صفحات ۹۵ - ۱۰۶

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۱، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۵

جنبش مینگی و معیارهای زیبایی آن در سفال ژاپن*

صمد سامانیان[**۱]، سعید زاویه [۲]، نگار کفیلی [۳]**

[۱] دانشیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

[۲] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

[۳] دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۴/۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۸/۴)

چکیده

مینگی جنبش پیشه‌های هنرمندانی است که به ساخت اشیاء معمولی(دست‌ساز- بومی) می‌پردازند. این جنبش توسط یاناگی سوئتسو و همکارانش، در فواصل سال‌های ۱۹۳۰-۱۹۲۰، جهت حفظ آثار دستی در جریان مدرنیزاسیون ژاپن پایه‌گذاری شد. جنبش مینگی، درهنر- صنعت سفال و سرامیک در دنیا بسیار شناخته شده است، اما در ایران، ناشناخته مانده است. این مقاله ضمن شرح جنبش مینگی و نحوه‌ی شکل‌گیری آن، درصدد است معیارهای زیبایی آن را معرفی، و ضمن تحلیل سرامیک‌های مینگی، به ریشه‌یابی دلایل پیدایش آنها بپردازد. این پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی جهت تحلیل مطالب بهره برده است و گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که، سفالینه‌های مینگی از زیبایی‌های ناب برخوردارند و به «نیروی سنت جمعی» تکیه دارد. قدرتی که برمبنای اعتقادات بومی، مذهبی و ملی‌گرایانه‌ای چون شینتوییسم، دائوییسم و بودیسم استوار است. پیشه‌ور ناشناس نیز نه آگاهانه، بلکه با کمک طبیعت و سنت، فارغ از هرگونه ادعا و با نهایت خلوص، با مواد طبیعی و با هدف کاربرد، به تولید آثاری ناب و زیبا و در عین حال ارزان و فراوان دست می‌یازد. فهم این نوع زیبایی، مستلزم درک فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی جنبش مینگی است. جنبشی که در دوره‌ی می‌جی همزمان با تحولات بنیادی در عرصه‌های مختلف، زمینه‌ساز حفظ فرهنگ اصیل ژاپنی و معرفی آن به دنیا شد.

واژه‌های کلیدی

هنر بومی ژاپن، مینگی، سفال ژاپن، یاناگی سوئتسو.

*مقاله حاضر برگرفته از رساله‌ی دکتری نگارنده سوم تحت عنوان «مبانی آموزش سنتی و دانشگاهی سفال و سرامیک در ایران و ژاپن » می‌باشد که در دانشگاه هنر، به راهنمایی نگارنده اول و مشاوره نگارنده دوم به انجام رسیده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۰۶۲۶۵۰، نمابر: ۶۶۷۲۵۶۸۳-۰۲۱، E-mail:samanian_s@yahoo.com .

مقدمه

مینگی[۱]، هنرهای بومی یا هنرهایی متعلق به مردم[۲] است. لفظ مینگی مخففی از Minshuteki Kogei یا همان پیشه‌های مردمی[۳] است که ساده و دست‌ساز بوده و برای کاربرد روزانه مردم مورد استفاده قرار می‌گیرند. جنبش مینگی در اوایل قرن بیستم(۱۹۳۰-۱۹۲۰)، توسط *یاناگی سوئتسو*[۴] و با همکاری نویسنده و سفالگر بریتانیایی، *برنارد لیچ*[۵] مطرح شد. این جریان هنری در حالیکه منحصراً به حوزه‌ی سفال و سرامیک وابسته نبود، اما با استقبال سفالگران ژاپنی همچون، *هامادا* شوجی[۶]، *کاوایی کانجیرو*[۷] و *تومیموتو کنکیچی*[۸]، توسعه پیدا کرد و در سرتاسر کشور ژاپن برای احیای هنرهای مردمی با هدف احیای «ملی‌گرایی بومی فرهنگ»، مورد توجه و حمایت واقع شد. جنبش مینگی در اصل ایده‌هایی‌است درباره *معیار زیبایی*، معیاری که یاناگی سوئتسو مفهومی از زیبایی برتر را ارائه می‌دهد و نقدی[۹] از کیفیت زیبایی دست‌ساخته‌های مردمی است. معیاری برای کاربرد روزانه اشیاء و وسایلی که مردم استفاده می‌کنند و توسط پیشه‌ورناشناس، فارغ از هرگونه فردیت و به دور از خواست درونی برای شهرت و ثروت ساخته می‌شوند والبته سازندگانش، هدفی جز کسب درآمد، با تکیه بر فرهنگ ملی برای رفع نیازهای اولیه‌شان ندارند. مفاهیم مربوط به این موضوع حاصل سلسله سخنرانی‌هایی است که یاناگی در سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ در دانشگاه هاروارد، درباره‌ی هویت‌های بومی هنر ژاپن ارائه کرده است که در مجموعه‌ای تحت عنوان *معیار زیبایی*[۱۰] تدوین و انتشار یافته است. انتشار چنین مجموعه‌ای در اصل از نگرانی یاناگی سوئتسو و همراهانش از گسترش سریع مدرنیزاسیونی نشأت می‌گرفت که در ژاپن رخ می‌داد. چراکه باعث تغییرات اساسی در فرهنگ ژاپنی و تولیدات بومی‌شان شده بود. یاناگی نگران آن بود که شدت توسعه مدرنیزاسیون باعث کم‌رنگ‌شدن سنت‌های اصیل ژاپنی در جامعه شده و به نوعی هویت ژاپنی، قربانی مدرنیته‌ی بین‌المللی شود. از این‌رو به تبیین و تدوین معیارهایی برای زیبایی در سخنرانی‌های خود پرداخت. مجموعه مکتوب پیشه‌ور *ناشناش*[۱۱]، نوشته‌ای‌است تأثیرگذار و مدون از یاناگی سوئتسو در این حوزه که در سال ۱۹۷۲ با همکاری برنارد لیچ و با ترجمه‌ی انگلیسی توسط او، به مردم جهان معرفی و ارائه گشت. این کتاب، به تشریح تفکرات یاناگی سوئتسو و نظراتش درباره‌ی هنرها و پیشه‌ها و نقاط افتراق و انطباق‌شان می‌پردازد و در سال‌های اخیر مورد نقد و بررسی پژوهشگرانی چون یوکو کیکوچی[۱۲] و *برایان موئران*[۱۳] قرار گرفته است. آنها بر این ادعا هستند که نوعی قدرت فراملی‌گرایانه، هسته‌ی مرکزی شکل‌گیری نظریه جنبش مینگی را هدایت می‌کند و براین باورند که نظریه‌ی مینگی، در اصل یک نظریه‌ی شرقی نیست و نوعی ارتباط نزدیک با ایده‌های *ویلیام موریس*[۱۴] و *جان راسکین*[۱۵] در آن دیده می‌شود و ردپایی از نوع نگاه غربی در فضای شرقی دارد. اما خود یاناگی چنین موردی را کاملاً انکار می‌کند و بر استقلال نظریه‌های جنبش مینگی معتقد است. مقاله‌ی حاضر در نظر دارد ضمن تشریح و تبیین معیار زیبایی از دیدگاه جنبش مینگی و تفکرات یاناگی سوئتسو، به تفسیر آن بر روی سفالینه‌ها و سرامیک‌های ژاپنی بپردازد و ریشه‌های فرهنگی پیدایش آن را بیان کند.

معیار زیبایی از نظر مینگی

نظریه جنبش مینگی توسط یاناگی سوئتسو برای تدوین اصولی جامع برای دستیابی به مفهوم زیبایی برتر برای تعریف و تبیین فرهنگ اصیل ژاپنی در سال ۱۹۲۶ ارائه گشت. یاناگی در ارائه چنین نظریه‌ای بر این باور بود که وسایل روزمره خانگی که توسط پیشه‌وران ناشناس ساخته می‌شوند، معرف دنیای ناب ژاپنی هستند که هویت نژادی و زیبایی طبیعی و بومی سرزمین ژاپن را که مختص خود ژاپن و معرف اصالت آن می‌باشد، به طور شاخصی بیان می‌کنند (Kikuchi, 2004, 50).بر طبق این نظریه، زیبایی بر پایه‌ی اصولی استوار است:

۱. ناب‌ترین زیبایی در بین آثار معمولی[۱۶] یافت می‌شود و این معیار فراتر از زشتی و زیبایی است.[۱۷]

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 به یک فرد می‌باشند، برتر قلمداد می‌گردند.

۵. تعداد فراوان آثار تولیدی سبب ارائه‌ی ناخودآگاهانه‌ی پندار فردی سازنده‌اش شده و چنین فرایندی امکان تولید آثار منحصر به فرد را بیشتر کرده است و چنین آثاری نسبت به آثار تولیدی آگاهانه زیباتر و ناب‌تر هستند.

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

در اصل یاناگی سوئتسو معتقد بود، آثار دستی سنتی که با هدف کاربرد روزانه، به صورت جمعی برای گروه‌های مختلف مردم ساخته می‌شوند، از دیدگاه زیبایی‌شناسی از سایر نمونه‌هایی که بصورت فردی تولید می‌شوند، برترند چراکه نیروی فرد در مقابل قدرت سنت ضعیف‌تر و سست‌تر است (Ajioka, 2008, 154).

یاناگی سوئتسو برای تشخیص و توضیح بهتر انواع پیشه‌ها و تبیین تفاوت بین آنها با هنرها و تبیین زیرمجموعه‌های مرتبط با نظریه‌ی جنبش مینگی و معیارهای زیبایی‌شناسانه‌ی صنایع دستی،گروه‌بندی زیر(نمودار ۱) را ارائه کرد.

پیشه‌های مردمی: پیشه‌هایی فارغ از فردیت می‌باشند، آثار تولیدی این گروه دست‌ساز و ناآگاهانه، بی‌نام بوده و توسط مردم و برای مردم، ارزان و در تعداد فراوان ساخته شوند.

پیشه‌های هنری[۱۸]: توسط اقلیت هنرمندان برای اقلیت مردم ساخته می‌شدند، قیمت آثار اغلب گران بوده، دارای امضاء فردی، و آگاهانه ساخته می‌شدند.

پیشه‌های صنفی[۱۹]: فعالیت‌های تولیدی بر طبق موازین اتحادیه‌های اصناف و انجمن‌ها صورت می‌پذیرد.

پیشه‌های صنعتی[۲۰]: آثار تولیدی در سیستم صنعتی با ماشین‌آلات صنعتی ساخته می‌شوند.

پیشه‌های فردی[۲۱]: آن دسته آثاری است که دارای امضاء هنرمند بوده و هنرمند آن را به سفارش و برای کاربردی مشخص، و با رویکردی که هدف ارائه‌ی اثر هنری است و معرف جایگاه هنری هنرمند می‌شود، تولید می‌گردد.

پیشه‌های اشرافی[۲۲]: آثار تولیدی، تحت حمایت قشر خاص اجتماعی و گاه به سفارش آنها ساخته می‌شوند» (Soetsu, 1989, 198-199).

با ارائه‌ی چنین طبقه‌بندی، یاناگی اذعان داشت آن گروه که ویژگی ناب‌تری نسبت به بقیه گروه‌ها دارد، پیشه‌های مردمی است چراکه کاربرد بالاتری نسبت به بقیه دارد و زیبایی ناب در کنار کاربرد و استفاده‌ی آسان مردم معنی پیدا می‌کند. در این صورت مردم به راحتی با اثر ارتباط صمیمی‌تری پیدا کرده و دنیایی از خوش‌بینی توأم با احساس انس بوجود می‌آید که چنین احساسی در مورد آثار هنری صرف پدید نمی‌آید، چراکه مردم در صورت خریداری این‌گونه آثار، یا نیت تزیین خانه‌های‌شان را دارند، که معمولاً جایی در گنجه‌ها برایشان اختصاص می‌دهند یا برروی دیوار آنها را آویزان می‌کنند. این در صورتی است که با آثار دستی ساخته شده‌ی مردمی، زندگی می‌کنند و حس مثبتی از همدلی با اثر دارند و با آن غریبه نیستند (Ibid, 198).

یاناگی سوئتسو، زیبایی این آثار را در طبیعت‌گرایی، سنتی‌بودن، ساده بودن، کاربردی بودن، قابلیت تکثیر داشتن و...معنی کرد و اذعان داشت که تمام این موارد در طرح، فرم، و ساخت اثر رعایت شده است.

شناختی بر سرامیک‌های ژاپن

کشور ژاپن ازجنبه‌ی سفال و سرامیک، دارای تنوع کیفی فراوانی است و هر بخش از کشور ژاپن دارای سرامیک‌های منحصربه همان منطقه است، و عموماً نام سرامیک‌ها برگرفته از آن منطقه است و هر منطقه‌ای اسرار هنری و تکنیکی خود را دارد و در حفظ آن می‌کوشد. سفال ژاپن از نظر پیشرفت‌های تکنیکی، مسیری کوتاه را طی کرده و تاحدودی تحت تأثیر کره و چین بوده است و از دیدگاه روند تاریخی و در یک تقسیم‌بندی تخصصی از نظر جنس بدنه، در پنج گروه اصلی قابل بررسی است.

۱. *سفالینه‌های پیشاتاریخی*[۲۳]

۲. *ارتن‌ورها (سفال پخت پایین) و استون‌ورهای (سرامیک با بدنه‌ی دیرگداز) قرون وسطایی*[۲۴]

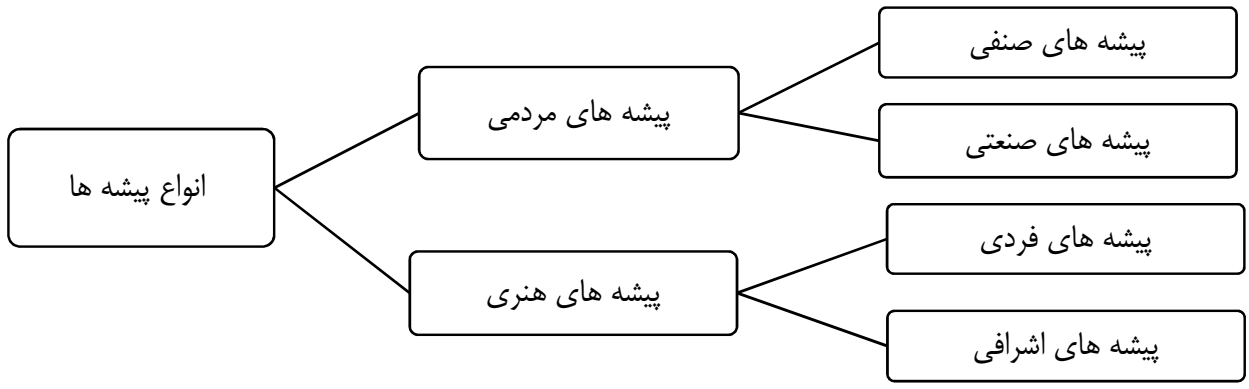
۳. *سرامیک‌های مرتبط با مراسم چای (راکو)*[۲۵]

۴. *استون‌ورهای تزیینی و پرسلان‌ها (سرامیک با بدنه سخت و شفاف)*[۲۶]

۵. سرامیک‌های معاصر (شامل سرامیک‌های مدرن و سرامیک‌های مردمی)

۱. سفالینه‌های پیشاتاریخی

ریشه‌های سرامیک ژاپن به چند هزار سال قبل به دوران *نئولتیک*[۲۷] مربوط می‌شود. قدیمی‌ترین نمونه‌های سفال ژاپنی به



نمودار۱- انواع هنرهای دستی از دیدگاه یاناگی سوئتسو

دوره‌ی جومون[۲۸] باز می‌گردد. این دوره، خود به سه دوره‌ی اولیه، میانی و متأخر تقسیم می‌گردد. « کلمه‌ی جومون در زبان ژاپنی به معنای «نقش ریسمان» است که برای توصیف تزیینات روی سفالینه‌های این دوره‌ی تاریخ بکار رفته است. در خلق این گونه *سفالینه‌های بدون لعاب و بافتدار* که تزییناتی نیمه انتزاعی دارند، از رد و نشان طناب یا ریسمان تابیده، چوب نی، صدف، و حتی ناخن استفاده شده است» (تصویر۱) (Fahr-Becker, 2006, 576). باستان‌شناسان این ظروف را که تهِ گرد یا تیز دارند، متعلق به دوره‌ی جومون اولیه می‌دانند.

تصویر۱-گلدان ارتنور، متعلق به دوره‌ی جومون اولیه، یافت شده از منطقه‌ی هوکایدو، ارتفاع ۱۶,۵ سانتیمتر، موزه‌ی شهرداری هوکایدو.
ماخذ: (Mason, 1993 ,14)

در دوره‌ی جومون میانه که مردمان به تدریج برای ادامه‌ی حیات به کشاورزی و کشت لوبیا و کدو روآوردند، با ظروف اندکی پیچیده‌تر مواجه می‌شویم که ته آنها صاف و لبه‌هایشان افراشته بوده و دالبرهای موج‌دار در قسمت بالایی لبه ظرف دارند. سراسر بدنه‌ی سفالینه آکنده از تزیینات متشکل از خطوط منحنی برجسته و چنبره‌های درهم پیچیده‌ی شعله مانند و مارپیچ است (تصویر۲) (استنلی بیکر، ۱۳۸۴، ۲۶).

«شواهدی وجود دارد مبنی بر این واقعیت که باورهای معنوی در این دوره پا به عرصه‌ی وجود نهاد و از این امر می‌توان چنین نتیجه گرفت که ظروف سفالین این دوره احتمالاً پیشکش‌های آیینی بوده‌اند» (همان). ظروف دوره‌ی جومون متأخر، ساده و فاقد آن تزیینات پرتفصیل دوره‌ی جومون میانه‌اند. «پیکرک‌هایی از این دوره به دست آمده است که کارکرد آنها نامعلوم است. برخی از این مجسمه‌های سفالین به شکل حیوانات و یا صدف حلزون، و برخی دیگر در هیئت انسانند. بدنه‌ی این مجسمه‌های توخالی با نقش و نگارهای برجسته و پرکار پوشیده شده، و تندیسک‌های انسانی، اندام گرد و چشمان بسیار درشت حشره‌ای با درزی در وسط دارند (تصویر۳). جالب توجه آنکه مجسمه‌هایی که در شکل صدف یا گراز وحشی یا غیره ساخته شده‌اند، طبیعت‌گرایانه و قابل تشخیص‌اند، ولی تندیسک‌های انسانی فاقد شباهت‌های واقعی‌اند» (تقی‌زاده انصاری، ۱۳۹۰، ۱۵۶).

«ظروف دوره‌ی یایوئی[۲۹] عبارت بودند از کوزه‌های شکم خمره‌ای و گردن‌قیفی، خمره‌های دردار، و گلدان‌های بلند، که بعدها جام‌های گردن‌باریک و بشقاب‌های پهن پایه‌بلند و تنگ و فنجان دسته‌دار نیز به آنها افزوده شد» (استنلی بیکر، ۱۳۸۴، ۳۰).

شاید ظروف یایوئی در قیاس با اشیای پرتزیین جومون بسیار ساده به نظر آیند (تصویر۴)، ولی این ظروف علیرغم بی‌پیرایگی‌شان با فرمی هنرمندانه، از زیبایی خاصی برخوردارند. «گِل لطیف بستر رودخانه‌ها در کار سفالگری این دوره، ساخت ظروف شکیل و

تصویر۲- گلدان ارتنور، دوره‌ی جومون میانی، ارتفاع ۵۳,۱ سانتیمتر.
ماخذ: (Murase, 2006, 9)

تصویر۳- تندیسک سفالی، دوره‌ی جومون متاخر.
ماخذ: (تقی زاده انصاری، ۱۳۹۰، ۱۵۵)

تصویر۴- کوزه‌ی ارتنور، دوره‌ی یایویی، قرن سوم میلادی، ارتفاع ۴۰,۵ سانتیمتر.
ماخذ: (Murase, 2006,11)

ظریف‌تر را امکان‌پذیر ساخت، که همگی شکلی دلپذیر و فرمی متوازن دارند و رد و نشان آتش به صورت نقش‌های نامنظم سیاه و سرخ در حین پخت، رنگ و نمای طبیعیِ زیبایی به آنها بخشیده است. سفالگران ژاپنی بعدها و حتی امروزه همین ویژگی را در کار سفالگری خود بسیار بکار می‌برند» (Addis, 1996, 17).

۲. ارتن‌ورها (سفال پخت پایین)[۳۰] و استون‌ورهای[۳۱] (سرامیک با بدنه‌ی دیرگداز) قرون وسطایی

در قرن ششم، پیوند فرهنگی میان ژاپن با چین و کره آغاز شد. این دوره شاهد تلاش وافر ژاپنی‌ها در همسازکردن اندیشه‌ها و عرف‌های بیگانه با خویش است. اشاعه‌ی آیین بودا از سوی چین و کره، یکی از نتایج حاصل از اشتیاق به فرهنگ خارجی است. «این آیین از *پائکچه*[۳۲] یکی از سه ایالت کره که با ژاپن مناسباتی داشت، در سال ۵۳۸ میلادی به ژاپن رسید. خدای بیگانه، یعنی بودا، با خدایان ژاپنی تقابل بسیاری داشت، از آن رو که خدای جدید با این بشارت آمده بود که رحمت و رستگاری انسان در حیات دیگر است. اما ژاپنی‌ها میان دین بودایی و آداب کیش ساحرانه و جادویی خویش فرقی نمی‌نهادند، آنان از یکسو در ایزدکده‌ها به نیایش می‌ایستادند تا خشم خدایان کهن را فرونشانند، و از سوی دیگر در معابد بودایی، عنایت رستگاری‌بخش بودا را به دعا طلب می‌کردند» (Mason, 1993, 33).

به همراه دین، بسیاری از دیگر مظاهر فرهنگ چینی و کره‌ای نیز به ژاپن راه یافت، که از آن جمله به نوشتار، تألیف تاریخ، و مفهوم «کشورداری تحت فرمان یک حکمران» می‌توان اشاره نمود. همه‌ی اینها بر کشور جزیره‌ای ژاپن تأثیر ژرفی نهاد. آیین بودا ژاپن را دگرگون کرد و هنرش را به شدت تحت تأثیر قرار داد. ولی هم زمان خود نیز از دین کهن ژاپن، شینتو، و نیز فرهنگ ژاپنی تأثیر پذیرفت. هنر بودایی در ژاپن مسیر تکاملی خاصی را پیمود، و از این رهگذر، آثار هنری بی‌نظیری آفریده شد که کیفیات و زیبایی‌شناسی واضح ژاپنی داشتند (Ibid). در این دوره، تکنیک‌های سفالگری پخت بالای کره‌ای و ژاپنی با ذائقه‌های محلی آمیخته شد و فرم‌های پیشرفته که شامل ارتن‌ورهایی با «لعاب سربی سه‌رنگ» بود، بوجود آمد. فرم‌های تزیینی پرنقش، جای خود را به فرم‌های ساده و بی‌پیرایه داد که بی‌شک حاصل آموزه‌های ذن و بودیسم بود (Tazawa Okada, 1952, 21).

سفالینه‌های دوره‌های *کاماکورا*[۳۳] و *موراماچی*[۳۴]، حاوی دو عنصرمهم یعنی قدرت فرم و تزیین ویژه با لعاب خاکستری[۳۵] هستند که هر قطعه‌ای را در نوع خود منحصربفرد ساخته است. از مهم‌ترین مناطق سفالگری این دوره می‌توان به *شیگاراکی*[۳۶] در نزدیکی کیوتو اشاره نمود و از مهم‌ترین فرم‌های سرامیکی این دوره، کوزه‌ای با دهانه‌ی تنگ بنام *تسوبو*[۳۷] است که برای نگهداری دانه‌ها و حبوبات ساخته می‌شدند (تصویر۵) (ibid) .

هدف از تولید این ظروف در ابتدا فقط کاربردی و جهت رفع نیازهای روزانه مردم بوده است تا اینکه اواسط قرن شانزدهم، استادان مراسم چای، برخی از کوزه‌های کوچک قرون وسطایی را برای استفاده در این مراسم به عنوان گلدان گل بکار بردند. به تدریج استادان چای، سفالگران را به کار ساخت ظروف مخصوص مراسم چای گماشتند. از این‌رو سفالگری قرون وسطایی و ظروف تولیدی آن دوران با مراسم چای ژاپنی انطباق پیدا کرد و هدف تولید اندکی متوجه تغییر شد (Moes, 1985, 5).

۳. سرامیک‌های مرتبط با مراسم چای (راکو)[۳۸]

مراسم چای و طریقت چای، یا *چانویو*[۳۹]، که بر زیبایی‌شناسی ژاپنی تمامی ادوار پس از خود، حتی دوره‌ی مدرن، تأثیری ژرف دارد، در اواخر قرن پانزدهم با الهام از ذن و با تبدیل رسم متعارف چای‌نوشی و پذیرایی از میهمانان به عنوان نوعی آیین رسمی، ظهور کرد. فضایی که این مراسم در آن به اجرا درمی‌آمد، مطابق با مفاهیم زیباشناختی استادان مختلف چای آرایش می‌یافت. وسایل و تجهیزات پذیرایی چای با دقتی وسواس‌گونه

تصویر۵- سفال استون‌ور شیراگی، با لعاب خاکستری، دوره‌ی موراماچی، ارتفاع ۴۲سانتیمتر، موزه‌ی ملی توکیو. ماخذ: (S.Sadao & Wada, 2003,159)

تصویر۶- ظرف آب و کاسه‌ی چای راکو با لعاب مشکی و قهوه‌ای مخصوص مراسم چای، قرن ۱۷م. ماخذ: (Reeve, 1990, 27)

گزیده می‌شد تا حسی از کهنگی و هاله‌ای از سادگی و زیبایی مکنون را القاء کند. این آموزه‌ها که برگرفته از مراسم چای بودند، بدون حضور سفال بی‌معنا بود (Mason, 1993, 209). لیکن اوج شکوفایی آرمان‌های زیبایی‌شناختی طریقت چای را در قرن شانزدهم می‌یابیم. یکی از مهم‌ترین جلوه‌های متمایز هنری این دوران، تغییر در نحوه‌ی برگزاری مراسم چای است. «این بار به جای چایخانه‌های مطلا و مجلل شوگون‌ها[۴۰]، با محیطی ساده و بی‌پیرایه با سفالینه‌ها و طوماری‌های منقوش یا خوشنویسی‌شده‌ی ساده مواجهیم. استاد معروف چای با نام سن نو ریکیو[۴۱] مبدع این سبک بود و تمامی زیبایی‌شناسی ژاپنی را به این ترتیب تحت تأثیر نگرش خویش قرار داد» (ریو، ۱۳۸۸، ۳۹). او و دوستش *ساساکی کوجیرو*[۴۲]، نخستین نمونه‌های سفالینه‌های مراسم چای را ساختند. بعدها پسر کوجیرو که سفالگر ماهری بود، نشان راکو را که به معنای *لذت*[۴۳] بود از دولت شوگون دریافت نمود (Reeve, 1990, 26).

مراسم چای در ذات خود آمیزه‌ای است از چهار عنصر هماهنگی، احترام، پاکیزگی و آسودگی. حس هماهنگی از حال و هوای محیط و انتخاب نوع سفالینه‌ها، گل‌ها و طوماری‌های آویختنی و شعر و گفت‌وشنود مایه می‌گیرد. رنگ‌ها، بافت، و نور اندک اتاق با دقت و ظرافت تنظیم می‌شود. احترامی که از

تصویر۷- بطری پرسلانی هیزن با نقاشی رولعابی، سبک کوایماری، دوره اِدو، ارتفاع ۲۸,۳سانتیمتر، توکیو.
ماخذ: (Murase, 2006,868)

آن سخن می‌رود، فقط احترام به یکدیگر نیست، بلکه احترام به اشیا، احساسات، چای، طبیعت، و شعر را نیز دربرمی‌گیرد. ظروف راکو(تصویر۶) که استفاده از آن در این دوره رواج یافت، خود در قیاس با فرم‌های کامل ظروف سرامیکی، نشانی از سادگی است. راکو به جای 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 است بر توازن میان قدرت طبیعت و تسلط انسان بر آن(ریو، ۱۳۸۸، ۳۹).

۴-استون‌ورهای تزیینی و پرسلان‌ها (سرامیک با بدنه سخت و شفاف)[۴۴]

در دهه‌های نخست قرن هفدهم، با عزم سرسختانه‌ی شوگون توکوگاوا مبنی بر حفظ نهادهای سنّتی، پروژه‌های ساختمانی متعددی آغاز گردید. معابد کهن بودایی تجدید بنا، و معابد جدید ساخته شد. مدارسی جهت آموزش تعالیم کنفوسیوس و معابدی برای پرستش وی برپا گردید. حتی آرامگاه‌های شینتو در مناطقی از ژاپن ساخته شدند (Mason, 1993, 244). تولید سرامیک دوران *اِدو*[۴۵] با بالا رفتن معیارهای معیشتی افزایش یافت. آثاری که به دوره اِدو متأخرتر برمی‌گردد، اغلب دارای تزییناتی کاربردی هستند و عموماً برای کاربرد روزانه‌ی مردم عادی ساخته می‌شدند و هر ظرف برمبنای کاربرد خاصی طراحی و ساخته می‌شد(Moes, 1985,151).

بتدریج نفوذ فرهنگ چین و کره باعث شد، فرم سرامیک‌ها از حالت ساده به سمت تزیینات رنگارنگ پیش رود و پرسلان‌های تزیینی و رنگین تولید شود. از انواع دیگر پرسلان‌های این دوره می‌توان به سفالینه‌های *کوکوتانی*[۴۶] اشاره نمود که در قرن هفدهم میلادی ساخته می‌شدند و اغلب بخاطر طرح‌های خاص، با خط‌های قوی و پرتأکید که در رنگ‌های آبی، زرد، سبز و سیاه بودند، معروفند (تصویر۷).

این آثار عموماً در کوره‌های *آریتا*[۴۷] در کیوشو پخته می‌شدند. سفالینه‌های آریتا به سفالینه‌های آبی‌سفید مشهورند که تأثیر مستقیم چین و کره را به راحتی بازنمود می‌کنند با این تفاوت که سفالگران ژاپنی در انتخاب و اجرای طرح‌ها، آزادی عملی و فکری بیشتری به خرج داده‌اند و فرم‌های جدیدتری در کار ارائه کرده‌اند (S.Sadao & Wada, 2003, 238).

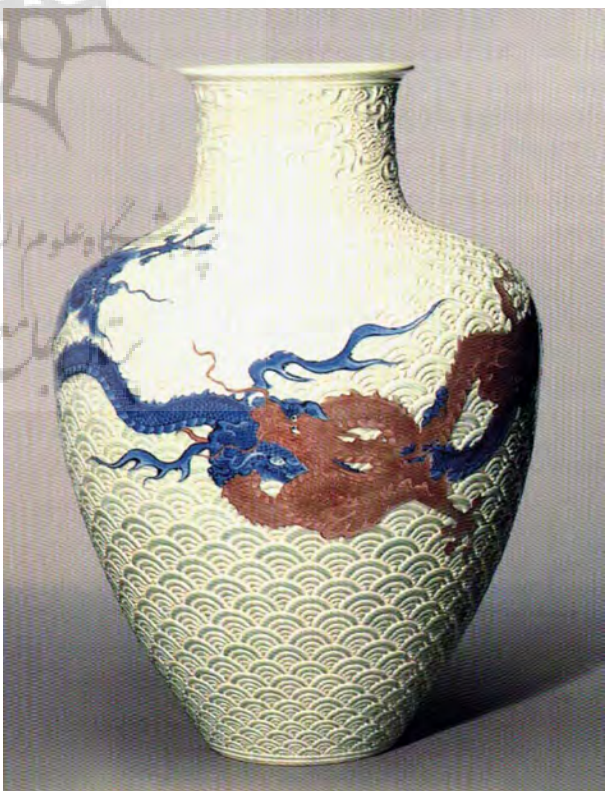
۵-سرامیک‌های مدرن

اواخر دوره‌ی اِدو، فرهنگ ژاپن تحت نفوذ فرهنگ غرب قرار گرفت و به سوی یک جامعه مدرن صنعتی در حال حرکت بود. با برقراری جنبش *اصلاحات میجی*[۴۸] در اواخر قرن نوزدهم، ژاپن دروازه‌های خود را بر روی فرهنگ غرب گشود و به جمع کشورهای پیشرفته پیوست. ژاپن به هنگام برقراری ارتباط با

غرب، جهت دوری از حوزه‌هـــای علمی و تکنولوژیکی، نظامی و پزشـــکی مجبور شد سیاســـت «تمدن و روشن‌شدگی» یا نوعی تجدید حیات[۴۹] (رنسانس) را بپذیرد. حکومت میجی قدم اول را در زمینه‌ی چنین تحول ایدئولوژیکی و سیاسی برداشت، قدمی که با وارد کردن تکنولوژی همراه بود (تازاوا، ۱۳۷۵، ۸۶).

هنرمندان دوره میجی[۵۰] نیز از چنین تأثیراتی مستثنی نبودند. زیبایی سرامیک‌های پرتزیین ژاپنی، به سرعت نظر مجموعه‌داران غربی را به خود جلب کرد. پرسلان‌های ژاپنی در داخل و خارج از ژاپن خریداران بسیاری پیدا کرد و تا اواخر دوره‌ی میجی، با تأثیرپذیری از ســـبک‌های محلی، چینـــی و غربی تولید می‌شـــدند(تصویر۸). از هنرمندانی که به تلفیق جلوه‌های ســـنتی بـــا تزیینات اروپایی اقدام کرد، *میاگاوا کُزان*[۵۱] بود. ســـرامیک‌های او شامل بدنه‌هایی با نقاشی‌های زیرلعابی بود که یادآور جلوه‌های طراحی‌های جوهر بر روی کاغذ یا پارچه می‌شد (S.Sadao & Wada, 2003, 266).

درقرن بیستم که در ژاپن، تحولات گسترده‌ای اتفاق افتاد، در نتیجه براندازی سیســـتم فئودالی، صنعتی‌شدن و بروز بحران‌های اقتصادی در اواخر دوره‌ی *تایشـــو*[۵۲]و کمبود تجارت و صادرات، از رونق صنایع دســـتی نیز کاسته شد. اما سه عامل اساسی منجر به حیات و رونق دوباره ســـرامیک در قرن بیســـتم شد. اول: جنبش هنرهای مردمی یا همان مینگی، دوم: احیای دوباره سنت مراسم چای توسط استادانی که از خانواده‌های قدیمی سفالگر ژاپن بازمانده بودند، مانند *ناکازاتو موآن*[۵۳]، *آراکاوا تویوزو*[۵۴]، *میوا کیاستســـو*[۵۵]،



تصویر۸- گلدان پرسلان ساخته‌شده توسط ماکوزو کَزان، دوره‌ی میجی، ارتفاع ۳۷,۶ سانتیمتر.
ماخذ: (Imery & Fairley, 1994,22)

کانشیگِ تویو[۵۶] که از مناطق *کاراتسو*[۵۷]، شینو[۵۸]، *هاگی*[۵۹] و بیزِن[۶۰] بودند، سوم: بوجود آمدن سفالگران استودیویی(هنرمند سفالگر) و همچنین حمایت دولتی در اواسط قرن بیستم که منجر به افزایش قدرت خرید مردم و در نتیجه رشـــد و توســـعه هنر سرامیک شد (Crueger, Crueger, & Ito, 2007,19).

تحلیلی بر سرامیک ژاپن از دیدگاه مینگی

سرمنشأ آنچه امروز تحت عنوان جنبش مینگی شناخته شده اســـت به زمانی برمی‌گردد که برنارد لیچ در سال ۱۹۰۹ وارد ژاپن شد و سرامیک را تحت نظر *کنزان ششم*[۶۱] آموخت. در این دوران، تومیموتو کنکیچی که دانشـــجوی مستعد معماری و طراحی بود، به عنوان مترجم لیچ و اســـتادش کنزان با آنها شروع به همکاری نمود و به طور شخصی به کار سفالگری پرداخت. سفالینه‌های آنها اغلب تلفیقی از ســـنن غربی بریتانیا و خاورمیانه بود که تومیموتو با این ســـنن در موزه‌ی *کنزینگتون جنوبی*[۶۲]، در حین سفرش به خاورمیانه بین سال‌های ۱۹۱۰-۱۹۰۸ آشنا شده بود (Kikuchi, 1997, 22-23). همـــکاری تومیموتو و لیچ، تأثیرات قابل توجهی در نســـل جوان سفالگر ژاپن گذاشت. بدین ترتیب که نسل جوان به آثاری تلفیقی از ســـنن غربی با اصول محلی رسیدند. هنرمند شاخصی که در حین تحصیل سرامیک در مدرسه‌ی فنون با سبک لیچ و تومیموتو آشـــنا شد، هامادا شـــوجی بود که بعد از ملاقات حضوری با لیچ به وی پیشـــنهاد ســـاخت کوره‌ای به سبک ژاپنی را داد. او بعدها تحت تأثیر تفکراتش شـــروع به جمع‌آوری ظروفی ســـاده کرد و به جای استفاده از ظروف مارک‌داری چون *دالتون*[۶۳] و وجوود[۶۴]،کـــه ظروف معمول مهمانـــی آن دوران بود، از ظروف ســـاده اســـتفاده کرد. این عملِ هامادا، توجه دوســـت سفالگرش کاوایـــی کانجیرو را برانگیخت. اوکه خود را سرامیســـتی حرفه‌ای می‌پنداشت، از موقعیت کاری خود زیاد راضی نبود و دنبال تغییری اساسی در روال کارش می‌گشت، با دیدن هامادا و درک ایده‌هایش با وی همراه شد. بعدها این‌دو با یاناگی سوئتسو آشنا شدند و بعد از طی جلسه‌های مباحثه در حیطه‌ی زیبایی کاربردی و معیارهای زیبایی، پایه‌هـــای نظری جنبش مینگی را بنـــا نهادند (Leach,

تصویر۹-کاسه چای سفالی مینگی.
ماخذ: (www.trocadero.com)

132-131 ,1990). هـدف اصلی جنبش، پژوهش و ثبت سـنن هنرهای مردمی و بومی 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 قیمت‌های معقولی تولید و در اختیار مردم قرار داده می‌شـد. برای رسـیدن به این هدف، اعضای هسته مرکزی مینگی شروع به مسـافرت در اکناف مناطق ژاپن کردند تا سـفالگران محلی و مناطق مستعد سفالگری را شناسایی کنند. این عمل باعث شروعی دوباره در تولید سفال و سرامیک‌های دست‌ساز بومی و محلی شد و فنـون از یاد رفته را دوباره احیاءکرد. در سـال ۱۹۳۱، یاناگی، هامادا وکاوائی، انجمن هنرهای مردمی، نیهون مینگی *کیوکای*[۶۵] را تأسـیس کردند و شروع به نشر نشریه‌ی مینگی نمودند که تا به امروز به کار خود ادامه می‌دهد. در سال ۱۹۳۶ موزه‌ی هنرهای مردمـی *نیهون مینگیکان*[۶۶] برای جمع‌آوری و نمایش آثار مینگی شروع به کار کرد (Crueger & Ito, 2007,19).

سـفال و سـرامیک ژاپن از دیدگاه مینگی حاوی خصوصیات منحصربفردی اسـت. این خصوصیات مبتنی بر نوع و روش زندگی مردم است که سفال ژاپنی انطباق بسیاری با این شیوه دارد. چرا که برگردانی است از حس درستی، صداقت و طبیعت‌گرایی که از ساخت دسـتی و به دور از تولید ماشینی نشـأت می‌گیرد. طبیعت‌گرایی سفالینه‌ها، نیروی فرامکان و فرازمان طبیعت را در آثار جاری کرده و زیبایی‌های ناب طبیعی را برای مردم، توسـط سفالگری ناشناس وناآگاه، بازنمایی می‌کنند (Moes, 1985,19-20).

از دیدگاه یاناگی، زیبایی این آثار ناشی از زیبایی طبیعی مواد اولیه، فرایند سـاخت و پخت طبیعی است که توسط سفالگری که با طبیعـت زندگی کرده و جز طبیعـت و نیروهای آن چیز دیگری برایش مأنوس نیست سـاخته شده و به مردمی پذیرای طبیعت ارائه می‌گردند. آثار سفالی ژاپن عموماً با محیط طبیعی که اغلب مناطق محلی و روسـتایی اسـت، هماهنگی بسیاری دارند و سـفال هر منطقه‌ای ویژگی بـارز آن منطقه را بازنمایی می‌کند(ibid). برای درک هرچه بهتر این موضوع، به بررسی یکی از سفالینه‌های مینگی می‌پردازیم(تصویر ۹).

اگر بخواهیـم از نقطه نظر یاناگی سوئتسـو به تحلیل ظرف تصویر ۹ بپردازیم باید گفت از دیدگاه او این ظرف سفالی ژاپنی:

• توسط سفالگری ناشناس ساخته شده است.

• اثری است عاری از نفس‌پرستی که بی محابا از آن استفاده می‌شود و بدون هیچ مباهاتی خریداری می‌گردد.

• هرکس در هر مکانی و زمانی می‌تواند آن‌را خریداری کند و این حقیقت باطنی این ظرف است.

• گل این ظرف از خاک کنده شـده از تپه‌های پشت خانه‌ی سفالگرش ساخته می‌شود و کاملاً طبیعی است.

• چرخ سفالگر کاملاً دست‌ساز و غیرمعمول و نامنظم است.

• فرایند چرخکاری بسیار سریع اتفاق می‌افتد، به‌طوریکه چرخ نامنظـم می‌چرخد و توده‌ی گل با کمک دسـتانی گلی و کثیف ساخته و پرداخته می‌شود و چرخکاری قاعده‌ی خاصی ندارد.

• ازخصوصیات بارز آن این اسـت که عموماً ناصاف، محکم و کاربردی است.

• این ظرف برای هدفی ساخته شده است تا کاری انجام دهد و منظور آن هدف را کاملاً تأمین می‌کند.

• این ظرف توسط سفالگرانی که در اصل کشاورز هستند و در طی زمان‌های بیکاری و زمان رکود کار کشاورزی جهت فراهم آوردن درآمد بیشتر اقدام به تولید اینگونه سفالینه‌ها می‌کنند، ساخته شده است.

• این ظرف در کوره‌ای که توسط خود سفالگر و با فنون ساده و کنار خانه و کارگاهش ساخته شده است، پخته می‌شود.

• اما با این وجود این ظرف، سـاده وآرام، بی‌ضرر، روراسـت، طبیعی، معصوم، فروتن و افتاده است و بیشتر از هر دست‌ساخته‌ی دیگری از سلامت درونی برخوردار است.

• این ظرف برمبنای سـنن سفالگری سـنتی و بومی ژاپنی ساخته شده است.

• لعاب از سرتاسر دهانه‌ی ظرف به سمت پایه شرّه کرده است اما در عین حال که بسـیار سـاده است، جزئیات تزیینی و بافت پیچیده‌ای دارد که بین سـادگی فرم و تزیین لعابش هماهنگی زیبایی ایجاد کرده است که چنین تعادلی می‌تواند ارائه دهنده‌ی مفاهیمی معناگونه باشـد. مفاهیمی که حاصل فلسفه‌ی عمیق ژاپنی است (Sartwell, 2004, 114-117).

بر مبنای چنین تحلیلی، این کاسه حدفاصل بین زیبایی محض و ناهماهنگی طبیعت‌گرایانه است. تمامی خصوصیات مینگی، مبنی بر سـادگی، کاربردی بودن، دست‌ساز بودن، آشنا بودن، خلوص و ساخته شدن توسط سفالگری ناشـناس و... به طور کامل در این ظرف مشهود است و در اصل نظمی طبیعی بر کل کار احاطه دارد. مواد اولیه و کلیه مراحل فنی سـاخت از نیروهای طبیعی کمک گرفته‌اند و هنرمند به اتفاقات طبیعی پاسخ مثبت داده است.

«در تمامی قالب‌های هنری یا نظریه‌های ژاپنی، طبیعت نقشی بنیادین دارد که می‌توان آن را در گوشه گوشه‌ی هنر این سرزمین یافت، اشـارات هنرمندان ژاپنی به نشـانه‌های مرتبط با فصول و استعارات برگرفته از عناصر طبیعت بی‌شمارند. به علاوه با اهمیت یافتن برخی محل‌های خاص در به تصویر کشیدن مناظر طبیعی، این مکان‌ها به مثابه معیارهایی عمل می‌کنند که هنر از طریق آنها انتقال معنا می دهد» (Viswanathan, 1998, 80).

سـنت احترام به طبیعت و لذت درونی از آن، به مذهب بومی و ملی ژاپنی، شـینتو[۶۷] برمیگردد.«شینتو در اصل سنتی است از ستایش و احترام به محیط طبیعی جزایر ژاپن. برطبق اسطوره‌های شینتو، جزایر، آفرینشی از خدایانند و مردم ژاپن از آفرینش خدای آفتاب زاده شـده‌اند» (Moes, 1985,19-20). سـنت احترام به پیشه‌ور و کارش نیز، به ستایش شینتو از طبیعت باز می‌گردد؛ چرا که کارتولیدی او وابسته به طبیعت است. سفالگر گل را از طبیعت تأمیـن می‌کند، با آتش چوب درخت کاج یا صنوبر آن‌را می‌پزد و کاسه‌ای سفالین تولید می‌کند. علاوه بر این احترام به پیشه‌ور در ژاپن، از «هم‌حسـی» قوی مردم عادی ژاپن نسبت به آنان ناشی می‌شود که در نتیجه‌ی سیستم قوی محافظه‌کاری اجتماعی است که ارتباط پیشه‌ور و شاگردانش را همانند ارتباط یک سامورایی و

ملازمانش، قوی و مقدس می‌پندارد (Ibid, 20).

کمال مطلوب سنّت *دائوئیستی*[۶۸] برای بشر، ورود به پویشی خودانگیخته با طبیعت است. دریافت زیبایی طبیعت در این راه، یاری‌دهنده است زیرا دربردارنده‌ی انرژی‌های جاری در درون محیط است. «انسان‌ها قادرند با محیط طبیعی ارتباطی واقعی برقرار کنند زیرا آنان هم همچون دیگر عناصر طبیعی از کی[۶۹] وچی[۷۰] که همان دم حیات است، ترکیب یافته‌اند که شکل‌دهنده‌ی انرژی است. *چوانگ تزو*[۷۱] 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).

« ژاپنی‌ها بر دو اصل که هنر بر آن مبتنی است «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 می‌کنند. از این رو هنرمند واقعی کسی است که هم به آهنگ معنوی چیزها پی‌ببرد و هم به راز امور. آنجا که لمعه‌ی اشراق بتابد، نیروی آفرینندگی رها می‌شود و آنجا که این نیرو احساس شود، راز مه آلود و نفوذناپذیر که همان آهنگ معنوی چیزهاست، متجلی می‌شود» (شایگان، ۱۳۸۲، ۲۱۶-۲۱۵).

یاناگی همیشه از «نیروی یزدانی»[۷۲] سخن می‌گفت که آن را هدیه‌ای آسمانی قلمداد می‌کرد. نیرویی ورای نیروی لذت[۷۳]، خوشی و آزادی. *ایدِکاوا نائوکی*[۷۴]، منتقد ژاپنی اذعان می‌دارد، در باور یاناگی سوئتسو، پیشه‌ور، انسانی ماشینی است که سرنوشتی جز تلاش شدید برای کاری تکراری ندارد که ناآگاهانه با کمک طبیعت، سنت و نیروی یزدانی آثاری زیبا و ناب تولید می‌کند (Kikochi, 2004,42-43).

در جمع‌بندی از مکتوبات یاناگی سوئتسو، زیبایی به تفکیک در بخش‌های زیر قابل تعریف است و هر اثر زیبا و ناب در حیطه‌ی صنایع دستی باید دارای ویژگی‌های زیر باشد:

۱. دست‌ساز بودن
۲. صمیمانه و دیر آشنا بودن
۳. قابل استفاده و کاربردی بودن(کاربرد در طرح و فرم)
۴. سلامت؛ حاصل از سلامت طبیعت اخلاقی سازندگان اثر و سلامت ظاهری اشیاء ساخته شده
۵. طبیعت‌گرایی که در نتیجه استفاده از مواد طبیعی بوجود می‌آید (همچون هر موجودی در طبیعت یگانه و منحصر به فرد ساخته می‌شود و در برابر سایر اتفاقات پیرامونی متأثر است).
۶. سادگی(سادگی فرم و طرح)
۷. سنت‌ها؛ حاصل از روش‌ها و طرح‌های سنتی
۸. خلوص و درستکاری؛ که در نتیجه‌ی کار صادقانه توسط پیشه‌ور ناشناس بدون طمع مالی صورت می‌پذیرد.
۹. فارغ از نفس‌پرستی و خودگونگی، ویژگی بارز پیشه‌ور ناشناس، خودآموز و بی‌ادعا بودن اوست.
۱۰. ارزانی
۱۱. وفور، زیبایی حاصل از تکثیر و کپی آثار در کمیت‌های فراوان (این کپی‌ها عین اصل نیستند، بلکه شبیه آنها هستند؛ مانند درختان، برگ‌ها و سنگ‌ها و چشم‌اندازهایی که در طبیعت وجود دارند).
۱۲. بی‌قاعدگی (بی‌قاعدگی در اینجا به معنای رهایی از قیودی بیرونی که حس و حالات روحی آدمی را به کنترل درمی‌آورند و او را مقید به قواعدی از پیش تعیین شده می‌نمایند. این در حالی است که بازگشت به آزادی طبیعی با رویکردی سنتی، نتیجه‌ی رهیدگی از انضباط تصنعی است) (Ibid).

از دیدگاه یاناگی سوئتسو چنین اتفاقی در فضای آگاهانه‌ی هنری اتفاق نمی‌افتد و زیبایی ناب و برتر پدید نمی‌آید. از نظر او«ناآگاهی»[۷۵] کلیدی برای رهایی از این نوع آگاهی است. در توضیح بیشتر درباره ناآگاهی، یاناگی سوئتسو بر نظم و تأکید بر طبیعتی اصرار می‌ورزد که تسلیم نیروی «تاری‌کی[۷۶]» یا نیروی سنت‌ست که بر نیروی خوشی و رضایت بودا[۷۷] تکیه دارد که درست در مقابل نیروی فردی یا «جیریکی»[۷۸] است که برپایه‌ی رضایت فردی از تلاش انفرادی استوار است (Soetsu,1989, 200). یاناگی اعتقاد دارد، ممکن است پیشه‌وری ناآموخته 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 (Kikuchi, 2004, 43).

نتیجه

مینگی جنبشی است مختص دست‌ساخته‌های مردمی که توسط مردم عادی مورد استفاده قرار می‌گیرند. یاناگی سوئتسو زیبایی ناب را در اشیاء ساخته شده‌ی روزانه‌ی مردم عادی می‌یابد که توسط پیشه‌ورانی ناشناس و بی‌نام ساخته می‌شوند. این آثار دست‌ساز بوده و در تعداد بالا، برای توده‌ی کثیری از مردم ساخته می‌شوند و کاربردی روزانه دارند و از محیط طبیعی خود سرچشمه گرفته و زیبایی‌های ذاتی و طبیعی خود را بازنمایی می‌کنند. این آثار از نیرویی سرشار برخوردارند چراکه قدرت سنت جمعی پشتیبان آنهاست. قدرتی که به اعتقادات بومی، مذهبی و ملی‌گرایانه ژاپنی چون شینتوییسم و دائوئیسم برمی‌گردد. از دیدگاه مینگی، پیشه‌ور ناشناس برای تلاشی سخت آفریده شده است که آثاری متوالی پدید آورد و ناآگاهانه، با کمک «طبیعت و سنت» و نیروی یزدانی، اقدام به تولید آثاری ناب و زیبا نماید که این اتفاق در فضای مدرن کمتر می‌افتد.

سفالینه‌های ژاپنی نیز همسو با این جریان قرار می‌گیرند و به عنوان هنری دستی و سنتی که از مواد طبیعی ساخته می‌شوند، بر طبق تفکر مینگی از زیبایی ناب برخوردارند و معیارهای زیبایی‌شناسی جنبش مینگی را به طور کامل بازنمایی می‌کنند.

این سفالینه‌ها عموماً دست‌ساز بوده و برای هدفی کاربردی ساخته می‌شوند. بسیار ساده هستند و در عین سادگی از فرم ناهماهنگی برخوردارنـــد که تلفیق این دو ویژگـــی، پیچیدگی ذهنی خاصی در مخاطب بوجود می‌آورد که درک آن مســـتلزم فهم فلســـفه و فرهنگ بومی و اعتقادی ژاپن است. چرا که ممکن است مخاطب دیگری از فرهنگ‌های دیگر به این نوع نگاه اشراف نداشته و نتواند درکی از زیبایی نابی که یاناگی از آن سخن می‌گوید، داشته باشد. سفالینه‌های ژاپنی حاصل کار نسل‌های مختلف سفالگرانی است که با نوعی حس ملی و بومی‌گرایانه و با مواد طبیعی بومی ساخته شـــده‌اند که البته این ویژگی بارز تمام سفالینه‌های دنیاست. این سفالینه‌ها توسط سفالگرانی ناشـــناس و بومی بدون هیچ ادعایی بـــه تعداد زیاد و فقط بـــرای رفع نیاز کاربردی هموطنانشـــان به قیمت‌های ارزان ســـاخته شده‌اند و حســـی از خلوص و سادگی و معصومیت همراه آنهاســـت. پس برمبنای معیارهای زیبایی ارائه شده در جنبش مینگی از زیبایی ناب برخوردارند. جنبشی که خود متأثر از جریانی بنیادی و محصول زنجیره‌ای از رویدادها در قالب انقلاب میجی در اواخر قرن نوزدهم اســـت. تغییرات ساختاری در سیاست، اقتصاد و فناوری در ژاپن که زمینه‌ساز تغییر ماهیت نظام فئودالی گردید و ژاپن دروازه مدرنیســـم را به ســـوی خود گشود؛ دروازه‌ای که از آن محصول وارد بازار ژاپن نمیشد بلکه این فناوری بود که ژاپنی‌ها از آن اســـتقبال کرده و در پـــی آن بودند. از این رو جنبش مینگی توانســـت در فضای تغییر نگرش، میان سنت و فناوری پیوندی ایجاد کند، و امروز به عنوان بخشی از هویت ژاپنی در عرصه‌ی سرامیک جهان شناخته شود.

پی‌نوشت‌ها

1 Mingei.

2 Folk Arts.

3 Folk Crafts.

4 Yanagi Soetsu(1889-1961).

یاناگی سوئتسو(با اســـم فامیل در اول) که در اصل یاناگی مونیوشی است، فیلســـوفی ژاپنی و بنیان‌گذار جنبش مینگی در ژاپن اســـت. او در اوایل قرن بیســـتم در حیطه‌ی روحانیت مطالعه داشت و علاقه‌مند به هنر و ادبیات غرب بود و آثار والت ویتامن، ویلیام بلیک در ادبیات و ونگوگ، پل سزان و آگوست رودن در حیطه‌ی هنر را مطالعه می‌کرد. بر مبنای چنین مطالعاتی در ســـال ۱۹۱۴ با مشـــاهده‌ی گلدان‌های ســـرامیکی کره‌ای، جهت حمایت هنرمند- صنعتگرهـــا، فعالیت‌های خود را در جهت نمایاندن و شناســـایی زیبایی ناب چنین آثاری در دنیای مدرن آغاز نمود www.quaibranly.fr.

5 Bernard Leach(1887-1979).

برنارد لیچ ســـفالگر بریتانیایی و معلم هنر بود. او در غرب به"*پدرسفالگری استودیویی*" معروف است. در سال ۱۹۰۹ تصمیم گرفت با یک دستگاه پرس چاپ به ژاپن ســـفر کرده و از راه آموزش این فن امرار معاش کند. تا اینکه در یک مهمانی هنری از هر یک از هنرمندان خواسته شد تا تفننی طرحی بر روی سفال بکشـــند تا بعداً در کوره راکو پخته شود و این شروع فعالیت سفالگری او در ژاپن بود. بتدریج دوســـتی او با کنزان باعث شروع کار سفالگریش شد و آشنایی‌های بعدیش با سوئتسو و هامادا مقدمات جنبش مینگی را پدید آورد و بعدها ترجمه‌هایش موجب معرفی بیشـــتر هنر ســـفالگری ژاپنی و جنبش مینگی به اروپا و تمام دنیا شد (Cooper, 2003, 10).

6 Hamada Shoji(1894-1978).

هامادا شـــوجی از سفالگران برجســـته‌ی ژاپنی اســـت که تأثیر زیادی بر ســـفالگری استودیویی در قرن بیســـتم نهاد. او در موسسه‌ی تکنولوژی توکیو در رشـــته‌ی ســـرامیک تحت نظر *ایاتا هازان*، تحصیل کـــرد و از همان دوران تحصیل، دوســـتیش با کاوائی کانجیرو شـــروع و بعد از آشنایی با برنارد لیچ و یاناگی سوئتســـو باعث پیدایش جنبش مینگی شد. او از سوی وزارت آموزش، فرهنگ، ورزش، علم و تکنولوژی ژاپن در ســـال۱۹۹۵به عنوان "گنجینه زنده ملی" انتخاب شد (Leach, 1981).

7 Kawai Kanjiro(1890-1966).

کاوائی کانجیرو از افراد مهم و کلیدی جنبش مینگی و سفالگری استودیویی بود. او از کودکی به سفال علاقه داشت و بعدها از مدرسه عالی پلی تکنیک توکیو فارغ‌التحصیل شـــد و سپس کار خود را به صورت پاره‌وقت در موسسه پژوهشی کیوتو در زمینه سرامیک آغاز نمود. سپس به این نتیجه رسید که مستقلاً کارگاه خود را در کیوتو راه‌اندازی کند. او در کار خود متدهای مدرن و سنتی را تلفیق می‌نمود. او علاوه بر سفالگری، خوشنویسی، مجسمه‌سازی، نویسنده و فیلسوف نیز بود و شخصیت منحصر بفردی داشت و از قبول نشان "گنجینه زنده ملی" امتنـــاع کرد و کارهایش را امضا نمی‌نمود. زیرا بـــر این عقیده بود که، آثار من بهترین امضاهای من هستند www.e-yakimono.net.

8 Tomimoto Kenkichi (1886-1963).

تومیموتـــو کنکیچی در یک خانواده ثروتمند از نـــارا به دنیا آمد. در حین تحصیل برنده‌ی بورســـیه‌ی دو ســـال تحصیل در لندن شـــد. او در لندن به تحصیـــل طراحی داخلی، مبلمان و بافت پرداخت و اســـتعدادش را در زمینه نقاشی پیدا کرد. بعد از برگشـــت، کارگاه شخصی‌اش را در سال۱۹۱۵، برای تولید راکوهای پخت پایین شـــروع کرد.. بعدها با لیچ آشـــنا شد و با همکاری همدیگر به تولید سرامیک پرداختند. او در کارهایش از طبیعت الهام می‌گرفت و همیشه به نوآوری دست می‌زد. او چرخکاری کارهایش را خود انجام می‌داد و از مهم‌ترین و موثرترین حامیان مینگی بود www.e-yakimono.net.

۹ شـــیوه‌ی نقدی که او بـــه کار می‌گیرد، نقد تجویزی یـــا Legislative Erilisiem اســـت. یعنی نقـــدی که در آن به جنبه‌هـــای مثبت، کارکردی و تأثیرگذار وجوه یک اثر می‌پردازد و در مقابل معایب آثاری را برمی‌شمارد که فاقد ویژگی‌های مثبت هستند.

10 Criterion of Beauty.

11 The Unknown Craftsman.

12 Yuko Kikuchi.

دکتر کیکوچی، در توکیو بدنیا آمد و تحصیلات خود را در ژاپن و انگلستان و آمریکا ادامه داد. او کارش را در زمینه مطالعات شـــرق، به عنوان متخصص مطالعات مدرن ژاپن دردانشـــگاه شفلد شـــروع کرد. از سال ۱۹۹۴تز دکتری خود را با عنوان مینگی آغاز نمود و در سال۲۰۰۴ کتابی تحت این عنوان ارائه کرد. او هم اکنون در دانشـــگاه هنر لندن به عنوان اســـتاد در زمینه هنرهای شرق، هنر مردمی، هویت و ملیت و...در حال تدریس استwww.bbk.ac.uk.

13 Brian D.A. Moeran.

پروفســـوربرایان موئران از استادان مردم‌شناســـی اجتماعی دانشگاه لندن می‌باشد که مطالعات گســـترده‌ای در حیطه‌ی فرهنگ و مردم‌شناسی ژاپنی انجـــام داده اســـت. او هم اکنون در مدرســـه تجارت کوپنهاگـــم به تدریس مردم‌شناسی تجارت مشغول است www.cbs.dk.

14 William Morris (1834-1896).

ویلیام موریس، نویســـنده‌ی انگلیســـی ژانـــر فانتزی، روزنامه‌نـــگار، فعال سیاســـی و ... بود. موریس طـــراح پارچه‌های دیواری مرســـوم در آن زمان و عضوی از انجمن پیش‌رافائلیان و «جنبش هنر و صنعت انگســـتان» بود. وی یکی از چهره‌های مهم در گســـترش سوسیالیســـم در بریتانیا بود. در ۱۸۵۶

به شـــاگردی هنرمند طرفدار احیای گوتیک (جی. ای. اســـتریت) درآمد و در همان سال «مجله‌ی آکســـفورد و کمبریج» را تأسیس کرد که محملی برای نشر نظریه‌هایش درباره‌ی صناعت دستی در هنرهای تزیینی بود. او پایه‌گذار جنبش هنرها و پیشه‌ها به شمار می رود.

15 John Ruskin (1819-1900).

شـــاعر، فیلسوف، منتقد هنری و نویسنده انگلیسی بود. برداشت او از هنر و معماری بســـیار تاثیر پذیرفته از زیبایی‌شناسی ویکتوریایی و زیبایی‌شناسی ادواردی است. وی که در خانواده‌ای ثروتمند زاده شده بود، پس از مرگ پدرش تمام ثـــروت او را وقف فعالیت‌های خیریه، موزه و فعالیت‌های فرهنگی کرد و خود به نویســـندگی اشتغال یافت. نوشـــته‌هایش انگیزه‌ی اصلی و الهام‌بخش جنبش هنرها و پیشـــه‌ها بودند. او، ویلیام موریس و دیگر هواداران جنبش را با دلایل اجتماعی و زیبایی‌شناسانه متقاعد کرد تا از صنعت و ماشینیزم روی برگردانند. تأثیر ایده‌های او تا طرح‌های قرن بیســـتمی هم ادامه یافت. اگرچه او یک تاریخ‌نگار و تئورســـین بود، اما بعضی از اصول بنیادی مدرنیسم را هم بیان کرد. چنانچه گفته بود: «فرم اشـــیاء باید به سرشت و مصالح ساختمانی آنها وفادار بماند» (طبسی و آیت اللهی، ۱۳۸۳).

16 Ordinary Objects.

۱۷ این دیدگاه سوئتســـو دقیقاً منطبق با نظریه‌ی زیبایی در نزد افلاطون اســـت. جایی که او در رســـاله‌ی ضیافت (Symposium)،توضیح می‌دهد که زیبایی همیشـــه هســـت و هرگز بوجود نمی‌آید و نابود نمی‌شـــود، نه تحلیل می‌رود و نه رنگ می‌بازد. امر زیبا فاقد همه‌ی این گوناگونی‌هاســـت. افلاطون زیبایی را مثال جاودان تغییرناپذیر و دور از دســـترس حواس می‌داند و این به دیدگاه سنت‌گرایانی چون گنون نزدیک است.

18 Artistic Crafts.
19 Guild Crafts.
20 Industrial Crafts.
21 Individual Crafts.
22 Aristocratic Crafts.
23 Prehistoric Ceramics.
24 Medieval Earthen Wares & Stoneware.
25 The Tea Ceremony Ceramics.
26 Decorated Stoneware and Porcelain.
27 Neolithic.
28 Jomon Period (10500-300 B.C.).
29 Yayoi Period (300 B.C.-A.D.300).

نام یایویی از ســـفالینه‌های ارتنوری گرفته شده است که در سال ۱۸۸۴ در تپه‌ای در *یایوییچو* در *هونگوارد* توکیو یافت شده‌اند.

۳۰ ارتنـــور قطعه‌ای از ســـرامیک را نامند که بیـــن ۸۵۰ تا ۱۰۰۰ درجه ســـانتی‌گراد پخته شود و تخلخل نامرتب داشته باشد(گرجستانی، ۱۳۸۴، ۹). در فارســـی به اشـــیاء ارتنور سفال گفته می‌شـــود. ارتنور انواع مختلفی دارد که شـــامل طبیعی (Natural) با حداکثـــر ناخالصی، ظریف (Fine) با حداقل ناخالصی و تالکی Talc)) مســـتحکم و مرغوب و Semivitruse متشکل از سه ماده اصلی دارای تخلخل متوســـط با قدرت پایین جذب آب به رنگ سفید و گاه شفاف و شکننده است که به بدل چینی معروف است.

۳۱ اســـتون‌ور قطعه‌ای‌ست لعاب‌دار یا بی‌لعاب که قسمت اعظم آن از مواد دیرگداز تهیه شده و تا نیمه شیشه‌ای شدن تا درجات۱۲۰۰ الی ۱۳۰۰درجه سانتیگراد حرارت می‌بیند. عموماً شفافیتی ندارند و کاملاً مات هستند ولی از اســـتحکام عالی برخوردارند(همان،۱۰). در فارسی به استون‌ور چینی سنگی می‌گوینـــد و انـــواع مختلفی دارد که شـــامل طبیعـــی (Natural)با حداکثر ناخالصـــی، ظریف(Fine) با مخلوطی از خاک‌های چســـبنده وTechniqual صنعتی متشـــکل از مواد خالص که به دقت مخلوط می‌شوند و دارای حداقل تخلخل هستند و بیشتر در صنایع شیمیایی استفاده می‌شود.

32 Paekche.
33 Kamakura Period (1185-1392) .
34 Muromachi Period (1392-1568).
35 Ash Glaze.
36 Shigaraki.
37 Tsubo.
38 Raku.
39 Cha No Yu.

۴۰ شـــوگون Shogun به معنی سردار و لقبی تاریخی است که به صورت موروثی به فرماندهان ارشـــد ژاپنی تعلق می‌گرفت. این لقب معادل ارتشـــبد یا ژنرال امروزی اســـت. در زبان ژاپنی به اســـتبداد نظامی شوگون‌ها، باکوفو bakufu و در انگلیســـی shogunate گفته می‌شـــود. در سال ۱۸۶۷ نظام اجتماعی متکی به باکوفو و کنار رفتن شوگون‌ها با واگذاری قدرت به امپراطور میجی به پایان رسید.

41 Sen no Rikyu (1522-1591).
42 Sasaki Chojiro (1516-1592).
43 pleasure.

۴۴ پرســـلان‌ها عموماً قطعه‌هایی با بدنه‌های ســـخت و شـــفاف سرامیکی هســـتندکه ابتدا در حرارت ۹۰۰-۹۵۰ درجه ســـانتیگراد پخته شده و سپس لعابی شفاف با درجه حرارت بالاتر بین ۱۳۰۰-۱۵۰۰درجه سانتیگراد بر روی آن داده می‌شود (گرجستانی، ۱۳۸۴، ۱۳).

45 Edo Period (1615-1867).

با نام طایفه ای توکوگاوا

46 Ko Kutani Wares.
47 Arita in Kyushu.

منطقه‌ای در کیوشو

48 The Meiji Restoration

این رویداد در ۱۸۶۸ در زمان حکمرانی امپراطور می‌جی روی داد. اهداف آن ایجاد اصلاحات دولتی با مضمون اصلاحات اساســـی در ساختار سیاسی و اجتماعی است که در منشورoath به طور کامل شرح آن موجود است.

49 Renewal.
50 Meiji Period (1868-1912).
51 Miyagawa Kozan (1842-1916).
52 Taisho Period (1912-1926).
53 Nakazato Muan (1895-1985).
54 Arakawa Toyozo (1894-1985).
55 Miwa Kyusetsu X (1895-1981).
56 Kaneshige Toyo (1896-1967).
57 Karatsu.
58 Shino.
59 Hagi.
60 Bizen.
61 Kenzan VI.
62 South Kensington Museum.
63 Daulton.

رویال دالتون شـــرکتی انگلیس در حوزه‌ی تولید ظروف کاربردی ومصرفی آشـــپزخانه می باشد که از سال ۱۸۱۵شـــروع به فعالیت نموده است. دالتون کارش را با تولید اســـتون‌ورهای خاص خود در لندن شـــروع کرد. بعدها کار خود را گسترش داد و با موادی دیگر همچون شیشه نیز آثاری را تولید نمود. هم اکنون این شـــرکت با مارک WWRD که نشانی از همکاری شرکت‌های وجوود، واتر فورد، رویال دالتون ، رویال آلبرت و برادران جنســـن است به کار خود ادامه می‌دهدwww.wwrd.com.au.

64 Wedgwood.

وجوود مارکی انگلیسی در تولید سرامیک‌های باکیفیت و خلاقانه‌ی تزیینی وکاربردی بود که توسط یک سفالگر انگلیسی جوسیا وجوود(۱۷۹۰-۱۷۳۰) در سال ۱۷۵۹ پایه‌گذاری شد، و تا به امروز به کار خود ادامه می‌دهد. امروزه با مارک W W R D روانه بازار مصرف می‌گرددwww.wwrd.com.au.

65 Nihon Mingei Kyokai.
66 Nihon Mingeikan.
67 Shinto.

«شـــینتو یعنی «راه خدایان»، از کلمه‌ی «شین تائو» می‌آید. معادل ژاپنی آن «کامی-نو-میچی» است که همان معنا را دارد. اساس آیین شینتو، پاکی، ارتباط جادویی با طبیعت و پرستش «کامی»ها، یعنی ارواح و خدایان، است. علاوه بر پاکی تن، پاکی دل نیز برای پیروان این آیین مهم‌ترین مقصد اســت و تأکید بر آن بدان حد اســت که برخی ایــن آیین را مذهب پاکی می‌دانند. ارتباط جادویی با طبیعت و اســتغراق در آن، از ویژگی‌های قوم ژاپنی است. کامی تقریباً معادل مفهوم روح قدســی و تجلی غیب اســت. معنی اصلی این کلمه یعنی ممتاز، برتر، روح یا موجود مقدس می‌باشــد» (شــایگان، ۱۳۸۲، ۲۱۳). «شــینتو از آغاز نوعی آیین «آنیمیسم» طبیعت بوده است و جان‌های پدیده های طبیعت مانند باد، رعد، آتش، خورشــید، ماه، رود، درخت، کوه را «کامی» می خواندند» (همان، ۲۲۱).

68 Daoism.

69 Qi.

70 Chi.

71 Chuang Tzu.

72 Divine Power.

۷۳ افلاطون در رســاله‌ی ایــون و در ادامه مباحث خود در مورد techne اســتدلال می‌کند کــه آنچه موجب التذاذ مردم یا عموم مخاطبان اســت، از هیچ اصولی پیروی نمیکند و موفقیت این اعمال احتمالی و تخمینی است نه برخاسته از اصول عقلانی یا شناختی و باز در ضیافت می‌گوید که میان زیبایی و لذت ســمعی و بصری تفاوت قائل می‌شود. به نظر می‌رسد یاناگی سوئتسو احتمالاً با آرای افلاطون به طور مســتقیم یا غیرمســتقیم آشنا شده و تحت تأثیر آن قرار گرفته باشــد و مبانی سنت ژاپنی را از دریچه‌ی نگاه افلاطون به زیبایی، لذت و هنر تبیین کرده باشد.

74 Idekawa Naoki.

75 No- Mindedness.

76 Tariki.

77 Buddha.

78 Jiriki.

فهرست منابع

استنلی بیکر، جوان (۱۳۸۴)، *هنر ژاپن*، ترجمه: نسترن پاشائی، فرهنگستان هنر، تهران.

تازاوا، یوکاتا (۱۳۷۵)، *تاریخ فرهنگ ژاپن: یک دیدگاه*، وزارت امور خارجه ژاپن، بخش فرهنگی سفارت کبرای ژاپن در ایران، تهران.

تقــی زاده انصاری، کیانــوش (۱۳۹۰)، *مطالعه تطبیقی گذار از ســنت به مدرنیســم در هنر ایران وژاپن (با تأکید بر نقاشــی و مجسمه سازی)*، رساله دکتری دانشگاه تهران، تهران.

ریو، جان (۱۳۸۸)، *هنر ژاپن*، ترجمه: *بابک محقق*، فرهنگستان هنر، تهران.

شایگان، داریوش (۱۳۸۲)، *آسیا در برابر غرب*، امیرکبیر، تهران.

طبســی، محســن و حبیب‌الله آیت‌اللهی (۱۳۸۳)، نگاهی به زندگی و آثار جان راســکین: بررسی تأثیر اندیشه‌های او بر هنرمندان قرن بیستم، *فصلنامه هنر*، ۶۲، ۱۲۲-۱۴۵.

گرجستانی، سعید (۱۳۸۴)، *صنعت سرامیک*، مینوی خرد، تهران.

Addis, S (1996), *How to Look at Japanese Art*, Hharry N.Abrams , New York.

Ajioka, C (1998), A Revaluation of William Morris's Influence in Japan, *JWMS* , Vol 12, No. 4, pp 21-28.

Ajioka, C (2008), Kim Brandt, Kingdom of Beauty:Mingei and the Politics Of Folk Art in Imperial japan, *Asian Ethnology* , Vol. 67, No. 1, pp 154-157.

Cooper, E (2003), *Bernard Leach Life & Work*, Yale Univercity Press, New Haven.

Crueger, A; Crueger, W & Ito, S (2007), *Modern Japanese Ceramics,Pathways Of Innovation &Tradition*, Lark Ceramics Book , NewYork.

Fahr-Becker (2006), *The Art of Asia*, tandem Verlag Gmbh ,China.

Higgins, k (2005), Comparative Aesthetics , *The Oxford Handbook Of Aesthetics* , Oxford University Press, USA.

Imery, O & Fairley, M (1994), *Treasures Of Imperial Japan ,Ceramics From The Khalili Collection*, National Museum Of Wales.

Kawahara, M (1985),*The Ceramic Art Of Ogata Kenzan*, Kodansha, Tokyo.

Kikochi, Y (2004), *Japenese Modernisation and Mingei Theory*, Routledge, London.

Kikuchi, Y (1997), A Japanese William Morris:Yanagi Soetsu & Mingei Theory, *JWMS* , Vol. 12, No. 2, pp 39-45.

leach, B (1981), *Hamada Potter*, Tokyo, Kodansha Internashnal LTD, NewYork & San Francisco.

Lynn, M. D (2007), *Japanese & Western Mingei:Useful Misunderstanding, Ceramics ART & Perception*, No. 70, pp 38-42.

Mason, P (1993), *History of Japanese Art*, Hharry N.Abrams, NewYork.

Moes, R (1985), *Mingei: Japanese Folk Art From the Brooklyn Museum Collection*, Universe Books, USA.

Murase, M (2006). *Bridge Of Dreams,The Mary Griggs Burke Collection of Japanese Art*, The Metro polita Museum of Art, New York.

Reeve, J(1990), *Living Arts Of Japan*, British Museum, London.

S.Sadao, T & Wada, S (2003), *Discovering the Arts of Japan:A Hisorical Overview*, Kodansha International, Tokyo, New York & London.

Sartwell, C (2004), *Six Names of Beauty*, Routledge, NewYork & London.

Soetsu, Y (1989), *The Unknown Craftsman*, (B. Leach, Trans.), Kodansha International, Tokyo & New York.

Tazawa, Y; Ishizawa, M; Kondo, I & Okada, J (1952), *Pageant of Japanese Art* (Vol. ceramics & Metalwork), (S. m. Museum, Ed.), Toto Bunka Co.LTD, Tokyo.

Viswanathan, M (1998), *Japanese Aesthetics*, Routlege Encyclopedia of Philosophy.

yakoyama, c (2000), *Mingei and Community; from the art of seeing to the art of making*, International symposiom of Jhon Ruskin, the Brantwood Years'held Lancaster University.

www.quaibranly.fr

www.e-yakimono.net

www.bbk.ac.uk

www.cbs.dk

www .victorianweb.org

www.wwrd.com.au.

www.trocadero.com