

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، در هنر - 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 بر مبنای اعتقادات بومی، مذهبی و ملی‌گرایانه‌ای چون شینتویسم، دائویسم 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 می‌بازد. 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، شماره: ۰۲۱-۶۶۷۲۵۶۸۳، E-mail:samanian_s@yahoo.com

مقدمه

نشأت می‌گرفت که در ژاپن رخ می‌داد. چراکه باعث تغییرات اساسی در فرهنگ ژاپنی و تولیدات بومی‌شان شده بود. یانگی نگران آن بود که شدت توسعه مدرنیزاسیون باعث کم‌رنگ شدن 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 ناشناس^{۱۱}، نوشته‌ای است تأثیرگذار و مدون از یانگی 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 یانگی 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 یانگی 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 یانگی سوئتسو، به تفسیر آن بر روی سفالینه‌ها و سرامیک‌های ژاپنی بپردازد و ریشه‌های فرهنگی پیدایش آن را بیان کند.

مینگی^۱، هنرهای بومی یا هنرهای 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 یانگی سوئتسو^۴ و با همکاری نویسنده و سفالگر بریتانیایی، برنارد لیچ^۵ مطرح شد. این جریان هنری در حالیکه منحصر به حوزه‌ی سفال و سرامیک وابسته نبود، اما با استقبال سفالگران ژاپنی همچون، هامادا شوچی^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 ایده‌هایی است درباره معیار زیبایی، معیاری که یانگی 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 پیشه‌ورانشناس، فارغ از هرگونه فردیت و به دور از خواست درونی برای شهرت و ثروت ساخته می‌شوند والیته 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 یانگی 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 یانگی سوئتسو و همراهانش از گسترش سریع مدرنیزاسیونی

معیار زیبایی از نظر مینگی

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 آنجایی که 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).

نظریه جنبش مینگی توسط یانگی سوئتسو برای تدوین اصولی جامع برای دستیابی به مفهوم زیبایی برتر برای تعریف و تبیین فرهنگ اصیل ژاپنی در سال ۱۹۲۶ ارائه گشت. یانگی 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

در صورت خریداری این گونه آثار، یا نیت تزئین خانه‌هایشان را دارند، که معمولاً جایی در گنج‌ها برایشان اختصاص می‌دهند یا بر روی 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، سنتی بودن، 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 از جنبه‌ی سفال و سرامیک، دارای تنوع کیفی فراوانی است و هر بخش از کشور ژاپن دارای سرامیک‌های منحصر به 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 استون‌ورها (سرامیک با بدنه‌ی دیرگداز) قرون وسطایی^{۲۴}
۳. سرامیک‌های مرتبط با مراسم چای (زاکو)^{۲۵}
۴. استون‌ورها (سفال تزئینی 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 نئولیتیک^{۲۷} مربوط می‌شود. قدیمی‌ترین نمونه‌های سفال ژاپنی به

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 می‌شوند، قیمت آثار اغلب گران بوده، دارای امضاء فردی، و آگاهانه ساخته می‌شوند.

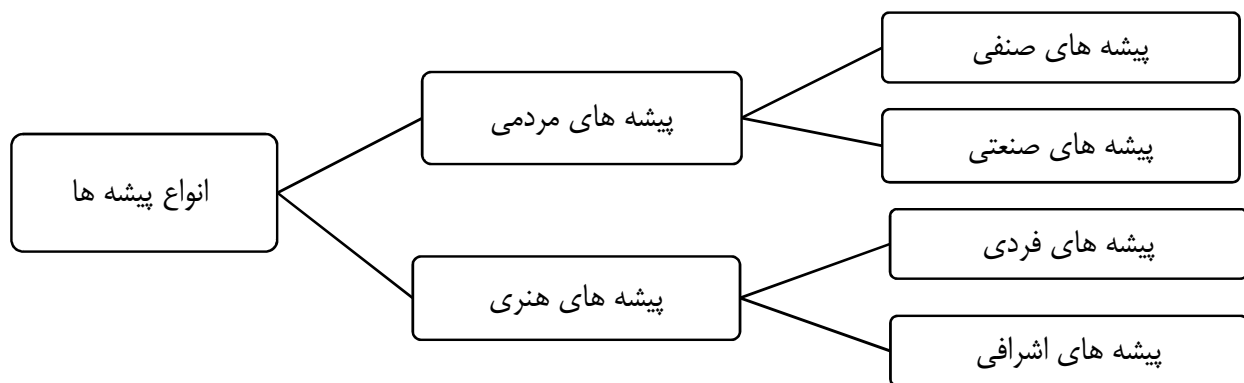
پیشه‌های صنفی^{۱۹}: فعالیت‌های تولیدی بر طبق موازین اتحادیه‌های اصناف و انجمن‌ها صورت می‌پذیرد.

پیشه‌های صنعتی^{۲۰}: آثار تولیدی در سیستم صنعتی با ماشین‌آلات صنعتی ساخته می‌شوند.

پیشه‌های فردی^{۲۱}: آن دسته‌ی 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, 1989-199).

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

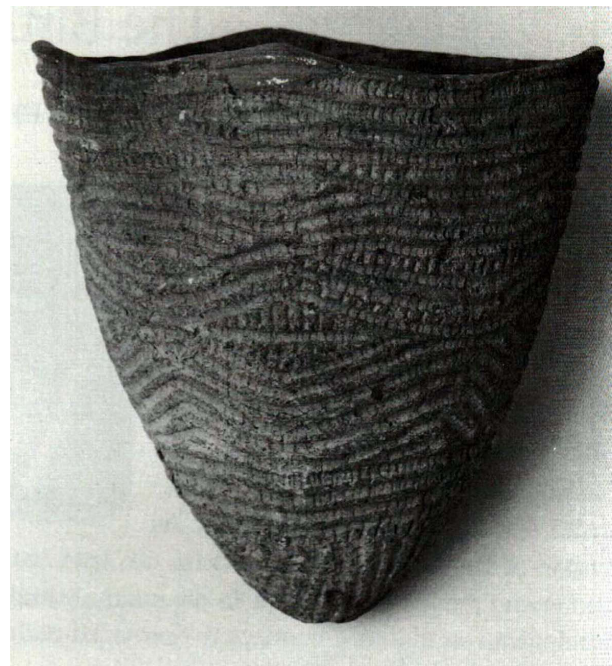


در دوره‌ی جومون میانه که مردمان به تدریج برای ادامگی حیات به کشاورزی و کشت لوبیا و کدو رو آوردند، با ظروف اندکی پیچیده‌تر مواجه می‌شویم که ته آنها صاف و لبه‌هایشان افراشته بوده و دالبرهای موج‌دار در قسمت بالایی لبه ظرف دارند. سراسر بدنه‌ی سفالینه آکنده از تزیینات متشکل از خطوط منحنی برجسته و چنبره‌های درهم پیچیده‌ی شعله مانند و مارپیچ است (تصویر ۲) (استنلی بیکر، ۱۳۸۴، ۲۶).

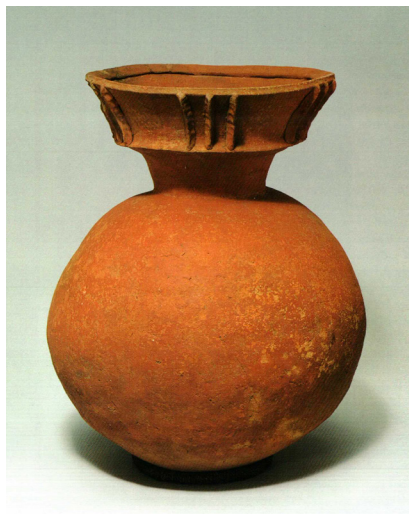
«شواهدی وجود دارد مبنی بر این واقعیت که باورهای معنوی در این دوره پا به عرصه‌ی وجود نهاد و از این امر می‌توان چنین نتیجه گرفت که ظروف سفالین این دوره احتمالاً پیشکش‌های آیینی بوده‌اند» (همان). ظروف دوره‌ی جومون متأخر، ساده و فاقد آن تزیینات پرتفصیل دوره‌ی جومون میانه‌اند. «پیکرک‌هایی از این دوره به دست 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 (تصویر ۳). 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 خمیره‌ای و گردن‌قیفی، خمیره‌های 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 پرتزین جومون بسیار ساده به نظر آیند (تصویر ۴)، ولی این ظروف علیرغم بی‌پیرایگی‌شان با فرمی هنرمندانه، از زیبایی خاصی برخوردارند. «گل لطیف بستر رودخانه‌ها در کار سفالگری این دوره، ساخت ظروف شکل و

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» (تصویر ۱) (Fahr-Becker, 2006, 576). باستان‌شناسان این ظروف را که ته گرد یا تیز دارند، متعلق به دوره‌ی جومون اولیه می‌دانند.



تصویر ۱- گلدان ارتنور، متعلق به دوره‌ی جومون اولیه، یافت شده از منطقه‌ی هوکایدو، ارتفاع ۱۶،۵ سانتیمتر، موزه‌ی شهرداری هوکایدو. ماخذ: (Mason, 1993, 14)



تصویر ۴- کوزه‌ی ارتنور، دوره‌ی یایویی، قرن سوم میلادی، ارتفاع ۴۰،۵ سانتیمتر. ماخذ: (Murase, 2006, 11)



تصویر ۳- تندیسک سفالی، دوره‌ی جومون متأخر. ماخذ: (تقی‌زاده انصاری، ۱۳۹۰، ۱۵۵)



تصویر ۲- گلدان ارتنور، دوره‌ی جومون میانی، ارتفاع ۵۳،۱ سانتیمتر. ماخذ: (Murase, 2006, 9)

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 ارتن‌ورهای با «لعاب سربی سهرنگ» بود، بوجود آمد. فرم‌های تزئینی 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 مورامچی^{۳۴}، حاوی دو عنصر مهم یعنی قدرت فرم و تزئین 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 (تصویر ۵) (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

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 طبیعی زیبایی به آنها بخشیده است. سفالگران ژاپنی بعدها و حتی امروزه همین ویژگی را در کار سفالگری خود بسیار بکار می‌برند» (Addis, 1996, 17).

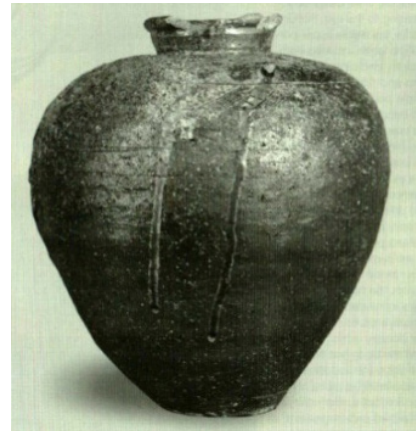
۲. ارتن‌ورها (سفال پخت پایین)^{۴۰} و استون‌ورهای^{۴۱} (سرامیک با بدنه‌ی دیرگداز) قرون وسطایی

در قرن ششم، پیوند فرهنگی میان ژاپن با چین و کره آغاز شد. این دوره شاهد تلاش وافر ژاپنی‌ها در همساز کردن 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 پانکجه^{۴۲} 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 فرونشاند، 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



تصویر ۶- ظرف آب و کاسه‌ی چای راکو با لعاب مشکی و قهوه‌ای مخصوص مراسم چای، قرن ۱۷م. ماخذ: (Reeve, 1990, 27)



تصویر ۵- سفال استون‌ور شیراگی، با لعاب خاکستری، دوره‌ی مورامچی، ارتفاع ۴۲ سانتیمتر، موزه‌ی ملی توکیو. ماخذ: (S.Sadao & Wada, 2003, 159)

آن سخن می‌رود، فقط احترام به یکدیگر نیست، بلکه احترام به اشیا، احساسات، چای، طبیعت، و شعر را نیز در برمی‌گیرد. ظروف راکو (تصویر ۶) 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 تزئینی و پرسلان‌ها (سرامیک با بدنه سخت و شفاف)^{۴۴}

در دهه‌های نخست قرن هفدهم، با عزم سرسختانه‌ی شوگون توکوگاوا مبنی بر حفظ نهادهای سنتی، 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 ادو^{۴۵} با بالا رفتن معیارهای معیشتی افزایش یافت. آثاری که به دوره ادو متأخرتر برمی‌گردد، اغلب دارای تزئیناتی کاربردی هستند و عموماً برای کاربرد روزانه‌ی مردم عادی ساخته می‌شدند و هر ظرف بر مبنای کاربرد خاصی طراحی و ساخته می‌شد (Moes, 1985, 151).

بتدریج نفوذ فرهنگ چین و کره باعث شد، فرم سرامیک‌ها از حالت ساده به سمت تزئینات رنگارنگ پیش رود و پرسلان‌های تزئینی 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 (تصویر ۷).

این آثار عموماً در کوره‌های آریتا^{۴۷} در کیوشو پخته می‌شدند. سفالینه‌های آریتا به سفالینه‌های آبی سفید مشهورند که تأثیر مستقیم چین و کره را به راحتی باز نمود 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 ادو، 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

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^{۴۹}، با محیطی ساده و بی‌پیرایه با سفالینه‌ها و طوماری‌های منقوش یا خوشنویسی‌شده‌ی ساده مواجهیم. استاد معروف چای با نام سن نوریکیو^{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



تصویر ۷- بطری پرسلانی هیبن با نقاشی رولعابی، سبک کوایماری، دوره ادو، ارتفاع ۲۸،۳ سانتیمتر، توکیو. ماخذ: (Murase, 2006, 868)

کانشیگ توپو^{۵۶} که از مناطق کاراتسو^{۵۷}، شینو^{۵۸}، هاگی^{۵۹} و بیزن^{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 رشد و توسعه هنر سرامیک شد (Crueger, Crueger, & Ito, 2007, 19).

تحلیلی بر سرامیک ژاپن از دیدگاه مینگی

سرمنشأ آنچه امروز تحت عنوان جنبش مینگی شناخته شده است به زمانی برمی گردد که برنارد لیچ در سال ۱۹۰۹ وارد ژاپن شد و سرامیک را تحت نظر کنزان ششم^{۶۱} آموخت. در این دوران، تومیموتو کنکیچی که دانشجوی مستعد معماری و طراحی بود، به عنوان مترجم لیچ و استادش کنزان با آنها شروع به همکاری نمود و به طور شخصی به کار سفالگری پرداخت. سفالینه‌های آنها اغلب تلفیقی از سنن غربی بریتانیا و خاورمیانه بود که تومیموتو با این سنن در موزه‌ی کنزینگتون جنوبی^{۶۲}، در حین سفرش به خاورمیانه بین سال‌های ۱۹۱۰-۱۹۰۸ آشنا شده بود (Kikuchi, 1997, 22-23). همکاری تومیموتو و لیچ، تأثیرات قابل توجهی در نسل جوان سفالگر ژاپن گذاشت. بدین ترتیب که نسل جوان به آثاری تلفیقی از سنن غربی با اصول محلی رسیدند. هنرمند شاخصی که در حین تحصیل سرامیک در مدرسه‌ی فنون با سبک لیچ و تومیموتو آشنا شد، هامادا شوجی بود که بعد از ملاقات حضوری با لیچ به وی پیشنهاد ساخت کوره‌ای به سبک ژاپنی را داد. او بعدها تحت تأثیر تفکراتش شروع به جمع‌آوری ظروفی ساده کرد و به جای استفاده از ظروف مارک‌داری چون دالتون^{۶۳} و وجود^{۶۴}، که ظروف معمول مهمانی آن دوران بود، از ظروف ساده استفاده کرد. این عمل هامادا، توجه دوست سفالگرش کواویی کانجیرو را برانگیخت. او که خود را سرامیستی 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 این دو با یانگی سوئسو آشنا شدند و بعد از طی جلسه‌های مباحثه در حیطه‌ی زیبایی کاربردی و معیارهای زیبایی، پایه‌های نظری جنبش مینگی را بنا نهادند (Leach,

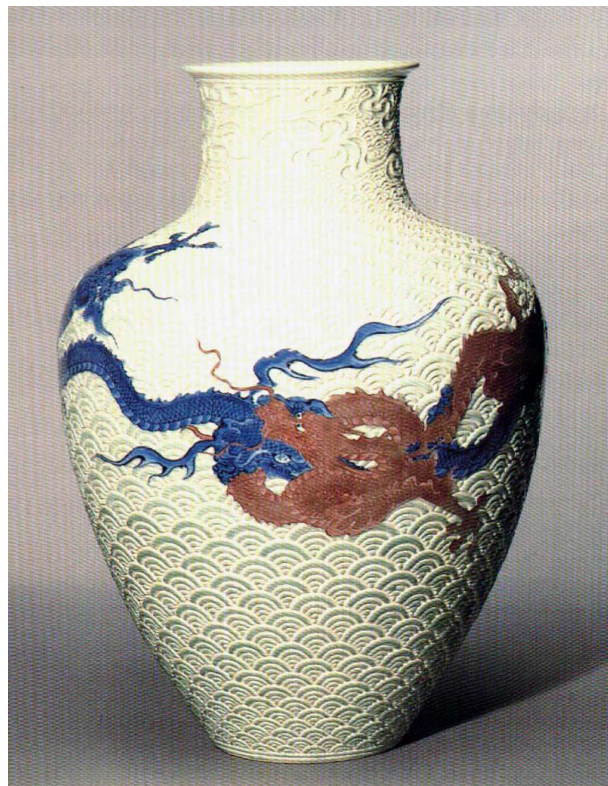


تصویر ۹- کاسه چای سفالی مینگی.
ماخذ: (www.trocaidero.com)

غرب، جهت دوری از حوزه‌های علمی و تکنولوژیکی، نظامی و پزشکی مجبور شد سیاست «تمدن و روشن‌شدگی» یا نوعی تجدید حیات^{۴۹} (رنسانس) را بپذیرد. حکومت میچی قدم اول را در زمینه‌ی چنین تحول ایدئولوژیکی و سیاسی برداشت، قدمی که با وارد کردن تکنولوژی همراه بود (تازاوا، ۱۳۷۵، ۸۶).

هنرمندان دوره میچی^{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 دوره میچی، با تأثیرپذیری از سبک‌های محلی، چینی و غربی تولید می‌شدند (تصویر ۸). از هنرمندانی که به تلفیق جلوه‌های سنتی با تزیینات اروپایی اقدام کرد، میاگاوا کزان^{۵۱} بود. سرامیک‌های او شامل بدنه‌هایی با نقاشی‌های زیرلعابی بود که یادآور جلوه‌های طراحی‌های جوهر بر روی کاغذ یا پارچه می‌شد (S.Sadao & Wada, 2003, 266).

در قرن بیستم که در ژاپن، تحولات گسترده‌ای اتفاق افتاد، در نتیجه براندازی سیستم فئودالی، صنعتی‌شدن و بروز بحران‌های اقتصادی در اواخر دوره‌ی تایشو^{۵۲} و کمبود تجارت و صادرات، از رونق صنایع دستی نیز کاسته شد. اما سه عامل اساسی منجر به حیات و رونق دوباره سرامیک در قرن بیستم 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}، آراکاو توویوزو^{۵۴}، میوا کیاستسو^{۵۵}،



تصویر ۸- گلدان پرسلان ساخته‌شده توسط ماکوزو کزان، دوره میچی، ارتفاع ۲۷٫۶ سانتیمتر.

ماخذ: (Imery & Fairley, 1994, 22)

132-131, 1990). هدف اصلی جنبش، پژوهش و ثبت سنن 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 می‌شد. برای رسیدن به این هدف، اعضای هسته مرکزی مینگی شروع به مسافرت در اکناف مناطق ژاپن کردند تا سفالگران محلی و مناطق مستعد سفالگری را شناسایی کنند. این عمل باعث شروع دوباره در تولید سفال و سرامیک‌های دست‌ساز بومی و محلی شد و فنون از یاد رفته را دوباره احیاء کرد. در سال ۱۹۳۱، یاناگی، هامادا و کاوانی، انجمن هنرهای مردمی، نیهون مینگی کیوکای^{۶۵} را تأسیس کردند و شروع به نشر نشریه‌ی مینگی نمودند که تا به امروز به کار خود ادامه می‌دهد. در سال ۱۹۳۶ موزه‌ی هنرهای مردمی نیهون مینگیگان^{۶۶} برای جمع‌آوری و نمایش آثار مینگی شروع به کار کرد (Crueger & Ito, 2007, 19).

سفال و سرامیک ژاپن از دیدگاه مینگی حاوی خصوصیات منحصر بفردی است. 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 دستی و به دور از تولید ماشینی نشأت می‌گیرد. طبیعت‌گرایی سفالینه‌ها، نیروی فرامکان و فرازمان طبیعت را در آثار جاری کرده و زیبایی‌های ناب طبیعی را برای مردم، توسط سفالگری ناشناس و ناآگاه، بازنمایی می‌کنند (Moes, 1985, 19-20).

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

اگر بخواهیم از نقطه نظر یاناگی سوتتسو به تحلیل ظرف تصویر ۹ پردازیم باید گفت از دیدگاه او این ظرف سفالی ژاپنی: • توسط سفالگری ناشناس ساخته شده است.

• اثری است عاری از نفس‌پرستی که بی‌محابا از آن استفاده می‌شود و بدون هیچ مباحثاتی خریداری می‌گردد.

• هر کس در هر مکانی و زمانی می‌تواند آن را خریداری کند و این حقیقت باطنی این ظرف است.

• گل این ظرف از خاک کنده شده 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، به طوری که چرخ نامنظم می‌چرخد و توده‌ی گل با کمک دستانی گلی و کثیف ساخته و پرداخته می‌شود و چرخکاری قاعده‌ی خاصی ندارد.

• از خصوصیات بارز آن این است 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، ساده و آرام، بی‌ضرر، روراست، طبیعی، معصوم، فروتن و افتاده است و بیشتر از هر دست‌ساخته‌ی دیگری از سلامت درونی برخوردار است.

• این ظرف بر مبنای سنن سفالگری سنتی و بومی ژاپنی ساخته شده است.

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

بر مبنای چنین تحلیلی، این کاسه حدفصل بین زیبایی محض و ناهماهنگی طبیعت‌گرایانه است. تمامی خصوصیات مینگی، مبنی بر سادگی، کاربردی بودن، دست‌ساز بودن، آشنا بودن، خلوص و ساخته شدن توسط سفالگری ناشناس 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 ساخت 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، اشارات هنرمندان ژاپنی به نشانه‌های 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 می‌دهد» (Viswanathan, 1998, 80).

سنت احترام به طبیعت و لذت درونی از آن، به مذهب بومی و ملی ژاپنی، شینتو^{۶۷} برمیگردد. «شینتو در اصل سنتی است از ستایش و احترام به محیط طبیعی جزایر ژاپن. بر طبق اسطوره‌های شینتو، جزایر، آفرینشی از خدایانند و مردم ژاپن از آفرینش خدای آفتاب زاده شده‌اند» (Moes, 1985, 19-20). سنت احترام به پیشه‌ور و کارش نیز، به ستایش شینتو از طبیعت باز می‌گردد؛ چرا که کار تولیدی او وابسته به طبیعت است. سفالگر گل را از طبیعت تأمین می‌کند، با آتش چوب درخت کاج یا صنوبر آن را می‌پزد و کاسه‌ای سفالین تولید می‌کند. علاوه بر این احترام به پیشه‌ور در ژاپن، از «هم‌حسی» 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

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 رهایی از انضباط تصنعی است) (Ibid).
- از دیدگاه یانگی 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، یانگی سوئتسو بر نظم و تأکید بر طبیعتی اصرار می‌ورزد که تسلیم نیروی «تاری کی»^{۷۶} یا نیروی سنت است 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). یانگی اعتقاد دارد، ممکن است پیشه‌وری ناموخته و عاری از دانش باشد و هیچ اصراری بر فردیت نداشته باشد، اما می‌تواند آثاری زیبا تولید نماید و این زیبایی از نیروی تاری کی سرچشمه می‌گیرد (Kikuchi, 2004, 43).

- ملازمانش، قوی و مقدس می‌پندارد (Ibid, 20).
- کمال مطلوب سنت داتوئیستی^{۶۸} برای بشر، ورود به پویایی 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 پی‌برد 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).
- یانگی همیشه از «نیروی یزدانی»^{۷۲} سخن می‌گفت که آن را هدیه‌ای آسمانی قلمداد می‌کرد. نیرویی ورای نیروی لذت^{۷۳}، خوشی و آزادی. ایدیکاوا ناوکوی^{۷۴}، منتقد ژاپنی اذعان می‌دارد، در باور یانگی 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 یانگی 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)

نتیجه

بومی، مذهبی و ملی‌گرایانه ژاپنی چون شینتویسم و داتوئیسم 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.

مینگی جنبشی است مختص دست‌ساخته‌های مردمی که توسط مردم عادی مورد استفاده قرار می‌گیرند. یانگی 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

قیمت‌های ارزان ساخته شده‌اند و حسی از خلوص و سادگی و معصومیت همراه آنهاست. پس بر مبنای 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 است. تغییرات ساختاری در سیاست، اقتصاد و فناوری در ژاپن که زمینه‌ساز تغییر ماهیت نظام فتودالی گردید و ژاپن دروازه مدرنیسم را به سوی خود گشود؛ دروازه‌ای که از آن محصول وارد بازار ژاپن نمیشد بلکه این فناوری بود که ژاپنی‌ها از آن استقبال کرده و در پی آن بودند. از این رو جنبش مینگی توانست 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.

این سفالینه‌ها عموماً دست‌ساز بوده و برای هدفی کاربردی ساخته می‌شوند. بسیار ساده هستند و در عین سادگی از فرم ناهماهنگی برخوردارند که تلفیق این دو ویژگی، پیچیدگی ذهنی خاصی در مخاطب بوجود می‌آورد که درک آن مستلزم فهم فلسفه 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 شده‌اند که البته این ویژگی بارز تمام سفالینه‌های دنیاست. این سفالینه‌ها توسط سفالگرانی ناشناس و بومی بدون هیچ ادعایی به تعداد زیاد و فقط برای رفع نیاز کاربردی هموطنانشان به

پی‌نوشت‌ها

می‌نمود. او علاوه بر سفالگری، خوشنویسی، مجسمه‌سازی، نویسندگی و فیلسوف نیز بود و شخصیت منحصر بفردی داشت و از قبول نشان "گنجینه زنده ملی" امتناع کرد و کارهایش را امضا نمی‌نمود. زیرا بر این عقیده بود که، آثار من بهترین امضاهای من هستند www.e-yakimono.net.

8 Tomimoto Kenkichi (1886-1963).

تومیموتو کنکیچی در یک خانواده ثروتمند از نارا به دنیا آمد. در حین تحصیل برنده‌ی بورسیه‌ی دو سال تحصیل در لندن شد. او در لندن به تحصیل طراحی داخلی، مبلمان و بافت پرداخت و استعدادش را در زمینه نقاشی پیدا کرد. بعد از برگشت، کارگاه شخصی‌اش را در سال ۱۹۱۵، برای تولید راکوهای پخت پایین شروع کرد. بعدها با لیج آشنا 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 شیوه‌ی نقدی که او به کار می‌گیرد، نقد تجویزی یا Legislative Erihsiem است. یعنی نقدی که در آن به جنبه‌های مثبت، کارکردی و تأثیرگذار و جوجه 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 شرق، به عنوان متخصص مطالعات مدرن ژاپن در دانشگاه شفلد شروع کرد. از سال ۱۹۹۴ تا دکتري خود را با عنوان مینگی آغاز نمود و در سال ۲۰۰۴ کتابی تحت این عنوان ارائه کرد. او هم اکنون در دانشگاه هنر لندن به عنوان استاد در زمینه هنرهای شرق، هنر مردمی، هویت و ملیت و... در حال تدریس است www.bbk.ac.uk.

13 Brian D.A. Moeran.

پروفسور بریان موئران از استادان مردم‌شناسی اجتماعی دانشگاه لندن می‌باشد که مطالعات گسترده‌ای در حیطه‌ی فرهنگ و مردم‌شناسی ژاپنی انجام داده است. او هم اکنون در مدرسه تجارت کوبنهاگم به تدریس مردم‌شناسی تجارت مشغول است www.cbs.dk.

14 William Morris (1834-1896).

ویلیام موریس، نویسنده‌ی انگلیسی ژانر فانتزی، روزنامه‌نگار، فعال سیاسی و ... بود. موریس طراح پارچه‌های دیواری مرسوم در آن زمان و عضوی از انجمن پیش‌رافائلیان و «جنبش هنر و صنعت انگلستان» بود. وی یکی از چهره‌های مهم در گسترش سوسیالیسم در بریتانیا بود. در ۱۸۵۶

1 Mingei.

2 Folk Arts.

3 Folk Crafts.

4 Yanagi Soetsu(1889-1961).

یاناگی سوئتسو (با اسم فامیل در اول) که در اصل یاناگی مونوشی است، فیلسوفی ژاپنی و بنیان‌گذار جنبش مینگی در ژاپن است. او در اوایل قرن بیستم در حیطه‌ی روحانیت مطالعه داشت و علاقه‌مند به هنر و ادبیات غرب بود و آثار وال ویتامن، ویلیام بلیک در ادبیات و ونگوگ، پل سزان و آگوست رودن در حیطه‌ی هنر را مطالعه می‌کرد. بر مبنای چنین مطالعاتی در سال ۱۹۱۴ با مشاهده‌ی گلدان‌های سرامیکی کره‌ای، جهت حمایت هنرمند-صنعتگرها، فعالیت‌های خود را در جهت نمایاندن و شناسایی زیبایی ناب چنین آثاری در دنیای مدرن آغاز نمود www.quaibrantly.fr.

5 Bernard Leach(1887-1979).

برنارد لیج سفالگر بریتانیایی و معلم هنر بود. او در غرب به "پدر سفالگری استودیویی" معروف است. در سال ۱۹۰۹ تصمیم گرفت با یک دستگاه پرس چاپ به ژاپن سفر 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 بکشند تا بعداً در کوره راکو پخته شود و این شروع فعالیت سفالگری او در ژاپن بود. بتدریج دوستی او با کنزان باعث شروع کار سفالگریش شد و آشنایی‌های بعدیش با سوئتسو و هامادا مقدمات جنبش مینگی را پدید آورد و بعدها ترجمه‌هایش موجب معرفی بیشتر هنر سفالگری ژاپنی و جنبش مینگی به اروپا و تمام دنیا شد (Cooper, 2003, 10).

6 Hamada Shoji(1894-1978).

هامادا شوجی از سفالگران برجسته‌ی ژاپنی است که تأثیر زیادی بر سفالگری استودیویی در قرن بیستم نهاد. او در موسسه‌ی تکنولوژی توکیو در رشته‌ی سرامیک تحت نظر ایتاهازان، تحصیل کرد و از همان دوران تحصیل، دوستیش با کاوائی کانجیرو شروع و بعد از آشنایی با برنارد لیج و یاناگی سوئتسو باعث پیدایش جنبش مینگی شد. او از سوی وزارت آموزش، فرهنگ، ورزش، علم و تکنولوژی ژاپن در سال ۱۹۹۵ به عنوان "گنجینه زنده ملی" انتخاب شد (Leach, 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 شد 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

36 Shigaraki.

37 Tsubo.

38 Raku.

39 Cha No Yu.

۴۰ شوگون Shogun به معنی سردار و لقبی تاریخی است که به صورت موروثی به فرماندهان ارشد ژاپنی تعلق می‌گرفت. این لقب معادل ارتشبد یا ژنرال امروزی است. در زبان ژاپنی به استبداد نظامی شوگون‌ها، باکوفو bakufu و در انگلیسی shogunate گفته می‌شود. 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 پرسلان‌ها عموماً قطعه‌هایی با بدنه‌های سخت و شفاف سرامیکی هستند که ابتدا در حرارت ۹۰۰-۹۵۰ درجه سانتیگراد پخته شده و سپس لعابی شفاف با درجه حرارت بالاتر بین ۱۳۰۰-۱۵۰۰ درجه 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 اساسی در ساختار سیاسی و اجتماعی است که در منشور oath 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.

روبال دالتون شرکتی انگلیس در حوزه‌ی تولید ظروف کاربردی و مصرفی آشپزخانه می‌باشد که از سال ۱۸۱۵ شروع به فعالیت نموده است. دالتون کارش را با تولید استون‌ورهای خاص خود در لندن شروع کرد. بعدها کار خود را گسترش داد و با موادی دیگر همچون شیشه نیز آثاری را تولید نمود. هم‌اکنون این شرکت با مارک WWRD که نشانی از همکاری شرکت‌های وجود، واتر فورد، روبال دالتون، روبال آلبرت و برادران جنسن است به کار خود ادامه می‌دهد www.wwr.com.au.

64 Wedgwood.

وجود مارکی انگلیسی در تولید سرامیک‌های باکیفیت و خلاقانه‌ی تزئینی و کاربردی بود که توسط یک سفالگر انگلیسی جوسیا وجود (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 می‌گردد www.wwr.com.au.

65 Nihon Mingei Kyokai.

66 Nihon Mingaikan.

67 Shinto.

به شاگردی هنرمند طرفدار احیای گوتیک (جی. ای. استریت) درآمد و در همان سال «مجله‌ی آکسفورد و کمبریج» را تأسیس کرد که محملی برای نشر نظریه‌هایش درباره‌ی صنعت دستی در هنرهای تزئینی بود. او پایه‌گذار جنبش هنرها و پیشه‌ها به شمار می‌رود.

15 John Ruskin (1819-1900).

شاعر، فیلسوف، منتقد هنری و نویسنده انگلیسی بود. برداشت او از هنر و معماری بسیار تاثیر پذیرفته از زیبایی‌شناسی ویکتوریایی و زیبایی‌شناسی ادواردی است. وی که در خانواده‌ای ثروتمند زاده شده بود، پس از مرگ پدرش تمام ثروت او را وقف فعالیت‌های خیریه، موزه و فعالیت‌های فرهنگی کرد و خود به نویسندگی اشتغال یافت. نوشته‌هایش انگیزه‌ی اصلی و الهام‌بخش جنبش هنرها و پیشه‌ها 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 بیستمی هم ادامه یافت. اگرچه او یک تاریخ‌نگار و تئورسین بود، اما بعضی از اصول بنیادی مدرنیسم را هم بیان کرد. چنانچه گفته بود: «فرم اشیاء باید به سرشت و مصالح ساختمانی آنها وفادار بماند» (طیسی و آیت‌اللهی، ۱۳۸۳).

16 Ordinary Objects.

۱۷ این دیدگاه سوئتسو دقیقاً منطبق با نظریه‌ی زیبایی در نزد افلاطون است. جایی که او در رساله‌ی ضیافت (Symposium)، توضیح می‌دهد که زیبایی همیشه هست و هرگز بوجود نمی‌آید و نابود نمی‌شود، نه تحلیل می‌رود و نه رنگ می‌بازد. امر زیبا فاقد همه‌ی این گوناگونی‌هاست. افلاطون زیبایی را مثال جاودان تغییرناپذیر و دور از دسترس حواس می‌داند و این به دیدگاه سنت‌گرایانی چون 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 یابویی از سفالینه‌های ارتن‌وری گرفته شده است که در سال ۱۸۸۴ در تپه‌ای در یابوییچو در هونگوارد توکیو یافت شده‌اند.

۳۰ ارتنور قطعه‌ای از سرامیک را نامند که بین ۸۵۰ تا ۱۰۰۰ درجه سانتی‌گراد پخته شود و تخلخل نامرتب داشته باشد (گرجستانی، ۱۳۸۴، ۹۰). در فارسی به اشیاء ارتنور سفال گفته می‌شود. ارتنور انواع مختلفی دارد که شامل طبیعی (Natural) با حداکثر ناخالصی، ظریف (Fine) با حداقل ناخالصی و تالکی (Talc) مستحکم و مرغوب و Semivitruse متشکل از سه ماده اصلی دارای تخلخل متوسط با قدرت پایین جذب آب به رنگ سفید و گاه شفاف و شکننده است که به بدل چینی معروف است.

۳۱ استون‌ور قطعه‌ای است لعاب‌دار یا بی‌لعاب که قسمت اعظم آن از مواد دیرگداز تهیه شده و تا نیمه شیشه‌ای شدن تا درجات ۱۲۰۰ الی ۱۳۰۰ درجه سانتیگراد حرارت می‌بیند. عموماً شفافیتی ندارند و کاملاً مات هستند ولی از استحکام عالی برخوردارند (همان، ۱۰). در فارسی به استون‌ور چینی سنگی می‌گویند و انواع مختلفی دارد که شامل طبیعی (Natural) با حداکثر ناخالصی، ظریف (Fine) با مخلوطی از خاک‌های چسبنده و Techniqua صنعتی متشکل 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.

67, No. 1, pp 154-157.

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

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

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), *Japanese 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 International LTD, New York & 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*, Harry N. Abrams, New York.

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 Metropolitan Museum of Art, New York.

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

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

Sartwell, C (2004), *Six Names of Beauty*, Routledge, New York & 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*, Routledge Encyclopedia of Philosophy.

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

www.quaibrantly.fr

www.e-yakimono.net

www.bbk.ac.uk

www.cbs.dk

www.victorianweb.org

www.wwr.com.au.

www.trocadero.com

«شینتو یعنی «راه خدایان»، از کلمه‌ی «شین تائو» می‌آید. معادل ژاپنی آن «کامی-نومیچی» 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 است و تأکید بر آن بدان حد است که برخی این آیین را مذهب پاکی می‌دانند. ارتباط جادویی با طبیعت و استغراق در آن، از ویژگی‌های قوم ژاپنی است. کامی تقریباً معادل مفهوم روح قدسی و تجلی غیب است. معنی اصلی این کلمه یعنی ممتاز، برتر، روح یا موجود مقدس می‌باشد» (شایگان، ۱۳۸۲، ۲۱۳). «شینتو از آغاز نوعی آیین «آنیمیسیم» طبیعت بوده است و جان‌های پدیده‌های طبیعت مانند باد، رعد، آتش، خورشید، ماه، رود، درخت، کوه را «کامی» می‌خواندند» (همان، ۲۲۱).

68 Daoism.

69 Qi.

70 Chi.

71 Chuang Tzu.

72 Divine Power.

۷۳ افلاطون در رساله‌ی ایون و در ادامه مباحث خود در مورد techné استدلال می‌کند که آنچه موجب التذاذ مردم یا عموم مخاطبان است، 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 سمعی و بصری تفاوت قائل می‌شود. به نظر می‌رسد یانگی سوئسو احتمالاً با آرای افلاطون به طور مستقیم یا غیرمستقیم آشنا شده و تحت تأثیر آن قرار گرفته باشد 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.

تقی زاده انصاری، کیانوش (۱۳۹۰)، مطالعه تطبیقی گذار از سنت به مدرنیسم در هنر ایران و ژاپن (با تأکید بر نقاشی 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.

طیبسی، محسن و حبیب‌الله آیت‌اللهی (۱۳۸۳)، نگاهی به زندگی و آثار جان راسکین: 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*, Harry N. Abrams, New York.

Ajioka, C (1998), *A Reevaluation 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.