

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav Dálného východu
Sinologie

Bakalářská práce

Cai Wenji:
od básničky doby Východních Hanů k námětu malířství dynastie Song

Cai Wenji:
from Late Han Poetess to Song Painting Theme

Emma Pecháčková

Praha 2014

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

Ráda bych poděkovala vedoucí práce Prof. PhDr. Olze Lomové, Csc. za to, že mi pomohla zorientovat se ve zvoleném tématu a nalézt cestu k formulaci práce. Také bych chtěla poděkovat Mgr. Michaele Pejčochové, Ph.D. za cenné materiály, rady a připomínky k problematice čínského umění, které mi poskytla, a profesorovi Bi Feiovi 毕斐 z hangzhouské Akademie výtvarných umění, za přednášky a články o čínském malířství, ze kterých jsem při psaní této práce taktéž čerpala.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....
Emma Pecháčková

Abstrakt

Práce se zabývá životem a básnickým dílem spojovaným s Cai Yan 蔡琰 (178 - 239?), známou též pod zdvořilostním jménem Wenji 文姬 , a způsobem, jakým je její životní zkušenost později zobrazována ve výtvarném umění.

V první části práce jsou shrnuty základní životopisné údaje o Cai Yan, které vycházejí z životopisu v *Kronice Pozdních Hanů* (*Hou Han shu* 后汉书). Dále je zde představena autorčina původní báseň *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 a posouzena věrohodnost jejího autorství. V této souvislosti se práce rovněž zabývá básní z pera tangského Liu Shanga se stejným námětem i názvem, která posloužila jako předloha songskému malíři k vytvoření narativního svitku ilustrujícího životní příběh této hanské autorky objednaného císařem Gaozongem. Tematický rozbor tangské básně *Hujia shiba pai* a formální rozbor nejznámějšího svitku s touto tematikou z Metropolitního muzea v New Yorku, komparace získaných poznatků a jejich zobecnění pak tvoří další část práce.

Závěrečné partie práce se věnují problematice narativní malby v Číně. Autorka se zde rovněž pokouší o definici pojmu narativní malba a dále o obecné zamyšlení nad vztahem literatury a malby v Čínské kulturní a umělecké tradici. Součástí práce jsou překlady tří básní z čínského do českého jazyka.

Klíčová slova

Cai Wenji 蔡文姬 , Cai Yan 蔡琰

čínská poezie 3. stol.

Liu Shang 刘商

malířství dynastie Song

Východní Han

Abstract

The thesis is concerned with the life and work of the poetess Cai Yan 蔡琰 (178-239?), also known under the honorary title Wenji 文姬, and the way her life experience is later displayed in visual arts.

The first part of the thesis summarizes basic biographical information on Cai Yan based on her biography in the *Book of the Later Han* (*Hou Han shu* 后汉书). Cai Yan's original poem *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 is introduced along with the issues relating to their authenticity. The crucial for this thesis is the other much later poem with the same title and theme written by Liu Shang 刘商. It was this piece writing full of emotions which has inspired Song painter to create the narrative painting commissioned by the emperor Gaozong 高宗.

Major part of the thesis consists of analysis of the Tang poem *Hujia shiba pai* translated traditionally as *Eighteen Songs of a Nomad Flute* along with the formal analysis of the most famous surviving narrative scroll from the collection of Metropolitan Museum in New York. The analysis includes description of the sub-themes inspired by a poem *Hujia shiba pai* attributed to Cai Yan and her biography in the official chronicle.

In the conclusion the thesis deals with the issue of narrative painting in China. The definition of the term narrative painting and general reflection on the relationship between literature and painting in the Chinese cultural and art tradition can be found there. Translations of three poems from Chinese to Czech language are attached.

Keywords

Cai Wenji 蔡文姬, Cai Yan 蔡琰

Chinese poetry 3rd century

Late Han

Liu Shang 刘商

Song dynasty painting

Obsah

Abstrakt

Klíčová slova

Abstract

Keywords

Úvod.....	7
1. Prameny a literatura.....	9
2. Život Cai Yan.....	14
3. Básnické dílo Cai Yan a dvě básně <i>Hujia shiba pai</i>	17
3.1 Básně připisované Cai Yan.....	17
3.2 Cai Yan: <i>Hujia shiba pai</i>	18
3.3 Liu Shang: <i>Hujia shiba pai</i>	20
4. Svitek ilustrující báseň <i>Hujia shiba pai</i> a jeho vznik.....	23
4.1 Ilustrace Liu Shangovy básně.....	23
4.2 Okolnosti vzniku svitku <i>Hujia shiba pai</i>	24
5. Popis a tematický rozbor básně <i>Hujia shiba pai</i> a její ilustrace.....	27
6. Propojení básně <i>Hujia shiba pai</i> s obrazem - Vztah poezie a malířství v čínském umění.....	66
7. Narativní malba v Číně a její definice.....	71
Závěr.....	76

Seznam použité literatury

Příloha I - Překlad *Cai Yan: Hujia shiba pai*

Příloha II - Překlad *Cai Yan: Beifen shi*

Příloha III - Seznam nejvýznamnějších narativních maleb k básni *Hujia shiba pai*

Příloha IV - Reprodukce svitku *Hujia shiba pai*

Seznam vyobrazení

Obrazová příloha

Úvod

Svou práci jsem věnovala životu a pravděpodobnému dílu čínské básnířky Cai Yan 蔡琰, známé též jako Cai Wenji 蔡文姬, která žila na přelomu druhého a třetího století, a pozdějšímu zpracování tématu básní, které jsou jí připisovány, v čínském výtvarném umění.

Cai Yan pocházela z vysoce postavené hanské rodiny. V mladém věku byla unesena nomády, násilím provdána za jejich náčelníka a následujících dvanáct let prožila ve zcela odlišném kulturním prostředí v nehostinné oblasti severozápadní Číny. Když byla potom ze zajetí vykoupena, její tragický osud neskončil. Domů se vrátila bez svých dvou synů, které musela zanechat nomádkému otci. Právě na základě této kruté zkušenosti údajně sepsala tři básně, které se později staly inspirací pro další básníky i pro výtvarné zpracování její pohnuté životní cesty.

Po úvodní kapitole, kde shrnuji a hodnotím použité prameny a literaturu, se pokouším na základě údajů v *Kronice Pozdních Hanů* (*Hou Han shu* 后汉书) a další odborné literatury vylíčit život a představit pravděpodobné dílo básnířky Cai Yan a posoudit věrohodnost jejího autorství. V dalších částech své práce sleduji částečně odděleně, částečně komparativně příběh Cai Yan ve dvou uměleckých formách, v nichž se dochoval: v poezii a ve výtvarném umění. Analyzuji do češtiny přeloženou báseň tangského autora Liu Shanga 刘商 *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, která má stejný námět a identický název jako báseň připisovaná Cai Yan. Paralelně s básní se zabývám ikonografickým rozbořem jednoho ze svitků songských malířů, který se dochoval v mingské kopii, pro nějž se Liu Shangova báseň stala inspirací a který v osmnácti vyobrazeních reprodukuje jednotlivé písně identické skladby.

I v následujících kapitolách své práce se věnuji výtvarné složce příběhu Cai Yan. Snažím se zde ukázat, jaká byla základní pravidla narativního malířství a jak se odráží v zobrazení osudů hanské básnířky, kde motivy spojené s jejím únosem a dalším životem zažívají největší rozkvět ve 12. století; tedy za vlády dynastie Song 宋 (960-1279). Na příkladu výše uvedeného svitku uloženém v Metropolitním muzeu v New Yorku s touto tematikou se pokouším vysvětlit základní principy převodu a reprodukce básnického jazyka do výtvarné podoby.

V závěru práce shrnuji důvody, jež mohly vést k oblibě básně *Hujia shiba pai*, a proč se právě příběh Cai Yan stal oblíbenou předlohou řady čínských maleb,

ve kterých se životopisná fakta známá z oficiální *Kroniky Pozdních Hanů* či básní snoubí i s dobovými znalostmi o životě nomádských kmenů na severu Číny a jsou výjimečnou ukázkou výtvarného realistického pojetí staršího textu s dramatickým emotivním příběhem.

Součástí mé práce jsou rovněž překlady básní, kterými se zabývám, z čínského do českého jazyka.

1. Prameny a literatura

Výchozími texty, s nimiž jsem pracovala, byly básně tradičně připisované Cai Yan, báseň tangského autora Liu Shanga z 8. století a životopis Cai Yan v *Kronice Pozdních Hanů* (*Hou Han shu* 后汉书), který byl sepsán dvě století po její smrti.¹ Dílo spojované s Cai Yan, které se nám dochovalo, není rozsáhlé. Jsou to pouze tři básnické skladby, přičemž dvě z nich, obě s titulem *Beifen shi* 悲愤诗, se dochovaly právě v *Kronice Pozdních Hanů* společně s autorčiným životopisem. Jejich autenticita je však pro mnoho badatelů sporná. Třetí skladba, která je ve skutečnosti jedinou dlouhou skladbou rozdělenou na 18 písní, *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 se objevuje až mnohem později, a to na konci 11. století v antologii písní *yuefu* (*Yuefu shi ji* 乐府诗集) ve svazku 59.²

Básně připisované Cai Yan se po svém vzniku staly vzorem, který napodobovali pozdější autoři.³ Z těchto variací na motivy života hanské básnířky je nejznámější skladba *Hujia shiba pai* výše zmiňovaného tangského básníka Liu Shanga, která je nejčastěji citována na malbách dynastie Song, a proto je stěžejní i pro moji práci.⁴ Právě Liu Shangova verze, ve které básník promlouvá ke čtenáři ženským hlasem, nese dokonce identický název jako báseň připisovaná Cai Yan, tedy *Hujia shiba pai*. V básni nalezneme motivy, jež jsou čerpány z Cai Yaniny básně, ale i originální Liu Shangovy popisy.

Hlavním zdrojem informací, které by mohly poskytnout vodítko k hodnocení autenticity díla Cai Yan, jsou studie západních i čínských badatelů. V českém jazyce nalezneme pouze stránkový úvod k překladu básně *Beifen shi* od Zlaty Černé, vydaný pod názvem *Cchaj Jen: Báseň o žalu a utrpení pro Chrestomatii k dějinám starověku*.⁵ Autorka zde nezaujímá jasné stanovisko k

¹ Autorem *Kroniky Pozdních Hanů* (*Hou Han shu* 后汉书) je Fan Ye 范曄 (398-445). Životopis Cai Yan nalezneme v kapitole *Dong Si qi zhuan* 董祀妻传. Anglický překlad In: Beata GRANT; Wilt IDEMA (ed.): *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*. Harvard University Asia Center, Cambridge 2004, 113.

² Sbírku *Yuefu shi ji* 乐府诗集 uspořádal Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099) a obsahuje básně od doby Východních Hanů přes dynastii Tang až po období Pěti dynastií. In: André LÉVY: *Dictionnaire de littérature chinoise*. Quadrige, Paris 2000, heslo Cai Yan.

³ Kromě Liu Shanga například songský státník a básník Wang Anshi 王安石 (1021-1086). In: Robert A. ROEX, FONG Wen: *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi*. Metropolitan Museum of Art, New York 1974, 5.

⁴ Životopisné údaje Liu Shanga nejsou známé. Jako nejbližší datum týkající se jeho života je uváděna éra Dali 大历 (766-780), kdy složil státní zkoušky a získal titul *jinshi* 进士.

⁵ Zlata ČERNÁ: *Cchaj Jen. Báseň o žalu a utrpení*. In: Karel PREUSS a kol.: *Chrestomatie k dějinám starověku*. SPN, Praha 1982, 106-110.

autorství básně, avšak spíše se přiklání k názoru, že je báseň dílem Cai Yan. Připouští, že „není sice spolehlivě doloženo“, že by báseň skutečně napsala sama básnířka, ale zároveň v závěru úvodu zmiňuje, že „vzdělané ženy, které samy psaly verše, nebyly od doby Han vzácností“, tudíž dle Černé není vyloučené, že by tuto báseň napsala žena žijící v době Han.⁶

Poněkud subjektivní přístup k problematice autenticity díla Cai Yan zastává Marina Čarnogurská, jejíž doslov ke sbírce překladů z klasické čínštiny *Osemnást plačov hunskej píšťaly* vydané v roce 1997 v Košicích neuvádí nová fakta k této problematice, spíše vykazuje snahu o rekonstrukci psychologického rozpoložení Cai Yan, tak zřetelného v její poezii.⁷ Báseň *Hujia shiba pai* definuje jako „amatérský tok básnické řeči přímo od srdce“.⁸

Mezi význačné osobnosti čínské historie, které se snažily dobrat pravdy ohledně autenticity díla hanské básnířky, patřil již songský literát a státník Su Shi 苏轼 (1037-1101), známý též pod přezdívkou Su Dongpo. Ve dvacátém století se stejné problematice věnoval Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), jenž je rovněž autorem historické divadelní hry inspirované životním osudem Cai Yan.⁹ V 50. inicioval diskuzi nad autenticitou a autorstvím básní. Výsledkem těchto úvah se stal rozsáhlý sborník příspěvků *Hujia shiba pai taolun ji* 胡笳十八拍讨论集, který vyšel v Pekingu roku 1959.¹⁰ Ve sborníku se nachází 29 studií z pera význačných historiků Guo Morua, Liu Dajieho 刘大杰 (1904-1977) a dalších badatelů, přičemž ze studií jasně nevyplývá převažující názor; argumenty pro a proti autorství Cai Yan jsou přibližně vyrovnané.¹¹

Problematika autorství díla Cai Yan byla znovu otevřena v nedávné době. Výsledky stoleté diskuze jsou shrnuty v článku autora Xu Zhengyinga 徐正英 z roku 2001, který se přiklání k tezi, že za originální lze považovat pouze první báseň *Beifen shi*.¹²

⁶ ČERNÁ 1982 (pozn. 5) 106.

⁷ Marina ČARNOGURSKÁ: *Cchaj Wen-t'i: Osemnást' plačov hunskej píšťaly*. Ecce, Košice 1997, 54.

⁸ Ibidem 55.

⁹ GUO Moruo 郭沫若: *Cai Wenji* 蔡文姬. Zhongguo xiju chubanshe, Beijing 1959.

¹⁰ Wenxue yichan 文学遗产 (ed.): *Hujia shiba pai taolun ji* 胡笳十八拍讨论集. Zhonghua ju, Beijing 1959.

¹¹ Hans H. FRANKEL: *Cai Yan and the Poems Attributed to Her*. In: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, eds. W. Nienhauser, Jr., H. Saussy, M. Yeh. Vol. 5, No. 1/2, University of Wisconsin, Madison 1983, 146.

¹² XU Zhengying 徐正英: *Cai Yan zuopin yanjiu de shiji huigu* 蔡琰作品研究的世纪回顾 (Sto let výzkumu děl autorky Cai Yan). Journal of North West Normal University 西北师大学报. Vol. 38, No. 2, 2001.

V Západním světě se dílu hanské básnířky věnoval především Hans H. Frankel (1916-2003), který mnohé informace a názory čerpá právě z výše zmíněného sborníku z konce padesátých let. I tak tvoří Frankelova anglická studie *Cai Yan and the Poems Attributed to Her* z roku 1983 důležitou součást prací věnující se tomuto tématu a pro moji práci se stala bohatým zdrojem informací o Cai Yan, době, ve které žila, a diskuzi, jež její dílo vyvolalo napříč staletími. Frankel vychází z čínských pramenů, přináší anglický překlad všech tří dochovaných básní a legendami opředený příběh Cai Yan osvětluje z hlediska literárního i historického. Výsledkem jeho průzkumu je tvrzení, že dokonce ani jedna báseň nemůže být skutečným dílem hanské básnířky.¹³ Frankelova hypotéza je následně přijímána dalšími západními badateli a nalezneme ji například i v antologii čínské ženské literatury *The Red Brush*¹⁴. Naopak v *The Cambridge History of Chinese Literature* je problém autenticity zmíněn jen okrajově a nenajdeme zde odkaz na Frankelovu hypotézu.¹⁵

V druhé části své práce věnované zobrazení příběhu Cai Yan často cituji také z dalších studií, které napsali Hans H. Frankel a Robert A. Rorex. Jedná se o práce, v nichž se oba autoři zaměřili na vztah mezi poezií a výtvarným uměním. Je to především Frankelova *Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility*, kde se autor velmi obecně zabývá styčnými body mezi poezií a malbou v Evropě i v Asii.¹⁶ Rorex se Cai Yan věnoval ve své dizertační práci s titulem *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Ts'ai Wen-chi*, kterou obhájil v roce 1975 na univerzitě v Princetonu.¹⁷ Dříve než tato práce však byla ve spolupráci s Metropolitním muzeem v New Yorku vydána publikace *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi*, jež názorně poukazuje na mnohem konkrétnější momenty a souvislosti propojující malbu s Liu Shangovou básní.¹⁸ Téma hanské básnířky a ztvárnění jejího životního příběhu ve výtvarném umění neopustil Rorex ani později, kdy v článku *Some Liao Tomb Murals and*

¹³ FRANKEL 1983 (pozn.11) 156.

¹⁴ GRANT; IDEMA 2004 (pozn. 1) 119.

¹⁵ David R. KNECHTGES: *From the Eastern Han through the Western Jin (AD 25-317)*. In: Kang-I SUN CHANG; Stephen OWEN: *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume I: To 1375*. Cambridge University Press, New York 2010, 166.

¹⁶ Hans H. FRANKEL: *Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility*. In: *Comparative Literature*, Vol. 9, No. 4, Autumn 1957, 289-307.

¹⁷ Robert A. ROREX: *Eighteen Songs of a Nomad Flute : The Story of Ts'ai Wen-Chi*. Ph.D. Dissertation, Princeton University, Princeton 1975.

¹⁸ ROREX; FONG 1974 (pozn.3).

Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story z roku 1984 porovnává archeologický nález hrobových maleb z doby kitanské dynastie Liao 辽 (907-1125) s cyklem svitků, jež vznikly na motivy příběhu Cai Yan během dynastie Song.¹⁹

Pro mou práci však nebyly zásadním zdrojem informací pouze samotné básně či sekundární literatura. Důležitou součástí bádání jsou i malby. Obrazy s námětem životního příběhu Cai Yan, které se dochovaly do dnešní doby, jsou pravděpodobně pouhým zlomkem někdejší produkce a jsou uloženy v muzejních či soukromých sbírkách po celém světě. Přestože v dějinách čínského výtvarného umění nalezneme mnoho děl nejen songských malířů, která jsou malována na motivy příběhu Cai Yan **[1]**, v své práci uvádím pouze ta díla, která zachycují celou báseň Cai Yan v všech osmnácti výjevech a snaží se o narativní výpověď.

Mezi nejvýznamnější a nejpůvodnější narativní díla patří fragment ze sbírky Museum of Fine Arts v Bostonu připisovaný songskému malíři Li Tangovi 李唐 (1049-1130) nazvaný *Wenji gui Han* 文姬归汉 (*Návrat Wenji do Han*), datovaný do 12. století, který obsahuje pouze čtyři zachované listy **[2]** ilustrující Liu Shangovu báseň *Hujia shibai pai*.²⁰ Dále existuje kompletně zachovaný svitek neznámého autora s osmnácti ilustracemi *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 v Metropolitním muzeu v New Yorku, který je pravděpodobně mingskou kopií songského Li Tangova originálu z Bostonu **[Příloha IV]**. Vzhledem k tomu, že newyorský svitek je ve velmi dobrém stavu, bez větších poškození a navíc elektronicky přístupný, stal se stěžejním pro v tuto práci jako prostředek porovnávání básně s její ilustrací.

Dalším malířským dílem s námětem únosu Cai Yan je album osmnácti maleb s názvem *Wenji gui Han* 文姬归汉 (*Návrat Wenji do Han*), které je uloženo v Národním palácovém muzeu (*Guoli gugong bowuyuan* 国立故宫博物院) v Taipei **[3,4]**. Každý list z tohoto alba je doplněn o kaligrafický nápis s příslušnou písní taktéž z Liu Shangovy básně *Hujia shiba pai*. Původně bylo dílo připisováno malíři

¹⁹ Robert A. ROREX: *Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story*. In: *Artibus Asiae*, Vol. 45, No. 2/3, 1984, 174-198.

²⁰ Podle nejnovější studie čínského autora Peng Huipinga 彭慧萍 z roku 2004 by obraz mohl vzniknout kolem r. 1142. Autor se však nedomnívá, že by právě bostonská malba byla nejpůvodnější. In: PENG Huiping, 彭慧萍: *Tangyin de pozhan you ma tuntang yin zhiyi Boshidun Hujia shiba pai ce zhi banben niandai*. 烫印的破绽_由马臀烫印质疑波士顿本《胡笳十八拍》册之版本年代. (Branded Horses: A Discussion of the Boston Folio of Hujia shiba pai tu in Light of Horse Brands). *Palace Museum Journal 故宫博物院院刊*, Vol.2, 2004, 91.

Yan Libenovi 閻立本 (601-673), ale později bylo revidováno jako kopie díla z jihosungské malířské akademie malíře Li Tanga, čímž se potvrdila souvislost s obrazem z Bostonu.²¹ Dále se dochoval svitek v muzeu Yamato Bunkan v japonské Naře a svitek *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 v Nankingském muzeu (*Nanjing bowuyuan* 南京博物院). Poslední známá malba s motivem životního příběhu Cai Yan v osmnácti písničkách s názvem *Hunská píšťala: Malby a básně* známá pod anglickým názvem *The Nomad Flute: Paintings and Poems* se nachází v soukromé sbírce Charlese A. Drenowatze a je připisována malíři Qiu Yingovi 仇英 (1494-1552).²²

Porovnávání Cai Yaniných básní, respektive Liu Shangovy verze, s dochovanými malbami není ve vědeckých kruzích novým tématem. Studie z posledních let při tom pracují s novým pojetím ilustrace a s tím spojenou novou terminologií, jejímž jádrem je pojem tzv. narativní malby. Definici narativní malby a její specifikaci konkrétně pro čínské malířství se věnovala Julia K. Murray v převratné studii *What is "Chinese Narrative Illustration"?*²³ Tuto problematiku se snaží dále rozvinout ve dvou novějších pracích *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology* z roku 2007,²⁴ a *Representation and Literati Values : Li Kung-lin and Narrative Illustration* z roku 2008.²⁵ Dalším badatelem, který se stejně jako Murray zabývá specifiky narativní malby, je Cédric Laurent, jehož obecný rozbor narativní čínské malby v dizertační práci *Voyages immobiles dans la prose ancienne: La peinture narrative sous la dynastie Ming (1368-1644)* byl pro mou práci velmi přínosný, přestože se narativní malbě věnuje výhradně během vlády dynastie Ming, kdy se námět Cai Yan v narativní malbě objevuje méně často.²⁶ V práci Cédrica Laurenta mě inspiroval především způsob, jak přistupovat k rozboru narativní malby, která již v principu musí vycházet z textu.

²¹ http://www.npm.gov.tw/exh100/oversize10007/en_01.html#a0, vyhledáno 10. 6. 2014.

²² <http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k7403&pageid=icb.page302060>, vyhledáno 28. 5. 2014.

²³ Julia K. MURRAY: *What is "Chinese Narrative Illustration"?* In: *The Art Bulletin*, Vol. 80, No. 4, December 1998, 602-615.

²⁴ Julia K. MURRAY: *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*. University of Hawai Press, Honolulu 2007.

²⁵ Julia K. MURRAY: *Representation and Literati Values : Li Kung-lin and Narrative Illustration*. In: *Conference on Founding Paradigms – Papers on the Art and Culture of the Northern Sung Dynasty*. National Palace Museum, 2008.

²⁶ Cédric LAURENT: *Voyages immobiles dans la prose ancienne: La peinture narrative sous la dynastie Ming (1368-1644)*. Dizertační práce, 2004.

2. Život Cai Yan

Hlavním zdrojem informací o básnířce Cai Yan 蔡琰 (178 - 239?), známé též pod zdvořilostním jménem Wenji 文姬,²⁷ je *Kronika Pozdních Hanů* (*Hou Han shu* 后汉书) z let 424-445.²⁸ Životopis Cai Yan nalezneme v 84. svazku, kde se nacházejí i další životopisy ctnostných žen.²⁹

Cai Wenji byla dcerou významného hanského státníka, učence a kaligrafa Cai Yonga 蔡邕 (132-192). Narodila se kolem roku 178, avšak údaje o místu narození a pobytu se různí. Je uváděna komandérie Chenliu 陳留, konkrétně město Kaifeng 开封, které se nachází na východě provincie Henan 河南, či město Chang'an 长安, které je starším označením dnešního Xi'anu 西安 v provincii Shaanxi 陕西.³⁰ Kronika udává, že to byla žena velmi vzdělaná, citlivá a talentovaná na poli hudby i literatury, o čemž svědčí její druhé zdvořilostní jméno Wenji, tedy Dáma literatury. Za svého prvního manžela byla provdána ve věku pouhých patnácti let, nedlouho po svatbě však ještě bezdětná ovdověla.

V roce 194 nastal osudový zlom, který Cai Yan změnil život a zároveň ji proslavil až do dnešních dob. Na konci druhého století řádily v severní Číně kočovné kmeny turkického původu, které přišly ze severozápadu a uspíšily pád hanského impéria. Pravděpodobně se jednalo o příslušníky kmene jižních Xiongnu (*Nan xiongnu* 南匈奴). Při jedné z kořistných výprav vyrabovali dům vzdělance Cai Yonga, zajali jeho dceru Cai Yan, a unesli ji do stepí na severozápadě Číny.³¹ Mezi barbary strávila Cai Yan dvanáct let.³² Byla provdána za barbarského vůdce, kterému porodila dva syny. Zpět do Číny se dostala až v roce 206 díky vojevůdci

²⁷ Jménem *Wenji* 文姬 je myšleno autorčino *zi* 字. Překládám jej jako *zdvořilostní jméno*. V *Úvodu do dějin čínského písemnictví a krásné literatury* se v části věnované Cai Yan uvádí, že se jednalo o *čestný titul*. In: Olga LOMOVÁ; Zbigniew SŁUPSKI: *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury. Díl II – Dynastie Qin a Han*. Karolinum, Praha 2009, 148.

²⁸ *Kronika Pozdních Hanů* je oficiální kronikou dynastie Han, která pokrývá období od roku 6 do roku 189. Byla zkompileována až v 5. století na základě mnohých hanských zápisů a dokumentů. V této kronice se mimo životopisu Cai Yan nachází i biografie jejího otce Cai Yonga 蔡邕.

²⁹ Kapitola se jmenuje *Dong Si qi zhuan* 董祀妻传, tedy životopis manželky Dong Siho.

³⁰ V této práci se přikláním k narození, které uvádí většina badatelů i Frankel. In: FRANKEL 1983 (pozn. 11) 133. Čarnogurská i Juríková se přiklání k datu 162. In: ČARNOGURSKÁ 1997 (pozn. 7) 53 a 59.

³¹ FRANKEL 1983 (pozn. 11) 133. Nienhauser a Lévy uvádějí, že Cai Yan byla pravděpodobně unesena do jižní oblasti provincie Shaanxi. In: William H. NIENHAUSER Jr.: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. SMC Publishing, Taipei 1986. LÉVY 2000 (pozn. 2).

³² Na dobu, kterou Cai Yan strávila mezi barbary, existují různé názory. Levy uvádí, že žila s kmenem jižních Xiongnu dokonce čtrnáct let. In: Dore J. LEVY: *Cai Yan. Eighteen Songs of a Nomad Flute*. In: Kang-I SUN CHANG, Saussy HAUN (ed.): *Women Writers of Traditional China: An Anthology of Poetry and Criticism*. Stanford University Press, Stanford 1999, 22.

Cao Caovi 曹操 (155-220), jednomu z nejmocnějších mužů severní Číny.³³ Cao Cao byl původně přítel Cai Yonga, otce unesené Cai Yan, jak uvádí *Kronika Pozdních Hanů*. Vzhledem k tomu, že Cai Yan byla posledním přeživším potomkem a rodu hrozilo vymření, Cao Cao velmi usiloval o její návrat do vlasti, do oblasti s převládající čínskou kulturou. Podařilo se mu ji od barbarů vykoupit a přivést zpět domů. Byl to opět Cao Cao, který zařídil, aby se Cai Yan provdala potřetí, tentokrát za hanského manžela Dong Siho 董祀 (??-??), který zastával místo vysokého úředníka. Mimo tuto základní životopisnou linii uvádí *Kronika Pozdních Hanů* další epizodní příběhy, které jsou důkazem o její vzdělanosti a oddanosti.

Cai Yan zemřela údajně kolem roku 239,³⁴ ale žádné informace, které by uváděly, jak žila po svém návratu domů, nejsou podloženy. Proto většina odborné literatury neuvádí ani rok úmrtí.³⁵ Jediným pramenem, z něhož můžeme tyto informace čerpat, je životopis v *Kronice Pozdních Hanů*, která ovšem vznikla až 200 let po její smrti.

K problematice životního osudu Cai Yan se zachovaly další dva významné prameny. Jedním z nich je popisná báseň *fu* 賦 od Cao Pia 曹丕 (187-226), syn generála Cao Caoa, pozdějšího císaře Wendiho 文帝 dynastie Wei 魏 v letech 220-226. V předmluvě básně *Cai Bojie nü fu* 蔡伯喈女賦 (*Popisná báseň o dceři Cai Yonga*), která je její jedinou dochovanou částí, Cao Pi popisuje, jak se jeho otec přátelil s Cai Yongem, jak si připravil tmavý nefrit, s nímž odjel za kmenem jižních Xiongnu, vykoupil Cai Yongovu dceru Cai Yan ze zajetí a odvezl ji zpět domů, kde ji provdal za Dong Siho.³⁶

Frankel uvádí také druhý dokument potvrzující fakta uvedená v *Kronice Pozdních Hanů*. Báseň Ding Yiho 丁廙 (??-220), který byl Cao Piem popraven. Z tohoto fragmentu se dovídáme, že Cai Yan se poprvé provdala ve věku 16 let. Zároveň zde Ding Yi uvádí, že byla donucena provdat se po smrti manžela za příslušníka kočovného kmene. Dále potvrzuje, že v zajetí strávila dvanáct let.³⁷

³³ Cao Cao, generál a sjednotitel Číny. Založil novou dynastii *Wei* 魏. Na svém dvoře shromažďoval slavné básníky své doby. Samotný Cao Cao složil několik básní s válečnou tematikou a zachovaly se i některé prózy. V psaní poezie vynikali i jeho synové Cao Zhi 曹植 a Cao Pi 曹丕. Rod Cao a jejich literární díla spadají do éry *Jian'an* 建安 (196-219). In: LOMOVÁ; SLUPSKI 2009 (pozn. 27) 150-151.

³⁴ ČARNOGURSKÁ 1997 (pozn. 7) 54.

³⁵ FRANKEL 1983 (pozn. 11) 134.

³⁶ Překlad předmluvy k Cao Piově popisné básni je součástí Frankelovy studie. Jako zdroj je zde uveden *Taiping yulan* 太平御覽, *Sibu congkan*. In: FRANKEL 1983 (pozn. 11) 149.

³⁷ Ibidem.

Kronika Pozdních Hanů či zmiňované hanské popisné básně jsou důkazem o historické existenci osoby Cai Yan. Dalším zdrojem informací o jejím životě jsou tři básně tradičně připisované Cai Yan, v nichž údajně sama autorka líčí život mezi kmenem jižních Xiongnu, stesk po domově či dilema matky, která se má vrátit domů, ale musí opustit své děti. Avšak jejich sporné autorství a také některé protimluvy vrhají nejasné světlo na veškeré informace, které by mohl být z básní čerpány jako životopisné a věrohodné.

Přestože informace v *Kronice Pozdních Hanů* uvádějí, že Cai Yan byla velmi vzdělaná a dokázala si zapamatovat čtyři stovky otcových knih, které po návratu do vlasti na Cao Caovu žádost přepsala zpaměti, neboť proslulá knihovna jejího otce byla zničena během požáru způsobeným boji s kmenem Xiongnu, tato fakta nedokazují ani nepotvrzují, že by byla autorkou básní.³⁸ Na druhé straně je pravděpodobné, že Cai Yan nebyla cizí intelektuální oblast života, a nelze tedy možnost jejího autorství vyloučit.

³⁸ GRANT; IDEMA 2004 (pozn. 1) 114.

3. Básnické dílo Cai Yan a dvě básně *Hujia shiba pai*

3.1 Básně připisované Cai Yan

Jak již bylo řečeno výše, Cai Yan je tradičně připisováno autorství tří básní, dvou s identickým názvem *Beifen shi* 悲愤诗 a třetí s názvem *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍. Ve všech je zachycen osud Cai Yan, její únos, život v kmeni jižních Xiongnu, stesk po domově a dilema matky, která se má vrátit domů, ale musí opustit své děti. Obě básně *Beifen shi* jsou uváděny v *Kronice Pozdních Hanů*, třetí báseň *Hujia shiba pai* v antologii písní *yuefu* (*Yuefu shiji* 乐府诗集) z 11. století.

Všechny tři básně jsou básněmi narativními, jež na svou dobu překvapují svou délkou.³⁹ Narativ je v čínské literatuře spojován spíše s historiografií, poprvé v období Válčících států.⁴⁰ Teprve za Hanů se v poezii objevuje silná vlna individuálního expresivního projevu, který se v případě básní připisovaných Cai Yan propojil s výpravným projevem.⁴¹ Výsledkem jsou silně emotivní básně. Cai Yan v nich popisuje svůj únos, soužití s nomády, jejich zvyklosti, které jí připadaly barbarské, neustálou úzkost, duševní rozpoložení, stesk po domově či ztrátu svobody, s níž se nemohla smířit. Vrcholem děje jsou pak scény líčící dilema matky, která zanechává své dva syny nomádkému otci a sama se vrací domu, kde následně svou zkušenost sepíše ve formě těchto básní.

Přestože jsou všechny tři básně připisovány jedné autorce, vzájemně se liší délkou i formou. Navíc každá z nich je chápána jako samostatné a ojedinělé dílo a názory na jejich autenticitu se různí. V této práci se podrobně zabývám pouze třetí a nejdelsí básní *Hujia shiba pai*.

V čínské poezii bychom našli několik pozdějších variant, které jsou volně inspirovány autorčinými třemi básněmi či pouze jejím životopisem. Nejznámější a pro výtvarné umění nejdůležitější pozdější verze pochází od tangského básníka Liu Shanga 刘商. Právě Liu Shangovu báseň s identickým titulem *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 klade Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099) v antologii písní *yuefu* (*Yuefu shiji*) hned za „původní“ originál *Hujia shiba pai* ze 3. století.⁴² V *Yuefu shiji* jsou

³⁹ Definici narativní poezie či malby bude věnován větší prostor v kapitole 7.

⁴⁰ KNECHTGES 2010 (pozn. 15)166.

⁴¹ NIENHAUSER 1986 (pozn. 31) 66.

⁴² Ibidem 964.

obdobným způsobem, kdy je zdrojová báseň uváděna jako první a za ní následují další odvozené varianty, řazeny všechny básně. Tato struktura naznačuje časovou posloupnost vzniku básní. Pořadí, ve kterém jsou básně chronologicky řazeny za sebou, by potvrdovalo, že nejprve vznikla skladba připisovaná Cai Yan a následně až v 8. století stejnojmenná báseň autora Liu Shanga.

V komentované antologii *The Red Brush* věnující se čínským spisovatelkám se hovoří o Liu Shangově verzi jako o kvalitní básni inspirované zdrojovou básní Cai Yan. Autoři Idema a Grant zároveň odkazují na nálezy mnohých kopií Liu Shangovy básně mezi rukopisy z naleziště v Dunhuangu 焯煌, ve kterých je známa pod názvem *Hujia qu* 胡笳曲 či jako *Hujia shiba pai*.⁴³ Dochované kopie dokazují, že Liu Shangova verze byla velmi populární v 9. a 10. století. Na základě těchto objevů existuje domněnka, že originální dílo bylo zaměněno s napodobeninou. Tedy, že verze, která je v současné době připisovaná Liu Shangovi, byla dříve Cai Yaniným originálem.⁴⁴ Tato hypotéza by pak vysvětlovala, proč na malbách ilustrujících životní osud Cai Yan není použita původní báseň, která se zachovala a byla dostupná, ale Liu Shangova méně emotivní avšak více popisná verze.

3.2 Cai Yan: *Hujia shiba pai*

Báseň *Hujia shiba pai*, neboli *Osmnáct zpěvů hunské píšťaly*, připisovaná Cai Yan, se nachází v antologii písní *yuefu* (*Yuefu shiji*) v oddílu s názvem *Písně pro citeru qin* (*Qinqu ge ci* 琴曲歌辞). Jedná se o dlouhou báseň, která se skládá z 18 slok označovaných jako „písně“ (*pai* 拍)⁴⁵ o celkovém počtu 159 veršů a 1297 znaků.⁴⁶ Přestože Frankel uvádí, že jde o báseň psanou ve stylu šamanských písní *Jiu ge* 九歌, zároveň ji v závěru práce řadí k *yuefu* 乐府.⁴⁷ Báseň je označena jako *gu yuefu*

⁴³ FRANKEL 1983 (pozn. 11) 152.

⁴⁴ GRANT; IDEMA 2004 (pozn. 1) 121.

⁴⁵ V čínštině slovo *pai* 拍 odkazuje ke hře na citeru *qin* 琴, neznamená však doslova *píseň*. O Cai Yan je známo, že byla brilantní hráčkou na tento hudební nástroj, proto v básni *Hujia shiba pai* používá termín *pai*, který odkazuje k faktu, že šlo o píseň, jež mohla být přednášena za doprovodu hry na *qin*. Proto je překlad *píseň* vhodnější.

⁴⁶ GUO Maoqian 郭茂倩: *Yuefu shiji* 乐府诗集, 卷 59. *Qinqu ge ci* 3 琴曲歌辞三. In: <http://hanji.sinica.edu.tw/>, vyhledáno 10. 6. 2014

⁴⁷ FRANKEL 1983 (pozn. 11) 156.

Původní písně *yuefu* můžeme označit za zpěvy doprovázející náboženské obřady nebo také šlo o texty k písním, které se zpívaly během dvorských slavností, případně zde nalezneme i spontánně složené písně. Příležitostně se prosazuje vliv metra chuské poezie, avšak převládající forma pro *yuefu* je pětislabičná. In: LOMOVÁ, ŠLUPSKI 2009 (pozn. 27) 141.

古乐府 v antologii písní *yuefu*, tj. jako nejstarší skladba na danou melodii. Jindy bývá označována jako *saoti xushishi* 骚体叙事诗, tedy *dlouhá narativní báseň* či *balada* ve stylu Qu Yuanovy 屈原 stěžejní autobiografické skladby *Li sao* 离骚 (*Setkání s hořkostí*).⁴⁸ *Li sao* je psáno v šestislabičném chuském verši,⁴⁹ v němž se na místě 4. slabiky objevuje formální gramatické nepřizvučné slovo a za šestou slabiku je připojena emfatická částice *xi* 兮.⁵⁰ Intimní zpověď odpovídá básnickému stylu éry *Jian'an* 建安 (196-219), tedy období, kdy tvořil Cao Cao a jeho synové, pro kterou jsou typické *yuefu* v pětislabičné formě, přestože sám Cao Cao psal především čtyřslabičné básně.⁵¹ Variace na *yuefu* skládali i Cao Caovi synové – budoucí císař Cao Pi 曹丕 i jeho bratr Cao Zhi 曹植 (192-232).⁵² Písňe *yuefu* se během éry *Jian'an* staly zdrojem inspirace pro většinu básníků.⁵³ Mezi písněmi *yuefu* nalezneme jak poměrně rozsáhlé skladby s výrazným epickým prvkem, tak i krátká lyrická čtyřverší.⁵⁴

V básni připisované Cai Yan je rozvíjen děj příběhu zajatkyňe, její pocity během věznění a klimaxu je dosaženo v momentě, kdy je hrdinka postavena před těžkou životní volbu. Zároveň je *Hujia shiba pai* písní, která byla zamýšlena k prezentaci zpěvem za doprovodu citery *qin*. Proto je řazena v antologii písní *yuefu* do oddílu *Qinqu ge ci* a dělí se ne na sloky ale na písně označované jako *pai*. Pokud shrneme názory na formu třetí skladby, je považována za *yuefu* dynastie Han, kdy se tato forma používá pro výpravnou poezii. Může mít nepravidelný počet slabik ve verši a neměla by být zaměňována se starším typem venkovské a lidové písně *yuefu*.⁵⁵ Vycházíme-li z tohoto tradičního označení, pak by narativní báseň *Hujia shiba pai* připisovanou Cai Yan nejlépe vystihoval výše zmiňovaný český ekvivalent *balada*, přestože forma balady je sevřenější.

I když je právě tato Cai Yanina báseň ze všech tří dodnes zachovaných děl

⁴⁸ Qu Yuan 屈原 (340-278 př. n. l.) první doložený čínský básník. In: YU Jianping 于建平: *Zhao Mengfu shu Hujia shiba pai* 赵孟頫书胡笳十八拍. Shandong Meishu chubanshe 山东美术出版社, 2008.

⁴⁹ Olga LOMOVÁ; Zbigniew SŁUPSKI: *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury. Díl I – Dynastie Shang až období Válčících států*. Karolinum, Praha 2007, 129.

⁵⁰ LEVY 1999 (pozn. 32) 22.

⁵¹ LÉVY 2000 (pozn. 2) heslo Cai Yan.

⁵² LOMOVÁ, SŁUPSKI 2009 (pozn. 27) 52.

⁵³ Styl *yuefu* za dynastie Han byl odlišný od tohoto stylu během pozdějších období. Ke konci dynastie Han se lidové písně *yuefu* s válečnou či milostnou tematikou s oblibou napodobovaly a teprve moderní literární věda tyto podvrhy odhalila.

Během *Nanbei chao* 南北朝 (Severní a jižní dynastie, 420-589) pak mluvíme spíše o literátské *yuefu*. In: Olga LOMOVÁ: *Čítanka tangské poezie*. Karolinum, Praha 1995, 8.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ LOMOVÁ, SŁUPSKI 2009 (pozn. 27) 40.

považována za nejniternější projev směsice pocitů, které během svého věznění a následného návratu domů bez vlastních dětí prožila, rovněž v tomto případě existují pochybnosti, zda je skutečným dílem autorky z doby Han.⁵⁶ Za své zařazení k autentickému dílu básničky Východních Hanů vděčí báseň zřejmě songskému filozofovi Zhu Ximu 朱熹 (1130-1200), který znal antologii písní *yuefu* a ke konci 12. století napsal komentář k antologii *Chuské písně* (*Chuci houyu* 楚辞后语), kam zařadil i básně v chuském metru od Cai Yan a potvrdil jejich pravost.⁵⁷ Zhu Xi byl činný v době, kdy severní Čínu dobyli Mongolové. Je možné, že autenticitu básní obhajoval především v souvislosti, kterou uvádí Patricia B. Ebrey, tedy že za Songů nastalo období oslabení čínské moci a bylo potřeba demonstrovat sílu hanské kultury, k čemuž posloužily i básně a později narativní obrazy s příběhem Cai Yan.⁵⁸

3.3 Liu Shang: *Hujia shiba pai*

Přestože existují verze básně *Hujia shiba pai* od dalších autorů,⁵⁹ skladba pozdně tangského básníka Liu Shanga je z dochovalých nejranější, a díky tomu, že si ji oblíbili songští malíři, také nejznámější. Mimo Dunhuangské rukopisy a Guo Maoqianovu antologii písní *yuefu* (*Yuefu shiji*) se zachovala i na několika narativních malbách s motivem životního příběhu Cai Yan.

Liu Shangova báseň pravděpodobně vznikla kolem roku 773.⁶⁰ Proměňuje osobní zpověď v obecně srozumitelné a aktuální téma, kterým v době vzniku byl strach z invaze okolních etnik. Báseň vznikla jen deset let po Anlušanově povstání (*An-Shi zhi Luan* 安史之乱, 755-763), kdy se dynastie Tang 唐 (618-907) snažila vzpamatovat z úpadku způsobeného rozkladem centrální vlády a nájezd tibetských kmenů, které v roce 763 dokonce obsadily hlavní město Chang'an. Jedním ze způsobů, jak odkázat k tradiční hanské kultuře, byl příklad Cai Yan, jež touží po domovině (*hantu* 汉土) a dává jí přednost před mateřskými city. Snaha o obnovení

⁵⁶ Nejzásadnější prací, která obsahuje mnoho informací a argumentů k problematice autorství, je sborník příspěvků *Hujia shiba pai taolun ji* 胡笳十八拍讨论集 (viz. pozn. 10). Čínští přispěvatelé diskuze zde zastávají odlišné názory na autenticitu všech tří básní autorky Cai Yan, avšak sjednocující, jasné stanovisko nepřinášejí. Jako závěrečnou odpověď na otázku autenticity uvádí tento sborník stanovisko, stejně jako Velký slovník čínské literatury z roku 1999, že doposud nebylo rozhodnuto, zda jsou básně dílem Cai Yan či dílem pozdějších autorů anebo padělkem. Rovněž mezi západními badateli není tato otázka dosud jednoznačně vyřešena. Nienhauser uvádí, že dosavadní znalosti nasvědčují tomu, že ani jedna z básní není autentická. Příklání se k názoru, který sdílí i Frankel, že básně jsou napsány třemi odlišnými autory.

⁵⁷ LOMOVÁ, ŠLUPSKI 2009 (pozn. 27) 147.

⁵⁸ Patricia B. EBREY: *The Cambridge Illustrated History of China*. Cambridge University Press 1996, 154.

⁵⁹ Viz. pozn. 3.

⁶⁰ ROREX; FONG 1974 (pozn. 3) 5.

silné říše i prostřednictvím tohoto vzoru tak může být jedním z důvodů, proč po více jak pěti stech letech znovu ožil příběh hanské básnířky.⁶¹

Osmnáct písní označovaných *pai* 拍 stejně jako v Cai Yanině předloze, se skládá z celkového počtu 146 veršů a 1024 znaků. Každá z osmnácti písní je tvořena 56 znaky s výjimkou první písně. Ta celkem obsahuje 72 znaků, jelikož úvodní verš se jako jediný skládá z 9 znaků, zatímco ostatní verše jsou striktně sedmi slabičné (*qi yan* 七言). Emfatická částice *xi* 兮 se vyskytuje nepravidelně, a to v první, třetí, páté a desáté písni zatímco v básni připisované Cai Yan částici *xi* nalezneme v každé písni a téměř v každém verši.

Báseň je psána v první osobě a básník se tedy vydává za hlavní ženskou hrdinku. Ztotožnění autora s hlavní hrdinkou souvisí s fenoménem literárních podvrhů, které napodobovaly literární díla historických osobností a jež můžeme v Číně najít již od 3. století (na konci dynastie Han). Básníci popisovali historické události a osud hlavního hrdiny v první osobě a rovněž formu přizpůsobovali skladbám, které náležely do období, o němž psali. Není ani nic nezvyklého narazit v ustáleném literárním kánonu na pravidelné formy, které jsou ve skutečnosti chybně datovanými napodobeninami.⁶² Sem patří i Liu Shangova báseň, která je však zároveň plnohodnotným a samostatně fungujícím dílem a nelze ji zjednodušeně považovat za plagiátorský počín.⁶³ Báseň vznikla během 8. století a učenci doby Qing 清 (1644-1911) ji zařadili do *Úplné sbírky tangských básní* (*Quan Tang Shi* 全唐诗).⁶⁴

I přes některé odchylky se však tangská *Hujia shiba pai* formálně velmi podobá hanské verzi připisované Cai Yan a komplikuje tak otázku autenticity těchto básní. Liu Shangova báseň však nemá s původní básní od Cai Yan společnou jen formu, ale navíc se velmi shoduje i po obsahové stránce. Hlavní motivy jednotlivých písní tak Liu Shang přebíral z originálu.

⁶¹ YU Li 余莉 : *Wenji gui Han "gushi zhuti de yanbian jiqi wenhua chanshi 文姬归汉"故事主题的演变及其文化阐释* (Vývoj příběhu únosu a návratu Wenji a jeho kulturní aspekty). *Journal of Inner Mongolia University* 内蒙古大学学报, Vol. 45, No. 4, 2013, 16.

⁶² LOMOVÁ; SLUPSKI 2009 (pozn. 27) 149.

⁶³ FRANKEL 1983 (pozn. 11) 153.

⁶⁴ *Tangshi, Songci, Yuanqu. Sanquan heji. Quan tangshi. 唐诗 . 宋词 . 元曲 . 三全合集 . 全唐诗 . 三册* (Sborník tangských, songských a yuanských básní). PING Xueli 冯学礼, XUE Hongpeng 薛鸿鹏 (Ed.). Neimenggu wenhua chubanshe 内蒙古文化出版社, 1999.

Báseň z doby Han se s verzí tangského básníka shoduje především ve třinácté písni, kdy děj dochází klimaxu v momentu loučení s dětmi a manželem. Obě skladby kladou důraz na drama matky opouštějící vlastní syny. Stejně pevnými a neměnnými jsou první a poslední osmnáctá píseň, tedy únos a návrat odehrávající se ve městě.

Původní verze připisovaná Cai Yan v posledním verši každé písni shrnuje své pocity, častokrát se také táže nebes, za co si zasloužila takový osud, Liu Shang je naopak důslednější v popisu pusté krajiny, drsného podnebí a kočovnických zvyklostí. Za naprostou inovaci lze považovat devátou píseň, ve které Liu Shang přirovnává Cai Yan k Su Wuovi. Tato epizoda totiž v hanské verzi naprosto chybí.

4. Svitek ilustrující báseň *Hujia shiba pai* a jeho vznik

4.1 Ilustrace Liu Shangovy básně

Do dnešní doby se zachovalo pět významných verzí ilustrací k básni *Hujia shiba pai*.⁶⁵ Nejúplněji nám výtvarnou výpověď o dramatickém osudu Cai Yan nabízí svitek uložený v New Yorku. Jedná se sice o kopii songského originálu, ale díky své popisnosti, skvěle zachovalému stavu a také snadné dostupnosti reprodukce obrazu na webových stránkách Metropolitního muzea nabízí nejvhodnější možnost porovnat báseň *Hujia shiba pai* s jejím narativním zobrazením.

Svitek *Hujia shiba pai* od anonymního mingského malíře ze 14. až 15. století byl darován v roce 1973 Metropolitnímu muzeu v New Yorku.⁶⁶ Podélný svitek měří 1196,3 cm na šířku a 28,6 cm na výšku. Na tomto téměř dvanáct metrů dlouhém obrazu je každé z osmnácti písní Liu Shangovy verze *Hujia shiba pai* věnován jeden výjev, vždy doplněný kaligrafickým zápisem příslušného textu básně. Obraz má velmi výraznou barevnost. Je malovaný tuší na hedvábí s částečným zlacením. Jedná se o kopii obrazu připisovanému songskému malíři Li Tangovi, který byl hlavní malířskou osobností propojující styl malby Severních Songů se stylem Jižních Songů. Přestože jeho doménou byla spíše krajinomalba, nalezneme v jeho tvorbě i mnohá figurální díla. I na jejich základě je původní svitek *Hujia shiba pai* připisován právě Li Tangovi, který byl jedním ze čtyř⁶⁷ nejváženějších malířů jihosongské císařské akademie a pracoval přímo pod císařem Huizongem 徽宗 (1082-1135) a později i jeho synem Gaozongem 高宗 (1107-1187).

Torzo původního Li Tangova svitku s anglickým názvem *Wen-chi's Captivity in Mongolia and Her Return to China* (český překlad *Únos Wenji do Mongolska a její návrat do Číny*, původní čínský název *Wenji gui han* 文姬归汉) z 12. století je uloženo v Museum of Fine Arts v Bostonu [2]. Jak bylo zmíněno v úvodu, z celého cyklu s ilustracemi k básni o osmnácti písních se však zachovaly pouze fragmenty

⁶⁵ Příloha III. Seznam nejvýznamnějších narativních maleb k básni *Hujia shiba pai*.

Více o pojmu *ilustrace* v kapitole 7 věnující se definici narativní ilustrace, konkrétně pozn. 136.

⁶⁶ ROREX; FONG 1974 (pozn. 3) 5.

⁶⁷ Mezi tzv. Čtyři malířské mistry dynastie Jižní Song (*Nansong si jia hua* 南宋四家画) patří dále: Ma Yuan 马远 (1160-1225), Xia Gui 夏圭 (1195-1224) a Liu Songnian 刘松年 (1174-1224). In: BO Songnian: *The Art of Painting of the Four Schools of the Southern Song Dynasty* (*Nansong si jia hua ji* 南宋四家画集). Tianjin People's Fine Art Publishing House, Nanjing 1997, 9.

a to třetí, pátá, třináctá a osmnáctá píseň.⁶⁸ Zachované části jsou podlepeny jako listy z alba, bez původních kaligrafií připisovaných přímo patronovi a objednavateli narativních maleb císaři Gaozongovi.⁶⁹ Bostonské listy jsou pravděpodobně první malbou, dokonce objednanou právě Gaozongem, s námětem básně *Hujia shiba pai*, jež iniciovala vznik dalších svitků, které byly kopírovány podle této předlohy. Již ve 12. století se ikonografický slovník typický pro malby s námětem únosu Cai Yan či způsob, jak na nich bylo znázorněno nomádské etnikum ustálil a beze větších změn zůstal po několik následujících staletí.

Detailní ikonografický rozbor čtyř dochovaných bostonských listů a svitku *Hujia shiba pai* uloženého v Metropolitním muzeu a jejich vzájemné srovnání prokazují, že práce mingského malíře ze 14. až 15. století je věrnou kopií Li Tangova díla. Ve smyslu tohoto závěru o svitku *Hujia shiba pai* z Metropolitního muzea ve své práci dále uvažují a pracují s ním.

4.2 Okolnosti vzniku svitku *Hujia shiba pai*

Oživení příběhu Cai Yan tisíc let po její smrti a jeho výtvarné zpracování během vlády dynastie Song není náhodné. Svědčí o fenoménu *znovunalezení minulosti* taktéž označovaném jako *archaismus* (*fugu* 复古).⁷⁰ Pod tímto pojmem se skrývá snaha songského císařského dvora o hledání souvislostí v dřívějších dobách, které by šlo aplikovat na současnou situaci v zemi. Jak potvrzuje výše zmiňovaná Ebrey, stejně jako musela Čína za vlády hanské dynastie čelit nájezdu Xiongnu, s podobnou zkušeností byla konfrontována i songská Čína, která odolávala nájezdu Džurčenů, Kitanů a Mongolů.⁷¹ Příběh Cai Yan se tak automaticky nabídl jako historická paralela. Roku 1126 se císař Huizong neubráníl nátlaku džurčenské dynastie Jin 金 (1115-1234) a abdikoval. Následující rok byl násilně deportován se svým synem Qinzongem 欽宗 (1100-1161), který po něm nastoupil na trůn, do oblastí severního Mandžuska, kde pobývali jinští Džurčenové. Zde po osmi letech věznění zahynul ve věku 52 let. Vzkřísit dynastii se podařilo až Huizongovu

⁶⁸ ROREX 1984 (pozn. 19) 174.

⁶⁹ ROREX; FONG 1974 (pozn. 3) 11.

⁷⁰ James C. Y. WATT: *Art and Zeitgeist in the Northern Song*. In: *Conference on Founding Paradigms – Papers on the Art and Culture of the Northern Song Dynasty*. National Palace Museum, 2008, 61.
FONG Wen C.: *Deconstructing Paradigms in Sung and Yuan Paintings : Life after Death of Mastering Representation*. In : *Ibidem*, 14.

⁷¹ Viz. pozn. 58.

John King FAIRBANK: *Dějiny Číny*. Lidové noviny, Praha 1998, 132.

druhému synovi Gaozongovi, který v jihočínském Hangzhou 杭州 v roce 1127 rehabilitoval songskou vládu a nastoupil na trůn jako první panovník dynastie Jižní Song. Teprve v roce 1141 uzavřel mírovou dohodu s džurčenskou dynastií Jin, čímž se mu podařilo zajistit bezpečný návrat své matky císařovny vdovy Wei (*Wei Taiho* 卫太后) a ostatků otce Huizonga.⁷²

Gaozong se snažil o obnovu zašlé slávy dynastie Song různými projekty, mezi které spadala i objednávka série narativních maleb. Tyto malby tématicky čerpaly z čínské historie, avšak měly symbolický a ideologický význam pro stávající politickou situaci. Na jednom z narativních svitků, který si nechal objednat v malířské akademii, byl například ztvárněn příběh vévody Wena z Jin (*Jin Wen gong* 晋文公, 697-628 př. n. l.) [5],⁷³ který se po vítězství v bitvě u Chengpu 城濮 (632) stal hegemonem oblasti v Období Jar a podzimů 春秋 (770-476 př. n. l.).⁷⁴ Příběh vévody Wena je klasickou ukázkou dynastické obnovy, která byla pro Gaozonga velmi inspirativní, jelikož se sám potýkal s velmi podobným problémem jako ve starověku vévoda Wen.⁷⁵ Výtvarné umění a společenská moc byly v Číně vždy těsně spojené, což si císař Gaozong jakožto syn významného songského císaře Huizonga jistě uvědomoval.⁷⁶ Z pohledu dynastie hrálo výtvarné umění v této dvojici podřízenou úlohu, stalo se jako mnohokrát potom instrumentem sloužícím k upevnění moci.

Druhým slavným narativním svitkem, který si nový císař dynastie Jižní Song objednal taktéž ve 40. letech 12. století, je právě svitek *Hujia shiba pai* [Příloha IV] s námětem příběhu Cai Yan. Rovněž objednávka tohoto svitku reflektuje události doby. I motiv *Hujia shiba pai* znázorňuje určitou historickou událost, symbolicky reprezentující současnou situaci.⁷⁷ Objednavatel Gaozong se ocitl v pozici osvoboditele, jelikož se mu podařilo vyjednat propuštění své matky císařovny vdovy ze zajetí.⁷⁸ Je proto logické, že na oslavu této události zvolil

⁷² FONG Wen C.: *Beyond Representation. Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*. Metropolitan Museum of Art, New York 1992, 195.

⁷³ Tento svitek z roku 1140 označovaný jako *Jin Wengong fuguo tu* 晋文公复国图 (*Vévoda Wen z Jin se vrací do svého státu*), se nachází ve sbírkách Metropolitního muzea a jeho autorství je taktéž připsáno malíři Li Tangovi.

⁷⁴ Vévoda Wen byl v roce 656 př. n. l. vyhnán vlastní rodinou do exilu. Nejprve strávil 12 let v nehostinné krajině západního Shanxi 山西 a následně dalších 8 let v oblasti Shandongu 山东, než se mu podařilo vrátit se a převzít vládu.

⁷⁵ FONG 1992 (pozn. 72) 196.
BO (pozn. 67) 12.

⁷⁶ FONG 1992 (pozn. 72) 178.

⁷⁷ Ibidem 13.

⁷⁸ ROREX; FONG 1974 (pozn. 3) 11.

námět, který vychází z příběhu o stovky let staršího, avšak podobného. Sám Gaozong se mohl vžít do role Cao Caoa, který vykoupil Cai Yan ze zajetí a zároveň byl oslavovaným vládcem, jenž přišel k moci v době, kdy byla země zmítaná nepokoji. Cai Yan a její báseň, která je v první řadě silnou emotivní výpovědí ženy, manželky a matky, společně s jejím výtvarným provedením v tomto případě posloužily také jako příkladný model, který zdůrazňuje konfuciánské morální hodnoty. Těžký životní příběh básnířky byl použit jako exemplární příklad vytažený z historie podle principů archaismu *fugu*, na jehož pozadí vyniká Gaozong jako ctnostný vládce bojujícího proti nehanskému etniku, za uchování tradičních hodnot.⁷⁹ Zároveň mohl být alegoricky porovnán s osudem Gaozongovy matky císařovny vdovy Wei, která byla zajata společně s dalšími členy songského císařského dvora. Je tedy pravděpodobné, že Gaozong nechal svitek *Hujia shiba pai* objednat na počest návratu vlastní matky, která musela v zajetí prožívat obdobné pocity jako Cai Yan.

⁷⁹ MURRAY 2007 (pozn. 24) 4.

5. Popis a tematický rozbor básně *Hujia shiba pai* a její ilustrace

V této kapitole jsem se pokusila o popis a obsahovou analýzu textu Liu Shangovy básně *Hujia shiba pai* a paralelně s tím o ikonografický rozbor stejnojmenného svitku mingského malíře uloženého v Metropolitním muzeu. Protože dosud neexistovala česká verze skladby *Hujia shiba pai*, ani textu připisovaného Cai Yan, ani verze Liu Shanga, pokusila jsem se v rámci své práce rovněž o jejich překlad. Vzhledem k tomu, že dále pracuji pouze s překladem Liu Shangovy verze, původní autentická hanská verze od Cai Yan je uvedena pouze v **Příloze I**.⁸⁰

Při práci na překladech jsem porovnávala originální texty a české i slovenské překlady zbylých dvou básní připisovaných Cai Yan. Báseň *Beifen shi*, v roce 1982 přeloženou Zlatou Černou, jsem přeložila znovu. Tento překlad, vedlejší produkt své práce, uvádím v **Příloze II**.⁸¹

Překlad Liu Shangovy i Cai Yaniny básně je založen na originálech uvedených v antologii písní *yuefu* (*Yuefu shi ji*).⁸² Anglický překlad Liu Shangovy verze je dostupný v publikaci *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi*.⁸³

Ve Frankelově anglickém překladu básně připisované Cai Yan je *pai* 拍 překládáno jako *sloka* (*stanza*). Stejně označení používají i Grant a Idema.⁸⁴ Ve svém překladu používám dělení básně na *písně*, na rozdíl od českého překladu titulu básně (*Osmnáct zpěvů hunské píšťaly*).⁸⁵ Marina Čarnogurská *pai* interpretovala jako *plač* (*Osemnást plačov hunské píšťaly*).⁸⁶

Emfatickou částici *xi* 兮, která se vyskytuje spíše v Cai Yanině verzi a to na místě 4. či 5. slabiky, jsem ponechala bez překladu. Přestože jsem primárně vycházela z čínského originálů, některé verše jsem konzultovala s Frankelovým či Rorexovým překladem do angličtiny. Snažila jsem se, aby překlad *Hujia shiba pai* do češtiny byl fakticky správný, avšak některé čínské termíny nemají v češtině

⁸⁰ **Příloha I.** Překlad z čínštiny do češtiny - Cai Yan: *Hujia shiba pai*.

⁸¹ **Příloha II.** Překlad z čínštiny do češtiny - Cai Yan: *Beifen shi*.

⁸² Viz pozn. 46.

⁸³ ROREX; FONG 1974 (pozn. 3).

⁸⁴ GRANT; IDEMA 2004 (pozn.1) 121-127.

⁸⁵ Anglické překlady *Hujia shiba pai* In: ROREX 1975 (pozn. 17) 162-182. LEVY 1999 (pozn. 32) 23-30.

⁸⁶ Překlad *pai* 拍 jako *píseň* již bylo vysvětleno v kapitole 3 (viz. pozn. 45).

paralelu. Taková slova jsem opisovala či nahrazovala významově nejbližšími pojmy, které čeština nabízí.

Problematickým jsem shledala především překlad označení *hu* 胡 pro nehanská etnika žijící na severu Číny. Ve svých překladech i v celé práci se snažím co nejvíce omezit používání označení *barbar*, jelikož je automaticky spojeno s negativními konotacemi a stereotypy. Přesto se domnívám, že v literárním útvaru, navíc vysoce subjektivním, je možné takovéto pojmy použít. V překladu je proto *hu* 胡 uváděno jako *barbarský* či *nomádský*. Správně by tak i název básně měl znít *Osmnáct zpěvu barbarské píšťaly* nebo *Osmnáct zpěvů nomádské píšťaly*, držím se však názvu, který je v českém prostředí již zažitý.

Nesnažila jsem se o přebásnění, které by se kvalitou rovnalo originálům. Primárně jsem upřednostňovala faktickou správnost obsahu, jejímž výsledkem má být v první řadě doslovnost. Každá přeložená píseň je doplněna o tematický rozbor a pokus o věcný, literární a kulturně historický výklad.⁸⁷

Paralelně s překladem každé písně a její analýzou uvádím detailní popis příslušné ilustrace, její kompozice, atributů a malířských postupů, které mají velkou výpovědní hodnotu nejen o Cai Yan, ale především o motivaci objednavatele – císaře Gaozonga či autora; tedy o důvodech, proč toto dílo vzniklo a k jakému účelu mělo sloužit. Zároveň jsem se pokusila zaznamenat případy, když metaforám a popisům ve verších dokonale odpovídají obrazové výjevy na svitku.⁸⁸

⁸⁷ Zdeněk KOŽMÍN: *Interpretace básní*. Masarykova univerzita, Brno 2005.

⁸⁸ **Příloha IV**. Reprodukce svitku *Hujia shiba pai*. Kopie svitku z Metropolitního muzea ve vysoké kvalitě ve zmenšení 1:2, bez ořezů a výsečí.

První píseň

	漢室將衰兮四夷不賓，	Hanská dynastie upadala, barbaři čtyř stran se přestali podřizovat,
2	動干戈兮征戰頻。	pozvedli zbraně a opakovaně vyráželi do boje.
	哀哀父母生育我，	Smutní jsou mí rodiče, kteří mě zplodili a vychovali,
4	見離亂兮當此辰。	že jsou svědky odloučení a zmatků v tuto dobu.
	紗窗對鏡未經事，	Za gázovými okny v odrazu zrcadla, ještě jsem nic nezažila,
6	將謂珠簾能蔽身。	myslela jsem, že mě skryjí korálkové závěsy.
	一朝胡騎入中國，	Jednoho dne vtrhli kočovníci do Číny.
8	蒼黃處處逢胡人。	Ve zmatku jsme se potkávali s barbary.
	忽將薄命委鋒鏑，	Můj nešťastný osud náhle spočívá na hrotu šípu,
10	可惜紅顏隨虜塵。	ubohá krasavice se ztrácí v prachu zavátém nájezdníky.

První píseň zmiňuje pád hanské dynastie a následný chaos, který v říši zavládl kvůli vpádu vzbouřených nomádských kmenů. Liu Shang báseň otevírá ve chvíli, kdy do Cai Yongova domu vtrhl kmen Xiongnu a unesl jeho dceru. Cai Yan je zde popisována jako naivní a nezkušená dívka. Nyní se bude muset seznámit s krutou realitou, ze které má strach, neboť si sama dobře uvědomuje, že *ještě nic nezažila*. Scéna z interiéru dámské komnaty se zrcadly, která je skryta za *gázovými okny a korálkovými závěsy* podtrhuje ženskou křehkost hlavní hrdinky Cai Yan, která je nečekaně konfrontována s kmenem nomádů a válečníků. Cai Yan je vytržena z bezpečí domova, který pro ni představoval celý svět, a sama si uvědomuje, že v tuto chvíli začíná její nešťastný osud. Již v první písni jsou zmiňováni rodiče hlavní hrdinky, na které bude v zajetí jako ctnostná konfuciánská dcera často vzpomínat.

První ilustrace

Na první ilustraci svitku z Metropolitního muzea je velmi dobře vyobrazeno plenění nomádů ve městě, které je ilustrací 7. verše první písně. V levém horním rohu vidíme skupinu obyvatel města a matku s dítětem v náruči, jimž se podařilo uprchnout. Leží zde i jedno zakrvácené tělo člověka, který to štěstí neměl **[6]**. Z rozlehlého komplexu domu zástupci nomádského kmene vynášejí truhlice s poklady, které se vrší před hlavní branou. Hrdinka svitku stojí na dvoře Cai Yongova domu před velitelem výpravy, jehož poznáme podle nejhonosnější polstrované vojenské výzbroje. Sedí na stoličce s kopím v ruce a čeká, až mu bude představena kořist. Cai Yan je oblečena v bílém, čímž autor obrazu symbolicky

naznačuje smuteční atmosféru. Zároveň tak znázornil kontrast vzdělané kultivované ženy a náčelníka kmene Xiongnu ve válčené zbroji žijícího ve stepích a řídícího se odlišnými zvyklostmi a zásadami. Právě v momentě, kdy si Cai Yan odvádějí nepřátelští cizinci, začalo její několikaleté truchlení. Na to naráží básník v 10. verši, když ji označuje jako *chudák krasavice*.

Honosné sídlo s velkými střechami a otevřeným loubím je ukázkou elegantní architektury v oblasti Jiangnanu 江南 v dobách vlády dynastie Jižní Song, jenž zde sídlila, a kdy byl objednáno a vytvořeno původní Li Tangův svitek uložený dnes v Bostonu.⁸⁹ Liu Shang nepopisuje podobu Cai Yongova domu, proto malíř použil jako předlohu neutrální honosný dům ze své současnosti z dob vlády dynastie Song. Skupina nomádů, která vtrhla do Cai Yongova domu, je ve skutečnosti skupina Kitanů, jak to prozrazují vyholené hlavy s copánky.⁹⁰

Z celého cyklu osmnácti písní jsou to pouze ilustrace k první a poslední, v nichž se odehrávají výjevy uprostřed ruchu města a které zobrazují městskou zástavbu. Zbylých šestnáct písní je vyobrazeno ve stepích či přímo na cestě pouští. Tímto kontrastem je alegoricky zvýrazněn protiklad mezi civilizací a barbarstvím.



[6] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail z první písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

⁸⁹ ROREX; FONG 1974 (pozn. 3) 16.

⁹⁰ ROREX 1984 (pozn. 19) 178.

Druhá píseň

	馬上將余向絕域，	Unášejí mě na koni do vzdálené končiny.
12	厭生求死死不得。	Nenávidím život a toužím po smrti, smrt je nedosažitelná.
	戎羯腥膻豈是人，	Barbaři zapáchají jako skopci, cožpak jsou to lidé?
14	豺狼喜怒難姑息。	Jsou jako šakali a vlci, ať se radují nebo hněvají, je těžké je snášet.
	行盡天山足霜霰，	Putovali jsme až na konec Tianshanu, dost bylo strádání.
16	風土蕭條近胡國。	Země je pustá, blížíme se k nomádkému království.
	萬里重陰鳥不飛，	Deset tisíc mil těžkých mraků, ani ptáci zde nelétají.
18	寒沙莽莽無南北。	Studené písečné pláně jsou bez konce, nelze rozeznat sever od jihu.

Po únosu Cai Yan nás básník seznamuje s krajinou, kterou byla unášena, i jejími únosci. Krajina je v básni popisována jako bezútěšná, pustá a prosta života. V 15. verši se Liu Shang dále zmiňuje ústy Cai Yan, že s nomády putovala až k pohoří *Tianshan* 天山, které se nachází v dnešní Ujgurské autonomní oblasti Xinjiang 新疆. Jedná se však o básnickou metaforu, pro lepší představu dálek. Ve skutečnosti kmeny Xiongnu nebyly usídleny až tak daleko na západě. Co se týče popisu nomádů, Cai Yan si stěžuje na zápach jejich oděvů, které jsou cítit po skopovém mase a tuku. Liu Shang se snaží jejich povahu vykreslit srovnáním s *šakaly a vlky*. Přirovnáním k divokým šelmám je velmi zřetelně zvýrazněn kontrast mezi kultivovanou dívkou z hanské Číny a kočovníky, které kvůli zcela odlišnému chování lze jen stěží považovat za lidi. Cai Yan již na cestě z rodné Číny do nomádkých stepí uvažuje o smrti hned v prvním verši druhé písně, a dále se v básni o vytoužené smrti zmíní ještě několikrát.

Druhá ilustrace

Cai Yan uprostřed jezdecké skupiny opět velmi dobře poznáme. Stále je oblečená v bílý šat a na hlavě má nasazený výrazný černý klobouk se závojem přes obličej [7]. Při bližším pohledu si všimneme, že se neusmívá a je sklíčená. Jede na koni se sedlem z leopardí kůže, stále pod dohledem nomádkého vůdce, který se za ní otáčí. Jezdci na koních vezou vztyčené korouhve, které vlají ve větru. Jejich barvy jsou tradičními symboly světových stran. Červená pro jih, zelená pro východ, bílá pro západ, černá sever a žlutá pro střed. Mužstvo již není ve válečné zbroji,

koňské ohony jsou stále podvázané, aby zvířatům nepřekážely při dlouhé cestě domů. Jednomu z jezdců sedí na ruce sokol, který byl za Songů chápán jako atribut nomádské společnosti. Právě lov za pomoci sokolů či orlů totiž patřil mezi oblíbenou činnost Kitanů.

Na druhém výjevu svitku je barvitě vyobrazen únos, jak si jej představil sám malíř a nakombinoval jej s věrohodným zobrazením dobových kitanských reálií za vlády dynastie Song. Všechn děj se odehrává v pravé části kompozice, kde projíždí skupina jezdců. Levá část je liduprázdná, vyplněná pouze obrazem nekonečných *studených písčitých plání a pusté země*, o kterých je řeč v básni. Malíř téměř vynechal vegetaci, až na suché traviny při zemi. V pravém dolním rohu obrazu, vedle jezdeckého průvodu, nalezneme usychající kmeny vzrostlejších stromů, které snad značí přechod z čínského území do nomádské stepi.



[7] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 , detail z druhé písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

Třetí píseň

	如羈囚兮在縲紲，	Jsem jako vězeň drženy v okovech.
20	憂慮萬端無處說。	Mám desetitisíce trápení, ale není se kde svěřit.
	使余力兮剪余髮，	Můžou mě násilně nutit nebo mi ustříhnout vlasy,
22	食余肉兮飲余血。	můžou jíst moje maso a pít moji krev.
	誠知殺身願如此，	Kdybych věděla, že mě skutečně zabijí, přála bych si to,
24	以余為妻不如死。	avšak nutit mě být jeho ženou je horší než smrt.
	早被蛾眉累此身，	Tak brzy mi má krása způsobila potíže,
26	空悲弱質柔如水。	zbytečně se trápím tím, že jsem slabá jako voda.

Ve třetí písni se Cai Yan cítí jako ponížená zajatkyně *držená v okovech*, přestože i mezi cizím kmenem jistě užívala privilegií princezny. Děsí se, že bude provdána za vůdce nomádů a opět pomýšlí na smrt, avšak ta je *nedosažitelná*. Nyní by si přála, aby ji zabili či *pili její krev*, ale ve skutečnosti nemá na výběr a je donucena provdat se. Vyčítá si svou krásu a slabost ženy, kvůli které není schopna se vzbouřit a odmítnout nomádského vůdce za svého chotě. I přes to ve 21. a 22. verši dává najevo svou odvahu a nebojácnost. Svoboda je pro ni tím nejdůležitějším, kvůli čemu má smysl buď zemřít nebo bojovat.

Třetí ilustrace

Malíř pro třetí sloku zvolil vyobrazení chystaného svatebního obřadu, kde skleslá Cai Yan sedí vedle svého budoucího manžela na polštáři před jurtou, v níž zahlédneme cíp ornamenty zdobeného koberce **[8]**. Ve srovnání s textem třetí písni na obraze neshlédneme žádné násilné scény, donucování ani okovy. Vše je klidné a v malířově podání velmi idealizované.

Nejzajímavější na této ilustraci je slavnostní oblečení dvojice. Podle *Historie státu Liao (Liao shi 辽史)* je nám známo, že kitanští vládci se při slavnostních příležitostech rádi oblékali v čínském stylu, zatímco jejich manželky nosily kitanské tradiční kostýmy.⁹¹ Právě na vyobrazení ke třetí písni vidíme Cai Yan převlečenou za kitanskou princeznu s kloboukem, odlišným od toho, jež měla při jízdě na koni na předchozím výjevu. Kitanský ženský čepce je vysoký a splývají z

⁹¹ Historie státu Liao (*Liao shi 辽史*) byla dokončena 1344. Nalezneme zde oficiální čínské texty, popis kitanského života a tradic a dějiny dynastie Liao (907-1125). In: ROREX 1984 (pozn. 19) 178.

něho dvě stuhy až po ramena.⁹² Identické čepce můžeme najít na hlavách žen zobrazených na nástěnných malbách v hrobce Kulun Banner ve Vnitřním Mongolsku z 11. století **[9]**.⁹³ Vysoký elegantní stolec z červeného laku je jistě původem z Číny, je tedy možné, že je součástí předmětů, které nomádi uloupili v Cai Yongově domě. Naopak kónické kameninové nádoby opřené o nohu stolu svědčí o liaoském původu.⁹⁴

Svatební akt je úhlavním tématem třetí ilustrace svitku. Kolem Cai Yan a vůdce kmene pobíhají služebníci a služebnice, aby vše připravili. Malíř zde nevyobrazil celou skupinu nomádů s koňmi, jak jsme je mohli spatřit na předchozím výjevu. Seznamuje diváka s typickým obydlím nomádů – jurtou.



[8] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail ze třetí písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

⁹² Více o porovnání kostýmů na svitku a nástěnných malbách v hrobkách Kulun. In: ROREX 1984 (pozn. 19) 174-198.

⁹³ ROREX 1984 (pozn. 19) Fig. 13.

⁹⁴ Ibidem 24.

Čtvrtá píseň

	山川路長誰記得，	Hory a řeky, dlouhá cesta zpět, kdo by si ji pamatoval?
28	何處天涯是鄉國。	Kde, až na konci světa, je má rodná zem?
	自從驚怖少精神，	Od chvíle této nečekané hrůzy propadám beznaději.
30	不覺風霜損顏色。	Už necítím, že vítr a jinovatka ničí mojí krásu,
	夜中歸夢來又去，	uprostřed noci se ve snu vracím domů a zase odcházím.
32	朦朧豈解傳消息。	Bledý měsíc, copak ten umí předávat zprávy?
	漫漫胡天叫不聞，	Širé nomádké nebe neslyší můj nárek,
34	明明漢月應相識。	Zářící měsíc Hanů by mě měl rozpoznat.

V písni věnující se vzpomínce na domov Liu Shang neříká nic konkrétního o Cai Yaniných únoscích. Jedná se spíše o její beznadějný nárek v ústraní. Uvědomuje si, jak daleko je od domova a že je téměř nemožné najít cestu zpět, jelikož by musela na druhý *konec světa*. Odkazuje se na měsíc, který je čínským měsícem, *jež by ji měl rozpoznat*. Jakoby skrze měsíc, který svítí nad Čínou měla možnost poslat zprávu svým milovaným. Ve 30. verši je čitelná rezignace na zvyklosti, které si přivezla z domova. Nyní je Cai Yan přizpůsobena místním přírodním podmínkám a její krása je až druhořadá. Popisem širé krajiny umístěné daleko od domova básník vyjadřuje samotu, ve které se Cai Yan ocitla. I když vidí stejný měsíc jako její příbuzní doma, nelze skrze něj *předávat zprávy*.

Čtvrtá ilustrace

Čtvrtá ilustrace je až překvapivě prázdná. Na všech předešlých obrazech malíř vyobrazil přítomnost více lidí či rušný zmatek, který kolem Cai Yan panoval od chvíle, kdy byla zajata, odvečena a provdána. Nyní zajatkyně konečně zůstává sama a dostala prostor pro zvážení své situace. Autor obrazu si ze čtvrté písně vybral k ilustraci motiv měsíce. Liu Shang jej zmiňuje ve 32. verš, kde se mluví o *bledém měsíci*, a ve 34. verši jako o *zářícím měsíci Hanů*. Cai Yan stojí na kopci ve splývavých šatech vínové barvy a zamyšleně hledí na nebe, kde se rýsuje načervenalý měsíc zmiňovaný v písni. V tuto chvíli je již Cai Yan manželkou náčelníka kmene. Snad právě proto ji od čtvrté ilustrace již nespatříme v nomádkém táboře oblečenou do hanského oblečení jako na ilustraci k první písni.

Nyní se stala součástí společnosti odlišných mravů a musí respektovat jejich zvyky. Má opět černý čepec se stuhami na ramena a šat, pro který jsou typické dlouhé rozšířené rukávy a sukně s vysokými rozparky po stranách, které umožňovaly jízdu v sedle **[10]**.⁹⁵ Vedle Cai Yan stojí její služebná a v náručí drží tu nejcennější věc, kterou Cai Yan během svého věznění měla. Podélný obal v sobě skrývá sedmi strunnou citeru *qin* 琴, na niž Cai Yan bravurně hrála.



[10] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 , detail ze čtvrté písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

⁹⁵ ROREX 1984 (pozn. 19) 179.

Pátá píseň

	水頭宿兮草頭坐，	Spím u vody, sedím na trávě,
36	風吹漢地衣裳破。	vítr směřuje do země Han, šaty mám roztrhané.
	羊脂沐髮長不梳，	Vlasy si natírám skopovým tukem, ale češu si je jen zřídka.
38	羔子皮裘領仍左。	Límec z ovčí kožešiny nosím zapnutý nalevo.
	狐襟貉袖腥復膻，	Liščí kabátek, jezevčí rukáv zapáchají, vydávají strašný zápach,
40	晝披行兮夜披臥。	ve dne v nich chodím, v noci v nich pak spím.
	氈帳時移無定居，	Plstěné stany se neustále přemísťují, protože nemají pevné obydlí.
42	日月長兮不可過。	Dny a měsíce se vlečou, nelze to vydržet.

Cai Yan nařiká nad těžkostmi, které přináší každodenní život mezi barbary. Ať už se jedná o povzdech nad nečesanými vlasy ve 37. verši (*češu si je jen zřídka*), límec zapnutý na levé straně ve 38. verši (*límec z ovčí kožešiny nosím zapnutý nalevo*), což bylo v hanské Číně považováno za jasný znak barbarství,⁹⁶ či stále jedno a to samé oblečení, na spaní i denní nošení ve 40. verši (*ve dne v nich chodím, v noci v nich pak spím*). Dále Liu Shang udává nové detaily z každodenního života Cai Yan. Ve 37. verši se například dozvídáme, že si do vlasů vtírala skopový tuk nebo dále, že části nevábně páchnoucího oděvu, který nosila, byly vyrobeny ze srsti jezevce a lišky. Z Cai Yan se stala nomádká žena, která se začlenila do jejich společnosti a přejala zvyklosti kočovného kmene.

Dále se ve 41. verši Liu Shang ústy Cai Yan zmiňuje o plstěných stanech, které se *neustále přemísťují*. Právě tímto veršem je dobře vystiženo nomádství tohoto kmene, který nikde nezůstává dlouho usídlen.

Pátá ilustrace

Pátý výjev čerpá z prvního verše páté písně, ze slov *spím u vody*. Malířově kompozici dominuje široká řeka protékající z pravého horního rohu diagonálně obrazem. Mnohem větší důraz než na vyobrazení přírody však autor kladl na nomádké reálie. Plstěné zástěny, které kočovné kmeny chránily proti písečným bouřím v dočasných tábořištích, jsou od pátého výjevu na svitku zobrazovány velmi často a stávají se tak typickým atributem kočovné společnosti. Dále zde

⁹⁶ Martin SLOBODNÍK : *Čína a "barbari" - stereotypy v zobrazování "iného"*. In: KRUPA Viktor. (ed.): *Orient a Okcident v kontaktech a konfrontacích*. Veda, Bratislava 1999, 92.

malíř v samém středu vyobrazil zátiší s korouhvemi, které jsou nyní svinuté, a o ně opřenými bubny. Cai Yan, smutná jako vždy, sedí po boku svého manžela a čeká, až jim služebnictvo přinese pokrm. V levém rohu obrazu se zatím připravuje chléb a vařené maso v kotlích, z nichž se kouří **[11]**. O takových detailech, jako je masitá nomádská strava se přitom Liu Shang nezmiňuje. Je proto otázkou, jaká byla malířova motivace, aby zobrazil dva kotlíky s vařícím se masem či klečícího muže připravujícího těsto na placky nebo chléb. Je pravděpodobnější, že autor svitku vycházel z vlastní imaginace a také informací, jež v jeho době byly o Kitanech dostupné či obecně známé.⁹⁷



[11] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail z páté písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

⁹⁷ ROREX; FONG 1974 (pozn. 3) 33.

Šestá píseň

	怪得春光不來久，	Mrzí mě, že jarní světlo nepřichází nadlouho,
44	胡中風土無花柳。	v nomádské krajině nejsou květiny a vrby.
	天翻地覆誰得知，	Kdo ví, možná se země a nebesa obrátila vzhůru nohama,
46	如今正南看北斗。	na jihu je možné spatřit souhvězdí Severní naběračky.
	姓名音信兩不通，	Vzájemně nerozumíme svým jménům a své řeči,
48	終日經年常閉口。	proto celé dny a celé roky mlčím.
	是非取與在指搗，	Souhlas či nesouhlas a svoje přání vyjadřuji posunkly,
50	言語傳情不如手。	rukama nejlépe vyjádřím, co chci říct a co cítím.

Důležitou roli v šesté písni hraje popis dorozumívání Cai Yan s jejím mužem a dalšími příslušníky kmene, jejichž jazyk neovládala. Liu Shang zde používá hyperbolu a staví Cai Yan do trpitelské role, kdy po celé roky neřekla ani slovo a jediným způsobem domluvy s nomády byla gesta a jiné primitivní posunkly, které sloužily i k vyjadřování pocitů.

V šesté písni se také mluví o míjení času a o nepříznivém podnebí, kde je jaro jen velmi krátkým obdobím, avšak bez krásné jarní vegetace, na kterou byla zvyklá doma v Číně. Cai Yan vzpomíná na hanské vrby *liu* 柳, které mají v čínské kultuře mnoho významů. Jsou symbolem bohyně Milosrdenství *Guanyin* 观音, případně v taoismu snítka vrby ochraňují před zlými duchy.

Zmínka o souhvězdí Severní naběračky čili Velkého vozu, který je možné spatřit i na nomádské obloze, se stane ústředním motivem ilustrace k této písni.

Šestá ilustrace

Ilustrace k šesté písni je kompozičně velmi blízká čtvrté písni, kde stojí Cai Yan sama se svou služebnou. Nalezneme zde stejné postavy, tedy Cai Yan a služebnou s citerou *qin*, k nimž ovšem přibyla druhá služebná, manžel Cai Yan a jeho sluha. I skupina pěti lidí je na poměry tohoto svitku spíše skromnější v porovnání s množstvím osob na většině ostatních ilustracích. Cai Yan zde tentokrát není v hlavní roli. Pozornost je přesunuta spíše na jejího muže, který ukazuje rukou k nebi [12], pravděpodobně k jihu, kde by mělo být vidět souhvězdí Severní

naběračky (čínsky *beidou* 北斗). O něm se ve 46. verši říká, že je možné jej spatřit na jihu.⁹⁸ Poprvé se pojem 北斗 objevil v hanských prorockých textech (*Chunqiu yundoushu* 春秋运斗枢). Souhvězdí Severní naběračky hraje důležitou roli v taoistické astrologii, ve které je jeho vznik přisuzován Královně nebes bohyni Doumo (*Doumo yuanjun* 斗母元君).⁹⁹

Výrazné gesto natažené ruky náčelníka ukazujícího k obloze je paralelou k 50. verši, kde si Cai Yan stěžuje na jazykovou bariéru, která ji krom dalších rozdílů odděluje od manžela. Doslova říká, že *rukama nejlépe vyjádřím, co chci říct a co cítím*. Snad právě i její manžel neměl na výběr, a pokud chtěl své ženě něco sdělit, musel použít posunky rukou, tak jak je vyobrazeno na malbě.



[12] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail z šesté písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

⁹⁸ Severní naběračka je v evropské astronomii ekvivalentem Velkého vozu.

⁹⁹ LUAN Baoqun 栾保群: *Zhongguo shenpu* 中国神谱 (*Čínská božstva*). Tianjin renmin chubanshe 天津人民出版社, 2009.

Sedmá píseň

	男兒婦人帶弓箭，	Jejich muži a ženy jsou ozbrojeni luky a šípy,
52	塞馬蕃羊臥霜霰。	stepní koně a ovce polehávají ve zmrzlém sněhu.
	寸步東西豈自由，	Krok sem a krok tam, cožpak jsem snad svobodná?
54	偷生乞死非情願。	Sotva přežívám a prosím o smrt, ale věci nejsou podle mého přání.
	龜茲鬻策愁中聽，	V zármutku naslouchám píšťalám z Kuče,
56	碎葉琵琶夜深怨。	v hloubi noci naříká loutna pipa ze Suyabu.
	竟夕無雲月上天，	Celou noc je obloha bez mraku, měsíc stoupá na nebe,
58	故鄉應得重相見。	určitě musím znovu spatřit svůj rodný kraj.

Je to již poněkolkáté, kdy Cai Yan říká, že by raději zemřela, než dále žít mezi barbary. Hlavním důvodem je především ztráta svobody. Otázka svobody je velmi podstatná pro celou báseň *Hujia shiba pai*. Cai Yan může postrádat pohodlí paláce, hanské pokrmy či náčiní, několikrát ale klade důraz právě na touhu po tom, být volná a ne vězněná jako pták v kleci, ke kterému se přirovnává v následující písni. 53. verš je stručným ale jasným náznakem, co Cai Yan tolik trápí. Přesto, že žije v otevřené krajině, která je protipólem k jejímu dřívějšímu životu, uzavřenému v přepychových komnatách, necítí se ani trochu volná. Stále je vězněm proti své vůli a v 54. verši znovu prosí o smrt, ale *věci nejsou podle mého přání*. Snaží se ubránit zármutku poslechem hudebníků hrajících na nomádské nástroje, nedokáže se ale zbavit myšlenky na domov, a snad i na své rodiče, po kterém nepřestává toužit i po té, co mezi barbary strávila již několik ročních cyklů.

Sedmá ilustrace

Hlavním motivem, který si malíř převzal z básně, se zde stalo hudební veselí. V Liu Shangově básni se říká, že Cai Yan *v zármutku naslouchá píšťalám z Kuče a v hloubi noci slyší naříkat loutnu pipa ze Suyabu*. Hudebníci na obraze nehrají osamoceni v hloubi noci zatímco Cai Yan usíná ve své jurtě, jak napovídá text sedmé písně. Snaží se svou paní rozveselit během malého banketu hrou na flétnu či píšťalu *bili* 鬻策, která se používala k vyplašení koní nepřítele, a na loutnu typu

pipa 琵琶.¹⁰⁰ Cai Yan ale sedí po boku svého muže a hlavu má sklesle svěšenou stejně jako jindy. Z básně se dozvídáme, že opět vzpomíná na *rodný kraj*, a je tedy myšlenkami nepřítomna. Jeden služebník přináší víno v konvici, jejíž tvar svědčí o liaoském původu.¹⁰¹ Druhý z opačné strany přináší na podnose vařené maso. Náčelník s manželkou sedí u nízkého černého stolku, který je prostřen pro nadcházející pohoštění.

V tomto výjevu je zajímavý malířův přístup k zachycení postav hudebníků, jež sedí zády k divákovi. Nevymýšlel žádné zkratky či poloprofilly, aby se mu podařilo zobrazit obličej postavy. Zcela moderně a velmi naturalisticky zobrazil postavu otočenou zády k divákovi [13].



[13] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail ze sedmé písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

¹⁰⁰ ROREX; FONG 1974 (pozn. 3) 40.

¹⁰¹ Ibidem.

Osmá píseň

	憶昔私家恣嬌小，	Vzpomínám, jak jsem doma, když jsem byla malé rozmazlené dítě,
60	遠取珍禽學馴擾。	zdaleka dostala vzácného ptáka a chtěla si ho ochočit.
	如今淪棄念故鄉，	Nyní, když jsem opuštěná a vzpomínám na rodný kraj,
62	悔不當初放林表。	lituji, že jsem ho tehdy nepustila do lesa.
	朔風蕭蕭寒日暮，	Severní vítr sténá, studené slunce zapadá,
64	星河寥落胡天曉。	Mléčná dráha na nomádkém nebi se svítáním bledne až do rozbřesku.
	旦夕思歸不得歸，	Ve dne v noci myslím na návrat, ale nemůžu se vrátit,
66	愁心想似籠中鳥。	Mé zarmoucené srdce se podobá tomu ptáčku v kleci.

V úvodních verších Liu Shang přirovnává Cai Yan k ptáčkovi, kterého jako malé děvče chytla a věznila v kleci. Nyní, když je vězněna mezi barbary si uvědomuje, co je to svoboda a lituje, že svého ptáčka *tehdy nepustila do lesa*. Metafora vzácného ptáka je paralelou k životu Cai Yan mezi nomádkým lidem. Sama si začíná mnohem více vážit svobody a nedokáže se zbavit myšlenek na návrat, které její mysl naplňují dnem i nocí. Blednutí Mléčné dráhy při východu studeného slunce v 64. verši navozuje situace, kdy Cai Yan nedokázala usnout, celé noci probděla a trápila se vzpomínkami na rodný kraj.

Osmá ilustrace

Je brzy po ránu, o čemž svědčí postava protahujícího se muže a hlava vykukující ze stanu v levém horním rohu. Tyto výjevy, stejně jako maso v bublajících kotlících v páté písni či muzikanti v sedmé písni, ukazují, že se malíř nevěnoval pouze vznešené hlavní linii příběhu, ale snažil se do obrazu zapojit žánrové scény ze života obyčejných nomádů. Pro ilustraci k osmé písni se inspiroval momentem rozbřesku z 64. verše, kdy *Mléčná dráha na nomádkém nebi se svítáním bledne až do rozbřesku*. Ilustrace je malířovou představou o tom, jak se nomádký tábor probouzí k životu. Cai Yan však na obraze nespatříme, přestože v osmé písni dále vypráví o svých starostech. Můžeme se pouze domnívat, že je ukryta v překrásně zdobené jurtě, který střeží služebná, čímž malíř upozorňuje na paralelu s vězněným ptáčkem v básni. V 66. verši se říká: *Mé zarmoucené srdce se podobá tomu ptáčku v kleci*. Právě tím, že malíř hlavní hrdinku na ilustraci vůbec nezobrazil, dosáhl naplnění těchto slov. Cai Yan se cítí nesvobodná, tak jako pták

držený v kleci, avšak bylo by nemožné příliš doslovně namalovat skutečně ptačí klíčku. Proto je Cai Yan skryta v honosné jurtě, která evokuje to samé.

Zajímavým motivem tohoto obrazu jsou muži v kruhu kolem svinutých korouhví, kteří hrají na bubny a malované rohy *huajiao* 画角 vyrobené z bambusu a zvířecí kůže, aby probudili zbytek tábora [14].¹⁰² Na hlavě mají čepce vystlané bílou kožešinou, což nepřímou vyovídá o tom, že život v táboře se přehoupl do zimní etapy, jak říká i 63. verš, *severní vítr sténá, studené slunce zapadá*, a Cai Yan je v zajetí již několikátým rokem. O zimě, která v táboře panuje, vyovídá i přehoz na Cai Yanině stanu, který byl zřejmě používán jen v případě velkých mrazů. Ti, kdo se již probrali, sedlají koně a chystají se na další den, který pro ně znamená lov, zatímco pro Cai Yan jen další stýskání, trápení a touhu po návratu domů. I z obrazu je patrné, že se cítí *opuštěná a vzpomíná na rodný kraj*, jak o tom píše Liu Shang v posledním verši osmé písně.



[14] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail z osmé písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

¹⁰² ROREX; FONG 1974 (pozn. 3) 45.

Devátá píseň

- 當日蘇武單于問， Kdysi se Su Wu tázal náčelníka nomádů:
68 道是賓鴻解傳信。 Říká se, že stěhovavé husy umějí doručit dopis.
學他刺血寫得書， Napodobuji Su Wua, píchám se do prstu a píšu krví,
70 書上千重萬重恨。 v dopise stojí tisíce a desetitisíce mých rozhořčení.
鬚胡少年能走馬， Vousatí kočovní mladíci jsou vynikajícími jezdci,
72 彎弓射飛無遠近。 Napínají luky, střílí šípy na letící cíl, ať je, jak chce daleko,
遂令邊雁轉怕人， a proto se divoké husy na hranicích začaly bát lidí.
74 絕域何由達方寸。 Jak doručit z konce světa moje touhy skryté v psaní?

Básník Liu Shang využil devátou píseň k tomu, aby přirovnal Cai Yan k historické postavě hrdinského hanského diplomata a velitele osobní stráže hanského císaře Su Wua 蘇武 (140 – 60 př. n. l.), jehož potkal velmi podobný osud jako Cai Yan; byl proti své vůli vězněn kočovníky.¹⁰³ Devátá píseň se tak v porovnání s ostatními stává odlišnou tím, že zde nalezneme přirovnání ke konkrétní historické postavě. Dominantním tématem je zde úsilí napsat dopis a poslat jej domů. Liu Shang se tak snaží ozvláštnit svou báseň od starší verze samotné Cai Yan. V roli Su Wua je Cai Yan automaticky chápána jako hrdinka, jež prožívá stejné hrůzy, je však v ještě bezvýchodnější situaci, protože její dopis husy nikdy nedoručí. Stejně jako v sedmé písni v 51. verši se dovídáme, že *muži i ženy jsou ozbrojeni luky a šípy*, nyní upřesňuje, jak kočovníci vynikají v jízdě na koni a ve střelbě. Letící husa s dopisem, by tak neměla šanci a Cai Yan se vzdává naděje. Nikdy nebude mít takové štěstí jako Su Wu, aby se její dopis dostal na druhý *konec světa*.

Devátá ilustrace

Devátou píseň malíř ilustroval více doslovně než osm předešlých, kde věnoval velkou část prostoru zobrazení každodenního života v nomádkém táboře, včetně etnografických reálií a kitanských artefaktů. Neznamená to ovšem, že devátá píseň neobsahuje žádný děj. Naopak, skrývá v sobě velmi sofistikovaný odkaz na

¹⁰³ Su Wu 蘇武 byl v roce 100 př. n. l. zajat Xiongnu, za kterými byl vyslán, aby vyjednával s nejvyšším vůdcem kočovného kmene té doby *chenyuem* 单于 neboli chánem. Byl však zajat a mezi barbary strávil téměř dvacet let, než se opět vrátil do Číny. O tom, že je naživu, se Hanové dozvěděli díky zprávě psané krví, jež Su Wu poslal domů po divoké huse.
In: Olga LOMOVA: *Knihy vrchních písařů*. Karolinum, Praha 2012, 559.

historickou postavu Su Wua. Cai Yan spatříme, jak sedí pod střechou stanu a kouše se do prstu [15], aby získala krev k napsání dopisu, pro který má již na klíně připravený papír. Dopis nepíše v utajení. Je obklopena svými služebními, přičemž jedna opět nese v náruči citeru *qin*. Daleko od hlavní scény obrazu se v levém horním rohu prohánějí dva muži na koních a lukem či kuší míří na hejno letících ptáků. Jak je zmíněno v 71. verši, *vousatí kočovní mladíci jsou vynikajícími jezdci, kteří jsou schopni ze hřbetu koně sestřelit letící cíl a divoké husy na hranicích se začaly bát lidí*. Tento výjev je tak věrnou ilustrací písně a pomáhá zdůraznit bezvýchodnost situace vězněné Cai Yan, jejíž dopis nemá šanci dostat se mimo barbarské tábořiště. Korouhve v pěti barvách, které byly na výjevu k páté, sedmé i osmé písni svinuté, nyní konečně vlají ve větru, což může značit, že se nejedná o dočasné tábořiště.



[15] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail z deváté písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

Desátá píseň

	恨凌辱兮惡腥膻，	Pobuřuje mě, jak jsem ponižována, hnusí se mi skopový zápach,
76	憎胡地兮怨胡天。	hnusí se mi nomádská zem, nenávidím nomádské nebe.
	生得胡兒欲棄捐，	Když jsem porodila nomádského syna, chtěla jsem ho odhodit,
78	及生母子情宛然。	ale po narození jsem k synovi vzplanula mateřským citem.
	貌殊語異憎還愛，	Vypadá zvláště a mluví jinak, však můj odpor se mění v lásku.
80	心中不覺常相牽。	Uvnitř v srdci jsme natrvalo svázáni,
	朝朝暮暮在眼前，	ráno co ráno, večer co večer jej mám před očima.
82	腹生手養甯不憐。	Jak bych nemilovala dítě, které vyšlo z mého lůna a opečovávaly mé ruce.

Liu Shang v deváté písni staví Cai Yan do dramatické situace. Nechá Cai Yan, aby uvažovala o vraždě vlastního dítěte, které odmítá přijmout za vlastní, jelikož je napůl barbarské. Dále zde popisuje rozporuplnou trýzeň, jakou zažívá pro svou mateřskou lásku, jež je vrozená, a nenávisť, kterou cítí ke všemu, co je barbarské. Liu Shangovi se daří vykreslit Cai Yanin vnitřní boj jejího se zásadami, které v sobě musela zadusit, aby se zbavila odporu, co se nakonec *mění v lásku*, aby mohla milovat svého potomka. Je sice vedena přirozeným mateřským pudem, avšak i po několika letech mezi nomády odmítá přijmout cokoli, co je s nimi spojené. Mateřská láska ale vítězí a dítě se navíc pro Cai Yan stává novým smyslem života. Přestává uvažovat o smrti, přestože doposud se k této myšlence neustále navracela.

Desátá ilustrace

Vůdce nomádů sedí před jurtou a nahlíží dovnitř na Cai Yan s novorozenětem u prsu. Dvě služebné s vlasy svázanými do drdolu přinášejí misky s čistou vodou na opláchnutí. Malíř svitku tak k desáté písni vytvořil mnohem idyličtější ilustraci, než jaká je atmosféra v básni. Cai Yan je zobrazena jako milující matka a její manžel jako hrdý starostlivý otec. Dilema, zda dítě přijmout či zavrhnout, tak není čitelné.

Skutečnost, že Cai Yan kojí své dítě, je jen další ukázkou toho, že si pomalu zvykla na jinou kulturu **[16]**. Čínské ženy z vyšší společnosti měly kojné a samy

své děti nikdy nekojily.¹⁰⁴ Malíř chtěl zřejmě ukázat, že Cai Yan přijala barbarské zvyklosti.

V táboře jde život dál. Na idylickém obraze se odehrávají další mikropříběhy, které zachycují ruch nomádského tábořiště. Za plstěnou zástěnou se sbíhají zvědavci, kteří by chtěli zahlédnout potomka svého vůdce. Kitanský muž se sklání nad hladinou tůně či řeky a do misky nabírá vodu, kterou přelévá do větší hliněné nádoby připravené po jeho boku. Dále na pozadí za plstěnou zástěnou můžeme opět spatřit kotlíky ošlehávané plameny a klečícího muže, jež rozvaluje těsto, stejně jako tomu bylo na ilustraci k páté písni. Opakováním výjevů popisujících každodenní rutinu malíř klade důraz na pomalu ubíhající čas zajatkyňě Cai Yan, dominantní motiv následující písně.



[16] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail z desáté písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

¹⁰⁴ ROREX 1974 (pozn. 19) 53.

Jedenáctá píseň

	日來月往相催遷，	Dny přicházejí, měsíce míjejí, vzájemně se popohání.
84	迢迢星歲欲周天。	Podle pohybu Jupitera už uplynulo téměř dvanáct let.
	無冬無夏臥霜霰，	V zimě, v létě, neustále ležíme ve zmrzlém sněhu,
86	水凍草枯為一年。	když zmrzne voda, uschne tráva, vím, že uplynul další rok.
	漢家甲子有正朔，	Doma u Hanů počítáme roční cykly podle kalendáře,
88	絕域三光空自懸。	zde na konci světa hvězdy zbytečně září na nebi, nepoznám podle nich čas.
	幾回鴻雁來又去，	Již několikrát přilétly a zase odlétly divoké husy,
90	腸斷蟾蜍虧復圓。	mám zlomené srdce, měsíc couvá a opět dorůstá.

Hlavním tématem jedenácté písně je bolestné plynutí času, délky a bezvýchodnosti zajetí. Cai Yaniny si stýská, že barbari žijící *na konci světa* mají jiný pojem o čase a jiný systém, jak plynoucí čas měřit. Nomádské národy neznaly kalendář a orientovaly se podle cyklických změn v přírodě. Zmrzlá voda a suchá tráva byly indikátory změny roční doby. Obratem *hvězdy zbytečně září* básník naráží na skutečnost, že v Číně byli vzdělanci schopni podle hvězd poznat roční období, avšak u nomádů tomu tak není. Důraz je tak kladen na srovnání nomádské kultury s čínskou. Cai Yan je schopna podle pohybu velké zářící hvězdy, kterou je myšlena planeta Jupiter, poznat, že je mezi nomády již dvanáct let. Motiv délky vyjadřují i cyklické děje přilétajících a odlétajících hus a couvajících a znovu dorůstajících měsíce.

Jedenáctá ilustrace

Ilustrace využívá podobnou kompozici jako ve čtvrté a šesté písni. Skupinka na kopci pozoruje hejno hus letících na obloze podobně jako na ilustraci k deváté písni. V 89. verši se říká, že *již několikrát přilétly a zase odlétly divoké husy*. Husy ve staré Číně symbolizují změnu roční doby, konkrétně přicházející podzim, který je na ilustraci čitelný i ze zbarveného listí na stromech. Ilustrace se, stejně jako jedenáctá píseň, soustředí na plynutí času. Cai Yan sedí na ornamentálním koberci se svým synkem [17]. Druhé dítě, kterého drží v náruči služebná. O porodu mladšího syna v básni není detailnější zmínky. Je zřejmé, že mezi desátou a jedenáctou písni uteklo několik let. Jedna ze služebnic opět přináší citeru *qin*,

zabalenou v modrém vaku. Tento nástroj má Cai Yan velmi často poblíž, konkrétně na třetině všech výjevů, tedy na šesti, avšak nikdy není zobrazena, že by na citeru sama hrála.

Kolem služebnic, Cai Yan a jejích dvou synů se rozkládá nekonečná poušť. Pouze opodál stojí jednoduché vozítko, ve kterém byla Cai Yan, jakožto privilegovaná osoba, přivezena. Žánrový výjev skupiny na výletě za tábořištěm, které není v dohlednu, funguje bez doprovodu písňe velmi poklidně. Teprve po jejím přečtení se dozvídáme, jak dlouho již je Cai Yan držena v zajetí.



[17] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail z jedenácté písňe, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

Dvanáctá píseň

	破瓶落井空永沈，	Rozbitá láhev vhozená do studny je navždy ztracena,
92	故鄉望斷無歸心。	vyhlídky na rodný kraj skončily, již netoužím po návratu.
	寧知遠使問姓名，	Jak jsem mohla tušit, že z daleka přijdou poslové ptát se po mně?
94	漢語泠泠傳好音。	Čínština zní mým uším jako zurčící voda, nesou dobré zprávy.
	夢魂幾度到鄉國，	Jak často se moje duše ve snu vracela domů,
96	覺後翻成哀怨深。	po probuzení se můj smutek a zoufalství ještě prohloubil.
	如今果是夢中事，	Nyní se opravdu sen stává skutečností,
98	喜過悲來情不任。	radost střídá zármutek, neovládám své emoce.

Ve zlomové písni, která obrátí příběh vzhůru nohama, je Cai Yan zmatená a rozpolcená. V momentě, kdy si uvykla na život s nomády, přijala jejich pravidla i svého muže a rozhodla se v tomto světě vychovat své dvě děti, přicházejí čínští poslové, aby ji odvedli domů. Přestože na začátku písně v 91. verši se považuje za nenávratně zapomenutou a ztracenou a přirovnává se k *rozbité lahvi vhozené do studny*, po dvou verších, dochází k fatálnímu zvratu. Cai Yan si na jedné straně uvědomuje, že přesně po tomto momentu toužila celou řadu let a mnohé prchavé sny ji přinášely iluzi návratu do rodného kraje, avšak na druhé straně nyní již není sama. Liu Shang zatím ještě nezmiňuje dilema, které bude muset řešit později. Ale poslední verš, ve kterém *radost střídá zármutek* jsou počátkem emocionálního vypětí a náhlého strachu, který bude Cai Yan provázet v dalších písních.

Dvanáctá ilustrace

Kopce kolem tábora jsou tentokrát hustě zarostlé zelenou trávou. Opět se ocitáme v jiné roční době, nejpravděpodobněji jarní. Cai Yan se zde po několika letech setkává se svými krajany. Cai Yan se táže: *Jak jsem mohla tušit, že z daleka přijdou poslové ptát se po mně?* Z textu je zřejmé, že je zaskočena a stejné emoce se podařilo vyjádřit i malířovi. Nejistota a váhání obou stran, které se setkaly na území nomádkého tábořiště, jsou zřejmé. Dva poslové, kteří právě seskočili z koní, se bázně přibližují ke skupince žen, mezi nimiž je i Cai Yan se svými dětmi, které jsou vyobrazeny zhruba ve stejném věku jako na výjevu k předcházející písni. Starají se o ně služebné, mladší synek je v náručí, druhý se drží za ruku své

vychovatelky. Jiná služebná ukazuje rukou k přicházejícím poslům, další stojí po Cai Yanině pravici a podpírá svou paní **[18]**, snad aby neomdlela, protože podle 98. verše víme, že Cai Yan *neovládá své emoce*. Z obrazu a výrazu tváří jednotlivých postav je vidět sklíčenost a cítit napětí, které naplnilo celý tábor v neblahém očekávání.



[18] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 , detail ze dvanácté písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

Třináctá píseň

	童稚牽衣雙在側，	Synáčekové se mě drží za šaty, každý z jedné strany,
100	將來不可留又憶。	nemohu je vzít s sebou, nechám je zde a budu na ně vzpomínat.
	還鄉惜別兩難分，	Vrátit se domů, trápit se odloučením, obojí nejde od sebe oddělit.
102	甯棄胡兒歸舊國。	Jak mám opustit své nomádské děti a vrátit se domů?
	山川萬里復邊戍，	Deset tisíc mil hor a řek, až k hranicím,
104	背面無由得消息。	Budeme odloučeni nebude způsobu, jak o nich dostanu zprávu.
	淚痕滿面對殘陽，	Se slzami v očích jsem se obracela k zapadajícímu slunci,
106	終日依依向南北。	Zdráhala jsem se odejít, celý den jsem stála a hleděla kolem sebe.

Třináctá píseň je klimaxem celého cyklu. Matka loučící se s dětmi je velmi srdceryvným námětem, ať už v poezii nebo v malbě. Cai Yan zažívá emocionálně vypjatou situaci, která je intimní a zároveň se proměňuje ve veřejné drama. Liu Shangovi se podařilo vžít se do role matky a autenticky popsat nic nechápající děti, které svou matku drží za šaty a nechtějí ji nechat odejít. Cai Yan se musí rozhodnout mezi jednou ze dvou variant. Mohla by se nechat přemoci mateřskou láskou a zůstat s vlastními dětmi, musí ale naslouchat rozumu a následovat tradiční výchovu, která jí přikazuje *vrátit se domů*. Za touto metonymií můžeme spatřit povinnost vrátit se k rodičům podle principů konfuciánské etiky *xiao* 孝.¹⁰⁵

Poslední verš Liu Shangovy třinácté písně vystihuje rozpolcenost, se kterou se musí Cai Yan potýkat. Loučení s dětmi probíhalo celý den a Cai Yan nerozhodně *hleděla kolem sebe*, bezradná, jakým směrem bude správné se vydat. Uvědomuje si fatálnost svého odloučení od synů. Tak jako až donedávna toužila po návratu přes *deset tisíc mil hor a řek*, stejně teď budou její synové toužit po ní, protože je zde musí zanechat.

Třináctá ilustrace

Malíř svitku velice věrohodně vyobrazil moment, kdy celý tábor propuká v pláč. Je to jediný obraz, kde spatříme i Cai Yan, jak pláče. Všude jinde své emoce nedávala najevo jinak než sklíčeným výrazem, nyní však jsme svědky čirého zoufalství. Na

¹⁰⁵ Konfuciánská synovská oddanost byla často spojována s loajalitou vůči vlastní zemi, jak je vidět i v příběhu *Hujia shiba pai*. In : Charlotte IKELS : *Filial Piety : Practice and Discourse in Contemporary East Asia*. Stanford University Press, 2004, 3.

jiných výjevech je skleslá, mračí se, případně má sklopený pohled. Nyní sice nevidíme slzy, avšak dlouhé rukávy přitisknuté k ústům jasně vypovídají o osudové situaci, ve které se ocitla.

Před hlavní jurtou jsou stoly prostřeny k závěrečné hostině na rozloučenou. Avšak na jídlo nemá nikdo ani pomyslení. Nic nechápající děti tahají maminku za rukáv a za šaty, přesně podle Liu Shangova popisu v 99. verši: *Synáčekové se mě drží za šaty, každý z jedné strany*. Služebná musí utěšovat jindy silného vůdce kmene, který si zakrývá celou tvář rukávy **[19]**. Nejen ženské služebné, ale i muži, pokud právě nediskutují, projevují svoje dojetí dlouhými rukávy přitisknutými k nosu či očím, jimiž si utírají slzy z obličeje. Až doposud Liu Shang vykresloval barbary jako nehumánní a bezcitné, nyní se však projevilo citlivé pojetí malíře, který si dal záležet na tom, aby zobrazil i lidské stránky nehanského kmene.

Hanská výprava zatím vyčkává diplomaticky za kopcem a pod císařskou vlajkou vidíme vykukovat pouze tři koně s jezdci. Malíř do smutného obrazu opět vložil jeden plebejský výjev. Jedná se o poněkud komickou postavu líně se protahujícího muže, kterému je dramatická scéna lhostejná. Vedle něj je pro Cai Yan připravený kočár s červeně lakovanými koly, k němuž bude zapřažen jeden ze dvou dvouhrbých velbloudů vyobrazených se zdařilou anatomií **[20]**.¹⁰⁶



[19] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail ze třinácté písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

¹⁰⁶ ROREX 1974 (pozn. 19) 64.

Čtrnáctá píseň

- | | | |
|-----|----------|---|
| | 莫以胡兒可羞恥， | Neříkejte, že bych se měla stydět za své nomádské děti, |
| 108 | 恩情亦各言其子。 | o svých dětech by měl každý mluvit s láskou. |
| | 手中十指有長短， | Každý z deseti prstů na ruce je jinak dlouhý, |
| 110 | 截之痛惜皆相似。 | ale ať by byl useknut kterýkoliv z nich, bolest bude stejná. |
| | 還鄉豈不見親族， | Když se vrátím domů, copak nespátřím své rodiče? |
| 112 | 念此飄零隔生死。 | Když na to pomyslím, chřadnu, stojím na hranici života a smrti. |
| | 南風萬里吹我心， | Jižní vítr vane přes deset tisíc mil až do mého srdce, |
| 114 | 心亦隨風度遼水。 | mé srdce bude ten vítr následovat a překročí řeku Liao. |

Cai Yan se odmítá smířit s pravidlem, které jí neumožňuje, aby své vlastní děti přivezla do Číny. Uvědomuje si, že jsou barbarského původu, ale jak bylo řečeno ve 108. verši, mateřská láska nezná rozdílů. Vysvětlení mateřské lásky na příkladu useknutého prstu u ruky, je drastické ale názorné. Napomáhá navíc gradaci příběhu rozloženém do osmnácti písní. Přirovnání dětí k prstům na ruce jasně vystihuje pocity, které zažívá loučící se matka. V hlavě jí zní stále jediná otázka, zda ještě někdy své synky spatří. Nyní se Cai Yanino vnímání domova zrcadlově obrátilo. Nechce se vracet, protože domov už je pro ní ve stepích, tíží ji ale cit, který se vyrovná mateřské lásce. Totiž obava, že by už nikdy nespátřila vlastní rodiče. Liu Shang zde dává prostor k vykreslení Cai Yaniny osobnosti a její povahy. Stejně jako v předchozí písni ukazuje, že je vychována podle principů konfuciánské filozofie.

Čtrnáctá ilustrace

Hanská výprava je při odjezdu doprovázena členy kmene. Mezi Hany by podle zápisu v *Kronice Pozdních Hanů* měl být i vojevůdce Cao Cao. Mohl by to být jezdec pod modrým slunečníkem oděný do rudého kostýmu s černým lemováním, jehož kůň má jako jediný hned dva vodiče. V čele konvoje jedou dva nomádští jezdci, aby vyprovodili výpravu na hranice země. Z rudých hábitů některých čínských vojáků cítíme vážnost a oficiálnost tohoto procesí. Cai Yan nesedí na hanském koni, je skryta uvnitř překrásného kočáru taženém velbloudem, který byl určen kitanským princeznám, jak dokazují malby v liaoské hrobce [21]. Zde

zobrazený kočár se naprosto shoduje s kočárem na ilustraci k třinácté písni včetně vyřezávaných hlav draků v zadní části povozu [22].¹⁰⁷ Průvod opouštějící nomádké tábořiště se táhne až do průsmyku, kde se klikatí a zdá se být nekonečný. Poslední část konvoje, kterou můžeme zahlédnout, tvoří dva povozy vyjíždějící zpoza skály.

Zajímavým detailem je voják nesoucí skládací židli typu *jiaoyi* 交椅 . Tento typ byl převzat čínskou kulturou od severních nomádů a v Číně se dostala do módy až za dynastie Ming. Musela se však objevit již na původním songském svitku vytvořeném Li Tangem, neboť židli *jiaoyi* najdeme vyobrazenou i na taipeské kopii svitku. Za povšimnutí stojí i znak vytetovaný na zadku koně hanské výpravy, na němž sedí domnělý Cao Cao. Pravděpodobně se jedná o znak *guan* 官 , který označoval úřední majetek.¹⁰⁸



[22] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 , detail ze čtrnácté písni, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

¹⁰⁷ ROREX 1984 (pozn. 19) 193.

¹⁰⁸ ROREX; FONG 1974 (pozn. 3) 69.

Patnáctá píseň

	歎息襟懷無定分，	Vzdychám, v nitru se nemohu jasně rozhodnout,
116	當時怨來歸又恨。	kdysi jsem litovala, že jsem odešla a nyní mě trápí navracení.
	不知愁怨情若何，	Co znamenají mé emoce? Nerozumím jim.
118	似有鋒鋦擾方寸。	Jakoby se ostrý nůž nořil do mého srdce.
	悲歡並行情未快，	Radost se mísí se smutkem, mé emoce nejsou z radosti,
120	心意相尤自相問。	mysl a srdce se vzájemně obviňují, sama se táži:
	不緣生得天屬親，	Z jakého důvodu mi nebesa přisoudila tento sňatek,
122	豈向仇讎結恩信。	ve kterém jsem se zamilovala a důvěřovala svému nepříteli?

V patnácté písni se Liu Shang vžil do role matky opouštějící děti a velmi věrohodně vykreslil vnitřní boj, který zažívala a který přirovnává k *ostrému noži nořícímu se do srdce*. Pocity, které naplňují Cai Yan, jsou rozporuplné. Sama je udivená, že se nemůže radovat, když se plní její sen o návratu domů k rodičům a do civilizace. Řadu let po této chvíli toužila, ale když se konečně dočkala a opouští nomádký tábor, cítí jen smutek. Ve dvou posledních verších si vyčítá, že se zamilovala do svého únosce. Snad by se láska k nepříteli země dala vyložit jako naprosto nepřípustná. Je tedy pochopitelné, že se Cai Yan musí cítit provinile za to, že nakonec vzplála silnými city k muži, který ohrožoval její zemi. S otázkou proč právě ona byla postavena do nešťastné osudové situace se obrací k nebesům. Stejně jako to často činí Cai Yan v původní autentické verzi *Hujia shiba pai*.

Patnáctá ilustrace

Směs tragických pocitů, které jsou v patnácté písni popisovány, je jen velmi těžko vystižitelná v obrazech. Výjev tak spíše navozuje obrazu atmosféru, která musela při loučení panovat.

Na tomto obraze, jediném z celého cyklu, Cai Yan není přítomna ani v náznaku. Na některých předchozích vyobrazeních ji sice také nevidíme, je ale přítomna skrytě, ve stanu nebo v kočáře. Na tomto obraze je pouze nomádká část výpravy, vracející se zpět do tábora poté, co byla vyprovodit Cai Yan. Skupina jezdců jede neorganizovaně, v jednom velkém chumlu. V kontrastu k hanskému oficiálnímu konvoji, který se na předešlé ilustraci naopak spořádaně drží v téměř

osově souměrné formaci. I tímto způsobem se malíř pokusil zvýraznit rozdíly dvou kultur.

Na výjevu spatříme na koni pod rudým slunečníkem nyní již bývalého manžela Cai Yan, jak se za ni ohlíží, stejně tak malý synek, který sedí na koni s úředníkem kitanského vzezření a mává své mamince na rozloučenou [23]. Starší syn jede na koni vedle svého otce, avšak neohlíží se za matkou. Má svěšenou hlavu a truchlí. Všichni jezdcí jsou orientováni doprava, tedy v opačném směru než jakým odjíždí Cai Yan s hanskou výpravou. Paradoxně se tak domů vrací stejným směrem, kterým byla na ilustraci k druhé písni unášena barbarskou jízdou z rodného města. Malíř navíc pro vyobrazení nomádské jízdy využil podobné kompozice i sestavy koní jako v druhé písni.



[23] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail z patnácté písni, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

Šesnáctá píseň

	去時只覺天蒼蒼，	Při odjezdu jsem vnímala jen nekonečně modré nebe,
124	歸日始知胡地長。	teprve při návratu jsem si uvědomila, jak daleko je země nomádů.
	重陰白日落何處，	Je těžké poznat, kde na zatažené obloze zapadá slunce,
126	秋雁所向應南方。	podzimní husy jistě směřují na jih.
	平沙四顧自迷惑，	Člověk se snadno ztratí v písečných dunách všude kolem,
128	遠近悠悠隨雁行。	blízko i daleko, se smutkem sleduji husy letící v hejnu.
	征途未盡馬蹄盡，	Naše pouť není u konce, avšak zde končí stopy nomádských koní,
130	不見行人邊草黃。	není vidět ani živáčka, tráva v pohraničí žlutne.

Cestou zpátky domů Cai Yan vzpomíná a rekapituluje léta strávená v zajetí. Během zpátečního putování suchou stepí si znovu uvědomuje, jak byla vzdálena Loučí se s druhým domovem, který zde reprezentují písečné duny a žloutnoucí tráva. Cai Yan není schopná se těšit na opětovné shledání se svou rodinou. Jak popisuje ve 127. verši, ztratila vše, co měla, přestože dostala možnost navrátit se do původního života. Nyní se z ní stala vykořeněná žena rozervaná svým osudem.

Šestnáctá ilustrace

Vracející se výprava září sjednocující červenou barvou, tedy barvou dynasite Han. Celá jezdecká skupina je svou jasnou barevností v kontrastu se zaprášenými nomádskými oděvy zemitých či písčitých odstínů na předešlém výjevu.

Cai Yan na obraze opět nevidíme, ale je zřejmé, že vyměnila kočár tažený velbloudem, jež byl majetkem nomádů, za poněkud nižší čínský kočár tažený pro změnu dvěma buvoly [24]. Na nebi letí husy, o kterých je zmínka i v příslušné písni ve 126. verši: *podzimní husy jistě směřují na jih*. Snad se na ně Cai Yan dívá okýnkem z kočáru, neboť 128. verš říká: *se smutkem sleduji husy letící v hejnu*. Právě ptáci určují směr cesty domů, tedy na jih, stejně jako je Cai Yan pozorovala na obrazech s devátou a jedenáctou písní.

Generál Cao Cao s majestátním výrazem sedí na koni stále skryt ve stínu modrého slunečníku, který ho ochraňuje před pouštním sluncem. Zpáteční cesta skrz vyprahlou poušť je v šestnácté písni reflektována několika verši. Liu Shang ve 127. verši píše, že *člověk se snadno ztratí v písečných dunách všude kolem*,

Přestože většinu reálií a artefaktů materiální kultury malíř důsledně zobrazoval v songském či liaoském stylu 12. století, na tomto výjevu se pokusil namalovat čepice hanských vojáků skutečně tak, aby vypadaly historicky věrohodné. Čapka typu *tongtianguan* 通天冠 se dvěma výstupky a nefritovými ozdobami se nosila především během dynastie Han, avšak přežila i do pozdějších dob.¹⁰⁹



[24] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail ze šestnácté písňe, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

¹⁰⁹ ROREX 1974 (pozn. 19) 76.

Sedmnáctá píseň

	行盡胡天千萬里，	Urazili jsme deset tisíc mil pod nomádkým nebem,
132	唯見黃沙白雲起。	viděli jsme jen bílá oblaka stoupající nad žlutým pískem.
	馬饑跑雪銜草根，	Koně jsou vyhládlí, uhánějí sněhem, aby spásli kořínky trávy,
134	人渴敲冰飲流水。	lidé jsou žízniví, prorážejí led, aby se napili tekoucí vody.
	燕山彷彿辨烽戍，	Od pohoří Yan již jsou rozpoznatelné strážní ohně a hlídky,
1236	鞞鼓如聞漢家壘。	zvuk vojenských bubnů oznamuje, že jsme u hanského opevnění.
	努力前程是帝鄉，	Usilovně míříme kupředu, tam kde je císařova zem,
138	生前免向胡中死。	za svého života se vyhnu smrti mezi nomády.

Líčení návratu domů pokračuje i v sedmnácté písni. Nekonečná cesta je plná útrap, vede pouští, mrazivou zimní krajinou, lidé i zvířata jsou žízniví a mají hlad. Liu Shang hovoří ve 135. verši o pohoří Yan 燕, které bylo v historii strategicky velmi významným místem a branou spojující sever s jihem. Básník tak naznačil, že Cai Yan se nachází doslova před branami vlasti. Dokonce až tak blízko, že slyší válečné bubny, které oznamují, že *jsme u hanského opevnění*. Jakoby se Cai Yan snažila sama sebe povzbudit a přinutit se k vděčnosti. Vždyť se vrací do civilizované země, kde vládne císař, vyhne se smrti mezi barbary a ztracení.

Sedmnáctá ilustrace

Výprava je zobrazena při odpočinku. V básni se tato scéna odehrává v zimě během hlubokých mrazů. Ve 133. a 134. verši se píše, že *koně jsou vyhládlí, uhánějí sněhem, aby spásli kořínky trávy a lidé jsou žízniví, prorážejí led, aby se napili tekoucí vody*. Z obrazu se však nezdá, že by panoval mráz. Více jak osm mužů pečuje o vůdce výpravy, tedy Cao Caoa [25]. Jeho hřebec stojí opodál se dvěma služebníky, přičemž druhý má o rameno opřený smotaný modrý slunečník, pod kterým Cao Cao absolvuje dlouhou cestu. Generál sedí na skládací židli *jiaoyi*, kterou jsme již spatřili na ilustracích ke čtrnácté a šestnácté písni na rameni jednoho z pěších vojáků. Tři muži stojící za Cao Caoem drží tři odlišné typy nádob, snad vyrobených z bronzu. Vojáci a služebníci si nabírají čerstvou vodu, aby uhasili žízeň po dlouhé cestě vyprahlou krajinou. Jeden z nich se v polokleče sklání k vodní hladině s dlouhou naběračkou. Podobný výjev jsme mohli spatřit na

ilustraci k desáté písni, kdy vodu z tůně nabíral Kitan.

Cai Yan neopouští svůj kočár, sedí uvnitř a přemýšlí. Jeden z buvolů táhnoucích kočár byl vypřáhnut, aby se mohl napojit z tůně. Krajina s částečně porostlými kopci a malou tůň se nápadně podobá krajině na ilustraci k druhé písni, při únosu Cai Yan z Číny. Snad se zde malíř snažil vystihnout uzavření cyklu a přiblížit návrat domů tím, že scénu zasadil do již známého prostředí, které se na svitku objevilo dříve. . Po dlouhé odmlce je na obraze opět viditelná architektura civilizovaného čínského světa. V dálce na obzoru se v mlze rýsuje hanské město [26].



[25] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍, detail ze sedmnácté písňe, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

Osmnáctá píseň

	歸來故鄉見親族，	Vracím se domů, abych viděla své rodiče,
140	田園半蕪春草綠。	pole a zahrady jsou zpola zarostlé, ale jarní tráva se zelená.
	明燭重燃煨燼灰，	Zářivé svíčky se znovu rozhořely nad šedým popelem,
142	寒泉更洗沈泥玉。	chladné prameny omývají nefrity ponořené v bahně.
	載持巾櫛禮儀好，	Držím ručník a hřeben, to jsou slušné způsoby,
144	一弄絲桐生死足。	zahraji si na citeru a klidně můžu zemřít.
	出入關山十二年，	Od mého odchodu za hory do návratu skrz průsmyky uběhlo dvanáct let,
146	哀情盡在胡笳曲。	všechn můj žal je v Písni hunske píšťaly.

Rámec putování se uzavírá, Cai Yan se *vrací domů, aby spatřila své rodiče*. Je to skutečně hlavní důvod, proč opustila nomádský tábor se svými synky a manželem. Návrat konfuciánsky ctnostné Cai Yan k rodičům je paralelou k návratu do vlasti a ukázkou loajality k nejvyšším hodnotám, zemi a jejímu vládci.

Ve dvojverší 141 a 142, kde kontrastují *zářivé svíčky s šedým popelem a nefrity ponořené v bahně omývané chladnými prameny*, se skrývá pro Cai Yan symbolická naděje, přestože ztratila vše, pro co mělo smysl žít. Liu Shang se ve 143. verši zabývá zdánlivě povrchní zmínkou o hygieně, která však pro Cai Yan jistě měla velký význam a velmi jasně symbolizuje rozdílné zvyklosti dvou kultur.

Cai Yan touží po hře na citeru *sitong 丝桐*, o níž čteme v básni poprvé. A právě v momentu, kdy Cai Yan vezme citeru do ruky se vracíme na samý začátek vyprávění, které Cai Yan vkládá do své teskné písně. Liu Shang tak bravurně ukončil báseň v momentě, kdy ve skutečnosti začala vznikat. V posledním verši celé básně také autor prozrazuje její název, *Hujia shiba pai*, který je ukryt ve třech závěrečných slovech básně: *hujia qu 胡笳曲*, tedy *Píseň hunske píšťaly*.

Pro srovnání, v básni *Beifenshi* připisované Cai Yan nekončí dlouhá cesta pouhým návratem domů. V jejím závěru je zmínka o druhém manželovi, kterého pro ni vybral Cao Cao a za kterého byla následně provdána.

Osmnáctá ilustrace

V ilustraci k minulé písni malíř navodil pocit, že se vracíme do povědomého prostředí. Tento dojem se stává v poslední osmnácté písni skutečností. Ocitáme se přesně na stejném místě, kde celý obrazový cyklus započal krutým únosem. Cai Yan se po dvanácti letech vrací do stejného domu. Atmosféra ve městě je v porovnání s prvním obrazem velmi idylická [27]. Lidé posedávají v čajovně, která byla na první ilustraci zabarikádovaná, prodejci nabízejí své zboží na ulici, matky s dětmi i běžní obyvatelé se procházejí městem [28]. A vojáci v červených uniformách unaveni po dlouhé cestě odpočívají opřeni o zeď Cai Yongova domu. U zdi můžeme opět spatřit smotaný modrý slunečník, jež na cestě indikoval přítomnost Cao Caoa. Návrat domů se odehrává v jinou roční domu, jak poznáme podle suchých větví stromů, které byly při únosu Cai Yan zaplněny zelenými lístky.

Cai Yan stojí na zápraží *obklopená příbuznými*, opět oblečená v bílém hanském šatu, poté co se zbavila kitanského kostýmu, který oblékala den co den po dvanáct let. Na hlavě již nemá vysoký černý nomádký čepce, ve vlasech má červenou stuhu [29]. Ústa si zakrývá rukávy. Ať už v dojetí či překvapení, zdá se, že není šťastná a je možné, že pláče stejně jako na scéně ke čtrnácté písni, kde se loučí s manželem a svými synky. I když jí domov velmi chyběl, vrací se bez svých dětí, které milovala a kvůli nimž by se nakonec odhodlala dál žít v barbarském prostředí.



[28] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 , detail z osmnácté písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York



[29] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 , detail z osmnácté písně, 14.- 15. století
Metropolitní muzeum, New York

6. Propojení básně *Hujia shiba pai* s obrazem - vztah poezie a malířství v čínském umění

V kapitole jsem se pokusila zobecnit vztah básně a jejích ilustrací a některé další poznatky získané analýzou textu a obrazu v kapitole předchozí. V druhé části pak zařazuji tyto úvahy do ještě širšího kontextu vztahu poezie a malířství v čínském umění.

Přestože vycházím z premisy, že text a jeho ilustrace jsou v Číně propojeny v jeden celek, ať už se jedná o *obrazy obsahující básně* či naopak *básně, jež zahrnují obrazy*,¹¹⁰ je třeba zdůraznit, že Liu Shangův narativ v básni je odlišný od narativu malíře, který příběh převyprávěl v obrazech. Malíř měl volnou ruku při výběru reálií. Příběh mohl být podle pravdivosti zasazen do prostředí jižních Xiongnů, avšak o tomto zaniklém kmeni jistě chyběly informace. Autor proto pro roli únosců zvolil podobu kitanských nomádů, jelikož právě tento kmen představoval hrozbu pro songskou dynastii v době, kdy svitek vznikl. Stejně tak si tvůrce obrazu mohl zvolit městské kulisy pro první a poslední scénu. Přestože ani v jedné z básní nenalezneme konkrétní popis ulic a rodného domu, malíři se povedlo velmi detailně vykreslit živý a pestrý shon v ulicích města, který bychom mohli přirovnat k monumentálnímu svitku songského malíře Zhang Zeduana 张择端 (1085-1145) *Svátek qingming na řece* (*Qingming shanghe tu* 清明上河图),¹¹¹ kde jako předloha posloužil právě Kaifeng - hlavní město dynastie Severní Song [30].

Báseň i malba využívají každá jiné výrazové prostředky, aby popsaly juxtapozici dvou světů, které se v *Hujia shiba pai* střetávají, a emoce, které doprovázejí hlavní hrdinku během dvanácti let strávených v zajetí. Účinku, který má na čtenáře báseň svou nostalgií, steskem, zármutkem a dalšími emocemi, je v obraze dosaženo odlišnými prostředky. Pokud Cai Yan hovoří o samotě, stesku po domově a nenávisti k cizímu prostředí, malíř pracuje velkoryse s prostorem, čímž obrazově vyjadřuje samotu, jež Cai Yan v neznámé zemi pocítovala, a zároveň dává prostor pro Cai Yanina zamyšlení, kterých v Liu Shangově básni nalezneme mnoho. Prázdné plochy plné písečných dun či nekončících obzorů v kompozicích

¹¹⁰ Yao-t'ing WANG: *Čínské malířství. Průvodce filosofií, technikou a historií*. Knižní klub, Praha 2008, 86.

¹¹¹ Svitek *Qingming shanghe tu* je uložen v Palácovém muzeu v Pekingu (*Gugong bowuyuan* 故宫博物院).

jednotlivých výjevů tak nejsou neobvyklé. Obzvláště čitelné je to při porovnání první scény, kdy je Cai Yan unášena z rušného města plného lidí, se scénou čtvrtou. Zde Cai Yan v doprovodu své služebné, stojí na kopci a hledí do dálek, zatímco ve stejné písni nám Liu Shang dává nahlédnout do Cai Yaniny duše plné tísně. Smutek umocněný bezvýchodností situace, který hlavní hrdinka v básni velmi často prožívá, je v obraze zdařile vyjádřen jejím osamocněním a vyčleněním ze společnosti. I v případě, že je obklopena služebníky, nomádkými bojovníky či s vlastním manželem, malíři se bravurně podařilo zachytit ji vždy tak, jako by byla duchem nepřítomna: sklopená hlava a nepřítomný výraz zobrazují ženu, která se uzavřela do sebe, touží po vzdáleném domově a cítí nechuť k nomádkému prostředí. Na malbě je zachyceno tělo, jehož duch a myšlenky dlí v rodné domovině. Diváku, který báseň znal, se při pohledu na scény vybavily významy skryté ve verších. Smyslem obrazu tak není nahradit báseň, ale vlastními uměleckými prostředky a postupy rozvinout její emotivní složku a doplnit slova o vizuální pocity.

Jiných případů, kdy Liu Shang používá básnické prostředky, jež není možné převést do realistické ilustrace, tedy kdy se soustředí na citové rozpoložení Cai Yan, využívá malíř k tomu, aby popisně zachytil život ve stepích mezi kočovníky. Malba tak obsahuje mnoho detailů, vztahů a interakcí mezi postavami, které nejsou zmíněny v textové předloze. Žánrové scény, kdy se v táboře v kotlích vaří maso, jezdci osedlávají koně či muzikanti hrají v jurtě k počtě svého vůdce jsou v zásadě spíše zábavnou a precizní vložkou z iniciativy malíře. Neodpovídají fakticky zvyklostem kmene jižních Xiongnu, který Cai unesl. Jsou dobovou reakcí na kitanské kočovníky, kteří ohrožovali songskou dynastii. Přestože v době vzniku obrazu nemohl být malíř obeznámen s nástěnnými malbami liaoských pohřebních komor,¹¹² s odstupem času můžeme tyto dva způsoby zobrazení kitanských reálií porovnat a nelézt mnoho naprosto shodných výjevů jako jsou oděvy, pokrývky hlav či kočáry. Lze taktéž předpokládat, že autor svitku znal obrazy starších mistrů z 10. a 11. století, kteří se věnovali tématice vyobrazení nehanských etnik *Fanzu*

¹¹² ROREX 1984 (pozn. 19).

YANG Xiaoneng: *Archeological Perspectives on the Origins of Northern Song Painting*. In: *Conference on Founding Paradigms – Papers on the Art and Culture of the Northern Song Dynasty*. National Palace Museum, 2008, 249-295.

men 蕃族门, jež byly v mnohých případech součástí kolekce císaře Huizonga.¹¹³

U některých písní, ve kterých je jistý dynamický vývoj příběhu, malíř ilustroval konkrétní děj. Jedná se především o první píseň, kdy je unášena z rodného domu, třináctou píseň, kdy se loučí se svými synky či osmnáctou píseň, kdy se znovu setkává se svými příbuznými.

Narativní malba *Hujia shiba pai*, ve které se snoubí literární dílo s obrazovým doprovodem, reprezentuje zkušenost, o které Cai kdysi psala po svém návratu ze zajetí. Jedná se o vyprávění, které má počátek a konec v reálném čase. Mezi bodem únosu a návratu je v básni prostor pro monology, které vycházejí z nitra ženské hrdinky a jsou tolik typické pro skladbu *Hujia shiba pai*. Malířské provedení dodává příběhu díky doplněným žánrovým scénkám a mikropříběhům na barvitosti a obohacuje jej o informační rovinu, která básni přidává na věrohodnosti. Jakmile je zachycena v obrazech, jakoby se skutečně stala. Narativní malbu je tak možné chápat jako analogii k filmové adaptaci literární předlohy. Obraz na sebe nestrhává pozornost, naopak doplňuje příběh o další rozměr, kterého báseň sama o sobě není schopna. Nabízí tak intenzivnější a rozměrnější prožitek divákovi, který se při prohlížení obrazu může lépe vcítit přímo do osudů hlavní hrdinky.

Malíř při interpretaci textu postupoval velmi citlivě a na celém svitku nenalezneme moment, který by se radikálně vzdálil od linie básně. Literární dílo se však pohybuje na silné melancholické vlně, zatímco obrazové provedení má místy tendenci k idealizaci. Příkladem je desátá píseň, ve které Cai Yan hovoří o ponižování a prvotní nenávisti k synkovi, kterého zplodila s kitanským vůdcem, na ilustraci však spatříme idylický obraz matky kojící novorozeně. Čtenářův a divákův zážitek může být jedině umocněn. Na druhou stranu třináctá ilustrace, kdy malíř vyobrazil plačící synky, služebníky, manžela i samotnou Cai Yan, jasně reprezentuje emotivnost scény popisované ve třinácté písni, kdy se matka musí rozloučit se svými dětmi.

¹¹³ Mezi zmíněné autory patří Hu Gu 胡环 (?), Li Zanhua 李赞华 (899-936) či malíř Zhao Guangfu 赵光辅 (10.-11. stol.). Zřejmě nejslavnějším umělcem, který se věnoval tématu zobrazování nehanských etnik, byl Li Gonglin 李公麟 (1041-1106). In: Maggie BICKFORD: *Making the Chinese Cultural Heritage at the Courts of Northern Sung China*. In: *Conference on Founding Paradigms – Papers on the Art and Culture of the Northern Sung Dynasty*. National Palace Museum, 2008, 499-519.

Paralelní ztvárnění příběhu Cai Yan v obou médiích nám nabízí jedinečnou možnost, jak v grafickém zobrazení básně detekovat způsob zpracování výchozího textu. Obraz oslovuje více lidských smyslů než pouze text, zároveň je schopen zachytit něco víc než slova. Obraz je svým způsobem *tichou poezií*. Tvoří-li obraz a báseň jeden celek, divák lépe pronikne k podstatě díla a znásobí tak svůj zážitek, jenž pramení z harmonického propojení těchto disciplín.¹¹⁴

Svitek *Hujia shiba pai* je ukázkou propojení historického příběhu, literárního díla a narativní malby. Vizuální reprezentace literární předlohy zde funguje jako médium, které zdůrazňuje kulturní a konfuciánské hodnoty, symbolicky upevňuje moc panovníka a zároveň didakticky poukazuje na způsob život odlišného národa. Intelektuální publikum si při pohledu na narativní malbu dokázalo vybavit konkrétní báseň, která posloužila jako předloha k ilustraci, a bylo tak schopné rozluštit skryté poetické aluze a vizuální metafory.¹¹⁵ Obraz má však i politické pozadí. Pro osvíceného panovníka, který byl objednavatelem díla, představuje snahu jak upevnit centralizovanou moc. Téma básničky z dynastie Han je návratem ke starým nezkaženým principům.¹¹⁶ Záměrné obnovení minulosti a inspirace dávnými časy byly za Songů hlavní ideou jak dosáhnout harmonické společnosti. Příběh Cai Yan a jeho výtvarná podoba jsou tak kromě individuálních uměleckých děl i proklamací ideálů dynastie Song.

Při popisu básně a její ilustrace je nutné si uvědomit, v jakém vztahu vedle sebe existovala malba a poezie v čínské historii.¹¹⁷ Významnou osobou, která napomohla výraznějšímu propojení těchto dvou umění, byl výše zmiňovaný císař Huizong, otec císaře Gaozonga, který mimo jiné vlastnil sbírku více jak 6000 maleb. Na počátku 12. století založil malířskou akademii *Hanlin* (*Hanlin huayuan* 翰林画院) a zavedl zkoušku z malířství jako povinnou součást oficiálních státních zkoušek.¹¹⁸ Uchazeč dostal téma v podobě dvou až tří řádků z konkrétní básně a na jejich motiv musel vytvořit ilustrační malbu.¹¹⁹ Císař Huizong zavedl na své

¹¹⁴ WANG Yao-t'ing: *Čínské malířství. Průvodce filosofií, technikou a historií*. Knížní klub, Praha 2008, 88.

¹¹⁵ MURRAY 2007 (pozn. 24) 2.

¹¹⁶ FONG 2008 (pozn. 70) 10.

¹¹⁷ HSŮ Kuo-huang: *Deset zastavení s čínským obrazem*. DharmaGaia, Praha 2007, 14-21.

¹¹⁸ EBREY (pozn. 58) 152.

¹¹⁹ FRANKEL 1957 (pozn. 16) 294.

dvorní akademii nový program, jehož cílem byla produkce obrazů bohatých na literární aluze, které krom své poetičnosti měly i schopnost odkazovat k významným historickým událostem či klasické staré kultuře. Věřil, že skrze analogii malba-poezie, lze vytvořit výjimečná díla, jež dále využíval ve své politice k upevňování moci.¹²⁰

Právě Huizongova vláda je obdobím, kdy dochází k mnohem užšímu a organičtějšimu propojení malby s poezií.¹²¹ K propojení básně s obrazem, který ilustruje, docházelo především v literátských kruzích již před Huizongovým nástupem na trůn, avšak způsob literátské malby (*wenrenhua* 文人画) se značně liší od narativního figurálního stylu, jakým je zpracován příběh Cai Yan, a proto se jím ve své práci nezabývám.

Během dynastie Severní Song se Huizongova malířská akademie primárně zaměřovala na tvorbu děl, ve kterých se propojovala malba s poezií. Cílem dvorských malířů bylo zachytit význam a pocity z básně v obrazech, rozehrát interakci mezi psaným slovem a jeho ilustrací a tím zdůraznit poselství básně.¹²² Songský dvůr si obrazů jako plnohodnotných nositelů informace, pocitů, historie či moci vážil. Právě během vlády této dynastie se nejvíce rozvinulo narativní malířství, které ovšem mohlo čerpat z předchozí tvorby. Čínské výtvarné umění již ve 2. stol. př. n. l. hojně zobrazovalo slavné historické postavy či božstva, které odkazovaly na moralizující texty.¹²³ Od malíře Gu Kaizhiho 顾恺之 (345-406) až po dynastii Tang tak byla ceněna především figurální malba, která se za Songů propojila s žánrem krajinomalby.¹²⁴ Figuralistika, která byla malována bez pozadí, je během dynastie Song zasazena do krajinné kompozice. Stojíme tak u počátků způsobu zobrazení, které se dnes označuje jako narativní malba. Domnívám se, že právě svitek *Hujia shiba pai* ze sbírek Metropolitního muzea, který zkoumám, je jedním z již rozvinutých příkladů tohoto žánru.

¹²⁰ Elizabeth BROTHERTON : *The Painting-Poetry Analogy : What Did It Mean for Song Painting ?* In : *Bridges to Heaven. Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong.* Princeton University Press 2011, 211.

¹²¹ WANG (pozn. 114) 150.

¹²² BROTHERTON (pozn. 120) 222.

¹²³ MURRAY 2007 (pozn. 24) 1.

¹²⁴ WANG (pozn. 114) 129.

7. Narativní malba v Číně a její definice

Narativní malba je úzce spojená s textem, definice tohoto termínu však není jednoduchá.¹²⁵ Nemůže být použit pro každý obraz, který pouze vychází z textu, u něhož navíc není rozlišeno, zda se jedná o lyrickou báseň či zápis z kroniky. Narativní malba, která se věnuje sousledným událostem, musí splňovat určité podmínky, ať už se objevuje v evropských či čínských dějinách umění.¹²⁶

Nejstarší ukázkou narativní malby na čínském území jsou buddhistické nástěnné malby, které sloužily jako ilustrace k sútrám. Ty se využívaly na dvorech klášterů či na buddhistických poutních místech podobně, jako tomu bylo při vysvětlování pašijových cyklů v Evropě. Narativní malby oživaly během vypravěčova výkladu a sloužily jako názorné didaktické pomůcky pro poučení poutníků a posluchačů, kteří si nedokázali přečíst příslušné sútry, jež se vázaly k vyprávění.¹²⁷

Právě buddhistické narativní malby, které původně přišly ze Střední Asie, zažily velký rozkvět během období Severních a jižních dynastií (*Nanbei chao* 南北朝, 420-589). Nejslavnější ukázkou jsou nástěnné malby ze skalních chrámů v *Dunhuangu* z konce 6. až poloviny 10. století, kde jsou nejčastěji zobrazeny výjevy ze života Buddhy, *džátaky* či *avadanasy*.¹²⁸ V některých případech jsou buddhistické výjevy vyobrazeny na stěnách v pruzích nad sebou **[31]**, a jsou tak paralelou k formátu podélného svitku vhodného pro narativní malby.¹²⁹ Následující generace čínských malířů se inspirovaly těmito buddhistickými obrazy, nejčastěji pak jejich podélným rozvržením, kde se děj a čas v obrazech vyvíjí chronologicky za sebou paralelně s textem.¹³⁰

¹²⁵ Přikláním se k nepřekládání pojmu *narrativ*, když cituji ze sekundární literatury v cizích jazycích. V celém textu jej ponechávám v počestlé podobě *narativ*, protože český ekvivalent *vyprávění* příliš asociuje souvislost s beletrií. Pojmy jako *narativní malba*, *ilustrace k básni*, *obraz s námětem příběhu* chápu jako identické, tudíž je v průběhu této práce používám zaměnitelně.

¹²⁶ Pro lepší pochopení a představu o podobě narativní malby zmiňme alespoň jedno evropské výtvarné dílo, jež můžeme považovat za dílo narativní. Je jím tapiserie z Bayeux, která vypráví o vylodění Viléma Dobyvatele v Británii v letech 1064-1066. V narativních dílech, ať už v malbách či reliéfech, se jedná o typ vyobrazení, kde se v po sobě následujících scénách vypráví příběh, který je původně písemně zaznamenán, případně vyprávěn orálně. Takový typ výtvarného zobrazení je typický ve středověku i renesanci.

¹²⁷ FONG 1992 (pozn. 72) 73.

¹²⁸ *Džátaky* jsou příběhy ze životů buddhy Šakjámuniho v předešlých inkarnacích. *Avadanasy* jsou moralizující příběhy z minulých životů světců.

¹²⁹ FONG 1992 (pozn. 72) 73.

¹³⁰ CHEN Pao-Chen: *Time and Space in Chinese Narrative Paintings of Han and the Six Dynasties*. In: HUANG Chun-Chieh, Erik ZÜRCHER (ed.): *Time and Space in Chinese Culture*. Brill, Leiden 1995, 265.

I přesto to, že narativní zobrazení, byť schematické, existovalo v Číně již od 5. stol. př. n. l. a rozvíjelo se díky buddhistickému výtvarnému umění během 6. století, v čínské teorii umění nikdy nevznikl samostatný žánr či kategorie, která by tento postup definovala jako narativní malbu. V čínském malířství existují tři hlavní žánry malířství, kterými jsou *figurativní malby*, *krajinomalby* a žánr *květin a ptáků*.¹³¹ Narativní malbu bychom mezi těmito ustálenými kategoriemi ještě donedávna nenalezli, protože tento výtvarný projev, který se často vyznačuje množstvím vyobrazených postav, byl řazen k žánru figurální malby.¹³² Teprve ve 20. století začíná teorie čínského výtvarného umění pod vlivem evropské taxonomie s kategorií narativní malby pracovat a v moderní čínštině ji označuje jako *gushi hua* 故事画 či *xushi hua* 叙事画. Tyto pojmy byly vytvořeny nově na základě analogie s čínskými ustálenými pojmy pro narativní poezii (*gushi shi* 故事诗 a *xushi shi* 叙事诗).¹³³

Existující odborná literatura, která se tomuto tématu věnuje, ukazuje, že je složité podat přesnou definici narativní malby a rozhodnout, jaká díla do této kategorie spadají a kde je hranice mezi ní a figurální malbou. Navíc tento pojem v současnosti prochází mnohými revizemi a zpřesňováním. Rozbor narativní malby v této práci vychází především ze studie Julie K. Murray, která se touto problematikou začala zabývat v osmdesátých letech minulého století. Ve svých pracích postupně vytváří nové pojmosloví, které umožňuje exaktně určit a systematicky dále členit čínské narativní malby, jež se nám zachovaly. Stejně téma si vybral i francouzský badatel Cédric Laurent, který se však soustředí na čínské umění dynastie Ming. U Laurenta je zřetelná snaha o důkladné porovnání narativní malby s konkrétními zdrojovými texty, z nichž výtvarné dílo čerpá, například Su Shiho *Popisné básně o Rudém útesu (Chibi fu 赤壁赋)* či Cao Zhiho *Popisné básně o bohyni řeky Luo (Luo shen fu 洛神赋)* s několika svitky mingských malířů inspirovanými těmito básněmi.¹³⁴

¹³¹ *Three Thousand Years of Chinese Painting* 1997, 2.

¹³² Výjimku může představovat snad jen Mi Fu 米芾 (1051-1107), který ve svém textu *Dějiny malířství (Huashi 画史)* používá termín *jishi hua* 记事画, který lze přeložit jako *obrazy zaznamenávající události*, tedy jakousi paralelu k našemu chápání žánru *narativní malby*. In: Susan BUSH: *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Harvard-Yenching Studies XXVII, Harvard University Press, 1971, 22.

¹³³ MURRAY 1998 (pozn. 23) 602.

¹³⁴ LAURENT (pozn. 26) 78.

Pokud má být malba označena za dílo narativní, musí podle Julie K. Murray splňovat jisté parametry, které specifikuje pouze pro čínské umění.

Většina badatelů včetně Murray se shoduje, že základním znakem narativnosti, ať už ve filmu, v literatuře nebo výtvarném umění, je děj, který se vyvíjí, a tím vytváří změnu. Plynutí času je důležitou součástí narativní malby, která vytváří nové situace, jež mají vliv na diváka výtvarného díla.¹³⁵

Stejně důležitou podmínkou, jakou je plynutí času, je i společný prostor, ve kterém se děj odehrává. Narativní obraz by tedy měl zároveň odkazovat k příběhu, jenž nemusí být nutně psaným textem, ale může být předáván i orálně. Nezáleží ani na tom, zda je vypravěč, autor textu či postava v příběhu reálnou osobou, kterou můžeme identifikovat.¹³⁶ Pokud však narativní malba skutečně odkazuje k narativnímu textu, můžeme ji označit jako ilustraci. Ilustraci v tomto případě chápeme jako nadřazený pojem, pod který jako určité specifikum spadá narativní malba. Ilustrace je výtvarný doprovod textu, který pomáhá osvětlit (z latinského *illustrō*) jeho znění. Přestože ilustrace jsou nejčastěji spojovány s knihou a znázorňují děj odehrávající se v textu, v knize existují separovaně, oddělené jednotlivými stránkami textu. Narativní malba je speciální druh ilustrace, který se odehrává v jedné linii, v případě čínské narativní malby na jednom svitku, maximálně přerušené kaligrafií básně a sdílí tedy jeden společný kontinuální prostor.¹³⁷

Nezbytným faktorem, který definuje narativní malbu, je společenská funkce díla. Mnoho narativních maleb bylo v průběhu věků využito k nejrůznějším záměrům, ať už za účelem propagandy, poučení, uctívání, informace či pobavení.¹³⁸ Obrazové převyprávění příběhu je schopno uchovat důležité historické události a zároveň může posloužit jako modelová ukázka toho, co je správné nebo naopak špatné.¹³⁹ Důležitým kritériem je i výtvarné zpracování obrazu, které souvisí s historickými vlivy, jež utvářely tradiční čínskou malbu. Jako u jiných výtvarných děl se i zde posuzuje formát, kompozice a umělecký záměr. Z

¹³⁵ MURRAY 1998 (pozn. 23) 605.

¹³⁶ Ibidem 608.

¹³⁷ MURRAY 2008 (pozn. 25) 558.

¹³⁸ MURRAY 1998 (pozn. 23) 608.

¹³⁹ MURRAY 2008 (pozn. 25) 559.

těchto tří faktorů je však zdaleka nedůležitější organizace prostoru obrazu, tedy kompozice. Právě u narativní malby prostor na obraze automaticky vyjadřuje i plynutí času. Umístění děje do prostoru malby rozhoduje o časovém zařazení konkrétní scény do děje příběhu. Murray blíže definuje čtyři nejčastější typy kompozice narativních maleb.¹⁴⁰ V případě obrazů s námětem příběhu Cai Yan, ve kterém se z části jedná o strukturu cesty, tedy dynamického vývoje příběhu, je nejčastěji využívána postupně se rozvíjející kompozice (*sequential*), které řadí po sobě následující děje lineárně za sebe, avšak jeden od druhého jsou ohraničeny pomyslným rámečkem. Čtení prostoru u narativu je tak nejpřirozenější podle horizontální osy.¹⁴¹

Ideálním malířským formátem pro takové ztvárnění jsou čínské svitky, které mohou být dlouhé i několik desítek metrů a nic tak nenarušuje plynulost děje. Podélný svitek *juan* 卷 se rozvíjí zprava doleva a je tudíž nutné prohlížet si jej v tomto směru,¹⁴² jakoby se divák sám ocitl na cestě společně s unášenou Cai Yan, v případě narativního svitku *Hujia shiba pai*. Pro toto „cestování v leže“ existuje čínský termín (*woyou* 卧游), váže se však spíše k vychutnávání svitků s žánrem krajinomalby.¹⁴³ Je nutné podotknout, že čínské obrazy nebyly určeny k permanentnímu vystavování. Sběratelé svitky ukládali do knihoven a prohlíželi či vystavovali je jen při speciálních příležitostech, jako byly svátky, setkání s přáteli nebo vlastní chvíle studia a kontempace. Horizontální svitek je primárně odvozen od knihy, která je zase prapůvodně odvozena od svazků bambusových úštěpků (*zhujian* 竹简). Tato paralela mezi knihou a obrazem mimo jiné také způsobuje, že svitek s malbou je ve výsledku čten stejně jako kniha. Podélný svitek se tak stal ideálním formátem pro obrazový narativ, který umožňuje, aby byl postupně odvíjen a současně tak i „čten“.¹⁴⁴ Důvodem, proč se tato kompozice nejlépe ujala pro čínské narativní obrazy, je její jednoduché a logické čtení, které je snadno srozumitelné samostatně bez dalšího výkladu. Plynulost čtení bývá často přerušena pouze oddělením jednotlivých sekvencí maleb textem, na jehož základě obraz vznikl. Ten také před každou scénou čtenáři napoví děj příběhu v dalším

¹⁴⁰ V anglickém originále se jedná o tyto typy: *monoscopic*, *synoptic*, *sequential* a *planar*.

Některé pojmy pro druhy kompozice nemají v české uměnovědné terminologii ekvivalent.

¹⁴¹ Marie-Laure RYANOVÁ: *Narativní prostor*. In: *Aluze*, 3/2010, 38.

¹⁴² HSŮ (pozn. 117) 26.

¹⁴³ LAURENT (pozn. 26) 15.

¹⁴⁴ *Ibidem* 14.

výjevu.

Přerušení jednotlivých scén obrazu textem, který předesílá následující děj a jeho ilustraci, jako je tomu i u svitku *Hujia shiba pai* ze sbírek Metropolitního muzea, má velmi staré kořeny. Právě zapojení textu do obrazu odděluje časové úseky do rámečků, jež napomáhají čtení příběhu po „kapitolách“ a usnadňují tak divákovi rekonstrukci časové posloupnosti.¹⁴⁵ V jiných případech, když na obraze chybí literární doprovod, je možné scény příběhu členit pomocí poněkud kulisového použití přírodních útvarů či stromů, jako je tomu v případě Gu Kaizhiho narativní malby *Bohyně řeky Luo* [32], která ilustruje stejnojmennou báseň výše zmiňovaného Cao Zhiho.¹⁴⁶ Pokud se příběh odehrává v interiéru, je možné jednotlivé scény odehrávající se v časové posloupnosti oddělovat architektonicky či kusy nábytku.¹⁴⁷ Narativní malba, která se vyznačuje realističností a důrazem na naturalismus, se stala oblíbeným nástrojem jak stimulovat a kultivovat morální charakter diváka.¹⁴⁸ Jedná se o sofistikovaný způsob jak použít obrazy, aby jasně vyjádřily smysl ukrytý v historii či konkrétním textu.

Většina výše uvedených kritérií, která definují termín narativní malba, potvrzuje naši hypotézu, že svitek *Hujia shiba pai* ze sbírek Metropolitního muzea jeho komplementární spojení básně a ilustrace, je jedinečným příkladem rozvinuté čínské narativní malby.

¹⁴⁵ RYANOVÁ (pozn. 141) 39.

¹⁴⁶ *Bohyně řeky Luo* se řadí mezi deset klasických obrazů (*shida minghua* 十大名画). Originál obrazu se nezachoval a dnes existuje pouze ve třech songských kopiích. Jedna kopie se nachází v Palácovém muzeu v Pekingu (*Gugong bowuyuan* 故宫博物院), druhá ve Freer Gallery of Art ve Washingtonu a třetí v provinčním muzeu Liaoning (*Liaoning bowuguan* 辽宁博物馆).

¹⁴⁷ MURRAY 1998 (pozn. 23) 609.

¹⁴⁸ MURRAY 2008 (pozn. 25) 562.

Závěr

Příběh Cai Yan, který se zachoval v básních i ve výtvarném umění, přežil v čínské kultuře již téměř dva tisíce let. Odkazovalo k němu několik dynastií, avšak každá z jiného důvodu. Báseň *Hujia shiba pai* a nešťastný osud básnířky Cai Yan se tak staly nositelem odlišných poselství. Na konci dynastie Han je to především autentická zповěď ženy, která má silnou osobní rovinu. Za Tangů vznikla Liu Shangova verze básně jen pár let po Anlushanově povstání, kdy se země snažila vzpamatovat z chaosu způsobeného ujugurskými a tibetskými nájezdy na západu země a kdy v roce 763 tibetské vojsko dobylo Chang'an. V této době tak *Hujia shiba pai* mohla posloužit jako proklamace, jak odlišit původní hanskou kulturu od zvyklostí kmenů útočících na západních hranicích země. Později za Songů, kdy téma vstupuje do výtvarného umění, Cai Yan poslouží císaři Gaozongovi jako forma politického programu, aby ideově zdůraznil svou roli zachránce a snahu o dynastickou obnovu vycházející z fenoménu *znovunalezení minulosti*.¹⁴⁹

Svitek s básní *Hujia shiba pai* je jedinečnou ukázkou komplexního díla, které v sobě skrývá řadu konotací, a proto je mohly intelektuální vrstvy v různých historických momentech využít pro svou potřebu a konkrétní deklaraci. Důležitou složkou básně připisované autorce Cai Yan je však i hrdinčina trojrole. Osobní příběh představuje roli ženy ve společnosti. Vypovídá o ženě milující svou vlast a čínskou kulturu, o oddané a ctnostné dceři, která se touží navrátit k rodičům, a v neposlední řadě také o milující matce, která nechce opustit své děti. Mezi těmito výsostnými morálními hodnotami příběh nejvýše staví lásku k rodičům, domovu a vlasti. V souladu s konfuciánskou filosofií i s politickými potřebami nejmocnějších. Příběh se dostává do politické sféry i tím, že jasně vypovídá o strachu z nadvlády cizího etnika, o touze po návratu k tradičním hodnotám či nepřímo o vytrvalosti Hanů.

Osudy Cai Yan plynuly a plynou ve dvojitěm čase: osobním a umělecko-historickým. V tom prvním před námi vyvstává dramatický životní příběh kultivované a vzdělané ženy z vysoce postavené hanské rodiny, která po těžkých osudových zvratech nedejde smíření, ale je svým rozhodnutím až do smrti postavena před

¹⁴⁹ Viz. pozn. 70.

neřešitelné existenciální dilema. Bylo to asi především právě toto niterné drama matky, které dalo impulz k přetavení životního příběhu v původní básnické dílo spjaté se jménem Cai Yan, ať již je jeho autorem kdokoliv. Čas tohoto druhého, nadosobního příběhu, literárního a později i výtvarného, se začíná odvíjet ještě za života skutečné Cai Yan, pokud jí náleží autorství alespoň některé ze tří básní, a nebo nedlouho po její smrti. Tento příběh se stává příkladem života ctnostné ženy a oddané dcery a s tímto poselstvím je písemně zachycen. Nejprve se šíří ve formě oslavného životopisu v *Kronice Pozdních Hanů* a básní. V případě Cai Yan je její včlenění do čínského panteonu ctnostných postav umocněno i jejím tradičním ztotožněním s jednou z prvních doložených ženských básnířek.

Výtvarné zpracování *Hujia shiba pai* se poprvé za dynastie Song objevuje ve formě narativní malby, kdy byla vytvořena pravidla, podle kterých se skrze základní elementy vycházející z textu malíři snažili vystihnout příběh, ne ve slovech ale v obrazech.

Obě formy, jak textová tak obrazová, se v narativní malbě komplementárně a harmonicky snoubí, přičemž obrazový doprovod má možnost text doplňovat o novou ikonografii a umocňuje jeho výpověď. Cai Yan, kterou známe z básně, se tak liší od Cai Yan, jak ji známe z výtvarného provedení. Songští malíři, stejně jako domnělý tvůrce svitku z Metropolitního muzea Li Tang, si vytvořili vlastní obrazovou rétoriku, skrze kterou příběh vyprávěli paralelně s literární předlohou. Vedle oslavy ženských ctností skýtal příběh Cai Yan možnost ještě dalšího výkladu a ideového využití. Je jím vzorec řešení složitého vztahu mezi obyvateli Číny a okolními etniky. Stejně jako se Evropa zajímala o Orient a formovala svůj vlastní pohled na tento „jiný svět“, tak se i čínské vzdělané vrstvy zabývaly okolním neznámým světem, kterým se cítili ohrožováni. V případě příběhu Cai Yan je malířský jazyk inspirovaný kitanskými atributy, které v průběhu celého svitku podrobně vykresluje. V básni jsou nositelem příběhu city, avšak songští malíři, kteří museli básnický jazyk převést do obrazů, využívali jako vyjadřovací prostředek detailní, až encyklopedický popis rozdílů mezi hanskou a kočovnickou kulturou, která pro ně představovala jistou formu exotismu. Autor svitku *Hujia shiba pai* tak na obraze podal pravdivou výpověď, které jistě muselo předcházet dlouhé studium reálií nehanského etnika, jak můžeme soudit podle věrohodného a

precizního provedení atributů a materiální kultury na obraze.¹⁵⁰ Duševní rozpoložení hrdinky, které hraje prim v Cai Yanině i Liu Shangově básni, se tak dostává v ikonickém zpracování do pozadí a ilustrace funguje jako věrohodná kulisa pro rozehrání příběhu.

V dramatu Cai Yan je jistě klíčové osobní dilema dcery, která touží po domově, a naproti tomu její role matky, která se nehodlá vzdát svých dětí. Původní báseň *Hujia shiba pai* vznikla následně na základě zoufalství, které Cai Yan prožívala po návratu do rodného města. Báseň sama o sobě je tak silnou výpovědí, která v sobě ukrývá velmi emotivní příběh a prožitek hluboké bolesti. To, že báseň uspěla i v jiných dějinných epochách a kontextech a přežila až do současnosti, jen svědčí o její nadčasovosti a schopnosti oslovovat čtenáře. Báseň, ať už v provedení autorky Cai Yan či autora Liu Shanga, se stala i historickým dokladem a zároveň výpovědí o čínské kultuře. Jméno Cai Yan tak bude navždy spojováno s originálním básnickým dílem a expresivní osobní zpovědí, ale od dynastie Song také se specifickým druhem čínské malby. Snad právě díky propojení literárního a výtvarného díla se příběh Cai Yan dostal do podvědomí mnoha čtenářů či diváků a ani dnes neupadla tato básnička Východních Hanů a její pohnutý osud v zapomnění.

¹⁵⁰ YANG (pozn. 112) 127.

Seznam použité literatury

Prameny:

Životopis Cai Yan

FAN Ye 范曄 : *Hou Han shu* 后汉书. (Životopis Cai Yan v *Kronice Pozdních Hanů*).
Anglický překlad In: IDEMA Wilt; GRANT Beata (ed.): *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*. Harvard University Asia Center, Cambridge 2004, 113

Dílo Cai Yan

Beifen shi 悲愤诗 1

Beifen shi 悲愤诗 2

Hujia shiba pai 胡笳十八拍

Dílo Liu Shanga

Hujia shiba pai 胡笳十八拍

Překlad díla

Český: *Beifen shi* 悲愤诗 .

In: ČERNÁ Zlata: *Cchaj Jen. Báseň o žalu a utrpení*.

In: PREUSS Karel a kol.: *Chrestomatie k dějinám starověku*.

SPN, Praha 1982, 106-110

Slovenský: Obě básně *Beifen shi* 悲愤诗 a *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 .

In: ČARNOGURSKÁ Marina: *Cchaj Wen-t'i: Osemnást' plačov hunskej písťaly*.

Ecce, Košice 1997

Anglický: Obě básně *Beifen shi* 悲愤诗 a *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 .

In: FRANKEL Hans H.: *Cai Yan and the Poems Attributed to Her*. In: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, eds. W. Nienhauser, Jr., H. Saussy, M. Yeh. Vol. 5, No. 1/2, University of Wisconsin, Madison 1983, 133-156

Bibliografie:

- *Tangshi, Songci, Yuanqu. Sanquan heji. Quan tangshi.* 唐诗 . 宋词 . 元曲 . 三全合集 . 全唐诗 . 三册 (Sborník tangských, songských a yuanských básní). PING Xueli 冯学礼, XUE Hongpeng 薛鸿鹏 (ed.), *Neimenggu wenhua chubanshe* 内蒙古文化出版社, 1999
- *Three Thousand Years of Chinese Painting.* Yale University Press, 1997
- *Zhongguo wenxue da cidian* 中國文學大辭典 (Velký slovník čínské literatury). Jianhong chubanshe 建宏出版社, Taipei 1999
- BALEKA Jan: *Výtvarné umění. Výkladový slovník.* Academia, Praha 1997
- BICKFORD Maggie: Making the Chinese Cultural Heritage at the Courts of Northern Sung China. In: *Conference on Founding Paradigms - Papers on the Art and Culture of the Northern Sung Dynasty.* National Palace Museum, 2008, 499-519.
- BO Songnian: *The Art of Painting of the Four Schools of the Southern Song Dynasty Nansong si jia hua ji* 南宋四家画集 . Tianjin People's Fine Art Publishing House, Nanjing 1997
- BRAY Francesca: *The Power of Tu.* In: *Graphics and text in the production of technical knowledge in China: the warp and the weft.* Brill, Leiden 2007
- BROTHERTON Elizabeth: *The Painting-Poetry Analogy : What Did It Mean for Song Painting ?* In : *Bridges to Heaven. Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong.* Princeton University Press 2011, 211-233
- BUSH Susan; SHIH Hsiao-yen: *Early Chinese Texts on Painting.* Harvard University Press, 1985
- BUSH Susan: *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'ich'ang (1555-1636).* Harvard-Yenching Studies XXVII, Harvard University Press, 1971
- DI COSMO Nicola: *Ancient China and its enemies. The Rise of Nomadic Power in East Asian History.* Cambridge University Press, Cambridge 2002
- EBREY Patricia Buckley: *The Cambridge Illustrated History of China.* Cambridge University Press 1996
- FAIRBANK John King: *Dějiny Číny.* Lidové noviny, Praha 1998

- FONG Wen C.: *Beyond Representation. Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*. Metropolitan Museum of Art, New York 1992
- FONG Wen C.: *Deconstructing Paradigms in Sung and Yuan Paintings: Life anfter Death of Mastering Representation*. In: *Conference on Founding Paradigms – Papers on the Art and Culture of the Northern Sung Dynasty*. National Palace Museum, 2008
- FRANKEL Hans H.: *Cai Yan and the Poems Attributed to Her*. In: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, eds. W. Nienhauser, Jr., H. Saussy, M. Yeh. Vol. 5, No. 1/2, University of Wisconsin, Madison 1983, 133-156
- FRANKEL Hans H.: *Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility*. In: *Comparative Literature*, Vol. 9, No. 4, Autumn 1957, 289-307
- GAO Musen 高木森: *Wenji guihan tu de jianshang 文姬歸漢圖的鑑賞 (Rozbor Návratu Wenji do Han)*. Gugong wenwu yuekan 《故宮文物月刊》, Vol. 1, No. 7, 1983, 81-88
- GRANT Beata; IDEMA Wilt (ed.): *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*. Harvard University Asia Center, Cambridge 2004
- GUO Moruo 郭沫若: *Cai Wenji 蔡文姬*. Zhongguo siju chubanshe, Beijing 1959
- HSŮ Kuo-huang: *Deset zastavení s čínským obrazem*. DharmaGaia, Praha 2007
- HU Yue: *The political import of the “Buddha” and the “Foreign Kings” in Barbarian Royalty Worshipping Buddha*. University of Hong Kong
- CHEN Pao-chen: *Time and Space in Chinese Narrative Paintings of Han and the Six Dynasties*. In: HUANG Chun-Chieh; ZÜRCHER Erik (ed.): *Time and Space in Chinese Culture*. Brill, Leiden 1995, 239-285
- CHENG Yen-wen: *Tradition and Transformation: Cataloguing Chinese Art in the Middle and Late Imperial Eras*. University of Pennsylvania, 2010
- KNECHTGES David R.: *From the Eastern Han through the Western Jin (AD 25-317)*. In: CHANG Kang-I Sun; OWEN Stephen: *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume I: To 1375*. Cambridge University Press, New York 2010
- KOŽMÍN Zdeněk: *Interpretace básní*. Masarykova univerzita, Brno 2005.
- LAURENT Cédric: *Voyages immobiles dans la prose ancienne: La peinture narrative sous la dynastie Ming (1368-1644)*. Dizertační práce

- LEE Lily Hsiao Hung; STEFANOWSKA Agnes D. (ed.): *Biographical Dictionary of Chinese Women: Antiquity Through Sui, 1600 B.C.E.-618 C.E.* M. E. Sharpe, New York 2007, 110-112
- LEVY Dore J.: *Vignettism in the poetics of chinese narrative painting.* In: GREEN Alexandra (ed.): *Rethinking Visual Narratives from Asia: Intercultural and Comparative Perspectives.* Hong Kong University Press, 2013, 27-40
- LEVY Dore J.: *Cai Yan. Eighteen Songs of a Nomad Flute.* In: CHANG Kang-i Sun; Saussy HAUN (ed.): *Women Writers of Traditional China: An Anthology of Poetry and Criticism.* Stanford University Press, Stanford 1999, 22-30
- LEVY Dore J.: *Transforming Archetypes in Chinese Poetry and Painting. The Case of Ts'ai Yen.* In: *Asia Major*, Third Series, 6, Part 2, 1993, 147-168
- LÉVY André: *Dictionnaire de littérature chinoise.* Quadrige, Paris 2000
- LIU Fangru 劉芳如 : *Jiedu Wenji guihan ce 解讀文姬歸漢冊 (上下).* (Rozluštění alba Wenji se vrací do Han). *Gugong wenwu yuekan 《故宮文物月刊》* , Vol. 13, No. 3-4, 1995, 4-27, 24-39
- LIU Lingcang 刘凌沧 : *Zhongguo huali de Hujia shiba pai tu 中国画里的“胡笳十八拍图”.* *Wenwu 文物* 5, 1959
- LOMOVÁ Olga: *Čítanka tangské poezie.* Karolinum, Praha 1995
- LOMOVÁ Olga: *Knihy vrchních písařů.* Karolinum, Praha 2012, 559.
- LOMOVÁ Olga; SŁUPSKI Zbigniew: *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury. Díl I – Dynastie Shang až období Válčících států.* Karolinum, Praha 2007
- LOMOVÁ Olga; SŁUPSKI Zbigniew: *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury. Díl II – Dynastie Qin a Han.* Karolinum, Praha 2009
- LUAN Baoqun 栾保群 : *Zhongguo shenpu 中国神谱 (Čínská božstva).* Tianjin renmin chubanshe 天津人民出版社, 2009
- LUST John: *Chinese popular prints.* Brill Publishers, Leiden 1996
- MURRAY Julia K.: *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology.* University of Hawai Press, Honolulu 2007

- MURRAY Julia K.: *Representation and Literati Values : Li Kung-lin and Narrative Illustration*. In : *Conference on Founding Paradigms - Papers on the Art and Culture of the Northern Sung Dynasty*. National Palace Museum, 2008
- MURRAY Julia K.: *What is "Chinese Narrative Illustration"?* In: *The Art Bulletin*, Vol. 80, No. 4, December 1998, 602-615
- NIENHAUSER William H. Jr.: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. SMC Publishing, Taipei 1986
- PENG Huiping, 彭慧萍 : *Tangyin de pozhan you ma tuntang yin zhiyi Boshidun Hujia shiba pai ce zhi banben niandai*. 烫印的破绽 , 由马臀烫印质疑波士顿本《胡笳十八拍》册之版本年代 . (Branded Horses : A Discussion of the Boston Folio of Hujia shiba pai tu in Light of Horse Brands). *Palace Museum Journal 故宫博物院院刊*, Vol.2, 2004
- PU Yue 樸月: *Yi qu hujia wangu chou Cai Wenji gui Han de beige* 一曲胡笳萬古愁蔡文姬「歸漢」的悲歌. *Lishi yuekan 《歷史月刊》* , Vol. 120, No. 1, 1998, 119-129
- ROREX Robert A.; FONG Wen: *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1974
- ROREX Robert A.: *Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story*. In: *Artibus Asiae*, Vol. 45, No. 2/3, 1984, 174-198
- RYANOVÁ Marie-Laure: *Narativní prostor*. In: *Aluze*, 3/2010, 38-46
- SAID Edward W.: *Orientalismus. Západní koncepce Orientu*. Paseka, Praha 2003
- SLOBODNÍK Martin: *Čína a "barbari" - stereotypy v zobrazování "iného"*. In: KRUPA Viktor. (ed.): *Orient a Okcident v kontaktech a konfrontáciách*. Veda, Bratislava 1999, 90-101
- WANG Yao-t'ing: *Čínské malířství. Průvodce filosofií, technikou a historií*. Knižní klub, Praha 2008
- WATT James C. Y. WATT: *Art and Zeitgeist in the Northern Sung*. In: *Conference on Founding Paradigms - Papers on the Art and Culture of the Northern Sung Dynasty*. National Palace Museum, 2008

- XU Zhengying 徐正英 : *Cai Yan zuopin yanjiu de shiji huigu* 蔡琰作品研究的世纪回顾 (Sto let výzkumu děl autorky Cai Yan). *Journal of North West Normal University* 西北师大学报 . Vol. 38, No. 2, 2001, 6-11
- YANG Chuxiaon 杨春晓 : *Shi Wenji gui Han, haishi Zhao Jun chusai*. 是文姬归汉, 还是昭君出塞 . (Je to Návrat Wenji do Han nebo Odchod Zhao Jun k hranicím). *Guanyu suowei Jin dai Zhang Mei Wenji gui Han tu zhuti de bianxi* 关于所谓金代张璪《文姬归汉图》主题的辨析. *Inner Mongolia Art* 内蒙古艺术, No. 2, 2010, 126-128
- YANG Xiaoneng: *Archeological Perspectives on the Origins of Northern Sung Painting*. In: *Conference on Founding Paradigms - Papers on the Art and Culture of the Northern Sung Dynasty*. National Palace Museum, 2008, 249-295.
- YU Li 余莉 : *Wenji gui Han "gushi zhuti de yanbian jiqi wenhua chanshi* 文姬归汉"故事主题的演变及其文化阐释 (Vývoj příběhu únosu a návratu Wenji a jeho kulturní aspekty). *Journal of Inner Mongolia University* 内蒙古大学学报 , Vol. 45, No. 4, 2013, 15-20

Webové odkazy:

- ┌ Academia Sinica
<http://hanji.sinica.edu.tw/>,
vyhledáno 10.6. 2014
- ┌ Digital East Asian Studies. Harvard University
<http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k7403&pageid=icb.page302060>,
vyhledáno 28.5. 2014

Příloha I

Překlad Cai Yan: *Hujia shiba pai*

Osmnáct zpěvů hunské píšťaly

Píseň 1

	我生之初尚無為，	Než jsem se narodila, nedocházelo k nepokojům,
2	我生之後漢祚衰。	když jsem se narodila, Hanové přišli o svou moc.
	天不仁兮降亂離，	Nebesa nebyla milosrdná, že seslala na nás chaos.
4	地不仁兮使我逢此時。	Země nebyla milosrdná, že mě poslala do této doby.
	干戈日尋兮道路危，	Štítý a kopí byly na denním pořádku, cesty nebyly bezpečné,
6	民卒流亡兮共哀悲。	obyčejní lidé se přesouvali a společně hořekovali.
	煙塵蔽野兮胡虜盛，	Prach a dým zahalily krajinu, všude hojnost nomádských nepřátel.
8	志意乖兮節義虧。	Bylo to proti mé přirozenosti, přišla jsem o svou bezúhonnost.
	對殊俗兮非我宜，	Jejich podivné obyčeje nebyly pro mě,
10	遭惡辱兮當告誰？	musela jsem čelit zlu a potupě, komu se můžu svěřit?
	笳一會兮琴一拍，	Jedno zahvízdnutí hunské píšťaly, píseň na citeru qin,
12	心憤怨兮無人知。	nikdo nedokáže pochopit hořkost v mém srdci.

Píseň 2

	戎羯逼我兮為室家，	Barbar mě donutil stát se jeho manželkou,
14	將我行兮向天涯。	unesl mě na cestu až na konec světa.
	雲山萬重兮歸路遐，	Přes nesčetné vrstvy mračných hor, cesta zpět je daleká,
16	疾風千里兮風揚沙。	silný vítr po tisíce mil zvedal písek,
	人多暴猛兮如虺蛇，	Jejich lid je divoký a dravý jako jedovatí hadi,
18	控弦被甲兮為驕奢。	napínají luky, nosí brnění, jsou zpupní a rozmařilí.
	兩拍張弦兮弦欲絕，	Dvě písňe napínají mé struny k prasknutí,
20	志摧心折兮自悲嗟。	mé přání je v troskách, srdce zlomené, povzdychám nad svým osudem.

Píseň 3

	越漢國兮入胡城，	Přešli jsme hranice země Hanů a vstoupili do sídla nomádů,
22	亡家失身兮不如無生。	bez domova a zneuctěná, lépe se nikdy nenarodit.
	氈裘為裳兮骨肉震驚，	Plstěný nomádský oděv místo sukně, celé tělo se chvěje,
24	羯羶為味兮枉逼我情。	skopové maso k jídlu, nejsem na ně zvyklá.
	鞞鼓喧兮從夜達明，	Válečné bubny duní od soumraku do úsvitu,
26	胡風浩浩兮暗塞營。	severní vítr sílí, tma halí tábořiště.
	傷今感晉兮三拍成，	Dnešek mě děsí, city se mění, třetí píseň je dokončena,
28	銜悲奮恨兮何時平？	plná zármutku, potlačené lítosti, kdy dojdou pokoje?

Píseň 4

- 30 無日無夜兮不思我鄉土，
稟氣合生兮莫過我最苦。
天災國亂兮人無主，
32 唯我薄命兮沒戎虜。
殊俗心異兮身難處，
34 嗜欲不同兮誰可與語？
尋思涉歷兮多難阻，
36 四拍成兮益懷楚，
- Není dne ani noci, kdy bych si nevzpomněla na domov,
není živého stvoření, jehož by potkal horší osud než mě.
Nebesa seslala pohromy, země je bez řádu, lidé jsou bez vládce,
jen já mám nejhorší osud, padnout do zajetí,
Podivné obyčeje, odlišné myšlení, trudno s tím vyjít,
záliby a touhy jiné, s kým o tom mohu promluvit?
Přemítám nad svými zážitky, jsou tak znepokojivé,
čtvrtá píseň je dokončena a já teskním tím víc.

Píseň 5

- 38 雁南征兮欲寄邊聲，
雁北歸兮為得漢音。
雁飛高兮邈難尋，
40 空斷腸兮思愔愔。
攢眉向月兮撫雅琴，
42 五拍冷冷兮意彌深。
- Divoké husy letí na jih, kéž by mohly předat zprávu na hranici.
Divoké husy se vrací na sever, doufám, že přinesou zprávy z Hanu.
Divoké husy letí vysoko, v dálce je těžké je zahlédnout.
Prázdnota, odříznuté vnitřnosti, poklidně přemýšlím.
Křčím obočí, obracím se k měsíci a drnkám na vznešenou citeru,
pátá píseň je čirá, její význam je hlubší.

Píseň 6

- 44 冰霜凜凜兮身苦寒，
饑對肉酪兮不能餐。
夜間隴水兮聲嗚咽，
46 朝見長城兮路杳漫。
追思往日兮行李難，
48 六拍悲來兮欲罷彈。
- Led a mráz bolestivě studí, tělo trpí chladem,
hladovím nad masem a kumysem, které nedokážu pozřít.
V noci naslouchám vzlykání říčky Long,
k ránu jsem spatřila Dlouhou zeď, cesta by byla dlouhá a nekonečná.
Vybavuji si minulé dny na cestě, útrapy putování,
šestá píseň vychází ze žalu, přála bych si přestat hrát.

Píseň 7

- 50 日暮風悲兮邊聲四起，
不知愁心兮說向誰是？
原野蕭條兮烽戍萬里，
52 俗賤老弱兮少壯為美。
逐有水草兮安家葺壘，
54 牛羊滿野兮聚如蜂蟻。
草盡水竭兮羊馬皆徙，
56 七拍流恨兮惡居於此？
- Při západu slunce fouká žalostný vítr, kolem hranic znějí zvuky,
Nevím, kdo je ten správný, komu můžu říct o svém utrápeném srdci?
Pláně jsou pusté, strážných ohňů a pevností je nespočet,
jsou zvyklí pohrdat starými a slabými, mladé a zdatné považují za krásné.
Putují tam, kde je voda a pastviny, usadí se, opraví opevnění,
skot a ovce zaplní pláně, rojí se jako včely a mravenci.
Když dojde voda a spase se tráva, ovce i koně se všechny přesunou,
ze sedmé písně čiší lítost, oškliví se mi setrvávat na tomto místě?

Píseň 8

- 58 為天有眼兮何不見我獨漂流？
為神有靈兮何事處我天南海北頭？
我不負天兮天何配我殊匹？
60 我不負神兮神何殛我越荒州？
制茲八拍兮擬俳憂，
62 何知曲成兮心轉愁。
- Mají-li Nebesa oči, proč nevidí mou samotu?
Mají-li bohové soucit, z jakého důvodu mě uvrhli na jih od Nebesa a na sever od moře?
Neurazila jsem Nebesa, tak proč mě spojila s nerovným partnerem?
Neurazila jsem ani bohy, tak proč mě zabíjejí životem v pusté krajině?
Složila jsem osmou píseň, abych napodobila své trápení,
jak jen jsem mohla tušit, že až ji dokončím, budu mít srdce plné úzkosti.

Píseň 9

	天無涯兮地無邊，	Nebesa jsou bez konce, Země je bez hranic,
64	我心愁兮亦復然。	úzkost v mém srdci je také taková.
	人生倏忽兮如白駒之過隙，	Lidský život je pomíjivý jako bílé hříbě spatřené skrze skulinu,
66	然不得歡樂兮當我之盛年。	ale já nemohu dosáhnout štěstí ani v rozkvětu svého života.
	怨兮欲問天，	Nenávidím to a přála bych se zeptat Nebes,
68	天蒼蒼兮上無緣。	modrých Nebes, tak modrých, že není možné k nim dosáhnout.
	舉頭仰望兮空雲煙，	Zvedám hlavu a vzhlížím k nim, k prázdným mrakům a mlhovině,
70	九拍情兮誰與傳？	mé pocity z deváté písně, kdo je pošle dál?

Píseň 10

	城頭烽火不曾滅，	Strážné ohně na vrcholu valů nikdy nevyhasnou,
72	疆場征戰何時歇？	boje na bitevních polích, kdy jim bude konec?
	殺氣朝朝衝塞門，	Smrtící ovzduší den co den naráží na brány,
74	胡風夜夜吹邊月。	nomádský vítr noc co noc duje za svitu pohraničního měsíce.
	故鄉隔兮音塵絕，	Oddělená od domova, odříznutá od zpráv,
76	哭無聲兮氣將咽。	můj pláč je tichý, můj dech se dusí.
	一生辛苦兮緣別離，	Mé celoživotní starosti jsou způsobeny odloučením,
78	十拍悲深兮淚成血。	žal desáté písně je tak hluboký, že slzy mění v krev.

Píseň 11

	我非貪生而惡死，	Nejsem ta, kdo lpí na životě a děsí se smrti,
80	不能捐身兮心有以。	nedokážu opustit tento život, mám pro to důvody.
	生仍冀得兮歸桑梓，	Když zůstanu naživu, je naděje, že se vrátím domů, tam za morušemi,
82	死當埋骨兮長已矣。	když zemřu, mé kosti zůstanou pochovány navždy zde.
	日居月諸兮在戎壘，	Dny a měsíce plynou uvnitř nepřátelských valů,
84	胡人寵我兮有二子。	nomádský muž si mě oblíbil a já mu porodila dva syny.
	鞠之育之兮不羞恥，	Chovala jsem je, opatrovala jsem je, za to se nestydím,
86	閔之念之兮生長邊鄙。	litovala jsem je, soucítila s nimi, když vyrůstali za hranicemi.
	十有一拍兮因茲起，	Jedenáctá píseň vznikla z tohoto,
88	哀響纏綿兮徹心髓。	její smutný zvuk se proplétá a proniká až do srdce a morku.

Píseň 12

	東風應律兮暖氣多，	Východní vítr se drží ladění, teplý vzduch je hojný,
90	知是漢家天子兮布陽和。	vím, že hanský císař tu roznáší svou hřejivou harmonii.
	羌胡蹈舞兮共謳歌，	Nomádi tancují a zpívají oslavné písně,
92	兩國交歡兮罷兵戈。	obě země uzavřely mír a skončily s boji.
	忽遇漢使兮稱近詔，	Náhle se setkám s hanskými delegáty, přednášejí císařský rozkaz,
94	遺千金兮贖妾身。	přinášejí tisíc kusů zlata, aby mne vykoupili.
	喜得生還兮逢聖君，	Raduji se, že se vrátím živá a setkám se s moudrým panovníkem,
96	嗟別稚子兮會無因。	vzdychám, že opouštím své syny a již je nikdy nespatřím!
	十有二拍兮哀樂均，	Dvanáctá píseň je skrz naskrz truchlivou melodií,
98	去住兩情兮誰具陳。	odejít nebo zůstat, kdo mi poradí mezi oběma situacemi?

Píseň 13

100	不謂殘生兮卻得旋歸， 撫抱胡兒兮泣下霑衣。	Nepředpokládala jsem, že přežiji, otočím se a vrátím se domů, utěšuji a objímám své barbarské synky, slzy zmáčí můj šat.
102	漢使迎我兮四牡駢駢， 號失聲兮誰得知？	Hanští poslové mě získali, čtyři hřebci uhánějí, běduji dokud neztratím hlas, kdo mi rozuměl?
104	與我生死兮逢此時， 愁為子兮日無光輝， 焉得羽翼兮將汝歸。	Darovali mi život i smrt, v tomto momentě, jelikož truchlím pro své syny, slunce ztrácí jas. Kde bych mohla získat křídla, abych se pro ně vrátila?
106	一步一遠兮足難移， 魂消影絕兮恩愛遺。	Každým krokem se vzdalujeme, chodidla kráčeji stěží, duše se mi rozplynula, když zmizely jejich obrysy, mí milovaní tam zůstali.
108	十有三拍兮弦急調悲， 肝腸攪刺兮人莫我知。	Ve třinácté písni struny znějí úzkostlivě, melodie je smutná, vnitřnosti jsou probodány a vyvrženy, nikdo tomu nerozumí.

Píseň 14

110	身歸國兮兒莫之隨， 心懸懸兮長如饑。	Vracím se do vlasti, ale děti mě nenásledují, mé znepokojivé myšlenky jsou jako dlouhé hladovění.
112	四時萬物兮有盛衰， 唯我愁苦兮不暫移。	Během čtyř ročních dob se tisíce věcí probouzí a zase upadá, avšak můj smutek a trápení se ani na okamžik nezmění.
114	山高地闊兮見汝無期， 更深夜闌兮夢汝來斯。	Hory jsou vysoké, země rozlehlá, již vás nikdy nespatriím, když nastane hluboká noc, sním o tom, že přijdete sem.
116	夢中執手兮一喜一悲， 覺後痛吾心兮無休歇時。	Ve snu se držíme za ruku, šťastní i utrápení, když se probudím, srdce se mi sevře steskem a nikdy nenajde klidu.
118	十有四拍兮涕淚交垂， 河水東流兮心是思。	Čtrnáctá píseň, pláču a slzy stékají, jako řeky tečou na východ, takové jsou vzpomínky v mém srdci.

Píseň 15

120	十五拍兮節調促， 氣填胸兮誰識曲？	Patnáctá píseň, její rytmus se zrychluje, má hrud' se plní hněvem, ale kdo porozumí mé písni?
122	處穹廬兮偶殊俗， 願得歸來兮天從欲，	Žila jsem v jurtě s mužem cizích zvyků. přála jsem si vrátit se domů a nebesa vyslyšela mé přání,
124	再還漢國兮歡心足， 心有懷兮愁轉深，	Návrat do hanského státu potěšil mé srdce. mé srdce si stále pamatuje, mé truchlení je stále hlubší,
126	日月無私兮曾不照臨， 子母分離兮意難任，	Slunce a měsíc jsou nestranní, tak proč nesvítil? Oddělit matku od synů, je těžké to unést,
128	同天隔越兮如商參， 生死不相知兮何處尋！	sice sdílíme stejné nebe, přesto daleko od sebe jako Jitřenka a Večernice, zda živí či mrtví nevíme, ani kde hledat!

Píseň 16

130	十六拍兮思茫茫， 我與兒兮各一方。	Šestnáctá píseň, touha nezná konce, já a mé děti, jsme na opačných koncích.
132	日東月西兮徒相望， 不得相隨兮空斷腸。	Slunce na východě, měsíc na západě, vzájemně k sobě směřují, je nemožné se setkat, marnost mi láme srdce.
134	對萱草兮憂不忘， 彈鳴琴兮情何傷？	I když si skloním k denivce, na svůj smutek nezapomenu. Drnkám na citeru, proč city tolik zraňují?
136	今別子兮歸故鄉， 舊怨平兮新怨長！	Nyní, když jsem opustila syny a vrátila se domů, utišila jsem svůj starý žal a zrodil se nový!
138	泣血仰頭兮訴蒼蒼， 胡為生兮獨罹此殃！	Pláču krev, zvedám hlavu a stěžuji si modři nebes: Proč já sama jsem se narodila, abych snášela takové neštěstí!

Píseň 17

140	十七拍兮心鼻酸， 關山阻修兮行路難。	Sedmnáctá píseň, pronikavě píchá u srdce, hory a průsmyky jsou nebezpečné a dlouhé, cesty je těžké zdolat.
142	去時懷土兮心無緒， 來時別兒兮思漫漫。	Když mě unesli, toužila jsem po domově, ale mysl jsem měla čistou, nyní se vracím bez dětí, toužím po nich tak dlouho.
144	塞上黃蒿兮枝枯葉乾， 沙場白骨兮刀痕箭瘢。	Na hranicích jsou žluté pelyňky se suchými stonky a povadlými listy, bitevní pole jsou plná bílých kostí zjizvených meči se šrámy od šípů.
146	風霜凜凜兮春夏寒， 人馬饑餓兮筋力單。	Vítr i jinovatka jsou mraziví, tak mraziví na jaře i v létě, lidé i koně sténají hladem, již nemají sil.
148	豈知重得兮入長安， 歎息欲絕兮淚闌干。	Jak jsem mohla vědět, že znovu vstoupím do Chang'anu? Vzdychám a přeji si, aby už byl konec, slzy mi tečou po lících.

Píseň 18

150	胡笳本自出胡中， 緣琴翻出音律同。	Hunská píšťala pochází od nomádů, I když jsou tyto písně složeny pro ceteru qin, melodie je stejná.
152	十八拍兮曲雖終， 響有餘兮思無窮。	Osmnáctá píseň, skladba je sice u konce, zvuk prodlévá, ale její význam nikdy neskončí.
154	是知絲竹微妙兮均造化之功， 哀樂各隨人心兮有變則通。	Víme tedy, že strunné nástroje jsou křehké a vyrovnají se Stvoření, v každé bolesti i radosti následují lidské srdce, přizpůsobí se náladě.
156	胡與漢兮異域殊風， 天與地隔兮子西母東。	Nomádi a Hanové, různé země a odlišné zvyky. Nebesa a Země jsou odděleny, děti na západě, matka na východě.
158	苦我怨氣兮浩於長空， 六合雖廣兮受之應不容！	Plný žalu je můj utrápený duch, naplňuje celé rozlehlé nebe, celý širý kosmos, ačkoliv nesmírný, není dost velký, aby jej pojmul!

Příloha II

Překlad *Beifen shi* 悲愤诗 1

Báseň o žalu a utrpení

2 漢季失權柄, Když se Chanská moc ocitla v koncích,
董卓亂天常。 Tung Čuo nectil principů nebeských.

4 志欲圖篡弒, Pro vladařský trůn by směle vraždil,
先害諸賢良。 nejprve se moudrých rádců zbavil.

6 逼迫遷舊邦, Přiměl lid opustit hlavní město,
擁主以自強。 násilně uzmul císařské místo.

8 海內興義師, V zemi spojenecká vojska povstala,
欲共討不祥。 na svržení zrádce se chystala.

10 卓眾來東下, Čuo armádu z východu vyslal,
金甲耀日光。 odlesk slunce na zbroji se blýskal.

12 平土人脆弱, Slabí jsou lidé z nížinných plání,
來兵皆胡羌。 útočníci jsou barbarští Huni.

14 獵野圍城邑, Zbořili hradby, dobyli města,
所向悉破亡。 zničená sídla, toť jejich msta.

16 斬截無子遺, Ťali mečem, nikoho nešetřili,
屍骸相撈拒。 kostry a těla se kolem vršily.

18 馬邊懸男頭, U sedel visí státní mužské hlavy,
馬後載婦女。 přes koně přehodili mladé děvy.

20 長驅西入關, Táhli dál k západním soutěškám,
迴路險且阻。 cesta se kroutí neznámo kam.

22 還顧邈冥冥, Ohlížíme se k dáli za námi,
肝脾為爛腐。 uvnitř těla stesk šířá orgány.

24 所略有萬計, Houf zajatců ztratil svobodu,
不得令屯聚。 Slyší jen povelů hromadu.

或有骨肉俱, Ti, co mezi sebou příbuzné našli,
26 欲言不敢語。i když chtěli, raději nemluvili.

失意幾微間, Naděje a víra se hned ztratí,
28 輒言弊降虜。když zajatcům vyhrožují smrtí.

要當以亭刃, « Jedině meč nastolí pořádek,
30 我曹不活汝。nezbyde tady ani živáček. »

豈敢惜性命, Proč jen máme tak krutý život!
32 不堪其詈罵。Tyto tresty nelze vydržet.

或便加棰杖, Navíc klackem s trny biti budem,
34 毒痛參並下。krutá bolest nás sraží do kolen.

旦則號泣行, Ráno s pláčem vyrazit do dálav,
36 夜則悲吟坐。noční žal utopí sen našich hlav.

欲死不能得, Toužili jsme marně po smrti,
38 欲生無一可。když ani život nikdo nedá ti.

彼蒼者何辜, Ach nebesa, jak jste nás zklamala,
40 乃遭此厄禍。proč jste nás v neštěstí nechala?

邊荒與華異, V pustině nic není jak v Číně,
42 人俗少義理。lidé si zvykli nežít správně.

處所多霜雪, Všude kolem v pustinách leží sněh,
44 胡風春夏起。vítr fičí v dobách letních, jarních.

翩翩吹我衣, Bičuje a nadzvedává mi šat,
46 肅肅入我耳。surově se mi do uší chce drát.

感時念父母, Často myslím na lásku rodičů,
48 哀歎無窮已。ach, proč můj smutek nemá konců.

有客從外來, Když přijedou hosté z daleka,
50 聞之常歡喜。mé uši slyšet těší ta rozprávka!

迎問其消息, Vyptávám se na novinky od nás,
52 輒復非鄉里。však z domova nic nevědí zas.

54 邂逅徼時願, Konečně se splnilo mé přání,
骨肉來迎己。 přišli si pro mě mí lidé vlastní.

56 己得自解免, Sama jsem volnost opět získala,
當復棄兒子。 avšak své syny zde zanechala.

58 天屬綴人心, Nebesa svazují lidská srdce,
念別無會期。 ve vzpomínkách se sejdeme zase.

60 存亡永乖隔, Ať živí či mrtví, navždy vzdálení,
不忍與之辭。 nikdy nedosáhnu toho smíření.

62 兒前抱我頸, Synek mě objímá kolem krku,
問母欲何之。 nechápe, kdo a proč mu bere matku.

64 人言母當去, «Lidé mi říkají, že musíš jít.
豈復有還時。 Kdy bude možné tě zase spatřit?

66 阿母常仁惻, Vždycky jsi k nám byla matka milá,
今何更不慈。 proč ses teď v lhostejnou proměnila?

68 我尚未成人, Ještě nejsem dospělým mužem,
奈何不顧思。 Proč jen mě trápíš takovým žalem?»

70 見此崩五內, Pohled na něho srdce mi sžírá.
恍惚生狂癡。 šílenství se ve mě otvírá.

72 號泣手撫摩, Plačky ho sama musím konejšit,
當發復回疑。 váhám a nevím jak od něj odejít.

74 兼有同時輩, Všichni kolem na mě naléhají,
相送告離別。 loučí se a na cestu mávají.

76 慕我獨得歸, Někdo mi závidí, že se zas vracím,
哀叫聲摧裂。 já však vzlykám, bolestí se potácím.

78 馬為立踟躕, I koně nejistě přešlapují,
車為不轉轍。 Kola vozů se neroztáčejí.

80 觀者皆噓唏, Kdo mě vidí, sám začne tiše štkát,
行路亦嗚咽。 poutníci též začnou v pláč propukat.

82 去去割情戀， Musím opustit své milované，
 82 遠征日遐邁。 vpřed za sluncem putování dlouhé.

84 悠悠三千里， Dál a dál, přes tři tisíce mil，
 84 何時復交會。 ve shledání by nikdo nevěřil.

86 念我出腹子， Pomyšlení na syny mě týrá，
 86 胸臆為摧敗。 v hrudi mi smutek srdce svírá，

88 既至家人盡， Doma je prázdná, všichni pobiti，
 88 又復無中外。 opět stojím uprostřed samoty.

90 城廓為山林， Kde byly hradby, vyrostly stromy，
 90 庭宇生荊艾。 dvorky jsou zarostlé křovinami.

92 白骨不知誰， Bílé kosti - nevím čí byly，
 92 縱橫莫覆蓋。 přes sebe leží tu nepohřbeny.

94 出門無人聲， Když vyjdu ven, nikde žádné hlasy，
 94 豺狼號且吠。 jen vlčí vytí a jiné běsy.

96 榮榮對孤景， Cítím se opuštěná v krajině，
 96 怛吒糜肝肺。 útroby svírají se mi hrůzně.

98 登高遠眺望， Z kopce s nadějí zírám do dálky，
 98 魂神忽飛逝。 má mysl neudrží myšlenky.

100 奄若壽命盡， Když už jsem na život sil neměla，
 100 旁人相寬大。 obětavost druhých mi pomohla.

102 為復強視息， Díky nim jsem znovu počla sílit，
 102 雖生何聊賴。 sice dýchám, ale nevím proč žít.

104 托命于新人， Provdali mě tu za nového muže，
 104 竭心自勸勵。 odevzdala jsem se mu do náruče.

106 流離成鄙賤， Žiji ve strachu z ponížení，
 106 常恐復捐廢。 zase se obávám vyhnání.

108 人生幾何時， Jak dlouho jen trvá život lidský？
 108 懷憂終年歲。 můj bude do smrti žalu plný.

Příloha III

Seznam nejvýznamnějších narativních maleb k básni *Hujia shiba pai*

1.

Čtyři listy z původního svitku o osmnácti písních *Wen ji gui Han* 文姬归汉 (Návrat Wenji do Han). Dochovány písně 3, 5, 13 a 18.

Museum of Fine Arts. Boston, USA.

2.

Svítek s osmnácti ilustracemi. *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 (Osmnáct písní hunské píšťaly). Metropolitan muzeum. New York, USA.

3.

Album osmnácti maleb. *Wen ji gui Han* 文姬归汉 .

Národní palácové muzeum 国立故宫博物院 . Taipei, Taiwan.

4.

Svítek s osmnácti ilustracemi. *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 .

Yamato Bunkan muzeum. Nara, Japonsko.

5.

Svítek s osmnácti ilustracemi. *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 .

Nankingské muzeum 南京博物院 . Nanking, China.

6.

Album osmnácti maleb. *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 .

Muzeum hlavního města 首都博物院 . Beijing, China.

Příloha IV

Reprodukce svitku *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍

Hujia shiba pai 胡笳十八拍 (Osmnáct písní hunské píšťaly)

14. - 15. stol.

Sbírka Metropolitního muzea v New Yorku.

Obraz byl muzeu darován nadací Dillon Fund v roce 1973.

Rozměry: 28,6 × 1196,3 cm (29,2 × 1544,5 cm včetně montáže).

Rozměry reprodukce obrazu v Příloze IV: 12 × 588 cm.

Seznam vyobrazení

[1] *Wenji gui Han* 文姬归汉 (*Návrat Wenji do Han*), 14. stol.

Závěsný svitek. Tuš a barvy na hedvábí.

Smith College Museum of Art, Northampton.

129,54 × 91,44 cm.

Zdroj: <http://museums.fivecolleges.edu>, vyhledáno 16. 6. 2014.

[2] *Wenji gui Han* 文姬归汉 , třináctá píseň, 12. stol.

Fragment původního svitku. Museum of Fine Arts , Boston. 24,8 × 67,2 cm.

Zdroj: <http://www.mfa.org/collections/object/lady-wenji-s-return-to-china-parting-from-nomad-husband-and-children-29004>, vyhledáno 16. 6. 2014.

[3] *Wenji gui Han* 文姬归汉 , první píseň, 12. stol.

List alba. Národní palácové muzeum 国立故宫博物院 , Taipei.

Každý list přibližně 51 × 31 cm.

Zdroj: http://www.npm.gov.tw/exh100/oversize10007/en_01.html#a0, vyhledáno 10. 6. 2014.

[4] *Wenji gui Han* 文姬归汉 , osmá píseň, 12. stol.

List alba. Národní palácové muzeum 国立故宫博物院 , Taipei.

Každý list přibližně 51 × 31 cm.

Zdroj: http://www.npm.gov.tw/exh100/oversize10007/en_01.html#a0, vyhledáno 10. 6. 2014.

[5] **Li Tang** 李唐 : *Jin Wengong fuguo tu* 晋文公复国图 (*Vévoda Wen z Jin se vrací do svého státu*). 1140.

Podélný svitek. Tuš a barvy na hedvábí. Metropolitní muzeum, New York.

30,2 × 1242,2 cm.

Zdroj: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/40051>, vyhledáno 16. 6. 2014.

[6] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 (*Osmnáct písní hunské píšťaly*), 14.-15. stol.

Detail z první písně.

Podélný svitek. Tuš, barvy a zlato na hedvábí. Metropolitní muzeum, New York.

Dar nadace Dillon Fund z roku 1973.

28,6 × 1196,3 cm (29,2 x 1544,5 cm včetně montáže).

Zdroj: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/39569>,

vyhledáno 16. 6. 2014.

Stejně: **[6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29]**

[7] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z druhé písně.

[8] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze třetí písně.

[9] Nástěnná malba ženských figur v kitanské hrobce, 1088.

Kulun Banner, Jilin, Vnitřní Mongolsko.

Zdroj: ROREX Robert A.: *Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story*. Artibus Asiae, Vol. 45, No. 2/3, 1984.

[10] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze čtvrté písně.

[11] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z páté písně.

[12] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z šesté písně.

[13] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze sedmé písně.

[14] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z osmé písně.

[15] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z deváté písně.

[16] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z desáté písně.

[17] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z jedenácté písně.

[18] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze dvanácté písně.

[19] [20] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze třinácté písně.

[21] Nástěnná malba kočáru v kitanské hrobce, 1088.

Kulun Banner, Jilin, Vnitřní Mongolsko.

Zdroj: ROREX Robert A.: *Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story*. *Artibus Asiae*, Vol. 45, No. 2/3, 1984.

[22] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze čtrnácté písně.

[23] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z patnácté písně.

[24] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze šestnácté písně.

[25] [26] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze sedmnácté písně.

[27] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Srovnání první a osmnácté písně.

[28] [29] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z osmnácté písně.

[30] Zhang Zeduan 张择端 : *Qingming shanghe tu* 清明上河图 (*Svátek qingming na řece*).

Podélný svitek. Tuš a barvy na hedvábí. Palácové muzeum 故宫博物院 , Peking.

25,5 × 525cm

Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>, vyhledáno 7.7.3014

[31] Mahasattva džátaka, dynastie Zhou, 6. stol.

Jeskyně 428, Dunhuang 敦煌 , Gansu.

Zdroj: http://www.colby.edu/personal/a/awertz/AR273_s07/week_5/week_5.htm,

vyhledáno 4. 4. 2014.

[32] Gu Kaizhi 顾恺之 : *Luoshen fu tu* 洛神赋图 (*Bohyně řeky Luo*).

Podélný svitek. Tuš a barvy na hedvábí. Palácové muzeum 故宫博物院 , Peking.

27,1 × 572,8cm

Zdroj: <http://news.xinhuanet.com>, vyhledáno 7.7.2014.