دوفصلنامه مطالعات تطبیقی تاریخ و فرهنگ اسلامی
سال دوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

مقایسه بن‌مایه‌های عرفانی زیبایی‌شناسی نقوش تزئینی چین و ایران

عادل مقدادیان[۱]، هناء علی خضیر السادة[۲]

چکیده

بر اساس اندیشه بسیاری از بزرگان فلسفه هنر، زیباشناسی[۳] بر اساس بافتار تاریخی[۴] تغییر می‌کند. مراوده فرهنگ‌ها و برخورد یا گفتمان تمدّنی عامل این پارادایم‌ها و تغییرات محتوایی و شکلی است. قطعاً فرهنگ هنری چین که شاکله آن نوعی معنویت و عرفان دوآلیسم (ییـن - یانگ) را دارد، به علل گوناگون تاریخی مثل وجود جاده ابریشم، حمله مغول و تأثیر آن در انتقال هنر شرق آسیا به غرب آن و رواداری مغولان به علّت پایبند نبودن به ایدئولوژی خاص که باعث آزادی همه نحله‌های فکری و رابطه دیالکتیک بین ملل و فرهنگ‌ها می‌شد، در طول تاریخ بر بسیاری از تمدن‌های دیگر اثر گذاشته است. میان فهم معنوی چینی و اسلامی تفاوت‌هایی جدی در مسئله مابعدالطبیعه و زندگی پس از مرگ وجود دارد، اما در تعالی معنوی شباهت‌های زیادی میان دو فرهنگ وجود دارد که بر زیبایی‌شناسی دو فرهنگ تأثیرات نسبتاً مشابهی داشته است. جلوه‌های این تأثیرات را می‌توان در نقوش تزئینی بررسی کرد. این مقاله با ادبیات تاریخی نوع تأثیرگذاری هنر چینی بر هنر ایران پسامغول را بررسی می‌کند، اما بر مبنای نگاهی پدیدارشناسانه معتقد است علت نهفته در این تأثیرگذاری، فهم و قبول معنای زیباشناسی نهفته در هنر چینی از سوی ایرانیان مسلمان است. علت این مفاهمه و پذیرش به‌نوعی زیرساخت مشترک عرفانی و معنوی[۵] بازمی‌گردد. این فرضیه بر اساس منابع اسنادی مورد پژوهش و اثبات قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: هنر چینی، هنر اسلامی ایران، نقوش تزیینی، تاریخ مغول، زیباشناسی معنوی.

---

۱. استادیار گروه ادیان و عرفان دانشکده مطالعات اسلامی، دانشگاه بین المللی اهل بیت تهران، ایران (نویسنده مسئول)، meghdadiyan@gmail.com

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان، اصفهان، ایران، meghdadiyan@abu.ac.ir

3. Aesthetics

4. Historical context

5. Mystical

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۸

مقدمه

برای فهم هنر و در مصداق اخص آن، نقوش تزئینی یکی از مقوله‌های کارا و مؤثر، برای تأمل نمودن در زمینه‌های تاریخی و فکری اثر هنری است. دو تمدن ایران و چین سابقه طولانی و غنی در زمینه مفاهیم و آثار هنری داشته‌اند؛ اما می‌توان میان این دو تمدن تفاوتی ماهوی را یافت. در تمدن چینی به علت دوری از مراکز تمدنی دیگر هر آنچه به‌مثابه زیبایی‌شناسی و پس از آن اثر هنری خلق شد غالباً متکی بر الگویی بوده است. چینی‌ها از نظر فکری و تمدنی از همسایگان خود، یعنی ژاپنی‌های، مالایی‌ها، کره‌ای‌ها و مغول‌ها به‌مراتب جلوتر بودند و امکان مراوده و درنتیجه پیشرفت حاصل از این مراوده خصوصاً در دوره باستان برای آن‌ها فراهم نبود. درحالی‌که در تمدن ایرانی به دلیل موقعیت جغرافیایی اتصال به مراکز تمدنی و تعامل با آن‌ها، باعث شکوفایی فرهنگ و تمدن ایرانی و به‌تبع آن هنر و زیبایی‌شناسی شد. از این منظر تمدن چینی متکی بر دستاوردهای خود بود و تمدن ایرانی در تعامل با سایر تمدن‌ها به رشد دست یافت.

بااین‌حال باید مدنظر داشت که تأثیر حداقلی چین از تمدن‌های دیگر و تأثیر حداکثری ایران از تمدن‌های دیگر بعضاً دستاوردهای یکسانی را به همراه آورد. در مصداق جزئی آن می‌توان به مبانی عرفانی زیبایی‌شناسی در نقوش تزئینی دو تمدن اشاره کرد. در تمدن چینی تمایل به کسب «چی» از طریق نزدیک شدن به منبع آن، یعنی طبیعت باعث رشد عرفانی بود. این امر سبب شد تا واقع‌گرایی در نقوش تزئینی چینی یکی از مبانی مهم باشد. آبژه اصلی در نقوش تزئینی چینی اعم از نقاشی و سایر هنرها، طبیعت بود. جایی که سالک می‌توانست «چی» کیهانی را بهتر جذب نماید. در تمدن ایرانی هم در دوران باستان و بیشتر در دوران اسلامی، مسئله منبع فیض که «ذات اقدس اله» بود و در تمامی جهان «فیض» یا «نور» را پخش می‌کرد، از نظر مفهومی به مسئله «چی» در تائو نزدیک بود. هرچند که در مصداق طبیعت‌گرایی تفاوت‌هایی وجود داشت؛ اما در تمدن ایرانی خصوصاً پس از اسلام

این مسئله پذیرفته شده بود که طبیعت به‌مثابه مخلوق خدا، شکلی عالی از تنظیم و آفرینش است و از جهت نزدیکی به خدا تأمل در طبیعت امری عبادی محسوب می‌شد. ازاین‌رو، هرچند تمدن ایران اسلامی، طبیعت‌گرایی مطلق چینی را نداشت، اما با مسئله طبیعت به‌مثابه نشانه خلقت و بهره‌مند از فیض الهی مشکلی نداشت. این زمینه تفاهم سبب شد تا طی روند انتقال فرهنگی به‌ویژه پس از حمله مغول اندیشه‌های عرفانی چینی در مصداق نقوش تزئینی با مفاهیم عرفانی ایرانی ترکیب شده و در ایران در راستای مفاهیم اسلامی قرار گیرند. نظر به این شباهت‌ها و تفاوت‌ها در مفهوم و مصداق این پژوهش به دنبال مقایسه بن‌مایه‌های عرفانی زیباشناسی نقوش تزئینی چین و ایران در دوره پسامغول است. هرچند ارتباط میان تمدن چین و تمدن ایران از دوره اشکانیان آغاز شد، اما اوج مراودات فرهنگی و هنری میان دو تمدن در زمانی بود که حاکمان مغول در ایران تابع خان مغول در پکن بوده و مرزی میان این دو تمدن وجود نداشت. در این فرصت، امکان توسعه مراودات فرهنگی و هنری بیشتر فراهم شد. درنتیجه نقوش تزئینی چینی با حفظ برخی بن‌مایه‌های عرفانی خود در فضای فکری جامعه ایرانی حل شده و شکل جدیدی از نقوش تزئینی را به وجود آوردند که با عینیت چینی مفهوم اسلامی را منتقل می‌کرد.

برای پرداختن به مسئله این پژوهش از روش کیفی استفاده شده است. فهم بن‌مایه‌های عرفانی در زیباشناسی نقوش تزئینی امری است که با تفسیر و تأویل در زمینه‌های تاریخی قابل‌فهم‌تر است تا به‌واسطه روش‌های کمی و تجربه‌گرا. ازاین‌رو، ابتدا به بن‌مایه‌های تاریخی عرفانی چینی در تولید نقوش تزئینی پرداخته شده و پس از آن در دوره پسامغول استخدام آبژه چینی و مفاهیم ضمنی آن در نقوش تزئینی اسلامی موردبررسی قرار می‌گیرد. هرچند مغولان تا جنوب شامات پیشروی کردند، اما مهم‌ترین ظرف مکانی برای تعامل فرهنگی و هنری میان اسلام و چین ایران بود. ازاین‌رو، این پژوهش محدوده جغرافیایی ایران را موردتوجه دارد.

نظر به اهمیت تأثیر هنری چین بر هنر دوره اسلامی ایران و سبک‌های هنری که پس از آن به وجود آمد- مانند سبک تیموری- پژوهش‌های متعددی در ایران در این زمینه نوشته شده‌اند

که از آن جمله می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

مظاهری، قاضی‌زاده، احمدی فر (۱۳۸۹) در مقاله خود طبیعت‌گرایی در نقاشی‌های چین و ایران (دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی) به بخشی از طبیعت‌گرایی چینی و تأثیر آن بر نقاشی ایرانی اشاره کرده‌اند، اما محدود بودن موضوع مقاله سبب شده است تا جنبه‌های مختلف طبیعت‌گرایی را مدنظر نداشته باشند؛ همچنین رویکرد مابعدالطبیعه چینی در این مقاله موردتوجه نبوده است.

آژند (۱۳۸۰) در مقاله تأثیر عناصر و نقش‌مایه‌های چینی در هنر ایرانی، با رویکردی تاریخی به تأثیر آبژه‌های هنری چینی در هنر اسلامی ایرانی پرداخته و مبانی زیبایی‌شناسی چینی و تأثیر و تحولات آن در فرهنگ اسلامی را نپرداخته است.

پرغو (۱۳۹۰) در مقاله تأثیر متقابل نقاشی چینی و ایرانی در عصر مغول با دقت نظر بر ویژگی‌های نقاشی مانوی آسیای مرکزی تأثیر آن را در نقاشی چینی تبیین کرده و به برآیند آن در سبک هرات پرداخته، اما مبانی زیبایی‌شناسی و عرفانی چینی را مدنظر نداشته است.

اکبری، طاهری، صادقی (۱۳۹۳) در مقاله بررسی تطبیقی سفال‌های کرمان و مشهد در دوره صفوی و میزان تأثیر آن‌ها از هنر چینی استمرار آبژه‌های هنری چینی در تمدن ایرانی اسلامی را تا دوره صفوی بر اساس یافته‌های باستان‌شناسی را موردمطالعه قرار داده است. دستاوردهای این مقاله مصادیق خوبی در مقایسه زیبایی‌شناسی در اختیار قرار می‌دهد، اما این مقاله به ساحت زیبایی‌شناسی وارد نشده است.

ابوالقاسمی (۱۳۹۱) دائوئیسم و نقاشی منظره چینی، یکی از بهترین پژوهش‌هایی است که به مبانی زیبایی‌شناسی هنر چینی با تأکید و تمرکز بر نقاشی پرداخته است. ازاین‌جهت، این مقاله می‌تواند به بخش نخستین این پژوهش کمک نماید، اما در تحول زیبایی‌شناسی طبیعت‌گرای چینی در تمدن اسلامی نپرداخته است.

حسینی (۱۳۹۰) مقایسه تأثیر هنر سفالگری چین بر ایرانِ ادوار تیموری و صفوی، به نکته مهم تحول زیبایی‌شناسی چینی در تمدن اسلامی با تأکید بر سفالگری پرداخته است. این مقاله مصادیق مؤید نظر این رساله را ارائه می‌کند، اما سایر ابعاد هنری مسئله این پژوهش را دربرنمی‌گیرد.

آرامش و طمأنینه اشتراک مبنایی نگاه به طبیعت در عرفان چینی و اسلامی

تائو (dào) در لغت به معنای راه است، اما می‌تواند به جاده، مسیر، دکترین یا خط نیز تفسیر شود. در تائوئیسم «یگانگی» است که طبیعی، خودانگیخته، ابدی، بی‌نام و وصف‌ناپذیر است. این یک‌باره آغاز همه‌چیز و راهی است که در آن همه‌چیز مسیر خود را دنبال می‌کند». آن را به صورت‌های مختلف به‌منزله «جریان جهان»، «زمینه هستی‌شناختی ضروری مفهومی» یا نمایشی از طبیعت معرفی کرده‌اند. تفاوت تائوئیسم با کنفوسیوسیسم در تأکید نکردن بر آیین‌های سفت و سخت و نظم اجتماعی است؛ اما از این نظر مشابه است که آموزه‌ای درباره رشته‌های مختلف برای دستیابی به «کمال» از راه یکی شدن با ریتم‌های برنامه‌ریزی‌نشده جهان به نام «راه» یا «تائو» است. (Pollard, Rosenberg, Tignor, 2011: 992)

تائوئیسم یک نظام فکری مانند ادیان ابراهیمی و مبتنی بر وجود خالق برای همه‌چیز نیست؛ بلکه پیروی از «تائو» راهی برای پیوستگی با جهان بوده و بالاترین اهداف است. در تائوئیسم «تائو» حقیقت، جهان است، حقیقتی که در پس اشیا قرار دارد و «تائو» می‌تواند توسط انسان‌ها درک، تشخیص و تفسیر شود. کائنات فداکار، انسان‌دوست و مهربان هستند. هر تائوئیستی زمانی که دانشی مشابه را در جهان به دست می‌آورد، می‌تواند به‌راحتی آن را با اندیشه جهان‌شمول خود پیوند دهد. ازاین‌رو، این همانی تائو در ادیان دیگر به‌خوبی به «خدا» تعبیر می‌شود. این تطابق زیاد در بعد زیبایی‌شناسی در ترکیب آبی با سفید متجلی می‌شود؛ ازاین‌رو مردم چین هنگامی‌که رنگ آبی درخشان را در لعاب سفید یافتند، صدای تائو را روی ظروف چینی جون (Jun) احساس می‌کنند. این نمادی برای شناسایی تائو است. (Tang, 2021: 161)

بر اساس تفسیر زیبایی‌شناختی اندیشه‌های لائوتزه در نسل‌های بعدی او همچنین پیشگام مهم زیبایی‌شناسی تائویستی در نظر گرفته می‌شود. اساس تفکر تائوی لائوزی در تائو ته چینگ است و اندیشه حقیقت در تائو ته چینگ نیز از معنای تائوئیسم و اخلاق است.

ویژگی‌های تائو در آثاری که از لائوتزه باقی‌مانده را به صورتی مرئی شرح داده شده‌اند. چندان‌که در اسلام و فرهنگ اسلامی برای توصیف امر عرفانی از مادیتی استفاده می‌شد. چندان‌که در اشعار عرفانی شراب و رند این کارکرد را بر عهده می‌گیرند. در فلسفه چینی طناب و بدون شاخه بودن آن مفهوم بسیط و غیرمادی شهود را در خود دارد. این ویژگی در تجربه انسانی تجربه نمی‌شود؛ بنابراین درک ما از تائو معمولاً نامرئی و حتی غیرقابل بیان در نظر گرفته می‌شود. بااین‌حال، آن را به نظر لائوزی «تائو» چنین «نامرئی»، «نامفهوم»، «راضی» دارد ویژگی‌های تصویر زیبایی دست‌نیافتنی ایجاد کرده است. (Xiaopeng.2000: 65)

انفعال طبیعی مهم‌ترین مفهوم فلسفه لائوزی است لائوزی همیشه بر این باور است که «انفعال طبیعی» و «حقیقت» ماهیت تائو هستند. او از قانون بشر، قانون، زمین بهشت و قانون و طبیعت‌گرای ساده در چین اولیه است اصطلاح «طبیعت» در اینجا به معنای اصرار نکردن و تغییر آنچه با اراده شخصی خود است، بلکه داشتن معنای طبیعی است.

انفعال طبیعی مهم‌ترین مفهوم فلسفه لائوزی است. لائوزی همیشه بر این باور است که «انفعال طبیعی» و «حقیقت» ماهیت تائو هستند. او از قانون بشر، قانون، زمین بهشت و قانون و طبیعت‌گرای ساده در چین اولیه است. اصطلاح «طبیعت» در اینجا به معنای اصرار نکردن و تغییر ندادن هر چیز با اراده شخصی خود است. این معنای طبیعی است. فطرت انسان در جهت با سرشت «تائو» سازگار است. مکتب تائوئیستی که لائوزی نمایندگی می‌کند، دیدگاهی منحصربه‌فرد به موضوع قلمرو شخصیتی دارد و متعهد به ساختن شخصیت ایدئال طبیعت و سادگی است در اندیشه لائوزی ابتدایی‌ترین شادی زندگی و محل سکونت مردم بر بازگشت به طبیعت و حفظ حالت سادگی است. جست‌وجوی لائوزی برای یافتن زیبایی،

یک موجود کاملاً طبیعی است. ازاین‌رو، لائوزی معتقد است برای پی بردن به قلمرو هماهنگی انسان و طبیعت و انسان و طبیعت، لازم است مردم به اصول اولیه بازگردند و روح را پاک کنند تا زیبایی طبیعی طبیعت انسان آزادانه بیان شود (Jianping, 1998: 99)

در عرفان اسلامی نیز این مسئله تحت عنوان آموزه تسلیم دیده می‌شود. گرچه در آموزه‌های لائوتسه و کنفسیوس، مفهوم خدای ادیان ابراهیمی جای خود را به یک نظم و نظام طبیعی یکپارچه و بی‌خلل می‌دهد، اما این نوع نگاه به مفهوم خدا که سال‌ها بعد دوباره توسط اسپینوزا احیاء شد در عرفان اسلامی همان اراده سنتی خداست که هیچ تبدیل (فتح، ۲۳) و تحویل و جایگزینی (فاطر، ۴۳) در آن وجود ندارد. از همین رهگذر است که نهایت عرفان تسلیم در برابر حقیقت وجودی او و اعتراف به عدم امکان شناخت او و عدم امکان ادای حقوق واسطه فیض الهی و درعین‌حال عدم انکار عمق و نهایت فضل این واسطه که حقیقت آن بر ما پوشیده است و یقین قلبی به این مسئله است که این مقامات مخفی لحظه‌به‌لحظه، از ناحیه پروردگار متعال، در حال افزوده شدن است. همچنان که در زیارت پیامبر اکرم صلّی الله علیه و آله و سلّم در روز میلاد به این مسئله اشاره شده است. (قمی، ۱۴۲۳: ۲۶۰؛ تستری، ۱۴۲۳: ۱۰۸) این مقام ناشی از بشارت پیوسته‌ای است که یک لحظه نیز برای سالک منقطع نخواهد گردید؛ چراکه او مشمول تسلیم در برابر وحدانیت الهی گردیده است که در آیه ۳۴ سوره حج به آن اشاره شده است. خواجه عبدالله انصاری در این مقام از اخبات نام می‌برد و انیمیشن را از طلیعه‌های ورود به مقام طمأنینه می‌داند (انصاری، ۱۴۱۷: ۵۳) ابن‌عربی نیز طمأنینه را مگر به تداوم همین بشارت ممکن نمی‌داند و معتقد است «كُلَّ يَومٍ هُوَ فی شَأنٍ» (الرحمن، آیه ۲۹) [1](ابن‌عربی، بی‌تا: ۲/ ۲۰۶) از همین رهگذر است که ابن‌عربی اخبات را مساوی با طمأنینه می‌گیرد؛ او در خصوص ویژگی‌های مخبتین می‌افزاید آنان بندگانی هستند که به طمأنینه بالله (و نه به ذکر الله) رسیده‌اند و قلب‌های آن‌ها به خدای سبحانی که به او طمأنینه یافته‌اند، سکون پیدا کرده و در سایه اسم «رفیع الدّرجات» خدا، وضع و جایگاه خود را یافته‌اند و در برابر عزّتش خوار گشته‌اند. (ابن‌عربی، بی‌تا: ۲/ ۳۶)

سالک الی الله در عرفان و تصوّف اسلامی نوعی تسلیم در برابر اراده سنّتی الهی به دست می‌آورد که بر اساس آن همه‌چیز برای او زیباست و مفهوم «ما رأیت الا جمیلا» یک زیباشناسی عرفانی را برای او بازسازی می‌کند. زیبایی که بر اساس هرکسی کو دور ماند از اصل خویش، اگر با بازگشت به وطن (تقدیر اولیه) و طمأنینه به آنچه خدا در اراده سنتی خود برای بنده‌اش خواسته است، همراه شود انسان را به آرامش کامل می‌رساند. روزبهان بقلی، چگونگی تأثیر قلب مطمئن بر عمل را این‌گونه توضیح می‌دهد که همان‌گونه که پیامبر فرمودند هر کس در قسمتی از قلب خود پنددهنده‌ای داشته باشد، بداند که آن پنددهنده نگهبانی از جانب خداست و همان‌طور که در آیه شریفه آمده است که به یاد خدا قلب مطمئن می‌شود، این طمأنینه، همان حفظ‌کننده و همان سکینه است که سالک به‌واسطه آن خواطر قلبی خود را بازشناخته و نیک و بد آن را درمی‌یابد و می‌فهمد قلبش در معرض چه وارداتی است. این واعظ قلب (در عالم رقایق) فرشته‌ای نگهبان و (در عالم حقایق) خطاب حضرت حق است. البته متوجه شدن خطابات قلب، ویژه کسانی است که قلبشان به ذکر دائمی رسیده باشد. (قلب ذکور) و این ذکر دائمی به زبانشان نیز جاری شده باشد و دارای لسان شکور نیز گردیده باشند. اصولاً در منطق عرفانی فقط این‌چنین افرادی دارای قلب شمرده می‌شوند و دلیل آن نیز این است که آنان هستند که آمادگی پذیرش نور حق را دارند؛ چراکه صدر آنان (که جایگاه قلب است) به نور الهی گشایش یافته و نسبت به تسلیم شدن در برابر پروردگار شرح صدر یافته‌اند و ازاین‌رو دارای نوری از ناحیه پروردگارشان هستند. (بقلی شیرازی، ۱۴۲۸: ۶۷)

بنابراین، قلب اگر مطمئن باشد، عمل نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرد. عبدالرزاق کاشانی، در تأویلات خویش در ذیل آیه ۱۰۶ سوره نحل می‌گوید که حتی اگر عمل سالک تناسب با طمأنینه قلب او نداشته باشد، اما قلب به ثبات و تمکین رسیده باشد، چون فطرت و خمیره ابتدایی قلب، نورانی است و نور ذاتی قلب است و کفر و حجاب عرضی و به سبب بودن در نشئه دنیاست، این حجاب عارضی زایل می‌شود. (کاشانی، ۱۴۲۲: ۱۷۱) در امتداد تاریخی عرفان اسلامی بروسوی از مفسرین قرن‌های ۱۱ و ۱۲ ق که گرایش عرفانی نیز دارد نیز در تفسیر

روح المعانی، این مسئله را عنوان می‌نماید که عمل ظاهری بدون قصد و نیت باطنی، چه در عمل خیر باشد و چه در عمل شرّ، چندان اثری نخواهد داشت؛ چراکه اگر در عمل خیر بدون قصد و نیت قلبی، فایده‌ای متصور بود؛ خدای متعال در قرآن عده‌ای را بدان خاطر که حرف خوب می‌زنند، اما از قلبشان برنخاسته است، شماتت نمی‌کرد. همان‌طور که اگر عمل نادرست که قلب انسان با آن یکی نیست از فردی سر بزند، مورد عفو خداست و آیه تقیه نیز به همین مسئله اشاره دارد که اگر قلب مطمئن به معتقدات صحیحه بود، اما انسان مجبور به عملی مخالف این معتقدات شد، معفو است. این بدان خاطر است که قلب مانند زمین زراعی است و اعضاء و جوارح مانند ادوات کشاورزی و عمل و گفتاری که به‌واسطه این اعضا و جوارح انجام می‌گیرد، مانند بذر است. بذر نیز تا در زمین آماده زراعت و قلب مستعد نبوده باشد، رشدی نخواهد داشت. (حقی بروسوی، بی‌تا: ۳۵۱/۱)

در فلسفه زندگی و زیبایی‌شناسی تائوئی «طبیعت، قانون تائو» است و به‌مثابه قانون و طبیعت انسانی اجرا می‌شود، یعنی مردم طبیعت انسان را بر اساس ظاهر اصلی اشیاء و روش خودشان می‌فهمند و زندگی را تنظیم می‌کنند و شخصیت زیبایی‌شناسانه طبیعی می‌آفرینند. (Zhenfu.2001: 58)

نظریه زیبایی‌شناسی در زیبایی‌شناسی چینی از افکار لائوزی سرچشمه گرفته است؛ علاوه بر این ذهن زیبایی‌شناختی یک نظریه نیز یک حالت ذهنی خالی تعریف می‌شود که در آن سوژه از همه علایق فراتر می‌رود. ذهن زیبایی‌شناختی نیز پیش‌فرض معنوی موضوع زیبایی‌شناختی در فرآیند قدردانی هنری و آفرینش هنری تلقی می‌شود. هنوز قطعه‌ای در متن اصلی تائو ته چینگ وجود دارد که می‌توان آن را بازی ایده شکستن رمز و راز دانست. در فصل شانزدهم که به قطب انتزاعی یا مجازی معروف است بیان می‌کند، سکوت مسئله اصلی برای بازگشت به طبیعی‌ترین و اصلی‌ترین حالت مطابق با ظاهر اولیه اشیا است. برای دستیابی به این مردم باید آرامش داخلی خود را حفظ کنند.(Qiang, 1998: 58)

از نظر زیباشناسی عرفانی صوفیان مسلمان، هنر نوعی بیان است که در آن به‌جای بازتاب حالات دنیای بیرونی، از هنر برای بازتاب وضعیت درونی هنرمند بهره برده می‌شود، همان چیزی که در عرفان از آن تحت عنوان استجلاء و تجلی نام برده می‌شود. بر اساس حدیث «انّ الله جمیل و یحب الجمال» (مجلسی، ۱۴۰۳: ۶۲/ ۱۲۵) خدا نیز جمال خویش را متجلّی نموده است. فیلسوفان هنری هم بوده‌اند که هنر را از مقوله تقلید و به‌مثابه بازنمایی وجود بیرونی قلمداد کنند، اما فیلسوفان هنر و فیلسوفان زیبایی‌شناسی که هنر را بر اساس مبانی عرفانی فهم می‌کنند، هنر را تجلّی‌گر و بیان‌کننده زندگی درونی انسان هنرمند می‌شناسند. با این توصیف تا درون هنرمند زیبا نباشد، هنر او نیز زیبا نخواهد بود. این همان اصل مهم است که در ابتدای این نوشتار بیان شد: «زیبایی ذاتی است، اما ذاتی بودن آن نه در پدیدار هنری صرف، بلکه در وجود خالق اثر هنری است؛ حتی آنان که زیبایی را مفهومی نسبی می‌دانند نیز باز باید آن را به درونیات خالق آن ارجاع دهند و بس».

شیءسازی یا اقنومی‌سازی[1] مغالطه‌ای است در زبان که در آن برای اموری، وجود عینی و خارجی قائل می‌شویم که وجود عینی و خارجی ندارند؛ مثلاً نظام، مردم‌سالاری یا در بحث ما هنر زیبا. اگر از محسوساتی که به حس ظاهر و باطن قابل درکند و جواهر مادی، طبیعی و صناعی بگذریم، بقیه امور، اشیاء عینی و خارجی نیستند و به‌خودی‌خود کلیات‌اند و تشخص ندارند تا بشود به آن‌ها اوصافی چون سود و زیان، زیبایی و زشتی و دوست داشتن و دوست نداشتن را نسبت داد.

با این بیان تاکنون دانستیم که از نگاه عرفان اسلامی زیبایی ذاتی است، اما نه در ذات اشیاء، بلکه در ذات ایجادکننده اشیاء و همین ذاتی بودن زیبایی در موجِد باعث می‌شود که سوژه یا مُدرِک و ابژه یا مُدرَک نیز امتداد زیبایی را با حرکت حبّی درک کنند. به عبارتی، زیبایی در عرفان اسلامی یک عنصر ممتد است نه یک ماهیت نقطه‌ای. آنچه حضرت زینب خطاب

1. Objectification

به یزید که به ایشان می‌گوید: دیدی خدا با برادرت چه کرد؟ پاسخ می‌دهد: من جز زیبایی چیزی ندیدم: «ما رأیتُ الاّ جمیلا». به عبارت واضح، در نگاه عرفانی، پاره‌ای از هویت ربّانی است که به علّت نگرش جزئی‌نگر ذهنی و انتزاعی بشر با دریافت ادراکی محدود، عنوان زشت یا زیبا می‌گیرد و در صورت زیبا قلمداد شدن در ظاهر امر، در ذیل اسماء جمالیه الهی قرار می‌گیرد، ازآن‌جهت که در نگاه عرفانی «در پرده هر جلالی، جمالی مختفی در شوکت هر جمالی، جلالی متواری است» (فیض کاشانی، ۱۳۸۷: ۲۴۴) خالی از ویژگی‌های جلالی نیست. بنابراین، زیبایی یک سوژه و مُدرِک، برای دیگری زشت قلمداد می‌شود؛ درحالی‌که اگر در تعادل جمالی و جلالی و به‌واسطه انسان کاملی مثل حضرت زینب به آن نگاه شود، به سبب آنکه همه امور از ناحیه هنرمند جمیل و زیباپسند فیضان یافته، نمی‌تواند از زیبایی تجافی شود و همه‌چیز جمیل و زیباست.

بر همین اساس است که سعدی می‌گوید:

به جهان خرم از اویم که جهان خرم از اوست
عاشق بر همه عالَم که همه عالَم از اوست

(سعدی، ۱۳۹۳: غزل ۱۳)

بنابراین، اولین نگرش عرفانی مؤثر در میان فیلسوفان زیبایی‌شناسی، در مقوله نگاهشان به مفهوم زیبایی است.

مبنای وحدت حسن معنایی و حسن شکلی

وحدت امر زیبا و زیبایی‌شناسی در مفهوم زیبایی‌شناسی سنتی چینی ایجاد محقق است و چیزهایی که معیارهای خوبی را برآورده می‌کنند با استانداردهای زیبایی مطابقت دارند. این زیبایی‌شناسی ارتباط تنگاتنگی با خوبی دارد و امر حسن اخلاقی دارد. نیاز به وحدت زیبایی و خوبی، این اعتقاد را به وجود می‌آورد که زیبایی واقعی تنها ترکیب زیبایی و خوبی

است در این مفهوم زیبایی‌شناختی، «خوبی» در مرحله بالاتری نسبت به زیبایی قرار دارد. جوهر اندیشه زیبایی‌شناختی آن در تبدیل هنر به ابزار حکومت استبدادی فئودالی نهفته است. فعالیت‌های زیبایی‌شناختی باید با پیش‌فرض اخلاقی نظام پدرسالاری فئودالی مطابقت داشته باشد. تحت سیستم اجتماعی فئودالی حفظ روابط طبقاتی در آن زمان مفهوم وحدت زیبایی و خوبی به یک زیبایی‌شناسی سنتی تبدیل شد که جایگاه مهم و تأثیر قابل‌توجهی در تاریخ چین داشت؛ بااین‌حال اهمیت لائوزی در بیان زیبایی‌شناسی در زیبایی‌شناسی دیدگاه دیگری دارد. اصل اساسی سادگی طبیعی که لائوزی از آن پیروی می‌کند این است که همه چیزهای ساخته‌شده توسط انسان برخلاف نادرستی ماهیت واقعی اشیا هستند. تمام «خوبی‌های» ساخت‌های انسان «ریا» است و آن‌وقت تمام «زیبایی» که طبیعت را نابود می‌کند، زیبایی واقعی نیست. از راه نقد زیبایی‌شناسی سنتی خوبی و زیبایی است که لائوزی تائوئیسم را به‌عنوان زیبایی باز کرده و از زیبایی‌شناسی وحدت زیبایی و حقیقت دفاع می‌کند. در عمل هنری اهمیت زیبایی‌شناختی اندیشه «حقیقی» لائوزی در زیبایی‌شناسی وحدت زیبایی و حقیقت، یعنی تأکید بر آفرینش طبیعی و هنری و ارزشمندی هنری نیز منعکس می‌شود در فصل دوم لائوزی گفته است: هیچ کاری برای انجام دادن وجود ندارد و هیچ‌چیز یاد گرفته نمی‌شود. او معتقد است که همه‌چیز ازجمله، هنر رسیدن به حالت طبیعی که به‌طور مصنوعی تزیین شده و با تائو ادغام نشده است، بالاترین قلمرو آن است. هرگونه کنده‌کاری مصنوعی به زیبایی طبیعی آن آسیب می‌رساند بااین‌حال، آفرینش هنری و آثار هنری فرآیند و نتیجه تجسم روشنگری درونی شهودی در قالب هنری بیرونی است. خلق و ارزشمندی از هر اثر هنری حاوی رنگ ذهنی خالق و ارزش آن است. عامل مصنوعی چگونگی دستیابی به عرصه‌ای را نشان می‌دهد که اجازه اثر چنین تلاش‌های تصنعی را در طبیعت نمی‌دهد و «طبیعی» نشان دادن عالی‌ترین قلمرو هنر است. پس دقیقاً کسانی که می‌توانند برتر تلقی شوند، کسانی هستند که نمی‌توانند ردپای انسانی را نشان دهند و می‌توانند واقعیت طبیعی را ببینند. آثار هنری چنین انگاره‌ای یک اثر هنری

است که با زیبایی‌شناسی و امر حسن اخلاقی متحدا مطابقت دارد. این امر مستلزم آن است که سوژه خلاق در فرآیند آفرینش وارد حالت سکون و سکوت شود و با هدف آفرینش ادغام شود تا «تائو» زیبایی‌شناختی آفرینش هنری و دلالت آن را درک کند. در میان آن‌ها جهان طبیعت و رمز و راز زندگی این نوع «وحدت انسان» با طبیعت و این انسان، ناب‌ترین حالت وجودی انسان است؛ یعنی موجود حقیقی که روح زیبایی‌شناختی وضعیت حضور در حالت سکون را داراست درحالی‌که لازم است این مرحله سکون به‌طور مداوم برای فرد ثابت باشد. (Xiaopeng, 2000: 68)

این نگاه عرفانی به تلازم عشق عرفانی و زیبایی‌شناسی و تمایل عاشقانه مخاطب به پدیدار زیبا، غیر از رویکرد سببیت‌انگارانه به زیباشناسی در نزد ویتگنشتاین است. ویتگنشتاین اهمیت احساسات را با دیدن یا شنیدن آثار هنری انکار نمی‌کند، بلکه معتقد است: «ممکن است شما زمانی به یک مِنوئه (نوعی رقص و موسیقی آرام و با ظرافت که در قرون ۱۷ و ۱۸ در دربارهای فرانسه و انگلستان متداول بوده است) گوش کنید و بسیار از آن لذت ببرید، ولی همان منوئه را زمانی دیگر بشنوید و هیچ لذتی از آن نبرید». این موضوع حاکی از آن است که شنیدن موسیقی و واکنش نشان دادن در برابر آن دو رخداد مستقل‌اند. بر اساس این نگرش، علاقه‌انسان به یک اثر هنری و ارزیابی او از آن اثر به تأثیر آن ابژه هنری در ایجاد برخی احساس‌ها در ما بستگی دارد. ویتگنشتاین می‌گوید: اگر از کسی سؤال می‌شد که چرا به آن منوئه به‌خصوص گوش می‌دهد، احتمالاً پاسخ می‌داد «برای آنکه فلان تأثیر را بر من می‌گذارد.» حال بپرسیم اگر موسیقی - رقص دیگری هم می‌توانست همین تأثیر را در تو ایجاد کند به آن گوش می‌کردی؟» اگر بین اثر هنری با واکنش مخاطب رابطه علیت باشد، پاسخ به این سؤال باید «مثبت» باشد. در آن صورت، هدف از گوش دادن به منوئه حصول نوعی احساس خواهد بود و بنابراین هر قطعه دیگری که بتواند همان احساس را ایجاد کند همان‌قدر مطلوبیت خواهد داشت؛ اما اینجا مسئله موسیقی است و حسّ شنیداری آیا در واکنش زیباشناختی همیشه احساسات دخیل هستند؟ جواب قطعاً مثبت نیست.

به عقیده هگل «به نظر می‌رسد که فلسفه چینی‌ها از همان ایده‌های بنیادی فیثاغورث سرچشمه می‌گیرد». اصل اساسی شناخته‌شده عقل در فلسفه چینیِ تائو است. آن جوهر در اساس کل نهفته است که بر همه‌چیز تأثیر می‌گذارد. آشنایی با اشکال آن در میان چینی‌ها نیز به‌عنوان عالی‌ترین علم تلقی می‌شود». (Hege, 2013: 442)

اگر اثبات شود طبیعت، جهان و دنیا همیشه آن چیزی نیستند که ما در بیرون با آن‌ها مواجه هستیم، بلکه این کلمات به‌عنوان موضوع عمل می‌کنند تا بار معنایی حیات، زندگی، جانداری یک سیستم یکپارچه را حمل کنند و به تعبیر اسپینوزایی «جداییِ مکانی، شرط کافی برای تفرّد نیست» (گراسمن، ۱۴۰۰: ۱۲۷) طبیعت به‌منزله نظامی از اشیاء گوناگون و متکثر کنار هم چیده شده، بخشی را ما می‌فهمیم که جاندارند و بخشی دیگر به ظاهر و از نگاه ما بی‌جان هستند. به‌هرحال طبیعت از نگاه آگاهی انسان، به هر دو صورت جاندار و بی‌جان، برای ما به‌عنوان ابژه مطرح می‌شوند و بر اساس موقعیت ابژگی، آگاهی ما به آن آگاهی التفاتی است، درحالی‌که از نگاه عرفانی، آگاهی می‌تواند غیرالتفاتی و محض باشد.

انسان اگر با مناسبات لوگوسی و واسطه فیض لحاظ شود، خودش ابژه طبیعت است؛ چون طبیعت و آفاق، عالَم اکبری است که انسان را به‌عنوان عالَم اصغر در خود جای داده است. در سرّ قدر و عالَم اسماء همه آنچه باید باشد، وجود ثبوتی دارد. به نظر آگوستین قدّیس، لوگوس جایگاه ثبوت اعیان موجودات است این را قبل از آگوستین فیلون یهودی نیز گفته بود. فیلون در تفسیر فقره‌ای در سِفر پیدایش، وقتی برادران یوسف به او می‌گویند ما همه پسران یک شخص هستیم چنین می‌گوید شما جملگی خود را فرزند یک پدر که فانی نیست و باقی است، مرد خدا است و لوگوس ازلی است، ثبت و ضبط کرده‌اید. در جای دیگر در تفسیر درباره زکریای نبی در عهد قدیم که می‌گوید اینک مردی که مسمی به شاخه است از مکان خود خواهد روییدـ آگوستین این مرد را همان شخص غیر جسمانی که سرسوزنی تفاوت با صورت الهی ندارد می‌داند. همین لوگوس است که مثال و الگوی عالم محسوس است؛ بدین قرار لوگوس همان عالم مثل افلاطونی می‌شود. فیلون دراین‌باره می‌گوید عالمی

که فقط به عقل قابل‌تشخیص است چیزی نیست جز کلمه خدا آنگاه‌که به کار خلقت پرداخته است. مفهوم لوگوس از مفاهیم اصلی و موردتوجه بسیار فیلون بود. او معتقد بود که لوگوس عقل یا علم الهی و همان صورت (آیکون) خدا است که در عهد قدیم سفر پیدایش گفته شده که خدا آدم را به‌صورت خود آفرید؛ ازاین‌رو لوگوس را علم الهی و انسان الهی نیز می‌نامید. (پازوکی، ۱۳۹۶: ۸)

عرفان، کلّ مظاهر خلقی را در عین کثرت دارای وحدت می‌بینند، همه را در این حالت خیر و زیبا می‌دانند و این همان زیبایی‌شناسی عرفانی است. اخلاق رواقی عبارت است از هماهنگ‌سازی آگاهی انسان با لوگوس درونی جهان. اگر چنین اتّفاقی بیفتد انسان جز زیبایی چیز دیگری نمی‌بیند. در فلسفه پیشاارسطویی حقیقت مطابقت آگاهی انسان بود با ابژه بیرون، اما در فلسفه رواقی مطابقت رفتار و نیاز بود با طبیعت زنده و عقلانی، این مطابقت نیاز و رفتار و این تن دادن به باید و نباید طبیعی لازمه‌اش داشتن تعریف تازه‌ای از طبیعت است. رواقیون طبیعت را آگاهی به معنای و محتوای جهان و آگاهی به معنی موجِد اشیاء زمینی می‌دانستند. رواقیون درباره کلمه «کائنات» هم سه معنای مختلف در نظر داشتند:

نخست به مفهوم الوهیت که ممتاز و مجزا از سایر جواهر است و البته واجد کیفیت خاص (فناناپذیری) است و معمار و خالق و ناظم نظم جهان است و در پایان بعضی از ازمنه همه‌چیز را در خود مستحیل می‌سازد و مجدد آن‌ها را کسوت هستی می‌بخشد. دوم، گفته‌اند مفهوم دنیا عبارت است از نظم‌دهنده افلاک و سیارات و ثوابت. چیزی شبیه درمه یا قانون در آیین کنفسیوس و قوانین سنّتی دهر در قرآن مسلمانان که هیچ تبدیل و جابه‌جایی (تحویل) در این قوانین معنا ندارد و سوم، مفهوم کائنات با توجه به معنای هردو تعریف قبلی، یعنی هم خالق زمین و مخلوقات ساکن در آن و هم موجد آسمان و افلاک و ناظم آن‌ها.

بنابراین معنا و مفهومِ از طبیعت و به‌تبع آن مفهوم هنر طبیعی، انسان نباید چیزی را بد بداند، بلکه باید عاشق همهٔ عالَم باشد چون همهٔ عالَم از خدا سرچشمه می‌گیرد و در مجموعه

کائنات و وجود است. این معنا باعث می‌شود حتّی امیال ما نیز، از تقسیم گناه و صواب خارج و به‌صورت میل طبیعی ناشی از وجود برشمرده شود؛ به قول اسپینوزا: «هرکس به حکم والاترین حقِّ طبیعت وجود دارد، لاجرم هرکسی بر اساس همین حکم طبیعی، کارهایی می‌کند و به کارهایی میل دارد که از ضرورت سرشتِ طبیعی او سرچشمه می‌گیرد». (اسپینوزا، ۱۴۰۲، بخش ۴، قضیه ۳۷، یادداشت ۲) با همین بینش است که از منظر فلسفه هنر، طراحی تبلیغات، نوعی حرکت عملی بر پایه یک بینش عرفانی شمرده می‌شود. این طراحی، هر چقدر عصاره حقیقت را فشرده‌تر بیان کند به مفهوم عرفانی لوگوس نزدیک‌تر است و از همین رهگذر است که به نمادهای تجاری طراحی‌شده «لوگو» می‌گویند.

از سوی دیگر، تائوئیسم بر مفهوم زیبایی‌شناسی چینی نیز تأثیر گذاشت. به‌عنوان‌مثال، مردم در سلسله تانگ عاشق یشم بودند. هرچند شیء ای پر زرق و برق نیست، اما مانند یخ تمیز می‌شود. این ویژگی در تفاسیر زیبایی‌شناسانه‌ای که متأثر از تائوئیسم بود بیشتر به خلق‌وخوی افرادی را نشان می‌داد که مانند آن پاک، بی‌لکه و بی‌عمل بودند. در تفکر تائوئیستی و اندیشه هنری آن طبیعت طنین اصلی است. هنر ازاین‌جهت با فلسفه و دین متفاوت است که هنر شریف‌ترین چیزها را در قالب درک و احساس شخصی بیان می‌کند. این بیان به طبیعت نزدیک‌تر است، به احساسات و عواطف ما نزدیک‌تر است. در مورد اینکه چه نوع اشکال ادراکی اتخاذ کنیم و چگونه از آن‌ها استفاده کنیم، این بستگی به روانشناسی زیبایی‌شناسی و آگاهی زیبایی‌شناختی ملت دارد. جوهر هنر آزادی روح، وحدت کامل حقیقت، خوبی و زیبایی است. این کاملاً با اندیشه زیبایی‌شناختی اساسی و مفهوم آزادی فلسفه تائو مطابقت دارد. نگاه تائوئیستی به جهان و مفهوم زندگی، نه‌تنها موضوع معنویت را برجسته می‌کند، بلکه به جوهره هنر نیز نزدیک‌تر می‌شود. بالاترین حالت این فعالیت معنوی، ادغام روح و طبیعت بی‌پایان و جهان است که واقعاً به قلمرو تائو می‌رسد. تائوئیسم به طبیعت اهمیت سیاسی و تعالی زیبایی‌شناختی می‌دهد، طبیعت را از منظر انسانی بررسی می‌کند و مفهوم معنوی طبیعت را کشف می‌کند. این در مورد برخورد با طبیعت به‌عنوان یک شیء شناختی

نیست، بلکه در مورد هدف برخورد با طبیعت به‌عنوان بالاترین کیفیت معنوی است.

همان‌طور که اندیشه لائوزی بیان شده: «تائوی قابل توصیف، تائوی جهانی و ابدی نیست، نامی که می‌توان نام برد، نام جهانی و ابدی نیست». (Laozi, 2011 : 1) تائو یک مفهوم زیباشناختی بسیار انتزاعی و فردی است که کاملاً متفاوت از تفکر مجازی تمدن‌های دیگر است. سلسله تانگ یک سلسله بسیار بین‌المللی و فراگیر بود. این سلسله ارتباطات وسیعی از روم تا ژاپن داشت. رهاورد این ارتباط ترکیب اندیشه و فرهنگ‌های مختلف بود. اگرچه فرهنگ چینی فرهنگ‌های بیگانه زیادی را در روند توسعه تاریخی جذب کرده است، نظریه ایدئولوژیک تائوئیستی با سیستم کامل، دیدگاه اصلی توسعه فرهنگی چین برای هزاران سال بدون تغییر بود. بنابراین، تائوئیسم معتقد است که تجلی عینی «تائو» به‌عنوان ریشه همه‌چیز در فضای پوچ نهفته است. پوچ، می‌تواند شما را بی‌عمل کند، اما در عمل تهی، کارآمد برای طلب علم و روشنگری. فقط طبیعت می‌تواند ساکت باشد و سکوت در دل وجود دارد، چه ظاهر، چه در فرآیند و چه درنتیجه. این سادگی و تفکر عملی بالاترین سطح زیبایی و یک ویژگی ملی است که روح چینی را برجسته می‌کند.

در عرفان اسلامی نیز مبتنی بر ایده «هر چه آن خسرو کند شیرین بود»، انسانیت انسان از نگاه عارفان به این است که مظهر اسماء و صفات جمال و جلال خداوند باشد و شباهت به خدای جمیل باعث جمال خواهد شد. به همین سیاق در هر موجودی، زیبایی آن به نحوه وجود افضل و برتر آن است. تعریف سقراط و افلاطون از زیبایی است بیشتر به اموری از قبیل مفید بودن، سودمند بودن و خیر و نیک بودن ناظر است. ابن‌سینا سه امر را مقوّم زیبایی تلقی می‌کند: داشتن نظم؛ داشتن تألیف؛ داشتن اعتدال که نتیجه این سه، حصول تناسب و هارمونی است. راه تشخیص این زیبایی از نظر عارفان مشاهده و مکاشفه زیبایی در رازهای نهفته هر شیء است. عارف نیز سودگراست، امّا از سودجویی‌هایی که از سوی غریزه‌های حیوانی سود شمرده می‌شود محدود نمی‌شود، از همین روست که عارفان نسبت نزدیکی میان زیبا و خوب قائل شده‌اند. سیّد حیدر آملی در تفسیر محیط اعظم، به مقامی می‌رسد

که هر چیزی را که از منبع فیض الهی، یعنی اهل‌بیت علیهم‌السلام بر او خارج شود، حتّی اگر به موافق حرکت طبیعی طبیعتش نباشد، از باب «پسندم آنچه را جانان پسندد» زیبا می‌داند.«فلو صحّت محبتک لله و لرسوله، أحببت أهل بیت رسول الله صلّی الله علیه و آله، و رأیت کل ما یصدر منهم فی حقّک مما لا یوافق طبعک و لا غرضک، إنّه جمال تتنعم بوقوعه منهم، فتعلم عند ذلک أن لک عنایة عند الله الذی أحببتهم من أجله». (آملی، ۱۴۲۲: ۴۵۵/۱)

فراموش نکنیم زیبایی‌شناسی یا استتیک (Esthetique) دانشی است که در مورد رابطه هنر و احساس زیبایی گفت‌وگو می‌کند. این رشته، از زمان سقراط تا دو قرن پیش به عناوین مختلف موردبحث بوده ولی بوم گارتن (Baum garten) شاگرد لایب‌نیتس (Leibniz) در ۱۷۳۵ واژه استتیک را که سابقاً به معنای نظری حساسیت بود برای این رشته اختصاص داد. از سوی دیگر (Ethics) یا اخلاق نیز رابطه مستقیم با سودآوری هنر دارد. کانت معتقد است زیبا موضوع خرسندی بی‌شائبه است و این خرسندی خودش یک سود است که عارفان از آن تحت عنوان سکینه یا به بیان روانشناسی امروزی آرامش یاد می‌کنند. توصیف زیبا به‌واسطه ذوق و خرسندی بی‌شائبه احساس می‌شود. سکینهٔ حاصل از تجلّی‌ای عرفانی است که عارفان آن را «ذوق» می‌نامند.

«التجلی الذی هو ذوق هو بدء جعل السکینة فی القلب، فإذا أکمل الإنسان شرائط الایمان و أحکمها حصل من الحق تجل لقلب هذا المؤمن الذی هو بهذه الصفة یسمی ذلک التجلی ذوقا هو بدء جعل السکینة فی قلبه لتکون تلک السکینة له بابا أو سلما إلی حصول أمر مغیب». (آملی، ۱۴۲۲: ۴۵۵/۱)

کانت معتقد است معنای دوم زیبایی خرسندی عمومی است. زیبا آن است که بدون دخالت تعاریف و مفاهیم کلی، موردپسند عموم واقع شود. معنای سوم زیبا غائیت بدون غایت یا خالی از سود است. زیبایی شکل غائیت از چیزی است درحالی‌که غایتی در آن دیده نمی‌شود. بنابراین سود ذاتی در زیبای ذاتی قرار دارد. کانت برای قضاوت زیبایی این

صفات را معرفی می‌کند: خرسندی بی‌شائبه، جهانی بودن بدون مفهوم کلی، غائیت بدون غایت و وجوب باطنی و ذاتی. (لوفر، ۲۰۱۹: ۱۵۹)

بدین‌سان از زیبایی دو تعریف وجود دارد، یکی: تعریف عینی و عرفانی است که ارتباط بین عینیت و عرفان را با «کمال عالی» با خداوند در هم می‌آمیزد و تعریف خیالی شگفتی است که بر هیچ اصلی استوار نیست و دیگری برعکس بسیار ساده و قابل‌فهم و یک تعریف ذهنی است. این تعریف زیبایی را چیزی می‌داند که سبب التذاذ ما می‌گردد. زیبایی به معنای ذهنی (subjective) لذتی مخصوص برای ما فراهم آورد و به معنای عینی (objective) آن چیزی می‌دانیم که مطلقاً کامل است. زیبایی بدین معنا را فقط بدان سبب می‌پذیریم که از تجلی این «کمال مطلق» لذتی ویژه برمی‌گیریم. ازاین‌رو، تعریف عینی زیبایی چیزی جز تعریف دگرگونه ذهنی آن نیست. در حقیقت هر دو مفهوم زیبایی به لذتی مشخص که از جانب ما ادراک می‌شود تبدیل می‌گردند یعنی به‌عنوان زیبایی، چیزی را قبول می‌کنیم که موجب خوشی ما شود بی‌آنکه اشتیاق و رغبتی در ما به وجود آورد. (کروچه، ۱۳۸۶: ۵۱- ۵۳)

با این توصیفات این فرضیه که زیباشناسی مندرج در نقوش تزئینی چینی و ایرانی هر دو مبتنی بر نوعی نگرش عرفانی و رازورانه است کاملاً ثابت گردید. بن‌مایه‌های زیباشناسی فرهنگی در هر دو تمدّن کاملاً ملموس است. بن‌مایه‌هایی مثل طمأنینه و تسلیم و رضا که باعث نوعی آرامش و زیبا دیدن عالَم و عشق به عالَمی است که یا خود عین نظم است (چنان‌که لائوتزه و کنفسیوس چینی به آن معتقدند) یا چون بر اساس اراده سنّتیِ خدا، تجلّی کمال مطلق است و در تقدیر او جز امر حسن و جمیل راه ندارد (مجلسی، ۱۴۰۳: ۱۱۵/۹۹) پس زیباست و نقش آن تزئین آفرین و زینت است.

نقوش تزئینی ایرانی و چینی و همگرایی مبنایی

مصداق‌های بسیاری برای تأثیرپذیری فرهنگ اسلامی از فرهنگ تمدّنی چین بر اساس مبانی معنویت‌گرا وجود دارد. معماری‌های دوره تیموریان در هرات، پاره‌ای از نقاشی‌های بی‌پرسپکتیو،

استفاده از عناصر رنگ و نور در طراحی، یا آنچه بیش از همه مدنظر این پژوهش است، یعنی نقوش تزئینی در ظروف و نگارگری چینی با تذهیب اسلامی. این پژوهش مدّعی آن بود که همگرایی و شباهت میان این نقوش تزئینی در دو فرهنگ شرق و غرب آسیا، حاصل اصول و مبانی مشترک معنوی و عرفانی آنان است. مصداق ذیل نمونه‌ای از اثبات این ادّعاست.

از ابتدای فتوحات اسلامی میان مسلمانان و چینیان ارتباطات تجاری فعالی وجود داشت، اما از زمان فتوحات مغول در ایران بود که زیبایی‌شناسی چینی به‌طور گسترده وارد تمدن اسلامی شد. ازآنجاکه در مبانی عرفانی یادشده همگرایی زیادی دیده می‌شد، استفاده از نقوش تزئینی چینی تأثیر زیادی بر هنر اسلامی داشت. این تأثیر را در بادی امر می‌توان به‌عنوان پذیرش مبانی چینی در فضای گفتمانی شهودی پس از مغول تلقی کرد. این امر در اوج‌گیری ابژه‌های طبیعت در نقوش تزئینی مانند ظروف و تذهیب یافت. (Canby, 1993: 26) طبیعتی که مخلوق خداست خود از نشانه‌هایی بود که برای تدبر در آن به مسلمانان توصیه شده بود. حال اشکالی از طبیعت به نقوش تزئینی اسلامی اضافه می‌شد که به‌وضوح انتقال‌دهنده مفهوم آرامش و طمأنینه‌ای بود که در عرفان اسلامی بسیار ستوده بود. استفاده از رنگ‌ها نیز که تأثیر زیادی از تمدن چینی داشت بار معنایی همسویی را انتقال می‌داد. بدون شک چینی‌ها کبالت را از ایران پذیرفتند، اما در چینی‌های آبی و سفید بسیار درخشان و خوشایند از آن استفاده کردند. آن‌ها تعادل خوبی بین آبی و سفید ایجاد کردند و این برای چینی‌ها آسان بود، زیرا قبلاً یک نقاشی سنتی چینی و خوشنویسی را با جوهر و سفید نقاشی کرده بودند و به‌عنوان یک فضای خالی برای چینی‌ها معنای منحصربه‌فردی داشت. در قرن نهم، چینی‌ها شروع به آزمایش‌هایی با رنگ آبی و سفید در چینی کردند. (Wang, 2011: 87) سفیدی در ادبیات اسلامی بار معنایی مثبت پاکی را در خود داشت و همچنان که در معماری مقدس اسلامی مانند مساجد از رنگ‌های طیف آبی به دلیل آرامش‌بخشی استفاده می‌شد، ترکیب این دو رنگ در هنر پسامغول بسیار همسو با اندیشه‌های عرفانی اسلامی پنداشته شد. ازاین‌رو است که گنجینه مهمی از این ظروف آبی و سفید به مراکز عرفانی مانند خانقاه

صفی‌الدین اردبیلی هدیه می‌شد. در تذهیب کتب عرفانی نیز نقوش تزئینی که مقتبس از فرهنگ و زیبایی‌شناسی چینی بودند به‌وفور در دوره ایلخانی دیده می‌شود. (Hattstein and Delius, 2010 ; 50) گل‌های غیرواقعی در ترکیب ساده و عناصر چینی مانند گل‌های سفالی سلطان‌آباد شروع به ظهور کردند. با افزایش وقوع در این زمان نفوذ قوی چین در دو تصویر خطی درخت مقدس، مشهود است. (Khalili, 2005: 66) حتی در مواردی اشتراک هنری به شخصیت‌ها نیز راه پیدا کرد. در نقوش تزئینی جامع التواریخ بودا و یونس تصویر شده‌اند و هر دو در سبک چینی تجلی میابند. (O' Kane, 2003: 22) نسخه خطی باشکوهی که در سال ۱۴۳۶ برای شاهرخ در هرات استنساخ و به تصویر کشیده شد تحت تأثیر هنر بودایی چینی بود. شرح سفر پیامبر از معراج به بهشت و جهنم است (Barry, 2004: 92) سلسله‌های پس از ایلخانی همین زیبایی‌شناسی را توسعه دادند چندان‌که در دوره آل‌مظفر، آل‌اینجو، به‌ویژه تیموریان و حتی دوره صفوی نقوش تزئینی که مفاهیم مشترک ایرانی و چینی را دارند توسعه پیدا کرده و اشکال جدیدی را پدید آورد. (Khalili, 2005: 66, Gray, 1961: 101)

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

خیر و شرّ مفهومی است که همه ایدئولوژی‌ها در مورد آن اندیشده‌اند. در نگاه معنویت‌گرایانه عرفان‌های شرقی (که تائوئیسم چینی و تصوّف اسلامی در بررسی مقایسه‌ای این پژوهش نمونه‌ای از آن هستند) بن‌مایه‌هایی وجود دارد که حاکی از راه‌حلی برای این دوگانگی است. هر دوی این نحله‌های معنوی معتقدند که این دوگانه نیز مانند هر زوجیت دیگری (مثل مذکّر و مؤنّث در درخت حیات یا ییـن - یانگ در عرفان‌های چینی یا مفهوم آنیما - آنیموس در روان تحلیلی یونگ) قابل توصیف است. هر بودی به نبودی احتیاج دارد تا نمودی را به‌عنوان یک نقش تزیینی رقم بزنند و این دوگانگی ظاهری که یکسر آن به عدم منتهی می‌شود و ما به‌اشتباه عدم را مساوی با شرّ می‌دانیم، نهایتاً آفرینندهٔ نوعی وحدت عرفانی - هنری است که خود لازمهٔ زیبایی است. این پژوهش با بررسی نقوش مندرج رنگ و طرح در پاره‌ای از کاشی‌ها و ظروف چینی و ایرانی در دوران پسامغول، این فرضیه را به اثبات

رساند که لزوماً این اشتراک از باب تعامل تاریخی نیست، بلکه با نگاهی پدیدارشناسانه می‌توان درک مشترک معنوی در مورد چیستی زیبایی را در دو عرفان شرقی عامل این تشابه زیبایی‌شناسانه دو بومزاد تمدّنی و فرهنگی دانست. این مسئله به‌هیچ‌وجه نافی آن نیست که بر اساس انگاره‌های کرونولوژی رابطه میان مسلمانان و چینیان پس از فتوحات اسلامی و ارتباطات تجاری پسامغول با ایرانیان مسلمان، می‌تواند عامل زیباشناسی در نقوش تزئینی چینی و نقوش تزیینی در هنر اسلامی نباشد، بلکه ادّعای پژوهش حاضر آن است که این تأثیر و تأثر صرفاً به خاطر مبادلهٔ کالاهای هنری نبوده است، بلکه به سبب مراوده در مبانی عرفانی میان اندیشه‌های بودیسم، تائوئیسم و نگاه کنفسیوسی است. اثبات مدّعای مذکور با بررسی همگرایی زیادی که در بن‌مایه‌هایی است که فضای گفتمانی شهودی دوران مغولی و پسامغول حاوی آن بود. چراکه مغولان به دو علّت بدوی بودن و خرافاتی بودن هم زمینهٔ آن را داشتند که در پذیرش همه نحله‌های فکری (از بودیسم گرفته تا اسلام) روادار باشند و دگماتیسم حکومت‌های ایدئولوژیک مثل بنی‌العباس را نداشته باشند و ثانیاً به انگاره‌های شهودی - عرفانی به‌خصوص مبتنی بر طبیعت‌گرایی بها دهند؛ همین دو امر مسبّب زیباشناسی عرفانی مبتنی بر ابژه‌های طبیعت گردید که نمود آن در نقوش تزئینی مانند ظروف و تذهیب مشهود است.

منابع

قرآن کریم

۱. ابن‌عربی، محی‌الدین. (بی‌تا). الفتوحات المکیة. بیروت: دار صادر.

۲. ابوالقاسمی، محمدرضا. (۱۳۹۱). «دائوئیسم و نقاشی منظره چینی». مطالعات تطبیقی هنر. ۲(۳): ۱۹-۳۴.

۳. اسپینوزا، باروخ. (۱۴۰۲). کتاب اخلاق. ترجمه لیلا امانت ملایی. تهران: انتشارات ترنگ. سوم.

۴. اکبری، عباس، و صادقی طاهری، علی. (۱۳۹۳). «تطبیقی سفال‌های کرمان و مشهد در دوره صفوی و میزان تأثیر آنها از هنر چینی». نگره. ۹(۲۹):۷۴-۸۷.

۵. انصاری، خواجه عبدالله. (۱۴۱۷ق). طبقات الصوفیه، منازل السائرین. تصحیح محمّد خواجوی. تهران: دارالعلم.

۶. آژند، یعقوب. (۱۳۸۰). «تأثیر عناصر و نقشمایه های چینی در هنر ایران». هنرهای زیبا. (۹):۲۱-۲۹.

۷. آملی، سید حیدر. (۱۴۲۲). تفسیر محیط اعظم. تحقیق سید محسن موسوی تبریزی. تهران: سازمان چاپ وانتشارات وزارت ارشاد اسلامی،

۸. بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۴۲۸ق). تقسیم الخواطر. قاهره: دار الآفاق العربیه.

۹. پازوکی، شهرام. (۱۳۹۶). «کلمه الهی: واسطه پیدایش موجودات در مسیحیت و اسلام»، نقد و نظر، ۲۳(۱).

۱۰. پرغو، محمدعلی. (۱۳۹۰). «تأثیر متقابل نقاشی چینی و ایرانی در عصر مغول. تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام». (نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز). ۱ (۲): ۲-۴۲.

۱۱. تستری، سهل بن عبدالله. (۱۴۲۳). تفسیر التستری. بیروت: دارالکتب العلمیة.

۱۲. حسینی، سیدهاشم. (۱۳۸۹). «مقایسه تأثیر هنر سفالگری چین بر ایران ادوار تیموری و

صفوی». هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا). (۴۱): ۷-۸۲.

۱۳. حقی بروسوی، اسماعیل. (بی‌تا). تفسیر روح البیان. بیروت: دارالفکر.

۱۴. سعدی شیرازی، مصلح‌الدین. (۱۳۹۳). بوستان. تهران: مرسل، مکرّر.

۱۵. فیض کاشانی، محمدمحسن. (۱۳۸۷). منتخب مکاتیب عبدالله قطب. تهران: مدرسه عالی شهید مطهری.

۱۶. قمی، عبّاس. (۱۴۲۳ ق). زاد المعاد. بیروت: موسسة الأعلمی للمطبوعات،

۱۷. کاشانی، عبدالرّزاق. (۱۴۲۲ق). تأویلات کاشانی (تفسیر منسوب به ابن عربی)، تحقیق سمیر مصطفی رباب. بیروت: دار احیاء التراث العربی، اوّل.

۱۸. کروچه، بندتو. (۱۳۸۶). کلیات زیبایی‌شناسی، ترجمه روحانی، فؤاد. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی،

۱۹. گراسمن، نیل. (۱۴۰۰). روح اسپینوزا (شفای جان). ترجمه ملکیان، مصطفی. تهران: ناهید، اوّل.

۲۰. لوفر، هانری. (۲۰۱۹). درنگ‌هایی درباره زیبایی‌شناسی. ترجمه محوی، حمید. پاریس: گاهنامه هنر و مبارزه.

۲۱. مجلسی، محمدباقر. (۱۴۰۳ق). بحارالانوار. بیروت: دار إحیاء التّراث العربی،

۲۲. مظاهری، مهرانگیز، قاضی‌زاده، خشایار، و احمدی فر، علی. (۱۳۸۹). «طبیعت‌گرایی در نقاشی‌های چین و ایران (دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی)». مطالعات هنر اسلامی. ۶(۱۲):۷-۳۲.

23. Barry, Michael. (2004). Figurative Art in Medieval Islam (Spain: Editions Flammarion.

24. Canby, Sheila R. (1993). Persian Painting. London: British Museum Press.

25. Gray, Basil. (1961). Persian Painting. Ohio: World Publishing Company.

26. Hattstein, Markus and Delius, Peter eds. (2010). Islam: Art and Architecture. Germany: H.F Ullman,

27. Hegel, G.W.F.(2013). Lectures on the Philosophy of History | Georg Wilhelm Friedrich Hegel- Aalten: WordBridge Publishing.

28. Jianping.Tian. (1998). "On Laozi's Aesthetic Thoughts[J]".Journal of Inner Mongolia. University(Humanities and Social Sciences). (2): 97-102.

29. Khalili, Naseer D. (2005). Islamic Art and Culture: Timeline and History Egypt. Worth Press.

30. Laozi. (2011). Tao Te Ching | Laozi. Beijing: Zhonghua Book Co.

31. O' Kane, Bernard.(2003).Early Persian Painting: Kalila and Dimna, Manuscript of the late Fourteenth Century. London: I B Tauris

32. Pollard, E.; Rosenberg, C.; and Tignor, R. (2011). A History of the World - From the Beginnings of Humankind to the Present | Elizabeth Pollard; Clifford Rosenberg; Robert Tignor. New York: W.W.Norton & Company; Third edition,

33. Qiang.Zhang. (1998)."The Tao can't be said" - The interpretation of the aesthetic thought of Laozi's "Tao"[J].Jianghai Academic Journal. (4): 154-159.

34. Tang, Jing. (2021).The Transition of Traditional Chinese Aesthetics by the Taoism and Neo-Confucianism in Tang and Northern Song Dynasties, Advances in Social Science. Education and Humanities Research, volume 643, Atlantis press

35. Wang Guanyu.(2011).The Interactions between Chinese export ceramics and their foreign ,,Markets '': The stories in late Ming dynasty.Peking University,

36. Xiaopeng.Zhu.(2000)."The Aesthetic Implication of Laozi's Taoism[J]".Qinghai Social Sciences. (2): 64-69.

37. Zhenfu.Wang. (2001)."The Aesthetic Significance of Guodian Bamboo Slips Laozi-Re-recognition of Laozi Aesthetics[J]". Academic Monthly. (11): 51-59.