

Een zilveren Buddha uit Chiengsen

door J. FONTEIN

Het zilveren Buddha-figuurtje dat het Museum van Aziatische Kunst onlangs door aankoop in de Londense kunsthandel verwierf, is niet een stuk waarvan de grote historische waarde reeds bij de eerste oogopslag duidelijk aan de dag treedt. Wel zal het iedereen die enigszins met de buddhistische kunst van Thailand bekend is als merkwaardig opvallen, dat het in zilver gegoten is, want het gebruik van dit edele metaal is in de oudere siamese kunst onbekend. Maar al moge het beeldje in dit opzicht misschien een unicum zijn, het is niet de enige merkwaardigheid die dit stuk tot iets zeldzaams maakt.

Wat de iconografie en de stijl betreft stelt het ons op het eerste gezicht althans voor geen enkel probleem. Zoals bij de overgrote meerderheid van de buddhistische beelden uit Thailand het geval is, stelt ook deze figuur de Buddha Çakyamuni, d.w.z. de Historische Buddha voor. Met de vingertoppen van de rechterhand raakt hij de aarde – hier het voetstuk – aan, terwijl de linkerhand met de handpalm naar boven in de schoot ligt.

Deze op een oude traditie berustende handhouding, bhûmisparça-mudrâ genaamd, symboliseert het 'Aanraken der Aarde', d.w.z. het moment kort vóór het bereiken van het Hoogste Inzicht, waarop de Buddha de Aardgodin als getuige aanroept. Het rechterbeen is gevouwen over het linkerbeen, waarbij de voetzool naar boven is gekeerd, een al even traditionele houding, paryanka genoemd. Over de linker-schouder hangt een slijp van het monniksgewaad welke in een zwaluwstaart eindigt. De krullen van het hoofdhaar zijn tot knobbels gestyleerd. De verhevenheid boven op de schedel – een der lichaamskenmerken van de Buddha – is voorzien van een bekroning in de vorm van een vlam.

Al deze iconografische kenmerken komen in de buddhistische kunst van Thailand ontelbare malen voor. Dat deze duizendvoudige herhaling toch niet tot een geestdodende eentonigheid leidde, is te danken aan de buitengewoon rijke stijlvariatie die binnen het zo beperkte iconografische repertoire optreedt. De oorzaak van deze afwisseling van stijlen, van lichaams- en gelaatsvormen, alsook van de behandeling van de kledij moeten wij zoeken in de veelbewogen politieke en volkenkundige geschiedenis van het land. Lokale stijlvorming en wederzijdse beïnvloeding door de verschillende kunstcentra hebben tot deze verscheidenheid veel bijgedragen. Omdat het lokale element van zo groot belang is, dienen wij allereerst te trachten de herkomst van deze plastiek nader vast te stellen.

Hier is het geluk met ons geweest, want terwijl doorgaans het spoor doodloopt ver voor de onderzoeker Oost-Azië bereikt heeft, kan van dit stuk de herkomst nauwkeurig worden vastgesteld.

Bij de aankoop was het zilveren beeldje geplaatst op een ouderwets voetstuk, deels



Buddha uit Chiengsen

van ebbehout, deels van een andere, zwart gelakte houtsoort. Daarop was de weinig informatieve, doch zoveel te meer de nieuwsgierigheid prikkelende rest van een in inkt aangebracht opschrift te lezen: 'Dug up at January 1914'. Nadat noch de kwartslamp, noch navraag enig resultaat hadden opgeleverd, bleek de oplossing eenvoudig. Het beeldje was, compleet met voetstuk en inscriptie tweemaal afgebeeld in de literatuur¹. Uit de afbeelding bleek dat de inscriptie volledig geluid had: 'Dug up at Chiengsen Nth Siam, January 1914'. De vinder en vroegere eigenaar, Dr. Reginald Le May heeft de vondst in zijn 'An Asian Arcady' uitvoerig beschreven: 'Presently we cut our path through the tangled growths in the direction of the city-gate, until we came upon an old ruin of a temple built on a mound - just the floor of the hall remaining with a portion of the wall around. It must have been a very small, perhaps a private, chapel, for not more than fifteen people could possibly have knelt in it; or perhaps it was used as a mausoleum. We commenced to dig with crowbar and spade, and there at the outset a piece of good fortune befell us, for we soon unearthed a small Buddha, not more than seven inches high. The stand was partly broken, and the image, though intact, was black with age, but there was something attractive about the fashioning of the face and the body, and so we decided to put it into our basket for further inspection later on. When we returned to camp and a part of the oxidization had been removed, we discovered that the Buddha was made of solid silver. It stands before me as I write, on an ebony plinth, its limbs scarred and marked with age and stress of weather, a rare memorial of a bygone civilization'²

Deze gloedvolle beschrijving van Le May verplaatst ons naar de door het oerwoud overwoekerde ruïnes van de oude stad Chiengsen aan de noordgrens van Thailand, waar deze staat aan de door Shan-stammen bewoonde streken van Burma grenst. Chiengsen moet eens een belangrijk centrum van Thai-cultuur geweest zijn toen de volkeren die thans hun naam aan het land geven van uit het Zuiden van China dit gebied binnendrongen en de vroegere Mòn-bevolking verdrongen of assimileerden. De koning die in 1292 het laatste staatje van de Mòn, bij Lampùn, onderwierp en vier jaar later in die omgeving de stad Chiengmai stichtte, zou in zijn jeugd te Chiengsen hebben gewoond, zodat men in de vereenzaamde ruïnes wel eens de resten van een koningsstad heeft gezien.

Vroeger, toen men bij de datering van de vele kunststijlen van het Buddhisme van Thailand hoofdzakelijk op de oude kronieken was aangewezen, meende men dat het beeldentype, dat veel in de omgeving van Chiengsen wordt aangetroffen en waarvan men de stijl naar deze stad de 'Vroege Chiengsen-stijl' noemde, vóór de stichting van Chiengmai zou zijn vervaardigd. Onlangs heeft evenwel Griswold op overtuigende wijze aan de hand van gedateerde stukken bewezen, dat deze stijl op zijn vroegst uit de 15e eeuw dateert³. In de vroege Chiengsen stijl wordt het hoofd van de Buddha door een lotosknop bekroond, de benen van de Buddha zijn gekruist weergegeven met beide voetzolen naar boven gekeerd en de kleedslip met het einde in de vorm van een zwaluwstaart hangt nauwelijks tot op de borst. Een tweede type, dat in allerlei variaties voorkomt in Noord-Thailand, is dat van het zilveren beeldje. De eerste onderzoekers merkten reeds op dat dit type ontstaan was onder invloed van de kunst van het in Midden-Thailand gelegen rijk van Sukhodaya. Daar zien wij

¹) Reginald Le May, *An Asian Arcady, The Land and Peoples of Northern Siam*, Cambridge, 1926, afb. t.o.p. 216 en *Buddhist Art in Siam*, Cambridge, 1938, fig. 155. Op de afbeelding in *The Culture of South-East Asia*, London, 1954, fig. 193 is het voetstuk met de inscriptie niet zichtbaar. ²) p. 215.

³) A. B. Griswold, *Dated Buddha Images of Northern Siam*, Ascona, 1959.

het vlammen-embleem, de paryanka beenhouding en de tot op het middel afhingende kleedslip. Die stukken welke voorzien zijn van gedateerde inscripties, doen vermoeden dat dit type vrijwel gelijktijdig met de zgn. 'Vroege Chiengsen-stijl' moet zijn ontstaan en niet aanzienlijk later, zoals vóór de onderzoekingen van Griswold algemeen werd aangenomen.

Hoe moeten wij dit naast elkaar bestaan van twee zo sterk van elkaar verschillende stijltradities verklaren? Nu aangetoond is dat er van een aanzienlijk verschil in ouderdom geen sprake is rest ons, naar het schijnt, nog slechts de mogelijkheid te zoeken naar een verschil in herkomst. Boeles heeft vroeger eens de mogelijkheid geopperd, dat de stijl die zo sterk de invloed van Sukhodaya heeft ondergaan, kenmerkend zou zijn voor de kunstenaar uit de stad Chiengmai. Uitzonderingen op deze regel, d.w.z. stukken in de Chiengsen-stijl, gevonden te Chiengmai of andersom, waren ook hem niet ontgaan; het hier besproken zilveren beeldje wordt door hem in dit verband uitdrukkelijk vermeld⁴. Een zo gemakkelijk te vervoeren plastic van klein formaat is geen werkelijke uitzondering op deze regel. Bovendien krijgt men uit het door Griswold gepubliceerde materiaal de indruk, dat wij de lokale scheidingslijnen niet al te scherp mogen trekken. Het argument, dat in een zoveel meer afgelegen plaats als Chiengsen de stijl van Sukhodaya minder invloed kon laten gelden, vervalt nu blijkt, dat beide stijlen in hoge mate door die van het Midden-Siamese rijk zijn beïnvloed. De ware oorzaak moet dan ook gezocht worden in de werkwijze en opvattingen van de kunstenaars en hun opdrachtgevers. Het doel van de kunstenaar was in de allereerste plaats een zo getrouw mogelijke weergave van het ware uiterlijk van de Historische Buddha te geven. Zij lieten zich bij dit streven beïnvloeden door de informatie die de buddhistische teksten bevatten over de uiterlijke kenmerken. Naast deze ontoereikende, doch voor een goed begrip van de merkwaardige weergave van de menselijke gestalte hoogst belangrijke gegevens in de geschriften, bedienden zij zich voor het bereiken van hun doel van nog een ander middel. Zij copieerden zo getrouw mogelijk de trekken van een bepaald beeld, waarvan men op grond van een veelal legendarische stamboom aannam, dat het een authentieke afspiegeling vormde van de ware gestalte van de Buddha. Deze werkwijze is over de gehele buddhistische wereld toegepast. Maar terwijl in de landen van het Verre Oosten slechts één duidelijk voorbeeld van een alle stijlontwikkeling veronachtzamende portret-traditie, eindigende in de Buddha beeltenis van de Seiryôji⁵ bekend is gebleven, krijgt men de indruk dat overeenkomstige tradities hier een veel groter rol in de stijlvorming hebben gespeeld. Wellicht moeten wij de oorzaak daarvan zoeken in het feit dat de Historische Buddha in het religieuze leven van de siamese Buddhisten zijn onaantastbare hegemonie behield, terwijl hij in andere landen veel van zijn betekenis verloor, overschaduwde door een pantheon van Bodhisattvas en andere heiligen.

Terwijl de stijlkenmerken van de zgn. Vroege Chiengsen Buddhas hun ontstaan te danken hebben aan één beeld dat uit het indische Pâla-rijk was geïmporteerd, is de herkomst van het door het zilveren beeldje vertegenwoordigde type gecompliceerder. Het vlammen-embleem, de beenhouding en de laag afhingende kleedslip zijn kenmerken, die alle aan de stijl van Sukhodaya herinneren. De vorm van de neus, door de teksten van het Buddhisme met een papegaaiensnavel vergeleken, alsook de scherp afgetekende oogleden en wenkbrauwen doen vermoeden, dat de kunst van Ayudhiâ enige invloed op de kunstenaar heeft uitgeoefend. Wanneer wij, gezien de hierboven gememoreerde werkwijze van de kunstenaars, enig vertrouwen mogen

⁴) J. J. Boeles, De Buddhistische iconografie van Noord-Thailand, *Cultureel Indië*, 3e jaarg., Mei/Juni, 1941, pp. 69-77. ⁵) Gregory Henderson en Leon Hurvitz, The Buddha of Seiryôji, *Artibus Asiae*, Vol. XIX, 1, pp. 5-44.

hechten aan een stylistische vergelijking met gedateerde stukken, zouden wij het op grond van een vergelijking met de bij Griswold gepubliceerde stukken, aan de eerste helft van de 16e eeuw willen toeschrijven.⁶

In het Museum van Aziatische Kunst kan men de verscheidenheid van stijltradities, die het meest wezenlijke kenmerk van de buddhistische kunst van Thailand vormt, mede dank zij een aantal bruiklenen, in veel van haar aspecten overzien. Het zilveren beeldje vormt in deze verscheidenheid daarbij een welkome, nieuwe aanvulling nu het, gevonden door een van de eerste kenners van dit in letterlijke en figuurlijke zin jungle-achtige gebied, uiteindelijk zijn weg naar het museum gevonden heeft.

⁶) Zie vooral o.c. pl. XLII, gedateerd 1533.