



## بازتاب منظره در اوکی‌یو - نه

\*

امیر نصری

**چکیده:** اوکی‌یو- نه بازتاب زندگی روزمره در هنر است. این هنر، تفریحات و سرگرمی‌های را برای مخاطبان شهرنشین بازنمایی می‌کند و خاستگاه آن نیز زندگی شهرنشین و طبقات آن است. در این نوشتار پس از مروری بر مختصات اوکی‌یو- نه که برخاسته از نگرش زیبایی‌شناسانه ژاپنی‌هاست، در ابتدا به نگرش ذن-بودیستی به طبیعت پرداخته می‌شود. در این نگرش انسان جزئی از طبیعت و در مقام اتحاد با آن است. سپس اشاره می‌شود که فهم ماهیت طبیعت در گرو فهم حرکت و سیوروت موجود در طبیعت است. همچنین درک زیبایی‌شناسانه طبیعت به مثابه امری آیینی مورد بررسی قرار می‌گیرد. این مقاله در ادامه بازتاب این دیدگاه در باب طبیعت را در باسمه‌های ژاپنی نشان می‌دهد و با مقایسه منظره‌پردازی موجود در اوکی‌یو- نه و منظره‌پردازی غربی بیان می‌کند که منظره‌پردازی موجود در اوکی‌یو- نه بیش از هر چیز وام‌دار تلقی آیینی ژاپنی‌ها به طبیعت است. در پایان نتیجه‌گیری می‌شود که منظره‌پردازی در اوکی‌یو- نه تلفیق هوشمندانه هنر، طبیعت و مراسم آیینی است و منظره‌پردازی در آن به هیچ وجه نه یک امر حاشیه‌ای، بلکه بازتاب امر واقعی است.

**واژگان کلیدی:** اوکی‌یو- نه، منظره‌پردازی، طبیعت، ذن - بودیسم و زیبایی‌شناسی زندگی روزمره.

### ◆ مقدمه

هنر ژاپن در دوران ادو (Edo)، میان سده‌های هفدهم تا نوزدهم، کاملاً متناسب با خلق و خوی طبقه بازرگان جامعه بود. شکوفایی این طبقه نو پدید هم‌زمان با رشد شهرنشینی است. طبقه بازرگان پیشتر در سلسله مراتب اجتماعی مقامی نازل‌تر از صنعت‌گران و کشاورزان داشت، اما این طبقه در این دوران با سرعت فزاینده‌ای بر حیات اجتماعی ژاپن سلطه یافت، به نحوی که با خود فرهنگ و آداب جدیدی را وارد زندگی ژاپنی‌ها کرد که تجلی آنها را می‌توان حتی در هنرهای این دوران یافت. یکی از هنرهای نو پدید در این دوران که رواج عامی یافت، اوکی‌یو- نه (ukiyo-e) است. آنچه موجب اقبال عام این شیوه شد، بیش از هر چیزی رشد شهرنشینی و لوازم متناسب با فرهنگ شهری بود. رشد شهرنشینی، گسترش سوادآموزی را به همراه داشت که به تبع آن داستان‌هایی عامه‌پسند به یکی از سرگرمی‌های اصلی مردمان شهرنشین بدل گشت. این داستان‌ها اکثراً مصور بودند و برای تصویرسازی آنها از باسمه‌های چاپی بهره می‌گرفتند. موضوع اصلی این باسمه‌های چاپی که اوکی‌یو- نه نامیده می‌شوند (Becker, 193)، بیان تفریحات

و سرگرمی‌های رایج در زندگی شهری یا جنبه‌های گذران زندگی روزمره بود.

اوکی‌یو- نه که بیش از هر چیز به زندگی روزمره توجه داشت، از سوی طبقات فرادست جامعه مورد استقبال قرار گرفت، به طوری که این طبقات به سبب شرایط زندگی‌شان به صحنه‌های شاد و لذت‌های زمینی توجه داشتند و نقاشی زندگی روزمره همان بیان تفریحات و سرگرمی‌های آنان بود. با توجه به این امر، در این دوران ثروتمندان طالب نقاشی‌های پاراوان شدند که در قطعی بزرگ، شهر را از بالا ترسیم می‌کرد، به طوری که تمامی مناطق را نشان دهد و در بازنمایی این مناطق مختلف شهری بر رقص‌های خیابانی، ارابه‌های جشن و فضاهای داخلی و خارجی مختلف شهری تاکید می‌شد. این پاراوان‌ها که چند لُتی بودند به تقسیمات فضا و زمان توجه نشان می‌دادند (بیکر، ۱۳۸۴، ۲۵۲). شادمانی و سرخوشی موجود در زندگی روزمره که از جانب طبقات فرادست مورد توجه قرار گرفته بود، به زندگی طبقات فرودست جامعه نیز توجه داشت. به گونه‌ای که یکی از موضوعاتی که همواره در اوکی‌یو- نه‌ها تکرار می‌شد، زندگی افراد متعلق به طبقات فروتر بود. بازنمایی زندگی

شکل گرفته است. به طوری که قدرت و هماهنگی میان رنگ‌ها، حتی بیان‌گر و بازنمایی‌کننده بسیاری از صحنه‌های موجود در زندگی روزمره است. به عنوان مثال در این باسمه‌ها، صحنه‌های شهوانی بیشتر از طریق قدرت و هماهنگی رنگ‌ها بازنمایی می‌شود تا اینکه هنرمند صراحتاً به بازنمایی اصل موضوع بپردازد (دله، ۱۳۸۲، ۱۰۹).

البته باید توجه داشت که در اوکی‌یو-ئه با اینکه به نور و گذشت زمان توجه چندانی صورت نمی‌گیرد اما گذران زندگی همواره موضوع اصلی باسمه‌هاست. بازنمایی این گذران زندگی از طریق فضا سازی و منظره‌پردازی موجود در آن‌ها صورت می‌پذیرد. یکی از شگردهای این فضا سازی، اشاره به اموری است که در فضایی مبهم قرار دارند (Becker, 24). این فضای ابهام‌آلود علاوه بر اینکه به حضور مؤلفه‌ها اشاره دارد، بر غیاب آنها نیز تأکید دارد. این موقعیت دوگانه میان حضور و غیاب نوعی تلقی دگرگونی و گذران را در مخاطب ایجاد می‌کند. در این آثار، فضایی که آشکار است به سبب مه صبحگاهی دگرگون می‌شود و دیگر نمی‌توان شفافیت و وضوح آن را همان‌گونه دید که پیشتر دیده شده است. همچنین در این باسمه‌ها مؤلفه‌های غایب همان اندازه شایان توجه است که مؤلفه‌های حاضر در تصویر. در این مورد حالات فیگورها بر امر غایب دلالت می‌کنند و از این لحاظ نمی‌توان به حالات مختلف فیگورها کم توجه بود. به عنوان نمونه تصویر ۱ به افسانه‌ای اشاره دارد که می‌توان شمایل بودا را در بیست و ششمین روز از هفتمین ماه سال در ماه رویت نمود. در این تصویر بی‌آنکه ترسیم ماه اهمیت چندانی داشته باشد، حالات فیگورها و نحوه نگاه آنها به مؤلفه غایب از تصویر اشاره دارد. همین امر نشان‌گر دلالت امور ظاهر بر مؤلفه‌های غایب از تصویر است.



تصویر ۱: سوزوکی هاروشیکه. (۱۷۷۱). برف، ماه و گل‌ها؛ ماه برفراز شینگاوا. (Becker, p. 66)

آنان در این باسمه‌های چاپی به نوعی به حیات این طبقات جاودانگی بخشید و در آن دوران از معدود مواردی است که موضوع یک قالب هنری به این افراد تعلق می‌یابد.

اوکی‌یو-ئه علاوه بر این که به جاودان ساختن زندگی روزمره می‌پرداخت، به بازنمایی مناظر طبیعی نیز گرایش زیادی داشت. البته این مساله از چند جهت طبیعی به نظر می‌رسد: به این دلیل که خاستگاه توجه به منظره‌پردازی همراه با رشد فرهنگ شهری و بازرگانی است و نمی‌توان آن را به فرهنگ اشرافی و فئودالی نسبت داد (اندروز، ۱۳۸۸، ۱۱۸)؛ در زندگی شهری از آن‌رو به منظره‌نگاری توجه می‌کردند که این شیوه زندگی مجال چندانی برای سفر به اماکن دلپذیر طبیعت را فراهم نمی‌ساخت و از این‌رو انسان شهرنشین به خاطر فاصله گرفتن از این مناطق همواره به ترسیم این مناظر احساس نیاز می‌کرد. به طوری که هنر زندگی شهری در ترسیم مناظر علاوه بر رویکرد نقشه‌بردارانه نسبت به طبیعت، به اغراق مناظر دلپذیر نیز می‌پرداخت. با توجه به این مساله، در اوکی‌یو-ئه حیات انسانی و منظره‌پردازی به یک اندازه دارای ارزش و اهمیت‌اند و همچنان که در ادامه مقاله به این مساله می‌پردازیم، مطابق باور موجود در فرهنگ ژاپنی حیات انسانی جدای از طبیعت پیرامون نیست. اوکی‌یو-ئه دربردارنده مشخصه‌هایی دیگری است که تاجایی که به بحث حاضر مرتبط می‌شود به اختصار به آن‌ها می‌پردازیم: یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های اوکی‌یو-ئه توجه آن به فضایی سرشار از شور و حرکت است. این فضا سازی پرشور از مولفه‌های مختلفی برخوردار است که هم در بازنمایی فیگورهای انسانی و هم در بازنمایی مناظر طبیعی تجلی یافته است. استفاده از خطوط منحنی و عدم توجه چندان به خطوط راست و اشکال هندسی بیش از هر چیزی به این فضا سازی یاری می‌رساند. قوه موجود در این خطوط، فضایی لطیف و آرام را به مخاطبان القاء می‌کند. این فضای لطیف با نگرش عاطفی ژاپنی‌ها سازگار است، چرا که آن‌ها شیفته لطافت و آرامش موجود در فضا هستند و می‌توان این مساله را از ادبیات و مراسم آیینی آنان دریافت (سوزوکی، ۱۳۷۸، ۴۴۴).

تزیینات موجود در جامگان و نحوه آرایش گیسوان نیز در خدمت چنین فضای پرشوری است. این امور علاوه بر جنبه تزیینی‌شان، سرشار از شور و حرکت‌اند و به ریتم موجود در اثر یاری می‌رسانند. این ریتم بر روند سریع حیات تأکید دارد، همانگونه که در حیات انسانی تعارضات و تغییرات سریع موجود در حیات بیان‌گر سریان خود حیات است، در این آثار نیز این سریان به بازنمایی واقعیت حیات توجه دارد. ریتم موجود در این باسمه‌های چاپی نیز همچون ریتم طبیعت از هماهنگی میان نیروهای متضاد

با توجه به اینکه در آیین ذن، انسان به جزئی از طبیعت بدل می‌شود، بنابراین در این آیین حتی ریاضت‌های یک راهب نیز به معنای بی‌اعتنایی و زیرپا گذاشتن طبیعت نیست. در این آیین امیال و غرایز انسانی بخشی از طبیعت است و از این حیث از سوی راهب به آنها توجه می‌شود، چراکه هرگونه بی‌اعتنایی به آنها، زیرپا نهادن طبیعت تلقی می‌شود. با توجه به این امر انسان با اینکه جزئی از طبیعت است اما در تلاش است تا هراندازه به کنه طبیعت نزدیک شود. به عنوان نمونه هدف از آیین چای یا باغ‌های ذن توجه به همین نزدیکی بیشتر به طبیعت است<sup>۱</sup>، به نحوی که دیگر انسان برخلاف رویکرد غربی برای نزدیکی و شناخت بیشتر طبیعت در صدد فتح آن نیست.

سوزوکی در این باب معتقد است: «فکر به اصطلاح فتح طبیعت از هلنسیم (یونانی‌گرایی) که بنابراین زمین باید برده انسان شود و بادها و دریاها به فرمان او باشند. آیین عبری نیز با این نظر هماهنگ است» (همان، ۳۷۷). علی‌رغم اینکه انسان ژاپنی همواره با قهر طبیعت مواجه شده است و به کرات شاهد زمین‌لرزه‌ها و آتشفشان‌بوده است اما ذهنیت فرهنگی و دینی این قوم، طبیعت را همچون یک نیروی مخالف توصیف نمی‌کند. طبیعت در ذهنیت آنان نیز مقرر است که همچون ما به مقام بوداییت برسد (همان، ۳۷۷). بنابراین طبیعت نیز همان مراتبی را طی می‌کند که انسان می‌تواند آنها را طی کند. این موضع روحیه پرستش طبیعت را در مقام یک احساس دینی و آیینی توجیه می‌کند، به طوری که درک زیبایی‌شناختی طبیعت همواره امری دینی را در خود دارد.

این نگرش به طبیعت، ماهیت طبیعت را به گونه‌ای حرکت و سیورورت می‌داند. در داستانی راهب ذن نحوه نگرش خود نسبت به طبیعت را این‌چنین بیان می‌کند: «اول رفتم کشت‌زاری که پر از بوی علف بود و بعد فروریختن گل‌ها را تماشاکنان برگشتم منزل» (همان، ۴۰۶). در این نگرش راهب به طبیعت، آرامش موجود در آن از طریق تغییرات و دگرگونی‌ها حاصل می‌شود. بطوری که به کرات در تعالیم ذن ذکر می‌شود که عشق و علاقه نسبت به طبیعت را هنگامی می‌توان به نحو کاملی دریافت کرد که به حرکت و سیورورت موجود در آن توجه نشان دهیم. در غیراین صورت طبیعت را به جسم مرده‌ای بدل کرده‌ایم و در آن جسم مرده موجود در یک جسم بی‌جان، به نوعی آرامش حقیقی نیست. در این ذهنیت، آرامش به سکون موجود در فضا تعلق ندارد بلکه آرامش از شور و حرکت حاصل می‌شود. این مساله در اوکی‌یو-ئه تجلی یافته است، به نوعی که در آن

علاوه بر این به احساسات موجود در چهره‌ها نیز باید توجه داشت، این احساسات موجود در چهره‌ها در بسیاری از مواقع با ویژگی‌های اصلی اوکی‌یو-ئه هماهنگی بسیاری دارند. مثلاً توجه به گروتسک در چهره هنرپیشه‌های کابوکی که با روح این تئاتر سازگار است و به مثابه بخشی از حیات روزمره ژاپنی‌ها، به این باسمه‌های چابی راه یافته است. فراتر از این مورد می‌توان به حالات خوش‌گذران و خوش‌باش‌گری موجود در آنها نیز توجه داشت. به طوری که براین اساس معنای تلویحی این باسمه‌ها را خوش‌باشی و خوش‌گذرانی دانسته‌اند (تازاوا و دیگران، ۱۳۷۵، ۹۷).

در اوکی‌یو-ئه‌ها زندگی روزمره در کنار مناظر طبیعی معنا می‌یابد. از این حیث همان اندازه که بازنمایی فیگورهای انسانی در آنها شایان توجه است، بازنمایی طبیعت نیز مکمل آن و به همان اندازه در خور توجه به نظر می‌رسد. با توجه به این مساله برای بیان اهمیت منظره در هنر ژاپن و بالاخص در این باسمه‌های چابی باید به رویکرد ژاپنی‌ها به طبیعت توجه نمود. رویکرد آنان به طبیعت برخاسته از سنت ذن - بودیسم است و بازتاب آن را می‌توان در نگرش ژاپنی‌ها به طبیعت ملاحظه نمود.

در ذن - بودیسم نگرش انسان به طبیعت نگرشی حاکی از تقابل و دوگانگی نیست. بلکه در این دیدگاه، یگانگی انسان با طبیعت موردنظر است. انسان بخشی از طبیعت و جزء مکملی برای آن نیست، بلکه در مقام یگانگی با طبیعت است. از این منظر انسان، طبیعت را جدای از خودش در نظر نمی‌گیرد بلکه آن را همچون خودش می‌داند و ادراک طبیعت را همان ادراک خویشتن خویش به شمار می‌آورد. از لوازم چنین نگرشی به طبیعت می‌توان چنین برداشت نمود که «در عشق ژاپنی‌ها به طبیعت نمادگرایی وجود ندارد» (سوزوکی، ۱۳۷۸، ۳۹۵). عدم رویکرد نمادگرایانه نسبت به طبیعت در نظر آنان بدین خاطر است که در نمادگرایی همواره نوعی فاصله میان امر نمادین و امر اصلی وجود دارد و چون قادر به بیان یا شناخت موضوع مورد اشاره نماد نیستیم، از زبان و بیان نمادین بهره می‌گیریم.

در صورتی که هنگام اتحاد با امر اصلی، دیگر فاصله‌ای وجود ندارد که برای بیان و شناخت آن به نمادها متوسل شویم. این دیدگاه نسبت به طبیعت در هنر منظره‌نگاری ژاپنی‌ها نیز تأثیر گذاشته است، به طوری که برخلاف بخشی از رویکرد منظره‌نگاری غربی، به وجوه نمادین طبیعت عنایتی نداشت و صحنه‌های پراز جزئیات یک منظره در این باسمه‌ها صرفاً در حکم ابزاری برای بیان احکام اخلاقی و سیاسی نیستند. در این رهیافت منظره همان چیزی است که آن را بازنمایی می‌کند و نه امری فراتر از آن.

برخلاف رویکرد غربی، منظره به امر بی‌جان و طبیعت مرده (nature morte) بدل نشده است. بلکه منظره به جای ترسیم یک امر ثابت و ساکن، به پویایی و گذران زندگی توجه می‌کند. در تصویر ۲ شاهد چنین رویکردی به طبیعت هستیم. با اینکه یکی از مؤلفه‌های این تصویر موج سهمگین دریاست اما هنرمند عمداً زاویه دید را به گونه‌ای انتخاب کرده است که از این واقعه دور باشد و علاوه بر این فضای پس‌زمینه را نیز در کنار آن ترسیم کند. بنابراین هنرمند علاوه بر بازنمایی موج، درصدد نشان دادن آرامش کلی موجود در فضاست و تأکید اصلی‌اش بر این آرامش است. این تصویر نشان می‌دهد که آرامش موجود در طبیعت در دل تغییرات و دگرگونی‌ها حاصل می‌شود. در تصویر ۳ کوه فوجی از پس امواج بازنمایی می‌شود. در این تصویر استواری و آرامش فوجی در تقابل با امواج دریاست. نقاش با این تقابل درصدد بیان تقابل میان نیروهای طبیعت و پیدایی آرامش از آنهاست.



تصویر ۲: هیروشیگه (ح. ۱۸۳۲)، موج عظیم بر ساحل. (Forrer, p. 55)

برای بیان حرکت و سیورورت طبیعت نیازی به استفاده از مؤلفه‌های مختلف و متنوع نیست. ترسیم چنین امری برخاسته از نگاه ژاپنی به طبیعت است. در این نحوه نگرش، به امور کوچک موجود در طبیعت توجه می‌شود و این امور کوچک همان اندازه بیان‌گر ویژگی‌های طبیعت‌اند که امور بزرگ‌تر و کلان‌تر از چنین قابلیت‌ی برخوردارند. به عنوان مثال یک شاخه گل داوودی یا گل نیلوفر بامدادی به اندازه یک باغ پر از گل‌های مختلف بیان‌گر ظرافت‌ها و آرمان‌های طبیعت است. این دیدگاه حداقل‌گرا در هنرهای ژاپنی‌تجلی یافته است، به طوری که یک گل در باغ ذن بیانگر گل‌های مختلف در طبیعت است و راهب ذن تجلی کثرات را در وحدت در نظر می‌گیرد یا در مراسم چای که هدف آن نزدیکی بیشتر به طبیعت است، جدایی از کلیه امور نالازم توصیه می‌شود.

این دیدگاه حداقل‌گرا را می‌توان مکرراً در اوکی‌یو-ئه ملاحظه نمود. آنگونه که طبیعت بازنمایی شده در قاب پنجره که معمولاً یک شاخه با چند شکوفه است، جایگزین کل طبیعت اطراف می‌شود. در تصویر ۴ چنین رویکردی را شاهدیم. در این تصویر طبیعت یا فضای بیرون در حداقل فضای ممکن در فضای درون نمودار شده است.



تصویر ۴: توری کیومیتسو (ح. ۱۷۶۴ - ۱۷۵۱)، بازی‌های داخل خانه. (Becker, p. 51)

با توجه به این دیدگاه‌های ذن - بودیسم به طبیعت، می‌توان اهمیت منظره‌نگاری را در هنر این آیین به طور کلی و در اوکی‌یو-ئه به‌طور خاص مشخص ساخت. برای فهم منظره‌پردازی در اوکی‌یو-ئه شاید نگرش تطبیقی به این موضوع بیشتر وافی به مقصود باشد و تفاوت‌ها در نحوه نگرش به منظره‌پردازی در این رویکرد تطبیقی میان منظره‌پردازی غربی و منظره‌پردازی موجود در اوکی‌یو-ئه نمود بیشتری یابد. البته باید توجه داشت که بیش هرچیزی نحوه نگرش غربی و بودایی نسبت به طبیعت متفاوت است و همین امر مستقیماً بر هنر آن‌ها تأثیر نهاده است.

علی‌رغم این اختلاف نگرش درباب طبیعت، باید اذعان داشت که خاستگاه منظره‌پردازی غربی و منظره‌پردازی



تصویر ۳: هیروشیگه (۱۸۵۸)، رویت فوجی از جانب دریای ناآرام. (Forrer, p. 78)

است که کوه فوجی در جهان خارج اصلاً از این زاویه قابل رویت نیست. هیروشیگه در این تصویر نگرش ذهنی خود را دخیل کرده است و به هیچ‌وجه درصدد نبوده که از رویکرد نقشه‌بردازنانه صرف تبعیت کند.<sup>۲</sup>



■ تصویر ۵: هیروشیگه (ح. ۴ - ۱۸۲۱)، صخره بلند کنار دریاچه. (Forrer, p.18)

منظره‌پردازی غربی علاوه بر موارد فوق، از دو حیث به منظره توجه داشت یکی نقش تزئینی منظره بود که همچون نقاشان رنسانسی از منظره به عنوان پس‌زمینه بهره می‌گرفت و منظره‌پردازی محملی برای نشان دادن قدرت نقاش در ترسیم ژرفا بود. نقش دیگر منظره توجه به جنبه دراماتیک و روایت‌گر بودن آن است. رهیافت اوکی‌یو-ئه به منظره، حیث دوم را در نظر دارد. از این منظر اوکی‌یو-ئه بازتاب و روایت‌گر صحنه‌هایی از زندگی روزمره است و تلاش دارد تا مجموعه‌ای از کنش‌ها مختلف را در یک قاب تصویری نشان دهد. در تصویر ۶ این مساله به خوبی نمایان است که طبیعت در این تصویر از یک نقش تزئینی و پس‌زمینه صرف برخوردار نیست. در این تصویر نقاش از این شگرد منظره‌نگاری بهره‌برده است تا فیگورهای انسانی را به مولفه‌هایی حاشیه‌ای برای تصویر بدل سازد. ضمن اینکه هرگونه روایت تاریخی و موضوعات مذهبی را نیز از تصویر حذف کرده است. در این باب می‌توان گفت که نقاش از مردمان عادی بهره‌گرفته است تا به چشم‌اندازهای طبیعی جان ببخشد. در تصویر ۷ نیز می‌توان گونه‌ای دیگر از این رویکرد را ملاحظه نمود. به طوری که در این تصویر نقاش از چارچوب طبیعت به فیگورهای انسانی می‌نگرد و انسان در پس‌زمینه طبیعت قرار می‌گیرد، این تصویر برخلاف الگوی متعارف غربی است که در آن طبیعت در پس‌زمینه قرار دارد. بنابراین در این باسمه طبیعت نقش تزئینی ندارد بلکه چارچوبی برای روایت روابط میان انسان‌هاست. در این رویکرد منظره به جای آنکه یک امر بی‌روح و بی‌جان باشد به یک امر جان‌دار و غیرتزئینی بدل می‌شود، به طوری که منظره در حکم موضوعی اصلی تصویر است و دیگر موضوعی حاشیه‌ای و جنبی نیست.

موجود در اوکی‌یو-ئه یکسان بوده است و در هر دو مورد توجه به منظره‌پردازی ناشی از نوعی گسست از طبیعت و زندگی شهری است. این موقعیت در انسان شهرنشین احساس نیاز به بازنمایی منظره را ایجاد کرد. اما باید توجه داشت که در هنر اروپایی همواره منظره‌پردازی در سلسله مراتب هنرها از مرتبه نسبتاً نازلی برخوردار است. چرا که تصور آنان بر این امر بود که منظره‌نگاری نمی‌تواند همچون تصویری که از تمثال و زندگی قدیسان یا پهلوانان و اساطیر ترسیم می‌شدند، به الهام معنوی و اخلاقی مخاطبان یاری رساند. لذا منظره‌نگاری را حامل حقیقتی فلسفی نمی‌دانستند و در بهترین حالت آن را هم‌سنگ ادبیات شبانی تلقی می‌کردند (اندروز، ۱۳۸۸، ۱۳۳ و ۱۳۴). این رویکرد نشانگر ذهنیت غربی است که به ثبات و پایداری توجه دارد و به نوعی برای حقیقت شأن مثالی قائل است که در آن هیچ تغییر و دگرگونی‌ای راه نمی‌یابد. درحالی که رویکرد ذن - بودیسم بیان حقیقت با بیان امری گذرا و در حال صیورورت همراه است و جهان مثالی‌ای را برای حقیقت تصور نمی‌کند. با توجه به این مساله زندگی روزمره در نقاشی غربی مرتبه چندان والایی ندارد و از حیث اهمیت موضوعی به مراتب سافل تعلق دارد، در حالیکه گذران زندگی با توجه به تلقی آیینی ژاپنی‌ها می‌تواند به یکی از موضوعات اصلی هنر بدل شود.

از قرن هفدهم به بعد در اروپا دو شیوه منظره‌نگاری شکل گرفت که مقایسه این شیوه‌های نگرش به منظره با منظره‌نگاری اوکی‌یو-ئه شایان توجه است. این شیوه‌ها عبارتند از: یکی سنت هلندی که درصدد بازنمایی دقیق و وفادارانه مکانی خاص بود. این سنت درصدد بود تا برای آنان که فرصت سفر به اماکن طبیعی را ندارند، به ترسیم این اماکن با دقتی نقشه‌بردارانه بپردازد. هنرمندان این شیوه به سیرو سفر در طبیعت می‌پرداختند تا طبیعت آن مناطق را بازنمایی کنند. شیوه دوم که سنت ایتالیایی و فرانسوی بود درصدد بیان زیبایی آرمانی منظره بود، هنرمندان این شیوه در ترسیم منظره‌های دلپذیر اغراق می‌کردند و به این خاطر که پای‌بند واقعیت خارجی منظره نبودند، بیشتر به فرم و آشنایی‌زدایی از موضوع توجه داشتند (همان، ۱۳۶). هنرمندان این شیوه تلاش داشتند تا طبیعت را از یک محیط صرف زندگی به منظره بدل سازند. اوکی‌یو-ئه به شیوه دوم توجه دارد، به نحوی که در شرح زندگی هیروشیگه نقل شده است که وی تنها به سفرهای معدودی رفته بود و در بازنمایی طبیعت درصدد بود تا برداشت شخصی خود را ارائه دهد (Forrer, 14). به عنوان نمونه وی در تصویر ۵ کوه فوجی را از زاویه‌ای بازنمایی کرده

داخلی و خارجی است. به طوری که به سبب این چارچوب، دو فضای مجزای داخل و خارج ایجاد می‌شود و منظره را می‌توان از طریق فضای داخلی خانه شاهد بود. از این حیث فضای داخلی رابطه بیننده با تصویر را تعیین می‌کند. اما در اوکی‌یو-ئه‌ها هنرمند تلاش دارد تا این تقابل میان فضاهای داخلی و خارجی به حداقل امکان برساند. به طوری که فضای داخلی و خارجی یا بیرون و درون را درهم ادغام کند. در تصویر ۸ از چارچوب پنجره‌ای به نظاره طبیعت بیرونی می‌نشینیم. اما از فضای داخلی شاهد هیچ چیزی نیستیم جز بخشی از گلدان و گلی که در گوشه تصویر قرار دارد. در مورد طبیعت بیرونی نیز نزدیک‌ترین مولفه به قاب پنجره شاخه‌هایی است که شکوفه‌های آنها با گلدان فضای داخلی پیوند نزدیکی دارند. در تصاویر ۴ و ۹ نیز عدم تقابل میان فضای داخل و خارج را شاهدیم. در این تصویر هنرمند آن‌چنان فضای خارج را بازنمایی کرده است که گویی بخشی از فضای داخلی‌اند. در تصویر ۹ هنرمند از مجموعه‌ای از قاب‌های مصور نیز در این فضای داخلی بهره گرفته است که این قاب‌های مصور تصاویر متفاوتی از طبیعت را ایجاد کرده‌اند. اما در آنها نیز گویی تعمد داشته است که برای مخاطب همچون امر واقعی به نظر برسند و نه همچون امر وانموده. به طور کلی هنرمندان اوکی‌یو-ئه همواره بر واقعی بودن طبیعت تأکید دارند و آن را به یک امر وانموده تقلیل نمی‌دهند.



تصویر ۶: شوئی هاکیجو (ح. ۱۸۱۸-۱۸۰۴). دوازده منظره نزدیک پایتخت شرقی. (Becker, p. 157)



تصویر ۷: هیروشیگه (ح. ۱۸۵۶). باغ آلو در کامی‌دو. (Forrer, p.93)



تصویر ۸: هیروشیگه (ح. ۱۸۵۶-۸). نگریستن از پنجره مدور. (Forrer, 102)

یکی از ویژگی‌های لازم منظره‌پردازی را قرارگرفتن در چارچوب مشخصی می‌دانند، بطوری که بر این مسأله اذعان دارند که «تصاویر در قاب پنجره از حالت طبیعت بکر خارج شده و به صورت منظره در می‌آیند» (Harris, 175) یا منظره‌پردازی را برداشتی از طبیعت یا تملک آن دانسته‌اند به نحوی که با خلق اثر هنری بتوان گفت که کدام طبیعت و کدام بازنمود طبیعت است (اندروز، ۱۳۸۸، ۲۶۵).

در این تعاریف، میان طبیعت با منظره تفاوت وجود دارد. طبیعت هنگامی که در چارچوب مشخصی قرار می‌گیرد به یک اثر هنری یا منظره بدل می‌شود. با توجه به این امر به نوعی وجود این چارچوب و محدودهای که ایجاد می‌کند، بر واقعی بودن منظره تأکید دارد و به آن اصالت می‌بخشد. همچنین این مسأله مستلزم تأکید بر دو فضای

فوجی در برابر ناپایداری قایق‌ها بر امواج است. با اینکه در این تصویر کوه فوجی در پس زمینه و دور از واقعه غرق شدن قایق‌ها قرار دارد و در نگاه نخست موضوع اصلی تصویر همان قایق‌هاست، اما در یک نگاه کل‌نگرانه به مجموعه آثاری که در آنها هوکوسای به بازنمایی کوه فوجی پرداخته است، می‌توان تنوع زوایای دید مختلف و نگرش به فوجی را در طول مواقع سال و روز دید.

یکی از شیوه‌هایی که هنرمندان غربی در ترسیم امر والا به کار می‌پندند، حذف هرگونه قابی است که در معرض مخاطب قرار گیرد، به‌طوری که وی احساس کند که در محیط اصلی قرار گرفته است (اندروز، ص ۱۸۶). در صورتی که در این تصویر، شکستن امواج به نوعی چارچوبی برای منظره کوه فوجی است. هیروشیکه در تصاویر ۲ و ۳ نیز به همین شیوه به بازنمایی امر والا طبیعی می‌پردازد. در تصویر ۲ هنرمند عمداً زاویه دیدی را برای نشان دادن امواج برگزیده است که نسبت به آن‌ها فاصله‌زیادی دارد و کوه فوجی را نیز در پس‌زمینه تصویر ترسیم کرده است. علی‌رغم اینکه در این تصویر فرود امواج سهمگین بر ساحل امواج ترسیم شده‌اند اما به نوعی شاهد آرامش در فضای کلی اثر هستیم. در تصویر ۳ نیز ثبات کوه فوجی، درختچه‌های کنار تصویر، حرکت پرندگان و قایق‌های شناور مانع از آن است که صرفاً امواج سهمگین توجه مخاطب را به خود مشغول سازند. در اینجا بیش از هرچیزی بر استواری طبیعت به جای ناآرامی آن تأکید شده است. با اینکه ژاپنی‌ها همواره از گزند سوانح طبیعی مصون نمانده‌اند اما گویی آنها را به عنوان جزئی از طبیعت پذیرفته‌اند که لازمه آرامش کلی موجود در طبیعت است. این تصور نسبت به طبیعت به صورت جزء‌لاینفک هنر ژاپنی درآمده است، به نحوی که می‌توان آن را تلفیق هوشمندانه هنر، طبیعت و مراسم آیینی دانست.

#### ◆ بی‌نوشت‌ها

۱- جزئی از طبیعت شدن را حتی در کلبه کوچک مراقبه (در حدود ۹ تا ۱۴ متر مربع) نیز می‌توان دید. این کلبه زیر یک درخت کاج قرار دارد و جزء زائندی برای آن چشم‌انداز نیست، بلکه به طرح کلی آن منظره تعلق دارد (رک: سوزوکی، ص ۳۷۹).

۲- از منظر لئوناردو داوینچی نقاش، طبیعت‌شناس و نقشه‌بردار سه وجه از ذهن جستجوگر واحدند که نمی‌توان میان آنها تمایزی برقرار ساخت (رک: اندروز، ص ۱۰۷).

۳- در باب ویژگی‌های امر والا رک: (kirwan, chap 6-7)



تصویر ۸: ایشیکاوا تیونوبو (ح. ۱۷۶۴-۱۷۵۱)، نوشخواری در نجیب خانه. (Becker, 55)



تصویر ۱۰: هوکوسای (ح. ۱۸۳۴-۱۸۲۱). از مجموعه سی‌وشش منظره از کوه فوجی. (Becker, 150)

تأکید هنرمندان اوکی‌یو-ئه بر واقعی بودن منظره به جای تقلیل آن به امر وانموده در رویکرد آنان به منظره‌پردازی حماسی نیز تأثیر گذاشته است. به‌طور کلی منظره‌پردازی حماسی بر امر والا (sublime) تأکید دارد که توأمان هم عواطف و هم حس وحشت را برمی‌انگیزد. این رویکرد در هنر مغرب زمین همراه با طرح مفهوم امر والا در زیبایی‌شناسی عصر روشنگری توسط ادmond برک و ایمانوئل کانت شکل گرفت. به‌طوری که منظره در این رویکرد از چنان عظمت و شکوهی برخوردار است که هرچیزی را از دایره توجه مخاطب خارج می‌کند. هنرمند با بازنمایی امر والا در صدد است تا قدرت تاریکی، ابهام، فقدان، آشفتگی و عظمت را که از خاستگاه‌های امر والا هستند، در معرض دید مخاطب قرار دهد. بنابراین امر والا بیان ترس و حیرت در کنار یکدیگر است که به تعبیر کانت به لذتی سلبی بدل می‌شود.<sup>۳</sup> چنین شیوه‌ای را نمی‌توان در باس‌های ژاپنی به منظره یافت. چرا که منظره‌پردازی ژاپنی به جای آنکه بر جنبه‌های رازآلود و بی‌ثبات طبیعت تأکید داشته باشد، بر مؤلفه‌هایی از ثبات و آشکارگی طبیعت توجه دارد. به عنوان نمونه در تصویر ۱۰، هوکوسای در یکی از سی و شش روایت خود از کوه فوجی، فرود امواج سهمگین دریا بر قایق‌ها را بازنمایی می‌کند اما غایت تصویر نشان‌دادن استواری کوه

◆ فهرست منابع

- ۶- دله، نلی، ژاپن: روح گریزان. ترجمه: ع. پاشایی، نسترن پاشایی. تهران: روزنه، ۱۳۸۲.
- ۷- تازاوا، یوتاکا و دیگران. تاریخ فرهنگ ژاپن، یک دیدگاه. ترجمه: ع. پاشایی. بخش فرهنگی سفارت کبرای ژاپن در ایران، ۱۳۷۵.
- ۸- سوزوکی، د.ت. دن و فرهنگ ژاپنی. برگردان: ع. پاشایی. تهران: نشر میترا، ۱۳۷۸.
- ۹- بیکر، جوان استنلی. هنر ژاپن. ترجمه: نسترن پاشایی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.
- ۱۰- اندروز، ملکوم، منظره و هنر غرب، ترجمه: بابک محقق، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸.
- 1- Becker, Gabriele Fahr (ed) , **Japanese Prints**, Munich: Taschen Verlag, 2007.
- 2- Forrer, Matthi, **Hiroschige** (prints and Drawing) with essays by Suzuki Jūzo and Henry D.Smith II. London: Prestel, 2001.
- 3- Becker, Gabriele Fahr (ed). **The Art of East Asia**. Könemman, 2006.
- 4- Harris, Jonathan. **Art History** (The Key Concepts) London: Routledge, 2006.
- 5- Kirwan, James. **Sublimity**. London: Routledge, 2005.

