

➤ Lu-vuoren todelliset kasvot.  
Maiseman käsite Tang- ja  
Song-kausien kiinalaisessa  
luontorunoudessa

—

*Tero Tähtinen*

K

—

un ihminen katsoo maisemaa, kuka tällöin katsoo ja mitä? Onko katsoja aina välttämättä maiseman ulkopuolella vai voiko hän myös osallistua sen prosesseihin? Synnyttääkö katsoja maiseman vai maisema katsojan? Mitä käsite *maisema* itse asiassa tarkoittaa?

Kysymys maiseman määritelmästä on länsimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa uudella tavalla relevantti, kun ekokriittinen ja posthumanistinen tutkimussuuntaus ovat nostaneet esiin kielellisen representaation ja fyysisen todellisuuden väliseen suhteeseen, inhimillisen ja ei-inhimillisen vuorovaikutukseen sekä ympäristön kirjallisuudessa saamiin merkityksiin liittyviä kysymyksiä. Suuntaukset ovat korostaneet luonnonobjektien itseisarvoisuutta ja kyseenalaistaneet perinteisen platonistis-kristillis-kartesiolaisen näkemyksen ihmisen ensisijaisuudesta maailmankaikkeudessa. Tendenssiä on tukenut syväekologinen filosofia, jossa luonnollinen maailma nähdään monimutkaisten keskinäissuhteitten verkostona ja joka tähdentää organismien olemassaolon riippuvan muista samaan ekosysteemiin kuuluvista olennoista.

Sekä ekokriittikki että posthumanismi ovat keskittyneet lähinnä länsimaiseen kirjalliseen perinteeseen ja sen ilmaisemaan maailmankuvaan, minkä vuoksi tutkimusperinteiden kokonaisnäkemys ihmiskunnan kirjallisuushistoriallisesta luontosuhteesta on muodostunut hyvin kapeaksi. Tässä artikkelissa pohdin klassisen kiinalaisen runouden tapaa ymmärtää maisema ja ihmisen osa sen kokonaisuudessa. Pyrkimyksenäni on osoittaa, että ajatus ihmisestä olemassaolon verkoston osana on Kiinassa tunnettu jo yli tuhannen vuoden ajan.

Tarkastelen runoja usealta runoilijalta Tang- (618–907) ja Song-dynastioiden (960–1279) ajalta. Ajanjaksoa pidetään kiinalaisen runouden kultakautena, jolloin klassinen mitallinen *shi*-runous (詩) saavutti korkeimman taiteellisen kypsyytensä ja filosofisen syvällisyytensä. Varsinkin Tang-kauden intellektuaalista maisemaa väritti Intiasta saapunut buddhalaisuus, joka korostaa yksilöllisen minuuden illusorisuutta ja koko maailmankaikkeuden perimmäistä ykseyttä, mikä osaltaan muokkasi kiinalaisen filosofian ja taiteen tapaa ymmärtää ja tulkita ympäröivää fyysistä todellisuutta. Buddhalaisuudella oli suuri vaikutus esimerkiksi sellaisiin runoilijoihin kuin Wang Wei 王維 (699–759), Bai Juyi 白居易 (772–846), Jia Dao 賈島 (779–843) ja Wang Fanzhi 王梵志 (?–n.670).

Artikkelini ei kytkeydy suoraan ekokriittiseen tai posthumanistiseen traditioon, vaan hyödynnän ranskalaisen sinologin François Jullienin teosta *Living off Landscape* (2018). Teos on yksi harvoista länsimaisista tutkielmista, jotka pyrkivät esittelemään kattavasti kiinalaisen taiteen todellisuuskäsitystä. Yksi Jullienin keskeisistä termeistä on *jakaminen* tai *jakolinja* (ransk. *écart*), jonka hän esittää kulttuurintutkimukselle ominaisen vertailevan metodin vastakohtaksi. Jullien (2018, ix, viite 1) ei analysoi kulttuureja toisiaan vasten vaan asemoi ne tutkimuksellisen jakolinjan kummallekin puolelle, jolloin ne ikään kuin ”heijastelevat” toisiaan ja niiden kulttuuriset ehdollistumat tulevat näkyviin. Tämä

on olennaista myös oman artikkelini kannalta, sillä en pyri arvottamaan länsimaista ja kiinalaista maisema-ajattelua vaan tarkastelemaan niitä rinnakkain havainnollistaakseni niiden omaehtoisia lähtökohtia.

Yksi Jullienin teoksen ongelmista on siinä esitetyn länsimaisen taidekäsitksen yleisluontoisuus. Jullien erittelee kiinalaisen taiteen ja filosofian erityispiirteitä toisinaan hyvin yksityiskohtaisesti, mutta länsimaisen tradition hän esittää yksinkertaistetusti eikä huomioi siinä tapahtuneita muutoksia. Puhuessaan länsimaisen taiteen maisemäkäsityksestä Jullien tarkoittaa lähinnä renessanssista alkunsa saanutta ja 1800-luvun romantiikan aikana huippunsa saavuttanutta eurooppalaisen luontomaalauksen perinnettä. Jos Jullien olisi sisällyttänyt tarkasteluunsa esimerkiksi kubismin, ekspressionismin ja surrealismin kaltaisia 1900-luvun alun kuvataiteen koulukuntia, hänen käsityksensä länsimaisesta maisemaestetiikkasta olisi hyvin erilainen.

Toinen teoksen ongelmista on sen abstraktisuus ja konkreettisten esimerkkien vähäisyys. Artikkelissani yhtäältä konkretisoin Jullienin näkemyksiä runoesimerkkien avulla ja toisaalta kehitellen edelleen hänen ajatuksiaan suhteessa klassiseen kiinalaiseen poetiikkaan. Olen tietoinen Jullien ajattelun osakseen saamasta kritiikistä<sup>1</sup>, mutta pidän hänen kiinalaista filosofiaa ja estetiikkaa koskevia näkemyksiään sekä kiehtovina että hyödyllisinä. Koska kiinalainen kulttuuritraditio perustuu hyvin erilaisille metafysisille oletuksille kuin länsimainen subjekti- ja mimesis-orientoitunut kulttuuri, sen tulkitseminen länsimaisten käsitteiden, logiikan ja kielioppien avulla on äärimmäisen hankalaa, ellei mahdotonta. Tässä mielessä Jullienin oivallukset ovat nykysinologian piirissä urauurtavia ja avaavat reittejä sellaiseen ymmärryksen tapaan, jollaista länsimaissa ei kenties ole aiemmin edes tiedetty olevan olemassa.

Pääkysymyksenäni on, miten kiinalainen filosofis-esteettinen perinne ymmärtää maiseman käsitteen ja miten se ilmenee tietyn aikakauden runoudessa. Runouden ohella sivuan myös kiinalaisen maisemamaalauksen traditiota, joka on toinen kiinalainen maisemaestetiikan keskeisistä ilmenemismuodoista. Sen muotokäytännöt havainnollistavat kiinalaisen luonto-orientaation taustalla vaikuttavia ontologisia käsityksiä.

## Perspektiivi – länsimainen ”katse”

Jullien jäsentää länsimaisen maalausperinteen synnyttämän maiseman olemusta kolmen periaatteen kautta: (1) osa/kokonaisuus-suhde, (2) visuaalinen havainto ja (3) subjekti/objekti-suhde. Käsitteenä osa on paradoksaalinen, koska se määrittyy yhtäältä omana kokonaisuutenaan ja toisaalta samanaikaisesti jonkin itseään suuremman kokonaisuuden osana. Jullien (2018, 6) huomauttaa, että koska maisema havaitaan aina ”maan(kamaran) osana”,<sup>2</sup> se tulee ymmärretyksi ainoastaan suhteessa laajentumaan, jonka osa se on. Ja koska osa havaitaan aina jostakin perspektiivistä käsin, käsite johtaa suoraan kahteen seuraavaan kohtaan.

Maisema on Jullienin esittelemän eurooppalaisen määritelmän mukaan jotakin, mikä havaitaan visuaalisesti. Toisin sanoen maisema on osa, jonka katsoja ”leikkaa irti” ympäröivästä todellisuudestaan. Mutta jos maisema on osa, jonka luonto esittää itsestään katsojan silmälle, eikö maisema tällöin ole jo lähtökohtaisesti tuomittu passiivisuuteen (sama, 7)? Tästä taas seuraa länsimaisen maisemaorientaation kolmas elementti, joka jakaa katsomisen – ja samalla koko todellisuuden – subjektiin ja objektiin. Jullienin mukaan (sama, 8) eurooppalainen metafysiikka – jota hän nimittää *objektivaation kultiksi* – ei ainoastaan erota subjektia ja objektia, ihmistä ja maailmaa toisistaan, vaan myös antaa kummallekin kokonaan erilaisen merkityksen. Ihminen näyttäytyy sille itseriittoisena subjektina, kun taas maailmasta tulee ”tiedetty asia”, johon inhimillinen mieli voi suuntautua ”objektiivisesti”.

Tietoisesti kohdennettu katse esineistää maiseman, tekee sitä ”jotakin” ja luo perspektiivin, joka etäännyttää katsojan irti havaitusta. Tällainen karteziolainen dualismi ei ainoastaan asemoi ihmistä ja maailmaa vastakkain vaan sulkee ne toistensa ulkopuolelle, jolloin kaikki spirituaaliset ja affektuaaliset projektiot lakkaavat värittämästä todellisuutta (sama, 9). Näin katsojan (subjekti) ja katsotun (objekti) välille ratkeaa ylittämätön metafyyssinen kuilu. Toisin sanoen eurooppalaisessa maisema-ajattelussa katsoja suuntautuu kohti maisemaa, mutta juuri suuntautuneisuutensa kautta synnyttämänsä metafyyssisen erottelun vuoksi katsoja jää näkemänsä maiseman määritelmän ulkopuolelle. Kate Soper (1995, 49) on tiivistänyt tämän paradoksin osuvasti:

Luonto on se, jonka keskeltä ihmiskunta löytää itsensä ja johon se jossakin mielessä kuuluu, mutta jonka ulkopuolelle se myös näyttäisi rajautuvan sillä hetkellä, kun se alkaa reflektoida joko omaa toiseuttaan tai siihen kuulumistaan.<sup>3</sup>

Soperin muotoilema ajatus kiteyttää länsimaisen maisemakatseen perimmäisen ristiriidan: mitä syvällisemmin maisemaa ihaileva ihminen näkemäänsä ja kokemaansa analysoi, sitä jyrkemmin hän rajautuu sen ulkopuolelle.

### Vastakohtaisuuksien kokonaisuus – ”vuoret-vedet”

Kiinalainen tapa ymmärtää maisema on, kuten Jullien (2018, ix) toteaa, ”jotakin aivan muuta”.<sup>4</sup> Ero on jo lähtökohdissaan niin suuri, että sen ymmärtäminen länsimaisen käsitteistön kautta on hankalaa. Lähestyäkseen kiinalaista ajatusmaailmaa länsimaisen ihmisen tulee perehtyä (klassisen) kiinan syntaktisiin erikoisuuksiin, jotka ilmentävät kiinalaisen maailmankatsomuksen erityispiirteitä.

Yksi kiinan erityisyyksistä on *relatiivisuus* eli tapa kuvata ilmiöitä vastakohtien kautta ja ikään kuin niiden summana.<sup>5</sup> Kuten James J.Y. Liu (1962, 48)

on huomauttanut, kiinassa esimerkiksi sana 'koko' on kirjaimellisesti 'iso-pieni' (大小), 'pituus' on 'pitkä-lyhyt' (長短) ja 'lukumäärä' on 'paljon-vähän' (多少). Metodi ulottuu myös konkreettisempiin käsitteisiin; esimerkiksi 'maailma' on kiinaksi *tiandi* 天地 eli 'taivas-maa', 'kaupankäynti' on *maimai* 買賣 eli 'ostaa-myydä' ja 'kanssakäyminen' *wanglai* 往來 eli 'mennä-tulla'. Todellisuuden hahmottaminen vastakohtaisuuksien kautta johtaa toisinaan ilmauksiin, joiden semanttista hahmoa länsimaisen ihmisen on hankala käsittää. Esimerkiksi 'tavara' on kiinaksi *dongxi* 東西 eli kirjaimellisesti 'itä-länsi'; 'ristiriita' taas on *maodun* 矛盾 eli 'keihäs-kilpi'.

Relationaalisuuden filosofiset juuret ulottuvat syvälle kiinalaiseen aatehistoriaan. Esimerkiksi *Daodejingin* (道德經) 2. luku toteaa:

Taivaan alla kaikki tietävät kauniin kauneuden, mikä synnyttää rumuuden. Kaikki tietävät hyvän hyvyyden, mikä synnyttää pahuuden. Olemassaolo ja olemattomuus synnyttävät toisensa. Helppo ja vaikea luovat toinen toisensa. Pitkä ja lyhyt vertautuvat toisiinsa. Korkea ja matala muodostuvat toisistaan. Sävelet muodostavat harmonian suhteessa toisiinsa. Etummainen ja jälkimmäinen tulevat peräkkäin.<sup>6</sup>

Sitaatti osoittaa, että kaikki määreet, tilanteet ja ominaisuudet ovat *suhteita*. Ominaisuudet ilmenevät ja todentuvat ainoastaan erojen kautta.

On oleellista huomata, että kiinan kielioppi ei ilmaise "olemista" länsimaisessa mielessä ja että kielestä – sekä klassisesta kiinasta että modernista mandariinista – puuttuu länsimaisille kielille ja ajattelulle olennainen 'subjekti+olla-verbi+adjektiivi'-rakenne. Esimerkiksi lause "sinä olet pitkä" on kiinaksi 你很高 (*nihengao*) eli kirjaimellisesti 'sinä-hyvin-pitkä', mikä kuvastaa sitä, ettei pituus ole kiinalaisessa maailmankatsomuksessa ominaisuus, joka "on" osa subjektin olemusta, vaan ainoastaan yksi suhde todellisuuden joka suuntaan haarautuvassa prosessuaalisuudessa. Määre 'pitkä' on olemassa ainoastaan suhteessa määreeseen 'lyhyt'. A.C. Graham (1990, 327) on tässä yhteydessä jopa esittänyt, ettei kiinan kieli tee formaalia erottelua verbien ja adjektiivien välille.

Kaiken tämän huomioon ottaen lienee helpompi ymmärtää, miksi kiinan *maisemaa* tarkoittava sana on 山水 (*shanshui*) eli kirjaimellisesti 'vuoret-vedet'.<sup>7</sup> Ilmaukselle on kiinalaisessa estetiikassa suoria sovelluksia, sillä esimerkiksi 'luontorunous' on kiinaksi 山水詩 (*shanshuishi*) eli 'vuoret-vedet-runous' ja 'maisemamaalaus' 山水畫 (*shanshuihua*) eli 'vuoret-vedet-kuva'. Ilmaus 'vuoret-vedet' yhdistää kaksi vastakkaista elementtiä hiukan samalla tavalla kuin suomen sana *maailma*, joka on yhdistelmä sanoista "maa" ja "ilma". Kiinalainen "vuoret-joet" on kuitenkin käsitteellisenä kokonaisuutena konkreettisempi kuin jokseenkin hahmoton "maailma". Samoin se on moniulotteisempi kuin esimerkiksi englannin sana *landscape*, joka viittaa ainoastaan maan(kamaran) muotoihin ja jonka näkökulmasta kaikki sen yhteydessä ilmenevät objektit

(vesi, ilma, kasvit jne.) näyttäytyvät ylimääräisinä ja irrallisina. Kiinalainen ”vuoret-vedet” asettaa kaksi vastakkaista elementtiä rinnakkaisuuteen. Vuoret ovat massiivisia, korkeita, jähmeitä ja ehdottoman fyysisiä. Vesi taas on muodotonta, väritöntä, hajutonta ja mautonta ainetta, joka voi nesteen lisäksi ilmetä myös kaasuna tai kiinteänä. Vuoret huokuvat pysyvyyttä, vesi taas virtaa, putoaa, kuohuu, lainehtii ja pyörteilee. Vuoret kohotavat ylöspäin; luonnontilassa vesi puolestaan pyrkii aina alaspäin.

Ajatuksella vuorten ja vesien rinnakkaisuudesta – joka on yhtäältä vastakohtainen ja toisaalta symbioottinen – on Kiinassa pitkät perinteet. Jo *Keskusteluissa* (6:23) Kungfutse 孔子 (551–479 eaa.) toteaa:

Viisas iloitsee vedestä, hyveellinen iloitsee vuorista. Viisas on aktiivinen, hyveellinen on tyyni. Viisas iloitsee, hyveellinen elää pitkään.

Olennaista Kungfutsein lauseissa on tapa, jolla hän tematisoi sanottavansa vastinparien kautta. Viisas rinnastuu veteen ja hyveellinen vuoriin; samalla viisas ja hyveellinen sekä vesi ja vuoret kontrastoituvat toisiaan vasten. Sitaatin filosofinen ydin täsmentyy elementtien suhteina: viisaus ja vesi ilmenevät aktiivisina ja liikkuvina toimijoina, kun taas hyveellisyys ja vuoret tuntuvat viittaavan järkähtämättömyyteen ja siten esimerkiksi oikeudenmukaisuuteen ja moraaliseen lahjomattomuuteen. Mainittujen elementtien suhde ei kuitenkaan ole pelkästään vastakohtainen, vaan sen voi ymmärtää myös symbioottisesti. Niin kuin vesi virtaa alas vuorenrintettä, samoin viisaus tekee hyveellisen eläväksi; niin kuin jylhä vuori synnyttää virran, hyveellisyys toimii viisaan elämäntavan ja toiminnan tukena ja selkärankana.

Todellisuuden jäsentämisellä vastakohtaisuuksien kautta on keskeinen asema myös kiinalaisessa taideteoriassa. Liu Xie 劉勰 (n. 465–521) kirjoittaa klassisessa teoksessaan *Kirjallinen mieli ja lohikäärmeen kaiverrus* (文心雕龍) (WXDL, 322; ks. myös Swartz 2010, 364–365; Liu 2015, 251):

Kun luonto synnytti olennot, sen antoi niille raajoja aina pareittain. Yli-aistillinen periaate toimii siten, ettei mikään koskaan esiinny yksin. Mieli synnyttää kirjallisen ilmaisun, joka muodostaa ja järjestää lukemattomat ajatukset. Niin kuin korkea ja matala tarvitsevat toisiaan, luonto muotoutuu vastinparien kautta.

Swartz (2010, 365) tulkitsee sitaattia siten, että koska luonnon muodot ilmenevät raajojen tavoin pareittain, organisoidessaan ajatuksiaan kirjailijat alitajuisesti imitoivat luonnon järjestystä luoden parillisia ilmauksia. Ajatus siitä, että asioiden järjestäminen pareiksi tapahtuisi kiinalaisessa runoudessa alitajuisesti on kiistanalainen, sillä parillisuus ilmenee kiinalaisessa poetiikassa myös huolellisesti koostettuina formaalisina rakenteina. Esimerkiksi klassinen kiinalainen *lüshi*-runous (律诗) rakentuu neljästä parisäkeestä, ja sen kaksi

keskimmäistä parisäettä rakentuvat paralleelisesti, jolloin vastinsäkeissä on kussakin kohdassa vastaavanlainen sana. Esimerkiksi Wang Wein 王維 (701–761) ”Vieraillessa Xiangji-temppelissä” -runon (過香積寺) 5. ja 6. säe kuuluvat (QTS, 1722):

泉聲咽危石，	puro / ääni / sumuinen / jyrkkä / kivi
日色冷青松。	aurinko / väri / kylmä / vihreä / mänty

Kun katsoo säkeiden merkkikohtaista suomennosta, huomaa niiden huolellisesti rakennetun parittaisuuden: peräkkäisissä säkeissä substantiivit rinnastuvat substantiiveihin (puro/aurinko, ääni/väri, kivi/mänty) ja adjektiivit adjektiiveihin (sumuinen/kylmä, jyrkkä/vihreä). Tällainen ilmaisullinen paralleelisuus synnyttää voimakkaan aistillisen kokonaishahmon, joka ei ole vain lineaarinen: vastakkaiset säkeet ja ilmaukset heijastelevat toisiaan, jolloin esimerkiksi aurin-gonvalo ja mäntyjen vihreys heijastuvat puron vedestä, puron kohina kertautuu puitten rungoilla, kylmyys ja sumu kietoutuvat yhteen.

Wangin parisäkeessä ”vuoret-vedet” ilmenee puron ja kiven dikotomiassa. Ilmauksessa 泉聲 (puro-ääni) tulee esiin yksi vuorten ja vesien keskeinen empiirinen ero: siinä missä vuoret havaitaan näköaistin perusteella, virtaava vesi usein *kuuluu*. Näin syntyy spatiaalis-auditiivinen kokonaisuus, jossa vuori ikään kuin antaa kokonaisuudelle raamit ja vesi herättää sen eloon. Wangin säkeen lisäksi hyvä esimerkki tästä on Li Taon 李濤 (898?–961?) parisäe (QTS, 12686):

Puron ääni soi korvissa kauan,	溪聲長在耳，
vuoren hahmo ei liikahda portin viereltä.	山色不離門。

Vuoren hahmo (山色) kohoaa portin vieressä järkähtämättömänä ja samalla jostakin kantautuu puron ääni (溪聲), joka havahduttaa lukijan kokonaisuuden sisällä tapahtuvaan muutokseen. Vuori ilmenee visuaalisesti ja puro äänensä kautta, mutta kun nämä empiiriset ominaisuudet lomittuvat toisiinsa, niiden olemuksellinen vastakohtaisuus harmonisoituu kokonaisuudeksi, joka kutsuu näkö- ja kuuloaistin keskinäiseen ”leikkiin” (Jullien 2018, 16). Kyseessä ei ole staattinen ”maisema” jota katsotaan, koska ”vuoret-vedet” ei jaa todellisuutta subjektiin (katsojaan) ja objektiin (katsottuun) vaan muodostaa jännitteiden kentän, jossa kaikki maisemaa konstituivat vastavuoroisuudet ovat dialogissa keskenään.

## Vuorten monimuotoisuus – ei perspektiiviä

Toisin kuin perinteinen länsimainen maisemamaalaus, kiinalainen *shanshuihua* kuvaa luonnonmaisemaa yleensä ilman horisontti- tai perspektiiviivaikutelmaa.

Kiinalainen maalaus esittää vuoret pääsääntöisesti kiemuraisten kielekkeiden ja jyrkänteiden kokonaisuutena, joka korostaa kokonaisuuden moninaisuutta ja josta nousee esiin aina se detalji, johon katsojan silmä kulloinkin osuu. Toisin sanoen kuvan vuori muuttuu ja hahmottuu uudelleen tarkastelukulman vaihtuessa.

Kiinan kielessä sana 'vuori' ei ole yleistävä ilmaus, mikä näkyy siinä, että sille on lukemattomia ilmauksia. Vuori voi olla 嶂 (*zhang*) "serminkaltainen seinämä", 峰 (*feng*) "yksinäinen huippu", 巒 (*luan*) "matala mutta jyrkkäreunainen kukkula", 岫 (*shen*) "kaksi vuorta vierekkäin", 岌 (*ji*) "tornimainen", 崗 (*gang*) "kumpumainen", 岨 (*xue*) "kivikkoinen", 巒 (*kui*) "kukkuloiden jono", 嶺 (*ling*) "vuorijono", 岨 (*hu*) "ruohikkoinen kukkula" ja niin edelleen.

Kielellisten erityispiirteiden tunnistaminen korostuu runoanalyysien yhteydessä, sillä kuten Dan I. Slobin (sit. Clark 2003, 17) on todennut, kieli ei representoi ideoita vaan synnyttää niitä. On mahdotonta ajatella ajatusta tai kuvailla maisemaa, jolle ei ole olemassa kielellistä muotoilua, ja vastavuoroisesti kielellisten keinojen olemus määrittää todellisuuden hahmottamisen ja kuvaamisen tapaa. "Lingvistikana relativismina" tunnetun käsityksen mukaan se, että ihminen käyttää kieltä, ja erityisesti jotakin tiettyä kieltä, muokkaa ihmisen mentaalista elämää. Gleitman ja Papafragou (2005, 633-634) tiivistävät ajatuksen:

Voi todellakin olla niin, että jokin tietty kieli ei ainoastaan pakota meihin itselleen ominaisia vaikutuskeinoja silloin kun puhumme tai kuuntelemme sitä. Kieli saattaa jopa "olla" ajatuksemme niin, että ilman kyseistä kieltä – tai sen ulkopuolella ja siitä riippumatta – meillä ei ehkä olekaan tapaa ajatella monia ajatuksiamme eikä käsitteellistä ideoitamme.<sup>8</sup>

Gleitmanin ja Papafragoun mukaan ajattelun suhde kieleen on niin tiivis, että kieli voi jopa "olla" ajattelua. Kiinan vuorta kuvaavien sanojen runsaus kuvastaa vuorten merkitystä. Slobinin hengessä voisi todeta, että vuoria korostava kieli-järjestelmä tuottaa vuorien ympärille kehkeytyviä ajatuskuvioita. Gleitmanin ja Papafragoun ajatusta seurailleen voi niin ikään huomauttaa, että vuorityyppelijä erotteleva kieli ohjaa käyttäjänsä havaitsemaan ja tulkitsemaan vuorten fyysistä monihahmoisuutta. Jullien (2018, 31) puolestaan toteaa, että koska vuorella ei ole käsitteellisesti määriteltyä muotoa (kuten 'pyöreä', 'kulmikas'), se on "kaikkien mahdollisten muoto-aktualisaatioiden dynaaminen jähmettymä."<sup>9</sup> Tällainen erilaisten muotojen tietoinen lomittuminen näkyy esimerkiksi Su Shin 蘇試 (1037–1101) runossa "Kirjoitettu Xilin-temppelin seinään" (題西林壁) (SSSJ, 1219):

Tältä puolelta se näyttää huipulta, tuolta puolelta vuorijonolta. 橫看成嶺側成峰，  
Kaukaa, läheltä, ylhäältä, alhaalta – ei koskaan samanlainen. 遠近高低各不同。



En kykene milloinkaan näkemään Lu-vuoren todellisia kasvoja, 不識廬山真面目，  
koska olen itse koko ajan sen rinteiden keskellä. 只緣身在此山中。

Runon havaintotodellisuus kehkeytyy liikkeen kautta ja kieltäytyy – leikillisyttä ja lorumaisuutta lähestyvän muotoilun avulla – pysyvistä näkökulmasta. Huomio kiinnittyy toisen rivin alkuun, jossa sarja adverbeja ”遠近高低” (kaukana, lähellä, korkea, matala) rikkoo perspektiivin illuusion ja muuttaa sen ylös-, alas-, eteen- ja taaksepäin kieppuvaksi kaleidoskoopiksi. Sun runossa vuori ilmenee Jullienia mukailten ”kaikkien mahdollisten muoto-aktualisaatioiden dynaamisena jähmettymänä” (2018, 31), yhtäältä yksinäisenä vuorenhuippuna ja toisaalta vuorten jonona, mutta mikään näistä tarkastelukulmista ei tyhjennä Lu-vuoren olemusta, joka ylittää kaikki subjektiiviset näkökulmat: Lu-vuori on aina enemmän kuin miten se kulloinkin ilmenee.

Samantapainen perspektiivien pluralisoituminen näkyy Xie Lingyunin 謝靈運 (385–433) runossa ”Kiipeäminen Yongjian Lüzhang-vuorelle” (登永嘉綠嶂山), jonka Xie kirjoitti työskennellessään Yongjian (nyk. Zhejiangin maakunnan alueella) kuvernöörinä (XLYJZ, 84):

Pakkaan mukaan hiukan evästä ja kevyen sauvani, kiirettä pitämättä lähden kiipeämään piilopirtilleni.	裹糧杖輕策， 懷遲上幽室。
Polku kiemurtelee kauas yläjuoksua kohti, eikä laen päälläkään tunteilleni tule loppua.	行源徑轉遠， 距陸情未畢。
Aallot vaikenevat jäätäneessä kauneudessaan, sulavalinjaiset bambut kimaltelevat huurteisina.	澹激結寒姿， 團欒潤霜質。
Joki alhaalla rotkossa katoaa toisinaan näkyvistä, metsänpeitto tihenee kaukaisilla kielekkeillä.	澗委水屢迷， 林迴岩逾密。
Katson länteen ja näen kuun nousevan, katson itään ja ihmettelen laskevaa aurinkoa.	眷西謂初月， 顧東疑落日。
Patikoin iltaan saakka ja viivyn ulkosalla läpi yön, jolloin jokainen yötaivaan nurkkaus tulee tutuksi.	踐夕奄昏曙， 蔽翳皆周悉。
”Rappeutuminen” huipulla: ei arvosta virkamiehen uraa, ”askellus” toisena: ylistää hyvää onneaan.	壘上貴不事， 履二美貞吉。
Erakon vaellus etenee aina sujuvasti, kohooa syrjäisiin korkeuksiin vailla vertaa.	幽人常坦步， 高尚邈難匹。
Kyllä ja ei – miten kaukana ne ovatkaan toisistaan; syvän rauhan vallassa syleilen ykseyttä.	頤阿竟何端， 寂寂寄抱一。
Kun tyyneys ja sellaisuus yhtyvät toisiinsa, siitä pisteestä oman luonnon jalostaminen alkaa.	恬如既已交， 繕性自此出。

Xie oli vuorikiipeilyharrastuksestaan tunnettu runoilija, jota pidetään ”vuoretjoet”-runokoulukunnan perustajahahmona (Hinton 2001, vii). Wendy Swartzin (2010, 361) mukaan Xie kuvasi runoissaan vuoria ja vesiä vuoroittaisesti tehdäkseen lukijoihinsa vaikutuksen tiheästi kerrostuneella maisemakuvauksella.

*Ajatuksella vuorten ja vesien rinnakkaisuudesta – joka on  
yhtäältä vastakohtainen ja toisaalta symbioottinen – on  
Kiinassa pitkät perinteet.*

---

Xien runossa ”vuoret-vedet” tulee esiin jo kahdessa ensimmäisessä parisäkeessä. Ensin puhuja kertoo lähtevänsä kiipeämään piilopirttilleen (上幽室), minkä jälkeen mainitaan, että polku kulkee vuoristolähdettä (源) eli yläjuoksua kohti. Näin ”vuoret-vedet” -dikotomia muodostaa kokonaisuutta määrittävän temaattisen viitekehyksen runon havainnoille ja tapahtumille.

Kuten Sun runossa, myös Xien runossa vuoristo tulee havaituksi liikkeen, toiminnan ja etäisyyksien kautta. Runon puhuja lähtee kiipeämään vuorenrintettä, näkee polun kiemurtelevan ylös, saavuttaa laen, näkee joen alhaalla rotkossa, havaitsee taivaalla auringon ja kuun vaihtelun ja niin edelleen. Myös Xien runo kieltäytyy staattisesta ja yhteen perspektiiviin kiinnittyvästä ”maisemasta”, ja esittää vuoren ja sen ympäristön virtaavien havaintojen ja tunteusten verkkona, jolla ei ole tarkasti määriteltyä ääriviivoja. Tällaisten poeettis-visuaalisten keinojen kautta Xie kykenee kuvaamaan vuorta ilman, että tekee sitä ”jotakin”.

”Vuoret-vedet”-kosmologian mukaisesti Xien runon kuvasto, rakenne ja tematiikka hahmottuvat vastinparien kautta: rinne-laki, ylöspäin-alaspäin (polku-virta), aallot-bambut, alhaalla-ylhäällä (rotko-kieleke), liike-pysähtyminen, itä-länsi, kuu-aurinko, ilta-aamu, ”rappeutuminen”-”askellus”, kyllä-ei, tyyneys-sellaisuus ja niin edelleen. Kiinalaisessa ajattelussa vastakohtaisuutta ei pidä ymmärtää dualismina vaan symbioottisena suhteena. Tämä näkyy erityisesti runon kahdessa viimeisessä parisäkeessä, jossa puhuja – metaforisesti ja kirjaimellisesti – yhdistää ”syleilemällä” vastakohtat alkuperäiseksi ykseydeksi ja lomittaa tyyneyden ja viisauden tilaksi, jossa tuo ”syleileminen” on mahdollista.

Kokemus tulee esiin jo viidennessä parisäkeessä, jossa puhujan katse ”syleilee” idän ja lännen, kuun ja auringon yhdeksi kokonaisuudeksi. Vastakohtaisuuksien sijaan liikkuva katse korostaa elementtien yhteyttä: ”itää” ei voisi olla olemassa ilman ”länttä eikä ”kuuta” ilman ”aurinkoa”. Puhujan katse yhdistää nämä elementit kokemukselliseksi sfääriksi, meditatiiviseksi ”tyyneyden” mie-

lentilaksi, jossa vastakohtaisuudet sulautuvat toisiinsa. Tämän vuoksi sellaiset abstraktit käsitteet kuin ”kyllä” ja ”ei” menettävät merkityksensä eikä runon puhuja koe enää tarvetta käyttää niitä.

Sun ja Xien runot välittävät kineettisesti kehkeytyvän kuvallisuuden kautta rakentuvaa kokemusta, jossa todellisuuden elementit tulevat havaituiksi toiminnallisuuden, liikkeen, aistisen monihahmotteisuuden ja perspektiivin virtaavuuden kautta. Kummassakaan runossa maisema ei ole jotakin, joka ”avautuu” katsojalle ja jonka ”edessä” seistään, vaan jotakin, jonka loputtomien jännitteiden *keskellä* kokeminen tapahtuu.

Tästä näkökulmasta tarkasteltuna Sun runon filosofinen taso tulee näkyviin. Se ei esitä vuotta staattisena ”olemisena” vaan muotojen, näkökulmien, olemusten ja tilanteiden (Jullienin ”muoto-aktualisaatioiden”) muuttuvana verkostona, jossa ei ole ”perspektiiviä” tai ”maisemaa” länsimaisessa mielessä. Sun runon puhuja ei näe Lu-vuoren todellisia kasvoja (rajattua ja staattista perspektiiviä), koska hän on itse Lu-vuoren muuttuvien muoto-aktualisaatioiden keskellä ja siten itse olennaisesta osa vuoren ”tapahtumista”. Tämä näkyy runon viimeisen rivin ilmauksessa 緣身, jossa runon kokija tulee hetkeksi näkyviin. Merkki 身 (*shen*) tarkoittaa ’kehoa’ ja ’minuutta’ ja merkki 緣 (*yuan*) ’kiipeämistä’; yhdessä ne siis muodostavat (Lu-vuorella) ”kiipeilevän minän”.

Tilanne monimutkaistuu ja saa metafysisen ulottuvuuden, kun ottaa huomioon, että buddhalaisessa kontekstissa merkki 緣 tarkoittaa myös ’olosuhteita’ ja ’ennalta määrättyjä’ syitä’ (Kroll 2015, 576). Täten ilmaus 緣身 voidaan lukea myös merkityksessä ”olosuhteiden/ulkoisten syiden synnyttämä subjekti”. Tästä näkökulmasta Sun runon puhuja on ympäristönsä synnyttämä subjekti — katsellessaan Lu-vuoren eri muotoja nuo muodot synnyttävät ”katselijansa” ja antavat sisällön hänen kulloisellekin havainnolleen. Vaikka Su Shin runo ”Kirjoitettu Xilin-tempppelin seinään” rikkoo staattista perspektiivivaikutelmaa ja esittää vuoren vaihtuvien muotojen ja kuvakulmien sarjana, vuori tulee havaituksi inhimillisen subjektin kautta. Hanshanin 寒山 (800-luku<sup>10</sup>) runo ”Kylmällä vuorella on alaston ötökkä” (寒山有裸蟲) sen sijaan kääntää näkökulman pääläelleen ja tekee vuorella olevasta ihmisestä näköhavainnon kohteen (QTS, 13597):

Kylmällä vuorella on alaston ötökkä,  
jonka keho on valkoinen ja pää musta.  
Se pitelee käsissään kahta kirjakääröä,  
toinen kertoo Daosta ja toinen sen voimasta.  
Sen majassa ei ole pannuja eikä uunia,  
ja ulkona liikkeessaan sen vaatteet ovat hujan hajan.  
Mutta se kantaa aina mukanaan viisauden miekkaa,  
jolla aikoo tuhota kaiken kärsimyksen.

寒山有裸蟲，  
身白而頭黑。  
手把兩卷書，  
一道將一德。  
住不安釜灶，  
行不賚衣衾。  
常持智慧劍，  
擬破煩惱賊。

Runo kuvaa vuoren siimeksessä elelevän erakon arkisia aherruksia, mutta tarkastelun kuvakulma on poikkeuksellinen. Sen sijaan, että runon erakko olisi subjektivoitu runon puhujaksi joka determinoisi kokonaisuutta jäsentävän ”näkökulman”, hänet kuvataan ulkoisesta perspektiivistä ja vieläpä zoomaten niin kauas, että hän näyttää pieneltä hyönteiseltä vuoren massiivisuutta vasten.

Ratkaisu toisintaa kiinalaiselle maisemamaalausperinteelle tyyppillistä kompositiota, jossa ihmishahmot esitetään vuoristomaisemassa lilliputteina, jotka melkein katoavat luonnontodellisuuden keskelle. Samalla tavalla Hanshanin runon perspektiivinen inversio kyseenalaistaa länsimaiselle maisemajattelulle tyyppillistä subjekti/objekti-erottelua. Runon ihmisfiguuri on yhtäältä objektivoitu ”ötökäksi”, joka jäsentyy osana vuorta. Tätä orgaanista yhteyttä korostaa se, että hän asuu vuorella eikä siis ole vain satunnainen vuorikiipeilijä. Samalla ”ötökän” suhde ympäröivään ”vuoriin-vesiin” on korostetun toiminnallinen, minkä vuoksi lukija eriyttää hänet kokonaisuuden ei-inhimillisestä osasta. Runon temaattinen jännite rakentuu subjekti/objekti-asetelmalle, jonka kumpaankaan päähän ”ötökkä” ei ongelmitta asemoidu.

## Läsnäolo ja poissaolo

Yksi visuaalisen vastakohtaisuuden muoto on läsnäolon ja poissaolon, paljastamisen ja peittämisen dikotomia. Kiinalaisen maisemamaalausperinteen konventioissa tämä ilmenee tapana kuvata vuoristo pilvien ympäröimänä ja osittain peittämänä, jolloin niiden tarkkaa rajaviivaa on mahdoton paikallistaa. Tämä efekti korostaa ”vuoren-vesien” sisäistä riippuvuussuhdetta mutta samalla muotoilee sen uudelleen tavalla, jossa toisen peittyminen tuo toisen näkyviin.

Länsimaisessa maalaustaiteessa valkoinen kohta on usemmiten pigmenttiä<sup>21</sup>, kun taas kiinalaisessa maalauksessa se on tarkoituksella maalaamattomaksi jätetty kohta, joka tunnetaan kiinaksi ilmauksella *liubai* 留白 eli ”valkoiseksi jätetty”. Maalaamattomaksi jätetty pinta-ala on keskeinen osa kiinalaista estetiikkaa (Li ym. 2013, 79). Sen filosofinen tausta pohjaa daolaiseen ja chan-buddhalaiseen filosofiaan, jossa tyhjyyden käsitteellä on keskeinen sija. Chien-Yu Sunin (2004, 14) mukaan tämä käsite ohjasi kiinalaisia taiteilijoita tuottamaan teoksia, jotka tunkeutuvat asioiden ilmenemispinnan taakse ja ilmaisevat voimakasta eläväisyyttä visuaalisten strategioidensa avulla. Myös kiinalaiset runoilijat hyödynsivät ”valkoiseksi jätetyn” strategiaa tuotannossaan. Owenin (2017, 263) mukaan piilottamisen ja merkityksen välinen suhde on yksi tapa ajatella ”kirjallisuudellisuus” (*literariness*) kiinalaisessa perinteessä. Edellä mainittu runoteoreettinen teos *Kirjallinen mieli ja lohikäärmeen kaiverrus* (文心雕龍) toteaa (WXDL, 362; Liu 2015, 283):

Jotta kirjallinen teos olisi vaikuttava, sen tulee hyödyntää sekä kaunopuheisuutta että peittämistä.<sup>12</sup> Peittäminen tarkoittaa syvällisiä merkityksiä, jotka ovat kirjallisen ilmaisukyvyn saavuttamattomissa. Kaunopuheisuus taas tarkoittaa tekstissä esiin tulevaa häikäisevää tyyliä. Peittämisen viehätävyyttä perustuu kerrostuneisiin ideoihin, kaunopuheisuuden vaikuttavuus taas perustuu ylittämättömään loistokkuuteen. Nämä ovat vanhan kirjallisuuden ylevät perusominaisuudet, ja ne saattavat kyvykkyyden ja tunteen ihastuttavalla tavalla yhteyteen keskenään.

Sitaatti ilmaisee idean tekstuaalisesta harmoniasta, joka syntyy ilmaisemisen ja ilmaisematta jättämisen dynamiikasta. Piilottaminen (隱) tuo tekstiin henkeväen syvällisyyden, kaunopuheisuus (秀) taas synnyttää sen kaunokirjallisen vaikuttavuuden. Owen (1996, 262) huomauttaa, että piilottamisen käsitteelliselle tai emotionaaliselle syvyydelle ei sitaatissa anneta itsenäistä merkitystä, vaan ne vaativat kaunopuheisuutta täydentäväksi hyveeksi.

Olennaista sitaatissa on, että kokonaisuus rakentuu sanotun ja sanomatta jätetyn väliselle jännitteelle. Kuten jo totesin, kiinalaisessa maalaustaiteessa tätä strategiaa toteuttaa usein pilvimassa, joka peittää osan vuoristosta näkyvistä. Owen (sama) on nimittänyt tällä tavalla esitettyä usvaa *visuaaliseksi idiomiksi*, jonka tietoisesti tyhjäksi jätetty ala viittaa ”jonkin kuvitteellisesti läsnäolevan visuaaliseen poispyyhkimiseen.”<sup>13</sup> Wang Wei hyödyntää tällaista tarkoituksellisesti näkyvistä häivytytyn objektin efektiä runossaan ”Vastaus Pei Dille”<sup>14</sup> (答裴迪) (QTS, 1764):

Tulviessaan kylmä virta kasvaa leveyttä,  
 harmaanvihreä syys sade tekee kaiken hämäräksi.  
 Kysyt, missä Zhongnan-vuoret ovat –  
 mielessäni tiedän, että ne kohoavat pilvien takana.

淼淼寒流廣，  
 蒼蒼秋雨晦。  
 君問終南山，  
 心知白雲外。

Tiiviin nelirivisen *jueju*-runon säkeet on koostettu kurinalaisen arkkitehtonisen kaavan mukaan, joka noudattaa vastakohtaisuuksien periaatetta. Esimerkiksi ensimmäisen rivin toisinto 淼淼 (tulva-tulva) vastaa toisen rivin toisinto 蒼蒼 (harmaanvihreä-harmaanvihreä) ja samalla lailla kolmannen rivin alun ”subjekti+predikaatti”-rakenne 君問 (sinä-kysyä) rinnastuu neljännen rivin alun 心知 (mieli/sydän-tietää) kanssa. Syntaktista paralleelismia olennaisempi on runossa ilmenevä elementtien vastakohtaisuus, joka tuo jälleen ”vuoret-vedet”-rakenteen esiin, joskin esittää suhteen tällä kertaa peittämisen ja poissaolon kautta. Runon vuori-elementti täsmentyy Keski-Kiinassa kohoaviksi Zhongnan-vuoriksi, jotka sijaitsevat Tang-dynastian pääkaupungin Changanin (nyk. Xian) eteläpuolella ja jossa Wang Wein vapaa-ajan asunto sijaitsi. Vesi-elementti taas ilmenee sekä syysateiden paisuttamana jokena että vuoret tilapäisesti näkyvistä peittävinä pilvinä. Vuoret ovat peittyneet

näkyvistä, mutta runon viimeisellä rivillä puhuja tietää, että ne ovat silti olemassa.

Jullienin (2018, 98) mukaan peittäminen seestää läsnä olevan, tekee siitä vihjailevaa ja hyödyntää sen spirituaalisia ja auraalisia ulottuvuuksia. Owen (2017, 263) pitää Wangin runoa pohjaviritykseltään selvästi buddhalaisena, koska se esittää kaikkien aistihavaintojen tapahtuvan mielessä. Toisaalta se, että näkymättömän vuoren massiivinen läsnäolo hyväksytään todelliseksi mielen kautta, toimii vastakuvana buddhalaiselle ideologialle (sama). Joka tapauksessa Zhongnan-vuorten peittyminen pilvien taakse luo runoon salaperäisyyden tuntoa, mikä ohjaa lukemaan vuoria symbolina kätketylle mutta silti läsnä olevalle viisaudelle. Toisin sanoen Wangin runossa vuoret ovat, James Robsonin (2017) termiä käyttäkseni, piilotettu näkyviin.

Toinen esimerkki peittämisen poetiikasta on Jia Daon 賈島 (779–843) runo ”Turhaan etsimässä erakkoa” (尋隱者不遇) (QTS, 9919):

Mäntyjen alla kysyin pojalta asiasta.	松下問童子，
Hän vastasi: ”Mestari on mennyt poimimaan yrtejä.	言師採藥去。
Hän on kyllä jossakin tällä vuorella,	只在此山中，
mutta pilvet ovat niin paksuja, etten tiedä missä.”	雲深不知處。

Runo on tyypillinen esimerkki kiinalaisessa runoudessa yleisestä ”etsimässä henkilöä X, jota en kuitenkaan löytänyt” -motiivista. Runon puhuja on saapunut havupuiden täyttämälle vuoristoseudulle etsiäkseen nimetöntä mestaria. Itse mestarin sijaan hän löytää vain tämän oppipojan, joka kertoo, ettei mestari ole paikalla vaan jossakin saman vuoren rinteellä; paksun pilvimassan takia mestarin tarkkaa sijaintia on mahdoton paikallistaa.

Mestari on siis samanaikaisesti sekä lähellä että piilossa. Jian runossa ”mestari” symboloi viisautta, joka ilmenee ainoastaan poissaolonsa kautta. Totuus on läsnä mutta ei näkyvissä, minkä vuoksi runossa vuorottelevat paljastamisen/näkemisen (männyt, oppipoika) ja peittämisen/näkymättömyyden (pilvet, vuorenrinne, mestari) kategoriat. Näkemisen voi täten ymmärtää myös vertauskuvallisesti: oppipoika ei kykene näkemään mestaria (totuutta), koska hänen mielensä on harhaisten ajatusten (pilvien) peittämä. Jian runon voi siis lukea henkisen kehityksen kuvauksena. François Chengin (2016, 185) mukaan runo kuvailee rivi kerrallaan mestariksi tulemisen kehitysvaiheet: (1) asuinpaikka, (2) tie tai Tie, (3) syvä yhteys luonnon kanssa ja (4) täydellinen maailmasta irtautuminen. Tällöin henkisen kehityksen huipentuma, täydellinen irtaantuminen fyysisestä todellisuudesta, tapahtuisi kuitenkin *juuri tuon saman todellisuuden keskellä*. Pilvien peittämä mestari on yhä tässä maailmassa mutta silti vapautunut sen siteistä. Mestari ilmenee ennen kaikkea poissaolonsa kautta ja pyrkii siten avaamaan lukijan silmät uudennlaiselle katsomisen tavalle ja näkemään sen, mitä ei voi nähdä suoraan.

## Rajojen hälveneminen: välitila

Edellä siteeratun Xie Lingyunin ”Kiipeäminen Yongjian Lüzhang-vuorelle”-runon toiseksi viimeinen säe kuuluu ”恬如既已交” eli ”Kun tyyneys ja sellaisuus yhtyvät toisiinsa.” Wendy Swartz (2010, 368, viite 32) uskoo kiinalaisen tutkijan Gu Shaobon näkemystä mukaillen, että kyseisessä säkeessä merkin 如 (’sellaisuus’) tilalla pitäisi olla merkki 知 (’viisaus’), jolloin säe kuuluisi suomeksi: ”Kun tyyneys ja viisaus yhtyvät toisiinsa”. Itse en ole täysin vakuuttunut Swartzin päättelystä, sillä buddhalaisen filosofian näkökulmasta sisäisen ’tyyneyden’ (恬) yhtyminen ulkoisen ’sellaisuuden’<sup>15</sup> (如) kanssa muodostaa mielekkään korrelaation. Ilmaukset muodostavat jälleen käsitteellisen vastinparin, joka tulee ylitetyksi kokemuksen myötä.

Sisäisen ja ulkoisen lomittuminen viittaa kiinalaisessa ajattelussa yksilön horisontin ylittävään kokemukseen, joka ilmenee erityisesti luonnon keskellä; Jullienin (2018, 38) mukaan ”vuoret-vedet” on ”ei-erillisyyden paikka”<sup>16</sup>. Tämä tarkoittaa sitä, ettei maisema redusoidu pelkäksi ”havaituksi” vaan ilmenee jännitteiden kenttänä, jossa vuorten ja vesien vastakohtaisuus on keskeisin polariteetti mutta joka voidaan nähdä myös ”minän” ja ”maailman” sekä ”fyysisen” ja ”sisäisyyden” korrelaatioissa (sama, 41). Maiseman erikoisuus on, että sen havainnossa ulkoinen (visuaalinen) ja sisäinen (tunne) sekoittuvat tai, kuten Jullien (sama) asian ilmaisee, ”hermeettinen leima, joka pitää minuutta yllä riippumattomana subjektina, hämärtyy.”<sup>17</sup> Tilaa, jossa sisäisen ja ulkoisen välinen raja katoaa, Jullien (sama) kutsuu käsitteellä *välitila* (*interspace*).

Tästä näkökulmasta luettuna Xien runon säe tulee ymmärrettäväksi siten, että siinä raja tyyneen mielen ja fyysisen todellisuuden sellaisuuden välillä hälvenee ja antaa tilaa kokemukselle, jossa subjekti ja objekti eivät rajaudu erilleen. Samanlainen minäkeskeisestä kokemuksesta irtoava välitila tulee näkyviin myös Li Bain 李白 (701–762) runossa ”Istun yksikseni Jingting-vuorella” (獨坐敬亭山) (QTS, 2593):

Lintuparvi liittää korkeuksissa horisonttiin,  
yksinäinen pilvi ajelehtii taivaankannen poikki.  
Me kaksi katselemme toisiamme kyllästymättä,  
kunnes vain Jingting-vuori jää jäljelle.

眾鳥高飛盡，  
孤雲獨去閒。  
相看兩不厭，  
只有敬亭山。

Jingting-vuori sijaitsee Xuanchengin kaupungin eteläpuolella, Anhuin maakunnassa, ja Li Bai kirjoitti kyseisen runon vuonna 735 vieraillessaan Xuanchengissa. ”Vuorten ja vesien” kosmologia on tässäkin runossa läsnä – vesi ilmenee tällä kertaa pilvenä, joka lipuu taivaan halki. Runon puhuja on kaupunkien ”punaisen pölyn” ulkopuolelle vetäytynyt hahmo, joka yksinäisyydessään mietiskelee osaansa todellisuudessa. Red Pine (2003, 16) tulkitsee runoa kaksijakoisesti niin, että siinä runoilija ilmaisee yhtäältä irrallisuuttaan ympärillään ilmenevästä ”väliaikaisuuden maailmasta” ja toisaalta kokee syvää ykseyttä

vuoren kanssa. Jullienilainen ”korrelaatioiden leikki” läpäisee Lin runossa koko sen toiminnallisen kentän: lintuparvi ja pilvi liikkuvat taivaan poikki, kun taas runon puhuja ja Jingting-vuori ”istuvat” paikoillaan. Liikkumisen ja liikkumattomuuden jännite luo runoon poeettisen tilanteen, jossa meditatiivinen ”katseleminen” ei kiveydy tuijottamiseksi vaan pysyy aktiivisena toimintana. Runon viimeisessä säkeessä ”katseleminen” muuttuu niin intensiiviseksi, että ”katsoja” itse katoaa sen sisään.

Länsimaisen subjekti/objekti-erottelulle perustuvan ajatteluperinteen viitekehyksessä katsojan (subjektin) katoaminen tulee useimmiten ymmärrettäviksi jonkinlaisena mystisenä tai ekstaattisena kokemuksena.<sup>18</sup> Li Bain runon ”Istun yksikseni Jingting-vuorella” kuvaama ykseyden tila taas on olennaisesti tämänpuoleinen ja muodostuu vuoren ja pilvien immanentista läsnäolosta. Jullienin määrittelemän välitilan kautta Lin runon sulautumiskokemus tulee nähdäksi vastakohtaisuuksien vuorovaikutuksen ilmentymänä, jossa ”subjekti” ja ”maisema” synnyttävät toinen toisensa. Kiinalaisessa perinteessä maisema on paikka, joka pyyhkii kielen ja käsitteellisen ajattelun synnyttämät erottelut pois (sama, 120). Maiseman kautta ”ulkoisesta” tulee ”sisäistä” ja ihmisen on mahdollista sen kautta katsoa ”olemassaolon pohjattomaan kuiluun”<sup>19</sup> (Jullien 2018, 125, 118). Lin runossa tämä näkymä avautuu Jingting-vuoren kautta: keskittämällä kaiken huomionsa siihen, runon puhuja saavuttaa meditatiivisen tilan, jossa välitila hänen ja vuoren välillä aktivoituu ja pyyhkii pois empiirisen raja-aidan heidän väliltään.

Välitilan kautta havainnollinen perspektiivi kääntyy nurinniskoin, jolloin ulkoisesta tuleekin sisäistä. Lin runossa puhuja katoaa osaksi Jingting-vuoren olemassaoloa mutta samalla vuoresta tulee hänen sisäisen kokemuksensa sisältö. Jullien toteaa (sama, 43), että maisema ei kosketa ihmistä satunnaisella tai tapauskohtaisella vaan essentiaalisella tasolla, koska puhtaassa ulkoisuudessaan se saa ihmiset tuntemaan minuuden ytimen, joka on syvempi kuin pelkkä kokemus ”minuudesta”. Lin runossa Jingting-vuoren paljas ja ulkopuolella oleva fyysisyys avaa tien ”minän” ylittävään kokemukseen. Kaikkein intiimeintä ei olekaan kokeva minä vaan se, mikä aiheuttaa kokemuksen ”minästä”. Tie sinne avautuu yhtymällä ”vuorten-vesien” todellisuuteen.

### Spirituaalinen immanenssi: irti ”kauneudesta”

Kaikkia tässä artikkelissa käsiteltyjä runoja määrittää yksi keskeinen ulottuvuus, joka ei välttämättä ole kovinkaan ilmeinen: kuvatessaan ”vuoria-vesiä” yksikään käsittelemistäni runoista ei yritä tavoitella kauneuden vaikutelmaa. Käsitellessään Guo Xin esseetä (林泉高致)<sup>20</sup> Jullien (2018, 39) huomauttaa, että Guo ei koskaan käytä termiä *kaunis* maiseman yhteydessä, koska se tarkoittaisi pidättäytymistä pinnassa. Itse asiassa perinteinen kiinalainen estetiikka ei edes tunnista kauneuden kriteeriä modernissa, länsimaisessa mielessä. Simon



*Kiinalainen shanshui-runouden traditio edustaa  
ihmiskunnan historiassa varhaisinta ja laajamittaisinta  
kirjallista suhdetta ympäröivän luonnon kanssa.*

---

Leysin (2013, 356) mukaan kiinalainen esteettinen teoria on tuottanut valtavan määrän filosofista, kriittistä ja teknistä kirjallisuutta viittaamatta millään tasolla ”kauneuden” käsitteeseen. Kiinalainen ’estetiikka’ tarkoittava oppisana *meixue* (kirj. ”oppi kauneudesta”) on moderni ja länsimaisesta vaikutuksesta syntynyt termi. Tätä käsitettä käytetään usein väheksyvässä merkityksessä, sillä taiteilijan kohdalla pyrkimystä kauneuteen pidetään epärehellisenä viettely-yrityksenä. Kiinalaiset taiteellisuuden kriteerit ovat käytännöllisiä: onko taideteos vaikuttava, ravitseeko se taiteilijan elämänvoimaa, kykeneekö se vangitsemaan vuoria ja virtoja ilmaisevan hengen, synnyttääkö se harmonian muotojen metamorfoosien ja todellisuuden metamorfoosien välille? (Sama.)

Kiinalaisen taiteen näkökulmasta pyrkimys manipuloida kokijan emotionaalista tilaa kuvauksen kohdetta estetisoimalla näyttäytyy siis vilpillisenä ilmiönä. ”Vuorten-vesien” kannalta maiseman merkitys ei perustu viehättävyyden kokemukseen, joka pakottaisi ihmisen ulkopuolisen katsojan rooliin ja jakaisi täten todellisuuden kahtia, vaan sen käytännöllisyyteen: taideteoksen tarkoituksena ei ole synnyttää subjektia manipuloivia esteettisiä värityksiä vaan kanavoida ”vuorten-virtojen” energiaa ja saada aikaa harmonia todellisuuden muotojen kesken.

Zong-qi Cain (2002, 2) mukaan länsimaista kirjallisuusteoriaa dominoi episteeminen kysymys kirjallisuuden ja totuuden suhteesta, kun taas perinteinen kiinalainen kirjallisuuskäsitys on ontologisempi ja korostaa kirjallisuuden kykyä harmonisoida erilaisia ihmiselämään vaikuttavia prosesseja. Cain ajatusta voi tulkita siten, että yhtäältä mimesis- ja toisaalta subjektorientoitunut länsimainen kirjallisuuskäsitys yrittää hahmottaa ja viitata tekstin takaiseen ”todellisuuteen”, kun taas kiinalainen kirjallisuuskäsitys suhtautuu todellisuuteen pragmaattisesti ja pyrkii antamaan lukijalle keinoja suhteuttaa oma yksityinen olemassaolonsa *Daon* (道) – olemassaolon kosmisen perustan – moninaisiin ilmenemismuotoihin.

Tämä johtaa suoraan kysymykseen: miksi tässä artikkelissa käsiteltyjen runojen topos on nimenomaan vuori(sto)? Vuorilla on kiinalaisessa esteettis-

filosofis-uskonnollisessa kontekstissa keskeinen rooli. David Hinton (2016, 3) on todennut, että entisajan kiinalaiset taiteilija-intellektuellit kokivat vuoret henkiseksi kodikseen, pitivät niitä opettajinaan ja luonnollisena ympäristönä henkisille harjoituksilleen. Luonnon arvostamisella on Kiinan historiassa pitkä perinne: varhaiset kiinalaiset kirjailijat pitivät sitä sivistyneen ihmisen synnynäisenä ominaisuutena (Frodsham 1967, 194).

Asiassa on myös metafysisempi ulottuvuus. Vanhan kiinalaisen kosmologian mukaan vuoret eivät ole pelkästään fyysisiä vaan myös pyhiä paikkoja, joissa maan ja taivaan energiat kohtaavat (Hinton 2001, vii; Frodsham 1967, 194–195). Kiinalaisessa ajattelussa vuori toimii koko kosmologian heijastajana, jossa mikro- ja makrokosmos lomittuvat – tämän ymmärtämistä edesauttaa tieto siitä, että kiinan kielessä merkki 脈 (*mai*) tarkoittaa sekä 'verisuonta' ja 'pulsssia' että 'vuorijonoa'. Vuoristoketjut ovat maiseman 'verisuonia', joiden 'pulssi' (ylösalas liikkuva horisonttiviiva) herättää koko maiseman eloon. Kyseessä ei ole metafora vaan tapa ymmärtää ulkoinen todellisuus elävänä ja alituisen muuttuvana kokonaisuutena, jonka prosesseihin ihminen voi osallistua.

Kiinalainen *shanshui*-runouden traditio edustaa ihmiskunnan historiassa varhaisinta ja laajamittaisinta kirjallista suhdetta ympäröivän luonnon kanssa. Päinvastoin kuin kirjallisuus, joka hyödyntää "luonnon todellisuutta" vain ihmisten toiminnan näyttämönä tai käyttömateriaalina, se ilmaisee syvällistä, spirituaaliseen kokemukseen perustuvaa ja monille tasoille ulottuvaa yhteyttä ulkoisen todellisuuden kanssa. Sen kuvaama luonto ei siis tarkoita "luontoa" tai "maisemaa" sellaisissa pinnallisissa merkityksissä, joita länsimaisen kulttuurin ehdollistumat ohjaavat kiinalaisen runouden olemusta usein tulkitsemaan. Kiinalaisesta näkökulmasta katsottuna käsite "luonto" synnyttää valheellisen eron ihmisen ja luonnon välille ja käsite "maisema" viittaa pittoreskiin, yksittäisen katsojan kuvakulmaan etäännytettyyn näkymään. Kiinalainen ymmärrys "vuorten-vesien" luonnosta tarkoittaa kokonaista dynaamista kosmologiaa, johon ihminen itse osallistuu ja jonka osa hän on perustavaa laatua olevalla tavalla. (Hinton 2005, xiii.)

Karen Armstrong (2007, 82) on todennut, että kiinalaiset eivät ole koskaan olleet kiinnostuneita jumalasta, joka sijaitsee luonnonjärjestyksen ulkopuolella. Tämän vuoksi kaikki kiinalaisen uskonnollisuuden, spirituaalisuuden ja "mystiikan" muodot ovat aina viimekädessä *tämänpuoleisia* – ja vuoret ovat moninaisuudessaan ja määritelmättömyydessään tuon tämänpuoleisuuden keskeisin ilmentymä. Kuten Jullien (2018, 32) huomauttaa, kiinalaisille olennaisin tapa ymmärtää maailma on esittää sen muoto-aktualisaatioiden joukko niin yksityiskohtaisesti ja hienovireisesti kuin mahdollista. Vuoret ovat tämän tutkiskelun luonnollinen paikka (sama).

Kiinalainen filosofinen traditio ei ole myöskään synnyttänyt ajatusta metafysiikasta, koska se ei jaa todellisuutta platonistisesti kahteen osaan (ks. Jullien sama, 31). Kiinalaisessa filosofiassa kaikki, mikä on olemassa, koostuu viime

kädessä yhdestä ja samasta substanssista; Hinton (2016, 8) kutsuu sitä ”olemassaolo-kudokseksi” (*existence-tissue*) ja Jullien (sama, 16) ”maailma-aineeksi” (*world-stuff*). Kosmologinen ykseys tarkoittaa yksinkertaistetusti sanoen sitä, ettei mikään olio tai ilmiö ei ole olemassa itsessään ja autonomisesti vaan ainoastaan osana ontologista olemassaoloverkostoa, jonka kaikki osat ovat toisistaan riippuvaisia ja joka on alituisessa muutoksen tilassa. Toisin sanoen ”vuorten-vesien” todellisuus on ei ole *oleva* vaan *prosessuaalinen*, vuoret ja vedet virtaavat ja laulavat yhdessä koko muun kosmoksen kanssa, joka syttyy eloon juuri niiden muodostamien jänniteparien kautta.

Todellisuuden perimmäinen ykseys ja prosessuaalisuus näkyvät esimerkiksi katkelmassa Sun Chuon 孫綽 (320–77) runosta ”Patikoimassa Tiantai-vuorella” (游天台山賦) (sit. Huang 2005, 44):

Suuri tyhjiys on rannaton ja vailla esteitä,	太虛遼廓而無闕
se liikuttaa luonnon salattua olemassaoloa,	運自然之妙有
sulaa virtaaviksi joiksi	融而為川瀆
ja kovettuu jyrkeviksi vuoriksi.	結而為山阜

”Luonnon salattu olemassaolo” (自然之妙有) tarkoittaa olevan perimmäistä olemisen muotoa, joka on aistisen kokemuksen saavuttamattomissa mutta joka silti synnyttää havaitun todellisuuden. Sitaatissa olennainen kohta on toisen rivin verbi 運 (*yun*), joka viittaa kehämäiseen, pyörivään tai pyörittävään liikkeeseen: mikään ”luonnoissa” tai ”olevaisessa” (自然) ei synny tai kuole vaan ainoastaan muuttaa muotoaan ”suuren tyhjiyden” eli Daon loputtomassa kiertokulussa. Tämän vuoksi Su Shin runon puhuja ei koskaan näe ”Lu-vuoren todellisia kasvoja” – nuo kasvot muuttuvat joka hetki, ne sulavat joiksi ja kivettyvät vuoriksi ja sulavat joiksi jälleen. Kuten Frodsham (1967, 197) on huomauttanut, kysymys ei ole siitä, että maisema symboloisi Daoa, vaan siitä, että maisema on Dao itse. Toisin sanoen kiinalainen ”maisema” ei ole katseella vangittu kappale todellisuutta vaan kosmologis-fyysinen kokonaisuus, joka on yhtä aikaa sekä spirituaalinen että konkreettinen.

## Yhteenveto

Olen tässä artikkelissa tarkastellut länsimaisen ja kiinalaisen maisemäkäsityksen ontologisia eroavaisuuksia. Länsimainen perinne kiinnittyy pääsääntöisesti kokevaan subjektiin, jolloin maisemasta tulee rajattu ja tietystä näkökulmasta havaittu staattinen kokonaisuus, ”sirpale maailmasta”. Maisema on aina havainnoijan edessä avautuva visuaalinen näyttämö, josta inhimillinen katse ikään kuin leikkaa osan irti ja merkityksellistää sen oman yksilöllisen kokemuksensa kautta. Katsoja on täten aina kategorisesti katsotun ulkopuolella ja koko kokemuksen metafyyminen ankkuri.

Kiinalainen ”vuoret-vedet” taas ymmärtää fyysikaalisen todellisuuden holistisena kenttänä, jossa toisilleen vastakohtaiset voimat, muodot ja elementit tulevat alati hahmoaan muuttavaan vuorovaikutussuhteeseen keskenään. Sen kontekstissa inhimillinen olemus ei rajaudu maiseman ulkopuolisen havainnoitsijan rooliin vaan kytkeytyy elimellisesti osaksi ”vuorten-vesien” villiä kosmologiaa.

Esittämieni runoanalyysien kautta aukeaa näkymä länsimaisen ja kiinalaisen maisemäkäsitysten lähtökohtaisiin eroavaisuuksiin. Länsimainen katse jäsentää maisemaa kokevan subjektin näkökulmasta käsin, ja sen suhde havaittuun on yhtäältä kategorisoiva ja toisaalta estetisoiva. Vaikka esimerkiksi Jullien ei tätä erikseen käsittele, näköhavaintoon kiinnittymisen vuoksi erityisesti luonnonmaiseman kohdalla kysymys sen kauneudesta nousee usein keskiöön. Kiinalainen orientaatio taas on yhtäältä konkreettinen ja toisaalta spirituaalinen; sen näkökulmasta ”maisema” ei ole visuaalinen havaintopinta vaan vuorten ja vesien toiminnallinen kokonaisuus, joka kattaa koko fyysikaalisen todellisuuden ja jonka olemassaolo ei ole riippuvainen ulkoisesta havaittajasta. Kiinalainen perinne ei myöskään tulkitse maiseman olemusta esteettisten käsitteiden kautta vaan korostaa vuorten ja vesien energeettistä ja aktiivista olemusta, jonka moninaisuuden erottamaton osa myös inhimillinen olemassaolo on. Tiivistetysti voi sanoa, että erittelemieni runojen ilmaisema maisemäkäsitys kyseenalaistaa konkreettisen ja kuvittelun sekä todellisen ja epätodellisen välisen jaottelun. Vuoret ovat niissä samanaikaisesta vuoria ja, kuten Jullien asian ilmaisee, jotakin aivan muuta.

## Viitteet

- 1 Pamfletissaan *Contre François Jullien* sinologi Jean François Billeter (2006) syyttää Jullienia kiinalaisen ajattelun yksinkertaistamisesta ja idealisoimisesta. Jullien kirjoitti Billeterille vastineen, ja myöhemmin joukko hänen kollegojaan kirjoitti esseentologian, jossa he puolustavat Jullienia, ks. Weber, 2014.
- 2 ”part’ of the ’land”.
- 3 ”Nature is that which Humanity finds itself within, and to which in some sense it belongs, but also that from which also seems excluded in the very moment in which it reflects upon either its otherness or its belongingness.”
- 4 ”something else entirely”.
- 5 Relationaalisuuden metafyyminen perusta on ns. *yinyang*-oppi, ks. esim. Wang 2012.
- 6 Kaikki suomennokset kiinalaisista alkuperäislähteistä ovat kirjoittajan.
- 7 Klassinen kiina ei tee eroa yksikön ja monikon välille, joten ilmauksen 山水 voisi halutessaan suomentaa myös muodoissa ’vuori-vesi’, ’vuoret-vesi’ tai ’vuori-vedet’. Selkeyden vuoksi käännän molemmat sanat monikossa. Termille on olemassa myös vähemmän käytetty variantti 山川 (*shanchuan*), ’vuoret-joet’.
- 8 ”Indeed, it may not be only that a specific language exerts its idiosyncratic effects as we speak or listen to it – that language

might come to 'be' our thought; we may have no way to think many thoughts, conceptualize many of our ideas, without this language, or outside of and independent of this language.”

9 "dynamic concretion of all possible form-actualizations”.

10 Hanshanin elinvuosien määrittäminen on mahdotonta, koska hänestä ei tiedetä juuri mitään. Moni nykytutkija uskoo, että kyseessä on pseudonyymi ja että Hanshanin nimissä kulkevilla runoilla on ollut kaksi tai jopa useampia kirjoittajia. Ks. Henricks, 1990.

11 Tästäkin on olemassa lukuisia poikkeuksia, esim. yhdysvaltalainen Robert Longo, jonka mustavalkoisten hiilipiirustusten valkoiset osat ovat teoksen piirtämättömäksi jätetty osuus. Myös länsimaaisessa grafiikassa on hyödynnetty valkoista pintaa.

12 Kiinankielisten termien 秀 (*xiu*) ja 隱 (*yin*) kääntäminen on hankalaa. Vincent Shih englannintaa ne ilmauksilla *recondite* ja *conspicuous*, Stephen Owen taas ilmauksilla *outstanding* ja *latent*. Selkeyden vuoksi käytän niin ikään suomennoksessani yksisanaisia ilmauksia. 秀 tarkoittaa jotakin, joka on kaunis, viehättävä, näkyvä, silmiinpistävä, aistikas, ihastuttava jne. 隱 taas tarkoittaa

jotakin, joka on piilossa, peitetty, kätkeyty, hämärä, arvoituksellinen, pidättyvä, vaite-  
lias jne.

13 "visual erasure of something notionally present”.

14 Pei Di 裴迪 (714–?) oli Wang Wein ystävä, jonka kanssa ja innoittamana Wang kirjoitti lukuisia runojaan. Kuten runon nimestä voi päätellä, kyseessä on vastaus Pein Wangille kirjoittamaan runoon. Se kuuluu: ”Jatkuva sade hämärtää autiot joenmutkat,/ ajelehtiva kimallus katoaa rantahiekalta./ Wang-joki virtaa loputtomiin,/ mutta missä ovat nyt Zhongnan-vuoret?”

15 "Sellaisuus" (sanskrit. *tathātā*) on mahajanabuddhalainen käsite, joka viittaa todellisuuden perimmäiseen, mentaalista ehdollistumista vapaaseen luontoon.

16 "the very locus of—nonseparation”.

17 "The hermetic seal that sustains me as an independent subject blurs.”

18 Klassisena esimerkkinä voi mainita William Blaken "Auguries of Innocence"-runon (Blake 2008, 490) tunnetut alkusäkeet, joissa maailma nähdään hiekanjyvässä ja äärettömyyttä pidellään kämmenellä.

19 "bottomless well of existence”.

20 Teos käsittelee kiinalaisen maalaustaitteen filosofisia perusteita, ks. Guo, 1999.

## Lähteet

### Primäärilähteet:

QTS = 〈全唐詩〉. 北京東方聖碟料質有限責任公司, 北京. [Julkaisu vuotta ei mainittu.]

SSSJ = 〈蘇軾詩集〉. 中華書局, 北京, 1982.

XLYJZ = 〈謝靈運集校注〉. 顧紹伯校注. 里仁書局, 臺北, 2008.

WXDL = 〈文心雕龍〉. 劉勰著. 羅立乾注譯. 三民書局, 臺北, 2018.

Huang, Mingcheng (黃明誠) 2005 〈魏晉風流的藝術精神—才性、情感與玄心〉. 國立歷史博物館, 臺北.

### Sekundäärilähteet:

Armstrong, Karen 2007. *The Great Transformation. The Beginning of Our Religious Traditions*. New York: Anchor Books.

- Billeter, Jean François 2006. *Contre François Jullien*. Paris: Editions Allia.
- Blake, William 2008. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Berkeley: University of California Press.
- Cai, Zong-qi 2002. *Configurations of Comparative Poetics. Three Perspectives on Western and Chinese Literary Criticism*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Cheng, François 2016 [1977]. *Chinese Poetic Writing: With an Anthology of Tang Poetry*. Käänt. Donald A. Riggs & Jerome P. Seaton. New York: New York Review Books. [Indiana University Press 1982.]
- Clark, Eve V. 2003. Languages and Representations. Teoksessa *Language in Mind. Advances in the Study of Language and Thought*. Toim. Dedre Gentner & Susan Goldin-Meadow. Cambridge & London: MIT Press, 17–24.
- Frodsham, J.D. 1967. Landscape Poetry in China and Europe. *Comparative Literature*, 19 (3), 193–215.
- Gleitman, Lila & Papafragou, Anna 2005. Language and Thought. Teoksessa *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*. Toim. Keith J. Holyoak & Robert G. Morrison. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 633–661.
- Graham, A.C. 1990. *Studies in Chinese Philosophy and Philosophical Literature*. New York: State University of New York Press.
- Guo, Xi 1999. *Metsien ja virttojen ylevä viesti*. Käänt. Minna Törmä. Helsinki: Kustantamo Oy Taide.
- Henricks, Robert G. 1990. Introduction. Teoksessa *The Poetry of Han-Shan: A Complete, Annotated Translation of Cold Mountain*. New York: State University of New York Press, 1–26.
- Hinton, David 2001. Introduction. Teoksessa *The Mountain Poems of Hsieh Ling-Yun*. Käänt. David Hinton. New York: New Directions.
- Hinton, David 2005. *Mountain Home. The Wilderness Poetry of Ancient China*. New York: New Directions Books.
- Hinton, David 2016. *Existence. A Story*. Boston: Shambhala.
- Jullien, François 2018. *Living off Landscape. Or the Unthought-of in Reason*. Käänt. Pedro Rodriguez. London & New York: Rowman & Littlefield.
- Kroll, Paul W 2015. *A Student's Dictionary of Classical and Medieval Chinese*. Leiden: Brill.
- Leys, Simon 2013. *The Hall of Uselessness. Collected Essays*. New York: NYRB Classics.
- Li, Pengyu ym. 2013. Enlightenments of “White Space” in Traditional Chinese Painting on Landscape Architecture Design. *Journal of Landscape Research*, 5 (1–2), 79–82.
- Liu, James J.Y. 1962. *The Art of Chinese Poetry*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Liu, Xie 2015. *The Literary Mind and Carving of Dragons*. Käänt. Vincent Yu-Chung Shih. New York: New York Review Books.
- Owen, Stephen 1996. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge: Harvard University Asia Center.
- Owen, Stephen 2017. Synchdokee of the Imaginary. Teoksessa *The Rhetoric of Hiddenness in Traditional Chinese Culture*. Toim. Paula M. Varsano. New York: State University of New York Press, 261–278.
- Red Pine 2003. *Poems of the Masters. China's Classic Anthology of Tang and Sung Dynasty Verse*. Käänt. Red Pine. Port Townsend: Copper Canyon Press.
- Robson, James 2017. Hidden in Plain View. Concealed Contents, Secluded Statues, and Revealed Religion. Teoksessa *The Rhetoric of Hiddenness in Traditional Chinese Culture*. Toim. Paula M. Varsano. New York: State University of New York Press, 177–206.
- Swartz, Wendy 2010. Naturalness in Xie Lingyun's Poetic Works. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 70 (2), 356–386.
- Wang, Robin R. 2012. *Yinyang. The Way of Heaven and Earth in Chinese Thought and Culture*. New York: Cambridge University Press.
- Weber, Ralph 2014. Controversy over “Jullien,” or Where and What Is China, Philosophically Speaking? *Journal of Chinese Philosophy* 41 (3–4), 361–377.