

**El jardín japonés como microcosmos.
Lo invisible en el jardín japonés**

ERIKO TERAOKA
Universidad de Kansai, Osaka (Japón)

¿Pagará a pena o intento de traducir as imáxenes choucantes a letra uniforme, a presenza vertical, a series lineales de palabras; o instante sucesivo, a intuición a discurso?

Carlos A. Baliñas, «Cousas da Vida» *Cousas da Sociedade*.

(Durante el estudio y redacción de este artículo siempre he tenido presentes estas palabras)

1. LO INVISIBLE EN EL JARDÍN

El jardín japonés se parece a un paisaje natural, pero nos presenta una verdad, una realidad más profunda que el paisaje natural que vemos y nos rodea en la vida diaria. Y cuando digo jardín japonés me estoy refiriendo al jardín japonés tradicional en cuanto arte plástico.

De hecho, el jardín japonés tiene algo de misterioso, de enigmático. Acostumbrados a ver árboles, piedras, hierbas o un arroyuelo que corre, no solemos emocionarnos como quizás hiciéramos la primera vez que los vimos. Pero, cuando contemplamos el jardín del templo Tofukuji de Kyoto, o cuando caminamos lentamente por el jardín del templo Tenryuji sin duda sentiremos una gran emoción ante la metáfora de las piedras que se levantan en un pensado desorden, o ante las olas insinuadas por la arena, aunque la materia que usa el jardín la veamos en la vida diaria. Será una emoción comparable a la que experimentamos la primera vez que las vimos en un ambiente natural.

Además, un buen jardín nos lleva a un espacio y a un tiempo diferente del que nos rodea habitualmente, nos invita a viajar por él. Sin ser conscientes «viviremos» en ese espacio y tiempo que se abre delante de nosotros. «Vivir» el jardín supone un cambio esencial.

Con este trabajo he querido ponerme en el lugar de las personas que contemplan el jardín y ver el atractivo de la polivalencia y la multitud de aspectos que contiene a medida que uno va viendo su devenir y cómo va cambiando y transformándose en cada instante. Así, pues, voy a tratar de explicar algunas características, esperando que puedan llegar a sentir la alegría del que los observa por vez primera.

2. LO INDECIBLE DEL JARDÍN

Una de las características del jardín aparece ya en lo que expresa el vocablo japonés en su forma más arcaica de la lengua de Yamato: «niha», «nihi», «nihu» y «niho», origen de la palabra actual: «niwa». Este sonido lo expresamos con el ideograma chino 庭. Aparece ya en las Crónicas *Shindaiki* de *Nihongi* (del Emperador Sujin)¹ y en las *Kojiki*². En esos textos «niwa» (jardín) es un lugar sagrado relacionado con los ritos o la divinidad. El ideograma chino para el jardín era 埜, un poco diferente del actual, aunque muy semejante. Expresaba un espacio amplio delante del palacio a donde descendía la divinidad y donde se recitaban conjuros y oraciones. Por esa razón, podemos decir que la belleza que todavía hoy apreciamos en el jardín japonés tiene relación con esa misma belleza sacra y original.

La técnica usada para expresar esta belleza sacra de que les estoy hablando era una expresión simbólica del mundo paradisiaco, o del mundo donde vivían los ascetas, reproducida en el jardín mediante esbozos de paisajes naturales.

Por ejemplo, a partir de la época de Heian (794-1183), se propagó una secta budista llamada del Jodo-kyo; («Jodo», leído Yodo, significa Tierra Pura y «kyo», secta o escuela), y se construyeron jardines con fuentes y lagunas que representaban

¹ SAKAMOTO, Taro. et al, eds, «*Nihon Shoki (Jo)*», *Nihon Koten Bungaku Taikei* 67, Iwanami Shoten (Tokyo), 1986, p. 156-157. Aquí aparece el vocablo que traducimos por jardín, en japonés «yu-niwa», cuando la diosa solar Amaterasu hace entrega de un manojito de espigas recogidas en el jardín celestial.

² NISHIMIYA, Kazutami. et al, ed, «*Kojiki*», *Shincho Nihon Koten Shusei*, 1991, p. 174.

También encontramos aquí el vocablo «yu-niwa» relacionado con el lugar sagrado donde, una vez había bajado la divinidad, el emperador le ofrecía los primeros frutos y le consultaba temas de estado, como por ejemplo, la conveniencia o no de hacer una guerra o la fecha de un evento, etc. A partir de 1948, el día de las ofertas se celebra el 23 de noviembre.

esta fe. Coincidió la propagación de esta secta, o escuela, con la escatología del milenium y los jardines mostraban, en un terreno llano, alrededor de los edificios o viviendas, el mundo de la Tierra Pura o Paraíso. En algunos, el centro lo ocupa la capilla de Amida, que es la divinidad que preside la Tierra Pura. En el centro de la charca hay una isla que se llama Hourai³ y representa el Paraíso. El puente por el que se llegaba a la isla simbolizaba la entrada en ese mundo paradisíaco.

Los jardines mundialmente conocidos del estilo «karesansui» se construyeron en la época de Muromachi (s. XIV-XVI), casi exclusivamente en los monasterios o templos de la secta Zen, si bien la técnica y el nombre «karesansui» aparece anteriormente en la época de Heian (s. XI). En la Crónica Sakutei, que trata de la construcción y el diseño de los jardines, se habla de los jardines diciendo que están hechos con piedras y arena y no tienen charcas ni arroyuelos de agua. En su primera etapa, pues, se construían con piedras y arena en una parte y dentro del tradicional jardín de agua y fuentes. Parece ser que estos jardines con piedras y arena se hacían allí donde no había agua, por ejemplo en las laderas de los montes o colinas, y la arena se utilizaba para expresar el agua. Los jardines de este estilo «karesansui», que se construyeron entre los siglos XIV y XVI, pertenecen a la llamada época posterior. Los jardines de este estilo mundialmente conocidos que se conservan pertenecen a este grupo. Y tienen como característica que fueron diseñados para contemplarlos y disfrutar de su belleza viéndolos desde el interior de la vivienda en medio de la paz y tranquilidad. Su arreglo y conservación es un acto de ascesis para los bonzos. Sobre la arena blanca colocaban piedras de diversos tamaños, y según su disposición y combinación creaban paisajes de un mundo ideal. Los paisajes son de una gran variedad: cimas de montañas, cascadas que caen sobre profundos valles, ríos que nos tranquilizan con el murmullo de su corriente, mares tranquilos y silenciosos e, incluso, apreciaremos pequeñas islas que sobresalen sobre el mar. También podremos reconocer en el paisaje la visión cosmológica del budismo en el que el *yo* se identifica con la naturaleza y después se pierde y diluye en ella. En la contemplación de los jardines «karesansui» se intenta llegar a un estado en que se hace visible lo que no se ve y se escuchan sonidos que nuestros oídos no oyen.

Furuta Shoukin (1911-2001), un experto en budismo, en su libro *Zen to Niwa* (El jardín y el Zen), dice: «Una característica del Zen es hacernos ver lo Absoluto no fuera de nosotros mismos, sino en nuestro interior. El Zen hace que veamos el mundo externo dentro de nosotros mismos. Nos enseña a buscar la belleza y felicidad del paraíso dentro de nosotros mismos, no fuera. Incluso insiste en que podemos conseguir el estado de la iluminación en este mundo. La montaña que vemos es montaña y

³ La cresta mítica donde vivían los ascetas de la leyenda china.

*no es montaña. La apariencia de las cosas no es su verdadera esencia. Por eso los monjes afirman las cosas y enseguida las niegan*⁴.

Esta lógica del Zen no entra dentro de lo que llamamos lógica. Furuta explica esa lógica con una frase tomada del sutra *Hanyakyo* del Gran Vehículo que dice: *La sabiduría perfecta de la otra orilla no es la sabiduría perfecta de la otra orilla*. Es decir, que la sabiduría de que habla el texto de la sutra no es la auténtica sabiduría, sino que es solamente lo que «llamamos» sabiduría. En ese contexto, podremos decir que esa montaña no es la montaña verdadera, sino lo que nosotros «denominamos» montaña. Así, pues, el Zen rechaza toda definición que se haga sobre una cosa, porque la limita, la concretiza. Sin embargo, tampoco se puede decir que nuestras palabras estén vacías porque no definimos ni concretamos las cosas. Comprender esta lógica es lo que el Zen llama *satori*, «iluminación» o «estado búdico».

El jardín que se ve no es jardín, es el jardín que expresa todo el jardín, y quizás tendremos que decir que es el Discurso del Jardín. Tenemos que ver dentro de nosotros el jardín que está fuera y el que está dentro hay que verlo enmarcado, limitado, como si fuera algo sin límites y absoluto.

El Zen no habla de ese jardín que tenemos delante de los ojos, sino que nos dice que ese jardín es una representación del que tenemos en nuestro interior. Yo creo que es una creación artística de un mundo que coincide con el «microcosmos» de que habla la filosofía occidental.

3. EL «MITATE» O LA SELECCIÓN TEMÁTICA

Ahora quisiera hablarles de esa característica del jardín japonés que nosotros llamamos *mitate* o «metáfora». El «mitate» es una técnica de expresión artística que consiste en reproducir una obra de arte imitando o partiendo de lo que nos sugiere una cosa u objeto. Se usa en los distintos géneros tradicionales o campos artísticos, como en la poesía, en el *haiku*, en los cuentos populares, en el *kabuki*, etc.

Desde antiguo, los japoneses superponían sobre las cosas y los fenómenos naturales a los dioses shintoístas o a las divinidades budistas y los veneraban como cosas sagradas. Por eso, resultaba natural que ellos, en los elementos o cosas que usaban para construir los jardines, vieran dioses y divinidades. Las piedras y su composición dentro del jardín se prestaban por su forma para imaginar imágenes ilimitadas a las que le daban significado. Los que las contemplaban entraban, a través de ellas, en mundos llenos de imaginación.

⁴ FURUTA, Shokin: «Zen to niwa», en YOKOYAMA, Tadashi et al, ed.; *Sousho Zen to nihon bunka 5, Zen to kenchiku teien*, Tokio, Perikan sha, 2002.

En un principio, los jardines alegóricos se desarrollaban en espacios religiosos. Más tarde, después del s. XVI, empezaron a construir jardines en las casas de los guerreros y samurais. Los temas más frecuentes estaban relacionados con símbolos de buenos augurios como los jardines del estilo *Hourai*. Era muy frecuente ver en ellos temas como la tortuga o la grulla, que son símbolos de la longevidad, y se extendieron tanto que dieron origen a un estilo de jardín que lleva ese nombre «*Tsuru-kame Hourai*».

Más tarde, entrado el s. XVII, con la introducción de la ceremonia del té, aparecen *Jardines de Té*, fueron desapareciendo del jardín las rocas y las piedras y se construyeron jardines con árboles y plantas. El Jardín de la Villa Imperial *Katsura* y el *Rokugi* de Tokio tratan de reproducir temas del mundo de las historias o cuentos y de algunos poemas conocidos.

Así pues, el cambio que se nota en la historia de los jardines japoneses revela también un cambio de pensamiento que se puede entrever a través de su diseño y construcción. En los jardines tenemos rastros de las diversas corrientes de pensamiento, como el Shumisen, el Shinsen, el taoísmo, el Paraíso, el Zen, etc. El diseño del jardín se acomodaba a estas corrientes religiosas o de pensamiento. Pero también se puede afirmar que, a lo largo de su historia, el jardín japonés nunca se propuso diseños que fueran una pura imitación de la naturaleza. La técnica no consistía solamente en copiar el paisaje, sino que intentaba crear una visión abstracta o simbólica por medio de un escenario natural. En otras palabras, el jardín ha sido siempre una especie de metáfora plástica.

Tachibana Toshitsuna (1028-1094) en *Sakuteiki*, una obra que de hecho es un manual secreto para construir jardines del estilo Shinden, dice que el artista, va recordando los lugares más bellos del país y donde más profunda emoción siente, tiene que imitarlos. Habla, también, de apropiarse de los más bellos lugares y de reproducirlos o tomarlos como punto de referencia. También dice que se debe representar el paisaje real y natural de una manera simbólica o abstracta. En fin, la composición o estructura básica del jardín queda a merced del capricho del hombre.

4. LA METÁFORA EN EL JARDÍN

Ahora les quisiera hablar de la metáfora en el jardín y en qué consiste.

En primer lugar, es evidente que el jardín no es un lenguaje, una sentencia construida con palabras. Tampoco tiene un significado único. Sin embargo, creo que si lo comparamos con el «discours» metafórico se podrá entender mejor y la teoría de Paul Ricoeur nos ayudará mucho.

La metáfora sería la interpretación del conflicto de dos significados y de lo ilógico de la expresión de la metáfora se extraería el significado. Según esta teoría, la metáfora no existe ahí y en ese momento, sino que existe dentro de la interpretación y cuando ocurre la disolución de una contradicción se convierte en una contradicción que tiene sentido. Este cambio tiene como efecto una especie de curvatura o doblez de la palabra. Al expandirse este significado, el vocablo ya no se puede interpretar literalmente, sino que se crea otro significado⁵.

Repito que el jardín no es un lenguaje, pero yo creo que es evidente que en él encontramos también un conflicto semejante al del discurso. Es el conflicto con función de significado predicativo que se realiza en los árboles, en las piedras y en todo ese jardín o paisaje natural que tenemos delante de nosotros. La expresión metafórica del jardín es un efecto de esa irracionalidad o falta de lógica confrontada. Y, al mismo tiempo, el jardín japonés no es sólo el objeto de nuestra experiencia, sino que además es evidente que desempeña una función hipotética. Esta función hipotética la encontramos también en las expresiones poéticas o en las obras musicales y no va orientada hacia el exterior, sino hacia el interior. Sin duda, lo que nos quiere decir con ese interior, aplicándolo al jardín, no puede ser otra cosa sino la estructuración de la articulación mental-espiritual, estado anímico, que posee el jardín. El símbolo o el ideal lingüístico de esta articulación mental-espiritual, o estado anímico, se superpone en el orden interno. El jardín no es un juego arbitrario de palabras, sino que se concretiza mediante la imaginación. Nuestro estado anímico actúa, comprende e interpreta.

Tamamura Takeji (1911-), un buen conocedor de la Historia de la Edad Media de Japón y de la Historia del Zen (*Zenin no Kyouchi*), al comienzo de su libro, dice: *Es sabido que el Zen es una secta religiosa que le da mucha importancia al conocimiento intuitivo, a la intuición... Los monjes de Zen, dejando a un lado los objetos que los rodean, alejándose de su utilidad, tienden a denominarlos simbólicamente y por eso sorprende que los ascetas usen un vocabulario de nombres propios muy abundante.*

Si la metáfora se desarrolla en el mundo sublimado de la palabra, en ese aspecto no se puede decir lo mismo del jardín. Pero en él existe un conflicto al interpretarlo y, aunque carezca de un significado concreto, nosotros podemos «crear el significado». Lo cual es precisamente de naturaleza lingüística. Pero, siendo un arte plástico, aunque no es un lenguaje, es verdad que pertenece al mundo de los símbolos. El origen del jardín japonés podemos decir que son las piedras a donde bajaba la divini-

⁵ Véase BALIÑAS, Carlos A. «La metáfora en filosofía. Cómo hacer cosas con metáforas». Símbolo, metáfora e mito nella cultura contemporanea. Lecce (Italia), Edizioni Milella, 1995, pp. 91-111.

Sobre Paul Ricoeur en AGÍS VILLAVARDE, Marcelino: «Do símbolo á metáfora: introducción á filosofia hermenéutica de Paul Ricoeur».

dad y que nosotros llamamos *iwakura*. Lugar, que, en palabras de Eliade, era la hiérophanie o la aparición de la divinidad.

Y creo que coincide con esa actividad intuitiva por la cual los monjes denominan objetos con nombres abstractos, alejándose de la realidad de las apariencias. Es evidente que, a través de la historia, el jardín estaba relacionado con leyendas míticas y con ritos. Por tanto, el jardín japonés es un espacio sagrado y no expresable con palabras.

Según Marcelino Agís, en su libro *Mircea Eliade, Una filosofía de lo sagrado*, «el tiempo sagrado no posee duración como el profano. Su característica principal es que puede repetirse, traerse al presente,...»⁶.

Si así fuera, el jardín no lo podremos describir con categorías del *Logos*, ni con palabras, sino que tendremos que entrar en él y después experimentarlo. Es así como al nivel de la experiencia sensible se produce la modulación del tiempo y del espacio en el jardín.

El jardín japonés, el mundo donde nosotros vivimos, como si fuera otra persona, muestra que es un mundo paradójico y nos proporciona la experiencia de vivir en él.

5. ANDAR, SENTIR

Desde sus orígenes en el s. X, el jardín japonés tenía un aspecto estrechamente relacionado con una actividad corporal: *andar*. No estaba hecho para verlo parado desde un lugar fijo, sino que a través del movimiento corporal se experimentaba el jardín y se leía e interpretaba. Ciertamente que el jardín de los templos budistas era casi siempre un espacio pequeño, pero la gente caminaba por entre los árboles y la vegetación, iba alrededor de la charca, pasaba los puentecillos que había sobre las corrientes de agua y paseaba por entre las rocas y piedras. El paisaje iba cambiando constantemente a medida que se avanzaba por él.

Mochida Kimiko tiene un estudio en el que, como si fuera un libro de texto, trata de interpretar el jardín japonés y lo titula «*La intención del jardín o la generación del jardín*». Dice: «*el seto, las hojas y los árboles, y los grupos de rocas y piedras obstaculizan la vista y siempre hay alguna parte del jardín en la penumbra que no se ve. Al volver la vista comprobaremos que el paisaje que acabamos de ver, ya no se ve, y no se adivina el paisaje que veremos más adelante. Aunque deseemos ver de una vez todo el jardín nuestra mirada tiene que doblarse obligada por la curva del*

⁶ AGÍS VILLAVERDE, Marcelino: *Mircea Eliade Una filosofía de lo sagrado*. USC. 1991. p. 144.

camino. No tenemos el privilegio de la mirada. Al revés, ésta se limita, se obstruye y se tuerce. ¿Esta falta de perspectiva no será una característica del jardín japonés?»⁷.

Es verdad que también en jardines como los del estilo «karesansui», aunque se contemplen sentados sobre el tatami de la habitación, al cambiar de lugar, el paisaje es diferente. En el jardín *Ryouanji* las 15 piedras o rocas que tiene han sido colocadas sobre la arena de tal modo que desde ningún lugar se puedan ver todas a la vez. Una roca oculta a otra, la vista no puede abarcar de una vez todo el paisaje. Siempre hay algo que se oculta. Si nos movemos y lo miramos desde otro lugar aparece algo nuevo que se hallaba latente y parte de lo que antes se veía ahora se nos oculta. La estructura y la técnica que tiene está pensada para impedirnos verlo todo de una vez. El paisaje está ahí, las cosas están ahí delante de nuestros ojos, pero es difícil captar mentalmente todo el plano. El jardín japonés carece de un centro transcendente que pone orden en el espacio y del principio de la línea recta como perspectiva. No será exagerado decir que, en vez de ponernos todo el jardín bajo el control de la visión total, desde un solo lugar, es un principio que lo caracteriza y enriquece impidiéndonos la visión total del paisaje y el presentárnoslo por partes y como a trocitos.

Pero una vez que entramos en ese espacio, el orden y la dirección de la escena que se abre ante nosotros queda determinada y establecida. Ya no podemos regresar y volver para atrás, sino que nos vemos obligados de un modo espontáneo y natural a seguir hacia delante siguiendo, quizás, el curso del agua de un arroyuelo o una estrecha senda.

Ahora me pregunto: ¿Este movimiento que nos impulsa hacia adelante de la metáfora del camino del jardín japonés, a dónde nos lleva? ¿Cuál es su meta?

Yo creo que podemos decir que no tiene ninguna meta, que no vamos a ninguna parte. El jardín es un *scherzo*, un juego sin fin que tiene una pluralidad de lecturas e interpretaciones y carece de un sólo significado. Aunque vayamos avanzando y experimentando una variedad de peripecias, resulta que no vamos a ninguna parte. Y ni podremos sacar una conclusión de nuestro viaje por él, ni podremos obtener la imagen total del jardín. Al contrario, al terminar el paseo, nos habremos olvidado de él y nos quedará un vacío inconmensurable en el que desaparece la realidad. Es como un inmenso mar donde se diluye el sentido de las cosas y ellas mismas.

¿Por qué expresa con una metáfora ese «*impedirnos la visión*» que caracteriza y sostiene la belleza del jardín japonés?

La línea curva y torcida de los senderos del jardín es posible que represente la esencia del moverse del hombre japonés. Más aún, quizás también exprese la visión del hombre y del mundo que tenemos nosotros. Para nosotros la vida no es un viaje hacia un objeto o lugar concreto en una línea recta que controla nuestro caminar. Creo que la vida es más bien un vagar por los caminos, «caminar por caminar».

⁷ MOCHIDA, Kimiko, «Teien no Manazashí aruiwa Seisei suru Teien», *Zen to Nihon Bunka*, 5, *Zen to Kenchiku-Teien*, Pelican-sha, 2002.

6. VIVIR EL JARDÍN

He procurado acercarme al jardín japonés como discurso usando una teoría lingüística. El jardín, que es una creación artística de arte plástico, no se desliza con la suavidad de las palabras de un poema. El jardín es una obra artística plasmada en un espacio físico y es un objeto externo que continúa existiendo. Aquél que camine y se mueva dentro del jardín irá viendo que se le superponen diversos paisajes y en cada uno de ellos se encontrará con la belleza. La escena va moviéndose poco a poco y va superponiéndose con la del paisaje siguiente, de modo que parecerá que va entrando cada vez más profundamente en un libro escrito. Si nos ponemos a la altura de los ojos del caminante y miramos el jardín, en el momento temporal que nos tenga reservado la oportunidad, experimentaremos la belleza de un modo que será muy semejante al que podemos experimentar leyendo un poema.

Mochida descubre el estado de olvido total del yo que enseña la secta Zen y dice que coincide con la filosofía del jardín. Mochida cree que ese jardín que tenemos ahí, sin tener en cuenta la jerarquía social, con una estructura por la cual se van sucediendo diversas escenas, todas ellas verdaderas y al mismo tiempo falsas, una estructura en la que existe el tiempo y que al mismo tiempo ese instante es un tiempo espacial, ese jardín es verdaderamente ideal.

Una experiencia de un jardín, que en cada instante se crea y se cambia, se parece mucho a la emoción que se siente con una obra literaria o de música. Es como vivir un discurso multivalente que se amplía y se cimbría y donde se escucha el murmullo del significado que deviene.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÍS VILLAVARDE, M., *Mircea Eliade. Una filosofía de lo sagrado*. Servicio de Publicaciones de la USC. 1991.
- AGÍS VILLAVARDE, M., *Del símbolo a la metáfora: introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- BALIÑAS, C. A., «*Cousas da Vida*» *Cousas da Sociedade*.
- BALIÑAS, C. A., «La metáfora en filosofía. Cómo hacer cosas con metáforas». Símbolo metáfora e mito nella cultura contemporánea. Lecce (Italia), Edizioni Milella, 1995, pp. 91-111.
- EYAMA, M., *Niwa no bunkashi-Nihon no niwako*, Tokyo, Bunitsu sogo syuppan, 1978.

- FURUTA, S., «Zen to niwa», en YOKOYAMA, Tadashi (Ed.): *Sousho Zen to nihon bunka 5, Zen to kenchiku teien*, Tokio, Perikan sha, 2002.
- HASEGAWA, M., *Nihon teien zakko*, Kyoto, Toyo bunka sha, 1983.
- KANEKO, K., «Nihon teien shiron» en Niwa, Kenzo (Eds.): *Nihon bunka toshitenno teien*, Tokio, Seibundo shinko sha.
- MOCHIDA, K., *Seisei no shigaku Katachi to ugokumono*, Tokyo, Sin yo sha, 1987.
- *Teien no manazashi aruiwa seisei suru teien*, en YOKOYAMA, Tadashi (Ed.): *Sousho Zen to nihon bunka 5, Zen to kenchiku teien*, Tokio, Perikan sha, 2002.
- NISHIMIYA, K. (Eds.), «Kojiki», *Shincho Nihon Koten Shusei*, 1991.
- RICOEUR, P., *Kaishaku no kakushin*, KUME, Hiroshi, SHIMIZU, Makoto, HISANAGA, Tadao (Trad.y Eds), Tokio, Hakusuisha, 2005.
- SAKAMOTO, T. (Eds.), «Nihon Shoki (Jo)», *Nihon Koten Bungaku Taikei 67*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1986.
- TAMAMURA, T., «Zenin no kyochi» en YOKOYAMA, Tadashi (Ed.): *Sousho Zen to nihon bunka 5, Zen to kenchiku teien*, Tokio, Perikan sha, 2002.
- TANIGAWA, A., *Kozo to kaisyaku Bi no kosmoloji e*, Tokyo, Sekai syoin, 1984.
- YOKOYAMA, T. (Ed.), *Sousyo Zen to nihon bunka 5, Zen to kenchiku teien*, Tokio, Perikan sha, 2002.