

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Bakalářská práce

Eva Zeřková

**Ouyang Xiu (1007–1072) a Yan Shu (991–1055) o lotosu: příspěvek
ke studiu žánru *yongwu***

Ouyang Xiu (1007–1072) and Yan Shu (991–1055) on Lotus: Contribution to the
Study of the Yongwu Genre

Praha 2016

Vedoucí práce: prof. PhDr. Olga Lomová, CSc.

Poděkování:

Za trpělivost, cenné rady a zprostředkovávání souvislostí bych ráda poděkovala vedoucí svojí práce prof. PhDr. Olze Lomové, CSc. Dále bych ráda zmínila neocenitelnou pomoc Václava Valtra, jehož nadšení pro čínskou poezii je nakažlivé.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 4. července 2016

.....

Eva Zeťková

Klíčová slova:

Ouyang Xiu, Yan Shu, čínská poezie, písně *ci*, lotos

Key words:

Ouyang Xiu, Yan Shu, Chinese poetry, ci lyrics, lotus

Abstrakt:

Práce se věnuje dílu dvou nejvýraznějších představitelů nového žánru písní *ci* za Severních Songů, Ouyang Xiua a Yan Shua. Shromazďuje jejich písně *ci*, v nichž je zpracován motiv lotosu. Sleduje způsob ztvárnění, zejména s ohledem na vystižení reálné podoby této rostliny a její metaforické významy a konotace, včetně případných intertextových souvislostí se starší literaturou. Rozbor je vsazen do kontextu širších souvislostí žánru a obecněji starší literatury typu *yongwu*, těžiště práce však spočívá v samostatné analýze vybraných textů a jejich interpretace.

Abstract:

This paper concentrates on the works of the two most prominent representatives of the new genre of *ci* song in the Northern Song period, Ouyang Xiu and Yan Shu. *Ci* songs which use the motif of lotus are assembled. The paper explores the authors' depictions of the lotus, especially with regard to the portrayal of its physical form and its metaphorical meanings and connotations, including eventual intertextual connections with older literature. The analysis is put into the context of the genre and older *yongwu* literature. However, the main focus of the paper lies in the analysis of the selected texts and their interpretation.

OBSAH

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Úvod | 8 |
| 1.1 | STAV BĀDÁNÍ..... | 9 |
| 2 | Motiv lotosu | 11 |
| 2.1 | BOTANICKÉ INFORMACE | 11 |
| 2.1.1 | <i>Barevnost</i> | 11 |
| 2.2 | POJMENOVÁNÍ | 12 |
| 2.2.1 | <i>Slovní hříčky</i> | 12 |
| 2.3 | LOTOS V LITERATUŘE..... | 12 |
| 2.3.1 | <i>Sběračka lotosu</i> | 13 |
| 2.3.2 | <i>Výklad o lásce k lotosu</i> | 15 |
| 3 | Písňe ci | 16 |
| 4 | Básňe o předmětech yongwu | 19 |
| 4.1 | HISTORIE..... | 19 |
| 4.2 | RYSY..... | 21 |
| 4.3 | ROSTLINY..... | 22 |
| 5 | Život a dílo Ouyang Xiua a Yan Shua | 24 |
| 5.1 | OUYANG XIU | 24 |
| 5.1.1 | <i>Biografické údaje</i> | 24 |
| 5.1.2 | <i>Dílo</i> | 24 |
| 5.1.3 | <i>Tvorba ci</i> | 26 |
| 5.2 | YAN SHU..... | 29 |
| 5.2.1 | <i>Biografické údaje</i> | 29 |
| 5.2.2 | <i>Tvorba ci</i> | 30 |
| 6 | Analýza písňe rozpracovávajících motiv lotosu | 33 |
| 6.1 | METODOLOGIE | 33 |
| 6.2 | LOTOS JAKO PARALELA..... | 34 |
| 6.2.1 | <i>Xing</i> | 35 |
| 6.3 | LOTOS JAKO SPOLUTVŮRCE NÁLADY | 39 |
| 6.4 | LOTOS JAKO ALEGORIE | 44 |
| 7 | Závěr | 51 |
| 7.1 | DÍVKY A LOTOS | 51 |
| 7.1.1 | <i>Písňe ci</i> | 51 |
| 7.1.2 | <i>Vnější podobnost</i> | 52 |
| 7.1.3 | <i>Pojmenování</i> | 52 |
| 7.1.4 | <i>Popis</i> | 53 |
| 7.1.5 | <i>Barevnost</i> | 53 |
| 8 | Seznam použité literatury | 55 |

1 Úvod

Ačkoliv se písně *ci* od konce dynastie Severní Song 北宋 (960–1127) považují za hodné pozornosti básníků, bylo na ně dlouho nahlíženo jako na nízký žánr. Ani subžánr¹ *yongwu* se na začátku existence netěšil přílišné prestiži. Za Jižních Songů 南宋 (1127–1279) se ale *yongwu ci* staly důležitou součástí literární krajiny (Cai 2008: 286). K posunu v obou případech došlo během dynastie Song, z hlediska vývoje tohoto žánru i subžánru se tedy jedná o zásadní období.

Severní Song pokládá za přelomové období i James Liu, přední odborník na čínskou literaturu, který mu zasvětil monografii *Major lyricists of the Northern Song: A. D. 960–1126*. První kapitulu v ní věnuje Ouyang Xiuovi a Yan Shuovi jakožto dvěma z nejvýznačnějších autorů s tvorbou vykazující podobné rysy. Ouyang Xiu se ve svých *ci* často věnuje lotosu, který se v tomto žánru do této doby neobjevoval moc často. Podle Xu Boqinga (2002: 142) navíc nejoblíbenější námět *yongwu* v raném období *yongwu ci* za Severních Songů nebyla ani Tangy oblíbená pivoňka, ani švestka oblíbená později za Songů, ale lotos. Zkoumání motivu lotosu v písních *ci* těchto dvou autorů tudíž poskytuje zajímavý kontext vývoje jak písní *ci* a subžánru *yongwu*, tak tohoto motivu.

Práce si klade za cíl v písních Ouyang Xiua a Yan Shua sledovat ztvárnění lotosu, zejména s ohledem na vystižení reálné podoby této rostliny a její metaforické významy a konotace, včetně propojení se starší literaturou. Těžiště práce spočívá v analýze vybraných textů a jejich interpretace. Písně čerpám z moderních kritických edic. V případě Ouyang Xiu se jedná o *Ouyang Xiu ci quanji: hui jiao hui zhu hui ping* 欧阳修词全集: 汇校汇注汇评 editovanou Tan Xinhongem 谭新红, vydanou nakladatelstvím Chong wen shu ju ve Wuhanu v roce 2015. Písně Yan Shua a jeho syna zkomponoval Zhan Caoren 張草纫 pod názvem *Er Yan ci jian zhu* 二晏詞箋注. Vydalo je nakladatelství Shanghai guji chubanshe v roce 2008. Množství zkoumaných písní neumožňuje se v práci věnovat i básním *shi*.

Písně jsou do práce vybrány tak, aby na dostupném prostoru ilustrovaly co nejširší škálu ztvárnění lotosu s ohledem na cíle práce. Mé překlady jsou ryze pracovního rázu, ovlivněné mou současnou úrovní znalosti čínštiny jakožto studentky bakalářského studia. V obtížně srozumitelných místech jsem se nechávala vést radou paní profesorky a vypomáhala

¹ V práci se *yongwu* označuje za subžánr čistě kvůli odlišení od žánrových forem jako jsou *shi*, *yuefu* a *ci*. Hlubší zamyšlení nad touto terminologií dalece překračuje možnosti této práce.

si komentáři z výše zmíněných edic. Ve skromném počtu případů, kdy Ronald Egan přeložil rozebírané písně do angličtiny, jsem své závěry porovnávala také s nimi.

1.1 Stav bádání

Vzhledem k tomu, že je Ouyang Xiu velmi významným autorem písicím v mnoha žánrech, v literatuře je mu věnováno mnoho pozornosti. Tato práce čerpala informace hlavně z monografie Ronalda Egana *The literary works of Ou-yang Hsiu (1007–72)*, výše zmíněné knihy od Jamese Liua, který jeho tvorbu zasahuje do kontextu vývoje *ci* a dílčích článků od jiných autorů. V obou knihách se při diskuzi Ouyang Xiuových *ci* zmiňuje i Yan Shu kvůli podobnostem v jejich stylu. Dalším zdrojem informací o Yan Shuovi byl článek od Florence Yeh An *Appreciation of the Tz'u of Yen Shu*.

O subžánru *yongwu* neexistuje příliš materiálu a o *yongwu ci* je ho ještě méně. V čínštině byla vydána publikace *Zhongguo yongwu shi „tuo wu yan zhi“* 中國詠物詩“託物言志” [Princip „sdělení myšlenky skrze předmět“ v čínských *yongwu shi*] od Lin Shuzhen 林淑貞, která se ale žánrem *ci* nezabývá. Teoretická část práce je zpracována hlavně na základě článku od Grace Fong Wu Wenyin *g's Yongwu Ci: Poem as Artifice and Poem as Metaphor*, který shrnuje všeobecný historický vývoj *yongwu ci* a řadě článků od Olgy Lomové. Vývoji *yongwu ci* za Songů se ve svém článku Songdai *yongwu ci de fazhan mailuo* 宋代咏物词的发展脉络 [Vývoj *yongwu ci* za dynastie Song]. věnuje také Xu Boqing 许伯卿, který zdůrazňuje, že není příliš badatelů, kteří by se *yongwu ci* za Songů zabývali jako celkem.

Lotos je v čínské kultuře dodnes velmi oblíbeným motivem. Díky dlouhé historii vývoje je s ním spojována celá řada symbolických významů. Jako takový se vyskytuje ve většině příruček o čínských symbolech. Dvě nejznámější příručky v našem prostředí, *Lexikon čínských symbolů: obrázková řeč Číny* od Wolframa Eberharda a *Čínské symboly* od Ľubicy Obuchové, se zabývají hlavně lidovou kulturou a z této perspektivy nahlízejí i lotos, pro účely práce tedy nejsou příliš vhodné. Komplexněji o lotosu pojednávají Věna Hrdličková a Aleš Trnka v knize *Rostlina jako symbol v čínské a japonské kultuře*.

Nikdo z nich se ale nevěnuje botanickému popisu lotosu. Protože naše geografické podmínky lotosu nesvědčí, nelze o něm dohledat informace ani v odborné české botanické literatuře. Nejlepším zdrojem se ukázala být sbírka popularizačních esejů *Pod dubem, za dubem* od významného českého botanika Václava Větvíčky. I v sérii příruček o rostlinách v čínské literatuře od Pan Fujuna 潘富俊 se nachází krátké pasáže pojednávající rostlinu

z botanického hlediska. Pan Fajunovy příručky jsou ale cenné hlavně kvůli poskytování intertextových souvislostí.

2 Motiv lotosu

2.1 Botanické informace

Lotos indický (*Nelumbo nucifera*) patří mezi vodní, bahenní byliny z čeledi lotosovitých (*Nelumbonaceae*). Listy na dlouhých ostnitých řapících vyrůstají nad hladinu. Ačkoliv na ní neplavou, mají průduchy jenom na svrchní straně listů, čímž prozrazují, že na ní kdysi ležely. Stonky obvykle dorůstají mezi 30 a 80 centimetry, ale mohou být i delší. Zvenku jsou zelené, uvnitř bílé (Pan Fujun 2001a: 139).

Období květu lotosů je v létě. Oboupohlavné květy nad hladinu vyčnívají jednotlivě na dlouhých stvolech. Spirálovitě na nich vyrůstá asi 22–30 okvětních plátků. Díky zvláštnímu povrchu pokrytému drobnými krystaly na nich neulpívá nečistota. Touto technikou se nechal inspirovat oděvní průmysl při výrobě materiálů, které se nedají ušpinit (Větvička 2015: 188).

Za okvětními plátky také spirálovitě vyrůstá mezi 200 až 400 tyčinkami. Do dužnatého květního lůžka je vrostlých 12–40 plodolistů a v každém z nich je jedno vajíčko. Ty po oplození dozrávají v nepukavé oříšky, které jsou hojně konzumovány (Větvička 2015: 188).

Oblíbenou pochutinou jsou i dužnaté oddenky. Ty jsou v angličtině chybně známy jako „lotus roots“, „lotosové kořeny“ a toto nepřesné pojmenování přes ni proniklo i do češtiny. Pojídají se také okvětní plátky a listy lotosu (Větvička 2015: 188).

Lotos indický, původem z v tropickém pásu Asie, je v Číně dodnes hojně rozšířen a to jak v přírodě, tak jako okrasná květina pěstovaná v rybnících či vodních nádržích. Jedná se o velmi starý druh. Na nalezišti kultury He mu du 河姆渡文化 byly objeveny fosilie lotosového pylu s odhadovaným stářím sedm tisíc let. Na nalezišti kultury Yang shao 仰韶文化 je doložen výskyt lotosových semínek z doby před asi pěti tisíci lety. Kromě dalších asijských zemí, jako například Indie, Korea a Japonsko, se lotos vyskytuje také v Oceánii (Pan Fujun 2002b: 51).

Čeď lotosovitých kromě lotosu indického zahrnuje ještě lotos žlutý. Ten má původ ve východních oblastech Severní Ameriky a není tedy pro tuto práci relevantní.

2.1.1 Barevnost

Květy lotosu indického jsou růžové, červené nebo bílé. Nejčastěji bývají popisovány jako *hong* 紅, přičemž *hong* zahrnuje celou škálu odstínů růžové i červené. Bílý lotos *bai* 白 vstoupil do všeobecného podvědomí až s tangským básníkem Bo Juyim 白居易 (772–

846). Ten na něj narazil při výkonu svého úřadu v Suzhou. Když se vracel do Luoyangu, tehdejšího významného kulturního centra, přivezl s sebou řadu místních zajímavostí, mezi nimiž byl i bílý lotos (Yang Xiaoshan 2003: 87).

2.2 Pojmenování

V moderní čínštině se lotos zpravidla označuje jako *hehua* 荷花, *lianhua* 蓮花 nebo *furong* 芙蓉. *Lianhua* ale může znamenat i leknín, *furong* zase ibišek. V klasickém jazyce je možné samostatně používat morfémy *he* 荷 a *lian* 蓮 a můžeme se setkat i s výrazy *fuqu* 芙蕖 a *fudan* 芙蕖. *He* 荷 primárně referuje k listům, *furong* 芙蓉 označuje již rozkvetlý lotos, *fudan* 芙蕖 spíše poupě, ačkoliv tohoto pojmenování lze užít i ve stejném významu jako *furong* (Pan Fujun 2001a: 139).

Vlastní názvy mají i jednotlivé části lotosu. Takto detailní názvosloví není obvyklé a odráží důležitost této rostliny v čínské kultuře (Pan Fujun 2001a: 139):

| | |
|----------------------|---------------------------------------|
| stonek <i>jia</i> 茄 | kořeny <i>mi</i> 薹 |
| listy <i>xia</i> 蓮 | plody <i>lian</i> 蓮 |
| květ <i>fudan</i> 芙蕖 | semínka <i>di</i> 的/ <i>lianzi</i> 蓮子 |
| oddenek <i>ou</i> 藕 | vnitřek semínek <i>yi</i> 薹 |

2.2.1 Slovní hříčky

Tato pojmenování jsou základem pro celou řadu slovních hříček, které přispívají k popularitě motivu lotosu. Ty nejoblíbenější jsou homofonně motivované:

Lian 蓮 je homofonní s *lian* 憐, toužit nebo milovat. *Lianzi* 蓮子 se potom dá interpretovat jako *lianzi* 憐子, milovaný chlapec. *Ou* 藕 je homofonní s *ou* 耦, pár nebo partner. Vlákna lotosového oddenku *si* 絲 znějí jako *si* 思, myšlenky či touha, stejně jako v případě chmýří z vrb a topolů. V kombinaci s *ou* 藕 potom vzniká *ousi* 藕絲 vlákna lotosu – *ousi* 耦思 touha po partnerovi (Rouzer 1989: 29).

2.3 Lotos v literatuře

Lotos je přítomen už v *Shijingu* 詩經 (Pan Fujun 2001a: 139). Nejstarší záznam o pěstování lotosu máme ale z doby Válčících států 戰國時代 (475–221). Dozvídáme se v něm, že král Fuchai z Wu 吳王夫差 (vládl 495–473 př. n. l.) nechal pro legendární krásku z Yue 越

Xishi 西施 zbudovat jezírko Wan hua chi 玩花池, ve kterém se pěstovaly lotosy (Pan Fujun 2002b: 51).

Lotos se hojně objevuje i v *Chuských písních Chuci* 楚辭. Několikrát je zmíněn jako součást oděvu, například v Setkání s hořkostí Lisao 離騷: „Z křížatky a lotosových listů jsem si přichystal halenu, ach, shromáždil jsem květy lotosu na suknicí 製芰荷以為衣兮, 集芙蓉以為裳“. Lotosy, ať už květy či listy, se také objevují popsány jako baldachýny *gai* 蓋 a to jak přeneseně, tak doslovně „lotos používám jako baldachýn 援芙蓉兮為蓋“ (Pan Fujun 2002b: 51).

V Tangské poezii se lotos také objevuje v souvislosti s dívkami. Setkáváme se například s lotosem vystupujícím z vody *chu shui furong* 出水芙蓉 jakožto popisem dívky vystupující z koupele. Podle Pan Fujuna (2001b: 52) je to proto, že dívka a lotos sdílejí „působ a eleganci“.

Co se týče náboženství, lotos hraje důležitou roli v buddhismu i taoismu. V buddhismu symbolizuje čistotu a dokonalost. Také navozuje představu ráje, proto je na lotosovém trůně často zobrazovaný Buddha. V taoismu je lotos atributem jediné ženy mezi Osmi nesmrtelnými, He Xian Gu 何仙姑 (Nesmrtelná dívka z He). Někdy se jí přezdívá Nesmrtelná lotosová dívka, kvůli zvukové shodě *He* 何 s *he* 荷, lotosem (Hrdličková a Trnka 2010: 87–88).

2.3.1 Sběračka lotosu

Lotos je již od *Shijingu* spojován s dívkami. Tato asociace byla významně prohloubena popularitou motivu sběračky lotosu, který je důležitou součástí repertoáru obraznosti související s lotosem. Původ tohoto vlivného literárního motivu je viděn v *yuefu* Jiangnan 江南, o které se uvádí, že byla složena během „hrátek“ *xiyou* 嬉遊 za krásného dne. Melodie se připisuje císaři Wu z dynastie Liang 梁武帝 (464–549), který tak nahradil melodii *Xi qu* 西曲. Odvozuje se od ní i *yuefu* O trhání lotosů *Cai lian* 採蓮 (Guo Maoqian 1989: 384):

江南可采蓮，
蓮葉何田田。

Na jihu od řeky lze sbírat lotosy,
lotosové listy – jak se rozprostírají.

魚戲蓮葉間，
魚戲蓮葉東。
魚戲蓮葉西，
魚戲蓮葉南，
魚戲蓮葉北。

Rybky si hrají mezi lotosovými listy,
rybky si hrají mezi lotosovými listy na východě.
Rybky si hrají mezi lotosovými listy na západě,
rybky si hrají mezi lotosovými listy na jihu,
rybky si hrají mezi lotosovými listy na severu.

Zásadní roli v této *yuefu* hraje právě slovní hříčka *lian* 蓮 a *lian* 憐. Rybky jsou zde metaforou pro muže, a báseň tak vlastně pojednává o vztahu mezi mužem a ženou. Pro spojení lotosu a dívky tudíž očividně není důležité chování lotosu v průběhu vegetačního cyklu.

Tato *yuefu* dala vzniknout celé řadě písní s lehce erotickým nádechem zachycujících krásu dívek z jihu sbírajících lotosy. Za Tangů se Jiangnan a Cai lian těšily velké oblibě a pod tímto názvem se objevuje velké množství písní. V Songské kompilaci *Yuefu shiji* se pak nachází řada písní o trhání lotosu, některé zcela ve 3. osobě, v některých promlouvá v 1. osobě žena (Yang Xiaoshan 2003: 87). To je charakteristické i pro písně *ci* z raného období severních Songů.

Sběračka lotosu se zpravidla objevuje na loďce plovoucí po rybníku nebo nějakém vodním toku. Často jsou určené přívlastkem malovaná, který se zřejmě zakládá v jejich vzhledu. Loďky byly oblíbeným místem zábav, obzvláště v horkém počasí. Blízkost vody totiž od tepla poskytovala alespoň nějakou úlevu.

Jako ilustrace této zábavy a jejích morálních konotací může sloužit historka, která se traduje o smrti prince Zhaominga 昭明太子 (501–531), kompilátora zásadní antologie *Wenxuan* 文選. V ní se praví, že princ se svými dvořany vyjel v malé loďce na jezero, aby tam sbíral lotosy. Jedna z dvorních dam loďku ale náhle rozhoupala a princ vypadl do vody. Při pádu se těžce zranil, odmítl se ovšem nechat ošetřit, protože by se tak císař dozvěděl o tomto zranění a jeho původu. Skutečnost, že na následky tohoto zranění nakonec raději zemřel, než aby císaři o své nemoci pověděl, ilustruje, za jak nemorální své chování považoval (Knechtges 1982: 7–8).

2.3.2 Výklad o lásce k lotosu

Přibližně v době Ouyang Xiua a Yan Shua se objevila próza s názvem Výklad o lásce k lotosu *Ai lian shuo* 愛蓮說, která měla do budoucna velký vliv na asociace spojené s lotosem. Jejím autorem je neokonfuciánský učenec Zhou Dunyi 周敦頤 (1017–1073). V textu se objevuje následující pasáž:

予獨愛蓮之出淤泥而不染，濯清漣而不妖，[...] 亭亭淨植，可遠觀而不可褻玩焉。

„Jenom já miluji lotos proto, že vyrůstá z bahna, ale zůstává nepošpiněn; je očišťován vodou, ale přes svou krásu není svůdný; [...] čistý vzpřímeně roste; lze jej z dálky obdivovat, ale nelze si s ním v přílišných důvěrnostech pohrávat.“

Je zřejmé, že přestože Zhou Dunyi píše o lotosu, mluví ve skutečnosti o sobě a o morálních kvalitách, o které usiluje: nenechá se ovlivnit špinavým prostředím, zůstává čistý a vzpřímený. Toto užití lotosu jako symbolu se zakládá na reálných vlastnostech rostliny.

V podstatě stejnými slovy, jako se o lotosu mluví v *Ai lian shuo*, je jeho symbolika popsána v příručce od Lin Shuzhen s názvem Princip „sdělení myšlenky skrze předmět“ v čínských *yongwu shi Zhongguo yongwu shi „tuo wu yan zhi“* 中國詠物詩“託物言志”. O lotosu se zmiňuje pouze v kontextu čistoty a o jiných významech neuvažuje. Kniha se sice zabývá jenom žánrem básní *shi*, i tak je ale toto zpracování poněkud ploché.

Za Mingů (1368–1644) už bylo spojení mezi lotosem a morální čistotou i ve vysoké kultuře pevně ukotveno. V příručce o pěstování rostlin *Qunfang pu* 群芳譜 sestavené Wang Xiangjinem 王象晉 (1561–1653) je lotos popsán jako ušlechtilý muž *junzi* 君子 mezi květinami. Lotos je tak někdy nazýván jako *junzi hua* 君子花. Na základě tohoto spojení jsou také například pavilony na lotosových jezírcích často pojmenovávány *Junzi ting* 君子亭 (Pan Fujun 2001b: 52).

3 Písně *ci*

Na začátku dynastie Tang (618–907) do Číny začala pronikat hudba z Centrální Asie, která rychle nabyla na popularitě. Ta podle některých² dala v interakci s poezií psanou v literátském prostředí vzniknout novému básnickému žánru, písním *ci*. Jedná se o písně, do kterých se dostávají prvky *shi* a jsou přizpůsobené pro zábavní čtvrtě. *Ci* od *shi* přebírají zejména důraz na metrum. V jistém smyslu písně *ci* také navazují na formu písní *yuefu*, které byly původně určeny k zábavě a byly zpívány, díky čemuž se v nich na rozdíl od *shi* střídaly různé dlouhé verše (Černá 1961: 178). Písně *ci* byly zpočátku pravděpodobně jen velmi nejasně odlišitelné od množství jiných písňových forem, ale postupně byly uznány jako samostatný žánr se svou vlastní sadou nápěvů a jako alternativa k převládajícím *shi* (Egan 2010: 434).

Písně *ci* jsou žánrem, který se vyvinul v neustálé interakci mezi zábavním a literátským prostředím. Rané písně byly spojovány se zábavními čtvrtěmi a ženami, jež je předváděly pro potěšení svých návštěvníků, kterým také často byly k dispozici. Vzhledem k přísným společenským normám kontaktů mezi muži a ženami bylo toto prostředí jedním z mála, kde bylo možné s ženami navazovat kontakt. Toto ovzduší bylo ideální pro písně o citech a lásce. Témata jako toužení ženy po nepřítomném muži nebo více či méně explicitně popsané společné prožitky milenců se v těchto místech, kde vznikaly romantické vazby, těšila obzvláštní oblibě (Egan 2010: 435).

Zpěvačky si písně psaly také samy, do datovatelné historie ale *ci* vstoupily až roku 940 s antologií *Záhon květů Huajian ji* 花間集, obsahující písně *ci* skládané dvořany. Po pádu dynastie Tang vzniklo na jihu Deset království 十國 (907–960), a během této doby se písně *ci* dostaly do vzněšenějšího prostředí a staly se uhlazenějšími. Tak došlo i ke vzniku této antologie, přičemž většina jejích autorů zastávala na dvoře významné pozice. Jsme tedy svědky kuriózní situace, ve které mužští literáti psali texty pro ženské zpěvačky – často z jejich pohledu, ale ne nutně. Antologie stylově čerpala z konvencí spojovaných s palácovou poezií *gongti* 宮體, která vznikla během Jižních dynastií 南朝 (420–589). Ačkoliv podle nálezů z Dunhuangu 敦煌 byl tématický záběr populárních písní *ci* zprvu mnohem širší (objevovaly se mimo jiné popisy války, odvodů na vojnu a společenské nespravedlnosti), na začátku Songů již byly pevně spjaty s prostředím zábav, budoárů a lásky (Lin 1994: 15).

² V poslední době bývá spojení mezi hudbou z Centrální Asie a písněmi *ci* akcentováno, a dokonce se považuje za zásadní. Více viz. Egan 2010: 434 a Cai 2008: 245.

V souhře těchto okolností vyvstává důvod, proč byly *ci* později vnímány jako „ženský“ protějšek „mužského“ žánru *shi* a proč na ně tato perspektiva kladla mnohé požadavky (Lin 1994: 18). Ashmore (2002: 216–218) ale zdůrazňuje, že do konce 11. století nebyl hlavní rozdíl mezi *ci* a *shi* ve formě a tématu, ale v jejich užití a performativním aspektu – vyskytují se například případy *ci* sebraných v *Huajian ji*, které jsou jinde zaznamenané jako *shi*, protože adaptace byla obzvláště v případě čtyřverší *jueju* 絕句 velmi jednoduchá. To hlavní, co z písní *ci* činilo písně *ci*, byla skutečnost, že byly určeny ke zpěvu.

Vzhledem k povaze práce nebudu formu rozebírat příliš podrobně. Písně *ci* se vyznačují verši o různé délce a pracují s tónovými vzorci *pingze* 平仄, jedná se tedy o dost složitou formu. V době Yan Shua a Ouyang Xiua byly ještě písně *ci* výrazně spojeny s hudbou. Z tohoto důvodu v práci důsledně označuji *ci* jako písně, ne básně. Slova se skládala na existující melodie, které dodnes slouží jako titul písně, i když melodie samotné jsou až na pár případů dávno ztraceny a z pozdějšího pohledu de facto fungují pouze jako metrické vzorce. Uvádí se, že mezi obsahem písně a názvem melodie není vztah.³

Důležitým faktorem dělením melodií je jejich délka: písně tvořené maximálně 62 slabikami se nazývají *xiaoling* 小令, delší písně *manci* 慢詞. *Xiaoling* typicky mají dvě sloky, ačkoliv se lze setkat i s jednou. Co se týče struktury, bývají jednodušší než komplexnější *manci*. V pauze mezi slokami často dochází k nějakému druhu pohybu – ať už z minulosti do přítomnosti, z interiéru ven, od promluvy ke scéně, od scény k pocitu nebo naopak (Cai 2008: 260).

V raných *ci* (převážně typu *xiaoling*) skládaných učenci lze vidět vliv *shi* v častém užití juxtapozice, trend částečně daný také krátkým rozsahem, který tyto *ci* činí charakteristicky náznakové a stručné. Tematicky se zabývají osobními pocity týkajícími se lásky, opuštěnosti, odloučení či nostalgie. Později oblíbené *manci* díky své délce dovolují větší propracovanost, prostor pro popisné a narativní pasáže a díky tomu více rozvíjí vztah mezi scénérií a city – skutečnost, která je zásadní pro velký rozkvět *yongwu ci* za Jižních Songů (Cai 2008: 260).

Kvůli původu a zábavnému rozměru bylo na *ci* dlouho nahlíženo jako na pokleslý žánr, který nebýval zařazován do sbírek. (Egan 1994: 192). O tomto nízkém postavení svědčí i jeho pejorativní označení za *xiaoci* 小詞 – malé písně a *shiyu* 詩餘 – zbytky po *shi* (Egan 2010: 436). *Ci* tedy ve své nevážnosti poskytovaly prostor k větší spontánnosti a

³ Více o formě například Liu 1974: 3–16.

experimentování, obzvláště v protikladu k vývoji básní *shi*, ve kterých pod vlivem *daoxue* 道學 a psaním v *guwen* 古文 významně zesílil důraz na obsah (Egan 2010: 438–439).

4 Básně o předmětech *yongwu*

Yongwu 詠物 bývají v české literatuře překládány jako básně o předmětech nebo básně – zátiší. Jejich název doslova znamená zpívat, opěvovat předmět, o což se v tomto subžánru jedná. V těchto básních, obzvlášť v pozdější době, jsou ale zároveň často přítomny významy související s člověkem. Signál, že se jedná o více než detailní popis, typicky představuje používání slov, které lze číst na více úrovních: jak fyzicky, tak přeneseně, jako vztahující se k lidským vlastnostem (Lomová 2004: 286). Obojí se ale vzájemně prolíná, a tyto významy od sebe nelze odtrhnout: „skutečnost zprostředkovaná smysly [se] prolíná s literární narážkou, přičemž obojí se vzájemně ovlivňuje a k nerozeznání zaměňuje“ (Lomová 2014: 28).

4.1 Historie

Subžánr *yongwu* se vyvíjel napříč žánry, svůj počátek má v popisných básních *fu*. Žánr *fu* se těšil velké oblibě za dynastie Han. Jednalo se o delší útvary s rýmovanými i nerýmovanými úseky, pro které jsou charakteristické mimo jiné náročný jazyk, ornamentální styl, hyperboly, hromadění synonym a hlavně snaha o vyčerpávající popis reality, zcela v duchu „deseti tisíce věcí“ *wanwu* 万物 – přeneseného označení všeho existujícího, tj. skutečnosti – a to jak ve smyslu vzhledu, tak podstaty (Fong 1985: 324). Některé postupy a náměty *fu* během Šesti dynastií přebraly i *shi* a *ci*, i když je samozřejmě ovlivnily vlastními žánrovými nároky. Z postupů je nejdůležitější kumulativní popisná technika, pro tematiku je typický široký rozsah námětů. Jakákoliv věc má potenciál stát se námětem *yongwu* – od květin, ptáků, přírodních jevů až po předměty vyrobené lidmi. Hovoří-li se tedy v této práci o předmětech, myslí se tím náměty básní *yongwu* v celé své šíři. Kratší forma *shi* a *ci* ale poskytuje méně prostoru, takže autoři se většinou zaměřují pouze na jediný předmět nebo jeho aspekt, na rozdíl od nekonečného řetězení popisných básní *fu* (Cai 2008: 59).

Pevnou součástí repertoáru básní *shi* se *yongwu* staly během Jižních dynastií (Fong 1985: 325). V tomto období byla nebývalým způsobem rozvinuta popisnost. Tehdejší *yongwu* jsou typické oslnivými a velmi detailními pasážemi proloženými narážkami, které opěvovaným objektům dodávají lesk. Aluze zároveň plní funkci prokázání erudice básníka, protože *yongwu* v kratších médiích byly od počátku těsně spojeny se společenskou zábavou a příležitostnou poezií a sloužily tedy k předvedení se před společností. Tento sociální aspekt je styčným bodem *yongwu* s písněmi *ci*.

Subžánr *yongwu* je pevně spjat s „palácovou poezií“ (*gongti* 宮體), která je na základě antologie *Nové zpěvy z nefritové terasy* (*Yutai xinyong* 玉臺新詠) pozdější kritikou chápána jako opulentní a povrchní a za její náměty se považují hlavně lidskou rukou vyrobené předměty z dvorského prostředí. Tyto představy se ve světle nedávného vývoje bádání ukazují příliš zjednodušené, nicméně pozornost věnovaná tomuto světu vytvořenému člověkem, často představovaného luxusními objekty, hrála významnou roli (Goh 2010: 41–45 a Tian Xiaofei 2010: 217–245). Palácová poezie je dále považována za nemorální také z důvodu svého spojení s ženami (Lin Wen-yüeh 2010: 130), které lze považovat za další charakteristiku společnou *yongwu* i písním *ci*. Ženy bývají v *yongwu* zvěčněny *wuhua* 物化 a při popisu jejich krásy jsou uplatněny stejné stylistické postupy jako při popisu předmětů v pravém slova smyslu. *Yongwu* ve stylu palácové poezie hojně psal ještě například císař Tang Taizong 唐太宗 (598–649) (Fong: 326).

Dalším důležitým rysem *yongwu* je alegoričnost. Alegorické *yongwu fu* vznikaly už za Hanů a během třetího století se staly běžnými. Tuto trajektorii vývoje od realistických popisů k něčemu, co by se dalo nazvat popisným symbolismem, kopírují i *yongwu shi*. Z hlediska symboličnosti nastává významnější přelom v 7. století a lze ho ilustrovat například Luo Binwangovou 駱賓王 (619–684) básní O cikádě.⁴ Teoretické prolnutí popisu objektu a vyjádření něčeho za ním dokládá výrazem *tiwu xiezhi* 體物寫志 [vyjádření záměru skrz popis věci] velký kritik 6. století Liu Xie 劉勰 (Fong 1985: 327–328).

Básně *yongwu fu* a *shi* tedy mohly sloužit jako médium zábavy a alegorie. To mělo samozřejmě vliv i na písně *ci*. Písně *ci* ve své podobě v desátém a jedenáctém století ale kladly důraz především na evokování určitých nálad a pocitů, často organizovaných spíš asociačně a na úkor logické a popisné výstavby textu, základních principů *yongwu*. Vidíme tedy, že forma písní *ci* nebyla pro *yongwu* příliš vhodná.

Podle Fong (1985: 330) lze první *yongwu ci*, které se zachovaly, nalézt ve sbírce *Huajian ji*. Nápěvy byly ještě spojeny s tematikou, která je v nich naznačena, tudíž malý počet písní napsaných na melodii Liuzhi 柳枝 (Vrbová větvička) a Yangliu zhi 楊柳枝 (Vrbová větvička) obvykle pojednává o vrbách. Dále ale uvádí, že literární historik Huang Qingshi 黃清士 o nich ve své práci *Tan yongwu ci* 談詠物詞 nemluví, zato zmiňuje písně Niu Qiaoa 牛嶠 o mandarínských kachničkách a vlaštovkách.

⁴ Překlad básně v Lomová 1995: 42.

Xu Boqing (2002: 141–142) uvádí, že cílem autorů *yongwu ci* v raném období Severních Songů bylo psát díla určená k zábavě a jejich vkus proto nejde za vnější stránku věcí. Ačkoliv podle něj autoři v tomto období tvoří živé a na smysly působící popisy – věrně líčí vzhled, zvuky, vůně a pohyb – málokdy je posunují dál; většinou už je neprotknou lidským duchem, nedodají jim emoce *qing* 情⁵. Dospívá tedy k závěru, že skrze předmět nedochází ke sdělení emoce a myšlenky.

Fong (1985: 330) i Xu Boqing (2002: 142) se shodují, že zlom ve tvorbě *yongwu ci* nastal se Su Shiem 蘇軾 (1037–1101), který ve své tvorbě cíleně používá *ci* k účelům do té doby spojovaným pouze s *shi*. Souhlasí také, že *yongwu ci* jsou v jemu předcházející tvorbě vzácné. Výjimku oba nacházejí mimo jiné v tvorbě Ouyang Xiua, rozcházejí se ale v názoru na to, které jeho písně jako *yongwu* klasifikují. Neuvádí ovšem kritéria, na jejichž základě ke svým závěrům dospívají. Pojdme se nyní tedy podívat na typické znaky subžánru *yongwu*.

4.2 Rysy

Čínská poetika preferuje náznaky před přímým vyjádřením, juxtapozici obrazů oproti přímým srovnáním (Lomová 2005: 234). Tento všeobecný rys je pro *yongwu* velmi symptomatický. Básně popisují nějaký objekt, zároveň ale často mluví o lidském světě. Tohoto efektu je dosahováno různými prostředky.

Básník se typicky nějakým způsobem k popisovanému objektu chová jako k lidské bytosti, dochází tedy k personifikaci. Oslovuje ho, mluví k němu, chválí jeho vynikající vlastnosti, projevuje s ním soucit a dává najevo starost o jeho osud (Lomová 2004: 286). Autor také potom skrz objekt promlouvá. Do „úst“ předmětu může například vložit přání být využit, které se klasicky interpretuje jako touha být zaměstnán ve státní službě. Tuto paralelu také dobře ilustruje znak *yong* 用, jehož sémantické pole v klasickém jazyce zahrnuje jak užití předmětu, tak „užití“ člověka ve smyslu jeho angažování do úřední služby (Lomová 2004: 288). Básně navíc mohou být schválně gramaticky ambivalentní a nelze určit, jestli jsou pasáže o předmětu psány v 1. nebo ve 3. osobě. (Lomová 2005: 225), čímž je prolnutí objektu a člověka podtrženo. V námi zkoumané době ale na rozdíl od *shi* není v *ci* jako v žánru, který zpočátku byl skládán za účelem performance v zábavních čtvrtích, automatický předpoklad, že mluvčím je autor písně.

⁵ Qing je velmi komplexním pojmem, který se překládá nejrůznějšími způsoby, například jako pocity, city a emoce. Tato práce přejímá terminologii z knihy Devět zastavení s čínskou básní, kde se používá překlad „emoce“.

K popisovanému předmětu lze přistoupit dvěma způsoby. První z nich, typický pro Severní Song, spočívá v jasném oddělení pozorujícího a pozorovaného. Předmět je tedy nazírán zvenku. Setkáme se s realistickými popisy, častá je personifikace, která umožňuje předmět oslovovat. Druhý přístup, rozvinutý zejména za Jižních Songů, lze označit za metaforické projekce soukromého světa. Subjekt a objekt splývají, v popisu figurují zejména emoční a náladové asociace vyvolané předmětem.(Fong 1985: 332–335).

S *yongwu* je obvykle spojována kompozice, která se zabývá jediným námětem. To ale není podmínkou. Básně mohou být pojaty i více zešíroka, jak Fong (1985: 336–339) ilustruje třeba na příkladu písně od jihosongského básníka Wu Wenyinga 吳文英 (1200–1260), která se zabývá různými druhy květin. Každopádně ale očekáváme, že zobrazení popisovaného předmětu bude věnováno nejvíce pozornosti (Yeh 1998: 386), protože tento předmět tvoří základní organizační princip *yongwu* (Fong 1985: 332).

Vedle popisnosti je pro *yongwu* příznačné prolínání vlastností předmětů s lidskými vlastnostmi. Toto prolínání se zakládá na skutečných vlastnostech předmětů, které jsou zároveň používány v metaforickém významu. Významy spojované s jednotlivými předměty se ale postupně posouvají, aniž by se ty staré ztrácely. Pomyslné encyklopedické „heslo“ toho kterého předmětu je tedy čím dál obsáhlejší a jeden motiv s sebou může nést několik zdánlivě protichůdných či nesouvisejících významů. Konkrétní role motivu v básni je určována kontextem: žánrem, okolnostmi vzniku, přítomností dalších motivů nebo literárními narážkami (Yeh 1998: 405). Specifickou podobou aluzí jsou přívlastky či popis, jež mají téměř podobu ustáleného spojení. To jsou také další nástroje, kterými je možné evokovat spojení se světem lidí. Básník se tedy vztahuje k doméně obrazů a aluzí asociovaných daným předmětem, kterou manipuluje podle dobových estetických hodnot, osobních preferencí a potřeb tématu.

4.3 Rostliny

Původ rostlinných motivů využívaných k popisu lidské situace lze často vysledovat k *Shijingu* nebo *Chuci*. Symbolický význam mnoha z nich se nezakládá tolik na kráse, jako spíše na jejich „chování“ v průběhu ročních období. Například odolnost borovice a cypřiše vůči zimě se stala důvodem jejich spojení s dlouhověkostí; švestka, která kvete, když je ještě sníh, zase symbolizuje výdrž a životaschopnost (Lomová 2005: 218). Rostliny ale nemusí nutně reprezentovat jenom žádoucí vlastnosti. Jakožto součást proměnlivé přírody mohou také asociovat zánik, nejistotu lidského údělu a implikovat smrt či nemoc (Lomová 2005: 218).

Songští autoři *yongwu ci* si jako náměty často vybírají krásné květiny. Tato tendence prostupuje celou dynastií Song, ačkoliv autoři písní *ci* za Severních a Jižních Songů s těmi samými náměty zacházejí úplně jinak (Xu Boqing 2002: 142). Fong (1985: 331) vidí spojitost mezi popularitou pití čaje, obdivování květin *shanghua* 賞花 a množstvím napsaných *yongwu*, přičemž počet *yongwu* o květinách převyšuje všechny ostatní.

5 Život a dílo Ouyang Xiua a Yan Shua

5.1 Ouyang Xiu

5.1.1 Biografické údaje

Ouyang Xiu 歐陽脩 (1007–1072) je důležitou figurou jak z hlediska literatury, tak politiky. Od dosažení titulu *jinsi* 進士 v roce 1030 strávil život ve státní službě až do 1071. Zastával řadu významných pozic, které mu umožnily ovlivňovat veřejné dění, ačkoliv kvůli frakčnímu boji několikrát upadl v minulost (Nienhauser 1986: 639).

Z hlediska ilustrace postavení písní *ci* v severosongské společnosti jsou zajímavá obvinění z let 1045 a 1067. V obou případech byl Ouyang Xiu na základě svých písní *ci* narčen z nemorálního poměru s mladou dívkou ze své rodiny. Vždy byl nakonec očištěn pro nedostatek důkazů, oba tyto skandály ale velmi poškodily jeho pověst (Egan 1984: 6, 9).

5.1.2 Dílo

Ouyang Xiu byl jedním z vůdce hnutí za starý styl *guwen* 古文. Toto hnutí prosazovalo jednoduchý styl s důrazem na obsah děl a vymezovalo se proti ornamentálnímu stylu *xikun* 西昆. Ouyang Xiuův přístup ke *guwenu* se projevuje v jeho próze i básních *shi*. Kromě těchto dvou žánrů oživil popisné básně *fu*, proslavil se svými *ci* a napsal jedny z nejranějších poznámek o poezii *shihua* 詩話.

I z tohoto shrnutí lze vyčíst, jak všestranným autorem Ouyang Xiu byl. Všestranost nejlépe popisuje i jeho *shi*, s ohledem na různorodost jejich nálad a námětů. Sám Ouyang Xiu prohlásil, že se poezie má k próze jako “zrnko prachu k hoře Taishan”, je tedy očividné, že jí příliš důležitosti nepřikládal. Počet jeho básní se také nedá srovnávat s básněmi jeho současníků. O jeho stylu se dá s jednoznačností prohlásit pouze to, že představoval alternativy ke zmíněnému stylu *xikun* (Egan 1984: 78–79).

Egan rozlišuje v Ouyangově tvorbě *shi* dvě skupiny, které jsou relevantní i pro náš náhled na jeho *yongwu ci*. Pro první z nich jsou charakteristické dlouhé popisy, často exotických nebo neobvyklých námětů. Ouyang Xiu se ale při jejich zpracování soustředí na jejich podobu, spíše než na jejich symbolické významy, ačkoliv v nich také hojně využívá aluzí (Egan 1984: 112). Důraz na aktuální situaci, ve které se básník nachází, je patrný i v jeho *fu* – vyvozuje v nich rozsáhlé filosofické závěry, ale vždycky se vrátí do každodenního světa (Egan 1984: 132).

Orientace “na venek” je pro Ouyang Xiua předpokladem pro odvážné a neočekávané použití představivosti (Egan 1984: 114). Vědomě se snažil o tvorbu nových obrazů. Dle slov Ouyang Xiua současnika, básníka Mei Yaochena 梅堯臣 (1002–1060) jednou požádal své přátele o napsání doprovodných básní k básni o svém bílém králíkově. Po přečtení jejich výtvorů poznamenal, že doufal, že každý z nich téma zpracuje jinak, protože to je způsob, jakým se povznést nad běžnou tvorbu; ale všichni psali o Chang'E a Měsíčním paláci (Hawes 2000: 373–374).

Pro další významnou skupinu Ouyang Xiuových básní je charakteristické vyjadřování klidných, nebo dokonce až radostných pocitů. To odráží obecnější vývoj odlišující optimističtější songskou poezii od převážně melancholicky laděné tangské poezie. Na této změně se podle badatelů Ouyang Xiu významně podílel (Egan 1984: 84).

Nestěžovat si na svou situaci a zůstat veselý i přes nepřízeň osudu pro Ouyang Xiua představuje i měřítko individuální vyspělosti. Tento postoj je v jeho době poměrně běžný a zřejmě má kořeny v neokonfuciánské myšlence ušlechtilého muže jakožto někoho, jehož vnitřní stav nezáleží na vnějších okolnostech (Egan 1984: 94). Dle Ouyang Xiuových slov by měl ušlechtilý muž *junzi* 君子 nacházet inspiraci ve všech stránkách života, i v těch obyčejných, prostých, zábavných a směšných. V potěšení a v radosti ze skládání básní v každém žánru vidí Ouyang Xiu a skupina jeho přátel důkaz spřízněnosti s dávnými mudrci (Hawes 2000: 378). Tento koncept také nahloďává rozšířenou představu, podle které to, co v Číně bylo starověké a uznávané, muselo být střídité, moralistické a vážné (Hawes 2000: 383).

V části poezie Ouyang Xiu tento názor projevuje skrz vyjadřování štěstí, vyhýbání se chmurným záležitostem a také nadhled (Egan 1984: 86). To stojí i v základu jeho excentrické osobnosti Starého opilce *Zui Weng* 醉翁. Starý opilec je muž, který odvrhnul světské ambice a zdání vážnosti. V básních psaných z pozice této osobnosti se líčí jednoduchá potěšení, zejména pití a bezprostřední okolí básníka. Motiv společného pití je pro ni velmi důležitý (Egan 1984: 99). Životní postoj této osobnosti Ouyang Xiu po vzoru slavného básníka Tao Yuanminga 陶淵明 (365–427) vyjádřil ve své eseji s názvem *Pavilón Starého opilce Zui weng ting ji* 醉翁亭記. Tato esej se do českého prostředí dostala ve *Zpěvech Staré Číny* od Mathesia. Ten z ní ale udělal báseň a přeložil ji jako Pavilón starého bumbalisty. Přestože je v české literatuře tento precedens překladu, ve své práci se raději budu držet neutrálnějšího Starého opilce.

5.1.3 Tvorba *ci*

Pokud Ouyang Xiu o *shi* prohlásil, že jsou v porovnání k próze jako “zrnko prachu k hoře Taishan”, lze z toho vyčíst, za jak zanedbatelné asi považoval písně *ci*, v jeho době obecně přehlížené jako nicotný žánr určený výhradně pro zábavu. Tento postoj odráží i skutečnost, že je nezahrnul do svého souborného díla, což bylo v jeho době běžnou praxí. Napsat něco pro zábavu a vybrat, co bude tvořit součást vašeho literárního odkazu očividně představovalo dvě velmi odlišné činnosti (Egan 1984: 162).

Sporné postavení písní *ci* se projevuje i v zachovaných edicích Ouyang Xiuovy tvorby v tomto žánru. Pozdější kompilátoři měli sklony do edic Ouyang Xiuových *ci* vybírat konzervativnější, elegantnější písně s méně odvážnými náměty. Určování autorství *ci* je všeobecně obtížné. Písně se dlouho předávaly pouze ústně a nebyly zafixovány a tím pádem došlo k rozostření autorství. U mnoha děl se uvádí dvě až tři jména. Existují například písně, které se připisují Ouyang Xiuovi i Yan Shuovi a o jejichž autorství není možné rozhodnout (Egan 1984: 160–161).

Šedesát šest písní z jihosongské edice *Zuiweng qinqu waipian* 醉翁琴趣外篇 [Vedlejší edice hudebních nálad Starého Opilce] bylo dřívějšími kritiky jednomyslně považováno za podvrh, jehož záměrem bylo Ouyang Xiua kompromitovat. Tyto písně je možné označit za hovorovější a za odvážnější ve ztvárnění lásky, těžko ale za „erotické“, jak se často popisují (Egan 1984: 163). Do této skupiny patří také mnoho z Ouyang Xiuových písní o lotosu. Více a více učenců se v poslední době shoduje na autenticitě těchto písní a v této práci k nim také bude tak přistupováno.

5.1.3.1 Rysy

Pro tvůrce *ci* z Ouyang Xiuovy generace byly písně žánrem v pevném sevření tradice ustavené antologií *Huajian ji*. Písně se zabývaly hlavně láskou a city s ní souvisejícími, obzvláště s nostalgií spojenou s dřívější láskou. City, prostředí, obrazy i metafory byly povětšinou vysoce konvenční. V důsledku tohoto jevu se písně složené významnými básníky v této době na první pohled jeví velmi podobné. Jakých charakteristik typických pro Ouyang Xiua si v nich lze všimnout (Egan 1984: 133)?

Ouyang Xiuovy *ci* jsou význačné především výraznou dramaturgií, množstvím hlasů, které v nich zaznívají a svou emotivností. Dramatizace bývá dosahováno různými způsoby. Často je v básni obsaženo nezvyklé množství akcí či událostí, děj ale může být evokován i

přítomností dobře vybraných detailů nebo velkým časovým skokem mezi slokami (Egan 1984: 134–139).

Ruku v ruce s dramaturgií kráčí i používání přímé řeči, která v Ouyang Xiuových písních vychází od několika rozmanitých typů mluvčích. Ouyang Xiu a jeho současníci stále hojně čerpali z konvence smutku osamělé ženy (Cai 2008: 257), nepřekvapí tedy, že jeden z typu hlasů patří i jí. Liu (1974: 49) Ouyang Xiovy připisuje „vhled do ženské psychologie“. To se zdá poněkud přehnané – pravděpodobně tím chce říct pouze to, že ženy v jeho písních nejsou popisované jenom jako krásné ozdoby, které nikdy nepromlouvají, což má ale ke skutečnému vhledu do ženského nitra trochu daleko.

Dalším, kdo promlouvá, je Starý opilec. Nejvýznamnějším příkladem písní se Starým Opilcem je níže zmíněný cyklus o Západním jezeře. Nejedná se v něm o žádné abstraktní zábavy, ale jasně zachycuje potěšení autora (Egan 1984: 140).

Ouyang Xiu v písních nepromlouvá jen skrze tuto figuru. V některých písních zaznívá rozjímavý hlas, který se věnuje tématům jako plynutí času, stárnutí a pomíjivosti potěšení. Mezi hlasem v těchto velmi osobních písních a Ouyang Xiuem ovšem není tak jasná souvislost jako v případě Starého Opilce. Navíc nepopisuje události, které bychom mohli přiřadit k něčemu, co víme o Ouyang Xiuově životě. Nejvhodnějším pojmenováním tohoto mluvčího je tedy nejspíš přemítající, občas nostalgický básník (Egan 1984: 141).

Důležitým aspektem Ouyang Xiuových písní je figurativní jazyk. Někdy dokonce celou píseň věnuje rozvíjení jedné metafory, například o motýlech jako nestálých milencích. I v méně extrémních případech ale jeho metafory zaujímají mnoho prostoru. (Egan 1984: 149). K tomu dochází také proto, že objekty a prostředí jeho písní nejsou samy o sobě nabitě city a význam obrazů nám musí být vysvětlen (Egan 1984: 152).

Zajímavým rysem těchto metafor je jejich specifická. Většinou nevytváří bohaté asociace, ale podtrhují jednu konkrétní souvislost. Nejčastěji se porovnává aspekt lidského světa, protknuťého city a aspekt přírodního světa, který je bez citů. Ouyang Xiuovy písně se zaměřují hlavně na člověka, příroda v nich funguje jako doplněk. Přírodní figury tudíž podporují nějaké tvrzení o člověku a je záhodno, aby jejich vyznění bylo jednoznačné a plnilo požadovanou funkci (Egan 1984: 151).

Jak se v případě lotosu projevuje obzvláště výrazně, Ouyang Xiuovy figury často spoléhají na slovní hříčky (Liu 1974: 51). Hawes (2000: 379) upozorňuje, že těch ráda využívala i škola *xikun*. V některých bodech tedy dochází ke shodě vkusu, přestože proti ní byl Ouyang Xiu vyhraněn.

Jazyk Ouyang Xiuových písní může mít i hovorové rysy. Další nápadnou vlastností je opakování slabik v rámci jednoho sedmislabičného verše, díky kterému píseň dostává rytmus přirozené mluvy a určitou lehkost a hravost (Egan 1984: 156).

K hravému vyznění přispívá i Ouyang Xiuův zvyk výpůjček z dřívější poezie, ať už v podobě frází nebo celých veršů. Často si vybírá dobře známá díla a přítomnost výpůjčky je tedy očividná. Používá je v nových kontextech, které mění jejich význam, ale zpravidla je nepozměňuje. Rozpoznání aluze přináší ozvláštnění, nedodává ovšem nový rozměr významu písně. Egan usuzuje, že cílem takového zacházení s narážkami bylo demonstrovat vtíp, s jakým lze změnit vyznění či význam dobře známé fráze (Egan 1984: 154–156).

5.1.3.2 Cykly

Ouyang Xiu tvořil i cykly písní. S určitostí víme o desetičlenném cyklu o Západním jezeře z jeho pobytu v Yingzhou 瀛洲 a cyklu skládajícím se z dvanácti písní o měsících v roce (Egan 1984: 179).

Cyklus o měsících má poměrně sevřenou strukturu, před očima se odvíjí děj zasazený v čase. O existenci cyklu o Západním jezeře nás na rozdíl od cyklu o měsících zpravuje předmluva. Jedná se o volnější cyklus líčící zábavy, kterých si Ouyang Xiu a jeho přátelé na jezeře dopřávali. Každá píseň začíná formulací “/V té a oné situaci/ je Západní jezero krásné 西湖好”. Kromě námětu ale tyto písně mohou stát samostatně a nic nenasvědčuje tomu, že by záleželo na pořadí – nevidíme postup času, ani systematické mapování krás Západního jezera (Egan 1984: 157).

Při pozorování společných námětů a nálad písní lze uvažovat i o cyklu deseti písní o lotosu, čemuž by napovídalo i řazení v edici *Zuiweng qinqu waipian*. Ačkoliv k němu není předmluva, Egan (1984: 179–185) zmiňuje příklady jiných neoznačených cyklů a předkládá přesvědčivé důvody pro jeho existenci na základě podrobné textové analýzy a komparace. Z formálního hlediska jsou všechny písně složeny na melodii *Yujia ao* 漁家傲, stejně jako písně v cyklu o měsících. Jako shodný rys dále uvádí, že ačkoliv jsou tyto písně o lotosech, nejsou primárně o nich. Zabývají se spíše jejich spojením s láskou nebo sběračkami lotosu (viz. podkapitola 2.3.1). Navíc obsahují hodně promluv a narativu, díky čemuž si udržují určitou lehkost, přestože dívky v písních jsou osamělé a smutné (Egan 1984: 184).

Egan (1984: 188–189) navrhuje ještě jeden cyklus o lotosech, složený ze tří písní na melodii *Die lian hua* 蝶戀花. Neobjevuje se v nich žádný dějový posun, ale mají mnoho

společných vlastností. Všechny jsou o lotosech a odcházejících nebo odešlých milencích. Hlavní roli hraje odloučení: touha po někom, kdo není přítomný.

5.1.3.3 Lotos

Ouyang Xiu je z hlediska zpracování motivu lotosu důležitým autorem. Do jeho doby se lotosy objevovaly ve *fu*, občas v *shi*, on je ale bezprecedentním způsobem používá v písních *ci*. Byly s ním notoricky spjaty i za jeho života, jak ilustruje následující historka z Ouyang Xiuova pobytu v Yangzhou 揚州, obsažená v *Bishu luhua* 避暑錄話 od Ye Mengdeho 葉夢得 (1077–1148):

Při horkém počasí se Ouyang Xiu a jeho přátelé za úsvitu přesunovali do síně Pingshan 平山, kde se bavili až do noci. K blízkému jezeru potom vyslali služebníky, kteří měli za úkol nasbírat alespoň tisíc květů lotosu. Tyto lotosy byly umístěny do asi sta misek a rozestavěny mezi hosty. Když přišel čas pít, zpěvačky z každé mísy vybraly květ a nechaly jej kolovat. Každý host odtrhl jeden okvětní plátek a na tom, kdo utrhl poslední, byla řada pít. Mnoho z Ouyang Xiuových písní o lotosu bylo zřejmě zpíváno a možná i napsáno na těchto večírcích (Egan 1984: 186).

5.2 Yan Shu

5.2.1 Biografické údaje

Yan Shu 晏殊 (991–1055) je Ouyang Xiuovým současníkem. Byl považován za nadané dítě, protože již ve čtrnácti letech úspěšně složil úřednickou zkoušku a stal se nositelem titulu *jinshi* 進士. Tím započal svoji dráhu u dvora. Během svého života byl obsazen do mnoha prestižních pozic. S Ouyang Xiuem toho má mnoho společného: také pocházel z jihu, navíc z poměrně chudé rodiny, přesto dosáhl mnohých úspěchů. Oba dva například předsedali úřednickým zkouškám. Na rozdíl od Ouyang Xiu ale v jeho kariéře nejsou žádné dramatické změny, ačkoliv byl ve věku čtyřiceti čtyř let z neznámých důvodů propuštěn (Nienhauser 1986: 929). Yeh (1998: 152) vidí v Yan Shuově úspěšném životě jeden z důvodů, kvůli kterému není tak oblíben, jako jeho současníci. Tvrdí totiž, že publikum očekává kvalitní tvorbu od autorů, kteří musí v životě čelit obtížím a tuhle představu Yan Shu nenaplnuje.

5.2.2 Tvorba *ci*

Yan Shu je nejvíce znám svými písněmi *ci*, kterými se proslavil i jeho syn Yan Jidao 晏幾道 (1038–1110). Často se o nich mluví dohromady jako o Dvou Yanech *Liang Yan* 两晏. Jeho písně byly sebrány v edici *Perly a nefrit Zhu yu ci* 珠玉詞. Jak je u písní *ci* z tohoto období běžné, i v Yan Shuově díle se nachází skladby, které jsou připisovány i jiným autorům.

5.2.2.1 Rysy

Styl Yan Shuových písní se označuje za intelektuální, vybraný a citlivý. Tím se ale tvoří zdání Yan Shua jako poměrně vážného autora *ci*. Je potřeba uvést, že tento popis v mnohem případech není založený na celém jeho díle. Například Liu (1974: 34) na konci své analýzy Yan Shuových písní zmíní, že psal i příležitostné písně *ci*, například jako blahopřání k narozeninám, ale že „je není potřeba zahrnout do celkového zhodnocení jeho díla“. Blahopřejným písní se začíná pozornosti dostávat až v poslední době (více viz. Yeh 1998: 163).

Aspekt tvorby, který se u Yan Shua vyzdvihuje, je jistá kvalita klidu. Jeho písně působí, jako by se v nich zastavil čas, případně jako by stály mimo něj. Liu (1974: 29) ale zdůrazňuje, že Yan Shu umí „uvěznit čas“ právě proto, že pro něj má cit, nikoliv proto, že by s ním neuměl pracovat. Tento přístup velmi kontrastuje s narativními tendencemi Ouyang Xiua, kde se čtenáři před očima odvíjí sled chronologických událostí a emoce v nich tedy vyvstávají z individuálních příběhů. Yan Shu má oproti tomu sklony s emocemi nakládat jako s něčím, co je obsaženo v daném okamžiku. Protože emoce nejsou svázané s jednotlivcem, otevírají prostor větší univerzalitě (Egan 1984: 142).

Z toho vyplývají dvě zásadní vlastnosti Yan Shuových písní. Za prvé, mnohdy vidíme osoby v písních nějak jednat, ale nevíme, jaké je pro jejich chování důvod, protože neznáme okolnosti. Druhou charakteristikou je, že pozornost, kterou Ouyang Xiu často věnuje narativu, tak Yan Shu směřuje jiným směrem. Každý objekt či vnitřní prožitek do všech podrobností prohlíží a rozjímá nad ním. To se v písních projevuje množstvím drobných detailů. Také to znamená, že se málokdy setkáme s náhlými výbuchy pocitů. City jsou rozprostřeny v celé písní, autor v nich setrvává (Liu 1974: 34). Liu (1974: 32) tvrdí, že se Yan Shu spokojí se zachycováním vytříbených nálad a pocitů, zatímco Yeh (1998: 154) akcentuje jeho schopnost pomocí vysoce figurativního jazyka daný okamžik přesáhnout a vztáhnout se k lidskému údělu jako celku.

Jeho písně jsou tedy zpravidla protknuty mírným potěšením nebo lehkou melancholií. Podle Yeh (1998: 158) je tato kvalita, kterou se odlišuje od svých současníků, obzvláště patrná v přístupu k pomíjivosti. Ouyang Xiu se k ní staví energicky a odmítá být sklíčený. Yan Shu na ni nahlíží v širší perspektivě, ve které se nenechá smutkem stravovat a místo toho ho přijímá jako přirozenou součást života.

Tyto rysy jdou ruku v ruce s dalším příznačným rozdílem mezi oběma básníky. V porovnání s Ouyang Xiuem se v Yan Shuově písňové tvorbě neobjevují tak výrazní mluvčí. Nemáme z nich například pocit bezprostředně osobní výpovědi autora, jaký k nám proniká v některých Ouyang Xiuových písních, například cyklu Na Západním jezeře je dobře (Egan 1984: 146). I když jsou písně, ve kterých Yan Shu mluví o sobě, zachovává si odstup, zůstává v pozadí.

Podobným způsobem lze charakterizovat i Yan Shuovy popisy luxusního prostředí a milostných setkání. Yan Shu trávil svůj život v přepychu, v písních ho ale nestaví na odiv. Příliš se nevěnuje vnějšímu vzhledu věcí, které se v tomto prostředí nachází, nemluví o zlatě a nefritu. Místo toho popisuje, jejich efekt a jak na tyto věci reaguje jeho mysl a snaží se zachytit jejich podstatu. Tímto způsobem tvoří subtilní atmosféru blahobytu. Stejně tak badatelé komentují o Yan Shuova zpracování vztahu mezi mužem a ženou. Nevyjadřuje se vulgárně, vše probíhá v náznacích (Yeh 1998: 160163).

Elegantní zpracování témat je podpořeno i volbou jazyka. Jazyk Yan Shuových písní je půvabný a vytříbený, slovní zásoba je kultivovaná. Celek ale působí velmi přirozeně. Malé množství narážek, které se objevuje, už lze považovat za ustálené idiomy. Vybranost jazyka se odráží i ve vybranosti formy, které Yan Shu oproti Ouyang Xiuovi věnuje mnohem víc pozornosti. Vždycky dodržuje předepsané rýmy, a to i na nepovinných místech (Liu 1974: 32). O poznání častěji také používá paralelismy (Egan 1984: 148).

Co se týče obraznosti, Yan Shu používá přírodní obrazy i obrazy z každodenního života. Když přirovnává lidský život, případně lidské rysy k přírodě, zpravidla nejde o příliš originální užití. Mnohem působivější jsou jeho přirovnání přírodních objektů k lidem, která mívají kromě vysoké estetické kvality i emoční komponent. Za zdaleka nejefektivnější Liu považuje splynutí člověka a přírody, což je přesně ten typ obrazu, který nás z hlediska *yongwu* zajímá nejvíce (Liu 1974: 33).

Yan Shuovy figury bývají v porovnání s Ouyang Xiuem kratší, ne tak rozpracované a nezabírají tolik prostoru. Občas může být příroda oživena jen jedním slovem. To souvisí i s tím, že je v jeho obrazech a scénách přítomno víc věcí, které jsou samy o sobě nabitý city, takže není jako u Ouyang Xiua potřeba jim dodat kontext (Egan 1984: 152).

Písně o lotosu Ouyang Xiua a Yan Shua jsou obsahově velmi podobné. Oba básníci byli dobrými přáteli a Ouyang Xiu prokazatelně napsal několik básní podle Yan Shuových. Vzhledem k těmto faktům se Egan (1984: 187) domnívá, že je pravděpodobné, že se navzájem inspirovali a že dokonce jejich písně o lotosu mohly být psány při stejné příležitosti.

6 Analýza písní rozpracovávajících motiv lotosu

6.1 Metodologie

Yongwu jsou básně, ve kterých je podle některých autorů „celá skladba věnována zobrazení předmětů“ (Yeh 1998: 386). V tomto smyslu se většina písní zkoumaných v této práci nedá za *yongwu* považovat. Toto tvrzení ale není z hlediska pozorování toho, co přesně se s lotosem v písních děje, příliš užitečné, protože neposkytuje prostor více nuancovanému pochopení. Proto tedy v rozebíraných básních budeme věnovat pozornost hlavně dvěma základním charakteristikám *yongwu*: popisnosti a prolínání různých významů. Zejména tyto dvě linie ve svém článku o *yongwu* sleduje například Grace Fong.

Popisnost je od začátku vývoje subžánru pro *yongwu* ústřední, rozvinutá byla zejména za Jižních dynastií (viz. podkapitola 4.1). Čínská literární tradice v duchu Velké předmluvy k *Shijingu* rozsáhlejší popisnost uznává jen ve službách alegorie či sdělení dalšího významu, a také proto mnoho *yongwu* bývalo historicky označováno za povrchní a plytké. Tento přístup se přeléval i do západní sinologie, která se od něj začíná emancipovat teprve v posledních letech. Tato práce při analýze popisnosti považuje morální hodnocení za irelevantní.

Prisuzování lidských vlastností a emocí přírodě a jejím elementům je v čínské tradici pevně zakořeněno už od alegorické interpretace *Shijingu* a *Chuci*. *Yongwu* samozřejmě nejsou jediným médiem, které propojují člověka a přírodu. Termín tradiční čínské poetiky *xing* 興 označuje evokativní obraz přírodního rázu, zpravidla na začátku básně, který navozuje náladu (Slupski, Lomová 2006: 37). Činí tak ovšem na základě juxtapozice obrazů, kdežto v *yongwu* se primárně jedná o jediný obraz, který lze číst na více úrovních.

Jako organizační princip práce byla tudíž zvolena míra prolnutí motivu lotosu s lidskou situací. Čtené písně jsou na jejím základě rozdělené do tří skupin: lotos jako paralela, lotos jako spoluvůrce nálady a lotos jako alegorie. Takto vymezené skupiny jsou samozřejmě jenom jakýmsi ideálními typy, které se v písních nenaplnují úplně. Vzhledem k přeryvu mezi slokami je navíc s lotosem často v každé z nich zacházeno jinak.

V tomto typu prací jsou obvykle básně roztříděny tematicky. Toto dělení by dávalo smysl, kdyby zkoumané písně byly primárně o lotosu. Lotos ale převážně není hlavním tématem. Celkové vyznění písně tudíž nemusí korespondovat s tím, jak přesně je s lotosem nakládáno. Kdybychom si ale jako měřítko určili pouze jestli se zpracované písně považují za *yongwu*, narazili bychom na problém různorodosti názorů: v některých antologiích se konkrétní Ouyang Xiuovy písně rozpracovávající motiv lotosu objevují v kategorii *yongwu*,

v jiných ne. Práce se tedy skrz detailní rozbor snaží překonat omezení daná pohledem skrz perspektivu literárních žánrů, jejichž vymezení je vždy do jisté míry arbitrární. Výše popsané uspořádání tak bylo zvoleno, protože nejlépe reflektuje rozmanitost zpracování tohoto motivu.

Pozornost rozboru se také zaměřuje na popisy lotosu, na to, o jakých částech se zpravidla mluví, jaké jsou pro ně používány přívlastky a co dalšího mají tyto písně společného. Všimáme si také, jaká je korelace mezi rolí lotosu a výrazem, který je k jeho označení použit. Dále sledujeme, jakým způsobem se v písních projevují rysy typické pro tvorbu Ouyang Xiua a Yan Shua.

6.2 Lotos jako paralela

V písních v této skupině zůstává lotos a člověk na rovině výrazu oddělen. Stojí vedle sebe, jejich úděly k sobě tvoří paralelu, která bývá zdůrazněna volbou jazykových prostředků. K prolínání významu dochází na úrovni těchto paralel, které se k sobě mají analogicky.

Ouyang Xiu: Yujia ao 1 (Rybářova hrdost 漁家傲)

妾本錢塘蘇小妹。
芙蓉花共門相對。
昨日為逢青傘蓋。
慵不采。
今朝鬥覺雕零曬。

Já jsem Su Xiaomei z Qiantangu,
proti dveřím mi rostou lotosy,
včera jsem natrefila na ty zelené stříšky,
ale byla jsem malátná a nenatrhala jsem je,
dnes ráno jsem se náhle probudila, na slunci
uvadly.

愁倚畫樓無計奈。
亂紅飄過秋塘外。
料得明年秋色在。
香可愛。
其如鏡裏花顏改。

Smutná v malovaném domě, nevím si s tím rady,
potrhaná růžová přelétla kolem podzimní hráze,
došlo mi, že příští rok opět přijde podzim,
překrásně voní,
bezmocně [sleduji] jak se v zrcadle tvář – květ
mění.

Tato píseň je součástí výše zmíněného cyklu deseti písní o lotosu (viz. podkapitola 5.1.3.2), které podle Egana kromě stejného motivu a nápěvu spojuje také podobná nálada. Jako ostatní písně z tohoto cyklu se vyznačuje významným podílem přímé řeči, a to navíc poměrně hovorové povahy. Přímá řeč je dokonce markovaná ženským zájmenem v 1. osobě

qie 妾, které je pojítkem mezi nezpochybnitelně Ouyang Xiuovými písněmi a skupinou písní, která byla předmětem sporu (Egan 1984: 187). Píseň je navíc vložena do úst konkrétní historické postavě, slavné zpěvačce a kurtizáně z doby Jižního Qi Su Xiaomei z Qiantangu.

Role lotosu v básni tvoří paralelu k údělu dívky. Již v prvních dvou verších zpěvačka a lotosy asociují figuru sběračky lotosu z *yuefu* a také atmosféru s nimi spojenou. Očekávání, která jsou navozena, jsou ale ve třetím verši nenaplněna – dívka lotosy netrhá, protože se cítí unavená. Ve druhé sloce jsou lotosy opět přítomny, ale jejich krása je nenávratně pryč. Nejen že opadaly, ale ještě jsou bezmocně zmítány větrem. Vůči svému osudu jsou stejně bezmocné jako Su Xiaomei, která pozoruje svou tvář v zrcadle. Spojení dívky a lotosového květu je ještě umocněno přívlastkem *hua* 花 použitým před slovem tvář. „Potrhaná růžová“ též ztělesňuje její vířící pocity a jejich intenzitu. Druhá sloka navíc prezentuje silný kontrast ke svěžím lotosovým květům z první sloky, jejichž krása nebyla před uvadnutím uplatněna.

Píseň se tedy zabývá klasickým tématem plynutí času a uvadání krásy, kterému je ale na zajímavosti dodáno tím, že si hraje s očekáváním nastoleným obrazem sběračky lotosu, jež nakonec zůstane nenaplněno. Přítomný je i podzim, během kterého lotosy uvadají. Výraz *qiuse* 秋色 lze interpretovat jako podzimní scénérii, může být ale i přeneseným označením pro bílou barvu, která také implikuje zbělení vlasů ve stáří (Obuchová 2000: 32).

Paralela lidského osudu a dění v přírodě je častá v *yuefu*, ze kterých motiv sběračky lotosu pochází. Přítomnost lotosu zde zdůrazňuje krásu dívky a reflektuje její osud. V písni převažuje narativní složka nad popisnou, jak je pro Ouyang Xiua typické.

6.2.1 *Xing*

Za speciální typ této skupiny by se daly označit písně, které začínají přírodním obrazem navozujícím atmosféru – tedy něčím, co svou funkcí připomíná *xing*⁶

Ouyang Xiu: Nan xiang zi 1 (O jižním kraji 南鄉子)

翠密紅繁。

水國涼生未是寒。

雨打荷花珠不定。

Zeleň je hustá, růžová je bohatá,

ve vodní říši se rodí chlad, ale není to zima,

děšť bubnuje do květů lotosu, kapky se

nezastavují,

⁶ Více o *xing* například Slupski, Lomová 2006: 37.

輕翻。
冷潑鴛鴦錦翅斑。

盡日憑蘭。
弄蕊拈花仔細看。
偷得梟蹄新鑄樣。
無端。
藏在紅房艷粉間。

lehce se převracejí,
studeně postříká kachničky, brokátová křídla
zflekatí.

Celý den se opírá o zábradlí,
hraje si s květy, drtí je a pozorně se dívá,
pokradmu zahlédne jezdce, který je na koni
s hedvábnými opratěmi jako nově ulitý,
bezdůvodně,
se schová mezi pylem v kvítku/za pudrem

Tato píseň čerpá z klasického tématu dívky čekající na milence. Téma čekání je podtrženo konvenčním obrazem opírání se o zábradlí. Dívka z balkónu vyhlíží muže a žmoulá při tom květ lotosu. Jezdec se objevuje až na konci dne. Nejedná se ale o manžele, očividně se nacházíme v prostředí zábavní čtvrti.

V písni se objevují oblíbené mandarínské kachničky *yuanyang* 鴛鴦. Obvyklá interpretace tohoto symbolu jako manželské lásky v písních určených k zábavě očividně nefunguje. Význam je tady posunut k obecnému vztahu muže a ženy. Podobným způsobem je v básních používáno i další ptactvo, často explicitně v páru *shuang* 雙, jmenovitě vlaštovky *yan* 燕 a *xichi* 鸚鵡 vodní pták, který je podobný mandarínským kachničkám. Oblíbeným prostředkem k vyjádření nesouladu nebo odloučení je to, že se ptáci z páru rozdělí.

Druhá sloka je dějová, jak je pro Ouyang Xiua typické a interpretačně jednoznačná. Co se ale odehrává v první sloce? Píseň začíná popisem lotosu. Potom se ukotvuje časově. Chlad *han* 寒 je spojován s podzimem, ten ale ještě nenastal, o čemž víme i proto, že lotosy jsou v plném květu. Zvednutí chladu zároveň může vypovídat o změně počasí před deštěm nebo příchodem noci.

Informace o čase jsou zprostředkovány pohybem, který je v písni zachycen jak v první, tak v druhé sloce. Pohyb a změna bývají v literatuře ovlivněné palácovou poezií silně přítomny, i z toho důvodu volím v překladu posledního verše první sloky výraz „zflekatí“ po postříkání deštěm.

Téma deště a vody čtenáře při posuzování jednotlivých písní nemusí upoutat, protože lotosy se u vody nachází. Při čtení většího počtu písní začne ale vypadat velmi nápadně,

obzvlášť kvůli důrazu na svou interakci s lotosem a častost svého výskytu. Navíc se objevují formulace jako „cesta je daleká, na mraky a vodu je těžké zapomenout“ *tiaotiao yun shui hen nan wang* 迢迢雲水很難忘 v Ouyang Xiuově písni na nápěv Zhegu tian. *Yun shui* 雲水 v tomto kontextu očividně odkazuje k *yunyu* 雲雨, opisnému výrazu pro tělesnou lásku. Toto pojmenování je odvozeno od milostného setkání mezi bohyní hory Wu a králem Huaie, vyličeném v Popisné básni o hoře Gaotang Gaotang fu 高唐賦, která je připisovaná Song Yumu 宋玉 (319–298 př. n. l.) a v literatuře je hojně používáno (Slupski, Lomová 2006: 136). Jak ale vidíme, tento význam není uzamčený pouze ve výrazu *yunyu*. Básník jako Ouyang Xiu zcela určitě výraz *yunyu* znal, a je tedy vyloučeno, že by *yun shui* použil omylem. I na základě tohoto poznatku musíme rozšířit svoji představu o asociačním potenciálu deště a vody.

Motiv lotosu spojuje obě sloky. Je zmíněn již v prvním verši a o okamžik později na něj dojde řeč i explicitně. Pohybuje se, protože na něj dopadají kapky deště. Vzhledem k výše uvedenému argumentu se zdá, že první sloka má navodit asociace s aktem tělesné lásky. Kromě deště a lotosu, který má jednoznačně feminní konotace, tuto hypotézu podepírá i přítomnost mandarínských kachniček. Jak je pro písně typické, v prostředí spojeném se zábavní čtvrtí totiž neasociují lásku manželskou, nýbrž všeobecně vztah mezi mužem a ženou.

Mezi první a druhou slokou dochází k významnému předělu. Lotos se ve druhé sloce objevuje na dvou místech: ve druhém a pátém verši. Ve druhém verši dívka rozmačkává lotos. K popisu činnosti je použito *nian hua* 拈花 – hrát si s květy tak, že je člověk drtí v prstech. *Nian hua* představuje gesto vnitřní tenze spojované s dívkami. Souvislost mezi dívkami a květinami ho umožňuje interpretovat jako znázornění bolesti, kterou si dívka vlastně způsobuje sama. Funguje jako viditelná paralela k tomu, jak se vnitřně užírá při čekání na muže.

Dívka předstírá, že nikoho nevyhlíží, přitom ale pozorně sleduje situaci. Když se nakonec jezdec objeví, schová se, jak je popsáno v pátém verši. Formulace „*cang zai hongfang yanfen jian* 藏在紅房艷粉間“ je zajímavá z hlediska prolínání významu a hodila by se do skupiny „Lotos jako alegorie“. *Hongfang* označuje květ lotosu, zároveň ale poutá pozornost k místu, kde dívka stojí. *Yanfan* 艷粉, doslova „barevný prášek“ lze číst dvěma způsoby: jako popis pudru dívky nebo jako označení pylu.

Yan Shu: Huan xi sha 1 (Písky omývaného břehu 浣溪沙)

綠葉紅花媚曉煙。
黃蜂金蕊欲披蓮。
水風深處懶回船。

Zelené listy a růžové květy svádějí ranní obláčky,
žluté včelky na zlatých prašnicích se chystají
rozčísnout lotos,
v hloubi vody a vánku jsme líní otočit loďku.

可惜異香珠箔外。
不辭清唱玉尊前。
使星歸覲九重天。

Je politováníhodné, že je neobyčejná vůně vně
korálkového závěsu,
když pijeme, neopouštíme krásný zpěv,
to způsobí, že se hvězdy vrátí na audienci do
devátého nebe.

Jako příklad podobného zacházení s motivem lotosu od druhého z autorů, Yan Shua, lze uvést tuto píseň. Na rozdíl od té předchozí nikterak neaspiruje na zachycení lidského vnitřního stavu, věnuje se popisu zábavy. Prvek přírodního obrazu vyvolávající určitou náladu je ale velmi výrazný.

Lotos se opět objevuje už v prvním verši. Výraz *mei* 媚, svádět či okouzlovat, je sugestivní sám o sobě. Ve spojení s ranními obláčky jednoznačně asociuje tělesnou lásku, opět na základě Gaotang fu, kde bohyně králi zpívá, že „za svítání [je] jitřním obláčkem“ *dan wei zhaoyun* 旦爲朝雲 (Slupski, Lomová 2006: 136). Tento obraz také demonstruje Yan Shuovu schopnost vetknout do přírody lidský element pomocí jediného slova.

Lotos je přítomen i ve druhém verši, který erotické vyznění zcela jednoznačně dotvrzuje. Yan Shu na rozdíl od Ouyang Xiua nebyl kritizován za skandálnost svých písní: naopak byl jako autor vyzdvihován pro svůj vybraný a elegantní styl. Na tomto příkladu lze ale vidět, že písně s erotickým obsahem nebyly nikterak výjimečné a že nařčení Ouyang Xiua byla motivována spíš politicky než jakkoliv jinak.

V písni se popisuje vyjížděka na loďce – oblíbená kratochvíle v prostředí, kde rostou lotosy. Společnost se baví, jako by byla v devátém nebi *jiu chong tian* 九重天. Deváté nebe je tradičně sídlem božstev a používá se jako metafora pro císařský palác.

Tato píseň stojí na pomezí této podkapitoly a skupiny „Lotos jako spoluvůrce nálady“. Obraz v první sloce funguje jako *xing*, na druhou stranu v písni nejsou zmíněny žádné dívky, ke kterým by lotos tvořil paralelu. Jejich přítomnost je ale jasná z typu prostředí

a například ze zmínky o zpěvu. Píseň je nakonec zařazená v této skupině kvůli srovnání s předchozím případem Ouyang Xiu: Nan xiang zi 1.

6.3 *Lotos jako spolutvůrce nálady*

Do této skupiny zařazují písně, ve kterých lotos tvoří součást scenérie. Lotos je samozřejmě v krajině písně přítomen ve všech třech skupinách, v této skupině ale na rozdíl od té předchozí obrazy, jejichž je součástí, primárně neodráží lidskou situaci. Lotos zde funguje jako nositel nálady, například asociuje významy, které jsou s ním spojené, není ale v roli hlavního tématu. Tato distinkce vyvstává obzvlášť v kontrastu s ostatními skupinami.

Ouyang Xiu: Cai Sangzi 1 (Sbírání moruší 採桑子)

| | |
|----------|--|
| 荷花開後西湖好。 | Když kvete lotos, na Západním jezeře je dobře, |
| 載酒來時。 | když vyplouváme s vínem, |
| 不用旌旗。 | není potřeba praporců a vlajek, |
| 前後紅幢綠蓋隨。 | vepředu i vzadu nás provází růžové zástavy a zelené baldachýny. |

| | |
|----------|---|
| 畫船撐入花深處。 | Bidlem jsme loďku dostrkali na místo hustě zarostlé květinami, |
| 香泛金卮。 | vůně pluje nad zlatými nádobami, |
| 煙雨微微。 | padá jemný déšť a mlha, |
| 一片笙歌醉裏歸。 | s hudbou a zpěvem se v opilosti vracíme. |

Tato píseň patří do cyklu o Západním jezeře. I kdyby první verš neobsahoval formulku „na Západním jezeře je dobře“ Xihu hao 西湖好, jeho příslušnost k cyklu by byla očividná. Líčí se v něm veselá vyjížďka Ouyang Xiua a jeho přátel po Západním jezeře. Pozornost je plně zaměřena ven, nikoliv na lidské nitro, vypravěčem je požitkářský Starý Opilec.

V písni se explicitně neobjevují žádné dívky, ačkoliv se tohoto typu zábavy určitě účastnily. Jejich přítomnost ostatně dokládá i zmínka o hudbě a zpěvu v posledním verši. Lotos o nich žádným způsobem nic nevypráví. V prvním verši, který začíná tvořit mentální obraz světa v básni, ale silně asociuje jejich přítomnost, která je potvrzena až později.

Popisu lotosu je zde věnováno až nezvykle mnoho prostoru. Je významnou součástí krajiny písňě. Vidíme, jak loďka rozhrnuje hustý porost lotosů, který se za ní po proplutí zase zavírá, dokud se nezastaví na jednom místě. Tam se potom mezi lotosy pije, dokud počasí nepřestane být příznivé venkovním radovánkám a nenastane čas se vrátit. Zmínka o padajícím dešti a mlze má opět zřejmě lehce erotické konotace a přispívá k navození obrazu zábavy se zpěvačkami.

Lotosy jsou výstižně označeny jako „růžové zástavy a zelené baldachýny“. *Gai* 蓋 (viz. podkapitola 2.3) spolu s výrazem pro „praporce a vlajky“ *jingqi* 旌旗 pravděpodobně hravě naráží na *Chuci*. Tato aluze s sebou ale nenese žádné další významy, které by souvisely se zdrojovým textem. Slovní zásoba z *Chuci* dodává scénérii na barvitosti a možná do určité míry také evokuje motiv lásky a touhy volně odvozený od původního šamanského tématu.

V písni je přítomen pohyb a to jak v prostoru, tak v čase. Nenacházíme ale obvyklé postesknutí nad rychlostí, jakou čas plyne. Důležitý je okamžik radosti, zprostředkovaný způsobem, který bohatě působí na různé smysly.

Následující tři písňě patří do cyklu o měsících (viz. podkapitola 5.1.3.2), a to o šestém, sedmém a osmém. Skladby v něm obsažené vždy začínají určením měsíce, o kterém se zpívá. Typicky se v nich shromažďují objekty a jevy, které jsou s daným měsícem spojovány. Ačkoliv tím porušují chronologii, jako první podrobně rozebírám písňě o osmém měsíci, protože tento princip nejlépe ilustruje. Zároveň demonstruje případ přítomnosti lotosu, kterému ale není věnována žádná zvláštní pozornost. Analýze písni o šestém a sedmém měsíci je vyhrazen prostor jen do takové míry, v jaké jsou písňě relevantní z hlediska zpodobnění lotosu.

Ouyang Xiu: Yujia ao 2

八月秋高風歷亂。
衰蘭敗芷紅蓮岸。
皓月十分光正滿。
清光畔。
年年常願瓊筵看。

社近愁看歸去燕。

V osmém měsíci je podzim na vrcholu, vítr divoce vane,
vadnoucí orchidej, uvadlá andělka a břeh
s růžovým lotosem,
zářící bílý měsíc je v úplňku a jeho jas je plný,
břeh v jasném světle,
rok co rok si přejí se dívat na jaspisovou hostinu.

Přiblížil se den podzimních obětí, se smutkem se

江天空闊雲容漫。
宋玉當時情不淺。
成幽怨。
鄉關千裏危腸斷。

dívám na odlétající vlaštovky,
řeka a nebe jsou prázdné a rozlehlé, mraky je beze
spěchu naplňují,
Song Yuho city tehdy nebyly mělké,
završil smutek,
průsmyk k domovu je vzdálen tisíc mil plných
nebezpečí a z toho mi puká srdce.

Osmý měsíc je druhým měsícem podzimu, podzim už se projevuje v plné síle, proto „je na vrcholu“. Dále jsou zmíněny květiny a v jaké fázi vegetativního cyklu se na podzim nacházejí – už vyčerpaly svou životní sílu, uvadají, ale stále vidíme jejich květy.

Ve zbytku první sloky je prostor věnován Svátku středu podzimu. Během tohoto svátku má být měsíc nejkulatější za celý rok a vyzařovat nejvíce světla. Na tyto aspekty je v písni kladen velký důraz. S legendou pojící se se Svátkem středu podzimu o nesmrtelnosti si hraje i poslední verš. Jaspis je spojován se světem nesmrtelných, kam je tudíž hostina umístěna. Situování událostí do světa nesmrtelných je v poezii běžnou praktikou, která funguje jako ozvláštnění a dodává krajině na lesku. S podobným použitím jsme se již setkali v Yan Shuově písni Huan xi sha 1.

Vršení motivů spojovaných s podzimem pokračuje i ve druhé sloce. I prázdná obloha je charakteristická pro tuto roční dobu. V létě je vysoká vlhkost vzduchu a nebe působí zamženě. Když se na podzim ochladí, vyjasní se a vypadají „prázd[n]ě a rozlehl[e]“.

V dalším verši se setkáme s výše zmíněným básníkem Song Yum, jemuž jsou kromě několika *fu* připisovány i dvě skladby z *Chuci*. Jedna z nich, Devět argumentů Jiubian 九辯, zakládá mnoho z obrazů podzimní přírody, které se staly trvalou součástí čínské básnické obraznosti (Slupski, Lomová 2006: 132). Podzim je v Jiu bian propojen s pocity melancholie a smutku, které básník intenzivně prožívá, proto se mluví o završení smutku „*cheng youyuan* 成幽怨“. Následuje konvenční povzdech nad odloučením od domova, kvůli němuž puká srdce, doslova „uzlují se útroby“. Tento povzdech je v kontextu celé písni zvláštní tím, že mluvčím není ani dívka, ani rozjařený Starý Opilec, ale nostalgický autor.

V písni je shromážděno opravdu velké množství motivů, které jsou nabitě různými významy. Autor na nich ale neulpívá, pouze je klade vedle sebe. Stejným způsobem jsou koncipovány i ostatní písni v cyklu.

Role lotosu v této skladbě dívky nijak neasociuje, ani se neobjevuje žádná slovní hříčka. To je zajímavé i z hlediska přítomnosti motivu vlaštovek, protože ty se s lotosy často vyskytují v této souvislosti. Obojí je zde součástí popisu krajiny obraznosti osmého měsíce. O lotosu je zde jenom krátká zmínka. Přítomen je ale i ve dvou dalších skladbách z cyklu. Je tedy případné se zamyslet nad jeho rolí napříč těmito písněmi, protože písně v cyklu se vzájemně osvětlují.

Ouyang Xiu: Yujia ao 3

六月炎天時霎雨。
行雲湧出奇峰露。
沼上嫩蓮腰束素。
風兼露。
梁王宮闕無煩暑。

V šestém měsíci se v horkém dni náhle rozpršelo,
plovoucí mraky vytryskly a vynořily se zázračné
vrcholky,
pasy něžných lotosů nad jezírkem – štůčky
nebarveného hedvábí,
ve větru a rose,
v králově paláci se není třeba trápit horkem.

畏日亭亭殘蕙炷。
傍簾乳燕雙飛去。
碧碗敲冰傾玉處。
朝與暮。
故人風快涼輕度。

Bojím se, že slunce stoupne vysoko a zhasne
přebývajících svíce,
vlaštovčátka u závěsu v páru odlétají,
zelená miska udeřila do ledu a naklonila se
k nefritovému místu,
ráno a večer,
drahá osoba ve svěžím vánku.

Píseň o šestém měsíci v porovnání s tou předchozí výrazně více pracuje s ženským prvkem. Navíc je v celé písni zašifrována tělesná láska. Objevují se déšť, mraky, zmiňuje se ráno a večer – denní doby, které jsou opět spojené s Gaotang fu (viz. Ouyang Xiu: Nan xiang zi 1). Strach, že slunce stoupne vysoko a zhasne svíce, referuje k příchodu rána po noci, během které se nespalo.

Tato píseň je krásným příkladem třetí skupiny „Lotos jako alegorie“. Nemluví se v ní o dívkách, jejich přítomnost je ale velmi živě vyvolána obratem „pasy něžných lotosů nad jezírkem – štůčky nebarveného hedvábí *zhaoshang nen lian yao shusu* 沼上嫩蓮腰束“. *Nen lian* 嫩蓮 jsou mladé, čerstvé lotosy, možná ještě poupata. Štůčky hedvábí *shusu* 腰束

představují konvenční označení pro dívky v bílých šatech. Zároveň asociují ladné stvoly, které drží květy nad hladinou *zhaoshang* 沼上. Tento obraz je mezi čtenými písněmi unikátní propojením lidského a přírodního světa bez přítomnosti homofonně motivovaní slovní hříčky. Lotos vystupuje do popředí i proto, že je jedinou květinou, která je ve skladbě zmíněna.

Celkové vyznění skladby je dost odlišné od té o osmém měsíci. V písni o osmém měsíci se sice zmiňuje jaspisová hostina, jinak ale působí o poznání melancholičtěji. V písni o šestém měsíci sice ve druhé sloce také zaznívá strach z odloučení, avšak velkou část prostoru zaujímá popis zábavy. Spojení lotosu s dívkami je v této písni klíčové.

Ouyang Xiu: Yujia ao 4

七月新秋風露早。
渚蓮尚拆庭梧老。
是處瓜華時節好。
金尊倒。
人間采縷爭祈巧。

Když v sedmém měsíci nastává podzim, vítr a
rosa přichází brzo,
lotosy v jezírku už se dobře lámou, pavlovnice na
dvorku zestárla,
na tomto místě květy dýně v tomhle období
vypadají dobře,
zlatý pohár se převrátil,
mezi lidmi barevná hedvábná vlákna zápasí
v prosbě o zručnost.

萬葉敲聲涼乍到。
百蟲啼晚煙如掃。
箭漏初長天杳杳。
人語悄。
那堪夜雨催清曉。

Myriády listů o sebe ťukají, chlad náhle přichází,
broučci do večera nařikají, obláčky jsou jako
vymetené,
začíná se prodlužovat ukazatel na vodních
hodinách, nebe potemňuje,
utichá lidská řeč,
jak vydržet, že večerní déšť uspíší rozbřesk?

V sedmém měsíci začíná podzim a v písni jsou popsány jeho projevy v krajině. Vložení lotosu do výčtu rostlin, podobně jako v písni o osmém měsíci, oslabuje efekt jeho přítomnosti na čtenáře.

Jsou to ty samé lotosy, jako v předchozí písni? Dalo by se očekávat, že ano, nejspíš se vychází z té samé krajiny. Způsob jejich popisu ale obrací pozornost zcela jiným směrem.

Motiv dívky, která není sama, je vyjeven v posledním verši druhé sloky. Těžko si jinak vysvětlit, proč by se o příchodu rána mluvilo jako o něčem, co je k nevydržení. Asociace dívky jsou možná přítomné i v poněkud kryptickém verši „*renjian cailü zheng qiqiao* 人間采縷爭祈巧“. S největší pravděpodobností je tento verš narážkou na Svátek dvojité sedmičky. S tímto svátkem je svázán příběh o dvojici Nebeské přadleny Zhinü 織女 a Pasáčkovi buvolů Niulangovi 牛郎. Přadlena na nebi spřádala pestrobarevné nitě, aby se obloha měla do čeho obléknout. K její počtě se na tento svátek provozují ruční práce, které se nějak týkají šití a textilu, a dívky božstvo prosí o zručnost v těchto oblastech. Odsud i jedno ze jmen svátku, *Qiqiao jie* 乞巧節, Svátek prošení o zručnost.

Tři výše zmíněné písně patří do téhož cyklu, a mají proto pochopitelně mnoho společného: ve všech je velký důraz na proměny v přírodě, všechny jsou nějak napojené na svět nesmrtelných. S příchodem podzimu ale dochází ke zvažnění jejich vyznění. Tento trend je podpořen i písní o zbývajícím devátém podzimním měsíci, která jako ta o osmém pojednává stesk po domově.

Písně také demonstrují zajímavou škálu asociačního potenciálu lotosu v rámci jednoho cyklu. V písní o šestém měsíci je jeho spojení s dívkami jednoznačné, v písní o sedmém a osmém měsíci se nejspíš jedná jen o slabé ozvuky tohoto spojení.

6.4 *Lotos jako alegorie*

Poslední skupina písní je pro nás z hlediska zkoumání *yongwu* nejzajímavější. Lotos je v ní samozřejmě součástí krajiny, jeho spojení s lidským světem je v něm však mnohem silnější, než že by jen vytvářel neutrální kulisu pro lidské počínání. Tohoto výsledku bývá nejčastěji dosahováno na základě slovní hříčky založené na homonymii, ale může se tak dít i přes výslovné přirovnání k člověku. Míra prolínání významu se odvíjí jednak od explicitní přítomnosti člověka v písní, jednak od přítomnosti jasného přirovnání. Pokud v písní vystupuje člověk, zpravidla dívka, a navíc je k ní lotos jednoznačně přirovnán, významy se obvykle nedají číst na více rovinách.

Pojem alegorie je používán v souladu s tím, jak je tomu v anglickojazyčné sinologické literatuře. Přestože se jedná o složitý pojem, který ne vždy úplně na příklady v čínské poezii sedí, pro pojmenování této skupiny byl zvolen, protože nejlépe reprezentuje její rysy.⁷

⁷ Zamyšlení nad tímto pojmem je například v článku Grace Fong, který je jedním z výchozích textů teoretického uchopení práce.

Ouyang Xiu: Nan xiang zi 2

雨後斜陽。

細細風來細細香。

風定波平花映水。

休藏。

照出輕盈半面妝。

路隔秋江。

蓮子深深隱翠房。

意在蓮心無問處。

難忘。

淚裏紅腮不記行。

Šikmé paprsky po dešti,

jemný vánek přináší jemnou vůni,

vánek se utišil, vlny se zklidnily, květy se zrcadlí
ve vodě,

už se neschovávají,

a odráží se půl půvabné tváře.

Cesta je rozdělená podzimní řekou,

semena lotosu se ukrývají hluboko v zelené
komnatě,

myslí na to, že střed lotosu není místo k doptání,

je těžké zapomenout,

růžové tváře v slzách si nepamatují řádky.

Ačkoliv tato píseň zpracovává pro písně *ci* konvenční téma odloučení, nečiní tak obvyklým způsobem. Z hlediska práce s motivem lotosu a jeho prolnutí s lidským světem je nejlepším představitelem skupiny „lotos jako alegorie“. Lotos a jazyk, který ho evokuje, prostupují celou písní, navíc přítomnost dívek není nikde výslovně zmíněna.

Výrazným prvkem je opět pohyb a změna: před okamžikem přišlo, teď se krajina začíná uklidňovat a vše je jemné a něžné. Květiny už se nemusí schovávat – tato formulace je typickým prostředkem, který vzbudí ve čtenáři podezření, zda se opravdu jedná pouze o květiny. Nemuselo by to být příznačné, protože čínská poezie je plná „nepravdivých tvrzení“. Například v Ouyang Xiu: Nan xiang zi 1 se komentuje „zřekání“ křídel kachniček, ačkoliv jejich křídla byla samozřejmě flekatá i před tím, než je postříkala voda. V tomto případě je ale podezření ohledně květin podpořeno hned v dalším verši.

Qingying 輕盈, půvabný nebo pružný, má výrazně ženské asociace. *Banmian zhuang* 半面妝 znamená líčení poloviny tváře. Může se mluvit o lotosech, stejně tak se ale může popisovat dívka, která po dešti vyšla ven a teď se zhlíží ve vodní hladině.

Ve druhé sloce se dozvídáme, že došlo k rozloučení. Poprvé je také použito pojmenování *lian* lotos, do této doby je zmiňována pouze květina. Tady už se ale Ouyang Xiu chystá plně využít homofonního potenciálu. Semena lotosu *lianzi* 蓮子 jsou homofonní

s *lianzi* 憐子, milovaný chlapec. *Cuifang* 翠房 je běžné označení zdužnatělého květního lůžka se semeny, doslova ale znamená „zelená komnata“. Ve verši se tedy zpívá o tom, kde jsou semena, avšak zároveň je silně přítomen obraz milence, který se schovává v zelené komnatě.

Tato hříčka pokračuje i v dalším verši. Střed lotosu *lian xin* 蓮心 si hraje s významem *lian xin* 憐心, za/milované srdce či střed lásky. *Lian xin* není místo k doptání, to znamená je tajemné. Nevíme, co se v něm odehrává.

Píseň je zakončena povzdechem nad tím, jak je těžké zapomenout a obrazem plačící dívky. Tekoucí slzy na jejím obličejí zanechávají stopy, běžně označované jako řádky. Pláč je tak intenzivní, že se jich utvořilo nepočítaně. I v tomto popisu je evokován lotos, protože tvář je určena přívlastkem růžový *hong* 紅. *Hongsai* 紅腮 tedy jednoznačně označuje dívku s napudrovanými tvářemi, současně ale evokuje lotosový květ. Reference k tváři dívky nás navíc vrací k poslednímu verši první sloky, který mluví o půli nalíčené tváře. Tato symetrická obraznost dále prohlubuje soustředění na lidský element. Při čtení písně je potřeba mít v mysli všechny roviny významů, protože v jejich vzájemné interakci se rozehrává skutečný smysl skladby.

Yan Shu: Yujiao ao 1

越女采蓮江北岸。
輕橈短棹隨風便。
人貌與花相鬥豔。
流水慢。
時時照影看妝面。

蓮葉層層張綠傘。
蓮房個個垂金盞。
一把藕絲牽不斷。
紅日晚。
回頭欲去心撩亂。

Dívka z Yue sbírá lotosy u severního břehu řeky,
lehká vesla a krátká vesílka se pohybují s větrem,
podoba člověka a květiny spolu soupeří, kdo je
svůdnější,
tekoucí voda se zpomalila,
co chvíli se tam zrcadlí a dívá se, jak je nalíčená.

Listy lotosu se vrství, rozprostírají se jako zelené
deštníky,
palice jedna vedle druhé, svěšené jako zlaté
poháry,
hrst vláken lotosu se natahuje, ale nejde utrhnout,
rudé slunce se nachýlilo,
obracím hlavu a chystám se odejít, v srdci mám
zmatek.

V této písni od Yan Shua se opět objevuje figura sběračky lotosu. Navození asociací s původní *yuefu* Jiangnan probíhá jak na úrovni popisu samotné činnosti, tak zmínění místa. Dívka je dle očekávání popsána jako krásná, poslední verš první sloky ale zaskočí zmínkou o jejím líčení – zjišťujeme, že asi nepůjde o jen tak obyčejnou sběračku. Pomocí námětu sbírání lotosu je tady popsána společná vyjíždka se zpěvačkami. Je otázkou, v jakém čísle tedy Yue *nü* 越女 překládat, kvůli druhé sloce ale nakonec volím jednotné číslo.

Lotos a dívky jsou v první sloce kladeny vedle sebe a čtenář je vyzván k jejich srovnání. Je tudíž nemožné, aby následující pasáž o obdivování nalíčených tváří ve vodě nevyvolala představu lotosů nad hladinou. Pomocí o poznání explicitnějších prostředků tak usiluje o podobný účinek jako Ouyang Xiu v Nan xiang zi 2.

Druhá sloka je z hlediska práce s lotosem velmi zajímavá. O jednotlivých částech mluví dosti konkrétním jazykem. Srovnání listů s deštníky jsme už viděli, ale přirovnání palic ke zlatým pohárům *jin zhan* 金盞 je zcela unikátní. Toto přirovnání je také poměrně zábavné, vzpomeneme-li si na Yan Shuův výrok o tom, že nikdy nemluví o zlatě. V tomto kontextu ale možná učinil výjimku právě proto, že se jedná o přirovnání a žádné skutečné poháry se na scéně nenachází. Od líčení vnější podoby pomocí přímočarých přirovnání pak Yan Shu přechází k líčení akce, kterou opět připomíná motiv sbírání lotosů.

V první sloce je srovnání dívek a květin jasné. Ve druhé sloce je zvolena jiná strategie. Za realistický popis je vložena slovní hříčka, která může být bez sebemenších problémů čtená na doslovné úrovni. Kdybychom ji ale nevzali v úvahu, nevěděli bychom, proč je v závěru písni dívka smutná. *Ousi* 藕絲, vlákna lotosového oddenku, jsou homofonní s *ousi* 耦思, touhou po partnerovi. Jako vlákna tedy ani u této touhy nedojde k přerušení. Ačkoliv se tak dozvíme jen z náznaků, jak je pro Yan Shua typické, píseň je vlastně opět zakončená steskem plynoucím z rozloučení. Ten působí obzvlášť naléhavě vzhledem k tomu, že vypravěčem je náhle dívka.

Ouyang Xiu: Yujia ao 5

荷葉田田青照水。
孤舟挽在花陰底。
昨夜蕭蕭疏雨墜。
愁不寐。
朝來又覺西風起。

Listy lotosu jsou hustě rozprostřené, odráží se ve
vodě,
osamělá loďka je přivázaná ve stínu pod
květinami,
minulou noc kap kap drobně padal déšť,
smutkem jsem nemohla spát,

a k tomu se ještě ráno zvedl západní vítr.

雨擺風搖金蕊碎。
合歡枝上香房翠。
蓮子與人常廝類。
無好意。
年年苦在中心里。

Děšť třese a vítr lomcuje, poničili zlaté tyčinky,
ve voňavé zelené komnatě na větvi společného
potěšení,
lotosová semínka a člověk vždy sdílejí ten samý
úděl,
bez potěchy,
rok za rokem je v srdcích hořkost.

Tato skladba patří do nemarkovaného cyklu deseti písní o lotosu. Jakožto jeho součást ji dobře vystihuje, že je o lotosu, ale lotos není hlavním tématem.

V první sloce jsme téměř od začátku připravováni na melancholickou atmosféru. Popsání listů lotosu jako rozprostírajících se, *tiantian* 田田, asociuje slavnou *yuefu* s milostnou tematikou, která se významně podílela na utváření významů spojovaných s lotosem (viz. podkapitola 2.3.1). Očekáváme tedy milostné setkání, místo toho se ale dozvídáme, že je loďka osamělá *gu* 孤. Navíc se na ní nikdo neplaví, je uvázaná u břehu mezi květinami. Těmi se samozřejmě myslí lotosy. Z toho, že je loďka přivázaná v jejich stínu, si také můžeme udělat představu o jejich velikosti.

Ve druhé části první sloky je tematizováno noční bdění. Tento oblíbený motiv je s čínskou poezií neodmyslitelně spojen již od svého výskytu v Devatenácti starých básních *Gushi shijiu shou* 古詩十九首 z hanského období (Slupski, Lomová 2009: 144). Vzhledem k tomu, že nemáme žádné explicitní ukazatele, nechávám se vést konvencemi žánru a předpokládám, že je mluvčím žena.

Jaký je důvod jejího smutku? Osamělá loďka by mohla naznačovat smutek z odloučení, k tomu se ale v posledním verši první sloky přidává zmínka o západním větru. Západní vítr s sebou přináší podzim a s ním spjatý zánik. Ve druhé sloce se dozvídáme, že onen noční déšť a podzimní vítr svým působením poničili květy lotosů, čímž je podpořena hypotéza o smutku z neúprosného běhu času. Setkáváme se tedy s něčím podobným, jako v Ouyang Xiu: *Yujia ao* 1, jiné skladbě z toho samého cyklu. Osud květů na podzim odráží i úděl dívky.

Druhý verš druhé sloky velmi netradičně popisuje lotos jako „voňavou zelenou komnatu na větvi společného potěšení *hehuan zhishang xiang cuifang* 合歡枝上香房翠“.

Tato volba slov sice označuje lotos, silně ale asociuje i místo, ve kterém přebývají lidé. V této komnatě nacházející se semínka jsou následně explicitně srovnána s člověkem *ren* 人. Společný úděl je v posledním verši popsán jako „rok za rokem je v srdcích hořkost *nian nian ku zai zhongxinli* 年年苦在中心里“. To se dá číst na dvou rovinách. Prvním z nich je hořkost v lidském srdci nebo myšlenkách, která člověka neopouští. Druhý z nich referuje ke vnitřku semínek, které lotosy každý rok plodí a která mají hořkou chuť.

Vzhledem k přítomnosti této slovní hříčky je tedy pravděpodobné, že slovní hříčka hraje roli i v případě lotosových semínek *lianzi* 蓮子, jenž jsou tímto způsobem obvykle používána. Jako s výrazem homofonním s *lianzi* 憐子, milovaným chlapcem, jsme se s ním už mohli setkat v Ouyang Xiu: Nan xiang zi 2. V tomto případě by také dávalo smysl interpretovat *ren* 人 jako vyjádření referující k vlastní osobě mluvčí a druhou sloku by bylo možné číst jako „milovaný chlapec a já sdílíme stejný úděl, bez potěchy, rok za rokem máme v srdcích hořkost“. Tato interpretace je podpořena i veršem „bez potěchy *wu hao yi* 無好意“, který o lotosových semínkách nic nevyovídá. V písni je tudíž kromě lítosti nad ubíhajícím časem přítomen i smutek z odloučení, naznačený v první sloce. Na druhé sloce lze také dobře doložit Ouyang Xiuovu oblibu věnovat jednomu obrazu větší prostor.

V této písni je popisu lotosu věnováno poměrně mnoho pozornosti. Figura sběračky lotosu je evokována jak slovesem *tiantian* 田田, tak přítomností loďky. Lidský svět a lotos jsou propojeny hlavně na základě slovních hříček. Přestože s *lianzi* 蓮子 a *xin* 心 jsme se již setkali v Ouyang Xiu: Nan xiang zi 2, v této písni je při práci s nimi uplatňován odlišný postup. Lotos, konkrétně jeho semínka, je sice výslovně přirovnán k člověku, zároveň ale funguje v rovině, kde člověka zastupuje. Ačkoliv by se tedy na první pohled mohlo zdát, že se jedná o přímočarou paralelu, tato skladba kvůli složité interakci významů dobře zapadá do skupiny „lotos jako alegorie“.

Yan Shu: Yujia ao 2

臉傅朝霞衣剪翠。
重重占斷秋江水。
一曲采蓮風細細。
人未醉。
鴛鴦不合驚飛起。

Na tváři červánky, šaty střižené do zelena,
jeden vedle druhého pokrývají podzimní řeku,
jedna píseň o trhání lotosů, jemný vánek,
ještě jsme se neopili,
kachničky se nepohodly a poplašeně se rozlétly.

欲摘嫩條嫌綠刺。
閒敲畫扇偷金蕊。
半夜月明珠露墜。
多少意。
紅腮點點相思淚。

Přál bych si trhat něžné snítky, ale bojím se
zelených pichláků,
nedbale ťukám na malovaný vějíř a loupím zlaté
prašníky,
v půli noci měsíc září, padla perlová rosa,
kolik vzpomínek,
na růžová líčka kap kap padají slzy touhy.

První sloka této písně opět líčí zábavu na vodě se zpěvačkami. Píseň začíná veršem, který působí jako popis dívky. Že se jedná o květiny se dozvídáme až ve druhém verši. Přítomnost dívek už je ale evokována. Ve třetím verši je stvrzena zmínkou o Písni o trhání lotosů. Zábava sotva začala, společnost ještě není opilá, ale už došlo ke konfliktu, který můžeme vyčíst z chování kačenek.

Ve druhé sloce se dál používá květinová obraznost. Kvůli nepřítomnosti jiných indicií předpokládáme, že se stále jedná o lotos. Pokud tady lotos funguje jako metafora pro dívky, pak je mluvčím zřejmě muž. Na konci druhé sloky se ale znovu objevuje dívka. Co přesně se stalo a kdo v písni promlouvá je velmi těžko uchopitelné, zcela v duchu rysů Yan Shuovy tvorby.

Vzpomínky a slzy naznačují, že se jedná o smutek nad něčím z minulosti. V září měsíce lesknoucí se rosa podtrhává přítomnost slz, které skrání dívčiny tváře. V jejich popisu, růžová líčka *hong sai* 紅腮, navíc nacházíme ozvěnu prvního verše první sloky, kde je pozornost také věnována tváři. Tento výraz tedy prohlubuje spojení mezi dívkou a květinou, které bylo ustanoveno na začátku. Dívka možná trpí kvůli tomu, že se s někým nepohodla, ačkoliv o sebe vzájemně stáli. Mužova lítost by pak byla vyjádřena v prvních dvou verších druhé sloky – nedostal to, co chtěl.

První dva verše druhého odstavce na doslovné rovině nedávají příliš smysl. Zdá se tedy, že jsme se dostali k druhému extrému skupiny „lotos jako alegorie“: výše zmíněné písně se všechny dají číst na doslovné rovině, i když často vypovídají něco o člověku. Tady se setkáváme s dvojverším, které dává větší smysl v přeneseném významu, ačkoliv se zdá, že popisuje nějakou skutečnou činnost.

Toto je tedy další píseň, která je o lotosu, i když vlastně není o lotosu. Jediné explicitní jmenování této rostliny, ke kterému v písni dojde, je při referenci k písni o trhání lotosů. Jinak se pracuje pouze s popisy nebo evokativním jazykem.

7 Závěr

Písně *ci* z období, ve kterém žili Ouyang Xiu a Yan Shu, většinou nejsou z hlediska subžánru *yongwu ci* zkoumány. Jediným, kdo se s nimi snažím tímto způsobem pracovat, je Xu Boqing. Ten dochází k závěru, že ačkoliv v nich nalézáme živé, na smysly působící popisy, nedochází v nich k protknutí přírody lidským elementem a nelze je tedy za *yongwu* považovat.

Rozebírané písně toto tvrzení problematizují. Nesetkáme se v nich sice s mírou alegoričnosti, které dosahují *yongwu ci* za Jižních Songů, dají se v nich ale vysledovat vlastnosti, které jsou pro tento subžánr typické. V písních *ci* zařazených do třetí skupiny „lotos jako alegorie“ dochází k zajímavým interakcím mezi člověkem a přírodou a pomocí lotosu se často mluví o lidské situaci.

Přes množství možných symbolických významů lotosu ale v písních *ci* Ouyang Xiu a Yan Shua naprostá většina významů svázaných s lidským světem funguje v souvislosti s dívkami. Tento výsledek je souhrou mnoha faktorů. Práce tak přispívá k problematizování zjednodušeného vidění čínských symbolů, v perspektivě kterého dochází k fixování významů a na kontext výskytu se neklade dostatečná důležitost. Na spojení lotosu a dívek v písních *ci* těchto dvou autorů se podílí žánrové nároky písní určených k zábavě, podobnost mezi vzhledem dívek a lotosů a typ slovních hříček, které jsou s lotosem spojené.

7.1 Dívky a lotos

7.1.1 Písně *ci*

Zpracované písně *ci* naplňují charakteristiky stylu obou autorů. Povětšinou vyznívají jako určené k zábavě, souvisejí sláskou a dívkami a bývají silně konvenční. Ačkoliv se Ouyang Xiu ve svých shi snažil o tvorbu originálních obrazů, v písních *ci* takové tendence nenajdeme.

V jeho písních o lotosu se navíc ani nesetkáme s tak rozvitou metaforou, jakou byl ve výše zmíněné písni popis motýlů jako nestálých milenců.

Písně jsou utkány z množství konvenčních obrazů, z jejichž souhry vyvstává význam každého z nich. Nejvýznačnějším z těchto obrazů je v případě lotosu figura sběračky lotosu. Ta může být ozvláštněna tím, že pochází s Yue, stejně jako slavná kráska Xi Shi. Se sběračkou se v písních nejčastěji objevují loďky, déšť, mandarínské kachničky a další ptactvo

vyskytující se v párech. Na těchto motivech je zajímavé, že všechny souvisí s vodou nebo vodním prostředím – i Xi Shi, o které se traduje, že na konci života žila na loďce.

V jazyce písní bývá realita z důvodu ozvláštnění popisována pomocí aluzí. Sběračky lotosu a všeobecně dívky v písních ci často představují zpěvačky. Spojení konotací deště a vody odvíjejících se od výrazu yunyu s prostředím zpěvaček podtrhává milostnou tematiku.

O písních ci se uvádí, že jejich melodie nesouvisí s jejich obsahem. Sledování vztahu mezi názvy melodií a obsahem písní v této práci ale toto tvrzení zpochybňuje. Pokud se podíváme například na melodii Rybářova hrdost *Yujia ao* 漁家傲, zjistíme, že je na ni napsán cyklus deseti písní o lotosu od Ouyang Xiua, stejně jako několik písní od Yan. Tento název evokuje přesně taková prostředí spojená s vodou, v jakých se nachází lotos. Nezdá se tedy zcela správné tvrdit, že mezi obsahem a melodií není žádná souvislost.

7.1.2 Vnější podobnost

V množství písní jsou lotosy a dívky přímočaře kladeny vedle sebe. V písni od Yan Shua *Yujiao ao* 1 spolu „podoba člověka a květiny [...] soupeří, kdo je svůdnější *renmao yu hua xiang douyan* 人貌與花相鬥豔“. V jedné z Ouyang Xiuových písní z cyklu Na Západním jezeře je řečeno, že „květiny jsou jako tváře *hua si mian* 花似面“. Podobnost květu lotosu a tváří dívek je často zmiňována, například „líčení poloviny tváře *ban mian zhuang* 半面妝“ v Ouyang Xiu: *Nan xiang zi* 2, které může popisovat jak lotos, tak dívku. Oblíbený přívlastek ke slovu tvář, *hong* 紅, také evokuje obraz květiny. Spojování dívek s lotosy se tedy zdá založeno i ve vnější podobnosti růžových lotosových květů a nápadného dámského líčení.

7.1.3 Pojmenování

V rámci jedné písně může být pro lotos použito i více výrazů, zdaleka nejčastěji ale bývá označován jako *lian*. Oblíbenost tohoto pojmenování je založena ve slovních hříčkách, které výraz *lian* umožňuje. V případě Ouyang Xiua dochází k homofonní hříčce téměř vždy, když je výraz *lian* použit, Yan Shu s tímto prostředkem zachází střídměji. Oblíbenost motivu v těchto souvislostech vypovídá o důležitosti jazyka ve zprostředkování reality a *lian* by se tak spíše než botanický druh dal označit za druh „lingvistický“.

Ačkoliv pro součásti lotosu existuje spousta specializovaných pojmenování, celá jejich škála se nepoužívá příliš často. Analogicky k oblíbenosti *lian* se nejvíce setkáme s těmi, které mají potenciál být užity ve slovní hříčce, to znamená *lianzi* 蓮子 a *ou/ousi* 藕/藕絲.

7.1.4 Popis

V popisech lotosů můžeme vidět ozvuky dřívější literatury. Lotosy se objevují jako baldachýny *gai* 蓋, které mohou asociovat *Chuci*. Listy lotosu bývají *tiantian* 田田 rozprostřené (Ouyang Xiu: Yujia ao 5). Takto jsou listy popsány v *yuefu* Jiangnan, mohou tedy sloužit ke zvýraznění motivu sběračky lotosů. Tian tian je ale konvenčním způsobem popisu lotosu a můžeme se s ním setkat i v básních a písních, které se sběračkou lotosu nesouvisí.

V mnoha písních je lotos přirovnáván k předmětům vyrobeným lidskou rukou. Tento akcent je pro *yongwu* typický již od jejich rozvoje za Jižních dynastií. Nápadnou instancí je výraz „růžové zástavy a zelené baldachýny *hong chuang lü gai* 紅幢綠蓋“ z písně Ouyang Xiu: Cai Sangzi 1. Jako příklad z Yan Shuovy tvorby (Yan Shu: Yujiao ao 1), kde tímto způsobem popisuje listy i květy, lze uvést „Listy lotosu se vrství, rozprostírají se jako deštníky, palice jedna vedle druhé, svěšené jako zlaté poháry *lian ye ceng ceng zhang lü san, lian fang ge ge chui jin zhan* 蓮葉層層張綠傘。蓮房個個垂金蓋“. Yan Shuovo přirovnání je také zajímavé kvůli neočekávanému přívlastku „zlaté“, protože tato barva se v popisech lotosu objevuje pouze v popisech pestíků a tyčinek, například *jinrui* 金蕊.

Ve většině Ouyang Xiuových a Yan Shuových písní o lotosu se ale k uměle vyrobeným předmětům přirovnávají jenom listy. V Ouyang Xiu: Yujia ao 1 jsme viděli zelené deštníky nebo stříšky *qingse* 青傘, o deštnících se mluví i ve výše zmíněné pasáži od Yan Shua. V jiné písni od Yan Shua jsou listy nazvány jako květinové podušky *hua yin* 華茵. Pokud konfrontujeme stříšky s poduškami, cítíme, jak rozdílným způsobem působí. Deštníky a stříšky asociují prostor pod širým nebem, ochranu proti dešti, kdežto podušky jsou na rozdíl od deštníků měkké, pohodlné a spojované s luxusním prostředím. Asociace druhého typu jsou pro Yan Shuovu tvorbu charakteristické.

Spojení se světem lidí asociují i dvě přenesená pojmenování, která obsahují morfém *fang* 房. Květ může být označován jako růžová komnata *hongfang* 紅房. Při popisu zdužnatělého květního lůžka, ve kterém jsou uloženy květy, se k *fang* dodává nějaký výraz pro zelenou, například *cui fang* 翠房, zelená komnata.

7.1.5 Barevnost

Co se týče barevnosti, květy jsou nejčastěji určeny přívlastkem *hong* 紅, s bílými lotosy se nesetkáme. Tato skutečnost koresponduje se závěrem, že lotos je většinou nějakým

způsobem spojen s dívkami a že toto spojení je motivované jejich líčením. To je jedním z důvodů, proč překládám hong jako „růžová“ – kromě toho, že pravděpodobně lépe popisuje barvu květů, také více evokuje barvu pudru. Zajímavou formulací je „na tváři červánky *lian fu zhaoxia* 臉傅朝霞“ v Yan Shu: Yu jia ao 2, které popisuje barvu lotosu pomocí jiného přírodního jevu.

Ve spojení s barvou listů se objevují rozmanitější výrazy. Kromě obyčejné zelené *lǜ* 綠 se setkáváme i s *qing* 青. *Qing* označuje široké barevné spektrum, od tmavošedé a modré až po zelenou. Oblíbeným výrazem je *cui* 翠, který bývá překládán jako „ledňáčková zelená“.

Barvy bývají používány kontrastivně, například „zelené listy a růžové květy *lǜ ye hong hua* 綠葉紅花“ (Yan Shu: Huan xi sha 1), protože jejich kombinace je pro lotos typická. Často se objevují v prvním verši, který píseň otevírá. Tak je tomu i v případě právě zmíněné písně od Yan Shua. Setkáváme se i s tím, že je ke květině referováno pouze skrz barvy, jako v Ouyang Xiu: Nan xiang zi 1: „zeleně je hustá, růžová je bohatá *cui mi hong fan* 翠密紅繁“.

Zkoumání lotosu v písních *ci* Ouyang Xiua a Yan Shua poskytuje širší kontext vývoje *yongwu ci* za Jižních Songů. Umožňuje ověření charakteristik stylů obou autorů a pozorování interakce žánru *ci* s motivem lotosu. Porozumění těmto písním a jejich náladě také umožňuje se přes propast času vztáhnout k univerzálním tématům jako je pomíjivost, ale i potěšení ze společné zábavy. Jak Ouyang Xiu píše v jednom ze svých pojednání o poezii, „emoce lidí dávnověku a současnosti jsou stejné *gu jin ren qing yi ye* 古今人情一也“ (Ashmore 2002: 245).

8 Seznam použité literatury

Prameny:

- Tan Xinhong 譚新紅 (ed.) (2015). *Ouyang Xiu ci quanji: hui jiao hui zhu hui ping* 欧阳修词全集: 汇校汇注汇评. Wuhan: Chong wen shu ju.
- Zhang Caoren 張草纫 (2008). *Er Yan ci jian zhu* 二晏詞箋注. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.

Slovníky:

- Chinese text project* (ed. Donald Sturgeon), <http://ctext.org> (navštíveno 30.6.2016)
- Thesaurus Linguae Sericae*. An Historical Encyclopedia of Chinese Conceptual Schemes. [on-line] Ed. Ch. Harbsmeier a Jiang Shaoyu. [dostupné na <http://tls.uni-hd.de>]. (navštíveno 30.6.2016)
- Handian* 漢典 (dostupné na <http://zdic.net>) (navštíveno 30.6.2016)

Odborná literatura:

- Ashmore, Robert (2002). „The Banquet's Aftermath: Yan Jidao's Ci Poetics and the High Tradition“. *T'oung Pao* 88: 211–250.
- Cai, Zong-qi (ed.) (2008). *How to read Chinese poetry: a guided anthology*. New York: Columbia University Press.
- Černá, Zlata a Vladislav, Jan (1961). *Jara a podzimy: devět básníků ze staré Číny*. Praha: Mladá fronta.
- Eberhard, Wolfram (2001). *Lexikon čínských symbolů: obrázková řeč Číny*. Praha: Volvox Globator.
- Egan, Ronald (2010). „The Northern Song (1020–1126)“. In: Kang-i Sun Chang a Stephen (ed.), *The Cambridge history of Chinese literature*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 199–283.
- Egan, Ronald C. (1994). „The Problem of the Repute of Tz'u During the Northern Sung“. In: Pauline Yu (ed.), *Voices of the Song Lyrics in China*. Berkeley: University of California Press, 191–225.
- Fong, Grace S. 方秀潔 (1985). „Wu Wenying's Yongwu Ci: Poem as Artifice and Poem as Metaphor“. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 45: 323–347.
- Guo Maoqian 郭茂倩 (ed.) (1989). *Yuefu Shi Ji* 樂府詩集 [Sebrané písně yuefu]. Shanghai:

- Shanghai Shudian.
- Hawes, Colin (2000). „Meaning beyond Words: Games and Poems in the Northern Song“. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60/2: 355–383.
- Hrdličková, Věna a Trnka, Aleš (2010). *Rostlina jako symbol v čínské a japonské kultuře*. Praha: Grada.
- Knechtges, David R. (1982). *Introduction*. In: Xiao Tong 蕭統, *Wen xuan or selections of refined literature*. Taipei: SMC Publishing, Inc.
- Lin Shuzhen 林淑貞 (2002). *Zhongguo yongwu shi „tuo wu yan zhi“* 中國詠物詩“託物言志” [Princip „sdělení myšlenky skrze předmět“ v čínských *yongwu shi*]. Taipei: Wanjuan lou tu shuchuban.
- Lin Wen-yüeh 林文月 (2000). *Devět zastavení s čínskou básní*. Praha: DharmaGaia.
- Lin, Shuen-fu (1994). „The Formation of a Distinct Generic Identity for Tz'u“. In: Pauline Yu (ed.), *Voices of the Song Lyrics in China*. Berkeley: University of California Press, 3–29.
- Liu, James J. Y. (1974). *Major lyricists of the Northern Sung: A. D. 960-1126*. Princeton (N. J.): Princeton University Press.
- Lomová, Olga (1995). *Čítanka Tangské Poezie*. Praha: Karolinum.
- Lomová, Olga (2003). „Yongming Style Poetry: Dream of Harmony and Beauty“. In: O. Lomová (ed.), *Recarving the Dragon: Understanding Chinese Poetics*. Praha: Karolinum, 131–156.
- Lomová, Olga (2004). „The Motif of the Orange Tree in Early Chinese Poetry: From „Deep-rooted, Firm and Hard to Move“ to „Lacking Vigour““. *Archiv Orientalní* 72: 285–297.
- Lomová, Olga (2005). „Tumbleweed—a lonely traveller in the world of Chinese plants“. *Pandanus* 05, 219–248.
- Lomová, Olga (2014). „Hlas podzimu, dokonalejší než hudba: k motivu cvrčka v čínské literatuře“. *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica*. 2012, 27–34.
- Nienhauser, William H. (ed.) (1986). *The Indiana companion to traditional Chinese literature*. Taipei: SMC Publishing.
- Obuchová, Lubica (2000). *Čínské symboly*. Praha: Grada.
- Pan Fujun 潘富俊 (2001). *Shi jing zhiwu tu jian* 詩經植物圖鑑. Taipei: Maotouying Chubanshe.
- Pan Fujun 潘富俊 (2001). *Tang shi zhiwu tu jian* 唐詩植物圖鑑. Taipei: Maotouying Chubanshe.

- Pan Fujun 潘富俊 (2002). *Cheng yu zhi wu tu jian* 成語植物圖鑑. Taipei: Maotouying Chubanshe.
- Pan Fujun 潘富俊 (2002). *Chu ci zhiwu tu jian* 楚辭植物圖鑑. Taipei: Maotouying Chubanshe.
- Ronald, Egan C. (1984). *The literary works of Ou-yang Hsiu (1007–72)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rouzer, Paul F. (1989). „Watching the Voyeurs: Palace Poetry and the Yuefu of Wen Tingyun“. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 11: 13–34.
- Shaohua Qiu 邱少华 (ed.) (2001). *Ouyang Xiu ci xin shi ji ping* 欧阳修词新释辑评 [Nově vysvětlené a okomentované Ouyang Xiuovy ci]. Beijing Shi: Zhongguo shudian.
- Větvička, Václav (2015). *Pod dubem, za dubem*. Praha: Vašut.
- Wang Li 王力 (1979). *Hanyu shilixue* 漢語詩律學 [Čínská prozódie]. Shanghai: Shanghai Jiaoyi Chubanshe.
- Xu Boqing 许伯卿 (2002). „Songdai yongwu ci de fazhan mailuo 宋代咏物词的发展脉络” [Vývoj *yongwu ci* za dynastie Song]. *Nanjing daxue xuebao* 南京师大学报 1: 141–147.
- Yeh, Florence Chia-ying (1998). “An Appreciation of the Tz'u of Yen Shu”. In: James R. Hightower a Florence Chia-ying Yeh (ed.), *Studies in Chinese poetry*. Cambridge (Mass.): Harvard University Asia Center, 150–167.
- Yeh, Florence Chia-ying (1998). “On Wang I-sun and His Songs Celebrating Objects”. In: James R. Hightower a Florence Chia-ying Yeh (ed.), *Studies in Chinese poetry*. Cambridge (Mass.): Harvard University Asia Center, 384–411.