İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1634479

Başvuru | Submitted 06.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 22.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 28.04.2025
Kabul | Accepted 07.05.2025
Online Yayın | Published Online 02.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Japon *Nihonbuyō* Eğitiminde İçsel Gücün Bedenleşmesi: Ustadan Çırağa *Seishin*'in Aktarımı

Emdodiment of Inner Strength in Japanese *Nihonbuyō* Training: Transmission of *Seishin* from Master to Disciple

Şebnem Sözer Özdemir [1]

[1] Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Düzce, Türkiye

Öz

Temelde içsel güç anlamına gelen *seishin*, Japon sanatları ve bu sanatların aktarımında önemli yeri bulunan bir kavramdır. Dayanıklılık, güçlü irade, niyet, metanet, sıkı çalışma ve zihinsel güç gibi özelliklere sahip olmakla ilgili olan *seishin*, uzun yıllar süren disiplinli eğitim sayesinde kazanılan bir insani niteliktir. Bu çalışma, kritik bir zihin/beden ayarlanması ve dönüştürülmesi süreci gerektiren *nihonbuyō* eğitimi bağlamında *seishin*'i kazanmanın ayrıntılarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. *Nihonbuyō*, 17. yüzyılda kendinden önce gelen türlerden çeşitli öğelerin alınıp yorumlanmasıyla ortaya çıkan, 20. yüzyılda Japonya dışındaki formlardan da etkilenerek günümüze kadar gelişen yaşayan bir tiyatro/dans geleneğidir. Çalışmadaki tartışma, esas olarak araştırmacı tarafından Mayıs 2022 ile Mart 2023 tarihleri arasında Kyoto'da (Japonya) gerçekleştirdiği alan çalışması sırasında katılımcı gözlem yöntemiyle toplanan verilere dayanmaktadır. *Nihonbuyō* eğitimi, ustanın aslına sadık şekilde taklit edilmesi yoluyla öğrenilen önceden belirlenmiş hareket kalıplarının (*kata*) tekrarına dayanır. Ustanın örnek alınacak bir model olarak görüldüğü ve özneler arası bir nitelik taşıyan bu süreçte amaç, *seishin* niteliğinin ustadan çırağa bedenleşme (*embodiment*) yoluyla aktarımıdır. Bu süreçte icracılar, *kata*'nın tekrarı aracılığıyla bir alıcılık (*receptivity*) durumuna girerek hareketi tetiklemek için gereken gücü iradeleriyle üretmek yerine kendiliğinden gelen gücü davet etme yetisine sahip olurlar.

Abstract

Seishin, which basically refers to inner strength, is a concept that occupies a prominent place within Japanese arts and their transmission. It is a human quality related to possessing traits such as endurance, strong will, intention, fortitude, hard work, and mental power, which are gained through long years of disciplined training. This study aims to disclose the details of acquiring *seishin* in the context of *nihonbuyō* training, which requires a critical process of mind/body adjustment and transformation. *Nihonbuyō* is a living theater/dance tradition that appeared in the 17th century by taking and interpreting elements from previous genres and has been developed until today also by being influenced by non-Japanese forms in the 20th century. The discussion in the study is mainly based on the data collected via the method of participant observation during the researcher's fieldwork, which was conducted in Kyoto (Japan) between May 2022 and March 2023. The training of *nihonbuyō* depends on the repetition of already set patterns of movement (*kata*) that are learned through faithful imitation of the master. This process, which bears an intersubjective quality and in which the master is considered a model to emulate, aims at the transmission of the quality of *seishin* from master to disciple through embodment. In this process, via the repetition of *kata*, the performers enter a state of receptivity so that they do not produce strength by their own volition but become able to invite the strength per se to induce movement.

Anahtar Kelimeler *Nihonbuyō*, *seishin*, *kata*

Atıf | Citation: Sözer Özdemir, Ş. (2025). Emdodiment of inner strength in Japanese *Nihonbuyō* training: Transmission of *Seishin* from master to disciple. *Konservatoryum–Conservatorium*, Advance Online Publication. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1634479

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Sözer Özdemir, Ş.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Şebnem Sözer Özdemir sebnemsozerozdemir@yahoo.com.tr

Keywords *Nihonbuyō*, *seishin*, *kata*

Yazar Notu Makale, yazarın İstanbul Teknik Üniversitesi'nde 12-13 Eylül 2024 tarihlerinde düzenlenen *Sonic and Embodied Empire(s)–A Joint Symposium from ICTMD Austria and ICTMD Türkiye* isimli bilimsel etkinlikte sunduğu 'Embodying *Seishin* in *Nihonbuyō* Training' başlıklı bireysel sözlü bildiriden üretilmiştir.

Author Note The article is produced from the author's individual oral presentation titled 'Embodying *Seishin* in *Nihonbuyō* Training' presented at the scientific event titled Sonic and Embodied Empire(s)–A Joint Symposium from ICTMD Austria and ICTMD Turkey held at Istanbul Technical University on 12-13 September 2024.

Extended Summary

Seishin, which basically refers to inner strength and spiritual strength, is a uniquely Japanese concept. Being defined as a human quality related to possessing traits such as endurance, strong will, intention, fortitude, hard work, and mental power, which are gained through long years of disciplined training, it occupies a prominent place within Japanese traditional arts as well as their transmission. This fact renders *seishin* a part of the process of self-development or self-cultivation that is considered an ideal in these arts. This study aims to disclose the details of acquiring *seishin* in the context of *nihonbuyō* training, which requires a critical process of mind/body adjustment and transformation. *Nihonbuyō* is a living theater/dance tradition that appeared in the 17th century by taking and interpreting elements from previous forms and has been developed until today also by being influenced by non-Japanese forms in the 20th century. The discussion in this study is mainly based on the data collected during the researcher's fieldwork on the transmission of *nihonbuyō*, which was conducted in Kyoto (Japan) between May 2022 and March 2023. Participant observation specific to qualitative research was the main method that was used in the fieldwork. The individual lessons of two different masters of *nihonbuyō* —Nao Yoshimura and Yayoi Wakayagi— with both professional and amateur students were followed regularly. The collected data show that *nihonbuyō* training is highly embodied. Reflecting the Japanese way of learning that gives prominence to the body rather than the distrusting mind under the influence of Zen teaching, the masters of *nihonbuyō* use limited verbal explanation or other techniques that induce mental activity. Instead, the training depends on the repetition of already set patterns of movement (*kata*) that are learned through the students' faithful imitation of their master's live performance. Here, what is aimed at is shaping/developing the mind via physical training so that the Zen ideal of body-mind unity is achieved. Being another important concept in Japanese culture and arts, *kata* basically refers to shape, form, and style. Nevertheless, what is at stake here is not an abstract and empty form but rather a loaded form that is embodied within a context and therefore value-laden. This adds the transmission of *kata* in *nihonbuyō* training an intersubjective quality. Whereas the master is considered a model to emulate, what is transmitted from master to disciple goes beyond movement patterns or repertoire but involves certain cultural values and sensibilities. Besides, what a student learns from the master is not only the form but also the way of doing. Via extensive repetition of already set patterns of movement, the performers of *nihonbuyō* are channeled into entering a state of receptivity by the suspension of individual will or volition. Through this process, they are expected to learn to let the movement or action occur on its own. At this level of mastery, the performers do not produce strength by their own volition but become able to invite the strength to induce movement. This is a moment of controlled spontaneity, in which the mind is passive, and the performer begins to think with the body. The aim is letting the body act according to its own nature, as it is. This is also considered a journey of self-actualization, in which for the student, the master is a guide and a model who has already passed the same route. When all obstacles that may prevent the mind/body from functioning naturally are removed, the inner spiritual strength that is called *seishin* is fully embodied by the performer. From now on, *kata* as form falls into the second place, while *kata* as the way of doing takes the lead.

Japon *Nihonbuyō* Eğitiminde İçsel Gücün Bedenleşmesi: Ustadan Çırağa *Seishin*'in Aktarımı

Seishin Kavramı

> En küçük öğrenci, Nana-çan. [...] İlk kez sahneye çıktı ve elinden gelenin en iyisini yaptı. [...]
>
> İkinci sınıf öğrencisi Sora-çan ve üçüncü sınıf öğrencisi Momo-çan'ın her birinin kendine özgü güçlü ve sevimli yanları vardı ve gerçekten ellerinden gelenin en iyisini yaptılar. Bir dahaki sefere neler yapacaklarını görmek için sabırsızlanıyorum.
>
> Tüm öğrenciler çok iyi dans etti. Benim de onlar gibi pes etmemek için kendimi cesaretlendirmem gerekiyor... (Yoshimura, 2018)[1]

Bu sözler, Mayıs 2022 ile Mart 2023 tarihleri arasında Kyoto, Japonya'da *nihonbuyō* geleneğinin aktarımı üzerine yaptığım alan çalışması sırasında verdiği bireysel dersleri gözlemlediğim usta eğiticilerden biri olan Nao Yoshimura'ya ait. Profesyonel dansçı (*natori*) lisansını 2009 yılında, eğitici lisansını ise 2014 yılında Yoshimura ekolünden almış olan Nao Hoca, bu ekolün bir üyesi olarak bir yandan dans kariyerine devam ederken öte yandan amatör ve profesyonel öğrencilerine haftada üç kez 45-60 dakikalık bireysel dersler vermektedir. Bu dersler her yaş, cinsiyet ve uyruktan kişilere açıktır. Nao Yoshimura'nın çeşitli ders yarışmalardan aldığı ödüller bulunmaktadır (Yoshimura Nao, 2012). Öğrencilerinin seyirci karşısına çıkabilmesi için zaman zaman düzenlediği küçük ölçekli gösterilerden biri hakkında yazdığı blog yazısından yapılmış olan bu alıntıda Nao Hoca'nın seçtiği sözcükler ve anlatım şekli, gündelik bir dile sahip olmasına rağmen, Japon kültürü ve geleneksel sanatları içinde önemli bir yeri olan, temel olarak "içsel güç" anlamına gelen ve bu makalenin odak noktasını oluşturan *seishin* (精神) kavramının özünü çok iyi yansıtmaktadır. *Seishin* her şeyden önce ister yeni başlayan bir çocuk ister tecrübeli bir usta olun, ne yapıyor olursanız olun elinizden gelenin en iyisini yapma ve pes etmeme cesaretine sahip olmakla ilgilidir.

Japonya'da halen güçlü bir şekilde yaşayan bir gelenek olan *nihonbuyō*, birebir çevrildiğinde Japon dansı anlamına gelse de bu kültürde bulunan tüm dansları ifade etmemektedir. 17. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan bu geleneksel gösterim sanatı türü, kendinden önce gelen tapınak, saray ve halk danslarından öğeler alıp yorumlayarak ve 20. yüzyılda bazı Avro-Amerikan dans biçimlerinden de etkilenerek gelişen bir dizi biçemi kapsamaktadır. *Nihonbuyō* günümüzde çok sayıda stüdyoda, farklı yaş grupları tarafından hem profesyonel amaçlarla hem de bir boş zaman etkinliği olarak öğrenilmeye devam edilmektedir. Çoğunlukla kadınlar tarafından icra edilmesine rağmen, ustalar, öğrenciler ve canlandırılan karakterler her iki cinsiyettendir. Ayrıca icracının karşı cinsiyetten bir karakteri, hatta doğaüstü varlıkları ve hayvanları canlandırması olağandışı değildir (Griffith ve Okada, 2016; Leiter, 2006; Oshima, 2002).

Sadece sanat alanında değil eğitim, iş ve spor etkinlikleri üzerine yapılan araştırmalar içinde de incelenen *seishin*, başka bir dil ya da kültürde kolayca karşılığı bulunamayan çok katmanlı Japon kavramlarından biridir. Japonca-İngilizce sözlüklere göz atıldığında *seishin*'i açıklamak üzere bir dizi terimin sıralandığı görülür; "zihin/akıl [*mind*]", "ruh/can [*soul*]", "kalp [*heart*]", "ruh [*spirit*]", "istek/irade [*will*]", "niyet [*intention*]", "tavır [*attitude*]", "zihniyet [*mentality*]" ve "değerler sistemi [*ethos*]" (Seishin, 2024a; Seishin, 2024b). Öte yandan terimin Japonca-Türkçe sözlükte karşılığı "ruh" ve "can" olarak verilmektedir (Demirci, s. 183). *Seishin*'in Japonca yazımında kullanılan Çin karakterlerine baktığımızda gene anlam bakımından oldukça yüklü iki karakter ile karşı karşıya kalırız; *sei* (精) karakteri İngilizce "arıtılmış/rafine [*refined*]", "hayalet

[1] Makalede yer alan alıntılarda Japonca ve İngilizce dillerinden yapılan çevirilerin tümü yazara aittir.

[*ghost*]", "*peri* [*fairy*]", "enerji [*energy*]", "canlılık/yaşama gücü [*vitality*]", "döl [*semen*]", "mükemmellik [*excellence*]", "saflık [*purity*]" ve "maharet [*skill*]" ile (Seishin, 2024b), Türkçe ise "ruh, can; enerji, kuvvet, azim, canlılık, itina, özen" (Demirci, s. 240) ile karşılanırken, *shin* (神) karakteri İngilizce "tanrılar [*gods*]", "akıl/zihin [*mind*]" ve "ruh/can [*soul*]" ile karşılanmaktadır (Seishin, 2024b).

Anna Wierzbicka Japon kültürüne ait anahtar kavramları incelediği makalesinde *seishin* için birebir bir karşılık önermenin her durumda eksik kalacağı konusunda bizleri uyarır ve yukarıda sayılan İngilizce karşılıkların yanına "zihinsel güç [*mental power*]", "idrak [*intellect*]", "dürtü/güdü [*motive*]", "sezgi [*intuition*]" ve "ruh/psike [*psyche*]"yi de ekler (1991, s. 377–378). Ona göre bu kavram her şeyden önce bir insani niteliği ifade etmektedir ve bu nitelik, "disiplin", "sebat/azim/dayanıklılık", "güçlü irade/istek", "amacına ulaşma kararlılığı", "metanet", "dayanıklılık" ve "talim sırasında çok çalışma" gibi kişisel özelliklerle yakından ilgilidir (Wierzbicka, 1991, s. 378–379). Helmut Morsbach'ın tanımıyla *seishin*, "uzun yıllar süren eğitimle geliştirilebilen, merkezinde içsel zihinsel gücün bulunduğu bir kişilik belirgisi"dir (1980, s. 331; akt. Wierzbicka, 1991, s. 379). Bununla birlikte, bu insani özelliğin doğuştan gelmeyen, zaman içinde edinilen bir ruhsal/zihinsel nitelik olması onu "kendini geliştirme [*self-development*]" fikri ile yakından bağlantılı kılmaktadır (Wierzbicka, 1991, s. 381).

Uzun yıllar süren disiplinli çalışma aracılığıyla kendini ya da özünü geliştirme ya da yetiştirme, *nihonbuyō* da dâhil olmak üzere Japon sanatları eğitimine hiç de yabancı olmayan bir olgudur. Hatta bunun söz konusu geleneklerde başat bir ideal olarak yer aldığını söylemek mümkündür. Brian Moeran'ın tanımıyla,

> [e]sas olarak *seishin*, kişinin manevi metanetini [...] öz disiplinden aldığı içsel varlığını ifade eder. Ruhsal esenlik ve benlik içinde uyuma ulaşma yolunda bir araç olarak fiziksel eğitime dayanan *seishin*'de hem Konfüçyüsçü, hem de Budist idealler bulunur. Samurayın yolu olan *bushidō* ile *kendō*, *jūdō* ve *karate* gibi diğer dövüş sanatları ile birlikte çay töreni, çiçek düzenleme, *sumi* mürekkep resmi ve kaligrafi gibi bir dizi daha 'incelikli uğraş', hepsi eğitim ve uygulamalarında güçlü *seishin* unsurlarını içerir. Kişi ancak *seishin*'ini geliştirerek bu faaliyetlerin 'gerçek özünü' kavramaya başlayabilir (1984, s. 255).

İlk bakışta bir çelişkiymiş gibi görünse de Moeran'ın vurguladığı üzere, içsel gücü kazanmanın yolu dışsal biçimin öğrenilmesi ile yakından ilgili olan bedensel eğitim ve uygulamalardan geçer. Japon sanatları bağlamında verilen eğitimin temelinde en basit haliyle "biçim" anlamına gelen *kata*'nın (型) aktarımı vardır. Usta çırak ilişkisine dayanan bu eğitimde öğrencilerden beklenen, önceden belirlenmiş biçimsel örüntüleri ustalarının gösterdiği şekliyle, orijinaline sadık kalarak takip etmeleridir. *Kata*'nın yıllar boyunca disiplinli bir şekilde tekrar edilmesi, sanatçının hem bedeni hem de zihni üzerinde etki gösterip zaman içinde onu bedenen/zihnen/ruhen dönüştürerek yavaş yavaş hedeflediği içsel güce ulaşmasını sağlamaktadır.

Nihonbuyō eğitimi üzerine çalışan araştırmacılar *seishin* kavramı ve onun bedenin eğitimi olan yakın ilişkisi üstünde özellikle durmaktadırlar. Amerika Birleşik Devletleri'nin Kuzeybatı Pasifik bölgesinde yaşayan Japon göçmenlerde *nihonbuyō* aktarımının nasıl gerçekleştiği üzerine araştırma yapan Barbara Sellers-Young'ın aktardığı üzere, düzenli derslere katılan öğrencilerden verilen fiziksel eğitim aracılığıyla bir dizi kişisel niteliği edinmeleri beklenmektedir —"görev duygusu, kabullenme, oyuncu olma, konsantrasyon, odaklanma, sessizlik, detaylara dikkat etme, büyük miktarda duyusal bilgiyi alma yeteneği, anın farkındalığı ve küçük nesneleri elleriyle hareket ettirme"; seyirci karşısına çıkmak, bu niteliklerin daha da içselleştirilmesini sağlarken aynı zamanda biri de *seishin* olan bir dizi başka niteliğin geliştirilmesine de destek olmaktadır (Sellers-Young, 1993, s. 152). Öğrenciler

> icra için gerekli olan zihin/beden ayarlaması, dönüşümü ve hazırlığından geçmelidir. Bu, sanatçının anın taleplerine rağmen rahat kalmasını sağlayacak düzeyde bir içsel odaklanma ve konsantrasyon gerektirir.

> *Seishin* veya içsel güç/dayanıklılık olarak anılan bu özellik, yüzyıl başında Japonya'daki ebeveynlerin kızlarının öğrenmesini umdukları kişisel niteliklerden biridir. Ebeveynler dans eğitiminde öğrenilen bu niteliğin hayatlarının diğer alanlarında da kızlarına fayda sağlayacağına inanıyorlardı (Sellers-Young, 1993, s. 105).

Yarı Japon yarı Alman bir Amerikalı olarak New York'taki kendi *nihonbuyō* eğitimi deneyimini incelediği otobiyografik araştırmasında Tomie Hahn, *seishin* ile ilgili olarak şunları söyler:

> [G]eleneksel sanat eğitiminin kuralları, bireysel adımlardan koreografiye veya aktarım sürecine kadar belirlenmiştir. Bu kuralları belirlenmiş sanatsal teknikler (*kata*), bir icracının teknik, ifadesel dağarcığının önemli bir parçasıdır. [...] yetiştirme ve eğitim, karakterin ve ruhsal gücün (*seishin*) geliştirilmesinin önemli bir süreci olarak ciddiye alınır. Bedenin fiili biçimi ve eylemlerinin, kişinin içsel doğasını (veya ruhunu) bedenleştirdiğine [*embody*] inanılmaktadır. Netice itibariyle, eğitim süreci çok önemlidir çünkü bedenin önceden belirlenmiş örüntülere (*kata*) uyması için eğitilmesi bireylerin karakterini "şekillendirir", geliştirir veya "yetiştirir" (1995, s. 42–43).

Bu makalenin amacı *nihonbuyō* eğitiminde *seishin*'in ne şekilde aktarıldığını incelemektir. Bunun için kuramsal kaynakların yanında yukarıda sözü edilen alan çalışmasında elde edilen verilerin birlikte değerlendirmesi ve böylelikle bütüncül bir bakış açısı yakalanması hedeflenmiştir. Makalenin ilk bölümünde *nihonbuyō* eğitiminin temel nitelikleri üzerinde durularak *kata*'nın aktarımına odaklanılmakta, sonrasında bu eğitim süreci içinde dans etme eylemi aracılığıyla *seishin*'in bedenleşmesi süreci tartışılmaktadır.

Araştırma Yöntemi

Kyoto'da yürütülen alan çalışmasında nitel araştırmanın önemli yöntemlerinden biri olan, araştırmacıların başkalarını gözlemleyerek ve araştırdıkları şeyi bizzat deneyimleyerek veri toplamalarına olanak tanıyan katılımcı gözlem kullanılmıştır (Kawulich, 2005). Sağlık nedenleriyle Nao Hoca'dan dans dersi alınması mümkün olmadıysa da araştırmacı ders mekanının bir parçası olarak hareket etmiş, bir yandan dersleri gözlemlerken bir yandan da ders aralarındaki gündelik sohbetlere katılmıştır. Bununla birlikte Brenda Farnell'ın (1999) bir hareket pratiği üzerine araştırma yaparken katılımcı gözlemin sınırları hakkında yaptığı uyarı önemlidir. Ona göre, bu tip araştırmalarda başkalarını gözlemlemek ve hareketi deneyimlemek önemlidir, ama bunlar diğer uygulayıcılarla konuşmadan onların bakış açılarını anlamak için yeterli değildir. Bu sebeple hocalar ve öğrencileriyle yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. Ayrıca öğrencilerin öğrenme süreçlerini daha iyi anlayabilmek ve farklı uygulayıcıların öğrenme deneyimlerini karşılaştırabilmek için hareket analizleri yapmak amacıyla derslerin video kayıtları da alınmıştır.

Kata'nın Aktarımı

Nihonbuyō eğitimi, diğer geleneksel Japon sanatlarında da olduğu gibi, *iemoto* adı verilen ustadan çırağa aktarım sistemine dayanır. Farklı isimler taşıyan *nihonbuyō* ekollerinin başında bulunan baş ustalara *iemoto* denir. Her bir *nihonbuyō* öğrencisi/icracısı/ustası kendi ustası, ustasının ustası, vb. silsilesi ile baş ustaya bağlıdır (Griffith ve Okada, 2016). Pratik anlamda *iemoto* sistemi, ustaların çırakların karşısında canlı olarak gerçekleştirdiği icrayı izleyerek bunu ellerinden gelen en iyi ve doğru şekilde taklit etmesine dayanmaktadır. Böylesi bir yöntemin, doğası gereği özneler arası *(intersubjective*) (Zlatev, Racine, Sinha ve Itkonen 2008) bir niteliğe sahip olması kaçınılmazdır. Çıraklardan ustalarının sadece dışsal, görünür eylemlerini (hareketler, jestler, ses, vb.) değil, aynı zamanda içsel, örtük eylemlerini de (tavır, mevcudiyet, duyusal ve duygusal yönelimler, vb.) gözlemlemeleri ve tekrar/taklit etmeleri beklenmektedir. Sonuç olarak, *nihonbuyō* eğitiminde ustadan çırağa aktarılan, belirli sanatsal becerilerin ve/veya bir repertuarın ötesine geçmekte ve açıkça

söylenmese de icranın içinde saklı olarak bulunan, kültürel olarak belirlenmiş kimi değerleri ve duyarlılıkları da içermektedir.

Alan çalışması boyunca Kyoto'da yaşayan *nihonbuyō* ustaları olan Nao Yoshimura ve Yayoi Wakayagi'nin bireysel dersleri düzenli olarak takip edilmiştir. Wakayagi ekolünde yetişmiş olan Yayoi Hoca profesyonel dansçı lisansını 1985 yılında, hocalık lisansını ise 1994 yılında kazanmıştır. O da Nao Hoca gibi bir yandan Wakayagi ekolüne bağlı olarak profesyonel olarak dans ederken öte yandan her yaştan amatör ve profesyonel öğrencilerine bireysel dersler vermektedir (Yayoi Wakayagi, n.y). Alan çalışması sırasında Nao Hoca'dan farklı olarak Yayoi Hoca'nın çocuk öğrencileri de bulunmaktaydı.

İzlenilen derslerde hocalar farklı ekollerden gelmelerine rağmen her ikisinde ortak olan belli bir yapının takip edildiği gözlemlenmiştir. *Nihonbuyō* eğitimi, yürüme ve yelpazenin tutuluşu gibi en temel çalışmalar hariç olmak üzere, Batılı dans türlerinde gördüğümüz gibi çeşitli egzersiz, doğaçlama, vb. çalışmalara dayanmamaktadır. Öğrenciler dans etmeyi kendi seviye ve yeterliliklerine uygun parçaları çalışarak öğrenirler. Bu, yeni başlayanlar dahil her seviye ve yaştaki öğrenci için geçerlidir. Çocuklar için onların yaşına uygun parçalar bulunmaktadır. Parçaları hoca seçer. Bir icracının profesyonel dansçı ya da eğitici lisansını kazanması ustası ile çalışmasını sona erdirmez. Alan çalışması sırasında Nao Hoca Nagoya'da yaşayan 80'li yaşlarındaki hocası Kio Yoshimura'dan, Yayoi Hoca ise kendi ekolünün baş ustasından düzenli olarak bireysel dersler almayı sürdürüyordu. Öğrenci yeni bir parça öğrenmeye başladığında, ilk derslerde hoca parçayı baştan sona icra eder. Bu sırada sağ arka tarafında yer alan öğrenci bir yandan onu dikkatle izlerken öte yandan yapabildiği kadarıyla onu birebir taklit etmeye çalışır (Şekil 1, Şekil 2). Zamanla hoca duruşlar, hareketler, yönler, zamanlamalar, vb. hakkında ufak tefek komutlar ve ipuçları vermeye başlar. Öğrenci koreografiyi az çok öğrendikten sonra usta onu izleyerek düzeltmeye başlar. Bu düzeltmeler sırasında olmayan kısımlar tekrar tekrar yeniden alınabilir. Bu sırada hoca yavaşlatma, parçalara bölme, detaya inme, öğrenciyi durdurarak onu dans etmeden izlemesini sağlama, öğrencinin tam karşısına geçerek anlık olarak hareketlerin tümünü, bir kısmını ya da bedenin seçili bir parçasını aynalama (Şekil 3), ritim verme, şarkının sözlerini hatırlatma, hatta öğrencinin bedenini dokunarak yönlendirme (Şekil 4) gibi teknikleri kullanır. Bununla birlikte ilk başta uygulanan birlikte dans etme yöntemi de sıklıkla yeniden kullanılır. Zamanla hoca daha çok izler (Şekil 5) ve baş daha yukarı, el daha geride, bakış daha erken gibi sözlü uyarılar artar. Kimi zaman hoca öğrenciyi durdurarak uzun uzun açıklamalarda bulunur. Ancak tüm süreç boyunca yapılan kısa ve uzun sözlü açıklama ve yönlendirmeler temel olarak bedenin şekillendirilmesine yöneliktir. Çünkü burada amaç *kata*'nın doğru şekilde aktarımını sağlamaktır.

Şekil 1

Nao Yoshimura ders sırasında bir öğrencisi ile yan yana dans ederek öğretiyor.



Şekil 2

Nao Yoshimura ders sırasında bir öğrencisi ile yan yana dans ederek öğretiyor.



Şekil 3

Nao Yoshimura ders sırasında bir öğrencisine aynalama yöntemi aracığıyla öğretiyor.



Şekil 4

Nao Yoshimura ders sırasında bir öğrencisinin bedenini dokunarak şekillendiriyor.



Şekil 5
Yayoi Wakayagi ders sırasında bir öğrencisini izliyor.



Bu aktarım sürecinin ayrıntılarına girmeden önce *kata* kavramının geleneksel sanatlar kadar gündelik Japon yaşamı içinde de oldukça önemli bir yeri olduğunu belirtmek gerekir. Japonlar için sıradan eylemler de dahil her şeyi yapmanın önceden belirlenmiş kuralları vardır. Nasıl oturulup kalkılacağı, nasıl yemek yeneceği, birine nasıl selam verileceği, nerede kiminle nasıl konuşulacağı, bir düşünce ya da duygunun nasıl ifade edileceği yazılı olmayan kurallar tarafından yönetilir. Boyé Lafayette De Mente Japon yaşam biçimini *kata* kavramı aracılığıyla incelediği kitabında "bir şeyi yapma biçimi" olarak çevrilebilecek *shikata* sözcüğünün Japoncada en çok kullanılan sözcüklerden biri olduğunu belirterek bu kültürde *kata* kavramından etkilenmemiş bir düşünce ya da davranışa rastlamanın neredeyse imkânsız olduğunun altını çizer; Japon toplumu bir *kata* toplumudur (2003, s. 1).

Japoncada *kata* iki farklı Çin karakteri ile yazılır. İki alt karakterin birleşimiyle oluşturulmuş olan *kata* (形) sözlükte "*shape* [şekil]", "*form* [biçim]" ve "*style* [biçem]" ile karşılanmaktadır (Demirci, s. 324; Kata, 2024). Üç alt karakterden oluşan *kata* (型) ise birbiriyle bağlantılı pek çok anlamı içinde taşımaktadır; "şekil", "tür/tip [*type*]", "biçem [*style*]", "kalıp/model [*model*]", "örüntü [*pattern*]", "hazır kalıp [*mold*], "dökme kalıp [*mould*]", "şablon [*template*]", "baskı [*impression*]", "dövüş sanatlarında önceden belirlenmiş pozisyon ve hareketler dizisi", "(*kabuki*, *nō*, vb.'de) biçem", "biçim [*form*]", "görenek [*convention*]", "gelenek [*tradition*]", "(standart) biçim", "formül"; "alışkı [*usage*]", "önceden belirlenmiş ölçü" ve "(cinse özgü) biçim" (Demirci, s. 530; Kata, 2024). Enrico Fongaro bu iki farklı Çin karakterinde bulunan alt karakterlerin *kata*'nın anlamını açıklığa kavuşturmakta önemli olduğunu düşünür. 型 karakterinin sol üst köşesinde bulunan 井 alt karakteri kaynaşma için yapılmış bir hazır kalıbı temsil ederken, altta yer alan 土 alt karakteri bu kalıbın kilden döküldüğüne işaret etmekte, sağ üst köşede yer alan iki çizgi ise döküm biçimini koruyan keskin bir aleti göstermektedir. 形 karakterinin solunda gene hazır kalıbı temsil eden 井 varken, sağında yer alan üç çizgi kalıbın oluşturduğu şeyin parlak ve pürüzsüz oluşunu, ondaki güzelliği imlemektedir. Tüm bunları göz önüne alarak Fongaro *kata*'yı, "bir şeye 'güzel bir biçim vermek' için kullanılan bir 'model', bir çeşit 'hazır kalıp' " olarak tanımlar (2023, s. 387).

Sözlük anlamları içinde de yer aldığı gibi *kata*'nın, pratikte oldukça somut bir karşılığı vardır. *Kata* hem icra hem de dövüş sanatlarında "önceden belirlenmiş bedensel hareketler dizisi"ni belirtir. Ancak bu kavramın salt biçimi ya da biçimselliği ifade etmenin ötesine uzanan bir derinliği de bulunmaktadır. Ayşe Nur Tekmen, *kata*'nın kalıp, şekil ve biçimin yanında "yapılış tarzı", "yöntem" anlamlarını da taşıdığını belirtir (2015, s. 92–93). Benzer biçimde De Mente *shikata* kavramının yapma biçiminin yanında yapma sürecinin düzenini de belirttiğinin altını çizer. Burada söz konusu olan mekanik bir yapma süreci değildir. *Shikata* kozmosun maddi ve manevi kurallarını bünyesinde taşımakta, toplum ve evrende bulunan uyumu ifade etmek ve sürdürmek için bir araç olarak şeylerin nasıl yapılması gerektiğinin yolu anlamına gelmektedir (De

Mente, 2003, s. 1). Benzer biçimde Fongaro, Japon sanatlarının geleneksel olarak bir "yol" olarak kabul edildiği olgusu üzerinde özellikle durur (2023, s. 385–386). Bu minvalde *kata*'yı bir "yapma yolu" olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Böyle bir tanımlama ile *kata* sadece fiziksel biçimleri, biçemleri ya da örüntüleri değil, davranışsal, toplumsal, kültürel, etik ve hatta manevi ve metafizik örüntüleri de içinde taşıyan bir kavram haline gelmektedir. Koji Matsunobu, *kata*'yı şu şekilde tarif eder:

> Geleneksel olarak Japon sanatları, öğrencilerin sanatın yapıları, sanatsal ve toplumsal davranışların örüntüleri ile ahlaki ve etik değerlerin hepsini önceden kurallarla belirlenmiş formüllere göre öğrendiği, kelime anlamıyla 'biçim' ya da 'kalıp' olan *kata* aracılığıyla korunmakta ve aktarılmaktadır. *Kata* daha önce gelen sanatçıların geliştirip muhafaza ettiği bir dizi bedensel harekettir. Sanatsal beceriye hâkim olmanın en etkili ve otantik yolunun *kata* olarak tanımlanan kalıbı [*model*] takip etmek olduğuna inanılır.
>
> [...] *Kata* ve 'biçim' (Japonca *katachi*) arasındaki fark ilkinin içeriğe bağlı, bedenleşmiş [*embodied*], alışılagelmiş, bağlamsallaştırılmış ve değerlerle yüklü bir biçim olmasıyken diğerinin soyut ve boş bir biçim olmasıdır (2011, s. 47–48).

Kata ve *katachi* arasındaki ayrım *nihonbuyō*'nun kökeninde yer alan daha eski türlerden biri olan *nō* tiyatrosunda, *tai* (bedenleşmiş biçim) ve *yū* (ifade gücü ya da tat) kavramları ile açıklanır. Babasıyla birlikte *nō* sanatının kurucusu ve en önemli kuramcısı olan Motokiyo Zeami'nin tanımıyla *tai* çiçekken *yū* çiçeğin kokusudur, *tai* ayken *yū* ay ışığıdır. Oyuncu *tai*'yi (*kata*) bir kenara bırakıp sadece icranın dışsal görünümü olan *yū*'yu (*katachi*) kopyalamaya kalkarsa hataya düşecek, sanatsal ifadesi yüzeysel olacak, ruhtan yoksun kalacaktır. Çiçek olmadan kokusu, ay olmadan ay ışığı olmadığı gibi, *kata* olmadan da *katachi* var olamaz. Bu sebeple bir oyuncunun yapması gereken *tai*'yi (*kata*'yı) mümkün olduğunca doğru ve iyi şekilde tekrarlamaktır. Bunu başardığında *yū* kendiliğinden ortaya çıkacaktır. "Bir eserin özü *yū*'dan (ya da *katachi*'den) değil, *tai*'den (ya da *kata*'dan) gelir" (Matsunobu, 2011, s. 48). Bu noktada *kata*'yı "yapma yolu"nun yanında, "dolu biçim" ya da "yüklü biçim" olarak da tanımlamak yanlış olmayacaktır.

Kata'yı iyi bir biçimde öğrenmek için ustanın tam ve kusursuz şekilde taklit edilmesi gerekir. Japon kültüründe öğrenme eyleminin ne şekilde kavramsallaştırıldığını tespit etmeyi amaçlayan makalesinde Masako K. Hiraga, geleneksel öğrenim kalıbı içinde ön plana çıkan üç ana metafordan bahseder ve bunlardan biri "öğrenme örneği/modeli taklit etmektir" metaforudur (2008, s. 61–65):

> Açık talimatlar/yönergeler olmadan öğrenmek veya çevresel uyaranlar ve alışkanlıklar yoluyla öğrenmek, Japon öğreniminin karakteristik özelliğidir [...] Bu öğrenme tutumu, eğitim psikolojisinde ('talimat/yönerge modeli'nin [*instruction model*] tersine) 'geçişim modeli' [*osmosis model*] olarak adlandırılır [...] Eğitmenler sözlü talimatlar vermek yerine bir örnek göstererek öğrencilerin taklit etmeye teşvik edildiği çekici bir ortam yaratmaya çalışırlar (Hiraga, 2008, s. 64).

Bu anlayışa göre Japon gösterim sanatı geleneklerinde bir usta, öğrencilerine çeşitli talimatlar aracılığıyla *kata*'yı öğreten biri değildir. Onun yaptığı şey öğrencilerinin önünde *kata*'nın yaşayan, bedenleşmiş hali olarak hareket etmek ve böylece onlara bir "örnek", bir "model" sunmaktır. Hiraga tarafından ortaya konan Japon geleneksel öğrenme kalıbına ait bir diğer metafor, "öğrenme bir yolu izlemektir" fikrini içeren "öğrenme bir seyahattir" metaforudur (2008, s. 57). Burada can alıcı nokta, geleneksel olarak eğitmenin, yolda "önde giden" bir kişi olarak kabul edilmesidir (2008, s. 65); burada "eğitmenin YÖRÜNGESİ/YOLU, eğitmenlerini uzaktan dikkatle gözlemleyen ve taklit eden öğrenciler tarafından takip edilir" (2008, s. 57). Başka bir deyişle, eğitmen şu an öğrencinin takip etmesi gereken yolu daha önceden başarıyla tamamlamış

olan kişidir. Buna göre *nihonbuyō* geleneğini aktaran bir usta, *seishin* olarak adlandırılan içsel güce çoktan ulaşmış olarak kabul edilir. Onun yaptığı öğrencilerinin önünde bizzat kendi varlığıyla *seishin* için bir örnek, bir kılavuz olarak hareket etmektir ki böylelikle kendisinin önden gittiği yolu takip eden öğrencilerin de zaman içinde aynı niteliğe ulaşmaları mümkün olsun.

Nao Hoca'nın öğrencilerinden birinin aşağıda yer alan sözleri *nihonbuyō* eğitiminde usta çırak arasında bulunan bu kılavuz ve takipçisi ilişkisini çok iyi bir şekilde açıklamaktadır:

> Başlangıçta kendi seviyemi oldukça düşük görerek bir kabullenme duygusu ile Nao Hoca'nın hareketlerini taklit etmenin tamamen imkânsız olduğunu düşündüm, ancak derslerde daha ciddi hale geldiğimde hiç yapamadığım bazı hareketleri tekrar ede ede yapabiliyor hale gelmenin mutluluğunu yaşadım. Yapabildiğim sürece *kamigatamai* [*nihonbuyō*'nun Yoshimura ekolünün temsilcisi olduğu türlerinden biri] çalışmaya devam etmek istiyorum ve her ne kadar bana hala gibi imkânsız görünse de dileğim Nao Hoca'nın dansındaki güzelliğe biraz olsun yaklaşmak.[2]

Peki *seishin*'in aktarımında dans etme ediminin rolü nedir?

Dans Aracılığıyla *Seishin*'in Bedenleşmesi

Giriş bölümünde bahsedildiği üzere *seishin* kavramının çoklu anlamları içinde "istek/irade" ve "niyet" de bulunmaktadır. Fakat buradaki irade Batılı anlamda bir iradeye, kısaca kişinin nasıl davranacağını özgürce seçebilmesini veya karar verebilmesini sağlayan bir zihin yetisine (Pink, 1998) eşdeğer değildir. Tam tersine, Japon geleneksel sanatları eğitiminde temel amaçlardan biri bireysel isteğin/iradenin/niyetin askıya alınması, onun üstesinden gelinmesidir. Hiroyuki Noguchi'nin bedenin Japon kültüründe nasıl algılandığını incelediği çalışmasında açıkladığı üzere, *kata*'nın tekrarı aracılığıyla amaçlanan şey, zihnin irade ile ilgili olan, iradeden doğan etkinliklerini iptal ederek kişinin bir "alıcılık (*receptivity*)" hali içine girmesini sağlamaktır:

> Japonya'da Seiza adı verilen resmi oturma şekli [...] kişiyi tam bir alıcılık hali içine girmeye zorlar [...] Kata [Seiza gibi] sadece bedenin aldığı belirli pozisyonlardan ibaret değildir. Daha ziyade, 'almanın' içsel algısal deneyimine ulaşmak için gerekli olan hareket sürecinin bütünüdür. [...] Kata aracılığıyla 'alıcı' bir hale giriş sağlandığında, kişinin kendi iradesine yanıt verme yetisi dikkate değer ölçüde zayıflar. Kişinin bu hale girişini takip eden herhangi bir hareket, isteğe [*will*] ya da iradeye [*volition*] değil, fakat bütünüyle kişinin kendisine 'davet ettiği' ya da 'kabul ettiği' şeye tabi hale gelir. [...] Batılı beden anlayışına göre güç, kasların gerilmesiyle üretilir ki bu kişinin iradesiyle başlatılır. Öte yandan Japonlar, Güç'ün kişinin içine 'alması' gereken bir şey olduğuna, bilinmeyen bir yerden gelen ve dolayısıyla kişinin kendi iradesinin ürettiği herhangi bir gerilimle kesinlikle ilgisi olmayan bir şey olduğuna inanıyordu. [...] Kata'ya girmenin iradeyi olumsuzlayan eylemi, Güç'ün bilinmeyenden doğmasına neden olan şeydir (2004, s. 20–22).

Burada sır, hareketin ya da eylemin kendi kendine gerçekleşmesine izin verebilmektedir:

> Geleneksel Japon dansçılarının [...] güç veya güzellikleri doksan yaşında bile olsalar solmaz. Bunun nedeni, dansçının, kendi iradesi dışında ortaya çıkan Güç'ün hareketi başlatmak üzere 'davet edildiği' bir alıcılık hali içine girmesidir.

[2] Alan çalışması sırasında iletişim kurulan *nihonbuyō* öğrencilerinden aktarılan sözler, yazar tarafından yapılan birebir söyleşilerden alınan, düzenlenmiş alıntılardır. Bu söyleşiler İngilizce ve/veya Japonca dillerinde yapılmıştır.

> Kata'nın içinde Güç'ün gelişini bekleyen Japon sanatçının aradığı şey, sanatçının iradesinin herhangi bir müdahalesi olmadan kendiliğinden hareket eden Beden deneyimidir. İğne oyacısı 'iğnenin hareket ettiğini' söyler. 'İğneyi ben oynatıyorum' demez. Hattat 'fırçanın çalıştığını' söylerken, marangoz 'rendenin ilerlediğini' iddia eder.
>
> [..] Böylece sanatçının kabiliyeti her şeyden önce 'alıcı olma' yetisiyle, başka bir deyişle Kata'nın mükemmelleştirilmesiyle kanıtlanmıştır (Noguchi, 2004, s. 22).

Öyleyse *nihonbuyō* icracısının sahip olması gereken ve ustasından ona aktarılan içsel gücün, içsel odaklanmanın ya da konsantrasyonun, bir "alıcılık yetisi", hareketi başlatmak üzere bilinmeyen bir yerden gelen gücü "davet etme" yetisi olduğunu söylemek mümkündür. Bu amaca ulaşmak için zihnin etkisiz hale getirilmesi gerekir ki böylece beden kendiliğinden özgürce hareket edebilsin. Noguchi'nin iddia ettiği üzere, "Kata'nın peşinde koşarken Japonlar [...] zihni olumsuzlamakta ve bedenin —benliğe değil Doğa'ya ait olan bedenin— 'olduğu gibi' olmasına izin vermekte başarılı oldular" (2004, s. 20). Bu meseleye Japon *shakuhachi* (bambu flüt sanatı), *kouta* (bir türkü sanatı) ve *nihonbuyō* geleneklerinin eğitimi üzerine yazdıkları makalede Bruno Deschênes and Yuko Eguchi de değinmiştir. Onlara göre bu sanatlarda söz ve açıklamalara dayanmaktan ziyade bedensel tekrara dayalı bir eğitim verilmesinin nedeni Zen kültürü etkisi altındaki Japon kültüründe zihin aracılığıyla elde edilen bilgiye duyulan güvensizliktir. Kişisel gelişime uzanan yol, bedenin disiplinli eğitimi sayesinde zihnin dönüştürülmesi ve sonuç olarak ideal zihin-beden bütünlüğüne erişilmesidir (Deschênes ve Eguchi, 2018, s.64–65).

Nihonbuyō eğitiminde hedeflenen bedenin "olduğu gibi olma" ya da "kendiliğindenlik" hali Zeami'nin tanımıyla bir "kontrollü kendiliğindenlik"tir ki bu tüm usta *nō* oyuncularının sahip olması gereken bir niteliktir (Nearman, 1978, s. 317). Mark J. Nearman'in tanımıyla bu, "[t]üm çaba işaretleri ortadan kaybolduğunda ve böylece performansın incelikleri sanki kendiliğinden ve çaba harcamadan ortaya çıkıyor gibi göründüğünde" olan durumdur (1978, s. 320). Her ne kadar bu nitelik Zeami tarafından ileri bir seviyeye ait olarak görülse de kontrollü kendiliğindenliğe ulaşma amacı, açıkça söylenmese de *nihonbuyō* eğitiminin tüm aşamalarında bulunur. İcracıyı kontrollü kendiliğindenliğe ulaştıracak olan araç, sıkılmadan yapılan azimli tekrarlardır.

> Son dersten beri evimde çok çalıştım ve bugün mükemmel dans ettiğimi düşünüyordum. Ancak hoca hala yeterince iyi olmayan birçok şeye dikkat çekti. Ne kadar derin çalışırsam o kadar derine gidiyor, sonu yok. Ama daha derine indikçe daha çok keyif alıyorum. Hareketlerim yavaş yavaş gelişiyor ve hoca bana giderek daha fazla talimat veriyor. Belim aşağı indikçe, boynum birazcık daha eğildikçe ve bunun gibi talimatlarla giderek daha çok çalıştığım dans parçasındaki karakter olmaya başladım. Umarım bunu her geçen gün daha iyi yapabilirim.

Bu sözler Nao Hoca'nın *nihonbuyō* eğitimine beş yıl önce 70'li yaşlarının başındayken başlamış olan bir başka öğrencisine aittir. Başta çok zorlanmış olsa da zamanla rahatladığını belirten öğrenci belli ki her geçen derste hocası tarafından önceden belirlenmiş olan *kata*'yı bedeninde daha da derinleştirmesi için teşvik edilmektedir.

Sellers-Young *nihonbuyō* eğitiminde tekrarın yerini şu şekilde açıklamaktadır:

> Öğrenci eğitmenin hareketini, tekrar aracılığıyla hareket öğrencinin bedenine yerleşene kadar taklit eder. Tüm öğrenme süreci boyunca sözsüz, sezgisel öğrenmeye yapılan bir vurgu vardır. Eğitmen öğrenciye bir hareketi nadiren açıklayacaktır. Bunun yerine, öğrenciler artan düzeyde bedensel farkındalık geliştirmeleri ve kelimenin tam anlamıyla 'bedenleriyle düşünmeleri' için teşvik edilirler (1993, s. 46).

Bu yöntem sayesinde öğrenciler "zihin/beden duyarlılıklarının [*introception*] seviyesini artırmak" için teşvik edilir ve "daha fazla öz-farkındalık seviyelerine" doğru itilirler (1993, s. 47). Sonuç olarak öğrencilerin deneyimledikleri şey bir "kendini gerçekleştirme" sürecidir ki bunu doğuran

> bedenin bu dünyadaki varoluşsal varlığını anlamadır. *Buyo* dahil bir sanatın peşinde koşan bir öğrenci, geleneğin teknikleri ve felsefesinin aynı anda hem yorumcusu hem de aktarıcısı olarak hizmet veren bir eğitmen ile birlikte bir çalışma yörüngesine (ya da Zen terminolojisi ile bir yola) girer. Eğitmen daha sonra öğrencinin kendini gerçekleştirme sürecinde kılavuzu haline gelir [...] öğrenci onu benliğinin bilinçdışı temellerini keşfetmek için teşvik edecek bir eğitmenle bir etkileşim içine geçer (Sellers-Young, 1993, s. 46–47).

Kökü Zen pratiğinde bulunan ve zihin/bedenin doğal şekilde işlevde bulunmasına engel olabilen tüm içsel engelleri yok eden bu süreci Sellers-Young "fiziksel araçlarla zihinsel cin çıkarma" diye adlandırır (1993, s. 47). Noguchi'nin altını çizdiği gibi, burada amaç, bedenin "olduğu gibi" olup kendi doğasına göre hareket etmesine ve hareketi başlatmak için gerekli olan gücü davet etmesine izin verebilen bir halin içine girmesidir.

Japanese dance: succession of a Kyomai master (Oka, 2005) ismini taşıyan belgeselde Kyoto'da bulunan geyşaları da yetiştiren ünlü Inoue ekolünün baş ustasının 2000 yılındaki değişimi hikâye edilir. Yachio Inoue IV (1905-2004) 1947 yılında baş usta olmuş, 1955 yılında Yaşayan Milli Hazine unvanını almıştır. Kızı olmadığı için halefi olarak torunu Michiko'yu yetiştirmiştir. Bu ekolde baş ustalığa geçerken öğrenilen özel bir parça bulunmaktadır. *Mushi no Ne* (Böceklerin Gürültüsü) ismini taşıyan bu parçadaki karakter bir sonbahar gecesi ay ışığında böceklerin şarkılarını dinleyen ve bu sırada ölümü düşünen yaşlı bir adamdır. Michiko o sırada henüz kırklı yaşlarında olduğu için aslında bu parçayı öğrenmek onun için erken sayılmaktadır. Fakat Yachio Inoue IV'ün yaşının oldukça ilerlemiş olması ve belki de Michiko'ya bu parçayı öğretemeden hastalanacak ya da bu dünyadan ayrılacak olması nedeniyle çalışmalara başlarlar. Michiko erken çocukluk döneminden beri uzun yıllardır babaannesi ile geleneksel aktarım yöntemini takip ederek çalışmaktadır. Fakat bu parçayı öğrenirken ilk kez ustası ondan farklı bir şey ister. Baş ustalık devir töreninde sergileyeceği bu özel parçayı öğrenirken babaannesinin icrasını aynen taklit/tekrar etmek yerine kendi *Mushi no Ne*'sini keşfetmelidir. Michiko ustasından ilk kez gelen böylesi farklı bir talep nedeniyle yönünü şaşırmış hissetse de ustasının talimatına uyar ve sıkı bir şekilde çalışmaya koyulur. Bu sırada babaannesinin uzun yıllar boyunca icra ettiği *Mushi no Ne*'sinin sadık bir seyircisi olarak şunları aktarır:

> 70 yaşından sonra onun *Mushi no Ne*'si daha az harekete sahip oldu. Beş adım üçe, hatta daha aza düştü. Ama onun her bir adımı bizim on adımda ifade ettiğimizden daha çok şey gösteriyordu. İşte böyle oldu. O güne kadar tecrübe ettiği ve üstesinden geldiği her şeyin ifade bulduğunu düşünüyorum.

Michiko'nun tanıklık ettiği şeyin aslında *seishin*'in Yachio Inoue IV'te bedenlenişi olduğunu söylemek mümkündür. Bu ustalık anında artık "biçimsel örüntüler" olarak *kata*'nın yerini "yüklü biçim" ve "yapılış yolu" olarak *kata* almıştır. Bu noktadan sonra adım sayısı, yelpazenin açısı gibi biçimsel öğelerin önemi ikinci plana itilmiştir. Önemli olan icracının bedeninin olduğu gibi, kendi doğasına göre, bir kendiliğindenlik içinde hareket etmesidir. Yachio Inoue IV dans etmemekte, bedenine davet ettiği bir güç tarafından dans ettirilmektedir. Bu elle tutulamayan, gözle görülemeyen ama yoğunluğu açıkça hissedilen güç, *seishin* denen içsel güçtür. Inoue ekolünün müstakbel baş ustası olarak Michiko'nun da bu özel niteliği sahip olması gerekmektedir. *Mushi no Ne*'yi başarıyla sergileyerek Inoue ekolünün beşinci ustası olarak Yachio Inoue V unvanını kazanır. Fakat bu unvanı taşıyabilmek için hiç durmadan ve pes etmeden, azimle çalışmaya devam etmesi gerekmektedir. Çünkü artık çırakların hatta diğer ustaların örnek alacağı baş usta odur.

Sonuç

Nihonbuyō geleneğinde *seishin*'in aktarımına dayanan eğitim sistemi her ne kadar ilk bakışta Japon kültürüne özgü bir yöntem gibi görünse de, bu sistemin incelenmesi günümüzde farklı yer ve kültürlerde yürütülmekte olan dans eğitimine katkıda bulunmaya açıktır.

Müzik, dans ve tiyatro gibi gösterim sanatlarında usta-çırak ilişkisi ve bedenleşen (*embodied*) aktarıma dayanan eğitim, temel olarak Asya gelenekleri içinde karşımıza çıkmaktadır. Modern zamanlarda çeşitli değişikliklere uğruyor olsa da Türkiye de dahil bu coğrafyada bulunan hemen hemen tüm gösterim sanatı gelenekleri bu tip bir yöntemi izlemektedir. Türk, Arap ve Fars müziğinde bulunan ve ustadan çırağa yüz yüze aktarıma dayanan meşk yöntemi bunun örneklerinden biridir (Behar, 2014). Bununla birlikte Batı'da yer alan çağdaş tiyatro ve dans yaklaşımları içinde de bedenlenmiş aktarıma dair bir ilginin özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oluşmaya başladığı, çeşitli Batı dışı pratikleri inceleyen Jerzy Grotowski ve Phillip Zarrilli gibi isimlerin buna özel olarak ilgi gösterdiği görülmektedir.

Seishin'in aktarımındaki incelikler, tiyatro ve dans uygulayıcıları ve eğiticileri için pek çok konuda yol gösterici olabilir. Her şeyden önce bu anlayışa göre uygulayıcılar için çıkış yolu, duygular, düşünceler, ruhsal tepkiler değil, bedenin ta kendisi olmalıdır. Çünkü en güvenilir olan bedendir. Temel amaç onun kendiliğindenliğe, olduğu gibi olmasına izin verebilmektir. Bu olduğu zaman ruh/beden bütünlüğüne ulaşmak da mümkün olacaktır. İkinci olarak önceden belirlenmiş ve uygulayıcıların bedenlerini söz konusu bütünlüğe ulaşacak şekilde şekillendirme yetisine sahip güçlü hareket kalıpların bulunmasının önemidir. Bununla birlikte *seishin* kavramı bize ustalık kazanmanın sadece teknik beceriyi elde etmekle değil, aynı zamanda ruhsal olgunluğa ve güce erişmekle de ilgili olduğunu hatırlatır ki bu, yıllar boyunca ısrarlı ve sıkı çalışmayı gerektirmektedir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Düzce Üniversitesi'nden (Tarih: 26.05.2022, Sayı: 2022/292) alınmıştır.
Hasta Onamı: Yazılı hasta onamı bu çalışmaya katılan katılımcılardan alınmıştır.
Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Makaleye konu olan çalışma, Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu (TUBİTAK) tarafından sağlanan 2219-Yurt Dışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı desteğiyle 1 Nisan 2022-31 Mart 2023 tarihleri arasında Osaka Üniversitesi-Japonya'da gerçekleştirilen 'Kültürün Dans Aracılığıyla Bedenlenmiş Aktarımı: Nihonbuyō Eğitimi Üzerine Uygulamalı bir İnceleme' isimli projeye (no. 1059B192001007) dayanmaktadır.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Düzce University (Date: 26.05.2022, Number: 2022/292).
Informed Consent: Written informed consent was obtained from all participants who participated in this study.
Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The study in question is based on the project titled 'Embodied Transmission of Culture through Dance: A Practice-Based Investigation of *Nihonbuyō* Training' (no. 1059B192001007) carried out at Osaka University, Japan between April 1, 2022 and March 31, 2023, with the support of the 2219-International Postdoctoral Research Fellowship Program provided by the Scientific and Technical Research Council of Turkey (TUBITAK).

Yazar Bilgileri / Author Details
Şebnem Sözer Özdemir
[1] Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Düzce, Türkiye
0000-0001-5957-4306 sebnemsozerozdemir@yahoo.com.tr

Kaynakça | References

Behar, C. (2014). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Yapı Kredi Yayınları.

De Mente, B. L. (2003). *Kata: The key to understanding & dealing with the Japanese!* Tuttle Publishing.

Demirci, M. (2022). *Yeni Japonca Türkçe kanji sözlük*. J.K.E.M. Yayınları.

Deschênes, B., & Eguchi, Y. (2018). Embodied orality: Transmission in traditional Japanese music. *Asian Music*, 49(1), 58–79.

Farnell, B. (1999). It goes without saying – but not always. In T. Buckland (Ed.), *Dance in the field: Theory, methods and issues in dance ethnography* (pp. 145–160). New York: St. Martin's Press.

Fongaro, E. (2023). Kata. In S. Flavel & C. Robbiano (Eds.), *Key concepts in world philosophies* (pp. 385–392). UK, USA: Routledge.

Griffith, P. & Okada, M. (2016). Interlude: Nihonbuyo: classical dance. In J. Salz (Ed.), *A history of Japanese theatre* (pp. 141–149). UK: Cambridge University Press.

Hahn, T. (2007). *Sensational knowledge: Embodying culture through Japanese dance*. Wesleyan University Press.

Hiraga, M. K. (2008). Tao of learning: metaphors Japanese students live by. In E. A. Berendt (Ed.), *Metaphors for learning: cross-cultural perspectives* (pp. 55–72). Netherlands, USA: John Benjamins Publishing Company.

Kata. (2024, 4 Şubat). Jisho içinde. https://jisho.org/search/kata

Kawulich, B. B. (2005). Participant observation as a data collection method. *Forum: Qualitative Social Research*, 2(6), n.p.

Leiter, S. L. (2006). Buyo. In *Historical dictionary of Japanese traditional theatre* (pp. 47–48). USA: The Scarecrow Press.

Matsunobu, K. (2011). Creativity of formulaic learning: Pedagogy of imitation and repetition. In J. Sefton-Green, P. Thomson, K. Jones & L. Bresler (Eds.), *The Routledge international handbook of creative learning* (pp. 45–53). USA: Routledge.

Moeran, B. (1984). Individual, group and seishin: Japan's internal cultural debate. *Man*, 19 (2), 252–266.

Nearman, Mark J. (1978). Zeami's kyūi. A pedagogical guide for teachers of acting. *Monumenta Nipponica*, 33 (3), 299–332.

Noguchi, H. (2004). The idea of the body in Japanese culture and its dismantlement. *International Journal of Sport and Health Science*, 2, 8–24.

Oka, N. (Yönetmen). (2005). *Japanese dance: succession of a Kyomai master* [Film]. Warner Brothers.

Oshima, M. (2002). Classical dance. In S. Buckley (Ed.), *Encyclopedia of contemporary Japanese culture* (pp. 75–76). UK, USA: Routledge.

Pink, T. (1998). Will, the. In e. Craig (Ed.), *Routledge encyclopedia of philosophy*. https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/will-the/v-1

Seishin. (2024a, 4 Şubat). Jisho içinde. https://jisho.org/search/seishin

Seishin. (2024b, 4 Şubat). Nihongomaster içinde. https://www.nihongomaster.com/japanese/dictionary/word/36408/seishin-%E7%B2%BE%E7%A5%9E-%E3%81%9B%E3%81%84%E3%81%97%E3%82%93.

Sellers-Young, B. (1993). *Teaching personality with gracefulness: The transmission of Japanese cultural values through Japanese dance theatre*. University Press of America.

Tekmen, A. N. (2015). *Toplum hayatından iş hayatına kata*. S. Esenbel & E. Küçükyalçın (Ed.), Türkiye'de Japonya çalışmaları II içinde (s. 91–100). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Wierzbicka, A. (1991). Japanese key words and core cultural values. *Language in Society*, 3 (20), 333–385.

Yayoi Wakayagi (n.y.). *Info*. 26 Ekim 2022 tarihinde https://yayoiwakayagi.com/ adresinden elde edilmiştir.

Yoshimura, N. (2018, Temmuz). ゆかた会　終了報告 [*Yukata buluşması kapanış raporu*] [Web blog yazısı]. https://www.yoshimuranao.com/single-post/2018/07/06/%E3%82%86%E3%81%8B%E3%81%9F%E4%BC%9A-%E7%B5%82%E4%BA%86%E5%A0%B1%E5%91%8A

Yoshimura Nao (2012). *About*. 26 Ekim 2022 tarihinde https://www.yoshimuranao.com/ adresinden elde edilmiştir.

Zlatev, J., Racine, T. P., Sinha, C. & Itkonen, E. (2008). Intersubjectivity: What makes us human?" In J. Zlatev, T. P. Racine, C. Sinha & E. Itkonen (Eds.), *Shared mind: Perspectives of intersubjectivity* (pp. 1–14). Netherlands: Benjamins.