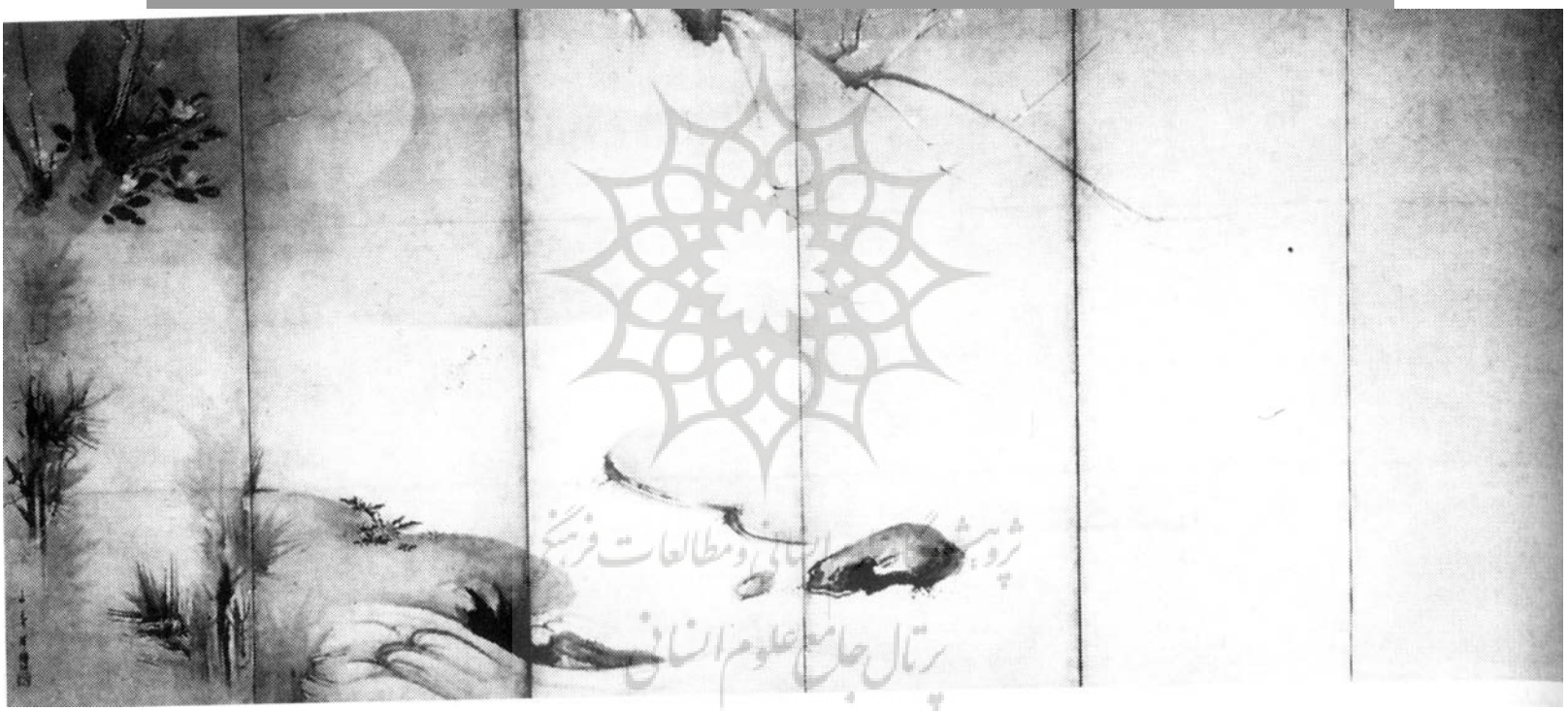
طبیعت در هنر ژاپنی

با اشاره به مفهوم غربی آن

ع. پاشایی

«هر گونه پژوهشی در فرهنگ ژاپن، در فروکاهش فرجامین آن، باید به مطالعه‌ی طبیعت ژاپن برگردد.»

واتسوجی تتسورو (واتسوجی:۲۱٤)



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مفهوم زیبایی‌شناسی ژاپنی

استتیک یـا زیبـایی‌شناسی، بـه شـکل یک رشتـه‌ی پـژوهشی کـاملاً مشخص، در دوره‌ی میجی (۱۸۶۸–۱۹۱۲) از غرب به ژاپن آورده شد. البته پیش از این تاریخ نوشته‌های زیادی درباره‌ی سرشت هنر، بیش‌تر در حوزه‌های شعر و نمایش و کم‌تر در زمینه‌های نقاشی، گل‌آرایی (ایکه بانا)، خوش‌نویسی (شودو) ، موسیقی، آیین چای (چانویو) و باغ‌سازی وجود داشته است. بیش‌تر نویسندگان این آثار هنرمندانی بودند که می‌خواستند اسرار هنرشان را به مریدان و آیندگان بسپارند. در نتیجه قصد و غرض‌شان از این اشارات امری آموزشی بود و رویکردی شهودی را دنبال می‌کردند؛ زبان‌شان نیز فنی و غالباً هم فاقد یک چارچوب ارجاع فلسفی و یک تحلیل منطقی مسائل زیبایی شناختی بود.

مختصات ملی در اندیشـه‌ی زیبایی‌شناختی، پیشامدرن ژاپن یک سـیمای متمایز هست و آن گرایش به محاکات، یعنی محاکات رمزی، اسـت که در آن به رمز و نماد بیش از ترسـیم واقع‌گرایانه ارزش داده می‌شـود. برای اندیشـه‌مندان پیشـامدرن، مقصود از محاکات، تقلید ظاهر بیرونی نبود بلکه مرادشـان رسـاندن جوهر درونی بود، زیرا که در نظر آنان واقعیت حقیقی زیر پوسـت جسم قرار داشت. به عقیده‌ی آنـان ارزش بنیـادی هنر در دیدنی کردن اسـرار نادیدنـی طبیعت و انسـان است. از این رو هنرمند ژاپنی به جای آن که با حفظ فاصله و به طور عینی در شناسه یا موضوع هنرش دقیق شود و در آن پژوهش

کند واقعاً سعی می‌کرد با آن یکی شود و حیات درونی آن را دریابد و احساس کند. به همین دلیل بود که رئالیسم غربی‌وار به کندی در ژاپن توسعه یافت.

نتیجه‌ی منطقی این مفهوم محاکات، سادگی بود که ژاپنی‌ها به آن بسیار ارج می‌نهند. سرّ طبیعت را هرگز نمی‌توان از طریق توصیف عرضه کرد، فقط می‌توان آن را القا کرد و این القا هر چه موجزتر باشد تاثیرش بیش‌تر است. به این ترتیب سادگی با تهیایی که هنرمندانه در زمان و مکان آفریده شده باشد اندیشه‌ی مهمی در تفکرات زیبایی‌شناختی شد. وابی، سابی، ما، یوجو و شیبویی، که همه مفاهیم بنیادی زیبایی‌شناختی‌اند، همه به سوی سادگی می‌روند، یا شاید بتوان گفت که صورت‌هایی از سادگی‌اند. و همه به یک اندازه از زیبایی آرایشی بیزار بودند. در زیبایی‌شناسی پیشامدرن ژاپنی فاصله‌ی میان هنر و طبیعت بسیار کوتاه‌تر از مشابه غربی آن است

مفهوم طبیعت در تفکر غربی

واژه‌ی Nature، که ما غالباً برابر نهاد «طبیعت» را برای آن به کار می‌بریم، واژه‌ای است که شکل لاتینی آن natura است، به معنای زاده، مولود. مفهوم «طبیعت» را در غرب در کاربرد عمومی‌اش، به این معانی گرفته‌اند:

۱. جهان مادی و پدیده‌های آن.
۲. نیروهایی که چنین پدیده‌هایی را ایجاد و کنترل می‌کنند (این جا بحث از قوانین طبیعت مطرح می‌شود).
۳. جهان موجودات زنده
۴. حالت ابتدایی هستی
۵. نوع یا جنس
۶. منش‌ذاتی شخص یا یک چیز یا شیء
۷. طبع و مزاج (Encarta 98، ذیل مدخل Nature).

زیبای‌شناسی مدرن زیبایی‌شناسی غربی را نیشی آمانه (۱۸۲۹–۹۷) ، موری توکائی (۱۸۶۲–۱۹۲۲) و دیگران در آغاز دوره‌ی می جی به ژاپن معرفی کردند. برابر نهاد ژاپنی کنونی زیبایی‌شناسی، یعنی بی‌گاکو، را ناکانه چومین (۱۸۴۷–۱۹۰۱) در حدود ۱۸۸۳ پیشنهاد کرد. دانشگاه توکیو در ۱۸۸۶ یک دوره‌ی زیبایی شناسی تاسیس کرد که اولین معلم آن یک دانش‌مند غربی بود. به ناچار، تمام متخصصان اولیه‌ی ژاپنی در این رشته همه در زیبایی‌شناسی غربی، خصوصاً در شکل آلمانی آن، پژوهش می‌کردند و چندان توجهی به سنت بومی خود نشان نمی‌دادند . . . (کودان شا: ۱۸–۱۹) بحث را با تعریف مفهوم طبیعت در تفکر غربی آغاز می‌کنیم.

فرهنگ فلسفه‌ی رونس این اصطلاح را بسیار مبهم و چند پهلو دانسته از آن این چند معنی را استنباط کرده است.

۱. ابژکتیو یا عینی در مقابل سوبژکتیو یا ذهنی؛
۲. استاندارد عینی ارزش‌ها درمقابل رسوم، قانون و آداب؛
۳. نظم کلی کیهانی، که معمولاً آن را الهی می‌پندارند، در مقابل انحراف‌های انسانی از این نظم؛
۴. آن چه جدا از انسان و بی‌هیچ نفوذ انسانی وجود دارد، در مقابل هنر؛
۵. رفتار غریزی یا خود به خودی انسان، در مقابل رفتار خردورز او (رونس: ذیل Nature).

ادراک زیبایی شناختی طبیعت، با ریشه‌هایش در جشن دینی طبیعت، هنوز در ژاپن جدید برجستگی دارد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مفهوم طبیعت در فرهنگ ژاپنی

پیش از آن که در قرن ششم میلادی آیین بودا از قاره‌ی آسیا به ژاپن بیاید، در این کشور تفکر متافیزیکی چندانی وجود نداشت، نه پیکره‌ی ادبیات وجود داشت و نه مکتب فلسفه و نه انگیزه‌ی عقلی که پژوهش‌های مستمر را در زمینه‌ی چیزهای پیش‌بینی ناپذیر نادیدنی عالم ترغیب کند یا ادامه دهد. محدوده‌ی محیط فیزیکی پروازهای عقلی خیال را سخت محدود می‌کرد. واژه‌یی برای «طبیعت» وجود نداشت؛ یعنی طبیعتی که جدا و متمایز از انسان باشد، چیزی که انسان، یعنی «نی اندیشنده»، در آن به نظاره بنشیند. انسان یک جزء اصلی از یک کل به شمار می‌آمد، جزیی که بستگی تنگاتنگی با عناصر و نیروهای جهان پیرامونش داشت و با آن یگانه بود. (مور: ۲۴)

واژه‌ی ژاپنی شی ذن، که قاعدتاً برابر نهادی است برای طبیعت (یا، natur) از نظر معنای ریشه‌شناختی بنیادی ۱. نیرویی است که به گونه‌ای خود جوش خود به خود شکوفا می‌شود، و ۲ چیزی است که از آن نیرو نتیجه شود. معنی کان جی یا واژه‌نگاره‌ی چینی شی ذن این است: «از خود چنین است».

شی ذن بیش‌تر بیان‌گر وجهی از بودن است تا وجود یا «طبیعت» (nature)، اشیاء در نظم طبیعی.

اگر اصطلاح شی ذن را به معنای کلی در بردارنده‌ی آسمان و زمین، یعنی شامل کوه‌ها، آب‌ها، حیوانات و گیاهان بگیریم آن را در زبان کهن ژاپنی نمی‌توان یافت. این به معنی نبود قابلیت اندیشه‌ی مجرد در ژاپنی‌های باستان نیست، بلکه ناشی از دلبستگی آغازین آنان بود که هر پدیده‌یی را تجلی کامی (خدا یا خدایان) پشت آن بدانند. برای آنان دشوار بود بیاندیشند که باد همیشه وزان و کوه‌های همیشه‌هان هر دو به یک رده‌بندی کلی طبیعت تعلق دارند. بهتر آن است که بگوییم فرآیند «بندبند شده»ی تفکر ژاپنی (که در فراوان خدایی آنان منعکس است) با حساسیت زیبایی شناختی آنان گره خورده تا عالم را به عناصر آن تقسیم کند و در نتیجه سر راه تعمیم‌های ساده شده درباره‌ی آن سنگ بیاندازد. اما اگر ما بر این پافشاری کنیم که در ادبیات کهن ژاپنی در پی الفاظ کلی برای

طبیعت بگردیم می‌توانیم عبارات جامعی عرضه کنیم مثل آمه تسوچی (آسمان و زمین) و ایکی توشی ایکه رومونو (چیزهای زنده) .

در اساطیر نی هون شوکی (سال ۷۰۲) گویی طبیعت و انسان از یک خانواده و خویش‌هم‌اند. اولین فرزند ایزاناگی و ایزانامی نه کامی بود و نه آدمی بلکه جزیره‌ها و گستره‌های خاک بود. این جا انسان‌ها، به خلاف اندیشه‌ی غربی، نه رو در روی طبیعت میایستند و نه بر آن برتری دارند. زندگی‌شان در درون طبیعت می‌گذرد.

این اندیشه‌ی کهن در چند شکل گوناگون فرهنگی ژاپنی متجلی است، مثل نقاشی‌های ذن، آثار ادبی، آیین چای و گل آرایی، که همه‌ی آن‌ها ریشه در فرهنگ و اندیشه‌ی چینی دارند. در طبیعت، شناسه‌گر و شناسه در یک واقعیت به هم می‌آمیزند، و این خود دلیلی است برای کاربرد مکرر گل و گیاهان فصل‌های گوناگون، جانوران و چشم اندازها در شعر.

اندیشه‌ی طبیعت به شکل تجلیات فراوان نیروی خودشکوفایی خودجوش در آیین بودای قرون وسطای ژاپن نیز یافته می‌شود.

در دوره‌های بعدی کوشش‌هایی صورت می‌گیرد که طبیعت را مطابق با قوانین آن بفهمند. یاماگا سوکو (۱۶۲۲–۱۶۸۵) در دوره‌ی ادو درباره‌ی اجتناب‌ناپذیری طبیعت نوشت. مراد او از اجتناب‌ناپذیری این بود که گیتی لزوماً چنان است که هست. میورا باین (۱۷۲۳–۱۷۸۹) و آندو شوئه کی (۱۷۰۳؟–۱۷۶۲) کوشیدند که گیتی را به شکل یک کل نظم یافته به زبان قانون وصف کنند. اما این هنوز یک مفهوم مجرد طبیعت نبود. فقط بعد از آغاز شدن دوره‌ی می جی (۱۸۶۸–۱۹۱۲) بود که مفهوم غربی طبیعت که بیان‌گر نظم طبیعی بود به اصطلاح شی ذن پیوست. (ایمامیچی درکودان شا: ۳۵۷، ذیل Nature)

طبیعت در دین ژاپنی

در ژاپن نه هیچ نهاد اجتمادی خاصی هست و نه هیچ بخشی از مردم که سرسپرده‌ی باورها و اعمالی باشند که به طبیعت حرمت میگذارد، از این رو، سخن گفتن از «طبیعت پرستی» با یک «دین طبیعت» در ژاپن گمراه کننده است. با این همه، ادراک خاص ژاپنی‌ها از طبیعت نقش بی‌نهایت مهمی در حیات فرهنگی و دینی این مردم داشته است. این ادراک را، هم در شین تو می‌توان یافت و هم در آیین بودا، و همین طور هم در اعمال دینی عامیانه و به طور کلی در ادبیات و هنرهای ژاپنی یک سرچشمه‌ی بزرگ الهام بوده است.

هیچ اصطلاح انگلیسی جنبه‌های فراوان ادراک دینی از طبیعت را در ژاپن به درستی وصف نمی‌کند، و حتی در وام گرفتن از واژه‌ای انگلیسی nature باید یقین داشت که برخی تصورات فلسفی و دینی غربی را به جزئیات مجسم سنت ژاپنی تحمیل نکنیم. مهم‌ترین این‌ها، که در تقابل با دیگاه ژاپنی است، گرایش غربی، خصوصاً مسیحی، است که هم خداوند را بالاتر از انسان و طبیعت می‌شناسد و هم انسان را بیرون از طبیعت قرار می‌دهد.

در زبان ژاپنی، چنان که پیش از این گفتیم ، واژه‌یی که غالباً برای اشاره به «طبیعت» به کار برده می‌شود شی ذن است که در کاربرد جدید شاید اشاره باشد به جهان فیزیکی یا کل جهان مخلوق. شی ذن ترکیبی است کهن، مرکب از دو واژه‌نگاره‌ی چینی که زیران خوانده می‌شد به معنای «طبیعی بودن» (طبیعی بودگی) یا «خودبه خودی» یا «خود انگیختگی» که در متن چینی کهن مشهوری مانند دائو ده جینگ دیده می‌شود. در هر دو جهان بینی چینی و ژاپنی، فاصله‌ای میان انسان و قلم رو ایزدانه کم‌تر از سنت تک خدایی غربی (یهودی – مسیحی) است، و طبیعت تا به یک مقام بسیار بلند تعالی می‌یابد. طبیعت از دید ایزدانه یا مقدس بودن دیده می‌شود و یک انگیزه‌ی بزرگ فرهنگ چینی و ژاپنی این بوده که جایگاه درست انسان را در دامن طبیعت بدانند.

حتی پیش از آن که سنت ادبی و فلسفی چینی در میانه‌ی قرن ششم میلادی به ژاپن برسد برخی از سیماهای ادراک ژاپنی از طبیعت سخت از پیش پیدا بود. به نظر می‌رسد که ژاپنی‌ها از زمان‌های ماقبل تاریخ به کامی یا خدایان حرمت می‌نهادند، و غالباً آن‌ها را به چشم نیروهای مقدس درون طبیعت نگاه می‌کردند.

در کوجی کی و نی هون شوکی، دوگاه نگاره‌ی نیمه اسطوره‌ای آغاز تاریخ ژاپن‌اند، کامی را چنین تصویر می‌کنند که در آفرینش جزایر ژاپن نقش اصلی دارند. آیین‌ها بسته‌گی تنگاتنگی با گذشت فصول داشتند، خصوصاً چرخه‌ی کشت برنج. همان طور که شین تو به یک دین بسیار سازمان یافته‌تری توسعه می‌یافت جشن‌های رسمی‌تری برای بزرگ داشت سال نو و مراحل گوناگون کشت برنج پدید می‌آمد، از کاشت یا برداشت و نیز جشن‌هایی وابسته به جنبه‌های دیگر اقتصاد طبیعی، مثل ماهیگیری. در یک سطح دنیای، مراسم به تخت نشستن امپراتور جدید زمانی بود که با چرخه‌ی طبیعی درو تقارن داشت. به این ترتیب دین در ژاپن کهن از پیش با نیروها و الگوهای طبیعت هم سازی کامل داشت، اگر چه یک «دین طبیعت» خاصی پدید نیامد.

جشن دینی (یا ، برگزاری آیین‌های ، اعیاد) نیروهای مقدس طبیعت و موضوعات خاص طبیعی هیچ‌گاه در ژاپن از ادراک زیبایی‌شناختی طبیعت جدا نبود. در همان آغاز قرن هشتم، قداست و زیبایی کوه‌ها، رودها، و سایر موضوعات طبیعی در جنگ شعر مان یوشو ، که اولین جنگ بزرگ شعر ژاپنی است، بسیار ستوده شده بود. در کتاب‌های بعدی، مثل گنجی مونوگاتاری یا داستان گن جی، متعلق به آغاز قرن یازدهم، حساسیت به تنوع طبیعت در چرخه‌های فصلی‌اش یکی از عناصر بن‌مایه‌ای است. نقاشی منظره همیشه در چین و ژاپن از بالاترین میزان شهرت برخوردار بود. نه فقط نفوذ آیین دائو، بلکه نفوذ بودایی، خصوصاً ذن، در بسیاری از نقاشی‌ها و شعر که در ستایش زیبایی مقدس چشم اندازند دیده می‌شود. تاکید بودایی ژاپنی بر روشن‌شدگی انسان در داخل قلم رو طبیعت، یا حتی از طریق نیروی طبیعی بودگی، شاید یک بازتاب دیدگاه‌های بومی ژاپنی درباره‌ی طبیعت باشد. آداب تطهیر و ریاضت‌کشی در محیط طبیعی مثل کوه‌های مقدس، آبشارها، و آب دریا (میسوگی) هم مشخصه‌ی مهم شین تو است و هم آیین بودای ژاپنی. حتی اندیشه‌های کنفوسیوسی اطاعت انسان از آسمان (چ. تیان؛ ژ. تن) شاید با اندیشه‌های کشاورزی ژاپنی در باب وامداری به بخشنده‌گی و فراوانی طبیعت حمایت شود.

هر چند دیدگاه‌های درباره‌ی طبیعت شاید تا حدی در شین تو و آیین بودا، نیز از این عصر به آن عصر، متفاوت باشد، اما چند الگوی کلی از

چندین سنت و دوره‌های متفاوت میان‌بر می‌زنند. نخست آن که به طبیعت به خاطر قداست و زیبایی آن احترام گذاشته می‌شود نه به دلیل اهمیت ثانوی‌اش که آفریده‌ی خدایان است. دوم، طبیعت مورد احترام است نه همچون یک باشنده‌ی (entity) انتزاعی بلکه به طور مجسم‌تر، به شکل کوه‌ها، درختان و رودهای نقاط مشخص. سوم، هم انسان‌ها و کامی‌ها را ساکن در طبیعت می‌دانند، نه بالاتر و بیرون از آن. به طور آرمانی، انسان‌ها و کامی‌ها در جشن شادمانه‌ی‌هارمونی و بارآوری طبیعت مشترکاً همکاری کنند. چهارم، اگر چه طبیعت با آن بلایا و مصائب‌اش یک روی سیاه هم دارد، این هم درست یک جنبه‌ی از یک دویی است که در خصلت مبهم انگیزش انسانی و حتی در خدایان بداندیش منعکس می‌شود. چنین اصولی خیلی به ندرت در سنت ژاپن نوشته شده زیرا، همان‌طور که نویسندگان شین تو دوست دارند تاکید کنند، این‌ها بیش‌تر آماده‌اند که به شکل احساساتی تجربه شوند که به طور مستقیم ادراک می‌شوند تا به شکل گزاره‌هایی که منطقاً به استدلال در می‌آیند.

هنگامی که اصول فهرست شده‌ی پیش گفته، آرمان سنتی طبیعت را در ژاپن می‌سازند، این آرمان، مثل خیلی‌های دیگر، همیشه تحقق نمی‌یابد. در حقیقت، از اواخر قرن نوزدهم که توسعه‌ی صنعتی به سرعت گسترش پیدا کرد، آلودگی، محیط بیش از پیش یک مساله‌ی جدی شده است، خصوصاً که زباله‌های صنعتی در ژاپن در یک چنین زمین کوچک و توده‌ی دریا جمع می‌شوند.

غیر ژاپنی‌ها خواهند گفت اگر آرمان ژاپنی طبیعت تا این اندازه بلند است پس ژاپنی‌ها چه طور اجازه می‌دهند که یک چنین آلودگی وجود داشته باشد. پاسخ کاملاً روشن نیست؛ با این همه می‌توانیم چند عامل دیگرگون شده را در محیط جدید پیشنهاد کنیم که در توضیح این تناقض کمک می‌کند. ژاپنی‌ها به خاطر یک چیز بیش از پیش از چرخه‌ی کشاورزی جدا می‌شوند به طوری که امروزه به نسبت کشاورزان تمام وقت کم‌تر وجود دارند. به طور کلی بگوییم، در ژاپن جدید، ادراک مبتنی بر کشاورزی شین تو از طبیعت بسیار کاهش یافته است. به این ترتیب، در ژاپن هم مثل بیش‌تر کشورهایی که از نظر فن‌آوری توسعه یافته‌اند، از طبیعت قداست‌زدایی شده است. اما در ژاپن اگر جنبه‌ی مقدس طبیعت رو به افول باشد، آرمان زیبایی‌شناختی زیبایی طبیعی هنوز بسیار زنده است. بسیاری از ژاپنی‌های شهرنشین هنوز زیبایی طبیعت را آرمانی می‌کنند، از هیاهوی شهر و آلودگی خیابان‌های شلوغ می‌گریزند تا در باغ چایخانه‌یی در یک گوشه‌ی جنگل پوش شهر چای بنوشند و بیارامند...

ادراک زیبایی شناختی طبیعت در ژاپن، با ریشه‌هایش در جشن دینی طبیعت، هنوز در ژاپن جدید برجستگی دارد. نوشتن و خواندن شعر در ستایش زیبایی طبیعی هنوز سرگرمی عمومی بسیاری از ژاپنی‌های امروز است. همین طور هم هنرهایی چون آیین چای (چانویو) گل آرایی (ایکه بانا) و پرورش درختان کوتوله (بون سایی) رواج دارد. این هنرها گواه زنده‌ای‌اند بر سنت غنی ژاپنی در حرمت به طبیعت، و خیلی‌ها در بیرون از ژاپن این هنرها را به عنوان وسائل بیان ادراک زیبایی شناختی‌شان از طبیعت پذیرفته‌اند.

(بایرون ئرهارت در کودانشا: ۳۵۷. ذیل Nature (طبیعت در دین ژاپنی)

اینک بسط این مفهوم.

سیماهای فرهنگ ژاپنی

فرهنگ ژاپنی محصول میراث فرهنگی شرق است، اما به «یکه بودن»اش مشهور است. از آن رو یکه است که میل‌اش به لطف درون است و آن را بر جلال بیرون ترجیح می‌دهد.

حس زیبایی خاص ژاپنی‌ها، – که در مفاهیمی چون میابی (زیبایی فاخر)، مونو نوآواره (همدلی با طبیعت)، وابی (ناتوانی و تنهایی)، سابی (زیبایی تنهایی، سادگی فاخر) بیان می‌شود، – جهانی را با هماهنگی زیبایی‌شناختی و عاطفی القا می‌کند. فرهنگ ژاپنی متمایزی که امروزه می‌بینیم حاصل یک سلسله دیدارهایی است میان فرهنگ سنتی ژاپن و فرهنگ‌های بیگانه‌ای که ژاپنی‌ها آن‌ها را وارد کرده ، جذب کرده و به گونه‌یی همساز با فرهنگ خودی درآمیخته‌اند. در این فرایند از دو مشخصه یاد کرد: یکی نرمی یا انعطاف پذیری و دیگری گشادگی، یعنی گشوده بودن در برابر فرهنگ‌های بیگانه. ژاپنی‌ها به جای آن که دست رد به سینه‌ی فرهنگ‌های بیگانه بزنند این راه را پیش گرفته‌اند که آن‌ها را در قالب‌زیبایی شناختی خاص خود بریزند و آن‌ها را در متن خلاقیت‌های خودشان با نیازهای خود سازگار کنند. (یوتاکا: ۱)

یک سیمای مهم فرهنگ ژاپنی احترام به طبیعت و واقعیت عملی است. سادگی و پرهیزگاری دومین سیمای این فرهنگ در تمام صورت‌های آن است، و این واقعیت شاید در معماری ژاپنی روشن‌تر از هر جای دیگر باشد. اگر از معماری برخی معابد بگذریم، اساس معماری ژاپنی ساده است، خواه خانه‌های مردم باشد و خواه کاخ‌های شاهان و امیران. هر چند سبک معابد از تاثیرات بیگانه مایه گرفته اما بناهای دیگر از خلوص ژاپنی برخوردارند.

درست است که در ژاپن چوب فراوان بوده و زلزله هم بسیار، اما کافی نیست که کاربرد چوب را در بناهای ژاپنی محدود به همین دو علت کنیم. حتی در قلعه‌ها، که برای مقاصد نظامی ساخته میشده با دیوارهای سنگ و گل و خندق پیرامون‌اش، باز مسکن اصلی امیر را بدون استثنا تماماً از چوب می‌ساخته‌اند.

درست است که ژاپنی‌ها در بسیاری از زمینه‌ها، در میدان تمدن و ذوق، عناصری را از فرهنگ‌های بیگانه وام گرفته‌اند، و غالباًهم آن‌ها را، کمابیش به همان سبک و سیاق، عرضه کرده‌اند، اما در هر چیزی که خود پدید آورده‌اند حرمت ریشه داری به طبیعت نشان داده اند. بدین ترتیب برتری چوب ساده‌ی رنگ نخورده در معماری، و سبک «باز» که باغ و طبیعت پیرامون‌اش را در یک طرح کلی معماری یگانه می‌کند، تجلیات آرزوی بودن با طبیعت و دست نبردن در واقعیت‌های آن است. (هاسه گاوا: ۳۲۱ – ۴۲۱)

مقایسه‌ی دو مدل ژاپنی و غربی طبیعت

رابطه‌ی انسان و طبیعت در فرهنگ ژاپنی چه گونه است؟ پاسخ را در دو مدل غربی و ژاپنی که از عالم می‌سازیم جستجو می‌کنیم.

۱. موتور مدلی که جان غربی از عالم یا گیتی ساخته از بدنه‌ی اصلی طبیعت جدا است، اما موتور مدل ژاپنی، به عکس این، در خود طبیعت قرار دارد.

۲. در مدل غربی رابطه‌ی انسان و مطلق در ورای طبیعت و در مرکز نیروی سومی(که نامش خدا است) پیوند می خورد. اما در مدل ژاپنی، طبیعت این مطلق را در جسم خود دارد. مقصود این است که آن مطلق خود همین جهان نمادین است، چرا که جان ژاپنی بر رویدادهای مجسم و ملموس و حسی و شهودی تاکید میکند نه بر کلی‌ها. (ناکامورا:۳۵)

۳. مدل غربی یک آرایش مثلثی می‌سازد که در آن انسان و طبیعت و خدا به شکل‌های گوناگونان بر هم کنش یا تعامل دارند، یا دقیق تر بگوییم، رابطه‌ی انسان و خدا، از نظر بر برهم کنش، یکسویه است.

بر این اساس، مدل غربی، بر یک سلسله‌ی موثر از دویی‌ها یا دوآلیسم شکل میگیرد، یعنی به صورت انسان – خدا، انسان – طبیعت، تن – جان، روح – ماده، زندگی – مرگ و مانند این‌ها. این ردیف بر اندیشه و گفتار خیلی از کرد و کارهای انسان حکم روایی دارد (مثلاً یک حوزه‌اش علم غربی است).

اما مدل ژاپنی بر یک مدل دوگانگی انسان – طبیعت کار میکند. در این مدل، قطب سوم مدل غربی (خدا) در طبیعت رقیق میشود و با آن میآمیزد.

از این رو، در ژاپن، گرایش هر فعالیت معنوی یا روحی به این است که از دویی و تمایزات روشن و متمایز میان چیزها بپرهیزد و دویی شناسه‌ها و شناسه‌گرها در کار نباشد، عاطفه و اندیشه در تماس بسیار نزدیک به هم باشند.

۴. از آن جا که در مدل غربی، طبیعت بیرون از دینامیک عالی مطلق قرار دارد سرانجام چیزی است منفعل و سخت مادی، چیزی که با معنویت در تقابل است، و امکان‌اش هست که منشاء شر باشد.

در مدل ژاپنی، همه جای طبیعت سرشار از کامی است، که موقتاً آن را خداییت می‌دانیم، و طبیعت یک کل زنده‌ی هم پیکر (یا ارگانیک) است که ذاتاً خیر است (حتی با توجه به زلزله و توفان‌ها و قحطی‌های ژاپن).

۵. مدل غربی انسان را بر آن می‌دارد که در طبیعت به چشم یک مستعمره‌ی مشروع و به حق خود نگاه کند و بر آن اعمال سلطه کند و آن را منقاد خود و استثمارش کند (مثلاً دو عبارت رایج «سلطه بر طبیعت» و «فتح کوه» مبین چنین تفکری است.)

مدل ژاپنی انسان را فرا میخواند که با طبیعت به یک حالت– هارمونی برسد، و تمام غنای بالقوه‌ی روابطی را که در برادری با آسمان و دریا و کوه‌ها، گل‌ها و حیوانات و باد هست توسعه بخشد.

از این اختلاف آشکارا ساده‌یی که در این طرح ساختاری هست به نتایجی می‌رسیم که در تمام جهات جاری است، و سرانجام به سطح زندگی روزمره می‌رسد، یعنی به سلوک در دادوستد، مسائل خانوادگی، انتخاب نوع خوش باشی، پخت و پز، عنوان و خطاب نامه‌ها، که این‌ها همه جزییات با معنای شیوه‌های تفکر و ذوق و رفتار ما هستند.

فرهنگ ژاپنی محصول میراث فرهنگی شرق است، اما به «یکه بودن»اش مشهور است. از آن رو یکه است که گرایش به لطف درون دارد و آن را بر جلال بیرون ترجیح می‌دهد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اکنون استحاله‌ی این طبیعت را در آیین شین تو و آیین بودا، به اختصار، بررسی می‌کنیم.

شین تو

معروف است که شین تو دین بومی مردم ژاپن است. اما بی شک پیش از ژاپنی‌های کنونی مردم دیگری در ژاپن بودند که بی‌گمان دین دیگری داشتند. شین تو همانندی‌هایی از نظر اعمال و آداب به آیین‌های شمنانه‌ی دیگر نیز دارد.

باری، پرسته‌های آیین و مناسک و آداب شین تویی به کامی معروف است که برگرداندن آن به یک اصطلاح مناسب ناممکن است. موتوئوری نوری ناگان (۱۷۳۰–۱۸۰۱)، پژوهنده‌ی برجسته‌ی شین تو می‌نویسد «من هنوز معنی کامی را نمی‌دانم. اگر کلی بگوییم، کامی در درجه‌ی اول دلالت دارد به خدایان آسمان و زمین که این درگزارش‌های باستانی آمده است، و نیز ایزدکده‌هایی که این خدایان را در آن‌ها می‌پرستیدند. قویاً باید گفت که کامی انسان‌ها را نیز شامل می‌شود. همین طور هم چیزهایی مثل پرندگان و چارپایان، درختان، گیاهان، دریاها، کوه‌ها و مانند این‌ها را در معنای کهن، هر چه را که بیرون از معمول بود، نیرویی برتر داشت، یا هیبت انگیز بود کامی می‌خواندند. این جا مفهوم برتری صرفاً به معنی برتری نجبا، خوبی یا کردارهای شایسته نیست. چیزهای شرانگیز و اسرار آمیز، اگر فوق معمول یا فوق العاده و هراس انگیز باشند، کامی خوانده میشوند...» (دو باری: ج ۱، ۲۱–۲۲)

ایمان آغازین یا شین تو ابتدایی آمیزه‌ای است از آنیمیسم، طبیعت پرستی، آیین‌های باروری نیاپرستی و پهلوان پرستی و شمنیسم. (دوباری: ج ۱، ۲۲؛ موراینی: ۱۹) اینان تا قرن ششم که آیین بودا از راه کره وارد ژاپن شد برای این آیین کهن نامینداشتند. کم کم سخن از کامی نو میچی، یا راه کامی، یا راه خدایان، به میان آمد و این در برابر هوتوکه نو میچی، یعنی راه بودا بود، و بعد که واژه نگاره‌های چینی باب شد و این سه کلمه را به چینی نوشتند، کامی نو میچی را شین تو خواندند، یعنی راه خدایان. بی‌شک ترجمه‌ی کامی به خدا یا

ایزد یا خدایان یا ارواح درست نیست.

این جهان ، در آیین شین تو، تصویری یا تمثالی کم رنگ یا خیالی از یک واقعیت جوهری‌تر، یا تبعیدگاهی برای ارواح در عالم تولد مجدد نیست (که آیین بودا کمابیش چنین می‌گوید) یا چشم به راه روز داوری نیست (چنان که مسیحیت می‌گوید)، بلکه ارگانیسم زنده‌یی است که همان طبیعت و سرشت‌اش، یعنی کامیت‌اش، به آن تقدس بخشیده است. از این رو کامی می‌تواند موجودی ایزدی باشد، یا پهلوانی اسطوره‌ای یا فرزانه‌ای بزرگ، یا شاهی بزرگ، یا نیایی مشهور، یا شاید تندری، یا پژواکی در جنگل، یا روباهی، ببری، اژدهایی، یا حتی بگو سوسکی، چنان که موتوئوری نوری ناگا در شعری می‌گوید:

می‌توانید این طور فکر کنید
که تمام آن‌هایی که کامیخوانده می‌شوند
یک چیز و همانندند
برخی پرنده‌اند
و برخی دیگر نیز سوسک‌اند! (موراینی: ۳۰)

موراکوا تسونه توگو، قبل از جنگ جهانی دوم مینویسد که شین تو سه مشخصه دارد:

۱. امپراتور پرستی (کوکوکو شوگی) – که شاید اوضاع روز او را به برجسته کردن این صفت واداشته است.
۲. رئالیسم (گن جیتسو شوگی)
۳. آیین پاکی و تطهیر (می جو شوگی)

مشخصه‌ی اول که ریشه در کامی پهلوانان دارد، نادرستی‌اش پس از جنگ ثابت شد.

رئالیسم شین تویی ریشه‌های گوناگون دارد، روی هم رفته یک رئالیسم عرفانی و شاعرانه است بر همان اندیشه‌ی کهن که گفتیم. در شین تو جهان، خیال، یا تمثال یا نمود یا عکسی از چیزی کامل تر و مهم‌تر و پرمعناتر نیست، بلکه خود آن یک فرجامینه است، یعنی واقعیت فرجامین است. کامی، به هر معنا که باشد، در همه جا هست و «جایی نیست که کامی آن جا نباشد». همین حضور کامی است که به کار و کردار انسان معنا یا طعم خاص می‌بخشد. شین‌تو سرشار است از حرمت عمیق به نیروهای طبیعت، به خورشید، به باروری، به جوانی، به تولید. زبان اش سرشار است از واژگانی چون موسوبی (آفرینش، وصل)، سی سه (تولید و زایش)، هاتن (شکوفایی، تکامل، توسعه)، سوزو (آفرینش). به حیات خوش‌بین‌اند، گیتی را از بنیاد هم ساز یا هارمونی‌مند می‌دانند. (موراینی:۲۲)

کم کم از شمنانگی و جان‌پرستی (آنیمیسم) و طبیعت‌پرستی آیین‌های آغازین شین تو یک حس زیبایی‌پرستی و یک حس عرفانی طبیعت پدید آمد که نقش اصلی‌اش هدایت دل و جان انسان است از هر چه خاکی و این جهانی است به یک جهان بالاتر و عمیق‌تر ایزدانه، و استحاله‌ای زندگانی انسان است به یک تجربه‌ی زیستن با کامی. (اونو:۹۷) برای همین منظور ایزدکده‌های شین تویی را جایی می‌ساختند که دل انسان را به طبیعت نزدیک کند. (اونو: ۹۷)

بودای میان منداله

شاید بهترین راه بررسی موقعیت طبیعت در فرهنگ ژاپنی از طریق تمثیل و نماد باشد. این نماد را در هیات منداله بررسی می‌کنیم.

منداله چیست؟ منداله یا مدل لغتی است سنسکریت، به معنی دایره، گرده، حلقه، هاله‌ی دور ماه، محدوده‌ای مثل یک منطقه، یک سرزمین. البته اصطلاح یک معنی تخصصی‌ترهم دارد، که همان دایره‌ی جادویی و حلقه‌ی افسون است. سرانجام با گذشت زمان به معنی نقشه‌ی عالم، رمز کل عالم، یک «نقشه‌ی هندسی جهان می‌شود که به یک انگاره یا الگوی بنیادی تقلیل پیدا می‌کند.» (توچی: ۲۰) منداله‌ها را در ژاپن در خیلی جاها می‌شود دید: توی معابد بودایی، توی موزه‌ها، توی کتاب‌های فلسفه و هنر بودایی؛ این‌ها چند رنگ و با نقوش هندسی، مربع و دایره و مثلث که همه هم ساز و هم خوان‌اند. در ژاپن، خصوصاً در هنر دوره‌ی هی آن (۷۸۱–۱۱۸۴)، منداله‌ها را به شکل گل و بوته‌های سبک‌مند می‌کشند. البته منداله‌های ژاپنی، به آن بخش از آیین بودای ژاپن مربوط است که به آیین بودای خاص فهم یا باطنی معروف‌اند.

باری، معمول منداله‌های بودایی این است که بوداها را نشسته در وسط، یا ایستاده یا در حال رقص، یا حتی (در تبت) آن‌ها را چنان نشان می‌دهند که با نیروهای مادینه (شکتی) می‌آمیزند، همراه با موجودات آسمانی دیگر و قدیسان و دیوان نگهبان که هریک در جای خاص خود قرار دارند. البته منداله صورت‌های دیگری هم دارد.

منداله‌ها را از چند پیکره می‌سازند یا می‌توان آن را در طرح بناها دید، استوپه‌های آغازین بودایی و پاگوداهای بعدی، از نظر پلان و کف مثنا رابطه‌های ظریفی با طرح منداله دارند. مثلاً معبد مشهور بوروبودور در جاوه یک منداله است به شکل یک کوه. حتی شهری مثل آنگورتوم در کامبوج را می‌توان یک منداله‌ی بودایی دانست. از طرف دیگر، منداله‌ها را می‌توان روی شن کشید یا با برنج رنگین، یا چیزهای کوچک دیگر روی کف اتاق طرح کرد. بالاخره، منداله می‌تواند نامریی باشد، و موقع دیانه، یا مراقبه، در دل دیانه‌گر ساخته شود. همان طور که تاجیما ریوجون، دانشمند بودایی می‌گوید «منداله‌ی حقیقی در اعماق دل انسان ساخته می‌شود.» (موراینی: ۱۳) بنابراین اگر از دید رهگذر موزه و معبد، و از یک سطح منجمد فرهنگی نگاه نکنیم، منداله نه تنها چیزی ایستا (استاتیک) نیست بلکه کارکردی بسیار پویا (دینامیک) دارد.

در این معنا، هر تمدنی یک منداله است، که ساختاری بسیار پیچیده و عمیق و دقیق دارد مثل یک بلور.

اکنون ژاپن را به شکل یک منداله مجسم کنید. به جای بودای

وسط آن چه باید گذاشت، طبیعت را. دقیق‌تر بگوییم، در ژاپن، طبیعت تمام این مندله است.

روند دوگانه‌ی هنر ژاپنی

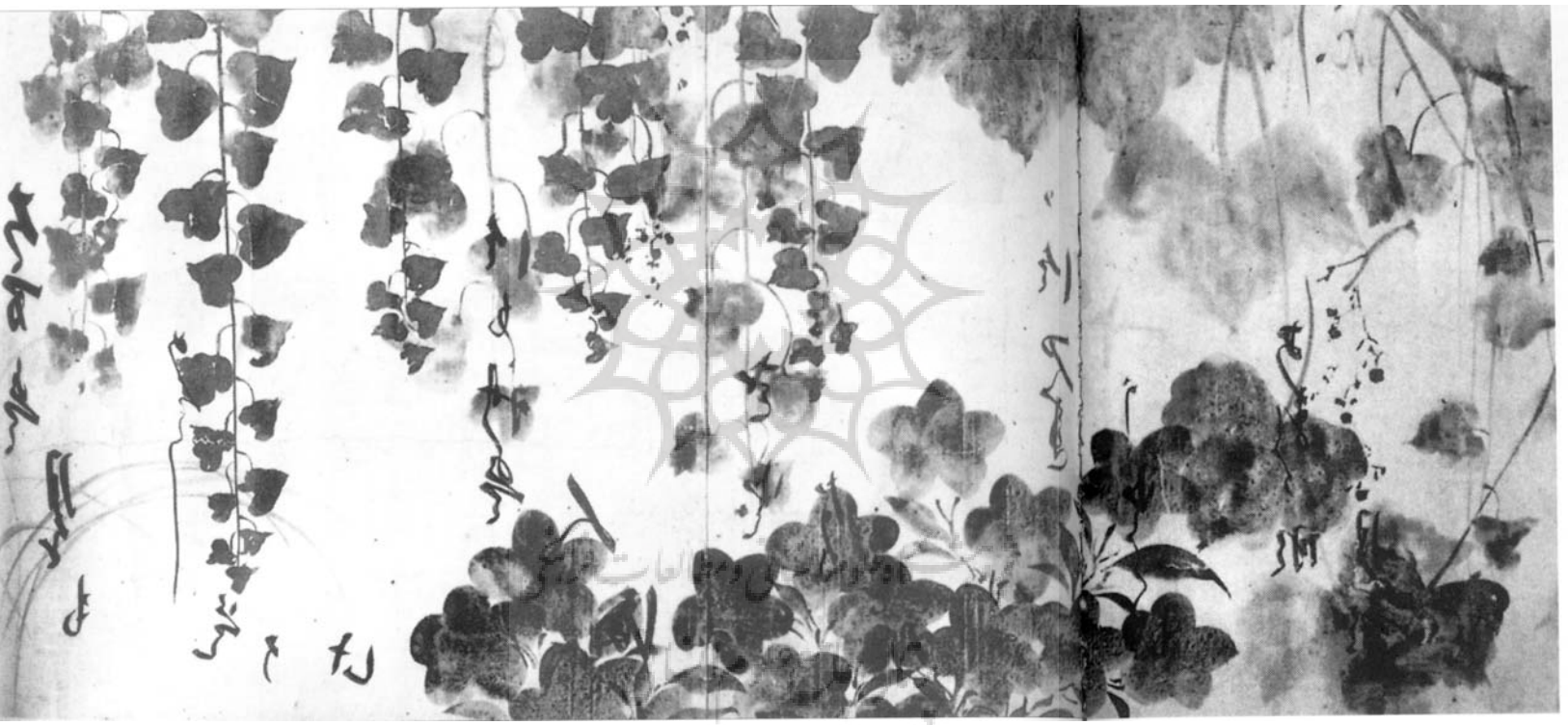
هنر ژاپنی کلاً دو روند مشخص دارد. اول آن که انواع گوناگون هنر که در دوره‌های مختلف پدید آمده نه تنها هیچ یک جای آن دیگری را نمی‌گیرد، بلکه با یکدیگر هم زیستاند، و هر یک کمابیش خلاقیت خاص خود را حفظ میکند. مثلاً پیکرتراشی قرن ششم تا نهم میلادی در دوره‌های بعد هم تکامل مییابد، حتی وقتی که طومارهای مصور (ئه ماکی) باب امکانات نوی را در محاکات بصری جهان در دوره ی هی آن باز کرد.

روند دوم این است که ارزش‌های زیبایی شناختی در کانون یا مرکز فرهنگ سنتی ژاپن جا دارد. علائق زیبایی شناختی غالباً

و ابی) ، و در یک کلمه، استحاله‌ی به هنر بود. هنر ژاپن دوره‌ی موروماچی (۱۳۳۳–۱۵۶۸) زیر نفوذ ذن نبود. بلکه این جا ذن هنر شد. (کاتو: ۴–۵)

هنر بودایی

مدل هنر بودایی آغازین ژاپنی هنر چینی بود، یعنی هنر دوره‌های شش سلسله (۲۲–۵۸۹)، سلسله سویی (۵۸۹–۶۱۸) و سلسله‌ی تانگ (۶۱۸–۹۰۷)، که اول از طریق مجمع الجزایر کره به ژاپن رسید و بعدها هم مستقیماً از خود چین آمد. هنر بزرگ دینی چینی این دوره‌ها نه فقط زیر نفوذ هنر هندی بود بلکه از هنر ایران و آسیای میانه نیز بسیار اثر پذیرفته بود که این‌ها به نوبه‌ی خود از سنت کلاسیک هنر کهن یونانی اثر زیادی پذیرفته بودند. (یوشی کاوا: ۲۷) در دوره‌ی نارا (۶۴۶–۷۹۴) هنرژاپنی از هنرچینی



حتی بر باورهای دینی و وظایف اخلاقی و آسایش‌های مادی هم برتری دارد. مثلاً پس از پیکرتراشی آغازین بودایی، که تقلیدی بود از نمونه‌های قاره‌یی، بوداها و بوداسف‌های دوره‌ی هی آن به تدریج ژاپنی شدند و شکل پیکرهای نرم و زیبای انسانی به خود گرفتند، و به این ترتیب بیش‌تر آرمان‌های زیبایی‌شناختی زمانه را نشان می‌دادند تا رد و نفی بوداییان را از هر چیزی که این جهانی است. این جا هنر نبود که تصویرگر دین بود بلکه دین بود که داشت هنر می‌شد. یک بار دیگر، در قرن سیزدهم، یک نفوذ قاره‌ای وارد ژاپن شد، یعنی ذن. اما آنچه پس از آن اتفاق افتاد، یعنی از قرن چهاردهم تا شانزدهم، زمان فرآیند استحاله‌ی تدریجی این آیین اساساً عرفانی بود به شعر، تئاتر، نقاشی، زیبایی‌شناسی چای (سبک

پیروی می‌کرد و در این دوره در واقع سنت انسان گرایی چینی را آموخت. و کم کم در همین دوره و بر همین شالوده‌ی چینی بود که در معماری و نقاشی و پیکرتراشی و ادبیات یک سنت بومی و یک سبک پدید آمد.
(یوشی کاوا: ۲۷)

در آغاز قرن هشتم (۷۱۰ م) نارا پایتخت ژاپن می‌شود و هنر بودایی دوره‌ی کلاسیک به بلوغ می‌رسد. معبد تودای – جی ساخته می‌شود و دای بوتسو، یعنی مجسمه‌ی بزرگ بودا در آن جای می‌گیرد. این بنا و این مجسمه، که سخت از سادگی و عشق ژاپنی‌ها به چیزهای کوچک فاصله دارد، بیش از آن که بیان عظمت بودا باشد، شاید نشانه‌ی خود بزرگ‌بینی و صاحبان قدرت باشد، هر چند که تمام

ملت را به آن کار واداشتند یا کشاندند، یعنی از راه جمع کردن اعانه از آنان. اما اگر نخواهیم بگوییم که این امر نشانه‌ی خودبزرگ بینی صاحبان قدرت است، پس باید گفت که نشانه‌ی مگالومانیای یک فرهنگ است در اوج توسعه‌اش. در ذات چنین زمانی این خطر هست که هارمونی خیال ورزی و خیالینه‌های انسان که همیشه هسته‌ی یک سبک کلاسیک است نابود شود. (یوشی کاوا: ۶۳ و ۶۵) این بودای پانزده متری، شاکله مونی بودا است که یکی از اوتاره‌های بی شمار روشانا بودا یا ویروچنه بودا است. (فکر بودای بزرگ از گندهاره سرچشمه میگیرد. بودای بامیان هم نمونه‌اش است). حال اگر دست از سیاست نگری برداریم و به هنرمند نگاه کنیم بی شک او با این مجسمه‌ی عظیم و با آن هزار بودای کوچک پیرامون‌اش، با آن تقابل شدید اندازه‌ها، مقیاس انسانی کلاسیک را نادیده می‌گیرد و آن هارمونی را، که فهم انسانی و صمیمانه‌ی آرمان بودایی را از طریق پیکر انسانی امکان پذیر می‌کند، نابود می‌کند. هم این دای بوتسو (بودای بزرگ) و هم آن تم هزار بودای کوچک عملاً شبیه‌سازی‌های عالم است برای آن که مفهوم انتزاعی عالم بی‌کران را از طریق تمثال‌های بزرگ وکوچک بیشمار انسان نشان دهد. (یوشی کاوا: ۷۲) بعد همین بیان عالم را در منده‌های دو جهان فرقه‌های خاص فهم بودایی می‌بینیم، با بوداها و بوداسف‌ها و خدایان به سبک یونانی‌اش (یوشی کاوا: ۷۳) در نقاشی‌های این دوره تلاش می‌شود به اندیشه فرم داده شود، و با استفاده از بدن انسان مردم را بر آن دارند که فعلیت مفاهیم را حس کنند، این سبک نو نقاشی بودایی تاثیرات عمیق و درازمدتی در هنر بودایی داشت. (یوشی کاوا: ۷۵)

در این دوره، دیگر الهام‌گیری مستقیم از هنر یونانی تمام می‌شود و نخستین گام‌ها در تحقق یک سبک کلاسیک نقاشی بودایی ژاپنی آغاز میشود. این جا است که دوره‌ی هی آن (۷۸۱-۱۱۸۴) آغاز می‌شود و پای عناصر نمادین به میان می‌آید و هنر بودایی ژاپنی خالص تکامل می‌یابد.
(یوشی کاوا: ۷۶-۷)

در نیمه اول دوره ی هی آن، رهبران دین بودایی مثل کوکایی (۷۷۴-۸۳۵، بنیادگذار شین گون)، سای چو (۷۶۷-۸۲۲، بنیادگذار تن دایی)، ئنین (۷۹۴-۸۶۴۹، شاگرد سای چو) و دیگران از فرقه‌های بودایی خاص فهم به چین رفتند به این نیت که در آموزه‌های فرجامین آیین بودا استاد شوند. مصالح و مواد شمایل نگارانه‌ای که با خود به ژاپن آوردند بسیار بود . . .. (یوشی کاوا: ۷۷)

در دو فرقه‌ی خاص فهم آیین بودا، یعنی شین گون (که پایه‌گذارش کوکایی بود) و تن دایی (که پایه‌گذارش سای چو بود) هدف از به جا آوردن اعمال و مناسک دینی رسیدن به یکسانی یا هم‌سانی انسان و بودا (دای نیچی بیورایی، یا ویروچنه بودا) بود، از این رو وجود منده‌ها پیکره‌های بودا، و پیکره‌های خدایان خشمناک در ایجاد محیط مناسبی برای این اعمال ضروری بود. (یوشی کاوا: ۷۹)

طبیعت در آیین بودای خاص فهم

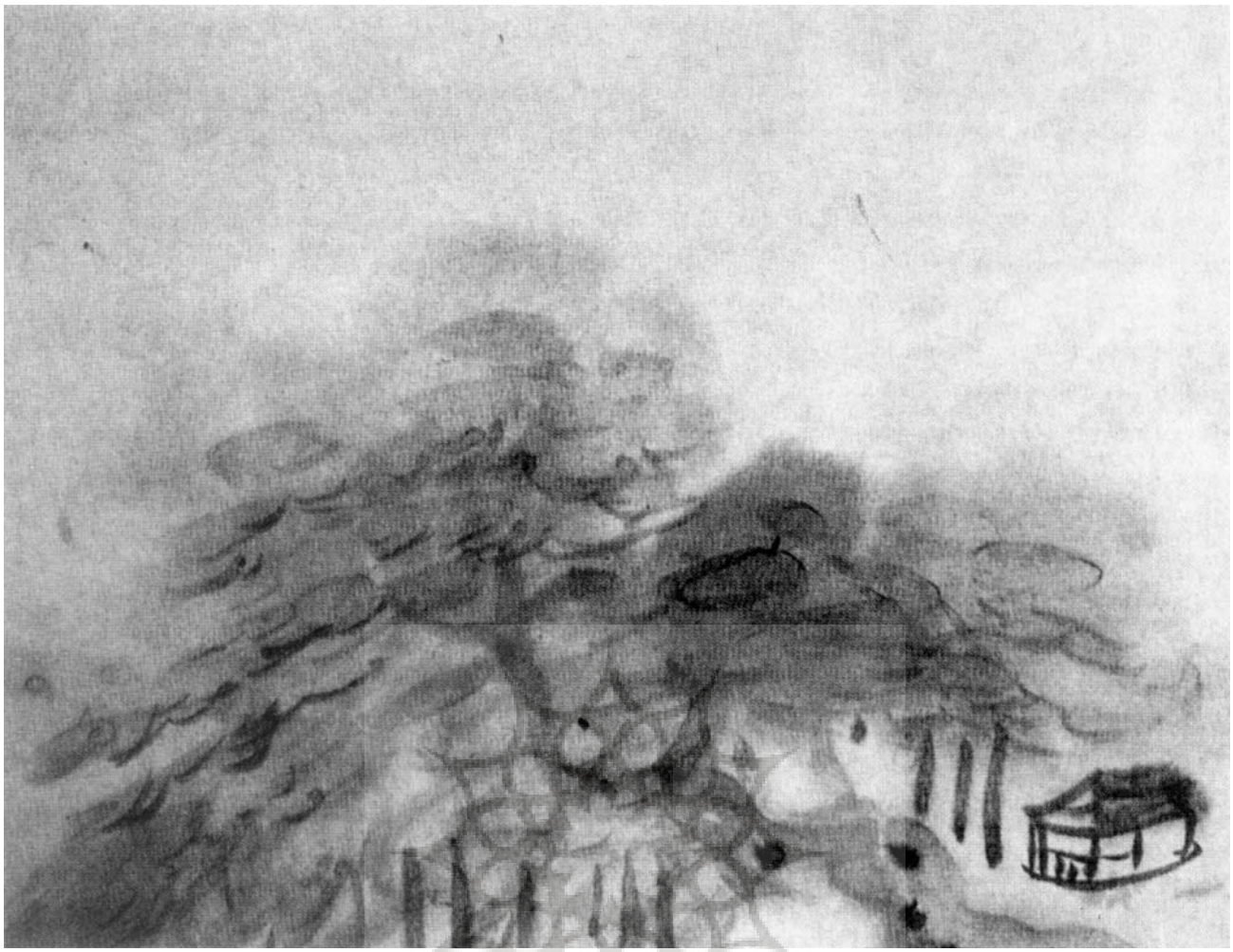
هم، سای چو و هم کوکایی مراکز فرقه‌های شان را به ترتیب در معابد کوه‌های هی‌ای و کویا قرار دادند. هر دو فرقه انسان و حیوان وگیاه و همه چیز را تجلی بودا می‌دانستند. مقصود از اعمال دیانی (یا مراقبه) یا نظاره گرانه‌ی دینی یکی شدن با سرشت ذاتی بودایان و بوداسف‌ها بود که این موجب می‌شود که توانایی‌های روانی و دانستگی فرد به خود عمق پیدا کند. بازتاب چنین حالتی را می‌توان در نقاشی بودایی دوره‌ی هی آن دید. مومن بودایی که نمودها یا پدیده‌های طبیعت را جای‌گاه و مامن فرجامینه یا اصل فرجامین دای نیچی نیورایی می‌بیند حساسیت عمیقی به سوی طبیعت در او ایجاد می‌شود. در پیکرتراشی و نقاشی بودایی این حساسیت به شکل یک تعلق عمیق به پیکر انسان و یک حس ظریف رنگ تجلی می‌کند، و به تدریج به سوی زیبایی‌های طبیعت نیز هدایت می‌شود.

باورهای آغازین شین تو از یک هیبت و حرمت دینی به جهان طبیعی سرچشمه می‌گرفت. اعمال آیین بودای خاص فهم این طبیعت‌پرستی ابتدایی شین تویی را به سطح بالاتری رساند و آن را به یک دین کوه پرستی بدل کرد که هدف اش مشارکت در اسرار دای نیچی نیورایی در طبیعت، از راه تربیت سخت و پرورش قدرت اراده بود. جلوه‌های خصوصاً ژاپنی این کوه پرستی این‌ها بود. تاچیکی کان نون (تراشیده از درخت زنده)، بودای ناتابوری (پیکره‌های چوبی پر گره که با تبر میتراشیدند)، و بوداهای ماگایی (مجسمه‌های بودا که در سنگ کنده میشد). این‌ها را مومنان میساختند تا دلالتی باشد بر ایمان آنان. خدایان شین تو در یک استحاله‌ی عجیب در میان ایزدان دای نیچی نیورایی قرار گرفتند، نه فقط اسم‌های بودایی گرفتند بلکه کم کم پای مجسمه‌های ایزدانی که با فرقه‌های شین گون پیوند داشتند به ایزدکده‌های شین تو هم باز شد. یک نمونه اش شبیه سازی یک گروه از خدایان و بانو خدایان شین تو است در تو – جی (این شین تو ریوبوشین تو معروف است).

به مرور منده‌های ایزدکده‌های شین تو پیدا شدند و تا دوره‌ی کاماکورا هم عمومیت داشتند. در این منده‌ها محیط طبیعی ایزدکده خود تجلی کامی‌اند. عرفان و صلابت پرده‌ی نقاشی آبشار ناچی، چشم اندازی با آبشار که خود پرسته یی است، از این زمینه مشتق می‌شود. (یوشی کاوا: ۶۹-۷)

چای خانه

شاید بهترین راه وصف عشق ژاپنی به طبیعت، از نظر رابطه‌ی آن با روح آیین بودای ذن، تحلیل مفاهیم گوناگونی است که وارد ساختمان چای خانه شده است که در آن هنر چای، موافق



یک سلسله آداب، انجام می‌گیرد. این آداب را به هیچ وجه حساب شده تدوین نکرده‌اند، بلکه به تدریج و به طور ندانسته از جان‌های هنرپرور استادان چای دمیده است، و ما در ساخت این جان‌ها غریزه‌ی طبیعت ژاپنی را که تماماً از نظرهای اخلاقی، زیبایی‌شناختی و عقلی، در فلسفه‌ی ذن پرورش‌یافته می‌بینیم. وقتی که همه چیز را درباره چای بدانیم، مثلاً تاریخ و عمل و اوضاع و زمینه‌ی روحی و جو اخلاقی ناشی از آن را، می‌توان گفت که ما نیز رازهای روان‌شناسی ژاپنی را می‌فهمیم.

موضوع بسیار جالبی است اما چون نیاز به یک بررسی طولانی دارد، مجالی دیگر می‌طلبد.

برای تان چای‌خانه‌ی یکی از معابد وابسته به دای تو کوجی را وصف می‌کنم، دای توکوجی، یک معبد ذن است که کانون هنر چای است. در آن یک رشته سنگ فرش، به شکل سنگ جاپای نامنظم هست و در انتهای آن کلبه‌ای‌گاله پوش هست که به نظر مهم نمی‌رسد، کوتاه و در نهایت بی‌پیرایگی. ورودی‌اش در نیست بلکه در واقع دریچه است، میهمان برای وارد شدن به اتاق باید از هر چیزی که دست و پا گیر است خلاص شود، یعنی از هر دو شمشیر بلند و کوتاه‌اش که هر سامورایی دوره‌ی فئودالی آن‌ها را تمام مدت با خود داشت. داخل اتاق، که در حدود نه متر مربع است، نیمه روشن است، سقف آن کوتاه است و ارتفاع و ساخت اش صاف و یک دست نیست. تیرک‌ها صاف و رنده خورده نیستند. غالباً به همان شکل طبیعی درخت اند. اما کمی که بگذرد چشم با وضع جدید سازگار می‌شود اتاق کم‌کم روشن‌تر می‌شود. در طاقچه مانندی (توکونوما)، کاکه مونو کهنه یا یک خوش‌نویسی یا یک پرده‌ی سومی ئه توجه ما را جلب می‌کند. از مجمر دود خوشی بلند می‌شود که تاثیر خاص آرامش بخشی بر اعصاب شخص دارد. در گل‌دان چیزی جز یک شاخه گل نیست، که نه شکوهی دارد و نه چشم فریب است، بلکه به سوسن سفید کوچکی می‌ماند که زیر سنگی که پیرامون‌اش را کاج‌های سیاه گرفته شکفته است. زیبایی این گل کوچک در چنین محیطی تشدید می‌شود و توجه این جمع کوچک را به خود جلب می‌کند.

اکنون به صدای غلغل آب جوش توی کتری گوش می‌کنیم. کتری روی سه پایه‌ای بالای آتش اجاق چارگوشی که توی زمین کنده‌اند آویزان است. صدا عملاً از آب جوش نیست بلکه از کتری آهنی سنگین است، و بهتر است که خبره‌ی کار آن را

به نسیمی مانند کند که از کاجستان میگذرد. این صدا به آرامش اتاق بسیار می‌افزاید، زیرا که شخص این جا حس می‌کند که گویی تنها در یک کلبه‌ی کوهستانی نشسته و ابر سفید و موسیقی کاج تنها یاران تسلابخش اویند.

در این محیط فنجانی چای با دوستان نوشیدن، و احتمالاً در باب نقاشی سومی – ئه‌ی داخل توکونوما حرف زدن یا از یک مساله‌ی هنری که چای ابزارهای آن چای خانه آن را به اندیشه القا کرده، دل را به ورای پریشانی‌های زندگی میبرد. جنگجو از اشتغال روزانه‌ای جنگیدن و تاجر از فکر همیشه پول در آوردن‌اش نجات پیدا می‌کنند. آیا به راستی بدان نمی‌ماند که ما در این جهان تنازعات و بطالت‌ها گوشه‌ای هر چند درویشانه، می‌یابیم که بتوانیم در آن از حدود نسبیت بالاتر برویم و حتی نگاهی به ابدیت بیاندازیم؟ (سوزوکی: ۳۳۲-۳۴)

دو گونه باغ و دوگونه نگاه

غالب خطوط تحول معنوی ژاپنی‌ها از طبیعت آغاز میشود. از این رو آسان میشود فهمید که چرا ژاپنی‌ها طراحان و باغ سازان بزرگی بوده و هنوز هم هستند. باغ ژاپنی نماد طبیعت نیست، بلکه خود طبیعت است که هنر شده، همان آیین بودا است که فرم گرفته و هنر شده.

نخستین چیزی که در باغ ژاپنی چشم گیر است ترکیب عناصر گوناگون و به ظاهر ناممکن آن است. نخست این نکته را یادآور شوم که هر باغی در ژاپن باغ ژاپنی نیست. غالباً بخشی از یک باغ بزرگ این یا آن معبد، مثلاً در شهری مثل کیوتو، باغ ژاپنی است نه همه‌ی آن. باغ ژاپنی نه مجسمه دارد نه چشمه‌هایی که طراحی آن توام با پیکر تراشی باشد. نه چندان پر گل و گیاه است، نه آبراهه دارد و نه هیاهوی آب. این جا باورهای شین تو و بودایی سخت به هم میآمیزند.

باغ در مراحل کمال باغ سازی آشکارا چنین نشان میدهد که حال و هوای بنیادی روحی آن تمدن به سوی حیات و جهان است.

فوسکو مورایني، ژاپن شناس ایتالیایی، یک باغ ایتالیایی دوره‌ی رنسانس، یعنی ویلای مدیچی، در کاستلو نزدیک فلورانس را با کین کا کوجی، یا کلاه فرنگی طلایی (در پای کوه کینو گاسا–یاما) در کیوتو، مقایسه می‌کند، که من آن را به مختصرترین شکل‌اش نقل می‌کنم.

در باغ فلورانسی، کومپوزیسیونی از راه‌ها، چپرها، بسترهای گل، چشمه‌ها، درختان و مجسمه میبینید که در یک طرح متقارن یا هارمونیک هندسی سازمان یافته‌اند که به طبیعت تحمیل شده است. بوته‌ها، گل‌ها، درختان، پیچک‌ها، درختچه‌ها، و سنگ‌ها به عنوان مفردات یا عناصر فردی وجود ندارند، بلکه نمونه‌های ناشناس یک طبقه‌اند، پر از مکعب‌ها و مربع‌ها، و یک گستره‌ی آب این جا و یک سامان سبز آن جا ، یا مقادیر زیادی مربعات سوسن. زیبایی این جا اقلیدسی و خردمندانه است. چنین باغی خیلی به معماری نزدیک می‌شود. فرم یک نوع خاص از یک فضای معماری را دارد که در آن چپرها، درختان و بسترهای گل‌ها صرفاً واریاسیون‌های دیوارها، ستون‌ها، و پیاده‌روهای مرمرین اند. پا که از در بیرون بگذارید چندان تغییر اساسی به چشم نمی‌خورد چون که از محیط ساخته‌ی دست انسان به طبیعت نمی‌روید. تمامش محیط انسان ساز است و طبیعت واقعی دقیقاً و به طور حساب شده دور نگاه داشته می‌شود. بیننده حس می‌کند که فوراً با محصول مصرفی یک تمدن روبه رو است که انسان را در مرکز یک بهشت قرار میدهد که برای انقیاد و ارضای او خلق شده است. اجازه بدهید به حرف مورایني این را اضافه کنم که شما آن جا با هیچ چیز نامنتظر روبه رو نمی‌شوید. تقارن هندسی جایی برای چنین غافل‌گیری‌یی نمی‌گذارد. (مورایني: ۳۳-۴۳)

برگردیم به باغ ژاپنی، اولین چیزی که چشم بیننده‌ی کین کاکوجی را می‌گیرد کومپوزیسیون نامنظم آن است. به یک گوشه‌ی کم یاب و غنی طبیعت می‌ماند، که گویی تمام جزییات شادی بخش خود به خود کنار هم جمع شده‌اند. به دقت از هندسه و قرینه‌سازی پرهیز شده است. به نظر من باغ فلورانسی نماد عقل بود، و کین کاکوجی نماد دل، یا حتی گریز از عقل، مثل خود طبیعت. دل و دست انسان این جا قطعاً در کار بوده است، و واقعاً آن را از هیچ آفریده است، اما چند نشان دیدنی از خود به جا گذاشته است. احساس بی‌درنگ و بی–واسطه همان‌هارمونی میان انسان و طبیعت است. این گل بی‌همتای یک تمدن است که انسان و طبیعت را در یک سطح مشترک میبیند، نه به شکل ارباب و بنده.

درختچه‌ها و بوته‌ها، آب و سنگ‌ها، همه را فراخوانده اند که دقیقاً در جای به دقت برگزیده‌ی خود قرار بگیرند، که دل و جان آن‌ها را در آرامش بنشانند و بر اساس تمایلات‌شان هستی داشته باشند، تو گویی اینان میهمانان محترمیهستند از خانواده‌ی سبز گیاهان و از خانواده‌ی نقره‌گون سنگ‌ها، متفاوت از انسان، چرا که بی‌سخن و بی‌حرکت‌اند، اما به یک جهان دیگر و کلاً بیگانه تعلق ندارند، و نه قربانی یک شبکه‌ی هندسی شده‌اند.

در باغ فلورانسی احترام زیادی برای شان و مقام انسان قائل اند و در باغ ژاپنی احترام بی‌نهایت برای شان اشیا. باغ غربی شاید جای راحتی باشد که در آن بنشینیم و تفکر کنیم چون که آرام و زیبا است، اما به ندرت اندیشه‌ها را به فراتر رفتن از حدود انسانی فرامی‌خواند. اما باغ ژاپنی بر عکس خودش فی‌نفسه یک موضوع یا یک نقطه‌ی عطف دیانه است، یعنی تفکر و مراقبه است. درختان گویی بر کناره‌های کوه‌ها می‌رویند، گل‌ها گویی به طور خودرو در جنگل روییده اند، آب در میان سنگ‌ها چنان فرو میریزد که گویی در میان دره‌ای دور افتاده، و همه‌ی این‌ها چیزی از سر خودبودی و خودانگیختگی را بر می‌انگیزد. تولد، زندگی، مرگ و تغییر فصول چیست؟

سنگ بودن چیست؟

باغ غربی اساساً زمینه‌ی باشکوهی است برای مراسم و خوشی‌های انسان. هر چیزی آن جا یک نظم سلسله مراتبی دارد،

یک قیاس صوری است در سنگ و برگ. مجسمه‌ها فرم انسانی را تکرار می‌کنند و حضور او را از نو با مرمر و مفرغ «اظهار» میکنند. باغ ژاپنی زمینه‌ی چیزی نیست، بلکه یک واقعه‌ی زنده است که بیننده می‌تواند آرام و آهسته با آن درآمیزد. سلسله مراتب در آن هست، اما با ظرافت و چیره دستی تمام از ترغیب به آن پرهیز شده است. این جا زبان هم باید از نو شکل بگیرد (شاید به این شکل اندکی ژاپنی شده): این جا، برای انسان – برگ، گل – بوسه، شادی– آفتاب، جاری آب– اندیشه ، آرامی سنگ – ابرهای خاموشی.

باغی مثل کین کاکوجی را می‌توان محصول یک تکامل طولانی دانست، محصول یک تامل عمیق یگانه شده، توام با یک استادی فنی. تمدن ژاپنی از همان سپیده‌دم‌اش احترام عمیقی برای هر چیز طبیعی و برای جامعیت خود طبیعت از خود نشان داده است.

از نظر تاریخی که بگوییم، ذوق مشابهی در چین و کره هم رواج داشت و از آن جا بود که ژاپنی‌ها نخستین طراحی‌های باغشان را در دوره‌های آسو کا و هاکوهو (قرن‌های ششم وهفتم میلادی) گرفتند. یادآوری این نکته ضروری است که کین کا کوجی باغ ژاپنی است با عناصری از باغ ذن اما یک باغ تمام عیار ذن نیست.

لورن کاک در مطالعه‌ای که روی باغ‌های ژاپنی کرده دریافته که بسیاری از سنگ‌هایی را که در طراحی باغ‌ها می‌بینیم از سنگ‌های پرده‌های سشو (۱۴۲۰–۱۵۰۶) الهام گرفته‌اند. چه چرخه‌ی کاملی: طبیعت، هنر می‌شود و هنر، طبیعت می‌شود. طبیعت نقاشی – معماری، باغ‌ها – نقاشی ، طبیعت نقاشی– خوش‌نویسی. و مانند این‌ها، موج پساموج که مدام گسترده می‌شوند و بازتاب ساختار کلی فرهنگ ژاپنی‌اند. (به نقل از مورایني: ۳۶)

باری، باغ‌های اولیه ، که تحت تاثیر چین و کره بود و بیش‌تر در خدمت امیران و بزرگان، می‌بایست خیلی بزرگ تر و بازتر از باغ‌هایی باشد که در دوره‌ی موروماچی (۱۵۶۸–۱۶۱۴) تحت تاثیر استادان ذن پدید آمدند.

باغ‌های اولیه دریاچه و جزیره‌ای داشت که هر دو جای شادی و عیش و نوش و تماشای ماه بود. اما دیری نگذشت که جان و منش سادگی جوی و ساده‌ساز ژاپنی پا به‌میان گذاشت و باغ‌های ذن ژاپنی را پدید آورد.

آن عشق ساده و آغازین به طبیعت از این پس رنگ شهودهای بودایی به خود می‌گیرد و باغ‌های ژاپنی، و به طور کلی هنر ژاپنی، را آبیاری می‌کند. این جا بود که باغ بیش از پیش محملی برای پیام‌ها و القائات بودایی شدند. هر سنگی دلالتی بود و اشارتی، هر پر علفی می‌توانست گردابی از تفکرات برانگیزد. باغ شد دروازه ی ممکنی برای ساتوری، روشن شدگی و اشراق، و رها شدن از بند پندار و زنجیر زاده شدن دوباره.

در طی زمان سبک‌هایی پدید آمد ، با این همه فرق است میان یک باغ معبد و باغ سرای فلان یا بهمان امیر، که در آن برای رساندن پیام یک زمزمه‌ی آب دست به دامن غرش شدند. اما این جا نیز هیچ گاه طبیعت از یاد نرفته است. برخی طراحان باغ به انتزاع رو آوردند و از طراحی شان گل و درخت و درختچه و چمن و آب را کنار گذاشتند. سرانجام فقط ریگ ماند، که باغ معبد ریوان جی از آن زاییده شد، که این پیش نمونه ی خط باغ‌های کاره سان سویی (چشم انداز خشک، یا خشک باغ) است، که رهروان ذن بدان

می‌پرداختند، و اکنون خیلی از معماران مدرن آن را پذیرفته‌اند.

مختصری از این سنگ باغ‌ها بگوییم. فوسکو موراینی در این باغ‌ها نوعی بیان انتزاعی دیده است. این کاره سان سویی‌ها نقاشی‌های طبیعت گرایانه‌ی استادان ذن است. نکته ی با معنا این جا صفت «کاره» است، به معنی خشک ، اما بیش تر این گونه چشم اندازها دریا و امواج اش ریگ‌های معمولاً سفیدی است به گونه‌ای بسیار حساب شده و به اصطلاح اتود شده، دور سنگ‌ها می‌گردند یا از کنار آن‌ها می‌گذرند. هیچ یک از این‌گونه چشم اندازها بزرگ نیستند، و این نکته‌ی بسیار پرمعنایی است. کمابیش هیچ باغ ژاپنی نیست که نشان آشکار از بخشی از طبیعت ژاپن نداشته باشد. مثلاً برکه‌ی جنگل وحشی کامی کوچی هست که به شکل کوچک‌تر و کار شده تر در باغ کین کا کوجی پیش گفته و نیز سای هو – جی در کیوتو می‌توان دید. کاره سان سویی دان سن – این در کیوتو را می‌توان در بسیاری از گوشه کنار ساحل طولانی ژاپن دید، همین طور است در مورد باغ کلاسیک ریوان جی. (موراینی: ۳۵)

نقاشی و باغ فقط بخشی از هنر ژاپنی است که از طبیعت الهام گرفته . در طی قرن‌ها، از گن جی مونوگاتاری (داستان گن جی) و جنگ کهن سال شعر، یعنی مان یوشو گرفته تا فیلم‌های کوروساوا، از هانی واها (پیکره‌های سفالین باستانی) تا تسوبا (نیام شمشیر) ، و از نقش مایه‌های کیمونو تا چینی و بدل چینی‌ها همه نشان از نفوذ طبیعت دارند. این پژوهش ما را به رسوم ژاپنی نیز می‌کشاند. مثل پیشکش گل به ماه در ماه سپتامبر (شهریور) (ئو – تسوکی می)، ی پر شوق و شور. از پیشکش اولین سوسن‌ها از جنگل قله‌ی آسمانی می وا در ایزدکده‌ی ایزاکاوا در نارا گرفته تا جشن‌های تا – او – ئه (برنج کاری) که عملاًدر ماه ژوئن (خرداد و تیر) در سراسر ژاپن برگزار میشود. (موراینی: ۳۵–۳۶)

طبیعت ژاپن مدام به گونه‌ی یک نیروی دینامیک الهام بخش عمل میکند. یک کپه‌ی اتفاقی شن نزدیک بنای گین کاکوجی در کیوتو میبینید که نه جزیی از پلان اصلی است و نه به شکل یک عنصر در کومپوزیسیون آن بنا و باغ به کار میآید. این را باید باغبانان محلی به شکل قله‌ی فوجی در آورده باشند. مگر میشود جایی باشد که آن جا فوجی سان نباشد؟ آن همه طرح فوجی سان که هوکوسایی کشیده و وان گوگ آن همه حسرت اش را میخورد و آرزویش را به دل داشت، چرا هست؟

عصر نو
زمزمه‌ی مرموز طبیعت

آئوکی شیگه رو (۱۸۸۲–۱۹۱۱)، نقاش فرنگی کار مکتب رمانتیک ژاپنی فارغ التحصیل رشته‌ی آرت اسکول دانشگاه توکیو است. در قسمتی از یک نامه‌ی او، که توصیف باران است، دیدگاه این نقاش را درباره‌ی طبیعت، در آغاز قرن بیستم، می‌خوانیم:

«باران این روزها نوعی تنهایی با خود دارد. چنانم میگیرد که نه از نگاه کردن به آن و نه از گوش دادن به آوازش هرگز سیر نمی‌شوم. به برگ‌های نورسته‌ی درختان و برگ‌های موز می‌خورد و صدا می‌دهد و از برگ‌ها به چالاب‌های زیر درختان می‌چکد. همین کار در باغ همسایه و در خیابان هم اتفاق میافتد. به هر جا که نگاه می‌کنم همه چیز سبز است، و همه چیز صدای باران را پژواک می‌دهد. برگ‌های جوان می‌شکفند و هر گیاه، با سر فرو افتاده و دست‌های به هم پیچیده، فروتنانه شهد شاد را می‌پذیرند، بی آن که از باد بجنبد . گوش کن! چرخ ریسک است که جایی جیک جیک میکند؟ به خرمالوبنان و درخت نارنگی همسایه نگاه کن! هر بار که وزن باران برگی را کج میکند، چکه‌یی آب از نوک‌اش میچکد که تموج آفتاب را باز میتابد. و موقعی که گویچه‌های باران این جا و آن جا با مختصر تکانی از برگ‌ها، از برگ‌های خشک زرد بیمار گونه که بر شاخه‌ها مانده اند، فرو میافتند آن گاه برگ‌ها چرخ زنان فرو میریزند، حتی هنگامیکه کوچک ترین بادی هم نمی‌وزد.

از آب باران برکه‌ی بزرگی در خانه‌ی همسایه ، که چیزی حیاط اش را از حیاط خانه‌ی من جدا می‌کند، درست شده است. به گمانم زمین اش پست تر از زمین من است چون که آب از این جا به آن جا می‌رود. جوی آبی از میان تخته‌های زیر یک لنگه کتله‌ی رها شده جاری است، و باران همچنان میبارد. این جا می‌ریزد و آن جا صدا می‌دهد، در بارشی آن جا، و در رگباری این جا، این جا می‌پاشد و آن جا جاری است.»

آئوکی، گر چه مشاهده‌گر طبیعت است گویا خود جزیی از آن صحنه شده است، گاهی همچون برگ‌های خشک دستخوش باد، و گاهی همچون آب جاری زیر یک لنگه کتله، گاهی همچون پرنده‌ای که پنهانی جیک جیک می‌کند. او به قسمتی که نقل کردیم این را می‌افزاید: «اسرار آمیز و عمیق – این باید زمزمه گری طبیعت بی‌منتها باشد. مرموز و بغرنج – باید پیشگوی سرنوشت همه چیز باشد.»

آیا نمی‌توانیم بگوییم که همین حس عمیق بود که به آئوکی توانایی بخشید که به زمزمه‌های طبیعت بی‌منتها گوش فرا میدهد؟ به بیان دیگر، آیا نه از آن رو که او می‌توانست کلام پنهان طبیعت را بشنود پرده‌های رئالیستی سرشار از حیات و سر به وجود آورد؟ (کاوا کیتا: ۶۲–۶۴)

در نقاشی آئوکی، تم و تکنیک محصول همان مفهوم او از طبیعت بود، یعنی یک سر «اسرار آمیز و عمیق» پرده‌های او سرشار از عرفان، در این معنا، است. (کاواکیتا: ۷۵)

هنر آبستره و عشق ژاپنی‌ها به طبیعت

چون در دوره‌ی جنگ دوم جهانی کارهای آبستره در نقاشی ژاپنی نبوده همین باعث شده که بگویند در ژاپنی‌ها توانایی تفکر انتزاعی وجود ندارد. البته این نظر نادرست است از آن جا که ژاپنی‌ها در فیزیک نظری و ریاضیات و فلسفه بیش از رشته‌های عملی مثل جامعه‌شناسی و زیست شناسی دانشمند و محقق دارند. شاید بتوان

یک سیمای مهم فرهنگ ژاپنی احترام به طبیعت و واقعیت عملی است. سادگی و پرهیزگاری دومین سیمای این فرهنگ در تمام صورت‌های آن است، و این واقعیت شاید در معماری ژاپنی روشن‌تر از هر جای دیگر باشد

جامعه‌ی ژاپنی را، در تاریخ، به چنین فقر تفکر انتزاعی متهم کرد اما نه ژاپنی‌ها را.

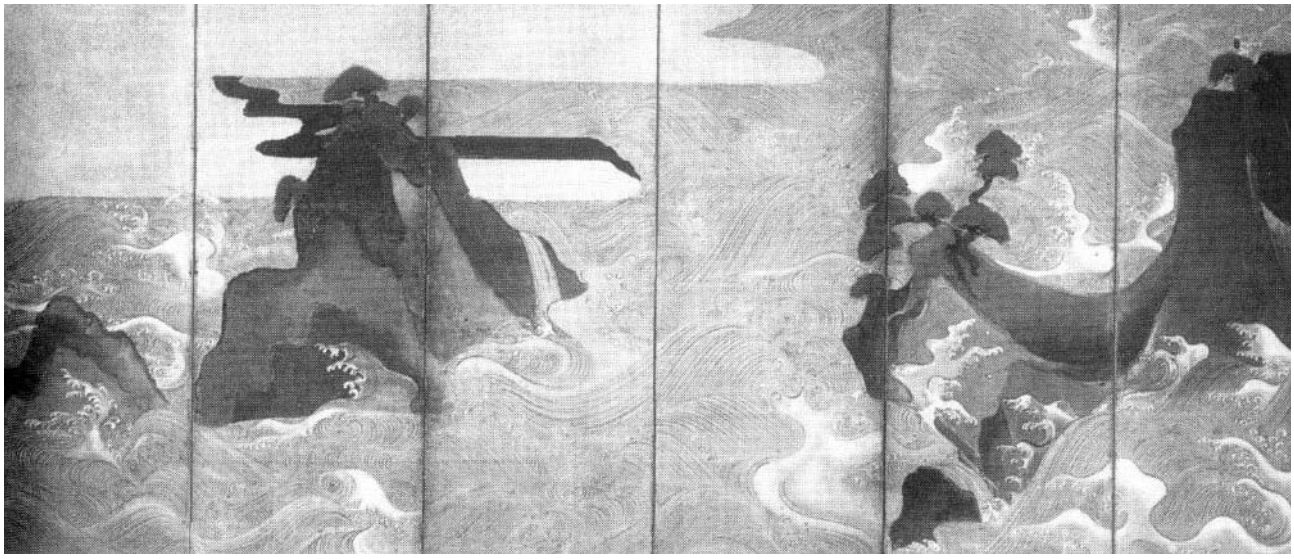
صاحب نظران بر آن‌اند که چون دو جهان درونی و بیرونی ژاپنی‌ها در جنگ معروف به جنگ اقیانوس آرام نابود شد نقاشان‌شان، مانند بخش‌های دیگر مردم، حس میکردند که جهان بیرونی – یا دست کم تصورات شان از جهانی بیرونی – گران بهاتر از جهان بی‌نوای درونی بود و این گونه تصورات چیزهایی بود که می‌بایست به آیندگان سپرده شود. تمایل سنتی ژاپنی‌ها این بود که خود را در راه یک آرمان، یا حتی برای حفظ یک شی ء فدا کنند، و برای مردمی با چنین تمایلی، جهانی بیرونی – نه جهان واقعی بلکه جهان آرمانی، یعنی رویای جهانی که ما در آن زندگی می‌کردیم – شاید زیباتر از طبیعت انسانی بالفعل ما بود. داستان‌های بی‌شماری از این پهلوانی و تراژدی گذشته‌ی ژاپنی‌ها نشان دهنده‌ی این روح سنتی از خود گذشتگی است.

چنین نیست که ژاپنی‌ها آبستره نداشته باشند یا خیلی کم داشته باشند، بلکه شاید برای نقاش ژاپنی زیبایی طبیعی ژاپن جایی برای بیان آبستره نمی‌گذارد. حتی نقاشانی که مجمع نقاشان مستقل (دوکوریتسوبیجیتسو کیوکایی) را تشکیل دادند در ۱۹۳۰ رئالیسم لیترالیستی را رد کردند و مدافع برتری سوبژکتیو بر ابژکتیو بودند، از طریق ساده‌سازی خیالینه‌های بصری دریافتی. آن‌ها هم خود را از طبیعت جدا نکردند. علی رغم ساده سازی آن چه می‌کشیدند و تغییر خاصی که در آن ایجاد میکردند باز به سوی تجزیه و تفکیک یا واگونه کردن طبیعت نرفتند. دلیل‌اش را در نظام تربیتی ژاپنی جسته‌اند. (ته رادا: ۱۴–۱۵)

البته این گونه تفکر آبستره هم به ژاپن میرسد، البته به شکل ژاپنیش.

توروتاکه میتسو و دریچه‌های رویا

ما حضور طبیعت را مدام در موسیقی توروتاکه میتسو، آهنگساز مدرن ژاپنی، در فورمت‌های گوناگون حس می‌کنیم، و این را حتی در عنوان آثارش، مثل فصول، خط درخت، و به سوی دریا می‌بینیم. در موسیقی او خصوصاً مفهوم باغ ژاپنی هست، که در آن مواد و مصالح گوناگون طبیعی هم‌زیستی هارمونیک دارند. برای او باغ



ژاپنی واقعیتی اســت که در آن واحد دریچه‌ی رویاها نیز هست. باغ ژاپنی بنیاد فلســفی مهم موسیقی تاکه میتسو است. برای او طبیعت تنهــا همان نمودهای طبیعی نیســت، مثل درخــت و گل بلکه خود حیات اســت، که تمدن و رفتار انســانی را نیز در بــر می‌گیرد. تاکه میتســو بر آن اســت که انسان امروز ســرانجام میان خود و طبیعت هارمونــی و تعــادل ایجاد میکنــد و به نظر او اکسپرســیون حقیقی هنر همین رســیدن به هارمونی و تعادل اســت. ایراد تاکه میتسو به موسیقی معاصر این است که این موسیقی با طبیعت هم ساز نیست، یــا اگر بخواهیم آن را با زبــان ژاپنی بگوییم، کوکورو هنرمند باید با کوکورو عالم یکی باشد، یعنی دلش با دل عالم یکی باشد، باید با آن همدل و یک دل باشــد، بی هیچ دویی. او می‌گوید تحول موســیقی غربی با کنار گذاشتن طبیعت آغاز می‌شود و این نمی‌تواند، به نظر او، زبان کمال یافته‌ی انســان باشد. البته با آن مفهوم طبیعت که غرب آن را می‌شناسد موسیقی دان غربی شاید پر بیراه هم نرفته باشد. نزد او طبیعت، «طبیعی بودن زیســت طبیعی» است، که انسان را هم در بر می‌گیرد. هنر او از «رابطه‌ی اشباع شده«ی او با واقعیت، یا همان طبیعت، پدید می‌آید. تاکه میتسو یک بار در یک قطار مترو توکیو به سر و صدای پیرامون‌اش گوش میداد، آن جا این فکر در دل‌اش پیدا شــد که کومپوزیســیون به این جریان صدا که از میان جهان جاری اســت معنا می‌بخشد. صداهای فراوانی که در پیرامون ما هست باید در درون موسیقی زندگی کند. (ئوهاتاکه:-۱۹-۲۰)

آیا همان رسیدن به کامی سرشار کننده‌ی تمام هستی نیست؟ درست تر بگوییم، همان خود هستی نیست؟ از راه همین صداها است که هنر با جهان پیوند میخورد، با آن یکی می‌شود بی آن که بداند که همان است،یعنی از «خود» خبرش نیست. و دانستگی به این یکی بودن را نیز از کف می‌دهد، آن را فرو می‌نهد. کاج می‌شود بی آن که بداند که کاج است، نی می‌شود بی آن که بداند که نی است. (سوزوکی: ۷۴)

جونزو کاوادا انسان شناس فرهنگی ژاپن درباره‌ی این دیدگاه تاکه میتسو یعنی توانایی به هم تنیدن موسیقی و طبیعت می‌نویسد: موقعی که در آفریقا مشغول تحقیق بود، به یکی از کارهای تاکه میتسوگوش می‌داده. متوجه شده که آن موسیقی خیلی خوب با محیط آن جا میآمیزد. در همان حال، سر و صدای پیرامون (مثل صدای پرنده‌ها یا باد) مزاحم موسیقی نمی‌شود. از طرف دیگر، کاوادا حس میکرد که موسیقی موتسارت نمی‌توانست با این سر و صداها هم ساز باشد و صداها در آن تداخل میکرد. (ئوهاتاکه: ۲۰) موسیقی تاکه میتسو در این اثر، یعنی November (۱۹۶۷) بر مبنای «تداخل» صداها بنا شده است، او تداخل هر صدایی را یک حادثه‌ی رنگ دار یا رنگین میداند. مگر طبیعت جز مجموعه‌ای از این تداخل‌ها است؟

صدا و سکوت

طبیعت، هم پرشکوه و زیبا است و هم ستمگر، مثلاً در مرگ ناگزیر.

همین گونه اند صدا و سکوت، حرکت و سکون. این‌ها در تقابل نیستند، بلکه دو وجه از یک چیزند. نزد ژاپنی مرگ عمیق ترین شکل سکوت است و صدا حیات است درژرفایش. موسیقی که از صداها و سکوت‌ها ساخته میشود بیان گر تمامت حیات است. تاکه میتسو میخواهد در برخی آثارش «پلان یک باغ خیالی»را اجرا کند. این باغ، باغ معبد و این طرح هم طرح موسو سوسه کی (۱۲۷۵-۱۳۵۱)، استاد ذن است. اوست که بیش از هر کسی ذن را به باغ ژاپنی آورد. باغ ساز بزرگی بود که تاکه میتسو سخت از او الهام گرفته است.

یادداشت‌ها

1.aestheticd

2.Meiji

3.shodo

4.chanoyu

5.mimesis

6.symbolic representation. آن را بازنمایی نمادین هم گفته‌اند

7.wabi, sabi, ma,yojo, shibui.

8. Nishi Amane

9. Mori Okai

10. bigaku

11. Nakane Chomin

۱۲. در فلسفه مدرسی غربی natura daturans (زاینده‌ی زاده = طبیعت) یعنی خدا، و natura naturata، یعنی تمام چیزهای آفریده. (رونس: ۲۰۷، ذیل Nature naturing

۳۱. مفهوم «طبیعت» در فرهنگ معین چنین تعریف شده است. ۱. «سرشتی که مردم بر آن آفریده شده؛ ۲. خلق، خوی ؛ ۳. هر یک از چهار عنصر ...؛ ۴. وضع اختصاصی و مزاجی یک فرد؛ مزاج؛ ۵. قوه‌ی مدبره‌ی همه‌ی اشیا در عالم طبیعی که عبارت است از زیر فلک قمر تا زمین. حقیقتی الهی که فعاله‌ی همه‌ی صور است.... (معین: ۲۲۱۳، ذیل طبیعت) »طبیعت .... قوتی است از قوت‌های نفس اندر ارکان چهارگانه‌ی کارکن.« (افنان: ۱۶۲) »طبیعت عبارت از نیروی ساری در اجسام است که جسم از طریق آن به کمال طبیعی اش میپیوندد.« (سید شریف: ۶۱؛ میر سید شریف: ۱۰۴) ، و یا بنا بر ملاصدرا: »آن چه مقوم جوهریت اشیا است... حقیقت و ذات هر چیزی ... قوت ساریه در اجسام ... مبدا قریب فعل ارادی ... ذات و عنصر و صور اشیا...« (سجادی (۱) : ۲۳۵، سجادی (۲ : ۳۰۵–۸)

14.shizen

15. kanji

16. kami

17. articulated

18. polytheism

19. ametsuchi

20. iktioshi ikerumono

21. Nihon Shoki

22. Zen

۲۳. برای Subject و Objet

24. Yamaga Soko

25. Miora Bayen

26. Ando Shoeki

۲۷. در آیین بودای ژاپنی واژه‌ای sho را، که به طبیعت (nature) بر می‌گردانند، به این دو معنی اصلی دانسته‌اند: ۱. طبیعت. آن چه به جوهر تعلق دارد و مستقل از تاثیرات بیرونی. ۲. آن چه پیشینی (a priori) است. (دای تو: ۳۲۳، ذیل sho)

28. concrete

29.tzujan یا ziran.

30. Daodejing

31. Genji monogatari

32. thematic

33. uniqueness

۳۴. به ترتیب sabi,wabi,mono no aware,miyabi

35.concrete

36. interaction

37. binary

۳۸. شناسه را برای object و شناسه گر را برای subject پیشنهاد می‌کنم.

39. Shinto

40. kami no michi

41. Hotoke no michi

42. musubi

43. seise

44. hatten

45. sozo

Mandala

۴۷. فکر منده و انطباق آن بر طبیعت از ژاپن از فوسکو موراینی است. در این باره خواهیم خواند.

48. pattern

49. stylized

۵۰. Mikkyo, Esoteric Buddhism ، یعنی دو فرقه شین گون و تن دایی

51. dhyana

52. Tajima Ryajun

53. emaki

54. Daibutsu

۵۵. Vairoana Buddha، که به ژاپنی Rushana-butsu ، و نیز Roshana-butsu و Birushana-butsu گفته میشود. (دای تو: ۲۶۸)

۶۵. مقصود از منده‌های دو جهان، یکی منده‌ی جهان زهدان است و دیگری منده‌ی جهان الماس. الگوی اولی اساساً مربع‌های هم مرکز است، که مربع مرکزی آن یک گل هشت گلبرگی نیلوفر را در میان گرفته است که در مرکز آن دای نیچی نیورایی نشسته است. در هر یک از هشت گلبرگ هم بودای دیگری نشسته است. منده‌ی جهان الماس مرکب از نه منده‌ی کوچک است که همه یک اندازه اند، که در سه ردیف سه تایی چیده شده اند. (ساوا: ۱۳۷)

57. Kakai

58. Saicho

59. Ennin

60. Iconographic

۶۱. Dainichi Nyorai . دای نیچی در لغت به معنی خورشید بزرگ است. پرسته‌ی آیین بودای خاص فهم دای نیچی نیورایی است که اصل و

جوهر بنیادی عالم، و آرمانی کردن حقیقت عالم است، و همه پدیده‌های عالم در آغوش اویند. بدین سان دای نیچی‌بودای بی آغاز و واقعیت فرجامین بی پایان است. همه‌ی بودایان و بوداسفان دیگر از او زاده شده اند. تمام عالم کالبد این بودا است. او همیشه آیین را در این گیتی روشن گری می‌کند. (دای تو: ذیل Dainichi-nyorai . دو قلم رو کون گوکایی (سن: وجره داتو) و تای زوکایی (سن... گربه داتو) تجلی دو جلوه‌ی دای نیچی اند. اولی رمز تجل فرزانگی اوست و دومینماد جهان روشن شدگی جاودانه و همه فراگیر، و این دو قلم رو را در دو مندله نشان میدهند. (کودان شا: ذیل Dainichi)

62. Bodhisattva

63.tachiki Kannon

64. natabori buddha

65. magai buddha

66. sumi-e

67- Sssha Toyo

68. bonsai

69.Genji Monogatari

70. Man'yosha

71. A. Kurosawa

72. haniwa

73. tsuba

74. kimono

75. O- tsuki-mi

76. matsuri

77. Miwa

78. Izakawa Shrine

79. ta- ue

۸۰. Hokusai. ژاپنی‌ها هوکسایی می‌خوانند.

۸۱. به آسمان برخاسته به کردار یکی بادن تاشو، سپید و باژگونه. وصف کوه فوجی است از ئیشی کاوا جوزان (۱۵۸۳-۱۶۷۲) شاعردوره‌ی توکوگاوا.

د. ت. سوزوکی مینویسد: بیش تر وقت‌ها فکر میکنم که ژاپنی‌ها عشق شان را به طبیعت تا حد زیادی مدیون کوه فوج اند. که در میان جزیره اصلی ژاپن به آسمان برخاسته است. به نظر نمیرسد که به تمامیزیبایی شناختی و همسوی زیبایی هنرمندانه باشد. پیرامون اش را چیزی معنا پاک و فزاینده گرفته است.

تا ساحل تاگو آمدم و

نگاه کن ،

پوشیده در سپیدی ناب

آنک، کوه فوجی برافراشته –

گویا برف میبارد فراز سر ما

هم او مینویسد: ... بله، ما هم به فوجی صعود میکنیم، اما غرض مان نه «فتح» آن، که مسحور زیبایی و جلال و تنهایی آن شدن است، هم چنین پرستیدن یک خورشید بامدادی والاست که از پشت ابرهای بسیار رنگ با شکوه بر می‌آید. این کار لزوماً آفتاب پرستی نیست، گو این که چیزی در این کار نیست که از نظر روحی پستی آور باشد. آفتاب بخشنده‌ی بزرگ تمام حیات روی زمین است و کار درست ما انسان‌ها تنها این است که با احساس عمیق سپاس و قدرشناسی به هر بخشنده‌یی نزدیک شویم، خواه جان دار باشد و خواه بی‌جان... (سوزوکی: ۳۷۳-۳۷۴)

82. Aoki Shigeru

۸۳. grta. دم پایی چوبی است. زیر آن دو تیغه‌ی چوبی چند سانتی دارد. این دو تیغه، با تخت کتله روی آن، اگر عمود بر زمین بیایستد به شکل پل در میآید. احتمالاً از این جا است اشاره شیگه رو به جاری شدن آب از زیر آن.

84. Iiteralist

85. distortion

86. Toru Takemitsu

87. interference

88. Muso Soseki

۸۴. جالب است که واژه نگاره‌های (کان جی) – Muso به معنی دریچه رویا است (mu: رویا، و so : دریچه) که نام یکی از ساخته‌های تاکه میتسو است.

ارجاعات

Bary, Wm. Theodore de (**دو باری**) ed. (1964). Sources of Japanese Tradition. 2 vols, New York: Columbia University Press.

Daito Shuppansha. (1999) Japanese – English Buddhist Dictionary. Tokyo: Daito Shuppansha.

Hasegawa, Nyozekan. (1966) . The Japanese Character. A Cultural Profile. Trans., John Bester. Tokyo. Weatherhill/ Heibonsha.

Kato, Shuichi. (**کاتو**) (1971). Form, Style, Tradition. Tokyo: Kodansha International.

Kawakita, Michiaki. (**کاواکیتا**) (1974). Modern Currents in Japanese Art. Trans., Charles S. Terry. Terry. Tokyo: Weatherhill/ Heibonsha.

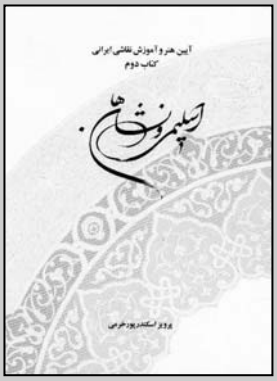
Kodansha Encyclopedia of Japan, (**کودان شا**). (1983). Tokyo: Kodansha LTD.

Microsoft. (1998). Encarta 98 (CD)

Moore, Charles A. ed (**مـــور**) (1967). The Japanese Mind: Essentials of Japanese Philosophy and Culture . Honolulu: Unversity of Hawaii Press

Moraini, Fosco. (**موراینی**) (1971). Japan, Patterns of Continuity. Tokyo: Kodansha International.
Nakamura, Hajime. (**ناکامورا**) (1964). Ways of Thinking of Eastern Peoples.
Honolulu: University of Hawaii Press.
Ono, Soko (**اونـــو**) (1993). Shinto, the Kami Way. Tokyo: Chrles E. Tuttle Company.
Ohtake, Notioko. (**ئوهاتاکه**) (1993). Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu. England: Scolar Press.
Runes, Dagobert D. (1966). Ed. Dictionary of Philosophy. New Jersey:
Littlefield, Adama & Co.
Sawa, Takaaki. (**ساوا**) (1972) Art in Japanese Esoteric Buddhism. trans.
Richard L. Gage. Tokyo: Weatherhill/ Heibonsha.
Terada, Toru. (**ته رادا**) (1975). Japanese Art in World Perspective. Trans.,
Thomas Guerin. Tokyo: Weatherhill/ Heibonsha. The Heibonsha Survey of Japanese Art, vol. 25.
Tucci, Giusppe. (1961). The Theory and Practice of the Mandala. Lindon:
Rider & Company.
Yoshikawa, Itsuji (یوشی کاوا) (1976). Major Themes in Japanese Art. The trans., Armins Nikovskis. Tokyo: Heibonsha Surbey of Japanese Art, vol.
1.
Watsuji Tetsuro. (1961). Climate and Culture. A philosophical Study. Tokyo: The Hokuseido Press.

افنان، سهیل محسن. (۱۳۶۲). واژه نامه فلسفی. تهران: نشر نقره .
سجادی (۱)، دکتر سید جعفر. (۱۳۶۱) . فرهنگ علوم عقلی. تهران: انجمن حکمت و فلسفه‌ی ایران.
سجادی (۲) ، دکتر سید جعفر. (۱۳۷۹). فرهنگ اصطلاحات فلسفی ملاصدرا. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
سید شریف جرجانی، (۱۳۰۶ هجری). کتاب التعریفات. متن عربی، افست. تهران: انتشارات ناصر خسرو.
میر سید شریف جرجانی. (۱۳۷۷). تعریفات. برگردان فارسی. حسن سید شریف/ سیما نور بخش. تهران : فرزان.
سوزوکی ، د. ت. (۱۳۷۸). ذن فرهنگی ژاپنی، ترجمه‌ی ع. پاشایی. تهران : نشر میترا.
معین، دکتر محمد. (۱۳۷۵). فرهنگ فارسی. تهران: امیرکبیر.
یوتاکا تازاوا. (۱۳۷۵) تاریخ فرهنگ ژاپنی – یک دیدگاه. ترجمه‌ی ع . پاشایی، تهران: بخش فرهنگی سفارت ژاپن.



اسلیمی و نشان‌ها: قالی، کاشی، تذهیب
پرویز اسکندرپور خرمی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات

حرکت پویای منحنی یا مارپیچ، در شکل تحول یافته‌اش اسلیمی، در طی زمان متکامل شده و اجزای بصری متفاوتی ارائه داده است. می‌توان گفت ریتم، توازن، تعادل و هماهنگی موجود میان اجزای درونی و ترکیب بیرونی، در پویایی آن نقش مؤثری داشته است. نگاره‌ای که در طی زمان و گذر جغرافیایی‌اش از میان مذاهب مختلف، در عین دارا بودن مفهومی قدسی، راه تکامل و زیبایی را طی کرده و زیباترین شکل‌اش را به عنوان مشخصه‌ای از هنر اسلامی ارائه داده است. اسلیمی نه تنها برای تزیین که بیانگر اهداف و مفاهیم والایی نیز بوده است. تکرار اسلیمی این نگاره‌ی زیبا، بیان رهایی انسان از عالم مادی و عروج او به ملکوت است.

ویژگی‌های بصری خطوط و سطوح منحنی بیانگر مفهوم مشترکی است و بشر همواره خواست مشترکی به خطوط منحنی داشته و این حس بیان مشترکی را به وجود آورده است. حرکت منحنی مارپیچ در میان اقوام و ادوار تاریخی و گذر از فرهنگ و تمدن، آرایش ویژه‌ای را متناسب با اعتقادات هر قوم کسب کرده و بر زیبایی‌اش افزوده است.

کتاب حاضر که تحت عنوان اسلیمی و نشان‌ها و در صورتی زیبا به چاپ رسیده است، کاری است درخور. مؤلف در مقدمه ابتدا به بحث مقامات نقطه از منظر هنر، هنرهای تجسمی و زیبایی شناسی اشاره و آن‌گاه به ساحت قدسی در نقوش مجرد یا اسلامی پرداخته است.

اسکندرپور معتقد است که اسلیمی در عالم صورت و ظاهر به هیچ چیز نمی‌ماند که مثالی برایش باشد، اسلیمی شکلی رمزگونه‌ای است که بی‌پیرایش‌ترین ترسیم‌های ریاضی ـ تجریدی را نشان می‌دهد. تمامی منحنی‌های اسلیمی سویی به درون و سویی به برون دارند، و این فطرت اسلیمی است، گرایش به دوسویی که سویی به جهت بی‌نهایت دارند و این نمایشی از سلوک جاودانه در هنر است.

معنای اسلیمی، صورت اسلیمی، تزیین اسلیمی، چنگ و گره همراه با نمونه‌ای برای هر یک، از دیگر نکات مورد اشاره مؤلف است.

اسلیمی یا آرابسک را نوعی روش تزیین سطح یا زمینه در هنرهای کاربردی و نقاشی دانسته‌اند که از شکل بافته‌ی غنچه و گل و شاخ و برگ گیاهان (خرما، انگور، انار) استفاده می‌شود. این گیاهان تحت قوه‌ی