بازتاب نگرش ذن و آیین چای در زیبایی‌شناسی راکو

عظیمه‌السادات هاشمی[1]

تاریخ دریافت: ۹۱/۶/۱۴
تاریخ تصویب: ۹۱/۱۰/۳

چکیده

بررسی رابطهٔ جلوه‌های زیبایی‌شناسی ظروف راکوی ژاپنی با نگرش‌های مکتب ذن و آیین چای، موضوع اصلی این نوشتار را به خود اختصاص داده است.

ذن مکتب رفتار و اندیشه بر پایهٔ سلوک زاهدانه و ادراک ساده‌ترین کارهای زندگی است و الهام‌بخش هنرهای گوناگون از جمله آیین چای بوده است. مطالعهٔ این مکتب و آیین چای- که خواستگاه اصلی ظروف راکو به‌شمار می‌آید، می‌تواند رابطه و تأثیر اندیشه‌های ذن و اصول آیین چای را بر خصوصیات ظروف راکو آشکار کند. این نوشتار با استفاده از روش کتابخانه‌ای، به بررسی عینیت نگرش‌های مکتب ذن در مراسم چای، و درک ملموس اندیشه‌ها و اصول آن‌ها در رابطه با ویژگی‌های ظروف راکو می‌پردازد. استفاده از ارکانی چون وابی و سابی، هماهنگی و آرامش اندیشه‌هایی است که پشتوانه‌های اعتقادیِ ظروفِ راکو را دربر می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: آیین چای، چانایو، ذن، راکو، هنر ژاپن.

مقدمه

هر آفرینش یا شکل هنری برخاسته از باور و اندیشه‌ای است و مادام که مفهوم درونی‌اش را به‌نمایش می‌گذارد، مکتبی یا دست‌کم گواهی است بر آن که می‌تواند شنیده‌ها رابه چشم نشان دهد، و بیننده را به ادراک برساند. در هنر شرق، فهم این باورها از پسِ شکل و هیبت آثار هنری بیشتر نمایان است و حتی گاهی این باورها به هنرمندان شرقی یاری کرده است تا انگیزه‌های هنریِ خود را آشکار کنند و به آثارشان رنگ اندیشه‌های خاص خود را بزنند. شاید این برخورد با آثار هنری به این مهم برمی‌گردد که در اندیشهٔ انسان شرقی، هنر یکی از مجراهای ظهور اعتقادها و باورهاست.

این طرز تلقّی در اغلب کشورهای آسیایی مشاهده می‌شود؛ چه در جامعهٔ خودمان ایران مانند آثار شوش و سیلک، چه در آثار هنری هند نظیر مهرها و پیکره‌ها و یا در نقاشی‌های چینی و سفالینه‌های ژاپنی. یکی از ویژگی‌های شایان توجه تمدن ژاپن بقای باورهای آن است که با چشم‌انداز ناهموار این سرزمین پیوند دارد.

مقاله‌ای که پیش روی شماست به تبلور اعتقادات و باورها در هنر ژاپنی می‌پردازد. حضور این ویژگی در هنر ژاپن چنان محسوس است که سخن گفتن از آن بدون درک نگرش‌هایی چون مکتب ذن امکان‌پذیر نیست. شکل‌های هنریِ آفریدهٔ ذن دربردارندهٔ موضوعاتی است که یکی از مستقیم‌ترین راه‌های درک و بیانِ ذن را در اختیار ما قرار می‌دهد و در راستای این ادراکْ آثار و آیین‌های هنریِ خاصی را پدید آورده است. در سوی دیگر، دیدنِ این اشکالِ هنری بدونِ دانستنِ پشتوانه‌های اعتقادیِ آنْ نیز به معنای درک نکردنِ بن‌مایه‌های زیبایی‌شناسی آن‌هاست.

---

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر دانشگاه کاشان hashemi.mahoor@yahoo.com

سفال راکو[1] نمود بارز هنری است که با اندیشه‌های مکتبی چون ذن تنیده شده است. چرایی تناسبه، ویژگی‌ها و خاستگاه پیدایش این نوع سفال مسئله‌ای است که با بررسیِ این اندیشه‌ها مشخص می‌شود و مسیرِ درکِ روابطِ میان آن‌ها را نشان می‌دهد.

کلیاتی از مکتب ذن

«ذن که به چینی چن[2] خوانده می‌شود» (پاشایی، ۱۳۷۱: ص۱۱) توسط «بودی درمه (داروما)، اولین پیر یا مرشد بزرگ ذن در قرن ششم میلادی، در چین رواج پیدا کرد و در نیمهٔ اول قرن سیزدهم از چین به ژاپن راه یافت و در دیرها و راه‌ها از طریق راهبان سیار و شاعران توسعه یافت. ذن یک مکتب رفتار و اندیشه است بر پایهٔ سلوک زاهدانه و ادراک ساده‌ترین کارهای زندگی.

ذن با مکاتب سنتی دیگر آیین بودا از این نظر تفاوت دارد که از طریق تمرکز روی پیش پا افتاده‌ترین کارهای روزمره به روشن‌شدگی (اشراق، ساتوری) می‌رسد. به این دلیل است که راهبان ذن حیات دیرها را جارو می‌زنند و خود را وقف پست‌ترین کارهای زندگی می‌کنند. به ویژه هر آفرینش هنری که خودِ درونی را نشان دهد، درسی است یا حداقل گواهی است برای دیگران. اعتبار اثر هنری از نظر مفهوم ذن از روشن شدگی، فقط به حیاتی است که منتقل می‌کند. اثر هنری همیشه ناکامل است، باز است، مانند دایره‌ای بی‌نهایت و مانند حرکات خشک نهاییِ قلم در خوشنویسی به سختی خواناست» (دله، ۱۳۸۲: ص۸۶).

ذن الهام‌بخشِ هنرهای گوناگون از جمله آیین چای، طراحی باغ، گل‌آرایی و خوشنویسی بود. معنای موضوعاتِ هنر ذن را باید نماد دانست.

نگرش‌های زادهٔ مکتب ذن همچون وابی[3] و سابی[4]، ناقرینگی، ناکامل بودن و سادگی ویژگی‌هایی است که در هنرهای متأثر از این مکتب نمود پیدا کرده و بازتاب ناشی از این تفکرات- که گاهی حتی در جلوهٔ نقص‌ها به‌نمایش درآمده- را به جذابیت‌های اثر هنری مبدل کرده است.

آیین چای

با به‌دست آوردن آشنایی مختصر از مکتب ذن، می‌توان آیین چای[5] را بر اساس این مکتب تفسیر کرد. معانی روحی و ذهنی که انسان به این مراسم می‌بخشد، چه میزبان باشدهٔ چه میهمان، در حرکات و تمامی عناصرِ آن تجلّی یافته و آن را به هنری مبدل ساخته که دائم در حال انتقالِ حیات است و هر حرکتش نمادی از مفاهیمی گسترده به‌شمار می‌رود. چراکه این مراسم «صرفاً معنایی بیش از آشامیدن یک فنجان چای با آداب و رسوم ویژه دارد. این آیین با نفوذ مذهب ذن گسترش یافت و به زبان ساده، هدف از آن خلوص روح از طریق یکی شدن با طبیعت بود» (یاماگوچی، ۱۳۷۹: ص۱۵۲).

مراسم چای به‌منزلهٔ شیوه‌ای در تمرکز ذهن و جان در بسترِ آیین ذن رشد و تکامل یافت.

«این مراسم را مکتب سلیقه و فلسفهٔ رفتار می‌دانند؛ اکنون هم اتاقِ صرفِ چای حجره‌ای کوچک و کاملاً عریان و تمام ابعاد آن دقیقاً معین است. تنها یک تصویر بر دیوارِ حجره آویخته است؛ و میزبان کاسه‌ای چای را عرضه می‌کند که می‌بایست کیفیت آن کاسه یا پیاله در خور آن تصویر باشد » (بنیون، ۱۳۸۳: صص۱۸۹-۱۹۰).

«آیین چای (چانایو) ابتدای قرن سیزدهم توسط ای سایی (۱۱۴۴-۱۲۱۵ م)، بنیان‌گذار مکتب ذن رین زایی، از چین به ژاپن آمد» (دله، ۱۳۸۲، ص۹۲).

«در آن هنگام چای یک نوشیدنیِ اشرافی و مقدس به‌شمار می‌رفت. چند دوست در سکوت جمع می‌شدند و به گل یا یک نقاشیِ زیبا چشم می‌دوختند، جرعه جرعه چای می‌نوشیدند، و روح و جسمشان را در آرامشی کامل احساس می‌کردند. در طول دوره‌های سخت و وحشتناک چای کمکی بزرگ بود. در پس باغی دورافتاده، در اتاقی کوچک، چند دوست حداکثر پنج نفر می‌نشستند و چای رازآمیز را می‌نوشیدند و دربارهٔ خدا و هنر سخن می‌گفتند، و جنگ‌ها را فراموش می‌کردند. بدین گونه نخستین فضای مقدسی که چا-نا-یو را به‌وجود آورد، آفریده شد» (کازانتزاکیس، ۱۳۷۹: ص۱۰۳).

«از طریق سن نوریکیو[۶] (۱۵۲۱-۱۵۹۱ م)، استاد مشهور بود که چانایو در قرن شانزدهم [در عهد مومویامو[۷]] در تمام سطوح با فرهنگ جامعه گسترش یافت و طریقت چای (سادو) به‌وجود آمد. اصول زیبایی‌شناختی این مراسم از آرمان‌های ذن (وابی- سابی)، [شیبومی[۸]] پیروی می‌کرد» (دله، ۱۳۸۲، صص۹۲ و ۹۳) و با توجه به همین آرمان‌ها، هنرهای دیگری چون: نقاشی، معماری، گل‌آرایی و باغ‌سازی را تحت تأثیر خود قرار داد.

تصویر ۱: استاد چای آب را با ملاقهٔ چوبی (هی شاکو) از کتری (کاما) برمی‌دارد. فنجان (چاوان) در مقابل او قرار دارد و در سمت دیگر چاایره یا چای‌دان هست که جای پودر چای سبز مخصوص آیین چای یا چانایو است (دله، ۱۳۸۲: ص۹۲).

«روح واقعی آیین چای با چنین کلماتی بیان شده است: آرامش، روستایی‌منشی، وقار و متانت و فداکاری در راه حفظ اصول، وجاهت اخلاقی برای وصول به نهایت سادگی و فقری بی‌ریا، و برای اینکه چای‌خانه اثر کلبهٔ زاهدانه را القا کند، تمام دکوراسیون بی‌فایده و پیرایه‌بندی بیرونی را کنار می‌گذاشتند» (یاماگوچی، ۱۳۷۹: ص۱۵۲). این مراسم در ذاتِ خود آمیخته‌ای از چهار عنصرِ هماهنگی، احترام، پاکیزگی و آسودگی است.

همان‌طور که در تصویر شمارهٔ(۱) مشاهده می‌شود، حرکات دست و روند کارْ بخشی از این آیین را می‌سازند و تمامی آن‌ها بر اساس اصول و قواعدی تنظیم شده، به همراه اسباب و ادوات پذیرایی، از جمله ظروف راکو اجرا می‌شود. این ظروف از ویژگی‌ها و قواعد خاصی بر خوردار بوده است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

راکو

سرزمین ژاپن کشوری کوهستانی به‌شمار می‌رود و با کمبود خاک مواجه است؛ اما یکی از سرزمین‌های است که در عرصهٔ سفالگری پیشینه‌ای تاریخی دارد.

حتی بر اساس شواهد، می‌توان گفت که این فقرِ منابعِ اولیه به گونه‌ای دیگر موجبِ ارتقای هنر سفال و سرامیکِ ژاپن شده است. چنان‌که در هر کدام از مناطق ژاپن، نمونه‌ای خاص از سفال تولید می‌شده است که از میان آن‌ها می‌توان به سفالینه‌های مناطق بیزن[۹]، ستو[۱۰]، شینو[۱۱] و اوریبه[۱۲] اشاره کرد که یکی از این نمونه‌ها سفالینه‌های راکو است.

راکو به ظروف سفالینی اطلاق می‌شود که برگرفته از فرهنگ و آداب و رسوم سنّتی ژاپن است و به منظور فراهم کردن هارمونیِ معنوی در مراسم و آیین چایِ ژاپنی ساخته می‌شده است. «فن راکو شهرت خود را از مراسم چای در انتهای قرن ۱۵م به‌دست آورده است» (گرجستانی، ۱۳۷۹: ص۱۹۳)؛ این زمان که مصادف با امپراتوری هیده یوشی[۱۳] است. «سن نوریکیو، مشهورترین استاد چای طبقهٔ ثروتمند، برای پیاله یا فنجان‌های چای‌خوری‌اش تولید ظروف راکو را به چوجیروی[۱۴] سفال‌ساز (۱۵۱۶- ۱۵۹۲ م) سفارش داد» (بیکر، ۱۳۸۴: ص۲۰۷).

در این زمان، با وجود سلادون‌ها[۱۵] و چینی‌های زیبای دوران سونگ[۱۶] چوجیرو به ساخت ظروفی ساده، بی‌ابهت و بی‌تکلیف می‌پردازد که از نظر زیبایی‌شناسی بسیار باصفا و باوقار به‌نظر می‌رسد.

«هیده یوشی به پاس قدردانی از هنرمندی چوجیرو نشانی از طلا با مضمون راکو به پسرش، جوکی[۱۷] تقدیم کرد که کلمهٔ راکو نیز برگرفته از علامت حکاکی‌شده بر آن نشان می‌باشد. لغت راکو به صورت معمول به معنای خوشی، لذت، راحتی، شادی یا خرسندی است» (Branfman, 1991:p.3).

این تکنیک چه از نظر معنای لغوی، چه از نظر زیبایی‌شناسی و همراهی آن با آیین چای، در بردارندهٔ

تجربه‌ای زیبایی‌شناختی است که روح ذن، زیبایی هنر و عوامل دنیوی را به هم می‌آمیزد، و باعث درکی فراتر از ظواهر، «ایجاد زیبایی‌شناختی خاص نسبت به عناصری نه به‌ظاهر زیبا می‌شود که اوکاکوراتن شین[۱۸] آن را "ستایشِ ناکامل‌های" ژاپن خوانده است» (بیکر، ۱۳۸۴، ص۲۰۷).

روش ساختن سفال راکو

به طور کلّی، راکو هم به شیوهٔ پخت (احیای برون‌کوره‌ای) و هم به ظرف‌هایی که ساختاری متخلخل و ضعیف دارند، اطلاق می‌شود. راکو از تکنیک‌هایی است که در ساختن سفال به‌کار می‌رود و شامل گل مخصوصی است که یک درجه شوک را تحمل می‌کند؛ به این شکل که وقتی سفال در حالتی به شکل گداخته از کوره خارج می‌شود، در براده‌های چوب قرار می‌گیرد و دود چوب را به خود جذب می‌کند؛ در مرحلهٔ بعد آن را وارد آب می‌کنند. در نتیجهٔ این شوک، رگه‌هایی روی سفال ایجاد می‌شود.

«راکو را به جای چرخ سفالگری با دست می‌سازند. برای ساختِ آن سنگِ آتش‌زنهٔ آسیاشده و ماسه را اغلب با خاکِ رس و لعابِ سرب مخلوط می‌کنند. راکو در مقایسه با ظروف چینی یا سفالینهٔ سنگی با حرارتِ به‌مراتب کمتری پخته می‌شود» (ریو، ۱۳۸۸، ص۳۹).

تصویر ۲ (http://www.raku-yaki.or.jp)

در این روش:

«سفال بیسکوییت‌شده را درون لعاب راکو- که معمولاً درجهٔ پخت پایین دارد- فرو کرده و پس از خشک شدنْ ظرف را درون کوره گذاشته و پس از ۹۰۰ °c حرارت دادن، ظرف را با گیره از کوره خارج کرده، در محیط (سطحی پر از برگ خشک و خاک‌اره یا آب) خنک می‌کنند» (گرجستانی، ۱۳۷۹: ص۱۹۴).

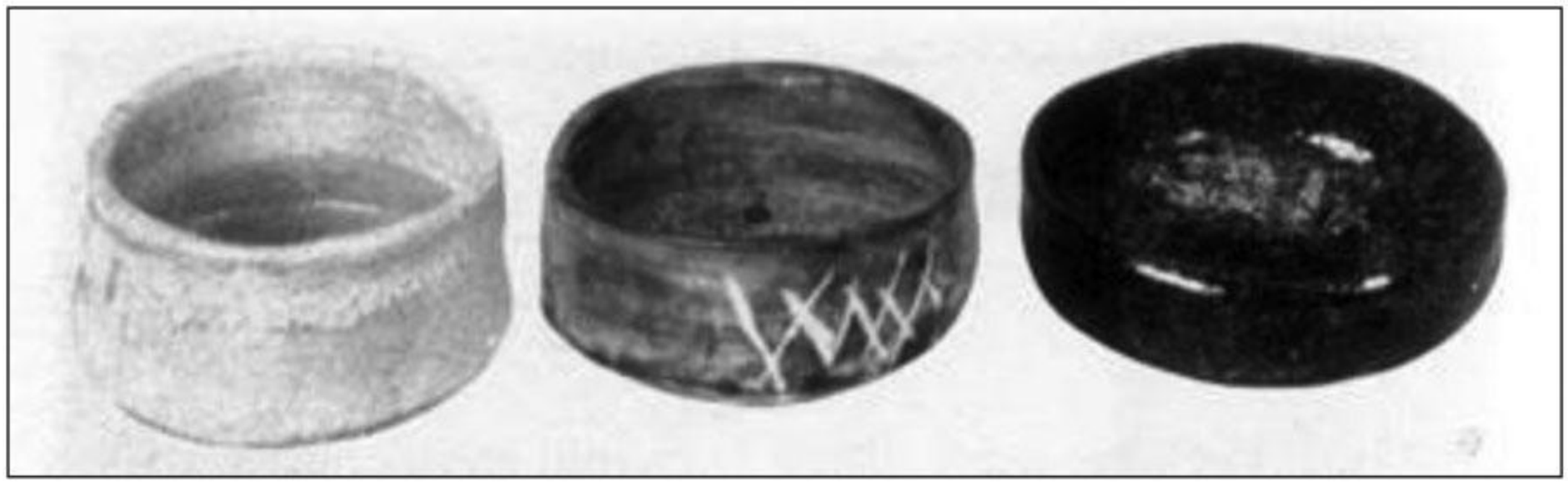
چگونگی ابداع و توسعهٔ این شیوهٔ پخت فقط در حد حدس و گمان است. «در نظریه‌ای گفته می‌شود که سفالگرانِ نا شکیبا برای سرعت بخشیدن به فرآیند پخت در تولید آجر سقف (پوششی) آجرها را با انبر از کوره خارج کردند و علی‌رغم خنک شدن سریع، این آجرها سالم باقی ماند. در حقیقت چوجیرو خود یک سازندهٔ آجرهای پوششی بود و همین امر باعث توسعهٔ این شیوه روی ظروف سفالین نیز شده است» (Branfman, 1991: p.5).

البته این شوک حرارتی باعث ایجاد ترک‌هایی بر روی لعاب این ظروف می‌شده که همین ترک‌ها و نقص‌های لعاب این ظروف یکی از ویژگی‌های قابل توجه آن است.

«راکوی سنتی به طور وسیع شامل دو شاخه می‌شود: یکی راکوی قرمز و دیگری راکوی مشکی. راکوی قرمز به وسیلهٔ خاک رس قرمز ساخته شده و روی آن لعابی شفاف به رنگ خامه‌ای یا کرم زده می‌شده است. در بعضی مواقع ابتدا به کلّ ظرف یک لایه اسلیپ۱۹ از خاک قرمز می‌زدند تا ظرف کاملاً به رنگ قرمز و یکدست شود، سپس روی آن را با لعابی شفاف می‌پوشاندند. راکوی مشکی با یک خاک رس سخت ساخته شده و سپس با یک لعاب مشکی تزئین می‌شده است. دمای پخت این شیوه نسبت به دمای پخت راکوی قرمز بالاتر بوده و پختی آرام‌تر داشته که همین امر در خلوص رنگ مشکی آن و بافت ظروف مؤثر بوده است» (Ibid).

همان‌طور که گفته شد، در این شیوه برای سرد کردنِ ظروف از حالت‌های مختلفی استفاده می‌شده است که سفالگرانِ ژاپنی برای نیل به نتیجهٔ دلخواه به صورتِ استادانه‌ای از این روش‌ها بهره جسته‌اند.

«در بعضی مواقع به ظروف دوده داده تا روی ترک‌های حاصل از شوک حرارتی در سطح لعابکاری شده، خطوط سیاه ایجاد شود. برخی سفالگران برای سرد کردن قطعه‌ها [ظروف در ابعاد کوچک] از آب سرد استفاده می‌کردند.



تصویر ۳: «فنجان‌های آیین چای (بالا) را در کوره‌های منطقهٔ کن‌سایی می‌ساختند. این فنجان‌ها شکل‌های گوناگونی داشتند: صاف یا بلند، و رنگ لعاب آن‌ها متفاوت بود: سفید برای شینتو، نارنجی- قرمز برای راکو، و سیاه نیز رنگ پرطرفداری بوده است.» (دله، ۱۳۸۲: ص۹۳)

موادِ قابل اشتعال نظیر برگ‌ها و کاه قرار می‌دادند. عده‌ای نمک یا نمک‌های شیمیایی اکسیدهای فلزی رنگی را به منظور ایجاد یک سطح دودیِ جلادار، در پخت مجدّد به ظروف اضافه می‌کردند و گاهی فقط از عامل خفه کردنِ مواد مشتعلْ در پخت قطعه‌های بدون لعاب به منظور ایجاد محیط احیا و در نتیجه سیاه شدن کارْ استفاده می‌کردند» (پترسون، ۱۳۸۶: ص۱۲۶).

عوامل ذکرشده باعث می‌شود که راکو به تکنیکی تزئینی بدل گردد که بر اثر درجهٔ پخت پایین و ترک‌های حاصل از شـــوک حرارتی، قابلیت نگهداریِ مایعات را برای مدت طولانی ازدســـت دهد. همچنین امکان رشـــد باکتری در بدنهٔ متخلخلِ آن ســـبب می‌شـــود که برای نگهداری غذا نیز مورد اســـتفاده قرار نگیرد.کیفیت رویداد پخت در این روشْ آن را بـه تجربـه‌ای خوب و لذت‌بخش تبدیل کرده اسـت؛ تجربه‌ای که همان معنای لغت راکو در زبان ژاپنی است.

ویژگی‌های ظروف راکو

اگرچه سفالینه‌های راکو در نگاهی سطحی، ظاهری فریبنده و شاید چندان قابلِ توجه ندارند، وقتی به چراییِ سادگیِ آن می‌پردازیم، ابهت و پشتوانهٔ غنیِ اعتقادیِ‌اش آشکار می‌شود. «چاوان‌ها (فنجان یا پیالهٔ سرامیک) از کوره‌های بیزن، ستو، شینو، راکو و اوریبه بیرون می‌آمد» (دله، ۱۳۸۲: ص۹۳).

این ظروفِ سنگین از گل ساخته شده و لعاب کلفتی به آن داده‌اند و هنوز به دلیل سادگی تزئین و حس تکان‌دهندگی و نقص‌های لعـاب این ظـروف، فرورفتـگیِ ناشی از فشـارِ ناهماهنگِ دست در هنگام ساخت، بدنهٔ ضمخت و بدون تزئینات با رنگ‌هایی ساده، آن‌ها را به اشیایی هنری تبدیل کرده است. زیرا این ویژگـی‌ها نتـیـجهٔ ناشیـگری سـفالگـران نیهٔسـت، بلکه نشان‌دهندهٔ مهارت و درک بالای این هنرمندان برای ایجاد روحی مطابق با تفکرات ذن و اصول آیین چای در یک شیء بی‌جان است.

«این ظروف صرفاً برای مراسم چای استفاده می‌شده است. ظروفی ساده و بدون دسته با حلقه‌ای در کف آن که پایهٔ ظرف محسوب می‌شود. هنگام نوشیدن چای، لبهٔ ظرف با دست راست و حلقهٔ پایین آن با دست چپ گرفته می‌شود. متوسط قطر دهنهٔ این فنجان‌ها ۸-۱۵ س. م است؛ البته رایج‌ترین آن‌ها فنجان‌هایی با قطر ۱۰-۱۳ س. م است. تعادل نامتقارن این ظروف به صورت دستی کار شده و ویژگی‌ها و زیبایی‌های منحصر به فردی برای هر فنجان ایجاد کرده که همین امر مانع از امکان تکثیر مجدد این ظروف شده است. فرم ظروف راکو به صورت ساده و گرد است تا به راحتی در دست جای گیرد. ایستادگی این ظروف به صورتی است که می‌بایست به‌راحتی روی تاتامی [حصیر، بوریا] قرار گیرد و بدون هیچ لغزشی مانع بر هم خوردن مراسم شود.

درون فنجان دارای شیارهایی مارپیچ است که از لبهٔ ظرف به سمت عمق آن حرکت می‌کند. این شیارها باعث جریان قطرات باقی‌ماندهٔ چای و حرکت آن به داخل شیارِ انتهایی می‌شود که به آن cha-damari یا (گودال چای) می‌گویند. این ایده از شیارهای موجود در سنگ‌ها الهام

گرفته شده است که باعث جمع شدن آب باران در یک نقطه می‌شود. در لبهٔ داخلی این فنجان‌ها تاجی خفیف برای جلوگیری از سر ریز شدن چای هنگام هم زدن آن تعبیه شده است. این لبه در قسمتی مقطع شده تا بتواند جریان چای را به آرامی و به صورتِ یکنواخت به سمت دهان هدایت کند» (www.terebess.hu).

زیبایی‌شناسی راکو

زیباییِ ظاهری لذتی است همگانی که بدونِ درگیر کردنِ قوهٔ تخیل و ادراکِ واقعی مسلّم می‌شود؛ چه‌بسا این ظاهرِ زیبا بیننده را از پرداختن به درون منحرف می‌کند. لائوتسه[۲۰]، مؤسس افسانه‌ای تائوئیسم «همهٔ هنرها را به دلیل اینکه چشم‌ها را کور، گوش‌ها را کر و ذائقه را زده می‌کند، محکوم و مردود می‌داند» (هاسپرز، ۱۳۷۹: ص۱۲۸). به همین علت است که شرح‌های کوتاه و نمادهای ذن و هنرهای ملهم از آن برای ناواردان چیزی جز ابهام و گنگی دربر نخواهد داشت.

اشاره شد که ذن مکتب رفتار و اندیشه است بر پایهٔ سلوک زاهدانه و ادراک ساده‌ترین کارهای زندگی تا بتوان از این طریق به غایت نهایی یعنی روشن‌شدگی (اشراق، ساتوری) دست یافت. «در هنرِ ملهم از ذن نیز تمام تأکیدات متوجه حیات باطنی است و انتقال عقاید به ساده‌ترین و عریان‌ترین صورتِ خود تقلیل پیدا می‌کند. این هنر بیشتر اشاره و کنایه است تا توصیف و بیان» (بنیون، ۱۳۸۳: ص۱۷۰). حال این سؤال پیش می‌آید که در ذهنِ مرشدهای ذن و طراحانِ هنرهای وابسته به آنْ چه می‌گذشته است که همه را بر مبنای خلوص و عریانی، سادگی و عاری بودن از چشم‌نوازی‌ها بنا کرده‌اند؟ می‌توان با اشاره‌ای کوتاه به شرایط اجتماعیِ آن دوران به پاسخ این سؤال دست یافت؛ چراکه: «این تفکرات در ایام جنگ و جدال و ویرانی، یعنی در اوج دوران ماجراجویی و قهرمان‌گراییِ بی‌نظیر و در عین حال، در ایام بینواییِ گسترده و مداوم مردم ژاپن ظهور می‌یابد. هیچ‌کس هیچ امیدی به فردای خود نداشته و هرچه بوده نگرانی و خطر بوده است. در چنین اوضاع و احوالی، آدمی به یک واقعیتِ دائمیِ روحی بیشتر احساس نیاز می‌کند و فکر او بیشتر متوجه باطن می‌شود. پس عجیب نیست که در این دوران آیین ذن با انکار واقعیت‌های دنیای مادی و تأکید بر دنیای باطنی، عمیقاً در ذهن و جان مردم خانه کند» (همان، ۱۸۸)

تا از پسِ ناهنجاری‌های اجتماعی، ذهن انسان را به زیبایی‌های طبیعت و آسودگی معطوف کند و در نهایت، به روشن‌شدگی نزدیک شود. به همین علت است که این آیین به بیانِ هنریِ آن دوران نیز رنگ و ویژگیِ خاصِ خود را می‌بخشد تا با یک ایما و اشاره، یا یک حرکتِ سر و دست، یا اشیا و تصاویری ناکامل، وارستگی و روشن‌بینیِ باطن را برانگیزد.

ابتدای مقاله گفتیم که هدف آیین چای خلوص روح از طریق یکی شدن با طبیعت بود که به‌منزلهٔ شیوه‌ای در تمرکز ذهن و جان در بستر آیین ذن رشد و تکامل یافت و به هنر مبدل شد.

«چای‌خوری هنری حالت و فراخوانی در ارتباط با پیروزیِ آداب است که در آن حالاتِ کوچک و متمرکز هم اهمیت دارد و مفهومی از تعالی و کمال در آنچه بسیار معمولی و تصورناشدنی است، ناگهان کشف می‌شود» (هاسپرز، ۱۳۷۹: ص۱۲۸).

«هنر در نزدِ ژاپنی‌ها، به گونه‌ای ناگسستنی با طبیعت درمی‌آمیزد، آن را ادامه می‌دهد و کامل می‌کند. کار خدا و کار انسان وقتی کامل می‌شود که در ترکیب مکمل یکدیگر باشد» (کازانتزاکیس، ۱۳۷۹: ص۱۲۷). در هنر ملهم از ذن نیز همه‌چیز در ارتباطِ تنگاتنگ با طبیعت است؛ چنانچه از عناصری طبیعی، ساده و ناکامل در راستای رسیدن به هستیِ مطلق در ژرفای قلب هر انسان بهره جسته است و در نهایت سادگی و قناعت، هرآنچه هستْ نمادی از حضور طبیعت است. چهار عنصر اصلیِ طبیعت: آب، هوا، خاک، و آتش در همه‌جا، چه اعمال (تطهیر دست‌ها، جوشاندن آب، آماده کردن و نوشیدن چای)، چه اشیای مراسم چای (سفالینه‌هایی از آب و خاک که در کوره‌ای آتشین به‌ثمر رسیده است، گل‌آرایی و مصالحی طبیعی در معماریِ چای‌خانه)، چه باغ‌ها و... به گونه‌ای رخ می‌نماید.

هر کلبه برای مراسم چای در فضا معلق نمی‌ماند؛ بلکه با طبیعتِ پیرامونش پیوندی عمیق و پنهان دارد. «اتاقی

برهنه، بدون اثاث. تنها گلدانی از شکوفه‌های گیلاس بر یک میز کوتاه کوچک و آتش در گوشه‌ای که قوری چای بر روی آن می‌جوشیده است. غالباً تکه‌ای آهن کوچک در قوری می‌گذاشتند تا وقتی آب می‌جوشد، آهنگی از آن درآید و میهمانان بشنوند و به یاد آورند "آن دریای دوردست را که به صخره‌ها، و آن باران را که بر نی‌ها می‌زند، و درختانِ کاج را که در باد خش خش می‌کنند..."» (همان).

«مراسم چای با استفادهٔ دقیق از اشیا، فضاها و سلایق خاص، مرزهای ابتذال را پشت سر می‌گذارد و تأکید بر ضروریات را راهِ رسیدن به آرامشِ افزون‌تر و آگاهیِ والاتر می‌داند. چنین تمرکزی ذهن انسان را معطوف زیبایی‌های طبیعت می‌کند» (ریو، ۱۳۸۸: ص۳۸).

حتی اگر این زیبایی‌ها در پس ظاهرِ ناقصِ ظرف‌ها راکو و عریانیِ مراسم مخفی باشد. به همین دلیل است که «راکوهای ناتمام یا ناقص را تحسین می‌کنند؛ چراکه همین امر تأییدی است بر توازن میان قدرتِ طبیعت و تسلط انسان بر آن» (همان، ص۳۹). بنابراین سفالینه‌های راکو را نباید ظروفی صرفاً ساده شمرد؛ آن‌ها ابزار مراقبه هستند. اوج شکوهمندیِ هر اثر هنری زمانی است که با آداب و مناسک و سنت‌های جامعه تنیده شود و درک زیباییِ آن نیز به درک پشتوانه‌های اعتقادی آن منوط شود. نظریه‌هایی چون وابی و سابی که برخاسته از تفکرات ذن است، از عوامل شاخص تأثیرگذار بر ویژگی‌های این سفال به‌شمار می‌رود. به همین دلیل، به توضیح مفاهیم این اندیشه‌ها می‌پردازیم.

«وابی در واقع یعنی فقر، بینوایی و درویشی، یا به طور منفی همرنگ جماعت نشدن، درویش بودن یعنی در بند چیزهای این‌جهانی، چون زر و زور و نام نبودن و با این‌همه، حضور ارزنده‌ترین چیز را- که از زمان و مکان و جاه بالاتر است- در دل احساس کردن، و ذات وابی نیز همین است» (پاشایی، ۱۳۷۱: ص۱۲).

«وابی به زبان امروزی یعنی حداقل؛ و اشارهٔ آن به زیباییِ سادگی و شکسته‌نفسی است» (یوسا، ۱۳۸۲: ص۱۰۳). انتقال این نگرش‌ها و بازتاب آن در آفرینش‌های هنری، به پیدایش ظروفی متمایز از سفالینه‌های پرکارِ پیشینِ ژاپنی منجر شد. سفالینه‌هایی که ترک‌ها و نقص‌های لعابشان، فرورفتگی ناشی از فشار ناهماهنگ دست در هنگام ساختنشان، و بدنهٔ ضمخت و بدون تزئینات و رنگ‌های ساده‌شان نمادی از وابی (سادگی) و حضور آن در مراسم چای شد. چراکه مرکزیت زیبایی‌شناسی آیین چای نیز نظریهٔ وابی و سابی است و حضور وابی در این مراسم یعنی خرسند بودن به کلبه‌ای کوچک «به اندازهٔ چهار تاتامی یا مساحتی حدود نه متر مربع» (دله، ۱۳۸۲: ص۹۳)، و ملزماتی ساده چون ظروف راکو- که نمودی واضح از سادگی و درک زیبایی‌شناسی از اشیای ناکامل است.کامل بودن محدودهٔ ذهنی را در سکونی منطقی وارد می‌کند، اما دریافتِ زیبایی از اشیای ناکاملْ شناختی است که دائم در حال حرکت و حیات است و برای درکی آزاد از نمادگرایی محدوده‌ای وسیع دارد. «در آموزه‌ها یا اشکالِ هنریِ ذن بعضی قسمت‌ها را باید همیشه ناتمام یا خالی گذاشت تا بیننده خود بتواند حرکت را کامل کند و در دریافت شکل‌ها و درک نمادگرایی آزاد باشد» (همان، ص۸۶).

چنین است که در ظروف راکو، نارسایی‌ها یا کمبودهایی را که بی‌گمان در ساخت آن پیداست، احساس نمی‌کنیم؛ چراکه این نقص به صورتی از کمال تبدیل می‌شود. روشن است که حاصل زیبایی الزاماً کمال صورت نیست. تجسّم زیبایی در نقص یا حتی در زشتی یکی از شگردهای دلخواستهٔ هنرمندان ژاپنی است؛ هنرمندانی که حتی در شیوهٔ ساخت نیز از ساده‌ترین روش، یعنی دست، بهره جسته‌اند.

دست در ساخت حالت‌های دلخواه قابلیت و انعطاف بیشتری داشته و اجازه می‌دهد روح هنرمند به واسطهٔ اثر هنری با صمیمیت و صراحت به بیننده منتقل شود. شاید حالت کج و معوج این سفالینه‌ها- که نشان از دست‌ساز بودن این ظروف دارد- نیز مبنی بر همین امر باشد. ترفندی که افکار هنرمند را با ایجاد نقص‌هایی مدبرانه- که حس سادگی و غنای تاریخی را تداوم می‌بخشد- از پسِ بدنهٔ زمخت و لعابی خشن نشان می‌دهد.

حال که رابطهٔ وابی با این ظروف برای ما روشن شد، به چگونگی استفاده از خصوصیات راکو در راستای بازتابِ سابی می‌پردازیم.

اشارهٔ اصلیِ وابی به زیبایی سادگی است. زمانی که این حسِ زیبایی از ناکامل‌ها با دیرینگی و زمان درآمیزد، به وجود سابی پی خواهیم برد. «سابی در حقیقت دارندگیِ زیباییِ کهنه، محوشده، پلاسیده و دوست‌داشتنیِ اشیاست» (هاسپرز و اسکراتن، ۱۳۷۹: ص۱۲۹).

پاشایی می‌گوید: «اگر یک موضوع هنری حتی به طور سرسری هم که شده احساس یک دورهٔ تاریخی را القا کند، سابی را در خود دارد. سابی چیزی را می‌رساند که زمان آن را داده است؛ و شاید بنیاد نهایی هر تنهایی باشد، چراکه زمان بیش از مکان فاصله ایجاد می‌کند. سابی آمیزه‌ای است از فروتنی روستایی یا نقص در آثار باستانی، سادگی ظاهر با نکوشیدن در اجرای ماهرانه، و غنای تداعی‌های تاریخی؛ سرانجام، عناصر توضیح‌ناپذیری در سابی هست که موضوع بحث را تا مقام یک اثر هنری اوج می‌دهد. به طور کلی برآنند که این عناصر از درک ذن پیدا شده‌اند» (پاشایی، ۱۳۷۱: ص۱۲۵).

با توجه به این تفسیر، می‌توان دریافت که چرا برای ترک‌ها ونقص‌های لعاب ظروف راکو ارزش بسیاری قائل‌اند. این ویژگی‌ها حس دلتنگی برای گذشته‌های دور را افزایش می‌دهد و انسان را با دیرینگی و سیر در زمان پیوند می‌زند؛ امری اساسی در تفکراتِ آیینِ ذن که تفسیر آن فرصت دیگری می‌طلبد.

از آنجا که نهایت مکتب ذن رسیدن به اشراق است، طراحی این ظروف یعنی فرمِ ساده، ظاهر بی‌آلایشِ و نکوشیدن در اجرایِ ماهرانه‌شان نیز چنان است که در فضای مراسم چای به روشن‌شدگیِ مسیرِ اشراق کمک کرده، درک این نگرش‌ها را امکان‌پذیر سازد.

جدا کردن شاخصه‌های این ظروف و پرداختن به این امر که هر شاخصه برگرفته از چه اندیشه‌ای است- با توجه به اینکه تمام این مضامین در کنار هم معنا و مفهوم می‌یابند- کار دشواری به‌نظر می‌رسد؛ اما کوشیده‌ایم با این جمع‌بندی تا حدّ امکان به شفاف کردنِ روابط میان آن‌ها بپردازیم. از این رو، در ادامه و در کنار بررسی نگرش‌های مکتب ذن، به اصولِ تأثیرگذارِ آیین چای[۲۱] در این ظروف نیز پرداخته خواهد شد.

روح اساسی آیین چای بر پایهٔ چهار اصل:«هماهنگی[۲۲]، احترام[۲۳]، پاکی[۲۴] و آرامش[۲۵] نهفته است. همان‌طور که پیشتر اشاره شد، اصول زیبایی‌شناختیِ این مراسم از آرمان‌های ذن (وابی- سابی) پیروی می‌کرده است. سابی و وابی نیز دربردارندهٔ اصل جاکو (به چینی جی[۲۶])، یعنی آرامش می‌باشد» (پاشایی، ۱۳۷۱: ص۱۲۶).

البته این کلمه‌ها نسبت به جایگاهشان مفاهیم گسترده‌تری را دربر می‌گیرند و در قالب عناصر متجلّی می‌شوند؛ اما در کلْ مراسم چای در ذاتِ خود آمیخته‌ای از این چهار عنصر است. «حس هماهنگی از حال و هوای محیط و انتخابِ نوع سفالینه‌ها، گل‌ها و طومارِ آویختنی، شعر و گفت و شنود مایه می‌گیرد. رنگ‌ها، بافت‌ها و نورِ اندکِ اتاق را می‌توان با دقت و ظرافت تنظیم کرد» (ریو، ۱۳۸۸: ص۳۸).

به طور اخص، در سفالینه‌ها، هدف از ویژگی‌های عینی‌تر ظروف راکو (همچون رنگ و فرم آن‌ها که به وابی (سادگی) اشاره دارد و مفاهیم ذهنی و شخصیتی‌تر آن، یعنی سابی (احساس کهنگی) که با ترک‌ها و بافت لعاب این ظروف تداعی می‌شود) ایجاد هارمونی و هماهنگیِ ازپیش‌تعیین‌شده با چای‌خانه است. چراکه:

«چای‌خانه نماد سادگی و بی‌آلایشیِ روستایی است که حتی ارجمندترین میهمان نیز باید به دشواری از ورودیِ تنگِ آن بگذرد و بر تاتامی بنشیند. این امر بیانگرِ مفهومِ وابی است. بنابراین سادگی، قناعت و زیباییِ بی‌پیرایهٔ ظروفِ راکو از دیگر نشانه‌های این سادگی‌اند و آنان را در مقایسه با شکل کامل‌شدهٔ ظروف چینی برای این مراسم مناسب‌تر می‌داند» (همان).

ویژگی دیگر این سفال- که برای بیشتر متجلی کردنِ حسّ هماهنگی می‌توان به آن اشاره کرد- «استفاده از رنگ‌های تیره به جای رنگ‌های روشن» (یوسا، ۱۳۸۲: ص۱۰۳) است که به «هماهنگیِ رنگ لعاب با سبزی چای و سادگی طرح فنجان‌ها که باید با حرکات دست متناسب باشد» (دله، ۱۳۸۲: ص۹۳) کمک می‌کند تا در برآورده

کردن هماهنگی و هارمونیِ حرکاتِ برپاییِ چانایو خدشه‌ای وارد نکند.
فرم ظروف راکو ساده و گرد تعبیه شده تا به‌راحتی در دست جای بگیرد و درخورِ سادگیِ کلبهٔ کوچک و محقّرِ اجرای مراسم باشد. ایستادگی این ظروف به صورتی است که به‌راحتی بر تاتامی قرار گیرد و بدون لغزشْ مانع بر هم خوردن مراسم شود. نتیجهٔ این هماهنگی‌ها همان آرامشی است که در قالبِ وابی و سابی، برای نزدیکی هرچه بیشتر به اشراق، فضای مناسب و آسوده‌ای را در یک مهمانیِ چای فراهم می‌کند. «آرامش و آسودگیِ مراسم چای در هنگامهٔ جنگ و آشوب و همچنین آشفتگیِ شخصی ارزشِ ویژه‌ای می‌یابد. کل این تجربه در سایهٔ تشریفاتِ خاصِ این مراسم، حسی از نظمِ مطلوب را به شخص منتقل می‌کند» (همان).
شیوهٔ لعاب زدن و نوع گل طوری انتخاب شده است که بر کیفیت خشن و متخلخلِ راکو تأکید کند؛ چراکه «حس می‌شده تزئینات درخشان روی سفالینه شاید حالت تفکرآمیز را بشکند» (بیکر، ۱۳۸۴: ص۲۰۷). با وجود چنین اهمیتی در برقراریِ آرامش، در بر پایی این مراسم، انتخاب نکردن ظروفی ظریف و چینی‌وار- که هنگام بر خورد با یکدیگر با صدای تیزشان سکوت و آرامشِ مراسم را بر هم می‌ریخت- عجیب نمی‌نماید. اینجا به مهارت سفالگران در ساخت ظروف راکو پی برده می‌شود؛ سفالگرانی که با نگاهی مدبّرانه برای جلوگیری از بر هم خوردن سکوت و آرامش حاکم، «با ایجاد منافذ متعدد در بدنهٔ این ظروف، صدای ناشی از بر خورد آن‌ها با یکدیگر، و تماس ظروف هنگامی که روی میز قرار می‌گیرند را به حداقل می‌رسانند» (Branfman, 1991: p.3) و به صدایی خفیف، گرفته و بم تبدیل می‌کنند. علاوه بر این، «منافذ بدنهٔ این فنجان‌ها به عنوان عایقی میان چای داغ و دست نیز عمل کرده» (همان)، ناخرسندی احتمالی از داغ بودن فنجان در هنگام نوشیدن چای را ازبین می‌برد.
حذف هرآنچه باعث جلب توجه و درخشندگی می‌شود تا بتوان به زیباییِ ورای ظاهر اشیا پی برد، و رسیدن به روح سادگی که اصل وابی است. رعایت نکاتی ساده و در عین حال قابل توجه- که همگی با پشتوانهٔ نظریِ دو اصل وابی و سابی پدیدار شده است. البته باید به این نکته توجه داشت که این اصولْ مفاهیم گسترده‌ای از نگرش‌های ذن را دربر می‌گیرد؛ اما با توجه به قابلیتِ ظروف راکو چنین متجلی می‌شود و جزئی‌ترین ویژگی‌های این ظروف (ویژگی‌هایی مثل لبهٔ فنجان‌ها) را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد.
لبهٔ فنجان‌ها به صورتی ساخته شده است که گرد و بدون تیزی باشد تا در بر خورد با لب‌ها نا ملایمتی ایجاد نکند. بنابراین چنین ظروفی تمام عواملی را که به گذراندن اوقاتی مملو از آرامش، خوشی و لذت منجر شود، همان‌طور که در معنایِ واژگانی‌اش گنجانده است، برای مراسم چای فراهم می‌کند و در پرتو آنْ شرایط را برای رسیدن به آرمان ذن، یعنی اشراق، محیا می‌کند.
ارکان دیگر مراسمْ احترام و پاکیزگی است؛ «احترامی که از آن سخن می‌گوییم فقط احترام به یکدیگر نیست، بلکه احترام به اشیا، احساسات، چای، طبیعت و شعر هم هست. برای رعایت پاکیزگی نیز باید دست و دهان را در مسیر سنگ‌فرشِ منتهی به چای‌خانه شستشو داد» (ریو، ۱۳۸۸: ص۳۸).
نکتهٔ قابل توجه دیگرْ استفادهٔ هنرمند از رکنِ ناقرینگی برای نمایش دادن نگرش‌های مکتبِ ذن است. می‌توان گفت که این رکن به یکی از جلوه‌های هنر ژاپنی- که در پرتو اندیشه‌های ذن به‌وجود آمده- تبدیل شده است.
«بی‌شک این اندیشهٔ (ناقرینگی) از سبک "یک گوشه" باین[۲۷] گرفته شده است» (پاشایی، ۱۳۷۱: ص۱۲۹). تأثیرات این تفکر در معماری ژاپنی نمود پیدا کرده است؛ به صورتی که تجلّی آن را می‌توان «به طور چشمگیری در ساختمان چای‌خانه و چای‌افزارها، همچنین در تجمّع و چیدن سنگ‌های جاپا، یا سنگفرش باغ مشاهده کرد که نمونه‌های بسیاری از ناقرینگی، یا به گونه‌ای نقص و یا سبک "یک گوشه" در آن به‌کار رفته است» (همان، ص۱۲۹)

تصویر ۴ (http://www.raku-yaki.or.jp)

«ذنْ فراپندار (تناقض‌نما)، پرسش‌های بی‌پاسخ و ناسازگاریِ آشکار را به‌مثابهٔ راه‌های روشن‌شدگی (اشراق) می‌آموزد» (دله، ۱۳۸۲: ص۸۶). ظروف راکو نیز نمادی از این اصول است؛ چراکه ناقرینگی خود نوعی تناقض و ناسازگاری فرمی است که از آن، از یک سو در راستای فراهم شدنِ شرایطِ روشن‌شدگی بهره جسته‌اند و از سوی دیگر به تجلّیِ خویِ درویشی (یعنی در بندِ چیزهای این جهانی نبودن و درکِ زیبایی سادگی از حداقلِ اشیا) پرداخته‌اند.

باری ناقرینگی بی‌گمان از ویژگی‌های بارز هنر ژاپنی است؛ به همین دلیل در مراسم چای، برای نشان دادن ماهیت هنر ذن، با وجود چینی‌های زیبا و قرینه، ظروف سادهٔ روستاییِ گلیِ نامتقارن انتخاب می‌شود.

به این ترتیب، غرض سفالگر ژاپنی از «لعاب و شکل و تزئینات نامنظم راکو این بوده است که به طور کلّی نا قرینگی چای‌خانه را منعکس کند» (بیکر، ۱۳۸۴: ص۲۰۷) و با استفاده از این نواقص و بازی با آن‌ها، انگیزه‌های هنریِ خود را آشکار کرده، به آثار خود رنگِ اندیشه‌های خاصِ ذن بزند.

«بی‌توازنی، ناقرینگی، فقر، سابی و وابی، ساده‌سازی، تنهایی و تصوراتی از این‌گونه، آشکارترین و مشخص‌ترین جلوه‌های هنر و فرهنگ ژاپنی را می‌سازد. این‌ها هم از این مفهوم اصلی حقیقت ذن سرچشمه می‌گیرند که "یک در بسیار و بسیار در یک" یا بهتر گفته باشیم، "یک که به صورت فردی و جمعی در بسیار همان یک می‌ماند"» (پاشایی، ۱۳۷۱: ص۱۳۰).

نتیجه

۱. سفالگر ژاپنی با حذف جنبش، نفی حرکت، ایجاد سادگی، و متنوّع نبودن فرم ظروف راکو، به انتقال باورهای ذن، یعنی ادراک ساده‌ترین‌ها و تمرکز بر پیش‌پاافتاده‌ترین امور برای دست‌یابی به روشن‌شدگی (اشراق) می‌پردازد و برای نیل به نتیجهٔ دلخواه از ویژگی‌هایی چون رنگ و بافت لعاب، همچنین فرم و تناسبات بهره جسته است.

۲. ناقرینگی، سادگی، ترک‌های ناشی از شوک حرارتی، لعاب‌های تک‌رنگ و اغلب تیره با بافتی متخلخل، سادگی فرم، ضمختی بدنه، پرداختی خشن، لعاب‌های ریخته و نامنظم و در کل، ایجاد نقص یا حتی زشتی، نوعی اشتباه ذاتی و مدبّرانه و مساعد برای عرضه کردن کمال اثر هنری و تجسّم زیبایی در نقص‌هاست که برای نشان دادن اعتبار آن از نظر مفهوم ذن یعنی ستایش ناکامل‌ها به‌کار رفته است؛ چراکه حاصل زیبایی الزاماً کمال صورت نیست.

۳. با توجه به جامعیتِ استفاده از ناقرینگی در سایر هنرهای ژاپنی، می‌توان از این ویژگی به عنوانِ مهم‌ترین ویژگیِ این ظروف برای ملموس کردنِ نگرش‌های ذن نام برد.

۴. وابی (سادگی) و سابی (کهنگی) یعنی آرمان‌های مکتب ذن و هماهنگی و آرامش از اصول چای و مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر زیبایی‌شناسی راکو است و موضوع بحث را تا مقام اثر هنری اوج می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Raku

۲. Chan

۳. Wabi

٤. Sabi

۵. برای کسب اطلاعات بیشتر دربارهٔ آیین چای(cha-no-yu) مراجعه شود به کتاب‌های: یاماکوچی، ۱۳۷۹: صص۱۵۰-۱۵۳؛ یوسا، ۱۳۸۲: صص۱۰۲-۱۰۴؛ لام، ۱۳۸۶: ص؟.

٦. Sen No Rikiyu

۷. مومویاما (Momoyama) با دورهٔ صفویه در ایران مصادف است.

۸. شیبومی (Shibumi) به معنای وقار است.

۹. Bizen

۱۰. Seto

۱۱. Shino

۱۲. Oribe

۱۳. Hieyoshi Toyotami

۱٤. Chojiro

۱۵. سلادون (Celadon) لعاب رنگ سبز روشن تا زیتونی است. برای اطلاعات بیشتر نک: مسعود، ۱۳۷۶.

۱٦. سونگ (Sung): چین (۹۰۶-۱۲۶۰ م)

۱۷. Jokei

۱۸. اوکاراتنشین (okakura Tenshin)، نویسنده و موزه‌دار ژاپنی است که پس از چاپ کتاب «چای» (۱۹۰۶ م) معروف شد.

۱۹. اسلیپ (Slip) همان دوغاب گلی رنگین است. برای اطلاعات بیشتر نک: مسعود، ۱۳۷۶.

۲۰. Lao-Tzu

۲۱. Chado

۲۲. Wa

۲۳. Kei

۲۴. Sei

۲۵. Jaku

۲۶. Chi

۲۷. باین (Bayen) نام سبکی است در نقاشی ژاپنی که مبتکر آن احتمالاً باین، از مردم چین بوده است. بنابر این سنت، در نگارش بر ابریشم یا بر کاغذ، باید کمترین خطوط یا حرکات ممکن قلم‌مو به‌کار برده شود.

منابع تصاویر

- دله، نلی، (۱۳۸۲)، **ژاپن: روح گریزان**، ترجمهٔ ع. پاشایی و نسترن پاشایی، فرهنگستان هنر، تهران.
- http://www.raku-yaki.or.jp

منابع

- بیکر، جوان استنلی، (۱۳۸۴)، **هنر ژاپن**، ترجمهٔ نسترن پاشایی، فرهنگستان هنر، تهران.
- بنیون، لارنس، (۱۳۸۳)، **روح انسان در هنر آسیایی**، ترجمهٔ محمد حسین‌آرا، فرهنگستان هنر، تهران.
- پاشایی، عسکری، (۱۳۷۱)، **ذن چیست؟**، چ۲، نیلوفر، تهران.
- پترسون، سوزان، (۱۳۸۶)، **کار با گل**، ترجمهٔ مهدی جوادی، سفیر اردهال، تهران.
- دله، نلی، (۱۳۸۲)، **ژاپن: روح گریزان**، ترجمهٔ ع. پاشایی و نسترن پاشایی، فرهنگستان هنر، تهران.
- ریو، جان، (۱۳۷۹)، **هنر ژاپن، «نگاهی به جزئیات»**، ترجمهٔ بابک محقق، مؤسسهٔ تألیف و ترجمه و نشر آثار هنری، تهران.
- کازانتزاکیس، نیکوس، (۱۳۷۹)، **چین و ژاپن**، ترجمهٔ محمد دهقانی، نشر آتیه، تهران.
- گرجستانی، سعید، (۱۳۷۹)، **آموزش هنر و فنّ سفال و سرامیک**، دانشگاه هنر، تهران.
- لام، کام‌چوئن، (۱۳۸۶)، **طریقت چای**، ترجمهٔ نوشین دیانتی، مشکی، تهران.
- مسعود، ابراهیم، (۱۳۷۶)، **دایرةالمعارف سرامیک**، نوید شیراز، شیراز.
- واتس، آلن، (۱۳۶۹)، **طریقت ذن**، ترجمهٔ هوشمند ویژه، کتابخانهٔ بهجت، تهران.
- هاسپرز، جان و راجر اسکراتن، (۱۳۷۹)، **فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی**، دانشگاه تهران، تهران.
- یوسا، میچیکو، (۱۳۸۲)، **دین‌های ژاپنی**، ترجمهٔ حسن افشار، تهران.
- یاماگوچی، ماسایو، (۱۳۷۹)، **جشن‌ها و آیین‌های ژاپنی**، ترجمهٔ محمد پاسبان، نشر میترا، تهران.
- Branfman, Steven, (1991), **Raku: A Practical Approach**, A&C Black, London.
- <www.terebess.hu>