واکاوی سرامیک‌های گتومونو ژاپن بر مبنای معیارهای زیبایی مینگی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۰۴

نگار کفیلی[۱]

چکیده

سرامیک‌های «گتومونو»، همان سفالینه‌های دست‌ساز ژاپنی است که توسط سفالگرانی ناشناس ساخته می‌شوند و از لحاظ معیارهای زیبای‌شناختی «مینگی» از امتیاز ویژه‌ای برخوردارند. مینگی، جنبش پیشه‌ی هنرهای مردمی ژاپن است که، جهت حفظ آثار دستی ژاپن در مقابل تحولات مدرن ژاپنی پایه‌گذاری شد. مینگی، در هنر- صنعت سفال و سرامیک در دنیا بسیار شناخته شده است، اما متأسفانه در ایران، به‌علت کمبود پژوهش و منابع، عموماً ناشناخته مانده است. این مقاله ضمن بررسی نحوه‌ی شکل‌گیری جنبش مینگی و ارتباط آن با حوزه‌ی سرامیک، درصدد است، معیارهای زیبایی‌شناختی مینگی را جهت شناسائی و ریشه‌یابی زیبایی‌های نهفته در سرامیک‌های گتومونو بومی و مردمی ژاپن مورد استفاده قرار دهد، و با بهره‌گیری از مفاهیم فلسفی و فرهنگی ژاپن، به‌تفسیر آن‌ها بپردازد. در این تحقیق، از روش توصیفی-تحلیلی جهت تبیین مطالب استفاده شده و گردآوری مطالب نیز به‌صورت کتابخانه‌ای بوده است. نتایج به‌دست آمده از پژوهش، نشان داده است: سرامیک‌های گتومونو که با هدف کاربرد روزانه، به‌صورت جمعی برای گروه‌های مختلف مردم ساخته می‌شود، از دیدگاه زیبایی‌شناختی از سایر نمونه‌هایی که به‌صورت فردی تولید می‌شوند، برترند؛ چرا که از نیروی سنت بهره‌مندند و زیبایی‌شان مدیون سادگی، طبیعت‌گرایی، کاربردی بودن و دارا بودن قابلیت تکثیر آن‌هاست، که تمام این موارد در طرح، فرم، و ساخت این آثار به‌صورت ناخودآگاه توسط سفالگر ناشناس بر مبنای اعتقادات بومی، مذهبی و ملی‌گرایانه چون شینتوئیزم، تائوئیزم و بودیسم، فارغ از هرگونه ادعا و با نهایت خلوص حفظ شده است.

کلیدواژگان: سفال بومی ژاپن، گتومونو، مینگی، هنرمردمی ژاپن، معیارهای زیبایی مینگی.

۱. استادیار گروه هنر اسلامی، دانشگاه هنر. تهران، ایران.

E-mail: negar.kafili@art.ac.ir

مقدمه

سرامیک‌های «گتومونو»[۲]، همان سفالینه‌های دست‌ساز بومی ژاپنی است که با فنونی بسیار ساده و توسط سفالگری ناشناس ساخته می‌شوند. با تأمل در این‌گونه از سفالینه‌ها می‌توان به جنبه‌های مختلف زیبایی نهفته در آن‌ها پی‌برد. جنبش «مینگی»[۳] به‌عنوان یکی از تشکل‌های رسمی ژاپن در حیطه‌ی هنرهای بومی، به تدوین معیارهایی برای زیبایی هنرهای مردمی ژاپن پرداخته است که برطبق آن‌ها می‌توان صورت‌های مختلف زیبایی سرامیک‌های گتومونو ژاپنی را بازشناسی نمود. با توجه به‌کمبود پژوهش‌های تخصصی در حوزه‌ی هنر سرامیک ژاپن و بررسی زیرساخت‌های فرهنگی آن در این مقاله، زیبایی سرامیک‌های مردمی ژاپن در بخش‌های زیبایی حاصل از مواد اولیه، فرایند ساخت، کیفیت‌های بصری و کاربرد و زیبایی موجود در نهاد درونی سازندگان (سفالگران) و مصرف‌کنندگان سرامیک‌های گتومونو ژاپن، و زیرساخت‌های فرهنگی مرتبط با آنان بررسی می‌شود. این مقاله‌ی ضمن تشریح زمینه‌های پیدایش جنبش مینگی و ارتباط آن با سرامیک‌های ژاپنی، به تبیین ساختار زیبایی سرامیک‌های بومی و مردمی ژاپن برمبنای معیارهای زیبایی مینگی پرداخته و با بررسی ریشه‌های فلسفی و فرهنگی مربوطه، زیبایی نهفته در آن‌ها را معنا می‌کند. این پژوهش از نظر هدف، بنیادی و بر اساس ماهیت و روش، توصیفی- تحلیلی است. بدین‌صورت که از روش توصیفی- تشریحی مبتنی بر تجزیه و تحلیل بهره می‌جوید و می‌کوشد ضمن توصیف واقعی و منظم داده‌ها، و نیز تجزیه و تحلیل علمی آن‌ها، نتایج را تبیین کند. شیوه‌ی گردآوری اطلاعات این تحقیق شامل مطالعات کتابخانه‌ای (منابع مکتوب، اینترنتی و غیره) است.

پیشینه‌ی پژوهش

این پژوهش در اصل مبتنی بر شناخت سرامیک‌های دست‌ساز بومی ژاپنی و جنبش مینگی ژاپن و معیارهای زیبایی آن می‌باشد که در این راستا منابعی پیرامون هنر سرامیک ژاپن موجود است. اما تنها منبع موجود در داخل ایران مقاله‌ی سامانیان، زاویه و کفیلی (۱۳۹۵)، باعنوان «جنبش مینگی و معیارهای زیبایی آن، در سفال ژاپن»[۴] می‌باشد، که به‌معرفی کامل جنبش مینگی و معیارهای زیبایی آن پرداخته و سرامیک‌های ژاپنی را معرفی و مورد تحلیل قرار داده است.

معنای لغوی و مفهوم گتومونو و مینگی

گِتومونو، ترکیبی از «گِ»[۵]، به‌معنای «معمولی»[۶]، و «تِ»[۷] به‌معنای توسط طبیعت، است که در معنای کلی‌اش به‌معنای چیزی وابسته به‌طبیعت کاربردی است. در فرهنگ هنرهای دستی ژاپنی، این کلمه دارای معنی دیگری است که شامل دست‌ساخته‌های معمولی می‌شود، که سنت‌های دستی را در بستری فرهنگی زنده نگه داشته‌اند (Soetsu,1989). «مینگِی، و «گِی»[۸] به‌معنای هنر یا فن می‌باشد که مخففی از «MinshutekiKogei»، یا همان «پیشه‌های مردمی»[۹] است» (Brandt,2007:48). مینگی ساده و دست‌ساز بوده و برای کاربرد

تصویر ۱. مناطق سفال بومی ژاپن. (نگارنده)
۱. بدنه مامیوئی (جزیره سادو)، ۲. کوتانی (ایشیکاوا)، ۳. اِچیزن (فوکوئی)، ۴. شیگاراکی (شیگا)، ۵. بدنه راکو (کیوتو)، ۶. بدنه کیو (کیوتو)، ۷. تامبا (هیوگو)، ۸. ماشیکو (توچیگی)، ۹. مینو (گیفو)، ۱۰. ستو (آئیچی)، ۱۱. توکونامه (آئیچی)، ۱۲. ایگا (میه)، ۱۳. بیزن (اُکایاما)، ۱۴. هاگی (یاماگُوچی)، ۱۵. آگانو تاکاتوری (فوکوکا)، ۱۶. کاراتسو (ساگا)، ۱۷. آریتا / ایماری (ساگا)

2. Getemono
3. Mingei
۴. سامانیان، صمد؛ زاویه، سعید و کفیلی، نگار. (۱۳۹۵). جنبش مینگی و معیارهای زیبایی آن در سفال ژاپن. *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*؛ دوره۲۱، شماره۳، ص۱۰۶-۹۵.

5. Ge
6. Ordinary
7. Te
8. Gei
9. Folk Crafts

روزانه مردم مورد استفاده قرار می‌گیرد (Yokoyama,2000). «جنبش مینگی اوایل قرن بیستم (۱۹۳۰-۱۹۲۰م)، توسط «یاناگی سوئتسو»[۱۰] و همکاری نویسنده و سفالگر بریتانیایی، «برنارد لیچ»[۱۱] مطرح شد. این جریان هنری در حالی‌که منحصراً به‌حوزه‌ی سفال و سرامیک وابسته نبود، اما با استقبال سفالگران ژاپنی چون، «هامادا شوجی»[۱۲]، «کاوایی کانجیرو»[۱۳] و «تومیموتو کنکیچی»[۱۴]، توسعه پیدا کرد و در سرتاسر کشور ژاپن برای احیاء هنرهای مردمی با هدف احیای ملی‌گرایی بومی فرهنگ، مورد توجه و حمایت واقع شد» (Lynn,2007:11).

سال‌ها قبل از این‌که لفظ مینگی به‌صورت تخصصی مورد استفاده قرار گیرد، لفظ گتومونو به اشیاء درجه پایین، معمولی، و ارزان اطلاق می‌شد که توسط بنیان‌گذاران مینگی، به‌صورت رسمی مورد استفاده قرار می‌گرفت. در سال (۱۹۲۶م)، پس از انتشار مقاله‌ی «زیبایی گتومونو»[۱۵]، که یک سال پس از پیشنهاد کلمه‌ی مینگی، صورت گرفت، یاناگی بر ادامه‌ی استفاده از لفظ گتومونو اصرار ورزید، اما به‌جهت راحتی تلفظ و روان بودن لحن مینگی، به‌تدریج لفظ مینگی بیش‌تر مورد استقبال قرار گرفت و گتومونو کم‌تر استفاده شد و به‌تدریج کلمات دیگری هم پیشنهاد گردید، به‌طوری‌که در سال (۱۹۴۲م)، یاناگی از لفظ مبهم «زاکی»[۱۶] به‌معنای زیبایی دست‌ساخته‌های متنوع و گوناگون، در جایگاه گتومونو استفاده نمود (Brandt,2007)

این موضوع که گذر از گِتومونو تا مینگی، و فرایند تحول آن، توسط گروهی از روشنفکران و مجموعه‌داران ژاپنی، رخ داده است، اتفاقی نیست. «دلیل چنین جریانی، در اصل از نگرانی «یاناگی سوئتسو» و همراهانش از گسترش سریع مدرنیزاسیونی نشأت می‌گرفت که در ژاپن رخ می‌داد. چرا که این امر، باعث تغییرات اساسی در فرهنگ ژاپنی و تولیدات بومی‌شان شده بود. یاناگی ترس این را داشت که شدت توسعه مدرنیزاسیون باعث کم‌رنگ شدن سنت‌های اصیل ژاپنی در جامعه شده و به‌نوعی هویت ژاپنی، قربانی مدرنیته‌ی بین‌المللی شود. از این‌رو، اکثر پژوهش‌های صورت گرفته در سال‌های (۱۹۲۸-۱۹۲۷م)، در خدمت این هدف قرار گرفته که در آن‌ها، بنیان‌های نظری هنرهای مردمی ژاپن ارائه شده است. در تمام این مکتوبات، مینگی، به‌عنوان یک جنبشی اجتماعی، اخلاقی و ملی، عنوان شده که بر مبنای آموزه‌های بودائی پی‌ریزی گشته است و ردپایی از ایده‌های «ویلیام موریس»[۱۷] و «جان راسکین»[۱۸] در آن دیده می‌شود» (Moeran,1990:216).

سرامیک‌های بومی گتومونو ژاپن و جنبش مینگی

کشور ژاپن از جنبه‌ی سرامیک، دارای قابلیت‌های فراوانی است و هر بخش از این کشور دارای سرامیک‌هایی منحصربه منطقه‌ی خود است، چنان‌چه هر منطقه‌ای اسرار هنری و تکنیکی خود را داشته و در حفظ آن می‌کوشد. سفال ژاپن از نظر پیشرفت‌های تکنیکی مسیری کوتاه را طی کرده و تاحدودی تحت‌تأثیر کره و چین بوده و در روند تاریخ با بهره‌گیری از فنون آن‌ها به شکوفایی رسیده است. هم‌اکنون سفال و سرامیک در ژاپن، در جزیره‌های اوکیناوا ، کیوشو، شیکوکو، هونشو و هوکایدو، در کوره‌های محلی، با حفظ سنن سفالگری ژاپنی تولید می‌شوند. (تصویر ۱)، مناطق مهم سفالگری بومی ژاپن را نشان می‌دهد.

«سرمنشأ آن‌چه امروز تحت‌عنوان جنبش مینگی شناخته شده است، به‌زمانی باز می‌گردد که «برنارد لیچ» در سال (۱۹۰۹م)، وارد ژاپن شد و سرامیک را تحت‌نظر «کنزان ششم» آموخت. در

۱۰. یاناگی سوئتسو (Yanagi Soetsu) (۱۸۸۹-۱۹۶۱)، که در اصل یاناگی مونیوشی است، فیلسوفی ژاپنی و بنیان‌گذار جنبش مینگی در ژاپن است. او در اوایل قرن بیستم علاقه‌مند به هنر و ادبیات غرب بود و آثار والت ویتامن، ویلیام بلیک در ادبیات و ون‌گوگ، پل سزان و آگوست رودن در حیطه‌ی هنر را مطالعه می‌کرد. برمبنای چنین مطالعاتی در سال (۱۹۱۴م) با مشاهده‌ی گلدان‌های سرامیکی کره‌ای، جهت حمایت هنرمند-صنعتگرها فعالیت‌های خود را در جهت نمایاندن و شناسایی زیبایی ناب چنین آثاری در دنیای مدرن آغاز نمود (Yanagi,1989).

۱۱. برنارد لیچ (Bernard Leach) (۱۸۸۷-۱۹۷۹)، سفالگر بریتانیایی و معلم هنر بود. او در غرب به «پدرسفالگری استودیویی» معروف است. دوستی او با کنزان، باعث شروع کار سفالگریش شد و آشنایی‌های بعدیش با سوئتسو و هامادا مقدمات جنبش مینگی را پدید آورد و بعدها ترجمه‌هایش موجب معرفی بیش‌تر هنر سفالگری ژاپنی و جنبش مینگی به اروپا و تمام دنیا گردید (Cooper,2003).

۱۲. هامادا شوجی (Hamada Shoji) (۱۸۹۴-۱۹۷۸)، از سفالگران برجسته‌ی ژاپنی است که تأثیر زیادی بر سفالگری استودیویی در قرن بیستم نهاد. او در موسسه‌ی تکنولوژی توکیو در رشته‌ی سرامیک تحت نظر ایاتا هازان، تحصیل کرد و از همان دوران تحصیل ،دوستیش با کاوائی کانجیرو شروع و بعد از آشنایی با برنارد لیچ و یاناگی سوئتسو باعث پیدایش جنبش مینگی شد. او از سوی وزارت آموزش،فرهنگ،ورزش،علم و تکنولوژی ژاپن در سال۱۹۹۵به عنوان «گنجینه زنده ملی» انتخاب شد (Leach,1990).

۱۳. کاوایی کانجیرو (Kawai Kanjiro) (۱۸۹۰-۱۹۶۶)، از افراد مهم و کلیدی جنبش مینگی و سفالگری استودیوئی بود. او علاوه بر سفالگری، خوشنویس، مجسمه‌ساز، نویسنده و فیلسوف نیز بود. او شخصیت منحصربفردی داشت و از قبول نشان«گنجینه زنده ملی» امتناع کرد و کارهایش را امضا نمی‌نمود. زیرا بر این عقیده بود که، آثار من بهترین امضاهای من هستند.

۱۴. تومیموتو کنکیچی (Tomimoto Kenkichi) (۱۸۸۶-۱۹۶۳)، در لندن به تحصیل طراحی داخلی، مبلمان و بافت، پرداخت و استعدادش را در زمینه نقاشی پیدا کرد. بعد از بازگشت کارگاه شخصی‌اش را در سال (۱۹۱۵م)، برای تولید راکوهای پخت پائین شروع کرد.

15. The beauty of Getemono

16. Zakki

17. William Morris (1834-1896)

18. John Ruskin (1819-1900)

این دوره «تومیموتو کنکیچی» به‌عنوان مترجم لیچ و استادش کنزان با آن‌ها شروع به‌همکاری نمود و به‌طور شخصی به‌کار سفالگری پرداخت. سفالینه‌های آن‌ها اغلب تلفیقی از سنن غربی بریتانیا و خاورمیانه بود که تومیموتو با این سنن در موزه‌ی «کنزینگتون جنوبی»، درحین سفرش به خاورمیانه بین سال‌های (۱۹۰۸-۱۹۱۰م)، آشنا شده بود» (Kikuchi,1997:22).

همکاری تومیموتو و لیچ، تأثیرات قابل توجهی در نسل جوان سفالگر ژاپن گذاشت و سبب شد تا این نسل به آثاری تلفیقی از سنن غربی با اصول محلی رسیدند. هنرمند شاخصی که در حین تحصیل سرامیک در مدرسه‌ی فنون، با سبک لیچ و تومیموتو آشنا شد، «هامادا شوجی» بود که بعد از ملاقات حضوری با لیچ به وی پیشنهاد ساخت کوره‌ای به‌سبک ژاپنی را داد.

«هامادا شوجی» بعدها تحت‌تأثیر تفکراتش شروع به جمع‌آوری ظروفی ساده کرد و به‌جای استفاده از ظروف مارک‌داری چون «دالتون» و «وجوود»، که ظروف معمول مهمانی آن دوره بود، از ظروف ساده استفاده کرد. این عمل هامادا، توجه دوست سفالگرش «کاوایی کانجیرو» را برانگیخت. بعدها این‌دو با «یاناگی سوئتسو» آشنا شدند و بعد از طی جلسه‌های مباحثه در حیطه‌ی زیبایی کاربردی و معیارهای زیبایی، پایه‌های نظری جنبش مینگی را بنا نهادند (Leach,1990). در اصل، مواجهه‌ی یاناگی با زیبایی و جذابیت موجود در سرامیک‌های بومی کره، زمینه‌ساز تدوین «معیارهایی برای زیبایی» آثار دست‌ساز ژاپنی شد. او با دیدن کوزه‌ی دهان گشاد کره‌ای چنین گفت: «شکل کوزه، چیزی فراتر از فرم صرف آن است و از مجرای زیبایی این کوزه می‌توان به‌طرز تفکر مردم، فرهنگ دوران، تاریخ و نحوه‌ی ارتباط مردم با زیبایی پی‌برد» (kiyosava,2012:314).

یاناگی با مواجهه با ظروف سرامیکی کره‌ای به غمگینی مردم کره پی‌برد و زیبایی ذاتی کره را «زیبایی افسردگی»، نامید. بعدها تحقیقات یاناگی معطوف به کشف سرچشمه‌های زیبایی ژاپنی شد که با رویارویی با ظروف گتومونو، اصول جامع زیبایی آثار دست‌ساز ژاپنی و معیارهای زیبایی جنبش مینگی، تدوین گشت (kiyosava,2012). هدف اصلی این جنبش، پژوهش و ثبت سنن هنرهای مردمی برای ارائه به عموم مردم و در نتیجه تولید و فروش تولیدات این هنرها بود. در این صورت آثار باید با تعداد بالا و با قیمت معقولی تولید و در اختیار مردم قرار داده می‌شدند. برای رسیدن به این هدف اعضاء هسته مرکزی مینگی شروع به مسافرت در اکناف مناطق ژاپن کردند تا سفالگران محلی و مناطق مستعد سفالگری را شناسائی کنند. این عمل باعث شروعی دوباره در تولید سفال و سرامیک‌های دست‌ساز بومی و محلی شد و فنون از یاد رفته را دوباره احیاء کرد. چنان‌که در سال (۱۹۳۱م)، یاناگی، هامادا و کاوائی، انجمن هنرهای مردمی، «نیهون مینگی کیوکای»، را تأسیس کردند و شروع به چاپ نشریه‌ی مینگی نمودند که تا به امروز نیز به‌کار خود ادامه می‌دهد. در سال (۱۹۳۶م) موزه هنرهای مردمی «نیهون مینگی‌کان»، برای جمع‌آوری و نمایش آثار مینگی شروع به‌کار کرد (Crueger, Ito & Crueger,2007).

معیارهای زیبایی مینگی

مباحث زیبایی‌شناسی مدرن ژاپنی حاصل گفت‌وگوی اندیشه‌ورزان ژاپنی و کاربست‌های هرمنوتیکی فلسفه‌ی مدرن غربی در مقوله‌ی هنر است که توسط «نیشی آمانه» پایه‌گذاری شد. اما غایت نهایی آن به‌فنون بنیادی زیبایی‌شناسی مقولات هنری و ماهیت آن‌ها، ساخته و پرداخته‌ی نگرش و دریافت غربی (غالباً آلمانی)، در حوزه هنر است، که با حکمت معنوی آسیایی درهم آمیخته است (مارا، ۱۳۸۷). جنبش مینگی ژاپن نیز بر مبنای اصول مدون فلسفه‌ی زیبای‌شناسی غربی با محوریت هنرهای مردمی و بومی راه‌اندازی شده که دستیابی به‌مفهوم زیبایی برتر و هم‌چنین تعریف و تبیین فرهنگ اصیل ژاپنی، که در ضمیر دست‌ساخته‌های ژاپنی نهفته است، از اهداف مهم آن به‌شمار می‌آید. یاناگی، بر این باور بود که وسایل روزمره خانگی یا همان گتومونو، که توسط پیشه‌وران ناشناس ساخته می‌شود، معرف دنیای ناب ژاپنی است، که هویت نژادی و نیز زیبایی طبیعی و بومی سرزمین ژاپن را که مختص این کشور و معرف اصالت آن می‌باشد، به‌طور شاخصی بیان می‌کند.

بر طبق این نظریه، زیبایی در این آثار بر پایه‌ی اصولی استوار است که شامل مواردی فوق می‌گردد. «۱) ناب‌ترین زیبایی در بین آثار معمولی (گتومونو) یافت می‌شود و این معیار فراتر از زشتی و زیبایی است. ۲) زیبایی آثار معمولی از سادگی شکل و روح آشنا و نزدیک آن‌ها نشأت می‌گیرد. ۳) منشأ زیبایی حاصل خلاقیت فردی سازنده‌ی آن نیست بلکه حاصل تلاش جمعی نسل‌های مختلف می‌باشد و معرف منطقه‌ای است که تولید در آن صورت می‌گیرد. ۴) زیبایی آثار، فارغ از فردیتی است که باعث تنزل معنوی اثر شود، از این‌رو نسبت به آثار هنری که منتسب به‌یک فرد می‌باشد، برتر قلمداد می‌گردند. ۵) تعداد فراوان آثار تولیدی باعث ارائه‌ی ناخودآگاهانه‌ی پندار فردی سازنده‌اش شده و چنین فرایندی امکان تولید آثار منحصربه‌فرد را بیش‌تر کرده است و چنین آثاری نسبت به آثار تولیدی آگاهانه، زیباتر و ناب‌تر هستند ۶) از

آن‌جایی‌که برگشت به گذشته‌ی ناشناخته در این عصر غیرممکن به‌نظر می‌رسد، آینده‌ی هنرهای دستی در گرو بارورسازی چنین پندارهای فردی و ناآگاهانه است. هم‌چنین برای دستیابی به زیبایی ناب باید ضمن حذف فردیت آگاهانه، خلاقیت جمعی را با ناآگاهی فردی تلفیق نمود» (Ajioka,1998:21)

هم‌چنین در جمع‌بندی صورت گرفته از مکتوبات «یاناگی سوئتسو»، می‌توان گفت در حیطه‌ی زیبایی نهادینه در گتومونو و مینگی، هر اثر زیبا و ناب در حیطه‌ی صنایع‌دستی باید دارای ویژگی‌های فوق باشد: «۱) زیبایی دست‌ساز بودن (شوکوگِی نوبی)؛ ۲) زیبایی صمیمانه و دیر آشنا بودن (شیتاشیسا نوبی)؛ ۳) زیبایی قابل استفاده و کاربردی بودن (کاربرد در طرح و فرم) (یو/کینو نوبی)؛ ۴) زیبایی سلامت (کنکو نوبی)؛ ۵) زیبایی طبیعت‌گرایی (شیزن نوبی)؛ ۶) زیبایی سادگی (سادگی فرم و طرح) (تان‌جون نوبی)؛ ۷) زیبایی سنتی بودن حاصل از روش‌ها و طرح‌های سنتی (دنتو نوبی)؛ ۸) زیبایی بی‌قاعدگی (کیسو نوبی)؛ ۹) زیبایی ارزانی (رن نوبی)؛ ۱۰) زیبایی وفور (تا نوبی)؛ ۱۱) زیبایی خلوص و درست‌کاری (سیجیتسو نا رودو نوبی) و ۱۲) زیبایی فارغ از نفس‌پرستی و خودگونگی (موشین/ مومِی نوبی)» (Kikochi,2004:53). هرکدام از این ارکان زیبایی، در جایگاه خود، وابسته به‌عناصر فرهنگی ژاپنی می‌باشند که یاناگی با بهره‌گیری از آن‌ها به تبیین معیارهای مذکور پرداخته است.

تحلیل سرامیک‌های بومی گتومونو ژاپن برمبنای معیارهای زیبایی مینگی

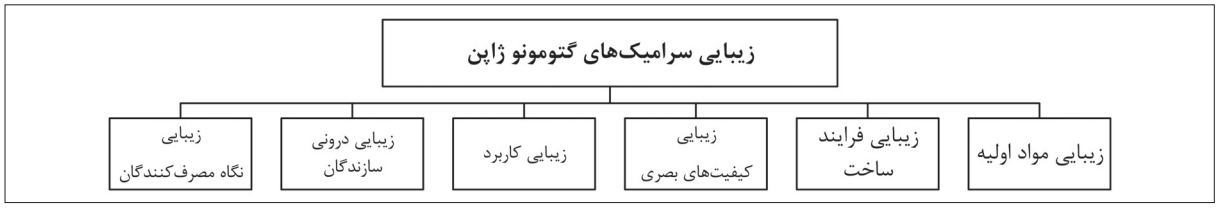
با تأمل در معیارهای زیبایی مینگی و ویژگی‌های ظاهری و باطنی سفال بومی، در یک تقسیم‌بندی چندبخشی، زیبایی سرامیک‌های مردمی ژاپن، را می‌توان از نظر زیبایی‌های حاصل از مواد اولیه، فرایند ساخت، کیفیت‌های بصری، کاربرد و زیبایی‌های موجود در نهاد درونی سازندگان و مصرف‌کنندگان مورد مطالعه و تعمق قرار داد و هم‌چنین زیرساخت‌های فرهنگی مرتبط با آن را چنین بررسی نمود (نمودار۱).

زیبایی مواد اولیه و فرایند ساخت

«سفال بومی و مردمی ژاپن عموماً با محیط طبیعی که اغلب مناطق محلی و روستایی است، هماهنگی بسیاری دارد، چنان‌چه سفال هر منطقه‌ای، ویژگی بارز آن منطقه را بازنمایی می‌کند» (Moes,1985:19). به‌طورکلی در ژاپن، دو نوع سفال بومی و مردمی تولید می‌شود، نوع اول، سفال «آرایاکی» است که از گل حاوی اکسیدآهن ساخته می‌شود. تکنیک ساخت این نوع سفالینه، به‌شیوه‌ی فتیله‌ای است که آثار تولید شده آن، جهت استفاده روزانه‌ی مردم و در حرارت ۱۱۰۰ تا ۱۱۶۰ درجه‌ی سانتی‌گراد پخته می‌شوند (تصویر۲).

نوع دوم، «جویاکی» است که توسط فن چرخکاری یا به‌شیوه‌ی قالبی (به‌صورت فشار درون قالب)، ساخته می‌شود که در نهایت با گلابه‌ای از گل سفید آن را می‌پوشانند. این سفالینه‌ها دارای لعابی قلیایی حاوی خاکستر سبوس برنج، ساقه‌ی نیشکر و انواع درختان و حصیر هستند که با اکسیدهای معدنی رنگی

تصویر۲. گلدان استون‌ور بدون لعاب آرایاکی. (۲۰۰۱م).
(Crueger & colleagues,2007:35)



نمودار ۱. حوزه‌های قابل بررسی زیبایی سرامیک‌های بومی ژاپن. (نگارنده)

چون آهن، منگنز، مس و کبالت ترکیب می‌شود. این فرآیند بدون پخت اولیه بیسکوییت، مستقیماً بر روی بدنه‌ی خام اعمال می‌گردد. طی این عملیات لعاب‌های شفاف و کدر شیری رنگی به‌دست می‌آید که در مدت ۱۰ الی ۳۰ ساعت در کوره‌های «نوبوریگاما» (تصویر۳)، با اتاقک‌هایی افراشته با سوخت چوب کاج یا صنوبر، و نیز گاز یا نفت پخته می‌شود (Crueger & colleagues,2007).

از دیدگاه یاناگی، زیبایی این آثار ناشی از زیبایی طبیعی مواد اولیه و نیز فرایند ساخت و پخت طبیعی است، که توسط سفالگری که با طبیعت زندگی کرده و جز طبیعت و نیروهای آن چیز دیگری برایش مأنوس نیست، ساخته شده و ارائه می‌گردد. این آثار به‌علت خلوص بالای طبیعی این مواد و جاری بودن نیروی فرامکان و فرازمان طبیعت در آن‌ها، زیبایی‌های ناب طبیعی را ناخودآگاه بازنمایی می‌کنند (Moes,1985). در تمامی قالب‌های هنری یا نظریه‌های ژاپنی، «طبیعت نقشی بنیادین دارد که می‌توان آن را در جای‌جای هنر این سرزمین یافت، اشارات هنرمندان ژاپنی به نشانه‌های مرتبط با فصول و استعارات برگرفته از عناصر طبیعت بی‌شمارند و هنر از طریق آن‌ها انتقال معنا می‌دهد» (Viswanathan,1998:80). سنت احترام به طبیعت و لذت درونی از آن، به مذهب بومی و ملی ژاپنی، «شینتو» برمی‌گردد. هم‌چنین، کمال مطلوب سنّت «دائوئیستی» برای بشر، ورود به‌پویشی خودانگیخته با طبیعت است. دریافت زیبایی طبیعت در این راه یاری‌دهنده است، زیرا دربردارنده‌ی انرژی‌های جاری در درون محیط است.

«انسان‌ها قادرند با محیط طبیعی ارتباطی واقعی برقرار کنند زیرا آنان هم همچون دیگر عناصر طبیعی از «کی» و «چی» که همان دم حیات است، ترکیب یافته‌اند که شکل‌دهنده‌ی انرژی است. «چوانگ تزو» ، داستان‌هایی از هنرمندان و صنعتگران نقل می‌کرد که می‌توانستند آثار چشم‌گیر خلق کنند زیرا به طبیعت اجازه می‌دادند از درون آن‌ها عمل کند» (Higgins,2003:688). محاکات از طبیعت که به‌گفته «ارسطو» ممیزه دیگر انسان از حیوان است، انسان را در معرض خلق چیزهای نو با الهام از طبیعت قرار می‌دهد و تنوع ساخته‌های او مدلل این نکته است (عبادیان،۱۳۸۱). سرامیک‌های بومی ژاپن، عموماً با دست ساخته می‌شوند و تکنیک ساخت آن‌ها شامل روش‌های ساده‌ی شکل‌دادن به‌روش انگشتی ، فتیله‌ای و نیز چرخکاری ساده و ابتدایی می‌باشد و پخت محصولات به‌صورت کاملاً ابتدائی است. از دیدگاه زیبایی‌شناسی مینگی، «هیچ نوع زیبایی، فراتر از زیبایی آثار دست‌ساز نمی‌تواند باشد و علی‌رغم پیچیدگی موجود در آثار ماشینی، آثار ساده‌ی دستی سرشار از نیروی خلاقه بوده و از زیبایی خاصی برخوردارند» (Soetsu,1989:198). به بیانی دیگر هر آن‌چه که با دست ساخته می‌شود دارای فرمی است که یا زشت است یا زیبا. زیباست اگر از طبیعت نشأت گیرد، و زشت است اگر در خلاف آن باشد (Morris,1882).

زیبایی کیفیت‌های بصری

«فرم اصطلاحی است که برای وجوهی از یک کار هنری، همچون نظام درونی و شکل به کار برده می‌شود و اغلب، تا حدی با تمایز از ماده، موضوع و محتوا، عملکرد و سبک کارهای هنری، ازآن استفاده می‌شود» (Turner,1996:32). در بررسی فرم یک اثر هنری از دیدگاه تجسمی، عموماً کیفیت‌های خاص بصری مانند تعادل، تناسب و هماهنگی مورد بررسی قرار می‌گیرد که نیروهای بصری یک اثر تجسمی را استحکام می‌بخشد. فرم سفال بومی، متأثر از نیازهای ملموس و واقعی مردم بومی است، که عمدتاً کاربردی و در راستای حل یکی از مشکلات محلی است. این آثار همواره در جهت برآورد نیازهای بومی (به‌روش آزمون و خطا)، در حال تغییر و تکمیل است، و برحسب نیاز کارکردی، تفاوت فرمی پیدا می‌نماید. (تصویر۴)، انواع فرم در سرامیک‌های بومی ژاپنی را نشان می‌دهد که برحسب فرهنگ و هدف مصرف، در گستره‌ی زمان تنوع بسیاری پیدا کرده‌اند.

در پی تحولات فرمی، در گستره‌ی زمان، نقش‌مایه‌های تزیینی، به‌عنوان وجه تکمیل‌کننده‌ی زیبایی سفالینه‌ها، با الهام از محیط طبیعی، بر روی آن‌ها ظاهر شده‌اند. به‌طوری‌که با ساختار

تصویر۳. نمونه‌ای از کوره نوبریگاما با سوخت طبیعی چوب.
(e-yakimono.net)

کلی سفال هم‌خوان و هم‌گون هستند و برمبنای الگوهایی سنتی و پایدار ژاپنی تبیین گشته‌اند. اکثر این نقوش و آرایه‌ها، مظهر و تجلی باورها، اعتقادات و اسطوره‌های بومی ژاپنی است، که در بستر فرهنگ بومی و محلی ژاپن، تبلور یافته‌اند. این نقوش، نمادهای تجریدی و ذهنی هستند که نسل به نسل به یادگار مانده‌اند و گاه حکایت نقوشی برگرفته از درونیات روحی هنرمند سفالگر و گاه نشان از اعتقادات و باورهای نشأت گرفته از محیط است. نقش‌های مورد استفاده بر روی سرامیک‌های بومی ژاپن، عموماً طرح‌هایی ملهم از محیط طبیعی ژاپن و شامل گیاهان و موجودات آبزی و نقوش هندسی می‌باشد که به‌شیوه‌ی «اسگرافیتو»[۱۹]، بر روی بدنه‌ی ظروف طراحی شده‌اند یا با فشار دادن عناصر محیطی همچون صدف‌های ساحلی تزیین شده‌اند (تصویر ۵).

با این وجود، در هر یک از پنج جزیره‌ی ژاپن، شیوه‌های منحصربه همان منطقه جهت تزئین انتخاب می‌شود. به‌عنوان مثال «در کوره‌های «کاراتسو»[۲۰]، جزیزه‌ی کیوشو، لعاب‌هایی چون، «مادارا-گاراتسو»[۲۱]، «چُزن-گاراتسو»[۲۲]، «ا-گاراتسو»[۲۳]، یا «کورو-گاراتسو»[۲۴]، جهت تزئین سفالینه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد، که به‌صورت ساده و فقط با لعاب پوشانده می‌شوند» (Crueger & colleagues,2007:74). (تصویر۶)، نمونه‌ای از سرامیک‌های بومی به‌سبک چُزن-گاراتسو را نشان می‌دهد.

از دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی یاناگی، این سفالینه‌ها، نه پُر از رنگ هستند و نه تزئین، فقط دارای فرمی ساده‌اند و دو یا سه طرح به‌شیوه‌ی ابتدائی. این نوع از زیبایی از سادگی نحوه‌ی زندگی سفالگر ناشی می‌شود که منجر به سادگی ذائقه گشته و آن‌هم زمینه‌ساز زیبایی ناب ژاپنی شده است. چرا که طرح‌های زائد و خطوط و حجم‌های اضافه منابعی در جهت زائل شدن نیروی خلاقه و زیبایی ناب هستند (Kikuchi,2004). با این‌که برخی اوقات حتی لعاب از سرتاسر دهانه‌ی ظرف به سمت پایه شرّه کرده است، اما در عین حال بسیار ساده است. هم‌چنین در عین سادگی از جزییات تزئینی و بافت پیچیده‌ای برخوردار است که بین سادگی فرم و تزیین لعابش هماهنگی زیبایی ایجاد نموده است. چنین تعادلی می‌تواند ارائه‌دهنده‌ی مفاهیمی معناگونه باشد، مفاهیمی که دربردارنده‌ی فلسفه‌ی عمیق ژاپنی است (Sartwell,2004).

به‌عنوان مثال، «استادان چای رنگ‌های آرام و ملایم تبلیغ می‌کردند، وعشق طبیعی آدمی به سادگی و خلوص را می‌پروراندند، و زیبایی خضوع و فروتنی را نشان دادند» (Okakura,2008:69). «سن نو ریکیو»[۲۵]، استاد شهیر طریقت چای، ضمن تأکید بر «وابی» یا زیبایی فقر، بر تمامی آرمان‌های دیگر زیبایی‌شناختی

۱۹. اسگرافیتو (Sgraffito)، خراش روی سطح

20. Karatsu

۲۱. مادارا-گاراتسو (Madara-garatsu)، لعاب رنگارنگ خال‌دار خاکستر نی.

۲۲. چُزن-گاراتسو (Chosen-garatsu)، سبک کره‌ای، لعاب دورنگ.

۲۳. ا-گاراتسو (E-garatsu)، نقاشی شده.

۲۴. کورو-گاراتسو (Kuro-garatsu)، سیاه رنگ.

25. Sen no Rikyu

تصویر۴. انواع فرم‌های به‌کار رفته در سرامیک‌های دست‌ساز و بومی کشور ژاپن. برگرفته از گالری «رابرت بِلین». (e-yakimono.net)

تصویر۵. بطری استون‌ور توراکو. ساخت دست هنرمند ساکاگوچی آتسوشی. لعاب خاکستر طبیعی. ارتفاع ۲۰/۵ سانتی‌متر.
(Crueger & colleagues,2007:244)

اذعان می‌داشت که، «در مراسم چای باید حسی از کمبود در اتاق چای احساس شود و توصیه می‌کرد تمامی این لوازم و اشیاءِ اندک در کلبه‌ی چای بایستی به سادگی آرایش یابند» (Viswanathan,1998:88). او در مراسمی که اجرا می‌کرد تعمداً از برخی ظروف ناقص استفاده می‌نمود تا زیبایی ذاتی مستتر در شیء ناقص، ناتمام و کهنه را یادآور شود سرامیک‌های «راکوی» ژاپنی که جهت استفاده در مراسم چای به‌کار برده می‌شوند، نماد چنین تفکری هستند. این ظروف در قیاس با فرم‌های کامل ظروف سرامیکی، نشانی از سادگی و بی‌تناسبی است (تصویر۷).

تصویر۶. بطری استون‌ورکاراتسو. از نوع جُزن-گاراتسو. ارتفاع ۱۹ سانتی‌متر.
(Crueger & colleagues,2007:79)

تصویر۷. ظرف آب و کاسه‌ی چای راکو با لعاب مشکی و قهوه‌ای مخصوص مراسم چای. (Reeve,1990:27)

«راکو به‌جای چرخ سفالگری با دست ساخته و با حرارت کم پخت داده می‌شود. پیش‌بینی شکل محصولی که از کوره‌ی پخت راکو بیرون می‌آید، ناممکن است. راکوهای ناتمام و ناقص در این میان از ارج والاتری برخوردارند و این امر تأییدی بر توازن میان قدرت طبیعت، سنت، و تسلط انسان بر آن است» (ریو،۱۳۸۸:۳۹). یاناگی، زیبایی حاصل از بی‌تناسبی را می‌ستود و چنین به‌نظر می‌رسید که بی‌قاعدگی تفسیری دقیق از زیبایی سرامیک‌های راکو ژاپنی است. علی‌رغم تمام اشتراکات نظریه‌ی یاناگی از زیبایی بی‌قاعدگی با نظریه‌ی «راسکین» پیرامون زیبایی‌های بی‌تناسب گونه‌ی هنر گوتیک، در زیبایی‌شناسی ژاپنی، «وابی-سابی»[۲۶] هنر یافتن زیبایی در فقدان کمال و عظمت موجود در طبیعت، و هنر پذیرش گردونه‌ی رویش، پژمردن و مرگ است. وابی-سابی، ساده، آرام، بی‌پیرایه و فراتر از همه، ابطال درستی و کمال است. این مفهوم، ارج و ستایشی است بر تَرَک‌ها، روزن‌ها و تمامی نشانه‌هایی که گذر زمان، برجا می‌گذارند. وابی-سابی یادآور آن است که ما جز موجوداتی ناپایدار بر روی این کره‌ی خاکی نیستیم و جسم ما همچون دنیای مادّی اطرافمان در جریان بازگشت به‌همان خاکی است که از آن برآمده‌ایم (تقی‌زاده‌انصاری، ۱۳۹۰).

«یاناگی در تفسیر این نوع از زیبایی، «شیبویی»[۲۷]، یعنی همان زیبایی ریاضت، تسلیم و مهارشدگی، را با وابی-سابی

---

۲۶. با آن‌که دو اصطلاح وابی و سابی در زیبایی‌شناسی ژاپنی مدت‌هاست که در کنار یکدیگر و در پیوند باهم به‌کار می‌روند، معانی متفاوتی دارند که به‌مرور درهم ادغام شده‌اند. کلمه‌ی وابی از ریشه وا، به هماهنگی، آرامش، سکون و تعادل، اشاره دارد. به‌طورکلی معنای اصلی آن عبارت است از غمگین، محزون و تنها، که در وجه شاعرانه‌اش معنایی معادل ساده، غیرمادّی، متواضع و سازگار با طبیعت می‌یابد. این مفهوم بر بیرون راندن تمام چیزهای غیرضروری پای می‌فشارد تا بدین‌وسیله، ذهن در ساحل آرامش بیاساید. وابی وصف فردی است که بر آن‌چه هست رضا می‌دهد و هیچ‌گاه سودای دگر بودن ندارد. فرد وابی مظهر ذِن است، که در آن انسان در بضاعت اندک خویش خوشنود است؛ از حرص و ولع، سستی و تن‌پروری، و خشم عاری است، و حکمت آب و زمین را می‌فهمد. سابی به‌معنای «شکوفایی زمان» است. این کلمه به‌طور ضمنی گذر طبیعی معنا دارد، یعنی از جلا افتادگی، سفید مویی، زنگار، و درخشندگی زوال یافته از آن‌چه زمانی می‌درخشید، و ادراک گذرا بودن زیبایی. چیزهای سابی بارگذار سالیان را با متانت، وقار و شکوه بردوش می‌کشند؛ نوعی شعر دردآلود، در آن‌چه زنگار گرفته است، موج می‌زند. خلق یک خانه وابی-سابی مستقیماً نتیجه‌ی ارتقاء وابی گوکورو یا فکر و قلب وابی است: فروتنانه و ساده زیستن، آموختن رضایت از زندگی که تنها با از میان برداشتن آن‌چه غیرضروری است حاصل می‌شود، و زندگی در لحظه (Ando,2004). به‌طورکلی «سابی بر کیفیات عینی شیء دلالت دارد، حال آن‌که وابی حامل معنایی فلسفی‌تر است که به‌ورای شیء عینی می‌رود و وجهی ذهنی می‌یابد. این نوع از زیبایی حاصل سادگی توأم با سرشاری فقر است که بعدها یکی از ارکان طریقت چای می‌شود» (Richhie,2007:43).

27. Shibui

پیوند می‌دهد و با زیبایی تدوین شده توسط استادان مراسم چای، مرتبط می‌داند که زیبایی بی‌قاعدگی، بی‌تناسبی و ناهمواری را تدوین کرده‌اند. آثار هنری شیبویی غیرمتظاهرانه، ساده و ملایمند؛ آن‌چه کم‌توان‌تر است شاید به‌لحاظ هنری مؤثرتر باشد. از دیگر خصایص آن نهفتگی است» (Casebier,2007:231). آموزه‌ی شیبویی و وابی-سابی که بر بی‌پیرایگی، سادگی و نداشتن کمال دلالت دارند، ذهن دریافت‌گر را بر آن می‌دارند تا خود در طلب یافتن زیبایی به فعلیت درآید. به‌بیان دیگر، طرح‌های شیبویی ساده، بی‌پیرایه، و ناکاملند، تا قوه‌ی خیال دریافت‌گر را فعال سازند. این طرح‌ها زاده‌ی نیروی سنت هستند. از دیدگاه یاناگی «زیبایی حاصل از سنت، که در سفالینه‌های بومی ژاپنی به‌وضوح نمایان است، از نیروی یزدانی ناشی می‌شود که واجد رفیع‌ترین درجه‌ی زیبایی است که از هر نوع دیگر زیبایی فردی ناب‌تر است. این نوع زیبایی، تسلیم نیروی «تاری‌کی»[۲۸] یا نیروی سنت است که بر نیروی خوشی و رضایت «بودا»[۲۹] تکیه دارد و درست در مقابل نیروی فردی یا «جیری‌کی»[۳۰] است که برپایه‌ی رضایت فردی از تلاش انفرادی استوار است» (Soetsu,1989:200). سفالگران پیر و جوان ژاپنی، بدون هیچ آموزشی، درسایه‌ی نیروی سنت، زیباترین آثار را خلق می‌کنند و همواره تسلیم این نیرو هستند، چرا که آن‌ها در ناخودآگاه جمعی‌شان، سرشار از این نیرو می‌باشند.

زیبایی کاربرد

ظروف سفالی ژاپنی، همواره جهت تأمین نیازهای محلی و خانگی، از جمله: حمل آب، تهیه و طبخ غذا و ذخیره آن مورد استفاده قرار گرفته‌اند. تنوع محصولات تولیدی، تابعی از انواع نیازهای کاربردی بومی و محلی است. سفالگر بومی به‌دلیل حضور بی‌واسطه در محیط و مواجهه با نیاز جمعی، با فهم شرایط حاضر اقدام به‌تولید محصولاتی می‌کند که دقیقاً برآورده کننده‌ی نیاز جمعی مردمی است که با آن‌ها پیوند خونی، خانوادگی، دوستی و فرهنگی دارد؛ لذا با حفظ وابستگی‌های مذکور، با محیط، تعامل برقرار کرده و اقدام به‌تولید می‌نمایند. عموم تولیدات سرامیک‌های ژاپن، شامل ظروف مراسم چای، گلدان‌ها و انواع کاسه‌های مخصوص با فرم‌هایی ملهم از سفالینه‌های کره‌ای بوده و سایر تولیدات نیز مربوط به ظروف مصرفی و لوازم خانگی جهت کاربرد روزانه‌ی مردم است. در بررسی و تحلیل زیبایی حاصل از کاربرد سرامیک‌های بومی ژاپن، یاناگی اذعان دارد، که زیبایی و کاربرد، به‌طور غیرقابل اجتنابی مکمل هم بوده و مفاهیمی پیوسته را دربرگرفته‌اند؛ چرا که زیبایی همانی است که توسط کاربرد شناسانده می‌شود و هیچ اثری بدون در نظر گرفتن وجهه‌ی کاربرد، زیبا نیست. هر اثری که کاربردی نیست، توانایی جذب کردن، تسلی دادن و تجلی دادن ذهن انسان را در مسیری سالم ندارد (Morris,1882).

از دید زیبایی‌شناسی مینگی، «زیبایی ناب در کنار کاربرد و استفاده‌ی آسان مردم معنی پیدا می‌کند. در این صورت مردم به‌راحتی با سرامیک‌ها ارتباط صمیمی‌تری پیدا کرده و دنیایی از خوش‌بینی توأم با احساس انس، به‌وجود می‌آید که چنین احساسی در مورد سرامیک‌های هنری صرف پدید نمی‌آید، چرا که مردم در صورت خریداری این‌گونه سرامیک‌ها یا در تزیین خانه‌هایشان از آن‌ها استفاده می‌کنند، که معمولاً جایی در گنجه‌ها برایشان اختصاص می‌دهند یا آن‌ها را بر روی دیوار آویزان می‌کنند. این در صورتی است که با سفالینه‌های دست‌ساز بومی، مردم زندگی می‌کنند و حس مثبتی از همدلی با آن‌ها دارند و با آن غریبه نیستند» (Ajioka,2008:154). سفالینه‌های بومی ژاپن، دربردارنده‌ی حسی از اخوت و همدلی می‌باشند که نوعی ارتباط صمیمانه با استفاده‌کنندگانش برقرار می‌کنند. انتخاب یاناگی از کلمه‌ی صمیمانه، به‌عنوان بخشی از معیارهای زیباییش، انتخابی ویژه است. هرچند مفاهیم هنر مردمی و اشیائی با کاربرد روزانه در نظریه‌های راسکین و موریس نیز، طرز فکر مشابهی را در بر می‌گیرد. اما از دیدگاه یاناگی، ویژگی صمیمانه بودن یک اثر دستی، جزو ذات آن است (Kikuchi,2004).

زیبایی درونی سازندگان و نگاه مصرف‌کنندگان

در هنر بومی سازندگان و مصرف‌کنندگان قابل تفکیک نیستند و مرز بین آن‌ها عموماً در سیلان است. آثار هنری بومی مشمول شیوه‌های خاص تولید و دریافت نیز هستند یعنی همیشه کسی یا کسانی آن‌ها را پدید می‌آورند و کسی یا کسانی آن‌ها را به‌کار می‌برند. در اصل تولیدات بومی منطبق بر نیازهای بومی منطقه بوده که متناسب با این تقاضا ساخته می‌شوند و مخاطبان چنین فرآورده‌هایی، عموماً مخاطبان محلی و داخلی می‌باشند (کفیلی و سامانیان،۱۳۹۲). سفالگر بومی ژاپن، به‌عنوان پیشه‌وری ناشناس، در اصل کشاورز است و در دوران بیکاری و زمان رکود کار کشاورزی جهت کسب درآمد، اقدام به‌تولید می‌کند و آثاری

28. Tariki
29. Buddha
30. Jiriki

زیبا می‌آفریند. این زیبایی که محصول سلامت طبیعت اخلاقی سفالگران بومی و سلامت ظاهری اشیاء است، فراتر از زیبایی آثار هنری است. این نوع زیبایی فقط در گتومونو یافت می‌شود که حاصل سادگی مواد اولیه، فرایند ساخت و تزئینات آکنده از نوعی آگاهی درونی است.

یاناگی پیشه‌وری و صنایع‌دستی را که دارای زیبایی منحصربه‌فردی هستند، تحسین می‌کند، از دیدگاه او «زیبایی آثار دستی، تلفیقی از زیبایی هنری و اخلاقی می‌باشد. او به‌لذت در کار و آزادی‌های خلاقانه، قائل نبوده و بر این باور است که نیروی خلاقه توسط پیشه‌ور ناشناس شناخته شده نیست بلکه این نیروی یزدانی که سرشار از لطف آسمانی‌است، در کار او نمود پیدا می‌کند» (Kikuchi,2004:59). به‌طورکلی «ژاپنی‌ها بر دو اصل که هنر بر آن مبتنی است، یعنی آهنگ معنوی و دریافت آن‌چه موجب اشراق می‌شود، معتقدند. اصل اخیر همان حالت بی‌ذهنی ناشی از اشراق است که ژاپنی‌ها آن را به راز ناگفتنی هر اثر اصیل هنری تعبیر می‌کردند. از این‌رو هنرمند واقعی کسی است که هم به آهنگ معنوی چیزها و هم به راز امور پی‌ببرد. آن‌جا که لمعه اشراق بتابد، نیروی آفرینندگی رها می‌شود و آن‌جا که این نیرو احساس شود، راز مه‌آلود و نفوذناپذیر که همان آهنگ معنوی چیزهاست، متجلی می‌گردد» (شایگان،۱۳۸۲:۲۱۵). چنین آهنگی تعلق به ضمیری سالم دارد تا دست‌ها را در مسیر درست هدایت کند و زندگی‌بخش باشد. علاوه بر این، یاناگی معتقد بود، ممکن است پیشه‌وری نا آموخته و عاری از دانش باشد و هیچ اصراری بر فردیت نداشته باشد، اما می‌تواند آثاری زیبا تولید نماید و این زیبایی از نیروی تاری‌کی سرچشمه می‌گیرد. چنین تجربه‌ای در پیشه‌وران قرون وسطی در اروپا نیز مشهود است. چنان‌چه راسکین و موریس نیز به چنین ارتباطات اخلاقی پرداخته‌اند (Kikuchi,2004).

«یاناگی، همیشه از تنزل اخلاقیات انسانی، در سایه‌ی سرمایه‌داری صنعتی، بیم‌ناک بود و اذعان می‌داشت، زمانی که سرمایه‌داری صنعتی شکوفا شود، هنرهای دستی، و به‌تبع آن زیبایی نزول می‌یابد. همان‌طورکه این امر در سال (۱۸۸۷م)، در صنایع‌دستی ژاپن اتفاق افتاد. از دیدگاه یاناگی، تحت رژیم سرمایه‌داری، کیفیت، زیبایی و سلامت، در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرند. طمع برای سود بیش‌تر، ویران‌گر زیبایی و کاربرد است» (Soetsu,1989:200). هم‌چنین یاناگی به پاکی درون سازنده اعتقاد دارد. در فرهنگ ژاپنی، آیین دائو بی‌عملی را تجویز می‌کند، ولی بی‌عملی، بی‌فعلی محض نیست، بلکه خودداری از هر نوع عملی است که مخالف نظام طبیعی جهان باشد. به‌عبارت دیگر بی‌عملی رها کردن امور به‌رویش خود به خود آن‌هاست. انسان کامل یا عارف دائویی کسی بود که در کل مستغرق می‌شد و با تفکر، کشف و شهود به‌وحدتی که در پس پدیده‌های گذرای جهان هست، آگاه می‌شد و این همان خلوص است که منجر به درست‌کاری می‌شود (شایگان، ۱۳۸۲).

استادان چای معتقد بودند ذهن همواره باید آرام و گفتار همیشه متناسب با زمان و مکان باشد. چهار اصل آیین چای

جدول ۱. بررسی زیبایی سرامیک‌های گتومونو ژاپن بر مبنای معیارهای زیبایی مینگی. (نگارنده)

ردیف	معیارهای زیبایی مینگی	منشاء زیبایی سرامیک‌های گتومونو	خاستگاه فلسفی و فرهنگی زیبایی
۱	زیبایی دست‌ساز بودن	زیبایی فرایند ساخت دستی به‌شیوه‌های انگشتی، فتیله‌ای و چرخکاری ساده و ابتدائی	ستایش شینتو از طبیعت، پیشه‌ور و کارش
۲	زیبایی صمیمانه و دیر آشنا بودن	زیبایی کاربرد به‌همراه ملاحت و خوش‌بینی	آموزه‌های اخلاقی بودیسم و شین و ذن بودیسم.
۳	زیبایی کاربرد	زیبایی کاربرد آسان و بی‌دغدغه روزانه	فرهنگ بومی ژاپن
۴	زیبایی سلامت	زیبایی درونی سفالگران بومی و سلامت اخلاقی آن‌ها	دریافت معنوی دائوییسم آئین ذن
۵	زیبایی طبیعت‌گرایی	زیبایی مواد اولیه طبیعی بدنه و لعاب؛ زیبایی فرایند ساخت بدنه و لعاب و پخت در کوره‌هایی با سوخت‌های طبیعی چوب، نفت، گاز	ستایش شینتو از طبیعت؛ دائویسم
۶	زیبایی سادگی	زیبایی کیفیت‌های بصری حاصل از سادگی فرم و نقش	وابی-سابی؛ شیبوئی
۷	زیبایی سنت‌ها	زیبایی‌کیفیت‌های‌بصری‌حاصل‌از‌طرح‌ها،فرم‌هاونقش‌های‌سنتی‌وکهن	ارجحیت نیروی تاری‌کی به جیری‌کی برگرفته از بودیسم
۸	زیبایی بی‌قاعدگی	زیبایی کیفیت‌های بصری سرامیک‌های دست‌ساز بی‌تناسب (راکو)	وابی-سابی؛ شیبوئی
۹	زیبایی ارزانی و وفور	زیبایی نگاه مصرف‌کنندگان؛ زیبایی کاربرد سرامیک‌های گتومونو	فرهنگ بومی ژاپن
۱۰	زیبایی خلوص و درست‌کاری و زیبایی فارغ از نفس‌پرستی و خودگونگی	زیبایی سلامت درونی سفالگران و خضوع و فروتنی آنان	شینتوییسم، ذن، تائویسم

عبارتند از هماهنگی «وا»[۳۱]، احترام «کِی»[۳۲]، خلوص «سِی»[۳۳]، و آرامش «جاکو»[۳۴]؛ این چهار اصل به‌یقین می‌توانند طریقت هر زندگی نیکی باشند (Ando,2004). «در سیر و سلوک دائو، همه چیز روزبه‌روز کاهش می‌یابد و این سیر هرچه بیش‌تر شود، آدمی بیش‌تر به بی‌عملی می‌رسد و هرگاه از انجام دادن هر کاری خودداری کنیم، آن‌گاه همه چیز انجام می‌شود و کسی که به این مقام می‌رسد، ذهنی صاف و پاک مانند آیینه دارد» (شایگان، ۱۳۸۲:۲۰۶). از این‌رو سفال بومی اثری است «عاری از نفس‌پرستی که بی‌محابا از آن استفاده می‌شود و بدون هیچ مباهاتی توسط هرکس و در هر مکانی خریداری می‌گردد و این حقیقت باطنی آن است در توضیح یاناگی از این نحوه از زیبایی، استفاده روزمره از آثار دستی ملاک امر تشخیص داده شده است. از دیدگاه او زیبایی فقط در اشیائی است که آسان و در کمیت‌های بالا در اختیار مردم قرار بگیرد و این همان زیبایی ارزانی و وفور است»[۳۵] (Soetsu,1989:199). چرا که تعداد فراوان آثار تولیدی باعث ارائه‌ی ناخودآگاهانه‌ی پندار فردی سازنده‌اش می‌شود و چنین فرایندی امکان تولید آثار منحصربه‌فرد را بیش‌تر می‌کند و هم‌چنین این آثار، نسبت به آثار تولیدی آگاهانه‌ی هنری، زیباتر و ناب‌تر هستند (Kikuchi,2004).

در بررسی ساختار زیبایی سرامیک‌های گتومونو، یا همان سفالینه‌های دست‌ساز بومی و مردمی ژاپن در بخش‌های زیبایی‌های حاصل از مواد اولیه، فرایند ساخت، کیفیت‌های بصری، کاربرد و زیبایی درونی سازندگان و مصرف‌کنندگان، انواع معیارهای زیبایی مینگی مورد مطاله قرار گرفته و پس از ریشه‌یابی دلایل فلسفی و فرهنگی، نتایج بررسی از دیدگاه معیارهای زیبایی مینگی، در جدولی به‌شرح زیر ارائه گشته است (جدول۱).

نتیجه‌گیری

با توجه به پژوهش صورت گرفته، چنین استنباط می‌شود که تلفیق مواد طبیعی، فرایندهای طبیعی و نیروهای طبیعی، منجر به‌بروز زیبایی نهادینه شده در سرامیک‌های گتومونو می‌شود. فهم این نحوه از زیبایی به ستایش شینتو از طبیعت و سنت برمی‌گردد. تأکید بر نیروی سنت، روش‌های سنتی، مواد طبیعی و طرح‌ها و فرم‌های سنتی، زمینه‌ساز زیبایی ناب هستند که در سرامیک‌های گتومونو یافت می‌شود. درک زیبایی سرامیک‌های گتومونو با فهم غریزی از آن ممکن می‌شود و زیبایی‌شناسی عقلانی راه به‌جایی نمی‌برد؛ زیرا جنس زیبایی گتومونو، نوعی زیبایی رازگونه می‌باشد. نقد این‌چنینی از زیبایی، از نظرگاه ذن، با درک ناآگاهانه ممکن می‌شود و ریشه‌هایی چنین نگرشی از نوع نگاه زیبایی‌شناسانه‌ی استادان چای به گتومونو ناشی می‌شود که به‌غیر از سرامیک‌های گتومونو چیز دیگری را برای مراسم خود انتخاب نمی‌کردند و این برگرفته از اعتقادات بودائی آن‌ها بوده است. هم‌چنین یاناگی در نظریه‌پردازی برای معیارهای زیبایی مینگی، از فلسفه‌ی زیبایی استادان چای بهره گرفته و به‌صورت منظم آن را تدوین کرده است. برمبنای درک او از زیبایی مینگی، تنها راه فهم زیبایی سرامیک‌های مینگی، شهود یا دریافت مستقیم است که چنین نگاهی وجه تمایز جنبش مینگی با جنبش هنرها و صنعت‌های انگلیسی را بیش‌تر نمایان می‌کند. زیبایی ناشی از آگاهی، آکنده از نوعی بیماری است که سازندگانش را از تولید زیبایی افضل باز می‌دارد و ناآگاهی، کلیدی برای رهایی از این بیماری است. یک سفالگر ممکن است، بی‌سواد و آموزش ندیده باشد، اما با اتکاء بر نیروهای طبیعت و نیروی تاری‌کی که به‌صورت ناخودآگاه در درونش، به ودیعه گذاشته شده است، می‌تواند آثاری زیبا خلق نماید.

منابع

- تقی‌زاده‌انصاری، کیانوش. (۱۳۹۰). *مطالعه تطبیقی گذار از سنت به مدرنیسم در هنر ایران و ژاپن (با تأکید بر نقاشی و مجسمه‌سازی)*. دانشگاه تهران، تهران.
- ریو، جان. (۱۳۸۸). *هنر ژاپن*. ترجمه: بابک محقق. تهران: فرهنگستان هنر.
- سامانیان، صمد؛ زاویه، سعید وکفیلی، نگار. (۱۳۹۵). جنبش مینگی و معیارهای زیبایی آن در سفال ژاپن. *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*؛ دوره۲۱، شماره۳، ص۱۰۶-۹۵.
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۲). *آسیا در برابر غرب*. تهران: امیرکبیر.
- عبادیان، محمود. (۱۳۸۱). زیبایی‌شناسی و زبان چیزها (نگرش

31. Wa
32. Kei
33. Sei
34. Jaku

۳۵. این امر می‌تواند با نظریه‌ی هنر برای مردم پیوند داشته باشد که توسط راسکین و موریس ارائه شده است.

زیبایی‌شناختی به چیزها). *مجموعه مقالات گردهمایی زیبایی‌شناسی کاربردی* (۲۹-۳۶). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
– کفیلی، نگار و سامانیان، صمد. (۱۳۹۲). بازشناسی سفال بومی ایران با رویکرد بوم‌شناسی فرهنگی. *پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران*؛ دوره۳، شماره۲، ص۱۲۲-۱۰۳.
– لاری، مریم و آشوری، محمدتقی. (۱۳۸۶). برنارد لیچ. *هنرنامه*؛ شماره۲۲، ص۷۹-۶۲.
– مارا، مایکل. (۱۳۸۷). *زیبایی‌شناسی مدرن ژاپنی*. ترجمه هاشم رجب‌زاده. تهران: فرهنگستان هنر.

منابع لاتین

- Ajioka, Chiaki. (1998). A Revaluation of William Morris's Influence in Japan, *The journal ofthe William Morris Society*; Vol. 12(4), p: 21-28.
- Ajioka, Chiaki. (2008). Japan (Kim Brandt. Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan). *Asian Ethnology*; Vol. 67(1), p: 154-157.
- Brandt, Kim. (2007). *Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*. Durham & London: Duke university Press.
- Company Information. (2021). *Fiskars - celebrating centuries of pride, passion and design. Every day. http://www.wwrd.com.au/company-information.html*
- Cooper, Emmanuel. (2003). *Bernard Leach Life & Work*. New Haven: Yale Univercity Press.
- Crueger, Anneliese; Ito, Saeko & Crueger, Wulf. (2007). *Modern Japanese Ceramics,Pathways Of Innovation & Tradition*. NewYork: Lark Ceramics Book.
- Japanese Pottery Information Center. (2021). *http://www.e-yakimono.net/index.html*
- Higgins, Kathleen. (2005). *Comparative Aesthetics: The Oxford Handbook Of Aesthetics*. USA: Oxford University Press.
- Kikuchi, Yūko. (1994). The Myth of Yanagi's Originality; The Formation of Mingei Theory in its Social & Historical Context. *Journal of Design*; Vol. 7 (4), p: 247-266.
- Kikuchi, Yūko. (1997). A Japanese William Morris: Yanagi Soetsu & Mingei Theory. *The journal ofthe William Morris Society*; p: 39-45.
- Kikuchi, Yūko. (1997). *Tomimoto Kenkichi*. Crafts.
- Kikochi, Yūko. (2004). *Japenese Modernisation and Mingei Theory*. London: Routledge.
- kiyosava, Satoru. (2012). A Study of the Significant Influence By Shin-Buddism to the Truly Original Japanese Craft Design. Edited by iaSU2012 JAPAN Publication Committee. *Archi-Cultural Translation Through the Silk Road* (pp. 312-317). Japan (Nishinomiya): Mukogawa Women's University.
- Leach, Bernard. (1976). A *Potter's Book*. London: Riverside Press.
- Leach, Bernard. (1990). *Hamada Potter*. Tokyo, NewYork & San Francisco: Kodansha Internashnal LTD.
- Lynn, M. D. (2007). *Japanese & Western Mingei: Useful Misunderstanding*. Ceramics ART& Perception.
- Moeran, Brian. (1990). Japanese ceramics and the discourse of "Tradition". *Journal of Design*; Vol. 3(4), p: 213-225.
- Moes, Robert. (1985). *Mingei: Japanese Folk Art from the Brooklyn Museum Collection*. USA: Universe Books.
- Morris, William. (1882). *The Lesser arts of life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Okakura, Kakuzo. (2008). *The Book of Tea*. Japan: Japan & Stuff Press.
- Reeve, J. (1990). *Living Arts of Japan*. London: British Museum.
- Richie, Donald. (2007). *A Tractate on Japanese Aesthetics*. California: Stone bridge Press.
- Sartwell, Crispin. (2004). *Six Names of Beauty*. New York & London: Routledge.
- Turner, Jane. (1996). *The Dictionary of Art* (Vol. 11). New York: Macmillan.
- Viswanathan, Meera. (1998). Aesthetics, Japanese. Routlege Encyclopedia of Philosophy. *DOI 10.4324/9780415249126-G106-1*
- Yakoyama, c. (2000). *Mingei and Community;-from the art of seeing to the art of making*. International symposiom of Jhon Ruskin:the Brantwood Years' held Lancaster University.
- Yanagi, Soetsu (1989). *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. New York: Kodansha International.