

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta
Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Ji Kangova esej „Není smutku ani radosti, který by v hudbě
přetrvával“**

Sheng wu aile lun 声无哎乐论

Ji Kang's Essay „There is no sorrow nor joy in the music“

Sheng wu aile lun 声无哎乐论

OLOMOUC 2017, Vladislava Petříková

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Kamila Hladíková, Ph.D.

KOPIE ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

**Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla
veškeré použité prameny a literaturu.**

Olomouc, 13. prosince 2016

.....

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Vladislava Petříková
Název fakulty a katedry:	Filozofická fakulta, Katedra asijských studií
Název práce:	Ji Kangova esej „Není radosti ani smutku, který by v hudbě přetrvával“
Vedoucí práce:	Mgr. Kamila Hladíková, Ph.D.
Počet znaků:	bez mezer:135009, včetně mezer 160122
Počet stran:	88
Počet zdrojů:	69
Počet příloh:	1
Klíčová slova:	Ji Kang, filozofie hudby, vztah hudby a emocí, hudební teorie, hudební estetika, neotaoismus, čínská esej 3. stol. n. l., Sedm mudrců z bambusového háje.

Práce je věnována Ji Kangově eseji „Není smutku ani radosti, který by v hudbě přetrvával“. *Sheng wu aile lun* 声无哎乐论. Esej lze chápat jako střet dvou hudebně-teoretických konceptů, z nichž jeden je stavěn na tehdy obecně přijímané představě o vztahu hudby a emocí a druhý je snahou autora vymanit se dogmatickému schématu a nastínit své vlastní pojetí této problematiky. Cílem práce je prostřednictvím analýzy a překladu této eseje přiblížit čtenáři problematiku vztahu hudby a emocí tak, jak byla chápána v Ji Kangově době, a zároveň představit autorův nový náhled na vztah hudby a emocí. Diplomová práce se skládá z historického a filosofického rámce, životopisu, stručného představení autorova díla a následné analýzy eseje jako polemiky mezi dvěma rozdílnými přístupy k problematice vztahu emocí a hudby. Součástí práce je překlad eseje.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucí diplomové práce Mgr. Kamile Hladíkové, Ph.D., za všechny rady a vstřícný přístup. Své rodině děkuji za trpělivost a laskavou shovívavost.

OBSAH

Úvod	10
1 Cíle, metodologie a členění práce.....	11
1.1 Cíle diplomové práce	11
1.2 Metodologie	11
1.3 Základní členění diplomové práce	11
2 Historický rámec doby.....	13
2.1 Stručný souhrn dějinných událostí v Číně ve 3. stol. n. l.....	14
2.2 Město Luoyang 洛阳 v období Ji Kangova života.....	15
3 Životopis autora.....	17
4 Ji Kangova tvorba	20
4.1 Básnická tvorba.....	20
4.2 Dopisy	21
4.3 Reakce na díla jiných autorů	21
4.4 Eseje	22
4.5 Malířství a kaligrafie	23
4.6 Hudba	24
5 Ji Kangovo myšlení v kontextu filosofického rámce doby.....	25
5.1 Laozi 老子, učení o dualitě yinu 阴 a yangu 阳 a o pěti prvcích 五行	27
5.2 Učení o jménech mingjiao 名教.....	28
5.3 Přírozenost ziran 自然.....	28
5.4 Caixing 才性	29
5.5 Čisté rozpravy qingtán 清谈	30
6 Stav dosavadního bádání v západní odborné literatuře	31
7 Host z Qin versus Pán z Východních pustin	32
7.1 Představení tématu	32
7.2 Postup.....	32
7.3 Forma – pojednání lun 论	33
7.4 Východiska tradičního hudebně-teoretického konceptu	34

7.5	Rekonstrukce východisek Hosta z Qin: Stručný přehled tradičního hudebně teoretického rámce	36
7.5.1	Sheng 声, yin 音 a yue 乐.....	38
7.5.2	Sheng 声: „Zvuk“ nebo „hudba“?.....	38
7.5.3	Yin 音.....	39
7.5.4	Yue 乐.....	39
8	Analýza jednotlivých částí eseje: Pán z Východních pustin vyvrací argumentaci Hosta z Qin.....	40
8.1	První část.....	40
8.2	Druhá část.....	41
8.3	Třetí část.....	42
8.4	Čtvrtá část.....	43
8.5	Pátá část.....	45
8.6	Šestá část.....	45
8.7	Sedmá část.....	46
8.8	Osmá část.....	46
9	Shrnutí stěžejních myšlenek eseje.....	48
9.1	Co je hudba v Ji Kangově pojetí?	48
9.2	Funkce hudby	48
9.3	Hudba a koncept harmonie he 和.....	48
9.4	Hudba a emoce.....	49
9.5	Kvalita hudby.....	49
9.6	Ticho	50
9.7	Jazyk a možnosti komunikace.....	50
9.8	Hudba a stát.....	51
10	K překladu eseje.....	53
11	Překlad Eseje „Není smutku ani radosti, který by v hudbě přetrvával“.....	54
11.1	Část první	54
11.2	Část druhá.....	57
11.3	Část třetí	61
11.4	Část čtvrtá.....	64
11.5	Část pátá	68
11.6	Část šestá.....	71

11.7 Část sedmá	72
11.8 Část osmá	73
12 Závěr	78
Resumé.....	79
Seznam literatury.....	81
Seznam příloh.....	87
Příloha A: originál textu eseje <i>Sheng wu aile lun</i>	I

EDIČNÍ POZNÁMKA

V práci jsem použila pouze zjednodušenou formu čínských znaků. Při přepisu čínských znaků do latinky jsem se řídila pravidly čínské transkripce pinyin. Autorovo příjmení 嵇 lze číst jako Ji nebo Xi. Při převodu autorova příjmení do transkripce pinyin jsem se přiklonila k výslovnosti Ji, která je v současné čínštině běžnější.¹

¹ Např. slovník www.mdbg.net uvádí pouze výslovnost Ji.

ÚVOD

Tématem mé práce je Ji Kangova esej „Není smutku ani radosti, který by v hudbě přetrvával“ *Sheng wu aile lun* 声无哎乐论, kterou můžeme chápat jako úvod do problematiky vztahu emocí a hudby v Číně 3. stol. n. l. a zároveň jako snahu autora o inovativní pojetí tohoto tématu.

Zájem o filosofii vztahu hudby a emocí mě provází již delší dobu. Zpočátku mě zaujala současná západní filosofie zvuku a hudby,² postupně jsem se vzhledem k oboru svého magisterského studia seznamovala s pojetím vztahu emocí a hudby i ve staré Číně. Velkým překvapením pro mě v tomto ohledu bylo zjištění, že současní západní badatelé řeší v mnohých ohledech podobná témata jako Ji Kang.

Z filosofického hlediska se jedná o velmi zajímavou problematiku. Stěžejním tématem je pro většinu badatelů v tomto oboru otázka vyjadřovací schopnosti hudby, kdy před námi vzniká antagonismus, k němuž se dostaneme i v této eseji:

Věci jako takové nejsou schopny vyjadřovat emoce, ani nejsou považovány za nositele emocí. Jak je tedy možné, že z hudebního nástroje, který jasně věcí je, vyprodukuje hudbu, o níž se běžně hovoří v souvislosti s pocity? Je hudba schopná fungovat jako nositel emocí?

Tato otázka je nosným tématem Ji Kangovy eseje *Sheng wu aile lun* 声无哎乐论. Esej lze chápat jako střet dvou hudebně-teoretických konceptů, z nichž jeden je stavěn na tehdy obecně přijímané představě o vztahu hudby a emocí a druhý je snahou autora vymanit se dogmatickému schématu a nastínit své vlastní pojetí této problematiky.

² Např. Tormey (1971), Ridley (2003) a Robinson (2005).

1 CÍLE, METODOLOGIE A ČLENĚNÍ PRÁCE

1.1 Cíle diplomové práce

Cílem diplomové práce je představit českému čtenáři autorovu esej v historickém a filosofickém kontextu doby, v níž dílo vznikalo, definovat východiska, na která oba hudebně-teoretické koncepty eseje navazují, provést rozbor eseje po formální a obsahové stránce a snažit se společně s autorem nalézt odpověď na otázku, zda hudba je, či není schopna fungovat jako nositel emocí.

1.2 Metodologie

Při snaze o hlubší porozumění esejí bylo zapotřebí se zorientovat v množství citací a odkazů na jiná literární díla a příběhy z děl jiných autorů, které nezřídka ilustrují některý z konceptů. Proto během tohoto procesu byl proto vytvořen překlad eseje *Sheng wu aile lun*, který je přiložen za rozbor obsahu eseje. Práce na překladu byla jednou z nejtěžších fází celé diplomové práce.

Snahou o překlad tohoto díla byl získán lepší vhled do celkové struktury textu, což umožnilo zorientovat se ve stavbě eseje. Také bylo možné vytvořit přesnější představu o východiscích obou hudebně-teoretických konceptů. Ty jsou shrnuty v analytické části této diplomové práce. Autor v této esejí věnuje větší či menší pozornost i některým jiným tématům, okrajově je jim věnována pozornost v části zabývající se analýzou textu.

V závěru se vracíme ke stěžejním otázkám nastoleným v úvodu. Je hudba schopna fungovat jako nositel emocí? K jakým závěrům Ji Kang dochází? Jsou závěry, ke kterým dospěl, obhajitelné? Shrnutím poznatků získaných v průběhu práce se pokusíme společně s autorem eseje dospět k odpovědím na tyto otázky.

1.3 Základní členění diplomové práce

Tato diplomová práce je členěna do tří hlavních částí. Po krátkém úvodu to zkoumané problematiky nastíníme hlavní cíle diplomové práce a metodologii. Poté zkoumanou esej zasadíme do historického a filosofického rámce doby a představíme život a dílo našeho autora. Stručně shrneme stav dosavadního bádání v západní odborné

literatuře a přejdeme analýze eseje. V analytické části této diplomové práci je pozornost věnována nejprve formální stránce eseje a je stručně představena forma a struktura tohoto díla. Následně jsou nastíněna východiska tradičního hudebně-teoretického konceptu a definovány významy pojmů *sheng*, *yin* a *yue*. V další analytické části se soustředíme to, jakým způsobem se Ji Kang snaží vyvracet jednotlivá stanoviska tradičního konceptu vztahu emocí a hudby a nastínit jeho vlastní chápání této problematiky. Analytickou část poté uzavírá shrnutí nejdůležitějších Ji Kangových postojů. V závěru se pokusíme odpovědět na otázky nastolené v úvodu a nastínit další možné oblasti výzkumu naší problematiky. Část diplomové práce je věnována překladu eseje.

2 HISTORICKÝ RÁMEC DOBY

Abychom mohli lépe porozumět zkoumané eseji, je nutné toto dílo zasadit do kontextu, ve kterém vznikalo, a tudíž alespoň v hrubých obrysech představit Ji Kangovu dobu. Zaměříme se pouze na nejdůležitější historické mezníky, které formovaly svět našeho autora v Číně ve 3. stol. n. l. krátce po pádu dynastie Han (汉) v období Tří říší (三国, 220-280). Není v našich možnostech se zde podrobněji rozepisovat o složitém vývoji v tomto období čínské historie, o jehož nepřehlednosti svědčí mimo jiné i skutečnost, že jediným doposud nezpracovaným dílem rozsáhlé edice Cambridge History of China³ je právě díl věnovaný tomuto období. Podrobněji se této době ve svém výzkumu věnuje zejména de Crespigny (1969, 1990, 2003 a 2007), z jehož publikací je v této kapitole čerpáno. Další informace týkající se dějinného vývoje tohoto období lze nalézt v pramenech publikovaných v internetové databázi Thesaurus Linguae Sericae⁴. Velkým zdrojem informací zůstávají Zápisky Tří říší *Sanguozhi* 三国志⁵ historika Chen Shoua 陈寿(233-297). Toto dílo se dělí do tří hlavních částí: Dějiny Wei *Weishu* 魏书, Dějiny Shu *Shushu* 蜀书 a Dějiny Wu *Wushu* 吴书. Pro naše účely nejpodstatnější informace jsou obsaženy v Dějinách Wei. Nelze opominout ani Dějiny Jinů *Jinshu* 晋书.⁶ Zde nás zajímají zejména úvodní kapitoly prvního oddílu tohoto díla – Zápisků *Ji* 记.⁷

³ Série publikací, jež vyšly v nakladatelství Cambridge University Press. Je v nich zpracována historie Číny od doby dynastie Qin 秦 až do 20. stol. Hlavními editory jsou britský sinolog Denis Twitchett (1925-2006) a americký historik zabývající se dějinami Číny John Fairbank (1907-1991).

⁴ Toto období je v pozdější čínské literatuře výrazně romantizované. Nejslavnějším dílem zpracovávajícím události této doby je román Příběhy Tří říší *Sanguo yanyi* 三国演义 mingského autora Luo Guanzhonga 罗贯中 (cca 1330-1400).

⁵ Dostupné v databázi čínských textů Ctext [online]. Jedná se o čínský historický text zachycující období pozdní dynastie Východní Han *Dong Han* 东汉 (184-220 n. l.) a období Tří království *Sanguo* 三国 (220-280). Dílo bývá považováno za oficiální historický text tohoto období. Chen Shou byl oficiálním historikem u jinského dvora a rodem Sima byl pověřen k sepsání tohoto historiografického díla.

⁶ Oficiální historický text zachycující období vlády dynastie Jin 晋 od roku 265 do roku 420. Dílo bylo zkompileováno úředníky na Tangském císařském dvoře v roce 648, hlavním editorem tohoto díla byl Fang Xuanling 房玄龄, jenž vycházel zejména z oficiálních pramenů dochovaných v císařských archivech.

⁷ Dostupné v databázi čínských textů Ctext [online].

2.1 Stručný souhrn dějinných událostí v Číně ve 3. stol. n. l.

Politický vývoj a myšlení Ji Kangovy doby zásadním způsobem ovlivnily události vedoucí k pádu dynastie Východní Han (*Dong Han* 东汉) a samotné její zhroucení. Po taoisticky motivovaném povstání Žlutých šátků (*Huang Jin* 黄巾) v roce 184 již oslabený hanský dvůr nedokáže nadále udržet faktickou moc. Do popředí se dostávají vlivní generálové ovládající zpočátku zejména okrajové části říše. Postupně se vytváří tři hlavní mocenská centra a období od roku 220 do roku 280 vchází do čínských dějin jako období Tří říší (三国)⁸. Ji Kangův život se odehrává v tomto časovém rámci: narodil se v roce 223 a zemřel v roce 262.

Náš autor svůj život prožije na severu, který je na začátku období Tří říší ovládnut generálem Cao Caoem 曹操 (155-220). Na jihovýchodě se vytváří území pod vládou Sun Quana 孙权(182-252) a na jihu pod vládou Liu Beie 刘备(161-223). Určitou výhodu má v této situaci Cao Cao, jenž se po smrti generála regenta Dong Zhua v roce 196 zmocní hanského císaře. Cao Caova převaha však netrvá dlouho. V roce 208 se generálové Sun Quan a Liu Bing spojují proti Cao Caovi a odehrává se slavná bitva u Chibi 赤壁之战 (bitva u Rudé stěny). Cao Cao doplácí na nevhodně zvolený způsob překročení Dlouhé řeky. Tato událost má velký dopad na budoucí politický vývoj a stala se také námětem mnoha pozdějších literárních děl⁹.

V roce 219 Cao Cao umírá a k moci se dostává jeho syn Cao Pi 曹丕 (187-226), jenž v roce 220 svrhne posledního hanského císaře z trůnu a vyhláší novou dynastii Wei 魏 (220-265). Reakce ostatních generálů na sebe nenechává dlouho čekat, a tak se Liu Bei již v roce 221 prohlašuje císařem a vyhláší stát Shu Han 蜀汉(221-263). Sun Quan se později také prohlašuje císařem a vyhláší stát Wu 吳 (222-280). Náš autor se v roce 223 narodí do doby, kdy je Čína již rozdělena do tří mocenských částí.

Boje o mocenské uspořádání a následný vývoj společenských a hospodářských změn vrhají Čínu o řadu staletí zpátky. Vlivem bojů mezi třemi nejvýznamnějšími mocenskými útvary dochází k plnění a rabování měst. Do konce období Tří říší klesá počet obyvatel téměř o dvě třetiny (Cosmo, 2009, s. 112-142). Velké množství měst v důsledku plnění zaniká a přežívají jen velká sídelní centra. Postupně, zhruba

⁸ Internetový korpus čínských textů s překladem, propojený se slovníkem. Hlavním editorem je Christoph Herbsmeier. Dostupné na <http://tls.uni-hd.de/> [online].

⁹ Např. Su Shi 苏轼(Su Dongpo 苏东坡) (1037-1101) Fu o bitvě u Chibi *Qian Chibi fu* 前赤壁賦.

v polovině 3. stol. dochází k ustálení stávajícího uspořádání a nastává období relativního klidu.

Ten se však příliš netýká státu Wei, v němž v tomto období probíhají krvavé boje o moc. Ty budou mít zásadní dopad na život našeho autora, jenž je sňatkem spřízněn se dvorem Cao. Skutečná moc se totiž brzy dostává do rukou klanu Sima 司¹⁰ a především do rukou generála Sima Yiho 司马懿(179-251), velmi schopného vojevůdce, který se vyznamenal v mnoha bitvách a vojenských taženích a významným způsobem rozšířil území ovládané státem Wei směrem na severovýchod. Vývoj událostí a boje mezi členy rodu Cao mu záhy umožňují dostat se k moci. Regent Cao Shuang 曹爽 (?-249) chce po smrti císaře Cao Juho 曹据 uchvátit trůn pro sebe a rozhodne se vyhnat nezletilého následníka trůnu a císařovnu vdovu. Sima Yi využije příležitosti, postaví se na stranu císařovny vdovy, porazí regenta a do svých rukou postupně soustředí veškerou moc. Členové rodu Cao od této chvíle vládnou pouze nominálně a mají dvojí možnost: uchýlit se do ústraní, nebo se přidat k jednomu z četných pokusů o svržení vlády rodu Sima a znovuoobnovení moci rodu Cao. V průběhu let 250-265 se stát Wei stává svědkem několika pokusů o svržení moci rodu Sima. Krvavé boje o moc na císařském dvoře ostře kontrastují s životem v ústraní, k němuž se mnozí vzdělanci v té době uchylují. Zapojení do společenského života s sebou nese nebezpečí vtažení do mocenských bojů. Přijetí úřadu v době vlády rodu Sima je nejen vysoce riskantní záležitost, ale i porušení cti a zrada rodu Cao. V tomto kontextu je třeba chápat i život a dílo našeho autora. Pocit nestability je ve státě Wei dále umocněn mocenskými boji mezi klany Cao a Sima a život na luoyangském dvoře je obdobím intrik a společenských rozbrojů.

2.2 Město Luoyang 洛阳 v období Ji Kangova života

Hlavní město státu Wei v polovině 3. stol. n. l. si lze představit jako velké kulturní a obchodní centrum, kde se navzdory komplikované politické situaci a mocenským přím čile rozvíjí kulturní a literární život.

Město bylo roku 25 n. l. vyhlášeno hlavním sídelním městem dynastie Východní Han *Dong Han* 东汉. V roce 68 n. l. zde byl postaven slavný buddhistický Chrám

¹⁰ Podrobněji o rodu Sima viz Hrubý (2007).

bílého koně *Baima Si* 白马寺. Město fungovalo jako výchozí bod tzv. Hedvábné stezky, což mu umožňovalo kontakty s oblastmi na této obchodní trase. Na konci 2. stol. n. l. zažilo město úpadek, když se císařský dvůr přestěhoval do Chang Anu 长安 a generál Dong Zhuo 董卓 (?-192 n. l.) nařídil svým vojákům město vyplenit jako odvetu za spiknutí. V roce 220, pouhé tři roky před narozením našeho autora, si toto město vybírá Cao Pi 曹丕 jako své sídlo a hlavní město nově vyhlášené dynastie Wei 魏. I následující dynastie Jin 晋 vládnoucího rodu Sima 司马 zde má své hlavní sídlo.

Díky přetrvávajícím kontaktům s územím centrální Asie má město i jeho kulturní život v Ji Kangově době kosmopolitní charakter. Ačkoli oficiálně schváleným myšlenkovým směrem je konfuciánství, vzkvétá zde i buddhistické a taoistické učení. Na dvůr přijíždí mnoho cizinců z Indie i oblasti centrální Asie. Sídelní město je centrem mezinárodního obchodu i místem setkávání učenců a myšlenkových směrů. Vládnoucí rod Cao a poté i Sima na svých dvorech soustřeďují významné vzdělance a básníky. I členové rodu Cao a později Sima bývají často prezentováni jako spisovatelé a básníci, kteří se sami aktivně účastní literárního života na svých dvorech. Cao Pi 曹丕 (187-226) je autorem mnoha básní *shi* 诗, básní *fu* 赋 i próz. Za největšího básníka této doby je však považován jeho mladší bratr Cao Zhi 曹植 (192-232)¹¹, jehož básně se týkají většinou tématu pomíjivosti lidského života.¹²

¹¹ Cao Zhi však na luoyangském dvoře příliš nepůsobil, žil stejně jako jeho otec Cao Cao v Yechengu, poté byl svým bratrem Cao Pim přinucen k odchodu do vyhnanství. (Lomová 2009, s. 151-152)

¹² Více o díle tohoto autora i o literatuře daného období Lomová (2009).

3 ŽIVOTOPIS AUTORA

Ponoříme-li se do čtení pramenů týkajících se Ji Kangova života, zjistíme, že získáváme pouze směsici několika útržkovitých informací většinou anekdotického rázu, opakující se v různých obměnách.¹³ Historických faktů, o něž se lze opřít, je poskrovnu a obraz života a osobnosti tohoto čínského básníka, myslitele, skladatele a virtuosa na strunný nástroj *guqin*¹⁴ se nám scvrkává na několik konvenčních historek, které Ji Kanga vykreslují jako hýřivého, zvrhlého a skandálního člena skupinky zvané „Sedm mudrců bambusového háje“¹⁵ *Zhulin qixian* 竹林七贤, kam bývá zařazován společně s Ruan Jim 阮籍 (210-263), Shan Taem 山涛 (205-283, Liu Lingem 刘伶 (přibl. 221-300), Ruan Xianem 阮咸, Xiang Xiuem 向秀 (cca 223-275) a Wang Rongem 王戎 (234-305).

Informace o autorově životě lze čerpat jednak z pramenů historiografického charakteru, jako jsou např. Dějiny Jinů *Jin Shu* 晋书¹⁶, Zápisky Tří říší *Sanguozhi* 三国志¹⁷, sbírka anekdot Nová vyprávění ze světa *Shishuoxinyu* 世说新语¹⁸, některá důležitá fakta lze objevit také v Ji Kangově díle¹⁹ a v dílech jeho přátel.²⁰ Pro potřeby této práce uvádím autorův životopis pouze s ohledem na stěžejní informace. Velmi

¹³ Srovnáním dochovaných anekdot o Ji Kangově životě a osobnosti se podrobně zabývá Henricks (1976).

¹⁴ Tradiční čínský sedmistrunný hudební nástroj.

¹⁵ *Zhulin* 竹林 je původně zeměpisný název místa, přesnější by proto byl překlad Sedm mudrců z *Zhulin*, avšak ponechávám překlad „Sedm mudrců z bambusového háje“ jako již vžitě označení pro tuto skupinu.

¹⁶ Viz pozn. č. 5.

¹⁷ Viz pozn. č. 4.

¹⁸ Dostupné např. v databázi Thesaurus Linguae Sericae [online]. Nová vyprávění ze světa je kompilace historických anekdot a příběhů o významných osobnostech. Dílo bylo zkompileováno a editováno Liu Yiqingem 劉義慶 (403-444) během dynastie Liu Song 刘宋 (420-479), jež spadá do období označovaného jako „Severní a jižní dynastie“ *Nanbeichao* 南北朝 (420-589). Kniha je sbírkou historických příběhů a čtenáři podává črty osobností literátů, hudebníků a malířů, kteří žili v období od 2. do 4. stol. n. l. Většina příběhů je přejatých a objevují se i v jiných zdrojích. Tradiční čínská historiografie toto dílo neoznačuje jako historické, ale spadající do tzv. „*xiao shuo*“ 小说. V období dynastie Liang (502-557) vznikl Liu Xiaobiaoův (劉孝標) komentář k tomuto dílu.

¹⁹ Např. „Popisná báseň o vzpomínání na staré časy“ či „Dopis o rozvázání vztahů s Shan Juyuanem“. Blíže o těchto dílech v kapitole o autorově tvorbě, kde jsou uvedeny i jejich čínské názvy.

²⁰ Např. Xiang Xiuova 向秀 (cca 223-275) „Poetická esej o starém přátelství“ *Si jiu fu* 思旧赋.

podrobně se autorově biografii věnuje Dai Mingyang (1962) 戴明杨 ve své publikaci Sebrané spisy Ji Kanga *Ji Kang ji xiao zhu* 嵇康集校注.

Ji Kang 嵇康 se narodil v roce 223. Byl znám také pod svým zdvořilostním jménem Ji Shuye 嵇叔夜. V Nových vyprávěních ze světa *Shishuoxinyu* 世说新语²¹ se dočítáme, že původní příjmení Ji Kangovy rodiny bylo zřejmě 奚. Jeho rodina pocházela z Guiji 会稽²², avšak později se kvůli soukromým sporům přestěhovala do státu Qiao 譙国.²³ Při této příležitosti si rodina změnila příjmení na Ji (Xi) 嵇.²⁴

V „Dopise o rozvázání vztahů s Shan Juyuanem“ *Yu Shan Juyuan juejiao shu* 与山巨源绝交书²⁵ se dočítáme další podrobnosti o autorově životě. Ji Kangův otec zastával místo nižšího úředníka za doby vlády Cao Caa, avšak záhy zemřel a Ji Kang vyrůstal s matkou a bratrem. Od mládí projevoval zájem o studium, dostalo se mu kvalitního vzdělání a velmi liberální výchovy.

Ještě předtím, než faktickou moc ve státě Wei v roce 249 uchvátil do svých rukou generál Sima Yi (178-251), se Ji Kang oženil s princeznou z klanu Cao, blízkou příbuznou zakladatele dynastie Wei Cao Pia. Díky tomu získal Ji Kang úřednický post, avšak poté, co se moc ve státě Wei dostala do rukou vlivné rodiny Sima 司马, z úřadu odstoupil a zůstal věrný klanu Cao.²⁶

Uchýlil se do ústraní a s přáteli se scházel na místě zvaném Zhulin 竹林, kde podle anekdotických vyprávění popíjeli víno, hráli na loutnu a debatovali.²⁷ Ji Kang se kromě této skupinky stýkal pravděpodobně s mnoha jinými lidmi, mimo jiné také s Lü Anem 吕安 (?-262), jehož životní osud úzce souvisí s tragickým koncem Ji Kangova života. V roce 261 byl Lü An na základě obvinění svého staršího bratra uvězněn, předveden před soud a odsouzen do vyhnanství. Ze své cesty do vyhnanství poslal Lü

²¹ Nová vyprávění ze světa *Shishuoxinyu* 世說新語 1.16.1. [online].

²² Dnes Shaoxing 绍兴 v provincii Zhejiang 浙江.

²³ V dnešní provincii Anhui 安徽.

²⁴ Je možné dvojí čtení tohoto znaku: Ji nebo Xi.

²⁵ Dostupné na www.zh.wikisource.org [online].

²⁶ Tyto informace lze nalézt v *Sanguozhi* 三国志 v oddíle 21. Dostupné na www.zh.wikisource.org [online].

²⁷ Podrobněji o skupině Sedmi mudrců z bambusového háje viz např. anekdoty v *Shishuo xinyu* 世说新语 [online].

An Ji Kangovi dopis, jehož obsah byl buřičský.²⁸ Dopis byl však zadržen a padl do rukou regentovi Sima Zhaovi 司馬昭 (211-265). Lü An i Ji Kang byli zatčeni a následně popraveni. Podle anekdot Ji Kang před svou popravou zahrál na svou citeru skladbu *Guangling san* 廣陵散.

²⁸ Dopis, jenž je zařazen do antologie Wenxuan 文选(43), považuje Dai Mingyang 戴明杨 za dopis Lü Anův adresovaný Ji Kangovi. Dai (1962, s. 435-445) O autorství tohoto dopisu však stále panují spory.

4 JI KANGOVA TVORBA

Ji Kangovo dílo se nedochovalo celé. Části jeho díla se dochovaly ve sbírce Wenxuan 文选²⁹ a v dalších literárních antologiích. V této kapitole vycházíme z Dai Mingyangovy 戴明杨 publikace Sebrané spisy Ji Kangovy *Jikang ji xiaoji* 嵇康集校注. Dai v této své publikaci shromáždil existující Ji Kangovo dílo i díla jiných autorů, kteří se o Ji Kangovi zmiňují. Jádro Daiovy publikace tvoří především v roce 1526 vydané Ji Kangovy spisy *Ji Zhong sanji* 嵇中散集 editované Huang Shengzengem 黄省曾 a v druhé polovině 15. stol. mingským učencem Wu Kuanem 吴宽 sestavená sbírka 嵇康集. Z Daiova souboru můžeme zrekonstruovat to, co z tvorby našeho autora zbylo. Ze stejné publikace ve svých studiích o Ji Kangovi vychází i většina západních badatelů. O text se opírá např. Henricks (1976) i (1983), van Gulik (1940) i Holzman (1957). Není cílem podat zde úplný přehled autorova díla, soustředíme se především na tvorbu, která nám pomůže utvořit si lepší představu o celkovém myšlenkovém zaměření autora.

4.1 Básnická tvorba

Ji Kang nebývá jako básník vyzvedáván. Zdá se, že pro Ji Kanga byla poezie zřejmě především nástrojem k vyjádření názorů. Co se týče originality formy či krásy vyjádření, jeho básnické dílo do jisté míry pokulhává za jeho současníky Ruan Jim a Cao Zhiem. Zejména západními badateli (např. Henricks 1976, s. 192) bývá Ji Kangova básnická tvorba považována za nezajímavou a stereotypní. Dochované básně byly psány k rozličným příležitostem. Jedná se např. o básně přátelům či veršované odpovědi na jiné básně. Forma je většinou čtyř- až šestislabičná. Nejslavnější Ji Kangovou básní je zřejmě „Báseň o skrytém hněvu“ *You fen shi* 幽愤诗,³⁰ kterou napsal ve vězení před popravou. Tato báseň je emotivně laděná, tématem je hořkost z blížícího se konce. Většina pasáží má výrazný sentimentální ráz.

²⁹ Jedna z nejstarších antologií čínské literatury obsahující literární díla napsaná v časovém období cca od roku 300 př. n. l. do roku 500 n. l. Antologie byla sestavena mezi lety 520 a 530.

³⁰ Např. Gong (1985, s.24-36), přeložil Holzman (1957, s. 353-364)

4.2 Dopisy

Z Ji Kangovy korespondence se dochovalo několik dopisů, z nichž nejdůležitější je Dopis o rozvázání vztahů s Shan Juyuanem *Yu Shan Juyuan juejiao shu* 与山巨源绝交书³¹. Ji Kang dopis zřejmě napsal nedlouho před svou smrtí a dočítáme se v něm mnoho informací o autorově životě a osobnosti. Ji Kang v něm vyzdvihuje osobní svobodu jako jednu z nejdůležitějších hodnot, jež zastává. Poznává, že byl vychován velmi liberálně bratrem a matkou a od mládí se u něj projevoval příklon k nezávislosti. V dopise se píše, že nelze očekávat, že divoké zvíře přivyklé svobodnému životu pokorně přijme život v zajetí. Ji Kang zde také deklaruje svůj odklon od studia konfuciánských klasiků a příklon k dílům Laozi 老子 a Zhuangzi 庄子.

4.3 Reakce na díla jiných autorů

Do této kategorie řadíme významnější Ji Kangovy odpovědi na pojednání jiných vzdělavců, jelikož nám pomohou vytvořit si lepší představu o postojích našeho autora.

Odpověď na Zhang Miaovo Pojednání o přirozené radosti z učení:³²

„Je těžké přirozeně se radovat z učení.“ *Nan ziran haoxue lun* 难自然好学论.³³

Jedná se o odmítavou reakci na Zhang Miaův 张邈 názor, že tradiční vztah k rituálu a rituálním textům je přirozeným pnutím člověka a vede k posilování morálních hodnot. Tohoto tématu se Ji Kang okrajově dotýká i v naší eseji.

Odpověď na Ruan Kanovu esej o vztahu místa pobytu a osudu člověka:³⁴

„Nesouhlas s tím, že štěstí a neštěstí nezávisí na místě pobytu člověka.“ *Nan zhai wu jixiong* 难宅无吉凶摄生论.

Dle Ruan Kanova názoru je osud člověka zcela předurčen a není možné jej ovlivnit změnou místa bydliště. Štěstí či neštěstí, které prožíváme, nelze ničím změnit. Ji Kang zásadně nesouhlasí s myšlenkou, že člověk svým postojem a chováním není

³¹ Dai (1962: 117-118)

³² Zhang Miao 张邈 (?-292) byl filosof, který vycházel z učení Wang Biho, přikláněl se k taoismu a vypracoval výklad k *Yijingu* 易经 na základě taoistického učení. Zhang Miao je mimo jiné autorem zmiňovaného Pojednání o přirozené radosti z učení *Ziran hao xue lun* 自然好学论.

³³ Tato Ji Kangova reakce je dostupná v internetové databázi <http://zh.wikisource.org>.

³⁴ Ruan Kan 阮侃 patřil mezi Ji Kangovy přátele, je autorem eseje „Štěstí a neštěstí nezávisí na místě pobytu“ *Zhai wu jixiong shesheng lun* 宅无吉凶摄生论. Dostupné na www.ctext.org.

schopen nikterak ovlivnit svůj osud a přiklání se ke konceptu *ziran* 自然. Argumentuje myšlenkou, že všechno je tvořeno energií *qi* 气, která není všude obsažena stejně. Tudíž jsou některá místa pro člověka vhodnější než jiná a život v některých oblastech je příhodnější než v jiných.

4.4 Eseje

Dochované Ji Kangovy eseje poskytují klíčový vhled do myšlenkových konceptů našeho autora. Kromě námi zkoumané eseje je Ji Kang autorem ještě několika dalších dochovaných esejí. V této podkapitole podáváme jejich stručný výčet a přehled obsahů, přičemž bližší pozornost myšlení našeho autora bude věnována v následující kapitole, kde se budeme soustředit na ucelenější výklad Ji Kangova myšlení.

Popisná báseň o qin *Qin fu* 琴賦

Tato popisná báseň opěvuje umění hry na hudební nástroj qin. Zmiňuje materiál, z něhož je tento nástroj zhotoven a zabývá se i tvarem a podobou, kterou nástroj qin v Ji Kangově době měl. Nástroj byl pravděpodobně zhotoven jen ze dvou druhů dřeva – jednoho těžšího tvořícího spodní část nástroje a druhého lehčího, jež tvořilo vrchní část. Ji Kang se detailně zmiňuje i o vyřezávaných motivech, kterými byly nástroje zdobeny, zmiňuje i techniky hraní na tento nástroj. Podrobněji se touto popisnou básní zabývá van Gulik (1969), který ji přeložil do angličtiny.

Esej „Vymanit se ze svého já“ *Shisi lun* 释私论³⁵

Tato esejs nám umožňuje pochopit Ji Kangovo pojetí pojmu přirozenost *ziran* 自然. „Vymanit se ze svého já“ dle Ji Kanga znamená otevřeně sdělovat své pocity, postoje a záměry. Tato otevřenost sama o sobě však nezaručuje morální ctnost, jelikož ji může doprovázet například pýcha. Tím, že ve svých pocitech a postojích budeme naprosto otevření, se vyhneme svazujícím pocitům, autocenzuře a touze po chvále. Dále se vyhneme sebepoškozujícím úvahám o tom, co nám naše chování může způsobit a jaké přínosy či nebezpečí nám z něj může plynout. V ideálním případě je prostřednictvím tohoto chování a myšlení možné dosáhnout přirozenosti *ziran* 自然.

³⁵ Dostupné na <http://zh.wikisource.org>.

Pojednání o vyživování životního principu *Yangsheng lun* 养生论³⁶

„Pojednání o vyživování životního principu“ patří mezi Ji Kangova stěžejní díla. Autor zde rozebírá metody, jež dle něj mají blahodárny vliv na život člověka. Pomocí jejich pravidelného praktikování lze dosáhnout zkvalitnění a prodloužení života. Podrobně se zde také věnuje výčtu toho, co má na život člověka zhoubný a škodlivý vliv. Téma „vyživování životního principu“ *yangsheng* 养生 bylo v tehdejší Číně velmi populární. Tato esej byla několikrát přeložena do západních jazyků, Donaldem Holzmanem (1957, s. 83-121) do francouzštiny. Zásadní myšlenky tohoto díla jsou podrobněji zmíněny v následující kapitole zabývající se Ji Kangovým myšlením.

Pojednání o inteligenci a odvaze *Ming dan lun* 明胆论

Esej je psána formou diskuse mezi Ji Kangem a jeho přítelem Lü Anem³⁷. Zatímco Lü An se kloní k názoru, že inteligence je nezbytně spjata s odvahou, Ji Kang tento názor odmítá a chápe obě vlastnosti jako charakteristiky člověka, jež jsou na sobě navzájem nezávislé a v žádném případě jedna druhou nikterak nepodmiňují.

„Pojednání o Guanovi a Caiovi“ *Guan Cai lun* 管蔡论³⁸

Tato esej Ji Kangovi u dvora a jeho vládnoucích kruhů velmi přitížila. Jedná se o politicky laděnou esej, v níž autor nepřímou kritizuje poměry u dvora. Guan 管 a Cai 蔡 jsou dle čínské historické tradice mladší synové krále Wena 文, zakladatele dynastie Zhou 周 (1122-249 př. n. l.), kteří po smrti svého otce neúspěšně povstali proti regentovi vévodovi z Zhou 周公 ve snaze uchvátit trůn. V tradičním pojetí jsou chápáni jako negativní postavy, avšak Ji Kang se v této eseji staví na jejich obhajobu. Jejich postoj chápe jako morálně opodstatněný a ospravedlnitelný. V úvodu eseje je vysvětleno tradiční chápání těchto dvou postav, poté následuje výklad názorů autora.

4.5 Malířství a kaligrafie

V Ji Kangových dílech není žádná zmínka o tom, že by se věnoval malířství či kaligrafii. O kaligrafických a malířských schopnostech našeho autora se v dochovaných

³⁶ Dostupné tamtéž.

³⁷ O Lü Anovi více v kapitole „Životopis autora“.

³⁸ Dai (1962: 244-248), překlad do angličtiny Henricks (2014, s. 121-125)

spisech objevují zmínky³⁹ až z období dynastie Tang (618-907), které uvádějí dokonce i názvy Ji Kangových význačných děl z této oblasti.⁴⁰ Zhang Yanyuan 张彦远 řadí Ji Kanga mezi významné malíře a kaligrafy své doby, cení si zejména jeho kaligrafií ve stylu *caoshu* 草书.

4.6 Hudba

V čínské historiografii Ji Kang proslul jako jeden z nejslavnějších a nejtalentovanějších interpretů na tradiční čínský strunný nástroj *qin*. Čínskou historiografickou tradicí bývá považován také za úspěšného skladatele, avšak žádné primární prameny, kterými bychom to mohli doložit, se nedochovaly. Tuto skutečnost zmiňuje i Henricks (1976, s. 187).

³⁹ Zhang Yanyuan 张彦远 (815-877) ve svém díle „Slavná malířská díla v historickém přehledu“ *Li dai minghua ji* 历代名画记 zařazuje Ji Kanga mezi slavné malíře daného období. Lidai [online]

⁴⁰ Jedná se např. o „Obraz lva útočícího na slona“ *Shizi ji xiang tu* 狮子击象图 Lidai [online]

5 JI KANGOVO MYŠLENÍ V KONTEXTU FILOSOFICKÉHO RÁMCE DOBY

Mezi námi a autorem leží obrovská časová a kulturní propast. Než přistoupíme k úvahám o tom, na kterých dílech staví autor argumentaci v eseji *Sheng wu aile lun*, a začneme se zabývat rozбором zkoumané eseje, zaměříme proto svou pozornost na to, se kterými myšlenkovými směry je autor spjat nejvíce.

Získáme tak nástin názorového světa našeho autora v souvislosti s nejdůležitějšími směry jeho doby. Záměrně se zde nezabýváme otázkou vztahu emocí a hudby, jelikož analýza Ji Kangových východisek této problematiky je obsahem části věnované rozboru zkoumané eseje. Cílem této kapitoly je zjistit, jaké myšlenkové směry našeho autora ovlivnily nejvíce.

Jak jsme již dříve zmínili, Ji Kangova díla jsou k dispozici v databázi čínských textů CText.⁴¹ Do angličtiny některé z jeho děl přeložil Henricks (1983) a van Gulik (1941). Bližší přehled o myšlenkových směrech v Číně v době autorově i předchozí poskytují publikace Cheng (2006), Krále (2005) a Funga (1948).

V bouřlivé době po pádu dynastie Han byl rozklad tehdejšího politického světa velkým impulsem pro rozvoj filosofických směrů. Kromě tradičního konfuciánského učení se utvářely nové myšlenkové koncepty, jež bývají přiřazovány buď k filosofickému taoismu, či buddhistickým proudům, které v té době pronikaly do Číny.

Ji Kangova doba se vyznačuje příklonem k taoismu, k textům Laoziho 老子 a Zhuangzha 庄子 a ke Knize proměn *Yijing* 易经. Filosofický proud Ji Kangovy doby, který se radikálně obrací k těmto základním taoistickým textům, bývá označován jako neotaoismus. V čínských pramenech se pro tento směr vžilo označení *xuanxue* 玄学 - „učení o Tajupném“.

I když se *xuanxue* vrací ke zdrojům taoismu, v Ji Kangově době zároveň nadále přetrvává konfuciánská ideologie, která Konfuciovy Hovory chápe jako nezpochybnitelně platné. Mnoho z přívrženců *xuanxue* Konfuciovu autoritu nezpochybňovalo, snažilo se spíše o výklad Konfuciových Hovorů ve světle taoistických principů a taoistického pojetí světa. I Ji Kang opouští tradiční chápání

⁴¹ www.ctext.org

konfuciánských děl a hledá nové porozumění těmto dílům vycházející přitom ze zmíněných taoistických zdrojů. Vztah neotaoistů ke Konfuciovi byl často pozoruhodný v tom smyslu, že i když se přiklíněli k učení Laoziho či Zhuangziho, Konfucius pro ně měl prvořadý význam.⁴²

V Ji Kangově době se rozvíjí textová a jazyková kritika, jež byla označována jako metoda jmen (*ming* 名) a principů (*li* 理).⁴³ Důraz na analýzu jmen a principů klade o něco později slavný komentátor Guo Xiang 郭象(?-312 n.l.) v komentáři k poslední z kapitol Zhuangziho díla. V rámci tohoto komentáře upozorňuje na nutnost správné volby označení pro odpovídající významy. I Wang Bi 王弼 (226–249), významný filosof Ji Kangovy doby, ve svém díle zmiňuje proces semiózy, zabývá se tím, jaký vztah je mezi symbolem, ideí a slovy. Slova nám složí k tomu, abychom si symboly vyložili. Funkcí symbolu je vyjádřit myšlenky. Tématu vztahu řečeného a myšleného, stejně tak jako důrazu na správné označení se věnoval v naší práci i Ji Kang, byť jen okrajově.

Wang Biho klíčovým pojmem je nebytí *wu* 无, ve kterém má všechno svůj počátek. Navzdory velké variabilitě forem je veškerenstvo ve své podstatě jedním celkem. Přejít od „nebytí“ k „jednomu“ je přechodem z Nebytí *wu* 无 do Bytí *you* 有. Další neotaoistický proud navazoval spíše na Zhuangziho. Odmítl koncepci Nebytí a za počátek všeho považoval Cestu *Dao* 道 a *yin* 阴 a *yang* 阳. Zastávali názor, že věci se rodí přirozeně (*ziran* 自然) a samy od sebe.

Jedním z nejdiskutovanějších témat *xuanxue* byl vztah mudrců k emocím. He Yan zastává názor, že u mudrce nevznikají emoce smutku, radosti, zloby či uspokojení. Wang Bi s ním nesouhlasí a domnívá se, že světec je obdařen božskou jasnozřivostí, díky níž ztělesňuje „nerozlišenost“. Má však zároveň lidskou přirozenost a stejně jako obyčejní lidé i on je obdařen emocemi. Podněty v něm tedy vyvolávají emoce, avšak nespoutávají je.

Ji Kangova díla nejsou filosoficky ucelená, jedná se o koncepčně dosti nejednotlivý materiál. V obecné rovině však v jeho díle lze vysledovat časté úvahy o spontánnosti *ziran* 自然, úvahy o dovednostech a přirozenosti člověka *caixing* 才性, „učení o Tajuplném“ *xuanxue* 玄學 a „čisté rozhovory“ *qingtan* 清谈. Ji Kang navazuje také

⁴² Tento paradox zmiňuje Král (2005:235)

⁴³ Král (2005:236)

na učení Zhuangziho 庄子 a Laoziho 老子, učení o dualitě *yin* 阴 a *yang* 阳 a o pěti prvcích *wuxing* 五行⁴⁴. Ve svých dílech se často staví proti konfuciánsky orientované filosofii, odmítá například ve své době populární „učení o jménech“ *mingjiao* 名教. V následující části diplomové práce tyto směry (vyjma neotaoismu, o němž jsme se již zmínili výše) stručně shrnujeme.

5.1 Laozi 老子, učení o dualitě yinu 阴 a yangu 阳 a o pěti prvcích 五行⁴⁵

Učení Starého mistra se v autorově tvorbě výrazně odráží. Ji Kang svůj příklon k taoismu potvrzuje i ve svém dopise o rozvázání vztahů s Shao Juyuanem. V eseji „Není smutku ani radosti, který by v hudbě přetrvával“ Ji Kang k tomuto dílu několikrát odkazuje. V „Knize o tao a ctnosti“ *Daodejing* 道德经 se dočítáme:

„Tao plodí jedno, jedno plodí dvě, dvě plodí tři, tři plodí všechny věci.“⁴⁶

Svět podle Laoziho vzniká z nebytí *wu* 无.⁴⁷ Vzniká spontánně, bez jakékoliv vůle vznikem yinu a yangu. Jejich vzájemným proměňováním vzniká trojice nebes *tian* 天, země *di* 地 a člověka *ren* 人. Následně se rodí pět prvků *wuxing* 五行: voda *shui* 水, oheň *huo* 火, dřevo *mu* 木, kov *jin* 金 a zem *di* 地. Dle učení o pěti prvcích se každý z nich dále proměňuje a dává zrod dalším věcem. Tak se vytváří řetězec věcí a jevů a vzniká patero proměn *wuhua* 五化, pět ročních období *wuji* 五季, patero světových stran *wufang* 五方, pět barev *wuse* 五色, chutí *wuwei* 五味 a pět tónů *wuyin* 五音.⁴⁸

⁴⁴ Pro překlad *wuxing* 五行 se v češtině již vžil termín „pět prvků“. Toto pojmenování však neodpovídá plně významu čínského slova *xing* 行 (hýbat se, pohybovat se). Na významový posun při překladu upozorňuje např. Ando (2005, s.109).

⁴⁵ Učení o dualitě yinu a yangu a pěti prvcích bývá v čínštině souhrnně označováno jako *yinyang wuxing xueshuo* 阴阳五行学说.

⁴⁶ Přel. Krebsová. Jedná se o 42. kapitolu *Tao te t'ing*. (Krebsová 1971, s.126)

⁴⁷ 40. kap. *Tao te t'ing*. (Krebsová, 1971, s. 123)

⁴⁸ Učení o teorii yinu a yangu a o učení o pěti prvcích se ve své publikaci podrobněji věnuje Ando (2005: 61-133).

5.2 Učení o jménech mingjiao 名教

Příkladem tradičního konfuciánského myšlenkového směru, na který mnoho učenců v Číně 3. stol. navazuje, je tzv. „Učení o jménech“ *mingjiao* 名教. Toto učení klade důraz na zachovávání dobrého jména rodu a navazuje na tradiční koncept synovské oddanosti. Státní byrokracie se o toto učení opírala a „Učení o jménech“ mělo pro tradiční konfuciánský moralismus podpůrnou funkci. Již od pozdních dob dynastie Han vznikaly kritiky učení o jménech, mezi jejichž nejvýraznější představitele lze zařadit slavného filosofa Wang Chonga (王充, 27-100).⁴⁹ Ji Kang ve svém díle toto učení odmítá a přiklání se spíše ke konceptu *ziran* 自然:

„...protože /ušlechtilý člověk/ ve svém srdci nemá pýchu, může překonat učení o jménech a oddat se spontánnosti /ziran/.“⁵⁰

Ji Kang ve své eseji „Vymanit se ze svého já“ odmítá *ming jiao* 名教 jako nástroj, který vládnoucímu klanu sloužil k předstírání ctnostného řízení státu. Zodpovědností státníka je dle Ji Kanga být příkladem ostatním. V tomto ohledu vyzvedává Ji Kang Cheng Tanga 成湯 či Vévodu z Zhou 周武王. I v naší eseji se autor velmi výrazně staví proti Učení o jménech, odmítá konfuciánská dogmata a obřadnosti, které považuje za uměle vytvořený konstrukt, stavějící se proti principům přirozenosti.

5.3 Přirozenost ziran 自然

Pojem „přirozenost“ *ziran* 自然 bývá spojována s taoismem. Může být chápána jako projevená část Dao 道, přičemž neprojevenou složkou je nebytí *wu* 无. Aby se člověk přiblížil přirozenosti, je třeba se osvobodit od nepřirozených vlivů a navrátit se do zcela přirozeného stavu bytí. Přirozenost *ziran* 自然 je klíčovým bodem Ji Kangova názorového světa. Dle našeho pozorování se tento koncept prolíná celým Ji Kangovým dílem a tvoří jeden z nosných prvků celého jeho díla. Podrobně se jím zabývá i v naší eseji.

Ji Kangovo pojetí *ziran* 自然 nevyvrací možnost dokonalého obdaření, kdy může člověk být obdařen tou nejjemnější esencí energie *qi* 气. Jelikož nejčistší energie

⁴⁹ Stěžejním dílem Wang Chonga je spis Kritická pojednání *Lun heng* 论衡. Do češtiny přeložil Pokora.

⁵⁰ Cheng (2006, s. 310) cituje úryvek Ji Kangovy eseje Vymanit se ze svého já *Shisilun* 释私论.

nemůže zahynout, umožňuje tělu a duši nesmrtelnost. Tudiž, tvrdí Ji Kang ve své eseji „O vyživování životního principu“, nesmrtelnosti lze dosáhnout.⁵¹ Sebekultivace může zásadním způsobem ovlivnit fyzické i psychické schopnosti člověka. Jako metody sebekultivace uvádí Ji Kang dýchací cvičení, diety, snahu o duševní vyrovnanost, avšak nevyhýbá se ani používání drog. V eseji „O vyživování životního principu“ *yangsheng lun* je základním nosným prvkem odmítnutí tužeb jako rušivého elementu, jenž znemožňuje sebekultivaci. Tento názor se objevuje i v eseji „Není smutku ani radosti, který by v hudbě přetrvával“. *Sheng wu aile lun*. Touhy jsou dle Ji Kanga pro tělo i duši člověka škodlivé. Čistota bytí znamená absenci jakýchkoliv rušivých tužeb. Ji kang se domnívá, že emoce, jako jsou radost, zloba či touha po slávě a kráse, vycházejí zevnitř člověka a jsou rušivým faktorem poškozujícím energii člověka. Součástí sebekultivace je hledání vnitřního klidu a vyprázdnění mysli.

5.4 Caixing 才性

V období autorova života vzrůstá zájem o psychologii osobnosti. Tento zájem do jisté míry podměnil diskuse „o dovednostech a přirozenosti“ člověka (*caixing* 才性), což poměrně úzce souvisí s konceptem *ziran* 自然. Základní otázka spočívala v tom, zda volit úředníky do úřadů na základě jejich dovedností a znalostí *cai* 才 nebo na základě jejich morálních kvalit *xing* 性. Osobnostním rysům a rozdílům mezi dovednostmi a znalostmi se věnuje i Ji Kang v naší eseji, když zmiňuje rozdílné reakce posluchačů totožné hudební skladby.⁵² Podstata člověka *xing* 性 byla tradičně chápána jako něco, co je dáno narozením. V tomto období nastává přehodnocování stálosti lidské přirozenosti, kdy se vzdělanci zabývají úvahami o tom, zdali je možné chápat pojem *xing* 性 jako osobnostní charakteristiku, která se za určitých okolností může v průběhu lidského života proměňovat.

Dle Ji Kanga *caixing* 才性 souvisí s množstvím energie *qi* 气. Ji Kang se přiklání k názoru, že každému člověku je přidělen určitý díl této energie. Ten se může různit jak svým množstvím, tak mírou čistoty energie. Na základě toho je určena přirozenost člověka a jeho schopnosti.

⁵¹ Esej je přístupná online na www.ctext.org.

⁵² O tomto tématu podrobněji v části věnované rozboru eseje.

Proto někteří lidé jsou obdařeni dlouhým životem či mají výjimečný talent, zatímco druzí musí život prožít s určitým vrozeným znevýhodněním. Skutečnost, že někdo může v určitých ohledech vynikat, zatímco v jiných selhává, je důkazem přítomnosti rozdílného nastavení vitálních sil v každém člověku.

5.5 Čisté rozpravy *qingtan* 清谈

Deziluze z politického otřesu s sebou nese příklon k nenucenému způsobu života, ke kterému se uchyluje nemálo učenců tehdejší složité doby. Tento odklon od společenského života a aktivního zapojení do politiky byl často manifestován tzv. „čistými rozhovory“ *qingtan*, intelektuálními debatami. Jedním z nejvýznamnějších představitelů těchto intelektuálních debat je skupina Mudrců z bambusového háje *Zhulin qixian* 竹林七贤,⁵³ ke které bývá Ji Kang také zařazován. Obsahem „čistých rozprav“ bylo odmítnutí zkorumpované politiky na dvoře státu Wei a snaha nalézt osvobození ve svobodném vyjádření jedince a v jeho hédonistickém úniku ze složité reality.

Čisté rozpravy skupiny *Zhulin qixian* bývají tradičně spojovány s nevázaným způsobem chování. Odpor a porušování konvencí bylo způsobem, jak vyjádřit pohrdání vládnoucímu klanu Sima. Ji Kang ve svých dílech často vyjadřuje názor, že je nemožné zůstat přirozeným a současně dodržovat všechny konvence a morální hodnoty.

⁵³ O skupině *Zhulin qixian* více v kapitole „Životopis autora“.

6 STAV DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ V ZĀPADNÍ ODBORNÉ LITERATUŘE

Dílo našeho autora bylo na Západě poměrně dlouho opomíjeno. Nejstarší zmínky v západní literatuře týkající se Ji Kanga byly většinou spjaty s konvenční představou extravagantního člena skupiny Sedmi mudrců z bambusového háje, případně se našly zmínky o jeho virtuózní hře na strunný nástroj *qin* 琴. Za vykreslením Ji Kanga v této podobě do jisté míry stojí skutečnost, že informací o autorově životě se dochovalo málo. Západní badatelé tedy převzali informace anekdotického charakteru.

Tyto informace anekdotického rázu do jisté míry přebírá např. van Gulik (1941) ve své práci o Ji Kangovi. V roce 1957 vyšla další z publikací v západní odborné literatuře, které se zabývaly životem a dílem našeho autora. Jedná se o publikaci „La Vie et la Pensée de Hi Kang“ Donalda Holzmana. Tato studie shrnuje život našeho autora, podává výčet jeho děl a překlady některých z nich. Holzman neopomíjí ani historický rámec práce.

Kompletní komentované překlady všech Ji Kangových pojednání vypracoval Robert Henricks ve své knize *Philosophy and Argumentation in Third-Century China: The Essays of Hsi Kang* (1983). Tato kniha tvoří nejúplnější a nejpodrobnější studii o Ji Kangovi. Autor se snaží o objektivnější výklad života Ji Kanga, který se snaží zasadit do historického kontextu.

Chai (2009) se ve svém článku zabývá zejména tím, jakým způsobem Ji Kang ve svém názoru na danou problematiku navazuje na Zhuangziho filosofii. Volí způsob analýzy dosti podobné analýze v této diplomové práci, rozebírá postupně jednotlivé argumentační celky, avšak soustředí se zejména na souvislosti mezi Zhuangziho učením a obsahem argumentace „Pána z Východních pustin“.

Middendorf (2010) za základní pilíř Ji Kangovy hudební teorie a politické filosofie považuje koncept harmonie *he* 和, přesněji harmonického zvuku *hesheng* 和声. Podle Middendorfa si Ji Kang pohrává s podobnou výslovností čínských slov zvuk *sheng* 声 a mudrc *sheng* 圣. Middendorf se také zabývá politickým podtextem eseje. Z eseje rekonstruuje Ji Kangovu vizi politického uspořádání. Ji Kangovo dílo by dle Middendorfa mělo být lépe pochopeno zejména v kontextu politické situace Ji Kangovy doby.

7 HOST Z QIN VERSUS PÁN Z VÝCHODNÍCH PUSTIN

(Analýza dvou hudebně-teoretických přístupů v Číně 3. stol. n. l.)

7.1 Představení tématu

Esej *Sheng wu aile lun* 声无哎乐论 je psána formou rozhovoru mezi Hostem z Qin 秦 (*Qin ke* 秦客) zastávajícím tradiční konfuciánské představy o hudbě a hudební teorii v Číně ve 3. stol. n. l., a Pánem z Východních pustin (*Dongye zhuren* 东野主人), jehož ústy jsou prezentovány autorovy názory. Ty se do značné míry rozcházejí s tehdy obecně přijímanou představou o vztahu hudby, člověka a lidských emocí a vytváří svébytný a zajímavý koncept. Esej obsahuje zřejmě nejhlubší analýzu citových reakcí člověka na zvuk a hudbu, jaká byla v období raného čínského středověku napsána. Autor se v ní zabývá základními otázkami hudební estetiky, hudební psychologie a teorií o podstatě lidských emocí.

Autor se snaží postavit již existujícím uznávaným názorům a nabídnout nový pohled na dané téma. V textu hojně využívá citací úryvků významných děl a narážek na literární díla, a tak se dnešnímu čtenáři prostřednictvím čtení této eseje dostává jedinečné příležitosti seznámit se s názory na vztah hudby a emocí v tehdejší Číně.

Esej je zajímavá také svým logickým uspořádáním a argumentační technikou. Mnohými badateli (např. Middendorf, 2010, Henricks, 1983) je považována za brilantní ukázkou psanou ve formě pojednání *lun lun* 论. Forma rozhovoru eseje vychází pravděpodobně z tzv. „čistých rozhovorů“ *qingtan* 清谈 provozovaných v Ji Kangově době a přibližuje nás tak formě, v níž pravděpodobně probíhaly intelektuální debaty v Číně 3. stol. n. l.

7.2 Postup

Při analyzování eseje *Sheng wu aile lun* je v první řadě nutné ujasnit východiska tradičního přístupu ke zkoumané problematice. Pozornost proto zaměříme nejprve na zdroje, na něž ve svých promluvách Host z Qin odkazuje. Z nich vyvodíme koncept vztahu hudby a emocí tak, jak byl v Ji Kangově době chápán. Další část je zaměřena na rozbor jednotlivých částí s důrazem na autorovy názory, tzn. na způsob argumentace Pána z Východních pustin. V poslední části analýzy shrneme nejdůležitější rysy Ji

Kangova přístupu k tematice vztahu hudby a emocí a v závěrečné části se pokusíme odpovědět na otázky nastolené v úvodu diplomové práce, přičemž pozornost sbude zaměřena i na to, zda se Ji Kangovi v jeho eseji povedlo obhájit svou úvodní tezi „není smutku ani radosti, který by v hudbě přetrvával“ *sheng wu aile*.

7.3 Forma – pojednání lun 论

Esej bývá v odborné literatuře prezentována mimo jiné i jako vynikající a pozoruhodný příklad argumentačních technik používaných v Číně 3. stol. n. l. vyjádřený formou pojednání *lun 论*.⁵⁴ Bylo by proto zajímavé zamyslet se nad tím, jaké stylistické techniky a způsob logické návaznosti autor používá.

Při rozboru formální stránky naší eseje je nejprve nutné si ujasnit, co pojem *lun 论* znamená a jaké formální náležitosti tomuto literárnímu žánru přísluší. Velmi zajímavý vhled do chápání tohoto pojmu nabízí Rea (2012), který ve svém článku shrnuje proměny významu pojednání *lun 论* od nejstarších zmínek až po jeho chápání v moderní čínské literatuře. *Lun 论* je tradičně spjato s Konfuciovými Hovory *Lunyu 论语*, takže nejstarší vysvětlení tohoto pojmu je spojeno s tímto dílem. Rea uvádí velmi zajímavý výrok jednoho z komentátorů *Lunyu 论语* Huang Kana (皇侃, 488-545), který pojednání *lun 论* přirovnává ke kolu *lun 轮*. Pojednání tvoří kruh a může se točit dokola – vrací se stále k témuž, stejně jako kolo u vozu. Dalším srovnáním dochází Rea k tomu, že pro pojednání *lun 论* v zásadě platí následující: Ve velké většině případů se jedná o žánr, jehož součástí je vyjádření názoru, diskuse, kritika, třídění do kategorií, zvažování a následné vyhodnocování.

V našem konkrétním případě začíná rozhovor dvou aktérů vyjádřením obecně platného a přijímaného názoru, čímž je čtenáři představeno stěžejní téma celé eseje a je definován její rámec. Následuje hlavní teze eseje – „není smutku ani radosti, který by v hudbě přetrvával“. Tím je již na počátku vytvořen rozpor mezi obecně přijímanou představou a hlavní tezí eseje. Vytvořený rozpor upoutává čtenářovu pozornost a vtahuje jej do dalšího čtení. Hned na začátku jsme tedy postaveni před jasně formulované téma.

⁵⁴ Např. Middendorf (2010).

Následuje obhajoba a argumentační část druhého aktéra debaty – Pána z Východních pustin. Takto se střídá série názorových přestřelek, v nichž jeden či druhý aktér diskuse odpovídají, vysvětlují, vrství argumenty, a většinou odmítají protivníkovu stanovisko.

V naší eseji se takto vystřídá osm argumentačních celků, v nichž si Host z Qin a Pán z Východních pustin vyměňují své názory. Argumentace se postupně vyostřuje a debatující se nevyhýbají ani pochybnostem o výši inteligence svého protivníka. Celou esej uzavírá Pán z Východních pustin, jinými slovy sám autor.

7.4 Východiska tradičního hudebně-teoretického konceptu

Jak jsme již zmínili v úvodní části, text je plný citací a odkazů na jiná literární díla. Citace převažují ve výpovědích Hosta z Qin, který se drží tehdejší všeobecně přijímané představy o této problematice a již v krátké úvodní promluvě eseje vymezuje svá teoretická východiska: opírá se o Velkou předmluvu (*Daxu* 大序) z Knihy Písní (*Shijing* 诗经), Hovory (*Lunyu* 论语), odkazuje také na příběh objevující se v *Zuozhuanu* (*Zuozhuan* 左传).

I v dalších promluvách Hosta je mnoho literárních narážek, citací a odkazů. Níže uvádíme přehled literárních děl, o něž se ve svých promluvách opírá Host z Qin nejvíce:⁵⁵

1. Kniha písní *Shijing* 诗经⁵⁶ a Velká předmluva k *Shijingu* *Shidaxu* 诗大序⁵⁷

Kniha písní je jednou z pěti kanonických knih *wujing* 五经. Je členěna do tří oddílů: Nápěvy států *Guofeng* 国风, Ódy *Ya* 雅 a Hymny *Song* 颂. Velká předmluva byla zřejmě vytvořena v 1. stol. n. l. Jejím obsahem je objasnění pojmu *shi* 诗 a názvů jednotlivých oddílů Knihy písní. Velká předmluva se zabývá také procesem vzniku básně a jejími účinky na posluchače. Zdůrazňuje pojetí básně jako prostředku, jímž mohli poddaní sdělovat své emoce a názory panovníkovi.

2. Konfuciovy Hovory *Lunyu* 论语

Jedno z nejvýznamnějších čínských děl, tradičně připisované Konfuciovi. Jedná se o záznamy Konfuciových výroků sepsané zřejmě jeho žáky. V této diplomové

⁵⁵ Uvádíme pouze jmenný seznam, konkrétní úryvky jsou součástí poznámkového aparátu překladu eseje.

⁵⁶ Do češtiny přeložil Dvořák a Vrchlický (1897). Výbor z básní přel. Vochala (1986).

⁵⁷ Do češtiny přel. Lomová (2009).

práci vycházíme z Vochalova překladu do češtiny, který vyšel jako součást publikace „Konfucius v zrcadle sebraných výroků“. (Vochala, 2009)

3. Kniha o hudbě *Yueji* 乐记– z *Knihy obřadů Liji* 礼记⁵⁸

Yueji je 19. kapitolou *Liji*, v níž jsou shrnuty názory na funkci hudby. Její vznik bývá datován do období Válčících států *Zhanguo shidai* 战国时代 (5. stol. př. n. l. – 221 př. n. l.). Její obsah velmi úzce souvisí s Velkou předmluvou *Knihy písní Shidaxu*, jejíž pojetí hudby (hudba jako nástroj komunikace a vlády) dále rozvádí.⁵⁹

4. Cuoův komentář *Zuozhuan* 左传 a *Letopisy jar a podzimů Lüshi chunqiu* 吕氏春秋

Letopisy jar a podzimů jsou jednou z pěti kanonických knih. Jejím obsahem jsou události ve státě Lu 鲁 v letech 722-481 př. n. l. Za autora bývá tradičně považován Konfucius. Cuoův komentář je jedním ze tří hlavních komentářů k *Letopisům jar a podzimů*. Komentář k *Letopisům* obsahuje nejen věcné i filologické komentáře, ale i soubor anekdot a vyprávění. Za autora je tradičně považován Zuo Qiuming 左丘明, (556-451 př. n. l.), avšak text s největší pravděpodobností pochází z období Válčících států (5. stol. př. n. l. – 221 př. n. l.).

5. „*Dějiny Hanů*“ *Hanshu* 汉书

Dějiny Hanů líčí dějiny Číny v období vlády dynastie Západní Han (206 př. n. l. - 25 n.l.). Jedná se o oficiální historiografické dílo sestavené historiky Ban Biaoem 班彪 a jeho synem Ban Guem 班固.

6. „*Zápisky historika*“ *Shiji* 史记⁶⁰

Dějiny Číny od mytických počátků do 1. stol. př. n. l. sestavené historikem Sima Qianem 司马迁 a jeho synem. Hudbě je věnována *Yueshu* 乐书 (kapitola 24), která však není součástí překladu výboru tohoto díla do češtiny.⁶¹

7. „*O hudbě*“ *Yuelun* 乐论

⁵⁸ Jedna ze tří obřadních knih *sanli* 三礼 a pěti kanonických knih *wujing* 五经, pocházející z období Válčících států (5. stol. př. n. l. -221 př. n. l.). Čínský originál spolu s Leggeho překladem do angličtiny je dostupný online na <http://ctext.org/liji>

⁵⁹ V čínském originále s Leggeho překladem do angličtiny je *Yueji* dostupná na <http://ctext.org/liji/yue-ji>.

⁶⁰ Výbor tohoto díla do češtiny přel. Lomová, Pokora (Sima, 2012)

⁶¹ 24. kapitola *Shiji* je dostupná na www.ctext.org.

Dílo Xunziho 荀子(312-230 př. n. l.) obsahuje kapitolu nazvanou „O hudbě“, v níž autor shrnuje své názory na tuto problematiku.

Z některých děl Host z Qin čerpá pouze příběhy, kterými svou argumentaci prokládá, v jiných případech odkazy na jiná literární díla či citáty fungují jako teoretický základ, na kterém Host z Qin staví svou argumentaci. Když soustředíme svou pozornost k obsahu těchto děl, získáme poměrně ucelený obrázek o hudební teorii ve staré Číně a o tradičních názorech na vztah hudby a emocí.

7.5 Rekonstrukce východisek Hosta z Qin: Stručný přehled tradičního hudebně teoretického rámce

Hudba bývá mnohými badateli považována za jádro konfuciánské estetiky.⁶² Pro tradiční čínskou kulturu je hudba neodmyslitelně spjata s obřadnostmi (*li 禮*). Byla chápána jako prostředek pro sebezdokonalení člověka. Důraz byl kladen na její harmonizační a očisťující funkci. Pomáhala stabilizovat stát a fungovala jako prostředek komunikace mezi člověkem, nebesy a státem. Host z Qin v úvodu své promluvy cituje pasáž z Velké předmluvy ke Knize písní. Abychom lépe porozuměli tomu, jak je v tomto díle chápán vztah mezi pocity, písní a zvukem, zmiňujeme zde relevantní úryvek v překladu Lomové (2009, s. 160):

„Píseň je to, kam kráčí záměr. Dokud je v srdci, je záměrem, jakmile je vysloven, stává se písní. Uvnitř se pohne cit a získává tvar ve slovech. Pakliže slova nestačí, přicházejí vzdechy. Pakliže vzdechy nestačí, nastupuje zpěv. Pakliže zpěv nestačí, vyjádří to ruce a nohy v tanci. Cit vychází se zvukem, a když je zvuk zdobně upraven, říká se tomu tóny. Tóny státu řádně spravovaného jsou poklidně radostné, vláda je tam mírná. Tóny státu, který je v chaosu, jsou vyčítavé a hněvivé, vláda je tam špatná...“⁶³

Touto pasáží je nastoleno základní východisko tradičního hudebně teoretického pojetí této eseje. Emoce je v tomto pojetí reakcí na vnější podnět, zároveň však slouží jako podnět ke vzniku tónů. Ty jsou v závislosti na emocích buď radostné, nebo teskné. Cit vycházející ze srdce se transformuje v hudební vyjádření, které emoční informaci předává dál svému posluchači.

⁶² Např. van Gulik (1941).

⁶³ Text v originále je dostupný na www.ctext.org.

Z uvedené pasáže Velké předmluvy je dále patrné silné sepětí mezi politickými poměry a básní, potažmo hudbou. Toto úzké sepětí vlády a hudby je tématem, které se prolíná i všemi ostatními tradičními díly pojednávajícími o hudbě.

S Knihou písní bývá obvykle spojován termín *yayue* 雅乐 – obřadní hudba, která byla provozována u dvora za rituálními účely. Tento pojem se objevuje také v Konfuciových Hovorách, kde je obřadní hudba *yayue* 雅乐 považována za správný (*zheng* 正) typ hudby. Velký důraz je v tomto díle kladen na formu přednášené skladby. Správná hudba hraje významnou roli pro duševní rozvoj člověka a je morálně povznášející. Státy, které jsou spravovány dobrým vládcem, se vyznačují morálně povznášející hudbou. Hudbě států stojících před zánikem není prospěšné naslouchat.

Hodnotu hudby posuzuje Konfucius na základě jejího morálního účinku: „Mistr hovořil o hudbě ‚Shao‘: ‚Je veskrze krásná a k tomu působí i veskrze blahodárně. O hudbě ‚Wu‘ řekl: ‚Je veskrze krásná, nepůsobí však tak docela blahodárně.‘“ (Vochala (2009, s. 29)

Konfucius zcela odmítá hudbu státu Zheng, kterou chápe jako příklad zhýralosti, vedoucí do záhuby (Lunyu 15.11, Vochala 2009, s. 84).

V Lunyu je správná hudba (*zheng* 正乐) chápána jako projev humánnosti (*ren* 仁). Interpretem hudební skladby by měl ideálně být dokonalý muž (*junzi* 君子), jehož podstatou je ctnost (*de* 德). Člověk nectný by se neměl hlouběji zabývat obřadní hudbou, jelikož skladby, jež nejsou výtvorem dokonalého člověka, jsou špatné a pro vývoj států mohou mít neblahé následky. Cílem hudby je docílit jak individuální rovnováhy člověka, tak vyváženého stavu (和) společnosti a státu. Při poslechu hudebního díla lze získat mnoho informací jak o osobnosti interpreta, tak o celkovém stavu společnosti. Přednesem hudby z doby dávnověkých králů lze harmonizovat a působit na emoce a morálku současné společnosti.

V „Pojednání o hudbě“ *Yueshu* 乐书 (24. kapitole) Zápisů historika je hudba spojována především s obřady *li* 礼. Hudba vychází ze srdce, při poslechu hudba člověka ovlivňuje, a proto je nutno velmi obezřetně vybírat, kterou hudbou se necháme ovlivňovat. Sima Qian zmiňuje propojenost pěti prvků s jednotlivými tóny. Zmiňuje pět tónů: *gong* 宫, *shang* 商, *jue* 角, *zhi* 徵 a *yu* 羽 a zdůrazňuje, že pokud tóny nejsou uspořádány harmonicky, přivolávají neštěstí a zmar. Zásadním rysem hudby je dle Sima Qiana její provázanost s politickým životem:

„Podstatou zvuků/tónů je, že jsou propojeny s [jevy] politickými.“ (Lomová, 2009, s. 67)

Sima Qian v této kapitole také shrnuje názory obsažené ve spise Xunzia. Hudba jako součást obřadů má za úkol zejména působit na lidské city tak, aby chování člověka bylo v souladu se zavedeným řádem. Tím společnost směřuje k harmonii a velké jednotě.

Xunzi ve svém díle uvádí v podstatě totéž. Dobrá hudba vede k silnému státu. Je to hudba mírná, která nevede lid k bouřlivým projevům či zhýralosti. Vede poddané k jednotě a smíru a tím stát posiluje. Hudba proto má být harmonickým projevem. Pokud se od této rovnováhy hudba odchýlí, vede to k společenským otřesům.

Dalším textem, ke kterému se Host z Qin odkazuje, je kapitola z Knihy obřadů – kniha o hudbě *Yueji* 乐记, která je do jisté míry souhrnem dobového myšlení o hudbě. Je v ní obsažen základ konfuciónské teorie nejen o vztahu hudby a emocí, ale také o vztahu hudby a společnosti. Dle *Yueji* má hudba také především utilitární charakter, má sociopolitickou funkci, má vzdělávat a kultivovat jedince. V *Yueji* je také obsažen obširný výklad významu pojmů *sheng* 声, *yin* 音 a *yue* 乐. Nad jejich významy se pozastavíme v následující podkapitole.

7.5.1 Sheng 声, yin 音 a yue 乐.

V souvislosti s termínem *sheng* 声 v názvu eseje před námi vyvstává otázka rozsahu významu tohoto slova. Co znamená pojem *sheng* 声? Máme překládat tento termín slovem „zvuk“ či „hudba“? Po poměrně dlouhém váhání a přiklánění se střídavě na každou z nabízených variant se nám zdá vhodné se zde krátce pozastavit nad základním významovým vymezením tohoto pojmu a dvou dalších významem velmi podobných a často se překrývajících označení. Následující významové vymezení bylo vytvořeno s přihlédnutím ke kapitole *Yueji* 乐记 z Knihy obřadů *Liji* 礼记 a definicím těchto výrazů v lingvistickém korpusu *Thesaurus Linguae Sericae*, přičemž pozornost byla věnována také zasazení těchto termínů do kontextu a vět.

7.5.2 Sheng 声: „Zvuk“ nebo „hudba“?

Pojem *sheng* 声 se objevuje nejčastěji ve spojitosti s nezákladnější rovínou zvuku zahrnující v sobě veškeré zvuky věcí, zvířat i lidí. Jedná se o pojem zvuku v jeho

nejobecnější rovině. Když však prozkoumáme použití tohoto výrazu v lingvistickém korpusu *Thesaurus Linguae Sericae*, zjistíme, že se v nezanedbatelném množství případů používá pro význam „hudba“. V naší eseji je situace ještě mnohem méně přehledná. V některých případech autor jasně poukazuje na význam „zvuk“ (např. v souvislosti s úvahami o možnostech a omezeních v komunikaci) v jiných případech význam dle kontextu odpovídá spíše „hudbě“ než „zvuku“ v jeho obecné rovině. V názvu eseje se přikláníme k překladu „hudba“, v pasážích, kde význam jasně odpovídá spíše zvuku obecně, volíme „zvuk“.

7.5.3 Yin 音

Yin 音 bychom mohli chápat jako druh zvuku, jenž je podmíněn určitou formou struktury a posloupnosti. *Yin* 音 bývá určitým způsobem rozčleněn a organizován. Do češtiny tento termín většinou překládáme jako „tón“. Příkladem může být např. zpívaná píseň, lidská řeč nebo hudební melodie hraná na určitý hudební nástroj.

7.5.4 Yue 乐

V tradičním konfuciánském chápání je tento termín používán pro popis hudby, která bývá vytvářena a provozována za rituálním účelem. Má povznášející funkci a zahrnuje v sobě jak tanec, tak instrumentální a vokální hudbu. Pojem *yue* 乐 se ve starých čínských textech objevuje často ve spojitosti s obřadní hudbou a s hudbou dávnověkou. Občas se objevují i narážky na dvojí čtení znaku 乐: *yue* ve významu „hudba“ a *le* ve významu „radost“. Tyto asociace slouží v textech jako úvod k pojednání o vztahu emocí a hudby.⁶⁴ Pojem *yue* 乐 se od výše uvedených konceptů *sheng* 声 a *yin* 音 také odlišuje tím, že porozumění hudbě *yue* 乐 je záležitostí dokonalého člověka *junzi* 君子 a stojí mimo možnosti běžných lidí. Naproti tomu naslouchání zvukům typu *sheng* 声 a *yin* 音 žádné výjimečné schopnosti nevyžaduje.

⁶⁴ Proslulá věta 乐乐也 – „Hudba je radost“. Objevuje se v několika zdrojích, např. v Xunziově 荀子 . „Pojednání o hudbě“ *Yuelun* 乐论. Viz *Thesaurus Linguae Sericae*.

8 ANALÝZA JEDNOTLIVÝCH ČÁSTÍ ESEJE: PÁN Z VÝCHODNÍCH PUSTIN VYVRACÍ ARGUMENTACI HOSTA Z QIN

Následující část diplomové práce je zaměřena na to, jak se Pán z Východních pustin (*Dongye zhuren* 东野主人), jehož ústy jsou prezentovány názory autora, snaží vyvracet tradiční koncept vztahu hudby a emocí jako nepravdivý. Uspořádání textu a způsob argumentace jsou pro dnešního čtenáře místy poněkud nepřehledné, z tohoto důvodu dělíme překlad eseje i následující analýzu do osmi celků dle střídání výpovědí obou aktérů diskuse. V každé z podkapitol je pozornost vždy věnována pozornost základnímu sdělení zkoumané části eseje, přičemž upozorňujeme na citace a literární odkazy, ke kterým se autor vztahuje. Důraz klademe spíše na obsah argumentace Pána z Východních pustin, přičemž se snažíme rozebrat celkový smysl dané části textu. V následném „Shrnutí“ poté stručně definujeme a shrnujeme nejdůležitější teze Pána z Východních pustin.

8.1 První část

V úvodní části eseje je představeno téma a všeobecně přijímaný pohled na celou problematiku vztahu hudby a emocí. Poté, co Host z Qin (*Qin ke* 秦客) deklaruje obecně přijímaný názor opírající se o již zmíněnou Velkou předmluvu (*Daxu* 大序), Hovory (*Lunyu* 论语) a příběh objevující se v Zuo zhuanu (*Zuo zhuan* 左传), požádá svého protivníka o objasnění neobvyklého názoru „není radosti ani smutku, který by v hudbě přetrvával“.

Pán z Východních pustin (*Dongye zhuren* 东野主人) svou argumentaci staví na filozofii Zhuangziho (*Zhuangzi* 庄子) a Laoziho (*Laozi* 老子), dualitě *yinu* 阴 a *yang* 阳 a teorii pěti prvků (*wuxing* 五行) a nastiňuje nový přístup k tématu vztahu hudby a emocí.

Odmítá názor Hosta z Qin, že hudba působí na city (*qing* 情) a tím mění společnost i člověka tak, aby jeho pocity byly v souladu s etiketou. Tradiční výklad je dle něj nepravdivý a zavádějící. Zpochybňuje jeho východiska a klade důraz na logické objasnění celé záležitosti. Opírá se o druhou z Vnitřních kapitol Mistra Zhuanga

a podotýká, že v tomto ohledu byl po generace špatně chápán vztah mezi jménem (*ming* 名) a skutečností (*shi* 实). Hudba/zvuk (*sheng* 声) je podle něj spjata s dualitou nebes *tian* 天 a země *di* 地 a pěti prvky *wuxing* 五行, které svou transformací daly vzniknout pěti tónům *wusheng* 五声 a deseti tisícům věcí veškerenstva (*wanwu* 万物).

Zvyky a obyčeje se liší v závislosti na místě, ve kterém vznikají, a nejsou neměnné. Co je v jedné lokalitě považováno za radostné, může být pro jinde žijící smutné. Nemůžeme proto tvrdit, že pláč je vždy projevem žalu a zpěv projevem radosti. Tato pasáž se opírá o Zhuangziovo pojetí relativity (*shifei* 是非) a druhou kapitolu Zhuangziho Vnitřních kapitol „K jednotě věcí a mínění“ *Qiwulun* 齐物论 (Čuang, 1992, s. 37-51). Úsudky jsou činěny živými tvory, nikoli nebesy *tian* 天 samotnými. Nebesa nám poskytují mnoho možností, avšak žádné z nich nedávají přednost. Zhuangziho relativita *shifei* 是非 ukazuje, že všechny úsudky jsou vzhledem k neustálé proměnlivosti světa nestálé.

Z tohoto důvodu nemůžeme ani prokázat existenci provázanosti hudby a emocí. Naopak, když svou argumentaci vystavíme na těchto základech, musíme nutně dojít k závěru, že v hudbě žádné emoce obsaženy nejsou (*shengwuqing* 声无情). Hudba je buď dobrá *shan* 善, nebo špatná *bushan* 不善, nikoli veselá či smutná. Pán z Východních pustin však nepopírá, že člověk na poslech hudební skladby emočně reaguje (*xin you qing* 心有情). Spojitost mezi poslechem hudby a emoční reakcí existuje skrze harmonii *he* 和.

8.2 Druhá část

Host z Qin se snaží vyvrátit názor Pána z Východních pustin týkající se relativity emoční reakce při poslechu skladby. Vztah hudby (zvuku) a člověka dle něj začíná směrem od skladatele či interpreta, který danou skladbu, promluvu či zvuk vytváří. Ten do ní vkládá své emoce a vysílá je směrem k příjemci – posluchači, který zvukový projev vnímá. Hudba v tomto pojetí funguje jako nosič emoční informace. Dle Hosta z Qin závisí kvalita příjmu vyslané emoční informace na posluchačově erudici. Pokud je posluchač nadaný, je schopen slyšené analyzovat a správně vyvodit emoční poselství. Emoční obsah slyšeného se neprojevuje jen ve zvuku či písni, je patrné také na celkovém výrazu původce zvuku či v hlase interpreta. Jak dále poznamenává Host z Qin, je jen přirozené, že tomu tak je. Poznámkou o přirozenosti se uzavírá druhá část

výpovědi Hosta z Qin, který si vypůjčuje termín svého protivníka a použije jej pro potvrzení svých vlastních názorů.

Pán z Východních pustin odmítá názor Hosta z Qin, že porozumění slyšenému je spjata s mírou erudice posluchače a pokračuje v obhajobě svého názoru, že hudba/zvuk není emočním nosičem. Dle Pána z Východních pustin je porozumění slyšenému spjata spíše s původcem zvuku než s jeho příjemcem. Základním předpokladem správného pochopení zvuku je totiž upřímnost projevu původce zvuku. Věci nemusí být takové, jaké se zdají být, jelikož lidé mohou být schopni zakrýt své skutečné pocity. Lež a přetvářka znesnadňují pochopení výpovědi. Můžeme tančit a vesele zpívat, a přitom pociťovat v srdci žal. Z tohoto důvodu nelze tvrdit, že hudba je projevem skutečných emocí.

Povaha hudby je proměnlivá a nekonzistentní (音声无常), proto v posluchači nemůže vytvořit konzistentní emoční stav. Z tohoto důvodu tyto emoční kvality nemůže hudba ani předat pozdějším generacím. V tomto bodě Pán z Východních pustin zpochybňuje tvrzení v Hovorech o tom, že skrze hudbu dávnověkých králů lze působit na člověka a pozvednout morální úroveň. Proto mění argumentační linii a prohlásí, že průměrný člověk není schopen hudbě správně a plně porozumět, mudrc je však schopen výkladu staré hudby, a tudíž pochopení jejího poselství.

8.3 Třetí část

Ve třetí části Host z Qin prohlašuje, že emoční změna probíhá v nitru člověka. Jedná se o vnitřní změnu, která nutně musí mít svůj vnější ekvivalent, a tím je vnější projev vzniklé emoce. Tělo je tudíž v pojetí Hosta z Qin nástrojem, v němž dochází ke spojení emocí a hudby. I emoce jsou proměnlivé, mají svou vzestupnou a sestupnou fázi, stejně jako zvuk, který může být vysoký nebo nízký, a jeho tóny silné či slabé. Host z Qin deklaruje svůj postoj a opakuje názor, že v hudbě emoce (žal či radost) přítomny jsou a schopny projevu stejně jako se na výrazu tváře a chování člověka projevují emoce štěstí nebo vzteku.

Pán z Východních pustin se vrací k jednomu ze svých teoretických východisek – Druhé z Vnitřních kapitol Mistra Zhuanga „K jednotě věcí a mínění“ (Čuang, 1992, s. 37-51) a odpovídá následujícím příměrem: Představme si někoho, kdo jí pálivé jídlo a jiného, který je oslepen kouřem. Oběma těmto lidem se objeví slzy v očích. Projevy jsou v obou případech stejné, ale východiska se liší. V prvním případě se bude jednat

o projev pozitivní z jídla, v druhém případě půjde o negativní reakci na nežádoucí změnu prostředí. Tělo vyprodukuje slzy a nebude rozlišovat, zda za tímto projevem stojí emoce pozitivní či negativní. Tak proč by tomu mělo být se zvukem (hudbou) odlišně?

V další pasáži se Pán z Východních pustin, potažmo Ji Kang, dostává k jednomu z pilířů své koncepce. Přichází s pojmem „svrchované harmonie“ (*zhihe* 至和), kterou chápe jako projev přirozenosti *ziran* 自然. Svrchovaná harmonie se odráží v hudbě a projeví se v ní jako „svrchovaná hudba“ *zhiyue* 至乐. Ostatní sluchové vjemy nejsou plným projevem přirozenosti *ziran* a jsou obyčejnou hudbou, kterou běžně provozujeme. Hudbě, která přesahuje běžný rámec a je projevem svrchované harmonie, jsou schopni porozumět pouze mudrcové.

8.4 Čtvrtá část

Host z Qin v podstatě opakuje to, co již řekl dříve. Následuje odpověď Pána z Východních pustin, která tvoří jednu z nejdelších pasáží tohoto díla. V ní autor představuje svou koncepci problematiky vztahu zvuku (hudby) a emocí, zároveň však svou pozornost obrací i k jiným tématům. V centru pozornosti se nyní ocitá vztah jména *ming* 名 a skutečnosti *shi* 实, jehož se autor okrajově dotkl v druhé argumentační části. Zde klade důraz na způsob vyjádření a podotýká, že označení pro tžž předmět se často liší v závislosti na kraji a jeho zvyčích.⁶⁵ Přiřazování názvů předmětům je tedy jev závisející nejen na vlastnosti daného předmětu, ale také na geografickém místě, v němž přiřazování probíhá.

Pro Pána z Východních pustin je problém v tom, že konfuciánské pojetí chápe hudbu především jako nástroj vytvořený člověkem. Ve skutečnosti, podotýká, je to však součinnost nebes a země, která rodí zvuky a hudbu. Pokud vítr rozezní zvuk, je na schopnostech jedince, nakolik mu porozumí. Zde se objevuje narážka na rozhovor mezi Zi Youem a Zi Qiem v úvodu druhé kapitoly Zhuangzi „K jednotě věcí a mínění“ *Qiwulun* 齐物论:

„C’-čchi promluvil:Tys možná slyšel flétny člověka, neslyšels však dosud flétny země. Slyšíš-li flétny země, neslyšíš ještě flétnu nebe.“

C’-jou řekl: „Smím se zeptat, v čem je kořen těch věcí?“

⁶⁵ Čuang (1992, s. 42): „...totéž není totéž.“ Přel. O. Král.

C'-čchi odpoví, že pokud je klid, i vítr zůstává v klidu. Když se však vše dá do pohybu, začne znít zvuk. Když vane vánek, je zvuk mírný a tichý, když však vítr zesílí, hlasitě burácí.“ (Čuang, 1997, s. 38)⁶⁶

Zvuk fléten nebe, o kterých hovoří Čuang, se v této souvislosti přibližuje Ji Kangově termínu *zhiyue* 至乐 v tom smyslu, že porozumět jim může pouze mudrc. Jelikož svrchovaně dobrá hudba vzniká součinností nebes a země, je v ní obsažena harmonie *he* 和. Tato svrchovaně dobrá hudba působí na člověka a umožňuje mu přiblížit se vyrovnanému harmonickému stavu *pinghe* 平和 tím, že v něm uvolní nashromážděné emoce.

Vzduch je beztvary, avšak je schopen zvuk vytvořit a ovlivnit jeho kvalitu. Písně se liší v závislosti na geografické oblasti, kde vznikly, přestože k jejich interpretaci byly použity stejné typy hudebních nástrojů. Podle Pána z Východních pustin je obtížné zcela porozumět hudbě z cizího geografického okruhu. Zdůrazňuje, že emoční svět interpreta či skladatele není možné s určitostí zjistit pouhým poslechem jeho skladby, pokud není člověk schopen se spojit s takovou hudbou prostřednictvím své mysli.

Nad tímto výrokem je nutné se pozastavit, jelikož se zdá v přímém rozporu s celkovým argumentačním záběrem Pána z Východních pustin. Jeho pojetí zde obsahuje zásadní trhlinu. Když se spojíme s hudbou prostřednictvím své mysli a zjistíme tímto poslechem emoční svět interpreta, znamená to, že získáme kontakt s emocemi někoho jiného. Pokud tímto způsobem navážeme vztah s emočním světem jiného člověka, stává se pro nás hudba pojítkem mezi naší myslí a emocemi jiného člověka. V tomto pojetí pro nás hudba funguje jako zprostředkovatel emocí, jako emoční vodič. Dle našeho názoru zde Pán z Východních pustin neustál opatrné balancování mezi konfuciánskou autoritou a svým vlastním konceptem vztahu emocí a hudby. Celý Ji Kangův koncept *sheng wu aile* 声无哎乐 tak dostává zásadní trhlinu. Nad tímto místem eseje se ve svém článku pozastavuje i Chai (2009, s. 159), jenž si tento argumentační kolaps vysvětluje jako „jedinou možnost, která Ji Kangovi zbývá“,⁶⁷ když nechce (nebo nemůže) popřít legitimitu tradičních názorů a přitom obhajovat svůj neobvyklý postoj. Je zajímavé, že v žádném jiném rozboru eseje *Sheng wu aile lun* 声无

⁶⁶ Přel. Oldřich Král.

⁶⁷ Dosl. „the only option available to Ji Kang“ (Chai, 2009, s. 159)

哎乐论, který bylo možno prostudovat, se nad touto Ji Kangovou chybou nikdo z badatelů nepozastavil.

8.5 Pátá část

Host z Qin pokračuje ve své argumentační linii, tentokrát zmiňuje vztah jednotlivých čínských nástrojů a rozdílných stylů hudby. Tato pasáž dnešním čtenářům přibližuje, pro jaké příležitosti byly jednotlivé hudební nástroje používány. Host z Qin uvádí, že při poslechu hudby produkované strunným nástrojem *zheng* 箏, flétnou *dizi* 笛子 a loutnou *pipa* 琵琶 začínají lidé tančit a jejich nálada se zlepšuje. Při poslechu hudby produkované nástrojem *qin* 琴 se mysl člověka zklidňuje a postoj těla uvolňuje. Kdybychom hráli tutéž skladbu na rozdílné nástroje, emoce člověka budou při poslechu vždy jiné, v závislosti na použitém hudebním nástroji. To je podle Hosta z Qin jeden z důkazů podporujících tezi, že hudba je nositelem a přenašečem pocitů (*Sheng you qing* 声有情).

Pán z Východních pustin v této souvislosti zmiňuje rytmus a hudební tóninu. Nástroje jako jsou *zheng* 箏, flétna *dizi* 笛子 či loutna *pipa* 琵琶 produkují vysoké tóny a hrají se na ně rychlé skladby. Je tudíž logické, že rychlé, rytmické a výše položené skladby budou mít na člověka povzbuzující účinek. Naproti tomu na *qin* 琴 se hrají dlouhé pomalé skladby v níže položených tóninách, a proto jsou při jejich poslechu lidé klidní. Účinky se tedy omezují na vzrušení nebo klid. Vzrušení není totéž co radost a klid nelze zaměnit za smutek.

Veškeré emoce, opakuje Pán z Východních pustin, jsou vyvolány harmonií *he* 和, která se snaží člověka navrátit k emočně vyrovnanému stavu *pinghe* 平和. Z tohoto důvodu je možné, aby člověk pociťující štěstí měl při poslechu smutné hudby pozitivní pocity a utrápený člověk při stejné skladbě vykazoval negativní emoční reakce.

8.6 Šestá část

Host z Qin se domnívá, že člověk při poslechu veselé skladby nepociťuje radost z toho důvodu, že jsou jeho reakce pomalé. Přenos pozitivních pocitů hudbou na člověka v negativním emočním stavu existuje, avšak reakce onoho člověka na nové

pozitivní emoce jsou pomalé, a proto změna nepřichází okamžitě, je malá a pomalu nastupující.

Pán z Východních pustin odpovídá použitím příměru s ohněm. Jediná pochodeň neohřeje chladnou místnost, avšak na druhou stranu se jejím využitím chlad nezvýší. Oheň není schopen zvýšit chlad, stejně jako hudba není schopna vyvolat radost nebo žal. Pociťovanou radost může prohloubit zase jen radost, stejně jako žal může prohloubit pouze další žal.

8.7 Sedmá část

Stejně jako všechny předchozí části, i tento argumentační úsek zahajuje Host z Qin, který v této části hovoří o principu (*li* 理). Základním rysem emocí je dle Hosta z Qin jejich vzájemná neslučitelnost. V srdci člověka může být přítomna vždy pouze jedna emoce. Cítíme buď radost, nebo smutek. Smutek se projevuje pláčem a radost vyjadřujeme smíchem. Stejně tak je to i s hudbou. Za smutnou hudbu považuje Host z Qin hudbu ze států Qi 齊 a Chu 楚. Usuzuje tak z údajných emočních reakcí posluchačů na poslech této hudby.

Pán z Východních pustin znovu trvá na tom, že smutek a radost se projevují individuálně a to, co vidíme, je pouze vnější reakce. Niterná emoční reakce jiného člověka nám zůstává ukryta a nemůžeme si jí být jisti.

8.8 Osmá část

V závěrečné argumentační části se pozornost autora zaměřuje na vztah hudby a společnosti. Jakým způsobem je hudba schopna ovlivnit společnost? V této části autor vyjadřuje svůj nesouhlas se spojováním hudby s obřadními účely. Zdůrazňuje schopnost hudby zvyšovat vnitřní harmonii člověka a tím vytvářet větší rovnováhu ve společnosti.

Z předchozí argumentace Hosta z Qin se dozvídáme, že prostřednictvím poslechu písní a hudby některého ze států je možné poznat, v jaké fázi svého vývoje se nachází, avšak tato schopnost je vlastní pouze mudrcům, kterým k ohodnocení následného vývoje onoho státu stačí pouhých pár chvil poslechu.

Ji Kang s touto myšlenkou zásadně nesouhlasí. Žádné posluchačské umění dle něj neexistuje a spojitost mezi hudbou a poznáním následného vývoje daného státu je

zavádějící. Vede pouze ke špatnému pochopení významu hudby. Ničí prostor pro přirozenost.

Ji Kang však v zásadě neodmítá existenci souvislostí mezi typem vlády a tím, jak se řádná správa státu odráží v písních. Řádná správa vede k harmonii, a ta se pak odráží ve všem, i v písních. V této souvislosti se v poslední pasáži textu Ji Kang uchyluje k nepřímé kritice dvorských poměrů ve své době. Když výše postavení ztratí cestu, bují nemorálnost a zpupnost, odchyluje se stát od harmonie. Zvyky a obyčeje se změňí a lidé se snaží především nalézat svůj osobní prospěch.

9 SHRNUTÍ STĚŽEJNÍCH MYŠLENEK ESEJE

V této části analýzy opustíme posloupnost struktury zkoumané eseje a shrneme její stěžejní myšlenky. Cílem je získat celkovou představu o Ji Kangově názorech na zkoumanou problematiku.

9.1 Co je hudba v Ji Kangově pojetí?

Z eseje vyplývá, že hudbu můžeme chápat jako přijímaný zvuk, který je produkován přímo či nepřímo lidmi. Často se liší ve výšce, zabarvení a rytmu. Pro Ji Kanga je hudba ve svém počátečním stavu kosmickou energií *qi* 气, projevením principu *dao* 道, jenž v sobě obsahuje přirozenou harmonii *he* 和. Zvuk dle Ji Kanga tedy není nic umělého nebo vytvořeného člověkem, jeho podstata pochází z duality nebes *tian* 天 a země *di* 地 a úzce souvisí s přirozeností *ziran* 自然.

9.2 Funkce hudby

Vlastnosti a funkce hudby jsou dle autora zastoupeny v hudbě samotné. Její kvality nemohou být zároveň kvalitami jiného subjektu. Podle Ji Kanga má hudba stimulační funkci, protože prostřednictvím jejího poslechu se v nás uvolňují nahromaděné pocity a my se navracíme do stavu vyváženosti a harmonie *pinghe* 平和. Zásadní funkcí hudby je tedy její harmonizační funkce.

Klíčová funkce hudby je uvolňovat svázané emoce (*faqing* 发情). Hudba nezpůsobuje pocity (*shiqing* 无使情), ale uvolňuje je (*faqing* 发情). Ovlivňující síla hudby je relevantní a individuální. Někteří lidé mohou na tutéž skladbu reagovat radostně, jiní lítostivě. Hudba může být dobrá (*shan* 善), či špatná (*bushan* 不善), podle toho, zda navrací posluchače do stavu vyváženosti a harmonie *pinghe* 平和.

9.3 Hudba a koncept harmonie *he* 和

Ji Kang odmítá provázanost harmonie *he* 和 se sociální hierarchií, rituálem a obřadní hudbou *liyue* 礼乐. V souvislosti s *he* 和 často používá termín „harmonický zvuk“ *hesheng* 和声, což je v pojetí našeho autora zvuk, který je harmonický a tónově

vyvážený a pozitivně ovlivňuje rozpoložení svého posluchače. Dle Ji Kanga je harmonie *he* 和 stavem, ke kterému se touží přiblížit každý člověk.

9.4 Hudba a emoce

Ji Kang se zásadně rozchází s tehdy přijímaným názorem, který bychom mohli definovat jako „hudba obsahuje emoce“ (*sheng you qing* 声有情). Hudba dle tehdejšího obecně platného názoru nese emoční informaci svého tvůrce. Emoční informace je prostřednictvím přednesu skladby přenášena na posluchače a úspěšnost přenosu emocí závisí na posluchačově umění naslouchat. Přítomnost emocí můžeme rozpoznat také pomocí pozorovatelných důkazů (chování, fyzické reakce těla atd.).

Ji Kang ústy Pána z Východních pustin tvrdí, že „hudba není nosičem emocí“ (*sheng wu qing* 声无情). Z toho potom vyvozuje, že hudba není schopna přenést emoce na posluchače. Uvolňuje nashromážděné emoce, což ale neznamená, že by lidé reagovali na emoce obsažené v hudbě. Prostřednictvím poslechu hudby se v nich jen uvolňují emoce, které byly v jejich nitru již dříve přítomny. Ji Kang nepopírá, že při poslechu hudby lidé pociťují emoční odezvu. Ta je však spíše reakcí na působení harmonie *he* 和. Lidské emoce, tvrdí Ji Kang, hudbě nenáleží.

9.5 Kvalita hudby

Oba přístupy se shodují v tom, že kvalita hudby se různí. Ji Kanga je klíčovým ukazatelem kvality hudby míra harmonie *he* obsažené v dané skladbě. Autor odmítá tradiční dělení hudby na smutnou (*ai* 哎 či *bei* 悲) a radostnou (*le* 乐). V závislosti na typu hudby a používaného hudebního nástroje jsou dle Ji Kanga city člověka intenzivní nebo klidné.

Typ hudby nemá rozhodující vliv na vzestup či zklidnění emocí. Proces uvolňování emocí je individuální záležitostí a mohou se lišit v závislosti na stavu posluchačova nitra.

9.6 Ticho

Ji Kang se ve své eseji dotýká i pojmu ticha. I současná filosofie hudby toto téma dosti rozebírá.⁶⁸ Hudba se neskládá pouze ze zvuků, momenty neexistence zvuku – ticho, jsou její přirozenou součástí a velmi podstatnou složkou. Ji Kang v eseji zmiňuje „neslyšitelný tón“ (*wusheng zhi yin* 无声之音). V tomto ohledu patrně navazuje na Laoziho O tao a ctnosti (*Dao de jing* 道德经), kde je za nejvyšší formu zvuku považována jeho absence. Tón bez zvuku (*wusheng* 无声) je úzce provázán s principem Cesty *dao* 道. Jedná se o zvuk v jeho neprojevené podstatě. Uvádíme v překladu Krebsové (2003, s. 125):

*„Největší čtverec jako by byl bez rohů,
největší nádoba jako by byla beze dna,
nejmocnější tón jako by byl bez zvuku,
nejvyšší forma jako by byla bez tvaru.“*

V Ji Kangově pojetí je 无声之音 neslyšitelným tónem, který lidské ucho není schopno zachytit. Stejně jako v *Dao de jing* 道德经 se jedná o neprojevenou podstatu zvuku. Od běžných tónů liší svou provázaností s principem *dao* 道. Není možné jej popsat, zachytit jeho plnost či výšku. Všechny tóny a zvuky, které slyšíme jsou již projevem bytí.

9.7 Jazyk a možnosti komunikace

Ji Kang chápe jazyk jako specifický výtvar lidské mysli, který má jiná specifika než hudba. Odlišuje se zejména tím, že dokáže být symbolický a vytvářet mentální obrazy. Náš autor se přiklání k názoru, že jazyk a lidská řeč může sloužit pouze jako prostředek, nástroj k porozumění druhému člověku.

Ji Kang se v eseji zmiňuje o problému zneužívání řeči. V této eseji zdůrazňuje, že rozpor mezi označením slova (*ming* 名) a skutečností (*shi* 实) s sebou přináší deformaci reality a přirozeného vývoje a poškozují přirozenost *ziran* 自然. Přesnost vyjádření má pro Ji Kanga zásadní význam.

Ji Kang v této eseji poukazuje na fakt, že řečené nemusí vždy sdělovat skutečné myšlenky či emoce mluvčího. Nemůžeme být jisti, že lidé sdělují přesně to, co si

⁶⁸ Např. Davies (1997) nebo Kania (2010).

skutečně myslí. Jelikož nejsme schopni vždy ověřit obsah jejich myslí, mohou nás klamat.

V jiných případech se může jednat i o nechtěné přeřeknutí. Dejme tomu, že bychom ve své mysli měli pojem „kůň“, avšak nedopatřením bychom vyslovili slovo „jelen“.

Ji Kang se pozastavuje i nad způsobem, jakým můžeme porozumět cizím jazykům. Domnívá se, že porozumění cizí řeči není pouze věcí mudrců. Je přístupné všem za předpokladu, že ovládneme umění překládání a převádění cizího jazyka do své vlastní řeči. Nabytí znalosti cizího jazyka je podmíněno postupným procesem poznávání a učení založeném na opakovaném a systematickém kontaktu s daným cizím jazykem.

Významu slyšeného zvířecího zvuku dle Ji Kanga nejsme schopni plně porozumět. Výchozím bodem úvahy o možnosti porozumění zvířecím zvukům je příběh, o který se ve své argumentaci opírá Host z Qin. Pán z Východních pustin následně vyjadřuje své pochyby a logickými argumenty tento příklad zcela odmítá jako nerelevantní.

Ji Kang uvádí, že pokud bychom připustili, že se ptáci a zvířata dorozumívají a existují lidé, kteří by byli schopni porozumět této komunikaci mezi zvířaty, nejedná se o posuzování zvuku či ptačího zpěvu, jedná se o převádění jejich komunikace do lidské řeči, podobně jako je tomu u překládání a převádění z jednoho cizího jazyka do druhého. Proto domnívat se, že vyvozování závěrů ze zvířecích zvuků je záležitost poznávání ze zvuků, není konstruktivní.

9.8 Hudba a stát

V poslední části eseje se Ji Kang nepřímou dotýká tématu korupce úředníků a problémů vlády. Když se jednání panovníků a jejich dvoru odchýlí od harmonie he a vládnou nespravedlivě, má to dopad na celý stát. Zvyky a obyčeje se změní a lid touží především po svém vlastním uspokojení.

10 SHRNU TÍ ANALÝZY

Za základní Ji Kangova teze tohoto díla zní: „hudba neobsahuje emoce“ (*sheng wu qing* 声无情). Toto stanovisko se snaží obhájit tím, že svůj koncept staví na harmonii *he* 和, která při poslechu hudby působí na člověka a stimuluje emoce nahromaděné v jeho nitru, a pomáhá mu tak jej prostřednictvím poslechu navracet se do stavu vyváženosti.

Kromě hudby, kterou je lidské ucho schopno zaznamenat, existuje ještě neprojevená forma hudby, „neslyšitelná hudba“ (*wushengzhiyin* 无声之音). Tento pojem vychází z učení Laoziho. Označuje zvuk, který je úzce spjat s Cestou *Dao* 道.

Autor se zabývá také společenskou úlohou, odmítá konfuciánské chápání hudby jako nástroje řízení státu a komunikace mezi poddanými a panovníkem, zabývá se i vztahem řeči a emocí a možnostmi komunikace, ale základní poselství celé autorovy eseje bychom mohli shrnout do této Ji Kangovy věty:

„Lidské srdce a hudba jsou dvě zcela rozdílné věci.“

(*xin zhi yu sheng, ming wei er wu* 心之于声, 明为二物) (Dai 1962,214)

11 K PŘEKLADU ESEJE

Překlad eseje „Není smutku ani radosti, který by v hudbě přetrvával“ *Sheng wu aile lun* je pokusem o zprostředkování tohoto Ji Kangova díla českému čtenáři.

Dai Mingyangovy 戴明杨 publikace Sebrané spisy Ji Kangovy *Jikang ji xiaoji* 嵇康集校注. Při zpracování překladu jsme se opírali o odbornou literaturu, specializované příručky a slovníky, ať již v tištěné podobě či dostupné na internetu.

Pro hlubší pochopení toho, co chtěl autor sdělit, má klíčový význam co nejpřesnější vystižení zaznamenaného. Posunutí způsobené špatně zvoleným výrazem mohou vést i k podstatnému zkreslení autorových myšlenek. Specifika čínského jazyka eseje psaného ve 3. stol. n. l. jsou však často velmi složitým úkolem. Text se hemží výroky jiných autorů a nejrůznějšími literárními narážkami, což porozumění ani převod do českého jazyka neusnadňuje.

Překlad se snaží zprostředkovat čtenáři základní obrysy textu s ohledem na autorův způsob vyjádření. I když se snažíme v co největší míře sledovat originální text, v zájmu srozumitelnosti jsme v některých případech byli nuceni přidávat slova, která v originále nejsou. Tato slova uvádíme v hranatých závorkách. Tam, kde jsme objevili citát jiného autora, se snažíme výrok označit uvozovkami a v poznámce pod čarou poté upozornit čtenáře na zdroj citace. V poznámkách pod čarou odkazujeme také na literární narážky či myšlenky jiného autora. Poznámky nejsou podrobné, cílem je spíše uvést čtenáře do kontextu, v jehož rámci se argumentační výstavba eseje pohybuje.

Zároveň se snažíme, aby text nepůsobil útržkovitě a aby na sebe jednotlivé pasáže plynule navazovaly. To s sebou nese neustálé přehodnocování přeložené promluvy, neboť v mnoha případech zde nutně vzniká rozpor mezi její původní podobou čínského textu psaného v autorově době a jejím vyzněním v jazyce časově, kulturně i jazykově natolik vzdáleném, jako je dnešní čeština.

12 PŘEKLAD ESEJE „NENÍ SMUTKU ANI RADOSTI, KTERÝ BY V HUDBĚ PŘETRVAL“

12.1 Část první

Host z Qin⁶⁹ se otázel Pána z Východních pustin: „Zaslechl jsem, že se v dřívějších pojednáních praví: „V dobách řádné vlády jsou tóny pokojné a radostné, v dobách, kdy státy zmírají, jsou jejich tóny melancholické a smutné.“⁷⁰ Vždyť tóny a zvuky reagují na to, zda vládne pořádek, či chaos. Proto jsou pocity žalu a melancholie vyjádřeny kovovými a kamennými nástroji⁷¹ a klid a radost jsou zachyceny pomocí dechových a strunných nástrojů.⁷²

Když Zhong Ni⁷³ uslyšel [hudbu] Shao, porozuměl ctnosti Shuna a Yua.⁷⁴ Když Ji Zha naslouchal strunám, poznal obyčeje mnoha států.⁷⁵ To jsou již známé věci, o nichž

⁶⁹ Stát Qin 秦 byl jedním ze států, jež soupeřily o moc v době Válčících států (*Zhanguo shidai* 战国时代). Jeho král postupně dobyl šest ostatních velkých států a stal se císařem. Vláda Prvního císaře Qin *shì huángdì* 秦始皇帝 (221-210) tvoří podstatnou část následujícího období vlády dynastie Qin 秦 (221-206).

⁷⁰ Tato věta je citátem z Velké předmluvy ke Knize písní *Shi daxu* 诗大序 (Maova předmluva – *Mao shi xu* 毛诗序). (Legge, 1935, s. 34) Objevuje se i v Knize písní *Yueji* 乐记, jež tvoří jednu z kapitol Knihy obřadů *Liji* 礼记. Zároveň z této věty vyplývá další názorové zaměření Hosta z Qin. V souvislosti s tematickým rámcem celé eseje by bylo vhodné zde upozornit na úvodní část Velké předmluvy ke Knize písní, v níž se praví: „pocity jsou vyvolávány hudbou“ (*qing fa yu sheng* 请发于声). Maova předmluva je dostupná na internetu na Shi daxu online na www.ctext.org

⁷¹ Dosl. „kov“ *jin* 金 a „kámen“ *shi* 石 zde jako označení pro kovové a kamenné hudební nástroje. Tradičně se čínské hudební nástroje dělí do osmi kategorií, tzv. Osmi zvuků *bayin* 八音, z nichž jednu kategorii tvoří kovové hudební nástroje. Mezi tradiční čínské kovové hudební nástroje patří například bronzové zvony *bianzhong* 编钟, metalofony *fangxiang* 方响 či *gongy luo* 铎. Mezi kamenné hudební nástroje patří např. *bianqing* 编磬, soubor tenkých kamenných desek ve tvaru L, jenž byl zavěšen na rám podobně jako bronzové zvony *bianzhong*. Tento nástroj se používal zejména k rituálním účelům.

⁷² Dosl. „trubky“ *guan* 管, zde ve smyslu dechové nástroje, flétny a „struny“ *xian* 弦.

⁷³ 仲尼 Zhongni – zdvořilostní jméno Konfuciovo *Kongzi* 孔子 (551-479 př. n. l.). (Chin, 2007, s. 2)

⁷⁴ Hudba Shao 韶 je spojována s císařem Shunem 舜. Zde zřejmě autor naráží na pasáž z Hovorů 3:25: „Mistr hovořil o hudbě „Shao“: Je veskrze krásná a k tomu působí i veskrze blahodárně.“ (Vochala, 2009, s. 29). Císaři Shun 舜 a Yu 禹, dva z mýtických čínských císařů, jež se dle tradiční historiografie vyznačovali příkladným a ctnostným panováním. (Wu, 1982, s. 105)

⁷⁵ Ji Zha 季札. Tato událost je zmiňována v „Cuově komentáři“ *Zuozhuan* 左傳. (Legge, 1949, s. 549-550): Ji Zha byl poslán do státu Lu 鲁 ze státu Wu 吳. Ve státě Lu zaslechl nápěvy *feng* 风, velké ódy

dřívější mudrci nepochybovali. A nyní se vy jediný, pane, domníváte, že ve zvuku není žal ani radost. Jaký pro to máte důvod? Pokud existuje dobré vysvětlení, dovolte mi je uslyšet.“

Pán z Východních pustin odpověděl: „Pravý význam této [problematiky] je již dlouho zahalen tmou a dosud se nenašel nikdo, kdo by byl ochoten zjednat nápravu. Je tomu tak z toho důvodu, že po generace byl špatně chápán vztah mezi jménem a skutečností. Nyní vás vyvedu z omylu, když krátce pohovořím o této záležitosti.⁷⁶

Nebesa a země spojily své ctnosti, a tak se zrodilo veškerenstvo.⁷⁷ Chlad a horko se navzájem střídaly a tím vzniklo pět prvků,⁷⁸ z nichž se vyvinulo pět barev a pět tónů.⁷⁹ Vzniklé hudební tóny se podobají vůním ve vzduchu. Jsou dobré, nebo špatné. I když se promísí, jejich podstata zůstává stejná a neměnná. Jak by mohla láska nebo nenávist změnit melodii a žal či radost pozměnit rytmus?

[Tóny] *Gong* a *Shang*⁸⁰ v souzvuku i jednotlivě a harmonické zvuky jsou obrovským potěšením lidského srdce, milujícího city a tužby. Avšak lidé dávnověku věděli, že city nemohou být nespoutané a že tužby nesmí dosáhnout krajních mezí. Byly proto regulovány tak, aby bylo dosaženo uměřeného stavu, aby žal nevyvolal sebepoškození a radost nepřešla do stavu nemorálnosti.⁸¹

Jména věcí vybíráme podle událostí. Věci mají svá označení. Když pláčeme, nazýváme to „žalem“. Když zpíváme, mluvíme o „radosti“. To platí obecně. Když řekneme: „Ach ta hudba, ta hudba! Cožpak tímto slovem neoznačujeme něco více než

daya 大雅, malé ódy *xiaoya* 小雅 a hymny *song* 颂. Z toho poté poznal, jakou povahu má a jaký osud čeká stát, z něž hudba pocházela.

⁷⁶ Dosl.: „pojedmám o jednom rohu této záležitosti“. Ji Kang se k obratu vrací znovu ve čtvrté části (stěžejní část autorovy argumentace). Podobný obrat se vyskytuje v Konfuciových Hovorech (7:8). Vochala (2009, s. 43): „Ukážu-li někomu jeden roh a on z toho nevyvodí, jaké jsou další tři, nic mu již znovu nevysvětluji.“

⁷⁷ Zde autor vychází z teorie o dualitě yinu a yangu, viz např. Ando (2005).

⁷⁸ Pět prvků *wuxing* 五行: dřevo *mu* 木, oheň *huo* 火, kov *jin* 金, země *tu* 土, voda *shui* 水.

⁷⁹ Pět barev: černá, červená, bílá, žlutá, zelená. Pět chutí: kyselá, hořká, sladká, slaná, pálivá. Ke každému z pěti prvků náleží vždy jedna barva a jedna z chutí.

⁸⁰ Tón *Gong* 宮 odpovídá tónu C, tón *Shang* 商 odpovídá tónu D.

⁸¹ Narážka na Konfuciovo hodnocení písně Guan Ju 关雎 z Knihy písní *Shijing* 诗经. V Hovorech 3:20 se objevuje tato pasáž: „Mistr řekl: „Píseň ‚Guan Ju‘ potěší, ale není nevázaná, rozesmutní, ale není zraňující.“ (Vochala 2009:26). Píseň Guan Ju je v Knize písní řazena jako první v pořadí. Do češtiny přel. Vochala (1986) pod názvem „Odkudsi z ostrůvku“

zvony a bubny?⁸² Když řekneme: „Ach ten žal, ten žal!“ Skutečně nemáme na mysli nic více než pláč a nářek? Z toho vyplývá, že dárky z nefritu a hedvábí nejsou podstatou obřadů a [pilířem] úcty a píseň a tanec nejsou základem žalu a radosti.⁸³

Jak to mohu objasnit? Různé kraje mají odlišné zvyky, způsob zpěvu i pláč. Kdybychom je používali v rozporu s místními zvyky, někteří uslyší pláč a budou potěšeni, jiní se zaposlouchají do zpěvu a zesmutní. Avšak jejich pocity žalu a radosti budou stejné. Jsou-li stejné emoce vyjadřovány pomocí různých zvuků, cožpak to není proto, že hudba nevyjadřuje emoce neměnným, pevně daným způsobem?

Největší dojetí dokáže v člověku vyvolat harmonické zvuky a jejich posloupnost. Lidé si při práci zpívají o svých strastech. Ti, kteří cítí štěstí, oslavují své úspěchy tancem. Když je lidské srdce plné žalu a bolesti, vyvolává to hořká a smutná slova. Slova navlékaná jedno za druhým se stávají básní,⁸⁴ zvuky navazující na sebe tvoří hudbu. Skládáme slova a zpíváme je, skládáme zvuky a nasloucháme jim. Harmonické zvuky vyvolávají v srdci pohnutí, hořká slova zraňují city. Povzdech ještě neodezněl,⁸⁵ a už se řine proud slz.

Ztrápené srdce uvnitř [člověka] se uvolní jen tehdy, když zaslechne harmonický zvuk. Harmonické zvuky ve své podstatě neobsahují [emoce], naproti tomu srdce [emoce] obsahuje. Jestliže působením zvuků, jež [emoce] neobsahují, zasáhneme žalem naplněné srdce, pak porozumíme pouze žalu. Z toho můžeme usoudit, že „[hudba] rozehrává deset tisíc věcí veškerenstva, avšak každou věc činí jí samou.“⁸⁶

Vláda se odvíjí od místních zvyků a mravů. Z tohoto důvodu státní písaři, kteří rozuměli úspěchům a prohrám oficiálních učení a zkoumali rozkvět a úpadek mravů,⁸⁷ vyjadřovali své pocity zpěvem, aby kritizovali výše postavené a jejich způsob vlády. Proto se ve [Velké předmluvě ke Knize písní] praví, že „písně státu odsouzeného k zániku jsou smutné a melancholické.“⁸⁸

⁸² Zde narážka na Hovory 17:11, kde se uvádí: Mistr řekl: „Ach ta etiketa Li, ta etiketa Li! Cožpak to je jen nefrit a hedvábí? Ach ta hudba, ta hudba! Cožpak to jsou jen zvony a bubny?“ (Vochala, 2009, s. 94)

⁸³ Žal a radost jsou záležitostmi interpreta, úcta náleží tomu, jenž obřad vykonává.

⁸⁴ Zde opět odkaz k Velké předmluvě ke Knize písní. (Legge, 1960)

⁸⁵ Zde opět odkaz k Velké předmluvě ke Knize písní. (Legge, 1960)

⁸⁶ Zde citát z Zhuangziho druhé z Vnitřních kapitol „K jednotě věcí a mínění“. (Král 1992, s. 38)

⁸⁷ Úpadek mravů států.

⁸⁸ Celý tento odstavec je parafrází Velké předmluvy ke knize písní. Poslední věta v odstavci je přímou citací z Velké předmluvy. (Legge, 1960, s. 36).

Lidé se vztahují k věcem a vyjadřují svůj vztah k nim prostřednictvím těchto osmi emocí – potěšení a zlosti, radosti a žalu, lásky a nenávisti, studu a strachu. Emoce jsou rozděleny do kategorií a nelze je zaměňovat. Vezměme si například úctyhodného muže, jehož si vážíme, a druhého – hlupáka, jehož nenávidíme. Lásky a nenávisti prokazatelně patří mně, úctyhodnost a hloupost očividně přináležejí jim. Cožpak můžeme pojem „lásky“ použít jako označení pro člověka, k němu cítíme lásku? Můžeme použít pojem „nenávisti“ pro člověka, jehož nenávidíme?

Chutě jsou sladké, nebo hořké. Když máme rádi určitou chuť, náleží snad naše obliba oné chuti? Nebo pokud ve mně nějaká chuť vyvolá odpor, cožpak ji mohu nazvat odporem? Z toho vyplývá, že se funkce vnitřního a vnějšího liší, proto máme pro „sebe sama“ a „ostatní“ rozdílná označení.

Hudba musí být ve svém základu přirozeně dobrá, nebo špatná a k žalu či radosti žádnou vazbu nemá. Žal a radost se uvolňují pouze poté, co došlo k emočnímu hnutí, s hudbou nejsou [tyto pocity] nijak spjaty. Pokud budeme rozlišovat jméno a skutečnost, bude to velmi zřetelné.

Navíc, když byl Ji Zha v Lu, sbíral básně a pozoroval obřady, aby rozlišil nápěvy „*feng*“ od ódy „*ya*“.⁸⁹ Jak by však mohl spoléhat pouze na hudbu, aby rozhodl, co je dobré, a co špatné? A když Konfucius uslyšel hudbu *Shao*, ocenil její nejvyšší dokonalost, a proto si povzdechl. Proč tomu bylo tak, že její krásu pochválil bezprostředně poté, co prostřednictvím hudby poznal ctnosti Shuna? Dotknul jsem se této záležitosti⁹⁰ jen okrajově, avšak jsem si jist, že zbytek si domyslíte sám.“

12.2 Část druhá

Host z Qin namítl: „Je možné, že v osmi regionech jsou odlišné zvyky a že se tam pláč a zpěv zcela odlišují. Avšak pocity žalu a radosti vnímají všichni lidé stejně. Když se v srdci zrodí cit,⁹¹ vyjde z něj hudba. Přestože hudbu spojujete s tóny a vyjadřujete směsicí zvuků, zkušený posluchač a posuzovatel jí musí porozumět. Nebude chybovat.

⁸⁹ Zde se jedná o členění Knihy písní do několika oddílů: nápěvy *Feng* 风, ódy *Ya* 雅. Dalším oddílem, jenž zde autor nezmiňuje, jsou hymny *Song* 颂. (Legge, 1960)

⁹⁰ Dosl. „povedal jsem o jednom rohu...“.

⁹¹ Zde opět parafráze jedné z úvodních vět Velké předmluvy ke Knize písní, v níž se praví: „pocity jsou vyvolávány hudbou“ (*qing fa yu sheng* 请发于声).

V dávných dobách zahrál Bo Ya na citeru a Zhong Ziqi věděl, jaký cit chce vyjádřit.⁹² Trestaný dělník uhodil do kamenných gongů a Zhong Ziqi věděl, že pociťuje zármutek.⁹³ Jeden muž ze státu Lu se ráno rozplakal a Yan Hui vycítil, že pláče kvůli odloučení od svých blízkých.⁹⁴ Jak je možné, že dříve se lidé mohli spolehnout na svou moudrost a na neměnnost tónů a nacházeli důkazy pro své poznání v rytmu písně? Tělo se rozechvěje, když se srdce cítí opuštěno. Pociťuje-li člověk smutek, vydává zvuky plné žalu. To je přirozený projev a nelze se mu vyhnout. Avšak pouze lidé, kteří mají duchovní vhled, jsou schopni to pozorně vnímat. Pokud máte [takový] dar, pak vám nezpůsobí žádné obtíže dokonce ani nadbytek zvuků. Avšak pokud tento talent postrádáte, budou pro vás obtížné i jednotlivé zvuky. Jestliže jste nikdy nepoznal dobrého posluchače, můžete dojít k závěru, že hudba nemá žádnou [emoční] podstatu, která by mohla být zkoumána. Vidíte příliš mnoho variací v regionálních zvycích, a proto tvrdíte, že hudba nevyjadřuje žal, ani radost.

Tvrdíte také, že není správné používat pro úctyhodného člověka označení „láska“ a pro hlupáka „nenávist“. Ale láska se probouzí pouze díky někomu, kdo je lásky hoden. Návist vzniká pouze z popudu hloupého. Je jednoduše nesprávné používat stejné označení pro pocit i samotnou příčinu tohoto pocitu. S žalem a radostí je to podobné. Je pravda, že některé zvuky nás činí smutnými a jiné šťastnými. Jestliže se žal a radost probouzejí působením hudby, pak to musí znamenat, že hudba v sobě obsahuje [jejich] podstatu. Jak by bylo možné, aby mezi jménem a skutečností neexistovala žádná souvislost?

⁹² Bo Ya 伯牙 byl slavný interpret na strunný nástroj qin 琴, údajně žil v období Válčících států (475-221 př. n. l.). V Liezi 列子 (Barrett, 1993, s. 298-308) se nachází slavný příběh o výjimečném přátelství Bo Yaa a Zhong Ziqiho 钟子期, jenž vynikal v posluchačství. Zhong Ziqi vždy uhádl vše, co svou hrou Bo Ya vyjádřil. Když Zhong Ziqi zesnul, Bo Ya zpřetrhal struny svého nástroje a již nikdy více na něj nezahrál.

⁹³ Trestaný dělník dle příběhu zachyceného v Lüshi Chunqiu (吕氏春秋) pociťoval zármutek, jelikož jeho otec byl popraven. Od matky byl již tři roky odloučen a nemohl si dovolit pro ni nechat poslat. (Carson, 1993, s. 324-330)

⁹⁴ Yan Hui 颜回 ze zvuku pláče údajně vyvodil, že otec dítěte zemřel a dítě musí být prodáno a posláno pryč, aby mohl být zaplacen pohřeb. Tento příběh je zachycen v díle Kongzi Jiayu 孔子家语. Zdroj: www.ctext.org.

Řekl jste, že Ji Zha sbíral básně a sledoval obřady, aby rozlišil nápěvy „feng“ od „ya“. A že Konfucius pocítil dokonalost [hudby] Shao, a proto si povzdechl. Kde se to říká?

Navíc, když hrál hudební mistr Xiang na loutnu, pochopil Konfucius, že dílo pojednává o králi Wenovi.⁹⁵ Hudební mistr Juan přednesl skladbu a Zi Ye poznal, že to byla píseň skomírajícího státu.⁹⁶ Cožpak i v těchto případech platí, že názor posluchačů vycházel pouze z Knihy písní a jejich hodnocení jen ze studia obřadů? Oba příklady jsou projevem jedinečného duchovního vnímání. Ti muži nepotřebovali sedět a poslouchat mnoho dní, aby teprve poté mohli rozhodnout, zda se jedná o dobré, či zlé. Proto považovali dřívější písáři tyto příběhy za chvályhodné. Avšak vy jste kvůli svému hnidopišství a odmítání pokrokových poznatků omezený a [neumíte] rozlišovat. Můžete proto přestat s pomlouváním porozumění jemným věcem, které dřívější mistři ovládali, a s popíráním Konfuciových nadpřirozených pozorovacích schopností?“

Pán [z Východních pustin] odpověděl: „Ve svých námitkách sdělujete, že ačkoli se pláč a zpěv zcela liší, dobří posluchači a posuzovatelé nutně porozumí tomu, co vyjadřují. Že se ve své moudrosti nepotřebují spoléhat na neměnnost tónů nebo hledat důkazy v rytmu písně. A že Zhong Ziqiho žáci jsou toho příkladem. To znamená, že své pravé city nemůže před pozorovatelem ukrýt ani ten, kdo mluví, směje se, bubnuje a tančí, přestože je jeho srdce naplněno žalem, a ani ten, který se bije do hrudi, lamentuje a vzdychá, přestože prožívá pocit radosti. Nemohou podvést pozorovatele a vyvolat v něm pochybnosti. Vidíte tedy, že ačkoli se zvuky mění, [zkušený posluchač] je stále schopen poznat, kdo je šťastný a kdo zarmoucený.“

Také říkáte, že Ji Zha naslouchal hudbě a rozpoznal z ní dispozice různých států, že hudební mistr Xiang zahrál na loutnu melodii a Konfucius poznal, že autorem je král Wen. To by podle vašich slov znamenalo, že hudbou lze vyjádřit jak záslušnou ctnost

⁹⁵ Zde Ji Kang zmiňuje příběh pojednávající o Konfuciově studiu hudebního umění u mistra Xianga. Konfucius postupně prohlubuje své znalosti týkající se techniky a přednesu určité skladby. Následně se snaží pochopit povahu jejího tvůrce prostřednictvím poslechu této skladby. Po dalším zvažování uhádne, že se jedná o dílo krále Wena. Např. v díle Xunzi. (Knoblock, 1988, s. 78).

⁹⁶ Vévoda Ling ze státu Wei se na své cestě do státu Jin zastavil u řeky Pu. Uprostřed noci zaslechl hru na strunný nástroj qin, avšak zjistil, že nikdo další z jeho doprovodu hudbu neslyší. Požádal tedy hudebního mistra Juana, aby hudbu zaznamenal. Mistr Juan hudbu zaznamenal a nastudoval si její interpretaci. Poté pokračovali v cestě do Jin a potkali vévodu Pinga. Vévoda Ling požádal mistra Juana, aby skladbu zahrál. Hudební mistr Kuang z družiny vévody Pinga však interpretaci skladby přerušil. Skladbu označil za hudbu zmírajícího státu a její poslech nedoporučil. (Chen, s. 364).

krále Wena, tak rozkvět a úpadek státních poměrů. Budoucím generacím je odkázána vážná i povrchní hudba. Rozlišit ji můžeme díky dovednostem hudebních mistrů Xianga či Juana. Pokud by to byla pravda, pak by ani doba Fuxiho⁹⁷ a pěti císařů⁹⁸ nebyla odříznuta od současnosti. Proč se [v argumentaci] musíme omezit pouze na několik věcí?

Kdybyste měl skutečně pravdu, pak by písně krále Wena musely mít neměnný rytmus a počet tónů [hudby] Shao a Wu⁹⁹ by musel být pevně stanovený. Nemělo by být možné v nich něco měnit nebo přidávat tóny. Ale pak se vaše dřívější tvrzení, že hudební skladba nemusí být neměnná, aby z ní byl Zhong Ziqi schopen vyvodit správný závěr, stává přehnaným. Jak je to tedy s proměnlivostí hudebních skladeb a se schopnostmi Zhong Ziqiho doopravdy? I Konfuciovo porozumění jemnému a Ji Zhaovo posluchačské umění jsou falešné. Oba [tyto příběhy] jsou falešnými záznamy nevzdělanců. Vymysleli si je, aby obhájili své záležitosti. Chtěli, aby si celý svět hudbu špatně vyložil, a proto nehovořili o tom, co je rozumné a přirozené. Aby přitáhli naši pozornost, dělají z této záležitosti cosi mystického a obtížně pochopitelného. Jelikož se nemohli smířit se skutečností, že ve své vlastní době nepotkali žádného výjimečného posluchače, toužili po dávných mudrcích a vzdychali obdivem. Tímto způsobem oklamali pozdější generace.

Chceme-li nacházet shody a odlišnosti, musíme nejdříve hledat přirozenou pravdu. Když najdeme pravdu, pouze a jedině tehdy používáme myšlenky z dob minulých, abychom ji objasnili. Avšak vy sám jste ještě ani nezapátral ve své mysli a místo toho se zcela spoléháte na citáty z dob minulých a považujete je za důkazy vašich postřehů. Když budete pokračovat tímto způsobem, obávám se, že dokonce ani nejgeniálnější člověk vás nebude schopen sledovat.¹⁰⁰

⁹⁷ Fuxi 伏羲, mytologický čínský císař. Bývá zařazován mezi „Tři vznešené“ – legendární vládce se zázračnými schopnostmi. Fuxi bývá označován jako vynálezce čínského písma a autor osmi trigramů. O Fuxim i pěti císařích pojednává např. publikace „Worshipping the Three Sage Kings and Five Virtuous Emperors“, 2007.

⁹⁸ Sima Qian 司马迁 (135-86 př. n. l.) ve svých Zápiscích historika (Shiji 史记) mezi pět císařů zahrnuje Žlutého císaře Huangdi 黄帝, císaře Zhuanxu 顓頊, Ku 嚳, Yao 尧 a Shuna 舜. V jiných zdrojích lze nalézt odlišný výčet. (Sima, 2012, s. 89-104; přel. Lomová a Pokora)

⁹⁹ Dai Mingyang zde specifikuje význam Wu jako „hudbu krále Wu“. (Dai, 1962, s. 203)

¹⁰⁰ Zřejmě narážka na Zhuangziho 2.kapitolu, kde se praví: „... Tak všichni tvoříme jedno, a co se k tomu dá přidat? Vždyť už jsem řekl: jedno. A tak toto jedno s mou promluvou jsou dohromady dvě, dvě a jedno jsou tři a tak dál, až nakonec se ani ten nejgeniálnější matematik nedopočítá...“ (Král, 1992, s. 45)

Kladete námitku, že žal a radost jsou jako láska a nenávisť, které vznikají propojením s úctyhodností či hloupostí. To znamená, že [některé] zvuky nás činí smutnými a [jiné] šťastnými. Jelikož žal a radost pocházejí z hudby, musí tomu být tak, že s nimi má hudba spojitost. Pět barev dělíme na krásné a ošklivé, o pěti tónech hovoříme jako o dobrých či špatných. To je přirozený stav věcí. Avšak co se týče lásky a nenávisti, potěšení a nelibosti, tyto základní výkyvy v lidských citech se týkají pouze [oněch] citů samotných, byť jimi pojmenováváme mnohé rozdílné skutečnosti. Žádný cit nicméně nevzniká uvnitř [člověka] sám od sebe, rodí se prostřednictvím našeho kontaktu s věcmi. Žal a radost se vlivem událostí hromadí nejprve v srdci. Ale harmonickými zvuky jsou spontánně projevovány a uvolňovány. Tudíž, jak jsem již objasnil ve svém předchozím projevu, [zvuky] neobsahují žádnou vlastnost.

Rád bych využil této příležitosti a upřesnil vztah pojmenování a skutečnosti. Nemůžete říci, že uvolňování žalu a radosti vlivem hudby je totéž jako zrod lásky působením úctyhodných lidí a zrod nenávisti vyvolaný hlupáky.

Ovlivňování lidských srdcí harmonií zvuků se podobá uvolňujícímu účinku, který má na lidskou přirozenost víno. Základní vlastností vína je, že je sladké, nebo hořké, ale v pijácích vyvolává potěšení, nebo vztek. Chápat věci tak, že štěstí a smutek jsou uvolněny hudbou, a tvrdit, že proto je v hudbě obsažen žal a radost, je totéž, jako kdybyste si myslel, že protože jsou potěšení a vztek způsobeny vínem, musí je v sobě víno obsahovat.“

12.3 Část třetí

Host z Qin namítl: „Pozorování lidských emocí a výrazu lidské tváře a těla je v podnebesí běžnou praxí. Když se city člověka změní, odrazí se to v jeho projevech. To lze jasně vypořádat, a proto o tom nepochybujete. Hudba ovlivňuje náš stav. Srdce na tuto stimulaci reaguje, vzniká v něm pohnutí, které hudba v souladu s touto změnou pocitů posunuje vpřed. Srdce má svá období rozkvětu a úpadku. Hudba také stoupá a klesá. Avšak obojí slouží stejnému tělu. Proč máte pochybnosti pouze o hudbě? Když se potěšení a zlost odrážejí v lidské tváři a vzezření, potom by se žal a radost měly objevit také ve zvucích. Hudba přirozeně musí obsahovat žal a radost, ale hloupí lidé to nejsou schopni rozpoznat.

Obrátme se k Zhong Ziqiovým následovníkům. Ačkoli narazili na hudební skladbu v různých provedeních, měli své vlastní jedinečné vnímání. Když postavíte

slepého hudebníka proti zdi, nic neuvidí. Avšak Li Lou¹⁰¹ dokázal rozeznat stříbrný vlas na osm set metrů. Můžeme tedy říci, že slepý a jasně vidoucí mají rozdílné schopnosti. Nemůžete pochybovat o schopnosti Li Loua na základě vašeho vlastního chabého usuzování, ani nemůžete pochybovat o perfektním sluchu Zhong Ziqiho na základě vašich vlastních průměrných schopností, a poté říci, že se jedná o falešné záznamy vymyšlené v dávnověku.“

Pán [z Východních pustin] odpověděl: „Ve vašem projevu hovoříte o tom, že srdce reaguje na stimulaci, zrodí se v něm pohnutí, které hudba v souladu se změnou emocí posune vpřed. Že má srdce svá období rozkvětu a úpadku a hudba svoji vzestupnou a sestupnou část. Pocity žalu a radosti proto musí být zvuku obsaženy. Ačkoli žáci Zhong Ziqiho narazili na hudební skladbu v různých provedeních, měli podle vás své vlastní jedinečné vnímání.

Je-li tomu tak, jak tvrdíte, vezměme tedy spokojenost Zhuo a Zhi¹⁰², hlad na Shouyang¹⁰³, frustraci Bian Heho¹⁰⁴, Bo Qiho lítost¹⁰⁵, skrytou zlobu Lin Xiangrua¹⁰⁶,

¹⁰¹ Li Lou nebo také Li Zhu 籬朱, údajně ministr mýtického Žlutého císaře Huangdiho, byl nadán výjimečně bystrým zrakem. Např. v Zhuangzi, kap. 10. (Zhuangzi, 2013, s. 71; přel. Watson), zmínky o něm se však objevují i v mnoha jiných pramenech: Huainanzi, kap. 1.6 (Liu, 2010, s. 55).

¹⁰² Sima Qian tyto dvě rodiny zmiňuje jako příklady vzestupu ze skromných poměrů do materiálního bohatství. Shiji, kap. 10. Přístupné online na www.ctext.org. Překlad Lomové a Pokory (2012) je výběrem z díla tohoto čínského historika a 10. kapitole neobsahuje.

¹⁰³ Hlad na hoře Shouyang je příběh dvou bratrů Bo Yiho 伯夷 a Shu Qiho 叔齊, kteří odmítli po pádu dynastie Shang 商 (1600-1046 př. n. l.) spolupracovat s nastupujícím vládnoucím rodem Zhou a na hoře Shouyang raději vyhladověli k smrti. Tento příběh se objevuje ve více zdrojích, např. v díle Mencia 孟子 (přístupné online na www.ctext.org).

¹⁰⁴ Pan He ze státu Chu třikrát nabídl králi vzácný drahokam, který však byl k nerozeznání od obyčejného kamene. Jako potrestání za to, že králi chtěl nabídnout obyčejný kámen, mu byly uříznuty nohy. Teprve potřetí se pan He dočkal toho, že drahokam byl rozpoznán. Tento příběh se objevuje v Hanfeiziho 13. kapitole. (Zádrapa, 2011, s. 202-203)

¹⁰⁵ Boqi 伯奇 neboli Yin Boqi 尹伯奇, byl nejstarším synem vrchního ministra krále Xuana (827-782) vládnoucího v období dynastie Zhou 周 (1046-256). Byl intrikami své macechy oddělen od svého otce. S otcem se smířil teprve po letech. Zmínka o tomto příběhu je přístupná online na <http://www.silkqin.com/09hist/qinshi.htm#p16>.

¹⁰⁶ Lin Xiangru 蔣相如 je rozeznán kvůli tomu, že král ze státu Qin 秦 nedodržel svou část dohody (předat 15 měst kontrolovaných státem Qin státu Zhao 趙 výměnou za cenný drahokam). Příběh je zaznamenán v 81. kapitole Shiji. (Yang, 1979, s. 139-151). Výbor Lomové a Pokory tuto kapitolu neobsahuje.

strach Bu Zhanův¹⁰⁷. Tyto osoby se zcela odlišnými pocity i přístupy nechme postupně zpívat jedinou sloku písně nebo společně zahrát několik úryvků na loutnu. Pak by měl Zhong Ziqiův žák v každé jednotlivé písni nebo hře objevit skutečné pocity dotyčného. Avšak může člověk, který naslouchá hudbě, něco vyvodit z několika úryvků skladby, aniž by slyšel její delší pasáž? Nerozlišuje snad ten, kdo zkoumá city, mezi velkými a malými emocemi? Kdyby všechny náležely jednomu a témuž člověku, možná, že bychom jim porozuměli. Avšak pokud hudba pochází z celého regionu, potom dokonce i žák Zi Yeho bude nucen opakovaně ladit dechové nástroje a zkoušet bambusové flétny, aby prozkoumal jejich zvuk, než dokáže z jižních větrů¹⁰⁸ poznat, který stát bude rozkvétat, a který zanikne,¹⁰⁹ a rozlišit tak správnost ód *ya* od nízkosti hudby *Zheng*.¹¹⁰

Pojídání ostrých věcí způsobuje hysterický smích, dým v očích vás dožene k pláči. V obou případech jsou vyvolány slzy. Avšak i kdyby je ochutnal samotný Di Ya¹¹¹, stejně nebude schopen rozpoznat, zda jsou slzy štěstí sladké a slzy smutku hořké. To je nepochybně pravda. Jak vlastně vzniká pláč? Tkáně vylučují vodu a ta se hromadí v těle. Když je na člověka vyvíjen tlak, vycházejí slzy ven. Není to řízeno žalem či radostí. Je to podobný proces jako cezení vína přes látkový vak. Ačkoli se nástroj, pomocí něhož se vyvíjí tlak, může lišit, chuť vína zůstává nezměněna. Tóny hudby jsou tvořeny stále tímtož zdrojem. Proč by měly pouze ony ve své podstatě obsahovat žal a radost?

Xianchi, Liuqing, Dashao, Shao a Xia¹¹² – to jsou dokonalé hudební skladby dřívějších králů. Pomocí těchto skladeb byli schopni pohnout nebem a zemí

¹⁰⁷ Chen Buzhan 陈不占 ze státu Qi 齐 byl povolán do bitvy. Byl příliš loajální, aby odmítl poslušnost, avšak příliš zbabělý na to, aby bitvu přežil. Zemřel z přemíry strachu ve chvíli, když zaslechl blížící se zvuk válečných bubnů. (Milburn, 2015, s. 85)

¹⁰⁸ Slovo *feng* 风 má více významů, nejen vítr, ale také mravy (ctnost, zkaženost) a zvyky.

¹⁰⁹ V Zuo Zhuanu se objevuje zmínka o tom, že armáda státu Jin si před bitvou s armádou státu Chu byla jistá svým vítězstvím, jelikož hudební mistr Kuang z „jižních písní“ (písní státu Chu) rozpoznal nebojovnou náladu a hudbu zmaru. (Legge, 1960, s. 479)

¹¹⁰ Hudba státu Zheng je v mnoha zdrojích (Lunyu, Xunzi) uváděna jako příklad hudby státu odsouzeného k zániku. Písně tohoto státu bývají tradičně příkladem mravně pokleslých melodií.

¹¹¹ Di Ya 狄牙 také zmiňován jako Yi Ya 易牙. Proslulý kuchař vévody Huana 桓 ze státu Qi 齐 (685-643 př. n. l.), odborník na vytříbenou chuť. Tato postava se často objevuje v dílech autorů období Válčících států. Objevuje se např. v díle Xunziově v obratu „harmonie Yi Yaa“ (*Yi Ya zhi he* 易牙之和). (Sterckx, 2011, s. 74).

¹¹² Hudba legendárních vládců. Dai Mingyang spojuje Xianchi se Žlutým císařem Huangdim, Liuqing souvisí s Zhuang Xuem, Dachang je hudba Yaoa, Shao hudba Shuna a Xia hudba Yuho.

a ovlivňovat duchy a démony.¹¹³ Jestliže chcete tvrdit, že neexistuje hudba, která by neodrážela přirozenost či mysl [svého] tvůrce, musíte také říci, že dokonalou hudbu nelze svěřit slepým. Musíte mít mudrce, který by zahrál do strun a zadul na flétny tím správným způsobem. Pouze jeho písně by dosáhly dokonalé formy a elegance. Avšak Shun nařídil Kuiovi, aby udeřil do kamenných gongů, a tak bylo harmonizováno osm zvuků, a duchové i lidé díky tomu mohli žít v míru.¹¹⁴ V mém pojetí nemusí být dokonalá hudba, ačkoliv vzniká pouze díky mudrcům, interpretována pouze jimi samotnými. Proč? Protože hudba sama má v sobě přirozenou harmonii a není spojena s lidskými pocity. Krásné, harmonické tóny jsou vyluzovány kovovými a kamennými nástroji, zvuky dokonalé harmonie vycházejí ze strun a fléten. Je pravda, že každý jemný závit i vlas má svou formu a mohou být [jeden od druhého] rozlišeny. Tudíž budou mít Li Lou a slepec, první s bystrým zrakem a druhý zraku zbavený, rozdílné výsledky ve hře. Pokud však jednoduše smícháte vodu s vodou¹¹⁵, kdo bude schopen objevit rozdíl?“

12.4 Část čtvrtá

Host z Qin namítl toto: „Ačkoli se může zdát, že je mnoho mých příkladů nejasných, což je dostačujícím důvodem pro vaši kritiku, hlavní argument musíte přijmout. Ge Lu uslyšel bučet krávu a poznal, že tři její telata byla obětována.¹¹⁶ Hudební mistr Kuang zadul na žestě a hned věděl, že vzduch z jihu je nebojovný a že armáda z Chu bude poražena. Matka Yang Sheho uslyšela pláč dítěte a věděla, že dítě

¹¹³ Tato schopnost je ve Velké předmluvě ke Knize písní přisuzována poezii. Viz text *Shi daxu* přístupný online na www.ctext.org.

¹¹⁴ Tento příběh nalézáme ve více zdrojích např. v Knize dokumentů *Shujing* 书经. Císař Shun pověřil Kuie organizováním hudebních představení a shromažďováním hudby. (Waltham, 1971, s. 17). Zřejmě přímá citace, přibližně stejná věta se vyskytuje v Análech Chunqiu *Lü shi chunqiu* 吕氏春秋. (Knobloch, 2000, s. 145)

¹¹⁵ Narážka na příběh z Zuo zhuanu 左传, v němž se Yan Zimu 晏子 ohrazuje vůči poznámce vévody z Qi, že Zi You 子猶 jako jediný s ním souzní v harmonii. Yan Zi poznamenává, že Zi You je spíše patolízal, jenž vévodovi z Qi odsouhlasí vše. Yanzi poznamenává, že skutečná harmonie v sobě obsahuje velké množství různých aspektů, což přirovnává k polévce přichystané z mnoha ingrediencí. Avšak když se do vody přimíchá voda, nic se nezmění. (Ni, 2016, s. 83) Tento příběh má dále souvislost s 13. kapitolou Hovorů: „Mistr řekl: Pravý aristokrat usiluje o harmonii, ale nepaktuje se, malý člověk se paktuje, avšak nestojí o harmonii.“ (Vochala, 2009, s. 74).

¹¹⁶ Příběh objevující se v Zuo zhuanu 左传. (Legge, 1960, s. 214)

přinese zkázu celému rodu.¹¹⁷ Všechny tyto příběhy byly ověřeny předchozími věky, a tudíž byly všechny zaznamenány v knihách. Z toho můžeme vyvodit, že rozkvět a úpadek, štěstí i neštěstí jsou přítomny v hudbě. Kdybyste chtěl toto všechno stále nazývat falší a lží, pak cokoli, co bylo řečeno v minulosti, a všechny záznamy z dob minulých musí být zahozeny. Nemohli bychom je používat. Avšak mluvit takovým způsobem o těchto důležitých pojednáních se mi nezdá [správné]. Kdybyste dokázal vysvětlit vaše důvody nebo objasnit, jak jste k nim dospěl a zachovat platnost obou teorií [vaše i dávnověkých mudrců], velmi rád bych slyšel více.“

Pán [z Východních pustin] odpověděl: „O někom, kdo přichází s dalšími třemi okrajovými příklady, říkáme, že rozumí slovům, avšak pro detaily nevidí celkový smysl. Proto jsem v mých předchozích příspěvcích hovořil obecně a nezacházel jsem do detailů. Avšak vy mě obtěžujete svou kritikou, jež se točí stále dokola. Cožpak se teď mohu opovážit zcela a úplně nevyčerpat své myšlenky?

Pokud kráva z Lu věděla, že všechna její telata byla obětována, a byla schopna trpět žalem kvůli tomu, že jsou již po smrti, setrvat roky ve svém žalu a podělit se o něj s Ge Luem, pak musela mít srdce a mysl člověka. Lišila se tedy od něj pouze svou zvířecí podobou. Avšak to je něco, o čem mám pochyby. Dobytek není stejného druhu jako člověk. Člověk a dobytek nejsou schopni se dorozumět. Pokud tvrdíte, že ptáci a zvířata mají dar řeči a že Ge Lu měl zvláštní schopnosti, pomocí nichž byl schopen jim rozumět, pak jde o znalost řeči zvířat a ptáků a o podobnou schopnost jako překládání do cizího jazyka. Jelikož to není záležitost rozpoznávání pocitů prostřednictvím jejich hudby či zvuků, nejedná se z mého pohledu o konstruktivní kritiku.

Podle vás je mudrc schopen zcela porozumět nějaké věci hned poté, co s ní přijde do kontaktu. Říkáte také, že zde nebude nic, co by nepoznal. Dovolte mi nejdříve pojednat o tom, co mi na tom připadá podivné. Položím vám otázku: Pokud by se mudrc pojednou zničehonic ocitnul v krajích barbarů Hu, cožpak by hned rozuměl jejich jazyku? Můj odpůrce musí říci, že ano. A jak by mohl vysvětlit princip tohoto rozumění? Dovolte mi, abych si půjčil váš příklad a s jeho pomocí stanovil hranice zkoumání a vědění. Musel by mít mudrc opakovaný kontakt s barbary, aby se naučil jejich jazyk? Nebo by zadul na flétny a zahrál na bambusové nástroje, a tím prozkoumal jejich hudbu? Nebo by pozoroval jejich způsoby a zkoumal výrazy jejich tváří, aby tak poznal jejich

¹¹⁷ Příběh ze Zuozhuanu. (Legge, 1960, s. 727)

smýšlení? V posledním příkladu jde o poznávání obsahu lidské mysli z osobnosti a vzhledu člověka. I kdyby ten člověk vůbec nepromluvil, stejně byste byl schopen poznat jeho mysl. Tento způsob vědění se tedy možná nezakládá na slovech.

Pokud můžete zadout na flétny a prozkoumat hudbu barbarů a pomocí tohoto postupu tak poznat jejich mysl, potom platí, že i kdyby měl někdo ve své mysli koně, avšak nedopatřením řekl ‚jelen‘, pozorovatel by s jistotou věděl, že místo jelena myslel koně. To znamená, že mysl člověka není spojena s tím, co člověk sděluje slovy. To, co člověk sděluje slovy, je tudíž nedostačující k ověření toho, co je v jeho mysli. Když je někdo schopen poznat jazyk pouze prostřednictvím opakovaného kontaktu s člověkem, je to stejný případ jako děti, které se učí jazyk od svých učitelů, a jedině tak se ho naučí. Avšak jakou roli by v tomto případě hrálo to, že je člověk mudrcem?

Jazyk není dán přírodou jako neměnný. V pěti regionech existují rozdílné zvyky a stejná věc tam nese různá označení. Prostě si vybíráme jedno pojmenování a používáme ho jako značku. Mudrci vycházejí z přirozené podstaty. To znamená, že cokoli je přirozené, může být prozkoumáno, není zde žádné mystično, které nelze popsat. Avšak když je princip ukryt, pak jej nespátříte ani v případě, že jste mu nablízku. Jazyku rozdílných států tudíž nemůžete porozumět násilím. Vyvodíme z toho tedy závěr: Není to nakonec tak, že Gelu nebyl schopen plně porozumět bučení oné krávy?

Argumentujete také tím, že hudební mistr Kuang zadul na flétny a věděl, že jižní větry jsou nebojovné a že hudba z Chu obsahuje mnoho zvuků umírání. I o tom mám své pochybnosti. Dovolím si otázku: Když hudební mistr Kuang zadul na flétny, byl to skutečně vítr z Chu?¹¹⁸ Tyto dva kraje jsou přece odděleny tisíci li a zvuk nemůže dosáhnout tak daleko. Pokud budete trvat na tom, že Kuang skutečně věděl, že přišel vítr z Chu a vstoupil do jeho fléten, pak bych poukázal na to, že na jih od Chu jsou kraje Wu a Yue a na severu Liang a Song. Když vítr neviděl, jak by mohl vědět, odkud pochází? Vítr se zvedne pouze v případě, že jsou *yin* a *yang* promíchány a vystoupají vzhůru. Vzájemná stimulace energií se dotkne země a [vítr] začne vát. Jak by vítr, který se zvedne u chuského dvora mohl přijít a vstoupit do Jin?

Vítr čtyř ročních období dělí navíc tóny na šest yangových a šest yinových. Když přijde čas, vzduch se pohne, flétny odpoví a prach se rozptýlí. Všechny tyto vztahy jsou přirozené. Jejich fungování nezávisí na člověku. Stoupání a klesání dělí harmonii

¹¹⁸ Vítr – *feng* 风. Znak 风 má však ještě jiný význam, můžeme překládat i jako „nápěvy“. Zde Ji Kang pohrává s dvojitým významem tohoto znaku. Další význam tohoto znaku: mravy.

stejněměrně do pěti tónů podle jejich pevnosti a poddajnosti. Dvanáct tónů je pevně stanovených. Zahrajete-li jarní tón v zimě, bude přirozeně plný a nesnížený.¹¹⁹ Když tedy zadujeme na flétny, jejichž tón nebude snížen vlivem dechu někoho z Jin, jak by mohl přivánout vzduch z Chu, vstoupit do hudebního nástroje a podílet se na vzniku tónu? Jelikož vzduch nemá žádnou formu a neexistuje spojitost mezi hudbou a flétnami, nenaleznete mezi ním a flétnami žádný relevantní vztah. Cožpak to není pravda? Nemohlo to být tak, že sám mistr Kuang byl velký vzdělanec, uměl rozpoznat znaky vítězství a porážky, ale přál si lehce ovlivnit masy, a proto své umění zahalil závojem tajemna – tak jako Bo Changjian ve své věštbě dlouhého života vévodovi Jingovi?¹²⁰

Ve své kritice zmiňujete případ matky Yang Sheho, jež slyšela plakat dítě a věděla, že přinese zkázu celého klanu. Mohu se vás otázat, jak to věděla? Bylo to, že dokázala odhalit skrytý význam pláče, dokladem jejího duchovního vědění a zvláštních nadpřirozených schopností? Nebo už někdy předtím slyšela dětský pláč, který měl podobné tragické vyústění, a na základě podobnosti nynějšího pláče s tím dřívějším usoudila, že přinese zkázu klanu? Kdyby šlo o zvláštní nadpřirozenou schopnost, o správné rozpoznání skrytého významu, nebyla by to věc, kterou by bylo možné vyložit rozumem. Ačkoli říkáte, že matka naslouchala pláči, ze zvuku samotného nevyvodila žádné důkazy. Je tomu spíše tak, že věděla, že přítomný pláč bude vést ke zkáze, protože ten, který slyšela dříve, k ní vedl. A to je případ využití jednoho zvuku jako měřítka k posuzování [významu] jiného zvuku.

Vztah hudby k mysli je stejný jako vztah těla k mysli. Existují lidé, jejichž fyzické rysy jsou stejné, avšak jejich pocity rozdílné. A existují jedinci, kteří se liší vzhledem, avšak mysl mají stejnou. Jak to mohu vysvětlit? Mudrci jsou si rovni svou inteligencí a ctnostmi, avšak jejich fyzický vzhled se liší. Když je mysl stejná, avšak vzhled rozdílný, jak můžete mluvit o rozpoznání obsahu mysli na základě sledování formy?

A navíc: jak mohou ústa ovlivnit dech tak, aby se zvuk fléten, na něž se hraje pomocí dechu, nějakým způsobem lišil? Dobré či špatné zvuky pláče nepocházejí

¹¹⁹ Zde se jedná o členění 12 tónů do dvou skupin na yangové a yinové. Každý z tónů je propojen s jedním měsícem v roce. Tóny se střídají od nejnižšího postupně až k nejvyššímu. Tento systém odráží dualitu yinu a yangu v přírodě. (Fung, 1948, s. 118-122) Zmínky o tomto dělení se objevují ve více zdrojích. Např. v Dějinách Hanů *Hanshu* 汉书 (Legge, 1960, s. 955-1026).

¹²⁰ Narážka na příběh objevující se v „Análech pana Yana“ *Yanzi chunqiu* 晏子春秋. Dostupné online na www.ctext.org. Bo Changjian 伯常騫 řekl vévodovi z Qi, že mu prodlouží život o sedm let. Potvrzením úspěšnosti prodloužení života mělo být náhlé zemětřesení. Dle Yanziho však tomu bylo tak, že Bo věděl, že vždy, když na obloze přestanou zářit určité hvězdy, nastane zemětřesení.

z dobrého či špatného tvaru úst dítěte, stejně jako jasnost nebo zastřenost zvuku citory nebo loutny nezávisí na dovednosti hráče. Mysl může rozlišovat principy a obratně vést konverzaci, avšak nemůže donutit hrát flétnu nepřetržitě a hladce. Ani hudebníkovi znalému rytmu se nemusí podařit přimět svůj nástroj, aby čistě a jasně zazpíval. Kvalita nástroje nezávisí na hudebníkově umu. Flétna nezní harmonicky proto, že má hráč inteligentní mysl. Z toho je zřejmé, že mysl a hudba jsou dvě zřetelně oddělené věci. A jelikož je tomu skutečně tak, proto člověk, který chce poznat pocity někoho jiného, neztrácí čas pozorováním jeho vzhledu a výrazu. Zkoumání myslí nesouvisí s poslechem zvuků a tónů. Když někdo touží poznat mysl druhého prostřednictvím hudby, cožpak skutečně není na špatné cestě?

A dále: matka z Jin neměla tedy v chování dítěte žádný důkaz pro své tvrzení. Pouze věřila ve zvuk, který už kdysi slyšela, a použila jej jako měřítko pro vnímání pláče dítěte. Jak by tohle mohlo být něčím jiným než lží pocházející z dávných dob, kterou propagovali milovníci podivuhodných historek?“

12.5 Část pátá

Host z Qin namítl: „Slyšel jsem, že ten, kdo je poražen, se nestydí utéci. To je způsob, jakým si uchovává svoji důstojnost. Avšak má mysl ještě není spokojena, což jsem vyjádřil ve svých námitkách. Dovolte mi posunout se k tomu, co zbývá.

Když mírumilovný a klidný člověk naslouchá citeře *zheng*¹²¹ či zvuku flétny *di* nebo tónu loutny *pipa*, jeho projev ožije a on začne poskakovat. Avšak když uslyší hudbu loutny *qin* nebo citory *se*, jeho tělo bude pokojné a mysl klidná. Dokonce i s použitím jednoho a téhož nástroje bude v různých případech působení písní odlišné a podle toho se budou měnit i city člověka. Hrajeme-li hudbu z Qin, vzdycháme obdivem a stáváme se uvolněnými a oddanými. S písněmi z Qi a Chu jsou naše city vyrovnané a myšlenky soustředěné. Když si dovolíme malý popěvek, štěstí se uvolní a naše přání se splní. Hudba mění naše srdce. Příkladů je mnoho. Jestliže se neklid a klid rodí z hudby, proč je spojujete s žalem a radostí a zjednodušujete věc tvrzením, že Svrchovaná harmonie projevená v hudbě ovlivňuje vše? Spojujete velkou jednotu *datong*¹²² s hudbou, ale přesto věříte, že změny lidských emocí probíhají

¹²¹ Dvanáctistrunný hudební nástroj.

¹²² „Velká jednota“ *datong* 大同 se objevuje v Zhuangzi 庄子 i v Liezi 列子.

zprostředkovaně. Co jiného to může znamenat než neporozumění věci a nedostatek vědomostí?“

Hostitel odpověděl: „Namítáte, že *pipa*, *zheng* a zvuk flétny *di* probouzejí v lidech neklid a chuť tančit. A také tvrdíte, že účinek písní se liší případ od případu a v závislosti na tom se proměňují i pociťované [emoce]. V tomto případě jsou lidé skutečně ovlivňováni stejným způsobem. [Při hře na] *pipu*, *zheng* a *di* jsou vzájemné intervaly [mezi tóny] kratší, tóny jsou vysoké, změn mnoho a tempo rychlé. Při poslechu vysokých tónů a rychlého tempa tělo ožije a pak začne tančit, stejně jako větrné zvonkohry, které vylekají uši, a bubny a zvony, jež vyděsí mysl. Proto když zaslechneme zvuk válečných bubnů, vzchopíme se, abychom přijali rozkazy. Tak to funguje. V závislosti na míře hluku v hudbě se v člověku probouzí rozrušení či klid.

Na loutnu a citeru lze hrát i tak, že intervaly jsou daleko od sebe a tóny nízké, změn je málo a zvuky jsou čisté a jasné. Pokud se člověk při poslechu hudby obsahující nízké tóny a málo změn nezklidní a nevyprázdní svou mysl, nebude schopen dosáhnout prahu čistoty a harmonie. Z tohoto důvodu se tělo zklidní a mysl je pokojná.

V každém z uvedených případů se účinek písní liší. Podobá se to hudbě vyluzované rozdílnými nástroji. Písně z Qi a z Chu mají mnoho repetit. Proto pocit zůstává stejný, změn je málo a myšlenky člověka jsou soustředěné. Písňové popěvky jsou hudebně krásné a přinášejí harmonii pěti tónů. Když jsou však popěvky bohaté a zdobné, je mysl sužována mnoha podněty. Když se vhodně spojí pět tónů, uvolňuje se štěstí a tužby jsou upokojeny. Nicméně ve všech těchto případech je rozhodujícím ukazatelem to, zda je hudba jednoduchá, nebo složitá, položená do vysokých, či nízkých poloh, dobrá, nebo špatná. Emoce na ni reagují tak, že jsou neklidné, nebo pokojné, soustředěné, nebo roztěkané. Funguje to stejně, jako když si jdete prohlédnout památky v hlavním městě. Váš zrak je zahlcen vjemy a vy se cítíte roztěkaně. Avšak když se v tichosti posadíte a budete písní pozorně naslouchat, vaše myšlenky se zklidní a vaše projevy budou uměřené. Z tohoto důvodu je v hudbě klíčovým faktorem to, zda vyvolává uvolnění, či intenzivní pocity. Emoční reakce na hudbu se proto omezuje na klid, nebo neklid.

Účinek písní a jejich působení na naše emoce se liší případ od případu. Je to stejné jako s lidskou chutí. [Jídla] jsou různě chutná, avšak ústa vždy poznají, o kterou chuť se jedná. Pět zcela rozdílných chutí nachází velkou jednotu v chuti celého pokrmu. I variace písní nacházejí své velké spojení v harmonii. Součástí krásy je sladká chuť a součástí harmonie je radost. Avšak pocity měnící se v závislosti na písních jsou od

harmonie odloučeny. Ani ústa reagující na sladkou chuť nejsou přece spojena s krásou. Jak tedy můžeme nalézt souvislost s žalem či radostí?

Lidské pocity se různí. Každý zastáváme své vlastní stanovisko, jež považujeme za správné. Vyjadřujeme, co cítíme. Když budeme tvrdit, že klid, harmonie, žal a radost jsou na stejné úrovni, pak nic z toho nemůže být první. S určitostí budeme moci jako základ definovat pouze klid, či neklid. Uvolněné emoce jsou kontrolovány nitrem člověka, nikoli prostřednictvím harmonie. Když na věc pohlédneme z této perspektivy, můžeme klid a neklid definovat jako účinek hudby a žal či radost jako regulátory emocí. Nemůžete přece tvrdit, že se žal a radost rodí z hudby pouze proto, že jste viděl, že reakcí na poslech hudby může být klid, či neklid.

Navíc: ačkoli hudba může být intenzivní, nebo mírná, rozrušující, či uklidňující, pokaždé bude obsahovat tutéž harmonii. Všechno, co je rozpořbováno harmonií, je uvolňováno spontánně. Jak bych to mohl vysvětlit? Hosté naplní místnost. Pijí víno, hrají na citeru. Někteří jsou potěšeni a šťastni, jiní začnou být smutní a pláčou. Není tomu tak, že by byli vedeni k žalu jednou věcí a pohnuti k radosti jinou věcí. Co se týče písni, nenastala žádná změna, hraje se stále stejně, avšak výsledek je dvojí: pocity smutku i pocity štěstí. Není to snad příklad toho, kdy se „fouká rozdílně přes deset tisíc věcí?“¹²³. Jediné vysvětlení je, že neexistuje žádná kontrola nad potěšením a zlostí, nad žalem a radostí. Proto je možné, aby se štěstí a smutek vyskytovaly současně. Kdybychom použili jasně stanovenou píseň, která by vyvolávala jedinou emoci a obsahovala pouze zvuky jednoho druhu, pak by uvolněné a projevené emoce v každém případě musely této hudbě odpovídat. To by však znamenalo, že by se pod kontrolu dostaly rozdílné myšlenky a byly by uvolňovány emoce stejného druhu. Když se na věc podíváme z této perspektivy, musíme konstatovat, že podstatou hudby je harmonie. Ta však emocemi pohybuje různými způsoby. Emoce jsou proto uvolňovány jako odezva na stimulaci. Vztah hudby a mysli je vztah dvou oddělených cest a rozdílných pěn, které se neprotínají. Jak můžete velkolepou harmonii poskvřnit štěstím nebo žalem? Jak ji můžete směšovat s žalem a radostí?“

¹²³ Zde opět narážka na Zhuangziho 2. kapitulu. (Král, 1992, s. 37-38)

12.6 Část šestá

Host ze státu Qin odpověděl takto: „Hovoříte o tom, že zlost i klid obsahují tutéž harmonii. Řekl jste, že všechno, co je vyvoláno prostřednictvím harmonie, se uvolňuje spontánně a že proto se u opilců, kteří se opijí při poslechu hry na citeru, uvolňují pocity štěstí i smutku. To znamená, že silné city se ukládají v nitru člověka ze všeho nejdříve. Poslech smutné písně proto v člověku, jenž ve svém nitru chová příjemné myšlenky, vyvolá příjemné pocity. Když někdo ve svém nitru pociťuje smutek, šťastná píseň jej uvolní.“

Hudba musí být přirozená, aby se žal a radost mohly projevit. Avšak transformace umožněná hudbou je příliš pomalá na to, aby byla účinná. Transformaci nelze uspěchat a nelze jít proti přirozenosti a změnu učinit okamžitě. Silné pocity člověk pocítí ve chvíli, kdy s něčím přijde do kontaktu. To je důvod, proč mohou být žal a radost vyvolány zároveň. I když se oba tyto pocity objeví současně, cožpak to odporuje tvrzení, že hudba má svá pevně daná pravidla?“

Pán [z Východních pustin] odpověděl: „Vy odporujete mému tvrzení tím, že říkáte, že žal a radost jsou spjaty s určitými zvuky. Avšak silné pocity nelze změnit rychle, tudíž člověk, který pociťuje smutek, bude smutný, i když bude naslouchat veselé písni. Kdyby tomu skutečně bylo tak, jak tvrdíte, pak by se hudba musela členit do pevně stanovených forem. Nyní mi dovoluňte předpokládat, že někdo opakovaně hraje píseň Jelen,¹²⁴ což je skutečně šťastná píseň. Uslyší ji člověk sužovaný smutkem. Poslech této písně by jej přece nedokázal učinit šťastným, i kdybychom předpokládali, že se účinek dostaví pomalu. Mohl by poslech veselé písně zvýšit žal tohoto člověka? Tento příklad se podobá teplu vydávanému jedinou pochodní. Ačkoli pochodeň nikdy neohřeje celý pokoj, dozajista nezvýší chlad. Oheň neumocňuje chlad. Hudba není prostředkem k posilování žalu. Když ve dvoraně zahrajete na struny, přinese to jak potěšení, tak smutek. Děje se tomu tak proto, že svrchovaná harmonie uvolní svázané emoce a vytáhne z nitra lidí jejich pocity. Člověk je tedy schopen vyprázdnit své nitro na vnější popud.“

Ve své kritice tvrdíte, že ‚silné city jsou vyvolány v okamžiku, kdy člověk přichází s něčím do kontaktu‘. Proto je podle vás možné, aby byly odezvou ve stejném

¹²⁴ Báseň 161 v Knize písní Shijing 诗经.

okamžiku žal i radost. Někteří z těch, kdo jsou zasaženi žalem, se rozpláčou při pohledu na lavičku a cukrovou třtinu. Jiní cítí pohnutí při pohledu na vůz a oblečení.

Pocitují smutek nad tím, že blízcí lidé odešli, zatímco jejich věci zůstaly. Bolí je stále živé vzpomínky, zatímco fyzická těla jsou ztracena. Avšak ve všech těchto případech existuje něco, co tyto pocity způsobuje. Žal je způsoben kontaktem s věcí nebo místem, lidé se rozpláčou, když pohlédnou na lože svých blízkých. Avšak v našem případě jsou slzy vyvolány poslechem šťastné písně a nesouvisí s žádnou lavičkou či cukrovou třtinou, jež by rozvířila emoce. Cožpak to není proto, že cokoli je zasaženo působením harmonie, je spontánně uvolňováno?“

12.7 Část sedmá

Host z Qin podotkl: „Řekl jste, že ‚opilí vínem hrají na loutnu, avšak výsledkem je štěstí i smutek‘. Přál jsem si tomu porozumět, a proto jsem reagoval tvrzením, že je to jednoduše tak, že silné city jsou uvolněny, když jsou něčím pohnuty. Ale nyní mi dovozte říci, co mám skutečně na mysli. Objasním vám svůj postoj pomocí průkazných dokladů. Lidská mysl má takovou povahu, že když není šťastná, je smutná. Když není smutná, je šťastná. To jsou krajní polohy emocí. Pláčem projevujeme bolest z lítosti, zatímco úsměv je znamením štěstí. Když někdo naslouchá písním ze [států] Qi a Chu¹²⁵, lze na jeho tváři spatřit smutek a slzy, avšak nikdy jsem [při poslechu písní z Qi a Chu] na tvářích posluchačů nezahlédl smích ani úsměv. To musí znamenat, že podstatou písní z Qi a Chu je žal, proto na ně takto reagují všichni, u nichž jejich poslech vyvolá pohnutí. Jak by se mohlo jednat o záležitost ‚velkého množství opakování‘ a ‚malých změn‘, jak by tím mohly být ‚city propojeny a myšlení soustředěné‘? Jestliže smutná píseň skutečně vede k slzám, potom by byla hudba, která má v sobě žal i radost, jednoznačně známa.“

Pán [z Východních pustin] odpověděl: „Ačkoli jsou city pohnuty žalem a radostí, žalu či radosti může být mnoho nebo málo. Krajní polohy žalu a radosti se nemusí nutně projevovat stejným způsobem. S malým množstvím žalu je výraz sklíčený, ale s velkou lítostí člověk pláče. Taková je podstata žalu. S malým štěstím se tvář rozjasňuje, ale s velkou radostí je mysl spokojena. To je základ radosti.“

¹²⁵ Stát Qi 齐 a stát Chu 楚, dva ze státních útvarů v období tzv. Válčících států 战国时代 (475-221 př. n. l.)

Jak bych to mohl vysvětlit? Když jsou členové vaší vlastní rodiny v bezpečí a šťastní, pociťujete klid. To ve vás přirozeně vyvolá pocit, že jste v souladu sám se sebou. Avšak když nastane krize a vaše rodina jen tak tak unikne újmě, pak se tleskot vašich rukou nemůže udržet v rytmu s vašimi tanečními kroky. Když na věc pohlédneme z tohoto úhlu, váš tanec nemůže přinášet tak dobrý pocit jako předchozí pocit vyrovnané radosti. Cožpak to tak není?

Vraťme se nyní k úsměvu a ke smíchu. Ačkoli povstávají ze šťastných pocitů, nejsou přirozenou reakcí na hudbu. Jsou následkem jiných příčin. To znamená, že v případě radostné reakce na hudbu je klíčový soulad se sebou samým. Pláč je výsledkem reakce člověka na pocit žalu. Lze poznat, že člověk pláče, jeho tělo se přitom otřásá. Ale když je člověk v souladu sám se sebou, když se jeho duše spojí [s harmonií], žádné viditelné změny to nevyvolá.

Vy jste tudíž sledoval, co se liší, ale neporozuměl jste tomu, co je stejné. Máte rozlišené vnější lidské rysy, ale neprozkoumal jste vnitřní stavy člověka. Nelze přece tvrdit, že je absence smíchu a úsměvu spojená pouze s písněmi z Qi a Chu¹²⁶.

Nespatřujete radost v pocitu vyrovnanosti člověka se sebou samým a tvrdíte, že smutek je podstatou hudby z Qi a Chu jednoduše proto, protože se při jejím poslechu nikdo nesměje či neusmívá. Cožpak to není z toho důvodu, že nemáte žádnou znalost o žalu a nerozumíte radosti?“

12.8 Část osmá

Host z Qin se zeptal na následující: „Existuje Konfuciovův výrok: „K zdokonalení zvyků a tradic neexistuje nic lepšího než hudba [Shao a Wu].“¹²⁷ Avšak jsou-li věci tak, jak říkáte, a žádný z mnoha druhů smutku a radosti nemůže být nalezen v hudbě, co tedy máme použít pro zdokonalení tradic a zvyků? A také je pravda, že dávnověcí vládcí byli opatrní s jemnými a milými melodiemi a omezovali hudbu, která byla uchu k potěše.

¹²⁶ Viz předchozí poznámka.

¹²⁷ Konfuciový Hovory 15:11. (Vochala, 2009, s. 84): „Yan Yuan se tázal, co učinit pro svou zemi. Mistr řekl: ...pokud jde o hudbu, hrát skladby Shao a Wu, odvrhnout melodie státu Zheng a také vypudit pryč falešné krasořečníky. Melodie státu Zheng jsou prostopásmé a krasořečníci svádějí do záhuby.“

Proto prohlašovali: „Pryč s hudbou ze Zheng a dál od lichotníků.“¹²⁸ Písňe ze Zheng a Wei [vedou mysl k prostopášnosti]¹²⁹, ale „my udeříme na kamenné hudební nástroje a přineseme harmonii duchům a lidem.“¹³⁰ Jelikož [písňe ze státu] *Zheng* a [ódy] *Ya* jsou krajní příklady toho, co je zkažené a co je povznášející, mohu se zeptat, jakou hudbu bychom měli následovat, abychom dosáhli zdokonalení zvyků a tradic? Rád bych si o tom vyslechnul více, aby mohly být odstraněny mé pochybnosti.“

Pán [z Východních pustin] odpověděl takto: „Ten, kdo mluví o zdokonalování zvyků a tradic, nutně přichází po období úpadku a poklesu. Králové dávnověku, kteří pokračovali v práci nebes a přinášeli pořádek všem, ctili jednoduché a snadné principy a ve svém vládnutí uplatňovali princip nekonání *wuwei*.¹³¹ Vládce byl klidný a jeho ministři poslušní. Věci se měnily pomocí temných sil a byly ovlivňovány skrytými způsoby. Nebesa a člověk byli sjednoceni a v míru. Druhy podléhající vadnutí a rozkladu byly ponořeny do životodárné tekutiny a v ní vyživovány. Všechno v šesti směrech¹³² bylo okoupano a očištěno širokým proudem¹³³, omyto a očištěno od všech nečistot. Všechny formy života byly bezpečné a „přinášely mnoho štěstí a požehnání“¹³⁴. Tiše následovaly Cestu, ochraňovaly loajalitu a dodržovaly spravedlnost a nebyly si vědomy důvodu, proč tomu tak je. Jejich srdce byla naplněna harmonií, již navenek vyjadřovaly harmonickým způsobem. Lidé zpívali, aby vyjádřili svou vůli, a tančili, aby projeвили své city. Svou hudbu ornamentálně vyzdobili, vyzvedli ji v nápěvech *feng* a ódách *ya*¹³⁵ a rozšířili pomocí osmi druhů [hudebních nástrojů]. Jejich chování a reakce byly prodchnuty velkou harmonií. Pomocí své duše a dechu ji vyživovali a přinesli jí plnost. Víтали své city a přirozenost, vedli je k limitům a prozářili je. Dokázali, že jejich mysl byla v souladu s principy a lidé v souladu s ostatními. Proto byly ve vzájemném souladu i hudba a harmonie. Tím, že se sloučily dohromady, stala se jejich krása úplnou. Šťastné pocity byly vyjadřovány pomocí nástrojů z kovu a kamene. V jejich hudbě lze

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ Text v hranatých závorkách v originále chybí. Dle *Daie* zde část textu chybí. Text je doplněn v souladu s komentářem *Dai Mingyanga*, který zde navrhuje doplnit text o tuto část: 使人心淫, což by z této věty činilo citát z 20. kap. *Xunzi*. (*Dai*, 1962,221) Dílo *Xunzi* dostupné na www.ctext.org.

¹³⁰ Zřejmě citát z *Knihy dokumentů Shujing* 书经. (*Waltham*, 1971)

¹³¹ Princip nezasahování, spojovaný zejména s raným taoismem, objevuje se však i v Konfuciových *Hovorech*. Moc a autorita moudrého panovníka by měla být taková, aby nepotřeboval přímé zasahování, ale vedl svým příkladem. (*Liščák*, 2013,428)

¹³² *liuhe* 六合: čtyři základní světové strany a směr nahoru a dolů. (*Hendricks*, 1983, 100)

¹³³ *hongliu* 洪流: výraz označující Cestu *dao* 道. (*Dai*, 1962,222)

¹³⁴ Citát z *Knihy písní Shijing* 诗经, báseň 235. Dostupné na: www.ctext.org.

¹³⁵ Dva oddíly v *Knize písní Shijing* 诗经. *Feng* 风 – nápěvy, *Ya* 雅 – dvorské skladby, ódy.

vypozorovat, že porozumění bylo tehdy hluboké a osvětlení velké. Z tohoto důvodu měly všechny kraje stejné zvyky, vzkvétající a vonící jako podzimní orchideje. Aniž by o to lidé usilovali, byli upřímní, bez plánování byly věci završovány a dokončovány. Panovala mezi nimi láska. Zkoumat toto časové období je jako rozprostřít vyšívání gobelín nebo vystavit obraz [kreslený] na hedvábí. Spatříte zářící krásu. Žádné ze vzkvétajících období Velké cesty nebylo větší než toto. Žádné nebylo proslulejší než toto dosažení velkého míru. Proto [Konfucius] pravil: ‚K zdokonalení zvyků a tradic neexistuje nic lepšího než hudba.‘ Nicméně základem hudby je lidská mysl. Hudba bez zvuků je otcem a matkou lidí. Lidé se těší z toho, když se mohou obrátit k harmonii spojení osmi druhů zvuků. Tuto harmonii obecně nazýváme hudbou. Zdokonalování zvyků a tradic však v hudbě obsaženo není.

Souhra několika zvuků i jejich sled nemohou být zcela rozpoznány prostřednictvím emocí. Z tohoto důvodu dávnověcí vládci, kteří věděli, že není možné zcela uvolnit všechny emoce, uvolnili jen ty, u kterých to bylo možné. Věděli, že touhy nemohou být přivedeny do svého extrému, a určili sami sebe jako příklady pro ostatní. Vycházejíce z tohoto předpokladu vytvořili úctyhodné zvyky a hudbu, jež měla vést a strážít.

Ústa nevyčerpají možnosti chutí. Hudba nevyčerpá možnosti zvuku. Lidé odhadli správnou míru a definovali rozdíl mezi úctyhodným a hloupým a stanovili to pravidlem. Bez ohledu na vzdálenost krajů existovaly stejné zvyky, jež mohly být pěstovány. Tímto způsobem byla také nalezena věrnost a upřímnost, jež byly stanoveny jako pevně dané, neměnné věci. Vesnické, rodinné i městské školy, všichni následovali dané zvyky, měli strunné a dechové nástroje¹³⁶, stojan na maso a talíře¹³⁷, prapory ozdobené peřím a srstí používali společně s úklonami.¹³⁸ Správná slova a harmonická hudba se spojily. Když nasloucháte takové harmonické písni, musíte naslouchat i jejím slovům. Když pozorujete [taneční] pohyby, musíte ctít i obřadnosti. Obřadnostem je podroben i vztah mezi hostem a hostitelem. Oba se pohybují tak, že nejdříve stoupají a pak klesají [na terasu] a až poté si vymění přípitek.

Výběr slov a způsob řeči, rytmus zvuku a tónů, správné formy klanění a počet pohybů a zastavení, vzájemná provázanost kroků vpřed a vzad, to vše je tedy téže

¹³⁶ Dosl. „hedvábí“ a „bambus“. Hedvábí zde ve významu strunné hudební nástroje, bambus zde jako označení pro dechové nástroje.

¹³⁷ Zřejmě pro obětní účely

¹³⁸ Prapory ozdobené peřím a srstí byly používány při obřadních tancích. (Henricks, 1983,104)

podstaty. Vládce a jeho ministři používají tyto rituály u dvora, aristokraté i běžní lidé zase ve svých domovech. Cvičíme je, když jsme mladí, a nezanedbáváme je, ani když jsme dospělí. Jedině když je s vyrovnanou myslí a dobrou vůlí poslušně následujeme den za dnem, můžeme se [ritům a hudbě] s respektem přiblížit. A pouze pokud je udržujeme po dlouhou dobu v nezměněné formě, jsme transformováni a zdokonalováni. Právě v tom spočíval záměr dřívějších králů, pokud jde o používání hudby.¹³⁹ Nejlepší hudba by proto měla znít u dvora a na večírcích s hosty. Z tohoto důvodu svěčuje stát při zjišťování rozkvětu a úpadku zvyků a tradic svou důvěru hudebníkům, kteří výsledky poznání vyjádří prostřednictvím fléten a strun. Ti, kteří zpívali slova písní, nebyli obviňováni. Lidé, kteří slyšeli písně, je považovali za dostatečný prostředek pro to, aby si uvědomili své nedostatky. I v tom spočíval záměr dřívějších králů.

Hudba ze státu *Zheng* je ta nejzdobnější. Zdobná hudba však svou krásnou podobou dokáže zmást mysl svých posluchačů. Jsou pak závislí na radosti a opilí vínem. V takové chvíli je jednoduché ztratit všechno, co máte. Lidé nejsou dokonalí, kdo z nich by se byl schopen ovládat?

Dřívější králové se obávali, že by celý svět utonul v potěšení a nikdy se nenavrátil do rovnováhy. Proto použili osm tónů a učinili hudbou zvuky, které by nevedly ke zneuctění. Oddělili velkou harmonii, aniž by vyčerpali všechny její formy. Spokojili se s hudbou, která byla příjemná a okouzující, a učinili ji radostnou, aniž by byla nemorální. Taková hudba je ale jako nerozmíchaný pokrm *Taigeng*¹⁴⁰ – nedosahuje lahodné chuti pivoněk. Když je hudba jednoduchá a fádni, není hodna, abychom se jí těšili, a není ani tím, co by nás bavilo.

Když vládci ztratí cestu a stát přijde o svá práva, když se muži a ženy navzájem pronásledují a nemorálnost a zpustlost neznají mezí, pak se změní i jejich zvyky a způsoby se rozvinou na základě potěšení. Když je oceňováno cokoli, co si lidé přejí, mohou kvůli tomu masy opustit samy sebe. Když je lidem dovoleno nalézt potěšení v tom, na co jsou zvyklí, jak byste je mohl trestat?

Avšak spoléháte-li na harmonickou hudbu a rozvíjíte-li masy s její pomocí, bude upřímnost lidí pohnuta slovy a jejich srdce harmonií. Potom se zvyky a tradice zcela

¹³⁹ Dle tradice panovníci dynastie Zhou pověřovali své úředníky, aby sbírali lidové písně, z nichž pak vyvozovali, zda je lid v dané oblasti spokojený. (Zhang, 2015, 286)

¹⁴⁰ Jídlo bez soli, používané jako oběť.

reformují.¹⁴¹ Proto si hudby tak vážíme. Žádná hudba neobsahuje oplzlost ani perverzi. Prostopášnost a čestnost jsou obojí v lidské mysli. Takto bychom měli nahlížet na skutečnou podstatu obřadní hudby *Ya* a melodií z *Zheng*.

¹⁴¹ Opět odkaz na Velkou předmluvu ke Knize písní – poezie *shi* 诗 a hudba dokáží napravovat silou své morální ctnosti.

13 ZÁVĚR

Ji Kang se ve své eseji snaží dokázat, že hudba nemá schopnost být nosičem emočních informací a emoce jako radost či smutek v ní obsaženy nejsou. Když však jeho argumentaci prozkoumáme podrobněji, zjistíme, že jeho tvrzení má trhliny a některé pasáže si protiřečí. Největší z těchto chyb je obsažena ve čtvrté části eseje.¹⁴² Z tohoto důvodu se domníváme, že autor svou tezi „není radosti ani smutku, který by v hudbě přetrvával“ svými argumenty nepotvrdil.

Esej je však přesto velmi zajímavá jak svým stylem argumentace, tak svým tematickým zaměřením, jelikož prostřednictvím čtení tohoto díla získáváme hlubší vhled do tehdy obecně přijímaného konceptu vztahu hudby a emocí, zároveň je nám nabídnuto jiné pojetí dané problematiky, vycházející z neotaoistické filosofie.

Z našeho dnešního (a kulturně i časově vzdáleného) pohledu se nám může zdát obsah argumentace obhajujícího tradiční přístup k dané problematice místy poněkud úsměvný. Složitá spleť odkazů na díla a myšlenky jiných autorů často postrádá „zdravý rozum“. Pro dnešního čtenáře je někdy velmi těžké nacházet logické souvislosti mezi jednotlivými odkazy. Na chybnou logiku uvažování v tomto díle upozorňuje i autor sám, když se snaží prostřednictvím Pána z Východních pustin vyvracet argumentaci Hosta z Qin a nastínit jiný pohled na toto téma.

Četba tohoto díla nám mimo jiné poskytuje také hlubší vhled do autorova názorového světa. Získáváme mnohem přesnější představu o filosofické orientaci tohoto člena skupiny Mudrců z bambusového háje a dokážeme hlouběji rozebrat nejen jeho pojetí hudby či názory na vztah hudby a státu, ale získáváme také lepší představu např. o jeho chápání možností jazyka.

Problematika tradičního chápání hudby a emocí v Číně Ji Kangovy doby zůstává tématem, jež by si zasloužilo hlubší komparaci.

¹⁴² Podrobněji viz „Analýza 4. části.“

RESUMÉ

The thesis introduces Ji Kang's essay „There is no joy nor sorrow in the music“ (*sheng wu aile lun* 声无哎乐论), written in the 3rd century A.D. The essay is the debate of two participants on the relationship between music and emotions. The Guest from Qin represents the traditional understanding of music and emotions saying that there are emotions present in the music, whereas the Host from Dongye introduces Ji Kang's opinion over the relationships between music and emotions, claiming that there are no emotions present in the music.

Based on introduction of the historical period and Ji Kang's biography and followed by a short philosophical introduction, the thesis concentrates on the analysis of the essay as a comparisson between the traditional musical thought in China and Ji Kang's understanding of the topic.

According to traditional confucius way of thinking, music is related to ritual and state and is a tool of influencing listeners' emotions, Ji Kang disagree with this connection of music to emotions, adopts the naturalism of the Zhuangzi, and concentrates mainly on the concept of harmony *he* 和, which can release the hidden emotions within the listener.

The thesis consists also of the translation of the essay. The final conclusion is a short summary of the essay, concentrating mainly on Ji Kang's opinion “there are no emotions in the music“ (*sheng wu qing* 声无情).

SEZNAM LITERATURY

- ANDO, Vladimír. 2001. *Klasická čínská medicína: základy teorie*. 2. vyd. Hradec Králové: Svítání. ISBN 80-861-9819-7.
- BONDY, Egon. *Čínská filosofie*. Praha: Sdružení pro podporu vydávání časopisů, 1993. Poznámky k dějinám filosofie. ISBN 80-85239-22-1.
- COOK, Scott Bradley. 1995. Yue Ji - Record of Music: Introduction, translation, notes, and commentary. *Asian Music*. 26(2).
- COSMO, Nicola Di, ed. 2009. *Military culture in imperial China*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. ISBN 978-0-674-03109-8.
- CRESPIGNY, Rafe de. 1969. *The Last of the Han: being the chronicle of the years 181-220 AD as recorded in chapters 58-68 of the Tzu-chih t'ung-chien of Ssu-ma Kuang*. Canberra: Australian National University, Centre of Oriental Studies.
- CRESPIGNY, Rafe de. 1991. The Three Kingdoms and Western Jin A history of China in the Third Century AD. *East Asian History*. (1 a 2), 1-36 a 143-164.
- CRESPIGNY, Rafe de. 2003. The Three Kingdoms and Western Jin A history of China in the Third Century AD. *Australian National University: Faculty of Asian Studies* [online]. [cit. 2016-11-13]. Dostupné z: <https://openresearch-repository.anu.edu.au/html/1885/42048/3KWJin.html>
- ČUANG. 1992. *Mistr Čuang: Vnitřní kapitoly*. Praha: Odeon.
- DAI, Mingyang 戴明杨. 1962. *Sebrané Spisy Ji Kangovy*. 嵇康集校注. Beijing: Renmen Wenxue Chubanshe.
- DAVIES, Stephen. 1994. *Musical meaning and expression*. Ithaca: Cornell University Press. ISBN 08-014-2930-7.
- DIEN, Albert E. *State and society in early medieval China*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1990. ISBN 0804717451.
- EGAN, Ronald. *The problem of beauty: aesthetic thought and pursuits in Northern Song dynasty China*. Cambridge, Mass.: Distributed by Harvard University Press, 2006. ISBN 9780674022645.

- EGAN, Ronald. „The Controversy over Music and Sadness and Changing Conceptions of the Qin in Middle Period China.“ *Harvard Journal of Asiatic Studies* 57.1:5-66.
- FUNG, Youlan. 1997. *A short history of Chinese philosophy*. New York: Simon & Schuster. ISBN 06-848-3634-3.
- GULIK, Robert Hans van. 1941. *Hsi K'ang and his Poetical Essay on the Lute*. Tokyo: Sophia University Press.
- GONG, Bin. 1985. *Xi Kang 'You fen shi'bianxi* 嵇康《幽憤詩》辨析. Beijing: Zhongguo gudian wenxue luncong.
- HAN, Fei. *Chan-fej-c'*. Praha: Academia, 2011. Orient (Academia), sv. 12. ISBN 978-80-200-1983-7.
- HOLZMAN, Donald. 1957. *La Vie et la Pensée de Hi K'ang (223-262 ap. J.-C)*. Leiden: E. J. Brill.
- HRUBÝ, Jakub. *Sima - vládnoucí rod dynastie Jin (265-420): mocenské postavení knížat z císařského rodu a role, kterou sehrála v dějinách dynastie*. Praha: Orientální ústav Akademie věd České republiky, 2007. ISBN 978-80-85425-61-1.
- HSIAO-KAN, Liu. *Dao companion to Daoist philosophy*. Dordrecht: Springer, c2015. Dao companions to Chinese philosophy, 6. ISBN 978-90-481-2927-0.
- CHAI, David. 2009. Musical Naturalism in the Thought of Ji Kang. *Springer*. Springer Science + Business Media B.V. DOI: 10.1007/s11712-009-9109-x.
- CHEN, Jack Wei. *The poetics of sovereignty: on Emperor Taizong of the Tang Dynasty*. London: Distributed by Harvard University Press, 2010. ISBN 9780674056084.
- CHENG, Anne, LOMOVÁ, Olga, ed. 2006. *Dějiny čínského myšlení*. Praha: DharmaGaia. ISBN 80-866-8552-7.
- CHIN, Ann-ping. 2007. *The authentic Confucius: a life of thought and politics*. New York: Scribner. ISBN 07-432-4618-7.
- JI, Kang a Robert G. HENRICKS. *Philosophy and argumentation in third-century China: the essays of Hsi K'ang*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1983. ISBN 0691053782.
- KANIA, A. 2010, “Silent Music”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68: 343–53.

- Knih proměn: I-ťing = Yijing.* Přeložil Oldřich KRÁL. V Lásenici: Maxima, 2008. ISBN 978-80-86921-03-7.
- KRÁL, Oldřich. 2005. *Čínská filosofie: pohled z dějin.* Lásenice: Maxima. ISBN 80-901-3338-X.
- KREBSOVÁ, Berta. 1971. *Tao te ťing.* Praha: Odeon.
- KREBSOVÁ, Berta. 2003. *Tao te ťing.* Praha: DharmaGaia.
- LEGGÉ, James. 1960. *The Chinese Classics 1-3.* Hong Kong: Hong Kong University Press.
- LEGGÉ, James a Clae. WALTHAM. *Shu ching: book of history: A modernized edition of the translations of James Legge.* Chicago: H. Regnery Co, 1971.
- LEGGÉ, James, trans. 1994. *The Book of Poetry.* Vol 4., *The Chinese Classics*, Taipei: SMC Publishing Inc.
- LIŠČÁK, Vladimír. *Konfuciánství od počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti.* Vydání první. ISBN 8020021906.
- LIU, An. *The Huainanzi: a guide to the theory and practice of government in early Han China.* Přeložil John S. MAJOR. New York: Columbia University Press, c2010. Translations from the Asian classics. ISBN 978-0-231-14204-5.
- LU, BOWEI. *The annals of Lü Buwei.* Přel. Knobloch. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2000. ISBN 978-0-8047-3354-0.
- MIDDENDORF, Ulrike. 2010. The Sage without Emotion: Music, Mind and Politics in Xi Kang. *Philosophy and religion in early medieval China.* Albany: State University of New York Press, s. 135-171. ISBN 9781441668424.
- NI, Peimin. *Confucius: the man and the way of Gongfu.* Lanham: Rowman & Littlefield, 2016. ISBN 9781442257429.
- REA, Christopher. "CHINA HERITAGE GLOSSARY." *Glossary | China Heritage Quarterly.* N.p., n.d. Web. 14 Dec. 2016. Ridley, 2003, "Expression", in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, J. Levinson (ed.), Oxford: Oxford University Press, pp. 211–27.
- Robinson, 2005, *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Oxford University Press.

SIMA, Qian. 2012. *Knihy vrchních písařů: výběr z díla čínského historika*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-2154-8.

SIMA, Qian, YANG, Xianyi, YANG, Gladys. *Selections from Records of the Historian*. Peking: Foreign Languages, 1979.

SŁUPSKI, Zbigniew a Olga LOMOVÁ. *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury I*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1267-4.

SŁUPSKI, Zbigniew a Olga LOMOVÁ. *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury II*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1727-5.

STERCKX, Roel. *Food, Sacrifice, and Sagehood in Early China*. New York: Cambridge UP, 2011.

Ši-king. 1897. Praha: Jan Otto. Přeložili Rudolf Dvořák a Jaroslav Vrchlický.

THE ASSOCIATION FOR PROMOTING THE PROTECTION AND USE OF THE IMPERIAL TEMPLES OF EMPERORS OF SUCCESSIVE DYNASTIES IN BEIJING a ALONG WITH THE ADMINISTRATIVE OFFICE OF THE IMPERIAL TEMPLES OF EMPERORS OF SUCCESSIVE DYNASTIES IN BEIJING. *Worshipping the Three Sage Kings and Five Virtuous Emperors: the imperial temple of emperors of successive dynasties in Beijing*. Beijing: Foreign Language Press, 2007. ISBN 9787119046358.

The Chinese classics: in five volumes. 3. ed. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1960. ISBN 962-209-063-X.

TORMEY, A., 1971, *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

VOCHALA, Jaromír. 1986. *Zpěvy od Žluté řeky*. Praha: Práce.

VOCHALA, Jaromír. 2009. *Konfucius v zrcadle Sebraných výroků*. Praha: Academia. Orient (Academia). ISBN 978-80-200-1695-9.

WU, Kuo-Cheng. c1982. *The Chinese heritage*. New York: Crown. ISBN 05-175-4475-X.

XU, Gongchi. Zhongguowenxue. Zhulin xiqian 竹林七賢. *Zhongguo da baike quanshu 中國大百科全書*. Beijing.

XUNZI a John. KNOBLOCK. *Xunzi: a translation and study of the complete works*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994. ISBN 0804714517.

ZHUANGZI a Burton WATSON. 2013. *The complete works of Zhuangzi*. New York: Columbia University Press. Translations from the Asian classics. ISBN 978-0-231-53650-9.

ZHUANGZI. *Sebrané spisy*. Lásenice: Maxima, 2006. ISBN 80-86921-00-X.

Databáze textů

Chinese Text Project [online]. Dostupné z: <http://ctext.org/>

"Kongzi Jiayu." *Chinese Text Project* [online]. <http://ctext.org/kongzijiayu>

"Liji." *Chinese Text Project*[online]. Dostupné z: <http://ctext.org/liji>

"Liezi." *Chinese Text Project* [online]. Dostupné z: <http://ctext.org/liezi>

"Sanguozhi." *Chinese Text Project* [online]. Dostupné z: <http://ctext.org/sanguozhi>

"Shishuoxinyu" *Chinese Text Project* [online]. Dostupné z:

<http://ctext.org/shishuoxinyu>

"The Analects." *Chinese Text Project* [online]. Dostupné z: <http://ctext.org/lunyu>

"Xunzi." *Chinese Text Project*[online]. Dostupné z: <http://ctext.org/xunzi>

"Yue Ji." *Chinese Text Project* [online]. Dostupné z: <http://ctext.org/yueji>

"Zhuangzi." *Chinese Text Project* [online]. Dostupné z: <http://ctext.org/zhuangzi>

"JiKang." *Chinese Text Project* [online]. Dostupné z:

<http://ctext.org/searchbooks.pl?if=en&author=%E5%B5%87%E5%BA%B7>

John Thompson on the Guqin Silk String Zither [online]. Dostupné z:

<http://www.silkqin.com/>

Thesaurus Linguae Sericae [online]. Dostupné z: <http://tls.uni-hd.de/>

Wikisource [online]. Dostupné z: <https://zh.wikisource.org>

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A: Originál textu eseje Sheng wu aile lun ¹⁴³	I
--	---

¹⁴³ Příloha je okopírována z publikace DAI, Mingyang 戴明杨. 1962. *Sebrané Spisy Ji Kangovy*. 嵇康集校注. Beijing: Renmen Wenxue Chuban She. Str. 195-234.

PŘÍLOHA A: ORIGINAL TEXTU ESEJE
SHENG WU AILE LUN