دوفصلنامه‌ی علمی مطالعات نظری هنر
سال دوم | شماره‌ی ۳ | پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۳۴۴۰
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۰۳۴
ص: ۲۱۶-۱۷۹

بنیادهای عرفانی هنر باغ‌سازی چین

اسماعیل رادپور[۱]

چکیده

باغ‌سازی که جلوه‌ای بس آشکار و کارکردی بس ملموس در میان هنرهای چین دارد، از اقبال فراوانی در جهان برخوردار بوده، هرچند به حکمتی که در پس پشت این هنر دلپذیر غنوده، کمتر پرداخته شده است. باوجوداین، حتی میان محققانی که باغ چینی را از نظرگاهی صرفاً تاریخی و زیبایی‌شناختی بررسی کرده‌اند، شکی نبوده است که مبنای نظری باغ چینی، فلسفه‌ای ژرف است که حتی در دائویی دانستن آن هم تردیدی به خود راه نداده‌اند. ما در این نوشتار می‌کوشیم که جلوه‌هایی از تجلی اندیشه‌ی دائویی را در باغ چینی نشان دهیم. ازآنجایی‌که در میان اندیشه‌های چینی، تعلیم دائویی ماهیتی اساساً طریقتی و عرفانی دارد، حکمت باغ چینی را نیز حکمتی با ذوق عرفانی باید دانست؛ باغی که با یادکردِ پردیس‌های آسمانی دائویی و با تبعیت از اصول معرفتی دائویی، در پی آسمانی کردن مکانِ کیفیِ باغ‌های زمینی است.

واژگان کلیدی: باغ‌سازی، باغ چینی، هنر عرفانی، حکمت باغ.

---

۱. استادیار موسسه‌ی پژوهشی حکمت و فلسفه ایران؛ radpour@gmail.com

طلیعه

بنای سنّت حکمی شرق دور، بر مابعدالطبیعه‌ای مبتنی است که بیش از هر چیز در *دفتر تجلّیات* (یی‌جینگ 易經) نمودار شده است. مطابق با این مابعدالطبیعه، هر آنچه در عالم می‌یابم چیزی نیست جز تجلیات یا به تعبیر حکمی چینیان «تبدّلات و تغیّراتِ» (بِین‌هوآ 化變) عدداً نامتناهیِ مقدوراتِ ظهور که برای تقریب ادراک بشری به این مبادی فوقِ بشری، آن‌ها را می‌توان تحت مقولاتی چند (مثلاً هشت‌گانه یا شصت‌وچهارگانه) طبقه‌بندی کرد. در سنّت عتیق چین، پیش از شقاق آشکار میان دو طریق دائویی و کنفوسیوسی، جایگاه این مقدورات عظیم ظهور را «آسمان» (تِین 天) می‌گفته‌اند که همچنین دارای شأنی الهی بوده است و متعلَّق پرستش موجودات قرار می‌گرفته است. از این حیث او را «مَلِکِ اعلی» (شّانگ‌دی 上帝) می‌نامیدند و شاهان و فغفوران، شهریاری خود را عاریتی و شهریاری حقیقی را ازآن آسمان می‌دانستند. به‌سبب تنزل تدریجی قوای روحانی و عقلانی بشر، وجهِ تمثیلیِ این «مثال بزرگ» (داشیانگ 大象) یعنی آسمان از نزد عموم فراموش گشت و شأن الهی آسمان نزد مردم، گویی به مجموعه‌ی قوای طبیعت که آسمانِ مرئی بر آن همه حکومت می‌کند، فروکاسته شد. فرزانگان بزرگ، طرح نوین خود را عرضه کردند. لائوذزی از مفهوم کهن دائو که همان آسمان در بالاترین شأن آن بود سخن گفت و لفظ آسمان را که شبهه‌ی مقابله با زمین داشت، به قطب یانگ عاری از یین (و نه یانگِ کامل که یین کامل را در بردارد) محدود ساخت؛ اما از لفظ دائو برای اشاره به حقیقتی بی‌کران یاد کرد که نه‌فقط نسبت به آسمان و زمین تعالی دارد، بلکه نسبت به هستی (مبدأ آسمان و زمین) و نیستی (ذات بی‌چون، مبدأ هستی یا فوقِ هستی) نیز تعالی دارد. فرزانه‌ای دیگر، کنفوسیوس که مفهوم کهنِ آسمان را -که از «هستی» لائوذزی دور نیست- درک می‌کرد، به صلاح بشر در خانواده، جامعه و کل

سرزمین می‌اندیشید و به عامه‌ی مردم حکمتِ عملی تعلیم می‌کرد و تنها در حلقه‌ی ویژگان از حکمتِ نظری سخن می‌گفت. این‌چنین شقاق میان دو سنّت دائویی و کنفوسیوسی پدید آمد.

طریق دائویی در حقیقت حافظ میراث عرفانی آن سنّت عتیق بود و است؛ ازاین‌رو، انحای ظهورات علوم و فنون و هنرها، ریشه‌ای دائویی دارد و به‌واسطه‌ی سنّت دائویی است که ریشه‌های باستانی آن را هم می‌توان کشف کرد. هنر باغ‌سازی چین از این موضوع مستثنا نیست. در حقیقت، این هنر مبتنی بر نگرش‌های عرفانی ژرفی درباره‌ی کیفیات مکان ریشه در مابعدالطبیعه‌ی *دفتر تجلّیات* و کیهان‌شناسی مرتبط با است. نگرش‌هایی در سنّت دائویی ادامه پیدا می‌کند[1] و در تعلیم جغرافیای مقدّس دائویی (فِنگ‌شوئی風水) به یک نظام چیدمان عناصر فضایی تبدیل می‌شود که غایت آن هماهنگی انسان با ضرب‌آهنگ آفرینش است؛ هماهنگی از جهت برخورداریِ ضمیر افراد از نیکوترین حالات روانی در همسویی با جان کیهانی یا نَفَس حیات‌بخش (شِنگ‌چی 生氣).

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های باغ چینی که از اشتراکات با باغ ایرانی است و بلکه با همه‌ی هنرهای شرقی در این امر مشترک است، تمثیلی بودن است. ازآنجایی‌که تجلی‌گاه هنر، صورت است و صورت محلی تنگ و ضیق از برای رازهای بزرگ عالم است، هنر سنّتی ناچار تمثیلی است. حقایق بزرگِ فوق‌صوری در ظرف صورت‌ها ریخته می‌شود و هنری خلق می‌شود که محاکات چیزی جز ظاهر خود است. از دیگر ویژگی‌های مشترک باغ‌های شرقی، اعم از ایرانی و چینی، می‌توان به این نکته اشاره کرد که باغ‌ها محل حضور فیض قدسی دانسته می‌شود و مرکزی معنوی به شمار می‌رود که انسان می‌تواند از آنجا با مبادی آسمانی پیوند برقرار کند. باغ ایرانی و چینی بالاتر از هر چیز به دنبال تصویر کردن حضور همه‌جایی جمال و جلال الهی و نزدیک کردن انسان هبوط‌زده به مرکز راستین خویش است. حضور الهی حتی گاه به نحو مستقیم در باغ ترسیم می‌شود؛ مانند نهرهای حیات‌بخش باغ (چه با هندسه‌ی منتظم در باغ ایرانی یا اعوجاج قاعده‌گریز در باغ چینی) که نمودار مستقیم سریان نَفَس رحمانی یا به تعبیر دائویی، نَفَس ازلی (یِوئِن‌چی 元氣) در همه‌ی مراتب عالم است. از مشترکات دیگر، کاربردی بودن حکمت هنر باغ‌سازی در شرق است. اینکه باغی ساخته شود برای آنکه باغی ساخته شده باشد، از نظر حکمای شرقی البته سخنی پوچ است. ساخت باغ، فعالیتی تجمّلی و آراستن باغ زینت‌گرایی صرف نیست؛ بلکه باغ شرقی عمیقاً کاربردی است و چیزی عبث در آن جای ندارد. آنچه

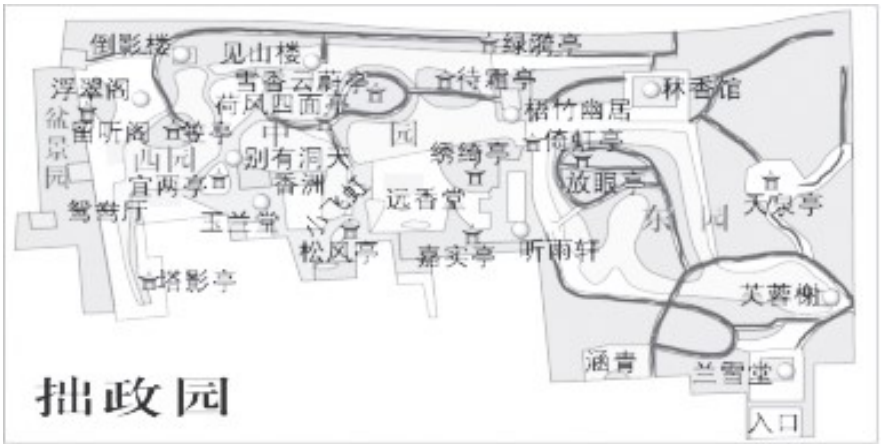
۱. جین سی. کوپر گفتار خود را درباره‌ی باغ چینی این‌گونه آغاز می‌کند: «گسترشِ باغ نمونه‌وار چینی با تمام تمثیلاتِ *یین* و *یانگِ* آن دارای منشائی دائویی است» (Cooper, 2010: 120).

درباره‌ی باغ ایرانی به‌درستی گفته‌اند که «آنچه مفید و لازم است، زیبا عرضه می‌شود و جلوه‌ای در کمال و جمال دارد» (نعیما، ۱۳۸۵: ۲۱)، در خصوص باغ چینی نیز صدق می‌کند؛ اما در این گفتار، قصد داریم به ویژگی‌های حِکمیِ منحصربه‌فرد باغ چینی بپردازیم که تاکنون کمتر از آن سخن گفته شده است.

باغ چینی با هندسه‌ی دوّار، انتظام، تقارن، مرکزِ پنهان، تنوع بسیار عناصر و اجتماع اضداد، یادآور پردیس‌های آسمانی است که با اوّل‌الزمان در ارتباط است و این با رویکردهای دینی و حکمی چینیان که نگرشی البته اوّل‌الزمانی است، متناظر است. در مقابلِ باغ چینی -که می‌کوشد کل عالم را در باغ تصویر کند و نمودار مبدائی باشد واجد همه شئون ظهور- باغ ایرانی با هندسه‌ی گوشه‌دار، متقارن، انتظام آشکار و مرکز معیّن با پردیس‌های آخرالزمانی تطبیق می‌کند که در حقیقت جایگاه جاودانان و خزائن ظهورات آخرالزمانی است. این تطبیق با مطالعه‌ی دقیق یادکردهای متون سنّتی از پردیس‌های آسمانی و بررسی مصادیق آن‌ها در نمونه‌های معروف باغ چینی قابل تصدیق است. در یک نگاه کلی می‌توان گفت که نگرش اوّل‌الزمانی با آسمان تطابق دارد و نگرش آخرالزمانی با زمین؛[1] پس رموز متعلّق به آسمان و زمین نیز بر همان نگرش‌ها تطبیق می‌کند. مطابق تمثیلات *دفتر تجلّیات*، آسمان یانگ، سیاه دایره و مردانه است و زمین، ییِن، زرد، مربّع و زنانه. رموز وابسته به هندسه‌ی دوّار و خطوط منحنی در باغ چینی بسی آشکار است. اینکه در طرح باغ چینی، خیابان‌ها، دالان‌ها و پُل‌های راست‌خط یافت نمی‌شود، ازاین‌روست این باغ‌ها قرار است بازگشتی به وضع بی‌تعیّنی آغازین و دوّاریتِ آسمان را نمودار کند. تأکید بر مکان (ییِن) این خصلت آسمانی (یانگ) را کامل می‌کند.

۱. دراین‌باره می‌توان به فصل ۲۰ از کتاب *سیطره‌ی کمیّت* رنه گنون مراجعه کرد. او پس از تطبیق اول‌الزمان بر اشکال هندسی دایره و کره که ذات کلی یا آسمان را نمودار می‌کند و تطبیق آخرالزمان بر مربع و مکعب که جوهر کلی یا زمین را نمودار می‌سازد، می‌نویسد: «مورد دیگری که در آن نسبت این دو شکل هندسی بسیار آشکار است، رمزشناختِ (سمبولیسم) «پردیس زمینی» [=باغ عدن] و «اورشلیم آسمانی» است... که به‌ویژه از این حیث اهمیت دارند که رمزشناختِ مذکور، در حقیقت متعلق به حدّین دَور کنونی است؛ اما صورتِ «پردیسِ زمینی» که مطابق است با آغاز دور، دایره‌وار است؛ حال آنکه «اورشلیم آسمانی» که بر پایانِ دَور تطبیق می‌کند، مربّع است.» (Guénon, 1957: 140-1).

خیابان‌های منحنی در باغ صاحب‌منصب فروتن، شهرستان سوجّو، دودمان مینگ



خیابان‌های پیچان (خطوط قرمز) در باغ صاحب‌منصب فروتن، شهرستان سُوجّو، دودمان مینگ

آنچه درباره‌ی سازواری و طبیعی بودن در باغ‌سازی چینی گفتیم نیز مصداقی از این معنی است. انعطاف‌پذیری باغ‌ساز چینی تابع آسمان بی‌تعیّن است.

باغ چینی گویی گزینشی از طبیعت است و حتی چشم‌انداز بیرونی به درون باغ آورده می‌شود. این خصلت نیز به ماهیت اوّل‌الزمانی باغ چینی بازمی‌گردد؛ چراکه در اوّل‌الزمان حقیقت در دسترس همه هست؛ بنابراین ورود به باغ که به یک معنی ورود به اسرار باطنی است، در خصوص باغ چینی، به‌خلاف باغ ایرانی، رفتن از کویر به جایی آباد نیست؛ بلکه رفتن از جای آباد به جایی آبادتر است؛ اما در پایان زمان، حقیقت از دسترس عموم خارج شده است و گویی مردمان از عقلانیت و روحانیت دچار قحطی گشته‌اند؛ بنابراین ورود به باغ اسرار باطنی در آخرالزمان رفتن از زمین به

آسمان است و این چنین است که باغ ایرانی باید به‌غایت از طبیعت پیرامون خود متمایز باشد.

نمای بیرونی باغ امواج فیروزه‌ای خود به‌اندازه‌ی باغ آباد می‌نماید. شهرستان سُوجَّو، دودمان سُنگ

باغ چینی خود را از طبیعت پیرامون چندان متمایز نمی‌کند؛ اما هنگامی که ناظر وارد باغ می‌شود، با منظره‌ی محدودی روبه‌روست که البته ممکن است چشم‌اندازهایی نیز بر مناظر دیگر داشته باشد؛ ولی هرگز چنین نیست که چندوچون باغ چینی را در نظر نخست بتوان درک کرد. آسمان سیاه است و زمین زرد. سیاهی آسمان بر ستر و پوشیدگی آن دلالت دارد و باغی با نگرش اوّل‌الزمانی باید مستور و پوشیده باشد؛ اما زردی زمین بر آشکارگی آن دلالت دارد و باغی با نگرش آخرالزمانی البته آشکار و ظاهر باید باشد.

در این نوشتار می‌کوشیم معانی حِکمی هنر باغ‌سازی در سنّت چینی را تا حدّی تبیین کنیم. گفتیم «تا حدّی»، به‌سبب آنکه کوشش برای ارائه‌ی تبیین سامانمند از حکمتِ هنری که سخت رازورزانه است، بسان عبث بودن مهار آب با تور ماهیگیری، بیهوده است. اهمیت این امر به‌ویژه در عصر ما و برای ما ایرانیان ازآن‌روست که بیگانه شدن انسان معاصر با فطرت انسانی، غرقه شدن در مصنوعات تکنولوژیک و ظهور تفکرات انسان‌محورانه و سپس پوچ‌گرایانه و اسفل سافلینِ اندیشه، همه ثمره‌ی دور شدن از مراکز آسمانی و سرچشمه‌های عزّت و حکمت و برکت است که این مراکز در سنّت چینی با رموز باغ‌سازی نمودار شده‌اند و نظر به بهره‌مندی باغ از طبیعت، حضور انسان در باغ را رمزِ استقرار انسان کامل در مرکزِ مراتب وجود

دانسته‌اند؛ انسان کاملی که متحقق به احسن‌التقویمِ انسانی است. احیای باغ و باغ‌شهر در مطالعات منظر شهری و روستایی، در رویکرد تمدّنی به ایران اسلامی، سخت نیازمند تبیین مبانی حکمی و معانی رموز باغ ایرانی‌اسلامی است که خاصه در یک مطالعه‌ی تطبیقی با مورد مطالعه‌ی مناسبی چون باغ چینی، زوایای پنهان‌تر آن آشکار خواهد شد. از جهت آنکه باغ چینی در مبانی حکمی از جهاتی هم‌سوی باغ ایرانی است و از جهاتی دیگر، چنان‌که گفته شد، نمودار جنبه‌ی مکمل آن است، این نوشتار می‌کوشد مقدمه‌ای باشد بر آن مطالعه‌ی تطبیقی که مذکور افتاد.

توضیح این نکته در اینجا بایسته است که باغ‌های چین از یک نوع نیستند و می‌توان آن‌ها را از چند حیث دسته‌بندی کرد. به‌لحاظ کارکرد، باغ چینی بر چهار نوع است: باغ سلطنتی، باغ شخصی، باغ عام و باغ معابد و مقابر. باغ‌های سلطنتی وسعت بسیار دارند و شهریاران و وابستگان دربار در آن‌ها می‌توانستند ساعت‌ها قدم زنند، مهمانی برپا کنند و شکار کنند. ساخت‌وساز این باغ‌ها به‌لحاظ نقش و نگارهای بسیار و آرایش‌های فراوان، هزینه و نیروی انسانی بسیاری را طلب می‌کرد. باغ‌های شخصی البته مقیاس کوچک‌تری داشته و منزل دانشوران (شِی‌دافُو 士大夫) و نویسندگان و هنرمندان چین بوده است که خود را از زندگی پرهیاهوی شهرها بازنشست می‌کردند و در نزدیکی به طبیعت و خموشی مقدّس می‌زیستند و از نعمات آسمانی کمال بهره را می‌بردند. باغ‌های عام برای فایده‌ی عام ساخته می‌شد و در آن‌ها ساخت‌وساز کمتر و گزینش تماشاگه‌های طبیعت بیشتر بوده است. باغ‌های معابد دائویی و بودایی و خانه‌هایی که برای ادای احترام به نیاکان ساخته می‌شد، از حیثی هر سه نوع دیگر باغ‌های چینی را در خود ترکیب می‌کند. به‌لحاظ دقت در به‌کاربردن نقش‌ونگارهای هنگفت و ظرایف سازه‌ها، یادآور باغ‌های سلطنتی است و به‌لحاظ وسعت، یادآور باغ‌های شخصی است و به‌لحاظ حضور عموم در آن‌ها، یادآور باغ‌های عام است. از نظر سبک نیز باغ‌های چین را به دو نوع باغ‌های جنوب و شمال می‌توانیم تقسیم کنیم. توجه باغ‌سازان جنوبی که اغلب باغ‌ها را در دل شهرها می‌سازند، بیشتر معطوف بر عناصر زیبایی‌شناختی در ساخت‌وساز است؛ درحالی‌که باغ‌های شمالی به برگرفتن مناظر باشکوه طبیعت مشهور است.

در این، نوشتار از تفاوت‌های مرتبط با کارکرد و سبک در باغ‌های چینی صرف‌نظر و بر اشتراکات آن‌ها نظر می‌کنیم. ازجمله ویژگی‌های مشترک باغ‌های چینی می‌توان این موارد اشاره کرد:

۱. پستی‌وبلندی‌های زمین حفظ می‌شود یا اگر زمین مسطح باشد، در آن فضایی برای آبگیر کنده می‌شود و خاک‌های آن پشته می‌شود و بلندی‌هایی چون کوه و تپه‌ی طبیعی می‌سازند؛ ۲. باغ‌ها اغلب محصورند؛ ۳. تقسیمات باغ قاعده‌ی همیشگی

ندارد؛ ۴. از خطوط مستقیم پرهیز می‌شود و مطلوب خطوط منحنی یا زیگزاگ است؛ ۵. کوشک مرکزی همیشه در مرکز قرار ندارد؛ ۶. آبگیرها شکل طبیعی دارد و تعدد آن‌ها مطلوب است؛ ۷. ساختمان‌های باغ در هرکجای باغ می‌تواند باشد؛ وجود تارم‌ها در میان درختان و روی برکه مطلوب است؛ ۸. درختانِ همیشه‌سبز بیشترین کاربرد را در باغ دارد.

همچنین، در این نوشته خود را به دوره‌ی خاصی محدود نکرده‌ایم، به سبب آنکه هرچند سبک‌های مختلف باغ چینی در ادوار گوناگون ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد، اکنون که در مقام بررسی بنیادهای حِکمی هنر باغ‌سازی هستیم، با اصولی سروکار داریم که گویی بر همه‌ی ادوار باغ چینی کم‌وبیش قابل اطلاق است. در این نوشته، سخن خود را به باغ چینی و نه باغ در شرق دور، محدود ساخته‌ایم؛ چه باغ‌سازی ژاپنی هرچند نشئت‌گرفته از باغ چینی است، واجد عناصر ویژه‌ای است که متأثر از طریقت زِن بودایی است و مطالعه‌ی مستقل خود را می‌طلبد.

سرمشق ازلی

در سنن حکمی چین، حیات جایگاهی محوری دارد و از این حیث پویندگی طبیعت (دْزائوهوآ 造化) در مقام نموداری از سریان نَفَس ازلی (یِوئِن‌چی 元氣) در مرکز توجه قرار گرفته است. از منظر حکمای چین، هر موجودی بهره‌ای از این نَفَس ازلی دارد و جز انسان و حیوان، نباتات و حتی جمادات را نیز نَفَس و جان (چی 氣) باشد. نَفَس ازلی در همه‌ی مراتب وجود، سریان دارد و عالم طبیعت نیز از آن مستثنا نیست. این نفس درعین‌حال که پیونددهنده‌ی همه‌ی افراد موجودات عالم جسمانی با یکدیگر است، این افراد را با حقایق و بواطن آن‌ها در عوالم بالاتر نیز پیوند می‌دهد. در بخشی از کهن‌ترین کتاب حکمی چینیان، *یی‌جینگ* آمده است:

> در آسمان، مُثُل علوی (شیانگ 象) پدید آیند و [مطابق با آن‌ها] در زمین صور سفلی (شینگ 形) تا تبدّلات و تغیّرات [=تجلّیات صورِ ازلیِ نادیدنی] دیده شود (یی‌جینگ، شی‌ثُسی، ۱:۱).[1]
>
> 在天成象，在地成形，變化見矣。

آسمان و زمین دو قطب ظهور کلی (مشتمل بر همه‌ی مراتب هستی) است و در هر مرتبه‌ی معیّن، آسمان دالّ بر جنبه‌ی ذاتی ظهور است و زمین به جنبه‌ی جوهری آن دلالت دارد. درعین‌حال هر چیزی در عالم، واجد دو جنبه‌ی جوهری و ذاتی خود است که آن‌ها را یین و یانگ گویند. یانگِ خالص صرفاً آسمان است و یینِ خالص تنها زمین. چنان‌که جی‌چِنگ (دانشور و حکیم باغ‌ساز) آورده است، باغ چینی باید

۱. ترجمه‌ی متون چینی از نویسنده است.

چنان ساخته شود که تصویری از آسمان و زمین باشد تا چنان‌که فرح‌بخشِ دیده است، نوازشگر دل نیز باشد. او می‌نویسد:

> بدان که مهم‌ترین چیز در باغ‌سازی، برگرفتن از تماشاگه است؛ همچون مناظر دوردست، نزدیک، بالا، پایین و موافقت تماشاگهِ برگرفته با زمان. این چنین است که اجزای باغ بسته به دیده و حالات دل، فرح‌بخشِ جان باشد (جی چِنگ، ۱۶۳۱، طومار ۳، برگ ۳۲).

夫借景，林園之最要者也。如遠借，鄰界，仰借，俯借，應時而借。然物情所逗，目寄心期。

یعنی باغ به همان اندازه که عناصر زمینی را در خود گرد می‌آورد، باید نمودار مراتب عالی وجود یا آسمان نیز باشد تا خلاصه‌ای از عالم و بنابراین، تجلیگاه خاص نَفَس ازلیِ دائو (مبدأالمبادی) شود. از این جهت، باغ چینی بیش از آنکه مثل دستکرد بشر بنماید، گویی دستکرد آسمان است.

> ترکیب سنگ‌های موجود در باغ را نموداری از رشته‌کوه‌ها و کوهسارهای آن می‌دیدند؛ درختان مینیاتوری و بوته‌ها، یادآور درختان کهن و جنگل‌ها بود و آبگیرهای کوچک یا چشمه‌ها، رودخانه‌های بزرگ و دریاها را نمودار می‌ساخت؛ به‌عبارت‌دیگر باغ، جلوه‌ای از عالم کبیرِ طبیعت در مقیاسی صغیر بود (Hammer, 2003: 15).

به همین سبب است که در باغ چینی از کرت‌بندی‌های منظّم و اشکال هندسی معیّن پرهیز می‌کردند و اشکال هندسی لابشرط یا دایره که نمودار بی‌تعیّنی است، بیش از هر چیز جلوه‌گری می‌کند؛ اما این همه برای حضور انسان میان عالم (در مقیاس بزرگ) یا میان باغ (در مقیاس) کوچک است. انسانی که نه آن بشر هبوط‌زده‌ی دورافتاده از اصل خویش، بلکه انسان راستین (جِن‌ژِن 真人) است، انسانی است که جایگاه راستین او میان آسمان و زمین یا به بیان حِکمی «در آغوش آسمان و بر دوش زمین»[1] است. «همبستگی انسان و طبیعت را در باغ چینی با حضور کوشک‌ها و خیابان‌های باغ در میان گیاهان، سنگ‌ها و آب‌ها نمودار می‌کنند» (Hammer, 2003: 16).

باغ چینی ازآنجاکه هم نمودار زمین است و هم نمودار آسمان، می‌باید ابقاکننده‌ی توازن و تعادل کاملی باشد از عناصر یین و یانگ که همه تمثیلاتی از وجوه جوهری و ذاتی است. ازجمله‌ی عناصر باغ که یکدیگر را کامل می‌کنند، توازن کوه و آب

۱. بنگرید به فصل سوم از کتاب *سه‌گانه‌ی بزرگ* (Guénon, 1957, Ch. 3).

(شّان‌شّوئی 山水) است. کوه نمودار اصل یانگ و تذکیری است و آب نمودار اصل یین و تأنیثی است؛ البته در حکمت چین، آب همواره عنصر متقابل و درعین‌حال متکاملِ آتش است؛ اما هنگامی که در تضایف با کوه قرار می‌گیرد، بیش از کیفیت آبی آن، جایگاه آن در نشیب و گودی‌ها مدنظر است. در این تلقی، آب تعبیری دیگر از جزئی است که در مقابل پُری و سختی کوه، نمودار نرمی و تهی بودن، یعنی درّه است.

> جای سکونت آب [یعنی پستی‌ها] بیشتر مردمان را ناگوار است. پس نزدیک است به دائو (دائودِه جینگ، بند ۸).
> 處衆人之所惡，故幾於道。

اصل هماهنگی کوه و آب یا درّه را چینیان در قاعده‌ای مرکب از چهار نویسه که برای باغ‌سازی به کار می‌برند، خلاصه کرده‌اند: «کَندن برای ساخت آبگیر و پُشته کردن برای ساخت کوه» (واهُو دوئی‌شّان 山堆挖湖) (Bryant, 2016: 4). خود محوّطه‌ی باغ که جنبه‌ی بیرونی، ظاهری و یین است، اصل مکمّلی برای کوشک‌های باغ است که نمودار باطن، اندرون و یانگ است. کوپر می‌نویسد:

> باغ «خانه‌ی طبیعیِ آدمی» است و خانه و باغ مطابق با تأثیراتِ *فِنگ‌شّوئی* (باد و آب)، در هماهنگی با جریان‌های *چی* استقرار می‌یافت؛ هم در خانه و هم در باغ، این جریان‌ها را با قوای *یین* و *یانگ* در تعادل نگاه می‌داشتند. درّه‌ها و آب‌های *یین* و کوه‌ها و آسمانِ *یانگ* همراه با همه‌ی خصایص *یانگ* و *یین*‌شان، نظیرِ تابش و سایه، بلندی و پستی، گرما و سرما، قوای قمری *یین* و قوای شمسی *یانگ* را نمودار می‌ساختند... باغ تصویری بود از عالمِ کبیر و تجسّمِ همه‌ی دوگانگی‌های *یین* و *یانگ* بود که در عالم ظهوریافته متجلّی شده است. کوه‌ها، دره‌ها، رودخانه‌ها، برکه‌ها، همه در باغ نمودار می‌شد ... البته کوه ازلحاظ رمزی محور جهانی است؛ ولی در باغ چینی، در کنار آب که *یین* است، نمودارِ قوه‌ی *یانگ* در طبیعت نیز است. بنا به سنّت، «کوه» را اغلب در میان رودخانه یا آبگیر بنا می‌کردند. سنگ چیزی است ثابت و پایدار، آب چیزی است جاری و زودگذر. این رمز کوه‌وآب (*شّان‌شّوئی*) را در نقاشی منظره نیز به کار می‌گیرند. خاره‌سنگ و سایه‌ای که می‌افکند نیز *یانگ* و *یین*‌اند (Cooper, ۲۰۱۰: ۱۲۱).

در میان آسمان و زمینِ باغ و میان همه‌ی عناصری که یا یین یا یانگ در آن‌ها

غالب است، انسان -که شأن راستین او ملحوظ است- در تعادل کامل بین و یانگ قرار دارد و با قرار گرفتن در باغ، گویی در مرکز هستی، یعنی جایگاه نخستین خود قرار می‌گیرد. حضور انسان در باغ (دلِ زمین) یادآور حضور جاودانان در پردیس‌های آسمان (دلِ آسمان) است. در حقیقت، باغ‌های زمینی، نمودار مستقیم باغ‌های آسمانی[1] است.

مطابق تعالیم سنّتی منشأ همه‌ی صور جسمانی، صور لطیف است و منشأ آن‌ها، اعیانی فوق‌صوری در عقل. شکل آشنای این تعلیم که «صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی» تعلیم مُثُل در نزد افلاطون است. در تعالیم حکمی، چین از شیانگ‌ها (象) یا صورت‌های علوی سخن می‌گوید که مبدأ و منشأ صور سفلی هستند. در *یی‌جینگ* جایگاه این صور در «آسمان» یعنی مرتبه‌ی فوق‌صوری گفته شده است؛ حال آنکه *دائودِه جینگ* (بند ۲۱) از حضور شیانگ‌ها در نزد دائو سخن می‌گوید.

ذکر نمونه‌هایی از تعمّد باغ‌سازان چینی در اتخاذ سرمشق از پردیس‌های آسمانی، خالی از لطف نیست. چی بیائوجیا (祁彪佳؛ ۱۶۰۲-۱۶۴۵) بازنشسته‌ی دربار دودمان مینگ، تصمیم می‌گیرد که به ساخت‌وساز باغ ساده‌ای با نام «کوهستان تمثیلات» (یِوشّان 山寓)[2] مشغول شود. او با تواضعی بسیار در یادداشت‌هایی درباره‌ی بخشی از باغ خود به نام «قلل کنگره‌دار کوچک» -که آن را به یاد پردیس آسمانی «قلل کنگره‌دار» یا «فانگ‌جّانگ» نام‌گذاری کرده است- می‌نویسد:

> میان دریای [ملکوتی] شرق به کوهستان فانگ‌جّانگ می‌رسیم که بعضی آن را «قلل کنگره‌دار» نامیده‌اند. در آنجا کاخ‌هایی از زر و یشم و احجار کریمه و آبگینه‌های رنگی وجود دارد. همان چیزهایی که در پردیس آسمانی کوئِن‌لوئِن نیز مشهور است. [در مقابل آن]، تیر و تخته‌ی درها و پنجره‌های[3] باغ منِ کم‌ترین چه حقیرند! «قلل کنگره‌دار کوچک» [در باغ من] مکانی است که به کوشک «عزمیت به خلوت‌نشینی» راه دارد. از جهت آنکه این کوشک تجسّم غایت سادگی است، آیا نامی که به آن داده‌ام فوق حدّ و اندازه‌ی آن نیست؟ درهای حصیری که روی درهای سرخ قرار گرفته، هرگز منظره‌ای تصادفی نیست؛

۱. درباره‌ی پردیس‌های آسمانی در سنّت دائویی به‌ویژه پردیس کوئِن‌لوئِن بنگرید به «پردیس آسمانی کوئِن‌لوئِن در تعلیم دائویی» (رادپور، ۱۳۹۹).

۲. یِو 寓 هم به معنای تمثیل است و هم به معنای حامل و منزل. یِوشّان اشاره است به کوهستانی که حامل و منزل مُثُل آسمانی است.

۳. لفظاً آمده است «مَفْصل ریسمانی درها و پنجره‌های خُم‌مانند» که زبان‌زدی است کنایه از خانه یا کلبه‌ای محقّر.

بلکه ناظر است به قصّه‌ی اقامت شهریار مُو دودمان جَّو [که به کوئِن‌لوئِن سفر کرد و با ایزد شهربانوی غرب ملاقات کرد] در پنج ایوان[1] و دوازده بُرج و در آنجا یک کوشک پوشالی برای استراحت شبانه تعبیه شده است. در باغ بنده‌ی کم‌ترین از آن موضع به بعد در هر یک قدم، جای پیچ‌وتاب خوردن و خم شدن است. نظر به کومه‌های خمیده و ایوان‌های پرواز [که خیابان باغ از زیر آن‌ها می‌گذرد] که گویی به قلل [کنگره‌دار کوچک] یوغ‌بسته شده است، همچون کمربندی بر روی تپه و این را شباهتی محو و مبهم است با کوهسار لانگ‌فِنگ (باغ ملکوتی باد سرد)؛ البته در مقیاسی بس حقیر و کوچک‌تر. هرچند نام‌گذاری آن‌ها به خانه‌ی گیاهان اسرار و کوشک نوشدارو فوق حدّ و اندازه‌ی آن‌هاست [و در پایه‌ی آنچه در پردیس آسمانی کوئِن‌لوئِن بدین نام‌ها خوانده می‌شود نیست]، در این نام‌ها شاید بهره‌ای اندک نمودار شود (چی بیائوجیا، بی‌تا).

東海中央得方丈山，一名巒雉，有金玉琥璃之官，崑崙之所託也。予園率繩甕耳。小巒雉為志歸齋從入處，又太樸之祖其名何以稱焉？蓋蓬戶朱門原無異視，即五臺十二樓穆滿一寓目，過之亦蘧廬之宿矣。予園自此而上數步一委折，曲榭飛臺纓巒帶阜，縹緲若閬風之顛則，亦弟小之云耳。不得謂芝室藥房遂不能分其一面也。

۱. ایوان ترجمه‌ی دقیق لفظ تای 臺 است؛ اما باید توجه داشت که ذکر آن میان عناصر ساختمانی باغ، اشاره است به کوشکی که دارای چشم‌انداز ایوان باشد و نه ایوان در معنی مصطلح امروزی. ما لفظ ایوان را از آن جهت به کار بردیم که در آثار کهن فارسی درباره‌ی باغ‌سازی نیز لفظی را به همین معنی به کار برده‌اند؛ مثلاً گووین بیلی در کتاب *بیاض خوش‌بویی* می‌نویسد: «همچون دیگر آثار عهد گورکانی، در *بیاض خوش‌بویی* واژه‌ی ایوان برای کوشکی دارای فضایی نیمه‌باز به کار رفته است؛ اگرچه ایوان در معنای دقیق‌ترش عنصر معماری‌ای است از سه طرف باز که پشتش هم‌تراز دیوار باغ باشد و حجره‌ای در پس سکویی (چَبوتْرَه) در پیش داشته باشد.» (بیلی، ۱۳۸۷).

چی بیائوجیا[۱]

باغ «کوهستان تمثیلات» ساخته‌ی چی بیائوجیا که در آن قلل کنگره‌دار مشخص شده است

مبانی حکمی را در باغ‌سازی چینی مطابق با فنّ دائویی *فِنگ‌شّوئِی* (風水، لفظاً: باد و آب) یا جغرافیای مقدّس به کار می‌گیرند. غایت این فنّ، ابدال زمین خاکی به زمین آسمانی به‌واسطه‌ی تعیّنات کیفی مکان است. تعیّنات کیفی مکان به‌ویژه در موضع (نحوه‌ی قرارگیری عناصر نسبت به یکدیگر و نسبت به مرکز) و جهات نشان داده می‌شود. چهار جهت اصلی افزون بر چهار جهت فرعی، یک‌به‌یک بر سه‌خطی‌های هشت‌گانه در آسمان قدیم و آسمان حادث منطبق می‌شود و بنابراین با آرایش صحیح اجزاء، یک شهر، باغ یا خانه می‌تواند آسمانی شود و جنبه‌ی قدسی بیابد. مکان آسمانی از آن حیث آسمانی است که نزدیک به سرچشمه‌ی حیات یا نَفَس ازلی (یِوئِن‌چی 元氣) است. سنّت باغ‌سازی در چین در پی آن بود که با آرایش صحیح عناصر گوناگون طبیعی و سازه‌ای، باغ زمینی را تصویری از باغ‌های آسمانی گرداند و باعث شود نَفَس حَیَوی (شِنگ‌چی 生氣) چون نَفْس در تمام اعضا و جوارح

۱. تصویر دُرنایی میان ابرها -که رمزی از پرواز جاودانان در آسمان است- روی جامه‌ی درباریان (فُودْزی 補子) نشان بالاترین منصب دیوانی است.

باغ سریان یابد. میان عناصر باغ، نَفَس حَیَوی به‌ویژه در آب که «فرزندِ چی» است، متجلّی می‌شود.

وفور آب‌ها در باغ چینی، دلالت دیگری دارد که تنها با توجه به روایات تمثیلی دائویی درباره‌ی پردیس‌های آسمانی به آن می‌توان پی برد. این پردیس‌ها جزایری کوهستانی میان آب‌های ملکوتی هستند که در آن‌ها آب‌های حیات‌بخش فراوان است. ازجمله‌ی مشهورترین پردیس‌های آسمانی باید به سه پردیس در آب‌های شرقی ملکوت (پِنگ‌لای [蓬萊]، فانگ‌جّانگ [方丈] و یینگ‌جَّو [瀛洲]) اشاره کرد و نیز کوئِن‌لوئِن در آب‌های غربی. تا آنجا که دست تاریخ به حکایات و روایات باغ‌های چین می‌رسد، تعمّد هنرمندان باغ‌آرا برای تصویر کردن آب‌های ملکوتی و پردیس‌های آسمانی روی زمین قابل مشاهده است. با تأسیس حکومت دودمان هان (در ۲۰۶ ق.م)، پایتخت به چانگ‌ئان منتقل شد. باغ‌ها و کاخ‌های دودمان هان از حیث وسعت، فراخی بسیار داشتند، چنان‌که کاخ چانگ‌لِه و وِی‌یانگ ثلثِ کل شهر چانگ‌ئان را تشکیل می‌داد و اگر کاخ‌های کوچک دیگر را نیز منظور داریم، حدود نیمی از شهر را کاخ‌ها با باغ‌های سلطنتی در برمی‌گرفت؛ یعنی مجموعاً در حدود ۳۶ کیلومترمربع (Lou Qingxi, 2003: 10). باغ شّانگ‌لین (上林؛ لفظاً به معنی بیشه‌ی متعالی) به دستور فغفور وُو دودمان هان (هان‌وُودی 帝武漢؛ ۱۵۶ق.م-۸۷ق.م) ساخته شده بود و او خود شخصاً ناظر بر همه‌ی مراحل ساخت‌وساز باغ بود. در این باغ، نظر به قصص متعلّق به آب‌های ملکوتی شرق، دریاچه‌ای بزرگ به نام «برکه‌ی آب حیات برین» (تای‌پِه چّی 太液池) تعبیه شده بود. همچنین در آن برکه، سه کوه یا جزیره به نام و یاد جزایر سه‌گانه‌ی جاودانان پشته شده بود: پِنگ‌لای، فانگ‌جّانگ و یینگ‌جَّو.

طرح «یک آبگیر و سه کوه» (یی‌چّی سان‌شّان 一池三山) سرمشقی برای بیشتر باغ‌های سلطنتی[1] در اعصار بعد شد؛ طرحی که آب‌های ملکوتی شرقی را نمودار می‌کند که جزایر سه‌گانه‌ی جاودانان در آن واقع است. ازجمله‌ی مشهورترین باغ‌هایی که صورتی از پردیس پِنگ‌لای را در خود دارند، باغِ سلطنتی فغفور شوئِن‌ذُزُنگ در دودمان تانگ (۶۱۸-۹۰۷) بود که کاخِ نورِ بزرگ (دامینگ گُنگ 大明宮)، در آن قرار داشت. در مرکز محوطه‌ی کاخ، آبگیر آب حیاتِ برین (تای‌پِه) یا برکه‌ی پِنگ‌لای قرار داشت و میان آن جزیره‌ای تعبیه شده بود. امروزه، بر اساس مدارک تاریخی، باغ پیرامون آبگیر آب حیات برین را با گل‌های صدتومانی، داودی و گل سرخ و درخت‌های آلو، خیزران، بادام، هلو و خرمالو بازسازی کرده‌اند.

۱. گفتنی است در انواع دیگر باغ چینی -که وسعت کمتر آن اجازه‌ی اجرای طرح «یک آبگیر و سه کوه» را نمی‌دهد- به‌ویژه در سبک شمالی، جزیره‌ی واحد یا تارمی که روی برکه یا حوضچه‌ای هرچند کوچک قرار می‌گیرد، خود نشان از مجموع آن جزایر بی‌نشان آسمانی است.

برکه‌ی آب حیات برین یا برکه‌ی پردیس آسمانیِ پِنگ‌لای در ویرانه‌های کاخ نور بزرگ، شهرستان چانگ‌ئان

تا آخرین دوره‌هایی که باغ‌سازی چینی به‌گونه‌ی کاملاً سنتی به حیات خود ادامه دارد، همواره یادکردهای باغ‌آرایانه از این پردیس‌های آسمانی را می‌بینیم. آخرین دودمان امپراتوری چین، دودمان چینگ (۱۶۳۶-۱۹۱۲) بود. توجه به باغ و باغ‌سازی در این دودمان نیز به‌نحو برجسته دیده می‌شود. مشهورترین باغ سلطنتی این دوره، باغ نور کامل (یِوئِن‌مینگ یِوئِن 圓明園) بوده است که ساخت آن در زمان امپراتور کانگ‌شی (康熙، ۱۶۵۴-۱۷۲۲)، دومین امپراتور چین، در سال ۱۷۰۷ در نزدیکی بِی‌جینگ آغاز شد و به‌دست جانشینان او توسعه یافت. این باغ اقامتگاه سلطنتی اصلی امپراتور چین‌لُنگ (乾隆، ۱۷۱۱-۱۷۹۹)، چهارمین امپراتور دودمان چینگ و جانشینان او بود. مساحت این باغ و زیرمجموعه‌های آن، افزون بر ۳۵۰ هکتار یعنی بیش از پنج‌برابر پارک جمشیدیه‌ی تهران است. این مجموعه متشکل از سه باغ نور کامل (یِوئِن‌مینگ یِوئِن 圓明園)، باغ همیشه‌بهار (چّانگ‌چّوئِن یِوئِن 綺春園) و باغ بهار زیبا (چی‌چّوئِن یِوئِن 綺春園) است. در این مجموعه صدها سازه از قبیل کوشک، تالار، تارم، دالان، معبد، پل و برج باغ ساخته شده بود. نظر به وسعت این باغ و ظرایف و دقایق ساخت‌وساز و محیط دلپذیر، آن را «باغِ باغ‌ها» نامیده‌اند. مجموعاً این باغ دارای ۶۵۰ سازه‌ی منفرد و ۱۳۰ تماشاگه است.

نقاشی و نقشه از نمای کامل باغ نور کامل، شهر پِی‌جینگ، دودمان چینگ، برگرفته از نشریه‌ی *جغرافیای ملی چین*

در سال ۱۸۶۰ در اقدامی به تلافی کشتن فرستادگان نیروهای انگلیسی-فرانسوی، سازه‌های باغ یِوئِن‌مینگ یِوئِن به‌طور کامل با کار بی‌وقفه‌ی چهارهزار سرباز ارتش انگلیسی-فرانسوی ویران شد. بعدها اشیای گران‌بهای آن ازجمله آثار هنری ارزشمند بسیاری چون پیکره‌ها، ظروف چینی، یشم‌ها، جامه‌های ابریشمی و دیگر منسوجات قیمتی، اشیای زرّین و مانند آن به تاراج رفت. یادآوری این واقعه هنوز هم آه از نهاد چینیان برمی‌آورد؛ اما نظر به مجموعه‌ی «چهل تماشاگه از باغ نور کامل» از همه‌ی جزئیات این باغ می‌توان آگاه شد. در سال ۱۷۴۴، امپراتور چیِن‌لُنگ دو نقاش به نام‌های شِن یِوئِن (沈源، قرون ۱۷ و ۱۸) و تانگ دای (唐岱، ۱۶۷۳-۱۷۵۲) را به کار ترسیم کردن چهل منظره‌ی باغ نور کامل گماشت.

تماشاگهِ صفا و آرامشِ نُه اقلیم آسمانی
(جیوجَّو چینگ‌پِن 宴清州九)، باغ نور کامل، پِی‌جینگ، دودمان چینگ
برگرفته از «چهل تماشاگهِ نور کامل»

بقایای صفا و آرامشِ نُه اقلیم آسمانی در وضع کنونی، باغ نور کامل، پِی‌جینگ، دودمان چینگ

نام‌گذاری نُه اقلیم به‌سبب نُه شبه‌جزیره‌ی کوچکی است که بر گرداگرد دریاچه‌ی سیاه (後湖) قرار داشته است. این قسمت محل اقامت امپراتور و خانواده‌ی او بوده است. نُه اقلیم با پُل‌هایی به یکدیگر متصل شده بود. سازه‌های این بخش همه در طول محور شمالی-جنوبی ساخته شده بود و هرکدام حیاطی داشت که از چهار سو محصور بوده است. دالان‌های سرپوشیده، بناها را به یکدیگر می‌رساند. بناهای این باغ همه در نسبت با خود باغ و مناظر طبیعی، فرعی به نظر می‌رسد. کاخ

بار عام، مرکزیت و برتری چندانی نسبت به دیگر سازه‌ها ندارد و در کلیت باغ محو است؛ جز آنکه در آستانه‌ی ورودی قرار گرفته است.

یکی دیگر از مناظر این باغ، پِنگ‌دائو یائوتای (蓬島瑤臺) نام دارد. 蓬島 (آبخوست پِنگ) اشاره‌ای صریح به پردیس پِنگ‌لای است؛ پس پِنگ‌دائو یائوتای به معنی ایوان فیروزه در پردیس پِنگ‌لای است. تعبیر ایوان فیروزه از دیرباز کاربرد فراوان داشته است و نخست اشارات موجود بدان به مجموعه‌ی شعر چُوتْسی و دفتر استادان هوای‌نان (هوای‌نان دْزی 淮南子) بازمی‌گردد؛ بنابراین در این تعبیر، ایوان فیروزه را می‌توان نام‌گذاری‌ای عام دانست؛ اما اگر آن را اسم خاص بدانیم، اشاره‌ای خواهد بود به دوازده ایوان فیروزه‌ی پردیس آسمانی کوئِن‌لوئِن (崑崙) که احتمالاً نام فیروزه بر این ایوان‌ها به‌سبب اِشراف آن‌ها بر «برکه‌ی فیروزه» (یائوچّی 瑤池) است که سرچشمه‌ی فرهمندی فغفوران و حکما در ادوار گوناگون است.

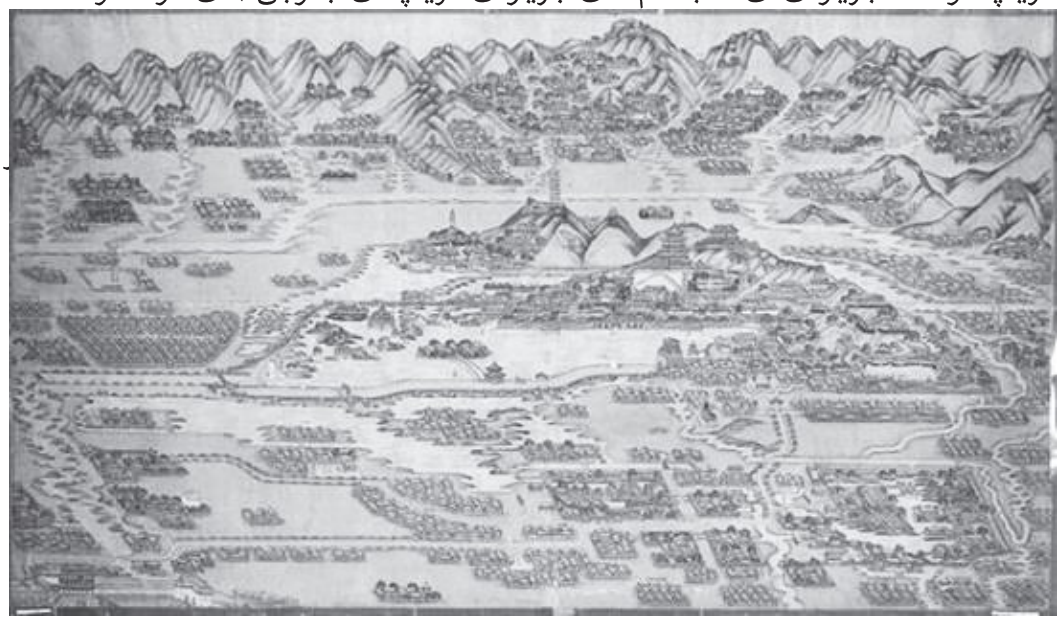
تماشاگهِ ایوان فیروزه در پردیس پِنگ‌لای (پِنگ‌دائو یائوتای 蓬島瑤臺)، باغ نور کامل، پِی‌جینگ، دودمان چینگ

برگرفته از «چهل تماشاگهِ نور کامل»

عناوینی دیگر چون نُه اقلیم (به یاد اقالیم آسمانی) و تالار جاودانان و مانند آن‌که بر تماشاگه‌ها و سازه‌های این باغ گذاشته‌اند، حاکی از ادامه‌ی سنّت باغ‌آرایی مطابق با تصاویر مثالی است.

باغ سلطنتی مهم دیگر در دوره‌ی حکومت دودمان چینگ، باغ پروردن هماهنگی (یی‌هِه یِوئِن 頤和園) است که در نزدیکی باغ نور کامل به‌دست امپراتور چیِن‌لُنگ

ساخته شد. مساحت این باغ در حدود ۲۹۰ هکتار است که سه‌چهارم آن را آب‌ها تشکیل داده است. دریاچه‌ای که محیط بر این باغ است را کوئِن‌مینگ (کوئِن‌مینگ هُو 昆明湖) نامیده‌اند که در آن کوئِن اشاره است به پردیس آسمانی، کوئِن‌لوئِن و مینگ، به معنی نورانی است؛ بنابراین این عنوان را می‌توان به «دریاچه‌ی پردیس کوئِن‌لوئِن نورانی» برگرداند. امپراتور چین‌لُنگ این عنوان را از برکه‌ی کوئِن‌مینگ (昆明池) گرفته است که فغفور وُو (۱۵۷-۲۹ق.م) دودمان هان ساخته بود. این دریاچه و سه جزیره‌ی آن‌ها با نام‌های جزیره‌ی دریاچه‌ی جنوبی (نان‌هُو دائو 南湖



نقاشی و نقشه از نمای کامل باغ پروردن هماهنگی، شهر پِی‌جینگ، دودمان چینگ[1]

اصول اساسی باغ چینی

در ادامه، به اصول اساسی باغ چینی مطابق با حکمت دائویی اشاره می‌شود که می‌توان گفت مجموعه‌ی آن‌ها، جانِ باغ یا به تعبیر چینیان «زیبایی درونی» (نِی‌مِی 內美) را تشکیل می‌دهند: یکم سازوار و طبیعی بودن باغ؛ دوم یکپارچگی و هماهنگی؛ سوم پنهان‌بودگی و ژرفای آن. این سه را می‌توان نَفْس نباتی، نَفْسِ حیوانی و نَفْسِ ناطقه‌ی باغ چینی برشمرد یا بنابر نگرش دائویی، آن سه را گنجینه‌های سه‌گانه‌ی (سان‌بائو 三寶) باغ می‌توان دانست؛ یعنی سازواری با طبیعت، بذر حیاتِ (جینگ 精) باغ است و یکپارچگی و هماهنگی، جانِ (چی 氣) آن و پنهانی و ژرفا، روانِ (شِن 神) آن است.

1. Web Access (11/24/2019): www.loc.gov/resource/g7824b.ct002439

سازوار و طبیعی

هندسه‌ی باغ چینی در قید شکلی خاص نمی‌ماند و به‌خلاف باغ ایرانی که هندسه‌ی آن مبتنی بر اشکال چهارگوش است، در باغ چینی اشکال هندسی لابشرط است: گاه مربع، گاه دایره و گاه نیمی چهارگوش و نیمی گرد. ضرب‌المثلی میان چینیان رواج دارد که غایت انعطاف‌پذیری و نهایت آمادگی بر پاسخ‌گویی به احوال مختلف و تغییر را نشان می‌دهد. این ضرب‌المثل لفظاً می‌گوید که «در تبعیت مربع و در پذیرش، دایره» (سوئِی‌فانگ جیوپِوئِن 隨方就圓). اگر بخواهیم آن را کمی آزادتر ترجمه کنیم، باید گفت، «در پذیرش، چون آب، تابع مربع و دایره بودن»؛ یعنی همچون آب شکل هر ظرفی را به خود گرفتن.

این معنا منشأ دائویی دارد و به تعلیم «پیشروی همراه تسلیم» (توئِی‌ژانگ 推讓) یا انعطاف‌پذیری در حمله اشاره دارد؛ مانند حرکت آب که نمی‌تواند مسدود شود. کهن‌ترین کتب دائویی این تعلیم را یکی از اصول آئین دائویی خوانده‌اند[1] که دور از مفهوم بی‌فعلی (وُووِی 無為) نیست. در متون حکمی چین باستان غالباً به این مفهوم برمی‌خوریم. در کتاب *یی‌جینگ* یا *دفتر تجلّیات* در ذیل شروح شش‌خطی سی‌وچهارم به نام «نیروی بزرگ» (داجّوانگ 大壯) آمده است که «به دنبال صورت سازوار بودن» (شّی‌شینگ ئِرجّی 适形而之). بنا به گزارش‌های تاریخی، فغفوران چین این اصل را برمی‌گرفتند و بر محدودیت‌های اقلیمی غلبه می‌کردند(Choy, 2009: 92) .

سازواری با محیط در باغ چینی، باغ صاحب‌منصب فروتن، شهرستان سوجّو، دودمان مینگ

۱. در طریقت استادان آسمانی (تِین‌شّی دائو 天師道)، تعلیم «پیش‌رفتن با تسلیم» از اعمال نُه‌گانه (جیوشینگ 九行) محسوب می‌شود (*تای‌شّانگ لائوجِوین جینگ‌لِو* 太上老君經律).

نمونه‌ی اعلای «پیشروی همراه تسلیم» را دائودِه جینگ در نرمی و سُستی آب می‌بیند که بر سختی صخره‌ها چیره می‌شود:

> در جهان هیچ‌چیز نرم‌تر و سُست‌تر از آب نیست؛ ولی چون با چیزهای سخت و قوی نبرد کند، هیچ‌چیز بر او پیروز نتواند شد، [یعنی] آن چیزها [ی سخت و قوی، ماهیتِ] او را دگرگون نتواند ساخت؛ پس نرم بر سخت چیره می‌شود و سُست بر قوی؛ [هرچند] هیچ‌کس در جهان نباشد که این را نداند، کسی بدان عمل نتواند کرد (دائودِه جینگ، بند ۷۸).
>
> 天下莫柔弱於水，而攻堅強者莫之能勝，以其無能易之。弱之勝強，柔之勝剛，天下莫不知，莫能行。

در رساله‌ی *پیشه‌ی درون* (نِی‌یِه 內業) (بند ۲۲)[1] آمده است: «انسان فرهمند با زمان [و نیز جمیع شروط جسمانی] تغییر می‌کند؛ ولی مبدّل نمی‌گردد؛ با گردش موجودات همراه است ولی متحرّک نیست». این به معنی آن است که انسان فرهمند بر شروط جسمانی چیره است و نه شروط جسمانی بر او، ولی درعین‌حال با تغییرات جسمانی همسوست؛ چه کیفیات ادوار زمانی و مواقع و جهات مکانی را می‌شناسد و این جنبه‌ی جوهری (زمینی) حُکم و فرهمندی اوست. از سوی دیگر، جنبه‌ی ذاتی (آسمانی) او استوار بودن بر مبادی بزرگ یعنی به تعبیری «نیستی و هستی سرمدی» یا احدیت و واحدیت است. متن باستانی دیگری به نام *تصفیه‌ی دل* (بای‌شین 白心)[2] آورده است: «[انسان فرهمند] در اقدامات با تغییرات همراه گردد و با شناخت [کیفیات] ادوار زمان، امور را اندازه گیرد». اندازه کردن چیزها به معنی شناخت وجوه کیفی در دل کمیات است. در قصص چینی، «اندازه کردن ارض» به‌علت آسمانی کردن زمین، یکی از خویش‌کاری‌های فغفور (فرزند آسمان و زمین) به شمار می‌رود (Guénon, 1957: Ch. 16).

جی چِنگ، حکیم هنرمند و باغ‌ساز -که پیش‌تر اشاره شد که نخستین کتاب درباره‌ی هنر باغ‌سازی را در چین نوشته است- توجهی تام به اندیشه‌ی دائویی دارد. او در رساله‌ی *پیشه‌ی باغ‌سازی* بیان کرده است که در باغ‌سازی نباید موانع طبیعی را از میان برداشت؛ بلکه باید از آن‌ها نهایت بهره را برد: صورت نخستین زمین (بِن‌شینگ 本形، به تعبیر دائویی) را پستی‌وبلندی و کژی و راستی است. به جای هموار کردن آن، باید با آن همراه شد و مطابق با طرح زمین و کوه و آبگیر حرکت کرد.

---

۱. برای ترجمه‌ی فارسی این کتاب بنگرید به *هنرهای عقل* (رادپور، ۱۳۹۷: ۳۳-۵۲).
۲. برای ترجمه‌ی فارسی، بنگرید به (*همان*: ۸۸-۱۰۲).

او می‌نویسد:

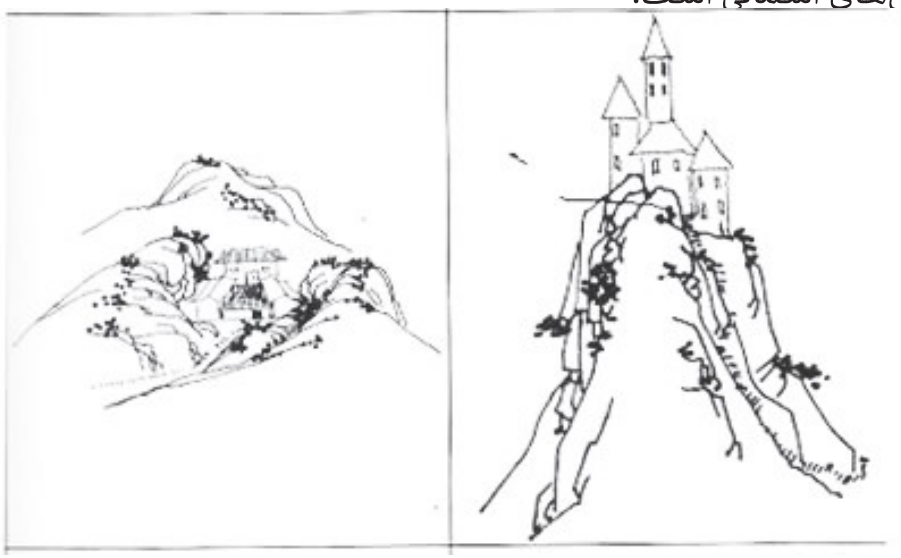
در هر ساخت‌وسازی، نخست باید به زمینی که در آن بنیاد بنا افکنده می‌شود، اندیشید و سپس به مراحل کار و برآورد کردن بزرگی و کوچکی و ملحوظ کردن انحناء و گوشه‌داری و سازواری با هر مورد. این همه هنر استاد است که با وجود مضیقه‌های کار، طرح را پیاده می‌کند؛ بی‌آنکه چیزی مانع کار او گردد. اگر زمینی که برای پِی انتخاب می‌شود، شیب‌دار یا از یک سو بسته باشد، چه ضرورت است که حتماً شیب همه‌ی بخش‌ها گرفته و هموار شود؟ یا چه ضرورت است که ساختمان بنا سه یا پنج حجره باشد؟ افزودن فضای نیم‌حجره برای شاه‌نشین، طبیعی و باشکوه جلوه می‌کند. این همان چیزی است که [در ساختِ بنا] «هفت عشر کار بر عهده‌ی استاد» گویندش؛ اما در باغ‌سازی، کار استاد در حقیقت نُه عشر است و آنِ پیشه‌ور یک عشر؛ اما چرا؟ مهارت طراحی باغ، وابسته به سازواری با محیط و روح بخشیدن بدان در مطابقت با اوضاع واقع است و این چیزی است که دوچندان از عهده‌ی پیشه‌ور بیرون است و نیز ورای توانایی مالک است و او می‌باید کار را به شخصی با توانایی‌هایی که در پی می‌آید بسپارد تا مخارج را هدر ندهد (جی چِنگ، ۱۶۳۱: طومار ۱، برگ ۵).

故凡造作，必先想地立基，然後定期間進，量其廣狹，隨曲合方，是在主者，能妙於得體合宜，未可拘牽。假如基地偏缺，鄰嵌何必欲求其齊，其屋架何必拘三、五間，為進多少？半間一廠，自然雅稱，斯所謂「主人之七分」也。第園築之主，猶須什九，而用匠什一，何也？園林巧於因界，精在體宜，愈非匠作可為，亦非主人所能自主義；需求得人，當要節用

و سپس شرح می‌دهد که «روح بخشیدن و سازواری» شامل این اصول است: سازوار کردن زیربنا با پستی‌وبلندی محیط؛ مطابقت درست با صورت‌ها و اجسام؛ هرس کردن درختانی که [در چشم‌انداز و راه خیابان باغ] مانع ایجاد می‌کنند؛ به کار بردن سنگ در تعیین مسیر نهرها؛ برگرفتن [تماشاگه] و استمداد دوسویه میان

اجزاء؛ ساخت کوشک در جایگاه مناسب کوشک؛ ساخت تارم در جایگاه مناسب تارم؛ قطع نکردن بی‌جا و مانع نیفکندن در خیابان؛ تغییر جهت و انعطاف‌پذیری با شرایط در اجرا.

همسو با جویبارهای پیچان باغ که همچون رودخانه‌ها صورت‌بندی زمین را می‌پیماید و نه آنکه در مسیری مستقیم پیش رود، خیابان‌ها، پُل‌ها و دالان‌های باغ نیز پیچان است؛ چه در حقیقت این عناصر نیز نمودی از جریان آب‌های ملکوتی در پردیس‌های آسمانی است.



سازواری و هماهنگی با طبیعت

کوپر می‌نویسد:

> هماهنگی و تناسب باید رعایت شود؛ ولی تقارن با طبیعت بیگانه بود؛ پس چیزهایی چون چَمَن‌های پیراسته یا پرچین‌های قیچی‌شده یا باغچه‌ی بی‌طراوتِ گل‌کاری با طرح‌های هندسی یا الگو و ردیف‌کاری گل‌ها، هیچ‌کدام در باغ‌های چینی جایی نداشت و در «بوستان‌آرایی» می‌بایست ساختمان‌ها را هم در کار می‌گرفتند و همچون درختانِ کاشته‌شده، باید آن‌ها را چنان نمایان می‌کردند که گویی در آنجا روییده‌اند. «تار می‌سازند با تماشاگهی فراخ و گل‌هایی بنشانند که به روی نسیم بهار لبخند زند» (Cooper, ۲۰۱۰: ۱۲۵).

مطابق با همین اصل بود که فغفور مؤسس دودمان مینگ، جُو تای‌دْزو (朱太祖) زمانی که می‌خواست کوهستان مقدس وُودانگ را به مرکزی برای معابد دائویی تحت نظارت دربار بدل کند، دستور داد که در ساخت‌وسازها هیچ‌گونه کندوکاو

کوهستان و قطع کردن درختان در کار نباشد؛ درنتیجه، همه‌ی بناهای کوهستان وُودانگ با عوارض ارضی سازوار و تابع شیب و پستی‌وبلندی زمین بود؛ بی‌که صدمتی به طبیعت وارد آید (Choy, 2009: 92). این اصل موجب می‌شود تا به قول جی چِنگ:

[باغ چینی می‌باید] چونان دستکرد آسمان بنماید و نه محصول صنعت بشر (جی چِنگ، ۱۶۳۱: طومار ۱، برگ ۵۵).

自成天然之趣，不煩人事之工。

یکپارچه و هماهنگ

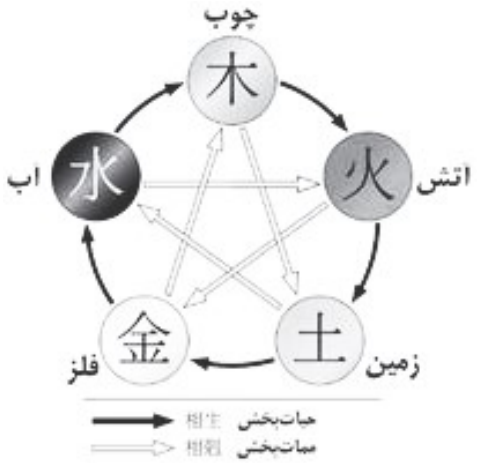
باغ چینی چنان می‌باید بود که عناصر آن منفرد و جدا نباشد؛ بلکه جلوه‌ای کامل از یکپارچگی باشد؛ همچون خود عالم که در آن هیچ‌چیز از چیز دیگر جدا نیست و همه به‌سبب اتصال با مبادی مابعدالطبیعی خود و نبودن حجاب میان مبادی مابعدالطبیعی، با یکدیگر آشنایند و تعامل می‌کنند. حتی تقابل و تباین میان موجودات عالم در نگاهی ژرف‌تر بدان، جز امور مکمل نیست. در باغ چینی نیز همه‌ی عناصر ضدّ و ندّ و شبیه و هماهنگ چنان می‌باید گرد آیند که اتصال و ارتباط آن‌ها را نیز نمودار سازند تا سرانجام سریان دائمی نَفَس حَیَوی (*تُنگ‌چی* 通氣) را به نمایش بگذارند؛ ولی اگر به‌عکس، این هماهنگی و یکپارچگی در میان نباشد، آن را گرفتگی نَفَس حَیَوی (*شّاچی* 煞氣) گویند.

پُل و دالان اتصال، باغ صاحب‌منصب فروتن، شهر سُوجّو، دودمان مینگ

ربط عناصر باغ با مقولاتی که در حِکمت چین طرح می‌شود مطابق است؛ از قبیل یین و یانگ که دو جنبه‌ی مکمل موجودات است. باغ در مقام یک موجود، جوانب

ییـن و یانـگ خـود را دارد. کـوه و صخـره در آن یانـگ اسـت و درّه و آب، ییـن. سـاختمان‌ها یانـگ اسـت و محوطـه ییـن. مـکان آفتاب‌گیـر یانـگ اسـت و سـایه‌ها ییـن. درختـان ستون‌وار یانـگ اسـت و گل‌هـای پیاله‌شـکل ییـن و ماننـد آن. در ایـن میـان، انسـان کـه فرزنـد آسـمان و زمیـن یعنـی فرزنـد یانـگ محـض و ییـن محـض اسـت، وحدت‌بخـش ییـن و یانـگ محسـوب می‌شـود. باغ چینـی در پـی بـه کار بسـتن همـان اندیشـه‌ی *دائودِه جینـگ* (بنـد ۴۳) بـا تعبیـر «تکیـه کـردن بـه ییـن و در آغـوش گرفتـن یانـگ» (فُوییـن یِـر بائویانـگ 負陰而抱陽) اسـت. سـاخت کوشـک‌های باغ به‌سـوی جنـوب، نیـز با همیـن اندیشـه مطابـق اسـت؛ چـه جهـت شـمال، ییـن بـه شـمار می‌رود و جهـت جنـوب، یانـگ؛ پـس سـازه‌های رو بـه جنـوب بـه ییـن شـمالی تکیـه کـرده و یانـگ جنوبـی را در آغـوش گرفتـه اسـت. در کنـار سـخن گفتـن از مقولات کلـی ییـن و یانـگ، همچنیـن از سـختی و نرمـی (گانـگ‌ژوُ 剛柔) سـخن گفته‌انـد و بـودن و نبـودن (یَـووُو 有無) و سـکون و حرکـت (جینـگ‌دُنـگ 靜動) و انقبـاض و انبسـاط (جُوسـان 聚散) و تنـه و شـاخه (گان‌جـی 干支) و ژرفـا و پایـاب (شِـن‌چِیـن 深淺) و زنـده و مـرده (شِـنگ‌سـی 生死) و نرینـه و مادینـه (تْسـی‌شیُنـگ 雄雌).

ازجملـه مقولات حِکمـی دیگـر کـه آن را در ابقـای یکپارچگـی باغ بـه کار بسـته‌اند، عناصـر پنج‌گانـه (وُوشـینگ 五行) اسـت کـه عبارت‌انـد از زمیـن و آب و آتـش و چـوب و فلـز. شـیوه‌های تعامـل زاینـده و کاهنـده‌ی ایـن عناصـر به‌تفصیـل در متـون حکمـی چیـن از دوران باسـتان بیـان شـده اسـت: آب، چـوب را حیـات می‌بخشـد و چـوب، آتـش را و آتـش، خـاک (یـا زمیـن) را و خـاک، فلـز را و فلـز آب را. از سـوی دیگـر آب، آتـش را نابـود می‌کنـد و آتـش فلـز را و فلـز چـوب را و چـوب زمیـن را و زمیـن آب را. همچنیـن، آتـش آب را تحقیـر می‌کنـد و آب زمیـن را و زمیـن چـوب را و چـوب فلـز را و فلـز آتـش را. روشـن اسـت کـه عناصـر باغ کـه بـا عناصـر پنج‌گانـه تطبیـق می‌یابـد، می‌بایـد از حیـث قرارگیـری و جهـت جغرافیـای چنـان باشـند کـه زاینـده‌ی یکدیگـر شـوند تـا سـریان نفـس ازلـی نمـودار شـود. در باغ، عنصـر آب مشـتمل بـر همـه‌ی آب‌هـا، آبگیـر، دریاچـه، رودخانـه یـا کانال‌هـای آب‌رسـانی اسـت. عنصـر چـوب همـه‌ی درختـان و گل‌هـا و گیاهـان اسـت. عنصـر آتـش، پیـش از هـر چیـز نـور آفتـاب اسـت. عنصـر خـاک، زمیـن و خـاک باغ اسـت و سـرانجام عنصـر فلـز شـامل سـنگ‌هـا و صخره‌هـا می‌شـود. در مقیاسـی دیگـر، در یـک نـوع خـاص از عناصـر باغ نیـز می‌تـوان عناصـر پنج‌گانـه را یافـت. مثلاً در گُل‌هـا، گُل‌هـای سـرخ‌رنـگ بـا آتـش پیونـد دارنـد و گُل‌هـای زردرنـگ بـا خـاک و ماننـد آن.



عناصر پنج‌گانه و تعاملات زاینده و کاهنده در میان آن‌ها

در این میان چوب یانگ است و منطبق بر جهت شرق، آتش یانگ است و منطبق بر جهت جنوب، فلز یین است و منطبق بر جهت غرب، آب یین است و منطبق بر جهت شمال و زمین مرکز است و پیونددهنده‌ی یین و یانگ.

سه‌خطی‌های هشتگانه‌ی *یی‌جینگ* نیز یکی دیگر از مقولات حکمت چین است که با کاربست صحیح آن در عناصر باغ، یکپارچگی و هماهنگی آن را تضمین می‌کند. سه‌خطی هشت‌گانه (باگوآ 八卦) انواع مقدورات ظهور[1] متضمن در مرتبه‌ی «غایت بزرگ» (تای‌جی 太極) یا هستی (یَو 有) یا حضرت واحد (یی 一) است؛ مرتبه‌ای که مبدأ و معاد همه‌ی موجودات عالم است. سه‌خطی‌های هشتگانه، هشت مجموعه‌ی سه‌خطی است و هر سه‌خطی متشکل از سه‌خط روی یکدیگر است (نظراً از پایین به بالا). در هر سه‌خطی، هرکدام از خطوط یا بدون گسستگی (خط پیوسته ــ) یانگ است یا خط گسسته (- -) یین است، نظر به همه‌ی نسبت‌های همبسته‌ی یانگ (مردانه، اثبات، نورانی، قوّت، ازلی و مانند آن) و یین (زنانه، نفی، ظلمانی، ضعف، ابدی و مانند آن). از ترکیبات سه‌تایی این دو خط، هشت حالت مختلف حاصل می‌شود (۲×۲×۲=۸)، مثلاً: - - + ــ + - - = ☳ یا - - + ــ + - - = ☳. این رموز خطی را بیش از هر چیز با عناوین انتزاعی و نیز رموز ملموس مادی همبسته می‌کند:

۱. سه‌خطی‌های هشت‌گانه و شش‌خطی‌های شصت‌وچهارگانه در *دفتر تجلیات* را نیز *شیانگ* گویند. در بعضی متون دائویی آمده است: «تجلیات (یی 易) عبارت است از صُوَرِ علوی (شیانگ). صورِ علویِ معلق مجلّیِ انوار است و میانِ انوار، بزرگ‌ترین‌ها، آفتاب و ماهتابِ [روحانی] است. کمال روحانیتِ در گروِ معرفتِ تبدّلات است» (*مُهرِ یگانگیِ سه‌گانه‌ی دفتر تغییراتِ جَو*؛ *جَّویی تسان‌تُنگ چی* 契同參易周، بند هشتم).

سه‌خطی	نام	معنی	رمز
☰	چِین 乾	فاعلیت	آسمان
☴	شِوین 巽	تابعیت	باد
☵	کان 坎	پایین‌روندگی	آب
☶	گِن 艮	ثبات	کوه
☷	کوئِن 坤	قابلیت	زمین
☳	جِّن 震	برانگیختگی	آذرخش
☲	لی 離	بالاروندگی	آتش
☱	دوئِی 兌	تبادل	برکه

هر یکی از این سه‌خطی‌ها، تطبیقات به‌خصوصی با جهات مکانی، دوره‌های زمانی، رنگ‌ها، جانوران، گل‌ها و گیاهان و بسیاری موضوعات دیگر دارد که در اینجا قصد ورود به آن را نداریم؛ اما اجمالاً می‌توان گفت که در باغ چینی، سه‌خطی کوئِن با زمین و خاک پیوند دارد و سه‌خطی گِن ☶ با کوه‌ها و تپه‌ها و سه‌خطی کان ☵ با آب‌ها و سه‌خطی شِوین ☴ با باد و تارمی که در مسیر باد قرار دارد و سه‌خطی چِین ☰ با آسمان که سقف باغ است و سه‌خطی دوئِی ☱ با ظرف آبگیرها و کانال‌های آب‌رسانی و سه‌خطی لی ☲ با آفتاب و کوشک اصلی که قلب باغ است و سه‌خطی جِّن ☳ با صخره‌ها.

در حقیقت، هماهنگیِ اجزا و عناصر باغ چینی در گرو توجه به چنین تمثیلات و تطبیقاتی است که کیفیاتِ مکانی و زمانی مناسب را برای باغ خلق می‌کند؛ هرچند آگاهی به این تطبیقات برای کسی که به باغ وارد می‌شود، ضروری نیست و اگر اصول مقرّر در علوم جغرافیای مقدّس دائویی در باغ رعایت شده باشد، هرکسی فیض وجدآمیز حیات را در آنجا وجداناً می‌تواند دریابد.

همچنین، پُل‌ها و دالان‌ها و خیابان‌های باغ چینی عناصری‌اند که یکپارچگی و اتصال عناصر باغ را نمودار می‌کنند و از این حیث، اهمیتی فوق‌العاده دارند:

> تارَم‌ها و دالان‌ها البته می‌بایست که با پیرامون خود همسوی می‌بود و پیچ‌وتاب برمی‌داشت. در کتاب *یِوئِن‌یِه* آمده است: «ساخت‌وسازها باید که چنان استقرار یابند که با

صورت‌بندیِ طبیعیِ زمین هماهنگ باشد»). در آنجایی که تارَم‌ها با دالان‌ها مرتبط بوده است، این بناها تابعِ بلندی و پستی و انحنای زمین یا پیچ‌وتابِ آب‌ها می‌بود که اغلب روی آن پُل می‌ساختند که ناظر است به همه تمثیلاتِ گذر کردن از آب‌ها، نقلِ مکان، مخاطبت بین حیطه یا مرتبه‌ای با مرتبه‌ی دیگر و نیز تمثیلِ انسان در مقام میانجی و دارنده‌ی جایگاه میانی در بین قوای بزرگ [آسمان و زمین] (Cooper, 2010: 125).

پیچندگی و دواریت خیابان‌ها، پُل‌ها، آب‌ها و دالان‌ها ویژه‌ی باغ چینی است که نمودار سریان نَفَس حَیَوی در اجزای باغ است.

پل پیچان در باغ چینی، بخش ئائومِن (澳門)

زبان‌زدی حکمی، آب را فرزند چی یا نَفَس حَیَوی و چی را مادرِ آب می‌داند. در کتاب *مهمات چشمِ دل* (شین‌پِن جّی‌یائو) جّانگ جُنگ‌شّان (山仲章؛ فعال در حدود ۱۶۵۰م) مشهور به دائوئیست بی‌دل، استاد بزرگ فنّ فِنگ‌شّوئی مکتبِ وُوچانگ (無常) می‌نویسد:

چی (نَفَسِ حیوی) مادر آب است و آب چیزی نیست جز فرزند چی. جایی که چی باشد، آب هست و جایی که آب باشد، چی هست. چی صورت ندارد و دیده نمی‌شود؛ ولی آب دارای اثر است و می‌توان او را جُست. چون آب بیاید، چی می‌آید و چون آب مسدود گردد، چی مسدود می‌گردد و چون آب جایی جمع

گردد، چی جمع می‌گردد. مطابق با انقباض و انبساط آب، چی منقبض و منبسط می‌شود. مطابق با عمق آب، چی هنگفت یا اندک خواهد بود. پس با نظر به آب، چی را ارزیابی توان کرد (جّانگ جُنگ‌شّان، بی‌تا: ۷۷).

氣者水之母，水者氣之子也。有氣斯有水，有水斯有氣，氣無形而難見，水有迹而可求；水來則氣來，水止則氣止，水抱則氣全，水匯則氣蓄。水有聚散，而氣因之聚散；水有深淺，而氣之厚薄因之，故因水可以驗氣也。

اینکه حکمای چین، چی یا نَفَس حَیَوی را مادر آب‌ها دانسته‌اند، یادآور سخنی از لائودْزی است:

چون مادر را شناسند، فرزند او را شناخته‌اند. چون فرزند را شناسند، مادر او را پاییده‌اند. (دائودِه جینگ، بند ۵۲)

既得其母，以知其子，既知其子，復守其母。

یکی از استادان فن فِنگ‌شوئِی به نام جیانگ پینگ‌جیِه (蔣平階، ۱۶۱۶-۱۷۱۴) می‌نویسد:

فرزند (آب) و مادر (چی) را کیفیات یکسان است. آب و چی از پی یکدیگر می‌روند؛ مانند سایه و شئ که از پی یکدیگر می‌روند. بدان که چی واحد است. اگر بخواهیم که جریان سرریز شدن چی را روی زمین بیابیم، بر آثار آب نظر توانیم افکند و چون او [آب] در زمین حرکت می‌کند، بی‌صورت است و چیزی نیست جز چی. آب صورت ظاهری است و چی باطنِ آن. درون و برون با هم سریان می‌یابند. ظاهر و باطن با هم حرکت می‌کنند. این قاعده‌ی کاربستِ رازآمیزِ خودبه‌خودیِ طبیعت است. (جیانگ پینگ‌جیِه، ۱۶۰۰: برگ ۱۰).

مطابق تعالیم دائویی، از حرکت نَفَس ازلی است که تمام عوام و مراتب هستی، ایجاد می‌شود؛ چنان‌که چی خلاق عالم است، آب که فرزند اوست نیز جوهر خلّاق باغ است و ظهور خاص نَفَس حَیَوی محسوب می‌شود.

در حقیقت، از دو گونه زیبایی در باغ چینی سخن گفته‌اند: زیبایی صوری، آشکار یا زیبایی برونی (وای‌مِی 外美) و زیبایی غیرصوری، پنهان یا زیبایی درونی (نِی‌مِی 內美). زیبایی مناظر، درختان، آبگیر، کوه و ساختمان‌های باغ زیبایی صوری، آشکار و برونی است که چشم و دیگر حواس پنج‌گانه آن را درمی‌یابد؛ حال آنکه زیبایی سازواری با طبیعت و یکپارچگی و هماهنگیِ باغ و سریان نَفَس حَیَوی و خودبه‌خودی (دْزی‌ژان 自然 که از اصول حکمت دائویی است) در آن، زیبایی غیرصوری، پنهان و درونی است که دل آن را «خودبه‌خود» درمی‌یابد.[1]

پنهان و ژرف

آنچه در نظر نخست، باغ چینی بر ناظران می‌نماید «ژرفا و پیچندگی» است. این دو مفهوم همچنین تداعی‌کننده‌ی مفهومی دیگر یعنی «پنهانی» است. باغ چینی پنهان است و اجزا و تماشاگه‌های خود را به‌یک‌باره بر ناظر نمایان نمی‌کند. قدم زدن در باغ چینی همچون سیر و سلوک عرفانی می‌ماند و برگذشتن از سرّی و ورود به سرّی دیگر، یافتن بواطن یکی پس از دیگری؛ اما معارج و مقام‌های سلوکی یا به تعبیر لائودْزی، اسرار (شِوئِن 玄) و بواطن (میائو 妙) در طول یکدیگر واقع است. باغ چینی این حرکت طولی را بر روی زمین باغ در عرض تصویر کرده است و این با خویش‌کاری باغ موافق است که البته نه عروج از مرکز به اوج بلکه سیر بازگشت از محیط به مرکز است؛ یعنی رسیدن به فطرت نخستین.

باغ‌ها را در زبان چینی یِوئِن (園) گویند. در این نویسه، جزءِ 口 به معنی «حصار، پرچین» است.[2] ولی در یِوئِن (園) جزءِ دیگری که افاده‌ی آوا می‌کند، 袁 است با تلفظ «یِوئِن». یِوئِن (wan در چینی باستان) به مشتقات هوئِی (wui در چینی باستان) به معنای «بازگشت» متعلق است. با این توضیح، می‌توان گفت که نویسه‌ی یِوئِن (園) اشاره به مکانی پوشیده یا مکانی با پوشش‌های پرشمار در درون یکدیگر است که آدمی با قرار گرفتن در آن به وضعیت نخست خود که همان مرتبه‌ی پردیسی است، بازمی‌گردد. کوپر می‌نویسد:

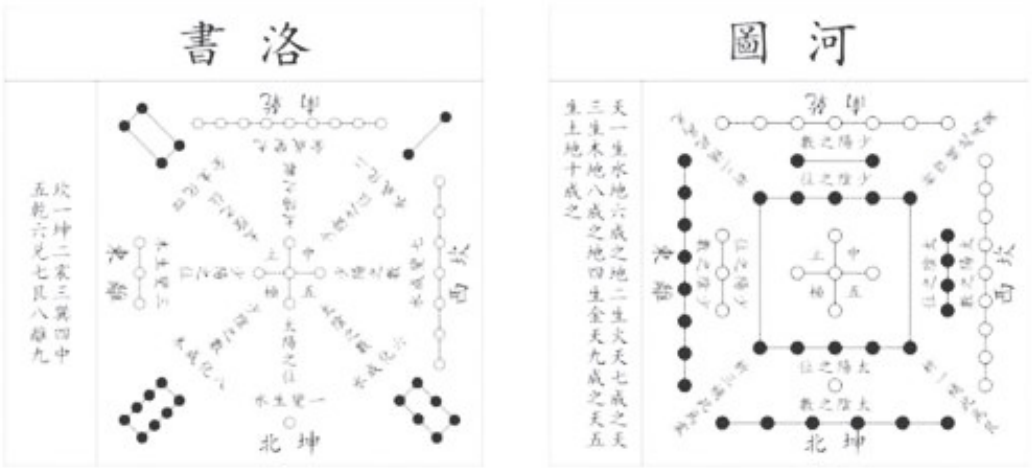
---

۱. در حکمت هنر هندویی، شرط لازم رَسیکَه بودن را، یعنی شرط لازم اینکه کسی از رَسَه [ذوق و وجد و زیبایی] یک اثر هنری بهره‌مند باشد، سَهریدَیَه بودن می‌دانند؛ یعنی «واجدِ دل» بودن یا به تعبیری «زنده‌دلی». پس عجیب نیست اگر دل‌مردگان مدرن، زیباییِ هنر سنتی را درنمی‌یابند.

۲. دراین‌باره می‌باید ذکر شود که وِی 口 به معنی حصار با نویسه یا جزء نوشتاری مشابهش، کَو 口 به معنی دهان، جز همین شباهت صوری، نسبتی ندارد؛ خاصه نظر بدان که این شباهت در قدیم‌ترین خط‌الرسم‌های موجود چینی، یافت نمی‌شود. در خط‌الرسم موسوم به استخوان‌های پیش‌گویی، متعلق به اواخر عصر حکومت شّانگ (۱۳۰۰-۱۱۰۰)، کَو به‌صورت نیم‌دایره، شکل یک لب و دهان باز شده به سخن را رسم می‌کند ( )، ولی وِی همچنان به‌صورت یک مربع می‌آید؛ مثلاً در نویسه‌ی ییِن 因 ( ).

مکانِ باغ هرچندان هم که کوچک بود، هرگز چون پهنه‌ای هموار که از آن همه‌چیز را به‌یک‌بار بتوانند دید، باغچه‌بندی نمی‌شد... باغ همچون طبیعت دگرگون‌شونده است، جایگاهی است برای سایه و روشنِ نَفَسِ زندگی (*چی‌یِوئِن*) که هماهنگ است با ضرب‌آهنگ‌های فصول و اختلاف آب‌وهواییِ فصول. بی‌قاعده بودن خط هم حرکت و زندگی را نشان می‌دهد. «هر آنچه قاعده‌مند و متقارن است، از طبیعت آزاد بیگانه است». یا چنان‌که گفته‌اند، «آگاهیِ دگرگونی و تعاملی که در *رمزِ ییِن* و *یانگ* تقریر شده است، باغبانان چینی را بر آن داشته که در پی اَشکال بی‌قاعده و نامنظم باشند که بیشتر با خیالِ ناظر خطاب می‌کند تا قوه‌ی عقل استدلالیِ او. قواعد و اصولی برای باغ‌سازی وجود داشت؛ ولی به یکنواختی منجر نمی‌شد». ...کوچک‌ترین فضا می‌توانست به اثرِ ژرفا تبدیل شود. بُعد نامتناهی و فواصل رازآمیز؛ درختستان‌ها، صخره‌آرایی‌ها، پرچین‌ها و گذرگاه‌های پرپیچ‌وخم همگی رهزن بیچارگان نظّاره بود و آدمی را به ورای منظره‌ی پیشِ چشم می‌کشانید؛ همچنان که راولی درباره‌ی هنر غربی و مسیحی گوید، «ما مکان را به یک دیدرس محدود می‌کنیم، آن‌گونه که گویی از میان دری باز، نگریسته شود؛ آنان [یعنی چینیان] مکان نامحدود طبیعت را تداعی می‌کنند؛ آن‌گونه که گویی در ورای مکان قدم نهاده باشند»(Cooper, 2010: 121-122) .

دیوارهای درون باغ و تفکیک فضاها با دروازه‌ها و پنجره‌هایی که دید را محدود می‌کند، همه از برای پنهان ساختن باغ و تصویر کردن اندیشه‌ی «سرّی در سرّ دیگر» (*دائودِه جینگ*، بند ۱) در درون باغ است.



نمودار رودخانه (هِه‌تُو، راست) و نوشته‌ی برکه (لوُشُّو، چپ)

مطابق با رموز عددیِ این نمودارها، عناصر گوناگون یک شهر، باغ، خانه، حجره در مقیاس‌های مختلف، نظر به خویشاوندی‌های آن‌ها در جای خویش قرار می‌گیرد. در هر دو نمودار، مرکزی وجود دارد که دربردارنده‌ی خواص جمیع تعیّنات کیفی مکان و زمان است که با رموز عددی نشان داده شده است.

همچنان که در آفاق، مرکز معنوی برین پنهان است، باغ‌سازان چیره‌دست چینی نیز سعی کرده‌اند که مرکز باغ را پنهان سازند. مرکز باغ لزوماً در نقطه‌ای با فواصل مساوی با طرفین و حدود نیست؛ بلکه جمیع جهات تعادل و میانه‌روی در نظر است؛ مکانی که زیاده یانگ و زیاده یین نباشد، در زمستان زیاده سرد و در تابستان زیاده گرم نباشد، زیاده بلند و زیاده پست نباشد، زیاده فراخ و زیاده تنگ نباشد. این مرکز در باغ‌های معابد و مقابر، البته خود معبد و مقبره است و در باغ‌های دانشوران می‌تواند کوشک اصلی باشد و در باغ‌های سلطنتی تالار فغفور.

انبوهی درختان و بوته‌ها و پنهان بودن نظم در کاشت نیز در پی نمودار ساختن اصلِ پنهانی و ژرفاست. درختان بید و خیزران و سرخس و در این کار به یاری چینیان آمده است و حضور بسیاری در باغ‌های آنان دارد. درخت شاه‌توت را بر این همه باید افزود. به قول جی چِنگ، باغ باید «دورتادور حصار و پرچین داشته باشد و نقطه‌به‌نقطه شاه‌توت و سرخس»؛ اما شاه‌توت ویژگی خاص دیگری هم دارد و آن اینکه حضور این درخت در باغ، یادآور پردیس فُوسانگ (扶桑) در اقصای دریای شرقی ملکوت است و درختِ شاه‌توتی که در آن جزیره‌ی کوهستانی قرار دارد و «آشیان خورشید» به شمار می‌رود.

در باغ چینی درختان را چنان بی‌نظم آشکار می‌کارند که گویی خود روییده‌اند. همچنین صخره‌آرایی با صخره‌هایی که اشکال مرموز دارد نیز برای این منظور به کار می‌رود. حفره‌های صخره‌ها، نمودار غار است با همه‌ی تمثیلات آن در سنّت دائویی که نمودار مرحله‌ی ورود به مراکز معنوی پنهان است. در رسائل دائویی آمده است که «مقصود از غار (دُنگ 洞)، اتّحاد و اتّصال (تُنگ 通) [با مبدأالمبادی] است».

یکی از اصول باغ‌سازی چینی «برگرفتن تماشاگه» (جیِه‌جینگ 借景) است. برگرفتن تماشاگه به معنی اتخاذ نظرگاه بیننده است؛ همچون تصویر کردن مناظر و مرایا در نقاشی. جی چِنگ، نویسنده‌ی کتاب *پیشه‌ی باغ‌آرایی* (*یِوئِن‌یِه* 冶園)، دانشی ژرف در نقاشی چینی داشت و معتقد بود که اصول و مبانی نقاشی و باغ‌سازی مشابه است. او نظریه‌ی «برگرفتن تماشاگه» (جیِه‌جینگ 借景) را طرح کرد. مطابق با این نگرش، هنرمندِ باغ‌ساز، مخاطب خود را گویی با مناظری منتخب از طبیعت مواجه خواهد کرد و از این حیث است که نظرگاه و زاویه‌ی دید اهمیت پیدا می‌کند. برگرفتن تماشاگه مثلاً مانند منظره‌ی یک برکه است که از پشت پنجره‌ی تارمی

دیده می‌شود و در کنار این برکه چند درخت بید وجود دارد و گل‌های نیلوفر روی آب قابل رؤیت است و پشت برکه، تپه‌ای است که دید را محدود می‌کند. هنرمند باغ‌ساز این تماشاگه را چنان می‌باید ساخت که گویی آن را در چارچوب پنجرهٔ نقاشی می‌کند و درعین‌حال اصل اساسی آن است که به قول جی چِنگ «می‌باید چونان دستکرد آسمان بنماید و نه محصول صنعت بشر». با تدوین این کتاب و مکتوب شدن معیارها و اصول باغ‌سازی، باغ‌سازان به‌گونه‌ای آگاهانه‌تر این اصول را در کار خود به کار بستند. قاب گرفتن مناظر باغ در دروازه‌های ماه و پنجره‌ها برای این منظور بوده است. کاربست این اصل درعین‌حال که آشکارکننده‌ی منظره‌ای خاص است، پنهان‌کننده‌ی مناظر دیگر است. به گفته‌ی کوپر:

> درها بیشتر کارِ برجسته کردنِ تماشاگهِ باغ یا چشم‌انداز فراسوی را بر عهده داشتند؛ مانند دروازه‌ی مهتاب، [در ورودی روی دیوار به شکلِ] دایره‌ای خوش‌نشین که منظری خاص را قاب می‌گیرد. همه‌ی جوانب درهای گشوده نه‌تنها به نفعِ طبیعیِ درها بود، بلکه همچنین [چنان‌که جی چِنگ می‌گوید] «اگر از تماشاگهِ همسایه‌ی خود بهره توان برد، این راه را [بر نظر] نباید قطع کند؛ زیرا چنین «تماشاگه وام‌شده» بسی پسندیده است» (Cooper, 2010: 126).

ختام

طبیعت در نظر چینیان محصول پیوند دو قطب ظهور یا آفرینش یعنی آسمان و زمین است که نمودار ذات و جوهر کلی و همچنین جوانب ذاتی و جوهری همه‌ی مراتب هستی است. جایگاه راستین انسان که فرزند آسمان و زمین تلقی می‌شود، در میان آن دو است. از حیث آفاقی، این مرکز را چون پردیسی آسمانی تصویر می‌کنند که رونق باغ‌های زمینی و خرمی‌های عالم جسمانی همه از جانب آن پردیس است. در طول تاریخ چین، باغ‌سازان چینی -که ازجمله‌ی آن‌ها فغفوران فرهمندی را می‌توان نام برد که دودمان‌های بزرگ تاریخ را تأسیس کرده‌اند- کوشیده‌اند تا نموداری زمینی از آن پردیس‌های مثالی بسازند و مردمان را یادآور شوند که جایگاه راستین انسان مرکز معنوی برین است.

در تاریخ مکتوبی که از دیربازترین دوران در دست است، اشارات صریح به باغ‌سازی دیده می‌شود؛ باغ‌هایی که نامشان و نام اجزای آن‌ها مثل کوه‌ها و آبگیرها با صفاتی چون «روحانی»، «لطیف» و «باطنی» همراه است و نشان از آن دارد که التفات باغ‌سازان به بهشت گمشده‌ای است که باشکوه‌ترین باغ‌های زمینی، فقط سایه‌ای

از آن هستند. در این نوشتار دیدیم که چگونه باغ‌سازان چینی، پردیس‌های آسمانی را ازجمله کوئِن‌لوئِن و جزایر سه‌گانه در آب‌های ملکوتی شرق، در اجزای باغ نمودار کرده‌اند و حتی در نام‌گذاری آن اجزا، اشارات صریح به نام این پردیس‌ها به کار برده‌اند؛ اما اندیشه‌هایی حکمی در پس باغ‌های دلپذیر چینی وجود دارد که همه دارای منشائی دائویی است. روشن است که برای بهره بردن از حضور در باغ، دانستن این مبانی ضروری نیست؛ ولی باید دانست که آن‌ها نزد باغ‌سازان نخستین، مطمح نظر بوده‌اند. باغ‌سازان در ادوار بعد، بنیاد را رفته‌رفته رها کرده و بیشتر به ظواهر پرداخته‌اند؛ ولی با تبعیت از سنت، باغ‌های سنتی کم‌وبیش مطابقت با اصول حکمی خود را حفظ کرده است. آب و درخت و کوه به‌خودی‌خود دلپذیر است؛ اما با نگاه به ریشه‌ها، به‌آسانی می‌توان دریافت که غایت باغ‌سازی صرفاً ایجاد بهره‌ی حسی نبوده است. باغی توفیق یافته به غایت خود برسد که نموداری از «دلِ آسمان و زمین» (تیِن‌دی جّی شین 天地之心، تعبیری از *یی‌جینگ*) باشد و آدمی با قرار گرفتن در آن، خود را در مرکز عالم یابد و او را به مرتبه‌ی پردیسی فطرت نخستین باز برد. فن فِنگ‌شّوئِی یا جغرافیای مقدس دائویی، باغ چینی را مستقیماً به مقولات حکمت گره زده است و غایات آن، ابدال کمّیاتِ مکان محسوس به مکانِ کیفی یا تقدیس مکان یا آسمانی کردن زمین است.

در یک نظر نهایی، حکمت باغ چینی را می‌توان در مطابقت باغ با سرمشق‌های ازلی و کاربست اصول دائویی خلاصه کرد که این باغ را نخست، سازوار و طبیعی، دوم، یکپارچه و هماهنگ و سوم، پنهان و ژرف می‌سازد و این همه را فقط از نظرگاهی تمثیلی می‌توان درک کرد و علت غایی آن، بازگشت آدمی به احسن تقویم انسان است که در اوّل‌الزمان برای او محقق بوده است.

منابع فارسی

۱. بیلی، گووین (۱۳۸۷)، «بیاض خوش‌بویی: از منابع چاپ‌نشده‌ی گورکانی در طراحی باغ»، ترجمه‌ی اردشیر اشراقی، *گلستان هنر*، شماره ۱۲، ۱۳۸۷، ۱۰۰-۱۰۹.

۲. رادپور، اسماعیل، (۱۳۹۹)، «پردیس آسمانی کوئِن‌لوئِن در تعلیم دائویی»، *جاویدان خرد*، شماره ۳۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، ۱۷۹-۲۰۲.

۳. _____ (۱۳۹۷)، *هنرهای عقل: چهار رساله‌ی دائویی*، تهران: زندگی روزانه.

۴. نعیما، سیروس (۱۳۹۲)، *باغ‌های ایرانی*، تهران: انتشارات پیام، چاپ پنجم.

منابع انگلیسی

1. Bryant, Shelly) 2016(. *The Classical Gardens of Shanghai*, Hong Kong: HK University Press.
2. Choy, Howard (2009). "Core Principles of Feng Shui", *Research in Scientific Feng Shui and the Built Environment,* Eds. Michael Y. MAK, Albert Ting-pat SO. Hong Kong: City University of HK Press.
3. Cooper, Jean C (2010). *An Illustrated Introduction to Taoism: The Wisdom of the Sages,* Bloomington: World Wisdom.
4. Guénon, René (1945). *The Reign of Quantity and the Signs of the Times,* Eng. Tr. Lord Northbourne, NY, Hillsdale: Sophia Perennis.
5. Guénon, René (1957) (French ed). *The Great Triad.* Eng, Tr. Henry D. Fohr. NY, Hillsdale: Sophia Perennis.
6. Hammer, Elizabeth (2003). *Nature Within Walls: The Chinese Garden Court at The Metropolitan Museum of Art,* NY: The Metropolitan Museum of Art.
7. Lou Qingxi (2003). *Chinese Gardens,* Eng. Tr. Zhang Lei & Yu Hong. Beijing: China Intercontinental Press 五洲传播出版社.

منابع چینی

۱. جّانگ جُنگ‌شّان (山仲章). بی‌تا، مهمّات چشمِ دل (شین‌پِن جّی‌یائو 要指眼心)، چاپ از نسخه‌ی خطّی. انتشارات شین‌یی‌تانگ (堂一心). ۲۰۱۷.

۲. جی چّنگ (成計) .(۱۶۳۱) مـ. یوئِن‌یِه (冶園، پیشه‌ی باغ‌آرایی)، نسخه‌ی خطی کتابخانه‌ی دانشگاه بِی‌جینگ (館書圖學大京北).

۳. جیانگ پینگ‌جیِه (階平蔣). بی‌تا (حدود ۱۷۰۰). نسخه‌ی خطی (به سال ۱۸۲۴ توسط

بنگاه نشر خاندان چّن از شانگ‌های 上海陳氏藏版刊印本). کتابخانه‌ی پِن‌چینگ دانشگاه هاروارد.
۴. چی بیائوجیا. بی‌تا (حدود ۱۶۴۰). پِوشّان جُّو (注山寓، شرح کوهستان تمثیلات)، در مجموعه‌ی میراث چی بیائوجیا (祁彪佳遺集).
۵. یی‌جینگ (經易؛ دفتر تجلّیات)، شی‌ثسی (辭繫). وب:
https://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-shang/zh