

Šest budističnih simbolov: analiza poetične podobe Budovega razsvetljenja iz dinastije Song

Jan VRHOVSKI*

Izvleček

V članku se osredotočam na šest med seboj povezanih budističnih simbolov, ki se pojavljajo v poeziji Su Shija, uradnika in pesnika iz dinastije Song. Skozi analizo ozadja posameznih ikonografskih motivov in budističnih simbolov, ki se navezujejo na ikonografsko podobo Budovega razsvetljenja, se nam razodevajo njihove povezave z delom budističnega kanonskega izročila, ki se v fragmentih navezuje tako na prvotno izročilo kakor tudi na avtohtone elemente iz kitajske tradicije. Obravnava nastanka in rabe budističnih simbolov pa nam lahko posledično obelodani tudi način, s katerim so budistični simboli skozi stoletja postopoma vstopali v domeno splošno rabljenega pesniškega izrazja in tako sooblikovali izraznosti podob pesnikovega notranjega sveta.

Ključne besede: budizem, simbolika, poezija, umetnost, dinastija Song, Su Shi

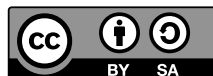
Six Buddhist Symbols: An Analysis of a Poetical Image of Buddha's Enlightenment from the Song Dynasty

Abstract

In the present article, I focus on six mutually interrelated Buddhist symbols, that occur in a poem written by Su Shi, a renowned Chinese official and poet from the Song dynasty. By developing an analysis of the background of individual iconographic motives and Buddhist symbols, all of which pertain to the iconography of the Buddha's enlightenment, the article aims at revealing their inherent connections to certain segments of Chinese Buddhism, which were originally related both to the original (non-Chinese) Buddhist tradition as well as to Chinese native tradition. Consequently, in the subsequent discussion of the emergence and use of Buddhist symbolism in China, the article tries to shed some light on the particular manner in which, throughout many successive centuries, the Buddhist symbolism related to internal and external aspects of enlightenment were gradually entering into the domain of common poetic vocabulary, and hereby co-shaped the symbolic expressiveness of images used by the Chinese poet while disclosing the content of his inner world.

Keywords: Buddhism, symbolism, Chinese poetry, Song dynasty, Su Shi

* Jan VRHOVSKI, neodvisni raziskovalec.
Elektronski naslov: jan.vrhovski@ff.cuni.cz.



Uvod

V članku bomo obravnavali rabo budistične simbolike v pesniškem jeziku dinastije Song. Pri tem nam bo za osnovo, iz katere bo izhajala naša analiza, služila ena izmed Su Shijejevih (苏轼, psevdonim Dongpo 东坡, 1037–1101) zgodnjih pesmi z naslovom »Zapisano ob opazovanju Wu Daozijeve slike Budove nirvane v templju Kaiyuan«¹. Dejstvo, da se pesem že v osnovi navezuje na konkreten motiv v budistični umetnosti, namreč podobo Budovega razsvetljenja, bo naši razpravi dodalo določeno težo, saj bomo tako lahko potrdili predpostavko, da so v pesmi uporabljeni simboli resnično rabljeni v povezavi z budizmom. Naša nadaljnja naloga bo podrobneje razložiti pomen uporabljenih simbolov in ga tudi povezati z ustreznim ozadjem, bodisi v tradicionalni kitajski misli ali budističnih spisih in sutrah. V članku bomo obravnavali naslednje simbole ali simbolne pare:

- Sedem zakladov in štiri drevesa
- Veliki lev
- Vrba in topol
- Lotos
- Budove oči
- Mesec-led ter sonce-plamen

Su Shijeva pesem, katere budistično vsebino bomo vzeli pod drobnogled, je nastala v času Sujevega pogostega srečevanja s slikami Wu Daozija (吴道子) in Wang Weija (王维) v templju Kaiyuan (开元), kamor je pesnik zahajal od svojih ranih let, še posebej pa v šestdesetih letih 11. stol. n. št., ko je tudi nastala pričujoča pesem. Poleg tega pa ima tudi ime tega templja prav poseben pomen, saj se je namreč imenoval po zlatem obdobju dinastije Tang (唐), v izrazju dinastije Song pa se je posledično uporabljal kot metafora za popolno stanje v državi, ko so v slogi cvetele poezija, umetnost in filozofija (Murck 2000, 89–90).

Omenjena pesem povzema predvsem slikarsko delo prvega izmed zgoraj naštetih slikarjev, Wu Daozija, vsebinsko pa slika predvsem podobo Budovega razsvetljenja. Poglejmo si izvirnik in njegov prevod (SSSJ 1, 170–72):

- (1) 西方真人谁所见, 衣被七宝从雙猿
- (2) 当时修道颇辛苦, 柳生两肘鸟巢肩
- (3) 初如濛濛隐山玉, 渐如濯濯出水莲
- (4) 道成一旦就空灭, 奔会四海悲人天
- (5) 翔禽哀响动林谷, 獸鬼躑躅淚迸泉

1 SSSJ 1, 170–2. »Ji suojian Kaiyuan si Wu Daozi hua Fo miedu« 记所见开元寺吴道子画佛滅度.

- (6) 庞眉深目彼谁子，绕牀²彈指性自圆
 (7) 隐如寒月墮清晝，空有孤光留故躔
 (8) 春遊古寺拂塵壁，遗像久此霾香烟
 (9) 畫师不复写名姓，皆云道子口所传
 (10) 纵横固已蔑孙鄧，有如巨鳄吞小鲜
 (11) 来诗所誇孰与此，安得攜掛其旁观

- (1) Kdo je videl resničnega človeka z zahoda?
 Odet v sedem zakladov v spremstvu dveh mogočnih levov.
 (2) Nekoč se je [tudi on] vztrajno in s trudom uril v poti (*dao*),
 s komolcev so mu pognale vrbe in ptice so začele gnezditi na njegovih ramenih.
 (3) Na začetku meglen in neviden kot žad skrit nekje v gorah,
 potem jasen in čist kot lotos, ki požene iz vode.
 (4) Ko je izpolnil pot (*dao*),
 je vstopil v stanje praznine in prenehanja,
 in z vseh strani so zbrali se ljudje,
 nebo in zemlja pa sta v žalost se povila.
 (5) Otožni klici ptic, ki krožijo po nebu,
 so doneli po gozdovih in kotlinah,
 zveri in duhovi so jokaje postopali naokoli
 in s solzami polnili potoke.
 (6) Ta človek globokih oči in belih obrvi,
 čigav otrok je?
 Ki se ozrl je naokoli in v tlesku prsta dosegel
 izpopolnitev lastne narave.
 (7) Izginil je kot ledeni mesec pada v jasnem svitu
 in kot v praznini neba na starodavnih nebeških poteh ostaja samotnen žarek.
 (8) Spomladi odpotujem v ta starodavni tempelj,
 da bi se otresel posvetnega prahu;
 to posmrtno podobo (Bude) že dolgo prekajam z dimom kadila.
 (9) Mojster slike ni zapisal svojega imena.
 Ljudje pravijo, da je bil to Wu Dao.
 (10) Poteze ravne in navpične, ki prekašajo tiste od Suna in Denga,
 so kot velikanski krokodili, ki goltajo majhne ribe.
 (11) Kar pa se tiče slik, ki jih poveličuješ v svojih pesmih,
 obesiti bi jih morali drugo ob drugo, da bi jih lahko primerjal.³

2 Prvotno 绕林.

3 Prevod zadnjih dveh verzov je vsebinsko interpretativno povzet po prevodu Beate Grant (1994, 50–51). Preostalo je avtorjev prevod.

Vsebina pričujoče pesmi je v mnogih ozirih hkrati preprosta in zapletena. Preprosta je v svoji pripovedi, ki je osnovana na pesnikovem srečanju s slikarskim delom Wu Daozija in ki jo ta snuje s pomočjo aluzij in simboličnosti osrednjih podob iz Budovega življenja. Po drugi strani pa je v okviru tangovske in songške poezije osrednjih simbolov, s katerimi pesnik uprizarja zunanjo in notranjo podobo Bude, vsekakor ne moremo razumeti kot izključno budistične, daoistične ali konfucijanske. Dodati je treba tudi to, da je za zgodovinski razvoj izrazja in simbolizma laične budistične miselnosti na Kitajskem značilno nenehno stapljanje gradnikov iz raznih struj izvornega budizma na eni strani in kitajskih avtohtonih idej na drugi. To pa ne velja zgolj za zgodnje obdobje budizma na Kitajskem, ampak tudi za poznejša obdobja kitajskega budizma. Omenjenega spajanja pa ni mogoče zaslediti samo v hermetičnih, doktrinalnih delih ali notranjih razpravah budističnih šol, kjer se razvoj in mešanje odvijata na poseben način, ampak, morda najpomembneje, tudi pri laikih (učenjaki) – tako pri tistih, ki so v ospredje svojega duhovnega življenja postavljali budistični nauk, kakor tudi pri tistih, ki so skozi vrata budizma stopali zgolj bežno in se v iskanju znotraj njega niso zadrževali prav dolgo. Dva izmed najpomembnejših predstavnikov t. i. zgodnje kitajske pesniške srenje v dinastiji Tang, ki zaradi svojega močno konfucijansko obarvanega delovanja in družbenopolitičnega prizadevanja še močneje nakazujeta na prepletanje domnevnih ideoloških nasprotij v kitajski tradiciji, sta prav gotovo Du Fu (杜甫) in Han Yu (韩愈). Ukvarjanju s temami, ki se tičejo vprašanj o doktrini in hermenevtični naravnosti do glavnih referenčnih virov kitajske tradicije, tesno za petami sledi stvarjenje enotnega jezika (aluzivno in metaforično kot neposredno izrazno), katerega obronke nameravamo obelodaniti tudi v tej kratki razpravi.

Sedem zakladov in štiri drevesa Budovega razsvetljenja

V prenesenem pomenu je v mahajanski literaturi podoba sedmih zakladov predstavljala vrednote tostranosti, ki naj bi tvorile enega glavnih stebrov iluzije bivanja, ki jih je na poti do razsvetljenja in spoznanja končne resničnosti sveta treba premostiti. Sedem zakladov posvetne oblasti, ki v budističnem dojemanju človeške narave predstavljajo cilje prizadevanj zaslepljenega človeka, pa ne predstavljajo nekega strogega nasprotja z najvišjim spoznanjem ali razsvetljenjem, ampak nek osnovni del človekove duševne podstati, iz katere sestoji njegovo življenje in preko katere lahko, enako kot iz vseh ostalih ravni stvarnosti, črpa spoznanje o sebi in svetu. Na spoznavni in moralni ravni sicer razumevanje t. i. »resnične« narave sedmih zakladov sledi spoznanju temeljne narave materialnega sveta oz. njegovi iluzornosti.⁴

4 Primer tega lahko vidimo na primer v besedilu *Vajracchedike*. Glej na primer Hsing 2001; Mu 2000.

V pesmih in slikarski umetnosti iz dinastij Tang in Song pa so se na starejši budistični pojem sedmih zakladov naplastle še druge pomenske nianse, ki jih je v svet podob in izrazja budizma prispevala kitajska kultura. Znotraj novega pomena, ki ga je omenjeni pojem dobil z umestitvijo v kitajsko kulturno okolje, sta se razširila tako vloga kot tudi značaj njegove podobe in se napolnila s svojevrstno magičnostjo (Kieschnik 2003, 67–69). Posledično je lahko pojem sedmih zakladov znotraj širših okvirov budistične ikonografije predstavljal tudi pozitivne lastnosti razsvetljenega človeka; dragulj je tako na primer ponazarjal njegovo čisto naravo, njegov dragoceni um ali dobro sevajočo notranjost. Čeprav se je budistična ikonografija znotraj posameznih šol razvijala drugače, pa je sorazmerno enotna v opisu življenja prvotnega Bude. Ta enotnost se odraža tudi v močno ikonoklastičnem budizmu *Chan* (禪, jap. *zen*, stind. *dhyāna*) (Brinker, Kanazawa in Leisinger 1996, 132). V delu *Genealogija šole Chan* (宗派图 *Zongpaitu*) je Buda Śākyamuni upodobljen v blišču razsvetljenja, sedeč v meditaciji na lotosovem prestolu, s cvetom v desni roki in značilnimi znamenji duhovnega razsvetljenja: z *ūrṇa*⁵ na čelu in *uṣṇīṣa*⁶ na glavi. Večina komentatorjev te podobe ne razlaga metafizično, kot nek ideal, ki obstaja onkraj tega sveta, ampak kot konkretno doktrinalno »rodovno« vez med vznikom budistične nauka in linijo chanskih patriarhov in učiteljev (ibid.).

Podobno simboliko lahko najdemo tudi v daoizmu, kjer bi lahko pojem osem zakladov (八宝 *babao*) prepoznali v sosledju sedmih stopenj, ki sestavljajo pot do človekove izpopolnitve in ki jih prav tako predstavlja sedem zakladov. Iskano število osem pa se doseže v zadnji stopnji celostne izpopolnitve, ki jo simbolizira žad, simbol moralne izpolnjenosti ali krepostnosti (*de* 德).⁷

V omenjenem simbolu osmih zakladov, ki se pojavlja v tangovski in songški budistični poeziji, lahko tako zelo verjetno prepoznamo *plemenito osemčleno pot* do razsvetljenja, ki jo je učil Buda Śākyamuni (stind. *ārya-aṣṭāṅgika-mārga*) in si jo v osnovi, vsaj kar zadeva zgodovinske elemente doktrine, delijo vse šole budizma (Notz 2007, 32–33). V okviru imenovanih osmih stopenj lahko prepoznamo tudi ustrezno sosledje *štirih resnic* (stind. *catvāri āryasatyāni*), ki se navezujejo na omenjene stopnje in jih v osnovi lahko predstavlja tudi simbolna zveza *štirih strani* gaja, ki se v mahajanski literaturi omenja kot kraj, kjer je Buda dosegel razsvetljenje. Omenjene štiri resnice so v mahajanski budistični

5 Staroindijska beseda *ūrṇa*, ki se v kitajščino prevaja kot *baihao* 白毫, je znamenje v obliki kroga, ki se običajno upodablja na čelih »svetih« osebnosti v budistični umetnosti. Kot takšno simbolizira »duhovno oko« razsvetljene osebe, ki le tej omogoča uvid v transcendentalne ravni bivanja. V mahajanski literaturi se *ūrṇa* omenja kot 31. telesno znamenje Bude.

6 Staroindijsko *uṣṇīṣa* so v figo povezani lasje na vrhu Budove glave.

7 Običajno je govora o žadu, ki se skriva zakopan globoko pod goro ali pa v notranjosti nebrušenega kamna.

ikonografiji nadalje predstavljene kot štiri ali štirje pari dreves *sāla*,⁸ ki obdajajo sedečega Budo. Štirje pari svetih dreves, ki v gaju obdajajo razsvetljenega Budo, tako predstavljajo štiri stebre njegovega prebujenja k resnici (FGDC, 1135):

Kot je zapisano v večini suter, je Buda dosegel razsvetljenje (nirvāṇa), ko je bival na obrobju mesta Kuśinagara. Na vsaki od štirih strani prostora, kjer je sede meditiral, je stal par *sāla* dreves, ki je poganjal iz skupne korenine. Med dvema debloma dreves, ki so se nahajala na štirih straneh Budovega sedišča, je eno od žalosti prebledelo in se obarvalo belo. Njegovo listje, veje, cvetovi, sadovi in lubje so popokali in se posušili ter na koncu odpadli, tako da je drevo začelo postopoma veneti. Medtem pa je drugo drevo obstalo [in še dalje uspevalo v rasti]. Zaradi tega te pare dreves imenujemo tudi štiri ovenela in štiri rastoča drevesa ali pa ne veneča in ne rastoča drevesa. Temu [poimenovanju] sledi še metaforično poimenovanje »trajnost in minljivost« za vzhodni par dreves, potem »sebstvo in brezosebnost« za par na zahodu, »sreča in nesreča« na jugu in »čistost in nečistost« na severu.⁹

Kot lahko vidimo zgoraj, se v osrednji podobi Budovega razsvetljenja in posledičnega raztelesenja obelodani pot spoznanja kot srednja pot (中道 *zhongdao*). Omenjena podoba na ta način lepo ponazori misel, ki je prisotna tudi v doktrini *madhyamaka* (»srednja pot«) budističnega filozofa Nāgārjune, ki tesno prepleta večino poznejših razvojnih smernic v mahajanski doktrini, še posebej *Prajñāpāramitā* tradicijo, ki je močno zaznamovala eno od osrednjih vej *Chana* (禪) (Kalupahana 1992, 228–36).

Simbol velikega leva

Enotno podobo, ki jo orisuje drugi verz, zaključí in dopolni naslednji simbol, ki ima svoje korenine v osrčju indijske kulture, namreč simbol leva. Lev je prvotno predstavljal simbol vladarske moči in zaščite, v zgodnjem budizmu pa se je uporabljal za označevanje neke vrste vladarske narave Bude Śākyamunija, ki je v skladu s tem simbolnim vzdevkom imenovan tudi *Śākyasimha* (tib. *Sakya seng-ge*), »lev plemena Šakja«. V mahajanski budistični doktrini se razmeroma zgodaj pojavi tudi simbol prestola, ki ga podpira osem levov, osem stebrov budistične skupnosti,

8 *Shorea robusta*, slov. salovec.

9 /.../据诸经之记载, 释尊于拘尸那揭罗城外将入涅槃时, 其卧床四边各有同根娑罗树一双, 其树每边一双中之一株, 因悲伤而惨然变白, 枝叶、花果、皮干皆爆裂堕落, 逐渐枯萎, 另一株则尚存, 故此双树亦称四枯四荣树, 或非枯非荣树。以故, 遂有东方双树为‘常与无常’, 西方双树为‘我与无我’, 南方为‘乐与无乐’, 北方为‘净与不净’等之譬喻/.../ Vsi prevodi, uporabljeni v tem članku, so avtorjevi.

dharme in Budove narave. Prav tako pa je že v zgodnjem mahajanskem obdobju osem levov predstavljalo osmero *bodhisattev*, ki skupaj z Budo predstavljajo izvorno simbolično *saṅgho* ali skupnost. Lev je tako v najzgodnejšem simboličnem smislu metafora za velike *bodhisattve*, še posebej pa se pojavlja v povezavi z *bodhisattvama Avalokiteshvaro* in *Mañjuśrijem* (Beer 2003, 63).

Podoba leva, ki se je skupaj z budizmom prenesla na Kitajsko, je doživela dodatno pomensko razširitev in je tako lahko označevala tudi budistično skupnost nasploh ali pa budistični nauk. Za časa dinastij, ki so bile naklonjene budizmu, so tako pred glavni stopniščni vhod v budistične samostane ali stavbe posvetne veljave pogosto postavili kipa levov, ki sta poleg zgoraj opisane simbolne vrednosti imela tudi vlogo nekakšnih spiritualnih stražarjev (Williams 1974, 251).

V našem kontekstu je dovolj, če v podobi dveh levov, ki sledita Budi, prepoznamo simbol dveh velikih *bodhisattev* ali morda dveh plati budistične *dharme*, vendar moramo pri tem dodati, da obstaja še nadaljnji aspekt podobe levjega para, razprava o njem pa bi na tem mestu zahtevala preveč časa in prostora.¹⁰ Naš poskus umestitve tega simbola naj zato služi kot igla v kompasu, ki nas vztrajno usmerja proti severu in jugu, ne da bi ju bili zmožni tudi dejansko ugledati. Pri tem je ključnega pomena tudi dejstvo, da podobe leva ne srečamo v osrednjem kanonu mahajanskih suter (*Lankavatara sutri*, *Nirvana sutri* ali *Surangama sutri*), ampak skoraj izključno v *Lotosovi sutri*.¹¹

Vrbe in topoli

V naslednjem verzu pesnik prestopi prag upodobljenega in povzame življenje *Śākyamunija*, ki se je postopoma izpopolnjeval v učenju in trpel vse težave počasnega napredka proti razsvetljujoči modrosti. V urjenju duha in iskanju poti skozi globoko kontemplacijo se je okolica pričela spajati z njegovim telesom: »/.../na njegovih ramenih so pričele gnezditi ptice in iz njegovih komolcev so pognale vrbe/.../«. Tukaj uporabljeno prisposodbo (柳生两肘鸟巢肩 *liu sheng liang zhou niao chao jian*) za globoko predanost poti in intenzivno urjenje duha v meditaciji lahko srečamo na mnogih mestih, vsaj omembo izluščenega bistva omenjene fraze, kot na primer simbole vrbe ali nekega drugega drevesa in ptičjega gnezda. Najpomembnejša je omemba v *Zhuangziju* (poglavje »Zhi le«) (Zhuangzi 1995, 306):

Kmalu je iz njegovega levega komolca pognala vrba.¹²

10 Glej npr. Eberhard 1990, 164.

11 T.9.262-5.11: 今見釋師子。其後當作佛，號名曰彌勒。»(Danes) vidimo leva iz plemena Śākya, ki bo zatem (po svoji smrti, v prihodnosti) postal Buda po imenu Maytreya.«

12 俄而柳生其左肘

Ta interpretacija je po mnenju komentatorjev Su Shijevih del v prevajanju besede 柳 (*liu*) s pomenom »vrba« popolnoma relevantna (SSQJ I, 170), medtem ko v nekaterih komentarjih, ki običajno spremljajo prevode *Zhuangzija* v sodobno kitajščino, zasledimo tudi interpretacijo, ki pravi, da bi morali isto besedo prevajati s pomenom »bula« (Zhuangzi 1995, 306). Skoraj identično formulacijo drugega dela fraze pa najdemo v napisu, ki ga je tangški pesnik Wang Wei (王维) posvetil življenju šestega patriarha šole *Chan*, mojstru Huinengu (慧能) (QTW 327, 2):

/.../pet vrst pojavnosti (*skandha*) je v osnovi praznih in šest svetov ne obstaja. Ljudje narobe predvidevajo in ne razumejo pravilnega dojema (*shou* 受). Lotosovi cvetovi [so ti] pognali pod nogami in topolovi vršički iz komolcev/.../13

Ista aluzija se pojavi tudi v Bai Juyijevi pesnitvi z naslovom »Dve pesmi o razumnosti« (達理二首 *Dali er shou*) (BJYJ 1, 146):

Morda bodo vrbe pognale iz komolcev in morda se bodo nekateri možje spremenili v ženske.¹⁴

V svoji interpretaciji omenjenega simbola Beata Grant (1994, 51) ni uspela najti pravega vira omenjene aluzije na Wang Weija in zato tudi ni bila zmožna natančneje pojasniti, v kakšni meri ali na kakšen način je Su Shi povzema omenjeno vsebino. Omenjena pomanjkljivost izhaja iz napake v navedku v *Zbranih pesmih Su Shija* (苏轼诗集 *Su Shi shiji*), kjer sta zabeležena napačen naslov Wang Weijevega spisa in napačen vir imenovanega dela, saj v nasprotju z omenjeno navedbo ne gre za pesnitev, ampak za delo, ki je obravnavano kot prozno delo in je bilo zaradi tega v dinastiji Qing (清) tudi uvrščeno v delo *Vsa proza dinastije Tang* (全唐文 *Quan Tang wen*). Zaradi te napake omenjena avtorica tudi ne more dokončno utemeljiti, da gre v Su Shijevem primeru za aluzijo na Wang Wejevo budistično obarvano izrazje. Če želimo izključiti tovrstno enosmerno razumevanje rabe simbolizma, moramo vsaj za hip natančneje pogledati na izsek izrazja Wang Weija in morda tudi kakšnega drugega zgodnejšega avtorja, ki je v svoji literarni misli kakor tudi v svojem miselnem življenju tako ali drugače posegal po sredstvih, ki bi jih morda lahko uvrstili v idejni svet ali izrazje budizma. Iz izbora Wang Wejevih pesmi, ki jih v zbirki *Zbrane pesmi dinastije Tang* (全唐诗 *Quan Tang shi*) najdemo v zvezkih z zaporednimi številkami od sto petindvajset do sto osemindvajset, lahko ugotovimo, da simbolov vrbe (柳 *liu*), topola (杨 *yang*) in lotosovih cvetov (莲花 *lianhua*) v tangški poeziji ne srečamo prav pogosto. Poleg tega pa se ti skoraj vedno pojavljajo v parih, zaradi česar lahko posledično skoraj z gotovostjo sklepamo na obstoj

13 /.../五蘊本空，六塵非有。眾生倒計，不知正受。蓮花承足，楊枝生肘/.../

14 /.../或柳生肘間，或男變為女/.../

medsebojnega metaforičnega ali morda celo aluzivnega dopolnjevanja navedenih simbolov. Kot primer lahko služi odlomek iz pesmi z naslovom »V zahvalo učenjaku¹⁵ Xiju – spisano v Xizhovu« (酬黎居士浙川作): (QTS 125, 4: 1239)

lotosovi cvetovi
vsepovsod
v odsotnosti razuma
spreminjajo se vrbe in topoli¹⁶

V Wang Weijevi pesmi z naslovom »V pogledu za odhajajočim« (觀別者) pa lahko zasledimo primer omembe samostalniške zveze 楊柳 *yangliu* (QTS 124, 5: 1245):

Siva je pot, ki vodi med vrbe¹⁷
na poti človek v odhodu ...¹⁸

K temu lahko navedemo še primer iz »Pesmi brez srečanja« (不遇詠) (QTS 124, 5: 1245):

Nihče ne prosi pomladnega vetra, naj zaziblje vrbe in topole ...¹⁹

Zgornji primeri, preko katerih lahko dobimo boljši vpogled v rabo obravnavanega simbolizma pri Wang Weiju,²⁰ do neke mere potrjujejo verjetnost, da sta se imeni za obravnavani drevesi oz. drevesi sami praviloma pojavljali v zvezi, kjer sta označevali neko družino dreves, ki so jih nekoč pojmovali kot podobne po obliki ali enake po simbolni vrednosti. Novejše raziskave razkrivajo prav to enotnost (Williams 2006, 402). V simbolizmu kitajske budistične poezije sta topol in vrba v nekem smislu tako enoznačna. Ta istopomenskost pa nas pri interpretaciji povezave med Su Shijevim verzom in predpostavljenim referenčnim

15 Izraz 居士 *jushi* pomeni 'laični budistični učenjak'.

16 /.../著處是蓮花，無心變楊柳/.../

17 Prevod ni nujno takšen. Različica razlage pomena, ki jo tukaj uporabljamo, sledi predpostavljenemu vzorcu besedne stave: Adj. (V) + Adj. + S. Toda številni primeri iz drugih pesmi, kjer sovпада omemba pridevnika (ali prislova) 青青 *qingqing* 'zelen, moder, siv' in samostalniške zveze 楊柳 *yangliu* 'vrbe (in topoli)', kjer nimamo drugega verjetnega osebka, ki bi bil lahko v neposredni zvezi z zgornjim pridevnikom/prislovom, nam govorijo o veliki verjetnosti drugačnega pojmovanja in prevajanja obravnavanega odlomka. Omenjene primere lahko najdemo na primer v QTS 128, 4: 1307. Druga različica prevoda bi se tako lahko glasila npr.: *pot med zelene vrbe* ali *pot zelenih vrb*.

18 青青楊柳陌，陌上別離人/.../

19 /.../莫問春風動楊柳/.../

20 Če preverimo prisotnost imenovane samostalniške zveze tudi širše v kanonu pesnikov dinastije Tang, ugotovimo isto (npr. pri Bai Juyiju 白居易 (QTS 424, 14: 4661; 455, 14: 5156)).

gradivom prav gotovo ne sme skrbeti. Tudi kadar se besedi 楊 *yang* in 柳 *liu* pojavljata ločeno, posamično, namreč na nek način predstavljata isto simbolno ozadje, ki ga seveda predstavljata tudi, ko se pojavljata skupaj. Mnogokrat se simbola pojavita tudi v pripovedih o slovesu ali odhodu bližnjega na pot. Povezava simbola vrbe ali topola s slovesom ali odhodom na pot pa izhaja iz navade, po kateri so odhajajoči osebi ob slovesu podarili vrbovo vejico, ki naj bi jo obvarovala vseh slabih vplivov na poti.

V Bai Juyijevih (白居易) pesmih, kjer je pomen slovesa izražen na zelo neposreden način, lahko tako zasledimo primere, kot sta »/.../不愛楊柳枝/.../« (»... ne mara vrbovih vejic ...«) (QTS 424, 13: 4661) in »/.../紅乾杏花死，綠凍楊枝折/.../« (»... pod rdečim nebom venejo breskovi cvetovi, zaledenele pokajo zelene veje vrb ...«) (ibid.: 4662). Že v zgodnjem obdobju kitajske zgodovine so vrbove vejice predstavljale simbol slovesa, saj so jih pomladni ali poletni popotniki prejeli, ko so šli na pot kot talisman, ki naj bi odganjal vse slabe vplive in jih obvaroval nesreče. Vrbovim vejam pa so pripisovali čarobno in očiščevalno moč tudi v ritualih in običajih, povezanih s čaščenjem prednikov (Williams 2006, 402). Po drugi strani pa so rastoče veje na drevesu, ki je prestavljalo prispodobo za pomlad in nežnost, označevale stanje kreativne energije v stvarstvu ali državi. Ta pomenska niansa pa brez dvoma služi našemu razumevanju drugega primera. Poleg čistosti in pomladne življenjske moči je vrba predstavljala tudi budistični simbol umirjenosti in nežnosti (ibid.) in prav to dejstvo se lahko nanaša na pripoved Su Shijeve pesmi. Nežnost, umirjenost in blagodejnost za okolico, ki jih je Buda dosegel v svoji globoki kontemplaciji, so privlačile enako delujoča načela naravne okolice. V umirjenosti se znotraj enovitosti veselja njegovo telo spoji z vrbami in vrbe poženejo zaradi njegovega utelešenja principa, s katerim se uspe povezati njegov duh.

Primeri pesmi, ki smo jih navedli zgoraj, so nas vsaj za hip oddaljili od uveljavljenega branja pismenke s pomenom »vrba« kot »bula«. Velikokrat so to primeri, ko prevajalec ali bralec ne uspe najti druge rdeče niti pripovedi in zato običajni ideografski pomen nadomesti s sekundarnim leksikalnim pomenom »bula, tumor«, ki se je uveljavil v branju *Zhuangzija*. Ali onkraj omenjene aluzivne rabe vendarle obstajajo tudi indici, ki bi dopuščali to drugo pomensko možnost kot ustaljeno leksikalno varianto, lahko preverimo v slovarju *Shuowen jiezi* (说文解字) in morda tudi v glosarju *Er ya* (尔雅). V prvem v okviru sedmega zvezka in odseka z radikalom 木 *mu* (»drevo«) najdemo definicijo, kot je:

楊：木也。从木易聲

Yang: [Vrsta] drevesa. [Pismenka je] sestavljena iz delov 木 in 易.

Omembo vrbe najdemo samo v podajanjih pomenov drugih pismenk, na primer:

檉：河柳也

Cheng (tamarisk) je rečna vrba.

Er ya priča popolnoma enako (podpoglavje 釋木 »Shi mu«). V luči teh podatkov je ustvarjanje neposredne povezave med Žhuangzijem in Su Shijevo pesmijo vsaj delno utemeljeno, tudi če v obeh primerih predpostavljamo pomen »vrba«. Kljub temu moramo v zagovor prvi različici pojmovanja besede 柳 *liu*, ki v njej prepozna medicinski termin oz. metaforo za bule ali izrastke na telesu, postaviti vsaj en primer, ki bi to mnenje lahko potrdil. To je Bai Juyijeva pesem »Bolan, z zamegljenim pogledom« (病花眼 *Bing huayan*) (BJYJ 2, 643):

Megllice pred očmi še vedno medejo noge,
in ti izrastki na komolcih morajo izginiti.²¹

Ob prebiranju novejših besedil, ki se ukvarjajo predvsem s slikarsko umetnostjo budizma *Chan*, lahko zasledimo tudi omembo podobe bodisatve *Guanyin* (观音), ki naj bi jo praviloma upodabljali z vrbovo vejo v eni roki in stoječo na lotosovem cvetu (Brinker, Kanazawa in Leisinger 1996, 126). Ta podoba odpira vrata v nadaljnje razsežnosti simbola vrbe v budistični umetnosti, ki pa bi lahko imel neko posebno vrednost, če bi ga lahko vključili v razlago ikonografije razsvetljenja Bude Šākyamunija. Pojavnost in vloga vrbe kot simbola v osrednjih delih kitajskega budističnega kanona kaže na to, da se je čarobna, očiščevalna in zdravilna moč, ki so jo vrbi pripisovali v kitajski tradiciji, postopoma prenesla tudi v budistični miselni svet. *Dhāraṇīsamuccaya* sutra (佛說陀羅尼集經 *Fo shuo tuoluoni ji jing*)²² na primer že vsebuje čarobne formule ali navodila za magično ali zdravilsko uporabo vrbovih vej (T 18 (901): 842). Zato je povsem verjetno, da je pojav zgoraj omenjenega ikonografskega elementa pri uprizarjanju bodisatve *Guanyin* v osnovi prav tako posledica prenosa teh istih verovanj.

V obravnavani pesmi dalje beremo, da poleg tega, da mu iz komolcev poženejo vrbove veje, Budi na glavi ptice spletejo gnezdo. Simbolika gnezda kot »zemeljskega« sedeža ptic, ki so v kitajski tradiciji od nekdanj veljale za nebeška bitja z zmožnostjo povzpeti se do neba in, ko deželo zapusti ustvarjalni *yang* (阳), slediti tisočim spremembam vesolja in sledijo soncu na drugi konec sveta, je tema, ki je prav toliko enostavna kot, po drugi strani, zapletena. Ptice so že v

21 花發眼中猶足怪，柳生肘上亦須休

22 Staroindijsko *dhāraṇī* so kratka magična besedila, formule ali mantre.

najzgodnejših konfucijanskih klasikih ter daoističnih spisih eden od osrednjih znanilcev harmonije v naravi in posledično tudi v državi. Kot skupina so znanilke volje neba in skladnosti moralnega delovanja dežele pod nebom. V *Knjigi obredov* (禮記 *Liji*) lahko beremo, kako naj bi se modreci iz davnine trudili doseči obredno skladje in doseganje moralnih principov tudi z ustanavljanjem predpisov, ki so govorili o tem, da se morajo zaščititi gnezdišča ptic.²³ V budističnem izrazju pomen gnezda ne izstopa prav posebej, ampak se več pomembnosti pripisuje raznim vrstam ptic, ki v njih gnezdijo. V poznejšem razvoju izrazja in simbolov *chanske* umetnosti so dobile ptice neko prav posebno mesto. Tam se praviloma pojavljajo bodisi v trojicah ali parih.

Z vidika zgoraj opisanega simbolnega pomena tako ptic kot njihovega gnezdišča v različnih simbolističnih tradicijah bi lahko morda zaključili, da je bila podoba gnezda na ramenih Bude, ki jo opisuje Su Shi, morda mišljena kot znak njegovega skladja z naravnim tokom stvari v vesolju ali morda neko subtilnejšo resnico, ki se udejanja v življenju ptic, ki bivajo v stiku z nebom in zemljo. Če pri tem predpostavljamo, da so bile ptice, v prenesenem pomenu, tudi prenašalke nebeškega principa na zemljo, kjer so gnezdele, potem bi morda lahko znotraj obravnavanega konteksta simboliko gnezda tolmačili tudi kot Budov notranji stik s to naravno povezavo med nebom in zemljo, ki naj bi jo predstavljale ptice.

Lotos

Podoba gore in žada, ki iz nje vznikne, se v Su Shijevi pesmi nadaljuje s simbolično dopolnjujočim se parom:

/.../ potem jasen in čist kot lotos, ki iz vode vznikne /.../ ²⁴

Lotos je simbol čistosti in nepokvarljivosti narave Bude, ki poganja sredi uma-zanije ali, v kitajskem budističnem izrazju, prahu (*chen* 尘) tostranstva, okoli katerega se pretaka blatna voda, skaljena z neresničnimi idejami, iluzijami bivanja. Istoimenska *Lotosova sutra* ali *Sutra lotosa resnične dharme* (*Saddharmapūṇḍarīka sutra*) predstavlja vrsto budistične epistemologije, ki bi jo pod določenimi pogoji lahko razlagali kot vrsto idealizma, čigar posledica so bile tudi konkretne razprave v budistični filozofiji, v okviru katerih se je ponovno preišljevalo o temeljnih nauka, o sredstvih in ciljnih metode doseganja razsvetljenja. V teh razpravah

23 Poglavji 王制 *Wang zhi* in 用令 *Yong ling*.

24 渐如濯濯出水莲

pa se je posledično tudi oblikoval simbol lotosa kot prispodobe ene od razlag o tem, kako je mogoče doseči najvišji ideal razsvetljenja in kakšno naravo ima razsvetljenje v t. i. svetu iluzij. Stopnje poti to razsvetljenja, ki ga ponazarja lotos, so postavljene v strogo hierarhijo, v kateri ima dokončno razsvetljevalno moč »narava Bude«, ki obstaja kot ločen ideal, zaradi katerega je človekovo postopno deziluzioniranje sploh mogoče. Ta stalna prisotnost Budove narave – kot vedno dostopnega ideala tako v budistični meditativni praksi kot tudi v budističnem pojmovanju pojma razsvetljenja nasploh – se v budističnem izrazju običajno primerja s podobo luči ali žarka, ki od zunaj vstopa v človekovo temno notranjost. Z drugimi besedami: V svetu budističnih simbolov predstavlja luč kot takšna odnos med duševnostjo posameznika in virom razsvetljujočega spoznanja, ki izhaja iz učenja Bude. Omenjena metafora je morda na videz podobna Platonovi prispodobi o votlini, vendar je pri tem treba poudariti, da se filozofija za budističnim simbolom luči v osnovi bistveno razlikuje od slednje. Na vprašanje, kakšna je ta filozofija, bi lahko odgovorili s podrobno poglobitvijo v besedila sutre, kar pa zagotovo ni preprosta naloga in bi zahtevala samostojno poglobljeno študijo. Interpretativno bi se v tem trenutku lahko zadovoljili s podajanjem razlage o tem, kakšen učinek se v zgornjem kontekstu pripisuje tej svetlobi, ki razsvetljuje človeško notranjost z resničnim spoznanjem. V tem kontekstu *Lotosova sutra* z metaforo človeka, ki biva zaprt v svojih sobanah, palači ali votlini, opisuje stanje popolnoma nerazsvetljenega uma človeka. Prav zato ima lahko odpiranje vrat in oken, kadar se pojavi v spremljavi drugih ustreznih in sliko dopolnjujočih simbolov, ki govorijo o človekovem notranjem razvoju ali odnosu med resnico in iluzijo, pomen procesa razsvetljevanja s pomočjo Budovega nauka. V teh primerih je Buda svetloba ali luč, ki pronica skozi reže v stenah, odprta okna ali vrata iz zunanjega »gaja« v človekov um. V *Śūraṅgama sūtri* (大佛頂首楞嚴經 *Da foding shoulengyan jing*)²⁵ lahko tako zasledimo naslednjo prispodobo (FXJH, 1193):

Buda je rekel Ānandi: »Kot praviš, je tvoje telo v dvorani, katere okna in vrata so na široko odprta in skozi katera lahko gledaš oddaljene vrtove in obdajajoči gozd. V tej dvorani se prav tako nahajajo ostala živa bitja, ki ne vidijo Bude znotraj dvorane, ampak samo njeno zunanost.« Ānanda je odvrnil: »Ne videti Bude v dvorani in gledati gozdove ter izvire v zunanosti, to ni mogoče.« Buda je rekel: »Tudi ti si takšen, Ānanda.«²⁶

25 Sutra ima tudi dejanski, daljši naslov v kitajščini: 大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經 (*Da foding rulai miyin xiuzheng liaoyi zhu pusa wanxing shoulengyan jing*).

26 佛告阿難如汝所言身在講堂。戶牖開豁遠矚林園。亦有眾生在此堂中。不見如來見堂外者。阿難答言世尊在堂。不見如來能見林泉。無有是處。阿難汝亦如是。

Nato v nadaljevanju beremo Ānandovo spoznanje Budovega sporočila (FXJH, 1193):

Ānanda se je priklonil Budi in rekel: »Zdaj ko sem slišal glas dharme, ki prihaja od Bude, razumem, da je moj um v resnici zunaj mojega telesa. Svetilka, na primer, bi morala najprej razsvetliti notranjost sobe in šele potem skozi odprta vrata osvetliti tudi dvorišče. Če ne vidim vsega, kar je v mojem telesu, ampak samo stvari, ki so zunaj njega, je to kot svetilka, ki postavljena pred sobo ne more v celoti razsvetliti tistega, kar je v sobi.«²⁷

Čeprav *Śūraṅgama sūtra* v marsikaterem oziru predstavlja neke vrste diametralen odgovor na doktrino *Lotosove sūtre*, pa simboli za nekatere pojme ali elemente ostajajo isti. Luč, ki naj bi razsvetljevala človeštvo, je v primeru *Lotosa resnične dharme* utelešena v metafori sonca ali meseca. Pri tem pa domene simbolov sonce in meseca v kitajski literaturi in filozofiji ni mogoče omejiti izključno na budizem, saj se oba – predvsem mesec – pojavljata v podobnem pomenu skoraj v vseh tokovih kitajske tradicionalne misli.

V zvezi z določenostjo izraznosti simbolov meseca in sonca v budističnih tradicijah na Kitajskem bi bilo mogoče reči, da v okviru budističnega filozofskega idealizma, kakršen je prisoten v *Lotosu resnične dharme*, oba simbola predstavljata absolutno in imanentno idejo Bude. V nasprotju s tem pa se v budizmu *Chan* in seveda tudi v budizmu *Tiantai* (天台) verjelo, da je ta luč, ki jo je običajno simboliziral mesec, inherentna naravi posameznika (Gregory in Getz 1999, 409). V zadnjem primeru je simbol sonca prav tako prispodoba inherentnega potenciala samorazsvetljenja ali razsvetljenja kot posledice stika z zunanjim itn., življenje prvega Bude in njegova *dharma* pa predstavljata izvorni vzor, sonce, ki razsvetljuje njegove učence. Razlika med simbolom meseca in sonca je v tem, da se podoba meseca navezuje na posameznikovo notranjo kontemplacijo, v kateri, na gladini njegovega nemirnega uma, ki valovi kot gladina jezera, nepremično sije luč mesečine, kot kal in pot do razsvetljenja, o katerem je učil Buda. Znotraj te iste prispodobe se nadalje dopolnjujeta daoistična in konfucijanska raba obravnavanega simbola, kjer je opazovanje mesečine prav tako povezano z intimno samoto človeka, ko je njegov pogled uprt v lastno notranjost. V primeru nekoga, ki strogo sledi konfucijanskemu nauku, je ta notranja kontemplacija na predvsem neko izkopavanje moralnega sebstva, kjer je na prvem mestu vedno skrb ali dolžnost do sočloveka. Tako, na primer, tangovski pesnik Du Fu s prispodobo meseca na večernem nebu velikokrat izraža skrb za svoje bližnje

27 阿難稽首而白佛言。我聞如來如是法音。悟知我心實居身外。所以者何。譬如燈光然於室中。是燈必能先照室內。從其室門後及庭際。一切眾生不見身中獨見身外。亦如燈光居在室外不能照室。

itn. Prav zaradi tega v kitajski tradicionalni poeziji simbol meseca predstavlja neko združitev človekove osamljenosti s hrepenenjem, poželenjem, zanosom ali kakršnimkoli stanjem zavesti, ki mnogokrat nastopi v mislih o prijatelju ali ljubljenuem.²⁸

Če se poglobimo v budistično filozofijo, lahko obravnavano prisposodbo, po kateri je Buda sonce ali mesec, ki s svojo svetlobo razsvetljuje ljudi, potem je mogoče žarke njegove *dharme* razlagati kot modrost (*prajñā*), ki preko sočutja (*karuṇā*) razsvetljuje vsa bitja (Kalupahana 1992, 173). Če je v pripovedi omenjenih dveh suter intersubjektivnost med Budo in njegovim učencem natančno utemeljena, pa v obravnavani pesmi ta vidik ni do konca razvit. Iz poteka pripovedi, ki jo z nizom podob tke pesnik, je razvidno, da je njegovo notranje oko bolj osredotočeno na podobo samega Bude. Kar nas v ikonografskem in pomenskem smislu še posebej zanima, je razmerje med podobo in idejnim svetom njenega simbolizma, ki ga skriva za seboj. V obravnavanem paru dveh verzov je mogoče med vrsticami razbrati misel, v kateri je vidna narava Bude, ki jo vsem dostopna ponazarja luč, postavljena v nasprotje s krepostnostjo, ki je zakopana globoko v človekovo notranjost in jo simbolizira žad. Ta skrita kal človekove moralne ali duhovne plemenitosti se ponovno razodene v obliki lotosa, ki požene iz blata in predstavlja hkrati srž večne in neokrnjene narave Bude, pa tudi njeno končno manifestacijo, razsvetljenje. Pri tem pa je, v kontekstu budističnega izrazja dinastij Tang in Song, simbol žada, ki izvira iz konfucijanskih in daoističnih klasikov, simbol za Budovo plemenito naravo, seme nravnosti, iz katerega se je razvila njegova razsvetljena narava. Ta ideja pa je globlje razvita v *chanski* in *tiantajski* filozofiji.

Podobno kot številni drugi simboli, se v klasični kitajski poeziji simbola žada in lotosa pojavljata v paru, kjer se tudi pomensko dopolnjujeta. Za ponazoritev te rabe lahko naštejemo nekaj primerov iz tangovske poezije. Kot prvi tak primer naj omenimo pesem Li Shangyina (李商隱) z naslovom »Brokatne citre« (锦瑟) (*Jinse*) (TSJS 1983, 1126):

Kar zgodi se,
in brokatne citre
nosijo že petdeset strun.
Z vsako struno
in vsakim mostičkom
mi misli zbežijo k letom mladosti.
V jutranjem snu je Zhuangzi izgubil metulja
in cesar Wang povil je kukavico v dlan.

28 Glej Vrhovski 2015.

Ko mesec se jasni nad gladino sivega morja,
 biseri padajo s solzami.
 Ko sonce greje sinja polja,
 iz žada se valijo meglice.
 V čakanju
 lahko občutja preidejo v spomine,
 a takrat je človek že potr. ²⁹

Owen (2006, 394) je v svoji obširni študiji o tangovski poeziji izrazil mnenje, po katerem naj bi bila zgornja pesem ena izmed t. i. hermetičnih pesmi Li Shan-gyina, katerih subtilni pomen naj bi ostal popolnoma zabrisan za koprenami metafore, ki jo prepleta tanka pripovedna nit, ki teče med verzi in jih spleta v zaključen vzorec. Kakšen ključ nosijo vrata do njenega bistva? Na tem mestu bi nam največ prinesel dostop do tretjega para verzov, ki nosita podobe meseca, biserov, sonca in žada. Poseben par, ki dopolnjuje žad in bisere, predstavljajo *solze* in *megla*. Kot smo že omenili, lahko podoba meseca na nebu običajno izraža samotno premišljevanje, vendar je mesec na vodni gladini skoraj vedno simbol notranjega spoznanja, samorefleksije, ki se odvija na srebrni površini ogledala naše zavesti. V Lijevi lirični pripovedi pa je tako tudi razburkana voda znanilka človekovega duševnega nemira, njena kalnost pa prepojena z žalostjo, ki ob osamljenosti polne lune v solzah morskih dečkov rojeva bisere (ibid.). Mitična bitja, ki žive pod gladino zavesti, rojevajo dragulje žalosti. Naslednja verza predstavljata soočenje z resničnostjo, ki jo ima pesnik pred očmi v vsakdanjem življenju. Sonce razsvetljuje polja dejanskosti in žad, kamen resnice, predmetno resničnost ovija v meglo, ki običajno simbolizira slepoto ali nevidnost dejanskosti, ki izgleda kot puhteča iluzija. Owen (ibid.) se v tem verzu nanaša na prisposodo, ki se je rodila v besedah pesnika Dai Shuluna (戴叔伦), kjer pesnik pravi, da je podoba modrih polj, ki jih greje sonce, in žada, ki tvori meglice, takšna, da je ni mogoče popolnoma ugledati. V naslednjih verzih, kjer se v skladu s pravili urejenega verza pesnik obrne k sebi in zaključi slikovno celoto, ki jo spleta pred našimi očmi, pa izvemo, da gre predvsem za občutja. Čeprav Owen (ibid.) zatrjuje, da natančen pomen pesmi do zdaj sicer še ni bil razvozlan, pa ob svoji razlagi pomena naslova in prvih dveh verzov pozabi omeniti mnogokrat spregledano simbolno vrednost glasbila, kot so citre, ki bi lahko znatno osvetlil pomen nekaterih verzov. Velikokrat – od tega v številnih Bai Juyijevih pesmih – predstavljajo citre ali votli instrumenti, ki imajo na svoje telo pripete strune, prisposodo za telo oz. zgornji del trupa starega človeka. ³⁰

29 锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年 庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃 沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟 此情可待成追忆？只是当时已惘然

30 Glej npr. Gulik 1939, 81.

Če izhajamo iz te interpretacije simbolike citer, se nam pred očmi izriše podoba človeka, ki v svoji notranjosti nosi petdeset različnih strun in, kadar jih prebira drugo za drugo, na dan privrejo spomini na mladost, leta cvetenja, ki jih predstavljajo strune. Pesnik tukaj opisuje, kako je v mladosti, opit od prebujajočega se vpliva pomladnega *yang* (阳), spontano in lahkotno (*xuxuran* 栩栩然), kot metulj v *Zhuangziju* (poglavje »Qiwu lun« 齐物论), letel skozi življenje, ko pa so ga leta na koncu vendarle prebudila v togotnost (*jujuran* 遽遽然) življenja, je izgubil svojega veselega metulja. Ko se je znašel v ljubezni z ženo nekoga drugega, se je tako predramil in zbudil v resničnosti.³¹

Poezija dinastije Tang na mnogih mestih izpričuje simbolično dopolnjevanje v reguliranem ali pomenskem ujemanju med dvema zaporednima verzoma. Takšno ujemanje lahko vidimo na primer pri Li Shangyin (QTS 504, 65):

Iz lotosa na gori Hua poganjajo manjši [lotosovi cvetovi] in barve rezljanega žada iz Jinga so medle.³²

Poleg tega nekoliko konfucijansko obarvanega primera lahko navedemo še nekoliko bolj kontemplativen primer (QTS 504, 174):

V zalivu žada tri tisoč let ni lovil nihče,
nevidna v temi so lotosova semena,
žalost zmajev.³³

V prispodobi, ki se nanaša na podobe iz *Sutre lotosa resnične dharme*, lahko najdemo tudi različico simbolnega paralelizma lotosa in bisera, ki je bližja budistični misli. Primer iz Bai Juyijeve pesmi govori tako (BJYJ 4, 1512):

V novem krogu biser vznika iz obleke,
v mislih lotos najprej med plameni raste.³⁴

31 Kukavica se v sodobni kitajščini imenuje tudi 望帝 (*wangdi*). Pripoved pravi, da je cesar Wang poslal svojega služabnika Bie Linga 鼈靈 v nadzor popravil sistema jezov. V njegovi odsotnosti se je zapletel v razmerje z njegovo ženo. Cesar se je tega prestopka tako sramoval, da je v opravičilo Bieju prepustil svoj položaj. Po neki drugi legendi naj bi se Wang po svoji smrti spremenil v kukavico, ki vedno otožno poje in joče krvave solze (Owen 2006, 394).

32 華蓮開菡萏，荊玉刻孱顏

33 玉灣不釣三千年，蓮房暗被蛟龍惜

34 新戒珠從衣裡得，初心蓮向火中生

Če se vrnemo k Su Shijevi pesmi, lahko zasledimo, da se pripoved nadaljuje z Budovim končnim spoznanjem resnice, njegovo izpopolnitvijo v *poti*. Beseda *kon-gmie* 空灭 (dobesedno »praznina in prenehanje«) po eni strani predstavlja stanje zavesti, ko se prenehajo vse neresnične misli in občutja in človekov razum zgolj odseva resnico kot takšno, po drugi strani pa se navezuje na popolno prenehanje bivanja, na prekinitve večnega kroga samsare kot rezultat Budovega razsvetljenja. Zato se, v skladu z ikonografijo, pripoved nadaljuje z zborom vseh živih bitij, ki prihitijo na prizorišče Budovega popolnega razsvetljenja in dokončne osvoboditve od bivanja. Ta velika avdienca, ki se v mahajanski literaturi omenja kot zadnje Budovo dejanje na svetu, je najobširneje opisana v *Veliki sutri Budovega vstopa v nirvano* (大般涅槃經 *Dapanniepan jing*). Zbor vseh živih bitij pred Budo oznanja kozmološko vrednost dogodka, ko se Budova *dharm*a skozi portal njegovega telesa in luči vzora kot žarek razkropi po tostranskem, *zaprašenem svetu*. Podobe, povezane z dogajanjem tik pred Budovo smrtjo, so imele v mahajanskem in kitajskem budizmu izredno ikonografsko vrednost in se pojavljajo v osrednjem kanonu,³⁵ zato jih lahko razlagamo tako ikonografsko kot metaforično.

Podoba Budovih oči

Verz z opisom Bude (庞眉深目彼谁子), ki ga lahko dobesedno prevajamo kot: »Čigav otrok je ta človek z velikimi obrvmi in globokim pogledom?«, se navezuje na obširno ukvarjanje s podobo Bude v zgodnjem mahajanskem budizmu in posledično tudi nekaterih vejah kitajskega budizma. Med pogloblitvimi nameni upodabljanja Bude je bilo razodeti njegovo popolno podobo, kateri se je pripisovalo posebno, morda celo magično učinkovanje. Podobno se je v poznejšem budizmu pojavilo tudi nekakšno čaščenje domnevnih Budovih posmrtnih ostankov, ki so v nekaterih šolah budizma predstavljali tudi eno od sredstev osredotočenja na Budovo *dharmo*. Budova podoba je vsekakor obravnavana brez vsakršne magičnosti v *Chan* budizmu in v nekaterih filozofskih strujah mahajane, kjer podobe *bodbisatt*ev in samega Bude niso predmet čaščenja ali čudežni predmeti. Kieschnik (2003, 53) meni, da se je verovanje v magično učinkovanje ikon na Kitajsko preneslo iz Indije. V okviru ikonografskega izročila v povezavi s prvim, zgodovinskim Budo, ki se je preko mahajanskega budizma preneslo na Kitajsko, se je v kitajskem budizmu oblikovalo izročilo o podobi Bude, ki se je prenašalo skozi rodove, ki pa skoraj gotovo ni temeljilo na avtentičnem izročilu o resnični podobi Bude.

V kontekstu mahajanske ikonografije naj bi Budova podoba črpala svojo nadnaravno učinkovanje skozi pojem *dharmakāye* ali *dharm*-telesa, ki se nanaša na najvišjo obliko utelešenja razsvetljenega duha, na najvišjo obliko »budovstva«, ki je

35 Npr. *Lotosova sutra*, pogl. 3.

osvojenosti vseh pojmovnih okvirov in je še posebej značilna za mahajanski nauk *Trikāya*. V globljem pomenu je po tem nauku bitje Bude pojmovano kot *dharmā*, ki jo v dotičnem primeru lahko prenaša tudi njegova podoba in jo je mogoče povzeti z dvaintridesetimi glavnimi lastnostmi.

Na podoben način se je tudi samemu postopku slikanja Budove podobe pripisovalo neko posebno ritualno vrednost. Običajno se je omenjeni postopek, ki je moral slediti strogo predpisanim navodilom, zaključil s slikanjem oči, ki so ikoni vdihnile življenje. To dejstvo je bilo skoraj gotovo povezano z indijskimi ritualnimi praksami, v katerih so v upodobitve božanstev želeli priklicati ustrezne nadnaravne sile. Od tod tudi izvira staroindijski izraz *pratiṣṭhā*, ki se nanaša na omenjeni proces in ga na tem mestu lahko prevedemo kot »vzpostavitev«. V budističnih praksah je omenjena posvetitev ikone povezana s podobami *bodhisattv* in Bude, ki jih uprizarjajo z odprtimi očmi.

Kot vidimo, so imele Budove oči tako v postopku slikanja kot tudi samem čaščenju njegove podobe prav posebno vlogo. Tudi ko je slikarski mojster na koncu postopka s konico čopiča previdno zarisal vsebino Budovih oči, ob tem svojih potez ni opazoval neposredno, ampak v zrcalu. Ritual oz. postopek tovrstne posvetitve s posebnim poudarkom na pomembnosti slikanja oči se na Kitajskem prvič omenja okoli leta 524 n. št., ko je Du Wenqing 杜文庆 ta postopek imenoval tudi stopnja »odpiranja pogleda« podobe ali *kaiguang* 开光. V šestem stoletju našega štetja naj bi bil omenjeni obred na Kitajskem že precej razširjen (ibid.), v nekaterih primerih pa se je uveljavila tudi praksa, da se je v tovrstne podobe dodajalo oz. na kakršenkoli način vstavilo posmrtno ostanke čaščenega meniha ali učitelja, ki so ga upodobili v obliki kipa ali ikone, s čimer naj bi se na umetniško delo prenesel tudi kanček njihove razsvetljene narave (ibid.).

Razreševanje doktrinalnega vprašanja o vplivu in vlogi podobe Budovih oči v budističnem spoznavnem procesu je izredno zapleteno. Eden od razlogov za to je splošno pomanjkanje razprav o problemu intersubjektivnosti v zgodnji budistični literaturi, kakor tudi v poznejšem mahajanskem kanonu. Pri tem je treba omeniti, da ima zgodnji *Abhidharma* budizem precej atomistični in empirični pristop do problema drugega v epistemološkem procesu osvobajanja (Ziporyn 1999, 442). V indijskem mahajana budizmu pa obstaja tudi pojem dvojne negacije same utemeljitve obstoja drugega – vsaj v odnosu do končne resničnosti bivanja ali nebivanja. Ta izhaja iz dveh temeljnih predpostavk: 1. vsota vseh umov je manifestacija ene same esence (*tathāgatagarbha* ali takšnost) in 2. dejstvo drugega spada v domeno iluzij tega sveta in posledično ne izraža ultimativne resničnosti. Kljub temu pa utilitaristično vrednost dojema o obstoju drugega v samem procesu ne zanika nobena od omenjenih smeri. Posebno vlogo ima pojem intersubjektivnosti v razpravah *Tiantai* (天台) šole. Za enega najpomembnejših snovalcev filozofije te šole na Kitajskem v dinastijah Tang in Song je veljal menih Zhili (知礼, 960–1028), ki v svojem nauku poudarja

inherentno medsebojno prepletenost vsega obstoječega. Čeprav vprašanje vloge medosebnih odnosov izvira iz filozofije ustanovitelja obravnavane šole na Kitajskem, meniha Zhiyiija (智顓, 538–597), pa je nek konkretniji odgovor podal šele Zhili (Feng II 1998, 628). Osrednji tezi o medsebojni prepletenosti vseh stvari, ki sta se razvili v zgoraj omenjenih šolah, predpostavljata ontološko prepletenost vseh stvari, iz česar je mogoče izpeljati tudi predpostavko o neki kontinuiteti med jazom in drugim. V tem pogledu je spoznanje o lastnem bivanju povezano s poučevanjem drugih in obratno (Ziporyn 1999, 445). Posledično so lahko Budovi zgodovinski sledovi in njegov nauk na neki ravni enaki njegovemu sebstvu. Edina razlika, ki loči idejo njegovega sebstva od budistične *dharme*, je v njuni pojavni obliki. Ta predpostavka je imela tudi nadaljnje implikacije, ki so doživele svoj razcvet v obdobju notranjih doktrinalnih razkolov znotraj šole *Tiantai* v dinastiji Song. V teh songških razpravah se Budova narava enači z naravo vseh bitij. Z drugimi besedami: Vsako bitje naj bi vsebovalo »Buda naravo« oziroma inherentni potencial za doseganje razsvetljenja. Ta ideja temelji na isti osnovi kot ideja uresničitve »tri tisoč svetov v eni misli« (*yi nian sanqian* 一念三千). Če upoštevamo dejstvo, da je *Lotosova sutra* predstavljala enega izmed osnovnih virov *Tiantai* budizma, lahko v obravnavani doktrini prepoznamo razširitev »absolutizma lotosa« na subtilnejše ontološke predpostavke.

Na pomen Budovih oči v budistični ikonografiji lahko gledamo še z naslednjega zornega kota: vid kot človeški čut, ki je povezan s kategorijo forme. Kitajski budistični izraz za »formo«, *se* 色 (pismenka pomeni tudi »barva; (vidna) podoba«), je motiviran po sanskrtski ustreznici *rūpa*, terminu, ki pojem »forma« definira kot nekaj, kar je mogoče zaznati s čutom vida in ga je mogoče na določenih mestih prevajati tudi kot »barva«. V tradicionalnem kitajskem simbolizmu je omenjeni pojem forme (*se*) povezan s pojmom zrcala in kot takšen vsebuje tudi prostorske konotacije (Beer 2003, 29). V kitajski budistični terminologiji ima pismenka *se* še druge simbolne vrednosti, ki se navezujejo na človekov razum kot sredstvo zaznave, in je posledično povezana tudi s spoznavno metodo, preko katere človekov razum spoznava resnično naravo stvarnosti, ki se skriva onkraj forme. Kot eno od sredstev človekovega nazora, simbol zrcala v budistični filozofiji v samem bistvu implicira tudi pojem praznine, ki jo je mogoče razumeti kot odsotnost »absolutne« substance za formo vseh pojavov in stvari. V nekaterih kitajskih budističnih šolah, kot na primer budizmu *Chan*, je zrcalo predstavljalo pomembno sredstvo ali metaforo človekove samorefleksije.

Lahko bi dejali, da se je, morda po analogiji s simboli kot je zrcalo, ali izhajajoč iz epistemoloških pojmov, kot je »forma«, v budistični ikonografiji pomen Budovega pogleda močno približal tistemu, ki ga je imelo zrcalo kot sredstvo človekove samorefleksije. V ikonografskem smislu bi lahko simbol njegovih oči razlagali kot vir spoznanja, žarišče Budove narave. Same po sebi tako simbolizirajo Budovo videnje vseh stvari oz. njegov nazor, ki v vseh stvareh prepoznav

praznino. Sočasno pa njegov pogled predstavlja tudi nekakšen portal v Budovo notranjo praznino. Če se lahko izrazimo s prisposodbo: Tako kot žejni v puščavi ve, da prividi oddaljenih vodnih gladin nikoli ne potešijo njegove žeje, tako se popotnik skozi puščavo *dharme* ne more nadejati ustalitve na vidnih entitetah. Poleg izključno filozofskih vrednosti pojma Budovih oči pa so te imele še svojo mistično vrednost, ki se je odražala v verovanju, da imajo upodobitve Bude raznovrstne čudodelne učinke. Podobna aspekta je mogoče prepoznati tudi v staroindijskem pojmu *divyacakṣus* oziroma »božanskega očesa« Bude, ki prav tako označuje Budov uvid v naravo življenja (obstoje *samsare*, *karme* itn.). V izročilih nekaterih budističnih šol je zapisano, da naj bi Buda omenjeni božanski vid pridobil šele v drugi noči svojega razsvetljenja (Notz 2007, 62). V tem kontekstu bi lahko pomen Budovih oči v budističnih religioznih praksah interpretirali kot predmet kontemplacije, preko katerega so se verniki osredotočali in ponotranjali idejo Budovega razsvetljenega »vida« oz. pogleda na vesolje.

Poleg Budovih oči imajo v budistični ikonografiji posebno vlogo tudi njegove obrvi, ki jih pesnik omeni še v istem paru verzov. V zavedanju, da med aluzijo in simbolizmom obrvi obstaja neke vrste pomensko razhajanje, Beata Grant (1994, 51) drugi del omenjenega verza prevaja kot »z belimi obrvmi«, medtem ko besedna zveza *pang mei* 庞眉, ki jo uporabi pesnik, v osnovi pomeni »košate obrvi, v katerih se prepletata bela in črna barva«. Njena interpretacija se sicer sklada s pomensko različico, ki jo običajno zasledimo v budističnih spisih, v katerih ima bela barva njegovih obrvi in las prav posebno vlogo. Kot primer lahko navedemo naslednji odlomek iz *Lotosove sutre* (T 9 (262), 2b):

Takrat je okoli naglavne fige Bude Śākyamunija, telesnega znaka velikega človeka, posijal svetli žarek in iz znaka iz belih las sredi njegovih obrvi je zasvetilo, da je luč obsijala vse dežele na vzhodu, katerih število je bilo enako številu zrn peska v reki Ganges.³⁶

Na drugem mestu pa *Lotosova sutra* primerja prostor med njegovimi belimi obrvmi z žadastim mesecem (ibid., 60c):

Lasje med obrvmi so beli kot mesec iz žada.³⁷

Čeprav v dobesednem pomenu Budove oči in obrvi predstavljajo telesne lastnosti Bude, pa imajo v nekaterih filozofskih strujah mahajana budizma, kot na primer v *Prajñāpāramitā* tradiciji (npr. *Diamantna sutra*, staroindijsko *Vajracchedikā*

36 爾時釋迦牟尼佛放大人相肉髻光明，及放眉間白毫相光，遍照東方百八萬億那由他恒河沙等諸佛世界。

37 眉間毫相白如珂月。

Prajñāpāramitā, 金剛般若波羅蜜多經 *Jingang boreboluomiduo jing*),³⁸ izrazito metaforično vrednost in predstavljajo zgolj nek pojavni element, ki ga je treba analizirati z metodo »diamantnega rezila« (staroindijsko *vajracchedikā*). V tej tradiciji, iz katere delno črpa tudi poznejši kitajski budizem *Chan*, Budovo »telo ni niti telo niti ne-telo; prav zaradi tega pa ga tudi **imenujemo** telo« (T 9 (262), 60c). V budistični poeziji dinastij Tang in Song je tako mogoče pričakovati, da lahko, pod vplivom omenjenih med seboj prepletajočih se tradiciji, simbola Budovih oči in obrvi nenehno prestopata določene pomenske okvire in obsegata tako nabožno vrednost kot metafizični pomen ter tudi označujeta nek določen ikonografski element.

Mesec in led, sonce in plamen

V naslednji podobi se pesnik osredotoča na nenadnost izpopolnitve Budove narave, s čimer se na nek način opredeli do filozofskega vprašanja o naravi razsvetljenja, zaradi katerega se je v zgodnjem obdobju dinastije Tang kitajska šola *dhyāna* budizma razdelila na dve veji, pri čemer je ustanovni patriarh južne šole, Huineng, zagovarjal pojem nenadnega razsvetljenja, idejni oče severne šole, Shenxiu, pa pojem postopnega razsvetljenja. Vendar pa, čeprav Su Shi navidezno premišluje predvsem o nenadnem razsvetljenju, je v obravnavani pesmi mogoče zaslediti elemente obeh načinov razsvetljenja, v čemer bi lahko prepoznali dejstvo, da je v tem obdobju na Kitajskem obstajal velik razkorak med laičnim budizmom in stanjem v posameznih monastičnih skupnostih ali šolah. Pri tem moramo omeniti tudi to, da so se te šole budizma velikokrat razlikovale predvsem po izboru suter, na katerih so osnovale svoje religiozne prakse in filozofske temelje. Nujno je namreč razumeti, da so v tistem času razhajanja med šolami in ločinami nastopila predvsem zaradi eksegez posameznih učiteljev ali patriarhov, ki so svoje razlage osrednjih budističnih pojmov črpali iz različnih suter. Osrednji doktrinalni spor, ki je razklal kitajski budizem *Chan* na dva dela, ni vključeval samo vprašanja razsvetljenja, ampak je bil tesno povezan s tedanjimi spori okoli tega nasledstva prejšnjega patriarha. V osnovi je tako ta razkol sprožila nasledstvena bitka patriarhove insignije. Tudi debate v dinastiji Song, ki so potekale tako znotraj šole *Chan* kot tudi med šolama *Chan* ter *Tiantai* budizma, kažejo na to, da v osnovi ni šlo samo za problematiko striktnega ločevanja omenjenih dveh načinov razsvetljenja, ampak za cel niz kompleksnejših vprašanj (Schlütter 2002, 109–15).³⁹

Pomembno dejstvo, s katerim se srečamo v naši pesmi, ki je nastala v dinastiji Song, je tako prepletanje motivov postopnosti in nenadnosti razsvetljenja, ki ju dopolnjuje ideja o inherentni Budovi naravi.

38 Prim. *Diamantna sutra*, pogl. 26 (JBJ III, 247).

39 Glej tudi Faure 1997.

V Su Shijevi pripovedi Budovi nenadni izpopolnitvi sledi še telesno izničenje, ko njegovo bitje kot hladen mesec izgine za osvetljeno obzorje. Podoba hladnega meseca je imela v klasični kitajski literaturi izredno širok pomenski spekter. V kitajskem budističnem simbolizmu pa se je simbol pomensko nanašal predvsem na stanje duha ali bolje razuma, ki sta ga popolnoma preplavila čustveni mir in eksistencialna spokojnost. V nasprotju z negativnimi konotacijami, ki jih sta jih imela hlad in led v konfucijanstvu ter daoizmu, sta v budizmu označevala pozitivne lastnosti razsvetljenega duha. V tem pogledu je bila budistična simbolika hladnega meseca diametralno nasprotna konfucijanski in ponekod tudi daoistični. Pri tem je zanimivo, da je pozitivna interpretacija hladu in ledu, ki jo zasledimo v budističnem miselnem svetu, v skladju z nekaterimi idejami v kozmologiji *Knjige premen*, kjer sta hlad in led povezana s heksagramom »yang v yangu« oziroma pojmom neba.

Kot primer negativne rabe simbola, ki je bila v nasprotju z rabo v budizmu, lahko omenimo pesmi Han Yuja (韩愈, 768–824), gorečega zagovornika konfucijanstva in razvpitega nasprotnika budizma iz dinastije Tang. V eni svojih pesmi je Han, na primer, zapisal naslednje (*Antologija borovih gričev* 1994, 5):

poledica v boju zmaga
in vse stvari slede
oblaki se z gostijo
in sonce zamegljijo
kot v strahu pred voljo neba⁴⁰

V konfucijanski rabi se pojma hladu in zime navezujeta na stanje v vesolju, ko pasivni ali uničujoči princip *yin* prevlada nad kreativnim *yangom*, to stanje pa ima nadalje implicitno politične ali moralne implikacije. V politično motivirani poeziji dinastij Tang in Song, ki je svoje aluzije in simboliko črpala iz konfucijanstva, je bilo to stanje pod nebom, ki ga opisujeta simbola, sinonimno z idejo nečlovečne vladavine ali gospodarsko stagnacijo v kraljestvu, zaradi česar so bili pojmi, kot sta hlad in led, običajno rabljeni v kritikah trenutne oblasti, ki sta jo s svojimi podobami oblikovali slikarska in besedna umetnost. V dinastiji Song se je podoba zime in selitve ptic, ki je sledila nastopu principa *yin* v deželi, prav tako uporabljala kot prisposoda za dekadentnost vladavine in zaton kreativne energije v cesarstvu. V okviru poezije izgnanstva, ki jo – po področju, kamor so običajno izganjali uradnike – imenujemo tudi poezija *Xiaoxiang* (潇湘), lahko pogosto zasledimo prisposodo selitve divjih gosi, v kateri gosi simbolizirajo sposobne uradnike, ki so jih zaradi izpolnjevanja moralne dolžnosti do vladarja pregnali z dvora. V *Xiaoxiang* poeziji kraj izgona, kamor letijo gosi, pogosto opisujejo kot utopično deželo,

40 霜阵一捷 万物昔率 云沮日惨 若憚天责

v kateri vladajo popolne vrline in kjer lahko izgnani uradniki končno neovirano delujejo v skladu s potjo neba.⁴¹

S svojim pozitivnim pomenskim pridihom se budistična simbolika mraza ali zime tako postavlja nasproti tedanji politični rabi pesniškega jezika, ki izhaja iz konfucijanske filozofije itn.⁴² V budizmu je hladen mesec prisposodba za umirjenost, hlad, ki ga v opisih seva Budova narava, pa opisuje blagodejni učinek njegovega razsvetljenja. Nedelovanje ali praznina razuma, ki ga označuje zima ali sneg, je v budizmu veljal za najvišji ideal. Podoba ledu pa še toliko bolj navezuje na stanje človekovega razuma, ker se slednjega v večini primerov primerja z vodno gladino (Lai 1979, 244–45). Ker, kot smo že omenili, mesec pomeni luč razsvetljenja, ki človekov razum razsvetljuje odznotraj, bi lahko podobo meseca, ki se pojavi v obravnavani pesmi, razlagali izključno kot opis notranjega stanja. »Zunanje« razsvetljevanje ljudi, ki so ga po mahajanskem verovanju izvajali posredniki Budovega nauka (*bodhisattve*), pa se tako običajno simbolizira s svetlobo sonca, z levjim rjovenjem in v nekaterih primerih tudi z zvonjenjem samostanskih zvonov.

Grant (1994, 51) omenja tudi budistično prisposodbo, v kateri se je budistični modrec Nāgārjuna nekoč spremenil v mesec, da bi tako svojim učencem predstavil bistvo Budove narave. Na istem mestu tudi zapiše, da v obravnavani pesmi mesec verjetno simbolizira *dharmakāyo* Bude Śākyamunija, ki izgine za jutranjim obzorjem podobno, kot se kaplja vode zlije z velikim oceanom. Pri tem pa je treba dodati, da se znotraj budističnega koncepta *dharmakāye* človekova notranjost in vseprisotna Budova narava med seboj izenačujeta. V tem smislu bi mesec kot simbol koncepta *dharmakāye* težko ločili od nekega drugega »splošnega« budističnega simbola – meseca. Razlika med obema bi bila morda v tem, da gre v obravnavanem primeru prav gotovo za vrsto ikonografske upodobitve, ki po drugi strani vključuje tudi metaforični pomen meseca, ta pa mora skoraj nujno izhajati iz določenega tipa vira, od koder aluzija črpa svoj pomen.

V *Bodhidharmovi antologiji*,⁴³ ki je sestavni del besedila, imenovanega *Erru sixing* 二入四行 (*Dva vstopa in štiri prakse*), lahko preberemo naslednjo Bodhidharmovo (*Putidamo* 菩提达摩) definicijo pojma *dharmakāye* (Broughton 1999, 15):

Dharmakāya nima oblik. Zato jo vidimo brez gledanja. *Dharma* nima zvoka. Zato jo slišimo brez poslušanja. Vpogled v stvari nima vedenja. Zato nekdo ve brez vedenja. Če nekdo jemlje videnje kot videnje, potem

41 Na primer Song Dijeva (宋迪) slikarsko-pesniška stvaritev *Osem pogledov na Xiaoxiang* (瀟湘八观).

42 Dalje glej Hawes 2005, 11–35.

43 Izvirnega besedila v namene naše raziskave žal ni bilo mogoče pridobiti po običajnih poteh, saj gre za razmeroma novejšo najdbo (1934), do katere je zelo težko dostopati. Besedilo je del najdb iz Dunhuanga (敦煌), ki jih je v tridesetih letih odkrila japonska odprava na čelu z D. Suzukijem.

obstaja nekaj, kar ni videno. Če pa kot videnje obravnavamo ne videnje, potem ni ničesar, česar ne bi vedeli. /.../ Ena vrata doumevanja so kot sto tisoč vrat doumevanja. Lahko vidimo kup in ga razlagamo kot kup. To pomeni videti njegove značilnosti in ustvariti njegovo razlago. Vedi, da je um *dharma* kupa in da nobena značilnost kupa [v resnici] ne obstaja. Zato, kadar vidimo kup, je to v resnici dojemanje *dharme*. Videnje vseh oblik je temu enako.

V istem besedilu lahko najdemo tudi vzporednico ledenemu mesecu, ki pada za obzorje (Broughton 1999, 33):

Vprašanje: »Zakaj govorimo, da sonce razumevanja *Tathagate* tone za rob dežele obstoja?« Odgovor: »Če v neobstoječem vidimo obstoječe, potem sonce razumevanja tone onkraj dežele obstoja. To velja tudi za primer, ko vidimo stanje brez lastnosti kot eno izmed lastnosti.«

Meja, ki jo nebeško telo v svojem krožnem gibanju prestopa, je tista med obstojem in neobstojem. Na soroden način lahko zaton meseca razumemo kot Budov prehod v stanje telesnega neobstoja, torej v smrt. Vendar pa je glavna razlika med soncem in mesecem ta, da je sonce dojeno kot dejavnik razsvetljevanja, ozaveščanja in je v budističnih besedilih velikokrat uporabljeno kot prisposodba za enakomerno razsvetljevanje vseh ljudi, medtem ko je mesec zasebna ali notranja kategorija človekovega razsvetljenja, ki ima popolnoma drugačno mesto v budistični anatomiji človekove duševnosti. Simbol hladnega mesece pa, po drugi strani, še posebej poudarja mirovanje notranje duševne gladine oziroma notranjo osvoboditev od sveta, vpetega v večno vrteče se kolo samsare. Tako se nam morda lahko zdi samoumevno, da je v prisposodobah o razsvetljevanju človekovega razuma luč Bude postavljena v nasprotje s temo nevednosti in bivanjem v iluzijah.⁴⁴

V reprezentativnem delu južne šole budizma *Chan*, v Huinengovi *Sutri šestega patriarha*, lahko zasledimo naslednji primer, kjer avtor razglablja o razmerju med *dharmo* in razsvetljeno osebo s pomočjo prisposodbe o svetilki in njeni svetlobi (T 48 (338), 28):⁴⁵

(To je) kot svetilka in njena svetloba. Če obstaja svetilka, obstaja tudi njena luč. Če svetilke nimamo, nimamo tudi njene svetlobe. Svetilka je substanca (*ti* 体) svetlobe in svetloba je funkcija (*yong* 用) svetilke. Čeprav sta dvojce po imenu, sta vendarle eno v substanci (*ti*).⁴⁶

44 Npr. v *Lotosovi sutri*, pogl. 21.

45 *Liuzu tanjing* 六祖坛经 (*Sutra terase šestega patriarha* ali *Oltarna sutra šestega patriarha*).

46 如燈光。有燈即有光。無燈即無光。燈是光知體。光是燈之用。即有二體無兩般。

Na prvi pogled se zdi, da pred seboj nimamo nič drugega kot ugotovitev, da sta substanca in njena funkcija soodvisni. Medtem ko so tovrstne razprave, v katerih se poudarja medsebojno pogojenost substance in funkcije, skorajda značilne za nekatere doktrine v preostalih šolah tradicionalne kitajske filozofije, pa v kontekstu budistične filozofije nasploh tovrstni pristop predstavlja posebnost njenega razvoja na Kitajskem, kjer je *vprašanje* tega razmerja eno temeljnih epistemoloških vprašanj, preko katerih se je, še posebej v poznejšem budizmu *Chan*, razvil nek nov fenomenološki nazor v budizmu. Uporabo binarnega para *ti-yong* 體用 lahko zasledimo tudi v prispodobitvi o gladini in valu v delu *Razprava o prebujenju vere*.⁴⁷ V *Lañkāvatāra sūtri*, ki velja za enega osrednjih virov južne šole budizma *Chan*, pa lahko zasledimo misel, ki govori o enotnosti sonca in njegove svetlobe, pri čemer omenjena sūtra ne operira z binarnimi kategorijami, kot jih omenjamo zgoraj.

Metafora o luči, ki jo navaja Bodhidharma, pa želi z uporabo metafore luči in svetlobe pokazati, da je nauk budizma *Chan* oboje, cilj in sredstvo njegovega osrednjega prizadevanja. To isto prispodobitvo je mogoče prenesti tudi na razmerje med umom in virom razsvetljenja: Če je um sam po sebi jasen in razsvetljujoč, potem razsvetljenje lahko izhaja iz njega samega, da je podoben svetilki, ki lahko sveti sama od sebe in hkrati napaja samo sebe z lučjo. S tem um ni prav nič drugega kot svoje lastno razsvetljenje (Lai 1979, 250). Če na pojem luči pogledamo s stališča *Lotosove sūtre*, pa za nas tudi stopnje spoznanja ne potekajo več v pričakovanem vrstnem redu.

Ustroj idejnega sveta, ki ga pripoved spleta okoli obravnavanih simbolov sonca in meseca, je tako pomensko omejen predvsem z načinom njune rabe, ki črpa svoje ustaljene ikonografske elemente iz kanonskih suter in jih spaja z globlinami budistične filozofije. Na ta način, z uporabo izraznih sredstev z jasnim aluzivnim ozadjem, ponujajo tovrstne pripovedi bralcu ključ, s katerim lahko razvozla globlje pomenske ravni verzov in podob, ki jih opisujejo. Do najgloblje pomenske ravni pa se lahko dokoplje samo bralec, ki je dodobra seznanjen z vsebino in pomenom določenih budističnih suter.

V zaključnem delu pesmi lahko beremo pesnikovo pripoved o njegovih preteklih srečanjih z opisanimi poslikavami. Preko dela izrazi še svoj mnenje o slikarski tehniki dela in njegovem avtorju. Izrazje o slikarski tehniki je zavito v povoje metafore, ki jih avtorji dinastije Song pogosto uporabljajo v nanašanju na slikarska dela, predvsem njihovo tehniko, ki v svojem postopku uteleša prepletanje kozmoloških principov.⁴⁸

47 *Dasheng qixin lun* 大乘起信論.

48 Glej tudi Murck 2000, 126–57.

Zaključek

Na podlagi zgornje analize ozadja budističnih simbolov, ki se v Su Shijevi pesmi pojavijo v povezavi s podobo Budovega razsvetljenja, je mogoče zaključiti, da njihova pomenska vrednost v veliki meri izhaja že iz budističnih suter in razprav. Po drugi strani pa so med omenjenimi simboli, ki so v budistični poeziji in slikarstvu uporabljeni tako, da izražajo neko Budovo lastnost, tudi takšni, ki imajo svoj izvor v tradicionalni kitajski literaturi ali literarnem imaginariju. Tak je na primer simbol žada, ki je v kitajski budistični literaturi na nekaterih mestih zamenjal simbol bisera ali dragulja, ki se je v določenem delu indijske budistične literature uporabljal v povezavi z Budovo duhovno naravo (simbol žada bomo podrobneje raziskali v drugem članku). Nekateri simboli, ki so se že v najzgodnejših časih uporabljali za izražanje notranjih, duhovnih lastnosti modrecev, kot na primer simbol vrbe, se še v času dinastije Song pojavljajo tako v budistični rabi kakor tudi v rabah, ki nimajo nobene povezave z budistično mislijo. Takšni simboli so prešli v budistični imaginarij (in obratno) in izrazoslovje v času prvih stikov med budizmom in kitajskimi miselnimi tokovi, kmalu potem ko je budizem prišel na Kitajsko.⁴⁹ Nato pa so se takšni simboli uporabljali hkrati v budistični in nebudistični literaturi. Med pomembnejšimi zaključki, ki jih lahko izpeljemo iz zgornje obravnave, je ta, da so se v vrstah pesnitev, kot je Su Shijeva pesem o sliki Budovega razsvetljenja, uporabljali izključno budistični simboli, in to v točno določeni kombinaciji. Z drugimi besedami: Lastnosti Bude v trenutku njegovega razsvetljenja so izražene po določenem ikonografskem ključu – izpostavljene so določene lastnosti (bodisi njegovega telesa ali okolice), ki so opisane s točno določenimi simboli ali metaforami. Po drugi strani pa se v primerih, ko v budističnih doktrinalnih besedilih ne obstaja uporabna simbolika za nek določen vidik Bude, uporabljajo tudi metafore, simboli ali aluzije, ki izhajajo iz drugih miselnih smernic ali sfere izvorne kitajske kulture. Takšne lastnosti Bude so bile že od samega začetka prisotnosti Budovega nauka na Kitajskem tudi predmet debat, v katerih so pripadniki »domačih« miselnih tradicij izpodbijali ali potrjevali dejstvo, da je mogoče lastnosti Bude izenačiti z lastnostmi starodavnih kitajskih modrecev. Do dinastije Tang se je tako že uveljavila »neformalna« enakost med Budo in ostalimi modreci ali nadnaravnimi bitji iz kitajske tradicije, s tem pa je bilo mogoče tudi v povezavi z budizmom uporabljati simbole, ki so opisovali notranje lastnosti vzvišenih bitij v »drugih« miselnih kontekstih.

Nekaterim ugotovitvam o ozadju posameznih budističnih simbolov v poeziji in slikarstvu dinastije Song je mogoče dodati tudi sklep, da zgornja analiza ponovno potrjuje dejstvo, da je pri formaciji in uveljavljanju nabora izraznih sredstev kitajske pesniške umetnosti, kot so na primer simboli, pomembno vlogo imela potreba po navezovanju na izrazje in podobe iz klasičnih virov (aluzije). Prav

49 Glej Huang 2017; Zürcher 2007.

zaradi tega je mogoče razumeti zaključke takšne obravnave, ki izhaja iz posameznega dela in išče izvore izrazja v večjem številu virov različnih vrst, kot ugotovitve o rabi obravnavanih elementov v splošnejšem smislu in ne samo z veljavo v dotičnem primeru.

Seznam okrajšav:

- BJYJ** *Bai Juyi ji* 白居易集
FGDC *Foguang da cidian* 佛光大辭典
FXJH *Foxue jinghua* 佛学精华
QTS *Quan Tang shi* 全唐詩
QTW *Quan Tang wen* 全唐文
SSSJ *Su Shi shiji* 苏轼詩集
T *Taishō Shinshū Daizōkyō* 大正新脩大藏經
TSJS *Tang shi jianshang cidian* 唐詩鑒賞辭典

Literatura

- Bai, Juyi 白居易. 1985. *Bai Juyi ji* 白居易集 (Zbrana dela Bai Juyija), vol. 1–4. Beijing: Zhonghua shuju.
- Beer, Robert. 2003. *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Chicago & London: Serindia.
- Benn, Charles. 2002. *China's Golden Age: Everyday Life in the Tang Dynasty*. New York: Oxford University Press.
- Brinker, Helmuth, Hiroshi Kanzawa in Andreas Leisinger. 1996. "Zen Masters of Meditation in Images and Writings." *Artibus Asiae* 40: 3–384.
- Broughton, Jeffrey L. 1999. *The Bodhidharma Anthology: The Earliest Records of Zen*. Berkeley: University of California Press.
- Chou, Yi-liang. 1945. "Tantrism in China." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 8 (¾): 241–332.
- Ding, Fubao, ur. 1925. *Foxue da cidian* 佛學大辭典 (*Veliki slovar budizma*). Beijing.
- Eberhard, Wolfram. 1990. *Dictionary of Chinese Symbols: An Essential Guide to the Hidden Symbols in Chinese Art, Customs and Beliefs*. Singapore: Federal Publications.
- Eun, Maeda, ur. 1967. *Dai Nihon Zokuzōkyō sōmokuroku* 大日本續藏經總目錄 (*Glavno kazalo k veliki japonski izdaji budističnega kanona*). Tokyo: Zōkyō Shoin.
- Fang, Litian 方立天, ur. 1994. *Foxue jinghua* 佛学精华 (*Esenca budizma*), vol. 1–3. Beijing: Beijing chuban she.

- Feng, Qi 冯契. 1998. *Zhongguo gudai zhhexue de luoji fazhan* 中国古代哲学的逻辑发展 (*Razvoj logike v starodavni kitajski filozofiji*), vol. 1–3. Shanghai: Shanghai renmin chuban she.
- Faure, Bernard. 1997. *The Will to Orthodoxy: A Critical Genealogy of Northern Chan Buddhism*. Stanford: Stanford University Press.
- Grant, Beata. 1994. *Mount Lu Revisited: Buddhism in the Life and Writings of Su Shi*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Gregory, Peter N. in Daniel A. Getz ur. 1999. *Buddhism in the Sung*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Gulik, Robert van. 1939. "The Lore of Chinese Lute: An Essay in Ch'in Ideology." *Monumenta Nipponica* 2 (1): 75–99.
- Harrist, Robert E. 1991. "Watching Clouds Rise: A Tang Dynasty Couplet and Its Illustration in Song Painting." *The Bulletin of Cleveland Museum of Art* 78 (7): 301–23.
- Hawes, Colin S. 2005. *The Social Circulation of Poetry in the Mid-Northern Song: Emotional Energy and Literati Self-Cultivation*. New York: SUNY.
- Ho, Peng Yoke, Thean Chye Goh in D. Parker. 1974. "Po Chu-i's Poems on Immortality." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 34: 163–86.
- Hsing, Yun. 2001. *Describing the Indescribable*. Boston: Wisdom Publications.
- Huang, Chun-chieh. 2017. *Dongya Rujia renxue shilun* 東亞儒家仁學史論 (*Zgodovina razprav o človečnosti v vzhodnoazijskih konfucijanstvih*). Taipei: Taida chuban zhongxin.
- Kalupahana, David J. 1992. *A History of Buddhist Philosophy: Continuities and Discontinuities*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kieschnick, John. 2003. *The Impact of Buddhism on Chinese Material Culture*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Lao, Tzu. 2005. *Tao Teh Ching*. Prevedel John C. H. Wu. Boston, London: Shambhala Classics.
- Lai, Whalen. 1979. "Ch'an Metaphors: Waves, Water, Mirror, Lamp." *Philosophy East and West* 29 (3): 243–53.
- Lavrač, Maja. 1999. *Onkraj belih oblakov: Daoistična in budistična simbolika v poeziji kitajskega pesnika Wang Weija*. Ljubljana: Založba Obzorja.
- Liu, Heping. 2002. "The Water Mill and Northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce and Science." *The Art Bulletin* 84 (4): 566–95.
- Lu, Guimeng 陸龟蒙 in Pi Rixiu 皮日休, ur. 1994. *Songling ji* 松陵集 (*Antologija iz Songlinga*). Shanghai: Shanghai shudian.
- Mori, Shōji, ur. 1987. *Bukkyō hiyu reiwa jiten* 佛教比喻例話辞典 (*Slovar budističnih metafor in parabol*). Tokyo: Tōkyōdō Shuppan.
- Mu, Soeng. 2000. *The Diamond Sutra: Transforming the Way we Perceive the World*. Boston: Wisdom Publications.

- Murck, Alfreda. 2000. *The Subtle Art of Dissent: Poetry and Painting in Song China*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Notz, Klaus-Josef. 2007. *Herders Lexikon des Buddhismus*. Erfstadt: HOHE.
- Owen, Stephen. 2006. *The Late Tang: Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827–860)*. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Asia Center.
- Peng, Dingqiu 彭定求 et al., ur. 1979. *Quan Tang shi* 全唐詩 1–25 (*Vse pesmi iz dinastije Tang*). Beijing: Zhonghua shuju.
- Dong, Gao 董誥, ur. 1990. *Quan Tang wen* 全唐文 (*Vsa proza iz dinastije Tang*). Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
- Schlütter, Morten. 2002. "Silent Illumination, Kung-an Introspection and the Competition for Lay Patronage in Sung Dynasty Chan." V *Buddhism in Sung*, uredila P. Gregory in D. Getz, 109–49. Kuroda Institute Studies in East Asian Buddhism 13. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Zhang, Caimei 张彩梅 in Shu Qin 舒琴, ur. 2012. *Sishu wujing* 四书五经 (*Štiri knjige in pet klasikov*). Peking: Zhonghua shuju.
- Su, Shi 苏轼. 1982. *Su Shi shi ji* 苏轼诗集 (*Zbrane pesmi Su Shija*), vol. 1–8. Uredil Wang Wengao. Beijing: Zhonghua shuju.
- Takakusu, Junjiro et al., ur. 1988. *Taishō Shinshū Daizōkyō* 大正新脩大藏經 (*Revidirani budistični kanon Taisho*), vol. 1–100. Tokyo: Daizō shuppan kabushiki-gaisha.
- Xiao, Lihua 萧丽华. 1996. *Tangdai shige yu foxue* 唐代诗歌与佛学 (*Poezija in budizem v dinastiji Tang*). Taibei: Dongda tushu gongsi.
- Xing, Yun, ur. 2000. *Foguang da cidian* 佛光大辞典 (*Veliki slovar budizma*). Taibei: Foguang chuban she.
- Xuyangjing yangben 續藏經樣本 (*Vzorčna izdaja dopolnitve k budističnemu kanonu*). 1923. Shanghai: Shangwu Yinshuguan.
- Vrhovski, Jan. 2015. »Budistična ikonografija in simbolizem chana v Su Shijeви pesmi »Sliki Wang Erija in Wu Daozija«. « *Azijske študije* 3 (2): 163–96.
- Williams, Charles A. S. 1974. *Chinese Symbolism and Art Motifs: A Comprehensive Handbook on Symbols in Chinese Art Through the Ages*. Tokyo: Tuttle Publishing.
- Zhang, Gengguang 张耿光. 1991. *Zhuangzi quanyi* 庄子全译 (*Celoten prevod Zhuangzija*). Guiyang: Guizhou renmin chuban she.
- Ziporyn, Brook. 1999. "What is the Buddha Looking at? The Importance of Intersubjectivity in the Tien-t'ai Tradition as Understood by Chih-li." V *Buddhism in Sung*, uredila P. Gregory in D. Getz, 442–76. Kuroda Institute Studies in East Asian Buddhism 13. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Zürcher, Erik. 2007. *The Buddhist Conquest of China: The Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*. Leiden: Brill.