

مقاله پژوهشی

کرشمه دائو در نقاشی چینی (نگاهی به رساله مقدمه در باب صورتگری منظره اثر دژنگ بینگ)

اسماعیل رادپور*

گروه ادیان و عرفان، مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، تهران، ایران

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۰۶

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۲۹

چکیده

در هنر نقاشی منظره در سرزمین چین، همچون بسیاری دیگر از هنرها، بسی بیش از تأثیرپذیری از سنن کنفوسیوسی یا بودایی، ریشه‌های دائویی به چشم می‌آید و بنیادی‌ترین مسئله‌ای که اصالت این ریشه را تبیین می‌کند، وجهه نظر صورتگران چین درباره «صورت‌ها» است. با وجود پژوهش‌های متعدد در زمینه تاریخ و تکنیک‌های نقاشی چینی، تحلیل متون کهن چینی در باب فلسفه نقاشی براساس تعالیم دائویی برای درک چگونگی تجلی معنی در صورت و عبور از صورت به سوی معنی ضروری است. این مطالعه باهدف بررسی پیوند میان هنر صورتگری چین و مابعدالطبیعه دائویی، در پی پاسخ به این پرسش است که رساله «مقدمه در باب صورتگری منظره» نوشته دژنگ بینگ (۳۷۵-۴۴۳ م. که شخصاً بودایی غیرراهب بود) چگونه پارادوکس میان محدودیت صورت و تعالی دائو (مبدأالمبادی) از صورت‌ها را حل می‌کند. نتایج حاصل از این مطالعه نشان می‌دهد دژنگ بینگ با طرح مفاهیمی چون «مشابهت نوعی» و تکیه بر «روح مینوی»، نقاشی منظره را به تجلی‌گاهی برای «کرشمه دائو» بدل می‌سازد. در نهایت، تبیین می‌شود که رعایت قاعده «تطابق با چشم و توافق با دل»، موجب تبدیل شدن اثر هنری به دروازه‌ای می‌شود که ضمیر مخاطبی را که در آن گام نهد، از قید فرم رها کرده و به مبادی آسمانی صورت متصل می‌کند.

واژگان کلیدی: نقاشی چینی، دائوئیسم منظره، دژنگ بینگ، صورت و بی‌صورت

مقدمه

قلم‌مو، به صورتگری دوباره صور لوح تکوین می‌پردازد. اگرچه سنت‌های کنفوسیوسی و بودایی هریک به نحوی بر هنر چین اثر گذارده‌اند، ریشه‌های بنیادین هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی نقاشی منظره را بیش و پیش‌از همه در تعالیم دائویی باید جست‌وجو کرد. مسئله اصلی در اینجا، تناقض‌نمای نسبت میان ماهیت هنر نقاشی و «دائو» (مبدأالمبادی و حقیقه الحقایق) است. بر طبق متون کهن دائویی چون دائوده جینگ، دائو حقیقتی است بی‌صورت، بی‌رنگ و بی‌چون، حال آنکه نقاشی هنری است تماماً بر پایه صورت، رنگ و خط. در اینجا، پرسشی بنیادین پیش می‌آید: هنرمند صورتگر که ابزار کارش فرم و ماده است، چگونه می‌تواند بر این پارادوکس فایق آید و بی‌صورتی مطلق دائو را در قالب صور محسوس منظره نمودار سازد؟ آیا هنر صورتگری چین، فرولغزیدن در مرتبه «صور سفلی» و دوری از حقیقت دائوست، یا می‌تواند به مثابه آینه‌ای عمل کند که

هنر نقاشی منظره در تمدن چین، صرفاً کنشی زیباشناختی برای بازنمایی کوه و دشت و دمن نیست، بلکه زمینه‌ای برای شهود فیضان حیات و تجلی‌گاه پیوند میان صورت‌ها و حقیقت بی‌صورت است. در این هنر، «منظره» هرگز به معنای مدرن و غربی کلمه یعنی «طبیعت ابژه‌شده» نبوده است. واژه چینی برای «منظره» (شان شوئی 山水؛ لفظاً کوه و آب) که از ترکیب دو رکن بنیادین عالم طبیعت یعنی «کوه» (مظهر استواری و یانگ) و «آب» (مظهر انعطاف و یین) پدید آمده، در واقع نموداری است از کلیت هستی و نبض مستمر حیات در کالبد ماده. از همین روست که نقاشی منظره در هنر چین، بیش از آنکه با فنون تصویرپردازی پیوند داشته باشد، با حکمت و عرفان گره خورده است و نقاش، پیش‌از آنکه هنرمند باشد، حکیم یا سالکی است که از طریق

به‌طور کلی سه رویکرد را در مطالعات معاصر در باب نقاشی چین از یکدیگر می‌توان تفکیک کرد. نخست، رویکردهای تاریخ‌نگارانه است که بر تحول سبک‌ها و تکنیک‌ها از دودمان‌های هان تا چینگ تمرکز داشته‌اند. دوم، رویکردهای فرمالیستی که به تحلیل ترکیب‌بندی و هندسه پنهان در آثار استادان بزرگ نقاشی چین پرداخته‌اند و سوم، رویکرد حکمی که نقاشی را به منزله حکمت تجلی یافته بر روی پرده نقاشی مطالعه می‌کند. نظرگاه این تحقیق چنان‌که پیداست در دسته سوم جای می‌گیرد و هنر نقاشی در چین را در واقع امتدادی از تجلیات عالم معنی در عالم صورت می‌داند. در این دیدگاه، نقاشی صرفاً ابژه بصری برای التذاذ مفکر نیست، بلکه محلی برای تعمق است که به بیننده همان شهودی را پیشکش می‌کند که حکیم دائویی در مواجهه مستقیم با کوه و آب به دست می‌آورد.

در میان پژوهش‌های غربی، شاخص‌ترین نگاه به رساله دُزنگ بینگ متعلق به سوزان بوش است. او علاوه بر ترجمه این متن در کتاب «متون نخستین چینی در باب نقاشی» (Bush & Shih, 1985)، در مطالعه تخصصی خود با عنوان «رساله دُزنگ بینگ درباره نقاشی منظره و بودیسم منظره کوهستان لو» (Bush, 1983)، با تکیه بر پیوندهای تاریخی دُزنگ بینگ با محفل بودایی هوئی یوئن، معتقد است این رساله برخلاف نوشته وانگ وی، در دسته رسائل دائویی یا نودائویی (مکتب سُوئن سُوئه) قرار نمی‌گیرد. سوزان بوش به پیروی از بعضی پژوهشگران ژاپنی نظیر ناکامورا شیگئو، نوشته دُزنگ بینگ در باب نقاشی را به منزله بودیسم منظره (Landscape Buddhism) مطالعه می‌کند. از نظر او، نقاشی برای دُزنگ بینگ در حکم ابزاری برای مراقبه و تصویرسازی بودایی است که جایگزین سیر در کوهستان تواند شد.

با این حال، در این پژوهش بر آنیم که اگرچه دیگر رسائل منسوب به دُزنگ بینگ و گزارش‌های تاریخی از پیوند او با محفل بودایی کوهستان لو، جای شک و شبهه در تمایل او دین بودایی باقی نمی‌گذارد، اما همچنان که رساله «مقدمه در باب صورتگری منظره» تا پیش از دوره مدرن، به‌درستی همواره در پیوند با رسائل گو کای جی و وانگ وی به منزله دائوئیسم منظره مطالعه شده است، محتوای این رساله در پی حل پارادوکس صورت و بی‌صورتی در مابعدالطبیعه دائویی ریشه دارد. اگرچه نوشته ارزشمند سوزان بوش مملو از پژوهش‌های ریزبینانه در تاریخ متعلق به این رساله و انجمن بودایی هوئی یوئن است، او برای اثبات تعلق این رساله به بودیسم منظره، گاه دلایلی بسیار نامحتمل ارائه می‌کند. مثلاً او می‌کوشد اشاره دُزنگ بینگ به فرهمندان و فرزندان در ابتدای رساله را بر بوداها و بودهیستوه‌ها تطبیق

جمال بی‌صورت دائو را در قالب صور محسوس بازتاب دهد؟ این پارادوکس در قرون چهارم و پنجم میلادی (دوران شش دودمان) مسئله اصلی در مباحثات فلسفه نقاشی در میان نخبگان هنرمند بود. در این بستر تاریخی، متفکرانی ظهور کردند که نقاشی را طریقی برای شهود حقایق ملکوتی می‌دیدند. دُزنگ بینگ (۳۷۵-۴۴۳ م.)، شخصیت محوری این پژوهش، در همین فضای فکری رساله «مقدمه در باب صورتگری منظره» را نگاشت. او که خود سالکی عزت‌نشین و شیفته سیر در کوهستان‌ها بود، زمانی که بر اثر کهولت سن از سفر بازماند، منظره‌نگاری را راهی برای اسفار معنوی در خانه خویش یافت. رساله او یکی از نخستین کوشش‌های اثرگذار برای پیوند زدن حکمت دائویی به زیبایی‌شناسی در نظر به هنر نقاشی است.

این مطالعه با تمرکز بر رساله ارزشمند دُزنگ بینگ، به واکاوی تبیینی می‌پردازد که او برای حل گسست میان صورت و بی‌صورتی ارائه کرده است، اینکه چگونه صورتگر دائویی از طریق «مشابهت نوعی» و با تکیه بر «روح مینوی»، نقاشی را به مرتبه‌ای ورای تقلید صرف ارتقا داده و آن را به تجلی‌گاه «کرشمه دائو» یا به قول جوانگ دُزی، «زیبایی بزرگ» (大美 大い) (Zhuangzi, chapter 22; Zhuangzi, 2004, 46a) که همان جمال دائوست، بدل می‌سازد. در این نگاه، نقاش نه پوسته کوه، بلکه صورت حقانی آن و «ضرب‌آهنگ حیات» که کوه را پدید آورده، ترسیم می‌کند. قاعده «تطابق با چشم و توافق با دل»، نقاشی را از صنعتی دست‌کرد بشر به شهود باطنی بدل می‌سازد که در آن، صور نقاشی به جای محبوس ماندن در قیود فرم و ماده، دریچه‌ای به سوی بی‌صورتی دائو می‌گشایند. در این جستار که بر مطالعه تحلیلی متون اصلی و بررسی و تعمق بر واژگان کلیدی در سنت دائویی استوار است، کوشش شده با عبور از گزارش‌های تاریخی صرف، از طریق تفسیر حکمی رساله دُزنگ بینگ و تطبیق آن با مبانی مابعدالطبیعه دائویی، از نسبت میان صورت و بی‌صورتی در جریان خلق اثر هنری و کشف منطق درونی زیبایی‌شناسی نقاشی منظره چین، تعریفی نو ارائه شود.

پیشینه پژوهش

مطالعه مبانی حکمی هنر شرق در دهه‌های اخیر مد نظر پژوهشگران بسیاری بوده است. در حوزه تخصصی نقاشی چین، مطالعات موجود عموماً بر جنبه‌های تاریخ‌نگارانه یا تکنیک‌های هنری تمرکز داشته‌اند. با این حال، آنچه کمتر مورد مذاقه قرار گرفته، تحلیل دقیق متافیزیکی متون کهن در دوران «شش دودمان» (مانند آثار دُزنگ بینگ و وانگ وی) براساس حکمت دائویی است.

بی‌صورت در هنر صورت‌نگری

معروف است که در متون دائویی پیوسته از بی‌صورتی (وُوسینگ 無形، وُوسیانگ 無象)، بی‌رنگی (وُوسه 無色؛ یی 夷) و بی‌چونی (وُوجوانگ 無狀) دائو (مبدأالمبادی و حقیقه الحقایق) سخن به میان می‌آید. همچنین، سالکان دائویی همه می‌کوشند با دائو (یودائو 與道) همراه شوند و صفات او را در خود متحقق سازند (ده‌دائو 得道؛ یودائو 有道). پس «رنگ‌های پنجگانه چشم (دل) را نابینا می‌سازد» (Daodejing, chapter 12; Laozi, 2004, 37a) و «سروکار رهنمای فرهنگ با شکم است» (همان) که جایگاه نزول دائوی بی‌صورت و بارداری فرهنگدانه برای تولد ثانی است، «و نه با چشم» ظاهر که متعلق او صورت‌هاست. از سوی دیگر، نقاشی چین، همچون بسیاری دیگر از پیشه‌ها و هنرها و علوم و فنون در سرزمین چین، بیش از آنکه با هر دین و آیین دیگری نسبت داشته باشد، از تعلیم دائویی برآمده است. پس، هنر صورت‌گری را که سر و کارش همه با صورت است، با دائوی بی‌صورت چه کار؟

پیش از آنکه کلام صورت‌گران بزرگ چین را در باب دائوی بی‌صورت و طریقه دائویی نقاشی بررسی کنیم، پاسخ به پرسش بنیادین فوق را نخست در متون کهن دائویی جست‌وجو می‌کنیم. جوانگ‌دزی قصه امیر یوئن، حاکم سرزمین سُنْگ را روایت می‌کند که روزی نقاشان را فرامی‌خواند که چهره او را ترسیم کنند. نقاشان بسیاری آمده بودند، چندان که نیمی از آن‌ها بیرون از تالار ماندند. یک به یک حکم را دریافت می‌داشتند، ادای احترام می‌کردند و در گوشه‌ای می‌نشستند و قلم‌موهای خود را آماده می‌کردند و رنگ‌ها را می‌ساختند و مشغول می‌شدند به نقاشی چهره امیر. صورت‌گری با تأخیری قابل توجه وارد شد و آهسته گام بر می‌داشت و التفاتی به اطراف نداشت. حکم را دریافت داشت، تعظیم کرد ولی آنجا نماند و رفت. گویی نه شتابی داشت که کار خود را زود تحویل دهد و نه ضرورتی به معاینه موضوع نقاشی خود می‌دید. امیر که نظرش به او جلب شده بود، کسی را گسیل داشت تا ببیند آن نقاش چه می‌کند. هنگامی که امیر می‌شنود که به او می‌گویند، نقاش «بند قبا را گشوده، چهارزانو نشسته، نیمه‌برهنه»، فریاد می‌کند: «خودش است، او نقاش راستین است» (Zhuangzi, chapter 21; Zhuangzi, 2004, 44c). در این حکایت، جوانگ‌دزی می‌خواهد بگوید نقاش راستین، صور نقاشی خود را، نه از عالم صورت‌ها، بلکه از دائوی بی‌صورت دریافت می‌دارد. نشستن نقاش اشاره است به مراقبت بر معانی و تجلی آن معانی در عالم صورت‌های حَقّانی (جِن‌سینگ 真形) و برهنه‌شدن او اشاره است به خلع کالبد یا رهایی روان از قیود تن و سیر در ملکوت

کند و آنجا که دُزنگ بینگ مصادیق این فرهنگدان را نام می‌برد که فغفوران و عارفان خلوت‌نشین در ادوار باستانی‌اند که حکایت آن‌ها عمدتاً در کتاب دائویی جوانگ‌دزی آمده است، آن‌ها را بودایان بالقوه می‌گوید و این اشارات را صرفاً اسوه عمل می‌داند و توضیح نمی‌دهد که چرا دُزنگ بینگ که قصد کرده رساله‌ای در باب بودیسم منظره بنویسد، از اسوه‌های بودایی نام نمی‌برد، یا چرا اصلاً هیچ خبری از اصطلاحات بودایی در این رساله نیست. بوش با ارجاع به پژوهشگران ژاپنی اینکه «فرهمندان دائو را در باطن خود نگاه می‌دارند» و «نقاشی منظره کرشمه دائو را به واسطه صورت‌ها نمودار می‌کند» به بحثی در رساله تبیین دین بودایی (مینگ‌فو لوئن) که دائو را نیروانه یا دهرمه‌کایه بودایی‌ها می‌گوید، ربط می‌دهد، حال آنکه نیروانه بودایی اساساً نسبت به صور تعالی دارد و از عالم صورت‌ها خارج است اما به نزد دُزنگ منظره در آفاق و در پرده نقاشی تجلی‌گاه زیبایی و جمال دائوست و دائو و نفس دائو در همین کوه و رودخانه حضور و سریان دارد.

از نقد جزئیات بیشتر که بگذریم، سوزان بوش در مطالعه خود بر احتمال انگیزه‌های دینی در رساله دُزنگ بینگ در باب منظره‌نگاری می‌پردازد، حال آنکه این پژوهش در پی واکاوی سازوکار زیبایی‌شناختی تجلی دائو در فرم است، کاری که به گمان نگارنده جز با تبیین پیوند میان فیزیک منظره و متافیزیک دائو شدنی نیست. با بررسی دقیق رساله دُزنگ بینگ می‌توان دریافت در نگاه اولاً دائویی و ثانیاً وحدت ادیان که او در نگارش رساله «در باب صورت‌نگری منظره» اتخاذ کرده است، مفهوم «صورت» نه چونان مانع عبورناپذیر مادی، بلکه همچون حجابی شفاف است که از مجرای آن به تماشای جمال بی‌صورت مبدأالمبادی می‌توان نشست. پیشینه این بحث به رسالات آغازین سده پنجم میلادی بازمی‌گردد؛ جایی که برای نخستین بار، مفاهیمی چون «لینگ» (روح مینوی) و «شن» (روان) از متون حکمی و عرفانی به قلمروی فلسفه هنر وارد شد و گمان می‌کنیم که جداکردن رساله دُزنگ بینگ از آن سنت حاصلی جز پریشانی در بر ندارد.

در ادامه، پس از بررسی متون کهن دائویی در باب نحوه نسبت‌یافتن حقیقت بی‌صورت با عالم صورت‌ها به واسطه «صور اعلی»، در باب حالات زندگانی دُزنگ بینگ سخنی چند گفته می‌آید و سپس متن «مقدمه در باب صورت‌نگری منظره» (هوا شان‌شوئی سُو 畫山水序) نوشته دُزنگ بینگ به‌طور کامل ترجمه و شرح می‌شود. تمام متون چینی در این مطالعه همه ترجمه مستقیم نگارنده از زبان چینی کهن به فارسی است. شیوه فارسی‌نویسی الفاظ چینی مطابق است با روش هانسی (Radpour, 2023, 183-190).

موجود، مقام ربّ صور اعلی تقدّم دارد و (ذات) دائو بر مقام ربّ صور اعلی هم تقدّم دارد، یعنی او متعالی‌ترین است (Du, 2004, 608b).

兆見曰象者，無形曰氣，兆形曰象，生物之首也。萬物之首，象帝居先。大道復在象帝之先，言其高遠也。

دائو از آن جهت که ربوبیت دارد بر تعینات صورت‌های علمی در صقع ربوبی (اصطلاحاً در مقام رتق یا جدانشدگی، وی فن 未分؛ جدانشدگی آسمان از زمین)، «ربّ صور اعلی» (شیانگ دی 象帝) خوانده می‌شود، ولی ذات دائو از هرگونه نام‌نشان‌کاری است و بر تعین در مقام ربّ صور اعلی نیز تقدم دارد. لائو‌تزی، در مواضع دیگر در دائو ده جینگ، «ربّ صور اعلی» را «صورت اعلای بزرگ» (داسیانگ 大象) می‌خواند (Daodejing, chapters 35 & 41; Laozi, 2004, 39b & 40b) که به تعبیر وانگ بی (王弼؛ ۲۲۶-۲۴۹ م.)، یکی از نخستین مفسران دائو ده جینگ، «مادر صور اعلای آسمانی» (天象之母) است (Wang, 2004, 203c) یعنی «مادر ده‌هزار موجود» (Daodejing, chapter 1; Laozi, 2004, 36a) به واسطه «صور اعلای آسمانی». یا به تعبیر دیگر، ده‌هزار موجود تا آنجا که کودکانی‌اند در خانه نزدیک به «مادر»، در مقام صور اعلا ملحوظ می‌شوند و چون می‌بالند (یعنی تنزل می‌کنند) و از خانه به در می‌شوند (یعنی ظهور می‌کنند)، صور سفلی خواهند بود و دائو در هر دو مرحله بر آن‌ها ربوبیت دارد. این «صورت اعلای بزرگ از صور سفلی عاری است» (Daodejing, chapter 41; Laozi, 2004, 40b)، ولی صور سفلی به‌مثابه مظاهر او، او را تمثلاً نمودار می‌سازد.

صور راستینی که موضوع کار صورت‌گر دائویی است، اولاً همان «صور نخستین» است. همچنان‌که کوماراسوامی از سیه‌هه (謝赫؛ زیسته در اوایل قرن ششم م.) واضع معیارهای شش‌گانه نقاشی (لیوفا 六法) نقل می‌کند که «صورت‌گران کهن، معانی (بی 意) را رسم می‌کردند و نه صرفاً صورت‌ها (سینگ 形) را» (Coomaraswamy, 1934, 15). در تعبیر اخیر، صورت‌ها دلالت تواند کرد هم بر صور محسوس و هم بر صور مخیل، حال آنکه، صورت‌گر راستین، از هر دو می‌گذرد و به به صور نخستین ظهورنایافته در نزد دائو التفات می‌کند که چیزی نیست جز «معانی» و حقایق اشیا. دائو البته به صورت‌ها مقید نیست ولی همه صورت‌ها را در بر دارد. سروکار عامه خلق و هنرمندان کم‌هنر صرفاً با صور محسوس است، حال آنکه هنرمندان راستین صور اعلی را در دل دائویی (دائوشین 道心؛ عقل کلی) درمی‌یابند و آن‌ها را در اثر خود در قالب صور سفلی دیگر نمودار می‌سازند. به تعبیر دیگر، همه صور سفلی در عالم، تنزل

صورت‌ها. نقاش راستین صورت چهره امیر را نه از معاینه حسی چهره او، بلکه با مشاهدت باطنی و مکاشفه صورت حقانی چهره او به دست می‌آورد و این مبدأ فاعلی تجلی صورت‌ها در نقاشی اوست اما برای مبدأ قابل نقاشی که رنگ‌ها و صور ظاهر بر روی پرده نقاشی باشند، به نزد صورت‌گر راستین، همان یک نظر که در زمان ادای احترام و دریافت داشتن حکم، امیر یوئن را دیده است، کفایت می‌کند.

بنابر بنیادی‌ترین متن مقدّس در سنت دائویی، یعنی دائو ده جینگ که نگاشته لائو‌تزی مؤسس این آیین است، دائو بی‌صورت است، «نامعلوم (از فرط ظلمت) و نامشهود (از فرط نورانیت) ولی دربردارنده همه صور اعلی» (Daodejing, chapter 12; Laozi, 2004, 38a) او صورت ندارد ولی همه صورت‌ها به نزد او حاضر است. سروکار هنرمند دائویی، در حقیقت، نه با صور محسوس، بلکه با مبدأ تجلی صور و صورت‌های ظهورنایافته در نزد دائوست، صورت‌هایی که مطابق با دفتر تجلیات (بی جینگ؛ متنی بسیار کهن و مقدّس در همه سنن دینی چین) در سیر تجلی نخست در مرتبه آسمان، به‌عنوان صور علوی (شیانگ 象) و سپس در مرتبه زمین در قالب صور سفلی (سینگ 形) ظهور می‌کنند (Huang & Zhang, 2016, 688). بنابر دفتر تجلیات (بخش شی‌تسی)، مرتبه دائو «فوق صورت‌ها» (سینگ 上) شانگ 形而上 است و مرتبه «ظروف» یعنی محل تجلی دائو، «تحت صورت‌ها» (سینگ 下) سینگ 形而下 است (Huang & Zhang, 2016, 726) و ظهور (بین 變) عبارت است از «تبدل و تنزل صورت‌ها» (همان). در این اشاره، روشن است صورت‌ها دال است بر صور تعین یافته در نزد دائو که دائو خود در مقام احدی (وومینگ 無名؛ بی‌نام) نسبت به آن‌ها تعالی دارد ولی در آن‌ها تجلی می‌کند و صور نخستین ظهور در مرتبه ربوبی را می‌سازد و با «تبدل و تنزل» آن صور نخستین، تجلیات دائو در قالب صور محسوس پدیدار می‌شود.

استاد دائویی شهیر، دُو گوانگ‌تینگ (杜光庭؛ ۸۵۰-۹۳۳ م.)، در شرح فقره‌ای از دائو ده جینگ که می‌گوید: «دائو مقدّم است بر ربّ صور اعلی» (Daodejing, chapter 4; Laozi, 2004, 36b) (象帝之先) تبیینی دقیق از نسبت این صور نخستین با دائو به دست می‌دهد.

نخستین نشان‌هایی که نمودار شد را «صور اعلی» گویند. (پیش از آن) آنچه بی‌صورت است، «نفس» (در مرتبه سرآمد بزرگ، تایی چو 太初) گویند. نخستین نشان‌های صور را گویند «صور اعلی» (در مرتبه سرآغاز بزرگ، تایی شی 太始) که مبادی خلقت موجودات باشند. بر مبادی ده‌هزار

و تجلی صورت‌های اعلی است و صورت‌گر راستین به‌جای آنکه از صور سفلی محسوس مشق کند، از مبدأ آن‌ها یعنی صور اعلی یا صور راستین مشق می‌کند و این چنین است که رنگ‌وبوی نقاشی آن‌ها چنان است که «گردشِ حیات» (生動) در آن‌ها رؤیت می‌شود.

گو کای جی (顧愷之؛ ۳۴۴-۴۰۹ م.)، حکیم، نقاش، خطاط و شاعر بزرگ در دودمان جین شرقی، نخستین کسی است که در سرزمین چین درباره فلسفه نقاشی نسبتاً بر سیبل تفصیل قلم زده است. نظریه اصلی او، «ترسیم کردن روح، با بهره‌گرفتن از صورت‌ها» (یی‌سینگ شیِه‌شن Zhang, 1936, 189) (以形寫神)، پاسخی است به همان پرسش بنیادین که در ابتدای این مطالعه طرح شد و ریشه در تعالیم دائویی دارد. اندکی پس‌از او، دو نقاش اندیشمند دیگر، دُزنگ بینگ (宗炳؛ ۳۷۵-۴۴۳ م.) و وانگ وی (王微؛ ۴۱۴-۴۵۳ م.) نیز در باب هنر صورت‌گری مکتوباتی بر جای نهادند و آن همه را می‌توان تفسیری دانست بر همان اندیشه گو کای جی. این اندیشه در نزد شیِه‌هه، در اینکه او نخستین معیار از معیارهای شش‌گانه برتری اثر نقاشی را «ضرباهنگ نفس ازلی یا گردش حیات» (چی‌یوین شینگ‌دنگ 氣韻生動) می‌داند، به اوج می‌رسد (Xie, 2011). آثار نقاشی گو کای جی، دُزنگ بینگ و وانگ وی هیچکدام از گزند حوادث تاریخی در امان نمانده و چیزی جز مشق بعضی از آن آثار در اعصار بعد، به دست روزگار ما نرسیده، ولی اندیشه‌های والایی که در باب صورت‌گری مکتوب کرده‌اند، در طول تاریخ تا به امروز بسیار تأثیر گذار بوده است (Sullivan, 1967, 97).

دُزَنگ بَنگ (宗炳، ۳۷۵-۴۴۳ م.)

دُژنگ بینگ از خاندانی بانفوذ از صاحب‌منصبان بود. پدر بزرگش فرماندار و پدرش بخش‌دار و مادرش فردی دانا، سخن‌دان و درس‌آموخته بود. بارها به دُژنگ مناصب حکومتی پیشنهاد شد و هیچ‌گاه نپذیرفت. دُژنگ بخشی از زندگانی ارزشمند خود را برای امرار معاش و تأمین خانواده‌ای نخست پروردهٔ تنعم که سپس به فقر مبتلا شده بود، به کشاورزی پرداخت و بخشی دیگر از زندگانی‌اش به سیروسفر گذشت که از جملهٔ ثمرات آن کتاب گزارش سفر به کوهستان‌های هنگ‌شان و لُوشان (هنگ‌شان لُوشان جی 衡山廬山記) است که به روزگار ما نرسیده است. همسر او، بانو لُو (羅) نیز روحی بزرگ و علایق یکسان با شوهر خویش داشت. پس از مرگ همسرش او را غصهٔ فراوان فراگرفت و تنها با غور در تعلیم بودایی، توانست خود را از آن غصه نجات دهد.

است با عنوان «مقدمه در باب صورتگری منظره (هوا) شان شوئی سُو 畫山水序». او احتمالاً این اثر را در اواخر عمر خویش نگاشته است. کهن‌ترین کتابی که نوشته دُزنگ بینگ در باب نقاشی را ثبت کرده، متونی در باب نقاشی‌های مشهور در طول تاریخ (لی‌دای مینگ‌هوا جی 歷代名畫記، تألیف جانگ یِن‌یوئن 張彥遠 ۸۱۵-۸۷۷ م.، صحیفه ششم) (Zhang, 1936, 208-210) است. در آن مجموعه پیش‌از درج آن متن، در حالات زندگانی دُزنگ مختصری آمده است که همه برگرفته و تلخیص است از دو کتاب تاریخی به نام کتاب سُنْگ و تاریخ (Song Shu, Chapter 93; Shen, 1974, 8, 2278-2279) و تاریخ دودمان‌های جنوبی (NanShi, Chapter 75; Li, 1975, 6, 1860-1861).

هر دو در ذیل فصولی با عنوان «تذکره خلوت نشینان»:
دژنگ بینگ، با لقب شائون، اهل نان‌یانگ (واقع در ولایت
هه‌نان)، روستای نیه‌یانگ بود. در خطاطی و نقاشی زبردست
بود. (لیو) یی‌گنگ والی جیانگ‌سیا یک‌بار بدو منصب وزارت
را پیشنهاد کرد. چندباری هم برای مناصب دیگر دعوت شد
و هر بار پیشنهادها را رد می‌کرد. در نواختن ساز گوچین
(سنتور چینی) و خوش‌نویسی مهارت داشت و علاقه‌ای
وافر به کوه و آب (و دشت و دمن) می‌ورزید. در غرب به
کوهستان جینگ‌وو سفر کرد و در جنوب کوهستان هنگ را
درنوردید و همان‌جا مدتی می‌زیست و قلبش برای (آرمان
آشتی و آرامش) شانگ پینگ می‌تپید. به سبب ابتلا به
بیماری به جیانگ‌لینگ (در ولایت هوبی) بازگشت. زمانی
گفته بود: «گرچه پیری و بیماری در من پدیدار شده و
دیگر نمی‌توانم به کوهستان‌های مختلف بروم، سینه را پاک
می‌کنم و به مشاهدت دائو می‌پردازم و این چنین نشسته و
غنوده، سیر و سفر می‌کنم». او به هر کجا که سفر می‌کرد،
بر دیوارها نقاشی می‌کشید و در مقابل آن‌ها می‌نشست و
می‌غنود. چنین بود مهر بزرگ او. دژنگ ۶۹ سال زیست
(Zhang, 1936, 207-210).

宗炳，字少文。南陽涅陽人。善書畫，江夏王義恭嘗薦炳於宰相，前後辟召，竟不就。善琴書，好山水，西陟荆巫，南登衡岳，因結宇衡山，懷尚平之志。以疾還江陵，歎曰：「噫，老病俱至，名山恐難遍遊，唯當澄懷觀道，臥以游之。」凡所遊歷，皆圖於壁，坐臥向之，其高情如此。年六十九。

این دلبستگی به آرمان آشتی درونی و آرامش‌جویی شانگ پینگ (尚平) که در دودمان هان پسین می‌زیست و به شیانگ دزی‌پینگ (向子平) نیز شهره بود، بسیار پرمعنی است. دزی‌پینگ به‌عنوان اسوه‌غایی خلوت‌نشینان در ادبیات کلاسیک چین، عمر خود را مستغرق در مطالعات

(در باطن خود) نگاه می‌دارند؛ فرزنانگان در چشیدن طعم صورت‌ها، سینه را پاک می‌سازند و اما نظر به کوه و آب، چون ماده پدید آید، روح مینوی را در خود درمی‌کشد. 聖人含道應物，賢者澄懷味像，至於山水，質有而趣靈。

تعامل فرهنگمدان با موجودات چنان است که حقیقت آن‌ها را در دائو می‌یابند و در موجودات ظهور دائو را می‌یابند، موجودات را مظاهر دائو می‌بینند و دائو را مظهر موجودات می‌دانند. «پاسخ‌دادن به موجودات» اصطلاحی است که در کتاب جوانگ‌دزی (فصل ۲۲) ریشه دارد، جایی که اوصاف اهل کمال وصف می‌شود و از قلب و جان آزاد آن‌ها سخن گفته می‌شود که آماده پاسخ‌گفتن به موجودات است بی هیچ حدودمرز. «قلب» فرهنگمدان یا «دل دائویی» (دائوئین 道心؛ عقل کلی) آیین مصفایی است برای مشاهده دائو در موجودات و موجودات در دائو. قلب فرهنگمدان همان است که حقایق موجودات را بازمی‌تابد. در مرتبه‌ای پایین‌تر، فرزنانگان و خردمندان، برای چشش و تذوق صورت موجودات، یعنی درک حقایق مثالی آن‌ها با مشاهده صورت جسمانی‌شان و تجلی حضرت بی‌صورت در صورت‌ها، سینه خود را می‌شویند و تزکیه نفس می‌کنند. «نفس» فرزنانگان یا «دل بشری» (ژن‌سین 人之心؛ عقل جزئی) محل مشاهده صورت ملکوتی چیزهاست. نسبت فرهنگمدان با فرزنانگان، همچون نسبت آفتاب است با ماهتاب که نور خود را از آن یک می‌گیرد.

تذکر این نکته ضروری است که «کوه و آب» (شان‌شوئی 山水) هم به معنی منظره‌های باشکوه کوهستان‌ها و رودخانه‌ها است و هم اصطلاحاً به معنی «نقاشی منظره». به نظر می‌رسد در این موضع، مقصود نویسنده واقعاً مناظر طبیعت بکر بوده باشد به منزله موضوع اثر نقاشی که پس‌از این درباره آن سخن خواهد گفت. درخصوص لفظ چو 趣 که به «کشیدن» و «درربودن» ترجمه می‌شود و نیز مشتمل است بر معانی دیگری از جمله «محظوظ‌شدن» و درخصوص جمله‌ای که این لفظ در آن به کار رفته است، چنان‌که بوش (Bush, 1983, 157) نشان داده است، مترجمان ژاپنی قرائات و ترجمه‌های مختلفی ارائه کرده‌اند. چو البته به معنی ترسیم‌کردن نیست، ولی در این زمینه سخت یادآور لفظ سنسکریت «اکرشنه» (از ریشه فعلی گرایش) است که هم به معنی رسم‌کردن است و هم به معنی به‌سوی خود کشیدن (Coomaraswamy, 1934, 5-6 & 173). درست مانند لفظ فارسی «کشیدن» که واجد هر دو معنی است (درست مانند کلمه انگلیسی draw از ریشه‌ای کاملاً متفاوت). از حیث ریشه واژگان، «گرایش» سنسکریت و کشیدن فارسی با «خیش» (گاواهن) پیوند دارد. کار خیش

دائوده جینگ و یی‌جینگ سپری کرد. او بنابر الهامی که از بخش‌هایی از یی‌جینگ (معلقات کاهش و افزایش) گرفته بود، فقر را از ثروت و فرودستی را از طبقه اشراف بهتر می‌دانست. پس، به محض آنکه فرزندانش ازدواج کردند، خانواده را ترک گفت و از ایشان خواست او را مرده بپندارند. سپس، در پی آرزوی دیرینه خود، همراه با یکی از دوستانش به سیر در کوهستان‌های پنجگانه و قلل مشهور رفت و کسی سرانجام کارش را ندانست (Ye, 1965, 10, 2958-2959). دزنگ بینگ با اشاره به این نمونه برین تبار معنوی خود را ترسیم می‌کند و خلوت‌نشینی خود را در امتداد همان سیروسلوک قدسی دزی‌پینگ می‌داند.

دزنگ بینگ اندکی کمتر از دو ماه در صحبت راهب بزرگ، هوئی‌یوئن (慧远؛ ۳۳۴-۴۱۶ م.) مؤسس تعلیم بودایی مه‌یائنه «سرزمین پاک» بود. همچنین، دزنگ رساله‌ای نوشت به نام «تبیین دین بودایی» (مینگ‌فو لوئن 明佛論) و در آن رساله از مفهوم جاودانگی روح و اقامت موقت آن در قوالب گفت و موافقت دین بودایی با تعالیم کنفوسیوسی و دائویی و لزوم التزام به دین بودایی در نیل به حقیقت. اگرچه با طیب خاطر دزنگ بینگ را در هنگام نگارش رساله «در باب صورتگری منظره»، بودایی غیرراهب می‌توان دانست اما در این رساله نظرگاهی یکسره دائویی اتخاذ شده است و از آن اصطلاحات و مباحث بودایی که در رساله دیگر دزنگ بیان شده است، هیچ خبری نمی‌یابیم، حتی آنجا که سفر خویش به کوهستان لو و دروازه سنگی را به یاد می‌آورد.

بنابراین، نظریه او در باب نقاشی عمیقاً دائویی است و به‌درستی این رساله را به‌همراه دو رساله دیگر از گو‌کای‌جی و وانگ‌وی، در ذیل «دائوئیسم منظره» طبقه‌بندی کرده‌اند (Bush, 2004, 60). خلاصه تعلیم او «نمودار ساختن کرشمه دائو به واسطه صورت‌ها» (یی‌شینگ می دائو 以形媚道) است. از نظر دزنگ بینگ اثر هنری باید چنان باشد که جمال دائو را در صور نقاشی نمودار سازد. از اینجاست که نقاشی منظره به‌رغم آنکه «واجد جوهر مادی است»، در حقیقت، «کشیدن روح مینوی» (چولینگ 趣靈) است در قالب صورت‌ها، هم به معنی ترسیم‌کردن روح بی‌صورت در صورت و هم به معنی کشیدن و پایین‌آوردن روح از عالم روحانی در جان هنرمند.

مقدمه در باب صورتگری منظره

آنچه در ادامه می‌آید ترجمه و شرحی از رساله دزنگ بینگ، «مقدمه در باب صورتگری منظره (هوا شان‌شوئی 畫山水序)» است.

یک: فرهنگمدان برای پاسخ‌دادن به موجودات، دائو را

او نیز عارفی عزلت‌نشین بوده است، به کوهستان جُوتسی سفر می‌کند (Zhuangzi, chapter 23; Zhuangzi, 2004, 52a). فغفور یائو (مطابق قصص، حدود ۲۴ قرن ق.م.) نیز در کوهستان‌ها به صحبتِ سُو یو می‌رسد و او را راهنما و مربی خود می‌گیرد و حتی به او پیشنهاد می‌کند جانشین‌اش برای حکومت بر سرزمین چین باشد، گرچه سُو یو نمی‌پذیرد. برادران سرزمین یو (حدود ۱۲ قرن ق.م.) نیز ترجیح دادند به جای آنکه یکی از آن‌ها به‌عنوان والی دُنْگ‌یی به قدرت برسد، به کوهستان شویانگ فرار کنند. در سنت دائویی پیوندی ناگسستنی در میان جاودانان و کوهستان برقرار است (Radpour, 2021) و این خود در لفظ شین 山 به معنی «انسان جاودانه» پیداست انسانی را در کوه تصویر می‌کند. البته کوه‌های سه‌گانه در رسم این نویسه اشاره به پردیس‌های کوهستانی در ملکوت است و جاودانان ساکن آن پردیس‌هایند که در عالم مادی در کوهستان‌ها متجلی است.

سه: همچنین، آن را (یعنی سیر در کوهستان و مشاهده آب‌ها را) وجد اهل شفقت و حکمت دانسته‌اند. همچنان که فرهنگدان به واسطه ایزدان دئو را سرمشق خود می‌سازند و فرزندان بدان متصل می‌گردند، کوه و آب کرشمه دئو را به واسطه صورت‌ها نمودار می‌کند و اهل شفقت در آن وجد می‌یابند. آیا این دو عمل (سلوک فرهنگدان و صورتگری نقاشان) تقریباً یکسان نیست؟

又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者樂。不亦幾乎？

یعنی همچنان که هم‌سویی با دئو در باطن فرهنگدان است، کرشمه جمال دئو نیز در باطن صور کوه و آب نهفته است و ظاهر این صورت‌ها قطره آن باطن است. کنفسیوس گوید «اهل معرفت در آب وجد یابند و اهل شفقت در کوه» (Confucius, 2011, 6, 23). یعنی اهل معرفت یانگ هستند و در مکمل خود، در عنصر یین نقاشی یعنی آب وجد می‌یابند و اهل شفقت یین هستند و در مکمل خود، در عنصر یانگ نقاشی یعنی کوه وجد می‌یابند. صورتگران وجوه یین و یانگ دئو را در آب و کوه تصویر کنند و اهل معرفت و شفقت از مشاهده آن وجد یابند. فرهنگدان در پی آنند که دئو در جان یا روان (شِن 神) آن‌ها متجلی شود و صورتگران راستین در پی آنند که زیبایی‌های دئو را در قالب صور نقاشی متجلی سازند. این دو نگرش یعنی عرفان و هنر یا دائوی فرهنگدان (شِنْگ دائو 聖道) و دائوی نقاشان (هَوادائو 畫道) از یکدیگر البته دور نیست. لفظ می 媚 که در اینجا به «کرشمه» (بلکه در حالت فعلی به «تمایاندن کرشمه») ترجمه می‌شود، از دو جزء 女 به معنی «زن» و 眉 به معنی «ابرو» یا چشم و ابرو

هم آن است که بر روی زمین کشیده شود و درعین حال شیارهای ایجاد شده بر روی زمین، همچون ترسیم کردن خطوط است، آن‌چنان که کشش قلم بر روی کاغذ نیز یادآور کشش خیش بر روی زمین کشاورزی است.

بسیار جالب توجه است که در لغتنامه کهن «شَوون جیه‌دزی» (تکمیل شده در ۱۰۰ م.) در تعریف لغت هَوَا 畫 به معنی نقاشی آمده است: «هَوَا به معنی شیارکشی است. تمثیلی است از شیارکشی و خط‌کشی پیرامون اراضی کشاورزی که همچون ترسیم کردن (بر روی زمین) است» (Xu, 2011, Book 4, entry 1934). به تعبیر دیگر، هنر کشاورز نیز صورتگری است، چه یک‌بار با کافتن زمین، آن را طراحی می‌کند و پس از انتشار بذر گیاهان که همچون دمیدن روح در تن زمین است، با آبیاری آن را رنگ‌گذاری می‌کند. کار صورتگر راستین به‌سوی خود کشیدن معانی و حقایق چیزها یا روح مینوی (لینگ 靈) است از مبدأ عالم روحانی یا خیال منفصل به مقصد قوه خیال هنرمند، همچنان که «کوه و آب» در آفاق چنین است و چون ماده آن‌ها، چه در آفاق و چه بر روی پرده نقاشی توسط رنگ‌ها پدید آید، «روح مینوی را درمی‌کشد» و به‌سوی خود جذب می‌کند. خلاصه آنکه نحوه سلوک صورتگران راستین با سلوک فرهنگدان و فرزندان (یعنی عرفا و حکما) تفاوت چندانی ندارد.

دو: از اینجاست که سُوین یوئن (فغفور زرد)، (فغفور) یائو، کُنْگ (دزی؛ کنفسیوس)، گوانگ چنگ (دزی)، داکوئی، سُو یو و برادران سرزمین گُوجو در کوهستان‌های کُنْگ‌تُنْگ، جُوتسی، میائوگو، جی، سُو (یانگ) و دامنْگ سیر می‌کردند.

是以軒轅、堯、孔、廣成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游焉。

اسامی نامبرده در این عبارت همگی از حکما و عرفای بزرگی در اعصار دور بوده‌اند که یا به کوهستان‌ها سفر می‌کردند یا در کوهستان می‌زیستند. فغفور زرد (مطابق قصص، حدود ۲۷ قرن ق.م.) شهریاری فرهنگمند بوده که در کوهستان کُنْگ‌تُنْگ به صحبت گوانگ چنگ‌دزی 廣成子 عارف عزلت‌نشین، می‌رسد و در نزد او تلمذ می‌کند. در متون دائویی، گوانگ چنگ‌دزی را یکی از ظهورات والاحضرت لائو در عصر فغفور زرد می‌دانند، همچنان که لائودزی ظهور دیگری از همان ایزد در عصر دودمان جو است (Zhuangzi, chapter 11; Zhuangzi, 2004, 21c; Michael, 2012, 66–67). همچنین فغفور زرد همراه با شش شخص دیگر که جوانگ‌دزی آن‌ها را هفت انسان فرهنگمند (چی شِنْگ 七聖) می‌خواند، زمانی برای دیدار با داکوئی 大隗 که

دهم با تعبیر جَوَان چُی به همان معنی به کار رفته است و به نزد دُزَنگ اشارت است به آن دسته از تمارین دائویی که در کنار دست‌یافت‌های روحانی، به تقویت قوای بدنی نیز می‌انجامد.

پنج: قوای اندیشه حقایقی را که پیش‌از ادوار میانه در اعصار کهن رها شده‌اند، پس‌از هزار سال باز می‌توان جست. دل معانی‌ای را که برون از دسترس کلمات و تمثیلات، نهان گشته است، در میان کتب و دفاتر باز تواند یافت. پس چرا جسمی که در جایی گردیده و غنوده و چشمی که او را منظرهای دربروده، آن صورت‌ها را در قالب صورت‌ها رسم نکند و آن رنگ‌ها را در قالب رنگ‌ها بازنماید؟

夫理絕於中古之上者，可意求於千載之下。旨微於言象之外者，可心取於書策之內。況乎身所盤桓，目所綢繆。以形寫形，以色貌色也。

حقایق (لی 理) معارف زمان‌مند نیست و اگر در عصر و دوره‌ای رها کرده شوند، حکما در اعصار بعد ولو هزاران سال بعد آن‌ها را باز توانند جست و تبیین توانند کرد. همچنان که کنفوسیوس پس‌از شش قرن از زمان تأسیس حکومت جَو، معارف دفتر «تجلیات دودمان جَو» را احیا کرد و عهد و نوانگ و جَوَنگ را زنده ساخت. همچنین معانی و اشارات باطنی اهل دل را که در متون و کتب به یادگار نهاده شده، ممکن است کسی دریابد و پس‌از هزاران سال اهل دلی آن‌ها را دریابد و تبیین کند. صورت‌ها نیز همچنین است. چنان‌که در دفتر تجلیات آورده‌اند، «آسمان صور اعلی را معلق می‌دارد» (Huang & Zhang, 2016, 719)، اصل صورت‌ها از عالم صور معلق در آسمان، آمده و در قالب اجسام و اشیا نمودار شده است. پس، صورت‌گر راستینی که با صورت تنزل یافته آن صور یک بار برخورد کرده باشد، آن‌ها را در عالم صور معلق باز می‌توان جست و باز می‌توان تصویر کرد. پس، مشاهده صورت محسوس نیز عنصری لازم و نه کافی، برای صورت‌گری است. لازم از جهت فراخواندن صور مثالی در جان هنرمند. این سازوکار مانند آن است که کسی با دیدن نشانه‌ای، چیزی را از حافظه فرامی‌خواند. نقاش نیز با دیدن مناظر در صور محسوس، حقیقت صور را از عالم صور حقانی در دل خود فرامی‌خواند. در اینجا نیز به یکسانی عمل حکمای فرهمند و رنگ‌ریزان راستین اشاره شده است.

شش: اما عظمت کوهستان کوئن‌لوئن کجا و خُرَدی مردمک دیده کجا. اگر آن چشم بندانگشتی را در برابر آن کوه بگشایی، صورتی از آن نخواهی دید. ولی اگر چند فرسنگی از آن فاصله بگیری و بنگری، سراسر کوهستان را در یک بندانگشت چشم جای توانی داد. به‌راستی هر چه از آن دورتر شوی، آن را کوچکتر بینی. اکنون اگر

تشکیل شده است. همچنین این لفظ، هم‌صدای می 美 به معنی «زیبایی» است و روی هم‌رفته «غمزه» یا عشوه‌گری زنانه را که بر زیبایی او می‌افزاید، تصویر می‌کند. چنان‌که سوزان بوش (Bush, 1983, 157) با تیزبینی به این نکته اشاره می‌کند، شاعر معاصر دُزَنگ بینگ، سِیه لینگ‌یوئن واژه می را در چند موضع به معنی مشابه به کار می‌برد، از جمله سروده است: «ابرهای سپید صخره‌های خلوت‌نشین را در آغوش می‌گیرند و خیزران‌های سبز کرشمه امواج سُبک را می‌نمایانند» (از شعر «گذری بر کوخ شی‌نینگ»، گو شی‌نینگ 過始寧墅 過始寧墅 که در آن «کرشمه ... می‌نمایانند» در ترجمه می 媚 آمد. بوش می را به‌طریقی ساده‌سازی شده به «نمایاندن زیبایی» ترجمه می‌کند. در کنار این زیبایی و چشم‌ربایی چنان‌که پیشتر گفته شد، یادآور «زیبایی بزرگ» به تعبیر جوانگ‌دُزی است، ایماز حرکتی آرام و غیرمنقطع در مفهوم کرشمه که رمزا بر جریان حیات دلالت دارد، نباید فراموش کرد. روی هم‌رفته، «کرشمه دائو» به معنی «جمال و لطف ساری و جاری دائو در فیض فراگیر حیات» است.

چهار: حقیر سخت دل‌تنگ کوه‌های لُو و هنگ است و دیری است که از قلل جینگ و وُو دور افتاده، بی‌خبر از آنکه زمان پیری ناگاه فرا می‌رسد. دریغ است که دیگر نمی‌توانم نفس را مجموع و قوای بدنی را هماهنگ دارم تا در لغزشگاه دروازه سنگی پای لنگانم آسیب نبیند. پس، صور مخیل را نقاشی و رنگ‌ها را پخش می‌کنم تا ستیغ‌های میغ گرفته را در همین جا برافرازم.

余眷戀廬衡，契闊荊、巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷跼石門之流，於是畫象布色，構茲雲嶺。

دروازه سنگی گذاری تماشایی در کوهستان لُو واقع در ده فرسنگی جنوب معبد و دیرکده دُنگ‌لین که زادگاه مکتب سرزمین پاک بودایی است. این تماشاگاه زیبا و بسیار صعب‌العبور در مقدمه‌ای بر منظومه سفر به دروازه سنگی (یو شی‌من شی سُو 遊石門詩序) وصف شده است. سفر مذکور اشاره است به کوهنوردی جمعی از یاران هوئی‌یوئن به‌همراه خود او در دومین ماه بهار سال ۴۰۰ م. دُزَنگ بینگ خود در این سفر شرکت نکرده است. هرچند سوزان بوش با دقتی ستودنی، پیوند جغرافیایی و تاریخی این فراز از رساله را با محفل بودایی کوهستان لُو و واقعه سفر به دروازه سنگی مطالعه کرده است (ibid., 146–152) اما بعضی از اصطلاحات به‌کاررفته در این بند، از غلبه اندیشه دائویی بر تمایلات بودایی نویسنده نشان دارد. دُزَنگ بینگ ناتوانی خود از سفر را با اصطلاح «مجموع‌داشتن نفس» (نینگ‌چُی 凝氣) بیان می‌کند، اصطلاحی که در دائو ده جینگ بند

«مینوی بانوی اسرار» اشاره است به بند ششم دأوده جینگ که در آنجا از «روح دره» سخن به میان آمده و آن را «بانوی اسرار» و «دروازه آسمان و زمین» نامیده است و آن خود دأوست به اعتبار آنکه مبدأ تجلیات بی‌شمار است. ترسیم مینوی بانوی اسرار به معنی ترسیم کرشمه دره‌ها و رودخانه‌ها به گونه‌ای است که تجلیات بانوی اسرار دانسته شده باشد. در نقاشی منظره، آب‌ها و دره‌ها بین و قُل و کوه‌ها یانگ است و یکدیگر را تکمیل می‌کنند. چنان‌که بوش بدان توجه داشته است (Bush, 1983, 159)، در اینجا کوه‌های سُنْگ و هُوا که در زمره کوه‌های مقدس پنج‌گانه دأویی است، مکمل مینوی بانوی اسرار از حیث بین و یانگ است. تعالیم دُزَنگ بینگ در اینجا بذر اندیشه «ظاهر ساختن بزرگ در کوچک» (سُیائو جُنْگ جُین دَا 小中大 見 大 中 小) در هنر نقاشی و تفکر جی چَنگ (計成)؛ (۱۵۸۲-۱۶۴۲ م.) درباره «برگرفتن تماشاگاه» (جیه جینگ 借景) در هنر باغ‌سازی است.

هفت: اگر قاعده نقاشی را بر این اصل استوار کنند که «با چشم تطابق و با دل توافق جستن»، چون ترسیم نوعی آن ماهرانه کامل شود، آنگاه چشم بر آنچه (در اثر هنری) دوخته می‌شود، مطابقت می‌یابد و دل بر آنچه التفات می‌کند، توافق می‌جوید. چون این مطابقت و موافقت جان را برانگیزد، جان تعالی یابد و مبادی (آسمانی) به دست آید. 夫以應目會心爲理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得。

اگر نقاش علاوه بر مطابقت ظاهری صور نقاشی با موجودات، در پی مطابقت باطنی با حقیقت موجودات در دل باشد و این را در نقاشی خود بازتاب دهد، آنگاه مخاطب اثر هنری نیز صور نقاشی را مطابق می‌یابد و حقیقت صورت موجودات در نقاشی را در دل خود پیدا می‌کند. پس آنچه به چشم می‌بیند، «مطابق» و آنچه به دل می‌یابد، «موافق» خواهد بود. هنگامی که مطابقت صوری و موافقت معنوی جمع گردد، جان یا روان بیننده برانگیخته شود (گان 感) و تعالی یابد و از حد صور درگذرد (چائو 超) و به مبادی آسمانی (لی 理) رسد. مبادی آسمانی همان مُثُل آسمانی موجودات و صورت‌ها و حقایق آن مُثُل در درون دأوست. تعبیر «به‌دست آمدن مبادی» (لی ده 理得) مأخوذ است از دفتر تجلیات (Huang & Zhang, 2016, 688). اگر صورت‌های نقاشی تجلی کرشمه دأو باشد، آنگاه بیننده صاحب بصیرت به واسطه دیدن این صور جمال بی‌صورت دأو را مشاهده می‌کند. دُزَنگ بینگ مجموعه این سیر را قاعده «با چشم تطابق و با دل توافق جستن» (یینگ مو هوئی سَین 應目會心) می‌نامد. بنابراین، بر حسب حرکت دُوری هم‌نوایی (گان بین 感應)، نخست، خود نقاشی نقش

پارچه‌ای ابریشمی (شفاف در پیش دیده) بگسترانی تا منظره دور دست را از پشت آن ببینی، صورت (ستیغ بلند) لانگ در کوهستان کوئن (لوئن) را در مربعی کوچک جای توانی داد. یک خط عمودی سه بندانگشتی با بلندای هزار گز برابر خواهد بود و یک خط افقی چندوجبی فواصل چند فرسنگی را می‌توان نمودار کرد. از اینجا است که کسی که بیننده نقاشی است، تنها نگران عدم مشابهت نوعی است و نه کوچک‌سازی و مشابهت جزئی. این نگرش، گرایشی خودانگیز است. به همین طریق است که زیبایی و شوکت کوه‌های سُنْگ و هُوا و نیز مینوی بانوی اسرار (یعنی شکوه دره‌ها) در اثر نقاشی می‌تواند ترسیم شود.

且夫崑崙山之大，瞳子之小，迫目以寸，則其形莫睹，迴以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張絹素以遠暎，則昆閬之形，可圍於方寸之內。豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴。是以觀畫圖者，徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢。如是，則嵩華之秀，玄牝之靈，皆可得之於一圖矣。

دُزَنگ بینگ در این فقره به خاصیت تمثیلی صورت‌نگری اشاره می‌کند و کار نقاش را بازتاب جزئیات موضوع نمی‌داند. آنچه تمثّل را ممکن می‌سازد، رعایت اصول تناظر است. بنابراین، آنچه مهم است مشابهت نوعی است و نه «مشابهت جزئی». مشابهت نوعی مانند برابری تمثیلی نقاشی کوهستانی با خود کوهستان است. اکنون در نظر به اندیشه «کشیدن روح در قالب صورت‌ها» این مشابهت نوعی عبارت است از مشاهده صور مثالی از دور دست، یعنی از ناحیه قوه خیال متصل و ترسیم صورت دریافت‌شده توسط چشم دل بر روی صحیفه صورت‌نگری.

کوهستان کوئن لوئن در قصص دأویی مهم‌ترین پردیس کوهستانی در عالم ملکوت است و در بعضی روایات آن را مرکز جهان گفته‌اند. این پردیس کوهستانی دارای سه طبقه است و بالاترین آن‌ها به آسمان اعلی می‌رسد و محل استقرار ربّ اعلی (شانگ دی 上帝) است، طبقه میانی به باغ معلق و شهر بانوی غرب (سی وانگ مو 西王母) تعلق دارد و طبقه زیرین دربرگیرنده باغ باد سرد است (Radpour, 2021). همچنین، سه ستیغ این سرزمین کوهستانی از یکدیگر متمایز است، آن ستیغ که روی به سوی شمال دارد، همان «لانگ» مذکور در متن یا قلّه باد ارجمند (لانگ فَنگ دین 閭風巔) است (Dongfang, 2004, 78c). نگرستن این پردیس ملکوتی با مردمکی خُرد از فاصله دور، به معنی مشاهده صور عظیم ملکوتی است که به واسطه مشابهت نوعی توسط بشر محدود به وسایط حسی قابل درک است.

برانگیزنده (گان) را دارد و مطابقت چشم و موافقت دل با آن پاسخ (یین) بدان خواهد بود. در وهلهٔ ثانی، وحدت چشم و دل تبدیل می‌شود به برانگیزنده‌ای (گان) جدید که تعالی روح را در مقام پاسخ (یینگ) غایی طلب می‌کند. هشت: اگرچه دیگر بار (به جای دیدن این نقاشی‌ها) به عبث به کوه‌های دوردست روی، چه چیزی (بر تجربهٔ روحانیات) افزوده خواهد شد؟ جوهر روح که نامتناهی است، در صور (نقاشی) می‌آراند و هم‌سرخ خود (یعنی روح فردی بیننده) را برمی‌انگیزد. مبادی (آسمانی) در پرتوها و نشان‌های خود اندر می‌شود. او که از روی خلوص و راستی باطن (چیزها) را ترسیم می‌کند، به راستی بدین غایت می‌رسد.

雖復虛求幽岩，何以加焉？又神本亡端，樓形感類，理入影迹，誠能妙寫，亦誠盡矣。

هنگامی که نقاشی به کمال می‌رسد و مبادی ازلی و جان در آن تجلی می‌کند، صورت بیرونی اشیا صرفاً نسخه‌ای دیگر از ظهور آن مبادی است و برای اهل بینش، نقاشی خود برای رسیدن به آن مبادی و مشاهدت آن‌ها در قالب صورت‌ها کافی است. این سخن سخت یادآور تعلیم وانگ بی در باب «لفظ، تمثیل، معنی» است، آنجا که می‌گوید چون به تمثیل رسیدی لفظ را فراموش کن و چون به معنی رسیدی، تمثیل را (Wang, n.d.). اکنون، اگر مقصد را رسیدن به مبادی آسمانی بدانیم، چون کسی با مشاهدهٔ اثر نقاشی به آن مبادی برسد، دیگر چه لزومی دارد که به صورت تجلی یافتهٔ آن مبادی در آفاق بپردازد؟

«جوهر روح» اشاره است به روح عاری از صورت و ماده که در صورت و ماده مأوا تواند گزید. «برانگیختن» (گان 感) یادآور فعل بی‌فعل یی (مصدر تجلیات) در دفتر تجلیات است: «یی ... چون برانگیخته شود در همهٔ ظهورات زیر آسمان نفوذ می‌کند» (Huang & Zhang, 2016, 716). به‌طریق مشابه «جوهر روح» غنوده در پس صور نقاشی چون برانگیخته شود در «هم‌سرخ خود» یعنی جان بیننده نفوذ می‌کند، با آن هم‌نوا شود و جان بدان پاسخ گوید و وجه حقانی آن صور برایش آشکار می‌گردد: «امور هم‌نوا به یکدیگر پاسخ می‌گویند (یینگ) و امور هم‌نفس یکدیگر را می‌جویند» (Huang & Zhang, 2016, 84–85).

دو گانهٔ «روح» و «مبادی» در اینجا ناظر است به دو وجه پوینده و پایندهٔ ظهور حقیقت. این حقیقت از حیث پویندگی روح است که به اثر هنری زندگی می‌بخشد و از حیث پایداری مبادی است که نظم درونی، معقولیت و ساختمان آن را کامل می‌کند. به تعبیر دیگر وقتی دژنگ بینگ می‌گوید، «روح در صور می‌آراند و مبادی در تصاویر وارد می‌شوند»، یعنی مانند جاری شدن رودخانه در میان کوه‌ها، «حیات» در «نظم» جاری می‌شود و «کرشمهٔ دائو»

(جمال پوینده در جلال پاینده) پدیدار می‌گردد. آنچه به «پرتوها» ترجمه شد (یینگ 影)، همچنین به معنی «سایه» یا «بازتاب» است. «داخل‌شدن مبادی در تصاویر» ما بحضای تجلی مبادی در زیر آسمان، ولی بر روی پردهٔ نقاشی است. همچنان که مبادی آسمانی در عالم تجلی می‌یابد و بنا بر دفتر تجلیات آن‌ها «در عالم زیر آسمان به دست آوردنی» هستند (Huang & Zhang, 2016, 688). در تصاویر نقاشی نیز ظهور یافته‌اند. «باطن» از مصطلحات دائوده جینگ است. لائو‌دزی (بند ۱) از «مشاهدت باطن» (گوان میائو 觀妙) سخن می‌گوید و دژنگ بینگ از «ترسیم باطن» (میاوشیه 妙寫).

نه: بنابراین، در فراغت می‌آرامم و درحالی که نفس خود را انتظام می‌بخشم و پیالهٔ خود را می‌جنبانم و گوچین می‌نوازم و صحیفه‌های نقاشی را در خلوت روبه‌روی خود گسترانیده‌ام، اگرچه در حالت نشسته باشم، چهار گوشهٔ عالم را سیاحت می‌کنم. بی‌آنکه در برابر پیشامدهای آسمان بخواهم ایستاد، در سرزمینی خالی از سکنه به‌تنهایی سر می‌کنم، جایی که ستیغ کوه‌ها سر به فلک کشیده و بیشه‌های مه‌گرفته راه نظاره را بسته است. فرهمندان و فرزندگان که در طی ادوار آمدند و رفتند، ده‌هزار نوع وجد و سرور داشتند تا جان و اندیشهٔ خود را در آن بیارامند. من می‌باید چه کنم؟ جان خود را رها می‌سازم و بس. چه چیز خوش‌تر از آنکه جان خود را رها سازی؟

於是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒，不違天勵之藁，獨應無人之野。峰岫嶢嶷，雲林森眇。聖賢暎於絕代，萬趣融其神思。余復何為哉，暢神而已。神之所暢，孰有先焉。

در این عبارات، دژنگ بینگ به نمط زندگانی ساده، به دور از دنیای پر هرج‌ومرج و فراغت از شواغل مادی در تنهایی و درجوار طبیعت بکر و همچنین نظریهٔ خود دربارهٔ «سفر کردن در حالت غنوده» (وویو 卧游) اشاره می‌کند. این آرامش معنوی به او اجازه می‌دهد با نواختن گوچین، روح خود را رها سازد و به قلمروی مبادی آسمانی عروج کند. همچنین او به نحو غیرمستقیم بر ضرورت سکون و آرامش روان و زندگی در دل طبیعت بکر و تعمق و مشاهدت معنوی برای یک هنرمند تأکید می‌کند. آیا اعوجاج شبه‌هنری در روزگار ما محصول دورماندن از چنین فضایی نیست؟

نظریهٔ دائویی جوانگ‌دزی در باب «سیر و سفر آزادانه» (شیائو یائو 逍遙遊) طنینی ملموس در این فقره از رسالهٔ دژنگ بینگ دارد و عبارت «سرزمین خالی از سکنه» (ووزن جی یه 無人之野) مستقیماً مأخوذ از جوانگ‌دزی (فصل ۲۰) است، کتابی که دژنگ آن را همواره در پیش

نظر دارد. همچنین «رها کردن جان» (چانگ شِن 暢神) به معنی انبساط و گسترش جان نیز است که موجب بهجت و خوشی می‌گردد و با «وجد و سرور فرهمندان و فرزندگان» پیوند می‌یابد.

در تعلیم دائویی، همچنان که «دائو پیوسته بی‌فعل است و نیست فعلی ناکرده» (Daodejing, chapter 37; Laozi, 2004, 39b). همچنین، دائو مطلقاً بی‌صورت است و در عین حال همهٔ صورت‌ها از او تجلی یافته است. در نگاه متعارفی، غالباً بر نیمهٔ نخست این گزاره تأکید می‌شود و از نیمهٔ دوم آن غفلت می‌شود. حال آنکه لائو دزی همهٔ صورت‌ها و همهٔ موجودات را در دائو دارای حضور پیشینی می‌داند. آنچه ما از صورت چیزها در عالم محسوس می‌یابیم، ظهور و تجلی همان صورت‌های اعلایی است که در نزد دائوست.

بنابر فقراتی از یی جینگ (Huang & Zhang, 2016, 688) صورت‌های ازلی چون در آسمان (ملکوت) تعیین می‌یابد، «صورت علوی» (شیانگ 象) خوانده می‌شود و چون در زمین (مُلک) تعیین می‌یابد، «صورت سفلی» (سینگ 形) گفته می‌شود. هنر صورتگری نیز ظاهراً سروکارش با همین صور سفلی است، چه آنجا که به موضوع خود، یعنی صورت موجودات می‌پردازد و چه آنجا که به واسطهٔ خطوط و رنگ‌ها صور نقاشی را بر روی پرده، لوح، دیوار، کاغذ یا هر زمینهٔ دیگر نمودار می‌سازد. ولی صورتگران حکیم در سرزمین چین سازوکار نقاشی را همچون سازوکار آفرینش می‌نگریستند و بر این باور بودند که کمال هنر نقاشی آن است که موضوع خود را نه صرفاً از صورت‌های بیرونی موجودات، بلکه از روح مینویی که آن صور را متجلی ساخته است، اخذ کند. گو کای جی، دژنگ بینگ و وانگ وی نخستین کسانی بوده‌اند که در باب فلسفهٔ هنر صورتگری قلم زده‌اند و همگی بر پایهٔ تعلیم دائویی، بر این اندیشه بوده‌اند که صورتگران راستین، نه فقط با صورت‌ها، بلکه با روح عاری از صورت سروکار داشته‌اند و هنر حقیقی آن است که آنچه را که بی‌صورت است، در قالب صورت‌ها البته به‌طریقی طبیعی (دزی ژان 自然) و همراه با مشابَهت نوعی نمودار سازد.

نتیجه‌گیری

این مطالعه باهدف تبیین نسبت میان هنر که ذاتاً وابسته به صورت است و دائوی بی‌صورت، به تفسیر فلسفی و عرفانی رسالهٔ مقدمه در باب صورتگری منظره اثر دژنگ بینگ پرداخت. در تفکر چین قرون میانه، نقاشی بازنمایی صرف طبیعت نیست، بلکه سازوکاری هنری و در عین حال سالکانه برای شهود ضرباهنگ حیات است. پاسخ به پرسش اصلی این پژوهش دربارهٔ چگونگی تجلی بی‌صورتی در قالب صورت را باید در بررسی دقیق مراتب تجلی آفاقی در تعلیم دائویی و

استحالهٔ فرم به میانجی‌گری روح جست‌وجو کرد که مطابق با آن، «صورت سفلی» (سینگ) اگرچه به ماده آمیخته است، در آن مسدود و متوقف نمی‌ماند، بلکه به‌مثابه تجلی‌گاہیست که از مجرای آن «صور اعلی» (شیانگ) و در نهایت «کرشمهٔ دائو» به‌طریق تمثیل رؤیت‌پذیر می‌شود. به همین طریق، نقاشی راستین محدود نیست به پرده‌ای رنگ‌خورده و مصور، بلکه، با استمداد از تعبیر لائو دزی، «دروازه‌ای است گشوده بر بواطن کثیر».

دژنگ بینگ با طرح قاعدهٔ «تطابق با چشم و توافق با دل» در میان نگرش به چشم سر و نگرش به چشم سر پیوند برقرار می‌کند و با طرح مشابَهت نوعی کلیدی به دست می‌دهد که مرز میان واقع‌گرایی و انتزاع را از میان برمی‌دارد. از همین روست که نقاشی منظرهٔ چین در نظر نخست مخاطب، هم‌زمان هم به‌مثابه تصویری از واقعیت جلوه می‌کند و هم تصویری از رؤیا. بر این مبنا، نقاشی منظره از مرتبهٔ یک صنعت دست‌کرد بشر فراتر می‌رود و در آن، صورتگر دیگر مقلد طبیعت نیست، بلکه سالکی است که با قلم‌موی خویش، بصیرت خویش از سربان نفَس غیبی دائو در کوه و آب را در صور مشهود به عرصهٔ تماشا وامی‌نهد. در نهایت، این مطالعه تبیین می‌کند که «منظره» در سنت دائویی، ابژه‌ای برای تصرف نیست، بلکه قلمرویی است برای عروج روحانی که در آن، هنرمند و مخاطب اثر هنری، هر دو، از قید فرم رها شده و به‌سوی یگانگی با جان جهان حرکت می‌کنند. از اینجاست که در حکایات کهن چینی، نقاشی منظره را گاه محلی برای زیستن و نه صرفاً پرده‌ای برای دیدن، معرفی کرده‌اند که مخاطب اثر در نقاشی گام می‌نهد و به قصد سیروسفر آزادانه (از اصطلاحات جوانگ دزی) به ژرفای آن عزیمت می‌کند و فاصلهٔ میان خود و عناصر موجود در پردهٔ نقاشی را درمی‌نوردد.

دژنگ بینگ با اشاره به غایت (جین 盡؛ بند هشتم) تصور «هنر برای هنر» را کاملاً در هم می‌کوبد و غایت صورتگری منظره را همین سلوک باطنی و هم‌نوایی صورت با جوهر روح مجرد از صورت یا چنان‌که در تذکرة‌هایش از قول خود او نقل کرده‌اند «مشاهدتِ دائو» (گوان دائو 觀道) می‌داند که در نتیجهٔ «آزادساختن جان» به دست می‌آید. بنابراین، از نظر او، هنر نه بی‌هدف است و نه لزوماً در معنی کنفوسیوسی آن اخلاقی و در خدمت تربیت جامعه. اینکه همهٔ اشارات لطیف دائویی او را صرفاً جامه‌ای بر تن تعلیم بودایی بدانیم و یک به یک این اشارات را با ضرب و زور به اصطلاحات و مفاهیم بودایی پیوند زنیم، اجحافی آشکار در حق نیت اصلی این متن است.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسنده اعلام می‌دارد در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافی برای ایشان وجود ندارد.

فهرست منابع

- Bush, S. (1983). Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhism' of Mount Lu. In S. Bush & C. Murck (Eds.), *Theories of the Arts in China*. Princeton University Press, 132-64.
- Bush, S. (2004). The Essay on Painting by Wang Wei (415-453) in Context. In Z. Cai (Ed.) *Chinese Aesthetics The Ordering of Literature, The Arts, and the Universe in the Six Dynasties*. University of Hawai'i Press, 60-80.
- Bush, S., & Shih, HS. (1985). *Early Chinese Texts on Painting*. Harvard-Yenching Institute.
- Coomaraswamy, A. (1934). *The Transformation of Nature in Art*. Dover Publications.
- Confucius. (2011). *Lunyu* 論語 [The Analects]. Chinese Text Project. <https://ctext.org/analects/>
- Dongfang, SH. (2004). "Hai nei shi zhou ji 海內十洲記" [Record of the Ten Continents Within the Seas]. In *Zhonghua Daozang* 中華道藏 [Zhonghua Daoist Canon]. Huaxia Publishing House, 48, 75-79.
- Du, G. (2004). Daode Zhenjing Guangshengyi 道德真經廣聖義 [Comprehensive Exposition of the Sacred Meaning of the Daode Zhenjing]. In *Zhonghua Daozang* 中華道藏 [The Compiled Daoist Canon]. Huaxia Publishing House, 9, 558-833.
- Huang, SH., & Zhang, SH. (2016). *Zhouyi Yizhu* 周易譯注 [Translation and Commentary of the Book of Changes]. Shanghai Guji Publishing House 上海古籍.
- Laozi. (2004). *Daode Zhenjing* 道德真經 [The True Scripture of the Dao and Its Virtue (Original Daozang Version)]. In *Zhonghua Daozang* 中華道藏 [The Compiled Daoist Canon]. Huaxia Publishing House, 9, 36-44.
- Li, Y. 李延壽. (1975). *Nan Shi* 南史. Zhonghua shuju 中華書局, Beijing.
- Michael, TH. (2012). *The Pristine Dao: Metaphysics in Early Daoist Discourse*. State University of New York Press.
- Radpour, E. (2021). Heavenly Paradise of Kunlun in Daoism. *Sophia Perennis*, 17(2), 179-202. <https://doi.org/10.22034/iw.2020.256599.1471>
- Radpour, E. (2023). *Laozi's Daodejing* (3rd ed.). Everydaylife Publication.
- Shen, Y. 沈約. (1974). *Song shu* 宋書. Zhonghua shuju 中華書局.
- Sullivan, M. (1967). *The Arts of China*. University of California Press.
- Wang, B. (2004). Daode Zhenjing 道德真經 [The True Scripture of the Dao and Its Virtue]. In *Zhonghua Daozang* 中華道藏 [The Compiled Daoist Canon]. Huaxia Publishing House, 9, 192-219.
- Wang, B. (n.d.). *Zhouyi Lueli* 周易略例 [General Remarks on the Changes]. Yixue Wang 易學網. <https://www.eee-learning.com/book/wangbeoo>
- Xie, H. (2011). *Guhua Pinlu* 古畫品錄 [The Classification of Old Painters]. Chinese Text Project. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=244595>
- Xu, SH. (2011). *Shuowen Jiezi* 說文解字 [Explaining Graphs and Clarifying Characters]. Chinese Text Project. <https://ctext.org/shuo-wen-jie-zi>
- Ye, F. (1965). *Hou Han shu* 後漢書. Zhonghua shuju 中華書局.
- Zhang, Y. (1936). *Lidai Minghua Ji* 歷代名畫記 [Records of Famous Paintings of All Dynasties]. Commercial Press 商務印書館.
- Zhuangzi. (2004). *Nanhua Zhenjing* 南華真經 [The True Scripture of Nanhua (Original Daozang Version)]. In *Zhonghua Daozang* 中華道藏 [The Compiled Daoist Canon]. Huaxia Publishing House, 13, 1-64.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to journal of Art and Civilization of the Orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



نحوه ارجاع به این مقاله
رادپور، اسماعیل. (۱۴۰۵). کرشمه دائو در نقاشی چینی (نگاهی به رساله مقدمه در باب صورتگری منظره اثر دژنگ بینگ). *مجله هنر و تمدن شرق*، ۱۴ (۵۳)، ۴۶-۵۷.

DOI: [10.22034/jaco.2026.567535.1513](https://doi.org/10.22034/jaco.2026.567535.1513)
URL: https://www.jaco-sj.com/article_248095.html

