

بررسی تأثیر اندیشه و شرایط اجتماعی چینی در منظره سازی نقاشان دوره سونگ^۱

بهناز عتباتی^۲

ابوالقاسم دادور^۳

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۸/۰۱

تاریخ تصویب: ۱۳۹۴/۰۸/۱۱

چکیده

جذابیت و درک یک نقاشی هنگامی بیشتر خواهد شد که حس عمیق نقاش و اسلوب‌های مختلف نقاشی را در یک دوره خاص کاملاً شناخته و درباره تاریخچه و زمان پیدایش و همچنین چگونگی شکل‌گیری مکتب و سبک‌های یک اثر هنری شناخت کلی داشته باشیم. طبیعت از موضوعاتی است که بسیاری از نقاشان چینی را تحت تأثیر خود قرار داده. نقاش اصیل چینی هیچ‌گاه به تقلید از طبیعت نمی‌پردازد، چراکه مقصود او چیزی ورای ظاهر طبیعت است. نقاشی چین بیشتر سعی می‌کند تا به کمک سمبل‌ها و اشارات، احساسی که یک دور نمای طبیعی در نقاشی برمی‌انگیزد را، مجسم نماید. به‌طور کلی هدف این تحقیق بررسی تأثیر اندیشه و شرایط اجتماعی در منظره‌سازی نقاشان دوره سونگ به روش توصیفی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای است. یافته‌های تحقیق بیانگر این است که در مکتب سونگ هنرمند به یگانگی بارو و جوهر طبیعت می‌اندیشد و آنچه او طبیعت می‌نامد نتیجه تغییراتی است که جامعه پیش‌تر بر جهان او اعمال کرده و هنرمند می‌کوشد با حداقل پرداختن به جزئیات تخیل خود را از طبیعت تصویر نماید.

واژگان کلیدی: چین، دوره سونگ، شرایط اجتماعی، طبیعت‌گرایی.

تحقیقی مستقل درباره، بررسی تأثیر اندیشه و شرایط اجتماعی چینی در منظره سازی نقاشان دوره سونگ، نگاشته نشده است. تنها در کتاب‌های «هنر چین» (مری تریگیر، ۱۳۸۴)، «تاریخ و فرهنگ چین» (جرالد فیتز، ۱۳۶۷) و «تاریخ تمدن (مشرق زمین)» (ویل دورانت، ۱۳۷۶)، درباره یک موضوع به صورت جداگانه پرداخته شده است. با این همه، آنچه موضوع این پژوهش را از دیگر پژوهش‌ها متمایز می‌کند، این است که در مقاله پیش‌رو کوشیده شده تا با بهره‌گیری از منابع یادشده به بررسی تأثیر اندیشه و شرایط اجتماعی چینی در منظره سازی نقاشان دوره سونگ پرداخته شود.

سیر تحول هنر نقاشی چین

تاریخ هنر چین به سه دوره هنر چین باستان، هنر دوره کلاسیک و هنر دوره متأخر تقسیم می‌شود که به شرح آنان می‌پردازیم.

• هنر چین باستان: ۱- دوره شانگ: مجموعه‌ای از فرهنگ‌های نوسنگی که با انواع سفالینه‌های رنگ آمیزی شده مشخص می‌شود. ۲- سلسله‌های چین و هان: سبک تصویری این دوره از روی تعدادی نقاشی و چندین نقش برجسته و سفالینه شناخته می‌شود. ۳- دوره شش پادشاهی: با ورود آئین بودائی بر نقاشی این دوره بخش بزرگی از نشانه‌های نفوذ نقاشی آسیای میانه ناپدید می‌شود.

• هنر دوره کلاسیک: ۱- خاندان تانگ: در این دوره منظره سازی و طومارهای ابریشمی و کاغذی متداول شد ۲- سلسله‌های پنج‌گانه و سلسله سونگ شمالی: طومار دستی رواج یافت. ۳- سلسله سونگ جنوبی: منظره سازی این دوره مبتنی بر عدم تقارن بوده و رونق بیشتری گرفت.

• هنر دوره متأخر: ۱- خاندان یوآن: بر اثر تهاجم اشغالگران مغول، نقاش منظره را بجای یک پناهگاه باصفا، بخشی از یک محیط ترسناک می‌دید. ۲- خاندان مینگ: بسیاری از استادان به الگوهای دوره سونگ بازگشتند و طراحی خوشنویسی گونه، رواج یافت. ۳- خاندان چینگ: با تهاجم منچوها برخی از نقاشان، سبک دوره یوآن و برخی دیگر صاحب سبک‌های شخصی شدند.

سیر تحول نقاشی چینی را معمولاً برحسب سلسله‌های پادشاهی حاکم بر این سرزمین به دوره‌های تانگ، سونگ، یوآن، مینگ و چینگ تقسیم می‌کنند. در دوره سونگ نگارگر فضای نگاره را به سه بخش تقسیم نموده و در هر بخش آن، از طریق افقی، خلائی متفاوت با بخش‌های قبلی، ایجاد نموده است. خلأ موجود در این اثر نه موجب انفصال فضا، بلکه به‌گونه‌ای است که سبب اندیشه و تأمل

چین در میان کشورهای شرق آسیا به دلیل قدمت تمدن، وسعت، تعداد جمعیت و تأثیر تمدنی بر کشورهای پیرامون خود دارای اهمیت است. چینی‌ها در حدود ۱۷۰۰ سال پیش از میلاد وارد مرحله شهرنشینی شدند و نخستین سلسله خود را بانام شانگ تأسیس کردند. در میان سلسله‌های متعدد چین، سلسله‌های شانگ، چو، چین، هان، سلسله موسوم به شش پادشاهی، تانگ، سونگ، یو آن (سلسله مغولی چین)، مینگ و چینگ در تعالی هنرهای چین سهم مهم‌تری دارند. چین در سرتاسر تاریخ طولانی ثبت‌شده‌اش، توانسته مرزهایش را تقریباً بدون آنکه خود به تهاجمی دست زند حفظ کند. این امر مسلم است که هم ادبیات و هم هنرها در چین در طی چندین هزاره وابستگی متقابل بسیار چشمگیری داشته‌اند و این خود مؤید این نکته است که فرهنگ چین نیز از این قاعده مستثنا نبوده است. کار نقاش، بیان پیوستگی‌اش به موج زندگی و هماهنگی‌اش با تمام آن چیزهایی است که در رشد و تغییرند و به‌بیان‌دیگر، بیان خصلتی شخصی است که در اثر نظاره طبیعت پالایش یافته است. گذشته از این، چون طبیعت با معیارهای زمان و مکان اندازه‌گیری و طبقه‌بندی نمی‌شود، نقاش چینی هم آن را به قاب‌های پرسپکتیو بارنگ‌های سیر و روشن محدود نمی‌سازد. او نمی‌کوشد تا با استفاده از یک چنین وسیله‌ای شکل‌های طبیعی را تکثیر و تثبیت کند. در نقاشی چینی تعالیم عرفانی بودا^۱ و لائوتسه^۲ تأثیر زیادی داشته است، به همین جهت در نقاشی چینی بیشتر سعی می‌شود به کمک سمبل‌ها و اشارات، احساسی که یک دورنمای طبیعی در نقاشی برمی‌انگیزد، مجسم شود. کنجکاو و علاقه به نقش‌مایه‌های خارجی که از همسایگان شرقی و غربی وام گرفته می‌شده به استادی در فن و گنجینه‌ای غنی از سبک‌های مختلف شکل داده است؛ اما عشق به سنت، حفظ تجانس را تضمین کرده است. هرگاه نقش‌مایه‌ها و سبک‌ها جذب سنت چینی شده‌اند، در طی قرون، هم سو باعلاقه به کهن‌گرایی که در بخش اعظم هنر چینی جاری است بارها از نو سر برداشته‌اند. همین علاقه ما را به این دیدگاه سوق می‌دهد که چین فرهنگ هنری یکپارچه و خودبسنده‌ای دارد. کهن‌گرایی در چین که با پیچیدگی بسیار غربی همراه بوده است، گویی سبب شده که ذوقی متکی به خویش، دست‌نخورده باقی بماند و سبکی چندوجهی خلق شود.

پیشینه پژوهش

بر اساس بررسی‌های انجام‌شده می‌توان گفت، تاکنون

می‌گردد. نگارگر مکتب سونگ تلاش دارد تا از طریق تصویر انسان را به تعمق وادارد. در این دوره منظره‌ها از سه جزء مشخص (پیش‌زمینه، میان‌زمینه، پس‌زمینه) تشکیل می‌شود، این سه جزء با لایه‌هایی از غبار از یکدیگر جدا شده‌اند. بر این ترکیب‌بندی بنیادی که تنوعات بسیار نیز داشت، هنرمند غالباً پیکره فیلسوفی را می‌افزود که در کنار شخص دیگر، در زیر درخت کاج گره‌دار به تأمل ایستاده بود. این‌گونه نقاشی‌ها بیان تصور کمال مطلوب، صلح و وحدت ادیان مختلف در نزد هنرمند به شمار می‌رفتند (گاردنر، ۱۳۸۵: ۷۱۶).

در چین به نقاشی بیش از هر هنر دیگری اهمیت داده می‌شد. برخلاف نقاشان سرزمین‌های باستانی دیگر، نقاشان چینی دارای اعتبار اجتماعی خاص و متمایز از صنعتگر بوده‌اند. از این‌رو استادان چینی نه‌فقط نام خود را بر آثار خویش می‌نوشتند بلکه حتی قواعد و اصولی را برای هنر نقاشی تدوین می‌کردند. چینی‌ها همواره از نقاشی و خوشنویسی به یک معنا و باهم سخن می‌راندند. به این دلیل که اولاً این هر دو دارای مواد و مصالح مشترک بودند (مثل قلم‌مو، مرکب، ابریشم یا کاغذ) و به‌وسیله استادان واحد و نیز با روش فنی مشابهی به وجود می‌آمدند، ثانیاً هر دو هنر با اصول مشترک زیبایی‌شناختی و نیز نظام فکری واحدی ساخته می‌شدند. از نظر نقاشان چینی انسان بر طبیعت سلطه‌ای ندارد بلکه جزئی از آن است و همانند همه موجودات زنده به ریتم‌های آن پاسخ می‌دهد. به اعتقاد او برای شاد بودن در زندگی باید با طبیعت هماهنگی کرد. نقاش چینی خود را وسیله و واسطه‌ای می‌شمرد که طبیعت از طریق او خود را آشکار می‌کند (کنشلو، ۱۳۸۱: ۸۲-۸۳). چینی‌ها عقیده داشتند که تمامی رنگ‌ها در مرکب، وجود دارد. نقاش چینی بامهارت بسیار، تنوعی از رنگ سایه‌ها را در ذهن خود به دست می‌آورد و پیش از نقاشی کردن، ساعت‌ها به تفکر می‌نشست و تصویر موردنظر را در ذهن خویش کامل می‌کرد و در مرحله اجرا آن را بسیار سریع به انجام می‌رساند. پس‌از آن، هیچ‌گونه تصحیح و یا تغییری در تصویر ممکن نبود. نقاش باید دستی خطاناپذیر و تسلطی بی‌چون‌وچرا بر قلم‌موی خود می‌داشت. منظره نگاری همواره در نقاشی چینی اهمیت داشته است. منظره طبیعی از زمان‌های کهن مورد توجه بوده است. نقاشان چین علاقه‌ای به قواعد پرسپکتیو نداشتند. منظره سازی‌های طوماری، از ابتکارات چینی‌ها است. علاقه پیروان آیین تائو^۳ به طبیعت، شرایط لازم برای پیدایش هنر منظره سازی فراهم نمود (کنشلو، ۱۳۹۱: ۶۳). در طی سده چهارم میلادی، با الهام از فلسفه‌ی چینی، عشق به طبیعت اندیشه چینیان را

انباشته بود و شرایط به وجود آمدن هنر منظره سازی فراهم‌شده بود (کنشلو، ۱۳۸۱: ۸۳).

وقتی به یک نقاشی منظره چینی نگاه می‌نماییم عظمت طبیعت را بدون نیاز به مشاهده جزئیات حس می‌کنیم. کوه‌ها، رودها، درختان و... همه با آن نیروی ذاتی خود در تصویر حضور دارند. انسان‌ها اغلب چون ذرات ناچیزی در گوشه و کنار دیده می‌شوند. این نوع تصویرگری با تعالیم لائوتسه که انسان را در قیاس با عناصر طبیعت عنصری کوچک و حقیر می‌داند، همسویی و هم‌نواپی کامل دارد (ذکرگو، ۱۳۸۱: ۱۱۰). فن نقاشی با مرکب چین بر مبنای کتابت چینی که خود از تصویرنگاری‌ای حقیقی مشتق شده، توسعه یافت (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۸۰).

خوشنویسی چینی از کیفیت انتزاعی و تصویری خاصی برخوردار است که بیان اندیشه و احساس را ممکن می‌سازد و از این‌رو با نقاشی قرابت دارد (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۰۸). هنرمند چینی نه‌فقط منظره یا هرچه را بازمی‌نماید، مشاهده می‌کند، بلکه خود را با آن متحد می‌سازد. در واقع، چنین اتحادی هدف غایی هر مراقبه‌ای است که تنها هنگامی می‌توان به آن نائل شد که تمایز میان فاعل شناسنده و موضوع شناسایی یکسره از میان برود و تنها همان شناسایی (علم) بر جای بماند و عالم و معلوم در هم مستحیل شوند (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۴۵۱).

گوهوآیین لو (سند قدیمی طبقه‌بندی‌های نقاشان)، نوشته «شی‌هه» در قرن ششم که بررسی جامع نقاشی کهن است، احتمالاً بلا تغییر حفظ شده است. شی‌هه در نظرهای مقدماتی کتاب، شش نکته را برمی‌شمرد که در داوری درباره یک نقاشی باید آن‌ها را در نظر گرفت: ۱- طنین روح، یعنی زنده بودن ۲- روش اسکلت‌بندی که به معنی استفاده از قلم‌مو است. ۳- تناظر با شی که به معنای ترسیم فرم‌هاست. ۴- مناسب با نوع که به گذاشتن رنگ مربوط می‌شود ۵- تقسیم‌بندی و طرح‌ریزی، یعنی جاگذاری و تنظیم. ۶- انتقال با نسخه‌برداری، یعنی کپی کردن مدل‌ها.

زمانی که «زنده‌بودن» اثر نقاشی تأیید شد، می‌توان به سنجش کیفیت کار با قلم‌مو، ترکیب‌بندی، ساختار و این قبیل ویژگی‌ها پرداخت. شی‌هه با اصل ششم خود بر اهمیت آثار کهن و نیاز به تقلید از هنرمندان باستان تأکید کرده است (تریگیر، ۱۳۸۴: ۱۱۳). هنر چین، فاقد ژرفانمایی یا علم‌مراپای دقیق و بی‌خدشه است که بر یک نقطه متمرکز است، اما فضا را به مدد نوعی «رؤیت تدریجی» القا می‌کند (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۸۰). چینیان تصویرهای خود را بر دیوار بناهای عمومی و خصوصی نمی‌آویزند و به رخ این‌وآن نمی‌کنند، بلکه آن‌ها را لوله می‌کنند و به‌دقت در جایی محفوظ نگاه می‌دارند و

گاه‌به‌گاه برای تماشا می‌گشایند، بدانسان که ما کتابی را برمی‌گیریم و می‌خوانیم (دورانت، ۱۳۷۶: ۸۱۴).

چون غرض نقاش فقط ایجاد شکلی بامعنی بود، در انتخاب موضوع قیدی نداشت. انسان بندرت موضوع نقاشی قرار می‌گرفت. آدم‌هایی که در تصویرهای چینی دیده می‌شوند تقریباً همه سالخورده و همانند یکدیگرند. نقاشان چینی، با آنکه هیچ‌گاه بدبین نبودند، کمتر از دیدگاه جوانان به جهان می‌نگریستند. در چین، چهره‌نگاری رواج داشت، ولی صورت‌ها درست از یکدیگر مشخص نمی‌شدند. نقاشان چینی به تفاوت‌های فردی توجه نمی‌نمودند و ظاهراً گل‌ها و جانوران را بارها بیش از انسان‌ها دوست می‌داشتند و عمر خود را در راه آن‌ها می‌گذاشتند. هوی تسونگ، با آنکه ملکی زیر نگیان داشت، نیم‌عمرش را صرف کشیدن تصویر پرندگان و گل‌ها کرد (همان: ۸۲۱).

آموزه مذاهب خاور دور این بود که هیچ‌چیز مهم‌تر از شیوه درست مراقبه نیست. مراقبه کردن به معنای ساعت‌ها تفکر و تعمق درباره حقیقت مقدس واحدی است که پایانی ندارد. شخص اندیشه‌ای را در ذهن خود تثبیت می‌کند و از همه جهات به آن می‌نگرد بی‌آنکه آن را رها سازد (گامبریج، ۱۳۸۸: ۱۳۸). از آنچه نقاشان چینی در آثار خویش می‌گنجانند، می‌توان مطالب بسیاری را از آن حکایات بی‌شماری که نوعی خزانه «زیباشناسی» چینی‌اند، فراگرفت (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۴۵۲).

نقاشی چینی اساساً از واقع‌گرایی دور بود و به توصیف اشیاء و امور کاری نداشت. هدف آن صرفاً ایجاد فکر و حالتی در تماشاگر بود. نقاشان چین کشف حقیقت را به علم او واگذاشتند و خود را وقف زیبایی کردند (دورانت، ۱۳۷۶: ۸۲۱). شکل ظاهر، همیشه با گذر هنرمند از درون آن، تغییر شکل می‌یابد. همچنان که هنر او بیان کلی تجربه‌اش از طبیعت است خود او نیز بخشی از بیان کلی هنرش می‌شود. این نگرش فلسفی چینی‌ها به نقاشی غیردینی را در مراحل آماده‌سازی مناسب گونه مواد و مصالح کار هنرمند نیز می‌توان مشاهده کرد. مثلاً بهترین مرکب را از مخلوط کردن دوده چوب با مواد سوختنی دیگر با سریشم حیوانی و کوبیده نرم خاک رس، صدف ماهی یا یشم ساییده شده و دیگر مواد معطر به دست می‌آوردند (گاردنر، ۱۳۸۵: ۷۰۴).

شرایط اجتماعی تأثیرگذار بر نقاشی دوره سونگ
وقتی امپراتوری تانگ سرانجام در سال ۹۰۶ میلادی سقوط کرد، چین یک‌بار دیگر در کام آشوب‌های داخلی فرورفت. ستیزها و ادعاهای ایالت‌های مختلف علیه یکدیگر به پایان نرسید تا آنکه سراسر کشور در دوره

حاکمیت نخستین امپراتوران سلسله سونگ که پین لیانگ (کای فنگ امروزی در هونان) را پایتخت خویش قرار داده بودند تحکیم یافت و یکپارچه شد (همان: ۷۱۵). این دودمان نواحی بزرگی از جنوب، شمال و شرق چین امروز را در دست داشت. این حکومت در سال ۱۱۲۷ میلادی به دلیل از دست دادن شمال چین و واگذاری آن به دودمان تازه تأسیس جین از بین رفت. هرچند مهاجمان ترک‌زبان چین (۱۱۱۵ تا ۱۲۳۴) پایتخت خود را پکن قرار دادند، درباریان چین به‌جانب جنوب گریختند و در سال ۱۱۲۸ ایالت سونگ جنوبی (۱۱۲۸ تا ۱۲۷۹) را تشکیل دادند.

تا جایی که پای زندگی هنری در چین در میان است، نکته مهم در این جابجایی‌ها و اهمیت دوره‌ای است که در آن پایتخت در جنوب بود، اهمیت بی‌سابقه‌ای که سبک جنوبی پیدا کرد و سرکوب واقعی سبک شمالی بود. ظهور سلسله سونگ سبب شد تا نقاشی، هنر خاص دربار گردد. در این هنگام سرزمین پهناور چین را حکومت‌های محلی کوچکی اداره می‌کردند که دربارهای آن‌ها، پشتیبان هنرمندان بودند. نقاشی در دربار کای‌فنگ در دوره سونگ شمالی در اوایل قرن ۱۲ به اوج خود رسید. امپراتور هوئی تسونگ آخرین فرمانروای سلسله سونگ شمالی در کای‌فنگ تمام هنرمندان را به دور خود جمع کرد و فرهنگستانی تشکیل داد که شخصاً اداره‌اش می‌کرد، هرروز با نقاشانش دیدار می‌کرد و مسابقات نقاشی برگزار می‌کرد.

مکتب فرهنگستان سونگ شمالی که صراحتاً به هنرهای تزئینی منحصر بود، تأثیری بجای گذاشت که تا به امروز ادامه دارد. نقاشان فرهنگستان، با استفاده از قطع مرقع، تمهیدات ترکیب‌بندی را که معاصران منظره سازشان بکار می‌گرفتند کنار گذاشتند، آنان با محدود کردن شدید موضوعشان، توانستند ترکیب‌بندی تقریباً دوبعدی‌ای برای سطح ایجاد کنند. در این نوع نقاشی‌ها که به سمت پختگی و تکامل پیش می‌رفت، به‌سادگی طرح و موضوع‌هایی برگرفته از عناصر طبیعی توجه و تأکید می‌شد و نقاشان، تمامی جزئیات طبیعت را در نقاشی‌ها انعکاس می‌دادند.

بازتاب اندیشه در منظره سازی نقاشان دوره سونگ
جلوه‌های طبیعت در نقاشی، مبتنی بر الگوی زیباشناختی است. طبیعت در هنر شرق همواره رکن اصلی نظام سازمان‌دهی تصویر و مبانی زیباشناسی آن بوده است. در اندیشه و تفکر چینی، فضای کیهانی (تهی بی‌نهایت) همه‌چیز را دربرمی‌گیرد و هر چیز در این فضا، هرچند که به زیبایی وجود دارد، ولی خرد و ناچیز است.



تصویر ۱ - جشنواره احضار باران، اثر دونگ یوان، دوره سونگ (۹۴۷ - ۹۷۰)، مرکب و
مختصری رنگ روی ابریشم، ۱۵۶ × ۱۶۰ سانتیمتر، مأخذ: (تریگیر ۱۳۸۴: ۱۳۳)

همه چیز در فضا به صورت سیالی شناور است و لایه‌ی خاکستری آن‌ها را می‌پوشاند (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۷). در چین نیز طبیعت رکن اصلی هنر است، چراکه در مبادی فکری و عرفانی ایشان، طبیعت همواره به‌مثابه معیاری برای هدایت و آرامش انسان مطرح است. اهمیت به طبیعت و اینکه طبیعت می‌تواند به‌عنوان الگویی برای انسان کامل باشد تفکری بوده که همواره در چین وجود داشته است تا جایی که سابقه‌ی آن را می‌توان در کتاب *یی‌چینگ* یا کتاب تقدیرات با قدمتی چهارهزارساله جست‌وجو کرد. *یی‌چینگ* اساس تفسیر خود را از پدیده‌ها بر اساس تغییر و تحول قرار می‌دهد و می‌گوید:

همه چیز در حال تغییر است. هیچ چیز پایانی ندارد. هر پایانی خود نقطه آغازی است (نصری، ۱۳۷۸: ۷۲). این عقیده به تغییر پدیده‌ها که نمود بارزش بیش از هر چیز در طبیعت آشکار است، باعث می‌شود که نقاشی چینی در تکاپو برای تثبیت لحظه‌هایی از این تغییر باشد، بنابراین در حالتی سیال و نمادین، هنرمند همواره در تلاش است تا بتواند تمامیت یک لحظه از این تغییر را با تمام جوهره‌ی آن به تصویر بکشد و در این راه ریاضت و تمرین‌های زیادی انجام می‌دهد تا بتواند آن لحظه را

تمامی پدیده‌های طبیعی در دنیا اعم از تابش خورشید، رشد و نمو گیاهان و دیگر نمودهای طبیعت به‌وسیله دأو انجام می‌گیرد. مؤسس این آیین لائوتسه بود که در حدود شش یا هفت قرن قبل از میلاد این آیین را پایه‌گذاری کرد. هماهنگی با نظام طبیعت در نظر لائوتسه تنها راه خوشبختی انسان است و او عدم هماهنگی میان انسان و طبیعت را عامل تیره‌روزی و مشکلات انسان می‌داند و تنها راه‌حل برای زندگی بهتر و زیبا را برگشت دوباره به نظام طبیعت و هماهنگ شدن با دأو برمی‌شمارد و معتقد است که انسان با عمل خود نباید دست به مداخله در امور طبیعت بزند چراکه این عمل طبیعت را از منطق خود دور می‌سازد (جیدی، ۱۳۸۹: ۷۷).

آئین دأو به چینیان آموخته بود که به عواطف خود نسبت به طبیعت احترام بگذارند و آئین بودا به آن‌ها گوشزد می‌کرد که انسان از طبیعت جدا نیست. شاعران،



تصویر ۳ - چشم‌انداز پرتگاه بلندبالای رودخانه، درختان و خانه درپیش‌نما اثر جوران، دوره سونگ (۹۰۶ - ۹۸۰)، مرکب بر روی ابریشم، مأخذ: (همان: ۱۳۴)



تصویر ۲ - به جستجوی تائو در کوه‌های پاییزی، اثر جوران، دوره سونگ (۹۶۰ - ۹۸۰)، مرکب بر روی ابریشم، ۷/۵×۷۷ سانتیمتر، مأخذ: (<http://www.asia.si.edu>)

پرسه زد، اما در بعضی از آن‌ها آدمی میل دارد بماند یا زندگی کند. هرکدام از این منظره‌ها به درجاتی از کمال دست‌یافته‌اند، اما آن‌هایی که آدم دوست دارد در آن‌ها زندگی کند برتر از دیگران‌اند (حسینی، ۱۳۷۹: ۲۱).
منظره سازی در دوره سونگ، به اوج خود رسید و هنرمندان سونگ تعریفی خاص از فضای تصویری به دست دادند که به‌عنوان سرمشقی تا سده بیستم ادامه یافت، نقاشان مکتب سونگ از تمام امکانات قلم و مرکب بهره می‌گرفتند و با حداقل وسایل، جوهر طبیعت را در آثار خود منعکس می‌کردند و طبیعت را چون جهانی بی‌انتها، پرشکوه تصویر می‌کردند و برای فضاهای پر و خالی ارزشی برابر قائل بودند (کنشلو، ۱۳۹۱: ۶۴).
بیشتر نقاشی‌ها به‌صورت قطری یا نیم‌دایره انجام می‌شد. کمال مطلوب صلح و یگانگی مبتنی بر فلسفه یکی بودن، وجود محور و هدف اصلی نقاشی این دوره بود (لطفی، ۱۳۸۶: ۴۱). دونگ یوآن از نقاشان قرن دهم است که شهرت فراوان داشته. آثار اندکی از وی باقی‌مانده که تنها

فیلسوفان و نقاشان هر یک به‌نوعی به طبیعت پناه می‌بردند و آن را مظهر آرامش می‌دانستند. طبیعت برای انسان چینی بزرگ‌ترین مربی و معلم است؛ از این‌رو شناخت طبیعت اصل است؛ شیفتگی انسان در طبیعت در نگاه چینیان باعث شده تا در نقاشی، منظره چینی با ابعاد کیهانی و طنین معنوی و روحی خود و بودن و شدن و تهی و پری (خلأ و ملاء) خودبینشی گشوده از دنیا را نشان دهد که خود مستلزم و مقتضی اندیشه و شهود، تمرکز قلبی و سپس تکنیک تند قلمی و سرعت دست است که وسعت و گشادگی را به فشرده‌ترین علامت‌های نمایانگر خلأ تنزل می‌دهد (همان: ۷۹).
نگارگران شرق دور تلاش دارند تا از طریق تصویر، انسان را به تعمق وادارند تا از این رهگذر به شهود باطنی و اشراق راه یابد. نقاش بزرگ سلسله سونگ کوئوشی که در قرن یازدهم میلادی می‌زیست، می‌گوید: منظره‌های نقاشی شده‌ای وجود دارند که می‌توان از میان آن‌ها گذشت یا در آن‌ها تأمل کرد، در برخی از آن‌ها می‌توان

سازی نوع (کوه اعظم) که در آن بیننده از پیش‌زمینه به بالای کوه برده می‌شود.

جوران به دلیل استفاده‌اش از تاش‌های بلند برای برجسته‌نمایی و نقطه‌گذاری برای تأکید، شهرت داشت. از دیگر نقاشی‌هایی که در آن عنصر طبیعت مدنظر وی بوده، تصویری است که در آن چشم‌انداز پرتگاه بلندبالای رودخانه، درختان و یک‌خانه در نمای نزدیک (تصویر ۳) دیده می‌شود. نقاش با خطوط ساده، رودخانه‌ای را به تصویر کشیده که آب را از بالای کوه تا مسیر پایین تصویر، هدایت نموده است. بخش دیگر تصویر درختانی پربرگ در نمای نزدیک‌تر هستند که فضای خانه‌های پایین را محصور نموده‌اند. حضور جمع درختان، در سمت راست تصویر، در جلوی صخره بلند، به نوعی فضای راست تصویر را، سنگین‌تر به نظر می‌رساند درحالی‌که در سمت چپ، نقاش بارنگ‌های ملایم‌تر، کوه‌هایی در دوردست و فضای رودخانه را به تصویر درآورده است.

نقاشی چینی بسیار به فضای تهی توجه دارد. «فضای تهی همان کاری را می‌کند که رنگ». این است اصل مهمی که نقاشی چینی از آن پیروی می‌کند. این کار از تأثیر آن نمی‌کاهد بلکه بر نقاط برجسته تصویر تأکید می‌کند و آن‌ها را برجسته‌تر می‌نمایاند. در نقاشی چینی هنرمند همواره می‌خواهد از مشاهده با چشم سر به مشاهده با چشم زدن در چشم‌انداز به ژرفای ناپیدای آن که صورت بی‌صورت داثویی ازلی است راه برد. نقاش چینی در مشاهده طبیعت تنها ظاهر اشیاء را نمی‌بیند، بلکه نظم و هماهنگی باطنی را می‌بیند و می‌کوشد آن را در آثار خود نشان دهد (همان: ۱۹۹-۲۰۲). در شاهکاری دیگر از مکتب سونگ شمالی (تصویر ۴) که طوماری است بزرگ که با مرکب و مختصری رنگ تیره بر ابریشمی نقاشی شده که اکنون تیره شده و رنگ مایه چای کمرنگ را پیدا کرده است، صخره‌ای عظیم مشرف بر صحنه است و اکنون نقاشی که با دره‌ای انباشته از ابر به پس‌زمینه و پیش‌زمینه تقسیم شده است، مسلط است و فیگورهای بسیار کوچک در سمت راست در کوره‌راهی سنگی در منظره‌ای صخره‌ای به‌زحمت پیش می‌روند (تریگیر، ۱۳۸۴: ۱۳۸).

از دیگر نقاشان دربار سونگ شمالی گوئوشی در کای‌فنگ بود. وی هنگامی که می‌خواست نقاشی کند دست‌هایش را می‌شست و دواتش را پاک می‌کرد و میزش را مرتب می‌کرد و بدین ترتیب روحش را آرام و خاطرش را جمع می‌کرد و آئینی را برای آغاز کار به‌جای می‌آورد. جذب کامل و تمرکز شدید برای آفرینش هنری لازم است، او علاوه بر آنکه نقاش دربار بود، ریاست فرهنگستان امپراتوری را نیز بر عهده داشت؛ بنابراین،



تصویر ۴ - سفر در رودها و کوه‌ها، اثر فان کوان، دوره سونگ (۹۵۰-۱۰۵۰)، مرکب و رنگ روی ابریشم، ۹۶۰×۱۰۳۰ سانتیمتر، مأخذ: (تریگیر، ۱۳۸۴: ۱۳۵)

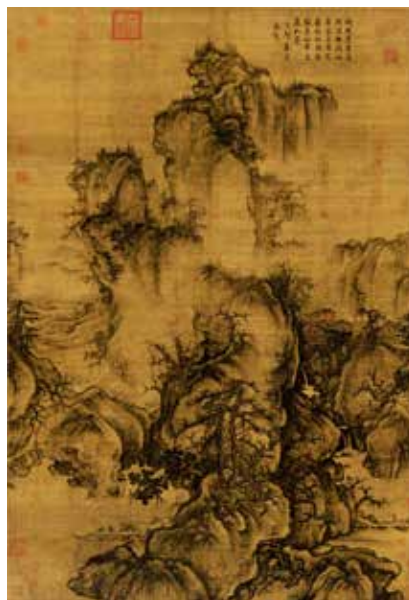
یک نمونه عالی در کاخ‌موزه واقع در «تای بی» بخش اعظم این سبک را در خود جای داده است. این اثر به نام جشنواره احضار باران (تصویر ۱) از ترکیب‌بندی آگاهانه‌ای برخوردار است و در مقایسه با آثار دوران قبل کوه‌ها نرم‌تر ترسیم شده‌اند.

دائو سرچشمه بی‌کران و بی‌صورت وجود است؛ که همه‌چیز از آن سرچشمه می‌گیرد. دائو در همه‌چیز جریان دارد و قانون کلی و تعریف ناپذیر وجود است. این نظریه محور اصلی حکمت لائوتسه است. مقصود او از طبیعت همه‌چیزهایی است که در جهان روی می‌دهد، مجموعه‌ای هماهنگ و خودبه‌خود از اشیاء که از هرگونه تصنع به دورند. دائو در زبان چینی به معنای راه است، طریقی که مردم بر آن می‌گذرند و نیز طریق طبیعت، سرانجام، طریق حقیقت ابدی (آشوری، ۱۳۵۸: ۱۲۴).

در تصویر «به جستجوی تائو در کوه‌های پاییزی» (تصویر ۲) اثر جوران نقاش معروف دوره سونگ، می‌توان این حقیقت را به‌روشنی درک نمود. اثری کلاسیک از منظره

از این جهت است که در آثار هنر چینی اشیاء خصلتی مافوق طبیعی می‌یابند و از زیبایی جادویی بهره‌مند می‌شوند که از زیبایی‌های طبیعی فراتر می‌رود (آشوری، ۱۳۵۸: ۲۰۸).

تصویر دیگر (تصویر ۶) نقاشی روی طومار دستی اثر شوداونینگ است که تقریباً معاصر با تازه بهار گوئوشی است و مثل آن با مرکب بر ابریشم کشیده شده است. منظره‌ای که در طومار دستی او تصویر شده استلیزه‌تر و به صراحت رمانتیک‌تر از منظره باروک گوئوشی است و آشکارا می‌توان در آن حرکتی تازه را به سوی ظرافت و زیبایی در قلم‌مو کاری دید (همان: ۱۴۳). ترکیب‌بندی و چیدمان نقاشی‌های چینی را باید با توجه به نوع استفاده و شیوه نگاه کردن آن‌ها به اثر هنری بررسی نمود؛ زیرا نقاشی‌های چینی معمولاً در طومارهایی دراز از جنس ابریشم یا کاغذ کشیده می‌شد که گاه طولش به چهار و



تصویر ۵ - تازه بهار، اثر گوئوشی، دوره سونگ (۱۰۲۰ × ۶۲/۳ × ۴۲/۶)، مرکب و مختصری رنگ بر روی ابریشم، ۱۰۹۰. اینچ، مأخذ: (همان: ۱۳۶)



تصویر ۶ - ماهی گیری در رودهای کوهستانی (طومار دستی)، اثر شو داونینگ، دوره سونگ (قرن یازدهم)، مرکب بر روی ابریشم، ۸۸/۷۴ × ۱۹/۰۲ اینچ، مأخذ: (همان: ۱۳۸)

نیم متر می‌رسید و می‌بایست از راست به چپ باز می‌شد؛ در هر بار فقط بخش کوچکی از آن را می‌شد دید و آن‌هم فقط برای دو یا سه نفر میسر می‌شد. سازمان‌دهی این نقاشی‌ها را با تصنیف سنفونی مقایسه کرده‌اند و آن به علت چگونگی تکرار موضوعات و تغییر حالت روحی در بخش‌های مختلف است. توالی زمانی طومار مستلزم به کارگیری حافظه و ژرف‌بینی بود؛ یعنی این کار نوعی تأمل درونی و لذت بردن بود (گاردنر، ۱۳۸۵: ۷۱۶). نقاشی دیگری از دوره سونگ، اثر شیاگوئی با موضوع چشم‌اندازی از منظره کوه‌ها و رودها (تصویر ۷) قابل بررسی است. در این اثر، قلم‌مو کاری، همان‌قدر جزئی از موضوع کار است که منظره تماشایی آب و ساحل صخره‌ای. در

قاعدتاً هنرمندی بود با مقامی والا در میان معاصرانش. در واقع اسنادی در دست است که تأکید می‌کند او در بسیاری عرصه‌ها نقاش خوبی بوده و منظره را برای دل خود می‌کشیده است. اندکی از آثار او باقی‌مانده و در این میان «تازه بهار» (تصویر ۵) احتمالاً مشهورترین است. (تریگیر، ۱۳۸۴: ۱۳۹-۱۴۰). اگر نقاشی فان‌کوان بازنمایی مضمونی کلاسیک بود، اثر گوئوشی را باید گونه باروک آن دانست؛ که در آن هنرمند، هر موضوعی را که برگزیند در مرکز وجود قرار داده و این موضوع در حقیقت تمام وجودش را فرامی‌گیرد، نخست موضوع را در چشم ضمیرش می‌بیند و سپس آغاز به کار می‌کند و بدین‌سان توانمندی او با طبیعت هماهنگ می‌شود.



تصویر ۷- چشم‌انداز ناب و دوردست کوه‌ها و رودها (طومار دستی)، اثر شیائوگونی، دوره سونگ (۱۱۸۰ - ۱۲۳۰)، مرکب بر روی کاغذ، ۴۶/۵ × ۸۸۹/۱ سانتیمتر، مأخذ: (تریگیر، ۱۳۸۴: ۱۵۴)



تصویر ۸ - طوطی دم‌دراز پنج رنگ بر شاخه شکوفه زردآلو، اثر امپراتور هوئی تسونگ، دوره سونگ (۱۰۸۲ - ۱۱۳۵)، جوهر و رنگ روی ابریشم، ۵۳/۵۰ × ۱۲۵/۱ سانتیمتر، مأخذ: (همان: ۱۵۱)

وجود، مانند یک گل، یک پرنده، منظره و... باشد. امپراتور هوئی تسونگ آخرین فرمانروای سلسله سونگ شمالی در کای‌فنگ، مکتب فرهنگستان سونگ شمالی را تشکیل داد. او به واسطه کشیدن نقاشی‌های بسیار دقیق از پرندگانی که تقریباً تک‌تک پرهایش با خطوط تیز نشان داده شده‌اند، مشهور است (تصویر ۸).
 هنگامی که کسی به یک پرده نقاشی می‌نگرد، ذهنش هم متوجه زیبایی نمایش موضوع است هم کیفیت خط‌هایی که آن را می‌نمایانند. در منظره سازی تمام صحنه تصویر نقاشی می‌شود و باید که علاوه بر مشخص کردن دقیق محل منظره گویای حالت‌های روانی و عقاید آیینی و فرهنگی هنرمند نقاش نیز باشد. منظره اغلب با

این زمان طومار دستی به قطعه ماجراجویانه تبدیل شده بود که نقاش می‌کوشید تا با آن بیننده را به درون و عمق نقاشی بکشاند. هنرمند ترکیب‌بندی را به صورت یک‌رشته ترکیب‌بندی‌های همپوشان طرح‌ریزی کرده که تنها وقتی بیننده طومار را روی میزی آهسته باز می‌کند، طرح نمایان شود و طومار دستی قرار نیست به طور کامل باز و دیده شود.
 از دیدگاه چینیان، طبیعت، همگون حقیقت است و همچون وجودی مطلق در نظر گرفته می‌شود. نگارگر چینی در پی شناخت این وجود در آثارش است، او واقعیت و طبیعت عینی را مصداق تام وجود می‌داند. بنابراین در نقاشی چینی محتوا می‌تواند، یک مصداق از

ادبیات و شعر همراه است و نحوه استفاده از قلم‌مو امضای هنرمند به شمار می‌آید. منظره آنچه را که در فضا و زمان می‌گذرد از دیدگاه نقاش بازنمایی می‌کند (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۹). «می‌فی»، خلاق‌ترین نقاش طومار ساز دوره سونگ از راه خوشنویسی است که به دریافت‌های اساسی خود در باب خط و شکل در نقاشی رسیده است. منظره‌های او همواره آمیزه‌ای از عناصر امپرسیونیستی و معماری هندسی است و می‌توان بازنمایی ادبیات و شعر را به‌وضوح در آثارش مشاهده کرد (تصویر ۹).

هنرمندان دوره سونگ جنوبی از فضاهای خالی بزرگ برای متعادل نگاه‌داشتن احجام تو پراستفاده می‌کردند (گاردنر، ۱۳۸۵: ۷۱۶) و بنابراین اهمیت استفاده از فضاهای خالی در ترکیب‌بندی، پس از تأثیرات مختلف، از دوره سونگ جنوبی بیشتر شد و در سبکی که بازگشتی مجدد به اصول تائویی و نیز مکتب ذن به حساب می‌آید متجلی گردید. البته این تأثیر تنها در ترکیب‌بندی نبود. نقاشان سونگ جنوبی در سنت بزرگ هنرمندان منظره ساز چینی، فقط از مرکب استفاده می‌کردند (تریگیر، ۱۳۸۴: ۱۵۷). در این نقاشی‌ها منبع نور مشخص نیست، گویی تصویر در اقیانوسی از نور قرار دارد و این روشنایی، به دلیل فقدان تاریکی است (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۸۱). نگاهی که متأثر از نگاه خاص تائوگرایان به بی‌نقصی و کامل بودن جهان هستی در شکل فعلی آن است. بیدهای خشک و کوه‌های دور (تصویر ۱۰) اثر میاوان، تصویری از آرامش است که با چند شکل متوازن و نیمه مرئی بیان می‌شود.

میاوان در یکی دیگر از نقاشی‌هایش، با قرار دادن کوه در سمت چپ تصویر و پرنده در پرواز در سمت راست، توهم فضا و عمق را ایجاد کرده است. موضوع تابلو (تصویر ۱۱)، نجیب‌زاده‌ای با خدمتکارش در باغ را به نمایش می‌گذارد که یکی از مضامین موردعلاقه میاوان بوده است. پیکره‌ها، همراه با ترسیم درختان و سنگ‌ها، وزن توده را به یک‌گوشه تصویر می‌برد، اما خطوط نمایشی شاخه‌های درخت و جهت نگاه نجیب‌زاده، چشم را از خلال فضای مه‌آلود به دوردست می‌کشاند. به این ترتیب توازنی بین ترکیب‌بندی سطح و عمق ایجاد می‌کند. در این اثر، انسان نیز در کنار آب و کوه و درخت می‌تواند حضور داشته باشد. این هم‌نشینی و هماهنگی انسان و طبیعت در سرتاسر تفکر تائویی گسترده است. مفهوم دائو در سه اصل خلاصه می‌شود: انسان با زمین هماهنگ است. زمین با آسمان هماهنگ است. آسمان با دائو هماهنگ است. دائو با راه طبیعت هماهنگ است (حسینی، ۱۳۷۳: ۱۵۶). اشخاص معمولاً تنها و در حال تأمل هستند و از صحنه اطرافشان لذت می‌برند. آن‌ها هیچ‌گاه در تعارض



تصویر ۹ - کوه‌ها و کاج در فصل بهار، اثر می‌فی، دوره سونگ (۱۰۵۱ - ۱۱۰۷)، جوهر و رنگ روی کاغذ، ۳۳ × ۴۴/۱ سانتیمتر مأخذ:

(<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-mi-fu-auspicious-pines.php>)



تصویر ۱۰ - بیدهای خشک و کوه‌های دور، اثر میاوان، دوره سونگ (قرن سیزدهم)، مرکب بر روی ابریشم، ۱۴ × ۱۷ اینچ مأخذ: (گاردنر، ۱۳۸۵: ۷۱۷)



تصویر ۱۱ - چشم‌انداز رودخانه درختان و خانه‌ها در پیش‌نما، اثر مایوان، دوره سونگ (۱۱۹۰ - ۱۲۲۵)، مرکب بر روی ابریشم، ۱۷ × ۱۰۳/۴ اینچ، مأخذ: (تریگنیر، ۱۳۸۴: ۱۵۵)

بودن با طبیعت است؛ معنی نقاش بودن، تبدیل شدن به ابزاری است که طبیعت با استفاده از آن خود را بر انسان می‌نماید. کار نقاش، بیان پیوستگی‌اش به موج زندگی و هماهنگی‌اش با تمام چیزهایی است که در رشد و تغییرند و به زبان دیگر، بیان خصلتی شخصی است که در اثر نظاره طبیعت پالایش یافته است (گاردنر، ۱۳۸۵: ۳۵۲).

در نظر چینیان، هنر آیینی‌ای ضمیمه هنرمند و بیان شخصیت و احوال اوست. برای آفریدن یک شاهکار، هنرمند نخست می‌باید خود را از روح شیء سیراب کند و از راه شکل، روان شخص یا گوهر شیء را که به‌عنوان موضوع برگزیده است بنمایاند (آشوری، ۱۳۵۸: ۱۹۸). «در انتظار میهمانان زیر نور چراغ» (تصویر ۱۳) اثر مالین، جلوه‌جو بسیار زنده است و با استفاده از نور فروزان در داخل اتاق روشن از نور چراغ و سفید سرد و ضعیف گل‌ها در هوای تاریک روشن ایجاد شده است. رنگ سایه‌ی مرکب بسیار غنی است (تریگنیر، ۱۳۸۴: ۱۵۶).

با طبیعت نمایش داده نمی‌شوند، بلکه همواره در حال احترام یا سپاسگزاری آیینی به طبیعت هستند. در تفکر هنرمند چینی طبیعت همچون مادر تمام اشیاء است و انسان به‌عنوان جزئی از طبیعت مطرح می‌شود و در مقابل فعل‌وانفعالات آن واکنش نشان می‌دهد و همواره زیرمجموعه‌ی قوانین حاکم بر آن است. از این‌رو انسان برای رستگاری باید با آن و نظام حاکم بر طبیعت هماهنگ شود؛ در نقاشی چینی انسان سرگشته و محو در برابر شگفتی‌های طبیعت نشان داده می‌شود، نمونه‌های این تفکر و آثار مربوط به آن را می‌توان در نقاشی «آفتاب گرفتن سو در های‌نان» (تصویر ۱۲) اثر سوتونگ پو دید که نسبت انسان به طبیعت بسیار اندک است؛ نقش و عملکرد انسانی در منظره طبیعی، تصویر فیلسوفی در حال اندیشه است. هنر چین حاصل همین پیوستگی نگاه هنرمند به طبیعت و انسان است. در نظر چینی‌ها انسان بر طبیعت مسلط نیست؛ بلکه بخشی از آن است و مانند همه موجودات دیگر به فعل‌وانفعالات آن واکنش نشان می‌دهد. معنی شادمان و سعادت‌مند زیستن، هماهنگ



تصویر ۱۳ - در انتظار میهمانان زیر نور چراغ (بادبزن دستی)، اثر مالین (پسر مایوان)، دوره سونگ (اوایل قرن سیزدهم)، مرکب و رنگ بر روی ابریشم، ۲۴/۸ × ۲۵/۲ سانتیمتر، مأخذ: (تریگیر، ۱۳۸۴: ۱۵۶)



تصویر ۱۲ - آفتاب گرفتن سو درهای نان، اثر سوتونگ پو، دوره سونگ (۱۰۳۷ - ۱۱۰۱) مأخذ: <http://www.improvisedlife.com/2011/12/14/louis-c-k-and-su-tung-po-on-being-broke>

نتیجه

یافت. به‌طور کلی ویژگی‌های مهم نقاشی دوره سونگ عبارت بودند از: منظره سازی مبتنی بر عدم تقارن و همچنین منظره سازی به‌صورت قطری شامل سه سطح مشخص (از لحاظ نمایش فضا) و توجه هنرمند به فضاهای خالی بزرگ برای تأمین تعادل حجم‌های توپر. در نهایت می‌توان بیان کرد که هنر نقاشی در دوره سونگ بیانگر مطلوب صلح و یگانگی مبتنی بر فلسفه وحدت وجود است. آنچه هنرمند طبیعت می‌نامد نتیجه تغییرات بیشتری است که او بر تغییراتی می‌افزاید که جامعه پیش‌تر بر جهان اعمال کرده است. هنگامی که آفرینش هنری به سراغ طبیعت می‌رود چیزی را جستجو می‌کند که در ادراکش از حقیقت نه به واقعیت بلکه به خلاف آن نظر دارد و این امر مستلزم تغییراتی مشابه همان‌هایی است که جامعه به جهان اعمال می‌کند.

در اندیشه و تفکر چینی، فضای کیهانی همه‌چیز را در برمی‌گیرد و هر چیز در این فضا، هرچند که به زیبایی وجود دارد، ولی خرد و ناچیز است. همه‌چیز در فضا به‌صورت سیالی شناور است. رنگ در گستره‌های پیشین اثر هنری، به‌ویژه منظره‌ها، نامحسوس بود و هرچند که هنرمند به بازنمایی ژرفای طبیعت نزدیک‌تر می‌شد، رنگ فضا را نیرومندتر و به خاکستری نزدیک‌تر می‌دید. در منظره سازی تمام صفحه‌ی نقاشی گویای حالت‌های روانی و عقاید آیینی و فرهنگی هنرمند نقاش است و اغلب با ادبیات و شعر همراه است و نحوه‌ی استفاده از قلم‌مو، امضای هنرمند به شمار می‌آید. با ظهور سلسله سونگ نقاشی راه تکامل نهاد و اصول طراحی کاملاً تدوین شد و تمام هنرمندان از قوانین یکسان پیروی می‌کردند که این یکی از نکات مهم هنر نقاشی در دوره سونگ است. منظره سازی در دوره سونگ، به اوج خود رسید و هنرمندان سونگ تعریفی خاص از فضای تصویری به دست آوردند که به‌عنوان سرمشقی تا سده بیستم ادامه

- ۱- در سده‌های سوم تا دهم میلادی آیین بودا که از هند آمده بود با آیین دائویی چینی در هم آمیخت و آیین کنفوسیوس را کنار زد. متن‌های بودائی به چینی ترجمه شد و به سرعت اشاعه یافت. «آیین بودائی چینی» یا سان - لونگ دسونگ (San - Lung Tsung)، شاخه‌ای است که به اندیشه چینی نزدیک است و درآمیزش با آن کمال یافته.
- ۲- لائوتسه در قرن پنجم یا ششم قبل از میلاد، آیین تائو را پایه‌گذاری کرد، او به احتمال زیاد، اولین فیلسوف مشهور چینی در زمان سلسله چو بوده است. «لائوتسه» به معنای حکیم سالخورده است. کتابی به او نسبت داده‌اند به نام دائو ده جینگ Tao Te Ching یا «کتاب طریقت و فضیلت» که با زبان ساده و گاهی موزون اما فشرده و مبهم، مهم‌ترین متن حکمت دائویی بشمار می‌رود.
- ۳- تائو در اصل به معنای طریقه و راه و رسم است و آیین تائو به حکیمی به نام لائوتسه، منسوب است؛ از این‌رو گاه آیین لائوتسه هم خوانده می‌شود. تائو، قانونی دارد که بر طبیعت حاکم است و انسان باید تسلیم آن گردد. از این‌رو، راه نجات انسان این است که هم آهنگ بانظم طبیعت که تائو برقرار کرده حرکت کند.

منابع

- آشوری، داریوش (۱۳۵۸). *نگاهی به سرزمین، تاریخ، جامعه و فرهنگ چین از دیرینه‌ترین روزگار تا پایان سده نوزدهم*، تهران: مجموعه فرهنگ آسیا.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۴). *طبیعت در هنر مشرق زمین*، کتاب ماه هنر، شماره ۸۳ و ۸۴، صص ۳ - ۱۰.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹). *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*؛ ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: سروش.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸). *دائرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- تریگیر، مری (۱۳۸۴). *هنر چین*؛ ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- جیدی، مرتضی؛ معین‌الدینی، محمد؛ عصار کاشانی، الهام (۱۳۸۹). *طبیعت و جلوه آن در نقاشی ایران و چین*، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۹، صص ۷۶ - ۸۲.
- حسینی، مهدی (۱۳۷۳). *طریقت دائو و نقاشی*، فصلنامه هنر، شماره ۲۶، صص ۱۵۵ - ۱۶۰.
- _____ (۱۳۷۹). *کارگاه هنر ۱*، تهران: نشر کتاب‌های درسی ایران.
- دورانت، ویل (۱۳۷۶). *تاریخ تمدن (مشرق زمین گاهواره تمدن)*، جلد ۱؛ مترجمان احمد آرام و ع. پاشایی و امیرحسین آریان پور، چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ذکریگو، امیرحسین (۱۳۸۱). *سیر هنر در تاریخ ۱*، تهران: انتشارات مدرسه برهان.
- فیتز، جرال (۱۳۶۷). *تاریخ و فرهنگ چین*؛ ترجمه‌ی اسماعیل دولت‌شاهی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- کنشلو، علی؛ محمدعلی، ناصحی (۱۳۸۱). *تاریخ هنر جهان*، تهران: نشر کتاب‌های درسی ایران.
- _____ (۱۳۹۱). *تاریخ هنر جهان*، تهران: نشر کتاب‌های درسی ایران.
- کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۹). *هنر و نمادگرایی سنتی*؛ ترجمه‌ی صالح طباطبائی، تهران: فرهنگستان هنر.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۵). *هنر در گذر زمان*؛ ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، چاپ هفتم، تهران: آگاه.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۸۸). *تاریخ هنر*؛ ترجمه‌ی علی رامین، چاپ ششم، تهران: نی.
- لطفی، فوزیه (هیوا) (۱۳۸۶). *آشنایی با مکاتب نقاشی*، چاپ سوم، سنندج: پرتو بیان.
- نصری، عبدالله (۱۳۷۸). *انسان کامل از دیدگاه مکاتب*، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی.

References

- Ashuri, D.(1979). *Glimpses of Land, History Society and Culture of China From Early Times to The Nineteenth Century*, Tehran: collection of Asian cultures (Text in Persian).
- Ayatollahi, H.(2005). Nature in the Eastern Art, *Ketabe Mah Honar*, No:83-84, pp:3-10 (Text in Per-

sian).

- Burckhardt, T.(1990). *Sacre art'L de methodes et Principes*, Translation JalalStari, Tehran: Soroush (Text in Persian).
- Coomaraswamy, A.(2010). *Symbolism and Art Tradition*, Translation: Saleh Tabatabaei, Tehran: Academy of Art (Text in Persian).
- Durant, W(1997).*History of civilization(Our Oriental heritage)*, vol: 1, translators Ahmad Aram and A. Pashaei and Amir-Hossein Aryanpour, 5nd ed, Tehran: Elmifarhangi (Text in Persian).
- Fitz, G.(1988). *China A Short Cultural History*, Translation Ismail Dolatshahi, Tehran: Elmifarhangi. (Text in Persian).
- Gardner, H.(2006).*Art Through The Age*, Translation: Faramarzi, M, Vol:6, Tehran: Agah (Text in Persian).
- Gombrich, E.(2009). *Historia del Arte*, Translation: Ramin, A, 6nd Tehran:nei (Text in Persian).
- Hosseini, M(1994). Way Of Dao and Painting., *Art Quarterly*, No:26, pp: 155-160 (Text in Persian). 2000) ———). *Art Workshop 1*, Tehran: Iran publishing textbooks. (Text in Persian).
- Jeidi, M; Moin-al-Dini, M; Assar Kashani, E.(2010). Nature and It's Manifestation In Iranian and Chinese painting, *Ketab Mah Honar*, No:139, pp:76-82(Text in Persian).
- Keneshlo, A.,Nasehi, M.(2002). *History of world's art*, Tehran: Iran textbooks. (Text in Persian). 2012)—————). *History of world art*, Tehran: Iran textbooks(Text in Persian).
- Lotfi, F.(2007). *AN Introduction to Painting Schools*, 3nd ed, Sanandaj: Parto bayan (Text in Persian).
- Nasri, A.(1999). *Peffect Human Based on Various Schools*, Tehran: Allameh Tabatabai University (Text in Persian).
- Pakbaz, R.(1999). *Encyclopedia of art*, Tehran: Farhang-Moaser (Text in Persian).
- Tregear, M.(2005).*Chinese art*, Translation Taheri, F. 2nd ed, Tehran: Iranian Academy of Arts. (Text in Persian).
- Zekrgoo, A.(2002). *Art Development Throughout the History*, Tehran: Borhan School (Text in Persian).

Surveying the Effect of Chinese Thought and Social Conditions on Landscape Painting by the Painters of Sung Era¹

B. Atabati²
A.Dadvar³

Received: 2013.10.23
Accepted: 2015.11.2

Abstract

When we realize deep feelings of a painter and know various styles of painting during an era completely, learn about the history and time of origin and also the way the school has been developed and the styles of an art work, charm and appreciation toward a painting will increase. Nature is one of subjects which have impressed many Chinese painters. An original Chinese painter never copies nature because he means something beyond nature's physical appearance. Chinese painting mostly tries to illustrate the feeling a natural landscape creates in the painter by means of symbols and cues. Generally speaking, present study aims to examine the effects of thoughts and social condition of china in illustration of landscapes by Chinese painting during Sung Dynasty. Research method is descriptive and in order to gather the required data, library research was conducted. Findings show that artist thinks of integration with soul and the essence of the nature in Sung School and what he calls nature is a result of changes which society has implied on his world beforehand and artist tries to create his image of the nature by minimum working on details of his imagination.

Key words: China, Sung Dynasty, Social Conditions, Naturalism.

1. DOI: 10.22051/jjh.2017.12.

2. MA of art studies, Faculty of Architecture and Art, University of Kashan, behnazatabati@ymail.com.

3. Professor, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, ghadadvar@yahoo.com.