ویژگی‌های زیبایی‌شناسی وسطایی ژاپنی سنتی

آنتاناس آندری‌جوآسکاس
ترجمه‌ی فرنازکاکه‌خانی

چکیده

مقاله‌ی حاضر به تحلیل انتقادی زیبایی‌شناسی ژاپنی قرون وسطی پرداخته است. تأثیر آئین‌های بودایی شینتو و ذِن بوداییسم بر شکل‌گیری زیبایی‌شناسی عصر هِی‌آن و کاماکورا مطرح کرده است. بررسی مفاهیم ارائه‌شده از سوی کی ـ نو تسورایوکی، سِی شوناگون، موراساکی شیکیبو، فوجی‌وارا تِی‌کا، زِآمی موتوکیو و سشّو در این مقاله مورد توجه خاص قرار گرفته است. در تحلیل سیر تکامل تفکر و هنر زیبایی‌شناسی ژاپنی، به یک مشخصه‌ی اصلی اشاره دارد: گسترش مفاهیم، مکاتب و سبک‌های هنری که به نظر می‌رسد از قانون تغییر مواج تبعیت می‌کنند؛ قانونی که نه‌تنها با پذیرش دائمی سنت‌ها، قوانین، نمادها و شیوه‌های بیانِ از پیش موجود، بلکه با تکرار آن‌ها به‌صورت دوره‌ای خود را آشکار می‌کند.

هیچ مکتب مهمی در نظریه‌ی مشخص و سبک هنری خودش، بدون ردّی از افق فرهنگی ژاپن پدیدار نشده است. پس از شکوفایی، این نگرش می‌تواند برای زمان مشخصی از پیش‌زمینه‌ی زندگی فرهنگی صرف‌نظر کند، اما بعد به‌ضرورت با انتقال باورهای حیاتی خود تولد دوباره می‌یابد و به مکاتب دیگری که از نظر معنوی یک‌پارچه شده‌اند، دست می‌یابد.

کلیدواژه‌ها: فوجی‌وارا تِی‌کا، هِی‌آن، زیبایی‌شناسی ژاپنی، کاماکورا، نو، سِی شوناگون، موراساکی شیکیبو، سِشّو، زِآمی موتوکیو، ذِن.

زیبایی‌شناسی وسطایی ژاپنی سنتی در دورنمایی تطبیقی

زیبایی‌شناسی ژاپنی، برخلاف زیبایی‌شناسی هندی و چینی، فاقد سنت‌های کهنی است که به هزاران سال قبل می‌رسد؛ و در برابر تأثیرات و تغییرات بیرونی بسیار حساس است. سیر تکامل تفکر زیبایی‌شناختی در سرزمین طلوع خورشید، جهانی از مقوله‌های بی‌مانند را در اصول متمایز درک زیبایی‌شناختی و بررسی هنری می‌آفریند. در هیچ کشور دیگری بر روی زمین، حس زیبایی‌شناختی

و ارزش‌های هنری قادر نبوده‌اند که در زندگی روزمره ریشه‌ی محکمی بدوانند. بی‌شک، رسالت تاریخی مردم ژاپن این است که از زیبایی و هنر تجلیل کنند. یکی از متمایزترین ویژگی‌های فرهنگ ژاپنی و آگاهی زیبایی‌شناختی این است که آن قلمروهای بیان خلاق بشر که در فرهنگ‌های دیگر به حاشیه رانده شده‌اند، در فرهنگ ژاپن اهمیت بسیاری یافته است و کانون بازتاب شدید زیبایی‌شناختی و آفرینش هنری است.

نظرپردازی مختصر در تفکر زیبایی‌شناختی ژاپنی نامناسب است، که براساس آنچه در ادامه خواهد آمد به‌طور خاص زیبایی‌شناسی است. اساساً زیبایی‌شناسی در رساله‌های فلسفی پرتکلف گسترش نیافته است بلکه ساختار، محتوا و نظام مقوله‌هایش در بافت موضوعات هنریِ خاص شکل گرفته است. تا اوایل قرون وسطی، زیبایی‌شناسی با روند تکاملی هنری زمان ارتباط نزدیکی داشته و موجب گسترش صور هنری اصیل شده است. برجسته‌ترین زیبایی‌شناسان (همچون کوکائی، کی نو تسورایوکی، سِی شوناگون، موراساکی شیکیبو، نیجو یوشیموتو، فوجی‌وارا شونزئی، زآمی، ایکّیو سوجون، سی‌نو ریکیو، باشو) در اصل شخصیت‌های جهانی انسانی را می‌آفرینند که به‌دلیل استعداد چندگانه‌شان برجسته شدند. ذوق زیبایی‌شناختی، فهم زیرکانه‌ی دانش فنی صور هنری گوناگون و شیوه‌های بیان هنری را تعالی بخشیدند. آنان خودشان را زیبایی‌شناس معرفی نکردند، بلکه در ابتدا خود را متفکر، شاعر، نویسنده، خوش‌نویس و نقاش مشهور و کارشناس دیگر شاخه‌های هنر می‌دانستند که در طلبِ یافتن اصول نظری برای مسائلی هستند که برخاسته از کنش هنری است.

با افزایش هنرهای مختلف، مقاله‌های زیبایی‌شناختیِ اصولی ــ نظیر کارون (که بازتاب اندیشه‌هایی درباره‌ی شعر است)، باشگیرون (که بازتاب اندیشه‌هایی درباره‌ی هنرهاست) ــ نوشته شد که به شرح چگونگی خلق آثار در صورت یا ژانر هنری خاص می‌پرداختند. باورهای زیبایی‌شناختی فقط در مقاله‌ها گسترش نیافتند بلکه اغلب به‌طور طبیعی در کالبد رمان‌ها، سفرنامه‌ها و دفتر خاطرات نیز پدید آمده‌اند. این باورها به‌روشنی با تکیه‌ی بسیار بر توان تصاویر و استعاره‌های شعری تفسیر شده‌اند.

خلاف سنت زیبایی‌شناختی غربی، که تمایزات میان سوژه و ابژه آن را به باور و تصویر برتری سوق داده است، زیبایی‌شناسی ژاپنی تمایل به کنار گذاردن این قبیل دوگانگی‌ها دارد. این تفکر، باورِ دوباره مرتب‌کردن جهان به‌طور فعال، و نیز ماهیت اندیشه غربی را نمی‌پذیرد و در پی دست‌یابی به یگانگی انسان با جهان طبیعت است تا از این طریق آهنگ جهان و تغییرات طبیعی فصل‌ها را تمیز دهد، رابطه‌ی اتحاد انسان را با پدیده‌های مورد نظر روشن کند، و زیبایی نهفته در زیر پوسته‌ی بیرونی فصل‌ها را آشکار سازد. مردم ژاپن با باور بازآفرینی جهان بیگانه‌اند؛ آنان اصل سکون را می‌ستایند. زیبایی در دنیای اطراف ما وجود دارد و در کل هستی ماندگار است. بنابراین، انسان نمی‌تواند آنچه را که از پیش بوده، خلق کند. او فقط می‌تواند آن‌ها را دریابد.

زیبایی‌شناسان ژاپنی، مشخصاً به توان خرد تحلیلی و به‌طور کلی به همان اصل عقل عالم وجود[1] (لوگوس) اطمینان خاطر ندارند. آنان به‌خوبی محدودیت‌های ذهن خردگرا و ساختارهای

نظری انتزاعی را هنگامی درمی‌یابند که به دنبال دانستن صور بسیار پیچیده‌ی تجربه و هنر زیبایی‌شناختی هستند. آن نگرش، نگاه ذهن خردگرای زیباشناسان ژاپنی را همچون ابزاری مقید می‌کند؛ ابزاری که کمال نخستین جهان زیبایی را خلق می‌کند و ویران می‌سازد. ماهیت زیبایی نه به‌طور عقلانی، بلکه به‌لحاظ حسی از طریق تجربیات احساساتیِ مهم‌تری شناخته شده است که به توصیف کلامی و عقلی تن نمی‌دهد. درنتیجه، ارزیابی زیبایی‌شناختی ژاپنی با نفس‌گرایی، ملایمت، توجهِ منحصراً معطوف به مسائلِ روان‌شناسی هنر و درک زیبایی‌شناختی مشخص شده است.

این درک مشخصاً ژاپنی از جهان زیبایی‌شناختی با فرهنگ ملی، اسطوره‌شناسی، مذهب و سنت فولکلوریک (محلی) و نیز از طریق تأثیرات انتشاریافته از هند، چین و کره شکل گرفته است. میان بسیاری از مکاتب زیبایی‌شناسی اقلیمی و ژاپنی و هنر، شاهد پیوند مستقیمی هستیم که غالباً با وام‌گیری ژاپنی‌ها از واژه‌ها و اسامی چینی و هندی نشان داده شده است. ژاپنی‌ها ویژگی‌های خاص ارزش‌های زیبایی‌شناختی و ذهنی خود را، در اصل از شینتو (مذهب قدیمی ژاپن)، و اسطوره‌شناسی که ماهیت آن خداگونگی هیبت‌انگیز طبیعت است، به دست می‌آورند. پان‌زیبایی‌گرایی شینتو در آگاهی ژاپنی‌ها، نگرش روان‌شناختی پایداری را به نقش مقدس زیبایی شکل می‌دهد. در طول قرن‌ها، چیزهای بسیاری در این نگرش دگرگون شده‌اند، اما چیزی که تغییرنیافته درک شعری ـ اسطوره‌ای از جهان است ــ همان افسون وجدآور با زیبایی دائماً تغییرکننده پدیده‌های طبیعی.

آیین دینی شینتو درباره‌ی زیبایی مسیرِ اصلیِ درکِ زیبایی‌شناختیِ ژاپنی از جهان و سیر تکاملی هنر را تعیین کرده است، در حالی که امواج تفکر بوداییسم، تائوییسم[۲]، کنفوسیوس، تانتریک و تأثیر چئان از اقلیمی می‌آید که دائماً آن مسیر را تعدیل کرده‌اند و با عقاید جدیدی آن را توسعه داده‌اند. ژاپنی‌ها فرهنگ اقلیمی را بر روش خودشان منطبق ساخته‌اند. هر موج معنی‌دار تأثیر فرهنگی از اقلیمی، اغلب با دوره‌ی کوتاهی از انزوا و همگونی دنبال شده است. باورهای هنری و زیبایی‌شناختیِ برخاسته از یک اقلیم، همواره بررسی انتقادی می‌شدند، از میان اندیشه‌های ژاپنی فیلتر می‌شدند و با نیازهای فرهنگ ملی منطبق می‌شدند. روح پان‌زیبایی‌گراییِ شینتو هیچ‌گاه از فرهنگ ژاپنی پیدا نبود، بلکه با رود خروشان بوداییسم، تائوییسم و عقاید کنفوسیوس‌ها پیوند یافته بود و بعدها به بخش اصلی زیبایی‌شناسی ذِن بودائیسمِ ترکیبی مبدل شد.

ژاپن تنها کشور مشرق‌زمین است که از تاخت‌وتاز و استیلای مردم کوچ‌نشینی که انتقال پایدار سنت‌های فرهنگی را تهدید می‌کردند، برکنار بوده است. این واقعیت به تحکیم سنت‌گرایی در فرهنگ این کشور یاری رسانده است. ژاپنی‌ها خود، فهم سنت و آیین‌ها و درک اثر خلاق‌شان در محدودیت‌ها را تعیین کرده‌اند ــ این‌ها ویژگی ضروری زیبایی‌شناسی و هنرمندان ژاپنی است. سنت و آیین‌ها برای ژاپنی‌ها فراهم‌آورنده‌ی الهام، نمونه‌هایی برای تقلید، باورهای متعالی و سنجه‌هایی برای ارزیابی اثر هنری‌شان هستند. چیزی که ستودنی قلمداد شده نفی سنت و آئین‌ها نیست، بلکه پیوند حیاتی و مهم با منابع زندگی‌بخش و ارزش‌هایی است که آن‌ها در بر دارند، و این ارزش‌ها در

همه‌ی کشورها وجود دارد.

تغییرهای جدی در تفکر زیبایی‌شناختی یا پیشرفت هنری با تکیه بر سنن و آئین‌های فراموش شده توجیه شده است، زیرا نقض‌کردن آن‌ها همانند برشِ مقطعیِ ریسمانِ بی‌پایان زندگی است. یک نگاه توأم با احترام به سنت بیان‌گر آن است که چرا زیبایی‌شناسان و هنرمندان با وجود مهارت و استعدادشان در قالب محدودیت‌های آیینی تعیین‌شده با سنت، که برای بیان حال معنوی‌شان بسنده می‌کند، دست به آفرینش می‌زنند.

تا پیش از اوایل قرون وسطی و در زیبایی‌شناسی ادبیات و هنر تجسمی، گروه خاص دستگاه حاکم (شرعی) که پیوسته از نسلی به نسل دیگر به ارث می‌رسید، از میان هنرمندان حرفه‌ای تشکیل می‌شد. نقش این سنت‌های قانونی در زیبایی‌شناسی و هنر اوایل قرون وسطی بسیار مهم است. این نقش به‌طور محسوس با نفوذ عقاید محرمانه‌ی مختلف بوداییسم و تنتریسم ــ که با اعتقاد راسخ چیرگی یافته‌اند و از بوداییسم ارتدوکس ایجاد شده‌اند ــ گسترش می‌یابد. بنابراین دانش واقعی، یعنی همان شناخت احکام شرعی، می‌تواند به‌درستی و فقط با ابزارهای محرمانه و رمزی مستقیماً از ذهنی به ذهن دیگر پیش برود. از تاریخ کشور ژاپن می‌توان دریافت که امپراتوری‌ها و شوگان‌ها (فرماندهان نظامی عالی) هنگامی به محاصره‌های قلعه‌ها و شهرها پایان می‌دادند که خطر حادث می‌شد و حاکمان سنت‌های قانونی می‌بایست آن‌ها را نابود کنند.

واقعیت این است که در طی قرون وسطی بسیاری از برجسته‌ترین زیبایی‌شناسان، منتقدان هنر، شاعران، خطاطان، نقاشان و مدیران تئاتر، مراسم نوشیدن چای و باغ‌های ژاپنی، اعضای همان خانواده‌ها و گروه‌ها بودند (مانند فوجی‌وارا، توسا، کانو، سوگا، هاسیگاوا، زِآمی، ریکیو) که شرایط مطلوبی برای میراث ماندگار سنت‌های قانونی از نسلی به نسل دیگر به وجود آورده است. به‌طور مثال زِآمی، چهره‌ی پیشتاز در زیبایی‌شناسی تئاتر نو، همانند بسیاری دیگر از زیبایی‌شناسان قرون وسطایی از خود تعریف و تمجید نمی‌کند، بلکه با فروتنی بر خودش به‌عنوان پیرو سنت‌های قانونی‌شده ارزش می‌نهد. او در حالی که جانشین پدر است «تلاش می‌کند تا سنت‌های خانواده را تحکیم بخشد» و به آن‌ها معنا دهد. این نکته‌ها، که زِآمی در مقدمه‌ی مقاله‌ی برنامه‌ای خود با عنوان شرحی درباره‌ی شکوفایی سبک [3] می‌نویسد، برای مشاهده‌ی بیگانگان نیست، بلکه آن‌ها را نوشته است تا سنت وطن ما را به آیندگان خانواده‌مان برسانند. آنچه معمولاً گفته شده همین نکته‌هاست، اما انگیزش واقعی ماورای این موارد از اندیشه‌ای برمی‌خیزد که دائماً مرا آزار می‌دهد: «شاید زمانی فرا برسد که مسیر انتخابی ما طولانی‌تر از آنچه نیاز داشته‌ایم نباشد.» من در هنر به برادرانم می‌نگرم و می‌بینم که آن‌ها از روی بی‌میلی کار می‌کنند، خودشان را دائماً در حرفه‌ی دیگری غوطه‌ور ساخته‌اند و در حین موفقیت تصادفی و نمایش خاص خود در افتخار و شکوهی زودگذر غرق شده‌اند. پس از فراموش‌کردن خاستگاه سنت‌ها، برادران من بیرون از جریان سنت قرار گرفته‌اند».

ما با پژوهش مشابهی درباره‌ی سنت‌های مرموز دستگاه حاکم در آغاز مامنامه‌ی نگارش [4]، اثر فوجی‌وارا تی‌کا، روبه‌رو هستیم. فوجی‌وارا نماینده‌ی معروف زیبایی‌شناسی ادبی ژاپنی است. هنگامی

که او مریدش را مورد خطاب قرار می‌دهد، چنین می‌نویسد: «من باید به‌خاطر این فرصت که اسرار مختلفی از هنر شعر ــ که از سوی پدرم به من سپرده شده است ــ آشکار می‌شود، سپاس‌گزار باشم».

هنگام تحلیل سیر تکاملی تفکر و هنر زیبایی‌شناختی ژاپنی، ما به ویژگی خاصی توجه می‌کنیم: به نظر می‌رسد پیشرفت مفاهیم، مکاتب و سبک‌های هنری مختلف قانون تغییر مواجی را اجرا می‌کنند که خود آن قانون نه‌تنها دائماً سنت‌ها، آیین‌ها، نمادها و شیوه‌های بیانِ از پیش موجود را می‌پذیرد، بلکه به‌صورت دوره‌ای آن‌ها را تکرار می‌کند. هیچ مکتب معناداری با نظریه یا سبک هنری خودش، هرگز بدون نشانی از افق فرهنگی ژاپن پدیدار نشده است. پس از شکوفایی، چنین مکتبی می‌تواند موقتاً از پیش‌زمینه‌ی زندگی فرهنگی چشم بپوشد، اما بعد به ناچار با انتقال عقاید و موفقیت‌های خود به دیگر مکاتبی که به‌لحاظ معنوی با هم پیوسته‌اند، از نو متولد می‌شود. برای مثال، در زیبایی‌شناسی نقاشی ژاپنی دو گرایش متفاوت با یکدیگر مجادله می‌کنند و جانشین هم می‌شوند: گرایش اول مبتنی بر اصول زیبایی‌شناسی کنفوسیوس است و به سوی تزئین و ترسیم واقعی رنگارنگ جهان (یاماتو ـ‌ا، کانو، اوکی‌یو ـ‌ا) پیش می‌رود؛ و گرایش دوم به اصول زیبایی‌شناسی تائوییسم و ذِن بوداییسم متمایل است و خودانگیختگی، محدودیت، ممانعت و معنی پروازهای طبیعی روح (سودای بوکوگا، هاای‌گا، ذِن‌گا بونجین‌گا) را متعالی می‌کند.

آرمان‌های زیبایی‌شناختی ژاپنی در مقوله‌های مکانی (موقعیتی) که تعیین آن‌ها مشکل است بیان شده‌اند. مهم‌ترین این مقوله‌ها عبارت‌اند از: ماکوتو (حقیقت، صداقت)؛ اِوار (افسون‌گری)؛ اُکاشی (جذبه‌ی سرشت شوخ)؛ یوگِن (زیبایی اسرارآمیز)؛ سابی (نقابی از قدمت)؛ وابی (زیبایی محدود)؛ شیبوئی (بی‌پیرایگی اشرافی)؛ اِن‌اَ (وِرد)؛ میابی (آرامش)؛ هوسومی (ظرافت، آسیب‌پذیری)؛ کارومی (روشنایی)؛ یوبی (قشنگی)؛ سُبی (شکوه)؛ و مِئی (خلوص، ارزش‌مندی). در زیبایی‌شناسی قرون وسطایی، این مقوله‌ها در اصل معلول رابطه‌ی متفکرانه‌ی فرد با پدیده‌های طبیعی و خلاقیت‌های هنری‌اند. این تلفیق، در حالی که با سایه‌زنی‌های عاطفیِ ظریف رنگین شده است، مقوله‌های مفهومی‌ـبصری را، که پیونددهنده‌ی فکر و تصویرند، نه در قلمرو تفکر نظری‌ـذهنی، بلکه در قلمرو واکنش‌های روان‌شناختیِ ظریف آشکار می‌سازد. در حالی که بر ارزیابیِ زیبایی‌شناختی تأکید نظری شده است، دگرگونی‌های روان‌شناختیِ سایه‌روشن‌های زیبایی‌شناختی، رابطه‌ی میان مقوله‌های زیبایی‌شناختی ژاپنی و راسای هندی را پررنگ و درخشان می‌کند.

تضاد بیرونیِ زیبایی و زشتی در زیبایی‌شناسی ژاپنی یک امر نامتعارف و نابه‌هنجار است. تغییرات زیبایی‌شناختی آن‌ها دیالکتیکی است و ظرافت حساسی دارد. تأثیر ییجینگ و دیالکتیک‌های تائوییسم می‌تواند آن‌ها را تحت تأثیر قرار دهد. بی (زیبایی)، که مفهومی نزدیک به مقوله‌ی زیبایی‌گرایی غرب نوین دارد، به نظر می‌رسد همچون سرشت درونی در همه‌ی پدیده‌های هستی پنهان است؛ سرشتی که در ساختار عالم، جهان طبیعت، گستره‌های حیات انسانی، هنر و احساس هویداست. بی به‌عنوان چیزی پایدار درک شده است که نه‌تنها به یک روش یا روش دیگر همه‌ی پدیده‌های هستی را مقایسه می‌کند، بلکه به‌وسیله‌ی نیرویی تعیین شده است تا شکل بیرونی

آن تغییر کند و شکلی جدید بیابد. به دنبال این موضوع، منش اعتقادی زیبایی‌شناسان و هنرمندان ژاپنی [ناگهان] پدیدار شد مبنی بر این که حتی ساده‌ترین رویداد بی‌اطلاع محوشده در زندگی روزمره، در آن اعتقاد دارای یک زیبایی بی‌مانندِ متمایز است. وقتی در بررسی جهان زیبایی‌شناسی ژاپنی، ویژگی خاص آن را مطرح می‌کنیم براین باوریم که اگرچه مقوله‌ی بی در طول مراحل مختلف تکامل تدریجی فرهنگ ژاپنی، پیوسته شکل واژگانی‌اش را تغییر داده، با کیفیت‌ها و تغییرات ناچیز زیبایی‌شناختی جدید فرهنگ ژاپنی را غنی و پربار می‌کند. با این حال، به‌گفته‌ی ماکوتو یوایدا: «زیبایی معنای جهانی‌اش را همچون یک اصل زندگی و هنر حفظ می‌کند» (ماکوتو یوایدا، نظریه‌های ادبیات و هنر در ژاپن، کِلولند، ۱۹۶۷: ۳۵).

به‌دلیل ویژگی عاطفیِ نگرش و تفکر زیبایی‌شناختی ژاپنی، موقعیت‌گرایی مقوله‌های زیبایی‌شناختی، و تعامل نزدیک مباحث زیبایی‌شناسی و فلسفه، نظریه، نقد و روان‌شناسی هنر، در زیبایی‌شناسی ژاپنی به‌دشواری پژوهش نظام‌مند، توصیف صوری و تحلیل نظری میسر می‌شود. این امر ــ در کنار خط غیرالفبایی ــ یکی از مهم‌ترین دلایلی است که پژوهش غربی را از گرایش به زیبایی‌شناسی ژاپنی بازمی‌دارد. در مقایسه با زیبایی‌شناسی هندی و چینی، که پژوهش‌گران کشورهای مختلف برای مدت طولانی پیرامون آن بررسی کرده‌اند، تاریخ تفکر زیبایی‌شناختی ژاپنی هنوز به‌طور کافی در غرب شناخته نشده، و جز برای پژوهش کلی در باب هنر و فرهنگ تقریباً هیچ‌گونه مطالعات آکادمیک در این زمینه وجود ندارد.

ویژگی‌های مهم زیبایی‌شناسی [عصرِ] هِی‌آن

تمایل به فرهنگ اقلیمی و همگونیِ شدید آن در طول دوران پایتختی شهر نارا[5]، پیشرفت متمایز تفکر فرهنگی، هنری و زیبایی‌شناختی را در اواخر دوره‌ی هِی‌آن (۱۱۸۵-۷۹۴) ــ که پژوهش‌گران بسیاری به‌طور موجه آن را عصر طلایی ادبیات و زیبایی‌شناسی ادبی کلاسیک ژاپنی می‌نامند ــ تشدید می‌کند. به‌دنبال نهادینه‌کردن بسیاری از دستاوردهای فرهنگ مادی و معنوی هند، چین، و کره اندیشمندان ژاپنی به‌تدریج به سنت‌های ملی بازگشتند. پایان قرن نهم، هنگامی که گسست موقت در ارتباط‌های رسمی با چین موجب انزوای جزئی فرهنگ ژاپنی شد، نقطه‌ی عطف مهم در تکامل هنر و باور زیبایی‌شناختیِ هِی‌آن است. این مسئله بر آگاهی ملی و تلاش برای روشن‌کردن ارزش سنت‌های هنری و زیبایی‌شناختیِ مشخص ژاپنی افزود. با آن که باورهای هنری و زیبایی‌شناختی متعددی بسط یافتند که برگرفته از اقلیم بودند، این باورها بیش از پیش نشان ژاپنی بر خود داشتند. در آغاز سده دهم [میلادی]، زبان ژاپنی به‌عنوان زبان ادبی جایگزین زبان چینی شد و سرانجام در ادبیات و شعر زبان غالب شد. همین گرایش‌ها در زمینه‌های مذهب و نقاشی غیر دینی، پیکرتراشی، خطاطی و هنر کاربردی فعالانه بروز یافتند.

خلاف خطاطی و نقاشی که تمایلات ملی در آن‌ها بدون هیچ گسستی گسترش یافت، نفوذ سنت‌های چینی در شعر و ادبیات بسیار شدید بود. این نفوذ با نقش ویژه‌ی ادبیات چینی کلاسیک در

تعلیم و تربیت نسل جوان و نیز با آوازه‌ی شعر چینی در میان فرهیختگان پیوند یافته بود. استقرار سنت شعری چینی در طول دوران هی‌آن واکنش شدیدی برانگیخت. برجسته‌ترین آرمان‌گرای این دوران، شاعر و زیبایی‌شناس مشهور قرن دهم، کی ـ نو تسورایوکی (۹۴۵-۸۷۲) است؛ کسی که امروز به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین نوابغ شعر ژاپنی و نویسنده‌ی شناخته‌شده در عرصه‌ی نظریه‌ی زیبایی‌شناختی چینی قلمداد می‌شود. تسورایوکی رشدِ خودآگاهیِ ملی ژاپنی را با دقت بیان کرد و در همان زمان به تدوین خط‌مشی گسترش هنر و تفکر زیبایی‌شناختی و آرمان‌های نوین پرداخت. او عالی‌ترین آرمان‌های آفرینش اصیل را در سنت‌های شعر ملی جست‌وجو کرد. بهترین آثار در دوران پایتختی شهر نارا خلق شد و بنابراین، هرگونه هنری با ادعاهای اصالت‌اش، باید خود را با نمونه‌های بی‌مانند گذشته همساز کند.

علاوه بر تأیید سنت‌های هنری و زیبایی‌شناختی ملی، تسورایوکی به‌طور گسترده به مسائل بنیادی زیبایی‌شناسی پرداخت. به‌هنگام صحبت درباره‌ی خاستگاه هنر، او بر طبیعت گویای هنر اصرار می‌ورزید و به آن همچون بیان طبیعیِ احساس می‌نگریست. احساساتی که در آثار هنری بیان شده‌اند با تأثیراتی همراه است که زندگی خود تقدیم می‌کند. یک اثر هنری براساس «آنچه بشر می‌اندیشد و احساس می‌کند و آنچه می‌بیند و می‌شنود» خلق شده است.

تسورایوکی مفهوم شهودیِ آفرینش هنری را مطرح کرد؛ مفهومی که دلالت و معنای احساسات را تعالی می‌بخشد. در این باور، هنرمند پدیده‌های مورد مشاهده یا موضوع واقعی را منعکس نمی‌کند بلکه احساساتی را بیان می‌کند که در حال نگریستن به واقعیت متولد شده‌اند: «و وقتی هنرمندان دیدند چگونه گلبرگ‌ها در یک صبح بهاری می‌افتند، وقتی صدای افتادن برگ‌ها در تاریکیِ پاییز را شنیدند، هنگامی که هر سال با مشاهده‌ی تبلور «برف سفید» و «موج‌ها» محزون شدند و بر کف سطح آب ساکن و در قطره‌های شبنم روی گیاهان چشم دوختند، آنان [شاعران ـ A. A.] عادت کرده‌اند که تپش قلب‌شان را حس کنند و برشکنندگی وجودشان بیندیشند.» (کی‌ـنو تسورایوکی، مقدمه‌ای بر گردآوری شعر قدیم و جدید، ۱۹۲۷: ۹۵). بدین‌ترتیب، هنر برخاسته از پروازهای روحانی هنرمندان، اندیشه‌های آنان، و تلاش آن‌ها در بیان این نکته است که چه چیزی در اعماق قلب‌شان حضور دارد.

در پنداشت تسورایوکی اصل ماکوتو (حقیقت) نقش مهمی دارد. برای او زیبایی از حقیقت زندگی جدایی‌ناپذیر است و حقیقت یک چیز است: همان که در واقعیت بیرونی و تصویر، در نهاد هنرمند متولد می‌شود. برای نظریه‌پرداز نشانه‌ی هنر حقیقی توانایی هنرمند در بیان ماهرانه‌ی آرمان زیبایی است، که با تناسب مجسم‌شده در اثر هنری، بهتر ظاهر شده است. آری، به‌راستی در تناسب است که نظریه‌پرداز توان‌مندی اسرارآمیز هنر را می‌بیند. تسورایوکی به مهارت و توان هنرمند در نگریستن به جهان و کاربرد ماهرانه‌ی شیوه‌های بیان هنری اهمیت می‌دهد.

باورهای زیبایی‌شناختی که تسورایوکی درباره‌ی آن‌ها بحث کرد، از سوی سِی شوناگون (۱۰۲۵-۹۶۶) و موراساکی شیکیبو (۱۰۱۴-۹۷۸) نیز گسترش یافت. جهان‌بینی این زنانِ قصر

امپراتوری، به‌وسیله‌ی زیبایی‌گرایی تهذیب‌شده، حس شعری لطیف، و پژوهش برای برقراری رابطه‌ی شخصی با چیزها، مردم، پدیده‌های طبیعی و آثار هنری گرداگرد آن‌ها ترسیم شده است. جهان حساس به تجربه، طبیعت و هنر محیطی است که در آن، این زنانِ قصرِ امپراتوری زندگی کردند. به‌ویژه آنچه در اینجا ارزش داشت، روح اشرافی درونی شخصیت، ذوق ماهرانه، و توانایی بود تا به‌سرعت به پدیده‌های زیبایی‌شناختی و صورت شعری متمایز واکنش نشان دهد.

به جای مفهوم ماکوتو، که مبنای درک جهان زیبایی‌شناختی دوران نارایفو، مقوله‌های اِوار و مونو نو اِوار، آرمان زیبایی عصر هی‌آن شدند و حتی برتری خاصی به دست آوردند. هیچ تفاوت اساسی میان این مفاهیم وجود ندارد؛ آن‌ها از توانایی که جادوی نهفته‌ی بی‌نظیر هر پدیده یا چیز موجود را دریابد و به ظهور رساند، خودش را با ابژه‌ای که مورد نظر است برابر بداند و بر زیبایی اسرارآمیزش تأکید کند، جدایی‌ناپذیرند. در زیبایی‌شناسی کلاسیک ادبیات عصر هی‌آن (کی-نو تسورایوکی، سی شوناگون، موراساکی شیکیبو)، مقوله‌ی مونو نو اِوار به‌مثابه افسونی تشریح شده بود که در تناسب حس و عقل حضور می‌یابد که در آن نگرش احساساتیِ (اوارا) سوژه با ابژه‌ی مورد نظر (مونو) درمی‌آمیزد.

محتوای احساسی مونو نو اِوار ناپایدار است. در کتاب سی شوناگون، برای مثال، آن محتوا به موقعیت زیبایی‌شناختی و تغییرات همیشگی مانند رنگ‌های فصول بستگی دارد و همواره یک خودشناوری به سوی عنصر زیبایی و جهان تجربه‌های زیبایی‌شناختی یک فرد حساس است. افزایش تدریجی نفوذِ زیبایی‌شناسیِ ذِن غالباً با حالت‌های غم‌انگیز و محزون فزاینده همراه بود. تجسم حس مهارشده یا حتی سرکوب‌شده، که مفهوم مونو نو اوار را به‌تدریج در بر می‌گرفت، جهانی از پدیده‌های کاملاً بی‌معنی، آسیب‌پذیر و ناپایدار به نظر می‌رسد که به‌سبب تجربه‌ی احساسیِ توان‌مند در خودآگاهی انسان موجب حالت‌های حزن مرثیه‌ای، اندوه تدریجی و ناپایداری وجود انسان می‌شود.

بسیاری از مقوله‌های دوران هی‌آن از طریق آثار سی شوناگون و موراساکی شیکیبو شکل یافته‌اند. سی شوناگون تخلصی است که در دربار امپراتوری به زنی از خاندان معروف کیوهارا ــ که با امپراتور مرتبط بود ــ داده‌اند. واژه‌ی شوناگون به‌معنی «مشاور دون‌پایه» است. نام واقعی نویسنده ناشناخته است. پس از کسب آموزش علوم انسانی عالی در خانواده‌ای معروف برای یادگیری سنت‌های ادبی آن، او ندیمه‌ی همسر امپراتور شد. به‌دنبال ازدواجی بدفرجام، او راهبه‌ی بودایی شد و سال‌های پایانی زندگی‌اش را در خلوت و انزوا سپری کرد.

سی شوناگون به‌خاطر سروده‌هایش در قالب شعری تانکا[۶] و به‌علت خلق شاهکارش با نام یادداشت‌های .....[۷]، که به سبک قلم موکاری شفاف به نگارش درآمده است، مشهور شد. در این اثرِ نخست ــ به‌شیوه‌ی مقاله‌نویسی (نوشته‌ی کوتاه) ــ به‌جز نوشته‌های قدیمی که بیان‌گر خاطرات‌اند، ما با داستان‌های کوتاه، کلمات قصار، و توصیفات رنگارنگ طبیعت روبه‌رو هستیم. شوناگون تصدیق می‌کند که آن‌سوی درِ بسته، در کنجِ خانه «درباره‌ی موضوعات غیرمرتبط گوناگون

فاقد ترتیب منطقی» نوشت تا تلاش کند مفهوم «هرچیزی که آشکار شد پیش از آن که او ببیند و قلبش بتپد» را به تحریر درآورد.

اصل سبک متنوع و مقلد این کتاب، صداقت آن و به‌طور طبیعی سیل طغیان‌گر و جان‌بخش افکار، پیوندها، و تفکرات پراکنده‌ی گوناگون که ساختار اصلی این کتاب و روند درونی آن را به‌صورت یک کل (مجموعه) یک‌پارچه می‌کنند، چنین است. در باور زیبایی‌شناسی شوناگون، آفرینش هنری به‌مثابه فرایندی غیرعقلانی نگریسته شده است که به‌وسیله‌ی عقل، همچون خودفراموشی کامل و پیروی بی‌قید و شرط روح هنرمند در کنش خلاق ناآگاه بیان نشده است. در لحظه‌ی آفرینش، در نظر این نویسنده، گویی نیرویی اسرارآمیز و نامرئی هدایت‌گر دست آفریننده بوده است.

نگرش شوناگون با دریافت زیبایی‌شناختی خاص و تلاش برجسته شده تا در هر پدیده، ویژگی افسون‌گر و فریبنده‌ی آن را به‌تنهایی تمیز دهد. زیبایی در شرایط مطلقِ به وجود آمده و مترادف حقیقت، خوبی و جوهر درونی پدیده‌ها درک شده است. سِی شوناگون بدین‌ترتیب آرمان زیبایی‌شناختی و اصول خلاق خود را این‌گونه شرح می‌دهد: «در کتابم بیشتر درباره‌ی چیزهای شگفت‌انگیز و جالب توجهی می‌گویم که با حضور آن‌ها جهان ما با شکوه است، و درباره‌ی مردمی سخن می‌گویم که آن‌ها را فوق‌العاده می‌بینم ... من به شعر نیز می‌اندیشم، و آزادانه درباره‌ی درختان، چمن‌زارها، پرندگان و حشرات می‌گویم؛ این شیوه‌ای است که می‌پسندم، هرکس بخواهد می‌تواند مرا سرزنش کند».

بسیاری از صفحات یادداشت‌های بالش، به‌ویژه وقتی نویسنده درخصوص «فصول مختلف که تغییرات آن‌ها با جذابیت‌های خاصی نمایان می‌شود»، و درباره‌ی حیوانات و گل‌ها صحبت می‌کند، با سایه‌روشن‌ها و نیم‌سایه‌های ظریف رنگ‌آمیزی شده است. نویسنده با مشاهده‌ی تغییرات دائمی در طبیعت، و با سرودن شعری از زیبایی معمولیِ نهفته درآن، از خود بی‌خود شده است. طبیعت و انسان که مظهر تناسب ازلی وجودند، نمی‌توانند از یکدیگر جدا شوند. توصیفات سرزنده از مناظر طبیعی، به‌طور مستقیم با روان‌شناسی نویسنده و تغییرات حسی در روح او مرتبط است. زیبایی رنگارنگ و دائماً در حال تغییرِ طبیعت، دورنمای خاصی را شکل می‌دهد ــ خلاف آن که سرنوشت قهرمان زن داستان به پایان رسیده است. این درک حسی-زیبایی‌شناختی و تماماً پذیرنده‌ی هستی، یکی از خاص‌ترین ویژگی‌های زیبایی‌شناسی سِی شوناگون است.

مقوله‌ای که نقش بسیار مهمی در زیبایی‌شناسی شوناگون بازی می‌کرد و او شیفته‌ی آن بود، اُکاشی (جذبه‌ی سرشت شوخ) است. در یادداشت‌های بالش، ما با اُکاشی پنج‌برابرِ اِوار برخورد می‌کنیم. اُکاشی شبیه اِوار است اما به‌عکس آن، زیبایی را که با سرشت شوخ و سرخوشی دیده و تفسیر شده است، بسیار پرشور و نشاط بیان می‌کند. شوناگون مقوله‌ی اُکاشی را به کار می‌برد تا پیوند عاطفی انسان با پدیده‌ها، چیزهای طبیعی و حیوانات اطراف خود را وصف کند. در دوره‌های بعد، این مقوله که شوناگون آن را شناسانده و محبوب کرده بود، در شعرهای سروده شده در قالب‌های هایکو و رنگا، در ادبیات فکاهی و در میان‌پرده‌ها و نمایش‌های خنده‌دار (دلقک‌بازی) که هنگام

تنفس‌ها (میان دو پرده‌ی نمایش) بی‌هیچ بازی اجرا می‌شد، به‌طور گسترده شایع شد و برای همیشه معنای نشاط و شوخی خنده‌آور را به خود گرفت.

چهره‌ی برجسته‌ی زیبایی‌شناسی و ادبیات دورانِ هی‌آن، موراساکی شیکیبو است. این زن به‌عنوان نویسنده‌ی با استعداد رمان افسانه‌ی گنجی[۸] قدم به تاریخ فرهنگ جهان گذاشت. این رمان بزرگ که ۵۴ فصل و افزون بر ۱۰۰۰ صفحه دارد، یک دفتر یادداشت روزانه و اشعاری در قالب شعری تانکا است. علاوه بر این، این رمان یکی از والاترین نمونه‌های زیبایی‌شناسی ژاپنی است.

شخصیت موراساکی، اثر خلاق و دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی او، زیبایی‌گرایی و عقل‌گرایی دوره‌ی هی‌آن را در بر داشت. او بر ذوق زیبایی‌شناختی تهذیب‌شده و فهم بسیار خود از نکات ظریف شعر، ادبیات، نقاشی، خطاطی و موسیقی پافشاری کرد. موراساکی در سراسر آثارش از بسیاری مسائل زیبایی‌شناختی بنیادی بحث کرد و آن‌ها را بر طبیعت و اصل هنر، سبک‌ها و ژانرهای هنری گوناگون، و شیوه‌های بیان هنری بازتاباند. قهرمانان اصلی او در جهان ثابت شعر، هنر و رقابت‌های موسیقی زندگی می‌کنند. بسیاری از آنان در کشف رموز شعر و خطاطی، نواختن آلات موسیقایی مختلف، انجام حرکات موزون و کشیدن (تصویر) چیرگی با شکوهی دارند.

موراساکی هنگام بحث درباره‌ی منابع آفرینش هنری، همانند تسورا یوکی و سِی شوناگون، به این نکته اشاره می‌کند که هنرمند از خودِ زندگی، از «آنچه او دیده و احساس کرده» الهام می‌گیرد. از این‌رو، حتی اگر هنر زندگی را «همان طور که هست» نشان دهد، طرح‌ها می‌توانند ابداع شوند. مهم‌ترین نکته این است که طرح‌ها باید با استفاده‌ی استادانه از شیوه‌های بیان هنری، معنادار ساخته شوند و همچون حقیقت دریافت شوند. بنابراین در حالی که موراساکی بر اهمیت اصل ماکوتو (حقیقت) اصرار می‌ورزد ــ به دلیل آن که «آنچه نویسنده نقل می‌کند نباید متفاوت از طبیعت چیزها باشد» ــ در نظریه‌ی زیبایی‌شناختی بر معنای تصور و خیال‌پردازی هنرمند تکیه دارد. موراساکی از زبان گِنجی درباره‌ی طبیعت گویای آفرینش هنری سخن می‌گوید و شرح می‌دهد که هنرمند شخصیتی است که روح او نیرومندانه از اتفاق‌ها و واقعیت‌های زندگی متأثر شده است: آن‌ها «نمی‌توانند در ژرفای قلب هنرمند پنهان بمانند»؛ به‌همین دلیل باید در قالب آثار هنری به دیگران منتقل شوند. موراساکی در جست‌وجوی پیش‌شرط‌های هنر حقیقی، در تعامل هماهنگ اصول سنتی و نوین آفرینش هنری بود. او می‌نویسد: «من خودم را میان کسانی می‌پندارم که شعر کهن را می‌ستایند» و می‌افزاید: «اما معتقدم که فرد نمی‌تواند کورکورانه قواعد کهن را دنبال کند و کاملاً مدرنیته را نادیده بگیرد».

موراساکی در بحث نقاشی، نظریه‌ی زیبایی‌شناختی درباره‌ی دو شیوه‌ی هنریِ متفاوتِ تفکر در باب واقعیت را بسط می‌دهد: ۱. رمانتیک خلاقانه که با اطمینان به نیروهای تصور و خیال‌پردازی، و با تلاش برای خلق واقعیت هنریِ مستقل توصیف شده است؛ ۲. واقع‌گراییِ مبتنی بر صداقت در واقعیت بیرونی، که همواره وجود دارد. موراساکی می‌گوید: «آکادمی نقاشی ما، هنرمندان بسیار عالی دارد. همه‌ی آنان متفاوت‌اند. این که کدام یک از آن‌ها بهتر یا بدترند، نمی‌تواند یک‌باره به نظر برسد.

هرچند یکی از این هنرمندان، کوه افسانه‌ای هورایی را که مردم هرگز قادر نخواهند بود آن را ببینند، یا ماهی غول‌پیکر در حال شنا در دریای طوفانی، یک حیوان افسانه‌ای وحشی که فرضاً در چین زندگی می‌کند، یا دیوی را که هیچ‌کس ندیده است نقاشی می‌کند. نقاشان این قبیل چیزها را در تصاویرشان می‌کشند که منحصراً با تکیه بر ذوق شخصی است و مردم را با خلق تصاویر خود متحیر می‌کنند. اگرچه هر اثری همواره نمی‌تواند شبیه واقعیت باشد، اما چه می توان گفت؟ ممکن است به‌رغم همه‌چیز، به آن روش هم نقاشی کرد!» هنرمندان واقع‌گرا و مخالفان این نظرها، کسانی هستند که به واقعیت‌گرایی در آثارشان وفادارند که براساس روش‌ها و اصولی است که به حفظ مشابهت تصویر خلق شده با نمونه‌ی اولیه‌ی آن کمک می‌کند. «چیزی کاملاً متفاوت است» و موراساکی چنین ادامه می‌دهد: «نقاشی‌کردن مناظر کوه‌های آشنا و سیلاب‌ها چیزی است که در برابر دیدگان بشر بسیار مشهود است. نقاشی به آن حد زائیده‌ی خیال است که چیزها در حقیقت هستند. ترسیم مناظر طبیعی با دامنه‌های شیب‌دار کوه و سیلاب‌ها، کشیدن حاشیه‌های ملایم و نرم ... نقاشی درخت‌زارهای انبوه، کوه‌های دور از محل سکونت انسان، یا نقاشی درون باغی که بر هرکس معلوم است ــ این چیزها قواعد خودشان را دارند، که باید دنبال شوند و تبحر و مهارت به سرعت آشکار خواهد شد. در این مسیر، ظرافت‌های بسیاری است که فراتر از حوزه‌ی ناآزموده‌هاست.» (موراساکی شیکیبو، افسانه گنجی، ۱۹۲۷، ص. ۲۰۴)

بدین‌ترتیب، موراساکی نه‌تنها دو نوع از بازتاب هنری بر واقعیت را همراه با ویژگی‌های خاص آن‌ها نشان می‌دهد بلکه در پیِ سنجه‌ها و الگوهای عینی نیز هست تا به هنرمند در خلق ارزش‌های هنری یاری رساند؛ هنرمندی که می‌تواند در آزمون زمان تاب بیاورد. موراساکی نه‌تنها خود را برای قرار گرفتن در افسون زیبایی ظاهری و امید به تظاهر بیرونی یا احساس محض ترغیب می‌کند بلکه می‌خواهد در ژرفای سرشت پدیده‌های زیبایی‌شناختی کندوکاو کند. هنگام تحلیل مهارت‌های هنر خطاطی، موراساکی می‌گوید که تقلید نزد هنرمند غیرحرفه‌ای خام‌دست ــ کسی که می‌تواند به زیبایی بیرونی دست یابد ــ به نظر آسان می‌رسد، اما کافی است فقط این تلاش‌ها را با آثار یک استاد مقایسه کرد. آنگاه ارزش زیبایی‌شناختی هنر واقعی بی‌درنگ آشکار شده است.

درنتیجه، زیبایی‌شناسان و هنرمندان دوران هی‌آن پس از تلفیق (همگونی) دستاوردهای فرهنگ اقلیمی، به سنت‌های ملی روی آوردند و باورهای ملی را پرورش دادند. در آثار تسورا یوکی، سِی شوناگون و موراساکی شیکیبو، تفکر زیبایی‌شناختیِ این دوران جایگاه شایسته‌ای به دست آورد. صورت‌های گوناگونی از مذهب و هنر غیردینی، شعر و ادبیات رشد یافت. ژاپن با پروراندن سنت‌های بی‌مانند نظریه و هنر، به یکی از مهم‌ترین مراکز فرهنگ جهان تبدیل شد. زیبایی‌شناسی «زنانه»ی دوران هی‌آن، که ارزش‌های زیبایی‌شناختی ملی را تعالی بخشید، به یک نوع آثار باستانی برای نظریه‌پردازان و هنرمندان دوره‌های بعد مبدل شد و بدون برابری، آرمانی شد که آن‌ها دائماً به آن نظر داشتند و از آن الهام می‌گرفتند. این دوره‌ی حساس و تهذیب‌شده و سرشار از روح زیبایی‌شناختی، با به صدا درآمدن دراماتیک ملودی‌های موسیقی جدید آشفته متعلق به دوران

سامورایی «مردانه» به پایان رسید.

بیان افکار زیبایی‌شناختی ذِن بوداییسم در فرهنگ ژاپنی، با تغییرات اجتماعی مهمی که در پایان قرن دوازدهم ــ همان زمانی که کشور ژاپن به‌تدریج به اواخر قرون وسطی قدم می‌گذاشت ــ پدیدار شد، رابطه‌ی تنگاتنگ دارد. هنگامی که تأثیر خانواده‌ی فوجی وارا در حیات سیاسی کشور رو به ضعف گذاشت، گروه تازه‌ای از سامورائیان جنگ‌جو قیام کردند که قدرت‌های امپراتور و حکومت اشرافی را محدود ساختند.

اصول زیبایی‌شناسی ذِن

دو طایفه‌ی فئودالی قدرت‌مند، پهنه‌ی تاریخ را مورد تاخت‌وتاز خود قرار دادند: خاندان تایرا و میناموتو[9]، که در کشاکش مرگ و زندگی روبه‌روی هم قرار گرفتند. در ۱۱۹۲، به دنبال شکست دشمنان خاندان میناموتو پس از جنگ‌های فئودالی طولانی، یک فرمانده ارتشی از شرق ژاپن با نام میناموتو یوری تومو، خود را فرمانده عالی نظامیِ (شوگُن) کشور معرفی کرد. او نماینده‌ی حکمرانی شوگُن‌ها را به قلعه‌ی نظامی کاماکورا واقع در بخش شرقی منطقه فرستاد. این حرکت نشان‌گر آغاز دوره‌ی کاماکورای جدید است (۱۳۳۳-۱۱۸۵). وقتی خاندان میناموتو پنداشت که بر اوضاع نظارت دارد، قدرت امپراتورها به‌کلی نمادین شد.

در طول دوران کاماکورا، تغییرات تازه‌ای در فلسفه، تفکر زیبایی‌شناختی و هنر به وجود آمد که با انتقال تدریجی ابتکار فرهنگی از دربار اشرافی و پادشاهی مستقر در پایتخت قدیمیِ هِی‌آن به دیرهای ذِن و دژهای سامورائیانِ پراکنده در ایالت‌ها، مرتبط بود. آرمان‌های زیبایی‌شناختی عصرِ هِی‌آن با ظرافت، لذت‌جویی و تهذیب خاص خود تدریجاً جایگزین مرام زاهدانه (ریاضت‌کشی)بوداییسم و تفکر سخت‌گیرانه‌ی سامورایی شد، که فعالانه حیات معنوی کشور ژاپن را مورد حمله قرار داده بودند.

واژه‌ی ژاپنیِ ذِن از اصطلاح چئان (ch'an) مشتق شده است، که صورت چینی اصطلاح بودائی هندی دیانا، به‌معنی «بازتاب، مراقبه، تمرکز خودآگاه فرد» است. فلسفه و جهان‌بینی این مکتب می‌تواند به دنبال فلسفه‌ی هند قرار گیرد، اما یک روند زیبایی‌شناختی متمایز با تفکر متناقض خاص آن و استعداد هنری درونی، در فرهنگ چینی نمایان است. آرمان‌گرایان پیش‌روِ ذِن، راهبان بودائی بودند که دانشِ خود را در چین کسب کردند و بعدها، پس از بازگشت به ژاپن، روابط نزدیکی با مراکز رهبانی چئان برقرار کردند. پس از صرف سال‌های بسیار در سرزمین چین، آنان به‌خوبی به منابع هندی بوداییسم و فلسفه، زیبایی‌شناسی، ادبیات چئان، خطاطی، شعر و نقاشی چینی کلاسیک و دیگر صورت‌های هنری ترویج‌یافته از سوی دیرهای چئان دست یافتند. استادان چئان که نخستین دیرهای ذِن را بنا نهادند و شیوه‌ی بودایی جدیدی را ترویج دادند، بنا بود دستاوردهای تمدن چینی و هندی را تلفیق سازند و از این طریق ضربه‌ی محکمی بر پیکر فلسفه، زیبایی‌شناسی و هنر بومی ژاپن وارد آورند. در تقابل با هند، آنجا که فلسفه و زیبایی‌شناسی بوداییسم پر از گمانه‌زنی‌های

پیچیده‌ی ذهنی و ساختارهای متافیزیکی بود، فلسفه و زیبایی‌شناسی ژاپنی که از میان فیلتر فرهنگ چینی عبور کرده بود، ویژگی متافیزیکی خود را از دست داده و در آیین ذِن، حیات معمولی یافت.

شاید آیین ذِن تأثیر بسیار زیادی پذیرفته و در ژاپن عمیق‌تر ریشه دوانده است تا در چین، زیرا در بسیاری ویژگی‌های حیاتی ــ به‌ویژه عشق به طبیعت و ستایش زیبایی و احساسات، سادگی و محدودیت ــ آیین ذِن به سنت‌های شینتو شبیه بود. این حقیقت به باورهای ذِن یاری رساند تا به‌سرعت ورای محدودیت‌های دیرها گسترش یابند و تأثیر زیادی بر بسیاری از قلمروهای زندگی معنوی، زیبایی‌شناسی و هنر ژاپنی اعمال کنند.

جنبه‌های بانفوذِ بیش از پنجاه شکلِ آیین ذِن که در ژاپن شناخته شده است، دو مکتب مهمی است که پیش از این در قرن سیزدهم مشخص شده‌اند: رین‌زائی و سوتو[10]، بنیان‌گذاران این دو مکتب، عقاید صورت‌های شمالی و جنوبی چئان را، که در چین بنا نهاده شده بود، بسط دادند. اصول رین‌زائی، که توجه خاصی به سخت‌گیری تعلیم و تربیت، خویشتن‌داری، و ارتقاء تربیت درونی (زوهی) داشت و به پی‌گیری هدف فعال ترغیب می‌کرد، نه‌تنها میان زیبایی‌شناسان و هنرمندان گسترش یافت بلکه بین طبقه‌ی اشراف نظامی و سامورائی متداول نیز منتشر شد.

مکتب سوتو، که در آن تعلیم درونی (رمزی) با صورت جنوبی چئان القا می‌شد، همین تأثیر گسترده را بر زیبایی‌شناسی و هنر ژاپنی اعمال می‌کرد. دوگن (۱۲۵۳–۱۲۰۰) پیشگام و آرمان‌گرای پیشرو این مکتب بود. او یکی از برجسته‌ترین چهره‌های فرهنگی قرون وسطای ژاپنی، شاعر معروف، فیلسوف، زیبایی‌شناس، خطاط و دانندهی دقیق هنر است. سطح بالای فرهنگ او، عمق تفکر و حساسیت فوق‌العاده‌اش به زیبایی، او را از هم‌عصرانش متمایز می‌کند.

تعلیم دوگن به‌شدت با درک زیبایی‌شناختی از جهان مشخص شده است. زیبایی و ارزش‌های هنری نقش مهمی در ایدئولوژی، آثار خلاق و کنش تعلیمی او بازی می‌کنند. بسیاری از کارشناسان فرهنگ و زیبایی‌شناسی ژاپنی بر این باورند که جلوگیری از زیبایی‌شناسی بسیار ظریف دوگن، دقیقاً به زیبایی نرم، ملایم و دائماً در حال تغییر طبیعت در فرهنگ ژاپن بستگی دارد، و همچون گذشته باورهای ژاپنی سنتی درباره‌ی زیبایی را بیان می‌کند. مجموعه‌ی ادبیات‌شناسی غیرقابل توصیف، میانه‌روی و اشاره‌ی زیبایی‌شناسی دوگن، به شکل‌گیری یک حساسیت خاص در آگاهی ژاپنی‌ها برای غلبه بر صور زیبایی کمک کرد. با تمجید زیبایی، سادگی و زندگی روزمره‌ی بی‌تحرک، دوگن با دقت و زیرکی اصول زیبایی‌شناسیِ چئان و آیین تائوی چینی را به ضرورت‌های زیبایی‌شناسی و هنر ژاپنی بومی تعدیل کرد.

نظریه‌های ذهنی و بررسی صرفِ نیازهای مرسوم، با زیبایی‌شناسی مکتب سوتو سازگاری ندارند. اعضای این مکتب بر کلیت برخی اصول زیبایی‌شناختی تکیه دارند که همیشه به‌درستی تعریف نشده‌اند. در اینجا، هر چیزی به موقعیت عینی، تجربه‌ی شخصی، رابطه‌ی همسان با موضوعِ آفرینشِ هنری و پیشرفت دائمیِ نظمِ درونی وابسته است. نظریه‌ی زیبایی‌شناختی مکتب سوتو، تفکر استدلالی (قیاسی) را رد می‌کند. در این مکتب، درک مستقیم (شهود)، القای زیبایی‌شناختی و

کم‌گویی نقش اصلی را دارند. طبق نظر نظریه‌پردازان حتی تجربه‌ی معنوی غنی هم می‌تواند با یک تفسیر شعری گسترده، تصور بصری موجز، یا چند ساختار خطاطی درهم بیان شود.

دیدگاه ذِن بوداییسم که در طول دوران کاماکورا مطرح شده بود، تأثیر بسیاری بر آگاهی زیبایی‌شناختی، شیوه‌ی تفکر و فرهنگ هنری ژاپن داشت. این دیدگاه ویژگی متمایز پدیده‌ی زیبایی‌شناختی ژاپنی را تا حد زیادی تعیین کرد. رد پای تأثیر ذِن را می‌توانیم در زمینه‌های گوناگون ــ مثلاً در معماری‌ای که با ظرافت در بافت طبیعت گنجانده شده است، باطن آرام رنگ‌های ملایم، محیط‌های زاهدانه، مراسم چای، زیبایی‌شناسی متمایز تئاتر نو[11]، تصویر نقاشی (تک‌رنگ) سوئی بوکو، هِی‌گا، ذِن‌گا و نقاشی بونجین‌گا، خطاطی دَرهم، شعر کوتاه هایکو، ظروف سفالین که بر آن رنگ طبیعی مواد به کار رفته و اجزای بافتار را حفظ کرده‌اند، و در دیگر شاخه‌های هنر کاربردی ــ شاهد باشیم.

به‌طور کلی بسیاری از ویژگی‌های معین ذِن و پدیده‌ی زیبایی‌شناختی ژاپنی از انگاره‌های بنیادین دیدگاه ذِن بوداییسم و از درک متمایز زمان، مکان، نیستی و تهی‌بودن گسترش یافت. دربوداییسم باورِ آغاز و پایانِ مکان وجود ندارد بلکه هر چیزی در جریان بیرونی فرایندهای هستی ترکیب شده و درهم تنیده شده است. ورای محدودیتِ چیز قابل مشاهده‌ای که دیده و توصیف نشده، همواره چیز دیگری آشکار می‌شود؛ زیرا باور هستی بیکران نمی‌تواند با طبیعت بیان شود. هنرمند پس از رسیدن به ذات طبیعت، به دنبال ارائه‌ی انگاره‌ها و پندارها نیست بلکه صورت آشکارا تعریف‌شده‌ای را خلق می‌کند که مبتنی بر نمادها، استعاره‌ها و اشاره‌هاست. تهی‌بودن یکی از بنیادی‌ترین مقوله‌های زیبایی‌شناسی ذِن است. این مقوله همانند نمادی از پایان‌پذیری، شامل سرشت ازلی ذات مطلق توصیف‌نشدنی، بی‌شکل و شنیده‌نشدنی است. تهی‌بودن [مانند] فضای خالی در یک تصویر، و مکث‌ها در موسیقی و تئاتر دلالت خاصی پیدا می‌کند، زیرا زیبایی‌شناسانِ در این وضعیت‌های غیرفعال اساس نیروهای خلاق قدرت‌مند وجود را می‌بینند که هر چیزی باید از آن‌ها هستی بیابد.

در زیبایی‌شناسی ذِن، تعالی پایان‌پذیری مکان و ذات نیستی (عدم) با مفهوم پویای جریان زمان ــ که وجود آن به‌عنوان فرایندی یک‌پارچه، خودانگیخته و حیاتی تفسیر شده است که هر لحظه‌ی آن در خودش و از خودش بی‌مانند و ارزش‌مند است ــ ارتباط مستقیم دارد.

در ذِن بوداییسم، درکِ مستقیمِ زمان و مکان ناشی از یکی از اصول زیبایی‌شناسی و هنراست که در زیبایی‌شناسی مدرن «[اصل] بی‌پایان» نامیده شده است. انگاره‌ی زیبایی‌شناختی یا سکوت به‌عنوان نتیجه‌ی کاملاً طبیعیِ هر آفرینش اصیل، تفسیر و تعبیر شده است و ویژگیِ اصلی آن به‌لحاظ نظری این است که مبتنی بر استدلال (قیاس) بوداییسم است که روح بشر با طبیعت غیرقابل توصیف است ــ نظری مبتنی بر این که شخصیت انسان مجموعه‌ای غیرقابل پیش‌بینی از توانایی‌هاست. از آنجا که یک هنرمند واقعی وصف‌ناپذیر است، درست مانند وجود خودش، پس چنین استدلال می‌کند که نتایج اثر خلاقش نیز غیرقابل توصیف است. براساس نظر زیبایی‌شناسان

ذِن، هر پایانی با حرکتِ بیرونیِ هستی و پرواز خلاق روح ناسازگار است؛ و بنابراین با ایستایی، مرگ و فقدان جریان خلاق پرتوان همراه شده است.

دیگر ویژگی اساسی زیبایی‌شناسی ذِن، وحدت وجود (پانته‌ییسم) زیبایی‌شناختی است. با گسترش باورهای شینتو و تائوییسم، زیبایی‌شناسان ذِن قاطعانه عشق مجذوب‌کننده برای طبیعت را ــ که از آن به‌عنوان منبع مهم الهام هنری و آفرینش اصیل یاد می‌کنند ــ در آگاهی ژاپنی مطرح کردند. در اندیشه‌ی پیروان آئین ذِن، هر چیزی در طبیعت سرشار از روح، شعر بلند و عالی و زیباییِ درونی است. همه‌ی پدیده‌های آن، تحسین و احترام انسان را بر می‌انگیزند. براین اساس، تفکر درباره‌ی طبیعت در ذِن بوداییسم معنایی زیبایی‌شناختی، اخلاقی و دینی جهانی دارد. در سنت زیبایی‌شناختی ذِن، حتی جهان هنر به‌مثابه عالی‌ترین شکل بیان حال طبیعت تفسیر شده است.

با ارتقاء بی‌تقارنی و نپذیرفتن دانش ایستایی (سکون)، هنرمندانِ ذِن در جست‌وجوی حرکت‌اند. آنان زیبایی را در ترکیب بی‌تقارن و تخطی آگاهانه از توازن می‌بینند، زیرا تقارن مکان را محدود (مقید) می‌کند در حالی که بی‌تقارنی آن را آزاد می‌سازد و تصور را قوت می‌بخشد. هر چیزی که در بر دارنده‌ی روح خلاق است باید در حرکت و تغییر دائمی مبتنی بر روشی باشد، چرا که یک وضعیت ثابت و پایدار با پایان روند طبیعی هستی هم‌بسته است و همچون نمادی از مرگ ادراک شده است.

از سوی دیگر، اعتلای بی‌تقارنی در زیبایی‌شناسی ذِن برهم زننده‌ی اصل جهانیِ تناسب (هارمونی) نیست، اصلی که مستقیماً با باور تناسب جهان ارتباط دارد. تناسب نخستین حالت جهان است. هر چیز در طبیعت به قوانین فراگیرِ تناسب تن در می‌دهد، و بی‌تقارنی در این مفهوم، جلوه‌ی برتر تناسب است. هدف هنرمند درک و انتقال این تناسب است. به‌همین دلیل مقوله‌ی بزرگی و عظمت، که در زیبایی‌شناسی غربی اهمیت بسیار دارد، نادیده انگاشته شده است؛ چون آنچه که بسیار بزرگ است از تناسبِ هستی تخطی می‌کند و بر عالم زیبایی غلبه می‌یابد و آن را نابود می‌سازد. ادبیات‌شناسی سادگی و ذاتی، مشخصه‌ی خاص هنر ذِن است. حتی در ساده‌ترین عناصر هنرمندان به جادوی متفاوت بافت‌ها و صداهای طبیعی پی بردند. این ویژگی‌های هنر ذِن خودشان را در طراحی زاهدانه‌ی یک باغ خشک، سادگی درون چای‌خانه، طبیعی‌بودن مواد و وسایل به کار گرفته شده در آنجا، رابطه‌ی بی‌سر و صدای ساختارهای صدا در یک نقاشی تک‌رنگ، و در اصرار بر شکل‌های ساده و رنگ‌های طبیعیِ مشخص سفالینه‌های ذِن بروز می‌دهند. اینجا، سادگی معمولاً به‌معنی غیاب تصنع و کوشش برای آشکارساختن کارکرد طبیعی عناصر است. با این همه، یک جام سفالین با شکل ساده و طبیعی بهتر منظورش را می‌رساند و به نظر لذت‌بخش‌تر می‌آید.

آنچه که با سادگی و طبیعی‌بودن بسیار پیوند یافته، دیگر ویژگی مهمِ هنرِ ذِن است: همان عظمت زاهدانه یا تفاخر سرد و بی‌روح که مستقیماً باورهای ذِن بوداییست، تلاش‌های آنان در روی برتافتن از بیهودگی جهان بیرونی، مواجهه‌ی متکبرانه با بازی‌های شوم سرنوشت، بدبختی و به اندک راضی شدن را منعکس می‌کند. این آرمان‌ها نشان‌گر بی‌علاقگی هنر ذِن به هنجارها و قوانین جهانی، و ظهور پیوند بسیار شخصی با اثر هنری است. با اجتناب از دقت و دل‌بستگی به چیزها،

هنرمندانِ ذِن ارزش بسیاری برای ابتکار، آزادی و خودانگیختگی کنشِ خلاق قائل‌اند. بر هنر ذِن جوّ آزادی، بی‌صراحتی و وصف‌ناپذیری حکم‌فرماست. همچنین ویژگی‌های ذِن حاصلِ تمرکزِ درونی‌اند که با مراقبه، آرامش خاطر و گرایش به ارزش‌های معنوی درونی به وجود آمده‌اند.

«روش هنری» و تأثیر فزاینده‌ی آرمان‌های ذِن در شعر

ویژگی گسترش تفکر و هنر زیبایی‌شناختی در زمان کاماکورا عبارت است از کاهش سریع تأثیرات غیر دینی (دنیوی) اولیه و جایگزینی آن‌ها با تأثیرات ذِن بوداییسم. این تغییر تدریجی آرمان‌ها خود را هم در تفکر نظری و هم در شعر تانکا و رنگا، خطاطی، نقاشی مناظر طبیعی و چهره، معماری طبیعت و تئاتر نو نشان می‌دهد، که زیبایی‌شناسی آن دوره بسیار ظریف و دقیق، تلاش‌های معنوی زمان را بازمی‌تاباند.

بسط صور هنری غیر دینی در نمونه‌های دینی، به‌ویژه در شعر، پیچیده شده بود. این واقعیت می‌تواند با استفاده از نقش خاص شعر غیر دینی تانکا در فرهنگ سده‌های نهم تا سیزدهم تشریح شود. علاوه بر این، حامیان شعر بومی وا‌کا، که در فرهنگ ژاپنی نوشته شد و در پایان دوران هی‌آن عرضه شد، همچنان فعالانه علیه آفرینندگان شعر کانشی، که در چین سروده شده و در فرهنگ ژاپنی عمیقاً ریشه دوانیده بود، مخالفت می‌کردند. این عوامل نفوذ آرمان‌های ذِن به دنیای شعر را به تأخیر انداخت.

پایان دوران هی‌آن دراماتیک بود: جنگ‌های داخلی بی‌پایان نه‌تنها کشور ژاپن را ویران کرد، بلکه ارزش‌های معنوی دیرین را نیز بر هم زد. رساله‌های مربوط به زیبایی‌شناسی از نیمه‌ی دوم قرن دوازدهم و آثار شاعران بزرگ بر تأثیر آهسته‌ی روبه رشدِ تفکرِ ذِن بوداییسم گواهی می‌دهد. این امر در تکامل معنوی فوجی‌وارا شونزئی و سایگ‌یو، از شاعران پیشتاز و مقام‌های برجسته‌ی عرصه‌ی زیبایی‌شناختی قرن دوازدهم آشکار است. این دو شاعر با استعداد، که مرتباً با یکدیگر ارتباط داشتند، از تحول در آگاهی زیبایی‌شناختی ژاپنی حمایت می‌کنند.

به دنبال دریافت بالاترین مقام‌های دولتی و کسب شناخت درباره شاعر بی‌همتای تانکا و منتقد هنری، فوجی‌وارا شونزئی ناگهان زندگی مردمی‌اش را ترک گفت، پیمان‌های یک راهبِ ذِن را پذیرفت و خود را وقف هنر کرد. هم‌عصر جوان‌تر او، سایگ‌یو، نیز گام مشابهی برداشت، که از زندگی و حرفه‌ی نویددهنده تبری جست تا شیوه‌ی [زندگی] یک راهب، شاعر و زاهد گوشه‌نشین ذِن را برگزیند. در دیدگاه فوجی‌وارا شونزئی و سایگ‌یو نگاهی دراماتیک به زندگی انسانی نمایان است، اثر خلاق آن‌ها در موتیف‌های مرثیه‌ای جدید ذِن طنین‌انداز می‌شود. چالش این دو شخصیت برجسته در لذت‌بردن از حیات دنیوی، به نمونه‌ای برای پیروان آن‌ها ــ کسانی که ایده‌ی زاهدانه‌ی ویژگی گئی ـ دوه[۱۲] (شیوه‌ی هنر)، متعلق به فرهنگ خاور دور را شکل دادند ــ تبدیل شد. با وقف زندگی آن‌ها به خلق ارزش‌های هنری، پیروان این آرمان معنای تقریباً مذهبی انتخاب آن‌ها را از روی‌آوردن به مفهوم مطلق دریافتند. شکل آرمان‌گرایانه‌ی شیوه‌ی هنر تصدیق می‌کند که در

خودآگاهی زیبایی‌شناسی ذِن، درک تازه‌ای از معنای خاص فعالیت هنری شکل می‌یابد.

اثرگذارترین نمای آرمان نوین شیوه‌ی هنر از آنِ فوجی‌وارا تی‌کا، پسر فوجی‌وارا شونزئی است (۱۲۴۱-۱۱۶۲)، که با راهنمایی‌های پدرش از دوران کودکی طولی نکشید به‌خاطر ذهن انتقادیِ نافذ، ذوق زیبایی‌شناختی لطیف و سرودن شعر شگفتی‌آور تانکا، پرآوازه شد. او، همچون آغازگر یک شعر جدید فکری، آن‌هم به‌لحاظ کیفی، در منظومه‌هایش به ژرفای فوق‌العاده‌ی بینش فلسفی راه یافت و با نیروی استعداد همه‌جانبه‌اش در شهرت و نام، از پدرش پیش افتاد.

وقتی که تی‌کا به رشد و کمال رسید، تأثیر ذِن در دیدگاه و اثر خلاق او افزایش یافت. در رساله‌های نظری درباره‌ی آفرینش نظم و ماه‌نامه‌ی نگارش و گفت‌وگوها، گفتارهای انتقادی و مقدمه‌هایی در گلچین‌های ادبی، او بزرگ‌ترین نویسنده در نظریه‌ی شعر واکا شد که در ژاپن نوشته می‌شد و پیوسته از ارزش زیبایی‌شناختی سنت‌های شعری بومی حمایت کرد. تِی‌کا نظریه‌های اثربخش هونکادوری، اوشین، کوکورو و یوئن و نیز تدریس در زمینه‌ی ده سبک شعری را گسترش داد؛ او به سنت و بدعت، محتوی و صورت، فرایند آفرینش هنری، سرشت درونی اثر هنری، طرح زیبایی‌شناختی و دیگر مسائل پرداخت.

با پیشرفت باورهای کی‌نو تسورایوکی، تِی‌کا ارزش زیبایی‌شناختی و اصالت شعر بومی واکا را که در ژاپن نوشته می‌شد، مورد حمایت قرار داد. مشخصه‌ی احساس او نسبت به جهان، طرح تفکر شعر کلاسیک بود که زیبایی‌شناسان و هنرمندان را به دنباله‌روی از سنت‌های دیرین فراخوانده است. تی‌کا در این طرز تفکر، منشأ پایدار الهام خلاق و آفرینش اصیل را دریافت. بنابراین، نگرش منفی او به شعر هم‌عصرانش تعجب‌انگیز نیست، به‌همین دلیل او پس از اصالت، در جست‌وجوی دلیل و پیچیدگیِ ظاهریِ این طرز تفکر بود. مهم‌ترین اصل در نظریه‌ی زیبایی‌شناختیِ تی‌کا، هونکادوری است (یعنی نمونه‌ی شعر کهن)، سرشتی که دعوتی است به بیان احساسات تازه با واژه‌ها و تخیلات قدیمی. تِی‌کا مروّج آرمان نوین یوئن (زیبایی سحرانگیز) است؛ بیان او سبب می‌شود حتی بزرگ‌ترین شاعران به خطا روند.

طبق نظر تی‌کا، کامل‌ترین منظومه‌های واکا آن‌هایی هستند «که همه گرایش‌هایی را ترقی می‌دهند که وابسته به یکی از ده سبک است، ویژگی‌های همه آن‌ها را در بر دارد و در همان زمان رایحه‌ی وسوسه‌آمیزی (و اشاره‌کننده‌ای) پراکنده می‌کند». صورت و محتوا باید اساساً در این سروده‌ها به هم وابسته باشند؛ به عبارت دیگر، عبارت کوکورو بایستی با انتخاب ماهرانه‌ی واژه‌ها متناسب باشد. هنگام صحبت درباره‌ی آفرینش سروده‌های کامل و درست، تِی‌کا به اندیشه‌ی پدرش استناد می‌کند که «شاعر باید واژه‌هایی را برگزیند که به‌طور طبیعی از اعماق وجودش جاری می‌شود».

تِی‌کا کم‌گویی و باور نشانه‌شناختی را ارج می‌نهد. از نظر او، شاعر کسی است که اگر فکری را شروع کرده است باید بتواند بسیار ماهرانه به پایان برساند تا فضایی غنی از نظرها و عقاید در تصور شنونده‌اش آشکار شود. به‌علاوه، اخلاص وجود در تولید اثر اصیل هنری ضروری است، چرا که اگر

آگاهی فرد با افکار یا تصورات ناپاک، آلوده و تیره شده باشد ژرفای حقیقی تفکر به نهایت نمی‌رسد. بهترین آثار هنری که نشان‌گر باور یونِ (زیبایی سحرانگیز) هستند، هنگامی خلق شده‌اند که وجود آرام است، شاعر خودش را غرق در آسایش و آرامش خاطر می‌کند و تمرکز روانی او به حدی می‌رسد که «شعرها با طیب خاطر جاری می‌شوند.»

بدین‌ترتیب زیبایی‌شناسی فوجی‌وارا تی‌کا، به رویدادی مهم در رشد تفکر زیبایی‌شناختی ذِن در ژاپن بدل شد. رساله‌های زیبایی‌شناختی او هم‌سنگ کتاب‌های اصلی کاربردی و جهانی در زمینه‌ی فلسفه‌ی هنر هستند. به‌همین دلیل نظریه‌پردازان و هنرمندان، آن‌ها را قرن‌های بسیاری با دقت مطالعه کرده بودند. گنی ـ دوه (شیوه‌ی هنر) که در زندگی و کارِ این شخصیت برجسته بازتاب یافته بود، برای هنرمندان بسیار بزرگِ ذِن بوداییسم به‌عنوان فلسفه‌ی زندگی و هنر تلقی شد.

زیبایی‌شناسی تئاتر نوی زِآمی

پیشرفت فرهنگی دوران موروماچی جدید، با آشوب‌های اجتماعی قدرت‌مند و ژاپنی‌شدن مجدد صور هنری و زیبایی‌شناختی ــ که در طول دوره‌ی کاماکورا تظاهر یافته بود ــ همراه است. از سال ۱۳۳۳ به بعد ــ زمانی که خاندان آشی‌کاگا، با به قدرت رسیدن، پایتخت دولت را به شهر موروماچی در نزدیکی کیوتو انتقال دادند ــ و با شروع ابتکار عمل فرهنگی اوضاع دگرگون شد. هرچند سامورایی بر فرهنگ مهذّب و روش زندگی بی‌فایده‌ی اشرافی ارزشی ننهاد، فرهنگ موروماچی دو گرایش را در بر داشت که پیش‌تر تشکیل شده بودند:

۱. گرایش اشرافی تهذیب‌یافته‌ی دوران هِی‌آن؛

۲. گرایش سامورایی کاماکورا، که در ظاهر سخت‌گیر و سرشار از نیروی حیاتی بودند.

در طول این دوره‌ی جنگ و بی‌نظمی، در حالی که نهادهای سنتی در حال اضمحلال بودند، مردم آرزوی گذشته‌ی آرمانی (ایده‌آل) را داشتند و به صور هنری و فرهنگی که در دوره‌های نارا و هی‌آن رونق یافته بود، علاقه‌مند شدند. این زمان مختص تجدید تمایل به آرمان‌ها بود، لبریز از عشق وجودی به طبیعت و پروازهای خودانگیخته‌ی روح که با وجود بسط آرمان‌گرایی زاهدانه‌ی بوداییسم فراموش نشده بود. صور هنری و فرهنگی گذشته به هاله‌ای از افسون و دل‌ربایی دست یافت و به اشراف‌سالاری دربار، تفکر سامورایی و هنرمندان تربیت‌شده متمایل شد. در آن دوره علاقه‌ی فراوان به شعر نیز دیده می‌شد و منظومه‌های شاعران بزرگ گذشته، جمع‌آوری و بارها منتشر می‌شد؛ در آنجا مسابقه‌ها و بحث‌های شعری برپا می‌شد.

از میان صور هنری سنتی متعددی که در طول دوران موروماچی به ظهور پیوست، تئاتر نو (لذت، مهارت، سلطه) در القا و تأثیر اصول زیبایی‌شناختی‌اش محکم ایستاد. ترقی تئاتر نو در اواخر قرون وسطی به‌طور قطع با باورهای ذِن بوده است. این باورها به‌شدت بر زیبایی‌شناسی برجسته‌ترین نظریه‌پرداز، درام‌نویس، بازیگر و کارگردان تئاترِ نو ــ یعنی زِآمی موتوکی‌یو (۱۴۴۳-۱۳۶۳) ــ تأثیر گذارد. او اصول درام نو را که در پایان سده‌ی چهاردهم متبلور شده بود

خلاصه کرد و مقدس دانست.

در مقاله‌های زآمی، ما با نظامی زیبایی‌شناختی روبه‌رو هستیم که درس‌هایی درباره‌ی مورومانه (تقلید)، یوگن (زیبایی اسرارآمیز)، هانا (فریبندگی حالت بازیگر یا آشکارکردن استعدادش)، سبک هنری، فرایند آفرینش هنری، نظام تعلیم زیبایی‌شناختی و دیگر موضوعات کم اهمیت‌تر را شامل می‌شود. از منظر زآمی، روش اصیل در هنر حقیقی مشتمل است بر مطالعه‌ی سنت‌های بر جای مانده از گذشته، و دنبال‌کردن بهترین نمونه‌های هنری. این دنباله‌رَوی یک تقلید سطحی نیست بلکه روندی پیچیده و چندوجهی است. مونومانه (مطالعه و تقلید چیزها) در زیبایی‌شناختی زآمی حرکت تدریجی بازیگر از بیرون به سرشت درونی، و از تظاهر عجیب و غریب به تصور نمادینِ موجز است.

در زیبایی‌شناسی زآمی، اصل یوگن معنایی جهانی و عمومی می‌یابد. آن خلق هنرمندی بازیگر، نگرش احساسی او و ارزش زیبایی‌شناختی بازی است. یوگن نه‌تنها بیان‌گر حس دیدگاه جهانی و طبیعت فانی وجود انسان است بلکه ــ پیش از هر چیز ــ درک درونی از زیبایی پنهان، ملموس و مشروط را نیز بیان می‌کند. در اینجا یوگن با «ذات درونی» مرتبط شده است، در حالی که پشتِ پرده‌ای از دید خارجی، کنش روی صحنه و بازیگر پنهان است. بازیگر واقعی کسی است که قدرت مسحورکننده‌ی یوگن را درمی‌یابد و آگاهانه از نتایج منفی آن اجتناب می‌ورزد. زآمی خودش را نه با احساسات بیرونی بلکه با کنش دراماتیکِ بسیار متمرکز، زیبایی اسرارآمیز و کاملاً بیان‌نشده، با عمق شخصیت، نجابت و نرمی سبک‌اش جهت می‌دهد. از این رو، رشد مقوله‌ی یوگن در زیبایی‌شناسی قرون وسطایی تئاتر، مستقیماً با تأثیرِ در حال رشد آرمان‌های دِن بوداییسم پیوند خورده است؛ در حالی که خود شخص از هیاهوی جهان بیرونی، آسایش خاطر و توانایی دوری می‌گزیند تا به میان حجابی از زندگی معمولی در ذات عمیق پدیده‌ها رخنه کند. زآمی و دیگر زیبایی‌شناسان دوره‌ی موروماچی، با وجود زیبایی مرموز و اسرارآمیز، با ساده‌ترین پدیده‌های نامحسوس و با چیزهایی مواجه می‌شوند که درون آن‌ها زیبایی متمایزی نهفته است. چون بیان این تمرکز درونی زیبایی مرموز در قالب عبارات مشکل است، نمایندگان اصل یوگن دلالت استثنایی و متفاوت نقاب، نماد، استعاره و ایده‌ی زیبایی‌شناختی را تعالی می‌بخشند. برای انتقال موفقیت‌آمیز ماهیت سخت تعریف‌شونده‌ی یوگن در یک اثر هنری، هنرمند نیاز دارد تا روابط یک‌پارچه‌اش را با اثر هنری روشن کند و با استفاده از حرکت‌های نامحسوس، شرح نظری، یا نماد فقط جنبه‌ای پنهان از زیبایی را نمایش دهد. پس دانستیم که اصل یوگن که در بر دارنده‌ی زیبایی است ــ زیبایی‌ای که کاملاً دیداری یا شنیداری نیست بلکه تنها (در قالب نظریه) پیشنهاد شده است ــ با ستایشِ عنوان « معنای پنهان» متعلق به اصل هندی دهوانی است.

در بیان جنبه‌های ذاتی دیدگاه دِن، مقوله‌ی یوگن همه‌ی سطوح اصلی زیبایی‌شناسی تئاتر نو را، که از ارزش بازی شروع می‌شود و به هنرمندی هنرمند خاصی می‌انجامد، مشخص می‌کند. بیان زیبایی اسرارآمیز مهم‌ترین مؤلفه‌ی هنر تئاتر و نشانه‌ی بالاترین درجه‌ی هنرمندی و مهارت

هنرمند است. زآمی ماهیت یوگن را با اشراف‌سالاری وجود که مبتنی بر ظرافت رفتار، تظاهر و دیگر نشانه‌های بیرونی است، پیوند می‌دهد.

در زیبایی‌شناسی زآمی، مسئله‌ی استعداد و پرورش آن جایگاه بسیار مهمی دارد. وقتی به این بخش از طرح زیبایی‌شناختی زآمی می‌رسیم، دائماً با تصویر هانا (شکوفه)، که به‌عنوان افسون و استعداد بازیگر در صحنه‌ی نمایش تفسیر شده است، روبه‌رو هستیم. در اینجا مقوله‌ی استعاره‌ای شکوفه مستقیماً با بازیگری که بر صحنه افسون‌گری می‌کند، ارتباط دارد و می‌تواند با استعداد و هنرمندی‌اش آن افسون را با موفقیت رشد دهد یا نابود سازد. زآمی، استعداد را به‌مثابه پدیده‌ای مرموز، از یک سرشت الهی کیهانی می‌داند که در بازیگر، شاعر و درام‌نویس از طریق نیروی حیاتی، خلاق و قدرت‌مندِ پنهان در آن‌ها پدیدار شده است.

با خلاصه‌کردن اصول هنری و زیبایی‌شناختی دیدگاه ذِن، نظریه‌های صور هنری پیوسته، و تئاتر نو ترکیبیِ دوره‌ی موروماچی، نظریه‌ی زیبایی‌شناختی زآمی اوج تفکر زیبایی‌شناختی قرون وسطای ژاپنی است. در آثار این نظریه‌پرداز ما به مفهوم زیبایی‌شناختی یک‌دست، نظام‌مند، عمیق و به‌لحاظ فلسفی عقل‌گرا برخورد می‌کنیم که بخش‌های سازنده‌ی بسیار مهم آن را درس‌هایی درباره‌ی تقلید، زیبایی اسرارآمیز، سبک هنری، فرایند آفرینش هنری، استعداد و مسائل درگیر در ترویجِ آن تشکیل می‌دهد.

زیبایی‌شناسی منظره‌سازی سِشّو

پس از تاخت‌وتاز مغولی چین، و انهدام پایتخت سانگ جنوبی در ۱۲۷۹، ژاپن دوباره در نفوذ هنر سانگی و باورهای زیبایی‌شناختی چئان غرق شد. خطاطی ذِن و نقاشی تک‌رنگِ یک سطح هنری بالاتر تغییر یافت و به‌تدریج جایگزین مکاتب خطاطی، نقاشی دینی بوداییسم، و یاماتوِ شد که پیش‌تر برتری یافته بود.

در مقایسه با سبک‌های اولیه‌ی خطاطی، آثار بزرگ‌ترین استادان ذِن نظیر ایکیو سوجون و زکائی چوشین بیش‌تر متمرکز، دراماتیک، صمیمی و سرشار از کشش درونی است. آنان بر بیان و خلاصه‌گویی خاص خود پافشاری می‌کنند. در اینجا، حتی خودانگیخته‌ترین پروازهای روح (وجود) خلاق نیز پر از تمرکز معنوی و با آرامش خاطر آثار فکری است. ترکیب‌های خطاطی فشرده که علیه پس‌زمینه‌های فضای سفید، خالی و فعال به وجود آمدند، فرهنگ سرگشته‌ی والای زیبایی‌شناختی و شور و شوق ادیبانه را نشان می‌دهند. به دنبال زیبایی‌شناسی سابی و وابی، استادان خطاطی ذِن، زیبایی و اشراف‌سالاری سادگی را در آثارشان نمایان می‌کنند. دو سنت جدید نقاشی، تحت نفوذ زیبایی‌شناسی هنر و چئان متعلق به خاندان سانگ در چین، تشکیل شد که خطاطی ذِن بر آن‌ها تأثیر بسیاری داشت. سنت نخست عبارت بود از مکتب نقاشی چهره (صورت‌سازی) ذِن براساس واقع‌گرایی که میان هنرمندانی تماس برقرار ساخت که طالبانِ روشن‌گریِ معنوی را به تصویر می‌کشیدند. این‌ها صورت‌های (تصاویر) زاهدانه‌ی پیروان ذِن هستند، سرشار از آرامش درونی و

تفکر باطنی که در آن نه بر زیبایی بیرونی، بلکه بر زیبایی درونی یک شخصیت تکامل‌یافته‌ی معنوی آگاهانه تأکید شده است. این صورت‌ها با وجود سایی برتری یافته‌اند، که پر از آزادی، زیبایی ریاضت‌کشانه‌ی تنگ‌دستی، و شعر سادگی است.

سنت دیگر عبارت است از مکتب بسیار تأثیرگذار نقاشی مرکب تک‌رنگ، ملهم از روحِ ذِن که کمالِ صورت‌پردازی را به دست آورده است. این سنت مشخصاً با سنت اولیه‌ی نقاشی بوداییسم تفاوت دارد و ممکن است یک فرد اروپایی را که با ویژگی‌های متمایز هنر شرق دور منطبق نیست، گیج کند. فن تک‌رنگ بودن نقاشی مرکب سوئی‌بوکو، با خطاطی پیوند محکمی دارد و طبیعتاً با شیوه‌های فنی و ترکیبیِ بیان هنری مؤثر واقع شده است. در مرحله‌ی اولیه‌ی گسترش سوئی‌بوکو، وابستگی شیوه‌های بیان هنریِ آن با خطاطی در عملکرد (معیار) بسیاری از نقش و نگارهای قانونی و اجزای سازنده‌ی آن‌ها به‌روشنی قابل توجه و ملموس بود. این وابستگی کاملاً قابل درک است زیرا عناصر و شیوه‌های بیان هنری همانند بودند.

در طول دوره‌ی موروماچی، استادان بسیار بزرگِ شیوه‌ی نقاشی تک‌رنگ سوئی‌بوکو یا سومی ـ‌اِ ــ ازجمله ایکیو سوجون (۱۴۸۱-۱۳۹۴)، سوگا جاسوکو (وفات ۱۴۸۳)، سِشّو (۱۵۰۶-۱۴۲۰)، سوآمی (وفات ۱۵۲۵)، و سسون (۱۵۸۱-۱۵۰۴) ــ برخاستند که بر نیروی استعداد و درستی و کمال سبک‌شان تأکید شده است. آنان به‌لحاظ بنیادی سبکی را که پیش‌تر در نقاشی کلاسیک ژاپنی مسلط بود دگرگون ساختند: قلم‌موکاری خودانگیخته و پر تکاپو، به آفرینش‌های آنان رنگِ هنرمندی و خوش‌آهنگیِ خاص و معنای شناخته‌نشده‌ای از ریتمِ طبیعت و بی‌کرانگی مکان می‌بخشد. این قبیل آثار برای کنترل کامل قلم‌مو، درک درونی ذات طبیعت، اصالت خاص سبک، قدرت اعجاب‌انگیز و طراوت مورد توجه قرار گرفته‌اند.

کار تهذیب‌یافته‌ی این استادان نقاشی تک‌رنگ، که تقریباً همه‌ی آن‌ها از راهبان ذِن بودند، بر چشم‌اندازهای نشان‌گر وحدت وجودی، حیوانات، پرندگان و گیاهانِ پر از لذت معنوی به‌طور نامحسوسی نفوذ می‌یابد. این تصاویر را بر طومارهایی کاغذی یا ابریشمی عمودی یا خمیده می‌کشیدند. استادان نقاشی تک‌رنگ سوئی‌بوکو، مانند منظره‌سازان چینی مستقیماً طبیعت را نقاشی نکردند بلکه با دقت و توجه در آن اندیشیدند، با دقیق‌ترین جزئیات آن همراه شدند، و فقط بعدها منظره‌ی نمادینی آفریدند که بخش واقعی طبیعت را همچون چشم‌انداز تعمیم‌یافته‌ی جهان، چندان منعکس نمی‌کرد.

نقطه‌ی حرکت مکتب زیبایی‌شناسی سومی ـ‌اِ، ویژگی وحدت وجودی نگرش ذِن و تلفیق خلاق عقاید مختلف است. به‌هنگام نقاشی مناظر، هنرمندان همواره خواستار پیوندهایی با شعر و خطاطی‌اند. نقش اصلی در زیبایی‌شناسی نقاشی تک‌رنگ به باور ذِن تعلق دارد که جانشین آئین تائو شده است، به‌طوری که هر پدیده‌ی طبیعی توانایی‌های تائوی بزرگ را دارد. چشم‌اندازهای ارائه‌شده از سوی نقاشان سومی ـ‌اِ، که زیبایی طبیعت مهذب را تحسین می‌کنند، با تسلط فن مشاهده‌نشده‌ای در نقاشی ژاپنی، استفاده‌ی صحیح از درجه‌ی تیرگی و سایه‌دار بودنِ رنگ،

طرح‌های ترکیبی غیرمنتظره و نمونه‌هایی از تمرکز هنری عمیق متمایز شده است. ایکیو سوجون (۱۴۸۱–۱۳۹۴) یکی از شخصیت‌های ممتاز تاریخ فرهنگ ژاپنی است و بر فراگیری علاقه‌مندی‌ها و درستی کارش تأکید دارد. او از جمله چهره‌های پیشرو فرهنگ هنری ذِن در اواخر قرون وسطی است. زندگی و فعالیت او به‌گونه‌ای باورنکردنی در بر دارنده‌ی تجربه‌ی معنوی دوران موروماچی است. او مظهر کامل نبوغ ترکیبی و کلیت شرق دور است: یک هنرمند در سطح جهانی که به‌روشنی خودش را در زمینه‌های خطاطی، نقاشی، شعر، مراسم چای، هنر باغ‌داری و زیبایی‌شناسی نمایان کرد. او نشان داد که جاودانگی یک زندگی بی‌نظم و غالباً خلوت و دنج، ارتباط کمی با عاقبت فعالیت‌هایش دارد.

ایکیو استاد بزرگ خطاطی بود و در طی مراحل گوناگون تکامل روحی‌اش، سبک‌های بسیار متفاوتی از کار خطاطی را بنیان گذاشت که به‌طور طبیعی بیان‌گر پروازهای روحی و معنوی اوست. آنان بر اصالت‌شان اصرار دارند و تجربه‌ی معنوی لحظه‌ی خودانگیخته‌ی آفرینش را منعکس می‌کنند. ایکیو عمل آفرینش خطاطی را با عبادت پر از احساسات مقایسه کرد. او یک خطاط غیرسنتی بود که تسلیم سبک‌های پذیرفته شده‌ی جهانیِ خطاطی نشد، و بخش‌هایی را با نظر و بصیرت خود انتخاب کرد و آزادانه تغییر داد. برای او مهم‌ترین کیفیات، اصالت و سرزندگی بود.

در تصاویر ایکیو، نقاشی به‌طور طبیعی با خطاطی و شعر درهم می‌آمیزد، به‌طوری که به هم پیوستگی درونی «سه هنر بزرگ» را نمایان می‌سازد. در اینجا، ترکیب شامل ساختارهای خطاطی، نگارش ماهرانه به سبکی نرم و آرام، و به‌طور خودانگیخته وضوح در مکان است، که بخش‌های بسیاری در تصاویر او را بیش از حد معمول تصرف می‌کند. آنچه ماندگار است تمجید درستی و صحت، سادگی و ویژگی توان‌مندی (وجود وابی) سنت ذِن، و کوشش برای به کار بستن کم‌ترین شیوه‌های بیان هنری است، که در آن هر خط و حرکت معنای خودش را در اثر دارد. اغلب تصاویر او می‌توانند بدون ادامه یافتن حقیقت، به‌عنوان صورت‌هایی نمادین از وجود خالقی نگریسته شوند که در پی مرحله‌ی خودآگاهی هدایت شده است.

دیگر سردسته‌ی هنر قرن پانزدهمی توبو اودا است. او که با تخلص سشّو یا اون کوکوکِنو (۱۵۰۶–۱۴۲۰) شناخته شد، استاد بی‌همتای صورت‌سازی (چهره‌نگاری) ذِن بود. سشّو نقاشی بسیار کشید، با دقت زیاد جزئیات را برگزید، و دوست داشت قله‌های کوه‌های بسیار ناهموار و مناظر باز و گسترده را بکشد. نگاه‌های پرنده نفوذ قاطعی داشت و او می‌کوشید تا وهم فضای بی حدومرز را منتقل کند. در قیاس با آثار دیگر استادان صورت‌سازی، توان سشّو در اصل در ترسیم خطوط برجسته‌ی دراماتیک آشکار شده است. روش‌های مهم بیان هنری دربردارنده‌ی پیوندهای لطیف میان لحن صداها و طرح‌های متفاوت مکان است. برای رساندن مؤثر وهم فضای بی‌پایان، سشّو نقاط استفاده‌نشده را با اشکال (پستی و بلندی‌های) نرم و ملایم، و پر از روشنفکری روحانی ترسیم کرد. در آثار او یک نگرش انتقال‌دهنده‌ی ویژگی زیبایی‌شناسی ذِن و استمرار فرایندهای هستی است؛ او پیوند صمیمی با زیباییِ دائماً در حال تغییرِ طبیعت را پر رنگ می‌کند.

در مناظر سشّو، مهم‌ترین هدف انتقال بی‌حد و مرز بودن مکان است. در نهایت، او ماهرانه روش‌های فعال بیان احساسی و هنری فضاهای سفید (خالی) را به کار می‌گیرد. سشّو به مقیاس زیاد یک جزء مجزا ــ همان‌طور که با چشمانش می‌بیند، بسیار ذاتی ــ از تصور هنری را مشخص یا بازنمایی می‌کند، بنابراین باور بی‌مرز بودن هستی را به‌طور وسوسه‌آمیزی بازگو می‌کند. پس از ظرافت‌های کاملاً ماهرانه‌ی سبک‌های خطاطی متفاوت، سشّو به‌نحو چشمگیری خطوط به هم پیچیده‌ی نرم و ساختارهای تند خطوط شکسته را بررسی می‌کند، که همراه با نقاط استفاده‌نشده، ابزارهای اصلی ترکیب منظره او هستند. تعامل خطوط آهنگین (ریتمیک) نیرومندی متفاوت، به تصاویر او صمیمیت و خوش‌آهنگی خاصی می‌بخشد.

با غلبه‌ی این اصول زیبایی‌شناسی و هنر صورت‌سازی چینی که به روح ژاپنی نزدیک‌ترین بود، سشّو قادر به خلق یک سبک منظره‌سازی ملی متمایز بود. در اثر هیچ هنرمند ژاپنیِ دیگری، دیدگاه وحدت وجودِ اثربخش بر همه چیز، و نیز موضوع زیباییِ همواره تغییرکننده‌ی طبیعت مطرح نیست و به ویژگی معنویت چشم‌اندازهای بسیار صمیمی سشّو و بلندنظری‌های هنرمندان آن‌ها نمی‌رسند. سشّو بزرگ‌ترین چشم‌اندازها را نه‌تنها از دوران موروماچی بلکه در اصل از صورت‌سازی ژاپنی خلق کرد.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Andrijauskas, Antanas. "Specific Features of Traditional Japanese Medieval Aesthetics," Published in *Dialogue and Universalism* , 1-2, (2003), pp. 199-220.

پی‌نوشت‌ها:

1. logos

۲. تائوییسم: روش فکری منسوب به lao-tse فیلسوف چینی که مبتنی بر اداره‌ی مملکت بدون وجود دولت و اعمال اشکال خاص حکومت است. ـ م.

3. *Legend About the Flower of Style*

4. *Maigetsusho*

۵. Nara: نارا، یکی از پایتخت‌های قدیمی ژاپن بوده است. ـ م.

۶. Tanka: تانکا، شعر ژاپنی شامل پنج سطر و ۳۱ هجا. ـ م.

7. *Pillow Notes*

8. *The Tale of Genji*

9. Taira and Minamoto

10. Rinzai and Soto

۱۱. no: (نو) نمایشی است حزن‌آلود با حرکات ملایم و ملودی آرام، که در آن بازیگران نقاب بر چهره می‌زنند.

12. Gei-Doh (way of art)

13. *On the Greation of Verse and Maigetsusho*

منابع:

A Dictionary of Japanese Art Terms (Tokyo, 1990).

Andrijauskas, A. (2001), Japonu tradicinė estetika ir menas, Vaga, Vilnius.

Anesaki, M. *Art, Life and Nature in Japan*, (Rutland-Tokyo, 1973).

Barnet, S. *Zen Ink Painting*, (Tokyo/New York,1982).

Beaujard, A. *Sei Shonagon, son temps et ses oeuvres*, (Paris, 1934).

Berque, A. *Le sauvage et l'artifice: les Japonais devant la nature*, (Paris, 1986).

East-West. Dialogues in Aesthetics, (New York: Buffalo, 1978).

Eliseeff, D. et V., *L'art de l'ancien Japon*, (Paris, 1980).

Fujiwara, Teika, Maigetsushō, Izutsu T. and T., *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, (The Hague/Boston/London, 1981).

Hempel, R. *L'Age d'or du Japon: l'epoque Heian*, 794-1192, (Paris, 1983).

Hisamatsu, S. *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, (Tokyo, 1963).

Hisamatsu, S. *Zen and the Fine Art*, (Tokyo, 1971).

Izutsu T. and T. *Toward a Philosophy of Zen Buddhism*, (Tehran, 1977).

Japon, *Revue d'esthé tique*, No.18, (Paris, 1990).

Kanazawa, Hiroshi. *Japanese Ink Painting: Early Zen Masterpieces*, (Tokyo, 1979).

Kato Suichi. *Japon. La vie des formes*, (Paris, 1992).

Linhartova, V. *Sur unfond blanc. Ecrits japonais sur la peinture du IXe au XIXe siè cle*, (Paris, 1996).

Munro, T. *Rytu estetikos ir meno pasaulis*, (Vilnius, 1997).

Murase Miyeko. *L'Art du Japon*, (Paris, 1996).

Takahashi Seichiro. *Traditional Woodblock Prints of Japan*, (New York/Tokyo, 1972).

Tanaka Ichimatsu. *Japanese Ink Painting: Shubun to Sesshu*, (New York/Tokyo, 1972).

Ueda Makoto. *Literary and Art Theories in Japan*, (Cleveland, 1967).

Zeami Motokyo uzrasai apie israiskos forma, (1996), *Kulturos barai*, no.9.