

JAPON RESİM SANATI VE BATI RESİM SANATI:

ETKİLEŞİMLER

I. Japon Sanatının Kültürel Kökenleri

Japon sanatı kelimesi pek çok kimsenin zihninde karmaşık görüntüler canlandırır. Bunların arasında Japon ahşap baskılarındaki egzotik figürleri ya da tekrenkli Zen Budizm'iyile bağlantısı olan manzara resimlerini sayabiliriz.

Japon Dili

6. ve 7.yüzyıllarda Japonya Çin ile yakın bir ilişki içine girmeye başlar, Japon dili bir yazı dili olarak işte bu zaman dilimine kadar bir gelişim göstermemiştir. En eski yazılı tarihler tarihsel hadiselerin bir kuşaktan diğerine geçmesini sağlayan güçlü bir sözlü anlatım geleneğinin Japonya'da mevcut olduğuna değinirler. Çin yazı sistemi bir örnek olarak Japonlara bir yazı sistemi edinmeleri gerektiğini göstermiş ve Japonca'da *kanji* denen karakterler bu lisanın ilk alfabesi olmuştur. Kanji görsel imgelerin bir tür kısaltımı olan fikir yazısıdır ki buna aynı anlama gelen ideogram adı verilir. Hiragana ve Katakana alfabeleri ki hece sistemine dayanırlar, sesleri temsil etmek üzere geliştirilmiştir. Bunlar kanji ile beraber kullanıldığında bu karakterler anlamı taşırlar. Bugün hiragana, fiillerin sonuna eklenerek zamanı ve konuşanların birbirleriyle ilişkilerini ve bir cümle içinde özne ya da nesne yahut dolaylı nesne olarak bir kelimenin işlevini göstermeye yardımcı olarak kullanılır. Katakana yabancı dillerden gelen kelimeleri yazmaya yarar. Bunların çoğu İngilizce'den gelen kelimelerdir ve bu kelimeler standart anlamlarıyla

kullanılırlar. Ama bunun istisnaları yok değildir: *Arbeito* Almanca'daki *Arbeit*=iş kelimesinin Japonca söylenişidir ve Japonca'da "Ayışığı" ya da bir kişinin düzenli olarak yaptığı işin yanında yaptığı yan iş yani ek iş anlamında kullanılır.

Kanji'nin en az iki biçimde söylenme şekli vardır Japonca'da: Birincisi Çince okunuş ki buna *On* denir, ikincisi Japonca okunuş ki buna da *Kun* adı verilir. Örneğin Çince'de yıl *Nien*'dir, bunu Japonca kanji yazıp *On* okunuşuyla okursak *Nen*, ya da *Kun* okunuşuyla okursak *Toshi* deriz. Japon yazısı yani kana ve kanji geleneksel olarak ya vertikal yani yukarıdan aşağıya doğru ya da sağdan sola yazılır ve okunur. Sola doğru geleneksel okuma biçimi yine sola doğru yazma değildir sadece, ama aynı zamanda görsel imgelerin yatay bir yüzey üzerinde yaratımı eylemidir de.

Japon İsimleri:

Japonlar doğduklarında iki isimle doğarlar biri aile adı yani soyadı diğeri de ebeveynlerinin verdiği isimdir. Soyadları genellikle dört hecelidir ve anlamları doğada bir yeri ifade eder. Örneğin *Yamamoto* dağın dibinde demektir, *Kitagawa* kuzeydeki nehir, *Fujiwara* sarmaşık tarlası anlamını taşır. İlk isimler yani kişi adları daha karmaşıktır. Erkek adları çoğu zaman -ro son ekiyle biter. Oğlan çocukları doğdukları meydana gelen iyi bir hadise varsa onun ismiyle adlandırılırlar çoğun. Mesela *İchiro* ilk doğan, *Jiro* ikinci doğan *Saburo* üçüncü doğan anlamlarını taşır. Kadın isimleri genellikle -ko son ekiyle biter ve kanji karakterleriyle yazılırlarken çocuk anlamına gelen bir karakterle birlikte yazılırlar. Kişi isimlerini yazarken kullanılan semboller/karakterler, az evvel anttığımız gibi farklı biçimlerde söylendiği, telaffuz edildiği için o ismin sahibini

kendi adını hangi telaffuz şekliyle söylediğini kestirmemiz oldukça zordur. Japonlar her zaman soyadları isimlerinden önce kullanırlar, bizlerden farklı olarak. Mesela Yamamoto Ichiro ya da Fujiwara Akiko gibi. Japonya’da bireyler hayatları boyunca adlarını birkaç kez değiştirebilirler. Ayrıca adlarını kanji yazımındaki alternatif okunuşlara göre de değiştirebilirler. Özellikler sanatçılar Japonca’da *Go* denen bir sanatçı adı edinirler kendilerine ve bu adla eserlerini imzalarlar ve bu sanatçı adlarını eğer üsluplarında bir değişim olmuşsa rahatlıkla değiştirirler, böylece sanat yaşamları içinde değişen üslupları değişen adlarında izlemek mümkün olur bir sanatçıyı incelediğimizde. Ya da, burada hemen yeni bir bilgi verelim Japon sanatçılar eserlerini imzalarının yanı sıra üzerine adlarının ya da sevdikleri bazı isimlerin kazındığı mühürlerle de damgalarlar ve eğer bir sanatçının ismi yazılı mührü kırılırsa sanatçı yeni mührüyle birlikte sanatçı adını da değiştirebilir. Japon ahşap baskı sanatının en büyük isimlerinden olan Katsushika Hokusai (1760-1849) son sanatçı isimlerinden birini “Resim Delisi İhtiyar Adam” biçimde kullanmıştır.

İmparatorluk sarayında çalışan görevliler de sıklıkla asıl adlarından başka sarayda kullandıkları bir saray ismi alırlar ve bu adı saraydan ayrılana ya da emekli olana dek kullanırlar. Örneğin, Akiko adlı kadın İmparator Ichijo ile evlenip saraya girdiğinde Shoshi adını almış, daha sonra saraydan ayrılıp Jotomonin sarayına yerleşip hayatının geri kalanını bir rahibe olarak burada geçirirken Jotomonin adını kullanmıştır. Japonya’da birisi kafasını kazıtıp rahip ya da rahibe olduğunda, günlük

yaşamda kullandığı adını terk edip genellikle iki heceden oluşan bir dinsel isim alması standart bir uygulamadır.

Japonların isim alıp bunu kullanma geleneği Batılılara oldukça yabancı bir uygulamadır. Tanınmış bir sanatçı sadece şöhret elde etmez ama aynı zamanda bir aile ve öğrencilerinden oluşan bir atölye de kurar. Çoğu kez tanınmış bir sanatçı başarılarının gelecek kuşaklar tarafından da devam ettirilmesini görmek arzusundadır ve bu rolü en iyi hangi öğrencisinin yerine getireceğine de kendisi karar verir. Bu öğrenciye ustalık yaşamında ustasının adını taşıyıp taşıyamayacağı sorulur. Sanatçı eğer bir babaysa ve mesela üçüncü oğlu Saburo adını taşır ve bu çocuk babasının eğitiminden geçip onun adını sürdürecektir kabiliyete erişmişse babası kendini adını oğluna verir, eğer babasının Danjuro ise ki bu dördüncü çocuk anlamına gelir, oğlunun sanatçı adı Danjuro olarak değiştirilir. Ancak sanatçının oğlu ya da oğulları yetenekli çıkmayıp ya da sanatçının hiç çocuğu yoksa gelecek vadeden bir öğrenci evlat edinilir ve ustasının adını kullanmasına müsaade edilir. Buna karşıt olarak Batı dünyasında geleneğin devamı ve korunmasından çok bireyselliğe büyük önem verilmiştir.

Tarihlendirme ve Çağlar

Zaman içinde Japonya'da zaman ölçümü maksadıyla farklı sistemler kullanılmıştır. Bu en eskisi Çin'den alınmış 60 yıllık sistemdir. Belli bir yıl her biri iki sembol takımından oluşan ünitelere ayrılır ve belirlenir. Bu sembollerden bir tanesi on üniteden oluşan ve adına gövdeler denen Jikkan, diğeri de 12 daldan oluşan Junishidir. Belli bir sembol çiftinin yeniden tekrar etmesi 60 sene sürer bu takvimde. Bu on gövdeli döngü

beş temel unsurun yin ve yang adı verilen özelliklerine dayanır ki bu unsurlar: ağaç, ateş, toprak, altın ve su'dur. On iki dal ise hayvanlardan oluşur: sıçan, boğa, kaplan, tavşan, ejder, yılan, at, kuzu, maymun, horoz, köpek ve yaban domuzu. Batı dünyasında bir gün 24 saate ayrılır aynı adlarla anılan 12 hayvana ve on iki dala ayrılır.

645 yılında Çin'den bu kez çağ isimleri sistemi demek olan *Nengo* alınmıştır. Çağlar bir imparatorun tahttan inmesi ya da tahta çıkmasından bağımsız olarak adlandırılabilirler. Önemli ya da beklenmedik bir olay da çağın adının saray tarafından belirlenmesinde rol oynayabilir, mesela bir büyük isyan ve bunun bastırılması onuruna yapılan bir isimlendirme. Bazen bir edebiyat ya da sanat olayı da bu adlandırmaya yol açabilir. Ancak bu çağlar daha çok ülkenin başkentinin o dönemde neredeyse onun adıyla anılır ve isimlendirilir. Mesela Nara ve Heian Dönemleri hükümetin yer aldığı kentlerin adlarına göre verilmiştir.

1868 yılındaki Meiji Reformuyla birlikte dönem adlarında yeni bir yapılmaya gidilmiş, bir imparatorun ölümünden sonra kullanılmak üzere sağlığında şetçiği bir özel isim onun hükümdarlık ettiği dönemi belirtmek üzere kullanılmıştır. Japonya 1 Ocak 1873 yılında Gregorian takvimine geçer.

Kültürel Etkilerin Derinliği

Japonya hakkında unutmamamız gereken en önemli hususlardan biri onun bir ada ülkesi olduğudur. Zaman içinde Japonya ya yabancı fikirlere ve dışarıdan gelen sanatsal ifade biçimlerine kendini açmış ya da dışarıdan gelen yeni müdahalelere kapılarını kapatma yolunu seçmiştir. Japonlar diğer uluslarla yakın ilişki içinde buldukları dönemlerde

yabancı fikirleri anlamak, taklit etmek ve nihayetinde asimile etmek için her tür çabayı göstermişlerdir. Kofun Çağı'nda Japonların yüzü Kore'ye dönük olmuştur, seramik, silah ve zırh, mücevher ve hatta mezar duvarlarındaki resimler de dahil olmak üzere gömü nesnelere bağlamında Japon ve Kore sanatı arasındaki büyük benzerlikler iki bölge arasındaki yakın ilişkiyi belgeler niteliktedir. Japonya'ya Budizm'in girmesiyle birlikte Japonlar kendilerini Çin'e eskisine göre daha yakın hissetmeye başladılar ve 7.yüzyıl sonundan 8.yüzyılın ilk yarısına dek Japonya devlet sisteminde olduğu kadar sanat alanında da Çin'deki modeli yakından izlemiştir. Ancak 9.yüzyıla gelindiğinde Japonlar kendi estetik tercihlerini yapmışlardır. Zen Budizm ikinci kere Japonya'ya girdiği zaman ki bu Erken Feodal Dönem olarak adlandırılır aynı örnek uygulama yenilenmiştir Japonya'da. 1400'lerin sonuna gelindiğinde ise yeniden bir Japon zevk ve anlayışının ortaya çıktığını görürüz. Meiji Restorasyonu'ndan sonra Avrupa ve ABD modern Japon kültürünün içine yeni kavramların sokulmasına yol açmışlardır. Ardı ardına Japon mimarlığı, resmi ve heykeli Çin ve Batılı prototiplerinin yansıtmışlarsa da bu yabancı fikirler kısa zamanda özgün birer Japon ifade biçimine dönüştürülmüşlerdir.

Japonların Korumacı Karakteri

Japonların bir başka temel niteliği bütün Japon tarihi boyunca kültür ve geleneğin korunmasına yüksek bir öncelik tanımış olmalarıdır. Bir görüşe göre Japonya Asya'nın tavanarasıdır. Budizm'in yasaklandığı dönemlerde hemen hemen tamamı tahrip edildiği için, Çin'de Tang Çağı'ndan (618-907) günümüze gelen Budist resim örneği yoktur. Güney Song Hanedanı

(1127-1279) döneminden de çok az örnek kalabilmiştir. Sonraki kuşaklar da Zen Budizm'yle alakalı resimleri gereğinden fazla duygusal bulmuşlardır. Günümüze kadar gelebilen Budist resimlerin en seçkin örnekleri Japonya'da korunmuştur buna karşılık.

Belki de bu korumacı anlayışın nedenlerinden biri Japon devlet adamlarının kültürel başarılarına büyük değerler biçiyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Nara Dönemi Japonyasında aristokrasiye mensup erkekler ve kadınlar şiir yazma işine büyük önem ve değer vermişler, Heian Dönemi'nde aristokrat çevreler kendilerini ve akıllarını şiir yazmaya, kaligrafi meşk etmeye ve güzel kokular yayan tütsü karışımları yaratmaya adanmışlardır. Genpei İç Savaşı'ndan (1180-1185) sonra, askeri klan lideri Minamoto Yoritomo savaştan galip çıktığında, shogunluğunu kurduğunda, yönetiminin yerini Kyoto'nun yorgun atmosferinin uzağına taşımış, aynı zamanda bir tanesi asil bir aile tarafından diğeri ise bir imparator tarafından yaptırılmış olan eski başkent Nara'daki en önemli Budist tapınakları derhal yeniden inşa ettirmiştir. Minamoto böyle yaparak kütür kurumlarının ve geleneksel değerlerin korunmasında kendisine de pay çıkarma amacı gütmüştür.

Kültürel açıdan başarılı işler yapma eylemini sürdürme bir liderin bir hükümdar olarak meşruiyetinin simgesi haline gelmiştir Japonya'da. Çok güçlü bir shogun olan Ashikaga Yoshimitsu (1358-1409), No dram tiyatrosunun gelişimini sağlamıştır. Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) alt sınıflara mensup bir piyade askeriydi ve hükümeti kontrolüne alan hükümdar naipliğine yükseldi ve bu görevden Taiko unvanıyla (emekli

hükümdar naibi) ayrıldığında tüm Kyoto halkını çay merasimine davet etti. Buna benzer örnekler çoğaltılabilir.

Modern çağda, Japon hükümeti ülkenin en muhteşem sanat hazinelerinin yabancılar tarafından alındığını ve ülkenin dışına çıkarıldığını gördüğü zaman, sanat eserlerini Ulusal Hazine ve Önemli Kültür Varlıkları olarak tarif eden bir sistem kurdu. Bu sistemin tarif ettiği şartlara uyan her sanat eseri hükümetin izni olmadan satılamaz. Buna karşılık Japon alıcılar her zaman sanat eserlerini alabilirler. Bu sistem sanat eserlerinden başka insanlar üzerinde de uygulanacak bir şekilde genişletilmiştir. Sanatçılar, aktörler, zanaatkarlar Ulusal Hazine ya da Önemli Manevi Değerler olarak adlandırılabilirler ve hükümet tarafından para ödülüyle mükafatlandırılabilirler.

Estetik Kutuplaşmalar

Japon duyarlılığının köktenci karakteristiği yani kişilik özelliği, birbirinden çok farklı iki estetik unsuru kullanıyor olmasıdır: sınırlandırılmışlık ve eşit derece olduğundan hafif gösterilmiş temalar; ve diğeri ise parlak bir şekilde renklerle boyanmış, coşkun, taşkın dışavurumlar. Modern çağın mimarlarından Tange Kenzo, bu iki farklı estetik anlayışın izlerine Japon sanatının en erken dönemlerinde rastlandığını gözlemlemiştir, Jomon Çağı'nın dinamik, devingen hacimli kapları ve Yayoi kaplarının sınırlandırılmış, yalınlaştırılmış biçimleri. Bu karşıtlık Budist resim sanatında da açık bir biçimde görülebilir.

Zen Budizmiyle ilişkili davetkar, tek renkli (monochrome) manzaralarından yelpazenin karşı tarafındaki 11.yüzyılın Amida Raigo

triptiğinin kalın kırmızıları, mavileri, yeşilleri ve altın sarısı renklerine uzanan iki karşıt estetik anlayışı görebiliriz.

Benzer bir mukayese 17.yüzyılın başında inşa edilmiş iki bina arasında da yapılabilir. Bunlar Kyoto'daki Katsura İmparator Kasrı ve ilk Tokugawa shogununun Tokyo'nun kuzeyinde Nikko'da yer alan anıt mezarının bulunduğu Toshogu tapınakçığıdır. Katsura ağırbaşlı şıklığıyla ve geleneksel Japon unsurlarının nadir bir bileşimiyle öne çıkarken, Toshogu'da heykelle kaplı her bir yüzeyde altın ve parlak renklerin ayağa kalktığı bir dinamizm vardır.

Budizm

Budizm Japan sanatı üzerinde çok büyük bir etki yapmıştır. Budizm'in Japonya'ya girdiği geleneksel tarih olan 552'den önce resim, heykel ve mimari sanatı büyük bir gelişme göstermemiştir. Heykel mezarın başına dikilen ve *haniwa* denen pişmiş topraktan yapılan kabartma tasvirlerden ibaretti, resim sanatı da oldukça geri durumdaydı. Budizm'in Japonya'ya girişi ile birlikte görsel sanatlarda büyük bir canlanma yaşandı. Yeni tapınakların inşasıyla birlikte tanrıların tasvirleri heykellere dönüştürülürken, duvar resimleri de yapılmaya başlandı. Çin Budizmini bir model olarak kullanan Japon sanatçıları yeni teknikler ve üsluplar geliştirdiler. 9.yüzyılın başlarında ezoterik Budizm'in Japonya kıyılarına gelişiyle birlikte yeni bir sanat dalgası da adanın sahillerine çıkmış oldu. Ezoterik Budizm'in doktrinleri oldukça karmaşıktır ve onu en iyi öğrenme ve anlama şekli resimler ve heykel tasvirleri üzerinden yapılabilir. Jodo ya da Saf Alan Budizmi (Pure Land Budism), çok katlı sarayların, değerli

taşlardan meyvaları olan ağaçların, nilüfer çiçekli (lotus) küçük göllerin olduğu Batı Cenneti (Western Paradise) betimlemeleri için parlak renkli resimler oluşturulmasına gereksinim duyar. Nihayetinde, Zen ise berberinde aydınlanmayı getiren ani bir içgörü uyandırabilecek bir resim üslubunu gerekli kılar ki bu üslupla büyük Zen üstadlarının hızlı, çabuk bir tarzda betimlemelerini yapmak mümkün olsun. Budizm Kurumu Mamoyama Dönemi'ne dek ülkedeki sanat eylemini belirleyen, sanatı sipariş eden en büyük unsur durumuna gelememiştir, ancak adı geçen o döneme kadar geçen süre içinde Japon mimarisinin, resminin ve heykelinin evrimi üzerine kalıcı, silinmez mührünü vuracaktır.

Japon düşünce sisteminin en güçlü ve önemli kişilik özelliklerinden (karakteristik) biri doğa ve insanlar arasındaki ilişkinin ifade edilmesi, yorumlandırılması, anlamlandırılmasıdır. Doğa, insanlık alemiyle eşit ve ayrı bir unsur olarak görülür. Bireyin doğayla olan etkileşiminin kurtarıcı bir değeri olduğuna ve bu etkileşimin bireyi aydınlanma eylemini başarmaya hazırladığına ve sonunda kişinin gerçek kurtuluşa ulaştığına inanılır. Erken dönemlerden itibaren, farklı kişilik özellikleri olan Shinto tanrıları içtenlikle doğayla ilişkilendirilmiştir. Bu tanrıların, şelaleler, dağlar, ağaçlar gibi yaratılıştan bir doğal güzellik olan yerlerde yerleştikleri, insanoğlunun ulaşabileceği belirli yerlerde mesela daha çok bir dağın eteğinde bulunan ağaçlıklı bir alanda ya da bir şelalenin yakınında kendilerini insanlara gösterdiklerine inanılır, ya da böyle olduğu düşünülür. İşte böyle yerlere Shinto tanrılarına insanlar tapabilsinler ve onlardan şefaath dileyebilsinler diye tapınakçıklar inşa edilmiştir. En önemli Shinto ilahı olan güneş tanrıçası Amaretsu'yu

onurlandırmak üzere bir nehrin yakınında yer alan bir dağın eteğine bir tapınak inşa edilmiş, tapınağı oluşturan yapılar havayla teması kesilmesin, doğal durumunu kaybetmesin ve zamanla kararabilsin diye boyanmamış ve ahşaptan yapılmıştır.

Japon edebiyatında ve sanatında insan ruhunun doğayla uzun süreli alış verişiyle oluşan olgunlaşması, örneğin uzun bir yolculuk ya da bir hac seyahati sonunda, sık rastlanan bir konudur. Japon edebiyatının en önemli ve en uzun ömürlü türlerinden (genre) biri seyahat günlüğüdür. 10.yüzyıla ait Tosa *Nikki* erken örneklerden biridir; Tosa eyaletinde vali olarak görev yaparken en sevdiği kızı ölen bir baba tarafından yazılmıştır. Bu günlüğün amacı kişinin kaybından doğan acıyı ifade etmek ve hafifletmektir ama burada kızını kaybeden babanın hisleri onun iki ay kadar süren yolculuğunun anlatımından oluşan bir örgüyle dokunmuştur.

Bir insanın doğa aleminde yaptığı yolculuğun özellikle duyarlı görsel bir betimleme olarak karşımıza çıkanı *Saigyō Monogatari emaki*'dir. Keşiş Saigyō bir şair olarak yeteneğini mükemmelleştirmek için hayatının büyük bir bölümünü seyahat ederek, kendini doğayla etkileşime açarak geçirmiştir. 1250 civarlarında yapılmış bir resimde, bu keşiş baharın ilk kiraz çiçeklerini görmek için tek başına Yoshino dağına tırmanırken gösterilmiştir, ama keşiş burada karla kaplı manzaranın içinde neredeyse kaybolmuş gibidir. Bu deneyim içindeki duygulara ulaşabilmesini ve yüce güzelliği anlatan şiirler üretebilmesini mümkün kılmıştır.

Bununla beraber, doğa alemi her zaman da insanların yaşadıkları yerlerin ötesinde bir mekan olarak görülmemiştir. Geleneksel Japon evi tasarımı iç ve dış mekan etkileşimi özelliklerine sahiptir. Yana doğru

kayarak açılan kapılardan meydana gelen duvarlar, bir tarafa itilerek açıldığında bir bahçe manzarası izlenebilmesi mümkün olur. Özellikler Heian Çağı'nda doğa alemi insanoğlunun hislerinin bir yansıması olarak görülmüştür. 12.yüzyıla ait bir betimlemede, hayatındaki en önemli kadının ölmek üzere olmasından büyük bir keder duyan bir adamın içinde yer aldığı odanın açıldığı bahçede bulunan çimenler şiddetli bir fırtınayla kamçı gibi salınıp eğilip bükülürler; kederli adam bunu içinde bulunduğu güçlü duyguların, halet-i ruhiyenin bir yansıması olarak telakki eder.

İnsan Duygularının, Hislerinin Betimlenmesi

Japon sanatının bir diğer ayrıcalık/seçkin niteliği anlatımsal yani bir olayı bir film şeridi gibi anlatan resimlerde seyirciye sunulduğunda gördüğümüz, insan duygularının anlatımına özel bir önem vermesidir. Enine açılan el ruloları 12. ve 13.yüzyıllarda görsel imgeli düz yazı anlatımlı duyarlı bir ifade aracı (medium) olarak gelişme göstermiştir. Metin yerleştirmesiyle betimlemelere ayrılan alan hikayenin ritmini tesis etmeye uygun bir biçimde düzenlenmiştir ve böylece savaş öyküleri, aşk hikayeleri, halk hikayeleri ve hatta yaşam öyküleri gibi çok çeşitli temaları betimlemeye olanak sağlanmıştır. Japonların öykü anlatma işine duydukları sevgi ve merak *e-hon* denen Nara resimli kitaplarında yaşamaya devam etmiştir bu dönemde resmi sanat Zen Budizm'inin çizgisinde giden tek renkli resimdir, ve resimli kitaplardaki öykü anlatımı sanatın ana akışına tekrar *ukiyo-e* biçiminde girer ve özellikler 18.yüzyılın Maruyama-Shijo Okulu'nun resimlerinde bu durumu görürüz.

Sonuç olarak Japon sanatı çalışmanın en keyifli yanlarından biri bütün soruların henüz cevaplanmamış olduğu gerçeğidir. Hala araştırılmayı bekleyen bağımsız alanlar, konular vardır. Yeni bir arkeolojik kazı antik dönemlerdeki yaşam hakkında yep yeni bilgiler getirecektir. Bir bilim adamı eserleri bilinene ancak sistematik bir çalışma yapılmamış bir sanatçı hakkında derinlemesine bir çalışma yapabilir. Bir müze uzun süre gz önünden kaybolmuş gitmiş ama aslında özel bir sanatsal projeyi belgeleyen bir resim hazinesi keşfedebilir.

Çin ve Budizm’le Karşılaşma Asuka, Hakuho ve Nara Dönemleri

6.yüzyıl Japonya ve ana karanın-Çin ve Kore’nin üç krallığının(Koguryo, Paekche, Silla)-yakın kültürel bağlar kurmalarıyla, Japon tarafının diğer taraftan gelen yabancı fikir ve kurumları bütüncül bir biçimde asimile etme çabalarına tanıklık edilmesiyle belirginlik kazanır. Kıta kültürüne duyulan yoğun ilginin bir neticesi de Çin ve Kore’den Budizm’in adaya girişidir. Ana kıtadan ithal edilen bu din ile eş zamanlı olarak Çin kültürünün yazma geleneği, tarih yazımı ve bu ada ülkesi üzerinde muazzam bir etki yapan bir tek hükümdar yönetiminde devlet kurma kavramı gibi pek çok göstergeleri de Japonya’ya girmiştir. Budizm Japonya’yı değiştirdiği gibi Japon sanatını da köklü bir biçimde etkilemiştir. Aynı zamanda Budizm de Japonya’nın yerel inancı olan Shinto ile karşı karşıya gelmesiyle ve Japon kültürüyle etkileşim içine girmesiyle derinden etkilenmiş ve hızlı bir biçimde diğer Asya kültürlerindeki Budizm’den farklılaşarak kendi karakter özelliklerine kavuşmuştur. Ayrıcalıklı ve ayırıcı Japon niteliğini ve estetiği olan büyük bir sanat eseri bünyesi vücuda getiren Japonya’nın Budist sanatlarının da kendi gelişim sürecinin olması, bu sürecin kendi içinde yol alması şaşırtıcı değildir.

Shinto

Kami no michi “tanrıların yolu” Shinto aslında tarımsal bir kültürün gereksinimlerine odaklanmıştır. *Kami* , gözle görülmeyen, hayranlık uyandıran, birçoğu iyi yürekli ruhlar olan ve şelaleler, ağaçlıklar, kayalıklar gibi doğal fenomenlerde yaşadıkları gibi tanrı ve tanrıçalar

olarak ete kemiğe bürünen doğaüstü varlıklar, güçlerdir. Tapınma eylemi yalnızca bu ruhlara ya da tanrılara değil aynı zamanda onların geçici ya da sürekli olarak yaşadıkları mekanlara da yoğunlaşmıştır. *Iwakura* olarak adlandırılan bu alanlar kutsal bilinir, çoğu kez sicim gibi iplerle çevresi sarılarak ya da ahşap çitlerle etrafı çevrilerek fani, günlük dünyadan ayrılır. Yaşama ve oturma alanı sabit olan, değişmeyen tanrılar öncelikle yerel tanrılardır yani belli bir yerin tanrılarıdır ve mevsim dönümleri ve hasat törenleriyle alakalı bir şekilde tapınım görürler. Bununla birlikte Shinto, birleşmiş bir ülke yaratma eylemine katılan çeşitli yerel kabilelerin tanrısal ataları olarak ülke çapında siyasi düzeyde de işlev görmüştür. Memleketi birleştiren ittifakların dayanak noktası en güçlü kabile olmuştur. Bu imparatorluğu oluşturan kabiledir ve kökleri güneş tanrıçası Amaterasu'ya dayanır. Bu tanrıça gökleri aydınlatan dünya hükümdarı olduğundan imparatorluk kabilesinin atası olma rolü uzantısının yanı sıra diğer kabilelerini *kamilerin* de efendisidir. Günümüzdeki imparatorların da aynı şekilde atasının bu tanrıça olduğu inancı sürdürülmektedir.

Yayoi döneminde tarım topluluklarının gelişiminden evvel Shinto'nun kökenlerinin bulunması oldukça güçtür. Yayoi ve Kofun çağlarında, insanoğlu ve doğa güçleri arasındaki ilişkiyi izah eden bir kavram olarak formüle edilmiştir. Kofun çağında, Tanrı vergisi yetkenin simgeleri ki bunlara *Magatama* denir (virgül şeklindeki değerli taş anlamına gelir), kılıç ve aynadır, imparatorluk kabilesinin oluşumuyla birlikte ortaya çıkar ve ittifakı meydana getiren kabilelerin başkanlarının tümülüs mezarlarında da buluntular arasında karşımıza çıkar. Bunlar Amaterasu

tarafından ilerde Japonya olarak bilinecek olan, Sazlık Ovaların Orta Ülkesi'ni yönetmek için dünyaya inmeden önce torun imparatora (august the grandchild) Ninigi no mikoto, verilen üç nesneyle aynıdır ve bunlar bir imparatorun hükümdarlık yapma hakkı simgeleyen imparatorluk tacını biçimlendiren öğelere dönüşmüşlerdir. Geleneğe göre, bu ayna efsanevi onuncu imparator Sujin'in isteği üzerine imparatorluk sarayından taşınmış, ve onun halefi Suinin zamanında Honshu'nun güney kıyısındaki Amaterasu'ya adanmış tapınım külliyesi olan Ise'deki tapınağa konulmuştur. Ise bugün hala imparator ailesinin tapınağıdır ve Shimane eyaletinin batı kıyısındaki Izumo tapınağı Ise'den daha eski olabilir ve Japonya'daki en önemli Shinto tapınağı olarak kabul edilir.

6.yüzyılda Budizm'in girişi ve Çin kültürünün çok yönlülüğü Shinto içindeki, merkezi hükümetin güç kazanmasında önemli bir paya sahip olan unsurların önem kazanmasını sağlamıştır. Japonya'nın mitsel kökenlerini kaydeditildiği *Kojiki* ve *Nihon shoki* (bunlar Japonya'nın bilinen en eski tarihleridir/Chronicles of Japan)'nin yazımı tamamlandığında imparatorluk kabilesinin ülkeye hükmetme hakkını meşrulaştırmada emeği geçtiğini söylemek gerekir bu tarihlerin.

Bu yüzyılın sonlarında Shinto ve Budizm arasında uyumlu bir ilişkinin olduğu göstermek için çaba harcanmıştır. Bu uzlaşma uygulamalarından bir tanesi 743 senesinde, Çin'deki her şeyle yarışma eğiliminde olan İmparator Shomu'nun Todaji'de büyük bir bina yaptırma ve büyük Buddha'ya adama isteğidir. Bir imparatorluk ulağı İse'ye güneş tanrıçasının görüşünü sormak üzere yollanmıştır. Bildirildiğine göre tanrıça bu isteği olumlu karşılamış ve kendisiyle Buddha'nın aynı

gerçekliğin görünüşleri olduğunu ifade etmiştir. Bu, Nara dönemi (710-94) ve onu izleyen Heian döneminde (794-1185) iki din arasındaki uyumu kolaylaştıran Budizm ve Shinto arasındaki pek çok etkileşimden sadece bir tanesidir. Shinto tapınakçıları Budizm'in Japonya'da ana inanç biçimi olarak özümsemesinden çok daha sonra bile yapılmaya devam edilmiştir. Bu tapınakların bazıları Budist manastır kompleksleriyle birleşmiştir. Shinto tapınım alanları bugün de hala Japonya'da canlı bir şekilde yaşamaya devam etmektedir.

Budizm

Budizm Güney Asya'nın bir kısmında, Orta Asya'da, Çin'de, Hindistan'da bulunan kültürlerin biçimini değiştirdikten ve Hindistan'da doğduktan yaklaşık bin yıl sonra Japonya'ya gelmiştir. Japonya'ya ithal edildiği zamana kadar olan süre içinde yalnızca dinsel bir sistem değil, ama pek çok çeşitli büyük ve küçük düşünce okulları ve inanç sistemlerini yansıtan güçlü ve tam anlamıyla entegre olmuş bir kültürel ifade şeklidir. Budizm Japonya'ya girişinden yalnızca bir yüzyıl sonra ülkenin sanatsal yaratısını tetikleyen temel unsur haline gelmiştir. Budizm'in sanat koruyuculuğu sayesinde görsel sanatlar gelişmiş ve Budist ayinlerinde kullanılan nesnelere çokluğu ve bunların ayinler için üretilmeleri gerekliliği Japonya'daki sanatların gelişiminde teşvik edici bir rol almıştır. Aslına bakılırsa 7.yüzyıl ile 15.yüzyıl arasında Japon sanatını esasen bir Budist sanatı olarak tarif etmek gerekir. Japonya'ya ard arda hızla ithal edilen Budist okulları konuların, temaların, üslupların ve hatta yeni tekniklerin çoğalmasındaki en büyük etkendir.

Budizm'in Japonya'ya girişi, Japonya tarihinin en eski ve büyük iki örneğinden biri olan *Nihon shoki*'de şöyle anlatılır: Kore yarımadasının güney doğu ucunda yer alan Paekche'nin kralı, Japonya'ya sutralar olarak bilinen ve tapınım için en hayati donanım olan Budist metinler ve Budizm'in kurucusu Shakyamuni Buddha (Japonya'da Shakya denmektedir)'nin betimlemesini/imgesini göndermiştir. Kralın böyle yapmasındaki asıl neden Kore yarımadasındaki diğer iki krallık olan Koguryo ve Silla krallıklarıyla giriştiği mücadelede Japon askeri yardımını güvenceye almak için iki ülke arasında yakın bir dinsel bağ kurmak ve bunu sıkılaştırmaktır. Günümüzün bilim adamları 538 yılının ülkeye Budizm'in girdiği yıl olarak kabul etmenin daha doğru olduğunu öne sürmektedirler. 535 yılında Çin'de Kuzey Wei hanedanlığının yıkılması bütün yarımadada çalkantıya yol açmış ve insanları bölgeden göç etme tehlikesiyle yüzyüze getirmiştir. Bununla beraber 552 hala "geleneksel" olarak Japonya'ya Budizm'in girdiği olarak pek yerde zikredilmektedir.

Bu dinin kurucusu İ.Ö. 563 yılında Kral Suddhodana'nın oğlu olarak doğan ve başkenti günümüzde Nepal sınırları içinde Kapilavatsu olan Shakya kabilesinin veliahtı Hintli prens Siddhartha Gautama'dır. Aydınlandıktan sonra Shakya kabilesinin bilge insanı anlamına gelen Shakyamuni ya da Gautama Buddha biçiminde anılmıştır. Shaka, daha çok Shaka Nyorai Shakyamuni'nin Japonca söylenişidir. Nyorai Sanskritçe'deki Tathagata yani kusursuz bilgeliğe erişmiş kimse, diğer bir söylenişiyle bir buddhanın Japonca'daki karşılığıdır ve aslında Japonca'daki *butsu* ile eşanlamlıdır. Shaka kelimesi bu nedenle Japon sanatçıları tarafından yapılmış Budist betimlemeleri tarif etmek için

kullanılır. Şimdi gelelim Buddha'nın bundan sonra yaptıklarına: Bir prens olarak yetiştirilmesine rağmen, yirmi dokuz yaşına geldiğinde asalet unvanlarını bir yana bırakarak kendini insanın var oluş bilmeceğini çözmeye adanmıştır. Altı yıllık meditasyon ve çile döneminden sonra Siddharta, Bodghaya'ya gitti ve burada bo ya da *bodhi* ağacının altında günler ve geceler boyu oturdu, sonunda aydınlaya ve gerçekliğin özüne değgin engin kavrayışa ulaştı. Ardından bugün Varanasi olarak bilinen Benares'teki Geyik Bahçesi'ne gitti ve orada "hareketin kurallarını rayına oturtma" olarak bilinen eylemi yani ilk vaazını verdi. Shakyamuni yani diğer adıyla Buddha -ki bu isim de gözleri hakikate açılmış kimse anlamındadır-hayatının geri kalan kısmında Ganj ve Yamuna nehirlerini çevreleyen ovalarda dolaşıp durdu ve bilgeliğini kendine kulak veren herkesle paylaştı. Siddhartha'nın İ.Ö. 483 yılında seksen yaşlarında Kushinagara kenti yakınlarında yaşama veda ettiği düşünülür.

Shakyamuni'nin öğretileri birbirine bağlı var oluş kavramına dayanır. Her bir an nedenlerin ve durumların çoğulluluğundan doğar ve sonraki anı belirler, bundan dolayı hiç bir şey bir diğerinden bağımsız olarak var olamaz. Bildiğimiz dünya değişkendir ve hiç durmadan değişir ve değişimlere neden olur. Sürekli/sabit denebilen hiçbir şey bu yaşantı ikliminde var olmaz ve bu nedenle aslında bir kimsenin "kendisi" olarak adlandıracağı bir şey yoktur. Eğer bir kimse insani yeniden doğum döngüsünü-doğum, acı, hastalık, yaşlılık, ölüm ve aynı dünyaya yeniden gelmek-aşmayı dilerse Dört Soylu Hakikati derinlemesine anlaması gerekir, bu dört soylu hakikat 1) yaşam acı çektirir 2) çekilen acının nedeni bitmek tükenmek bilmeyen isteklerdir 3) çekilen acıdan

kurtulmak istekleri durdurmaktan geçer 4) Orta Yol denen özgürlüğe ulaşan bir yol vardır ki bu kendine düşkünlükle kendini mahvetme arasında bulunur. Bu yol çoğu kez doğru anlayışın, doğru amacın, doğru konuşmanın, doğru yönetimin, doğru geçinmenin, doğru çabanın, doğru uyanıklığın ve doğru yoğunlaşmanın Sekizkatmanlı Yolu biçiminde ifade edilir. Bu anlayış düzeyine gelen kişi hırs, nefret, yanılsamadan kurtulma hürriyeti demek olan nirvana'ya ulaşır. Böyle bir insan için yeniden doğuşa yol açan bağlan koparıldığı için, bu dünyada daha fazla dirilme acısı yoktur. Ama nirvana'ya ulaşma birkaç yaşam süresi gerektirebilir.

Shakyamuni yaşarken ve ölümünü izleyen yüzyıllarda büyük bir öğretmen olarak saygı görmüş, ama bir tanrı olarak algılanmamıştır. Bununla birlikte, geçen zaman içinde gelişen yeni bir doktrin/öğreti Shakyamuni'yi bir tanrı seviyesine çıkardı ve kendi göksel ülkeleri olan başka kozmik Buddhaların varlığına inanılmasına neden oldu. Bunun yanı sıra, Buddha'nın kişiliğinin bir cephesini temsil eden varlıklar olan bodhisattva kavramı ortaya çıkar. Bodhisattva, bu dünyayla olan bağlarından kurtulabilme yetisini elde edene kadar bir ruhsal gelişim gösterir, tüm varlıklara karşı hissettiği merhametin dışında tüm varlıkların aydınlanması tamamlanana kadar kendi nihai nirvana'sına ulaşmasını erteleme sözü vermiştir bu bodhisattva. Bu Budist düşünce sistemi Mayahana Budizmi (Büyük Araç Budizmi) olarak bilinir. Bunun daha erken şekline Hinayana ya da Theravada Budizmi (Küçük Araç Budizmi) denir.

Budizm'in erken yüzyıllarında Shakyamuni, *bodhi* ağacı, kanun çarkı, ayak izleri, ya da bir şemsiye gibi simgelerle sadece dolaylı olarak sanat

eserlerinde betimlenmiştir. Buddha'nın ve bodhisattva'ların ilk figür imgeleri Kuzeybatı Hindistan'da 1. ve 2. yüzyıllarda Kushan hükümdarlarının devrinde yapılmıştır. Mahayana öğretisinin yazılı kurallarının Budist sanatı üzerinde kapsamlı bir etkisi vardı, çünkü bu öğreti buddhalar (Japonca: butsu) ve bodhisattvalar (Jap. Bosatsu) gibi tanrılardan başka inanç bekçileri ve kimi özel durumlarda etkili olan figürlerin de içinde bulunduğu ikincil varlıklar topluluğunun doğrudan betimlemelerinin yapılmasını gerekli kılıyordu.

Budizm, esasen Mahayana Budizmi Hindistan'dan kuzeye doğru Orta Asya'ya ve oradan doğuya İpek Yolu olarak bilinen ticaret yolu boyunca uzana Akdenizle Çin'i birine bağlayan alan üzerinde yayıldı. 1.yüzyıla gelindiğinde Çin'de keşişlerden oluşan bir tarikat zümresi(monastic community) kurulmasına karşın Budizm, ülkeyi yöneten Kuzey Wei hanedanı tarafından 5.yüzyıla kadar bir din olarak kabul görmemiştir. Budizm bu bölgeden Kore'ye ve 6.yüzyılda Japonya'ya ulaştı. Mahayana Budizm'inin taraftarları Buddha'ya inanarak doğaüstü, büyülü güçlere sahip olunabileceğini yerel hükümdarların desteğini kazanmak için Budizm'i anlatırken özellikle ve sıklıkla dile getirmişlerdir. Paekche kralının Japon imparatoruna gönderdiği Shakyamuni heykeliyle birlikte yazdığı mektupta şu satırlara yer verilmiştir:

Bu öğreti ölçüsüz derece dinsel erdem ve ödül vücuda getirebilir ve onun için bu en yüksek bilgiğe sahip çıkarak onu geliştirin. Yüreğindeki hazinelere sahip olan bir adam hayal edin, bu adam onları kullandığı ölçekte tüm arzularını tatmin edebilir. Bundan dolayı Shakyamuni'yle birlikte bu harikulade öğretinin hazinesi de yer almaktadır.

Nihon shoki(Nihongi)'deki bu anlatım kelimesi kelimesine ele alınırsa, değerlendirilirse, Japonlar ilk önce doğaüstü güçleri yüzünden Budizm'den ya korktular ya da önemseyip ona değer verdiler. Kore kralının Shakyamuni heykelini gönderdiği yıl Japonya'da patlak veren salgın hastalık, bu yabancı tanrıya karşı yerel Shinto tanrılarının bir gazabı olarak görüldü ve Budizm dini imparator tarafından yasaklandı.Budist tapınım için inşa edilen küçük bir tapınak yakıldı ve Buddha'nın heykeli kırılarak parça parça edildi Osaka'daki Naniwa kanalına atıldı.

Japonya'da Budizm'i kurmaya yönelik ikinci girişim 584 yılında yapılmıştır. Paekche'li iki ulak biri Shaka diğeri geleceği simgeleyen Miroku Buddha'larının imgelerini getirmiştir Japon imparatoruna. Soga kabilesinin şefi Umako bu imgeleri istemiş ve aslen Çinli bir göçmen olan atkoşumları yapan ustaların loncasına hizmet eden Shiba Tatto adlı bir adamı ülkeyi Budist ayini icra edenleri bulması, çoğaltması maksadıyla yola çıkarmıştır. Eski bir rahip bulunmuş ve aralarında Tatto'nun kızı da olan üç genç kadın rahibe olmuştur. Bununla beraber, Umako İmparatoru Budizm'i ulusal bir din olarak kabul etmesi için ikna etmeye çalışmıştır. Mononobe kabilesinin şefi Umako'nun inşa ettirdiği küçük pagodayı yıktırmış, Buddha imgelerini yaktırmış ve rahibeleri çırılçıplak soyarak halkın huzurunda kırbaçlatmıştır. *Nihon shoki*'ye göre, kısa bir süre sonra huzur ve sessizlik Buddha imgelerine reva görülen yakılma ve parçalanma kendi gövdelerine yapılmışçasına bir duygu birliği içinde ağıt yakan kurbanların çığlıklarıyla bozulmuştur. İmparator yumuşamış,

Umako'nun Buddha'ya tapmasına, inancını yaymaması koşuluyla izin vermiştir.

Budizm'in kaderini, veraset yoluyla babadan oğla geçen bir görev olan imparatorluk muhafızlığı yapanlar demek olan Otomo ve imparatorluk ailesi içinde etkili bir kimse olan Prens Shotoku ile ittifak yapan Soga kabilesiyle Budizm'den olumsuz etkilenen iki kabile olan Shinto ayinlerinin yapılmasıyla görevli bulunan Nakatomi ve silah imalatıyla satışından sorumlu olan Mononobe kabilesi arasında 587 yılında yapılan bir iç savaş belirlemiştir. Savaşı Shotoku-Soga ittifakı kazandı ve aynı yıl Soga Umaku'nun kuzeni Sushun tahta geçti. Amcasının hükümet işlerine karışmasına karşı çıktığı için Sushun tahta geçmesinden beş yıl sonra bir suikaste kurban gitti.

Daha sonra hükümdarlık kaftanını Soga Umaku'nun kız kuzeni Suiko giydi. Suiko'nun tahta geçmesinden birkaç ay sonra Shotoku saltanata naipliğine ve veliaht prensliğe getirildi. Umako ise resmen saray nazırı yapıldı. Budizm bu çok uygun iklimde erken modern çağlara dek sürecek olan bir rakipsiz üstünlük statüsünü kazanmak için hızlı bir gelişim olanağı bulmuştur. 662 yılında ölen Shotoku Budizm'in tanıtılıp kabul edilmesinde ve Japon dinsel bakışını büyü kültüründen ibadet kültürü olan bir dine çevirmede öncülük etmiş bir kişiydi. Kore ve Çin ile kurulacak dinsel ve kültürel yakınlaşmanın getireceği yararları derinden anlamış ve öğrenmeye değer vermiş biriydi. Shotoku yaşadığı dönemde olduğu kadar sonraki nesiller tarafından da büyük bir saygı görmüştür. *Nihon shoki*'de Shotoku'nun 587 yılındaki içsavaşın arefesinde dua etmeden savaşın kazanılamayacağını, bunun için dua ettiği, eğer savaştan zaferle

çıkarlarsa dört Göksel Kral yani dünyanın koruyucuları adına pagodalı bir tapınak yaptıracağına söz verdiği anlatılır. Bu dört koruyucu ya da göksel kral diğer adıyla Shitenno, gökyüzüyle dünyayı birbirinden ayıran Sumeru dağı yani dünya dağının çevreleyen dört semavi diyarın hükümdarlarıdır. Koruyucu krallar Hint tanrısı Indra'ya hizmet eder ve Budizm'i korurlar. Japonya'da ortaya çıkan ve kabul edilen ilk Budist sutralardan biri *Altın Işığın Ulu Kralları Sutrası*(Suvarnaprabhasa)'dır. Bu sutrada ileri sürülen düşünce, Budizm'i kabul eden ve kendi krallığı dahilinde yayılmasını kolaylaştıran hükümdarın bu tanrıların korumasına ve merhametine nail olacağı fikridir.

Bu sutraların öğretilerine gösterilen iman ve emirlerini yerine getirmenin hükümdar ve onun ulusu için muazzam yararlar sağlayacağını vaat ettiği aşikardır. Demin Shotoku'nun yemininden söz etmiştik, bu tüm durumu açıklayamayacak kadar basit bir hadise olmakla beraber Budizm'in Japonya'daki erken dönemlerinde bu öğretinin önemini göstermesi açısından çok berrak bir özelliğe sahiptir.

Soga Umaku'nun savaş öncesinde Shotoku gibi bir yemin edip etmediği belli değilse de, onun Budizm'e sağladığı destek aşikar olduğu kadar çoktur da. Dönemin hükümet merkezi olan Orta Honshu'nun Asuka bölgesinde Umako Japonya'da yapılmış olan tam teşekküllü ilk dinsel kompleks (yapılar topluluğu) olan Asukadera Tapınağı(bugün Moto Gangoji ya da Angoin adlarıyla anılır)'nı inşa ettirmiştir. Umako'nun Budizm'i desteklemesinde ve imparatorluk ailesiyle ittifak kurmayı gerekli kılan, kendi çıkarına hizmet eden çeşitli politik nedenler olduğu ileri sürülebilir. Soga Japonya kurulan kabileler arasında diğerlerine göre

nispeten daha yenidir. Kimi bilim adamları, yazılı tarihlerde Soga Manchi olarak adlandırılan ve Soga kabilesinin ilk üyesi olan bu adamın dışişleri alanında faaliyet gösteren bir Paekcheli devlet memuru olan Moku Manchi olduğuna inanır ki eğer böyleyse kabilenin kurucusu aslen Korelidir. Bu kabile , yukarıda bahsedilen Otomo, Nakatomi ve Mononobe kabilelerinden farklı olarak Japon toplumuna geç katılan bir kabile olduğundan devletin içinde etkin bir geçmişi olmamasının eksikliğini hissetmiştir. 6.yüzyıla gelindiğinde Soga kabilesi saraydaki yüksek görevlere göz dikmiş, Umako aile mensuplarından baş nazırlığa atanan dört kişiden biri olmuştu. Paekche'den Japonya'ya getirilen Budizm'i Soga kabilesinin kabul etmesi Japon toplumunda kendine sağlam bir yer edinme gayretinden kaynaklanıyor olabilir ve imparatorluk kabilesi üyeleriyle yapmaya çalıştıkları evlilikler de güç kazanma amacıyla olduklarının belirgin bir göstergesidir.

Budizm'in Japonya'da yerleşmesi, kurulması, Japon kültürel dokusunun tamamı üzerinde geniş bir etki yapmıştır. Budist ayini Budist metinleri okumayı ve ezberlemeyi gerekli kılıyordu, ama Budizm'in Japonya'ya geldi zamanlarda Japonlar ana dillerini yazmak için bir semboller sistemi geliştirmemişlerdi. Japoncada *kanji* olarak bilinen Çince karakterleri okumayı öğrenmek ve kendi dillerinin seslerine ve fikirlerine tamamen yabancı olan bu alfabeyi uyarlamak zorunda kaldılar. Budist tapınım amaçlı tapınaklar inşa edilmesi durumu ortaya çıktığında Japonlar çini çatılı büyük ahşap binaların inşaatı için, Budist imgeleri bronz üzerine altın kaplama heykele dönüştürmek için çamur, ahşap, ve plastrlı duvarların dekorasyonu ve ahşap yüzeylerin ikonlarla ve Budist

öğretinin anlatımıyla bezemesi için lake gibi kıta Asya'da geliştirilmiş olan teknolojileri öğrenmek ve bunları uyarlamak zorunda kaldılar. Bununla beraber, bu dönemde ortaya çıkan en geniş kapsamlı değişim toplumsal organizasyonda ve imparatora bağlı olarak görev yapan ofislerin idaresindeki karmaşık bir hükümet sisteminin geliştirilmeye başlamasında ortaya çıkar.

Budizm'in ülkeye geldiği dönemde Japonya, tek bir aristokrat klanın (kabile kelimesi yerine bundan sonra klan sözcüğü kullanılacaktır) denetiminde bulunan yarı-özerk bölgelere ayrılmıştı. Bu bölgelerin en güçlü ve en avantajlı bir yerde bulunanının denetimi imparatorluk klanındaydı ve bu klanın merkezi Osaka'da ve Asuka vadisindeydi. Çin hükümet gelecekteki Japon imparatorlarına bu klan sistemini çökertecek ve ülkeyi imparatorların önderliğinde birleştirecek bir model sunmuştur. Budizm'in tanınması ve benimsenmesi halk arasında ideolojik bakış açısını şekillendiren daha gelişmiş bir mekanizmanın oluşmasını sağlamış ve nihayet farklı siyasi grupları bir ulus çatısı altında toplanmaya yöneltmiştir. 552'den 794 yılına uzanan dönem ülkenin birleşmesi ve Budizm'in devlet dini olarak gelişmesiyle belirginleşir. Bu dönem yalnızca bu yıllarda gelişen kilise ve devlet arasındaki ilişkinin kökten bir biçimde gözden geçirilmesi gereği farz edildiğinde yani böyle olması düşünüldüğünde son bulur.

552-794 arasındaki dönemi başka alt dönemlere bölen pek çok sistem olduğu kadar bu konuda yorum getirenler de vardır. Bununla birlikte 654'te Çin modeline göre hükümeti yeniden kurgulayan Taika Reformları ve 710 yılında Heijokyo (Nara)'da daimi başkentin kurulmasının bu

dönemin sanatsal üretiminde önemli bir dönüm noktası oluşturması gibi iki siyasi olay bizim kullandığımız dönemlendirmeyi şekillendirir.

Asuka Dönemi 552-645

Hakuho Dönemi 645-710

Nara ya da Tenpyo Dönemi 710-794

Asuka Dönemi 552-645

587'deki iç savaşın ardından Soga Umaku ve Prens Shotoku Budist tapınakların inşası işi üstlenmişlerdir. Umaku Asuka bölgesindeki Asukadera ve Shotoku Osaka'da Shitennoji ve günümüzdeki Nara kentinin dışında bulunan Wakakusadera tapınaklarını yaptırmışlardır. Bu üç tapınak ta zaman içinde tahribe uğramıştır. Shitennoji 593'te yapılmıştır ve pek çok kez temellerine kadar yanmıştır, en son büyük tahribat II. Dünya Savaşı sırasında yaşanmıştır. Savaş sonrası yapılan kazıların ardından tapınak eski temellerin üzerine ahşap betonla güçlendirilmiş iskeletli kolon-kiriş sistemiyle yeniden inşa edilmiştir.

Erken tapınak mimarisi

Erken Japon tapınak komplekslerinin en önemli yapıları, pagoda, *kondo* (ya da altın salon), ana tapınım yapılarını çeviren çatılı bir avlunun içine konulmuş giriş kapısıdır (chumon). Yemek salonu, mutfak ve keşişlerin yaşam alanları gibi destek üniteler avlu duvarının dışına yerleştirilmiştir.

Asukadera'dan başka Shitennoji ve Wakakusadera ve daha sonra onun yerine geçen Horyuji'de yapılan kazılardan edinilen bilgiler Asuka ve Hakuho dönemlerindeki Budist mimarinin Kıta Asya'dan alınan değişik modellerden alıntılandığını gösterir. Kore'nin, Koguryo tapınakları örnek

alınarak yapılan Asukadera, tek giriş kapısıyla (chumon) ulaşılan çatılı bir koridor tarafının tüm gövdenin sarıldığı kare şekilli bir pagodanın üç cephesi etrafında düzenlenen üç büyük kondo'dan oluşur. Ana tapınım yapılarını bulunduğu etrafı duvarla çevrili alanın dışında destek ünitesi binaları yer alır: sutraların toplandığı yer (kyozo), çan kulesi(Kodo), ve bir ders salonu. Kondo'nun çatı kirişlerinin dış uçlarına çivilenmiş olan çivilenmiş çinilere bakarak onların etkileyici ölçekteki bir binayı örten masif yuvarlak destekler olduklarını görürüz.

Asuka Dönemi Heykeltıraşlığı ve Yontucu Tori Busshi

Tori Busshi'nin adından aile kökenlerine ve yaptığı eserlere kadar hemen her şey günümüze dek gelebilmiştir. Tori Busshi adı Budist heykelleri yapan Tori anlamına gelir. Tori'nin büyükbabası Soga Umaku'ya ülkenin ilk Budist tapınaklarından birini yapmada yardımları dokunan Çinli zanaatkar Shiba Totto'dur. Koşum imalatçıları loncası mensubu olan Totto'nun farklı alanlarda ustalığa sahip olduğu hatta bir heykeltıraşın bilmesi gereken metal dökümü, ahşap oymacılığı ve lake işçiliği konusunda uzmanlaştığı bilinir. Totto'nun oğlu ve Tori'nin babası Tasuma babası gibi koşum imalatçıları loncası mensubudur, kendisine İmparator Yomei'nin son hastalığı sırasında Budist rahibi olarak ahşaptan bir Buddha heykeli yontma işi verilmiştir. Tori Busshi'nin 7.yüzyılın başında Soga Umaku ve Prens Shotoku için çalışan başlıca heykeltıraş olduğu aşikardır, sanatçıya Asukadera tapınağı için 606 yılında Shaka heykeli, 607'de Wakakusadera tapınağı için Yakushi heykeli yapması için sipariş verilmiştir. İki bodhisattva tarafından taşınan Buddha'dan oluşan muhteşem bir Shaka Üçlüsü heykeli de aynı

sanatçının elinden çıkmıştır, Horyuji tapınağında bulunan bu heykel gurubu Buddha'nın halesinin arkasındaki yazıdan anlaşıldığına göre 623 yılında yapılmıştır.

Asukadera Buddhası (606 yılında yapılmıştır, 2.76m yüksekliğindedir):

Asukadera'da kalan tek tapınım odasında yer alan heykel Shaka'nın altın kaplama bronz oturur vaziyetteki heykelidir. Heykel çok onarım gördüğü halde, Shaka Üçlemesi ve diğer Buddha heykelleriyle karşılaştırılabilecek olan pek çok genel karakteristiğini muhafaza etmektedir. Sırtı dik bağdaş kurmuş biçimde oturur durumdadır. Elbisesindeki draperiler keskin biçimde oylumlanmış, kat yerleri düzenli bir şekilde gösterilmiştir. Sağ el avuç içi dışarı bakacak şekilde kaldırılmıştır buna elin içinde hareketi ya da mudra denir ve Buddha'nın sükunet ve korkudan kurtuluş dağıtmasını simgeler. Buddha'nın öğretilerinin acı çekme durumundan kurtaran gerçek bir yol olduğu vaadinin bir uzantısı olarak sol elin avuç içi yukarıya doğru ve bacağıın üzerinde gösterilmiştir ki bu poza dilek ihsan etme duruşu denir. Akasudera Buddhası'nın başı en az onarım görmüş yeridir ve özgün durumu hakkında en fazla bilgi veren kısmıdır heykelin. Yüz uzun ve silindiriktir, saçları sümüklü böcek kabuğu şeklinde bukleler halinde betimlenmiştir. Bu bukle biçimi tarihsel Buddha imgesinin *shogolarından* biridir yani kusursuz varlıkları sıradan fanilerden ayıran fiziksel simgelerden biridir. Bu buklelerin kökeni Buddha'nın aydınlanmaya ulaşmadan önceki bir anı ifade ettiği söylenir. Hintli prens insan yaşamının aslında acıdan ve acı çekmek olduğunun fark etmiş, babasının şaşaalı sarayını terk etmeye, kendini meditasyona adayarak vahşi doğa içinde basit, dervişlere özgü bir hayat sürmeye karar

vermiştir. Gece yarısı saraydan kaçtıktan sonra fani yaşamın gösterişli, süslü simgelerinden sıyrılmıştır. Başındaki türbanı çekip atmış, kafasını tıraş etmiş ve kesilen saçlarının yerine sert küçük bukleler gelmiştir. Shaka'nın yüzünün üst kısmı güçlü geometrik bir niteliğe sahiptir. Alnın yumuşak kıvrımlı düzlüğü burnu ve burun deliklerini meydana getirircesine aşağı doğru bir hat halinde iner ve neredeyse metal üzerine atılmış keski darbeleri gibi görünür. Gözler ve kaşlar yüzü enine bir hareketle geçen kıvrımlı çizgilerle ifade edilmiştir. Usta bir heykeltıraşın kendinden emin çalışma tarzını yansıtan seçkin bir üsluba sahiptir bu heykel.

Shaka Üçlüsü (623 tarihlidir, 116.8cm yüksekliğindedir): Tori Busshi'nin sanatının zirvesine çıktığını görürüz bu eserinde. Shaka dikdörtgen formlu bir kerevet üzerinde vakur ve sakin bir biçimde oturmaktadır. Buddha'nın gözleri karşısındakine doğrudan bakar, ellerin biri havada ve diğeri aşağıda inananlarına sükuneti ve güvenli kurtuluşu vaat eden duruş içinde gösterilmiştir. Vücudun sağlamlığı ve durağanlığına karşı kereveti örten örtünün uzun etekleri kerevetin önünden aşağıya doğru şelalenin yükseklerden akışı gibi dökülmektedir. Benzeri bir canlandırma duyumsamasının daha ileri bir aşaması Buddha'nın halesinin dış bordüründeki titreşen alev motifinde betimlenmiştir. Geçmiş devirlerin yedi Buddhası küçük ve oturur bir biçimde bu alevlerin üzerine yerleştirilmiştir. Bu buddhalar Shaka'nın ışın saçan gövdesinden yayılan altın bir ışıkla görünür olacakmış gibi bir his uyandırmaktadır. Buddha'nın başının hemen üzerinde kabartma bir daire vardır, bu içi açılmış nilüfer (lotus) tomurcuğunda muhafaza edilen Budist bilgeliğin

alevli mücevheridir. Buradan çıkan nilüfer dalları ve yaprakları yavaş yavaş yayılarak Buddha'nın çevresinde daire biçiminde bir halka olarak dönerler. Nilüfer yapraklarının ve alevlerin narin çizgisel motifleri tanrının sükunetli ve ayağı yere basan, kalıcı varlığı ile güçlü bir karşıtlık oluşturmaktadır. Buddha'nın halesinin (halo) arkasındaki kitabe bu üçlü gurubun yapılma nedenin açıklamaktadır. 621 yılında saray mensubu çok önemli iki kadının ölümleri, Prens Shotoku ve eşinin hastalıkları İmparatoriçe ve saray mensupları Tori Busshi'ye bir Buddha heykeli siparişi verilmesine yol açmıştır. Bu heykel prensin iyileşmesi ya da cennette yeniden doğması için yaptırılan bir adak nesnesidir. Aynı yıl prens ve eşi ölür ve heykel 623'te tamamlanır ve ölenlerin tinsel huzurlarına ithaf edilir. 607 tarihinde yapılan Yakushi Buddha heykeli kondonun ana heykeli olduğundan bu heykel grubunun Wakakusadera tapınağının neresine yerleştirildiği bilinmemektedir. Shaka Üçlüsü, bugün başlıca Henan eyaletinde Longmen'de yer alan kayaya oyulmuş mağara tapınaklarında korunan, 6.yüzyılın ikinci yarısında Çin'de gelişen bir heykel üslubunu yansıtmaktadır. Heykellerdeki güçlü plastik etkiler İpek Yolu vasıtasıyla Hindistan'dan Çin'e geçmiş ve burada Çinlilerin çizgisel motif zevkiyle yumuşatılmıştır. Buddha ve bodhisattvaların vücutları elbiselerinin altında neredeyse hiç hissedilmemektedir. Buna karşılık eteklerin ve omuz atkılarının testere dişi şeklindeki dış çizgileri her iki uçta da dışarıya doğru genişleyerek figürlerinin görünen hacmiyle bir karşıtlık meydana getirirler. Bu durumu figürlere yandan bakmaktan daha iyi hiçbir şey gösteremez. Bu bir yarım bir figürdür, bir bütün figür değildir ve uçuşan yanlara doğru genişleyen omuz atkılarının uçlarında

kesilir, biter. Kayaya oyulmuş mağara tapınaklarının duvarlarındaki kabartmalar gibi bu üçlü heykel de yalnızca cepheden görülmek için yapılmıştır. Tori Busshi'nin bu üçlü figür gurubunda elde ettiği başarı hatırı sayılır bir başarıdır. Sadece ikinci elden öğrendiği, bildiği bir üslupta çalışarak formlara yaşam soluğu üflemiş ve şık ve ifadeli figür gurupları yaratmıştır.

Tamamushi Tapınakçığı/Tapınak Muhafazası

Tamamushi tapınak muhafazası Asuka döneminden kalan en önemli nesnelere biridir. Bu tapınak muhafazası bize sadece bu dönemden her ayrıntısı bozulmadan kalan bir yapı değildir zira arkeolojik kazılardan bu dönemin mimarlığına ait bir kanıt çıkmamıştır, ama öte yandan Asuka döneminden gelen mevcut yegane resim örneklerini de bünyesinde barındırır. Bu tapınakçık Horyuji'de Büyük Tanıpak Evi (diğer adıyla Daihozoden)'nde yer alır. Minyatür ölçülerde bir kondo (altın salon yani Budist tapınakların ana yapısı) olan bu tapınakçık geniş sağlam bir kaideyle yerden yükselir ve dikdörtgen bir tabanın üzerinde durur. Kondonun dış cephesiyle, tabanının dört köşesi Bodhsattvalar, Muhafız Krallar ve erken Budizm'e ait bazı hikayelerden alınmış sahnelerle süslenmiştir. Resimli panellerin köşeleri ile tabanın üst ve alt yatay çıkıntılı bordürleri metal işlemeli süslü şeritlerle dekore edilmiştir. Tapınakçığın adı gökkuşağı renklerine sahip kanatları olan *tamamushi* böceğinden gelir ve aynı zamanda bu metal şeritlerdeki süslemelerin renkli özelliğini de açıklığa kavuşturur. İnsan gökkuşağı renklerindeki böcek kanatlarıyla buradaki resimlerin saf ve güçlü renklerinin kuvvetli bir karşıtlık yarattığını hayal edebilir: siyah zemin üzerine kırmızılar,

sarılar, açık kahverengiler ve yeşiller sürülmüştür. Zamanla bu tapınakçığın ne zaman ve nerede yapıldığına dair sorular sorulmaya başlamıştır, ama bugün bilim adamlarının çoğu bu eserin Japonya'da yapıldığı konusunda hemfikirdir. Bu küçük yapıda uygulanan işçiliğin yanı sıra selvi ağacı ve kafuru ağacı Japonya'nın yerel ağaçlarından ve resimlerde kullanılan malzemeler, mesela siyah ya da kırmızı pigmentle karıştırılmış lake ve demiroksit karışımına eklenen *shiso* bitkisinden elde edilen bitkisel yağ, Japonya'ya özgü işlerde sıkça kullanılmıştır.

Bu minyatür *kondo* Japonya'daki Budist mimarinin yaşayan en eski örneğidir. Bu tapınakçık sadece üslupsal mukayeseye tarihlendirilebilir, ama olasılıkla bunun Asuka Dönemi'nin sonlarında yapıldığını söyleyebiliriz. Bu tapınakçığın, 670'ten sonra yapılan Horyuji kondosunun öncüsü olduğu aşikardır. Yapı kolon ve söve sistemiyle inşa edilmiştir. Burada kolonun tepesinden başlayan yukarıya ve dışarı doğru uzanan, üzerinde asılı bulunan saçakları destekleyen kenet kolları yer alır. Çiniyle kaplı çatı, yanlara doğru genişleyen üçgen alınlıklı çatı tipindedir, diğer bir deyişle bir topuz çatının üzerine konulmuş bir üçgen alınlıktan oluşur (topuz çatı/hipped roof: kare planlı bir yapıyı örten piramidal biçimli kırma çatıdır). Üçgen alınlıklı topuz çatı(*irimoya*) Japon Budist mimarlığında en çok rastlanan formdur. Tamamushi Tapınakçığı'nın sıradışı özelliklerinden biri çatı yüzeyine çini yerleştirilmesidir. Çinilerin çatı yüzeyine uygulanmasından dolayı, çatının altyapısında tekli çatı kirişi sistemi uygulanmıştır ve yatay çatı direklerinin uçlarında balık kuyruğuna benzeyen süslemeler (buna *shibi* denir) kullanılmıştır. Çatıyı kaplayan çiniler üçgen alınlığa, üst çatı

kirişlerinin uçlarına yuvarlak çiniler konularak, topuz çatı ile üçgen alınlığın birbirine bitiştiği nokta belirginleştirilme yoluyla uygulanmıştır. Bu tarz çini uygulamasının Asukadera'da kullanıldığına inanılır, ama Horyuji'nin yeniden inşa edildiği dönemde üçgen alınlığın kavisi saçaklara doğru yumuşak bir şekilde kesintisiz olarak iner hale gelmiştir. *Shibi*'nin yunus gibi deniz memelilerini simgelediği söylenir. Shibiler Tokugawa Dönemi'nde (1615-1868) yapılmış olan tapınak ve şatoların çatılarında bulunur, 7. ve 8.yüzyıllardaki yapılarda oldukça nadirdir ve sadece Tamamushi Tapınakçığı ve Toshodaiji kondosunda karşımıza çıkar. Tamamushi binasının bir diğer sıra dışı ayrıntısı saçağın altındaki dirseklerin bulut biçiminde yapılmış olmasıdır. Bu tipteki dirsekler Asuka ve Hakuho dönemlerinde ortaya çıkarlar ve sonraki dönemlerde görülmezler.

Bu tapınakçık yapısı bir ana tapınım mekanı sunmak amacıyla oluşturulmuştur, bu nedenle yapı küçültüldüğünden resimler de bir kondonun orta sunak masasında yer alan betimlemeler ölçeğine indirgenmiştir. Tapınakçığın öndeki iki kapısının üzerinde iki Muhafız Kral yer alır. Zırh giymiş bu figürler ileri doğru adım atmış gibi mekan içinde sallanırken omuz atkıları da arkalarından salınıp durmaktadır. Aslında dört tane Muhafız Kral(*shitenno*) vardır ve çoğu kere bunlar kondo platformunun dört köşesine konulurlar. İki yan kapının üzerinde ellerinde Budist bilgeliği simgeleyen nilüfer tomurcuğuyla zarif *bodhisattvalar* vardır. Binanın iç duvarları geçmişin bin buddhasını temsil eden küçük boyutlu, oturur vaziyette buddhalar dizisiyle ve bu

dizinin eşlik ettiği birkaç Shaka imgesiyle dekore edilmiştir. İçerideki Kanon (Kwanyin) heykeli çok daha geç bir döneme aittir.

Minyatür kondoyu destekleyen dikdörtgen kaide geleneksel Budist temalarla süslenmiştir. Ön tarafta röliklere tütsü sunan iki keşiş, arka kısımda gökyüzünü, yeryüzünü ve okyanusları birbirinden ayrı tutan, kainatın merkezi Sumeru Dağı vardır. İki yan panelde *jataka öyküleri* betimlenmiştir, bu hikayeler Shakyamuni'nin aydınlanmaya ulaşmadan önce yaşadığı yeniden doğuşlar sırasındaki yaşamlarında karşılaştığı bazı hadiseleri konu edinir. Aç dişi kaplan Jataka, kendini feda etme hadisesinin ele alındığı en genel konulardan biridir. Müstakbel Buddha bir ormanda atla gezinti yaparken aç bir dişi kaplan ve yavrularına rastlar. Hayvanın düştüğü bu kötü durumdan etkilenen müstakbel Buddha yiyecek olarak kendi vücudunu sunar, ama dişi kaplan ısıramayacak kadar bitkin bir haldedir. Müstakbel Buddha yakındaki bir dağa tırmanır ve kendini orada aşağı atar, böylece dişi kaplan parçalanan insan gövdesinden gelen kan kokusunu alarak ayağa kalkacaktır. Buradaki panelde önce dağa tırmanış, elbisesini çıkarış gösterilmiştir. Diğer sahnede yere doğru düşüş ve bambu ağaçlarından oluşan bir perdenin ardında yemeklerini yemeye başlayan dişi kaplan ve yavruları betimlenmiştir. Bu çevrimsel anlatım hareketi dikine bir resim paneli için çok münasiptir, çünkü izleyici eserin önünde durduğu halde hikaye bölümlerinin sırasını algılayabilir. Bu hikaye anlatım yöntemi Hint stupalarının korkuluklarında ve Çin mağara tapınaklarının duvarlarında (örneğin 6.yüzyıla ait Dunhuang'daki 254 no.lu mağaradaki gibi) bulunabilir. Her iki yapı tipi içinde gezerek dolaşmaya imkan tanıyacak

şekilde tasarlanmıştır. Bu nedenle imanlı kişiler stupa, mağara payesi ya da belki bu tapınakçığın etrafında saat yönünde yürüyebilir, geleneksel öykülerin verdiği mesajı alabilir ve hatta bir ölçüce Budizm'in prensiplerini öğrenebilir.

Hakuho Dönemi 645-710

Hakuho Dönemi 645 yılındaki Taika Reformlarıyla başlar. Bu reformlar hükümeti merkezileştirme ve önceden aristokrat kabilelerin yönetiminde olan tarım alanlarıyla iş gücünü ulusallaştırma çabalarını kapsar. Bu dönem 710 yılında imparatorluk kurumunun, hükümeti oluşturan bakanlıkların kurulması ve Budist inancının ana merkezlerden tek bir daimi merkeze ki bu merkez bugün Nara olarak bilinen eski Heijokyo, taşınmasıyla son bulur. Budist Dinsel Örgütlenmesinin hızlı biçimde yayılması ve Çin'de gelişen bu inanca ve onun beraberinde gelen sanatsal biçimlerin bütüncüllüğüne karşı bilincin oluşması bu döneme damgasını vuran en önemli olaydır. Tapınakların sayısındaki artışa bakarak Budizm'in Japonya'da hızlı bir şekilde benimsenmesi hakkında fikir sahibi olabiliriz. *Nihon shoki*'ye göre 624 yılında 46 olan tapınak sayısı 694'e gelindiğinde 545'e çıkmıştır. Hakuho tapınak yapılarından ve onların sahip olduğu sanat eserlerinden de aşıkardır ki bu dönemde yeni mimari, resim ve heykel üslupları ithal edilmekte, Japon zanaatkarlar yeni tekniklerde uzmanlaşmaktadır bu dönemde. Dünyasal alanda, yani yaşanan dünyaya ait işlerde ise Hakuho dönemi, imparatorluk kabilesinin diğer aristokrat kabilelerin gücünü zayıflatarak hükümeti Çin modeline göre düzenleme ve ülkeyi kendi önderliği altında birleştirme gayretlerine tanıklık etmiştir. Bu iki akım Budizm ve Çin modeli hükümet sistemiyle ülkenin birleştirilmesi, 7.yüzyılın sonuna doğru

birlikte etkin olmaya başladı. İmparator Tenmu ve halefi İmparatoriçe Jito (686-97) devlet aygıtı olarak Budizm'i ateşli bir biçimde desteklediler. Büyük ve süslü Budist tapınaklar inşa etmek üzere sarayın gücü ve serveti harekete geçirildi. Daimi başkent henüz olgunlaşmamış hali olan metropoliten alan ile uzakta kalan bölgeler arasında bir ayrıma gidilmiştir. Uzaktaki bölgelere valiler atanmış, bütün resmi ikametgahlara imparator fermanıyla bir Budist sunağı, budha heykeli ve ona uygun düşen sutralar konulması şart koşulmuştur. Budist kilisesinin yayılışı İmparatorluk klanının kanatları altında devlet gücünün pekişmesini kolaylaştırmış ve imparator Tenmu ve imparatoriçe Jito Budizm'in yayılmasına katkıda bulunmaktan memnuniyet duymuştur.

645'teki Taika Reformlarıyla daimi bir başkent oluşturma fikri bir adım ileriye götürülse de ancak imparator Tenmu döneminde bu amaçla bir yer seçilip düzenli bir tasarımla planlanmıştır. Burası Asuka vadisindeki Fujiwara kentidir ve aslında imparatoriçe Jito zamanında başkent olarak inşa edilip 694 yılında oturulmaya başlanmıştır. Kabaca 500 yılından 7.yüzyılın sonlarına dek hükümdarların tüm resmi ikametgahları zaten Asuka vadisinde yer almaktaydı. 7.yüzyılın ikinci yarısında kentte süslü tapınaklar yapma isteği gerçekleştirildiğinde, imparatorluk konutu da inşa edilmeye başlanmıştır buraya. Kentin inşası sırasında mevcut olan dört ana tapınak Asukadera, Kawaradera (662-67), Daikandaiji ve Yakushiji, kentin planı içine dahil olmuşlardır. Bu dört tapınaktan sadece Yakushiji özgün haline en yakın olarak günümüze gelebilmiştir. Hakuho döneminden ayakta kalabilen bir diğer ve yegane tapınak Horyuji'dir. Korunabilmişlik, Prens Shotoku ile olan bağı ve yaşı nedeniyle sanat tarihçileri tarafından büyük bir

önem verilen bu tapınağa 7.yüzyılın Budist ve devlet önderleri tarafından aynı önem verilmemiştir. Onların ölçülerine göre Horyuji bir taşra tapınağıdır. Yakushiji ve Horyuji içindeki resim ve heykelleriyle Hakuho dönemi sanatının iki kutbunu örneklemektedir : tutucu, Asuka dönem sanat kurallarından oldukça yavaş bir şekilde uzaklaşan, ve ötekisi ise yaratıcı, Çin'deki Erken Tang dönemi (618-83)'n de yeşeren üslupları Japon anlayışına, ruhuna göre yeniden yaratabilen bir kişiliğe sahiptir.

Horyuji

Bugünkü Nara kentini 7 km güneyinde, kırsal bir alanda yer almaktadır. Tapınak alanına tatlı bir yükseltinin kenarında bulunan Nandaimon ya da Büyük Güney Kapısı ile girilir. Ana tapınak yapılarına ikinci derecede tapınak yapılarını çevreleyen üstü örtülü duvarların yanından geçen geniş çakıltaşlı bir yolla ulaşılır. Üstü çatıyla kaplı alçı kaplamalı manastır duvarının içine konmuş olan Orta Kapı ya da *Chumon* dört açıklığı olan iki katlı bir yapıdır. Yapının en dıştaki iki açıklığında Budizmi ve Budistleri korumaya yemin etmiş *Kongojin* olarak bilinen bir tanrılar grubuna dahil olan hiddetli Nio'lar bulunur. Doğudaki muhafız Ungyo'dur, bu muhafız koruyan kara derili, dişleri sıkılmış bir figürdür; batıdaki muhafız Agyo'dur, bu muhafız gün ışığını korur, kızıl derili ve ağzı açık olarak tasvir edilmiş bir yaratıktır. Üzeri açık geniş iç avluya giren bir ziyaretçinin gözüne ilk çarpan şeyler, yapılar topluluğunun iki ana binasıdır: bodur ve genişlemesine uzanan *kondo* ile yüksek ve narin beş katlı *pagoda*.

Bir Budist tapınak kompleksinde sadece ona özgü bir ortam, hava vardır. Dışarıdaki dünyadan koparak sükunet ve sığınma duygusu hakimdir buralarda. Ziyaretçi hevesle içine girilecek bir açık mekan duygusuna kapılır,

ama binaların büyük ölçekli oluşu akla kainatın tinsel derinliğini getirir ve Sekiz katmanlı aydınlamaya ve kurtuluşa erişmek için ibadet etmeye sessize bir davette bulunur. Tek katlı duvarla çevrelenen geniş, açık avluyla kondonun ve pagodanın dikine duruyor olmaları arasında bir karşıtlık durumu vardır Horyuji'de.

Japonya'daki diğer Budist tapınaklarda olduğu gibi Horyuji tapınak yapılarında da *kondo* ve pagoda farklı işlevlere sahiptir. Altın Salon ya da *kondo* binası faal ibadete tahsis edilmiştir. Bir kişi yüksek ve geniş bir eşiği geçerek içeri girdiğinde, kendini mekanın büyük bir kısmını dolduran yükseltişmiş sunak platformu üzerine dizilmiş büyük heykellerin karşısında bulur. İnsanın arkasında bıraktığı tapınak yapılarının açık mekanlarının ışıklı haline göre bu oda hayli loştur, ama buddhaların, bodhisattvaların ve muhafız tanrıların altın yaldızla ve boyayla kaplı heykellerindeki parıltıları yansıtacak kadar ışık vardır kondonun içinde. İnançlı bir Budist her biri tinsel bir karşılaşma, bakışma talep eden heykellerin karşısında dura dura sunak masası platformunun etrafında saat yönünde dolaşarak ayin icra eder.

Kondo bir manada, Hint Budist tapınak komplekslerindeki çok eski *chaitya* salonunun gördüğü işlerden birini üstlenmektedir. Bu *chaitya* salonu, sütun dizileriyle birbirinden ayrılan orta nef ve yan neflerden oluşan Hıristiyan kilisesine çok benzeyen bir plana sahiptir. Orta nefin en arkasında tarihsel Buddha'nın bir simgesi olarak küçük bir stupa yer alır. Keşişler bu salonun açık bölgesinde toplanabilirlerdi ama aynı zamanda kutsal yapı etrafında tavaf ederek bireysel ayin de yapabilirlerdi. Hindistan'da bu ayin Budist tapınımın esası kabul edilir ve bu ayinin kökeninin güneşin gökyüzünde tekrarlayan doğuşundan batışına olan dönüş hareketinden

ilham alan, bereketli bir hasat elde edilmesi için bir köyün etrafında saat yönünde yürüme eyleminden oluşan Vedik bir uygulamaya dayanabileceği sanılır. Çin konut mimarisinin sütun-kiriş sistemine dayanan erken Japon *kondosu* inançlıların toplanabilecekleri bir alan sağlayamıyordu, fakat salonun ortasına konulmuş olan sunak masasının etrafındaki açık alan tavaf etme imkanı sağlıyordu.

Pagoda, hem geçmişin kutsal kalıntılarını saklayan bir rölik muhafazası, hem de Buddha ve insanoğlu, gökyüzü ve yeryüzü ilişkiyi anlatan ahşaptan, çiniden ve alçıdan meydana gelen bir diyagram olarak işlev görür. Bu yapı bir aks boyunda yükselen, binanın kalbinde yer alan paye strüktürüyle, sıradan insanın mutlak olan varlıkla birleşme arzusunun göze görünmez yolunun bir manifestosu, bir ilan olarak tanımlanır. Tek parça ahşaptan yapılmış olan bu paye yerin altından en yukarıdaki çatının tepesine kadar uzanır ve içinde sutra ruloları gibi çeşitli Budist hazineleri saklayan nişi bulunan bir temel taşının üzerine oturur. Bu ibadet gereçleri fani maddi varlık dünyasından gerçekliğin sonsuz alemine yükselmeyi arzulayan insanoğlunun bu durumunu temsil etmektedir. Pagodanın en tepedeki çatısının ve payenin tepesinden gökyüzüne doğru uzanan bakırdan bir yapı vardır, bu yapıya *sorin* adı verilir. *Sorin*, fincan tabağı görünümlü su teknesi formlu (roban) bir elemanın üzerinde yer alan tersine çevrilmiş bir kase biçimli bir unsur (fuku bachi) ve onun da üzerinde yukarı doğru yükselen bir ok biçiminde milden meydana gelir. Bu ok şekilli milin gövdesine dokuz halka (kurin) ve tepesinde su-ateş deseninden oluşan oyma işçilikli bir unsur olan *suien* eklenmiştir, onun da üzerinde ejder çarkı

(ryusha) olarak bilinen bir form ve en tepede *hoshu* adını taşıyan Budist bilgeliğin kutsal mücevheri bulunur.

Pagoda Çinlilerin gözetleme kulesinden yaptıkları bir uyarlamadır ve karakteristik olarak bir kaide üzerine oturan yarımküreden oluşan Hint stupasının işlevini üstlenmek üzere geliştirilmiştir. Çinliler stupanın yerine pagodayı koymuşlardır, bu bina şekli onlara tanrılarla iletişim kurmakta dikine doğru uzayıp giden bir yol fikrine daha elverişli gelmiştir. Stupanın kökeni tarihsel Buddhalardan çok öncelere Vedik döneme dek uzanır. Vedalar çağında yani İ.Ö.1500-800, ölen önemli bir siyasi kişinin külleri yolların kesiştiği bir yere mesela bir kavşağa konur ve üzeri taşlardan oluşan bir tepecikle örtülürdü. İşte bu gelenekten doğan stupanın iki temel amacı vardır: önemli bir kişinin anılarını saklayan bir yapı ve tinsel kainatın maddi diyagramı olan bir yapı olma nitelikleri. Bir Buddha'nın ya da azizlik mertebesine ulaşmış bir kişinin kutsal kalıntıları stupa yarımküresinin içine konurdu, bunun ardından kalıntılar Hindistan'da *harmika* veya küçük saray denen bir elemanla örtülerek bu tanrısal varlığa bir barınma mekanı yaratılırdı. Pagoda'nın *sorin*'inin kökeni üç ya da daha çok *chatralı* veya şemsiyeli *yasti* payesi ile *harmika*'nın birleşimidir ve hükümdarlığı ve tanrısallığı simgeler.

Horyoji yapılar topluluğunun planı çok güzel dengelenmiş bir asimetri örneğidir. Shitennoji, Asukadera, Wakakusadera gibi erken modellerden hatırı sayılır derece ileri gidilmiştir Horyuji'de.

Heykel Sanatı

Horyuji Tapınağı'nda yer alan heykeller Asuka döneminin sonundan 711 yılına uzanan bir aralığa tarihlendirilirler. Bu heykellerden en eskileri

Shitenno denilen Dört Muhafız Kral heykelleridir ve *kondo*'nun orta alanına egemen bir yer bulunan sunak masasının dört köşesine konulmuşlardır. Her muhafız kral elinde tuttuğu göstergelerle ayırt edilir. Tamonten ya da kuzeyin kralı, kuzey yönü en tehlikeli güçlerin geldiği doğrultudur, bir elinde teber (baltalı kargı) diğerinde ise bir röliker tutmaktadır. Güney yönünün muhafızı Zochoten hem uzun hem de kısa teber tutar elinde. Doğu yönünün muhafızı Jikokuten yukarı kaldırdığı sağ elinde bir mücevher tutarken, sol eliyle bir teberi kavramıştır. Batının muhafızı Komokuten bir kağıt rulosu ile fırça tutmaktadır elinde. Horyuji'deki heykeller tek parça ahşap bloklardan yapılmış, altın varak ve pigmentle boyanmıştır; yenik demonlar ile hale ayrı parçalardır, tıpkı her muhafız kralın ayak ucundan öne doğru dökülen çan biçimli omuz atkıları gibi. Taç, halenin kenarına konulmuş işlemeli metal şerit ve zırhın eteği kesme altından yapılmıştır. Muhafız krallar azametle boyun eğdirdikleri demon-canavarların üzerinde durmaktadır. Bu heykellerde bir hareket ve devinimden söz edemeyiz, fakat çok güçlü bir hacim duyumsamasının yansıdığını görebiliriz. Özellikle *Yudemono Kannon*'unun narin ve yılkavi modlajıyla derin bir karşıtlık meydana getirirler bu heykeller. Bu heykellerin kıta Asya'daki en yakın benzerlerine Çin'de Kuzey Qi hanedanlığı döneminde (550-77) ortaya çıkan sütunsu üslupta yapılmış heykellerde rastlamaktayız. Muhafız Krallar'dan biraz daha fazla bezemeye sahip olmasına rağmen Xiangtangshan Bodhisattvası bu üslubun Çin'deki çok iyi örneklerinden biridir.

Horyuji'nin tam doğusunda bulunan Chuguji Manastırı'nda muhafaza edilen Miroku heykeli güzelliği ve yumuşak ifadesiyle dönemin en önemli eserleri arasında yer alır. Miroku (Sanskritçe Maitreya) Geleceğin Buddhası

anlamına gelir. Bu Buddha gökyüzü aleminde meditasyon yapmaktadır ve bu meditasyon aydınlanmaya ulaşmak, öğretilerini yaymak ve ebediyetin Buddhası olacağı son insani yeniden doğuş anı gelene dek sürecektir. Bu figür bir tahtın üzerinde oturur durumda, bir ayağını diğerinin üzerine koymuş biçimde, sağ eliyle çenesini tutar biçimde dalgın bir ruh hali içinde betimlenmiştir. Chuguji aslında Prens Shotoku'nun annesinin ikametgahıdır ve ölümünden sonra manastıra çevrilmiştir. Ancak bu heykel kibar bir şekilde tahtına kurulmuş gövdesi, yumuşak bir şekilde modle edilmiş yüzüyle ve doğalcı pozuyla Hakuho döneminin eseri olduğunu bariz bir biçimde gösterir. Heykel bugün manastırın Hazine Salonu'nda korunmaktadır.

Resim Sanatı

Hakuho döneminin en iyi birkaç resim örneği yine Horyuji Tapınağı'nda yer almaktadır. Özgün haliyle *kondo*'nun iç mekan duvarları, geniş panellerinde kendi cennetlerinde tahtları üzerinde oturan dört Buddha, dar yüzeylerinde ise sekiz Bodhisattva'nın betimlendiği on iki duvar resmi dizisiyle süslenmişti. 1949'daki ağır bir yangından sonra resimlerin çoğu tanınamayacak derece kararmıştır. Bu farklı Buddhalar kimliği hakkında bazı anlaşmazlıklar mevcuttur, çünkü dört buddha doğrultuda buldukları halde, fasadın giriş kapılarında yer alan boşluk tüm düzenlemenin hafifçe kaymasına yol açmaktadır. Ama üzerinde ortak mutabakat bulunan tek bir resim vardır ki o da batı duvarındaki geniş paneldir. Bu Batı Cenneti'nin Buddhası olan Amida'dır (Sankrt. Amitabha). Amida mücevherlerle süslü yüksek arkalıklı bir tahtta oturur. Solundaki tacındaki Buddha betimlemesi sayesinde tanımlanabilen bodhisattva Kannonu'dur (Snskr.Avalokiteshvara)

ve diğeri ise Seishi (Snskrt.Mahasthamaprapta) ve normalde bunlar Buddha'nın Bodhisattva naipleri olarak bilinirler.

Bu resimlerin yapımında kullanılan teknik , bazen Batı resmindeki fresko ile karşılaştırılmasına karşın, oldukça farklı bir tekniktir. Alçı duvarın yüzeyi olabilecek en ince katmanların üst üste konmasıyla oluşturulur ve sonra kurumaya bırakılır. Bunun ardından hazırlanan desen delikli kartonlar yardımıyla duvar yüzeyine geçirilir. Kağıt üzerindeki delikler figürlerin dış çizgileri üzerine delinir ve draperi kıvrımlarını belirleyen çizgiler ve renkli toz ileri doğru bastırılarak deliklerden geçmesi sağlanır. Son merhalede pigmentler kuru sıva üzerine uygulanır. Bu duvar resimlerinin üslubu figürlerin doğalcı bir biçimde resimlenmeleri bağlamında Hakuho dönemine ait diğer başka tüm eserlerden daha ileridir. Çin ve Japon sanatında şöyle bir fenomen vardır: yeni üsluplar diğer sanat alanlarından önce resim sanatında ifadesini bulur. Bu eserlerde Budist resminin iki geleneksel teknik unsuru vardır: Figürlerin dış çizgisini oluşturmakta siyahtan çok kırmızı kullanılır ve demir tel adı verilen bir tür çizgi ki bu çizgi genişlemesine bir çeşitlilik arz etmez ve tüm kaligrafik gelişimden yoksundur. Bu betimlemelerde figürlerin göz alıcı mücevherlerle süslenmesi ve saçların ayrı kıvrımlı lüleler halinde yapılması gibi güçlü Hint unsurlarının ilave edilmiş olduğu görülür. Bu duvar resimlerinde özellikle tarzılık aşıkardır ve bunun görüldüğü bir başka yer Hindistan'da Ajanta'daki mağara tapınaklarıdır. Bununla beraber Horyuji duvar resimlerindeki üslubun diğer bütün ayrıntıları Tang hanedanlığı dönemi Çin'iyle alakalarıdır ve 7.yüzyıl sonundaki doğrudan üslupsal aktarıma işaret eder.

Nara Dönemi (710-94)

Bu dönem iki siyasi olayla sınırlanır: Başkentın 710'da Fujiwara'dan Heijokyo (Nara)'ya taşınması ve 84 yıl sonra Heiankyo (Kyoto)'da nakli. Bu kısa dönem Japonya'nın en fazla Çin etkisinde olduğu dönemdir. Zira Japonya'nın Çin'le tarihindeki en büyük yakınlaşmayı sağladığı bu zaman diliminde Çin'den merkezi bürokrasi esasına dayanan hükümet sistemi alınmış, Çin'deki benzerleriyle yarışacak düzeye gelen Budist din merkezleri kurulmuş ve nihayet ulusal politikayı şekillendirmek üzere Çin'in yaptığı tarzda Budizm'i bir aygıt olarak kullanmıştır Japonlar. Aldıkları bu hükümet sistemini Japonlar katı bir biçimde düzenlemiş ve simetrik bir şekilde ayırtmışlardır. Bu hükümet sistemi halkın isteğine göre geliştirmiş değildir. Bürokrasi iki ana bölüme ayrılmıştır; İbadet Bölümü ki Shinto inancıyla da ilgilenir ve Devlet İşleri Bölümü dünyasal işleri düzenler. Devlet İşleri Bölümü sekiz bakanlığa ayrılmıştır, bunlardan dördü Sadaijin'in ya da Sol Bakan'ın denetimindedir, diğer dördü ise Udaijin'in Sağ Bakan'ın denetimindedir. Ülke valilerin yönetimindeki eyaletlere bölünmüş, eyaletler başında idareci bulunan bölgelere ayrılmış, bölgeler de şehirler topluluklarına bölünmüştür, kentler de elli evden oluşan ve başında bir başkanın bulunduğu bölümlere ayrılmıştır.

Yeni başkent Çin kent planına dayanan katı ve simetrik bir plan anlayışına göre tasarlanmıştır. Doğu, kuzey ve batıdan dağlarla çevrili geniş ve düz bir ovalık alan başkent arazisi olarak seçilmiştir. Bunun nedeni Çin coğrafi kozmografyasına göre yukarıda belirtilen ana doğrultular en tehlikeli düşmanların geldiği yönlerdir ve böylece o düşmanlara karşı etkili bir korunma sağlanmış olmaktadır. Şehir onu enlemesine dokuzu boylamasına

olan caddelerin birbiriyle kesiştiği dikdörtgensel ızgara planına göre yapılmıştır. İmparatorun ikametgahı ve hükümet binalarının bulunduğu Heijo Sarayı kentin kuzeyinde ve plana göre dört bloğu içine alan bir alana inşa edilmiştir. Bir tebaa kentte kendine bir yer edindiğinde kendine otomatik olarak sosyal yapı içinde de bir yer edinmiş demektir, bu neyi gösterir şunu gösterir imparator ve hükümetin karşısında bir mevki tesis ettiğini gösterir o kişinin. Çin başkent tasarım anlayışında merkezi nüveden dışarıya doğru büyümeye önem verilmemiştir. Nara'nın kurulmasından kısa bir süre sonra planın dışına taşmalar gözlenir. Doğu yönündeki dağların eteklerine Kofukuji ve Gangoji tapınaklarının inşa edilmesi için alan açılmıştır. Kentin orijinal sınırlarına taşan bu alan sola doğru bir büyümeyi gösterir ve adı da Gekyo yani Dış Başkent'tir.

Budizm'in ulusun koruyucusu olduğu fikri ilk kez Prens Shotoku'nun krallığı zamanında Asuka Dönemi'nde ilan edilmiş, ama 8.yüzyılın başında meydana gelen hadiseler hükümeti dini daha yaygın hale getirmek için daha güçlü tedbirler almak zorunda bırakmıştır. Başkent Nara'ya taşındığı dönemde ülkenin birlik beraberlik içinde olduğu söylenemezdi. Sonraki 30 yıl içinde rakip gruplar tarafından tüm eyaletlerde düzenlenen ayaklanmalar o kadar çoğaldı ki kent dışına çıkmak, seyahat etmek tehlikeli bir hal aldı. İzlenen politikadaki değişimi ortaya şey ülke çapında yaygınlık kazanan bir salgın hastalık oldu. İmparator Shomu (701-56) ilki 741'de ikincisi de 743'de her eyalette manastır ve rahibelik kurumlarının kurulmasını emreden fermanlar yayınladı, ayrıca başkentte Birushana Buddha denilen Budhalığın özünün vücut bulduğu ve Buddhalar dünyasındaki binlerce Buddha'ya önderlik eden büyük bir Buddha heykelinin yapımını emretti. Bu eylem yani

diğer Buddhalara önderlik eden büyük bir Buddha heykeli yaptırma işi imparator ve onun eyaletlere atadığı valiler arasındaki ilişkiye çok uygun düşen bir metafordu. Bu Buddha heykelinin yapımı ve heykelin içine konacağı Todaiji Tapınağı'nın inşası Nara Dönemi'nin ortalarında sarayın, ruhban sınıfının ve halkın ilgisinin yoğunlaştığı yegane iş oldu. Todaiji'nin açılış törenin halka açık olan kısmında Birushana'nın önünde durdu, kendini ona sundu, Budizm'in Üç Hazinesi'nin ki bunlar Buddha, Kanun ya da Öğreti, Manastır Kurumu'dur, sadık hizmetkarı olduğunu ilan etti. Bu olaydan sonra bir daha hiçbir Japon imparatoru Shinto tanrıları arasında yer alan atalarını ve kendisinin de tanrısal bir hükümdar olduğunu inkara varan bunun gibi bir eylem ve davranış içine girmedi. İmparator Shomu'nun başkentte bulunan merkezi tapınağa bağlı taşra eyaletlerinde tapınaklar kurma politikasının bir benzeri Çin'de İmparatoriçe Wu döneminde (690-701) de uygulanmıştır. İmparatoriçe Wu'nun Budistlerin desteğini sağlama politikasının Japonya'daki temsilcisinin İmparator Shomu olması şaşırtıcı değildir, zira erken Nara döneminin siyasal çalkantılarının önüne geçmek için bir yol bulunması gerekiyordu. İmparator Shomu'dan sonra Budist kilisesi ve devlet arasındaki ittifak aşınmaya başladı. Nara'da o dönemde faaliyet gösteren altı Budist Okulu giderek artan bir şekilde politize oldu. Rahip Dokyo ve Shomu'nun kızı İmparatoriçe Koken arasında kurulan ilişkiden kaynaklanan bir eğilim neticesinde Budist rahipleri dünyasal alana ve olaylara karışmaya başladılar. Koken iki kez İmparatoriçelik yaptı birincisinde 749 ile 758 yıllarında Koken adıyla tahta oturdu, ikincisinde 764 ile 770 yılları arasında Shotoku adıyla hükümdarlık yaptı. Dokyo hükümetteki görevine yakışmayan bir biçimde imparatoriçeyi tahtının halefi

yapması için ikna etmeye çalıştı. Ülkedeki en güçlü klanların şefleri Dokyo'nun bu niyetini engellemek için güçlerini birleştirdiler ve imparatoriçenin ölümünden sonra onu sürgüne gitmeye zorladılar. İki istisna dışında bir daha ülkenin yönetimine bir kadın hükümdar gelemedi bu hadiseden sonra. Dahası bu hadiselerden ders alan hükümet liderleri başkenti yeni bir bölgede yeniden kurarlarken katı bir şekilde denetleyecekleri Budist tapınakların sayısını, büyüklüğünü ve yerini gözden kaçırmadılar.

Paradoksal olarak Çin hükümet sisteminin bu dönemdeki güçlü etkisine karşılık, Nara dönemi Japon kültürünün ilk tomurcuklarının açmasına tanıklık etmiştir. Todaiji projesinin sayesinde görsel sanatlar daha önce görülmedik bir şekilde bir gelişim göstermiştir. Kağıda geçirilmiş sözler büyük önem taşımaya başlamıştır. 8.yüzyılın ilk 15 yılı içinde Japonya'nın iki önemli tarihi *Kojiki* ve *Nihon shoki*'nin kaleme alınması tamamlanmıştır. 8.yüzyılın ikinci yarısında içinde 4000 şiir bulunan Japonya'nın en eski şiir antolojisi olan *Manyoshu On Bin Yaprak Koleksiyonu* tamamlanmıştır.

Mimarlık, Heykel, Resim

Todaiji tapınağı mimarlık, heykel ve resim örnekleri bakımından Nara döneminin en önemli eserlerinden bazılarını bünyesinde barındırmaktadır. Tapınağın inşası ve Birushana Buddha heykelinin yapımı 8.yüzyılda saray, ruhban sınıfı ve Japon halkı tarafından gerçekleştirilen en önemli projedir. Tapınak inşası ve içine büyük bir Buddha heykeli konması ülkeye barış ve birleşme, ekonomik refah, fiziksel ve ruhsal sağlık getirebilmenin son çaresi olarak İmparator Shomu tarafından halkına 743 yılında vaat edilmiştir. İmparator 745 yılında Omi eyaletinde yer alan sarayından Nara'ya geri döner

ve inşası başlayan tapınak yapılarıyla ilgilenir. Tapınak için keşiş Roben'in kışlık sarayının bulunduğu alan seçilir. Kısa zamanda inşaatçıların ve heykelticilerin atölyeleri kurulur. 752 yılında göz kamaştırıcı bir törenle Birushana heykeli açılır. Çin ve Hindistan'dan Budist din adamları törene katılır, hatta bir Çinli ve bir de Hintli rahip Buddha'nın gözlerinin boyanması eylemine katılır. Bugünkü tapınağı Nara kentinin Gekyo mahallesinde bulunur. Tapınağın özgün planında iki büyük pagoda vardır, bunlar yedi katlı ve her biri bir duvar tarafından çevrelenen yapılardır. Pagodaların kuzeyinde ana tapınıma tahsis edilmiş yapılar topluluğu yer almaktadır. Bu yapılar topluluğunun binaları *hondo* ya da Daibutsuden ana tapınım salonu ve onu çevreleyen çatı örtülü iki avlu, Daibutsuden'in ardında bulunan *kodo* yani dersane ve üç yanından dershaneyi çevreleyen keşiş hücreleri. Yemekhane ise ayrı bir yapıdır ve kendi avlusu vardır. Lotus sutralarının saklandığı Hokkedo ise kompleksin en eski binasıdır. Burada bulunan heykellerin en eskisi Shukogonjin'dir. Dehşet verici bakışıyla, elinde tuttuğu şimşekten mızrağıyla, ana sunak masasının arkasında bir lake dolabın içine yerleştirilmiştir. Koruyucu tanrılar ailesinden bir tanrıdır bu tıpkı Horyuji'dekiler gibi, kongojin denir bu aileye. Özel statüsünden dolayı bir dolabın içinde saklanıp, yılda bir kere açıldığı için günümüze çok iyi bir durumda gelmiştir. İnsan boyunda ve topraktan yapılmıştır, altın varak ve pigmentle boyanmış ve ihtişamlı bir görünüm kazanmıştır. Muhafız Krallar'ın tarzında Çinlilere özgü bir zırh giymiş, bu zırhın altında parlak renkli floral desenli bir elbise bulunmaktadır. Ama yüzünde Nio heykellerinde rastlanan abartılı bir ifade vardır. İki ayağının üzerinde dik durur gibi görünmesine karşın uzam içinde hareket etmiş gibi durur

ve omuz atkılarının uçları ardından salınırlar. Boynundaki sinirler gerilmiştir ve sol eli yumruk şeklinde sıkıldığından kolundaki damarlar dışarı fırlamıştır. Gergin bir ruh hali içindedir ve her an düşmana saldırıcağı gibi bir poz içindedir ve elindeki şimşekten mızrağı sallamak üzere oluşu bunu gösterir zaten.

Shosoin

756 yılında İmparator Shomu öldü. Eşi İmparatoriçe Komyo da onun anısına imparatorluk ailesine ait yüzlerce objeyi tapınağa bağışladı. Bunlar ve göz açma töreninde kullanılan eşyalar Shosoin adında bir yapıda bulunmaktadır. Komyo'nun armağanı olan günlük yaşama ait objeler yapının kuzey odasında muhafaza edilmektedir. Bunlar araştırmacılara 7. yüzyılda ve 8. yüzyılın başında soyluların hayatıyla ilgili değerli bilgiler sunmaktadır. Shosoin'in ve kuzey odasında bulunan eşyaların imparatorluk için ne denli önemli olduğunun bir diğer göstergesi de kuzey odasının ve içinde yer alan eşyaların bugün tapınak tarafından değil İmparatorluk Aile Ajansı tarafından korunmasıdır. Shosoin yapısının üslubu bizi yakından ilgilendirmektedir. Bu yapı azekura, yani zahire ambarı olarak bilinen bir tarzda yapılmıştır. Bu yapı tarzında birbiri üzerine yerleştirilen ahşap üçgen parçalar kullanılır. Bu ahşap parçaların her biri bitişik duvarın üzerindeki parçalarla iç içe geçer ve bu nedenle standart kolon-kiriş sistemine gerek kalmaz. Duvarları oluşturan ahşabın üçgen formu binanın iç duvarlarının pürüzsüz olmasına, dış cephenin ise oluklu olmasına neden olur. Odanın içindeki eşyaların rutubetten zarar görmesini engellemek için yapı, yaklaşık 8 feet

yüksekliğinde yuvarlak kütüklerle yerden yükseltilmiştir. Kütükler taş bir temele oturtulmuştur. Binada kullanılan azekura tarzı, sutra deposu olarak kullanılan tapınak komplekslerinde sıkça görülür, ancak bu binalar genellikle Shosoin'den daha küçüktür. Shosoin birbirinden bağımsız üç birimin bir araya getirilmesiyle inşa edilmiştir. Bütün yapı kırma çatıyla örtülüdür.

Shosoin'de muhafaza edilen değerli bir resim grubu, bir paravananın parçaları biçiminde tarif edebileceğimiz altı panelden oluşur. Bunlardan her biri bir ağacın altında duran güzel bir kadını betimlemektedir. Bu paravana 752 yılı ile Shosoin'e bağışlandığı 756 yılı arasına tarihlendirilmektedir. Bunu, panellerden birinin arkasına yapıştırılan bir kağıdın üzerinde yazılı 752 tarihinden anlıyoruz. Paravana, Çinli değil bir Japon sanatçısına atfedilmektedir. Kadınların yüzlerinin ve açıkta kalan diğer alanlarının güçlü pigmentlerle, figürlerin saçlarının ve kıyafetlerinin siyah mürekkep, ya da sumi ile renklendirildiği bu paravana bu özelliği ile dikkat çekmektedir. Önceleri detaylı olmayan bölgelere sülün tüyleri yapıştırılmış, resmin yüzeyine zengin bir renk ve doku kazandırılmıştı. Ancak paravananın asıl önemi Japonların 8. yüzyılda Çin figür resmini ne kadar iyi bildiklerini belgelemesinde yatmaktadır. Resmin konusu olan budaklı yaşlı ağaçların altındaki genç saraylı kadınlar Tang hanedanı döneminde çok popülerdi ve anlaşılabilir bir Japon sanatçısı da bu imgeyi yeterince bilmekte ve dolgun pembe yanaklı, kalın kaşlı, zarifçe çekikleştirilmiş gözleriyle tombul saraylı kadınların resmini yapabilmekteydi. Bir diğer önemli yapıt da mızrap muhafazasına bir manzara resmi çizili olan bir lavta, yani biwa'dır. Bu resmin fonunda bir grup müzisyen, kemikli, batılı yüzüyle göze çarpan bir

Orta Asyalı ve bir file binmiş olan üç küçük çocuk yer almaktadır. Bu tip figürlere Tang hanedanında gömü odalarında bulunan seramik heykeller arasında sık sık rastlanmaktadır. Ancak bu manzaranın asıl ilginç tarafı arka fonu ele alış biçimidir. Sol tarafta, filin ve taşıdığı figürlerin geçtiği kanyonun üzerinde derin uçurumları olan ulu dağlar yükselir. Sağ tarafta uzaklarda düz yaylaların kestiği tepeler görülebilir. Çin resminde sık rastlanan bu topografya manzara resmi yapan Japon sanatçılar için bir çıkış noktası olmuştur. Japonların bu sıra dağları “Çin”e özgü bir coğrafya saydığını Prens Shotoku’nun 1069’da yazılan resimli yaşam öyküsünden öğreniyoruz.

Kyoto’da Daigoji’de saklanan başka bir resim grubu, Japonya’ya yeni olan bir formatta yapılmıştır. Enine açılan, resimli bir hikaye anlatmakta olan bu el rulosu, yani emaki, E inga kyo adlı sutradan esinlenerek hazırlanmış sahnelerden oluşmaktadır. Sekiz adet enine açılan ruloda yer alan resimler, Shakyamuni Buda’nın hayatını babasının sarayında geçen gençlik yıllarından başlayarak aydınlandıktan sonra kendisine inananlara vaaz vererek geçirdiği döneme kadar betimlemekte, ayrıca eski enkarnasyonlarından bazı bölümlere de yer vermektedir. Bu sekiz rulo bir dizi farklı takımdan bugüne kadar gelen parçalardan oluşmaktadır ve her biri farklı bir sanatçının elinden çıkmıştır. Yine de bu parçalar ait oldukları takımlara ilişkin bir fikir vermektedir. E inga kyo, kelime anlamı rulo resim olan emaki resim formatının ilk örneğidir. Zaman içinde bu format Japonya’ya özgü bir biçim haline gelmiştir. Bu formatta metin ve resimler birbirine yakın bir konumda, enine, sağdan sola doğru açılan bir rulonun yüzeyinde yer alır. 8. yüzyıldan kalma bu ruloda, daha sonra geç Heian ve

Kamakura dönemlerinin emakilerindeki durumun tersine, resimler yazıların yanında değil üzerinde yer almaktadır. Ayrıca her bir resme ayrılan yer, altındaki metne göre belirlenmiş ve yazıyla resim arasında bire bir eşgüdüm sağlanmıştır. Resimler arasında en etkileyici sahnelerden biri Mara'nın, yani Kötülükler Kralı'nın Shakyamuni'yi baştan çıkarmaya çalışmasıdır. Shakyamuni altı yıldır çölde yaşamakta ve zamanını meditasyon ve ibadetle geçirmektedir. Mara, Buda'nın aydınlandıktan sonra dünyada iyiliğin güçleneceğinden korkar ve onu seçtiği yoldan saptırmaya çalışır. Önce Buda'yı korkutmak için şeytanlar ordusunu onun üzerine salar. Bu işe yaramayınca da onu baştan çıkarmaları için güzel kızlarını gönderir. Ancak Shakyamuni kararlıdır ve önündeki yere dokunarak, toprağın ruhsal gelişimine tanık olmasını ister. Bunları söylerken önündeki topraktan bir su kaynağı fışkırmaya başlar. Buda'nın hayatındaki bu olay, toprak tanık mudra'sının da çıkış noktasıdır. Bu, özellikle Güneydoğu Asya'da Shakyamuni Buda'nın en popüler ikonografik biçimlerinden biridir. Sahne, rulonun üst kısmında anlatılır ve tepesi ağaçlarla örtülü yüksek bir dağla başlar, çok benzer bir manzara motifiyle de sonlanır. Diğer bir deyişle, sanatçı iki dağ arasında bir boşluk oluşturmuş ve bu boşluğa insan ve şeytan figürlerini yerleştirmiştir. Shaka tam ortada, Mara sağda, iki kızı da soldadır. Gölgelem olmayan bölgelerde kullanılan renkler kırmızı, turuncu, yeşil, beyaz ve siyahtır. Daigoji tapınağında bulunan E inga kyo rulolarının, Sui ya da erken Tang hanedanından alınmış bir Çin prototipine dayalı olduğu ve 749 ve 756 yılları arasında kopya edildiği kabul edilmektedir. Resimlerin taze, saf bir havası vardır ve Japonya'da Buda'nın öğretilerinin henüz yeni olduğu bir dönemde Budizme karşı beslenen tavrı göstermektedir.

Japon Esinli Budist Sanatı – HEIAN DÖNEMİ 9 – 13. Yüzyıllar

Sanatın meyvelerini vermeye başlamasına karşın Nara Japonya'ya uzun süre başkentlik etme fırsatına sahip olamamıştır. İmparator Kammu 794 yılında başkenti o dönemdeki adı Heian-kyo (Huzurun Başkenti) olan Kyoto'ya taşımıştır. Heian-kyo Nara'nın 40 km kuzeyinde bulunmaktadır. İmparatorun başkenti taşıma nedeni manastırların nüfuzunun artması ve Nara'daki ruhbanların güçlenerek siyasi müdahalelerde bulunmaya başlamalarıdır. Başkentın değişmesi Japon tarihinde yeni bir çağın başlangıcı olarak kabul edilir ve bu döneme Heian Dönemi adı verilir. Bu dönem 12.yüzyılın sonuna dek devam eder.

İmparatorluğun gücünü sağlamlaştırmak için Çin ile olan kültürel ilişkileri geliştirmek bu dönem imparatorlarının yeni başkentte uyguladıkları politikalardan biridir. Bu politika sanat üzerinde biçimlendirici etkisi bulunan iki Budist mezhebinin Japonya'ya girmesine yol açmıştır. Saicho (767-822) ve Kukai (774-835) adlı iki keşiş 804 yılında Çin'e yollanan elçilik heyetine katılarak Çin'e gitmiştir. Saicho eski Nara doktrinlerinin biçimciliğinden asla tatmin olmamış, Hiei Dağı'ndaki kışlık manastırda on iki yıl inzivada kalmış, sonunda araştırmalarını geliştirmek için Çin'in yolunu tutmuştur. 805'te Japonya'ya dönen Saicho Hiei Dağı'nda Enryaku-ji Manastırını kurmuştur. Burası adı TENDAI olan yeni bir Budist mezhebin merkezi olur. Tendai mezhebinin kurucusu olan Saicho'nun doktrini Buddha'nın karşısında tüm canlı varlıkların eşit olduğu görüşünü ileri sürer, bu düşünce yerleşik Budist ruhbanlar tarafından sert bir tepkiyle karşılanır. Ancak Saicho'nun tükenmez gayretleri ve İmparator ailesinin desteğiyle

Tendai mezhebinin manastırı yeni keşişler yetiştirebilecek güce sahip olmuş ve Japon Budizm'ine yeni bir yaşam soluğu kazandırmıştır.

Öteki dinsel önder Kukai Tang hanedanlığının başkenti Chang-an'da saf ezoterik bir mezhep olan Shingon'a katılmış ve öğretilerini benimseyerek 806 yılında Japonya'ya dönmüştür. Kukai 816 yılında Koya Dağı'nda Kongobu-ji Manastırı'nı kurmuştur, burası başkentten uzaktadır. Kukai Kyoto'daki To-Ji Tapınağı'nın başına getirilmiştir burası Budist Shingon mezhebinin merkezi olmuştur. Bu mezhebin mistik inancına göre evrendeki her varlık Buddha'nın bilgeliğinin (bodhi) bir tezahürüdür ve bu durum tanrıların betimlemelerine büyük bir önem verilmesine yol açar zira ezoterik Budizm'de tanrıların sayısında büyük bir artış vardır. Panteonlar (mandala) tarafından temsil edilen tanrıların oluşturduğu bu kutsal dünya merkezdeki bir tanrı Dainichi-Nyorai (Vairocana) etrafında kümelenir. Bu kümelenme ya ortak merkezli içiçe geçmiş daireler şeklinde (*Taizo-kai*, Sanskritçe *Garbha-dhatu: akıl dünyası*) ya da dokuz altbölümlü bir dikdörtgen biçimindedir (*Kongo-kai*, Sanskritçe *Vajra-dhatu: bilgelik dünyası*). Kukai Chan'g-an'da çalıştığı sıralarda ustası Hui-kuo kendisine iki büyük çok renkli (polikrom) mandala yollar. Bu mandalalar aralarında Li-chen'in de bulunduğu İmparatorluk sarayı ressamı tarafından yapılmıştır. Kukai Çin'den ülkesi Japonya'ya dönüşünde yayında pek çok ezoterik resim ve bu mandalaları da getirmiştir. Bu mandalalar To-ji ve öteki Shingon manastırlarında defalarca kopyalanmışlardır. Shingon mezhebinin ezoterik ikonografyası bu mandalalara dayanmaktadır. Kyoto'daki Jingo-ji'de 824 ve 833 yıllarında yapılmış iki madala yer almaktadır. Ancak bu mandalalar çok renkli değil

koyu mor renkli ipek üzerine altın konturlardan meydana gelen betimlemelere sahiptirler. Formların dengeli oluşu ve desenin yapısındaki kudret Japon sanatçıların bu yeni Çin üslubunda ustalaştıklarını göstermektedir.

Heian Döneminin başlarında resimli mandalalar dinsel resim sanatının en önde gelen konularıdır. Bu mandalalar duvar resimleri ya da duvara asılan rulolar biçiminde yapılmışlardır.,

Japon Budizm'inin Saf Alan (Pure Land) Budizm'ine doğru evrimleşir. Amida Buddha 8.yüzyıldan beri tapınılan bir varlıktır, Saiho Jodo (Batı Cennetini Saf Alanı) yani Amida Buddha'nın Batı Cennetinde yeniden doğduğu dogması 10.yüzyılda Tendai mezhebinde şekillenir. Ama Genshin adlı keşiş 10.yüzyılın sonlarında yazdığı kitabında Amida yoluyla kurtuluşa ulaşma öğretisini ele alır .İnançlı kimselere günlük yaşamın boş işlerini terk ederek Amida'nın saf cennetine ulaşmayı tavsiye eder. Önce eğitimli orta sınıfta daha sonra da 11.yüzyılda aristokratlar arasında Amida öğretisi yaygınlaşır. Aristokrat sınıf bu dünyada sürdürdükleri varsıl ve rahat yaşamı öte dünyada da sürmek dileğiyle Amida'ya tapınmayı amaçlarlar ve öte dünyadaki saadet içinde yaşamlarını gösteren görünümlerden oluşan resimler sipariş ederler. İşte 10.yüzyılda Japon resim sanatına yeni bir tür eklenir. Bu türün adı RAIGOZU'dur. Raigozu türü resimde Amida Buddha inanca insanların ruhlarını Batı Cenneti'nde karşılarken gösterilir. Bu tür betimlemelerin en eski örneklerinden biri Kyoto'da Uji'de yer alan Byodo-in tapınağında yer almaktadır.(ÖRNEK GÖSTER) Raigozu betimlemeleri aynı zamanda YAMATO-E'lerin en erken örneklerindedir. Yamato-e nedir?

Yamato-e Zen Budizm'i esinli Japon tarzı resimdir. Daha önce Japon resminin oluşum süreci içinde sanatçıların Çin resminden etkilenerek resim yaptıklarını ve üsluplarının Çin özellikleri taşıdığını söylemiştik. Yamato-e resmi kendinden sonra gelen Ukiyo-e resminden ve Çin etkili resim üslubundan farklı olarak Japon karakteri taşıyan resimdir ve Japon resminin öz karakterinin ilk örnekleridir. Yamato-e resmi önce dinsel konulu resimlerde ortaya çıktı. Örneklerinden birini gördük. Bir örnek daha verecek olursak bu da Shakyamuni inancını yansıtan konulardan seçilmiş olacaktır. Shakyamuni inancı ezoterik mezheplerde olsun eski Nara mezheplerinde olsun Shakyamuni (aydınlığa ulaşmış Buddha) inancı öneminden bir şey kaybetmemiştir. Her yıl Şubat'ın 15'inde ölümü yani nirvanaya ulaşması kutlanır Buddha'nın ve bu kutlamalar sırasında bu nirvanayı anlatan bir büyük bir resim tapınağın ortasına yerleştirilir. Bu ölüme nirvanaya ulaşan Shakya konulu resimlerden pek çok yapılmıştır. Bu resimlerin günümüze gelen örneklerinin çoğu *kakemono* yani duvara asılan rulolar şeklindedir. Bu resimler 11.yüzyıl Japon Budist/dinsel resminin ulaştığı en yüksek noktayı gösterirler. Mesela bir örnek üzerinde incelersek, kutsal ağacın dibinde ölmüş ve nirvanaya ulaşmış Buddha'yı görürüz önce. Buddha'nın vücudu parlak sarıya boyanmıştır. Üzerindeki giysi tatlı bir pembeye boyanmış ve üzerine altınla yaprak formunda süslemeler yapılmıştır. Bu ışıklı ve parlak renklerin amacı Buddha'yı doğaüstü bir ışıkla aydınlatılmış gibi göstermektir böylece dikkat yüzündeki değişime de çekilecektir. Buddha'nın yattığı yerin etrafı Budist dünyanın varlıklarıyla çevrilmiştir. Bodhisattvalar, arhatlar (Buddha'nın ilk öğrencileri), devalar, Budist başrahipler ve hayvanlar. Aşkın bir zarafet içinde gösterilen Bodhisattvalar Buddha'nın başucunda otururlar.

Sonra arhatlar ve devalar görülür, tüm bu varlıklar duydukları büyük acıya karşın ağırbaşlılıklarını korumaktadırlar. Resimdeki hayvan ya da hayvanlar hayvanlar aleminin de bu üzüntülü tabloya eşlik ettiğini ifade etmek için kompozisyona yerleştirilmiştir. Resmin üst kısmında çiçeklenmiş ağaçların arasından Shakyamuni'nin annesi Lady Maya sahnenin ortasına doğru inmeye başlar. Burası sutralarda anlatılan Hindistan'daki Kusinagara vadisidir ; ama resimde anlatılan hikayenin Hintli karakterine karşılık anlatım üslubu olarak artık Japon özellikleri ve şiirsel bir cazibe ön plana alınmıştır. Yani buradan artık 11.yüzyılda Budist resimlerden başlayarak Japon resim sanatının kendi kişilik özelliklerini diğer bir deyişle üslupsal niteliklerini kazandığına şahit oluyoruz. Tatlı renkler betimleme ve gölgeleme, çeşitli ve zenginlik motiflerin kullanımı ama tüm bu çeşitliliğe karşın geçmiş değerlerin asalet ve yüceliğini yitirmeme bu ulusal üslubun temel özelliklerini ifade etmektedir.

Çin etkili Japon resmine KARA-E denir ve kara-e resmi Heian Dönemi'nin ortalarında yerini yamato-e'ye bırakmaya başlar. Yamato-e tarzı resmin ilk örneklerini byobu(katlanabilir paravanalarda) ve Shoji(yana doğru açılan sürgülü kapılarda) görmekteyiz. Zira önce kraliyet sarayında sonra da soyluların yaşadıkları malikanelerde Çin'den gelen mimari öğeler Japon kültürüne uyarlanmıştır. Bu uyarlama sonucunda bir Japon malikanesi özenli bir bahçe içinde yer alan merkezi bir bina ve onun etrafına düzenli aralıklarla yerleştirilmiş köşklere oluşur. Shinden denilen merkezi bina aile reisine ayrılmıştır ve diğer köşklere buradan koridor ve küçük köprülerle ulaşılmaktadır. Yana doğru açılan sürgülü kapılar yani shojiler odaları

meydana getirirler ve her iki yüzü ya kağıt ya da ipekle kaplanmıştır. Odaların boyutları da byobu (katlanabilir paravanalar)larla şekillendirilmiştir. Shoji ve byobu ev hayatının düzenlenmesinde şekillendirici unsurlardır. Byobuların ve shojilerin üzeri resim ve yazılarla süslenmiştir. İlk başta Çin sanatı esintili olan bu dekorasyonda kartuş içine alınmış bir şiir ya da klasik metinler ile ona eşlik eden resimler bulunur. Waka adı verilen Japon üslubundaki şiirler Çin temalarının yerine kısa süre geçmiştir, ve ardından ülkenin ya da yaşamın görüntülediği resimler bu şiirlere eşlik etmeye başlamıştır. Çin üslubunda ülküleştirilmiş (idealize edilmiş) dik kayalıklı dağlarlı manzaralar yerini çam ağaçları, çiçekli kiraz ağaçları, mor yapraklı akça ağaçlı yumuşak formu tepelere bırakmış, Çin efsanelerinin bilindik figürleri yerini içinde Japon aristokrasinin ve Japonya'daki sıradan insanların yer aldığı günlük yaşam sahnelerine terk etmiştir. Renkli kartuşlar içine yazılan şiirler manzaralar ve günlük yaşam sahneleri kadar önem taşırlar. Asiller için bu dekorasyonda üç seçkin unsur vardır: resimlerin plastik güzelliği, waka şiirinin yazınsal niteliği, ve şiirin kaligrafisinin zarafeti. Bu üç unsurun kusursuz bir biçimde uyumlu olması halinde seyircinin imgelemi şiirin davet ettiği ve resmin temsil ettiği fantezi dünyasına yavaş yavaş sürüklenmeye başlar. Nesir tarzda bir giriş bölümü olan bu şiirler ilk dindışı resimlerin konu ve kompozisyon özellikleri hakkında kesin bir fikir edinmemizi sağlar. Bu şiir ve resimler iki ana gruba ayrılır: İlki *tsukinami-e* yani birbirini takip eden yılın on iki ayında yapılan farklı etkinlerin betimlendiği sahneler (bunlar on iki, on sekiz ya da bazen daha fazla sahneden oluşabilir) ya da *shiki-e* denen dört mevsim. Diğeri ise bir ya da birkaç eyalette çok tanınmış yerlerin görüntülerinden oluşan

manzaralar bunlara da *meisho-e* denir. Bu manzaraların içinde insan olmadığı söylenemez. Aksine bu resimlerde yolda yürüyen gezginler, toprağı işleyen köylüler, çiçek açmış kiraz ağacını hayranlıkla izleyen asilzadeler yer alır. Çoğu kez bu sahneler yılın belirli ay ya da zamanları bir birini takip eden bir sıra içinde düzenlenerek bir uyum duygusu yaratılır. Günlük yaşamın aşına olduğumuz düzenini, doğayı “insanlılaştırma” eğilimini, ayların ve mevsimlerin döngüsüne karşı duyarlı olma durumunu betimleme tarzı yani tüm bunlar bütün bir Japon sanatı estetiğinin altında yatan şeylerdir. Bu döneme ait metinler üzerinde yapılan araştırmalar bu tip duvar resimlerinin aynı zaman dilimi içinde *yamato-e* olarak tasarlandığını açıklığa kavuşturmuştur. *Yamato-e* Japon tarzı resim anlamına gelir ve bu terim sonradan anlamını değiştirmiş ve genişlemiştir. *Yamato-e*'nin karşıtı olan sanat biçimi ise *kara-e*'dir. *Kara-e* kıta Asya esinli dekoratif resimdir ve özellikle Çin üslubunda hayali manzaralarla Çin efsane ve hikayelerinin betimlemelerini içeren resimleri ifade etmek için kullanılır. *Yamato-e*'nin giderek yayılması ve güncelliğini arttırmasına karşın *kara-e* 10, 11 ve 12.yüzyıllarda kullanımını resmi ve dinsel törenlerle sınırlı kalmasına rağmen yapılmaya ve çalışılmaya devam etmiştir.

Heian Dönemi'nin sonlarına doğru *Yamato-e* resmi yeni biçimlerle gelişmesini devam ettirir. Bu yeni biçimlerin başında *emakimono* gelir ki yana doğru horizontal açılan el rulosu resmidir *emakimono*. Emakimono resimli anlatılar için tasarlanmış ve şekillendirilmiştir, özellikle resimli romanlar mesela buna örnek olarak *Genji Monogatari*'yi verebiliriz, tarihsel konulu eserler buna örnek olarak *Ban Dainagon Ekotoba*'yı verebiliriz, dinsel

eserler *emakimono* formatında yapılmışlardır. Emaki sanatçıları her bir sahnedeki duygusal ifadeyi görselliğe dönüştürüp gözler önüne seren resimsel eğilimler sistemi geliştirmişlerdir. Genji monogatari daha ihtiyatlı daha durağan bölümlere ayrılmıştır, ama *Ban Dainagon Ekotoba* süreklilik içinde bir anlatımı benimseyen daha canlı bir betimleme anlayışı içinde tasarlanmıştır. *Ban Dainagon Ekotoba*'da hareket halinde olan figürler öne çıkarılmış ve hızlı fırça darbeleriyle ince, dar alanlı ancak canlı renklere boyanmışlardır. *Sanjo Sarayı Kuşatması* bu üslubun bir başka önemli örneğidir. Emaki tarzı resim *otoko-e* (erkeksi resimler) ve *onna-e* (kadınsı resimler) üslubundaki resimler için de kullanılmıştır. Bu iki üslup arasında pek çok fark vardır ve bu fark aslında kadın ve erkek cinslerinin görünüşündeki estetik ayrılıktan kaynaklanmaktadır. Aslında en kolay ayırım ele alınan konuya bakarak yapılabilir. Onna-e'nin en tipik örneği Genji Monogatari'dir, zira özellikle saray yaşamı, saray kadınları ve romantik konular hem Genji Monogatari'de temel konudur hem de onu Onna-e üslubunun konularından biri haline getirir. Otoko-e üslubunda ele alınan konular çoğu kez tarihsel olaylardır, özellikle savaş sahneleridir. Bu türler ve üsluplar Kamakura Dönemi'nde (1180-1333) de yapılmaya devam etmiştir. Heian Dönemi'ndeki resimlerin özü dinsel nitelikler taşır ve bu dönemlerin sanatçıları çoğunlukla anonim kişiliklerdir.

Muromachi Dönemi 1338-1573

14.yüzyıl boyunca Zen manastırlarının Kamakura ve Kyoto merkezlerinde büyük bir gelişme göstermesi görsel sanatlar üzerinde büyük etki yapmıştır. Suibokuga denen, Çin'deki Sung ve Yuan Hanedanlıkları döneminde gelişen siyah mürekkeple yapılan tek renkli (monokrom) suluboya resim üslubu önceki dönemin yani Kamakura Dönemi'nin çok renkli (polikrom) rulo resimlerinin yerini alır. Bir istisnaıyla ki o da *chinzo* denen Zen ustalarının çok renkli portreleridir (örnek olarak Mincho (1352-1431) adlı Zen keşişi ressam tarafından 14.yüzyıl sonlarında yapılan büyük Zen Budist başrahibi Enni'nin portresidir, burada çok yaşlı olduğu halde zeki ve bilge bir kişinin yaşam dolu ifadesini gerçekçi bir anlatım ve detay zenginliği içinde gözlemleriz. Kakemono, Kyoto'da Tofukuji'dedir 2.42x1.34m boyutlarında kağıt üzerine renkli suluboyadır). Çin'den gelen tek renkli sade resim üslubunun en erken temsilcilerinden biri de Çin'e giderek orada resim tekniklerini ve üslubu öğrenen bir Budist keşişi olan Kao'dur. Kao'nun ilk temsilcisi olduğu bu Çin resim üslubunda tek renk kullanılır ve siyah mürekkep ki bu mürekkep sertleştirilmiş bir kalıp halindedir ve fırça ıslatılarak sulandırılır , ardından kağıt üzerine uygulanır. Bu üslupta esas olan hızlı fırça vuruşları ve minimum ayrıntıya buna karşılık yüksek bir anlatım özelliğine önem verilir ve bu etki yaratılır. **Kao**'nun resimlerinden Çinli Zen ustası **Kanzan (Han-shan)**'ın aydınlamaya ulaştıktan sonraki betimlemesini görmekteyiz. Kanzan'ın eksantrik ruh hali ve dervişlere özgü pejmürde görünüşü başarıyla betimlenmiştir. Kanzan sanki gökte ay varmış

ta aya bakarak gülümsermiş gibi gösterilmiştir. Geniş boyalı ve hızla sürülmüş çizgiler figürün üst kısmındaki giysilerini oluşturur, geniş ama daha açık tonlarla betimlenen alanlar keşişin eteklerini betimlemede kullanılmıştır. İnce ve açık gri çizgiler Kanzan'ın yüzündeki ayrıntılarda ve ayaklarında kullanılmıştır. Mekan düzenlemesinde ayrıntıdan ya da belirleyici unsurlardan kaçınılmıştır. Koyu ve açık tonlar arasında canlı bir denge kurulmuştur. 14.yüzyılın başına aittir.

Muromachi Dönemi'nin resim sanatının dönüm noktası *Balkabağı ile Kedi Balığı Yakalamak* adlı resimdir. Kyoto'daki Myoshinji Manastırı'ndan rahip ressam Josetsu tarafından 1413 yıllarında yapılmıştır bu duvara asılır rulo. Bu resim aslında dönemin hükümdarı Ashikaga Shogunu Yoshimochi(1386-1428) tarafından Çin tarzı bir paravanı süslemek yani üzerine yapıştırılmak üzere sipariş edilmiştir. Otuz Zen rahibi tarafından yazılan şiirsel bir metin resmin üst kısmına yapıştırılmıştır. Bu betimleme üzerindeki metinle beraber daha sonra paravandan sökülerek duvara asılır bir rulo şekline dönüştürülmüştür. Burada Budizm'in aydınlanma felsefesini açıklayan bir bilmecenin resimli anlatımı söz konusudur ve alışılmadık türde bir resim olma özelliği taşır. Buradaki bilmece küçük bir balkabağı ile büyük ve kıvrak bir kedibalığını nasıl yakalarızdır. Ön planın ortasındaki figür elindeki balkabağını ayağının altında akıp giden su içinde kıvrılarak yüzen kedibalığına doğru tutarak sanki balığı balkabağının içine nasıl sokacağını hesaplar şekilde betimlenmiştir. Bu figür düz, çıplak bir manzaranın ortasında domuz kafasıyla, çok acayip giysisiyle, kaskatı kesilmiş bacaklarıyla tuhaf ve yalnız bir figür olarak karşımıza çıkar. Kompozisyonun

arka planında sislerin üzerinde üç dağın sivri tepeleri görülür. Yen çok planlı ve detaylı bir manzara anlayışının ilk örneklerindendir bu resim oysa ressam Kao'nun Kanzan betimlemesinde az çizgi ve yalın mekan anlayışı hakimdir.

14.yüzyılın sonlarına doğru tek renkli manzara (sansui-ga) resimleri dönemin hükümdarları olan Ashikaga hanedanı tarafından bolca sipariş edilmiş üstelik Zen Budist ressamlar tarafından da benimsenen bir tür haline gelmiştir, öyle ki bu manzara resimleri yavaş yavaş Çinli özelliklerinden arınarak Japon üslubuna dönüşecektir.

Muromachi Dönemi'nin en önde gelen iki ressamı Sesshu ve Shubun Budist rahibidir. Tensho Shubun (ö.1460) Shokokuji Manastırı'nda yüksek yönetim görevlerinde bulunmuş bir keşiştir. Kore'ye gitmiştir. Manastırı dışında da güçlü kimseler tarafından pek çok resim siparişi almış, ünü tüm ülkeye yayılmıştır. Onun en önemli resimlerinden biri *Bambu İçinde Okumak* adını taşır. Resmin üst kısmında uzun bir metin ve beş kısa açıklama vardır bunlar beş ayrı kimse tarafından yazılmıştır. Resim bir bambu koruluğu içinde neredeyse saklanmış gibi görünen bir alimin çalışmasını ele alır. Sazdan yapılmış çatılı bir evin geniş penceresinin önünde elinde kitabıyla alim betimlenmiştir. Evin yakınında tepesinde iki çam ağacı bulunan sarp bir uçurum yer alır. Çam ağaçlarından biri düm düz yukarıya doğru uzayıp giderken diğeri tuhaf bir şekilde gövdesine doğru eğilip bükülmüştür. Çam ağaçları ve sarp uçurum koyu tonlarda yapılmışlar, ev bambu koruluğu daha açık tonlarda betimlenmişler, buna karşılık çamlar ve uçurum arka plandaki dağın tepesinin koyu tonlarında ve benzer biçim özelliklerinde yansımalarını bulmuştur. Dağ motifleri, alimin çalıştığı ev ve uçurum resmin

sağ yarısını işgal eder, resmin solu uçurumun dibindeki düzlükten başlar, akarsudan geçer, kısa bir köprünün üzerinde yaşlı bir adam ve yanında genç bir refakatçi vardır ki bunlar bambo koruluğundaki arkadaşını ziyarete giden bir alim ve onun hizmetkarıdır. Uzaklarda diğer kıyı görülür balıkçı tekneleri, girintili çıkıntılı başka koylar uzayıp giden arka plan. Ağaçların arasından çinili çatılarıyla bir tapınak zar zor görülür. Sanatçı uzamsal derinliği inandırıcı bir şekilde betimleme sorununu çözer. Bu resim arka plandaki uzaklara doğru uzayıp giden bitmeyen bir motifler dizisi ortaya koyar. Kısa ve ardı ardına konulmuş fırça vuruşları doğal unsurları anlattığı kadar resme dekoratif bir özellik de katar. Shubun'un Çin'deki Son hanedanlığı dönemi manzara resmine aşina olduğu aşikardır, zira köprüyü hizmetkariyle geçen alim, evinin penceresinde elinde kitabıyla oturan alim, kıyı yakınında balıkçı tekneleri, uzakta çatıları görünen tapınak gibi Çin manzara resminin temel figürlerini bu resimde kullanmıştır. Bunlara çam ağaçlarını da eklemek gerekir. Sanatçı burada pek çok farklı unsurdan oluşan ülküsel bir manzara resmetmiştir, Kyoto civarında gördüğü gerçek ve doğal bir manzara yerine. Zira bu resim idilik bir manzara geçmiş zamanları gösterir, fani dünyanın koşuşturmacasından uzakta sakin bir yaşamı anlatır.

Bu dönemin diğer en büyük ressamı Sesshu Toyo (1420-1506), Shokokuji manastırından bir rahiptir ve mesleği Shubun'dan öğrenmiştir. Daha sonra Kyoto'nun politik çalkantılarından uzakta bir yerlere gitmek üzere Yamaguchi kentine yerleşmiştir. Bu kent Ouchi ailesi tarafından yönetilir ve bu aile Sesshu'nun patronu olur. Sanatçı burada bir atölye kurar ve hatta Ouchi ailesinin desteğiyle Çin'e gider. Dönüşünde kısa bir Kyushu

kenti macerasından sonra yeniden Yamaguchi'ye döner, dinsel yaşam yerine aktif sanat yaşamını ve atölye çalışmalarını tercih eder. Sesshu'nun en önemli resimlerinden biri *Kış Manzarası* adını taşır. Duvara asılır bir rulodur bu ve dört mevsimi anlatan dört ayrı manzaradan biridir. Sanatçı Çin manzara resminde sıklıkla bulunan motifleri tipik ve özgün bir Japon anlatımı üzerine dokumuştur. Sağ alt köşede su kenarında duran iki ağaç motifinden başlayarak seyircinin gözü kademeli patika yolunun diagonal hattıyla geriye doğru çekilir. Patikanın üzerinde geniş kenarlı şapkası olan bir adam vardır ve bu adam olasılıkla yukarıdaki tapınak kompleksine doğru seyahat etmektedir. Adam aşırp geldiği ve resmin arka planındaki tepeler ve dağlar ötedeki tapınak kompleksini çevrelemektedir, tapınak soğuk ve buzlu bir çölün ortasındaki sıcak bir vaha gibi durmaktadır. Ön plandaki kaya geçitleri ve ağaçlar keskin, katı fırça vuruşları ve koyu tonlarla oluşturulurken uzaktaki dağlar gri gökyüzünün önünde sadece dış çizgileriyle belirlenmişlerdir. Resimdeki ilginç bir ayrıntı üst sağ köşeden göze çarpan kaya oluşumdur. Shubun'un resmindeki uçuruma benzer bir uçurum resmin ortasındaki tepelerin ardında belirir. Uçurumun dibi Çin tarzında net bir biçimde betimlenmiş ama üst kısmı resmin en üst ucuna ulaşmadan kesintiye uğramış, dağın üst kısmı bulutlara karışmış izlenimi yaratılmıştır. Bu tek detayla sanatçı manzarayı algılayışımızı değiştirirç Bu sonsuz değişmez bir sahne değildir, resim, dağın tepesi gözlerden kaybolur, basamakların üzerindeki kar erkek figürünün ayakları altıda ezilir, tapınağın sıcaklığı yolcuyu adeta davet ederken, o anın yaşantısını ortaya koyar.

Muromachi döneminin sonlarında bu mürekkeple yapılan resim sanatı Zen manastırlarının ve tapınaklarının dışına çıkarak sanat dünyasına geneline doğru yayılmıştır. Kano Okulu ve Ami Okulu'na mensup sanatçılar bu tekniği ve konuları eserlerinde kullanmaya başlamışlar ama daha plastik ve dekoratif bir özellik katarak yeni bir anlayışın ortaya çıkmasına yol açmışlardır ki bu sanat anlayışı günümüze dek taşınmıştır.

Kano Okulu

Kano Okulu'nun kurucusu Kano Masanobu (1434-14530)'dur. Kano Okulu ressamlar ve resimle ilgilenen çevreler üzerinde etkisini Modern Çağ'a kadar muhafaza etmiştir. Pratikte Japonya'da usta çırak ilişkisine dayanan geleneksel bir resim eğitimi almış her ressam ilk eğitimini bir Kano Okulu ustası ressamdan almıştır. Nihayetinde Kano Okulu sanatçıların eserleri, çoğu yenilikçi sanatçının baş kaldırdığı tutucu bir standart haline dönüşmüştür, ama Kano Okulu ve onun ressamları kuşkusuz *kanga* ya da Çin resim üslubunun temsilcileri olmuştur. Çin resim üslubuna *kara-e* demedik bu kez *kanga* dedik çünkü *kara-e* Heian ve Kamakura dönemlerinde Çin tarzı resim için kullanılan bir sözcüktür. Oysa *kanga* 15.yüzyıldan 19.yüzyıla kadar olan dönem içinde Çin tarzı sanatı anlatmak için kullanılan bir kelimedir. Kano ailesi Shizuoka eyaletinde yaşayan alt sınıf bir samurai ailesinden gelmektedir, bu aile Zen Budizm'i yerine Nichiren Budizm'ine bağlıdır. Nichiren 13.yüzyılda yaşamış bir Budist rahibidir. Lotus Sutrasi'na dayandırdığı görüşleri ve Sutraların Japonca okunması gibi yeni bir takım uygulamalar getirmiştir. Kano Masanobu 1481'de Shogunluğun resmi ressamlığına atanır. Ancak Kano Okulu resmin

kurallarını koyan, yani onu formüle eden kişi K. Masanobu'nun oğlu Kano Motonobu (1476-1559)'dur. Motonobu ile beraber Kano Okulu ve onun önde gelen ressamı Shogunluğun baş ressamı olmuştur. Motonobu oldukça üretken bir ressamdır. Motonobu yamato-e tarzı parlak renkli anlatımcı resimler, kuş ve çiçek konulu özenli Çin tarzı resimler ve figür ve manzaranın birlikte ele alındığı daha özgür bir üslupta çalışmalar meydana getirmiştir. Bu manzara ve figürün beraber ele alındığı betimlemeler 16.yüzyılda başında bütünüyle gelişmiştir. Bunun en iyi örneklerinden bir dizi resim Motonobu tarafından duvar ve kapı resimleri olarak yapılmış, daha sonra dikine duvara asılır rulo olarak yeniden çerçevenilmiş Zen piskoposlarını konu edinen resimlerdir. Bu resimler 1513 yılında Daitokuji Tapınağının arazisi içinde bulunan Daisenin Manastırı'nın başrahip odasını dekore etmek üzere yapılmışlardır. Bu odayı dekore eden diğer resimlerin sadece bir parçası olan bu betimlemeler bir panelden diğerine sağdan sola doğru giden sürekli bir anlatımı oluşturacak şekilde tasarlanmışlardır. Bu resimler dört tanesi fusumalar üzerine konulmuş dar panellerden, iki tanesi de geniş paneldir ve ahşap üzerine konulmuş, duvara yerleştirilmiştir. Konuları salınarak yürüyen, arkadaşına veda eden, şeftali çiçeklerini seyreden Çinli Zen piskoposlarının önünde bulunduğu güçlü bir şekilde betimlenmiş Çin üslubunda manzaralardan meydana gelir. Bu betimlemelerin en göz alıcılarından olanı Xianyen'in bambu süpürgesiyle yerleri silerken aydınlanmaya ulaşmasını gösteren betimlemedir. Xianyen Zhixian aradığı sorulara cevap bulamaması ardından kütüphanesini ateşe vermiş, sonra meditasyona başlamış bir Zen büyüğüdür. Bahçesini düzenlerken evinin çatısından düşen çini kiremitin çıkardığı ses neticesinde

aydınlanmaya ulaşır. Xiangyan'ı resimde bambu ağaçlarının yanında elinde süpürgesiyle avlusunu temizlerken görüyoruz. Ayaklarının altında üç parçaya ayrılmış bir çini kiremit durmaktadır. Xiangyan düşen kiremidin sesini duymasının ardından bir adım geriye atmış, sağ elini şaşkınlıkla havaya kaldırmış ve aydınlamaya ulaşmıştır. Sanatçı sürekli ve üç boyutlu bir manzaraya yerleştirilmiş bireysel figürler yapmak yerine, Zen piskoposlarından oluşan beşli temayı ayrı birimler olarak her panelin kompozisyonunu belirlemiştir. Genel bir kural olarak Motonobu kompozisyonun merkezini tek bir motifle kurmuştur. Mesela bu resimde Xiangyan Zhixian'ın evi böyle bir motiftir. Ardından yüzey gerilimini yaratmak için sağdaki büyük kaya parçası ve bambu ağaçları gibi ikincil unsurları diagonallere yerleştirmiştir, bu merkezdeki imgeyle bir karşıtlık oluşturmakta ve derinlemesine bir arkaya doğru geri çekilme hareketi yaratmaktadır. Sanatçının başarısı küçük boyutlu Çin modellerine dayandırdığı figür-manzara kompozisyonlarında boyutu büyütmüş onu dramatik bir hale getirerek Japon tarzı mimarinin duvarlarına yaşamsallık katmıştır, zira bu resimler konut mimarisinin duvar ve kapılarını süslemek için yapılmışlardı

Momoyama Dönemi (1573-1615)

16.yüzyılın ortalarında daimyoların eyaletlerdeki gücü ve varlıkları merkezi feodal bir yönetimin oluşmasına yol açmıştır. Oda Nobunaga bir yerel feodal beyin oğluydu. Güçlü bir ordu ve feodal beylerden oluşan müttefikleriyle Ashikaga shogunlarının başkenti Kyoto'yu ele geçirdi. 1568 yılından itibaren yüzyıla yakın bir zaman içinde daimyoların kral danışmanlığı yaptığı bir dönem başladı. Daimyolar sahip oldukları topraklarda vergiler ve üretim sayesinde zenginleştiler. Bu dönemin shogunları ve daimyoları küçük alt sınıf samurai ailelerinden gelen kişilerdi. Sahip oldukları eğitim oldukça azdı ancak askeri bilgileri yüksekti. Pragmatik kişilerdi bu dönemin shogunları siyasi düzeni yeniden istikrara kavuşturmayı amaçladılar. Bu dönem aynı zamanda Japon topraklarında ilk Batılıların görüldüğü dönemdir. 1542 yılından itibaren ticaret yapacak ortaklar arayan Portekiz tacir gemileri Japonya'ya gelmeye başladılar, onların gemilerinde gelen başkaları da vardı, bunlar ilk Hıristiyan doktrinlerini Japonya'ya taşıyan Cizvit (Jesuit) misyonerleriydi.

Sanat alanında bu dönemin iki evresi vardır. Birinci evrede parlak renkler, altın varaklı zeminler, güçlü dekoratif figür ve motifler egemendir. Resim fusuma ve byobu gibi mekansal unsurlar üzerine yapıldığından dekore edilecek alanlar oldukça büyük ve geniştir. Bu sanatın bakış açısı ve zevk anlayışı iri, cesur, gösterişli işler yapmak ve böylece kendini her zaman yüce gören dönemin hükümdarlarını ululamaktır.

Momoyama Dönemi sanatının ikinci evresi 16.yüzyılın son on yılında başlar ve dönemin sonlarına dek devam eder. Dönemin başındaki coşku, tantana yerini iç gözlemin yansıması olan olgun bir itimada, kurulu geleneklere geri dönüşe bırakır. Özellikle dönemin sonlarında *machishu* denen zengin, eğitilmiş tüccar sınıfı ortaya çıkar ve bu dönemin ruh halini etkiler. Soyluların kültürel alandaki önderliğini elinden alan zengin eğitilmiş tüccar sınıfı çay törenleri konusunda büyük bir bilgi ve uzmanlık geliştirirler ve Japon edebiyatının klasiklerini özellikle *Genji Monogatari* ve *Ise Monogatari*'yi derinlemesine incelerler, çalışırlar. Resim sanatında ele alınan konular daha entelektüel bir boyuta ve çeşitliliğe ulaşır. Çin temaları, mesela Ming Hanedanlığı'nda yazılmış olan İmparatorun Aynası adlı eser ahlaklı olma hakkında kaleme alınmış bir risaledir, bolca resimlenmiştir. Özgün, yerel geleneklere geri dönüş bu ikinci evredeki en önemli gelişmedir. *Yamato-e* konuları ve tekniklerin Momoyama sanatının yeni anıtsallığına uyarlanmış ve yeniden yapılmış, tür resmi (genre) canlandırılmıştır.

Kısaca özetlersek ilk evredeki gösterişli, çok renkli, altın yaldızlı zeminli büyük ölçekli resimler özellikle Momoyama Dönemi'nin Shogunları tarafından Kano Okulu ressamlarına bu askeri soylu sınıfın şato ve saraylarının yana doğru açılan kapılarını, duvarlarını, paravanlarını süslemek üzere ısmarlanmıştır. Kano Okulu'na mensup sanatçı sayısında büyük bir artış olmuş, bu okulun prestiji göz kamaştırıcı bir düzeye ulaşmıştır. Kano Okulu'nun prestiji bir sonraki dönemde de sürmüştür, Tokugawa Shogunları da Kano Okulu ressamlarını resmi ressamları olarak

kabul etmiş hatta Kano Okulu Shogunların, Daimyoların, Kraliyet Sarayı'nın resmi sanat anlayışı olarak kabul görmüştür.

Kano Eitoku (1543-90)

Momoyama Dönemi'nin ilk evresindeki ana resim üslubunu neredeyse tek başına yaratan sanatçıdır Eitoku. Kano Motonobu'nun torunudur ve onun tarafından eğitilmiş, Kano atölyesine sipariş veren daimyoya takdim edilmiştir. Eitoku 20li yaşlarının başında Shogunluktaki en güçlü daimyolardan çeşitli siparişler almaya başlamıştır. 1564'te Kyoto Genel Valisi Hosokawa tarafından aldığı bir siparişle altı panelli iki paravan boyar sanatçı. Bu resimleri adı *Rakuchu Rakugai*'dir. Rakuchu Kyoto kenti sınırları içinde bir bölgenin adı, Rakugai ise şehrin dışındaki mahallelerin genel adıdır. Bu tipteki resimlerin yöntemini Muromachi döneminin önde gelen saray ressamı Tosa Mitsunobu (1434-1524) geliştirmiştir. Bu tipteki bilinen eski resimler daha sonra Machida ailesi tarafından alındığı için Machida paravanları olarak bilinen bir çift paravan üzerindeki resimlerdir ve 1520'lere aittirler. Machida paravanları yıkılmış, harap olmuş bir Kyoto kentini betimlerler, olasılıkla bu kentin Onin Savaşı denen iç savaştan sonraki halidir. Sağdaki paravanada kentind doğu tarafı ilk bahar ve yaz yaprakları, bitki örtüsü içinde gösterilmiştir. Soldaki paravanda kentin kuzey ve batı bölümleri sonbahar ve kış renklerine bürünmüş ağaçlar ve karla kaplı dağlarla resmedilmiştir. Eitoku'nun resimleri Machida paravanlarının genel kurgusunu takip eder. Kyoto'nun kuşbakışı görünümünü gösterir ama daha sonraki bir dönemi Machida paravanlarına göre. İnsan yeni binaların çokluğu karşısında etkilenir bu savaş sonrası kentin yeniden yaşama

döndüğünün bir göstergesidir. Sanatçının erken yapıtları olduğu için Eitoku önceden var olan bir yöntemi kullanır bu kompozisyonda. Sanatsal gelişiminin başında olmasına karşın Eitoku üslupsal unsurların ilginç bir karışımını uygular bu resimlerde. Bir sahneyi diğerinden ayırmak için figürlerde parlak renklerin ve bulutlarda parlak altın yıldızın karşıtlığını kullanır ki bu tekniği Tosa Okulu'ndan alır; yüzleri, elleri, ayakları betimlerken eskize kaçan, hafif ve hızlı bir elle çalışma yöntemini yani Zen resimlerinde gördüğümüz yöntemi benimser ve bunu kalın boya ve ayrıntılı tekstil motifleri ile birleştirir. Farklı resimsel anlayışları ve kabulleri kendi resimsel bakış açısına göre değiştirir sanatçı ki burada daha serbest fırça vuruşlarına doğru bir yönelim söz konusudur.

1556'da Eitoku ve babası Shoei Hosokawa ailesinin sekreterinden Kyotodaki Daitokuji Tapınağı'ndaki Jukoin adlı yapının fusuma panellerinin dekorasyonu siparişini alır. Shoei Kano Okulu'nun önderi olmakla Eitoku bu okulun en yetenekli sanatçısı olarak tanındığı için kendisine bahçeye bakan merkezi odanın yani en önemli mekanın dekorasyonu işi verilmiştir. Burası üç köşeli bir odadır. Dört mevsim manzarası odanın doğu, kuzey ve güney duvarlarını kaplayan 16 panel üzerine boyanmıştır. Bu resimler altın varaklı zemin üzerine kudretli fırça vuruşlarıyla yapılmıştır. Eitoku önceki fusuma dekorasyonlarında dikey unsurlardan mesela ağaç gövdeleri resmetmekten kaçınmıştı, üstelik eğer yapsaydı odadaki dört köşedeki ağaç sütunlarda yansımalarını bulacaktı bu ağaç gövdeleri. Bu sefer sanatçı üç tane masif ağaç kullanır: erik ağacı ilkbaharı simgeler, iki çam ağacı kış mevsimine gönderme yapar. Eitoku bu ağaçları odanın diagonal olarak karşı köşelerine

koyar ve diğerk figürleri -suda yüzen ördekler, kayalar, çimenler- izleyicinin gözünü resimsel mekanın en derinine çekmek için dağıtır. Orta plandaki ve ön plandaki figürler giderek artan bir biçimde vurgulanmış, kompozisyonun dominant yani egemen unsuru en üst noktası çam ağaçlarıyla belirlenmiştir. Sanatçı büyük boyutlu figürleri ve güçlü fırça vuruşlarını dramatik bir şekilde kullanır, aynı zamanda uzamı kapalı bir şekilde resmeder ve gri mürekkep, beyaz kağıt ve soluk altın sis dumanı arasında tatlı bir karşıtlık oluşturur.

Sanatçının altın ve mavi renkli üsluptaki büyük ölçekli kompozisyonlar için bulduğu çözümleri gösteren bir örnek Çin aslanlarını betimlediği paravandır. Aslında bir feodal bey tarafından bir başkasına hediye olarak ısmarlanmıştır ve bir çift olarak yapılmasına rağmen sadece bir tanesi günümüze gelebilmiştir. Resim başlarından sarkan yeleleri, kuyrukları kıvrımlar halinde ateş motifi olarak uçuşan iki vahşi aslanı betimler. Bir kural olarak Çin aslanları dişi ve erkek olarak yapılır ve dişinin yanında bir de yavrusu olur. Bu resimde dişi aslan bir anne olarak gösterilmemiştir. Dişi aslan sol tarafa doğru salınarak yürürken ateş saçan gözlerinde en ufak bir titreme yoktur. Erkek aslan da sola doğru yürür ama gözü eşinin üzerindedir. Arka plan hatırı sayılır bir şekilde kısaltılmıştır. Figürler düz altın varak zemin üzerine modle edilmiştir, böyle yapılmasının nedeni altın varağın ayaklarının altında bir zemin teşkil etmesini sağlamaktır tıpkı yukarıdaki bulutlar gibi. Manzara unsurları bir mekan duyumsaması yaratmak üzere sol tarafta yer alırlar. Karanlık bir kayalık arka planda

şekillenmekte, altın rengi patika yolun diğer tarafında yukarıya doğru keskin bir şekilde yükselen bir dağın etekleri belirir.

Sotatsu (1600-1640 yıllarında çalışmıştır)

Yamato-e üslubunun yeniden canlandırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Ticari resimler yaparak sanat yaşamına başlayan sanatçı, ardından yelpaze yapan bir şirket satın almış, büyük ölçekli dekoratif paravanlar, mavi ve altın varak tarzında fusuma resimleri yapmıştır. Hakkında bilinenler azdır, bir tapınaktaki sutra resimlerinin onarımında çalıştığına dair belge 1602 tarihlidir. Kano Okulu'na bağlı değildir. Sanatçı uzun bir süre Honami Koetsu ile ortak çalışmalar yapmıştır. Koetsu sanatsal ve dinsel bir topluluk kurmuş bir hattattır. Aynı zamanda köklü bir aileden gelen Koetsu ordu adına kılıçların temizlenmesi, parlatılması, değer tespiti gibi işler yapan ailesi sayesinde kılıç konusunda büyük bir bilgi sahibi de olmuştur.

Burada görülen resim Geyik konulu bir el rulosudur. Geyiklerin bazıları koşuyor, bazıları duruyor, bazıları otluyorlar. Altın ve gümüş boyayla yapılmıştır resim ve Kamakura dönemine ait bir antolojiden alınma 28 şiirle metni yazılmıştır. Burada iki sanatçı fırça teknikleri nedeniyle ayrılabilir. Bir tanesi ince ve opak gölgelerle tatlı ayrıntılar verebilen, altın boyayla çalışmaya alışmış, diğeryse daha az yetenekli altın boyayı daha acemice kullanan, ağır fırça darbeleriyle öteki sanatçının boş bıraktığı her alanı tek tek figürle dolduran bir sanatçıdır.

Tür (Genre) Resmi

Tür resmi Momoyama Dönemi'nin mürekkepli suluboya ve parlak renkli duvar resimlerinden sonra en popüler üçüncü betimleme türüdür. Kökenleri Heian ve Kamakura dönemlerine inen bu resim, Murmachi Dönemi'nin ana sanat formu olarak olarak Tosa Mitsunobu tarafından rakuchu rakugai paravanlarıyla yeniden canlandırılmıştır. Muromachi Döneminden sonraki bir buçuk yüzyıl tür resimleri en gözde resim tarzlarından olmuştur. İlkbaharda kiraz çiçekleri, sonbaharda kırmızı yapraklı akağaçlar, bir Shito festivali olan Gion festivalinde eğlenerek sokaklardan geçenler, tiyatro oyunları, egzotik giysileri içinde Batılılar, eğlence mahallelerindeki etkinlikler, genelevlerinin iç mekan betimlemeleri. Tür resmi sahneleri Momoyama Dönemi'nin büyük boyutlu resimleri küçük formatlı, kitle üretimi ahşap baskı resimlere dönüşerek 17.yüzyılda yapılmaya devam etmiştir. Tür resminin ve yamato-e konularının yeniden canlandırılması geleneksel motiflere yeniden dönüşü, insanlara, insan eylemlerine ve onların yaşadıkları mekanlara karşı Japonlara özgü köktenci bir merakın yeniden kendine bir zemin buluşunu da göstermektedir.

EDO (TOKUGAWA) DÖNEMİ 1615-1868

Momoyama Dönemi siyasi açıdan bakıldığında tekrarlayan savaşlarla kendini belli eden zayıf ve adem-i merkezîyetçi feodal bir toplum yapısından güçlü ve merkezi bir feodalizmin başlangıcına şiddetli bir geçiş dönemi olmuştur. Tokugawa Ieyasu 1603 yılında güçlü, etkili bir hükümdar olmuş ve shogun unvanı almıştır. Tokugawa Dönemi shogunluğu elinde bulundurarak ülkeyi 250 yıl idare eden bu hanedandan alır. Tokugawa Dönemi 1615'de Osaka Şatosu'nun düşmesi ve Toyotomi hanedanının tarih sahnesinden çekilmesiyle başlar, 1868'te feodal ekonominin çökmesi ve feodalitenin yasaklanmasıyla son bulur. Bu diğer adı Edo Dönemidir, çünkü Edo şehri Tokugawa şatosunun yanında yer alır. Kyoto şehri resmi başkent olarak durmasına rağmen ülkenin idaresi Edo şehrinden yapılmıştır. Edo İmparator Meiji'nin tahta çıktığı yıl olan 1868 yılından itibaren ülkenin resmi başkenti ilan edilmiş ve adı Tokyo olarak değiştirilmiştir.

Edo Döneminde yeni shogunluğun yaptığı ilk işler kendini geleneklerin koruyucusu ilan etmek ve feodal sistemi bir savaş makinesi olmaktan çıkararak ülkeyi bürokrasi marifetiyle barışa kavuşturmak olmuştur. Tokugawa shogunları 17.yüzyılın nerdeyse sonları kadar geçen süre içinde ulusal siyasi istikrarı ve Tokugawa hanedanının ülkenin tartışmasız hükümdarı olduğu gerçeğini pekiştirmek amacıyla hukuk sistemi ve davranış ilkeleri geliştirmiş ve ilan etmiştir. Bu kuralların içinde yabancıların Japonya içinde dolaşma serbestisinin yasaklanması, Hıristiyanlığın men edilmesi, kuralları katı bir şekilde tanımlanmış bir sınıf sisteminin kurulması, toplumun her katmanında uygulanması zorunlu olan etik

davranış ve ahlak kurallarının geliştirilmesi yer alıyordu. Bu denetim sisteminin başarılı bir biçimde uygulanmasıyla bir yüzyıldan fazla bir süre Japonya'da barış sağlandı.

Tokugawa shogunları eski başkent Kyoto'dan yeni başkent Edo'ya taşınmışlar ve bu kenti döneminin en büyük şehri haline getirmişlerdir. Dolayısıyla da sanatçılar Tokugawa Dönemi'nin toplumsal yapısı içinde yetişmiş ve ürünlerini vermişlerdir. Tokugawa Dönemi Edo'sunda sosyal sınıflar, geleneksel Japon toplumsal yapısındaki aristokratlar, askerler, sıradan halk düzeninden farklıdır. Tokugawa shogunları aristokratları bu sınıflı toplum yapısının dışında bırakarak yeni bir toplumsal katmanlaşma getirmiştir. Bu toplum yapısında askerler, çiftçiler, zanaatkarlar ve tacirler sırasıyla hiyerarşiyi oluşturmuşlardır. Bu hiyerarşinin Tokugawa shogunları için geçerli bir nedeni vardır. Tokugawa shogunları asker oldukları için toplumsal katmanın ve sınıfın en üstünde yer almaktadırlar, çiftçiler askerleri besledikleri için, zanaatkarlar da çiftçilerin tarımda kullandıkları aletleri imal ettiklerinden sıralamada en aşağıda yer almamaktadır. Buna karşılık tacirler hiyerarşinin en son katmanında yer almaktadırlar çünkü onlar hiçbir şey üretmeden yalnızca mal alım satımı yaparak geçimlerini kazanmaktadır. Buna karşılık bu sosyal sınıfların içinde en çok zenginleşen sınıflardan biri olan tacirler Tokugawa shogunlardan , zenginlikleri oranında bir saygı görememişlerdir. Sanatçılar da hem zanaatkar hem de tacir olarak sınıflandırılmışlardır. Tokugawa Döneminde Edo'da yaşayan tacir ve zanaatkar sınıfı, kendilerine uygulanan özel hayatı ve başka pek çok şeyi düzenleyen kanunlardan ötürü *chônin* (hemşeri) olarak görülmüş, bu

kanunlar onların kıyafetlerini, ev edinmelerini ve yaşamlarına dair pek sayısız alana sınırlama getirmiştir. Ancak Tokugawaların uyguladığı bu baskıcı yasaların *chônin* üzerinde yaratacağı kırılmayı bir ölçüde rahatlatacak bir “emniyet sübabı” görevi yapan sosyal bir çevre de yine Tokugawa shogunları tarafından yaratılmıştır. Bu sosyal çevre Tokugawa kanunlarının baskısının hissedilmediği tiyatrolar ve Edo’nun Yoshiwara adıyla bilinen genelev bölgesinden oluşan sınırlı bir alanı kapsamaktaydı. Tokugawa Dönemi’nin sonlarında iyice güçlenen *chônin* ulusal refahı elinde tutmaya başlamış, en sonunda shogun ve askerler *chônin*’den borç alacak duruma gelmiştir. Bunun sonucu askerlerin kışlalarına çekilmesiyle ve sadece özel günlerde tören alayları yapmalarıyla belirginlik kazanmıştır. Ancak Tokugawaların sosyal düzenleri hala etkin olmakla beraber Yoshiwara’nın karşıt düzeni ki bu düzene fantezi ülkesinin düzeni denilmiştir, Tokugawa modelinden daha iyi bir model olarak görülmeye başlanmıştır.

Edo Döneminde Resim Sanatı

Geleneksel Kano Okulu Resmi

17.yüzyılın ilk on yılı içinde Kano Sanraku, Sotatsu, Hasegawa Tohaku gibi sanatçılar Kyoto’daki sanat çevreleri üzerindeki etkilerini sürdürdüler. 1630 yılına gelindiğinde bu sanatçıların hepsi yaşama veda etmişlerdi ve Kano Eitoku’nun torunu Kano Tanyu (1602-1674)’nun eserlerinde olgun ifadesini bulan Tokugawa shogunluğunun yeni tutucu estetik anlayışı önem kazanmıştı. Muromachi Dönemi’nin sonundan itibaren Kano ailesi

Japonya'nın askeri hükümdarlarıyla olan yakın ilişkisini sürdürmüştür. Kano Mitsunobu'nun ayağının altındaki toprak biraz kaymakla beraber, Tanyu aile akademisinin gelecekteki başarısı için Tokugawa hanedanının desteğinin vazgeçilmez olduğunu yaşamının erken dönemlerinde kavramıştır. 1612 ve 1614 yıllarında shogun Ieyasu ve Hidetada ile düzenli görüşmeler yapmıştır. Kano Tanyu çabalarının meyvasını 1617 yılında henüz on beş yaşındayken almıştır. Sanatçıya shogunluğun resmi ressamı unvanı verilmiş ve konutuyla atölyesini inşa etmesi için Edo Şatosu'nun Kajibashi Kapısı'nın dışında bir arazi ihsan edilmiştir. Kano ailesinin diğer iki üyesi Naonobu ve Yasunobu da son olarak Tanyu'yu takiben Kyoto'dan Edo'ya göç etmişler ve kendilerine benzeri araziler atölye ve konut inşası için verilmiştir. Edo'da kök salan Kano ailesinin son ferdi ise Naonobu'nun torunu Munenobu'dur ki kendisine de arazi tahsis edilmiştir. 17.yüzyılın ikinci yarısında Edo bölgesinde Kano ailesinin dört ayrı dalı çalışmaktadır ve bunlara *oku eshi* yani merkezi grubun resim ustaları unvanları verilmiştir. Kano ailesinin bu dört dalı Tanyu'nun ölümünden sonraki on yıllar boyunca Kano Okulu'nun ilk ustaları tarafından büyük duvar yüzeylerine resim yapmak için geliştirilen dekoratif üslup ve Çin konularını birleştiren muhafazakar tarzda resimler yapmayı sürdürmüşlerdir. Kano ailesinin patronları yani işverenleri shogunlukta görev alan zengin ve yüksek düzeyli samurai memurlar olmuştur. Sonraki iki yüzyıl boyunca Kano Okulu, en başta bu yönetici sınıfın politikalarını ve ülkülerini yansıtan eserler üretmeyi sürdürmüştür. Kano Okulu bugün büyük bir üne sahip olmadığı halde diğer sanat okullarının eserlerinin mukayese edildiği sanatsal standartları Edo Dönemi içinde Kano Okulu ustaları koymuşlardır. Pek çok sanatçı eğitimine Kano

Okulu tarzında çalışmalar yaparak başlar ve ancak bundan sonra kendi bireysel üslubunu geliştirir.

Kano Tanyu

Kano Okulu'nun tutuculuğunu yani ortodoksluğunu eserleriyle en çarpıcı bir şekilde gösteren kişi Kano Tanyu'dur. Shogun Iemitsu Edo'ya dönerken 1634 yılında Nagoya ve Kyoto'yu da ziyaret etmiştir. Bu nedenle Nagoya Şatosu'nun efendisi olan şahıs, bu ziyaretin onuruna şatonun en iç kısmına adı Jorakuden olan bir bina inşa ettirir. Tanyu'ya Jorakuden'in ve jodanoma'nın yani kabul odasının en önemli bölümünün duvarlarının resimlerini yapması siparişi verilir. Sanatçı konu olarak Konfüçyus ölçülerine göre iyi ve kötü imparatorların eylemlerini anlatan popüler bir Çin risalesini yani İmparatorların Aynası'nı (Teikan zu) seçmiştir. Bu risalenin anlattıklarını Japonya'da ilk resimlendiren 1600'lerin başında Sanraku olmuştur ve ardından bu İmparatorların Aynası risalesinin resimleri 17.yüzyılın ilk çeyreğine gelindiğinde daimyo konaklarının duvarlarını süslemekte yararlanılan en popüler konulardan biri haline gelmiştir. Sanatçı Jorakuden'in diğer duvarlarına bir diğer Çin konusunu Beyzadelere Yaraşır Dört Başarı ve kuşlar, bitkiler ile Yamato-e konusu olan bir dört mevsim manzarası betimlemiştir. İmparatorların Aynası adlı resimlerin içinde en iyi korunmuşu İmparator Wen'in hikayesidir ki bu adam bir kule yapılmasını emretmiş ve sonra bu emrini kule yaptırmanın çok pahalı bir iş olduğunu hesapladığında geri almıştır, hadiseye ahlaki açıdan bakıldığında gereksiz olan bir işe çok fazla para harcamanın adaletsiz bir davranış olacaktır. Tanyu kompozisyon unsurlarını dört fusuma paneli üzerine

dağıtmıştır, bu işe sağ paneldeki üstteki dalları beyaz duman kümesi ve parıldayan altın tozları arasında görünmez olan budaklı dört mevsim yapraklarını dökmeyen bir ağaçla başlamıştır. Yanındaki panelde saray avlusunda imparatoru diz çökmüş bir saray görevlisiyle konuşurken görebiliriz. Bu panelin en alt kısmında süslü bir dış kapının önünde bekleyen imparatorun son kararını işçilere bildirecek olan bir hizmetkar durmaktadır. Sol tarafta kaya ve altın yaldızlı bulut motifleri bu panelin köşesini doldurmakta ve yandaki panele akmakta ve ahşap bir yapı temelini yanında duran işçilerin üzerinde durdukları platonun etrafına yayılmaktadır. Kayaların, ağaçların ve bulut motiflerinin düzenlenişi imparatorun içinde bulunduğu alemi marangozlarınkinden ayrı bulutların üzerinde yer alan bir diyara oturtmakta , ama tekil motifler mantıklı bir yerleştirmeden çok dekoratif bir yerleştirilmeyle tasarlanmıştır. Hiçbir yere götürmeyen bir patika yol kayalıkların arasına yerleştirilmiş, diğer yandan bunun yanında bulunan bir akarsuyun da keyfi bir şekilde yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu resim dramatik bir anı duyumsatmaktan çok idilik yani köy ve kırsal yaşamı anlatan nitelikleriyle öne çıkmaktadır.

Kano-Tokugawa ortodoksisinin yani tutucu kuralcılığını gördüğümüz bir başka alan Nikko'daki Toshogu Tapınağı'nın sahip olduğu, bu tapınağın kuruluşunu anlatan resimli bir tarihsel el rulosudur ki bu el rulosu *Toshogu Daigongen engi emaki* adını taşır, Tanyu'nun eseridir ve 1640'ta yapılmıştır. Bu tarihsel metni resimleme siparişi aldığında Tanyu yamato-e üslubunda klasik bir tapınak betimlemeyi seçer, bu tapınak betisi zırhlarını giyerek at üstünde savaşa giden samurailerle, çatıları açılarak içindeki resmi törenleri

gösterilen binalarla, tapınak içindeki ışıklı ve romantik manzaralar olarak betimlenen özel alanlarla bir bütünü meydana getirmektedir. Tanyu'nun Kamakura ve Muromachi dönemlerine ait el rulolarını yani emakileri istediği kadar inceleme imkanının olduğu kuşku götürmez. Sanatçı yalnızca shogun'un resmi ressamı değil diğer yandan Japon ve Çin sanatı uzmanı olarak tanınmış ve düzenli olarak sanat eserlerinin orijinalliği konusunda kendisine danışılmıştır. Bu emakiden bir sahneye bakalım, Osaka Şatosu savaşıdır bu ve Tanyu'nun pek çok savaş emakisini yakından incelediğini gösterir. Sol tarafa doğru giden zırhlı askerler şatonun savunma kapılarından birine saldırmaktadırlar. Oklar uçmakta, kargılar güçlü bir şekilde savrulmaktadır ama bu sahnede kan dökülmemesine özen göstermiştir sanatçı. Pek çok ayrıntı Tanyu'nun savaşın gerçek tarihsel anlatımıyla hiç ilgilenmediğini, görsel bakımdan ilgi çekici motifleri doğruluğa aldırmadan, canlı ve göze hoş gelen bir kompozisyon yaratmak amacıyla kullandığını göstermektedir. Tanyu'nun fırçasından çıkmış olan bu el rulusunun 12. Ve 12.yüzyılların yamato-e geleneklerine dayandığı aşikardır ama önceki dönemlerin eserlerinde bulunan anlatım gücü, enerji, gerçekçi ayrıntı tutkusu bu 17.yüzyıl ortasına ait eserlerde yoktur.

Yamato-e'nin Yeniden Canlandırılması

Klasik emaki'yi öğrenmek için en uzağa giden sanatçı Reizei Tamechika (1823-1864)'dır. Tamechika *fukko yamato-e* yani canlandırmacı yamato-e adlı okulun en yetenekli üyesiydi. Kano ressamı ailesi tarafından evlat edinilmesine rağmen sadece Heian ve Kamakura dönemlerindeki Japon üslubundaki resimle ilgilenmiş, bu konuda ve eski saray kıyafetleriyle

törenleri konusunda araştırmalar yapmıştır. 1850'de en büyük arzularından biri gerçekleşmiştir. Saraylı sınıfından ve imparatorun protokol dairesinde görevli bir memur olan Okada Dewa Kami tarafından evlat edinilmiştir. Bundan sonra yaptığı resimlerde çok daha gcl bir klasik üslup egemendir. Sanatçının eski resimleri araştırma merakı onu Kyoto temsilcileri, sarayda yargıçlık görevi ve batı eyaletlerinin daimyoluğuna sahip olan Sakai ailesinin koleksiyonuna ulaştırmıştır. Yüksek düzeyli bir samurailerle ile olan arkadaşlığı nedeniyle, aslında sanatçının ilgisi yalnızca onların sahip olduğu resimlerdir, imparatora ve siyasi düzene sadakatsiz bir kişi olduğundan şüphelenilmesine yol açmıştır. Sanatçı Kansai bölgesinde çeşitli tapıklarda mülteci olarak saklanmaya mecbur kaldı ama ne are! Tamechika 42 yaşında Nara'da katledildi. Burada Heian dönemi edebi metinlerden Ayna Satıcısı adlı bir öykünün betimlenişiyle karşılaşıyoruz. Yumur mevsiminin kasvetli günlerinden birinde Mikawa valisi soylu Oe Sadamoto satıcı genç bir kadının getirdiği aynaya bir göz atar. Aynanın içinde olduğu kutuyu açan Sadamoto üzerinde bir şiir yazılı yıpranmış bir kağıt bulur.

Baktığında bugün gözyaşlarıyla parladı ayna,

Söz etti bize gölgelerden.

şiiri okuduktan sonra yaşamın sonsuz olmadığı kavrayan Sadamoto keşiş olmaya karar verir. Heian sarayının yatay bir köşkü resme hakim unsurdur ve içinde ayna kutusundan çıkan kağıda yazılı şiiri okuyan, alçak bir masanın yanında oturan Sadamoto vardır. Bu soylu adamın etrafını oldukça

kapalı bir uzam çevreler. Sadamoto'yu bir iç mekana kapatan çatının üzerine ağır bir biçimde çökmüş bir sis bulutu ve saçaklardan uzun damlalar halinde yere akan yağmur vardır dışarıda. Resim ıslak bir atmosfere sahiptir, hatta bahçedeki bitkiler bile yağmurun ağırlığı altında boyunlarını bükmüşlerdir. Enine uzanan köşk onu diagonal olarak resmin sınırlarının dışında görünmeyen bir yerde kesen bir koridorla birleşir. Bu koridorun alt ucunda genç bir kadın durmaktadır. Tüm bu ayrıntılar bu bölge valisinin yaşamında bu görevi nasıl yapmaya mecbur edildiğini ve etrafının nasıl çevrildiğini ve şiirin acı anlatının valinin kararını keşiş olma yolunda nasıl verdiğini anlatacak bir şekilde düzenlendiğini göstermektedir.

Rinpa Okulu

Rimpa Okulu'nun atası Momoyama Dönemi'nde yaşamış olan ressam Sotatsu'dur, ama okula adını veren kişi Sotatsu'nun sanatçı olarak üçüncü kuşak halifesi Ogata Korin'dir. Rinpa Rin'in Okulu anlamına gelir. Sotatsu ve Korin Sengoku Dönemi'nde (1467-1568) Kyoto'da zenginleşen ve güçlenen tacirler ve sanatçılar sınıfından yani *machishu* sınıfından gelmekteydiler. Bu sınıf fakirleşen aristokrat sınıfıyla ittifak yapmış ve çoğu kez onlara kasırlarını onarıp yenilemeleri için ödünç para vermiş ve onların kültürel değerlerini benimsemiştir. Sengoku'yu izleyen Tokugawa Döneminde özellikle 17.yüzyılda Osaka ve Edo'da gelişen chonin sınıfının kültürel aristokrasisini machishu sınıfı oluşturmuştur. Saray kültürüyle iç içe oldukları için hem Sotatsu hem de Korin *Genji Öyküsü*, *Ise Öyküsü*, eski zamanların 36 büyük şairinin şiirleri gibi soyluların gözde edebi konularını betimlemeyi tercih etmişlerdir. Bu sanatçıların sıklıkla kullandıkları diğer konular çiçekli ve

kuşlu dört mevsim betimlemeleridir. Rimpa Okulu resmi parlak renkleri, altın ve gümüşü bol ve gösterişli bir şekilde kullanmasıyla ayırd edilir, bu özellik aristokrasinin kültürel değerlerin ana başlatıcısı olduğu Heian Dönemi'nin ihtişamının bir etkisi, anısı, kalıtıdır. Edo Dönemi'nin sonunda Rimpa Okulu Sakai Hoitsu ve Suzuki Kiitsu tarafından yeniden canlandırılır ama şaşırtıcı olarak hiçbir usta Edo Dönemi'nin başında kendine yetenekli bir veliaht bırakmadığı için Edo Dönemi'nin sonunda Rinpa Okulu'nu yeniden canlandıran bu sanatçılar Korin'i tanıyamayacak kadar gençtiler.

Ogata Korin (1658-1716)

Ogata Korin tacir sınıfından bir ailenin çocuğu olmasına karşın, 17.yüzyılın başındaki Genroku dönemi sanatının ana akımından uzak durmuştur. Sanatçının ailesi shogunları ve daimyoları uzun zamandan beri tanır, ülkenin en saygın uzmanlarıyla ilişki içinde bulunurdu. Korin'in ailesi Momoyama Dönemi'nden itibaren Kyoto'da Kariganeya adlı bir kumaş dükkanı işletmiştir. Bu dükkan Toyotomi Hideyoshi ve Tokugawa Hidetada gibi shogunların eşlerine kumaş ve giysi tedarik ettiği gibi onların saraydaki yakınlarına da mal satmıştır. Dahası Korin'in büyük büyükbabası Honami Koetsu'nun Takagamine adlı sanat topluluğu içinde bulunmuş ve Koetsu'nun kızkardeşiyle evlenmiştir. Ogata ailesi Korin'in babası ölene kadar varsıl bir yaşam sürmüştü, ancak ardından imparatorluk ailesi ve shogunlukla olan bağlantıları kopmuş ve bir sürü borç altında kalmıştır. Babasından kalan mirasla bir süre rahat yaşayan Korin kısa bir süre içinde ailenin varlıklarını satmak zorunda kalmış, hatta 1696'da sahip olduğu büyük evi de satmıştır. Korin ve erkek kardeşi Kenzan yeni zenginleşen

chonin sınıfı için çalışarak hayatlarını kazanmaya başlamıştır. Korin tekstil tasarımları, kakemono (dikine açılan rulo) ve byobu resimleri yapmış, Kenzan seramik eserler üretmiştir. Korin'in kaybettiği bu itibar hususunda neler hissettiği, modern alış veriş merkezlerinin öncüsü olan Echigoya adlı dükkanın sahibi olan Mitsui ailesinin bir üyesiyle en güzel elbiseleri içinde bir gün yürürken yaşadığı bir hadiseye bakarak çıkarsamada bulunulabilir. Aniden yağmur yağar, Mitsui elbiseleri ıslanıp kirlenemesin diye kendine sığınacak bir çatı arar, ama Korin yavaş yavaş salına salına yürümeye devam eder ve hatta durup yolun kenarındaki dilenciyle sohbet eder. Sanatçının Mitsui gibi baştan aşağı pragmatizm ve iş dünyasına aşırı düşkünlük merakı olan yeni zengin kentli sınıfa karşı takındığı kibir ve iğrenme duygusu sanatının oluşumunda rol oynamış olmalıdır. Korin chonin'in meraklı olduğu tiyatro ve zevk ve sefahat merkezlerine yönelik bir sanat eylemi oluşturmamıştır. Ama bunun yerine askeri sınıfların gözdesi olan Kano üslubunda ve Sotatsu'nun öncüsü olduğu dekoratif üslupta eserler vermiş, böylece ailesinin sanatsal geleneğini devam ettirmiştir. Korin'in sanatında üç temel unsur ayırt edilir. İlki 17.yüzyılın başında Sotatsu tarafından kullanılan yamato-e konularının ve dekoratif üslubun devam ettirilmesi ve yeniden ele alınmasıdır. İkinci unsur çoğu desenlerinin yüzeysel ve yalınlaştırılmış niteliğidir. Doğadan sayısız kuş ve çiçek çizimi yapmış olmasına, doğanın görsel gerçekliğini olduğu gibi vermeye çalışmasına rağmen, sanatçının daha biçimsel resimlerindeki motifler doğadan yapılan yaratılardan çok dekoratif tekstil desenleri gibi tasarlanmıştır. Bu unsurun en iyi izlendiği eserler sanatçının **Iris (süsen çiçeği)** konulu paravanlarıdır. Sanatçı mürekkeple dış çizgiler oluşturmadan

resim yapma yöntemi kullanmıştır ki bu yöntem Çin resminden gelir ve ilkin Sotatsu tarafından uygulanır Japonya’da. Taç yaprakları gölgelendirilmek yerine açık ve koyu mavi düz alanlarla ayrıştırılan kadifemsi iris çiçeği kümeleri altı panelli iki paravanın altın varaklı yüzeyinin karşısına bir birleriyle ritmik bir şekilde ilişkilendirilmiş olarak düzenlenmiştir. Pırıl pırıl parlayan arka planın karşısında iris çiçeklerini ve dikenli yeşil yaprakları siluet gibi görünmektedir. Bu iris çiçeklerinin kökeni *Ise Öyküsü*’ndeki bir bölümde anlatılanlardan kaynaklanır. Hikayenin kahramanı başkentten kovulur ve yoldaşlarıyla beraber doğuya doğru seyahat eder. Bir gün karşısında basit bir ahşap köprü olan bir bataklığın kenarında dururlar. Hepsi birden kenarları boylu boyunca iris kaplı bataklığın yanına otururlar. Hikayenin kahramanı her dizesi kakitsubata yani iris çiçeği ile başlayan bir şiir söyler. İşte iris konusu resimde bu öyküyü ifade eden yalın bir gönderme yapan bir simgeye dönüşmüştür.

Korin’in resmindeki üçüncü unsur lüks ve gösterişli bir şekilde betimlemeyi sevmesiydi. İsrar ve lüksü ne kadar sevdiğiyse alakalı pek çok hikaye vardır. Ancak kendini burjuva arasında bir aristokrat olarak gördüğünü anlatan bir hikaye vardır. Korin gösteriş yapmanın mutlaka zorunlu olduğu bir geziye katılır. Yanındaki piknik sepetinden üzeri altınla kaplı yapraklar çıkararak yakınlardaki bir derenin üzerinde onları yüzdürür. Yaprakların üzerine ağzına kadar dolu sake fincanları konmuştur. Bu adeti icat eden Çinli soylular misafirlerinin sakeden bir yudum almadan önce bir şiir yaratıp söylemelerini isterlerdi. Sanatçının gösterişi ne kadar sevdiğini **Kırmızı ve Beyaz Erik Çiçekleri** adlı bir akarsuyun her iki tarafında yer alan iki erik

ağacını betimleyen bir çift paravan resminde de görebiliriz. Paravanın yüzeyi mürekkep ve gümüş varak kullanılarak yapılmış bir dizi düz dekoratif dalga deseninden oluşur. Erik dalları, üzerinde küçük henüz tomurcuk şeklinde çiçekler olan narin köşeli formlara dönüştürülmüşlerdir. Ortadaki akarsu desen ve ışıkla gölgenin karşıtlıklarıyla dolu geniş eğimli bir biçimdedir. Resmin tümü parıldayan altın varaklı zemin üzerine yapılmıştır.

Geç Dönem Rimpa Okulu Sanatçıları,

Edo Dönemi'nin sonlarında karşımıza çıkan iki sanatçı Korin'in ve Rinpa Okulu'nun resimlerini inceleyen ve onlardan esinlenen kimselerdir. Bu sanatçılardan biri Sakai Hoitsu (1761-1828) diğeri de onun takipçisi Suzuki Kiitsu (1796-1858)'dur. Hoitsu Himeji Şatosu'nun ve onu çevreleyen Harima eyaletinin derebeyleri olan yüksek sınıftan bir samurai ailesinin mensubu olarak dünyaya gelmiştir. Sınıfına uygun bir eğitim almıştır. Ama 1797'de 63 yaşındayken rahip olmayı seçmiştir, bunun nedeni olarak bozulan sağlığı ve sahip olduğu mevkiin ağır sorumluluklarından uzaklaşma isteği olduğu düşünülür. Hoitsu resim konusunda büyük bir merak sahibidir ve Shen Nanpin adlı bir Çinli sanatçının parlak renkli ve ayrıntılı kuş ve çiçek betimlemelerini incelemiş ve çalışmalar yapmıştır. Geleneksel Japon okullarının üsluplarını incelemiş ve çalışmalar yapmıştır; ama 1797'den sonra ilgisini yalnızca Rinpa üslubuna yoğunlaştırmıştır. 1810-1819 arasında kendini Rinpa Okulu üslubunun yeniden canlandırılmasına adanmıştır, hatta 1815 yılında Korin'in yüzüncü ölüm yıldönümü için bir tören düzenlemiştir. *Korin'in Yüz Resmi* adlı iki ciltlik bir kitap bastırmıştır. Yaşamının son yıllarında kişisel üslubunu olgunlaştıran sanatçı, eserlerinde

Rinpa Okulu'nun unsurlarıyla döneminin çağdaş resim üsluplarının teknik ve konularını birliktelik içinde kullanmıştır.

Hoitsu'nun en ünlü eseri 1823 tarihli on iki ayı kuş ve çiçeklerle resimlediği kakemono yani dikine asılan rulo betimlemeler dizisidir. Dokuzuncu ayı simgeleyen resim özellikle çok güzel bir örnek oluşturur. Burada dört güz bitkisi vardır: biri beyaz çiçeklidir, iki tip güz çimi isimleri susuki ve waremoko'dur bunlar soğuk havayla birlikte kırmızımsı mor renge dönüşürler ve kekko çimi. Bu bitkiler solgun bir dolunayın önünde gösterilmişlerdir. Bu bitkiler öyle seyrek bir şekilde yerleştirilmişlerdir ki hafif bir rüzgar esintisiyle savrularak birbirlerine yapışmış gibi duruyorlar etkisi yaratılmıştır. Bu resim Rinpa Okulunun dekoratif ve dönemin bir diğer üslubu olan Maruyama Okulu'nun natüralizm özelliklerini başarıyla yansıtır. Hoitsu'nun esas başarısı Rinpa üslubu resmi yeniden canlandırmak ve kurmak olmuştur.

Edo Resminde Gerçekçilik (Realizm)

Tokugawa Dönemi'nin ikinci yüzyılı içinde Batı resmi ile ilk ilişkilerin kurulmasının verdiği ilhamla Japon resminde yeni bir akım ortaya çıktı. Farklı eğitimlere, farklı görüşlere sahip çeşitli sanatçılar gerçek dünyanın üçboyutlu uzamında izledikleri fenomenleri iki boyutlu resim yüzeyi üzerine mümkün olduğu kadar inandırıcı bir şekilde yeniden kurgulamaya çalıştılar. Klasik anlatıları konu edindiği resimsel soyutlarıyla ün yapan usta sanatçı Korin bile doğadan bitki ve hayvanları ele alan çizimler yapmaya yönelmiştir. Bununla birlikte uzamı ve biçimleri gerçekçi bir anlayışla betimleme merakı

iki ana akıma ayrılmıştır: bunlardan birisi daha sonraları *yoga* olarak adlandırılan *yofuga*'dır. *Yofuga* resminde yağlıboya ya da Japon boylarıyla perspektife ve ışık-gölge içinde betimlemeye özen gösterilir. Diğer akım ise *Maruyama-Shijo Okulu*'dur. *Maruyama-Shijo Okulu* resminde klasik Japon teknikleri günlük yaşam duyumsaması, doğalcılık hissi, daha gerçekçi bir betimleme yaratmak için yeni yollar ortaya koyma amacıyla bir araya getirilmiştir.

Yofuga ya da Batı Üslubunda Resim

Yofuga'nın ilk önceleri yaygınlaşmasından sorumlu olan kişi samurailikten roninliğe ulaşmış olan Hiraga Gennai (1728-1779)'dir. Gennai Takamatsu lordunun hizmetinde görev yapan düşük dereceli bir memur ve şifalı bitkiler uzmanı bir babanın çocuğudur . Ustası Nagasaki'ye giderek Hollanda lisanı öğrenmesini ve doğa bilimleriyle ilgili ne kadar bilgi varsa onları öğrenerek araştırmalarını geliştirmesini tavsiye etmiştir. Hollandalılar Japonya'da ticaret yapmasına Japon kanunlarınca izin verilen yegane Batılılardı, Japonlar'ın Batı hakkında bilgi birikiminin ana kaynağı Hollanda lisanından çevirdikleri kitaplardı. Edo Dönemi'nin sonlarına dek Batı bilimleri ve sosyal bilimleri araştırmalarına Japonca'da *rangaku* denmiştir ki bunun anlamı Hollanda araştırmalarıdır. Nagasaki'de geçirdiği bir yılın ardından Gennai Edo'ya geri döner, araştırmalarına devam ederken feodal yönetimdeki görevinden ayrılmak için baş vuruda bulunur. Baş vurusu görevini ve maaşını bir daha alamamak koşuluyla kabul edilir. Edo'da yaşamaya devam eden Gennai para kazanabilmek için popüler romanlar ve oyunlar yazmaya başlar. Gennai zevk için resim yapan bir kimsedir, yaptığı resimlerde uzamı

ve formları oluşturmada Batılı teknikleri kullanır, Gennai'nin resimleri Batı bilimleri araştırmalarıyla uğraşan Edo'daki entelektüel zümre tarafından tanınır. Gennai'nin etkisinde kalan en yetenekli ressam **Shiba Kokan** (1738-1818)'dir. Kokan çok yönlü bir sanatçıdır, eğitimine bir Kano Okulu ustasının yanında başlamıştır, ancak 24 yaşına geldiğinde aynı Çin akademik üslubunda kuş ve çiçek resimleri yapan Shen Nanpin'in tarzını benimsemiştir. Aynı yıllarda Gennai ile tanışan Kokan değerli madenler bulmak amacıyla beraber arazide geziler yapmışlardır. Bu geziler sırasında yetenekli ve meraklı bir insan olan Kokan'ın Gennai ile Batı tarzı resim yöntemleri hakkında sık sık konuşmalar yaptığına şüphe yoktur. Kokan 1780 yılına dek Batı sanatı çalışmalarını amatörce devam ettirirken, esas çabasını karlı bir iş olan ahşap baskılar için desenler yapmaya harcadı. Suzuki Harunobu 1770'deki vefatına kadar ahşap baskı yapan ressamlar arasında en önemli sanatçıydı, Kokan da bu ustanın üslubunda baskılar yapmış hatta onu o kadar iyi taklit etmiştir ki bazen daha fazla kazanabilmek için Harunobu'nun imzasını ve mühürleri kendi ahşap baskı kopyaları üzerine koymuştur. 1780'lerde Batı resmi hakkında Çince yazılmış iki kitap ele geçiren Kokan, bu tarihten itibaren kendini Batı resim tekniklerine hakim olmak ve bu alanda mükemmelleşmek yolunda çalışmaya adanmıştır. Kokan bir yazısında Batılı sanatçıların içbükey, dışbükey yüzeyleri, güneşi, gölgeyi, uzaklığı, derinliği, yüzeyselliği ifade edebildiklerini, resimlerinin gerçekliğin bir modeli olarak yazıyla yapılan anlatım gibi bir işlev gördüklerini hatta ondan daha iyi bir işleve sahip olduklarını, bu nedenle Batılı kitaplarda yazıyla yapılan açıklamaların yanında görsel anlatımların da konulduğunu, Çin ve Japon üslubunda

resimlerin ise içkili partilerde yapılan performans olmaktan öte geçemediklerine değinmiştir. Kokan'ın resimlerine bir örnek olarak **Fıçı Yapımcısı** adlı 1789 tarihli betimlemesini verebiliriz. Öne doğru hafifçe eğilmiş, bir elindeki balyozu yukarıya kaldırarak diğer elinde tuttuğu keskiye vurmak üzere olan Batılı bir giysi içinde bir adamı gösterir bu betimleme. Diagonal bir hat üzerinde giderek küçülen yapılar ve insanlar gözü resmin derinlerine doğru götürür ve arka planda bir tekne ve dağ sırası ile bu derinlik vurgulanır. Bu resim gerçek insanların günlük yaşamlarından bir kesiti gerçekçi bir tarzda göstermeyi amaçlasa da, Doğu sanatından ziyade Batı sanatında çok daha sık bir şekilde rastlanılan bir niteliği, yani çalışan sınıfın romantik fantazyaya niteliğini ifade eder. Kokan'ın bu resimde kullandığı teknik çok da becerikli bir biçimde gerçekleştirilmemişse de, bu resmin Japon sanat çevrelerinde Batılı tekniklerinin varlığı hakkında bir uyanışa yol açan çok önemli bir adım olarak kabul edilmesi gerekir. Kokan bu resim için bir Hollanda kitabında ki adı *Lets Voor Allen* (Herkes için bir şeyler)'dir burada yer alan küçük bir gravürü kullanmıştır. Kitap az önce söz ettiği gibi çalışan sınıfların yaptığı işlerin erdeminden söz eder. Kokan'ın diğer ilginç bir eseri *Mimeguri Tapınakçığı'nın Görünümü* adını taşıyan baskı resmidir. Baskı 1783 tarihlidir ve tapınakçık Sumida nehrinin kenarında yer alır. Nehir bir ırmaktan çok bir göle benzer. Perspektif ise acemice yapılmış, sanatçının kullandığı objektif ve aynaya dayanan bir tür camera obscura ile yaptığı bu çalışma görüntünün taşıdığı sorunları da beraberinde getirmiştir. Baskı fırça ile renklendirilmiştir.

Maruyama-Shijo Okulu Gerçekçiliği

Edo Dönemi'ndeki gerçekçilik anlayışının ikinci temsilcisi **Maruyama Okyo** (1733-1795) tarafından kurulan Maruyama-Shijo Okulu'dur. Maruyama Okyo bir çiftçinin oğludur, Kyoto'daki chonin arasında kendine bir yer edinmek için doğduğu bölgeyi terk etmiştir. Maruyama-Shijo Okulu'nun adındaki Shijo ise bu okulun diğer ustasının atölyesinin Kyoto'daki dördüncü mahellede (dördüncü *shijo*'da) bulunmasından kaynaklanmaktadır. Gençlik yıllarında Okyo bir oyuncakçı dükkanında çırak olarak çalışmış, oyuncak bebek yüzlerini boyamayı ve daha sonra da stereoscope'larda kullanılan *megane-e* resimleri yapmayı öğrenmiştir. Megane-e resim sanatı konusunda ustalaşmasına rağmen Okyo, Batı tarzı betimleme tekniklerinden kalıcı bir etkiyi özümsememiştir, ama diğer taraftan görsel gerçekçiliğe karşı artan bir ilgi göstermiştir. Kano Okuluna mensup ve sarayda çalışan bir sanatçı olan Ishida Yutei (1721-1786)'nin yanında resim eğitimi almış bu eğitim daha uzun süreli bir etki sağlamıştır sanatçının üzerinde. Okyo'nun sanatındaki bir diğer unsur onun Kyoto'da yaşayan insanlara duyduğu ilgidir. Chonin sınıfına mensup bir kişi olan Okyo, kentin pazaryeri bölgesinde hergün görülebilecek sahneleri çoğu zaman resimlerine konu olarak seçmiştir. Belki de sıradan insanlara duyduğu empati nedeniyle Kyoto'nun dışında bulunan Otsu'da Emmanın Tapınağı'nın başrahibi Yujo sanatçıya 1768 yılında bir set emaki(enine açılan el ruloları) resimlemesi siparişi verir. Emakilerin konuları Budist felsefesine göre iyiliğin ve kötülüğün resimsel bir yolla ifadesi olan Yedi Talih ve Yedi Talihsizlik'tir. Başrahip Yujo emakinin giriş bölümünde insan eğer gerçek

Buddha inancına dönerlerse onlara gerçek hayatın fenomenleri gösterilecektir ama diğer rahiplerin çoğu kez anlattıkları fantastik cennet ve cehennem hikayelerini burada bulamayacaklar anlamında bir açıklama kaleme almıştır. Bu emaki dizisi toplam 150 feet uzunluğunda üç rulodan oluşmaktadır. Okyo bu emaki dizisini yapmak için üç yılını harcamıştır. İki rulo doğal felaketler ve diğer insanların yaptıkları kötü eylemler neticesinde insanlığın başına musallat olan felaketler ele alınırken, üçüncü ruloda bu hayatta insanın karşılaşılabileceği talihli hadiseler konu edinilmektedir. Okyo bu siparişe azami ciddiyeti göstermiştir. En alışılmadık sahneler için dahi inandırıcı modeller arayışı içinde olmuştur. Sanatçı bu rulolar için eskizler yapmıştır, bu eskizlerden biri oldukça korkunç bir sahneyi gösterir. Çıplak bir adam iki boğa tarafından parçalanmaktadır. Adamın ayakları boğaların arka ayaklarından birine bağlanmış ve boğaların kuyrukları ateşe verilerek iki hayvanın korku içinde farklı yönlere doğru hızla koşmaları sağlanmıştır. Okyo'nun korkarak kaçan hayvanların kaslı gövdelerini ve parçalanan adamın kırılğan vücudunu büyük bir gerçekçilik içinde yakaladığını gözlemleriz bu eskizde. *Karda Çam Ağaçları* adlı eserinde Okyo'nun dekoratif üslubun geleneksel unsurlarını ve sanatçının bunları az bulunur bir yolla büyük bir doğa gerçekçiliği yaratma yolunda ustaca kullanımına tanık oluruz. Bu betimlemeler altı panelden oluşan iki paravana üzerine altın yaldızlı zemin üzerine mürekkeple yapılmıştır. Paravanları ısmarlayan zengin tacir Mitsui ailesinin bir üyesidir, hatta bu ailenin üyelerinden biri Ogata Korin'in sonradan görme olarak küçümsediği bir adamdır. Sağdaki paravanda tek başına bir çam ağacı görüyoruz, bu ağaç aşağıda görülmeyen köklerinden yukarı doğru eğilerek yükselmektedir, ancak ağacın üst kısmı

da resmin sınırları dışına çıktığı için gözden kaybolur. Ağacın dalları gövdenin sağına ve soluna uzanarak geniş yatay bir alanı doldurur. İlk bakışta resim Kano Eitoku'nun ele aldığı konunun basit bir özeti gibi görünür ama durum aslında farklıdır, zira Eitoku'nun selvi ağaçları gibi mekan içinde olanaksız bir bükülme içinde durmazlar Okyo'nun çam ağaçları. Bu ağacın aldığı görüntü çıkan rüzgarın onu yönlendirdiği bir hareketin ifadesidir. Diğer paravanda sanatçı doğa gerçekçiliğini daha da vurgulamıştır. Burada iki çam ağacı daha uzaktan görülmek üzere yapılmışlardır, bunlardan birisi gövdesinin altından dallarının ucuna kadar görülür. Dallarında biriken kardan ötürü bükülmüş ve aşağı doğru sarkmışlardır. Tsuketate denilen bir teknik kullanmıştır sanatçı ağaç gövdelerini betimlerken. Bu teknik Maruyama-Shijo Okulu'nun en önemli göstergesidir. Bu ağaçların gövdelerinin dış çizgileri yapılmadan mürekkep lekeleri olarak betimlendikleri görülür, öyle ki açık üzerine koyu uygulanmıştır. Sanatçı bu tekniği ışıklı ve gölgeli yüzeylerde yani resmin belirli alanlarında kullanmıştır; karlı alanlarda, ağacın kalın kabuklu yerlerinde kullanarak hacim duygusu yaratmıştır. Doğanın durağan ve dört başı mağrur bir görüntüsü elde edilmiştir . **Matsumura Goshun** (1752-1811) Okyo'nun atölyesinde çalışmış ve onun ölümünden sonra Shijo Okulu'nun süre giden bir akım olarak Edo Dönemi'nde var olmasını sağlamış çok yetenekli bir sanatçıdır. Goshun ailesi dört kuşaktır Kyoto darphanesinde çalışan bir ailenin çocuğudur. Resme hoşça vakit geçirmek amacıyla başlamıştır. Ancak Goshun'un bir sanatçı olarak büyük bir yeteneğe sahip olduğu anlaşıldığında Aydınlar Resmi Üslubu ya da Nanga ya da Bunjinga üslubu denen resim üslubunun büyük temsilcilerinden biri olan Yosa Buson

(1716-1783)'un rehberliği altında resim çalışmalarına ciddiyle eğilmiştir. Goshun bir ressam olarak hemen büyük bir ne kavuşmamıştır, ama Buson sanatçının düzenli bir gelire sahip olabilmesi için onu edebiyat ve sanat danışmanlığı yapması için konaklarında kültürel bir atmosfer yaratmakmak isteyen zengin taşralılara tavsiye etmiştir. 1781 yılında Goshun'un başına bir dizi felaket gelir önce karısı ardından babası ölür ve ustası Buson da ölümün eşiğinden dönerek kendisine yardım edemeyecek bir duruma düşer. Aynı yıl Shijo mahallesindeki konağını terk eden Goshun Kyoto'dan ayrılarak Osaka yakınlarındaki Ikeda'ya gider. Burada Buson'un üslubunda resimler yapmaya devam eder. Sanatçının burada yaşadığı yıllarda başka sanatçılarla birlikte olduğu aşikardır, hatta Maruyama Okyo'nun grubuna katıldığı ve onun atölyesinde Hyogo Eyaleti'ndeki Daijoji Tapınağı için yapılan paravan resimlerinin betimlenmesi içinde çalıştığı bilinmektedir. Kyoto'yu harap eden bir yangının ardından Okyo ve Goshun Kiunin Tapınağı'nda yaşamaya başlarlar, burada aynı atölyede çalışmış olan iki insan aynı zaman iki dost olarak yaşarlar. 1789 yılında Goshun Kyoto'daki Shijo mahallesindeki atölyesine geri döner ve Okyo'nun üslubundaki temel unsurları kullanarak resimler yapmaya devam eder. Daijoji projesinin kayıtlarında Goshun Buson'un en iyi ğrencisi olarak anılmasına rağmen, Okyo Goshun'a hiçbir zaman bir ğrenci gözüyle bakmamıştır. Goshun Okyo'nun atölyesinde bir ğrenci olarak çalışmak istediğinde yaşlı usta Okyo bu isteği geri çevirmiş, ikisinin birer dost ve eşit iki sanatçı olarak kalmalarını tercih ettiğini söylemiştir. Bu nedenle Goshun Maruyama ve Nanga Okullarının unsurlarından oluşan özgün bir üslup karışımı yaratmıştır ve Okyo'nun ölümünden sonra 1795'te Shijo Okulu adını taşıyan kendi üslubunu

oluşturmuştur. Sanatçının iki eski üslubu karıştırarak yaptığı resme örnek olarak bir çift paravan betimlemesini verebiliriz. Soluk mavi zemin üzerine beyaz erik ağaçları betimlenmiştir burada. Bu paravanlarda tarih yoktur ama Okyo'nun üslubundan etkilendiği açıktır sanatçının. Resimler kaba ham sarı renkli ipek kumaş üzerine gri-mavi düzensiz fırça vuruşlarıyla yapılmıştır. Paravanın üzerine ipek kumaş tek parça olarak dikine konulacağı yerde her panelde enine dört parça olarak paravanın üzerine yapıştırılmıştır. Goshun bu resmin zemini yaptığı ingelere eş değerde görsel bir doku olarak kullanmıştır. Kompozisyonları durağanlaştırmak, resimlerin içinde bir mekan duygusu yaratmak maksadıyla, her paravanda ince gri bir astar boyasıyla bir zemin hattı kurulmuştur. Sağ paravanda ikinci panelde yer alan tek bir erik ağacının geniş gövdesinden çıkan ince ve köşeli dallar sağa ve sola doğru uzanırlar. Dallar birbirlerini keskin düzensiz köşelerle kesip ağacın ardındaki mavi sis içinde kaybolurlar. Sol paravanda iki daha ufak erik ağacı daha büyük bir berraklık içinde betimlenmiştir. Tıpkı bulutsuz bir gecenin gökyüzündeki ayın karşısındaki silüetler gibi. Işıklı ve tatlı bir doğa görünümüdür bu. Goshun Okyo'nun tekniklerini tsuketate fırça vuruşlarını, mekan yaratma tarzını, Buson'un manzara betimlemesine tatlı, lirik yaklaşımını yeni bir tür gerçekçilik oluşturmak amacıyla bir araya getirmiştir. Goshun'un üslubu kardeşi Keibun ve Okamoto Toyohiko sayesinde sürdürülmüş ve yaygınlaşmıştır bu dönemde.

Eksantrik Ressamlar

Nagasawa Rosetsu (1754-1799) Maruyama Okyo'nun öğrencisi olmuştur, Maruyama-Shijo Okulu üslubu resmini hem keskin hiciv hem de tuhaf (eksantrik) kendine özgü bir resim üslubunu şekillendirmede çıkış noktası olarak kullanmıştır. Rosetsu'nun Okyo'nun atölyesinde çalışmaya başlamadan önceki geçmişi hakkında hemen hiçbir şey bilinmez, Rosetsu olasılıkla o dönemlerde serserilik yapan bir kişiydi. Doğrulu hakkında şüpheler olmakla beraber, Okyo'nun Rosetsu'yu kontrolsüz ve aşırı davranışlarından dolayı atölyesinden kovduğu, ama Rosetsu'nun çok iyi bir ressam olması nedeniyle daima geri dönmesine müsaade ettiği ve hatta Kyoto'nun uzağındaki tapınaklardan gelen siparişlerin bazılarını tamamlamakta güçlük çektiği için Rosetsu'nun resmine duyduğu güven sayesinde onun bu siparişleri tamamlamasına hoşgörülle baktığı söylenir.

Rosetsu 1793'te kırk yaşına geldiğinde sanatçı adını, mührünü ve üslubunu değiştirmiştir. Bu tarihten sonra sanatçı tarafından yapılan resimlerde daha yumuşak, daha kıvrak, esnek çizgiler ve resimsel imgelere karşı daha bireysel bir biçimlendirme anlayışı gözlenir. Sanatçının bu dönemine ait en ünlü resimlerinden biri bir adak resmidir (Japonca'da adak resmine *ema* denir). Bu resim Itsukushima Mabedi'ne adanmıştır. Resmin adı *Yamauba ve Kintaro*'dur. Yamauba bir dağ kadınıdır ve annesi tarafından insanüstü güçlerle ve sadakatle bir savaşçı olarak yetiştirilen oğlu Kintaro'dan söz etmekteyiz. Yamauba konusu halk hikayelerinden, No tiyatrosunda shamisen eşliğinde söylenen şarkılara dek uzanan pek çok farklı şekilde ele alınmış, bu öykünün farklı unsurları bağlama göre öne çıkarılmıştır.

Yamauba ya bir dağ ruhudur (perisidir) ya da bir savaşçıyla evli bir kadındır, bu kadın haksız yere saraydan kovulduğu zaman kocası tarafından da terk edilmiştir. Bu evlilikten bir çocuk dünyaya gelir, kadın kendini ve çocuğunu korumak için dağlara çıkmak zorunda kalır. Daha sonra efsanevi general Minamoto Yorimitsu tombul yanaklı, turuncu derili Kintaro'yu bulduğu sırada Kintaro bir ayıyla gürleşmektedir. General bu manzaradan çok etkilenir ve Kintaro'ya annesiyle konuşmak istediğini söyler. Bu sırada yapraklardan bir elbise giymiş, uzun ve darmadağın saçlarıyla tuhaf ama çekici bir kadın belirir. Bu kaba saba görünüşüne karşın Yamauba generale soylu bir kadının nezaket ve kültür dolu tarzıyla konuşur. Oğlanın kuvveti ve olağanüstü terbiyesinden etkilenen komutan onu maiyetine alır ve Kintaro babasının adına yakışır örnek bir savaşçı olarak yetişir. Yamauba konusu 18.yüzyıl sonu 19.yüzyıl başında Japonya'da çok popüler bir konuydu ve güzel, dağlı bir kadınla onun hayvansal niteliklere bürünmüş oğlu arasındaki duygusal ve anaç ilişkiyi ifade eden, anlatan bir aracı haline gelmişti. Bununla beraber, Rosetsu'nun resminde bir zamanlar göz alıcı olan ancak şimdi yırtık pırtık bir elbiseyi pejmurde bir biçimde sırtına geçirmiş, yaşlı, çirkin bir saraylı olarak göstermiştir kadını, oğlan ise bir insan yavrusundan ziyade annesinin eteğine tırmanmaya çalışan bir maymuna benzemektedir. Konunun geleneksel ele alınma şekliye karşılaştırıldığında Rosetsu'nun resmi yumuşak anaç tavrın ve olgunlaşmamış kahramanlık görüntüsünün arkasındaki gerçekliği alaycı bir şekilde gözler önüne seriyor gibidir.

Zenga

Tokugawa shogunluğunun izlediği siyaset yoluyla sağlanan uzun süreli barış ortamı Budist örgütlenmesinde kapsamlı değişimler oluşmasına neden olmuştur. Her Japon'un bir tapınağa bağlı/kayıtlı olması bir gereklilik olmasına karşın Budizm kendi başına bireyin yaşamında çok daha az önemli bir rol oynar duruma gelmiştir. Ortalama erkek ve kadınlar yaşamlarındaki hadiseleri, önceki yaşamlarından gelen karmalarının bir neticesi olarak artık görmemektedirler. Siyasi istikrarın sağladığı yeni ortamda Budizm gözden düşmüştür. Bunun sonucu olarak resim sanatında Budist keşiş ressamına ve dinsel konulara olan talep de azalmıştır. Samurai sınıfının elitleri evlerini dekore etmede Konfiçyüs felsefesine ait konuları ve renkli tür resimlerine çok daha fazla ilgi gösterip tercih etmeye başlamışlar, böylece de sanatçı yeteneklerine sahip keşişlere olan gereksinim ortadan neredeyse kalkmıştır. Bu değişimin bir neticesi de şudur: *zenga* resmi ortaya çıkar, bu resimler rahip ressamın zengin patronlar için yaptığı resimler değildir, bu resimler Zen ustaları ya da keşişlerin bir meditasyon biçimi olarak yaptıkları, ya da bir dinsel cemaat üyesinin dinsel bir alıştırmının görsel yardımcısı olarak kullandığı bir resim olarak karşımıza çıkar. Zenga resminde konu Muromachi Dönemi'nin rahip ressamı arasında büyük rağbet gören manzara resimlerinden, eğitimsel konulara ki bunlara *koan* denir ve meditasyonda kullanılan sözcüklere dönüşür. Bu yalın siyah-beyaz resimler bir kimsenin yaşadığı mekanın duvarına hayatta başarmayı amaçladığı hedefi hatırlatan bir gösterge, bir simge ya da motto olarak asılır.

Zenga'yı büyük bir özellikle büyük bir başarıya ulaştıran kişi Hakuin Ekaku (1685-1768)'dur. Ekaku Edo Dönemi'nin en etkili Zen ustalarının başında gelir. Ekaku çok yönlü, kendini ruhani işlere adanmış önemli bir kişidir. Tapınağındaki öğrencileri için gayretli ve yaratıcı bir hoca, sırdan insanlardan daimyolara kadar olan toplumsal katmandaki kimseler için de bir ressam ve yetenekli bir hattattır, öyle bir sanatçıdır ki Ekaku herhangi bir düzenli sanat eğitiminden geçmediği halde kudretli ve iddialı eserler yaratmıştır. Resim yapma işi Hakuin'in yaşamında düşük önceliği olan bir eylem olmuştur. Çocukluğundan bu yana dinsel değerlere yakın bir ilgi duymuştu. 15 yaşında ailesini ve evini bırakıp rahip olmaya gitmiş ve sonraki on yedi yıl boyunca büyük fiziksel ve ruhsal zorluklarla baş etmek mecburiyetinde kalmıştır. Bu zorlukların ardından aydınlanmaya ulaşarak bir rahip olarak, otuz üç yaşında köyüne dönen Ekaku kendini köyündeki tapınağın yeniden inşasına adanmıştır. Shoinji adını taşıyan bu tapınakta kendine öğrenci bulmakta zorluk çekmez Ekaku. Ekaku'nun esas eğitim yöntemi koan kullanımına özellikle de *Mu* koanına dayanmaktaydı. Çin yazı sisteminde *Mu* karakterinin anlamı hiçliktir ve ilk kez Çinli Zen ustası Zhaozhou Congshen (777-897, Japonca J. Joshu) tarafından bir öğretme aygıtı olarak kullanılmıştır. Bir keşiş Joshu'ya bir köpeğin Buddha tabiatına sahip olup olmadığını sormuştur, hoca cevap olarak *mu* demiştir, yalnızca bir hayır demek değildir , aynı zamanda hiçlik demektir. Ekaku'nun eserlerinden biri işte bu tek Çin karakteri olan *Mu*'dur. Bu karakter dikkatli bir şekilde yazıldığında üç yatay çizgiye, dört dikey çizgiye ve altta dört dikey noktaya sahiptir. Bu karakteri yazarken önce dikine dört çizgi sonra da bunları keserek iptal eden enine üç çizgi çekilir. Kuşkusuz bir hesaplama

işidir. Hakuin Ekaku buna karşılık karma karışık fırça vuruşlarıyla eksiklik yerine canlılığı, özenli bir hesaplama yerine enerjiyi vurgulamaktadır. Hakuin bu eseri olasılıkla bir meditasyonun parçası olarak meydana getirmiş sonra da öğrencilerinden birine vermiştir.

Ekaku'nun kendi kullandığı koanlarından bir diğeri ise Tek El Çırpmasının Sesi (Sekishu no Onjo)'dir. Bu koanı ifade eden resimlerden biri de aynı adı taşır. Hakuin'in ölümünden iki yıl önce yapılmıştır. Tanrı Hotei'yi bir keşiş olarak kumaş torbasının üzerinde otururken gösterir. Hotei her iki elini dizlerinin üzerine koymak yerine birini giysisinin içine saklamış, diğer elini ise avuç içi dışarı gelecek şekilde hafifçe yukarı kaldırmıştır. Hakuin'in pek çok çiziminde Hotei'nin gözleri kapalıdır ve hafifçe öne doğru eğilmiştir, ağzı ise düz bir şeklide ya da hafifçe gülümser gibi kavisli yapılmıştır. Bununla beraber bu resimde Hotei'nin açıktır, karşısına doğru açıkça bakar, göz kapakları gülüyormuş gibi kavislidir, dudakları da bu duruma eşlik eder onlarda belirgin bir biçimde kavislidir. Hakuin'in deneyimleriyle öğrendiği aydınlanma anına eşlik eden bir mutluluk duygusunu taşıyarak bu ifade izleyiciyi kendine çeker. Üzerindeki metin de resmin anlamını bütünler:

Genç insanlar, ne dersiniz deyin, bir elin çıkardığı sesi duymadığınız sürece her şey anlamsızdır.

Hakuin, yumurta formlu kafa, omuzlar arasındaki kamburluk, gövdenin alt kısmına toplanan siyah giysisinin yumuşak kavisi gibi vücudun yuvarlak formlarıyla elin dikine dosdoğru sert hatları arasında bir karşıtlık oluşturmuştur. El yalın, en basit aygıtlarla Hakuin kendi gözde koan'ını

dramatik görsel bir şekilde ve bir hoca olarak kendi görüntüsünü ifade etmiş, betimlemiştir.

Bunjinga; Aydınlar Sınıfının Resmi

Çin’de Song hanedani devrinden modern çağlara kadar alimlerin, üstatların, aydın insanların sınıfının sanatı olan *wenren* (Japoncada bunjin) yaratıcı özgürlüğü nedeniyle büyük bir ilgi görmüştür. Ming dönemi ustalarından, teorisyen, ressam Dong Qichang (1555-1636)’ın resim teorilerini izlemesinden dolayı bu resim tarzına Güney Resimleri anlamına gelen *nanga* adı da verilir. Qichang Çin resim sanatını, tutucu akademik resim ya da Kuzey resmi ve özgür bir tavırla yapılan ifadeci resim yani Güney resmi, *nanga* olarak sınıflandırmıştır. Nanga ya da Bunjinga Japonya’da aydın zümresinin ürettiği sanatı açıklayan terimlerdir ve bu terimler az çok birbirinin yerine kullanılır. Japonya’da Bunjinga’nın başlangıcı birkaç kişinin öğretilerine dayanır ki bu kişileri içinde en önemlisi Ogyu Sorai (1666-1728)’dir. Felsefeci olan Sorai gerçek anlamda aydın bir kişi için kaligrafi ve resmin birbirini tamamlayan unsurlar olduğuna dikkati çekmiştir. Sorai Eski Bilimler Okulu (Kogakuha)’nın alimlerindedir , Shogunluk Akademisi’nin tutucu (Ortodoks) Neo-Konfiçyüsçü yaklaşımına karşı bir muhalefet tesis etmiş, Konfiçyüs düşüncesinin yazılı kaynaklarını onların dilbilimsel ve tarihsel bağlamda incelemiş; hem düzyazı ile şiir hem de kaligrafinin Japon aydını için yazınsal araştırmanın değer verilmesi

gerektiğine değinen ilk kuramcılardan biri olmuştur. Bu durum savaş sanatlarında (bu) ve kültür alanında (bun) yetenekli insanlar yetiştirmeyi amaçlayan eğitim sisteminde kültüre ağırlık veren bir bakış açısının yaratılmasına ağırlık veren bir görüşün ortaya çıkmasına yol açar. Kültür deyince tarih ve edebiyat bilgisi, Çin düz yazı ve şiirini de içine alan çeşitli farklı üsluplarda yazabilme yetisini, bunları da kağıt ve ipek üzerine yalnızca güzel bir şekilde değil ama aynı zamanda yazanın karakterini de yansıtacak bir kudretle yazabilme becerisi kast edilmektedir. Bunjinga resmi başından beri yönetici bürokrat alim sınıfının elit çevresi içinde Çin'e kıyasla Japonya'da daha geniş bir zümre tarafından yapılmıştır. Bu resmin konuları samurai, ronin, haiku şairi ressam, hatta profesyonel chonin ressam gibi geniş ölçekli entelektüel ve sanatçı kesimi tarafından ele alınmış ve sonuç olarak bunjinga sınıflaması altında yer alan resim türleri Çin'dekine kıyasla sonsuz bir çeşitliliğe sahip olmuştur .

Çin Aydınlar Sınıfı Resmi (Bunjinga) Japonya'ya dört ayrı kaynaktan gelmiştir. 1644 yılında Qing Hanedanlığı'nın kurulmasının ardından Japonya'ya göç eden Obaku Zen rahip-ressamları, Çinli amatör ve profesyonel ressam Nagasaki limanında Çin'den ahşap baskı tekniğiyle basılmış resim üsluplarını anlatan el kitapları ile resimler ithal etmişlerdir Japonya'ya. Kyoto'daki Manpukuji Tapınağı'nda bulunan Yinyuan Longqi ve onun ardılı Muan Xingtao gibi Obaku rahipleri çağdaş Çin resmi ile Japonların ilk tanışmalarını , ilişkiyi kurmalarını sağlayan kimseler olmuşlardır. Dinsel konularda bilgili bireyler olmalarının yanı sıra bu rahiplerin pek çoğu doğdukları bölgelerde yani Çin'de egemen olan Aydınlar

Sınıfı resmi ve Zen üslubunda çalışan amatör ressamlardır da. Dahası bu rahipler emekli imparator Gomizunoo gibi kültür önderleriyle sıkı bağlar kurmuş olduklarından Japon sanat çevreleri üzerinde büyük bir etki yaratmışlardır.

Kaligrafi ve manzara resmini amatör bir eğlence için zevkli bir vakit geçirme amacıyla yapan Nagasaki'deki Çinli tacirler ve bu liman kentine kısa bir süre uğrayan profesyonel ressamlar Çin sanatının diğer çağdaş üslupları ve *nanga* resmini Japonya'da doğrudan doğruya getirmişler ve bu resmi Japonlara tanıtmışlardır. Japonların *nanga* resmi konusundaki bilgilerinin üçüncü ve en önemli kaynağı çeşitli Çinli ustaların üslubunda yapılmış insan figürleri, bitkiler, dağlar kayalar, ağaç betimlemeleri yapmak için içinde resimli örnek modelleri bulunan ahşap baskısı el kitaplarıdır . Tanınmış pek çok bunjinga sanatçısı bu konuda yazılmış kitapların çoğunu edinmiş, aydınlar sınıfı resminin temel kuram ve tekniklerini öğrenmek için bu kitapları rehber yani ana başvuru kaynağı olarak kullanmıştır.

Bu kaynakların her biri kendine has sorunlara da sahiptirler özellikle Bunjinga üslubunu öğrenmeye başlayanlar için. Obaku rahipleri bambu ve erik ağaçları gibi Zen konularına eğilmişler ama manzara resmine hiç ilgi duymamışlardır. Nagasaki'deki Çinlilere gelince, Shen Nanpin dışındakilerin hiç biri eğitimli profesyonel sanatçı değillerdir. Ahşap baskı resim üslubu ve tekniklerini öğreten el kitapları ise ahşap kalıplarla basıldıkları için fırça vuruşlarının zengin karşıtlıkları ve mürekkebin tonlaşmaları azalarak tek çizgiye düşmüş, düz renklere dönüşmüş ve arka fondaki beyaz kağıt üzerinde keskin bir karşıtlık yaratan bir görünüme bürünmüşlerdir. Bu

ahşap baskısı kitaplar o denli yayılmıştı ki Japon sanatçıların yüzey dokusu duyumsaması oluşturacak biçimde gerçek Çin üslubunda fırça vuruşlarına sahip ve hakim olmaları yirmi yıldan az bir zaman içinde mümkün olmuştur.

Bunjinga'nın Öncüleri

Japonya'da Aydınlar Sınıfı Resim üslubunun üç önemli temsilcisi vardır. Bunlardan Gion Nankai ve Yanagisawa Kien (1704-1758) samuraidirler, diğeri ise Nagoyalı bir chonin olan Sakaki Hyakusen (1697-1758)'dir. Bu durum nanga sanatçıları arasındaki iki kutbu da örnelemektedir. Bir yanda kendi dönemlerinde takdir görmemiş aydın samurai'lar, diğeri yanda profesyonel ressam(lar). Wakayama'daki yönetim merkezinde görevli olan bir kimsedir Gion Nankai (1697-1751), bir doktorun oğlu olarak Edo'da doğmuş, Shogunluk Akademisi'nde mükemmel bir eğitim almıştır. Babasının ölümünün ardından Wakayama'ya resmi Konfiçyüs felsefesi öğretmeni olarak atanmıştır. Ancak daha sonra görevinden atılıp, sürgüne gönderilmiştir. On yıl boyunca kaligrafi dersi vererek geçimini sağlamış, ardından 1710'da affedilmiş, hatta Kore heyetinin çevirmenliği görevinde bulunmuştur. Daha sonra bir daimyo'nun hizmetine girmiş, onun yönettiği bölgedeki eğitim kurumlarının idaresinin başına getirilmiştir. Affedildikten sonra resim yapmaya başlamış, pek çok kaynağa dayanan rastgele çizimler yapmış, özellikle de el kitapları baskıları gerçekleştirmiştir. Onun en ünlü çalışmalarından biri 1740'lara ait olan **Erik Çiçekleri** adını taşıyan duvara asılır rulo resmidir. Bu resim sanatçının sadece Çin resim teknikleri

konusundaki bilgisi göstermez ama aynı zamanda aydınlar resim üslubu konularına ne kadar vakıf olduğunu da gösterir. Nankai'nin bu resminde uçan beyaz tekniğiyle uygulanmış şiddetli fırça darbelerinin oluşturduğu dallarla erik tomurcuklarının üzerinde zarafetle resmedilmiş yapraklar arasında güçlü bir karşıtlık vardır. Uçan beyaz (hihaku) koyu renk mürekkebin beyaz kağıtla iç içe geçtiği kaligrafik bir fırça darbesidir. Fırça vuruşu sırasında mürekkebe daldırılmış olan fırçanın ucu ikiye ayrılır ve siyah çizgilerin arasından beyaz renk görünür. Uçan beyaz tekniğindeki fırça vuruşu sırasında kalın mürekkep çizgileri arasında görünen beyaz kağıt, çiçeğin taç yapraklarının yuvarlak hatları arasında kalan beyaz bölgelerle karşıtlık oluşturur. Yaprakların narinliğini vurgular.

İkinci Nesil Bunjinga Ressamları

Aydınlar Sınıfı Resim üslubunda ustalaşan ilk gerçek sanatçılar Ike Taiga (1723-1776) ve Yosa Buson (1716-1783)'dur. Bunlar sipariş alarak resimler yapan ve böylece yaşamlarını temin eden gerçek ressamlardır.

Ike Taiga çiftçi sınıfına mensup bir ailenin oğludur, ancak babası yıllarca Kyoto'daki darphanede görev yapmıştır. Babası Taiga dört yaşındayken ölmesine rağmen aile parasal sıkıntı çekmemiştir. Taiga altı yaşında Çin klasiklerini öğrenmeye başlamıştır. Yedi yaşında ise kaligrafiye başlamış ve çok geçmeden bu alanda mükemmelleşmiştir. Sanatçı bugün Edo Dönemi'nin en önemli kaligrafi ustaları arasında sayılmaktadır. Gençlik yıllarının başlarında Taiga ve annesi resim satan bir dükkan işletmişler, Taiga burada yelpazeler üzerine Ming üslubunda resimler yaparak satmıştır.

Yanagisawa Koen'le 1738 yılında tanışan sanatçı, onun öğrencisi olmuştur. Sanatçının erken dönem resimlerinde doğrudan bir Nanga resmi etkisi sezilmez ama Ogata Korin'in dekoratif üslubu ve Muromachi Dönemi resim üslubunun etkileri görülebilir. Shubun ve Mincho gibi sanatçıların manzaraları Taiga'nın bu dönemdeki esin kaynaklarıdır. Taiga'nın diğer esin kaynağı ise Batı sanatıdır. 1748'te Kyoto'dan Matsushima'ya gitmiş ve geri dönmüştür. Yol boyunca Fuji Yama'ya tırmanmış, Edo'da birkaç hafta geçirmiş parmak resimleri yaparak ün kazanmıştır. Edo'da bulunduğu süre içinde Batı sanatı örneklerini inceleme fırsatı bulmuştur. Burada hangi Batı resim örneklerini incelediği bilinmemekle beraber, bu resimlerin bakır baskı betimlemeler olduğu aşikardır. **Asama Dağı'nın Gerçek Görünümü** adlı dikine asılır rulo resminde Taiga Batı perspektif tekniklerini kullanır; bakır baskıda asitle kazıma sonucunda ortaya çıkan ince çizgilere benzeyen ince çizgiler kullanan sanatçı, açık renkli boyayla sağladığı alanlarda bu manzaranın Asama Dağı'nın gerçek görüntüsü olduğunu ifade eder. Ancak son araştırmalarda bu manzara resminin Batı örneği resmin bir yansıması olmasından daha önemli özelliklere sahip olduğu bulgulanmıştır. Resmin başlığında Asama Dağı'nın Gerçek Görünümü yazmaktadır, bu resim shinkeizu olarak adlandırılan, tanımlanan ilk betimlemedir. Shinkeizu gerçek gösterim kavramını birleştiren bir manzara türüdür. Sanatçı çizimini yaptıktan sonra Çin resminden gelen bir kavram olan resim kişiliğinin yansımasıdır, sanatçının "ruhsal titreşim"idir düşüncesinden kaynaklanan eski bir manzara betimleme geleneği ile gerçek görüntüyü resmetme kavramları bu resimde birleşiyor. Asama Dağı'nın Gerçek Görünümü bir dağ manzarasının iki farklı görünümünü inandırıcı bir kompozisyon içinde bir

araya getiriyor. Resmin üst sağ bölümünde ufuk çizgisinde Taiga'nın Fuji Yama çiziminden yaptığı bir alıntı vardır, sağ alt kısımda Asama Dağı'ndayken yaptığı bir çizimin görselleştirilmiş haliyle karşılaşırız. Bu resim uzun zaman belli bir manzaranın Taiga'nın kudretini kanıtlar biçimde tamı tamına gerçek bir betimlemesi olduğu düşünülmüştür.

Sanatçı kırk yaşına geldiğinde sanatında etkili olan pek çok üslubu kendine has ve ayırt edici özellikleri olan bir bireysel üsluba dönüştürmüştür. Yaşamının son yıllarından daha özgür bir üslupta çalışmıştır. **Nachi Şelalesi** adlı dikine asılır rulo resmi bu dönemdedir. Bu resim sadece doğal bir durumun ince ayrıntılı bir tasvirinden ama bundan ziyade doğanın yarattığı formların görünüşünün sanatçı üzerinde yaptığı izlenimlerin yeniden yaratılmasıdır. Ön planda ve orta planda bulunan kayalıklar ve ağaçlar gözü arkaya ortasındaki şelale kağıdın beyaz alanı gösterilerek oluşturulmuş üçgensel formdaki dağa doğru götürmektedir. Dağın solunda, koyu mürekkepli fırça vuruşlarıyla belirlenmiş alanın hemen ötesinde uzaktaki su ve tepelerin parıltıları göze çarpar. Fırça vuruşları titrek, ritmik bir uygulama içinde yapılmış, boya resmin özünü yakalayan, mutlak görsel gerçekliği yakalamak zorunda olmayan, ama resmin ortamsal niteliklerini veren ona ıslak bir hava katan bollukta sürülmüştür.

