هنر ژاپنی؛
نگاهی به اعماق سادگی

ع. پاشایی

در اعماق سادگی این مقاله از متن محققانه آقای ع. پاشایی درباره هنر ژاپن که برای کاتالوگ نمایشگاه «آفتاب تابان! هنر معاصر ژاپن» نگاشته شده، تلخیص‌شده است. نویسنده در این مقاله به ریشه‌های هنر ژاپن و تاریخچه مختصر آن پرداخته است.

مقدمه

درباره اثر عمیقی که اوضاع زیست محیطی ژاپن بر تولید هنری داشته، جای کمتر پرسشی هست. اقلیم متعادل و چهارفصل متمایز، نمادها و موتیفهای فصلی فراوانی فراهم آورده است، مانند آلو، گیلاس، افرا و داوودی که همواره در هنر سنتی ژاپنی به چشم می‌خورند. عشق ژاپنیها به طبیعت در کاربرد مواد خامی مثل لاک، چوب، خیزران و کاغذ در تمام معماری ژاپنی منعکس است. رطوبت زیاد و زلزله‌های مکرر و توفانها که در ژاپن شایع است مانع کاربرد مواد پایاتری مثل سنگ در معماری شد و دلیلی بود بر ترجیح موادی که مرمت‌پذیرتر و در دسترس‌اند و بر زیبایی‌شناسی ژاپنی چیرگی دارند.

در عین حال اگر نزدیکی ژاپن به چین و به قاره آسیا را دست کم بگیریم، راه خطا رفته‌ایم، چون این نزدیکی بر توسعه هنری ژاپن نفوذی عمیق داشته است. از آنجا که ژاپن در ۷۲۴ کیلومتری چین واقع است و شبه‌جزیره کره هم فقط در ۱۶۱ کیلومتری ژاپن قرار دارد، ریزش متناوب سنتهای هنری اززمین لاد آسیا به ژاپن، از دورانهای ماقبل تاریخی گرفته تا امروز، بی‌چون و چرا به سرشت تولیدهنری ژاپن رنگ بخشیده است. نفوذ چین، که فرهنگش در قلب خلاقیت آسیای خاوری جای دارد، بخصوص در ژاپن محسوس بود؛ سبکهای هنری چینی و بخشهای بزرگ‌تر فرهنگ چینی، از جمله سنت بین‌المللی بزرگ هنر بودایی، یا مستقیما به ژاپن رسید یا از طریق شبه جزیره کُره. حتی سبک دنیاورز پرآوازه دربار هِی آن (۷۹۴ - ۱۱۸۵ م.) به‌گونه‌ای چشم گیر از منابع قاره‌ای الهام گرفت.

با وجود این نفوذ مستمر فرهنگ قاره‌ای، بازمختصه دیگری از هنر ژاپنی برجستگی یافت، که توانایی این هنر بود در جذب تأثیرات قاره‌ای برای تولید یک زیبایی‌شناسی خاص خود. به رغم نزدیکی ژاپن به قاره آسیا، موضعش به عنوان یک ملت جزیره‌نشین منزوی به آن کشور، توانایی بخشیده که سبکهای بغایت گوناگون را در یک بیان بومی به قالب ریزد. به بیان دیگر، ژاپنیها در طی سالیان دراز توانسته‌اند تولیدات تأثیر قاره‌ای ناهمگن را گرفته به شکل چیزی درآورند که باید آن را یک کل همگن «ژاپنی شده» دانست.

روند دوگانهٔ هنر ژاپنی

هنر ژاپنی در کل دو روند مشخص دارد. اول آنکه هیچ یک از انواع گوناگون هنر که در دوره‌های مختلف پدید آمده نه تنها جای آن دیگری را نمی‌گیرد، بلکه با یکدیگر هم زیست‌اند، و هر یک کمابیش خلاقیت خاص خود را حفظ می‌کند.

مثلا پیکرتراشی سدهٔ ششم تا نهم میلادی در دوره‌های بعد هم تکامل می‌یابد، حتی وقتی که طومارهای مصور باب امکانات نویی را در محاکات بصری جهان در دورهٔ هِی آن باز کرد.

روند دوم این است که ارزشهای زیبایی‌شناختی در کانون

با مرکز فرهنگ سنتی ژاپن جا دارد. علایق زیبایی‌شناختی غالبا حتی برباورهای دینی و وظایف اخلاقی و آسایشهای مادی هم برتری دارد. مثلا پس از پیکرتراشی اغازین بودایی، که تقلیدی بود از نمونه‌های قاره‌ای، بوداها و بودا‌سنفهای دوره هی ان بتدریج ژاپنی‌شدند و شکل پیکرهای نرم و زیبای انسانی به خود گرفتند، و به این ترتیب، بیشتر ارمانهای زیبایی‌شناختی زمانه را نشان می‌دادند تا رد و نفی بودائیان را از هر چیزی که این جهانی است. اینجا هنر نبود که تحت‌الشعاع دین بود بلکه دین بود که داشت هنر می‌شد. یک بار دیگر، در سده سیزدهم، نوعی نفوذ قاره‌ای وارد ژاپن شد، یعنی ذن. اما انچه پس از ان اتفاق افتاد، یعنی از سده چهاردهم تا شانزدهم، زمان فرایند استحاله تدریجی این اساسا عرفانی بود به شعر، تئاتر، نقاشی، زیبایی‌شناسی چای اسبک وابی و در یک کلمه، استحاله به هنر بود. هنر ژاپن دوره مورومانچی (۱۳۳۳ - ۱۵۶۸ م.) از زیر نفوذ ذن نبود، بلکه این جا ذن هنر شد.[۱۰]

هنر بودایی

مدل هنر بودایی آغازین ژاپنی هنر چینی بود، یعنی هنر دوره‌های شش سلسله (۲۲۲ - ۵۸۹ م.)، اسلسله سویی (۵۸۹ - ۶۱۸ م.) و سلسله تانگ (۶۱۸ - ۹۰۷ م.)، که اول از طریق مجمع‌الجزایر کره به ژاپن رسید و بعدها هم مستقیما از خود چین امد. هنر بزرگ دینی چینی این دوره‌ها نه فقط زیر نفوذ هنر هندی بود بلکه از هنر ایران و آسیای میانه نیز بسیار اثر پذیرفت بود که اینها هم به نوبه خود از سنت کلاسیک هنر کهن یونانی اثر زیادی پذیرفته بودند.[۱۱] در دوره نارا (۶۴۱ - ۷۹۳ م.)، هنر ژاپنی از هنر چینی پیروی می‌کرد و در این دوره در واقع سنت انسان‌گرایی چینی را اموخت، و کم‌کم در همین دوره و بر همین شالوده چینی بود که در معماری و نقاشی و پیکرتراشی و ادبیات یک سنت بومی و یک سبک کلاسیک پدید امد.[۱۲] در اغاز سده هشتم (۷۱۰ م.) نارا پایتخت ژاپن شد و هنر بودایی دوره کلاسیک به بلوغ رسید. معبد بودای جی ساخته می‌شود و بای بوتسو یعنی مجسمه بزرگ بودا در آن جای می‌گیرد.[۱۳]

ایین بودای خاص فهم

هم سای‌چو و هم کوکایی سراکار فرقه‌هایشان را به ترتیب در دهانه کوههای هی‌ای و کویا قرار دادند. هر دو فرقه انسان و حیوان و گیاه و همه چیز را تجلی بودا می‌دانستند. مقصود از اعمال دینی ایامراقبه، یا اعمال نظارده‌کرانه دینی، یکی شدن با سرشت ذاتی بودایان و بودا‌سنفها[۱۵] بود که این موجب می‌شود که تواناییهای روانی و دانستگی فرد به خود عمق پیدا کند. بازتاب چنین حالتی را می‌توان در نقاشی بودایی دوره هی ان دید. مؤمن بودایی که نمودها یا پدیده‌های طبیعت را جایگاه و دامن فرجامین، یا اصل فرجامین دای‌نیچی نیورایی[۱۶] می‌بیند، حساسیتی عمیق بسوی طبیعت در او ایجاد می‌شود. در پیکرتراشی و نقاشی بودایی این حساسیت به شکل یک تعلق عمیق به پیکر انسان و یک حس ظریف رنگ تجلی می‌کند، و بتدریج بسوی زیباییهای طبیعت نیز هدایت می‌شود.

باورهای اغازین شین‌تو از یک هیبت و حرمت دینی به جهان طبیعی سرچشمه می‌گرفت. اعمال ایین بودای خاص فهم[۱۷] این طبیعت‌پرستی ابتدایی شین‌تویی را به سطح بالاتری رساند و ان را

به یک دین کوه‌پرستی بدل کرد که هدفش، مشارکت در اسرار دای‌نیچی نیورایی نهفته در طبیعت، از ریاضت سخت و پرورش قدرت اراده بود. جلوه‌های خاص ژاپنی این کوه‌پرستی اینها بود: تاجیکی‌کان‌نون[۱۸] اتراشیده از درخت زنده، بودای تاتوری[۱۹] اپیکره‌های چوبی پرکرده که با نیرومی تراشیدند، و بودا‌های ماکایی[۲۰] اجسد‌های سبک‌کند بودا. اینها را مومیان می‌ساختند تا دلالتی باشد بر ایمانشان. خدایان شین‌تو در یک استحاله عجیب در میان ایزدان دای‌نیچی نیورایی قرار گرفتند، نه فقط اسمهای بودایی گرفتند بلکه کم‌کم پای مجسمه‌های ایزدانی که با فرقه شین‌کون پیوند داشتند به ایزدکده‌های شین‌تو هم باز شد. یک نمونه‌اش شبیه‌سازی یک گروه از خدایان و بدوجد یان شین‌تو است در توجی.[۲۱] این شین‌تو به ریوبوشین‌تو معروف است.

به سرور صفحه‌های[۲۲] ایزدکده‌های شین‌تو پیدا شدند و تا دوره‌ی کاماکورا هم عمومیت داشتند. در این مقدله‌ها، محیط طبیعی ایزدکده خود تجلی قدسی است. عرفان و صلابت پرده‌ی نقاشی اسثار ناچی، چشمه‌اندازی با اسثار که خودپرستی‌یی است از این زمینه مشتق می‌شود.[۲۳]

عصر نو

زمزمه درمورو، طبیعت

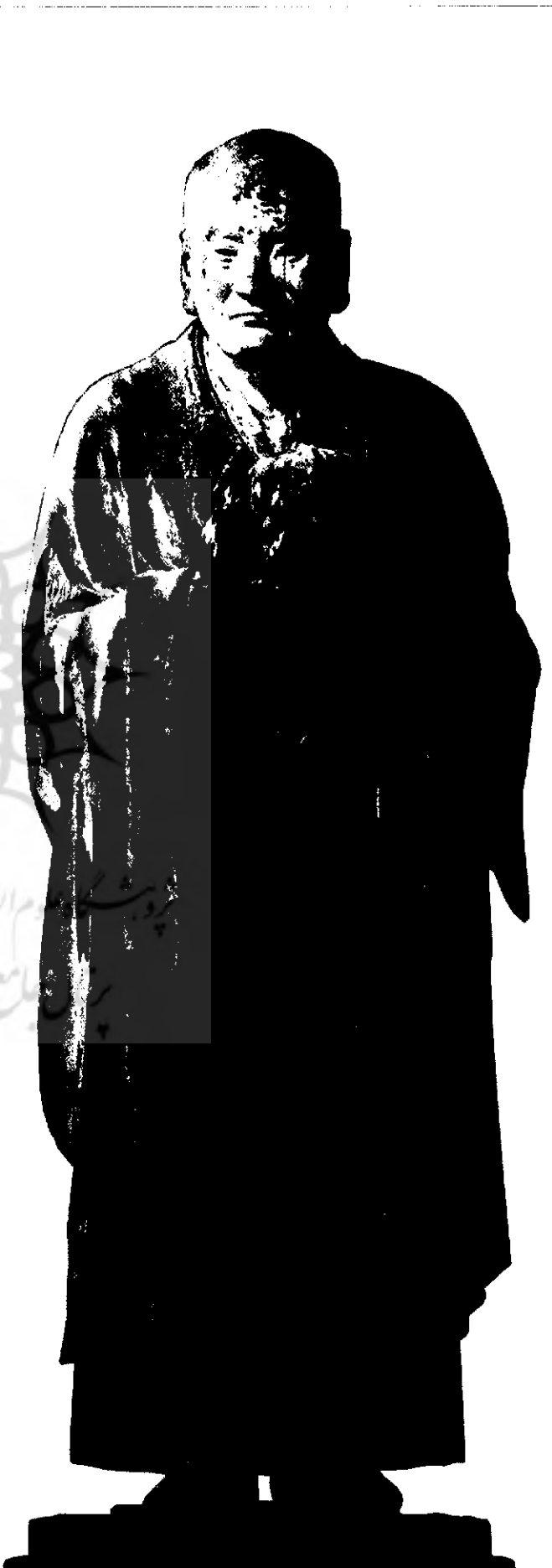
انوکی شیکیرو (۱۸۸۳ - ۱۹۱۱ م.)، نقاش مرتکی‌کار، مکتب رئالیستیک ژاپنی و فارغ‌التحصیل[۲۴] ایت اسکول[۲۵] دانشگاه توکیو است. در قسمتی از یک نامه، که توصیف باران است، دیدگاه این نقاش را درباره طبیعت در اغاز قرن بیستم می‌خوانیم:

«باران این روزها نوعی تنهایی با خود دارد. جانم می‌گیرد که از نگاه کردن به ان و نه از کوشش دادن به اوازش هرگز سیر نمی‌شوم. به برگهای نورسته درختان و برگهای موز می‌خورد و صدا می‌دهد و از برگها به چالابهای زیر درختان می‌چکد. همین کار در باغ همسایه و در خیابان فراتاق می‌افتد. به هر جا که نگاه می‌کنم همه چیز سبز است. و هر چیز صدای باران را بازتاب می‌دهد. برگهای جوان می‌شکفند و هر گیاهی، با سر فرو افتاده و دستهای به هم پیچیده، فروتنانه شهد شاد را می‌پذیرد. بی‌ان که از یاد ببرند. گونه‌گون‌آوا چرخ ریسک است که جایی جیک‌جیک می‌کند به خرمالوبنان و درخت نارنگی همسایه. نگاه کن! هر بار که وزن باران برگی را کج می‌کند، چکه‌ای از برگ‌اش می‌چکد که نمونه افتاب را باز می‌تابد. و در فعی که گوچه‌های باران اینجا و انجا با شتاب تکانی از برگها، از برگهای خشک زرد بسیار کوتاه که بر شاخه‌ها مانده‌اند، فرو می‌افتند. انگاه برگها چرخ‌زنان فرو می‌ریزند. حتی هنگامی که گوچکترین بادی هم نمی‌وزد.

از اب باران برک بزرگی در خانه همسایه، که چیزی حیاطش را از حیاط خانه من جدا می‌کند، در ست شده است به گمانم زمینش پست‌تر از زمین من است چون که اب از اینجا به انجا می‌رود. جوی‌ابی از میان تخته‌های زیر یک لنگه دمپایی چوبی رها شده جاری است. و باران همچنان می‌بارد. این جا می‌ریزد و انجا صدا می‌دهد. در بارشی ان جا، و در رکباری این جا این جا می‌باشد و ان جا جاری است.»

انوکی، اگرچه مشاهده‌گر طبیعت است گویا خود چیزی از ان صحنه شده است. گاهی همچون برگهای خشک دستخوش باد، و گاهی همچون اب جاری زیر یک لنگه دمپایی چوبی. گاهی

مجسمه چوبی رنگ شده/۱۲۱۲میلادی/ارتفاع۱۸۸سانتی متر



همچون پرنده‌ای که پنهانی جیک جیک می‌کند. او به قسمتی که نقل کردیم این را می‌افزاید: «اسرارآمیز و عمیق، این باید زمزمه‌گری طبیعت بی‌منتها باشد. مرموز و بغرنج، باید پیشگوی سرنوشت همه چیز باشد.»
آیا نمی‌توانیم بگوییم که همین حس عمیق بودکه به آئوکی توانایی بخشید که به زمزمه‌های طبیعت بی‌منتها گوش فرادهد؟ به بیان دیگر، آیا نه‌از آن‌رو که او می‌توانست کلام پنهان طبیعت رابشنود، پرده‌های رئالیستی سرشار از حیات و سِربه وجود آورد؟(۱۵)
در نقاشی آئوکی، تم و تکنیک محصول هم مفهوم او از طبیعت بود، یعنی یک سِرِ «اسرارآمیز وعمیق». پرده‌های او سرشار از عرفان، در این معنااست.(۱۶)

هنر آبستره و عشق ژاپنیها به طبیعت

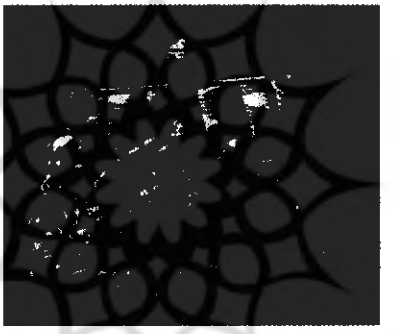
چون در دورهٔ جنگ دوم جهانی کارهای آبستره در نقاشی ژاپنی نبوده همین باعث شده که‌بگویند در ژاپنیها توانایی تفکر انتزاعی وجودندارد. البته این نظر نادرست است که چون ژاپنیهادر فیزیک نظری و ریاضیات و فلسفه بیش ازرشته‌های عملی مثل جامعه‌شناسی وزیست‌شناسی دانشمند و محقق دارند. شاید بتوان‌جامعهٔ ژاپنی را، در تاریخ، به چنین فقر تفکرانتزاعی متهم کرد اما نه ژاپنیها را.
صاحب‌نظران بر این عقیده‌اند که چون دوجهان درونی و بیرونی ژاپنیها در جنگ دوم‌معروف به «جنگ اقیانوس آرام» نابود شد،نقاشانشان مانند قشرهای دیگر مردم، حس‌می‌کردند که جهان بیرونی یا دست‌کم تصوراتشان‌از جهان بیرونی گران‌بهاتر از جهان بی‌نوای درونی‌است و این‌گونه تصورات چیزهایی است که‌می‌بایست به آیندگان سپرده شود. تمایل سنتی‌ژاپنیها این بود که خود را در راه یک آرمان، یا حتی‌برای حفظ یک شیٔ فدا کنند، و برای مردمی باچنین تمایلی، جهان بیرونی نه جهان واقعی بلکه‌جهان آرمانی، یعنی رؤیای جهانی که ما در آن‌زندگی می‌کردیم شاید زیباتر از طبیعت انسانی‌بالفعل ما بود. داستانهای بی‌شماری از این پهلوانی‌و تراژدی گذشتهٔ ژاپنیها نشان دهندهٔ این روح‌سنتی از خودگذشتگی است.
چنین نیست که ژاپنیها آبستره نداشته باشندیا خیلی کم داشته باشند، بلکه شاید برای نقاش‌ژاپنی، زیبایی طبیعی ژاپن جایی برای بیان آبستره‌نمی‌گذارد. حتی نقاشانی که «مجمع نقاشان‌مستقل» (دوکو ریتسوُ بیجیتسوُ کیوکایی) راتشکیل دادند، در ۱۹۳۰ رئالیسم لیترالیستی(۱۷) رارد کردند و مدافع برتری سوبژکتیو بر ابژکتیو، ازطریق ساده‌سازی خیالینه‌های بصری دریافتی‌بودند. آنها هم خود را از طبیعت جدا نکردند. برغم‌ساده‌سازی آن چه می‌کشیدند و تغییر خاصی که‌در آن ایجاد می‌کردند باز به سوی تجزیه و تفکیک‌یا واگونه کردن(۱۸) طبیعت نرفتند. دلیلش را درنظام تربیتی ژاپنی جسته‌اند.(۱۹)

تورو تاکه‌میتسوُ و دریچه‌های رؤیا

تاکنون از نقش و نقاش گفتیم اما اینجا اشاره‌می‌کنیم به موسیقیدانی از موسیقی مدرن ژاپن. درموسیقی تورو تاکه‌میتسوُ(۲۰) حضور طبیعت رامدام در سازه‌های گوناگون حس می‌کنیم، و این راحتی در عنوان آثارش، مثل فصول، خط درخت، وبسوی دریا، می‌بینیم. در

موسیقی او خصوصامفهوم باغ ژاپنی هست، که در آن، مواد و مصالح‌گوناگون طبیعی همزیستی هارمونیک دارند. برای‌او، باغ ژاپنی واقعیتی است که در عین حال دریچهٔ رؤیاها نیز هست. باغ ژاپنی بنیاد فلسفی مهم‌موسیقی تاکه‌میتسو است. برای او طبیعت تنهاهمان نمودهای طبیعی مثل درخت و گل نیست، بلکه‌خود حیات است که تمدن و رفتار انسانی را نیزدربر می‌گیرد. تاکه‌میتسو بر آن است که انسان‌امروز سرانجام میان خود و طبیعت هارمونی وتعادل ایجاد می‌کند و به نظر او بیان حقیقی هنرهمین رسیدن به هارمونی و تعادل است. ایرادتاکه‌میتسو به موسیقی معاصر این است که این‌موسیقی با طبیعت هم‌ساز نیست، یا اگر بخواهیم‌آن را با مفاهیم ژاپنی بگوییم، کوکوروی هنرمندباید با کوکوروی عالم یکی باشد، یعنی دلش با دل‌عالم یکی باشد، باید با آن همدل و یک‌دل باشد،بی‌هیچ دویی. او می‌گوید تحول موسیقی غربی باکنار گذاشتن طبیعت آغاز می‌شود و این به نظر او،نمی‌تواند زبان کمال یافتهٔ انسان باشد. البته با آن‌مفهوم طبیعت که غرب آن را می‌شناسدموسیقیدان غربی شاید پر بیراه هم نرفته باشد. نزداو طبیعت، «طبیعی بودن زیستِ طبیعی» است، که‌انسان را هم در بر می‌گیرد. هنر او از «رابطهٔ اشباع‌شده» او با واقعیت، یا همان طبیعت، پدید می‌آید. تاکه‌میتسو یک بار در یک قطار مترو توکیو به سرو صدای پیرامونش گوش می‌داد، آن جا این فکر دردلش پیدا شد که ترکیب‌بندی به این جریان صدا که‌از میان جهان جاری است معنا می‌بخشد. صداهای‌فراوانی که در پیرامون ما هست باید در درون‌موسیقی زندگی کند.(۲۱)

آیا این همان رسیدن به کامی سرشار کننده‌تمام هستی نیست؟ درست‌تر بگوییم، همان خودهستی نیست؟ از راه همین صداها است که هنر باجهان پیوند می‌خورد، با آن یکی می‌شود بی‌آن که‌بداند که همان است، یعنی از «خود» خبرش نیست. ودانستگی به این یکی بودن را نیز از کف می‌دهد، آن‌را فرو می‌نهد. کاج می‌شود بی‌آن که بداند که کاج‌است، نی می‌شود بی‌آن که بداند که نی است.(۲۲)



صدا و سکوت

طبیعت هم پرشکوه و زیبا است و هم ستمگر، مثلا در مرگِ ناگزیر. همین‌گونه‌اند صدا و سکوت، حرکت و سکون. اینها در تقابل نیستند، بلکه دووجه از یک چیزند. نزد ژاپنی، مرگ عمیق‌ترین شکل‌سکوت است و صدا حیات است در ژرفایش.موسیقی که از صداها و سکوت‌ها ساخته می‌شود،بیان‌گر تمامت حیات است. تاکه‌میتسو می‌خواهد دربرخی آثارش «پلان یک باغ خیالی» را اجرا کند. این باغ، باغ معبد و این طرح هم طرح موسو سوسه‌کی(۱۲۷۵ - ۱۳۵۱ م.)، استاد ذن است. اوست که بیش ازهر کسی ذن را به باغ ژاپنی آورد. باغ‌ساز بزرگی‌بود که تاکه‌میتسو سخت از او الهام گرفته است.

پی‌نوشتها:

1- Kata,shuichi.
mocZnsgZ Int. P.485 (1971). From, style, tradition. Tokyo:
2- Yoshikawa, Itsuji.
Tokyo: Heibonsha (1976). Majar Themes in JZqZobsb
of Japanese Art, vol.1.P.27Art. the trans, Armins Nikorskis.
surbey
3- etc.
4- Daibutsu
- Yoshikawa, Itsuji. (1976). Majar Themes in Japanese
the trans, Armins Nikorskis. Tokyo: Heibonsha5
surbey of Japanese Art, vol.1.P.63865Art.
6- Bodnisattva
7- Dainichi Nyorai
8- Esoteric Buddhism
9- Tachiki Kannon
10- Natabori Buddha
11- Magai Buddha
12- Taji
13- Mandala
14- Yoshikawa, Itsuji.
Tokyo: Heibonsha (1976). Majar Themes in JZqZobsb
Japanese Art, vol.1.P.07-96Art. the trans, Armins Nikorskis.
surbey of
15- Aoki Shigeru
Ngcgg^kf (1983). Modern currents in
Tokyo: Weatherhill
16- Kawakita,
Art. trans. eharless. Terry.
hoibonsha. P.62-64Japanese
17- etc. P.75
18- Literalistic
19- Distortion
weatherhils /20- Terada, Toru. (1975). Japanese Art in world
of Japanes Art.perspective. trans, Thamas cuerin. Tokyo:
vol.52.P.14-15Heibonsha. the Heibonsha suney
21- Toru. Takemitsu
P.19-2022- on take, norioko (1993) creative sources for the
music of toru take mitsu. England: scolar press.
۲۳- سوزوکی، د.ت. ذن و فرهنگ ژاپنی؛ ترجمه ع. پاشایی؛ نشر میترا، تهران؛ ۱۳۷۸.
24- Maso Soseki

منابع و مآخذ:

سوزوکی، د.ت. (۱۳۷۸). ذن و فرهنگ ژاپنی (برگردان ع پاشایی). تهران: نشر میترا.
اونو، سوکیو. (۱۳۸۲). شین‌تو (راه‌کامی) (برگردان نسترن‌پاشایی). تهران: نگاه معاصر.
مور، چارلز (۱۳۸۱). جان ژاپنی (برگردان ع. پاشایی). تهران: نگاه‌معاصر.
یوتاکاتازاوا. (۱۳۷۵). تاریخ فرهنگ ژاپنی، یک دیدگاه. (برگردان ع. پاشایی). تهران: بخش فرهنگی سفارت ژاپن.
دله، تلی. (۱۳۸۲). ژاپن، روح گریزان. (برگردان ع. پاشایی ونسترن پاشایی). تهران: نشر روزنه و فرهنگستان هنر.
Theodore de.... ed (1964). Sources of
2vols, New York: ColumbiaO Bary, Wm.
University Press.Japanese Tradition.
Daito Shuppansha. (2002). Japanese-English Buddhist
Dictionary. Tokyo: Daito Shuppansha.O
John Bester.O Hasegawa, Nyo{ekan. (1999). The Japanese
Weatherhill/Heibonsha.Character. A Cultural Profile. trans.,
Tokyo:
Kato, Shuichi. (1971). Form, Style, Tradition. Tokyo:
Kodansha International.O
Tokyo:O Kawakita, Michiaki. (1983). Modern Currents in
Art. trans., Charles S. Terry.
Weatherhill/Heibonsha.Japanese
LTD.O Kodansha Encyclopedia of Japan. (1983). Tokyo:
Kodansha
Moraini, Fosco. (1971). Japan, Patterns of Continuity.
Tokyo: Kodansha International.O
Press.O Nakamura, Hajime. (1964). Ways of Thinking of
Eastem Peoples. Honolulu: University of Hawaii
Press.O Ohtake, Norioko. (1993). Creative Sources for the
Music of Toru Takemitsu. England: Scolar
Tokyo:O Sawa, Takaaki. (1972). Art in Japanese Esoteric
Weatherhill/Heibonosha.Buddhism. trans. Richard L. Gage.
Tokyo:O Terada, Toru. (1975). Japanese Art in World
Heibonsha Survey ofPerspective. trans., Thomas Buerin.
Japanese Art, vol. 52.Weatherhill/Heibonosha. The
Tucci, Giuseppe. (1961). The Theory and Practice of
the Mandala. Llondon: Rider Company.O
Yoshikawa, Itsuji. (1976). Major Themes in Japanese
vol. 1.Art. The trans., Armins Nikovskis. Tokyo: HeibonshaO
Surbey of Japanese Art,
Press.O Watsuji Tetsuro. (1961). Climate and Culture. A
Philosophical Study. Tokyo: The Hokuseido