The Aesthetic Components of Ashikaga Japanese Painting Based on Zen Buddhism*

Mohadeseh Haghani Hesari[1] iD, **Javad Amin Khandaqi**[**2] iD

[1] Master of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Art, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.

(Received: 6 Jan 2024; Received in revised form: 25 Jan 2024; Accepted: 4 Feb 2024)

Japan has always been one of the most important ancient and noble cultures. Despite having many different neighbors throughout history, Japan has managed to maintain its originality and cultural status. There are many different genres in Japanese art. Among Japanese arts, painting is one of the oldest types of Japanese art and includes many genres. Naturalism is a crucial aspect of traditional Japanese painting. Chinese painting and Western art influenced Japanese painting before the 16th century. Japanese painting styles that are important include Buddhist ritual paintings, paintings with a change in ink concentration, and Japanese calligraphy. Japanese painting has a significant historical period known as the Ashikaga period (1333-1568), which is also known as the Muromachi period. The Ashikaga period is critical because of the influence of Buddhism and Zen Buddhism in art. In this study, to explain the aesthetic components of the form and content of Japanese paintings of the Ashikaga period concerning Zen Buddhism, 15 samples of paintings from this period are analyzed after expressing the theoretical framework. In this research, data collection is done using the library method and image viewing, and the qualitative approach is used for analysis. This research shows that, like Japanese ritual, Japanese art can have dual meanings. Aesthetic concepts in Japanese culture include Wabi, Sabi, Eugene, Kire, and Mono No Aware. The characteristic of ancient Japanese aesthetics promotes respect, importance, and attention to others, both human and non-human. A composite painting based on Zen's revelatory and contemplative quality emerged during the Ashikaga period. Emphasis on the lines forming the Chinese painting method and ancient indigenous themes and motifs are the characteristics of the painting of this period. The aspects of the painting art of this period are similar to the elements of Zen Buddhism art in Japanese culture. In general, the general characteristics of Japanese painting can be summarized in the following points: virginity and little influence of other arts on it (except Chinese art), geographical features of the country and the direct impact of mountains and seas on the works, lack of distinction between the real and Idealism and the dual atmosphere of peace and chaos. Essential features of Ashikaga painting are the distance of art from temples, ancient indigenous themes and motifs, the gradual decline of the vitality of pen and ink, the emergence of Tessa and Kano painting schools, the emphasis on shaping lines, and ink painting based on the quality of Zen revelation. In the case studies from the Ashikaga period, narrative and ritual subjects played a minimal role. Landscape and nature topics or animals have the most share. In almost all cases, the angle of view is opposite. The combination of warrior and samurai concepts, with ritual and philosophical foundations and components of Buddhism and Zen Buddhism, is the basis for the formation of Japanese art in the artistic periods corresponding to these developments. In Japanese culture, a unique relationship between Buddhism and Shinto exists. The sum of these features reflects Zen's influence on the Ashikaga art.

Keywords
Buddhism, Zen Buddhism, Ashikaga, Japanese Painting

Citation: Haghani Hesari, Mohadeseh; Amin Khandaghi, Javad (2024). The aesthetic components of Ashikaga Japanese painting based on Zen Buddhism, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(1), 89-100. (in Persian)
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.370364.667231

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Studying the theoretical foundations of Japanese painting in the Kamakura and Ashikaga periods based on Buddhism and Zen Buddhism" under the supervison of the second author in the Ferdows Institute of Higher Education.

** Corresponding Author: Tel:(+98-912) 8535534, E-mail: j.amin@ferdowsmashhad.ac.ir

مؤلفه‌های زیباشناسانهٔ نقاشی ژاپنی دورهٔ آشیکاگا مبتنی بر ذن بودیسم*

محدثه حقانی حصاری[۱]، جواد امین خندقی[۲]**

[۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
[۲] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۰۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۱/۱۵)

چکیده

در میان هنرهای ژاپن، نقاشی دورهٔ آشیکاگا، به دلیل تأثیرپذیری از ذن بودیسم، اهمیتی مضاعف دارد که تحلیل این آثار، جنبه‌های متفاوتی از آن را آشکار می‌کند. در پژوهش حاضر، ۵۱ نمونه از نقاشی‌های دورهٔ آشیکاگا با توجه به ذن بودیسم تحلیل شده است. هدف اصلی در پژوهش حاضر، تبیین ارتباط میان مفاهیم فلسفی و آئینی ذن بودیسم و ویژگی‌های فرمی و معنایی نقاشی دوره آشیکاگا است. روش گردآوری اطلاعات اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای به‌همراه مشاهدهٔ تصاویر و تحلیل از نوع کیفی است. همچنین نمونه‌گیری با شیوه گزینشی غیرتصادفی است. این پژوهش نشان می‌دهد که هنر ژاپنی، همچون آئین ژاپنی، متضمن مفاهیم دوگانه است. در دورهٔ آشیکاگا، نوعی نقاشی مرکبی مبتنی بر کیفیت مکاشفه‌ای و متفکرانهٔ ذن بروز کرد. هنر نقاشی این دوران را می‌توان مشابه هنر ذن بودیسم در فرهنگ ژاپن دانست. مهم‌ترین ویژگی‌های نقاشی دورهٔ آشیکاگا شامل مواردی همچون دور شدن هنر از معابد، وجود مضامین و نقش‌مایه‌های کهن بومی، کاهش تدریجی سرزندگی قلم و مرکب و سهم اندک موضوعات روایی و مذهبی است. در این آثار، موضوعات منظره و طبیعت و یا حیوانات بیشترین سهم را دارند. تقریباً در تمامی موارد، زاویهٔ دید از روبه‌رو است. مجموع این ویژگی‌ها، بیان‌گر تأثیر مستقیم ذن بر فرم و انتخاب مضامین نقاشی‌های دورهٔ آشیکاگا است.

واژه‌های کلیدی
بودیسم، ذن بودیسم، آشیکاگا، نقاشی ژاپنی

استناد: حقانی حصاری، محدثه؛ امین خندقی، جواد (۱۴۰۳)، مؤلفه‌های زیباشناسانهٔ نقاشی ژاپنی دورهٔ آشیکاگا مبتنی بر ذن بودیسم، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۱)، ۸۹-۱۰۰. DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.370364.667231

CC BY NC

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «مطالعهٔ مبانی نظری نقاشی ژاپنی در دوره کاماکورا و آشیکاگا مبتنی بر بودیسم و ذن بودیسم» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در مؤسسه آموزش عالی فردوس ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲-۸۵۳۵۵۳۴، E-mail: j.amin@ferdowsmashhad.ac.ir.

مقدمه

ژاپن همواره به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فرهنگ‌های دیرینه و اصیل مطرح بوده است. با آن که ژاپن همسایگان متعدد و متفاوتی داشته است، اما در طول تاریخ، اصالت و جایگاه فرهنگی خود را حفظ کرده است. هنرهای ژاپنی شامل طیف متنوعی از انواع هنرها می‌شود. در این میان، نقاشی یکی از قدیمی‌ترین انواع هنر ژاپنی است که شامل طیف گسترده‌ای از دوره‌ها و سبک‌ها است. احترام به طبیعت نقش محوری در نقاشی سنتی ژاپنی دارد. نقاشی ژاپنی تا پیش از سده ۱۶ از نقاشی چینی و سپس از هنر غربی تأثیر پذیرفته است. از مهم‌ترین سبک‌های نقاشی ژاپنی، می‌توان به نقاشی‌های مذهبی بودایی، نقاشی با تغییر غلظت مرکب و خوشنویسی خط ژاپنی اشاره کرد.

یکی از مهم‌ترین دوره‌های تاریخی و با اهمیت در نقاشی ژاپنی، دوره آشیکاگا[1] که با نام دورهٔ موروماچی[2] نیز شناخته می‌شود. این دوره میان سال‌های ۱۳۳۳ تا ۱۵۶۸ میلادی است و به‌دلیل تأثیرگذاری بودیسم (آیین بودا مبتنی بر آموزه‌های سیدارتا گوتاما) و ذن بودیسم (صورت تغییریافته بودیسم در ژاپن برگرفته از دیدگاه فرقه چان چین) در هنر، اهمیت بسزایی دارد. این مسئله مطرح است که تا چه اندازه بودیسم و ذن بودیسم بر سبک نقاشی این دوره تأثیر گذاشته‌اند. از آنجایی که پژوهشی با محوریت این مسئله یافت نشد و این پژوهش می‌تواند نسبت میان آئین و نقاشی ژاپنی را مشخص سازد، پژوهش حاضر اهمیت و ضرورت دارد. بر این اساس، پرسش اصلی در این پژوهش این است که ارتباط میان مفاهیم فلسفی و آئینی بودیسم و ذن بودیسم و ویژگی‌های فرمی و معنایی نقاشی دوره آشیکاگا چیست؟ در این پژوهش، با هدف تبیین مؤلفه‌های زیباشناسانهٔ فرمی و محتوایی نقاشی‌های ژاپنی دورهٔ آشیکاگا، ابتدا برخی مفاهیم در جهت روشن‌سازی چارچوب نظری مطرح شده و در ادامه، ۱۵ نمونه برگزیده از نقاشی این دوره تحلیل و بررسی می‌شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کاربردی و ماهیت آن، توصیفی تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات اسنادی و مطالعات کتابخانه ای به‌همراه مشاهدهٔ تصاویر صورت پذیرفته و تحلیل در این پژوهش از نوع کیفی است. همچنین شیوهٔ نمونه‌گیری، گزینشی است. در مجموع، ۱۵ اثر نقاشی ژاپنی از دورهٔ زمانی قرن‌های ۱۳۳۳ تا ۱۵۶۸ میلادی نقاشی ژاپن مربوط به دورهٔ آشیکاگا انتخاب و بررسی شده‌است. برای انتخاب مورد مطالعاتی، مجموعه آثار به جای‌مانده از نقاشی ژاپنی دوره آشیکاگا در کتاب‌ها و موزه‌ها (مانند متروپولیتن) بررسی شد. از میان آثار موجود، مواردی که مرتبط با آموزه‌های ذن بودیسم بودند یا بتوان چنین تلقی داشت، گزینش شد. از میان آثار گزینش شده، در نهایت، ۱۵ اثر با شیوه ارجاع به متخصصان گزینش شد که به لحاظ سبک و موضوع نماینده آثار باقی مانده بودند.

پیشینه پژوهش

در جست‌وجوی انجام شده، منبعی که در مسئله با این پژوهش اشتراک کامل و مستقیم داشته باشد، یافت نشد. اما به‌عنوان پیشینهٔ عام، می‌توان به موارد گزیده زیر اشاره کرد.

کشاورزی شهر بابکی (۱۳۹۱) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* با عنوان «استمرار تفکر ذن بودیسم در هنرهای تصویری معاصر ژاپن (با تکیه بر نقاشی)» به بررسی تاریخچه آئین ذن بودیسم و تشریح بنیان‌های عرفانی - آئینی این مکتب، نحوهٔ ورود آیین ذن به ژاپن و کنکاش در تغییرات و تأثیرات آن در هنر و فرهنگ این سرزمین پرداخته است. بررسی تأثیرات متقابل مکتب ذن بودیسم و هنر ژاپن و بررسی و جست‌وجوی عناصر زیباشناختی متأثر از تفکر ذن بودیسم در نقاشی ژاپن، از جمله اهداف این پژوهش است. همچنین علیزاده (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «زیبایی‌شناسی ذن بودیسم و آرمان زیبایی‌شناسی یوگن در هنر ژاپن» به نقش پررنگ مکتب ذن در فرهنگ و هنر ژاپن اشاره نموده و به بیان پیوند عمیق آرمان زیبایی‌شناسی یوگن و ذن بودیسم می‌پردازد. در این پژوهش، تمرکز بیشتر روی اصل یوگن بوده است و به سایر اصول زیبایی‌شناسی پرداخته نشده‌است. این پژوهش به این نتیجه می‌رسد که زیبایی یوگن، زیبایی رازآلود و رؤیاگونه‌ای است که تنها زمانی ادراک می‌شود که تجربه‌ای بی‌واسطه و مستقیم با از میان برخواستن تمایزات و دوگانگی‌ها برای فرد رخ دهد و این همان آرمان ذن است. یوگن وجه بنیادین زیبایی‌شناسی و هنر ذن است که به راحتی از آثار هنری آن زدوده نخواهد شد.

ایشادا و براون (۱۹۶۳) نیز در مقاله‌ای با عنوان «ذن بودیسم و هنر موروماچی»، به این موضوع می‌پردازند که مراسم چای، گل‌آرایی، درام نو، شعر پیوندی، نقاشی تک رنگ و باغبانی به‌عنوان پایه‌های فرهنگ ژاپنی، تحت تأثیر ذن بودیسم تولید و پرورش یافته‌اند. درک کامل این اشکال هنری بر اساس یک مطالعه نظام‌مند در نسبت با ذن مقدور است. بخش خاصی از آئین ذن که این هنرها را تولید و تقویت کرده است، فرقه رینزای ذن[3] است که توسط موسو[4] در آغاز دوره موروماچی (۱۳۳۶-۱۵۷۳) توسعه یافت؛ زمانی که ذن برای اولین بار در تاریخ فرهنگی ژاپن تأثیری فراگیر شد. همچنین تتسورو و اومیو (۱۹۷۱) در مقاله‌ای با عنوان «هنرهای ادبی ژاپن و فلسفه بودایی»، به ارتباط میان ادبیات و آئین بودیسم و ذن بودیسم می‌پردازند، اما در این پژوهش، به نقاشی اشاره نمی‌شود. سندرسن (۱۹۸۱) نیز در مقاله‌ای با عنوان «هنر باغ‌های ژاپنی»، به چگونگی طراحی باغ‌ها و باغ‌آرایی در بستر سنت ژاپنی می‌پردازد و در این میان، اشاره به ارتباط ذن بودیسم با هنر ژاپنی نیز دارد، اما به نقاشی نمی‌پردازد.

لودویگ (۱۹۸۱) در مقاله‌ای با عنوان «قبل از ریکیو: تأثیرات دینی و زیبایی‌شناختی در تاریخ اولیه مراسم چای»، ذن و چای با هم در ذهنیت و اجرا گره خورده‌اند و کسی که ذهن ذن ندارد، چای را نیز درک نمی‌کند. این مقاله به نقاشی نمی‌پردازد. همچنین کلین و ویل‌رایت (۱۹۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «کینبیوبوی ژاپنی: پرده‌های تاشو با ورق طلا در دوره موروماچی (۱۳۳۳-۱۵۷۳)؛ قسمت اول»، اشاره‌ای به ارتباط به گونه‌ای از نقاشی دوره موروماچی که با جوهر تک رنگ انجام شده است و ارتباط آن ذن بودیسم قرن چهاردهم و پانزدهم دارند. فورد (۱۹۸۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان «هنرهای ژاپن»، در بررسی گونه‌های هنری ژاپن، به این

موضوع نیز می‌پردازد که بودیسم ژاپن را وارد حوزه فرهنگی چین کرد و این امر در هنرهای سنتی ژاپنی مانند نقاشی آشیکاگا نیز جریان داشت. همچنین فیلیپس (۱۹۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «هونچو گاشی و اسطوره کانو»، به نقاشی دوره آشیکاگا می‌پردازد، اما اشاره‌ای به ارتباط این نقاشی با ذن بودیسم ندارد.

در منابع ذکر شده، مورد مطالعه اغلب یکی از مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی ژاپن است و یا اینکه به شکل و ماهیت هنرهای تجسمی ژاپن پرداخته شده و در بیشتر موارد، تمرکز بر آئین ذن به شکل کلی است، اما این پژوهش بر آن است تا بر پایهٔ مفاهیم بنیادی نظری و فلسفی ژاپن، به‌تحلیل ماهیت هنر ژاپنی و به‌طور خاص نقاشی، در دورهٔ تاریخی مورد نظر بپردازد.

مبانی نظری پژوهش

نقاشی ژاپنی

دوره‌های اجتماعی تاریخ ژاپن در جدول (۱) آمده است.

تاریخ ژاپن تحت شرایط خاصی تحول یافت که به طور چشم‌گیری بر مسیر فرهنگ و هنر این کشور تأثیرگذار بود. دوره طولانی توسعه فرهنگی ژاپن سبب شد تا هنر، ویژگی‌های پایدار و ثابتی را نمایان سازد (سروی، ۱۳۹۸، ۱۶۱). هنر نقاشی در ژاپن از زمانی متداول شد که راهبان بودایی و صنعت‌گران کره‌ای و چینی در آن‌جا اقامت کردند. برتری یافتن آیین ذن بر آیین‌های شینتو و بودایی در قرن چهاردهم میلادی بر نقاشی ژاپنی اثرگذار بود و راهبان ذن نمونه‌های منظره‌نگاری آب مرکبی دوره سونگ را از چین به ژاپن آوردند و منظره‌نگاری چینی مورد توجه قرار گرفت (ریاضی، ۱۳۹۱، ۷۲).

در اواخر دوران آشیکاگا، مکتب‌های اوکانو[۵] در عرصهٔ نقاشی ژاپنی رخ نمود. سامیتسوبو[۶] (فعال در اواخر سده پانزدهم و اوایل سده شانزدهم)، که نقاش رسمی دربار بود، به‌روش نقاشان چینی بر خط‌های شکل‌ساز تأکید کرد، اما از مضمون‌ها و نقش‌مایه‌های کهن بومی نیز مایه گرفت. مکتب کانو[۷] در میانهٔ سده پانزدهم از پیوستن سبک‌های دیگر پدید آمد و تا سده نوزدهم ادامه یافت. این مکتب، در تقابل با رویکرد متواضعانه نقاشان فرهیخته، به معیارهای تربیت حرفه‌ای و سنت‌های غرور نظامی روی آورد. کاخ‌های بزرگ این زمان غالباً با آثار مختلف نقاشی آراسته شدند. نقاشان به موضوع‌های عاشقانه و تاریخی، رویدادهای روزمره و حتی چهره بازرگانان اروپایی روی آوردند، اما همواره بر طرح دو بعدی و قالب تزیینی تأکید داشتند. نقاش حتی اگر به مضمون‌های ادبی یا فلسفی می‌پرداخت، بیان آن را در جلوهٔ شکوهمند و تزیینی کارش پنهان می‌ساخت (Nitobe, 1899, 27). در مجموع، ویژگی‌های کلی در نقاشی ژاپنی را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد (Tsuji, 2019, 80-85):

۱. اقتباسی نبودن و تأثیر کم فرم هنرهای دیگر بر آن (به استثناء هنر چین)؛

۲. ویژگی‌های جغرافیایی کشور و تأثیر مستقیم کوه و دریا بر آثار؛

۳. عدم تمایز میان امر واقعی و آرمانی؛

۴. فضای دوگانه آرامش و آشفتگی.

مفاهیم زیبایی‌شناسانه در فرهنگ ژاپن

زیبایی‌شناسی ژاپن، اولین بار تقریباً از آغاز قرن بیستم مورد توجه مخاطبین غیر ژاپنی قرار گرفت و به آن‌ها معرفی شد (Marra, 2001, vol. 57, 20-21). ورود کتاب‌هایی مانند *بوشیدو: روح ژاپن*[۸] (Nitobe, 1899)، *ایده‌های شرق و غرب*[۹] (Saunders, 1934) و *کتاب چای*[۱۰] (Okakura, 1906) سرآغاز این جریان بود. البته محدوده‌هایی نیز پنهان مانده‌اند که از جمله، می‌توان به بعد اخلاقی اشاره کرد (Cleary, 1988, 60). سنت‌گرایان در باب ویژگی‌های زیبایی‌شناسی هنر سنتی تفسیر متفاوتی دارند (امین خندقی و هندسی، ۱۴۰۱، ۳۶۳-۳۶۶).

با توجه به این‌که مشخصهٔ زیبایی‌شناسی و مفاهیم زیبایی هنر ژاپن، به ماهیت اصلی و ذاتی اشیاء است، در عمل، هنر را به چیزی ورای خودش سوق می‌دهد. می‌توان چگونگی شکل‌گیری و جسمیت یافتن این دیدگاه را در طراحی باغ، گل‌آرایی ترکیب‌بندی هایکو، نقاشی، آشپزی و همچنین بسته‌بندی مشاهده کرد (Saito, 2003, 27). مهم‌ترین بن‌مایه‌های هنر ژاپن شامل پنج مفهوم می‌شود که اصول نقاشی آشیکاگا را نیز دربرمی‌گیرند و در این دوره نیز جاری هستند:

۱. مونو نو آواره[۱۱]: به احساس همدردی با بصیرت نسبت به موضوعات در طبیعت و به‌عنوان آرمان زیبایی مختص ژاپن تلقی می‌شود (Kozyra, 2013, 15-16 and Motoori, 2007, 176-180).

۲. وابی[۱۲]: به سادگی، عدم کمال و یا از دست دادن کمال سابق اطلاق می‌شود که به‌خصوص در مراسم چای مورد تحسین قرار می‌گرفت (Sadao, 2010, 208 and Richie, 2007, 102).

۳. سابی[۱۳]: به‌معنای حس تنهایی و کهنگی می‌باشد و جزء آرمان‌های زیبایی در شعر هایکو به‌حساب می‌آمده است (Koren, 2008, 33 and Juniper, 2003, 118).

۴. یوگن[۱۴]: بیان‌گر الهامات معنوی در اجراهای تئاتر نو می‌باشد (Tsubaki, 1971, 98 and Tsurayuki, 1985, 143)

۵. کایره[۱۵]: شیک و با سلیقه‌گی را القا می‌کند و به‌عنوان مفهومی آمیخته با بصیرت بیان شده‌است (Saito, 2007, 178 and Nishitani, 1995, 143).

بودیسم و ذن بودیسم

کیش غالب ژاپنی‌ها، آمیزه‌ای منحصربه‌فرد از انگاره‌ها و آموزه‌های آئین شینتو و بودیسم است. سبک و سلوک زندگی ژاپنی‌ها با این آموزه‌های تقریباً غیرقابل تفکیک از ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه شکل گرفته است (ریو، ۱۳۸۸، ۱۸). در ادامه به دو آئین مهم ژاپن که مربوط به

جدول ۱. تقسیم‌بندی تاریخ ژاپن بر اساس دوره‌های اجتماعی. مأخذ: (ریاضی، ۱۳۹۱، ۷۶)

دوره پیش از تاریخ	دوره باستان					دوره فئودالی		دوره نوین		دوره مدرن
جومون	یایویی	کوفون	آسوکا	نارا	هی آن	کاماکورا	موروماچی	آزوچی-موموباما	ادو	میجی
۱۰۰۰۰ ق.م-۳۰۰ ق.م	۳۰۰ ق.م-۳۰۰ م.	۳۰۰-۵۰۰ م.	۵۵۲-۶۴۵ م.	۷۱۰-۷۹۴ م.	۷۹۴-۱۱۸۵ م.	۱۱۸۵-۱۳۳۳ م.	۱۳۳۳-۱۵۷۳ م.	۱۵۷۳-۱۶۰۳ م.	۱۶۰۳-۱۸۶۸ م.	۱۸۶۸-۱۹۱۲ م.

دورهٔ آشیکاکا است، اشاره می‌شود.

آیین بودا نخست در هند، توسط سیدارتا گوتاما[16] شاهزاده‌ای از طایفه شاکیا آموخته شد. آیین بودای چینی، که مدعی داشتن نسبت با آیین بودای هند است، از حدود سده یکم گسترش یافت و در این هنگام، ژاپن تأثیر آن را از طریق شبه‌جزیره کره بر خود دید و تا میانهٔ سده ششم در تعامل با آیین دائو، آیین کنفوسیوس، پیش‌گویی و طالع‌بینی دریافت کرد. پس از ورود آیین بودا به ژاپن در سده ششم میلادی، سه دگرگونی در آیین بودا پدید آمد که به‌ویژه بر هنر ژاپن تأثیر گذاشت: کیش باطنی بودایی، کیش بودایی سرزمین پاک و ذن بودایی. بودیسم و شینتو دارای رابطه‌ای عجیب در فرهنگ ژاپن هستند. کامی همچون نمایشی از بودا، تجسم یافت و در هنر بودیسم نمایش داده شد که معمولاً در اسلوب چینی که در کنار بودا دیده می‌شد. بودا، تعمق، وقف، ایثار و تناسخ در زندگی‌ها را ارائه می‌داد و کامی، بودن در حالت خلوص بودا بود (Varley, 2000, 311).

واژهٔ ذن، یک واژهٔ ژاپنی است که از اصطلاح چینی چن[17] مشتق شده‌است. «چن» صورت چینی اصطلاح بودایی - هندی دیانه[18] است. معنی لغوی دیانه، دیدن است که در انگلیسی به آن، مدیتیشن می‌گویند که به چشم دل نیز مشهور است. ذن را بودی دَرمَه،[19] در قرن ششم در چین رواج داد. بعدها ذن از طریق راهبان مکاتب سوتو[20] و رینزای به ژاپن آمد. ذن با مکاتب سنتی دیگر آیین بودا، از این نظر تفاوت دارد که از طریق تمرکز روی پیش پا افتاده‌ترین کارهای روزمره به روشن‌شدگی (ساتوری)[21] می‌رسد (دله، ۱۳۸۲، ۸۶).

تأثیرات آموزه‌های ذن در شکل‌گیری هنر ژاپن

ذن تأکید فراوان بر تجربهٔ مستقیم از ماهیت اشیاء و رسیدن به حقیقت اشیاء دارد. برای این منظور، فرد باید به ساتوری یا مرحله اشراق برسد. هنرمند ژاپنی در حالت جان-نه-جان[22] و جان-ندانسته،[23] دست به‌خلق اثر هنری می‌زند. اثر هنری نمودار وحدت و یگانگی روح و جسم و درون و بیرون هنرمند است و هنر ذن، نتیجهٔ وحدت میان انرژی‌های معنوی و تجربهٔ عملی انسان است و تنها با یک تجربهٔ عملی درونی قابل ادراک است. مسئلهٔ اساسی در هنر ذن، تهی شدن از هر چیز است. موضوعات مورد علاقهٔ هنرمندان ذن، در عین این‌که انتزاعی و غیر واقعی به‌نظر می‌آیند، طبیعی و عادی نیز هستند (اعتضادی، ۱۳۸۱، ۶۲-۶۳). خلق اثر هنری، نتیجهٔ ارتباط درونی هنرمند با طبیعت است. طبیعت همواره منبعی مهم، برای الهام و آفرینش اصیل است و هر چیزی در طبیعت، دارای زیبایی و روحی بلندمرتبه و شایستهٔ تحسین و احترام است. هنرمندان ذن، در تلاش برای نمایش ناپایداری و تغییر دائمی طبیعت و حرکت همیشگی آن هستند. نخستین ویژگی عالم طبیعت، تناسب[24] است و هدف هنرمند درک و به نمایش درآوردن این تناسب است (علیزاده، ۱۳۹۴، ۱۰). بودیسم و مخصوصاً ذن بودیسم، به‌طور قابل توجهی بر روی زیبایی‌شناسی ژاپن تأثیر گذاشت؛ تا جایی که می‌توان گفت مفاهیمی که بیان‌گر اولیه‌شان متافیزیک شینتو بوده است، توسط آرمان‌ها و اصول بودیسم، در جایگاه درست خود قرار گرفتند (Keene, 1971, 78). آئین ذن و هنر ذن، هدف مشترکی را دنبال می‌کنند و آن، یافتن راهی به‌سوی رستگاری از قیود، آزادی و نجات است. هنرمند ذن، تلاش دارد زیبایی و حقیقت درونی را به‌ما نشان دهد. ویژگی‌های کلی هنری ذن و ذن بودیسم در هنر ژاپن را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

ذن: عشق به طبیعت، ستایش زیبایی و احساسات؛ تأکید فراوان بر تجربهٔ مستقیم از ماهیت اشیاء؛ اثر هنری نمودار وحدت و یگانگی روح و جسم و درون و بیرون هنرمند است؛ هنر ذن نتیجهٔ وحدت میان انرژی‌های معنوی و تجربهٔ عملی انسان است؛ نمایش فضاهای خالی، سکون و سکوت؛ موضوعات انتزاعی و غیر واقعی و در عین حال، طبیعی.

ذن بودیسم: فراوانی مضامین و روایت‌های مربوط به بودا؛ بیان اندیشه‌های آئینی توسط شهر؛ تأکید بر روایت؛ طومارهای تاشو طولانی و مفصل جهت تسهیل روایت.

نقاشی و ذن در دوره آشیکاگا

در ۱۳۳۶ میلادی، پس از سال‌ها آشوب و کشمکش، شوگون[25] آشیکاگا تاکااوجی[26] (۱۳۰۵-۱۳۵۸) قدرت کافی را برای تثبیت سلطهٔ دودمان خود بر تمام ژاپن به‌دست آورد. این واقعه سرآغاز دوران موروماچی یا آشیکاگا (۱۳۳۶-۱۵۷۳) است که نامش را از منطقه‌ای از کیوتو گرفته است. پایتخت بار دیگر به کیوتو منتقل شد (پاکباز، ۱۳۸۶، ۸۴۰). در این دوران، فرهنگ ذِن از طبقهٔ راهبان و سامورایی‌های والامقام به اشراف، بازرگانان و دیگران هم نفوذ کرد و فراگیرترین تأثیر خود را بر فرهنگ و هنر ژاپنی در قرن چهاردهم گذاشت. سه شوگون آشیکاگا به نام‌های تاکااوجی، یوشی‌میتسو[27] (۱۳۵۸ تا ۱۴۰۸) و یوشی‌ماسا[28] (۱۴۳۶ تا ۱۴۹۰)، در این زمان، مؤثرترین حامیان فرهنگ و هنر بودند. تاکااوجی ارتباطات رسمی با چین را از سر گرفت و از خاندان جدید مینگ[29] (۱۳۶۸ تا ۱۶۴۴) کالا وارد کرد و دوباره فرهنگ و هنر چینی را احیاء کرد. چندین پرستشگاه ذن بودایی در کیوتو، از جمله میوشینجی، توفرکوچی، شوکوکوجی و دایتوکوجی، به مراکز آموزش زبان چینی، شعر و سوی بوکوگا (نقاشی منظره با مرکب تک‌رنگ) تبدیل شدند (Watson, 1981, 353).

قدرت خاندان آشیکاگا، در زمان سومین فرمان‌روایش یعنی یوشی‌میتسو به اوج رسید. در آغاز سده پانزدهم، او کناره‌گیری کرد و به کین‌کاکوجی[30] (نام رسمی معبد رُکواون-جی[31]) رفت. در دربار او، تئاتر درباری اجرا می‌شد و برای نخستین‌بار، مراسم چای، با چینی‌آلات وارداتی از چین اجرا شد. یوشی‌ماسا، نوه یوشی‌میتسو، تعدادی از هنرمندان و صنعت‌گران ماهر، بازیگران تئاتر نو، استادان مراسم چای، کوزه‌گران، طراحان باغ، نقاشان سوی بوو و خبرگان اشیای هنری چینی را کنار خود گرد آورد. از میان این مجموعه‌ها، آثار تابناکی از ارزش‌های اشرافی، نظامی و ذن سربرآورد که به‌یکی از پایدارترین زمان‌ها در تمام طول تاریخ فرهنگی ژاپن تبدیل شد (سروی، ۱۳۹۸، ۲۰۲).

هنر و صنعت، به‌رغم تفرقه و جدال دائم میان طایفه‌ها، از شکوفایی باز نماند. نوعی نقاشی مرکبی، مبتنی بر کیفیت مکاشفه‌ای و متفکرانهٔ ذن بروز کرد. در این دوران، هنر آگاهانه به‌سوی رهایی از سیطرهٔ آئین بودا گام برداشت. اغلب آثار عاری از احساس و با مهارت فنی ضعیف‌تری اجرا می‌شدند. در این دوران، شاهد مکاتب نقاشی تسا و کانو هستیم. تأکید بر خط‌های شکل‌ساز به‌روش نقاشی چینی و مضامین و نقش‌مایه‌های کهن بومی از خصوصیات نقاشی این دوران است. اما رفته‌رفته سرزندگی قلم و مرکب در این سبک از بین رفت (پاکباز، ۱۳۸۶، ۸۴۲).

تحلیل نمونه آثار نقاشی آشیکاگا

در این بخش، نمونه‌هایی از نقاشی‌های دوره آشیکاگا در راستای تحلیل

نسبت ذن و نقاشی ژاپنی بررسی و تحلیل می‌شود. در تصویر (۱)، راهب در حالی‌که کفش‌هایش را روی یک زیرپایی قرار داده، به‌صورت ضربدری روی صندلی لاکی قرمز نشسته است. پرتره‌های مبتنی بر آموزه‌های ذن بودیسم، در میان پیروان پخش می‌شد و در مراسم یادبود عملکردی آیینی داشت. عصای بامبو نشان‌دهندهٔ اقتدار است و لباس‌های تزئینی شونئوکو و کسا (لباس راهب) نشانه‌های رتبهٔ مهم او هستند (metmuseum.org).

در تصویر (۲)، یک گربه مشکی کرکی سیاه و سفید، در اواخر یک روز زمستانی در کنار یک کاملیای قرمز تصویر شده‌است. در حالی‌که تمام تلاش خود را می‌کند تا موش آشفته روی شاخهٔ بید بالای سرش را نادیده بگیرد. گربه‌های موسک یا سیوه‌ها، اگرچه بومی ژاپن نیستند، اما از طریق نقاشی‌های چینی، در سال‌های ۱۲۰۰ وارد نقاشی ژاپنی شدند. این پستانداران شبگرد، به‌موضوع مورد علاقهٔ هنرمندان وابسته به مکتب کانو در اواخر دهه ۱۴۰۰، تبدیل شدند (metmuseum.org). مهر مربع بزرگ در سمت راست پایین تصویر (۲)، نقاش این اثر را اوتو گیوشی نامیده است، شخصیتی مبهمی که گمان می‌رود به یک کارگاه هنری در شهر اوداوارا وابسته بوده است. این اثر در راستای مفهوم برگرفته از ذن برای بیان وحدت و یگانگی روح و جسم و درون و بیرون هنرمند است که در قالب پرداختن به انسان آمده است.

خالق نقاشی در تصویر (۳)، جوستسو، موبد نقاش است. در پیش‌زمینه، مردی در کنار نهری تصویر شده‌است که کدویی (قلیانی) در دست دارد و به گربه ماهی بزرگ لغزنده‌ای چشم دوخته است و قسمت میانی اثر، در مه فرورفته است و کوه‌ها در پس‌زمینه بسیار دور می‌نمایند. در این اثر، به‌نوعی حس پیش‌روی در عمق اثر که بیشتر در آثار چینی به‌چشم می‌خورد، وجود دارد. برخلاف آثار دیگر، این اثر رنگ قهوه‌ای و طیف‌های مشابه آن را ندارد و بیشتر زمینه خاکستری دارد. نوعی عشق به طبیعت و یگانگی با آن در خلال خطوط و منحنی‌ها به‌نمایش گذاشته شده‌است. وجود فضای خالی از اشیاء نیز به سکون و سکوت در ذن مربوط است.

علاوه بر مسئله تأثیرهای خارجی بر هنر ژاپن، باید به تأثیر جغرافیا نیز اشاره داشت. بخش اعظم مناطق داخلی ژاپن، کوهستانی است. مردم در حد فاصل بین کوه‌ها و دریا سکنی می‌گزینند و هیچ‌گاه از آن‌ها دور نیستند. از همین‌رو، هنر منظره‌نگاری ژاپن نیز از هر دوی آن‌ها مایه گرفته است؛ گویی همزمان به درون و بیرون نگریسته شده و انسان در برابر عناصر طبیعی محک خورده است. چه بسا این عناصر طبیعی به نحو نمادینی رام و مهار شده باشد. همچون باغ ذن که بیان‌گر شگفتی در مقابل طبیعت است. باغ ذن بستری برای تأمل در طبیعت و تمنای در اختیار گرفتن آن است؛ به‌گونه‌ای که چند سنگ را با دقت انتخاب کرده و در پهنه‌ای از ماسه‌های مرغوب قرار می‌دهد. سپس این ماسه‌ها را به شکل موج درمی‌آورد (سروی، ۱۳۹۸، ۱۶۱). این امر مقدمه‌ای برای فهم

تصویر ۱. پرتره *راهب ذن*، هنرمند ناشناس ژاپنی، جوهر، رنگ و طلا روی ابریشم، قرن ۱۴.
مأخذ: (collectionapi.metmuseum.org)

ترکیب‌بندی: عمودی
تک شخصیت یا پرتره
هماهنگی رنگی در کل اثر
زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: روایت آئینی / شخصیت‌ها: مذهبی

تصویر ۲. *گربه موسک*، اوتو گیوشی، جوهر و رنگ روی کاغذ، قرن ۱۶.
مأخذ: (collectionapi.metmuseum.org)

ترکیب‌بندی: عمودی
شخصیت ندارد
هماهنگی رنگی در کل اثر
زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: طبیعت و منظره / حیوانات

تصویر ۳. *صید گربه ماهی با کدو*، اوایل قرن ۱۵، جوستسو، جوهر و رنگ روی کاغذ، موزه ملی کیوتو. مأخذ: (kyohaku.go.jp)

ترکیب‌بندی: افقی	تک شخصیت یا پرتره	هماهنگی رنگی در کل اثر	زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: روایت داستانی / شخصیت‌ها: معمولی			

نقاشی‌های بعدی است. تصاویر (۴-۵)، مربوط به نقاشی طبیعت است. رنگ‌های درخشان، طرح‌های جوهر قوی، پس‌زمینهٔ ورق طلا و انبوه عناصر تصویری، نمونه‌ای از فرمول تزئینی است که توسط کانو موتونوبو (۱۴۷۶-۱۵۵۹)، بنیان‌گذار مکتب کانو، ایجاد شد. ابعاد اغراق‌آمیز درختان کاج و سرو، تلاش برای ایجاد فضایی برای برجسته‌کردن شاخه‌ها در ترکیبی شلوغ و به‌تصویر کشیدن پرچین‌های چوب است. این پرده‌ها در عظمت ظریف خود، منعکس‌کنندهٔ فضای مجللی هستند که در عمارت‌ها و معابد پایتخت وجود داشته است. ترکیب فضای مجلل در بستر طبیعت و زندگی واقعی، بیان‌گر وحدت میان انرژی‌های معنوی و تجربهٔ عملی انسان است که از شاخصه‌های هنر ذن به شمار می‌رود.

بامبو به‌عنوان یکی از موضوعات سنتی چینی در نقاشی است که در تصویر (۶)، با لحنی ژاپنی نمایش داده شده‌است. شاخه‌های بامبوی جوان که گویی در نسیمی خمیده‌اند، ترکیب را متحد کرده‌اند. گیاهان بامبو بزرگ به سمت بالا و فراتر از صفحه تصویر گسترش یافته‌اند؛ درحالی‌که ساقه‌های گیاهان جوان‌تر در حاشیهٔ پایین اثر کار شده‌اند. عدم وجود توده‌های متراکم از شاخ و برگ، فضای وسیعی را ایجاد کرده است. به‌نظر می‌رسد هنرمند این اثر، ویژگی‌های ترکیبی از گونه‌های مختلف بامبو را برای ایجاد جلوه‌های تزئینی بهتر در ترکیب‌بندی خود به‌کار گرفته است.

تصویر ۴. نقاشی هشت‌لته‌ای *درختان سرو*، کانو ایتوکو، جوهر، رنگ و ورق طلا روی کاغذ، با ابعاد ۴٫۶۱ ۱٫۷متر، موزه ملی توکیو. مأخذ: (upload.wikimedia.org)

ترکیب‌بندی: اریب	شخصیت ندارد	هماهنگی رنگی در کل اثر	زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: طبیعت و منظره			

***تصویر ۵. پرندگان و گل‌های چهارفصل*، هنرمند ناشناس ژاپنی، جوهر، رنگ و ورق طلا روی کاغذ، اواخر قرن ۱۶. مأخذ:** (collectionapi.metmuseum.org)

ترکیب‌بندی: اریب	شخصیت ندارد	هماهنگی رنگی در کل اثر	زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: طبیعت و منظره / حیوانات			

***تصویر ۶. بامبو در اثر چهارفصل*، توسا میتسانوبو، جوهر، رنگ و ورق طلا روی کاغذ، اوایل قرن ۱۶. مأخذ:** (collectionapi.metmuseum.org)

ترکیب‌بندی: عمودی	شخصیت ندارد	هماهنگی رنگی در کل اثر	زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: طبیعت و منظره / حیوانات			

با توجه به مفاهیم ذن، این اثر بیان‌گر عشق به طبیعت و بیان احساس با تأکید تجربهٔ ماهیت اشیاء است. بامبو در این اثر نقشی نمادین دارد.

در تصویر (۷)، پرنده‌های هالی هاک و نیلوفرها نقاشی شده‌اند. جزئیات فراوان این اثر ویژگی هنر شیکیبو تروتادا، نقاش پرکار فعال در منطقه کانتو در شرق ژاپن را نشان می‌دهد. بسیاری از آثار باقی‌مانده از او، نشان‌دهندهٔ آشنایی با سبک‌ها و ترکیب‌بندی‌های مکتب کانو است (metmuseum.org). تصویر بدون بازنمایی انسان، در راستای ستایش طبیعت و احساس وابسته به آن است که در ذن اهمیت دارد. در تصویر (۸)، شاهینی بر شاخه‌ای از درخت کاج نشسته و به‌شاخه‌های پیچ‌خورده بالای سر خود نگاه می‌کند. تصاویر پرندگان شکاری مانند شاهین و عقاب، که نشان دهنده قدرت و استقامت است، همراه با نمادهای طول عمر، مانند کاج همیشه سبز، در میان اعضای طبقهٔ نظامی ژاپن محبوب بوده و اغلب به اعضای مدرسه جدید و بانفوذ کانو سفارش داده می‌شد (met-museum.org). پرنده در این اثر پرداختی نمادین است که در راستای ذن، به انرژی معنوی می‌تواند مربوط باشد.

تصویر (۹)، میناموتو نو مونیوکی (متوفی ۹۳۹)، شاعر درباری دورهٔ هیان است که یکی از سی و شش شاعر جاودان به‌شمار می‌رود. هنرمندان درباری، پرتره‌های خیالی از شاعران ارجمند خلق می‌کردند که با ابیاتی از اشعار آن‌ها همراه می‌شد (Mostow, 1996, 226). قرار گرفتن شاعر در فضای خالی، نمایشی از سکون و سکوت در ذن است که در راستای مراقبه معنا دارد. تصویر (۱۰)، پرتره خیالی آریورا نو ناریهیرا (۸۸۰-۸۲۵) درباری قرن نهم است (metmuseum.org). این اثر زمانی بخشی از یک طومار بوده و با جزئیات بسیاری نقاشی شده‌است. خطوط نازک و یکنواختی در این اثر دیده می‌شود. سفتی قلم‌موها از ویژگی‌های آثار قرن چهاردهم است. در سمت چپ، به زبان چینی، یکی از مشهورترین واکاهای ناریهیرا (اشعار ۳۱ هجایی) وجود دارد که در این‌جا به کشش احساسی شکوفه و پراکندگی شکوفه‌های گیلاس در بهار اشاره می‌کند. این اثر همانند اثر پیشین، در راستای مفهوم سکون و مراقبه انسان در ارتباط با ذن است.

تصویر (۱۱)، طومار جفتی پرندگان و گل‌های چهار فصل است. این اثر، نقاشی کانو موتونوبو است. زمینهٔ اثر از کاغذ طلا است. نمایش پرندگان در کنار عناصر یا چهارفصل، از موضوعات معمول و پرطرفدار در این دوره بوده است. این اثر در قالبی طبیعت را بازنمایی می‌کند که ناتورالیستی نیست و علاوه بر تأکید بر ستایش طبیعت، با پرداختی نمادین در قالب مفاهیم ذن، می‌تواند بیان‌گر نوعی رویارویی و تجربه مستقیم موجودات باشد. پرندگان و گیاهان با هم در ارتباطند و نوعی وحدت میان موجودات

ترکیب‌بندی: عمودی
شخصیت ندارد
هماهنگی رنگی در کل اثر
زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: طبیعت و منظره / حیوانات

تصویر ۷. *پرندگان و گل‌های نیلوفر*، شیکیبو تروتادا، جوهر و رنگ روی کاغذ، قرن ۱۶ میلادی.
مأخذ: (collectionapi.metmuseum.org)

ترکیب‌بندی: عمودی
شخصیت ندارد
هماهنگی رنگی در کل اثر
زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: طبیعت و منظره / حیوانات

تصویر ۸. *شاهین نشسته بر شاخه‌ای از درخت کاج*، کانو یوکینوبو، جوهر روی کاغذ، قرن ۱۶.
مأخذ: (collectionapi.metmuseum.org)

ترکیب‌بندی: عمودی
تک شخصیت یا پرتره
هماهنگی رنگی در کل اثر
زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: روایت تاریخی / شخصیت: معمولی

تصویر ۹. *میناموتو نو مونیوکی*، شاعر ژاپنی، هنرمند ناشناس ژاپنی، جوهر و رنگ روی کاغذ، اوایل قرن ۱۵.
مأخذ: (collectionapi.metmuseum.org)

ترکیب‌بندی: عمودی
تک شخصیت یا پرتره
هماهنگی رنگی در کل اثر
زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: روایت تاریخی / شخصیت: معمولی

تصویر ۱۰. *آریورا نو ناریهیرا*، درباری قدیمی ژاپن، هنرمند ناشناس ژاپنی، جوهر و رنگ روی کاغذ، نیمه نخست قرن ۱۵.
مأخذ: (collectionapi.metmuseum.org)

وجود دارد.

در طی سال‌های پرتلاطم سلسله جین غربی (۲۶۵-۳۱۷)، در چین، هفت حکیم خود را در بیشهٔ بامبو در خارج از پایتخت پنهان کردند. در آن‌جا، آن‌ها به نوشیدن شراب، نواختن موسیقی و بازی شطرنج مشغول شدند. داستان آن‌ها به افسانه‌ای تبدیل شد و همچنین به موضوعی محبوب در هنر چین و در نهایت، هنر ژاپن تبدیل شد (Clunas, 1997, 35). تصویر (۱۲)، مربوط به این افسانه است. در این تفسیر غیرمعمول و پرشور، حکیمان در جمع زنان و کودکان به‌همان اندازه شاداب می‌رقصند. به نظر می‌رسد که حتی بامبوها نیز به ضرب طبل حکیمان تاب می‌خورند. به جز درختان و حکیمان با فضای خالی روبه‌رو هستیم. اثر بیان‌گر نوعی از یگانگی روح و جسم و درون و بیرون انسان است. تصویر (۱۳)، طوماری تاشو با موضوع نقاشی شیرهای چینی، اثر کانو ایتوکو است. مشابه برخی از نمونه‌های قبل، این اثر نیز روی زمینه‌ای از کاغذ طلا کار شده‌است. در بستر هنر ذن، با عشق به طبیعت روبه‌رو هستیم. البته شیرها در نقاشی می‌توانند در معنای نمادین خود نیز استفاده شده باشند. تصویر در مقایسه با موارد دیگر روشن‌تر است و نور را تداعی می‌کند.

تصویر (۱۴)، سه طومار آویزان با تکنیک جوهر و رنگ روشن روی ابریشم است. تأثیرگذارترین استاد نقاشی با جوهر در ژاپن، نقاش این اثر، مربوط به قرن پانزدهم و راهب ذن، سشو توبو بود. او در آثارش، اصول ذن و درس‌های آموخته شده از نقاشی جوهر چینی سلسله سونگ را با هم ترکیب کرد. این اثر برخلاف آثار دیگر، فاقد رنگ‌پردازی متنوع است. فضای خالی در اثر بسیار اهمیت دارد و تمرکز را بر معنای نمادین انسان، پرنده و اشیاء ایجاد کرده است. سکون و سکوت مبتنی بر ذن در اثر وجود دارد. در تصویر (۱۵) که بر مبنای داستان‌های اسطوره‌ای چین و ژاپن خلق شده‌است، اژدهایی در میان ابرها، به تصویر کشیده شده‌است. این نقاشی به‌صورت طومار تاشو و با استفاده از جوهر بر روی کاغذ کشیده

تصویر ۱۱. *پرندگان و گل‌های چهار فصل*، قرن ۱۶، کانو موتونوبو، جفت صفحه تاشو، جوهر، رنگ و طلا روی کاغذ، هر کدام ۱۶۲٫۴ × ۲۶۰٫۲ سانتی متر، موزه هنرهای زیبا هاکوتسورو، کوبه. مأخذ: (collectionapi.metmuseum.org)

ترکیب‌بندی: افقی	شخصیت ندارد	هماهنگی رنگی در کل اثر	زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: طبیعت و منظره / حیوانات			

تصویر ۱۲. *هفت حکیم در بیشه بامبو*، سسان شاکی، جوهر و رنگ روی کاغذ، سال ۱۵۵۰.
مأخذ: (collectionapi.metmuseum.org)

ترکیب‌بندی: عمودی
تعداد زیاد شخصیت
هماهنگی رنگی در کل اثر
زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: روایت داستانی / شخصیت: معمولی

تصویر ۱۳ - *شیرهای چینی*، کانو ایتوکو، قرن شانزدهم، رنگ و طلا روی کاغذ، ۲۲۳٫۶×۴۵۱٫۸، مجموعه سانومارو.
مأخذ: (masterpiece-of-japanese-culture.com)

ترکیب‌بندی: افقی
شخصیت ندارد
هماهنگی رنگی در کل اثر
زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: طبیعت و منظره / حیوانات

شده‌است. این اثر نیز فاقد رنگ‌پردازی متنوع است. اژدها در معنای نمادین در اثر حضور دارد که مبتنی بر مفاهیم ذن، پرداختن به موضوعات انتزاعی و غیر واقعی برای بیان آموزه‌های آئینی است. معنای اژدها در فرهنگ ژاپنی میان گروه‌های مختلف متفاوت است و در هر بستر به یک گونه معنا شده‌است.

به‌عنوان جمع‌بندی برای این بخش، مبتنی بر جداولی که پیش‌تر ذکر شد، می‌توان گفت که موضوعات روایی داستانی سهم بسیار اندکی در آثار مطالعه شده دورهٔ آشیکاگا داشتند. روایت‌های مذهبی نیز بسیار اندک بوده و تنها یک نمونه از ۱۵ نمونه ارائه‌شده را شامل می‌شود. همچنین تنها ۲۵ درصد از آثار، روایت داستانی دارند. تعداد بسیار اندکی از شخصیت‌های انسانی در این آثار مشاهده شد. فقط یک نمونه روایت با تعداد شخصیت‌های زیاد وجود دارد. در بقیه موارد، موضوعات منظره و طبیعت (۵۳ درصد) یا حیوانات (۴۶ درصد) را شامل می‌شوند. افزایش علاقه نسبت به موضوعات طبیعی و حیوانات، به کاهش روایت انسانی و داستانی منجر شده‌است. البته در معدود موارد، روایت با موضوع مذهبی نیز دیده می‌شود. به دلیل کاهش روایت داستانی، تقریباً در تمامی موارد، زاویهٔ دید از روبه‌رو است. این زاویه، برای ترسیم حیوانات و موضوعات طبیعی که در زوایای بسته‌ای هستند، بهترین زاویه محسوب می‌شود. کاهش علاقه به‌موضوعات مذهبی را می‌توان در میزان فراوانی انواع شخصیت‌های انسانی نیز مشاهده کرد. بدین ترتیب، بیشتر از شخصیت‌های معمولی در این آثار استفاده شده‌است. جدول (۲)، ویژگی‌های ذن و نقاشی آشیکاگا در کنار هم نشان می‌دهد.

تصویر ۱۴. *طومار سه قسمتی*، سشو توبو، جوهر روی ابریشم، قرن ۱۶. مأخذ: (brewminate.com)

ترکیب‌بندی: عمودی
تک شخصیت یا پرتره
هماهنگی رنگی در کل اثر
زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: روایت داستانی / شخصیت: مذهبی

تصویر ۱۵. *اژدها و ابرها*، ۱۵۹۹، کن نینجا، جوهر روی کاغذ، موزه ملی کیوتو. مأخذ: (brewminate.com)

ترکیب‌بندی: افقی
شخصیت ندارد
هماهنگی رنگی در کل اثر
زاویهٔ دید: روبه‌رو
موضوع: روایت داستانی / اساطیری

جدول ۲. مقایسهٔ ویژگی‌های هنر ذن ژاپن و ویژگی‌های نقاشی دورهٔ آشیکاگا

ویژگی‌های هنر ذن ژاپن	ویژگی‌های نقاشی دورهٔ آشیکاگا
۱. عشق به طبیعت، ستایش زیبایی، احساسات و... ۲. تأکید فراوان بر تجربهٔ مستقیم از ماهیت اشیاء ۳. اثر هنری؛ نمودار وحدت و یگانگی روح و جسم و درون و بیرون هنرمند ۴. هنر ذن؛ نتیجهٔ وحدت میان انرژی‌های معنوی و تجربهٔ عملی انسان ۵. نمایش فضاهای خالی، سکون و سکوت ۶. موضوعات انتزاعی و غیر واقعی و در عین حال، طبیعی و عادی	۱. سهم بسیار اندک موضوعات روایی ۲. تعداد بسیار اندک روایت‌های مذهبی ۳. تعداد محدود ۲۵ درصدی آثار روایت داستانی ۴. تعداد بسیار اندک شخصیت‌های انسانی ۵. موضوعات منظره و طبیعت (۵۳٪) و حیوانات (۴۶٪) ۶. افزایش علاقه نسبت به موضوعات طبیعی و حیوانات ۷. زاویه دید روبه‌رو به‌دلیل کاهش روایت و تمایل به ترسیم حیوانات و موضوعات طبیعی ۸. حضور بیشتر شخصیت‌های معمولی و غیر مذهبی ۹. وجود نمونه موضوع اساطیری

نتیجه

مفاهیم هنری ژاپن بر پایهٔ ساختارهای پویا و بومی و همچنین تعامل چین و غرب، دگرگون شد. هنر ژاپن، مفهوم منفردی که به همه جوانب آن بپردازد، نیست، بلکه همواره آمیزه‌ای از مفاهیم مکمل و اغلب متناقض است که در هر دوره متفاوت‌اند. در فرهنگ ژاپن، آرامش و آشفتگی، معنویت و کشتار اغلب دست به دست یکدیگر داده‌اند. در ژاپن، جنگ‌جوی سامورایی، میزبان مراسم چای و خط‌شناس نیز بود. عناصری همانند این تضاد و دوگانگی، در شکل‌بخشیدن به زیبایی‌شناسی ژاپنی نقشی محوری ایفا کرده است. هنر ژاپنی، همچون آئین ژاپنی، می‌تواند متضمن آرامش باشد و در عین حال، آشفتگی زندگی درونی و بیرونی را نیز بازتاب دهد. مفاهیم زیبایی‌شناسانه در فرهنگ ژاپن را می‌توان در اصطلاحاتی چون وابی، سابی، یوگن، کایره و منو نو آواره خلاصه نمود. از میان مفاهیم زیبایی‌شناسانه، در دورهٔ آشیکاگا، بیش از همه، مفهوم کایره مورد توجه بوده است. همچنین یوگن که در آن، روح هر چیز مد نظر است. ویژگی زیبایی‌شناسی کهن ژاپن بر پایهٔ ترویج و ترقیع احترام، اهمیت و توجه به دیگران، چه انسان و چه غیر انسان است.

در دورهٔ آشیکاگا، نوعی نقاشی مرکبی مبتنی بر کیفیت مکاشفه‌ای و متفکرانهٔ ذن بروز کرد. تأکید بر خط‌های شکل‌ساز به‌روش نقاشی چینی و مضامین و نقش‌مایه‌های کهن بومی از خصوصیات نقاشی این دوران است. ویژگی‌های هنر نقاشی این دوران را می‌توان مشابه ویژگی‌های هنر ذن بودیسم در فرهنگ ژاپن دانست. تلفیق مفاهیم جنگاوری و سامورایی، با مبانی و مؤلفه‌های آئینی و فلسفی بودیسم و ذن بودیسم، بستر شکل‌گیری هنر ژاپن در دوره‌های هنری متناظر این تحولات است.

بودیسم و شینتو، دارای رابطه‌ای عجیب در فرهنگ ژاپن هستند. کامی همچون نمایشی از بودا، تجسم یافت و در هنر بودیسم نمایش داده شد. در زمینهٔ هنر، هنرمند این آزادی را داشت تا تفسیری نوین از زیبایی‌شناسی ژاپن، به‌عنوان طریقتی برای تعمق در طبیعت بودا و دارما ارائه دهد.

این پژوهش نشان می‌دهد که آثار مطالعه شده از نقاشی دورهٔ آشیکاگا، با حضور بیشتر شخصیت‌های معمولی و غیر مذهبی، از هنر معابد دور شده‌اند. مضمون‌ها و نقش‌مایه‌های کهن بومی در این آثار بیشتر دیده می‌شود. ترکیب رنگ و عناصر در نقاشی نشان از کاهش سرزندگی قلم و مرکب دارد. این دوره، بستر پیدایش مکاتب نقاشی تسا و کانو است. با توجه به آن‌چه از مکاتب نقاشی بیان شد، تأثیر این مکاتب نقاشی بر آثار در چگونگی انتخاب موضوع، نوع رنگ و ترکیب‌بندی دیده می‌شود. با در نظر گرفتن نوع خطوط و سبک اجرا، به طور کلی، می‌توان گفت که تأکید بر خط‌های شکل‌ساز و نقاشی مرکبی در این آثار از ویژگی‌های اصلی است که در کنار حالت مکاشفه‌ای و متفکرانهٔ آثار نقاشی، ارتباط با ذن بودیسم را نشان می‌دهد. در موارد مطالعه شده از دورهٔ آشیکاگا، موضوعات روایی و مذهبی سهم بسیار اندکی داشتند. همچنین تعداد بسیار اندکی از شخصیت‌های انسانی در این آثار مشاهده شد. موضوعات منظره و طبیعت و یا حیوانات بیشترین سهم را دارند. تقریباً در تمامی موارد، زاویهٔ دید از روبه‌رو است. مجموع این ویژگی‌ها، نشان‌دهندهٔ چگونگی تأثیر مستقیم ذن بودیسم بر بر فرم و انتخاب مضامین نقاشی‌های دورهٔ آشیکاگا است.

پی‌نوشت‌ها

1. Ashikaga.
2. Muromachi.
3. Rinzai Zen.
4. Muso.
5. Okano.
6. Sumitsubo.
7. Kano.
8. Bushido: The Soul of Japan.
9. The Ideals of East and West.
10. The Book of Tea.
11. Mono No Aware.
12. wabi.
13. Sabi.
14. Yugen.
15. Kire.
16. Siddhārtha Gautama.
17. Chan.
18. Dhyana.
19. Bodhidharma.
20. Sōtō Zen.
21. Satori.
22. Wu wei.
23. Wu shin.
24. Harmony.
25. Shogun.
26. Ashikaga Takauji.
27. Ashikaga Yoshimitsu.
28. Ashikaga Yoshimasa.
29. Ming dynasty.
30. Kinkaku-ji.
31. Rokuon-ji.

فهرست منابع

اعتضادی، لادن (۱۳۸۱)، ذن، فرهنگ و هنر ژاپن (نقش مبانی معرفت‌شناختی ذن در هنر ژاپن)، *صفه*، ۱۲(۳-۴)، ۵۷-۷۳.

امین خندقی، جواد؛ هندسی، سیده مرضیه (۱۴۰۱)، مطالعهٔ انتقادی جایگاه عقل شهودی در خلق و فهم هنر سنتی از منظر سنت‌گرایان، *تأملات فلسفی*، ۱۲(۲۸)، ۳۵۹-۳۸۴.

https://doi.org/10.30470/phm.2021.531681.2005

پاکباز، روئین (۱۳۸۶)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

دله، نلی (۱۳۸۲)، *ژاپن روح گریزان*، ترجمهٔ عسکری پاشایی و نسترن پاشایی، تهران: روزنه.

ریاضی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *تاریخ هنر جهان*، تهران: مدرسه برهان.

ریو، جان (۱۳۸۸)، *هنر ژاپن: نگاهی به جزئیات*، ترجمهٔ بابک محقق، تهران: فرهنگستان هنر.

سروی، محمدرضا (۱۳۹۸)، *شرق نگاشت: مجموعه مقالات هنر و معماری شرق*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور و دیگران، تهران: فرهنگستان هنر.

علیزاده، روجا (۱۳۹۴)، زیبایی‌شناختی ذن بودیسم و آرمان زیبایی‌شناسی یوگن در هنر ژاپن، *کنفرانس بین‌المللی معماری شهرسازی عمران هنر و محیط زیست: افق‌های آینده نگاه به گذشته*، تهران.

کشاورزی شهر بابکی، هما (۱۳۹۱)، *استمرار تفکر ذن بودیسم در هنرهای تصویری معاصر ژاپن (با تکیه بر نقاشی)*، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر، دانشکده هنرهای تجسمی.

Cleary, Thomas F. (1988). *Classics of Buddhism and Zen: Teachings of Zen, Zen readers, Zen letters, Shōbōgenzō: Zen essays by Dōgen, The ecstasy of Enlightenment*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

Clunas, Craig (1997). *Art in China*, Oxford: Oxford University Press.

Ford, Barbara Brennan (1987). The Arts of Japan, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 45(1), 1-56. https://doi.org/10.2307/3259426.

Ishida, Ichirō and Brown, Delmer M. (1963). Zen Buddhism and Muromachi Art, *The Journal of Asian Studies*, 22(4), 417-32. https://doi.org/10.2307/2049856.

Juniper, Andrew (2003). *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence - Understanding the Zen Philosophy of Beauty in Simplicity*, Clarendon: Tuttle Publishing.

Keene, Donald (1971). *Landscapes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture*, Tokyo: Kadansha.

Klein, Bettina and Wheelwright, Carolyn (1984). Japanese Kinbyōbu: The Gold-Leafed Folding Screens of the Muromachi Period (1333-1573). Part I, *Artibus Asiae*, 45(1), 5-33. https://doi.org/10.2307/3249744.

Koren, Leonard (2008). *Wabi-sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Berkeley: Stone Bridge Press.

Kozyra, Agnieszka (2013). The Logic of Absolute Contradictory Self-identity and Aesthetic Values in Zen Art, *Rocznik Orientalistyczny*, 66(1), 5-26.

Ludwig, Theodore M. (1981). Before Rikyū: Religious and Aesthetic Influences in the Early History of the Tea Ceremony, *Monumenta Nipponica*, 36(4), 367-90. https://doi.org/10.2307/2384225.

Marra, Michele (ed.) (2001). *A History of Modern Japanese Aesthetics*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

Mostow, Joshua S (1996). *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

Motoori, Norinaga (2007). *The Poetics Of Motoori Norinaga*, trans. Michael F. Marra. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Nishitani, Keiji (1995). The Japanese Art of Arranged Flowers, *World Philosophy: A Text with Readings*, New York: McGraw Hill.

bridge: Cambridge University Press.

Tetsurō, Watsuji and Umeyo, Hirano (1971). Japanese Literary Arts and Buddhist Philosophy, *The Eastern Buddhist*, 4(1), 88-115.

Tsubaki, Andrew T. (1971). Zeami and the Transition of the Concept of Yūgen: A Note on Japanese Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30(1), 55-67. https://doi.org/10.2307/429574

Tsuji, Nobuo (2019). *History of Art in Japan*, Tokyo: University of Tokyo Press.

Tsurayuki, Ki no (1985). *Kokin Wakashū: The First Imperial Anthology of Japanese Poetry; with Tosa Nikki and Shinsen Waka*, Redwood City: Stanford University Press.

Varley, Paul (2000). *Japanese Culture*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

Watson, William (1981). *The Great Japan Exhibition: Art of the Edo Period 1600-1868: 24 October - 20 December 1981, 28 December 1981-21 February 1982*, London: Royal Academy of Arts.

Nitobe, Inazo (1899). *Bushido: The Soul of Japan*, New York: Kodansha USA.

Okakura, Kakuzō (1906). *The Book of Tea*, Berkeley: University of California Press.

Phillips, Quitman E. (1994). Honchō Gashi and the Kano Myth, *Archives of Asian Art*, (47), 46-57.

Richie, Donald (2007). *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Berkeley: Stone Bridge Press.

Sadao, Tsuneko S. (2010). *Discovering the arts of Japan*, New York: Abbeville Press Publishers.

Saito, Yuriko (2003). Representing the essence of objects: Art in the Japanese aesthetic tradition, *Art and Essence*. Eds. Ananta Charana Sukla and Stephen Davies Davis, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Saito, Yuriko (2007). The Moral Dimension of Japanese Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(1), 85-97.

Sanderson, Geoffrey (1981). The Art of Japanese Gardens, *Landscape Australia*, 3(4), 312-17.

Saunders, Kenneth (1934). *The Ideals of East and West*, Cam-