

KISS MÓNIKA

Kelet és Nyugat találkozása Hishida Shunsō Szamantabhadrá ábrázolásán

Abstract

Encountering East and West in Hishida Shunsō's Samantabhadrā Painting

Hishida Shunsō 菱田春草 (1874–1911) was one of the first generation *nihonga* painters in the Meiji Era. This 'new' style or genre was promoted as the rescue mission of traditional Japanese painting in the face of the rapid spread of Western painting styles and techniques. Although the interest in Shunsō's art has been steadily growing in the past couple of decades in Japan, his work, especially his Buddhist paintings, is still rather unknown among Western researchers.

In this paper, I introduce one such painting with a Buddhist subject matter. The painting is titled *Fugen Bosatsu* (Samantabhadrā Bodhisattva) and depicts a young boy reading on top of an elephant. The painting itself is not commonly known. Although its date is unknown, I present proof that it must have been completed before 1903, when Shunsō journeyed to India with his fellow *nihonga* artist and friend, Yokoyama Taikan 横山大観 (1868–1958), to discover contemporary Indian religious art. These travels evidently brought about changes to the style of his Buddhist paintings. I argue that *Fugen Bosatsu* constitutes a borderline in Shunsō's religious paintings and that it is stylistically different from his paintings made after his Indian sojourn. In *Fugen Bosatsu*, his depiction of the deity has many traditional roots; however, it is an iconographical hybrid, mixing Zen precedents of Shaka triads and the lesser known Chigo Fugen (Samantabhadrā depicted as a young boy). Moreover, Shunsō set the elephant's realist depiction against the traditionally carried out contoured image of the boy. Therefore, this painting is one of the best examples showing how *nihonga* artists combined their Eastern (Japanese in this case) heritage with Western art techniques and materials, newly introduced to Japan in the Meiji Period.

Keywords: Japanese painting, *nihonga*, Meiji, Okakura Tenshin, Hishida Shunsō, Japanese Buddhism, Buddhist art, Samantabhadrā Bodhisattva, Fugen Bosatsu

Az újkor (*kindai* 近代) kezdetét Japánban az 1868-as Meiji-restaurációval azonosítják, vagyis a sógunátus megszűnése után közvetlenül megalakult japán monarchiával, amelyben a császár szimbolikus vezetése mellett az újonnan létrehozott kormány a Nyugat mintájára jogalkotó tevékenységbe kezdett. A szigetország ekkor kezdte meg versenyfutását a modernizáció útján, és szinte elképzelhetetlen sebességgel hozta be a Nyugattal szembeni lemaradását.

A japán társadalom és ezzel együtt a vallásos élet és a művészeti világ is gyökeres, a következő évtizedeket is meghatározó változásokon ment keresztül. Az országba áramló nyugati kultúra megindította a „civilizációt és felvilágosodást” (*bunmei kaika* 文明開化). Ennek egyik hozományaként teljes átalakulás ment végbe a művészeti életben, amelynek során nemcsak az addig alkalmazott több évszázados hagyományok helyzete vált kérdésessé, de a művészetet magát is átértelmezték, és megszületett annak tudományos értelmezése, a művészet-történet. Két meghatározó alakja volt a nyugati értelemben vett művészet-történeti tudomány kialakulásának Japánban: az amerikai Ernest Fenollosa és az ő alkalmazásába került Okakura Tenshin 岡倉天心 (Kakuzō 覚三). Talán nem túlzás kijelenteni, hogy kettejük barátsága és közös munkája mentette meg a hagyományos japán festészetet, amelyet korábban részben a *yamato-e* やまと絵 névvel illettek, a Meiji-korban (1868–1912) pedig az ezen alapuló újfajta festészeti stílust „japán festészetnek” (*nihonga* 日本画) nevezték el, főként azért, hogy megkülönböztessék az új, nyugati stílusú festészettől, amelyet „nyugati festészetnek” (*yōga* 洋画) neveztek el. A *nihonga*, tehát a Japánban a Heian-kortól (794–1185/92) kezdve létrejött festőiskolák, például a Tosa 土佐派, a Kanō 狩野派 vagy a Maruyama-Shijō 円山四条派 hagyományaira épült, míg a *yōga* az Európában már létező vagy éppen újonnan elterjedő stílusok japán alkalmazását takarta.¹

A *nihonga*-t egyrészt nehéz a hagyományos japán festészet szempontjából megítélni, hiszen nem tekinthető a korábbi hagyományok megkérdőjelezés nélküli továbbélésének, ugyanakkor a nyugati festészetre kialakult reakciónak sem lehet teljes mértékben nevezni, bár a nyugati kultúra buzgó másolása a XIX. század végére már heves kritikákat vont maga után. Hishida Shunsō 菱田春草 (1875–1911) művészete tehát egy kaotikus és nehezen meghatározható időszakban indult, fejlődött és érte el csúcspontját. A jelen tanulmányban egy képpel foglalkozunk, amely témájával és stílusával egyrészt érdekes pontot képvisel a festő életművében, másrészt viszont hozzájárul annak a kérdésnek a megvizsgálásához, hogy milyen formában volt lehetséges a vallásos, avagy buddhista festészet Japánban a modern korban és a modern festészetben.

¹ A nyugati festészet nem a XIX. században jelent meg először Japánban, egészen a XVI. századig nyúlnak vissza a gyökerei. A korábbi, főként a XVI. és XVII. századokban készült „nyugatias” stílusú festményeket a *yōfūga* 洋風画 névvel különböztetik meg a Meiji-korban létrejött *yōga*-tól.



1. kép Hishida Shunsō: Szamantabhadra
(Forrás: Ibaraki-ken Kindai Bijutsukan 茨城県近代美術館)

Hatások és ellenhatások: Festészet a Meiji-kori Japánban és a *nihonga* létrejötte

A Meiji-korszak, amikor Japán a modernizáció útjára lépett, egy heves buddhista-ellenes mozgalommal (*haibutsu kishaku* 廃仏毀釈²) indult, ennek köszönhetően 1868 és 1872 között Japán egyes részein különféle intenzitással romboltak le buddhista templomokat, és pusztították el azok kincseit.³ A pusztítás bár jelentős volt, ugyanakkor egy 1872-es rendelkezés véget vetett ennek, ami – a japán művészet iránti külföldi érdeklődéssel együtt – a japán buddhista művészet megmeneküléséhez, sőt felértékelődéséhez is vezetett. Ehhez hozzájárult az 1870-es évektől kezdődő intenzív külföldi érdeklődés az akkor egzotikusnak tekintett műalkotások iránt, amit a világiállításokon való japán részvétel (Bécs, 1873; Philadelphia, 1876; Párizs, 1878) csak erősített, de úgyszintén hozzájárulhatott a folyamathoz a japán *művészet* szavak (*geijutsu* 芸術/*bijutsu* 美術) és a művészettörténet mint tudományág „megszületése”.⁴ Fontosak voltak a közreműködők is, akiknek neve a buddhista tanok, illetve a művészet elhivatott védelmezőjeként maradt fenn: ki kell itt emelni Machida Hisanari 町田久成 (1838-1897),⁵ Okakura Tenshin 岡倉天心 (másik nevén Okakura Kakuzō 岡倉覚三, 1863–1913) vagy Ernest F. Fenollosa (1853–1908) odaadó munkásságát.

A kutatók leginkább a külföldi figyelmet szeretik kiemelni a Meiji-kori művészeti világ vizsgálatánál, ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a nemzeti érzelmek is szerepet játszottak a művészet, azon belül is a festészet sajátos alakulásában a XIX. század utolsó évtizedeiben. A japán emberek művészeti érdeklődésének fokozódását mutatja, hogy 1878-tól havi rendszerességgel tartottak üléseket a találkozóhelyről elnevezett Sárkánytó Társaságban (Ryūchikai 龍池会), amely 1887-ben Japán Művészeti Társaság (Nihon Bijutsu Kyōkai 日本美術協会) néven folytatta tevékenységét. Ez a társaság a mai napig létezik Japánban.⁶ A Sárkánytó Társaság megalakulásának éve és a szervezet szoros kapcsolata

² Szó szerinti fordításban „*a buddhizmus eltörlése, Sákjamuni megsemmisítése*”.

³ Ennek előzményeiről és kibontakozásáról lásd Ketelaar 1990. A Meiji-kori modernizációról bővebben lásd Farkas 2018.

⁴ A szavak kialakulásáról bővebben lásd Satō 2011: 76–79.

⁵ Meiji-kori hivatalnok, a tokiói Császári Múzeum (Teikoku Hakubutsukan 帝国博物館, a mai Tokió Nemzeti Múzeum elődje, amelyet 1882-ben nyitottak meg hivatalosan) első igazgatója. 1883-ban felavatott buddhista szerzetes lett, később Okakura Tenshin, Ernest Fenollosa és William Sturgis Bigelow (1850–1926) is tőle kapott beavatást a buddhista tanokba.

⁶ A társaság szoros kapcsolatban állt a korabeli politikusokkal, minisztériumi hivatalnokokkal. Az első tagok között voltak például a Hadügyminisztériumban (Rikugunshō 陸軍省) dolgozó Sano Tsunetami 佐野常民 (1823–1902), a japán Vöröskereszt alapítója, az Oktatási Minisztérium (Monbushō 文部省) alkalmazottja, Kuki Ryūichi 九鬼隆一 (1852–1931), aki a kultúráért volt felelős, vagy a Pénzügyminisztériumban dolgozó Kawase Hideharu 河瀬秀治 (1839–1928). (Satō 1999: 22–23; Nara 2007: 75.)

a kormánnyal nem véletlen: a kormány tudatosan kezdte el támogatni az addigi világiállításokon népszerűnek mutatkozó hagyományos japán művészetet, még akkor is, ha leginkább az iparművészeti áruk iránt érdeklődtek Nyugaton.⁷

Nemcsak a japán alkotások arattak sikereket azonban, hiszen a beáramló nyugati művészeti tárgyak rövid időn belül meghódították a szigetországot. A nyugati művészet szinte minden japán hagyományt elkezdett háttérbe szorítani a Meiji-restauráció utáni egy-két évtizedben, amelyeket csak nagy nehezen, egy-két művész vagy műértő kitartó munkájával tudtak végül megőrizni az utókor számára, habár nem kompromisszumok nélkül.

A fentebb tárgyalt időszakban a japán festészetet kiemelkedően sok hatás érte, továbbá a „hagyományosnak” tartott festők komoly, kétoldali társadalmi vagy politikai nyomással találták szembe magukat. Fontos kiemelni, hogy a nyugati festészetet művelő művészek kritikája szerint az addigi hagyományok a letűnt korok maradványai voltak, ami egybecseng az akkoriban éppen az akadémizmussal szembe forduló, európai művészek hangvételével. A nyugati művészetben a magasabb rendű, a haladó irányzatokat látták, amelyeket szembeállítottak a japán művészet addigi műfajaival.

Igen érdekes azonban, hogy pont egy nyugati filozófus és művészettörténész, Ernest Fenollosa lesz az, aki pedig éppen ellenkezőleg, a japán művészetben fogja megtalálni azt az új irányt, amely a modern művészetet szerinte meghatározta. Az Oktatási Minisztérium Művészeti Bizottsági tagjaként (Monbushō Zuga Chōsa-kai 1'in 文部省図画調査会委員) Kiotó és Nara régi templomainak kincseit kutatva vált híressé az amerikai szakember, aki jóbarátjával és akkori tolmácsával, Okakura Tenshinnel bejárta és – erőnek erejével – megtekintette a legkorábbi japán buddhista templomok és sintó szentélyek féltve őrzött kincseit.⁸ Kettejük együttműködésének és fáradhatatlan munkásságának eredménye többek között, hogy 1897-ben megszületett a nemzeti értékeként

⁷ Sekine 1990: 4.

⁸ Igen híres történet a templomlátogatások között, amikor az egyik legrégebbi japán templom, a Hōryūji 法隆寺 titkos kincseit az ottani szerzetesek határozott tiltakozása ellenére tárták fel. Ernest Fenollosa halála után, 1912-ben a felesége jelentette meg férje jegyzeteiből a monumentális, kétkötetes értekezést a kínai és japán művészetről (*Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*, 2 kötet, New York: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1912), amely egyike az első hasonló tudományos értekezéseknek a témában. Az első kötetben igen hosszan értekezik a Nara- és Heian-kori fontos buddhista művekről, amelyeket 1882-es, 1884-es és 1886-os útjai során tekinthetett meg. Itt említi meg azt az esetet, amikor a nara-i Hōryūji templomban a szerzetesek tiltakozása ellenére tekintették meg a sok száz évig titkos buddhaként (*hibutsu 秘仏*) tisztelt, ezért az emberek elől elzárva tartott Guze (Yumedono) Kannon-szobrot. *“On fire with the prospect of such a unique treasure, we urged the priests to open it by every argument at our command. They resisted long alleging that in punishment for the sacrilege an earthquake might well destroy the temple. Finally we prevailed, and I shall never forget our feelings as the long disused key rattled in the rusty lock”* (Fenollosa 1912: 50).

kezelt régi sintó szentélyek és buddhista templomok műalkotásait védelmező rendelet (Koshaji hozon hō 古社寺保存法),⁹ továbbá, hogy a japán festészet több évszázados hagyományai nem vesztek ki teljesen a köztudatból, sőt azok alapelvei a mai napig megmaradtak, és tovább élnek a japán kortárs művészvilágban is.¹⁰

Okakura Tenshin és a megszülető művészeti oktatás: A nihonga első generációi és munkásságuk jelentősége

Sok kritika érte a japán festésmódot, amely modernizáláson ment keresztül. A modern gondolatok nagyrészt a Harvardon filozófiát tanult Fenollosától származtak, híres 1882-es, a *Truth of Fine Arts* című előadásában ismertette nézeteit a japán művészet további fejlődésének az irányáról, és konkrét lépéseket sorolt fel annak megvalósítása érdekében.¹¹ Ha az előadás maga nem lett volna elég, a teljes szövegét ki is adták nyomtatásban, japánul *Bijutsu shinsetsu* 美術真説 címen, és az egész országban terjesztették, nem csekély sikerrel.¹² Mindez nemcsak a japán festészet helyzetére volt hatással, de egyúttal felvázolta a nyugati mintára megszervezett művészeti oktatás jövőjét is.

Fenollosa és Tenshin életre szóló barátságát erősítette a japán festészet hagyományai iránti szenvedélyük, amelyet a korabeli japán festők támogatásával és pályájuk egyengetésével fejeztek ki. Ennek a gondoskodásnak lett az intézményesített központja az 1889-ben alapított Tokió Szépművészeti Iskola (Tōkyō Bijutsu Gakkō 東京美術学校, innentől TBG). Az iskola keretein belül kimondottan csak japán festési technikákat tanítottak a kezdetekben, ennek fő oka Tenshin igazgatói kinevezése volt. Bár többször voltak javaslatok egy nyugati festészeti (*yōga* 洋画) tanszék létrehozására, Tenshin ellenállást tanúsított egészen 1896-ig, amikor elhagyta az iskolát, miután igazgatói posztjáról lemon-

⁹ Bár Van Wyck Brooks irodalomkritikus *Ernest Fenollosa and Japan* című értekezésében említ egy 1884-es törvényt, amelyről azt írja, hogy kimondottan Fenollosának és Okakura-nak köszönhetően jött létre (Brooks 1962: 109), erről sehol máshol nem találunk információt, még Geoffrey R. Scott tanulmányában sem, amely pedig nagyon részletesen mutatja be a japán kulturális javakat védelmező törvényeket és azok történetét, hátterét (Scott 2003).

¹⁰ Egyik fontos eredménye a tevékenységüknek, hogy 1885-ben elérték, hogy újra taníttassanak művészeti iskolákban hagyományos japán ecsetekkel és tussal, amelyeket korábban a nyugatiasodás első hullámában és lázában inkább nyugati anyagokkal és eszközökkel váltottak fel. Van Wyck Brooks említi, hogy az utolsó Kanō festő, Kanō Hōgai is inkább felhagyott egy időre a festéssel, és seprűk árusításából tartotta el magát (Brooks 1962: 107).

¹¹ Az előadást 1882. május 14-én tartotta a Sárkánytó Társaság ülésén. Erről bővebben lásd Nute 1995.

¹² Ennek angol fordítását lásd Murakata 1983: 57–76.

dásra kényszerítették.¹³ A japán festészeti technikákat magába foglaló korabeli festészetre, a nyugati festészettől való megkülönböztetésre a *nihonga* 日本画 kifejezést kezdték el általánosan használni. Ezzel egy, a mai napig létező, új művészeti hagyományt teremtettek meg.

A *nihonga* központja egyértelműen a Tenshinék által alapított iskola volt, ahol a legelső mester a Fenollosa által is nagyra tartott Kanō Hōgai 狩野芳崖 (1828–1888) lett volna, akinek rövid életű, 1880-as évekbeli munkássága indította el a *nihonga* fejlődését, ami pedig végül a hagyományos japán festészet fennmaradásához is vezetett. A Kanō-iskola egyik utolsó képviselője, aki egyben a *nihonga* atyjaként is ismert, főként a főművének számító *Könyörületes Kannon anyja* (*Hibo Kannon* 悲母觀音)¹⁴ vagy a *Niō kapu őrző démonnal a kezében* (*Niō* 仁王捉鬼)¹⁵ című képeivel szerzett elismerést. Hōgai radikális mesternek tűnhet ezen képei alapján, de újabb kutatások bizonyítják, hogy sokkal konzervatívabb volt, főleg a főműve esetében, mint azt kortársai gondolták, és a kreativitása inkább a színekben mutatkozott meg, semmint a kompozíció újdonságában.¹⁶ A buddhista művein főként élénk, erőteljes színezésével mutatott új utat a hagyományos japán festészetnek. A hozzá tanítványul szegődött négy festőt szokás a *nihonga* első generációjának nevezni. Okakura Shunsui-t 岡倉秋水 (1867–?), Takaya Shōtetsu-t 高屋肖哲 (1866–1945), Honda Tenjō-t 本多天城 (1867–1946), és Oka Fuhō-t 岡不崩 (1869–1940) ezen kívül még szokták „Hōgai négy menyeyi királyaként” (Hōgai no shitennō 芳崖の四天王) is emlegetni.¹⁷ Közülük Shunsui-nak és Shōtetsu-nak is több buddhista témájú képe fennmaradt, amelyeken könnyen felfedezzük mesterük hatását, főleg, hogy a híres *Könyörületes Kannon anyja* képet is mindketten lemásolták.

Hōgai azonban nem érte meg az iskola megnyitását, így kortársára és barátjára, Hashimoto Gahō-ra 橋本雅邦 (1835–1908) hárult az a feladat, hogy a *nihonga* második generációjának számító festőket kiképezze. Gahō-nak Hōgai hirtelen halála után ajánlották fel a festészeti tanszéken a tanítás lehetőségét. Az ő tanítványai, a négy második generációs festő, Shimomura Kanzan 下村

¹³ A viszony a nyugati stílusú festőkkel Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866–1924) megérkezésével éleződött ki. Kuroda volt az egyik első japán festő, aki Franciaországban tanult és alkotott huzamosabb ideig, majd 1893-as hazatérése után a japán *yōga* mozgalom vezető alakjává vált.

¹⁴ Kannon vagy Kanzeon Bosatsu 觀(世)音菩薩, szanszkritul Avalókitésvara bódhiszattva.

¹⁵ Niō 仁王 (szanszkrit megfelelőjük nincs, a szútrát, amelyben feltűnnek [*Renwang jing* 仁王經, a Taishōzō-ban a 245 és 246-os szövegek] valószínűleg kínai nyelven írták), két kapuőrző istenség. Hagyományosan a japán templomok, nagyobb templomkomplexumok tartozó kapuban belül, két oldalon vannak elhelyezve: balra Agyō 阿形 (istenség nyitott szájjal), jobbra pedig Ungyō 吽形 (istenség csukott szájjal).

¹⁶ Collcutt 2006: 215.

¹⁷ A kifejezés a buddhista védőistenségekre utal, vagyis ők a *nihonga* („védelmezőinek”) első generációját jelölik.

観山 (1873–1930), Yokoyama Taikan 横山大観 (1868–1958), Hishida Shunsō 菱田春草 (1874–1911) és Kimura Buzan 木村武山 (1876–1942), akiket Hōgai négy tanítványa után a „*mōrōtai* négy mennyei királyának” (*mōrōtai noshintennō* 朦朧体の四天王) is neveznek, mind Tenshin eszméinek hű követői lettek.¹⁸

A *mōrōtai* 朦朧体 stílussal való kísérletezést is, amely röviden a levegő és a fény megfestését jelenti, Tenshin maga javasolta a festőknek 1898-ban. A *mōrōtai* kifejezést Ōmura Seigai 大村西崖 (1868–1927) művészettörténész és műkritikus használta egy 1900-ban, a Tōkyō Nichinichi Shinbun újságban megjelent, *Bijutsu tenrankai wo hyō su* 美術展覧会を評す („Egy művészeti kiállítás értékelése”) 1–7. című cikksorozatában.¹⁹ Taikan és Shunsō úttörői lettek ennek a stílusnak, amelyben a színekkel vagy a vonalak elhagyásával kísérleteztek (erről bővebben lásd lentebb). 1898-tól jelennek meg ilyen stílusú képek Shunsō és baráti körének munkásságában, és Kusanagi például Shunsō 1900-ban kiállított *Krizantém szerelemgyermek* (*Kiku jidō* 菊慈童)²⁰ című képét tartja a *mōrōtai* stílus csúcspontjának.²¹ Az ellenséges légkört mutatja a technika elnevezése is, amely lényegében gúnynévként jött létre: a *mōrō* 朦朧 szót a Tokió egy részén, az ueno-i Hirokoji és Yoshiwara között aktív, az embereket átverő riksásokra (*mōrō shafu* 朦朧車夫) használták.²² A festőket ezen képek miatt igen sok kritika érte a korban, amely talán abból fakadt, hogy a közönség becsapva érezte magát a nem „japános” *nihonga* képek miatt.

Az utóbbi négy *nihonga* festő hagyományosan inkább világi témákkal foglalkozott, viszont mind alkotott buddhista témákban is. Ennek okait pedig konkrétan ismerjük. Először is a már említett buddhista feléledés egybeesik a *nihonga* festészet fellendülésével is. Létezik azonban egy ennél konkrétabb ok is, mégpedig az, hogy a már sokat emlegetett Tenshin 1895-ben egy kiáltványban (*Kenshō butsuga boshū hōkoku* 懸賞仏画募集報告) toborozott buddhista témájú, azon belül is a Buddha életét bemutató festményeket. Tenshin kijelenti, hogy

蓋シ従来ノ仏像ハ悉ク皆仏ノ禪定ニ入りシー姿勢ノミヲ模写シ未タ仏陀ノ多端ナル生涯ヲ美術的ニ觀察シタルモノアラス 是レ仏教的美術ノ一大欠点ナリ²³

¹⁸ Noji 2017: 185. Kimura Buzan előtt Saigō Kogetsu 西郷孤月 (1873–1912) volt a négyes tagja, ugyanakkor ő idővel eltávolodott a stílustól, így helyét Kimura vette át.

¹⁹ A stílusról és annak elnevezésének kialakulásáról bővebben lásd Satō 1997: 36–40.

²⁰ A kép főszereplője egy a taoizmusban tisztelt hallhatatlan istenség, Peng Tan 彭祖 gyermekkori megnevezése, aki a Zhou dinasztia idején uralkodott Mu 穆 császár egyik kedvencének számított. Erről és a képről bővebben lásd Makimura 2011.

²¹ Kusanagi 2018: 126.

²² Kusanagi 2018: 125.

²³ Idézi Nakano 2016: 355.

A múltbeli buddhista ábrázolások a buddhákat mind meditatív pozícióban (*samādhi*-ba lépve), egyféle alakban ábrázolták, és eddig nem szenteltek művészi figyelmet a Buddha eseménydús életének; ez a buddhista művészet (仏教的美術) egyik nagy hibája.

Tenshin felhívásának meglett a hatása: a festők elkezdtek a Buddha életét bemutató témájú alkotásokat beadni a következő években tartott kiállításokra. Kanzantól a *Buddha születését* (*Butsu tanjō* 仏誕生, 1896) és a Buddha koporsóját megjelenítő *Hamvasztás* (*Jayui* 闇維, 1898) című képeket, Shunsō-tól pedig a *Virág felmutatása és a mosoly* (*Nenge bishō* 拈華微笑, 1897) című képet lehet itt kiemelni.

Ezeket a képeket azonban sokkal inkább tekinthetjük történeti festményeknek (*rekishiga* 歴史画), mintsem vallásos ábrázolásoknak, tehát inkább beszélhetünk itt az új történeti festészet műfaj népszerűsítéséről, semmint a japán buddhista festészet hagyományainak folytatásáról. Mindegyik új szemszögből, újfajta festésmóddal ábrázol egy olyan történetet Buddha életéből, amely korábban kevesebb figyelmet kapott Japánban.

Tenshin meglátása nem volt teljesen alaptalan, amikor kiemelte, hogy mennyire mellőzték Buddha életének az eseményeit a japán vallásos művészetben. A korai és középkori japán buddhista művészetben csak kevés példát találunk az élettörténet bemutatására (ilyen például a Sákjamuni életének nyolc fontos eseményét felvonultató képek [Shaka hassō zu 釈迦八相図]²⁴), de később leginkább a Buddha halála ábrázolás terjedt el a hozzá kötődő szertartásnak köszönhetően.²⁵ Sokkal népszerűbb lett emellett Sákjamuni az erdőben meditáló

²⁴ A Buddha életének nyolc fontos eseménye: alászállása a Tušita mennyekből (*gōtosotsu* 降兜率), az anyja méhbe való bejutása (*takutai* 託胎), a megszületése (kōtan 降誕), a szerzetesi útra lépése (*shukke* 出家), Māra legyőzése (*gōma* 降魔), buddhává válása (*jōdō* 成道), a *dharm*a kerekének első megforgatása (*shoten hōrin* 初轉法輪) és belépése a nirvánába, vagyis a halála (*nehan* 涅槃). Ezek a festmények a buddhista narratív festmények (*bukkyō setsuwaga* 仏教説話画) csoportjába tartoznak. Az ilyen festményekről bővebben lásd Kasuya, Makoto 加須屋誠 2006 (2003) *Bukkyō setsuwaga no kōzō to kinō: Shigan to higan no ikonoroji* 仏教説話画の構造と機能 – 此岸と彼岸のイコノロジー, Tokió: Chūō Kōron Bijutsu Shuppan, kimondottan a buddhista narratív festményekről: 133–191.

²⁵ A japán buddhista festészet legkorábbi művei közül rögtön kettő foglalkozik Sákjamuni életével: a Hōryūji templomban fennmaradt Tamamushi oltáron Buddha előző életeinek a cselekedeteit bemutató *jātaka* történeteket jelenítettek meg, míg a VIII. századra datált, a többek között a kiotói Jōbon Rendaiji 上品蓮台寺 templom tulajdonában lévő, gazdagon illusztrált *A múlt és a jelen ok-okozatainak szútrája* (*Kako genzai inga kyō* 過去現在因果經) Buddha előző életeitől kezdve egészen a megvilágosodásáig láthatunk (és olvashatunk) történeteket. A Heian-korszakban azonban, az ezoterikus irányzatok térnyerésével a különféle szertartásokhoz használt, sokszor egy-egy buddhista istenségeket ábrázoló, azokat nagyon hasonló módon megjelenítő festmények dominálnak. Tenshin kiáltványában, talán ezek azok a festmények, amelyknél a buddhista istenségek változatlan, az ikonográfiai előírásokat követő ábrázolásmódját éri kritika.

vagy aszkéta ábrázolása is, és bár ezekre az előző korszakokból is találunk példákat, de csak igen keveset.²⁶

A jelen tanulmányban vizsgált kép alkotója ennek a generációnak az egyik legjelentősebb, nemzetközi hírnévre is szert tett tagja, Hishida Shunsō.²⁷ Shunsō, több *nihonga* festőtársával együtt, 1896 folyamán régi buddhista festményeket másolt a tokiói Teikoku Hakubutsukan 帝国博物館 (a mai Tokió Nemzeti Múzeum) megbízásából.²⁸ Megfigyelhető Shunsō munkásságában, hogy a buddhista témák Tenshin 1895-ös felhívása és az 1896-os megbízás után jelennek meg. Visszatérő ábrázolás lesz *oeuvre*-jében a fehér ruhás Kannon (Byakue vagy Byakui Kannon 白衣観音) vagy az erdőben megjelenő aszkétaszerzetes, de az indiai útja során festett három Szaraszvati (japánul Benzaiten 弁才天) képet és Sákjamuni Buddha életének különféle mozzanatait (például *A Buddha megkísértése*, *A kása felajánlása* vagy *egy Igehirdetés* című képet is neki tulajdonítják) is előszeretettel fogja megfesteni.

Hishida Shunsō Szamantabhadrá-ábrázolása

Szamantabhadrá ábrázolása a festészet első fontos emlékeivel egyidős Japánban. Első megjelenítése a szigetországban a híres, 1949-ben egy tűzben megrongálódott Hōryūji templom 法隆寺 falfestményei között található meg.²⁹ Ezen a falfestményen és a későbbi korokban készült képi ábrázolásain is a hagyományosnak mondható megjelenítését láthatjuk (bővebben lásd lentebb).

²⁶ Az ilyen ábrázolások a zen festéssel terjedtek el és lettek népszerűek Japánban. Hishida Shunsō is többször megfestette az erdőben meditáló vagy a tanítványainak a *dharmát* magyarázó Sákjamuni Buddhát, lásd például a *Túró felajánlását* (*Nyūbi kuyō* 乳糜供養, 1903), az *Igehirdetést* (*Seppō* 説法, 1905) vagy a három külön festményen is megjelenített *Aszkézist* (*Kugyō* 苦行, 1909–1910).

²⁷ 1903-ban Indiában, majd 1904–1905 között Amerikában és Európában is él és alkot, továbbá kiállításokon jelenik meg egyik jó barátja és festőtársa, Yokoyama Taikan mellett.

²⁸ A fennmaradt másolatok (*mohon* 模本 vagy *mōsha* 模写) ma a Tokió, a Kiotó vagy a Nara Nemzeti Múzeum gyűjteményének a részét képezik. A Tokió Nemzeti Múzeumban megtalálható Shunsō-másolatokat lásd a múzeum online elérhető képadatbázisában. URL: <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/search?q=菱田春草> (utolsó meglejtés: 2021. 07. 26.)

²⁹ A falfestmények vizsgálatának hosszú sorában az egyik legalaposabb vizsgálatot Dorothy C. Wongnak köszönhetjük, amelyet az általa is szerkesztett, a Hōryūji templom falfestményeit vizsgáló külön kötetben publikált. A korábbi kutatásokat és azok eredményeit is összegezve arra a megállapításra jut, hogy az erőteljes érett Tang kínai festészeti stílus hatásait mutató falfestményeket valószínűleg a kontinensről 704-ben visszatérő japán küldöttség által importált stencilek alapján készítették el valamikor 704 és 711 között, elfogadva Shimomise Eiichi 下店静市 (1950-es és 1960-as évek), Kameda Tsutomu 亀田孜 (1968) vagy Hamada Takashi 濱田隆 (1978) elméleteit, miután összevetette a templom falfestményeinek stílusát a VII. század végének kínai buddhista festészeti emlékeinek stílusával (Wong 2008: 141–153).

A téma népszerűsége a Meiji-korban is megmaradt, több korabeli *nihonga* festő ábrázolta a bódhiszattvát, a legtöbben azonban ezen hagyományos megjelenítésmódot alkalmazták (lásd például Arai Kanpō 荒井寛方 [1878–1945] vagy Yokoyama Taikan képeit), vagy a később megjelenő és elterjedő ábrázolásmódokra látunk példát, mint a zen irányzatokban népszerű Shaka sanzon olvasó Samantabhadra-ja (pl. Arai Suiho 荒井翠圃 [1879–1939]), továbbá az Eguchi no kimi 江口君 megjelenítése (pl. Kajita Hanko 梶田半古 [1870–1917] festményén; az Eguchi témáról bővebben lásd lentebb).

A festőnek egy kevésbé ismert festménye a jelen tanulmány tárgya, amely egyáltalán nem sorolható Hishida Shunsō reprezentatív munkái közé. A festő munkásságát bemutató katalógusokban, ismeretterjesztő kiadványok nagy részében sem szerepel. Ennek oka pedig az lehet, hogy a festmény valószínűleg egészen korán magánkézbe került, majd pedig 2000-ben bukkant fel újból a köztudatban, amikor az Ibaraki Prefektúra Modern Művészeti Múzeum (Ibaraki-ken Kindai Bijutsukan 茨城県近代美術館) gyűjteményének a része lett.³⁰ A feltételezhető első (vagy egyetlen) tulajdonos nevét is megtudjuk egy 1912-ben, nem sokkal a festő halála után tartott emlékkiállítás katalógusából, a *Shunsō gashū* 春草画集 című kiadványból.³¹

A kép datálása több szempontból is kérdéses. Eddig mindössze két kiadványban lehetett felfedezni, ám mindkettő a közgyűjteménybe kerülése után jelent

³⁰ A festmény múzeumi adatait a múzeum művészeti osztályvezetője, Yamaguchi Kazuko 山口和子 szolgáltatta személyes megkeresés útján. Yamaguchi szerint 2000 előtt letétben volt a múzeumhoz tartozó Ibaraki Prefektúra Tenshin Emlékmúzeum (Ibaraki-ken Tenshin Kinen Izura Bijutsukan 茨城県天心記念五浦美術館) gyűjteményében. Az utóbbi múzeumban többször is közszemlére tették a képet, ugyanakkor nincs feljegyzés arról, hogy más múzeumoknak kölcsönadták volna kiállítás céljából.

³¹ A Japán Országgyűlési Könyvtár (Kokuritsu Kokkai Toshokan 国立国会図書館) digitális anyagában elérhető katalógus tartalomjegyzékéből kiderül, hogy a „Fugen 普賢” névvel ellátott festmény akkor egy bizonyos Abe Ryūkichirō (Takayoshi?) 阿部隆吉 tulajdonában volt. A feltűntetett személyről a kutatás jelen állása szerint semmilyen adat nem áll rendelkezésre, az Ibaraki Múzeum pedig a személyi jogok védelmére hivatkozva nem közölte a magánszemély nevét, akitől a festményt megvásárolta.

Hozzá kell ehhez tenni azonban, hogy egy 1978-as kiállítás katalógusában egy Monju (Monju Bosatsu 文殊菩薩, szanszkritul Mandzsusri bódhiszattva) kép van megjelölve a Fugen névvel (Hishida 1978: 26), amely szintén 1903-as, tehát akár az is felmerülhetne bennünk, hogy ez jelöli az 1912-es katalógusban is. A két kiadványban, amelyben a mi képünk megjelent, pedig *Fugen Bosatsu* 普賢菩薩 név alatt szerepel. Felmerülhetne az a teória is, miszerint párban festette a Fugen- és Monju-képeket, ahogyan szokták is ábrázolni a két bódhiszattvát, például festőtársa és barátja, Yokoyama Taikan is párban festette meg az istenségeket 1904-ben (Yokoyama Taikan Kinenkan 2006: 16–17). Ugyanakkor ez a feltételezés azért nem valószínű, mert nem egyeznek a pecsétek, és a két kép stilisztikailag sem áll közel egymáshoz. A Monju-kép a bódhiszattva alakjából ítélve az indiai tartózkodása alatt vagy után készülhetett, míg a Fugen bosatsu valószínűleg inkább előtte.

meg.³² Ezek szerint 1902 körül festette Shunsō. Több szempontot kell azonban megvizsgálnunk a kép datálásához, hiszen Shunsō nem keltezte a munkáit, így például a képen látható aláírás és pecsét (2. kép) vizsgálata segíthet meghatározni a kép készülésének az idejét. Shunsō – nem kirívó módon – váltogatta pecsétjének a formáját. Egy a festő aláírását és pecsétjeit vizsgáló, 1999-ben megjelent tanulmányban megtaláljuk a Szamantabhadra-festményen látható pecsétet is.³³ Shunsō ezen a nevének a hangalakját két másik karakterrel fejezte ki: 駿走, amelyeknek a jelentését Kojima úgy értelmezi, hogy „nem hátra hőkölve a kedvezőtlen kritikáktól, meggyőződéssel tovább futni”,³⁴ tehát egyfajta önbecsülés-javító felkiáltásként értelmezhetjük a megnevezést, a mōrōtai stílus miatt a festőt ért negatív kritikák ellenében. A pecsétet a tanulmányban található felsorolásból tizenöt festményen találtjuk meg, azt láthatjuk, hogy 1902 és 1906 között használta.³⁵ A felsorolásban azonban nem szerepel a Szamantabhadra-festmény, és ez azt mutatja, hogy nem volt a köztudatban a 2000-es évekig.



2. kép Shunsō pecsétje („駿走”) a Szamantabhadra-képen
(Forrás: Ibaraki-ken Kindai Bijutsukan 茨城県近代美術館)

A nyugati értelemben véve realizisztikusan ábrázolt elefánt láttán felmerülhetne bennünk, hogy miért ne festhette volna 1903-ban a képet a művész, hiszen ebben az évben Taikannal majd félételtöltött Indiában, ahol élőben láthatott a képen is megjelenített ázsiai elefántot természetes közegében. Azt is figyelembe véve azonban, hogy Japánban is voltak már ekkoriban ázsiai elefántok állatkeretekben, nem zárja ki a korábbi készítés lehetőségét.³⁶

³² Ibaraki-ken Tenshin Kinen Izura Bijutsukan 2001: 41; Tsurumi 2014b: 42.

³³ Kojima 1999: 44.

³⁴ Kojima 1999: 42.

³⁵ Kojima 1999: 19–26; 44.

³⁶ Shunsō idejében egy ázsiai hím elefánt volt Tokióban, Hanayashiki 花やしき, akit a sziámi (mai Thaiföld) császár ajándékozott az Ueno-i Állatkertnek 1888-ban. Erről bővebben lásd Yonetani 1986: 3–4.

A stilisztikai elemzés is alátámasztja a datálást, amelyet több stíuselem jelenléte bizonyít. Felfedezhetők mindenekelőtt a *mōrōtai* stílus elemei, amelyeket 1898-tól kezdve figyelhetünk meg Taikan és Shunsō művein egyaránt.

Amennyiben elfogadjuk a fentebb említett kiadványokban ismertetett datálást, akkor Shunsō még az indiai, amerikai és európai utazásai előtt festhette meg ezt a képét, amelynek tárgya a Japánban régi idők óta népszerű Szamantabhadrá bódhizáltva (japán nevén Fugen bosatsu 普賢菩薩). A Heian-kor óta számos buddhista ábrázolás fennmaradt erről a bódhizáltváról, az idők folyamán több ikonográfiai alaptípusa kialakult, amelyekkel Shunsō az 1902-ben festett képével több szinten is szakít. A festmény érdekes átmenetet mutat a „hagyományos” *nihonga* festészet és a *mōrōtai* festmények között, amelyet Shunsō-ék fejlesztettek ki és alkalmaztak. Az ifjú keresztbe tett lábakkal, de nem a szokásos lótuszpózban ül az állat hátán közvetlenül, vagyis lótusztrón sincs a képen.³⁷ Két kezében papírtekercset tart, ezt figyelni, olvassa. Aláomló, puhán megfestett haja szabadon van, a bódhizáltvák ékszereit sem látjuk, mindössze a felkarjain átkötött ruhaanyagcsíkok jelzik a hagyományos felkardísz (*hisen* 臂釧). Az alak mögött egy fejdicsfényként értelmezhető holdkorongot (*gachirin* 月輪) látunk, amely Buddha tudását és erényét fejezi ki számos buddhista istenség képen. Shunsō tehát, a *mōrōtai* stílusra jellemzően, finoman érzékelteti, sugallja, hogy itt egy bódhizáltvát látunk, nem egy olvasó ifjú fiút egy elefánt hátán.

A témaválasztás oka ismeretlen, bár a főszereplő bódhizáltva minden korban népszerű volt Japánban. Ugyanakkor nem lehet kijelenteni, hogy nem lóg ki a sorból, ha megnézzük a korábbi és a későbbi buddhista témájú vagy ihletésű festményeket, amelyeknek a nagy része a történeti festészet szemszögéből közelíti meg a vallás témáját, vagyis olyan „jelenteket” fest meg, amelyek korábban vagy nem voltak ábrázolva (például a *Virág felmutatása és a mosoly* című képe), vagy pedig inkább a zen festészetben népszerű témákat mutatnak, mint például Sákjamuni a hegyi gyakorlatok közben vagy a fehér ruhás Kannonképek. Szamantabhadrá ábrázolásának egyik előzménye lehetett az 1896-os Császári Múzeum szolgálatában végzett régi festmények vizsgálata és másolása, amelyek között találunk egy Szamantabhadrá-ábrázolást is: Shunsō másolta le a kiotói Daigoji templom Kamakura-kori Fugen Enmei festményét. Ez a festmény azonban egy ezoterikus rítushoz készült központi ábrázolás (*honzon* 本尊) volt, és ikonográfiai szempontból nagyon távol áll Shunsō Szamantabhadrá-ábrázolásától. Mindezek után még arra következtethetünk, hogy a témát esetleg egyéni megrendelésre készítette a festő.

Shunsō indíttatásának pontos ismerete nélkül is meg tudjuk azonban állapítani az ábrázolás ikonográfiai kiindulópontjait. A hagyományos Szamantabhadrá-

³⁷ Nagyon hasonló, amikor Szamantabhadrá-t az Eguchi 江口 nevű prostituált alakjában ábrázolják.

ábrázolásoktól ugyanis egy eltérő megjelenítést látunk. Szamantabhadrá-ábrázolásának japán reprezentatív példáin ugyanis a „hagyományos”, a Heian-kortól kezdve fennmaradt és elterjedt ikonográfia szerint általában lótuuszvirágban végződő, lángoló kardot tart (3. kép), vagy éppen a mellkasa előtt összetett kézzel (*gasshō* 合掌, 4. kép) látható. Az ezoterikus Shingon és Tendai irányzatokban pedig sokszor a jellegzetesnek számító *vadzsrát* fogja valamelyik kezében, esetleg mindkettőben (5. kép). Az istenség vagy egy mandalán látható,³⁸ vagy egy hatagyarú fehér elefánt hátán lévő lótuusztrónon ül.³⁹



3. kép Szamantabhadrá az Anyaméhvilág mandalán

(Forrás: Ninnaji 仁和寺 templom tulajdona, *Taishō Shinshū Daizōkyō Zuzō* 大正新脩大藏經圖像 vol. 1, 641)

³⁸ A mandala az ezoterikus buddhizmusban a buddhák világát hivatott megjeleníteni, a Shingon-irányzatban a két központi mandalán, az Anyaméhvilág (Taizōkai mandara 胎藏界曼荼羅) és Gyémánt mandalán (Kongōkai mandara 金剛界曼荼羅) láthatjuk.

³⁹ A fehér elefánttal valószínűleg Belső-Ázsiában kapcsolhatták össze az istenséget. Az egyik első kínaira lefordított szöveg, amelyben megjelenik a leírása a Szamantabhadrá vizualizációs szútra, erről bővebben és ennek magyar nyelvű fordításához lásd Hamar 2020.



4. kép (közép) Szamantabhadrá egy Sákjamuni-háromság-ábrázoláson
(Forrás: Kakuzenshō 覺禪鈔, Taishō Shinshū Daizōkyō Zuzō 大正新脩大藏經圖像 vol. 4, 478)



5. kép (jobb) Szamantabhadrá vajra-val és vajra csengővel
(Forrás: Zuzōshō 圖像抄 no. 41, Taishō Shinshū Daizōkyō Zuzō 大正新脩大藏經圖像 vol. 3, 20/21)



6. kép Hishida Shunsō: Szamantabhadra – részlet
(Forrás: Ibaraki-ken Kindai Bijutsukan 茨城県近代美術館)

Shunsō festményén azonban két olyan előzményt figyelhetünk meg az ábrázolásmódban, amelyek teljes mértékben eltérnek a most tárgyalt, „hagyományos” megjelenítési formáktól. Rögtön észre lehet venni, hogy a bódhiszattvát fiatal fiúként ábrázolta (6. kép), ami először az úgynevezett *chigo* 稚児 ábrázolások vizsgálatához vezet. Az elefánt hátán ülő alak tehát egy gyermekként ábrázolt Szamantabhadra (Chigo Fugen 稚児普賢). A gyermekként ábrázolt vallásos ábrázolások archetípusa egyértelműen a gyermek Buddha alakja, aki-nek a VII. századtól kezdve maradtak fenn példái Japánban (lásd például az Asuka- vagy Hakuho-kori bronzból készült, álló Gyermek Sákjamuni Buddha-szobrokat [*dōzō tanjō Shaka butsu ryūzō* 銅造誕生釈迦仏立像]). Többféle gyermekábrázolás-típust különböztethetünk meg a japán vallásokban (a *chigo* mellett ott van még a *dōji* 童子 vagy a *wakamiya* 若宮), amelyek különféle dolgokat jelképezhetnek: lehetnek hercegek, a legvégső igazságok tanítói vagy akár a társadalom kiszolgáltatót egyedeinek a védelmezői is.⁴⁰ Az egyik első fontos *chigo* ábrázolás Japánban pedig nem máshoz, mint a Shingon ezoterikus buddhizmust megalapító Kūkai személyéhez kötődik: Chigo Daishi 稚児大師 alakja talán a Kamakura-korban tűnt föl (a legkorábbi ismert festmények a kiotói Daigoji templomban 醍醐寺 és a kobei Kōsetsu Művészeti Múzeumban 香

⁴⁰ Guth 1987: 1.

雪美術館 található, mindkettőt a XIII. századra datálják),⁴¹ de a Muromachi-korban is találunk példát az ábrázolására.⁴²

A Chigo Fugen ábrázolás azonban még ezek között is ritkának számít, hiszen egy XIX. századi példán kívül nem találunk egyéb hasonló festményt. Ez a XIX. századi példa Reizei (Okada) Tamechika 冷泉(岡田)為恭 (1823–1864) késő Edo-kori Tosa festő alkotása (talán az 1850-es évekből), amelyről Hinami Ayano, a festő munkásságát kutató szakértő úgy vélekedik, hogy Tamechika saját kreációja lehet, hiszen bár Chigo Monju 稚児文殊 ábrázolást igen sokat felfedezhetünk, addig csak erről az egy Chigo Fugenről van tudomása.⁴³ A jelenleg magánkézben található képet megnézve azt láthatjuk, hogy a gyermek Szamantabhadra alakja, a lótuszvirágon ülve, kezét a mellkasa előtt össze-téve, kísértetiesen hasonlít Chigo Daishi ábrázolásmódjára. A különbség csak a lótuszvirág alatt megjelenő fehér, hatagyarú elefánt. Akár a Chigo Monju- (gyermek Mandzsusri) ábrázolások párjaként is létrehozhatta Tamechika a Chigo Fugen-festményt, hiszen Mandzsusri és Szamantabhadra hagyományosan párba vannak állítva az alább tárgyalt Sákjamuni-háromság-festményeken (Shaka sanzon zu 釈迦三尊図).

Másrészt viszont, Shunsō gyermek Szamantabhadra alakjában egy, a zen irányzatok festészetében elterjedt ikonográfiai példát ismerünk fel. Ez az ábrázolástípus pedig a Sákjamuni-háromság-festményeken jelenik meg, amelyeket a XIII. századtól kezdve, vagyis a zen irányzatok Japánban való megjelenésétől, valószínűleg a korabeli Déli Song-dinasztia (1127–1279) kínai festészeti mintájára alapozva mutattak be Japánban.⁴⁴ Ezek az ábrázolások bár önmagukban is megjelentek, de igen sokszor a tizenhat *arhat* (*rakan* 羅漢) ábrázolásával együtt alkotott triptichon (Shaka sanzon jūroku rakan zu 釈迦三尊十六羅漢図) részét képezte. Az *arhatok* különféle csoportosításai (tizenhat, tizennyolc vagy ötszáz) főleg az Edo-korban váltak népszerűvé, több példája is fennmaradt szerte Japánban.⁴⁵ Ezeken a háromságképeken Szamantabhadra

⁴¹ Guth 1987: 4.

⁴² Lásd például az Art Institute Chicago XV. századi festményét, amelyen egy lótuszvirágon térdelve, kezét a mellkasa előtt összetéve, egészen kislíuként ábrázolják a buddhista szerzetest. URL: <https://www.artic.edu/artworks/11146/kobo-daishi-kukai-as-a-boy-chigo-daishi>

⁴³ Hinami 2014: 28.

⁴⁴ Számos ilyen ábrázolás fennmaradt, de az egyik legkorábbi a XIV. század közepére datált példák között Shinchion'in templom 新知恩院 vagy a Nezu Művészeti Múzeum 根津美術館 *Sákjamuni háromságfestménye*.

⁴⁵ A 17. századra datálják a Renpukuji 蓮福寺 vagy a nikkō-i Rinnōji 輪王寺 templom festményeit. A XVIII–XIX. században is népszerű téma lehetett, hiszen megtalálható egy-egy ilyen ábrázolás az Idemitsu Művészeti Múzeumban (Idemitsu Bijutsukan 出光美術館), a Kumamoto Prefektúra Művészeti Múzeum (Kumamoto Kenritsu Bijutsukan 熊本県立美術館) gyűjteményében vagy több templomban Tochigi Prefektúrában (például a Keirinji 桂林寺 vagy az Ikkōji 一向寺 templomokban).

alakja sokszor idősebb férfiként, akár Daruma-hoz 達磨 hasonló külsővel jelenik meg.⁴⁶ Shunsō festményén az ifjúként ábrázolt Szamantabhadra közvetlenül az elefánton ül, és egy tekercset tanulmányoz. Ehhez hasonló ábrázolásmód nemcsak a zen festészetben, hanem az *ukiyo-e* 浮世絵 fametszetek világában is feltűnt, ugyanis egy híres XII. századi buddhista szerzetes költő, Saigyō Hōshi 西行法師 (1118–1190) műveiben feltűnik Szamantabhadra alakja, mint egy Eguchi 江口 nevű kurtizán. Ilyenkor fiatal lányként ül közvetlenül a fehér elefánt hátán, néha egy papírtekercset olvasva.⁴⁷

A *mōrōtai* stílus és a „realizmus” megjelenése Shunsō Szamantabhadra-ábrázolásán

Shunsō művészetét, nagyon leegyszerűsítve, két korszakra lehet osztani: a *mōrōtai* előtti és a *mōrōtai* utáni korszakokra. De mi is pontosan ez a *mōrōtai*? Magát a szót szinte lehetetlen lefordítani, ezért a szakemberek inkább meghagyták a technika nevének. Ha hosszabban kifejtjük, akkor lényegében azt jelenti, hogy a levegő és a fény megfestésének a „teste”. Miért test? A levegő és a fény olyan jelenségek, amelyek alapvetően nem rendelkeznek tömeggel (testtel), viszont a *nihonga* festőknek az volt a feladata, hogy a selymen vizuálisan megfogható, fizikai formában jelenítsék meg ezeket.⁴⁸ A feladat alatt pedig azt értjük, hogy maga Tenshin vetette fel ezt a problémát 1898-ban, amire Shunsō és barátja, a szintén *nihonga* festő Yokoyama Taikan kísérletezésbe kezdett a színezéssel, hogy minél inkább megfeleljenek mentoruk elvárásainak.⁴⁹ Ennek eredményeképpen kifejlesztettek egy olyan árnyalási technikát (*bokashi* 暈し), amelynél különböző rétegekben, foltokban vitték fel a festéket a nedves selyemre egy száraz ecsettel (*karabake* 空刷毛), ezáltal a nyugati árnyékolási technikához hasonló eredményt értek el. Ezzel egy időben (majdnem teljesen)

⁴⁶ A Bódhidharma (Daruma) külsőjéhez hasonló vonások között van a vörös ruha (pl. a Daitokuji templom Muromachi-kori triptichonján és a Yōtokuji templom 養徳寺 Edo-kori [1787] festményén) vagy a jellegzetes szakállas arc (pl. a Daitokuji templom Muromachi-kori triptichonján és a Zenrinji templom 禅林寺 Eikandō csarnokában 永観堂 található festményen; ez a két festmény melleleg egymás analógiája, az előbbit Kanō Masanobu 狩野正信 [1434?–1530?] a Kanō-festőiskola vélt alapítója, az utóbbit pedig talán a fia, Kanō Motonobu 狩野 [1476–1559] festette). A Bódhidharma-ábrázolásokról bővebben lásd Mecsi 2007 vagy Mecsi 2013.

⁴⁷ Lásd például Utagawa [Andō] Hiroshige 歌川[安藤]広重 (1797–1858) vagy Totoya Hokkei 魚屋北溪 (1780–1850) fametszeteit a bostoni Museum of Fine Arts gyűjteményében. URL: <https://collections.mfa.org/objects/237756> (Utagawa Hiroshige metszete) és <https://collections.mfa.org/objects/213048> (Toyota Hokkei metszete).

⁴⁸ Itt egy kis szójátékot is felfedezhetünk, hiszen a japán „test” karaktere egyben a művészet-történetben használt „stílust” is jelenti (体).

⁴⁹ Tsurumi 2014a: 10.

feladták a kontúrok rajzolását, és az új árnyalási technikát kezdték el használni a képeiken.⁵⁰ Ez az önmagában bravúrosnak nevezhető kísérlet, amely lényegében egy új technikát teremtett a fény-árnyék hatások kifejezésének, nem nyerte el a nagyközönség tetszését. Az egyik legfontosabb, és mondhatjuk, hogy megalapozott, kritikaként természetesen azt hozták fel, hogy ez akkor most már nem tekinthető *nihonga*-nak. Annyiban igazuk is volt, hogy eltávolodtak a japán festészet évszázados hagyományaitól, de vajon magától a *nihonga*-tól is? Nyugati festészetnek sem tudták nevezni, mert ahhoz csak a *plein-air* hatásaihoz hasonló megjelenítést emelték át a japán festészetbe.⁵¹ Shunsō vagy Taikan azonban egyáltalán nem zárkózott el a nyugati festészeti elemektől, sőt hittek abban, hogy a *nihonga* jövője a nyugati festészethez való közeledésben rejlik, és ebben igazuk is lett.⁵²

A Szamantabhadra-festményen a háttér halványsárga-szürkés egységéből lép elő, avagy sejlik fel az elefánt masszív, a háttér színétől alig eltérő alakja. Szamantabhadra-t a Japánban leginkább elterjedt ábrázolásán fehér színű, hatagyarú elefánton látjuk, ezzel a hagyománnyal azonban szakított ezen a képén.⁵³ A háttérből nem tudjuk megállapítani, hogy egy valóságos térben vagyunk-e, a buddhista festményeken általánosan alkalmazott „üres” teret látjuk ezen az ábrázoláson is, ami azt hivatott érzékeltetni, hogy nem a valós időben és térben, vagyis a nem mi világunkban *létezik* a bódhiszattva alakja. Az állat tömegének érzékeltetése a Shunsō-ék által kifejlesztett árnyékolási technika reprezentatív példája, ahogyan a festő puhán, de mégis plasztikusan jeleníti meg az elefántot, szinte *realisztikusan*. Ez a fajta, a *nihonga* festők által alkalmazott realizmus ezen a képen nemcsak a Japánban elterjedt nyugati festészeti stílus (*yōga*) realizmusától különbözik, de még a képen belül is éles kontrasztot alkot az állat hátán ábrázolt alakkal. A festő a bódhiszattva ábrázolásánál csupán a felsőtesten átvetett, sötétkék ruházaton (*tenne* 天衣) alkalmazta igen halványan a fentebb tárgyalt árnyékolási módot, míg az alak testének hangsúlyos körvonalai ehhez képest erőteljesen a hagyományos japán buddhista festészetet követi. Az alsó, halványkék ruházaton pedig a kimondottan a *mōrōtai* stílusban festett képein

⁵⁰ Nem ők voltak az elsők, akik elhagyták az emberek által a *nihonga* egyik meghatározó elemeként gondolt kontúrokat. A *mokkotsu* (vagy *bokkotsu*) 没骨 festészeti technika, szó szerinti jelentése „csont nélküli”, ami hasonlóan kevés vagy semmilyen kontúrt nem használ. Kínában fejlődött ki valamikor a Tang korszakban (VII–X. század), de a XVI. századtól kezdve japán festőknél is megtalálható, főleg Sōami 相阿弥 (?–1525) és Ogata Kōrin 尾形光琳 (1658–1716), a *rinpa* 琳派 festőiskola alapítójának munkásságában vált jelentőssé. A *festészetről* című írásukban Shunsō és Taikan Kōrin festészetét a „színes impresszionizmusnak” nevezik. (Hishida–Yokoyama 1905b: 4.)

⁵¹ Kusanagi 2018: 123.

⁵² Yoshimura 1972: 11.

⁵³ Bővebben a hatagyarú fehér elefántról lásd Hamar 2018.

alkalmazott fehér kontúrt látjuk, ennek az egyik reprezentatív példája az ugyanabban az évben befejezett *Wang Zhaojun* (*Ō Shōkun* 王昭君), amelyen Kína négy szépségének egyike és egyéb udvarhölgyek jelennek meg.⁵⁴

A realizmus egy igen sokat vitatott és megosztó fogalom volt a Meiji-kor művészei, különösképpen a *nihonga* festők között, akik a fent említett, újféle módon közeledtek ahhoz, amit a Nyugat nevezett akkoriban realizmusnak. Japánban ezért egy olyan szóval határozták meg ezt a fogalmat, amely lényegében a valóság másolását (*shajitsu* 写実) jelenti. A nyugati festészetben már a reneszánsz óta, a perspektíva és az árnyékolás alkalmazása által elért realizmus jelentette a festészet végső célját, ami végül a japán festészettől való megkülönböztetésének a kritériumává vált. Yoshimura Teiji szerint azonban éppen ez a realizmusra való törekvés szabta meg a nyugati festészet szabadságának a határait is.⁵⁵ Az *ukiyo-e* és hagyományos japán festészeti stílusok alkotásaiból feltételezték, hogy a realista művészet nem létezett a nyugati festészet bemutatása előtt, ezt Shunsō és Taikan is tagadja az írásukban.⁵⁶ Külföldi utazásaikról Taikan tartott beszámolót, amelyben elmesélte, hogy egy nyugati művész megkérdezte a japánok miért nem használnak árnyékolást a képeiken. Ahelyett, hogy válaszolt volna, Taikan visszakérdezett, hogy miért lenne ez szükséges, erre pedig a kérdező művész nem tudott válaszolni. Yoshimura azonban felveti ennél az anekdotánál, hogy egy tárgy árnyéka talán nem szerves része-e az adott tárgynak, tehát a „valóság másolásánál” nem kellene-e azt is megjeleníteni?⁵⁷ Yoshimura felveti, hogy maga a „valóság” (*shinjitsu* 真実) jelentése az, ami különbözik a nyugati és a keleti eszmerendszerben, hiszen amíg az előbbiben tudományosan, addig az utóbbiban sokkal inkább spirituálisan állnak hozzá a fogalomhoz.⁵⁸

Összegzés

A Meiji-restauráció korszakváltó esemény volt Japánban, ami az élet minden területén megmutatkozott. A japánok új útkeresési módjai talán a művészetekben mutatkoztak meg a leginkább, amelyek hatalmas változásokon mentek keresztül, nagyon rövid idő alatt. Ebben a közegben alakult ki a *nihonga*, ame-

⁵⁴ A Szamantabhadra-festménnyel megegyezik nemcsak a fehér kontúrok használata a hölgyek ruháin, de a sárgás-szürkés, horizont nélküli háttér is, amelytől nem egyértelmű, hogy a kínai hölgyek hol is vannak. Shunsō ezen képéről bővebben lásd Toyosaki 1979. Wang Zhaojun legendájáról bővebben pedig lásd például Mizoguchi 2007.

⁵⁵ Yoshimura 1972: 11.

⁵⁶ Hishida–Yokoyama 1905a: 3.

⁵⁷ Yoshimura 1972: 12.

⁵⁸ Yoshimura 1972: 14.

lyet nevezhetünk stílusnak, műfajnak vagy akár mozgalomnak is. Ezt már tudatosan, egy céllal hozták létre, ez a cél az általuk hagyományosnak tartott japán festészet megóvása volt a nyugati művészet egyre terjedő népszerűségét látva. A végeredmény pedig egy olyan újfajta festészeti kifejezőmód lett, amely eleget adott a japán és a nyugati elemeket, ezeknek egy új harmóniáját megteremtve.

Hishida Shunsō ebben a szellemben alkotta meg jelentős műveit a XIX. század végén és a XX. század elején, aminek korai halála 1911-ben vetett véget. A *nihonga* első, jelentős, az azt alakító nemzedékeinek meghatározó tagja volt, életműve egybeforr a stílus alapjainak a lefektetésével. A jelen tanulmányban tárgyalt festmény is ennek az időszaknak egy példája, amikor a kísérletezés időszakában volt Shunsō, de még a külföldi (főleg indiai) hatások előtt, vagyis mondhatni, hogy a *mōrōtai* első korszakában készült. A festményen felfedezhető a hagyományos japán festészet elemei, de láthattuk, hogy már sokkal hangsúlyosabbak az újszerű komponensek, amelyek nemcsak a színhasználatban, de a háttér vagy az egyes alakok (pl. az elefánt) megjelenítésén is észrevehetőek. Ez az ábrázolás az egyik legjobb példa annak az átmenetnek a bizonyítására, amely a hagyományos és a modernnek nevezhető buddhista (avagy vallásos) festészetben láthatunk végbe menni a Meiji-korban.

Felhasznált irodalom

- Brooks, Van Wyck 1962. „Ernest Fenollosa and Japan.” *Proceedings of the American Philosophical Society* 106/2: 106–110.
- Collcutt, Martin 2006. „The Image of Kannon as Compassionate Mother in Meiji Art and Culture.” In: Conant, Ellen P. (ed.) *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 197–224. <https://doi.org/10.1515/9780824840594-013>
- Farkas Ildikó 2018. *A japán modernizáció ideológiája*. Budapest: L’Harmattan Kiadó
- Fenollosa, Ernest F. 1912. *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*. 2. kötet, New York: Frederick A. Stokes Company Publishers
- Fujimoto, Yūji 藤元裕二 2018. „Gifu shi Sōfukuji shōzō *Shaka sanzō jūroku rakanzu* ni tsuite – Sentetsu wo fukumu nihon chūsei no rakanzu no gaikan 岐阜市崇福寺所蔵釈迦三尊十六羅漢図について—先哲を含む日本中世の羅漢図の概観.” *Bukkyō Geijutsu* 仏教芸術 1: 83–96.
- Guth, Christine M. E. 1987. „The Divine Boy in Japanese Art.” *Monumenta Nipponica* 42/1: 1–23. <https://doi.org/10.2307/2385037>
- Hamar Imre 2018. „The Indian and Central Asian Influence on the Image of Samantabhadra Riding on a Six-Tusked Elephant in Dunhuang.” In: Yang Fuxue, Liu Yuan (eds.) *Dunhuang yu dongxi fang wenhuade jiaorong* 敦煌与东西文化的交融. Dunhuang, 327–337.
- Hamar Imre 2020. „Szamantabhadra vizualizációs szútra.” In: Hamar Imre – Takó Ferenc (szerk.) *Kínai bölcselet és művészet. Tanulmányok Tőkei Ferenc emlékére*. Konfuciusz Könyvtár 4, Budapest: ELTE Konfuciusz Intézet, 123–162.

- Hinami, Ayano 日並彩乃 2014. „Reizei Tamechika no butsuma wo megutte 冷泉為恭の仏画をめぐって.” *Bunka Kōshō* 文化交渉 3: 21–40.
- Hishida, Haruo 菱田春夫 (ed.) 1978. *Hishida Shunsō zoku* 菱田春草・続. Tokiō: Dai Nihon Kaiga Kōgei Bijutsu.
- Ibaraki-ken Tenshin Kinen Izura Bijutsukan 茨城県天心記念五浦美術館 (ed.) 2001. *Taikan, Shunsō ten – Nihonga kindaika e no michi* 大観・春草展—日本画近代化への道. Ibaraki: Ibaraki-ken Tenshin Kinen Izura Bijutsukan.
- Ketelaar, James E. 1990. *Of Heretics and Martyrs in Meiji Japan: Buddhism and Its Persecution*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691221892>
- Kim, Yongcheol 金容澈 1997. „Hishida Shunsō no sakuhin ni okeru dentō – ‘Nenge mishō’ wo chūshin ni 菱田春草の作品における伝統—「拈華微笑」を中心に.” *Kajima Bijutsu Zaidan Nenpō* 鹿島美術財団年報 no. 15 Bessatsu 別冊, 340–351.
- Kojima, Keizō 小島恵蔵 1999. „Hishida Shunsō no rakkān, inshō 菱田春草の落款・印章.” *Iida-shi Bijutsukan Kenkyū Kiyō* 飯田市美術博物館研究紀要 9: 5–46.
- Kusanagi, Natsuko 草薙奈津子 2018. *Nihonga no rekishi - kindai hen* 日本画の歴史・近代篇. Tokiō: Chūkoron Shinsha.
- Makimura, Yōsuke 槇村洋介 2011. „Hishida Shunsō Kiku jidō ni tsuite no hito shiron – Fuhē to mujō 菱田春草《菊慈童》についての一試論 – 不変と無常.” *Iida-shi Bijutsukan Kenkyū Kiyō* 飯田市美術博物館研究紀要 21: 5–14.
- Mecsi Beatrix 2007. „East Asian Art from Western Point of View: The Case of Bodhidharma, the Founder of Zen Buddhism.” *Acta Historiae Artium* Tomus XLVIII: 329–339. <https://doi.org/10.1556/ahista.48.2007.1.14>
- Mecsi Beatrix 2013. „Bódhidharma. A chan buddhizmus legendás alapítójának ábrázolásai és népszerűsítése Japánban.” *Távol-keleti Tanulmányok* 2013/1–2: 125–134.
- Mizoguchi, Sadahiko 溝口貞彦 2007. „Ō Shōkun 王昭君.” *Nishōgakusha Daigaku Jinbun Ronshō* 二松学舎大学人文論叢 79: 42–76.
- Murakata, Akiko 村形明子 1983. „Bijutsu shinsetsu to Fenorosa no ikō 「美術真説」とフェノロサの遺稿.” *Eibungaku Hyōron* 英文学評論 49: 45–76.
- Nakamura, Tanio 中村溪男 (szerk.) 1967. *Meiji no nihonga* 明治の日本画. Nihon no bijutsu 日本美術 no. 17. Tokiō: Shibundō.
- Nakano, Noriyuki 中野慎之 2016. „Meiji kōki no nihonga ni okeru bukyō – Okakura Kakuzō no kōsō to Kanzan, Taikan, Shunsō 明治後期の日本画における仏教 - 岡倉覚三の構想と観山・大観・春草.” In: Kyōto fū maizō bunkazai chōsa kenkyū sentā 京都府埋蔵文化財調査研究センター (ed.) *Kyōto fū maizō bunkazai ronshū* 京都府埋蔵文化財論集 vol. 7, Kiotō: Kyōto fū maizō bunkazai chōsa kenkyū sentā, 355–377.
- Nishihara, Daisuke 西原大輔 2002. „Kindai nihon kaiga no Ajia hyōshō 近代日本絵画のアジア表象.” *Nihon kenkyū* 日本研究 26: 185–220.
- Noji, Kōichirō 野地耕一郎 2017. „Nuru-e ka, egaku-e ka. Futatsu no shitennō ga kōsa shita jidai 「塗る絵」か、「描く絵」か。二つの四天王が交差した時代.” In: Noji, Kōichirō 野地耕一郎 – Hirabayashi, Akira 平林彰 – Shi’ino, Akifumi 椎野晃史 (eds.) *Kanō Hōgai to shitennō: Kindai nihonga, mō hitotsu no suimyaku* 狩野芳崖と四天王: 近代日本画、もうひとつの水脈. Tokiō: Kyūryūdō, 185–192.
- Nute, Kevin 1995. „Ernest Fenollosa and the Universal Implications of Japanese Art.” *Japan Forum* 7/1: 25–42. <https://doi.org/10.1080/09555809508721526>
- Satō, Dōshin 佐藤道信 1993. *Nihon no kindai bijutsu 2 – Nihonga no tanjō* 日本の近代美術 2 日本画の誕生. Tokiō: Ōtsuki Shoten.
- Satō, Dōshin 佐藤道信 1996. *Nihon bijutsu tanjō* 〈日本美術〉誕生. Tokiō: Kōdansha.
- Satō, Dōshin 佐藤道信 2011. *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. Los Angeles: Getty Research Institute.

- Satō, Shino 佐藤志乃 1997. „Kindai nihonga ni okeru mōrō no imi 近代日本画における「朦朧」の意味。” *Geisō: Tsukuba Daigaku Geijutsugaku Kenkyūshi* 藝叢: 筑波大学芸術学研究誌 14: 31–58.
- Satō, Shino 佐藤志乃 1999. „Yokoyama Taikan to Hishida Shunsō no toingo no sakuhin ni tsuite - Hishida Shunsō no 'Nyūbi kuyō' wo chūshin ni 横山大観と菱田春草の渡印後の作品について - 菱田春草の〈乳糜供養〉を中心に。” *Geijutsugaku Kenkyū* 芸術学研究 3: 37–44.
- Satō, Shino 佐藤志乃 2000 *Mōrōtai ni tsuite no kenkyū: Hishida Shunsō no sakuhin wo chūshin ni* 朦朧体についての研究: 菱田春草の作品を中心に. (PhD-dissz.) Tsukuba: Tsukuba Egyetem.
- Satō, Shino 佐藤志乃 2001. „Okakura Tenshin no shisō ga michibiita Ajia bunka kōryū 岡倉天心の思想が導いたアジア文化交流。” *Ajia Yūgaku* アジア遊学 32: 18–31.
- Scott, Geoffrey R. 2003. „The Cultural Property Laws of Japan: Social, Political, and Legal Influences.” *Washington International Law Journal* 12/2: 315–402.
- Sekine, Hiroko 1990. „Shunsō to Meiji yōga dan oyobi seiō kaiga – Sono kūkan hyōgen ni chakumoku shite 春草と明治洋画壇及び西洋絵画—その空間表現に着目して.” *Iida-shi Bijutsu Hakubutsukan Kenkyū Kiyō* 飯田市美術博物館研究紀要 1: 2–25.
- Shimoina Kyōikukai 下伊那教育会 – Shunsō Kenkyū Iinkai 春草研究委員会 1967. *Hishida Shunsō* 菱田春草. Iida: Shimoina Kyōikukai.
- Takashina, Shūji 2006. „History Painting in the Meiji Era: A Consideration of the Issues.” In: Conant, Ellen P. (ed.) *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 56–64. <https://doi.org/10.1515/9780824840594-006>
- Toyosaki, Akira 豊崎卓 1979. „Hishida Shunsō to Ō Shōkun 菱田春草と王昭君.” *Ibaraki Daigaku Izura Bijutsu Bunka Kenkyūjohō* 茨城大学五浦美術文化研究所報 7: 2–3.
- Tsurumi, Kaori 2014a „Hishida Shunso – Fifteen Plus Years of Experiments.” In: Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan 東京国立近代美術館 et al. (eds.) *Hishida Shunsō* 菱田春草 = *Hishida Shunso: a retrospective*, Tokiō: Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan 東京国立近代美術館 et al., 8–13.
- Tsurumi, Kaori 鶴見香織 (ed.) 2014b *Hishida Shunsō: Funetsu no tensai gaka* 菱田春草 — 不熱の天才画家. Bessatsu Taiyō – Nihon no kokoro 別冊太陽 — 日本のこころ vol. 222.
- Umezawa, Megumi 梅沢恵 2013. „Reizei Tamechika hitsu Shaka sanzonzō mohon 冷泉為恭筆 釈迦三尊像模本.” *Kanagawa Kenritsu Hakubutsukan kenkyū hōkoku Jinbun kagaku* 神奈川県立博物館研究報告 人文科学 40: 53–61.
- Yamamoto, Tsutomu 山本勉 1992. *Fugen bosatsu zō* 普賢菩薩像. Nihon no bijutsu 日本の美術 no. 310. Tokiō: Shibundō.
- Yokoyama Taikan Kinenkan (ed.) 2006. *Yokoyama Taikan no sekai* 横山大観の世界. Tokiō: Bijutsu Nenkansha.
- Yonetani, Kako Y. 1986. „Captive Elephants in Japan: Census and History.” *Elephant* 2/2: 3–14. <https://doi.org/10.22237/elephant/1521731978>
- Yoshimura, Teiji 吉村貞司 1972. „Hishida Shunsō no riarizumu 菱田春草のリアリズム.” *Sansai* 三彩 292: 11–39.
- Wong, Dorothy C. 2008. „Reassessing the Wall Paintings of Hōryūji.” In: Wong, Dorothy C. – Field, Eric M. (eds.) *Hōryūji Reconsidered*. New Castle: Cambridge Scholar Publishing, 131–190.

Képek forrásai

1. kép: az Ibaraki-ken Kindai Bijutsukan 茨城県近代美術館 engedélyével publikálva.
2. kép: az Ibaraki-ken Kindai Bijutsukan 茨城県近代美術館 engedélyével publikálva.
3. kép: a Ninnaji 仁和寺 templom tulajdona, a *Taishō Shinshū Daizōkyō Zuzō*-ban 大正新脩大藏經圖像 (vol. 1, 641.) publikálva. Interneten nyíltan hozzáférhető a Tokió Egyetem fejlesztésében készült SAT Taishōzō Image DB oldalon, amelyet a Daizō Shuppan Corporation és a SAT Daizōkyō Text Database Committee tesz közzé. URL: <https://dzkings.l.u-tokyo.ac.jp/SATi/images.php?alang=en>
4. kép: *Kakuzenshō* 覚禅鈔, a *Taishō Shinshū Daizōkyō Zuzō*-ban 大正新脩大藏經圖像 (vol. 4, 478.) publikálva. Interneten nyíltan hozzáférhető a Tokió Egyetem fejlesztésében készült SAT Taishōzō Image DB oldalon, amelyet a Daizō Shuppan Corporation és a SAT Daizōkyō Text Database Committee tesz közzé. URL: <https://dzkings.l.u-tokyo.ac.jp/SATi/images.php?alang=en>
5. kép: *Zuzōshō* 圖像抄 no. 41, *Taishō Shinshū Daizōkyō Zuzō*-ban 大正新脩大藏經圖像 (vol. 3, 20/21.) publikálva. Interneten nyíltan hozzáférhető a Tokió Egyetem fejlesztésében készült SAT Taishōzō Image DB oldalon, amelyet a Daizō Shuppan Corporation és a SAT Daizōkyō Text Database Committee tesz közzé. URL: <https://dzkings.l.u-tokyo.ac.jp/SATi/images.php?alang=en>
6. kép: az Ibaraki-ken Kindai Bijutsukan 茨城県近代美術館 engedélyével publikálva.