

dr. öğr. üyesi filiz piyale onat (sorumlu yazar|corresponding author)
yeditepe üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, plastik sanatlar ve resim bölümü
filiz.piyale@yeditepe.edu.tr orcid: 0000-0002-0053-1384

ÇİN MANZARA RESMİNDE BİÇİMSEL VE KAVRAMSAL BAĞLAMDA TRANSPARANLIK

araştırma makalesi|research article
başvuru tarihi|received: 11.12.2024 kabul tarihi|accepted: 16.06.2025

ÖZET

Taoizm'deki insan-doğa bütünlüğünü ve insanın doğanın bir parçası kabul edilmesi görüşünü yansıtan eserlerinde Çin manzara ressamı, doğa unsurlarını bir araya getirerek dramatik kompozisyonlar yaratmıştır. Bu çalışma, Çin manzara resminde transparanlık kullanımını hem düşünsel hem de biçimsel açıdan incelemeyi amaçlamakta; özellikle insan ve doğa arasındaki birliği vurgulayan Taoist felsefeyle olan ilişkisine odaklanmaktadır. Araştırmanın kapsamını, sis, dağ ve su gibi doğa unsurlarını birleştirerek Taoist doğa uyumunu yansıtan kompozisyonlar üreten Ching Hao, Ma Yuan, Xia Gui, Shitao ve Mei Qing gibi önemli sanatçıların seçili eserleri oluşturmaktadır. Yöntem olarak, mürekkep yıkama tekniğiyle oluşturulan transparan yüzeylerin mekânsal derinlik ve mistik atmosfer yaratmadaki rolü, görsel ve bağlamsal analiz yoluyla ele alınmıştır. Elde edilen bulgular, Çin manzara resminde transparanlığın yalnızca biçimsel ya da teknik bir unsur değil, aynı zamanda insan-doğa ilişkisinin görsel bir anlatımı olan felsefi bir araç olduğunu göstermektedir. Ayrıca, transparan mürekkep katmanlarının kullanımı, sanatçıların geleneksel yapıyı korurken özgün üsluplar geliştirmesine olanak tanımış; böylece Çin manzara resmi, Batı sanat anlayışından bağımsız, zamansız ve özgün bir estetik dil olarak konumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çin Manzara Resmi, Transparanlık, Mürekkep Yıkama, Çin Estetiği, Taoizm

TRANSPARENCY IN FORMAL AND CONCEPTUAL CONTEXT IN CHINESE LANDSCAPE PAINTING

ABSTRACT

Reflecting the Taoist view of the unity between humanity and nature, and the belief that humans are an inseparable part of the natural world, Chinese landscape painters have created dramatic compositions by bringing together various natural elements. This study aims to examine the use of transparency in Chinese landscape painting from both conceptual and formal perspectives, with a particular focus on its connection to Taoist philosophy, which emphasizes harmony between humans and nature. The scope of the research includes selected works by prominent artists such as Ching Hao, Ma Yuan, Xia Gui, Shitao, and Mei Qing, whose compositions unite elements like mist, mountains, and water to reflect the Taoist understanding of nature. Methodologically, the study employs visual and contextual analysis to explore the role of transparent surfaces, created through ink wash technique, in generating spatial depth and a mystical atmosphere. The findings reveal that transparency in Chinese landscape painting functions not only as a formal or technical element but also as a philosophical tool that visually expresses the relationship between humans and nature. Moreover, the use of transparent ink layers has enabled artists to develop original styles while preserving traditional foundations, ultimately establishing Chinese landscape painting as a timeless and unique aesthetic language independent from Western artistic paradigms.

Keywords: Chinese Landscape Painting, Transparency, Ink Wash, Chinese Aesthetics, Taoism

EXTENDED ABSTRACT

Introduction	Landscape painting, as a genre encompassing outdoor compositions, is inherently shaped by cultural mediation. Its historical trajectory has exhibited significant variation between the East and the West, influenced by geographical, historical, and cultural contexts. Emerging as a principal genre in the Far East—particularly in China—centuries before gaining prominence in the West, landscape painting served as a medium through which Eastern artists articulated philosophical, emotional, and historical themes. While Western art during certain periods concentrated on the analysis of the human figure, compositional structure, and linear perspective, Eastern painting focused predominantly on depictions of nature, utilizing it as a central and expressive subject matter. Transparency has become a fundamental component of artistic expression in both Eastern and Western traditions. Beyond its formal contribution to visual aesthetics, transparency has evolved into a conceptual device that enriches the interpretive depth of the artwork. The juxtaposition of densely applied, opaque pigment with delicately rendered, translucent layers introduce a dynamic tension within the composition, enhancing its visual and symbolic complexity. In Chinese landscape painting, where nature is not merely a backdrop but a central theme, the use of thin washes and transparent ink layers often functions to convey atmospheric phenomena or to evoke spatial depth through aerial perspective. These techniques contribute to the creation of a mystical, indeterminate, and at times uncanny ambiance. This study explores the impact of transparent surfaces on both the formal and conceptual dimensions of painting, with a specific focus on selected examples from the Chinese landscape painting tradition.
Purpose and scope	This study explores the formal and conceptual impact of transparent surfaces in painting, focusing on examples from Chinese landscape painting. While conducting this research, selected works of Chinese landscape painters were analyzed and examined in both conceptual and formal contexts. The artists' perspectives on transparency and the ways they used it were investigated.
Method	This study investigates the use of transparency in Chinese landscape painting in formal and conceptual contexts. While transparency is considered in a conceptual context, Chinese philosophy is emphasized, and the contribution of philosophical teachings to the works is examined. While transparency is considered in a formal context, artists who use transparency intensively among Chinese landscape painters are preferred, and criteria such as composition, perspective, layering, use of lines and stains are taken into consideration in the works.
Findings and conclusion	This study addresses the phenomenon of transparency in Chinese landscape painting on both formal and conceptual levels. In terms of conceptual analysis, it focuses on the influence of Chinese philosophy on landscape paintings and explores how philosophical approaches are reflected in the artistic process. From a formal perspective, Chinese landscape painters who extensively employed the element of transparency are examined; visual elements such as compositional structure, perspective, layering, and the relationship between line and wash are evaluated in their works. Based on the analyzed examples, it is observed that transparency functions as a tool that invites the viewer on both a physical and mental journey. Chinese artists employed transparency formally to emphasize the fluid relationship between nature and humanity, particularly highlighting this effect through elements such as mist, water, clouds, and distant mountains. Ching Hao, a painter of the Five Dynasties period, emphasized naturalness and fluidity in his use of brush and ink, creating a translucent atmosphere on the pictorial surface without sharp boundaries. Ma Yuan conveyed a sense of depth that transcends time and space in his landscapes by using empty space and tonal gradations in ink washes depicting transparent water surfaces. Similarly, Xia Gui created a visual poetry through transparency by contrasting clearly defined foregrounds with blurred backgrounds. Shitao, an artist of the Qing dynasty, reinterpreted transparency not only formally but also conceptually through the use of ink dots, blurring the boundaries between the visible and the invisible by deforming the landscape. Mei Qing, rather than depicting nature literally, reconstructed it poetically and made transparency an integral part of his unique visual language, blending imagination with reality. In this context, transparency in Chinese landscape painting transcends traditional techniques and enables the art to attain a timeless expressive power. Vast empty spaces, mist-covered mountains, and natural elements dissolving into clouds invite the viewer to explore the meaning of both individual and cosmic existence. These characteristics demonstrate the delicate balance between traditional approaches and artists' unique interpretations, both formally and conceptually. Transparency has become one of the foundational pillars of Chinese landscape painting, evolving into a mode of expression where technical mastery and philosophical depth converge. Keywords: Chinese Landscape Painting, Transparency, Ink Wash, Chinese Aesthetics, Taoism

GİRİŞ

Manzara resmi, doğanın tasviri üzerinden kültürel değerlerin, felsefi düşüncelerin ve estetik anlayışların aktarıldığı bir ifade biçimidir. Batı ve Doğu sanat geleneklerinde manzara resminin gelişim süreci önemli farklılıklar gösterir. Batı'da özellikle Rönesans'la birlikte figüratif kompozisyonlar, perspektif kuralları ve insan merkezli anlatılar ön plana çıkarken; Çin'de doğa temsili, Taoist düşünceyle derin biçimde iç içe geçmiş, insanın doğayla bir bütün olduğu anlayışı etrafında şekillenmiştir. Çin manzara resminde doğa sadece bir tema değil, aynı zamanda felsefi bir düşüncenin taşıyıcısıdır. Bu alanda yapılan birçok çalışma (Fong, 1992; Cheng, 2006; Turner, 2009) manzara resminin doğa-insan ilişkisini yansıtan bir araç olarak kullanıldığını göstermiştir. Özellikle transparanlık olgusu üzerine yapılan araştırmalarda (Sayim & Cavanagh, 2011; Rowe & Slutzky, 1997) transparan yüzeylerin yalnızca görsel değil, aynı zamanda kavramsal bir anlatım aracı olduğu vurgulanmaktadır. Ancak, bu çalışmaların büyük bir kısmı ya Batı resmindeki teknik kullanımlara odaklanmakta ya da transparanlığın soyut anlamları üzerine teorik yaklaşımlar sunmaktadır. Çin manzara resmi bağlamında transparanlık olgusunu hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde ele alan disiplinlerarası yaklaşımlar ise sınırlıdır.

Transparanlık

Sözlük tanımıyla transparanlık, bir nesnenin içinden ışık geçirebilme özelliğiyle diğer nesnelerin görülmesine izin veren yapısını ifade eder (Da Pos, 2020: 2). Sanat bağlamında transparanlık, yalnızca fiziksel bir geçirgenlik değil, aynı zamanda anlam katmanlarının çoğulluğunu temsil eden estetik ve kavramsal bir araçtır. Bu özellik, özellikle resim sanatında, katmanlar hâlinde uygulanan boya teknikleriyle birlikte derinlik, geçirgenlik ve belirsizlik gibi duyuşsal etkiler yaratmak için kullanılır. Geleneksel yağlı boya tekniklerinde, saydam katmanların üst üste sürülmesiyle elde edilen glaze tekniği, transparanlığın klasik kullanımına örnektir. Leonardo da Vinci, Velázquez ve Rembrandt gibi sanatçılar, yüzeydeki ışık etkilerini çoğaltmak ve hacim duygusunu artırmak için transparan katmanları etkili bir biçimde kullanmıştır. Özellikle Rembrandt'ın portrelerinde ışığın kademeli olarak ortaya çıkışı, ince glaze katmanlarıyla sağlanmıştır (Sullivan, 1989: 122).

20. yüzyılda bu teknik, daha deneysel biçimlere evrilmiştir. Mark Rothko, renklerin iç içe geçmesiyle oluşan psikolojik derinliği vurgulamak amacıyla geniş ve transparan renk alanları kullanmıştır. Helen Frankenthaler ise akıtma ve emdirme tekniğiyle tuvalin liflerine kadar işleyen şeffaf renk geçişleri yaratarak, transparanlığı malzemenin doğasına içkin bir nitelik hâline getirmiştir (Rose, 2003: 45). Benzer biçimde, Gerhard Richter'ın cam işleri ve bulanıklaştırılmış resimleri, transparan yüzeyin hem fiziksel hem de algısal boyutlarını sorgulayan örnekler sunmaktadır. Birçok ressam, transparan ortamın malzeme veya nesne özellikleri üzerindeki etkilerini ikna edici bir şekilde tasvir edebilmiştir. Bu prensip, David Hockney'nin *Bir Sanatçının Portresi (İki Figürlü Havuz)* isimli eserinde (Görsel 1) fark edilmektedir. Tamamen suyla kaplı olan dalgıcın görüntüsü, suyun özellikleri gerçekçi olmadan tasvir edilmiş olmasına rağmen transparanlık bağlamında ikna edicidir (Sayim & Cavanagh, 2011: 679).



Görsel 1. David Hockney, *Bir Sanatçının Portresi (İki Figürlü Havuz)*, 1972, Tuval üzerine akrilik boya, 210x300 cm, Özel Koleksiyon

Transparanlık, yalnızca görsel etkiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda etik, politik ve duygusal katmanları da ifade eder hâle gelmiştir. Günümüz sanatında bu kavram, bireyin görünürlük/örtünme, mahremiyet/açıklık gibi meselelerle ilişkisini sorgulamak için kullanılmaktadır. Örneğin, Do Ho Suh, şeffaf kumaşlarla oluşturduğu ev içi mimari yapılar aracılığıyla bellek, göç ve aidiyet temalarını işlerken transparanlığı bir kimlik aracı olarak kullanmaktadır. Rachel Whiteread ise görünmeyi kalıplayarak formun içini ve boşluğunu görünür kılmakta; dolayısıyla transparanlığı tersine çevirerek opaklaştırmaktadır (Sayim & Cavanagh, 2011: 681). Fiziksel transparanlık ile algısal transparanlık arasındaki ayrım, sanatçının yaratmak istediği deneyimi belirlemektedir. Rowe ve Slutzky'nin (1997) literal ve fenomenal transparanlık ayrımı, bu bağlamda önemlidir. Literal transparanlık, maddi olarak geçirgen bir yüzeyi ifade ederken; fenomenal transparanlık, farklı katmanların üst üste yerleştirilmesiyle oluşan zihinsel ve görsel geçiş hissine odaklanmaktadır (Rowe & Slutzky, 1997: 218). Bu ikili yapı, özellikle mimariden resme kadar birçok disiplinde, şeffaflığın hem fiziksel hem de kavramsal olarak okunmasına zemin hazırlamıştır. Sanat tarihinde transparanlık hem kompozisyonu derinleştiren hem de içeriği belirsizleştiren bir unsur olarak kullanılmıştır. Belirsizlik, özellikle çağdaş sanatta bir anlatı stratejisi olarak benimsenmekte ve izleyicinin görsel deneyimini zamansal ve duygusal boyutlara taşıyan bir araç hâline gelmektedir. Transparanlık, bu yönüyle yalnızca estetik bir karar değil; aynı zamanda felsefi, psikolojik ve kültürel bir duruşun ifadesidir.

Çin Manzara Resminde Transparanlık

Çin manzara resmi, insanın doğayla bir olması felsefesi üzerine kurulmuştur. Tarih boyunca birçok Çinli ressam resimlerinde, doğanın biçimsel çözümlemesi kadar, onun kişide yarattığı duygu ile ilgilenmiştir. Sanatçılar, malzeme, kompozisyon ve figür kullanımı gibi biçimsel dinamikleri, bağlı oldukları felsefi öğretileri aktarırken birer araç olarak kullanmıştır.

Beş Hanedanlık ve Sung Hanedanlığı dönemi, Çin manzara resminin altın çağı olarak kabul edilmiştir. Yuan, Ming ve Çing Hanedanlığı dönemlerinde yetişen usta manzara ressamı, 10. ve 13. yüzyıl arasında yaşayan ustaların izinden ilerlemiştir (Walter, 1978: 156). Geçmişteki sanat eserlerini yeniden ele alan sanatçılar, eski olanın içinde yeni anlamlar keşfetmiştir. Ortaya çıkan eser, sanatçının özgün üslubuyla bütünleşmiştir. Sanatçı, kendi kültürünü ve yaşadığı dönemin sanat anlayışını eserinde harmanlayarak özgün bir ifade biçimi yaratmıştır (Ceylan, 2022: 201). Çin manzara ressamı, Çin kültürüne ve geleneğine derinden bağlı olmanın bir koşulu olarak belli kurallar dahilinde ortak bir biçim ve içerik sistemi içinde çalışmalarını sürdürmenin yanı sıra özgün üsluplarını korumayı da başarmıştır. MS 5. yüzyılda Hsieh Ho tarafından belirlenen iyi resim için "Altı Şart", Çin'in sanat teorisine sistematik bir yaklaşıma yönelik ilk girişimidir. "İyi" resim yapmanın altı koşulu vardır. Bu koşulların; birincisi ruh uyumu yoluyla canlandırmadır, ikincisi fırçanın kullanımında yapısal yöntemdir, üçüncüsü formların tasvirinde nesneye bağlılıktır, dördüncüsü renklerin uygulanmasında türe uygunluktur, beşincisi elemanların yerleştirilmesinde doğru planlamadır, altıncısı, geçmişin deneyiminin doğru aktarılmasıdır (Soper, 1949: 423).

Çin manzara resminde temel teknik, yıkama yöntemi ile katmanların uygulanmasıdır. Bu yöntem derinlik ve atmosferik perspektif hissi yaratmaktadır. Mürekkep yıkamalarının doğal transparanlığı, izleyiciye aynı anda birden çok düzleme bakma olanağı tanımaktadır. Bu olanak, manzara içindeki farklı unsurların birbirleriyle olan bağlantısını düşünmeye davet etmektedir. Vahşi doğayı, insanlığın düşmanı olarak gören Batı Avrupa'nın aksine, çok erken zamanlardan beri dağları dünyevi bir cennet ve ölümsüzlerin evi olarak kabul eden Çinli manzara ressamı (Fong, 1992: 71), yıkama tekniğini kullanarak sisin, suyun ve uzak dağların düşsel niteliğini iletme ustalaşmıştır. Çin manzara resminde mürekkep, farklı seyrilme derecelerinde yıkama şeklinde veya tekil fırça darbeleriyle uygulanmaktadır. Tekil fırça darbelerinin kullanımında, mürekkep nispeten ıslak olarak uygulanarak daha yumuşak, daha az koyu veya sıkı ve sert bir çizgi oluşturmaktadır. Ayrıca, tekil vuruşlar kısa veya uzun, ince veya geniş uygulanabilmektedir. Çin resmini diğer manzara resmi üsluplarından ayıştıran temel özelliklerinden biri, bu fırça darbelerinin Çin resminin geleneksel konularını aktarmak için bir araç olarak kullanılması ve konuya göre uygulama stiline çeşitlenmesidir. Çinli sanatçılar, fırça

ve mürekkep kullanımına ek olarak, resmin renklendirilip renklendirilmeyeceği ve geleneksel manzara öğelerinin tam olarak nasıl dahil edileceği konusunda da seçimlerle karşı karşıya kalmıştır. Bu geleneksel manzara elemanları, kâğıdın tamamının resimle doldurulması, yüksek oranda boşluk bırakılması veya boyalı elemanların ifade biçiminin belirlenmesi gibi konuları içermektedir (Turner, 2009: 114). Çin manzara resminde transparanlık, fiziksel mekânın sembolik temsiline ötesine geçmektedir. Bu temsillerin, Çin kültüründe kök salmış felsefi kavramların bir metaforu olarak hizmet ettiği söylenebilir. Açık kompozisyonlar ve kasıtlı belirsiz fırça darbeleri, izleyicinin manzaranın ötesini görmesine olanak tanınırken bir tür aşkınlık duygusu hissettirmektedir. Bu resimlerdeki transparanlık kavramının, Tao düşüncesinde insan ve doğa arasında kurulan geçişken bağı işaret ettiği düşüncesi desteklenmektedir.

Bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurmayı amaçlayarak transparanlığın Çin manzara resmindeki yeri ve işlevini tarihsel, felsefi ve teknik boyutlarıyla ele almaktadır. Ching Hao, Ma Yuan, Xia Gui, Shitao ve Mei Qing gibi sanatçıların seçili eserleri üzerinden, mürekkep yıkama tekniğiyle oluşan transparan yüzeylerin doğa-insan ilişkisindeki metaforik rolü incelenmiştir. Araştırmanın kapsamını, 10. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar uzanan klasik Çin manzara resimleri oluşturmaktadır. Bu eserler üzerinden kompozisyon, katmanlama, çizgi-leke kullanımı gibi görsel analiz kriterleri değerlendirilmiş; transparanlığın hem teknik bir üslup hem de düşünsel bir ifade biçimi olarak kullanımı tartışılmıştır. Çalışma, Çin sanatında transparanlığın yalnızca görsel bir etki değil, aynı zamanda Taoist düşüncenin somutlaşmış bir biçimi olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bununla birlikte araştırma, yalnızca klasik dönemle sınırlı tutulmuş; çağdaş Çin sanatında transparanlığın dönüşümüne değinilmemiştir.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemleri kapsamında yapılandırılmıştır. Çin manzara resminde biçimsel ve kavramsal bağlamda transparanlık kullanımı araştırılmıştır. Araştırmanın temel veri seti, 10. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar üretilmiş, Çinli sanatçılara ait özgün manzara resimlerinden oluşmaktadır. Veriler, sanatçıların dönemin estetik, felsefi ve teknik anlayışını temsil eden seçili eserleri üzerinden toplanmıştır. Eser seçiminde, Çin manzara resminde transparanlık öğesini biçimsel ve kavramsal olarak ön plana çıkaran örneklerle öncelik verilmiştir. Verilerin analizinde görsel analiz ve bağlamsal analiz yöntemleri birlikte kullanılmıştır. Görsel analiz, resimlerin kompozisyon yapısı, katman kullanımı, çizgi-leke ilişkisi, perspektif anlayışı gibi biçimsel unsurlar üzerinden yapılmıştır (Rose, 2001: 135). Bağlamsal analiz ise, sanat eserlerini ürettikleri tarihsel, kültürel ve felsefi bağlam içinde anlamaya yöneliktir. Bu yaklaşımda Taoist düşüncenin etkileri, doğa-insan ilişkisi ve dönem estetiği göz önünde bulundurularak yorumlama yapılmıştır. Çalışmada Çin manzara resmi örnekleri biçimsel ve kavramsal bağlamda, belirli kriterler göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir (Tablo 1). Çalışmada, görsel verilerin analizinden elde edilen çıkarımlar, sanat tarihi ve felsefi arka planla birlikte tartışılmış; böylece transparanlık olgusunun hem biçimsel bir teknik hem de kültürel bir temsil aracı olarak işlevi ortaya konmuştur.

Tablo 1. Eser değerlendirme kriterleri

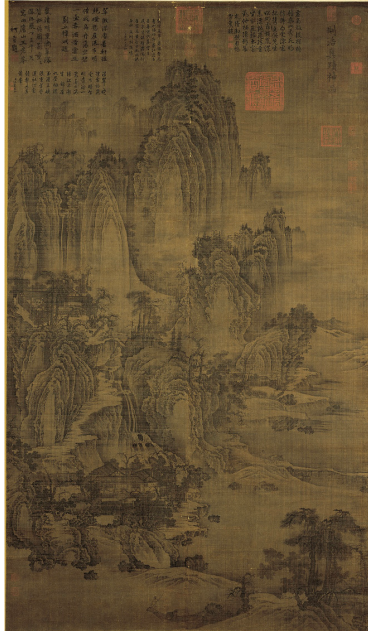
Kriterler	Alt Kriterler
Kompozisyon	-Boşluk kullanımı -Dengeli/asimetrik yerleşim -Katmanlama
Perspektif	-Hava perspektifi -Derinlik algısı
Doğa Öğeleri	-Dağ, su, sis, ağa., kaya vb. öğelerin yerleşimi
Çizgi-Leke Kullanımı	-Fırça darbeleri -Kalınlık-incelik dengesi -Hareketli çizgi-leke ritmi
Katmanlama	-Mürekkep yıkama kullanımı -Işık-geçirgenlik etkisi
Figüratif Öğeler	-İnsan/Figür kullanımı -Figür-doğa oranı ve ilişkisi
Felsefi/Kavramsal Yön	-Taoist veya Budist izler -Doğa-insan ilişkisi

Bu yöntemin literatüre katkısı, biçimsel çözümleme ile felsefi bağlamı eşzamanlı değerlendiren disiplinlerarası bir model sunmasıdır. Çoğu çalışma transparanlık kavramını ya teknik bir özellik ya da felsefi metafor düzeyinde ele alırken; bu araştırma, her iki katmanı görsel-analitik bir bütünlük içinde okumayı önermektedir. Böylece çalışmada kullanılan yöntem, sanat tarihçiliği, estetik teori ve görsel kültür araştırmalarını birleştirici bir zemin yaratmakta; transparanlık olgusunun hem teknik hem kavramsal potansiyelini birlikte değerlendiren özgün bir metodoloji önermektedir.

BULGULAR

Beş Hanedanlık dönemi ressamı Ching Hao'nun, ideal manzara resmi için belirlediği başlıklardan biri Pi (fırça)'dır. Buna göre bazı temel teknikler izlenmesine rağmen, fırçanın serbestçe hareket etmesi ve doğaçlama yapabilme yeteneği önemlidir. Fırça vuruşları aşırı keskin veya belirgin bir şekil almamalıdır; sürekli bir akış içinde, havada süzülüyormuş gibi görünmelidir. Bir diğer başlık olan Mo (mürekkep yıkama)'ya göre ise yüksek ve alçak tepeler, nesnelerin uzaklıklarına bakılmaksızın açık tonlarda mürekkep lekeleriyle belirgin bir şekilde ortaya konulmalıdır. Çizim ve mürekkep izleri, fırça darbeleriyle oluşturulmuş gibi doğal bir görünüm sergilemelidir (Fong, 1975: 18). Hao'nun manzara resminin oluşturulması ile ilgili belirlediği bu iki maddeye göre resim yüzeyinde doğal ve akışkan bir görünüm gözlenmesi önem taşımaktadır. Keskin fırça darbelerinden kaçınma, yüzeyde transparan etkiler oluşmasına yol açmaktadır. Mürekkebin açık tonlarda ve doğal izlerden oluşan bir yapıda kullanılmasına özen gösterilmesi ile resimde opak bir etki oluşma ihtimali ortadan kalkmaktadır.

Lu Dağı isimli eserde (Görsel 2), Çin manzara resminde sıkça görülen ve ev sahibi olarak tanımlanan büyük bir dağ ve ona eşlik eden diğer küçük tepeler bulunmaktadır. Tepelerin arasından süzülen şelale ve dağların eteklerinde varla yok arası betimlenen nehir, su ve dağ ilişkisini dengeleyerek Çin felsefesinde bahsedilen Yin ve Yang kuramına hizmet ettiği söylenebilir. Dağ ve su, Yin ve Yang gibi etkileşerek birbirlerini bütünlemektedir. Bu iki unsur, evrenin iki gücünü temsil ederken yoğun bir çekim alanı yaratmaktadır. Nasıl Yin ve Yang birbirinden bağımsız düşünülemezse su ve dağ da birbirini destekler ve bu etkileşim, sonsuz bir akış içindedir.



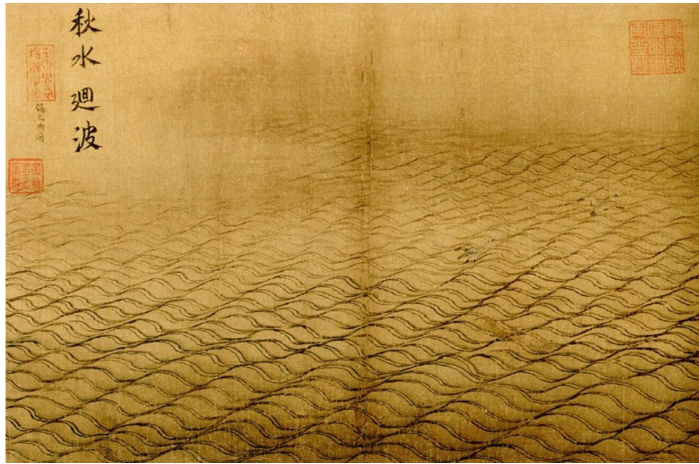
Görsel 2. Ching Hao, *Lu Dağı*, 960, İpek üzerine mürekkep, 185,8x106,8 cm, National Palace Museum, Taipei

Çin ressamı bahsedilen akışı biçimsel bağlamda da desteklemek adına resimlerinde su ve dağı içi içe akışkan bir biçimde resmederken *Lu Dağı* eserinde

olduğu gibi suyu ve dağı benzer transparanlıkta boyamış, bu iki unsuru resmin içinde net bir şekilde ayırt etmek izleyici için güçleşmiştir. Mürekkep lekelerinin transparan kullanımının hem felsefi hem de biçimsel bir amaca hizmet ettiği düşünülebilir.

Resmin sol tarafında kalan alanda insan yapımı ögeler bulunmaktadır. Bu inorganik yapılar, doğanın içinde saklanmış, hatta doğanın bir parçası haline gelmiştir. Çin felsefesi, insan ve doğa arasında hiyerarşi bulunmadığı, insanın doğayı oluşturan parçalardan biri olduğu ve onunla uyum içinde yaşanması gerektiğini vurgulamaktadır. Doğa ile insan arasındaki ilişki tek yönlü değildir; karşılıklı bir uyum ve öğrenme sürecidir. İnsan, doğayı anlamalı, onun yasalarına saygı göstermeli ve bu uyumu bozmaktan kaçınmalıdır (Onat, 2021: 114). Bu bağlamda *Lu Dağı* isimli eserdeki insan yapımı ögelerin doğa ile bütünleşmesi Çin felsefesi öğretileriyle örtüşmektedir. Bu ögeler etraflarını saran doğal yapılar gibi ince mürekkep lekeleriyle resmedilmiş, netlikten uzak saydam yüzeyler oluşturmuştur. Transparan etkiler, Çin felsefesindeki doğa-insan ilişkisini tanımlayan biçimsel bir ifade aracı olarak görülebilir. Çin manzara resminde tekrarlanan bir motif olan su hem görsel hem de sembolik bir öge olarak transparanlığın simgesidir. Değişen transparanlık dereceleri aracılığıyla tasvir edilen su, yaşamın akıcılığını, zamanın geçişini ve doğanın dönüştürücü gücünü simgelemektedir. Ma Yuan ve Xia Gui gibi sanatçılar, suyu transparanlık ve yansıma arasındaki etkileşimi keşfetmek için metaforik bir eleman olarak ustalıkla kullanmıştır. Çinli düşünür Chuang-tzu'ya göre transparanlığı ve yansıtmaya özelliği ile dingin ve parlak sular, bakmak isteyen herkesi içine çekerek, erdemli insanının manevi aynası olmaktadır (Silva, 1967: 189).

Güney Sung Hanedanlığı ressamı Ma Yuan'ın (1172-1214) manzara resimleri genellikle izleyiciye mistik bir romantizm atmosferi sunmaktadır. Güney Sung Hanedanlığı'ndaki estetik tutum, manzara resminde daha duygusal ve şiirsel bir ifade yaratma eğilimindedir. Bu dönemde sanatçılar için, resimde çok sayıda boş alanın kullanılması, manzaranın ebedi ruhuna yanıt olarak ideolojik bir uzantı veya duygusal bir rezonans sunulmasına olanak tanımaktadır. Ma Yuan, "yarı dolu" bir kompozisyon oluşturmaya yönelik tipik resimsel kurgusunu gösteren deniz manzarası resimlerinde (Görsel 3) ne dağ ve suyun görsel bir kombinasyonunu yaratma ne de birçok geleneksel Çin resminde sıklıkla temsil edilen mekânsal ilişki için farklı uzaklık seviyeleri oluşturma niyetindedir. Bunun yerine, eserin yalnızca alt yarısını zengin kavisli çizgiler kullanarak boyamıştır. Resimdeki farklı kavisli formlardaki bu çizgiler (geniş veya dar, kaba veya narin, koyu veya açık) gitgide azalan bir etki yaratmakta; suyun havaya karışmasını sağlamaktadır. Sanatçının eseri boyamaya alt kenardan başladığı, daha sonra fırçayı orta bölgeye doğru hareket ettirerek, fırçayı ve mürekkebi kontrol eden bileğin gücünü yavaş yavaş hafifletip gevşettiği anlaşılmaktadır. Resmin üst kısmında bir boşluk bırakılmıştır. Bu boşluk sadece kompozisyonun alanını ve derinliğini vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda sanat eserinin hem içeriğinin hem de anlamının düşsel bir uzantısını oluşturmaktadır. Resimde sınırlı zaman ve mekânda bir sonsuzluk mevcuttur. "Daha az" bir bakıma "daha fazla"dır (Yüping, 2016: 162).



Görsel 3. Ma Yuan, *Sonbahar Tufanının Dalgalanan Yüzeyi*, 1160-1225, İpek üzerine mürekkep, 26,8x41,6 cm, Beijing Palace Museum, Beijing

Yuan'ın deniz manzarası resimlerinde ön planda görünen dalgalı çizgiler belirgin ve keskin bir yapıya sahiptir. Dalgalar uzaklaştıkça yani resmin arka planına doğru ilerledikçe çizgiler yumuşayarak dağılmaya başlamaktadır. Batı resminde Rönesans döneminde keşfedilen hava perspektifini Yuan'ın 12. yüzyılda kullanmış olması, Çin manzara resmini zamanının çok ötesinde oluşu hakkında fikir vermektedir. Uzağa gittikçe puslanan görüntü, transparan boya ve çizgi kullanımı ile gerçekleşmektedir. Yuan'ın transparanlığı etkin bir şekilde resimlerine dahil ederek perspektif etkisini yakaladığı ve kendisinden önceki örneklerle kıyaslandığında özgün bir dil oluşturduğu söylenebilir.

Ma Yuan'ın *Ay Işığında Erik Çiçeklerini İzleme* isimli eserinde (Görsel 4) merkezde konumlandırılmış yaşlı erik ağacı, kış aylarının zor şartlarında ayakta durmaktadır. Kayalığa oturmuş bilge ve çocuk, doğanın küçük birer parçası halinde sessizce ay ışığını izlemektedir. Çoğu Çin manzara resminde olduğu gibi doğanın bir ürünü olan ağaç, insandan üstün bir konumdadır. Bu hiyerarşi, Yuan tarafından fırça darbelerinin yoğunluğu aracılığıyla ifade edilmiştir. Erik ağacının gövdesi ve ince dalları, kararlı fırça hareketleriyle çözümlenmiştir. Ağacın suya düşen yansıması benzer bir kararlılıkla yapılmış ancak transparan bir yapıdadır. Arka planda kalan dağ, kayalık, su gibi ikincil elemanlarda, düşsel bir transparanlık hissedilmektedir. Bu gözlem, manzaradaki hiyerarşinin de transparan ve opak ilişkisi ile sağlandığını düşündürmektedir.

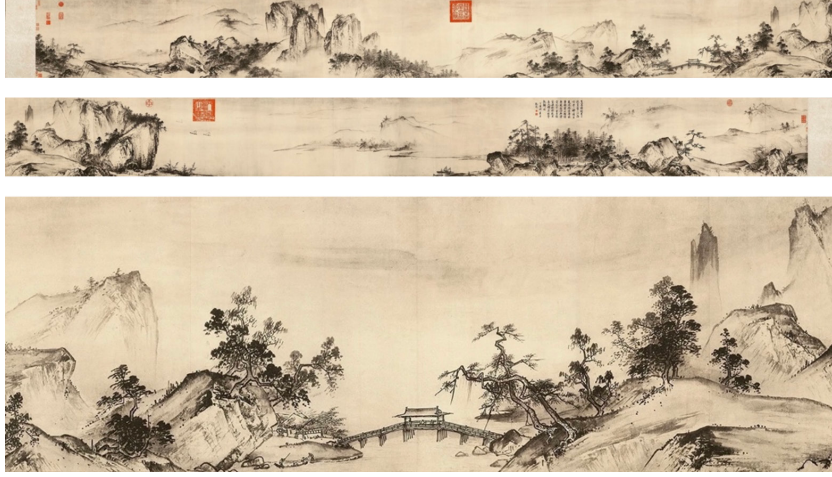


Görsel 4. Ma Yuan, *Ay Işığında Erik Çiçeklerini İzleme*, 13. yüzyıl, İpek üzerine mürekkep ve boya, 25,1x26,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, NewYork

Bilindiği gibi Çin manzara resmi Song Hanedanlığı döneminde büyük bir gelişme göstererek kayda değer bir başarıya ulaşmıştır. Song Hanedanlığı'nın önemli ressamlarından biri olan Xia Gui (1180-1230), kendisinden sonraki birçok ressam üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Resimleri birçok önemli uzman ve İmparator Qianlong (MS 1711-1799) tarafından derlenmiştir. Hatta İmparator Qianlong, *Derelerin ve Tepelerin Uzaktan Görünümü* (Görsel 5) eserinin üst kısmına bunun önemini belirten bir şiir bile yazmıştır. Genişleyen panoramik parşömeni oluşturan resimden seçilen sahnenin ortasında, çevresinde manzaranın açıldığı kapalı bir köprü yer almaktadır. Köprü gökyüzüne doğru yükselir ve gökyüzü köprünün boşluğunu içine alır. Bu boşluk, sahnenin üzerinde asılı duran puslu, sürüklenen bulutlar ile tasvir edilen gökyüzü ile hissedilmektedir. Gökyüzü, havanın (ruh halinin) oluşması için nötr bir ortam (atmosfer) oluşturmaktadır. Ruh hallerinin gerçekleştiği alan boşluktur (veya açıklıktır). Kompozisyonun ön planında cesur, kalın ve kendinden emin fırça darbeleriyle toprağın sağlamlığı ve kalıcılığı öne çıkmaktadır. Böylece toprak, köprüyü görsel olarak kavrar ve aynı anda sislerle karışsa bile köprüyü dünyevi araziye sıkı bir şekilde sabitler. Resimdeki kaya yüzeylerinde çok sayıda çatlak, dağlar arasındaki gizli açıklıklar,

yollar ve gökyüzü ile dünyayı ontik olarak birbirine bağlayan mağaralar bulunmaktadır (Lewis & Wu, 2020: 317-318).

Gui'nin resminde bulunan köprü ile bağlanan yer ve gökyüzünde kullanılan koyu ve açık, opak ve transparan karşıtlığı, yaşam ve yaşam sonrası kavramlarını çağrıştırmaktadır. Gui, uzak dağlar ve belli belirsiz bulutları transparan bir etkiyle resmetmiş ve bilinmeyi işaret ederek insan üstü bir etki yakalamıştır. Resimde arka planda bulunan dağların tepeleri belirginken aşağı doğru inildikçe transparanlaşarak gitgide yok olmaktadır. Böylelikle sanatçı, izleyiciye yakın alanları belirgin, sert fırça darbeleriyle, uzak alanları ise transparan bir etkiyle betimleyerek çarpıcı bir ön-arka ilişkisi yaratmıştır. Yüzeyin neredeyse üçte ikisini boş bırakmayı tercih eden ve resimlerini bu düzenle kompoze eden Gui, yoğun kontrast kullanımı ile diğer ressamlardan ayrılmıştır.



Görsel 5. Xia Gui, *Derelerin ve Tepelerin Saf ve Uzak Görünümü*, 1180-1230, Kağıt üzerine mürekkep, 22,5x25,4 cm, National Palace Museum, Taipei

İsimsiz Albüm Yaprağı (Görsel 6) örneğinde resmin merkezinde konumlanan ağaç formu ve onu çevreleyen kayalıklar koyu lekelerle oluşturulmuş, yoğun fırça darbeleriyle detaylandırılmıştır. Ağacın köklerinin bağlı olduğu kayalık ince uygulanmış mürekkep ile transparanlaştırılmıştır. Bu durum, ağacı ön plana taşımakta, onun baş karakter olarak algılanmasına yardımcı olmaktadır. Bunun yanında daha uzaklarda görülen dağ formlarının bir kademe fazla transparan olduğu gözlenmektedir. Bu belirsiz dağlar, kompozisyonda bütünlük yaratırken, dağların ölü ruhların evi olduğu inancına paralel bir anlatım sunmaktadır. Bilinmeyen görünmezliği ya da belirsizliği vurgulanırken bir yandan bu formların, resmin biçimsel tamamlayıcı ögesi olarak kullanıldığı düşünülebilir.



Görsel 6. Xia Gui, *İsimsiz Albüm Yaprağı*, 1160-1225, İpek üzerine mürekkep ve boya, 22,5x25,4 cm, Tokyo National Museum, Tokyo

Bir ressamı büyüleyen manzara hem görünür hem de görünmez olanı içermelidir. Sonu var gibi görünen tüm doğa unsurları gerçekte sonsuzlukla bağlantılıdır. Sonsuzu sonu olana entegre etmek, görünür ve görünmezi birleştirmek için ressamlar, fırçanın yapabildiği doluluk-boşluk oyunundan ve mürekkebin yapabildiği yoğunlaşma-seyreltiklik oyunundan tam olarak nasıl yararlanacaklarını bilmelidir. Çinli ressamlar, resme boşlukla başlayıp onu doluluğa yaklaştırabilmekte veya tam tersini uygulayabilmektedir. Fırça hareketli ve güçlü olmalı, her şeyden önce sıradanlıktan kaçınılmalıdır. Mürekkep nüanslı ve çeşitli olmalıdır, apaçık olana düşmekten kaçınılmalıdır. Binlerce dağın ve vadinin cazibesinin gizli eğrilerde ve birleşimlerde yattığı unutulmamalıdır. Tepelerin birbirini kucakladığı, kayaların birbirine açıldığı, ağaçların birbirine karıştığı, evlerin birbirine sokulduğu, yolun uzakta kaybolduğu, köprünün suda yansıdığı yerde, sislerin halesi ve bulutların yansımaları ihtişam ve gizemle yüklü bir atmosfer oluşturacak şekilde düzenlenirken beyazlardan faydalanılmaktadır (Cheng, 2006: 78). Görünürlüğün ve görünmezin dinamiği, transparan yüzeyler ile opak yüzeylerin karşıtlığı ile sağlanmaktadır.

Qing Hanedanlığı dönemi ressamı Shitao'nun, zıt güçler arasında parçalanmış bir kişiliğe ve sanat anlayışına sahip olduğu bilinmektedir. Çalışmalarını "acı verici zevk" şeklinde tanımlamıştır. Mevcut standartlara hitap eden "güzel" kompozisyonlar tercih etmemiş, evrenin engin, anlaşılabilir ve temelinde iyilik yatan gizemini resmetmeyi amaçlamıştır (Ho, 1997: 108). Bu durum, farklılık barındıran ve devamlı olarak eleştirel bir bakışla değerlendirmeyi amaçlayan çalışmalarında görülmektedir. Bu bağlamda sanatçının dikkat çeken buluşlarından birisi "nokta" formunda uyguladığı saydam lekelerdir. Rastgele damlatılmış gibi görünen bu lekeler bir araya geldiğinde soyut ve şiirsel bir etki yaratmaktadır (Görsel 7).



Görsel 7. Shitao, *Dağ İnzivası*, 17. yüzyıl, Kâğıt üzerine mürekkep ve boya, 24,1x28 cm, Nü-wa Chai Koleksiyonu, New York

Resimde dışavurumcu bir dille ifade edilen sert çizgiler, ön arka ilişkisi göz önünde bulundurularak yer yer koyulaşarak, uzaklara gidildikçe saydamlaşmaktadır. Kompozisyonda kullanılan transparan ve opak lekeler, belirgin bir hava perspektifi yaratmaktadır. Shitao'nun uyguladığı ve çağdaşlarında gözlenmeyen, kendine özgü dokunuşlarından olan nokta formundaki lekelerin, dağın kontürlerinden dışarıya taşarak resmin transparanlığını artıran yenilikçi bir uygulama olduğu söylenebilir. Shitao, kaya kütesini şekillendirmek yerine, onu yıkmış ve deforme etmiştir. Bu kayalık, kurgusal bir mekân haline gelmiştir. Bu resmin kompozisyonu, bir bütün olarak, manzaranın deformasyonu olarak kabul edilmektedir (Pan, 1991: 219).

Erken Qing Hanedanlığı döneminin önde gelen Çinli manzara ressamı ve şairlerinden biri olan Mei Qing'in yenilikçi teknikler sunan eserleri, dönemin entelektüel ve sanatsal duyarlılığını yansıtarak doğaya duyulan derin hayranlığı hissettirmektedir. Mei Qing, eserlerinde sıkça yer bulan ve Çin'in doğusunda bulunan Sarı Dağlar'ın (Huang Dağları) adıyla anılan "Huangshan Okulu"nun önde gelen figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu okul, özgün ve etkileyici bir manzara sanatı yaklaşımıyla ilişkilendirilmektedir. Qing'in dikkat çeken eserlerinden bazıları, Huang Dağları'nın sert güzelliğini karmaşık fırça darbeleri ve şiirsel bir duyarlılıkla betimleyen resimleridir (Lee, 1994: 82). Mei Qing'in "Lotus Çiçeği Zirvesi" sahnesine dair tasvirlerinde, özellikle Huang Dağı albümlerinde yer alan eserlerinde bu bölgenin fotoğraflarıyla karşılaştırıldığında, Qing'in manzarayı olduğu gibi doğrudan tasvir etmediği, aksine onu şiirsel ve fantastik hayal gücüyle yeniden yorumladığı görülmektedir. Zirvenin genişliği detaylı bir şekilde betimlenmemiş; bunun yerine, açan bir çiçeğe benzetilmiştir. Qing, genellikle Huang Dağı'nın belirgin özelliklerini yakalamış, bunları basitleştirmiş veya abartmıştır (Lee, 1994: 82).

Sarı Dağ Huangshan'ın *Lotus Zirveleri* isimli eserde (Görsel 8), uzakta konumlanan keskin zirveler, suyla seyreltilmiş az miktarda mürekkebin kâğıt üzerinde gezdirilmesi ile oluşturulmuş saydam formlar olarak görünmektedir. Qing, bu kullanım şekliyle resimlerinde valör çeşitliğini artırarak transparan yüzeyleri özgün üslubunun bir parçası haline getirmiştir. Dağın zirvesindeki girintileri saydam mürekkep lekeleriyle betimlerken, resmin asıl konusu olan lotus çiçeklerini koyu ve belirgin nokta formlarla tanımlamış, böylece kompozisyonda oluşan kontrast değerler, esere vurucu bir nitelik kazandırmıştır.



Görsel 8. Mei Qing, *Sarı Dağ Huangshan'ın Lotus Zirveleri*, 1623-1697, Kâğıt üzerine mürekkep, 24,1x28 cm, Shanghai Museum, Shanghai

Tablo 2’de görüldüğü üzere, her bir sanatçı transparanlık ögesini farklı biçimsel ve kavramsal stratejilerle ele almıştır. Ching Hao ve Ma Yuan gibi erken dönem sanatçılar, doğa-insan ilişkisini yumuşak geçişlerle ve açık kompozisyonlarla ifade ederken; Xia Gui ve Shitao, boşluk ve form karşıtlığını dramatik etki yaratacak şekilde kullanmışlardır. Özellikle Mei Qing, transparanlığı şiirsel bir atmosfer kurmanın ana aracı hâline getirerek geleneksel manzara anlayışını dönüştürmüştür. Bu analiz, transparanlığın yalnızca teknik bir uygulama değil, aynı zamanda her sanatçının felsefi görüşünü biçimlendiren bir estetik tercih olduğunu ortaya koymaktadır.

Tablo 2. Değerlendirme

Eser	Lu Dağı (Ching Hao)	Sonbahar Tufanının Dalgalanan Yüzeyi (Ma Yuan)	Ay Işığında Erik Çiçeklerini İzleme (Ma Yuan)	Derelerin ve Tepelerin Saf ve Uzak Görünümü (Xia Gui)	İsimsiz Albüm Yaprağı (Xia Gui)	Dağ İnzivası (Shitao)	Sarı Dağ Huangshan’ın Lotus Zierveleri (Mei Qing)
Kompozisyon (boşluk/kurgu)	Asimetrik; geniş boşluklu	"Yarı dolu", şiirsel kompozisyon	Merkezli; dengeli	Boşluk vurgulu; dramatik kontrast	Asimetrik; geniş boşluklu	Dağınık, soyut kurgulu	Dikey, asimetrik
Perspektif	Berlisiz derinlik	Hava perspektifi	Berlisiz derinlik	Alan derinliği	Berlisiz derinlik	Bozulmuş perspektif	Dikey derinlik
Doğa Öğeleri	Dağ, şelale, nehir	Su, rüzgar	Ağaç, su, dağ	Köprü, dağ, sis	Uzak dağlar, ağaç, sis	Kayalık, dağ	Dağ, zirve, ağaç
Çizgi-Leke Kullanımı	Yumuşak, akışkan	Farklı kalınlıklarda çizgi ve leke geçişleri	Yoğun fırça- yumuşak geçişler	Kalın/ keskin+belirsiz geçişler	Leke ağırlıklı, yoğun kontrast	Noktasal lekeler	Koyu kontürler+ transparan yıkama
Katmanlama/ Transparanlık	Hafif transparanlık	Ton geçişli transparanlık	Opak figür- transparan çevre	Yoğun transparanlık	Ton geçişli transparanlık	Saydam+ opak lekeler	Kontrast transparanlık
Figüratif Unsurlar	İnsan yapıları doğayla bütünleşmiş	Yok	Bilge figür	İnsan yapıları	İnsan yapıları doğayla bütünleşmiş	İnsan yapıları doğayla bütünleşmiş	Yok
Felsefi/Kavramsal Yön	Yin-Yang (insan- doğa) dengesini simgeler	Zaman-mekân ötesi varoluş	Doğanın insan üstündeki hakimiyeti	Bilinmeyenle karşılaşma	Sessizlik, yalnızlık ve iç gözlem alanı	Manzaranın deformasyonu; içsel çatışma	Şiirsel imgelem-hayal/ gerçek arası

SONUÇ

Bu çalışma, Çin manzara resminde transparanlık olgusunu hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde ele almaktadır. Kavramsal açıdan transparanlık incelenirken, Çin felsefesinin manzara resimleri üzerindeki etkisine odaklanılmış ve felsefi yaklaşımların eserlerin oluşum sürecine nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Biçimsel açıdan ise, transparanlık ögesini yoğun biçimde kullanan Çinli manzara ressamı incelenmiş; bu sanatçıların yapıtlarında kompozisyon düzeni, perspektif anlayışı, katmanların kullanımı, çizgi ve leke ilişkisi gibi görsel unsurlar değerlendirilmiştir.

İncelenen örnekler üzerinden, transparanlığın, izleyiciyi hem fiziksel hem de zihinsel bir yolculuğa davet eden bir araç olarak kullanıldığı görülmüştür. Çinli sanatçılar, doğa ve insan arasındaki geçişli ilişkiyi vurgulamak adına transparanlığı biçimsel olarak kullanmış; sis, su, bulut ve uzak dağlar gibi öğelerde bu etkiyi özellikle öne çıkarmışlardır. Beş Hanedanlık dönemi ressamı Ching Hao, fırça ve mürekkep kullanımında doğallık ve akışkanlığa önem vererek, resim yüzeyinde net sınırları olmayan, saydam bir atmosfer yaratmıştır. Ma Yuan, boşluk kullanımı ve mürekkebin ton geçişleriyle oluşturduğu transparan su yüzeyleri aracılığıyla, manzarada zamanın ve mekânın ötesine geçen bir derinlik sunmuştur. Aynı şekilde Xia Gui, belirgin ön planla flulaşan arka plan arasındaki kontrastı kullanarak transparanlık üzerinden bir görsel şiirsellik yaratmıştır.

Qing Hanedanlığı dönemi ressamı Shitao, noktalar halinde uyguladığı mürekkep lekeleriyle yalnızca biçimsel değil, kavramsal olarak da transparanlığı yeniden yorumlamış; manzarayı deforme ederek, görünür olanla görünmez olanın sınırlarını belirsizleştirmiştir. Mei Qing ise doğayı birebir temsil etmektense, onu şiirsel bir biçimde yeniden kurgulamış, transparanlık aracılığıyla hayal ile gerçek arasında kurduğu görsel dili, özgün üslubunun bir parçası haline getirmiştir.

Bu bağlamda, Çin manzara resminde transparanlık, geleneksel tekniklerin ötesine geçerek sanatın zamansız bir anlatım gücüne ulaşmasını sağlamaktadır. Geniş boş alanlar, puslu dağlar ve sislere karışan doğa öğeleri hem bireysel hem de kozmik bir varoluşun anlamını keşfetmeye davet etmektedir. Bu özellikler, Çin manzara resminin hem biçimsel hem de kavramsal boyutunda, geleneksel yaklaşımlar ile sanatçıların özgün yorumları arasındaki hassas dengeyi göstermektedir. Transparanlık, Çin manzara resminin temel taşlarından biri haline gelmiş hem teknik ustalığın hem de felsefi derinliğin birleştiği bir anlatım aracına dönüşmüştür.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Çalışma tek yazarlı olarak gerçekleşmiştir. Sorumlu yazar %100 oranında katkı sağlamıştır.

Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

KAYNAKÇA

- Ceylan, P. (2022). Batı sanatında Japon sanatının izleri ve Katsushika Hokusai'nin eserlerinin günümüz sanatında yeniden yorumlanması. *Akdeniz Sanat*, 16(29), 183-204. <https://doi.org/10.48069/akdenizsanat.942154>
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve doluluk* (K. Özsezgin, Çev.). İmge Kitabevi Yayınları.
- Da Pos, O. (2020). Transparency. In Shamey, R. (Eds.) *Encyclopedia of Color Science and Technology*, (s.1-9). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-642-27851-8_270-2
- Fong, W. (1975). *Summer mountains: The timeless landscape*. The Metropolitan Museum of Art.
- Fong, W. C. (1992). *Beyond representation Chinese painting and calligraphy 8th-14th century*. The Metropolitan Museum of Art, NewYork.
- Ho, S. H. H. (1997). *Visions of the sublime in Chinese and American landscape painting: Dong Qichang, Shitao, Thomas Cole, and Frederic Church* [Doktora Tezi, The Faculty of the Graduate Theological Union, ABD].
- Lee, S. (1994). *The paintings of Mei Qing (1624–1697)* [Doktora Tezi, University of London].
- Lewis, T. E., & Xu, L. (2020). Chinese landscape painting and the study of being: An imagined encounter between Martin Heidegger and Xia Gui. *Studies in Philosophy and Education*, 39(3), 309-320. <https://doi.org/10.1007/s11217-020-09708-x>
- Onat, F. P. (2021). *Metaphor in landscape painting: Reflection of Chinese landscape painting to the romantic landscape painting* [Doktora Tezi, Yeditepe Üniversitesi].
- Pan, D. (1991). *The beauty beyond: Verbal-visual intertextuality in traditional Chinese landscape poetry and painting* [Yayımlanmış Doktora Tezi, California University of Rochester, ABD].
- Rose, B. (2003). *Frankenthaler*. Abbeville Press.
- Rose, G. (2001). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. SAGE Publications.
- Rowe, C., & Slutzky, R. (1997). *Transparency*. Birkhäuser.
- Sayim, B., & Cavanagh, P. (2011). The art of transparency. *I-Perception*, 2(7), 679-696. <https://doi.org/10.1068/i0459aap>
- Silva, A. (1967). *The art of Chinese painting (In the caves of Tun-Huang)*. Crown Publishers Inc.

Soper, A. C. (1949). The first two laws of Hsieh Ho. *The Far Eastern Quarterly*, 8(4), 412-423. <https://doi.org/10.2307/2049541>

Sullivan, M. (1989). *The meeting of Eastern and Western art*. University of California Press.

Turner, M. (2009). Classical Chinese landscape painting and the aesthetic appreciation of nature. *The Journal of Aesthetic Education*, 43(3), 106-121. <https://doi.org/10.1353/jae.0.0033>

Walter, J. A. (1978). *The development of a cross-cultural instructional model comparing the Chinese and Western landscape painting traditions* [Doktora Tezi, University of Wisconsin].

Yuping, L. (2016). *Landscape painting as a critical cross-cultural art practice* [Doktora Tezi, Lancaster University].

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Tate Gallery. (t.y.). *David Hockney*. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/david-hockney> (15.05.2025).

Görsel 2: Jing Hao. (2016, 10 Eylül). In *Wikipedia*. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Jing_Hao (20.11.2024).

Görsel 3: Ma Yuan. (2024, 9 Eylül). In *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_Yuan_\(painter\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_Yuan_(painter)) (10.11.2024).

Görsel 4: The Met. (t.y.). *Viewing plum blossoms by moonlight*. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44638> (05.10.2024).

Görsel 5-6: Xia Gui. (2024, 17 Ekim). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Xia_Gui (10.11.2024).

Görsel 7: Art 176. (t.y.). *Man in a house beneath a Cliff*. Art 176. <https://learn.coe.hawaii.edu/art176-master/lessons/man-in-a-house-beneath-a-cliff/> (25.11.2024).

Görsel 8: Asian Art Museum. (t.y.). *Lotus peaks of the yellow mountain Huangshan*. Asian Art Museum. <https://searchcollection.asianart.org/objects/301/lotus-peaks-of-the-yellow-mountain-huangshan> (02.12.2024).