

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 زیبایی‌شناختی «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 شینتوئیسم، تائوئیسم و بودیسم، فارغ از هرگونه ادعا و با نهایت خلوص حفظ شده است.

کلیدواژگان: سفال بومی ژاپن، گتومونو، مینگی، هنر مردمی ژاپن، معیارهای زیبایی مینگی.

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

مقدمه

معیارهای زیبایی آن پرداخته و سرامیک‌های ژاپنی را معرفی و مورد تحلیل قرار داده است.

معنای لغوی و مفهوم گتومونو و مینگی

گتومونو، ترکیبی از «گ»^۵، به معنای «معمولی»^۶، و «ت»^۷ به معنای توسط طبیعت، است که در معنای کلی‌اش به معنای چیزی وابسته به طبیعت 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). «مینگی» و «گی»^۸ به معنای هنر یا فن می‌باشد که مخفی از «Minshuteki Kogei»، 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. اچیزن (فوکوئی)، ۴. شیاراکی (شیگا)، ۵. بدنه راکو (کیوتو)، ۶. بدنه کیو (کیوتو)، ۷. تامبا (هیوگو)، ۸. ماشیکو (توچیگی)، ۹. مینو (کیفو)، ۱۰. ستو (آئچی)، ۱۱. توکونامه (آئچی)، ۱۲. ایگا (میه)، ۱۳. بیزن (اکیاما)، ۱۴. هاگی (یاماگوچی)، ۱۵. آگانو تاکاتوری (فوکوکا)، ۱۶. کاراتسو (ساگا)، ۱۷. آریتا / ایماری (ساگا)

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 پی برد. 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 به کمبود 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 بر مبنای 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)، با عنوان «جنبش مینگی و معیارهای زیبایی آن، در سفال ژاپن»^۴ می‌باشد، که به معرفی کامل جنبش مینگی و

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

2. Getemono
3. Mingei
4. سامانیان، صمد؛ زاویه، سعید و کفیلی، نگار. (۱۳۹۵). جنبش مینگی و معیارهای زیبایی آن در سفال ژاپن. هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی؛ دوره ۲۱، شماره ۳، ص ۱۰۶-۹۵.

مینگی، به تدریج لفظ مینگی بیش تر مورد استقبال قرار گرفت و گتومونو کم تر استفاده شد و به تدریج کلمات دیگری هم پیشنهاد گردید، به طوری که در سال (۱۹۴۲م)، یاناگی از لفظ مبهم «زاکی»^{۱۶} به معنای زیبایی دست ساخته های متنوع و گوناگون، در جایگاه گتومونو استفاده نمود (Brandt, 2007)

این موضوع که گذر از گتومونو تا مینگی، و فرایند تحول آن، توسط گروهی از روشنفکران و مجموعه داران ژاپنی، رخ داده است، اتفاقی نیست. «دلیل چنین جریانی، در اصل از نگرانی «یاناگی سوتسو» و همراهانش از گسترش سریع مدرنیزاسیونی نشأت می گرفت که در ژاپن رخ می داد. چرا که این امر، باعث تغییرات اساسی در فرهنگ ژاپنی و تولیدات بومی شان شده بود. یاناگی ترس این را داشت که شدت توسعه مدرنیزاسیون باعث کم رنگ شدن سنت های اصیل ژاپنی در جامعه شده و به نوعی هویت ژاپنی، قربانی مدرنیته ی بین المللی شود. از این رو، اکثر پژوهش های صورت گرفته در سال های (۱۹۲۸-۱۹۲۷م)، در خدمت این هدف قرار گرفته که در آن ها، بنیان های نظری هنرهای مردمی ژاپن ارائه شده است. در تمام این مکتوبات، مینگی، به عنوان یک جنبشی اجتماعی، اخلاقی و ملی، عنوان شده که بر مبنای آموزه های بودائی پی ریزی گشته است و رد پای از ایده های «ویلیام موریس»^{۱۷} و «جان راسکین»^{۱۸} در آن دیده می شود» (Moeran, 1990: 216).

سرامیک های بومی گتومونو ژاپن و جنبش مینگی

کشور ژاپن از جنبه ی سرامیک، دارای قابلیت های فراوانی است و هر بخش از این کشور دارای سرامیک هایی منحصر به منطقه ی خود است، چنانچه هر منطقه ای اسرار هنری و تکنیکی خود را داشته و در حفظ آن می کوشد. سفال ژاپن از نظر پیشرفت های تکنیکی مسیری کوتاه را طی کرده و تا حدودی تحت تأثیر کره و چین بوده و در روند تاریخ با بهره گیری از فنون آن ها به شکوفایی رسیده است. هم اکنون سفال و سرامیک در ژاپن، در جزیره های اوکیناوا، کیوشو، شیکوگو، هونشو و هوکایدو، در کوره های محلی، با حفظ سنن سفالگری ژاپنی تولید می شوند. (تصویر ۱)، مناطق مهم سفالگری بومی ژاپن را نشان می دهد.

«سرمنشأ آن چه امروز تحت عنوان جنبش مینگی شناخته شده است، به زمانی باز می گردد که «برنارد لیچ» در سال (۱۹۰۹م)، وارد ژاپن شد و سرامیک را تحت نظر «کنزان ششم» آموخت. در

روزانه مردم مورد استفاده قرار می گیرد (Yokoyama, 2000). «جنبش مینگی اوایل قرن بیستم (۱۹۳۰-۱۹۲۰م)، توسط «یاناگی سوتسو»^{۱۰} و همکاری نویسنده و سفالگر بریتانیایی، «برنارد لیچ»^{۱۱} مطرح شد. این جریان هنری در حالی که منحصرأ به حوزه ی سفال و سرامیک وابسته نبود، اما با استقبال سفالگران ژاپنی چون، «هامادا شوچی»^{۱۲}، «کاوایی کانجیرو»^{۱۳} و «تومیموتو کنکیچی»^{۱۴}، توسعه پیدا کرد و در سرتاسر کشور ژاپن برای احیاء هنرهای مردمی با هدف احیای ملی گرایی بومی فرهنگ، مورد توجه و حمایت واقع شد» (Lynn, 2007: 11).

سال ها قبل از این که لفظ مینگی به صورت تخصصی مورد استفاده قرار گیرد، لفظ گتومونو به اشیاء درجه پایین، معمولی، و ارزان اطلاق می شد که توسط بنیان گذاران مینگی، به صورت رسمی مورد استفاده قرار می گرفت. در سال (۱۹۲۶م)، پس از انتشار مقاله ی «زیبایی گتومونو»^{۱۵}، که یک سال پس از پیشنهاد کلمه ی مینگی، صورت گرفت، یاناگی بر ادامه ی استفاده از لفظ گتومونو اصرار ورزید، اما به جهت راحتی تلفظ و روان بودن لحن

۱۰. یاناگی سوتسو (Yanagi Soetsu) (۱۸۸۹-۱۹۶۱)، که در اصل یاناگی مونبوشی است، فیلسوفی ژاپنی و بنیان گذار جنبش مینگی در ژاپن است. او در اوایل قرن بیستم علاقه مند به هنر و ادبیات غرب بود و آثار والت ویتامن، ویلیام بلیک در ادبیات و ون گوگ، پل سزان و آگوست رودن در حیطه ی هنر را مطالعه می کرد. بر مبنای چنین مطالعاتی در سال (۱۹۱۴م) با مشاهده ی گلدان های سرامیکی کره ای، جهت حمایت هنر مند-صنعتگرها فعالیت های 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 «پدر سفالگری استودیویی» معروف است. دوستی او با کنزان، باعث شروع کار سفالگریش شد و آشنایی های بعدیش با سوتسو و هامادا مقدمات جنبش مینگی را پدید آورد و بعدها ترجمه هایش موجب معرفی بیش تر هنر سفالگری ژاپنی و جنبش مینگی به اروپا و تمام دنیا گردید (Cooper, 2003).

۱۲. هامادا شوچی (Hamada Shoji) (۱۸۹۴-۱۹۷۸)، از سفالگران برجسته ی ژاپنی است که تأثیر زیادی بر سفالگری استودیویی در قرن بیستم نهاد. او در موسسه ی تکنولوژی توکیو در رشته ی سرامیک تحت نظر ایاتا هازان، تحصیل کرد و از همان دوران تحصیل، دوستیش با کاوایی کانجیرو شروع و بعد از آشنایی با برنارد لیچ و یاناگی سوتسو باعث پیدایش جنبش مینگی شد. او از سوی وزارت آموزش، فرهنگ، ورزش، علم و تکنولوژی ژاپن در سال ۱۹۹۵ به عنوان «گنجینه زنده ملی» انتخاب شد (Leach, 1990).

۱۳. کاوایی کانجیرو (Kawai Kanjiro) (۱۸۹۰-۱۹۶۶)، از افراد مهم و کلیدی جنبش مینگی و سفالگری استودیویی بود. او علاوه بر سفالگری، خوشنویس، مجسمه ساز، نویسنده و فیلسوف نیز بود. او شخصیت منحصر فردی داشت و از قبول نشان «گنجینه زنده ملی» امتناع کرد و کارهایش را امضا نمی نمود. 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، مبله مان و بافت، پرداخت و استعدادش را در زمینه نقاشی پیدا کرد. بعد از بازگشت کارگاه شخصی اش 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)

در تولید سفال و سرامیک‌های دست‌ساز بومی و محلی شد و فنون از یاد رفته را دوباره احیاء کرد. چنان‌که در سال (۱۹۳۱م)، یانگی، هامادا و کوائی، 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 مینگی کان»، 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. یانگی، 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 منحصر به‌فرد را پیش‌تر کرده است و چنین آثاری نسبت به آثار تولیدی آگاهانه، زیباتر و ناب‌تر هستند» (۶) از

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 شوچی» بود که بعد از ملاقات حضوری با لیچ به وی پیشنهاد ساخت کوره‌ای به‌سبک ژاپنی را داد.

«هامادا شوچی» 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 «کواوی کانجیرو» را برانگیخت. بعدها این دو با «یانگی 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 یانگی 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).

یانگی با مواجهه با ظروف سرامیکی کره‌ای به غمگینی مردم کره پی‌برد و زیبایی ذاتی کره را «زیبایی افسردگی»، نامید. بعدها تحقیقات یانگی 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 اعضا 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

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 اکسید آهن 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 (تصویر ۲).

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



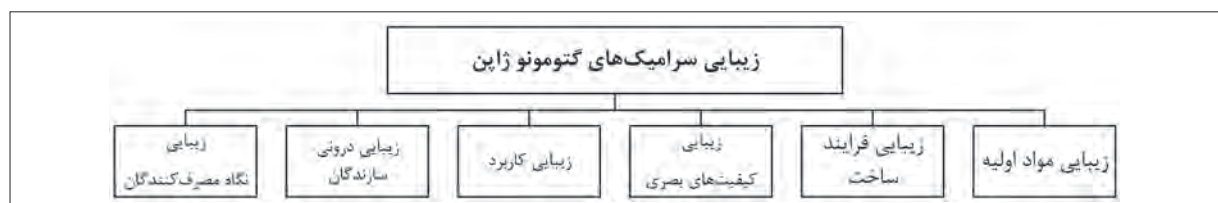
تصویر ۲. گلدان استون‌ور بدون لعاب آرایاکی. (۲۰۰۱م).
(Crueger & colleagues, 2007:35)

آن‌جایی که 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 «پاناگی سوتسوس»، 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 (شوکوگی 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 (شینز نوبی)؛ ۶) زیبایی سادگی (سادگی فرم و طرح) (تان جون 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 (تان نوبی)؛ ۱۱) زیبایی خلوص و درست‌کاری (سیجیتسو نا رودو نوبی) و ۱۲) زیبایی فارغ از نفس‌پرستی و خودگونگی (موشین/ مومی 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 بر مبنای 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 (نمودار ۱).



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

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 جوهی 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، از آن 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 کاربردی، تفاوت فرمی پیدا می‌نماید. (تصویر ۴)، 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 تزئینی، به‌عنوان وجه تکمیل‌کننده‌ی زیبایی سفالینه‌ها، با الهام از محیط طبیعی، بر روی آن‌ها ظاهر شده‌اند. به‌طوری‌که با ساختار



تصویر ۳. نمونه‌ای از کوره نوبریگاما با سوخت طبیعی چوب.
(e-yakimono.net)

چون آهن، منگنز، مس و کبالت ترکیب می‌شود. این فرآیند بدون پخت اولیه بیسکویت، 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 «نوبریگاما» (تصویر ۳)، با اتافک‌هایی افرشته با سوخت چوب کاج یا صنوبر، و نیز گاز یا نفت پخته می‌شود (Crueger & colleagues, 2007).

از دیدگاه یانگی، زیبایی این آثار ناشی از زیبایی طبیعی مواد اولیه و نیز فرآیند ساخت و پخت طبیعی است، که توسط سفالگری که با طبیعت زندگی کرده و جز طبیعت و نیروهای آن چیز دیگری برایش مانوس 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 سنت «دانوئستی» برای بشر، ورود به‌پوشی 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 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

که در بردارنده‌ی فلسفه‌ی عمیق ژاپنی است (Sartwell, 2004). به‌عنوان مثال، «استادان چای رنگ‌های آرام و ملایم تبلیغ می‌کردند، و عشق طبیعی آدمی به سادگی و خلوص رامی‌پروراندند، و زیبایی خضوع و فروتنی را نشان دادند» (Okakura, 2008: 69). «سن نو ریکیو»^{۲۵}، استاد شهپر طریقت چای، ضمن تأکید بر «وابی» یا زیبایی فقر، بر تمامی آرمان‌های دیگر زیبایی‌شناختی

25. Sen no Rikyū



تصویر ۴. انواع فرم‌های به‌کار رفته در سرامیک‌های دست‌ساز و بومی کشور ژاپن. برگرفته از گالری «رابرت پلین». (e-yakimono.net)



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

کلی سفال هم‌خوان و هم‌گون هستند و بر مبنای 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 تجربیدی 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 آبی و نقوش هندسی می‌باشد که به‌شبهه‌ی «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 منحصر به همان منطقه جهت تزئین انتخاب می‌شود. به‌عنوان مثال «در کوره‌های «گاراتسو»^{۲۰}، جزیره‌ی کیوشو، لعاب‌هایی چون، «مادارا-گاراتسو»^{۲۱}، «چُن-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). (تصویر ۶). نمونه‌ای از سرامیک‌های بومی به‌سبک چُن-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 به‌شبهه‌ی 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 شُرّه 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 تزئین لعابش هماهنگی زیبایی ایجاد نموده است. چنین تعادلی می‌تواند ارائه‌دهنده‌ی مفاهیمی معناگونه باشد، مفاهیمی

۱۹. اسگرافیتو (Sgraffito)، خراش روی سطح

20. Karatsu

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

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

۲۳. ا-گاراتسو (E-garatsu)، نقاشی شده.

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

اذعان می‌داشت که، «در مراسم چای باید حسی از کمبود در اتاق چای احساس شود و توصیه می‌کرد تمامی این لوازم و اشیاء 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 (تصویر ۷).



تصویر ۶. بطری استون‌ورکاراتسو. از نوع چُزن-گاراتسو. ارتفاع ۱۹ سانتی‌متر. (Crueger & colleagues, 2007:79)



تصویر ۷. 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 ترک‌ها، روزن‌ها و تمامی نشانه‌هایی که گذر زمان، بر جا می‌گذارند. وابی-سابی یادآور آن است که ما جز موجوداتی ناپایدار بر روی این کره‌ی خاکی نیستیم و جسم ما همچون دنیای مادی اطرافمان در جریان بازگشت به همان 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 ریشه‌ی 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، غیرمادی، متواضع و سازگار با طبیعت می‌یابد. این مفهوم بر بیرون راندن تمام چیزهای غیرضروری پای می‌فشارد تا بدین وسیله، ذهن در ساحل آرامش بیاساید. وابی وصف فردی است که بر آن‌چه هست رضا می‌دهد و هیچ‌گاه سودای دگر بودن ندارد. فرد وابی مظهر زن 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» (Richie, 2007:43).

زیبایی حاصل از کاربرد سرامیک‌های بومی ژاپن، یانگی 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 وجهی 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 تزئین 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 استفاده‌کنندگان برقرار می‌کنند. انتخاب یانگی از کلمه‌ی صمیمانه، به‌عنوان بخشی از معیارهای زیبایی‌شناسی، 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 یانگی، 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 به تولید می‌کند و آثاری

پیوند می‌دهد و با زیبایی تدوین شده توسط استادان مراسم چای، مرتبط می‌داند که زیبایی بی‌قاعدگی، بی‌تناسبی و ناهمواری را تدوین کرده‌اند. آثار هنری شیویی غیرمظاهرانه، ساده و ملایمند؛ آن‌چه کم‌توان‌تر است شاید به‌لحاظ هنری مؤثرتر باشد. از دیگر خصایص آن نهفتگی است» (Casebier, 2007:231). آموزه‌ی شیویی و ابی-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. به بیان دیگر، طرح‌های شیویی ساده، بی‌پیرایه، و ناکاملند، تا قوه‌ی خیال دریافت‌گر را فعال سازند. این طرح‌ها زاده‌ی نیروی سنت هستند. از دیدگاه یانگی «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 به تولید محصولات می‌کند که دقیقاً برآورده‌کننده‌ی 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 به تولید می‌نماید. 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

28. Tariki
29. Buddha
30. Jiriki

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 به تبع آن زیبایی نزول می‌یابد. همان‌طور که این امر در سال (۱۸۸۷م)، در صنایع دستی 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 دائویی عملی را تجویز می‌کند، ولی بی‌عملی، بی‌فعالی محض نیست، بلکه خودداری از هر نوع عملی است که مخالف نظام طبیعی جهان باشد. به عبارت دیگر بی‌عملی رها کردن امور به‌رویش خود به خود آن‌هاست. انسان کامل یا عارف دائویی کسی بود که در پس مستغرق می‌شد و با تفکر، کشف و شهود به وحدتی 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

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 به لذت 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 آسمانی است، 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

جدول ۱. بررسی زیبایی‌سرامیک‌های گتومونو ژاپن بر مبنای معیارهای زیبایی‌مینگی. (نگارنده)

ردیف	معیارهای زیبایی‌مینگی	منشاء زیبایی‌سرامیک‌های گتومونو	خاستگاه فلسفی و فرهنگی زیبایی
۱	زیبایی دست‌ساز بودن	زیبایی فرایند ساخت دستی به‌شیوه‌های انگشتی، فتیله‌ای و چرخکاری ساده و ابتدایی	ستایش شینتو از طبیعت، پیشه‌ور و کارش
۲	زیبایی صمیمانه و دیر آشنا بودن	زیبایی کاربرد به‌همراه ملاحظت 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 دانویسم آیین 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؛ دانویسم
۶	زیبایی سادگی	زیبایی کیفیت‌های بصری حاصل از سادگی فرم و نقش	وابی-سابی؛ شیپوئی
۷	زیبایی سنت‌ها	زیبایی کیفیت‌های بصری حاصل از طرح‌ها، فرم‌ها و نقش‌های سنتی و کهن	ارجحیت نیروی تاریکی به جبریکی برگرفته از بودیسم
۸	زیبایی بی‌قاعدگی	زیبایی کیفیت‌های بصری سرامیک‌های دست‌ساز بی‌تناسب (راکو)	وابی-سابی؛ شیپوئی
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	شینتویسم، ذن، تانویسم

نتیجه‌گیری

با توجه به پژوهش صورت گرفته، چنین استنباط می‌شود که تلفیق مواد طبیعی، فرایندهای طبیعی و نیروهای طبیعی، منجر به بروز 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 راژگونه 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 یانانگی در نظریه‌پردازی برای معیارهای زیبایی مینگی، از فلسفه‌ی زیبایی استادان چای بهره گرفته و به‌صورت منظم آن را تدوین کرده است. بر مبنای 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 سازندگان 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 تازی‌کی که به‌صورت ناخودآگاه در درونش، به ودیعه گذاشته شده است، می‌تواند آثاری زیبا خلق نماید.

عبارتند از هماهنگی «وا»^{۳۱}، احترام «کی»^{۳۲}، خلوص «سی»^{۳۳}، و آرامش «جاکو»^{۳۴}؛ این چهار اصل به‌یقین می‌توانند طریقت هر زندگی نیکی باشند (Ando, 2004). «در سیر و سلوک دانو، 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 آینه دارد» (شایگان، ۱۳۸۲: ۲۰۶). از این رو سفال بومی اثری است «عاری از نفس‌پرستی که بی‌محابا از آن استفاده می‌شود و بدون هیچ مباحاتی توسط هرکس و در هر مکانی خریداری می‌گردد و این حقیقت باطنی آن است در توضیح یانانگی 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 منحصر به فرد 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 مطالعه قرار گرفته و پس از ریشه‌یابی دلایل فلسفی و فرهنگی، نتایج بررسی از دیدگاه معیارهای زیبایی مینگی، در جدولی به‌شرح زیر ارائه گشته است (جدول ۱).

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 و کفیلی، نگار. (۱۳۹۵). جنبش مینگی و معیارهای زیبایی آن در سفال ژاپن. *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*؛ دوره ۲۱، شماره ۳، ص ۱۰۶-۹۵.
- 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.

دوره ۳، شماره ۲، ص ۱۲۲-۱۰۳.
 - لاری، مریم و آشوری، محمدمتقی. (۱۳۸۶). برنارد لیچ. هنرنامه؛ شماره ۲۲، ص ۷۹-۶۲.
 - مارا، مایکل. (۱۳۸۷). زیبایی شناسی مدرن ژاپنی. ترجمه هاشم رجبزاده. تهران: فرهنگستان هنر.

زیبایی شناختی به چیزها). مجموعه مقالات گردهمایی زیبایی شناسی 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؛

منابع لاتین

- Ajioka, Chiaki. (1998). A Revaluation of William Morris's Influence in Japan, *The journal of the 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.wwr.com.au/company-information.html>
 - Cooper, Emmanuel. (2003). *Bernard Leach Life & Work*. New Haven: Yale University Press.
 - Cruieger, Anneliese; Ito, Saeko & Cruieger, Wulf. (2007). *Modern Japanese Ceramics, Pathways Of Innovation & Tradition*. New York: 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 of the William Morris Society*; p: 39-45.
 - Kikuchi, Yūko. (1997). *Tomimoto Kenkichi*. Crafts.
 - Kikuchi, Yūko. (2004). *Japanese 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, New York & San Francisco: Kodansha International 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. *Routledge 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 symposium of Jhon Ruskin: the Brantwood Years' held Lancaster University.
 - Yanagi, Soetsu (1989). *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. New York: Kodansha International.