

تمثّل صور ملکوتی در نقاشی چینی: درنگی بر رساله وانگ وی در باب صورتگری

اسماعیل رادپور^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۶ □ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۰ □ صفحه ۵۳-۶۴

Doi: 10.22034/RPH.2025.2055233.1119



چکیده

در متون حکمی چین باستان و به ویژه در *یی جینگ* (دفتر تجلیات) در باب دو گونه «صورت»، آسمانی و زمینی که یکی نازله و تمثّل دیگری است. این اندیشه‌ها که سابقه‌اش به قرن ششم ق.م. بازمی‌گردد، هزار سال بعد در گفت‌وگوهای فلسفی در باب پیشه نقاشی طرح شد. وانگ وی و ین ین جی که از استادان پیشکسوت معاصر او بود، هنر صورتگری و *یی جینگ* را دارای شاکله یکسان دانستند، به تمثّل صور ملکوتی در صور نقاشی صورتگران راستین کهن برای ترسیم صور سفلی آفاقی اشاره کردند و آن را طرف قیاس نحوه تمثّل صور علوی در *یی جینگ* برای تبیین تبدلات صور سفلی قرار دادند. در این نوشتار، پس از تبیین چستی «صورت» و انواع آن در *یی جینگ* و اشاره مختصری به حالات زندگانی وانگ وی، ترجمه و شرحی از رساله او در باب صورتگری ارائه می‌شود. موضوع اصلی رساله او تبیین همسویی هنر صورتگری با اصول *یی جینگ* است و در ذیل آن به تمثّل و تمثیل، ساز و کار ظهور و آفرینش، طبقه‌بندی صور نقاشی بر حسب ماهیت موجودات و تنزیلی بودن نقاشی نقاشان راستین اشاره شده است.

کلیدواژه‌ها: نقاشی چینی، صورت ملکوتی، تمثّل، *یی جینگ*

۱. استادیار گروه ادیان و عرفان، موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، تهران، ایران.



مقدمه

برجه که نقاشی ازل بار دوم شد در عمل
تا نقش‌های بی‌بدل در کسوه معلّم زند

در میان انواع هنر بصری، نقاشی هنری است که بیش از سایر هنرها سر و کارش با «صورت» است. بسی پیش از آن که نگارش نظریه‌های هنری در باب خوشنویسی و نقاشی در دوره موسوم به شش دودمان (لیوچائو 六朝؛ ۲۲۰-۵۸۹ م.) آغاز شود، در سنت حکمی چین باستان که به بی‌حیّیگ یا دفتر تجلیات بازمی‌گردد، اشارات بسیاری درباره چستی «صورت»، انواع آن و نسبت آن با حقیقت بی‌صورت وجود داشته است. همین اشارات بود که مبنای فلسفه هنرهای بصری در قرون بعد قرار گرفت.

در همین ابتدا بگوئیم که مقصودمان از «صورت» نه معنی امروزی آن در زبان فارسی، یعنی «چهره» است و نه صرفاً «صورت ترسیمی»، بلکه معنی نخستین آن را مراد می‌کنیم که در زبان عربی با الفاظ «مثال» و «هیئت» مترادف دارد و در زبان فارسی با «پیکر» و «ریخت» و البته «شکل»، «نقش» یا «نگار» نیز با این لفظ بی‌مناسبت نیست. هرکدام از این الفاظ نیز معنی مختص به خود را دارد، چنان که شیخ سعدالدین حمویه آورده است که «نواظر» (اموری که تناظر چیزی را با حقیقت آن چیز معلوم می‌کند) عبارت است از شکل و هیأت و صورت و مثال، و شکل حرف الف آن چیزی است که در رسم آن نمودار است، و هیأت الف استقامت (حالت ایستاده داشتن) است، و صورت الف تناسب میان مطلع با حدّ (آغاز و پایان) و جنبه پدیداری با جنبه غیبی (پیدا و نهان) آن است، و سرانجام مثال الف این است که الف نوشتاری مشابهت و تناظری دارد با حقیقت حرف الف و حقیقت الف متمثل شده است در نوشتار الف (حمویه ۱۳۸۲: ۵۸). در نزد حکمای یونان باستان، لفظ /یدوس که بر مفهوم صورت دلالت می‌کند، از حیث ریشه‌شناختی با «دیدن» پیوند دارد. این دیدن به نزدیک ارسطو دیدن به چشم سر است، ولی به نزد افلاطون /یدوس یا /یدئا به چشم باطن دیده تواند شد و چشم سر تنها سایه آن را می‌بیند و از همینجاست که مترجمان مسلمان این لفظ را در آثار ارسطو ترجمه کرده‌اند به «صورت»، ولی در آثار افلاطون آن را «مثال» گفته‌اند. واژه عربی «صورت» از حیث ریشه‌شناختی با مفهوم «نگاشتن» پیوند دارد و لفظ «مثال» با مفهوم «تناظر».

در زبان چینی، الفاظی که برای افاده معنی «صورت» وجود دارد، همشین است با مفاهیمی همچون «رنگ» (در سه 色 که هم به معنی «رنگ» است و هم «صورت»)، «ظهور» (در شینگ 形 به معنی «صورت» که شکل نوشتاری آن شامل ایماژ پرتو افکندن و بازنمایی است) و «خیال» (در شیانگ 象 به معنی «صورت» که با لفظ همصدای خود شیانگ 想 به معنی «خیال»

پیوند دارد) و «دیدن» (در شیانگ 相 به معنی «صورت» که در شکل نوشتاری آن ایماژ «چشم» به معنی «دیدن» نهفته است، و بنابراین: «آنچه دیده می‌شود»). در این میان، دو لفظ شیانگ 象 و شینگ 形 در نخستین رسانی که در باب نقاشی نگاشته شد، اهمیت بسیار دارد. مطابق تعالیم حکمی کهن که به آن باز خواهیم گشت، تعیین معانی در «آسمان» یا مرتبه ملکوت را شیانگ گویند و تعیین آن صور ملکوتی در «زمین» یا مرتبه مُلک را شینگ نامند. در لغتنامه‌ای کهن به نام شرح کلمات (شی‌مینگ 釋名) تکمیل شده در حدود ۲۰۰ م. در تعریف لفظ هُوا 畫 به معنی نقاشی آورده‌اند:

مقصود از نقاشی (هُوا)، آویختن (گُوا) است. آنکه با رنگ و جوهر صور متمثل (شیانگ) موجودات را [بر پرده نقاشی] آویزان و معلق کنند (شی‌مینگ، ۱۹:۳۰).^۱
گویی زمینه نقاشی همچون فضایی مثالی (آکاشه در سنسکریت) دانسته شده است که صور نقاشی که خود تجلی صور ملکوتی موجودات است، در آن فضا آویزان و معلق داشته می‌شود، همچنان که صور ملکوتی را «صور معلق» (چوئی شیانگ 垂象) گویند (بی‌حیّیگ، شی‌تسی^۲، ۱۱:۲۳؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۱۹). بالکل مانند آن است که هنر صورتگری را چنان دانند که تگه‌ای از عالم مثال در اثر نقاشی نموده شده باشد. «صور معلق» سخت یادآور تعبیر شیخ اشراق است که صور برزخی را «مُثل معلقه» یا «صور معلقه» می‌نامد (خالد غفاری، ۱۳۸۴) از جهت آنکه این صور از مقدار و شکل برخوردار است ولی ماده ندارد، و چون سنگینی ماده در آن نیست، در آسمان حالتی تعلیقی دارد. در همینجا بگوئیم که صور معلق در حکمت چین هم صور مثالی (مثل معلقه سهروردی) را شامل تواند شد و هم صور روحانی (مُثل افلاطونی)، یا به تعبیر دیگر، در مقابل نسبت صور سفلی با عالم مُلک، صور معلق به عالم ملکوت تعلق دارد، مشتمل بر ملکوت اصغر و ملکوت اکبر.

گفت‌وگوهای حکمی مکتوب در باب هنر نقاشی از دودمان جین شرقی (۳۱۷-۴۲۰ م.) آغاز شد. گو کای جی (顧愷之؛ ۳۴۴-۴۰۹ م.)، نقاش و خطاط دانویی نخستین کسی بود که درباره فلسفه نقاشی و خطاطی مکتوباتی به جای نهاد. نظریه اصلی او، «ترسیم کردن روح، با بهره گرفتن از صورت‌ها» (بی‌شینگ شی‌هشن 以形寫神) (جانگ پین‌یوئن، ۱۹۳۶: ۱۸۹) بود. دُزنگ بینگ (宗炳؛ ۳۷۵-۴۴۳ م.) درباره «نمودار ساختن کرشمه دانو [یعنی جمال مبداء المبادی] در قالب صورت‌ها» (بی‌شینگ می دانو 以形媚道) و «کشیدن روح مینوی» (چُولینگ 趣靈) در صورتگری منظره نوشت و قاعده «با چشم تطابق و با دل توافق جستن» (بینگ مُو هویی شین 應目會心) را مطرح ساخت (رادپور، ۱۴۰۴). اندکی پس از او، وانگ وی (王

رساله وانگ وی درباره نقاشی بر دیگر فیلسوفان نقاشی در چین بسیار تأثیرگذار بوده است. جانگ پین یوئن نخستین کسی که در میان قرن نهم م. تاریخچه‌ای از اندیشه‌ها درباره نقاشی چینی در کتاب «متونی در باب نقاشی‌های مشهور در طول تاریخ» (لی ذای مینگ هُوا جی 歷代名畫記) جمع آورد. او فصلی از کتاب خود را به وانگ وی اختصاص داد و پس از ارائه زندگی‌نامه‌ای مختصر از وانگ، تلخیصی از رساله او را می‌آورد. این رساله به سبب قدمت کهن، تأثیرگذاری بسیار و حجم اندک بیش از سه بار به زبان‌های غربی ترجمه شده است که نخستین آنها اثر اوسولد سیرن با عنوان «اندیشه چینیان در باب هنر نقاشی»^۲ در سال ۱۹۶۳ است. ترجمه او بسیار ساده‌شده است و قادر به بازتاب ظرایف اندیشه وانگ وی نیست. سوزان بوش نیز دو بار این رساله ترجمه کرده است، یک بار همراه با شی سونه‌پن در کتاب «متون نخستین چینی در باب نقاشی»^۳ در سال ۱۹۸۵ و بار دیگر یک دهه بعد در مقاله‌ای با عنوان «بستر تألیف جستاری در باب نقاشی نوشته وانگ وی (۴۱۵-۴۵۳ م.)» (Bush, 2004). مقاله اخیر مطالعه‌ای نسبتاً مفصل در باب زندگانی وانگ وی زمینه‌پدایش رساله اوست. بوش این رساله را نوعی انتقاد از هنرمندی رقیب به نام سیه جوانگ می‌داند که مانند خود وانگ از نوعی وافر برخوردار بوده است. بوش می‌کوشد که با بررسی‌های تاریخی پیوند رساله وانگ وی را با شرح «وانگ بی» بر بی‌جینگ نشان دهد و با تأسی به روش رودلف واکنر^۴ سیاق و بلاغت رساله وانگ وی را با سبک نوشتاری وانگ بی قیاس کند و او را متأثر از وی داند. پژوهش بوش اگرچه نتایجی چند در شناخت تاریخی و زبانی درباره رساله وانگ وی حاصل می‌کند، معرفت ژرف‌تر از آن تنها با اتخاذ دیدگاهی حکمی به دست تواند آمد، یعنی همان دیدگاهی که وانگ وی خود در نگارش این رساله برگرفته بوده است.

در اینجا لازم است این نکته نیز افزوده شود که به طرز عجیب در بعضی مطالعات غربی درباره تاریخ اندیشه چینیان درباره نقاشی، وانگ وی کاملاً نادیده گرفته شده است. از جمله می‌توان اشاره کرد به کتاب آرتور والی با عنوان «مقدمه‌ای بر مطالعه نقاشی چینی»^۵ (۱۹۲۳) و «متونی در عصر دودمان تانگ و ماقبل آن درباره نقاشی چینی» (۱۹۵۴)^۶ که از کهن‌ترین آثار در موضوع مطمح نظر کتاب، یعنی رسائل گو کای جی، دژنگ بینگ و وانگ وی خبری نیست.

پژوهش‌هایی که به زبان فارسی در باب نقاشی چین صورت گرفته، بسیار اندک و کم‌عمق است و آنچه در دست است، بیشتر ترجمه آثار غربیان درباره تاریخ نقاشی چین است. طبیعی است که در میان آنها اشارتی به رساله وانگ وی یا نیایم یا چیزی درخور توجه نیابیم. برای نمونه، در نوشته‌ای مختصر از فرانسوا چنگ و نهال تجدد که به فارسی ترجمه شده، چنین آمده است: «به قول

徵؛ (۴۱۴-۴۵۳ م.) نیز رساله‌ای بسیار مهم در باب هنر نقاشی نگاشت. رسائل سه‌گانه‌ای گو کای جی، دژنگ بین و وانگ وی را عموماً در ذیل «تعلیم دانبوی درباره صورتگری منظره» طبقه‌بندی کرده‌اند (Bush, 2004: 60).

وانگ وی که در این نوشتار به تفصیل در باب مکتوب او سخن خواهیم گفت، بنیاد صور نقاشی در آثار پیشینیان را «درآمیختن صورت‌ها با روح مینوی» می‌دانست و «تجلیات قلبی» در باطن هنرمندان راستین را علت «به حرکت درآمدن» صور نقاشی می‌دانست، صورت‌هایی که ظاهراً ساکنند، ولی به واسطه آن روح مینوی که با آن آمیخته‌اند، در حقیقت، زنده و در حرکت‌اند. او با شناخت محدودیت‌های چشم که حقایق متعالی را نتواند دید و محدودیت‌های صور اسفل که عین معانی را باز نتواند نمود، به خاصیت تمثیلی نقاشی مبتنی بر مشاهده چشم دل اشاره می‌کند، چنان که هنرمند قادر تواند بود «هیأت تهیگی بزرگ را با قلم موی ساده نقش زند». شاید چنین نقوش تمثیلی در نظر اهل ظاهر زیاده ساده باشد، ولی وانگ وی این خاصیت را در آثار نقاشان راستین در اعصار کهن، «فرو آورده انوار روحانی» یعنی تنزلی توسط فرشتگان می‌داند. پین جی 顏延之 که از پیشکسوتان معاصر وانگ وی بود، کار خطاطی و نقاشی را همچون کتاب بی‌جینگ «نمودار ساختن» (تُو 圖) می‌دانست، یعنی تمثیل حقایق متعالی در نقوش و خطوط. وانگ وی همین اندیشه را دیگر بار بیان می‌کند و نحوه یکسانی شاکله بی‌جینگ را که متنی مقدس دانسته می‌شود با نقاشی که بعضی از معاصران وانگ آن را پیشه‌ای کم‌قدر می‌دانستند، تبیین می‌کند.

نظرگاه، مسئله و پیشینه پژوهش

محور این مطالعه چنان که گفته شد، متن کهن موجزی است با عنوان «در باب صورتگری» (شُو هُوا 叙畫) نوشته شده توسط وانگ وی در میانه قرن پنجم م. به زبان چینی کلاسیک. برجسته‌ترین مفهوم در این رساله، «صورت» است و از اشارات خود وانگ وی معلوم می‌شود که او به کتاب بی‌جینگ نظر دارد. در این پژوهش، با اتخاذ نظرگاهی فلسفی و رویکردی تطبیقی بینش کهن چینیان در بی‌جینگ را در خصوص مفهوم «صورت» بررسی می‌کنیم. درباره وانگ وی و زندگی او اشاراتی مختصر می‌آید، سپس، رساله وانگ جزء به جزء ترجمه و با نظر به حکمت کهن چین شرح خواهد شد. در حقیقت، مسئله این مطالعه اولاً کیستی وانگ وی و چستی رساله او درباره نقاشی نیست، بلکه گمشده ما فهم چستی مبادی آسمانی صور نقاشی با رجوع به یکی از نخستین متون چینی درباره «فلسفه نقاشی» است که اندیشه‌های متبلور در آن مأخوذ است از کهن‌ترین متن فلسفی در چین، بی‌جینگ یا دفتر تجلیات.

وانگ وی (۶۹۹-۷۵۹)، شاعر و نقاش، "به وسیله قلم مویی نازک جسم عظیم خلأ را بیافرینید"^۸. در اینجا وانگ وی صاحب رساله «در باب صورتگری» با حکیمی دیگر هم نام او که در دودمان تانگ می زیسته است و او نیز نقاش بوده ولی به شعر شهره است، اشتباه گرفته شده و آنچه از او نقل شده، لفظاً و منطقاً حاوی غلط است، چه خلأ (مبداء کل) هرگز چیزی جسمانی نیست! آنچه به جسم ترجمه شده است، در اصل به معنی «ذات» است.

صور ملکوتی در دفتر تجلیات

در سنت حکمی چین باستان، دو لفظ سیانگ 象 و سینگ 形 که هر دو به معنی «صورت» است، فراوان به کار رفته و در مواردی در تقابل با یکدیگر بر تفاوت آنها تأکید شده است، چنان که یکی صورت آسمانی دانسته می شود یعنی متعلق به ملکوت و دیگری صورت زمینی یعنی متعلق به ملک. در لفظ سینگ 形 پرتوهای ㄣ به همراه سطح صاف 冫 نمودار شده است و مفهوم «بازنمایی» یا «افکنده شدن» از آن دریافت می شود، ولی نظر به آنکه پرتوها را در نویسه ㄣ به معنی «سایه» نیز می بینیم، آن «صورت افکنده شده» که در این نویسه مراد شده است، هم «بازتاب» تواند بود و هم «سایه». اما شکل نوشتاری سیانگ 象 که یک «پیل» را تصویر می کند، به نظر نمی رسد هیچ ربطی به مفهوم «صورت» داشته باشد. بلکه سیانگ نوعی وام نویسه (جیا جیه 假借) است، یعنی یک معنی خاص با تلفظ کهن سیانگ در زبان چینی باستان پیوند داشته و در عین حال، نویسه سیانگ 象 با تلفظ یکسان یا مشابه موجود بوده است که البته معنی دیگری (جانوری به نام پیل) را افاده می کرده است. صرف نظر از تفاوت معانی آنها، به سبب هم صوتی، این نویسه را برای اشاره به آن معنی خاص به کار بردند، پس نویسه سیانگ هم معنی نخستین خود را دارد (پیل) و هم معنی دوم را. اکنون می خواهیم بدانیم که آن معنی دوم چه بوده است. سیانگ 象 صورت خلاصه ای است از سیانگ 像. این لفظ اخیر نیز به معنی صورت، مشابهت، مماثلت و مانند آن آمده است. اما سیانگ 像، نویسه هم آوای دیگری نیز دارد: سیانگ 想 که به معنی «صورت مخیل» است و از سویی با «رؤیت» و «صورت پدیدار شده» (相) پیوند دارد و از سوی دیگر با قلب (心). یعنی رؤیت صورت هایی که در دل مشاهده شود. بر این اساس، می توان گفت که سیانگ 象 به معنی «صورت خیالی» است و چنان که خواهیم دید، این صورت، نه آن صورت خیالی مندرج در نفس آدمی، بلکه صورت ملکوتی در عالم خیال منفصل یا به تعبیر حکمی چینیان، در «قلب آسمان» (天心) است، نزدیک به مفهوم افلاطونی «ایدوس» یا «مُثل». در مقابل، سینگ 形 به منزله صورت افکنده شده، به ویژه به عنوان سایه، به مفهوم سایه مُثل در نزد افلاطون بسیار نزدیک است.

الفاظ مذکور درست با همین معانی در یکی از تبیینات هفت گانه دفتر تجلیات با عنوان «سی نسی» 繫辭 (بیان منضم) به صراحت بیان شده است. یی جینگ 易經 عنوان کتابی کهن است که آن را به «دفتر تجلیات» ترجمه می توان کرد (نک. رادپور، ۱۴۰۱). موضوع این کتاب معرفت مبداء بزرگ تجلی (تای یی 太易) و مبادی ازلی است. در این کتاب مبادی ازلی بی شمار در ذیل شصت و چهار خوشه یا معلقه (گوا 卦) تقسیم می شود، آن چنان که هر موجودات یا هر تشائی از ظهور که چیزی نیست جز مظهر آن مبادی ازلی، آخر الامر در ذیل یکی از آن شصت و چهار معلقه می گنجد.

عدد شصت و چهار از هفت مرحله اقطاب هر یک از معلقه ها به دست می آید، به این روش که در مرحله نخست با وحدتی مواجهیم که همه مبادی ازلی را در بر دارد. در مرحله دوم، آن مبادی به دو دسته بین و یانگ تقسیم می شود و نیمی از مبادی در ذیل قسم بین می گنجد و نیمی در ذیل قسم یانگ. یانگ هر آن شائی است که ایجابی، نورانی، وحدانی باشد و بین هر آن شائی است که سلبی، ظلمانی و تکتیری باشد. در مرحله سوم، هر یکی از قسمین بین و یانگ خود به دو قسم تقسیم می شود و به چهار معلقه می رسیم. در مرحله چهارم هر یک از چهار معلقه به دو قسم تقسیم می شود و به هشت معلقه می رسیم که آنها را معلقه های هشت گانه می نامند (باگوا 卦). اگر همین سیر را ادامه دهیم، در مرحله هفتم شصت و چهار معلقه خواهیم داشت که موضوع شصت و چهار فصل دفتر تجلیات است. در هر تقسیم یک به دو، یکی از قسمین بین است و دیگری یانگ، صرف نظر از آنکه مقسم بین بوده باشد یا یانگ. اکنون اگر حالت یانگ را با یک خط پیوسته نشان دهیم و حالت بین را با یک خط گسسته، این شصت و چهار معلقه همه حالات ممکن ترکیب بین و یانگ خواهد بود که هر کدام با شش خط نمودار می شود، چراکه مرحله نخست که وحدت است با شش خط نشان دادنی نیست، بلکه به نحوی بی صورت در همه شش خطی ها حضور دارد. همچنین در دو شش خطی همه خطوط یا بین یا یانگ است و این دو شش خطی «فاعلیت تام» (چین 乾) و «قابلیت تام» (کونین 坤) خوانده می شود.

مطابق با سنت، در این کتاب سه لایه متنی را از یکدیگر می توان تفکیک کرد و هر کدام مختص به یک دوره خاص است. لایه نخست مشتمل است بر صورت شش خطی ها (گوا سیانگ 卦 象) افزون بر نامهای هر یک از آنها (گوا امینگ 卦名). نگارش این بخش به نحوی تمثیلی منسوب است به فوشی 伏羲، نخستین انسان و نخستین شهريار و پدر کل بشریت. لایه دوم مشتمل است بر بیان هر شش خطی (گوا نسی 卦辭) و بیان هر خط در هر شش خطی (یا نوسی 爻辭). این دو بخش که تماماً زبانی تمثیلی و رمزی دارد، توسط ون وانگ، فغفور فرهمند موسس دودمان جو و

مصدر به شمار می‌روند.

بنیاد دفتر تجلیات را رمزاندیشی تشکیل می‌دهد و این کتاب مملو از تمثیلات و رموز است. سنی‌نسی (۱:۲:۲)؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۶۹۲) لفظ شیانگ را در معنی «تمثیل» و «رمز» نیز به کار می‌گیرد:

نیک‌بختی و نگون‌بختی تمثیلی (شیانگ) است از نیافت و یافت. شرمساری و پشیمانی تمثیلی است از بیم و تشویش؛ تبدل و تغییر تمثیلی است از واپس و واپس رفتن؛ سخت و نرم تمثیلی است از روز و شب.^{۱۲}

اما لفظ شیانگ در معنی «تمثل» نسبت بین معنی «صورتِ علوی» و معنی «خطوطِ بی‌چینگ» و نیز «تمثیل» را تبیین می‌کند: آسمان موجودات روحانی را خلق می‌کند و انسان فرهمند آنان را معیار خویش قرار می‌دهد. آسمان و زمین تبدلات را متجلی می‌سازند و انسان فرهمند آنها را محاکات می‌کند. آسمان صور علوی (شیانگ) را معلق می‌دارد، نیک‌بختی و نگون‌بختی را نمایان می‌سازد و انسان فرهمند آنها را تمثل (شیانگ) می‌بخشد (سنی‌نسی ۱:۱۱:۲۲؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۱۹).^{۱۳}

دومین کاربرد لفظ شیانگ در این عبارت در حالت فعلی به کار رفته است (شیانگ جی 象之) و دلالت دارد بر سیر تنزل صور علوی در قلب انسان فرهمند (فوسی) و بروز آنها توسط او در صور خطوط بی‌چینگ. پس، این شیانگ به معنی متنزل و «تمثل» ساختن صور اعلی‌اولاً در میان جان و ثانیاً در برون، یعنی در حرکات، سکانات، گفتار، نوشتار و طراحی و نقش زدن است. بدین ترتیب، از نظر نویسنده (گان) سنی‌نسی ارتباطی ناگسسته میان سه معنی شیانگ وجود دارد. به سخن دیگر، صورت‌های تمثیلی تنزل همان صورت‌های آسمانی است در بستر کلمات یا اشکال یا هر واسطه ظهور دیگر. پس، این تمثیلات ساخته و پرداخته ذهن آدمی نیست، بلکه در آسمان یا عالم خیال ظهور می‌یابد و انسان فرهمند با کشف و «مشاهده» آنها در آن آسمان صور علوی، قادر می‌شود، آنها را برای دیگران در قالب‌های زبانی بیان کند.

اما لفظ شیانگ را به معنی تمثیلاتی که به صورت دوخطی (سی‌شیانگ 四象)، سه‌خطی (باگوا 八卦) و شش‌خطی (لیوشی 六十四卦) در بی‌چینگ تصویر شده است، نیز بیان کرده‌اند. چراکه انسان فرهمند (فوسی) برای تبیین اسرار جهان «تمثیلاتی پرداخت در مطابقت با ماهیت موجودات و از این سبب است که [صورت معلقه‌ها را] تمثیلات (شیانگ) گویند» (سنی‌نسی ۱:۶:۱-۱:۶:۳؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۰۵).

و سرانجام، بخشی از تفسیر هر شش خطی را که به ساختار کلی شش خطی نظر به تشکیل آن از دو سه‌خطی و جایگاه آنها می‌پردازد، تمثیل کبیر (داسیانگ 大象) می‌خوانند. همچنین،

فرزند او جوگنگ در قرن یازدهم ق.م. نگاشته شده است. سومین لایه شامل هفت ضمیمه یا تعلیقه بر دفتر تجلیات است و منسوب است به کنفوسیوس که در قرن ششم ق.م. می‌زیسته است. در مقابل بخش «بیانات» که لایه دوم است، لایه سوم را «تبیینات» می‌گویند. سنی‌نسی یکی از این تبیینات هفت‌گانه است و آن را «تبیین اعظم» (داجوان 大傳) می‌خوانند.

اکنون بازگردیم به دو نوع «صورت»، شیانگ و سینگ. در سنی‌نسی (۱:۱:۴)؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۶۸۸) آمده است: در آسمان، شیانگ‌ها پدید آیند، و در زمین، [مطابق با آنها] سینگ‌ها؛ تا تبدلات و تغییرات [یعنی تجلیات دگرگون‌شونده] دیده شود.^{۱۴}

بنابراین، شیانگ‌ها صورت‌های آسمانی و ملکوتی است و سینگ‌ها صورت‌های زمینی و ملکی.^{۱۵} شیانگ را صورت علوی می‌توان گفت و سینگ را صورت سفلی. در موضع دیگر سنی‌نسی در معنی «تبدل» (بین 變) گفته شده است: «به معنی تبدل و کاسته شدن [یعنی تنزل] صورت‌ها باشد» (۱:۱۲:۹)؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۲۶) و مقصود از آن «ظهور و تجلی» است. شیء ظهوریافته هر چقدر از مبداء ظهور فاصله گیرد، مانند پرتوی از که مبداء نور دور شود، شدت نورانیت در او کمتر و کمتر می‌گردد. بنابراین، با تعبیر اشرافی، این چنین نیز می‌توان گفت که صور علوی از نورانیت شدید برخوردار است و در صور سفلی نورانیت ضعیف است. اما صورت علوی یکی از معانی شیانگ است. شش معنی این لفظ را در بی‌چینگ از یکدیگر می‌باید بازشناخت:

۱. مثال (ج. مُثل)؛ صورت علوی؛ صورت ملکوتی (تین‌شیانگ 天象؛ صور آسمانی)
 ۲. تمثیل؛ رمز (شیانگ‌چنگ 象徵)
 ۳. تمثل (شیانگ جی 象之)
 ۴. صورت کل معلقه (گواشیانگ 卦象)
 ۵. صورت تمثیلی دو سه‌خطی در هر شش خطی (داسیانگ 大象؛ تمثیل کبیر)
 ۶. تبیین تمثیلی هر خط از شش خطی (شیانوشیانگ 小象)
- در بی‌چینگ (سنی‌نسی، ۱:۱۱:۱۹)؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۱۹) آمده است:

در تبعیت از صور علوی هیچ چیز بزرگ‌تر از آسمان و زمین نیست ... در معلق داشتن صور علوی و نمودار ساختن انوار هیچ چیز بزرگ‌تر از خورشید و ماه نیست.^{۱۶}

درواقع، صورت‌های زمینی که برای ما مشهود است، در زمان تشکیل و تکوین، از الگوهای آسمانی پیروی کردند که همان صور ملکوتی یا شیانگ است. بنابراین، صورت‌های آسمانی از درجه بیشتری از واقعیت برخوردارند و برای صورت‌های زمینی اصل و

جانگ، ۲۰۱۶: ۶۹۲). یعنی یکبار انسان فرهمند صور علوی را در آسمان مشاهده می‌کند و بر اساس آن معلقه‌ها را طرح می‌افکند و بار دیگر، خواننده‌ی جینگ به واسطه مطالعه معلقه‌ها، صور علوی را در کتاب مشاهده می‌کند. پس، «مشاهده صور علوی» (گوان شیانگ 觀象) بر دو گونه است، یکی شهود مستقیم آنها در ملکوت که کار دلِ دانویی (دانوشین 道心؛ عقل کلی) است و دیگری مطالعه آنها در کتاب که کار دل بشری (ژن سین 人心؛ عقل جزئی) است. از اینجا است که به درستی در تعریف شهود بزرگ (داگوان 大觀) فوسی که بر اساس آن بی‌جینگ تدوین شد، آورده‌اند: «رویت جامع، شهودی و خلاق» (Cheng, 2020: 133).

در نظر وانگ وی، هنرمند فرزانه‌ای که در عصر حکومت‌های لو و سینگ (۴۲۰-۴۷۹) می‌زیست، این ساز و کار (۱) مشاهده صور علوی و (۲) تمثّل آنها در دل انسان فرهمند و (۳) نقش کردن آنها در قالب تمثیلات بی‌جینگ که به واسطه آن مخاطب با آن صور علوی تواصل برقرار تواند کرد، به هنر صورتگری راستین می‌ماند که در آن نیز صور نقاشی از مصدر دلِ هنرمند بر روی پرده نقاشی نقش زده می‌باید شد و صور مخیّل در دلِ هنرمند خود از ناحیه عالم صور ملکوتی نازل می‌باید شد و در نتیجه آن مخاطب اثری هنر روح مینوی را با صور نقاشی در آمیخته می‌باید.

وانگ وی

وانگ وی (王微؛ ۴۱۴-۴۵۳ م.) که او را با شاعر و نقاش شهیر دودمان تانگ (وانگ وی 王維؛ ۶۹۹-۷۶۱) اشتباه نمی‌باید گرفت، در خانواده‌ای سرشناس در لین‌بی 臨沂 ولایت لانگ‌یا 琅琊 یا لانگ‌سبه 琅邪 (واقع در شان‌دنگ) متولد شد. شهرت وانگ وی از سبب هنر صورتگری است، ولی او همچنین در شعر، خوشنویسی، موسیقی، ریاضیات، طب و مطالعات بی‌جینگ و تنجیم چیره‌دست بوده است. او در نوجوانی در آزمون دربار کامیاب شد، ولی علاقه‌ای به مناصب حکومتی نداشت و پس از فوت پدرش، به رغم تنگ‌دستی، به بهانه ضعف و بیماری مدام از قدرت فاصله می‌گرفت. وانگ سالیان درازی را در عزلت به مطالعه متون کهن دانویی و کنفوسیوسی و به‌ویژه بی‌جینگ پرداخت و سرانجام بر اثر بیماری‌ای که از کودکی با او همراه بود، در ۳۹ سالگی درگذشت. از وانگ وی رساله‌ای با عنوان «در باب صورتگری» (شوهوا 敘畫) به یادگار مانده و تلخیصی از آن در متونی در باب نقاشی‌های مشهور در طول تاریخ (لی‌دای مینگ‌هوا جی 歷代名畫記، صحیفه ششم) (جانگ ین‌یوین، ۱۹۳۶: ۲۱۲-۲۱۴) ثبت شده و به روزگار ما رسیده است. در آن مجموعه پیش از درج آن متن، در حالات زندگانی او چنین آورده‌اند:

وانگ وی، با لقب جینگ‌سوئن 景玄، اهل لانگ‌یا،

بخش دیگری از تفسیر هر شش خطی را که به جایگاه هر یک خط در نسبت با کل شش خطی می‌پردازد و ناظر است به تبیین خطوط، تمثیل صغیر (شیائوشیانگ 小象) می‌گویند.

در خصوص صور سفلی (شینگ) از آنجایی که محسوس و ملموس است، قوای ادراکی به واسطه حواس آنها را در می‌یابد. اما صور علوی نامحسوس چه؟ آنها را چگونه می‌توان دریافت؟ باز در بی‌جینگ (سی‌تسی ۲:۲؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۶۹۲) آمده است: «انسان فرهمند صورت‌های تمثیلی را در آسمان مشاهده می‌کند». در روایت اعظم، «مشاهده» (گوان 觀) غیر از «دیدن» (جین 見) است. مشاهده به معنی کشف و شهود و دیدن به چشم قلب است، اما لفظ دیدن، عام است و هر نوع رویتی را شامل تواند شد. این تمایز به‌ویژه با رجوع این فقره تأیید می‌شود:

انسان فرهمند تحرک جهان را «دید» (جین)، پس، سریان پیوسته آنها را «مشاهده» (گوان). (سی‌تسی ۴:۱۰۶؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۰۵)^{۱۴}

تحرک و تحوّل عالم که جنبه برونی و ظاهری آن است، با چشم سر قابل دیدن (جین) است، ولی یگانگی و سریان نفس ازلی در پس این تحولات را تنها با چشم سرّ می‌توان مشاهده (گوان) کرد. همچنین یکی از شش خطی‌های بی‌جینگ (شماره ۲۰)، گوان نام دارد و موضوع آن «مشاهده راه روحانی آسمان» (觀天之神道) است. لفظ گوان متشکل است از دو جزء 見 (رویت) و 觀 (مرغ حواصل) که علاوه بر آنکه آوای نویسه را افاده می‌کند، در معنی آن نیز دخیل است. حواصل پرنده‌ای ماهیخوار است با چشمان تیزبین که به او امکان رویت ژرفای آنها را از فراز آسمان می‌دهد. بنابراین گوان عبارت است از رویت حواصلی یعنی رویت پرنده روح‌آنگاه که بر فراز دریاهاى زیرین (ملکوت اصغر) و زبرین (ملکوت اکبر) پرواز می‌کند و ماهیان معنی را در قالب صور ملکوتی از آن دریاها شکار می‌کند.

اکنون معلوم می‌شود که وقتی روایت اعظم از «مشاهده صور‌های علوی در آسمان» (觀象於天) (سی‌تسی، ۲:۲:۲؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۳۵) سخن می‌گوید، در حقیقت، مقصود مشاهده آفتاب و مهتاب و ستاره مرئی در آسمان شب نیست، بلکه مقصود به راستی دانوی روحانی آن انوار آسمانی است. همچنان‌که ستارگان مانند چراغ در آسمان دنیا آویخته و معلق‌اند، صور علوی و شیانگ‌ها نیز در آسمان روحانی معلق‌اند و چون این انوار معلق بی‌شمار را در شصت و چهار خوشه جای دهیم، آن شصت و چهار خوشه همان صورت‌های علوی شش خطی‌ها (گوانشیانگ 卦象) خواهد بود که حقیقت و باطن هر شش خطی است. از اینجا است که در موضعی دیگر آمده: «انسان فرهمند معلقه‌ها را طرح درانداخت تا [به واسطه آنها] صور علوی مشاهده شود» (設卦觀象) (سی‌تسی، ۱:۲:۱؛ هوانگ و

صورتگری، چنان که وانگ گوید، ساز و کار نقاشی چون به کمال رسد، هم پایه انسان فرهمند است، چنان که پس از عروج به آسمان، صورت اعلائی که دل او می‌جوید، می‌یابد و در قالب صورتی مخیّل آن را در قوه خیال خود منتزّل می‌کند، یا به تعبیر بی‌چینگ «آن را متمثل می‌سازد» و در اثر نقاشی آن را متجلی می‌کند و در نتیجه اثر او چنان است که گویی «فرو آورده انوار روحانی» باشد. ترجمه و شرح رساله وانگ وی در ادامه می‌آید.

رساله در باب صورتگری، نوشته وانگ وی

辱顏光祿書。以圖畫非止藝行，成當與易象同體。

متن: وجیزه‌ای جهت عرض ارادت به جناب «ین» از اداره

تفّرج دربار:

آری، پیشه نقاشی کاری از روی تفنّن صرف نیست، بلکه زمانی که هنر صورتگر به کمال رسد، در دسته صور تمثیلی دفتر تجلیات می‌گنجد.

شرح: این رساله مکتوبی است خطاب به ین ین جی. از استاد ین سخنی بس مهم در باب سه معنی تو 圖 (نمودار، رسم، طرح) نقل کرده‌اند:

لفظ تو 圖 (نمودار) سه معنی را حمل می‌کند: یکی «نمودار کردن مبادی»، یعنی صور تمثیلی معلقه‌ها [ای بی‌چینگ، سه خطی‌ها و شش خطی‌ها]. دوم، «نمودار کردن معانی» یعنی هنر نوشتار و خطاطی. و سوم «نمودار کردن صورت‌ها» یعنی هنر نقاشی (جانگ ین یوئن، ۱۹۳۶: ۹).^{۱۶}

در این نگاه، آنچه خوشنویسی و نقاشی را با صور تمثیلی بی‌چینگ پیوند می‌دهد، «نمودار کردن» است. به این معنی که صور تمثیلی بی‌چینگ مبادی ازلی، مثل جاودانه، تعیینات نخستین و حقایق اشیاء در علم الهی را به واسطه خطوط گسسته و پیوسته در سه خطی‌ها و شش خطی‌ها نمودار می‌کند و درست مانند همین عمل، هنر خوشنویسی و نقاشی نیز آن صور ازلی و راستین را در قالب صور محسوس نمودار و متمثل می‌کند. اقادار گفتار ین ین جی، همگام با اندیشه‌های متعارف همعصران خود در باب هنر، گویی نوعی نگاه تشکیکی وجود دارد که خوشنویسی را از نقاشی برتر و بی‌چینگ را از هر دوی آن هنرها برتر می‌داند. سخن جسورانه وانگ وی آن است که صور نقاشی نه فقط ساز و کاری هم‌نوع با صور تمثیلی بی‌چینگ دارد، بلکه کمال این هنر به نزد صورتگران راستین، هم‌پایه با بی‌چینگ، و از آن هم بالاتر، دارای شاکله یکسان با آن است.

而工篆隸者，自以書巧為高，欲其並辯藻繪，核其攸同。

متن: همچنین، کسانی که به خطوط مهنر نوشت و یا

شهرستان لین بی بود. در خوشنویسی و نقاشی مهارت داشت. زمانی در حجره‌ای می‌زیست و به مطالعه دفاتر کهن مشغول و به تحقیق در مکتوبات باستان محظوظ بود. ده سال از آنجا بیرون نرفت. روزی به دوست خود، هه 何 匾 در نامه‌ای نوشت: «در روح خویش هنر صورتگری را به مشاهدت یافتیم، همچون قویی آوازخوان که به رازهای شب دست یافته است. [با مشاهده صور بیرونی،] پیچ و تاب‌های قلم‌مو و جمع و تفرقه رنگ‌ها همگی در دل و جان من ثبت می‌شود. از اینجاست که زیبایی نقاشی منظره را در یادگارهای گذشتگان می‌جویم و آنها را چنان یکسان می‌یابم». سرانجام دیگر منصبی حکومتی نپذیرفت و دنیا را ترک گفت و عزلت اختیار کرد. پس از وفاتش به او عنوان تشریفی رئیس کتابخانه دربار اعطا شد.^{۱۵} (جانگ ین یوئن، ۱۹۳۶: ۲۱۱-۲۱۲)

وانگ وی رساله خود در باب صورتگری را برای ین ین جی (顏延之، ۳۸۴-۴۵۶ م.) نگاشت که از دانشوران دربار حکومت سنگ بود و خود از استادان صاحب‌نظر در باب صورتگری. در حقیقت، رساله وانگ وی شرحی بر یکی از تعالیم ین ین جی و خطاب به خود اوست. استاد ین نیز شیفته مطالعات بی‌چینگ با نظر به تعلیم دانویی «مطالعه اسرار» (سُوین سُوئه، Bush، 玄學) (65: 2004) بود و حتی به عنوان سرپرست اداره تفّرج دربار، کوشید که با بزرگداشت حکیم بزرگ مطالعه اسرار، وانگ بی، تدریس و انتشار شروح کنفوسیوسی بی‌چینگ را در دربار کنار نهاد (Wagner, 2000: 49-50). وانگ وی نیز با او همفکر بوده است و آنچه در اندیشه او بدیع است و بسیار قابل توجه، این است که صور نقاشی و صور تمثیلی بی‌چینگ (بی‌شیانگ 易象) را دارای «شاکله یکسان» (تنگ تی 同體) می‌داند. وانگ این اندیشه را در ابتدای رساله خود به عنوان هم‌سخنی با استاد ین طرح می‌افکند و بی آنکه با رجوع مکرر به آن، بلاغت مثال‌زدنی نوشته خویش را مخدوش سازد، نحوه یگانگی اصول نقاشی را با تکوین بی‌چینگ بیان می‌کند. در بی‌چینگ آمده است که «مقصود از بی (تجلیات) تمثّل (شیانگ 象) است و تمثّل یعنی به تمثیل درآوردن (شیانگ 像)» (شی تسی ۱: ۲: ۳؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۴۳). در موضع دیگر آمده است که «آسمان صور اعلی را معلق می‌دارد، نیک‌بختی‌ها و نگون‌بختی‌ها را نمایان می‌سازد و انسان فرهمند آنها را متمثل می‌گرداند» (شی تسی، ۱: ۱۱: ۲۳؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۱۹). انسان فرهمند در اینجا اشاره است به فوئی که در «شهود بزرگ» (داگوان 大觀 مذکور در معلقه بیستم بی‌چینگ) «با مشاهده صورهای علوی در آسمان» (شی تسی، ۲: ۲: ۲؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۳۵) حقیقت معلقه‌های هشت‌گانه (باگوا 八卦) سه خطی‌ها (با او منکشف شد و آنها را طرح درانداخت و «به واسطه آن معلقه‌ها صفات (ده 德) انوار روحانی (شن‌مینگ 神 明) را در خود متحقّق ساخت» (همان مأخذ). اکنون، نظر به هنر

夫言繪畫者，竟求容勢而已。且古人之作畫也，非以案城域，辨方州，標鎮阜，劃浸流。本乎形者融靈，而動變者心。

متن: کسانی که [این روزها] از صورتگری دم می‌زنند، تنها چیزی که بدان توجه می‌کنند، صورت بیرونی و ظواهر است و بس. ولی آنچه پیشینیان می‌کشیدند، تعیین مرز شهرها و جدا ساختن ولایت‌ها و غلبه بر بلندی‌ها و تعیین مسیر آنها نبود، بلکه بنیاد صورت‌ها [در نقاشی پیشینان]، در آمیختن [صورت] با روح مینوی بود و آنچه [صور بی حرکت نقاشی] را به حرکت و تبدل درمی‌آورد، دل [هنرمندان فرزانه] بود.

شرح: چنین پیداست که در عصر وانگ وی پیشه نقاشی زیاده در امور حکومتی کاربردی شده بوده است و چندان که بعضی آن را صرفاً پیشه‌ای می‌گرفتند که در ترسیم نقشه‌ها و نمودارها به کار آید. وانگ وی شأن نقاشی را بسی برتر می‌بیند و کاربرد اصلی آن را توصل با عالم روحانی به واسطه آمیختن روح مینوی با رنگ‌ها و صورت‌ها می‌داند. او هنرمندان روزگارش را نكوهش می‌کند که تمام هنرشان مهارت‌های دست است و از هنرهای دل بی‌خبرند. در حالی که تنها با میانجیگری دل هنرمندان در گذشته‌ها بوده است که صور نقاشی چنان جلوه‌گر می‌شده که گویی در حرکت و جنب و جوش است، البته نه چنان که ممکن است گمان رود بر سبیل انیمیشن، بلکه بر سبیل سریان نفس ازلی در صورت‌ها.

靈亡所見，故所託不動；目有所極，故所見不周。

متن: اگر روح مینوی [در اثر نقاشی] مشهود نباشد، در آنچه [از نقوش به پرده نقاشی] واسپرده می‌شود، گردش [حیات] نیست. [در عین حال] چشم مقید است به حدود بینایی، پس آنچه می‌تواند دید، همه چیز نیست.

شرح: اگر روح مینوی در صورت‌های نقاشی مشهود باشد، در آنها اثر گردش حیات و سریان نفس ازلی دیده می‌شود، اما این نه به آن معنی است که عین روح مینوی را در نقاشی صورت‌نگران راستین می‌توان دید. البته روح مینوی مرئی نیست و چشم محدودیت‌های خود را دارد. پس چگونه است که چشم محدود و مقید به دیدن محسوسات، روح مینوی را در اثر نقاشی درمی‌یابد؟ پاسخ این پرسش در لفظ «تمثّل» و «تمثیل» نهفته است.

於是乎以一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，畫寸眸之明。曲以為嵩高，趣以為方丈。以爻之畫，齊乎太華；枉之點，表夫隆準。眉額頰輔，若晏笑兮；孤巖鬱秀，若吐雲兮。

متن: بنابراین، با در دست گرفتن قلم موی ساده، ذات

رسمی دل مشغول‌اند، طبعاً هنر خطاطی را عالی‌تر [از نقاشی] برمی‌شمارند. همیشه مایلیم که با آنها در باب نقاشی‌های باشکوه مباحثه کنیم و بگویم که این دو هنر چه بسیار یکسان است.

شرح: سر و کار هنر خوشنویسی با کلمات است. کلمات یا نویسه‌های چینی (هان‌دزی 漢字) در اصل چیزی جز نقاشی نبوده است، چرا که در مرحله نخست تکوین این نویسه‌ها، از نوع «تمثّل صورت اشیاء» (سپانگ‌سینگ 象形) بوده است. یعنی نویسه‌هایی که مستقیماً دال بر امور محسوس است و تصویری مطابق با اشیاء را ترسیم می‌کند. در مرحله بعد، نویسه‌های اشاری (جی شی 指事) پیدا شد که نه صورت اشیاء، بلکه مفاهیم را ترسیم می‌کند. دیگر انواع نویسه‌ها که در مراحل بعد پیدا آمد، عموماً بر پایه همان دو نوع نخست و ترکیب نویسه‌های موجود بوده است. در هر حال، پایه و اساس نوشتار، رسم کردن بوده است. مطابق با روایات تمثیلی و قصص کهن، تسانگ‌جیه وزیر فغفور زرد این ترسیمات نوشتاری را ابداع کرد. در توصیف تسانگ‌جیه آورده‌اند که او چهار چشم داشت یعنی بالای هر چشم یک چشم دیگر هم داشت. دو چشم دیگر دلالت بر شهود ویژه‌ای دارد که عامه مردم از آن ناتوانند. مطابق با مصطلحات دانوده جینگ (بند ۱؛ لائودزی، ۲۰۰۴: ۳۶ الف)، دو چشم دیگر تسانگ‌جیه، نه بر «مشاهدت باطن» (گوان میائو 觀妙)، بلکه بر «مشاهدت ظاهر» (گوان جیائو 觀微) دلالت دارد. این دو نوع شهود هر دو البته شهود باطن است، ولی در اولی، باطن به چشم باطن رویت می‌شود ولی در دومی باطن در ظاهر مشاهده می‌شود. کار تسانگ‌جیه شهود بر اساس مشاهدات باطنی صرف نبود، بلکه کار او دقیقاً مشاهدت ظواهر بود، یعنی به ظاهر هر چیز می‌نگریست و با فراخواندن حقیقت آن در عالم معانی، باطن آن را مشاهده می‌کرد. بنابراین، ترسیمات او برای تدوین نویسه‌های چینی، هم مبتنی بر ظاهر چیزهاست و هم باطن آنها و با تمثیل و تمثّل میان ظاهر و باطن جمع کرده است. دُو گوانگ‌تینگ 杜光庭، استاد دانویی بزرگ دودمان تانگ پیدایش نویسه‌های چینی را همچون وحی و تنزیل می‌داند و می‌نویسد، «کلمات و نویسه‌های ابرسان (یوئین جُوآن 雲篆؛ کلمات الوهی) آغاز کردند به تجمع یافتن و در آسمان از فراز انتقال یافتند و نازل گشتند و به صورت نشانه‌های تمثیلی تسانگ‌جیه در عالم بشری پیدا شدند». (دُو گوانگ‌تینگ، ۲۰۰۴: ۵۶۳ ب). بنابراین، همچنان‌که کلمات اصل آسمانی دارد، سر و کار خوشنویس هنگامی که به کمال رسد، با کلمات آسمانی نخستین است که چیزی نیست جز همان مبادی ازلی که نمود دیگر آنها صور تمثیلی در بی‌خینگ و صور نقاشی است و اصل در همه این فنون و هنرها آن است که آنچه در باطن است، به ظاهر آورده شود.

شرح: «تبدل و تغیر» (بین هُوا تا 變) از اصطلاحات کهن چینی، به‌ویژه دفتر تجلیات است، و معنی اصطلاحی آن چنان که گفته شد، «ظهور و تجلی» است. ظهور موجودات دو مرحله دارد، یکی ظهور طولی (از بالا به پایین) که معلقه چین (فاعلیت تام) بر این ظهور حاکم است. این مرحله مانند کاشتن بذر است. مرحله دوم ظهور عرضی (از مرکز به طرفین) است که معلقه کوئن (قابلیت تام) بر این ظهور حاکم است. این مرحله مانند شکوفایی است. خلاصه آنکه ترسیم خطوط عمودی و افقی در نقاشی که اصطلاحاً دالّ است بر جمیع ترسیمات همچون دو مرحله ظهور است: یکی از مبداء ظهور در نقطه مرکزی وجود، یعنی در دل انسان کامل، و دیگری از آن نقطه مرکزی در پیرامون. بر این اساس، صورتگری خود نمودار ظهور است و بنابراین، جاری شدن حیات در عالم که آن را «گردش حیات» می‌گوید. کمتر از یک قرن پس از وانگ وی، سیه هه (謝赫؛ قرن ششم م.) نخستین معیار از معیارهای شش‌گانه نقاشی برتر را گردش حیات (شنگ‌دنگ 動生) می‌گوید و آن را به معنی «ضرباهنگ نفس ازلی» (چی یوین 氣韻) می‌داند (سیه هه، طبقات صورتگران کهن: مقدمه). به این معنی که نقاشی برتر آن است که اثر ضرباهنگ نفس ازلی و گردش حیات در آن دیده شود. اگر اثر نقاشی خود نمودار تجلی عالم است، پس چگونه باشد که گردش حیات در او دیده نشود؟

پرگار و گونیا ابزارهای رسم دو شکل اصلی هندسی یعنی دایره و مربع است. در پس بودن گونیا و در پیش بودن پرگار به معنی آن است که دایره در درون مربع ترسیم شود و چنین شکلی را «تربیع دایره» (فانگ یوئن 方圓) گویند. همچنان‌که عکس آن، یعنی دایره در بیرون و مربع در درون را «تدویر مربع» (یوئن فانگ 圓方) گویند. در متنی باستانی به نام دفتر محاسبات سایه ساعت آفتابی متعلق به دودمان جَو (جوبی سوان جینگ: ۱۰:۱۶) آمده است:

کاربست دایره و مربع در همه امور ده‌هزار موجود هست. "صنعت کار بزرگ" [=خداوند] در ساخت‌وساز خویش پرگار و گونیا را به کار برده است. مربع تراشیده و به دایره تبدیل تواند شد. دایره پیراسته و به مربع تبدیل تواند شد. استبدال مربع به دایره را تدویر مربع گویند و استبدال دایره به مربع را تربیع دایره خوانند.

萬物周事而圓方用焉 · 大匠造制而規矩設焉 · 或毀方而為圓 · 或破圓而為方 · 方中為圓者謂之圓方 · 圓中為方者謂之方圓也 ·

دایره تمثیلی است از آسمان و مربع تمثیلی است از زمین. بنابراین، تربیع دایره به معنی «ازمینی شدن آسمان» و نزول است و تدویر مربع به معنی «آسمانی شدن زمین» و عروج است. وانگ وی در اینجا به زبان تمثیل می‌گوید که کار هنر صورتگری (زمینی کردن آسمان) و نزول صور ملکوتی در قالب صور مُلکی است.

تُهیگی بزرگ را نقش می‌زدند و با اشکالِ ناتمام، نور چشم را رسم می‌کردند. پیش‌قلم‌موی آنان ستیغ کوه سنگ را نقش می‌زد و یک قلم‌زد آنان پردیس آسمانی فانگ‌جانگ بود. با یک حرکت برداشتِ قلم، نقشی به مانند کوه تائی هُوا می‌آفریدند و با نقطه‌گذاری چرخشی، بینی بزرگ [کوه‌ها یعنی پرتگاه‌های سنگی] را می‌کشیدند و ابرو و پیشانی و گونه‌ها [ی کوه‌ها] را چنان نقش می‌زدند که گویی لبخندی خموش در آن نهفته است. صخره‌های تنها و بیشه‌های انبوه چنان بود که گویی ابرها را می‌دمند.

شرح: نازل شدن روح مینوی در قالب صور نقاشی، همچون جای گرفتن بزرگ‌تر در کوچک‌تر و بیشتر در کمتر است. در تمثیل، هیأت آنچه بیشتر و بزرگ‌تر است، حفظ می‌گردد، ولی آن حقیقت متزل و کاسته می‌شود تا بتواند در قالب کوچک‌تر و کمتر جای گیرد. در بی جینگ، در تعریف لفظ بین 變 که هم به معنی تبدیل است و هم ظهور، آمده است که «تبدل و کاسته شدن [یعنی تنزل] صورت‌ها باشد» (۱:۱۲:۹؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۲۶) یعنی فرو آمدن و درعین حال کاسته شدن ضروری «صور مافوق عالم صورت» (سینگ ژر شانگ 形而上) در «صور مادون عالم صورت» (سینگ ژر سِیا 形而下). هیأت، عنصر مشترک در میان بزرگ‌تر و کوچک‌تر است و به واسطه این هیأت است که آنچه کوچک‌تر است با آنچه بزرگ‌تر است، تناظر تواند داشت. مانند آن که رحمت وقتی در صورت‌ها تمثیل یابد و متجلی شود، در صورت آب نمودار می‌شود که هیأت آن زاینده‌گی و لطف است، و نه در صورت آتش که هیأت آن میراندگی و قهر است. بر اساس تناظرِ ممثّل و ممثّل‌به، «با یک قلم‌موی ساده» ذات عالی‌ترین مرتبه وجود یعنی «تُهیگی بزرگ» که در تصوّف به این مرتبه احدیت گویند، رسم تواند شد. همچنان‌که عرفای مسلمان نقطه را رمز و تمثیلی از آن حقیقت دانسته‌اند که آن را «احدیت» می‌گویند و امتداد نقطه در صورت الف را نخستین تعیین آن ذات گفته‌اند. «اشکال ناتمام» اشاره به صور هندسی است که هیچ کدام مطلق آن شکل نیست و چون دقت شود، پر است از نقص و عیب، ولی ادراک آدمی به واسطه چشم خودبه‌خود در میان آن شکل ناتمام و حقیقتِ ظهورنیافته شکل تمام تناظر می‌یابد. نور چشم به معنی مصطلح در زبان فارسی نیست. نور به معنی معرفت و آگاهی است و نور چشم آن علمی است که دل در اثر مشاهده عالم به چشم سر یافته است. «پردیس آسمانی فانگ‌جانگ» یکی از سه سرزمین مثالی به نام در دیای شرقی ملکوت است که ذکر آن در متون داتوئی به تفصیل رفته است (نک. رادپور، ۱۳۹۹).

橫變縱化 · 故動生焉 · 前矩後規 · 方圓出焉 ·

متن: تبدیل افقی و تغیر عمودی و آنگاه گردش حیات. گونیا در پیش و پرگار در پس و پیدایش تربیع دایره.

效異山海。綠林揚風，白水激澗。嗚呼，豈獨
運諸指掌，亦以神明降之。此畫之情也。

متن: [در نقاشی پیشینیان،] چون به ابرهای پاییزی بنگری، روح به پرواز درمی آید و اوج می گیرد. چون به نسیم بهاری [که در آثارشان می وزد] روی کنی، اندیشه وسعت می یابد و فصاحت. اینها را آخر چگونگی با زر و احجار کریمه یا الواح بشمی و جواهر قیمتی قیاس توانی کرد؟ چون طومارهای نقاشی را می گشایی و نقوش آن را دنبال می کنی که کوهها و دریاهای مختلف را نقش کرده اند، بیشه های سبز را می یابی که در باد به رقص آمده و آبهای سپید را می بینی که در رودخانه ها در جوش و خروش آمده است. دریغا، آخر این چگونگی کار انگشتان و دستان بشر تواند بود؟ بلکه نقاشی آنان فرو آورده انوار روحانی [یعنی فرشتگان] بوده است. چنین است کیفیت [روحانی] نقاشی.

شرح: محتمل است که «ابراهیم پاییزی»، «نسیم بهاری»، «بیشه های سبز» و «آبهای سپید» نام آثار نقاشی پیشینیانی بوده باشد که وانگ وی آنها را دیده و ستوده است. در گذشته، نقاشی های چینی که بیشتر بر پارچه های نازک ابریشمی نقش می شده و به شکل طومار دست به دست می گشته، ارزش بسیاری داشته است و وارثان آنها را به فروش می گذاشتند. وانگ وی بر خرید و فروش آنها خرده می گیرد و می گوید این آثار با ارزش تر از آن است که با زر و سیم معامله تواند شد. در عبارت آخر که نویسنده آثار نقاشی پیشینیان را فرو آورده و تزئیلی از جانب انوار روحانی (شِن مینگ 神明) یا فرشتگان می داند، آن را قیاس می کند با تزئیل بی چینگ توسط فرشتگان بر فوسّی. چنان که در بخشی از دفتر تجلیات به نام «در باب معلقه های سه خطی» (شوگوا 卦說، ۱:۱؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۷۸) آمده است: «در گذشته ها که انسان فرهمند بی چینگ را تدوین می کرد، انوار روحانی او را از غیب یاری کردند». در نتیجه، مخاطب دفتر تجلیات نیز به واسطه مطالعه آن کتاب «صفات (ده 德) انوار روحانی را در خود متحقق» تواند ساخت (شی نسی، ۲:۳؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۳۵)، یا به تعبیر دیگر «کسی که [با مطالعه دفتر تجلیات] دائوی ظهور و تجلی را بشناسد، افعال [انوار] روحانی را خواهد شناخت» (شی نسی، ۱۹:۹؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۱۱). هنر صورتگری نیز چنین است. انوار روحانی هنرمند را در تمثّل بخشیدن و نازل کردن صور ملکوتی در قالب صور نقاشی یاری می کنند و در نتیجه آن مخاطب اثری هنری، با نگرستن در آن چون فعل انوار روحانی را ببند، صفات آنان را در خود متحقق تواند ساخت.

نتیجه گیری

وانگ وی یکی از حکمای نقاش در قرن پنجم م. بود که با رویکردی دائوی به هنر صورتگری نگرست و آن را محمل ظهور

然後宮觀舟車，器以類聚；犬馬禽魚，物以狀分，此畫之致也。

متن: پس از آن، در [نقاشی] معابد و کاخها و زورقها و گاریها [قاعدۀ] «جای گرفتن امور هم نوع در طبقه خود بر حسب ظرفیت» [تبعیت می شد]. [و در نقاشی] سگها و اسبها و پرندهها و ماهیها [قاعدۀ] «جدا شدن نقوش بر حسب [ماهیت] موجودات» [رعایت می شد]. چنین است دست یافت غایی هنر صورتگری. شرح: اصطلاح «جای گرفتن امور هم نوع در طبقه خود» (لی جُو 類聚) برگرفته است از دفتر تجلیات (شی نسی، ۱:۱-۱:۳؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۶۸۸):

از رفعت آسمان و فروتنی زمین، معلقه های چین و کوین استقرار می یابند. از ظهور سافل و عالی، امور شریف و پست [متناظراً] در جایگاه [خود] قرار گیرند. از دیمومت یافتن حرکت و سکون، سخت و نرم از یکدیگر جدا می شوند. با «جای گرفتن امور هم نوع در طبقه خود بر حسب جهت» و با «جدا شدن گروهها بر حسب [ماهیت] موجودات»، نیک بختی و نگون بختی پدید می آید.

天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陳，貴賤位矣。動靜有常，剛柔斷矣。方以類聚，物以群分，吉凶生矣。

در متن، وانگ وی به جای تعبیر «جای گرفتن امور هم نوع در طبقه خود بر حسب جهت» (فانگ بی لی جُو 方以類聚) آورده است، «جای گرفتن امور هم نوع در طبقه خود بر حسب ظرفیت» (چی بی لی جُو 器以類聚) و به جای «جدا شدن گروهها بر حسب [ماهیت] موجودات» (وویی چوین فن 物以群分) آورده است «جدا شدن نقوش بر حسب [ماهیت] موجودات» (وویی جوانگ فن 物以狀分)، افزوده «ماهیت» به معنی «هویت» از بخشی دیگر از شی نسی مأخوذ است که از «پرداختن تمثیلات مطابق با ماهیت موجودات (وویی 物宜) سخن می گوید (شی نسی ۱-۶:۳-۱۶:۳؛ هوانگ و جانگ، ۲۰۱۶: ۷۰۵) و در همان کتاب تکرار شده است. «ظرفیت» یعنی ظرفیت صور سفلی در نقاشی برای نمودار ساختن صور علوی، همچنان که هر معلقه در دفتر تجلیات با یکی از «جهات» تمثیلاً تناظر دارد. مقصود نویسنده آن است که مانند دفتر تجلیات که در آن هر معلقه ای جایگاه مشخص دارد و در جای خود قرار می گیرد، در صورتگری نیز ظرف و نقش هر موجودی جایگاه و گروه معین خود را دارد. در اینجا یکبار دیگر به ایده «شاکله یکسان بی چینگ و هنر نقاشی» اشاره شده است.

望秋雲，神飛揚；臨春風，思浩蕩。雖有金石之樂，珪璋之琛，豈能仿佛之哉。披圖按牒，

دریاهای ملکوتی شکار می‌کند. با اتخاذ همین دیدگاه است که پین جی در ستایش اثر نقاشی سُو میائو، کار او را چون نشانه رفتن کمانگیر بزرگ، وی یوئین‌یانگ، می‌داند (جانگ پین‌یوئن، ۱۹۳۶: ۱۶۳). زیرا که صورتگر راستین نیز با مشاهده صور سفلی، صور علوی را نشانه می‌گیرد و اگر درست به هدف زند، آثار کمال در اثر او دیده می‌شود.

به طور خلاصه وانگ وی یکسانی شاکله بی‌جینگ و پیشه صورتگری را در پنج نظرگاه می‌جوید. یکی تمثیل صور علوی در قالب صور منقوش که نتیجه آن آمیخته شدن روح با آن صور است؛ دوم، تمثیلی بودن است که تنزل بزرگ در کوچک و بسیار در اندک آن را ایجاب می‌کند، چنان که کوچک و اندک تنها به طریق تمثیل، بزرگ و بسیار را باز تواند نمود، و نتیجه تمثیلی بودن کم‌گویی و کم‌نمایی و واگذاری فهم به اندیشه و شهود مخاطب است؛ سوم، مشق کردن نقاشی از ساز و کار آفرینش و ظهور است که نتیجه آن پیدا شدن گردش حیات در اثر هنری است؛ چهارم، طبقه‌بندی صور موجودات بر حسب ماهیات آنهاست که نتیجه آن سازواری با هویات آسمانی و زمینی است؛ و پنجم تنزلی بودن و نقش انوار روحانی یا فرشتگان در این تنزیل است که نتیجه آن خلق اثری است که بیننده را به شگفت درمی‌آورد و او را به سوی مبادی ازل راه می‌نماید.

روح مینوی و گردش حیات در صورت‌ها دانست. او همچنین در ساز و کار «تمثل» در دفتر تجلیات و هنر نقاشی تدبیر کرد و شاکله آنها را یکسان یافت، به رغم آنکه در آن زمان، بی‌جینگ متنی مقدس دانسته می‌شد ولی نقاشی صرفاً پیشه‌ای کم‌قدر بود، پایین‌تر از شعر و پایین‌تر از خوشنویسی.

کار بی‌جینگ تبیین پیچیدگی‌های عالم به واسطه وحدت بزرگ است، مرتبه‌ای که همه مبادی ظهور را در بر دارد و این مبادی در قالب صورت‌های علمی تعیین پیدا می‌کند و در مرتبه ظهور در قالب صور علوی در آسمان یا ملکوت تعیین پیدا می‌کند. بی‌جینگ این مبادی ظهور را به شصت و چهار قسم تقسیم می‌کند بی‌آنکه هیچ یک از آن اقسام را محدود داند. و به واسطه خطوط پیوسته و گسسته و ترکیب آنها، آن شصت و چهار معلقه را متمثل و نمودار می‌کند. بنابراین، بی‌جینگ تبدلات عالم ظهور یافته را به واسطه تمثیل مبادی تجلی در قالب صور شش خطی‌ها تبیین می‌کند.

کار صورتگران راستین نیز جز این نیست. صورتگران راستین از صور سفلی و محسوس در عالم جسمانی بهره می‌جویند و صور علوی در عالم روحانی را در قلب خود فرامی‌خوانند، و آنها را به یک معنی «شکار» می‌کنند، همچنان‌که نویسه‌ای که در زبان چینی به معنی «شهود» است، پرنده‌ای ماهیخوار را رسم می‌کند که بر سبیل رمز بر مرغ روح دلالت دارد که ماهیان معرفت را در

پی‌نوشت‌ها

- 畫·挂也。以彩色挂物象也。
- سُوئی نام یکی از ضمانت‌ها هفتگانه بی‌جینگ است به معنی «بیان منظم» که آن را همچنین «تبیین اعظم» (داجوان 大專) نیز می‌گویند. موضوع آن تبیین «فلسفه دفتر تجلیات» است. در ارجاعات به سُوئی، هم به شماره بند بر اساس شیوه فصل‌بندی کنگ بینگ‌دا (孔穎達؛ قرن شش و هفت م.) ارجاع داده‌ایم و هم به شماره صفحه در تصحیح هوانگ و جانگ از بی‌جینگ. در ارجاع به شماره بند، از چپ به راست، اعداد اشاره است به شماره دفتر (سُوئی شامل دو دفتر است)، شماره فصل، و شماره بند.
- Osvald, Sirén (1963). *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments*. New York: Schocken Books.
- Bush, Susan; Hsio-yen Shih (2012). *Early Chinese Texts on Painting*. Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 38-9.
- Rudolf Wagner
- Waley, Arthur (1958). *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, 2nd Ed. New York: Grove Press.
- Acker, William R. B. (1979). *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Westport: Hyperion Press.
- چنگ، فرانسوا؛ تجدد، نهال (۱۳۶۹). «نقاشی چینی، آوای سکوت». ترجمه هادی غبرایی. پیام یونسکو. دی ۱۳۶۹. شماره ۲۴۷.
- 在天成象·在地成形·變化見矣。
- Guénon, 2001: 21-5, 64-7. درباره معانی تمثیلی آسمان و زمین نک.
- 法象莫大乎天地...縣象著明莫大乎日月。
- 吉凶者·失得之象也。悔吝者·懼虞之象也。變化者·進退之象也。剛柔者·晝夜之象也。
- 天生神物·聖人則之；天地變化·聖人效之；天垂象·見吉凶·聖人象之。
- 聖人有以見天下之動·而觀其會通。
- 王微·字景玄·下品。琅琊臨沂人。善書畫·嘗居一屋·讀書玩古·不出十餘年。與友人何偃書曰：「吾性知畫·蓋鳴鶴識夜之機·盤紆糾紛·咸紀心目·故山水之好·一往跡求·皆得仿佛。」竟不就辟·世祖以貞栖絕俗·贈秘書監。
- 圖載之意有三：一曰圖理·卦象是也；二曰圖識·字學是也；三曰圖形·繪畫是也。

فهرست منابع فارسی

- حمویه، سعدالدین (۱۳۸۲)، *المصباح فی التصوف*، به تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: انتشارات مولی.
- خالد غفاری، سیدمحمد (۱۳۸۴)، صور معلّقه و جایگاه آن در فلسفه سهروردی، *خردنامه صدرا*، تابستان ۱۳۸۴، شماره ۴۰، ۶۹-۷۶.
- رادپور، اسماعیل (۱۳۹۹)، پردیس آسمانی کوئن لونین در تعلیم دانویی، *دوفصلنامه جاویدان خرد*، دوره ۱۷، شماره ۳۸، صص ۱۸۱-۲۰۰.
- رادپور، اسماعیل (۱۴۰۱)، معانی تمثیلی بی در بی جینگ، *دوفصلنامه جاویدان خرد*، دوره ۱۹، شماره ۴۱، ۲۱۱-۲۳۷.
- رادپور، اسماعیل (۱۴۰۴)، کرشمه دانو در نقاشی چینی (نگاهی به متنی کهن در باب صورتگری منظره)، در دست انتشار.

فهرست منابع انگلیسی

- Guénon, René (2001). *The Great Triad*. Trns. H. D. Fohr. NY, Hillsdale: Sophia Perennis.
- Wagner, Rudolf (2000). *The Craft of a Chinese Commentator: Wang Bi on Laozi*. Albany: State University of New York Press.
- Bush, Susan (2004). "The Essay on Painting by Wang Wei (415-453) in Context". In *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*. Edited by Zong-qi Cai. Honolulu: University of Hawai'i Press. pp. 60-80.
- Cheng, Chung-Ying (2020). *The Primary Way: Philosophy of Yijing*. Albany: State University of New York.

فهرست منابع چینی

- جانگ یین یونین 張彥遠 (۱۹۳۶)، *لی دای مینگ هُوآ جی* 歷代名畫記، شانگ‌های: نشر شانگ‌وو 商務印書館.
- جویبی سُوآن جینگ 周髀算經، وبسایت Chinese Text Project، <https://ctext.org/zhou-bi-suan-jing>
- دُو گوانگ تینگ 杜光庭 (۲۰۰۴)، "دانوده جینگ دُو شینگ بی 道德真經"، *دوفصلنامه جاویدان خرد*، شماره ۴۰، ۶۹-۷۶.
- هُوآ شیا 華夏 (۲۰۱۶)، "دانوده جینگ دُو شینگ بی 道德真經"، *دوفصلنامه جاویدان خرد*، شماره ۴۰، ۶۹-۷۶.
- هوانگ شُوچی 黃壽祺 و جانگ شان ون 張善文 (۲۰۱۶)، *جویبی بی جی 周易注*، شانگ‌های: انتشارات شانگ‌های گوجی 上海古籍出版社.
- شیه هه 謝赫 (بی تا)، *طبقات صورتگران کهن (گُو هُوآ پین لُو 古畫品)*، وبسایت Chinese Text Project، <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=244595>



Representation of Celestial Forms in Chinese Painting: A Study of Wang Wei's Treatise on Painting

Esmail Radpour¹

Type of article: original research

Receive: 6 - 3 - 2025, Accept Date: 30 - 4 - 2025

DOI: 10.22034/RPH.2025.2055233.1119

Extended abstract

This study examines the ancient Chinese understanding of “form” as expressed in the *Yijing* (commonly translated as Book of Changes) and its profound influence on early Chinese philosophy of painting, particularly the treatise “On Painting” (*Xuhua* 叙畫) by Wang Wei 王微 (414-453 CE). Long before formal art criticism emerged during the Six Dynasties period (220-589 CE), the *Yijing* had presented a compact metaphysical doctrine discussing the nature of “form,” its various types, their hierarchical order, and its relationship to the Formless. This paper argues that Wang Wei, following his contemporary senior Yan Yanzhi 顏延之, perceived a fundamental alignment between the art of painting and the symbolic structure of the *Yijing*. Wang posited that accomplished painters of the past were adept at representing celestial forms through their depictions, drawing a direct analogy to the *Yijing*'s process of embodying transcendent principles within linear symbols (*guaxiang* 卦象).

The question begins by clarifying the multifaceted concept of “form” within the *Yijing*. It highlights the distinction between 象 (*xiang*), associated with celestial archetypal forms detached from *materia*, and 形 (*xing*), related to terrestrial manifestations associated with matter. The analysis explores the etymological roots of these terms and their cognates in Chinese, revealing connections to concepts like color, appearance, imagination, and seeing. Notably, *xiang* 象 is shown to be a loan character related to “image” or “form” unassociated with matter, closely tied to the imagined or perceived (想 *xiang* and 相 *xiang*). This celestial *xiang* is contrasted with *xing* 形, which carries connotations of projection and reflection, similar to the Platonic shadow of an *eidōs*.

Based on the *Xici* 繫辭 (Appended Statements), as an important section of the received *Yijing*, the paper elucidates the distinction between celestial *xiang* and terrestrial *xing*. The *Xici* explicitly states, “In Heaven are revealed

1. Assistant Professor, Department of Religious Studies, Iranian Research Institute of Philosophy, Tehran, Iran. Email: radpour@irip.ac.ir

the *xiang*; on Earth are shaped the *xing*. In this way are seen transformations and changes.” This establishes *xiang* as the superior, heavenly forms as the archetype of the manifested, earthly *xing*.

The paper then goes on to introduce Wang Wei and his historical context. Born into a distinguished family, he excelled not only in painting but also in poetry, calligraphy, music, mathematics, medicine, and *Yijing* studies. Despite early success in court examinations, he preferred a reclusive life dedicated to studying classical Daoist and Confucian texts, particularly the *Yijing*. His extant treatise, “On Painting” (*Xuhua*), preserved in Zhang Yanyuan’s 張彥遠 *Lidai Minghua Ji* 歷代名畫記 (Record of Famous Painters Throughout History), is a letter written to Yan Yanzhi, a contemporary scholar and artisan master deeply interested in *Yijing* studies through the lens of the Daoist philosophical school of *xuanxue* 玄學 (Study of the Mysterious).

The primal thought of Wang Wei in this treatise, and a key focus of this study, is the assertion that the forms of painting and the symbolic images of the *Yijing* (*yixiang* 易象) have an “identified framework” (*tongti* 同體). Wang Wei put forward this idea at the outset of his treatise, corresponding the principles underlying painting to the symbolic structure of the *Yijing*. The accomplished painter’s refined heart-mind ascends to perceive the superior forms, which are then embodied as imagined images within their consciousness. This process mirrors the *Yijing*’s “embodying” of celestial *xiang*. The resulting artwork, therefore, possesses a quality pertaining to the “descent of spiritual lights,” *shenming* 神明, a term denoting deity, and eventually, the manifestation of the celestial realm onto the painted surface. The paper proceeds to offer a translation and detailed annotation on Wang Wei’s *Xuhua*. The treatise begins with Wang Wei’s respectful address to “Master Yan,” stating that painting, when perfected, aligns with the symbolic images of the *Yijing*. He counters the prevailing view that calligraphy, associated with the revered written word, is superior to painting. He also criticizes contemporary painters for focusing solely on external appearances, while for the accomplished painters of the past, painting was essentially infusion of spirit with forms. He asserts that the dynamism and transformative quality of past masterpieces originated from the heart of the sage-artisans, not mere technical skill. Without the indwelling spirit, the painted forms lack vitality and “flow of life” (動生) which is later referred as “rhythmic flow of [primordial] breath” (*qiyun* 氣韻) by the famous painter and art philosopher, Xie He (謝赫; 6th century CE).

While acknowledging the limitations of the physical sight, Wang Wei suggests that true representation transcends these limitations through symbolic embodiment. He illustrates this with vivid imagery: “With a single brushstroke, they depicted the essence of the Great Void.” This emphasizes the symbol’s power of representation and the ability of seemingly simple

forms to evoke profound realities.

Wang Wei further connects painting to the cosmic processes of transformation (*bianhua* 變化), describing it as a “horizontal change and vertical transformation, hence movement arises; with the square in front and the compass behind, square and circle emerge.” The “squaring the circle” (*fangyuan* 方圓) symbolizes the descent of celestial principles into terrestrial forms, mirroring the painter’s act of mingling the painting with the spiritual. He then discusses the classification of forms in painting based on their inherent nature, echoing the *Yijing*’s principle of “gathering things of a kind together” (*leiju* 類聚). This involves a harmonious alignment between the painted world and the underlying order of the cosmos, the order that is symbolically explained in the *Yijing*.

Finally, Wang Wei praises the evocative power of great paintings, stating that viewing them can elevate the spirit and expand the mind. Describing the experience of unrolling a scroll depicting mountains, seas, verdant forests swaying in the wind, and rushing white waters, he marvels at how such profound representations could be mere products of human hands. Instead, he concludes that these masterpieces are “descents of spiritual Lights,” akin to the divine inspiration behind the *Yijing*. Just as the *Yijing* was divinely aided in its creation and compilation, enabling readers to “embody the virtues of spiritual Lights,” so too does great painting, inspired by the celestial realm, allow viewers to connect with the superior principles.

In conclusion, Wang Wei, a perceptive fifth-century scholar-artist, viewed painting through a Daoist lens, considering it a vehicle for the manifestation of spirit and the vital flow of life within forms. He recognized a fundamental structural and operational unity between the *Yijing*’s symbolic system and the art of painting. The *Yijing* illumines the complexities of the cosmos, having in view the unifying principle that manifests as celestial forms. Similarly, accomplished painters draw upon terrestrial forms to evoke and embody celestial archetypes, creating works that inspire awe and guide viewers toward the primordial sources of reality. Wang Wei’s insights highlight the profound metaphysical principles of early Chinese painting theory, elevating it beyond mere technical skill to a form of spiritual representation deeply resonant with the ancient wisdom of the *Yijing*.

Keywords: Chinese Painting, Celestial Forms, Representation, *Yijing*



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)