79@yahoo.fr

## مقدمه

در این مقاله طی سه بخش تأثیر دائوئیسم بر نقاشی منظره چینی بررسی می‌شود. در بخش نخست به معرفی دائوئیسم می‌پردازیم. سپس، تأثیر دائوئیسم را بر نقاشی منظره چینی بررسی می‌کنیم و در بخش سوم زیباشناسی دائوئیستی و چگونگی تجلی آن در نقاشی منظره را مطالعه می‌کنیم. رویکرد این پژوهش ساختاری است، نه تاریخی. بنابراین، به جای بررسی تاریخی و گاه شماری نقاشی منظره چینی، هدف ما در اینجا بازشناختن خاستگاه فکری و فلسفی این هنر بوده است. پرسش اصلی این است که زیباشناسی<sup>۱</sup> دائوئیستی چیست، چه ویژگی‌هایی دارد و چگونه در نقاشی منظره متجلی می‌شود. فرضیه این پژوهش مبتنی بر این است که آشنایی با دائوئیسم ما را در فهم بهتر زیباشناسی نقاشی چینی یاری می‌دهد، زیرا آموزه‌های دائوئیستی طی قرن‌ها و به طرق مختلف «تأثیر ژرفی بر رشد و گسترش هنر چین و به‌ویژه خوشنویسی و نقاشی منظره داشته است» (Miller, 2003 :184).

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

## دائوئیسم

«واژگان بسیار تباهی معناست؛ درون استوار دار»

دائو د جینگ، سرود پنجم

چین یکی از کهن‌ترین تمدن‌های گیتی و خاستگاه حلقه‌های فلسفی و حکمی متعدد است. اصلی‌ترین نظام‌های

حکمت چینی عبارت‌اند از کنفوسیوس‌سیسم، دائوئیسم و بودیسم. دستگاه اندیشه کنفوسیوس بیشتر حول محور اخلاقیات و مسائل زندگی اجتماعی می‌چرخد اما دائوئیسم حکمتی است ناب. از آن نوع حکمتی که در یونان پیش از سقراط رایج بود. بودیسم نیز پس از ورود به چین تا اندازه‌ای رنگ و بوی دو نظام فکری پیشگفته را به‌خود گرفت و به دستگاه فلسفی التقاطی و به‌نسبت پیچیده‌ای مبدل شد. افزون بر این، نظام‌های فلسفی دیگری نیز در چین وجود دارد که تأثیر محدودتری بر اندیشه چینی برجای گذاشته است، برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: موهیسم<sup>۲</sup>، چه‌آنیسم<sup>۳</sup>، مکتب یین-یانگ<sup>۴</sup> و غیره.

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

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

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

لائو زه<sup>۵</sup> (老子) یا لائو تسه<sup>۶</sup>، بنیان‌گذار دائوئیسم، در ۶۰۴ پیش از میلاد مسیح متولد شد. لائو زه به‌معنای «فیلسوف پیر» یا «مرد پیر» است. از آغازین سال‌های زندگی و نیز از خانواده‌اش شناخت اندکی در دست است. تعالیم لائو زه مبلّغ فرایند نظام‌مندی است «که او آن را دائو یا راه نامید و کوشید مردمان را متقاعد کند که

اصل فراگیر عالم دانست» (جای، چ. و جای، و، ۱۳۶۹: ۲۹۷). ترجمه‌های متعددی از لفظ دائو ارائه شده و «بنابر نظر نویسندگان مختلف (و ناشناخته)، دائو به خدا، خرد برین جهان گستر<sup>۱</sup>، راه بزرگ عالم، لوگوس، راه و طبیعت ترجمه شده است. قطعاً هیچ کدام از آنها ترجمه و معنای کامل واژه چینی دائو نیست» (46 : Soothill, 1964). مارتین هایدگر در کتاب «در راه زبان»<sup>۱۱</sup> می‌نویسد:

«واژه کلیدی تفکر شاعرانه لائو زه، دائو است که «دقیقاً» یعنی راه. اما چون مستعدیم که سرسری به «راه» بیندیشیم، یعنی آن را گستره‌ای بدانیم که دو محل را به یکدیگر متصل می‌کند، 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، اگر فقط بخواهیم بگذاریم آنها چنین کنند» (پاشایی، ۱۳۷۷: ۹۸). هایدگر همچنین می‌نویسد «دائو می‌تواند راهی باشد که همه راه‌ها از اوست» (همان: ۳۳۹). دائو نام‌ناپذیر است و چیزی که بتوان بر آن نام نهاد، دیگر دائو نیست. دائو آغاز و انجام همه چیزهاست، بنابراین در مرتبه‌ای فراتر از همه آنها تقرر دارد. چنین شمول عالم‌گستری را نمی‌توان نام نهاد زیرا نام محدودیت می‌آفریند و دائو از هرگونه محدودیت مبراست. درواقع، دائو «واقعیت بنیادینی است که به بیان در نمی‌آید و شاید حتی درک آن هم ممکن نباشد» (Lai, 2008: 74). در بخش نخست دائو دِ جینگ می‌خوانیم:

«دائو را اگر توان گفت، جاودان نیست  
نام را اگر توان نامید، جاودان نیست  
بی‌نام، آغاز آسمان و زمین است»

(لائو دزو، ۱۳۷۷).

دائو آن واقعیت بنیادینی است که درتقابل مطلق با ظواهر گذرای عالم قرار می‌گیرد. اما باید به این نکته توجه داشت که پیروی از اصول دائو به این معنا نیست که «جهان را ایستا و بی‌تغییر در نظر بگیریم، بلکه باید جهان را همچون فرایند دگرگونی و تحول دائمی بنگریم» (Burik, 2009: 130). درواقع، دائو قانون طبیعت است و عالم در طریق او حرکت می‌کند اما دائو خود تغییرناپذیر است: «انسان قوانین زمین را تداوم می‌بخشد، زمین قوانین آسمان را، آسمان قوانین دائو را و دائو قوانین

طبیعت و زندگی، مطابق اصول دائو سیر می‌کنند» (Morgan, 1942: 75-76). لائو زه در بخش‌های جنوبی چین می‌زیسته است و به نظر می‌رسد جنوب در اینجا مکانی فراتر از جنوب جغرافیایی و رمزی است که به جنوب دائویی درمقابل شمال بودایی اشاره دارد و بی‌دلیل نیست که اغلب نقاشان منظره چینی در بخش‌های جنوبی می‌زیسته‌اند (بورکهارت، ۱۳۷۶ الف: ۱۷۹-۱۹۲). طبیعت بکر و سرشار از راز و رمز این قسمت از سرزمین پهناور چین نیز با آموزه‌های دائوئیستی نسبتی نمادین دارد، زیرا طبیعت بکر و خودانگیخته از اصول بنیادی اندیشه دائوئیستی است. نام کتاب منسوب به لائو زه دائو دِ جینگ<sup>۱۲</sup> (道德經) است (بسته به آوانگاری‌های مختلف تائو ته چینگ<sup>۱۳</sup> و تائو ته کینگ<sup>۱۴</sup> هم نامیده شده است).

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

تا اینجا دریافتیم که دائو به‌معنای «راه، اصل، حقیقت و نظم کیهانی است؛ دائوئی کنفوسیوسی معنای اخلاقی دارد و از راه زندگی سخن می‌گوید حال آن‌که دائوئی دائوها اساساً مابعدالطبیعی است و می‌توان آن را نخستین

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

باید توجه داشته باشیم که دائو از «نه‌هستی»<sup>۱۶</sup> (Wu) می‌آغازد: همه چیز از نه‌هستی پدید می‌آید و در نه‌هستی ناپیدا می‌رود. از همین‌روست که می‌توانیم بگوییم «ذات دائو نیستی یا نبودن است» (جای، چ. و جای، و، ۱۳۶۹: ۱۳۷). در سرود چهلیم دائو دِ جینگ می‌خوانیم: «همه چیز زاییده هستی است و خودِ هستی زاییده نه‌هستی».

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

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

### دائوئیسم و نقاشی منظره

«هدف نقاشی زایل کردن غبار از چهره حضور<sup>۲۰</sup> است» شی تائو<sup>۲۱</sup> (۱۶۴۱-۱۷۱۷)

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

که هنر در بستر آن جریان می‌یابد. به‌همین سبب هنرمند باید فردیتش را، که مانع جریان یافتن دائو است، از میان بردارد. مهم‌ترین راه برای دست یافتن به چنین مرتبه‌ای اصل مهم «بی‌کوشی» است (نگاه کنید به بخش جمع‌بندی همین مقاله). وقتی نقاش با سرشت نهادین منظره همراه و هم‌نوا و هماهنگ می‌شود، خود منظره از قلم‌مویش بیرون می‌ترواد زیرا در این حالت هنرمند درحکم مجرای است که دائوی منظره را روی طومار ابریشمی یا کاغذ پیش رویش هدایت می‌کند.

دست یافتن به مقام به‌ظهور رساندن دائو مستلزم مراقبه و شهود است؛ از این‌روست که استادان نقاشی منظره اغلب خود فرزنانگان بزرگ دائویی بوده‌اند. نظام استاد و شاگردی در سراسر تاریخ نقاشی منظره چینی همواره برقرار بوده است. افزون بر این، هنرمندان در طول قرن‌ها رشد و تحول این هنر همواره اصول مشابهی را رعایت می‌کرده‌اند. پیروی از این اصول براساس نظامی دست‌وپاگیر و محدودیت‌زا نبود، بلکه هنرمند خود در مکاشفات و تأملات ژرفش بدان‌ها دست می‌یافت؛ به‌بیان دیگر، او این اصول فرازمانی و پایدار را در اثرش متجلی می‌کرد. طبیعت بکر برای هنرمند نقاش والاترین منبع الهام بود. او ساعت‌ها در دل جنگل‌ها و کوهستان‌ها ره‌پویی می‌کرد و با تأمل و مراقبه به سرالاسرار و منشأ آغازین طبیعت نزدیک می‌شد (تصویر ۱).

از دو عنصر اصلی که در واقع نمادهایی هستند از «بین» و «یانگ». کوه با صلابت و ستبری و ستیغش در کنار لطافت و طراوت آب نمادهایی‌اند از دو قطب فعال و منفعل طبیعت. سرآغاز نقاشی سنتی چینی به گذشته‌های تاریخ چین بازمی‌گردد. آثار پیش از سلسله تانگ (۶۱۸-۹۰۷ م.م.) اغلب طراحی‌های خطی از مردمی است که به فعالیت‌های گوناگون مشغول‌اند؛ این دوره «عصر طلایی» طراحی از پیکر انسان است. در نیمه سلسله تانگ، پیشرفت نقاشی منظره و گل‌ومرغ آغاز شد. چینیان معتقدند دیدن نقاشی کوهستان و جنگل و سبزه‌زار و باغ بیننده را از دلزدگی‌های جهان مادی رها می‌کند و به قلمرویی آرام و بی‌تشویش می‌برد. به‌همین دلیل، نقاشی‌های منظره همواره مورد توجه ادیبان و صاحب منصبان چینی بوده است. گل‌ها، بوته‌ها، درختان، صخره‌ها و پرندگان و دیگر حیوانات نیز در نقاشی‌های سرزنده و نیرومند گل‌ومرغ مورد توجه بودند. بنابراین نقاشی‌های منظره، گل‌ومرغ و نقاشی از پیکر انسان سه گروه نقاشی سنتی چینی را تشکیل می‌دهند. همان‌گونه که پیش‌تر هم گفتیم، دائوئیسم بیش از هر هنر دیگری بر نقاشی منظره و خوشنویسی چینی تأثیر گذاشته است. در واقع هنرمند می‌کوشد به‌وسیله نقاشی منظره به راه (دائو) دست‌یابد؛ در آن صورت اثرش با دائو هم‌نوا می‌شود و این بدین معناست که هنرمند می‌تواند عالم را در نقاشی‌اش متجلی کند. در واقع، دائو راهی است



تصویر ۱. شن ژو<sup>۲۶</sup>، شاعری ایستاده بر قلّه کوه، قرن پانزدهم، موزه هنر نلسن-آتکینز، کانزاس سیتی، میسوری، ایالات متحد آمریکا.  
(<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-shen-zhou-poet-on-a-mountaintop.php>)

کوهستان یکی از بنیادی‌ترین عناصر جهان‌بینی و هنر دائوئی است. درواقع، کوهستان با عظمت و صلابت‌ش قلمرویی است که فرزندان دائوئی را به تأمل و تدبر در راز هستی فرا می‌خواند: «دائوئیست ضمن شناخت طبیعت خود، به شناخت طبیعت همه چیز دست می‌یابد و به‌گونه‌ای شهودی یگانگی خود و چیزهای پیرامونش را در یگانگی وحدت وجودی روح<sup>۲۷</sup> تجربه می‌کند. این واکنش وحدت وجودی، که هم زمان درون ذاتی و استعلایی<sup>۲۸</sup> است، سرچشمه معنوی الهام نقاشان بزرگ چینی است. نقاشی منظره چینی، تجلی جهان و احساس خلوت‌نشین دائوئیست است» (Tung-chi, 1947: 272).

براساس یکی از آموزه‌های دائوئی، 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 این‌که ساعت‌ها در طبیعت پرسه می‌زدند، به کلبه خلوت خود بازمی‌گشتند و با تمرکز و سرعت آنچه از مناظر شهود کرده بودند، نقاشی می‌کردند. اثر نهایی آنها بیش‌تر محصول روح رهاگشته‌شان بود تا تکنیک صرف. هنرمندان پارسای چینی «نقاشی آب و کوه را نه به انگیزه آموزش یک درس بخصوص و نه صرفاً به‌عنوان تزئینات، بلکه به قصد فراهم آوردن موضوع برای غور و تأمل، بانگاهی احترام‌آمیز آغاز کردند. تصاویر آنها بر طومارهای ابریشمین در محفظه‌های گران‌بها نگهداری می‌شد و صرفاً در لحظات آرام بازگشوده می‌شد تا مؤمنان بر آنها بنگرند و تأمل کنند» (گامبریچ، ۱۳۸۰: ۱۳۸). فرزندان چینی نقاشی را شیوه‌ای برای مراقبه می‌دانستند، زیرا «تمرکزی که لازمه نقاشی است زمینه‌ساز تمرکز ذهن بر جهان طبیعت می‌شود» (Paula R. Hartz, 2009: 112). از طریق این تمرکز، فرزندان دائوئی می‌توانستند خود را با نظم کیهانی هماهنگ کنند. از همین رو، نقاشی هنری است که راه رسیدن به دائو و هم‌نوایی با آن را تسهیل می‌کند.

### بنیادهای زیباشناسی دائوئیستی

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

زیباشناسی، به منزله تأمل و تدبر فلسفی در زیبایی و هنر، قدمتی دیرینه در فلسفه چین دارد. چینیان از

درباز درباره زیبایی، چیستی هنر و اثر هنری، شرایط توفیق اثر، نحوه درک و دریافت آثار هنری و پرسش‌هایی از این دست تأملات ژرفی داشتند و دراین باب رساله‌های متعددی نوشتند. برای حکیمان چینی اثر هنری نه فقط ارزشی فی‌نفسه دارد بلکه رسانه‌ای تلقی می‌شود در خدمت اظهار و ابراز تفکرات فلسفی و متافیزیکی. از همین رو «در هنر چین سنتی رواج داشت که اثر هنری (برای مثال نقاشی منظره) را محمل و مجرای تفکرات فلسفی می‌دانست؛ لذا شرح و تفصیل وجوه فلسفی برخی از آثار هنری بخشی از تحقیقات فلسفی در فلسفه چین بوده است» (Mou, 2009: 1). به بیان خلاصه می‌توان گفت که ویژگی اصلی و اساسی زیباشناسی دائوئی، گذار از عینیت و فراروی از ذهنیت است. لذا همان‌گونه که تامس مونرو<sup>۲۹</sup> خاطر نشان می‌کند، به‌طور کلی متونی که در مشرق‌زمین درباره هنر و زیباشناسی نوشته شده است، عموماً «معنایی نمادین و استعاری دارند و نگاه سطحی و سرسری نمی‌تواند به ژرفایشان راه یابد» (Munro, 1965: 4).

در کتاب «هنر و حکمت در چین»<sup>۳۰</sup> می‌خوانیم که از دید چینیان «هنر تقلید از امر واقعی نیست، بلکه آفرینش عالمی است که با روح هم‌گوهر<sup>۳۱</sup> باشد. هنر سوژکتیویته محض نیست زیرا پیش از هر چیز باید چشم‌نواز باشد. اثر هنری ماهیتی پیچیده دارد، اما عناصر ناهمگن بر سازنده اثر چنان در یکدیگر تنیده می‌شود که دیگر نمی‌توان ماهیت اولیه آنها را بازشناخت. این عناصر در کنار هم کل یک پارچه و تفکیک‌ناپذیری شکل می‌دهند [...] اثر هنری باید با نیازهای درونی همخوان باشد و از ژرفنای روح زاییده شود» (Vandier-Nicolas, 1985: 33). درواقع، هنر در نزد چینیان از مرتبه ورای «من»<sup>۳۲</sup> سرچشمه می‌گیرد. هنرمند چینی در پی جلوه‌گر کردن مهارت‌های خود نیست زیرا در نظر او استاد کسی است که مجرای بهتری برای جریان یافتن دائو فراهم بیاورد.

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

اغماض است. در واقع، این اصول سنگ بنایی است برای نقد هنری چین که طی اعصار متمدنی گردآوری شده است. ترجمه‌های گوناگونی از این اصول شش‌گانه به زبان‌های غربی صورت گرفته است و اینجا مجال نیست تا آنها را بررسی یا نکات بفرنج‌شان را ذکر و تفاوتشان را نسبت به اصل چینی یادآوری کنیم. ساپر و سیکمن<sup>۳۷</sup> مطالعه موجزی درباره این اصول انجام داده‌اند و ما از شرح آنها پیروی می‌کنیم. آنان این اصول را از روی اثر سیه‌هو بانام گوهوا پینلو<sup>۳۸</sup> ترجمه کرده‌اند؛ نقاشی (خوب) شش شرط دارد، این شروط چیست؟

- نخست «جان‌بخشی از طریق هماهنگی روح»
- دوم «روش ساختاری در به‌کارگیری قلم‌مو»
- سوم «وفاداری به شیء هنگام به تصویر کشیدن فرم»
- چهارم «هماهنگی در استفاده از رنگ»
- پنجم «طراحی درست در ترکیب‌بندی (عناصر)»
- ششم «انتقال (تجارب گذشتگان) به‌هنگام نسخه‌برداری»

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

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

آنجا که سالک می‌بیند چیزها چگونه ظهور می‌کنند و پدیدار می‌شوند و به‌کمال می‌رسند» (Vandier-Nicolas, 1985: 6). یکی از شاعران چینی به‌روشنی هنر را موهبتی آسمانی و حاصل یک نبوغ تعریف‌ناپذیر معرفی کرده است:

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

(Speiser, 1960: 11).

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

یکی از متون کلیدی درباره اصول و معیارهای نقاشی چینی را سیه‌هو<sup>۳۶</sup> تدوین کرده است. او در اثر مشهورش شش اصل بنیادین را برای یک اثر نقاشی مطرح می‌کند. عمق این مباحث زیباشناختی چنان بود که قرن‌ها برای پرورش هنرمندان چینی به‌کار گرفته می‌شد. سیه‌هو از جمله منتقدانی بود که به داوری، زیباشناسی و مسائل تکنیکی نقاشی توجه نشان داد و به‌همین سبب در میان نویسندگان کهن به دلیل تدوین اصول شش‌گانه‌ای که به نقاشی ارزش و اعتبار می‌بخشید، بسیار شهرت یافت. اهمیت این شش اصل در سراسر نقد هنری چین غیر قابل

از این ترجمه‌ها را مرور می‌کنیم. در واقع اهمیت شناخت این اصول از آن روست که اگرچه «این اصول شش‌گانه در سلسله‌ها نمدون شد...» اما از آن زمان تا روزگار ما بنیاد زیباشناسی تصویری چین را تشکیل داده است» (Auboyer, 1976: 77-78). اسپایزر<sup>۳۹</sup> می‌نویسد: «اصول بنیادین [زیباشناسی نقاشی منظره چینی] مشتمل است بر طبقه‌بندی‌ای که سیه‌ها ارائه داد و اصول نقاشی را در شش طبقه رتبه‌بندی کرد...». در این مجموعه قوانین ارزش‌ها چین فهرست شده است:

۱) روح و زندگی<sup>۴۰</sup>، ۲) طراحی (استخوان‌بندی) و طرز به کارگیری قلم‌مو، ۳) فرم و شکل، ۴) توازن و تناسب هنری و رنگ، ۵) تقسیم‌بندی و نظم، ۶) الگوپردازی و طراحی» (Speiser, 1960: 100).

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

آن‌ها سال‌ها تمرین می‌کردند تا در نهایت بتوانند قلم‌مویشان را با ظرافت و لطافت به حرکت درآورند و روح حیات<sup>۴۱</sup> را در اثرشان متجلی کنند.<sup>۴۲</sup>

پیش‌تر اشاره کردیم که پس از ورود بودیسم به چین و آمیزشش با دائوئیسم مکتب جدیدی پدید آمد که «چِن» (به ژاپنی «ژِن») نام گرفت. در قرن دوازدهم میلادی اندیشه‌های دائوئیستی بر مکتب چِن تأثیر گذاشت و شیوه نوینی از نقاشی را پدید آورد. در واقع، آنچه از آمیزش این دو مکتب فکری شکل گرفت، تأکید فراوان بر نقش اشراق درونی در آفرینش هنری بود. تأکید این شیوه نقاشی که به‌طور عمده در جنوب چین گسترش یافت، بر نقش آفرینش هنری در لحظه و با سرعت بسیار بود. هنرمند موفق از این دیدگاه کسی است که بتواند به‌سرعت لمعه‌ای که درونش را منور کرده است، با قلم‌مو متجلی کند. شیوه‌های مراقبه و تمرکز این مکتب نیز به‌نوبه خود بر زیباشناسی نقاشی منظره چینی تأثیر گذاشت. در ادامه

یکی از این روش‌ها را بررسی می‌کنیم که نشان می‌دهد روح این مکتب تاچه اندازه بر زیباشناسی نقاشی منظره - به‌ویژه آن بخش‌هایی که تهی‌بودگی فضای نقاشی را موجب می‌شود - تأثیر داشته است:

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

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





به ادراک عرضه می‌کند» (Vandier-Nicolas, 1985: 51). بدین ترتیب، نقاشی راهی است که به هنرمند کمک می‌کند خودش را به وحدت با داتو برساند. در این مقام، نقاشی نه بازنمایی یک صحنه یا یک رویداد، بلکه درآمیختن و یکی شدن با چیزهایی است که نقاش می‌بیند و احساس می‌کند. لذا درهمه حال نقاش باید دم روح بخش زندگی را در اثرش بدمد و به تک‌تک شکل‌ها و فرم‌هایش روح و زندگی ببخشد. وانگ وی<sup>۴۹</sup> (۶۹۹-۷۵۹ م.) یکی از نقاشان دائوئیستی است که بارها بر اهمیت تجلی روح حیات در آثارش تأکید کرده است. او می‌نویسد: «آن‌گاه که به ابرهای درهم‌فشرده پاییزی می‌نگرم، روحم به پرواز درمی‌آید و اوج می‌گیرد»؛ «هنگامی که در برابر نسیم نوبهار می‌ایستم، اندیشه‌هایم هم چون رودهایی توانمند و خروشان به جریان می‌افتد». او در تحلیل نقاشی‌های منظره چین می‌نویسد: «باد از فراز جنگل‌های سرسبز می‌گذرد و جریان کف آلود آب رود به صخره‌ها می‌کوبد. چنین نقاشی‌ای با حرکات انگشتان دست خلق نمی‌شود بلکه صرفاً روح است که به نقاشی وارد می‌شود و بدان جان می‌بخشد و نقاشی یعنی همین روح‌بخشی» (Paula R., Hartz, 2009: 113).

نقاش دائوئیست همواره در تلاش است تا دگرگونی‌ها و تبدلات جهان طبیعت را در اثرش بازتاب دهد. او به‌اصول «چی» یا همان دم روح‌بخش پایبند است و به‌همین سبب مناظری می‌آفریند که همواره نیروی «چی» را به بیننده منتقل می‌کنند. هیچ چیز در نقاشی‌های منظره ایستا و درجاشکیده نیست، شکل‌ها و فرم‌ها از جنبشی درونی برخوردارند و گویی رودبارها، ابرها و درختان در حرکتی موزون و هم‌نوا با داتوی طبیعت در حرکت‌اند. اگر نیک به این نقاشی‌ها بنگریم، می‌بینیم که حضور انسان به حداقل فروکاسته شده است. انسان و نشانه‌های حضور او - هم‌چون کلبه‌ها - یا در نقاشی‌های دائوئیستی غایب است یا حضورش بسیار کم‌رنگ است. در جهان‌بینی دائوئیستی انسان به‌هیچ‌رو مالک و سرور طبیعت نیست بلکه فقط جزء کوچکی از جهان عظیم طبیعت است. به‌همین سبب، انسان در نقاشی‌های منظره چینی بسیار کوچک و درمقایسه با عظمت وصف‌ناپذیر طبیعت، خرد و حقیر جلوه‌گر می‌شود. افزون بر این، نقاشان چینی از اصول پرسپکتیو به‌شیوه غربی پیروی نمی‌کردند؛ روش ژرفنمایی آنها بیشتر بر نمایش دوری و نزدیکی عناصر منظره با استفاده از سایه و روشن متکی بود. در اغلب نقاشی‌های منظره انسان‌ها بسیار

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

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

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

هنرمند نقاش برای رسیدن به امر نوین<sup>۴۷</sup> از امر قدیمی<sup>۴۸</sup> چشم نمی‌پوشد. او برای دست‌یافتن به مفهومی نوین از جهان، تجربه‌های پیشینیان را در روحش حفظ می‌کند و از پیمودن هر راهی که او را به سوی حکمت راهبر شود، استقبال می‌کند. هدف او رسیدن به رازی است که کل هنر از چشمه آن می‌جوشد. او هنر را ذاتاً مقدس می‌داند و عملاً زندگی درونی‌اش را وقف امر مقدس می‌کند. از دید هنرمند چینی «امر مقدس برابر است با "درون‌گرایی محض" و امر نامقدس چیزی نیست مگر "ظاهر و بیرون". هر آنچه از بیرون به درون او وارد می‌شود، به‌نحوی آلوده است و فقط زمانی در عالم درونی او جای می‌گیرد که پیرایش و پالایش یابد. بنابراین، تمایز میان سوژه و ابژه از میان برمی‌خیزد و ابژه خودش را هم‌چون رؤیتی درونی

عهد باستان خاورمیانه انسان گراست، صنع بشری با طبیعت رابطه ژرف دارد، تا بدان پایه که با آن نوعی وحدت عضوی به بار می‌آورد» (شوئون، ۱۳۶۲: ۱۸۴-۱۸۵). یکی از نمودهای آشکار در نقاشی منظره آرامش حاکم بر صحنه است که در سرتاسر مناظر چینی حکم فرماست. این آرامش متعلق به زمانی است که دائو هنوز خود را متجلی نکرده بود، یعنی زمانی که «نه هستی» در جریان بود و پس از آغاز بزرگ، عالم از دل این «نه هستی» سرشار از سکوت ظهور کرد.

### جمع بندی

با توجه به مطالب پیش گفته می‌توان مباحث را چنین جمع بندی کرد:

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

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

۳. نقاش چینی همواره در جهت ارائه «چی» یا نفس حیاتی در اثرش گام برمی‌داشته است. در نظر فرزانه-نقاش آنچه طبیعت را رازآمیز و دگرگون شونده جلوه‌گر می‌سازد، همین دم حیاتی است. این دم همان چیزی است که زندگی را به حرکت درمی‌آورد و به آن پویایی



تصویر ۲. شن ژو (沈周)، عبور از پل، قرن پانزدهم، موزه ملی چین.  
<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-shen->  
 (zhou-crossing-bridge.php)

کوچک تصویر شده‌اند درحالی که با توجه به نزدیکی‌شان به پیش‌زمینه تصویر می‌توانستند بزرگ‌تر باشند. اما اعتقاد نقاش به عظمت طبیعت او را وامی‌داشت تا انسان را در برابر کوهستان و جنگل و آسمان خرد جلوه‌گر سازد (تصویر ۲). آنچه بیش از هر چیز دیگر مورد توجه نقاش منظره است، به ظهور رساندن خلأ و سکوتی است که در نگرش دائویی مادر و منشأ همه چیزهاست. به طبع انسان در برابر این نیروی عظیم و بی‌کران جزء کوچکی بیش نیست. این از آن‌رو است که «در هنر خاور دور که خیلی کمتر از هنر مغرب‌زمین و

برای پرداختن به جزئیات اختصاص نمی‌دادند؛ برای همین نقاشی منظره چینی به طور عمده با آب‌مربک نقاشی می‌شد زیرا رنگ‌پردازی کوشش بسیار می‌طلبد و مغایر اصل ناکوشایی است. در دائو دِ جینگ، بخش دوازدهم می‌خوانیم: «پنج رنگ کور کند، پنج نوا کر» (لائو دزو، ۱۳۷۷). از سوی دیگر، رنگ در نقاشی منظره اغلب محو و رقیق است زیرا «نقاشی بی‌رنگ به جای ارضای لحظه‌ای و سطحی چشمان، ما را به رجعت به درون فرامی‌خواند و بدین ترتیب نقاشی و ضمیر ما با یکدیگر هم‌نوا می‌شوند» (Jullien, 1991: 133). چانگ پِن یوان<sup>۴</sup>، منتقد و مورخ پرنفوذ قرن نهم میلادی، نقاشان را از پرداختن بیش از حد به جزئیات برحذر می‌دارد و از تکمیل تمام و کمال طراحی، ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی منع می‌کند و می‌نویسد: «بنابراین نه تنها نباید از ناکامل<sup>۴</sup> ماندن اثر هراس به خود راه داد بلکه حتی باید برای آثار کامل و پایان‌یافته متأسف شد. زیرا وقتی احساس می‌کنیم چیزی کامل است، دیگر چرا باید بازهم تکمیلش کنیم؟» (Cheng, 1987: 14). درواقع، ضعف هنرمند آنجا پدیدار می‌شود که «لحظه» کمال اثر را درنیابد و بازهم برای تکمیل آن وقت صرف کند. پختگی هنری یعنی فهمیدن این‌که اثر چه‌هنگام به کمال می‌رسد. این کمال لزوماً با تمام‌شدن اثر حاصل نمی‌شود و چه‌بسا آثار ناتمام نسبت به آثار به‌تمام‌رسیده ارزش زیباشناختی فزون‌تری داشته باشند. بنابراین، کوشش بی‌حدوحصر برای تکمیل اثر هنری با آموزه‌های دائوئیستی مبنی بر بی‌کوششی هم‌سو و هم‌نوا نیست. بررسی تاریخ هنر مدرن غرب نیز به‌خوبی نشان می‌دهد که بسیاری از هنرمندان (رودن، سزان، ماتیس و غیره) به‌عمد برخی از آثارشان را ناتمام رها می‌کردند و وظیفه تکمیل آن را به تخیل مخاطب وامی‌گذاشتند.

ب) اصل تهی‌بودگی<sup>۵</sup>، یا «نه‌بود»<sup>۶</sup>: نخست باید اشاره کنیم که گرچه مفهوم تهی‌بودگی در متون عتیق چینی متعلق به قرن چهارم پیش از میلاد مسیح ظهور و بروز داشته است، این مفهوم در فلسفه دائوئی جایگاهی محوری پیدا می‌کند. در کیهان‌شناسی دائوی، تهی‌بودگی مقدم بر عالم مادی است و دلالت دارد بر «حالتی که پیش از به‌هستی‌آمدن واقعیت در کار بود و نیز حالتی که با واقعیت جسمانی در تضاد است و با آن صفات مشترک ندارد» (پاشایی، ۱۳۷۷: ۱۵۰). لذا تهی‌بودگی «بنیان هستی

می‌بخشد. در زیباشناسی چینی «نقاشی و خوشنویسی در حکم نمایش بیرونی انرژی و تجسم بخشیدن به آن از طریق قلم‌مو و مرکب است؛ بنابراین این هنرها راه‌هایی اند برای مجسم کردن «شن‌دونگ»<sup>۵</sup> یا «جنبش زندگی» جهان پدیدارها» (Goldberg, 1997: 229). همین توجه به نیروی حیات است که زیربنای اصول زیباشناسی چینی را تشکیل می‌دهد تا جایی که سیه‌هو نخستین اصل از اصول شش‌گانه‌ای را که برای یک اثر بزرگ مطرح می‌کند، به‌نحوه بروز این روح حیات‌بخش اختصاص می‌دهد. «او در اصول شش‌گانه (لیوفا)، «چی یون شن دونگ» یا سازگاری روحی، جنبش زندگی یا جنبش از طریق هماهنگی روحی را در مرتبه نخست قرار می‌دهد» (Sullivan, 1984: 152). در نقاشی منظره رنگ اغلب رقیق، محو و رنگ‌پریده به کار گرفته می‌شود. همچنین، بخش اصلی ترکیب‌بندی اثر به فضای خالی اختصاص می‌یابد یا برای مثال با مهی رقیق انباشته می‌شود، حتی گاه بیننده احساس می‌کند که نقاش اثر خود را به‌تمام نرسانده است. خاستگاه این ویژگی‌ها را می‌توان در دو آموزه دائوئی جستجو کرد:

**الف) 無爲 اصل بی‌کنشی<sup>۵</sup> یا «وو‌وی»<sup>۶</sup>:** این اصل «به هیچ وجه یک سره به معنای بی‌کنشی محض نیست، معنای واقعی آن "زیاده‌نکوشیدن" است» (جای، چ. و جای، و، ۱۳۶۹: ۱۲۹). لائو زه خواهان بی‌کنشی است که درواقع به معنای عدم مداخله یا سکوت پیشه کردن است. درواقع، جهان‌بینی دائوئی بر فردیت و اراده فردی مبتنی نیست بلکه فضیلت در ناکوشایی است. این فضیلت یعنی خود را به راه (دائو) سپردن و «هم - راه» شدن با آن. «اصل «وو‌وی» تماماً کنشی متعلق به شهود خلاق است، که سرچشمه را در درون انسان می‌گشاید. تاوقتی که کنش عمدی و آگاهانه، یعنی همان گرایش معمول انسان‌ها، عقلانی و پیش‌فرض گرفته شده است، نمی‌تواند زوایای پنهان خلاقیت را درک کرد. کنش عمدی و آگاهانه از طریق مجاری بیرونی عقل ادراک می‌شود، درحالی‌که این بصیرت باطنی است که کنش غیرعمدی و ناآگاهانه را به کار می‌اندازد. کنش نخست محدود و کران‌مند است، درحالی‌که کنش دوم آزاد است و بی‌کران» (Chung-yuan, 1970: 234-236).

همان‌گونه که گفتیم، نقاشان دائوئی اثر خود را با سرعت روی بوم ابریشمین به‌اجرا درمی‌آوردند و فرصتی

شناسی دائوئی است» (Cheng, 1991: 53). چوانگ تسه می‌گوید «در آغاز، نه بود بود؛ نه بود بی نام بود. از نه بود احد بی صورت پدید آمد» (Ibid). همچنان که اغلب مفاهیم فلسفی دائوئی دوقطبی است (یین-یانگ، آسمان-زمین، کوهسار-جویبار و غیره)، قطب مکمل تهی بودگی در دائوئیسم shih است که می‌توان «پُر» یا «سرشار» ترجمه‌اش کرد. بیش‌ترین بخش فضای منظره چینی تهی است و آنچه این تهی بودگی را به بهترین شکل بازنمایی می‌کند، «دره» است. چوانگ تسه در سخن حکیمانه‌ای می‌گوید: «دره جایگاهی است که هرچه در آن بریزیم، پر نمی‌شود و هرچه از آن برداریم، کاستی نمی‌پذیرد» (Ibid: 57). دره همچنین عرصه‌ای است که دو عنصر اصلی نقاشی منظره - یعنی کوهسار و جویبار- را جلوه‌گر می‌کند (تصویر ۳). دره همان «نه بود» یا «نه هستی»‌ای است که با غیابش عملاً امکان حضور همه چیز را فراهم می‌آورد: کوهسار، جویبار، سبزه‌زار، بیشه‌زار، ابر، باد، ماه و مه. نقاش با به‌تصویر کشیدن فضای تهی و خالی دره‌های عظیم و بی‌منتها به زمان مکانی اشاره می‌کند که هنوز عالم شکل نگرفته بود و دائو هنوز نامی نداشت. او با نمایش این فضای تهی سرچشمه پیدایش کیهان را به تصویر می‌کشد زیرا در فلسفه دائو «تهی بودگی، ماهیت و سرشت همه چیز است» (Scharfstein, 1998: 41). تهی‌بودگی در این نگرش معنایی منفی ندارد و نیستی و عدم معنا نمی‌دهد؛ بلکه اشاره‌ای است به حقیقت آغازین هستی: «نهانی از همه عالم زبس که پیدایی» (فخرالدین عراقی). دره‌های عظیم و تهی آرامشی ژرف را بازنمایی می‌کنند، آرامشی که «منشأش را باید در درون فرزندگان و حکیمان دائوئی جست‌وجو کرد» (Zufferey, 2008: 216). ابر و مه نیز نمادی است از خصلت گذرا و ناپایدار پدیده‌های جهان مادی. درواقع می‌توان چنین گفت که «نقاشی منظره چینی آنچه ما باچشم می‌بینیم، بازنمایی نمی‌کند بلکه امر نامرئی را مرئی می‌کند» (Straus, 1979: 340).



تصویر ۳. شی تائو (石濤)، آبشار کوهستان لو، اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم، آب‌مرکب و رنگ روی طومار ابریشمی، مجموعه سومی تومو، موزه اویی سو<sup>۵۷</sup>، ژاپن.

(<http://www.chinaonlinemuseum.com/gallery-shi-tao.php>)

## نتیجه‌گیری

نقاشی منظره چینی پیوندی ناگسستنی با دائوئیسم دارد. اغلب نقاشان چینی خود از فرزندگان دائویی بودند و هنر برای آنان وسیله کشف و شهود بود. دائوئیسم واجد زیباشناسی منحصر به فردی است که به‌خصوص نقاشی منظره جایگاه مهمی در آن دارد. زیباشناسی دائوئیستی محصول پیوند شهود درونی و آفرینش هنری است. نقاشی منظره معرف حال و مقامی است که نقاش با دائو همگام و همراه شده و به اشراق درونی دست یافته است. آفرینش هنری اصولی دارد که طی قرن‌ها نسل به نسل منتقل شده و در کل سنت نقاشی دائویی را پدید آورده است. در واقع، در چین نقاشی منظره کامل‌ترین بیان مفاهیم فلسفی است. مهم‌ترین اصل در این نقاشی به‌ظهور رساندن «چی» یا دم حیات بخش است که در کل کیهان جریان دارد و به همه چیز جان می‌بخشد. استفاده از رنگ‌های محو، رقیق، شفاف و تخصیص بخش‌های بزرگی از ترکیب بندی نقاشی به فضای تهی دو ویژگی مهم نقاشی منظره چینی است. خاستگاه این دو ویژگی را می‌توان در دو آموزه مهم دائویی یعنی بی‌کوششی و تهی‌بودگی باز یافت. در واقع، فضای تهی مجالی فراهم می‌آورد تا هنرمند و نیز بیننده اثر ورزش دم حیات بخش را احساس کنند.

## پی‌نوشت

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

- 2- Mohism
- 3- Chuanism
- 4- Yin-Yang
- 5- Lao ze
- 6- Lao Tseu
- 7- Dao De Jing
- 8- Tao Te Ching
- 9- Tao Te King
- 10- raison suprême universelle
- 11- *On the Way of Language*
- 12- tzu jan
- 13- sans effort
- 14- état idéal
- 15- Summum bonum

۱۶- باید توجه داشت که «نه هستی» (無 *wu*) به معنای عدم یا فقدان نیست. در واقع، لائو زه و چوانگ تسه، دو حکیم بزرگ دائویی، بر این باورند که دائو سرچشمه هستی و در نتیجه از هستی (有 *you*) فراتر است و به یک معنا «نه هستی» است. در اینجا می‌توان شباهت‌هایی را میان فلسفه فلوطین (۲۰۵-۲۷۰ م.) و دائوئیسم مشاهده کرد زیرا فلوطین نیز احد (to êv/to Hen) را ماورای هستی می‌داند (نگاه کنید به: Marsonne, 2010: 26).

- 17- Chuang Tse
- 18- Heraclitus
- 19- moniste
- 20- présence

۲۱- یکی از نام‌آورترین نقاشان چینی با نام اصلی چوچوچی (Chu Jo-chi) که معاصر با دودمان تسینگ (Ts'ing 1644-1911) می‌زیسته و نویسنده رساله در باب نقاشی است که در نوع خود در هنر چین اثری مهم و منحصر به فرد تلقی می‌شود و دربرگیرنده اصول اساسی زیباشناسی نقاشی چینی است.



22- shan-shui

23- shan-chuan

24- shan-shui hua

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

26- Shen-Zhou (1427–1509)

27- pantheistic identity of sprit

28- immanent and transcendental

29- Thomas Munro

30- *Art et sagesse en Chine*

31- consubstantiel

32- ego

33- nei

34- wai

35- Seinzuwachs

36- Hsieh Ho

نویسنده و منتقد هنری قرن پنجم میلادی در چین.

37- Soper and Sickman

38- Guhua Pinlu

39- Speiser

40- ch'i yün shêng tung

41- chi

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

43- ontological transparency

44- mo-k'i

45- François Jullien

46- jou chen

47- sin

48- kou

49- Wang Wei

50- shendong

51- non-action

52- wu wei

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

54- l'inachevé

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

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

57- Oiso



## منابع

- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶ الف). هنرمقدس، اصول و روش‌ها. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۶ ب). «نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی». مبانی هنر معنوی. ترجمه غلامرضا اعوانی، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- پاشایی، ع. (۱۳۷۷). دأئو: راهی برای تفکر، برگردان و تحقیق دأئو د جینگ. تهران: چشمه.
- جای، چو. و جای، وینبرگ. (۱۳۶۹). تاریخ فلسفه چین. ترجمه ع. پاشایی. تهران: گفتار.
- دیدزیری، هوارد. (۱۳۶۲). «اندیشه چینی پیش از اسلام». تاریخ فلسفه در اسلام. ترجمه کامران فانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ژیمنز، مارک. (۱۳۹۰). زیباشناسی چیست؟ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- سوانه، پیر. (۱۳۸۹). مبانی زیباشناسی. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- شوئون، فریتویف. (۱۳۶۲). شناخت اسلام. ترجمه سیدضیاءالدین دهشیری. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- گامبریچ، ارنست. (۱۳۸۰). تاریخ هنر. ترجمه علی رامین. تهران: نی.
- لائو دزو. (۱۳۷۷). دأئو د جینگ. ترجمه هرمز ریاحی و بهزاد برکت. تهران: فکر روز.
- نصر، سیدحسین. (۱۳۸۰). معرفت و معنویت. ترجمه انشاءالله رحمتی. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
- یثربی، سیدیحیی. (۱۳۷۴). عرفان نظری، تحقیقی در سیر تکاملی و اصول و مسائل تصوف. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه.
- Auboyer, Jeannine. (1976). *Les arts de l'Asie Orientale et de l'extrême-orient*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF).
- Bahm, Archie J. (Decembre 1957). «Buddhist Aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 16, No. 2, pp. 249-252.
- Berling A., Judith. (Fall 1982). «Asia Society's Focus on Asian Studies». *Asian Religions*. Vol. II, No.1, pp. 9-11.
- Burik, Steven. (2009). *The End of Comparative Philosophy and the Task of Comparative Thinking: Heidegger, Derrida, and Daoism*. New York: State University of New York Press.
- Cheng, François. (1987). «L'œil de sapience». *La part de l'œil* (dossier: Arts plastiques : questions au langage). Bruxelles, N° 3, pp. 13-41.
- \_\_\_\_\_ . (1989). *Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Éditions de Seuil, coll. Paris: Points.
- \_\_\_\_\_ . (1991). *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Éditions de Seuil, coll. Paris: Points.
- Chung-yuan, Chang. (1970). *Creativity and Taoism, A Study of Chinese Philosophy, Art, and Poetry*. New York: Harper & Row Publishers.
- Coward, Harold. et al. (2007). *Readings in Eastern Religions*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Dawei, Cao., Yanjing, Sun. (2011). *China's History*. Singapore: Cengage Learning Asia.
- Gadamer, Hans-Georg. (1996). *Vérité et méthode*. Éditions de Seuil, Paris.
- Goldberg, J., Stephen. (1997). «Chinese aesthetics». *A Companion to World Philosophy*. Ed. Eliot Deutsch and Ron Bonteko, Massachusetts: Blackwell.
- Guénon, René. (1973). *Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le Taoisme*. Gallimard, coll. Paris: Tradition.
- Hartz, Paula R. (2009). *World Religion: Daoism*. New York: Chelsea House.
- Jullien, François. (2003). *La grande image n'a pas de forme: à partir des arts de peindre de la Chine ancienne*. Seuil, coll. Paris: Essais.
- \_\_\_\_\_ . (1991). *Éloge de la fadeur, à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. Le Livre de Poche, coll. Paris: Biblio Essais.





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