ART University e-Journal Website

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۴/۱۹
تاریخ پذیرش‌نهایی: ۹۱/۶/۸

محمدرضا دادگر[۱]، ملیحه محسنی[۲]

بررسی آرمان‌های ذن در تصویرسازی ژاپن[۳]

چکیده
تصویرسازی ژاپن در زمرهٔ هنرهایی است که همگام با دیگر حوزه‌های بصری و ادبی این کشور، با ورود آیین ذن دچار تحولاتی بنیادین شد، تا آنجا که نشانه‌های پایدار این نفوذ گسترده همچنان تا به امروز نیز باقی است. می‌توان گفت تأثیر آیین ذن بر هنر ژاپن چنان عمیق بوده که ارکان و آرمان‌های آن، نظام زیبایی‌شناختی این سرزمین را شکل داده‌اند. این مقاله در پی بررسی تأثیراتی است که آرمان‌های مزبور بر تصویرسازی کشور ژاپن برجای گذاشته، و بدین‌طریق خصلتی یگانه و بی‌همتا به آثار تصویری این سرزمین بخشیده است. برخی از عمده‌ترین معیارهای زیبایی‌شناسی ذن که به آثار تصویرسازی نیز تسری یافته عبارتند از: خلأ گسترده، عدم تقارن، طنز، خودانگیختگی، شیبویی، یوگن و وابی–سابی که معنای آن‌ها بیشتر در قالب تصویر و یا حال و هوای شعری ادراک‌پذیرند تا از طریق معادل‌هایی در قالب کلمه. کنکاش و مداقه در مسیری که از سپهر فرهنگی ملهم از این بینش شرقی می‌گذرد و درآمیختن مؤلفه‌های ماهوی آن با عناصر هنری مدرن و جهان‌بینی امروزی و نگرش شخصی هنرمند معاصر، می‌تواند در جهت یافتن جلوه‌هایی نو در تصویرسازی معاصر راهگشا باشد. اطلاعات و داده‌های این مقاله به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده و با روش کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: ذن، ژاپن، تصویرسازی.

۱. استادیار گروه آموزشی تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، استان تهران، شهر تهران(نویسنده مسئول)

E-mail: dadgar.mr@gmail.com

۲. کارشناس ارشد تصویرسازی، دانشگاه هنر تهران، استان تهران، شهر تهران

E-mail: malihemohseni@gmail.com

۳. این مقاله از پایان‌نامهٔ ملیحه محسنی، مقطع کارشناسی ارشد تصویرسازی دانشگاه هنر با عنوان: «تأثیر ذن بر تصویرسازی کشور ژاپن»، به راهنمایی جناب آقای محمدرضا دادگر و مشاورهٔ خانم دکتر کیانوش انصاری برگرفته شده است.

http://Journal.art.ac.ir

ART University e-Journal Website

مقدمه

ژاپن به‌رغم شتاب‌اش در ورود به دنیای مدرن، به سبب پیشینۀ تاریخی‌اش در همساز ساختن فرهنگ‌ها و باورهای وارداتی با ذائقۀ بومی خود، در مقایسه با بسیاری از کشورها توانسته است میان هجوم آرمان‌های زیبایی‌شناختی نوین و فرهنگ و هنر سنتی خود نوعی آشتی برقرار سازد. به همین جهت حتی حوزه‌های جدید و بیگانۀ هنری حال و هوای بومی این سرزمین را به‌خود گرفته و در مواردی هم یکسره چنان تحت انقیاد معیارهای هنری آن‌ها درآمده‌اند که در قالب گونه‌ای از هنر ژاپنی مجدداً فرهنگ‌های دیگر دنیا را تحت تأثیر اصالت خود قرار داده‌اند.

هنر ژاپن که تقریباً در تمام ادوار به شدت وامدار نظام هنری چین بوده‌است، آیین ذن[۱] را – که در قرن دوازدهم به‌واسطۀ کشور چین با آن آشنایی پیدا می‌کند – چنان با باورهای معنوی و ذائقۀ فرهنگی و هنریش همخوان می‌یابد که در دوران معاصر نظام زیبایی‌شناسی خود را بر محور آموزه‌های ذن صورت‌بندی می‌کند؛ به‌گونه‌ای که در نیمۀ دوم قرن بیستم بیشتر عرصه‌های هنری این کشور، از معماری، طراحی اتومبیل، سینما، بازی‌های کامپیوتری، مد و طراحی داخلی گرفته تا نقاشی، تصویرسازی، موسیقی، طراحی پارچه و هنر ویدئویی، عمیقاً از این شیوۀ نگرش تأثیر می‌پذیرند. شاید باید گفتۀ استنلی بیکر[۲] را در این مورد نیز بپذیریم که در قرن بیست و یک، ذن مُد عصر فضا شده است.

ذن از آیین‌ها و یا بهتر بگوییم از بی‌آیینی‌ها سخن می‌گوید. ذن را نباید دین یا فلسفه دانست، و البته ذن هم دین است و هم فلسفه؛ و این همان تناقضی است که در هنر متأثر از آن نیز می‌توان سراغ گرفت. اندیشۀ ذن- بودیسم چنان گیرایی و جذبۀ فراگیری در دنیای معاصر داشته است که دامنۀ نفوذ و مصادیق بارز متأثر از آن را در آثار بسیاری از برجسته‌ترین هنرمندان غربی و غیرغربی می‌توان مشاهده کرد. بسیاری از سبک‌های هنری مدرن از معیارهای زیبایی‌شناسی و تعالیم ذن بهره گرفته‌اند.

فرهیختگان ژاپن به تقسیم معمول علوم و فنون در غرب توجهی نداشتند. فیلسوف در همان حال که هنرمند و شاعر و خوشنویس بود، مقاله‌پرداز و غالباً مورخ هم می‌توانست باشد. برای ژاپنی‌ها وام گرفتن و تغییر دادن خصلت‌های هنری دیگر سرزمین‌ها به خصلت‌های ژاپنی، عملی ذاتی بود. هنرمندان متأثر از ذن بودیسم در ژاپن اغلب هم به نقاشی و هم به خوشنویسی می‌پرداخته‌اند، از این رو کیفیت خط و طراحی در این دسته از آثار نقاشی وجهی خوشنویسی‌گونه می‌یابد که از همان کیفیات خاص خوشنویسی ژاپنی مبنی بر حرکت آنی و یکبارۀ قلم تبعیت می‌کند و در پی آن نقاشی و خوشنویسی، بر اساس همین کیفیت خوشنویسی‌گونۀ خط از نوعی وحدت برخوردار می‌شوند (انصاری، ۱۳۹۰، ۱۹۷). از پیوند این دو هنر گرانمایه با کوان[۳] یا موندو[۴] در ذن به مسئله‌هایی که استاد به شاگرد می‌دهد تا درباره‌اش بیندیشد و جوابش را بیابد- و همچنین هایکو[۵] نوعی شعرسرایی خاص ژاپنی که متأثر از ذن است- گونۀ منحصر به‌فردی از تصویرسازی شکل می‌گیرد که در نوع خود یگانه است. تقریباً همۀ هنرهای ژاپنی از طومارهای مصور و پاراوان‌ها یا تزیینات لاکی و بادبزن‌ها، چتر، کیمونو و حتی سفال حاوی ارجاعات ادبی مستقیم یا غیرمستقیم بوده‌اند. از نظر هنرمند ژاپنی در هر لحظه و هر کجا می‌شد سه کمال را با یکدیگر درآمیخت و از تماشای آن لذت برد. شاید کمتر تمدنی به اندازۀ تمدن‌های خاور دور این چنین انواع و اقسام اشیاء را زمینۀ هنرآفرینی و انتقال روایات و داستان‌ها قرار دهند.

با چنین فرضیه‌هایی این مقاله بر آن است تا برای پرسش‌های پیش رو پاسخی مناسب بیابد:

آیا تأثیر غالب مکتب ذن بر هنرهای ژاپن را می‌توان به حوزهٔ تصویرسازی نیز تسری داد؟ این تأثیرات چه خصلت‌های متفاوتی در قیاس با دیگر هنرها داشته‌اند؟ آیا تأثیر ذن بر تصویرسازی ژاپن در همهٔ ادوار به یک اندازه بوده است؟ آیا امروزه نیز تأثیر مکتب ذن در تصویرسازی ژاپن به‌چشم می‌خورد؟ این تحقیق با روش کلی تحلیلی، به شیوهٔ کیفی و با رویکرد تصویری شکل گرفته است. در نتیجه چهارچوب نظری آن همراه با رویکرد تصویری بر محور زیبایی‌شناسی است.

آرمان‌های ذن در ژاپن

رولان بارت[۶] (۱۹۱۵–۱۹۸۰) عقیده دارد که ژاپن امپراتوری نشانه‌هاست، اما نشانه‌ای تهی با معنایی گریزان. این نشانه‌شناس برجسته معتقد است که ژاپن برترین کشور از نظر شکل در نشانه‌ها و کم‌اهمیتی محتوا در آن‌هاست. ناصر فکوهی در نقدی بر کتاب بارت می‌نویسد: امپراتوری نشانه‌ها در پی اثبات نظری بسیار بدیع است؛ شاید بتوان از نشانه‌هایی سخن گفت که خالی از معنا باشند، از دال‌هایی بدون مدلول، از آنچه بارت بارها تهی‌بودگی از معنا می‌خواند. به نظر او، نشانهٔ ژاپنی خالی‌است؛ و این برای بارت که نظام غربی را نشانه‌سالارانه و نشانه‌های غربی را آکنده از معانی سلطه‌گرانه می‌داند و بر آن است که در غرب انسان دایم با نشانه‌ها بمباران می‌شود و در هر لحظه چاره‌ای جز تسلیم شدن در برابر فشار آن‌ها ندارد، گویای دستگاه و نظامی است آزادی‌بخش (فکوهی، ۱۳۸۴، ۷۴).

عقل‌ستیزی و عقل‌گریزی‌ای که در آثار متأثر از ذن دیده می‌شود شاید برترینِ این نشانه‌های تهی مورد نظر بارت باشد. تقلیل یافته‌هایی که ما در شعر و هنر ذن می‌بینیم، جلوه‌ایِ از آرمان‌های زیبایی‌شناسانهٔ ذن را شکل می‌دهد؛ آرمان‌هایی که خود نمایندگانی بر نمادهای تهی ذن هستند.

از آنجا که این مقاله در صدد تحلیل آثار تصویرسازی است، بهتر است در همین ابتدا روشن شود که آیا در زیبایی‌شناسی ژاپن مفاهیمی وجود دارد که با معیارهای عقلانی مألوف و مرسوم تفاوت داشته باشد. دکتر سوزوکی[۷] (۱۹۶۶–۱۸۷۰) از سرشناس‌ترین مراجع ذن می‌گوید: «جان غربی از فراپندارها، تناقض‌ها، نامعقولی‌ها، تاریک‌اندیشی، تهیت، و خلاصه از هر چیزی که روشن، با حد و حدود متمایز، و تعیین‌پذیر نیست بیزار است.» چنین به‌نظر می‌رسد که با غلبهٔ زیبایی‌شناسی غربی بر عرصهٔ هنرها، این نگاه تقریباً به همهٔ فرهنگ‌های جهان تسری یافته است. اما این مبحث که بر آرمان‌های زیبایی‌شناختی ذن تمرکز دارد، مسیری متفاوت را می‌پیماید: بیان تناقض‌ها، تهیت و بی‌مرزی.

قبل از معرفی این آرمان‌ها باید به نکاتی در مورد *بیان ژاپنی* اشاره کرد. در زبان ژاپنی می‌توان یک کلمه را به حق یک بیان کامل به‌شمار آورد. سرشت و ساختار نحو ژاپنی ویژگی خاص خود را دارد. یک بیان کامل را می‌توان فقط با گفتن یک کلمه عرضه کرد. این نکته‌ای است که در مورد آرمان‌های ذن و ویژگی‌های زیباشناسانهٔ آن نیز صادق است. یکی از مختصات زبان ژاپنی توانایی آن در فرافکنی تجربهٔ انسان به شکل بی‌واسطه و تحلیل نشدهٔ آن است. این ویژگی تنها محدود به زبان نیست، بلکه ریشهٔ عمیق‌تری در فرهنگ ژاپنی دارد. گویا در شیوهٔ فکر کردن ژاپنی‌ها بازتاب دارد (مور، ۱۳۸۱، ۲۱۶). زمانی که نوبت به تحلیل تصاویر متأثر از ذن می‌رسد، این ویژگی تنها به اثر منحصر نمی‌شود، بلکه در مورد احساس تصویرگر و مخاطب نیز مصداق دارد. برای مثال واژه‌هایی چون شیبویی[۸]، یوگن[۹] و وابی- سابی[۱۰] در آرمان‌های ذن در

ART University e-Journal Website

این زمره‌اند.

نکتهٔ دیگری که باید ذکر شود، دریافت‌های تجربی در این آرمان‌هاست. تفکر ژاپنی شاید به‌نظر ایده‌آلیستی بیاید چون درون‌بین است و به چیزهای واقعی کمتر تمایل دارد. اما این به‌ندرت به‌شکل ایده‌آلیسم مفهومی[۱۱] درمی‌آید. ژاپنی‌ها بیشتر به قلمرو تجربهٔ بی‌واسطه علاقمند بوده‌اند. بنابراین، اگر کسی بخواهد تفکر ژاپنی را ایده‌آلیستی بداند شاید بهتر باشد که آن را ایده‌آلیسم تجربی بخواند. باید آن را از ایده‌آلیسم مفهومی نوع غربی متمایز دانست. ژاپنی‌ها درون‌بینانه می‌اندیشند و قلمرو تجربهٔ بی‌واسطه را کشف می‌کنند. این قلمرو برای هر ژاپنی بسیار مجسم و ملموس[۱۲] است. اما برای آنها، واقع‌بین بودن لزوماً به معنی برگشتن به رئالیسم واقعی[۱۳] نیست، بلکه واقع‌بین بودن در برابر واقعیت تجربهٔ بی‌واسطه است (مور، ۱۳۸۱، ۲۱۸).

شاید بتوان مشخصه‌هایی را که پیش از این یاد کردیم «صفت از بن تجربی» ژاپنی‌ها خواند، این را به دو چیز نسبت می‌دهند، یکی سرشت شهودی بومی مردم این سرزمین، و دیگری نفوذ فرهنگی بودایی (مور، ۱۳۸۱، ۲۱۹). در مورد آرمان‌های ذن این مشخصه در ویژگی‌ای چون خودانگیختگی دیده می‌شود. نمونه‌هایی از این دست، عملاً هر جنبه‌ای از زندگی و اندیشهٔ ژاپنی را هم‌زمان هم معاصر و هم سنتی نشان می‌دهند.

در شرایطی که در سنت فرهنگی ژاپن نظام اخلاقی و نظام دینی از هم جدا هستند، ارزش زیبایی‌شناختی و ارزش دینی آن رابطهٔ نزدیکی با یکدیگر دارند. این رابطهٔ نزدیک میان دین و هنر فقط به این معنی نیست که دین‌های ژاپنی شالودهٔ بیان خود را اختصاصاً بر کاربرد فراوان محاکات هنری می‌گذارند، بلکه هم دین و هم هنر سعی می‌کنند به آرامش جان برسند و اشیاء را چنان که هستند بگیرند. در این نکته، ارزش دینی و ارزش زیبایی‌شناختی یکی می‌شوند (مور، ۱۳۸۱، ۲۲۷). از این رو بسیاری از صفاتی که برای زیبایی‌شناسی ژاپنی به‌کار برده می‌شوند از خصوصیات آیینی ژاپن گرفته شده است. به‌خصوص به علت شهود ذن با هنر می‌توان گفت هنر ژاپن با آرمان‌های ذن بیش از دیگر آیین‌ها آمیخته شده‌است.

شین‌ایشی هیساماتسو[۱۴] تفسیری برای ماهیت اثر هنری ذن و مبادی زیبایی‌شناختی آن قایل است که دارای هفت ویژگی است. خواه اثر را راهب ذن پدید آورده باشد خواه هنرمندی متأثر از تعالیم ذن. وی برای سهولت در القای اندیشه و بیان مقصود و کمک به درک روشن در بیان این ویژگی‌ها به جنبه‌های فلسفی کمتر پرداخته است. این هفت ویژگی به این شرح است: نبود تقارن (ناقرینگی)[۱۵]، خلوص[۱۶]، سخت‌گیری یا استواری[۱۷]، طبیعی بودن[۱۸]، عمیق بودن[۱۹]، استغنا[۲۰]و سکوت یا آرامش[۲۱].

اما در این راستا باید گفت هیساماتسو از برخی ویژگی‌های واضح در آثار تصویری ذن چشم پوشیده است. از جمله خلأ یا تهی بودن که خود اولین شرط رهرو بوده و بیشترین نمود را در آثار ذن دارد. اثری از نوع ذن سعی می‌کند با مفهوم زمان بازی کند. حیات باید بی‌درنگ به بند کشیده شود، بعضی قسمت‌ها را باید همیشه خالی گذاشت تا مخاطب خود بتواند حرکت را کامل کند و در دریافت شکل‌ها و درک نمادگرایی آزاد باشد. اعتبار اثر هنری از نظر مفهوم ذن از روشن شدگی، فقط به حیاتی است که منتقل می‌کند. اثر هنری همیشه ناکامل است، باز است، مانند دایره‌ای بی‌نهایت و مانند حرکات خشک نهایی قلم در خوشنویسی به سختی خواناست و طرح سریع آن با طنزی کشیده شده که راهبان و خدایان را به طرح‌واره‌هایی گذرنده بدل می‌کند (دله، ۱۳۸۲، ۸۶)؛ و این طنز ویژگی دیگری است که در هفت ماهیت هیساماتسو نیامده است. از

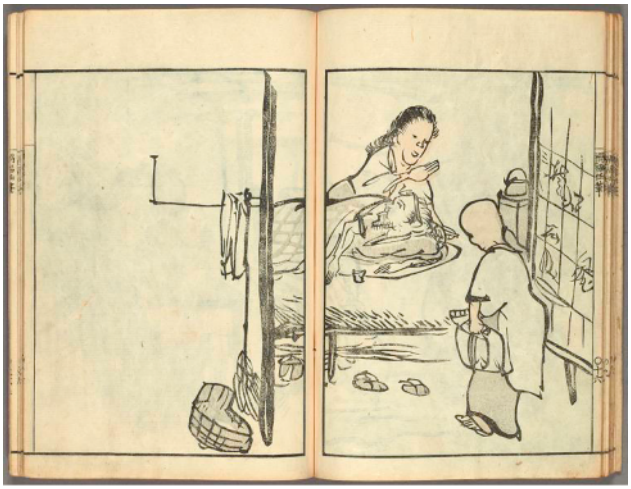
دیگر خصیصه‌های تأثیر ذن باید از سادگی یا *شیبویی* نام برد. مشخصهٔ سادگی را بنیاد اندیشه، هنر و زندگی رهرو ذن دانسته‌اند. همین‌طور خصوصیت برجسته وابی-سابی از دیگر آرمان‌های تأثیرگذار در تصویرسازی ژاپن بوده است. در این راستا هفت ویژگی خلأ، سادگی، عدم تقارن، طنز، خودانگیختگی، رمز و ژرفا و وابی-سابی را انتخاب کرده و با تطبیق دادن آن‌ها با نمونه‌هایی از تصویرسازی‌های قرن نوزدهم به بعد، در پی یافتن این آرمان‌ها در دنیای تصویری معاصر ژاپن خواهیم بود.

۱. خلأ (مو[۲۲])

فرم تهیت است. این جمله از تاکوان، استاد ذن مهمترین و اصلی‌ترین بخش تصویری ژاپن را بیان می‌کند. اصلی از ذن که چنان تأثیری در هنر ژاپن بر جای گذاشته که دنیا آن را به‌عنوان شاخصهٔ اصلی هنر ژاپن می‌شناسد. آنچه باعث شده تا ما با یک نگاه، تصاویر ژاپنی را تشخیص دهیم، همان خالی بودن و پرهیز از زیاده‌گویی آن است. هنرمندان ذن همچون رهروان آن از سودمندی آنچه نیست آگاهی داشتند. شعری در جنگ میوئه شونین[۲۳] می‌گوید: قلب پاک فقط در عرصهٔ تهی حضور دارد و دل پاک در تهی بودن مکان دارد.

به غیر از واژهٔ *مو* که برای مفهوم خلأ در زبان ژاپنی استفاده می‌شود، واژهٔ *کو*[۲۴] نیز برای این مفهوم کاربرد دارد. *کو* در معنایی دیگر به آسمان هم گفته می‌شود. آسمانی که از نظر ژاپنی‌ها نماد تهی بودن است. کو نگاره‌ای قابل رؤیت است که شکل و قالبی ندارد و خود را چون واقعیتی در خلأ دنیای محسوس نشان می‌دهد، همچون آسمانی که ما را دربرگرفته است.

تهی بودن بخش زیادی از آثار ذن بر خلاف تعبیر برخی شرق‌شناسان غربی به معنای ناتمام گذاشتن کار نیست. خلأ خود اصل متعالی تصاویر ذن است. زمانی که به طومار آویختنی در اتاق چای[۲۵] می‌نگریم نباید چیزی بیش از آنچه از فرم نیاز داریم به‌چشم بیاید. شکل و فرم فرقی با تهی بودن ندارند؛ تهی بودن نیز فرقی با شکل و فرم ندارد. تهی بودن یا خلأ همان چیزی است که آیین ذن در پی ایجاد آن در ذهن ماست، چه در مناسک چای یا طومارها، چه در آیین جوانمردی ذن (بوشیدو).



شکل۱. مانگا، اثر هوکوسایی، قرن نوزدهم، چاپنقش روی کاغذ، مجموعهٔ اسپنسر، نیویورک، **منبع**: www.educators.mfa.org

ART University e-Journal Website

خلأ حضور بعد متعالی است و نیستی به معنای منفی نیست بلکه به ورای هستی ره می‌برد. همهٔ موجوداتی که زیر سقف آسمان‌اند محصولات هستی‌اند، اما خود هستی محصول نیستی است. یک هنرمند ژاپنی دربارهٔ هنر می‌گوید: «رمز آن و علت وجودی آن، راهیابی به ژرفای عدم است، تا آن حقیقت نورافشانی را بازآورد که سراسر هستی را منور می‌سازد (نصر، ۱۳۷۹، ۵۳۰).

خلأ میان پره‌های چرخ ارابه و خلأ درون ظرف است که به کاسه و کوزه صورت می‌دهد؛ خلأ داخل خانه است که به اتاق و در و پنجره‌مان هستی می‌دهد؛ «خلأنگری» و «خلأاندیشی» اصل نگرش ذن است، به‌ویژه در هنر و نقاشی (شایگان، ۱۳۸۲، ۲۰۰). از این جهت است که تصویرگر ذن باید بداند در کجا اثرش به پایان رسیده است. خلق یک هنر مملو کردن آن از هستی نیست، بلکه اشاره‌ای است که به آن امان هستی می‌دهد.

فضای خالی به‌خصوص در آثار تصویرسازی شعر جایگاهی ویژه می‌یابد. در پاراوان‌ها یا درهایی که شعری را دستمایهٔ هنرآفرینی قرار داده‌اند، حتی در آثار رنگین این خلأ به‌خوبی در جهت بیان شعر برآمده است. طومارهای دستی نیز از این خصوصیت بی‌بهره نمانده‌اند، آثاری که در حال باز شدن برای حکایت داستان در بین اتفاقات، فضایی برای فکر و رهایی خواننده باقی می‌گذارند. خلأیی رو به هستی داستان.

این طومارها که در قرن نوزدهم تبدیل به کتاب‌های چاپی شدند، با وجود تغییر- حتی در محتوا - همچنان خصوصیاتی از ذن را در خود حفظ کردند. هوکوسای[۲۶] (۱۸۴۹-۱۷۶۰) که می‌توان او را از نخستین تصویرگران کتاب‌های داستانی (مانگا[۲۷]) در ژاپن دانست، از جمله هنرمندانی است که تحت تأثیر ذن آثاری سرشار از حس غربت و دلتنگی برای جهان دارد. نلی دله[۲۸] عقیده دارد در مانگاهای هوکوسایی با وجود پرسپکتیو و کالبدشناسی در عین حال دلبستگی عمیق او را به ذن می‌توان دید که کنجکاوی سیری‌ناپذیری است برای هر جنبه از جهان گذران. هوکوسایی در تصویرسازی‌های کتاب‌ها با وجود دوپاره شدن تصویر در میان صفحات همچنان خلأیی را که پیش از این هنرمندان ژاپنی در پاراوان‌ها و طومارهای خود به‌کار می‌گرفتند، رعایت می‌کند (تصویر ۱).

خلأ بزرگ‌ترین ویژگی هنر ژاپن و برترین آموزهٔ ذن است. خلأ در پی بودن نیست، اما تنها با بودن است که خلأ دیده می‌شود. خلق تصاویر ذن برترین نمود خلأ در فرهنگ ژاپن شناخته شده است.

۲. سادگی (*شیبویی*)

شیبویی از جمله کلماتی است که در زبان غیرژاپنی پیدا کردن معادل یک واژه برای آن سخت دشوار است، چرا که معنای راستین آن در قالب یک کلمهٔ واحد نمی‌گنجد. در اینجا واژهٔ سادگی معادل این اصطلاح قرار داده شده‌است، اما سادگی از نوع ذن. شیبویی نیز مانند خلأ چنان گسترده سراسر هنر ژاپن را فرا گرفت که از قرن نوزده به بعد جزیی از زیبایی‌شناسی هنر ژاپن شده است. کسبیر[۲۹] در مورد توضیح این واژه می‌نویسد: یکی از اصطلاحات مهم زیبایی‌شناسی ژاپنی *شیبویی* است که در زبان‌های دیگر معادل زیبایی را در برابر آن نهاده‌اند؛ لیکن باید توجه داشت که در فرهنگ غربی، شیء زیبا به چیزی اطلاق می‌شود که توجه را به‌سوی خود معطوف دارد، وگرنه فاقد خصلت زیبایی است. ولی شیبویی یا غایت زیبایی در طبع ژاپنی به هیچ رو کیفیت توجه‌برانگیز بودن را در ذات خود ندارد. شیبویی تفاوت میان دو صفت غنی و متظاهرانه

را می‌کاود. معنای لغوی آن گس است، در مقابل *آمائی*[۳۰] به معنای شیرین. مفهوم شیبویی با این تضاد ساده آغاز می‌شود و به‌تدریج به مفهوم پیچیده‌تری حامل ویژگی‌های دقیق و ظریف تکامل می‌یابد (Casebier, ۲۰۰۶, ۲۲۷).

میانه‌روی و اعتدال از مؤلفه‌های *شیبویی* است. آثار هنری *شیبویی* غیرزننده، غیرمتظاهرانه، ساده و ملایمند؛ آنچه کم‌توان‌تر است، شاید به لحاظ هنری مؤثرتر باشد. از دیگر خصایص آن نهفتگی است. آنکه در تماس با *شیبویی* قرار می‌گیرد، ذائقه خویش را اشباع نشده می‌یابد. وجه نهفتگی و مستوری مدام در *شیبویی* نوعی جذبهٔ تدریجی برای طلب کردن چیزی بیشتر را ایجاد می‌کند، زیرا شیء هنری به‌گونه‌ای طراحی می‌شود که تنها به قدر کفایت از خویشتن خویش را بر ملا سازد تا مخاطب را به جستن و یافتن بیشتر برانگیزد و او را بر آن دارد که در طلب یافتن چیزی باشد که به‌سادگی و بلافاصله حصول‌پذیر نیست. دیگر ویژگی محوری شیبویی سادگی است. طرح‌های شیبویی ساده، بی‌پیرایه، و ناکامل‌اند تا قوهٔ خیال دریافتگر را فعال سازند. اگر شیبویی در میانه‌روی افراط نماید، به خصلت دیگری موسوم به جیمی[۳۱] ره می‌برد که بر نوعی یکنواختی اشاره دارد و نقطهٔ مقابل آن *ماده*[۳۲] مشتمل بر رنگ‌های روشن و طرح‌های متظاهرانه است که توجه را به جلوه‌های پرزرق و برق و نمایش‌گرایانهٔ خود جلب می‌کند، حال آنکه شیبویی حتی اگر حضوری مقتدرانه داشته باشد، مخاطب را غرق در خود نمی‌سازد، بلکه کیفیت سادگی، اعتدال، بی‌پیرایگی، زمختی و مستوریش ادراک کننده را به نگاهی ژرف‌تر فرا می‌خواند (Casebier, ۲۰۰۶, ۲۲۸).

یکی از برترین عرصه‌های جلوهٔ شیبویی در آثار تصویری ذن، همان تک‌رنگ بودن یا استفادهٔ حداقلی از رنگ است. چیزی که از شدت سادگی چشم را با ملایمت به‌سوی خود می‌کشاند. در وجهی دیگر نوع قلم‌گذاری این آثار را نیز باید مورد توجه قرار داد. قلم با سادگی و روانی بسیار بر روی زمینه به نوسان درمی‌آید؛ اما این سادگی شاید حتی زمخت، چیزی در ورای خود پنهان دارد که قابل بیان نیست. رمزی که در زیر لایه‌های روانی و بی‌پیرایه‌گی خود گرفته است، از آشکارگی و زننده بودن مفاهیم جلوگیری می‌کند. این خصوصیتی است که در تمامی آثار تأثیر گرفته از ذن به‌نحوی غیرآشکار باعث گیرایی آن می‌شود. آثار قرن دوازدهم ژاپن، یعنی زمان ورود ذن تا دورهٔ ادو (قرن نوزدهم) سرشار از این مفهوم ناب ژاپنی است. در دوران معاصر نیز هنوز این زیبایی در آثار برتر ژاپن دیده می‌شود.

شکل۲. کوه فوجی، اثر اونچی کوشیرو، ۱۹۴۶، چاپ‌نقش مرکب و رنگ روی کاغذ، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون، **منبع**: www.educators.mfa.org

زیبایی خاموش و غوغای پنهان مکنون در سادگی تصویر *کوه فوجی* اثر اونچی کوشیرو[۳۳] نمونه‌ای است از شیبویی که در غایت سادگی با تکنیک چاپنقش (اوکیوئه[۳۴])، روان و مقتدر، با تعداد کمی رنگ به‌راحتی جزئیات لذت‌بخش خود را در لحظهٔ اول نمایان نمی‌کند (تصویر ۲).

۳. عدم تقارن

عدم تقارن وجه دیگری از مصداق زیبایی نزد ژاپنی‌هاست که جزیی از آرمان‌های ذن نیز به‌شمار می‌رود. آیین کنفوسیوس با عشقش به ثنویت، و آیین بودای شمالی با ستایش تثلیث با تقارن سازگارند. ولی مفهوم ذن در باب کمال هنری متفاوت است. سرشت پویای فلسفهٔ آن‌ها بیشتر بر فرآیند تولید اثر تأکید می‌نهد که حصول به کمال در طی آن میسر می‌گردد. زیبایی حقیقی تنها از طریق کسانی کشف می‌شود که به مدد ذهن، ناکامل را کامل می‌کنند. با تبدیل شدن مکتب ذن به اندیشهٔ جاری و اصلی در شرق دور، به تقارن به‌مثابه «کمال» ناخواسته و «تکرار» غیرضروری نگریسته شد. یکنواختی در طرح، چیزی ویرانگر برای تازگی ذهن و خیال تلقی می‌شود (Okakura, ۲۰۰۸, ٤٦).

تلاش هنرمند ذن نقش زدن تصویری کامل نیست، چرا که این اندیشه مانعی‌است برای رسیدن به امر متعالی. از این‌رو در پی خالی گذاردن بخشی از تصویر و سادگی اعمال شده بر آن، به قرینه نبودن نیز توجهی ویژه می‌شود.

ردپای ناقرینگی در همهٔ وجوه هنری ژاپن گسترده است. از گل‌آرایی[۳۵]و باغ‌آرایی تا نقاشی و تصویرسازی کتاب و مانگا و پوستر. شاید یافتن آثار قرینه در این حوزه‌ها مشکل‌تر باشد. دیدن ناقرینگی حتی در آثاری چون تصویرسازی علمی[۳۶] به شیوهٔ اوکیوئه با رعایت همهٔ اصول زیبایی‌شناسانهٔ ذن مخاطب را به اهمیت این خصیصه آگاه می‌کند (تصویر ۳).

نمونه‌هایی از این دست کم نیستند. باید گفت چشم زیبایی‌شناس ژاپنی سال‌هاست که این ترکیب‌ها را می‌شناسد و به‌کار می‌گیرد. ترکیب‌بندی‌های بدیع و متفاوت تصویرسازی‌های ژاپنی در تمام دنیا مشهورند و برخلاف ترکیب‌های قرینهٔ قرن هجدهم اروپا، ریشه در فرهنگ تصویری قرن دوازده ژاپن دارند، در آیینی که تکرار تقارن را کمالی غیرضروری و غیرقرینگی را تازگی ذهن و خیال می‌داند.

شکل۳. گیوکایفو، اثر کوواگاتا کی‌سایی، ۱۸۰۲م.، چاپ‌نقش روی کاغذ، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون، **منبع**: www.educators.mfa.org

۴. طنز

ذن عمیقاً جدی است، ولی سرشار از طنز است. در گروهی از تصاویر ذن به‌نوعی طنز برمی‌خوریم که گویی زندگی و هر آنچه در اوست را به سخره گرفته است. به‌نظر می‌رسد ذن و تا اندازه‌ای تائویسم تنها سنت‌های معنوی باشند که برای مورد استهزاء قرار دادن و هجو کردن خودشان احساس ایمنی کافی می‌کنند، یا به اندازهٔ کافی احساس ناخودآگاه آن را دارند که نه تنها از بیرون به مذهب خود بخندند بلکه از درون نیز به آن می‌خندند. در نگاره‌هایی دیوانه‌نما و شوریده حال، هنرمندان ذن چیزی را تصویر می‌کنند که کمی بیش از مسخره کردن خودشان است و حتی کمی بیش از مسخره کردن راه «بی‌خیال» زندگی‌شان است، زیرا از آنجایی‌که «نبوغ خیلی نزدیک به جنون است» هم‌جهتی مشخصی در یاوه‌گویی‌های بی‌معنی دیوانهٔ خوشحال، و بی‌هدفی زندگی فرزانهٔ بی‌خیال ذن وجود دارد؛ شعری از ذنرین[۳۷] می‌گوید: «... غازهای وحشی نسبت به اینکه عکسشان در آب بیفتد یا نیفتد بی‌خیالند، آب هم خیال گرفتن تصویر آنان را در سر ندارد...» (واتس، ۱۳۶۶، ۲۳۶).

شاید عجیب‌ترین نکته در مورد ویژگی طنز در آثار متأثر از ذن تصویر کردن بزرگان آیینی ذن در نگاهی ریشخندآمیز باشد. تصاویری بسیار از داروما[۳۸] راهب پیشکسوت ذن، مایه‌ای اصلی برای تصویرسازان ذن بوده است.

شکل۴. داروما، اثر سنگایی، قرن نوزدهم، مرکب روی کاغذ، ۱۶ در ۲۰/۵ سانتی‌متر، موزهٔ ایدمیتسو توکیو، **منبع**: Tanaka, 1980, 63

در مورد زندگی داروما (یا بودی‌دارمه در زبان سانسکریت) که تیرهٔ ذن را از هند به چین و سپس به ژاپن آورد، حکایاتی نیمه‌افسانه‌ای نقل شده که در بسیاری از آثار تصویرسازی بازتاب یافته است. نقل است که داروما نه سال را در غاری به مراقبه گذراند و به‌همین جهت قدرت استفاده از دست‌ها و پاهایش را از دست داد. او همچنین پلک‌هایش را برید تا خواب به چشمانش نیاید. از این‌رو در بیشتر تصویرسازی‌ها خط پررنگ سیاهی در محل پلک‌های وی ترسیم می‌شود. این آثار عموماً با چنان طنزی همراه است که گاه به کاریکاتور شبیه می‌شود تا تصاویری از یک رهبر آیینی. اما این دقیقاً همان چیزی است که ذن می‌طلبد. شکستن هر نوع بت ذهنی. در دیرهای ذن، مجسمه‌های بودایی به‌وفور یافت می‌شوند. اما هیچ راهبی برای آموختن به نوآموز خود و از بین بردن ذهنیات انباشتهٔ او از تعلقات، ابایی از شکستن تمام بوداها ندارد (تصویر ۴).

از نمونه‌های معروف این نوع طنز باید به تصویر قورباغهٔ خندان اثر *سنگائی*[۳۹](۱۷۵۰-۱۸۳۷) اشاره نمود. سنگایی راهب ذن، خطاط، نقاش و شاعر، زندگی را در سایهٔ آزادی‌ای سپری کرد که از برکت اشراق (ساتوری[۴۰]) به‌دست آورد. او طرحی از قورباغه‌ای خندان کشید و شعری بدان افزود دربارهٔ باشو[۴۱] شاعر. باشو هایکوی پرآوازه‌ای دارد دربارهٔ قورباغه‌ای که به داخل آب می‌پرد: «در آبگیر دیرین سال، قورباغه جست می‌زند، با صدای تالاپ!» سنگائی هایکوی خود را چنین سرود: «کاش آبگیری بود که من در آن جست می‌زدم، تا به گوش باشو

می‌رسید صدای تالاپ!» موضوع شعر و طرح سنگائی قورباغه‌ای است که از دیدگاه خود به دنیای آدمیان می‌نگرد. در مذهب ذن همهٔ جانداران اعم از باشعور و بی‌شعور سهمی از ذات بودا دارند (تصویر ۵). شعر مطایبه‌آمیز سنگائی گوهری است از فرهنگ ذن دورهٔ ادو که آگاهی ذن را با نگاهی بازیگوشانه به دنیا می‌آمیزد و تلفیقی می‌سازد که دلسوزی آن برای همهٔ موجودات عالم ضامن بقای آن بوده است.

شکل۵. قورباغهٔ خندان، اثر سنگایی، قرن نوزدهم، مرکب روی کاغذ، ۱۶ در ۲۰/۵ سانتی‌متر، موزهٔ ایدمیتسو توکیو، **منبع**: Addis, 1989, 56

۵. خودانگیختگی

بداهه‌پردازی و خودانگیختگی ویژگی دیگری در آثار ملهم از ذن است. «هنر ذن برخلاف دیگر آثار مذهبی، دارای حرکات جسورانه، به‌ظاهر بی‌پروا و بسیار تأثیرگذار است. در این آثار برگردان ذهن و روح به روی کاغذ به‌صورت خودبه‌خودی و فی‌البداهه صورت می‌بندد. در حقیقت عصارهٔ تجربهٔ ذن در ضربات قلم‌موی راهب ذن تقطیر می‌شود. عمق تمرکز در چند ضربهٔ خلاصه‌ای که توسط راهب ذن نقش می‌گیرد محسوس می‌گردد؛ نیروی بالقوه ضد منطق ذن، در حرکات رقصان و تند آشکار می‌شود. بدین‌ترتیب ذنگا بیان آشکار تجربهٔ درونی راهبان ذن است (حسینی، ۱۳۸۲، ۷۰).

در هنر ذن، شهود حضوری و بداهه‌پردازی کمابیش کامل‌تر از هر هنر دیگری حاصل می‌شود. در این هنر هیچ نوع نمادنگاری رسمی وجود ندارد؛ بلکه شهود است که با نقاشی آب مرکب بیان می‌شود، و حتی در آن کمترین ضربه‌های قلم‌مو را نمی‌توان پاک یا اصلاح کرد. چنین اثر هنری، همچون خود زندگی برگشت‌ناپذیر است. هیچ نوعی از هنر بدین‌پایه دم را غنیمت نمی‌شمرد. اگر قرار باشد زندگی شتابان و گذران را چنان بپنداریم که باید از نو آن را به‌خاطر آورد یا وصف کرد دیگر همان زندگی نخواهد بود. هیچ نوعی از هنر نیست که این همه در شیوهٔ کار در هنر تأمل کند تا این اندازه اجرای آن را آسان بگیرد. همهٔ آثار هنری ذن یگانه و پررمز و رازند (کوماراسوامی، ۱۳۸۴، ۵۳).

خودانگیختگی بیانی است که در «آن» شکل می‌گیرد، چیزی شبیه به اشراقی در یک لحظه. آنچه باعث می‌شود هنرمند تحت تأثیر و نفوذ جهان هستی درآید، نه آنکه بخواهد در آن تأثیر و نفوذ کند. نمونه‌های این نوع بداهه‌پردازی در تمامی حوزه‌های تصویری ژاپن پس از ورود

ذن، به کرات دیده می‌شود. آثار بی‌شمار طومارهای آویختنی که توسط راهبان دیرها به تصویر کشیده می‌شد و تعداد قابل ملاحظه‌ای در و پاراوان به این شیوه از قرن دوازدهم تاکنون به‌جای مانده است. بسیاری از این تصاویر با کوان یا هایکویی همراه است. نوشته‌ای که خود در معنا لحظه‌ای را می‌طلبد و البته نحوهٔ اجرای خوشنویسی نیز همچون نقاشی شکلی بداهه‌گونه به خود گرفته است.

نانتمبو[۴۲] در اثری که چوبدستی معروف خود را به تصویر کشیده است، این خودانگیختگی را بر مخاطب آشکار می‌کند (تصویر ۶). چوبدستی که نانتمبو برای تعلیم و برخی اوقات تنبیه شاگردانش مورد استفاده قرار می‌داد چنان مشهور است که او را به نام آن ترکه نانتمبو (ترکهٔ درخت نانتن) نامیده‌اند. می‌توان اذعان داشت که نانتمبو در تصویر کردن چوبدستش به بهترین شیوه عمل کرده است. او قلم‌مو را همچون زمانی که چوبدستش را برای تعلیم و زدن ضربه‌ای آنی به‌کار می‌گرفت، بر کاغذ فرود آورده و این ضربه را بر بیننده وارد می‌کند، تا آنچه قرار است آشکار شود در لحظه‌ای و با همان ضربه در مخاطب روشن شود.

روحیهٔ ژاپنی با بسیاری از خصوصیات زیباشناسانهٔ ذن آمیخته شده، یا گویی یکی شده است؛ بداهه‌پردازی و خودانگیختگی از دیگر آموزه‌های ذن است که از نفوذ جهان هستی بر هنرمند و نه تأثیر و نفوذ او بر کیهان بی‌کران نشان دارد.

شکل۶. چوبدست، اثر نانتمبو، قرن ۱۹، مرکب روی کاغذ، ۳۳ در ۱۳۱/۳ سانتی‌متر، مجموعه گیتر-یلن، **منبع:** Pollard, 2006, 83

۶. رمز و ژرفا (*یوگن*)

یوگن، یا زیبایی اسرارآمیز و رمز و ژرفا در واقع اصطلاحی بودایی به‌معنای «پرابهام، نامشخص و ژرف» است که بر زیرکی، پیچیدگی، پژواک و ژرفا دلالت دارد. ریشه‌های این واژه را بیش از سایر مفاهیم زیبایی‌شناختی ژاپن می‌توان در سنت فراطبیعی ذن بودیسم جستجو کرد. *یوگن* حال و هوایی آن‌جهانی دارد، ولی هرگز بصیرت کامل و متعالی را میسر نمی‌سازد (Viswanathan, ۱۹۹۸, ۸۸).

اصطلاح *یوگن* در معنای اصلی‌اش در چین بر نوعی ناپیدایی رازآمیز و عمیق اشاره دارد که ورای ادراک بشر می‌رود. به‌طور کلی این واژه حامل نوعی خصلت فلسفی است. یوگن بر هشیاری و آگاهی نسبت به زوال و تلاشی چیزها تأکید می‌نهد و آن نوع زیبایی را برتر می‌داند که ناپایداری را عیان سازد. یوگن صرفاً در حالت خاصی از وجود به ادراک درمی‌آید که در آن، آگاهی وجهی بی‌غرضانه داشته باشد؛ یعنی سوژه در غیاب خویشتنش به شناخت آن نایل آید. وقوع *یوگن* بر کیفیاتی مبتنی است که خصلت‌های آن را نمی‌توان مشاهده کرد یا توضیح داد، چرا که اشارهٔ مدام

آن به گنگی و رازآمیزی و ژرفاست. به‌سبب همین دشواری تعریف، یکی از راه‌های توضیح معنای آن بهره‌گیری از استعاره و تشبیه و سایر صنایع ادبی است تا بدین‌طریق ذهن و ادراک به مدد واسطه‌ای غیرمستقیم به‌نوعی تجربهٔ متمایز نایل آید (Casebier, ۲۰۰۶, ۲۳۰). *یوگن* در حالتی تحقق می‌یابد که مفاهیم بسیار در واژه‌ای منفرد جمع آیند، آنگاه که اعماق احساسات به انتها برسند بی‌آنکه به بیان درآمده باشند، آنگاه که عالمی نامرئی در اطرافمان حضور یابد... آنگاه که ادراکی شاعرانه از زیبایی نادری به تمامی در سادگی جلوه‌گر شود (Richie, ۲۰۰۷, ٥٦).

جوهرهٔ اصلی این مفهوم را شاید بتوان در این جملهٔ شوتتسو[۴۳] (۱۳۸۱-۱۴۵۹)، شاعر و راهب ذن، دریافت که: «*یوگن* به‌واسطهٔ ذهن آدمی ادراک و دریافت می‌شود و در قالب کلمات نمی‌گنجد. می‌توان آن را به ابر لطیفی مانند کرد که سطح ماه را پوشانده، یا مه بهاری که برگ‌های سرخ کوهستان را پنهان کرده است. *یوگن* در کجای این چشم‌اندازها نهفته است؟ هیچ پاسخی در کار نیست. اگر نمی‌توانید به ادراک چنین حقیقتی نایل آیید، پس از زمرهٔ افرادی هستید که جلوهٔ آسمان صاف بی‌ابر را ترجیح می‌دهید. توضیح اینکه سرشت بی‌نظیر و گیرای یوگن در کجاست، امری است ناممکن (Hussain, ۲۰۰٦, ٦).

در هنری که حامل یوگن است همهٔ لایه‌ها در نخستین برخورد بر مخاطب آشکار نمی‌شود، لازم است جوینده بکوشد تا به مفاهیم متعدد تصویر یا شیء دست یابد. طبیعتاً چنین تعمیقی آسان فراچنگ نمی‌آید و حاصل تلاش هنرمندی است که سال‌ها در طریقت ذن ممارست کرده است. لکه‌های تاریک در آثار نقاشان طریقت ذن همان فضای وهم‌انگیز مشوشی نیست که در دیگر آثار بودایی به‌چشم می‌آید. آثار طراز اول نقاشان طریقت ذن لایه‌ها و مفاهیم گسترده‌ای دارند که تنها از طریق مراقبه و تمرکز دریافتنی است. بهترین روش دست یافتن به مفاهیم آن‌ها روش شهودی است، نه تحلیل کارشناسانهٔ عناصر آن‌ها (حسینی، ۱۳۸۲، ۷۱).

برای یافتن چنین مفاهیمی در زمینهٔ تصویرسازی، آثار فراوانی یافت می‌شود که از قرار معلوم از ذن تأثیر پذیرفته‌اند، در این بین سهم طومارها و پرده‌نگاره‌ها بیشتر است، اما آثار معاصر هم خالی از این آرمان نیستند. در کتاب شعری با عنوان *چهار فصل زرین* که توسط تامامورا شیموهیرو[۴۴] با تکنیک اوکیوئه در سال ۱۹۰۳ تصویرسازی شده است، برای تصویر کردن شعری در خصوص فصول، تصویرگر با استفاده از فضایی که بین خوشنویسی تک‌رنگ و چاپ رنگی ایجاد کرده، مخاطب را در تعلیق میان دو صفحه از کتاب نگاه می‌دارد (تصویر ۷).

شکل۷. چهار فصل زرین، اثر تامامورا شیموهیرو، ۱۹۰۳م، کتاب اهون چاپ‌نقش روی کاغذ، ۲۵/۵ در ۸/ ۳۶ سانتی‌متر، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون، **منبع**: www.educators.mfa.org

همانگونه که در توصیف یوگن آمد، این ایجاز تصویری چیزی نیست که به توضیح درآید، درست همانگونه که کلمات یارای بیان ذن را ندارند، در این والاترین ویژگی نیز تنها ادراک طبیعی

ART University e-Journal Website

است که قادر به دریافت این حس می‌شود. دو سنجاقک محو در کنار شعر که با همان قلم‌مو و خطوط خوشنویسی به پرواز درآمده‌اند، گویی در زمانی از رؤیا به تصویر کشیده شده‌اند، لکه‌هایی پراکنده با عمقی از علف‌های سرخم کرده بیننده را در فضا شناور می‌کند. یوگن بیانی است در تصویر برای ناگفتنی‌ها، برای شدن اثر هنری به چیزی فراتر از آنچه چشم سر می‌بیند، مثالی اسرارآمیز از ذن در میان واقعیت و توهم. یوگن اصلی آرمانی از ذن است که به‌راحتی از آثار تصویری ژاپن زدوده نخواهد شد.

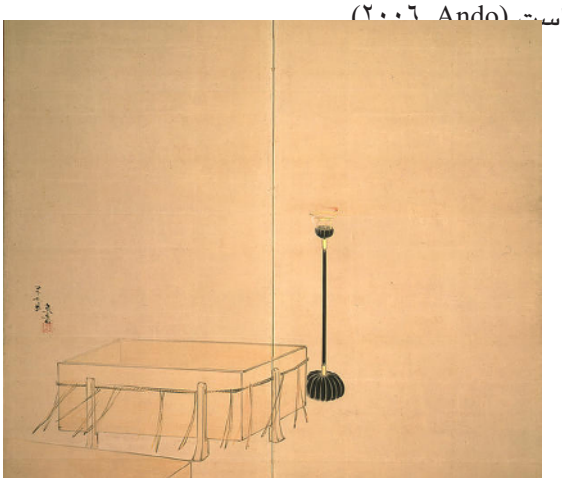
۷. وابی-سابی

آرمانی دیگر از ذن که همچون یوگن کلمات از عهدهٔ بیان عمق معنای آن ناتوانند، وابی-سابی است. زیبایی‌ای که مظهری است از مجموعهٔ خصوصیات ذن. با آنکه دو اصطلاح وابی و سابی در زیبایی‌شناسی ژاپنی مدت‌هاست که در کنار یکدیگر و در پیوند با هم به‌کار می‌روند، معانی متفاوتی دارند که به مرور در هم ادغام شده‌اند. کلمهٔ وابی از ریشهٔ وا[۴۵] بوده به هماهنگی، آرامش، سکون و تعادل اشاره دارد. به‌طور کلی معنای اصلی آن عبارت است از غمگین، محزون، و تنها که در وجه شاعرانه‌اش معنایی معادل ساده، غیرمادی، متواضع، و سازگار با طبیعت می‌یابد. این مفهوم بر بیرون راندن تمام چیزهای غیرضروری پای می‌فشارد تا بدین‌وسیله ذهن در ساحل آرامش بیاساید. وابی وصف فردی است که بر آنچه هست رضا می‌دهد و هیچگاه سودای دگر بودن ندارد. فرد وابی مظهر ذن است که در آن انسان در بضاعت اندک خویش خوشنود است؛ از حرص و ولع، سستی و تن‌پروری و خشم عاری است، و حکمت آب و زمین را می‌فهمد.

سابی به معنای «شکوفایی زمان» است. این کلمه به‌طور ضمنی گذر طبیعی معنا دارد؛ یعنی از جلاافتادگی، سفیدمویی، زنگار، و درخشندگی زوال‌یافته‌ای که زمانی می‌درخشید و ادراک گذرا بودن زیبایی. چیزهای سابی بار گذار سالیان را با متانت و وقار و شکوه بر دوش می‌کشند؛ نوعی شعر دردآلود در آنچه زنگار گرفته است، موج می‌زند. خلق یک زندگی وابی-سابی مستقیماً نتیجهٔ ارتقای *وابی گوکورو*[۴۶] یا فکر و قلب وابی است: فروتنانه و ساده زیستن، آموختن رضایت از زندگی که تنها با از میان برداشتن آنچه غیرضروری است حاصل می‌شود، و زندگی در لحظه (Ando, ۲۰۰۶). به‌طور کلی سابی بر کیفیات عینی شیء دلالت دارد، حال آنکه وابی حامل معنایی فلسفی‌تر است که به ورای شیء عینی می‌رود و وجهی ذهنی می‌یابد. این نوع از زیبایی حاصل سادگی توأم با سرشاری فقر است (Richhie, ۲۰۰۷, ۴۳). وابی-سابی هنر یافتن زیبایی در فقدان کمال و عظمت موجود در طبیعت، و هنر پذیرش گردونهٔ رویش، پژمردن و مرگ است. وابی-سابی، ساده، آرام و بی‌پیرایه، و فراتر از همه، ابطال درستی و کمال است. این مفهوم، ارج و ستایشی است بر ترک‌ها، روزن‌ها، و تمامی نشانه‌هایی که گذر زمان، اثرات آفتاب و آب و به‌کارگیری عاشقانهٔ اشیاء برجای می‌گذارند. وابی-سابی یادآور آن است که ما جز موجوداتی ناپایدار بر روی این کرهٔ خاکی نیستیم و جسممان همچون دنیای مادی اطرافمان در جریان بازگشت به همان خاکی است که از آن برآمده‌ایم. از طریق وابی-سابی می‌آموزیم چگونه از لکه، زنگار، لبه‌های پوسیده و فرسوده، و نمایش سپری شدن زمان در اشیاء استقبال کنیم. وابی-سابی آن خاموش بی‌صدا و آن زیبایی اظهار نشده‌ای است که صبورانه در انتظار کشف شدن می‌ماند. این زیبایی بسیار ملایم با آنکه گیراست آشکار نیست، و می‌توان آن را برای مدت‌های مدید در پیرامون خود متصور شد. وابی-سابی آرامشی است که در یک باغ خزه بسته، در بوی

http://Journal.art.ac.ir

نای شمعدانی و در طعم گس چای سبز بازیافتنی است. سوزوکی، وابی-سابی را «نوعی ادراک زیبایی‌شناسانهٔ فقر» توصیف می‌کند. فقر به‌زعم وی حس عاطفی و رؤیایی زدودن بار سنگین علایق مادی زندگی است (Ando, ۲۰۰۶).



شکل۸. ایباراکی، اثر شیباتا زشین، دورهٔ میجی، مرکب، رنگ و طلا روی کاغذ، دو جفت دوتایی پاراوان تاشو، هر لت ۱۶۶ در ۱۶۸ سانتی‌متر، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون، **منبع**: Murase, 1190, 125

آموزهٔ وابی-سابی که بر بی‌پیرایگی و سادگی و عدم کمال دلالت دارد، ذهن دریافتگر را بر آن می‌دارد تا خود در طلب یافتن زیبایی به فعلیت درآید و این ویژگی در تصویرسازی‌های ژاپنی به‌وضوح دیده می‌شود که در آن مخاطب خیال خویش را در بستری از القائات و اشارات بسیار کمینه‌گرایانه می‌یابد. وابی-سابی مکملی است بر دیگر آرمان‌هایی که برای تصاویر ملهم از ذن بیان شد؛ وصفی دیگر از سادگی و بی‌پیرایگی شعرگونه در آثار تصویری. ستایشی از پرده‌نگاره‌ها و طومارهای ذنگا که به آثار دیگر نیز تسری یافته است. شهودی که در قالب کلمات نمی‌گنجد، ولی شاید در تصاویر نمودی از خود بر جای گذارد. نمونه‌ای از وجود وابی-سابی را در پرده‌نگاره‌ای اثر زشین[۴۷] (۱۸۰۷-۱۸۹۱) می‌بینیم (تصویر۸)، فضایی خالی و سرشار از زمزمهٔ دردآلود زمان از دست رفته. این پرده‌نگارهٔ چهار لتی که دو لت آن در تصویر دیده می‌شود، تصویرسازی افسانه‌ای ژاپنی به نام *ایباراکی*[۴۸] است. افسانه‌ای که مبارزهٔ راشامون[۴۹] با شیطان را روایت می‌کند. در این مبارزه راشامون دست شیطان را می‌برد و در صندوقچه‌ای پنهان می‌کند، سپس با خود عهد می‌بندد تا هفت روز در کنار صندوقچه به خواندن سوتراهای بودایی بنشیند، اما در روز ششم عمهٔ راشامون به دیدارش می‌آید و تقاضای دیدن دست شیطان را می‌کند. راشامون با باز کردن در صندوقچه و ربودن دست توسط عمه‌اش- که حال دیگر بر ملا شده شیطان خود را به شکل او درآورده تا راشامون را بفریبد- درمی‌یابد که همه‌چیز را در لحظه‌ای باخته است. تصویر صحنه‌ای را نشان می‌دهد که شیطان فرار کرده و تنها بادی که از حرکت سریع او به‌وجود آمده در حال تکان دادن ریشه‌های درب صندوقچه و خاموش کردن چراغ کنار آن است. حسرتی عمیق در از دست دادن آنچه ربوده شده فضای اثر را پوشانده است. صندوقچهٔ بی‌رنگ در تضاد با چراغ سیاه، بیانی دردآلود از ربودن آنچه درونش بوده را نمایش می‌دهد. آنچه در نگاه اول حتی دیده هم نمی‌شود، اما با دنبال کردن تصویر خطوطی را بر ما نمایان می‌کند

که حاکی از خالی بودن درون آن است. زشین با ساختن فضایی خالی و حاکم کردن سادگی و سکوت بر تصویرسازی‌اش بیانی موجز از داستان را بازنمایی می‌کند، بیانی حاوی باری از سادگی، بی‌پیرایگی، حسرت، درد و افسانه‌ای که گویی بر زنگار تاریخ به تصویر کشیده شده، نمودی از وابی–سابی بر پرده‌ای که اکنون دیگر خود نیز گذشته از محتوایش سراسر پوشیده از گذر سالیان شده است.

پس از بیان این هفت ویژگی باید خاطرنشان کرد هرچند آرمان‌های ذن در این مبحث به عرصهٔ زیبایی‌شناسی گام می‌نهند، لیکن در وجهی کلی طریقی برای سیر و سلوک و نیل به رستگاری‌اند. رسیدن به آرمان‌های ذن نه از طریق استدلال یا تحلیل منطقی میسر است و نه با گفتگو دربارهٔ آن فراچنگ می‌آید، بلکه از طریق دریافت درونی و ساتوری یا همان اشراق به کنه این موضوع می‌توان راه یافت.

اما آژانس عکس مگنوم که دو سال پس از پایان یافتن فاجعهٔ جنگ جهانی دوم و در سال ۱۹۴۷ کار خود را آغاز نمود در واقع به دنبال نشان دادن هویت مستقل عکاسان خود، به‌عنوان هنرمندانی مردمی بود. این مرکز در پی تلفیقی کاملاً منحصر به فرد از گزارشگر و هنرمندی بود که تنها به چیزی که دیده می‌شود، بسنده نکرده و نحوه و چگونگی دیدن را معیار کار خود قرار می‌دهد. این نگرش به عکس مطبوعاتی، تصاویری قابل تأمل از رخدادها و شرایط اجتماعی را برای بینندگان خود ترسیم می‌نمود که نشان‌دهندهٔ حضور تفکری خلاق در پس عکس‌ها بود. از این جنبه، عکس کمک شایانی به متن می‌کرد و گاهی خود نیز به مثابه آن عمل می‌نمود.

مگنوم هم مانند بلک استار آژانسی بود که مهاجران اروپایی آن را به راه انداختند، با این تفاوت که مگنوم یک شرکت تعاونی بود که منافع حاصل از فروش عکس‌ها را بین عکاسان عضو تقسیم می‌کرد، در حالیکه بلک استار آژانسی بود که صاحبان آن که سابقاً دبیر عکس بودند، برای عکاسان مأموریت مشخص می‌کردند و از فروش عکس‌ها چند درصد پول می‌گرفتند.

تأسیس مگنوم به عکاسان مطبوعاتی اجازه داد تا کار کردن به دور از قواعد روزنامه‌نگاری را نیز تجربه کنند چرا که هیچ یک از اعضای آژانس تمایل نداشتند متعهد به اجرای دستورات یک نشریه و کارکنان و هیئت مدیره یا نویسندهٔ آن باشند. آنان معتقد بودند که عکاسان باید صاحب دیدگاهی فراتر از ثبت و نگرش فرمول‌وار وقایع معاصر باشند.

نتیجه‌گیری

ذن چیزی نیست که بتوان آن را به مدد کلمات بیان کرد، این مسلک ضمناً فاقد اصول مقدسی است که از آن طریق قابل انتقال به دیگری باشد. ذن تیره‌ای از آیین بودایی است که بیشتر به مدد مشاهدهٔ مستقیم و شهود آنی در اعمال تجربی به ادراک درمی‌آید و به‌همین سبب هم این مسلک پیروان راستینش را بیشتر در ژاپن می‌یابد تا در هند که خاستگاه اصلی آن است؛ چرا که ژاپنی‌ها برخلاف هندی‌ها که با تفکرات پیچیدهٔ فلسفی و نظری پیوند نزدیکی دارند، با اندیشه‌های مبتنی بر عمل سازگاری بیشتری دارند.

هنر ژاپن در سیر تاریخی‌اش میراث‌بر هنر و فرهنگ کشور چین است، و از طریق همین سرزمین هم در قرن دوازدهم با ذن بودایی آشنا می‌شود، ولی از آن زمان به بعد هنرمندان ژاپنی چنان انس و الفتی با این نحلهٔ فکری پیدا می‌کنند که تأثیر معیارها و آرمان‌های مرتبط با ذن تا عصر کنونی همچنان در هنر این سرزمین تداوم پیدا می‌کند، و به‌تدریج در حوزه‌های مختلف

هنری، به‌ویژه هنرهای تصویری، هویت ژاپنی مستقلی می‌یابد.

در ژاپن همواره پیوندی ناگسستنی میان نقاشی، خوشنویسی، و ادبیات وجود داشته است و از هم‌آمیزی این سه هنر، تصویرسازی شکل می‌گیرد. پس از ورود ذن به ژاپن اگرچه بر اساس معیارهای زیبایی‌شناسی ذن، تغییراتی در اصول و مبانی این سه هنر پدیدار می‌شود، ولی همگامی توأمان آن‌ها همچنان ادامه می‌یابد و به حوزۀ تصویرسازی رسوخ می‌کند. برخی از عمده‌ترین معیارهای زیبایی‌شناسی ذن که به آثار تصویرسازی نیز تسری یافته عبارتند از: خلأ گسترده، عدم تقارن، طنز، خودانگیختگی، شیبویی، یوگن و وابی-سابی که معنای آن‌ها بیشتر در قالب تصویر و یا حال و هوای شعری ادراک‌پذیر است تا از طریق معادل‌هایی در قالب کلمه.

ذن به‌جای کلمات و مفاهیم و اصطلاحات پیچیدۀ فلسفی، از هنر برای انتقال آموزه‌هایش بهره می‌گیرد و از همین‌رو رهروان ذن اغلب هنرمندان چیره‌دستی بودند که نقاشی و خوشنویسی می‌کردند و شعر می‌سرودند و یا به‌عبارتی از تمام توانایی‌های لازم برای تصویرسازی بهره‌مند بودند. هنرمندان متأثر از ذن زمینه‌های متنوعی را بستر هنرآفرینی خود قرار می‌دادند که از آن میان می‌توان به پاراوان‌ها و درهای تاشو، چاپ‌نقش‌های اوکیوئه، طوماری‌ها، و تصویرسازی‌های کتب مصور اشاره کرد. در دنیای معاصر نیز همچنان هنرمندان بر بسترهای نوینی هنرآفرینی می‌کنند که هنوز تأثیر معیارهای زیبایی‌شناسی ذن در بیشتر آن‌ها مشهود است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Zen
۲. Stanley Baker
۳. Koan
۴. Mondo
۵. Haiku
۶. Roland Barthes
۷. D. T. Suzuki
۸. Shibui
۹. Yugen
۱۰. Wabi-sabi
۱۱. Conceptual idealism
۱۲. Concret
۱۳. Factual realism
۱۴. Shinishi Hisamatsu
۱۵. Fukinsei
۱۶. Kanso
۱۷. Koko
۱۸. Shizen
۱۹. Yugen
۲۰. Daisozu
۲۱. Sei-jaku
۲۲. Mu
۲۳. Myoe Shonin
۲۴. Ku
۲۵. Tea ceremony

۲۶. Katsushika Hokusai
۲۷. Manga
۲۸. Nelly Delay
۲۹. Allan Casebier
۳۰. Amai
۳۱. Jimi
۳۲. Hade
۳۳. Onchi Koshiro
۳۴. Ukiyo-e
۳۵. Arrangement flower
۳۶. Fiction illustration
۳۷. Zenrin
۳۸. Doruma
۳۹. Sengai
۴۰. Satori
۴۱. Matsuo Basho
۴۲. Nantembo
۴۳. Shotetsu
۴۴. Tamamura Shimohiro
۴۵. Wa
۴۶. Wabi gokoro
۴۷. Shibata Zeshin
۴۸. Ibaraki
۴۹. Rashomon

فهرست منابع

- بیکر، جوان (۱۳۸۴) *هنر ژاپن*، ترجمهٔ نسترن پاشایی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- بارت، رولان (۱۳۸۴) *امپراتوری نشانه‌ها*، ترجمهٔ ناصر فکوهی، نشر نی، تهران.
- تقی‌زاده انصاری، کیانوش (۱۳۹۰) رساله دکتری، *مطالعه تطبیقی گذار از سنت به مدرنیسم در هنر ایران و ژاپن*، استادان راهنما: دکتر سید محمد فدوی و دکتر رقیه بهزادی، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران.
- حسینی، مهدی (۱۳۸۲) «آیین ذن در تصویرسازی»، *خیال*، شماره ۷، صص ۷۳-۶۴.
- دله، نلی (۱۳۸۱) *ژاپن روح گریزان*، ترجمهٔ ع. پاشایی، انتشارات روزنه، تهران.
- سوزوکی، دایستز تیتارو (۱۳۸۶) *ذن و فرهنگ ژاپنی*، ترجمهٔ ع. پاشایی، نشر میترا، تهران.
- سوزوکی، د.ت (۱۳۸۳) *مقدمه‌ای بر ذن بودیسم*، ترجمهٔ منوچهر شادان، انتشارات بهجت، تهران.
- سوئیت، بلیندا (۱۳۸۵) «نقش محوری نقاشی ذن در مناسک چای ژاپنی»، ترجمهٔ مهدی حسینی، *خیال*، شماره ۲۰، صص ۱۰۳-۸۸.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۲) *آسیا در برابر غرب*، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران.
- فکوهی، ناصر (۱۳۸۴) «نگاهی ساختاری به امپراتوری نشانه‌های بارت»، *خیال*، شماره ۱۶، صص ۸۷-۷۲.
- کومارا سوامی، آناندا (۱۳۸۴) *استحاله طبیعت در هنر*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، انتشارات فرنگستان هنر، تهران.
- مارا، مایکل (۱۳۸۷) *زیبایی‌شناسی مدرن ژاپن*، ترجمهٔ هاشم رجب‌زاده، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- مور، چارلز (۱۳۸۱) *جان ژاپنی*، ترجمهٔ ع. پاشایی، نشر نگاه معاصر، تهران.

ART University e-Journal Website

- نصر، سیدحسین (۱۳۷۹) *انسان و طبیعت*، ترجمهٔ عبدالکریم گواهی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران.
- واتس، آلن (۱۳۶۶) *طریقت ذن*، ترجمهٔ هوشمند ویژه، انتشارات کتابخانه بهجت، تهران.
- یوسا، میچیکو (۱۳۸۲) *دین‌های ژاپنی*، ترجمهٔ حسن افشار، نشر مرکز، تهران.
- Addis, Stephen (1989) *The art of zen painting and calligraphy by Japanese monks*, Hharry N. Abrams, New York.
- Hussain, Mazhar (2006) *The Pursuit of Comparative Aesthetics*, USA.
- Juniper, Andrew (2003) *wabi sabi*, Tuttle Publishing, USA.
- Koren, Leonard (2008) *wabi-sabi*, Imperfect Publishing, USA.
- Murase, Miyeko (1990) *Japanese Screen Painting*, George Braziller, New York.
- Okakura, Kakuzo (1970) *the Ideals of the East*, Charles Tutle co. Publishers, Japan.
- Olson, Carl (2000) *Zen and the art of Postmodern philosophy*, State university of New York press, New York.
- Pollard,Clare (2006) *Zen mind zen brush*, Art gallery of new south wales, Australia.
- Richie, Donald (2007) *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Stone Bridge Press, California.
- Tanaka, Ishimatsu (1980) *Japanese Ink Painting*, Translated by Bruce Darling, Weatherhill: New York.
- Viswanathan, Meera (1998) *"Japanese Aesthetics", Routlege Encyclopedia of Philosophy*, Chicago.
- http://www.educators.mfa.org

http://Journal.art.ac.ir