

Volume 1, nr. 2, Summer 2010

日蘭評論

NJR

The Netherlands-Japan Review



Redactie / Board of Editors

Prof. Dr W.J. Boot (hoofdredacteur / *editor-in-chief*)

Mr Drs P.A. de Hoog (eindredacteur / *copy editor*)

Prof. Dr W.R. van Gulik

Drs J.P.A. Kuijpers

Redactie Adres/ Publishing Address

SieboldHuis

Postbus 11007
2301 EA Leiden

Tel: +31-(0)71-5125539

Fax: +31-(0)71-5128063

Email: thenetherlandsjapanreview@gmail.com

Website: <http://magazine.sieboldhuis.org>

© 2010, Leiden

Zonder schriftelijk toestemming van de redactie is gehele of gedeeltelijke overname van artikelen, foto's, en illustraties nadrukkelijk verboden.

All rights reserved. Reproduction in whole or in part of articles and images without written permission by the publisher is prohibited.

Designs by Roxane van Beek and Coen Zimmerman.

The Netherlands-Japan Review • 日蘭評論

Inhoud / Contents

Contents

Column: Bericht uit Tokyo - <i>Rien ne van plus</i> <i>Bas Valckx</i>	4
Verschuivende Perspectieven <i>Willem van Gulik</i>	6
Cha Zen ichi mi <i>Calligraphy by Arthur Witteveen</i>	24
Priests, money and women: Religion in Seji kenbunroku <i>Mark Teeuwen</i>	26
Het verhaal van de zwerfhond <i>Isaka Yōko/ vertaling Frans Verwayen</i>	30

Bericht uit Tokyo - *Rien ne van plus*

Bas Valckx

Onrust in de wereld van de vlietende schoonheid, of beter gezegd, schoonheden, want in Kabukichō werd in maart de eerste demonstratie van *kyaba-jo* (medewerker in een *hostess bar*) georganiseerd door de in december opgerichte vakbond voor deze beroepsgroep Cabauni (<http://ameblo.jp/cabauni/>). 190 mensen waren op de been in Kabukichō en vroegen (paraderend?) aandacht voor de slechte werksituatie in hun industrie: *sekuhara*, achterstallig loon, boetes voor te laat op het werk komen, etc. Hoewel, achteraf bleek dat er slechts enkele *kyaba-jo* meeliepen en voor de rest eigenlijk alleen sympathisanten (klanten van deze etablissementen?).

Kabukichō had overigens de reputatie van *sin city* van Tokyo, totdat enkele jaren geleden de huidige gouverneur van Tokyo, Ishihara Shintarō, de wijk heeft laten schoonvegen (en daarmee vele van de criminele elementen naar de omliggende wijken heeft verjaagd). Ook nu is het nog de plek om *yakuza*, prostituees, slechte gemanierde buitenlanders en verwaterde dames in *waterholes* met twee of drie krukjes in een plek tegen te komen. De mafia is ook onrustig, want er zijn bewegingen om een lucratieve inkomstenbron uit de illegaliteit weg te nemen: gokken. Gokken is illegaal in Japan. Althans, paardenrennen, wielrennen en boottraces zijn toegestaan, omdat zij het algemeen welzijn tot doel zouden hebben. Daarnaast wordt de mogelijkheid om de duizenden *pachinko*-balletjes om te wisselen in geld (weliswaar via de fiches die je er aanvankelijk voor krijgt) door de politie gedoogd. Kortom, ondanks dat gokken illegaal is, heeft de gemiddelde Japanner legio mogelijkheden om zijn zuurverdiende yen kwijt te raken. En binnenkort wordt daar nog een legale mogelijkheid aan toegevoegd, namelijk casino's! Gouverneur Ishihara liet een aantal jaren geleden al een proefballonnetje op om er een te stichten in de wijk *Ōdaiba*, maar moest het idee laten varen door de torenhoge wettelijke obstakels. Gouverneur Hashimoto Tōru van Osaka is afgelopen jaar een paar keer naar Singapore geweest om kennis te nemen van de goksituatie aldaar en enkele weken geleden heeft de flamboyante gouverneur van Chiba, Morita Kensaku bijgenaamd 'Mori-ken' (groot fan van *pachinko* overigens), laten weten, dat hij in zijn prefectuur graag een casino wil realiseren. Hij is blijkbaar nog niet van de schok gekomen, dat de huidige Minister van Land, Infrastructuur, Transport en Toerisme, Maehara Seiji, heeft laten weten dat hij Haneda (in Tokyo) wil veranderen in een 24-uurs *hub* vliegveld. In Chiba hoopt men nu via Narita, dat andere internationale vliegveld, de reizigers naar het casino te dirigeren, alwaar zij met hun geld de uitgedunde kas van Chiba zullen spekken. Er is inmiddels ook al een werkgroep van parlementsleden opgericht die een wetsvoorstel gaan voorbereiden om het oprichten van casino's mogelijk te maken. Omdat er dan wellicht problemen zullen komen met *pachinko*-uitbaters ziet het er naar uit dat, als deze wet op de casino's er doorkomt, *pachinko* ook gelegaliseerd zal worden.

Het zal echter nog wel even duren voordat een dergelijke wet zal worden doorgevoerd,

ondanks de populariteit van gokken onder politici. Er zullen momenteel ongetwijfeld flink wat weddenschappen uitstaan op de vraag of minister-president Hatoyama de maand mei zal overleven of niet. Het vraagstuk Futenma is op dit moment onvermijdelijk; ieder net besteedt er tijd aan en overall wordt er afgeteld naar 31 mei, de datum waarop Hatoyama een oplossing klaar moet hebben. Het vraagstuk krijgt ook een steeds persoonlijker gezicht door de demonstraties op het eiland Tokunoshima (Prefectuur Kagoshima) waar 60% van de bevolking (16.000 mensen op 25.000 zielen) bijeenkwam in een demonstratie tegen de plannen om een deel van de legerbasis naar dit eiland over te brengen. De verwachtingen waren zo hoog gespannen een half jaar geleden toen Hatoyama aantrad, maar daar is bar weinig van over: slechts 25%, tegenover 71% aanvankelijk, van de bevolking heeft er nog vertrouwen in. De aanpak van het probleem met Futenma is representatief voor de aanpak van alle grote vraagstukken; beloftes die niet nagekomen kunnen worden, ruziënde ministers die elkaar tegenspreken en een regeringswoordvoerder (Hirano) die in de namiddag moet ontkennen wat hij 's ochtends heeft gezegd. Kortom, veel onrust in Japan dus en de vraag is wie zal het eerst verdwijnen; de *sakura* in Hokkaido of Hatoyama?

Bas Valckx is beleidsmedewerker van de Pers en Culturele Afdeling van de Nederlandse ambassade in Tokyo. Hij studeerde Japanse taal en cultuur aan de universiteit van Leiden van 1997 tot 2004. De helft van zijn studententijd bracht hij door in Japan, onder andere in Nagasaki, Kyoto, Shikoku en Shimane. In 2004 studeerde hij af met een scriptie over de Shikoku pelgrimage onder begeleiding van Dr. Henny van der Veere. In 2005 vertrok hij naar Tokyo en sinds 2007 is hij werkzaam op de ambassade.

Verschuivende Perspectieven

Willem van Gulik

Abstract

‘SHIFTING PERSPECTIVES’¹ presents an overview of the use of perspective in Japanese and, more generally, in East Asian art. We begin with the Japanese painter Kawahara Keiga, who made a great number of paintings at the request of Von Siebold. Most of his paintings are in full colour, but he was also a master of the genre of monochrome ink-paintings (*suibokuga*). It was a style of painting that had become popular in Japan under the influence of Zen Buddhism, and was fully assimilated in the fifteenth century, with painters such as Sesshū.

One of the characteristics of this type of art was the ‘shifting perspective,’ i.e., the combination of different perspectives that we find in vertical Chinese landscape paintings (*kakemono*): the viewer looks down on the lower part, which is close, and looks up to the higher part, which represents the far mountain peaks. The illusion of depth is created through the shifting points of view.

A different application of multiple perspectives is found in the illustrated scrolls (*emaki*), in which one follows the painting as one rolls out the scroll from right to left. One sees a succession of ‘frames,’ never the whole picture at once. The perspective applied in the individual scenes on a scroll is diagonal: the eye follows a line from the underside left to the topside right, looking deeper and deeper into the scene. Often this is combined with a ‘bird’s eye perspective’ from which one looks from above inside the building in which the scene is set.

The European linear perspective with its central vanishing point became known in Japan through the students of Dutch learning (*Rangaku*). Experiments with this perspective were undertaken by Shiba Kōkan. In the same period, many optical prints were made, that had to be looked at through a combination of lens and mirror (another European invention) in order to see depth.

Inleiding

Een ieder die een bezoek brengt aan het enkele jaren geleden nieuw geopende Sieboldhuis te Leiden, zal reeds bij het betreden van de eerste grote zaal, op de begane grond, getroffen worden door de indrukwekkende hoeveelheid Japanse voorwerpen van kunst en kunstnijverheid die massaal in de aaneengesloten vitrines en in het halfduister langs de wanden staan opgetast, tot hoog aan het plafond. Deze Panoramakamer zal op eerste gezicht doen denken aan de rariteitenkabinetten van weleer, waarin artefacten samen met voortbrengselen van de natuur

¹ ‘Shifting Perspectives’ is based on the lecture Prof. Van Gulik gave on November 23, 2010, when he stepped down as professor of East-Asian Art at Leiden University.

door particulieren als curiositeiten werden verzameld, bewaard en tentoongesteld ter lering ende vermaak van hun bewonderende gasten.

De ogenschijnlijke wanorde in de huidige presentatie van de Panoramakamer zou geen recht doen aan de principes waarmee Von Siebold destijds zijn Japanse verzameling bijeen had gebracht en volgens welke hij beoogde zijn ‘Japansch Museum’ in te richten. In tegenstelling tot de eenzijdige nadruk op het uiterlijk van voorwerpen die door hun wonderlijke vorm opvallend kunnen zijn, ging het er bij hem veeleer om de functie en betekenis van het object, alsmede het doel en het gebruik ervan in de context van het dagelijks leven in Japan duidelijk te maken. Met deze ‘holistische’ benadering van het verzamelen was Von Siebold zijn tijd ver vooruit. De opzet van de Panoramakamer weerspiegelt de systematische en thematische ordening die hij in de bewerking van zijn collecties volgde.

Von Siebold en Keiga

Het ‘Japansch Museum’ dat Von Siebold in zijn woning had ingericht en voor het publiek had opengesteld, was voor hem geenszins een rareitienkabinet, ofschoon het misschien wel als zodanig door het nieuwsgierige publiek werd opgevat. Zelf moet hij een dergelijke ervaring tijdens zijn verblijf in Japan hebben gehad, toen hij in 1826 samen met het Opperhoofd van de Nederlandse handelspost op Dejima deelnam aan de traditionele reis naar het hof van de Shogun te Edo. In het journaal van zijn ‘hofreis’ lezen wij hoe de Nederlandse delegatie in de havenstad Shimonoseki, vertrekpunt voor de bootreis door de Binnenzee van Japan tot aan Osaka, ‘s avonds door de burgemeester, de heer Itō Mokunochika, werd ontvangen.

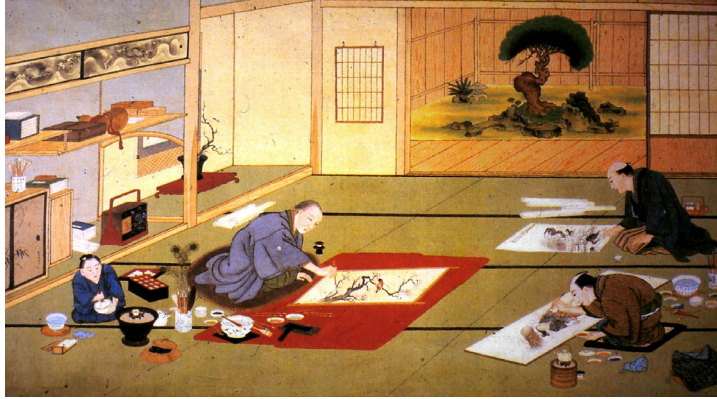
‘Een vurige vriend van de Nederlanders’, zo noemt Von Siebold hem, maar we weten evenwel dat de bewoners van Shimonoseki deze burgemeester als ‘*rampeki*’, een volslagen Holland-gek beschouwden. Natuurlijk paste bij hem dan ook een officiële Nederlandse naam, ‘Van den Berg’, die hij al eerder had ontvangen van het Opperhoofd Hendrik Doeff (1777-1835). De locoburgemeester van Shimonoseki wenste natuurlijk daarop niet achter te blijven en, na lang aandringen, kreeg hij tot zijn volle tevredenheid de passende Nederlandse bijnaam Van Dalen. Dat Von Siebold bijzonder was ingenomen met de moeite van zijn Japanse vriend Van den Berg om diens Hollando-filie tot uitdrukking te brengen en om de Nederlandse gasten zich zo goed mogelijk thuis te doen gevoelen, blijkt uit de beschrijving, hoe de gastheer zich in een nogal bizar samengesteld Hollands kostuum presenteerde: in een roodzijden fluwelen jas met gouden tressen en een met goud bestikt vest, korte broek, zijden kousen, pantoffels, hoed en een wandelstok met een grote vergulde knop, allemaal losse attributen die hij in de loop der tijden van passerende Nederlanders had ontvangen.

Niet aan alle Nederlandse passanten voorbehouden maar wel natuurlijk aan de befaamde Von Siebold, was er het voorrecht om tijdens het bezoek een geheim rareitienkabinet te bezichtigen. In een klein kamertje, zo noteert Von Siebold, niet toegankelijk door een deur maar door een klein kruipgat, lag een ratjetoe van Europese voorwerpen opgestapeld. ‘Er waren meubels, kledingstukken, thee- en tafelserviezen, slingeruurwerken, boeken, tekeningen, handschriften, degens en andere wapens, ja zelfs een staartpruik uit de bloeitijd van de Nederlandse handel’.

De jaarlijkse hofreizen (na 1790 eens per vier jaar) naar de Shogun van Japan in Edo (het huidige Tokyo) boden de leden van de Nederlandse delegatie bij uitstek de gelegenheid om wat zij noemden de ‘kerker Dejima’ te ontvluchten en meer van het land te zien. Voor Von Siebold betekende het een reis vol ontdekkingen met uitgelezen kansen voor het uitbreiden van zijn verzamelingen en voor de verwerving van kennis over de Japanse cultuur en samenleving. Von Siebold liet zich op deze reis vergezellen door de Nagasaki schilder Kawahara Keiga, alias Toyosuke (1786-1865?), die in opdracht en op aanwijzing van Von Siebold het Japanse leven en

bedrijf, alsmede de flora en fauna, zo nauwkeurig mogelijk in beeld moest vastleggen.

Een aanzienlijke hoeveelheid van zijn schilderijen en tekeningen is in de verzamelingen van Museum Volkenkunde in Leiden bewaard gebleven en zij zijn van grote documentaire waarde voor de bestudering van de premoderne cultuur en samenleving van Japan (Afbeelding 1).



Afb. 1. Schildersatelier. Zegel: Keiga (1786-1865?). Inkt en kleur op zijde, 64.4 x 80.5 cm. Siebold verzameling, Museum Volkenkunde Leiden.

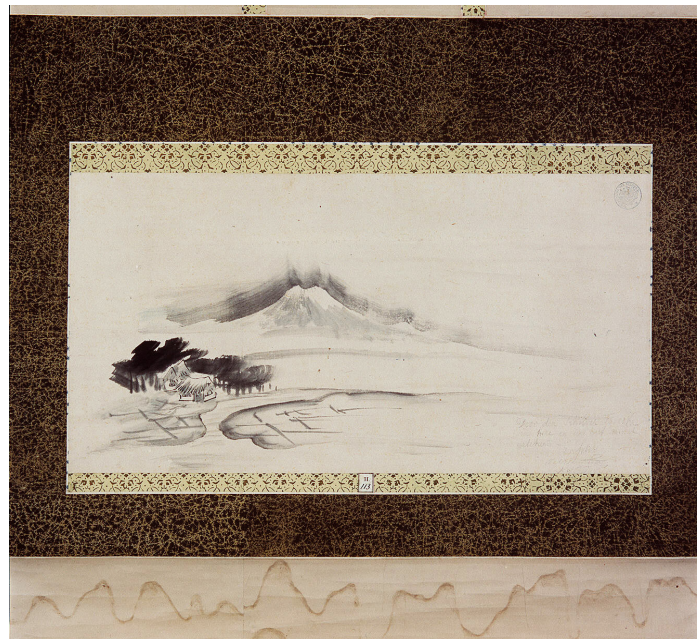
Na bijna twee maanden vanuit Nagasaki onderweg te zijn geweest, kwam op 6 april 1826 de nog met sneeuw bedekte berg Fuji in zicht, teken dat de eindbestemming Edo al spoedig bereikt zou worden. Na een vermoeiende reis vol van allerlei indrukken moet Von Siebold opgelucht adem hebben gehaald en in een blijde stemming zijn meereizende privé schilder Keiga hebben uitgedaagd, wellicht zelfs

door het afsluiten van een weddenschap, om binnen tien minuten het uitzicht op de Fuji met inkt en penseel op papier te zetten.

Wie de eerder genoemde Panoramazaal van het Sieboldhuis betreedt, ziet recht tegenover, in de wandvitrine met rolschilderingen, het resultaat van deze nog bewaard gebleven schildering van de Fuji. Bij nadere beschouwing hiervan wordt al snel duidelijk wie de weddenschap gewonnen blijkt te hebben. Von Siebold trekt aan het kortste eind, want in de rechter benedenhoek van de schildering zien we de volgende, door Siebold ondertekende en in potlood geschreven inscriptie: 'Door de schilder Toyoske [alias Keiga] in twee en een half minuut getekend' (Afbeelding 2).

Schilderkunst

Om twee redenen mag de weddenschap van Siebold en Keiga bijzonder worden genoemd: in de eerst plaats, omdat we hier wellicht te maken hebben met de allereerste keer in de Japanse cultuurgeschiedenis dat tijdmeting, en wel met een moderne chronometer, een rol heeft gespeeld in wedstrijdverband. Ten tweede is het daarmee duidelijk geworden dat Von Siebold terdege bekend was met de methoden en technieken van de traditionele inkt-schilderkunst van Japan, de *suibokuga* (letterlijk: waterinkt schildering) of *sumi-e*: het schilderen met zwarte inkt in monochrome stijl. Zonder te worden afgeleid door de gedachte dat het beeld nog in kleur moet worden aangevuld,



Afb. 2. Landschap met Fuji berg. Inkt op papier met inscriptie in potlood, 37 x 58 cm. Siebold verzameling, Museum Volkenkunde Leiden.

was de zwarte-inktschildering bij uitstek het medium voor spontane, intellectuele, emotionele en spirituele expressie.

Het met inkt geladen penseel moet zonder enige aarzeling en moeite het beoogde beeld als het ware in één vloeiende beweging en met slechts enkele geconcentreerde en trefzekere penseelstreken aan het papier toevertrouwen. Zo kon dan ook Von Siebold's reisgenoot Keiga de berg Fuji zonder enige moeite en in luttele minuten uitbeelden in zijn simpele, ideale vorm, als weerspiegeling van de ideale geesteshouding van degene die het penseel hanteert: harmonie tussen lichaam, geest en het universum.

Het zijn niet alle correcte vormen die weergegeven dienen te worden, maar de uitbeelding van de essentie van het aanschouwde onderwerp. Niet langer valt de nadruk op de wijze hoe, in de visie van de kunstenaar, de natuurlijk correcte vorm kan worden gesublimeerd tot zijn ware essentie, maar veeleer om de wijze waarop de kunstenaar er zelf in slaagde om zijn eigen essentie, zijn eigen ware geest op de waarnemer of toeschouwer over te dragen.

Hierbij is nog aan te tekenen dat het penseel een nauwe schakel vormt tussen kalligrafie, de kunst van het schoonschrijven, en de kunst van het schilderen. Schrift- of karakterteken (*kanji*), schriftbeeld en het getekende beeld worden door middel van hetzelfde medium tot uitdrukking gebracht. De ontwikkeling in de techniek van de penseelvoering, van een strakke, lineaire contourlijn van steeds evenwijdige dikte maakt het mogelijk om vorm te geven aan beweging, model en volume. Het is juist deze kalligrafisch-modellerende techniek van de penseeltekenkunst die in de monochrome stijl van de landschapsschilderkunst in het China van de Song-dynastie, van omstreeks het midden van de 10e tot het einde van de 13e eeuw, tot grote bloei komt. Tegelijkertijd komt er dan een stelsel van esthetische waarden en theoretisch-filosofische opvattingen met betrekking tot de schilderkunst tot ontwikkeling, welke in een uitvoerige kunstillustratie en kunstcritiek uiteen werden gezet.

Als gevolg van de hernieuwde handelscontacten en culturele betrekkingen die tussen Japan en China in de tweede helft van de 16de eeuw op gang kwamen, reisden talrijke monniken voor studie naar China, onder wie Eisai (1141-1215), die de eerste Zen sekte van het Boeddhisme in Japan stichtte. Het intuïtieve karakter van Zen, met het accent op de directe ervaring, op zelfbeheersing, zelfdiscipline en op een ascetische levenswijze, appelleerde sterk aan de idealen van de samurai klasse, de heersende militair-feodale aristocratie. Onder hun bescherming kwam een sterke 'Zen bepaalde' cultuur tot bloei die bepalend is geweest voor de ontwikkeling van velerlei belangrijke uitingen in de kunsten en materiële cultuur van het premoderne Japan.

Naast de Zen schilderkunst zijn de theeceremonie, de tuinarchitectuur, de kunst van het bloemschikken (*ikebana*) en de *Haiku* dichtkunst voorbeelden van tradities die vandaag nog levendig zijn. Een toenemend aantal Zen kloosters, opgericht met steun van de krijgsadel, diende als centra voor de Chinese cultuur waarlangs een gestadige invoer plaatsvond van Chinese schilderkunst voor een belangstellende markt.

Onder deze omstandigheden groeide vooral tijdens de Muromachi-periode (15e eeuw) de invloed van de Song en Yuan schilderijstijl in de monochrome landschappen als decoratie aangebracht op kamerschermen en wandpanelen in tempels en paleizen. Natuurlijk ook in de vorm van verticale hangschilderingen (*kakejiku*) of horizontale rolschilderingen (*e-makimono*). Een opmerkelijke doorbraak in het assimilatieproces van de Chinese inkschildering in Japan komt met de Zen monnik-schilder Sesshū (1420-1506), die in Japan als één der grootste landschapsschilders in de *suiboku* zwarte-inktstijl bekend staat. Hij verblijft in het midden van de 15de eeuw drie jaar in China, waar hij inspiratie ontleent aan het monumentale Chinese landschap. Op zijn trektochten in China en ook in Japan nam hij het landschap volledig in zich op. 'Slechts de natuur is mijn leermeester geweest', zo antwoordde hij op vragen over wie hem in China had onderwezen.

Ter plaatse maakte hij schetsen en wist daarbij zijn indrukken van de wisselende

aspecten van de natuur op een subjectieve wijze uit te beelden. Het resultaat was een soort realisme gebaseerd op de rechtstreekse, persoonlijke indruk van de actuele werkelijkheid. Aan de elementen die hij van de meester-schilders van de Song-, Yuan- en Ming-perioden ontleende, voegde hij zijn eigen stijlkenmerken toe en gaf daarmee richting aan een gestadige Japanisering van de klassieke Chinese voorbeelden.

De lijn van Sesshū werd voortgezet door schilders van de zogenaamde Kanō-school, weliswaar geen schilder-monniken (*gasō*) maar kunstenaars, verbonden aan de schilderacademie van het Ashikaga-shogunaat, die de Chinees geïnspireerde monochrome inktstijl volgden. Deze zogenaamde *Kanga* of *Kara-e* schilderijen in Chinese stijl onderscheidden zich van de inheems geïnspireerde, detailrijke en kleurrijke genrestukken, de zogenaamde *Yamato-e*; dit zijn Japanse schilderijen verbonden met de meesterschilders van het keizerlijke hof en verenigd in de Tosa-school. De onvermijdelijke fusie van elementen uit beide scholen zou uiteindelijk leiden tot een kenmerkende decoratieve stijl in de Japanse schilderkunst van de Momoyama- en Edo-perioden (17de en 18de eeuw).



Afb. 3. Het Gouden Paviljoen (*Kinkakuji*) met tuinvijver te Kyoto, 1394. Door brand verwoest in 1950 en herbouwd in 1964.

Verschuivende perspectieven

De derde Ashikaga-shogun, Yoshimitsu, die gedurende de Muromachi-periode, eind 14e eeuw niet alleen de inkt-schildering in Chinese stijl bewonderde, maar onder zijn bewind ook de ruimte gaf aan de opkomst van het Nō-theater, nam ook het initiatief tot de architectuur van paviljoenen met de omringende tuincomplexen. Zijn Gouden Paviljoen (*Kinkakuji*) in Kyoto

(Afbeelding 3) is daarvan een treffend voorbeeld. Geïnspireerd op de landschapsschilderstijl kwam daarbij een vijvertuin tot stand als een soort geschilderd landschapsontwerp in drie dimensionale vorm.

Terwijl van een hoger gelegen gedeelte van het paviljoen het overzicht op het merendeel van een dergelijke vijvertuin goed mogelijk zou zijn vanuit een vogelvluchtperspectief, zou toch de beschouwing van een dergelijke tuin op het niveau van het wateroppervlak moeten geschieden.

In een bootje door de vijvertuin rondvarend, zou de toeschouwer niet in zijn blikveld beperkt worden tot één onveranderlijk standpunt, maar de mogelijkheid hebben om al varende steeds wisselende scènes van het landschap gewaar te worden, als ware het een soort van diabeeldvertoning waarbij echter niet de beelden voortbewegen, maar het juist de toeschouwer zelf is die in beweging is, steeds van standpunt wisselend. Door deze mobiliteit wordt dan ook een bijzonder perspectief teweeggebracht, een ‘verschuivend perspectief’.

Als we ons thans de vraag stellen of er misschien ook in de landschapsschilderkunst sprake zou kunnen zijn van een dergelijk verschuivend perspectief, dan is het antwoord daarop bevestigend. De meesterschilder van de Noordelijke Song-periode Guo Xi (ca. 1001-ca. 1090), gerespecteerd en actief lid van de Keizerlijke Kunstacademie, speelde een belangrijke rol in de opbloei van het geschilderde landschap, maar was ook een bron van inspiratie geweest door zijn klassiek geworden verhandeling, getiteld ‘Verheven boodschap over wouden en stromen’, waarin hij verwijst naar de schoonheid van de natuur, maar in feite ook duidt op de ongerepte

natuur als ideaal toevluchtsoord.

Aan dat ideaalbeeld van de natuur hechtten zich de ‘vrije’ literatenschilders (*wen-ren*), die zich afkeerden van de beroepsmatige hofschilders werkzaam aan de Keizerlijke Academie van keizer Huizong in het begin van de 12de eeuw. Zelf ook een verdienstelijk schilder, inspireerde hij een grote groep academisch gerichte kunstenaars die zich naar zijn voorbeeld vooral bezighielden met de natuurgetrouwe en uiterst gedetailleerde uitbeelding van flora en fauna.

Hoe dan ook, Guo Xi gaf aan het ideaalbeeld van de natuur op bijzondere wijze gestalte door de ruimtelijke compositie van zijn landschappen te baseren op een drietal specifieke perspectiefsystemen of afstandschemas (*san-yuan*) waarbij bergen als referentiepunt dienen. Hij onderscheidt de hoge perspectief (*gao-yuan*) waarbij men vanaf de voorgrond op het onderste gedeelte van een verticale rolschildering opkijkt naar de berghoogten op de achtergrond, in de hoger gelegen regionen van het schilderij.

Dan is er het de ‘vlakke perspectief’ (*ping-yuan*) waarbij men als toeschouwer de blik richt op een achterliggende bergmassa op gelijke ooghoogte. Dit is in feite een variant op het derde type, namelijk het ‘diepte perspectief’ (*shen-yuan*), waarbij de toeschouwer vanuit een imaginair standpunt in het beeld naar beneden kijkt in de diepte van de voorgrond, terwijl hij zo ongeveer op ooghoogte in de diepte van de achtergrond kijkt. Effecten van licht- en donkerschakeringen waren afhankelijk van deze verschillende perspectiefniveaus. De maatvoering van de objecten in de ruimten werd afgestemd op de onderlinge natuurlijke verhoudingen tussen de bergen, bomen en menselijke figuren (Afbeelding 4).

In tegenstelling tot het de westerse lineaire of centrale perspectief, gezien vanuit een vast standpunt van de toeschouwer die het gehele beeld in één veld overziet, kunnen we hier spreken van een vertikaal perspectief waarbij afstand en diepte door hoogte worden gesuggereerd en daarbij nog geaccentueerd door het verticale formaat van de rolschildering. Dit is in tegenstelling met het westerse Renaissance-perspectief, waarin weliswaar de ruimte eveneens wordt ingedeeld in een voorgrond, middengrond en achtergrond, maar hier dan echter op horizontale niveaus.



Afb. 4. Landschap in Chinese stijl. Yosa Buson (1716-1784). Inkt en lichte kleur op papier, 115.5 x 31 cm. Collectie R.G. Sawers, London.

In het Chinese perspectiefsysteem waant de toeschouwer zich dus eigenlijk binnenin het beeldvlak, zijn blik dwalend langs steeds wisselende decors van het landschap met een variabele gewaarwording van ruimte. Anders gezegd: het is alsof men een open wenteltrap bestijgt of afdaalt rondom een verticale as die het beeld centraal doorsnijdt. Vanaf ieder niveau op die trap ontvouwen zich verschuivende perspectieven op het landschap, ja zelfs met de illusie van imaginaire taferelen verscholen achter de rotsblokken of boompartijen dan wel onzichtbaar gemaakt door de flarden van mist en nevel die in het beeld neerhangen.

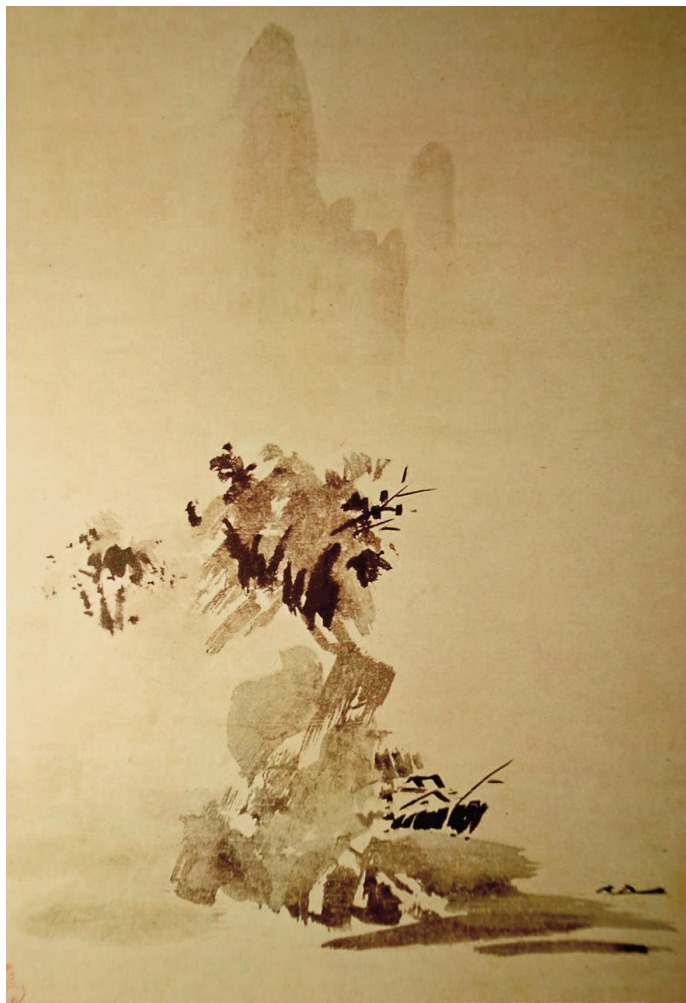
Ter versterking van de dieptewerking in het verticale perspectief systeem behoeft, zo betoogt Guo Xi vervolgens, een hoge berg niet in zijn volle omvang uitgebeeld te worden, maar door deze halverwege te versluieren met wolken en nevel kan men deze ook hoog doen lijken. Zo zal een rivier pas lang lijken als gedeelten daarvan aan het gezicht worden onttrokken.

Want anders, zo waarschuwde hij streng, zal de rivier op niets anders dan een aardworm lijken. De toepassing van mist en nevel als een soort ‘atmosferisch perspectief’ was overigens niet alleen bedoeld om de illusie van ruimte en afstand te vermeederen of om de overgang van het ene vlak in het beeld naar een andere aan te duiden, maar diende tevens om die onderdelen als het ware aan elkaar te lijmen. Het atmosferisch effect kon verder ook worden verhoogd door gebruik van de zgn. ‘gebroken inkt’ stijl (*pomo*) of *haboku*-techniek, in China vooral beoefend door de Zen meester Mu-chi (1177-1239), wiens werk grote invloed heeft uitgeoefend op de Japanse Zen-schilderkunst en grotendeels dan ook alleen nog in Japan bewaard is gebleven.

In Japan is het vooral de eerder genoemde Sesshū geweest die zich van deze techniek bediende, met toepassing van gradaties van zwart waarvan werd gezegd dat het alle vijf kleuren omvatte (*kokushoku gosai ari*). Dit principe, en het effect van atmosferisch perspectief, komt vooral duidelijk tot uiting in Sesshū's ‘Landschap in cursieve stijl’ (*haboku sansui*, afbeelding 5).

De zo nauw met Zen geassocieerde directe, onomwonden, intuïtief-spontane en meditatieve aard van Zen-schilderkunst (*zenga*) brengt met zich mee dat het penseel met ingetogenheid wordt gehanteerd. Vormen worden door summiere penseelstreken teruggebracht tot hun meest essentiële structuur, niet meer dan een simpele aanduiding, op zichzelf geheel genoeg. De rest moet de toeschouwer zelf aanvullen in de geest. Het begrip *Mu*, in het Chinees *Wu*, zo veel zeggend als ‘niet zijn’ of ‘niet hebben’, speelt hierbij een rol.

De lege ruimte in de compositie, dikwijls aangeduid als ‘negatieve ruimte’, verhoudt zich in een soort ‘contrast-harmonie’ met het getekende vlak, waarbij het belang van de leegte



Afb. 5. Landschap in cursieve stijl. Sesshū Toyō (1420-1506). Inkt op papier, 149 x 33 cm. Gedateerd 1495. Collectie Tokyo National Museum.

als essentiële waarde uitstijgt boven het principe van de zichtbaarheid van vorm en materie. Zo wordt het weglaten een kunst op zichzelf, de kunst van ‘dat wat er niet is’ (*mu no geijutsu*). Het is de essentie van deze lege ruimte (*yohaku*) die volgens de kunstenaar Ike no Taiga (1723-1776) het moeilijkst is om te schilderen. Bezien vanuit ons perspectief zou men kunnen stellen dat het hier gaat om een zekere asymmetrie in wat wij cognitief gewend zijn waar te nemen. Een asymmetrie die echter ogenschijnlijk zo lijkt te zijn. Negatieve ruimte en positieve ruimte, stilte en geluid, spreken of zwijgen, kijken of zien, openen of sluiten, rusten of bewegen.

Belangrijk is hierbij te beseffen dat het hier niet om asymmetrische tegenstellingen gaat. Tegengesteld, zijn zij juist nauw met elkaar verbonden door een begrip bekend als *ma*, de interval, de spatie die twee zaken of verschijnselen in ruimte en tijd verdeelt en samenvoegt. Het speelt ook een rol in de verhoudingen tussen personen en met hun omgeving.

De psycholoog Kawai Hayao stelt dat *ma* kan worden voorgesteld als een ‘leeg centrum’ waarbij het onzichtbare *ma* de onderliggende essentie vormt van twee tegengestelde polen. Als voorbeeld noemt hij hoe in het Nō-theater het niet gaat om het hard stampen met de voet van de acteur op de podiumvloer, maar juist om de stilte daarna, in de interval tot de volgende stamp, en zo dus ook in de intervallen tussen de begeleidende tromslagen. Leegte is dus niet louter een afwezigheid of ontkenning maar een positief element, vol kracht en spanning.

Beeldrollen

In het voorgaande hebben we gezien hoe in de visuele representatie van landschapsbeelden perspectieven kunnen verschuiven, voornamelijk omdat het standpunt van de toeschouwer niet statisch vanuit één gezichtspunt buiten het kader van het beeld geschiedt, maar dynamisch vanuit verschillende gezichtshoeken binnen het beeld. De kunsthistoricus Takashina Shūji stelt het misschien wat ongenueanceerd, wanneer hij zegt dat westerse kunst het subject, de kunstenaar dus, alles aan zijn eigen gezichtspunt onderwerpt, terwijl integendeel in de Japanse traditie het uit te beelden object wordt gerespecteerd en daarom het principe van de meervoudige gezichtspunten wordt gehanteerd. Het enkelvoudige gezichtspunt komt overeen met de monistische nadruk van het westerse denken, terwijl de toepassing van meervoudige gezichtspunten overeenkomt met het pluralisme van de Japanse cultuur, dat het samengaan van tegenstrijdige waarden mogelijk maakt.

Terwijl het de verticale perspectief zich bij uitstek leent voor het verticale formaat van de hangende rolschilderingen, zullen we ons thans wenden tot de horizontale, liggende beeldrollen (*e-maki*), die door beperkingen van hun vorm en formaat weer andere bijzondere gevolgen hebben voor perspectiefconstructies. De horizontale beeldrollen, die enkele meters lang kunnen zijn, worden zo ingericht dat met het langzaam van rechts naar links uitrollen van de schildering, de waarnemer wordt meegevoerd langs een aaneengeschakelde reeks van landschapsbeelden of door opeenvolgende taferelen van een beeldverhaal.

Evenals in het geval van de hangende rolschilderingen kunnen we ook hier stellen dat de verschillende elementen van het beeld niet in hun geheel en alles op hetzelfde moment door het oog van de waarnemer als een vast middelpunt wordt opgenomen, maar veeleer als door het oog van een videocamera bijvoorbeeld, die de samenhangende beelden steeds afzonderlijk uitlicht. De som van de afzonderlijke delen, zo zou men kunnen zeggen, is in dit geval meer dan het geheel.

Juist hierin denk ik kan een verklaring worden gevonden voor deze bijzondere wijze van ‘zien’ of misschien sterker nog ‘doorzien’ van een afbeelding. In de Japanse benadering neemt men eerst de afzonderlijke onderdelen van een voorstelling in ogenschouw om pas daarna het geheel te overzien. Dit in tegenstelling tot de voor ons gebruikelijke manier van zien, namelijk, om eerst vanuit het geheel over te gaan naar het beschouwen van de details.

Veelzeggend is in dit opzicht de uitroep in het Japanse woord ‘*wakarimashita*,’ hetgeen betekent ‘ik heb het begrepen’, afgeleid van het werkwoord *wakaru*: verstaan, inzien, begrijpen. In de overgankelijke vorm heeft dit *wakaru* de betekenis: ‘opdelen, onderscheiden’. In het Engels is ‘to comprehend’ begrijpen, maar ook in de betekenis ‘alles omvatten’ (comprehensive).

Dit principe van opdelen of fragmenteren van een totaalbeeld door met opeenvolgende ‘frames’ de verhaallijn in zogenaamde ‘story-boards’ uit te beelden is in de filmwereld een bekend gegeven. In de klassieke horizontale beeldrollen (*e-maki*) uit Japan is het eigenlijk niet anders. Weliswaar aanvankelijk begonnen onder Chinese invloed, heeft de Japanse beeldrol zich qua stijl, vorm en inhoud op geheel eigen wijze ontwikkeld. Naast de bestaande thema’s van Boeddhistisch-religieuze aard, werden literaire werken, vooral ook de romanliteratuur uit de bloeiperiode van de Japanse hofcultuur van de Heian-periode (794-1185), in beeld gebracht met het leven van de keizerlijke hofaristocratie als middelpunt.

Van de nog overgeleverde voorbeelden uit deze periode is het verhaal van de wederwaardigheden van prins Genji (*Genji monogatari*) wellicht het meest bekend geworden. Geschreven door de hofdame Murasaki Shikibu in het begin van de 11e eeuw, wordt dit verhaal wel beschouwd als ‘s werelds eerste grote (psychologische) roman. In de 12e eeuw is het verhaal van prins Genji als oprolbare beeldroman verschenen. De beschrijvende tekst in de sierlijke, cursieve stijl van de hofdames uit die tijd werd afwisselend ondersteund met kleurrijke beelden in de inheemse *Yamato-e* stijl en traditie (Afbeelding 6).



Afb. 6. Fragment van rolschildering over verhaal van Prins Genji (*Genji monogatari emaki*). Heian periode, 12de eeuw. Collectie Goto Art Museum, Tokyo.

Thans komen we tot de vraag of er in dit soort horizontale beeldrollen, analoog aan de verticale rolschilderingen, ook sprake kan zijn van een horizontaal perspectief. Daarop is het antwoord bevestigend, zij het dat er in het horizontale, liggende beeldvlak eigenlijk, zo zullen we verder aantonen, sprake zal zijn van een diagonaal perspectief. Het stramien van de diagonale lijn namelijk loopt van beeld tot beeld steeds in dezelfde richting, dat wil zeggen doorgaans van links onder naar rechts boven in het beeld.

Het bijzondere van dit diagonaal perspectief is dat het eigenlijk een verticaal perspectief is, maar dan als het ware 45 graden naar rechts gekanteld, waardoor het distantiepunt (dus aan het einde van de diagonaal op de achtergrond) zich rechtsboven in het beeld bevindt.

Het gezichtspunt, het oog van de toeschouwer, kijkt vanuit de hoek linksonder de ruimte in. Deze diagonale perspectiefconstructie levert logischerwijs op een liggend beeldvlak met een kleinere lengte dan de breedte, ruimtelijk meer doorzicht op dan een frontaal georiënteerd gezichtspunt. We zouden haast geneigd zijn om het diagonaal in het beeldvlak als excentrische perspectieflijn te vergelijken met de hypotenusa van een rechthoekige driehoek die in het kwadraat gelijk is aan de som van de rechthoekzijden, te weten de breedte en hoogte in het kwadraat.

Het zou toch niet waar kunnen zijn dat de stelling van Pythagoras via China misschien in

het Japan van de 11e eeuw bekend zou zijn geworden? Zo ja, dan zou dit het vroegste voorbeeld kunnen zijn van het ontlenen van geometrische constructies aan de Griekse oudheid, waarbij deze voor het eerst toegepast worden in de bepaling van ruimtelijke verhoudingen in de schilderkunst van de Japanse oudheid. In tenminste twee beeldfragmenten van de *Genji*-rollen kan worden vastgesteld, dat de ruimtelijke verhoudingen in sterke mate aan dit principe voldoen.

Het gevolg is natuurlijk de vraag, of er met het diagonaal als lengtemaatstaf in het kwadraat ook niet de driedimensionale ruimte van het beeld kan worden voorgesteld. Ook nu lijkt mij, dat het antwoord bevestigend kan luiden. Immers, terwijl de architectonische constructies in de interieurscènes het stramien van de diagonale zichtlijnen versterken, is onze blik ook van bovenafgericht in de opengewerkte interieurs. Volgens de ‘weggewaaide dak’ compositie (*fukinuki yatai*), is het mogelijk in vogelvluchtperspectief onbelemmerd in de interieurs te kijken, terwijl men tegelijkertijd ook, vanaf een laag standpunt in de linkerhoek van het beeld, de diepte kan inkijken.

Dit levert in menige voorstelling het grappige effect op, dat de in de interieurscènes afgebeelde personen als ‘pop-up’ figuren in de ruimte zijn geplaatst. Ook in dit soort voorbeelden hebben we derhalve te maken met verschuivende perspectieven die in de tijd ook simultaan ofwel synchroon kunnen zijn. Hiermede komen wij op het interessante punt van de tijdruimtelijke aspecten, die in de beeldverhalen een bijzondere plaats innemen.

Tijd en ruimte

Tijd, als de vierde dimensie in een gevisualiseerde verhaallijn, is een factor die vooral in de *Genji*-beeldroman van belangwekkende betekenis is. Door toespelingen op de jaargetijden, verwijzingen naar de leeftijden van de personages, *et cetera*, was het mogelijk het verhaal in een chronologische context te plaatsen. De tijdlijn kon ook omkeerbaar worden gemaakt, door introductie van de ‘flashback’ of het ‘dèjà-vue’ effect, de onverwachte schok van herkenning van een beeld uit het verleden dat in het heden wordt herbeleefd. Dit verschijnsel komt tot uiting in de herhaling van steeds dezelfde beelden, de confrontatie tussen dezelfde personen en het zich afspelen van dezelfde gebeurtenissen in het verleden.

Vooruitlopend op de chronologische tijdpijl kan ook, met herhaalde beelden van toespelingen op personen en situaties, geanticipeerd worden op bepaalde gebeurtenissen in de toekomst.

Voor het systeem van het ‘repetierend beeld’ (*hampuku byōsha*) waarbij bijvoorbeeld een hoofdfiguur steeds weer ten tonele wordt gevoerd in een scène met wisselende achtergronden, leent zich het formaat van de horizontale beeldrollen natuurlijk bij uitstek. Daarentegen bestaat er een variant op het repetierend beeld waarbij de handelingen van personen zich afspelen tegen een juist statische achtergrond, een techniek aangeduid als *iji-dōza*, ‘verschillende tijd, zelfde beeld’.

Een duidelijk voorbeeld hiervan is te vinden in een fragment in de beeldrollen van de *Shigisan Engi*, uit het midden van de 12e eeuw, waarin wordt verhaald over de wonderen verricht door de devote monnik Myōren. De zuster van Myōren, een non, die op zoek is naar haar broer, wordt in één stilstaand beeld getoond, terwijl zij een cirkelgang van vijf verschillende handelingen in de tijd uitvoert. Eerst staande in de hal voor het grote Boeddhabeeld van Dainichi Nyorai in de Tōdaiji tempel te Nara, bidt zij om een droom die haar naar haar broer zou moeten leiden.

Vervolgens stapt zij uit de tempelhal, legt zich neer te slapen en droomt dat zij weer in de hal is teruggekeerd. In die droom krijgt zij de juiste aanwijzingen voor het vinden van haar broer. Knielend betuigt zij de Boeddha dank en maakt zich op om bij het ochtendgloren te vetrekken. In het laatste, vijfde, tijdslot, zien wij haar tenslotte op weg gaan, de tempeltrap

afdalend. Het is alsof het leven wordt geduid als een ‘brug der dromen’ die het ene bestaan in een andere doet overgaan.

Deze *Shigisan Engi* beeldrollen zijn qua techniek, vorm en inhoud veel meer direct en uitgesproken dan de ingetogen, op associatieve emoties gebaseerde ‘vrouwelijke stijl’ van de *Genji*-rollen. In de laatste treffen we dan ook onovertroffen de lyriek van het beeld, waarbij objecten en personen als waren het muzieknoden tussen de diagonalen in het beeld worden uitgezet.

En, zoals de klankkleur in de muziek bij het beluisteren ervan sfeerbepalend kan zijn, zo worden er met de keuze van woorden in de begeleidende poëzie en proza en met de toepassing van coloriet in de beeldelementen de subjectieve emoties van stemmingen, gevoelens, beelden van herinnering, geur, smaak en klanken opgeroepen.

Een synesthetische belevenis. Het schreien van een hert in het herfstlover, een vlucht ganzen afgetekend tegen het silhouet van de volle maan, het ruisen van een waterval, het geluid van de wind door de dennenbomen, het luiden van de tempelklokken in de verte.

Ervaringsmomenten, vaak opgeroepen door natuurimpressies die gepaard gaan met een onbestemd gevoel van milde droefenis, een nostalgische emotie die zich over ons meester kan maken bij het aanschouwen van schoonheid die ons ontroert, maar ons tegelijk ook droef te moede maakt, in het besef dat schoonheid van voorbijgaande aard is, vergankelijk. De pathos inherent in de schoonheid der dingen die gedoemd zijn te verdwijnen.

Zo zouden we misschien ook kunnen zeggen dat de gezichtspunten in de *Genji*-beelden niet willekeurig verschuiven, maar zich met een zekere structuur en regelmaat door het beeld bewegen al naar gelang de nadruk waarmee de toeschouwer zich associeert met de zichtbare elementen in het beeld, van persoon tot persoon, en van object tot object.

Al naar gelang de centrale as van de hangende, verticale rolschildering of de horizontale as van de liggende rolschildering, oscilleert het gezichtspunt rondom het stramien van deze assen, met een verscheidenheid van verschuivende perspectieven als gevolg. Tijd wordt dan daarbij uitgedrukt als een functie van ruimte.

Een zee van ruimte en ettelijke eeuwen van tijd moest er eerst worden overbrugd alvorens er, in de zogenaamde Christelijke eeuw van Japan, het land voor het eerst kon kennismaken met de verworvenheden van de westerse cultuur. In het kielzog van Portugese en Spaanse handelaren, zetten rond het midden van de 16de eeuw de eerste georganiseerde Jezuïeten-missies voet aan Japanse wal. De eerste Japanse christenen worden naar Europa afgevaardigd en bezoeken de Koning van Spanje en Paus Gregorius XIII in Rome. Seminaria worden in Japan opgericht waar Japanse Rooms-katholieke priesters en andere belangstellenden onderricht krijgen in de westerse schilderkunst en de vervaardiging van kopergravures.

De Italiaanse Jezuïet-schilder Giovanni Nicolao, die de eerste op westerse leest geschoeide kunstacademie oprichtte in Nagasaki, stond ervan versteld, hoe snel en goed zijn Japanse discipelen er in slaagden om de Europese voorbeelden nauwkeurig te volgen. De vraag is daarbij, of bij de getrouwe weergave van westerse perspectieft technieken en ‘clair-obscur’ effecten er nog wel een besef was van de theoretische grondslag voor deze technieken. Het kan worden betwijfeld, of er inderdaad een werkelijk inzicht bestond in de technieken om de driedimensionale visuele werkelijkheid zo natuurgetrouw mogelijk weer te geven in het tweedimensionale vlak.

De wiskundige en geometrische grondslagen voor de weergave van centraal-perspectivische ruimte zoals gelegd in de Renaissance door Alberti en Brunelleschi gaan uit van een perspectiefconstructie waarbij vanuit het gezichtspunt van de toeschouwer parallel lopende lijnen in een tafereel elkaar in de verte ontmoeten, en als het ware convergeren in een centraal verdwijnpunt aan de horizon. Zo werd het beeldvlak dan ook vergeleken met een ‘open raam’

dat als omlijsting moest dienen voor het uitzicht op de te schilderen ruimte daarbuiten.

Veel kans voor de westerse schilderijstijl om destijds in Japan werkelijk school te maken zou er niet zijn. Al in het midden van de 17e eeuw had Japan zijn poorten voor de buitenwereld gesloten en zou het als een zelfvoorzienende staat voortbestaan. Het is ook genoegzaam bekend dat daarmee het doek was gevallen voor de verbreiding van het Christendom in Japan. Alle westerse vreemdelingen werden uit het land verbannen met uitzondering van de Nederlanders, die op hun handelspost Dejima als enige westerlingen in Japan mochten verblijven.

Het is in deze periode van exclusieve Nederlandse aanwezigheid in Japan geweest dat de Japanse belangstelling en bewondering voor westerse kennis en kunde, en vooral ook voor de westerse geneeskunde zich gestadig had ontwikkeld. Vooral in de tweede helft van de 18e eeuw kwam de studie van 'Hollandse Wetenschappen' (*Rangaku*) tot bloei, waarbij Japanse geleerden en leden van de Japanse tolkencolleges met bewonderenswaardige moed en doorzettingsvermogen de Nederlandse taal bestudeerden en de vertaling van Nederlandse boeken ter hand namen.

Nagasaki, met Dejima als venster op de buitenwereld, stond in deze ontwikkelingen centraal en dat heeft ook gevolgen gehad voor de kennisverwerving op het gebied van de westerse schilderkunst en schildertechnieken. Kennisverwerving, grotendeels op geheel eigen kracht ondernomen, omdat het immers ontbrak aan een georganiseerde kunstonderwijs, zoals tevoren tijdens de voorafgaande Christelijke periode. Al doende leerde men de westerse stijl te volgen door te experimenteren met methoden, technieken en materialen die aan de westerse beeldende kunst ontleend werden en naar het voorbeeld van het beschikbare materiaal in de vorm van losse prenten of afbeeldingen in westerse boeken.

Hollandse kijkglazen



Afb. 7. Interieur van de kamer van het Nederlandse Opperhoofd te Deshima. Shiba Kokan (1747-1818), dubbelpagina uit zijn 'Verslag van een reis naar het Westen' (*Saiyu ryodan*), 1794. Collectie Rijksmuseum Amsterdam.

Het zou in dit bestek te ver voeren om stil te staan bij de opkomst van de verschillende regionale schildersscholen in westerse stijl (Nagasaki, Edo, Kyoto en Akita), noch is er gelegenheid om individuele meesters die een belangrijke rol in deze ontwikkelingen hebben gespeeld, thans te introduceren. Niettemin zou ik hier kort willen stilstaan bij één der meest vooraanstaande pioniers op het gebied van het navolgen van de westerse grafiek- en schilderkunst:

Shiba Kōkan (1747-1818), een kunstenaar, veelzijdig geleerde, kritisch denker en fervent onderzoeker van de Hollandse Wetenschappen, die voor hem een inspiratiebron vormde voor zijn idealen.

Om zich nader te kunnen informeren over westerse schildertechnieken besluit hij in 1788 af te reizen, rechtstreeks naar de bron: de Nederlandse handelspost Dejima in de haven van Nagasaki. Zijn verblijf aldaar van een maand beschrijft hij in een geïllustreerd journaal getiteld 'Verslag van een reis naar het Westen' (*Saiyū ryodan*). Vermoed als een handelaar weet hij door te dringen tot de woonkamer van het Nederlandse opperhoofd Caspar Romberg,

die hem allervriendelijkst ontvangt (Afbeelding 7). Het volle glas jenever dat Kōkan krijgt aangeboden en dat hij nietsvermoedend proestend achteroverslaat, komt goed van pas om over zijn verwondering bij de aanblik van de kamer heen te komen.

Een schatkamer vol rariteiten, met objecten in hun functionele context. Scheepsafbeeldingen, landschappen en portretten, allen olieverfschilderingen die hoog aan de muur hingen. Een kast vol met in leer gebonden boeken, kristallen glazen en karaffen, een tapijt als tafelkleed, een barometer (weerglas) en op hoge bloempotten gelijkende spuwbakken. Het is vermoedelijk toen geweest dat Kōkan *het Groot Schilderboek* van De Lairese (Amsterdam, 1707) in handen kreeg, voor hem een belangrijke bron van informatie over schildertechnieken en kunsttheorieën.

Uiteindelijk verwerkt hij zijn bevindingen in 1799 in een verhandeling over de westerse schilderkunst (*Seiyō gadan*), waarin hij zijn overtuiging uitspreekt dat schilderijen alleen maar een nuttige functie kunnen vervullen, indien zij de werkelijkheid zo natuurgetrouw mogelijk kunnen benaderen.

Zijn ideaalbeeld van een realistische verbeelding van de zintuiglijke werkelijkheid is ongetwijfeld gebaseerd op de door menige Japanse Hollandoloog (*Rangakusha*) gedeelde visie op de exactheid van de wetenschappen. De vaardigheid waarmee een uitbeelding zo realistisch mogelijk tot stand kon komen, telde veel zwaarder dan de vrije kunstzinnige expressie. Evenals bij de andere door de Nederlanders aangereikte westerse wetenschappen, zoals in belangrijke mate die der geneeskunde, was er sprake van een transformatie van een aanvankelijk speculatieve naar een rationele benadering van die wetenschappen.

‘De eerste koper-ets maker in Japan’, zo afficheert hij zichzelf in de inscriptie onderin de ets. Hij verwijst hiermede naar de productie van zijn eerste met de hand ingekleurde koperets in 1783, een belangrijke mijlpaal in de geschiedenis van de invoering en acceptatie van westerse technieken en wetenschappen in Japan. De voorstelling is die van het gezicht op de Sumida nabij Mimeguri in Edo (Afbeelding 8).

Het is een opmerkelijk ontwerp, met bijzondere aandacht voor het ‘groothoekperspectief’ en de toepassing van schaduw. Deze ets was bovendien bedoeld om als perspectiefprent te worden bekeken met behulp van een



Afb. 8. Gezicht op de Sumida rivier nabij Mimeguri. Opticaprent door Shiba Kokan (1747-1818). Koperets, 1783, 24.9 x 38.7 cm. Collectie Kobe City Museum, Japan.

speciaal apparaat, de zograscoop, beter bekend als de opticaspiegel (Afbeelding 9).

Door het bekijken van een opticaprent via een bolle lens en een spiegel, kwam het tafereel tot leven in een illusie van driedimensionaliteit. Deze instrumenten, die in Japan ‘Hollandse kijkglazen’ werden genoemd (*Oranda megane*) en waarschijnlijk eerst via China

in Japan zijn terechtgekomen, mochten zich in een grote belangstelling verheugen. Door verschillende kunstenaars, veelal in het medium van de kleurenhoutsnede, werden opticaprenten ontworpen van landschappen en beroemde plaatsen in Japan die vooral als kermisattractie en tijdens tempelfeesten aan het nieuwsgierige publiek werden vertoond.

Het hoge amusementsgehalte van deze opticaspiegels en -prenten zou juist de reden geweest kunnen zijn waarom er aanvankelijk door de Japanse Hollandologen maar geringschattend op deze belangstelling werd gereageerd. Daarin kwam echter verandering toen Maruyama Ōkyo een opticaspiegel (zograscop) kocht in een speelgoedzaak en enthousiast begon met de productie van een reeks opticaprenten met toepassing van westerse stijlcomponenten zoals het lineaire perspectief.

Om aan de toenemende vraag te voldoen kreeg hij spoedig opdracht om prentseries te produceren met overwegend Japanse thema's als onderwerp. Merkwaardigerwijs waren er blijkbaar onvoldoende optica's van Europese oorsprong in omloop, zodat hij zijn prenten naar geheel eigen smaak kon ontwerpen, deels ook terugvallend op Chinese houtsneden met westerse kenmerken die via de Chinese handelsvestiging in Nagasaki waren ingevoerd.

Hieraan moet worden toegevoegd dat omstreeks het midden van de 17e eeuw Zen priesterschilders uit China ook in Nagasaki actief waren met de vervaardiging van zeer nauwkeurige, objectief weergegeven portretten van Zen-patriarchen. Op hun beurt maakten ook zij vooral gebruik van westerse technieken zoals schaduwing en modelé. Daarnaast waren er ook de bloem- en vogelschilderingen (*kachō-ga*), natuurstudies in Europees-realistisch stijl die in de 18e eeuw door de Chinese schilders in Nagasaki in Japan terechtkwamen. Deze natuurstudies hebben een aanmerkelijke invloed uitgeoefend op diverse schilderscholen in Japan.

Nog een ander soort van 'Hollandse kijkglazen' kwam op de markt in de vorm van een



Afb. 10. Hollandse kijkglas-kast (*nozoki megane*), 18de eeuw, 32.2 x 22.5 x 22.8 cm. Collectie Kobe City Museum, Japan.



Afb. 9. Opticaspiegel (*zograscop*). Eind 18de eeuw, h. 60.2 cm. Collectie Kobe City Museum, Japan.

kijkdoos of kijkkastje, gebaseerd op het principe van de Camera Obscura, de voorloper, kan men zeggen, van het foto toestel. Deze dingen waren in Japan bekend als *nozoki karakuri*, letterlijk: 'gluurtrukendoos', dan wel *nozoki megane*, 'gluurglazen' (Afbeelding 10).

Door middel van een lens aan de ene zijde van de doos of kast kon men een afbeelding bekijken die aan de tegenoverliggende zijde in de doos kon worden geschoven, het

systeem van de ‘View Master’ *avant la lettre*. Het benodigde licht kwam gefiltreerd door, via het deksel van de kijkdoos. Ook met dit eenvoudige apparaat kon men taferelen aanschouwen met de uitgesproken optische illusie van ruimte en diepte, nog versterkt door de aanwezigheid in de prenten van perspectivische composities.

Men bedenke echter dat dergelijke kijkkasten ook in het Europa van de 17e de en 18e de eeuw populair waren en er geëxperimenteerd werd om met behulp van optica de driedimensionale ruimte voor het oog waarneembaar te maken. In het bijzonder zijn in dit verband te noemen de ‘perspectiefdozen’, die ons nog zijn nagelaten door Samuel van Hoogstraten (1627-1678), een leerling van Rembrandt. Door kijkgaatjes in de wanden van de doos kon men naar binnen gluren en zich in de driedimensionale ruimte van het interieur wanen, doordat de taferelen perspectivisch waren gemanipuleerd en gebruik was gemaakt van anamorfotische (vertekende) beeldelementen.

Al naar gelang het gezichtspunt van de toeschouwer door de kijkgaatjes kan men zich voorstellen dat de blik van het oog zich afwisselend op verschillende onderdelen van het tafereel kon richten. Een analogie met het systeem van verschuivende perspectieven? Misschien wel. Maar zeker zijn er interessante vergelijkingen te maken tussen de kunsttheorieën van Kōkan en Van Hoogstratens opvattingen over de schilderkunst als wetenschap, waarbij hij uitsprekt dat in het volmaakte schilderij de ‘gansche natuer bespiegelt’ diende te zijn.

Ook in het genre van de populaire kleurenhoutsnedes, spiegel van het bruisende leven tijdens de Edo-periode van de burgerij in de grote stadscentra van Japan, komen we ze tegen: de prenten met vaak overdreven nadruk op het centrale perspectief, voor het stadspubliek bedoeld om eventueel door opticaspiegels te bekijken maar ook zomaar als een grappig, onconventioneel verschijnsel van buitenaf beïnvloed, maar van binnenuit, achter de nog gesloten poorten voor de buitenwereld, nog niet geheel begrepen.

Vooraf in de prenten van interieurscènes, van straatbeelden en stadsgezichten, volgen de lijnen van de architectonische constructies de orthogonalen in de compositie, die naar een centraal verdwijnpunt in het midden of op de horizon van het tafereel leiden.

In zijn vroeg zeventiende-eeuwse handboek over de perspectiefkunst gebruikt Hans Vredeman de Vries de architectuur als voorbeeld. Deze handleiding moet ook zeker in Japan via de Nederlanders bekend zijn geweest. Zo hebben vele bekende prentontwerpers in hun werk blijk gegeven van hun bijzondere belangstelling voor het verwerken en assimileren

van westerse teken- en schildertechnieken.

Een voorbeeld van Utagawa Toyoharu moge hierbij dienen: zijn ontwerp getiteld ‘Afbeelding van en Nederlandse haven in het zuidoosten’ (Afbeelding 11). Hoewel er nogal wat aan de fantasie van de ontwerper is overgelaten, met toevoeging van allerlei van elders overgenomen exotische beeldelementen, is niettemin thans vast komen te staan dat het hier gaat om de voorstelling van het Armamentarium in



Afb. 11. ‘Afbeelding van een Hollandse haven’ (het Armamentarium in Delft). Utagawa Toyoharu (1738-1814). Kleurenhoutsnede, eind 18de eeuw, 24.3 x 37.6 cm. Collectie Kobe City Museum, Japan.

Delft, waarin nu het Legermuseum is gevestigd. Deze opticaprent, die destijds in Japan verzeild is geraakt, is ontleend aan een kopergravure van omstreeks 1750, naar het ontwerp van Isaak van Haastert.

Ook de bekende meester Hokusai (1761-1849) dient in dit verband niet onvermeld te blijven. In veel van zijn werk zijn de invloeden en sporen van westerse vormen en technieken te herkennen. Zijn connectie met de Nederlandse aanwezigheid in het Japan van het begin der 19e eeuw met de kring van Japanse Hollandologen, met kunstenaars uit Nagasaki zoals wellicht met Keiga, schilder voor Von Siebold, en mogelijk zelfs met Von Siebold persoonlijk, is bij voortduring een onderwerp van wetenschappelijke bestudering.

Von Siebold zal niet hebben geweten dat, zo ongeveer in de tijd dat hij Japan had verlaten en bezig was zich voor te bereiden op de vestiging in zijn huis hier op het Rapenburg te Leiden in 1832, Hokusai bezig was met het ontwerpen van een prentenserie die in de hele wereld beroemd zou



Afb. 12. De Grote Golf voor de kust bij Kanagawa, uit de serie 'Zesendertig Gezichten op de Fuji.' De piramidevorm van de Fuji wordt herhaald in de driehoekige vorm van de golven. Kleurenprent ontworpen door Katsushika Hokusai, omstreeks 1830.

worden: de zesendertig gezichten op de Fuji. Een waar monument uit deze serie is ongetwijfeld de prent getiteld Grote Golf te Kanagawa (Afbeelding 12). We zullen wel nooit te weten komen of ook Hokusai er niet meer dan tweeënehalve minuut voor nodig had om dit ontwerp te schetsen, maar gezien zijn tientallen jaren ervaring, zal het niet lang zijn geweest.

De grote golf is een momentopname, in het filmjargon een 'frozen frame', voorstellende een reusachtige golf die op het punt staat neer te storten op de vissersbootjes die in de golfmassa's welhaast zijn verdwenen. Niet alleen als een icoon voor de Japanse prent- en ontwerp-kunst kan hierin ook een aanwijzing te worden gezien voor een tijdlijn in de ruimte. Zij onderscheiden zich op drie niveaus in het beeldvlak: de besneeuwde Fuji aan de horizon op de achtergrond staat voor het traditionele Japan; in beeldrijm herhaalt zich de piramidevorm van de Fuji in de driehoek van de met schuim bedekte golf op de voorgrond: het hedendaagse Japan. Blijft over de grote golf zelf, die vrijwel het gehele beeld overheerst. Is dit de golf van de toekomst, de eeuw van Azië, op de golven waarvan we men zal meedrijven in de maalstroom van veranderingen?

Tot slot

Al meer dan zestig jaar geleden zei Bertrand Russell in zijn *History of Philosophy*: 'I think that if we are to feel at home in this world.... We should have to admit Asia to equality in our thoughts, not only politically but culturally. What changes this will bring about, I do not know, but I am convinced that they will be profound and of the greatest significance'.

Profetische woorden. Maar dan, meer dan 150 jaar geleden, zijn ook woorden van gelijke strekking uitgesproken, en wel hier in het hart van de Leidse universiteit, toen in 1855 de

eerste leerstoel in de westerse wereld werd ingesteld op het vakgebied van de talen en culturen van Japan en China, een leerstoel die als eerste werd bezet door Hoffman. Sedertdien hebben zich vele ontwikkelingen voorgedaan. Voor de studie van de taal en cultuur van Japan zijn naast de Leidse universiteit ook het Museum voor Volkenkunde en het Sieboldhuis, beiden eveneens gevestigd te Leiden, van belang geweest. Het stemt tot voldoening dat het College van Bestuur van de Leidse universiteit destijds op voordracht van het Leids Etnologisch Fonds heeft bewilligd in de vestiging van een bijzondere Von Siebold leerstoel in de materiële cultuur van het premoderne Japan. Het is gebleken, hoe belangrijk het is voor de studenten om de objecten van hun studie ook in letterlijke zin van nabij te kunnen aanschouwen. Ook het Sieboldhuis heeft inmiddels zijn plaats als een landelijk Nederlands-Japans cultureel centrum weten in te nemen.

Al eerder genoemd is de traditie van de Hollandse Studiën (*Rangaku*), die in Japan de basis heeft gevormd voor culturele en wetenschappelijke uitwisseling tussen Nederland en Japan en nog steeds een belangrijk onderwerp van studie vormt. Het zou aanbeveling verdienen dit specifieke onderzoeksgebied te verankeren binnen de gelederen van het Sieboldhuis en daarmee een verdieping van het onderzoeksveld te bewerkstelligen. Verwerving en overdracht van kennis met betrekking tot Azië was aan de Leidse universiteit altijd één der kerntaken en hopelijk zal dat ook zo blijven.

Willem R. van Gulik werd geboren in 1944 te Chungking (Qongqing), China (thans de Volksrepubliek China). Hij volgde zijn schoolopleiding in Japan, de Verenigde Staten, India, Libanon en Nederland. Na zijn militaire dienstitijd (1963-1965), studeerde hij Japanse en Chinese taal- en letterkunde en culturele antropologie aan de Universiteit Leiden (1965-1970). Hij was conservator van de afdeling Japan en Korea (1970-1983) en algemeen directeur van het Rijksmuseum voor Volkenkunde te Leiden en van het Volkenkundig Museum 'Justinus van Nassau' te Breda (1983-1991). Hij was bijzonder hoogleraar in de kunstgeschiedenis en materiële cultuurkunde van Japan en Korea vanwege het Leids Universiteits-Fonds (1985-1995) en gewoon hoogleraar in de Kunstgeschiedenis en materiële cultuurkunde van Oost Azië (Faculteit der Letteren), met medebenoeming in de Faculteit der Archeologie (1994-2009).

Verschuivende perspectieven Literatuur

French, C.L.: *Shiba Kokan, Artist, Innovator and Pioneer in the Westernization of Japan*. New York and Tokyo 1974.

Gulik, W.R. van: *Een verre hofreis, Nederlanders op weg naar de Shogun van Japan*. Amsterdam 2000.

_____: 'Verbeelding van de werkelijkheid' in: *Kennis en Compagnie, de Verenigde Oost-Indische Compagnie en de moderne Wetenschap*: Leonard Blussé en Ilonka Ooms (red.), Amersfoort 2002

Ienaga, Saburo: *Japanese Art, a Cultural Appreciation*. New York and Tokyo 1979.

Kumakura, Isao: 'The Culture of Ma', in: *Japan Echo*, vol. 34, nr.1, Tokyo 2007.

Mai, Mai-Sze: *The Way of Chinese Painting*, New York 1959.

Oka, Yasumasa: 'Exotisch Holland in de Japanse kunst', in: *Bewogen betrekkingen, 400 jaar Nederland-Japan*, Leonard Blussé, Willem Rummelink, Ivo Smits (red.), Ede 2000.

Okudaira, Hideo: *Narrative Picture Scrolls*, Tokyo 1973.

Oijen, M.J.P. en J.M.J. van (red): *Von Siebold's reis naar het hof van de shogun in het jaar 1826*. Lochem 2005.

Rawson, J. (ed.): *Chinese Art*. London 1992.

Schiermeier, K.: 'Japanse verbeelding van het Delfts Armamentarium', in: *Armamentaria* (jaarboek Legermuseum), afl. 35. Kruiningen 2000.

Takashina, Shuji: 'The Decorative Principle in Japanese Painting', in: *Japan Echo*, vol. 27, nr. 4. Tokyo 1990.

Tanaka, Ichimatsu: *Japanese Ink Painting: Shubun to Sesshu*. New York and Tokyo 1980.

Weststeijn, Th.: *The Visible World, Samuel van Hoogstraaten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam 2008.

Cha Zen ichi mi - ‘Tea and Zen are One Taste’

Calligraphy by Arthur Witteveen

The writing of a Zen Circle (*Ensō*) as depicted in the first issue of this journal would, outside monasteries, typically be displayed in the context of a tea ceremony. Most Westerners nowadays are aware of the existence of the Japanese tea ceremony (*cha-no-yu*; lit. ‘hot water for tea’); its importance in the cultural life of the country is well illustrated by Alan Watts when he points out that ‘the *chajin*, or ‘man of tea’, is an arbiter of taste in the many subsidiary arts which *cha-no-yu* involves – architecture, gardening, ceramics, metalwork, lacquer, and the arrangement of flowers (*ikebana*)’. Instituted in monastic life in the twelfth century by Zen master Eisai, the tea ceremony entered the world of the rulers of Japan, the Shoguns, in the fifteenth century and from there filtered down into society very quickly. Sen no Rikyu (1522-1591) perfected the ceremony and is considered the father of the three main schools of *cha-no-yu* of today, the *Omotesenke*, *Urasenke* and *Mushakōjisenke*. The tea ceremony thus forms a link between the religious and the secular world.

Through its procedures of utter simplicity, harmony and quiet concentration a person strives to arrive at a state of being completely in the ‘here and now’. The idea that this is considered one possible way of pursuing the Zen ideal of *satori* (‘enlightenment’) is expressed in the phrase *Cha Zen ichi mi* – ‘Tea and Zen are One Taste’.

References:

- Okakura Kakuzō, *The Book of Tea*, Tokyo: Tuttle, 1977
Sadler, A.L., *Cha-No-Yu: The Japanese Tea Ceremony*, Tokyo: Tuttle, 1962
Sotei Akaji, *Zen-Worte im Tee-Raume erläutert (chashitsu-kakemono ZENGO-TSUKAI)* (Hermann Bohner transl.). Tokyo, 1943.
Tanaka Seno, Tanaka Sendo and Reischauer, Edwin O., *The Tea Ceremony*, Tokyo: Kodansha International; Revised edition, 2000
Watts, Alan W., *The Way of Zen*, Harmondsworth: Pelican Books, 1962

A.Th. Witteveen LLM BA is currently a Research Master student of Chinese Studies at Leyden University. He started his study of Sinology after his retirement as a First Secretary of the International Court of Justice in The Hague. He has been practising Chinese calligraphy for some thirty years; in 2002 he wrote, at the request of the Nederlandse Vereniging voor Druk- en Boekkunst (Dutch association for printing art and book art), De dans van het penseel. Een korte inleiding tot de Chinese Calligrafie (‘The Dance of the Brush: A Short Introduction to Chinese Calligraphy’). He has the 10th dan in his Japanese school of calligraphy, the Nihon Shodō Bijutsu-in.

茶
禪
一
味

雅
瑟
志



Isaka Yōko (1949)

Het verhaal van de zwerfhond

Ik ben een zakkenroller, maar dat ik dat ben, daar schaam ik mij niet voor. Wat ik pik geef ik niet terug. Dat is het principe.

Ik was nog jong, toen heb ik eens een meisje gerold dat het avondblad verkocht. Was het nog Taishō, of net Shōwa geworden? Toentertijd was de avondkrant twee bladen voor drie cent. Dat het zielig was, daar dacht ik niet aan. Ze stond nou eenmaal in de regeringswijk die ik mijn werkterrein gemaakt had. Voor mij was het business.

Toch zat ik er een beetje mee, dus was ik opgelucht te zien dat zij er de avond daarna ook weer stond.

Maar nu zat, terwijl zij om kopers te trekken, kling klang, met een bel stond te zwaaien, een haveloze hond aan haar voeten met mistroostig afhangende oren.

Pech, dacht ik. Dat zal ter beveiliging zijn.

Ik stak haar wat kleingeld toe en vroeg om de avondkrant. 'Is dat jouw hond?' sprak ik haar aan. 'Nee, hij is zomaar aan komen lopen. En ik gaf hem niet eens iets te eten of zo.'

De hond keek op naar mijn gezicht met lege ogen.

'Koop hiermee maar iets voor hem.'

Ik drukte haar het geld van gisteravond in de hand en ging er vlug vandoor. Voor zo'n gebaar schaamde ik mij juist wel.

Daarna, voor enige dagen, zag ik het meisje niet meer. Nou ja, misschien stond zij wel op haar straathoek, maar ik deed elders mijn zaken. In louter geestdodendheid waren de ongezonde dagen voortgegaan.

Mijn werk was een stapje bergafwaarts gegleden toen een makker van vroeger iets van zich liet horen; we zouden elkaar 's avonds treffen. Een makker was hij, maar het was er niet **zo een**: hij had een baan bij een bedrijf.

In die tijd, toen we gefascineerd van Gorki tot Tsjechov en Artsybashev lazen en, als we samenkwamen, niet konden laten vol vuur te blijven discussiëren, waren we allemaal jong. We zorgden dat we elkaar minstens elke drie dagen ontmoetten en over de straten diep in de nacht liepen we eindeloos rond en konden maar niet uit elkaar gaan.

'Kijk nou eens, wat doen we toch een prachtig werk',

zeiden we steeds op luchtige toon, maar zonder te merken wanneer precies raakten we toch uit elkaar en waren maanden en dagen als een pijl voorbijgevlogen. Iedereen kwam aan een vrouw, is nog vader geworden ook.

Toen ik op weg was naar de plek waar ik met mijn vriend had afgesproken was ik volledig mijn gezicht van nu vergeten. Plotseling hoorde ik een hond droevig janken.

Het was dat meisje van eerst, ze was die haveloze hond aan het slaan.

De hond drukte zich tegen de grond en terwijl het meisje maar doorging verroerde hij zich niet. Het meisje sloeg hem onbarmhartig met haar vlakke hand en toen, in schreien uitbarstend, knielde ze en drukte de hond tegen zich aan.

En aantal mensen keek zwijgend toe. Ik voelde de neiging te vluchten en rende naar de winkel waar mijn vriend wachtte.

Die avond zou ik met mijn vriend de film 'De Idioot' gaan zien. Toen ik, met het beeld van het meisje en haar hond voor ogen schemerend, met mijn vriend de bioscoop uit kwam, was elke gedachte aan jonge meisjes of zoiets volledig uit mijn geest verdwenen.

'Hé, dat doet toch denken aan toen,'

zei mijn vriend terwijl we tegenover elkaar thee zaten te drinken.

'O ja, beslist,'

knikte ik nadrukkelijk en voelde iets diep mijn borst binnenstromen.

Eén moment dreigden zelfs tranen tevoorschijn te komen.

'Daar kunnen we niet over blijven snotteren',

zei ik om mezelf een houding te geven. Dat was toen. Mijn vriend keek strak naar mijn gezicht,

'Ik hoor dat je slecht kunt liegen...'

zijn vlezige, grote gezicht scheen plotseling dreigend dichtbij te komen.

Wat daarna kwam herinner ik mij niet goed. Ik nam afscheid van hem en zwierf door de straten van een donkere buitenwijk. Ik dacht aan het meisje en aan de hond die roerloos bleef terwijl hij door dat meisje werd geslagen. Die hond alleen hield mij overeind.

Hij

Een ceder?

Zwart opgezwollen is hij een mens?

Zoals een klein **vlekje**

Hij

Een oog?

Tot na zijn dood

Blijft zijn eenzaamheid bestaan

Zulke ceders

En ogen

In groten getale

Omringen

De doodkist waar ik levend in lig

Ook het licht van de zon, niet meer

Dan een gewoon delirium

Stolt hier verhard

En wordt

Maan

Tot aan de ondergang nog maar

Even

Mist kroop omhoog vanuit het laagland, omhulde al snel mijn hele lijf en ik kleefde mijn beide handen aan de grond. En zo, op handen en voeten, ging in plaats van mij de regen, de stortbui rennend over de bosjes, de akkers, de paadjes en de overwegen.

De blaadjes van mijn bewustzijn werden een voor een geopend en ik voelde vreugde.

Zoals de hond die geslagen werd beefde ik.

Uit *Hakoirehyō* (Luipaard in doos)

Opmerking van de vertaler

Dit ‘gedicht’ heeft met dat van Itō Hiromi, dat ik voor het vorige nummer vertaalde, gemeen dat er een min of meer samenhangend verhaal in verteld wordt in een stijl die zich beweegt tussen poëzie en proza. Bij de interpretatie van haar verhaal zadelt Isaka ons echter op met het probleem van een, al dan niet schijnbare, chronologische inconsequentie. Het rollen van het krantenmeisje vindt plaats aan het eind van de Taishō- of het begin van de Shōwaperiode, dus rond 1926. De film ‘De Idioot’ (*Hakuchi*) van Kurosawa Akira dateert van 1963. De makkelijkste oplossing zou zijn te zeggen dat het een beetje al te prozaïsch is dit soort moderne poëzie letterlijk te nemen, maar ik laat het aan de lezer over te beoordelen of dat werkelijk een oplossing is.

Frans. B. Verwayen

Isaka Yōko werd in 1949 in Tokyo geboren. Zij behoort tot de groep vrouwelijke dichters, spraakmakend in de jaren tachtig van de vorige eeuw, waar ook Itō Hiromi, van wie een vertaald gedicht in het vorige nummer van dit tijdschrift verscheen, deel van uitmaakt. Naast dichtbundels zoals Chōrei (Ochtendceremonie, 1979) en Gigi (1982) publiceerde zij ook verhalend proza, essays en kritieken. De bundel Hakoirehyō, waaruit het bovenstaande gedicht afkomstig is verscheen in 2003.

Frans B. Verwayen studeerde achtereenvolgens Rechten en Japans aan de Universiteit Leiden. Van 1984 tot 2004 werkte hij als universitair docent bij de opleiding Talen en Culturen van Japan en Korea van deze universiteit. In 1987-'88 was hij een jaar lang als visiting scholar verbonden aan de juridische faculteit van de Universiteit Tokyo. Hij is in 1996 gepromoveerd op zijn proefschrift Early Reception of Western Legal thought in Japan. Verder schreef hij Recht en rechtvaardigheid in Japan (Salomé-Amsterdam University Press, 2004).

Priests, money and women: Religion in *Seji kenbunroku*

Mark Teeuwen

Introduction

Seji kenbunroku, “A witness account of matters in the world,” is a long and detailed critique of all levels of society that was written in the 1810s by a samurai writer whom we only know by his pseudonym Buyō Inshi – the Hidden (or Retired) Gentleman from Musashi (that is, Edo)¹. All we know about this figure is what he reveals about himself in the text; and this is so little that it is unlikely that he will be identified unless a new contemporary source turns up that lifts the veil. The text’s anonymity has had the effect that there is as yet no detailed study of the text; there is little more to go on than the introductions to modern editions written by historians such as Honjō Eijirō (1888-1973), who prepared the first full edition of the text, Takimoto Seiichi (1857-1931), Takigawa Masajirō (1897-1992), and Naramoto Tatsuya (1913-2001) – all composed rather a long time ago. One often encounters short quotations from the text, which is full of colourful episodes from all walks of life, but I have yet to see a sustained analysis of its arguments and its view on society in either Japanese or a Western language.

Seji kenbunroku appeals to me for two reasons. The first is its sweeping set-up. The author (“Buyō”) has the grand ambition of writing a social critique that covers the whole of contemporary society, and dedicates separate chapters to each of the main sections of the social pyramid. Most of these chapters display a similar structure: first, Buyō briefly draws up an image of a magnificent ideal; then, he turns to the reality on the ground in great anecdotal detail, and finds it lacking in all respects. The fact that Buyō is explicit about the ideal that real life is measured against, makes it easier for the reader to discern the polemical nature of his descriptions, and it serves as a clear warning against taking Buyō’s portrayal of “reality” for granted. Buyō’s juxtaposition of high ideals and dirty actuality confuses the reader all the more because his ideals appear so utterly absurd. This makes Buyō’s text great material for methodical reflection on the nature of historical sources: what are we to make of a text’s descriptions of society if the world view that informs those descriptions is so utterly alien to our own? And, the other way around, how does our own modern perspective distort our understanding of texts written in another age and place?

The second reason for my fascination with the text is its position within Edo period intellectual history. Finished in c. 1816 by a streetwise samurai (probably a *rōnin*) who prides

¹ This paper is a result of a joint project that has been going over the last year or so. The participants include Kate Nakai, Anne Walthall, John Breen and Umezawa Fumiko, in addition to myself. The concrete aims of the project are to produce a full translation of this text, to analyse the text’s discourse on early nineteenth-century society and to place it in its historical context. All references are to the Iwanami Bunko edition of *Seji kenbunroku* (ed. Honjō Eijirō; rev. Naramoto Tatsuya) that appeared in 1994.

himself on his lack of any formal learning, the text reveals much about the impact (or lack of impact) of major trends in the age's intellectual history. As one would expect of a samurai author writing a decade or so after the Kansei reforms (1787-93), Buyō's outlook is in many ways a Confucian one. Loyalty and filial piety, imbedded in human nature and bestowed by heaven, are the central values to which he subscribes. Yet, he reserves his highest praise for *budō*, the martial Way, and he does not hesitate to criticise even Confucianism as and when it becomes an obstruction to that Way – for example by consistently preaching for mercy rather than physical punishment, and by severely restricting *bushi*'s right to exert violence.

Interestingly, Buyō also weaves some echoes of *Kokugaku* thought into his arguments. One example of this is his usage of the word *yamato-damashii* (“the Japanese spirit”), a term that predates *Kokugaku* but that was perhaps most readily associated with that school in the 1810s. In *Kokugaku* fashion, Buyō uses this term to denote the original, upright mind of the ancient Japanese before the advent of Buddhism and Confucianism, and he argues that both these Ways contributed to the corruption of this original, pure spirit that knew no good and evil and was therefore free of selfish desire. It would appear that this idea of a “primordial Japanese spirit of natural spontaneity spoiled by foreign ways” had its attractions also for Buyō. Yet, other central elements of *Kokugaku* thought are conspicuously absent. Buyō hardly mentions the emperor; for him, the ultimate hero of Japanese history was not Emperor Jinmu but Gongen-sama, Tokugawa Ieyasu. Also, Shinto means very little to Buyō, and he has almost nothing to say about it. For him *yamato-damashii* had nothing to do with the world of the *kami* or the emperor as their representative on earth; instead, it defined the pure spirit of which some remnants still survived in contemporary *budō*. Finally, Buyō is completely silent about those other foreigners – the encroaching West. In this sense, then, Buyō gives eloquent expression to a worldview that is situated somewhere between the Neo-Confucian orthodoxy of the Kansei reforms and the *sonnō jōi* fanaticism of the Bakumatsu period.

The “anti-Way” of idlers

In his analysis of society, Buyō roughly divides the population into two categories. He writes: “Those who sustain the state are warriors and cultivators. Society can do without townspeople and idlers (*yūmin*)” (p. 422). On the one hand, there are two social groups (warriors and cultivators) that together constitute the foundation of the state, and on the other hand, there is a growing number of people who undermine it and, like parasites, suck out its lifeblood. The first category stands for peace, order, public morality, and productivity; the second for chaos, corruption, selfish greed and wastefulness.

The first chapters of Buyō's book are dedicated to the two constituents of the first category: warriors and cultivators (who are also referred to as *kokumin*, “the people of the provinces”). The rest of the book deals with various types of parasites. The first to taste Buyō's poisonous brush are the *jishanin*, temple monks and shrine priests. They share their idler status with the likes of Yin Yang diviners, physicians, blind *zatō*, kabuki actors, and, to quote one of Buyō's own lists, “unregistered tramps, gangs of bandits, quacks, gamblers, whores, pimps, kidnappers (*kadowakashi*), robbers, thieves, peddlers of goma ashes (*goma no hai*)², purse cutters (*kinchaku-kiri*), *eta* and *hinin*” (p. 423). Buyō finds much to criticise in his discussion of the warriors and the cultivators, but at least he does not dispute their right to exist. The townspeople and the “idlers,” however, are not only a drain on the state but, even worse, a direct

2 In fact, this colourful expression means little more than “highway swindlers” or “street thieves”

cause of the corruption that is destroying even the warriors and the cultivators and turning so many of them into *de facto* idlers. Buyō's solution, then, is to save the productive classes – the classes on which society depends – by unleashing the violence of the *budō* upon the parasites that threaten to destroy it: “The government should establish appropriate laws, reduce the numbers of townspeople, idlers, vagrants and bandits, increase those who work the soil, and put a stop to the ways that encourage luxuries, lasciviousness, and greed” (p. 423).

In Buyō's view, these two categories of people stand for two irreconcilable value systems. Ideally, at least, the warriors and the cultivators embody the virtues of heaven. Theirs is the realm of loyalty, duty, righteousness and correctness. The townspeople and the idlers, in contrast, follow the Way of profit and are obsessed with a bottomless greed. Buyō calls this the anti-Way, *gyakudō*. The contrast between the Way of duty and the anti-Way of greed is the main theme of the introduction:

The faithless become rich while the dutiful are robbed and reduced to poverty. Because of this, the true meaning of all ways of life is lost. Profit comes first and duty comes last. It is as though the differences between the four classes of people and between high and low no longer exist. High and low prestige are determined solely by wealth or poverty. The order between high and low has been turned upside down in a manner that is utterly beyond words. (p. 19)

In short, the heavenly order based on loyalty and moral duty is destroyed by the selfish profit-hunting of townsmen and idlers.

But it is not only money, or a lack of it in the right places, that is the problem. Our author is not some clueless samurai who is jealous at the wealth of others; in fact, he insinuates that he has been “out there” making a bit of money himself. The *gyakudō* is not an economic concept; if we were to emphasise only the economic aspects of Buyō's argument, that would indeed represent a modern reading that remains caught in a discourse that is alien to our text (since we seem to think that society and economy are the same thing). I would argue that Buyō's obsession with money should be interpreted not in such a modern, utterly secular vein, but rather as one aspect of a more fundamental dialectic, or even a cosmic struggle between good and evil, the Way and the anti-Way, heavenly harmony based on duty versus selfish, destructive greed.

In fact, money seldom figures alone as a protagonist of the *gyakudō*; almost invariably, it is accompanied by that other source of desire, sex. At the risk of diverging from my topic, I would like to expand a little on this point. Buyō's concern with sex as a central aspect of corruption explains why he dedicates a fascinating chapter to prostitution. In this chapter, he explains the process that transforms a regular woman (*shirōto*) into a professional prostitute (*baita, baijo*). Buyō writes that a few months after entering that profession, women are attacked by an illness that Buyō describes in almost metaphysical terms, as the transformation of a human being endowed with heavenly virtue into something very different – a barren thing without true feelings that is damaged beyond repair, and that is doomed to the idle life of an idler, unable to do even the simplest kind of productive work (p. 326). Prostitutes, then, represent in Buyō's thinking the ultimate victims of the anti-Way: empty shells, robbed of the very essence of humanity. Buyō equates a woman's loss of chastity to the loss of loyalty in a samurai: prostitution destroys the very foundations on which society is built. It is an extremely serious matter; much more serious than one would expect in the thinking of a man who, to put it plainly, has an otherwise very “masculine” way of looking at things.

Religion, ritual and the anti-Way

All this sets the stage for the topic of this essay: Buyō's take on "religion." The above discussion of the Ways of duty and greed, warriors and prostitutes may at first sight seem irrelevant to this specific topic, but it is not. Religion as an abstract concept does not occur in *Seji kenbunroku*; but monks and priests do. When they are discussed, however, it is not within the context of a debate on religion per se. Rather than discussing religion as an abstraction, Buyō focuses on the position of monks and priests within society. This category of people takes on a significance in Buyō's text that is clearly out of proportion to their importance as social actors – in a manner similar to prostitutes. Taken together, these two categories represent to Buyō the very essence of idler (*yūmin*) corruption. In his usual in-your-face manner, Buyō writes: "There are two evils that contribute most to the corruption of the Great Way in our time. One is the Honganji sect; the other is prostitution." Even though he singles out Shinran's Honganji ("True Pure Land") sect, in Buyō's views other Buddhist sects are just as dim.

At the beginning of his chapter on monks and priests, Buyō briefly sets out his ideas about what constitutes a monk's correct way of conduct:

[Monastics] should have no possessions and no desire for fame; they should follow a master and lead humble lives. They are meant to go around with begging bowls to receive offerings from the people, to sew their own clothes and carry firewood, to lift the cooking pot and prepare their own meals. They may live from day to day in their hermits' huts, offering flowers and holy water while they gain merit studying and practicing Buddhism without selfishness or greed; or they may search for knowledge, traveling from one land to another in faraway regions and seeking access to the deepest meanings of the Dharma; or they may follow the regulations of a school, acquire a temple when they reach a certain age, educate the people and guide them to the next life. (p. 137)

In effect, Buyō gives monks the choice between pursuing knowledge of the Dharma as itinerant beggars, or, more realistically, acquiring a temple after a lifetime of study and dedicating themselves to the edification of the people. Notably absent from his list is the mainstay of monastic activity – the performance of ritual. Monks may study and teach with some legitimacy, but not perform rituals to solve the problems of others.

Much of the chapter is taken up by anecdotal evidence of corruption by temple monks. The temples emerge as true bastions of the anti-Way. Buyō reveals that temples are never granted to deserving monks who excel in their practice of the Dharma, but always to the highest bidder. As a result, temples fall into the hands of bandits with a warped skill in the anti-Way of profit making. Temple holders force even the poor to make donations; they take money for worthless ceremonies that they leave to underlings to perform; they make loans and collect high interests in the most merciless fashion; they organise lottery tours conducted by financial agents of no spiritual merit whatsoever (who take a cut of the profits and, predictably, spend it on prostitution); they set up provision funds for their retirement; and much more. Monks enjoy fixed temple incomes that they can add to by organising special viewings of secret Buddha statues (*kaichō*), by holding public sermons, collecting donations and gifts, and by performing rites and prayer ceremonies, all designed to extort more money from their parishioners. In short, running a temple is, in Buyō's words, "a business that has no need even for investment capital (*motode*); there is no other business quite like it."

Moreover, temple lands are the very places where the anti-Way thrives in all of its most appalling forms:

Vermilion-seal lands³ and other areas near the gates of temples and shrines have come to be called “places of evil” (*aku-basho*). Their grounds are full of illegal prostitutes (*kakushi-baita*) and serve as hide-ways for concubines (*kakoimono*). These places are also known as “hells.” They are packed with brothels, taverns and tea stands. They also offer other kinds of amusements such as theatre plays, pantomimes, jugglers and storytellers – all conspiring to deceive people and steal their money. Even in the provinces, these vermilion-seal lands are nests of gamblers, thugs, robbers and murderers. (p. 148)

In conclusion, the monks are “in truth the greatest enemies of the land.”

One may wonder whether it is the corruption of monks in his age that Buyō objects to, or whether he regards Buddhism as a whole as inherently evil. In my reading of the text, Buyō has two things to say about this. First, he rejects all Buddhist ritual as corrupt by its very nature, and second, he depicts Buddhism as a necessary evil among the populace at large but as a lethal threat against the samurai ethos.

In a striking passage, Buyō compares the rituals performed by monks and priests with, again, prostitution:

Rituals performed for money, whether they be Shinto purification rites or Buddhist *kitō*, will not move the gods and Buddhas. A bought woman will not give you sons. The Buddhas and the gods will simply ignore rituals that are inspired by desire. (pp. 185-6)

In other words: by offering to bribe the Buddhas and the gods, the monks are acting like pimps who sell their sacred divinities as though they were prostitutes, while pretending to their customers that this will actually bring them some real benefit. Of course, in Buyō’s view it will not; if the Buddhas and gods would favour those who offer them most coin, they would indeed be champions of the anti-Way of greed. This is one way in which Buddhism is a form of prostitution.

Buyō grudgingly accords some role to Buddhism by noting that at least in principle and in theory, it should lead the people away from greed. However, he immediately closes this opening by bringing up another fundamental fault of Buddhism as a teaching. Strikingly, he again expresses his critique in terms of illegitimate sex:

The Buddha Way is acceptable as long as it is only taught to low-ranking folks (*gezoku*) as a way for them to control their bodies and minds. For those of middle rank and above, it becomes a great obstacle that prevents them from handling their worldly duties and from leading others. If people in the position of retainers have faith in the Buddha Way and pray for their afterlife, they behave like those women who have intercourse with secret lovers: they are extremely disloyal towards their masters. As their hearts are taken in by Buddhism, they fear for their next rebirth and look upon their lives as something transient that may not last another day, and they make an effort not to go astray in the affairs of this floating existence (*ukiyo*). Thus, they move away from their natural duties, they lose their courage, and they become unable to stand up and put their lives on the line for the Way of loyalty and filial piety. Those Honganji followers who rebelled in Mikawa are an example of this. The Dharma is a great threat for the martial Way. (p. 401)

³ Land that has been confirmed by the *bakufu* as the property of a temple or shrine. The relevant document carried the imprint of a seal in red ink; hence the name. In Edo, these lands were self-policing and exempted from the jurisdiction of the city magistrate.

Even in its most legitimate form, then, as a sincere faith concerned with the afterlife, Buddhism turns loyal retainers into customers of pimps and followers of the anti-Way.

Discussion: *Seji kenbunroku* as the “*honne*” of nineteenth-century anti-Buddhism?

What are we to make of Buyō’s passionate anti-Buddhist pleas? First of all, it strikes me that we should think of them not as another exercise in the Confucian genre of anti-Buddhist treatises. Buyō does not come across as an intellectual who has a stake in Confucianism; in fact, he displays a clear distaste for all forms of academicism, and now and again he makes scornful remarks about the paralysing effect that Confucian sophistry can have on the effectiveness of the martial Way. At one point, he even gets himself to say that “surely, the First Emperor of the Qin dynasty had good reason to bury Confucian scholars in holes” (p. 402).

In fact, Buyō’s arguments show little overlap with more scholarly critiques of Buddhism current in the Edo period. Kashiwahara Yūsen arranged these in five broad categories:

1. Criticism of Buddhism’s transcendental aspirations and disdain for matters of this world.
2. Criticism of Buddhism’s claim to produce real results.
3. Criticism of Buddhist cosmology (Mt. Sumeru, paradise and hell).
4. Criticism of the sutras as apocryphal frauds.
5. Criticism of Buddhism as un-Japanese.⁴

None of these points are made by Buyō. Buyō does not blame monks for showing disdain for the world, but for failing to act like proper hermits. He concedes the fact that Buddhism might work, but argues that it is unethical to use the methods of Buddhism to “bribe Heaven.” He has little to say about Buddhist cosmology or sutras. He does regard Buddhism as a threat to the Japanese spirit, but for other reasons than *Kokugaku* scholars did.

Rather than reading Buyō’s text as a distant echo of the genre of Confucian anti-Buddhist treatises, I see his disgust for monks as a poignant but still subordinate element of a much larger argument. Monks are attacked not so much as representatives of a foreign teaching, but rather as a particularly vicious instance of the anti-Way of the *yūmin* and as enemies of *budō*, the martial Way. In this sense, Buyō’s arguments were more in line with seventeenth-century texts such as the works of Kumazawa Banzan (1619-91) and the popular *Honsaroku*, a text that Buyō singles out for the highest praise (p. 434). His view of Buddhism echoes, for example, this critique in *Honsaroku*: “Even in China, ignorant kings err in the Way (...), believe in the Buddha-dharma, burn *goma*, and pray by chanting sutras. Those were all invented merely so that the selling-monks (*maisu*) may make a living. One should not believe in them. Also, they differ from the heart of the Buddha.”⁵ Buyō’s work, then, attests to the staying power of seventeenth century texts in the nineteenth century, and reminds us not to read the intellectual climate of his age solely through a *Kokugaku* or Neo-Confucian lens.

Of course, it is possible to dismiss Buyō’s tirades as the rants of a madman without any real influence in his own society. After all, his text was not published in his own time, and it can hardly have served the purpose that Buyō had in mind while he was writing it. However, one can also read *Seji kenbunroku* as an expression of a certain strand of opinion that was shared by an admittedly unknown proportion of society. Whoever Buyō may have been, he is obviously

4 See Kashiwahara’s explanatory essay entitled “Kinsei no hai-butsu shisō” (“Anti-Buddhist Thought in the Early Modern Period”), in: *Kinsei Bukkyō no shisō* (Nihon Shisō Taikei 57, Kashiwahara Yūsen & Fujii Manabu, eds, Tokyo: Iwanami Shoten, 1973), pp. 517-531.

5 See the edition in *Nihon Shisō Taikei* 28, p. 281.

a voice from a section of society that seldom speaks to us at such length. Whether Buyō was representative of a larger constituency or not, it is striking that he expresses such a strong revulsion against the world of temples and shrines, and that he does so without taking recourse to the ideological arguments that one encounters in more intellectual kinds of texts. Buyō appears to be an example of a radical agnostic who sees Buddhism (together with its companion, prostitution) as the epitome of the anti-Way. He attacked Buddhism for reasons quite different from those expressed by, for instance, *Kokugaku* and *Mitogaku* scholars. Although Buyō took on board some elements of nativist rhetoric (*yamato-damashii*, and so on), he used them only as a useful confirmation of opinions that he held already for quite different reasons. It is worth noting, for example, that such rhetoric is much more prominent in the latter part of the text (a chapter called “On Japan as a Divine Land”) than in the chapter on monks and priest earlier in the book. Even in that later chapter, Buyō puts some distance between nativist statements and his own opinion by consistently qualifying the former as hearsay, using expressions such as *to iu*, “so they say” (pp. 399 ff.).

This suggests the possibility that Buyō allows us a glimpse at something like a *honne*, an unspoken motivational force, that led many to buy into the nativist, anti-Buddhist discourse of subsequent decades. At least, *Seji kenbunroku* makes it abundantly clear that there was a time when one did not need to have any special feelings for the emperor, for Japanese poetry or for shrines to see Buddhism as an agent of the anti-Way – and also, that feelings of contempt for Buddhism were not necessarily something that trickled down from higher intellectual spheres. Perhaps it was the other way around, and the systematic criticism of Buddhism in the work of thinkers such as Hirata Atsutane (1776-1843) was a reflex of sentiments that are expressed more directly and clearly by the likes of Buyō?

If that is the case, this should have consequences for our understanding both of the purges of temples in the late Edo period, and of the religious policies of the early Meiji period. *Seji kenbunroku* displays an almost instinctive disdain for all aspects of “religion” that cannot be reduced to secular morality. This disdain, which was shared by most *budō* “thinkers” as well as “doers,” can help us to understand why so many religious practices were regarded as suspect from a purely moralistic point of view and treated harshly by the authorities, both before and after the Restoration.

(This article was earlier presented as a lecture at the occasion of a workshop on Religion in Early-Modern Japan, held in Leiden in June 2009.)

Mark Teeuwen (Eindhoven, 1966) studied Japanese Language and Culture at the University of Leiden and at Kōgakkan University in Ise (Japan). He took his PhD in Leiden in 1996, with a dissertation entitled Watarai Shintō: An intellectual history of the Outer Shrine in Ise, CNWS Publications 52, Leiden: Research School CNWS, 1996. He taught for several years at the University of Wales Cardiff before moving to his present position of professor of Japanese Language and History at the University of Oslo. He has published widely in the field of Shinto studies, e.g. his Shinto. Een geschiedenis van Japanse goden en heiligdommen, that appeared in the series “Licht op Japan” (Salomé / Amsterdam University Press, 2004), and, more recently, A new history of Shinto (co-authored with John Breen, Wiley-Blackwell, 2010).