

İpek Yolu Üzerindeki Mağara Tapınaklarındaki Kuzey Wei Dönemine Ait Budist Resim Kompozisyonlarının Biçimsel Çözümlemesi



CANER KARAVİT

Prof.
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Caner Karavit 1960'da Edirne'de doğdu. 1986 yılında İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi, Grafik Bölümü Yüksek Lisans programından mezun oldu. 2003-2018 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ) Temel Eğitim Bölümü başkanı oldu. 2009 yılında aynı bölümde profesör oldu. 2010-2013 MSGSÜ'de rektör yardımcılığı yaptı. Rektör Yardımcılığı döneminde birçok Çin kültürel ve sanatsal etkinliğini gerçekleştirdi. 2007-2015 Çin'de Hanban bursuyla Tsinghua Üniversitesi Sanat ve Tasarım Akademisi'nde çalışmalarda bulundu. Dunhuang, Yungang, Longmen, Binglingsi, Maijishan gibi Budist mağara tapınaklarıyla, St. Petersburg, Tokyo, Berlin ve birçok Çin müzesinde Kuzey Wei sanatına ait araştırmalar yaptı. 2012 "Türkiye'de Çin Kültür Yılı" kapsamında Dunhuang Mağaraları sanat sergisinin MSGSÜ Tophane-i Amire salonunda sergilenmesini sağladı. 2013-2015 Ressam Hanshi Liu'dan geleneksel Çin resmi dersleri aldı. Karavit'in uluslararası ve ulusal dergilerde yayımlanan makaleleri, konferans ve birçok karma sergi etkinlikleri bulunmaktadır. Karavit'in 5 kitabı, 7 kişisel sergisi, 7 ödülü, yurtdışı ve yurtiçindeki koleksiyonlarda eserleri vardır. Karavit'in eğitim alanları; Temel Sanat ve Tasarım Eğitimi, Geleneksel Çin Resmi, Uzak Doğu Sanatı, Karşılaştırmalı Doğu ve Batı Kompozisyon Kuramları üzerinedir.

Geliş Tarihi: 23.07.2022

Kabul Tarihi: 05.08.2022

Atf: Karavit, C. (2022). İpek Yolu üzerindeki mağara tapınaklarındaki Kuzey Wei dönemine ait Budist resim kompozisyonlarının biçimsel çözümlemesi. *BRIQ Kuşak ve Yol Girişimi Dergisi*, 3(4), 28-49.



ÖZ

Milattan sonra 4. ve 6. yüzyılları arasında Kuzey Wei devletini kuran Toba Türkleri, Çin'in kuzeyinde yaşayan, Türk ve Moğol topluluklarından oluşan Xianbei konfederasyonuna bağlı göçebe bir kabileydi. Tobalar, Kuzey Çin'i ele geçirdikten sonra, Budizm'i kabullenerek desteklediler. Kuzey Wei hanedanı döneminde Toba yöneticilerinin Budist yapılara, sanata ve kutsal metinlerin çevrilmesine verdikleri büyük destek, sonraki dönemlerde Çin'de Budizm'in ve Budist sanatın yayılmasında etkili olmuştur. Budizm, MS 2. ve 3. yüzyılda Çin'in batısı üzerinden Çin'e ulaşmıştır. Tobalar'ın hüküm sürdüğü Kuzey Wei döneminde Budist rahipler gibi, Budist imgeler konusunda uzman birçok sanatçı da buraya akın etti. Budist yazıtların Çince'ye çevrilmesi ve tapınakların yapımı bu bölgede yapılmaya başlandı. Bu gelişmeler sonucu, Toba yöneticilerinin desteğiyle artan Budist resim sanatı yapıtlarının kompozisyon örgütlenmeleride çeşitlilik gösterdi.

Anahtar Kelimeler: Budist resim sanatı, Dunhuang Mağaraları, kompozisyon çözümlemesi, Kuzey Wei, Tobalar

Giriş

BU MAKALENİN ODAKLANDIĞI KONU, TOBA Türkleri'nin (Tabgaçlar) kurduğu Kuzey Wei Hanedanı (Toba Vey) dönemi sanatının önemli bir özelliği olan Budist resim sanatı kompozisyon örgütlenmesidir. Bu bağlamda, örnek olarak ele alınan bu döneme ait bazı duvar resimleri üzerinden kompozisyon örgütlenmesi irdelenecektir. Çin'deki Budist sanatı etkileyen iki unsur vardır: Hindistan ve Orta Asya'daki (özellikle Gandhara'daki) heykel sanatı. Gandhara ve Orta Asya kaynaklı Budist heykel ikonografisi, "Greko-Budist" olarak tanımlanan güçlü bir Helenistik etki altındaydı. Hindistan Budist heykel sanatında ise, Hint mitolojisinin etkileri açıkça görülür. Kuzey Wei dönemi öncesinde, gerek Orta Asya'da, gerekse Hindistan'da Budist hikayelerin betimlenmesi daha çok yontu sanatı ile oluşturuldu. Bu bölgelerdeki heykel okullarında

yapılan Budist ikonografileri basit birer hikaye resimleme dizgeleri olarak betimlendi. Kuzey Wei heykel sanatı da bu öncül örnekler üzerinden gelişme gösteren erken Budist sanattan etkilendi. Bu dönem Budist resminde belirli bir öncül örneğin olmaması, Kuzey Wei sanatçısını kompozisyon örgütlemeleri için çeşitli arayışlara itmiştir ve yeni kompozisyon çözümlemelerine kapı açmıştır.

Kuzey Wei'yi Kuran Toba Türklerinin Tarihi

Tobalar; Çin'in kuzeyini ele geçirerek birleştiren ve azınlık olarak 150 yıl iktidarda kalan bir topluluktur. Çin'de Kuzey Hanedanları döneminin en güçlü devleti olan Kuzey Wei Hanedanı'nı (386-535) kuran Toba topluluğunun genel olarak etnolojik temellerinin Türk olduğu kabul edilir (el-Kaşgari 1074/2007; Lezina & Superanskaya, 2019; Zekiye, 2007:130). "Tobalar sözü, eski

Orhon kitabelerinde geçen Tabgaç'tan gelmektedir. Bu ad ile Kuzey Çin'e hakim olan Toba'lar devleti ve muahhar zamanlarda da bütün Çin kastedilmiştir" (Eberhard, 1987:166). Kaşgarlı Mahmut 1072-1074 yılları arasında yazdığı eserinde (1074/2007:547) ise: "Tawgaç bölgesinde yerleşik olan bir Türk kavmine verilen ad" olarak tanımlamaktadır. Tobaların ataları olan Hunların (Xiongnu Devleti) bölünerek Çin bölgesine göçleri ve "Beş Göçebe Toplumun Çin'i Karıştırması" olarak bilinen olay sonrasında toplumsal ve kültürel değişime yol açmıştı. "T'o-palar, MÖ 1. yüzyılda Baykal ötesinin güney kesimlerinde göçebe olarak yaşamakta idiler. Bunlar 1. ve 2. yüzyıllarda Xiongnu Devleti bünyesinde yer alan Baykal halkları arasına karışmış bulunuyorlardı" (Gumilev, 2002:107).

Budizm, Çin'in yerel dini değildi; Hindistan ve Orta Asya yoluyla seyahat eden Budist misyonerler, orijinal metinler ve Budist rahipler vasıtasıyla, bugünkü Çin'in Xinjiang bölgesinden, orta kesimlerine kadar yayılmaya başladı.

MS 87'de Güney Hun Devleti'nin Çin ile işbirliği sonucunda Moğolistan'ı terk etmek zorunda kalan Kuzey Hunları'ndan arta kalan boylar Xian Bei'ye katıldı. Bir Türk - Moğol birliği olan Xian Bei konfederasyonunun batı bölgesi örgütlenmesi içindeki "Tobalar, Hun anne, Xianbei babadan oluşan Toba Xianbei topluluğudur" (Utkan, 2018:55). Batı örgütlenmesi dağılınca, Tobalar kuzeyden güneye göçer ve Orta Bölge'ye doğru yayılırlar. Bu bölgelerde güçlenen Tobalar birlik oluştururlar. "Tabgaç Devleti, T'o-pa boyları tarafından kurulduğu için T'o-palar veya Wei böl-

gesinde kuruldukları için Kuzey Wei Devleti olarak bilinmektedir" (Balcı, 2010:18).

Toba Türkleri'nin Gansu'ya Girerek Kuzey Wei Hanedanı'nı Kuruşu

Tobalar genişlemeleri sırasında, çoğunluktaki Çin nüfusu üzerinde baskısı olan 119 kabileyi içine alan askeri yönetim temelli bir kast sistemi oluşturdu ve Kuzey Wei Hanedanı'nı kurdular. 440'ta tüm Kuzey Çin'i kontrol altına alan Tobalar'ın yöneticileri göçebe yaşama karşı Çinleşme yolunu savunarak, Çin kültür ve uygarlığına uyum sağladılar. Bununla birlikte, erken Kuzey Wei tarihine baktığımızda, kadim Türkler'in bir kabilesi olarak, geçmişten bir dizi devlet geleneklerini miras devraldıklarını görebiliriz. Kuzey Wei devletinin Çinleşmesi ilerledikçe, eski gelenek ve görenekler yavaş yavaş terk edilmiştir.

Tobalar ve Budizm

MS 3. yüzyıldan sonra Çin, İpek Yolu üzerinden yeni bir din edindi. "Çin'de Budizm'in adı Han Hanedanı zamanında anılmakla beraber, yaygın şekilde benimsenmesi ve gerçek bir din niteliği kazanması On Altı Devlet Dönemi'ne rastlar." (Utkan, 2018:50). Budizm, Çin'in yerel dini değildi; Hindistan ve Orta Asya yoluyla seyahat eden Budist misyonerler, orijinal metinler ve Budist rahipler vasıtasıyla, bugünkü Çin'in Xinjiang bölgesinden, orta kesimlerine kadar yayılmaya başladı. Türk ve Moğol topluluklarının yöneticileri Budizm'i benimseyip, Budist rahip ve sanatçıları davet ettiler. Böylece, büyüyen Budist topluluğunun gereksinimlerini karşılayacak stupa¹, manastır ve mağara tapınakları gibi yeni tarz Budist mimari gelişti ve birçok yapı inşa edildi. Bunların içinde en önemlilerinden birisi de, hiç şüphesiz İpek Yolu'nun o dönemdeki Çin'e giriş kapısı olan Dunhuang mağara tapınaklarıydı.

Toba Yönetimindeki Kuzey Wei Hanedanı'nda Budizm

Budizm Çin'e ilk girdiğinde, Çin'deki topluluklar, bu yabancı kökenli inanç sistemini doğaüstü olayları abartan inançtan başka bir şey olmadığını düşündü. Kuzey Wei döneminde, "İktidardakiler için, kendilerinin politik amaçlarını gerçekleştirdikleri süre içinde bir tapınakta neye tapınıldığı bir önem taşımadı" (Karavit, 2015:36). İktidarların politik görüşlerinin toplumun yararına yapıldığına ikna etmek için, yorumladıkları Budist söylemleri halka kabul ettirdiler. Kısacası, Çin'in geleneğinin bazı çevreler tarafından yavaş yavaş kabullenilerek, Çin kültürünün ana akımıyla sentezlendi. Budizm, Kuzey Wei Hanedanı'nın ilk yöneticisi olan Toba Gui (386-409) tarafından benimsendi. Toba Gui, Kuzey Wei ordularının yeni aldıkları bölgelere ruhban sınıfını göndererek merkezi otoritenin emirlerini yaydı. Böylece, Kuzey Wei yönetimi Çin'in kuzeyindeki manastır toplumu üzerinde kontrolünü sağladı. "Bu bağlamda, Toba topluluğunun yönettiği Kuzey Çin'de iktidarın devlet stratejisi gereği, Budist topluluk hiçbir zaman Güney Çin'deki gibi özgür bir statüye kavuşmadı. Bunu, o dönemin Kuzey Budizmi olarak da tanımlayabiliriz" (Karavit, 2015:36). Budizm'in bu dönemde yeşermesinin bir diğer önemli nedeni de Toba imparatorlarının giderek artan Çinleşme politikalarıdır. "Çin yıllıklarının 'Toba Sorunları Tartışmaları' bölümü tarafından açıklanan rakamlarda, nüfusun en az % 60'ı Çinli ve belki de % 20 kadarı Tabgaçtı" (Golden, 2020:87). Bu doğrultuda, Kuzey Wei Hanedanı, yeni topraklar fethettikçe, gereksinimleri doğrultusunda Çin halkları arasında zorunlu göçler gerçekleşti. Bu zorunlu göçler aynı zamanda Kuzey Wei Hanedanı'nın başkentlerine sanatçı ve zanaatçı göçlerini de hızlandırdı. "Veyler (Wei) kültürel açıdan önemli bir

rol oynarlar. Pek çok göçebe geleneğini sürdürdükleri uzun bir dönemin ardından Çinlileşirler... Lo-yang'da en az 1300 tapınak kurulur; Jong-ti (471-499) ünlü Longmen mağaralarını yaptırarak az bulunur bir başarı kazanır" (Roux, 2006:120). Bu durum, Budist sanatı etkilemiştir. Kuzey Wei'in Toba hükümdarları, Budist resim ve heykellerin üretilmesine büyük destek sağladılar. Kuzey Wei dönemi sanatının gelişiminde en önemli etken Budist kutsal metinlerin Çince'ye tercüme edilmesi- dir. Bu çevriler, Budizm'in görsel propaganda aracı olan duvar resimlerinin betimlenebilmesi için son derece önemliydi.

Kuzey Wei Döneminde Budist Yönetim ve Sanata Etkileri

Çin'de Budist sanatı bütünüyle içermesi açısından ana mimari yapı mağara tapınaklarıydı. Esas olarak, mağara tapınakları, Hindistan mağara tapınaklarının bir uzantısıdır, ancak zamanla harmanlanarak Çinlileşmiştir. En erken Budist resimler Hindistan'daki Ajanta Mağarası'nda milattan önce 2. yüzyılın ilk yarısına tarihlenir ve Budizm'in yayılmasıyla birlikte Çin eserleri üzerindeki öncü etkisi görülür. Daha 398'de, Kuzey Wei İmparatorluğunun yeni kurulduğu yıllarda İmparator Toba Gui tarafından yayımlanan: "...buyrulur ki devlet erkânının başkenti görsel eserlerle bezenecek ve heykeller dikilecek ve kalacak bir yerleri olsun diye Buda'nın ustalarına ikamet yerleri yapılacaktır" (Kenneth, 1973) bildirisi kesin bir emirdi ve hanedanın Budist sanata yapacağı yatırımların bir göstergesiydi. Güney ve Kuzey Hanedanları (3.- 6. yüzyıl) zamanı sırasında Çin'in büyük şehirlerinde kargaşa vardı. Mağara tapınakları grubunun en önemli bölgesi Dunhuang nispeten istikrarlı bir sığınma merkeziydi. Burası, Çin ile Batı arasındaki tek geçiş yeri ve önemli bir ticaret merkeziydi. Bu yolun açılmasından sonra, Çin kültürü

ile Hindistan'ın, Batı ve Orta Asya'nın kültürleri burada kaynaştı. Çin'de bu mağara tapınaklarında, Budist sanatı üreten sanatçı ve zanaatçılar için öncül örnekler gereksinim vardı. Budizm'in erken dönemlerinde heykel sanatında, öncül örnek oluşturacak bronz ve altın heykeller Çin'e ilk olarak Kuzey Hindistan'dan gelmiştir. "Hindistan'dan ve Orta Asya'dan birçok tüccar ve misyonerler her çeşit betimleme sanatına ait işleri Çin'e getirdiler ve bu heykel, resim ve resimli yazma eserler ilk yerel eserleri yapan Çinli zanaatçı ve sanatkâra model oldu (Van Alphen & Bisscop, 2001).

Resim ve heykel, inanırların ve rahiplerin tapınaklarda Budist öğretilerle iletişime geçebileceği bir görsel anlatı dili oluşturdu.

Kuzey Wei Dönemi Budist Resim Sanatı

Budizm'in Çin'deki gelişiminde, içi görsel propaganda araçlarından yoksun ibadet mekanları, inanırlara yeterince güçlü mesaj veremiyordu. Bu nedenle, mağara tapınakları inşaatlarının gelişimi ve yayılması sırasında iki sanat, mimariyle birlikte gelişti: Resim ve heykel. Bu iki sanat; inanırların ve rahiplerin tapınaklarda Budist öğretilerle iletişime geçebileceği bir görsel anlatı dili oluşturdu. Budist kutsal metinler bir yandan çevrilirken; diğer yandan görsel anlatılarla yorumlandı. Pierre Guiraud'a göre: "...dil, kendi anlığımızda oluşan imgele-ri karşımızdaki kimsenin anlığında canlandırarak kavramlar iletmeye yarar" (Guiraud , 1984:31). Bu bağlamda, Budist metinlerin resimlenmesinde sanatçının imgelem dünyası önem taşımıştır. Guiraud (1984) sözcük-nesne bağlamına: "Bunlar nesnelerin kuru ve soyut imgeleridir, 'sözcük, nes-

ne değildir'; nesneyi dolaylı olarak, sanki bir perde arkasından canlandırır. Oysa bizi ancak canlandırılmak istenen şeyin kendisi duygulandırabilir" tespitini yaparak, canlandırılmak istenen "şeyin" kaynağına göndermede bulunur. Budist resim sanatının "canlandırmak istediği şeyin" kaynağını metinler tek başına karşılamaz. Çünkü "sözcük, nesne" değildir. Bu doğrultuda, görsel anlatının hayata geçmesi için iki tetikleyici unsur devreye girmiştir: Budist ikonografi ve sanatçının imgelem dünyası. Bu nedenden dolayı, Budist metinlerdeki hikaye türlerinin seçimi mağaralardaki resimlerin tasarlanmasında önemli rol oynamıştır. Mağaralardaki tüm duvar resimlerinin hikayeleri milattan önce yazılmış Jataka hikayeleridir ve farklı türle-re ayrılır: Budist Tanrıların Masalları, Jataka Hikayeleri, Sebep ve sonuç hikayeleri, Budist Tarih Hikayeleri, Ünlü Budist Rahiplerin Hikayesi, Ahlak Hikayeleri, Budist Tapınak Hikayeleri, "Bodhi Ağacının Hikayesi" (Cheng, 2008:13-14).

Kuzey Wei Resminin Kompozisyon Örgütlenmesinin Biçimsel Çözümlemesi

"Kuzey Wei Resim sanatı, heykel sanatından farklıdır ve katı dini ritüellerle sınırlı değildir. Budist felsefenin ima ettiğinden ayrı olarak, metinleri farklı bir görsel çerçevede betimlediler. Bu anlamda, ressam bu tür resimleri çizerken kuralları çiğneyebildiler ve kendi hayal güçlerini kullandılar" (Bao, 2021). Göçebe topluluklarının, Budist sanata bu kadar çeşitli görsel çerçeveden bakabilecek ve kompozisyon örgütlemeleri tasarlayabilecek kadar imgesel dünyaları zengin miydi? Jean Paul Roux (2006:117), Xiongnular (Hunlar) ve akrabaları Xianbeiler gibi göçebe topluluklar için, "Tüm bozkır insanları gibi gerçek zanaatkârlardır; Ordos'ta bulunan çok sayıda yüksük ve levha bu konudaki üstün başarılarını kanıtlamaktadır. Hayvan dövüş figürlerini ve temalarını yüksek

Resim 1. Altın ajur taç, Kargalı Vadisi, Almata / Kazakistan, MÖ 2 yüzyıl

Kaynak: Bunker, 2002.

kabartma tekniği, taşkın bir fantezi ve canlılıkla işledikleri, geyik ve koç figürlerini ilk kullanan olmasalar bile kendilerine göre yorumlamayı, yeniden üretmeyi ve canlandırmayı başarmışlardır.” tespiti yapmaktadır. Bozkırın göçebeleri; Çin’in kuzeyinde yerleşik hayata geçip imparatorluk kurmadan önce, gündelik işlerinde kullandıkları temel araç-gereçler kolay takılıp sökülebilen ve dayanıklı eşyalardı. Bu gereklilik, zanaatçılıklarının dışında teknik ve matematiksel becerilerinin de gelişiminde rol oynadı. Bu geçme strüktür veya yap-boz tekniğiyle yapılan eşyalar, onların eğlence ve eğitim becerilerini geliştirdi. Bugün kuzeyin kadim göçer topluluklarının bir zamanlar yurtları olan Moğolistan’da, “Uluslararası Zeka ve Bulmaca Müzesi” bulunmaktadır. Başkent Ulan Batur’da bulunan müze yönetiminin ve rehberlerin iddiası, Dünya’da zeka oyunlarının çıkış yerinin bu coğrafya olduğudur: “Kadim Moğol zeka oyunlarından ve satrancın Moğol versiyonu olan Shatar, tarihsel olarak Orta Çağ’a kadar uzanır” (IQ Museum, t.y.) Kuzeyin göçebe toplulukları boş zamanlarını değerlendirmek için çok parçalı bulmacaları tekrar tekrar bir araya getirip, bütünleştirmek için alternatifli çözümler aradılar. “Ahşap düğümler ve çözme bulmacaları geleneksel olarak popüler olmuştur” (Szykiewicz, 1989). “Bu parçaların bütünleştirilmesi problemini çözdükten sonra kendi bulmacalarını yaratmaya başladılar” (IQ Museum,

t.y.). Yap-bozun öncülü sayılan bu oyunlar için, ellerindeki sınırlı malzemelerle yaptıkları karmaşık biçimlerden, geçme sistemlerle kompozisyon örgütlenmeleri tasarladılar. Bu kompozisyon anlayışı, eşya ve giysilerin üzerinde işledikleri motiflerde de görülür: “Bozkırın en olağanüstü sanat ürünlerinden biri ‘mücadele sahneleri’ denilen levhalar’dır. Bu levhalar genellikle bir çift hayvan, kuyrukları ve boynuzları birbirine karışmış biçimde çok yakın bir kompozisyonda üst üste, kanatlarından fıskıran yapraklar ve kuşlarla ve bedenleri inanılmaz burkulup birbirine geçmiş halde betimlenir” (Roux, 2006:54) (Resim 1).

Budist sanata göçebe kültürünün ikinci sosyo-kültürel katkısı, göçebe toplumun görsel belleklerinin güçlü olmasıdır. Güçlü görsel bellek, bu toplulukların yaşadıkları devasa bozkır coğrafyasında hayatta kalabilmeleri için bir gerekliliktir. Philippe Dubois ve Elise Rousseau göçebe toplulukların görsel belleklerinin zenginliğinin bugün bile devam ettiğini söylüyor: “...Moğollar, Avrupalıların gözünden kaçan dağ şekillerinde, doğanın ince ayrıntılarında yerlerini tespit ediyorlar. Zira burada, on binlerce metrekarelik alanda... her şey birbirine benziyor ve Batılı göz hiçbir şeyi belleğine yerleştiremiyor, rehberlik edecek hiçbir şey saptayamıyor” (Dubois & Rousseau, 2020:27-28) Görsel bellek, aynı zamanda imgelem dünyasının da güçlü olduğu anlamını taşır. Kuzey

Wei resim sanatında, Budist metinlerin betimlenmesinde göçebe toplumun sosyo-kültürel yaşamını yansıtan birçok ortak imgeye rastlarız: hayvan figürleri, av sahneleri, mücadele sahneleri vs. Dini veya din dışı olsun, göçebe toplumların görsel bellek arşivinden oluşan imgelem dünyaları Budist sanata katkı sunmuştur. Aynı zamanda bu imgelem dünyası, okur-yazar olmayan toplum için Budist metinleri aktaracak ortak görsel bir dildi. Göçebe toplumunun duvar resimlerine etkisinin olduğunu düşündüğüm üçüncü unsur ise, “hikaye anlatıcılığı”dır. Hikaye anlatıcıları tarihte bazı sosyal sınıflar sayesinde anlatı kültürünü yaymışlardır; çiftçiler, dini söylemleri keşişler ve gezginler (göçebe hikaye anlatıcıları, tüccarlar vs.). Çin’in kuzeyindeki ve batısındaki tüm göçebe toplulukların en önemli kitle eğlence aracı hikaye anlatıcılarıydı ve onlar sayesinde sözlü anlatı kültürü oluştu.

“Eski Orta Asya Türk kültürü içinde, uzun gecelerde Şamanist Türkler’in, şamanların anlattıkları hikayelerle zamanlarını değerlendirdiklerinden haberdarız” (Nutku, 1976). Bu bağlamda, göçebe kültürünün hikaye anlatıcıları tarafından sözlü anlatı ve onları hikaye resimlemeye dönüştürecek “senaryolaştırma” yetilerini geliştirmiştir. Budist kutsal metinler de zengin bir hikaye anlatımına sahiptir. Budist metinler, bir yandan çevirilerde yorumlanırken, diğer yandan İpek Yolu üzerindeki Budist sitelerde, Çin, Batı ve göçebe kültürünün, sanatsal tarz-

ları birbirinin içinde eriyerek karıştı. “Dönemin sanatçı ve zanaatçıları, Budist felsefenin im ettiği anlamlardan farklı olarak, Budist resim sanatı için yeni görsel bir çerçeve oluşturdu. Budist söylemlerden yorumlanan yeni görsel kültürün resimsel kompozisyonları, İpek Yolu’nun sentezlenmiş kültürleri gibi, büyük farklılıklar göstermiştir” (Shih, 1993:59-88). Bu bağlamda, Kuzey Wei Budist resim sanatının farklı kompozisyon örgütlenmelerini irdelemek üzere üç örnek resim üzerinde durulacaktır.

Dokuz Renkli Geyik

Dunhuang duvar resimlerinin çoğu Budist hikayelerini tasvir eder. Buda’nın Bodhisattva olarak adlandırıldığında önceki yaşamına dair (Jataka) hikayelerdir. Bazen “Altın Geyik” veya Bazen “Ruru Geyiği” olarak adlandırılan bu hikaye, Pali Budist söyleminde “Ruru Jataka” olarak ve Arya Sura’nın Jatakamala’sında görülür. “Dokuz Renkli Geyik”in Hikayesi, Mogao 257 nolu mağaranın (Kuzey Wei Orta dönem 465-500) batı duvarının güney tarafı orta kaydında betimlenmiş, “Dokuz Renkli Geyik” hikayesidir. Resmin yüksekliği 58,5 cm. genişliği 588 cm.dir (Resim 2).

Bu Jataka hikayesi kısaca şöyledir: “Bir zamanlar bir dağda, dokuz renkli bir geyik yaşamaktadır. Vücudunun her yerinde renkler olması nedeniyle ‘Dokuz Renkli Geyik’ olarak adlandırılır. Bir gün, Dokuz Renkli Geyik su içmek için bir nehre geldiğinde, suyun içinde

Resim 2. “Dokuz Renkli Geyik” hikayesinin duvar resmi, Mogao 257 nolu mağara, Kuzey Wei Dönemi, genişlik 58,5cm., yükseklik 588 cm., Dunhuang / ÇHC



Kaynak: Dunhuang’ın Renkleri, 2012.

Resim 3. “Dokuz Renkli Geyik” resminin izlem dizgesi ve resmin iyi ve kötü “karma” eylemleri arasındaki yapısal düzen.



Kaynak: Karavit, t.y.

çırpınan bir adam (Diao Da) görür ve boğulan adamı kurtarır. Adam, geyiğe secde ederek teşekkür eder. Geyik: ‘teşekkür edecek bir şey yok, eğer yaşadığım yerden dışarı çıkmazsan, bu bana minnettarlığın olur.’ Adam söz verir: ‘Eğer sana ihanet edersem vücudumun her yerinde irinli, akıntılı yaralar olsun!’. Öte yandan ülkenin kraliçesi rüyasında dokuz renkli bir geyik görür, bu yüzden kraldan ‘Dokuz Renkli Geyik’in derisini ister. Kral, Dokuz Renkli Geyik için büyük bir ödül vereceğini duyurur. Geyiğin kurtardığı adam, servet kazanmak için geyiğin yerini bildirir. Etrafı sarılan Geyik, doğruca krala doğru yönlendirilir. Geyik kurtardığı adamı işaret ederek, krala onu nasıl kurtardığını anlatır. Herkes adama döndüğünde, onun vücudunun her yerini irin, kan sardığını görür. Kral inançsızlığı nedeniyle ihbarcı adamı cezalandırır ve kimsenin geyiği incitmemesi için buyruk verir” (Ma, 2007).

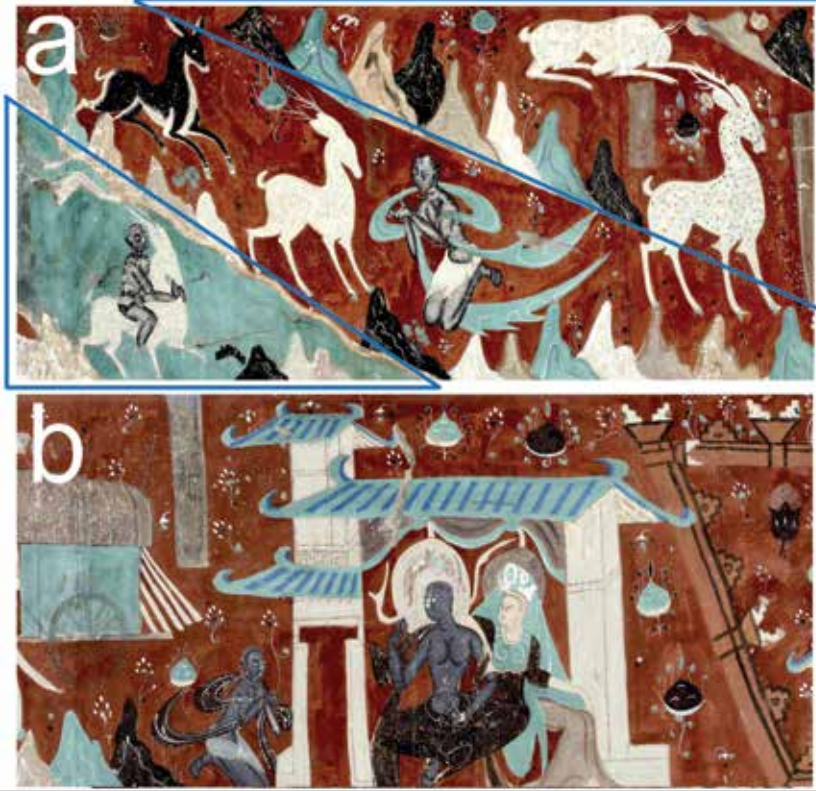
Olay Örgüsü ve İzlem Dizgesi

“Dokuz Renkli Geyik” hikayesinin resimli anlatımı, dokuz sahnede betimlenmiştir (Resim 3).

“Epizotlar iki yandan hikayenin doruğunun tasvir edildiği merkeze doğru gelir. Kral ve geyik arasındaki konuşma, hikayenin sonu olur. Bu düzenleme bir hikayenin kronolojik akışa göre tasvir edilmesinin gerekli olmadığını gösterilmesi açısından ilginç bir örnektir” (Karavit, 2012:71).

Resmin ilk iki sahnesi mevcut alanın dörtte birini kaplarken, diğer üç sahnenin her birine eşit bir bölüm ayrılmıştır. Resmin sol tarafından başlayan anlatı, üç ardışık bölümle başlar. Geyik, boğulmakta olan bir kişiyi kurtarır ve bu adam sonra teşekkür etmek için diz çöker. Daha sonra geyik resmin yukarısında dinlenmeye geçer. Resmin ilk bölümünü oluşturan bu ardışık bölümler, resmin sol tarafındaki dağ sıralarının oluşturduğu köşegen bölmelerle birbirinden ayrılır (Resim 4). Bu bölümden sonra izlem dizgesinin yönü, resmin sağ tarafına geçer. Sahneler, en sağdan başlayarak saray yaşamını, kraliçenin geyiği rüyasında görmesi, geyiğin kurtardığı adamın kral ve kraliçeye geyiği ihbar etmesi ile sahneler resmin merkezine doğru ilerler. Sağdan sola doğru ilerleyen sahnelerin 3/4’lük diliminde, ihbarcı adamın

Resim 4. (a) “Dokuz Renkli Geyik” resminin soldan sağa olan birinci bölümü. (b) Adamın geyiği kral ve kraliçeye ihbar etme sahnesi.



Kaynak: Dunhuang'ın Renkleri, 2012.

geyiği bulması için bir at arabasına rehberlik ettiği ve geyiğin kralla yüzleştiği son sahne takip eder.

Merkezde Toplanan Doğrusal Kompozisyon Örgütlenmesi

Bu kompozisyonda, izlem dizgesinde artzamanlılığı eşit hale getirmek için resmin uzayının doğrusal bir okuması yapılamaz; çünkü sahneler, soldan sağa 1, 2, 3, 4 (bütünün ¼'ünü kapsayan) ve sağdan sola 5,6,7,8,9 izlem dizgesiyle (bütünün ¾'ünü kapsayan) sıralanarak, asimetrik biçimde resmin soldaki merkezinde buluşur. Bu sahnelerde olduğu gibi, iyi ve kötü davranışların (karma) sahneleri de son iki sahnede ardıl olarak betimlenmiştir. Betimlemenin izlem dizgesi, Jataka'nın "Karma" söylemini de açıklamaktadır. Görsel anlatının biçimsel

örgütlenmesinde, geyiği kurtaran kralla ve geyiğe ihanet eden adamın iyi ve kötü "Karma" eylemleri arasında dengeli yapısal bir düzen vardır (Resim: 3). Böylece, Geyik ve Kral'ın eylemlerindeki iyi "Karma", yön imleriyle vurgulanmış olur. Geyik hep sağ yöne doğru bakar, kral ise sol yöne. Diğer yandan, resmin sağ bölümde betimlenen Çin mimari yapıları, kompozisyon örgütlenmesini kapalı form haline getirir. "Sağ taraftaki sahneler, mimari bir ortamın düz çizgileri tarafından vurgulanan, tanımlanmış ve durağan bir başlangıç noktasına sahiptir" (Shih, 1993:59-88). Resmin bu bölgesi kapalı forma sahiptir, ancak sola doğru açık bir hareketle devam ederek açık formlu kompozisyona dönüşür. Bu mimari yapılar, hikayenin uzun doğrusal olan izlem dizgesinde iki önemli işlevi yerine getirir: çerçeve ve

ayraç. Birinci işlev, iki önemli sahneyi çerçeve içine alır; kraliçenin “Dokuz Renkli Geyik”i rüyasında görme sahnesi ve adamın krala geyiği ihbar ettiği sahne. “Bu duvar resminde en parlak sahneler, kraliçenin kendi rüyasını anlatırken, tutku ve huzursuz iç dünyasının onun vücut dilinde oldukça iyi yansıtıldığı sahne ve adamın geyiği gammazladığı sahnedir” (Zhang, 2002:60). İkinci önemli işlev ise, bu mekanların hikayenin diğer sahneleri arasında bir ayraç görevi görmesidir.

“Dokuz Renkli Geyik” Hikayesinin Resmiyle İlgili Diğer Örnekler

“Geyik Kral”la ilgili fazla örnek bulunmakla beraber, “Dokuz Renkli Geyik” hikayesiyle ilgili nadir örnekler bulunur. Mogao 257 nolu mağarada (Kuzey Wei Orta dönem 465-500) betimlenmiş olan “Dokuz Renkli Geyik” hikayesi resminin iz-

lem dizgesi ve kompozisyon örgütlenmesi bu konuda betimlenmiş nadir bir örnektir; çünkü, bu hikayenin sağdan ve soldan doğrusal bir izlem dizgesiyle gelerek merkezde birleştiren başka bir örnek yoktur. Kızıl 38 Nolu Mağaranın 11. bölümündeki “Dokuz Renkli Geyik” hikayesinin eşkenar dörtgen çerçeveli resimleri, Kızıl mağaralarının kompozisyon örgütlenme klasiğidir. Ancak, farklı olarak, hikaye tek kareyle özetlenmiştir (Resim 5).

Mara’nın Alt Edilmesi

“Mara’nın Alt Edilmesi”, Çin’in Gansu eyaletinde bulunan Dunhuang Budist tarihi bölgesindeki Mogao mağara tapınaklarının 254 nolu mağarasının güney duvarında betimlenmiştir (Resim 6). “Mara’nın Alt Edilmesi” bir Jakata hikayesidir. Resmin yüksekliği 118 cm., genişliği ise 229 cm. dir. Mara, Buda’nın çevresinde

Resim 5. “Dokuz Renkli Geyik” hikayesinin tek karede betimlenen yorumu. Kızıl 38 nolu mağara, Xinjiang / ÇHC



Kaynak: Ma & Fan, 2007.

var olan şehvetin koruyucusu, endişe ve korku varlığıdır. Budistler arasında meditasyonu engelleyen ve yıkımdan zevk alan iblis olarak tanımlanır. Kutsal yazılara göre, iblisler “karanlık bir atmosfer getirir” ve iblis betimlemeleri, üç zehir olan; açgözlülük, öfke ve aptallığın birleştirici temasını oluşturur.

“Mara’nın Alt Edilmesi” duvar resmi, Prens Siddhartha’nın aydınlanmaya ulaşmadan ve “Tarihi Buda”² olmadan önceki hikayesini anlatır. “Prens meditasyonda bodhi ağacının altında otururken, arzusun göksel varlığı iblis Mara, onun aydınlanmasının insanları şehvet tuzağından çıkaracağından korkar ve bu yüzden iblisleriyle onu taciz etmeye çalışır. Mara’nın iblis ordusu ister ayartmaya çalışsın, ister saldırsın, Buda’nın meditasyonu, şefkati ve bilgeliği tarafından bu savaş bastırılır. İblisler başarısız olur ve sonunda teslim olur.

Siddhartha da sınavı geçer, iblisin ruhunu fetheder ve aydınlanmaya ulaşır” (Chen H. & Chen Q., 2020). Budist metinlerde, iblis kralının kızları da baştan çıkarma eylemine katılır. Ancak, “Buda’nın aydınlanmasına ait bazı metinlerde, iblis Māra’nın üç kızını baştan çıkarmak için göndermediği, bunun yerine Māra’nın Buda’nın aydınlanmasını engelleme çabesindeki başarısızlığından sonra kendi istekleriyle geldikleri söylenir” (Keown, 2004: 171).

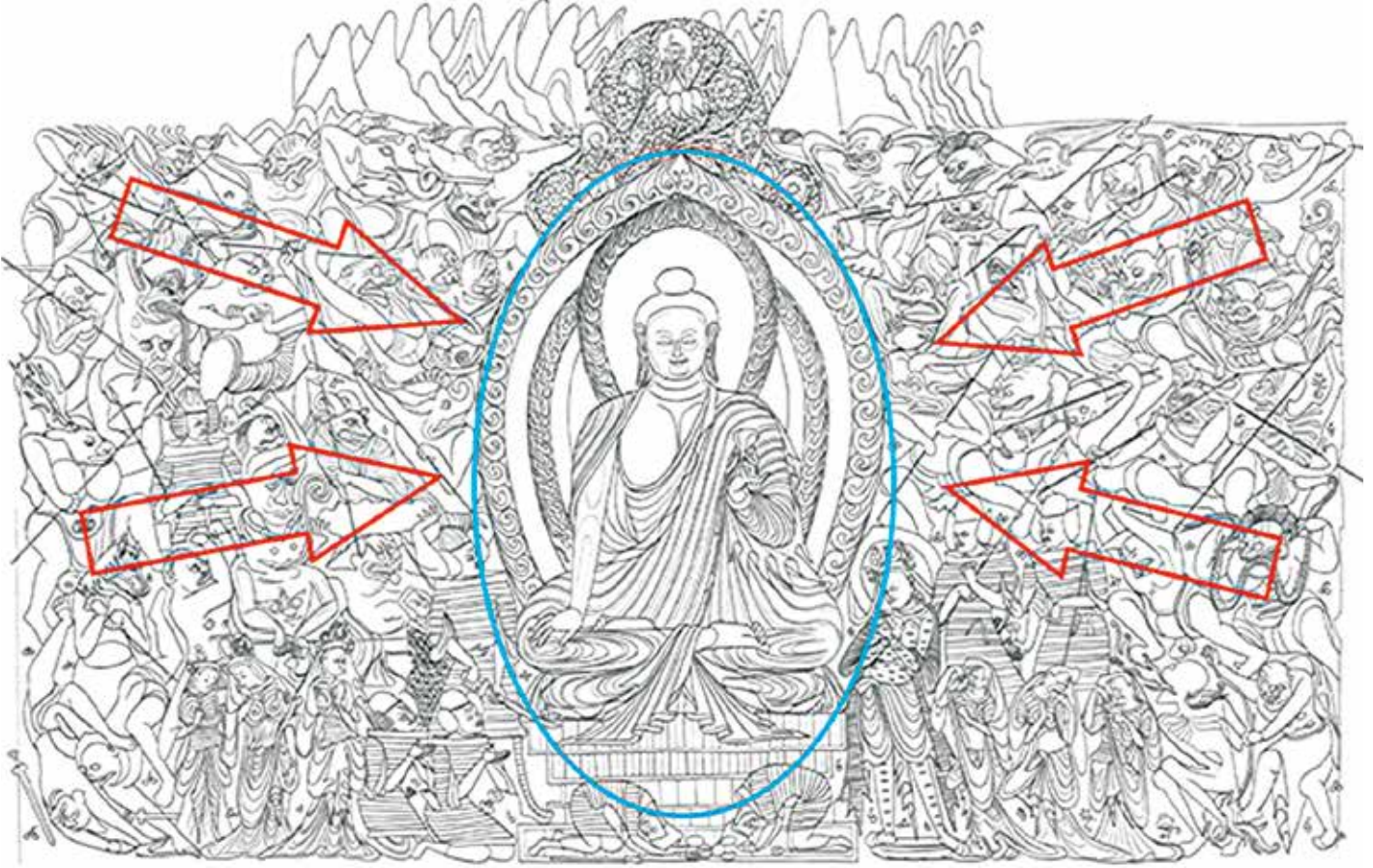
Olay Örgüsü ve İzlem Dizgesi

İzlem dizgesine göre, resimde kompozisyonun tam merkezine yerleştirilen Siddhartha her zaman sakin ve telaşsızdır. Bütün hikayede, olayların üstesinden geldikten sonraki son sahne olarak görüntülenmiştir. Ancak, bu sahne izlem dizgesinin sonunu oluşturduğu gibi, baş-

Resim 6. “Mara’nın Alt Edilmesi” hikayesinin duvar resmi, Mogao 254 nolu mağara, Kuzey Wei dönemi, yükseklik 118 cm., genişlik 229 cm., Dunhuang / ÇHC



Kaynak: Dunhuang'ın Renkleri, 2012.

Resim 7. “Mara’nın Alt Edilmesi” resminde merkezi kompozisyon örgütlenmesi.

Kaynak: Chen H. & Chen Q., 2020.

langıcını da oluşturur. Hikayenin anlatım sırası, Siddhartha figüründen çevreye doğru yayılır (Resim 7). Daha sonra, Siddhartha'nın merkezdeki sakinliği, iblis sürüsünün ona yönelik saldırıganlıklarını betimleyen güçlü bir anlatımla devam eder. İzlem dizgesinin üçüncü bölümü, bakış yönleri Buda'ya yönelik olan İblis'in kızlarının farklı fiziki özelliklerle betimlendiği alt bölümündeki sahnedir. Çeşitli efsanelerde Mara'nın kızları güzel kadın görünümleriyle Prens Siddhartha'yı baştan çıkarmaya çalışırlar. Bu bölümde, Buda'nın solunda bulunan Mara'nın kızları yaşlı ve çirkin kadın olarak, sağındakiler

ise baştan çıkartmak için genç ve güzel görünümlü olarak betimlenmiştir. Sonunda, iblislerin öfkeleri ve silahları kırılır, tüm saldırılar engellenir, çiçek buketleri kırılmış silahlardan çıkarak açar. Başlangıçta iblislerin nefret, açgözlülük ve aptallık alevleriyle dolu ortamı, huzurlu, istikrarlı ve güzel bir ortama dönüşür.

Bir Örgütlenme Kласiği Olarak Merkezi Kompozisyon

Resmin sanatsal kökenleri, iblislerle çevrili Buda'yı veya Buda simgelerini kompozis-

Resim 8. “Buda’nın Mara ve Kızlarıyla Ayartılması ve Mara’nın İblislerinin Kaçışı” taş oyma rölyefi, Sanchi Tapınağı / Hindistan, MÖ 1 yüzyıl. Bu taş rölyef; Buda’nın henüz doğrudan insan figürüyle temsil edilmeyip, bir stupa ile simgelendiği betimlemede stupa kompozisyonunun merkezindedir.



Kaynak: Ganguly, 2017.

yonun merkezine yerleştiren geleneğe dayanır. “Buda’nın Mara ve kızlarıyla ayartılması ve Mara’nın İblislerinin kaçışı” taş oyma rölyefi, henüz doğrudan insan figürüyle temsil edilmeyip, bir stupa ile sembolize edilmiş olsa da Budist sanattaki merkezi kompozisyonu ilkesi ile düzenlenmiştir” (Chen H. & Chen Q., 2017:143). Bu hikayelerin hemen hepsi simetrik, merkezi, kapalı formudur (Resim 8). Kompozisyon doğrusaldır, ancak sıralı değildir. Hint Budist sanatının yayılmasıyla, iblislerin Buda ile yüzleşmesi betimi yaygınlaşmış ve iblis figürleri bölgeden bölgeye değişiklik göstermiştir. Mogao 254 nolu mağaradaki “Mara’nın Alt Edilmesi” resminde, iblis figürlerinin gerçeküstü görüntüleri, kötü ahlaka teşviki temsil eder. Örneğin, İblislerin karnından siyah duman çıkar, tıpkı kör cahiller gibi. Bir başkasında, “İki başlı mavi bir iblisin, kafası sürekli

olarak ikiye veya hatta ona kadar bölünür” (Chen H. & Chen, Q., 2020). Sürekli farklılaşan kafa, açgözlülüğün simgesidir. Kemikleri görünecek kadar zayıf ve içi ateşle dolu başka bir iblis, “ağızdan, burundan, gözlerinden, kulaklarından ve kafasından ateş kusar” (Chen H. & Chen Q., 2020). Bu da öfkeyi tanımlar (Resim 9). Bu duvar resminde Hindistan ve Orta Asya sanatındaki geleneksel kompozisyon anlayışı devam ettirilirken, cinlerin betimleniş üslubu Çin’in Han Hanedanı dönemin (MÖ 2 yy - MS 2. yy) sanatıyla uyumludur. Bu birleşim, Budist sanatta diğer Asya geleneklerini ve yerel kültürleri harmanlanmasının sürecini göstermektedir. Resimde merkeze oturtan “Mara’ya meydan okuyan Buda’nın vücut konumu bu konudaki Buda heykellerinin ortak pozudur” (Vogel & Barnouw, 1936, s. 70-71). Buda, sol eli kucağında, avuç içi

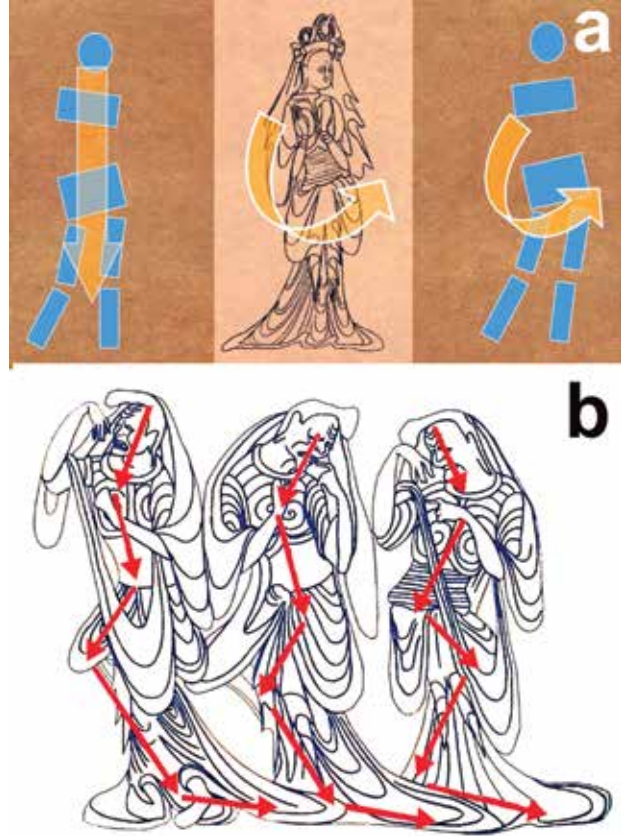
Resim 9. “Mara’nın Alt Edilmesi” resminde; (a) cahilliği simgeleyen iblis figürü, (b) açgözlülüğü simgeleyen iblis figürü, (c) öfkeyi simgeleyen iblis figürü.



Kaynak: Chen H. & Chen Q., 2020.

yukarı bakacak şekilde ve sağ eli sağ dizinde gösterilmektedir. Resmin alt bölümünde yer alan Mara’nın kızlarından, yaşlı ve çirkin olarak betimlenenlerin vücutları yer çekimine artık karşı koyamayan yorgun, kırılğan vücut eksenleriyle betimlenmiştir. Buda’yı baştan çıkarmak isteyen genç ve güzel vücutlu olanların ise anatomileri

Resim 10. “Mara’nın Alt Edilmesi” resminde, Ressam; (b) Mara’nın kızlarını, yaşlı ve çirkin olarak yer çekimine karşı koyamayan vücut eksenleriyle, (a) genç ve güzel olarak güçlü ve dinç vücut eksenleriyle betimlemiştir.



Kaynak: Chen H. & Chen Q., 2020.

güçlü ve dinamik bir duruşla betimlenmiştir (Resim 10).

"Mara'nın Yola Gelmesi" Hikayesinin Betimlendiği Diğer Örnekler

"Mara'nın Alt Edilmesi" resmi, Budist sanatın en erken okullarından başlayarak, Mogao mağaraları duvar resmine uzayan örneklerde, benzer kompozisyon örgütlenmeleriyle betimlenmiştir. Gandhara (MS 3. yy), Kızıl

Resim 11. (a) Gandhara Okulu, MS 4. yüzyıl, Gandhara / Pakistan. (b) Kızıl 76 nolu mağara, 7. yüzyıl, Xinjiang / ÇHC. (c) Yungang mağara tapınakları 10. mağara, Kuzey Wei, 5. yüzyıl, Datong / ÇHC. (d) Mogao 428 nolu mağara, Kuzey Zhou dönemi, 5. yüzyıl, Dunhuang / ÇHC. Tüm bu örnekler “Mara’nın Alt Edilmesi” konusunu işlemektedir ve Buda merkezli kompozisyon örgütlenmesiyle betimlenmiştir.



Kaynaklar: Anderl, 2020; Huo & Qi, 2006.

76 nolu mağara (7.yy), Mogao 265 ve 428 (Kuzey Liang), Yungang 5 nolu mağara (Kuzey Wei) duvar resimleri bunlara birer örnektir. (Resim 11) Değişim azdır ve sanatçı gergin yüzleşme anına daha önem vermiştir. Çin’in Xingjiang bölgesinde bulunan Kızıl mağara tapınakları bu örneklerle göre biraz farklıdır. Kızıl mağaralarındaki Buda’nın hikayeleri genel olarak tek sahneli, eşkenar dörtgen formlu kompozisyonlarda resimlenmiştir. Kızıl 205 nolu mağaradaki resimde; Buda’nın tek kareli kompozisyondaki yaşam hikayesi dört sahnelidir ve sol üst köşesi “Mara’nın Alt Edilmesi”ni betimler (Resim 12). Bu tarz örneklerle, Kuzey Wei dönemi Budist resmindeki kompozisyon örgütlenmesinde rastlayamayız.

Aç Kaplanlar İçin Kendini Feda Etmek

Mogao mağaralarının 254 numaralı mağarasında, ana odanın güney duvarında “Aç Kaplanlar İçin Kendini Feda Etmek” (Mahasattva Jataka) isimli Budist hikaye, Kuzey Wei döneminde resimlenmiştir (Resim 13). Mahasattva Jataka, prens Sattva’nın Gautama Buda³ olmadan önceki yaşamına ait bir Jakata hikayesidir. Bu duvar resminin yüksekliği 125 cm. ve genişliği 168 cm. dir. “Aç Kaplanlar İçin Kendini Feda Etmek” betimlemesi; yirmi insan figürü, sekiz kaplan, beş keçi, iki geyik, bir maymun ve rastgele üst üste binen dağlardan oluşmuştur. Bu hikayenin baş aktörü olan prens Mahasattva metinde kısaca Sattva olarak anılacaktır.

“Hikayenin tasviri dağın yamacında duran üç prensle başlar. Prens Sattva, kardeşlerinin

Resim 12. “Mara’nın Alt Edilmesi”, Kızıl mağara tapınakları 205 nolu mağara, 5. Yüzyıl, Xinjiang / ÇHC. Buda’nın yaşam hikayesinin dört sahneyle betimlendiği anlatan resimde bir hikaye anlatıcısı. Resmin sol üst köşesinde “Mara’nın Alt Edilmesi” sahnesi betimlenmiş.



Kaynaklar: Anderl, 2020; Huo & Qi, 2006.

ortasındadır. Dağın aşağısında bulunan kaplan ve yavruları açlıktan ölmek üzeredir. Sattva, kendini

Resim 13. "Kapanı Beslemek İçin Kendini Feda Etmek" resmi, Mogao mağara tapınakları 254 numaralı mağara, 4. yüzyıl, Dunhuang / ÇHC.



Kaynak: Dunhuang'ın Renkleri, 2012.

aç kaplanların önüne atar, fakat dişi kaplan onu ısıramayacak kadar zayıf düşmüştür. Sattva, kayalıklara tırmanır, bir bambu çubukla boynunu delerek kanatır, tekrar aşağı kaplanların yanına atlar. Aç kaplanlar, onun yerde yatan bedenine yönelir ve onu yer. Ailesi, Sattva’nın ölümünden derin ıstırap duyar. Daha sonra Sattva’nın kendini kurban etmesinin erdemini fark ederler. Sutralar’da tasvir edildiği gibi Sattva vücudunu aydınlığa ulaşmak için kurban etmiştir” (Karavit, 2012, s.108).

Olay Örgüsü ve İzlem Dizgesi

Bu hikayenin betimlenmesiyle ilgili farklı izlem dizgesi yorumları vardır. Mingjie Bao’ya göre Mahasattva Jataka resmi: “Sekiz ayrı uzay-zaman ile betimlenmiş sahne ve sekanslar, sarmal tipli bir kompozisyonla görüntülenmiştir. Bu bağlamda, hikaye kronolojik olarak sekiz olay örgüsü ile dizgelenmiştir” (Bao, 2021). Ancak, Dunhuang

Resim 14. "Kaplanı Beslemek İçin Kendini Feda Etmek" hikayesinin beş bölümde betimlenmesi.



Kaynak: Dunhuang'ın Renkleri, 2012.

Akademisi'ne göre hikayenin izlem dizgeleri beş sahneye bölünmüştür (Resim 14). Hikayenin birinci sahnesi, dağın tepesinde kaplanları izleyen üç kardeş ve onların ortasında duran, sağ elini bir adak için kaldırmış prens Sattva ile başlar. İzleyen dikkati, Sattva'nın iki ağabeyinin eğimli duruşuyla yönlendirilir ve Sattva'nın cübbesini takip ederek aşağıdaki kaplan yavrularına odaklanır. Sattva'nın aşağı atlamasını gösteren ikinci sahnede, Sattva kaplanların yanına uzanır. Ancak, kaplanlar o kadar aç ve güçsüzdür ki onu ısıramazlar. Sattva, tekrar kayalıklara tırmanır, bir bambu ile boynunu deler ve kayalıklardan kaplanların yanına atlar. Bu sahnede, yüz yüze gelen farklı zamanlardaki iki Sattva figürü aynı kare içinde gösterilmektedir (Resim 15). Biri boynunu bambu ile delerken, diğeri kayalıklardan atlar. "Sanki birinin (sağdakinin) diğerine: 'Yaşamını kurban olarak adadın, hiç pişmanlık duyuyor musun? Beklentin nedir?' sorusunu sorduğu görülür. Diğeri sanki cevap verir: 'Kesinlikle hayır. Şöhret ve güç düşkününü değilim.' 'Ben sadece, yaşamın ızdıraplı döngüsünden arınmaları için tüm duyarlı olanlara yardım etmek istiyorum'der" (Karavit, 2012). Üçüncü

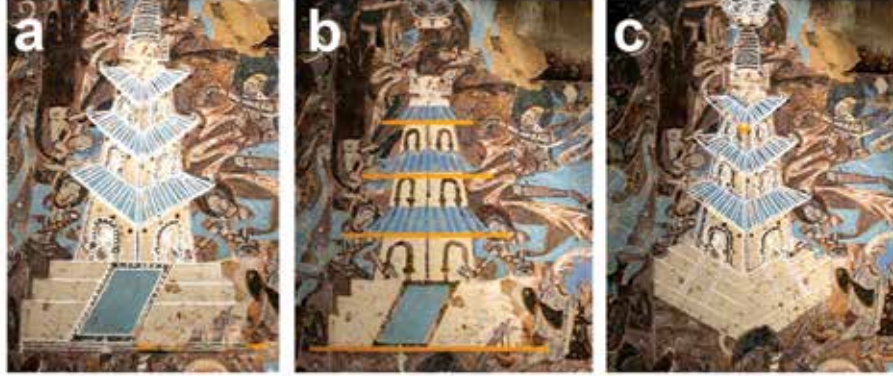
sahne, kaplanların Sattva ile beslenmesi sahnesidir. İzleyicilerin dikkati, aşağı atlayan ve ayakta duran Sattva'yı takip ederek, kaplanların etrafını sardığı yerde yatan bedenine yönlendirilir. Sattva, kendisini yiyebilmeleri için kaplanlara yardım etmektedir. Bu gösterge, yaşam ve ölümün birbirine bağımlılığını betimler. İzleyicinin dikkati onun kollarını takip eder ve bir sonraki sahneye doğru yönlendirilir. Sattva'ya matemi betimleyen dördüncü sahnede, ailesi onun ölümü sonrası derin üzüntü duyar. Bir figür onların üzerine su serper. Budizm'de, birisinin üzerine su serpmek, "uyanış" anlamına gelir. Ailesi uyanır ve Sattva'nın erdemini fark ederler. Beşinci sahnede adak olarak, Sattva'nın merhametini temsil eden Beyaz Stupa inşa edilir. Sattva arkasından acı çekilmesini de, Nirvana'ya kavuşmak da istemedi. Bunun yerine her dünyaya gelişinde kendini tekrar tekrar kurban etmek istedi.

Resim 15. "Kaplanı Beslemek İçin Kendini Feda Etmek" resminde kendini kaplanlara atan ve boynunu delen iki Sattva figürünün karşılaşmaları ve göz teması.



Kaynak: Karavit, 2012.

Resim 16. (a) Beyaz Stupa'nın aynı anda önden ve yukarıdan bakışla betimlenmesi. (b) Tamamen önden bakışla betimlenmesi durumunda Beyaz Stupa'nın görüntüsü. (c) Tamamen üstten bakışla betimlenmesi durumunda Beyaz Stupa'nın görüntüsü.



Kaynak: Dunhuang'ın Renkleri, 2012.

Eski Sanatsal Anlayışları Kıran Kompozisyon Örgütlenmesi

“Mahāsattva Jātaka” hikayesinin erken betimlemelerinde, genellikle tek bir sahne seçildi, o da Sattva'nın bedenini uçurumdan kaplana atma sahnesiydi. Hikayenin bütünü ifade eden odak sahneydi ve popülerdi. Bu sahne başat bir motif haline geldi ve yüzlerce yıl defalarca betimlendi. Bazı bölgelerde bu tek sahnenin seçimi ise, “Belki de bu tür erken resimlerin çerçevelerinin Kızıl mağaraları örneğindeki gibi baklava biçimli ızgara örüntüsü ile sınırlı olması nedeniyle boyama alanının çok sınırlı olmasından kaynaklanıyordu” (Bao, 2021). Mağara 254'teki resmin kompozisyon örgütlenmesi ise, diğer resimlerin kompozisyonlarında örneği olmayan bir bağımsızlık ve bütünlük gösterir. Çünkü, bu resmin kompozisyon örgütlenmesi farklı kompozisyon kalıplarının sentezidir. Mağara 254'teki duvar resminde, “erken aşamadaki tek sahneli görüntüyü, Mağara 428'deki açıkça betimlenmiş hikayeyle birleştirerek, daha büyük bir resme sahip karmaşık bir görüntü oluşturur. Bu resim, izleyiciye görüntüleme ve tanımlama açısından bazı zorluklar getirmiş olsa da önceki tek görüntülü örnekler üzerinden büyük ölçüde geliştirilmiş ve ilk resimler kadar basit olmayan birleşik bir görüntü oluşturmuştur” (Bao, 2021). Pang Xunqin (1982) bu kompozisyon anlayışı için: “Bu

resmin sanatsal anlayışı eski alışkanlıkları kırıyor. Tüm hikayeyi tek bir resimde örgütleyiyor” der.

Mağara 254'teki resminde, sanatçı montaj tekniğine benzer şekilde farklı zaman ve sahneleri tek bir görüntü içinde göstermek için yaratıcılığını kullanmıştır. Böylece, sadece hikayenin olay örgüsünü yansıtmamış, aynı zamanda hikayedeki manevi derinliği de ortaya çıkarmıştır. Kompozisyonun çizgisel alt yapısına baktığımızda, bu manevi derinlik dikey ve yatay hatlarda ortaya çıkar. Sanatçılar bu sahneyi, alışılmadık bir yöntemle; Beyaz Stupa'yı kuşbakışıyla, temelini ise yer seviyesinde betimlemişlerdir. Böyle bir perspektif yöntemini Budist resimlerde nadirdir. Peki sanatçı neden buna başvurmuştur? “Birinci seçenekte, stupanın hem zemin hem de üst katları düz olsaydı, tüm resim çok sıkıcı ve yavan olacaktı ve resim Sattva'nın zahmetli kurban edilişine rağmen hatırdaki kalabilen bir sahne olmayacaktı (yukarıdan bakma duygusu gökselliğin etkisini arttırmaktadır). İkinci seçenekte, “bütün pagoda kuşbakışı çizilseydi, bu sefer pagoda tasarımıdaki denge (sağlamlık) duygusunu zedeleyecekti ve tüm resmin yatay ve dikey bağlantılarını zayıflatırdı. Üçüncü seçenekte, eğer stupaya aşağıdan baksaydık, stupanın yukarı doğru bakan çatıları onun odak noktasını değiştirecekti ve tutarsız görünmesine neden olacaktı” (Karavit, 2012) (Resim 16). Bu perspektif betimi sayesinde, Pagoda'nın temelinden Sattva'nın

Resim 17. (a) Resmin dikey ve yatay hatlarını gösteren çizgisel altyapısı. Eğer, Beyaz Stupa tamamen üstten bakışla betimlenseydi; stupa'nın tabanından Sattva'nın boynunu deldiği sahneye gönderme yapacak olan yatay hat ortadan kalkmış olacaktı. (a ve b) Resmin üçgen, dairesel ve "S" formulu kompozisyon örgütlenmelerinin çizgisel altyapısı



Kaynak: Dunhuang'ın Renkleri, 2012.

boynunu deldiği bölüme doğru oluşan ufki hat bizi başlangıç noktasına sürükler. Böylece, resmin tümüne bakarak, izleyiciler bu ruhsal derinliği iki örtük referansla “adak” ve “aydınlanma” (dikey ve yatay) hattında algılayabilir. “Birinci hat, beslenmekte olan kaplan yavrularına doğru Sattva adağını yaparken, onun cübbesinden aşağı doğru bir dikey hat çizer” (Karavit, 2012). Bu dikey hat (adak), Sattva'nın kendini kurban etmesiyle, yavru kaplanların tekrar hayata kavuşmanın sevincini betimler. İkinci yatay hat (aydınlanma), Sattva'nın aydınlanmasını simgeleyen soldaki Beyaz Stupa'dan sağdaki boynunu deldiği sahneye uzanır. Bu iki hat, neden ve sonucun karşılıklı ilişkilerini ifade eder (Resim 17-a). Mahāsattva jātaka resminin alt yapısını oluşturan “S” ve üçgen formulu kompozisyon örgütlenmesi ise, antik ve modern dönem sanatlarında yaygın olarak görülür. Ancak, Mağara 254'teki kadar karmaşık kompozisyon kalıpları olarak nadiren görürüz. Ressam, bir üçgen kompozisyon formunu, dairesel ve “S” formulu kompozisyonla ustaca birleştirmiştir (Resim 17-a/b). “Resmin kompozisyonu bir daire

gibidir. İzleyenlerin dikkatini anıtın saçaklarından tabanına getiriyor ve sonra yatay merkezi çizgi üzerinden başa, Sattva'nın yemin ettiği ve boğazını deldiği yere dönüyor” (Karavit, 2012). Üçgen bileşimi istikrar ve dayanıklılık hissi verirken, “S” eğrisi bileşimi ise yumuşak ve güzel bir etki yaratır.

“Aç Kaplanlar İçin Kendini Feda Etmek” Resmiyle İlgili Diğer Örnekler

“Aç Kaplanlar İçin Kendini Feda Etmek” hikayesinin içeriğinden de anlaşılacağı üzere, “feda etme” sahnesi; izleyicilerin duygularını ateşlemek için kanlı ve vahşilikle betimlenmeye gereksinim duyar. Kızıl 17, 38, 47 ve 178 nolu mağaralarında, Kumutura 63 nolu mağarasında, Mogao 55 (Song Hanedanı), 72, 428 nolu mağarlarında (Kuzey Zhou), Longmen Bingyang mağarasındaki rölyefte (Kuzey Wei) olduğu gibi, birçok duvar resminde de bu sahne kaotik veya kanlı betimlenmiştir. Ancak, bu betimlemelerde kurban etmenin ruhani duygusu ihmal edilmiştir. Bununla birlikte, 254 nolu mağaradaki resminde kanlı sahneler olmaksızın bu duygunun bildirilişi güçlüdür. 254 nolu mağaradaki betimleme; erken dönem ait

Resim 18. (a) Kızıl 178 nolu mağara, Xinjiang / ÇHC. (b) Kızıl 47 nolu mağara, Xinjiang / ÇHC. (c) Mogao 427 nolu mağara (Kuzey Zhou dönemi), Dunhuang / ÇHC. (d) Horyuji Tapınağı (7. Yüzyıl), Nara / Japonya. Tüm bu örneklerin hepsinde en popüler sahne olarak Sattva'nın kendini feda etme sahnesi seçilmiştir. Sattva figürünün tekrarlarıyla olay örgüsünün iki ayrı sahnesi tek karede betimlenmiştir.



Kaynaklar: Ma & Fan, 2007; Zhang, 2001; Karavit, 2012.

tek sahneli kompozisyonlarla, Mağara 428'deki duvar resmi kompozisyon örgütlenmesinin sentezidir. Kızıl 38 ve 178 nolu mağaralarında ve Japonya'da Horyuji Tapınağı'ndaki resimlerde olduğu gibi Sattva'nın farklı zaman ve sahnede

bulunduğu olay örgüsünü tek bir kare içinde gösterme yöntemi daha önce ve sonra da uygulanmıştır (Resim 18). Farklı zamanları aynı karede betimleme anlayışı sadece Budist resme ait değildir. Daha sonraki dönemlerde Avrupa'da

Resim 19. Kudüs'e Giriş. Bu resimde, iki farklı zaman tek sahnede birleştirilmiştir. Resmin sağ bölümünde, Hz. İsa eşeğin sırtında Kudüs'e girerken önünde duran ve yere eğilen iki figür aynı kişiyi temsil etmektedir.



Kaynak: Bondone, t.y.

Orta Çağ döneminde de bu örneklere rastlayabiliriz. (Resim 19).

Sonuç

Budist sanatta sutraların görsel anlatı diline çevrilmesinde, Budizm'in çıkış coğrafyası olan Hindistan kültürünün etkileri tartışmasıdır. Budist metinlerin görselleştirilmesinde Gandhara, Mathura gibi Budist sanatın önemli merkezlerinde yapılmış basit kompozisyon kalıpları kullanılmıştır. Bu kompozisyon örgütlenmeleri, genellikle merkezi, durağandır. Ancak, 4. yüzyıldan itibaren Çin'in kuzeyinde Quici bölgesinde ve Kuzey Wei'in hakimiyet alanında Budist resim sanatı gelişirken, kompozisyon örgütlenmeleri biçimsel olarak çeşitlilik göstermiştir. Böylece, Çin'in batısından gelen sanat, göçebe kültürünün bazı özelliklerini de alarak Çinileşme sürecine girmiştir. Kuzeyli bir göçebe topluluğu olan Tobalar, Çin'in kuzeyinin yönetimini ele geçirdiklerinde, ilk defa karşılaştıkları ve benimsedikleri Budizm ve sanatına kendi

göçebe kültürleriyle bazı katkılarda bulundular. Bu unsurlar; güçlü görsel bellekleri, sökülüp-takılabilir eşyaları ve hikaye anlatıcılığıydı. Bu nedenle, Kuzey Hanedanları Budist resim sanatında, birçok mücadele sahnesi, av sahneleri, dövüşen hayvan figürleri, ağaç, dağ, su kaynağı gibi doğa sahneleri ve fantastik imgeler metinden bağımsız olarak işlenmiştir. Bununla birlikte, resimlerde zorunlu biçimsel tercihler de vardı: giyim-kuşam, saray, binalar gibi. Ancak, sanatçılar bu imgeler için görsel kaynak olarak kendi kültürel çevrelerini kullandılar. Bunun dışında, sanatçılar bazen "metinleri özel dinleyici kitlesine ve durumlara göre de uyarladılar" (Anderl, 2020). Kompozisyon örgütlenmesine etki eden bir başka unsur, Çinceye ve bazı etnik dillere çevrilen Budist metinlerin farklı anlatı türleridir. Anlatı türlerindeki bu farklılıklar, duvar resimlerinin izlem dizgesi ve kompozisyon örgütlenmelerine çeşitlilik olarak yansımıştır. Budist hikayelerin içeriği ne kadar zengin olursa olsun metinlerin "anlatım dizgesindeki dilsel ifadeleri doğrusal olarak düzenlenmiştir" (Anderl, 2020). Metin içeriklerinin zenginliği, görsel anlatım için bir kazanım olmakla beraber, "doğrusal" anlatıdaki kesinlik görsel anlatıyı bağlamamıştır. Farklı olarak zengin içerikli metin, duvar resimlerinde sahne ve "sekans için zamansal dizgeyi oluşturacak birçok olasılığa ve araca olanak sağlamıştır" (Anderl, 2020). Kompozisyon örgütlenmesine etki eden üçüncü unsur, Budist metinlerle görsel anlatım arasındaki bağlantılardır. Bu bağlantıların kompozisyon örgütlenmelerine etkisini birkaç bağlamda incelemek gerekir: metnin zorunlu imgelerle betimi, zorunlu ama kaynağı belirsiz imgelerle betimi ve tercihli (yoruma bağlı) imgelerle betimi. Toba Wei hanedanının ardılı olan Kuzey Hanedanları (Batı Wei ve Kuzey Zhou gibi hanedanların) dönemindeki bazı Budist resimler, doğrusal ve uzun ölçülere sahip sahnelerle betimlenmiştir. Yine Kuzey Hanedanı dönemi resimlerinde, izlem dizgesi "S" formulu, "Z" formulu gibi çeşitli kompozisyon örgütlenmeleri de

geliştirilmişti. Budist hikâyelerdeki olay örgüsünün zenginliği, aynı zamanda sanatçıya çok odaklı kompozisyon örgütlenmesi olanağı sağlamıştır. Resimlerdeki sahne sayısı artmış ve kompozisyonun içine daha çok olay kahramanı dahil olmuştur. Ortaya çıkan hiyerarşik yapı; Budist metinlerde saygınlık sıfatlara göre farklılık oluştururken, resimlerin kompozisyonlarına göreceli boyutlardaki figürlerle yansımıştır. Tüm bu etkenler, resmin kompozisyon örgütlenmesinin ve izlem dizgesinin değişimine katkıda bulundular. Bundan dolayı, Kuzey Wei resim sanatı, baskın bir kalıbın veya öncül bir örnek oluşmamış, çok çeşitlilik gösteren kompozisyon örgütlenmeleriyle zengin görsel anlatılar sunulmuştur. 

Notlar

¹ Stupa, içine din büyüklerinin kemiklerinin ve küllerinin konulduğu, tuğla ve toprak kullanılarak yapılan, kubbe biçimli, tümülüse benzer Budist yapılar. Zamanla anıtsal yapılara dönüşmüştür.

² Gautama Buda: Budizm'in kurucusuydu ve Budistler tarafından tamamen aydınlanmış bir varlık olarak saygı görür. Bazı hikayelerde Shakya (Çince pinyin: Shanjia) veya Sakyamuni olarak da geçer.

³ Gautama Buda ayrıca Siddhārtha Gautama, Siddhattha Gotama; Sakyamuni, Sakkamuni; ve Buddha olarak da anılır. MÖ. 5.-6. yüzyıllarda Güney Asya'da yaşadığı düşünülen Budizm'in kurucusu, münzevi, manevi bilgesi.

Kaynakça

- Anderl, C. (2020). Budist Çevirilerinde Çevresel Nesnelerin Dönüşümü: Ağaclar, Kayalar, Av Partileri, "Visual Version Of The Story", Online Konferans.
- Balcı, T. G. (2010). Tabgaç Devleti (386-550) siyasi ve kültürel tarihi hakkında Çin Halk Cumhuriyeti'nde yapılan araştırma eserleri değerlendirmeli bibliyografyası. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Bao, M. (2021). Discussion on the Painting in Cave 254 of Mogao Grottoes. *Journal of Contemporary Educational Research*, 5(10), 40-46. <https://doi.org/10.26689/jcer.v5i10.2629>
- Bondone G. (t.y). L'entrata in Gerusalemme. <https://www.wikiart.org/en/giotto/the-entry-into-jerusalem> sitesinden alınmıştır.
- Bunker, E. C. (2002). *Noādic Art of the Eastern Eurasian Steppes*. Yale University Press, New Haven-London.
- Chen H. & Chen Q. (2020). Subduing the Devil: Interpretation of Dunhuang Art Classics through Digital Media. <https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0050.008?view=text;rgn=main> adresinden alındı.
- Chen H. & Chen Q. (2020) Subduing the Devil: Interpretation of Dunhuang Art Classics through Digital Media. *Ars Orientalis*, Volume 50, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

- Chen H. & Chen Q. (2017). “图说敦煌二五四窟”，新知三联书店. 北京.
- Chen, K. K. S. (1973). *Buddhism in China: A historical survey* (2. , printing). Princeton Univ. Press.
- Dubois, P. & Rousseau, E. (2020). *Kuşların Felsefesi*. İstanbul: Domingo Yayınları, 27-28.
- Dunhuang'ın Renkleri (2012). *İpek Yolu'na Açılan Kapı: Dunhuang'ın Renkleri Sergisi*. Türkiye'de Çin Kültür Yılı" Kapsamında Gerçekleşen Serginin Video Sunumu, MSGSÜ Tophane-İ Amire Kültür Merkezi Beş Kubbe Salonu, İstanbul.
- Eberhard, W. (1987). *Çin Tarihi*, Ankara: TTK Yayınları.
- el-Kaşgari, M. (1074/2007). *Divânü Lugâti't Türk*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Feng F. (2002) *The Nude Art of the Quici Grottes*. Beijing.
- Ganguly, B. (2017). *Temptation of the Buddha with Mara's army fleeing*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Temptation_of_the_Buddha_with_Mara%27s_army_fleeing.jpg sitesinden alınmıştır.
- Golden, P. B. (2020). *Türk Halkları Tarihine Giriş*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Gumilev, L. N. (2002). *Hunlar* (çev. D. Ahsen Batur). İstanbul: Selenge Yayınları.
- Guiraud, P. (1984). *Anlambilim*, Ankara: Kuzey Yayınları.
- Huo, X. & Qi X. (2006). *The Buddhist Art in Xinjiang Along the Silk Road*. Xinjiang University Press, Urumçi.
- IQ Museum. (2022). <http://www.iqumuseum.mn/en/gallery> adresinden alındı.
- Karavit, C. (2012). *Dun Huang'ın renkleri: İpek yoluna açılan büyüklü kapı*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Karavit, C. (2012). “İpek Yolu'na Açılan Kapı: Dunhuang'ın Renkleri” Sergisi'nde video sunumu, MSGSÜ Tophane-i Amire Kültür Merkezi Beş Kubbe Salonu. İstanbul.
- Karavit, C. (2015). *İpek Yolu*. İstanbul: Türk Kültürlerine Hizmet Vakfı.
- Kenneth K.S. (1973). *Chien, Buddhism in China: A Historical Survey*. Princeton University Press, New Jersey.
- Keown, D. (2013). *Buddhism: A very short introduction*. Oxford University Press, 174.
- Lezina, L. N. & Superanskaya, A.V. (2019). *Bütün Türk Halkları*, Selenge Yayınları, İstanbul
- Ma, T. (2007). *马泰, 龟兹造像, 范书财编*, 北京:文物出版社
- Ma Q. & Fan S. (2007). *Murals in Kucha, Beijing*. Wenwu Chubanshe.
- Nutku, Ö. (1976). *Meddahlik ve meddahi hikâyeleri*. Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii.
- Otkan, P. (2018). *Tarihçinin kayıtları'na (Shi Ji) göre Hunlar* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pang X. (1982). *Research on Chinese Ancient Decorative Painting*, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, Shanghai.
- Roux, J. P. (2006). *Orta Asya: Tarih ve uygarlık* (Çev. L. Arslan Özcan, İkinci basım). İstanbul: Kabcacı Yayıncılık.
- Shih, H. Y. (1993). *Readings and re-readings of narrative in Dunhuang murals*. *Artibus Asiae*, 53(1/2), 59-88.
- Szynkiewicz, S. (1989) *Sport und Spiele*. in Walther Heissig (editor), *Die Mongolen* (exhibition catalogue), Innsbruck 1989.
- Tamamushi Shrine (t.y.) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tamamushi_Shrine_%28lower_right%29.jpg sitesinden alınmıştır.
- Utkan, P. (2018). *Hunlar*. Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Van Alphen, J., & Bisscop, N. D. (2001). *The Buddha in the Dragon Gate: Buddhist Sculpture of the 5th—9th Centuries from Longmen, China* (p. 199). Etnografisch Museum.
- Vogel, J. P. & Barnouw, A. J. (1936). *Buddhist Art in India, Ceylon, and Java*. Clarendon Press.
- Xunqin, P. (1982). *Research on Chinese Ancient Decorative Painting*, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, Shanghai, 38.
- Zekiye, M. Z. (2019). *Türklerin ve Tatarların Kökeni*, Selenge Yayınları, İstanbul
- Zhang, A. H. (2006). *克孜尔石窟壁画精选·佛传故事*, 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, s.13-14.
- Zhang, W. (2002). *Dunhuang*, Beijing: Dunhuang Research Institute, Morning Glory Publishers.