1353
A46.

KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK
0399 3240

Inleiding in de Indische Symboliek

DE GOUDEN KIEM

dr F.D.K. Bosch

ELSEVIER

DE GOUDEN KIEM

484540

DR F. D. K. BOSCH

HOOGLERAAR TE LEIDEN

DE GOUDEN KIEM

INLEIDING
IN DE
INDISCHE SYMBOLIEK

MCMXLVIII

UITGEVERSMAATSCHAPPIJ ELSEVIER

AMSTERDAM - BRUSSEL

Omslagtekening en bandontwerp : G. J. F. TJASSENS KEISER

KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK

N. V. DRUKKERIJ J. F. DUWAER EN ZONEN - AMSTERDAM

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dasz die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bleibe. GOETHE, Sprüche in Prosa

Aan de Nagedachtenis van

Ananda K. Coomaraswamy

INHOUD

Blz.

INHOUD V

VOORWOORD IX

INLEIDING 1

I. TWEE INDISCHE MONSTERKOP-MOTIEVEN EN HUN PROTOTYPEN . . 7

A. *Parvan en makara* 9
Het parvan in de Indische kunst 9 — Het parvan in de Hindoe-Javaanse kunst 12 — Parvan en makara 15.

B. *Lotusstengel en toraṇa-post* 24
Het Hindoe-Javaanse type van makara-toraṇa 24 — Het Indische type van makara-toraṇa 27.

C. *Padmamūla en kāla* 32
Het kāla-motief 32 — Het padmamūla 35 — Padmamūla en kāla-motief 37 — Conclusie 41.

D. *De geschreven bronnen* 42
Verruiming van gezichtskring 42 — Aanknopingspunt van kunst met literatuur 44.

II. DE GOUDEN KIEM 47
Het levensbeginsel in de Veda's 49 — Het levensbeginsel in de jongere cosmogonische voorstellingen 53 — Het levensbeginsel in literatuur en kunst 55 — Het levensbeginsel en Agni 56 — Het levensbeginsel en Soma 58 — De primordiale twee-eenheid 59 — Het onsterfelijkheidsvocht 62.

III. DE TWEE BOMEN 65

A. *De hemelse vijgeboom* 67
De hemelboom in de literatuur 67 — De hemelboom in de kunst 73 — De Grondvorm 78 — Het scheppingsplan 80.

B. *De twee bomen* 82
De lotus in het Indische wereldbeeld 82 — De ficus in het Indische wereldbeeld 83.

Blz.

C. *Het Indische classificatie-stelsel* 85
Het planaire stelsel 85 — Het ruimtelijke stelsel 86 — Contaminatie der beide systemen 91.
D. *Het scheppingsplan in de microcosmos* 93
E. *Het scheppingsplan in de macrocosmos* 97
Vedische voorstellingen 97 — De Mahāmeru 99.

IV. DE INDISCHE SYMBOLIEK 105

A. *Opmerkingen van algemene aard* 107
Substitutie 107 — Compensatie 109 — Identificatie 110 — Accentverschuiving en selectie 112 — Schematisering 113 — Jungle-vorming 113 — Het begrip „ontwikkeling" 114 — De te volgen methode 115.
B. *Symbolen van het padmamūla* 117
Symbolen der rankenposten aan de Baraboeḍoer 117 — De bloemvaas 121 — Potbuikigen 126 — De schelp 128 — Het juweel 129 — Het Çrī-teken 131 — De lotusbloem 133 — Vierdelige padmamūla-symbolen 140 — Het eiland-motief 142 — Het padmamūla als hoofdstad des rijks 143.
C. *Symbolen van de stengel* 145
D. *Symbolen van het parvan* 148
De antiloop 148 — De yakṣa 150 — De leeuw 151 — De nāga 152.
E. *Symbolen van het brahmamūla* 162
De leeuwenkop 162 — Vanaspati 163 — Kāla 164 — De zon 164 — Zonnemythen 168 — Kāla en Sūrya 168 — Gaṅgā en Yamunā 169 — Opgangs- en ondergangsberg 170 — De daemonenkop 173 — De kala songsang 173 — De garuḍa 175.
F. *Symbolen van de stam* 177

1. *Inleiding* 177

2. *De stam als zuil* 180
De Indramahotsava 180 — Twee verhalen 181 — De omgekeerde kumbha 182 — De dwerg-yakṣa 184 — Topstukken 184 — Juweel, schelp, bol 185 — Het rad 186 — Een gouden sierstuk 188 — De drietand 188 — De vliegenwaaier 190 — Het zonnescherm 191 — Het triçūla-cakra-embleem 192 — Het triçūla-cakra-motief als wandornament 195 — Liṅga en yoni 196.

Blz.

3. *De stam in zijn natuurlijke staat* 199
Een Oost-Javaans beeld 199 — Een versieringsmotief van de tjaṇḍi Pringapoes 201 — Een bronzen hanglamp 201 — De goenoengan 202.

4. *De stam in menselijke gedaante* 213
De godheid als zuil 213 — De stam als godheid 215 — Boomgeest en yakṣa 217 — De nāga als boomgeest en in anthropomorphe gedaante 222 — Het ontstaan van de Buddha-beeltenis, eerste stadium 224 — Het ontstaan van de Buddha-beeltenis, tweede stadium 227 — Boomgeest, nāga en Buddha 228 — Boomgeest, yakṣa en Buddha 233 — Anthropomorphiseringsproces 235 — Ekapāda-voorstellingen 236 — Equivalenten van het brahmamūla 239 — Balische catuḥkāya-beelden 243.

V. HET CULTUSBEELD 247
Vegetatieve eigenschappen van het cultusbeeld 249 — Arm en hand 249 — Het godenattribuut 252 — Het cultusbeeld als wensboom 253 — De lotusstijl 254 — De vanaspatistijl 258 — Nogmaals de goenoengan 262.

VI. SLOTBESCHOUWINGEN 265
Inleiding 267 — Macrocosmos tegenover levensbeginsel 268 — Religieuze waarden 270 — Literatuur en Boom-symboliek 275 — De Boom-symboliek als cultuurfactor 278 — Twee vraagstukken 282.

LIJST DER PLATEN 297

LIJST DER IN DE VOETNOTEN GEBEZIGDE AFKORTINGEN 309

WOORD VOORAF

Had het niet rijkelijk ouderwets en omslachtig geklonken, dan had ik de ondertitel van deze studie laten luiden: „Proeve ener inleiding tot de bestudering van de Indische symboliek." Deze formulering had ongetwijfeld duidelijker dan nu het geval is laten uitkomen dat ik aan mijn werk een voorbereidend en voorlopig karakter wens te zien toegekend. Nochtans, ook zonder enige onder- of boventitel zal het den lezer van de volgende bladzijden spoedig duidelijk worden, dat de opsteller van de daarin ontvouwde theorieën en hypothesen niet de illusie kan hebben gekoesterd iets definitiefs tot stand te hebben gebracht. Want nog afgezien van de vraag of de gevolgde weg de juiste is ja dan neen, is de gedachte aan iets voleindigds, in zichzelf beslotens, even onverenigbaar met het begrip Indische symboliek als een stenen ringmuur dat is met een tropisch oerwoud.

Er is nog een andere, belangrijker, reden om voorbehoud te maken wanneer het begrip symboliek ter sprake komt. Het is schrijver dezes niet onbekend, dat de wetenschap in het algemeen gesproken wantrouwig staat tegenover de symboliek als studievak. En waarlijk niet ten onrechte. Te veel toch is er geliefhebberd op dit gebied, te lichtvaardig zijn er theorieën in opgeworpen en te ongebreideld hebben stokpaarden er in rondgedraafd dan dat men nog hooggespannen verwachtingen zou koesteren wanneer iemand het opnieuw bestaat om de strijd met het veelkoppige hydra-gedierte dat symboliek heet aan te binden. Let wel: het gaat hier gewoonlijk niet zo zeer om de strijd zelve of om de persoon van den strijder als om den bestreden tegenstander. Door velen toch, en waarlijk niet door de geringsten op het gebied der oriëntalistiek, wordt het bestaan van de symboliek in het algemeen en van de Indische symboliek in het bijzonder in twijfel getrokken of rechtaf geloochend. Volgens hen zou het wezen der symboliek zich volledig laten verklaren uit de „Lust zum Fabulieren" die elk individu zo goed als elke volksgemeenschap in meerdere of mindere mate eigen is en welke, volstrekt oncontroleerbaar als zij is, zich aan elk ernstig wetenschappelijk onderzoek ont-

trekt. Welnu, heeft het onder deze omstandigheden wel zin de strijd aan te gaan met dezen tegenstander, die geacht wordt niet te bestaan òf slechts in het troebele brein van 'n Don Quichotte een schijnbestaan te voeren?

Alle beeldspraak ter zijde. Over het bestaan van symboliek valt feitelijk niet te twisten. Ik laat hen gaarne in hun recht die in symboliek en menselijke fantasie broer en zuster wensen te zien, evenals ik echter eerbiediging vraag van de overtuiging dat de symboliek ernstig genomen wil zijn als studievak. Deze overtuiging zal zich gewoonlijk, zonder voorafgaande redenering, bij den onderzoeker vastzetten onder de indruk van de lezing van een gedicht, de bestudering van een stuk proza, de aanschouwing van een kunstwerk, of de kennismaking met enig ander voortbrengsel van de Indische geest. Zo zal zij haar begin en oorsprong bijvoorbeeld kunnen vinden in de lezing van een zo uiterst gezaghebbende tekst als de Lalitavistara, bevattende de levensgeschiedenis van den historischen Buddha zoals men weet. Het zal hierbij een ieder moeten opvallen hoe belangrijk de rol is die de wonderverhalen in deze geschiedenis spelen, alsook met welk een diepe en heilige ernst zij er worden voorgedragen, en onvermijdelijk zal hierop de vraag moeten volgen, of het wel waarschijnlijk is dat in deze bij uitstek gewijde overlevering aan de subjectieve lust tot fantaseren een zó overheersende plaats is toegekend, dat daarachter en daarboven geen ruimte zou zijn geweest voor iets anders en hogers. Of niet de waarschijnlijkheid er veeleer voor pleit, dat in die verhalen in een ons onbekende taal aan den goeden verstaander er van waarheden werden onthuld, die voor hem, meer wellicht dan énige andere, ter zake deden.

Overtuigender in haar aanschouwelijkheid spreekt de beeldende kunst ons van dit soort dingen. Kiezen we uit deze kunst als willekeurig voorbeeld een hoogst „fantastisch" product als den bronzen Avalokiteçvara afgebeeld op onze plaat 67a, en merken we op, dat uit hoofd, schouders, polsen en tenen van deze figuur lotusstengels te voorschijn komen, eindigende in een krans van lotuskussens op elk waarvan een bodhisattva is gezeten, dan zal moeilijk kunnen worden ontkend, dat met aftrek van de elementen, vallende binnen de gezichtskring van den kunsthistoricus, als daar zijn herkomst, stijl, school, datering en wat dies meer zij, een niet nader gedetermineerd iets in het beeld overblijft. En weer vragen we ons dan af of dit „iets" niet wel eens zeer belangrijk zou kunnen wezen; of het zich niet bij nader onderzoek zou kunnen ontpoppen als het meest essentiële element in het beeld: zijn betekenis als symbool, uitwijzend naar iets anders, iets hogers dan wat de zintuiglijk waarneembare vormen vertolken.

Zijn we eenmaal geschokt in ons geloof, dat het laatste woord gesproken zou zijn wanneer we een beeld als het zo juist bedoelde als kunstobject hebben ontleed en wanneer het gelukkige toeval ons het *sādhana* in handen heeft gespeeld, onthullende de naam waaronder de uitgebeelde godheid zich in de burgerlijke stand der buddhistische iconographie laat inschrijven, dan zullen we ook ontvankelijk zijn geworden voor de waarheid van PAUL MUS' woorden: „Nous pouvons maintenant établir avec une netteté suffisante ce qui sépare l'art indien du nôtre et le caractérise. Les oeuvres de notre production artistique sont sa fin et elles se placent sur le même plan que l'artiste. Tout autre est l'objet de l'art asiatique. Il n'est un art qu'au sens où la magie est un art. Ses réalisations tangibles, symboles, monuments, ne sont que son point d'appui pour créer, sur un autre plan, une sorte de contretype transcendant, en lequel est sa fin véritable".

Als dit juist is, is het dan nog wel langer verantwoord, de Indische archeologie te laten blijven wat zij tot dusver te veel is geweest: de nauwgezette registratie en beschrijving van de oudheden uit een kunsthistorisch oogpunt. Is de tijd niet aangebroken om deze „archeographie" tot werkelijke „archeologie" te verdiepen en deze laatste benaming te reserveren voor de wetenschap welke zich ten doel stelt, aan de Indische kunst de zinrijkheid te hergeven welke haar eigenlijke betekenis en bestaansrecht uitmaakt?

Deze vragen zijn gemakkelijk gesteld, oneindig moeilijker echter valt het slaan van de brug die de „réalisations tangibles" der Indische kunst verbindt met de andere oever, waar zich volgens MUS hun „contretype transcendant" ergens moet bevinden. Het komt hier vóór alles aan op de methode van bruggenbouw, de methode waarbij elke bouwer zich blootstelt aan het gevaar waarvoor een spottend criticus met betrekking tot de Hamlet-figuur eens gewaarschuwd heeft: dat zijn werk uit twee gedeelten zal komen te bestaan, een goed en een slecht: het goede, waarin hij de theorieën van zijn voorgangers afbreekt, het slechte, waarin hij zijn eigen theorie ten beste geeft.

Hoe dit zij, al zal het niet nodig zijn bestaande theorieën af te breken, dat er nieuw gebouwd moet worden staat vast. Want nu geen der tot dusver ondernomen pogingen om een vast en blijvend bruggenhoofd op „de andere oever" te vestigen op groot succes heeft kunnen bogen, zal elke nieuwe poging hiertoe reden van bestaan hebben, mits zij zich aan de strenge regels van het spel der wetenschap onderwerpe; mits zij ook haar bestaansrecht bewijze door het tot oplossing brengen van een groter aantal vraagstukken dan waartoe een der bestaande theorieën ooit bij machte is geweest.

Wat nu de in dit geschrift gevolgde methode van bruggenbouw betreft volsta ik hier met een enkele opmerking ter algemene oriëntering.

In de Indische kunst is er bijna geen versieringsmotief te noemen of hetzelfde verschijnsel valt er aan waar te nemen: terwijl aanvankelijk de vorm van het uitgebeelde voorwerp, dier of menselijk wezen zich in scherpe lijnen voor ons aftekent, onbezwaard door enig toevoegsel of aanhangsel, krijgt in een volgend stadium van ontwikkeling de tropische natuur vat op het motief: bladeren, stengels, ranken en andere vegetatie kronkelen er zich om heen, bedekken het, spinnen het in, dringen er in door, lossen het op in zijn delen, die zelve in plantaardige formaties veranderen, tot ten slotte de gehele voorstelling in vegetatief ornament is opgegaan, in deze gedaante slechts herkenbaar voor dengene wien de oorspronkelijke vorm van het motief klaar voor ogen staat.

Hoe eenvoudig en natuurlijk lijkt de verklaring van deze ontwikkeling bij de eerste aanblik. De innige verbondenheid van den Indiër met de hem omringende tropische natuur, zijn sterke geneigdheid tot het exuberante, zijn ingeboren afkeer van het scherp omlijnde, gevoegd bij de onstuimigheid van zijn fantasie, zijn er nog meer factoren nodig om ons het bedoelde proces volkomen begrijpelijk te doen worden?

Eenvoudig en natuurlijk inderdaad . . . voor ons. Wij moeten echter niet uit het oog verliezen dat de opvattingen die deze eenvoudigheid en natuurlijkheid als axioma's stelden tot dusverre steeds deerlijk te kort zijn geschoten wanneer het er op aankwam de diepere, de symbolische, kern van de Indische kunst bloot te leggen; dat hun steeds een halt werd toegeroepen op het ogenblik dat het veld der „réalisations tangibles" verlaten werd en men de voet op de nog maagdelijke grond van „de andere oever" trachtte te zetten.

Dit in aanmerking genomen rijzen thans met grote nadrukkelijkheid de volgende vragen.

Zou wat óns eenvoudig en natuurlijk toeschijnt dat eveneens zijn in Indische ogen? Laat het zich niet denken dat het ontwikkelingsproces als boven geschetst in werkelijkheid anders is verlopen? Zelfs zó geheel anders dat het moet worden omgekeerd? Dat het zijn beginpunt vond in wat ons het einde toescheen: de plant? En dat het eindigde in wat ons het beginpunt leek: het siermotief?

Het behoeft wel geen betoog, dat de hier bedoelde omkering, indien met de feiten in overeenstemming bevonden, niet alleen een algehele omwenteling teweeg zou brengen in de bestaande opvattingen omtrent wezen en ontwikkeling der Indische kunst, maar dat ook deze omwenteling, op haar beurt, van beslissende invloed zou zijn op het bepalen van

de weg die tot een dieper inzicht in, tot een werkelijke verklaring van die kunst kan voeren.

Of deze weg in de hier geboden „Inleiding" inderdaad gewezen wordt, moge aan den lezer ter beoordeling worden overgelaten. Ik zal er hier niet meer over zeggen. Slechts een tweetal punten vraagt in dit voorwoord om een nadere toelichting.

Vooreerst: om de „omkering" als boven bedoeld aannemelijk te maken is het niet van overwegend belang van welk motief wordt uitgegaan. Ik heb mij hiervoor aan de *makara* gehouden, doch een ander motief — de schelp, het rad, het juweel bijvoorbeeld — had even goede diensten kunnen bewijzen. Door de *makara* te kiezen en de verbindingen van deze monsterkop met andere motieven na te gaan om vervolgens, deze draad vasthoudend, in het hart der Indische symboliek uit te komen, heb ik den lezer de weg laten volgen die ik zelf bij mijn verkenningstocht heb afgelegd, hem hierbij nochtans de vele teleurstellingen en oponthouden besparend die ten gevolge van het inslaan van doodlopende dwaalwegen — om niet te spreken van herhaaldelijk struikelen, vallen en weer opstaan — mijn deel zijn geweest.

Dit brengt mij op een ander punt dat een nadere toelichting behoeft. Stellen we ons de Indische symboliek een ogenblik voor als een weefsel met een zeer ingewikkeld patroon dat om een centraal geplaatste voorstelling is gegroepeerd, een patroon dat alleen van dit centrum uit ontleedbaar is en begrijpelijk wordt, en verbeelden we ons verder, dat er aan alle zijden draden van dit weefsel afhangen, waarvan echter slechts enkele in het hart en middelpunt van het patroon uitkomen, dan wordt het duidelijk hoe noodzakelijk het is, één van die draden, eenmaal gegrepen zijnde, tot het middelpunt toe te blijven volgen; hoe noodzakelijk het ook is weerstand te bieden aan de verleiding om, van draad op draad overgaande, zich in de arabesken van bijfiguren en bijpatronen te verliezen, hierbij het gevaar lopend van in een kring te worden rondgevoerd om ten slotte, teleurgesteld, weer bij het punt van uitgang uit te komen.

Dit beeld houdt de verklaring in van het feit, dat ik mij in mijn bewijsvoering, aanvankelijk althans, op een uiterst smal pad heb voortbewogen, de ogen sluitend voor alles wat links en rechts van mij voorviel, voortdurend vasthoudend aan de éne leidraad die ik in handen had, of meende te hebben.

Nog iets anders wordt er door verklaard, iets dat op het eerste gezicht een ernstige omissie zou kunnen schijnen: dat ik er mij steeds angstvallig van heb onthouden parallellen van niet-Indische oorsprong in mijn onderzoek te betrekken, hoe onweerstaanbaar deze zich telkens en telkens weer opdrongen. Deze afwijzende houding was geboden, omdat het ge-

vaar van mistasten en verdwalen, reeds dreigend op het afgepaalde gebied van de Indische cultuurkring, zich in nog veel sterker mate zou hebben doen gelden wanneer de onderzoeker zich op hem niet vertrouwde gebieden had begeven en hier zijn theorieën aan een hem niet voldoende bekend materiaal getoetst had.

Ten slotte nog een enkele opmerking over de omstandigheden waaronder dit werk tot stand is gekomen en die niet hebben nagelaten er haar sporen in achter te laten. Geconcipieerd en op schrift gesteld gedurende de bezettingstijd, toen de verbindingen van Bilthoven met de buitenwereld verbroken waren of nauwelijks meer op die naam aanspraak mochten maken, is deze Inleiding in hoofdzaak de vrucht van de bestudering van het beperkte materiaal waarover de auteur in zijn woonplaats de beschikking had. Na de bevrijding kon dit materiaal weliswaar op verschillende punten worden aangevuld uit de rijke bibliotheek en fotoverzamelingen van het Instituut Kern te Leiden, doch het werk verkeerde toen reeds in een te ver gevorderd stadium van ontwikkeling om nog diep ingrijpende wijzigingen mogelijk te maken. Het gevolg hiervan is geweest, dat er niet alleen in de geraadpleegde literatuur en in het illustratiemateriaal gevoelige hiaten zijn blijven voortbestaan, maar dat er tevens een te eenzijdig licht door wordt geworpen op het Hindoe-Javaanse aspect der Indische symboliek, het aspect waaromtrent de auteur nu eenmaal het best gedocumenteerd was in zijn afzondering.

Wanneer deze tekortkomingen niet van nog ernstiger aard zijn geworden dan zij nu reeds zijn, dank ik dit voor een goed deel aan den Conservator van het Instituut Kern, den heer — thans Dr — P. H. Pott, voor wien geen moeite te veel is geweest om het aan zijn zorgen toevertrouwde Instituut gedurende de bezettingstijd bedrijfsklaar te houden. Talrijke gegevens die mij anders ontsnapt zouden zijn dank ik aan zijn nimmer falende hulpvaardigheid.

Tot grote erkentelijkheid voel ik mij mede verplicht jegens de onderzoekers die mijn voorgangers en gidsen zijn geweest op mijn verkenningstocht. Hen hier allen met name te noemen is niet doenlijk, trouwens de noten zullen voldoende rekenschap afleggen op dit punt. Een uitzondering meen ik echter te moeten maken ten aanzien van een drietal auteurs die ik meer in het bijzonder als mijn voorgangers beschouw.

Vooreerst Émile Senart, den grondlegger van de studie der Indische symboliek, wiens in 1882 verschenen *Essai sur la légende du Bouddha* nog steeds overeind staat als een monument van treffend juiste methode en ontzagwekkende geleerdheid, zij het ook dat vele van de er aan ten grondslag liggende denkbeelden sindsdien door de wetenschap zijn gewraakt.

Onder de auteurs-tijdgenoten noem ik PAUL MUS als schrijver van het magistrale werk *Barabudur* waarmede de studie van een nieuwe tak van wetenschap, de „archéologie religieuse comparée", op schitterende wijze werd geïnaugureerd. Wanneer ik gemeend heb de oplossing van de door hem aan de orde gestelde vraagstukken in een andere richting te moeten zoeken dan hij, doet dit niets af aan de eerbied die ik voor zijn baanbrekende arbeid koester, vermindert het ook geenszins de erkentelijkheid voor het grote profijt dat ik er voor mijn studie uit heb getrokken.

Ten slotte ANANDA K. COOMARASWAMY wiens onverwacht en betreurd overlijden mij juist voor het afsluiten van dit Voorwoord bekend wordt. In hem eer ik den pionier die in zijn *Yakṣas* en een lange reeks van andere studiën voor het eerst de betekenis der Indische symboliek in haar volle omvang heeft onderkend; die de weg tot de kern er van heeft gebaand zonder die echter zelf tot het einde toe te volgen.

Gaarne erken ik dat hij meer dan enig ander er toe heeft bijgedragen om mij de ogen te openen voor datgene wat naar mijn vaste overtuiging de sleutel tot die symboliek uitmaakt. Het feit dat ik deze Inleiding aan zijne nagedachtenis heb opgedragen moge tot uitdrukking brengen hoezeer ik mij jegens hem verplicht gevoel.

Leiden, November 1947. B.

INLEIDING

Onder de versieringsmotieven aan de wanden, nissen, poortgebouwen en andere delen van de Baraboedoer zijn er een niet gering aantal aan te wijzen die op zo weinig in het oog vallende plaatsen aan het bouwwerk zijn aangebracht of er door andere, de aandacht sterker boeiende voorstellingen dermate in de schaduw worden gesteld, dat niet alleen de grote meerderheid der bezoekers er achteloos aan voorbijgaat, maar ook de opmerkzame archeoloog ze niet eerder pleegt te ontdekken dan nadat zij door de fotografische lens zijn losgemaakt uit hun omgeving en, aldus geïsoleerd, zijn aandacht voor zich alleen opeisen.

Van de bedoelde motieven noem ik er een, dat, ondanks het feit, dat het niet minder dan 400 malen aan het bouwwerk voorkomt en er overal op een zeer zichtbare plaats is aangebracht, meer dan enig ander decoratief element er toe schijnt voorbestemd om onopgemerkt te blijven, zulks als gevolg van de omstandigheid, dat het de versiering vormt van de hoge, smalle posten, die overal ter onderlinge afscheiding van de sprekende reliëftaferelen zijn aangebracht, aan welke plaatsing het is toe te schrijven, dat de blik, die deze taferelen met aandacht volgt, over de afscheidingsposten heenglijdt zonder er door te worden vastgehouden. Hebben we het echter eenmaal opgemerkt, dan blijkt het bedoelde motief onze aandacht alleszins waard te wezen, al was het alleen vanwege het feit, dat het tot het meest levend gebleven erfgoed der Indische kunst behoort. Want niet alleen wordt het reeds aan de oudste Buddhistische monumenten, o.a. te Bharhut en Sānchi, veelvuldig toegepast (Pl. 2 a-c), maar ook in de volgende kunstperioden blijft het, zowel op het vasteland als in de Archipel, bij voortduring een bevoorrechte plaats in de bouw- en sierkunst innemen (Pl. 3 a-d).

Aan de Baraboedoer doet het zich aan ons voor (Pl. 1 a-b) als een klimmende lotusrank, gevormd uit een hoofdstengel, welke uit de figuur van een dier, een menselijk wezen of een of ander embleem onder aan de voet van de post ontspringt, zich vervolgens omhoog kronkelt, zich daarbij naar links en naar rechts buigend en uit de aldus gevormde bochten — gewoonlijk drie, doch soms ook twee of vier — spiraalsgewijze opgewonden zijstengels

uit zich laat voortkomen. Op de hoofdmuur der eerste gaanderij, de enige waar twee reliëfreeksen boven elkaar zijn aangebracht, komt het motief in combinatie voor met de pilaster, waarbij de laatste onder de rankenpost is geplaatst; in de tweede gaanderij treffen we uitsluitend de pilaster aan, doch in de derde en vierde gaanderij wederom een combinatie van beide motieven, maar nu naast elkaar en wel in de derde gaanderij een pilaster tussen twee rankenposten, in de vierde gaanderij een rankenpost tussen twee pilasters [1].

Schijnt er oppervlakkig beschouwd grote gelijkvormigheid te heersen in de wijze waarop het lotusrankmotief (Skr. *kalpalatā*) op de 400 posten is toegepast en uitgewerkt, bij scherper toezien blijkt al spoedig, dat de Hindoe-Javaanse kunstenaar ook nu zijn aard niet verloochend heeft, doch, ouder gewoonte, onder het oppervlak der monotonie een schat van fraaie en interessante variaties op het eenmaal gekozen thema heeft doen schuilgaan.

Een van deze variaties is merkwaardig genoeg om er in het bijzonder de aandacht voor te vragen en er het uitgangspunt van het hier volgend onderzoek van te maken. Zij is te vinden op de op Pl. 1 b afgebeelde rankenpost, waar we aan de basis de kop van een *makara* — het welbekende legendarische watermonster — zien afgebeeld. Deze figuur wijkt in zoverre enigszins van het algemeen gangbare type af, dat het achterste deel in het lijf van een viervoeter is herschapen en ook het oog en de hoorn bepaalde vormveranderingen hebben ondergaan. Om deze détails is het ons nu echter niet te doen. De hoofdzaak is dat de frontpartij van het lichaam niet afwijkt van die van de normaal gevormde makara, gekenmerkt als deze wordt door de geopende bek en de opgeheven, S-vormige slurf, waarvan het uiteinde naar voren is omgekruld. De zich uit dit uiteinde ontwikkelende lotusstengel buigt zich aanvankelijk naar links en naar boven, vormt hier een knoop (Skr. *granthi* of *parvan*) en splitst zich op hetzelfde punt in tweeën, waarna hij zijn kronkelende beweging naar boven voortzet. Inmiddels heeft de afgesplitste zijstengel een spiraal gevormd, naar Brandes' terminologie „recalcitrante spiraal" geheten [2]; hieronder te verstaan, dat hij een benedenwaarts gerichte kromming beschrijft, zich hierbij geleidelijk verdikt en op het laagste punt aangekomen

---

[1] Van Erp, *Beschrijving van Barabuḍur* II, 1931, p. 238.

[2] Deze „recalcitrante spiraal" is door Brandes als volgt gekarakteriseerd (*R O C.* 1913, p. 25): „De eenheid er van is een rank, die slank uitgeschoten, zich in een sierlijke (cirkel-) bocht inkronkelt als een spiraal, maar juist op het oogenblik, dat zij haar tweede wenteling [d.w.z. b i n n e n de spiraal — B.] zal beginnen, dik aanzwelt en zich de andere kant uitwendt, om spoedig daarop zich veelvoudig te verjongen, en dat spel

overgaat in een knotsvormig uiteinde, van waaruit een brede, zich terugwindende (recalcitrante) bundel van tot arabesken verstyleerde loten en ranken waaiervormig wordt uitgezonden.

Het punt nu waarvoor de aandacht wordt gevraagd is gelegen in de vormovereenkomst tussen de makara-figuur aan de voet van de post en het zich onmiddellijk daarboven bevindende deel van de plant, bestaande uit het knotsvormig uiteinde van de stengel en de daaruit ontspruitende arabesken. Deze overeenkomst slaat niet alleen in het algemeen op het typische makara-profiel in de omlijning der plantaardige formatie, maar evenzeer op verschillende kenmerkende détails als daar zijn de half geopende bek, de daaruit te voorschijn komende bladeren en de door 'n lijn in tweeën gedeelde slurf met de daarachter aangebrachte ranken — détails die men alle in gevegetariseerde vorm in de plant terugvindt.

Aanvankelijk zal men waarschijnlijk geneigd zijn de hier bedoelde vormovereenkomst aan toevallige omstandigheden toe te schrijven of ze op rekening van de fantasie van den Baraboeḍoer-beeldhouwer te stellen en er verder geen bijzondere aandacht aan te schenken. Merken we echter op, dat het zo juist beschreven type van makara — dat met in tweeën gedeelde en naar voren gekrulde slurf — niet alleen van de Baraboeḍoer, maar ook van elders bekend is, terwijl de plantaardige tegenhanger er van, de stengelknoop, aan vrijwel elke Hindoe-Javaanse spiraalrank voorkomt, dan wordt de kans aanzienlijk geringer, dat het aan de Baraboeḍoer opgemerkte verschijnsel van louter locale of incidentele aard zou zijn. Wij vragen ons dan af of de bedoelde vormovereenkomst er wellicht op wijst, dat er een bepaalde, tot dusver niet vermoede betrekking tussen de makara en het parvan heeft bestaan, een betrekking waarvan aard en betekenis ons weliswaar nog niet duidelijk zijn, doch die reeds nu de belofte voor ons inhoudt, dat zij ons in staat zal stellen het makaravraagstuk van een ander dan de tot dusver ingenomen gezichtspunten in beschouwing te nemen. Dat dit geheel overbodig zou zijn zal wel niemand beweren. Want al heeft de stijlhistorische ontwikkeling van het makaramotief meermalen een punt van onderzoek uitgemaakt en al is men wat

---

nog herhaalde malen voort te zetten, tot de beschikbare ruimte geheel gevuld is." — Deze beschrijving heeft aanleiding gegeven tot misverstand daar men er uit gelezen heeft dat zij op het beloop van de g e h e l e zich in bochten voortkronkelende en zich telkens in spiralen opwindende rank betrekking zou hebben. Het is echter duidelijk dat Brandes slechts het oog heeft gehad op het ornament binnen één spiraalwinding.

dit betreft tot min of meer bevredigende resultaten gekomen, hiermede zijn nog steeds enkele van de belangrijkste vragen met betrekking tot het watermonster onbeantwoord gebleven: Waaraan is de opmerkelijke voorliefde en de grote nadrukkelijkheid toe te schrijven, waarmede de Indische en, in veel sterker mate nog, de Hindoe-Javaanse kunstenaars de makara als versieringsmotief hebben toegepast? Is hier louter toeval of zuivere willekeur in het spel? Of ligt aan die toepassing een bepaalde beweegreden, een diepere zin, ten grondslag en zo ja, welke kan die zijn geweest?

De beantwoording van deze vragen is voorshands niet aan de orde. Onze eerste taak zal hebben te bestaan in het volgen van het spoor dat de opgemerkte vormovereenkomst tussen makara en parvan ons gewezen heeft, een spoor dat ons leidt in de richting van een vergelijkend onderzoek, waardoor op morphologische gronden zal zijn uit te maken in welke genealogische verhouding het monstermotief en de stengelknoop tot elkaar staan.

Voor dit onderzoek vinden we, voor zover de makara in het spel is, onze weg grotendeels gebaand door de bovenbedoelde stijlhistorische studiën waaronder die van Cousens, Brandes, Vogel en Van Erp de voornaamste plaats innemen [1]. Hieruit is o.a. gebleken dat de makara reeds bij zijn eerste verschijning in de Indische kunst, boven de ingang van de grot van Lomas Rishi in Bihar (ca 250 v. Chr.), als een fantastisch vierpotig gedierte met krokodilachtige kop, naar achteren omgekrulde snuit en een schubbenkam op de staart is afgebeeld. In een volgend stadium van ontwikkeling, dat o.a. te Bharhut (ca. 150 v. Chr.) is vertegenwoordigd, handhaaft zich de krokodillekop met omgekruld neusuiteinde waarvan de bek zich inmiddels wijd geopend heeft en de kaken met zaagtanden zijn bezet, terwijl de achterpoten verdwijnen en het lichaam in een voluutsgewijze opgerolde schubbenstaart verandert. Behoudens kleine wijzigingen, waaronder de toevoeging van ramshoorns en de verandering van het achterlijf in het lichaam van een vis met staartvin, is dit type ook te

---

[1] VOGEL, *De makara in de Voor-Ind. beeldhouwk.*, *N I O N.* 1924, p. 263 e.v.; *Le makara dans la sculpture de l'Inde*, *R A A.* 1930, p. 133 e.v. (en de daar opgegeven oudere lit.); COOMARASWAMY, *Yakṣas* II, 1931, p. 47 e.v.; STUTTERHEIM, *The meaning of the kala-makara ornament*, *I A L.*, *N.S.* III, 1929, p. 27 e.v.; DEVAPRASAD GOSH, *The makara in Indian Art*, *Calc. Rev.* 1930, p. 191 e.v. (vert. *Djåwå* X, 1930, p. 379 e.v.); VAN ERP, *Barabuḍur* II, p. 379 e.v.; DE CORAL-RÉMUSAT, *Influences javanaises dans l'Art de Rolûos*, *J. A.* 1933; *Animaux fantastiques dans l'Inde, la Chine, l'Insulinde et l'Indochine*, *BEFEO.* XXXVI, 1936, p. 427 e.v.; *Concerning some Indian Influences in Khmer Art*, *I A L.* VII, 1933, p. 110 e.v.

Mathurā (50—200 n. Chr.) en te Amarāvatī (150 n. Chr.) in gebruik, doch wanneer na verloop van ettelijke eeuwen het monster wederom van zijn aanwezigheid blijk geeft, o.a. in de Gupta-kunst (300—600 n. Chr.) en te Seven Pagoda's (7de eeuw n. Chr.) blijkt het een belangrijke metamorphose te hebben ondergaan. Het visachtige achterlijf heeft dan plaats gemaakt voor een welig ontwikkelde pluimvormige staart, de voorpoten zijn verdwenen en de kop is van een olifantsslurf met naar voren omgekruld tastorgaan voorzien. In zijn Zuidindische, middeleeuwse gedaanten verschijnt de makara ten slotte als een wanstaltig monster met zwierige pluimstaart, een olifantachtige kop met slurf en het lichaam van een olifant, rhinoceros of andere dikhuid (zie Pl. 10 b, c; 39 a, b, f; fig. 1 j-m; 5 e-h).

Staat dus de ontwikkelingsgeschiedenis van de makara in hoofdtrekken vast, bij het parvan zijn de omstandigheden veel minder gunstig, aangezien dit deel van de lotus tot dusver nauwelijks enige aandacht heeft getrokken en voorstudiën er over geheel en al ontbreken. Dit maakt het vóór alles nodig de vormvariaties van het parvan op te sporen om zodoende een betrouwbare basis voor een vergelijking met de makara te leggen. Ten einde de uitkomsten van deze vergelijking nader te toetsen zal het vervolgens gewenst blijken, een belangrijke uitbreiding aan ons onderzoek te geven en gaandeweg dieper in het gebied der Indische ornamentiek door te dringen. Hierbij zal dan aan het licht komen, dat de makara-figuur slechts een klein onderdeel vormt van een grote groep van innig met elkaar vergroeide symbolen en motieven, zodat, als we ten slotte onze vraag herhalen: of nog een andere en diepere betekenis dan de louter decoratieve aan de frequente toepassing van het monstermotief ten grondslag ligt, een veel wijder gebied in ogenschouw zal moeten worden genomen en we ons voor veel ingewikkelder problemen geplaatst zullen zien dan in het nu voor ons liggend deel onzer studie, waarbij we ons slechts met vragen van zuiver morphologische en vergelijkende aard zullen hebben bezig te houden.

I

TWEE INDISCHE MONSTERKOP-MOTIEVEN EN HUN PROTOTYPEN

A.

PARVAN EN MAKARA

Het parvan in de Indische kunst

Voordat we de vormen van het parvan in de Indische kunst nader in beschouwing nemen moge er met een enkel woord aan worden herinnerd, dat de lotusplant in natura (*Nelumbium Nelumbo* L.) bestaat in een in de modderige waterbodem in horizontale richting zich voortplantende wortelstok (*bisa* of *mrĕṇāla*), die op regelmatige afstanden knopen (*parvan* of *granthi*) vormt, elk voorzien van kleine wortels en schubvormige steunbladen en uit elk waarvan een vertakking van de wortelstok te voorschijn komt, vergezeld van blad- en bloemstelen, welke laatste naar het watervlak opstijgen en daarop en daarboven tot ontplooiing komen, m.a.w. er is geen zich vertakkende stengel, doch elk blad en elke bloem komen rechtstreeks uit de wortelstok of uit een van zijn vertakkingen te voorschijn [1].

De hier bedoelde groeiwijze is in de Indische kunst op tweeërlei wijze tot lotusrankornament verwerkt: in liggend en in klimmend ornament. Het eerste bevat als voornaamste element een hoofdstengel (eig. wortelstok), die zich in een golvende lijn over het te decoreren vlak slingert en op regelmatige afstanden, gewoonlijk aan de boven- of aan de onderkant

---

[1] Ofschoon het wellicht duidelijker en botanisch ongetwijfeld juister zou zijn geweest, overal in het hierna volgende waar de hier genoemde plantdelen ter sprake komen van w o r t e l s t o k of r h y z o m e en z ij t a k k e n te spreken, heb ik er kortheids- en welluidendheidshalve de voorkeur aan gegeven, de eerste als h o o f d s t e n g e l en de laatste als b ij s t e n g e l s of kortweg s t e n g e l s aan te duiden. Men verwarre deze wortel-s t e n g e l s vooral niet met de blad- en bloems t e l e n. De eerste bevinden zich onder water, zijn vlezig en kunnen in dikte variëren tussen een mansarm en een vinger, terwijl de andere boven water uitsteken, dun, hard en vezelig zijn en over hun gehele oppervlakte met korte scherpe uitsteekseltjes bezet zijn. Het spreekt van zelf dat waar in de literatuur van eetbare lotusstengels sprake is — zo bijv. in het Bisajātaka uit de Jātakamālā — steeds de wortelstokken bedoeld zijn. Van wege hun hardheid en vezeligheid zijn de blad- en bloemstelen voor consumptie totaal ongeschikt. — Over het Indische en Chinese gebruik om eetbare lotuswortels te kweken zie NIEUWENKAMP. *N I O N.* 1932, p. 137.

van dat vlak, op de punten waar van richting wordt veranderd, knopen vormt van waaruit nieuwe vegetatie zich ontwikkelt (Pl. 4 en 5).

Wijkt deze uitbeeldingswijze slechts in zoverre van het natuurlijke voorbeeld af, dat het liggende vlak waarin de wortelstok met zijn slingers en bochten zich voortbeweegt een verticale stand heeft ingenomen, bij het klimmende ornament heeft men zich aanzienlijk verder van de groeiwijze in natura verwijderd. Hierbij toch heeft men de horizontale groeirichting voor een verticale doen plaats maken, met dien verstande dat men de gehele op de waterbodem zich uitstrekkende wortelstok van de plant met al zijn ap- en dependenties overeind heeft geplaatst en zodoende een klimmende rank gecreëerd heeft die zich voor decoratieve doeleinden op dezelfde wijze als de liggende rank liet behandelen (Pl. 1—3).

Waar te Bharhut de liggende kalpalatā ter versiering van de bovenregel („copings") der stūpa-omheining is toegepast, verschijnt het parvan hier steeds in zijn eenvoudigste, het natuurlijke voorbeeld het meest nabij komende gedaante, n.l. als een ronde of hoekige verdikking van de stengel, voorzien van een langwerpig, overlangs gegroefd en aan de rand gekarteld steunblad (Pl. 4 c).

Te Sānchi, waar zowel klimmende als liggende ranken worden toegepast, komen formaties van nagenoeg gelijke vorm als te Bharhut voor. Het steunblad is hier echter in den regel iets korter van stuk en er treden enkele variaties van op, waarbij het uiteinde naar achteren is omgekruld en soms van een tweede, veel korter steunblad vergezeld gaat, waardoor het geheel enigszins het uiterlijk van een krokodillekop aanneemt (Pl. 2 a-c, 5 a, b).

Deze ontwikkeling wordt voorlopig niet voortgezet. Te Gandhāra doet een motief van Hellenistische oorsprong zijn intrede, n.l. het door eroten gedragen bloemfestoen, dat eveneens tot Mathurā en Amarāvatī doordringt, er het Indische lotusrankornament beïnvloedt en merkwaardige mengvormen in het leven roept, waarvan de geschiedenis ons niet verder behoeft bezig te houden. Wat de kunst van Gandhāra zelve betreft, deze is voor ons onderzoek weinig interessant aangezien de lotusrank er geheel als een decoratief element pleegt te worden behandeld en er de parvans aan ontbreken of tot weinig opvallende verdikkingen van de stengel zijn verkleind [1].

Hetzelfde kan men ook te Mathurā en Amarāvatī waarnemen. Duidelijk

[1] Zie bijv. FOUCHER, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhāra* I, 1905, p. 221, fig. 96 en 97.

uitgebeelde parvans komen er slechts sporadisch voor en bieden er weinig opmerkelijks, behoudens in een enkel geval waar de rank de vorm aanneemt van een op de schouders van mannenfiguren getorst bloemfestoen. Hoewel Hellenistische invloed krachtig op deze voorstelling heeft ingewerkt en er nog slechts weinig van het specifiek Indisch karakter van de kalpalatā in te bespeuren is, is toch juist in deze uitheemse vorm een bijzonder merkwaardig en oorspronkelijk element bewaard gebleven. In de benedenbocht van de slinger — dit is de plaats waar te Bharhut en Sānchi het parvan voorkomt — verschijnt hier af en toe een combinatie van twee ruggelings tegen elkaar aan geplaatste, door een geornamenteerde band van elkaar gescheiden makara-koppen, elk voorzien van kleine slagtanden in boven- en onderkaak, een naar achteren omgekrulde snuit en een wijd geopende bek, die aan het zware volume van de bloemguirlande doorgang verleent (Pl. 7 c). Dat deze koppen niet louter decoratieve betekenis hebben, maar er een parvan door wordt voorgesteld, laat zich opmaken uit de van de onderkaak schuins naar beneden weggroeiende worteltjes, evenals uit de dunne loten, die aan weerskanten uit de makara-bek te voorschijn komen en waarin we zonder moeite de blad- en bloemstelen herkennen, die zich uit elk lotus-parvan ontwikkelen.

Het feit, dat aan de bloemguirlande te Amarāvatī de makara het parvan heeft vervangen, wint niet weinig aan betekenis als we opmerken dat dezelfde eigenaardigheid ook elders voorkomt. Zo treffen we er een interessant voorbeeld van aan op de deurpost van een tempel te Māmallapuram (Chingleput district, Madras, 7de eeuw) (Pl. 7 b) waar we — te midden van enkele de aandacht afleidende détails waarop we in een ander verband zullen terugkomen — als hoofdbestanddeel van het ornament een zich in drie bochten naar boven slingerend slangelichaam aantreffen, dat hier de plaats van de gewone klimmende lotusrank inneemt. Evenals deze rank is dit lichaam op regelmatige afstanden van parvans voorzien, waaruit naar beneden zich afbuigende zijstengels — hier slangelijven — te voorschijn komen, terwijl, evenals te Amarāvatī, in deze parvans duidelijk de koppen van makara's — zie vooral de kop boven het hoofd van de vrouwenfiguur — te herkennen zijn.

Een derde voorbeeld van dezelfde vervanging komt voor op een reliëftafereel van de Kailāsanātha-tempel te Kāncīpuram (7de eeuw) (Pl. 7 a). Het bevat een voorstelling van god Çiva, verblijf houdend op de Kailāsa in een door een poortgebouw omlijste grot; rechts en links van hem verheffen zich steile rotswanden waarin holen en spelonken van asceten en wilde dieren zichtbaar zijn, terwijl achter hem een boom verrijst, die zich

boven zijn hoofd in twee, in makara-koppen uitlopende takken splitst. Ook over deze voorstelling, meer in het bijzonder over de boomvorm van de lotusplant, zal later nog het nodige zijn op te merken. Maar ook zonder nadere toelichting is het duidelijk, dat op dit reliëf, evenals te Amarāvatī en te Māmallapuram, de monsterkop het parvan heeft vervangen.

Het feit, dat deze vervanging zeker niet mogelijk zou zijn geweest, indien er niet volgens Indische wijze van beschouwing een zekere verwantschap, ja equivalentie, tussen de kop en het plantaardig orgaan had bestaan die hun onderlinge verwisselbaarheid had kunnen rechtvaardigen, past ongetwijfeld zeer goed in het kader van onze veronderstelling aangaande de onderlinge verhouding van makara en parvan.

Zetten we na deze korte onderbreking ons onderzoek voort en nemen we de kunst uit de Gupta-tijd en de daarop aansluitende perioden in beschouwing ten einde de ontwikkeling van het parvan-motief stap voor stap te blijven volgen, dan wordt het ons al spoedig duidelijk dat het beschikbare studiemateriaal voor dit doel ten enenmale ontoereikend is. Dit ligt voor een deel aan het verloren gaan van talrijke monumenten ten gevolge van de Mohammedaanse invasies die Noord-Indië geteisterd hebben; anderdeels echter is het te wijten aan het nagenoeg geheel ontbreken van de voor ons doel onontbeerlijke détailopnamen van bouwkundig ornament [1]. Onder deze omstandigheden zullen we weliswaar nu en dan kunnen constateren welke vorm van parvan aan een bepaald Indisch bouwwerk is toegepast (zie bijv. Pl. 6, 13 d), doch over de oorsprong en de onderlinge samenhang dezer vormen is dan toch meestal niets naders te weten te komen.

Het parvan in de Hindoe-Javaanse kunst

Wat echter in India schaars voorhanden is of geheel ontbreekt kan ge-

[1] Aan détailopnamen van de oudere, buddhistische monumenten bestaat geen gebrek. Ik heb hier voornamelijk het oog op de jongere, niet-buddhistische architectuur. Vgl. wat Brandes reeds ruim 45 jaar geleden hierover opmerkte (*NBG.* XXXIX, 1901, p. CX): „. . . het is zeer te betreuren, dat in de Engelse publicaties over de posterieure Indische oudheden in het algemeen er zo weinig op gerekend is om ons de détails wat duidelijker of afzonderlijk te vertonen. Wellicht meer nog dan gezichten op het geheel, het ensemble van een monument, zijn toch juist nodig afbeeldingen van onderdelen, waarin deze . . . duidelijk uitkomen, als men de kunst wil leren kennen, het verloop ervan wil opsporen, en de geschiedenis der vormen volgen, wat zeker het belangrijkste van alles is, wanneer men wil begrijpen wat voor alles begrepen wil worden."

lukkig ruimschoots worden aangevuld met materiaal uit de bloeitijd der Midden-Javaanse kunst. De omstandigheid doet zich hier namelijk voor, dat zowel de makara als de kalpalatā, waarin het parvan van nature thuis hoort, de versieringsmotieven bij uitnemendheid vormen, zodat de bestudering en onderlinge vergelijking van de beide motieven nergens onder zulk gunstig gesternte kan plaats hebben als op Midden-Java.

Van deze beide is de figuur van de Hindoe-Javaanse makara reeds te dikwijls beschreven en afgebeeld dan dat het nog nodig zou zijn er lang over uit te weiden (Pl. 9 a, b; 39 c; 40 a, c; 44 d). Ik merk hier slechts op dat op Java, behoudens spaarzame uitzonderingen, alleen de lichaamloze kop als ornament gebezigd wordt. In zijn klassieke gedaante, zoals we die bijv. aan de poorten van de Baraboedoer aantreffen, vertoont deze kop een wijd geopende bek met naar voren omkrullende olifantsslurf, slagtanden in de bovenkaak, olifantskiezen en oren als die van een varken. Uit het slurfuiteinde ontspringt de steel van een lotusbloem waaruit een dik paarlsnoer afhangt met aan het uiteinde wederom een lotus waaronder een juweel. In de geopende bek zit gewoonlijk een miniatuur leeuwtje of vogel. Achter het spleetvormige oog ontwikkelt zich een gekromde, spits toelopende hoorn welke aan een ramshoorn doet denken. Op dit standaardtype komen talloze variaties voor waarvan we er verscheidene in een volgend deel van deze studie nader zullen leren kennen. Ik vestig hier alleen alvast de aandacht op de zgn. gestyleerde vormen [1], waarbij het monstermotief geheel of ten dele in vegetatief ornament is opgelost; verder op de afwijkingen van het standaardtype die de eigenaardigheid vertonen dat de slurf niet naar voren, maar naar achteren is omgekruld.

Wat verder het parvan-motief betreft, dit komt op Midden-Java overal voor waar de lotusrank als siermotief is toegepast (Pl. 8); dit is het geval zowel op de verticaal geplaatste panelen, posten en lijsten gelijk we die

---

[1] Wanneer er in de oudheidkundige literatuur over „verstyleerde" (of „gestyleerde") vormen gesproken wordt, worden hiermede vaak twee zeer verschillende zaken bedoeld en met elkander verward, n.l. stylering in de betekenis van verstrakking en vereenvoudiging van de originele voorstelling met behoud en accentuering van de grondvormen en hoofdlijnen daarin; en: het geheel of ten dele oplossen van die voorstelling in plantaardig ornament, hetgeen eveneens met behoud van de meest essentiële trekken in het oorspronkelijke beeld gepaard kan gaan, doch gewoonlijk eerder verrijking en complicatie dan vereenvoudiging met zich brengt. Om misverstand te vermijden zal ik in het hierna volgende de eerste vormen als „geschematiseerde", de tweede als „gestyleerde" aanduiden.

aan de Baraboeḍoer hebben leren kennen (Pl. 1), als op de panelen, trapvleugels en andere bouwdelen met horizontale strekking, waarbij door een centraal geplaatste figuur naar beide zijden lotusranken worden uitgezonden (Pl. 14 a; 26 a; 30 d; 33 a). Bovendien komen er in de iconographie en elders vaak nodi voor in de stengels van min of meer naturalistisch uitgebeelde lotusplanten, terwijl ten slotte het parvan nog wordt aangetroffen op een plaats waar men het niet direct zou verwachten, namelijk bij de kalpataru. De morphologie van deze in de Midden-Javaanse kunst zo veelvuldig voorkomende boomvoorstelling zal later een punt van bespreking uitmaken. We stippen er hier slechts over aan dat de spiraalsgewijze opgewonden takken van de boom veelal als lotusranken zijn behandeld en dat met deze wijze van uitbeelding het aanbrengen van parvans gepaard pleegt te gaan (Pl. 20 b; 22 a).

Men zal zich nu misschien afvragen of het uit een oogpunt van methode veroorloofd is, de bestaande lacunes in het Indische materiaal aan te vullen met gegevens van betrekkelijk zo late datum en van zo ver verwijderde, bovendien „koloniale", herkomst als de Hindoe-Javaanse, met de bedoeling aan de laatste beschouwingen te verbinden en er conclusies uit te trekken, die mede op de Indische kunst van toepassing zullen zijn. Het hier gevoelde bezwaar kan niet geheel over het hoofd worden gezien maar ik acht het toch voor ons onderzoek niet groot. Daar immers voor de grote meerderheid der Hindoe-Javaanse versieringsmotieven de Voor-Indische oorsprong bewezen is [1], bestaat er weinig grond voor de veronderstelling dat het parvan hierop een uitzondering zou vormen. Hetgeen we op Java zullen aantreffen zal dus zeer waarschijnlijk eenmaal ook in India bekend zijn geweest. Hierop wijst trouwens nog een andere omstandigheid. De parvan-formaties zijn op Midden-Java verschillend van vorm, maar dit impliceert niet, dat ze er ook in onbeperkte verscheidenheid voorhanden zouden zijn geweest. De in gebruik zijnde variaties kunnen tot een vast aantal typen herleid worden met slechts kleine verschillen binnen de grenzen van elk dezer typen. Dit wijst er op, dat er een vaste inventaris van in oorsprong Voor-Indische parvan-motieven moet hebben bestaan en dat de Javaanse beeldhouwers bij het aanbrengen van ornament gehouden waren, zonder toevoegingen of veranderingen hunnerzijds, uit deze, door de traditie scherp omlijnde, voorraad te putten.

Over de boven bedoelde vormvariaties van het parvan ten slotte nog de opmerking, dat ze niet in de natuur voorkomen, althans niet als nodi

[1] VAN ERP, *Het Ned. Ind. Huis O. en N.* 1913—14, p. 195; *Barabuḍur* II, p. 142.

van de lotusplant, een feit dat ongetwijfeld in verband moet worden gebracht met het door Steinmann gesignaleerde verschijnsel [1], dat de plant die naar haar groeiwijze een lotus moet heten in de Hindoe-Javaanse sierkunst de wonderlijkste gedaanteverwisselingen heeft ondergaan en er niet zelden wordt afgebeeld met de bladeren van andere planten, waaronder die van de heilige vijgeboom, de waterlelie, de orchidee en de kalebas. Met deze gevallen voor ogen zal men veilig kunnen aannemen, dat het voor de bladeren geldende ook op de parvans van toepassing is, m.a.w. dat de beeldhouwers de bedoelde parvan-vormen niet eenvoudigweg hebben „verzonnen", maar dat zij ze aan bepaalde andere planten ontleend hebben om ze vervolgens als het ware op de lotus te enten.

Ik verwijs nu naar fig. 1 en 2 waar de Indische en Hindoe-Javaanse parvan-typen zijn verzameld en te zamen met de er mede te vergelijken makara-vormen zoveel mogelijk groepsgewijze zijn gerangschikt.

Parvan en makara

Groep I. Dit is de enige groep waarbij zich met enige zekerheid laat vaststellen hoe zich uit het lotus-parvan in natura verschillende bijvormen ontwikkeld hebben.

Het van een enkel steunblad voorziene parvan van Bharhut en Sānchi (fig. 1 a en b) treffen we eveneens op Java aan (c en d), waar het echter een ietwat sierlijker vorm heeft gekregen doordat er een lichte buiging in het rechte blad is gekomen en de top naar achteren is omgekruld, terwijl de onderrand voorzien is van een karteling waarin kennelijk een overblijfsel voortleeft van de uiteinden der overlangse groeven die men vaak aan de parvans van Bharhut en Sānchi aantreft.

Een te Sānchi verschijnende variatie op dit type, die door het bezit van een dubbel steunblad wordt gekenmerkt, het bovenste langwerpig en van onderen gekarteld, het onderste veel korter van stuk (e), vinden we, wederom in een wat sierlijker gedaante, op Java terug (f). De gelijkenis met een monsterkop die zich nu meer en meer gaat accentueren wordt onmiskenbaar wanneer in een volgend stadium van ontwikkeling de „onderkaak" gaat uitgroeien tot ze in lengte de „bovenkaak" evenaart en op haar beurt soms van kartelingen wordt voorzien (f-i). In deze vorm is het parvan een enkele maal in India en talloze malen op Java vertegenwoordigd.

Wordt het groeiproces nog verder voortgezet dan gaat de „onderkaak"

[1] *Enkele opmerkingen betreffende de plant-ornamenten van Mantingan, Djåwå* XIV, 1934, p. 89 e.v.; *De op de Boroboedoer afgebeelde plantenwereld, T B G.* LXXIV, 1934, p. 581 e.v.

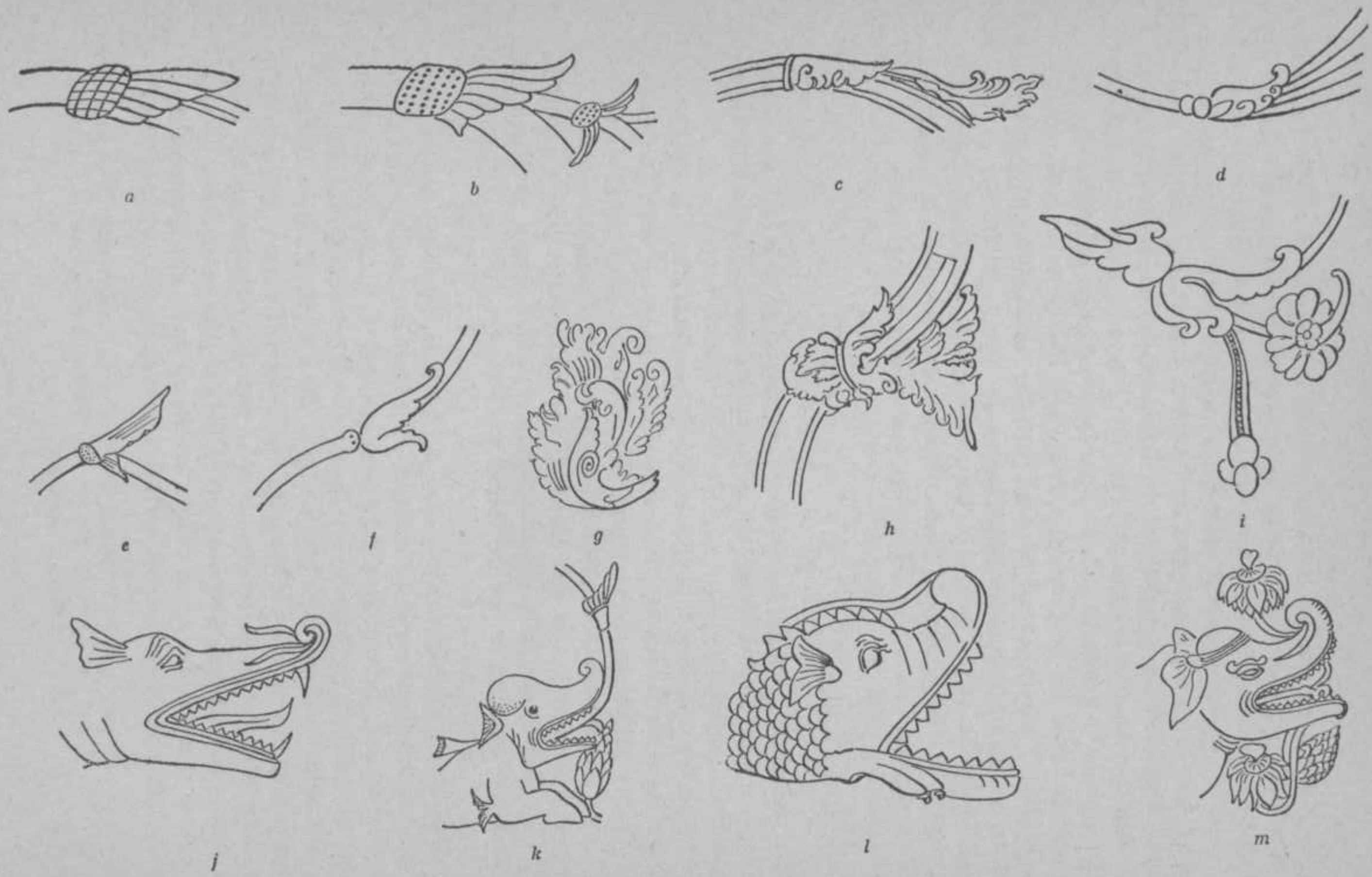
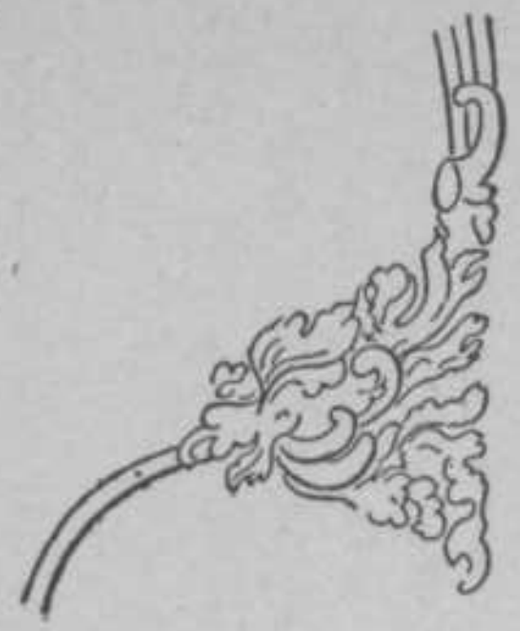
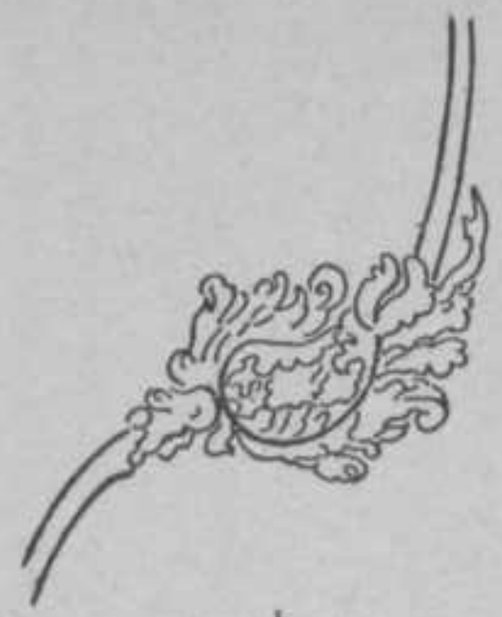


Fig. 1. *a* en *b* Bharhut; *c* tj. Kalasan; *d* Baraboeḍoer; *e* Sānchi; *f* Baraboeḍoer; *g* en *h* tj. Kalasan; *i* Baraboeḍoer; *j* Bharhut; *k* Sānchi; *l* en *m* Bharhut.



a

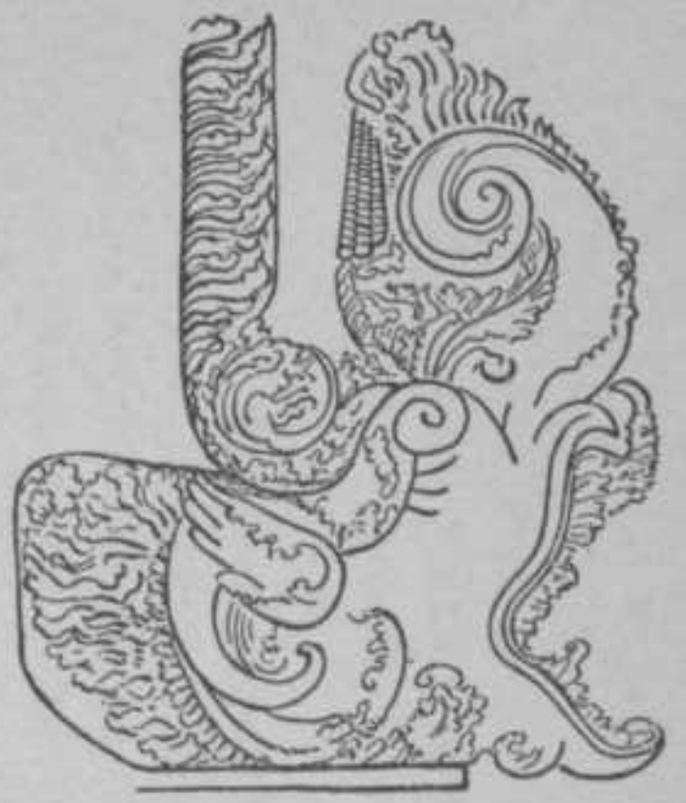


b

c

d

e



f

g

k

i

j

k

Fig. 2. *a - d* Baraboedoer; *e* bronzen lamp coll. Resink-Wilkens; *f* tj. Sewoe; *g* en *h* Baraboedoer; *i* Diëng; *j* tj. Kalasan; *k* Baraboedoer.

de „bovenkaak" in omvang overtreffen terwijl er tevens nog allerlei woekeringen van grillige gedaante tussen de „kaken" tot ontwikkeling kunnen komen (vgl. Pl. 6 a).

Met de parvan-vormen van Groep I correspondeert een bepaald type van makara, n.l. dat met krokodilachtige kop en naar achteren omkrullende snoet, dat in de oudste periode der Indische kunst in gebruik is geweest. Men vergelijke fig. j-m met e-i, en merke hierbij op, dat de zaagtanden in boven- en onderkaak van het monster met de hoger bedoelde kartelingen van de beide steunbladen corresponderen, terwijl de omkrulling van de snoet met die van het bovensteunblad overeenkomt.

In dit verband vraagt een détail van het tjaṇḍi Meṇḍoet-reliëf dat de bekende fabel van de krokodil en de aap in beeld brengt een ogenblik onze aandacht (Pl. 8 i).

Het merkwaardige geval doet zich hier voor, dat, op gelijke wijze als wij de krokodillekop en het parvan naast elkaar hebben geplaatst, de beeldhouwer van het bedoelde reliëf dit heeft gedaan: in het midden plaatste hij de krokodillekop met zaagtanden en omgekrulde snoet en daarvóór (links) een parvan van het boven besproken type, deel uitmakend van de uit de bek van het dier te voorschijn komende stengel. Daar nu bij vergelijking van kop met parvan de treffende gelijkenis tussen beide onmiddellijk in het oog springt, is het duidelijk, dat er van de zijde van den beeldhouwer — of van zijn opdrachtgever — opzet in het spel is geweest toen hij de beide figuren zo opvallend dicht in elkaars buurt bracht. 's Mans bedoeling is het dan kennelijk geweest óf om duidelijk te laten uitkomen hoe goed hij omtrent de verwantschap tussen krokodil en parvan was ingelicht, óf om de opmerkzaamheid van den Meṇḍoet-bezoeker op deze verwantschap te vestigen, óf — meest waarschijnlijke veronderstelling — om het ene te doen en het andere niet na te laten.

Groep II. Afgezien van de krokodil komen er in de jongere kunst, met name in de Midden-Javaanse, geen makara-achtige diervormen voor die met de parvans van groep I in nauwe betrekking staan. Met groep II wordt dit echter anders. We maken hier kennis met een formatie bestaande uit een kern van één of twee paar naar binnen gebogen en aan de binnenkant vaak met knoppen of kartelingen bezette steunbladen, omsluitende een komvormige ruimte, waaruit één of meer blad- en bloemstelen benevens een welige tros van rank- en bladarabesken met n a a r a c h t e r e n o m g e b o g e n uiteinde te voorschijn komen (fig. 2 a-b).

Onder de leden der makara-familie is dit type een welbekende verschijning.

O.a. vinden we het vaak vertegenwoordigd onder de zgn. „gestyleerde" Hindoe-Javaanse makara's met halvemaanvormig achter- of onderstuk, waaruit zich bij wijze van slurf een naar boven toe zich versmallende, aan de top naar achteren omgebogen bundel arabesken ontwikkelt (c-e).

Deze naar achteren omgekrulde slurf vindt men terug bij de diervormige makara-figuren, die als de rechtstreekse voortzetting van de boven bedoelde gestyleerde vormen moeten worden aangemerkt (f). Ik verwijs verder naar de fig. d-f en a-c, waaruit men duidelijk kan zien, dat bij de bedoelde makara-typen, zowel de gestyleerde als de niet gestyleerde, de schedelomtrek en de daaraan parallel lopende hoorn corresponderen met het komvormige achterstuk van het parvan en het daarop liggende binnensteunblad, terwijl de onderkaak van het monster haar tegenhanger vindt in het stuk lofwerk dat vaak onder het benedensteunblad uit naar voren steekt.

Groep III. De hieronder bijeengebrachte parvans behoren tot het type waarvan we bij ons onderzoek zijn uitgegaan (fig. 2 g). Het onderscheidt zich van de parvans der eerste twee groepen door het feit, dat het alleen aan het uiteinde van de stengel, als „secundaire" nodus, voorkomt en dat er een scherpe scheidingslijn is getrokken tussen het knotsvormig verdikte stengeluiteinde en de daarop ingeplante waaiervormige bundel ranken welks top n a a r v o r e n is omgekruld.

Het aan deze parvans beantwoordende, „gestyleerde" type van makara (h-j) vertoont eveneens twee door een lijn van elkaar gescheiden gedeelten, resp. gevormd door de stompe bovenkaak en de daarop zich verheffende slurf met naar voren omgekruld tastorgaan.

Bij dit type sluit zich aan de op Midden-Java meest voorkomende, niet gestyleerde, diervormige makara (k), waarbij de afscheiding tussen kop en slurf weliswaar verdwenen is, doch de voorwaartse omkrulling van de slurf zich gehandhaafd heeft.

Ten slotte maken we nog een opmerking die gelijkelijk op de drie boven besproken groepen betrekking heeft.

Parvan en makara gelijken niet alleen in morphologisch opzicht op elkaar, ook een belangrijke biologische functie hebben zij gemeen, n.l. het vermogen om vegetatie uit zich voort te brengen. Dit geschiedt bij beide op geheel eendere wijze: Terwijl bij het parvan gewoonlijk de bloem- en bladstelen uit het „keelgat" ontspringen en tussen de „kaken" door naar buiten komen (Pl. 8 a, b; fig. 1 h) komt het ook herhaaldelijk voor, dat één der stelen zó dicht tegen de binnenkant van de „bovenkaak" is aangelegd, dat het de indruk maakt, dat hij in het uiteinde van de „slurf" ontspringt en er het verlengde van vormt (fig. 1 f, i). Hetzelfde

verschijnsel nemen wij bij de makara waar. Ook door dit monster wordt zowel uit het keelgat als uit het slurfuiteinde vegetatie voortgebracht (Pl. 1 a; 2 a, c; fig. 1 k, m; 2 e), maar dit laatste geschiedt dan niet in schijn, maar „in werkelijkheid", d.w.z. het punt van oorsprong van de vegetatie heeft zich van het keelgat naar het slurfuiteinde verplaatst.

Maakt het boven gegeven overzicht allerminst op volledigheid aanspraak, niettemin zal uit de onderlinge vergelijking van de diverse parvan- en makara-typen voldoende duidelijk geworden zijn, dat de tussen beide opgemerkte overeenkomsten zó treffend zijn, zich bovendien over een zó groot gebied en een zó wijde tijdsruimte uitstrekken, dat men ter verklaring van deze overeenkomsten niet uitkomt met een beroep op het toeval te doen noch ook met het trekken van een wissel op de fantasie van de kunstenaars of door het in 't geding brengen van andere factoren welke alle gelijkelijk zijn behept met het euvel dat zij zich aan alle wetenschappelijke contrôle onttrekken.

Met dit te constateren hebben we echter slechts een negatief resultaat bereikt. Willen we hier iets positiefs tegenover stellen, dan zal allereerst moeten worden afgerekend met de vraag welke zich thans met kracht aan ons opdringt: of de nauwe verwantschapsbetrekking tussen parvan en makara zich wellicht hieruit laat verklaren dat de eerste uit de laatste is voortgekomen dan wel omgekeerd.

In het nu volgend deel van ons onderzoek zal het dus in hoofdzaak aankomen op het beantwoorden van de prioriteitsvraag: plant-uit-dier of dier-uit-plant?

Beginnen we dan met aan te nemen dat het eerst gestelde de bestaande verhouding juist weergeeft, hoe zullen we ons dan de ontwikkeling van het parvan uit de makara moeten voorstellen en welke consequenties vloeien hieruit voort?

Aangenomen moet dan worden — gelijk men tot dusver steeds heeft aangenomen — dat de Indische kunstenaars, toegevende aan de hun ingeboren neiging tot een speels-uitbundige, tropisch-weelderige wijze van uitdrukken en uitbeelden, het in oorsprong theriomorphe makara-motief in een op de plantaardige natuur geïnspireerd spel van blad-, bloem- en rank-ornament hebben opgelost. Zoals Brandes het zag, toen hij de ontwikkeling van het makara-ornament op de volgende wijze kenschetste [1]: „. . . op niets anders wijzende dan op een lijnverloop, een spelen met lijnmuziek, een gejoedel, een gefluit en gekweel, als ik het zoo zeggen mag,

---

[1] *N B G.* XXXIX, 1901, Bijl. VI, p. CXIII. — Vgl. ook MARCHAL, *The Head of the Monster in Khmer and Far Eastern decoration*, *J I S O A.* VI, 1938, p. 97: „It is not without interest to show the deformations and stylisations the motif underwent in the course of centuries and in

van de kunstenaars, die, het oude motief nooit verlatende, zoo hun kunstzin, hun fraaiigheidszucht, hun lijngevoel, hun harmonische en symmetrische vues hebben uitgestort, vastgelegd en vereeuwigd . . . Die ontwikkeling is eigenlijk een oplossing, zij is tegelijkertijd een soort van ontbinding, want zij bestaat hierin, dat duidelijke, natuurlijke vormen gestyliseerd raken, tot stylement overgaan, zich zonder dat de grondvormen of hoofdlijnen verloren gaan omzetten in arabesken, waarin . . . nu dit gedeelte forscher, voller, geprononceerder wordt behandeld, en dan weer een ander meer op de voorgrond wordt gebracht, terwijl de overgangsvormen niet ontbreken, omdat men tallooze . . . voorbeelden aantreft, die slechts gedeeltelijk in de laatste trant behandeld zijn, maar voor het andere deel natuurlijk zijn gehouden."

En even verder: „. . . de bedoeling in het spreken met die gestyliseerde lijnen . . . is en blijft steeds, om, onder handhaving van het oude, van het overjarige, neen van het over-eeuwige motief, steeds weer wat anders, wat nieuws, en toch fraais, iets nog-nooit-geziens te geven."

De hier door Brandes vertolkte zienswijze had zeer zeker recht van bestaan zolang de nauwe verwantschap tussen parvan en makara nog niet de aandacht had getrokken. Nu deze echter is komen vast te staan moet (wil men aan de plant-uit-dier-hypothese vasthouden) de lijn der door Brandes geschetste evolutie noodwendig verder worden doorgetrokken en wel in die zin, dat de metamorphose — de „stylering" of „ontbinding" zoals Brandes het noemde — van het theriomorphe monstermotief niet bij de arabesk-vorming is blijven stilstaan, doch zich daar voorbij heeft voortgezet en haar eindpunt eerst heeft gevonden toen de zuiver plantaardige vorm, het parvan, bereikt was. Is dit al een vreemdsoortige ontwikkelingsgang, daar men moeilijk kan inzien waartoe de verdere „stylering" tot de niet voor decoratieve doeleinden bruikbare parvan-formatie gediend kan hebben, nog wonderlijker wordt de veronderstelde evolutie als men bedenkt, dat alle lijnen die de bedoelde styleringen gevolgd hebben als bij onderling accoord in één punt, het parvan, zijn samengekomen, terwijl men veeleer zou hebben verwacht, dat zij, na eenmaal van haar theriomorphe gedaante bevrijd te zijn, zich ongebreideld in alle richtingen verder zouden hebben ontplooid, zich zonder onderlinge samenhang in de wijde ruimte zouden hebben verspreid en verloren.

Als laatste onwaarschijnlijkheid brengt de veronderstelde ontwikkeling

---

the hands of indigenous craftsmen who invested it with their own fancy within imposed limits; the craftsmen, it may be said, based their variations on the motif in the same way as a pianist or violinist does with a musical theme enriching, developing or extremely simplifying it."

nog mede, dat het l e g e n d a r i s c h e makara-monster zijn uiterlijk aan het i n n a t u r a b e s t a a n d e parvan zou hebben geschonken, en dit niet alleen, het zou daarop ook een biologische functie hebben overgedragen, de functie van het uit zich voortbrengen van vegetatie (p. 19), alsof de plant dit van het dier zou behoeven te leren. Een en ander klinkt zó onwaarschijnlijk dat men er geen Indischen kunstenaar van mag verdenken het ooit te hebben verzonnen, laat staan er een plaats in de kunst aan te hebben gegeven.

Maar genoeg van deze en dergelijke suppositie. De boven een eindweegs gevolgde hypothese behoeft niet verder te worden uitgewerkt om de ongerijmdheden en tegenstrijdigheden van dezelve in het oog te doen springen. Het door haar opgeroepen beeld is dat van een tegen de draad der waarschijnlijkheid ingaande voorstelling, van een teruggedraaide film, die men slechts in de goede richting behoeft te laten afrollen om een logische en natuurlijke toedracht van zaken voor ogen te krijgen.

Inderdaad, hoe eenvoudig wordt alles wanneer men zich de makara uit het parvan ontstaan denkt en men zich hierbij tevens losmaakt van de gedachte dat het iets ongewoons of iets specifiek Indisch' zou zijn wat hier heeft plaats gehad. Het verschilt in wezen niet van wat steeds opnieuw en overal plaats heeft wanneer de menselijke verbeelding in een formatie van onbestemde, grillige gedaante — bijv. een wolkenmassa, een rookkolom, een bergpartij, een plantaardig orgaan — de figuur van een dier- of mensachtig wezen meent te herkennen, dit wezen er in „ziet" en er een eigen, fantastisch bestaan, los van de werkelijkheid, niettemin gevormd uit elementen ontleend aan de werkelijkheid, aan toekent.

Welnu, gelijk die verbeelding bijv. in een wolkenmassa een aanstormenden reus ziet, in een knoestige boomstam een spookgestalte ontwaart of in een grillig gevormde bladermassa een leeuw of een draak meent te herkennen, e v e n z o h e e f t d e I n d i ë r i n d e s t e n g e l k n o o p m e t z i j n a l s k a k e n g e v o r m d e s t e u n b l a d e n d e k o p v a n e e n m o n s t e r m e t o p e n g e s p e r d e m u i l g e z i e n. En dit beeld vasthoudend heeft hij de kunst in het bezit gesteld van een motief dat zich overal liet gebruiken waar de behoefte zich voordeed om het waterelement in een adequaat-symbolische gedaante, de gedaante van een mythisch watermonster, uit te beelden.

Trachten we nu meer in bijzonderheden na te gaan hoe de metamorphose van parvan tot makara zich heeft voltrokken, dan wordt ons uitgangspunt gevormd door een klein aantal zuiver plantaardige, primaire parvantypen waarvan één aan de lotus, de overige aan andere waterplanten ont-

leend zijn. Uit deze typen ontstaan dan een veel groter aantal secundaire en tertiaire vormen, waarin nu eens dit dan weer een ander onderdeel de metamorphose tot dierlijk lichaamsdeel ondergaan heeft, vaak ook een combinatie van deze delen diervormen heeft aangenomen, in dier voege dat steeds een met een bepaald parvan-onderdeel gelijkenis vertonend lichaamsdeel van een waterdier — de tanden van de krokodil, de slurf van de olifant (= nāga), het achterlijf van de vis enz. — de plaats van dat onderdeel inneemt, terwijl voor het overige het oorspronkelijke, plantaardige karakter van het parvan behouden blijft. Naast deze „gestyleerde" vormen — om deze onjuiste term nog even te blijven bezigen — ontstaan dan de vormen, waarbij het ont-vegetariserings-, tevens theriomorphiseringsproces zich aan het g e h e l e parvan voltrokken heeft met als resultaat het legendarische monster, makara genaamd, samengesteld uit lichaamsvormen die aan verschillende waterdieren ontleend zijn.

Ten slotte merken we nog op, dat niets in de boven geschetste gang van zaken zo natuurlijk is dan dat bij de metamorphose van parvan tot makara de functie van het voortbrengen van vegetatie uit het „keelgat" of uit de „slurf" (zie boven p. 19), werd overgedragen van het plantaardig orgaan op het monster en dat hierin de eenvoudige verklaring gelegen is van het ongewone verschijnsel — ongewoon voor een dier althans —, dat de makara in de Indische kunst pleegt te worden voorgesteld als een gedierte uit welks keelgat of slurfuiteinde lotusranken en -bloemen te voorschijn worden gebracht.

B.

LOTUSSTENGEL EN TORANA-POST

Het Hindoe-Javaanse type van makara-toraṇa

Hoewel uit het voorgaande reeds duidelijk geworden moet zijn, dat de dier-uit-plant-verklaring het in waarschijnlijkheid verre wint van de plant-uit-dier-hypothese, zal toch bij dit punt niet mogen worden stilgestaan. Een nadere bevestiging van deze conclusie is gewenst en dit te meer, omdat zoals men weet de makara niet alleen als zelfstandig versieringsmotief in gebruik is, maar vaak ook voorkomt als onderdeel van de *makara-toraṇa*, d.i. de combinatie van twee naar elkaar toegekeerde of van elkaar afgewende makara-figuren, die onderling door een, gewoonlijk door een topstuk bekroonde, boog — *toraṇa* — zijn verbonden (Pl. 9 en 10).

Het behoeft geen betoog, dat onze veronderstelling omtrent de oorsprong van de makara uit het lotus-parvan in niet geringe mate zou worden verstevigd indien zich liet aantonen, dat de beide boogarmen en het topstuk waarmede de makara's tot een eenheid vergroeid zijn, zich eveneens tot organen van de lotusplant lieten herleiden [1].

Om een onderzoek hiernaar in te stellen nemen we achtereenvolgens de boogposten en het topstuk nader in beschouwing, ons hierbij voorlopig tot Java bepalend aangezien het materiaal hier overvloediger en in groter verscheidenheid aanwezig is dan in enig ander gebied, India zelve inbegrepen.

In de Hindoe-Javaanse boogpost zijn in den regel twee delen te onderscheiden, t.w. een ongeornamenteerde, zacht gewelfde en met twee platte banden afgezette post, die zonder onderbreking in de makara-kop overgaat en als het ware het langgerekte achterlijf van de monsterkop vormt, benevens een langs de buitenzijde van de post aangebrachte, uit arabesken samengestelde zoom, waaraan we voorlopig de daarvoor gangbare benaming „vlammenrand" zullen blijven geven (Pl. 9 a). Deze rand is vaak slechts langs een deel van de post aangebracht en blijft ook dikwijls

[1] Ten einde dit overzicht niet met te veel détails te overladen is het voorkomen van de makara in andere combinaties dan de toraṇa — o.a. als uitloper van de trapboom — buiten beschouwing gelaten.

geheel achterwege. Een essentieel bestanddeel blijkt hij er dus niet van uit te maken.

Bezien we nu eerst de post, die het eigenlijke verbindingslid tussen het topstuk en het makara-monster uitmaakt, met welk deel van de lotusplant zal dan dit lid moeten worden geïdentificeerd?

Het antwoord is niet moeilijk te geven: wanneer toch de makara en het parvan aan elkaar worden gelijk gesteld, is het vanzelf duidelijk, dat de met de achterzijde van de monsterkop verbonden post zijn equivalent zal moeten vinden in een eveneens in de achterkant van het parvan uitmondend deel van de lotusplant.

Welnu, d i t d e e l i s d e s t e n g e l (eig. wortelstok). Deze is niet alleen op analoge wijze met het parvan verbonden als de boogpost met de makara, maar ook wat zijn gladheid, slankheid en buigzaamheid betreft, waarvan hij het toonbeeld is in Indische ogen, is hij de gelijke van de ongeornamenteerde en sierlijk gebogen toraṇa-post.

Fig. 3

Er zijn echter nog meer punten van overeenkomst tussen stengel en post aan te wijzen, die hun (symbolische) identiteit in het licht kunnen stellen. Hiertoe behoort in de eerste plaats het feit, dat de stengel die deel uitmaakt van rankornament in afwijking van de gewoonte om hem als een werkelijke stengel af te beelden, soms als een platte of zacht gewelfde band is voorgesteld, derhalve op gelijke wijze als de boogpost is behandeld, terwijl in een enkel geval — dat zich o.a. aan de tjaṇḍi Kalasan voordoet (fig. 3) — deze band aan weerszijden met dezelfde smallere bandjes is afgezet, die, zoals we boven hebben opgemerkt, voor de toraṇa-post karakteristiek zijn.

Een tweede punt van overeenkomst is van geheel andere aard doch niet minder treffend. Terwijl de post gewoonlijk vloeiend in het achterdeel van de makara-kop overgaat zonder dat er iets van een afscheiding tussen beide is te bespeuren, komt het ook herhaaldelijk voor, dat elk dezer delen in een halfrond uitloopt en deze beide rondingen elkaar op één punt raken (fig. 2 c). Hetzelfde vinden we bij de plant terug: het vloeiend in elkaar overgaan van stengel in parvan en daarnaast het tot stand komen der verbinding door het elkaar raken der beide afgeronde uiteinden (fig. 2 b). De overeenkomst gaat zó ver, dat het stel kleine uitspruitsels dat dikwijls op de ronding van de stengel voorkomt zijn tegenhanger vindt in een ornament van lofwerk waarmede de boogpost op de overeenkomstige plaats is versierd.

Als derde en laatste punt van overeenkomst noem ik de boven reeds ter

sprake gekomen „vlammenrand". Nemen we thans dit deel van de toraṇa-post iets nader in beschouwing, dan blijkt al spoedig, dat de figuren waaruit deze rand is samengesteld geen vlammen voorstellen [1] en bijgevolg de gangbare benaming onjuist gekozen is. Om dit aan te tonen kan er worden volstaan met enkele voorbeelden van werkelijke vlammenranden — aan welker echtheid geen twijfel mogelijk is omdat ze langs de glories van godenbeelden zijn aangebracht (fig. 4 a-d) — naast de vermeende vlammenranden van toraṇa's te leggen (fig. 4 e-f). Onmiddellijk

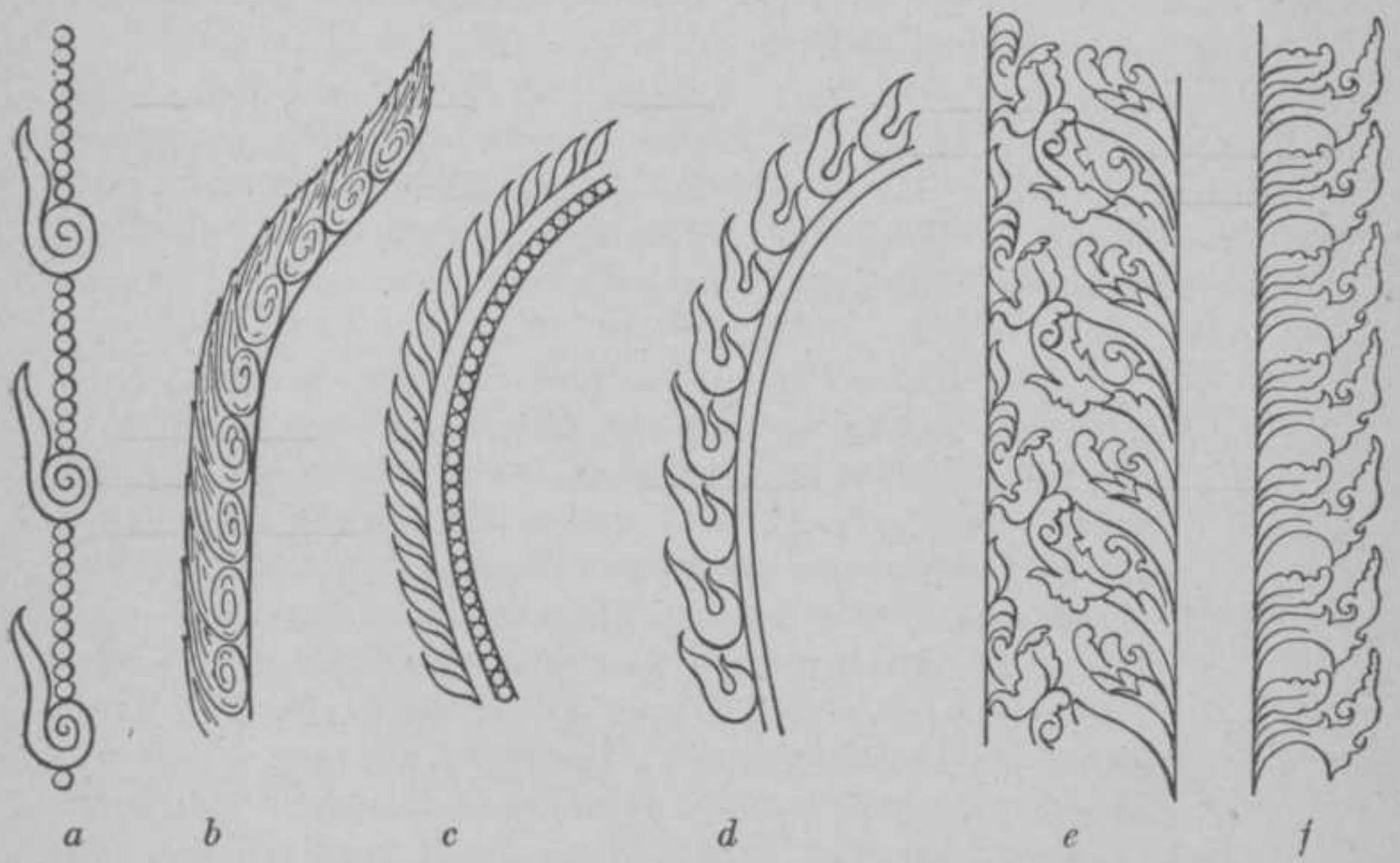


Fig. 4

springt dan in het oog, dat, terwijl de eerste uit een reeks van figuren in komma- of vraagtekenvorm bestaan, waarin de vlammentong nog duidelijk is te herkennen, de laatste een geheel ander uiterlijk vertonen, samengesteld als ze zijn uit bladachtige, aan de randen gekartelde, diep ingesneden arabesken van een duidelijk uitgesproken plantaardig karakter. En dit is juist wat we op grond van onze voorgaande conclusie

---

[1] Dit is reeds door VAN ERP opgemerkt: „Indien men zich rekenschap geeft van de wijze, waarop een vlammenrand in de Hindu-Javaanse kunst, o.a. bij aureolen en ruggestukken van godenbeelden, gemeenlijk wordt weergegeven, dan is men geneigd aan te nemen, dat wij hier (n.l. bij de boogpost) met lofwerk te doen hebben, dus met een gestileerd bladpatroon" (*Barabuḍur* II p. 272).

mogen verwachten. Wanneer toch die conclusie in zake de equivalentie van toraṇa-post en lotusstengel juist is, is het niet anders dan natuurlijk dat de rand, aangebracht langs die post, eveneens tot het plantenrijk behoort.

Het Indische type van makara-toraṇa

Zoals men weet onderscheidt de Hindoe-Javaanse vorm van toraṇa, waarvan tot dusver alleen sprake is geweest, zich van het Indische type er van door de zeer opvallende eigenaardigheid, dat de boogarm met de achterkant van de makara-kop vergroeid is en de bek derhalve van de groeirichting van de stengel is afgewend (Pl. 9 a-c), terwijl de bek er in de Indische kunst naar is toegewend, de boogarm opslokt, in zijn binnenste laat verdwijnen (Pl. 10 a-d). Op deze regel komen weliswaar uitzonderingen voor, maar over het algemeen is toch het gebruik van de twee verschillende typen van toraṇa op Java en in India zeer constant [1].

Het zeldzame verschijnsel, dat het in zaken van kunst gewoonlijk zo volgzame Java op dit punt zijn eigen weg is gegaan en er blijkbaar op eigen initiatief toe heeft kunnen besluiten de makara's in het toraṇa-verband van richting te doen veranderen, heeft reeds vroeg de aandacht getrokken en tot verschillende verklaringen aanleiding gegeven.

Zo heeft Brandes in zijn bekende opstel over de makara als haartressieraad [2] gewezen op het feit, dat men reeds in de sculptuur van Amarāvatī afbeeldingen vindt van troonzetels waarbij de aan weerskanten uitstekende uiteinden van het ruggestuk versierd zijn met makara-koppen, die steeds op Hindoe-Javaanse wijze naar buiten zijn gekeerd, een verschijnsel, dat Brandes aanleiding gaf te vermoeden, dat het makara-motief in zijn Midden-Javaanse vorm niet van bouwwerken, maar van godenbeelden zou zijn afgeleid. Zeer waarschijnlijk klinkt dit niet. Maar zelfs indien Brandes' veronderstelling juist ware, zou zij de moeilijkheid niet oplossen, doch slechts verplaatsen aangezien er niet door wordt opgehelderd waarom de vervaardigers van de bewuste godenbeelden, in afwijking van de heersende gewoonte, de makara's van richting hebben doen veranderen.

Ook de door Vogel vermelde, hoewel niet door hem aanvaarde, verklaring [3], dat de aesthetisch zoveel fraaiere omkering van de beide koppen

---

[1] Enkele voorbeelden van divergerende makara's in de Indische kunst genoemd door De Coral Rémusat, *R A A.* 1934 p. 244 e.v.

[2] *T B G.* XLVIII 1906, p. 21 e.v.

[3] *N I O N.* VIII, p. 273.

op rekening van de grotere kunstzin der Hindoe-Javaanse beeldhouwers zou zijn te stellen, kan ons niet bevredigen. Immers te goed is bekend, hoe groot de eerbied is geweest welke op Java aan de Indische traditie en de door haar voorgeschreven normen is bewezen, dan dat we er niet huiverig voor zouden zijn, een belangrijke invloed toe te schrijven aan kunstzin en dergelijke in Javaanse ogen niet ter zake doende factoren, wanneer een zo ingrijpende wijziging in het spel is als de hier bedoelde.

Ten slotte heeft Mme De Coral Rémusat nog getracht de onderhavige kwestie op te lossen door de „omkering" der Hindoe-Javaanse makara's aan Chinese invloed toe te schrijven, die eerst op Java en vervolgens in Kambodja werkzaam zou zijn geweest [1]. Hierbij zou dan het t y p e van makara aan de Indische kunst zijn ontleend, terwijl het d i v e r g e r e n der koppen op invloed zou wijzen uit China, waar het naar buiten gericht zijn van drakenkoppen aan de uiteinden van bogen sinds de Han-tijd regel was. Ook bij deze theorie is het m.i. niet nodig lang stil te staan; want nog afgescheiden van de vraag of het aannemelijk is, dat een kunstvorm-uit-één-stuk als de Hindoe-Javaanse makara zeer zeker is, uit de samensmelting van twee zulke sterk verschillende stijlen als de Chinese en de Indische ontstaan kan zijn, laat de schrijfster ons in het duister omtrent de plaats en de tijd waarin de bedoelde inwerking van de Chinese kunst op de Javaanse zou hebben plaats gehad. Zolang hierover niet meer klaarheid heerst zullen we goed doen een afwachtende houding tegenover Mme De Coral's theorie aan te nemen.

Waar er dus nog geen bevredigende verklaring van de bewuste „omkering" aan de hand is gedaan, rijst de vraag of niet het Indische type van toraṇa op analoge wijze uit de lotusrank ontstaan kan zijn als de Hindoe-Javaanse vorm er van; en of niet de onderlinge relatie tussen Indische en Hindoe-Javaanse toraṇa een belangrijke vereenvoudiging zal blijken te hebben te ondergaan zodra dit punt eenmaal zal zijn opgehelderd.

Overzien we dan nog eens met een enkele blik de ontwikkelingsgeschiedenis van het Indische makara-motief, dan treft ons daarin als een belangrijk feit, dat op het ogenblik dat het monster een integrerend deel van de toraṇa gaat uitmaken, dit is in de Gupta-periode en daarna, het lichaam van het dier een inconstante grootheid is, zeer verschillend van vorm, gezet of slank, groot of klein, ja niet zelden als verbindingslid tussen kop

---

[1] *Animaux fantastiques*, p. 427 e.v.

en staart geheel ontbreekt, terwijl het laatste lichaamsdeel steeds present is en zich met een in de oudere kunst geheel onbekende wasdom van krullen en arabesken tot een element van de eerste grootte ontwikkelt.

Met recht kon Cousens dan ook schrijven [1]: „The glory of the beast is in its tail. This, starting in its natural place . . . curls en spreads up around and over his back and haunches, and in a magnificent multiplicity of elaborate flourishes and whorls, forming a fan-like display of intricate

Fig. 5

and interlacing arabesques. In some cases the body is dwarfed into insignificence beside it."

Na het bovenstaande te hebben geconstateerd slaan we opnieuw een blik op het gedeelte van de recalcitrante spiraal, dat het uitgangspunt van ons onderzoek is geweest (fig. 5 a). We merken dan op, dat op de plaats waar de zich neerbuigende secundaire stengel zijn laagste punt bereikt, nog een andere grondvorm van de makara schuil gaat dan het door ons besproken prototype van de makara van groep III. De eerste vorm heeft met de laatste de bovenkaak, het oog en de slurf gemeen, doch bezit een tegengesteld gerichte onderkaak waardoor de bek zich niet alleen wijder geopend heeft, maar bovendien naar de groeirichting van de stengel

[1] *A S I., A R.* 1903-04, p. 227.

is toegewend in plaats van daarvan afgewend te zijn zoals bij de makara van groep III.

Aan de hand van fig. 5 valt het nu niet moeilijk na te gaan, hoe het Indische type van makara zich uit de boven bedoelde grondvorm ontwikkeld heeft.

Bij b kan men nog nauwelijks van ontwikkeling spreken daar de figuur onder aan de post tot in détails aan het plantaardig voorbeeld gelijk is en de eigenlijke diervorm, hoewel reeds duidelijk te onderkennen, zich nog niet heeft gematerialiseerd. Bij c echter heeft het theriomorphiseringsproces zich volledig voltrokken, met dien verstande, dat de bij a en b in nuce reeds aanwezige monsterkop tot een echte makara is geworden, die de toraṇa-post, in plaats van hem uit te spuwen, tussen de opengesperde kaken opvangt. Zeer opmerkelijk is het hierbij, dat de ranken en loten die bij a uit de linker benedenhoek te voorschijn komen, zich bij c en d tot de staartpartij van het monster ontwikkeld hebben, alhoewel deze evolutie niet zo volledig haar beslag heeft gekregen, dat er niet in het eindproduct allerlei vegetatieve reminiscenties, getuigende van de plantaardige oorsprong van deze partij, bewaard zouden zijn gebleven. Aan deze herkomst is het ongetwijfeld toe te schrijven, dat de makara-staart niet alleen een zelfde soort sierlijke boog naar boven beschrijft als de bundel lotusstengels pleegt te doen, maar gewoonlijk ook een ware staalkaart van lotusrankmotieven te zien geeft (fig. 5 e-h). Voorts trekt het de aandacht, dat in de makara-vormen die als het meest oorspronkelijk zijn aan te merken, het lichaam van het monster geheel ontbreekt (e en f), gelijk ook bij de plant elk verbindingslid tussen „kop" en „staart" afwezig is (a), terwijl eerst in een volgend stadium van ontwikkeling dit lichaam de visvorm vertoont (d), zijnde deze vorm het meest geëigend om de geleidelijke overgang tussen kop en staartpartij uit te maken. Waarna in de hierop aansluitende ontwikkelingsfaze het vissenlijf gaat opzwellen tot het logge lichaam van de dikhuid, die, voornamelijk in de Zuid-Indische kunst, de meest voorkomende representant van het genus makara worden zal (g en h).

Na de bovenstaande uiteenzetting behoeft de onderlinge verhouding van de Indische en de Hindoe-Javaanse toraṇa ons niet lang meer bezig te houden. Indien toch de voorgestelde verklaring juist is, is het vanzelf duidelijk, dat niet de ene vorm uit de andere is ontstaan en er ook geen „omkering" te eniger tijd heeft plaats gehad, doch dat de beide typen de gelijkwaardige afstammelingen zijn van een en dezelfde plantaardige voorouder. Deze, het knotsvormige uiteinde van de lotusrank, behoefde zich slechts in twee verschillende richtingen te ontwikkelen om zowel het

Indische als het Hindoe-Javaanse type van makara-boog uit zich te doen voortkomen [1].

---

[1] Naar aanleiding van het voorkomen van de makara-toraṇa met afgewende monsterkoppen op de bovendorpels van een bepaalde groep van Khmerse monumenten uit de 9de eeuw (stijl van Rolûos, waartoe o.a. behoren Bàkong, Prah Kô en Lolei), zulks in afwijking van het gewone Khmerse toraṇa-type met naar elkaar toegewende makara's, is van verschillende zijden het vermoeden uitgesproken (het eerst door GOLOUBEW in een — niet gepubliceerde — voordracht, in Nov. 1930 gehouden voor het Instituut Kern te Leiden; overgenomen en verder uitgewerkt door STERN, *R A A.* 1934, p. 253 en DE CORAL RÉMUSAT, *Influences javanaises dans l'art de Rolûos*, *J A.* 1933, en *L'Art Khmer*, 1938, p. 48), dat deze innovatie aan invloed uit Java zou moeten worden toegeschreven. — Na hetgeen er boven over de gemeenschappelijke oorsprong der toraṇa's met convergerende en divergerende makara's is opgemerkt, is er m.i. geen voldoende grond voor de bedoelde veronderstelling meer aanwezig, in aanmerking genomen vooral ook het feit, dat de Khmerse toraṇa met afgewende makara-figuren in stylistisch opzicht te sterk van het Hindoe-Javaanse type verschilt om beïnvloeding als hier bedoeld waarschijnlijk te maken.

C.

PADMAMŪLA EN KĀLA

Het kāla-motief

Het wordt tijd dat we ons met het derde onderdeel van de makara-toraṇa, de bekroning, gaan bezighouden. Deze toch is steeds zo nauw met de andere boogdelen verbonden en neemt een zo dominerende plaats boven hen in, dat geen verklaring bevredigend kan worden geacht, die niet mede rekenschap van de betekenis van genoemd onderdeel aflegt. Om hiertoe te komen zullen we ook in dit geval van Java uitgaan en dan in het bijzonder van de in plaats en tijd scherp omlijnde kunst van Midden-Java. We bepalen onze aandacht hierbij voorlopig tot de meest voorkomende vorm van bekroning, het leeuwenkop- of kāla-motief[1]. Zie Pl. 9 a, b; 11, a-c.

Daar het er ons om te doen is de plantaardige herkomst van het kāla-motief op het spoor te komen, zal het aanbeveling verdienen in het bijzonder op de onderdelen met vegetatieve habitus te letten. We mogen immers verwachten, dat, evenals bij de makara de in plant-ornament opgeloste delen de oudste rechten kunnen doen gelden, daar zij zich het minst ver van hun plantaardige oorsprong verwijderd hebben, evenzo bij de andere monsterkop, die van de kāla, de elementen met vegetatieve gedragingen het meest oorspronkelijk zijn en de door ons ge-

[1] Over het leeuwenkop-motief (in zijn Midden-Jav. vorm *kāla*, in zijn Oost-Jav. *banaspati* geheten, en onder de Indische archaeologen bekend als *kīrtimukha* of *simhamukha*) zie GANGOLY, *A note on Kīrtimukha being the life-story of an Indian architectural ornament*, *Rupam* I, 1920, p. 11 e.v.; VOGEL, *N I O N.* VIII, 1924, p. 272; KOHLBRUGGE, *Tier- und Menschenantlitz als Abwehrzauber*, 1926; BACHHOFER, *Early Ind. Sculpture*, 1929, Pl. 129; STUTTERHEIM, *The meaning of the kāla-makara ornament*, *I A L.* NS III 1929; VAN ERP, *Barabuḍur*, II, p. 149, 178, 197 212, 379, 398 e.v.; COOMARASWAMY, *Yakṣas* II, 1931, p. 48; DE CORAL RÉMUSAT, *Influences javanaises dans l'art de Rolûos*, *J A.* 1933, p. 190; *De l'origine commune des linteaux de l'Inde Pallava et des linteaux Khmers préankoriens*, *R A A.* 1934, p. 245; *Animaux fantastiques B E F E O.* XXXVI, 1936, p. 427; *L'Art Khmer*, 1940, p. 48; STERN, *L'évolution du linteau Khmer*, *R A A.* 1934, p. 251 e.v.; MARCHAL, *The Head of the Monster. J I S O A.* 1938.

zochte grondvorm van de kop in het plantenrijk het meest nabij komen.

Van deze onderdelen noem ik in de eerste plaats het boven de neuswortel ingeplante boomachtige gewas (Pl. 9 a, b; 11 c, vooral 20 a), dat in den regel uit een aldaar aangebracht, driehoekig sierstuk ontspringt en bestaat uit een stam, welke zich naar boven toe tot een juweel- of bolvormige massa verdikt, soms ook uit een reeks van zulke verdikkingen bestaat, en door een bladkruin, een lotusbloem of een zonnescherm bekroond wordt. Aan weerszijden van de stam spreiden sterk verstyleerde takken zich waaiervormig naar boven uit of vormen er neerwaarts of opwaarts gewonden spiralen, alles in dezelfde trant als we het bij de wensboom aantreffen.

De boven bedoelde boomformatie wordt door een smalle tussenruimte gescheiden van of gaat zonder onderbreking over in een tweede element waarvan het plantaardig karakter bijzonder duidelijke taal spreekt, t.w. de als een enkel blad of een bladvormige bundel ranken weergegeven wenkbrauwbogen. Deze kunnen verschillende standen innemen en ook op verschillende manieren met de oogpartij zijn verbonden: bij nagenoeg loodrechte stand ontstaan er uitsteeksels op de kop in de vorm van een paar hoorns (Pl. 9 b; 11 b), worden echter de bogen meer horizontaal uitgespreid dan zijn deze uitsteeksels niet aanwezig (Pl. 11 c).

De ogen met naar links of naar rechts gewonden spiraal der pupil ontwikkelen zich uit de resp. in deze of in gene richting spiraalsgewijze opgerolde binnenhoek — een enkele maal ook buitenhoek — van de wenkbrauw (Pl. 11 b, c). Hierbij komt het echter ook voor, dat de verbinding met de wenkbrauw ontbreekt, waardoor de ogen geheel vrij komen te liggen en geen of een uit concentrische cirkels bestaande pupil bevatten (Pl. 11 a).

In de benedenhelft van de kop ontbreekt, behoudens zeer zeldzame uitzonderingen, de onderkaak en bestaat het gelaat uit twee, door een accolade-vormige gebogen en door de neus onderbroken lijn van elkaar gescheiden gedeelten, vergelijkbaar met de menselijke wangen en bovenlip. Het zijn vooral de eigenaardige gedragingen van de wangpartij, die de plantaardige habitus verraden. Het is n.l. een gewoon verschijnsel, dat de wangen — beter is het misschien van jukbeenderen te spreken — ver voorbij de mondhoeken doorlopen en zodoende een stel vangarmige of wingerdrankachtige verlengstukken vormen (Pl. 11 a), welker uiteinden zonder uitzondering naar beneden gebogen of omgekruld zijn, gelijk

dat ook steeds met de mondhoeken het geval is. Er bestaat een nauw verband tussen deze verlengstukken en de wijze waarop de toraṇa-posten uit de kāla-bek te voorschijn komen. Dit laatste heeft een normaal verloop wanneer de boven- en benedenhelft van de kaak samenvallen en de mondhoeken de uiterste grens tussen beide vormen; zijn echter de verlengstukken aanwezig, dan worden de boogposten hierdoor omvat (Pl. 9 b) en ziet men het veelal gebeuren, dat deze stukken zich als tentakels of wingerdranken om de boogposten heenslingeren en er aan de voorkant van te voorschijn komen (Pl. 12 a-d). Hier nemen zij dan soms een nieuwe, aan de diervorm aangepaste gedaante aan en verschijnen er als een paar roofdierklauwen.

Letten we ten slotte nog op de talrijke exemplaren van kāla-koppen waarbij de tanden in bladachtige uitspruitsels zijn veranderd en voegen we hieraan toe, dat uit de bek van het monster, evenals uit die van de makara, vaak lotusknoppen en -bloemen neerhangen (Pl. 9 a; 11 b) dan moet onze conclusie wel luiden, dat alle onderdelen van de kāla-kop, behoudens de neus, instabiele grootheden zijn, wisselend tussen plant- en diervorm, en dat er daarbij een zelfde neiging tot „stylering" en „ontstylering" valt waar te nemen als we bij de makara hebben opgemerkt.

Behalve de monsterkop zijn op Midden-Java enkele andere motieven als toraṇa-bekroning in gebruik geweest. In de eerste plaats behoort hiertoe het motief dat o.a. op de achterzijde der poorten van de Baraboeḍoer vrij geregeld voorkomt (Pl. 12 e, f) en bestaat uit een kern in de vorm van een juweel, een bol, een ovaal of een hart, vaak aan de top geopend en rustend in een soort van bolster met kartelingen of knoppen aan de binnenzijde, uit de basis van welk lichaam het tweetal boogarmen ontspringt, terwijl uit hetzelfde punt, evenals uit de top, verornamenteerde ranken en takken te voorschijn komen.

Nauw verwant met dit type van bekroning, doch meer gestyleerd en daardoor minder duidelijk het plantaardig karakter verradend is het antefix-achtige topstuk dat aan de bouwwerken, afgebeeld op de Baraboeḍoer-reliëfs, evenals aan de in werkelijkheid bestaande Midden-Javaanse monumenten, zeer vaak de plaats van de monsterkop inneemt (Pl. 12 g, h). Het bestaat uit een middenpartij in de vorm van een juweel, een staand ovaal, soms ook een rechthoek; een hierop ingeplant boomachtig gewas met aan weerskanten zich schuin naar boven slingerende arabesken, mitsgaders twee of drie paren, uit de basis der middenfiguur ontspringende, op elkaar liggende ranken, waarvan de bovenste voorbij de onderste reikt en aan het uiteinde naar beneden omgekruld of gebogen is.

Het padmamūla

Tot zover onze opmerkingen over de verschillende typen van toraṇa-bekroning in de Midden-Javaanse kunst.

Trachten we nu het plantaardig equivalent en prototype van de kāla-kop in de lotusplant terug te vinden, dan blijkt onze weg te leiden van het parvan langs de stengel naar het orgaan waaruit deze ontspringt. Indien namelijk onze veronderstelling in zake de onderlinge gelijkheid van makara en parvan enerzijds, boogpost en lotusstengel anderzijds, juist is, heeft dit tot noodzakelijk gevolg, dat de kāla-kop uit wiens bek de boogpost te voorschijn komt zijn plantaardig equivalent moet vinden in het orgaan waaruit de stengel ontstaat.

Hoe nu wordt dit punt van oorsprong van de stengel in de Indische kunst voorgesteld?

Bij de bespreking van de rankenposten van de Baraboeḍoer is er reeds op gewezen, dat de zich omhoog kronkelende stengel te voorschijn komt uit de aan de voet van de post geplaatste figuur van een mens, een dier of een of ander embleem, een voorstelling die echter niet minder dan 168 malen is vervangen door een formatie van een ander, zuiver plantaardig karakter. Het is het belangrijkste orgaan van de lotusplant, de wortel, *padmamūla*, waarmede we hier voor het eerst kennis maken [1].

Dit mūla komt behalve aan de Baraboeḍoer nog op vele andere bouwwerken aan de voet van klimmende spiraalranken voor; voorts als middenpartij van liggend, symmetrisch rankornament en verder overal op die plaatsen waar al dan niet verornamenteerde lotusvegetatie uit de natuurlijke wortel oprijst.

Zoals op Pl. 13-16 is te zien zijn er in India, op Java en elders verschillende vormen van het mūla in gebruik geweest, waarvan de meest voorkomende de juweelvorm is (Pl. 14 a, b; 16 c, e). Deze is veelal symmetrisch van bouw, van buiten glad en gesloten, maar niet zelden ook is er een doorsnede door aangebracht, waardoor het inwendige zichtbaar wordt. Dit bestaat uit een eveneens juweelvormige kern, omsloten door een dikke

---

[1] Deze benaming is ontleend aan SCHMIDT, *Der Lotus in der Sanskrit-Literatur*, *ZDMG.* LXVII, p. 462.

Hier en in het hierna volgende houd ik mij aan het Indische gebruik om het bedoelde orgaan als *mūla*, wortel, aan te duiden hoewel het in botanisch opzicht veeleer aan een knolvormige verdikking van de stengel (eig. wortelstok, zie boven p. 9) beantwoordt. Het is opmerkelijk dat de bedoelde verdikking niet bij de gewone lotus (Nelumbium Nelumbo), wel echter bij de Nymphaealotus (Nelumbium speciosum) voorkomt, hetgeen aanleiding geeft te veronderstellen, dat evenals bij de bladeren ontlening aan andere planten heeft plaats gehad, ook in dit geval een andere plant, n.l. de waterlelie, haar orgaan aan de lotus heeft afgestaan.

schil of bolster die aan de binnenzijde met de ons reeds van het parvan bekende knoppen of kartelingen is bezet (Pl. 14 b).

Dit symmetrische type heeft tot het ontstaan van velerlei bijvormen geleid, o.a. het op de flanken diep ingedeukte model voorkomend als middenpartij van een stuk modern Balisch houtsnijwerk (Pl. 14 c). Verreweg de gebruikelijkste variatie evenwel is het asymmetrische type in de vorm van een omgekeerd hart waarbij de top een weinig scheef staat ten opzichte van de as en vaak met enig naar beneden toe omgestulpt lofwerk is versierd, welke omstulping dan soms nog tot basis dient van een bundel recht omhoog gaande ranken met naar achteren omgekruld uiteinde (Pl. 15 a-c, 16 a), een en ander in de trant van het makara-type van fig. 2 c.

Nauw met deze variatie verwant is die van het peervormige model op Pl. 16 d waarbij de aan de binnenkant met lofwerk versierde, op Pl. 16 a nog gesloten, bolster zich aan de top geopend heeft en doorgang verleent aan de uit de bodem van het mūla oprijzende stengel.

Voorts is er nog een groep van mūla-typen waarvan de samenhang met de juweelvorm minder duidelijk uitkomt. Als grondvorm hiervan is te beschouwen een formatie in lotusbloemvorm bestaande uit twee opstaande en neerhangende, door een insnoering van elkaar gescheiden kransen van bloembladeren die elkaars spiegelbeeld vormen (Pl. 13 a, c, d; 34 d; 35 d). Aan variaties van dit type gaan we hier voorbij daar we er later in een ander verband uitvoeriger op zullen terugkomen. Ik wijs er hier alleen nog op, dat verscheidene van de boven bedoelde mūla-vormen een sterke gelijkenis vertonen, ja niet zelden volkomen identiek zijn met bepaalde typen van het parvan (vgl. Pl. 15 b met fig 2 b en c).

Ten slotte nog een enkele opmerking over de vormen van vegetatie die zich uit en om het lichaam van het mūla ontwikkelen.

Op Pl. 14-16 is te zien dat het mūla voornamelijk op twee punten plantengroei uit zich voortbrengt, n.l. uit de basis en uit de top, en dat, ondanks de vele verschillen in de wijze van uitbeelding, deze groei in den regel hetzelfde karakter vertoont: de van de basis uitgaande vegetatie bevat als hoofdelementen twee in zijwaartse richting zich uitrollende ranken terwijl de uit de top ontspringende als een rechte of een gekronkelde stengel verschijnt dan wel de gedaante van een kalpataru van groter of kleiner formaat en al dan niet gestyleerd aanneemt. Het hangt er nu van af op welke van deze elementen in de diverse voorstellingen de bijzondere nadruk is gelegd, op de basis- of op de top-vegetatie. In het eerste geval ontstaan de vormen waarbij de zijstengels de volle aandacht voor zich opeisen terwijl de uitspruitsels uit de top tot een rudimentaire staat zijn ingekrompen of zelfs geheel kunnen verdwijnen; in het andere

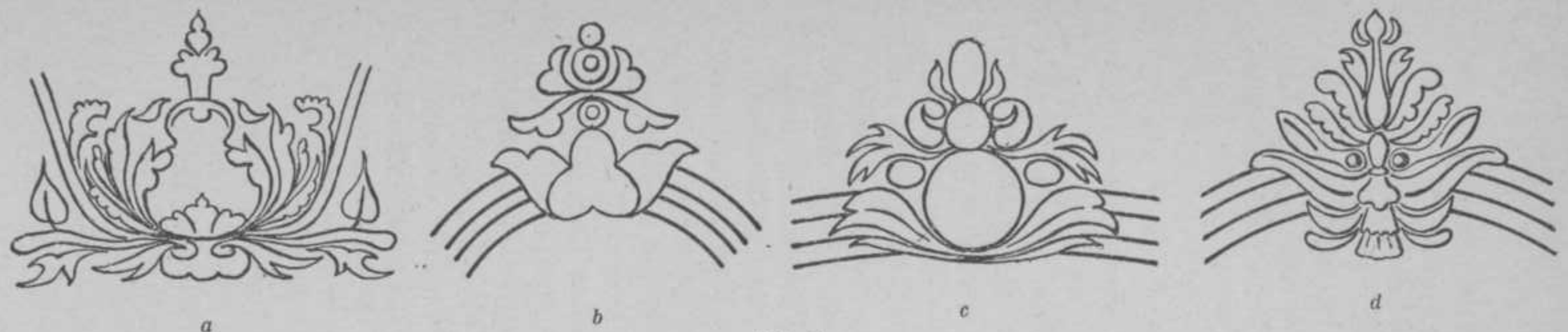
geval treedt juist de uit het mūla oprijzende stengel of wensboom sterk op de voorgrond met verwaarlozing van wat er aan plantengroei uit het grondvlak te voorschijn komt. Een derde categorie, ten slotte doet aan de beide soorten van vegetatie gelijk recht wedervaren. Als typisch voorbeeld hiervan noem ik het mūla van Mantingan (Pl. 16 b) welk stuk, hoewel uit 'n zo late tijd als de periode van godsdienstovergang daterend, nog een zeer zuiver begrip toont van de zaken waarop het in deze aankomt.

Padmamūla en kāla-motief

We beschikken thans over een voldoend aantal gegevens om antwoord te kunnen geven op de vraag of het padmamūla, dat op grond van zijn plaats ten opzichte van de andere plantdelen als het equivalent en prototype van de kāla moet gelden, mede uit hoofde van zijn uiterlijke hoedanigheden voor identificatie met de kāla in aanmerking komt.

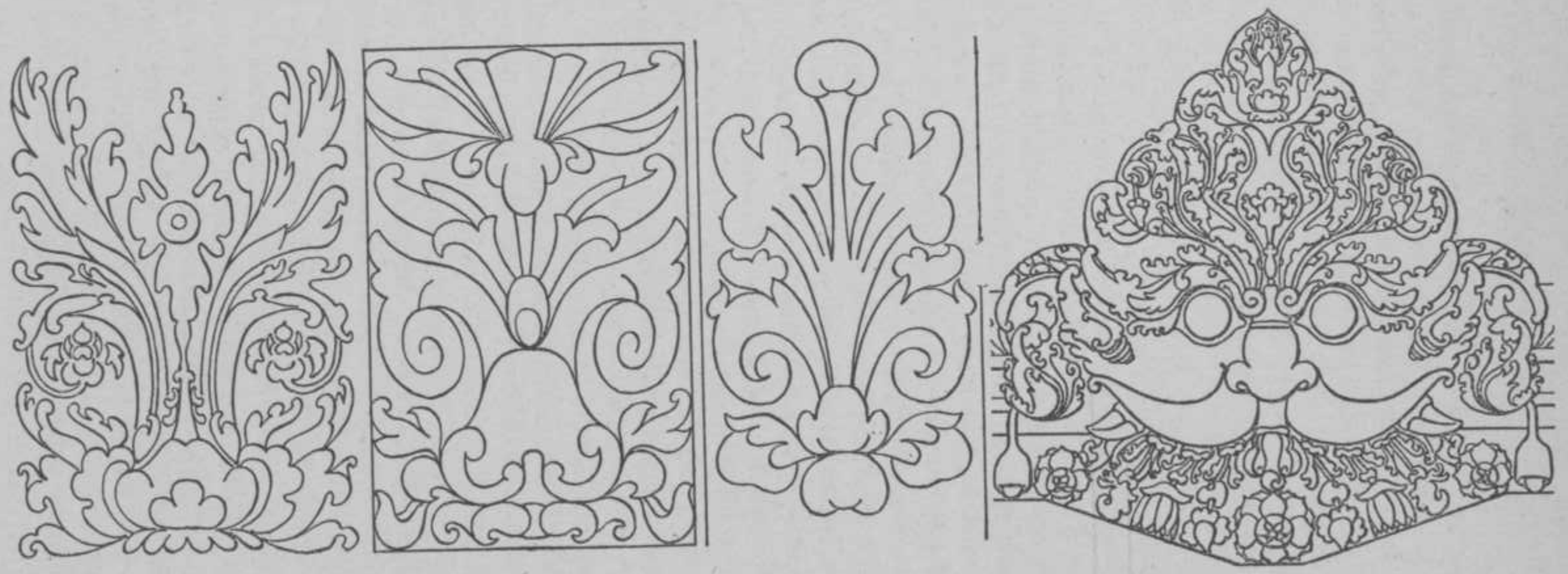
De drieërlei soort bekroningen waarmede we in het voorgaande kennis hebben gemaakt, hebben, zoals een onderlinge vergelijking van de Pl. 11 en 12 duidelijk doet uitkomen, verschillende elementen in dezelfde groepering met elkaar gemeen. Deze worden in het padmamūla teruggevonden en stellen ons in staat de ontwikkeling van het plantaardige mūla tot het theriomorphe kāla-motief stap voor stap te volgen. Ik verwijs hiervoor naar de beide ontwikkelingsreeksen van fig. 6 en 7; de eerste samengesteld om de evolutie van het benedengedeelte, de andere om die van de middenpartij en het bovengedeelte van het mūla duidelijk te maken.

Voor zover deze afbeeldingen niet voor zichzelf spreken vestig ik er de aandacht op, dat de beide van de basis van het mūla neerhangende blaadjes bij fig. 6 a, die over de zijwaarts uitgroeiende zijstengels zijn heengelegd, zich bij b hebben opgericht en hier de beide boogarmen omvatten. Deze uitspruitsels verschijnen bij c en d — vgl. ook Pl. 12 g en h — in de vorm van de vroeger genoemde twee of drie paren ranken met naar beneden gebogen uiteinden, dezelfde ranken die we bij d terugvinden in de gedaante van de beide door een accolade-vormige lijn van elkaar gescheiden delen van het kāla-aangezicht. Men merke nog op, dat het bovenste deel hiervan — de beide jukbeenachtige verlengstukken — de boogarmen op juist dezelfde wijze omvatten als de blaadjes of ranken bij a, b en c dit doen en dat de uiteinden dezer verlengstukken steeds naar beneden zijn gebogen evenals bij de genoemde uitspruitsels het geval is. Bij voortgezette vergelijking zien we hoe zich een ander stel blaadjes onder de even genoemde ranken bij c en d tot een paar halvemaanvormige slagtanden van de kāla ontwikkelt; verder, dat nog weer een ander bladvormig uitspruitsel, op a in het midden van het mūla afhangend, maar



a *b* *c* *d*

Fig. 6



a *b* *c* *d*

Fig. 7

Fig 6. *a*. Tj. Mendoet; *b-d*. Baraboedoer; Fig. 7. *a*. bijtempel tj. Sewoe; *b*. tj. Plaosan; *c*. Gedong Sanga; *d*. tj. Loemboeng.

afwezig bij b en c, bij d weer te voorschijn komt als het stukje bovenlip onder de kāla-neus.

Ons tot de ontwikkelingsreeks van fig. 7 wendend merken we hierbij op, dat de juweelvormige middenpartij, die bij a en b nog zuiver plantaardig aandoet, bij c de vorm heeft aangenomen waaruit zich de neus van de kāla ontwikkeld heeft. Verder is het kalpataru-achtige gewas op de top van het mūla bij a-c bijna onveranderd op de neus van het monster d overgeplant (vgl. ook Pl. 11 en 12), terwijl, aan weerszijden hiervan, het tweetal ranken met spiraalsgewijze ingekrulde uiteinden eveneens bijna onveranderd op de kop is overgebracht om deze in het bezit van een paar wenkbrauwbogen te stellen (d).

Willen we ons nu duidelijk maken, welke plaats de kāla ten opzichte van de andere toraṇa-componenten inneemt zo deze delen tot organen van de lotusplant worden herleid, dan laten we hiertoe in gedachten de beide van de middenpartij uitgaande spiraalranken op Pl. 14 a een buiging naar beneden maken zodat de beide parvans, halverwege de stengels, het laagste punt er in gaan vormen. We zien dan het plantaardige prototype van de kāla-makara-toraṇa duidelijk voor ons. Het juweelvormige padmamūla staat dan gelijk aan de neuspartij van de kāla-kop; de stengels, onder de afhangende lotusbladen te voorschijn komende, beantwoorden aan de boogposten die de kāla-bek verlaten op het punt waar ze door de bovenkaak worden omvat, terwijl ten slotte de stengels-met-hun-knopen hun tegenhangers vinden in de boogposten-met-hun-makara's.

Op een enkel belangrijk punt moet het boven opgemerkte nog worden aangevuld.

We hebben de reliëfvoorstelling op Pl. 14 a geïnterpreteerd van de opvatting uit, dat de afgebeelde figuren zich in het platte vlak uitstrekken. Nemen we echter in aanmerking dat men zich uiteraard de juweelvormige middenpartij niet als een twee-, doch als een drie-dimensionaal lichaam heeft voorgesteld, dan bestaat er alle reden te vermoeden, dat de ruimtelijke conceptie niet enkel op deze partij, maar ook op de vegetatie die er uit voortkomt betrekking heeft; m.a.w. naast de interpretatie van het reliëf als een planaire voorstelling, is er ruimte voor een lezing volgens welke het mūla naar vier zijden zijstengels uitzendt, n.l. twee samenvallende met het beeldvlak en zichtbaar, en twee in een rechte hoek er op staande en onzichtbaar voor den toeschouwer.

Zoals later zal blijken is deze onderscheiding niet alleen van theoretisch belang, maar is zij ook voor de practijk der Indische symboliek van een niet te onderschatten betekenis geweest.

Treden we ten slotte nog in een vergelijking tussen de evolutie van mūla tot kāla en die van parvan tot makara, dan blijken er naast punten van overeenkomst ook verschillen aan het licht te komen.

Bij de eerste zo goed als bij de laatste was de ontwikkeling gepredestineerd een bepaalde richting in te slaan, nu echter niet resulterend in een combinatie van lichaamsdelen die aan verschillende water-dieren ontleend werden en een legendarisch monster, de makara, vormden, maar in de kop van één enkel in werkelijkheid bestaand roofdier, de aan het vuur-element verwante leeuw (op deze verwantschap zal beneden nog uitvoerig worden teruggekomen). Het is hierbij voor ons van bijkomstig belang te weten of de kunstenaars bij de herschepping van het mūla tot een op een leeuwenkop gelijkend symbool de kop van het dier in natura voor ogen hebben gehad, dan wel of zij zich hierbij hebben laten leiden door een reeds bestaand leeuwenkop-motief, dat, in de eerste eeuwen van onze jaartelling onder Hellenistische invloed ontstaan zijnde, zich van het Noord-Westen uit over verschillende Indische kunstcentra verbreid had en als sierstuk van medaillons, de schachten van zuilen, de dekstukken van kapitelen en dgl. onafhankelijk van de makara, in gebruik was [1]. Waar het hier vooral op aankomt is het feit, dat de bedoelde herschepping op een bepaald tijdstip in de kunstgeschiedenis — waarschijnlijk de Gupta-periode — haar beslag gekregen heeft en dat er dan uit het mūla een leeuwenkop-motief geboren is dat er zowel in functie als in vorm ten volle op berekend was om als symbolische verschijningsvorm van het mūla dienst te doen.

[1] De geschiedenis van deze leeuwenkop — evenals trouwens die van het kīrtimukha-motief — is zeer onvoldoende onderzocht en bestaat grotendeels nog uit leemten. Zie overigens Bachhofer, *o.c.*, Pl. 129; Von le Coq, *Bilderatlas zur Kunst u. Kunstgesch. Mittelasiens*, p. 94; Coomaraswamy, *Yakṣas* II, p. 48 e.v.; Van Erp, *Barabuḍur* II, p. 399; De Coral Rémusat, *J A.* 1933, p. 191; *Animaux fantastiques*, p. 432 e.v.; *Linteaux indiens et khmers*, p. 246. In de laatste studie wijst de schrijfster op het voorkomen van de Chinese t'ao t'ie uit de Tcheou-tijd met de daarvan afgeleide vormen uit de Han- en T'ang-periode, welke alle worden gekenmerkt door het ontbreken van de onderkaak, een paar wenkbrauwen in de vorm van hoorns en twee klauwen naast de kop. Volgens de schr. hebben het Hellenistische leeuwenkop-motief en de Chinese t'ao t'ie (welke beide later wellicht zullen blijken één en dezelfde oorsprong te hebben) elkaar in de 7de of 8ste eeuw ergens in Zuid-Azië ontmoet (Zuid-Indië of Indonesië), waarna zij zijn samengesmolten tot één motief waarvan de diverse variaties in verschillende graden met de Hellenistische leeuwenkop en de Chinese t'ao t'ie verwant zijn. — Ook tegenover deze theorie is het m.i. raadzaam een afwachtende houding aan te nemen zolang er nog geen nadere gegevens over dit ingewikkelde probleem beschikbaar zijn.

Conclusie

Komen we nu terug op de ten aanzien van parvan en makara gestelde prioriteitsvraag: plant-uit-dier of dier-uit-plant, dan blijkt alles er voor te pleiten, de beslissing ten gunste van het tweede alternatief te laten uitvallen. Want al zal er verschil van opvatting mogelijk zijn over de juistheid der gegeven verklaringen waar er détailkwesties ter sprake kwamen, het hoofdpunt van ons betoog: dat de kāla, de boogposten en de makara, zowel elk afzonderlijk als in combinatie, een plantaardige oorsprong hebben en dat zich hieruit de dierlijke vormen hebben ontwikkeld, deze conclusie is, als alle tekenen niet bedriegen, niet aan ernstige twijfel onderhevig.

Een ander resultaat van ons onderzoek is niet minder belangrijk: overal waar we in een volgend deel dezer studie theriomorphe en tot vegetatief ornament „verstyleerde" vormen van hetzelfde motief naast elkaar zullen aantreffen, zullen we gegronde reden hebben om te vermoeden dat ook dan aan de laatste de prioriteit toekomt.

Voordat we evenwel op dit punt dieper ingaan is het nodig een zijweg in te slaan en een vraagstuk van andere aard in beschouwing te nemen.

D.

DE GESCHREVEN BRONNEN

Verruiming van gezichtskring.

Tot dusver hebben we ons nog niet beziggehouden met de vraag of de door ons geanalyseerde vormen van de kāla-makara-toraṇa voor den Indiër nog een andere betekenis hebben gehad dan een zuiver aesthetische en decoratieve; of niet de mogelijkheid bestaat dat hij zich van die vormen bediend heeft als van een bijzonder soort taal, die niet enkel uit klanken is opgebouwd, maar ook een zin in zich bergt, een middel heeft gevormd om bepaalde gedachteninhouden en voorstellingscomplexen van het ene individu op het andere over te dragen.

De hier gestelde vraag kan niet langer worden vermeden willen we met kans op succes ons onderzoek voortzetten. Immers, wanneer we nu reeds een conclusie uit het voorgaande overzicht zouden willen trekken, zou het deze moeten zijn, dat, alhoewel het strikte bewijs er nog niet voor is geleverd, het nochtans in hoge mate waarschijnlijk is geworden, dat, zo de Indiër in de voornaamste organen van de lotus monsterkoppen heeft gezien en aan deze koppen, afzonderlijk en in combinatie, een zeer belangrijke en opvallende plaats in de kunst heeft gegeven, hij dit niet heeft gedaan om aan een bestaande behoefte aan versieringsmotieven tegemoet te komen, noch ook omdat hij aan zijn fantasie de vrije teugel heeft gelaten, doch omdat aan die vormgeving een bepaalde betekenis werd gehecht, er een bepaalde bedoeling door werd vertolkt, een bedoeling, die zo goed als ze voor den Indiër een richtsnoer is geweest bij het ontwerpen en toepassen, combineren en variëren zijner motieven, ook aan ons de weg zal kunnen en moeten wijzen wanneer we wensen door te dringen in de wereld der levende en scheppende gedachten, waaruit, naar we moeten aannemen, de Indische kunst haar inspiratie heeft geput.

Welnu, als het betrouwbaarste middel om tot deze wereld toegang te verkrijgen heeft tot dusver steeds de bestudering van de schriftelijke overleveringen te boek gestaan; gelijk door Senart indertijd duidelijk is uitgesproken en na hem nog door velen is herhaald: „C'est de la

légende, c'est des textes qu'il faut partir pour entendre les monuments" [1].

Past men nu echter in ons geval dit middel toe dan is het resultaat aanvankelijk zeer teleurstellend. Het merkwaardige verschijnsel doet zich namelijk voor — een verschijnsel waarvoor we later een verklaring zullen trachten te vinden —, dat terwijl de Indische literatuur overvloeit van de beschrijvingen en vergelijkingen met betrekking tot de bladeren, knoppen, bloemen en stengels van de lotusplant, zij zich in een geheimzinnig stilzwijgen hult zodra het op de organen aankomt, welke, naar uit het voorgaande is gebleken, meer dan enige andere plantdelen de dragers van symboliek zijn geworden. Dit zijn in de eerste plaats het padmamūla en het parvan.

Met het constateren van dit verschijnsel alleen kunnen we ons niet tevreden stellen. Nu de beeldende kunst eenmaal onze aandacht op de genoemde plantdelen gevestigd heeft en hun belangrijkheid voor de symboliek in hoge mate waarschijnlijk is geworden, zijn we in de verwachting komen te verkeren, dat op een of andere wijze de weerklank van wat door de kunst zo duidelijk wordt uitgesproken ook uit de literatuur tot ons zal doordringen. En in deze verwachting worden we niet bedrogen. Door de kunst eenmaal op het goede spoor gezet zullen we, bij nader onderzoek, in allerlei mythen, legenden en vertelsels de ons uit de kunst bekend geworden voorstellingen terugvinden en, wat meer zegt, deze voorstellingen zullen dan in een vorm blijken te zijn gekleed die ons in staat stelt tot de kern, tot de diepere betekenis er van, door te dringen.

Enerzijds zullen dus de geschreven bronnen haar zwijgzaamheid voor mededeelzaamheid doen plaats maken zo dikwijls zij met de kunst in aanraking worden gebracht; met het gevolg dat met omkering van Senart's woorden zal kunnen worden getuigd, dat men van de kunst moet uitgaan om de teksten te begrijpen. Anderzijds echter zullen de geschreven bronnen, op de juiste wijze geïnterpreteerd, er in belangrijke mate toe kunnen bijdragen om de eigenlijke, de diepere en symbolische, betekenis der kunstwerken voor ons bloot te leggen.

Ten einde nu de boven bedoelde wisselwerking tussen kunst en literatuur aan ons onderzoek dienstbaar te kunnen maken is het van veel belang een aanknopingspunt tussen beide te vinden, dat tevens in nauw verband met ons onderwerp staat. Zulk een punt treffen we aan op de reliëftaferelen met lotusrankornament te Bharhut en Sānchi waarvan de parvan-vormen tevoren reeds een punt van bespreking hebben uitgemaakt.

---

[1] *Essai sur la légende du Bouddha*, p. 356.

Aanknopingspunt van kunst met literatuur

In de linkerhoek van het Bharhut-reliëf op Pl. 4 a zien we een knielende olifant afgebeeld uit wiens bek een bundel lotusstengels te voorschijn komt; deze laatste wordt door de slurf van het dier omvat en omhoog getild en mondt vervolgens uit in een tros kelkvormige bladeren waaruit een stroom van kledingstukken, armringen, paarlsnoeren en borstsieraden op de aarde neerdaalt. Behalve deze bundel ontspringt uit de olifantsbek ook de hoofdstengel van de lotusrank, welke stengel zich in een meander-lijn over het beeldvlak beweegt en met zijn boven- en benedenwaarts gerichte bochten de omlijsting van een reeks elkaar van links naar rechts opvolgende taferelen vormt. Hieronder bevinden zich een aantal grote vruchten en bloemen, allerlei dieren, verder kelktrossen van de zo even bedoelde soort, waaruit ook nu kledingstukken en diverse kostbaarheden op de aarde worden uitgestort; ten slotte nog scènes met mensen en dieren, welke als jātaka's konden worden herkend (Pl. 4 b, c).

Het zo even gebruikte woord „omlijsting" geeft feitelijk minder juist de verhouding weer waarin de lotusstengel en de bedoelde voorstellingen tot elkaar staan. Bij nauwkeuriger beschouwing toch blijken niet alleen de uit de kelkvormige bladeren neerdalende kostbaarheden, maar ook de bloemen en vruchten en in een enkel geval tevens de dierfiguren door middel van een of meer dunnere, van een parvan uitgaande stengels met de hoofdstengel verbonden te zijn. Niet weinig opmerkelijk is het voorts dat ook enkele sprekende voorstellingen met de lotusstengel in verbinding staan. O.a. is dit het geval bij de op Pl. 4 b afgebeelde scène waar een man en een vrouw over een smalle brug gaan en zich hierbij aan twee koorden vasthouden die aan weerskanten aan de lotusstengel zijn vastgeknoopt. Nog directer neemt de stengel op Pl. 4 c aan de handeling deel. Hier is n.l. een vrouw bezig met het snijden van een bundel korenaren die uit de naar haar toegekeerde opening van een parvan ontspringt.

De figuren waaruit de hoofdstengel van de lotusrank te voorschijn komt vertonen op de reliëfs te Sānchi meer variatie dan op die te Bharhut. Is dit te Bharhut in den regel een knielende olifant, te Sānchi fungeert hiervoor vaak een wanstaltige of als dwerg voorgestelde menselijke figuur — yakṣa — die de stengel uit de mond of uit de navel voortbrengt (vgl. Pl. 28 b en c). Hiernaast staan verschillende dierfiguren, o.m. de makara, de olifant, de jalebha, benevens emblemen zoals de vaas en de schelp. Van belang is vooral het feit, dat te Sānchi evenals te Bharhut de zijstengels die op regelmatige afstanden van de hoofdstengel uitgaan de voortbren-

gers zijn van allerlei soort van plantengroei, variërend tussen enkele gestyleerde lotusbloemen (Pl. 2 c) en een welige vegetatie van bladeren, knoppen, bloemen en ranken, waartussen watervogels nestelen (Pl. 2 a). Bijzonder opmerkelijk is het, dat in deze planten- en dierenwereld zich soms ook menselijke figuren rondbewegen (Pl. 2 b) en dat in dezelfde entourage de ons reeds van Bharhut bekende kelkvormige lotusbladeren verschijnen waaruit ook hier juweelsnoeren en andere kostbaarheden te voorschijn komen.

Van een geheel ander karakter, maar niet minder interessant, is het symmetrisch gevormde rankornament, afgebeeld op Pl. 5 a en b. Men ziet hier twee liggende ranken, die elk uit de mond van een yakṣa-figuur ontspringen en elkaar in het midden van het reliëf ontmoeten om daar een eigenaardige figuur te vormen bestaande uit een middenstuk van twee ruggelings tegen elkaar aan geplaatste parvans en twee zijstukken gevormd uit de als een slangelijf ineengekrulde uiteinden van de stengel. Behalve uit de mond laat de yakṣa nog vegetatie te voorschijn komen uit de navel; hierbij houdt hij met de ene hand een omvangrijk juweelsnoer voor zich uit, terwijl hij met de andere hand de stengel op de plaats waar deze een nodus vormt omvat houdt. Bij beide stengels komt uit het bovenste parvan het bovenlijf van een manspersoon — yakṣa — te voorschijn met in de beide handen een paarlsnoer, benevens een tuil van lotusknoppen en bloemen die hem uit de mond groeit. Een soortgelijke verschijning brengt de onderste nodus voort, maar nu is de rechtse persoon een vrouw en de linkse een man en zijn beiden ten teken van hun hoge geboorte of vorstelijke waardigheid met sieraden en diadeem getooid.

Uit de boven besproken voorbeelden zal het duidelijk geworden zijn, dat de lotusstengel op de Bharhut- en Sānchi-reliëfs niet de betekenisloze rol vervult die er tot dusver steeds aan toegeschreven is; een rol die niet meer zou inhouden dan het leveren van een motief aan de sierkunst en het vormen van de omlijsting van een aantal taferelen. Het maakt sterk de indruk, dat op de bedoelde reliëfs de gedachte wordt vertolkt, dat al wat zich binnen de slingers van de rank bevindt: planten, dieren en mensen, de rijkdommen dezer aarde, de gebeurtenissen die zich in de samenleving afspelen, daarbij de insignia van het koningschap en het koningschap zelf, of dit alles is voortgekomen uit, zijn bestaan ontleent aan de uit de parvans uitstromende krachten en of aldus aan de lotusrank en aan de krachtpunten daarin aangebracht een levenwekkende en vruchtbaarheid en rijkdom schenkende werking wordt toegeschreven.

In dit verband willen we ook nogmaals een blik werpen op de door mansfiguren ondersteunde bloemfestoenen te Amarāvatī waarvan we hiervóór de dubbelkoppige makara's besproken hebben (Pl. 7 c).

In andere bochten van de slinger ontbreken deze makara's en wordt hun plaats afwisselend ingenomen door ronde en vierkante paneeltjes, gevuld met sprekende reliëfvoorstellingen (Pl. 5 c). In de benedenwaarts gerichte bochten van de slinger is op elk dezer paneeltjes, evenals op de makara-koppen, een tweede sprekende voorstelling geplaatst; op onze Pl. 5 c zijn het de Buddha op Mucilinda, een bodhi-boom met vedi, een troonzetel met stambha en cakra, en een stūpa, elders nog dansende figuren, fabeldieren enz., alle vergezeld van volgelingen en vereerders [1].

Naar analogie van hetgeen we te Bharhut en Sānchi hebben waargenomen zal het nu niet meer te gewaagd zijn te veronderstellen, dat de zo juist bedoelde voorstellingen, zowel de vrijstaande als de op de paneeltjes aangebrachte, moeten worden opgevat als geboortig uit de parvans, deel hebbende aan en gevoed wordende door de mystieke levenskracht die door de lotusstengel — in dit geval de bloemslinger — wordt aangevoerd en door de parvans naar buiten stroomt.

We vragen nu: welke is deze mystieke levenskracht die in zo nauwe betrekking tot de lotusplant blijkt te staan? Is het bestaan er van een ontdekking van het Buddhisme en heeft alleen de Buddhistische kunst de desbetreffende voorstellingen vastgehouden? Of heeft ook elders en in andere tijdperken diezelfde kracht van zich doen spreken zowel in geschrifte als in de taal der kunst?

Om het antwoord op deze vragen te vernemen is thans het ogenblik gekomen om de geschreven bronnen aan het woord te laten en wel allereerst de oudste en voornaamste die het grote probleem van het leven in zijn overweldigende betekenis voor den mens aan de orde hebben gesteld: de Veda's.

---

[1] Een zelfde soort voorstelling is van Nāgārjunikoṇḍa bekend, De Coral Rémusat, *R A A.* 1934, p. 242, Pl. LXII a.

II

DE GOUDEN KIEM

Het levensbeginsel in de Veda's

De Indische voorstellingen omtrent het ontstaan van het leven zijn van oudsher beheerst geworden door de gedachte dat er twee krachten zijn in de natuur, die in alle opzichten aan elkaar tegengesteld zijn en zich in die volstrekte tegengesteldheid tot in eeuwigheid handhaven: ter ene zijde het mannelijk beginsel, optredend als de alom tegenwoordige en alles doordringende, uit louter licht en intelligentie bestaande scheppingsadem, ter andere zijde het vrouwelijke beginsel, belichaamd in de duistere, chaotische, inerte massa der oerwateren. Op zichzelf aangewezen is elk dezer beide elementen onvruchtbaar, onmachtig tot scheppen. Zij zijn als de lamme en de blinde waaraan het Sāṃkhya-stelsel puruṣa en prakrĕti gelijk stelt. Eerst als zij in verbinding met elkaar treden, wanneer de scheppingsadem ingaat in de wateren, voltrekt zich het grote mysterie: op dat ogenblik en op dat punt ontstaat het Leven, Hiraṇyagarbha, „de Gouden Kiem" genaamd, dat het begin en de oorsprong wordt van al het geschapene.

Reeds in de oudste Vedische scheppingsverhalen zijn deze voorstellingen latent aanwezig. In de beroemde Rgveda-hymne X 129 vormen zij de achtergrond van het beeld, dat de dichter-ziener, vol schroom en ontzag, in vaak gewild duistere bewoordingen, oproept van het door hem geschouwde begin der wereld, toen de chaos alom heerste en de oerwateren alles bedekten.

1. Toenmaals bestond niet het niet-zijnde, noch ook het zijnde; niet bestond het luchtruim, noch ook de hemel er boven; wat omsloot (dit alles)? onder wiens hoede (stond het)? Wat was het ondoorgrondelijke diepe (water)?

2. Toenmaals bestond er geen dood noch onsterfelijkheid; er was geen onderscheid van nacht en dag; er ademde, zonder ademtocht, uit eigen kracht, Het Ene. Niets anders wat het ook zij bestond er buiten dat.

3. In den beginne heerste duisternis in duisternis gehuld; dit alles was een lichtloze watermassa; wat als levenskrachtige (kiem) in een omhulsel besloten was, dat Ene werd geboren uit de kracht van tapas.

In deze hymne wordt het eerste der hoger genoemde cosmische beginselen aangeduid als „Het Ene", dezelfde naam, die de Upaniṣads aan het brahman-begrip toekennen (vgl. RV. I 164, 46: Eén slechts is wat de dichters veelvoudig noemen) en wordt het gezegd uit eigen kracht (*svadhayā*, vgl. het *svayambhū* van het latere brahman-begrip) te ademen. Het andere is blijkens vs. 3 in de duistere en levenloze massa der wateren belichaamd gedacht; waarop uit de niet vermelde, doch uit de samenhang af te leiden vereniging dezer beide elementen in vs. 3 het leven, besloten in een omhulsel (*tuchya*), geboren heet te worden. En ook deze levenskiem wordt „Het Ene" (*tad ekam*) genoemd, is dus in wezen één met de primordiale scheppingsadem.

Terwijl RV. X 129 zich nog in een waas van mysterie hult en generlei bijzonderheden aangaande de aard van het scheppingsproces laat doorschemeren, nemen de voorstellingen in andere, waarschijnlijk jongere, overleveringen allengs scherper omlijnde vormen aan. Voor ons onderzoek komt het hier vooral aan op de drie bij de schepping betrokken hoofdfiguren: de scheppingsadem, de oerwateren en het levensbeginsel.

De eerste verschijnt reeds RV. 121 als Prajāpati, Heer der Schepselen (elders, RV. XI 81 en 82, als Viçvakarman; Çat. Br. VII 4, 2, 5: Viçvakarman is Prajāpati) en zal, aldus gepersonifieerd, een vaste rol als wereldschepper, voorloper van god Brahmā, te vervullen krijgen.

Daarentegen blijven de wateren lange tijd hun oorspronkelijk karakter van duister, chaotisch, niet in een vaste vorm of bepaalde persoon voorstelbaar oerelement behouden. „Der primitive Mensch — zegt Rönnow terecht [1] — denkt sich überhaupt keine konstante Personification des Wassers; es ist an und für sich heilig und von *mana* erfüllt. Gelegentlich . . . kann jedoch bald dieses, bald jenes Tier od. dgl. ein Repräsentant der dem Wasser innewohnenden Kraft werden, und so wird dann allmählich eine immer konstantere Vertretung gewonnen. Gewöhnlich sind es natürlich im Wasser lebende Tiere, die diesen primitiven Wasserdämonen Gestalt verleihen und sie repräsentieren, wie z.B. Fische, Delphine, Krokodile, Wasserschlangen u.s.w."

Met deze en nog vele andere representanten van het waterelement zullen we ons in een volgend deel van deze studie nog herhaaldelijk hebben bezig te houden. In dit verband bepaal ik mij er toe, de aandacht te vestigen op een groep van cosmogonische verhalen, waarin niet een dier de wateren vertegenwoordigt, maar de personificatie van een abstract begrip als zodanig optreedt, n.l. Vāc-

[1] *Trita Āptya, Eine Vedische Gottheit*, 1927, p. 6.

de vrouwelijke Logos, de geopenbaarde wijsheid, opgevat als tegenstelling van de door de zintuigen verworven en door het intellect geordende kennis. Deze Vāc wordt in de bedoelde verhalen de moeder of de dochter der wateren genoemd of wordt er mede geïdentificeerd, en evenals het waterelement gezegd wordt de ganse schepping te doordringen zo wordt dit ook van Vāc getuigd.

Vgl. over de wateren Mbh. XII 6805: Voor het behoud van alle wezens werd het water het eerst geschapen; het water, dat de adem van alle wezens is, door hetwelk zij gedijen en, indien zij er van verstoken zijn, te gronde gaan. Van het water is deze ganse schepping vervuld. De aarde, de bergen, de wolken en andere verschijnselen, al deze zaken moeten worden opgevat als van de natuur van het water; Chānd. Up. VII 10, 1 v.: Dit water in vastgeworden toestand wordt deze aarde, deze hemel, de bergen, goden en mensen, vee, vogels, kruiden, bomen en dieren, inbegrepen wurmen, muggen en mieren; Ait. Ār. VI 8, 1 v.: Dit alles was water. Dit water was de wortel, gindse wereld was de spruit.

En over Vāc: RV. X 125, 3: De goden hebben mij veelvoudig verdeeld en op vele plaatsen verbreid; 6: ik doordring de hemel en de aarde; 7: mijn wieg staat in de wateren van de oceaan; van daaruit verdeel ik mij in alle wezens en reik, machtig groeiend, tot aan de hemel; Çat. Br. VI 1, 1, 9: Hij (Prajāpati) schiep de wateren uit de wereld van Vāc; Vāc behoorde hem toe; Vāc doordrong dit alles; en omdat zij alles doordrong werd zij wateren (*āpaḥ*) genoemd; Pañcaviṃça Br. XX 14, 2: Zij (Vāc) doorkruiste en doordrong dit alles; zij breidde zich naar boven uit, verspreid als de waterstromen; Çat. Br. VII 5, 2, 21: Vāc is de ongeborene (vgl. RV. X 82, 6); het was uit Vāc dat Viçvakarman de schepselen voortbracht; Çat. Br. VIII 1, 2, 9: Alles werd gemaakt door Vāc en alles wat bestond was Vāc.

Hiernaast staat de voorstelling, dat, gelijk de wateren het fundament (*pratiṣṭhā*) van het heelal vormen, ook Vāc, het Woord, belichaamd in een heilig geschrift of in magisch krachtige spreuken of syllaben, als de draagster van het universum optreedt. Zo o.a. Çat. Br. VI 1, 1, 8: Hij (Prajāpati) uitte de wens: moge ik mij vermenigvuldigen, moge ik tot ontwikkeling komen; hij bedreef ascese, hij bedreef tapas; dit gedaan hebbende schiep hij eerst de Veda, de drievoudige wetenschap; deze werd hem een fundament (*pratiṣṭhā*) ... en op dit fundament verblijf houdende bedreef hij tapas, hij schiep de wateren uit de wereld van Vāc (d.w.z. uit de Veda).

Vāc wordt in de latere mythologie met Sarasvatī, de gemalin van Brahmā en godin van de wijsheid en welsprekendheid vereenzelvigd, doch ook reeds in de brāhmaṇa's treedt zij als çakti van Prajāpati, Brahmā's voorganger, op en baart na door hem bevrucht te zijn het eerste levende wezen of de eerste levende wezens. Kāṭhaka Up. XII 5 en XXVII 1: Prajāpati alleen was dit heelal; Vāc was hem een tweede; hij had gemeenschap met haar; zij werd zwanger; zij ging van hem weg; zij baarde deze schepselen; Çat.

Br. VI 1, 1, 10: Met zijn drievoudige wetenschap ging hij (Prajāpati) in de wateren in (die in het voorgaande met Vāc zijn geïdentificeerd); daaruit ontstond een ei.

Zoals uit ons latere onderzoek zal blijken speelt in de Indische symboliek de tot de oudste tijden terugreikende vereenzelviging van het waterelement met Vāc, belichaamd in het gesproken of geschreven woord, de geopenbaarde wijsheid of de door een ziener verkondigde leer, een zeer belangrijke rol.

Wat ten slotte het levensbeginsel zelf betreft, ook dit zien we allengs vastere vormen aannemen, nadat het aanvankelijk (zie boven RV. X 129) als een ganselijk onbestemd iets was aangeduid geworden. RV. X 82, 5 noemt het *garbha*, welk woord zowel „kiem", „embryo" als „schoot" betekent, terwijl X 121 er voor het eerst de volle naam Hiraṇyagarbha, „de gouden kiem" of de „gouden schoot" aan toekent. Ook in deze hymne evenals in X 129 worden de wateren genoemd als het oerelement, waarin het als „Het Ene" aangeduide mannelijke beginsel ingaat en er de levenskiem Hiraṇyagarbha verwekt. Dit Ene is de grote onbekende naar wien de dichter aan het eind van iedere strophe vraagt, waarop ten slotte de laatste strophe hem diens naam, Prajāpati, onthult.

De belangrijkste verzen van deze hymne luiden:

1. Als gouden kiem (Hiraṇyagarbha) ontstond hij in den beginne; bij zijn geboorte was hij de enige heer van het geschapene; hij bevestigde de aarde en de hemel. Aan welken god zullen wij offeranden brengen?

7. Toen de grote wateren alles omvatten werden zij zwanger van een kiem en brachten vuur voort; toen ook ontstond de enige levensgeest der goden. Aan welken god enz.

8. Hij, die in zijn macht de wateren overzag, die zwanger waren van kracht en het offer voortbrachten; hij, die de enige god was boven andere goden. Aan welken god enz.

10. Prajāpati! Geen ander dan Gij zijt heerser over al het geschapene; moge ons ten deel vallen datgene uit verlangen waarnaar wij U hebben aangeroepen; mogen wij in het bezit komen van aardse goederen.

Van hetzelfde levensbeginsel is nog sprake AV. IV 2, 8: De wateren, een jong (*vatsa*) voortbrengend, gaven in den beginne het aanzijn aan een kiem, welke, tot leven komend, in een gouden omhulsel (*ulba*) besloten was.

Verder AV. X 2:

28. Hij die de burcht van Brahman kent, waarnaar Puruṣa is geheten;

29. hij die de stad van Brahman kent bekleed met onsterfelijkheid . . . . .

31. binnen die onneembare burcht (*pūr ayodhyā*, vgl. AV. V 28, 11: *puraṃ devānāṃ amṛtaṃ hiranyam*) . . . is een gouden omhulsel (*koça*), hemels, in licht gehuld. 32. Zij die Brahman kennen, kennen ook het be-

zielde wezen (*yakṣaṃ ātmanvat*) dat verblijf houdt in dat gouden omhulsel.

33. Brahman is binnengegaan in die schitterende, gouden, onneembare burcht, gehuld in glorie.

Wordt in de boven bedoelde groep van overleveringen de opvatting gehuldigd, dat de levenskiem uit de vereniging van het mannelijke en vrouwelijke beginsel is geboren, hiernaast heeft van oudsher een andere voorstelling gestaan waarin het geslachtelijke element geheel afwezig is. De wateren worden er geïdentificeerd met een geslachtloos oerwezen uit welks navel, opgevat als het levensbeginsel Hiraṇyagarbha, de stam van de cosmische boom omhoog rijst, welke stam de spil van het heelal vormt en tevens het hemelgewelf ondersteunt.

Aldus RV. X 82:

5. Wat zich aan gene zijde van de hemel, aan gene zijde van de aarde, aan gene zijde van goden en daemonen bevindt — wat was de oerkiem (*prathamaṃ garbhaṃ*) die de wateren bevatten en waarin alle goden te aanschouwen waren?

6. Dát was de oerkiem die de wateren bevatten en waarin alle goden verenigd waren: In de navel van het ongeborene was Het Ene opgericht waarin alle schepselen zijn bevestigd (of: waarop alle werelden zijn gegrondvest).

Daar Skr. *nābhi* behalve „navel" ook „wielnaaf" betekent, heeft RV. I 164, 13 ongetwijfeld op dezelfde voorstelling betrekking:

Het vijfspakige rad wentelt zich om en om; daarin zijn alle wezens bevestigd; zwaar is de last, toch wordt de as niet heet en breekt niet in der eeuwigheid, noch ook de naaf.

Evenals AV. X 7, 38:

Het Grote Wezen (*mahad yaksaṃ*), in het midden der wereld, tapas verrichtend, op de rug der wateren zich bevindende, in Hem (n.l. Skambha, de wereldzuil, tot wie deze hymne gericht is) vinden alle goden steun, gelijk takken rondom in de stam des booms.

Het levensbeginsel in de jongere cosmogonische voorstellingen

In de jongere cosmogonische verhalen verschijnt de levenskiem in drieërlei gedaante: als zaadkorrel waaruit de wereldboom ontstaat; als een tot het dierenrijk behorend wezen (wereldei, schildpad) en als navel van een godheid. Vaak ook komt er een combinatie van deze drie motieven tot stand.

Aldus o.a. Bhāg. Pur. III 20, 14 v.: De elementen die elk afzonderlijk onmachtig waren tot scheppen traden met elkaar in verbinding en brachten daarop een gouden ei voort; deze eierschaal lag levenloos op de wateren van de oceaan; Içvara leefde er duizend jaar

in; toen ontsprong er uit zijn navel een lotus, schitterend als duizend zonnen, de woonplaats van alle levende wezens, waaruit Svarāṭ (Brahmā) uit zichzelf geboren werd.

Manu I 5 e.v.: Dit heelal was gehuld in duisternis . . . de ongemanifesteerde, uit zichzelf bestaande Heer . . . . wensende verschillende schepselen uit zijn lichaam te doen voortkomen, schiep eerst de wateren en legde er een zaad (*bīja*) in; dit werd een gouden ei, schitterend als de zon, in hetwelk hij zelf geboren werd als Brahmā, de stamvader van alle werelden.

Een nagenoeg gelijkluidende redactie bevat Hariv. 43, waar echter Brahmā na zijn geboorte de naam Hiraṇyagarbha ontvangt.

Over de aard van de boom of plant die zich bij de aanvang der schepping uit de levenskiem ontwikkelt geven de oudste Vedische scheppingsverhalen generlei uitsluitsel. Volgens het boven geciteerde purāṇa echter is de bedoelde plant een lotus en ook volgens de ietwat afwijkende versie van hetzelfde verhaal Bhāg. Pur. I 3, 2 is dit het geval. Deze versie luidt (vgl. Mbh. 3, 272, 44 en 12, 207, 13):

Terwijl Bhagavat (Viṣṇu) in de slaap zijner meditatie gedompeld op de oceaan lag uitgestrekt, ontstond er uit zijn navel als uit een vijver een lotus, waaruit Brahmā, de heer der scheppers, geboren werd.

Ook in een aantal Buddhistische verhalen van cosmogonische strekking verschijnt de lotus in de hoedanigheid van wereldboom.

Aldus Lalitavistara 64, 11 [1]: En in de nacht, dat de Bodhisattva in de moederschoot neerdaalde, in diezelfde nacht verhief zich een lotus, uit de watermassa beneden oprijzend en over achtenzestighonderdduizend yojana's de grote aarde splijtend, tot in de hemel van Brahmā. En niemand zag die lotus behalve de Leidsman, de beste der mensen, en de over tienmaal honderdduizenden gestelde grote Brahmā. En wat er hier in de oerstof der drieduizend grote duizenden werelden voor kracht of essence of quintessens is, dat alles bevond zich als een honingdruppel in die grote lotus. Nadat de grote Brahmā die druppel in een schone kom van lapis lazuli gedaan had, bood hij hem den Bodhisattva aan en deze aanvaardde hem en dronk hem op, uit deferentie voor den groten Brahmā.

Dezelfde uit de oerwateren oprijzende cosmische lotusplant vormt zoals men weet het hoofdmotief in de welbekende legende van het Grote Wonder van Çrāvastī [2].

In een andere legende uit Buddha's levensgeschiedenis heeft de navel van den Bodhisattva de rol van de leven barende wateren

---

[1] Volgens de vert. van Krom, *De Levensgeschied. van den Buddha op Barabuḍur*, 1926, p. 16.

[2] Foucher, *The Great Miracle at Çrāvastī*, *The Beginnings of Buddh. Art*, p. 147 e.v.

overgenomen. Volgens dit verhaal had de Bodhisattva in de nacht van de Grote Uittocht vijf dromen waarvan de tweede hem deed aanschouwen hoe een lotus uit zijn navel oprees en zich tot in de hemel der Akaniṣṭha-goden verhief [1].

De cosmische lotus speelt ten slotte nog een belangrijke rol in de legende van de stichting van het land Nepal door den Bodhisattva Mañjuçrī [2]. Hierin wordt verhaald dat de vallei welke thans het vruchtbaarste en volkrijkste deel van Nepal uitmaakt oudtijds geheel met water was gevuld en het meer Nāgavāsa vormde, de woonplaats van de heilige nāga Karkoṭaka. Er groeiden allerlei soorten van waterplanten in, maar niet de lotus. Na verloop van tijd bezocht de Buddha Vivaçvin het meer en wierp er een lotuszaadkorrel in met de woorden: Wanneer dit zaad een bloem zal voortbrengen zal daaruit Svayambhū, de Heer van Agniṣṭhabhuvana in de gedaante van een vlam geboren worden. Onmiddellijk daarop ontsproot uit het zaad in het midden van het meer een wonderlotus, als een wagenwiel zo groot, met tienduizend gouden meeldraden, diamanten er op, paarlen er onder en robijnen in het midden. Een vlam verhief zich uit de bloemkelk, zuiverder en schitterender dan de zon, dat was de Ādi-Buddha, die zich onmiddellijk, zonder symbool of embleem, in zijn puurste essentie openbaarde. Nadat er weer vele jaren verlopen waren, verscheen de Bodhisattva Mañjuçrī ter plaatse; hij wenste de wonderlotus in zijn geheel te aanschouwen en bewerkstelligde te dien einde door zijn wondermacht dat de wateren van het meer afvloeiden ten gevolge waarvan de bodem droog kwam te liggen en er vruchtbaar land ontstond, terwijl uit de bodem van het meer de lotus zich verhief waarop Svayambhū troonde. Mañjuçrī begon daarop de vallei in alle richtingen te doorkruisen en toen hij daarbij de wortel van de plant genaderd was, vernam hij in de nabijheid het zachte borrelen van een bron; hij boog zich voorover en op hetzelfde ogenblik openbaarde Guhyeçvarī, de Vrouwe der Geheimenissen, zich aan hem in hare vreesverwekkende gedaante.

Het levensbeginsel in literatuur en kunst

We hebben nu het punt bereikt waarop we er toe over kunnen gaan, de twee groepen van voorstellingen omtrent de levenskiem, waarmede we in het vorengaande kennis hebben gemaakt, met elkaar in verband te brengen.

Enerzijds hebben de geschreven bronnen ons vertrouwd gemaakt met de gedachte dat de ganse schepping, voorgesteld onder het beeld van een lotusplant, haar begin en oorsprong heeft in het levensbeginsel Hiraṇyagarbha. Anderzijds heeft de beeldende kunst ons diezelfde wereldlotus

[1] Lalitavistara, ed. LEFMANN I, p. 196. Andere redacties van hetzelfde verhaal genoemd bij MUS, *Barabuḍur*, *BEFEO.* XXXIV, p. 215.

[2] SYLVAIN LÉVI, *Le Népal* III, p. 163 e.v.

doen kennen als ontspringende uit de knolvormig verdikte wortel van de plant, het padmamūla. Het ligt nu voor de hand uit de combinatie van deze beide voorstellingen de gevolgtrekking te maken, dat hetzelfde levensbeginsel, dat in de literatuur als Hiraṇyagarbha verschijnt, in de kunst vorm heeft aangenomen als padmamūla.

Een eerste bevestiging van deze conclusie vinden we in het volgende.

Bezien we de afbeelding van het padmamūla op Pl. 16 d, dan blijkt dit uit twee hoofdelementen te bestaan, t.w. een peervormige ruimte, die door een omhulsel omsloten wordt, en op de bodem hiervan een kleine verhevenheid waaruit de stengel te voorschijn komt. In dit ene beeld vindt men dus verenigd de levenskiem zelve en het omhulsel, de „schoot" waaruit zij zich ontwikkelt, een voorstelling die geheel identiek is met de literaire overlevering volgens welke immers het levensbeginsel in een omhulsel (*ulba* of *koça*) besloten heet te zijn en *garbha* wordt genoemd hetgeen zowel „kiem" als „schoot" betekent.

Het levensbeginsel en Agni

De gelijkstelling van de levenskiem der teksten met het padmamūla uit de kunst welke we hier slechts op enkele punten laten steunen, zal later een bredere en steviger basis verkrijgen en dan ook in verschillende richtingen verder kunnen worden uitgewerkt. Voordat we echter op dit punt dieper ingaan wijden we onze aandacht aan een vraagstuk dat met het voorgaande in nauw verband staat en van niet minder groot belang is zoals later blijken zal.

Het betreft de vraag welke voorstellingen door den Indiër aan het begrip „leven" zijn verbonden. Is dit voor hem, vragen we ons af, in gelijke mate als het voor ons het geval is, steeds het grootste aller mysteriën geweest, de duistere oerbron aller dingen, voor welke alle menselijk weten en begrijpen stilstaat en die geen sterveling ooit zal vermogen te peilen? Of is de sfeer waarin zijn voorstelling omtrent het leven is geplaatst een andere dan voor ons, een sfeer waarin allerlei onvoorstelbaarheden en onwaarneembaarheden vaste gestalte aannemen, zich met vertrouwde namen laten benoemen en aldus binnen het bereik van het menselijk kenvermogen worden gebracht? Is met andere woorden op de Indische voorstelling van het leven Heimann's opmerking van toepassing: „Am Anfang jedweder Erkenntnis steht für den Inder ein anschaulicher Komplex, niemals ein Begriff"? [1]

---

[1] *Studien zur Eigenart indischen Denkens*, 1930, p. 13.

Voor de aannemelijkheid van de hier bedoelde opvatting pleit in de eerste plaats de omstandigheid, dat er een nauwe verwantschap valt aan te wijzen tussen het levensbeginsel en het aanschouwelijke complex van voorstellingen belichaamd in den vuurgod Agni.

Deze verwantschap komt vooreerst tot uiting in het feit, dat beider substantie uit goud heet te bestaan. Voor de levenskiem ligt dit in de naam Hiraṇyagarbha reeds besloten, maar ook Agni's vereenzelviging met het goud is een mythische gemeenplaats getuige o.a. RV. II 2, 4, VII 3, 6 waar hij met goud wordt vergeleken d.i. gelijkgesteld; RV. IV 3, 1 en X 20, 9 waar hij een gouden gedaante heet te bezitten; Mbh. III 200, 128 en XIII 84, 42 en passim, waar hij de heer, de vader of de maker van het goud wordt genoemd; verder het vedische ritueel, waarin hij door een gouden symbool wordt voorgesteld, enz. [1].

Er is echter meer. Evenals de gouden kiem is ook de gouden Agni uit de moederschoot der wateren geboren. Niet alleen zijn de wateren Agni's verblijf- en schuilplaats, maar ook zijn de wateren zijn moeders (RV. X 91, 6; AV. I 33, 1); heet hij verwekt te zijn in de wateren, wordt hij evenals het levensbeginsel *apāṃ garbhaḥ*, de „kiem" of het „foetus" der wateren genoemd (RV. III, 1, 13; I. 70, 3) en is de gouden Apām Napāt, „de zoon der wateren" een zijner mythische verschijningsvormen (RV. II, 35, vgl. Vāj. S. VIII 24).

Anderzijds bestaat er tussen Agni en Prajāpati een analoge betrekking als tussen de levenskiem en dezen god. De levenskiem wordt de zoon van Prajāpati genoemd (Çat. Br. II 4, 2, 1; VI 2, 1, 1; XI 1, 6, 14) of hij heet uit Prajāpati's mond te zijn ontstaan (Çat. Br. II 2, 4, 1); dan wel beide godheden worden aan elkaar gelijkgesteld. Wat dit laatste betreft zal men moeten aannemen, dat niet een volledige identificatie van Prajāpati met Agni is bedoeld, doch dat, gelijk in de brāhmaṇa's zeer gebruikelijk is [2], slechts een gedeelte van den eersten god of een zijner verschijningsvormen (*tanū*) met de andere godheid is vereenzelvigd of deze uit zich doet voortkomen, waarmede hetzelfde is bedoeld als in de verhouding vader-zoon tot uitdrukking komt. Deze opvatting vindt steun in de bekende leerstelling der Upaniṣads volgens welke het Brahman een enkelvoudig wezen met twee naturen is (*dvaibhāvaḥ*, Maitr. Up. VII 11, 8), gemanifesteerd en ongemanifesteerd (*mūrtaṃ vāmurtaṃ ca* of *vyakta* en *avyakta*), sterfelijk en onsterfelijk, immanent en transcendent, dezerzijds en generzijds (Maitr. Up. VII 11, 8; VI 3, 15, 36; Brĕh. Up. II 3, 1; vgl. Çat. Br. X 4, 4, 1; : Pra-

---

[1] OLDENBERG, *Religion des Veda*, p. 88 e.v.; SENART, *Essai*, p. 26, 49, 63; BOSCH, *Het Lingga-heiligdom van Dinaja*, *T B G.* LXIV, p. 270.

[2] Over dit soort identificaties zie OLDENBERG, *Die Weltanschauung der Brāhmana-Texte*, 1919, p. 110 e.v.

jāpati is sterfelijk van lichaam, maar onsterfelijk wat de adem betreft; Çat. Br. X 1, 3, 2 en X 1, 4, 1: Prajāpati is half sterfelijk, half onsterfelijk).

Hieruit valt in verband met het boven opgemerkte te lezen, dat één dezer beide naturen, met name de gemanifesteerde, immanente, dezerzijdse, voor identificatie met Agni in aanmerking komt.

Is uit het bovenstaande gebleken, dat Agni en de levenskiem uit hetzelfde ouderpaar, Prajāpati en de wateren, zijn geboren en beiden derhalve nauw verwant zijn, het reeds geciteerde vers RV. X 121, 7 spreekt zich nog duidelijker uit wanneer het zegt: „Toen de grote wateren het al vervulden werden zij zwanger van een kiem en brachten vuur voort"; woorden die niet in twijfel laten dat in 's dichters voorstelling zich een volledige identificatie heeft voltrokken tussen de levenskiem en Agni.

Brengen we dit nu in verband met wat zo juist over de twee naturen van Brahman-Prajāpati werd opgemerkt, dan laat zich de onderlinge verhouding van Prajāpati en de oerwateren ter ene, van Agni en de levenskiem ter andere zijde, als volgt karakteriseren: Wanneer het ongemanifesteerde, alomtegenwoordige en alles doordringende, uit louter adem, licht en geest bestaande scheppingsbeginsel, gepersonifieerd als god Prajāpati en optredende als het mannelijke element in het scheppingsproces, ingaat in de vrouwelijke materie, belichaamd in de duistere, inerte oerwateren, manifesteert het zich als Hiraṇyagarbha, de Gouden Levenskiem, die één in wezen is met den gouden vuurgod Agni.

Het levensbeginsel en Soma sap v. koningsplant

Van hoe grote draagwijdte deze conclusie ook moge zijn, we zullen er niet bij mogen stilstaan. Er zijn namelijk tekenen die er op wijzen, dat naast en tegenover de conceptie van het levensbeginsel als de manifestatie van het ongemanifesteerde Brahman, een andere voorstelling heeft gestaan volgens welke er een analoge verhouding bestaat tussen de levenskiem en het vrouwelijke element der wateren. Ter scherpere omlijning van deze verhouding dient er vooraf aan te worden herinnerd, dat aan de wateren verschillende eigenschappen plegen te worden toegeschreven, die in het algemeen de uitwerking hebben, dat zij het leven in de natuur opwekken, regenereren, bestendigen, verlengen en beschermen tegen schadelijke invloeden van buiten. Meer in het bijzonder geldt van de wateren, dat zij van nature rein zijn en niet kunnen worden bezoedeld met welke onrein-

heid zij ook in aanraking komen (Tāṇḍya MhBr. VI 5, 10); hun reinigende kracht is zo groot, dat zij niet alleen van aardse smetten, maar ook van zonden reinigen (RV. I 23, 32; X 9, 8); zij schenken wijsheid, rijkdommen en kinderzegen (RV. X 30, 12); zij verhoren alle wensen (Chānd. Up. VII 10, 2), verlenen bescherming tegen daemonen en andere machten der duisternis (Çat. Br. I 1, 1, 1), zij bevatten alle geneesmiddelen en herhaaldelijk wordt van hen gezegd, dat zij amrĕta bevatten of dat zij amrĕta zijn [1].

Bij nader onderzoek blijkt nu echter, dat niet de wateren als zodanig de bovengenoemde eigenschappen geacht worden te bezitten, doch dat een er in aanwezige krachtsubstantie, de *rasa* of „essentie" der wateren het werkzame bestanddeel er van uitmaakt en dat van deze substantie de zo juist bedoelde heilzame, leven versterkende invloeden uitgaan [2]. Deze rasa is het zuiverst aanwezig in het sap der planten; planten toch zijn de „embryo's der wateren" (*apāṃ garbhaḥ*, AV. VIII 7, 8); water is haar wezen (*udakātmanaḥ* AV. IV 4, 5); aan het regenwater en het daaraan gelijke water in de bodem onttrekken zij de rasa voor haar ontwikkeling en levensonderhoud; zij zijn uit rasa opgebouwd. Het sap van elke plant is rasa, het sap echter van Soma, den koning der planten, is rasa in de krachtigste concentratie, in de puurste essentie. Voorts is deze zelfde krachtsubstantie o.a. aanwezig in de melk van de koe, in regen, dauw, honigmede (*madhu*), bloed, semen virile, en geestrijk vocht (*surā*); vochten die alle in meer of mindere mate de eigenschap bezitten dat zij gezondheid verlenen, ziekte en ouderdom bestrijden, het leven scheppen, verlengen en tegen de dood beschermen.

De primordiale twee-eenheid

De belangrijke vraag is nu: in welke verhouding staat het bovenbedoelde „levende" bestanddeel der wateren tot het waterelement uit de aanvang der schepping, de levenloze, duistere massa, welke uit zichzelve onmachtig is tot het voortbrengen van iets? Onder welke invloed heeft zich uit dat element de rasa afgescheiden, die het inbegrip is van alles wat de mens van de wateren verlangt: een geneesmiddel tegen ziekten, een wapen tegen boze geesten, een schenker van rijkdom, vruchtbaarheid, lang leven en onsterfelijkheid?

Op dit punt komen de Prajāpati-Agni en wateren-rasa complexen van voor-

---

[1] Bewijsplaatsen bij Rönnow, *o.c.*, p. 26, 65.

[2] Rönnow, *o.c.*, p. 13, 65, 68, 87, 119. Andere benamingen van het rasa-begrip in de Vedische literatuur zijn *payas*, *ghrĕta*, *vāja*, *bheṣaja*, *anna*, *ūrj*, *varcas*, *kīlāla*, *piyūṣa* en *svadhā*.

stellingen samen. Is rasa-Soma de essentie der wateren evenals Agni de vurige essentie van de scheppingsadem vormt, zo ligt de gevolgtrekking voor de hand, dat het ontstaan dezer beide essenties in één gemeenschappelijke oorzaak zetelt. En deze oorzaak kan dan geen andere zijn dan de eerste scheppingsdaad: het ingaan van de scheppingsadem in de wateren, van de Al-geest in de Al-stof, van het mannelijke in het vrouwelijke beginsel, uit welke daad het Leven in de gedaante van de Gouden Kiem geboren wordt.

Deze kiem staat derhalve in gelijke verhouding tot de beide elementen waaruit zij is voortgekomen: van beide vormt zij de essentie; zij is zowel Agni als rasa-Soma, verenigt in zich beider tegengestelde naturen en doet hen in een twee-eenheid opgaan, één in wezen en toch onderscheiden, vormende de oerbron waarin al het bestaande zijn oorsprong heeft en waaruit alle schepselen hunne levenskrachten putten.

Het laatste heeft tot noodzakelijk gevolg, dat de tweevoudige natuur die aan het levensbeginsel inhaerent is, niet tot dit beginsel beperkt blijft, doch zich aan de ganse schepping mededeelt en zich in alle creaturen voortplant, zodat, zoals Mbh. VIII 34, 49 het uitdrukt: „. . . . de ganse wereld uit Agni en Soma is gevormd" en Hariv. 10660: „de ganse wereld, zowel de beweeglijke als de onbeweeglijke, bezit de natuur van Agni en Soma".

Evenzo geldt voor elk schepsel de natuurwet, dat zijn wezen uit de twee oersubstanties, Agni en Soma, is opgebouwd en dientengevolge zijn aard wordt bepaald door de mate waarin een van beiden overweegt. Zelfs de goden zijn onderworpen aan de wet dat er bij elk individu „twee zielen in één borst" moeten wonen; dat uit één en dezelfde bron twee tegengesteld gerichte levensstromen opwellen, getuige Mbh. XIII 160, 44, waar gezegd wordt: „Brahmanen doorkneed in de Veda's kennen twee lichamen van dezen god (Mahādeva), één schrikwekkend (*ghora*) en één goedertieren (*çiva*) en deze twee lichamen vertonen op hun beurt vele vormen; het vreselijke en schrikwekkende lichaam is gelijk het vuur, de bliksem en de zon; het liefelijke en goedertierene is gelijk dharma, het water en de maan. De ene helft van zijn wezen is Agni, de andere helft van zijn wezen wordt Soma genoemd."

Wezens van de natuur van Agni zijn in de Indische mythologie en vertelselliteratuur buitengemeen talrijk en vervullen er een zeer belangrijke rol. Zij zijn als zodanig te herkennen hetzij aan hun vurige aard of uiterlijk, hetzij aan een bijzondere gewoonte,

eigenschap of gedraging die zij met den vuurgod of met een van zijn vele differentiaties als offervuur, vuur van de brandstapel, liefdevuur, tijdvuur, woedevuur, koortsvuur, kennisvuur, strijdvuur, hongervuur, spraakvuur enz. gemeen hebben. Ik laat hiervan enkele zeer heterogene voorbeelden volgen.

Agni is een machtig springer (*plavaṃga*); hij heeft sterke kaken, ijzeren tanden en wijd uitstaande manen, hij laat een luid gebrul horen, grijpt zijn prooi met de klauwen en baant zich een weg door het woud, in dit alles gelijkend op het Agni-dier bij uitnemendheid, de leeuw. Vgl. het optreden van den bodhisattva als leeuw in jātaka 143, 153, 157 enz. en als koning der leeuwen in jāt. 172 en 188.

De vuurgod is vraatzuchtig van aard; hij is de „alles-eter" (*sarvabhuj, sarvabhakṣa*); als het vuur van de brandstapel is hij de „rauwvlees-eter" (*amād*) en lijkenverslinder (*kravyād*), vandaar zijn verschijningsvormen als hond en als jakhals. Vgl. den bodhisattva als hond, jāt. 22; als jakhals jāt. 148 en als koning der jakhalzen jāt. 142.

Als de „grijper" (*hara*) van offeranden is Agni diefachtig en rooflziek. Vgl. Rudra-Çiva als heer van dieven en struikrovers [1] en den bodhisattva als rover, jāt. 318, en als roverhoofdman, jāt. 279. — In zijn daemonische gedaante verslindt hij zijn ouders; een levend kind wordt zijn prooi (Mbh. III 127, 2); hij eist de hoofden van zijn verslagen vijanden (Mbh. III 275, 25) en neemt gaarne mensenoffers aan (Mbh. III 275, 20). Vgl. verschillende godheden in haar krodha-gedaante en de yakṣa's en rākṣasa's uit de vertelselliteratuur.

Optredend als „liefdevuur " is Agni een gewetenloos vrouwenverleider en echtbreker; de geile bok is het hem gewijde dier en dient hem als vāhana; als Apām Napāt is hij door de wateren omgeven en gelijkt een jongen man die door verliefde jonge vrouwen omringd wordt (RV. II 35, 3-51; X 30, 6). Vgl. Krĕṣṇa te midden van de gopī's en Çiva-Rudra te midden van de kluizenaarsvrouwen [2].

Agni is de zoon van Anila; hij kiest in de planten zijn woonplaats en wordt de grote cosmische danser genoemd. Vgl. Maṅkaṇaka, die eveneens een zoon van Anila was; van hem wordt verhaald dat hij plantensap in plaats van bloed in de aderen had en danste tot de gehele wereld met hem mede danste (Mbh. X III 83, 116 v.; IX 38, 36 v.).

Agni heet de „huiler" en zijn vlammen worden met offerlepels vergeleken (RV. I 76, 5; X 6, 4). Vgl. het verhaal van Brĕhaspati die huilt van kwaadheid en zijn lepel in de lucht werpt (Mbh. XII 337, 14).

De belangrijkste personificaties van Agni [3] zijn voorts die als

---

[1] Arbman, *Rudra*, 1922, p. 45, 248.

[2] Jahn, *Die Legende vom Devadāruvana*, *Z D M G.* 69, p. 529, en 70, p. 301 e.v.; Bosch, *l.c.*, p. 238 e.v.

[3] Macdonell, *Vedic Mythology*, p. 88 e.v.

brahmaan, priester, vorst, ziener, zanger, dichter, redenaar, asceet, alwetend geleerde, boogschutter, wagenmenner, gast aller mensen, bode, barbier (hij scheert met zijn vlammen de aarde gelijk de barbier met zijn scheermes de baard, RV. I 65, 8; X 142, 4). Vgl. den bodhisattva als barbier, jāt. 78; als kind, jongeling en grijsaard (Agni is tegelijkertijd oud en jong; hij is de eerstgeborene, maar telkens wordt hij opnieuw geboren en is dan de jongste der goden). Ten slotte verschijnt Agni nog in de volgende diergedaanten: als stier, strijdros, renpaard, haṃsa, arend en duif.

Over het wateren-rasa-soma-complex van eigenschappen is boven reeds het nodige opgemerkt (p. 50 e.v., 58 e.v.).

Het onsterfelijkheidsvocht

Ten slotte vragen we ons af of de in de levenskiem aanwezige substantie, die zowel met Agni als met Soma identiek is en welke blijkens de boven geciteerde plaatsen een zo buitengemeen belangrijke plaats in de Indische wereld- en levensbeschouwing heeft ingenomen, niet eveneens in de Indische mythologie een rol speelt en daar dan komt samen te vallen met een substantie die er onder een andere naam bekend, doch in betekenis aan gelijk is, met name het levensvocht *amrĕta*.

Dit veronderstellend zullen we wel in gedachten moeten houden, dat aan het begrip amrĕta oorspronkelijk niet de gedachte aan een eeuwigdurend leven was verbonden [1]. Zoals Tāṇḍya Mahābr. XXIV 19, 2 zegt: Onsterfelijkheid voor de mens is een geheel leven te leven en gelukkig te zijn. Een „geheel leven" is volgens Çat. Br. X 4, 3, 1: „een bestaan dat de dagen en nachten niet uitputten vóór de ouderdom". En nauwkeuriger nog Çat. Br. X 2, 6, 8: „Degene die honderd jaar leeft of meer, hij verwerft de onsterfelijkheid". Terecht merkt Rönnow dan ook op:[2] „Amrĕta ist anfänglich nichts anderes, als das „Lebenswasser" der Folklore und des Mythus, ein wunderbares Mittel zum Bewahren des aktuellen Lebens, indem es vor Krankheit, Alter und Tod schützt, jener Dreiheit des Uebels,

---

[1] Sylvain Lévi, *La doctrine du sacrifice dans les Brāhmaṇas*, 1898, p. 94; vgl. Senart, *Essai*, p. 202 en passim; Coomaraswamy, *Yakṣas* II, p. 19: „In Semitic and European conceptions of the Water of Life the draught is conceived of as bestowing immortality forever. In India we meet with the more sober conception of repeated rejuvenation, and this is equally true, whether we take the case of the gods whose life is renewed by repeated draughts of soma, or that of human beings magically restored to life or rejuvenated by the good offices of Indra or the Açvins. All the life charms of the Atharva Veda are directed to restoration of health, or to longer or fuller life, never to immortality in a literal sense."

[2] *O.c.*, p. 26.

das Buddha bekämpfte, weswegen er sehr richtig in die Indische Legende als einer der Bringer des Amrĕta zu den Menschen aufgenommen is[ɐ̯]"

Wat nu de verhouding van het onsterfelijkheidsvocht tot de twee-eenheid Agni-Soma betreft is boven reeds gewezen op het feit, dat Agni's substantie aan het goud pleegt te worden gelijkgesteld, hetzelfde edele metaal waarmede ook Soma tal van malen wordt vergeleken en geïdentificeerd [1]. En dit is juist wat telkens eveneens van het onsterfelijkheidsvocht wordt getuigd: „amrĕta is goud", „onsterfelijkheid is goud" (Maitr. S. II 2, 2; Çat. Br. III 8, 2, 27; Ait. Br. VII 4, 6). In haar wezensgelijkheid met het goud stemmen de drie substanties derhalve met elkaar overeen, vallen zij met elkaar samen.

Doch er is meer: Reeds Kuhn heeft er de aandacht op gevestigd [2], dat er in de teksten nauwelijks enig onderscheid wordt gemaakt tussen amrĕta en Soma, integendeel de beide vochten er doorgaans als geheel identiek worden opgevat. Dit is hetzelfde wat zich over de verhouding van amrĕta tot Agni laat opmerken. Immers wordt van het amrĕta niet gezegd dat het vlamt als vuur, een verblindend licht uitstraalt, kortom zich volkomen gedraagt als Agni? En is het nog nodig in dit verband te herinneren aan de beschrijving van het vuur, dat het amrĕta omringt, dat opvlamt, uitstraalt en zich in het luchtruim verheft, wanneer Garuḍa zich in het bezit van het begeerde onsterfelijkheidsvocht poogt te stellen (Ādip. 32)? Waar dus dit vocht zowel gelijk is aan Agni als aan Soma kan hieruit slechts volgen, dat het eveneens identiek moet zijn aan de uit deze beide substanties samengestelde twee-eenheid.

Kennen we nu aan de boven gevonden waarden de haar toekomende plaats toe in het Indische wereldbeeld dat als een lotusplant van cosmische dimensies is geconcipieerd, m.a.w. reconstrueren we in gedachten het beeld waaronder de Indiër deze zaken voor zich heeft gezien en in de kunst tot uitdrukking heeft gebracht, dan neemt Hiraṇyagarbha, de Kiem en Schoot van alle leven, de gedaante aan van de wortel van de wereldlotus, het padmamūla, en vult het zich met het gouden onsterfelijkheidsvocht dat de essentie der beide oerbeginselen Agni en Soma in zich verenigt.

Van deze wortel uit wordt het vocht in alle richtingen gestuwd; het stijgt door de middenstengel omhoog, verspreidt zich door de zijstengels, stroomt

---

[1] Bergaigne, *La Rel. Védique* I, p. 154: „Par lui-même, ce liquide Soma de couleur d'or, ce breuvage qui réchauffe et brûle le corps, est un élément mâle comme le feu, avec lequel il offre tant de ressemblance qu'on peut l'appeler un feu liquide."

[2] *Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks*, 1859, p. 144.

uit door de knopen, dringt door in de ranken, bladeren, bloemen en vruchten van de plant, en overal waar het komt doet het Leven ontstaan, het Leven dat dieren en mensen, daemonen en goden bezielt, de akkers vruchtbaar maakt, het vee doet gedijen, rijkdommen en kostbaarheden over het aardrijk uitstort, gelijk ons dat op zo treffend aanschouwelijke wijze op de reliëftaferelen van Bharhut en Sānchi voor ogen wordt gevoerd.

Nochtans is in dezelfde wortel des levens de tweespalt besloten welke sinds de wereld een aanvang nam, zich in de natuur en de gedragingen van alle schepselen openbaart. Daar immers het levensvocht één in wezen is met Agni en met Soma, zijn het deze beide polair gerichte, in een twee-eenheid verenigde oerkrachten die zich, in verschillende verhoudingen gemengd, in alle creaturen voortplanten, hen deel doen hebben aan beider wezen en aldus het aanzijn geven aan de oneindige veelheid en verscheidenheid van existentie-vormen die de wereld van planten en dieren, van mensen, daemonen en goden, het aardrijk, het luchtruim en de hemelse sferen bevolken.

III

DE TWEE BOMEN

A.

DE HEMELSE VIJGEBOOM

De hemelboom in de literatuur

Tot dusver is er alleen sprake geweest van de lotus als van een plant of boom van weliswaar cosmische afmetingen, maar toch in zoverre normale eigenschappen vertonend, dat hij gezegd wordt op aarde of in de wateren te wortelen en zijn takken en loof omhoog te zenden. AV. XIX 32, 3: O kruid, gij zijt geplant op aarde, terwijl uw kruin in de hemel is.

De aard van de Indische wereldconceptie bracht echter mede dat de hier bedoelde voorstelling onvolledig moest worden geacht zolang zij niet door een andere voorstelling gecompleteerd werd die het tegenbeeld van de eerste vormde en door het beeld van de aardse lotus zelve in het leven geroepen was. Evenals immers het vrouwelijke element der wateren in de vorm van een plant belichaamd was gedacht, zo lag het in de lijn der ontwikkeling dat ook het andere, het mannelijke element van de scheppingsadem, op overeenkomstige wijze in plantvorm gesymboliseerd zou worden.

De aard en de gedaante van deze symbolisering waren dan van te voren in zekere zin reeds bepaald. Evenals toch het mannelijk element in alle opzichten tegengesteld is aan het vrouwelijke element, zo moest ook de plant die het mannelijke element bedoelde te symboliseren in alle opzichten het tegengestelde beeld van de lotus vertonen. Terwijl dus de laatste in de aarde geplant is, moest de eerste in de hemelen wortelen; terwijl de laatste zijn wortels naar beneden en zijn takken omhoog zendt, moesten bij de eerste deze richtingen worden omgekeerd; en terwijl de laatste het zinnebeeld is van Soma-uit-water, moest de eerste het begrip Agni-uit-scheppingsadem symboliseren.

De belangrijke vraag is nu of een boom overeenstemmende met de boven gegeven beschrijving de daarvoor aangewezen plaats in het Indische wereldbeeld heeft ingenomen.

Dat dit inderdaad het geval is, moge uit de volgende citaten blijken die van de açvattha als hemelboom gewag maken [1].

---

[1] Over de omgekeerde hemelboom: Ernst Kuhn, *Der Mann im Brunnen, Festgr. v. Böhtlingk*, 1888, p. 68 e.v.; Von Schröder, *Lebensbaum und Lebenstraum, Festgr. Kuhn*, 1916, p. 59 e.v.; Coomaraswamy, *The inverted Tree, QJMyth. Soc.* XXIX.

Kāṭh. Up. VI, 1: Met de wortel omhoog, de takken omlaag, staat deze eeuwige vijgeboom; dat is het licht (de zon); dat is het Brahman; dat noemt men de onsterfelijkheid; in hem zijn alle werelden geborgen; boven hem gaat niemand uit. Dit, waarlijk, is Dat. [1]

Maitr. Up. VI, 4: Het drievoetige Brahman heeft zijn wortel boven; zijn takken zijn ether, lucht, vuur, water, aarde enz. Dit Brahman draagt de naam „de éne Açvattha"; hem behoort de vurige energie (*tejas*) die gindse zon is.

Bhag. Gītā XV 1-3: De onvergankelijke Açvattha heeft zijn wortel boven, zijn takken onder . . . Hij die hem kent, kent de Veda's.

Andere teksten noemen de açvattha als hemelboom zonder echter van een omgekeerde stand gewag te maken.

Zo in de bekende raadselverzen RV. I 164, 20-22: Twee vogels, nauw verbonden kameraden, grijpen zich vast aan dezelfde boom. De ene eet de zoete vruchten, de andere kijkt zonder te eten toe. Daar waar de vogels, immer waakzaam, om een aandeel in de onsterfelijkheid (of: het amrĕta) roepen, daar is de machtige hoeder der wereld ingegaan in mij, de dwaas. Waar de vogels, die de zoete vruchten eten, nestelen, in de kruin van die boom bevindt zich naar men zegt de zoete vijg. Deze verkrijgt niet degene, die den Vader niet kent.

AV. 4, 3-5: De açvattha, de woonplaats der goden, verheft zich in de derde hemel; daar hebben de goden de kuṣṭha voortgebracht, de waarneembare vorm van het amrĕta; een gouden schip met gouden kabels heeft in de hemel gevaren; daar hebben de goden de kuṣṭha voortgebracht, de bloem der onsterfelijkheid; de wegen waren van goud, de riemen waren van goud, van goud de schepen, waarop zij de kuṣṭha hebben voortgebracht.

Chānd. Up. VIII 5, 3: . . . in de derde hemel van hier, daar waar ook het meer Airaṃmadīya en de *açvattha somasavana* (waaruit soma neerdruppelt) en Brahmans burcht Aparājitā (de onoverwinlijke) en het gouden Prabhuvimita (heerserspaleis) zijn.

Op weer andere plaatsen wordt wel de hemelboom genoemd, doch niet als een açvattha aangeduid.

RV. I 24, 7: In de bodemloze ruimte houdt koning Varuṇa, helder van geest, de hoge boomkruin overeind; naar beneden buigen zij zich (de takken), boven is de wortel; mogen de lichtstralen diep in ons geplant zijn.

---

[1] In deze slotwoorden *etad vai tad* heeft DEUSSEN (60 *Upaniṣads*, p. 265) terecht een analogon herkend van de beroemde formule die de diepste wijsheid der Upaniṣads uitmaakt: *tad tvam asi*. Hij vertaalt: Wahrlich diese (wovon vorher gesprochen) ist jenes (Brahman).

Çvet. Up. III 8-9 (= Mahā-Nār. Up. X 20): Ik ken Puruṣa, den grote, lichtend als de zon, aan gene zijde der duisternis; slechts wie hem kent streeft de dood voorbij (bereikt de verlossing); er is geen andere weg bekend. Meer of minder dan hij bestaat er niets; kleiner of groter dan hij bestaat er niemand. Als een boom in de hemel opgericht staat de Ene, Puruṣa, die deze ganse wereld vult.

Mbh. XIV (Anugīta), 47, 12-15: Ontsproten uit de ongemanifesteerde, daaruit oprijzend als enig steunpunt .... is deze eeuwige Brahma-boom (*brahmavṛkṣa*) de bron des levens voor alle schepselen. Deze is de Brahma-boom en uit deze Brahma-boom is Dat (Brahman).

De bovenstaande citaten vestigen de indruk dat de in de hemel wortelende vijgeboom een niet minder belangrijke plaats in het Indische wereldbeeld inneemt dan de uit de wateren voortgesproten lotus. Voordat we op de onderlinge verhouding van deze beide planten dieper ingaan brengen we met betrekking tot de açvattha en de daarmede nauw verwante nyagrodha de volgende feiten in herinnering.

Onder de heilige bomen waarvan in de Indische literatuur herhaaldelijk en onder verschillende benamingen melding wordt gemaakt nemen de melksap houdende Ficus-soorten *Ficus religiosa* L., Skr. *açvattha* of *pippala* (de bodhi-boom van Gautama Buddha) en de *Ficus bengalensis* of *indica*, Skr. *nyagrodha* of *vaṭa*, de banyan-tree of waringin (de bodhi-boom van Kāçyapa), de voornaamste plaats in [1]. Beide bomen behoren tot de grootste der op Indische bodem groeiende gewassen, vandaar dat zij *vanaspati* „woudreus" (eig. „heer van het woud") worden genoemd, een benaming die zij met den vuurgod Agni gemeen hebben.

De heiligheid van de açvattha is waarschijnlijk van oudere datum dan die van de waringin. Reeds op de kleizegels van Mohenjodaro komen afbeeldingen van de açvattha voor [2] en het is deze boom die in de Rgveda als de verblijfplaats der goden wordt genoemd, de boom ook waardoor de honigmede en de soma-drank worden voortgebracht waarvan de Āditya's genieten; waarin Yama met de zielen der afgestorvenen verblijf houdt en waar de wereld is van gerechtigheid en geluk, het oord van bestemming der rechtvaardigen [3].

In later tijden geldt de açvattha als de belichaming van de hoogste godheid. Meermalen vindt men vermeld, dat hij een gestalte van Viṣṇu is, evenals

---

[1] STEINMANN, *De op Boroboedoer afgebeelde plantenwereld*, *TBG.* LXXIV, 1934, p. 600.

[2] MARCHALL, *Mohenjodaro* I, 19, p. 63-66.

[3] KIRFEL, *Die Kosmographie der Inder*, 1920, p. 42, 93, 175.

de palāça van Brahmā en de nyagrodha van Çiva. In de Bhagavad Gītā (X 30) getuigt Krĕṣṇa als hoogste god van zichzelf „onder alle bomen ben ik de açvattha". Volgens een andere opvatting is zijn worteleinde een vorm van Brahmā, zijn middendeel van Viṣṇu en zijn top van Çiva. [1]

Bij deze voorstellingen sluiten zich aan de berichten uit de ethnographie en de folklore blijkens welke de açvattha nog heden ten dage in verschillende delen van Indië als een godheid wordt vereerd en aangebeden [2]. Hierbij valt op te merken, dat deze verering met gevoelens van vrees en ontzag gepaard pleegt te gaan. De boom is magisch gevaarlijk en mag daarom niet dicht bij een woonhuis staan; bij zijn wijding moet alles zwijgend gebeuren en zijn naam worden vermeden, een taboe, dat wellicht samenhangt met het geloof, dat de geesten der voorouders in de boom hun verblijfplaats hebben of er zich in belichamen [3].

Parallel aan de verering van de açvattha loopt die van de nyagrodha (waringin), welke boom nog niet in de Rgveda wordt genoemd [4], doch zowel in de latere Indische literatuur als in het huidige volksgeloof een niet minder belangrijke plaats als de açvattha inneemt [5]. Dat de nyagrodha evenals de açvattha met verschillende godheden van hogere en lagere rang gelijkgesteld is geworden, zal hieronder nader blijken. In dit verband wijs ik er slechts op, dat, ofschoon de ficus indica en de ficus religiosa verschillende bomen zijn met duidelijk onderscheiden groeiwijze en vorm van bladeren — de eerste bezit geen luchtwortels, de tweede wel; de eerste heeft

---

[1] MEYER, *Trilogie altindischer Mächte der Vegetation*, 1937, II p. 132.

[2] CHOWBE, *On Hindu beliefs about trees, Journ. Anthr. Soc. Bombay*, 1899-1901, p. 224 e.v.; METHA, *Aswattha or tree worship, ib.*, 1913-16, p. 315 e.v.; ROY, *Some trees and herbs in ritual and folkl., ib.*, 1927-28, p. 588 e.v.; SARAT CHANDRA MITRA, *Worship of the Pipal Tree in North Bihar, JB & ORS.* VI, 1920, p. 572; ENTHOVEN, *The Folklore of Bombay*, 1924, p. 118.

[3] MEYER, *o.c.*, II p. 133.

[4] Dat de boom er echter wel bekend moet zijn geweest blijkt uit RV. I 24, 7 (zie boven), waar ongetwijfeld op de luchtwortels van de waringin gezinspeeld wordt. Zie PISCHEL und GELDNER, *Ved. Stud.* I, 1889, p. 113; VON SCHRÖDER, *l.c.*, p. 60; CHARPENTIER, *Naicāçākha, J R A S.* 1930, p. 338.

[5] YULE-BURNELL, *Hobson-Jobson* [2], p. 65 e.v.; DUBOIS, *Hindu Manners* [3], p. 652 e.g.; THURSTON, *Omens and Superstitions of S.-Ind.*, p. 117 e.v.; SLEEMAN, *Rambles and Recollections* ed. Crooke, p. 385; ENTHOVEN, *Bombay Folkl.*, p. 118 e.v.; — Blijkens Jāt. 19, 50, 353 en 537 werden aan de nyagrodha ook mensenoffers gebracht en geschiedde dit op een bijzonder weerzinwekkende wijze, CHARPENTIER, *l.c.*, p. 343: „The unhappy princes were knocked unconscious, then their eyes were slit out, the bodies cut open and... the entrails were hung as garlands on the tree, and it was marked with spread hands dipped in the blood of the victims."

hartvormige bladeren met lang uitgetrokken toppen, de andere ei-vormige — de beide ficus-soorten in de literatuur en de kunst voortdurend met elkaar worden verwisseld. Dit valt reeds op te maken uit de boven geciteerde plaatsen, waar met de hemelboom met benedenwaarts groeiende takken kennelijk de nyagrodha („de naar beneden groeiende") is bedoeld al wordt hij açvattha genoemd. Verder blijkt het uit de Pāli-literatuur waar de bodhi-boom van Gautama nu eens als een *asattha*, dan weer als een *nigrodha* wordt aangeduid. Het is overigens bekend, dat de beroemde bodhi-boom te Bodh gayā een nyagrodha was hoewel dezelfde boom in de kunst doorgaans als een açvattha wordt afgebeeld [1].

Van groot belang voor wat volgen gaat is het feit, dat beide bomen parasieten zijn en hunne voortplanting aldus in haar werk gaat, dat door apen of in de uitwerpselen van vogels een zaadje van de ficus op een andere boom wordt overgebracht en de hieruit zich ontwikkelende boom met zijn wortels en takken de hem voedende plant overwoekert en op de stam na doet afsterven [2].

Van deze wijze van voortplanting wordt o.a. in het Palāsa jātaka (no. 370) als volgt melding gemaakt. Tijdens de regering van Brahmadatta — aldus in het kort dit verhaal — werd de bodhisattva herboren als een gouden zwanejong. Toen hij een volwassen zwaan geworden was huisde hij in een gouden grot in het Cittakūṭa-gebergte vanwaar hij gewoon was uit te vliegen om de wilde padi te eten die in een door de natuur gevormd meer groeide. Op de weg daarheen stond een grote palāca-boom. Op zijn heen- en terugreis placht hij zich daarop neer te zetten en zo ontstond er een hechte vriendschap tussen hem en de godheid die in die boom huisde. Na verloop van tijd kwam er een vogel, die na de rijpe vruchten van een waringin gegeten te hebben zich op de palāca neerzette en zijn uitwerpselen liet vallen in de gaffelvormige vertakking (aan de voet van de kruin). Hieruit ontsproot een jonge waringin die zich ontwikkelde tot een hoogte van vier duim. De koninklijke zwaan dit ziende richtte het woord tot de geest van de palāca en sprak: goede vriend, elke boom waarin een waringin wortel schiet wordt door de groei van deze plant vernietigd. Duld niet dat hij groter wordt of hij zal Uw verblijfplaats vernietigen. Deze waarschuwing werd echter door de geest in de wind geslagen, waarna de zwaan weg-

---

[1] COOMARASWAMY, *l.c.*, p. 14.

[2] KUHN, *Herabkunft*, p. 199. Vgl. DE CLERQ, *Nw. Plantk. Wb. v. Ned. Ind.*, p. 240: „Sommige Ficus-soorten komen zoowel als heester alsook als boom voor; andere soorten . . . zijn in de jeugd half epiphytische boomen („boomwurgers"), terwijl het later reusachtige, zelfstandige, in de bodem wortelende boomen worden."

vloog om niet terug te keren en de palāca-boom het hem voorspelde lot trof. Hij werd door de groeiende waringin op de stam na gesloopt met het gevolg dat de verblijfplaats van den boomgod ophield te bestaan [1].

Hierbij valt nog op te merken, dat de açvattha *çamīgarbhaḥ* in een reuk van bijzondere heiligheid staat, d.i. een açvattha-boom die zich als woekerplant op de stam van een çamī-boom (*Acacia suma* L.) heeft neergezet. Çat. Br. XI 5, 1, 17 bevat het voorschrift dat uit het hout van deze açvattha de *uttarāraṇi*, het staande hout van de bij het ritueel gebruikte vuurboor, en uit het hout van de deze açvattha voedende çamī de *adharāraṇi*, het liggende hout van deze boor, vervaardigd moet worden [2].

Blijkt uit dit voorschrift reeds dat de açvattha van de natuur van Agni is, nog duidelijker komt het vurige karakter van deze boom tot uiting in de bekende mythe van Purūravas en Urvaçī (Çat. Br. XI 5, 1, 1, 1-17). Er wordt daar verhaald, dat Purūravas bij zijn omzwervingen op zoek naar de hemelnymf Urvaçī bij de gandharva's komt en aan hen de wens kenbaar maakt een der hunnen te mogen worden, waarop dezen antwoorden: de mensen zijn niet in het bezit van de voor het offer geëigende vorm van Agni, waarmede zij offerend een der onzen kunnen worden. Zij werpen vervolgens vuur in een aarden pot, Purūravas neemt dit in ontvangst en gaat er mede weg. Als hij dan op de terugweg in een woud vertoeft legt hij de pot neer en verwijdert zich voor een ogenblik. Bij zijn terugkomst is het vuur in een açvattha en de pot in een çamī-boom veranderd.

In aansluiting op de vorengaande opmerkingen over de voortplanting van de hemelse ficus komen we nu met een enkel woord terug op de groeiwijze van deze boom volgens de daarvan in de literatuur gegeven voorstelling. Het lijdt geen twijfel of de beschrijving van de boom volgens Kāṭh. Up. 6, 1 heeft aanleiding gegeven tot de opvatting, dat de gehele boom, van kruin tot wortel, een omgekeerde stand inneemt. Een zekere dubbelzinnigheid echter in de bedoeling der teksten heeft ruimte gelaten voor een andere interpretatie. Terwijl n.l. het met betrekking tot de boomtakken gebezigde woord *avāk* alleen „omlaag", „naar beneden" kan betekenen en dienovereenkomstig de takken alleen als benedenwaarts groeiende kunnen zijn gedacht, bestaat deze zekerheid niet ten aanzien van de groeirichting van de wortel. Het hiervoor gebezigde woord *ūrdhva* kan n.l. zowel „hoog", „naar boven" als „boven", „hoog" betekenen, terwijl het woord *upari* van RV. I 24, 7 alleen de laatste betekenis bezit. Aan de vertaling „omhoog" verbindt zich uiteraard de voorstelling van een boom, die niet slechts zijn

[1] Hetzelfde wordt verhaald in het Koṭisimbala-jātaka (No. 412); hier is echter de boom waarin de waringin wortel schiet een katoenboom.

[2] KUHN, *Herabkunft*, p. 71.

takken naar beneden, maar ook zijn wortels naar boven laat groeien, derhalve van wortel tot kruin is omgekeerd; de vertaling „hoog" houdt echter slechts in, dat de wortels hoog geplaatst zijn, in de derde hemel, „in de bodemloze ruimte" zoals RV. I 24, 7 zegt of — de parasitaire groeiwijze van de ficus in aanmerking genomen — hun groeibodem hebben op de top van de boomstam of het voorwerp waarop de ficus zich als woekerplant heeft neergezet.

Het hier opgemerkte is niet zonder belang omdat de dubbelzinnigheid in de bedoeling der teksten de bron is geweest van verschillende voorstellingen in literatuur en kunst. Zoals later zal blijken vindt men er n.l. naast elkaar de hemelboom in omgekeerde en in normale stand en laten zich bij de laatste nog weer twee gevallen onderscheiden: die met omhoog en met omlaag groeiende takken, het eerste beantwoordende aan de groeiwijze van de açvattha, het laatste aan die van de nyagrodha.

De hemelboom in de kunst

We willen nu onderzoeken op welke wijze de hemelboom in de kunst is voorgesteld (Pl. 17-22). We komen hierbij op het terrein van de kalpataru en laten ook nu weer de Baraboeḍoer onze voornaamste gids zijn.

Over de afbeeldingen van de wensboom op de reliëfs van dit heiligdom merkt Van Erp op [1]: „Bij aandachtige beschouwing blijkt dat de compositie van de kruin kan teruggebracht worden tot een drietal schema's van spiralen, die de belangstellende lezer zelf zal kunnen onderkennen. Soms is het boomkarakter eenigszins vervaagd, doordat het loof nagenoeg geheel verdwenen is en plaats gemaakt heeft voor een speelsch ornament van spiraalranken met rose en blauwe lotussen. Doch waar het loof voorhanden is, zien wij doorgaans duidelijk het blad uitgebeeld van de ficus religiosa. Dit verschijnsel verdient onze aandacht aangezien wij hier de verwantschap in beeld gebracht zien tusschen de wenschboom en de Bodhiboom, de gewijde „Boom der Kennis" van de Buddhisten. Vaak is de boom gedekt met het zonnescherm, de chattra, symbool van heiligheid en waardigheid. In en onder de kruin dikwijls parelsnoeren en guirlandes. Soms in het hart der kruin het „Juweel", rustend op een lotusbloem."

En elders [2]: „We dienen nog de aandacht te vestigen op een schier nimmer ontbrekend onderdeel, n.l. een in driehoekige gedaante opgebouwde versiering, die zich bevindt op de plaats, waar de stam overgaat in de kruin. Het is de bekende driehoekige versiering, zooals we die vaak vinden bij lijfsieraden, bijv. als sluitstuk bij armbanden e.d." Volgens denzelfden

[1] *Barabuḍur* II, p. 347.
[2] *O.c.*, p. 171.

schrijver heeft dit détail niet alleen een sierkundige, maar ook een practische betekenis[1]. Het gaf n.l. den beeldhouwer die een werkelijke kalpataru te vervaardigen had — Schr. denkt hier aan de wensboom die deel uitmaakte van de vorstelijke waardigheidstekenen — gelegenheid de vertakking van achter dit schild te voorschijn te doen komen en aldus het nuchtere en ingewikkelde van deze constructie te dekken. Het driehoekige sierstuk vormde dan tevens een gepaste overgang van de kale, stijve stam naar de rijk versierde, zwierige kruin.

Tot zover Van Erp. Voor verdere bijzonderheden naar 's schrijvers verhandeling zelve verwijzende wijden we vooreerst aan een tweetal door hem aangeroerde punten een nadere bespreking. In de eerste plaats aan de compositie van de kruin:

Het veelvuldigst voorkomende type van wensbomen vertoont twee zijtakken in voluutvorm en één recht omhoog stekende middentak (Pl. 22a, d). Hiernaast staat de vorm met één middentak en een viertal uit hetzelfde punt aan de voet van de kruin ontspringende of paarsgewijze boven elkaar geplaatste zijtakken (Pl. 21b). Ten aanzien van het drietakkige type houde men in het oog, dat zich hierbij weer waarschijnlijk hetzelfde geval voordoet als vroeger onze aandacht heeft getrokken, n.l. dat het 's beeldhouwers bedoeling kan zijn geweest een boom af te beelden met vier zijtakken, waarvan twee in het vlak van waarneming gelegen en zichtbaar, twee loodrecht daarop staande en onzichtbaar voor den toeschouwer zijn.

In dit verband is het opmerkelijk, dat de in de literatuur voorkomende beschrijvingen van wonderbomen steeds van vier of vijf, nooit echter van twee of drie takken melding maken[2], hetgeen er op wijst dat aan de auteurs die hier aan het woord zijn niet het planaire, doch het ruimtelijke beeld van de boom voor ogen heeft gestaan — wat eigenlijk vanzelf spreekt.

Onze tweede opmerking heeft betrekking op het driehoekige sierstuk, aangebracht op de plaats waar de stam overgaat in de kruin (Pl. 20b, 21d, 22a, vgl. ook de Balische boomfiguren Pl. 18d, e, g). We vinden dit stuk terug bij lijfsieraden o.a. als sluitstuk bij armbanden zoals Van Erp terecht heeft opgemerkt; verder ook als antefix aan kroonlijsten van bouwwerken, aan zetels van godenbeelden, in vorstelijke kronen en op tal van andere plaatsen in de Hindoe-Javaanse bouw- en sierkunst meer. Onder de bedoelde plaatsen is er één voor de vaststelling van de betekenis van het

---

[1] *O.c.*, p. 173.

[2] Zie o.a. *Mahāvaṃsa*, XXX 63; *Mahāvānija-jātaka* (493); HARDY, *Manual of Buddhism*, p. 15; SENART, *Essai*, p. 350; KIELHORN, *Deopara Inscr. of Vijayasena*, *Ep. Ind.* I, p. 310 e.v.; MEYER, *Trilogie* I p. 35; MUS, *Barabuḍur*, *BEFEO.* XXXII, 1932, p. 413 en 417.

bewuste sierstuk van bijzonder belang: Reeds is ons gebleken dat het antefix mede wordt toegepast als topstuk van de makara-boog (p. 34) en in deze hoedanigheid de elders steeds voorkomende kāla-kop vervangt. Aangezien we nu dit antefix als een geschematiseerde vorm van het padmamūla hebben leren kennen, ligt de conclusie voor de hand, dat hetzelfde stuk, óók wanneer het deel uitmaakt van de wensboom, de wortel van een plant bedoelt voor te stellen.

Onnodig te zeggen, dat tegen deze gevolgtrekking ernstige bezwaren kunnen worden ingebracht: Niet alleen is het met de meest elementaire botanische principes in strijd, de wortel van een plant boven op de top van de stam en onder aan de voet van de kruin geplaatst te denken, maar bovendien verzet zich tegen deze opvatting onze eigen, op vroegere waarnemingen gebaseerde voorstelling volgens welke het mūla het punt van oorsprong van alle organen van de plant vormt, de bron is waaruit zij alle worden gevoed. Met deze voorstelling is het ten enenmale onverenigbaar, dat de stam van de wensboom niet in het antefix-vormige sierstuk ontspringt en er zich van verwijdert, doch er naar toe groeit en er in uitmondt.

Hoe deze onregelmatigheid te verklaren? Hebben we hier een uitzonderingsgeval voor ons van een zo opvallende en ingrijpende aard, dat de regel waarom het hier gaat er door dreigt te worden te niet gedaan? Of ligt de fout aan onze kant, in een onjuiste waarneming, een voorbarige conclusie?

Dat het laatste het geval is wordt duidelijk als we het buitengemeen fraaie en niet minder interessante Baraboeḍoer-reliëf II 19 in beschouwing nemen (Pl. 19b).

De hierop afgebeelde scène is aan de Gaṇḍavyūha ontleend en stelt volgens deze tekst de ontmoeting van den koopmanszoon Sudhana met den monnik Suprātiṣṭhita voor [1]. De kalpataru waaronder de laatste is gezeten heeft de gebruikelijke stylering ondergaan en is met de obligate sieraden, juweelsnoeren en klokken behangen. Hierbij vertoont echter de kruin de merkwaardigheid, dat de twee onderste takken een sterke buiging naar beneden maken, terwijl de lotusbloemen, waarvan er een achttal tussen het gebladerte zichtbaar is, alle zijn omgekeerd, haar aangezicht naar de aarde toewenden.

Later zal op dit punt worden teruggekomen. Voor het ogenblik interesseert ons in nog sterker mate een andere eigenaardigheid van de boom:

---

[1] Krom, *Barabuḍur* I, 1920, p. 492 en 502.

bij nauwlettende bezichtiging zal men opmerken, dat de stam niet het gebogen, halfronde oppervlak vertoont van andere bomen, maar rechthoekig van vorm is; daarbij is er aan de top een uitspringende rand aangebracht, die er als een lijst, de uit de architectuur welbekende deklijst van een pilaster, uitziet.

Met het noemen van het woord pilaster wordt ons duidelijk wat het voorwerp is dat we aanvankelijk voor een boomstam hebben aangezien: het is geen eigenlijke stam, maar een uit hout of steen vervaardigde, vrijstaande zuil op welker top de wortel van de hemelse vijgeboom is ingeplant, met andere woorden deze boom is natuurgetrouw voorgesteld als een woekerplant, die zich op een vreemd voorwerp, in casu de zuil, heeft neergezet en van deze hoge standplaats af, juist zoals de teksten het beschrijven, zijn takken en gebladerte naar beneden (*avāk*) laat hangen, terwijl zijn wortel zich „hoog" (*upari*), „in de bodemloze ruimte", zoals RV. I 24, 7 zegt, bevindt.

Het boven gesignaleerde geval staat, zoals bijna vanzelf spreekt, in de Hindoe-Javaanse kunst niet alleen. Nu onze aandacht eenmaal op de stam en deszelfs bekroning is gevallen, bieden zich te kust en te keur de voorbeelden van wensbomen aan welker kruin door een met volledige kroonlijst versierde, soms zelfs door een volledig kapiteel afgedekte zuil wordt ondersteund (Pl. 22c); vaak ook is de bekroning voorzien van profileringen met antefixen en guirlandes (o.a. aan de hoofdwanden van de tjaṇḍi Meṇḍoet), terwijl de gevallen niet ontbreken dat de stam aan de onderzijde op een geprofileerde piedestal is geplaatst (Pl. 22 d).

Dat overigens deze voorstelling niet tot Java beperkt is gebleven, maar ook in India bekend is geweest, wordt o.a. bewezen door het bekende beeld van

---

[1] BURGESS beschrijft dit stuk als volgt (*Anc. Mon. of Ind.*, I, p. 25): „In this sculpture it (n.l. de kalpadruma) is represented as the Ficus Indica with pendent roots, from which wealth is dropping so abundantly in the form of square pieces of money, that the vessels below are full and overflowing. The head of the tree is nearly spherical, 3 feet 3 inches in diameter, and covered with the large leaves and small berries of the banian. The stems and pendent roots are represented on a cylindrical neck, dividing it into eight sections. In these are placed alternately what appear to be four bags tied round the necks, and four vessels filled with coins, all different — a shell standing on end, a full-blown lotus flower, a loṭā or water-pot; and between the shell and bag on its right, is a curious rounded shaft with leaves in straight lines pointed upwards. The trunks

de wensboom van Besnagar [1], Pl. 18b (bij Sānchi, waarschijnlijk daterend uit de derde eeuw v. Chr.), welk stuk in het hier besproken verband vooral opmerkelijk is om het feit, dat het als vrijstaand gebeeldhouwde figuur oorspronkelijk de bekroning vormde van een hoge stenen zuil (*stambha*) zodat deze laatste dezelfde plaats innam en dezelfde functie vervulde als de voor de stam van de wensboom gesubstitueerde zuil op de Javaanse reliëfvoorstellingen [2].

Heeft het bovenstaande een verklaring aan de hand gedaan van het zuilkarakter van de stam, dit doet ons de ogen niet sluiten voor het feit, dat in verreweg de meeste gevallen de stam niet de rechthoekige, maar een ronde vorm vertoont en niet door lijstwerk of enig ander bouwkundig ornament wordt bekroond, kortom dat niets er op wijst dat met de ronde kolom iets anders bedoeld zou kunnen zijn dan een gewone boomstam.

In welke verhouding staat in deze gevallen het stamgedeelte tot het antefix-vormige wortelstel dat er op rust?

Willen we vasthouden aan onze eenmaal gevormde opvatting omtrent de plaats en functie van de wortel in het organisme van de plant, dan is er slechts één oplossing mogelijk: de afgebeelde boom is een samenstel van twee verschillende bomen, n.l. de in de hemel wortelende vijgeboom en de aan de wateren ontsproten lotusplant. De eerste is boven geplaatst, heeft zich zijn parasitaire aard getrouw met zijn wortel (het driehoekige sierstuk) op de als boom voorgestelde lotus neergezet en deze op de stam na doen afsterven, waarna hij zelf met zijn takken en gebladerte de kruin is gaan vormen waarvan hij de andere eerst heeft beroofd.

---

rise out of a cylindrical cage of basket-work . . ., which rests on the square abacus of the capital . . . The same sort of tree is represented twice on the right jamb of the north gate at Sānchi."

[2] De boom-bekroonde zuil heeft verder nog een interessante toepassing gevonden als versieringsmotief op bronzen priesterschalen (*talams*), zie Pl. 25 d. — JUYNBOLL (*Cat. R E M.* Dl. V p. 211) ziet in dit motief „een slanke bloemvaas met verschillende bloemversiersels"; GROENEVELDT (*Cat. Mus. Bat.*, p. 332) noemt het „een slanke vaas of standaard." Dat inderdaad een standaard bedoeld moet zijn komt duidelijk uit als we het voorwerp op de plaat met de uit de architectuur bekende en de op de reliëfs afgebeelde zuilen en pilasters vergelijken.

De Grondvorm

Zoals in het hoofdstuk over de symboliek nader zal blijken, zijn de beide bovengenoemde bomen weliswaar tot een eenheid vergroeid, maar zijn zij toch in zoverre onafhankelijk van elkaar gedacht, dat elk van hen zijn eigen organen en groeiwijze bezit. Over deze bewerktuiging der beide bomen laat zich thans reeds het volgende opmerken.

Tot de belangrijkste organen van de lotus of aardeboom behoren het padmamūla met twee of vier in zijwaartse richting hiervan uitgaande zijstengels, verder de loodrecht uit dit mūla oprijzende hoofdstengel (eig. wortelstok) of stam (indien de lotus als een boom is geconcipieerd), benevens een groot aantal blad- en bloemstelen, die naar het wateroppervlak opstijgen en daarboven tot ontplooiing komen.

De ficus of hemelboom bezit een eigen wortel (in het vervolg als *brahmamūla* aan te duiden [1]), die zoals later zal blijken in vorm gelijk is aan het padmamūla en op dezelfde wijze pleegt te worden behandeld. Ook van dit mūla gaan in zijwaartse richting twee of vier takken uit (in het vervolg zij takken te noemen), doch terwijl het padmamūla behalve de stam nog een grote menigte blad- en bloemstelen uit zich voortbrengt, is bij het brahmamūla het aantal uitspruitsels tot drie of vijf beperkt, t.w. één loodrecht ingeplante middentak en twee of vier neventakken.

Een en ander is in fig. 8 op schematische wijze in tekening gebracht.

[1] Waar de Indische benaming van dit mūla niet is overgeleverd — mij althans niet bekend is —, dient er een aanduiding voor te worden ingevoerd waaronder de wortelstellen der beide als hemelboom voorkomende ficus-soorten, de açvattha en de nayagrodha, gelijkelijk begrepen worden. Hoewel „vanaspati-mūla" in dit opzicht ongetwijfeld het meest zou voldoen, aangezien deze beide ficus-soorten tot de Indische „woudheren" behoren, geef ik toch kortheidshalve de voorkeur aan de benaming *brahmamūla* welke ik ontleen aan de Khmerse inscriptie van Phimeanàkàs, uitgevaardigd onder de regering van koning Jayavarman VII (1181 — na 1200) en luidende als volgt (volgens de vert. van Coedès, *BEFEO.* XVIII, 1918, p. 9): „O toi dont les racines sont Brahmā, dont le tronc est Çiva et dont les branches sont Viṣṇu (*vrahmamūla-çivaskandha-viṣṇuçākha*), ô éternel, roi des arbres, fortuné, refuge de tous les êtres, donneur de fruits; que ni la foudre, ni la hache, ni le vent, ni le feu, ni le roi, ni l'éléphant furieux ne causent ta ruine. Clignement des yeux, tremblement des sourcils, mauvais rêves, mauvaises pensées, ô Figuier (*açvattha*), délivre de tous (ces maux) les êtres divins et humains". — Vgl. ook Kāṭh. Up. VI, 1 en Maitr. Up. VI, 4, waar de hemelboom en het Brahman met elkaar geïdentificeerd worden en Madhusūdana's commentaar op Bhag. Gītā XV 1—3 waar de hemelboom met de naam Brahmavṛkṣa wordt aangeduid.

Deze tekening is evenals de afbeeldingen van wensbomen voor een tweevoudige interpretatie vatbaar, n.l. als een planaire en als een ruimtelijke voorstelling. Terwijl volgens de eerste lezing de beide mūla's slechts naar

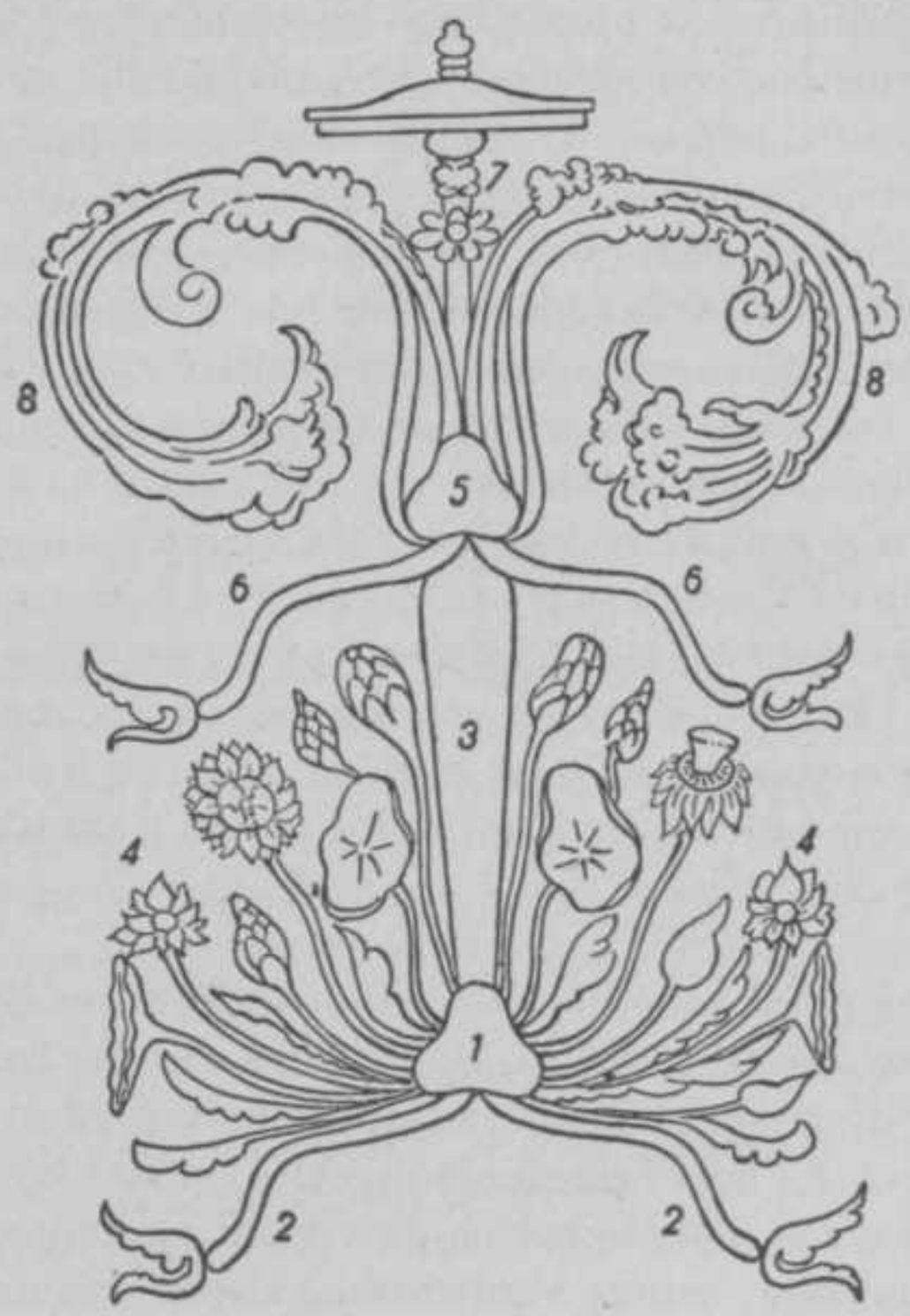


Fig. 8.

De Grondvorm.

1. Het padmamūla; 2. De zijstengels; 3. De stam of hoofdstengel; 4. Lotusvegetatie; 5. Het brahmamūla; 6. De zijtakken; 7. De middentak; 8. De neventakken.

links en naar rechts vegetatie uit zich voortbrengen, geschiedt dit volgens de tweede lezing in de richtingen van de vier windstreken, of, indien ook de tussenliggende punten van de windroos zijn opgenomen, in acht, zestien, twee-en-dertig richtingen enz., vandaar dat in het bovenstaande van twee of vier zijstengels (of -takken) en van twee of vier neventakken gesproken werd.

Het scheppingsplan

Het boven ontworpen schema zou ons slechts van gering nut zijn indien het niet meer zou pretenderen te zijn dan een middel ter verkrijging van een inzicht in de structuur van het uit twee verschillende planten samengestelde boomorganisme. Er openen zich hier echter veel wijdere perspectieven. Immers, uit het voorafgaande is reeds duidelijk geworden, dat de daar aan het woord zijnde wereldbeschouwing de schepping opvat als een proces van ontstaan en ontwikkeling dat in wezen gelijk is aan dat van een met leven bezield organisme, een ontkiemende, groeiende, bloeiende en vruchtendragende boom. Waar zodoende de schepping en de Boom volgens Indische wijze van beschouwing aan elkaar identiek zijn, leidt ons dit in de richting van de veronderstelling, dat de Grondvorm, gelijk die door ons uit de kunstwerken is geabstraheerd, ten grondslag ligt aan de schepping en aan al het geschapene; dat deze vorm als hét ware het zichzelf eeuwig gelijk blijvende, goddelijke plan vertegenwoordigt volgens hetwelk het Leven gewoon is in de micro- en in de macrocosmos, in de stoffelijke en in de geestelijke wereld, zijn scheppingswerk te volbrengen.

Op deze wijze opgevat zou dus de Grondvorm niet alleen de sleutel kunnen blijken te leveren op de gedachtenbeelden waarin de Indiër zijn voorstelling omtrent de bewerktuiging van de kleine wereld in zijn binnenste en de grote wereld om hem heen heeft ingekleed, maar bovendien zou hij ons de toegang kunnen openen tot en de verklaring kunnen brengen van de mythen, legenden en andere verdichtsels, alsook van de kunstwerken, waarin deze voorstellingen weerklank hebben gevonden of in zichtbare gedaante zijn vertolkt.

Nauwelijks behoeft te worden gezegd, dat wat hier over de Grondvorm is opgemerkt vooralsnog geen bewezen feiten brengt, maar als een werkhypothese beschouwd wil zijn en als zodanig dienst zal moeten doen bij ons verdere onderzoek. Er zal dus nog moeten blijken tot welk punt de bedoelde hypothese ons brengen kan; in hoeverre zij de verklaring aan de hand doet van bepaalde verschijnselen in de Indische wereld- en levensbeschouwing, in de mythologie en in de kunst, waarvoor tot dusver nog geen bevredigende oplossing gevonden is. Kortom zij zal haar eigen houdbaarheid in de practijk moeten aantonen, op dezelfde wijze als het sleutelwoord dat moet doen bij de ontcijfering van een geheimschrift.

Hiertoe zullen wij moeten onderzoeken in hoeverre het microcosmische en macrocosmische wereldbeeld aan de structuur van de Grondvorm beant-

woordt; welke essentiële elementen het bevat die als componenten van deze vorm te herkennen zijn, waarna dezelfde proef zal moeten worden genomen ten aanzien van de taal der Indische symboliek, in het bijzonder waar de schepping van kunstwerken in het geding komt.

Voordat we ons echter aan de uitvoering van dit werkplan kunnen zetten, zal het aanbeveling verdienen, een scherper omlijning te geven aan de tot dusver vaag gebleven verhouding tussen de beide bomen, die een zo bij uitstek voorname rol in de nu volgende beschouwingen zullen spelen. In aansluiting waarop een bespreking zal moeten worden gewijd aan het Indische classificatiestelsel, van hetwelk, zoals aanstonds zal blijken, het Boom-motief de grondslag heeft gevormd.

B.

DE TWEE BOMEN

De lotus in het Indische wereldbeeld

„De lotus is de wateren" — in deze korte formule onthult Çat. Br. VII 4, 18 ons de kern der betekenis, die het lotussymbool van oudsher voor den Indiër heeft gehad. Want deze woorden willen zeggen: de lotus is *rasa*; is gelijk aan de geheimzinnige, aan de wateren onttogen krachtsubstantie, die één in wezen is met het leven in de natuur zelve, zowel wanneer dit leven een negatie is van ziekte, ouderdom en dood, als wanneer het zich als vruchtbaarheid van vrouwen, akkers en vee openbaart en zo de oorzaak wordt van kinderzegen, overvloedige oogsten, het gedijen van levende have en het verwerven van aardse rijkdommen.

Deze voorstelling van de lotus als het zinnebeeld bij uitnemendheid van het aan het water ontsproten leven doet de verhouding van de plant tot andere levende schepselen in een nieuw licht verschijnen; die tot haar medeplanten in de eerste plaats. Immers heeft men er zich menigmaal over verwonderd, dat de lotus in de kunst allerlei onnatuurlijkheden vertoont; dat hij niet alleen tot onherkenbaar toe verstyleerd wordt, maar ook als boom verschijnt, daarenboven zijn organen en groeiwijze vaak met die van andere gewassen verwisselt en heeft men wel een verklaring van deze zonderlinge afwijkingen trachten te geven door van de „fantasie" en de „dichterlijke vrijheden" der kunstenaars te spreken, zo kan dit alles nu ook anders worden gezien, van het Indische standpunt uit, waardoor veel van wat ons in eerste toeleg onnatuurlijk en onbegrijpelijk toescheen zich schikken gaat in een wijder verband van algemeen Indische voorstellingen en begrippen.

Op de voorgrond dient dan te worden gesteld, dat voor den Indiër alle planten zo goed als alle levende schepselen in hun diepste wezen ten innigste aan elkaar verwant zijn voor zoverre zij alle wortelen in en hun levenssappen onttrekken aan dezelfde levenwekkende energie, de *rasa* der wateren. Daar nu deze rasa het zuiverst aanwezig is in, het zuiverst wordt gesymboliseerd door de lotus, de uit de wateren geboren plant bij uitnemendheid (*abja*), is het niet te verwonderen, dat de lotus alle vormen van leven kan aannemen, alle vormen van leven ook kan voortbrengen, die van zijn medeplanten in de eerste plaats. Dit doet de verklaring aan de

hand van het tweeledige verschijnsel: enerzijds dat andere planten in de lotus kunnen opgaan en er haar organen aan kunnen afstaan zonder dat de lotus ophoudt een lotus te zijn; anderzijds dat de lotus zich in andere planten kan manifesteren, er zijn eigenschappen op kan overdragen, en wel u i t e r l ij k door er de hem eigen groei- en bloeiwijze in te voorschijn te roepen, i n n e r l ij k door ze in voortbrengers van rasa te doen veranderen.

De ficus in het Indische wereldbeeld

Wat hier over de lotus is opgemerkt is mutatis mutandis in gelijke mate op de hemelse vijgeboom van toepassing. Daar toch de vurige scheppingsadem het heelal tot in de fijnste vezelen doordringt op gelijke wijze als het waterelement dit doet, en daar de uit deze adem afgescheiden essentie, het vuur, een even werkzaam aandeel heeft in de totstandkoming van het leven als de door het waterelement voortgebrachte essentie, de rasa, is het niet te verwonderen, dat de ficus, evenals de lotus, alle vormen van leven kan aannemen, meer in het bijzonder zich in andere planten kan veranderen of deze in zich doen opgaan. Voor deze veranderingen plegen de beide bomen bij voorkeur die planten te bestemmen welke hun naar haar aard het naast staan, dus de lotus de planten van de natuur der wateren, o.a. de nymphea, de çamī, de soma-plant en het kuça-gras; de açvattha de planten met een vurige aard, o.a. de rauhiṇa, de khadira, de bilva, de palāça, de pārijāta en de jambu. Vandaar het in de mythologie en in de kunst niet ongewone verschijnsel, dat de genoemde planten in de functie van aarde- of hemelboom optreden en dat met deze plaatsvervanging overdracht of uitwisseling van bepaalde vormen, organen en eigenschappen gepaard gaat.

Niet alleen echter elkaar verwante planten kunnen elkaars functies waarnemen en over en weer in elkaar veranderen. Het feit, dat de beide cosmische beginselen elkaar wederkerig doordringen en bevruchten of — hetzelfde symbolisch uitgedrukt — het feit, dat de beide cosmische bomen, de lotus en de vijg, tegen elkaar ingroeien, elkaar doorstrengelen en zó ten innigste met elkander vergroeid zijn, dat zij één organisme met elkaar vormen, heeft aanleiding gegeven tot het ontstaan van de eigenaardige soort van voorstellingen, waarbij de beide planten zich over en weer elkaars groeiwijze en organen toeëigenen. Als voorbeelden hiervan noemen we: de uit twee of meer voluten samengestelde kruin van de Midden-Javaanse kalpataru's, gevormd naar het voorbeeld der lotusspiraalranken; de lotusknoppen en -bloemen groeiende tussen het gebladerte van deze hemelbomen; de spiraalranken met lotusgroeiwijze, doch voorzien van

bladeren, die slechts zelden aan deze plant, des te vaker echter aan de açvattha of andere „vurige" planten ontleend zijn.

Aan het bovenstaande dient nog een enkele opmerking te worden toegevoegd over de verschijning der beide bomen elk afzonderlijk.

Ofschoon de vorm van de Boom in ons schema aangegeven, ontstaan door de superpositie van de hemelse op de aardse plant, de meest volledige en in de kunst ook de meest gebruikelijke is, staan er hiernaast vele gevallen dat slechts één der beide, de ganse wereldruimte vullende cosmische beginselen in de vorm van een boom — lotus of vijg — is voorgesteld, terwijl het andere weliswaar aanwezig is gedacht, doch niet in de vorm van een boom is gesymboliseerd. In het volgend deel van ons onderzoek zullen we derhalve met drieërlei soort van uitbeelding van de wereldboom te maken krijgen: als lotus, als ficus (açvattha of waringin) en als boom van het samengestelde type.

C.

HET INDISCHE CLASSIFICATIE-STELSEL

Het planaire stelsel

Maakte in het voorgaande de verhouding der beide cosmische bomen tot elkaar en tot hun medeplanten het onderwerp van bespreking uit, thans zal zijn na te gaan, welke plaats het als Boom voorgestelde scheppingsorganisme in zijn omgeving, d.w.z. in de bewerktuiging van het heelal, volgens Indische wijze van beschouwing, inneemt.

Deze bewerktuiging laat zich herleiden tot een classificatie-stelsel, opgebouwd volgens het in de Grondvorm neergelegde schema, met als voornaamste element hierin de stam, die als spil van het stelsel fungeert en aan welks top het Prajāpati-Brahman-beginsel en aan welks voet het waterelement is geplaatst.

Aangezien nu de ganse schepping uit de wortel des Booms, het padmamūla, heet te emaneren en wordt voorgesteld in de gedaante van een de ganse wereldruimte vullende Boom, ligt het in de rede, dat elk creatuur geacht wordt een levend onderdeel van die Boom uit te maken en een zeer bepaalde plaats in het bestel van die Boom in te nemen. Welke die plaats zal zijn hangt af van de vraag of bij de vermenging van de Agni- en Somasubstanties waaruit al het geschapene is voortgekomen, de ene of de andere substantie praedomineert en in welke mate. Is het de Agni-substantie, dan wordt aan het voortbrengsel een plaats aangewezen ter rechterzijde van de spil en wel verder daarvan verwijderd naarmate het Agni-element er sterker in op de voorgrond treedt; is het de Soma-substantie, dan heeft hetzelfde ter linkerzijde van de spil plaats. Op deze wijze worden niet alleen bezielde wezens en levenloze zaken, maar ook zulke abstracte begrippen en voorstellingen als kleuren, zintuigen, handhoudingen, natuurverschijnselen, jaargetijden, beroepen, ja in theorie al het bestaanbare en denkbare aan een rangschikkingsstelsel onderworpen, waarbij de voortbrengselen met Agni-eigenschappen ter rechterzijde, die met Soma-eigenschappen ter linkerzijde van de stam van de wereldboom op bepaalde plaatsen worden gelocaliseerd en dit op zodanige wijze, dat de leden van elk der beide groepen twee aan twee elkaars opposita vormen. Zo ontstaan de paren van tegenstellingen (*dvandva*), die vooral uit het Sāṃkhya en de andere stelsels met sterk dualistische strekking bekend zijn.

Uit het boven gezegde volgt dat de eeuwigdurende tegenstelling tussen de beide groepen van krachten waardoor volgens Indische opvatting het wereldbestel wordt beheerst en in stand gehouden, is opgeheven in de gouden spil van het systeem aan welks top Brahman als zuiver licht in pure essentie aanwezig is (symbolisch vaak voorgesteld in de vorm van een diamant, een kristal of een daaraan gelijkwaardig voorwerp); aan welks voet het eeuwig duister der oerwateren zich uitstrekt en waarvan het centrum wordt ingenomen door de wortel, de plaats waar de Agni- en Soma-substanties tot een twee-eenheid zijn versmolten en het gouden amrĕta wordt voortgebracht.

Het is dit amrĕta dat nu eens wordt voorgesteld als het begeerde bezit, waarom de beide tegengestelde krachten elkaar op leven en dood bestrijden, dan weer als het hoogste beginsel, waarin alle tegenstellingen in een hogere eenheid zijn opgeheven en waar de gelukstoestand van den *nirdvandva* intreedt, welke te bereiken het hoogste doel van de naar verlossing strevende uitmaakt.

Het ruimtelijke stelsel

Bij het ontwerpen van de bovenstaande, uit de aard der zaak zeer onvolledige, deels ook hypothetische, schets van het Indische classificatie-stelsel op de grondslag van het wereldboom-motief, zijn wij uitgegaan van een voorstelling van de Boom, waarbij enkel in twee richtingen, naar rechts en naar links, takken en gebladerte worden uitgezonden, en derhalve het opgeroepen beeld met het platte vlak samenvalt. Er zijn echter tekenen die er op wijzen, dat het planaire stelsel door een ander systeem wordt doorkruist, een systeem waarbij van een ruimtelijke conceptie van het Boom-organisme is uitgegaan. Hierin verschijnt de Boom als een zich in drie dimensies uitbreidend, symmetrisch organisme waarvan de spil ook nu door de rechtstandig uit de lotuswortel oprijzende stam gevormd wordt. Doch thans heeft van deze spil uit niet een twee- doch, een vier-deling plaats, samenvallende met de vier windrichtingen, waarin de zijwaarts uitgaande hoofdorganen van de plant zich uitstrekken. Deze vierdeling treedt vooral sterk op de voorgrond in het knooppunt waar de stam zich in vier takken splitst en een vijfde tak omhoog zendt. Wordt de top van deze tak met de op lager niveau gelegen uiteinden der vier andere takken verbonden gedacht, dan ontstaat een pyramide-vormige figuur met als tophoek het zenith en als basishoeken de vier windstreken, waardoor het schema ontstaat van een vier-vijf-deling, of, indien ook de tussenliggende streken van het compas vertegenwoordigd zijn, van een 8-9-, 16-17-, 32-33-deling enz.

Dat vooral de 4-5 deling een zeer ruime toepassing heeft gevonden, is algemeen bekend en er behoeft dan ook slechts aan het systeem der Dhyānibuddha's met de daaraan inhaerente correspondenties van windstreken, handhoudingen, rijdieren, attributen, zintuigen, kleuren en elementen te worden herinnerd om de bijzondere heiligheid van dit rangschikkingsstelsel in het oog te doen springen.

Behalve in dimensie bestaat er dit belangrijke verschil tussen het planaire en het ruimtelijke systeem dat, terwijl bij het eerste de beide groepen van opposita door een verticaal geplaatste spil van elkaar gescheiden zijn gedacht, bij het laatste de scheiding tot stand komt door een plat liggend vlak, aangebracht door het midden van het padmamūla, in aansluiting waarop de tegenstelling tussen de boven en onder dit vlak gesitueerde groepen betrekking heeft op ter ene zijde: de e e n h e i d van de stam (of van de middentak, waarin de stam geacht wordt zich voort te zetten), resp. op de 3-, 5-, 9-, 17-, 33-voudigheid van het aantal takken van de hemelboom, en ter andere zijde: de v e e l h e i d of o n t e l b a a r h e i d der blad- en bloemstelen van de aardeboom welker uitgangspunt het padmamūla is (zie fig. 8). Voorts is in de eerste groep alles gerangschikt, wat met de hemelse regionen, het lichte, het goddelijke en het leven in betrekking staat, in de tweede de machten der onderwereld, der duisternis, van het daemonische en van de dood. En ook nu wordt tussen beide machten een verbitterde strijd gevoerd, een strijd die zeer verschillend van karakter kan zijn en vaak de vorm aanneemt van een wedkamp, een bruidwerving, een dobbelspel, een raadselopgave e.d. en ook thans wordt de inzet hiervan gevormd door het gouden onsterfelijkheidsvocht dan wel door het voorwerp of het wezen dat de bezitter van dit vocht is of waarin het zich heeft belichaamd.

Ter nadere adstructie en toelichting van het bovenstaande laat ik hier een drietal voorbeelden van de bedoelde ruimtelijke tegenoverelkaarstelling der beide groepen van tegenstanders volgen.

De eerste groep vinden we vertegenwoordigd door de 33 (32+1) goden, de bewoners der hemelse regionen, van wie AV. X 7, 38 zegt dat zij zijn als de takken eens booms, die rondom in de stam zijn ingeplant. Zij zijn in eeuwigdurende strijd gewikkeld met de asura's, de machten der duisternis, wier aantal volgens het getuigenis der brahmāṇa-teksten o n t e l b a a r is [1]. De inzet van de strijd is het bezit van het amrĕta.

Een andere personificatie van de eerste groep, nu echter in één enkele figuur belichaamd, is de zonnevogel Garuḍa. Hij is de aartsvijand van de

---

[1] Sylvain Lévi, *La doctrine du sacrifice*, p. 42 e.v.

nāga's, de bewoners der duistere wateren, die, o n t e l b a a r in aantal als zij zijn, voor de veelheid der tweede groep staan. Ook de tussen hen gevoerde strijd heeft het onsterfelijkheidsvocht tot inzet.

In de derde plaats de strijd tussen Pāṇḍava's en Kaurava's. Dat ook de kern der zich hieromheen groeperende voorstellingen aan het bedoelde rangschikkingsstelsel is ontleend, wordt zeer waarschijnlijk als men in aanmerking neemt, in de eerste plaats dat van de beide groepen van neven de eerste uit een vijftal (4+1), de tweede uit een honderdtal bestaat (dit getal op te vatten als aanduiding van een onbepaalde veelheid); voorts, dat de eersten godenzonen, de anderen geïncarneerde daemonen (rākṣasa's) zijn, representanten dus resp. van de lichthemel en van de regionen der duisternis; vervolgens dat Pāṇḍava's en Kaurava's van één gemeenschappelijk voorouderpaar afstammen, n.l. den brahmaan Parāçara, de belichaming van het Brahman-beginsel, en de uit een vis geboren Satyavatī, de personificatie van het waterelement; ten slotte, dat de onderlinge rivaliteit der beide groepen haar hoogtepunt bereikt in de dobbelpartij te Hāstināpura en later in de grote slag op het Kurukṣetra, van welke beide gebeurtenissen, als alle tekenen niet bedriegen, de strijd om het amrĕta het leidende motief vormt.

Met inachtneming van dit viertal punten l a a t d e s y m b o l i s c h-m y t h o l o g i s c h e grondgedachte van het Mahābhārata-epos zich samenvatten in een doorlopende v e r g e l i j k i n g t u s s e n het ontstaan, de ontwikkeling en de gesteldheid van het Boom-organisme en die van het beroemde heldengeslacht: Evenals door het ingaan van het Brahman-beginsel in de wateren de kiem ontstaat waaruit de wereldboom zich ontwikkelt, zo is uit het huwelijk van den brahmaan Parāçara met de waternymf Satyavatī Vyāsa geboren, de stamvader van Pāṇḍava's en Kaurava's. En evenals de wereldboom uit twee scherp van elkaar gescheiden en tegenover elkaar gestelde delen bestaat: de hemelboom met zijn v i j f hoofdtakken en de aardeboom met zijn t a l l o z e uitspruitsels, zo valt het geslacht der Bhārata's uiteen in twee polair aan elkaar tegengestelde groepen, enerzijds het v i j f t a l Pāṇḍava's, verwekt door de bewoners van de lichthemel, anderzijds de t a l l o z e Kaurava's, zonen van de daemonische machten der duisternis. En gelijk ook op het ontmoetingspunt der beide boomhelften zich het onsterfelijkheidsvocht bevindt, zo wordt de inzet van de antagonale ontmoeting tussen Pāṇḍava's en Kaurava's door hetzelfde vocht gevormd.

Het is de grote verdienste van Held, voor het eerst de tegenstelling tussen Pāṇḍava's en Kaurava's met het Indische classificatie-stelsel in verband te hebben gebracht en dit tot het middel-

punt van zijn epos-exegese te hebben gemaakt [1]. Zijn opvattingen lopen voor een groot deel met de mijne parallel, zij het ook dat zijn uitgangspunt (de stamorganisatie) een ander is dan het mijne (het Boom-motief). Zeer opmerkelijk is het, dat bedoeld classificatie-stelsel mede de grondslag heeft gevormd van de Javaanse, o.a. in de Korawāçrama tot uiting komende, voorstellingen tussen de beide groepen van tegenstanders. Swellengrebel merkt hierover op [2]: „De beide groepen zijn elkaars onverzoenlijke vijanden. Maar zeker niet minder belangrijk dan dit motief, is het andere: ze zijn elkaars tegenhangers en onmisbare aanvulling . . . Dit komt telkens in het verhaal naar voren. Reeds in het begin wordt het als iets vanzelfsprekends geponeerd, dat de Pāṇḍawa's zullen helpen bij de pogingen van de Korawa's — hun vijanden, die ze zo juist met inspanning van alle krachten verslagen hebben — te doen herleven; zij zijn immers „het leven van de Korawa's." Die herleving is echter ook noodzakelijk voor het welzijn van de wereld, daar „de wereld abnormaal is, zolang er geen Korawa's zijn," zoals Nārada zegt. Het evenwicht tussen de beide groepen moet steeds gehandhaafd blijven; zijn de Korawa's eerst vernederd, later zullen ze op de Pāṇḍawa's wraak kunnen nemen. Echter niet door hen te doden, want ook de Pāṇḍawa's zijn onmisbaar: „Hoe zou het (met het heelal) in orde kunnen zijn, als er geen Korawa's en Pāṇḍawa's bestonden? Zij zijn immers de vulling van de wereld..." Volgens het in onze tekst gewone classificatie-systeem staan zij (de Korawa's) . . . in betrekking met het Zuiden, de rode kleur (hun ook in de wajang eigen), met de daemonen, vuur en vernietiging. Het duidelijkst blijkt dit bij de herleving van Duryạdhona: Byāsa bezweert hem door bhaṭṭāra Kāla, den daemonischen tegenvoeter van bhaṭṭāra Guru, op te roepen en hij wordt gereinigd met wijwater afkomstig uit de helleketel . . ." „Hun plaats (n.l. die der Pāṇḍawa's) in het systeem is . . . door de tegenstelling tot de Korawa's duidelijk en wordt door de gegevens van elders bevestigd: jongere linie, behorende bij de groep Wiṣṇu-Krĕṣṇa, goden, Noord, zwart (althans donker) . . . Het ligt voor de hand in de Pāṇḍawa's de „hemel-phratrie", in de Korawa's de „aarde-" of „onderwereld-phratrie" te zien."

Met betrekking tot de boven geopperde veronderstelling omtrent het verband dat er zou bestaan tussen de beide hoofdmomenten in het epische verhaal en de strijd om het amrĕta stip ik hier slechts aan, dat het Kurukṣetra, „het land der Kuru's", gelegen in de vlakte ten Westen van Gangā en Yamunā, tussen de beide rivieren Saravatī en Drĕṣavatī, vanouds in een reuk van heiligheid stond en vaak wordt genoemd als het land waar de goden zelven hun

---

[1] *The Mahābhārata, An ethnological study*, 1935.
[2] *Korawāçrama*, 1930, p. *25, *26, *27.

offerfeesten vierden (Çat. Br. IV 1, 5, 13; XI 5, 1, 4; XIV 1, 1, 2; Taitt. Ār. V 1, 1). Dat het land in verband met het onsterfelijkheidsbegrip werd gebracht, blijkt uit Mbh. IX 53, waar verhaald wordt dat Kuru eens het veld beploegde en daarop van god Indra gedaan kreeg, dat allen in de hemel zouden komen, die daar ooit zouden wonen, offeren of sneuvelen. Nog duidelijker komt dezelfde trek tot uiting in de overlevering, welke vermeldt dat in het Kurukṣetra het meer Çaryaṇāvant gelegen was, beroemd om de krachtige rasa zijner wateren en dat zich hierbij een bergland bevond vanwaar in de Vedische tijd Soma-planten gehaald werden [1].

Over de relatie tussen dobbelspel en amrĕta kan te dezer plaatse niet worden uitgeweid aangezien bepaalde symbolische voorstellingen hierbij een rol spelen die beter in een ander verband kunnen worden behandeld. Voorshands bepaal ik er mij toe te verwijzen naar Held's uitvoerige uiteenzetting over het dobbelspel als sacrale en rituele handeling, o.c., p. 243 e.v.

Ten slotte nog een enkele opmerking over de parallellie tussen het Mahābhārata-epos en het Boom-motief. — Het lijkt mij waarschijnlijk dat bij voortgezet onderzoek iets als een persoonlijke relatie zal kunnen worden vastgesteld tussen elk der Pāṇḍava's afzonderlijk en een bepaalde tak van de Boom. Yudhiṣṭhira, de oudste der Pāṇḍava's en zoon van Dharma, komt hierbij in aanmerking voor identificatie met de middentak daar deze als de rechtstreekse voortzetting van de stam kan gelden en deze op zijn beurt in het padmamūla wortelt, waarvan zoals later zal blijken Dharma een verschijningsvorm is. Verder zijn de tweelingen Nakula en Sahadeva, de zonen der Açvins, ongetwijfeld gelijk aan de twee — op het Oosten en Westen georiënteerde? — zijtakken die bij de Javaanse goenoengan in nauwe betrekking tot het tweetal açvin-dieren staan. Ook op dit punt zal later worden teruggekomen. Ten slotte is het opmerkelijk, dat het huwelijk van de vijf Pāṇḍava's met één gemeenschappelijke gemalin zich op één lijn laat stellen met het ingeplant zijn van de vijf takken van de Boom in één gemeenschappelijk mūla. Deze takken zijn dan als even zovele phalli gedacht, samenkomende in één vulva [2].

---

[1] Hillebrandt, *Ved. Myth.*[2], p. 279; Pischel, *Ved. St.* 2, p. 217 e.v.; Ronnöw, *Trita Āptya*, p. 87.

[2] Vgl. ook het merkwaardige gebruik waarvan Charpentier melding maakt (*Ueber den Begriff und Etymologie von pūjā*, *Festgabe Jacobi*, 1916, p. 286): „In den Himālayas werden die fünf Pāṇḍavas öfters als Panjpīr bezeichnet und zuweilen als eine einzige Person aufgefasst; gewöhnlich ist aber auch, dasz man sie in der Gestalt von fünf unter einem p ī p a l aufgestellten, mit Mennig beschmierten Steinen verehrt (Vgl. *Punjab Notes and Queries* III, p. 159; en Rose, *A Glossary of the Tribes and Castes of the Punjab* I, 121)".

Contaminatie der beide systemen

Daar de beide boven besproken rangschikkingsstelsels gelijktijdig in gebruik zijn geweest, is het niet te verwonderen, dat het herhaaldelijk voorkomt, dat een en hetzelfde object of levend wezen in elk van beide is ondergebracht. Als onderdeel van het planaire systeem neemt het dan deel aan de rangschikking volgens de aan dit stelsel ten grondslag liggende twee-drie-deling, maar als onderdeel van het ruimtelijke systeem is het tevens betrokken in een classificatie, waarbij een dubbele tegenstelling ontstaat, ten eerste met het in het platte vlak er diametraal tegenovergestelde object (bijv. bij de Dhyānibuddha's: Oost-West, blauw-rood, gehoorzin-smaakzin enz.); ten tweede met de in verticale richting er tegenovergestelde zaak of het samenstel van zaken, die aan de andere zijde van het door het padmamūla lopende scheidingsvlak is gesitueerd. Dat een en ander de bron is geworden van veel verwikkelingen en verwarringen, behoeft nauwelijks te worden gezegd. Met name is er een ontwrichtende invloed van uitgegaan op de toch reeds weinig overzichtelijke verhoudingen tussen de symbolen uit de Agni- en Soma-klasse onderling. Anderzijds echter doet de bedoelde indeling volgens twee systemen niet zelden de verklaring aan de hand van schijnbare tegenstrijdigheden in de opgaven omtrent kleuren, attributen, eigenschappen en dgl. van godheden en andere mythische figuren.

Van dit laatste laat ik hier enkele voorbeelden volgen.

Het twee-dimensionale systeem kent een groepering waarbij links van de stam zijn geplaatst Iḍā, de nāga, de maan, de bleke kleur en Gangā, waarmede in de rechter helft corresponderen Piṇgalā, garuḍa, de zon en Yamunā[1]. De nāga, die hier wit of bleek van kleur is, maakt echter ook deel uit van het op een vier-vijf-deling berustend systeem der wereldhoeders, waar hij aan de in het Westen gesitueerde Virūpākṣa is toegevoegd en dan rood van kleur is; tegenover hem is nu de groep der gandharva's geplaatst die op hun beurt wit zijn. Ten slotte bestaat er nog de indeling boven reeds besproken, waarbij Garuḍa aan de top, het slangenvolk aan de basis van de stam is geplaatst en deze beide machten zich tot elkaar verhouden als eenheid tot veelheid, licht tot duisternis, het goddelijke tot het daemonische. In dit geval is de kleur van de nāga donker of zwart.

Het aantal voorbeelden van deze soort zou met een groot aantal kunnen worden vermeerderd. Het gezegde licht ik alleen nog toe door een tweetal citaten waaruit duidelijk blijkt tot welke complicaties het naast elkaar voorkomen van de twee systemen in India heeft geleid.

---

[1] Avalon, *Mahānirvāṇatantra*, p. CXXXIV.

Na eerst over de op de vier windstreken georiënteerde organisatie van staat en hof in Siam te hebben uitgeweid merkt Heine-Geldern op [1]:

„Diese über Indien aus dem alten Orient gekommene Hof- und Staatseinteilung nach den vier Weltrichtungen tritt allerdings in Siam stark zurück gegenüber einer anderen, ebenfalls aus Indien stammenden, auf der Zweizahl aufgebauten, nach „rechts" und „links". Die Bezeichnungen „rechts" und „links" beziehen sich auf den König, wenn er auf den Thron sitzt . . . Man wird die zwei Systeme wohl auf zwei erst noch näher zu bestimmende, wahrscheinlich nicht erst in Südostasien, sondern schon in Vorderindien aufeinandergestossene Kulturströme zurückführen dürfen. Beide haben die Architektur Hinterindiens aufs stärkste beeinflusst und, da sie einander ihrem innersten Wesen nach widersprechen, wie in der Hof- und Staatsverfassung, so auch in der Baukunst zu allerhand Kompromissen und von der theoretisch geforderten Idealform abweichenden Lösungen geführt."

Het tweede citaat ontleen ik aan Swellengrebel's Korawāçrama [2].

„Naast deze classificaties (berustende op de vier-vijf- en op de acht-negen-deling) staat een voorstelling, die in de Korawāçrama éénmaal . . . ter sprake komt en er de titel „tyas ning tiga" (de kern, het wezen van de drie) draagt. Men vindt daar een beschrijving van Çiva: staande in het midden van de kosmos, draagt hij in zijn linkerhand een wierookvat met vuur, in zijn rechterhand een kruik met (levens)water [3]. Met het vuur verteert hij alles, met het water schenkt hij leven aan alle levende wezens. De attributen van Çiwa blijken ontleend te zijn aan de Zuidergroep . . . en aan de Noordergroep . . . De vier-vijf-deling schijnt hier dus tot een twee-drie-deling teruggebracht te zijn, waarvan Çiwa de kern vormt."

---

[1] *Weltbild und Bauform in Südostasien, Wiener Beitr. z. Kunst u. Kulturgesch. Asiens* 1930, p. 32.

[2] *O.c.*, p. 33*.

[3] Volgens de algemeen geldende regel worden de vuuremblemen in de rechterhand(en), de watersymbolen in de linkerhand(en) van de godheid gehouden. Dat hier deze attributen verwisseld zijn is zó ongewoon, dat ik geneigd ben aan een fout in het Hs. te denken.

D.

HET SCHEPPINGSPLAN IN DE MICROCOSMOS

Dat de Indiërs evenals andere volken der oudheid de opvatting hebben gehuldigd, dat het menselijk lichaam volgens hetzelfde scheppingsplan is bewerktuigd als het wereldorganisme, de macrocosmos zich in de microcosmos weerspiegelt, zodat wie de ene kent, ook het wezen van de andere heeft gepeild, een opvatting die haar uitdrukking heeft gevonden in de uitspraak: „wat hier is, is elders en wat niet hier is, is nergens" [1], dit alles is algemeen bekend en er behoeft daarom niet nogmaals over te worden uitgeweid. Terwijl men echter tot dusver bij de interpretatie van deze voorstelling van de praemisse placht uit te gaan, dat de macrocosmische wereldbeschouwing de primaire bron is waaruit de microcosmische is voortgekomen, de ene tot de andere zich verhoudt als oorzaak staat tot gevolg, laat zich hiertegenover thans de stelling verdedigen, dat beide voorstellingen elkaars evenbeeld vormen omdat zij aan één gemeenschappelijke bron van voorstellingen, het beeld van de wereldboom, zijn ontsproten.

Om dit voor het microcosmische stelsel aannemelijk te maken dient er vooraf een onderscheid te worden gemaakt tussen de inwendige anatomie van het menselijke lichaam en de uitwendige bouw er van, zulks omdat zoals later zal blijken de laatste op een andere wijze met de grondvorm in verband staat dan de eerste.

In zake de inwendige anatomie bepalen we ons in het volgende beknopte overzicht tot de voornaamste punten, die voor een vergelijking met het plantaardig prototype in aanmerking komen [2].

Het belangrijkste orgaan van het menselijke lichaam is de *mūlādhāra*, letterl. „wortelstoel". Het bevindt zich in de onderste lichaamsruimte tussen het geslachtsorgaan en de anus, en vertoont de vorm van een vierbladige lotus terwijl het tot basis strekt van de *meru*, de ruggegraat of lichaamsas. Van deze mūlādhāra uit verspreidt zich in alle richtingen een groot aantal *nāḍī's*, aderen van levensenergie, waarvan de drie voornaam-

[1] *Viçvasāratantra* bij AVALON, *Mahānirvāṇatantra*, p. XLV.

[2] AVALON, *Mahānirvāṇatantra* p. XXVI, LV, LVII, CXXXII; en *Serpent Power*[2] passim.

ste *suṣumnā*, *īḍā* en *piṅgalā* zijn geheten. De eerste doorboort de meru van onder tot boven en vormt de verbinding tussen de mūlādhāra en de schedel. In deze ader bevinden zich op onderling gelijke afstanden zeven *cakra's*, centra van levensenergie, ook genaamd *granthi's*, een ander woord voor parvan. Zij worden voorgesteld als lotusbloemen met een steeds groter wordend aantal kelkbladen, te beginnen bij het viertal van de mūlādhāra en eindigend bij het duizendtal van de *sahasrārapadma* of schedeldak-lotus.

De beide andere hoofdaderen, īḍā en piṅgalā, bevinden zich buiten de meru. Zij ontspringen aan weerszijden uit de mūlādhāra en slingeren zich om de meru heen, op analoge wijze als de caduceus van Mercurius door een slangenpaar omkronkeld wordt, waarna zij in de neusgaten uitmonden, īḍā in het linker en piṅgalā in het rechter neusgat.

Op de duizendbladige lotus troont Paramaçiva, verblijf houdend onder het schedeldak, terwijl zijn Çakti, de Mahādevī, de gedaante van de slang Devī Kuṇḍalinī „de gekronkelde", heeft aangenomen. Zij houdt in slapende toestand zich op in de mūlādhāra en sluit daar met haar drie-en-een-half-maal gewonden slangenlijf de toegang tot de suṣumnā af.

Van deze apparatuur van het menselijke lichaam maakt de yogin gebruik wanneer hij bij de beoefening van de Haṭha-yoga zich ten doel stelt de vereniging van Çiva en de Devī Kuṇḍalinī tot stand te brengen. Nadat hiertoe eerst door middel van ademhalingsoefeningen, prevelgebeden, mudrā's en dgl. de Devī uit haar slaaptoestand is gewekt, heft zij zich op uit haar verblijfplaats in de mūlādhāra waardoor de toegangsweg naar de suṣumnā vrijkomt. Zij volgt daarop „de koninklijke weg" naar boven, waarbij zij achtereenvolgens de zes cakra's die zij op haar weg ontmoet doorboort en tegelijkertijd de in deze centra geconcentreerde energieën in zich opneemt en met haar wezen doet samensmelten, waarna zij zich verenigt met haar heer Paramaçiva. Uit de maithuna van dit godenechtpaar ontstaat amrĕta, dat het lichaam van de yogin overstroomt en hem de hoogste staat van gelukzaligheid deelachtig doet worden.

Wat leert nu een vergelijking van het boven geschetste stelsel met de conceptie van het Boom-organisme?

Afgezien van de van nature bestaande verschillen tussen de gedaante en bewerktuiging van het menselijke lichaam en die van een boom of plant, zijn de punten van overeenkomst tussen het microcosmische systeem en het Boom-motief talrijk en opmerkelijk genoeg om de afhankelijkheid van het eerste van het laatste boven alle twijfel te verheffen. Om dit nader toe te lichten kunnen we met enkele opmerkingen volstaan.

De anatomie van 's mensen inwendige komt kennelijk met het planaire beeld van het Boom-organisme overeen. De mūlādhāra correspondeert met het padmamūla, de suṣumnā met de uit dit mūla omhoog rijzende stengel of stam; īḍā en piṅgalā met de beide eveneens in het padmamūla ontspringende en zich van daaruit naar boven slingerende zijstengels (zie vooral Pl. 13 d), terwijl de cakra's of granthi's equivalent zijn aan de parvans, in hun bijzondere, vroeger door ons gesignaleerde (p. 36) gedaante van lotusbloem. Voorts bezet Paramaçiva in het microcosmische stelsel de plaats van het Brahman-Prajāpati-beginsel in de scheppingsmythen en is in de Devī Kuṇḍalinī, optredende als nāgī, het waterdier bij uitnemendheid, het vrouwelijke element der wateren gepersonifieerd, waarop het heelal is gegrondvest [1].

Dat ten slotte door de verbintenis van Çiva met nāgī het onsterfelijkheidsvocht wordt voortgebracht, beantwoordt geheel aan de voorstelling die we ons aangaande het ontstaan van dit vocht uit het samentreffen der beide oerelementen hebben gevormd. Zo er nog van enig verschil sprake kan zijn, bestaat het slechts hierin dat in de scheppingsmythen het mannelijk element heet neer te dalen en het vrouwelijke element binnendringt, terwijl hier de Devī Kuṇḍalinī zich naar boven begeeft en op het toppunt van de „koninklijke weg" gekomen zich met haar goddelijken gemaal verenigt.

Volgens den Chinesen auteur Tcheou-Ta-Kouan wordt in een 13de-eeuwse Khmerse legende het volgende verhaald [2]: „. . . dans le palais (du roi) il y a une tour d'or au sommet de laquelle couche le roi. Tous les indigènes prétendent que dans la tour il y a l'âme d'un serpent à neuf têtes, maître du sol de tout le royaume. Il apparaît toutes les nuits sous la forme d'une femme. C'est avec elle que le souverain couche d'abord et s'unit . . . Si une nuit l'âme de ce serpent n'apparaît pas, c'est que le moment de la mort du roi est venu. Si le roi manque une seule fois à venir, il arrive quelque malheur."

In het hier beschreven huwelijk dat zich op de top van een toren (Meru) tussen den vorst, god op aarde, en een vrouw in slangengedaante voltrekt, moet ongetwijfeld een aan aardse toestanden en verhoudingen aangepaste repliek worden gezien van de in de microcosmos gelocaliseerde echtverbintenis tussen den hoogsten god Paramaçiva en de in slangengedaante voorgestelde Devī Kuṇḍalinī, welke verbintenis eveneens op de top van een toren

---

[1] In de Mañjubhūṣanī wordt gezegd: „I praise constantly the Kuṇḍalinī, who creates innumerable worlds continuously . . . and who resides at the root of the tree (Mūlādhāra), to be roused and led (to Sahasrāra)". Geciteerd bij AVALON, *Serpent Power* [2], Introd., p. 272.

[2] PELLIOT, *BEFEO.* II, p. 145.

(de menselijke ruggegraat, Meru) tot stand komt. Het motief van het sterven van den vorst wanneer de nāgī niet verschijnt, en het uitblijven van rampen wanneer de vereniging van vorst en nāgī geregeld plaats heeft, houdt uiteraard ten nauwste verband met de voorstelling, dat uit de vereniging van de beide oerelementen, Çiva en Devī of vorst en nāgī, het amrĕta ontstaat dat het leven verlengt en beschermt tegen schadelijke invloeden van buiten.

E.

HET SCHEPPINGSPLAN IN DE MACROCOSMOS

Vedische voorstellingen

Bij de beantwoording van de vraag in hoeverre ook het macrocosmische wereldbeeld naar het voorbeeld van het Boom-motief is gevormd, dient als een belangrijk punt op de voorgrond te worden gesteld, dat er geen enkele grond bestaat voor de veronderstelling, als zouden de omvangrijke cosmografische stelsels van brāhmanistische, buddhistische en jainistische oorsprong, waarin met veel vertoon van geleerdheid allerlei bijzonderheden over sterrenhemel, luchtruim en aardrijk, over de loop van zon, maan en sterren, over wereldzeeën en continenten, gebergten en rivieren, volkeren en steden worden opgedist — als zou dit alles in de ons overgeleverde vorm op enigerlei wijze met het Boom-thema in betrekking staan, laat staan dat het hieruit zou zijn afgeleid. We kunnen echter deze veronderstelling afwijzen en tevens ruimte laten voor de mogelijkheid, dat er een overoude, tot de Vedische tijd herleidbare kern van cosmische voorstellingen heeft bestaan, waarvoor het bedoelde verband wèl kan worden aangetoond, een kern, die zich nog niet in een brāhmanistische, buddhistische en jainistische overlevering heeft gedifferentieerd, doch tot het gemeenschappelijk bezit der aanhangers van alle gezindten en secten heeft behoord en die van haar bestaan blijk geeft in de mythen, verhalen en kunstvoorbrengselen, welke niet of slechts in geringe mate door de cosmographische voorstellingen met „wetenschappelijke" pretenties beïnvloed zijn geworden.

Tot de literatuur en de kunst zullen we ons dus bij voorkeur wenden om ons omtrent de betrekkingen tussen wereldbeeld en Boom-motief te laten inlichten. Aangezien dit echter eerst in een later stadium van ons onderzoek met vrucht zal kunnen plaats hebben, nadat we met verschillende symbolen van het Boom-motief hebben kennisgemaakt, bepalen we er ons thans toe enkele hoofdpunten van overeenkomst tussen beide stelsels aan te wijzen met de bedoeling om deze schets door later daaraan toe te voegen bijzonderheden tot een vollediger beeld te laten aangroeien.

Een van de oudste en voornaamste elementen in het Indische wereldbeeld is de wereldspil of hemelpijler, *stambha* of *skambha*, die we reeds bij de

bespreking van RV. X 82, 6 in vergelijking met RV. I 164, 13 hebben leren kennen. Zoals men zich herinnert is er in deze verzen sprake van een oerwezen, voorgesteld in menselijke gedaante, dat zich in het midden der wateren ophoudt en in welks navel Het Ene staat opgericht, dat de oorsprong van de ganse schepping en al het geschapene is.

Volgens een andere Vedische voorstelling worden hemel en aarde door een stut of pijler uiteen gehouden en tevens met elkaar verbonden. Zo vergelijkt RV. X 89, 4 de beide wereldhelften met de door een as met elkaar verbonden wielen van een wagen en heet het RV. VIII 41, 10: degene maakte de eerste woonplaats, die door een pijler hemel en aarde van elkaar scheidde, gelijk de ongeborene de hemel ondersteunde.

Dezelfde wereldspil of hemelpijler wordt onder de naam Skambha in de mystiek getinte en uiterst duistere hymnen AV. X 7 en 8 verheerlijkt als het oerprincipe, als de eerstgeborene, de drager en omvatter van alle dingen, als de boven duisternis en boosheid verhevene, die de plaats inneemt van de vroegere Prajāpati, Puruṣa en Brahmanbegrippen[1].

In X 7 en 8 wordt o.a. gezegd: Wat Prajāpati als de hoogste, laagste en midden (sfeer) geschapen heeft, alle gestalten vertonend, hoe ver drong Skambha daar in door? Wat niet doordrong, hoe groot was dat? 9. Hoe ver drong Skambha door in het verleden? Hoeveel van hem bevindt zich in de toekomst? 12. Waarop de aarde, het luchtruim en de hemel rusten, waarop vuur, maan, zon en wind gegrondvest zijn . . . 13. In wiens lichaam de drie en dertig goden gezamenlijk bevestigd zijn, verkondig wie deze Skambha is. 20. Van wie zij de Rgveda afgehouwen hebben, van wie zij de Yajurveda hebben afgeschaafd, hij wiens bladeren de Sāmaveda is, wiens mond de liederen der atharvans en aṅgiras (zijn), verkondig enz.[2]. 32. Wiens voetstuk de aarde is, wiens romp het luchtruim is, wiens hoofd de hemel is, aan dit hoogste Brahman worde verering gebracht. 38. (Skambha) het grote wezen (*mahadyakṣam*) in het midden der wereld, in

---

[1] DEUSSEN, *Allg. Gesch. d. Phil.* I, 1, p. 313.

[2] Bij zijn vertaling van deze strophe tekent LINDENAU aan: „*apātakṣan* „sie hieben ab" en *apākaṣan* „sie schabten ab" . . . deuten die Vorstellung eines Baumes an, auch wird von den „Blättern" (*lomāni*) gesprochen und in V. 21 von einem „Zweig" (*çākhā*). Es liegt hier wohl eine etymologische Anspielung auf Skambha vor, die wir zur √ *skab*, *skabh* (idg. Dublette!), lat. *scabo* „schabe" stellen; *skambha* scheint ursprünglich etwa soviel wie „behauener Baumstamm" bedeutet zu haben, woraus sich der Begriff „Pfeiler", „Stütze" entwickelte. Jedenfalls dürfte aus dem Verse hervorgehen, dasz der Dichter noch mit dem Skambha den Begriff „Baumstamm" verband." (*Die Skambha-Hymnen des Atharvaveda, Zeitschr. f. Indol. u. Iranistik*, Bd. III, 1925, p. 247).

tapas verdiept, op de rug der wateren zich bevindende, in hem vinden alle goden steun gelijk takken rondom in de stam des booms. X 8, 2. Door Skambha worden hemel en aarde eeuwig uit elkander gehouden; op Skambha rust alwat bezield is, wat ademt en de ogen sluit.

Daar Skambha of Het Ene slechts andere benamingen zijn van het elders Brahman, Prajāpati of Puruṣa geheten beginsel en de gemanifesteerde vorm van dit beginsel Agni is (p. 57), is het niet te verwonderen, dat ook van den vuurgod wordt getuigd, dat hij door middel van een schoor of pijler hemel en aarde van elkaar scheidde (RV. I 67, 5; VI 8, 3); of met zijn vlammen of rookkolom het hemelgewelf ondersteunt (RV. III 5, 10; III 4, 6); elders rechtstreeks met een pijler wordt geïdentificeerd (IV 5, 1). En evenals de Skambha van AV. X 7 en het Ene van RV. 82, 6 wordt ook Agni met een cosmische boom vergeleken en gelijkgesteld (VI 3, 1; VIII 19, 33; IX 5, 10).

De Mahāmeru

De vorengaande opmerkingen geven aanleiding tot de belangrijke vraag of de Vedische voorstellingen betreffende de stambha zich in het wereldbeeld van de post-Vedische tijd hebben gehandhaafd en zo ja in welke verhouding deze stambha staat tot de Mahāmeru, de cosmische bergkolos, die als wereldspil en hemelpijler een niet minder belangrijke en centrale plaats in genoemd beeld heeft ingenomen dan vroeger de stambha.

Voor de beantwoording van deze vraag is het van veel belang kennis te nemen van een tweetal overleveringen, welke, al zijn zij betrekkelijk laat op schrift gesteld, de duidelijke kentekenen van hoge ouderdom met zich dragen.

De eerste dezer overleveringen is opgetekend in de inscriptie van Deopara (Rājshāhi-district, Bengalen), daterend uit het eind der elfde eeuw en uitgevaardigd door koning Vijayasena [1].

De 26e strophe van dit inschrift luidt als volgt:

Deze heerser der aarde (Vijayasena) heeft ten behoeve van (god) Pradyumneçvara een hoge tempel doen bouwen (gelijkend op) de (centrale) berg waarop des middags de zon rust, welk (hemellicht) bij zijn op- en ondergang (op dezelfde wijze) de Oostelijke en Westelijke berg aanraakt. Deze (centrale) berg is gelijk aan een boomstam (*mūlakāṇḍa*), waarvan de takken de vier windstreken zijn en die zich bevindt tussen het hemelgewelf en

---

[1] Kielhorn, *Deopara inscription of Vijayasena*, *Epigr. Ind.* I, 310 e.v.; Dupont, *JAOS.* 53, 1933, p. 329; Mus, *Barabuḍur*, p. 412, 423 e.v.

het midden van de oceaan[1]. Dit is de enige steunpilaar van het verblijf der drie werelden en het is de enige onder de bergen waard om vermeld te worden.

In verschillende opzichten is de inhoud van deze strophe hoogst merkwaardig. Niet zozeer omdat het vorstelijke heiligdom er met de Meru wordt gelijkgesteld hetgeen allerminst ongewoon is en geen aanleiding geeft om er in het bijzonder de aandacht voor te vragen. Waarop het hier vooral aankomt is het feit, dat de bedoelde berg, met een duidelijke toespeling op het (*tad*) *ekam* van RV. X 129, 2-3, en X 82, 6 (vgl. boven p. 49 e.v.) *ekam ālambastambhaṃ*, de enige steunpilaar, wordt genoemd, die tussen het midden van de oceaan en het hemelgewelf is opgericht, derhalve dezelfde plaats inneemt en in dezelfde hoedanigheid optreedt als de Rgvedische stambha. Voorts, dat op de top van deze stambha de zon in het zenith van haar baan plaats neemt, welke voorstelling we eveneens in het hieronder te vermelden verhaal zullen aantreffen en welke ons later nog herhaaldelijk zal bezighouden, doch waarop we in dit verband niet dieper kunnen ingaan.

Het belangrijkste in de inscriptie is evenwel, dat er duidelijk wordt uitgesproken waarop AV. X 7, 38, RV. X 82, 6 en RV. I 164, 13 wordt gedoeld, n.l. dat de met de wereldberg vereenzelvigde stambha of wereldpijler en de stam van de wereldboom, hier *mūlakāṇḍa* genoemd, identiek zijn.

Voordat we de lijn dezer conclusie verder doortrekken staan we nog een ogenblik stil bij de tweede der hoger bedoelde overleveringen zijnde het 18de verhaal uit de bekende vertelselverzameling Vikramacarita, ook genaamd Siṃhāsanadvātriṃçikā „de twee en dertig verhalen van de troon"[2]. Er wordt hier melding gemaakt van een hoge berg met op de top een bergmeer uit welks midden een gouden zuil verrijst, waarop een met verschillende edelgesteenten versierde, gouden troon is geplaatst. Daarop wordt gezegd: Van zonsopgang tot noen verheft de zuil zich geleidelijk tot zij ten slotte de zonneschijf raakt, daarna daalt zij even geleidelijk om met zonsondergang weer het wateroppervlak te bereiken. Zo geschiedt het iedere dag.

---

[1] Deze vertaling van *gaganatalamahāmbhodhimadhyāntarīyam* verdient m.i. de voorkeur boven die van Kielhorn: „its middle is clad by the great sea of heaven" en die van Mus: „qui est placée au milieu du Grand Océan (retenu au-dessus de nous) par la voûte céleste," die geen van beide een goede zin geven.

[2] Przyluski, *Le symbolisme du Pilier de Sārnath, Mélanges Linossier* II, p. 481 e.v.; Mus, *Barabuḍur*, p. 412.

Het behoeft geen betoog dat met de hier als zonnestandaard dienst doende zuil dezelfde stambha bedoeld moet zijn als die waarvan in de inscriptie van Deopara melding wordt gemaakt. Het verhaal voegt er echter de belangrijke bijzonderheid aan toe, dat deze zuil op een hoge berg geplaatst is als op een voetstuk, of liever, de uitschuifbare top van deze berg vormt. Combineren we nu dit gegeven met de zojuist gebleken identiteit van stambha en boomstam, dan beschikken we over een voldoende aantal gegevens ter beantwoording van de boven gestelde vraag aangaande de onderlinge verhouding van stambha en Meru. Blijkbaar hebben we ons deze verhouding aldus voor te stellen, dat de bergtop (= stambha) uit de berg (= Meru) te voorschijn komt op analoge wijze als de stam van de als een boom geconcipieerde cosmische lotus uit het padmamūla oprijst; anders gezegd: de bergtop-wereldzuil staat los van de wereldberg, doch vormt er niettemin een eenheid mede voor zover zij in de basis van de Meru haar steunpunt heeft en het lichaam van de berg van onder naar boven doorboort om er vervolgens bovenuit te rijzen, op overeenkomstige wijze als de stengel in de bodem van het padmamūla ontspringt, vervolgens het mūla-lichaam doorboort en er dan bovenuit groeit (zie Pl. 16 d)[1].

De belangrijkste conclusie uit deze vergelijking te trekken: dat de Meru het macrocosmische equivalent van het padmamūla is, evenals de Meru-top van de lotusstengel of -stam, zal later op verschillende wijzen worden bevestigd. Intussen kan er alvast op het volgende viertal punten van overeenkomst tussen Meru en mūla worden gewezen.

1. Vooreerst wijs ik op het feit, dat de juweelvorm die zowel voor het padmamūla als voor de centrale of neuspartij van het kāla-motief karakteristiek is (p. 35), van oudsher in de Indische kunst in gebruik is geweest om er de berg in het algemeen en de Mahāmeru in het bijzonder mede te typeren.

2. Behalve in vorm echter komen Meru en mūla ook in kleur en substantie met elkaar overeen. Heet het van de wereldberg, dat hij schittert als

[1] Vgl. ook de beginstrophe van het Daçakumāracarita, waarin de wereldzuil als *daṇḍa* wordt aangeduid (toespeling op de naam van den auteur Daṇḍin) en in haar verschillende verschijningsvormen wordt aangeroepen. Onder deze vormen zijn in dit verband vooral van belang: *çatadhṛĕtibhavanāmbhoruho nāladaṇḍa*, d.i. „lotusstengelstaf van Brahmā's geboorte"; *jyotiççakrākṣadaṇḍa*, d.i. „staf der spil van het lichtrad" (de zon) en *tribhuvanavijayastambhadaṇḍa*, d.i. „staf der overwinningszuil der drie werelden". Ook hier dus worden lotusstengel (als stam van de wereldboom), zonnestandaard en stambha van het universum met elkaar geïdentificeerd.

goud, een gouden kleur heeft of uit louter goud bestaat, het mūla van zijn kant is het receptaculum van het gouden amrĕta-vocht, het bevat de levenskiem Hiraṇya-garbha.

3. Slaan wij thans een blik op Meru en mūla in hun entourage. Een van de bekendste mythen waarin de wereldberg een rol speelt is die van het karnen van de oceaan door goden en daemonen. Gaan we aan niet ter zake doende bijzonderheden in deze mythe voorbij, dan moet de volle nadruk komen te vallen op het concrete beeld, de visuele voorstelling, welke bij het aanhoren van het amrĕtamanthana-verhaal voor het oog van den toehoorder werd opgeroepen, het beeld van de geweldige cosmische gebeurtenis, waarbij de wereldschildpad met zijn bolvormige ruggeschild als steunpunt dienst doet en op zijn rug de wereldberg — hier Mandara genaamd — als karnstok staat opgericht, terwijl goden en daemonen, ieder aan een eind, aan de wereldslang trekken, welke laatste, bij wijze van karntouw, om de berg is heengeslagen.

Welnu, de samenstellende delen van dit beeld beantwoorden stuk voor stuk aan de voornaamste elementen van het Boom-organisme: de schildpad staat gelijk aan het padmamūla, de bergtop beantwoordt aan de uit dit mūla oprijzende stengel, terwijl het aan beide zijden zich uitstrekkende slangelichaam met het uit het mūla voortspruitende tweetal zijstengels overeenkomt; kortom, alles wat in het amrĕtamanthana door cosmische grootheden wordt voorgesteld, verschijnt op het vegetatieve plan als onderdelen van het lotusorganisme.

De boven gegeven verklaring zou ongetwijfeld grotere bewijskracht bezitten, indien we ze hadden kunnen laten aansluiten op de gronden — die we eerst later zullen kunnen aanvoeren — voor de symbolische gelijkwaardigheid van padmamūla en schildpad, lotusstengel en slangelichaam. Nu dit niet mogelijk is kan echter ook op andere wijze de nauwe

---

[1] Op de talrijke Khmerse en Chamse reliëfs die het karnen van de oceaan in beeld brengen wordt de karnstok slechts bij wijze van uitzondering in bergvorm weergegeven (o.a. op de Oostelijke gaanderij van Angkor Vat; zie *Mém. archéol. publ. par l'EFEO., Le temple d'A.V.*, Pl. 360). Doorgaans verschijnt de Mandara er in de gedaante van een lotusstengel of boomstam dan wel in die van een zuil. Vgl. Finot, *BCAI.* 1912, p. 190: „dans le pavillon d'angle Sud-Ouest (van Angkor Vat) la montagne est remplacée par un arbre: cette seconde forme de la scène est fréquente au Cambodge. L'imagination des sculpteurs ne s'est pas arrêtée en si beau chemin: sur un fronton du Praḥ Vihar la montagne est remplacée par une colonne, dont la base en forme de cloche repose sur le dos de la tortue."

[2] Op een andere Khmerse reliëfvoorstelling van het amrĕtamanthana (De Coral Rémusat, *L'Art khmer*, Pl. XXVII, 94) die in hoofdtrekken met de hier besprokene overeenkomt, rust de karnstok niet op de

verwantschapsbetrekking tussen de amrĕtamanthana-mythe en de lotusplant in het licht worden gesteld.

We verwijzen hiervoor naar de Khmerse reliëfvoorstelling op Pl. 45 a. Op een kleine ronde verhevenheid in het midden van de basis — ongetwijfeld het overblijfsel van de wereldschildpad — staat hier de karnstok overeind, welk voorwerp de merkwaardigheid vertoont, dat het door een lotuskussen met daarop zetelende godheid bekroond wordt en dus blijkbaar een lotusstengel moet verbeelden [1]. Dit is niet de enige stengel, want uit dezelfde verhevenheid komt nog een viertal andere, beknopte en bebladerde stengels te voorschijn, terwijl de aan weerskanten door een tweetal goden en daemonen heen en weer bewogen wereldslang blijkens het kop- en staarteinde in lotusknopvorm, zich eveneens als een stengel doet kennen. Hier blijkt dus als apparaat voor de voortbrenging van het onsterfelijkheidsvocht (*amrĕtayantra*) de lotusplant te zijn gebezigd [2].

Hoe nu deze voorstelling te interpreteren?

Had men er vroeger niet anders in gezien dan een onberedeneerde afwijking van het klassieke mythische thema, een puur verzinsel van den Khmersen beeldhouwer, hem ingegeven door zijn onbedwingbare en speelse lust om vanouds bekende motieven te variëren en te „verstyleren", d.w.z. in blad- en bloemvormen te doen opgaan, thans kunnen we deze opvatting niet langer tot de onze maken. Nu we immers de voornaamste componenten van de amrĕtamanthana-mythe achtereenvolgens in het lotusplantorganisme hebben teruggevonden, dringt zich met kracht de conclusie naar voren waartoe we op grond van de bestudering van het makaraparvan-motief gekomen zijn: dat bij het naast elkaar voorkomen van „gestyleerde" en niet-„gestyleerde" vormen aan de eerste de oudste rechten toekomen, anders gezegd, dat niet de eerste uit de laatste zijn ontstaan, maar omgekeerd. De consequentie hiervan is in het onderhavige

---

wereldschildpad, maar op de rug van een op de buik voorover liggend paard. Hiermede is ongetwijfeld het daemonische vuur Vāḍavāgni of Vāḍavamukha bedoeld, dat zich in de gedaante van een merrie of een merriemuil in het diepst van de oceaan heet te bevinden (HOPKINS, *Epic Myth.*, p. 26, 99, 204, 218). Opmerkelijk is, dat ook op Java deze voorstelling van de op Vāḍavamukha rustende wereldstambha bekend is geweest, blijkens Korawāçrama, ed. SWELLENGREBEL, p. 203, 296: „Tot fundament van de Mahāmeru dient Baḍawang-anala met de paardekop." Hiermede nog te vergelijken KSS. 26, 9 waar verhaald wordt van een reiziger, die op zoek naar de Gouden Stad in het midden van de oceaan een reusachtig voorwerp ziet verrijzen dat er als een gevleugelde berg uitziet. Op zijn vraag wat dat is, krijgt hij ten antwoord: Het is een waringin-boom; daaronder bevindt zich een grote draaikolk (genaamd) het merriemuil-vuur. — Hier verschijnt dus de op de merrie rustende Mahāmeru in zijn meest oorspronkelijke gedaante, n.l. als stam van de wereldboom.

geval, dat de bewerktuiging van het lotus-organisme aan den mythedichter tot voorbeeld moet hebben gestrekt en de primaire bron is geweest waaruit, als secundair verschijnsel, het amrĕtamanthana-verhaal ontstaan is.

4. Ten slotte valt er nog te wijzen op de overeenkomstige omstandigheden waaronder door lotusplant en wereldberg het amrĕta wordt voortgebracht. Bij de plant geschiedt dit door het padmamūla, dat de rasa (= amrĕta) aan de wateren onttrekt; in de mythe door de met het mūla vereenzelvigde berg, die het amrĕta uit de melkzee te voorschijn karnt. In beide gevallen is dus het geproduceerde vocht opgevat als de „essentie", de „room" van de in de aanvang der handeling aanwezige, inactieve, waterige vloeistof.

In een enigszins andere vorm komt het verband tussen Meru en amrĕta in de Javaanse overlevering tot uiting. Volgens de Tantu Panggelaran [1] komt het vocht uit de berg zelf te voorschijn en wordt deze er derhalve voorgesteld als een soort amrĕta-reservoir [2].

Ook de Korawāçrama kent deze voorstelling. Er wordt daar gezegd [3]: „De Sampora-berg werd afgehouwen door al de verhevenen en diende tot bevestiging van het eiland Java. Toen kwam de kreits van het eiland Java vast te liggen door toedoen van de gouden berg met juwelen top, die tot levenskracht van het eiland Java strekte... Zo was de overbrenging van de Mahāmeru door den Heer. Geen der bergen evenaarde hem, immers zijn lichaam was goud... Uitgeput raakte de levenskracht van de berg Mahāmeru echter, terwijl hij op de Javaanse kust was. Het onsterfelijkheidsvocht stroomde uit zijn scheuren en werd tot bedwelmende drank, die door de mensen gezocht werd om te drinken."

De conclusie uit de bovenstaande opmerkingen te trekken luidt, dat de kern van het post-Vedische wereldbeeld wordt gevormd door de Mahāmeru, de macrocosmische repliek van het padmamūla, met de hieruit oprijzende top welke laatste als spil van het heelal, tevens als hemelpijler, fungeert en op het vegetatieve plan zijn evenbeeld vindt in de stam van de wereldboom.

---

[1] PIGEAUD, *De Tantu Panggĕlaran*, 1924, p. 210 e.v.
[2] STUTTERHEIM, *Oost-Java en de Hemelberg*, *Djåwå* VI, 1926, p. 340.
[3] SWELLENGREBEL, *o.c.*, p. 69.

IV

DE INDISCHE SYMBOLIEK

A.

OPMERKINGEN VAN ALGEMENE AARD

Nadat we in het voorgaande onderzocht hebben in hoeverre het micro- en macrocosmische wereldbeeld aan de structuur van de Grondvorm beantwoordt, zal het van nu af onze taak zijn het tweede deel onzer werkhypothese, t.w. dat de bedoelde vorm de sleutel zal kunnen vormen op een bepaalde groep van symbolische voorstellingen in kunst en literatuur, aan de feiten te toetsen.

Aan de uitvoering van deze taak laten we enkele opmerkingen over de Indische symboliek in het algemeen en de haar beheersende wetten in het bijzonder voorafgaan. Wat dit laatste betreft gaan we van de zeer waarschijnlijke veronderstelling uit, dat, evenals de spreker van de omgangstaal gehouden is, zich van een vaste woordenschat te bedienen en zich aan bepaalde grammatische en syntactische constructies te houden op straffe van niet door zijn toehoorders begrepen te worden, evenzo de spreker van de taal der symboliek aan bepaalde regels gebonden is geweest, regels, die behoorden te worden gekend en op de juiste wijze toegepast, niet alleen door hem zelf die als dichter of als beeldend kunstenaar actief aan het symboliseringsproces deelnam, maar in niet mindere mate door de toehoorders of toeschouwers, voor wie zijn verbeeldingen bestemd waren.

Enkele van de hier bedoelde regels willen we nu alvast trachten te formuleren opdat we voor ons verdere onderzoek een vaste leidraad — waarvan de betrouwbaarheid door toetsing aan de feiten steeds opnieuw zal moeten blijken — in handen zullen krijgen.

Substitutie

Een eerste, ruim vloeiende bron van variaties op het Boom-thema is voor den Indiër gelegen in de mogelijkheid om elk onderdeel van de Grondvorm, gelijk we die op p. 79 hebben gereconstrueerd, door een symbool (*pratīka*) te substitueren dan wel een zelfde vervanging voor meerdere delen te doen plaats hebben, in welk geval min of meer gecompliceerde symboolstelsels ontstaan, waarvan de samenstellende delen in

dezelfde verhouding tot elkaar staan als vroeger de organen van de Boom. Als regel geldt ten dezen: dat slechts zodanige zaken in de hoedanigheid van symbool kunnen optreden, die òf naar haar uitwendige vorm, òf naar haar innerlijke hoedanigheid òf in beide opzichten, aan het te vervangen Boomonderdeel gelijk zijn, althans daarmede een grote mate van gelijkenis vertonen.

Het eerste der hier genoemde criteria — dat der vormovereenkomst — behoeft niet meer uitvoerig te worden toegelicht. Het gaat hier om hetzelfde verschijnsel dat we bij de metamorphose van parvan in makara, van stengel in toraṇa-post en van mūla in kāla, hebben waargenomen: De Indiër heeft in de diverse onderdelen van de Boom bepaalde in vorm daarop gelijkende voorwerpen of wezens menen te herkennen; hij heeft die voorwerpen of wezens er in „gezien" en er een eigen existentie, los van het plantaardig substraat, aan toegekend, om ze vervolgens als symbolen de plaats van die onderdelen te doen innemen.

Om hiervan nu reeds enkele voorbeelden te noemen: ronde voorwerpen alsook dieren en menselijke wezens of lichaamsdelen met ronde, gevulde vormen komen in het bijzonder in aanmerking om als symbolen van het van nature ronde mūla op te treden; daarentegen zijn voor de vervanging van de van nature langgerekte stengels (event. takken) van de plant alleen voorwerpen en levende wezens van langgerekte vorm in gebruik.

Het tweede criterium, de verwantschap in aard, heeft op de Agni- en Soma-eigenschappen betrekking, waarover hiervóór het een en ander is opgemerkt (p. 56 e.v.). Dragers van deze eigenschappen zijn in het bijzonder die voorwerpen of wezens, in welker natuur hetzij de aard van Agni praedomineert hetgeen in bepaalde gewoonten, handelingen en gedragingen tot uiting komt (p. 60), hetzij de natuur der wateren de boventoon voert, iets wat zich bijv. laat afleiden uit het feit dat de bedoelde wezens waterdieren zijn of zich bij voorkeur in het water ophouden dan wel de aan het waterelement inhaerente eigenschappen (p. 58) blijken te bezitten.

Over het algemeen levert de eerstgenoemde groep de symbolen op ter substitutie van de organen van de hemelboom, de laatste die ter vervanging van de delen van de lotus, terwijl een derde, meest omvangrijke categorie met name die der ambivalente symbolen zowel Agni- als Soma-kwaliteiten bezit, en deswege voor de vervulling van de beide functies bruikbaar is.

Het boven opgemerkte in aanmerking genomen zal men er zich niet over verwonderen, dat bovenal die voorwerpen en wezens, welke aan de beide genoemde criteria voldoen, dus zowel uiterlijk als innerlijk aan het te remplaceren plantonderdeel congenitaal zijn, geacht worden volledig aan hun symbolische bestemming te beantwoorden, de voorkeur genieten boven de enkelwaardigen en het grootst aantal motieven aan de literatuur en de kunst hebben geschonken.

Als typisch voorbeeld van zo'n dubbel equivalent symbool kan de (water)-schildpad worden genoemd. Deze toch is zowel innerlijk als uiterlijk aan het waterelement verwant, het eerste uit hoofde van het feit dat zij in het water haar woonplaats heeft, het tweede vanwege het bezit van een rugschild van dezelfde bolronde vorm als die welke voor het mūla karakteristiek is. Het veelvuldig optreden van de schildpad als padmamūla-symbool vindt hierin zijn verklaring.

Een ander voorbeeld van dubbele equivalentie is de leeuwenkop. Deze dankt zijn bijzondere geschiktheid om als brahmamūla-symbool te fungeren zowel aan de vurige aard die de leeuw met genoemd mūla gemeen heeft als aan de vormovereenkomst tussen kop en mūla, over welk punt vroeger reeds het nodige is opgemerkt (p. 37).

Compensatie

Het feit dat dubbele gelijkwaardigheid tot aanbeveling strekt om een voorwerp of wezen voor de vervulling van de symboolfunctie in aanmerking te doen komen, heeft tot zeer belangrijk gevolg gehad, dat in de gevallen waar niet aan beide, doch slechts aan één criterium is voldaan, een krachtig streven tot compensatie van de ontbrekende eigenschap zich baan breekt. Indien dus bijv. een alleen in zijn a a r d aan het waterelement verwant dier in de hoedanigheid van padmamūla optreedt, zal men er naar streven deze enkelvoudige gelijkwaardigheid tot een tweevoudige te verheffen door het u i t e r l ij k van het dier aan de ronde vorm van het mūla te conformeren òf door uit de bestaande variëteiten een soort met ronde, gevulde lichaamsvormen te kiezen. Wanneer daarentegen wel aan het vormcriterium, doch niet aan het kwaliteitscriterium voldaan is zal men in dit tekort voorzien door aan een padmamūla-symbool bepaalde Soma-, aan het brahmamūla-symbool bepaalde Agni-kwaliteiten toe te schrijven. Onder de eerste moeten vooral worden genoemd het vermogen om als verhoorder van wensen en als schenker van rijkdommen, kinderzegen, vruchtbaarheid, lang leven enz. op te treden, waaraan dan nog vaak het vāc-complex allerlei bij-eigenschappen komt toevoegen (p. 50).

De Agni-eigenschappen zijn over het algemeen veel grilliger van aard

voor zoveel zij in bepaalde, voor den vuurgod tekenende gewoonten, gedragingen, vermommingen, mythische trekken enz. tot uiting komen, bijv. het optreden als veelvraat, dief, vrouwenverleider, jongeling, grijsaard, wagenmenner, boogschutter, barbier, het zich ontpoppen als een formidabel springer of danser, het zich telkens verbergen in het water, in de planten enz. (p. 60).

Het boven gezegde kort samengevat: Bij elke symbolische vorm behoort een adequate inhoud, en omgekeerd.

Ter aanvulling van het bovenstaande, tevens ter voorkoming van misverstand, worde er met nadruk op gewezen, dat we bij ons volgend onderzoek een groot aantal onbezielde voorwerpen en levende wezens zullen tegenkomen, die aanvankelijk, onafhankelijk van elke vorm van symboliek, existeerden en een bepaalde rol in de Indische samenleving hebben gespeeld, later echter, uit hoofde van hun vorm- of aardovereenkomst met een bepaald onderdeel van het Boom-organisme, binnen het krachtsveld van de Boomsymboliek zijn komen te vallen en daarin een plaats zijn gaan innemen, hetzij onveranderd, hetzij nadat zij een adaptatieproces hadden ondergaan waardoor zij, beter nog dan in hun natuurlijke gedaante of aard, voor de vervulling van de hun toevallende functie geëigend werden [1].

Identificatie

Dit wat de verhouding van de symbolen tot hun plantaardige substraten betreft. Behalve hiermede valt er echter nog rekening te houden met bepaalde relaties tussen de diverse symbolen onderling, relaties waardoor als het ware hun onderlinge omgang en verkeer worden geregeld en de

[1] In de oud-Chinese kunst doen zich analoge verschijnselen voor. Treffend juist merkt HENTZE hierover op (*Frühchinesische Bronzen und Kulturdarstellungen*, 1937, p. 148): „... Von anderer Seite sind schon Versuche gemacht worden, Erscheinungen altchinesischer Kultvorstellungen einseitig durch Realitäten zu erklären, und so wurde — unter anderem — der *Lung* (der chin. Drache) schon als ein Krokodil oder gar als ein Kreidezeitlicher Saurier erklärt. Solche Versuche werden den Dingen nicht gerecht und gehen von falschen Voraussetzungen aus, was auch dann noch der Fall wäre, wenn sich etwa für solche Gleichsetzungen irgendwelche scheinbaren Anknüpfungspunkte zusammentragen liessen. Nicht das Tier an sich kann die Darstellung bestimmen, es wird vielmehr in die Darstellung aufgenommen und entsprechend bearbeitet, weil es zu einer bestehenden Vorstellungswelt passt und sich in die kultische Darstellung einbauen lässt, wobei dem Tiere gleichzeitig Eigenschaf-

voorwaarden geschapen waaronder beïnvloeding, associatie, verwisseling enz. tussen hen kan plaats hebben.

Het belangrijkste verschijnsel waarmede we onder dit hoofd kennismaken is dat hetwelk we in het vervolg als „identificatie met verzwegen derde" zullen aanduiden. Het is een uitvloeisel van de bekende sluitregel A = C, B = C, ergo A = B, m.a.w. wanneer twee symbolen voor hetzelfde plantonderdeel staan, zijn zij onderling aan elkaar gelijk, kunnen elkaars plaats innemen en in elkaar veranderen.

Deze regel heeft een zeer ruime toepassing gevonden en talrijk zijn dan ook de gevallen die we er in ons verdere onderzoek van zullen tegenkomen. Een enkel voorbeeld ter verduidelijking van wat bedoeld wordt laat ik hier alvast volgen.

Daar de slang vanwege haar dunne, ronde en langgerekte lichaamsvorm symbolisch gesproken gelijk is aan de lotusstengel en om dezelfde reden de pijl gelijk is aan dit plantdeel, volgt hieruit pijl = slang. Hieruit laat zich verklaren waarom slang en pijl in de mythologie zo gaarne met elkaar worden vergeleken en gelijkgesteld [1] en waarom zij er ook zo vaak van gedaante wisselen. Wat dit laatste betreft denke men o.a. aan de slangepijlen uit de wajang; aan Indrajits slangepijl, waarmede Hanuman's lichaam omkronkeld wordt; aan den nāga-vorst Açvavena, die in de gedaante van een pijl Karṇa's pijlkoker binnengaat (Mbh. VIII 90, 12—54) en aan de beide grote nāga's, bewoners van een bergmeer, die plotseling in Çiva's pijl en boog veranderen om Arjuṇa in het bezit van de door den god beloofde Paçupata-wapenen te stellen (Mbh. VII 81, 10).

Na het boven opgemerkte spreekt het vanzelf, dat in al deze gevallen de

---

ten unterlegt werden können, die es gar nicht hat. Die vermutlichen oder wirklichen Eigenschaften führen dann wieder zu weiteren ikonographischen Verbindungen, die in ihrer Gesamtheit gesehen werden müssen, so dass wirklich die erwähnte angestrebte ganz einseitig rationalistische Deutung und Anleitung im allgemeinen als die unwahrscheinlichste zu gelten hat. Sie ist zu sehr auf Realitäten, zu wenig auf die Vorstellungen gerichtet . . ." (p. 149): „Es wird darum bei allen zukünftigen Untersuchungen stets nötig sein den ganzen Darstellungskomplex sorgfältig zu beachten und nur innerhalb dieser Verbundenheit auch auf die Einzelheiten einzugehen. Es ist nicht möglich die Einzelheiten der Darstellungen aus den Rahmen herauszureissen in den sie hineingehören." (Spat. van mij).

[1] Hopkins, *Epic Mythology*, p. 27: „Arrows likened to flying snakes"; Held, *The Mahābhārata*, p. 273: „The comparison of the arrow and the snake is very common."

lotusstengel als „verzwegen derde"-op-de-achtergrond de mutatie van pijl in slang en omgekeerd heeft teweeggebracht.

In de gevallen als hier bedoeld is er niet altijd een complete substitutie van het ene door het andere symbool in het spel. Herhaaldelijk komt het ook voor, dat enkel een onderdeel van eigenaar wisselt, van het ene symbool op het andere overgaat om in die nieuwe omgeving dezelfde functie te vervullen als waarmede het vroeger was belast. Treden hierbij levende wezens als symbooldragers op, dan ontstaan vaak de eigenaardige vormen van hybridische samenstelling, waarvan bijv. de Hindoe-Javaanse makara sterk uiteenlopende variaties te zien geeft.

In deze samenhang wijs ik nog op de gevallen waar de relatie tussen elkaar in wezen gelijke symbolen tot uitdrukking komt in de aantrekkingskracht die zij op elkaar uitoefenen zonder dat deze tot een complete of partiële substitutie heeft geleid. Een en ander komt vooral aan het licht in de neiging, die elk symbool in meer of mindere mate vertoont om zichzelf te vervolledigen en af te ronden door symbolen uit dezelfde sfeer tot zich te trekken, er zich mede te omringen en er zich mede te tooien. Dit heeft dan niet zelden ten gevolge, dat de secundaire formaties een zo welige wasdom bereiken, dat ze de symbool-bodem waarop ze gegroeid zijn, gaan overwoekeren en geheel of ten dele aan het oog onttrekken.

Accentverschuiving en selectie

De boven besproken bron van variaties op het Boom-motief heeft van oudsher een andere naast zich gehad waarvan men een niet minder overvloedig gebruik heeft gemaakt om het taalidioom der symboliek met nieuwe wijzen van uitdrukking te verrijken. Ze is gelegen in de mogelijkheid om de onderlinge verhouding van de diverse componenten van de Grondvorm op een onbeperkt aantal verschillende manieren te wijzigen.

Hiermede wordt niet bedoeld, dat ooit overtollige, in de Grondvorm niet thuis horende elementen daarin geïntroduceerd zouden zijn, noch dat in de structuur van deze vorm verwisseling van onderdelen toelaatbaar zou zijn geacht — integendeel, de regels die het spel der symboliek beheersen laten in dezen generlei inbreuk toe. Waar het hier op aankomt is de vrijheid van handelen, die er steeds heeft bestaan om de nadruk op verschillende onderdelen van de Grondvorm te leggen, nu eens op de stam, dan weer op de kruin, elders weer op het wortelstel met de zijtakken of -stengels, en dienovereenkomstig bij de weergave in woord of in beeld

dit onderdeel sterk op de voorgrond te doen treden, te vergroten en te verzwaren terwijl de overige delen in evenredigheid worden verkleind of verzwakt, ja vaak geheel kunnen worden gesupprimeerd. Zo komt het talloze malen voor, dat een motief bijv. uit een enkel mūla met zijtakken of uit de hiervoor gesubstitueerde symbolen bestaat, terwijl de overige plantdelen slechts rudimentair ontwikkeld zijn of geheel zijn verdwenen.

Schematisering

Hoewel niet direct tot deze groep van variaties behorend moet in dit verband mede met een enkel woord melding worden gemaakt van de „geschematiseerde" symbool-vormen, waarvan de Indische decoratieve kunst een niet minder frequent gebruik heeft gemaakt als van de meer uitgewerkte vormen. Zij zijn volgens hetzelfde principe als deze laatste samengesteld en bevatten dezelfde elementen, evenwel in een sterk vereenvoudigde en geschematiseerde vorm, waarin gewoonlijk alleen de meest karakteristieke hoofdlijnen van de er aan ten grondslag liggende symbolische figuren zijn aangehouden. Dat een en ander vaak tot grote duisterheid en dubbelzinnigheid heeft geleid en dat de analyse van deze ornamentvormen er uitermate door wordt bemoeilijkt, behoeft nauwelijks te worden gezegd. Zoals echter later zal blijken heeft de schematisering, wanneer zij vroegtijdig plaats heeft gehad, niet zelden een soort van „verstening" teweeggebracht, die zeer oude, van elders onbekende variaties van de Grondvorm bewaard heeft, welke een nadere bestudering alleszins waard zouden wezen. Binnen het bestek van deze verhandeling moeten we van deze studie helaas afzien behoudens in de enkele gevallen dat in verband met het te behandelen onderwerp een geschematiseerde vorm ter sprake zal komen.

Jungle-vorming

Nog een enkele opmerking over een verschijnsel dat zich laat vergelijken met jungle-vorming in de tropische natuur en dit in zekere zin ook is omdat de symbolen en motieven die hier een rol spelen hun plantaardige aard en oorsprong evenmin kunnen verloochenen als de parasitaire woudreuzen naar welker voorbeeld zij zijn geschapen. Het bedoelde verschijnsel openbaart zich wanneer een aantal der boven besproken tendenties in de symboolvorming gelijktijdig werkzaam is en dit aanleiding geeft tot het ontstaan van ingewikkelde complexen van voorstellingen, waarin de identificaties, substituties, associaties, hybridiseringen en wat dit alles

meer zij, in ongebreidelde woekering in en door elkaar heen groeien, elkaar omwikkelen en omstrengelen om ten slotte elkaar te verstikken en dood te drukken.

Op de ontwarring van deze kluwens — in welker voortbrenging in het bijzonder de Zuid-Indische kunst zich buitengemeen vruchtbaar heeft betoond — zullen we onze krachten niet beproeven, doch liever ons in de nu volgende bladzijden bezighouden met de zoveel soberder en doorzichtiger verhoudingen zoals die o.a. in de Hindoe-Javaanse kunst zich voor ons aftekenen.

Het begrip „ontwikkeling"

Ten slotte nog dit: Waar we in ons voorafgaand onderzoek bij gebrek aan een betere benaming van „ontwikkeling" hebben gesproken en ook in het hierna volgende dit zullen doen ter aanduiding van de verhouding waarin verschillende symboolvormen tot elkaar staan, is het niet ondienstig er hier op te wijzen, dat we met „ontwikkeling" iets anders bedoelen dan er gemeenlijk onder wordt verstaan, n.l. een reeks van chronologisch op elkaar volgende en genetisch in elkaar overgaande vormen van hetzelfde motief. Het is zó, dat we in een kortere of langere reeks een aantal vormen naast elkaar plaatsen, die op verschillende tijdstippen en in verschillende milieu's zich onafhankelijk van elkaar uit een en dezelfde grondvorm ontwikkeld hebben (hier is het woord ontwikkeling op zijn plaats), een reeks die verschillende graden van evolutie met elkaar verbindt en als hulpmiddel dienstig kan zijn om de van de grondvorm verst afgeweken vorm met de minder ver geëvolueerde vormen te vergelijken en daaruit te verklaren, doch die chronologisch noch genetisch iets met het begrip ontwikkeling als boven gedefinieerd heeft uit te staan.

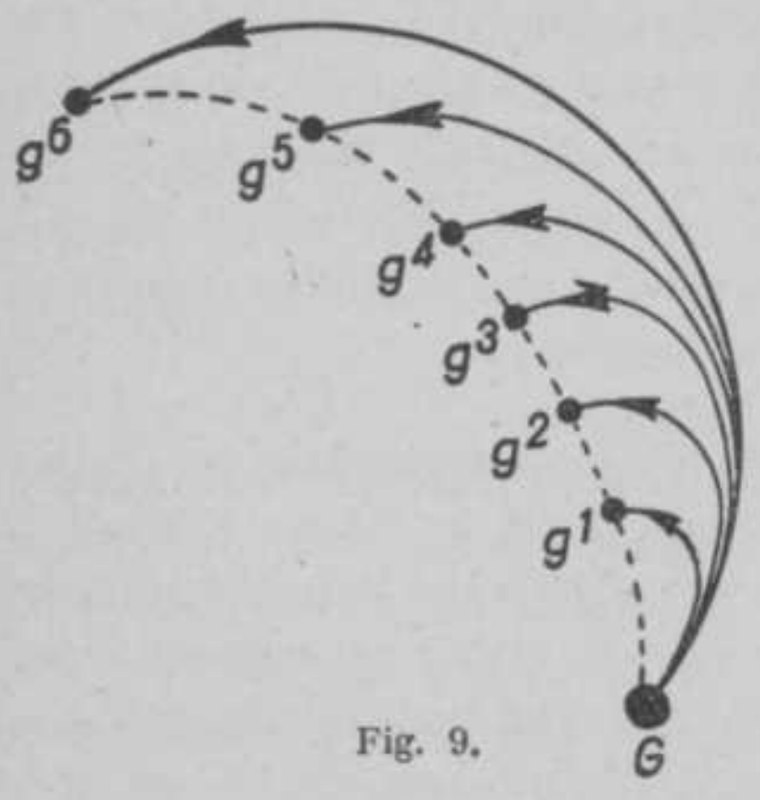


Fig. 9.

In fig. 9 vindt men het hier bedoelde nader verduidelijkt. In de Grondvorm G zijn de diverse symbolische verschijningsvormen van een bepaald motief alle in potentie aanwezig, zij zijn daarin als het ware gepraeformeerd, ieder wachtend op zijn beurt om te zijner tijd verwerkelijkt te worden. Zo ontstaan er uit G op zeer ver uiteenliggende tijdstippen bijv. de Midden-Javaanse vorm g^1, de Gupta-vorm g^2, de modern-Balische vorm g^3, de Khmerse vorm g^4 enz., welke vormen, onder-

ling door een denkbeeldige lijn verbonden, de continue „ontwikkeling" g^1-g^2-g^3-g^4 representeren, doch die twee aan twee op geen andere wijze met elkaar in verband staan dan door de lijnen die langs G leiden.

Uit een en ander volgt, dat het niet alleen van geen wezenlijk belang is aan welke perioden en kunstscholen we onze voorbeelden ontlenen voor het samenstellen van de „ontwikkelings"reeks g^1-g^2-g^3-g^4, maar ook dat een vasthouden aan de chronologische rangschikking der vormen — hoe nuttig ook op stijlvergelijkend en -historisch gebied — ons bloot zou stellen aan het gevaar, tussen de in tijdsorde op elkaar volgende verschijningsvormen van een motief een genetisch verband te doen veronderstellen dat in werkelijkheid niet bestaat.

De te volgen methode

De methode bij ons nu volgend onderzoek toe te passen zal hierin hebben te bestaan, dat we de onderscheiden delen van de Grondvorm één voor één in beschouwing nemen en hiervan achtereenvolgens de verschillende symbolische verschijningsvormen bespreken om ten slotte door samenvoeging van de verkregen deelresultaten een overzicht over het gehele stelsel te verkrijgen.

Dat er ernstige bezwaren aan deze methode verbonden zijn, ligt in de aard van het Boom-symbolisme zelf besloten. Terwijl toch het hoofdkenmerk hiervan gelegen is in zijn één- en ondeelbaarheid, zulks als gevolg van de omstandigheid, dat alle samenstellende delen tot één en hetzelfde l e v e n d e organisme behoren, zal het onze taak zijn anatomiserend te werk te gaan, d.w.z. een aantal willekeurige scheidingslijnen te trekken en de diverse onderdelen van de Grondvorm, in samenhang weliswaar met hun omgeving, maar toch elk afzonderlijk en na elkaar in beschouwing te nemen; met het gevolg dat een reeks van momentopnamen zal ontstaan van iets dat in al zijn geledingen, in onderlinge samenhang, met één oogopslag, behoorde te worden overzien en doorschouwd.

Het grote inconveniënt voor den lezer verbonden aan de bedoelde wijze van behandeling van de stof is vooral gelegen in de noodzakelijkheid waarin we zullen komen te verkeren om in onze uiteenzetting vooruit te lopen op eerst later te behandelen en terug te wijzen naar reeds vroeger besproken onderwerpen. Dit euvel zal niet geheel te vermijden zijn al hoopt de auteur het tot de kleinst mogelijke en minst hinderlijke proporties te zullen kunnen reduceren.

Hierbij nog de opmerking, dat waar in de volgende uiteenzetting verschillende vormen van ornament, symbolen en siermotieven ter sprake

zullen komen, het niet de bedoeling is, er kunst- of godsdiensthistorische beschouwingen aan te verbinden, er de toepassing en verbreiding van na te gaan, noch ook om nieuw materiaal aan het reeds bestaande toe te voegen.

Het door ons gestelde doel blijft beperkt tot het aanwijzen van de relaties welke er hebben bestaan tussen de in de kunstvoortbrengselen neergelegde en daardoor vertolkte voorstellingen van symbolische aard en het Boom-organisme. Naar volledigheid zal hierbij in geen enkel opzicht kunnen worden gestreefd. Integendeel, om niet in het labyrinth der Indische symboliek te verdwalen gelijk zo velen vóór ons, zullen we ons voorzichtigheidshalve slechts in kleine kringen om een telkens wisselend punt van uitgang rondbewegen en grote daaraan grenzende gebieden geheel ondoorzocht moeten laten. De te bespreken gevallen zullen zo vanzelf het karakter aannemen van een reeks van voorbeelden strekkende ter illustratie, tevens ten bewijze, van de werkhypothese, waarvan we bij deze bespreking zijn uitgegaan.

B.

SYMBOLEN VAN HET PADMAMŪLA

Nemen we de hiervóór geformuleerde stelregels tot leidraad dan zullen we de symbolen van het mūla voornamelijk moeten zoeken onder de voorwerpen en levende wezens van een met het mūla gelijkenis vertonende vorm; dit wil dus zeggen onder zodanige, welke in het algemeen rond of bol, daarbij gewoonlijk glad, onbehaard, ongeleed en onversierd zijn; onder „rond" en „bol" meer in het bijzonder te verstaan de diverse, vroeger besproken vormvariëteiten van de wortelknol: de juweel-, kogel-, hart-, ui-, peervormige enz.

Beoordeeld naar hun aard laten de mūla-symbolen zich onderscheiden in die met Agni- en die met Soma-hoedanigheden, waarnaast als derde groep de ambivalente symbolen staan, een en ander overeenkomstig de boven op p. 108 aangegeven richtlijnen.

Symbolen der rankenposten aan de Baraboedoer

We bespreken nu eerst de in zichzelf gesloten groep van voorstellingen aan de voet der rankenposten aan de Baraboedoer, ons reeds uit het begin van ons onderzoek bekend, en omvattende zowel padma- en brahmamūla- als ambivalente symbolen, waarna we voorlopig onze aandacht uitsluitend aan de categorie der padmamūla-symbolen zullen wijden.

Volgen we voor de bestudering van de bedoelde voorstellingen de uitvoerige en nauwkeurige beschrijving van Van Erp [1] met de daarbij behorende afbeeldingen, dan blijkt op 76 van de 408 posten aan het beginpunt van de rank een of andere vorm van de lotuswortel in zijn plantaardige vorm te zijn aangebracht. Overal elders evenwel is deze wortel door een symbolische voorstelling vervangen en wel door een dier, een menselijke figuur of een embleem of attribuut. De diervoorstellingen, 202 in getal, in 20 variaties, hebben verre de overhand; daarop volgen een 60-tal

[1] *Barabudur* II, p. 140, 193, 210, 339 e.v. Pl. 163—173 en op verscheidene platen ook op kleiner schaal naast de afbeeldingen der reliëfs.

menselijke of legendarische figuren in 8 variaties, en ten slotte een 25-tal emblemen in 4 variaties.

Zoals uit deze cijfers blijkt is de verscheidenheid der gebezigde motieven, hoewel groot, niet geheel onbeperkt. Enkele er van worden een opvallend groot aantal malen herhaald, zo onder de dieren de schildpad 47, de leeuw 37, en de vis 21 malen; onder de legendarische figuren de makara 44 en onder de emblemen de vaas 17 malen; daarentegen zijn andere voorstellingen veel schaarser vertegenwoordigd, bijv. de aap 9, de krab 4, de kinnara 5 en de schelp 6 malen, terwijl ten slotte rund, papegaai, yakṣa en garuḍa slechts één enkele maal voorkomen.

Deze distributie wijst er op, dat de beeldhouwer voor de decoratie van de 408 rankenposten niet vrij in de keuze van zijn onderwerpen was, doch door de traditie aan het gebruik van een beperkte inventaris van bepaalde voorstellingen was gebonden. Die inventaris heeft hij dan zo goed mogelijk benut door deze te verdelen over het aantal te decoreren posten, zulks naar evenredigheid van de graad van belangrijkheid welke aan elk motief uit symbolisch oogpunt toekwam.

Nemen we nu eerst de dierfiguren nader in beschouwing, dan verwondert het ons niet, de schildpad boven aan de lijst genoteerd te zien staan met 47 afbeeldingen (Pl. 23 a). Immers zoals boven reeds werd opgemerkt (p. 109) is de waterschildpad zowel naar haar uiterlijk als naar haar aard ten nauwste aan het padmamūla verwant; het eerste vanwege de bolronde vorm van haar rugschild, het laatste vanwege haar natuur welke die der wateren is. Deze tweevoudige equivalentie heeft de schildpad tot een eerste rangs representant van het mūla gemaakt en het is dan ook te begrijpen dat het dier niet alleen de eerste plaats onder de mūla-symbolen aan de Baraboeḍoer inneemt, maar ook in cosmogonische mythen de rol van Hiraṇyagarbha te vervullen krijgt, bovendien bij het karnen van de oceaan de wereldbergtop op zijn rug neemt, ja zelfs wordt uitverkoren om tot belichaming van god Viṣṇu in diens zevende avatāra te strekken.

Ook de vis vinden we vele malen aan de Baraboeḍoer afgebeeld (Pl. 23 b en c), hoewel lang niet zo vaak als de schildpad. Deze opvallende achterstelling is ongetwijfeld te wijten aan de omstandigheid, dat, al moge de vis het waterdier bij uitnemendheid zijn, zijn langwerpig-ovale lichaamsvorm zo weinig gelijkenis met het ronde padmamūla vertoont, dat het aan zijn bruikbaarheid om als symbool van dit mūla dienst te doen in belangrijke mate afbreuk heeft gedaan. Dit in aanmerking genomen is het niet weinig opmerkelijk, dat aan de Baraboeḍoer in plaats van de langwerpige vis meer-

malen een specimen van een opvallend buikig, ja zelfs kogelrond model is afgebeeld, Pl. 23 c [1], welke vormverandering zich laat verklaren uit een streven om het bedoelde lichaamsgebrek te compenseren en op die wijze de zo zeer gewenste tweevoudige equivalentie in het leven te roepen (p. 105).

Merkwaardige voorbeelden van een dergelijk compensatiestreven vinden we ook onder de afbeeldingen van de g a n s, die als waterdier zijn plaats onder de padmamūla-symbolen zeer zeker verdient en dan ook aan de Baraboeḍoer 7 malen voorkomt (Pl. 23 d). Onder die voorstellingen nu treffen we er enkele aan waarbij de beeldhouwer de vogel en face heeft afgebeeld en met een kogelrond onderlijf heeft toegerust, kennelijk ook hier met de bedoeling om de beoogde vormovereenkomst tussen symbool en mūla tot stand te brengen.

In de rubriek der dubbelgelijkwaardigen vermelden we verder nog het voorkomen van een onaanzienlijk dier als de k r a b — vier malen afgebeeld (Pl. 23 e), die naar we vermoeden haar promotie tot mūla-symbool niet zo zeer te danken heeft aan haar hoedanigheid van waterdier als wel aan het feit dat zij met een dubbel stel poten geschapen is, drie aan weerskanten van het ronde lichaam, en deze lichaamsvorm een onmiskenbare gelijkenis vertoont met het mūla wanneer dit met uitspruitsels aan weerskanten van het ronde lichaam wordt voorgesteld.

Fraaie voorbeelden van dubbele gelijkwaardigheid treffen we mede onder de attributen en emblemen aan, o.a. de kruik, het juweel en de schelp. Daar we deze voorwerpen beter later in een ander verband kunnen bespreken gaan we ze hier voorbij om ons te wenden tot de voorstellingen, waarbij de overeenkomst in vorm is komen te vervallen en de gelijkheid van aard de beslissende factor is.

Het talrijkst zijn hierbij de voorstellingen, die op een of andere wijze in betrekking tot het waterelement staan. Onder de dieren zijn dit — behalve de reeds genoemde schildpad, vis, gans en krab — de otter, de nāga of slang (Pl. 23 f), de olifant, de garnaal (Jav. mĕngkara = makara) en het rund.

Wat de makara betreft is het wellicht niet juist de vormfactor geheel buiten beschouwing te laten — men denke aan het op p. 36 besproken makara-

[1] Zie ook Mon. Pl. 167 a, 169 a, 173, III 45, III 46. Een statistiekje zou hier leerzaam zijn, maar moet helaas achterwege blijven omdat lang niet alle rankenposten met visvoorstellingen in de Monographie gereproduceerd zijn.

achtige type van mūla —; bij het rund echter kan aan een vormovereenkomst met de lotuswortel in geen geval worden gedacht. Zeer waarschijnlijk is hierin de reden gelegen waarom dit dier, ondanks het feit, dat het als de voortbrenger van *payas*, het rasavocht bij uitnemendheid, een bevoorrechte plaats onder de mūla-symbolen verdiend had, slechts één enkele maal is afgebeeld. Hier toch deed zich een geval voor dat het onmogelijk was een vormgelijkenis in het leven te roepen zoals bij de vis en de gans met succes was geschied en ongetwijfeld heeft dit bezwaar een onoverkomelijk beletsel opgeleverd om het rund als een volwaardig mūla-symbool te doen optreden.

De dieren met een vurige aard en uit dien hoofde verwant met Agni, tevens bruikbaar als brahmamūla-symbool, zijn: de leeuw (37 afb.), de kālakop (2 afb.), en de garuḍa (Pl. 23 g) (1 afb.), die we later opnieuw zullen tegenkomen en er dan een bespreking aan zullen wijden; verder de hond (16 afb.) en de jakhals (5 afb.), beide „allesvreters" (*sarvabhuj*) en als zodanig wezensgelijk met het vuurelement (vgl. boven p. 61).

Behalve een aantal niet nader te determineren vogels en viervoeters, resp. 15 en 5, blijven er nu nog over: hert (10), aap (9), haas (7), tijger of kat (6), zwijn (2), papegaai (1) en tapir (?) (1) en onder de mythische figuren vidyādhara (5), kinnara (5), dwerg (2) en yakṣa (1).

Het zou ons te ver voeren, uit de literatuur de gegevens te verzamelen voor de nadere vaststelling van het Agni- of Soma-karakter van elk dezer figuren. Het merendeel heeft ongetwijfeld tot de bezitters van ambivalente hoedanigheden behoord en is derhalve zowel voor de padma- als voor de brahmamūla symbool-functie bruikbaar geweest.

De aan de Baraboeḍoer aan de voet der rankenposten afgebeelde dierfiguren wachten op een nader onderzoek van deskundige zijde ter aanvulling van Steinmann's fraaie studie over de diervoorstellingen op de basreliëfs van hetzelfde heiligdom (TBG. LXXIV, 1934, p. 101—123). Ik teken hier alleen nog aan, dat het dier met lange oren en klauwpoten, 7 maal voorkomend en door Van Erp gissenderwijs een haas genoemd (Barabuḍur II, p. 143), waarschijnlijk het legendarische açvin-dier voorstelt, dat o.a. door Stutterheim (Oost-Java en de Hemelberg, Djåwå p. VI 1933, p. 339 e.v.; zie ook hier beneden onder goenoengan) besproken is.

Over de tapir zie Van Erp, o.c., p. 142.

Verder merkt dezelfde auteur nog op: „Welke betekenis gehecht dient te worden aan de kleine, geheel naakt uitgebeelde figuur van 164 f (= onze Pl. 23 i), is ons niet duidelijk. Waarschijnlijk hebben we hier te doen met een voorstelling van een eroot, zoals we die ook kennen uit de Voor-Indische kunst" (o.c. p. 143). — Ik acht het waarschijnlijker dat een dwerg is bedoeld

en in zoverre is dan Van Erp's opmerking juist, dat ook de Indische „eroot", wanneer deze niet aan de Hellenistische kunst is ontleend, een voorstelling is van het Brahman in de gedaante van een dwerg [1].

Ten slotte nog de opmerking, dat alle vijf dier-avatāra's van Viṣṇu onder de diervoorstellingen van de rankenposten vertegenwoordigd zijn, n.l. zwijn, (man-) leeuw, dwerg, vis en schildpad.

De bloemvaas

Zijn we in het bovenstaande van een min of meer gesloten groep van symbolische voorstellingen uitgegaan die aan één bouwwerk voorkomen, om vervolgens de relatie hiervan tot de beide typen van mūla in het licht te stellen, in het nu volgende overzicht zal het de voorkeur verdienen de volgorde van behandeling om te keren, met dien verstande, dat we telkens, na een bepaalde vorm van het mūla tot uitgangspunt te hebben genomen, trachten vast te stellen welke symbolische voorstellingen hieraan beantwoorden. We laten hierbij het brahmamūla voorlopig buiten beschouwing en bepalen onze aandacht tot de verschijningsvormen van het padmamūla. Van een grote groep dezer symbolen wordt de bestudering in niet geringe mate vergemakkelijkt door het feit dat het er aan ten grondslag liggende deel van het Boommotief weinig gecompliceerd van samenstelling is daar het slechts het padmamūla zelf omvat met de vegetatie die zich uit deszelfs top of basis ontwikkelt.

Zo al dadelijk bij het hieronder te bespreken motief.

Ons punt van uitgang is hier een padmamūla in de gedaante van een bol (vgl. Pl. 16 b) uit welks top een forse bundel blad-, bloem- en knopdragende stelen ontspringt. We behoeven nu slechts deze plantengroei symmetrisch ten opzichte van de middellijn te rangschikken en vervolgens de bol in een buikig vat — kumbha, kalaça of ghaṭa — veranderd te denken om het bekende versieringsmotief, de met een tuil lotusbloemen gevulde vaas of kruik, de zgn. *pūrṇakalaça* of *pūrṇaghaṭa*, te doen ontstaan (Pl. 24 a-d, 25 a-c) [2].

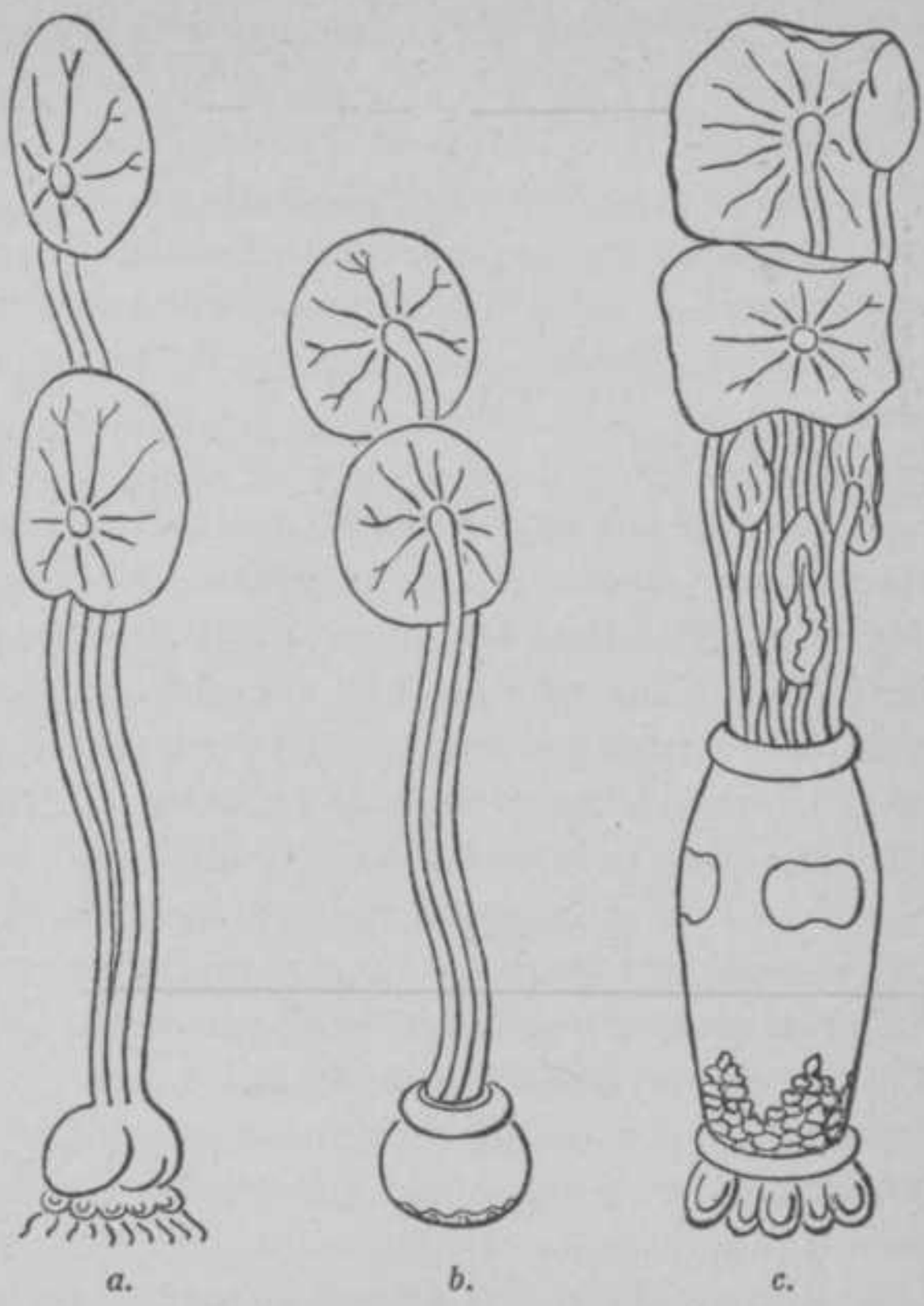
Aan elke bijzondere grondvorm beantwoordt uiteraard een bijzondere

---

[1] De verklaring van deze dwerggedaante moet m.i. gezocht worden in het leerstuk der Upaniṣads, dat de kleinheid van het Brahman als Ātman tegenover de oneindige grootheid van het Brahman als Alziel stelt. Vele bewijsplaatsen van deze voorstelling bij SCHERMAN, *Philosophische Hymnen aus der Rig- und Atharvavedasanhita*, p. 17 e.v.

[2] Over het verschil tussen de kuṇḍi(kā) of kamaṇḍalu en de kumbha, kalaça of ghaṭa zie COOMARASWAMY, *Artibus Asiae* 1928/29 p. 122 e.v. — De eerste is het drinkwatervat van asceten en wordt door god-

vorm van het versieringsmotief. Verschijnt bijv. het mūla als een rond lichaam uit welks top een of meer loten rechtstandig omhoog groeien, dan correspondeert hiermede een vorm van het pūrṇakalaça-motief met hoog uit de mond van de vaas oprijzende lotusbouquet of -spiraalrank, welke vorm voornamelijk als vulling van staande lijsten, panelen e.d. in gebruik is geweest (Pl. 24 a-d). Bestaat daarentegen de bedoelde topvegetatie uit een tweetal in zijwaartse richting uitgaande stengels (de „zijstengels" van de Grondvorm), dan ontwikkelt zich hieruit de vaas met aan weerskanten zich uitrollende spiraalranken, het motief dat vooral voor de decoratie van liggende bouwdelen is toegepast (Pl. 26 a).



a. b. c.

Fig. 10.

De eerst bedoelde kumbha met hoog oprijzende vegetatie vindt men in de iconographie terug, hier echter niet als versieringsmotief toegepast, maar een eigen plaats op het beeldvoetstuk, naast de voeten van de godenfiguur, innemende. In de uitbeelding van deze voetstuk-kumbha's zijn, althans in de Hindoe-Javaanse kunst, alle opeenvolgende stadia van

---

heden van het ascetische type als attribuut gevoerd; het is steeds voorzien van een hoge hals met spits toelopende tuit waardoor de vloeistof wordt uitgegoten of uitgesprenkeld, en tevens van een pijp of trechter op de buik van het vat waardoor dit kan worden gevuld. Behalve als siermotief in de kunst komt de pūrṇakalaça ook als godenattribuut voor, maar dan niet als drinkwatervat, doch als kruikje ter bewaring van het levenswater of het amrĕta. In tegenstelling tot de kuṇḍi bezit dit vat geen trechter en dit is ook begrijpelijk omdat het zelf een onuitputtelijke bron van zegeningen is en nooit gevuld behoeft te worden.

ontwikkeling vertegenwoordigd, te beginnen bij de zuiver plantaardig voorgestelde wortelknol, overgaand in een potje van klein model (voorkomend bij het bekende Trĕṇavindu-beeld van Singosari) en eindigend in de slanke, fraai bewerkte siervaas uit de Mahapahitse tijd (fig. 10 a-c).

Op de vele variaties en modificaties in de uitwerking en toepassing van het vaasmotief, zo in India zelf als in Achter-Indië, de Archipel en elders, kan hier niet dieper worden ingegaan. We mogen echter niet onopgemerkt laten, dat het feit, dat de pūrṇakalaça van oudsher een bij uitstek belangrijke plaats in de Oost-Aziatische kunst heeft ingenomen en er steeds met grote voorliefde voor allerlei decoratieve doeleinden is toegepast, onvoldoende verklaard blijft zolang men er niets anders in vermag te zien dan een smaakvol gekozen en kunstzinnig uitgewerkt versieringsmotief en zolang men er geen zinrijker voorstelling aan verbindt dan die welke een met water en bloemen gevulde vaas bij den toeschouwer pleegt op te wekken. Het motief komt eerst tot zijn volle recht en herkrijgt hiermede zijn oorspronkelijke symbolische betekenis, wanneer het gezien wordt als plaatsvervanger en functievervuller van het voornaamste orgaan van de lotusplant, het padmamūla.

Zijn uitnemende geschiktheid om als symbool van dit mūla dienst te doen dankt de kumbha ongetwijfeld aan zijn tweevoudige, zowel door vorm als door inhoud bepaalde, equivalentie met het padmamūla. Is de overeenkomst in vorm bijzonder treffend, niet minder is dit het geval met de inhoud. Bij de kumbha toch bestaat deze in water of een der andere vloeistoffen uit de Soma-groep, waarvan het werkzame bestanddeel wordt gevormd door de leven verwekkende en regenererende, gezondheid en vruchtbaarheid schenkende *rasa*, dezelfde rasa, die in zeer krachtige concentratie aanwezig is in het plantensap en als amrĕta in zijn puurste essentie de inhoud vormt van het hoofdorgaan der lotusplant, het padmamūla. Het is deze inhoudsovereenkomst, gevoegd bij de vormovereenkomst, welke de pūrṇakalaça tot het zuiverste evenbeeld, het volmaaktste symbool van de lotuswortel gemaakt heeft en die er alle de heilveroorzakende invloeden en krachten aan heeft doen toeschrijven welke in Hiraṇyagrabha, de kiem van alle leven, besloten zijn.

Vorm en inhoud van het vaas-embleem behoren niet alleen onafscheidelijk bij elkaar, zij bepalen en vóóronderstellen ook elkaar; beurtelings roept de een de andere in het leven en wordt de andere uit de ene geboren. Alleen reeds het feit, dat een vat rond van vorm is, is voldoende om de inhoud er van in levenskrachtige rasa te doen veranderen, gelijk wederkerig het feit, dat een vocht rasa-eigenschappen bezit, het receptaculum van dit vocht de ronde vorm doet aannemen.

Voorbeelden van deze voorstellingen leveren literatuur en kunst in menigte op. Ik herinner er hier slechts aan dat het door god Tvaṣṭar vervaardigde vat waarin de goden-nectar wordt bewaard en waaruit het wordt genuttigd, steeds buikig van vorm is [1]; verder, dat het toverkrachtige water (*vajrodaka*) waarvan de grote buddhistische heilige mpu Bharāḍa gebruik maakt om de scheiding tussen de beide rijkshelften van Java tot stand te brengen, uit een kumbha wordt uitgegoten [2]; voorts, dat het Balische toja tirta in een bolronde aarden of koperen pot pleegt te worden toebereid en in de eredienst gebruikt; en ten slotte, dat het sperma, dat den groten ziener Agastya bij het aanschouwen van een schone hemelnymf ontvloeit, in een kumbha wordt opgevangen, en dat de uit deze kumbha als uit een moederschoot geboren knaap (want kumbha = padmamūla = (Hiraṇya-) g a r b h a) de naam Kumbhayoni ontvangt.

We staan nu nog enkele ogenblikken stil bij een aantal interessante variaties op het pūrṇakalaça-motief.

De eerste hiervan onderscheidt zich van de boven besproken vormen door de eigenaardigheid, dat niet alleen het mūla, maar ook de uit dit orgaan ontspruitende vegetatie een symbolische metamorphose heeft ondergaan.

Er laten zich hier drie ontwikkelingen onderscheiden. De eerste treedt in werking wanneer de lotusplant zich als een boom voordoet (p. 82) en dienovereenkomstig de uit de mūla-top opgroeiende stengel de vorm van een boomstam aanneemt. Daar nu zoals vroeger reeds is aangestipt en later nog duidelijker zal blijken, één van de symbolische verschijningsvormen van de boomstam de zuil of pilaster is, ontstaat er in dit geval, wanneer het mūla door de kumbha en de stam door de zuil vervangen wordt, de voorstelling van een kumbha uit wiens hals een zuil omhoog rijst (Pl. 27 a, b, c).

Bij de tweede ontwikkeling vergroeien zuil en kumbha met elkaar tot een zuil met buikvormig verdikte voet (Pl. 27 d) welke laatste in de çilpaçāstra's *kumbha* heet [3], terwijl bij de derde ontwikkeling een gedeelte van de uit het mūla ontspruitende vegetatie zijn natuurlijke vorm behoudt, doch de middenstengel in een pilaster verandert. In dit geval ontstaat de curieuze voorstelling van een vaas met lotusbouquetvulling uit welker midden de schacht van een pilaster zich rechtstandig verheft (Pl. 27 e).

---

[1] COOMARASWAMY, *Yakṣas*, II, p. 40.
[2] KROM, *Hindoe-Jav. Gesch.*[2], p. 273 e.v.
[3] ACHARYA, *A Summary of the Mānasāra*, 1918.

Van een andere variatie op het vaasmotief is mij slechts één voorbeeld bekend dat op een reliëf van de Hamsa-tempel te Prambanan voorkomt (Pl. 26 b). Om de verklaring hiervan te vinden moeten we uitgaan van een plantaardige grondvorm waarbij de zijstengels niet uit de top maar uit de basis van het padmamūla te voorschijn komen, terwijl de uit de top ontspringende vegetatie tot een enkele uitbotting beperkt blijft (Pl. 14 a). Laten we nu wederom het mūla in een vaas veranderen, dan ontstaat een watervat waarbij de lotusranken niet als naar gewoonte uit de hals, maar uit de bodem van het vat te voorschijn komen, terwijl de welige lotusbouquet van elders voor een enkele bloem heeft plaats gemaakt.

Verder valt nog melding te maken van een eigenaardige variant op het kumbha-motief die veelvuldig op bronzen priesterschalen (de zgn. *talam's*, oud-Jav. *tahas*) voorkomt (Pl. 25 b, 27 c). Hierbij vertoont het ronde of liggend-ovaal-vormige lichaam van de kruik aan de onder- of bovenrand of aan beide randen een diepe, spits toelopende inkeping waardoor dit lichaam uit twee staande, elkaar rakende, soms met de toppen een weinig naar elkaar toe overhellende ovalen gaat bestaan en een figuur wordt gevormd die levendig aan het menselijke scrotum herinnert. Als inderdaad het scrotum is bedoeld, is het niet te verwonderen dat het juist dit lichaamsdeel is geweest dat de vormgeving van het kumbha-symbool heeft beïnvloed, immers als voortbrenger van het semen virile, het rasa-vocht bij uitnemendheid, is het scrotum ten nauwste aan het receptaculum van rasa-vocht, de kumbha, verwant.

priesterschalen

Bij andere talam-exemplaren heeft men op deze verwantschap verder voortgeborduurd door met behoud van de scrotum-vorm van de kumbha aan de daaruit te voorschijn komende stam of pilaster (zie boven p. 124) de gedaante van een phallus te geven (fig. 11), waardoor tevens een overgang ontstond tot het hieronder te bespreken, zeer voorname mūla-symbool, de schelp. Een nadere bestudering van de ontwikkeling en onderlinge beïnvloeding van de hier genoemde symboolvormen — kumbha met pilaster, scrotum met phallus, schelp met steel en wellicht nog enkele andere — zal nog veel interessants aan het licht kunnen brengen. Zoveel echter staat nu wel reeds vast,

Fig. 11.

dat al deze vormen met hun variaties zich laten herleiden tot één en hetzelfde grondmotief: het padmamūla met de zich daarop rechtstandig verheffende stambha.

Ten slotte is de Balische kĕṇḍi, afgebeeld op Pl. 24 e, een ogenblik onze aandacht waard omdat dit moderne gebruiksvoorwerp in zijn eenvoud alle hoofdelementen van het Boommotief blijkt te bevatten, n.l. het padmamūla voorgesteld door de buik, het stamelement door de hals, het brahmamūla door de ronde verbreding boven aan de hals en ten slotte de hemelboom door de uit de schenkopening te voorschijn komende takjes en lovertjes.

Potbuikigen

De kumbha-symboliek heeft een belangrijke en interessante uitbreiding ondergaan als gevolg van de omstandigheid dat er „van nature" een opvallende vormgelijkenis bestaat tussen de ronde buik van de kumbha en de dikke buik van den mens. Deze gelijkenis heeft in de Indische symboliek tot een vereenzelviging van de beide zaken geleid, hetgeen niet alleen in de taal wordt vertolkt door uitdrukkingen als *kumbhodara*, *kuṇḍodara* ter aanduiding van „potbuikige" („potbellied") personen, maar tevens ten gevolge heeft gehad dat de auspicieuze hoedanigheden van de met rasa-vocht gevulde kumbha werden overgedragen op het potbuikige type van menselijke wezens, weshalve deze wezens — meest goden en halfgoden — plegen te worden gekenmerkt door het bezit van een of meer karakteristieke rasa-kwaliteiten, in het bijzonder het vermogen om als schenkers van voorspoed, gezondheid, vruchtbaarheid, rijkdommen en kinderzegen op te treden.

Blijkt uit het bovenstaande dat aan het begrip kumbha zowel de voorstelling van de kruik als die van de menselijke buik geassocieerd was, zo verwondert het ons niet, dat er zich uit deze beide voorstellingen verschillende overgangs- en mengvormen ontwikkeld hebben, vormen waarvan het op Pl. 29 d gereproduceerde godinnebeeld (afkomstig van Jagatsukh, Kulū) een merkwaardig voorbeeld te zien geeft. Het merkwaardige van deze zwaarlijvige figuur schuilt voornamelijk hierin, dat zij met haar voorste handen een reusachtige waterkruik op zodanige wijze voor zich uithoudt, dat de buik van het vat haar eigen buik schijnt te wezen. Hier is dus het voorwerp nog niet in het menselijke lichaam geincorporeerd maar neemt het er een plaats ten opzichte van in, die duidelijk laat uitkomen in welke nauwe betrekking de kumbha-kruik en de kumbha-buik tot elkaar staan.

Naast mengvormen van de bovenbedoelde soort staat de groep van godheden en andere wezens bij wie de kruik tot buik of de buik tot kruik is geworden (Pl. 29 a-c), anders gezegd, bij wie de potbuikigheid en het bezit van één of meer rasa-kwaliteiten een sterk in het oog vallend kenmerk is. We denken hier natuurlijk in de eerste plaats aan den zwaarlijvigen god van de rijkdom Kuvera, evenals aan den potbuikigen Ganeça, van wien wordt gezegd dat zijn lichaam gelijk is aan een „kumbha, bevattende voorspoed in alle ondernemingen" [1].

Het zou ons te ver voeren, wanneer we deze en andere potbuikige godheden van het hier ingenomen gezichtspunt uit in ons onderzoek zouden willen betrekken [2], te meer omdat haar verband met de hier te bespreken padmamūla-symbolen zich niet onmiddellijk laat aantonen. Wat dit laatste betreft doet zich een uitzondering voor ten aanzien van een bepaalde groep van mythische wezens, bij wie de relatie tot het padmamūla, en dus indirect ook tot de kumbha, juist sterk op de voorgrond treedt. De gaṇa's, vighna's, yakṣa's en andere tot de hier bedoelde groep behorende wezens plegen in de beeldende kunst in dwergachtige gedaante en vaak min of meer misvormd te worden voorgesteld (Pl. 28 a-c); daarbij zijn zij voorzien van een groot hoofd, korte ledematen en een zware, uitpuilende buik, kortom zij vertonen de ronde, korte, gedrongen lichaamsgestalte die hen bij uitstek geschikt maakt om als symbolisch substituut van het padmamūla op te treden. Het is dan ook niet te verwonderen, dat er in de Indische, met name in de oud-buddhistische kunst talrijke voorstellingen bekend zijn waarbij het punt van oorsprong van een klimmende of liggende lotusrank wordt gevormd door een dikbuikige yakṣa-figuur, die de stengel van de plant in de hand houdt of, vaker nog, deze uit een lichaamsopening, de mond of de navel, te voorschijn laat komen (Pl. 28 b, c).

Het thema van de als padmamūla optredende yakṣa is op een zeer curieus en uniek reliëftafereel aan de tjaṇḍi Loemboeng (Moentilan) nog verder uitgewerkt (Pl. 28 a). Als middenfiguur van het bekende dubbele spiraalornament verschijnt hier een dikbuikig manspersoontje in hurkende houding, met uitgespreide armen, krullende haardos, wijd geopende ogen en grote ronde oorsieraden, aan welke laatste kenmerken de figuur als

---

[1] *KSS.* 22, 162: *Namaḥ sarvārthasaṃsiddhinidhikumbhopamātmane lambodarāya Vighneça.* Vgl. *KSS.* 22, 55, waar sprake is van een Gaṇeçabeeld dat wensen verhoort.

[2] Over deze „potbuikige" typen zie Adam, *Buddhastatuen*, 1925, p. 71, 105, Pl. 18, 48; Scherman, *Dickbauch-Typen in der ind.-ostasiatischen Götterwelt, Jahrb. d. Asiatischen Kunst*, 1924.

v. een yakṣa is te herkennen. Verder merken we op, dat van onder de oksels en uit de zijden van het mannetje brede rankenbundels te voorschijn komen, die zich naar beide zijden op de gewone wijze in spiralen voortzetten. Het yakṣa-lichaam is hier dus in de plaats en in de functie van de lotuswortel getreden en vervult er als mūla-symbool dezelfde taak die elders ten deel valt aan de kumbha of aan een der andere symbolen, die we nog als middenfiguur van spiraalrankornament zullen tegenkomen.

De schelp

Hebben we zojuist te doen gehad met een, voor Java althans, unieke voorstelling waarvan de onnatuurlijkheid ongetwijfeld een beletsel is geweest om navolging en verspreiding in de hand te werken, geheel anders staat het met het schelpmotief, dat in populariteit slechts weinig voor de pūrṇakalaça onderdoet. De oorsprong van dit motief komen we op het spoor door terug te gaan tot een peervormig mūla, bestaande uit twee, met de holle zijden tegen elkaar aan geplaatste en aan de binnenkant met knoppen bezette delen (Pl. 16 d). Op Pl. 30 a kan men zien hoe zich hieruit het op het bolle einde geplaatste çaṅkha-symbool heeft ontwikkeld. Voor zover kan worden nagegaan is de schelp in deze positie nooit van een stel vleugels voorzien, doch doen deze pas hun intrede wanneer het voorwerp op zijn punt is gezet en een tweetal, uit de top van het padmamūla ontluikende blaadjes, die op Pl. 30 b nog duidelijk de bladvorm vertonen, in vleugels zijn veranderd (Pl. 30 c).

Van de op zijn punt staande çaṅkha is mij geen prototype onder de mūla's bekend, evenmin als van de derde positie waarin het voorwerp niet zelden wordt afgebeeld n.l. liggende op zijn kant terwijl plantengroei uit de naar boven gekeerde opening te voorschijn komt (Pl. 30 d). De vraag of deze prototypen inderdaad bestaan hebben of dat men de schelp, toen zij eenmaal als symbool was ingeburgerd, eenvoudig op haar punt heeft gezet of op haar kant heeft gelegd, moet in het midden worden gelaten.

Wat hiervan zij, het is een feit, dat de çaṅkha, behalve door zijn vorm ook naar zijn aard ten nauwste met het padmamūla verwant is en mede in dit opzicht op één lijn met het kumbha-symbool dient te worden gesteld. In dit verband behoeft er slechts aan te worden herinnerd, dat de çaṅkha of schelptrompet een belangrijke rol als blaasinstrument speelt [1], niet alleen in de Indische muziek, maar ook in de oorlog en bij godsdienstige plechtigheden, o.a. om de aandacht der goden te trekken

[1] In de oud-Jav. teksten herhaaldelijk vermeld en ook op de Oost- en Midden-Jav. reliëfs vele malen afgebeeld, zie KUNST, *Hindoe-Jav. muziekinstrumenten*, 1927, Register s.v. çaṅkha.

of om de stem des Heren na te bootsen tot schrik der daemonen [1]. Was dus de schelp als geluidvoortbrenger een belichaming van Vāc en als zodanig één in wezen met het waterelement (p. 50), anderzijds was het voorwerp ook als watervat in gebruik [2], welke functie zijn wezensgelijkheid met het waterelement en hierdoor weer met het padmamūla, onmiddellijk, zonder tussenschakel, tot uitdrukking laat komen.

Een belangrijke trek waarop ik ten slotte nog wil wijzen is het vermogen, dat de çaṅkha met vele padmamūla-symbolen gemeen heeft om rijkdommen te schenken en wensen te verhoren. Zo treffen we hem o.a. aan als attribuut van den schenker van rijkdommen en verhoorder van wensen bij uitnemendheid, god Kuvera, en verwondert het ons niet dat hetzelfde voorwerp, te zamen met de padma, de mahāpadma, de makara, de schildpad, de mukunda (trommel), de nanda (luit), de nila (?) en de dwerg — alle watersymbolen en voor het merendeel ook padmamūla-symbolen — de *nidhi* „schat", van dezen god uitmaakt [3].

Het juweel

Bij de behandeling van het kāla-motief en het antefix is het juweel reeds herhaaldelijk ter sprake gekomen en is er toen op gewezen hoe gemakkelijk de vorm van dit voorwerp in die van het mūla overgaat en omgekeerd, reden waarom het soms moeilijk valt te beslissen, welke van beide de beeldhouwer in een bepaald geval heeft willen uitbeelden (Pl. 14 a, b; 31 a).

De hier bedoelde nauwe vormverwantschap tussen mūla en ratna gaat ook nu weer samen met een niet minder nauwe overeenkomst in aard, welke laatste als naar gewoonte tot uiting komt in de Soma-eigenschappen welke zowel het mūla als het ratna eigen zijn, hieronder in het bijzonder te noemen het vermogen om rijkdommen te schenken en wensen te verhoren, soms ook om het leven te verlengen en op te wekken.

Zo verhaalt het Bhūridatta-jātaka (No. 453) van een nāga-vorst, die een brahmaansen gast met goddelijke gewaden en allerlei kostbaarheden waaronder een wensjuweel begiftigt.

Een andere nāga-vorst, de hoofdpersoon uit het Maṇikaṇṭha-jātaka (No. 253), is in het bezit van een kostbaar juweel, dat voedzame spijzen in overvloed vermag te schenken.

Ook in het verhaal van de nāga-prinses Ulūpī speelt een wonderdoend juweel een rol (Mbh. XIV 79, 81). Hier is het een kleinood waarvan de

---

[1] Moens, *Hindoe-Jav. portretbeelden*, *TBG.* LVIII, p. 504.

[2] Brandes, *NBG.* 1899, p. 116; 1900 p. 119, 142, 160, 161; Joachim, *Sangka-schelpen*, *TBG.* XLIX 1907, p. 188 e.v.

[3] Coomaraswamy, *Yakṣas* II, p. 40, 49.

aanraking Arjuṇa uit de dood doet verrijzen, dus een even krachtige werking uitoefent als het amrěta zelf.

Voorbeelden van deze aard zouden gemakkelijk kunnen worden vermeerderd. De Indische mythologie en vertelselliteratuur zijn er vol van.

Uit het vele dat er verder nog over het juweel zou zijn op te merken moge enkel nog één treffend voorbeeld worden aangevoerd van het zinrijke gebruik dat er in de iconographie van is gemaakt.

De bronzen beeldgroep van Kěrtěk (Wonosobo) Pl. 31 b [1] toont ons een voorstelling van het godenechtpaar Çiva en Pārvatī, ieder op een dubbel lotuskussen en te zamen op één troon met hoog ruggestuk gezeten, terwijl tussen hen in, op een veel kleiner kussen, een door een vlammenbundel bekroond juweel is opgesteld.

Waarom neemt dit voorwerp deze zeer opvallende ereplaats op de troonzetel in en wat kan het daar te betekenen hebben?

Ter beantwoording van deze vraag heeft Moens een parallel getrokken tussen het Kěrtěkse brons en een aantal andere beeldgroepen waarbij een mannelijke en een vrouwelijke godheid de hoofdfiguren vormen terwijl hun zoon de middenplaats tussen hen inneemt. Zo zijn bij de Somaskandamūrti van Çiva deze god en zijn Çakti naast elkaar gezeten terwijl het naakte kind Skanda tussen hen in staat. Op een schildering te Ajāṇṭa wordt een dergelijke groep gevormd door de ouders van den bodhisattva, Çuddhodana en Māyā, met als derde den jeugdigen prins Siddhārtha zelf. Het juweel van het Kěrtěkse brons staat dus in een analoge verhouding tot Çiva en Pārvatī als bij de beide genoemde beeldgroepen de zoon staat tot zijn ouders.

De sleutel tot de verklaring van het stuk hebben we hiermede in handen: Çiva en Pārvatī representeren er de beide grote natuurkrachten uit de aanvang der schepping [2], die, in hoe verschillende gedaanten zij ook optreden en onder hoevele verschillende benamingen zij ook van zich doen spreken, in wezen steeds dezelfde zijn: Zij staan voor het mannelijke en het vrouwelijke beginsel in de natuur, voor Prajāpati en de oerwateren,

---

[1] Uitvoerig beschreven en besproken door Moens, *Een Javaansch-Buddhistisch Guru-beeld, OV.* 1921, Bijl. T. De auteur betoogt in dit artikel dat de beeldgroep van Kěrtěk den buddhistischen Maheçvara en zijn Tārā voorstelt met hun spirituele kind, de Çuddhavidya, tussen hen in. De juistheid van deze determinatie laat ik hier in het midden daar zij niet van invloed is op de boven gegeven verklaring van het stuk.

[2] Vgl. Avalon, *Mahānirvāṇatantra*, p. XXVI: „The dual principles of Shiva and Shakti, which are in such dual form the product of the polarity manifested in Parashaktimaya, pervade the whole universe . . ."

voor geest en stof. En evenals volgens de oude Vedische mythe door het ingaan van de scheppingsadem in de materie de gouden levenskiem Hiraṇyagarbha geboren wordt, zo ontstaat ook volgens de door de bronsgroep vertolkte voorstelling uit de maithuna van den hoogsten god en zijn Çakti het symbolische equivalent van deze kiem: het vlammende juweel-embleem. Als een rijpe vrucht uit hun verbintenis staat het tussen hen in, gelijk ook bij de boven genoemde beeldgroepen de zoon Skanda en de zoon Siddhārtha de middenplaats tussen zijn ouders inneemt.

Ik wijs nog op een zeer opmerkelijk détail in de ornamentering van het Kĕrtĕkse brons dat de bovenstaande verklaring ondersteunt en er tevens een welkome aanvulling op vormt. Het bevindt zich in het midden van de rugleuning, achter de plaats waar het juweel staat opgesteld. Men ziet hier, uitgespaard in het brons, het Boommotief verschijnen, in uiterst summiere vorm weergegeven weliswaar, maar daarom niet minder duidelijk herkenbaar. Het juweel zelf doet er dienst als padmamūla; hierop verheft zich het stamelement van de Boom, afgebeeld als een vrijstaande zuil (stambha), terwijl op de top hiervan het brahmamūla rust, voorgesteld in de vorm van een lotusbloem (p. 36) [1].

Voorwaar, een zinrijker toepassing van het Boommotief dan juist te dezer plaatse en in deze functie hadden we ons nauwelijks kunnen wensen!

Het Çrī-teken

Zoals men weet is op Java het met een oud-Javaans letterteken weergegeven Sanskrit woord *çrī*, d.i. „voorspoed", „rijkdom", „overvloed", als heilbrengend teken in gebruik geweest en komt het als zodanig op tal van gouden lijfsieraden (vooral vingerringen), bronzen gebruiksvoorwerpen, offerutensiliën e.d. voor. Het is niet zo zeer op deze toepassing dat we de aandacht willen vestigen als wel op het feit dat het çrī-teken bij die toepassing bepaalde vormveranderingen heeft ondergaan en deze veranderingen onverklaard moeten blijven wanneer we er niet een uitvloeisel in zien van de nauwe verwantschapsbetrekking die er volgens Hindoe-Javaanse opvatting tussen het genoemde teken en het voornaamste orgaan van de lotusplant heeft bestaan.

---

[1] Hierbij kan nog het rechthoekige lijstwerk, dat de beide godenfiguren van elkaar scheidt en is samengesteld uit een, door de stambha ondersteunde en door het brahmamūla bekroonde dwarsbalk, en twee staande posten waarop deze balk rust, als een sterk vereenvoudigde weergave van de toraṇa worden opgevat. In dit geval zouden de „vlammenranden" bij wijze van uitzondering aan de b i n n e n z ij d e van de boogposten zijn aangebracht.

Om dit aan te tonen beginnen we met te wijzen op het merkwaardige verschijnsel dat het gebruik van de çrī-syllabe als heilbrengend teken strikt tot het Hindoe-Javaanse cultuurgebied beperkt is gebleven en er in India zelf noch daarbuiten een spoor van valt waar te nemen. Hierin ligt een aanwijzing besloten, dat het oud-Javaanse letterteken gekenmerkt werd door iets uitzonderlijks dat afwezig was wanneer het woord çrī in het devanāgarī of in een andere Indische schriftsoort geschreven werd; iets waaraan het zijn bijzondere geschiktheid om als heilbrengend teken dienst te doen ontleende.

Wat dit uitzonderlijke geweest is, wordt ons duidelijk wanneer we de figuren op Pl. 32 a-b en 32 c-d onderling vergelijken. Hieruit toch blijkt dat er een onmiskenbare, hoewel *on*volkomen gelijkenis bestaat tussen enerzijds de vorm van het oud-Javaanse teken samengesteld als het is uit de boogvormige ç met de kromme haal van de r (cakra) er onder, en de kringvormige figuur van de i (ulu) er boven (Pl. 32 c-d), anderzijds het mūla met zijn ronde middenpartij en de uit de basis en de top voortkomende uitspruitsels (Pl. 32 a-b).

De hier opgemerkte, partiële overeenkomst verklaart niet alleen hoe het mogelijk is geweest dat op Java aan het çrī-teken een heilveroorzakende werking is toegeschreven die het elders niet bezat, maar tevens verschaft zij ons de sleutel op de eigenaardige vormveranderingen waarvan boven sprake was.

Gegeven was: enerzijds een volledig samenvallen van de betekenis van het woord çrī met de betekenis van het padmamūla, opgevat als receptaculum van het amrĕta-vocht [1] en als zodanig het inbegrip van alle hoedanigheden welke aan de voorstelling van çrī inhaerent zijn; anderzijds een onmiskenbare, zij het ook onvolkomen gelijkenis wat de vorm dezer beide zaken betreft.

Wat lag onder deze omstandigheden meer voor de hand dan dat men ten einde de zo zeer gewenste tweevoudige gelijkwaardigheid in het leven te roepen, het compensatie-beginsel op het teken heeft toegepast, in dier voege dat men het op zodanige wijze heeft vervormd, dat het ook in zijn uiterlijke gedaante het evenbeeld van het mūla worden zou?

Om dit te bewerkstelligen ging men er toe over een tweede cakra, het spiegelbeeld van het eerste, onder het teken aan te brengen (Pl. 32 e-j) door welke toevoeging een figuur ontstond met twee uitspruitsels uit de basis, gevormd naar het voorbeeld van het mūla met zijn twee uit het

[1] Bijzonder duidelijk komt dit uit op de op Pl. 32 l afgebeelde talam, waar het padmamūla door de kumbha — het padmamūla-symbool par excellence — vervangen is en de syllabe çrī op de buik van het vat is aangebracht.

grondvlak ontspruitende zijstengels. Om dezelfde reden voorzag men de ulu van allerlei bladvormige uitspruitsels in navolging van de uit de top van het mūla opgroeiende plantdelen.

Onnodig te zeggen, dat ten gevolge van deze veranderingen de heilzame werking van het teken, volgens Javaanse opvatting, in niet geringe mate was versterkt. In zijn nieuwe gedaante toch was het niet alleen in betekenis, maar ook in vorm het volmaakte evenbeeld van het padmamūla geworden; had het in verhoogde mate de leven verwekkende, wensen verhorende, vruchtbaarheid schenkende eigenschappen van dit mūla meegekregen en was het hierdoor nog beter bruikbaar geworden dan tevoren om als talisman te worden gebezigd of om als heilbrengend teken op sieraden (vingerringen), offerutensiliën (priesterschalen) e.d. te worden aangebracht [1].

De lotusbloem

Het voor de symbool-vorming belangrijkste type van mūla is ongetwijfeld het tweedelige in lotusbloemvorm dat we op p. 36 reeds in het voorbijgaan noemden, doch waarvan tot dusver geen bijzonderheden werden medegedeeld. Op deze laatste zal hier thans iets dieper moeten worden ingegaan.

De vraag hoe de Indiër op de wonderlijke gedachte is gekomen, de bloem van de lotusplant in de rol van de wortel van dezelfde plant te laten optreden, laat zich niet met zekerheid beantwoorden. Het is trouwens een punt van bijkomstig belang, daar het er hier slechts op aankomt als een feit te aanvaarden, dat de bedoelde gedachte zowel in de kunst als in de literatuur tot werkelijkheid is geworden en de bloem er inderdaad in vele gevallen de plaats inneemt en de functie vervult van de wortel. Aanstonds zal dit aan de hand van afbeeldingen nader worden aangetoond. Eerst echter merken we het een en ander op over de morphologie van de lotusbloem voor zover die voor het volgende van belang is.

Bij het zich zetten van de knop, het tot ontplooiing komen van de kroon en het verwelken en afvallen van de bladeren doorloopt de lotusbloem

[1] Vroeger heb ik verondersteld (*Gouden vingerringen uit het Hindoe-Jav. tijdperk, Djåwå* VII, 1927, p. 305 e.v.), dat symbolen als de kumbha en de çankha, die op vingerringen vaak de plaats van het çrī-teken innemen, uit dit teken ontstaan zouden zijn, zulks als gevolg van de tussen deze voorwerpen en de çrī-syllabe bestaande vormovereenkomst. Dat ik deze opvatting niet langer handhaaf, spreekt na de boven gegeven uiteenzetting van zelf. De kumbha en de çankha zijn niet uit çrī ontstaan, doch de drie symbolen hebben zich onafhankelijk van elkaar uit het mūla ontwikkeld.

een reeks van ontwikkelingsfazen die alle in aanmerking komen om als grondvormen van symbolische transformaties dienst te doen. In theorie is het aantal dezer vormen uiteraard even groot als de ganse reeks der ondergane veranderingen, doch in de practijk, dit wil zeggen, overal waar we de kunst aan het werk zien, zijn het voornamelijk drie hoofdvormen van ontwikkeling welke voor de symboliek van groot belang zijn geweest. Deze zijn:

1. De half ontloken bloem, waarbij de onderste krans van bloembladen zich reeds ontplooid heeft, doch de bovenste nog geheel of half gesloten is en een bol- of kelkvormige gedaante vertoont;

2. De volledig geopende bloem waarvan de boven- en benedenhelft ontplooid zijn en uit een krans van opstaande, resp. neerhangende, gewoonlijk klokvormig uitgestulpte bloembladen bestaat;

3. De half verwelkte bloem, waarbij de onderste bloembladen slap neerhangen en een bol- of klokvormige ruimte omsluiten, terwijl de bovenhelft nog de onder 2 bedoelde vorm vertoont.

In aansluiting op dit drietal vormen doen zich vier mogelijkheden van symbolische substitutie voor, t.w. die waarbij:

a. de g e h e l e tweedelige bloem door een in vorm daarop gelijkend symbool wordt vervangen;

b. deze vervanging voor elk der beide delen a f z o n d e r l i j k plaats heeft, dus een combinatie van twee verschillende symbolen ontstaat;

c. de bovenhelft vervangen wordt, terwijl de benedenhelft haar bloemvorm behoudt;

d. hetzelfde plaats heeft met verwisseling der beide helften.

Voorlopig bepalen we ons tot de bespreking van de gevallen dat de lotusbloem in haar hoedanigheid van padmamūla generlei symbolische verandering heeft ondergaan, derhalve in haar natuurlijke gedaante verschijnt of slechts op de gebruikelijke wijze tot een lotuskussen is verstyleerd.

In de eerste plaats vestig ik dan hier de aandacht op het tjaṇḍi Meṇḍoetreliëf op Pl. 33 a, waar we in het midden van het gewone rankornament een geopende lotusbloem met een vogel er op zien afgebeeld en we duidelijk kunnen waarnemen, dat de beide naar links en naar rechts zich uitbuigende zijstengels onder uit de bloem te voorschijn komen. Men merke op dat er hier geen gezichtsbedrog in het spel kan zijn: op de plaats waar de lotuswortel thuis behoort en belast met dezelfde stengel-voortbrengende functie van deze wortel verschijnt hier de lotusbloem ten tonele.

Een ander voorbeeld van dezelfde voorstelling toont ons het pilasterornament van de Khmerse tempel Prah Kô (879 A.D.) op Pl. 33 b. Van de onderling gelijke, boven elkaar aangebrachte motieven waaruit dit ornament is samengesteld wordt de basis telkenmale gevormd door de padma-

mūla-lotus, welke bloem hier niet als te Meṇḍoet in haar natuurlijke gedaante is voorgesteld, maar tot een lotuskussen is verstyleerd. Uit het bovenvlak van deze kussens ontspringen dan telkens twee, aan weerskanten zijwaarts omhoog gaande ranken — de plaats innemend van de zijstengels van de Grondvorm — benevens een middenstengel, die rechtstandig uit het hart van het kussen oprijst en met zijn top het lotuskussen van het hoger aangebrachte motief ondersteunt.

Worden in een voorstelling van de hier beschreven soort de onderdelen nog verder geschematiseerd dan ontstaan de zuiver ornamentale vormen, afgebeeld op Pl. 29 c en d; vormen waarvan in de Khmerse kunst een kwistig gebruik is gemaakt voor de decoratie van deurposten, pilasters, reliëfomlijstingen enz.

Niet alleen als siermotief, ook in de iconographie speelt de padmamūla-lotus een belangrijke rol. In het bijzonder is dit het geval wanneer de bloem deel uitmaakt van beeldgroepen voor welker opstelling gebruik is gemaakt van een uitbeelding van de cosmische lotusplant of -boom, waarbij de stengels of takken, op de wijze van de armen van een kandelaber, wijd zijn uitgespreid en op elk hiervan een godenfiguur of ander voorwerp van verering is opgesteld. De grondvorm van al dit soort voorstellingen is nagenoeg eender: aan de voet bevindt zich het padmamūla, dat soms schijnbaar afwezig is daar het door een golvende, door nāga's bewoonde watermassa aan het oog onttrokken wordt (Pl. 34 c), doch wanneer het zichtbaar is een bloemachtig voorkomen heeft en vaak ook in niets van de gewone lotusbloem of van het niet minder gewone lotuskussen verschilt (Pl. 34 a, b).

Uit deze bloem-wortel — die veelal als voetstuk van de gehele beeldgroep dienst doet — verheft zich dan de hoofdstengel of stam; deze splitst zich in een middenstengel of -tak en een oneven aantal zijstengels of -takken, de eerste bekroond door een parvan in de vorm van een groot lotuskussen, de andere bekroond door kleinere parvan-lotuskussens waarop de godheden van lagere rang gezeten zijn.

Van de talrijke variaties op het boven bedoelde thema zijn enkele bijzonder leerzaam, zie bijv. het beeldfragment van Nālandā op Pl. 35 d.

Het feit, dat de mūla-lotus hier vier bladen telt, hetzelfde aantal dat voor de lotus van de onderste lichaamsruimte karakteristiek is, bevat vermoedelijk een aanwijzing ter nadere definiëring van de bijzondere doeleinden waarvoor dit en soortgelijke beelden bestemd zijn geweest. De bedoelde lotus toch is vermoedelijk opgevat als de verblijfplaats van de als een vrouwelijk wezen voorgestelde individuele ziel, jivātman. Deze

wordt door de meditatie-oefeningen van den yogin uit de sluimertoestand waarin zij zich aanvankelijk bevindt opgewekt, vervolgens door de suṣumnā (= de hoofdstengel van het beeld) naar boven gevoerd om zich ten slotte met de in het hoofdbeeld belichaamde Alziel, hier voorgesteld in de gedaante van Amoghapāça, te verenigen. Uit de maithuna van dit godenechtpaar ontstaat dan het amrĕta, dat het lichaam van den sādhaka overstroomt en hem de staat van hoogste gelukzaligheid deelachtig doet worden. Het beeld heeft dus waarschijnlijk dienst gedaan als amrĕtayantra en behoort als zodanig thuis in de grote groep van voortbrengers van het onsterfelijkheidsvocht, over welker betekenis voor de eredienst hierna nog het nodige zal zijn op te merken.

Het motief van de zich vertakkende en in een lotusbloemvormig mūla wortelende boom vinden we als grondvorm van een aantal andere voorstellingen met sterk uiteenlopende betekenis en bestemming terug. Hieronder te noemen de tempellampen[1], Pl. 35 a, c, waarbij de stam als standaard optreedt, de takken tot armen zijn geworden, de parvans als oliereservoirs dienst doen en een tweedelig lotusvormig padmamūla het voetstuk vormt. Van dit mūla heeft de bovenhelft gewoonlijk de kumbha-vorm aangenomen, terwijl de benedenhelft haar plantaardige gedaante van krans van lotusbladen behouden heeft of tot een gladde, ojiefvormige uitstulping is vervlakt[2].

[1] Vgl. COOMARASWAMY, *The Arts and Crafts of India and Ceylon*, p. 141: „Templelamps are of infinite variety: the most characteristic are the standing lamps in the form of a branching tree, each branch ending in a little bowl for oil and a wick." — Het bekendste voorbeeld van dit soort lampen is het exemplaar uit de coll. Resink-Wilkens — ontelbare malen afgebeeld —, waarvan echter helaas het voetstuk ontbreekt waarop het in dit verband vooral aankomt. Intussen verkeren we aangaande de vorm van het oorspronkelijke voetstuk niet in onzekerheid, daar bij deze voorwerpen het padmamūla-symbool in vorm steeds aan dat der parvans gelijk is. Bij de Jogjase lamp is dus het voetstuk ongetwijfeld een lotuskussen geweest in de trant van het gerestaureerde voetstuk waarvan het voorwerp thans voorzien is en waarmede het gewoonlijk wordt afgebeeld. Zie verder voor de beschrijving van deze lamp STUTTERHEIM, *Djåwå* XIV, 1934, p. 184. Terecht wordt er daar op gewezen, dat de middelste steel als een zuil is behandeld en geprofileerd (vgl. boven p. 124), terwijl de beide buitenste armen als gestyleerde stelen met schutbladen enz. zijn weergegeven.

[2] De zich vertakkende boom komt o.a. nog voor als drager van nissen aan de achterwand van enkele bijtempels van de tjaṇḍi Sewoe (Pl. 35 c). Ook de rotsstūpa te Bĕdoeloe, Bali, is er een voorbeeld van. Dit belangrijke stuk wordt door STUTTERHEIM als volgt beschreven (*Djåwå* 1936, p. 77): „In een rotswand . . . was eenmaal een naar schatting

Verder valt er in dit verband nog te wijzen op de Voor-Indische reliëfafbeeldingen van het Grote Wonder van Çrāvastī (*Mahāprātihārya*) [1]. In hoofdtrekken stemmen deze met de boven besproken beeldgroepen overeen (Pl. 36 a-d). De wonderlotus die volgens de bekende legende door de nāga's Nanda en Upananda in het leven werd geroepen neemt ook op deze taferelen de plaats in het midden van de basis der beeldgroep in [2], behoudens in de gevallen dat de bloem in een golvende watermassa schuilgaat en slechts de door de nāga's geflankeerde, uit de wateren oprijzende stam van de lotusboom zichtbaar is [3]. Deze stam splitst zich dan op de gebruikelijke wijze in een middentak en een aantal zijtakken, de eerste bekroond door een parvan in lotusbloemvorm waarop een Buddha is gezeten, de overige bekroond door kleinere parvan-lotuskussens waarop de door de magische vermogens van den Tathāgata in het leven geroepen schijngestalten van Buddha's hebben plaatsgenomen.

Uit de boven besproken voorbeelden is gebleken, dat de als padmamūla fungerende lotusbloem een belangrijke rol vervult bij het in beeld brengen van bepaalde voorstellingen waaraan het wereldboommotief ten grondslag ligt. Er is echter nog dit andere, in zijn gevolgen niet minder belangrijke feit door aan het licht gekomen: dat de bedoelde lotus, alhoewel in vorm met de gewone lotus overeenkomend, een andere plaats inneemt in het organisme van de plant en ook een gans andere functie vervult dan deze.

---

zeven meter breede, ondiepe nis uitgehouwen, waarin, en relief tegen den rotswand, een drietal stūpa's waren uitgespaard. Elk dier stūpa's bestond uit een korte ronde zuil, ongeveer 100 cm hoog, waarop een lotuskussen lag, dat dan weer een eenigszins afgeplat bolvormige stūpa droeg. Op deze laatste verhief zich vervolgens een reeks van naar boven toe eerst grooter, dan kleiner wordende pajoengs, welke reeks bekroond werd met een juweel. De middelste der drie stūpa's had echter aan weerszijden twee van den bol uitgaande uitsteeksels, als de armen van een kandelaar naar boven ombuigend. Zij droegen elk een zeer klein lotuskussen, waarop een eveneens kleine stūpa, die, geheel gelijk aan de andere, een reeks van pajoengs droeg. Het geheele middenstuk moet er dus uitgezien hebben als een pajoeng-boom met twee zijtakken, die zich naar boven ombuigen en rechtstandig oprijzen naast den eigenlijken hoofdboom, die tusschen twee andere pajoengboomen staat; dan wel, indien men de pajoengreeksen met kaarsen vergelijkt, als een drie-armige kandelaar tusschen twee gewone kandelaars" (spat. van mij).

[1] FOUCHER, *Le Grand Miracle de Çrāvastī*, *JA.* 1909 (= *The Beginnings of Buddhist Art*, 1907, p. 147 e.v.).

[2] Door Foucher in het boven geciteerde artikel (p. 159) abusievelijk „a ripple of waves rolled into a volute" genoemd.

[3] FOUCHER, *l.c.*, Pl. XX, XXIII 2, XXIV 2, XXV 2.

Terwijl toch de laatste de bekroning en het eindpunt van de stengel vormt, is de eerste er de wortel en het beginpunt van; en terwijl de laatste zich hoog boven de waterspiegel verheft en zich in het zonnelicht koestert, is de eerste in het slijk van de bodem verborgen, in eeuwig duister gehuld, onttrokken aan het menselijk oog. Het gevolg van deze tegenstelling is geweest, dat terwijl de gewone lotusbloem steeds een dankbaar object voor dichterlijke beschrijvingen en vergelijkingen heeft gevormd, de verborgen lotus steeds in een waas van geheimzinnigheid gehuld is geweest. In de literatuur wordt er niet dan bij hoge uitzondering gewag van gemaakt en dan nog meest in uiterst duistere bewoordingen en vage toespelingen. Ja, zo groot is de zwijgzaamheid welke ten aanzien van de verborgen lotus betracht wordt, dat zijn bestaan ongetwijfeld geheel onopgemerkt zou zijn gebleven indien de kunst er niet onze aandacht op had gevestigd.

Vraagt men nu naar de aard en de betekenis van de mystieke lotus, dan zal alle licht moeten worden geconcentreerd op het feit, dat het de Oerlotus is waarin blijkens de boven besproken kunstvoortbrengselen de ganse schepping, voorgesteld onder het beeld van een lotusplant, haar begin en oorsprong heeft; waardoor zij wordt gevoed en waardoor zij wordt g e d r a g e n. Evenals dus de oerwateren het fundament van al het geschapene uitmaken, zo is ook de Oerlotus als het symbool dier wateren het fundament, de pratiṣṭhā, er van. Deze bloem is de drager van het heelal, de dharma van het heelal, want dharma betekent „drager" [1].

Deze identiteit van de Oerlotus met de Dharma is ongetwijfeld van grote, ja in de meest letterlijke betekenis van het woord, van fundamentele betekenis voor de ontwikkeling van het Dharma-begrip in het Mahāyānistisch-buddhistische geloofssysteem geweest; met dien verstande dat het beeld van de Oerlotus, voorgesteld als de voortbrenger en drager van de cosmische Boom en na geprojecteerd te zijn in de sfeer van dogmatiek en metaphysica, het concrete voorbeeld is geworden waarnaar de abstracte voorstellingen omtrent dien anderen groten drager, den door den Buddha gepredikten Dharma, zich hebben gevormd.

Omgekeerd zal men deze voorstellingen eerst dan in haar onderling verband en diepere betekenis kunnen leren verstaan, wanneer men er toe overgaat ze uit de abstracte denkvormen waarin ze zijn overgeleverd terug te vertalen in de concrete beeldspraak der lotussymboliek, de taal waarin zij oorspronkelijk zijn gedacht en voor het eerst gestalte hebben aangenomen.

---

[1] Sylvain Lévi, *La doctrine du sacrifice*, p. 160.

Betreden we op één enkel punt het nieuwe terrein van onderzoek dat zich hier voor ons opent, doch dat zich te ver naar alle richtingen uitstrekt, te ver ook van de door ons bestudeerde onderwerpen verwijderd ligt om er veel dieper in door te dringen, dan vragen we ons af of niet het feit, dat in de titel van een der heiligste en meest gezaghebbende geschriften der Mahāyānistische kerk, de Saddharma-puṇḍarīka [1], „de Lotus der Goede Leer", Lotus en Dharma met elkaar zijn vereenzelvigd, aldus moet worden geïnterpreteerd, dat hier niet gelijk tot dusver algemeen werd aangenomen onder lotus de gewone, voor een ieder zichtbare, boven het watervlak zich ontplooiende bloem wordt verstaan, doch dat hiermede de in het duister der wateren verborgen Oerlotus is bedoeld, de wortel waaruit het wereldboomorganisme is gegroeid, tevens de drager — Dharma — van het met die Boom vereenzelvigde universum. Hoe anders te verklaren dat van het beroemde sūtra wordt getuigd, dat zijn geluid (vāc) de ganse ruimte vult en dat de ganse schepping er op is gegrondvest [2]; dat het niet alleen het lichaam van den historischen Buddha en de lichamen van alle verleden en toekomstige Buddha's in zich bergt, maar die ook uit zich voortbrengt — „aan zich doet rijpen" zoals het elders heet [3] —, zodat volgens deze voorstelling niet de predikende Buddha de leer schept, maar, omgekeerd, er een prae-existente, zichzelf eeuwig gelijk blijvende Dharma bestaat, die de oorsprong is van alle Dharma verkondigende Tathāgata's; ten slotte dat al de Buddha-manifestaties in haar diepste wezen één zijn, tevens consubstantieel met de Lotus der Goede Leer waaruit zij zijn gesproten?

Deze voorstellingen verliezen ongetwijfeld een groot deel van haar wonderlijke onwerkelijkheid zo we er toe overgaan ze te visualiseren, d.w.z. te transponeren in het systeem der lotussymboliek en er hierdoor een voor het oog waarneembare gestalte aan verlenen. Het beeld dat we dan voor ons zien is ons reeds uit de afbeeldingen van het Grote Wonder van Çrāvastī bekend: Het padmamūla vertoont er zich in de gedaante van de ontplooide lotus, van de Oerlotus, die de „drager", de „dharma" is van de zich uit hem ontwikkelende wereldboom, tevens de Dharma der Saddharmapuṇḍarīka. Deze lotus echter is tevens de vergaarplaats van het amrĕta, het levenwekkende en verlengende, ouderdom

---

[1] Voor het hier volgende is voornamelijk gebruik gemaakt van de uitvoerige analyse van deze tekst door Mus in *Le Buddha paré*, *BEFEO.* XXVIII, 1928, p. 175 e.v. en p. 234—243 en *Barabuḍur*, Inl. p. * 237—271 en Dl. VI p. 577—802.

[2] Over vāc als pratiṣṭhā van het heelal en geïdentificeerd met de wateren zie boven p. 50.

[3] Burnouf, *Le Lotus de la bonne foi*, p. 39.

en dood vernietigende vocht, dat uit de wortel door de stam van de Boom omhoog stijgt, zich door de takken, de twijgen en gebladerte verspreidt en, de ganse ruimte vullend, alom, op de plaatsen waar de knopen zich vormen, nieuwe dharma-lotussen in het leven roept, om hierop de schijngestalten der Tathāgata's te doen „rijpen", door wier mond het amrĕta der Goede Leer tot heil aller schepselen uitvloeit.

Zo kan er met recht worden getuigd, zowel dat alle Tathāgata's uit dezelfde Dharma zijn gesproten als dat zij allen in wezen één zijn; immers zij alle wortelen in, onttrekken hun voedingsstoffen aan, zijn uit dezelfde substantie gevormd als de Lotus van de Goede Leer, de oerbron van alle leven op aarde, de voortbrenger en drager van alle vormen van existentie.

Vierdelige padmamūla-symbolen

Ten slotte staan we nog een ogenblik stil bij een aantal symbolen voor welker verklaring van een vierdelige grondvorm van het padmamūla moet worden uitgegaan. Het opmerkelijke hierbij is, dat ofschoon er voor zover ons bekend van dit mūla geen afbeeldingen voorkomen, niettemin tot het bestaan er van, althans in theorie, moet worden besloten en wel op grond van de vierdelige vorm der symbolen die er van zijn afgeleid. Door een drietal voorbeelden moge dit nader worden toegelicht.

Het eerste is ontleend aan de illustraties van een handschrift der Mo-so of Na-khi, een tot de Tibeto-Burmanen behorende, in het Noord-Westelijk deel der Chinese provincie Yünnan woonachtige volksgroep [1], zie Pl. 37 a. Het hier afgebeelde voorwerp, bestaande uit een ronde kern en vier kruisgewijze daaromheen geplaatste vajra's, is een zgn. viçvavajra — half doorgesneden voorgesteld — welk embleem zoals men weet als attribuut van verschillende godheden, tevens als middenfiguur van yantra's, maṇḍala's, bezweringsformulieren e.d. een niet onbelangrijke rol in het tantrische Buddhisme heeft gespeeld.

Op onze afbeelding komt er uit de kern een tweetal onderling door een koord verbonden, wurm- of stengelachtige uitsteeksels te voorschijn — wat precies bedoeld is is niet duidelijk, maar in elk geval kan uit de vorm en het beloop dezer uitsteeksels worden afgeleid, dat het de symbolische equivalenten moeten zijn van de beide uit het mūla ontspringende, naar boven gebogen zijstengels van onze Grondvorm. Houdt men nu in het

[1] Over de tot het Bon-Shamanisme behorende, doch door het tantrische Buddhisme sterk beïnvloede godsdienst dezer Mo-so of Na-khi en hun zeer omvangrijke, grotendeels in een pictographisch letterschrift opgetekende literatuur zie Rock, *Studies in Na-khi literature*, *BEFEO.* XXVII, 1927, p. 1 e.v.

oog, dat bij de planaire wijze van uitbeelding hier toegepast de in vier richtingen zich uitstrekkende figuur in het platte vlak, dit is hier naar boven, is omgeklapt geworden, dan zal men de tekening aldus moeten interpreteren, dat uit de viçvavajra op vier punten stengelachtige uitspruitsels te voorschijn komen. Dit geeft aan het aan deze figuur ten grondslag liggende padmamūla de vorm van een ronde kern omringd door een viertal verdikkingen of bollen uit elk waarvan zich een zijstengel ontwikkelt.

Een en ander komt nog duidelijker uit op de op Pl. 37 b afgebeelde tekening uit de Chinese Picture Section van de Tripiṭaka. Men ziet hier het padmamūla, voorgesteld in zijn oerlotus-gedaante, in het centrum geplaatst en aan vier zijden door vajra's omringd, waardoor een complete viçvavajra gevormd wordt. Uit het hart van deze viçvavajra — die zich uiteraard in het platte vlak uitstrekt — verheft zich rechtstandig de stam des Booms, die als een zuil is voorgesteld en bekroond wordt door het brahmamūla in de vorm van een vijf-voudig, vlammend juweel (overeenkomend met de later te bespreken vijf-delige vorm van dit mūla).

Als tweede voorbeeld van een vierdelig padmamūla noem ik het viertal met goud, juwelen en andere kostbaarheden gevulde zakken of potten welke vaak op de Midden-Javaanse reliëf-afbeeldingen van wensbomen kruisgewijs om de stam van de boom staan opgesteld (Pl. 37 c).

Het is duidelijk, dat in dit geval het (onzichtbare) plantaardige mūla van de boom zijn natuurlijke vorm behouden heeft, terwijl de daaromheen gegroepeerde bolvormige uitwassen in zakken of potten zijn veranderd [1]. Dat deze verandering in de hand moet zijn gewerkt door de omstandigheid dat de laatste voorwerpen zowel door hun ronde vorm als door hun uit goud bestaande inhoud van hun wezensgelijkheid met het mūla blijk geven, behoeft na het vroeger hierover opgemerkte (p. 107) niet meer uitdrukkelijk te worden gezegd.

Ten slotte noemen we nog een voorbeeld waarbij we dezelfde verhoudingen terugvinden als we zo juist aan de wensboom aantroffen, doch thans overgebracht in de macrocosmos en tot dienovereenkomstige afmetingen vergroot.

Herinneren we ons, dat de lotuswortel in het Boom-organisme een plaats inneemt analoog aan die van de Mahāmeru in het Indische wereldbeeld; voorts dat de uit dit mūla oprijzende stam zijn tegenhanger vindt in de bergtop-hemelzuil, dan zal het niet te gewaagd zijn, de vier kruisgewijze om de wortel gegroepeerde uitwassen te vereenzelvigen met de vier steungebergten (*viṣkambha*) die in het brāhmanistische wereldbeeld het cen-

---

[1] Lulius van Goor, *De Juweelpotten van Kuwera*, *OV*. 1919 p. 112 e.v.

traal gelegen hoofdgebergte op de vier windstreken omsluiten [1]. Wat dus bij de wensboom de met goud gevulde potten zijn, zijn bij de Meru deze steungebergten en wat bij de eerste de boomstam is, wordt bij de laatste door de bergtop-hemelzuil gerepresenteerd.

Ongetwijfeld zal deze verklaring van de viṣkambha's uit een plantaardig prototype in niet geringe mate aan waarschijnlijkheid winnen, wanneer later bij de bespreking van de brahmamūla-symbolen zal blijken, dat ook van de wortel van de hemelboom een vierdelige vorm bekend is en dat zich ook hiervan een tegenhanger in de macrocosmos laat aanwijzen, welke op één lijn moet worden gesteld met de boven besproken verschijningsvorm van het padmamūla.

Het eiland-motief

Tot slot van dit overzicht over de verschillende verschijningsvormen van het padmamūla bespreken we nog zeer in het kort een tweetal van deze vormen die ons in een geheel andere omgeving verplaatsen dan die waarin we ons tot dusver hebben bewogen.

Naast de voorstelling welke het levensbeginsel de vorm laat aannemen van een kiem die diep onder de waterspiegel tot ontwikkeling komt en, verscholen in de modderige bodem, zijn blad- en bloemstelen omhoog zendt, heeft vanouds een andere voorstelling gestaan waarbij het padmamūla van de bodem der wateren naar het wateroppervlak is verplaatst en daar een vast lichaam, een eiland, vormt. Aard en afmetingen van dit eiland kunnen sterk variëren. In de mythologie en vertelselliteratuur verschijnt het niet zelden als het aan alle zijden door de oceaan omspoelde continent en het is dan gelijk aan de door het mensdom bewoonde aarde, de geboorteplaats van Agni (Çat. Br. VII, 4, 1, 9: de rug der wateren zijt Gij (de aarde), de baarmoeder (yoni) van Agni). Vaak echter ook blijft het karakter van eiland behouden, een wondereiland wel te verstaan, begiftigd met alle miraculeuze eigenschappen die aan het padmamūla inhaerent zijn: het is de plaats waar het amrĕta wordt gewonnen en — door de hoofdpersoon van het verhaal — ontdekt; tevens is het de bron van alle leven, rijkdom en wijsheid; het staat in nauwe betrekking tot het goud en strekt tot fundament van de godenberg Mahāmeru die er als een toverachtig schoon bouwwerk — tempel of vorstelijk paleis — verrijst; ten slotte is het ook het oord waar het Brahman-beginsel, voorgesteld als godheid of als brahmaan, nederdaalt om er zich voor het oog der stervelingen te manifesteren, dan wel om er zich met de godin der

---

[1] Kirfel, *Kosmographie*, p. 93.

wateren of der aarde te verenigen uit welk huwelijk Agni of een symbolische verschijningsvorm van dezen god geboren wordt.

Een of meer van deze mythische trekken vormen het leidende motief in een aantal verhalen waarin het wondereiland een voorname rol speelt; hieronder in de eerste plaats te noemen het schone en diepzinnige Dewaruci-verhaal, dat zoals men weet op Java in verschillende redacties bekend is en er zich tot de huidige dag in een grote populariteit verheugt; voorts de Çvetadvīpa-episode (Mhbh. XII 335—339) en de legende van de geboorte van den ziener Vyāsa op een eiland in de Ganges (Mhbh. I 63).

Het padmamūla als hoofdstad des rijks

Het zou ons te ver voeren, deze en andere verhalen waarin het eilandmotief is verwerkt aan een analyse te onderwerpen, evenals moet worden afgezien van een bespreking van de verschillende wijzen waarop het eilandmotief in de beeldende kunst is behandeld.

Er doet zich echter nog een ander aspect van het hier bedoelde thema voor waaraan we niet geheel stilzwijgend willen voorbijgaan. Het gaat hier om een groep van voorstellingen, waarbij in tegenstelling tot de verhalen van het boven besproken type waarvan de hoofdelementen worden gevormd door het padmamūla en het waterelement waardoor het wordt omgeven, doch waarvan het geen deel uitmaakt, de nadruk komt te vallen op de functie van het padmamūla als hoofdorgaan van de plant, tevens op de centrale plaats die het ten opzichte van de andere plantdelen inneemt. Het is het punt waarin alle organen samenkomen en van waaruit alle worden gevoed, te vergelijken met het menselijke hart waarin zoals Muṇḍ. Up. II 2, 6 zegt: „de hartaderen geplaatst zijn, gelijk de spaken in de naaf van een wiel"; de grote krachtbron vanwaar de vier hoofdaderen en talloze nevenaderen uitgaan om het kostbare levensvocht in alle richtingen te stuwen.

In macrocosmische verhoudingen overgebracht wil dit zeggen, dat het padmamūla het middelpunt van de wereldboom vormt en waar de begrippen wereldboom en universum komen samen te vallen, ontwikkelt deze gedachte zich vanzelf verder tot de voorstelling, dat er gelijkheid in wezen bestaat tussen het centrale orgaan van de plant en het centrum des heelals dan wel — hetzelfde aan aardse verhoudingen aangepast — de hoofdstad des rijks.

Bijgevolg staat deze stad in gelijke verhouding tot het rijk als het padmamūla tot de cosmische boom. Zij vormt niet alleen het hart en het middelpunt van het levend organisme dat het rijk is, zij is ook de plaats waar de hoogste godheid zich in den persoon van den wereldheerser openbaart; waar

de gouden Meru als paleis des vorsten staat opgericht; en vanwaar in de richting van de vier windstreken vier hoofdwegen uitgaan die met hun talrijke vertakkingen de kanalen vormen waardoor levenverwekkende, ziekte verdrijvende, vruchtbaarheid en voorspoed verwekkende krachten naar de verste uithoeken van het aardrijk worden gevoerd [1].

Zonder deze analogie verder uit te werken vestig ik nog slechts de aandacht op de identiteit van padmamūla en hoofdstad des rijks welke tot uiting komt in de Indische stedennamen die blijkens het element amrĕta of goud dat zij bevatten (Amarāvatī, Amarapura, Ngamĕrta, Amritsar (uit Amrĕtasaras), Hiraṇyapura e. dgl.) in de sfeer der levens- en wereldboom-symboliek thuis horen. Voorts kan nog de mogelijkheid worden geopperd, dat in de naam Djokjakarta — uit (Ng)ayodhya — een late herinnering voortleeft aan de beroemde locus AV. X 2, 31 waar het padmamūla *pūr ayodhyā* „de onneembare burcht" wordt geheten.

---

[1] Over dit complex van voorstellingen zie vooral HEINE-GELDERN, *Weltbild und Bauform in Südostasien*, *WBKKA*. IV, 1930, p. 28 e.v.

C.

SYMBOLEN VAN DE STENGEL

Daar we de symbolen van de stengel slechts zelden als zelfstandige grootheden zullen aantreffen, des te vaker echter in associatie met symboolvormen van andere delen van de plant zullen zien optreden, verdient het aanbeveling, de bespreking er van uit te stellen tot de gelegenheid zich aanmeldt om ze in hun natuurlijke samenhang, d.w.z. in verbinding met de bedoelde andere plantdelen, in beschouwing te nemen. Niettemin kunnen enkele opmerkingen van algemene aard reeds in dit verband een plaats vinden.

De voorwerpen en wezens die met de stengel plegen te worden vergeleken en gelijkgesteld, dus in symbolische functie als substituten van de stengel kunnen optreden, vertonen als hoofdkenmerk: langgerektheid van lichaamsvorm en als bijkenmerken: een ronde doorsnede en een gladde, onbehaarde, dof glanzende huid of oppervlakte.

Aan een of meer van deze criteria voldoen:
bepaalde menselijke lichaamsdelen, waaronder arm, been, vinger, teen, tong, ingewanden, haarlokken en penis;
bepaalde dieren, waaronder wurm, slang en hagedis;
bepaalde lichaamsdelen van dieren, waaronder de staart, de slagtanden, de slurf, de hals, het lichaam (o.a. dat van de krokodil en van sommige vissen);
bepaalde voorwerpen, waaronder wapenen als pijl en boog, dolk, zwaard en lans; verder het koord, de rivier, in het algemeen elke vloeistofstroom, het pad, de weg, de straat, de lichtstraal, de bliksemschicht, de vlammentong en de wimpel.

Bij enkele der hier genoemde zaken moet het voorbehoud worden gemaakt, dat zij haar bruikbaarheid als stengelsymbool niet zo zeer te danken hebben aan het bezit van bepaalde vormhoedanigheden als wel aan de omgeving waarin zij optreden of de aard van het voorwerp of wezen waarvan zij deel uitmaken. Zo zal bijv. het lichaam van de krokodil, dat op zichzelf beschouwd weinig met de lotusstengel gemeen heeft, niettemin als stengelsymbool kunnen fungeren — zie bijv. de voluten van de architraven der toraṇa's te Mathurā — en wel omdat de kop van het dier als parvan-

symbool in gebruik is en deswege het met die kop vergroeide lichaam zich met de aan het parvan verbonden stengel laat gelijkstellen.

Dat de stengelsymbolen onderling equivalent zijn, waaruit volgt dat zij met elkaar kunnen worden vergeleken en gelijkgesteld, elkaars plaats kunnen innemen en geheel of ten dele in elkaar veranderen (identificatie met verzwegen derde), is een punt dat reeds vroeger ter sprake is gekomen en toen door de onderlinge verwisselbaarheid van nāga en pijl werd toegelicht (p. 111). In aansluiting op het toen opgemerkte vestig ik er hier de aandacht op, dat dezelfde driehoeksverhouding als waarin stengel, nāga en pijl tot elkaar staan, de onderlinge relatie weergeeft tussen de stengel, de nāga en verschillende stoot- en steekwapenen, waaronder in de eerste plaats het Javaanse wapen bij uitnemendheid, de kris, genoemd moet worden [1].

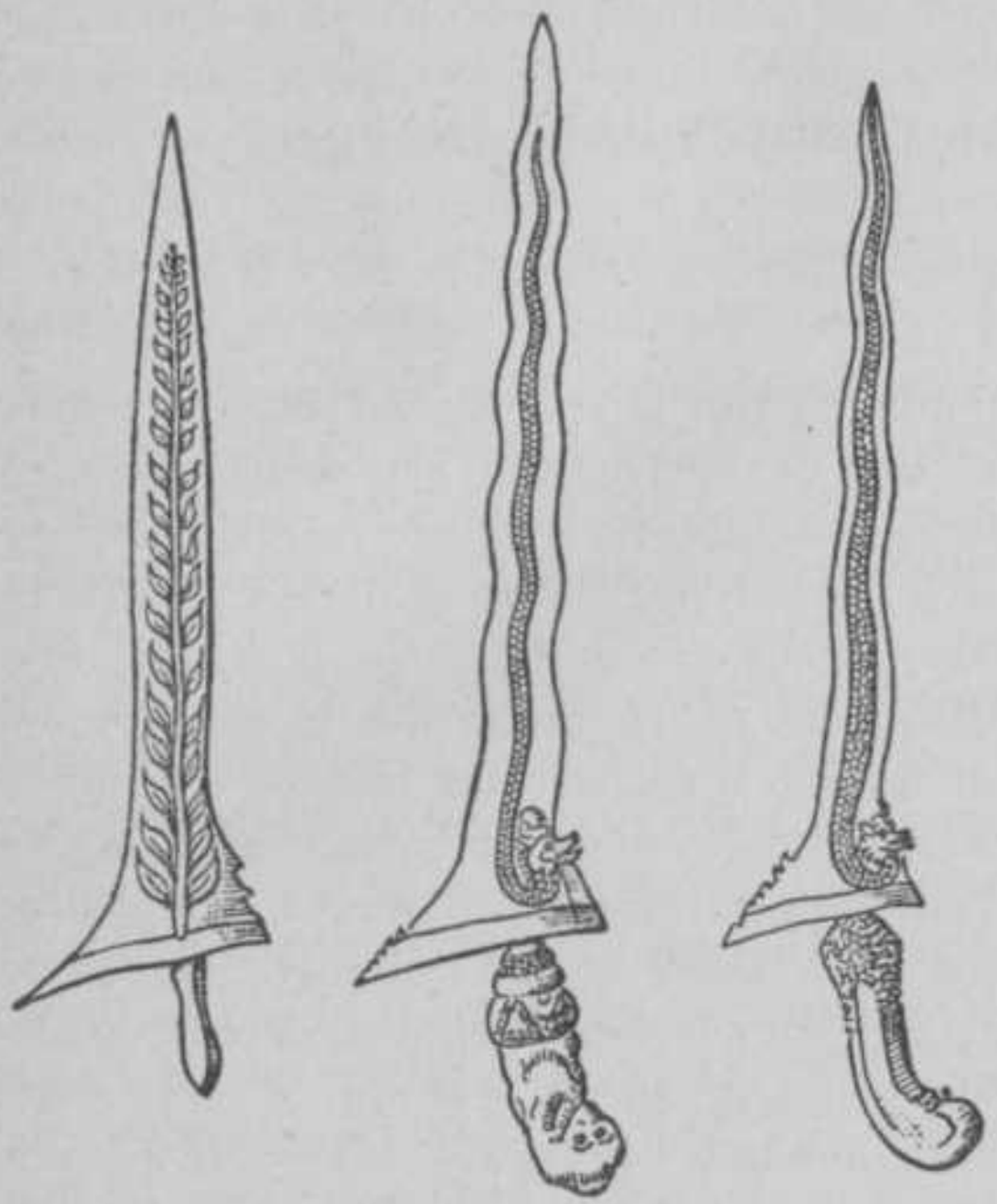
Deze bilaterale verwantschap van de kris enerzijds met de lotusstengel, anderzijds met de nāga komt duidelijk in de vorm en versiering van het lemmet tot uiting. Wat de vorm betreft: evenals er twee groeiwijzen van de lotusstengel bestaan, de recht naar boven gaande en de zich in een slingerlijn naar boven bewegende, zo bestaan er ook twee hoofdvormen van de kris en bestaan er ook twee gestalten van het nāga-lichaam. Over deze beide laatste doet Groneman de volgende belangrijke mededeling [2]: „Die Grundform aller Krise ist die *naga*, die mythische Schlange . . . So stellt die gerade Krisform, *ḍapor lĕrĕs* oder *bĕnĕr*, die *sarpa tapa* vor, die ruhende *naga*, in Bussübungen oder mythische Gedanken vertieft, die schlangenförmig gebogene Form, *ḍapor loq* oder *ḍapor parong*, dagegen die *sarpa lumaku*, die in Bewegung und Handlung begriffene *naga*".

---

[1] In verband met wat boven p. 88 en 90 over het dobbelspel is opgemerkt verdient het de aandacht, dat ook de dobbelsteen met de nāga en de pijl wordt vergeleken en geïdentificeerd (Held, *The Mahābhārata* p. 273). De gelijkstelling van deze wel zeer heterogene zaken laat zich m.i. verklaren uit het feit, dat *akṣá* „dobbelsteen" en *ákṣa* „as", „spil" betekent, onder deze laatste in dit geval te verstaan de stam van de wereldboom of de stengel van de cosmische lotusplant. We hebben dus een „identificatie met verzwegen derde" voor ons, d.w.z. de vereenzelviging van dobbelsteen met nāga en pijl is niet rechtstreeks, maar door intermediair van de stam of stengel tot stand gekomen.

[2] *Intern. Archiv f. Ethnogr.* XIX, 1910, p. 145, gecit. bij Rassers, *l.c.*, p. 450. — Van belang zijn ook de namen van krissen en van hun maaksel (*ḍapor*), die zij niet zelden met bekende nāga-vorsten gemeen hebben, o.a. Pasopati, Ardhawalika, Besoeki (Vasuki), Nagasena, Naga seloeman. *Cat. v. d. Wapententoonst. geh. te Djoka* 1938, *Djåwå* XVIII, 1938, p. 264. — De drie betekenissen: nāga, pijl en kris, zijn verenigd in de Javaanse ardhawalika, Hazeu, *De nāga Ardhawalika bij de Javanen*, *BKI.* VI, 5, p. 175 e.v.

Ook in de versiering van het krislemmet speelt de bovenbedoelde bilaterale verwantschap een belangrijke rol. Het meest oorspronkelijk zijn in die versiering uiteraard de vormen waarbij het ornament in een zich naar boven slingerende (bebladerde) stengel of tak bestaat (fig. 12 a); in een volgend ontwikkelingsstadium verandert de stengel in een nāga wiens lichaam ten dele in blad- en bloemornament is opgelost of er verschijnt als een stengel waarvan blad- en bloemranken uitgaan (fig. 12 b), terwijl in het laatste stadium het derde lid door middel waarvan de identificatie van kris en nāga tot stand is gekomen zich teruggetrokken heeft, m.a.w. het stengel-element geheel uit de versiering verdwenen is en deze nog slechts door het nāga-lichaam wordt gevormd (fig. 12 c).



a *b* *c*

Fig. 12

Over deze laatste vorm merkt Rassers op[1]: „in het grote merendeel der gevallen dat aan een krislemmet ornament is aangebracht, treffen wij daar als enige en voornaamste figuur de slang aan; meestal ligt de kop aan de basis, de opengesperde bek is naar de voorzijde gewend, en het lichaam is omhoog gestrekt tot aan de punt. Dat het aanwenden van dit motief een oud gebruik is, staat vast; reeds van de oudste kris die wij kennen (... de kris uit de verzameling Knaud met het jaartal 1264 Çaka) ... is het lemmet aan beide zijden o.a. met slangen versierd."

Met deze enkele opmerkingen over de nāga als stengelsymbool moge hier worden volstaan. Over de polycephale gedaante van de mythische slang zal aan het slot van ons overzicht over de parvan-symbolen nog dieper worden ingegaan.

---

[1] *Inl. tot de bestudeering van de Jav. kris, MKAW. Afd. Letterk. N.R.* Dl. 1 no. 8, 1938, p. 450.

D.

SYMBOLEN VAN HET PARVAN

Bij de bestudering van de symbolen van het parvan zal rekening zijn te houden met de omstandigheid, dat de verhouding van deze symbolen tot elkaar en tot hun plantaardige grondvorm van een enigszins andere aard is dan die bij het mūla en bij de stengel. Terwijl de laatste alle in dezelfde relatie tot hun substraat staan en onderling gelijkwaardig zijn — onverminderd de omstandigheid dat enkele onder hen in een bevoorrechte positie verkeren en vaker worden toegepast dan andere —, blijken deze verhoudingen bij de parvan-symbolen een ingrijpende wijziging te hebben ondergaan ten gunste van één vertegenwoordiger van die groep, n.l. de makara. Dit watermonster toch neemt een zo dominerende positie te midden van de andere symbolen in, dat hiertegenover slechts enkele andere representanten van de stengelknoop zich in een min of meer onafhankelijke positie hebben kunnen handhaven, terwijl het grote merendeel op een of andere wijze aan de makara-figuur is gesubordineerd (vgl. p. 112), bijv. doordat zij er als stoffering of versiering aan zijn toegevoegd, er een of meer lichaamsdelen aan hebben afgestaan, of uit de geopende muil van het monster te voorschijn komen. Het spreekt overigens vanzelf, dat mede op de parvan-symbolen de algemene regel van toepassing is, dat tweevoudige equivalentie tot aanbeveling strekt voor de vervulling van de symbool-functie, hetgeen in dit geval zeggen wil, dat we vooral te maken zullen krijgen met voorwerpen en wezens die zowel door hun aan het waterelement verwante natuur als door hun uiterlijke gelijkenis met het parvan van hun nauwe verwantschap met dit orgaan doen blijken.

De antiloop

Een merkwaardige variant van de makara-toraṇa die tot dusver in Voor-Indië noch op Midden-Java is aangetroffen, doch in de Oost-Javaanse kunst door verscheidene exemplaren is vertegenwoordigd en ook uit de Javaanse wajang evenals uit de Balische kunst bekend is, is de herteboog, d.i. het type van toraṇa waarbij de boogarmen en in den regel ook de monsterkop (banaspati) op hun gewone plaats aanwezig zijn, doch de

beide makara's door de kop of het bovenlijf van de antiloop (kidang) zijn vervangen (Pl. 38). In een enigszins gewijzigde vorm komt hetzelfde motief ook in Achter-Indië voor, o.a. bij een tweetal stukken uit de beginperiode der Chamse kunst (7de—8ste eeuw), waar echter in afwijking van de Javaans-Balische voorstelling de kidang-figuren de makara's niet vervangen, maar ten halven lijve uit de muil van de monsters te voorschijn komen [1].

De verklaring van het opmerkelijke verschijnsel dat de herteboog wel in Achter-Indië en in het Hindoe-Javaanse cultuurgebied wordt aangetroffen, doch in de Indische kunst geheel ontbreekt, is door schrijver dezes vroeger gezocht [2] in de mogelijkheid, dat in vóórhistorische tijd, toen de voorouders van Chams, Khmers en Javanen nog op het Aziatische vasteland te zamen woonden, een wederzijdse cultuurbeïnvloeding tussen die volken zou hebben plaats gehad waarbij ook het bedoelde motief zou zijn overgenomen zonder dat aan ontlening in historische tijd uit Voor-Indische bron zou behoeven te worden gedacht.

Deze veronderstelling nu verliest veel van haar aannemelijkheid wanneer we in aanmerking nemen dat de figuur van de antiloop zowel in vorm als in aard een sterke affiniteit met het parvan vertoont, dus wat dit betreft op één lijn staat met andere, zuiver Indische symbolen waarvoor hetzelfde geldt. De bedoelde vormovereenkomst tussen antiloop en parvan heeft uiteraard alleen op het bovenlijf van het dier betrekking, omvattende de kop en de voorpoten van op zijde gezien, waarmede zich laat vergelijken de sierlijk gebogen profiellijn van de opengesperde „kaken" van het parvan of van deszelfs voornaamste substituut, de makara-kop. Wat voorts de aardovereenkomst betreft, hierover laat zich opmerken dat de zwarte antiloop in het brāhmanistische ritueel als het symbool van de donkere, regen-zwangere wolkenberg gold en dat uit de huid van het dier de leren zak werd vervaardigd waarin het Soma-vocht werd bewaard [3]. Dit wijst er op dat de kidang vanwege zijn aard in de groep van dieren met Soma-eigenschappen thuis behoort en daarom geacht werd nauw verwant te zijn aan het waterelement evenals aan het parvan en de makara. Een en ander had tot gevolg, dat het dier tot een parvan-symbool is geworden en als zodanig òf zelfstandig kon optreden zoals op Oost-Java en op Bali het geval is, òf aan de makara werd gesubordineerd gelijk in de Chamse kunst meer gebruikelijk blijkt te zijn geweest.

We mogen dus concluderen dat het herteboogmotief in India

---

[1] Bosch, *L'arc-à-biche*, *BEFEO.* XXXI, 1931, Pl. CVI.

[2] *L.c.*, p. 490.

[3] Moens, *OV.* 1921, p. 189; Oldenberg, *Rel. d. Veda* p. 399; *Weltanschauung*, p. 42, 164; Arbman, *Rudra*, p. 36.

uit de aldaar tot ontwikkeling gekomen Boom-symboliek ontstaan moet zijn en van daaruit zijn weg naar Achter-Indië en de Archipel heeft gevonden, zij het ook dat de originele voorstelling tot dusver in het land van oorsprong zelf nog niet is teruggevonden.

De yakṣa

Wat in het voorgaande over de antiloop is opgemerkt is mutatis mutandis mede op de yakṣa van toepassing: het bezit van bepaalde karakteristieke Soma-eigenschappen — waarop we later gelegenheid zullen hebben dieper in te gaan — brengt deze figuur in nauw contact met het waterelement en de makara en doet haar gaarne het gezelschap van deze beide zoeken. Van het samengaan van de yakṣa met het parvan zijn de voorbeelden in de Indische kunst te kust en te keur te vinden. We denken hier o.a. aan de pijler-beelden van yakṣa's en yakṣinī's te Bharhut die op makara-rijdieren staan opgesteld [1]; aan de met schild en zwaard bewapende yakṣa's op de reliëf-taferelen van Mathurā die uit de geopende muil van een makara te voorschijn springen (Pl. 39 b); ten slotte aan de vrij gebeeldhouwde makara-figuren in de Padang Lawas (Noord Sumatra) waarbij een knielende of rechtopstaande, eveneens zwaar bewapende yakṣa tussen de wijd geopende kaken van het monster heeft plaats genomen (Pl. 39 c). Aan de oorspronkelijke betekenis van het watermonster worden we nog eens herinnerd wanneer we de voorstelling van de yakṣa-uitspuwende makara op Pl. 39 a met de ons van vroeger bekende afbeeldingen van lotusranken te Sānchī vergelijken (Pl. 5 a en b). Ook op deze afbeeldingen is het een yakṣa die wordt uitgespuwd doch hier geschiedt dit niet door de geopende kaken van een makara doch door die van een lotus-parvan. Hier en ginds vervullen dus het parvan en de makara ten aanzien van den yakṣa dezelfde rol; zij zijn onderling verwisselbaar, in welk feit we een bewijs te meer mogen zien voor de juistheid van onze vroeger gevormde opvatting omtrent de symbolische gelijkwaardigheid van beide figuren.

Voor zover mij bekend is neemt de yakṣa als parvan-symbool steeds een ondergeschikte positie ten opzichte van de makara in en zijn er geen gevallen bekend, dat de eerste aan het uiteinde van de toraṇa-post het watermonster geheel vervangt zoals bijv. bij de Javaans-Balische kidang-figuur het geval bleek te zijn.

Dit verschijnsel zal m.i. op dezelfde wijze moeten worden verklaard als in het vroeger ter sprake gekomen geval van het rund (p. 120): de mense-

---

[1] Vogel, *NION*. VIII, p. 270.

lijke gedaante van de yakṣa wijkt van nature te sterk van de parvan-vorm af dan dat er zich een middel liet toepassen om dit verschil te compenseren en hierdoor een vormgelijkenis in het leven te roepen die de enkelvoudige, slechts op aardovereenkomst berustende equivalentie tussen yakṣa en parvan in een tweevoudige kon doen veranderen. Zo was de yakṣa er toe voorbestemd om een ondergeschikte positie ten opzichte van de makara in te nemen en werd hij tevens uitgesloten van de mogelijkheid om ooit als zelfstandig en volwaardig parvan-symbool op te treden.

De leeuw

Tot de belangrijkste diermotieven in de Indische kunst waarover tot dusver nog niet de nodige voorstudies gemaakt zijn die ons in staat zouden kunnen stellen het overvloedige materiaal dienaangaande te overzien en naar zijn symbolische waarde te beoordelen, behoort de siṃha, meer in het bijzonder dit dier in zijn verhouding tot verschillende al dan niet mythische soortgenoten, onder welke de makara in de eerste plaats genoemd moet worden.

Bepalen we er ons toe enkele hoofdpunten uit deze verhouding aan te stippen, dan beginnen we met op de voorgrond te stellen, dat geen dier een sterker affiniteit tot de makara aan de dag legt dan de siṃha. Dat deze affiniteit er een van zeer oude datum is, kan o.a. blijken uit de talrijke voorstellingen van het gemeenschappelijk optreden der beide dieren in de vroeg-buddhistische kunst; men zie bijv. Pl. 39 f waar een leeuw voor een makara schijnt weg te vluchten of deze op zijn beurt achtervolgt; elders een leeuw die uit de geopende muil van het watermonster te voorschijn komt enz.

Heeft dit elkaar zoeken der beide dieren aanvankelijk een sporadisch karakter, in en na de Gupta-tijd worden de voorbeelden er van steeds talrijker totdat ze in Zuid-Indië en op Midden-Java hun hoogtepunt van frequentie bereiken. De associatie van de beide dieren is dan een vast thema geworden dat men niet moede wordt tot in den treure te herhalen en op alle mogelijke manieren te variëren. Terwijl hierbij in den regel de makara zijn oude plaats aan het uiteinde van de boogarm of trapboom behoudt, wordt de leeuw in steeds andere situaties afgebeeld, nu eens voor de makara-kop uitzwevend, dan weer er boven of er achter aangebracht, soms ook in miniatuurgedaante tussen de monsterkaken plaats nemend of daaruit ten halven lijve te voorschijn komend, dit alles afgewisseld met allerlei kruisingsproducten tussen de beide dieren en een enkel zeldzaam geval waarbij het leeuwenlichaam, als zelfstandig parvan-symbool optredend, de makara-figuur geheel verdrongen heeft (Pl. 39 d-f; 40 a-e).

De conclusie die uit het bovenstaande valt te trekken: dat de leeuw zich als een echt en volwaardig parvan-symbool gedraagt, geeft geen reden tot verwondering als we in aanmerking nemen, dat de gelijkenis tussen de vorm van het simha-lichaam, de profil gezien, enerzijds en die van het parvan en de makara anderzijds niet minder sprekend is dan de vormovereenkomst welke er tussen de kiḍang en de laatste twee figuren kon worden opgemerkt. Ten aanzien echter van de overeenkomst in aard die we eveneens verwachten te zullen aantreffen om de volwaardigheid van de leeuw als parvan-symbool te rechtvaardigen, doet zich een moeilijkheid voor, de moeilijkheid om te verklaren, dat, alhoewel de leeuw een vurige aard bezit, de makara daarentegen van de natuur der wateren is, de beide dieren zich ten aanzien van elkaar gedragen alsof zij tot dezelfde Agni- of Soma-klasse behoorden, m.a.w. we stuiten hier op een uitzondering op de regel, welke voorschrijft, dat alleen gelijkgeaarde symbolen elkaar aantrekken en in elkaars plaats kunnen treden.

De oplossing van de hier bedoelde moeilijkheid moet waarschijnlijk worden gezocht in de oud-Indische voorstelling volgens welke Agni uit de wateren geboren wordt, zich bij voorkeur in dit element ophoudt en er zich ook gaarne in verbergt. Aangezien nu de met Agni geïdentificeerde simha een even rasechte representant van het vuur-element is als de makara het is van het water-element, kon er geen misverstand ontstaan omtrent de bedoeling die door de onderlinge relatie der beide dieren tot uitdrukking werd gebracht: les extrêmes se touchent, het een voortkomend uit het ander, beide in voortdurende nabijheid en afhankelijkheid van elkaar verkerend.

Zo beschouwd heeft ook ongetwijfeld het ontelbaar vaak voorkomende, als het ware werktuiglijk steeds opnieuw herhaalde Hindoe-Javaanse motief van de kleine leeuwenfiguur zittende tussen de geopende kaken van het watermonster (Pl. 40 c), gelijk ook alle overige combinaties van de simha en de makara, een diepere betekenis gehad; een betekenis welke zich op één lijn laat stellen met de relatie tussen vijg en lotus in het plantenrijk. Immers ook deze beide vertegenwoordigers van het vuur- en water-element verkeren in voortdurende nabijheid en afhankelijkheid van elkaar, gaan in elkander op en wisselen hun organen uit (p. 83), kortom zij staan in een analoge verhouding tot elkaar als onder de dieren de simha en de makara.

De nāga

Alvorens over te gaan tot de bespreking van de nāga in zijn hoedanigheid van parvan-symbool brengen we met een enkel woord in herinnering, dat

de nāga in de Indische kunst op drieërlei wijze pleegt te worden voorgesteld: als een slang met vele koppen; in menselijke gedaante met een huif van cobra-koppen boven het hoofd en als een wezen met het bovenlijf van een mens en het kronkelende onderlijf van een slang.

De eerste vorm, waarmede we ons hier voorlopig alleen zullen bezighouden, is reeds te Bharhut en Sānchi vertegenwoordigd en draagt hier, evenals in de latere kunst, een oneven aantal koppen, gewoonlijk drie, vijf of zeven, met een duidelijk uitgesproken voorkeur voor het getal vijf.

Deze theriomorphe gedaante van de nāga is op Midden-Java geheel onbekend [1]; zelfs op de reliëfs waar de gevolgde tekst zijn optreden bepaaldelijk vereist — bijv. wanneer in het verhaal van Mucilinda de Buddha door de windingen van het slangelijf beschermd heet te worden — wordt het dier er steeds in menselijke gedaante afgebeeld. In de Oost-Javaanse kunst en op Bali evenwel zijn de rollen verwisseld: de menselijke nāga ontbreekt er geheel, terwijl het als dier afgebeelde reptiel er zeer veelvuldig wordt aangetroffen, echter, merkwaardig genoeg, gewoonlijk slechts in zijn enkelkoppige gedaante [2].

In het oude Kambodja liggen de verhoudingen weer enigszins anders: terwijl de menselijke vorm er slechts sporadisch voorkomt, heeft de polycephale, theriomorphe nāga er nagenoeg de alleenheerschappij verworven en vormt deze er het motief, dat ongeveer dezelfde plaats inneemt als op Midden-Java de makara (Pl. 41 a-c), zij het ook dat het er met nog groter voorliefde en nog eentoniger regelmaat wordt toegepast dan op Java het watermonster. Deze „hantise du serpent" wint sinds de 10de eeuw gestadig in betekenis om ten tijde van Jayavarman VII het dominerende kenmerk van de Khmerse kunst te worden.

Beschouwen we nu het Khmerse type van nāga meer van nabij, dan kunnen we in de wijze van uitbeelding twee vormen onderscheiden: die waarbij het slangelijf zonder afscheiding in de polycephale kop overgaat (Pl. 41 b, c); en die waarbij het lijf in een monsterkop van het siṃha- of makara-type uitloopt en uit de geopende, met tanden bezette kaken van deze kop de zich in vele halzen splitsende romp van het nāga-gedierte te voorschijn komt (Pl. 41 a; 42 h, i).

Vergelijken we nu deze Khmerse nāga-voorstellingen met de reeds meerdere malen door ons geraadpleegde spiraalranken op de Baraboeḍoer-

---

[1] Behoudens bij de beeldvoetstukken waar deze nāga is aangebracht als ondersteuning van de afvoertuit.

[2] Dat echter de veelkoppige nāga op Oost-Java wel bekend moet zijn geweest, blijkt o.a. uit een reliëfvoorstelling op het peṇḍopoterras te Panataran.

reliëfs, meer in het bijzonder met het gedeelte daaruit, waar de stengel zich tot een knotsvormig uiteinde verdikt en van hier uit ranken in waaiervorm uitzendt, dan trekt het de aandacht, dat de bedoelde verdikking vaak in een bladachtige schede is gevat en dat deze laatste een treffende gelijkenis vertoont met de op de overeenkomstige plaats in het Khmerse nāga-lichaam aanwezige monsterkop (Pl. 42 a-c).

Voor de volgende ontwikkeling raadplege men vooral Pl. 42.

Nadat de stengelverdikking op Pl. 42 a-c haar laagste punt bereikt heeft richt zij zich op om de ons van vroeger bekende S-vormige bocht te beschrijven en zich vervolgens veelvoudig in een waaier van ranken te vertakken. Deze vertakkingen houde men goed in het oog: de omgebogen uiteinden er van vertonen op Midden-Java steeds een plantaardig karakter en ook bij Khmerse toraṇa's is dit vaak nog het geval (Pl. 42 e), doch in de volgende stadia van ontwikkeling gaan in de uiteinden zich slangekoppen aftekenen, steeds duidelijker en duidelijker (Pl. 42 f, g), totdat het slangelijf met de polycephale kop geboren is (Pl. 42 h, i). Is dit punt bereikt, dan heeft de fantasie van den Khmersen beeldhouwer verder vrij spel om de uitspruitsels der rankuiteinden tot allerlei variaties op de nāga-kopbekroningen te vervormen (fig. 13) en zo ontstaan de verschillende typen van deze bekroningen die in de opeenvolgende stijlperioden der Khmerse kunst in zwang zijn geweest: de nāga-hoofdtooi met een enkele „fleuron", die in de trant van de Russische „kakochnik", de „diadème en forme de bicorne" enz. enz. [1].

Fig. 13

Een nog duidelijker beeld van de hier geschetste evolutie toont ons de Khmerse bronzen wierookbrander, afgebeeld op Pl. 43. Uit een van de beide voetstukken waarop dit voorwerp rust en dat de gedaante van een vierbladig padmamūla vertoont komt een lotusstengel te voorschijn welke, na eerst een zijwaartse bocht te hebben beschreven en een parvan te hebben gevormd, zich naar boven wendt om vervolgens opnieuw een parvan te doen ontstaan. Uit dit tweede parvan ontwikkelt zich een drietal stengels waarvan de eerste zich naar de grond toe buigt en hier

[1] De Coral Rémusat, *L'Art khmer*, p. 105.

het tweede voetstuk vormt [1], gelijkend op het eerste, maar nu driebladig, terwijl de tweede, rechtstandig omhoog gaande, een kelkvormig opgevouwen lotusblad uit zich voortbrengt dat als wierookreservoir fungeert. De derde stengel ten slotte, waarop het hier vooral aankomt, buigt zich naar op zijde, dan naar omhoog en gaat hierbij geleidelijk over in een polycephaal nāga-bovenlijf, het platte handvat van het wierooktoestel uitmakend. De metamorphose van stengeluiteinde tot nāga heeft zich hier dus als het ware onder onze ogen voltrokken.

Met het boven opgemerkte kan worden volstaan om ons er van te overtuigen, dat makara en veelkoppige nāga twee loten zijn van één en dezelfde stam. Van beide ligt de oorsprong in het uiteinde van de lotusstengel met waaiervormig daaraan ontspruitende rankenbundel. Terwijl deze grondvorm in het ene geval zich tot het theriomorphe type van polycephale nāga heeft ontwikkeld, heeft hij in het andere geval tot het ontstaan van de makara van groep III (zie boven p. 19) geleid.

Het spreekt vanzelf, dat deze conclusie op algemene geldigheid aanspraak maakt en bijgevolg niet enkel op de Khmerse vertegenwoordiger van het veelkoppige nāga-geslacht, maar ook op de Indische nāga, overal waar deze zich in dierlijke en polycephale gestalte vertoont, betrekking heeft; een conclusie van een zo grote draagwijdte, dat wij goed zullen doen ons van de consequenties terdege rekenschap te geven alvorens er verder mede in zee te gaan.

Vragen we ons dan af hoe het natuurlijke substraat van de nāga, d.i. de slang (*sarpa*), tot het veelkoppige reptiel van de mythologie en de beeldende kunst is geworden en in welke verhouding deze beide tot de lotus staan, dan zal ons uitgangspunt moeten worden gezocht in de overeenkomst in vorm tussen het lichaam van de slang en de stengel van de lotus, welke overeenkomst, zoals hiervóór reeds is opgemerkt, tot identificatie van beide heeft geleid (p. 111). We moeten aannemen dat vervolgens dezelfde ontwikkeling heeft ingezet die we bij andere symbolische gelijkstellingen reeds herhaaldelijk hebben waargenomen:

---

[1] De botanische functie van dit voetstuk is niet geheel duidelijk. Hoewel het in vorm met het padmamūla van het eerste voetstuk overeenkomt (behoudens zijn driebladigheid), kan het dit toch niet voorstellen, aangezien het voorkomen van twee mūla's aan een en dezelfde lotusplant onbestaanbaar is. Ik houd het daarom voor een parvan, vormende het uiteinde van de zich naar beneden buigende stengel (over de vormgelijkheid van mūla en parvan zie boven p. 36).

de overeenkomst in vorm had ten gevolge, dat de vorm zich met een adequate inhoud vulde, d.w.z. dat op de aan de stengel gelijkgestelde slang bepaalde Agni- en Soma-eigenschappen van het in de stengel aanwezige plantensap werden overgedragen. En tegelijk met en ten gevolge van die overdracht werd de slang de drager van die eigenschappen; hij deed zijn intrede in de mythologie: uit de slang (sarpa) was het fabeldier (nāga) geboren.

Dat het karakter van dit nāga-fabeldier een staalkaart van de meest typische Soma- en Agni-hoedanigheden oplevert, moge uit het volgende beknopte overzicht blijken [1].

Met verschillende vochten uit de Soma-klasse is de nāga ten nauwste verwant, in de eerste plaats met de wateren. Het water is de geliefde verblijfplaats der nāga's; vooral in meren, vijvers, bronnen en in de oceaan moet men ze zoeken; in de buddhistische literatuur zijn de watergoden Varuṇa en Sāgara nāgarāja's geworden; nāga's schenken regen of onthouden die aan het mensdom; ze veranderen in regenwolken en doen rivieren ontstaan [2]. Zij bezitten het vermogen de rasa der wateren in zich op te nemen en de hierin aanwezige leven verlengende en versterkende kracht aan anderen mede te delen. Van dit laatste vinden we een typisch voorbeeld in de verering der zgn. Nāgakals „slangestenen" („snake-slabs") die vaak in groten getale bij de ingang van Zuid-Indische steden en dorpen staan opgesteld. Vogel deelt hierover mede [3]: „. . . the usual practice is to have a figure of a cobra carved on a small stone slab, to place it in a well for six months in order to imbue it with life (*prāṇa-pratishṭhā*) by means of mantras and certain ceremonies, and then to set it up under a *pīpal* (açvattha) or *nīm*-tree . . . It is believed that a woman will obtain children if she walks round the tree 108 times daily for 45 days consecutively."

Ook tot het Soma-vocht bij uitnemendheid, het amrĕta, staat de nāga in nauwe betrekking: om het bezit van het amrĕta speelt de dodelijke strijd zich af tussen Garuḍa en de nāga's; het amrĕta bevindt zich in de nāga-loka en wordt er door nāga's voortgebracht; met vijf soorten van nectar worden de nāga's vereerd en hun venijn werkt als amrĕta wanneer het als tegengift tegen plantengiften wordt toegediend. — Wat het Soma-vocht zelf betreft: een stroom gezeefde Soma wordt vergeleken met een slang die uit zijn huid kruipt; de nāgi-stammoeder van het Kambodja'se vorstengeslacht draagt de naam Somā [4].

---

[1] Ontleend aan de in Vogel's *Indian Serpent Lore*, 1926, verzamelde gegevens.

[2] *O.c.*, p. 32, 33, 115, 184, 209, 244.

[3] *O.c.*, p. 270 (spat. van mij). De „levend geworden", onder een açvattha geplaatste snake-slab speelt hier kennelijk dezelfde rol als de Devī Kuṇḍalinī in het microcosmische wereldbeeld (boven p. 94).

[4] *O.c.*, p. 14, 17, 37, 276.

In dezelfde categorie van voorstellingen moet de sterke affiniteit van de nāga tot de lotus worden gerangschikt. Onze op morphologische gronden berustende conclusie omtrent de herkomst van de nāga uit de lotusstengel vindt steun in een aantal opmerkelijke gegevens die de Indische mythologie en vertelselliteratuur dienaangaande bevatten. Zo trekt het de aandacht dat de eigennamen van nāga-vorsten vaak benamingen van de lotus zijn (o.a. Padma, Mahāpadma, Kumuda, Puṇḍarīka, Utpalaka)[1]. Verder wijs ik op de vele verhalen waarin de sterke voorliefde van de nāga voor de lotusvijver aan het licht komt; hij zwemt er in rond, heeft er zijn woonplaats, doet er door zijn toverkracht wonderlotussen ontstaan, kortom hij gedraagt er zich als een lotus onder de lotussen. Uit het Soma-karakter van de nāga vloeit rechtstreeks voort het vermogen om vruchtbaarheid te schenken, onvruchtbaarheid te verdrijven en ziekten te genezen. Evenals alle leden van de Soma-familie, treden de nāga's op als schenkers van voorspoed en rijkdommen, vervullers van wensen, bezitters van kostbare schatten en als bewakers van die schatten. De genoemde vermogens heeft de nāga o.a. met het juweel en de schelp gemeen, vandaar zijn nauwe verwantschap met deze voorwerpen. De çaṅkha is zijn attribuut en het woord *çaṅkha* is vaak een bestanddeel van nāga-namen evenals het woord *maṇi*. Met een juweel pleegt de kruin (*cūḍā*) van nāga's versierd te zijn; dikwijls ook bevinden zij zich in het bezit van een wensjuweel of een juweel dat doden weer levend vermag te maken[2].

Daar *vāc* één in wezen is met het waterelement is het niet te verwonderen, dat het grote complex der met dit begrip geassocieerde voorstellingen (zie boven p. 50 e.v.; vāc niet alleen voorgesteld als het Woord, belichaamd in een leer, een heilig geschrift of in magisch krachtige spreuken of syllaben, maar ook als godin der wijsheid en welsprekendheid, van kunsten en wetenschappen enz.), mede van grote invloed op de vorming van het nāga-karakter is geweest. Uit deze vāc-associatie laat zich verklaren waarom van de nāga's wordt getuigd, dat zij grote begaafdheid voor muziek, in het bijzonder het luitspel, aan de dag leggen; zich in het bezit van wonderdoende muziekinstrumenten bevinden[3], en ook in andere kunsten, met name in de architectuur, uitblinken. Zo worden zij geprezen om de wonderbaarlijke kunstwerken door hen tot stand gebracht in de dagen van Nāgārjuna. Voorts is het in dit verband zeer opmerkelijk dat de nāga's der vertelselliteratuur vaak in de vermomming van geleerden en geestelijken optreden (als brahmaan, rĕsi, asceet, bhikṣu enz.[4] dan

---

[1] *O.c.*, p. 191.
[2] *O.c.*, p. 19, 20, 22, 25, 218.
[3] *O.c.*, p. 22.
[4] *O.c.*, passim. — Hierin is wellicht de verklaring te zoeken van de nog steeds niet volledig opgehelderde betekenisovergang van Skr. *bhujaṅga* „slang" in oud-Jav. *bhujaṅga* „geleerde", „dichter uit de geestelijke stand," te vergelijken met den middeleeuwsen „clerc." Over deze overgang merkt Gonda op (*B K I.* 89, 1932, p. 232): „Zelfs al zou men kunnen

wel dat zij machtige tovermeesters heten te zijn of heilige boeken en toverformulieren in hun bezit hebben. De buddhistische canonieke geschriften worden aan de hoede der nāga's toevertrouwd; de tekst der Prajñāparāmitā bevond zich vele eeuwen in hun bezit alvorens onder de mensen te worden bekend gemaakt enz. [1].

Tegenover de boven in het kort gememoreerde Soma-eigenschappen blijven de Agni-hoedanigheden in het nāga-karakter, kwantitatief althans, verre in de minderheid. Feitelijk is er steeds slechts van één hiervan sprake en tekent deze zich alleen in scherpe trekken af, n.l. de op vuur gelijkende uitwerking van het nāga-gift op zijn omgeving. Dit „tejas", de „hitte", „gloed" van het nāga-gift speelt, zoals algemeen bekend is, in de Indische vertelselliteratuur een belangrijke rol; men denke o.a. aan het vuur-duel tussen den Buddha en de nāga van Uruvilvā, evenals aan de nāga Takṣaka, die door zijn vurige beet een waringin in vlammen deed opgaan en vervolgens het paleis van koning Parikṣit in de as legde.

Hoe staat het nu met de ontwikkeling van de veelkoppigheid van het nāga-gedierte, het kenmerk dat er bij uitstek zijn mythisch karakter aan verleent?

Bij de beantwoording van deze vraag zal men in het oog moeten houden, dat de oudste berichten over de nāga geen enkele grond bevatten voor het vermoeden, dat men zich toen reeds de nāga als een veelkoppig reptiel heeft voorgesteld. Zonder bewijs van het tegendeel zal men dus veilig kunnen aannemen, dat de tot een mythisch wezen geworden slang aanvankelijk in het bezit van slechts één enkele kop is gedacht. Er moet echter een verandering in deze voorstelling zijn gekomen en wel op het ogenblik dat de kunst het ontwikkelingsstadium had bereikt waarin het uiteinde van de lotusstengel van een waaiervormige bundel ranken werd voorzien. Wat er toen gebeurd is laat zich niet met zekerheid vaststellen doch wel met grote waarschijnlijkheid vermoeden: Toen het lichaam van de nāga eenmaal met de stengel van de lotusplant was geïdentificeerd,

---

aantonen, dat dit verband (n.l. tussen slang en geleerde) op oud Java gelegd is . . ., dan is het nog vreemd, dat juist aan dít woord en slechts aan dít woord (bhujaṅga) de Javaanse betekenis is gehecht en niet aan de vele andere synoniemen. (De Amarakoça noemt vijf en twintig woorden voor „slang" . . .; zie ook Vogel, Serpent Lore, p. 13)". —

Hierbij kan men opmerken, dat het allerminst een ongewoon verschijnsel is dat in het Jav. aan één Skr. synoniem uit vele andere een zeer speciale betekenis is gehecht. Zo is — om slechts een enkel voorbeeld te noemen — van de vele Skr. synoniemen van „geestelijke" alleen het zeer ongebruikelijke woord *mahārddhika* in het Jav. de aanduiding geworden van dengene die of van hetgeen dat vrijstelling van lasten geniet, vandaar *merdika*, „vrij".

[1] *O.c.*, p. 21, 23.

had dit tot noodzakelijk gevolg, dat de kop van het dier met het stengeluiteinde werd gelijkgesteld. En daar dit uiteinde in de kunst de vorm van een zich waaiervormig ontplooiend stel ranken had aangenomen, had dit weer tot gevolg dat de extremiteit van het nāga-lichaam zich op analoge wijze in een veelheid van nāga-halzen met koppen vertakte.

Hiermede dan was de identiteit van nāga en lotusstengel volledig geworden en hiermede was dan ook het doel bereikt, dat men voortdurend nastreefde wanneer men het symbool zowel in vorm als in aard tot een zo volmaakt mogelijk evenbeeld van het te symboliseren plantaardige orgaan trachtte te maken.

Dat men intussen niet bij dit punt is blijven stilstaan, maar nog verder op de weg van vergelijking en gelijkstelling is voortgegaan, spreekt, de Indische geest in aanmerking genomen, bijna vanzelf.

Ter illustratie hiervan nog een enkel voorbeeld.

Daar de menselijke arm een veel voorkomend symbool van de lotusstengel is — waarover later meer — en ook de nāga in deze functie optreedt, volgt hieruit krachtens het principe van „identificatie met verzwegen derde", de gelijkstelling zowel van genoemd lichaamsdeel met het slangelijf als van de uitgespreide vingers met de huif van nāga-koppen. Dit maakt het duidelijk waarom in de literatuur de nāga zo gaarne met de menselijke, in vijf vingers eindigende hand wordt vergeleken en gelijkgesteld [1], evenals het ook een verklaring aan de hand doet van het feit, dat, omgekeerd, in de kunst de nāga-kop niet zelden een opmerkelijke gelijkenis vertoont met de menselijke hand waarvan de vingers klauwvormig naar binnen gekromd zijn (Pl. 44 a-c). Dat het getal der nāga-koppen gewoonlijk vijf is, hangt ongetwijfeld met dezelfde gelijkstelling samen.

Het boven geschetste — uiteraard ten dele hypothetische — beeld van de ontwikkeling van slang tot nāga kon niet worden gemist, waar het er ons om te doen is een verklaring van enkele verschijnselen met betrekking tot de onderlinge verhouding tussen makara en nāga te vinden. We kunnen hierover thans kort zijn. Nu gebleken is, dat het nāga-lijf het equivalent is van de lotusstengel en de polycephale kop uit dezelfde parvanformatie is ontstaan waaruit de makara is geboren, verwondert het ons niet wanneer we voorstellingen tegenkomen waarin hetzij de gehele lotusstengel-met-inbegrip-van-het-uiteinde door het gehele nāga-lichaam-inclusief-de-kop is gesubstitueerd, hetzij de stengel door het nāga-lijf is vervangen,

[1] HOPKINS, *Epic Myth.*, p. 28: „The arm ends in five fingers and is first said to be like a fat, smooth snake, then like a five headed (the fingers) snake."

terwijl het stengeluiteinde de makara-kop-gedaante heeft aangenomen.

Door een drietal voorbeelden moge dit nader worden toegelicht.

1. Aan het vroeger reeds ter sprake gekomen pilasterornament van Māmallapuram (p. 11) heeft een reeks van interessante substituties als boven bedoeld plaats gehad (Pl. 7 b): in de eerste plaats is de bochtige stengel door het kronkelende slangelijf vervangen; in de tweede plaats zijn op de punten waar de stengel — hier het slangelichaam — zich in tweeën splitst makara-koppen aangebracht in plaats van de primaire parvans (p. 11); terwijl ten slotte de uiteinden der afgesplitste delen in nāga-koppen zijn veranderd om de secundaire parvans te remplaceren.

2. Het op p. 140 genoemde Tibeto-Burmeense handschrift der Mo-so bevat een afbeelding van de vogel Garuḍa zittende op de top van de wereldboom terwijl een tweetal slangelijven uit zijn bek naar beneden afhangen (Pl. 44 e). Daar zoals later zal blijken de Garuḍa in deze positie een bijzondere verschijningsvorm van het brahmamūla is en er dezelfde functie vervult waarin elders de kāla-kop optreedt, is het duidelijk, dat de van de garuḍa-bek uitgaande slangelijven dezelfde rol spelen als de uit de kāla-bek te voorschijn komende boogposten [1]. Deze lijven doen er dus als stengel-symbolen dienst.

3. Ten slotte noemen we in dit verband nog de posten, die de omlijsting van de tympanons der Khmerse bouwwerken vormen. Daar deze posten eindigen in en als het ware organisch vergroeid zijn met de polycephale nāga-koppen, hierboven besproken, ligt het voor de hand om in deze bouwdelen de sterk gestyleerde weergave van het nāga-lichaam te zien.

Ons op deze opvatting baserende vragen we ons af of niet de waarschijnlijkheid er voor pleit, dat ook de toraṇa-posten uit andere architecturen het lichaam van de nāga bedoelen voor te stellen. Er bestaat te meer reden om deze vraag te stellen als we opmerken, dat de Khmerse post een element bevat, dat ook aan de Hindoe-Javaanse tegenhanger er van voorkomt en waarop we reeds vroeger hebben gewezen (p. 24) doch dat toen nog niet uit de ons bekend geworden gegevens kon worden verklaard. Ik heb het oog op de smalle zoom waarmede de post aan beide zijden is afgezet en die op Java steeds onversierd is gelaten, in de Khmerse kunst soms eveneens glad is (Pl. 41 b, c), doch vaak ook een eigen ornament, verschillend van dat van de middenband, vertoont (Pl. 41 a). Een repliek nu van deze zoom, op sterk verkleinde schaal weergegeven, maar op gelijke wijze gedecoreerd of glad gelaten, vindt men aan de halzen en

[1] Met dit belangrijke verschil, dat de nāga-koppen hier in de bek van de garuḍa verdwijnen en dus het nāga-lichaam is afgebeeld in een richting tegengesteld aan die van de boogposten. De zin van deze zonderlinge en unieke afwijking ontgaat mij ten enenmale.

koppen der slangen van het polycephale uiteinde van de Khmerse boogarm terug (Pl. 41 c; 42 i). Waar dus het bedoelde stel zomen tot de anatomie van het slangelichaam blijkt te behoren, is het niet twijfelachtig, dat overal waar dit element aan boogarmen voorkomt, er een overblijfsel van het slangachtig karakter in steekt, dat deze armen oorspronkelijk eigen was.

Er valt nog op iets anders te wijzen dat het slangachtig karakter van de toraṇa-post in het licht vermag te stellen. Herinneren we ons de mededeling van Groneman blijkens welke er onderscheid wordt gemaakt tussen de kris met recht en die met gebogen lemmet, welke beide vormen onderscheidenlijk met de *sarpa tapa*, de zich in rust bevindende slang, en de *sarpa loemakoe*, de zich voortbewegende, kronkelende slang, worden vereenzelvigd, dan blijkt deze onderscheiding niet alleen op de kris, maar ook op de toraṇa-post toepasselijk te wezen: wanneer we een rechte of zwak gebogen post voor ons hebben, wordt hierdoor de *sarpa tapa* voorgesteld, is echter de post sterk gebogen of vormt hij kronkelingen of lussen — zoals bijv. in de Zuid-Indische architectuur zeer gebruikelijk is —, dan wordt hierdoor de *sarpa loemakoe* in beeld gebracht.

Een en ander brengt ons er toe een kleine correctie op onze vroegere opvatting in zake het karakter van de Javaanse toraṇa-post aan te brengen: niet zoals wij toen meenden stelt deze post de lotusstengel voor, maar het symbolisch substituut van die stengel, het nāga-lichaam, wordt er door weergegeven.

In dit licht beschouwd is de Khmerse boogarm iets minder ver van het natuurlijke voorbeeld afgeweken dan het Hindoe-Javaanse type er van. Immers bij de eerste wordt de lotusstengel met het daarmede verbonden parvan door het nāga-lichaam met de daarbij behorende (polycephale) nāga-kop voorgesteld, terwijl op Java evenals in India een hybrische formatie bestaande uit slangelichaam en makara-kop daarvoor in de plaats is gekomen.

Ten slotte nog een enkele opmerking bij een interessante variatie op het makara-thema, waarbij de traditionele olifantsslurf voor een geschubd nāga-lichaam met geopende bek en juweel-bekroonde kruin heeft plaats gemaakt (Pl. 44 d).

Vergelijkt men dit stuk met het plantaardige prototype er van, zijnde het parvan van knotsvormig model met waaier van lotusranken, dan blijkt enerzijds de slurfloze makara-snoet met de knots, anderzijds het nāga-lijf met één enkele rankenbundel te corresponderen. Naast verschil bestaat er dus ook overeenkomst tussen deze Hindoe-Javaanse makara en de Khmerse tegenhanger er van: terwijl in Kambodja de gehele waaier van ranken in een veelkoppig nāga-lichaam is veranderd, heeft op Java slechts één enkele rank de metamorphose tot nāga ondergaan.

E.

SYMBOLEN VAN HET BRAHMAMŪLA

Na ons in het voorgaande met het padmamūla en de daarmede samenhangende plantdelen te hebben beziggehouden, wenden we ons thans tot de hoger gesitueerde delen van de Boom en bespreken hiervan in de eerste plaats de wortel van de op de aardse lotus ingeplante ficus. Dit orgaan zullen we in twee hoofdfuncties zien optreden: geassocieerd met de twee daaruit ontspringende zijtakken en de bekroning vormend van de toraṇa; voorts als topstuk van de, gewoonlijk in een zuil, paal, standaard e.d. veranderde boomstam.

Voorlopig bepalen we ons tot de eerst bedoelde vorm. De tweede zal in ons overzicht van de stambha-symbolen een punt van bespreking uitmaken.

De leeuwenkop

Onder verwijzing naar wat hiervóór over de onderscheiding tussen Agni- en Soma-symbolen en hun toepassing als representanten resp. van het brahma- en padmamūla is opgemerkt (p. 108), staan we eerst stil bij het kāla- of leeuwenkop-motief, het brahmamūla-symbool bij uitnemendheid [1], dat als toraṇa-bekroning, bovenal op Java, zich in een ongeëvenaarde populariteit heeft mogen verheugen.

Om welke reden juist de leeuwenkop gunstig gepraedisponeerd geacht is tot het vervullen van de brahmamūla-functie, valt niet moeilijk te gissen. Zoals reeds gebleken is liet de neus van het dier zich met de wortelknol vereenzelvigen, terwijl de rondom wijduitstaande manendos een dankbaar

[1] Bij onze bestudering van de morphologie van de lotusplant hebben we de kāla met de bijbehorende toraṇa opgevat als een onderdeel van deze plant en zeker niet ten onrechte hebben we dit gedaan omdat het brahma- en het padmamūla gelijk van vorm zijn (p. 78), dus ook hun symbolische substituten dit moeten zijn. Bovendien komt, zoals later zal blijken, de kāla inderdaad als symbolische verschijningsvorm van het *padma*mūla voor. Dit neemt echter niet weg, dat de leeuwenkop voornamelijk als *brahma*mūla-symbool in gebruik is geweest, ja het symbool bij uitnemendheid van dit mūla is geworden.

object voor vergelijking en identificatie met de neerhangende of oprijzende kruin van de hemelse vijgeboom leverde.

Bestond er op grond van deze vormovereenkomst alle aanleiding om de leeuwenkop met het mūla te vereenzelvigen, niet minder was het de aard van de leeuw die een aansporing hiertoe vormde. Want van alle dieren is de leeuw het naast aan Agni verwant. Wordt van dezen god niet gezegd, dat hij schitterende, gouden of ijzeren tanden en geweldige kaken of „leeuwenkaken" bezit? Dat hij brult en springt als een leeuw, zich (met zijn vlammen) een weg baant door het woud als een leeuw, en dat hij een allesverslinder, een rauw-vlees-eter is evenals de koning der dieren [1]?

Evenals dus het ronde watervat als een ideaal representant van het padmamūla kon gelden omdat het van de vorm van het mūla en van de natuur der wateren is, zo was de leeuwenkop een niet minder treffende equivalent van het brahmamūla èn vanwege zijn uiterlijk èn vanwege zijn vurige aard.

Het is de boven bedoelde bilaterale gelijkwaardigheid, enerzijds met de vijgeboom, anderzijds met Agni, die van groot nut zal kunnen zijn bij de verklaring van een aantal voorstellingen het kāla-motief betreffende waaromtrent tot nu toe onzekerheid heeft geheerst.

Vanaspati

Een van die onzekerheden komt tot uiting in de vaak gestelde en verschillend beantwoorde vraag, wat de zin kan zijn van de zonderlinge benaming *vanaspati* (of *banaspati*) waaronder de Oost-Javaanse vorm van het leeuwenkop-motief bekend staat [2].

Het volgende moge ter beantwoording van deze vraag worden opgemerkt. De benaming „banaspati" met de betekenis „heer van het woud", „woudreus", wordt zowel voor zeer grote bomen, in het bijzonder de açvattha

---

[1] SENART, *Essai*, p. 134.

[2] Volgens BRANDES, *Tj. Djago*, p. 26 nt. 1, moet het Skr.woord *banaspati* worden opgevat in de zin van een grote boom, die in de omgeving sterk op de voorgrond treedt. „Deze soort boomen, aldus Br., trekken vooral sterk de aandacht, en zoo zou het kunnen zijn, dat *banaspati* op Java ook opgevat is geworden in den zin van *ḍanjang* (*ḍang hyang*) d.i. „schutsgeest eener plaats", en dus ook van „boschgeest" in het algemeen, *bhoeta, kāla*". — Volgens RASSERS, *Over den Oorsprong van het Jav. Tooneel, BKI.* 88, 1931, p. 415, is de banaspati „heer des wouds" de beheerser van het gewijde initiatie-bos, van de boom der kennis, die in de kajon tot in kleine onderdelen nauwkeurig is afgebeeld. — Zie ook VOGEL bij VAN ERP, *Barabuḍur* II, p. 272 en HIDDING, *De beteekenis van de kekajon, TBG.* LXXI, 1931, p. 637.

en nyagrodha gebezigd als voor Agni wanneer de vlammen van dezen god met de takken van een boom worden vergeleken [1]. Dus van twee zijden drong de naam banaspati zich aan de leeuwenkop op, van die van de woudreus en van die van den vuurgod, met welke beiden hij als identiek werd beschouwd. Geen wonder dat de naam op het leeuwenkop-motief overging en er ook aan gehecht is gebleven, nadat andere, minder karakteristieke benamingen, die naar men moet aannemen in de Hindoe-Javaanse tijd voor hetzelfde motief in zwang waren geweest, in onbruik waren geraakt [2].

Kāla

Tot dezelfde orde van voorstellingen behoort vermoedelijk de tot heden evenmin bevredigend verklaarde benaming *kāla* waarmede de Midden-Javaanse vorm van het leeuwenkop-motief pleegt te worden aangeduid. Het feit dat Kāla, de god van de Tijd, als de „alles-verslinder" te boek staat [3], heeft waarschijnlijk het tertium comparationis gevormd tussen dezen god en de twee voornaamste alles-verslinders: Agni en de leeuw. Uit de uit deze vergelijking voortvloeiende identificatie van Kāla en leeuw laat zich dan verklaren, enerzijds dat Kāla in daemonische gedaante met leeuwenkop, -manen en -klauwen wordt afgebeeld, anderzijds dat de verschijningsvorm van het mūla als leeuwenkop met de naam kāla is aangeduid geworden. Ook deze naam is er dan waarschijnlijk één uit vele geweest waaronder het leeuwenkop-motief in de Midden-Javaanse periode bekend is geweest.

De zon

Voor de verklaring van enkele andere eigenaardigheden van het leeuwenkop-motief is het nodig ons betoog een ogenblik te onderbreken om opnieuw bij de inhoud van de hiervóór reeds ter sprake gekomen inscriptie van Deopara stil te staan.

Zoals men zich herinnert bevat de 26ste strophe van dit inschrift de mededeling, dat koning Vijayasena voor god Pradyumneçvara een tempel

[1] COOMARASWAMY, *The Inverted Tree*, p. 16, 19, 38; *The Yakṣa of the Vedas and Upaniṣads, Quarterly J. of the Myth. Soc.* XXVIII, 1937—38, p. 234; MEYER, *Trilogie* II, p. 63.

[2] In het oud-Jav. Rāmāyaṇa (VIII 51) komt *suwuk lawang* als inheemse benaming van de monsterkop voor; POERBATJARAKA, *TBG.* LXXII, 1932, p. 164.

[3] SCHEFTELOWITZ, *Die Zeit als Schicksalsgottheit in der ind. u. iran. Rel.*, 1929, p. 18, 26, 29.

deed bouwen, te vergelijken met de wereldberg (Mahāmeru), waarop 's middags de zon rust, en dat dit hemellichaam bij zijn op- en ondergang (op dezelfde wijze) de Oostelijke en Westelijke berg beroert. Deze wereldberg, zo vervolgt het inschrift, is gelijk aan de stam van een boom, waarvan de takken de vier windstreken zijn en die geplaatst is tussen het hemelgewelf en het midden van de oceaan. Dit is de enige zuil die het verblijf der drie werelden ondersteunt en het is de enige, waard te worden vermeld onder alle bergen.

Enkele van de hier voorkomende voorstellingen zijn ons reeds bekend en vertrouwd, met name de uit het midden van de oceaan oprijzende en als stambha het hemelgewelf ondersteunende wereldberg; voorts de vereenzelviging van deze stambha met de stam van de wereldboom en het zich splitsen van deze stam in vier takken, in de richting der vier windstreken.

Hiernaast echter treffen we enkele belangrijke nieuwe gegevens aan, vooreerst dat de zon in het zenith van haar baan op de top van de zuil komt te rusten; en verder het feit, dat er twee bergen zijn, de Udaya- en Asta-giri, waarop zich het hemellicht onderscheidenlijk bij zijn op- en ondergang nederzet.

Wat het eerste punt betreft hebben we reeds gewezen op de opvallende overeenkomst tussen de hier gegeven voorstelling volgens welke het zonnelichaam dagelijks op de wereldzuil plaats neemt om daarvan het topstuk te vormen, en de episode uit het verhaal in de Siṃhāsanadvātriṃçikā, waar sprake is van een in het midden van een meer geplante gouden zuil, waarop een met edelgesteenten versierde troon is geplaatst. Iedere dag van zonsopgang tot noen verheft die zuil zich geleidelijk en raakt ten slotte de zonneschijf aan om vervolgens weer even geleidelijk te dalen tot hij de waterspiegel heeft bereikt.

Brengen we nu de boven vermelde gegevens betreffende het zonnelichaam, voorgesteld als het topstuk van de wereldzuil, in verband met het feit, dat ook het brahmamūla op de top van de stam-wereldzuil geplaatst is, dan leidt dit tot de belangrijke gevolgtrekking, dat de zon op het éne moment van de dag dat zij het zenith van haar baan bereikt en de top van de wereldzuil bestijgt, met het mūla van de hemelse vijgeboom samenvalt. (Zie vooral de Indische tekening op Pl. 18 c, voorstellende de oerwateren uit het begin der schepping waarop het wereldei ronddrijft dat de vijf-takkige wereldboom uit zich voortbrengt, terwijl op de top van de stam, juist op het knooppunt der takken waar het brahmamūla zich bevindt, de stralende zonneschijf is geplaatst.)

Hieruit volgt weer, dat niet alleen de beide bolvormige lichamen elkaar bedekken, maar ook hun symbolische verschijningsvormen dit doen.

Dat een en ander uiterst belangrijke consequenties heeft gehad, behoeft wel nauwelijks te worden gezegd. Want niet alleen het mūla, ook de zon heeft van oudsher het middelpunt van een omvangrijk en rijk geschakeerd complex van mythische en symbolische voorstellingen gevormd. We herinneren hier slechts aan de Vedische verschijningsvormen van Sūrya en van den zonnegod als wagen, rad, werpschijf, juweel, oog van Sūrya, oog van Brahman, gouden schommel, gouden vaartuig, rode of gouden adelaar, flamingo, kalf, wit gevleugelde of gevlekte stier, wit paard en deuropening waardoor de lichthemel van Brahman zichtbaar is [1], om van de ten minste even talrijke post-Vedische voorstellingen geheel te zwijgen.

Welnu, werden de zon en het brahmamūla geacht met elkaar in conjunctie te treden en zich met elkaar te vereenzelvigen, dan kon het niet uitblijven, dat ook de sferen van symboliek waarvan de beide bolvormige lichamen het middelpunt vormden, in contact met elkaar kwamen en geheel of ten dele met elkaar samensmolten en dat dit weer tot het ontstaan van velerlei identificaties, contaminaties en hybridiseringen tussen zon- en mūla-symbolen onderling heeft geleid.

Behalve echter met de boven bedoelde wederzijdse beïnvloeding zal bij ons verder onderzoek rekening zijn te houden met de gevallen, dat een Sūrya-symbool een mūla-symbool verdrongen heeft en zich op diens plaats op de stambha-top heeft neergezet. Het belangrijke gevolg hiervan is, dat bij de brahmamūla- in tegenstelling met de padmamūla-symbolen het vormcriterium vaak niet opgaat. Treft men bijv. als stambha-topstuk de arend, de stier, het vaartuig of een ander voorwerp of wezen aan, welks uiterlijk in generlei opzicht met dat van het bolvormige mūla congrueert, dan is hierin een duidelijke aanwijzing gelegen, dat het Sūrya-symbool een brahmamūla-symbool van diens plaats op de stambha-top heeft verdrongen.

Als om deze toch reeds ingewikkelde en moeilijk ontwarbare verhoudingen nog meer te vertroebelen, hebben de met de stambha-top in verband staande voorstellingen waarschijnlijk nog van een andere zijde invloed ondergaan dan van die van het Sūrya-complex. Er bestaat n.l. reden om aan te nemen, dat volgens Indische voorstelling de maan, evenals de zon, maar dan natuurlijk op haar nachtelijke baan, op het ogenblik dat zij haar volle schijngestalte en haar hoogste punt bereikt, de top van de stambha

[1] MacDonell, *Vedic Myth.*, p. 30 e.v.; Keith, *Rel. and Phil. of the Veda*, p. 45; Kirfel, *Kosmographie*, p. 18 e.v.; Hertel, *Die Himmelstore im Veda und Awesta*, 1924; *Die Arische Feuerlehre*, 1925, p. 12 e.v.

bestijgt en met het brahmamūla samenvalt. De gevolgen hiervan zijn uiteraard van analoge aard geweest als die van Sūrya's stambha-bestijging, al treden zij in de symboliek minder sterk op de voorgrond.

In het beurtelings bestijgen van de stambha-top door zon en maan is m.i. een der oorzaken gelegen van de duisterheden en onregelmatigheden in het classificatie-stelsel, waarover boven (p. 91) reeds met een enkel woord gerept werd. Terwijl oorspronkelijk naar we moeten aannemen het brahmamūla met Agni, het padmamūla met Soma in vaste betrekking stond (p. 108), moet hierin verandering zijn gekomen toen, nog in de Rg-vedische tijd, de identificatie van maan en Soma haar beslag gekregen had, waarbij zich de, waarschijnlijk uit een oudere periode dagtekenende, vereenzelviging van Sūrya met Agni aansloot. Het alternerend innemen van de stambha-topplaats door zon en maan had van toen af ten gevolge dat het brahmamūla beurtelings met Agni en met Soma vereenzelvigd werd, terwijl het padmamūla telkens met de tegenpool van elk dezer beide natuurkrachten werd geïdentificeerd. Hieruit laat zich o.a. verklaren, dat het Soma-vocht nu eens in nauwe betrekking met de onderwereld voorkomt (zijnde de aan de oerwateren onttrokken essentie), dan weer in verband met de hemelboom wordt gedacht (açvatthaḥ somasavanaḥ). Hiermede gaan hand in hand de voorstellingen welke Agni op zijn beurt nu eens in de onderwereld der oerwateren verplaatsen (als Vāḍavāgni, het daemonische „merriemuilvuur", onder de avatāra's van Viṣṇu genoemd en geïdentificeerd met de zon [1]), hem echter dan weer, eveneens als Sūrya, in de lichthemel localiseren.

Van de boven bedoelde voorstellingen heeft de symboliek ongetwijfeld de weerslag ondervonden, in het bijzonder is er een krachtige invloed van te bespeuren in het vroeger door ons opgemerkte verschijnsel, dat een aantal voorwerpen en wezens, die uit hoofde van hun vorm voor de vervulling van de symbool-functie in aanmerking komen, zowel als substituten van de hemelboom- als van de aardeboom-onderdelen worden gebezigd (tot de zgn. ambivalente symbolen behoren).

Het laatste woord in de talrijke en hoogst ingewikkelde problemen in zake de verhouding van Agni en Soma is hiermede zeker nog niet gezegd, te minder omdat er nog andere invloeden werkzaam zijn geweest[2], die ten dele met de bestaande verhoudingen samenvielen en ze versterkten, ten dele er tegen in gingen en ze ontwricht hebben. Onder deze omstandigheden is het zeer de vraag of de Indiërs wel altijd zelf de weg door dit labyrinth van voorstellingen hebben weten te vinden.

---

[1] Hopkins, *Epic Mythology*, p. 99, 204, 218.

[2] Ik heb hier voornamelijk het oog op het boterkarnen en het rituele vuurmaken (zie Held, *Mahābhārata*, p. 140 e.v.).

Zonnemythen

Hier moge nog een tweetal voorbeelden volgen ter illustratie van wat boven over de Sūrya-symboliek in verband met de wereldboom is opgemerkt.

Het eerste is ontleend aan een bepaalde groep van verhalen waarop Przyluski de aandacht heeft gevestigd en waarin sprake is van een gouden viervoeter of een gouden vogel die iedere dag een sprong maakt of een vlucht onderneemt om zich op een grote boom neer te zetten [1]. Zo bevat de Vinaya van de Mahāsāṃghika's het verhaal van een jager, die iedere dag de koning der herten door het luchtruim ziet zweven en zich vervolgens op de tak van een waringin ziet neerzetten. Diens lichaam — zo wordt dan gezegd — verspreidde een glans die de hellingen van het gebergte in gloed zette.

In het hiervóór reeds vermelde (p. 71) Palāsa-jataka vinden we hetzelfde motief, vermeerderd met enkele typische bijzonderheden, terug. Hier is het zonnedier de bodhisattva, die in de gedaante van een gouden zwaan zich geregeld op een grote palāça-boom nederzet. Deze wordt ondanks de waarschuwingen van den bodhisattva het slachtoffer van de parasitaire groei van een nyagrodha, doordat een zaadje van deze boom toevallig in de gaffel der takken van de palāça terecht komt. Hieruit ontwikkelt zich een woudreus, die de palāça op de stomp van de stam na doet afsterven.

Het moet ons opvallen, dat de „pointe" van dit soort van verhalen niet zo zeer gelegen is in het solaire karakter van het gouden dier dat er een rol in vervult, als wel in de associatie van dit zonne-motief met het wereldboomthema. Immers het beeld dat deze verhalen voor het oog van den toehoorder er van oproepen heeft niet alleen betrekking op het grote hemellicht zoals dit, een gouden dier gelijk, door de hemelruimte zweeft, maar het omvat tevens het niet minder grootse beeld van de Boom der schepping, op de top van welks stam, de steunpilaar van het uitspansel, het zonnedier zich dagelijks neerzet [2].

Kāla en Sūrya

Keren we na deze uitweiding tot de monsterkop terug en vragen we ons af of aan de kāla al dan niet een solair karakter dient te worden toegeschreven, dan moet het antwoord luiden, dat, in macrocosmische verhoudingen

---

[1] *Deux Noms indiens du Dieu Soleil, BSOS.* VI, 2, p. 457 e.v.; *Les Salva, JA.* 1929 p. 2 e.v.

[2] Men denke hier ook aan de Balische Soerja-zetel, waarop batara Siwa zich dagelijks in de gedaante van den zonnegod neerzet om de vereering der gelovigen in ontvangst te nemen. STUTTERHEIM, *Een interessante Surya-zetel van Noesa Penida, BKI.* 92, 1935, p. 206 e.v.

gezien, de kop inderdaad gelijk is aan de zon, onder dit belangrijke voorbehoud echter, dat deze identiteit slechts geldt op het éne moment des middags waarop de zon door het zenith van haar baan gaat. Op dat éne moment vormt Sūrya de bekroning van de wereldzuil en valt hij samen met de voor het brahmamūla gesubstitueerde kāla, op alle overige tijden van de dag echter zijn beide gescheiden.

Volgt hieruit, dat het onjuist is de kāla zonder meer als een solair symbool op te vatten [1], anderzijds valt niet te loochenen, dat de kop een krachtige invloed van de zijde van het Sūrya-symbolisme heeft ondergaan. De duidelijke bewijzen hiervan zijn o.a. te vinden in de Oost-Javaanse en Balische siermotieven — banaspati's, antefixen, karangans enz. — waarin de tweeogige monsterkop voor het één-ogige type — het oog van Sūrya — heeft plaats gemaakt (Pl. 48 d, e). Voorts in de Khmerse vormen van het kālamotief waarbij de manen op en de tanden onder aan de leeuwenkop zich tot een krans van vlamvormige uitsteeksels hebben aaneengesloten om aldus de door stralen omringde zonneschijf natuurgetrouw in beeld te brengen (Pl. 48 c).

Gaṅgā en Yamunā

Volgen we nu nog iets verder de door de inscriptie van Deopara gegeven aanwijzing waar deze zegt, dat de zon des middags op de top van de Mahāmeru plaats neemt, dan is het ons nu ook mogelijk de macrocosmische equivalenten der beide toraṇa-posten op het spoor te komen. Stellen we hierbij voorop, dat het punt waar deze posten de kāla-kop verlaten, in het macrocosmische wereldbeeld beantwoordt aan het raakpunt tussen zonneschijf en wereldbergtop, dan ligt het voor de hand te veronderstellen, dat de gezochte equivalenten der bedoelde posten iets zullen hebben uit te staan met de top van de Mahāmeru; nauwkeuriger gezegd, dat zij worden voorgesteld als te dier plaatse te ontspringen en zich van daaruit in een wijde boog naar beneden te bewegen op analoge wijze als de boogposten dit doen.

Op grond van deze aanwijzingen is het zeker niet te gewaagd, de bewuste equivalenten in het op de top van de Mahāmeru ontspringende paar tweelingsstromen, de Gaṅgā en de Yamunā, te willen terugvinden.

Voordat we deze veronderstelling verder uitwerken vraagt een ander punt onze aandacht.

---

[1] Vgl. Mus, *Barabuḍur*, p. 150: „Pour tout dire, dans le domaine où se circonscrit notre recherche, il n'y a pas de mythes solaires. Il n'est de mythe que cosmique."

Opgangs- en Ondergangsberg

In de Hindoe-Javaanse kunst is het een zeer gewoon verschijnsel, dat de beide makara's aan de uiteinden der boogposten door pilasters van grotere of kleinere afmetingen en op verschillende wijzen gedecoreerd, worden ondersteund (Pl. 9a). Het feit, dat ook in de Indische architectuur van dergelijke pilasters veelvuldig gebruikt wordt gemaakt, strekt tot bewijs, dat het Hindoe-Javaanse motief in India is ontstaan en te zamen met zovele andere kunstvormen een plaats in de „koloniale" traditie heeft gekregen.

Dit eenmaal uitgemaakt zijnde vragen we ons af wat de bedoelde pilasters te betekenen kunnen hebben.

Ook op deze vraag geeft naar alle waarschijnlijkheid de inscriptie van Deopara antwoord. Hierin toch wordt gezegd, dat de zon dagelijks bij haar op- en ondergang op twee bergen, de Udaya- en Astagiri rust, terwijl zij des middags op de top van de wereldberg plaats neemt.

Houden we nu in het oog, dat de wereldberg door een zuil of pilaster pleegt te worden voorgesteld, dan wordt het in hoge mate waarschijnlijk, dat, omgekeerd, overal waar de pilaster voorkomt deze een berg bedoelt weer te geven [1]. En brengen we dit weer in verband met het feit, dat er een nauw verband kon worden vastgesteld tussen het topstuk van de toraṇa en de zon in het zenith van haar baan, dan is het zeker niet te gewaagd een dergelijk verband te leggen tussen de uiteinden van de toraṇa en hetzelfde hemellichaam wanneer het zijn baan aanvangt en beëindigt. Uit een en ander mogen we de gevolgtrekking maken, dat de toraṇa zich onder een dubbel macrocosmisch aspect aan ons voordoet: als de zinnebeeldige weergave van de beide hemelstromen, de Gaṅgā en de Yamunā, die na op de top van de wereldberg ontsprongen te zijn zich vandaar naar beneden storten en door twee aardse gebergten, voorgesteld in pilastervorm, worden opgevangen; tevens als de uitbeelding van de zonnebaan welker uiteinden door de beide zelfde pilasters, voorstellende de Udaya- en Astagiri, worden ondersteund.

Een merkwaardige wajang-figuur vraagt in dit verband een ogenblik onze aandacht (Pl. 46 b). Ze is een voorstelling van Batara Goeroe in vierarmige gedaante, staande op zijn rijdier de Nandin en overwelfd door een boog welks uiteinden in de ons reeds bekende kidang-koppen uitlopen. Deze boog steunt aan weerskanten op een vlammen-uitstralende monsterkop, die op zijn beurt op een zuilvormige verhevendheid rust. Om het hoofd van den god zweven wolkpartijen met in de rechter boven-

[1] Vgl. AV. XIII 1, 47, waar de bergen dezer aarde *yūpa's*, „offerzuilen", worden genoemd.

hoek nog een maansikkel. Bij andere exemplaren van dezelfde Goeroe-figuur is er tussen de wolken bovendien nog plaats voor een achtpuntige ster [1].

De verklaring van deze voorstelling volgt uit het boven opgemerkte vanzelf: de hertenboog verbeeldt de zonnebaan die de hemelruimte met de daarin zwevende wolken, maan en sterren overspant, terwijl de beide monsterkoppen op de zuilvormige verhevenheden het grote hemellicht in beeld brengen wanneer dit bij zijn op- en ondergang op de Udaya- en Astagiri plaats neemt.

Hetzelfde motief als in deze wajang-figuur is verwerkt vinden we terug in de versiering van een op Oost-Java vaak voorkomend type van staande bronzen lamp (Pl. 46 d). De voornaamste elementen hierin zijn: een topstuk in juweelvorm (= het brahmamūla); een hiervan uitgaand stel boogarmen (= de equivalenten van de toraṇa-posten), uitlopende in twee monsterkoppen (= de Oost-Javaanse tegenhangers van de Midden-Javaanse makara's) en zich door deze heen naar beneden toe voortzettende; ten slotte een tweetal pilastertjes welke de boogarmen ondersteunen en die, al worden ze in dit geval niet door kāla-koppen bekroond, ongetwijfeld ook hier de Udaya- en Astagiri moeten voorstellen.

Een ander voorbeeld van de beide zonnestandaarden ontlenen we aan een bovendorpel van het Khmerse heiligdom Kôk Pô (857 A.D.) [2], Pl. 46 c. De middenpartij van dit stuk wordt gevormd door een garuḍa — die als symbool van het brahmamūla later ter sprake zal komen —, van welke figuur twee zijtakken uitgaan die aan weerszijden door een spitsgetopte standaard [3] worden ondersteund en tevens op hetzelfde punt door een monsterkop bekroond worden. Dit motief is dan nog verder uitgewerkt en verfraaid door aan elke kop een paar handen toe te voegen die de

---

[1] Zie o.a. *Aanwinsten v. d. Afd. Volkenk. v. h. Kol. Inst. te A'dam*, 1942—43, Pl. IV, 9.

[2] STERN, *Le style du Kulên*, *BEFEO.* XXVIII, 1938, p. 143.

[3] Wat hier een spitsgetopte standaard wordt genoemd is niet anders dan de van de onderrand van de boog afhangende en uit een snoer paarlen bestaande hanger of pendeloque die gewoonlijk in combinatie met de guirlande voorkomt en als versieringsmotief in de Khmerse kunst een even belangrijke rol speelt als in India en op Java (DE CORAL RÉMUSAT, *L'art khmer*, Pl. 13—30). Het feit echter dat de beide hangers van de hier bedoelde boog door monsterkoppen worden bekroond wijst er m.i. met stelligheid op, dat er een reïnterpretatie van het motief heeft plaats gehad waarbij de bedoelde hangers als zuilen of standaarden zijn opgevat en met de op- en ondergangsberg geïdentificeerd zijn.

bochten der takken krampachtig omklemmen en omhoog schijnen te trekken in de richting van de met slagtanden bezette muilen der monsterkoppen er boven, toevoegingen waardoor uiteraard de symbolische betekenis van het voorgestelde generlei wijziging ondergaat.

We kunnen ons nu nog afvragen of we met dezelfde soort voorstelling worden geconfronteerd wanneer wèl het tweetal zonnesymbolen aanwezig is, doch de bergzuilen als dragers van die symbolen ontbreken.

Deze vraag doet zich o.a. voor bij de bestudering van het fraaie en rijk bewerkte Oost-Javaanse gouden borstsieraad dat sinds 1939 deel uitmaakt van de oudhedencollectie van het Indisch Instituut te Amsterdam [1] (Pl. 46 a). Behoudens op het bedoelde punt levert de analyse van dit stuk geen bijzondere moeilijkheden op: op het padmamūla, aangebracht even beneden het midden van het sieraad en voorgesteld als een achtspakig rad [2], verheft zich de stam des Booms, afgebeeld als een gladde zuil en bekroond door het brahmamūla in de gedaante van een monsterkop van Oost-Javaans type. Uit deze kop ontwikkelen zich aan weerszijden de zijtakken van het Boom-motief (de equivalenten van de toraṇa-posten), voorgesteld als een tweetal platte, langs de randen gegroefde banden (vgl. boven p. 24), die na twee maal door parvans in monsterkopvorm onderbroken te zijn onder het padmamūla in één punt samenkomen. Ten slotte wordt de stam nog geflankeerd door een tweetal cakra's van een vorm die enigszins van die van het padmamūla afwijkt.

Moet nu aan deze beide cakra's dezelfde betekenis worden toegekend als aan de monsterkoppen van de wajang-figuur, d.w.z. moeten zij ook hier als zonnesymbolen worden geïnterpreteerd, voorstellende het rad van Sūrya wanneer het zijn dagelijkse vlucht door het luchtruim aanvangt en beëindigt? Hoe verleidelijk deze verklaring ook klinkt, zij bevredigt niet in allen dele, in aanmerking genomen het feit, dat bij het gouden sieraad niet alleen de beide berg-pilasters ontbreken, maar ook de cakra's binnen de omlijsting der toraṇa-bogen zijn aangebracht en niet deze bogen ondersteunen gelijk de monsterkoppen het doen bij de wajang-figuur. We weten dus niet geheel zeker of de boven voorgestelde verklaring juist is dan wel of aan de cakra's een andere, ons nog onbekende betekenis dient te worden toegekend.

---

[1] Voor een uitvoerige beschrijving zie GALESTIN, *Cult. Ind.* 1939, p. 73 e.v. — Op goede gronden wordt hier de vervaardigingstijd van het voorwerp in de periode 1350—1400 gesteld.

[2] Deze symbolische verschijningsvorm van het mūla zal hieronder bij de behandeling van de stambha ter sprake komen.

De daemonenkop

Keren we na dit intermezzo tot de bekroning van de toraṇa terug. Naast de leeuw staat een grote groep van aan dit dier verwante wezens waarvan de kop in een incidentele of meer constante functie als symbolisch substituut van het brahmamūla optreedt. Over het algemeen zijn deze wezens van nature met een welig ontwikkelde, wijd uitstaande haren- of manendos begiftigd en dragen zij deze als een onmiskenbaar teken van hun intieme verwantschap zowel met de hemelboom als met god Agni met zich om. Dat de kop hierbij voor het eigenlijke mūla staat terwijl de haren of manen gelijkwaardig zijn aan de takken van de Boom of aan Agni's vlammen, spreekt na het over het siṃha-kāla-motief opgemerkte vanzelf.

Tot de boven bedoelde groep behoren in de eerste plaats daemonische wezens als de yakṣa en de rākṣasa, beiden evenzeer bekend om hun woeste haardos als om de andere trek, die zij met den vuurgod gemeen hebben: hun onverzadiglijke vraatzucht in het algemeen en verzotheid op mensenvlees in het bijzonder, eigenschappen die in niet geringe mate tot aanbeveling strekken waar het op de vervulling van de brahmamūla-symboolfunctie aankomt.

Het verwondert ons dan ook niet, dat de monsterkop als toraṇa-bekroning niet zelden een menselijk gelaat met daemonische trekken vertoont (Oost-Java, Bali, Kambodja) en dat deze kop dan verder door de toevoeging van een paar armen (nauwkeuriger gezegd: doordat de op p. 33 bedoelde wingerdachtige ranken van het mūla de gedaante van een paar armen aannemen) in het bovenlijf van een manspersoon wordt herschapen (Pl. 47 b-e).

Op deze wijze voorgesteld verschijnt de daemon van de eclips, Bhatāra Rāhu, op de steen van Belahan [1], Pl. 47 a, waar hij op het spannende moment is afgebeeld, dat hij de zonneschijf met beide armen gegrepen heeft en op het punt staat te verslinden. Dit is dus op het ogenblik, dat Sūrya het hoogste punt van zijn baan bereikt heeft en samenvalt met — of zinnebeeldig uitgedrukt: wordt verslonden door, verdwijnt in — het mūla-symbool, in dit geval de monsterkop.

De kala songsang

Zoals hiervóór is opgemerkt kent de Indische overlevering behalve de hemelboom in normale stand ook de omgekeerde boom met naar boven

[1] Beschreven en besproken door STUTTERHEIM, *BKI.* 92, p. 196 e.v., die de voorstelling als een tjandra sengkala met de cijferwaarde 971 (= 1049 A.D.) verklaart.

groeiende wortel en omlaag hangende takken, dezelfde wonderboom, die nu nog bij verschillende Indonesische volken als waringing songsang bekend is en er een niet onbelangrijke rol in hun legenden, dongèngs, spelen, raadselopgaven, toverspreuken e.d. speelt.

Daar bij deze omgekeerde stand van de waringin een wijze van uitbeelding past, waarbij de symbolische verschijningsvorm van de boom, i.c. de kāla, eveneens het onderst boven is gekeerd, moet hierin naar alle waarschijnlijkheid de verklaring worden gezocht van de wonderlijke voorstellingen van op haar kop staande kāla-figuren, de „kala" of „boeta songsang", van welke figuren de op Bali voorkomende het meest bekend zijn, doch die ook elders, buiten het Javaans-Balische cultuurgebied, voorkomen.

Het oudste mij bekende voorbeeld van zo'n „gesongsangd" motief is te vinden op een der spuierreliëfs van de Oost-Javaanse badplaats Djalatoenda (977 A.D.) Pl. 48 a, welk reliëf, zoals ik elders heb aangetoond [1], de ontmoeting van den asceet Palasara met Batara Brahma voorstelt. Deze god is hier, evenals in de jongere Javaanse overlevering, met god Agni vereenzelvigd en wordt er afgebeeld als een vuurkolom in de gedaante van een rondom door vlammen omgeven, gedrochtelijk wezen, dat op de borst voorover liggend, de armen dubbelgevouwen ter weerszijden van het lichaam en de kop met leeuwentronie opgericht, op een lotuskussen steunt, terwijl het lichaam het onderst boven is gekeerd en de benen — waarvan er slechts één duidelijk zichtbaar is — boven het hoofd van den daemon in de lucht zweven.

Een ander voorbeeld van dezelfde voorstelling is de reeds genoemde, als sterrenbeeld en ook als versieringsmotief voorkomende Balische kala- of boeta songsang. In tegenstelling met den daemon van Djalatoeṇḍa is deze kala-figuur streng symmetrisch van bouw, maar ook bij hem vertoont het lichaam een omgekeerde stand en steunt het op borst en handen terwijl het de benen hoog in de lucht laat zweven, Pl. 48 b.

Een Balische variatie op hetzelfde motief stelt een gevleugelde stier, eveneens onderst boven gekeerd voor, terwijl ook een Chamse siṃha van betrekkelijk late datum (11de–15de eeuw) hetzelfde acrobatische kunststuk uitvoert [2].

Enkele andere voorbeelden van „gesongsangde" motieven zullen onder een ander hoofd van deze verhandeling ter sprake komen [3].

---

[1] *Cult. Ind.* VII, 1945, p. 12, 29.

[2] *ABIA.* IX, 1934, p. 24 en Pl. VIII c.

[3] Het zal den opmerkzamen lezer niet zijn ontgaan dat er aan de verklaring zoals die hier is voorgesteld een kleinigheid hapert. Het hoofd toch, het meest essentiële punt in de vergelijking tussen mens- of dierfiguur en de omgekeerde hemelboom, heeft zijn normale stand behouden, terwijl het lichaam, dat hier bijzaak is, is omgekeerd. Voorshands weet ik geen verklaring van deze afwijking te geven.

De garuḍa

In de hier besproken rubriek van brahmamūla-symbolen neemt de figuur van Garuḍa een zeer bescheiden plaats in. Voor zover kan worden nagegaan zijn er uit de Indische en Hindoe-Javaanse kunst geen gevallen van het voorkomen van deze vogel als toraṇa-bekroning bekend, terwijl in Kambodja zijn optreden als zodanig tot betrekkelijk zeldzame toepassingen beperkt blijft [1]. Niettemin vraagt zijn aanwezigheid in de laatst bedoelde gevallen onze aandacht (Pl. 46 c), te eerder omdat er van een vormovereenkomst tussen de spits gesnebde vogel en het ronde mūla ternauwernood sprake kan zijn en er dus een andere reden moet hebben bestaan om hem als middenfiguur van bovendorpels de plaats van het zoveel gebruikelijker monsterkopmotief te laten innemen.

Deze reden heeft zonder twijfel hierin bestaan, dat de garuḍa als verschijningsvorm van Sūrya — die gaarne met zwevende, vliegende, zich in een boog door het luchtruim voortbewegende voorwerpen en wezens wordt vergeleken en gelijkgesteld — van origine niet onder de mūla-symbolen heeft thuis behoord, doch in zijn hoedanigheid van zonnesymbool zich de gelegenheid zag geopend om zich op de top van de wereldstambha neder te zetten, zich daar te vereenzelvigen met het mūla en er incidenteel als mūla-symbool te fungeren.

Deze verklaring vindt een welkome bevestiging in de vroeger reeds ter sprake gekomen tekening uit het handschrift der Mo-so (zie p. 160), Pl. 44 e.

Zou men nog willen twijfelen aan het optreden van de garuḍa als solair symbool en als verschijningsvorm van het brahmamūla, dan brengt deze afbeelding van de vogel, die er op de top van de stam van de wereldboom is gezeten en er omkranst wordt door zijn veren gelijk de zon door haar stralen, de gewenste zekerheid op dit punt.

Interessant is het nu nog op te merken hoe goed de boven gegeven verklaring past op de bekende mythe van de roof van het amrĕta, in welke mythe Garuḍa de hoofdrol vervult.

Volgens de beschrijving van deze roof in het Ādiparva (33) ziet de vogel op zijn vlucht door het luchtruim voor zich uit een ronddraaiend rad verschijnen met randen zo scherp als messen, gelijkend op de zon. Nadat hij zich klein gemaakt heeft kruipt hij door de spaken van het rad door en ziet dan aan de onderzijde daarvan de lichamen van twee reusachtige slangen met bliksemende tanden te voorschijn komen, de bewakers van

---

[1] Behalve in de stijlperiode van de Phnom Kulên (eind 8ste en begin 9de eeuw) gedurende welke de garuḍa juist bijzonder vaak als toraṇa-bekroning verschijnt. Zie *BEFEO.* XXVIII, 1938, Pl. XLVII B en C, XLVIII, A, B en C.

het amrĕta, waarna hij zich van de achter het rad verborgen kumbha met amrĕta meester maakt en zich met zijn buit in veiligheid stelt.

Daar zoals later blijken zal het rad een zeer vaak voorkomend symbool van het brahmamūla is, moet ook ongetwijfeld in dit verhaal het rad als zodanig worden opgevat. Het wordt er voorgesteld als de bewaarplaats van het amrĕta en het gaat er vergezeld van een tweetal slangelichamen, de evenbeelden naar we reeds weten van de beide zijtakken van de Grondvorm, die ter weerszijden van het brahmamūla uitgaan. Aldus verschijnt in de hoogste hemelen het symbolisch equivalent van de kāla-makaraboog, samengesteld uit het rad in het midden en de beide reuzenslangen aan weerszijden daarvan. Aan de zonnevogel Garuḍa valt het thans ten deel die middenplaats te bezetten: na zijn opwaartse vlucht door het luchtruim te hebben volbracht bereikt hij het rad, maakt zich klein en kruipt tussen de spaken er van door, d.w.z. hij vereenzelvigt zich met het brahmamūla en neemt op dat supreme moment dezelfde plaats in het wereldboomorganisme in als de reuzenvogel op de tekening der Mo-so (Pl. 44 e). Het is het moment waarop de zonnevogel door het zenith van zijn baan gaat, waarna hij zijn vlucht door het luchtruim voortzet.

F.

SYMBOLEN VAN DE STAM

1. INLEIDING

Zoals wij vroeger hebben opgemerkt is op de groeiwijze van de lotusstengel (eig. wortelstok) de onderscheiding tussen recht en gekronkeld van toepassing, welke mede geldt voor de kris, de nāga en de toraṇa-post (zie boven p. 146). Bij de symbolen van de hoofdstengel krijgen we derhalve met twee hoofdvormen te maken: die waaraan de zich in een slingerlijn naar boven bewegende en die waaraan de rechtstandig omhoog rijzende stengel ten grondslag ligt.

De eerste zijn verre in de minderheid en ik weet er slechts twee voorbeelden van te noemen, vooreerst de nāga met menselijk bovenlijf (zie p. 153), waarop wij later in een ander verband zullen terugkomen; en dan de Javaanse of Balische kris wanneer deze een stand inneemt of een functie vervult analoog aan die van de hoofdstengel. Dit is o.a. het geval bij de Balische kris op Pl. 72 d blijkens de standaard in visvorm waarin het wapen is opgesteld, of liever, waaruit het — symbolisch gezien — ontstaat en waaruit het gelijk de lotusstengel uit zijn padmamūla oprijst (over de vis als padmamūla-symbool zie boven p. 118 en Pl. 23 b, c).

Neemt de hoofdstengel de gedaante van een rechte boomstam aan, dan doet dit stamelement zich in drie hoofdvormen aan ons voor: als top van de wereldberg, als zuil of een daaraan gelijkwaardig voorwerp, en als puruṣa, de Grote Mens, hieronder te verstaan de godheid en de mens bij uitnemendheid, de vorst.

De omstandigheid, dat ook de godheid als verschijningsvorm van de stam voorkomt, bereidt ons er op voor, dat we in de hieronder te bespreken voorstellingen in sterker mate dan tot dusver het geval was het religieuze element op de voorgrond zullen zien treden en dat we hierdoor in aanraking zullen komen met nieuwe problemen, van een andere orde dan die waarmede we ons tot dusver hebben bezig gehouden.

Geven we ons dan van tevoren nogmaals in het kort rekenschap van de grondgedachten waaruit de Indische voorstellingen omtrent de Boom in zijn betrekking tot het Leven zijn voortgekomen, dan vinden we als eerste daad vermeld het ingaan van de vurige scheppingsadem in de oerwateren

waaruit als Eerstgeborene de Gouden Kiem ontstaat, bevattende het amrĕta hetwelk het leven zelf is. Dit leven stijgt uit de wortel op naar boven; het wordt zichtbaar voor mensenogen en openbaart zich, eerst in de enkele rechte stam, vervolgens in het vijftal takken van de cosmische boom, om zich ten slotte duizendvoud te ontplooien in bladeren, bloemen en vruchten, dieren, mensen, daemonen en goden, kortom in alle creaturen waarin het leven vorm aanneemt.

Dit leven is heilig en goddelijk in welke gedaanten het zich ook manifesteert. Onverschillig of het zijn dionysisch Agni- of zijn apollinisch Soma-aspect vertoont; of het verzengt of zegent, vernietigt of doet gedijen; of het zich enkelvoudig voordoet dan wel zich in een onvoorstelbaar groot aantal verschijningsvormen oplost — immer en overal is het één en hetzelfde goddelijke beginsel, boven alles te vereren.

Deze voorstelling gaat gepaard met de opvatting, dat het leven in verhoogde potentie aanwezig is, van zijn goddelijkheid op manifester wijze doet blijken in bepaalde organen van de Boom, hieronder in de eerste plaats de wortel te noemen, maar dan vooral ook de stam, immers dit is het deel waarin de opstijgende levenskrachten, vóórdat zij in de machtige kruin overgaan en daar door takken en gebladerte heen in alle richtingen uitvloeien, tot één forse pijler tezaamgebundeld zijn en aldus vormen Het Ene, het Tad Ekam van Veda's en Upaniṣads, de Sang Hyang Tunggal der Javaanse overlevering.

Dit Ene, deze stambha, maakt aanspraak op goddelijke verering, niet alleen wanneer het in menselijke gedaante zich als god of als vorst openbaart, maar ook wanneer het als Mahāmeru het hemelgewelf ondersteunt; of wanneer het als stam deel uitmaakt van heilige bomen, aardse vertegenwoordigers van de cosmische açvattha of nyagrodha; of eindelijk, wanneer het de vorm aanneemt van een zuil of een daaraan gelijkgesteld wezen of voorwerp en in deze hoedanigheid een der vele symbolische verschijningsvormen van de hemelboom te dragen krijgt.

Elk van deze gestalten is in de andere latent aanwezig, is aan die andere gelijk, kan die andere uit zich voortbrengen of er zich in veranderen. Er is een kringloop van verschijningsvormen, waarbij boom, berg, zuil en menselijke gestalte voortdurend in elkaar overgaan, van plaats met elkaar wisselen, beurtelings als het hoogste beginsel worden vereerd en als zodanig de pūjā der gelovigen in ontvangst nemen.

Deze gedachten hebben door alle eeuwen heen een zeer voorname plaats in de Indische wereld- en levensbeschouwing ingenomen. Zij zijn reeds onder woorden gebracht in het beroemde Puruṣasūkta — RV. X 90 — waar Puruṣa, de grote Oermens, uit wiens lichaam de vier standen (*varṇa's*)

zullen worden geschapen, gezegd wordt duizend hoofden — of volgens AV. XIX 6, 1 duizend armen — en duizend voeten te bezitten, het menselijk evenbeeld van de wereldboom met zijn duizend takken en duizend wortels [1].

Maar evenzeer komen deze gedachten tot uiting in een betrekkelijk zo laat getuigenis als de Midden-Javaanse wij-inscriptie van Keloerak (782 A.D.), wanneer het beeld van den bodhisattva Mañjuçrī, welks oprichting in het inschrift wordt vereeuwigd, er achtereenvolgens met een zuil (*kīrtistambha*) en met een wensboom (*kalpataru*) wordt vereenzelvigd [2].

Dan weer vele eeuwen later komt de oude scheppingsmythe van Puruṣa tot nieuw leven in een Javaanse overlevering waarbij echter het lichaam van den oermens door het lichaam van de wereldberg vervangen wordt. „De vier kasten — aldus de redactie van het verhaal volgens de Korawāçrama [3] — dat zijn de brāhmaṇa's, de kṣatriya's, de waiçya's en de çūdra's, die worden beschouwd als het lichaam en de kracht van de Mahāmeru, n.l. de vorst is de top, de brahmanen zijn de ogen, de zon en de maan zijn de kaken, de kṣatriya's de nek, de waiçya's het middel en de çūdra's de benen van de Mahāmeru. Dat nu noemen de maharṣi's het „astaginajuweel", dat wordt geacht voort te brengen allerlei goud, allerlei rijkdom, rijst, vis, drank, toespijs, koper, ijzer, allerlei wat tot levensonderhoud strekt." — Dit betekent, dat de met het hoogste goddelijke beginsel gelijkgestelde Puruṣa uit Rgveda X 90, wiens lichaam de bouwstoffen voor de schepping levert, hier gelijkgesteld is met de wereldberg en er tevens wordt voorgesteld als een soort wensboom, die het mensdom schenkt al wat het voor zijn levensonderhoud behoeft.

De hier genoemde voorbeelden van het kringvormig in elkaar overgaan van de voornaamste verschijningsvormen van het stam-element zullen later met een groot aantal kunnen worden vermeerderd. In wat nu volgen gaat zullen we ons, onder verwijzing naar wat bereids over de Mahāmeru, de Udaya- en Astagiri is opgemerkt, niet meer in het bijzonder

---

[1] Vgl. ook vs. 3—4: „Eén voet van Puruṣa is in alle werelden en drie voet onsterfelijkheid in de hemel" met AV. X 7, 3, waar Skambha (= wereldzuil = stambha) eveneens viervoudig verschijnt, drie van zijn leden corresponderen met aarde, lucht en hemel, terwijl het vierde boven in de hemel uitsteekt; en Muṇḍa Up. VII 11, 8, waar het Brahman gezegd wordt zich met één voet in de drie lagere werelden te bewegen en met drie in de hogere.

[2] Bosch, *De Inscriptie van Keloerak*, *TBG.* LXVIII, 1928 p. 1 e.v.

[3] Ed. Swellengrebel, p. 65.

met de bergvorm bezighouden, doch onze aandacht tot de drie andere hoofdvormen van de stambha bepalen.

2. DE STAM ALS ZUIL

Onder deze aanduiding zijn mede begrepen de vele zaken die min of meer aan de zuil verwant zijn, zoals pilaster, standaard, paal, mast, banier, staak, stok, stijl, schacht en soortgelijke voorwerpen, die met de stambha de dragende functie benevens de langgerekte vorm en de loodrechte stand gemeen hebben.

Zoals reeds is opgemerkt treedt het stam-element slechts zelden geïsoleerd op, m.a.w. doorgaans heeft het een associatie aangegaan met andere organen van de plant, die naar de omstandigheden zich voordoen al dan niet hun natuurlijke gedaante afgelegd en de symboolvorm aangenomen kunnen hebben.

De Indramahotsava

Een geval van een dergelijk geïsoleerd of schijnbaar geïsoleerd optreden — want ook hier zullen de bedoelde associaties niet geheel afwezig blijken te zijn — doet zich voor bij de mast, *dhvaja*, die jaarlijks bij gelegenheid van het grote feest ter ere van god Indra — Indramahotsava — in de vorstelijke residentie werd (en nog wordt, het gebruik schijnt n.l. niet geheel te zijn uitgestorven) opgericht [1]. Volgens oud gebruik wordt hierbij onder veel ceremonieel een aan bepaalde eisen beantwoordende boom in het bos uitgezocht, geveld en van zijn takken en bladeren ontdaan, waarna de stam in plechtige optocht naar de stad wordt gevoerd en daar in de trant van een kalpataru met zonneschermen, bloemen, kransen, klokken, bellen, spiegels, waaiers e.d. wordt getooid. De aldus opgetuigde mast (= stambha) wordt vervolgens langzaam en voorzichtig opgericht, waarbij de *pāda*, voet, in een met vier posten en klampen verstevigde sokkel, *mātṛkā* genaamd (= vierledige vorm van het padmamūla), wordt ingelaten en vastgezet, terwijl er bovendien in de richting van de vier windstreken acht koorden (= acht zijtakken) aan de top van de mast worden vastgemaakt om deze overeind te houden. De dhvaja is nu tijdens de verdere duur van het feest Indra zelf, de god in eigen persoon op aarde verblijf houdend (*bhūmiṣṭha*), hetgeen o.a. hieruit blijkt, dat hij met Indra's namen wordt toegesproken (o.a. Cakra, Puraṃdara, Çatakratu, Vajrapāṇi), zijn diverse onderdelen als schedel,

[1] MEYER, *Trilogie III, Indra, Der altind. Gott der Frühlingssonne und der Fruchtbarkeit und sein Fest.*

aangezicht, buik, en benen van Indra worden aangeduid, hem op de gebruikelijke wijze pūjā wordt gebracht en hij verder het middelpunt vormt van dansen, gezangen, toneelspelen, optochten, schenkingen aan brahmanen en alles wat verder bij de feestelijke huldiging van een groten god te pas komt [1].

Ter wille van de overzichtelijkheid delen we van nu af de te behandelen voorstellingen in twee groepen in, t.w. die waarbij de dragende functie van de stambha op de voorgrond treedt en deze een associatie met het brahmamūla heeft aangegaan, en die waarbij de nadruk komt te vallen op de stam met zijn wortel en deze dus met het padmamūla verbonden voorkomt.

De bespreking van de eerste groep zal op verschillende punten blijken aan te sluiten bij en een vervolg te vormen op ons op p. 176 afgebroken overzicht van de brahmamūla-symbolen.

Twee verhalen

Het volgende verhaal is ontleend aan de levensgeschiedenis van den Buddha volgens Cullavagga 5, 8 [2].

Te dien tijde — heet het in deze tekst — bevond een gildemeester te Rājagrĕha zich in het bezit van een kostbaar stuk geel sandelhout. Hij kwam op het denkbeeld een nap uit dat hout te laten vervaardigen en te voorzien van een inschrift, luidende: alwie, hetzij monnik of brahmaan,

---

[1] MEYER, *o.c.*, p. 101.
Een interessant voorbeeld van de verschijning van de wereldboom als zuil bevat ook het Āprī-vers RV. I, 13, 11: „O tree, let the sacrificial food go, o god, to the gods. May the giver's splendour be foremost"; waarbij OLDENBERG aantekent (*SBE.* 46, p. 12 nt. 1): „To me it is evident that the tree, or, to translate more literally, the lord of the forest (vanaspati) invoked in this Āprī verse can only be the sacrificial post (yūpa) to which the victim was tied before it was killed. The yūpa is called vanaspati in the RV (III 8, 1, III 6, 11) as well as in the more modern Vedic texts (TS I, 3, 6, 1). — In the Āprī hymn IX 5, 10 the vanaspati is called sahasravalça (de duizendtwijgige); with this should be compared III 8, 11 (addressed to the yūpa) 'O Lord of the forest, rise with a hundred offshoots; may we rise with a thousand offshoots'. — In the Āprī hymn X, 70, 10 the rope is mentioned by which the vanaspati should tie the victim; comp. with this expression the statements of the ritual texts as to the raçana (rope) with which the victim is tied to the yūpa; . . . The meaning of these expressions becomes clear at once, if we explain the vanaspati as the sacificial post."

[2] KERN, *Geschied. v. h. Buddhisme* I, p. 144.

een meester in de toverkunst is, hale deze nap vrijelijk naar beneden. Daarop bevestigde hij de nap aan een strik, die hij boven aan een bamboestaak vastmaakte, waarop hij deze met behulp van een reeks andere staken oprichtte. — Er wordt dan nog verhaald hoe een zestal dwaalleraren vergeefse moeite doet om zich in het bezit van de nap te stellen, waarop Piṇḍola Kāçyapa door gebruikmaking van zijn bovennatuurlijke vermogens er in slaagt het gestelde doel te bereiken.

De schijnbaar onnozele inhoud van dit vertelsel komt ontegenzeggelijk in een geheel ander licht te staan, wanneer we in de bamboestaak een symbool van het stam-element van de wereldboom herkennen en wanneer we verder de nap uit geel sandelhout aan het gouden brahmamūla, bevattende het onsterfelijkheidsvocht, gelijkstellen. Hierdoor krijgt de door den gildemeester opgerichte stellage dezelfde betekenis als de dhvaja van het Indra-feest en wordt zij tevens de belichaming van Het Ene, het mede door den Buddha vertegenwoordigde goddelijke beginsel. Niet alleen echter werd dit imposante beeld voor het geestesoog van een goed verstaander van het verhaal opgeroepen, ook kon hij er de lering uit putten, dat slechts een met bovennatuurlijke krachten begaafd sterveling het bestaan kon zich in het bezit van het in de gouden bol besloten amṛĕta der Goede Leer te stellen.

Een soortgenoot van de bovengenoemde dhvaja verschijnt ten tonele in een door Haafner opgetekende episode uit een Zuidelijke redactie van het Rāma-epos [1].

Hierin wordt verhaald, dat Rāma zich naar een omheinde plaats begaf waar in het midden een zeer hoge, steile mast stond opgericht. Op de top hiervan was een gouden vis bevestigd, terwijl aan de voet een vat met water was geplaatst om hierin het beeld van de vis te doen weerkaatsen.

In deze wonderlijke voorstelling verbeeldt uiteraard de hoge mast de wereldzuil; de gouden vis op de top van de mast symboliseert het brahmamūla (voor de vis als mūla-symbool zie p. 118), terwijl het spiegelbeeld van de vis gelijk is aan het beeld van de vis gezien van het brahmamūla uit, dus ten opzichte hiervan „gesongsangd" is. Geplaatst als het is aan de voet van de mast vervult dit vissenbeeld de rol van padmamūla.

De omgekeerde kumbha

Ons volgende voorbeeld is aan de architectuur ontleend en houdt verband met het op p. 124 besproken type van pilaster waarvan de voet in een

[1] STUTTERHEIM, *Rama-legenden und Rama-reliefs in Indonesien*, 1925, p. 93.

kumbha is geplaatst, terwijl de schacht uit de mond van de pot oprijst dan wel schacht en kumbha tot een potvormige verdikking van de voet van de pilaster zijn vergroeid.

Bij de pilastervorm die ik nu op het oog heb heeft niet alleen de basis, maar ook het kapiteel de kumbha-vorm aangenomen met dien verstande, dat de onderste kumbha de normale stand vertoont, doch de bovenste omgekeerd is, dus de beide verdikkingen elkaars spiegelbeeld vormen.

Curiositeitshalve stip ik hier eerst even aan, dat men ter verklaring van deze pilastervorm gegist heeft, dat de aanbrenging van de pot op de top van de zuil uit de tijd van de houtarchitectuur dateren zou toen men gewoon was een aarden vat op een houten schacht te plaatsen om deze tegen inregenen te beschermen, welke constructie dan in later tijd in steen zou zijn gecopieerd.

Naar aanleiding van deze veronderstelling merkt Held terecht op [1]: „What about the pot at the foot of the pole?" Inderdaad, indien utiliteitsoverwegingen in het spel waren geweest bij het plaatsen van een pot op de kop van de stijl, is het dan waarschijnlijk dat men ooit op het hoogst onpractische denkbeeld gekomen zou zijn om een houten stijl in een pot van gebakken klei te laten rusten?

Dat niet utiliteitsoverwegingen, doch de eisen der symboliek ten grondslag liggen aan een voorstelling als de hier bedoelde, wordt maar al te duidelijk als men kennis neemt van een voorschrift als Bhāg Pur. II, 1, 10, 38 bevat, luidende, dat men een woudreus (vanaspati) op een pot moet opstellen, vereren en met vuuroffers begiftigen [2]. Practisch onuitvoerbaar als deze opgave was kon men er zich nochtans zo goed mogelijk van kwijten, bijvoorbeeld op de wijze als in beeld is gebracht op het Barabuḍoer-reliëf op Pl. 22 b, waar we een ronde pot vlak vóór de voet van de stam van een wensboom op de grond zien geplaatst [3]; anders kon men de moeilijkheid nog omgaan door de symbolische uitbeeldingswijze te baat te nemen en de vanaspati te vervangen door een adequaat symbool, een staak, een schacht of dergelijk voorwerp.

Wat ten slotte de omgekeerde kumbha als stambha-topstuk betreft behoeft het geen nadere toelichting meer, dat we er een „gesongsangd" brahmamūla-symbool in moeten zien, vallend onder dezelfde groep van voorstellingen waartoe ook de omgekeerde waringin, de omgekeerde

---

[1] *The Mahābhārata*, p. 208.

[2] MEYER, *o.c.* II, p. 64.

[3] Vgl. de door HELD, *o.c.*, p. 209, geciteerde beschrijving van de upanayana-ceremonie door Dubois, waar melding wordt gemaakt van het plaatsen van een aarden vat tegen de stam van een boom.

kāla-figuur en de omgekeerde vis uit het Rāma-verhaal behoren [1].

De dwerg-yakṣa

Een ander punt vraagt in verband met het bovenstaande onze aandacht. In de Midden-Javaanse bouwkunst wordt veelvuldig gebruik gemaakt van een pilasterkapiteel dat aan de voorzijde versierd is met de figuur van een dwerg-yakṣa in de gedaante van een hurkend mannetje met op de knieën rustende of boven het hoofd opgestoken handen. Daar we den yakṣa vroeger reeds in de kwaliteit van mūla-symbool hebben zien optreden (p. 127), is deze figuur op de stambha-top ter substitutie van het brahmamūla op zichzelf beschouwd zeer acceptabel. Het strookt echter niet met onze verwachting, dat onder den yakṣa veelal nog een kumbha is aangebracht waardoor hetzelfde mūla-element twee malen zou zijn uitgedrukt, eenmaal door den yakṣa en andermaal door de kumbha, hetgeen in strijd is met de regel welke voorschrijft dat in een symbolisch systeem geen overtollige elementen mogen voorkomen (p. 112).

Herinneren we ons nu echter, dat er een mūla-vorm bekend is, bestaande uit twee aan elkaar gelijke, door een insnoering van elkaar gescheiden delen die elk voor vervanging door een daaraan adequaat symbool vatbaar zijn (zie p. 134), dan wordt het zeer waarschijnlijk dat dit tweedelige mūla tot grondvorm van de bedoelde yakṣa-kumbha-combinatie heeft gestrekt. Terwijl dan de beneden mūla-helft in een kumbha is veranderd, heeft de bovenhelft de yakṣa-gedaante aangenomen, waardoor de overtolligheid waaraan we aanstoot meenden te moeten nemen wordt opgeheven en uit het symbolische systeem verdwijnt.

Topstukken

Er volgen hier nu enige opmerkingen over de grote groep van voorwerpen die het gemeenschappelijk kenmerk vertonen dat zij uit twee hoofdbestanddelen bestaan: een hoge staak of standaard en een daarop geplaatst embleem als topstuk.

[1] De pot op de top van de staak die uit de kumbha van de op Pl. 25c afgebeelde talam-versiering oprijst is niet omgekeerd, doch vertoont de normale stand en correspondeert derhalve met het brahmamūla van de niet-omgekeerde hemelboom (zie p. 84). Blijkens de vlammen die er uit opstijgen is deze pot als een vuurpot gedacht (vgl. het verhaal van Purūravas en Urvaçī, Çat. br. XI 5, 1, 1, 1—17, boven p. 72), hetgeen geheel in overeenstemming is met het sterk geprononceerde Agni-karakter van het brahmamūla.

Hieronder vallen in de eerste plaats de waardigheidstekens uit de hofhouding van goden en vorsten, welke tekens zoals we van de Baraboedoer-reliëfs weten de personen aan wie ze toekwamen werden vooruit- of nagedragen en soms ook wel naast hen in de grond werden geplant. Verder de stambha's of onverplaatsbare zuilen die ter permanente opluistering van paleizen, heiligdommen, kloosters en andere bouwwerken in de nabijheid van dezelve stonden opgesteld [1].

Ons vermoeden dat bij al deze voorwerpen de staak of standaard aan het stam-element van de Boom beantwoordt terwijl het embleem een substituut van het brahmamūla zal blijken te zijn, wordt al spoedig bevestigd wanneer we de aard van de bedoelde emblemen nader in beschouwing nemen. We bepalen ons hierbij weer in hoofdzaak tot de voorstellingen op de Baraboedoer-reliëfs.

Juweel, schelp, bol

Van de hoger bedoelde topstukken behoren verscheidene tot de zgn. ambivalente symbolen die we reeds vroeger in hun hoedanigheid van padmamūla-symbolen hebben leren kennen; hieronder vooreerst te noemen het juweel en de schelp — de laatste zowel in gevleugelde als in ongevleugelde vorm vertegenwoordigd —, welker identiteit met het mūla niet nader behoeft te worden toegelicht (Pl. 49 b, c, e en f). We gaan er echter niet aan voorbij zonder de aandacht te hebben gevestigd op een merkwaardigheid van een der vele juweelbekroonde standaarden die op de Baraboedoer-reliëfs voorkomen. We merken n.l. op dat het voetstukje, waarin de bewuste standaard is opgesteld en dat door een zittenden nāga-vorst op de rechterhand wordt gedragen, de ons van vroeger bekende lotuswortelvorm vertoont (Pl. 49 e). De standaard is hier dus geheel als een lotusstengel behandeld, en wel als een stengel die uit zijn natuurlijke wortel opgroeit. We zien hieruit, dat voor den Hindoe-Javaansen beeldhouwer de standaard nog niet tot een levenloos voorwerp was geworden, doch dat er door hem nog iets van het levende, organische karakter van het plantaardige substraat in gevoeld werd.

Onder de standaarden treffen we verder een groot aantal aan waarvan het topstuk wordt gevormd door een bolvormig of een in verschillende graden van afplatting voorkomend ellipsvormig lichaam dat soms onversierd is gelaten doch gewoonlijk van cannelures, kleinere bolletjes, paarlranden e.d. is voorzien (Pl. 50 b-f), terwijl niet zelden op dit lichaam nog een

[1] KROM, *Barabuḍur* I, p. 683.

embleem is geplaatst (Pl. 50 j). Ongetwijfeld is in het eerste geval, dus wanneer het ronde lichaam alleen voorkomt, het brahmamūla in zijn meest elementaire gedaante van bol of ellips voorgesteld, terwijl de combinatie van lichaam en embleem op de tweedelige vorm van het mūla teruggaat.

We merken nog op dat het op Pl. 50 a afgebeelde voorwerp een platte schijf of spiegel schijnt te zijn. Is dit juist dan is het vermoedelijk gebruikt om er het zonnelicht in op te vangen en mede te weerkaatsen en heeft het de betekenis van een Sūrya-symbool gehad.

Ten slotte wijs ik nog op de eigenaardige klaverbladvorm van het topstuk op Pl. 49 g, die naar Krom heeft opgemerkt [1] eveneens bij bronzen lampenhangers en als bekroning van de Buddhistische rinkelstaf (*khakkhara*) voorkomt. In deze vergelijking kunnen mede worden betrokken het middenstuk van de bronzen lamp uit de collectie Resink-Wilkens (Pl. 35 a) en de antefixen van het uit Brandes' studiën bekende „monocle"-type. Daar in al deze voorwerpen de juweelvorm duidelijk is te herkennen, zal men veilig kunnen aannemen, dat de bewuste klaverbladvorm slechts een variatie hiervan is.

Een aantal topstukken vormt in zoverre een aparte groep dat zij niet of slechts bij wijze van uitzondering als symbolen van het padmamūla voorkomen. Als typische brahmamūla-symbolen zijn zij nieuw voor ons en we zullen er daarom iets langer bij moeten stilstaan.

Het rad

Zijn bijzondere geschiktheid om de functie van mūla-symbool te vervullen heeft het rad niet alleen aan zijn zuiver ronde vorm te danken waardoor aan het vormcriterium wordt voldaan (p. 108), doch zeker in niet mindere mate aan de omstandigheid, dat „naaf" en „navel" elkaar dekkende begrippen zijn — Skr. *nābhi* heeft beide betekenissen — en hierbij de navel het lichaamsdeel is van het oerwezen waarin volgens de bekende cosmogonische mythe de spil van het universum of, wat hetzelfde is, de stam van de wereldboom staat opgericht (p. 53). Had deze voorstelling ten gevolge dat navel en padmamūla werden geïdentificeerd, zo kon het niet uitblijven dat ook (rad)naaf en padmamūla met elkander werden vereenzelvigd.

Het is opmerkelijk dat de hier bedoelde gelijkstelling van het rad met de lotuswortel niet geleid heeft tot het ontstaan van voorstellingen waarbij het cakra-symbool het uitgangspunt van klimmend of liggend lotus-

[1] *Barabuḍur*, p. 684.

spiraalrankornament geworden is, op dezelfde wijze als dit bij andere mūla-symbolen, waaronder de çankha en de kumbha, het geval is geweest [1]. Wat hiervan de reden ook zij, het is een feit, dat in zijn hoedanigheid van brahmamūla-symbool het rad een niet minder belangrijke rol te vervullen heeft gekregen, n.l. wanneer het als topstuk van de met de stam des Booms geïdentificeerde wereldzuil verscheen en hiermede de plaats innam, die ook Sūrya gewoon is te bezetten wanneer deze het toppunt van zijn baan bereikt en de stambha-bekroning vormt. Aangezien nu Sūrya zijnerzijds eveneens door het veelspakige, als werpschijf of als wagenwiel gebezigde, rad gesymboliseerd werd (RV. I 174, 5; I 175, 4; IV 16, 12; IV 7, 14; VI 56, 3 enz.), vielen de beide identieke verschijningsvormen van brahmamūla en Sūrya op de stambha-top met elkaar samen en versterkten er elkaars invloed en betekenis in niet geringe mate. Het is dan ook niet te verwonderen, dat het cakra een zeer bevoorrechte plaats in de groep van brahmamūla-symbolen inneemt en als stambha-topstuk vaker wordt aangetroffen dan enig ander embleem (Pl. 50 j, 51 a-d) [2]. Hiervan kunnen de talrijke afbeeldingen op de Baraboeḍoer van door cakra's bekroonde standaarden getuigen, evenals het veelvuldig gebruik dat van het cakra in combinatie met het triçūla-embleem gemaakt is. Op dit gebruik komen we hieronder nog nader terug.

In dit verband vestig ik alleen nog de aandacht op de merkwaardige afbeelding op Pl. 51 c, ontleend aan de Picture Section of the Chinese Tripiṭaka. Men ziet hier uit het midden van een lotusvijver, waaromheen de vier wereldhoeders staan opgesteld, de bebladerde stengel (eig. wortelstok) van een lotusplant omhoog kronkelen, welke stengel door een overeind staand rad wordt bekroond. Dat hier de cosmische lotusplant bedoeld moet zijn, wordt door de aanwezigheid van de vier wereldhoeders duidelijk gemaakt. De afbeelding is echter bovendien merkwaardig om het feit, dat terwijl we elders konden opmerken dat de embleem dragende standaard uit een lotusvormig voetstuk te voorschijn kwam, hetgeen het

---

[1] Dat intussen het rad als padmamūla-symbool niet onbekend is geweest in de Indische symboliek, blijkt o.a. uit Hiuen-Tsiang's beschrijving van de bodhimaṇḍa (Beal, *Life*, p. 103): „In the centre of the whole enclosure is the Diamond throne, which was perfected at the beginning of the Bhadra Kalpa, and rose up from the ground when the world was formed. It is the very central point of the universe, and goes down to the golden wheel, from whence it rises upwards to the earth's surface." Zie ook boven p. 172.

[2] Over het op Pl. 44 a afgeb. rad-embleem (Mus. Guimet, h. 65 cm., afk. Zuid-India, vermoedel. 15de eeuw), volgens Rao (*Elements* I, I, p. 288) *sudarçana-cakra* geheten, zie Hackin, *RAA.*, 1928, p. 65 en *La sculpture ind. et tibét. au Mus. Guimet*, 1931, p. 12.

plantaardige karakter van die standaard duidelijk in het licht stelde, het hier de stambha zelf is die als plant verschijnt en hiermede de juistheid van onze opvatting omtrent de oorspronkelijk plantaardige aard van de stambha op overtuigende wijze komt bevestigen.

Een gouden sierstuk

Een aantal topstuk-emblemen laat zich herleiden tot de bijzondere vorm van het brahmamūla die op Pl. 52 g is afgebeeld en welke bestaat uit een boven- en benedenhelft, beide de gedaante vertonend van een vork met naar buiten gebogen en aan de uiteinden omgekrulde tanden die aan de binnenzijde met de ons reeds van vroeger bekende bolletjes zijn bezet. Voor vergelijking met deze mūla-vorm komt in de eerste plaats in aanmerking een eigenaardig gevormd gouden voorwerp uit de oudheden-collectie van wijlen Mangkoe Negoro VII, (Pl. 52 f), dat door Stutterheim als volgt is beschreven [1]: „Een sierstuk (verbindingsstuk), bestaande uit een achthoekige kelk, waarvan de ribben met toempal-motieven in haut-reliëf zijn versierd, middels een puntige paarlrand verbonden met een dito kelk, doch omgekeerd en alleen uit toempal-versieringen bestaande... Hoog 8.5 cm, diam. van de onderste kelk 5.5 cm . . ."

Een soortgelijk voorwerp bevindt zich ook in het Museum te Batavia. Ik houd het er voor, dat het oorspronkelijk deel heeft uitgemaakt van een wijwatersprenkelaar en als zodanig aan de ene zijde voorzien is geweest van een kort handvat, bevestigd in een der achthoekige kelken, terwijl de tweede kelk een kwast van alang-alang sprieten heeft bevat. Deze veronderstelling houdt een verklaring in van de zinnebeeldige betekenis die het voorwerp vroeger in de eredienst heeft gehad en op Bali thans nog heeft. Indien toch de vorm van het sierstuk aan die van het boven bedoelde mūla is ontleend — en hieraan kan, gezien de treffende gelijkenis tussen beide, bezwaarlijk worden getwijfeld — dan wordt de in het handvat bevestigde kwast gelijk aan de in het brahmamūla wortelende hemelboom, de „soma-sprenkelende açvattha", terwijl het uitgesprenkelde wijwater geacht wordt dezelfde levenverlengende en -versterkende krachten te bezitten welke aan het onsterfelijkheidsvocht worden toegeschreven.

De drietand

Het boven besproken tweedelige mūla in vorkvorm draagt de kiem van nog verschillende andere ontwikkelingsmogelijkheden in zich om. Bij één

[1] *Djåwå* XVII, 1937, p. 99.

hiervan kronkelen de tanden van de vork zich hoog naar boven en vormen hierbij een aantal geledingen die om en om met de ronde, gekartelde binnenkanten in elkaar grijpen (Pl. 52 a). Hierbij ontwikkelt zich tussen de beide tanden een derde tand met omgekruld uiteinde, terwijl soms een scherp gepunt sierstuk de plaats van deze tand inneemt (Pl. 52 b).

Vergelijken we nu Pl. 52 a-d met 52 e en 53 a-d, dan valt het niet moeilijk in de boven bedoelde drietandvorm van het brahmamūla het prototype van het welbekende triçūla-embleem terug te vinden; hierbij vooral te letten op de karakteristieke knik in de zijtanden van het embleem welke in de plantaardige grondvorm correspondeert met het punt waar de eerste en tweede geleding in elkaar grijpen; zie voorts de lotusknoppen aan de uiteinden der tanden op Pl. 53 d, het floralistisch ornament aan de onderkant van het topstuk op Pl. 53 c e.a. vegetatieve reminiscenties waarin de plantaardige grondvorm van de triçūla nog duidelijk voortleeft.

Zoals men weet wordt de drietand als waardigheidsteken medegedragen in het gevolg van vorsten en voornamen en speelt hij verder een belangrijke rol als godenattribuut, als statiewapen, als bekroning van bidschellen, stambha's, bouwwerken en tal van andere voorwerpen, kortom hij is het topstuk bij uitnemendheid dat zich op een schier onbeperkt aantal verschillende manieren laat toepassen.

Zonder op die toepassingen veel dieper in te gaan wijs ik er alleen nog op, dat krachtens het principe van „identificatie met verzwegen derde" de tanden van de triçūla vervangbaar zijn door andere, aan de takken des Booms gelijke zaken, o.a. door het slangelichaam en de vlammentong (p. 145). Het verwondert ons daarom niet dat bij het drietandvormige topstuk van de processiestaf op Pl. 53 c de beide zijtanden in nāga's zijn veranderd, terwijl elders — o.a. op de kruin van Buddha-figuren — de triçūla de vorm aanneemt van de met het brahmamūla nauw verwante Agni, voorgesteld in de gedaante van de drietongige vlam [1].

Ten slotte merken we nog op, dat de drietand, aangebracht tegen het achterstuk van het bekende Trĕṇavindu-beeld van Singosari (Pl. 53 b), dezelfde eigenaardigheid vertoont als we bij de juweel-dragende standaard van Pl. 49 e hebben opgemerkt, n.l. dat de schacht van het wapen in

[1] Aan deze verwantschap is het zeker ook toe te schrijven, dat tegen de middentand van de op Pl. 53 a afgebeelde fraaie bronzen triçūla van Zuid-Ind. herkomst (Mus. Guimet, h. 54 cm., vermoedel. 14de eeuw) een beeltenis is aangebracht van de vierarmige, met vlammende haardos toegeruste godin van de pokken en besmettelijke ziekten Sītalādevī, beter bekend onder haar Zuid-Indische benamingen Mariyamma en Māriyatale. Hackin, *RAA.* V, 1928, p. 65 en *La sculpture ind. et tibét. au Mus. Guimet*, 1931, p. 11.

een padmamūla-vormig voetstuk is opgesteld. Het is natuurlijk van geen betekenis, dat het mūla van het Singosari'sche beeld het tweedelige, lotusbloemvormige is, terwijl het bij het ratna-embleem de vorm van een wortelknol vertoont. Van belang is slechts het feit, dat de schacht hier evenals ginds als een plantaardig orgaan is geconcipieerd, geboortig uit de wortel en vereenzelvigd met de lotusstengel. Aldus brengt het triçūla-embleem van Trĕṇavindu in de kortst denkbare vorm het ganse systeem van de wereldboom in beeld: de wortel vertegenwoordigd door het mūla, de stam voorgesteld door de schacht en de zich drievoudig vertakkende boomkruin gesymboliseerd door het topstuk in triçūla-vorm [1].

De vliegenwaaier = Cāmara

Tot zover het vorkvormige mūla en zijn derivaten.

We wenden ons thans tot het tweedelige mūla in lotusbloemvorm (p. 133) en nemen hiervan de variëteit in beschouwing welker benedenhelft gevormd is uit een groot aantal dicht tegen elkaar aansluitende, slap naar beneden hangende bloembladen die in hun benedenwaartse buiging een klokvormige ruimte met naar buiten omgestulpte onderrand omsluiten.

Zoals op Pl. 50 g-i is te zien ligt deze mūla-vorm niet alleen ten grondslag aan de omgekeerde kumbha, ons reeds als stambha-topstuk bekend (p. 182), maar ook aan de cāmara of vliegenwaaier. Dit zal niet onmiddellijk in het oog vallen, wanneer we alleen letten op het voorkomen van de vliegenwaaier als attribuut of waardigheidsteken van goden en vorsten en in die hoedanigheid wordt voorgesteld als een aan 'n draagstok bevestigde pluim van yak-haren. Behalve echter als vliegenwaaier in eigenlijke zin zien we de cāmara talloze malen als versiering van wensbomen

---

[1] Ik wijs nog in het voorbijgaan op het merkwaardige verschijnsel, dat de steel van de drietand in de rechterhand van het in goudblik uitgevoerde Çiva-beeld van Gemoeroeh (Kedoe, *TBG.* XLVII, Pl. I), op de plaats waar het voorwerp door de hand wordt omklemd, tot tweemaal toe een buiging vertoont, hetgeen de schijn wekt of de maker van het beeld slordig is te werk gegaan of niet begrepen heeft wat hij deed. Zoals gewoonlijk echter gaat ook nu de kunstenaar vrij uit. Hij moet er zich n.l. ter dege van bewust zijn geweest, dat het uit te beelden voorwerp, i.c. de drietand, van huis uit een lotusstengel was, ergo als een buigzame, naar de greep van de hand zich voegende steel behoorde te worden voorgesteld. — Opmerking verdient nog, dat ook de drietand van het tweede Çiva-beeld van Gemoeroeh een zelfde soort eigenaardigheid vertoont. Hier echter is de schacht van het wapen niet gebogen, doch slingert zij zich lotusstengelsgewijze om de pols en benedenarm naar boven.

dienst doen. Het voorwerp vormt dan een soort bekleding van de top van de boomstam en hangt er in één of meer sierlijke golvingen van af (Pl. 50 g en h).

Merken we nu op dat de plaats van deze cāmara aan de stam samenvalt met die van de benedenhelft van het bovenbedoelde tweeledige mūla, terwijl de eigenaardige klokvorm van het voorwerp grote gelijkenis vertoont met de vorm van die mūla-helft, dan ligt het voor de hand te veronderstellen, dat de bijzondere betekenis die aan de cāmara als godenattribuut is toegekend, voornamelijk, zo niet uitsluitend, moet worden toegeschreven aan de nauwe verwantschapsbetrekking welke er geacht werd te bestaan tussen genoemd attribuut en de wortel van de hemelboom.

Het zonnescherm :

Het zou tamelijk ver gezocht kunnen schijnen, een voorwerp als het zonnescherm, dat tot de meest alledaagse verschijningen in de hofhouding van Oosterse vorsten en groten behoort en er wordt dienstbaar gemaakt aan de bevrediging van een zo bij uitstek practische behoefte als die aan schaduw en koelte, in verband met de een of andere vorm van symboliek, in het bijzonder de symboliek van de wereldboom, te willen brengen. Nochtans ontbreekt het niet aan aanwijzingen die dit verband alleszins aannemelijk kunnen maken.

Onze aandacht valt hierbij allereerst op de eigenaardige reliëfvoorstelling op Pl. 54b. Het feit dat het hierop afgebeelde stūpa-bouwwerk door een groot aantal zonneschermen wordt bekroond, is allerminst ongewoon, maar wel is het zeer opmerkelijk, dat in afwijking van de algemeen gevolgde regel om deze voorwerpen boven elkaar en aan één gemeenschappelijke mast (*yaṣṭi*) aan te brengen en ze naar boven toe in grootte te laten afnemen, zij hier alle even groot zijn voorgesteld en bovendien ieder afzonderlijk aan een steel en nog wel een gebogen steel bevestigd zijn, waardoor de indruk wordt gewekt van een bundel takken of stengels die uit de top van het bouwwerk ontspringen en elk door een scherm in bladvorm worden bekroond.

In dit verband is het niet zonder betekenis, dat bij de kalpalatā op Pl. 4d de stengel op twee plaatsen — n.l. in de linker benedenhoek en achter de meest linkse van het drietal vogels — in een schildvormig lotusblad eindigt, en dit blad juist dezelfde loodrechte stand ten opzichte van de stengel inneemt en ook nagenoeg dezelfde vorm vertoont als de pajongs boven het zo even genoemde stūpa-bouwwerk.

Het hierdoor gewekte vermoeden dat er een bepaalde relatie bestaat

tussen lotusblad en zonnescherm, neemt vastere vorm aan wanneer we opmerken, dat de steel van de pajong op Pl. 54 e uit een dubbel, lotusbloemvormig mūla te voorschijn komt [1], dus als een plantaardig orgaan is voorgesteld evenals de juweel-bekroonde standaard op Pl. 49 e en Trĕṇavindu's triçūla op Pl. 53 b, en dat hiermede de pajong zelf op één lijn komt te staan met de stambha-topstukken waarvan vroeger het plantaardig karakter kon worden aangetoond.

Merken we nu nog op dat de kruin van de bodhi-boom boven de troonzetel op Pl. 54 d gevormd is uit een aantal zonneschermen die door vereerders op staken omhoog worden gestoken — bladscherm en zonnescherm zijn dus hier met elkaar vergroeid, demonstreren ten duidelijkste hun eenheid in wezen —, en wijzen we ten slotte nog op de Dajakse voorstelling van de levensboom in de vorm van een (Europese) parasol of paraplu (Pl. 54 c) die zijn plantaardig karakter op de meest ondubbelzinnige wijze verraadt door boven en in de rondte bladpluimen uit zich voort te brengen —, dan kan onze conclusie slechts luiden, dat terwijl de standaard van het zonnescherm wederom aan het stam-element van de Boom gelijk is, het scherm zelf hetzij één blad hetzij het gehele bladerdak van de hemelboom representeert.

Aanvaarden we deze opvatting als juist, dan wordt het ons duidelijk hoe het zonnescherm tot het embleem bij uitnemendheid van goddelijke en vorstelijke waardigheid is geworden. Immers niet alleen gold het op een draagstok medegevoerde scherm als het symbolisch equivalent van de Wereldboom, deed het als zodanig zegenrijke invloeden van zich uitgaan en maakte het aanspraak op goddelijke verering, maar bovendien werd het in staat geacht om elke persoon en elk voorwerp waarboven het werd aangebracht tot een stambha te stempelen en hiermede tot een gelijke van „Het Ene", het in deze stambha aanwezige goddelijke beginsel, te maken.

Het triçūla-cakra-embleem

Het in de archaeologische literatuur onder de benamingen vardhamāna,

[1] Vgl. Lal. XIV vs. 42, waar verhaald wordt dat de toekomstige Buddha in zijn droom een zonnescherm uit de grond ziet oprijzen en licht uitstralen over de drie werelden.

[2] De Indische benaming van dit teken is niet overgeleverd. De op het voetspoor van Burnouf (*Lotus*, p. 127) door Senart (*Essai*, p. 23, 419) en Foucher (*AGBG.* 1 428), gebezigde term *vardhamāna* heeft zoals Coomaraswamy (*Notes on Ind. Coins and Symbols*, *OAZ.*, *NF.* IV 179) heeft aangetoond, op een ander embleem betrekking. Volgens dezen schrijver verdient ook de onder numismatici gangbare benaming *nandipada* geen

nandipada, triratna of triçūla-cakra-symbool bekende teken [2], dat vooral in de buddhistische kunst van zich doet spreken, hoewel het tot het gemeengoed van buddhisten en jaina's alsook van verschillende hindoeïstische secten heeft behoord, bestaat in zijn eenvoudigste vorm uit een door een drietand bekroond rad — dit laatste vaak afgewisseld met een lotusrozet of een met een lotusrozet of concentrische cirkels gevuld medaillon — met als derde element een tweetal ter weerszijden uit de onderzijde van het rad te voorschijn komende en zich naar beneden ombuigende banden of slingers, soms ook verschijnend als een tweetal bebladerde ranken of takken.

Aan de monumenten van Bharhut, Sānchi en Amarāvatī wordt het aldus gevormd embleem op velerlei wijzen toegepast, veelal als topstuk van stambha's, standaarden [1], troonzetels en toraṇa-architraven (Pl. 55), maar daarnaast ook zelfstandig optredend als versieringsmotief van railings en als borstsieraad [2]. Bovendien verschijnt het op de Amarāvatīreliëfs als topstuk van een door vlammen omgeven, naar boven toe zich versmallende zuil die achter een door een schare van gelovigen omringde ledige troonzetel of boven een paar, eveneens door gelovigen omringde Buddha-voetstappen oprijst [3] (Pl. 55 g).

Volgens Foucher [4] hebben de basreliëfs waarop dit triçūla-cakra-embleem voorkomt, op twee verschillende, niettemin nauw met elkaar verbonden voorstellingen betrekking. De eerste groep waarbij het voorwerp door een schare monniken en leken in devote houding omringd wordt afgebeeld (Pl. 55 f) „nous présente — aldus de Franse archaeoloog — une allegorie de la vénération qui s'attachait à ces trois choses précieuses entre toutes: le Buddha, La Loi (Dharma), la Communauté des moines (Sangha)". De andere door Foucher bedoelde groep staat volgens dezen auteur meer in het bijzonder met de eerste prediking der Leer in het hertenpark te Benares in verband blijkens de beide hertefiguren waardoor in deze voorstellingen het ook nu door gelovigen omringde embleem pleegt te worden geflankeerd.

Bij deze interpretaties staan we nu niet verder stil. We vragen ons liever af welk onderdeel van het Boom-motief door het samenstel stambha-

---

aanbeveling daar *nandin* niet een willekeurige stier, maar speciaal Çiva's rijdier aanduidt. Zie ook FLEET, *JRAS.* 1907, p. 530.

[1] SENART, *Essai*, p. 23, 415, 419, 421.

[2] CUNNINGHAM, *Bharhut*, Pl. VI, XIII, XXIX 2, XXXII, XLIII, XLIX, L 3—6, LII; FERGUSSON, *TSW.* p. 114, Pl. XI, XIII, XXV 3, XL.

[3] FERGUSSON, *TSW.* Pl. LXVII, LXVIII, LXX, LXXI; BURGESS, *The Buddh. Stupa of Amaravati*, Pl. XVII; COOMARASWAMY, *Elements of Buddh. Icon.*, Pl. 4 - 10.

[4] *AGBG.* I p. 428 e.v.

triçūla-cakra vertegenwoordigd wordt, want dat we inderdaad zo'n onderdeel voor ons hebben, zal moeilijk kunnen worden betwijfeld wanneer we opmerken dat de drietakkige kruin van de Bodhi-boom op het Bharhut-reliëf van Pl. 55 e uit een triçūla-cakra-vormig knooppunt te voorschijn komt en dat ook de door een bouwwerk omsloten Bodhi-boom op Pl. 55 c — een zgn. bodhighara [1] — de eigenaardigheid vertoont dat de drie takken er uit de tanden van een op een rad geplaatste triçūla ontspringen.

Deze voorstellingen laten aan duidelijkheid niets te wensen over. Men kan er slechts uit opmaken, dat de stambha er wederom het stam-element van de Boom representeert en het triçūla-cakra-embleem uit een dubbelmūla ontstaan moet zijn, welks drietandvormige bovenhelft in de triçūla, de ronde benedenhelft in het cakra veranderd is, terwijl de boven bedoelde „slingers" of ranken kunnen worden thuis gebracht door ze met de aan weerszijden uit het mūla ontspringende zijtakken van de Grondvorm te vereenzelvigen [2].

Nu dus is gebleken, dat het triçūla-cakra-embleem tot de grote groep van tot de Boom-symboliek herleidbare voorstellingen behoort, heeft het niets verwonderlijks meer, dat het embleem, prae-buddhistisch, prae-jains en prae-hindoeïstisch als het was, tot het gemeengoed van alle godsdienstige secten is geworden en evenmin geeft het reden tot bevreemding, dat het in het bijzonder een nauwe verbinding met het Buddhisme heeft aangegaan. Daar toch het rad van ouds als het zinnebeeld van de door den Buddha gepredikte Dharma is beschouwd en dus één der componenten van het teken met één element van de Triratna was geïdentificeerd, lag het in de lijn der ontwikkeling, dat men ook de beide andere componenten

---

[1] COOMARASWAMY, *Early Ind. Architecture, Eastern Art* II, 1930, p. 225 e.v.

[2] COOMARASWAMY is zeer dicht bij de juiste interpretatie van de door een triçūla of triçūla-cakra bekroonde stambha geweest waar hij schrijft (*Elements*, p. 10): „Amongst the late Āndhra reliefs from Amarāvatī may be seen numerous remarkable representations of the Buddha as a fiery pillar, with wheel-marked feet, supported by a lotus, and with a *triçūla* „head" . . .; these have been almost completely ignored by students of Buddhist iconography. Remembering, however, (1) that Agni is born of the Waters, or more directly of the Earth as it rests upon the Waters, hence specifically from a lotus (*puṣkara*), *RV.* VI, 16, 13, and (2) is frequently spoken of as the pillar that supports all existences, e.g. *RV.* I, 59, 1—2 and IV, 13, 5, it is clear that the Buddhist fiery pillars represent the survival of a purely Vedic formula in which Agni is represented as the axis of the Universe, extending as a pillar between Earth and Heaven." En *ibid.* p. 14: „. . . the *triçūla* forms the termination of a stem or trunk which we have been able to identify with the pillar (*skambha*) that supports-apart Heaven and Earth . . . i.e. with the axis of the Universe."

met de twee overblijvende Juwelen in verband heeft gebracht en zodoende het gehele teken als het Triratna-symbool bij uitnemendheid is gaan beschouwen.

Het triçūla-cakra-motief als wandornament

Knebel is de eerste geweest om te attenderen op het feit, dat het in vlak reliëf op de wanden van Midden-Javaanse, alsook van Khmerse bouwwerken aangebrachte ornament (soms minder juist „behangselpatroon" genoemd), als hoofdbestanddeel een triçūla bevat, waarna Brandes deze ontdekking verder heeft uitgewerkt en aan de hand van een aantal afbeeldingen overtuigend heeft aangetoond dat het bedoelde ornament nauw verwant is aan het triçūla-cakra-embleem der oudbuddhistische monumenten [1].

Aan deze uiteenzetting voegen we onzerzijds nog de volgende opmerkingen toe.

Pl. 56 b laat duidelijk zien dat de wandversiering van de tjaṇḍi Sewoe uit een aantal eendere motieven is samengesteld en elk hiervan een rond middenstuk bevat, bekroond door een drietand (= het cakra en de triçūla van Bharhut en Sānchi) en gedragen door een soort voetstuk van gestyleerde bloembladeren en rozetten (= het stambha-element), welke motieven onderling tot één ornament zijn samengesmolten doordat de buitenste tanden van elke drietand aan weerskanten tegen een cakra zijn aangelegd en van dit middelpunt uit beschouwd in dezelfde rol optreden welke de boogvormige slingers te Bharhut en Sānchi vervullen.

De verdere ontwikkeling van het motief is nu aan de hand van Pl. 56 gemakkelijk te volgen.

Het middenstuk wordt een rozet (tj. Meṇḍoet) of een ruit, waarop een gewapend mannetje (yakṣa) in danshouding heeft plaats genomen (Loley), de tanden van de drietand nemen de vorm van getande bladeren aan (tjaṇḍi Plaosan en Prambanan), kortom er is een onbeperkt aantal variaties op de aan zichzelf steeds gelijkblijvende grondvorm mogelijk.

Een van deze variaties trekt in het bijzonder de aandacht omdat ze verder dan de overige van de grondvorm afwijkt, alsook omdat ze een zeer vaak toegepast versieringsmotief aan de Hindoe-Javaanse kunst geleverd heeft. Het is de guirlandeband op Pl. 56 g en h waarin het cakra en de stambha nog duidelijk te herkennen zijn, doch de „slingers" van Bharhut en Sānchi aan elkaar zijn vastgegroeid en de boogvormige guirlandes tussen de bloemrozetten zijn gaan vormen.

[1] *Notice sur une espèce de draperie ornementale des anciens mon. hindous de Java central, Hommage au Congr. d. Orientalistes de Hanoi*, 1902, p. 7 e.v.

Liṅga en yoni

Nadat we in het voorgaande ons in hoofdzaak met de top van de stambha en zijn associaties met het brahmamūla hebben beziggehouden, concentreren we van nu af onze aandacht op de basis van de stam in de verwachting dat ook dit deel bepaalde verbindingen met het mūla — in dit geval het padmamūla — zal blijken te hebben aangegaan.

Aan de beantwoording van de vraag of het tweelingspaar liṅga-voetstuk (*yoni*) in de rubriek van de hier bedoelde gevallen thuis hoort, laten we een enkele opmerking van morphologische aard voorafgaan.

Vergelijken we het op Pl. 57 a afgebeelde ronde voetstuk met het tweedelige type van mūla in lotusbloemvorm (zie boven p. 133 en vgl. Pl. 13a, 34d, 35d), dan is de overeenkomst zo opvallend dat aan de oorsprong van het eerste uit het laatste bezwaarlijk kan worden getwijfeld. Dit verband eenmaal gelegd zijnde bestaat er alle aanleiding om aan een voetstuk met gelijk profiel, doch met een vierkant grondplan (Pl. 57 b) dezelfde herkomst als aan het ronde toe te schrijven. Des te eerder gaan we hiertoe over als we opmerken, dat de stam van de op Pl. 22 d afgebeelde kalpataru in een vierkant, yoni-vormig voetstuk staat opgesteld en dit laatste dus ten opzichte van de stam in de rol van padmamūla optreedt (zie ook de Balische boomfiguren op Pl. 18 d, e, g, die eveneens uit een yoni-achtig voetstuk, hier echter van een veel hoger, zandloper-vormig model, te voorschijn komen).

Hebben we hiermede de yoni aan het lotus-mūla gelijkgesteld, dan leidt de volgende stap noodzakelijk in de richting van een identificatie van het in de yoni opgestelde phallische embleem met de uit het mūla te voorschijn komende stam of hoofdstengel van de lotusplant.

Dat we met deze veronderstelling op het goede spoor zijn, blijkt in de eerste plaats uit AV. X 7, 41 waar Skambha — een andere benaming voor Stambha of wereldzuil — „de gouden rietstengel" (*vetasaṃ hiraṇyayam*) wordt genoemd die in de oerwateren staat. Aangezien nu „*vetasa*" „rietstengel" ook „membrum virile" betekent, laat zich uit deze woorden afleiden dat de uit de wateren oprijzende wereldzuil-stengel-phallus één in wezen is met de uit hetzelfde waterelement geboortige stambha of stam van de wereldboom.

Uit de iconographie laat zich nog een andere aanwijzing putten voor de juistheid van de door ons verondersteld identiteit van liṅga en lotusstengel.

Op een Zuid-Indisch reliëf-tafereel zien we op aanschouwelijke wijze in beeld gebracht hoe de jeugdige Mārkaṇḍeya, aan wien voorspeld was dat hij vóór zijn 16de jaar zou moeten sterven, op het ogenblik dat hij door

den God des Doods wordt aangevallen, zijn toevlucht zoekt bij een Çiva-liṅga en deze met beide armen omhelst, waarop de oppergod uit de liṅga te voorschijn komt en de gedaante van Kālaharamūrti aannemend den doodsgod Kāla ter neder velt (Pl. 57 e). Nu vertoont het voetstuk waarin de reddende Çiva-liṅga is opgesteld op het bewuste reliëf de eigenaardigheid, dat het aan de achterzijde met een uit de grond te voorschijn komende gestyleerde lotusstengel vergroeid is; het maakt organisch deel van die stengel uit en treedt ten opzichte hiervan op in dezelfde rol als het mūla ten opzichte van de zijstengel vervult wanneer het deze uit zijn basis laat voortkomen. Volgt hieruit dat het voetstuk op het bedoelde reliëf als een mūla is opgevat, dan is hiervan weer de consequentie, dat de Çiva-liṅga er de plaats inneemt en de functie vervult van de in het mūla wortelende stengel of stam.

Aan dit iconographische gegeven kan nog een aanwijzing van dezelfde strekking uit de mythologie worden toegevoegd.

In zijn Liṅgodbhavamūrti verschijnt Çiva in de gedaante van de Oerliṅga die uit de onderwereld oprijst en, het luchtruim doorborend, tot in de hoogste hemelruimte doordringt (Pl. 57 d; vgl. de Balische schildering op Pl. 38 d). Daar in deze Çiva-manifestatie — zoals later nog duidelijker zal blijken — de Oerliṅga één is met de wereldzuil en deze weer gelijk is aan de stam des Booms, komen we ook nu tot de slotsom, dat liṅga en stam verwisselbare grootheden zijn en als symbolische doubletten in elkaars plaats kunnen treden.

Bij de boven bedoelde Çiva-manifestatie sluit zich nauw aan het liṅga-op-berg-motief waarvan o.a. uit de Javaanse en Khmerse archaeologie verschillende variaties bekend zijn. Ter verklaring van dit motief stelle men zich voor, dat het padmamūla de gedaante van (het voetstuk van) de Meru heeft angenomen (boven p. 101), terwijl het stam-element, voorgesteld als cosmische liṅga, de top van de wereldberg vormt. Fungeert hierbij een natuurlijke berg of heuvel als Meru, dan vormt de liṅga het topstuk van die verhevenheid, gelijk bijv. het geval is met de in de inscriptie van Tjanggal genoemde liṅga, of met de „ijzeren knots, groot en hoog, reikend tot het uitspansel" die volgens de Tantu Panggelaran [1] door bhaṭāra Guru op de berg Kampud werd opgericht. Bij ontstentenis van een natuurlijke berg kan de Meru echter ook door een kunstmatige berg worden voorgesteld, in welk geval de trappenpyramide ontstaat op wier top de heilige liṅga, de belichaming van het erfelijk koningschap, staat opgesteld. Deze voorstelling is in de oudere Khmerse architectuur

---

[1] Ed. Pigeaud, p. 101. Over de Oud-Jav. *halu* of rijststamper zie *OV*. 1925 p. 47 en de daar vermelde literatuur.

tot een vast thema geworden [1], doch ook op Java is zij niet onbekend geweest getuige de liṅga van tjaṇḍi Soekoeh, die oorspronkelijk naar alle waarschijnlijkheid het topstuk heeft gevormd van het hoofdheiligdom dat de vorm van een afgeknotte trappenpyramide vertoont.

Het zou ons te ver voeren zo we alle gevolgen wilden nagaan van de boven uiteengezette opvattingen met betrekking tot de Çiva-liṅga en deszelfs cultus in hun volle omvang. We bepalen ons daarom tot de bespreking van slechts een enkel verschijnsel, waarvan de verklaring, en daarmede een laatste bevestiging van onze zienswijze omtrent het oorspronkelijk plantaardig karakter van liṅga en voetstuk, zich uit de Boomsymboliek laat putten.

Ik heb het oog op het raadselachtige en tot dusver onopgehelderde feit, dat, alhoewel het vanzelfsprekend zou zijn geweest indien bij de paringsdaad die liṅga en yoni geacht worden te verrichten, de eerste als binnendringend in de laatste zou zijn voorgesteld, dus met de top naar beneden zou zijn afgebeeld, de eredienst geen andere opstelling kent dan die waarbij de liṅga een omgekeerde stand ten opzichte van de yoni inneemt, derhalve met de basis in het voetstuk is geplaatst en met de kop naar boven wijst.

Ter verklaring van deze anomalie zullen we ons licht niet kunnen opsteken bij de mythen en legenden die kennelijk zijn ontstaan uit de behoefte om iets, wat hun auteurs reeds onbegrijpelijk voorkwam in overeenstemming met bestaande voorstellingen te brengen [2]. Deze overleveringen dragen ongetwijfeld een secundair karakter en kunnen ons over de oorsprong van het bedoelde verschijnsel niets verhelderends mededelen. De gezochte verklaring is dan ook niet uit de mythologie, noch uit

---

[1] Over deze voorstelling laatstelijk STERN, *Le temple-montagne khmèr, le culte du liṅga et le devarāja*, *BEFEO.* XXXIV, 1934, p. 611 e.v. Het meest overtuigende bewijs voor de stelling dat de Khmerse trappenpyramide een berg bedoelt voor te stellen vindt men op de beide reliëfs van Bantéay Srei die Çiva tronend op de Kailāsa afbeelden en deze laatste de vorm van een trappenpyramide vertoont (FINOT, PARMENTIER et GOLOUBEW, *Le temple d'Içvarapura*, *Mém. EFEO.* I, pl. 25 en 28). — Zeer opmerkelijk is nog het feit, dat zich onder de liṅga in verscheidene Khmerse trappenpyramiden — en misschien in alle — een diepe bouwput bevindt (evenals onder het hoofdbeeld of de liṅga der Hindoe-Javaanse heiligdommen), welke put ongetwijfeld het equivalent vertegenwoordigt van de stam of stengel die in de bodem van het padmamūla is ingeplant, het lichaam van dit mūla doorboort en er vervolgens boven uitrijst (dit laatste natuurlijk in liṅga-vorm; zie boven p. 101).

[2] Aldus het Devadārumahātmya in zijn verschillende redacties, zie BOSCH, *Het Lingga-heiligdom van Dinaja*, *TBG.* LXIV 1924, p. 238 e.v.

de eredienst te putten, doch vloeit op de meest ongedwongen wijze uit de bewerktuiging van het Boom-organisme voort. Hierin toch is de groeirichting van de stam, het met de liṅga corresponderende element, afgewend van de wortel, het orgaan dat met de yoni overeenkomt. Naar we moeten aannemen is van deze voorstelling een zó machtige invloed uitgegaan, dat de opstelling van de liṅga in de yoni zich hiernaar gericht heeft en derhalve het phallische embleem, het voorbeeld van de paringsdaad ten spijt, in averechtse stand in het als vulva gedachte voetstuk is opgesteld geworden.

3. DE STAM IN ZIJN NATUURLIJKE STAAT

In de hieronder te bespreken voorstellingen verschijnen de stam en gewoonlijk ook de kruin van de Boom in hun natuurlijke staat of zijn de veranderingen die zij hebben ondergaan van niet meer dan bijkomstige betekenis. Hierbij komt het niet zelden voor, dat de superpositie van de door de açvattha of nyagrodha gerepresenteerde hemelboom op de door de lotusplant vertegenwoordigde aardeboom in de uitbeelding duidelijk tot uitdrukking is gebracht.

Een Oost-Javaans beeld

We staan allereerst stil bij een voorstelling welke — al hoort ze feitelijk niet in de hier bedoelde rubriek thuis aangezien de stam een andere gedaante vertoont dan de natuurlijke — een zó gaaf en overtuigend beeld geeft van de samenvoeging en tegenoverelkaarstelling der beide cosmische bomen, dat een bespreking in dit verband niet kan worden gemist.

Ik heb het oog op het op Pl. 58 a afgebeelde, uit de omgeving van Blitar afkomstige en uit de Oost-Javaanse periode daterende stuk beeldhouwwerk dat zoals de afbeelding laat zien op de wijze van een godenbeeld is samengesteld uit een rechthoekig, aan de bovenrand accoladevormig gewelfd achterstuk, en een dubbel lotuskussen waarop het voorwerp van verering is geplaatst. Dit voorwerp is hier echter niet een godenfiguur, maar een waterkruik van ovaal model waarvan de buik door een asceten-keten omwonden is, terwijl uit de hals een drietal lotusstengels te voorschijn komt. De middelste hiervan vertoont aan het ondereind een verdikking, die naar boven toe geleidelijk smaller wordt en door een geopende lotusbloem wordt bekroond, terwijl de beide andere zich een weinig naar buiten buigen en elk in een lotusblad eindigen. Ook uit de buik van de kruik komt een tweetal blad-bekroonde stengels te voorschijn, daaren-

boven een aantal ranken die langs de hierna te noemen boogarmen omhoog klimmen en deze omstrengelen.

Een andere voorstelling heeft de top van het achterstuk tot uitgangspunt. Op dit punt is een één-ogige monsterkop aangebracht en van hieruit beschrijven twee overlangs gegroefde boogposten een hartvormige bocht naar beneden om daar elk in het bovenlijf van een kidang over te gaan. Deze dieren dragen lange, recht overeind staande hoorns op de kop en hebben één voorpoot gelegd over een der ranken die links en rechts uit de buik van de kumbha te voorschijn komen.

Vragen we ons nu af wat dit zonderlinge stuk voor den vervaardiger en zijn tijdgenoten te betekenen kan hebben gehad, dan gaat hierover enige klaarheid heersen als we opmerken, dat het stuk uit twee voorstellingen is samengesteld die zich tegen elkaar in ontwikkelen en dan ook in tegengestelde richting gelezen moeten worden. De eerste gaat van het topstuk uit en brengt de kāla-hertenboog in beeld in een vorm die niet van het bekende, op Oost-Java gangbare type afwijkt, terwijl de andere de basis tot uitgangspunt heeft en de kumbha omvat met de daaraan ontspruitende vegetatie.

Voorgesteld zijn dus de beide cosmische bomen, de vijgeboom en de lotusplant, die onderscheidenlijk van de hemel en de aarde uit tegen elkaar ingroeien, de eerste gesymboliseerd door het kāla-hertenboog-motief, de andere door de kumbha met lotusvegetatie.

De zinrijke bedoeling van het beeldhouwwerk is hiermede echter nog niet uitgeput: de voorstelling volgens welke de beide oerkrachten in de natuur — scheppingsadem tegenover oerwateren, Agni tegenover Soma, mannelijk tegenover vrouwelijk element — elkaar wederzijds doordringen en in voortdurende afhankelijkheid van en verbondenheid met elkaar verkeren, is in de beeldgroep op treffende wijze tot uitdrukking gebracht door het zó voor te stellen, dat lotusplant en hemelboom elkaar wederzijds omstrengelen: de eerste omhelst de boogarmen van de hemelboom met haar ranken terwijl de laatste de ranken van de lotus door middel van de kidang-figuren omvat houdt.

Men merke ten slotte op, dat in het feit dat de beeldgroep op een lotuskussen is opgesteld en dat deze dus de plaats inneemt die elders voor het godenbeeld is gereserveerd, een aanwijzing ligt besloten, dat aan de gehele voorstelling en in het bijzonder aan de met water gevulde kruik dezelfde religieuze betekenis is toegekend als elders aan het godenbeeld wordt toegeschreven. Op dit punt zullen wij nader terugkomen aan het slot van deze verhandeling wanneer we ons rekenschap trachten te geven van de plaats die de Boom-symboliek in het godsdienstig leven van den Indiër ingenomen heeft.

Een versieringsmotief van de tjaṇḍi Pringapoes

Hetzelfde thema van de op elkaar geplaatste bomen, doch op sterk afwijkende wijze behandeld, vinden we als versieringsmotief op een der wanden van de Midden-Javaanse tjaṇḍi Pringapoes terug (Pl. 58 b).

Het bedoelde motief bestaat uit twee nagenoeg gelijke, hartvormige figuren die op elkaar zijn geplaatst en onderscheidenlijk de aarde- en de hemelboom moeten voorstellen. Het centrum van de benedenhelft wordt ingenomen door een juweel op lotus, het bekende substituut van het tweedelige padmamūla, vormende het uitgangspunt van welig ornament van bladeren en ranken dat de gehele ruimte binnen de hartvormige omlijsting vult. Deze omlijsting wordt gevormd door een tweetal stengels — de zijstengels van onze Grondvorm — welke in de bloembodem van het padmamūla ontspringen en na een wijde boog omhoog te hebben beschreven elkaar op de top van het hart ontmoeten. Op dit punt rust het juweelvormige brahmamūla van de hemelboom en van hieruit ontwikkelt zich dan verder, op analoge wijze als in de benedenhelft, een tweetal stengels — de zijtakken van de Grondvorm — benevens andere, tot ornament verstyleerde plantengroei.

Men zal hebben opgemerkt, dat in de benedenhelft der figuur het eigenlijke stam-element van het Boommotief ontbreekt, tenzij als zodanig dienst doet de bundel ranken die op de top van het juweel is ingeplant en zich eerst versmalt en daarna een weinig verbreedt.

Een bronzen hanglamp

Met het oog vooral op het zo juist aangeroerde punt — het ontbreken van het stam-element — is het niet zonder belang, een parallel te trekken tussen de benedenhelft van het Pringapoes-ornament en de op Pl. 58 c afgebeelde bronzen hanglamp. De overeenkomst tussen beide is zeer opvallend, immers ook bij de lamp ontspringt uit de basis van een tweedelig padmamūla een tweetal zich hartvormig naar boven buigende stengels, doch terwijl te Pringapoes de uiteinden een weinig van elkaar gescheiden blijven, verenigen zij zich hier in één punt, dat omsloten wordt door, tevens de ondersteuning vormt van een brahmamūla, welks bovenhelft helaas ontbreekt, doch waarvan de benedenhelft tot het ons reeds bekende kelkvormige type behoort (p. 188).

Wat nu het ontbreken van het stam-element betreft, dit element is weliswaar thans bij de lamp afwezig, doch het was er present in de tijd toen het voorwerp nog als cultus-object in gebruik was. Immers telkens wanneer de lamp werd ontstoken ontstond er op de plaats waar de stam des Booms geacht werd aanwezig te zijn een equivalent van die stam in

de vorm van de vlam, die gevoed werd uit en zich verhief boven het olie-reservoir dat eenmaal op het ronde bovenstuk van het voetstukvormige mūla geplaatst moet zijn geweest. Deze vlam heeft ongetwijfeld in Hindoe-Javaanse ogen de betekenis van een groot en machtig symbool gehad. Zij vertegenwoordigde toch de vuur- en lichtzuil waarin het ongemanifesteerde Brahman zich als Agni openbaart; dezelfde Agni die met zijn vlam- of rookkolom het hemelgewelf heet te ondersteunen (RV. III, 5,10), die elders met een pijler, één in wezen met het goddelijke beginsel wordt vergeleken (RV. IV 5, 1) en die ook herhaalde malen met de duizendtakkige wereldboom wordt vereenzelvigd (RV. VI 3, 1; VIII 19, 33; IX 5, 10) [1].

De goenoengan

Dat de goenoengan of kekajon, het veel besproken en vaak afgebeelde wajang-requisiet [2], in nauwe betrekking staat tot de kalpataru, de hemel- en paradijsboom en andere wonderboomvoorstellingen, is reeds lang bekend en wat dit betreft zal ons onderzoek dan ook geen belangrijke nieuwe gezichtspunten kunnen openen. Het zal echter wel tot verheldering van ons inzicht in deze steeds nog mysterieuze figuur kunnen bijdragen, als kan worden aangetoond, dat de diverse, onderling sterk afwijkende typen van goenoengan zich tot één schema laten herleiden, het schema van onze Grondvorm, en zich hiermede laten inlijven in de grote groep van voorstellingen van Indische origine waaraan, naar gebleken is, de genoemde vorm ten grondslag ligt. Het zal hierbij niet nalaten verwondering te wekken als tevens aan het licht zal komen, dat het Boom-motief zich niet alleen wonderlijk gaaf in de wajang-traditie gehandhaafd heeft, maar dat deze traditie ook oudere en oorspronkelijker trekken heeft weten vast te houden dan bij enige andere wonderboomvoorstelling het geval is. Hiermede wil natuurlijk niet gezegd wezen, dat alles in de goenoengan-symboliek rijp zou worden voor een verklaring alleen door er onze Grondvorm naast te leggen, maar al zullen er ettelijke vragen onbeantwoord moeten blijven, dit zal toch niets afdoen aan het feit, dat

---

[1] MUS, *Barabuḍur*, p. 347.

[2] STUTTERHEIM, *Oost-Java en de Hemelberg*, *Djåwå* 1926, p. 333 e.v.; *The meaning of the Hindu-Javanese Caṇḍi*, *JAOS.* 51, p. 13 e.v.; AICHELE, *Oud-Jav. Bijdr. tot de geschied. v. d. wenschboom*, *Djåwå* 1928, p. 18 e.v.; RASSERS, *Over den oorsprong v. h. Jav. tooneel*, *BKI.* 1931, p. 398 e.v.; HIDDING, *De beteekenis v. d. kekajon*, *TBG.* 1931, p. 623 e.v.; BERGEMA, *De Boom des Levens in Schrift en Historie*, 1938, Reg. s.v. goenoengan en de daar opgegeven literatuur.

de hoofdtrekken van het wajang-scherm te zuiver met die van de Grondvorm overeenkomen om twijfel dienaangaande gewettigd te doen zijn.

Zoals uit de beide benamingen van het wajang-scherm, goenoengan „gebergte" en kekajon „geboomte", reeds valt op te maken, bestaat deze figuur uit twee hoofdbestanddelen naar elk waarvan ze kan zijn benoemd, een bergpartij en een boompartij (Pl. 59-61).

Nemen we eerst de bergpartij in beschouwing, dan blijkt deze bij de Javaanse goenoengans — bij de Balische exemplaren is dit anders — tot de tweedelige, lotusbloemvormige variëteit van het padmamūla, vroeger door ons besproken (p. 133), te kunnen worden herleid; de variëteit waarover is opgemerkt, dat hetzij de boven- en benedenhelft onafhankelijk van elkaar in symboolvorm overgaan, hetzij het g e h e l e mūla door een formeel daaraan gelijkwaardig symbool vervangen is.

Het laatste geval doet zich voor bij de op Pl. 59 a en 60 a afgebeelde goenoengans waarbij het g e h e l e padmamūla door een symbool vervangen is en wel door een voetstuk in zandlopervorm dat een treffende gelijkenis vertoont met het ons reeds bekende padmamūla-substituut, de yoni (p. 196; zie ook Pl. 18d, e, 22d, 57a). Daarentegen zijn zowel bij Pl. 59b als bij Pl. 59c de boven- en de benedenhelft van het mūla elk haars weegs gegaan; immers terwijl bij beide exemplaren de benedenhelft zich als een bergpartij voordoet — in het ene geval uit één juweelvormige figuur bestaande, in het andere geval uit een vijftal van zulke figuren samengesteld —, is op Pl. 59c het bovendeel in een omgekeerde trappenpyramide herschapen, terwijl het op Pl. 59b de welbekende gedaante van de met water of amrěta gevulde kumbha vertoont.

Is in deze voorstellingen de juist genoemde tweedelige Grondvorm duidelijk te herkennen, dit is niet of slechts in geringe mate het geval bij het gebouwtje, dat, ondanks zijn onaanzienlijke uiterlijk, waardig is gekeurd om bij een groot aantal goenoengans de plaats van de bergpartij in te nemen (Pl. 60b en c). Weliswaar valt er ook in de vorm van dit bouwwerk, gekarakteriseerd als het wordt door zijn vooruitspringende voet- en daklijst, iets van de zandloper te ontdekken, doch deze overeenkomst is te weinig treffend om als tussenterm bij vergelijking met het padmamūla te kunnen hebben gediend. De bedoelde term moet dus elders zijn gelegen en het ligt dan voor de hand er naar te zoeken niet in de vorm, maar in de betekenis van het bouwwerkje (p. 108).

In dit verband trekt het de aandacht, dat de beide deuren, die een zo ongeproportionneerd grote plaats in de voorgevel van het huisje plegen in te nemen, altijd gesloten worden afgebeeld. Verder is het zeker niet zonder betekenis, dat het op deze wijze reeds tegen indringers beschermde monu-

mentje bovendien vaak onder de bewaking van een paar gewapende boeta's is gesteld, die er ter weerszijden van staan geposteerd.

Al deze voorzorgsmaatregelen tegen geweldpleging brengen ons de vroeger reeds geciteerde plaats AV. X 2, 28 in herinnering waar van het padmamūla sprake is en dit wordt verheerlijkt als de burcht van Brahman, gevuld met amrĕta, de onneembare burcht (*pūr ayodhyā*), schitterend van licht, gehuld in glorie, aan alle zijden door muren en poorten omgeven.

Het gezochte punt van overeenkomst is dus wel hierin gelegen, dat zowel het padmamūla als het goenoengan-bouwwerk als de welbewaakte bewaarplaats van het amrĕta, de kostbaarste aller schatten, heeft gegolden. De beide wachters bij het monumentje stellen dan ongetwijfeld de in de vertelselliteratuur vaak vermelde yakṣa's of boomgeesten voor tot wier taak het behoort schatten te bewaken, in het bijzonder de bewaking van de Meru of, wat op hetzelfde neerkomt, de bewaking van het onsterfelijkheidsvocht op zich te nemen [1].

Van de min of meer geregeld in verbinding met de bergpartij voorkomende onderdelen van de goenoengan noem ik in de eerste plaats het stel forse vleugels dat vaak de bovenhelft van de genoemde partij flankeert [2].

Om de aanwezigheid van deze vreemdsoortige aanhangsels te verklaren heb ik vroeger verondersteld [3], dat zij hun ontstaan te danken zouden hebben aan de bekende mythe waarin wordt verhaald, dat de bergen oorspronkelijk door de lucht vlogen, doch later door god Indra van hun vleugels werden beroofd waardoor zij onbeweeglijk (*acala*) werden en hun standplaats op aarde kregen (Rām. V 1). Deze gissing zou impliceren, dat de vleugels van het ene symbool (de berg) op de andere symbolen (voetstuk, pyramide, kumbha) zouden zijn overgegaan. Hoewel dit niet geheel ondenkbaar is, komt het mij nu veel waarschijnlijker voor, dat we in dit geval, evenals in zovele andere, met de metamorphose van een plantaardige Grondvorm te doen hebben. Nemen we om dit aannemelijk te maken nog eens de afbeelding voor ons van de kumbha op Pl. 27 c, dan zien we aan de rechterzijde van de halsopening een gestyleerd (lotus)

[1] In de Javaanse beschrijvingen van lustverblijven en van de daar aanwezige Meru-achtige bouwwerken wordt niet zelden van deze daemonische poortwachters melding gemaakt, o.a. in de Ardjoena Sasra bahoe (vert. Kats, *Jav. Tooneel*, p. 24), Nawaruci (vert. Prijohoetomo, p. 96) en Damar Woelan (vert. Hidding, *TBG.* 1931, p. 643).

[2] Vgl. *KSS.* I 220 „Wat is dat reusachtige voorwerp dat ginds ver weg in zee te zien is, het uiterlijk heeft van een grote berg en van vleugels is voorzien . . .? Brahmaan, dat is een waringin."

[3] *Djåwå* VI, 1926, p. 345.

blad te voorschijn komen waarin zich duidelijk de vleugelvorm herkennen laat, een verschijnsel dat zich iets hoger herhaalt bij de twee bladeren aan weerskanten van de middenstengel. Een nog overtuigender voorbeeld van de overgang van plant in vleugel levert ons het goenoeng-achtige poortgebouwtje op een reliëf aan de moskee te Seṇḍang ḍoewoer (in het Lamonganse), Pl. 61 c, aan weerskanten waarvan we een bundel bladranken zien oprijzen die zich in haar verdere beloop tot een stel forse vleugels ontwikkelen [1]. Waar deze vleugels ten opzichte van het poortgebouwtje dezelfde plaats innemen als de vleugels bij de goenoengan, is hiermede de plantaardige oorsprong van het stel laatste aanhangsels in hoge mate waarschijnlijk geworden [2].

In de tweede plaats moet worden gewezen op het tweetal figuren van nāga's die bij de goenoengans waar zij voorkomen steeds uit de bovenhelft van het 't padmamūla remplacerende symbool te voorschijn komen Pl. 59 a-c, 60 a. Bij sommige exemplaren zijn zij fors van bouw en beschrijven ze een sierlijke bocht naar beneden, bij andere zijn ze veel kleiner van stuk en steken ze haar gekroonde koppen omhoog, terwijl weer elders de slangelijven uit de bodem van de kumbha te voorschijn komen en de omtrek vormen van de juweelvormige figuur waaruit de benedenhelft der bergpartij bestaat (Pl. 59 b).

Wat de betekenis van deze nāga-figuren betreft kunnen we volstaan met naar het vroeger hierover opgemerkte te verwijzen. Bij de goenoengan evenals bij de op p. 152 e.v. behandelde voorstellingen treden zij op als stengelsymbolen en nemen zij als zodanig de plaats in van het paar zijstengels van de Grondvorm die aan weerszijden van het padmamūla uitgaan.

---

[1] Dat deze vleugels van plantaardige oorsprong zijn, kan nog blijken uit de plantengroei die zich uit het bovenste paar vleugelpennen ontwikkelt. — Wat de verdere analyse van de reliëfvoorstelling van Seṇḍang ḍoewoer betreft, meen ik, voor zover ik op de niet zeer duidelijke afbeelding durf afgaan, in de middenpartij boven de grond een sterk in de breedte uitgerekt padmamūla van het lotusbloemtype te herkennen. Hieruit ontwikkelen zich links en rechts de boven bedoelde rankenbundels en in het midden een derde bundel, de stam van de aardeboom vertegenwoordigend. Met hun omkrullende, naar elkaar toe gebogen toppen ondersteunen deze bundels het brahmamūla in de vorm van een gestyleerde monsterkop op wiens neuswortel, ouder gewoonte, de vijftakkige hemelboom is ingeplant.

[2] Aan de overleveringen die het stel vleugels op andere wijze zoeken te verklaren moet dus m.i. een secundair karakter worden toegeschreven; zo aan de boven bedoelde mythe van de vliegende bergen; evenzo aan het verhaal in de Ardjoena Sasra bahoe (Kats, *Het Jav. Tooneel*, p. 24) waar de vleugels heten toe te behoren aan een reusachtige adelaar wiens lichaam door het poortgebouw wordt gevormd.

Het tweede hoofdbestanddeel van de goenoengan, de boompartij, komt in twee verschillende typen voor; bij het eerste dat bij de Balische goenoengans het veelvuldigst optreedt, is het brahmamūla niet door een afzonderlijk orgaan uitgedrukt en is dus blijkbaar de Boom van het niet-samengestelde type bedoeld (p. 84), terwijl het andere type, waarbij dit symbool wel aanwezig is, de door superpositie van hemel- en aardeboom ontstane Boom in beeld brengt. Voorts trekt het de aandacht, dat in tegenstelling met de bergpartij, welker componenten verschillende symbolische verschijningsvormen kunnen aannemen, de boompartij altijd in haar natuurlijke gedaante verschijnt met uitzondering van het brahmamūla, welk orgaan, indien aanwezig, steeds wordt voorgesteld in de gedaante van de vanaspati-monsterkop, dan wel in de vorm van het ons van de Hindoe-Javaanse wensboom bekende antefix (Pl. 60 c).

Nemen we na deze algemene opmerkingen de boompartij nader in beschouwing, dan blijkt vooral het exemplaar op Pl. 60 a de oudste en meest oorspronkelijke voorstellingen te hebben vastgehouden. Immers niet alleen is de banaspati-kop er op de juiste plaats aangebracht, t.w. op het knooppunt waar de stam zich in twee takken splitst — dezelfde plaats waar bij de Midden-Javaanse kalpataru's het antefix-vormige brahmamūla voorkomt —, maar ook de takken vertonen er de sterke buiging naar beneden die voor de hemelse waringin karakteristiek is. Voorts is er het getal vier der zijtakken waarin heel waarschijnlijk een zeer oude herinnering voortleeft. Weliswaar behoren deze takken in één punt te ontspringen en de richting van de vier windstreken uit te wijzen — dus niet zoals hier het geval is paarsgewijze boven elkaar te zijn geplaatst —, doch men kan gemakkelijk inzien, dat, zo de traditie de aanbrenging van vier takken voorschreef, deze in het platte vlak moeilijk anders konden worden weergegeven dan bij deze goenoengan is geschied.

De andere goenoengans van Pl. 59 en 60 stemmen in enkele opzichten met het standaardexemplaar overeen (zie de benedenwaartse buiging der vier takken bij 59 a), doch wijken er op andere punten van af (zie de verschuiving van de monsterkop naar boven bij 59 c en 60 b; de takken niet duidelijk te onderscheiden bij 60 c).

Bij vele goenoengans zijn loof en takken met vogelen en dieren des velds dicht bevolkt. Dat hiermede bepaalde dieren bedoeld zouden zijn, acht ik niet waarschijnlijk, in aanmerking genomen het feit, dat de wereldboom tevens de levensboom is die alle schepselen zonder onderscheid voedt en in leven houdt, zoals Çaṅkara zegt in zijn commentaar op Kāṭh. Up. VI 1 en Bhag. Gītā XV 1-3: „. . . zijn benedenwaarts groeiende takken zijn de werelden waarin alle schepselen hun bestaan vinden . . . weergalmende van

de kreten van allen, goden of mensen, dieren of geesten, die hun nesten in zijn takken hebben" [1].

Een uitzondering moet alleen worden gemaakt voor het tweetal katachtige dieren dat vaak, doch lang niet altijd, aan weerszijden van de stam, onder het laagste paar takken, op het bovenvlak van de bergpartij of van het symbolisch substituut hiervan, zijn standplaats heeft. Het feit dat deze dieren veel groter zijn afgebeeld dan de andere viervoetige bewoners van de hemelboom, maakt het waarschijnlijk dat zij bepaalde dieren voorstellen. De vraag is nu natuurlijk welke. Stutterheim heeft nuttige aanwijzingen dienaangaande gegeven door er de aandacht op te vestigen [2], dat de bedoelde dieren in bijna alle perioden der Hindoe-Javaanse kunst voorkomen, zowel aan de tjaṇḍi Prambanan als aan de bouwwerken uit de allerlaatste Majapahitse tijd. Nu eens verschijnen zij als hazen of konijnen, dan weer lijken ze meer op katten, soms ook hebben zij een menselijk voorkomen, doch bijna steeds worden zij gekenmerkt door het bezit van lange, spits toelopende oren. Voorts valt het op, dat deze mythische wezens veelal de functie vervullen die elders aan het paard ten deel valt, o.a. wanneer zij als trekdieren van de zonnewagen dienst doen, alsook dat zij vaak paarsgewijze onder of bij een troon dan wel aan weerszijden van een hemelboomvoorstelling zijn geplaatst.

Een en ander heeft mij vroeger doen veronderstellen dat de twee bewuste dieren de beide Açvins zouden voorstellen [3], van welke goden de Indische iconographie afbeeldingen kent waarbij zij links en rechts van den zonnegod zijn geplaatst en op de romp een paardekop dragen [4].

Er is echter meer dat voor de hier geopperde verklaring pleit. Een der kenmerkende eigenaardigheden der Açvins is, dat zij tweelinggoden zijn en hun naam een nauwe relatie tot het paard doet veronderstellen; voorts dat zij vaak als echtgenoten optreden van de in vrouwelijke gedaante voorgestelde zonnegodheid (Sūryā) en ook overigens in nauw verband staan met de zon en met het licht; ten slotte, dat zij de bewakers zijn van het onsterfelijkheidsvocht en van de honigmede (*madhu*) en uit dien hoofde optreden als de heelmeesters der goden, als schenkers van jeugd, rijkdommen en kinderzegen en bijstand verlenen aan in nood verkerenden [5].

Leggen we nu hiernaast de volgende feiten met betrekking tot de beide goenoengan-dieren: dat hun verblijfplaats de hemelse açvattha is, die zijn

---

[1] Coomaraswamy, *The Inverted Tree*, p. 35.
[2] *Oost Java en de Hemelberg*, *Djåwå* VI, 1926, p. 337 v.
[3] Bij Stutterheim, *l.c.*, p. 339.
[4] Gopinatha Rao, *Elements of Indian Iconography*, II, II, p. 543 en I, II, Pl. XC c.
[5] MacDonell, *Vedic Myth.*, p. 49.

naam aan het paard ontleent (açvattha betekent letterlijk „paardenstandplaats"); dat zij slechts dan hun plaats aan weerszijden van de boom innemen, wanneer de monsterkop, het zonne-symbool bij uitnemendheid, is afgebeeld, bij afwezigheid hiervan evenwel eveneens onzichtbaar zijn; dat de hemelboom ten nauwste met de begrippen onsterfelijkheid en honigmede en de daarmede gepaard gaande begrippen kracht, jeugd, overvloed en kinderzegen geassocieerd is; dan kan moeilijk worden betwijfeld, dat zich hier het unieke en hoogst merkwaardige geval voordoet, dat in de tweelingdieren van de Javaanse goenoengan de herinnering voortleeft aan de beide, in India reeds lang aan de vergetelheid prijsgegeven Açvin-goden, een herinnering die tot voorbij het begin van de Vedische tijd terugreikt en geacht moet worden tot het oudste erfgoed van de Arische stam te behoren [1].

Er blijven nu nog enkele détails in de goenoengan-symboliek over die zich niet in het systeem der ons bekende Boom-voorstellingen laten thuisbrengen en waarvan de verklaring vooralsnog tot de vrome wensen moet blijven behoren.

Het zijn op Pl. 60c: de garuḍa-koppen aan de binnenkant der vleugeluiteinden, de zich om de boomstam naar beneden kronkelende slang [2], en de stier en de leeuw die de plaats van de boven besproken açvindieren innemen [3].

Wat de Balische goenoengan betreft, uit de enkele exemplaren die er van gepubliceerd zijn krijgt men de indruk, dat bij deze figuren, in sterker mate

---

[1] Vgl. MacDonell, *o.c.*, p. 49: „Though they hold a distinct position among the deities of light . . ., their connection with any definite phenomenon of light is so obscure, that their original nature has been a puzzle to Vedic interpreters from the earliest time . . ."; p. 53: „As to the physical base of the A., the language of the Rĕṣis is so vague that they themselves do not seem to have understood what phenomenon these deities represented"; Oldenberg, *Rel. d. Veda*, p. 210: „Es muss . . . eine Verstarrung der ursprünglichen Vorstellung, eine Verschiebung einzelner Elemente eingetreten sein, und die Dichter wiederholen Unverstandenes, vermöge jener Verschiebung unverständlich Gewordenes."

[2] Het ligt voor de hand, bij deze slang te denken aan de slangengedaante van de Devī Kuṇḍalinī uit het microcosmische wereldbeeld (boven p. 94); waarom dan echter het dier zich langs de stam naar beneden beweegt in plaats van naar boven, blijft onverklaard. Zoals men weet komen er in de niet-Indische culturen talrijke parallellen van de wereldboom-met-slang-voorstelling voor. Uit de Indische cultuurkring zelf komt voor vergelijking in aanmerking het Koṭisimbala-jātaka waarvan het begin aldus luidt: „Once upon a time . . . the bodhisattva was a treespirit dwelling in the top of a cotton tree. A king of the rocs . . .

dan bij het Javaanse wajang-scherm, de nadruk op de boompartij is komen te vallen, hetgeen een zekere vereenvoudiging en monotonisering der bergpartij ten gevolge heeft gehad.

Aan de beide mij bekende exemplaren heeft blijkbaar de enkele, niet de twee-delige, vorm van het padmamūla ten grondslag gelegen. Dit mūla verschijnt op Pl. 61 b als een juweelvormig lichaam met aan weerszijden twee kleinere bergen die waarschijnlijk de vier om de middentop van de Meru gegroepeerde steungebergten bedoelen weer te geven, doch hier in het platte vlak geprojecteerd en naast elkaar geplaatst zijn.

Op Pl. 61 a is de situatie minder overzichtelijk. De middentop is hier vermoedelijk door het tulbandvormige voorwerp vlak onder de stier- en leeuwenfiguur vertegenwoordigd, terwijl de steungebergten, slechts twee in getal, op een iets hoger niveau zijn aangebracht. De twee dooreengekronkelde nāga's aan de basis der bergpartij weet ik niet in het Boomorganisme thuis te brengen. Dezelfde reptielen spelen in de Balische evenals in de Oost- en nieuw-Javaanse kunst een belangrijke rol en stellen, naar ik vermoed, de ons van elders reeds bekende Iḍā en Piṅgalā voor. Waarom zij dan echter niet uit de bergpartij te voorschijn komen gelijk hun soortgenoten van de Javaanse goenoengans op Pl. 59 doen, blijft onverklaard.

Laten we dit punt verder rusten en wijden we onze aandacht aan de boompartij dan treft ons hierin vooreerst de duidelijk gemarkeerde benedenwaarts gerichte groeiwijze der boomtakken. Bij Pl. 61 b valt deze groeiwijze bijzonder duidelijk in het oog omdat er hier uit de middelste

---

seized by the tail a king of the snakes a thousand fathoms long ... flew along the tree-tops towards the cotton tree. The snake-king ... wound himself round it firmly. Owing to the roc-kings strength and the great size of the snake king the banyan-tree was uprooted. But the snake-king would not let go the banyan. The roc-king took the snake-king, banyan and all, to the cotton-tree &c."

Van belang is ook de volgende aantekening van BERGEMA (*Boom des Levens*, p. 43, nt. 134): „De heer Overbeck te Jogja maakte mij attent op het feit, dat in sommige Mal. geschriften (o.a. het Maleische Pandji-verhaal *Hikajat Galoeh di-gantoeng*) de kekajon met „pohon Nagasari" wordt aangeduid. Ook de Javanen schijnen deze benaming wel te gebruiken voor de goenoengan. De heer Moesa maakt in een artikel over de wajang (Djåwå 1923, p. 61, aant. 1) tenminste melding van een ḍalang, die den boom van de goenoengan „Nagasari-boom" noemde. Volgens Moesa zou deze boom zoo heeten naar de koningsslang, die zich om zijn stam kronkelt."

[3] De twee extra-monsterkoppen links en rechts van de boom bij de goenoengan op Pl. 60 b stellen natuurlijk het zonnelichaam bij zijn op- en ondergang voor (zie boven p. 170 e.v.).

rotspartij — het equivalent van het padmamūla — twee takken met omhoog groeiend gebladerte ontspringen — de zijtakken van de Grondvorm — waardoor levendig in beeld is gebracht hoe de beide cosmische bomen hun takken en loof tegen elkaar in laten groeien.

Overigens levert de boompartij vergeleken met haar Javaanse tegenhangster niet veel meer opmerkelijks op dan de verdubbeling van het aantal takken, de afwezigheid van het gedierte des velds — afgezien van de vogel op de kruin bij Pl. 61 a — alsmede de ontstentenis van de monsterkop. Intussen wordt bij 61 b het ontbreken van deze kop door iets anders goed gemaakt: even boven de eerste vertakking vertoont n.l. de stam een verdikking en gaat hier over in een rond orgaan. Naar de betekenis hiervan behoeven we niet lang te gissen: het is het brahmamūla van de hemelboom en wel bij wijze van hoge uitzondering in zijn meest oorspronkelijke gedaante, n.l. als plantaardig orgaan, weergegeven.

Volgens Mc Phee[1] is het door Kats gepubliceerde exemplaar van de Balische goenoengan (onze Pl. 61 a) niet representatief. „Not only that, but its form and design is completely unfamiliar and mystifying to every dalang to whom I have shown the photograph. No relic of such a kajon has been found in even the oldest sets I have examined in South Bali. The shape is not the graceful oval of the true kajon, but is clumsy and akward. The treatment of the foliage is not classical ... The true Balinese kajon ... is a pure, conventional tree, with a mountain symbol for base, whose foliage harbours neither bird nor beast" — Waartegenover Brandts Buys in zijn vertaling van Mc Phee's verhandeling[2] de volgende belangrijke opmerking plaatst: „De auteur duide het ten goede, zoo we hem eenigszins tegenspreken in zake de Balische kekajon ... Er komen onder de Nóórd-Balische kajon's toch váker exemplaren voor met afwijkingen gelijk de door Mc Phee gewraakte, dan hij meende." Volgt de beschrijving van een vijftal exemplaren ... „daarvan vertoonen er drie het door den Heer Mc Phee geëischte graciel ovaal zuiver (tot vrij zuiver). De twee andere ... echter hebben 'n vorm, die al wel wonderlijk veel op den door onzen Auteur aangevochtene lijkt ... Onder de drie ovale laat er één inderdaad niets anders dan den gestyleerden boom boven rots- en bergmotieven zien ... Maar de tweede ... heeft op de rotsen een leeuw en een stier staan; den laatste heraldisch links ... En de derde ... heeft onder (tusschen) de rotsen een expressieven, langtongigen monster-kala(?)-kop (maar géén slangen); in het boomloover, te halver hoogte wederzijds, een vogeltje; terwijl de boom bekróónd wordt door een (vliegenden?) vogel met wijd uitgespreid gevederte (évenals bij de kajon bij den Heer Kats). De ééne, plompst-rechthoekige

[1] *Djåwå* 1936, p. 6, 32, 42.
[2] *Ib.*, p. 42.

heeft óók zoo'n vogel in top; voorts onder de rotsen twee, gekroonde, slangen, maar géén monsterkop . . . De àndere vertoont ook weer in den top dien vogel . . .; op de rotsen (links en rechts) een vogel, (haan?); tusschen de rotsen een, langgetongde, kala(?)-kop; er tusschen twee slangen . . ."

Van deze, helaas nog niet gepubliceerde, goenoengan-exemplaren zijn vooral het derde en vijfde bijzonder merkwaardig omdat hierbij het kāla-kop-motief verschijnt als symbool van het padmamūla terwijl het overal elders slechts als substituut van het brahmamūla voorkomt.

De beide vogels bij No. 3 en 5 doen denken aan hun soortgenoten in het Rgvedische raadselvers [1].

Wat betreft de vogel met wijd uitgespreid gevederte [2], deze kan in geen geval Garuḍa of een daaraan gelijkwaardige mythische vogel voorstellen. Deze immers heeft zijn plaats niet op de kruin, maar op de stam van de Boom (vgl. boven p. 175).

Ten slotte nog enkele opmerkingen over de macrocosmische equivalenten van de goenoengan en zijn onderdelen. Het terechtbrengen hiervan gaat met bijzondere moeilijkheden gepaard aangezien de grondvorm van het padmamūla, waarvan moet worden uitgegaan, in dit geval de tweedelige gedaante vertoont en deze, ofschoon ze in morphologisch opzicht reeds een punt van bespreking heeft uitgemaakt, nog niet aan een onderzoek werd onderworpen in haar verhouding tot de macrocosmos. De sterke afwijkingen en onderlinge tegenstrijdigheden in de cosmische voorstellingen der Indiërs dragen er verder het hare toe bij om de herleiding der goenoengan-onderdelen tot hun macrocosmische equivalenten tot een bijzonder precaire onderneming te maken.

Onder deze omstandigheden volstaan we met de opmerking, dat de drie componenten van de goenoengan, de bergpartij, het stamgedeelte en de kruin, op grond van wat vroeger hierover te berde werd gebracht, geacht moeten worden te corresponderen resp. met de op aarde gelocaliseerde Mahāmeru, de het luchtruim doorborende top van de wereldberg (stambha, hemelpijler, zonnestandaard) en de hemelse regionen. Waar de betekenis van de stambha en van de monsterkop na onze uiteenzetting op p. 164 e.v. verder buiten bespreking kan blijven, gaat het hier in hoofdzaak om de onderdelen der bergpartij.

De omgekeerde trappenpyramide op de top van de vijftoppige Meru vergelijke men met het bouwwerk waarvan sprake is in de

---

[1] Zie nog over deze beide vogels WILKE, *Der Weltenbaum und die beiden kosmischen Vögel in der vorgeschichtl. Kunst, Mannus* 14, 1922, p. 73 e.v.; SCHMIDT, *Grundl. einer Vergl. d. Rel. u. Myth. d. austron. Völker, Denkschr. d. Ak. v. Wissensch.* LIII, 1910, p. 7, 19, 31.

[2] BERGEMA, *o.c.*, p. 339, 446 en de daar opgeg. lit.

door Grünwedel medegedeelde Tibetaanse legende [1] betreffende het vijfvoudige heiligdom (caitya) dat naar luid der overlevering zich in China zou bevinden op de top van de Pañcaçīrṣapārvata. Het gebeurde — aldus het verhaal — dat uit het fundament van dit bouwwerk een jambu-boom omhoog rees en dat terzelfder tijd uit het voorhoofd van den Buddha een gouden lichtstraal voortkwam, die deze boom trof waardoor er zich een uitwas op vormde die het aanzijn schonk aan de wortelstok van een lotus. Uit het inwendige van deze boom werd de vorst der geleerden Ārya Mañjuçrī geboren. — In dit verhaal — een evidente doublure van de miraculeuze geboorte van god Brahmā uit de navel-ontsproten lotusbloem — staat, zoals vanzelf duidelijk is, de caitya voor het padmamūla, de jambu voor de daaruit ontsproten aarde-boom, de uitwas voor het brahmamūla en de lotus voor de hemelboom, terwijl Mañjuçrī het in het empyreum verblijf houdende, hoogste Brahman-beginsel vertegenwoordigt [2].

Uit het feit nu dat de wonder-jambu van dit Tibetaanse verhaal uit het fundament van de caitya heet te ontspringen, kan worden afgeleid, dat men zich dit bouwwerk, evenals de trappenpyramide van de goenoengan, in omgekeerde stand heeft voorgesteld. De combinatie van bergtop en omgekeerde caitya levert dan een figuur op van hetzelfde zandlopervormige model als de bergpartij van de goenoengan op Pl. 59 c te zien geeft.

Een andere vraag is of er van de omgekeerde pyramide een equivalent in de macrocosmos valt aan te wijzen. Dit is m.i. aan gerechte twijfel onderhevig. Waarschijnlijker komt het mij voor, dat zich hier een geval voordoet van „systeemdwang", d.w.z. dat men, in de noodzakelijkheid verkerend een bergpartij te ontwerpen die in vorm met het tweedelige mūla zou overeenkomen, de benedenhelft in het ene geval (Pl. 59 a) door een trappenpyramide, in het andere geval (Pl. 59 c) door een pyramidevormige rotspartij heeft weergegeven, terwijl men in beide gevallen de bovenhelft de gedaante van een omgekeerde trappenpyramide liet aannemen. Dat het onder deze omstandigheden vruchteloos zoeken is naar een macrocosmisch equivalent van de laatste pyramide, behoeft nauwelijks te worden gezegd [3].

---

[1] GRÜNWEDEL, *Mythologie des Buddhismus*, p. 136. Hetzelfde verhaal vertaald door TOUSSAINT, *Le Padma thaṅ Yig*, *Etudes asiatiques* II, 1925, p. 326 e.v.

[2] Zeer zonderling is in dit verhaal dat bij de superpositie van de beide bomen de jambu beneden en de lotus boven is geplaatst terwijl men natuurlijk het omgekeerde zou verwacht hebben. Van deze afwijking weet ik geen verklaring te geven.

[3] De omgekeerde pyramide afgebeeld op de Pl. tegenover p. 78 van WADDELL's *Lamaism* is op de top van de wereld-stambha geplaatst en brengt de diverse étages der hemelse regionen in beeld; zij mag dus onder geen beding met de op aarde gelocaliseerde pyramide van de goenoengan in verband worden gebracht.

In iets gunstiger omstandigheden verkeren we bij de kumbha op Pl. 59 b daar dit voorwerp met de daarin besloten watermassa ongetwijfeld hetzelfde bergmeer voorstelt waaruit volgens het verhaal uit de Siṃhāsanadvatriṃçikā de wereldzuil oprijst op welker top de zon elke middag plaats neemt. In dit verhaal behoeven we slechts het meer door de kumbha, de zuil door de boomstam en de zon door een monsterkop te vervangen om de goenoengan-voorstelling van Pl. 59 b te doen ontstaan.

Met de overige berichten over het bestaan van een bergmeer of -zee, ook wel voorgesteld als een lichtzee of hemeloceaan, die op verschillende plaatsen gelocaliseerd wordt en waarover de voorstellingen sterk uiteenlopen [1], zullen we ons niet verder bezighouden daar het onderzoek hiernaar te ver buiten het bestek van deze verhandeling zou vallen.

4. DE STAM IN MENSELIJKE GEDAANTE

Voordat we ons met de gedaanteverwisselingen van de stam tot godheid bezighouden noem ik hier enkele gevallen dat bij de identificatie van beide grootheden de stambha als tussenlid is ingeschakeld en hetzij de als zuil geconcipieerde stam, hetzij de godheid in zijn gestalte van zuil eerbewijzen in ontvangst neemt.

Van het eerste zijn we reeds een voorbeeld tegengekomen in de Indradhvaja, de van zijn takken en loof ontdane boom, die hierdoor gelijk aan de stambha is geworden en bij gelegenheid van het grote Indrafeest als een god, i.c. god Indra, vereerd en aangebeden wordt; hij ontvangt de epitheta van den god en wordt ook materieel met deze geïdentificeerd getuige de gelijkstelling van basis, middengedeelte en top resp. met voeten, romp en hoofd van de godheid.

De godheid als zuil

Naast deze voorstelling van de zuil als godheid staat die van de godheid als zuil. Ik laat hiervan een drietal voorbeelden volgen.

1. Een van de vele benamingen waaronder Çiva-Rudra in het epos bekend is, luidt Sthāṇu „houten post", „zuil", „pilaar", ook „naakte stengel", „bladerloze stam", „boomstronk", waarnaast *sthāṇubhūta* met de betekenis „de tot zuil gewordene" of „wiens wezen de zuil is", aanduidende den sādhu die de gelofte heeft afgelegd dat hij maanden-, soms jarenlang de houding van een onbeweeglijke zuil zal aannemen.

---

[1] KIRFEL, *Kosmographie*, p. 39; PRZYLUSKI, *Le Symbolisme du Pilier de Sarnāth*, p. 481, 493; HERTEL, *Die arische Feuerlehre*, 1925, p. 12, 16.

Waar ons van andere zijde bekend is [1], dat de sādhu met het afleggen van een bepaald *vrata* veelal de bedoeling heeft, een karakteristieke eigenschap of gedraging van den door hem vereerden god tot de zijne te maken en zich hierdoor met dezen god, in het bijzonder met een van diens verschijningsvormen, *mūrti's*, te vereenzelvigen [2], zal men den „sthāṇubhūta" moeten zien als een vereerder van Çiva, die door zijn vrata gelijk is geworden aan dezen god, in het bijzonder aan diens verschijningsvorm van Sthāṇu, zuil of boomstam.

2. In de mythe van de Liṅgodbhavamūrti van Çiva [3] wordt verhaald hoe er eens tussen de goden Brahmā en Viṣṇu twist ontstond aangaande de vraag wie van beiden de machtigste was. Plotseling verscheen toen voor hen god Çiva in de gedaante van de Oerliṅga, omringd door duizenden kransen van vlammen, gelijk aan honderden wereldbranden, zonder begin, midden of einde, de oorsprong van alle dingen. Daarop trachtten Brahmā veranderd in een zwaan en Viṣṇu in de gedaante van een everzwijn de top en de voet van de vurige zuil te bereiken, doch na duizend jaar daarheen onderweg te zijn geweest moesten zij de vruchteloosheid van hun pogingen inzien. In het besef van hun eigen kleinheid wierpen zij zich daarop voor de voeten van den oppergod ter aarde en brachten hem deemoediglijk hulde.

Het punt waarop het hier voornamelijk aankomt, n.l. de wezensgelijkheid van god en zuil komt, duidelijker nog dan in de mythe, in de iconographie tot uitdrukking. Hier toch wordt de Oerliṅga als een

---

[1] Bosch, *Het Lingga-heiligdom van Dinaja*, *TBG.* LXIV, 1924, p. 244 nt. 4 en p. 253 nt. 1.

[2] Een bijzonder duidelijk voorbeeld van de bedoelde vereenzelviging vinden we nog in de volgende beschrijving bij Campbell Oman, *The Mystics, Ascetics and Saints of India*, p. 49 e.v.: „A *sadhu* whom I saw at a religious festival, a big and powerful fellow, had a strong wooden framework erected to support a huge earthenware jar provided with a perforation at the bottom, from which a stream of water could stream out. Round about there were at least twenty-five large pots of water, to replenish the jar when in use. Under the jar the *sadhu* was in the habit of sitting during the night, particularly during the small hours, from about three o'clock till daybreak, with a stream of water falling on his head and flowing down over his person to the ground. It was winter time, and very cold work no doubt, but the *sadhu* had his reward in gratified vanity; for in the eyes of his numerous admirers he was Siva himself with the Ganges falling from heaven upon his head and flowing thence to bless and fertilise the earth." (Spat. van mij).

[3] *Liṅga-Pur.* I 17, 5—52; 19, 8 e.v.

vlammende zuil afgebeeld met een opening in het midden waardoorheen de god in vierarmige gedaante zichtbaar is [1], Pl. 57 d.

3. Iets dergelijks bevat het niet minder bekende verhaal van de Narasiṃhāvatāra van god Viṣṇu [2]: Prahlāda, de zoon van Hiraṇyakasipu, koning der daemonen en doodsvijand van Viṣṇu, is een toegewijd vereerder van dezen god en verheerlijkt hem voortdurend als den alles doordringenden heer der schepping. Vertoornd over deze gezindheid vraagt Hiraṇyakasipu den jongen man of Viṣṇu, indien hij waarlijk de allesdoordringer is, ook aanwezig is in de zuil vóór hem; en dit zeggend trekt de daemonenvorst zijn zwaard en klooft daarmede de zuil. Op hetzelfde ogenblik doet zich een vreselijk gebrul horen, de zuil splijt in tweeën en de vertoornde god springt er in de gedaante van een man-leeuw uit te voorschijn, werpt zich op den ongelovigen daemon en scheurt hem in stukken.

De beeldhouwwerken van deze avatāra vertonen een sterke gelijkenis met de Liṅgodbhavamūrti van Çiva. Het hoofdelement bestaat ook hier in een zuil, soms met klimmend rankornament versierd en hierdoor haar oorspronkelijk plantaardig karakter duidelijk verradend. Deze zuil opent zich en laat in haar inwendige het beeld van den vierarmigen manleeuw aanschouwen [3].

De stam als godheid

Bij de gedaanteverwisseling van Boom tot mens of omgekeerd komt van nu af de stambha als tussenschakel te vervallen en worden beide rechtstreeks met elkaar vergeleken of gelijkgesteld, veranderen in elkaar of geven op andere wijze van hun wezensgelijkheid blijk.

Dat de bedoelde metamorphose tot de oudste tijd terugreikt blijkt o.a. uit RV. VI 13, 1; VIII 19, 33 en IX 5, 10 waar de anthropomorph gedachte god Agni met de duizendtakkige cosmische boom wordt geïdentificeerd; evenals uit Brĕh. Up. X III 9, 28 waar de mens met een boom, zijn haren met de bladeren, zijn huid met de bast, zijn bloed met het sap en zijn vlees met het hout eens booms worden vereenzelvigd.

In het epos worden aan god Çiva-Rudra de volgende namen van bomen of boomsoorten toegekend [4]: Vrĕkṣa, Taru, Vrĕkṣākāra („wiens gedaante

[1] Gopinatha Rao, *Elements*, II, I, p. 105 e.v. Krishna Shastri, *S.-Ind. Images*, p. 93, Pl. 58; Schnitger, *Trop. Ned.* VI, 1937, p. 75.

[2] *Bhāg. Pur.* VII 8, 12—30.

[3] Gopinatha Rao, *o.c.*, I, I, p. 145 e.v. Krishna Shastri, *o.c.*, p. 24, Pl. 16.

[4] Meyer, *Trilogie* III, p. 186. Geheel ten onrechte merkt deze auteur *o.c.* II, p. 65 op: „Das Vishṇu in langen Namenlitaneien auch als Vanaspati angeredet wird hat natürlich keinerlei wesentliche Bedeutung."

een boom is"), Viçālaçākha („de breedtakkige"), Bakula, Candana, Udbhid („de uitbottende") (Mbh. VII 203, 33); dezelfde god heet er „wiens lichaam in bomen gehuld is" (z.v.a. „boom onder bomen"), zijn kleding bestaat in boombast (Mbh. VII 203, 31).

Verder vernemen we, dat de açvattha de verschijningsvorm van god Viṣṇu is, evenals de palāça (Butea frondosa) van god Brahmā, de nyagrodha van god Çiva en de udumbara (Ficus glomerata) van god Yama. Volgens een andere opvatting is de wortel van de açvattha de verblijfplaats van Brahmā, zijn stam die van Viṣṇu en zijn kruin die van Çiva [1].

De wezensgelijkheid van Viṣṇu en açvattha blijkt bovenal uit Mbh. XIII 126, 4—6, waar de god van zichzelf getuigt: Hij die iedere dag den açvattha vereert wordt geacht het ganse heelal met hemelbewoners, asura's en menselijke wezens, te vereren. Inderdaad, hierin verblijfhoudend neem ik in mijn eigen gedaante de hun gebrachte verering in ontvangst . . . Zij die klein van geest mij op andere wijze vereren, vereren mij tevergeefs, want verering van die soort neem ik niet in ontvangst.

Niet alleen echter met goden van hoge rang, ook met wezens uit de lagere mythologie worden bepaalde bomen, in het bijzonder de heilige vijgeboom en de waringin, vaak gelijkgesteld. Zo zegt Mbh. (Z) XII 69, 41: Men moet vermijden heilige bomen (caityavṛĕkṣa's) om te hakken, ja zelfs geen blad van een heilige boom mag vernietigd worden, want deze strekken tot verblijfplaats van goden, yakṣa's, rākṣasa's, nāga's, piçāca's, slangen, gandharva's, apsarasen en wrede bhūta's.

Voordat we verder gaan zullen we aan de belangrijkste categorie der hier genoemde boomgeesten, de reeds herhaaldelijk ter sprake gekomen yakṣa's, onze bijzondere aandacht moeten schenken [2].

---

[1] MEYER, *o.c.*, II, p. 132. Vgl. ENTHOVEN, *The Folklore of Bombay*, 1924, p. 118; SARAT CHANDRA MITRA, *On the worship of the Pipal tree in North Bihar, JB & ORS.* VI 1920, p. 572.

[2] Voor het volgende overzicht is voornamelijk gebruik gemaakt van COOMARASWAMY, *Yakṣas* I en II; *The Origin of the Buddha Image, The Art Bull.* IX, 1927; *The Yakṣa of the Veda and Upaniṣads, Quarterly J. of the Myth. Soc.* XXVIII, 1937—38, p. 231 e.v. Zie verder SYLVAIN LÉVI, *Le catalogue des yakṣa dans le Mahāmāyūrī, JA.* IX, 1915, p. 19 e.v.; RHYS DAVIDS and STEDE, *The PTS's Pali-Engl. Dict*, s.v. yakṣa; RAMAPRASAD CHABBRA, *Four ancient yakṣa Statues, Univ. of Calc. J. of the Dept. of Letters* IV 1921; ARBMAN, *Rudra*, p. 180. — Over de etymologie van het woord yakṣa: GRASSMANN, *Wörterb.*; GELDNER, *Ved. St.* III, p. 126; HILLEBRANDT, *Vedisch Yakṣa, Festgr. Garbe*, 1927; HERTEL, *Die arische Feuerlehre*, p. 11 e.v.

Boomgeest en yakṣa

Deze belangrijkheid houdt niet rechtstreeks verband met de rang van dii minores welke in de buddhistische en hindoeïstische literatuur gemeenlijk aan de yakṣa's wordt toegekend. Zij vormen hier een groep van wezens, nauw verwant met en nauwelijks te onderscheiden van de rākṣasa's, en worden gewoonlijk in één adem genoemd met andere groepen van bhūta's, geesten en halfgoden: de nāga's, gandharva's, asura's, daitya's, apsarasen, kumbhāṇḍa's, kinnara's, preta's e.d. In groepsverband optredend zijn zij verder bekend als dienaren en volgelingen van god Kuvera, een van de vier of acht Mahārāja's en Lokapāla van het Noorden, verblijf houdend in zijn toverstad Ālaka op de top van de Kailāsa. Treden zij als zelfstandig handelende wezens meer op de voorgrond, dan vertonen de yakṣa's overeenkomst met de nāga's voor zover er ook bij hen twee zielen — het Agni- en Soma-aspect van hun karakter — in één borst te zamen wonen. Zij zijn de mensen welgezind en weten zich als dienende geesten, beschermheiligen, genii loci, op verschillende manieren nuttig te maken [1] — o.a. als bewakers van verborgen schatten en rijkdommen, als verhoorders van wensen, schenkers van overvloed, vruchtbaarheid en kinderzegen, verder als poortwachters, beschermers van steden, bezitters van bovennatuurlijke vermogens, onderwijzers van deugd en wijsheid, bouwmeesters van paleizen, vooral ook als dragers en ondersteuners in verschillende situaties (vgl. de yakṣa's die de hoeven van het paard Kaṇṭhaka en het paviljoen waarin de bodhisattva op aarde nederdaalt ondersteunen).

Doch in schril contrast met deze voortreffelijke hoedanigheden staat de Agni-zijde van hun karakter, „leurs goûts étaient connus — zegt Foucher [2] — et ces goûts étaient déplorables." Inderdaad, yakṣa's zijn *raudrāḥ* en *piçitāçanāḥ* volgens Rāmāyaṇa I 35, 18, en maar al te goed bekend is hun optreden in de vertelselliteratuur als bloeddorstige reuzen en wildemannen, verzot op geestrijk vocht en mensenvlees en zich aan allerlei gruwelen en wreedheden te buiten gaande; een optreden dat in de beeldende kunst wordt gereflecteerd, waar zij op dezelfde wijze plegen te worden voorgesteld als de rākṣasa's, kenbaar aan hun woeste uiterlijk,

---

[1] Lévi *l.c.*, p. 19, karakteriseert als volgt deze zijde van het yakṣa-karakter: „Le Yakṣa est essentiellement un personnage divin étroitement associé par la tradition aux souvernirs locaux; les uns ont brillamment réussi, et, par le concours des circonstances ou par le prestige de la poésie, ils se sont imposés à l'Inde entière; d'autres, moins heureux, n'ont joui que d'une notoriété de clocher. Par le rôle qu'ils jouent et par l'inégalité de leur destin, ils rappellent de bien près nos saints patronaux."

[2] *AGBG.* II, p. 42.

hun grote uitpuilende ogen, snorrebaarden en wijd uitstaande, in krullen eindigende haardos [1] (Pl. 70a en b).

Een trek waarop hier sterk de nadruk moet komen te vallen is het optreden van yakṣa's als boomgeesten. Verhalen van yakṣa's die in een boom, meer in het bijzonder in een açvattha of nyagrodha verblijf houden, daaruit plotseling te voorschijn springen of er in veranderen [2], zijn in de Indische vertelselliteratuur buitengemeen talrijk. Een enkel voorbeeld vermeld ik hier uit vele [3]:

Een koning legt zich te slapen onder een açvattha-boom. De volgende morgen verschijnt plotseling een brahmaan met daemonisch uiterlijk voor hem, zo zwart als roet en haren geel als bliksemschichten, een guirlande van ingewanden in de hand en een brahmanensnoer van mensenhaar om het lichaam dragend, terwijl hij knauwt op een doodshoofd en bloed drinkt uit een mensenschedel. Vuur spuwend spreekt hij tot den vorst: Weet dat ik een brahmaanse yakṣa ben, Jvalamukha genaamd en deze açvattha, mijn verblijfplaats, mag zelfs niet door goden worden beroerd.

Leren we in het bovenstaande den yakṣa als een wezen van lagere mythologische orde kennen, hiertegenover staan talrijke feiten ten bewijze, dat hij oorspronkelijk een veel hoger plaats in de hiërarchie der Indische godsvoorstellingen heeft ingenomen.

---

[1] Vgl. *Jātakamālā*, Ed. Kern, p. 44, waar de vijf yakṣa's in de geschiedenis van Maitrībala op een desbetreffende vraag des konings antwoorden: Rauw mensenvlees, vers afgesneden en nog warm, en mensenbloed, o lotus-ogige vorst, vormen het voedsel en de drank van yakṣa's. — Waarop zij hun mismaakte en vreesverwekkende gedaante weder aannemen en hun monden met de afschuwelijke, grote tanden laten zien, hun ogen woest en rood, vlammend en scheel ziende, hun platte neuzen wijd geopend en misvormd, hun haar en baard met de roodbruine kleur van vlammen en hun gelaatstint donker als regen-zwangere wolken.

[2] Bij Tawney's vertaling van *KSS.* 55, 48: „And the land of that king was filled with heaps of gold by means of the yakṣiṇīs . . . who transformed themselves into trees, as the heaven is filled with the peaks of Meru", plaatst PENZER in zijn editie van de KSS. Dl. VIII, p. 25 deze noot: „It is hard to understand why they had to turn themselves into trees. The explanation must be that Brockhaus misread *vrĕṣṭair* for *vrĕkṣair*. Thus the meaning would be that the yakṣiṇīs poured down the gold as rain from heaven, a much more likely explanation". — Integendeel, deze „Schlimmbesserung" moet zeer beslist achterwege blijven. De lezing *vrĕkṣair* volgens welke de yakṣiṇīs zich in bomen, d.w.z. goud en kostbaarheden voortbrengende wensbomen veranderen (vgl. de goudstukken regenende wensboom van Besnagar, boven p. 76) geeft een voortreffelijke zin.

[3] *KSS.* 94. 64.

Het neutrum woord *yakṣa* toch is in de Vedische periode een synoniem van „Tad Ekam", „Het Ene", de wereldzuil, en duidt de hoogste godheid aan. AV. X 7, 38: Het Grote Wezen (*mahadyakṣam*) in het midden der wereld, tapas bedrijvend, op de rug der wateren zich bevindend, in Hem (n.l. in Skambha, de wereldzuil aan wie de hymne is gericht) zijn alle goden bevestigd, gelijk takken rondom in de stam des booms [1].

Ook uit de post-Vedische literatuur zijn talrijke gegevens te putten die bewijzen, dat aan den yakṣa oorspronkelijk een betekenis werd toegeschreven verre uitgaande boven die van het half goedaardig, half bloeddorstig wezen als hoedanig hij in de lagere mythologie en folklore bekend is.

In de oudste buddhistische geschriften is de benaming „yakṣa" feitelijk een synoniem van deva, devatā en devaputra, waarmede verschillende godheden van hoge rang worden aangeduid. Dit blijkt o.a. uit de lijst van yakṣa-hoofden in de Āṭānāṭīya Suttanta (Digha Nikāya III 195 v.) waar onder andere goden ook Indra, Soma, Varuṇa en Prajāpati genoemd worden [2], evenals uit een dergelijke lijst in de Mahāmāyūrī (3de of 4de eeuw A.D.), vermeldende de namen van Viṣṇu, Kārtikeya, Çaṅkara (Çiva), Krakucchanda, Suprabuddha (schoonvader van den Buddha), Makaradhvaja (Kāma en Māra) en Vajrapāṇi [3]. In het bijzonder is „yakṣa" een gewone benaming van god Indra (Çakra) en ook de Buddha wordt niet zelden met deze titel aangesproken. Verder is het opmerkelijk, dat de term *bhagavat*, waarmede o.a. Viṣṇu, Çiva en de Buddha plegen te worden aangeduid, mede in gebruik is voor de vier grote koningen,

---

[1] COOMARASWAMY resumeert als volgt de resultaten van zijn onderzoek naar de betekenis van het woord yakṣa in Veda's en Upaniṣads (*Quarterly J. of the Myth. Soc.* p. 239): „Yakṣa is virtually synonymous or rather coincident in reference with Brahman, Ātman, Puruṣa, Mrĕtyu, Agni, Prajāpati, Manas, etc., and designates that single spiritual principle which assumes a multiplicity and diversity of aspects by its immanence in all things; being at the same time essentially invisible and at the same time always manifesting, and in this sense recognizable. Almost the only English word that covers such meanings is also that which is the direct equivalent of Ātman, *viz.* „Spirit". This word, moreover, lends itself conveniently to usage in the plural, and whether in a good or a bad sense... The alternative „(Holy) Ghost" in the same way lends itself conveniently to usage in the plural as „ghosts", whether in the sense of „spirit of the deceased" or in that of „spook". It is, however, perhaps by „daimon" . . . that yakṣa could be best translated, considering in particular the original meaning of daimon as synonymous of „God" (not necessarily of lower order than any other God) and as „guardian angel".

[2] COOMARASWAMY, *Yakṣas* I, p. 11.

[3] SYLVAIN LÉVI, *l.c.*, p. 19 e.v.

onder wie Kuvera, de heer der yakṣa's, als ook voor verschillende yakṣa-vorsten persoonlijk [1].

Niet alleen echter in naam is de yakṣa de gelijke van goden van hoge rang. Het is een zeer opmerkelijk en belangrijk feit, dat ten tijde van het ontstaan van het Buddhisme de toen bestaande plaatsen van verering en heiligdommen, āyatana's of caitya's [2] geheten, niet aan de dienst van godheden, maar aan de yakṣa-cultus waren gewijd. In hun eenvoudigste vorm waren deze heiligdommen, *vṛkṣacaitya's*, ook kortweg *caitya's* genaamd, açvattha's of waringins welker voet door een lage muur of palissadering, *vedikā* of *prākāra*, omgeven was, in de trant van de Javaanse „waringin koeroeng" [3].

Het volgende verhaal uit de Dhammapada Atthakathā heeft op de stichting van zulk een heiligdom betrekking [4].

Te Çrāvastī leefde er eens een gezinshoofd dat kinderloos was. Eens zag hij aan de kant van de weg een grote woudboom (vanaspati) staan. Hij dacht: deze boom moet wel door een machtige boomgeest bewoond zijn. Daarop veegde hij de grond onder de boom schoon, bouwde er een omheining (*prākāra*) omheen en strooide daarbinnen fijn zand uit. En nadat hij de boom met vlaggen en wimpels getooid had legde hij de volgende gelofte af: Indien mij een zoon of dochter wordt geschonken zal ik U grote eer bewijzen.

Naast deze boomverering in de zuiverste vorm komt een ander soort verering voor, waarbij een stenen tafel of altaar op vier poten onder de aan den yakṣa gewijde boom was geplaatst [5]. Een dergelijke stenen tafel onder een bodhi-boom (açvattha) waarin een yakṣa verblijf hield diende tot zetel aan den bodhisattva in de nacht van de sambodhi te Bodh Gayā. Het is bekend dat verschillende met name genoemde caitya's van deze soort in de beginperiode van het Buddhisme een grote vermaardheid ge-

---

[1] COOMARASWAMY, *Yakṣas* I, p. 27.

[2] Onder *caitya* (Pāli *cetiya*) wordt oorspronkelijk niet een tempel verstaan, maar elk voorwerp dat als symbool of cultusobject in gebruik is. Het begrip „tempel", „heiligdom" wordt aangeduid met het woord *cetiyaghara*. — LAW, *Cetiya in the Buddh. literature*, *Studia Indo-Iranica* 1931, p. 42; COOMARASWAMY, *Elements*, note 6.

[3] HOPKINS, *Epic Myth.*, p. 72; RAMAPRASAD CHANDRA, *Four anc. yakṣa-statues;* COOMARASWAMY, *Yakṣas* I, p. 18; *The Origin*, p. 7; *History of Ind. and Indon. Art*, p. 47.

[4] COOMARASWAMY, *Yakṣas* I, p. 22.

[5] *O.c.*, p. 17. Zie o.a. BURGESS, *The buddh. Stūpa of Amarāvatī*, Pl. XLV 3. Deze offerplaatsen zijn ook op Java bekend en heten er *sanggar waringin*.

noten en in de buddhistische literatuur herhaaldelijk als toevluchtsoorden en pleisterplaatsen voor reizigers worden vermeld [1].

Een derde categorie van heiligdommen bestond uit houten of stenen bouwwerken waarin het beeld van een yakṣa stond opgesteld. Van deze bouwwerken wordt steeds gezegd dat zij oud, prachtig en wereldberoemd zijn en uit de uitvoerige beschrijvingen die wij van enkele er van bezitten — o.a. dat van den yakṣa Pūrṇabhadra [2] — blijkt dat ware tempels bedoeld zijn, voorzien van poorten en nissen, rijkelijk versierd met zonneschermen en vaandels, dat wonderen er zich afspeelden, duizenden offergaven er werden opgedragen en grote scharen van vrome lieden er hun devotie kwamen verrichten. Van elders blijkt dat de aan yakṣa's gebrachte pūjā bestond uit de aanbieding van bloemen, wierook, voedsel en kledingstukken, het luiden van bellen, het zingen van lofliederen en de opvoering van toneelstukken [3].

Ten slotte valt nog te wijzen op het belangrijke feit, dat de oudst bekende, vrijstaande beelden in de Indische kunst yakṣa-beelden zijn. Zij vertegenwoordigen het type van cultus-beelden dat in de vroegste tijden overheerst en verschijnt in de vorm van een staande figuur met de rechterhand in een soort van abhayamudrā opgeheven en de linkerhand steunend op de heup, hetzij gebald tot vuist, hetzij de slip van het gewaad houdend. Soms houdt de rechterhand een bloem, een vliegenwaaier of een wapen, en de linker een kruikje, maar de houding der armen is constant. De benen staan vast op de grond geplant, de voeten gescheiden. In stylistisch opzicht is de figuur massief en plomp; het essentiële kenmerk er van is brute kracht en energie zonder enig spoor van vergeestelijking of verfijning [4].

En thans de belangrijke vraag waartoe de bovenstaande opmerkingen over den yakṣa vanzelf aanleiding geven: hoe het tweeslachtig karakter van deze figuur te verklaren; ter ene zijde voorwerp van verering en aanbidding, het aspect vertonend van een godheid van de hoogste rang, gelijkgesteld met Tad Ekam, Brahman, Ātman, Prajāpati, Indra, Çiva, Viṣṇu en den Buddha; ter andere zijde opgenomen in de laagste klasse van halfgoden en daemonen, de bloeddorstige wildeman en menseneter uit de vertelselliteratuur, in één adem genoemd met bhūta's, preta's, rākṣasa's en dergelijke grimmige creaturen der Indische verbeelding?

Bij de beantwoording van deze vraag zullen we goed doen aan te knopen

---

[1] COOMARASWAMY, *o.c.*, p. 23.

[2] LEUMANN, *Das Aupapātika Sūtra*, *Abh. Kunde d. Morgenlandes* VIII, 2, 1883.

[3] COOMARASWAMY, *o.c.*, p. 17.

[4] COOMARASWAMY, *o.c.*, p. 29; *The Origin*, p. 17.

bij de meest kenmerkende hoedanigheid waarin we den yakṣa hebben zien optreden, n.l. die van boomgeest, mits aan die hoedanigheid de volle betekenis worde gehecht waarop zij krachtens haar origine aanspraak kan doen gelden. Dit brengt mede, dat deze geest kan worden gezien als de primordiale scheppingsadem, die de het ganse heelal vervullende wereldboom bezielt, in welk geval de Geest gelijk is aan het hoogste Brahman of aan een zijner talrijke goddelijke verschijningsvormen, onverschillig of deze Tad Ekam, Skambha, Indra, Çiva, Viṣṇu of Buddha is geheten.

Doch hiernaast is er ook plaats voor een visie welke dezelfde scheppingsadem tot verblijfplaats doet kiezen een willekeurig specimen van de plant die op aarde de wereldboom vertegenwoordigt, d.i. een açvattha, nyagrodha of andere boom. In dit geval worden de dimensies van de geest, naar evenredigheid verkleind, tot aardse en menselijke proporties teruggebracht. Hij wordt opgenomen in de veelheid van andere vegetatieve geesten wier wezen door het praedomineren van daemonische Agni- of van auspicieuze Soma-kwaliteiten wordt gedetermineerd.

De nāga als boomgeest en in anthropomorphe gedaante

Dat het karakter van den nāga in velerlei opzicht gelijkenis vertoont met dat van den yakṣa, kan blijken uit onze vroeger gemaakte opmerkingen over de vegetatieve eigenschappen van de tot een mythisch wezen geworden slang (p. 156). Het is niet nodig hierop thans terug te komen. Ik vraag in dit verband slechts de aandacht voor een tweetal verhalen waarin de nāga optreedt in dezelfde rol van boomgeest als de yakṣa gewoon is te vervullen.

Eens kwam een karavaan van kooplieden in een waterarm land — aldus het Mahāvānija-jātaka (493) — en trof daar een grote waringin aan onder welks schaduw zij zich neerzetten. In hun dwaasheid overlegden zij: deze boom is vochtig en druipt van water; komt, laat ons de Oostelijke tak van deze boom afhakken. Aldus deden zij en de tak bracht helder, doorschijnend water voort waaraan zij zich allen tegoed deden. Hetzelfde geschiedde met de Zuidelijke, de Westelijke en de Noordelijke tak, die onderscheidenlijk levensmiddelen, vrouwen met fraaie kleren en sieraden, kostbare edelstenen en andere rijkdommen produceerden. Nadat zij al die schatten verzameld hadden dachten zij in hun dwaasheid: komt, laat ons de wortel van deze boom uithakken opdat wij nog meer verkrijgen. Ondanks de waarschuwingen van den karavaanleider vielen daarop de kooplieden met bijlen op de wortel van de boom aan, waarop de boomgeest in de gedaante van een vertoornden nāga-vorst te voorschijn kwam

en alle kooplieden behalve den karavaanleider doodde, waarna hij de schatten deed wegvoeren.

Nog belangwekkender is de bekende legende van den nāga-vorst Mucilinda volgens de oudste versie van het verhaal, die in de Pāli-canon opgetekend is [1]. We lezen hier, dat de Buddha, na het hoogste inzicht verworven te hebben, zich naar de Mucilinda- b o o m begaf en daaronder met gekruiste benen neergezeten zeven dagen lang genoot van de zaligheid der hem ten deel gevallen verlossing. Te dien tijde verscheen een grote wolk en gedurende zeven dagen was het betrokken weer met koude wind. Toen kwam Mucilinda, de nāga-vorst, uit zijn verblijfplaats te voorschijn en het lichaam van den Buddha zeven maal met zijn kronkelingen omwikkelende, spreidde hij zijn grote huif boven diens hoofd uit.

In de latere vormen van het verhaal is er zoals men weet niet van een Mucilinda- b o o m sprake, doch verschijnt Mucilinda in zijn slangengedaante om den Buddha tegen regen en wind te beschermen. Zeer terecht echter merkt Vogel op: „Evidently there is some connection between the nāga Muchilinda and the tree of the same name under which the Buddha was seated. May we perhaps assume that in the ancient story the nāga was conceived as a tree-spirit?" [2]

De nauwe verwantschap tussen nāga's en yakṣa's komt mede in de kunst tot uitdrukking, in het bijzonder in de vroegste periode der buddhistische kunst, wanneer de als vrijstaande beelden en in menselijke gedaante optredende nāga's worden uitgebeeld in een stijl volkomen gelijk aan die der yakṣa-figuren [3].

Als bewijs voor dezelfde verwantschap kan ten slotte nog gelden het feit, dat nāga's van oudsher in bepaalde delen van India als goden werden — en soms nog worden — vereerd, hun bloemen, wierook, spijzen en dranken en andere gaven werden geofferd en er te hunner ere feesten werden gegeven (o.a. de beroemde Nāgapañcamī), tempels gebouwd, pelgrimstochten naar hun woonsteden ondernomen; kortom dat zij het middelpunt vormden van een zelfde soort pūjā [4] als aan de yakṣa's ten deel viel.

---

[1] *Mahāvagga* I 3; bij Vogel, *Ind. Serpent Lore*, p. 102.

[2] Spatiëring van mij. Vogel wijst er *o.c.*, p. 103 nt. 2 op, dat in Lalitavistara I, p. 11, 1, 1 de *mucilinda* en de *mahāmucilinda* genoemd worden in een opsomming van verschillende bomen. Zie ook Kern, *Geschied. v. h. Buddh.* I, p. 78, nt. 3. — Een nāga treedt eveneens als boomgeest op in het merkwaardige verhaal medegedeeld door De Visser, *The Dragon in China and Japan*, p. 15.

[3] Coomaraswamy, *The Origin*, p. 17.

[4] Vogel, *o.c.* Cap. VII, *The Nāgas as they survive in Worship and Legend.*

Het voorgaande overzicht had voornamelijk ten doel, de volgende feiten in het licht te stellen:

1. Dat men zich van oudsher de godheid heeft voorgesteld in de gedaante van een boom, in het bijzonder die van de açvattha en nyagrodha, terwijl men, omgekeerd, in die bomen bepaalde verschijningsvormen van de godheid heeft gezien.

2. Dat men aan de in die bomen belichaamde boomgeesten, den yakṣa en den nāga, goddelijke eer bewezen heeft.

Met deze kapitale feiten als basis is het thans mogelijk geworden een vraagstuk van veel groter betekenis: het ontstaan van de beeltenis van den Buddha, in beschouwing te nemen.

Het ontstaan van de Buddha-beeltenis. Eerste stadium

Foucher leidt zijn bekende studie over het bovengenoemde vraagstuk [1] met de volgende woorden in: „Allons droit au trait le plus frappant de cette vieille école bouddhique. Bien connu des spécialistes, il ne laissera pas de surprendre les lecteurs non avertis. Quand nous trouvons en pleine production les anciens tailleurs de pierre de l'Inde, nous constatons qu'ils sont en train de tenir cette étrange gageure de représenter la vie du Buddha sans le Buddha. C'est là un fait que, si invraisemblable qu'il soit, Cunningham a mis depuis longtemps en lumière. Il est établi sur le témoignage écrit des artistes eux-mêmes. Ceux de Barhut nous avertissent par une inscription que tel ou tel personnage, à genoux devant un trône, „rend hommage au Bienheureux"; or, sans exception, le trône est vide, tout au plus un symbole indique-t-il l'invisible présence du Buddha. Les dernières recherches n'ont fait qu'étendre à nos yeux le champ d'application de cette règle constante; elle est valable pour les années qui ont précédé comme pour celles qui ont suivi la Sambodhi, pour la jeunesse comme pour la vieillesse du Maître."

Zoals men weet zijn er van het hier door Foucher gesignaleerde, raadselachtige verschijnsel in de oud-buddhistische kunst — dat de Buddha er nimmer is afgebeeld, maar hij er zowel vóór als na de sambodhi steeds door een symbool wordt voorgesteld — verschillende, sterk uiteenlopende verklaringen gegeven, waarvan we alleen die van Foucher zelf, zijnde de meest ingenieuze en de meeste bijval verworven hebbende, in het kort vermelden.

Deze geleerde heeft er op gewezen [2], dat van ouds onder de buddhis-

[1] *Les débuts de l'art bouddhique*, *JA.* 1911, p. 58. (= *The Beginnings of buddhist Art*, 1917, p. 4).

[2] *L.c.*, p. (= *The Beginnings*, p. 10).

tische gelovigen de gewoonte heeft bestaan om de vier grote gebeurtenissen in het leven van den Buddha — zijn geboorte te Kapilavastu, de verwerving van de sambodhi te Gayā, de eerste prediking te Benares en zijn overlijden te Kusinagara — door een symbool weer te geven, n.l. de geboorte door een lotus, de sambodhi door een bodhi-boom, de eerste prediking door een rad en de dood door een stūpa. Deze symbolen waren bij alle gelovigen en door geheel India bekend, mede als gevolg van het feit, dat de talrijke pelgrims die de genoemde heilige plaatsen bezochten, gewoon waren kleitabletten bedrukt met de genoemde symbolische voorstellingen bij wijze van souvenirs naar huis mede te brengen [1]. Het waren deze symbolen die op de duur den Buddha gingen voorstellen en toen men er te Bharhut en Sānchi toe overging episoden uit Buddha's leven af te beelden, sprak het feitelijk vanzelf, dat men deze tekens gebruikte om zijn persoon voor te stellen, op analoge wijze als men in de vroeg-Christelijke kunst de Christus-figuur onder de gedaante van een kruis, een lam of een vis uitbeeldde.

Deze verklaring, hoe aannemelijk ook op het eerste gezicht, kan bij nadere toetsing niet bevredigen. Ten hoogste doet zij een oplossing aan de hand van het ontbreken van de Buddha-beeltenis op de taferelen met bodhi-boom, rad of stūpa, maar zij schiet te kort voor voorstellingen waar een ander symbool voorkomt, o.a. die van de Grote Uittocht te Sānchi, waar het paard dat den bodhisattva geacht wordt te dragen niemand draagt en slechts een zonnescherm de aanwezigheid van den hoofdpersoon doet vermoeden; of in het geval dat men een schare van gelovigen voor een ledige troonzetel eerbiedige hulde ziet betuigen aan een Buddha die schittert door afwezigheid.

We vragen ons nu echter af: is de Buddha op de bedoelde afbeeldingen wel afwezig? Foucher heeft het gemeend en een ieder heeft het altijd gemeend. Hiertegenover laat zich thans echter de stelling verdedigen, dat de persoon van den Buddha er voor het oog der gelovigen wel degelijk aanwezig was, zij het ook niet in de gedaante van den bedelmonnik Çākyamuni. Immers, herinneren we ons de passus uit het epos, waar Viṣṇu van zichzelf getuigt: Hij die iedere dag de açvattha vereert wordt geacht het ganse heelal te vereren . . . Zij die klein van geest mij op andere wijze

---

[1] COOMARASWAMY trekt dit in twijfel. „It needs only be remarked — zegt hij, *The Origin*, p. 8 — that M. Foucher assumes that the symbols were thus used by Buddhists in the first place upon *signacula*, little documents carried away by pilgrims visiting the sacred sites of the Four Great Events. Presumably these would have been of terra cotta or metal; but no trace of such objects has ever been found, and such early terra cottas as are known in some abundance are . . . of a quite different sort."

vereren, vereren mij tevergeefs, want verering van die soort neem ik niet in ontvangst; en nemen we voorts in aanmerking, dat niet alleen Viṣṇu, maar ook Çiva, ja elke godheid aanvankelijk in boomgedaante kon worden voorgesteld en vereerd, dan wordt het begrijpelijk, dat ten tijde van het ontstaan van het Mahāyāna, toen de mens Çākyamuni zich allengs tot den godgelijken Buddha ontwikkelde en in het oog van zijn volgelingen de plaats van den oppergod ging innemen — ook deze Buddha in de gestalte van een boom, de Boom bij uitnemendheid, de açvattha of nyagrodha, kon worden afgebeeld, gelijk ook zijn voorgangers aan wie het grote licht was opgegaan zich ieder in een eigen boom geacht werden te belichamen [1].

Op den Buddha in boomgedaante echter is op het ogenblik onze attentie niet in de eerste plaats gericht. Het komt hier vooral aan op het feit, dat niet alleen de Boom zelf in zijn natuurlijke staat, doch ook de talrijke symbolische verschijningsvormen van de Boom waarmede we in de loop van ons onderzoek kennis hebben gemaakt, bij machte waren het goddelijke beginsel, in den persoon van den Buddha belichaamd, voor het oog der gelovigen op te roepen en zijn heilige presentie in hun midden tot een feit te doen worden.

---

[1] Volgens de Nidānakathā (RHYS DAVIDS, *Buddh. Birth Stories*, p. 48—51) was de Bodhi-boom van Vipaçyin de Pāṭali, van Çikhin de Puṇḍarīka, van Viçvabhū de Çāla, van Krakucchanda de Çirīṣa, van Kanakamuni de Udumbara en van Kāçyapa de Nyagrodha. — De namen der bomen van de overige 18 aan Çākyamuni voorafgaande Buddha's vindt men in dezelfde tekst (p. 30—48).

Voor de verering van den Buddha in boomgedaante is mede zeer tekenend de inleiding tot het Kāliṅgabodhi-jātaka (IV 228), door COOMARASWAMY, *Elements* p. 4, als volgt geresumeerd: „. . . Ānanda desires to set up in the Jetavana a substitute for the Buddha, so that people may be able to make their offerings of wreaths and garlands at the door of the Gandhakuṭi . . . not only when the Buddha is in residence, but also when he is away preaching the Dharma elsewhere. The Buddha asks how many kinds of hallows (*cetiya*) there are. „Three" says Ānanda, with implied reference to contemporary non-Buddhist usage, „viz., those of the body (*çārīraka*), those of association (*pāribhogaka*), and those prescribed (*uddesika*)". The Buddha rejects the use of bodily relics on the obvious ground that such relics can only be venerated after the Parinibbāṇa. He rejects the „prescribed" symbols also because such are „groundless and merely fanciful" . . ., that is to say only artificially and by convention referable to the absent being for whom a substitute is desired . . . So „Only a Mahābodhirukkha, Great-Wisdom-tree, that has been associated with a Buddha is fit to be a *cetiya*, whether the Buddha be still living, or Absolutely Extinguished."

Welnu, deze verschijningsvormen, wel verre van tot het door Foucher genoemde viertal beperkt te blijven, omvatten, in theorie althans, alle bestaanbare en denkbare symbolische transformaties van de ons bekende Grondvorm, dus zowel de volledig uitgewerkte als de meer summiere en rudimentaire; zowel die waarvan bepaalde dieren of menselijke wezens deel uitmaken als de andere waarin de componenten van de Grondvorm door symbolen zijn gesubstitueerd. In de practijk echter, moet men aannemen, ontstond er een zekere traditie welke er een gewoonte van maakte, een bepaald aantal bijzonder karakteristieke, bijzonder duidelijk tot de verbeelding der gelovigen sprekende symbool-vormen voor de uitbeelding van den persoon van den Buddha te bezigen. Van deze vormen zijn de lotus, het rad en het zonnescherm ons reeds bekend. Deze symbolen stellen dus niet den Buddha voor op de wijze zoals Foucher het zich dacht: als een dichterlijke aanduiding van de omstandigheden waaronder of de omgeving waarin een bepaalde door den Buddha verrichte handeling plaats vond. Neen, die symbolen stellen den Buddha op de meest onmiddellijke en ondubbelzinnige wijze voor; juister gezegd: zij zijn de Buddha zelf.

De overige der boven genoemde symbolen, waaronder de stūpa, de troonzetel en de voetstappen in de eerste plaats genoemd moeten worden, hebben we niet in ons onderzoek betrokken daar dit het bestek van deze verhandeling ver te buiten zou zijn gegaan. Maar al ontbreken voorshands de bewijzen, het is niet voorbarig te voorspellen dat bij voortgezet onderzoek zal blijken dat ook aan de even genoemde symbolen het Boom-motief ten grondslag ligt [1].

Het ontstaan van de Buddha-beeltenis. Tweede stadium

Zoals men weet zijn de eeuwen dicht vóór en na het begin onzer jaartelling getuigen geweest van het ontstaan van verschillende vormen van verering der godheid, vormen die kunnen worden samengevat onder het

---

[1] Voor de troonzetel is dit aanstonds duidelijk als men onze Pl. 51d en 54 d raadpleegt. De zetel met de r o n d e rugleuning waarboven in 't ene geval de zuil, in 't andere de bodhi-boom oprijst, representeert op wel zeer suggestieve wijze de combinatie padmamūla-stambha terwijl de vier poten van de zetel aan de vier zijstengels van onze Grondvorm beantwoorden. — Op de stūpa hoop ik later uitvoerig terug te komen. — Dat de voetstappen eveneens het mūla kunnen voorstellen, zal niet onmiddellijk duidelijk zijn, gezien vooral de tweeledigheid van dit symbool tegenover de een-en-ondeelbaarheid van het mūla. De beredenering van de gelijkstelling voetstappen-mūla moet ik mij voor later voorbehouden, doch ik verwijs alvast naar Pl. 55 a die geen twijfel aan de juistheid van deze gelijkstelling overlaat.

woord *bhakti*. Deze verering bracht mede, dat aan de godheid *pūjā* werd bewezen en dat deze pūjā zich richtte tot de nu in menselijke gedaante voorgestelde godenfiguren, dezelfden die eertijds in boomgestalte de verering der gelovigen in ontvangst hadden genomen [1].

Het moet in deze periode zijn geweest dat niet alleen de „echte" boomgeesten, de yakṣa en de nāga, anthropomorphe gestalte aannamen, maar ook de met de Boomgeest geïdentificeerde hoofdgoden der diverse secten der Buddhisten, Jaina's, Çivaieten, Viṣṇuieten enz. gevolgd door de goden van mindere rang, voor het eerst in menselijke gedaante werden afgebeeld. Het hoofdmoment in dit anthropomorphiseringsproces moet zijn geweest, dat de stam van de Boom door het lichaam van de god-boomgeest werd vervangen; waarop andere adaptaties en assimilaties plaats hadden die ieder afzonderlijk later nog ter sprake zullen komen.

Daar de behoefte om zich de godheid in menselijke gedaante voor te stellen zich vermoedelijk over geheel India bij de verschillende secten gelijktijdig heeft doen gevoelen, althans zich binnen een beperkte tijdsruimte heeft kenbaar gemaakt, is het niet te verwonderen, dat de stijl der oudste beelden, onverschillig of zij yakṣa's, nāga's, dan wel den Buddha of de hoofdgoden der Jaina's, Çivaieten en Viṣṇuieten voorstellen, een grote mate van gelijkvormigheid vertoont. Evenzo is het begrijpelijk, dat die beelden door allerlei eigenaardigheden worden gekenmerkt, die levendig aan hun vegetatieve origine herinneren; als ook dat zij de neiging vertonen — gelijk bij equivalente voorstellingen steeds het geval is — elkaar onderling te beïnvloeden en in elkaar te veranderen.

Boomgeest, nāga en Buddha

We zullen ons nu aan de hand van een reeks van afbeeldingen een scherper

---

[1] Over deze pūjā merkt Przyluski het volgende op (*Totémisme et végétalisme dans l'Inde, Rev. de l'Hist. des Rel.* XCVI, 1927, p. 360): „Les dieux sont des dieux végétaux et plus particulièrement des dieux-arbres; ils sont informes ou plutôt ils ont grossièrement la forme d'un tronc d'arbre et il serait absurde de leur offrir à manger: un tronc d'arbre ne saurait absorber aucune viande crue ou cuite; tout ce qu'on peut faire est de l'arroser et de l'orner: on le peindra de belles couleurs; on le frottera de pâtes onctueues; on l'arrosera de liquides nourriciers ou rafraîchissants; on y suspendra des guirlandes dont le parfum aura pour effet d'écarter les influences pernicieuses. C'est en somme la *pūjā* indienne. Elle se relie à des spéculations très anciennes sur la nature des dieux et l'origine des êtres." — Over pūjā zie ook Charpentier, *Ueber den Begriff und die Etymologie von pūjā, Festgabe Jacobi*, 1916, p. 288 e.v.

omlijnde voorstelling trachten te vormen van de wijze waarop de boomgeest zich enerzijds tot de anthropomorphe nāga, anderzijds tot de in menselijke gedaante afgebeelde Buddha-figuur ontwikkeld heeft, waarna we hetzelfde zullen ondernemen ten aanzien van boomgeest, yakṣa en Buddha.

In de eerste plaats wijs ik dan op het Bharhut-reliëf op Pl. 62 a, waar men in een medaillon een drietal nāga-figuren ziet afgebeeld, de beide buitenste in de gedaante van een slang met het bovenlijf van een vrouw, de middelste in staande houding, geheel als mens voorgesteld. Een punt dat in de laatste figuur sterk de aandacht trekt is de eigenaardige weergave van het vijftal boven het hoofd uitstekende cobra-koppen: In afwijking van de overal elders voorkomende voorstellingen vormen deze koppen hier niet een boven het hoofd uitstekende huif, maar doen zij zich voor als de bekroning van de achter het lichaam (of uit het hoofd) te voorschijn komende en zich naar boven toe een weinig verbredende boomstam [1]. Wat dit ons te zeggen kan hebben, is maar al te duidelijk. Op aanschouwelijke wijze wordt ons hier gedemonstreerd hoe de metamorphose van boomgeest tot nāga zich voltrokken heeft: terwijl men voor de stam des Booms het recht opstaande menselijke lichaam gesubstitueerd heeft en het brahmamūla door het hoofd heeft vervangen, heeft men aan de vijftakkige kruin de vorm van een vijfkoppige cobra-huif gegeven.

Evenals dus de theriomorphe gedaante van de nāga uit een onderdeel van het Boom-motief ontstaan is, zo laat zich ook de anthropomorphe nāga uit een deel van hetzelfde motief afleiden. Was het echter bij de eerste de lotusstengel met het parvan dat het plantaardige prototype bleek te leveren, bij de laatste is het de stam met de daarop zich verheffende drie-, vijf-, of negen-takkige kruin, die een correlaat in het nāga-lichaam met de het-hoofd-overkappende drie-, vijf- of negendelige huif in het leven heeft geroepen.

Hoogst opmerkelijk is het nu, dat uit de laatstbedoelde vegetatieve Grondvorm behalve het nāga-lichaam zich ook een type van Buddhabeeltenis heeft ontwikkeld, dat door het bezit van een cobra-koppen-huif wordt gekenmerkt.

Om dit aan te tonen vestig ik allereerst de aandacht op het even zeldzame als wonderlijk gevormde bronzen beeldje van Chinees makelij afgebeeld op Pl. 62 b. Het hoofdbestanddeel hiervan wordt gevormd door het

[1] Vogel merkt bij dit reliëf terecht op (*Ind. Serpent Lore*, p. 39): „The Nāga is distinguished by the usual five-fold serpent-crest, but here the five snake-heads stand so wide apart as almost to present the appearance of a tree."

voorwerp van verering dat er op de gewone wijze op een lotuskussen op voetstuk is opgesteld. Hiermede echter houdt het beeldje op gewoon te zijn, immers terwijl het bedoelde vereringsobject bij andere buddhistische beelden een godenfiguur pleegt te zijn, is deze hier vervangen door een wanstaltig gedrocht dat er op het eerste gezicht uitziet als de massieve stomp van een boomstam met twee zijtakken en een topstuk van conische vorm, maar dat tevens kan worden opgevat als een menselijke romp met opgeheven armen en in de schouders weggezakt hoofd of — derde mogelijkheid — als een van twee onnatuurlijke uitsteeksels voorziene phallus.

Alhoewel het voorwerp ongetwijfeld de drie genoemde zaken één voor één èn gezamenlijk bedoelt voor te stellen — een bezwaar is dit natuurlijk niet geweest voor den in symbolen denkenden vervaardiger er van; men denke slechts aan het kringvormig overgaan van boom, mens en liṅga-stambha! — treedt één van deze betekenissen in elk geval sterk op de voorgrond, namelijk die van boomstam. Dit blijkt niet alleen uit de van de stomp uitgaande zijtakken, maar ook uit het zevental takken die uit de kruin van het topstuk ontspringen, zich vervolgens met hun twijgen en gebladerte over een breed front uitspreiden om ten slotte elk door een staande of zittende Buddha-figuur te worden bekroond. Een dergelijke voorstelling bestaande uit een conisch topstuk en een daarop geplaatste figuur — hier is het echter een bodhisattva op rijdier — vormt de bekroning van de beide zijtakken van de boomstomp.

---

[1] Andere voorbeelden van zittende Buddha- of Bodhisattva-figuren waarbij een of meer takken van de bodhi-boom uit de kruin van het hoofd te voorschijn komen vindt men o.a. bij GRÜNWEDEL, *Mythologie*, Abb. 103 en BERNET KEMPERS, *The bronzes of Nālandā*, afb. 2.

ADAM tekent bij de afbeelding van het Siamese bronsje op onze pl. 62 d aan (*Buddha-Statuen*, 1925, p. 101): „Man sieht hier ein langes, blumenartiges Gebilde aus dem Kopfe Buddhas wachsen. Es ist dies nichts anderes als die Andeutung des Bodhibaumes, des heiligen Baumes, unter welchem Buddha sass, als er die Erleuchtung fand. Warum wächst nun hier der Baum aus dem Haupte des Buddha hervor? Die Ursache liegt in dem Vorbilde, das dem „Künstler" die Anregung zu dieser kleinen Figur gab. Dieses Vorbild muss auf eine in Gandhāra vorkommende Darstellung zurückgehen, die tatsächlich den Buddha am Fusse des Baumes sitzend zeigt. Eine Abbildung findet man in dem schönen kleinen Buche von Louis de la Vallée Poussin, Bouddhisme . . . S. 224. Nun ist diese Szene im Relief dargestellt. Das besagt, dass der Künstler in Gandhāra, der den Buddha en face, direkt vor dem Baume sitzend, gebildet hat, nur den über den Buddha hinausragenden Teil des Baumes zeigen konnte. Man sieht auf der Photographie bei de la Vallée Poussin an der Ueberschneidung deutlich, dass der Buddha n e b e n dem Baumstamm sitzt. Aber

Vooral het zevental uit de top van de boomstronk ontspringende takken is in morphologisch opzicht bijzonder interessant. Dit zal aanstonds blijken nadat we in snel tempo de op het Chinese stuk aansluitende leden van de ontwikkelingsreeks, welke boomgeest en Buddha-beeltenis met elkaar verbindt, de revue hebben laten passeren.

Bij het beeldje op Pl. 62 c, eveneens van Chinese herkomst, heeft de boomstronk plaats gemaakt voor de romp van een zittende Buddha-figuur en zijn de zijtakken tot armen geworden, terwijl uit het hoofd, evenals bij het vorige stuk, een zevental Buddha-bekroonde takken te voorschijn komt.

Nauw met deze voorstelling verwant is een modern Siamees beeldje van een zittenden Buddha uit wiens hoofdkruin eveneens vegetatie uitbot (Pl. 62 d). Deze laatste vertoont nu echter de vorm van een enkele kale tak met puntig uiteinde, omringd door een viertal naar buiten gebogen zijtakken [1].

Een volgend stadium van ontwikkeling is door het Siamese brons op Pl. 62 e vertegenwoordigd. Er zijn hier weer zeven takken, maar zij komen er niet uit de kruin, maar uit rug en schouders van den Buddha te voorschijn en vormen hierboven een stel uitsteeksels met grillig gevormde uiteinden waarin duidelijk de contouren van nāga-koppen te herkennen zijn.

Ten slotte veranderen de takken in slangelijven, hun uiteinden in echte nāga-koppen en vormen de laatste de bekende huif van cobra-

---

allerdings kann ein flüchtiger Beschauer, zumal wenn er die Legende nicht kennt, den Eindruck haben, als wachse der Baum aus dem Kopfe des Buddha heraus. Erstaunlich ist, dass selbst ein moderner Gelehrter angesichts der Abbildung bei de la Vallée Poussin diesen irrigen Eindruck empfangen und der vermeintlichen Darstellung eine mystische Auslegung gegeben hat (Hermann Beckh, Buddhismus I, S. 91)." Na over de betekenis van de açvattha als Boom der Kennis te hebben uitgeweid had Beckh, t.a.p. geschreven: „Auch in der buddhistischen Kunst, die uns nicht selten für das Verständnis der geistigen Probleme wertvolle Fingerzeige gibt, ist diese Bedeutung des Açvattha in bemerkenswerter Weise erfasst worden. Es gibt eine Reliefdarstellung der Bodhi . . ., wo das Blätterwerk des heiligen Baumes wie eine Krone aus dem Haupte des meditierenden Buddha herauswächst".

Adam's opmerking is de vermelding waard als typisch voorbeeld van een wijze van beschouwing van Oosterse kunst, welke er steeds op uit is vergissingen en misvattingen bij de vervaardigers van irrationeel schijnende voorstellingen te veronderstellen en deze dan op Westers-rationalistische wijze te verklaren. Onnodig te zeggen, dat Beckh met zijn verklaring op het goede spoor is geweest terwijl Adam met de zijne de plank deerlijk heeft misgeslagen.

koppen boven het hoofd van de zittende of staande Buddha-figuur (Pl. 63a).

Op het hier bereikte punt van ontwikkeling staat de Buddha-beeltenis van het Mucilinda-type [1]. Het is het type dat niet alleen uit de buddhistische kunst bekend is, maar tevens voor de uitbeelding van tal van godheden van hogere en lagere rang uit het Çivaietische, Viṣṇuietische en Jainistische pantheon in gebruik is geweest. Zo zijn er nāga-kop-overhuifde uitbeeldingen bekend van Viṣṇu-Anantaçayin, Çiva-Dakṣiṇamūrti, Pārçvanātha, Vaikantha-Nārāyaṇa, Rikheçvara, Kāla-Bhairava, Baladeva en het tweelingpaar Rāhu-Ketu (Pl. 63 c-e) [2].

Wat nu heeft de boven besproken reeks van beelden ons omtrent de wordingsgeschiedenis van de Buddha-beeltenis te zeggen?

In enkele woorden samengevat het volgende.

In de eerste faze van ontwikkeling kan met de afbeelding van de heilige ficus — açvattha of nyagrodha — of van de hiervoor gesubstitueerde symboolvormen worden volstaan om de aanwezigheid van het Grote Wezen voor het oog der gelovigen tot een realiteit te doen worden (oudste periode der kunst; reliëfs van Bharhut, Sānchī enz.).

Hierop volgt de periode waarin de behoefte aan anthropomorph voorgestelde godheden zich onder de gelovigen voelbaar maakt. Dit is het tijdstip waarop de stam des Booms in het lichaam en het brahmamūla

---

[1] Volgens BACHHOFER, *Die frühindische Plastik*, 1929, p. 117, zou dit type dat zich van Zuid-Indië uit over Ceylon en het gehele Achter-Indische gebied verspreid heeft, in Mathurā zijn ontstaan.

[2] KRISHNA SHASTRI, *S. Ind. Images*, Pl. 35, 51, 56, 98, 134, 145, 153. — Over Çiva-Rikheçvara zie CROOKE, *The popular rel. and folk-lore of N. Ind.*, 1896 II, p. 137 en ARBMAN, *Rudra*, p. 250. — Over Pārçvanātha VOGEL, *Ind. Serpent Lore*, p. 104, waar er op wordt gewezen, dat volgens een Jaina-legende een zekere y a k ṣ a genaamd Dharaṇendra den Tīrthāṃkara Pārçvanātha gedurende een hevige storm met zijn vele huiven beschermde. Deze yakṣa was dus een dubbelganger van den nāga Mucilinda en trad niet in menselijke gedaante, maar als nāga-boomgeest op.

Over het naast elkaar voorkomen van Buddhistische en niet-Buddhistische voorstellingen van het Mucilinda-type merkt COOMARASWAMY, *The Origin*, p. 24, op: „The Buddha and Jina type of a seated or standing figure, sheltered by the expanded hoods of a polycephalous Nāga and the similar Hindu type (Viṣṇu-Anantaçayin . . .) present a common interest. Here . . . it would be usual to derive the Hindu from the Buddhist type; but the converse is more probable. At any rate the Mahābhārata story of Rāja Adi in which the sleeping Droṇa is found sheltered by a serpent's hoods is older than any possible Buddha figure." De auteur heeft hier blijkbaar niet aan de mogelijkheid gedacht, dat de beide typen van beelden zich uit één gemeenschappelijk prototype — de boomgeest — ontwikkeld hebben.

in het hoofd van een mens veranderen, terwijl de veeltakkige kruin haar plantaardige gedaante behoudt, doch nu niet meer uit het mūla, maar uit het hoofd te voorschijn komt en zich daarboven waaiervormig ontplooit (deze stadia achtereenvolgens geïllustreerd door de beelden op Pl. 62 a-c).

Ten slotte veranderen de takken van de boomkruin in nāga-lijven, hun uiteinden in nāga-koppen en ontstaat de bekende cobra-huif boven het hoofd van de zittende figuur, op welk punt aangekomen de ontwikkeling twee verschillende richtingen uitgaat: enerzijds ontstaat de nāga-figuur in anthropomorphe gedaante (Pl. 63 a-c), anderzijds de groep van goden met nāga-kop-overhuifd hoofd omvattende niet alleen de Buddha-beeltenis van het Mucilinda-type (Pl. 62 e, 63 a), maar ook Hindoeïstische godheden als Viṣṇu-Anantaçayin, Çiva-Dakṣiṇamūrti enz. [1] (Pl. 63 d-e).

Boomgeest, yakṣa en Buddha.

De verhouding tussen boomgeest, yakṣa en Buddha is waarschijnlijk van analoge aard geweest als die tussen boomgeest, nāga en Buddha, doch om dit aan te tonen staan ons niet zulke duidelijk sprekende aanwijzingen ten dienste als waarover bij het laatste drietal werd beschikt; dit niet alleen omdat een zo singulier kenmerk als de nāga-huif als tertium comparationis tussen yakṣa en Buddha ontbreekt, maar ook omdat de Buddha-beeltenis reeds in het eerste begin harer ontwikkeling aan verschillende invloeden heeft bloot gestaan, die haar sterk van het beeld van haar daemonischen tegenhanger hebben doen afwijken.

Intussen ontbreekt het in de literatuur niet aan aanwijzingen welke duidelijk doen uitkomen hoe levendig vroeger het besef moet zijn geweest in India dat de beeltenissen van Buddha en yakṣa nauw aan elkaar verwant waren. Van deze verwantschap legt o.a. het volgende verhaal uit de levensgeschiedenis van den Buddha op welsprekende wijze getuigenis af [2].

Een jonge vrouw, Sujātā genaamd, had bij een waringin de gelofte afgelegd, elk jaar een offer aan die boom te zullen brengen indien zij een echtgenoot naar haar stand en als eerste kind een zoon zou mogen ontvangen. Op het tijdstip dat het offer wederom zou worden gebracht had

---

[1] Bij deze verklaring is uiteraard van de opvatting uitgegaan, dat de Buddha-beeltenis met nāga-huif en a fortiori die met boomkruinbekroning de primaire voorstelling vertegenwoordigt, terwijl het Mucilinda-verhaal een secundaire vinding is, in het leven geroepen door de behoefte om een „rationele" verklaring van de niet meer begrepen Buddha-beeltenis in nāga-gedaante te geven.

[2] KERN, *Geschied. v.h. Buddh.* I, p. 62.

de bodhisattva zich onder de bodhi-boom neergezet en toen Sujātā's dienstmaagd, die vooruitgezonden was, de boom naderde, werd zij door de schitterende verschijning die haar blikken trof in de waan gebracht, dat de boomgeest was neergedaald om eigenhandig de offerande in ontvangst te nemen, waarop zij opgewonden naar haar meesteres terugijlde en verhaalde wat zij gezien had. Toen Sujātā zich daarop zelf naar de boom begeven had ten einde de gave, bestaande in een krachtige melkpap opgediend in een kostbare gouden schotel, aan te bieden, werd ook zij door de verschijning onder de boom in de waan gebracht, dat zij de boomgeest van de waringin voor zich had, waarna zij de schotel met spijs aan den vermeenden yakṣa overhandigde en zich verwijderde zonder te hebben bemerkt wie zij voor zich had.

Dit verhaal is vooral leerzaam omdat er duidelijk uit blijkt, dat volgens de heersende opvatting de figuur van den yakṣa en die van den Buddha een zo sterke gelijkenis met elkaar vertoonden, dat zij met elkaar konden worden verward en dat dit kon leiden tot een vergissing als die welke door Sujātā en haar dienstmaagd was begaan.

Een ander voorbeeld ontlenen wij aan de Divyāvadāna. Hier wordt in het LXXVIIste hoofdstuk verhaald dat eens Upagupta, Buddha's lievelingsleerling, Māra er toe dwong zich te vertonen in de gedaante van den Buddha. Toen dat geschied was boog Upagupta zich ter aarde om aan deze verschijning hulde te betuigen, waarop Māra protesteerde tegen deze verering van hem zelf [1].

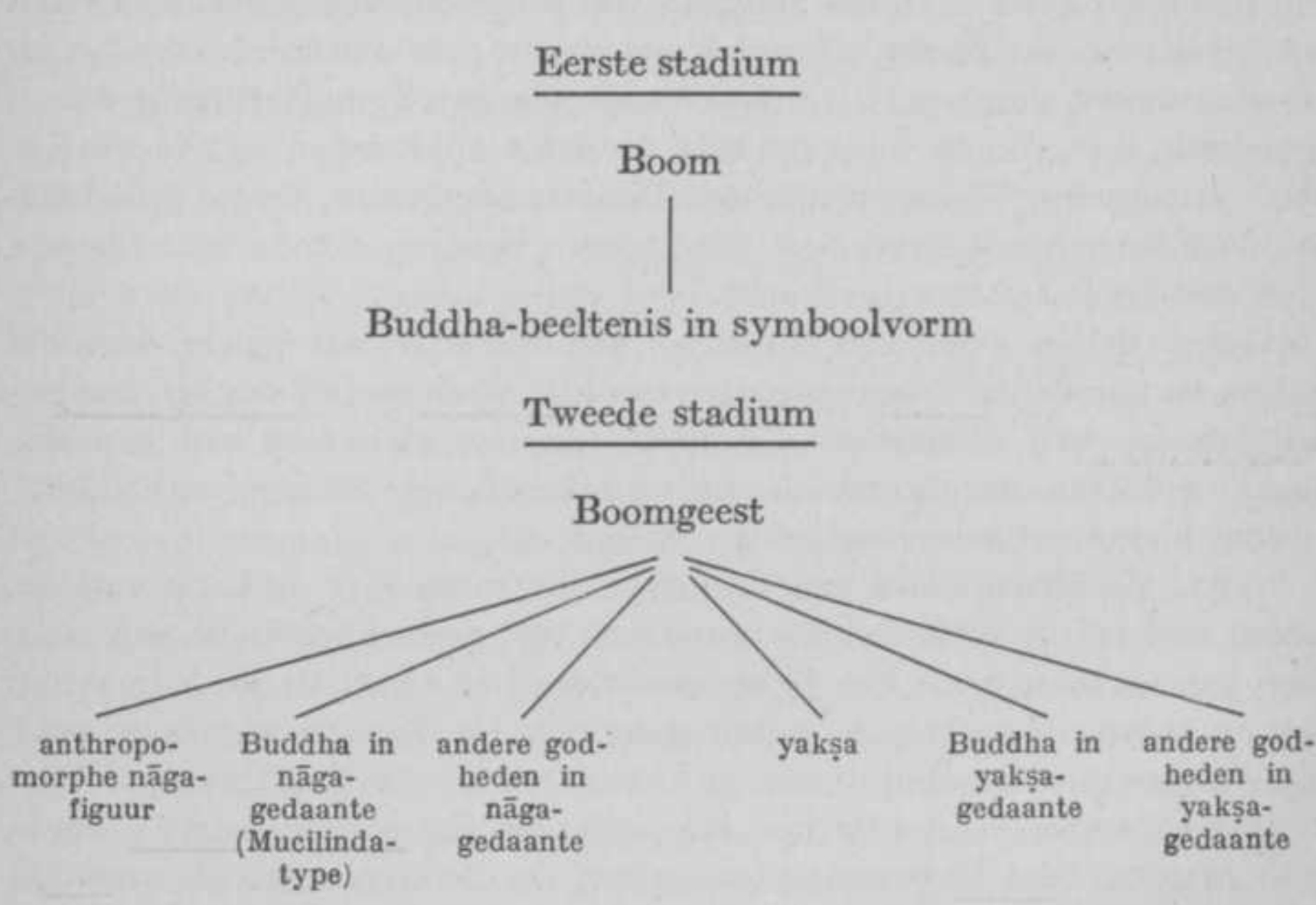
Ook in dit verhaal is er dus een yakṣa — hier de yakṣa Māra — die zich in de gedaante van den Buddha vertoont en zich zodoende als diens dubbelganger doet kennen.

Wat ten slotte de sterk opvallende stylistische gelijkenis betreft tussen de oudste vrijstaande Buddha-figuren en de eveneens vrijstaande beelden van yakṣa's, een overeenkomst waarop Coomaraswamy het eerst de aandacht heeft gevestigd en waarop hiervóór reeds terloops gewezen is (p. 221)— om aan dit verschijnsel ten volle recht te doen wedervaren zou het nodig zijn het gehele, zeer ingewikkelde vraagstuk van het ontstaan en de ontwikkeling van de Buddha-beeltenis in ons onderzoek te betrekken, iets waarvan hier om voor de hand liggende redenen moet worden afgezien. Ik volsta dan ook met de opmerking, dat de waarschijnlijkheid er voor pleit, dat ook in het onderhavige geval het anthropomorphiseringsproces van de boomgeest twee richtingen is uitgegaan met als eindresultaat: ter ene zijde de in menselijke gedaante voorgestelde yakṣa-figuur, ter andere zijde de Buddha-beeltenis van het

[1] COOMARASWAMY, *The Origin*, p. 42.

yakṣa-type, waaruit zou volgen dat niet het ene type uit het andere is voortgekomen, doch beide tot elkaar staan als twee broeders, zonen van dezelfde vader-boomgeest.

Het onderstaande schematische overzicht geeft nog eens een samenvatting van wat in het vorengaande over de diverse lijnen van ontwikkeling, uitgaande van boom en boomgeest, is opgemerkt.



Anthropomorphiseringsproces

Is de verandering van de boomcultus in de verering van menselijk afgebeelde godheden op een bepaald ogenblik in de godsdienst- en kunstgeschiedenis een feit geworden, hiermede is niet gezegd, dat deze anthropomorphisering zonder het overwinnen van grote moeilijkheden haar beslag heeft gekregen. Zeer zeker heeft zich wat dit betreft voor den Indiër een probleem van de eerste grootte voorgedaan, een probleem dat hij op verschillende manieren heeft gesteld en ook op verschillende manieren getracht heeft op te lossen. Het kwam er toch op aan de klove te overbruggen tussen een tweetal grootheden, die alhoewel van nature sterk in uiterlijk van elkaar verschillend, nochtans aan elkaar moesten worden geassimileerd, tot een voorstelbaar, afbeeldbaar en aanvaardbaar geheel moesten worden samengesmolten: ter ene zijde het beeld van de Boom, beantwoordende aan een scherp omlijnd, in zijn onderdelen nauwkeurig

vastgelegd schema, hetwelk zich voor aanpassing slechts in beperkte graad leende; aan de andere kant het menselijke lichaam, van nature eveneens behept met een zó vast gedetermineerde vorm dat het zich evenmin zonder de verbeelding te zeer geweld aan te doen tot in het buitensporige liet vervormen.

Bij deze stand van zaken is het niet te verwonderen dat men in de regel zijn heil heeft gezocht in het aangaan van compromissen, waarin nu eens het beeld van de Boom of van de daarvoor gesubstitueerde symbolen praedomineert, dan weer de grootste concessie aan de menselijke gestalte is gedaan; terwijl men soms tot zeer gedurfde oplossingen zijn toevlucht heeft genomen, oplossingen die, met Westers oog gezien, tot de grilligste, wonderlijkste, meest irrationele scheppingen behoren, die door de menselijke geest ooit zijn voortgebracht.

Hoewel het er verre van is dat we den Indiër overal zouden kunnen volgen en narekenen in zijn pogingen om het Boom-motief aan het menselijk lichaam aan te passen of omgekeerd, doet zich toch een beperkt aantal gevallen voor dat ons dit tot op zekere hoogte zal mogen gelukken. Ik laat hiervan enkele voorbeelden volgen.

Stuitte de identificatie van de menselijke romp met de stam van de Boom niet op onoverkomelijke bezwaren, veel grotere moeilijkheden had men te overwinnen als het er op aankwam het hoofd en de ledematen aan de daarmede corresponderende delen van de Grondvorm aan te passen. Ongetwijfeld kostten de benen hierbij het meeste hoofdbrekens. Het sterk op de voorgrond tredende kenmerk van het stam-element is toch juist, dat het Het Ene vertegenwoordigt, en dienovereenkomstig steeds als een massieve, ongedeelde zuil wordt gedacht; een kenmerk dat zich kwalijk in overeenstemming laat brengen met de omstandigheid dat 's mensen onderstel, het verlengstuk van de romp, van nature gevorkt is.

Dat zich hier een conflict moest voordoen is duidelijk en niet weinig interessant is het nu op te merken, hoe de mythologie of de iconographie vaak de oplossing heeft gebracht door het toepassen van een even probaat als voor de hand liggend middel: zij maakte uit de twee benen één.

Ekapāda-voorstellingen

Dit geval doet zich o.a. voor bij Aja Ekapād, de „éénpotige geitebok", een mythische figuur welker optreden tot de Vedische periode teruggaat, dus tot de tijd dat er van anthropomorphe uitbeeldingen van godheden nog geen sprake was en er alleen in de verbeelding en in geschrifte menselijk voorgestelde goddelijke wezens existeerden. Zoals men weet wordt Aja

Ekapād slechts vijf malen in de Vedische literatuur vermeld [1], zulks gewoonlijk in opsommingen van hemel- en luchtruimgoden uit welk feit men gemeend heeft te moeten concluderen, dat er een in de hemel of het luchtruim te localiseren natuurverschijnsel mede zou zijn bedoeld [2].

Intussen is een van de meest positieve mededelingen aangaande de Eénpotige vervat in het epitheton *divo dharto* „hemeldrager" dat RV. X 65, 13 hem toekent. Dit weinige zegt ons echter genoeg: de bok is een vurig dier, dat in nauwe betrekking tot god Agni staat en vooral in de jongere Vedische geschriften herhaaldelijk met den vuurgod wordt geïdentificeerd. Meer in het bijzonder is het de zwart gespikkelde bok waarvoor deze wezensgelijkheid geldt [3]. Daar nu Agni zijnerzijds, dan wel zijn zwart gespikkelde vuurkolom, vaak met de hemelpijler of met de stam van de wereldboom wordt vereenzelvigd, is het niet te verwonderen, dat het hem wezensverwante dier, de zwart gespikkelde bok, eveneens in de rol van hemelpijler kon optreden. De éénpotigheid is dan van deze rolvervulling het rechtstreeks gevolg, immers evenals de pijler het ongedeeldzijn van zijn basis tot kenmerk heeft, zo moest ook wel de bok met dit kenmerk worden toegerust wilde hij zijn pijler-functie naar behoren kunnen vervullen.

In het epos treffen we een analoog geval aan. Hier wordt van Sūrya gezegd dat hij uit twee delen bestaat, een zichtbaar gedeelte dat het licht uitstraalt en een duister onzichtbaar gedeelte dat men de voet (*pāda*) noemt. Door dit laatste zuigt de zon acht maanden lang water naar boven, dat vervolgens gedurende vier maanden op aarde nederdaalt (Mbh. VIII 79, 78; XII 363, 5; 94) [4]. — Afgezien van deze laatste trek ligt aan deze voorstelling dezelfde gedachte ten grondslag als aan Aja Ekapād. Evenals

---

[1] MacDonell, *Ved. Myth.*, p. 74; Keith, *Rel. of the Veda*, p. 137; Przyluski, *Deux Noms*, p. 457.

[2] Roth en Grassman zien in A.-e. een stormgeest; Hardy den maangod; Macdonell en Keith de bliksem; Victor Henry, Bloomfield en laatstelijk Dumont den zonnegod. MacDonell, *Ved. Myth.*, p. 74; Dumont, *JAOS.* 53, 1933, p. 326 e.v. Volgens Bergaigne, *Rel. véd.* III, p. 20, betekent *aja* in deze samenstelling „de ongeborene" d.w.z. „hij die geen ouders heeft gehad." — Zeer opmerkelijk is, dat A.-e. in de Rgveda vijf malen te zamen aangeroepen wordt met Ahi Budhnya, „de slang uit de diepte", welke figuur echter even onverklaard is als A.-e. zelf. Intussen geeft het feit dat van deze slang gezegd wordt, dat hij uit de wateren geboren is en op de bodem der wateren verblijf houdt, reden te vermoeden, dat er de macrocosmische repliek in moet worden gezien van de Devī Kuṇḍalinī, de slang in de onderste lichaamsholte verblijf houdend en ten nauwste geassocieerd met de stambha van het microcosmische wereldbeeld.

[3] Oldenberg, *Rel. d. Veda*, p. 78.

[4] Hopkins, *Epic Myth.*, p. 85.

de laatste heeft Sūrya slechts één poot, een poot echter die de gehele menselijke romp in zich heeft opgenomen en na aldus tot één hoge kolom te zijn geworden aan de stambha-zonnestandaard is gelijkgesteld.

Daar er, naar gebleken is, een nauwe verwantschapsbetrekking bestaat tussen den yakṣa en de anthropomorphe uitbeelding van de hemelpijler, verwondert het ons niet, in de groep van Ekapāda-voorstellingen ook de figuur van den yakṣa aan te treffen. Het is Kalmāṣapāda, de mensenetende reus, wiens gewelddaden en bekering de inhoud van de bekende Sutasoma-legende uitmaken [1]. Dat deze yakṣa tot de bedoelde groep behoort blijkt in de eerste plaats uit zijn naam „de zwartvoetige of zwartstralige" die hetzelfde kenmerk aanduidt dat we in het epos aan Sūrya zagen toegekend. *Kalmāṣa* betekent echter ook „zwart gespikkeld" waardoor het verband wordt gelegd zowel met Agni als met de zwart gespikkelde geitebok. De belangrijkste verbindingsschakel met het geslacht der éénpotigen wordt intussen gevormd door een weinig opvallende trek in het verhaal, volgens de redactie in het Jayadissa-jātaka, n.l. dat Kalmāṣapāda eens toen hij aan achtervolgers wilde ontsnappen zich aan een paal bezeerde zodat hij zijn prooi moest loslaten en aan de voet van een waringin neerviel [2]. Kalmāṣapāda was dus kreupel, had slechts de beschikking over één been, en komt dus ook wat deze trek betreft overeen met de beide genoemde wezens die door hun stambha-natuur tot éénpotigheid waren veroordeeld.

Op nog aanschouwelijker wijze dan in de literatuur komt het één-poot-motief in de iconographie tot uitdrukking. We denken hier in de eerste plaats aan de Ekapādamūrti van Çiva, zie Pl. 64 a, c. De romp en het bovenlijf van deze mūrti zijn normaal gevormd, doch het onderstel bestaat uit één been, rustende op één voet, terwijl aan weerskanten uit de heupen of uit de kniegewrichten Brahmā en Viṣṇu ten halven lijve te voorschijn komen. Zo ontstaat er een soort menselijke kandelaber op voetstuk, een beeldgroep die zowel in vorm als in betekenis een opvallende gelijkenis vertoont met de op p. 135 e. v. besproken typen van lampen, wierookbranders en opstellingen van godenbeelden [3].

---

[1] KERN, *Kalmāṣapāda en Sutasoma, Verspr. Geschr.* III, p. 146. Vgl. HEINE-GELDERN, *Ueber Kris-Griffe und ihre myth. Grundlagen, OAZ.*, NS., VIII, p. 256 e.v.; dez., *Eine Scene aus dem Sutasoma-Jātaka auf hinterind. und ind. Schwertgriffen, IPEK. I*, 1925, p. 198 e.v.

[2] KERN, *l.c.*, p. 142.

[3] Volgens HOPKINS, *Epic Myth.*, p. 85 is er ook een Ekapādamūrti van Viṣṇu bekend.

Het is niet weinig opmerkelijk dat de Ekapādamūrti van Çiva in de practijk van het ascetendom een daarmede corresponderende vorm in het leven heeft geroepen, op analoge wijze als, naar we vroeger hebben opgemerkt (p. 213), de Sthāṇumūrti van denzelfden god tot het ontstaan van het sthāṇu-vrata heeft geleid.

Dit op-één-been-staan maakt blijkens de volgende beschrijving van Campbell Oman [1] deel uit van een bijzondere wijze van verering van de zon. „Not far from the Shahalmi gate of Lahore city, — aldus deze auteur — outside the walls, are some fine peepul trees (açvatthas). About the foot of one of these a circular earthen platform had been constructed about three feet above the ground-level, with rude steps leading to it. . . . An . . . ascetic was standing on one leg facing the trunk of the tree, his head enveloped in a loose cloth resembling a napkin, and his face uplifted towards the sun, which was shining through the branches of the tree . . . The man standing on one leg was going through certain devotions. In his left hand he held a bag containing a rosary, and, with his right inserted in the bag, he counted his beads while he muttered certain prayers or prescribed formulas . . . The sadhu now poured out three shells full of water before the idol (of Ramachandra), made certain obeisances, and went to the other side of the tree. There, again on one leg, and facing the bright unclouded sun, he muttered his prayers to the great luminary. At first he held one hand outstretched towards Surya; then he entwined the fingers of the two hands together in strange ways; next held his hands, with palms opposed towards the sun-god; and, lastly, extended both his hands appealingly towards the great object of his worship. Uttering some Sanskrit words in a loud voice, he brought his devotions to an end by a libation of a conch full of water to the sun."

De betekenis van deze rituele handelingen ontgaat ons natuurlijk grotendeels, maar het hoofdmoment er in schijnt toch wel dit te zijn, dat de op één been staande sādhu een stambha vormt, zich aldus identificeert met de stam van de açvattha waarbij hij zijn devoties verricht en daar het moment afwacht waarop Sūrya in het zenith van zijn baan door het loof van de boom heen zichtbaar wordt, aldus de bekroning van de stambha-wereldzuil vormende. Op dat ogenblik is de sādhu gelijk geworden aan Sūrya zelf of aan de ekapādamūrti van de godheid met wie hij door zijn vrata verbonden is.

Equivalenten van het brahmamūla

Tot dusver is er alleen van 's mensen onderstel sprake geweest en van

[1] *The Mystics, Ascetics and Saints of India*, 1905, p. 231 e.v.

het middel dat de mythologie en de iconographie te baat hebben genomen om dit zoveel mogelijk aan het stambha-element te conformeren. Intussen rezen er ten aanzien van het hoofd en de armen moeilijkheden van overeenkomstige aard als bij de benen, daar men ook hier voor de bezwaarlijk te volbrengen opgave stond, deze lichaamsdelen met bepaalde, daarmede slechts weinig gelijkenis vertonende elementen van het Boom-motief te doen overeenstemmen. Bestond er echter in de gevallen van het Ekapāda-type slechts één expediënt om het lichaamsdeel aan het Boom-element te assimileren — het doen samensmelten van twee benen tot één —, bij hoofd en armen deden zich verschillende mogelijkheden van aanpassing voor, die elk op haar beurt en op haar tijd in de kunst tot verwezenlijking zijn gekomen.

Met één van de hier bedoelde oplossingen hebben we reeds kennis gemaakt bij de Ekapādamūrti van Çiva. Wanneer het éénbenige voetstuk van deze beeldgroep aan de stam van de Boom wordt gelijkgesteld, brengt dit mede, dat de plaats waar het lichaam zich in drie rompen splitst samenvalt met het brahmamūla en de drie bovenlijven corresponderen met de drie hoofdtakken van de Boom. Bij het beeld op Pl. 64 c is dus het abdomen als equivalent van het brahmamūla te beschouwen.

Dit is echter een uitzonderingsgeval waarvan het moeilijk zal zijn een tweede voorbeeld aan te wijzen. In de regel toch is het punt van identificatie veel hoger gelegen. Zien we het goed, dan laten zich hier drie gevallen onderscheiden:

1. Het g e h e l e menselijke lichaam „van top tot teen" is met de stambha geïdentificeerd. Daar er in dit geval een equivalent van het brahmamūla ontbreekt, is het ter completering van de congruentie met de Grondvorm nodig, een „kunstmatig" mūla te creëren en dit geschiedt dan ook gewoonlijk door de aanbrenging van het bekende monsterkop-symbool, al dan niet vergezeld van de makara-toraṇa, boven het hoofd van het godenbeeld. Deze monsterkop zal men zich dus niet los van het er onder geplaatste beeld mogen denken. Zij beide vormen een eenheid: de kāla-kop is incompleet zonder de menselijke beeldzuil die hem ondersteunt evenals die zuil incompleet is zonder het haar bekronende topstuk.

2. Het gehele lichaam is met de stambha vereenzelvigd met uitzondering evenwel van het schedeluitwas, de haarwrong of het topstuk van de kroon, in welk geval dit voorwerp in de kwaliteit van brahmamūla optreedt.

Een interessant voorbeeld van deze oplossing vindt men op het Barabuḍoer-reliëf van Pl. 19 a, afbeeldende de ontmoeting van Sudhana met

den Dravidiër Megha [1], waarbij deze laatste onder een bodhi-boom is gezeten. Men merke op, dat de beeldhouwer van dit tafereel het ronde brahmamūla van de boom heeft doen schuil gaan onder en samenvallen met het, eveneens ronde, topstuk van de vorstelijke kroon; een schijnbaar onbetekenend, doch inderdaad belangrijk détail; omdat er door tot uitdrukking is gebracht, dat mūla en topstuk zowel in vorm als in functie identiek zijn.

3. Het lichaam tot en met de hals neemt de plaats van de stambha in, terwijl het hoofd met het brahmamūla en de armen met de zijtakken van het Boom-motief worden geïdentificeerd. Dit is ongetwijfeld de meest gebruikelijke, trouwens ook de meest voor de hand liggende, oplossing, zó gebruikelijk zelfs, dat de hierboven besproken gevallen als vrij zeldzame uitzonderingen op een algemeen ten deze geldende regel moeten worden aangemerkt.

De bedoelde gelijkstelling van het menselijk hoofd met het brahmamūla vindt men wèllicht nergens zo duidelijk gedemonstreerd als op de vidyādhara-taferelen van de tjaṇḍi Meṇḍoet, dezelfde taferelen die Brandes zijn bekende studie „Fout of Finesse" in de pen hebben gegeven [2] (Pl. 65).

Volgens dezen geleerde vertonen de bedoelde reliëfs „als vulling het ranken- en bloemornament", terwijl Krom zich in dezelfde geest uitlaat als hij spreekt van „menselijke figuren, omgeven door ranken alleen, of door ranken met bloemen" [3]. Bij nauwkeurig toezien evenwel zal men opmerken, dat de bedoelde plantengroei nog iets anders doet dan een smaakvolle vulling van het paneel vormen, n.l. dat hij uit het lichaam van de hemeling te voorschijn komt, en wel in de vorm van een aantal rankenbundels waarvan een eerste tweetal uit het fundament ontspringt, welk lichaamsdeel dus met het padmamūla (microcosmisch gezien: de mūlādhāra, vgl. boven p. 93) is vereenzelvigd, terwijl een ander paar aan weerskanten van het hoofd uitgaat en hierdoor dit lichaamsdeel tot een equivalent van het brahmamūla stempelt (Pl. 65 a).

Hieruit blijkt ten duidelijkste, dat de boomgeest in menselijke gedaante, wel verre van zijn oorspronkelijke natuur te verloochenen, daarvan op manifeste wijze blijk vermag te geven door in blad- en bloemranken uit te botten; voorts dat bij dit uitbottingsproces de romp de rol van stam des Booms op zich neemt terwijl anus en hoofd, vormende het fundament en het topstuk van die romp, resp. als het stam-dragende padmamūla en het stam-bekronende brahmamūla optreden.

---

[1] Krom, *Barabuḍur* I, p. 492, 503.
[2] *R O C.* 1913, p. 32.
[3] *Inleiding tot de Hindoe-Jav. Kunst* I, p. 299.

Het andere vidyādhara-reliëf, op Pl. 65 b afgebeeld, bevat een variatie op het boven besproken thema. Hier zijn de van het hoofd en van het fundament uitgaande ranken verdwenen, doch ter compensatie hiervan als het ware komt er uit de hoofdkruin een volledige, met vier zijtakken toegeruste hemelboom te voorschijn.

Dat de gelijkstelling van de menselijke romp met de stambha en van het hoofd met het brahmamūla een onuitputtelijke bron heeft gevormd voor de creatie van nieuwe voorstellingen, waaronder de meest zonderlinge en fantastische, zal geen bevreemding wekken, als men bedenkt, dat het hoofd in zijn mūla-kwaliteit niet alleen vatbaar was voor substitutie door de geijkte symbolen van het eigenlijke mūla, maar bovendien door de diverse verschijningsvormen van de zon, welk hemellichaam, gelijk hiervóór kon worden aangetoond, onder bepaalde omstandigheden de plaats van het mūla inneemt (p. 165). In een en ander vinden we de oorsprong van een aantal voorstellingen waarbij romp en ledematen een menselijk voorkomen vertonen, doch het hoofd door een der even bedoelde symbolen is vervangen.

Als voorbeelden van zulk een ontwikkeling noem ik: bij vervanging van het mūla door een leeuwen- of monsterkop: de Narasiṃhāvatāra van Viṣṇu; door een stierekop: Yamāntaka en andere daemonische godheden uit het tantrische pantheon; door een paardekop: Dadhyañc, Viṣṇu-Nārāyaṇa, de Açvins, Sūrya, Hayagrīva; door de zon zelf: de één-benige gedaante van Sūrya.

Nieuwe verwikkelingen kunnen zich nog weer voordoen wanneer van de tweedelige Grondvorm van het brahmamūla is uitgegaan (p. 133), waarbij elk der beide delen of één er van een symbolische gedaanteverwisseling heeft ondergaan; naast welke tweedelige dan nog een vierdelige vorm staat waarvan ons de tegenhanger onder de padmamūla-variëteiten van vroeger bekend is (p. 140).

Deze laatste vorm doet ons de verklaring aan de hand van een aantal symbolische voorstellingen van sterk uiteenlopend uiterlijk en karakter, die echter onderling verbonden zijn door het gemeenschappelijk kenmerk dat zij bestaan uit een rechtopstaand element met dragende functie en een vier- of vijfdelig topstuk.

Als meest typische representant van deze groep noem ik de liṅga van tjaṇḍi Soekoeh, welk voorwerp gekenmerkt wordt door de — tot dusver nog niet bevredigend verklaarde — eigenaardigheid dat om de *glans* van de overigens zeer naturalistisch uitgebeelde penis een krans van vier grote bollen is aangebracht (Pl. 66a; vgl. ook 66b). Ligt het voor de hand te veronderstellen, dat bij dit voorwerp de phallus de stambha voorstelt

en de *glans* beantwoordt aan het brahmamūla, terwijl het viertal bollen overeenkomt met de vier bolvormige uitwassen die in de vierdelige vorm van het brahmamūla om de middenpartij gegroepeerd zijn gedacht, dan is het zeker niet te gewaagd deze verklaring mede toe te passen op voorstellingen waarbij de stam door het menselijk lichaam, door een zuil of door een toren vervangen is, terwijl het viertal uitwassen de vorm van menselijke hoofden of aangezichten heeft aangenomen.

Uit deze metamorphosen komen dan te voorschijn god Brahmā en andere godheden met vier hoofden of aangezichten, dan wel we krijgen te maken met zaken als de bekroning van de Nepālse stūpa, de torens en toegangspoorten van de Bayon en een bepaald type van Hindoe-Javaanse priesterschel (Pl. 66 b-f).

Bij al deze zeer heterogene voorstellingen vinden we de stambha met zijn vierdelige mūla-bekroning terug, zij het ook dat deze elementen er telkens op geheel andere wijze in symbolische vorm zijn voorgesteld.

Balische catuḥkāya-beelden

Ten slotte staan we nog een ogenblik stil bij een voorbeeld van de vervanging van het menselijke hoofd door een symbolische voorstelling, dat te merkwaardig is om er niet in het bijzonder de aandacht voor te vragen.

Tot de door Stutterheim op Bali gedane oudheidkundige vondsten behoort een tweetal, waarschijnlijk uit de Middel-Balische periode (13de—14de eeuw) daterende stukken, gevonden bij de poera Kebo Edan bij Pedjeng en door den ontdekker niet zonder reden „de meest wonderlijke en geheimzinnige aller op Java of Bali gevonden beelden", „grotesk en nachtmerrieachtig" genoemd [1]. Voor het uiterlijk van deze beelden naar Pl. 66 g verwijzend vestig ik in het bijzonder de aandacht op het feit, dat het hoofd van elk der vier yakṣa-figuren waaruit de beeldgroep is samengesteld, geen hoofd is, doch in de plaats hiervan — en nu laat ik Stutterheim aan het woord — „een groot masker, enigszins in de gedaante van een wapenschild, waartegen een dergelijk doch kleiner schild is aangebracht, dat op zijn beurt weder een nog kleiner, vierhoekig schild met ronde hoeken en groter boven- dan onderzijde draagt, links en rechts geflankeerd door een oorvormig, doch eveneens vierhoekig aanhangsel en aan de onderzijde een afhangende drietandige figuur. Het schild is dan ten slotte in het midden voorzien van een eveneens vierhoekige figuur, waarin enig ornament. Boven dit aldus samengestelde masker steken dan nog twee naar elkaar toe zich ombuigende punten uit, waarvan de

[1] *Oudheden van Bali* I, 1929, p. 164.

ene groter dan de andere is . . . Van ogen, neus en mond geen spoor."

Het andere, uit één enkele figuur bestaande beeld te Kebo Edan is veel groter van stuk dan het voorgaande (meer dan 2 M. hoog) en draagt een dergelijke maskerachtige gelaatsbedekking. Deze is volgens Stutterheim [1] „meer ovaal van vorm en aan weerszijden in ongelijk lange hoornuitsteeksels, die naar binnen omkrullen, uitlopend. Tegen dit grote masker een kleiner vierhoekig masker met groter boven- dan benedenzijde, waaraan dan waarschijnlijk weer de drie-punt heeft gehangen."

Wat deze wonderlijke voorstellingen te betekenen kunnen hebben? Toen Stutterheim zichzelf en zijn lezers deze vraag voorlegde heeft hij zeer terecht verband gelegd tussen het „masker" enerzijds en het kāla-motief en het çrī-teken anderzijds. Hij schrijft: „Het ornament . . ., dat wij bij het viervoudige beeldje in het middenvlak van het masker aantreffen, heeft de grootste gelijkenis met wat Brandes destijds als monoclemotief heeft aangeduid en dat bestaat uit een vereenvoudiging van het gewone kāla-kop-motief der anteflexen, zodanig, dat slechts één oog aanwezig schijnt te zijn." En verder: „Niettemin meen ik toch, dat ook het crī-teken verwerkt is in dit kāla-symbool . . . De toepassing van dit symbool staat geheel los van de eigenlijke çrī-figuur en werkt met een gemak, dat alleen door het algemeen karakter van het heilbrengende, zeggen wij liever onheil-afwerende karakter van het begrip kan worden verklaard."

Met deze opmerkingen is de oplossing in beginsel reeds gegeven. Men vergelijke slechts de çrī-figuur op Pl. 32 k met de maskervormige gelaatsbedekking der beelden om de treffende gelijkenis tussen beide onmiddellijk in het oog te doen springen. Dat er ook iets van het kāla-motief in de maskers valt te ontdekken is geenszins te verwonderen daar immers zowel de kāla als çrī uit hetzelfde mūla-element zijn voortgekomen.

Het sluitstuk op de verklaring laat zich nu gemakkelijk aanbrengen: we hebben hier weer een geval voor ons dat het menselijke hoofd, het natuurlijke topstuk van de romp-stambha, door een symbool van het mūla is geremplaceerd. Aangezien nu zoals wij weten het çrī-teken in deze hoedanigheid kan optreden (p. 131), is het in iconographisch opzicht volkomen verantwoord, dat de beeldhouwer het yakṣa-hoofd voor het genoemde teken heeft doen plaats maken [2].

[1] *O.c.*, p. 165.

[2] Hiermede is nog geen verklaring gegeven van het verschijnsel, dat bij de beelden van Kebo Edan, evenals bij een zestal andere door Stutterheim op Zuid-Bali aangetroffen beelden, door hem *catuḥkāya's* geheten (*o.c.*, p. 157 e.v.), niet alleen het gelaat, maar ook het lichaam verviervoudigd is. M.i. zullen deze stukken moeten worden herleid tot een vierdelige grondvorm van het boom-motief, bestaande uit een bundel van vier stengels of stammen, elk met zijn eigen padma- en brahmamūla,

De symbool-vormen waaraan de kruin des Booms met haar diverse onderdelen ten grondslag ligt laat ik hier onbesproken, aangezien dit gedeelte niet kan worden behandeld zonder ons met ettelijke ingewikkelde vraagstukken — o.a. die betreffende de drie kāya's van den Buddha en de verschillende stelsels van Jina's, vulgo Dhyānibuddha's — in te laten en dit ons te ver buiten het eigenlijke terrein van ons onderzoek zou voeren.

Ter algemene oriëntering moge hier alleen worden aangestipt, dat de middentak van de kruin een als het ware op hoger niveau aangebrachte repliek van de stam vertegenwoordigt en als zodanig voor substitutie door de gewone stam-emblemen in aanmerking komt. Wordt bijv. deze tak door een liṅga vervangen, terwijl het stam-element door de menselijke romp en het brahmamūla door het hoofd gerepresenteerd wordt, dan ontstaat het beeld van den god of vorst met cylindrische, liṅga-achtige uitwas op de makuṭa, welke voorstelling ons zowel uit de epigraphie als uit de iconographie bekend is [1]. Zie vooral ook het oud-Balische sierstuk op Pl. 48 e waarvan het hoofdelement wordt gevormd door een brahmamūla in de gedaante van een één-ogige monsterkop waarop de in een liṅga veranderde middentak staat opgericht.

Hiernaast zijn natuurlijk tal van andere ontwikkelingen mogelijk, bijv. die waarbij de middentak als god verschijnt, terwijl het stambha-topstuk de vorm van een dier aanneemt — symbolische verschijningsvorm van het brahmamūla òf van de zon (zie boven p. 166), — in welk geval de figuur ontstaat van den op zijn vāhana staanden of op de schouders van zijn vāhana gedragen god.

In weer andere banen wordt de ontwikkeling geleid wanneer de vier of acht of zestien neventakken van de Grondvorm in het symboliseringsproces betrokken worden en in godenfiguren veranderen, die met de godheid van de middentak — en vaak ook met de in het empyreum gesitueerde hoogste godheid en/of met de op lager niveau geplaatste goden van mindere rang — een maṇḍala vormen.

Zoals reeds gezegd is het hier niet de plaats om op de vele zich hier voordoende vraagstukken dieper in te gaan. Uit het opgemerkte zal echter reeds voldoende duidelijk zijn geworden, dat de kruin in belangrijkheid niet bij de andere Boomcomponenten achterstaat en de nadere bestudering van het desbetreffende symbool-stelsel belangrijke resultaten, met name op iconographisch gebied, belooft te zullen opleveren.

---

in de trant van de lotusvegetatie die naast sommige Oost-Javaanse beelden uit de grond oprijst en die de eigenaardigheid vertoont, dat zij uit een bundel van vier, uit een gemeenschappelijk vierdelig padmamūla zich ontwikkelende stengels bestaat.

[1] Vgl. FINOT, *BEFEO.* IV, p. 92; „le mokṣaliṅga fut porté sur la tête de tous les rois"; zie ook MOENS, *Hindu-Jav. Portretbeelden, TBG.* LVIII, p. 499; BOSCH, *Oudheden te Koetei, OV.* 1925, p. 137; STUTTERHEIM, *Oudh. v. Bali*, p. 110 en Pl. 4.

V

HET CULTUSBEELD

Vegetatieve eigenschappen van het cultusbeeld.

We menen nu afgerekend te hebben met de vraag langs welke lijnen de ontwikkeling van het Boom-organisme tot het cultusbeeld zich heeft voltrokken. Niet dat in deze ontwikkeling alles reeds tot klaarheid zou zijn gebracht. Verre van dien. We zijn er ons ter dege van bewust, dat de moeilijkheden welke zich bij het aanpassingsproces hebben voorgedaan en waarvan we er slechts enkele iets nader hebben kunnen onderzoeken, tot een veelheid en een gevarieerdheid van oplossingen heeft geleid, waarvan we ons nauwelijks een voorstelling kunnen vormen. Er moet echter ergens halt worden gehouden en het is op het nu bereikte punt dat we dat menen te moeten doen. Van nu af nemen we het standpunt in, dat de ontwikkeling als boven bedoeld een voldongen feit is geworden; dat er een rustperiode is ingetreden, een evenwichtstoestand is bereikt, waarbij uit het assimilatieproces bepaalde iconographische vormen zijn uitgekristalliseerd, vormen die in later tijd door de çilpaçāstra's zullen worden gefixeerd en dan niet meer voor nieuwe ontwikkelingen vatbaar zullen wezen.

Er rest ons nu nog de vraag te beantwoorden of in de bedoelde gefixeerde vormen, zoals de kunst ons die doet kennen, bepaalde eigenaardigheden voortleven die aan de plantaardige oorsprong van het cultusbeeld herinneren en daaruit kunnen worden verklaard; en of niet, in het algemeen, dat beeld in een ander licht verschijnt wanneer het levend wezen dat het bedoelt te zijn gezien wordt onder zijn vegetatief aspect, als een organisme door welks aderen geen bloed doch plantensap stroomt en dat zich dienovereenkomstig gedraagt.

Ter beantwoording van deze vraag willen we enkele onderdelen van het cultusbeeld iets nader in beschouwing nemen ten einde ze op hun vegetatieve geaardheid te onderzoeken.

Arm en hand

De vereenzelviging van het menselijke lichaam met een boom of plant heeft niet alleen de identificatie van de romp met de stam of hoofdstengel

als ook van het hoofd met het brahmamūla ten gevolge gehad, maar het heeft den Indiër ook doen zoeken naar een stel organen van de plant die aan de armen zouden kunnen worden gelijkgesteld. De enige hiervoor in aanmerking komende plantdelen waren uiteraard de beide van het brahmamūla uitgaande zijtakken of -stengels, want, al komen de plaatsen van inplanting van armen en stengels niet nauwkeurig met elkaar overeen — de correlaten van hals en schouders ontbreken bij de plant —, dit bezwaar kon toch niet zo zwaar wegen dat men er zich niet gemakkelijk overheen zou hebben gezet. Met deze gelijkstelling houden rechtstreeks verband de uit de Indische literatuur zo bekende vergelijkingen van de menselijke arm met de lotusstengel, van welke beide de gladheid, rondheid en gevuldheid om het zeerst plegen te worden geprezen.

Voorts vinden we een weerklank van dezelfde gelijkstelling terug in het 67ste schoonheidsteken van den Buddha, luidende volgens de Nepālse lijst: *pīnāyatabhujalalatā*, d.i. volgens de vertaling van Burnouf [1] „la qualité d'avoir les bras pleins et longs", waaraan dezelfde geleerde toevoegt: „Le texte dit positivement „la liane des bras" d'après un système de comparaison familier aux Indiens."

Bij „identificatie met verzwegen derde" (p. 111) leent de arm zich verder nog voor vergelijking met bekende stengelsymbolen als de nāga en de olifantsslurf (p. 145). Dat ook deze voorstelling een plaats onder de laksaṇa's heeft gekregen, blijkt uit no. 19 van de Singhalese lijst, volgens Burnouf „la qualité d'avoir les bras en les cuisses comme la trompe de l'éléfant" [2].

Daar de lotusstengel gewoonlijk in een knop of bloem eindigt, is het niet te verwonderen, dat de hand, het natuurlijke uiteinde van de menselijke arm, met de bedoelde extremiteit van de stengel werd geïdentificeerd. In verband hiermede trekt het de aandacht, dat onder de grote schoonheidstekenen van den Buddha ook het zgn. *jālalakṣaṇa* wordt genoemd, volgens de tekst: *jālāṅgulihastapādaḥ*, d.i. „vingers en tenen voorzien van een netwerk" [3]. Stutterheim heeft de juiste verklaring van dit zonderlinge kenteken gegeven door te wijzen op de passus in de Çakuntala [4] waar met betrekking tot den cakravartin wordt gezegd: „de hand met de vingers zijn onderling verbonden door een *jāla* (netwerk), gelijk een half ontloken lotusbloem waar het licht der jonge ochtendschemering doorheen

---

[1] Burnouf, *Le Lotus de la bonne Foi*, p. 613.

[2] *O.c.*, p. 613. Vgl. *KSS.* 55, 48 waar de armen van een koning met een olifantsslurf en *KSS.* 52, 121 waar de olifantsslurf met de lotusstengel vergeleken wordt.

[3] Burnouf, *o.c.*, p. 573.

[4] *Acta Orientalia* VII, 1925, p. 232.

schijnt." — De vingers zijn hier dus opgevat als de bladeren van een lotusbloem met openingen er tussen die met een netwerk vergeleken worden — het is alles volkomen duidelijk.

Er kan zich echter nog een ander geval voordoen, n.l. wanneer zich aan het eind van de stengel een (secundaire) nodus vertoont en van hieruit een bundel ranken zich waaiervormig ontplooit. Indien nu de hand met de stengel-extremiteit wordt vergeleken, komt de handpalm overeen met het parvan terwijl de uitgespreide vingers aan de waaier van ranken beantwoorden. En als nu weer de stengel-met-de-rankenbundel door het nāga-lichaam-met-de-huif-van-cobra-koppen wordt gesubstitueerd (p. 158), krijgen we de gelijkstelling: slangelichaam—slangeborst—huif = arm—handpalm—vingers. Hierdoor wordt het begrijpelijk, dat in het epos (Nalopākhyāna V 5) de menselijke arm, hand en vingers met een vijf-koppige nāga worden vergeleken. En zo is het zeker geen toeval, wanneer in de beeldende kunst de vijf-koppige nāga vaak een opmerkelijke gelijkenis met de menselijke hand vertoont (Pl. 44 a-c; vgl. boven p. 159).

Niet alleen echter kan de handpalm als een parvan worden opgevat waaruit zich een b u n d e l ranken ontwikkelt, ook kan er uit dit parvan één enkele, in een bloem of bloemtros eindigende steel te voorschijn komen, in welk geval, wanneer het parvan wederom in een hand verandert, een voorstelling als van Pl. 67 c ontstaat. De op deze Tibetaanse schildering afgebeelde Tārā heeft het haar toekomende lotus-embleem in de hand, maar terwijl elders de bloemsteel tussen vinger en duim wordt gehouden of door de gehele hand omvat wordt, is hier duidelijk te zien, dat de steel uit de naar voren gekeerde handpalm te voorschijn komt [1]. Dit lichaamsdeel is dus voorgesteld als een soort groeibodem die de steel uit zich voortbrengt (vgl. ook Pl. 67 a, b).

Met dat al — ook al kon, indien de omstandigheden zulks vereisten, de menselijke arm-met-hand gelijk die door de natuur geschapen is met de lotusstengel-met-uitspruitsels worden vergeleken en geïdentificeerd, dit verandert niet aan het feit, dat deze lichaamsdelen volgens Indische wijze van beschouwing slechts een uiterst pover vergelijkingsobject met de genoemde plantdelen kunnen hebben gevormd. Immers, juist de veelvoudigheid der vertakkingen, welke in de kunst steeds een zo sterk op de voorgrond tredend kenmerk van het stengeluiteinde is, vindt in het uitgespreide vijftal vingers van de menselijke hand niet meer dan een zeer onbevredigend correlaat. En nog minder kon de bedoelde vergelijking voldoening schenken, wanneer de wereldplant als een boom was geconci-

[1] Een ander duidelijk voorbeeld van hetzelfde verschijnsel bij den Bhaiṣajyaguru op p. 114 van GRÜNWEDEL's *Mythologie*.

pieerd en hierdoor de in alle opzichten mank gaande identificatie van de vingers met boomtakken werd uitgelokt. Van het Indische standpunt uit beschouwd is het dan ook niet te verwonderen, dat men, ten einde de onvolkomen gelijkenis tussen de vergeleken objecten tot een volledige gelijkheid te verheffen, er niet voor is teruggeschrikt de natuur te corrigeren, in dier voege, dat men er toe overging niet meer de vingers, maar de a r m e n van het menselijk lichaam aan de veelvoudig zich vertakkende zijstengels of -takken gelijk te stellen en hierbij aan die armen het vermogen om zich veelvoudig te vertakken te verlenen, hetgeen de mogelijkheid schiep om hetzij uit de elleboog, hetzij uit de oksel twee of meer, soms zelfs een hele bundel armen — het equivalent van het zich waaiervormig vertakkende stengeluiteinde — te voorschijn te doen komen.

Deze wellicht ietwat gewaagd schijnende verklaring van de veelarmigheid der Indische godenfiguren verliest ontegenzeggelijk veel van wat op het eerste gezicht tegen haar doet innemen indien zij in verband wordt gebracht met de talrijke feiten, welke in de loop van ons onderzoek aan het licht gekomen zijn en die de weg er heen geopend en geëffend hebben. Het komt er dan nog slechts op aan, één verschijnsel meer toe te voegen aan de vele andere die we bereids onder dezelfde vegetatieve noemer hebben kunnen onderbrengen.

Het godenattribuut

We kunnen de bespreking van de hand van het godenbeeld niet besluiten zonder het met die hand zo nauw geassocieerde voorwerp, het embleem of attribuut, in ons onderzoek te betrekken en een poging tot het opsporen van de oorspronkelijke en diepere betekenis van dat voorwerp te doen.

Hiertoe beginnen we met in herinnering te brengen, dat het op de kalpalatā-reliëfs te Bharhut en Sānchi gewoonlijk zo wordt voorgesteld dat de hoofdstengel uit zijn parvans zijstengels laat uitgaan terwijl deze op hun beurt lijfsieraden, kledingstukken en andere kostbare, voor het mensdom onmisbare zaken voortbrengen, welke als rijpe vruchten van die stengels afhangen.

Vervangt men nu in deze voorstelling het parvan door de menselijke hand (p. 251), en laat men de „kostbare zaak" als boven bedoeld in een godenattribuut veranderen, dan ontstaat de bekende voorstelling van de hand der godheid die de steel van een lotusbloem vasthoudt, terwijl het attribuut der godheid op deze bloem is geplaatst.

Ook kan in de hier geschetste ontwikkeling de bloemsteel als verbindingslid tussen hand en attribuut wegvallen zodat het attribuut, zonder

intermédiair van die steel, rechtstreeks uit de hand ontstaat, en die hand in haar parvan-functie de draagster, de voortbrengster, de „groeibodem", van het godenattribuut wordt.

Het cultusbeeld als wensboom

Na deze metamorphosen aan ons te hebben zien voorbijgaan willen we ons een ogenblik trachten te verplaatsen in de Indische visie op het cultusbeeld als attribuut-drager.

Het cultusbeeld doet zich dan aan ons voor als een wensboom in menselijke gedaante. Hierbij staat de romp voor de stam des Booms, het hoofd voor het brahmamūla, de armen voor de beide zijtakken, de handen voor de parvans, dan wel, indien de god in veelarmige gedaante is voorgesteld, beantwoorden schouders of ellebogen aan de (primaire) parvans, de vele armen aan de zich uit die parvans ontwikkelende stengels of takken en de handen aan de (secundaire) parvans.

Niet alleen echter in uiterlijk gelden beeld en Boom als elkanders evenbeeld, ook in innerlijke geaardheid zijn zij in wezen één: evenals het plantensap het wondere vermogen bezit om het leven te verlengen en krachtig te maken, gezondheid en voorspoed om zich heen te verspreiden en aardse rijkdommen en andere kostbare zaken uit zich voort te brengen, die als rijpe vruchten van de stengels afhangen, evenzo is het levensfluïdum dat het godenbeeld — de Boom in menselijke gedaante — bezielt, bij machte, alle kostbare zaken die voor het levensonderhoud, het geluk en de voorspoed van het mensdom onontbeerlijk zijn, uit zich voort te brengen en ze in de vorm van attributen en emblemata, gedragen op, „gerijpt aan" de uitgestoken handen van het beeld, aan de vereerders der godheid aan te bieden en aldus tot heil der schepselen te doen strekken.

Wordt op de boven beschreven wijze het godenbeeld geconcipieerd als een wensboom in menselijke gedaante, dan is het ook geoorloofd nog een stap verder te gaan en deze voorstelling in verband met een vroeger besproken onderwerp te brengen.

Er is toen op gewezen, dat het Boom-motief ten grondslag ligt aan een classificatie-stelsel waarbij al het bestaande — bezielde wezens en levenloze zaken, eigenschappen, natuurverschijnselen, bezigheden, beroepen, lichaamsdelen enz. enz. — in twee grote groepen is ingedeeld waarvan de leden paarsgewijze elkaars opposita vormen en dienovereenkomstig aan weerszijden van de spil van het systeem, de stam des Booms, tegenover

elkaar zijn opgesteld en wel rechts de met het mannelijke scheppingsbeginsel in verband gebrachte, links de met het vrouwelijke beginsel in betrekking staande voorstellingen.

Wanneer we nu van dit classificatie-stelsel uitgaande de attributen in de diverse handenparen van godenbeelden meer van nabij beschouwen, moet het opvallen, dat daarin een zekere regelmaat, een bepaald systeem kan worden ontdekt. Over het algemeen toch worden de mannelijk geachte, dit zijn de puntige, rechte, snijdende, hete en lichte voorwerpen in de rechterhanden gehouden, terwijl de vrouwelijke oppositа er van, met name de holle, kromme, koele en donkere zaken in de linkerhanden worden gevoerd.

Als voorbeelden hiervan noem ik: rechts de pijl, links de boog; rechts de vajra, links de gaṇṭhā; rechts het offermes, links de schedelschaal; rechts het zwaard, links het boek (Prajñā); rechts het cakra (Sūrya), links de aalmoezennap; links ook de vrouwelijk voorgestelde planten waaronder de lotus.

Dat er een bepaald systeem bij de distributie der attributen over de diverse handenparen der godenbeelden gevolgd is, is onmiskenbaar, doch even zeker is het dat bij een groot aantal (jongere?) godengestalten zowel in het Hindoeïstische als in het Buddhistische pantheon doorbrekingen van het systeem schering en inslag zijn. En dit is niet te verwonderen in aanmerking genomen het feit, dat, afgezien van de vele factoren die gedurende de twee-duizendjarige ontwikkeling van het Indische pantheon hun storende invloed op het systeem kunnen hebben uitgeoefend, naast een classificatie-stelsel volgens de tweedeling een stelsel volgens de vierdeling in zwang is geweest en dit op vele punten de grondslag waarop het eerste stelsel berustte heeft ontwricht (zie boven p. 91).

Onder deze omstandigheden moet het zeker eerder verbazing wekken dat er betrekkelijk nog zo véél, dan dat er niet nog méér van de rechts- en links-groepering van de emblemata in het Indische pantheon bewaard gebleven is.

De lotusstijl

In aansluiting op de vorengaande opmerkingen brengen we ten slotte nog een punt van de grootste betekenis ter sprake.

Het is een algemeen bekend feit waarbij niet lang behoeft te worden stilgestaan, dat het Indische schoonheidsideaal gelijk het door de kunst vertolkt wordt sterk afwijkt van de Westerse, onder klassieke invloed gevormde opvattingen omtrent menselijke schoonheid. Terwijl toch de Grieken en in navolging van hen de kunstenaars der Renaissance naar de

bereiking van het volmaakte type van schoonheid streefden door een natuurgetrouwe, anatomisch juiste weergave van het menselijke lichaam, schiepen de Indiërs, in schril contrast hiermede, godengestalten die niet slechts van een onnatuurlijk aantal ledematen waren voorzien, maar tevens door rondheid, weekheid en gevuldheid van lichaamsvormen werden gekenmerkt. Dit laatste vooral heeft in het Westen reeds vroeg de aandacht getrokken en er aanleiding gegeven om een verschijnsel dat zo zeer in strijd was met de rostvast gevestigde klassieke normen, langs redelijke weg te verklaren. Dat men hierbij aanvankelijk misgreep is alleszins begrijpelijk.

Wanneer bijv. Moor de anatomische tekortkomingen der Indische beeldhouwkunst toeschrijft aan „het menigvuldige baden en zalven, welke de omtrekken des lighaams verwijfd maken"[1] of wanneer Erskine hetzelfde euvel verklaart uit het „oneindig aantal symbolen, welker gebruik den kunstenaar afhoudt van zich tot een hoogeren kring van gedachten te verheffen"[2] kan dit, gezien de geringe toenmalige kennis van het Oosten, niet als een achterlijk standpunt worden beschouwd.

Meer bevreemding wekt het dat een zo voortreffelijk kenner van de Indische kunst als Grünwedel geen bevredigender verklaring van het bedoelde verschijnsel heeft weten te geven dan toen hij schreef[3]: „Die mit breiten Ketten belegten Schultern, die mit Metallringen besteckten Arme und Beine, die mit reichgegliederten Gürteln umwundenen Leiber haben nie eine anatomisch richtige Form erlangen können. Ueberall war die Entwickelung einer klaren Kontur durch breite, in sich reich und geschmackvoll gegliederte Schmuckstreifen geschnitten, die natürliche Lage des Muskelfleisches von Arm und Bein war gestört und die Glieder haben infolgedessen im besten Falle eine weichliche, scheinbar korrekte Abrundung erhalten, im schlimmsten aber ein vollständiges Verrenken des Knochengerüstes und Ueberquellen der Muskeln erleiden müssen."

Een van de eersten die tegen dit soort opvattingen verzet heeft aangetekend is Havell geweest. Deze vurige bewonderaar van Oosterse kunst in al haar uitingen, bewonderaar bovenal van haar aesthetische hoedanigheden, schreef[4]: „It is impossible to believe that artists, who showed such a beautiful feeling for line and form, and such remarkable executive powers as are evident in the best Indian sculpture, always failed, by some curious lapse of artistic perception, in the very ordinary imitative

---

[1] Bij Reuvens, *Verhandeling over drie grote stenen beelden, Kon. Ned. Inst. v. Wet.* 1826, p. 152.
[2] *Ib.*, p. 153.
[3] *Buddh. Kunst*, p. 32.
[4] *Ind. Sculpture and Painting*, p. 35.

qualities necessary for a completely accurate modelling of the muscular system of the human body. Indian art, in every other branch, has solved the highest technical difficulties. Why, then, should we assume incompetence in this one respect? It is surely much more logical . . . to conclude that they purposely suppressed the details of the physical body with the intention of suggesting the inner Self, purified and exalted by communion with the Universal Soul." En elders[1]: „The Indian artist . . . would create a higher and more subtile type than a Grecian athlete or a Roman senator, and suggest that spiritual beauty which, according to his philosophy, can only be reached by the surrender of wordly attachment and the suppression of wordly desires. Indian art is essentially idealistic, mystic, symbolic and transcendental. The artist is both priest and poet . . . Indian art appeals only to the imagination, and strives to realise the spirituality and abstraction of a supra-terrestial sphere".

De door deze woorden vertolkte zienswijze heeft in wijde kring bijval gevonden, ja ze heeft in de kunstgeschiedenis zo zeer de waarde gekregen van een axioma, dat het sinds Havell regel is geworden, de weekheid der Indische mensengestalten waaraan men voorheen zoveel aanstoot had genomen, nu als een harer voortreffelijkste kwaliteiten, immers als het natuurlijke gevolg van de „vergeestelijking" van de kunst, als het bewijs van haar „spirituele schoonheid", te bewonderen.

Bij enig nadenken evenwel moet het ons duidelijk worden, dat Havell's verklaring, hoezeer ook wellicht toepasselijk op de grote categorie van personen als heiligen, monniken, asceten, bodhisattva's, Buddha's e.d., bij wie het niet op physieke kracht, doch op geestelijke hoedanigheden aankomt, ten enenmale te kort schiet waar het om bepaalde helden-, vorsten- en godenfiguren gaat. Wanneer toch dezen en hunsgelijken in de literatuur en in de inschriften worden verheerlijkt als sterk als een leeuw, moedig in de strijd, meedogenloos vernietiger van hun verslagen vijanden, kortom behept met alle kwaliteiten die in waarheid die des mans zijn, waarom, vragen we ons dan af, heeft de kunst er steeds behagen in geschept, deze lieden op dezelfde verwekelijkte en onmannelijke wijze uit te beelden als passend kon worden geacht voor de categorie der geestelijke personen?

Op deze vraag is Havell het antwoord schuldig gebleven en het lijkt twijfelachtig of het ooit in de door hem gewezen richting gevonden zal worden. De te volgen weg moet een andere zijn dan de door hem gevolgde, een weg die na alles wat reeds is voorafgegaan zich duidelijk voor ons aftekent. Om het kort te zeggen: het is de lotussymboliek geweest die haar onuitwisbaar stempel op de kunst gedrukt heeft.

---

[1] *O.c.*, p. 25.

Op deze zienswijze zal nog slechts weinig commentaar behoeven te worden geleverd.

Bij de bespreking van de schoonheidstekenen van den Buddha is het ons reeds opgevallen, dat er in de teksten steeds weer de nadruk op de gladheid, rondheid en gevuldheid der diverse lichaamsdelen van den Tathāgata gelegd wordt. Ter aanduiding van deze eigenaardigheid wordt in uitdrukkingen als *susaṃvrĕtaskandaḥ* „met zuiver ronde schouders", *suvartitoruḥ* „met zuiver ronde schenkels", *suparimrĕṣṭagātraḥ* „met rondom zuiver gladde ledematen", *vrĕtakukṣiḥ* „met ronde flanken" e.d. [1] bij voorkeur gebruik gemaakt van het verbum *vrĕt* „draaien" „ronddraaien", „rollen" en het bijbehorende participium (*su*)*vrĕta* (zuiver) rond, „rolrond", aanduidende de vormkwaliteiten die bij uitstek kenmerkend voor de lotusstengel bleken te zijn. Trouwens hetzelfde wordt met evenveel woorden in de teksten gezegd. No. 67 van de Nepālse lijst noemt als lakṣaṇa „de lotusstengel der gevulde en lange armen" en no. 19 „armen als de slurf van een olifant" [2] (identificatie met verzwegen derde). Het laatste vinden we in het voorschrift van een çilpaçāstra terug [3]: „de ledematen van godenbeelden moeten het uiterlijk van een olifantsslurf vertonen". Het is niet weinig opmerkelijk, dat juist dit voorschrift een ongeëvenaard ruime toepassing in de kunstpractijk heeft gevonden: één enkele blik op de reliëf-taferelen van de Baraboeḍoer en de tjaṇḍi Prambanan is voldoende om ons er van te overtuigen dat geen object meer uitlokt tot vergelijking met de ledematen der daar afgebeelde figuren dan de ronde, ongearticuleerde, geleidelijk toelopende tromp van de olifant.

Herinneren we ten slotte nog aan de uit de Indische dichtertaal zo welbekende alaṃkāra's die steeds opnieuw, in steeds andere vormen, hetzelfde thema van de gelijkenis van de menselijke ledematen met lotusstengels en van het menselijk gelaat met een geopende lotusbloem, onder woorden brengen, dan is het niet twijfelachtig, dat aan dit soort beeldspraak een diepere betekenis moet worden gehecht dan de auteurs die er een gedachteloos gebruik van maken ooit zelf vermoed kunnen hebben. Deze betekenis ligt dan besloten in de overoude, alom verbreide en diep gewortelde voorstelling welke in het menselijke lichaam het microcosmische evenbeeld van de wereldlotusboom ziet.

En de beeldende kunst?

Zij heeft zich van de aanvang af tot de volgzame vertolkster van de boven bedoelde voorstelling gemaakt door de menselijke gestalte, onge-

[1] BURNOUF, *o.c.*, p. 594, 598.
[2] *Ib.*, p. 613.
[3] HADAWAY, *Some Hindu Silpa Sastras in their relation to South Ind. Sculpture*, *OAZ.* III, 1914—15, p. 48.

acht of zij een heilige of een held, een brahmaan of een vorst, een menselijk of een goddelijk wezen tot tijdelijk en vergankelijk omhulsel diende, te doen beantwoorden aan het ideële beeld dat de lotusplant met haar weke, gladde, gevulde en vrouwelijke vormen den kunstenaar tot voorbeeld strekte (Pl. 69). Zij heeft de stijl in het leven geroepen die zich als „lotusstijl" laat aanduiden; de stijl, die zowel ruimtelijk als tijdelijk de verste verbreiding heeft gevonden die aan enige kunstvorm op aarde ooit ten deel is gevallen. Want in hoeveel variëteiten hij zich ook heeft verbijzonderd,hoeveel verschillende uitdrukkingsmogelijkheden hij om zich heen heeft uitgezaaid, in beginsel is het toch steeds één en dezelfde lotusstijl geweest, die van de tijd van Açoka tot de huidige dag geheerst heeft; en die zich over het Aziatische continent heeft verbreid vanaf de grenzen van China en Mongolië in het Noorden tot Ceylon diep in het Zuiden, vanaf Afghanistan in het Westen tot Kambodja en Champa in het Oosten, om dan verder nog zijn veroveringstocht voort te zetten tot de eilandenrijken van Japan en Indonesië.

De vanaspati-stijl

Nochtans, over welk een geweldig gebied de lotusstijl zich ook verspreid heeft en gedurende hoevele eeuwen hij zich ook heeft doen gelden, de alleenheerschappij heeft hij nimmer en nergens verworven, zulks niet uit onmacht, maar omdat het niet met zijn aard overeenkwam als eenhoofdig heerser in de kunst op te treden. Het beeld immers van de aardse lotusplant heeft alom en te allen tijde het beeld van de hemelse vijgeboom tegenover zich gehad en, evenals het eerste bestemd was zijn stempel op een bepaalde stijl te drukken, zo kon naar orde en wet ook het andere niet nalaten zijn merkteken op de uitbeeldingswijze van een bepaalde klasse van figuren te zetten. Het spreekt hierbij vanzelf, dat de beide stijlen aan de polaire tegenstelling, die er van nature tussen het Soma- en Agni-aspect der dingen bestaat, op even markante wijze vorm hebben gegeven als de beide cosmische planten zulks deden. Werden dus de figuren van de lotusstijl gekenmerkt door gracie en weekheid, vrouwelijkheid en liefelijkheid der vormen, die van de vanaspati-stijl moesten daartegenover het gedrongene, geweldige, knoestig-bonkige, woest-daemonische vertolken dat typerend is voor den Indischen woudreus (Pl. 70 en 71).

De beide genoemde stijlen nu hebben in de Indische kunst de verschillende, door de traditie geijkte typen van menselijke gestalten onder elkander verdeeld, echter niet voordat er belangrijke verschuivingen van de ene invloedssfeer ten koste van de andere hadden plaats gehad. Terwijl toch in de beginperiode der beeldende kunst een duidelijk uitgesproken

voorkeur voor de woudreus-stijl zich kenbaar maakt, een voorkeur zich uitend in het feit, dat de oudste, anthropomorph uitgebeelde boomgeest-voorstellingen, waaronder de Buddha-figuur, alle het yakṣa-type vertonen (p. 221), heeft in later tijd deze stijl een belangrijk deel van zijn terrein moeten prijsgeven. Dit blijkt niet alleen hieruit, dat de Buddha-beeltenis zich reeds zeer vroeg aan de normen der lotusstijl-vormgeving aanpast, maar ook uit het aantal en de belangrijkheid der overige menselijke figuren, welke aan elk der beide stijlen ter uitbeelding toegewezen werden. In de Indische kunst loopt de scheidingslijn ten slotte tussen een zeer omvangrijke groep van goden en andere figuren die de lotusstijl volgen ter ene zijde, en een kleine categorie van daemonische wezens waarin het oude yakṣa-type zich heeft gehandhaafd ter andere zijde.

Op Midden-Java vindt men de boven bedoelde verhouding nagenoeg onveranderd terug. Of men de buddhistische of de hindoeïstische beeldhouwkunst in ogenschouw neemt, of men zijn blik laat gaan langs de reliëftaferelen van de Baraboeḍoer of die van de tjaṇḍi Prambanan, overal ziet men de figuren van de lotusstijl in overgrote meerderheid aanwezig, terwijl hiertegenover het onbeduidende aantal der daemonische wezens — godheden in haar krodha-gedaante, yakṣa's, rākṣasa's in hun hoedanigheid van poortwachters e.d. — in het niet verzinkt.

Op Oost-Java en op Bali wordt dit geheel anders. Niet alleen wordt hier op de reliëfvoorstellingen door de figuren van het boeta-type een veel belangrijker rol vervuld dan haar in de vroegere periode ooit ten deel was gevallen, ook in de literatuur zijn de tekenen van haar vermeerderde invloed duidelijk waar te nemen [1]. Het is hier niet de plaats dit aan te

---

[1] De grote betekenis van het woudreus-type in de Oost-Javaanse en Balische kunst komt eveneens duidelijk aan het licht in het gebruik dat van dit type als krishandvat wordt gemaakt. Zoals men weet stelt het handvat van de Javaanse en Balische kris in de overgrote meerderheid der gevallen een yakṣa of bhūta voor. Deze figuur is hier zeer op haar plaats, immers staat de kris in een standaard van de boven (p. 177) besproken soort opgesteld, dan vormt het rechte of gebogen lemmet het equivalent van de rechte stam of van de gekronkelde hoofdstengel van de lotus, terwijl het handvat correspondeert met de op die stam of stengel ingeplante hemelboom, de vanaspati of woudheer, gepersonificeerd in de yakṣa of bhūta. In de meest oorspronkelijke, het dichtst bij de oervoorstelling staande typen van handvat verschijnt deze yakṣa of bhūta nog als een echte boomgeest, d.w.z. als een knoestige, amorphe, met lianen en andere vegetatie overwoekerde boomstronk, uit welke vorm zich dan geleidelijk de meer menselijke vormen ontwikkelen. Deze ontwikkeling is dus juist tegengesteld aan die welke voor de op Pl. 72a-b afgebeelde handvattypen als volgt door Krom beschreven wordt (*L'Art javanais dans les Musées de Hollande et*

tonen aan de hand van de talrijke beschrijvingen van conflicten tussen goden en daemonen, helden en reuzen, waarin de beide partijen als gelijkberechtigden in de strijd verschijnen en er een zekere pariteit in aantal en krachten tussen hen bestaat. Ik bepaal mij er toe de aandacht te vestigen op een Oost-Javaans literatuurproduct waarvan de belangrijkheid reeds vroeger is onderkend en duidelijk in het licht is gesteld, doch dat in dit verband opnieuw de vermelding waard is: de Bubukṣa [1].

In dit geschrift, dat op Bali nog steeds populair is, wordt verhaald hoe twee broeders, Bubukṣa d.i. „Gulzigaard" en Gagang-aking d.i. „Dorre Stengel", zich in hun jeugd als kluizenaars gaan vestigen op de Wilis ten einde de hoogste wijsheid te bereiken. Ieder van hen volgt daarbij zijn eigen methode: de eerste eet van alles wat maar eetbaar is, ook dieren en zelfs mensen, die hij in zijn strikken vangt, — de andere voedt zich alleen met de hoogst nodige planten. Zij krijgen hierdoor onenigheid en kunnen elkaar niet tot andere gedachten brengen; beiden houden zij hun eens gekozen levenswijze vol. Na enige tijd zendt dan Guru den god Kalawijaya in de gedaante van een witte tijger naar hen toe om hen op de proef te stellen en zo uit te maken wie de juiste weg gevolgd heeft. De witte tijger komt bij hem en verklaart mensenvlees te willen eten. Gagang-aking antwoordt dat het niet de moeite waard zou zijn hem, mager en uitgeteerd als hij is, op te eten en verwijst hem naar zijn broeder, die er een goed leventje van genomen heeft. Bubukṣa blijkt zonder aarzeling bereid om zich te laten verslinden en hij toont daardoor de ware heilige te zijn. De tijger neemt hem dan op zijn rug mee naar de hemel, Gagang-aking mag slechts te voet volgen. Aan Bubukṣa wordt de hoogste hemel als beloning

---

de Java, *Ars Asiatica* VIII, p. 72): „Les deux poignées . . ., toutes deux en ivoire, sont d'excellents spécimens de la gradation ornementale où excellaient les artistes javanais de l'antiquité et dont le sentiment ne s'est point perdu chez ceux des temps modernes. La figure de gauche (op onze Pl. 72 rechts) représente un rākṣasa ainsi que l'indiquent les traits du visage et les défenses. Le visage est encore tout à fait naturel pour autant que ce qualificatif soit applicable à un rākṣasa; par contre les cheveux sur le devant du crâne et le corps commencent à se résoudre en ornement. A droite (op Pl. 72 links) cette évolution s'est accomplie; dans les parties où l'on s'attend à voir les yeux, le nez et la bouche, on peut deviner les éléments fondamentaux de cette figure, mais l'ornement l'a complètement envahie . . ."

Het Balische stuk houtsnijwerk op Pl. 72 c is een aardige variant op het boven beschreven krishandvatthema: het krislemmet is er door een houten stijl vervangen terwijl de boeta, maar nu in een zeer menselijke gedaante afgebeeld, zijn plaats op de top van de stambha behouden heeft.

[1] Zie vooral RASSERS, *Çiva en Buddha in de Archipel*, *Gedenkschr. Kon. Inst.* 1926, p. 230. — De hier volgende inhoudsopgave is aan dit artikel ontleend.

toegekend, terwijl zijn broeder zich tevreden moet stellen met een klein aandeel in de hemelse genietingen.

In dit verhaal waarvan vooral het eerste gedeelte voor ons van belang is, treden de beide broeders op als representanten van de beide tegengesteld gerichte oerkrachten in de natuur tussen wie het heelal verdeeld is [1]. Bubukṣa, de gulzigaard, wiens vrata voorschrijft dat hij alles zal eten evenals de alverterende Agni (sarvabhuj), heeft een vurige aard en is van het daemonische type; hij houdt zich op met jagen en palmwijn tappen; hij heeft zijn woonplaats ten Oosten van de Goenoeng Wilis. Zijn broeder echter, Gagang-aking, de „Dorre Stengel" voedt zich alleen met planten; hij is van de natuur der wateren, aan de lotus verwant; hij voorziet in zijn onderhoud door het beoefenen van de landbouw; hij heeft zijn woonplaats ten Westen van de Wilis.

Deze tegenoverelkaarstelling is op treffend aanschouwelijke wijze in beeld gebracht op het reliëf van de tjandi Soerawana (Pl. 68), waar men ter weerszijden van een boom, die het paneel in twee gelijke helften verdeelt, de beide broeders ziet neerzitten, en wel rechts van de stam, d.i. links van den toeschouwer, derhalve aan de Agni-zijde, Bubukṣa, uitgebeeld gelijk we verwachten mogen: zwaar en gedrongen van lichaamsbouw, de „woudreusstijl" vertegenwoordigend, en links van de stam, dus aan de Soma-zijde, Gagang-aking, graciel en tenger van gestalte, een waardig representant van de lotusstijl.

Komt dus in het Bubukṣa-verhaal en op het Soerawana-reliëf reeds duidelijk de voorstelling tot uitdrukking, dat de dragers der beide grote cosmische krachten, die zich in de stijl hunner figuren reflecteren, zich tot elkaar verhouden als twee broeders, tegengesteld weliswaar in aanleg en natuur, doch niettemin aanspraak makend op gelijke delen aan levensruimte, dit is in nog veel sterker mate het geval bij een Javaanse geestesuiting, die, al moge zij modern zijn voor zover zij heden ten dage nog niets van haar populariteit heeft ingeboet, wat haar oorsprong en de door haar weerspiegelde wereldbeschouwing betreft, tot het oudste Indische erfgoed van het Javaanse volk geacht moet worden te behoren.

Bij het schimmentoneel — want dit heb ik op het oog — is het evenwicht tussen de Agni- en Soma-groepen volledig hersteld. Immers volgens de vaste en altijd streng volgehouden verdeling van de wajangpoppen in een zogenaamde rechter- en linkerafdeling [2], wajang tĕngĕn en wajang kiwa, zijn in één groep ter linkerzijde van de ḍalang — d.i.

[1] Volgens de Tantu Panggelaran (ed. PIGEAUD, p. 243) zijn zij de zonen van Tĕkĕn Woewoeng, den met toverkracht begaafden, mythischen brenger der Javaanse beschaving uit India.

[2] RASSERS, *Over de Oorspr. v. h. Jav. Tooneel, BKI.* 88, p. 360.

heraldisch rechts — alle figuren van het „geweldenaarstype", gekenmerkt door hun forse en grove lichaamsbouw, opgesteld, terwijl ter rechterzijde — heraldisch links — een even groot aantal „edele" typen zijn geplaatst, voorgesteld in een wajang-variëteit van de lotusstijl, een variëteit die zich niet beter laat typeren dan door de naam van de oudste der twee broeders „Dorre Stengel".

Ziehier dus evenals op het Soerawana-reliëf, maar veel pakkender nog van uitbeelding, de gelijkberechtigde vertegenwoordigers der beide cosmische oerkrachten antagonisch tegenover elkaar opgesteld; rechts aan de Agni-Bubukṣa-zijde de woudreusstijltypen, links aan de Soma-Gagang-aking zijde de lotusstijl-figuren [1].

Evenwel, niet alleen in deze opstelling, ook op een ander punt valt er een treffende overeenkomst tussen de reliëfvoorstelling en het schimmentoneel op te merken: evenals op het eerste de twee broeders aan weerszijden van een boom hebben plaats genomen, zo zijn ook op het laatste de beide groepen rechts en links van een boomfiguur geschaard.

Nogmaals de goenoengan

Langs een omweg komen we hiermede terug op de goenoengan, het wajangrequisiet bij welks uiterlijke verschijning we geruime tijd hebben stilgestaan en in welks symbolische betekenis we thans, na alles wat vooraf is gegaan, wellicht een dieper en zuiverder inzicht zullen kunnen krijgen.

We vragen dan: wordt door de opstelling van de Boom tussen de Agni- en Soma-groepen van wajang-figuren niet uitdrukking gegeven aan de gedachte, dat de tegengesteld gerichte, scheppende krachten in de natuur gelijk die in de beide bedoelde groepen belichaamd zijn gedacht, in haar diepste wezen één zijn, ontspringende uit de éne wortel van alle leven waaruit de in het middelpunt des heelals verrijzende, alle creaturen voort-

---

[1] Dit hangt samen met een belangrijke kwestie waaraan Rassers een uitvoerige beschouwing heeft gewijd (*l.c.*, p. 363 e.v.). „En dan valt het op als iets *hoogst opmerkelijks*, — aldus deze auteur — dat die namen (van „rechtsche wajang" en „linksche wajang") blijken te zijn gegeven *niet gerekend van af den toeschouwer aan de schimmenzijde, maar van uit de plaats van den vertooner en van degenen die bij hem zitten:* de figuren van de wajang tĕngĕn worden steeds opgesteld aan *des ḍalang's rechterhand*, die van de wajang kiwa *aan zijn linkerzijde*. Dit kan niet anders beteekenen dan dat alleen de toeschouwers, die bij den vertooner zitten, de handeling naar den eisch zien; zij kunnen het gebeurende volgen in zijn dieperen zin en geestelijk contact krijgen met het spel; — voor dat deel van het publiek dat de schimmen ziet is dit uitgesloten of althans uiterst moeilijk; zij zien wat plaats grijpt, maar *averechts*, d.w.z. zonder

brengende en voedende wereldboom ontspruit? Deze wortel — we zagen het vroeger reeds — is het receptaculum van het gouden amrĕta-vocht, het begeerde bezit waarom de beide antagonale krachten elkaar op leven en dood bestrijden. Het is echter dit niet alleen. Al wordt volgens den Indiër het wereldgebeuren door de werkzaamheid van de paren van tegenstellingen (*dvandva's*) beheerst; al wordt 's mensen lot er door bepaald en alle lijden in deze wereld er door veroorzaakt, hiertegenover staat, dat de verlossing uit de *saṃsāra* kan worden bewerkstelligd door zich aan de *dvandva's* te ontworstelen en dat de toestand van den *nirdvandva* bereikbaar is wanneer de ziel zich in *samādhi* boven alle hartstochten en aandoeningen verheft en opgaat in alle tweeheid en gespletenheid in zich verenigende en verzoenende godheid.

Zoals Manu zegt: „Wanneer de verlossingzoekende door de buitenwerkingstelling van zijn gevoel onverschillig wordt voor alles, verwerft hij eeuwige gelukzaligheid zowel in deze wereld als na de dood. Wie op deze wijze alle bindingen heeft geslaakt en zich van alle paren van tegenstellingen heeft bevrijd, rust in Brahman."

Of gelijk door den Upaniṣad-dichter in de welbekende schone vergelijking wordt uitgedrukt: „Evenals iemand, die op een wagen snel voortrijdend op de wagenwielen neerziet, zo ziet hij, de wijze, neer op dag en nacht, op goede en slechte werken en op alle andere paren van tegenstellingen. Hij, de Brahman-kenner, gaat tot Brahman in."

In dit licht beschouwd vertegenwoordigt de goenoengan voor den ingewijden toeschouwer van het schimmenspel het in het centrum des heelals gevestigde goddelijke beginsel waarin de slechts in schijn bestaande tegenstellingen dezer wereld in een hogere eenheid worden opgeheven en te niet worden gedaan. In microcosmische verhoudingen overgebracht representeert het scherm dan tevens voor dien toeschouwer het punt waarop

---

wezenlijk begrip." (Curs. en spat. van den auteur).

Waar er van verschillende zijden twijfel is uitgesproken aan de juistheid van deze zienswijze (MacPhee, *Djåwå* 1936, p. 3; Poerbatjaraka, *Djåwå* 1938, p. 178; Resink-Wilkens, *Djåwå* 1939, p. 38), is het een feit van groot belang, dat alleen voor den ḍalang en degenen die bij hem zijn gezeten de wajang-figuren op dezelfde wijze zijn opgesteld als de gebroeders op het Soerawana-reliëf, d.w.z. de „geweldenaars"-typen — de verwanten van Bubukṣa — aan de Agni-zijde, de „edele" typen — de verwanten van Gagang-aking — aan de Soma-zijde, terwijl voor de toeschouwers aan de schimmenzijde deze overeenstemming natuurlijk te loor gaat. Hierin is m.i. een krachtig argument gelegen dat voor de door Rassers voorgestane opvatting pleit.

zijn *dhyāna* zich richten zal opdat zijn ziel in *samādhi* de verlossing deelachtig worde welke in de éénwording met het goddelijk beginsel besloten ligt.

Met deze betekenis van de goenoengan hangt ongetwijfeld een andere ten nauwste samen.

Houdt men in het oog, dat deze Boom-voorstelling haar functie vervult bij het ten tonele brengen van geschiedenissen die zich in de verre voortijd afspelen en haar plaats inneemt te midden van heldenfiguren die in die voortijd hebben geleefd, gesneuveld zijn in de grote slag op het Kurukṣetra of op andere wijze de heldendood hebben gevonden, en bedenkt men hierbij dat een vaste trek van deze geschiedenissen hierin bestaat, dat helden, die aldus aan hun eind zijn gekomen, door een god of een ander met bovennatuurlijke krachten begaafd wezen uit een in het bijzonder voor dit doel gebezigde vaas of kruik met amrĕta worden besprenkeld en hierdoor opstaan uit de dood, tot nieuw leven worden gewekt, dan kan dit slechts leiden tot de gevolgtrekking, dat de Boom in wiens wortel het amrĕta-vocht ontstaat, door wiens stam het opstijgt en door wiens kruin het zich verspreidt om als een malse regen op het aardrijk neer te druppelen (*açvatthaḥ somasavanaḥ*) — dat deze Boomfiguur voor den Javaan dezelfde betekenis heeft gehad als de amrĕta-vaas; in zijn verbeelding de rol heeft vervuld van een tot cosmische dimensies vergrote sprenkelaar van het onsterfelijkheidsvocht.

Wanneer dan, voordat de vertoning van het schimmendrama zal beginnen, de dalang de goenoengan uit de pisangstam trekt waarin het voorwerp tot dat ogenblik gestoken is geweest en enige malen heen en weer schudt [1], heeft dan, zo vragen we, deze onbeduidend schijnende handeling oorspronkelijk niet ten doel gehad de Boom als een sprenkelaar van het amrĕta te hanteren opdat de ter weerszijden van de goenoengan opgestelde heldenfiguren zouden opstaan uit de dood, uit het schimmenrijk tot nieuw leven zouden verrijzen, en opdat hiermede tevens, voor het oog der toeschouwers, hun belevenissen, hun roemruchte heldendaden en avonturen, hun strijd om het amrĕta en het in bezit nemen hiervan, uit de onbestemde voortijd zouden worden overgebracht in de realiteit van het hier en van het nu?

[1] Oetoyo bij RASSERS, *l.c.*, p. 400. Vgl. ook MACPHEE, *Djåwå* 1936, p. 6: „When all the characters have finally been taken from the box, the stage is cleared of those which are to appear, and the rest remain huddled at either side, a strange and undecipherable forest of shadows. The kajon is now taken up and flourished; it is put through a series of fantastic evolutions, twirling, disappearing, reappearing and spinning in rhythmic sympathy with the music. Seen from behind the screen it takes on the nature of a mystic dance; the dalang sways back and forth, carried away by the ritual, and the musical accents seem to imbue the kajon with a mystic life of its own."

VI

SLOTBESCHOUWINGEN

Inleiding

Staken we het onderzoek op het thans bereikte punt en werpen we een blik terug op de afgelegde weg sinds het ogenblik waarop we ons met de symboliek zijn gaan bezig houden, dan doen we goed ons van tevoren te binnen te brengen, dat ons punt van uitgang een hypothese is geweest; de hypothese die de mogelijkheid stelde dat de Grondvorm, gelijk die door ons uit de kunst werd geabstraheerd, volgens Indische opvatting ten grondslag zou liggen aan de schepping en al het geschapene; dat die vorm als het ware het zichzelf van eeuwigheid tot eeuwigheid gelijkblijvende plan zou vertegenwoordigen, waarvan het Leven gewoon zou zijn geweest gebruik te maken om zijn scheppingswerk in de natuur tot stand te brengen. Aldus, veronderstelden we verder, zou die vorm de sleutel kunnen blijken te leveren ter verklaring van de geestesvoortbrengselen, waarin de Indiër zijn voorstellingen omtrent deze scheppingsdaden, zowel in de stoffelijke als in de geestelijke wereld zich afspelende, vorm heeft doen aannemen.

Onze volgende taak is geweest een aantal van de bedoelde geestesproducten — kunstwerken, mythen, legenden en vertelsels — aan de Grondvorm te toetsen, hierbij in toepassing brengend het systeem dat geacht kon worden de richtlijnen aan te geven volgens welke overdracht van vorm en betekenis der onderscheiden componenten van de Grondvorm op bepaalde symbolen of symboolgroepen heeft plaats gehad. Hiermede betraden wij het eigenlijke terrein der symboliek dat wij sindsdien niet meer hebben verlaten.

Geven we ons dan nu rekenschap van de bereikte resultaten van deze onze toetsingsarbeid, dan zal vooreerst een brede marge zijn open te houden voor dwalingen onzerzijds van allerlei soort en afmetingen. Dat wij hoofdzaken voor bijzaken hebben aangezien en omgekeerd, verbanden hebben gelegd die niet bestonden, of, wat ernstiger is, evident aanwezige correspondenties over het hoofd hebben gezien of verkeerd hebben geïnterpreteerd, dit alles omdat we niet diep genoeg waren doorgedrongen in, ons niet voldoende vertrouwd hadden gemaakt met de ons nog zo vreemd liggende materie, — schrijver dezes is de eerste om er

zich ten volle bewust van te wezen. Nochtans, hoe ver we ook uit de koers zijn gelopen, hoe zware averij we ook hebben opgelopen op onze tocht, niemand zal kunnen beweren, dat de door ons opengehouden marge van dwalingen zich tot een alles-in-zich-opnemende breedte zou hebben verwijd; dat alle verklaringen van verschijnselen in de kunst en literatuur, die we als zodanig hebben voorgedragen, louter en alleen op illusie zouden berusten en niets meer. Want wanneer er waarheid ligt in de woorden: „L'hypothèse se prouve par tout ce qu'elle explique", dan kan er slechts worden geconstateerd, dat onze hypothese deze proef heeft doorstaan. Inderdaad, indien onze indrukken niet geheel op zelfbegoocheling berusten; als we niet geheel zijn bevangen in de waan onzer eigen denkbeelden, dan is het aantal der door onze hypothese verklaarde verschijnselen groot geweest. Zo groot zelfs, dat nu en dan het gevoel over ons kwam, dat het niet meer nodig was ons op weg te begeven om de Boom-motief-sleutel op onopgeloste vraagstukken te gaan beproeven, maar dat de vraagstukken als het ware eigener beweging zich bij ons aanmeldden om zich door de sleutel te laten openen.

Macrocosmos tegenover levensbeginsel

Indien dus aangenomen mag worden, dat onze hypothese haar eigen houdbaarheid in de practijk heeft aangetoond en ook thans, in deze slotbeschouwingen, het kompas zal mogen zijn waarop wij verder koersen, hoe staat zij dan in betrekking tot de andere, in de laatste jaren ondernomen pogingen om de besproken verschijnselen uit één grote gemeenschappelijke bron van oorzaken te verklaren? Bestaat er tegenstelling of overeenstemming, dan wel zijn de ingenomen standpunten zó verschillend, is hun ongelijkwaardigheid zó groot, dat elke vorm van vergelijking a limine zou zijn uitgesloten?

Ik heb hier voornamelijk het oog op Paul Mus' grootse arbeid ten aanzien van de Baraboedoer verricht, zulks in aansluiting op bepaalde denkbeelden betreffende de vorm en de betekenis van het grote stūpa-heiligdom die ten onzent kort tevoren door Stutterheim waren ontwikkeld.

Aanvankelijk zich nauw aansluitend bij deze denkbeelden, ze tevens corrigerend, uitbreidend en er een eigen theorie uit opbouwend, heeft Mus later in zijn arbeid de vleugels wijd uitgeslagen en het ganse gebied van het Mahāyānistisch-buddhistische geloofssysteem in zijn beschouwingen betrokken. Hierbij hield hij voortdurend zowel het oog gericht op de oudere vormen van het Buddhisme en de hindoeïstische systemen, als op de literatuur der brāhmaṇa's en sūtra's, welke laatste hij in het

bijzonder als de voornaamste bron van vele der tot dusver als zuiver mahāyānistisch te boek staande voorstellingen aanwees. Zodoende heeft Mus niet alleen een nieuw licht doen opgaan over talrijke verborgenheden in het geloofssysteem, dat mede voor Java en Sumatra van een zo alles overvleugelende betekenis is geweest, maar hij heeft ook de grondslag gelegd voor de beoefening van een nieuwe tak van wetenschap, welke hij zelf zeer juist met de term „archéologie religieuse comparée" karakteriseerde.

Aan een werk van zo rijke inhoud, van een zo grote belezenheid en een zo diep inzicht in de Indische geest getuigend, kunnen we uit den aard der zaak binnen het bestek van deze studie geen recht doen wedervaren. Met betrekking tot de onderwerpen die ons bezighouden vermeld ik slechts dat Mus zich aan de zijde schaart van Stutterheim en Heine-Geldern, die de oplossing der aanhangige problemen voornamelijk in de macrocosmos hebben gezocht en hierbij, letterlijk en figuurlijk, de Mahāmeru tot de spil hunner interpretatie van de Indische wereld- en levensbeschouwing hebben gemaakt.

Nergens wellicht komt dit duidelijker uit dan in de volgende woorden van Heine-Geldern [1]: „Was hat diese Verehrung des Berges Meru, des Weltsymbols und damit des Kosmos als solchen zu bedeuten? Welche Gedankengänge liegen ihr zugrunde? Wo liegen ihre historischen Wurzeln?... Ist es zu gewagt, da von einer wahren Meru-Religion zu sprechen, einer inoffiziellen und nicht anerkannten, ja ihren Bekennern nicht einmal bewussten Religion, die Brahmanismus und Buddhismus gleicherweise durchsetzt, aber auch noch tief in das Geistesleben mohammedanischer Javanen und Malayen hineinragt? Schattenhaft zeichnen sich hier die Umrisse eines Universismus ab . . . der, mag es sich dabei vielleicht auch nur um Trümmer oder um nicht ausgereifte Ansätze handeln, Gegenstand künftiger Forschung wird bilden müssen . . .".

Dat er een „Universismus" en een „Religion" in de hier bedoelde zin hebben bestaan, heeft Heine-Geldern ongetwijfeld juist gezien. En niet minder juist is het, dat hij de Mahāmeru in het middelpunt dezer beide, elkaar dekkende stelsels heeft geplaatst. Bestaat er hier overeenstemming met onze zienswijze, lopen zijn opvattingen en de onze zelfs over een grote afstand parallel, nochtans laat juist dit parallellisme des te duidelijker uitkomen op welk punt en onder welke hoek de door hem en door ons gevolgde wegen gaan divergeren. Volgens hem toch ligt aan de Indische wereldbeschouwing het macrocosmische stelsel ten grondslag, welk stelsel, in overeenstemming met de Westerse visie daarop, als

---

[1] *Weltbild und Bauform in Südostasien*, *WBKKA* IV, p. 73.

een door mechanische wetten geregeerd en uit d o d e materie opgebouwd systeem is gedacht. Hiertegenover echter nemen wij het standpunt in, dat dit macrocosmische stelsel op zijn beurt in een nog oudere en diepere bodem wortelt, op zijn beurt de uitdrukking is van een systeem, waarvoor niet de dode materie de bouwstoffen heeft geleverd, doch dat van binnen uit bezield wordt door het L e v e n zelf. Het is het organisme van de Levens- en Wereldboom welks bewerktuiging tot voorbeeld van al het geschapene heeft gestrekt en dat mede zijn stempel heeft gedrukt op de conceptie van de meest grootse en verhevene aller scheppingen: de macrocosmos.

Hiermede wordt de oerbron van alle Zijn verlegd naar de diepste oorsprong aller dingen: Hiranyagarbha, geboortig uit de duistere schoot der wateren onder inwerking van Brahman's scheppingsadem; de „Gouden Kiem", die het Leven zelf is en tevens het goddelijke beginsel belichaamt hetwelk èn van de „Universismus" èn van de „Religion" als door Heine-Geldern bedoeld steeds het hart en middelpunt heeft uitgemaakt.

Religieuze waarden

We vragen nu: Indien het waar is, d a t de I n d i s c h e w e r e l d b e s c h o u w i n g niet van een onbezield, uit dode materie opgebouwd stelsel, doch van een levend o r g a n i s m e is afgelezen, als ook dat in het centrum van dit wereldbeeld het Levensbeginsel, één in wezen met het goddelijke beginsel, is gesteld, welke plaats neemt dan de individuele mens in dit wereldbeeld in? In welke verhouding staat hij er tot de godheid? Welke religieuze waarden heeft dit stelsel hem te bieden gehad?

Om het antwoord op deze vragen te vernemen, nemen we de reeds herhaaldelijk geraadpleegde reliëfvoorstellingen van Bharhut nogmaals en nu voor het laatst in beschouwing.

Op Pl. 4 b zien we binnen de omlijsting van de ons reeds zo vertrouwd geworden lotusstengel-kronkelingen een aantal taferelen op elkaar volgen. Eerst is er een jātaka afgebeeld, daarop volgt een grote bloem met een vogel er op; dan een olifant, vervolgens een tros grote vruchten, dan weer een dier en weer een vrucht en zo nog verschillende andere voorstellingen, die alle, gelijk we vroeger reeds hebben opgemerkt, door middel van de uit de parvans ontspruitende zijstengels met de hoofdstengel verbonden zijn.

Het is m.i. niet twijfelachtig, dat in deze reeks taferelen de op elkaar volgende bestaansvormen van den mens in de saṃsāra zijn afgebeeld.

Immers, niet alleen de voorstellingen van de wedergeboorten als mens en als dier spreken hier een duidelijke taal, voornamelijk zijn het de trossen vruchten die de bedoeling van den beeldhouwer duidelijk doen uitkomen. Hiermede toch moet zijn bedoeld het *phala*, de vrucht, die overeenkomstig de allergebruikelijkste beeldspraak door elk leven wordt voortgebracht en van welker geaardheid het afhangt in welke bestaansvorm dit leven opnieuw zal verschijnen als het zijn troosteloze tocht door de saṃsāra voortzet.

Deze voorstelling in het cosmische wereldbeeld ingepast stelt ons voor ogen de Saṃsāravṛĕkṣa, de Boom van de kringloop der wedergeboorten, waarvan in Çaṅkara's commentaar op Bhag. Gītā XV 1-3 en Kāṭh. Up. VI 1, gewag wordt gemaakt. Deze boom is geen andere dan de ons reeds bekende cosmische Boom, wiens wortel door de Meru wordt gevormd, wiens stam de top van de wereldberg is, wiens kruin gelijk is aan het uitspansel, rustende op die top, en waarvan de takken, hoog naar boven en diep naar beneden reikende en de ganse wereldruimte met hun ranken, gebladerte, bloemen en vruchten vullende, het aanzijn geven aan alle creaturen die het hen voedende levensvocht aan het plantensap ontrekken.

Welnu, de mens is één van die talloze creaturen; hij is uit de wereldboom geboren en wordt er door gevoed; zijn lotsbestemming is het — gelijk op de Bharhut-reliëfs op zo aanschouwelijke wijze in beeld is gebracht — binnen de kronkelingen van één der oneindig vele boomtakranken doel- en richtingloos rond te dolen, van de ene geboorte veroordeeld tot een andere, nu eens als mens, dan weer als daemon, een volgend maal als dier, zijn bestaan door de saṃsāra voort te slepen — totdat ééns het grote licht aan hem opgaat; totdat ééns een heilsleer hem wetend zal doen worden; hem niet alleen de kennis zal bijbrengen, dat hij één in wezen is met de grote goddelijke levenskracht, die uit de wortel van de Boom opstijgt, maar hem ook de weg ter verlossing uit de saṃsāra wijzen zal.

Deze verlossing is voor de verschillende heilsleren telkens een andere, doch in beginsel stemmen alle hierin overeen, dat de mens, na het ware inzicht deelachtig te zijn geworden, de rechtstreekse weg heeft te volgen naar Het Ene, de met de stam des Booms vereenzelvigde hoogste godheid. Voor de Çivaieten is deze godheid Çiva, voor de Viṣṇuieten Viṣṇu; in het Mahāyānistische geloofssysteem neemt de Buddha de plaats van de stam-hemelpijler in. In andere stelsels weer is het einddoel hoger gelegen; is het streven van den jīvātman er op gericht op te stijgen tot het empyreum, de sfeer waarin de hoogste top van de hemelboom zich verliest, de sfeer van zuivere intelligentie en louter

licht, waarin, eenzaam en ontoegankelijk, het hoogste Brahman- of Ādibuddha-beginsel ten troon zit [1].

Vergeten we intussen niet, dat de macrocosmos niet het enige stelsel is waarin het scheppingsplan vorm aanneemt. Het is slechts één onder talloos vele soortgelijke stelsels, al is het ongetwijfeld het meest grootse en voor den mens verreweg het belangrijkste onder hen alle. Tot die soortgelijken van de macrocosmos behoren van nature alle voorwerpen en wezens, die uit hoofde van hun vorm of van hun innerlijke geaardheid dan wel uit hoofde van beide, van hun wezensgelijkheid met het scheppingsplan, gelijk dit voor alle tijden in de Grondvorm is vastgelegd, blijk geven. Zij zijn als het ware op dezelfde toon afgestemd. Hoe gemakkelijk kunnen zij niet meeklinken!

We stellen nu dezelfde vraag als we zo juist trachtten te beantwoorden: in welke verhouding staat de mens tot die voorwerpen en wezens? Is ook deze verhouding van religieuze aard en zo ja, op welke wijze komt zij tot uitdrukking?

Dat de bedoelde verhouding een andere moet zijn dan die waarin de mens tegenover de macrocosmos is gesteld, is vanzelf duidelijk. Immers niet als bij de laatste maakt hij er deel van uit; niet als een vrucht van een boom is hij er mede vergroeid, doch hij staat er in een zekere mate van onafhankelijkheid tegenover. Niettemin hebben hij en die voorwerpen en wezens een factor van allesoverheersende belangrijkheid gemeen: zij allen toch participeren in het Leven, het goddelijke beginsel, dat eeuwig aan zichzelf gelijk blijft, in hoevele en hoe verschillende vormen het zich ook manifesteert. Hoe groot echter is het verschil in kwantiteit en intensiteit, waarmede dit levensbeginsel zich in de schep-

---

[1] Vgl. Bhag. Gītā XV (Vert. *SBE.* VIII): The Deity said: They say the inexhaustible Açvattha has its roots above, its branches below; the chandas are its leaves. He who knows it knows the Vedas. Upwards and downwards extend its branches, which are enlarged by the qualities, and the sprouts of which are sensuous objects. And downwards to this human world are continued its roots which lead on to action. Its form is not thus known here, nor its end, nor beginning, nor support . . . Those who are free from pride and delusion, who have overcome the evils of attachment, who are constant in contemplating the relation of the supreme and individual self, from whom desire has parted, who are free from the pairs of opposites called pleasure and pain, go undeluded to that imperishable seat. The sun does not light it, nor the moon, nor fire. That is my highest abode, going to which none returns. . . . Thus, o sinless one, have I proclaimed this most mysterious science. He who knows this, has done all he need do, and he becomes possessed of discernment."

selen openbaart! Van den mens — hij weet het uit bittere ervaring — is het leven broos en vergankelijk, kortstondig van duur, onderhevig aan ziekten en ouderdom, eindigend in de dood. Daarentegen is datzelfde leven in de meest manifeste vorm aanwezig, werkt het met de grootste innerlijke kracht in de voorwerpen en wezens, die door hun gelijkheid met de Grondvorm zich er het meest toe eigenen de levenskracht in zich op te nemen en van zich te doen uitgaan, om aldus als verspreiders, „sproeiers", „sprenkelaars" van het vocht der levenskracht, het amrĕta, te dienen.

Is het onder deze omstandigheden te verwonderen dat 's mensen betrekkelijke onafhankelijkheid van die voorwerpen en wezens in een volstrekte afhankelijkheid verkeert? Dat zijn enige behoud er in is gelegen, zich te onderwerpen aan de heilzame, levensversterkende en -verlengende krachten die er van uitgaan? Dat hij zal trachten er zich aan alle zijden mede te omringen en er zich door te laten vergezellen bij elke stap die hij zet op de levensweg?

En niet alleen voor den individuelen mens zelf is het zich blootstellen aan die invloeden de allernoodzakelijkste voorwaarde ten leven. Ook zijn gezin, zijn akker, zijn vee, zijn huis en hof, al wat het zijne is, al wat hij denkt en bedrijft, dorst naar de lafenis van hetzelfde vocht. Dit alles en deze allen, sterfelijk en vergankelijk als zij zijn, kunnen zich slechts handhaven tegenover de van alle zijden opdringende noden en gevaren, indien bij voortduring en van alle zijden de magische kracht van het amrĕta op hen inwerkt.

Dit alles overwegend kunnen we het niet langer onbegrijpelijk achten, dat de Indiërs er toe zijn gekomen het Boom-symbool tot in het eindeloze, ja, men zou geneigd zijn te zeggen: tot in het zinneloze te herhalen, niet alleen in hun godsdienst, literatuur en kunst, maar ook in hun gezinsleven, in hun staatsorganisatie en maatschappelijke instellingen. Immers, al moge het in beginsel onverschillig zijn in welke vormen het levensbeginsel zich manifesteert, daar overal en onder alle omstandigheden dezelfde kracht er van uitstraalt en zich aan de omgeving, mensen, dieren, planten en levenloze voorwerpen, mededeelt, hiertegenover staat het feit, dat de duizenderlei noden waarin het mensdom verkeert, de bevrediging van al zijn levensbehoeften, de vervulling van al zijn wensen en verlangens —, de vermenigvuldiging en verbijzondering tot in het oneindige van de hem omringende krachtbronnen noodzakelijk maken. Van een teveel kan hier nimmer sprake zijn, een tekort zou zich echter onmiddellijk en op de meest rampspoedige wijze wreken!

Dit zijn slechts opmerkingen van algemene aard, die een eindweegs tegemoet komen aan onze behoefte tot het vinden van een verklaring

van de eindeloze herhaling van het Boom-symbool, een verschijnsel dat zich in eerste aanleg als een zinneloosheid aan ons voordeed. Vragen we nu echter naar de nadere bijzonderheden omtrent de wijze waarop de Boom-symboliek in de Indische samenleving werkzaam was; op welke tijdstippen en onder welke omstandigheden bepaalde vormen van het Boom-symbool behoorden te worden aangewend; welke betekenis aan elk er van werd gehecht; hoe de er in besloten krachten konden worden geactiveerd, getemperd en gedoseerd — op al deze en dergelijke vragen zullen wij het antwoord vooralsnog schuldig moeten blijven.

Het duidelijkst komt dit onvermogen aan het licht als we er bij wijze van proef toe overgaan, aan een bepaalde in de eredienst gebezigde groep van voorwerpen, waaraan het Boom-motief ten grondslag ligt, ons gebrekkig inzicht in dit soort zaken te toetsen. Kiezen we als voorbeeld hiervan de priesterschel en vragen we ons af welke betekenis het voorkomen op dit voorwerp van topstukken van verschillend type in de eredienst gehad kan hebben.

Men heeft dienaangaande verondersteld, dat de vajra-bekroonde schellen in gebruik zouden zijn geweest bij buddhistische priesters, in het bijzonder bij die der Vajradhara-secte; de cakra- en garuḍa-schellen bij Viṣṇuieten, de nandin- en liṅga-schellen bij Çivaieten enz.[1]. Zelfs heeft men vermoed dat de schel met Gaṇeça-topstuk speciaal bij de Gaṇeçadienst in gebruik zou zijn geweest[2]. Dat deze opvatting onmogelijk juist kan zijn, blijkt alleen reeds uit het feit dat we op de Baraboeḍoerreliëfs standaarden met „Çivaietische" en „Viṣṇuietische" topstukken zien meedragen in het gevolg van vorsten wier buddhistische gezindheid zich niet in twijfel laat trekken, terwijl anderzijds op Bali bij de Çivaietische zo goed als bij de buddhistische pedaṇḍa slechts één type van schel, n.l. die met vajra-topstuk, in gebruik is.

Dit in aanmerking genomen zullen we het er voor moeten houden dat, al dient met een zekere voorkeur voor bepaalde emblemen bij verschillende secten rekening te worden gehouden, de meeste typen van schellen tot het gemeenschappelijk bezit van alle gezindten hebben behoord waarmede deze voorwerpen op één lijn komen te staan met de versieringsmotieven, die aan de bouwwerken van alle godsdienstige gezindten voorkomen.

Hiermede echter worden de bedoelde emblemen niet zonder meer tot betekenisloze versierselen gedegradeerd. Het is niet twijfelachtig, dat er in het gebruik van bepaalde schel-typen bij riten en ceremoniën, hetzij door één priester bij verschillende gelegenheden, hetzij door meerdere

[1] *Djåwå* 1937, p. 38.
[2] *Catalogus v. 's Rijks Ethn. Mus.*, Dl. V, *Jav. Oudh.* p. 150.

priesters bij één godsdienstige plechtigheid, allerlei betekenisverschillen en -schakeringen tot uiting kwamen, nauw in verband staande met het bijzondere doel dier plechtigheden en de bijzondere hoedanigheid der magische krachten, welke het priesterlijke ritueel tot bereiking van dat doel in werking beoogde te stellen. Welke echter deze verschillen zijn geweest ontsnapt geheel aan onze waarneming. Dat zij niettemin bestaan hebben en daarbij in hoge mate zinrijk zijn geweest voor al degenen voor wie de taal der symboliek nog een levende taal was, hiervan kunnen we ons ten volle overtuigd houden.

Het zou geen nut hebben de talrijke andere verschijningsvormen van het Boom-motief waarmede we in de loop van ons onderzoek kennis hebben gemaakt, van het thans door ons ingenomen standpunt uit opnieuw aan een bespreking te onderwerpen. Het zou een herhaling van reeds bekende zaken worden zonder dat we er in zouden slagen het zo nodige perspectief wat betreft de betekenis, de bestemming, het gebruik van deze vormen in ons overzicht aan te brengen.

Literatuur en Boom-symboliek

Het is hier echter wel de plaats ons af te vragen of de conclusies waartoe we gekomen zijn en die in hoofdzaak betrekking hebben op de symbolische voorstellingen op het gebied der beeldende kunst, mede toepasselijk zijn op de overleveringen van legendarische en mythische aard waarvan we er enkele in ons onderzoek hebben betrokken.

Het antwoord op deze vraag kan niet twijfelachtig zijn. In de eerste plaats is er de grote groep van verhalen waarin tussen de aan de handeling deelnemende figuren — personen, dieren, planten of voorwerpen — op een bepaald moment een situatie ontstaat die bij den toehoorder van het verhaal het beeld van een symbolische verschijningsvorm van het Boom-motief voor de geest roept. Deze situatie vormt niet alleen het hoogtepunt, de essentie, het primaire element, in het verhaal, zij staat in haar uitwerking ook gelijk aan die van elk ander symbool waarin het Boom-motief is belichaamd en waaraan zoals wij zagen de macht wordt toegeschreven, een levenwekkende en -versterkende invloed op zijn omgeving uit te oefenen.

Zulk een situatie ontstaat — om slechts enkele voorbeelden te noemen — op het ogenblik dat in het verhaal van Kalmāṣapāda de één-voetige reus den bodhisattva op de schouders neemt, of wanneer in de legende in Cullavagga 5, 8 de bamboestaak bekroond door de aalmoezennap staat opgericht, of wanneer in het Mucilinda-verhaal de Buddha onder de

huif van den nāga-vorst plaats neemt, of wanneer de Pāṇḍava's en Kaurava's elkaar op het Kurukṣetra ontmoeten. Wat als inleiding of ontknoping aan deze situaties voorafgaat of er op volgt is van betrekkelijk gering belang en kan naar willekeur worden gewijzigd. Slechts op de bedoelde situatie komt het aan. Op dat éne moment hebben de elementen van het verhaal zich in een zodanige constellatie geschaard, dat het in symboolvorm getransponeerde beeld van het Boom-motief voor het oog van den toehoorder wordt opgeroepen en het is ook, naar we moeten aannemen, op dat éne moment dat het verhaal geacht wordt zijn stroom van zegenrijke invloeden over het hoofd van den toehoorder uit te storten.

Naast het hier bedoelde type van verhalen, waarvan de nauwe relatie tot het Boom-motief evident is, staat een andere, zeer omvangrijke groep waarbij op het eerste gezicht niets van zulk een relatie blijkt, doch het bestaan er van aan het licht komt wanneer de beeldende kunst er onze aandacht op vestigt. Ik heb het oog op het volgende.

Het is een algemeen bekend feit, dat de meest gebruikelijke vorm van inkleding van Indische vertelselverzamelingen, zoals Winterniz het uitdrukt [1]: „die der sogenannten E i n s c h a c h t e l u n g (ist). In eine Rahmenerzählung wird eine grössere oder kleinere Anzahl von Geschichten eingefügt, und jede dieser Geschichten kann selbst wieder der Rahmen für eine oder mehrere andere Geschichten werden."

Men kan deze verhaaltrant scherper en m.i. ook juister karakteriseren door met vermijding van zulke termen als „Schachtel" en „Rahmen" waarmede levenloze zaken worden aangeduid, het vergelijkingsobject aan het rijk der levende natuur te ontlenen.

Dit object zien we duidelijk voor ons wanneer we de ontwikkeling van een verhalenreeks van het hier bedoelde type van het begin tot het einde toe volgen. We zien dan de hoofdvertelling waarmede de reeks aanvangt in een bepaalde richting en in een eigen baan zich voortbewegen totdat zij een punt bereikt waar zij een tweede vertelling uit zich voortbrengt. Deze buigt zich van haar af en volgt haar eigen weg waarna zij op haar beurt een nieuw verhaal uit zich voortbrengt, en zo vervolgens totdat het aldus gevormde verhalenkluwen ten slotte in zichzelf doodloopt en eindigt, waarna de hoofdvertelling haar onderbroken weg voortzet om na korter of langer tijd opnieuw een bijverhaal uit zich voort te brengen en een herhaling van hetzelfde spel te zien te geven.

Is het nog nodig er op te wijzen, dat de aldus gevisualiseerde verhaaltrant een treffende overeenkomst vertoont met de kalpalatā der reliëf-

---

[1] *Geschichte d. ind. Litt.* III, 1920, p. 271.

voorstellingen? Dat wat het hoofdverhaal in de vertelselreeks vormt, hier als de hoofdstengel verschijnt? En dat op overeenkomstige wijze als de bijverhalen van afstand tot afstand uit het hoofdverhaal ontstaan, de zijstengels van knoop tot knoop uit de hoofdstengel te voorschijn komen om nieuwe stengels, ranken en bloemen te vormen die zich spiraalsgewijze opwinden totdat dit kluwen in zichzelf doodloopt?

Zouden we de hier opgemerkte gelijkenis aan toeval of aan gezichtsbedrog willen toeschrijven, dan komt de kunst ons wel snel van deze dwaling genezen. Zij toch laat ons zien hoe gebruikelijk het is om bij de uitbeelding van vertelselreeksen waarvoor de „kalpalatā-verhaaltrant" bijzonder karakteristiek is — o.a. dierfabelreeksen als het Pañcatantra en de Hitopadeça — de hieraan ontleende scènes in de omrankingen van een kalpalatā te plaatsen en wel op zodanige wijze, dat elke scène het middelpunt van de uit een bijstengel ontstane spiraalwinding vormt. Hier heeft dus de overeenkomst niet alleen op de omlijsting, maar ook op de inhoud van het verhaalde of uitgebeelde betrekking: evenals de fabelfiguren het middelpunt van elke „vertelselspiraal" vormen, zo doen ze dit ook van elke „stengel-spiraal."

Welke betekenis kan dit alles hebben gehad?

Het kan niet anders zijn dan dat volgens Indische zienswijze de kalpalatā der beeldende kunst en het kalpalatā-type van literatuurvoortbrengselen op één en dezelfde grondvoorstelling teruggaan; de voorstelling, dat de *rasa* die de hoofdstengel der kalpalatā doorstroomt, door de parvans de zijstengels binnendringt en hieraan bladeren, bloemen, vruchten, dieren, mensen en andere creaturen doet rijpen, hetzelfde levensfluïdum is dat zich door het hoofdverhaal voortbeweegt, van hieruit de bijverhalen bereikt en binnen de hierdoor gevormde spiralen het aanzijn schenkt aan de gestalten van mensen en dieren, welker belevenissen en avonturen de inhoud van elk der vertelselspiralen uitmaken.

Dat dit meer dan een formele betekenis heeft, is maar al te duidelijk. Immers, evenals de kalpalatā der beeldende kunst een symbolische verschijningsvorm van het Boom-motief vertegenwoordigt, die, door den kunstenaar in beeld gebracht, geacht werd zegenrijke invloeden van zich te doen uitgaan op allen die m e t h e t o o g de bedoelde afbeelding in zich opnamen, zo moet ook de kalpalatā der literatuur, wanneer zij door het gesproken woord in een reeks van legenden of vertelsels ten gehore werd gebracht, dezelfde levenverlengende en -versterkende krachten hebben uitgestort over allen die m e t l u i s t e r e n d o o r het gesprokene tot zich lieten doordringen.

In dit licht beschouwd is het niet te verwonderen, dat in de titels van tal van dichtwerken benamingen van of toespelingen op de kalpataru,

de kalpalatā of het amrĕta zijn vervat (bijv. Amrĕtalaharī, Krĕṣṇāmrĕta, Padyāmrĕtatarańginī, Rāsatarańginī, Vedāntakalpataru, Viṣṇubhaktikalpalatā, Amarakoça, Brĕhatkathāmañjari, Çabdakalpadruma, Avadānakalpalatā). En evenmin wekt het bevreemding, dat het *çravaṇaphala*, letterl. „luistervrucht", waaronder de heilzame gevolgen worden verstaan welke het aanhoren van een bepaald dichtwerk voor den luisteraar afwerpt, in wezen niet verschilt van de zegenrijke invloeden die aan het amrĕta worden toegeschreven [1].

Ten slotte is het niet weinig opmerkelijk, dat de benaming *parvan* waarmede de achttien hoofdstukken van het grote Mahābhārata-epos worden aangeduid, aan de nodus of het internodium van de plant, we mogen thans wel zeggen, van de plant bij uitnemendheid, de lotus, ontleend is, een feit dat ons wellicht levendiger dan enig ander doet beseffen in welke nauwe verwantschapsbetrekking de kalpalatā-in-beeld en de kalpalatā-in-woord tot elkaar staan.

De Boom-symboliek als cultuurfactor

Nu in het vorengaande enkele belangrijke voortbrengselen der Indische letterkunde ter sprake zijn gekomen, is het ogenblik gekomen waarop we ons afvragen, welk aandeel de Boom-symboliek in de ontwikkeling der Indische cultuur heeft gehad.

Dat dit aandeel zeer belangrijk is geweest is even zeker als dat het onmogelijk is er nu reeds een scherpe omlijning aan te geven. Het gebied toch waarop we ons voornamelijk hebben bewogen — dat van godsdienst, literatuur en kunst — was op zichzelf reeds van een zo geweldige uitgestrektheid, dat het slechts op enkele punten iets nader kon worden onderzocht, met het gevolg, dat de tocht die we langs deze punten ondernomen hebben geheel het karakter van een verkenningstocht heeft moeten aannemen. Dat we op deze tocht allerlei onderwerpen, waaronder zeer belangrijke en met de wèl behandelde onderwerpen ten nauwste samenhangende, buiten onze gezichtskring hebben moeten laten vallen, was even teleurstellend als dat het onvermijdelijk was. Wat had bijvoorbeeld meer voor de hand gelegen dan dat we behalve aan de liṅga ook aan de buddhistische tegenhanger er van, de stūpa, een bespreking hadden gewijd? Of dat we in aansluiting op de behandeling van het cultusbeeld ook aan de hiermede zo nauw verwante voorstellingen omtrent den cakravartin en het koningschap de nodige aandacht hadden geschonken? En niet alleen deze onderwerpen, ook vraagstukken van nog veel groter om-

---

[1] Gonda, *Ursprug und Wesen des ind. Dramas*, *AO.* XIX, p. 376.

vang en betekenis hebben we ter zijde moeten laten, ik noem hier onder vele andere de verhouding van het Boom-motief tot het brāhmaṇistische offer en de hiermede annexe offerwetenschap, om niet te spreken van de rol die hetzelfde motief in de overige wetenschappen, de maatschappelijke instellingen, de zeden en gebruiken en op nog zovele andere gebieden der Indische cultuur gespeeld heeft.

Onnodig te zeggen, dat onder deze omstandigheden geen gaaf beeld van de betekenis der Boom-symboliek als cultuurfactor in de Indische samenleving kan worden ontworpen, ja dat elke poging hiertoe gelijk zou komen te staan met het in kaart willen brengen van een continent waarvan slechts enkele punten van het kustgebied verkend zijn.

Nochtans valt er op een feit te wijzen, dat een niet onbelangrijk tegenwicht vormt tegen overwegingen, die tot grote terughoudendheid manen wanneer het er, gelijk in het onderhavige geval, op aankomt ons indrukken te vormen op grond van gegevens die zich niet over het gehele gebied van het Indische geestesleven uitstrekken. Het is, dat de aan de Boom-symboliek ten grondslag liggende gedachte een u n i v e r s e l e gedachte is en dienovereenkomstig de neiging vertoont, om onder verschillende omstandigheden, in verschillende milieu's en op verschillende gebieden van het menselijke weten en kunnen, zich steeds op gelijke wijze te manifesteren.

Bij ons onderzoek hebben wij telkens opnieuw dezelfde ondervinding opgedaan: nadat het schema van de Grondvorm was vastgesteld en nadat in ruwe trekken de regels waren getraceerd volgens welke de symboliek deze vorm voor haar doeleinden benut, bleek het van weinig belang op welk gebied we ons begaven en op welk speciaal object wij de regels van het spel toepasten: of het een dogma, een mythe of een kunstvoortbrengsel betrof, of we een bouwwerk, een waardigheidsteken of een versieringsmotief in beschouwing namen, altijd en overal weer bleek op het gestelde probleem dezelfde oplossing te passen.

Aan deze ervaring die we in de loop van ons onderzoek hebben opgedaan ontlenen we thans de vrijheid te veronderstellen, n i e t dat het Boom-motief de toverstaf zou zijn door de aanraking waarvan alle onopgeloste problemen die zich boven de Indische horizon aftekenen eensklaps tot klaarheid zouden kunnen worden gebracht, wèl echter, dat de functie die het vervuld heeft, de voorstellingen die het heeft gewekt, de krachten die het in werking heeft gesteld, overal en steeds aan zichzelf gelijk gebleven zijn.

Wanneer we ons dan nu opnieuw afvragen wat het Boom-motief als cultuurfactor voor de Indische samenleving betekend heeft, dan zal het hoofdaccent moeten komen te vallen op de o r d e, die het om zich heen

schept; de orde die er in gelijke mate inhaerent aan is als de chaos aan de verschijnselen-wereld waardoor de nog niet met onderscheidingsvermogen begiftigde mens zich als door een bange obsessie omringd voelt.

Deze orde heerst vooreerst oppermachtig in het classificatie-stelsel, dat uit het Boom-motief is voortgekomen en dat, na tot een machtig systeem te zijn uitgegroeid, al 's mensen voorstellingen omtrent het geschapene in zijn vaste greep omvat en er een harmonisch geheel uit opbouwt door aan elk der paren van tegenstellingen die de bouwstoffen voor de schepping leveren hun onveranderlijke plaats in het wereldboomorganisme aan te wijzen. In deze wereld van voorstellingen kan geen verwarring meer heersen, immers de chaos is er voor goed uitgebannen om er voor heilige orde, het Vedische rĕta, plaats te maken.

Niet alleen echter in de macro- en microcosmos schept de Boom-symboliek orde, ook in de wereld der onzienlijke dingen, op de gebieden van godsdienst en eredienst, kunsten en wetenschappen, staatsinrichting en maatschappelijke instellingen, kortom overal waar het zaad van de wereldboomgedachte wortel schiet, ontwikkelt zich daaruit een organisme, dat bestaande voorstellingen in zich opneemt, aan zich assimileert, aan zich subordineert, of nieuwe voorstellingen uit zich voortbrengt, totdat het beeld van de Boom volgroeid staat en elk deel en elk deeltje de hun van nature toekomende plaats daarin gevonden hebben.

Voorwaar, indien één der hoofdkenmerken der menselijke cultuur gelegen is in haar innige verbondenheid met het begrip orde, dan is voorzeker de Boom-symboliek de factor bij uitnemendheid geweest die deze orde in de Indische samenleving gegrondvest heeft.

Naast deze cultuurfunctie der Boom-symboliek staat een andere die er ten nauwste mede samenhangt en er in belangrijkheid niet voor onder doet. Om ons hieromtrent een voorstelling te vormen kunnen we niet beter doen dan het voetspoor van onzen groten cultuur-historicus te volgen en in het bijzonder die aspecten der Boom-symboliek in het oog vatten, welke er het karakter van een spel — een spel even wonderlijk van opzet als van uitwerking, maar desalniettemin een spel — aan verlenen.

Over de regels die dit spel beheersen hebben literatuur en kunst ons het volgende te zeggen.

Het spel wordt tussen twee grote groepen van medespelers gespeeld, ter ene zijde de scheppende kunstenaars, dit zijn de zieners en dichters van mythen, legenden, sproken, verhaalreeksen als ook de ontwerpers van bouw- en beeldhouwwerken en hunsgelijken, ter andere zijde de groep van

toehoorders en toeschouwers tot wier nut en voordeel de bedoelde scheppingen tot stand worden gebracht.

Van tevoren staat vast, dat het spel steeds hetzelfde onderwerp ten tonele zal voeren evenals vaststaat, dat steeds dezelfde inzet van de ene partij als winst aan de andere partij zal toevallen. Het onderwerp wordt geleverd door een of andere variatie op het Boom-motief, inzet en winst worden bepaald door het profijt dat het aanhoren of aanschouwen van deze in het kunstwerk verwerkte variatie voor den luisteraar of toeschouwer er van afwerpt.

Het is er echter verre van, dat deze winst aanstonds zou kunnen worden geoogst. Want eerst ontwikkelt er zich een edel kamp- of raadselspel waarin beide partijen zich aan elkaar in kracht zullen meten.

De kunstenaar zijnerzijds zal zijn meerderheid pogen te bewijzen door al zijn vindingrijkheid en verbeeldingskracht, het uiterste van zijn combinatievermogen, geleerdheid en kunstzinnigheid in werking te stellen bij het uitkiezen, het behandelen, bovenal het verhullend inkleden van zijn onderwerp, en het bij uitstek geëigende middel hiertoe vindt hij in het instrument der symboliek, dat hem een oneindig aantal mogelijkheden schept om door het toepassen van de kunstgrepen der substitutie, identificatie, assimilatie, hybridisering, contaminering en wat dies alles meer zij, den oningewijde te overbluffen, hem met verwondering en bewondering te slaan en ten slotte het juiste spoor bijster te doen worden.

Niet minder echter dan de kunstenaar is de toehoorder of toeschouwer bij het spel geïnteresseerd, want van zijn kant staat hij voor de taak alle vondsten van zijn tegenpartij te doorzien, hem te volgen, ja, als het kan vóór te zijn op alle hoofd- en bijwegen en slingerpaden die deze zal inslaan, opdat bij het bereiken van de eindpaal van de wedstrijd hem het çravaṇa- of darçaṇa-phala ten deel valle, hetwelk het b e g r ij p e n d in zich opnemen van het kunstwerk hem in de schoot belooft te zullen werpen.

„Ieder spel heeft zijn regels. Zij bepalen, wat er binnen de tijdelijke ruimte, die het spel heeft afgebakend, gelden zal. De regels van een spel zijn volstrekt bindend en onbetwijfelbaar. Paul Valéry heeft het terloops eens gezegd en het is een gedachte van een ongemeen wijde strekking: ten opzichte van de regels van een spel is geen scepticisme mogelijk. Immers, de grondslag, die ze bepaalt is hier onwrikbaar gegeven. Zodra de regels overtreden worden, valt de spelwereld ineen. Er is geen spel meer [1]".

Deze woorden van Huizinga zijn mede op het Indische spel der symbo-

---

[1] *Homo Ludens* [2], p. 17.

liek van een volstrekte geldigheid. Ook deze wereld zou ineen zijn gevallen, zo er geen onveranderlijke, alle medespelenden bindende regels waren geweest, dit wil hier zeggen, zo er niet de Grondvorm had bestaan, waarin eens en voor goed, duidelijk en bondig, de hoofdbeginselen waren vastgelegd waaraan ieder der medespelenden zich zou hebben te houden. Welwiswaar bleek er een zekere vrijheid te zijn toegestaan in de toepassing van die beginselen evenals in het benutten van de mogelijkheden welke die toepassing openstelde. Doch dit verandert niet aan het feit, dat we in de loop van ons onderzoek geen afwijkingen van de Grondvorm, geen overtredingen van de spelregels, hebben kunnen vaststellen. Want al mocht het soms de schijn hebben dat gezondigd was tegen de hoofdregel, welke voorschrijft dat in de uitwerking van de Grondvorm geen overtollige elementen worden geduld; of dat enig onderdeel dat reeds eenmaal in symbolische vorm is uitgebeeld, niet andermaal, op andere wijze, kan worden uitgedrukt, zo bleek bij nader onderzoek de vermeende overtreding steeds geweten te moeten worden aan een gebrekkige waarneming, gevolgd door een voorbarige oordeelvelling, onzerzijds. Steeds luidde onze eindconclusie dat de spelregels door de medespelenden met de grootst mogelijke stiptheid in acht waren genomen.

We hebben dus een cultuurfactor voor ons welke in alle opzichten voldoet aan de definitie van het begrip spel. Een spel inderdaad; maar dan, we zeiden het reeds, een spel van een volstrekt uitzonderlijk karakter. Want wel nergens ter wereld zal er ooit een spel zijn gespeeld zo eenvoudig van opzet en zo gecompliceerd van uitwerking; van een zo verbijsterende monotonie en van een zo grote rijkdom aan afwisselingsmogelijkheden tevens; een spel welks begrenzingen zich zo onmetelijk ver in ruimte en tijd hebben uitgestrekt; dat zovele kunstenaars geslacht na geslacht geïnspireerd heeft en zo grote scharen van luisteraars en toehoorders aan zich heeft geboeid, tot nadenken, bezinning en zelfinkeer heeft gestemd. Een spel kortom dat een samenleving op alle gebieden en in alle tijdperken in gelijke mate heeft beïnvloed, tot in haar diepste lagen en fijnste geledingen met zijn levenskracht heeft doortrokken.

Twee vraagstukken

We kunnen deze beschouwingen niet besluiten alvorens we nog voor een tweetal vraagstukken de aandacht hebben gevraagd; vraagstukken, die in hun geweldige omvang ons uitzicht op wat daarachter zich verder uitstrekt onderscheppen en welke te omzeilen het even onmogelijk zou zijn als het bestaan er van te ontkennen.

Het eerste heeft op de verspreiding in ruimte en tijd van de Boom-symboliek betrekking.

Op onze zwerftocht door de Indische literatuur en kunst hebben we onze voorbeelden geput uit tijdperken, die honderden, ja duizenden jaren van elkaar verwijderd liggen. Nu eens was het de Veda, dan weer het epos, een mythe of een vertelsel uit veel later tijd; de ene maal de oudste buddhistische kunst, een ander maal een voorwerp van recente Balische of Siamese makelij dat ons met een toepassing van het Motief in aanraking bracht. Welnu, dit te constateren staat gelijk met het aanvaarden van het even verbazingwekkende als raadselachtige verschijnsel, dat er met betrekking tot het Boom-motief een ononderbroken traditie zou hebben bestaan, reikende van de eerste vestiging der Indiërs in het Vijfstromenland tot de huidige dag toe. En niet alleen met dit verschijnsel hebben we rekening te houden. De bedoelde uitbreiding in de tijd wordt doorkruist door een expansie in de ruimte die in haar soort niet minder verbazingwekkend is. Want niet alleen in India zelf, ook in alle gebieden die door de Indische cultuurstroom bevrucht zijn, blijkt de Boom-symboliek wortel te hebben geschoten en er zich, onafhankelijk van de ontwikkeling in het moederland, tot een ongeëvenaarde rijkdom en gevarieerdheid van vormen te hebben ontplooid.

Wat nu van dit alles te denken? Hoe, zonder met ons zelf in tegenspraak te komen, een verklaring van deze wonderlijke verschijnselen te geven?

Een verleidelijk expediënt hiertoe biedt ons de veronderstelling die het eerst bij een ieder zal opkomen: dat de ononderbroken duur van de Boom-symboliek slechts op een gezichtsbedrog zou berusten. Weliswaar zou de kunst er vele eeuwen achtereen gebruik van hebben gemaakt, doch slechts op het ogenblik van haar ontstaan en korte tijd daarna zou men zich van haar betekenis ten volle bewust zijn geweest. Wat daarop volgt ware dan nog slechts te beschouwen als slaafse en gedachteloze navolging van een eerbiedwaardige traditie zonder begrip voor de diepere zin van de vormentaal der symboliek.

In een enigszins andere vorm is dezelfde vraag die ons hier bezighoudt ook door Brandes gesteld en wel aan het slot van zijn studie over het Midden-Javaanse wandornament waarin hij de door ons hiervóór besproken variatie van het triçūla-cakra-motief had herkend (p. 195).

„. . . Et encore peut-on se demander — aldus schrijft hij [1] — si, où la décomposition s'est produite à un tel degré comme c'est le cas dans la draperie ornementale triçūla-cakra, les initiés étaient encore à même de sentir et de comprendre le symbole au moment où l'ornement était

---

[1] *Hommage*, p. 12.

pratiqué dans ces formes et si la simple manière d'imiter, de copier, de contre-faire n'a pas donné lieu à la composition linéaire, une imitation guidée par le besoin de satisfaire à la demande après certains modèles et motifs connus, mais incompris. Est-il possible, on peut se demander, qu'on comprenait encore la signification symbolique supposée d'un ornement, là où la décomposition et la transformation, la défiguration même de cet ornement . . . allait si loin, comme elles sont allées."

Het antwoord door Brandes op deze vraag gegeven ademt dezelfde geest als die waaraan de boven door ons geopperde veronderstelling uitdrukking geeft. „Selon moi, — zegt hij — cette question demande une réponse négative sans aucune réserve, et de cette manière on se sera placé sur le point de vue où il faut se placer, car maintenant on peut constater que l'art hindou est en effet symbolique, mais que cette symbolique est surannée en plusieurs respects sans être tout-à-fait morte pour cela; qu' à côté de ce qui était original, elle a cherché à s'exprimer de nouveau sur d'autres directions . . . mais qu'une masse considérable de ce qu'on voudrait faire passer comme symbolique, étant déjà ornement mort au moment où l'on le trouve appliqué aux monuments, n'est pas moins beau, non moins intéressant, non moins instructif même, pourvu qu'on le considère, d'une part sous la lumière de la comparaison historique qui peut nous découvrir l'origine, la forme et la signification originales, d'autre part aidé par la comparaison indirecte qui peut mettre au jour l'affinité des variations et des transfigurations."

Dat het standpunt, door Brandes hier ingenomen en met zoveel stelligheid als het enig juiste geproclameerd, voor bestrijding vatbaar is, komt wellicht nergens zo duidelijk uit als juist in de voorbeelden waarop hij zijn mening fundeerde. Die voorbeelden toch hebben ons doen zien, dat in de Hindoe-Javaanse variaties op het triçūla-cakra-motief zich steeds juist die elementen hebben gehandhaafd en tot de dragers, de eigenlijke uitbeelders, van het motief zijn geworden, welke aan de grondvorm van het triçūla-cakra-symbool inhaerent zijn, en er niet uit zouden kunnen worden gemist zonder die vorm zijn symbolisch karakter te doen verliezen.

Is het nu waarschijnlijk, zo vragen we ons af, dat de Hindoe-Javaanse sierkunstenaars in staat zouden zijn geweest tot het ontwerpen van de bedoelde variaties waaruit een zo zuiver begrip omtrent de symbolische vormgeving spreekt, indien zij, zonder te begrijpen wat zij deden, slechts hadden gehandeld onder de impuls van een traditie die op het ogenblik dat zij de beitel hanteerden reeds vele eeuwen geleden was afgestorven?

Zo dit voorbeeld nog niet duidelijk genoeg spreekt, kan er op een ander

worden gewezen dat overtuigend de onhoudbaarheid van Brandes' opvatting in het licht stelt.

Bij de bespreking van de verschillende vormen van het çrī-teken hebben we er de nadruk op gelegd (p. 131) dat nergens, behalve op Java, het teken de waarde van een mūla-symbool heeft gekregen, als ook dat de verschillende metamorphosen welke men de syllabe heeft doen ondergaan om haar tot het evenbeeld van het mūla te maken een autochthoon Javaanse ontwikkeling vertegenwoordigen.

Het is onmogelijk om met deze feiten voor ogen nog langer van een „symbolique surannée", een „ornament mort", te spreken. Het is immers al te duidelijk, dat de symboliek in dit geval — evenals bij het triçūla-cakra-teken en elders — wel verre van als een dode ballast te worden medegedragen, nog tot het levende Hindoe-Javaanse cultuurbezit behoorde en daarbij een zo grote mate van inspiratieve kracht bezat dat zij tot het scheppen en toepassen van een eigen, specifiek Hindoe-Javaanse vormgeving heeft kunnen leiden.

Hebben we ons met het verwerpen van het door Brandes ingenomen standpunt de pas afgesneden tot het vinden van een gemakkelijke — tè gemakkelijke — oplossing van het gestelde probleem, terwijl in stede hiervan de overtuiging zich bij ons gevestigd heeft, dat nog vele eeuwen na het tot volle ontwikkeling komen van de Boom-symboliek — ten minste tot diep in de middeleeuwen — de voorstellingen welke er ten grondslag aan lagen en er leiding aan gaven, nog niets van haar levenskracht hadden verloren, zo blijft in volle omvang de vraag ter beantwoording over, hoe te verklaren, dat een traditie als draagster van die voorstellingen zich duizenden jaren achtereen heeft kunnen handhaven, en we voegen hier thans aan toe: zonder dat er enige aanwijzing bestaat, dat die traditie ooit in geschrifte is vastgelegd en in die duurzame vorm de eeuwen getrotseerd heeft.

We kunnen nog iets verder gaan in het bepalen van de negatieve rol die de geschreven traditie vervuld heeft in dezen. We herinneren in dit verband aan het vroeger door ons gereleveerde verschijnsel, dat de Indische auteurs, als bij onderling accoord, het stilzwijgen plegen te bewaren over de onder de waterspiegel verborgen delen van de lotusplant, of er ten hoogste in bedekte termen op zinspelen. Terwijl juist de zichtbare delen van de plant, zoals stelen, bladeren, knoppen, bloemen en vruchten, steeds bijzonder geliefde objecten voor dichterlijke beeldspraak zijn geweest, zijn het de verborgen organen, met name het padmamūla, en de parvans, ten aanzien waarvan de traditie elke vorm van mededeelzaamheid ongeoorloofd schijnt te achten. Ja, de zwijgzaamheid tegenover

die organen is zo streng in acht genomen, dat we het alleen aan de kunst te danken hebben zo hun betekenis voor de symboliek in een helder licht is komen te staan.

Echter juist die zwijgzaamheid kan veel verklaren van wat ons nu nog raadselachtig voorkomt. Er zijn toch tekenen die er op wijzen, dat aan de geheimzinnige verblijfplaats in de schoot der wateren voorstellingen van duisternis en dood, schrik en ontzetting, verbonden waren. Wateren, dood en duisternis zijn synoniemen; „water werd voortgeplant als een tweede duisternis in duisternis" heet het in het epos (Mbh. XII 6805); de wateren gelden als de verblijfplaats der doden [1], zij bezitten een eigen, geheime naam (*ādhāvāḥ*)[2]; aan den god der wateren Varuṇa is het onheilspellende, vreesverwekkende eigen, dat hem met duisternis en dood in verbinding brengt [3]. De makara, het waterdier bij uitnemendheid, vertoont bij wijlen dezelfde lugubere trek; er is sprake van een makara des doods [4]; zelfs Soma, het aan de wateren onttrokken onsterfelijkheidsvocht, is niet geheel vrij van duisternis, dood en verderf verspreidende eigenschappen: geïdentificeerd met de maan is Soma de god van de zielen der afgestorvenen en voert hij de pitaras in zijn gevolg; voorts wordt hij geïdentificeerd met Vrĕtra, den aartsvijand van het goden- en mensengeslacht, soms ook met den god der duisternis Varuṇa [5]. Zeer opmerkelijk is in dit verband ook, dat in een van de zeldzame gevallen dat het padmamūla in de literatuur met name genoemd wordt, n.l. in de Nepālse legende van Mañjuçrī (p. 55), de godin die door den bodhisattva uit de lotuswortel wordt opgeroepen en zich aan hem in daemonische gestalte openbaart, de veelzeggende naam Guhyeçvarī, „Vrouwe der G e h e i m e n i s s e n", draagt.

Trachten we nu de weg te volgen die van de boven gereleveerde feiten naar het kernpunt van ons probleem schijnt te leiden, dan vinden we aan het beginpunt van die weg het taboe, waarmede alles wat met de wateren en de daaraan inhaerente voorstellingen omtrent duisternis en dood in verband stond, belast was. A a n d i t t a b o e m o e t e e n z o g r o t e m a c h t z i j n t o e g e s c h r e v e n, d a t z e l f s h e t l e v e n s b e-

[1] Rönnow, *Trita Āptya*, p. 2.
[2] Sylvain Lévi, *La doctrine du sacrifice*, p. 163.
[3] Rönnow, *o.c.*, p. 8; over Varuṇa zie laatstelijk Günter, *Der arische Weltkönig und Heiland*, 1923; Kretschmer, *Varuṇa und die Urgeschichte der Inder*, *Zeitschr. f. d. Kunde d. Morgenl.* XXXIII, 1926; Heimann, *Studien*, p. 22 e.v.; Coomaraswamy, *Yakṣas* II, p. 26 e.v.; Meyer, *Trilogie*, III, p. 199-270.
[4] Senart, *Essai*, p. 178.
[5] Meyer, *Trilogie* III, p. 203.

ginsel, dat in de schoot der wateren was ontvangen, er door getroffen werd. En dit niet alleen, ook de uit deze kiem ontsproten Boom, symbool van het Leven uit de Dood, moest onder de ban van hetzelfde taboe komen te vallen.

Op dit punt aangekomen verruimt zich het verschiet en zien we de omtrekken van veel wat ons aanvankelijk raadselachtig voorkwam in ietwat scherpere lijnen zich voor ons aftekenen.

In de eerste plaats is het niet duister meer waarom de symboliek een zo dominerende plaats in het Indische geestesleven heeft ingenomen. Onder de onontkoombare dwang der omstandigheden heeft zij die plaats moeten innemen. Enerzijds toch bestond er de dwingende noodzaak, het Boom-motief, vormende het middelpunt der ganse Indische levens- en wereldbeschouwing — van de „Universismus" zoals Heine-Geldern het noemde — steeds en overal weer in het middelpunt van elke handeling en levensverrichting, van elk gedachtenbouwsel en voorstellingssysteem, te plaatsen; anderzijds echter was er het onverbiddelijke taboe dat de directe, onverhulde, klaar uitgesproken en duidelijk uitgebeelde weergave van dat motief op straffe van de ontketening van de vreselijkste calamiteiten verbood.

De enige doortocht tussen deze Scylla en Charybdis was de weg die naar de symboliek voerde. In zekere zin zou men van een „vlucht in de symboliek" kunnen spreken. Door haar toch alleen werd de mogelijkheid geschapen tot het uitspreken en uitbeelden van al datgene wat anders aan geen sterveling ooit vergund zou zijn geweest. In haar ook alleen was het middel gegeven om, het taboe ten spijt, de Boom tot den verspreider van de levenverlengende en -versterkende krachten, den sprenkelaar van het onsterfelijkheidsvocht te maken en als zodanig tot heil van alle schepselen te doen strekken.

Wat nu ten slotte de door de traditie betrachte zwijgzaamheid betreft: indien het waar is — en we kunnen er nauwelijks meer aan twijfelen — dat het levensmysterie bestemd was een mysterie te blijven, en dat dientengevolge het Boom-complex en alles wat er mede in verband stond met een taboe belegd was, is het niet verwonderlijk meer, dat we er nergens in geschrifte melding van vinden gemaakt. En evenmin nemen we nog aanstoot aan de gedachte, dat er een ondergrondse, ononderbroken traditie zou hebben kunnen bestaan, die het grote mysterie van „Was die Welt im Innersten zusammenhält", van het ene geslacht aan het andere zou hebben doorgegeven.

Op welke wijze echter deze overlevering heeft plaats gehad, op welke tijdstippen, door wie en aan wie, welke scheidingslijn zij heeft getrokken tussen de ingewijden die met volledig begrip de taal der symboliek hebben

gesproken, en het profanum vulgus, dat slechts de klanken er van heeft opgevangen zonder over de zin te worden ingelicht, dit alles zijn vragen, waarvan de beantwoording ver buiten onze gezichtskring valt. De duisternis, die zo juist een ogenblik scheen te wijken, sluit zich weer om ons heen, ondoordringbaarder dan ooit.

Moge het genoeg zijn, dat we het probleem hebben gesteld, er de omtrekken van hebben waargenomen en wellicht de richting naar een toekomstige oplossing hebben aangeduid.

Hebben we ons bij het boven besproken vraagstuk binnen de grenzen van de Indische invloedssfeer bewogen, deze grenzen komen geheel te vervallen, nu we ons nog een ogenblik willen bezighouden met het andere probleem waarvan in het voorgaande gezegd werd dat het in zijn geweldige omvang het vrije uitzicht op wat daarachter nog verder zich uitstrekt beneemt. Het betreft de vraag, waaraan we tot dusver zijn voorbijgegaan, doch die zich niet langer laat onderdrukken nu de Boom-symboliek als een volgroeid organisme voor ons staat: wat leert ons de vergelijking van het Indische stelsel met de wereld- en levensboomvoorstellingen bij andere volken?

Bij de beantwoording van deze vraag zal de volle nadruk moeten komen te vallen op het feit, dat we ons gehele onderzoek hebben kunnen volbrengen zonder van de boven bedoelde vergelijking gebruik te maken, dit wil dus zeggen, dat we geen verschijnsel op onze weg zijn tegengekomen, dat zich niet liet verklaren zonder de hulp van voorstellingen van uitheemse oorsprong in te roepen. Is hierin reeds een duidelijke aanwijzing gelegen, dat het stelsel waarmede we ons hebben beziggehouden door en door Indisch van opzet en uitwerking is, dit is ook de eindindruk die de andere door ons waargenomen feiten bij ons achterlaten. Niet alleen toch blijkt de Indische Boom-symboliek een hecht, in zichzelf sluitend systeem te vormen, waarin nauwelijks enige ruimte voor niet-Indische elementen aanwezig is, ook de logische ontwikkeling van dit stelsel uit één enkele, eenvoudige grondgedachte verzet zich tegen de veronderstelling, dat bij het groeiproces vreemde invloeden werkzaam zouden zijn geweest.

Schijnt alles er dus op te wijzen, dat het Indische stelsel een product van Indische bodem is, en als zodanig, in zijn totaliteit beschouwd, nergens ter wereld zijn wedergade vindt, zo is het des te opmerkelijker, dat partiële overeenkomsten met de Boom-voorstellingen bij andere volken verre van zeldzaam zijn. Integendeel, wanneer men het Indische stelsel in zijn onderdelen laat uiteenvallen, in „motieven" ontleden gaat, is er bijna geen of het komt ergens ter wereld in verbinding met een boomvoorstelling voor. En zoals reeds door Kuhn 85 jaar geleden

in zijn baanbrekende verhandeling „Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks" overtuigend is aangetoond en gelijk sindsdien door het vergelijkend godsdienst-historisch, ethnologisch, folkloristisch en praehistorisch onderzoek steeds duidelijker aan het licht is gekomen, zijn de overeenkomsten tussen de Indische en niet-Indische voorstellingen vaak zo treffend, dat met de migratie van motieven van het ene volk naar het andere of met de ontlening uit één gemeenschappelijke bron ernstig rekening dient te worden gehouden.

Wat nu van deze motief-overeenkomsten te denken?

Voor zover India materiaal voor het vergelijkend onderzoek heeft geleverd zijn we ontegenzeggelijk beter gedisponeerd om de resultaten er van te beoordelen dan toen we nog aan het begin van ons onderzoek stonden. Want hoe groot de leemten en onvolkomenheden in onze kennis nog mogen zijn, er kan niet worden ontkend, dat niet alleen de hoofdtrekken van het Indische stelsel zich duidelijk voor ons aftekenen, maar dat ook omtrent de plaats, de functie en de betekenis der verschillende onderdelen, alsmede over de regels die de symbolische overdracht beheersen, voldoende bekend is geworden om ons voor het maken van grove dwalingen in deze te behoeden. En al ontbreekt ons een gelijke mate van kennis ten aanzien van de niet-Indische systemen, het zal ons toch niet kunnen ontgaan, wanneer bij een vergelijking tussen deze systemen en de Indische voorstellingen de laatste verkeerd worden geïnterpreteerd, met ongelijkwaardige grootheden in verband worden gebracht of haar op andere wijze geweld wordt aangedaan.

Bij een niet gering aantal ogenschijnlijk treffende overeenkomsten blijkt dit inderdaad het geval te wezen. Om hiervan slechts één voorbeeld te noemen. In zijn overigens zeer lezenswaardige studie getiteld „Oudjavaanse bijdragen tot de geschiedenis van de wensboom" komt Aichele [1] op grond van een door hem ingestelde vergelijking tussen de Javaanse goenoengan en oud-Egyptische, Sumerische en Chinese boomvoorstellingen tot de slotsom, dat de diverse figuren van het wajangscherm een uitgesproken solair karakter bezitten. Hij verwijst dan naar de oud-Oosterse, vooral Assyrische en Hethitische, afbeeldingen op kleizegels, waarop aan beide zijden van de levensboom priesters, mannelijke of dierlijke geesten, staan opgesteld, maar ook, evenals op de goenoengan, naar elkaar toegewende dieren. Uiterst verrassend zijn dan vooral volgens hem de zegelafbeeldingen die den zonnegod op of tussen twee bergen vertonen, nadat zijn goddelijke dienaren hem de deuren geopend hebben voor het uitgaan. Van deze deuren die soms gesloten worden voorgesteld,

---

[1] *Djdwd* 1928, p. 28 e.v.

zijn enkele van vleugels voorzien en doen daardoor opvallend denken aan Javaanse goenoengan-afbeeldingen waarvan de poorten eveneens aan weerszijden met vleugels getooid zijn. „Dat doet vermoeden — aldus Aichele — dat de goenoengan-deur eveneens den zonnegod dienen moet tot het betreden en verlaten van de onderwereld. Zoo zouden dus de verschillende zonnesymbolen te zamen met de poort de afzonderlijke stations van den zonnegod op zijn dagelijksche reis aangeven. De verschillende varianten van den levensboom die het oude Oosten kent, wijzen wel dáárop dat de tegenwoordige, in détails van elkaar afwijkende, goenoengan-voorstellingen van Indonesië niet teruggaan op één enkel oertype, maar op verschillende vormen, die door bemiddeling van Indië overgebracht werden."

Tot zover Aichele. Laten we in het midden of in de door hem getrokken parallellen de Assyrisch-Hethitische voorstellingen al dan niet juist zijn geïnterpreteerd — het ontbreken van verklarende bijschriften bij deze voorstellingen vergroot de onzekerheid dienaangaande in niet geringe mate —, zo moet in elk geval sterk worden betwijfeld of schrijvers opvattingen in zake de goenoengan de toets der critiek kunnen doorstaan.

In de eerste plaats heeft het gevleugelde poortgebouw, naar ons is gebleken, hoogstwaarschijnlijk niets met den zonnegod uit te staan, doch is het een symbool van het padmamūla, de belichaming van het duistere waterelement, en als zodanig juist de tegenpool van Agni-Sūrya. Voorts is het stellig onjuist, in de verschillende bestanddelen van de goenoengan evenzovele stations van den zonnegod op zijn dagelijkse reis te zien, in aanmerking genomen het feit, dat alleen de monsterkop als een rechtgeaard zonnesymbool kan gelden en dan nog alleen onder bepaalde omstandigheden (p. 169). En ten slotte is de opvatting, dat de tegenwoordige, in détails van elkaar afwijkende goenoengan-voorstellingen n i e t zouden teruggaan op één enkel oertype, in strijd met de door ons aangevoerde feiten, die er met stelligheid voor pleiten, dat dit juist wèl het geval heeft moeten zijn.

Mogen we op grond van de hier opgedane ervaring aannemen, dat een groot aantal van de zogenaamd treffende parallellen terzijde dient te worden gelegd, zulks omdat zij niet aan het kwaliteitscriterium voldoen, hoe groot de vormovereenkomst ook zij, hiernaast zullen ongetwijfeld ook gevallen kunnen worden geplaatst waarin zowel betekenis als vorm der vergeleken objecten elkaar volledig dekken. Daar het verzamelen en bewerken van het voor deze vergelijking benodigde materiaal even ver buiten onze competentie als buiten het bestek van deze studie zou vallen, laten we het hier onbesproken, echter niet zonder nog de aandacht te hebben

gevraagd voor een enkel vraagstuk uit het grote aantal dat de onderlinge vergelijking der Boom-voorstellingen bij verschillende volken op aarde ons voorlegt.

Ik heb het oog op het geval dat zich voordoet wanneer we in een gebied vallende binnen de Indische invloedssfeer Boom-voorstellingen aantreffen die een opvallende gelijkenis met de Indische vertonen, en we in onzekerheid komen te verkeren aangaande de vraag of aan deze voorstellingen een inheemse of Indische oorsprong moet worden toegeschreven.

Deze onzekerheid bestaat o.a. ten aanzien van het motief van de omgekeerde hemelboom, die zijn takken omlaag zendt en zijn wortels omhoog laat groeien, welk motief niet tot India beperkt is, maar o.a. ook voorkomt in een legende der Grieks-Katholieke Kerk, in een IJslands raadsel, in een Fins toverlied, in Lapland, bij Dante (Purg. XXII 131 v.) [1], terwijl het eveneens bij verschillende Indonesische volken wordt aangetroffen.

Op Java is de waringin songsang volgens Gericke-Roorda een adji (toverformulier) ter verwerving van bovennatuurlijke lichaamskrachten; bij het Javaanse koeda-kèpang-spel is het een afweergebed waarbij de boom wordt voorgesteld als omsloten door vlammen en bezworen wordt uit elkaar te spatten en terug te keren naar zijn land, in de stenen en in de bomen [2]. In de lakon Moerwakala is het de naam van de lamp van de wajang-toestel (blèntjong) [3], terwijl volgens een Jogja'se overlevering in de maan het beeld van de waringin songsang zou zijn te zien met de bladeren beneden en de wortels in de lucht, waaronder het graf ligt van Bagenda Ali, neef en schoonzoon van Mohammed [4].

Ook de Minangkabauers kennen dezelfde wonderboom. Volgens Van der Toorn [5] is de „beringin soengsang" een boom der fantasie, waarvan de bladeren met de ruwe oppervlakte naar boven gekeerd zijn en die, op de maan groeiend, tot lusthof dient van jonggestorven kinderen, welke er door bidadari's worden heengebracht en neergelegd in gouden wiegjes, hangende onder de rijke bladerdos.

Volgens Aichele [6] duidt de moslimse Maleier met de omgekeerde beringin de paradijsboom aan die de hemelse pendant uitmaakt van de door hem geplante beringin-bomen. Iemand die een bijzondere wens op het hart heeft pleegt zijn verzoek in te leiden met

---

[1] Holmberg, *Der Baum des Lebens, Ann. Ac. scient. Fennicae* XVI 3, 1922, p. 54; Coomaraswamy, *The Inverted Tree*, p. 15 e.v.

[2] Inggris bij De Roo de la Faille, *Jav. en Mal. legenden in raadselgewaad*, 1934, p. 3.

[3] Rassers, *Over den zin van het Jav. drama*, *BKI.* 81, 1925, p. 365.

[4] Resink-Wilkens, *Over den Jogja'schen feestkalender*, *Djåwå* 1932, p. 166.

[5] *BKI.* 39, p. 87.

[6] *Djåwå* 1928, p. 39.

de woorden: „Door de zegen van de heiligheid van de omgekeerde beringin moge ik bereiken . . ."

Eindelijk blijkt dezelfde voorstelling van de omgekeerde boom nog voor te komen in de Lampongs en onder de Kajans op Borneo. In het eerste gebied draagt hij de naam Malasa Kepampang en zijn schaduw heet er goudkleurig te zijn [1]. Onder de Kajans bestaat het gebruik bij het uitspreken van gebeden voor het welzijn van een woonhuis, vóór dit huis een boom op te richten met de takken in de grond begraven en de wortels naar boven gekeerd [2].

Nog een graad ingewikkelder worden de verhoudingen bij die Indonesische volken, waarbij de wonderboom niet een min of meer geïsoleerde plaats te midden van andere voorstellingen inneemt, maar het middelpunt is geworden van een wereldbeschouwing die op haar beurt op verschillende punten een opmerkelijke gelijkenis met Indische cosmische voorstellingen vertoont.

Dit geval doet zich o.a. voor bij de Ngadjoe-Dajaks van Zuid-Borneo [3]. De wereld bestaat voor de Ngadjoe uit twee helften: de bovenwereld, bewoond door den mannelijken god Ṛanjing Mahatala Langit en de vrouwelijke Tambon (waterslang; vgl. de Devī Kuṇḍalinī in het microcosmische Indische wereldbeeld), ook genaamd Bawin Djata Balawang Boelan (de vrouwelijke Djata met de gouden deur; vgl. het poortgebouw van de goenoengan). Hiertussen in strekt de door mensen bewoonde wereld zich uit. Toen eens, aldus de legende, Ranjing Mahatala Langit uit de bovenwereld naar beneden keek, viel zijn hoofdbedekking af. Het voorwerp viel in de oerwateren en veranderde er in de levensboom Batang Garing Belom (vgl. het makuṭa-vormige mūla als wortel van de wereldboom, p. 74). Op deze boom ontmoeten elkaar twee neushoornvogels, die beide van de vruchten pikken (vgl. de twee vogels op de top van de hemelse vijgeboom in het Ṛgvedische raadselvers en het tweetal vogels in de top van de goenoengan-boom van Pl. 61 a) en in heftige strijd gewikkeld worden. Uit deze strijd ontstaan verschillende voorwerpen en ook de eerste mensen. Hun afstammelingen zijn in twee stamhelften verdeeld, waarvan de eerste geassocieerd is met den hemelgod of zijn representant de neushoornvogel, de andere met de watergodin Tambon of haar vertegenwoordiger de waterslang. Bij de schepping van het heelal en van den mens werken beide cosmische machten samen; de menselijke ziel is een gift van den hemelgod, het lichaam een gift van de godin der onderwereld (vgl. puruṣa en prakṛti).

---

[1] SCHNITGER, *Schiffahrt und Neolithicum in Indonesien, Asienberichte* 1942, p. 36.

[2] HOSE and MCDOUGALL, *The Pagan Tribes of Borneo* II, 1912, p. 36.

[3] SCHÄRER, *Die Vorstellungen der Ober- und Unterwelt bei den Ngadju Dajak von Süd-Borneo, Cult. Ind.* IV, 1942, p. 73.

Elders lezen we[1] dat het middelpunt van het verblijf der gelukzaligen bij de Dajaks van Zuid-Borneo wordt gevormd door de hemelse boom des levens, de Batang Garing, aan welks stam zich een gezwel bevindt bevattende het danoem kakiringan of levenswater (vgl. het mūla als receptaculum van het onsterfelijkheidsvocht). Dezelfde boom draagt volgens een andere beschrijving[2] gouden bloesems en agaatpaarlen als vruchten (vgl. de kalpataru); zijn knoesten zijn met levenswater gevuld en als ze oud worden ontstaat er allerlei soort heilig vaatwerk uit (vgl. het kumbha-motief).

Ook bij de Biadjoe's is de levensboom bekend[3] en wordt er voorgesteld in de gedaante van een lans die tegelijk een boom is (vgl. het schacht-stambha-boomstam-motief, p. 180), welks bladeren fraai gekleurde stukken goed en welks vruchten diamanten zijn. De steel of stam er van heet Batang Garing, de spits of kruin Teladjoek Boenoeh (superpositie van de beide cosmische bomen?). Rechts en links van de laatste zijn zon en maan getekend (vgl. p. 91). Deze lans staat opgesteld in een met rijst gevulde gong (vgl. vāc, p. 50), die de hoogste berg op aarde, de Diamant- of Goudberg, voorstelt (vgl. de gouden Meru als voetstuk van de wereldzuil-hemelpijler, p. 101).

Het valt gemakkelijker, in te zien dat de analogieën tussen de Indische en de boven vermelde Dajakse voorstellingen even talrijk zijn als treffend, dan van haar oorsprong een verklaring te geven. In welke richting men die verklaring zoeken wil, hangt in hoofdzaak af van de waarschijnlijkheid of Indische invloeden bij het tot stand komen van de Dajakse cosmographie in het spel zijn geweest, ja dan neen.

In het ontkennende geval zullen de bedoelde analogieën op één lijn moeten worden gesteld met de punten van overeenkomst tussen boomvoorstellingen uit cultuurkringen die in generlei historisch of geographisch verband met elkaar hebben gestaan, waarvan althans dit verband zich niet laat aantonen, waarna er uiteraard dezelfde vragen zullen rijzen als bij het vergelijkend godsdienst-historisch, mythologisch, ethnologisch, folkloristisch en praehistorisch onderzoek reeds zo vaak zijn gesteld en zo verschillend beantwoord zijn: ontlening, zelfstandige ontwikkeling of convergentie in de evolutie?

Houdt men daarentegen Indische invloeden voor waarschijnlijk, dan doet zich opnieuw een grote moeilijkheid voor, de moeilijkheid om uit te maken in welke van de beide door vele eeuwen van elkaar gescheiden tijdperken de bedoelde invloeden zich hebben doen gelden: in de oertijd toen de voorouders der huidige Indonesiërs nog op het Aziatische conti-

---

[1] HIDDING, *De beteekenis van de kekajon*, *TBG.* LXXI, 1931, p. 647.
[2] *L.c.*, p. 648.
[3] *L.c.*, p. 649.

nent woonachtig waren en in cultureel contact met de bewoners der Indische laagvlakten stonden? Of in de historische tijd van de hindoeïsering van de Archipel, toen de kiemen werden uitgezaaid waaruit zich, min of meer onafhankelijk van het Indische voorbeeld, verschillende stelsels van boom-symboliek ontwikkeld kunnen hebben waarvan het Dajakse stelsel er dan één zou vertegenwoordigen?

In beide gevallen zouden, naar we moeten aannemen, de van origine Indische voorstellingen op Indonesische bodem een acculturatieproces hebben doorgemaakt, ten gevolge waarvan zij het specifiek inheems karakter hebben aangenomen, dat zij heden ten dage in sterke mate vertonen.

Men ziet het: nu we op de valreep staan dringen van alle zijden de vraagstukken zich aan ons op, van het hoogste belang, zowel voor het vergelijkend onderzoek in het algemeen als voor de kennis van Indonesische voorstellingen in het bijzonder. Zoals echter reeds gezegd is het hier niet de plaats om dieper op deze vraagstukken in te gaan en we nemen er dan ook afscheid van zonder er ons verder mede bezig te houden.

Eén opmerking geeft dit afscheid ons echter nog in de pen.

Meer dan tot dusver is geschied ware o.i. in de toekomst rekening te houden met het algemeen-menselijke element dat in het ontstaan van levens- en wereldboomvoorstellingen bij verschillende volken op aarde een rol heeft gespeeld.

We bedoelen hiermede dit. Het feit dat de Indische boom-symboliek in de latere fazen harer ontwikkeling door grote ingewikkeldheid gekenmerkt wordt, mag ons niet uit het oog doen verliezen, dat de gedachte waaruit zij is geboren een zó eenvoudige en natuurlijke gedachte is, dat zij bij elk volk, levende in het „praelogische" tijdperk, heeft kunnen, ja wellicht heeft moeten opkomen wanneer het zich een levens- en wereldbeschouwing vormde. Want wat is natuurlijker dan dat die beschouwing zich oriënteert op een voortbrengsel der schepping dat met den mens het kostbaarste bezit, het leven, gemeen heeft? En wat is natuurlijker dan dat de woudboom — de geweldige, de standvastige, de zichzelf steeds verjongende — in het middelpunt van die beschouwing wordt geplaatst?

Van de Boom tot de symboliek is de afstand slechts gering. Het staat de menselijke verbeelding vrij haar spel te bedrijven met het totale organisme van den woudreus evenals met elk zijner delen. Nu eens meent zij in de stam een zuil te herkennen. Dan weer ziet zij in de stam een bergtop. Een volgend maal verandert de stam in een menselijke romp met een paar forse zijtakken als armen terwijl de grillig gevormde kruin zich vertoont als de wijd uitstaande, ten hemel rijzende haardos

van een gigantisch wezen. Hiermede is de Grote Mens geboren, de belichaming van de godheid, het evenbeeld van den vorst, god op aarde, tevens.

Ook langs een andere weg kan de ontwikkeling verlopen. De boomstam-wereldzuil krijgt het uitspansel te dragen. De zon zet zich op de zuiltop neer en sterren beschrijven haar banen om de hemelspil terwijl het gebladerte het wolkendek verbeeldt waaruit malse regen op de aarde nederdaalt en deze bevrucht.

Om kort te gaan, de ontwikkeling der boomsymboliek was bij verschillende volken op aarde een zó natuurlijk iets, was ook dermate gepredestineerd bepaalde banen te volgen, haar voorgeschreven door steeds weer hetzelfde spel der menselijke verbeelding, dat het geen verwondering kan baren, wanneer de eindproducten van deze ontwikkelingen een aan gelijkheid grenzende gelijkenis met elkaar vertonen, zij het ook dat plaatselijke omstandigheden, verhoudingen, voorstellingen, haar stempel op die producten gedrukt hebben en ze in autochthoon cultuurbezit hebben veranderd.

Het omgekeerde van de boven gevolgde redenering is niet minder waar: evenals gelijke oorzaken tot gelijke gevolgen kunnen leiden, zo doen gelijke verschijnselen gelijke oorzaken veronderstellen. In ons geval: wanneer in ver uiteenliggende cultuurkringen eendere voorstellingen, gebruiken, motieven, worden aangetroffen die zich niet uit ontlening of gemeenschappelijke oorsprong laten verklaren, ware dan niet met de mogelijkheid te rekenen, dat deze zaken de eindproducten vertegenwoordigen van ontwikkelingen, die zich in gelijke banen hebben voortbewogen, en aan welker beginpunt dezelfde bron van oorzaken, de grote schepper van alle leven, de primordiale Boom, heeft gestaan?

De organen die deze producten hebben voortgebracht kunnen reeds lang geleden verdord zijn en verdwenen, hiermede houden de laatste geenszins op vruchten van dezelfde boom te zijn.

Het dunkt ons tot de onafwijsbare taak van het toekomstige vergelijkend onderzoek te behoren, met de mogelijkheid als boven bedoeld ernstig rekening te houden.

LIJST DER PLATEN

1. *Klimmend lotusrankornament.*
   a. Rankenpost Baraboeḍoer — Naar Bb. 165 h.
   b. Rankenpost Baraboeḍoer — Naar Bb. 166c.

2. *Klimmend lotusrankornament.*
   a. Oostelijke toraṇa Sānchi — Naar BURGESS, *Anc. Mon.* II, pl. 42.
   b. Zuidelijke toraṇa Sānchi — Naar COOMARASWAMY, *Yakṣas* II, pl. 13^2.
   c. Stambha Sānchi — Foto Inst. Kern.
   d. Bronzen wierookbrander, Anurādhapura, Tapovana — Naar *Mem. Arch. Surv. of Ceylon* I, 1924, pl. 64.

3. *Klimmend lotusrankornament.*
   a. Rankenpost Tjaṇḍi Kalasan — Foto OD. 9484.
   b. Rankenpost Tjaṇḍi Djago — Foto OD. 197.
   c. Houten deur poeri Den Pasar, Bali, RMVk. no. 1586/31 — Foto RMVk.
   d. Rankenpost Bantéay Srei, Kambodja — Naar DE CORAL RÉMUSAT, *Les Arts de l'Indochine*, 1938, pl. 23.

4. *Liggend lotusrankornament.*
   a-c. Bharhut — Foto Inst. Kern.
   d. Ajaṇṭā, grot I — Naar COOMARASWAMY, *Hist. of Ind. and Indon. Art*, 1927, pl. 185.

5. *Liggend lotusrankornament.*
   a. Zuidelijke toraṇa Sānchi — Naar COOMARASWAMY, *Yakṣas* II, pl. 12.
   b. Détail van a — Naar COOMARASWAMY, *o.c.*, pl. 12^2.
   c. Amarāvatī — Naar BURGESS, *Amarāvatī*, pl. XXII.

6. *Parvan-formaties Voor-Indië.*
   a. Paneelversiering Çiva-tempel Bhumāra, Nagod State — Foto Inst. Kern.
   b. Wandschildering Bāgh, Gwalior State, grot IV — Naar *The Bāgh Caves*, ed. Ind. Soc., 1927, pl. XVIII.
   c. Ornament tempel te Balligamwe, Mysore — Naar BURGESS, *Anc. Mon.* I, pl. 313.

d. Ornament Ruanweli-dāgaba, Anurādhapura, Ceylon — Naar Cohn, *Ind. Plastik*, 1921, pl. 118.

7. *Parvans in makara-vorm.*

a. Reliëf Kailāçanātha-tempel, Kānchīpuram — Naar Rea, *Pallava Arch.*, 1909, pl. LXII.
b. Deurpost Roya Gopuram, Māmallapuram, Chingleput distr., Madras — Foto Inst. Kern.
c. Reliëf Amarāvatī — Naar Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, pl. LVI.

8. *Parvan-formaties Midden-Java.*

a, b, d, e, g en h. Baraboeḍoer — Naar Bb. DB II 2, 165b, 165c, 24c, 172, 163f, 172.
c. Tjaṇḍi Kalasan — Foto OD. 4415.
f. Çiva-tempel tj. Prambanan — Naar foto Van Erp.
i. Détail reliëf tj. Meṇḍoet — Foto OD. 2008.

9. *Hindoe-Javaanse vormen van de kāla-makara-toraṇa.*

a. Nis vierde gaanderij Baraboeḍoer — Naar Bb. 118.
b. Nisbekroning Çiva-tempel tj. Prambanan — Foto OD. 4279.
c. Kôk Pô, Kambodja — Naar Stern, *L'évolution du linteau khmer*, *RAA.* 1934, pl. XXVII 6.

10. *Indische vormen van de kāla-makara-toraṇa.*

a. Ajaṇṭā — Naar *IAL.* VII, 1933, pl. XXXIV.
b. Aisvara-tempel, Sinnar — Foto Inst. Kern.
c. Dodda Basavanna, Dhārwār distr. — Naar Cousens, *Chalukyan Arch.*, 1926, pl. CXX.
d. Sambor Prei Kuk, Kambodja — Naar De Coral Rémusat, *Linteaux ind. et khmers*, *RAA.*, 1934, pl. LXXII e.

11. *Midden-Javaanse en Balische monsterkoppen.*

a. Tj. Retna, Geḍong Sanga — Foto OD. 5769.
b. Çiva-tempel, tj. Prambanan — Foto OD. 4411.
c. Poortbekroning Baraboeḍoer — Naar Bb. 111.
d-f. Museum Den Pasar — Foto Van Erp.

12. *Midden-Javaanse toraṇa-bekroningen.*

a. Geḍong Sanga — Foto OD. 8999.
b-h. Baraboeḍoer — Naar Bb. II 16, IV 24, III 35, 126 e, 126 f, III 84, II 91.

13. *Indische vormen van het padmamūla.*

a. Voetstuk beeld te Garhwā, Allahabad distr. — Naar Burgess, *Anc. Mon.* pl. 244.
b. Voetstuk beeld te Garhwā, Allahabad distr. — Naar Burgess, *Anc. Mon.* pl. 245.

c. Voetstuk beeld te Rajāona, Mongīr distr. — Naar BURGESS, *Anc. Mon.* pl. 224.
d. Détail ornament Kacheçvara tempel, Kānchīpuram — Naar REA, *Pallava Arch.*, 1909, pl. CXXII.
e. Voetstuk beeld Sārnāth — Foto Inst. Kern.

14. *Hindoe-Javaanse en Balische vormen van het padmamūla.*

a. Tjaṇḍi Meṇḍoet — Foto OD. 1999.
b. Zuidelijke hoftempel tj. Prambanan — Foto Van Erp.
c. Houtsnijwerk Bali, RMVk. 1586/54 — Foto RMVk.

15. *Hindoe-Javaanse vormen van het padmamūla.*

a. Baraboeḍoer — Naar Bb. IV 15.
b. Voetstuk Buddha-beeld tj. Boebrah — Foto OD. 388.
c. Baraboeḍoer — Naar Bb. I a 47.

16. *Hindoe-Javaanse vormen van het padmamūla.*

a. Trapvleugel Çiva-tempel tj. Prambanan — Foto OD. 8226.
b. Moskee Mantingan — Foto OD. 10547.
c. Nisbekroning tj. Ngawen — Foto OD. 7819.
d. Rankenpost Çiva-tempel tj. Prambanan — Foto OD. 9836.
e. Rankenpost Baraboeḍoer — Naar Bb. III 51.
f. Rankenpost Baraboeḍoer — Naar Bb. 168.

17. *Indische voorstelling van de wereldboom.*

Rājput-schildering 17de eeuw, Mus. of Fine Arts, Boston — Naar COOMARASWAMY, *A pastoral Paradise, Rupam* 1930.

18. *Boomvoorstellingen.*

a. Wereldboom met zesarmige Avalokiteçvara, Bäzäklik, Murtuq, Turkestan 9de eeuw — Naar GRÜNWEDEL, *Altbuddh. Kultstätten in Chin. Turkistan*, 1912, fig. 590.
b. Stambha-topstuk, Besnagar — Naar BURGESS, *Anc. Mon.*, pl. 210.
c. Indische wereldboomvoorstelling — Naar GOBLET D'ALVIELLA, *La Migration des Symboles*, fig. 30.
d, e en g. Balische schilderingen RMVk. — Foto's RMVk.
f. Japanse wereldboomvoorstelling — Naar HOLMBERG, *Der Baum des Lebens*, 1922-23, fig. 19.

19. *Wensboomvoorstellingen Baraboeḍoer.*

a-b. Naar Bb. II 20 en II 19.

20. *Wensboomvoorstellingen Baraboeḍoer.*

a-b. Naar Bb. II 103 en II 22.

21. *Wensboomvoorstellingen Baraboeḍoer.*

a-d. Naar Bb. III 43, III 43, II 49, IV 11.

22. *Wensboomvoorstellingen Baraboeḍoer.*
    a-d. Naar Bb. II 30, I a 92, II 116, III 36.

23. *Dierfiguren aan de voet van rankenposten Baraboeḍoer.*
    a-i. Naar Bb. 165 g, 163 f, 167, 163 d, 170, 164 c, 173 a, 165 b, 164 f.

24. *De kumbha als padmamūla-symbool.*
    a. Amarāvatī — Foto Inst. Kern.
    b. Polonnāruva, Ceylon — Naar COOMARASWAMY, *Yakṣas* II, pl. 14[2].
    c. Mathurā — Foto Inst. Kern.
    d. Rankenpost Baraboeḍoer — Naar Bb. 164 d.
    e. Balische kĕṇḍi — Foto RMVk.

25. *De kumbha als padmamūla-symbool.*
    a. Ornament talam Mus. Batavia — Naar papierafdruk coll. Van Erp.
    b. Talam coll. Van Erp — Naar papierafdruk coll. Van Erp.
    c. Talam coll. Van Erp — Naar papierafdruk coll. Van Erp.
    d. Talam RMVk. — Naar papierafdruk coll. Van Erp.

26. *De kumbha als padmamūla-symbool.*
    a. Çiva-tempel tj. Prambanan — Foto Van Erp.
    b. Haṃsa-tempel tj. Prambanan — Foto Van Erp.

27. *De kumbha als padmamūla-symbool.*
    a. Zuil Ajaṇṭā — Foto Inst. Kern.
    b. Achterzijde beeld Mathurā — Foto Inst. Kern.
    c. Talam coll. Van Erp — Naar papierafdr. coll. Van Erp.
    d. Pilaster nisomlijsting Baraboeḍoer — Naar Bb. 118.
    e. Pilaster nisomlijsting tj. Sewoe — Foto OD. 801.

28. *Dwerg-yakṣa als padmamūla-symbool.*
    a. Tj. Loemboeng (Moentilan) — Foto OD. 7642.
    b. Bharhut — Foto Inst. Kern.
    c. Amarāvatī — Foto Inst. Kern.

29. *Potbuikigen.*
    a. Çiva als Guru, tj. Banon — Foto OD. 1171.
    b. Gaṇeça — Naar GETTY, *Gaṇeça*, 1936, pl. 5a.
    c. Kubera, Satna, Rewah State, Baghelkhand — Foto Inst. Kern.
    d. Vierarmige godin, Jagatsukh, Kulū — Naar COOMARASWAMY, *Yakṣas* II, pl. 23.

30. *De schelp als padmamūla-symbool.*
    a. Reliëf tj. Meṇḍoet — Naar KERSJENS en DEN HAMER, *De tj. Meṇḍoet*, pl. 1.
    b. Reliëf tj. Meṇḍoet — Foto OD. 1995.
    c. Reliëf tj. Plaosan — Foto Van Erp.
    d. Reliëf tj. Meṇḍoet — Foto Van Erp.
    e. Ornament talam — Naar papierafdr. coll. Van Erp.
    f. Schildering Ajaṇṭā — Naar YAZDANI, *Ajaṇṭā* II, pl. XLVII a.

31. *Het juweel als padmamūla-symbool.*

a. Haṃsa-tempel tj. Prambanan — Foto Van Erp.
b. Bronzen beeldgroep van Çiva en Pārvatī, Kĕrtĕk, Wonosobo — Foto OD. 6378.

32. *De syllabe Çrī als padmamūla-symbool.*

a. Moskee Mantingan — Foto OD. 10547.
b. Nisbekroning tj. Ngawen — Foto OD. 7819.
c-j. Gouden ringen Mus. Batavia — Foto's OD. 8607 — 8609.
k. Ornament steen voormalige coll. Blitar — Foto OD. 665.
l. Ornament talam — Naar papierafdr. coll. Van Erp.

33. *De lotusbloem als padmamūla-symbool.*

a. Tjaṇḍi Meṇḍoet — Foto OD. 2007.
b. Ornament Prah Kô Kambodja — Naar De Coral Rémusat, *L'Art khmer*, pl. 8.
c. Ornament Baphūon — Naar De Coral Rémusat, *L'Art khmer*.
d. Ornament Angkor Vat — Naar De Coral Rémusat, *L'Art khmer*.

34. *De lotusbloem als padmamūla-symbool.*

a. Tārā-beeld, Tibet — Naar Waddell, *The Buddhism of Tibet*, p. 23.
b. Mañjughoṣa-beeld, Tibet — Naar Grünwedel, *Myth. des Buddh.*, pl. 110.
c. Amitāyus, Mañjuçrī en Vajrapāṇi — Naar Grünwedel, *Myth. des Buddh.*, pl. 92.
d. Sadakṣari Lokanātha, Bhadrapir, Birbhum distr. — Naar Banerji, *Eastern School of Mediaeval Sculp.*, *ASI.*, *NS.*X LVII, 1933, XVII a.

35. *Voorwerpen en beeldgroepen in lotusplantvorm.*

a. Bronzen lamp coll. Resink-Wilkens, Djogjakarta — Foto OD. 6500.
b. Lamp op reliëf Baraboeḍoer — Naar Bb. III 25.
c. Nissen in achterwand bijtempel tj. Sewoe — Foto OD. 807.
d. Beeldgroep Nālandā, Bihar, Bengalen — Naar *Mbl. v. B.K.*, 1933, p. 177.

36. *Beeldgroepen in lotusplantvorm.*

a. Het Grote Wonder te Çrāvastī, Chin. plastiek gedateerd 678 A.D. — Naar Coomaraswamy, *Elements of Buddh. Iconography*, 1935, pl. XII, 37.
b. Dezelfde voorst., Sārnāth — Foto Inst. Kern.
c. Dezelfde voorst., Nālandā — Foto Inst. Kern.

37. *Vierdelig padmamūla.*

a. Viçvavajra, illustratie Na-khi-hs. — Naar Rock, *Studies in Na-khi Literature*, *BEFEO.* XXXVIII, 1938, pl. XXII.

b. Viçvavajra — Naar *Picture Section Chin. Tripiṭaka.*
c. Wensboom met juweelpotten tj. Sadjiwan — Foto OD. 347.
d. Standaard te midden van juweelpotten, Baraboeḍoer — Naar Bb. I Ba 260.

38. *De kidang als parvan-symbool.*

a. Tjaṇḍi Soekoeh — Foto OD. 7126.
b. Penanggoengan — Naar OV. 1937 pl. 40.
c. Reliëf tj. Panataran — Foto OD. 584.
d. Çiva-liṅga bekroond door hertenboog, Balische schildering in het bezit van den schrijver.

39. *De makara als parvan-symbool.*

a. Sārnāth — Foto Inst. Kern.
b. Mathurā — Foto Inst. Kern.
c. Biaro bahal I, Padang Lawas, Tapanoeli — Foto OD. 10580.
d. Poortbekroning Pagan, Burma — Foto Inst. Kern.
e. Mathurā — Foto Inst. Kern.
f. Amarāvatī — Foto Inst. Kern.

40. *De makara als parvan-symbool.*

a. Tjaṇḍi Boebrah — Foto Van Erp.
b. Détail troonzetel Baraboeḍoer — Foto Van Erp.
c. Tjaṇḍi Plaosan — Foto Van Erp.
d. Reliëf Baraboeḍoer — Naar Bb. I b 51.
e. Reliëf Baraboeḍoer — Naar Bb. I b 30.

41. *De nāga als parvan-symbool.*

a. Bantéay Srei, Kambodja — Naar De Coral Rémusat, *L'Art khmer*, pl. 57.
b. Chau Srei Vibol, Kambodja — Naar De Coral Rémusat, *L'Art khmer*, pl. 59.
c. Mébon occidental, Kambodja — Naar De Coral Rémusat, *L'Art khmer*, pl. 60.

42. *Ontwikkeling van de nāga uit de lotusrank.*

a-d. Baraboeḍoer — Naar Bb. 163 f, 171, 169, DO III 17.
e. Prasat Damrei — Naar Parmentier, *L'Art khmer classique* I, 1939, pl. XXXVII.
f. Bantéay Srei — Naar De Coral Rémusat, *Les Arts de l'Indoch.*, pl. XXXVII 23.
g. Prasat Sek Sa Tuy — Naar Parmentier, *o.c.*, fig. 30.
h. Bantéay Srei — Naar Coedès, *RAA.*, 1935, pl. LXXX.
i. Bantéay Samré — Naar De Coral Rémusat, *L'Art khmer*, pl. 138.

43. *Ontwikkeling van de nāga uit de lotusrank.*

Bronzen wierookbrander, Danrun, Monkol-borei, Battambang, Kambodja, Mus. Alb. Sarraut — Naar *AAK.* II, 1924, pl. XXXIV.

44. *De nāga als parvan-symbool.*
    a. Handvormige nāga-figuur Bharhut — Foto Inst. Kern.
    b. Handvormige nāga-figuur Bakong — Naar De Coral Rémusat, *o.c.*, pl. 129.
    c. Handvormige nāga-figuur Bharhut — Foto Inst. Kern.
    d. Makara met nāga-slurf — Foto OD. 391 b.
    e. Garuḍa op wereldboom met nāga's, ill. Na-khi-hs. — Naar Rock, *o.c.*, pl. XXXIV.

45. *Symbolen van het brahmamūla.*
    a. Het karnen van de oceaan, détail pilaster Angkor Vat — Naar De Coral Rémusat, *Les Arts de l'Indoch.*, pl. 35.
    b. Monsterkop met ornament, Prah Kô, Rolûos, Kambodja — Naar De Coral Rémusat, *o.c.*, pl. 36.

46. *Symbolen van het brahmamūla. — Voorstellingen van de Udaya- en Astagiri.*
    a. Gouden sieraad, Oost-Java, Mus. Ind. Inst., Amsterdam — Foto Ind. Inst.
    b. Wajangfiguur van Batara Goeroe, Mus. Ind. Inst., Amsterdam — Foto Ind. Inst.
    c. Bovendorpel Kôk Pô — Naar Stern, *BEFEO.* XXXVIII, pl. XLVII.
    d. Bronzen hanglamp, Oost-Java — Foto OD. 11129.

47. *Symbolen van het brahmamūla. — Monsterkop met armen.*
    a. Belahan — Foto OD. 6930.
    b. Bantéay Srei — Naar Parmentier, *L'Art d'Indravarman*, *BEFEO.* XIX, pl. XV.
    c. Baraboeḍoer — Foto OD. 1049.
    d. Vat Kralan — Naar Stern, *RAA.* 1934, pl. LXXVIII.
    e. Phnom Kulên — Naar De Coral Rémusat, o.c., pl. 19.

48. *Symbolen van het brahmamūla.*
    a. Spuierreliëf Djalatoeṇḍa — Foto OD. 6562.
    b. Kala songsang, Bali — Naar Feestb. Bat. Gen. II, afb. I.
    c. Kāla-kop als Sūrya, Thommanon, Kambodja — Naar De Coral Rémusat, *o.c.*, pl. 32.
    d. Eénogige monsterkop, Bali — Foto OD. 11068 [1].
    e. Eénogige monsterkop, Bali — Foto OD. 10819 [1].

49. *Symbolen van de stam en van het brahmamūla — Topstukken.*
    a-g. Baraboeḍoer — Naar Bb. I b 70, II 18, I b 83, III 32, I a 91, Ba 168, Ib 83.

50. *Symbolen van de stam en van het brahmamūla — Topstukken.*
    a-j. Baraboeḍoer — Naar Bb. I Bb. 118b, I b 63, IV 26, I b 70, III 50, DB II 13, IV 25, IV b 12, I a 91.

---

[1] Vindplaats nog niet gepubliceerd.

51. *Het rad als brahmamūla-symbool.*
    a. Sudarçanacakra, Zuid-Indië, 15de eeuw, Mus. Guimet — Foto Inst. Kern.
    b. Amarāvatī — Foto Inst. Kern.
    c. Rad op cosmische lotusplant, omringd door windstreekhoeders — Naar Picture Section Chin. Tripiṭaka.
    d. Amarāvatī — Foto Inst. Kern.

52. *De triçūla als brahmamūla-symbool.*
    a. Détailwensboom Baraboeḍoer-reliëf — Foto OD. 1123.
    b. Détailwensboom Baraboeḍoer-reliëf — Naar Bb. II 49.
    c. Détailwensboom Baraboeḍoer-reliëf — Foto OD. 992.
    d. Reliëf tj. Kedaton — Foto OD. 3397.
    e. Bronzen bidschel — Foto OD. 7482.
    f. Gouden handvat van een wijwatersprenkelaar, coll. Z.H. Mangkoenegara VII, Soerakarta — Naar STUTTERHEIM, *Djåwå* XVII, fig. 57.
    g. Détail wensboom Baraboeḍoer-reliëf — Foto OD. 1129.

53. *De triçūla als brahmamūla-symbool.*
    a. Bronzen drietand, Zuid-Indië, 15de eeuw, Mus. Guimet — Foto Inst. Kern.
    b. Détail Trěṇavindu-beeld, tj. Singosari — Foto OD. 1176 a.
    c. Bronzen topstuk processiestaf, Sloemboeng, Oost-Java — Foto OD. 10162.
    d. IJzeren peillood (?) met bronzen deklaag, Surma-rivier, O.-Bengalen, 6de eeuw — Naar COOMARASWAMY, *History of Ind. and Indon. Art*, pl. 169.

54. *Het zonnescherm als hemelboom-symbool.*
    a. Ornament bronzen talam — Naar papierafdr. coll. Van Erp.
    b. Reliëf Amarāvatī — Foto Inst. Kern.
    c. Levensboomvoorstelling bij de Ngadjoe-Dajaks — Naar SCHÄRER, *Die Gottesidee der Ngadju-Dajak in Süd-Borneo*, 1946, fig. 5.
    d. Reliëf Amarāvatī — Naar STRZYGOWSKI, *Asiens bild. Kunst*, pl. 269.
    e. Opzetstuk van spuierbeeld Belahan — Naar STUTTERHEIM, *Djåwå* XVIII, 1938, pl. 5.
    f. Reliëf Baraboeḍoer — Naar Bb. I b 59.

55. *Het triçūla-cakra-motief als brahmamūla-symbool.*
    a. Ornament zuil Sānchi — Foto Inst. Kern.
    b. Topstuk toraṇa Sānchi — Foto Inst. Kern.
    c. Bodhighara Sānchi — Foto Inst. Kern.
    d. Reliëf Amarāvatī — Foto Inst. Kern.
    e. Reliëf Bharhut — Naar CUNNINGHAM, *The Stupa of Bh.*, pl. XXIX.
    f. Reliëf Gandhāra — Naar FOUCHER, *AGBG.* I, fig. 216.
    g. Reliëf Amarāvatī — Foto Inst. Kern.

56. *Het triçūla-cakra-motief als wandornament.*
    a-f. Naar *Hommage au congr. des orientalistes de Hanoi*, 1902.
    g-h. Geornamenteerde stenen Diëng — Foto OD. 1254.

57. *Liṅga en yoni.*
    a. Yoni Tiruvottiyūr, Zuid-Ind. — Naar SHASTRI, *South Ind. Images*, pl. 47.
    b. Yoni Padjarakan, Pasoeroehan — Foto OD. 261.
    c. Bovendorpel Vat En Khna, Kambodja, Mus. Sarraut — Naar *BEFEO.* XXXI, pl. CVII.
    d. Liṅgodbhavamūrti van Çiva, Zuid-Ind., Mus. Guimet — Foto Inst. Kern.
    e. Kālaharamūrti, SHASTRI, *o.c.*, fig. 89.

58. a. Beeld Blitar — Foto OD. 1926.
    b. Wandornament tj. Pringapoes — Foto OD. 11413.
    c. Bronzen hanglamp, coll. Resink-Wilkens — Foto OD. 6502.

59. *De Javaanse goenoengan.*
    a. Naar BERGEMA, *De Boom des Levens in schrift en historie*, 1938, pl. t/o titelpagina.
    b. Naar HIDDING, *TBG.* LXXI, 1931, pl. t/o p. 639.
    c. Naar BERGEMA, *o.c.*, pl. 3.

60. *De Javaanse goenoengan.*
    a. Naar HEINE-GELDERN, *Bauform und Weltbild*, *WBKKA.* IV, 1930, pl. 29.
    b. Naar HIDDING, *l.c.*, pl. t/o p. 638.
    c. Foto RMVk.

61. *De Balische goenoengan.*
    a. Naar KATS, *Het Jav. Tooneel*, pl. t/o p. 24.
    b. Naar MAC PHEA, *Djåvå* 1936, afb. A.
    c. Reliëf Seṇḍang Doewoer — Foto OD. 6766.

62. *De ontwikkeling van de Buddha-beeltenis.*
    a. Reliëf Bharhut — Foto Inst. Kern.
    b. Verguld bronzen beeld, China — Naar GETTY, *The Gods of Northern Buddh.*, pl. LXV a.
    c. Verguld bronzen beeld van Gautama Buddha, China — Naar GETTY, *o.c.*, pl. LXV c.
    d. Bronzen beeld, Siam — Naar ADAM, *Buddha Statuen*, pl. 201.
    e. Bronzen beeld, Siam — Naar ADAM, *Buddha Statuen*, pl. 38.

63. *Beelden van het Mucilinda-type.*
    a. Nāga-beeld Ajaṇṭā — Foto Inst. Kern.
    b. Nāga-vorst Mathurā — Naar VOGEL, *Ind. Serpent Lore*, pl. 1.
    c. Bronzen lamp, Zuid-Ind., Naar GETTY, *o.c.*, pl. XIX a.
    d. Beeld van Mānasā — Naar BANERJI, *o.c.*, pl. LXIV c.
    e. Onbek. godenbeeld, Sonarang, distr. Dacca — Naar BANERJI, *Eastern Ind. School of med. Sculpt.*, pl. XXXVIII.

64. *Ekapāda-voorstellingen.*
    a. Ekapādatrimūrti, Zuid-Indië — Naar JOUVEAU-DUBREUIL, *Arch. du Sud de l'Inde* II, pl. I.
    b. Gautama Buddha, zijn eerste woorden sprekende, China — Naar GETTY, *o.c.*, pl. VI d.
    c. Ekapādatrimūrti, Adhipurīçvara-tempel, Tiruvorriyur — Foto Inst. Kern.

65. a-b. Vidyādhara-voorstellingen tj. Meṇḍoet — Foto OD. 1975 en 1985.

66. *Vierdelig brahmamūla.*
    a. Liṅga tj. Soekoeh — Naar VAN DER VLIS, *VBG.* XIX.
    b. Terracotta-paneel Paharpur, Rājshāhi distr., Bengalen — Naar *ASI-AR.* 1930, 4, pl. LI.
    c. Stūpa Nepal — Naar BROWN, *Picturesque Nepal*, pl. t/o p. 137.
    d. Toren Bayon, Kambodja — Foto Inst. Kern.
    e. Brahmā-beeld Singosari, RMVk. 1403/1582 — Foto RMVk.
    f. Priesterschel — Foto OD. 10912.
    g. Catuḥkāya-beeld, Pedjeng, Bali — Foto OD. 7718.

67. *Godenbeeld en attribuut.*
    a. Avalokiteçvara met 12 emanaties, Tibet — Naar GETTY, *o.c.*, pl. XXII.
    b. Witte Tārā, Tibet. schildering — Naar Foto Ver. v. Vr. d. Aziatische Kunst.
    c. Bhaiṣajyaguru, Tibet — Naar GRÜNWEDEL, *Mythologie des Buddh.*, Abb. 93.
    d. Terracotta-paneel Paharpur, Rājshāhi distr., Bengalen — Foto Inst. Kern.

68. *Lotus- en vanaspati-stijl.*
    a. Bubukṣa en Gagang aking, tj. Soerawana — Foto OD. 343.

69. *Lotusstijl.*
    a. Avalokiteçvara-beeld Nālandā, Patna distr. — Foto Inst. Kern.
    b. Beeld van Krĕṣṇa Venugopāla, Zuid-Ind. — Naar *Keur v. Ind. Beeldhouwk.*, uitg. Ver. v. Vr. der Aziatische Kunst, pl. IX.
    c. Wajang-figuur, Ardjoena — Naar KATS, *Het Jav. Tooneel.*
    d. Achterstuk Japanse beeldgroep, 8ste eeuw — Naar COOMARASWAMY, *Elements of buddh. Iconography*, pl. XI, 36.

70. *Vanaspati-stijl.*
    a. Yakṣa-figuur reliëf Baraboeḍoer — Naar Bb. I 43.
    b. Yakṣa-beeld als topstuk bronzen bel, Sloemboeng, Oost-Java — Foto OD.
    c. Javaanse wajang-figuur — Naar KATS, *Het Jav. tooneel.*
    d. Balische wajang-figuur — Naar KATS, *Het Jav. tooneel.*

71. *Vanaspati-stijl.*

a. Bronzen beeld van Yamāntaka, Tibet — Foto Inst. Kern.
b. Beeld van pedanda Siwa, Badoeng, Bali — Foto Van Erp.
c. Hoekstijldrager van meroe in de Poera desa, Batoean, Bali — Foto Van Erp.

72. a-b. Krishandvat Soerakarta, RMVk. 1239/22 en 20 — Foto RMVk.
c. Houten zuil met boeta-figuur, Bali, RMVk. 1677/16 — Foto RMVk.
d. Krisstandaard, Bali, RMVk. 1614/3 — Foto RMVk.

LIJST

DER IN DE VOETNOTEN GEBEZIGDE AFKORTINGEN

ABIA.: Annual Bibliography of Indian Archaeology, uitg. Instituut Kern te Leiden.

AGBG.: (FOUCHER) L'Art gréco-bouddhique du Gandhāra, 1905 en 1918.

AO.: Acta Orientalia.

ASI., AR.: Archaeological Survey of India, Annual Report.

Bb.: Beschrijving van Barabuḍur door N. J. Krom en Th. van Erp, 1920 en 1931.

BEFEO.: Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient.

BKI.: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Ned.-Ind., uitg. Kon. Instituut voor de Taal-, Land- en Volkenk. te 's-Gravenhage.

BSOS.: Bulletin of the School of Oriental Studies, London Institution.

Cat. Mus. Bat.: Catalogus der archaeologische verzameling van het Bataviaasch Genootschap van K. en W., 1887.

Cat. REM.: Catalogus van 's Rijks Ethnogr. Museum te Leiden.

Cult. Ind.: Cultureel Indië.

Ep. Ind.: Epigraphia Indica.

IAL.: Indian Art and Letters, publ. by the India Society.

IPEK.: Annual Review of prehistoric and ethnographical Art.

JA.: Journal Asiatique.

JAOS.: Journal of the American Oriental Society.

JB. & ORS.: The Journal of the Bihar and Orissa Society.

JISOA.: Journal of the Indian Society of Oriental Art.

JRAS.: Journal of the Royal Asiatic Society.

KSS.: Kathāsaritsāgara, Bombay-ed.

Mém. EFEO.: Mémoires de l'École française d'Extrême-Orient.

MKWA.: Mededeelingen van de Kon. Akademie van Wetensch. te Amsterdam.

NBG.: Notulen van de Algemeene en Directievergaderingen van het Bataviaasch Genootschap van K. en W.

NION.: Nederlandsch-Indië Oud en Nieuw.

OAZ.: Ostasiatische Zeitschrift.

OD.: Oudheidkundige Dienst in Ned.-Ind.
OV.: Oudheidkundig Verslag van de Oudheidk. Dienst in Ned.-Ind.
QJMyth. Soc.: Quarterly Journal of the Mythic Society.
RAA.: Revue des Arts Asiatiques.
RMVk.: Rijksmuseum voor Volkenkunde te Leiden.
SBE.: Sacred Books of the East.
TBG.: Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde, uitg. Bataviaasch Genootschap van K. en W.
WBKKA.: Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens.
ZDMG.: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

PLATEN

a

b

Baraboedoer

a

b

Sānchi

c

d Bronzen wierookbrander, Anurādhapura, Ceylon

KLIMMEND LOTUSRANKORNAMENT

a Tj. Kalasan

b Tj. Djago

c Houten deur poeri
Den Pasar, Bali

d Bantéay Srei,
Kambodja

a

b

c

Bharhut

d Ajantā

a Zuidelijke toraṇa Sānchi

b Détail

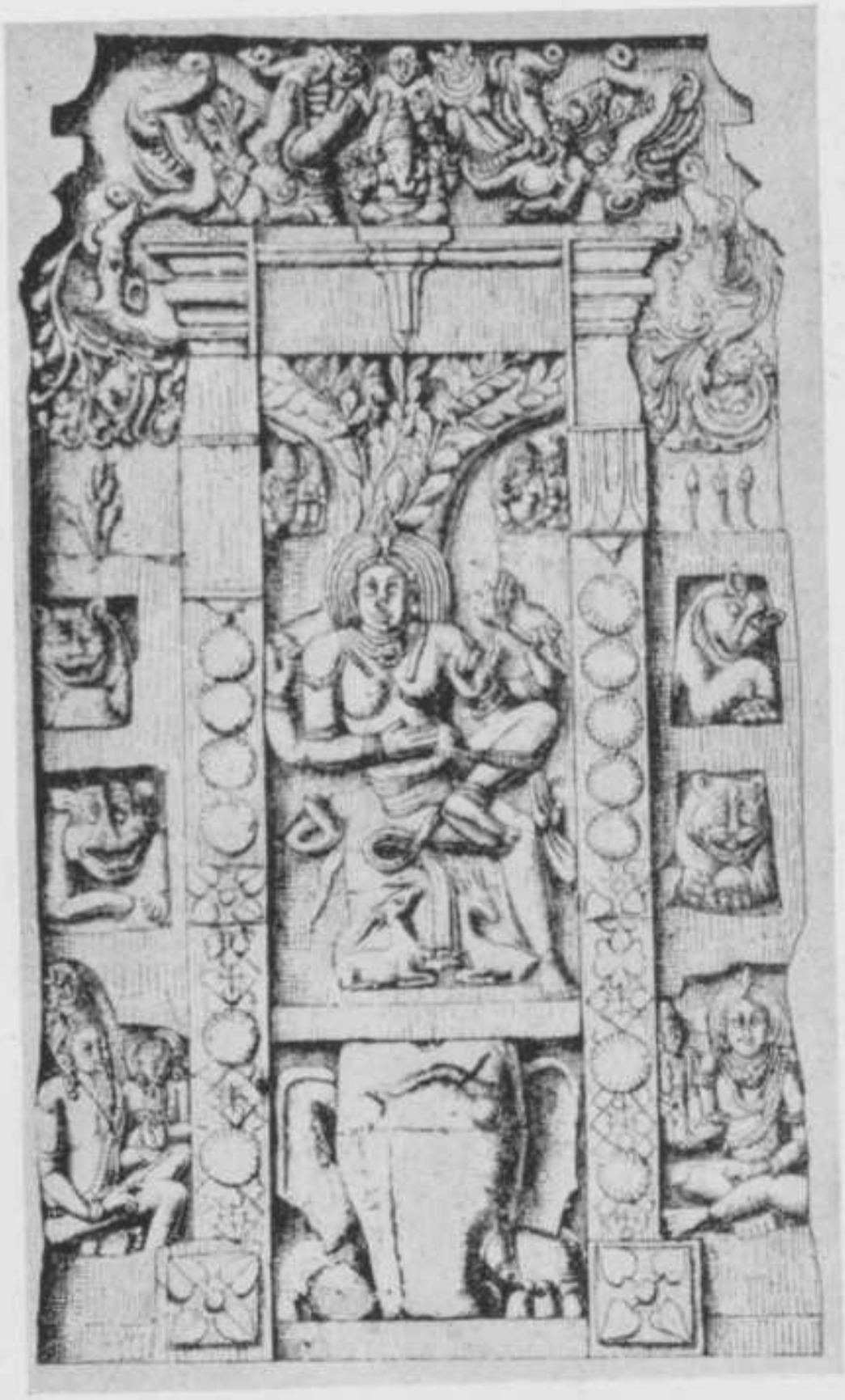
c Amarāvatī

a Çiva-tempel Bhumāra, Nagod State

b Bāgh, Gwalior State

c Balligamwe, Mysore

d Ruanweli-dāgaba, Anurādhapura, Ceylon



a Kailāçanātha-tempel, Kānchīpuram

b Roya Gopuram,
Māmallapuram, Madras

c Amarāvati

a

b

c

d

e

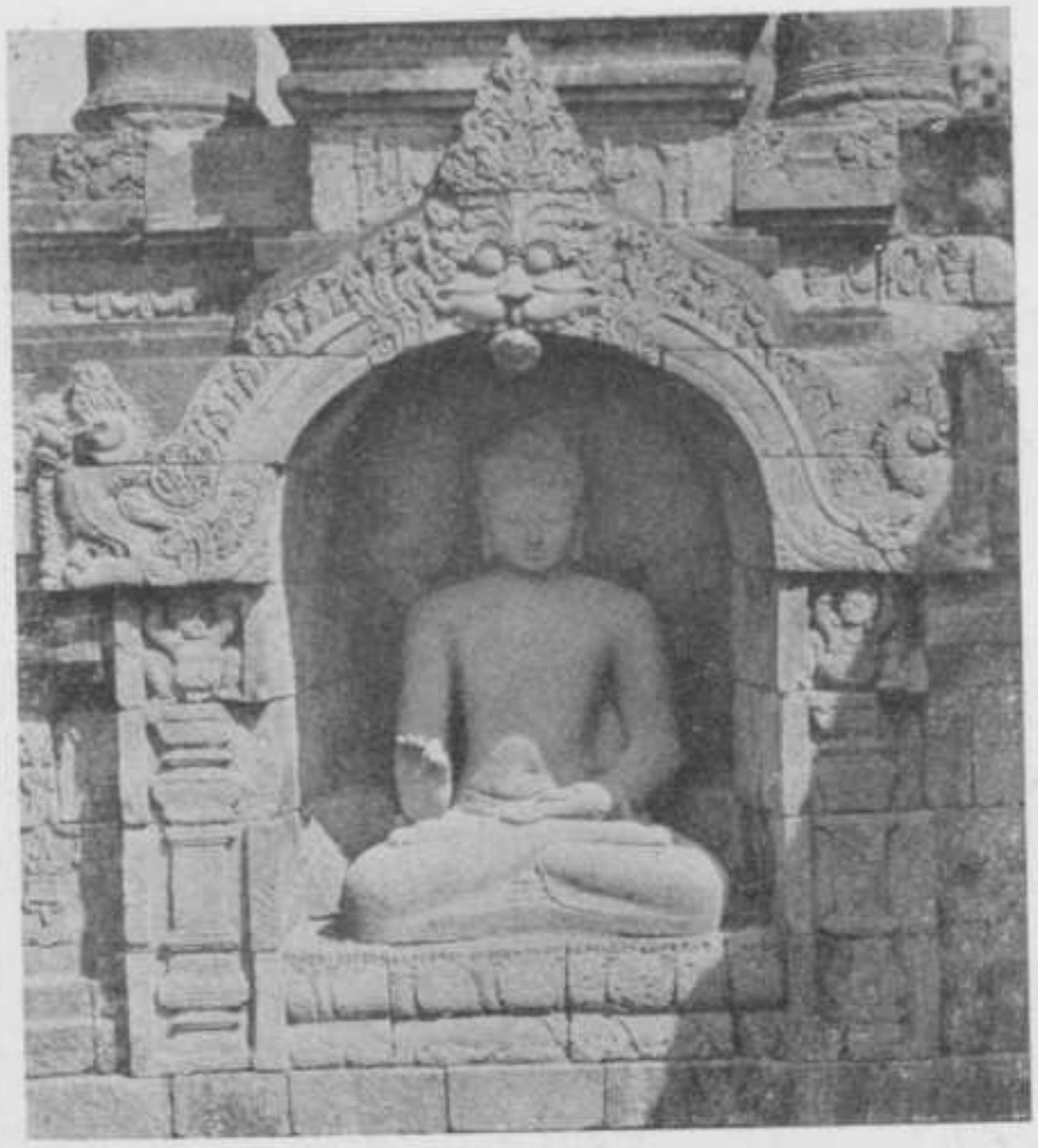
f

g

h

i

a, *b*, *d*, *e*, *g* en *h* Baraboedoer *c* Tj. Kalasan *f* Çiva-tempel tj. Prambanan
i Détail reliëf tj. Mendoet



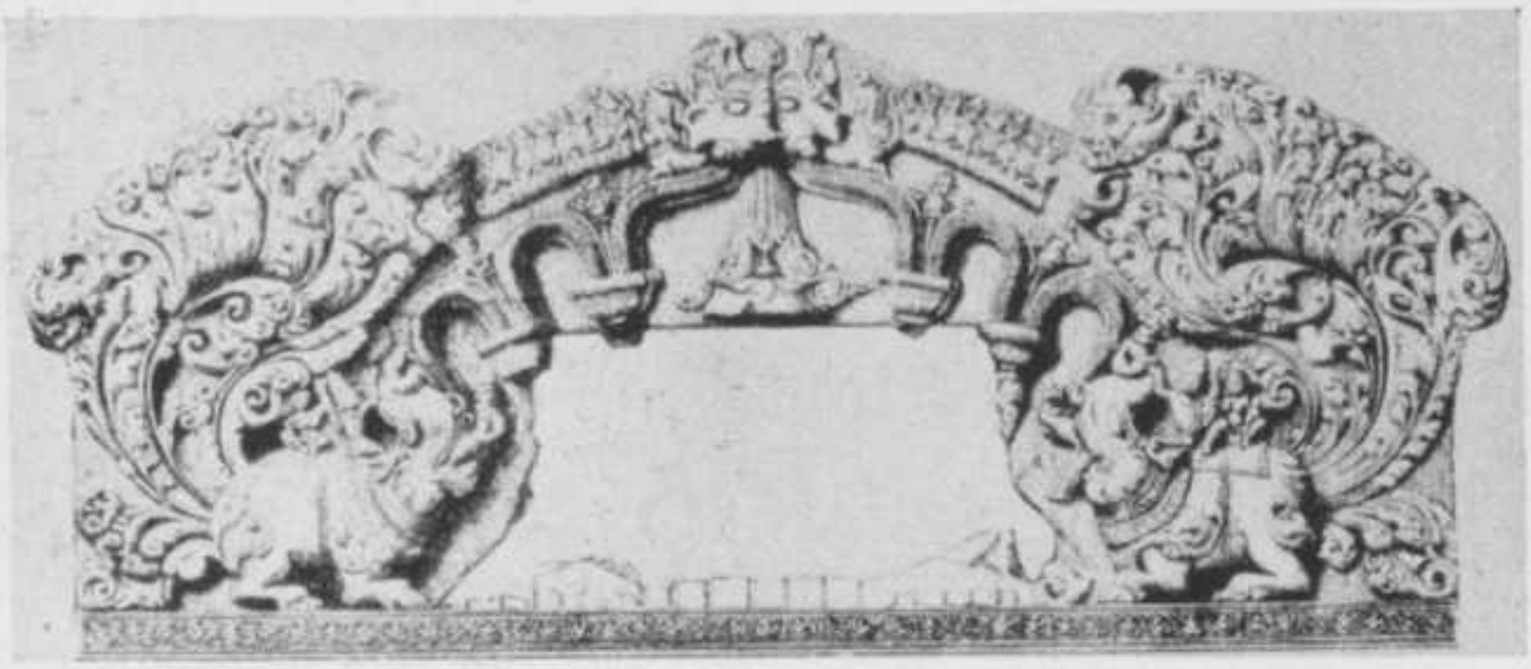
a Baraboedoer

b Çiva-tempel tj. Prambanan

c Kôk Pô, Kambodja

a Ajantā

b Aisvara-tempel, Sinnar

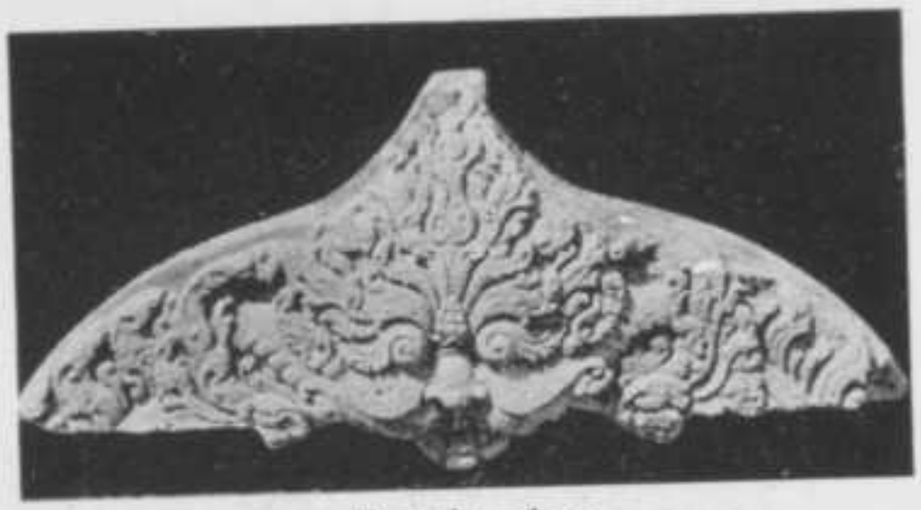


c Dodda Basavanna, Dhārwār distr.

d Sambor Prei Kuk, Kambodja

a Tj. Retna, Geḍong Sanga

b Çiva-tempel tj. Prambanan



c Baraboeḍoer

d

e

f

d-f Museum Den Pasar, Bali

a

b

c

d

e

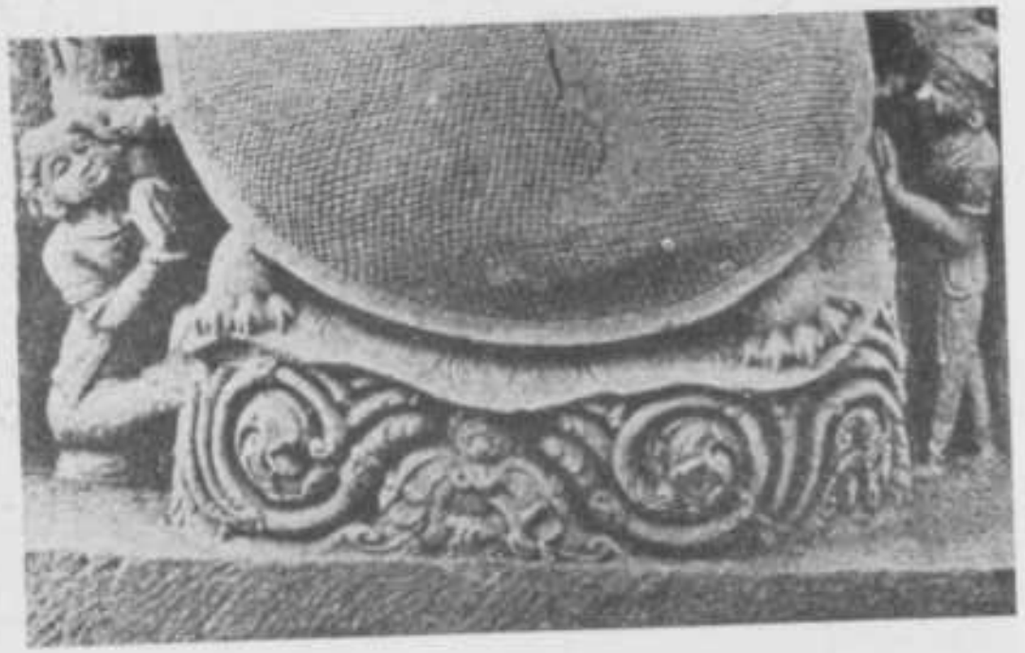
f

g

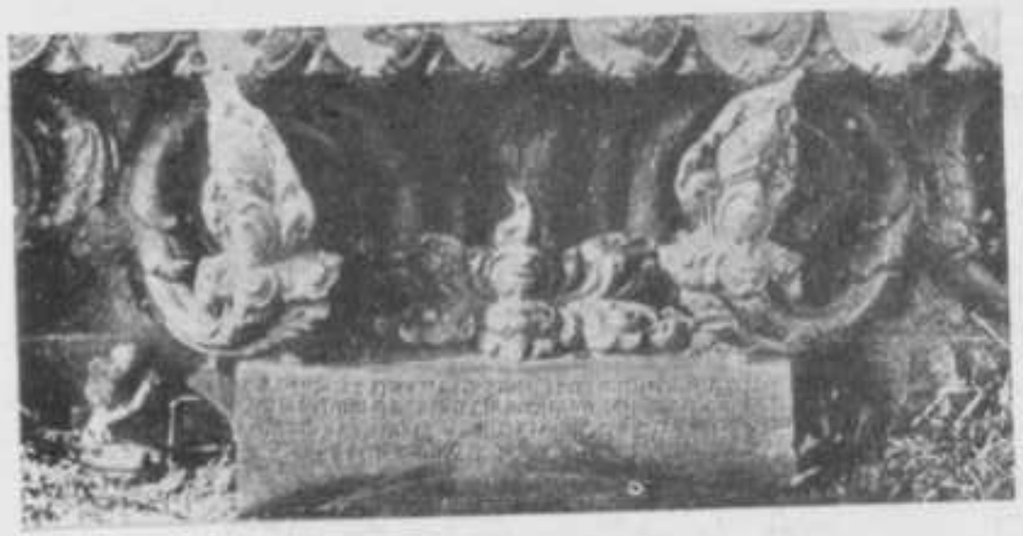
h

a Geḍong Sanga; *b-h* Baraboeḍoer

a Voetstuk beeld Garhwā, Allahabad distr.



b Voetstuk beeld Garhwā, Allahabad distr.



c Voetstuk beeld Rajāona, Mongīr distr.

d Kacheçvara tempel, Kānchīpuram

e Voetstuk beeld Sārnāth

a Tj. Mendoet

b Zuidelijke hoftempel tj. Prambanan

c Balisch houtsnijwerk

a Baraboedoer

b Tj. Boebrah

c Baraboedoer

a Trapvleugel Çiva-tempel tj. Prambanan

b Moskee Mantingan

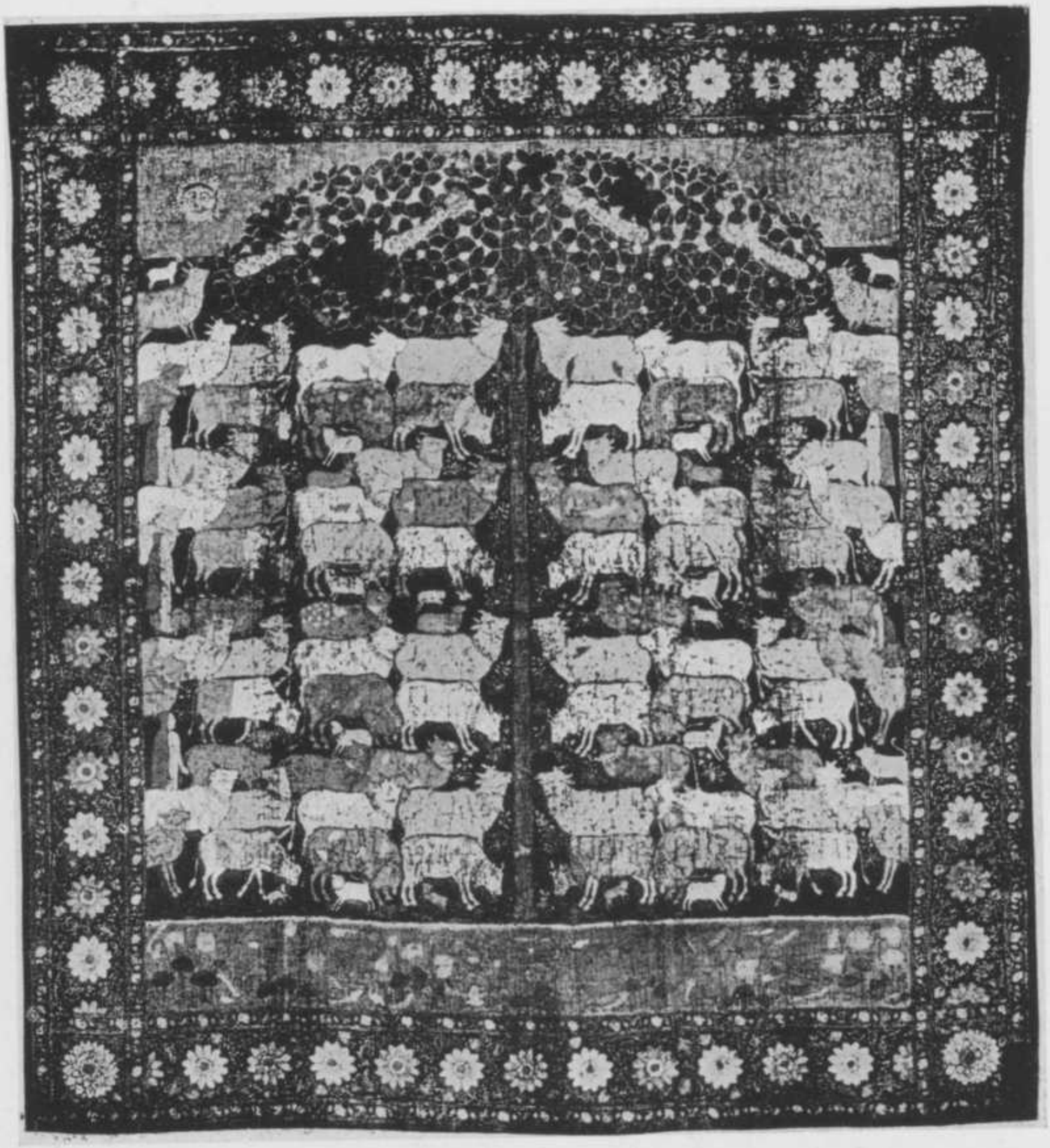
c Tj. Ngawen

d Çiva-tempel tj. Prambanan

e

f

Baraboeḍoer



Rājput-schildering (17de eeuw)

b Stambha-topstuk, Besnagar

c Indisch miniatuur

d Détail uit Balische schildering

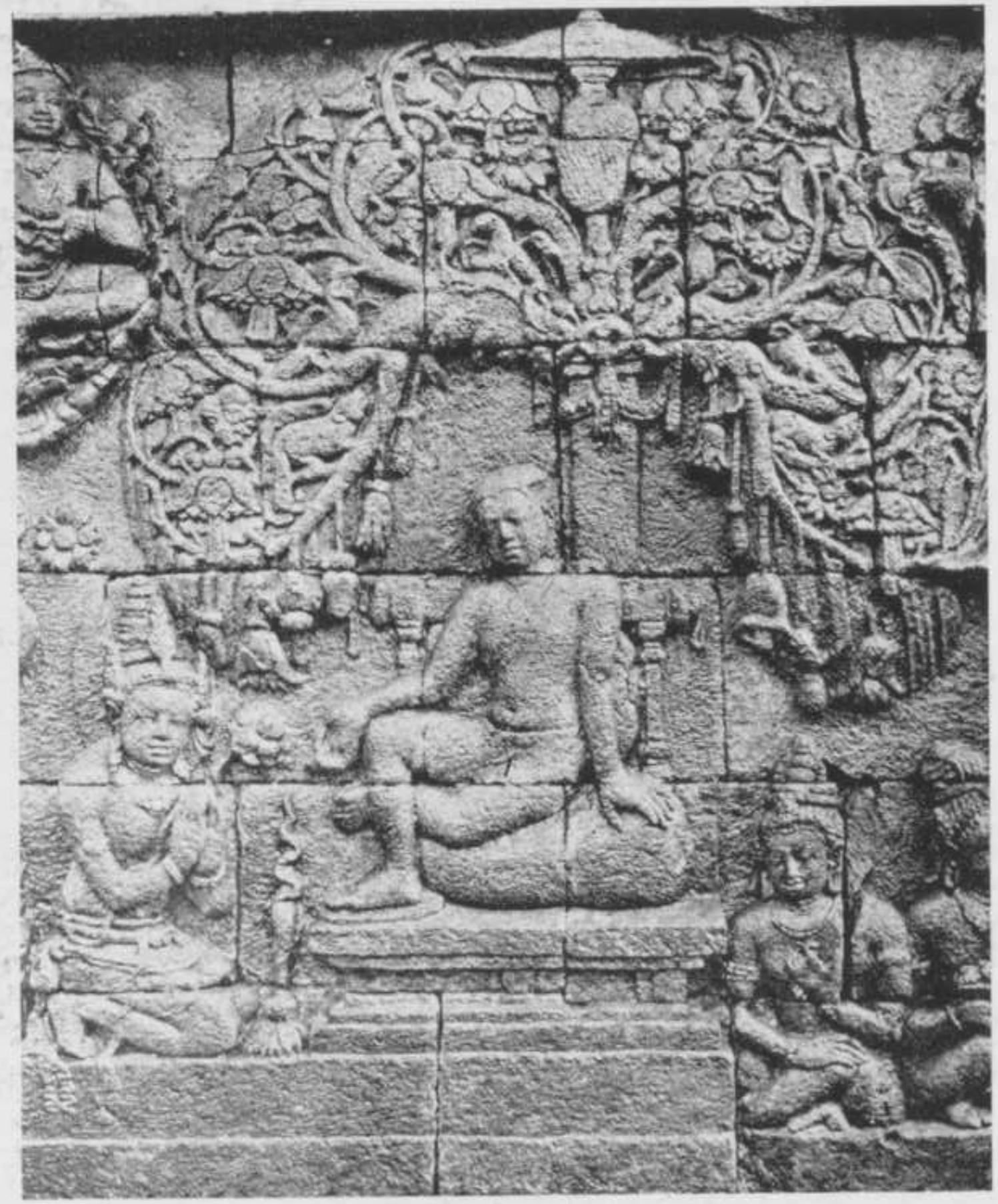
a Bäzäklik, Oost-Turkestan

e Détail uit Balische schildering

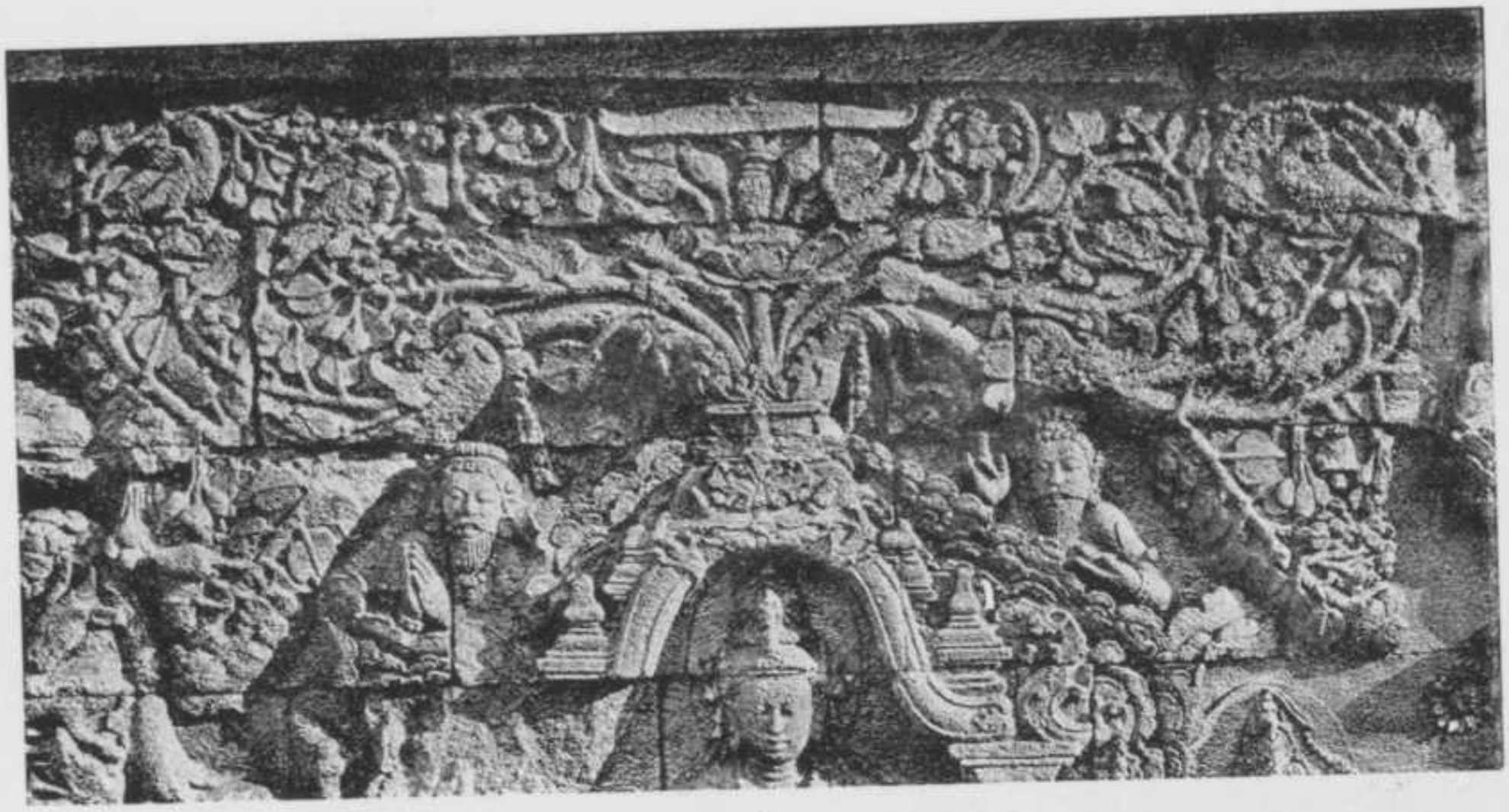
f Japanse kakemono

g Détail uit Balische schildering

a



Baraboedoer *b*



a

b

Baraboedoer

a

b

c

d

Baraboedoer

a

b

c

d

Baraboedoer

a

b

c

d

e

f

g

h

i

Rankenposten Baraboedoer

a Amarāvatī

b Polonnāruva, Ceylon

d Baraboeḍoer

e Kĕṇḍi, Bali

c Mathurā

a

b

c

d

Ornamenten bronzen priesterschalen, Midden-Java

a Reliëf Çiva-tempel tj. Prambanan

b Reliëf Haṃsa-tempel tj. Prambanan

DE KUMBHA ALS PADMAMULA-SYMBOOL IN COMBINATIE MET ZUIL

a Ajantā

b Achterzijde beeld Mathurā

c Ornament priesterschaal, Midden-Java

d Baraboedoer

e Tj. Sewoe

a Tj. Loemboeng, Moentilan

b Bharhut

c Amarāvatī

a Çiva als Guru, tj Banon

b Gaṇeça, Zuid-Indië

c Kubera, Satna, Baghelkhand

d Vierarmige godin, Jagatsukh, Kulū

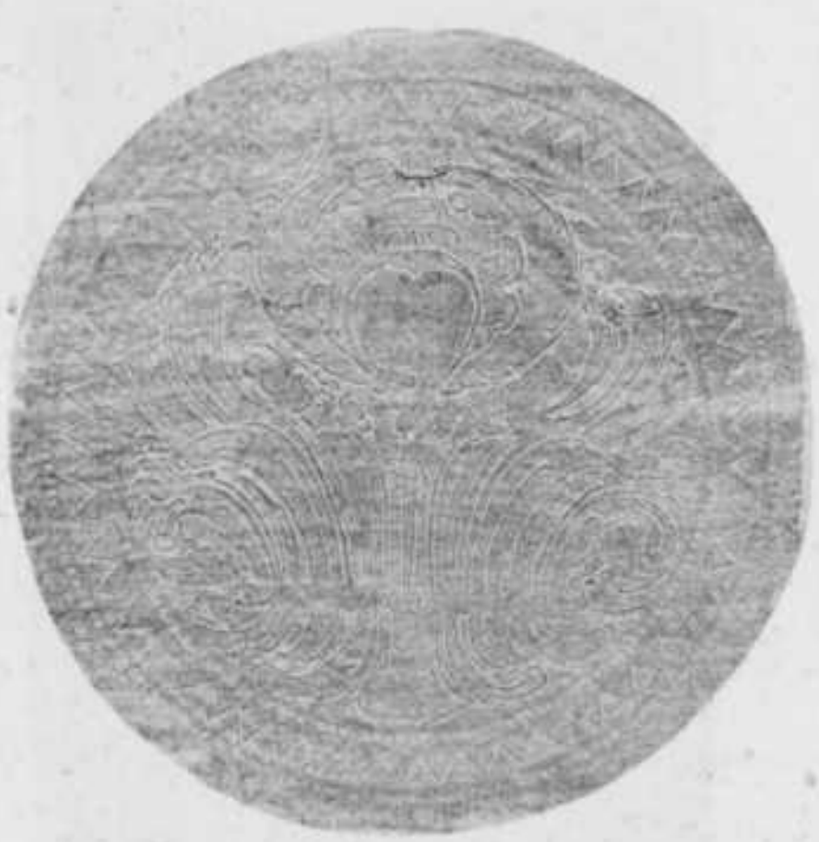
a

b

c Tj. Plaosan

d

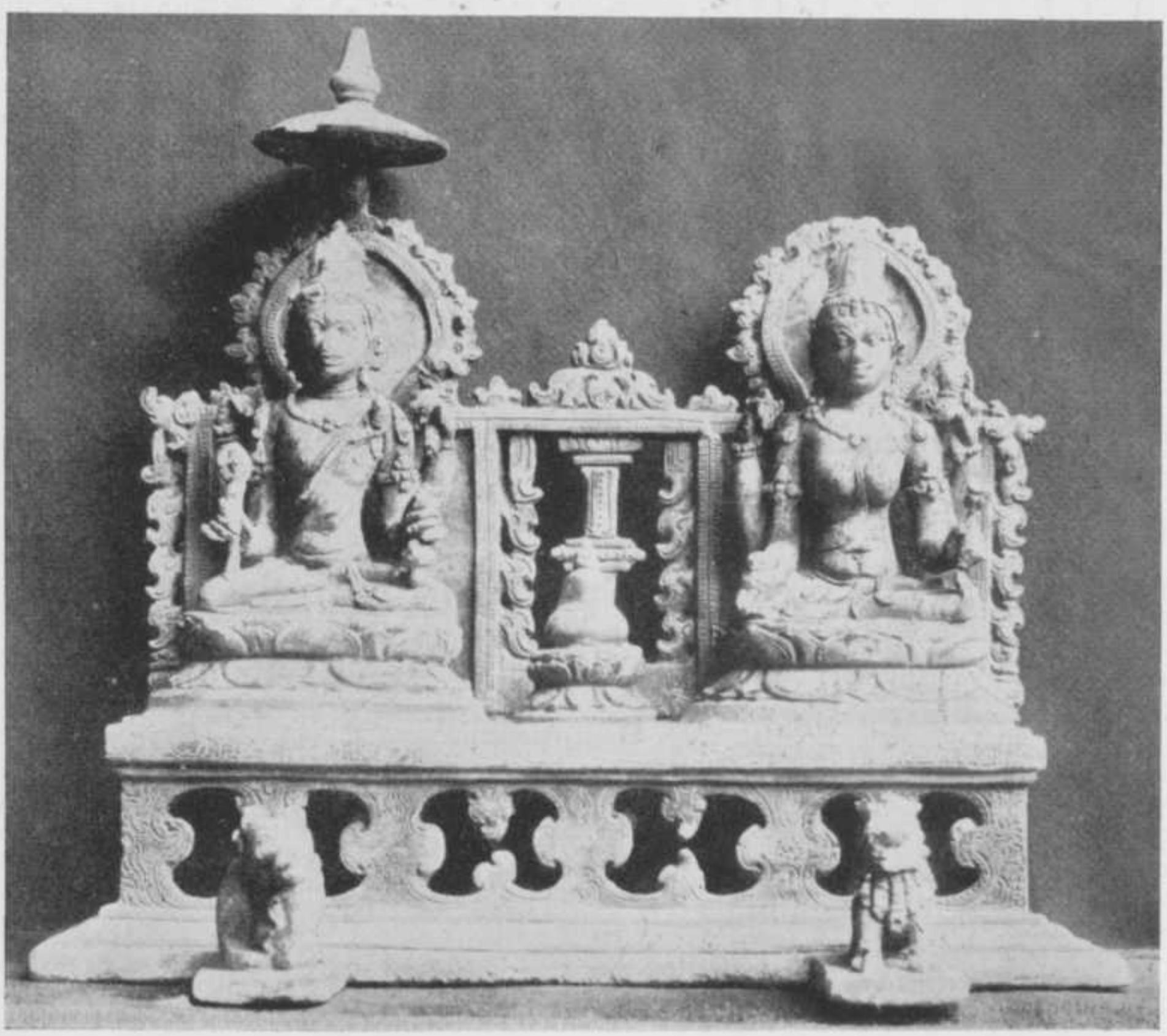
a, *b* en *d* Tj. Mendoet



e Ornament priesterschaal, Midden-Java

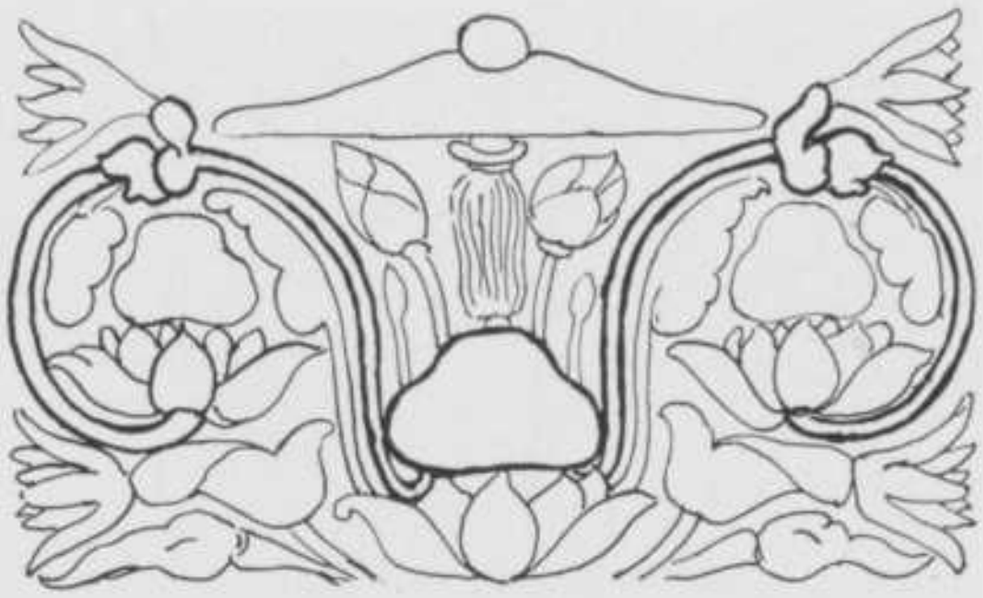
f Schildering Ajantā

a Reliëf Haṃsa-tempel tj. Prambanan

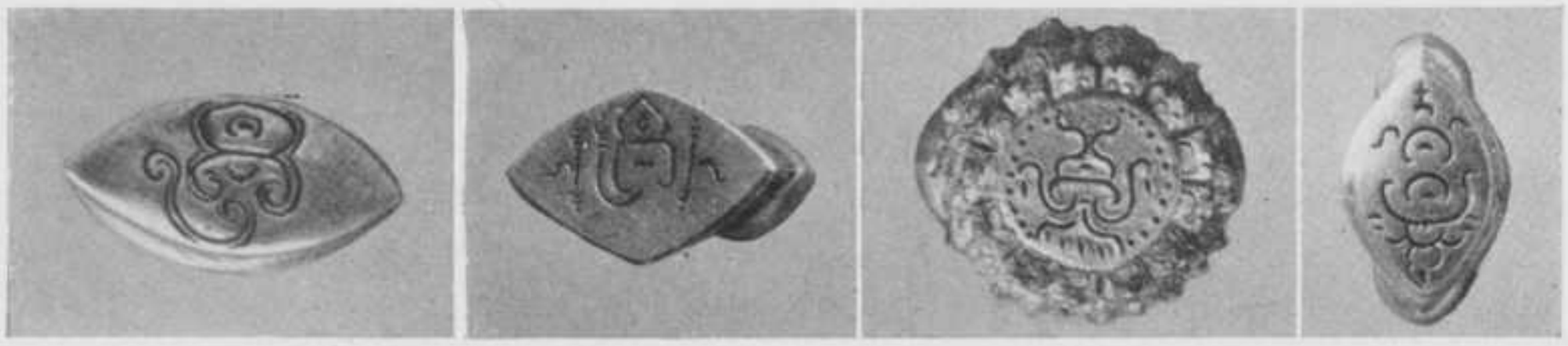


b Bronzen beeldgroep van Çiva en Pārvatī, Kĕrtĕk, Wonosobo

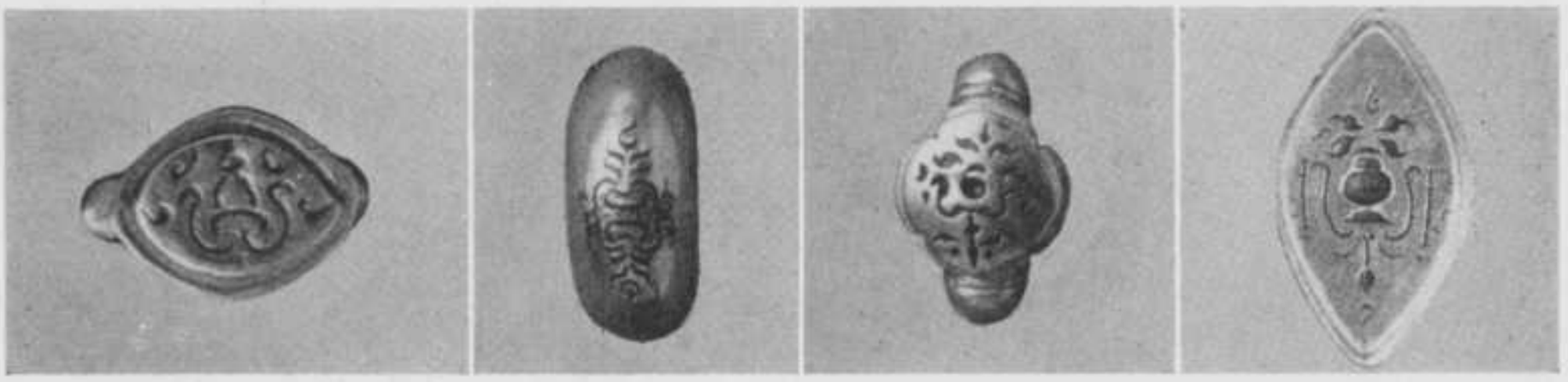
a Ornament moskee Mantingan



b Nisbekroning tj. Ngawen



c *d* *e* *f*



g *h* *i* *j*

c-j Gouden vingerringen, Midden-Java

k Ornament steen, Blitar

l Ornament priesterschaal, Midden-Java

a Tj. Mendoet

b Pilasterornament Prah Kô

c Baphûon

d Angkor Vat, Kambodja

a Tārā, Tib. schildering

b Mañjughoṣa, Tibet

c Amitāyus-Mañjuçrī-Vajrapāṇi, Tibet

d Sadakṣari Lokanātha, Bhadrapir, Birbhum distr.

a Bronzen lamp
coll. Resink-Wilkens

b Lamp op reliëf
Baraboedoer

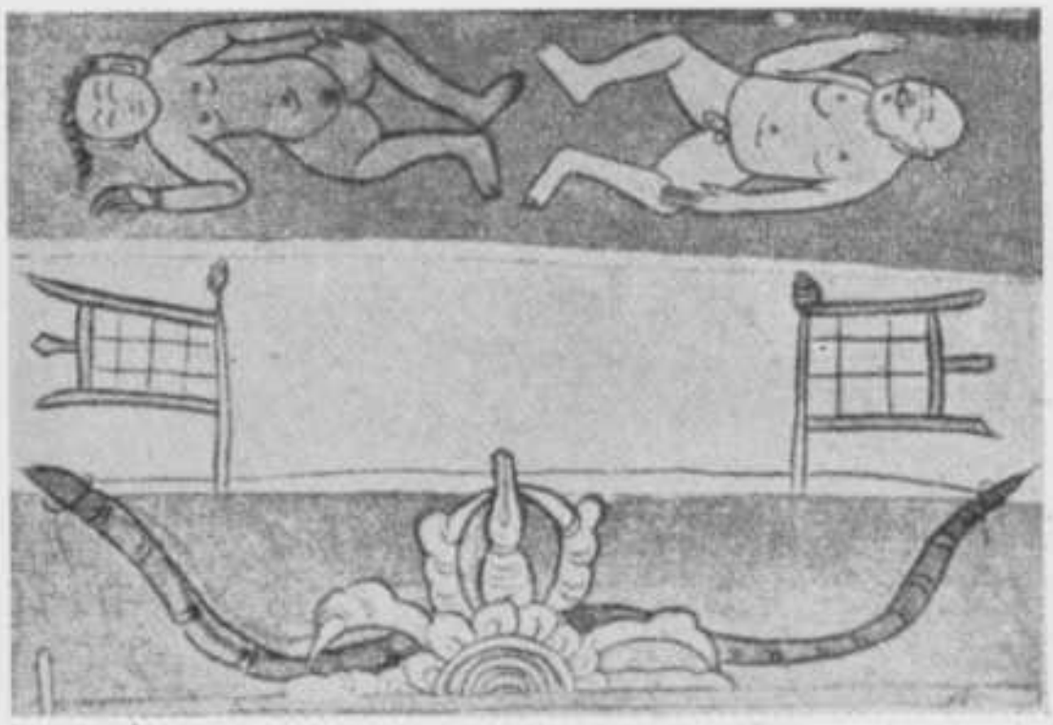
c Nissen in achterwand
bijtempel tj. Sewoe

d Beeldgroep Nālandā, Bengalen

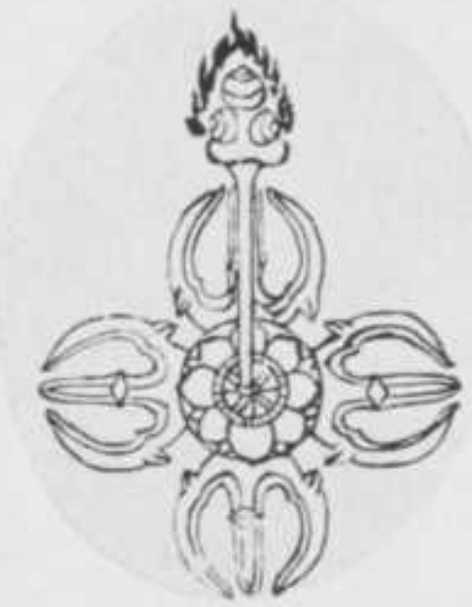
a Chin. plastiek, gedateerd 678 A.D.

b Sārnāth

c Nālandā, Bengalen



a Viçvavajra naar tekening uit Na-khi-hs



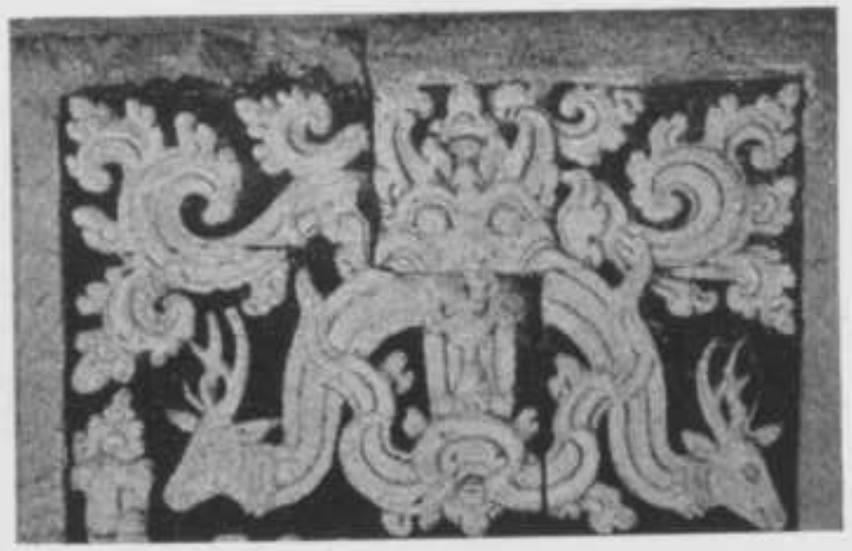
b Viçvavajra, Chin. tekening

c Wensboom met juweelpotten op reliëf trapspiegel tj. Sadjiwan

d Standaard te midden van juweelpotten, Baraboedoer

a Tj. Soekoeh

b Gg. Penanggoengan



c Tj. Panataran

d Balische schildering

a Sārnāth

b Mathurā

c Biaro Bahal I, Padang Lawas, Sumatra

d Pagan, Burma

e Mathurā

f Amarāvatī

a Tj. Boebrah

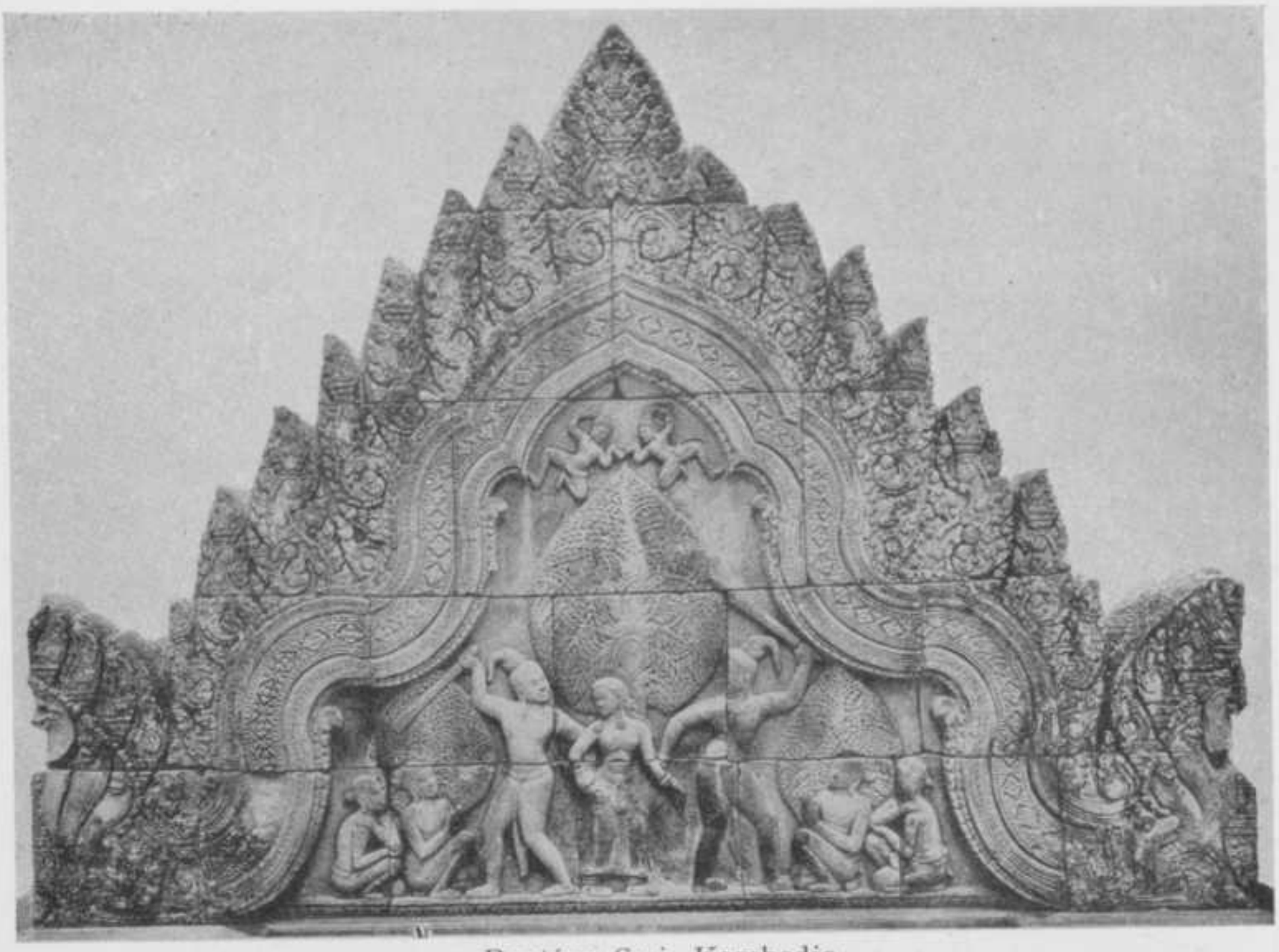
b Détail troonzetel Baraboedoer

c Tj. Plaosan

a

c

Baraboedoer



a Bantéay Srei, Kambodja

b Chau Srei Vibol, Kambodja

c Mébon occidental, Kambodja

a

b

c

d

e Prasat Damrei

a-d Baraboedoer

f Bantéay Srei

g Prasat Sek Sa Tuy

h Bantéay Srei

i Bantéay Samré, Kambodja

Bronzen wierookbrander, Battambang, Kambodja

a Bharhut

b Bakong, Kambodja

c Bharhut

d Makara met nāga-slurf,
tj. Boebrah

e Garuḍa met nāga's op wereldboom,
tekening Na-khi-hs

a Het karnen van de oceaan, détail pilaster Angkor Vat

b Monsterkop Prah Kô, Kambodja

VOORSTELLINGEN VAN DE ZONNE-OPKOMST- EN ONDERGANGSBERG

a Gouden sieraad, Oost-Java

b Wajang-figuur Batara Goeroe

c Bovendorpel Kôk Pô, Kambodja

d Bronzen hanglamp, Oost-Java

a Belahan

b Bantéay Srei, Kambodja

c Baraboedoer

d Vat Kralan, Kambodja

e Phnom Kulèn, Kambodja

a Spuierreliëf Djalatoeṇḍa

b Kala songsang, naar Balisch hs.

c Monsterkop als Sūrya, Thommanon, Kambodja

d

e

Éénogige monsterkoppen, Bali

a

b

d

c

g

e

f

Topstukken van standaarden op Baraboedoer-reliëfs

a

d

i

j

b

e

f

c

g

h

Topstukken van standaarden op Baraboedoer-reliëfs

a Sudarçanacakra, Zuid-Indië

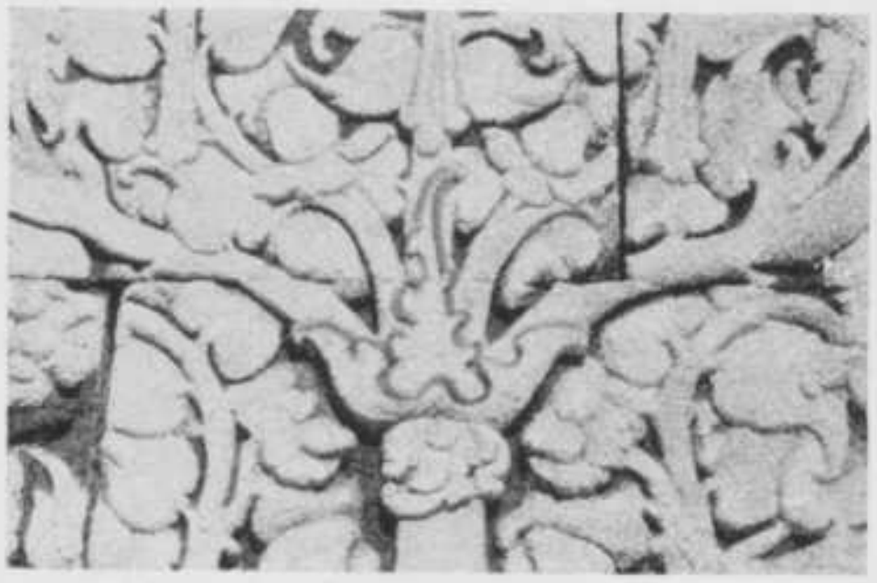
b Amarāvati

c Rad op cosmische lotusplant, omringd door windstreekhoeders, Chin. tekening

d Amarāvati

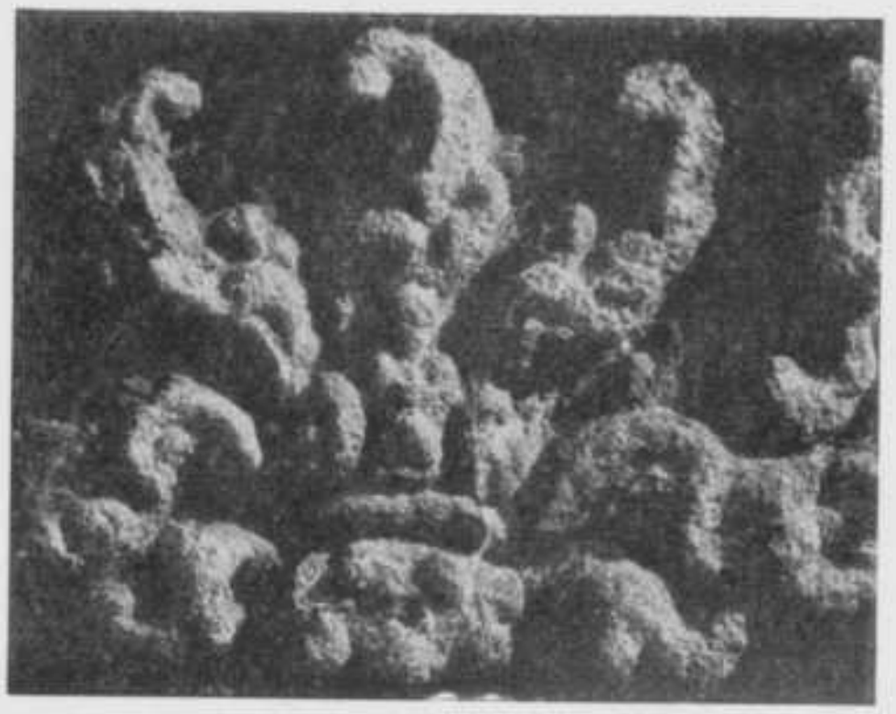
a

b



c

a-c Baraboedoer



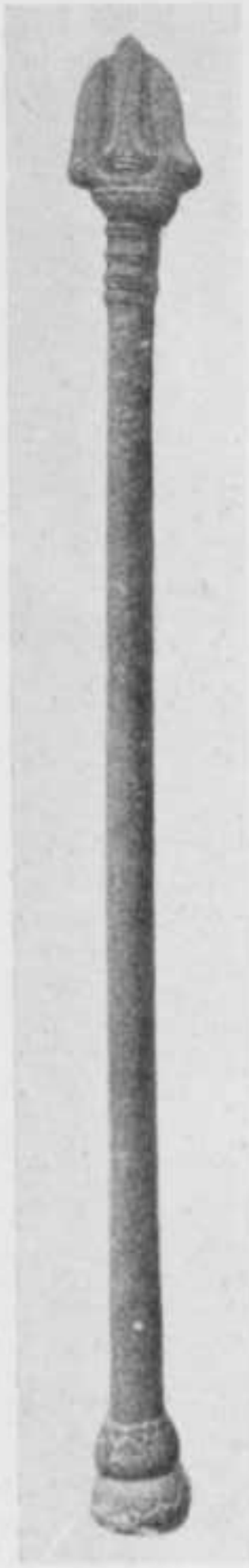
d Tj. Kedaton

e Bronzen priesterschel

f Gouden handvat van een wijwatersprenkelaar, Midden-Java

g Baraboedoer

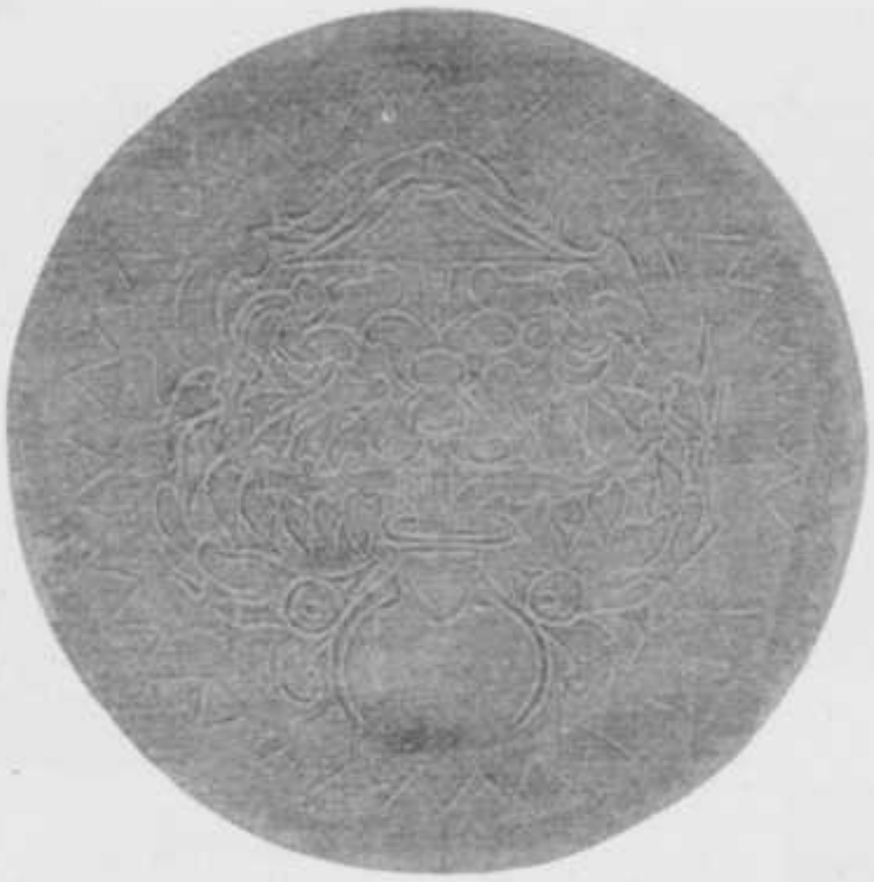
a Bronzen drietand, Zuid-Indië



b Détail
Trĕṇavindu-beeld,
tj. Singosari

c Topstuk processiestaf,
Sloemboeng, Oost-Java

d Bronzen voorwerp,
Bengalen



a Ornament bronzen priesterschaal, Midden-Java

b Amarāvatī

c Levensboomvoorstelling bij de Ngadjoe-Dajaks

d Amarāvatī

e Opzetstuk spuierbeeld Belahan

f Baraboedoer

a Sānchi

b Topstuk toraṇa Sāñchi

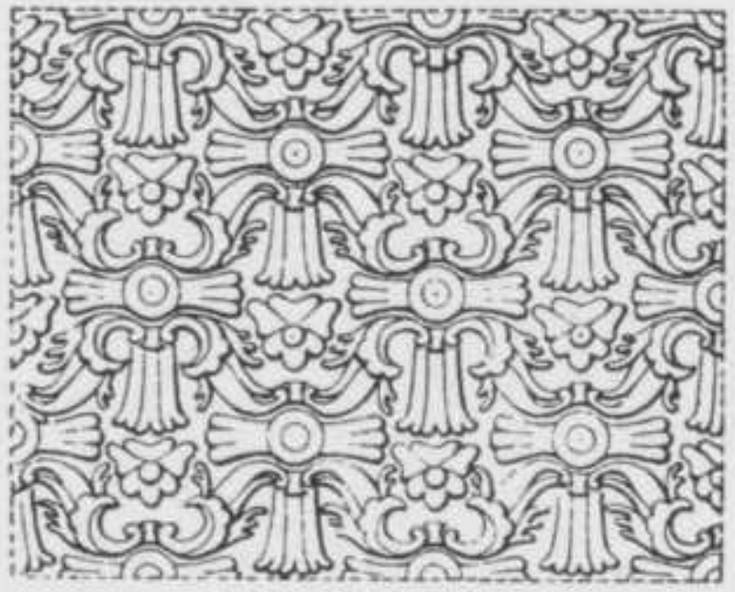
c Sānchi

d Amarāvatī

e Bharhut

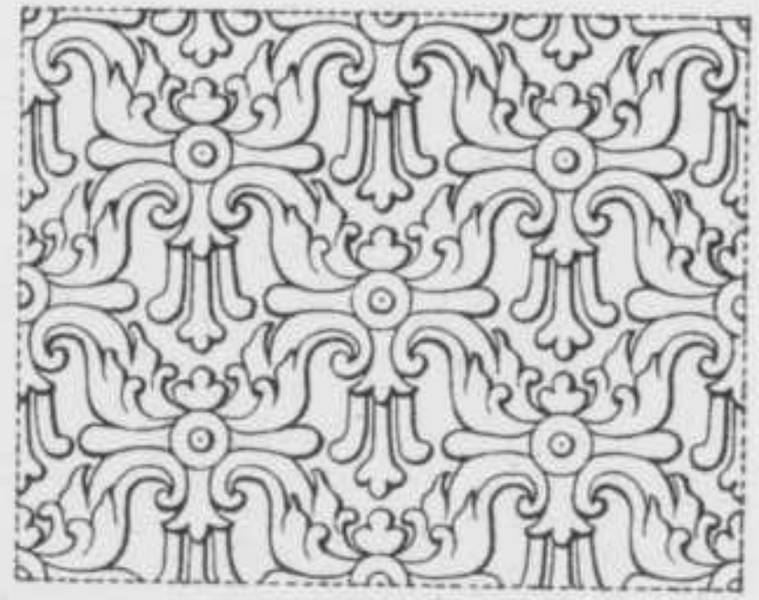
f Gandhāra

g Amarāvatī

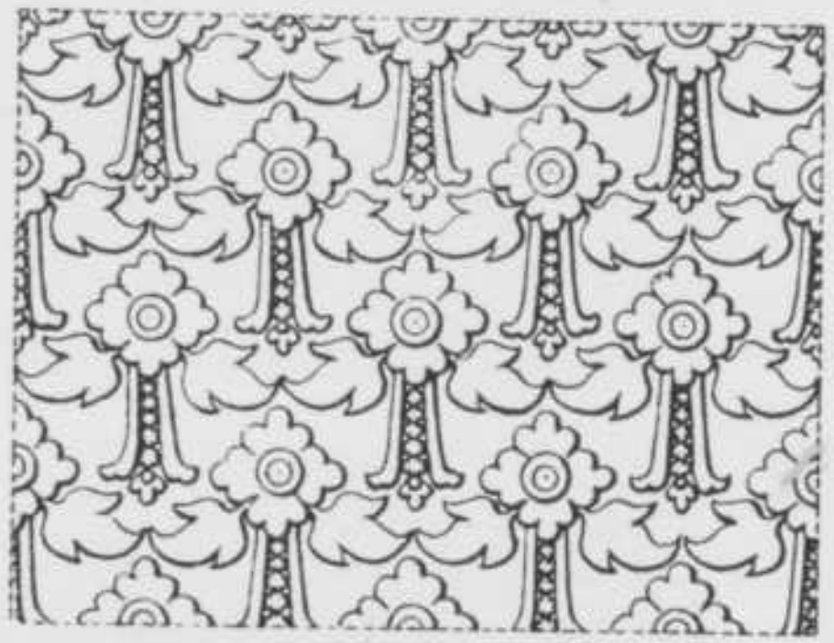


a Tj. Prambanan

b Tj. Sewoe

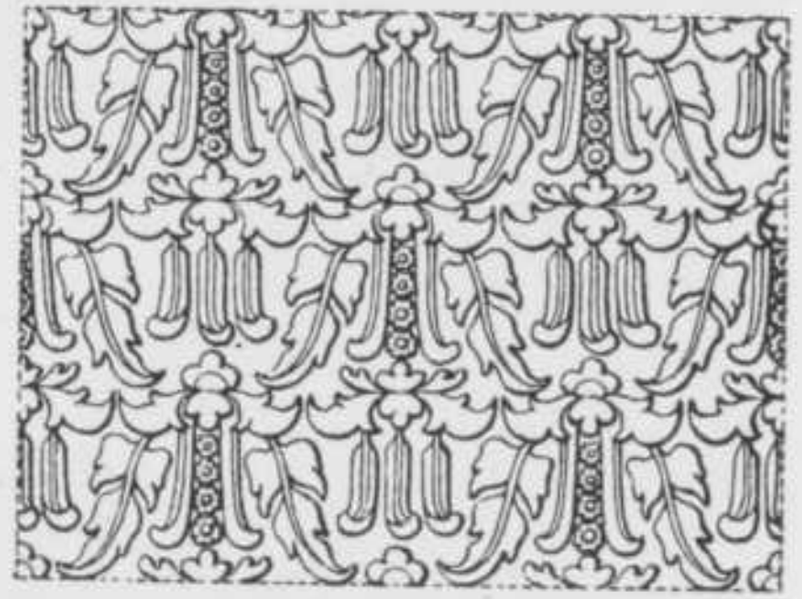


c Tj. Plaosan



d Tj. Mendoet

e Loley, Kambodja

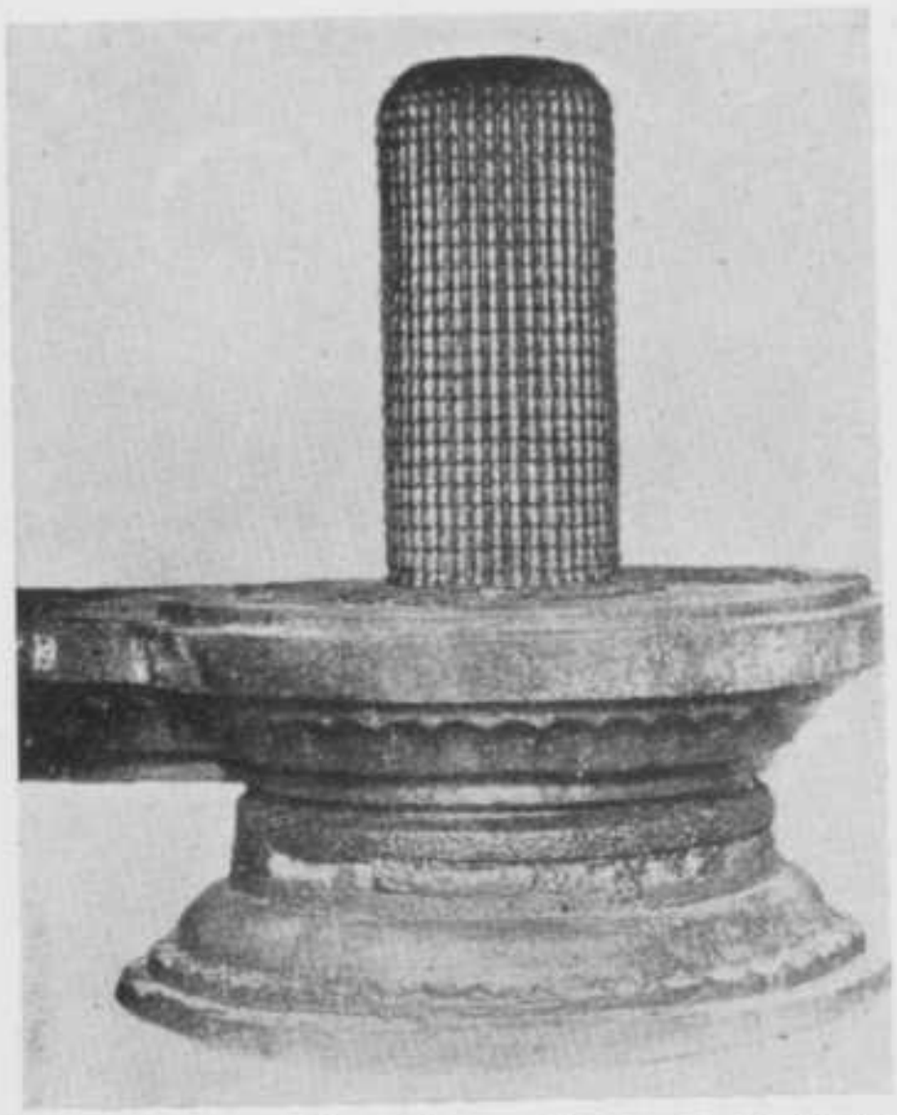


f Tj. Plaosan

g

h

Diëng



a Yoni met linga Tiruvottiyūr, Zuid-Indië

b Yoni Padjarakan, Oost-Java

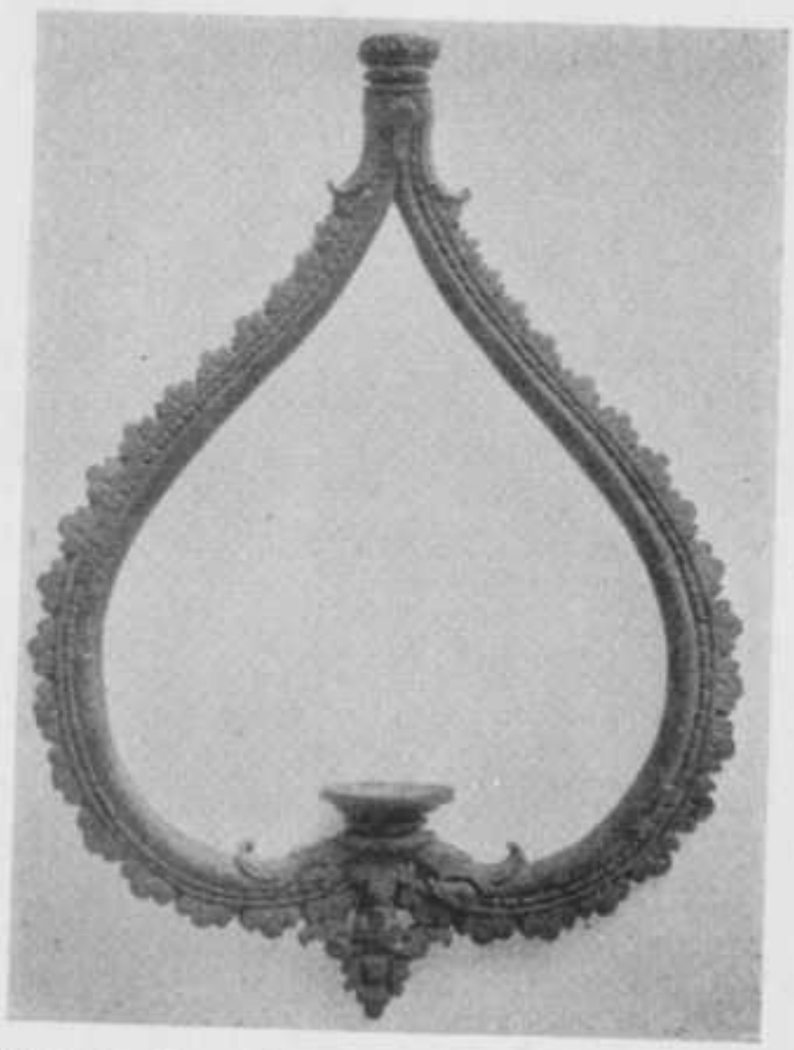
c Bovendorpel Vat En Khna, Kambodja

d Lingodbhavamūrti van Çiva, Zuid-Indië

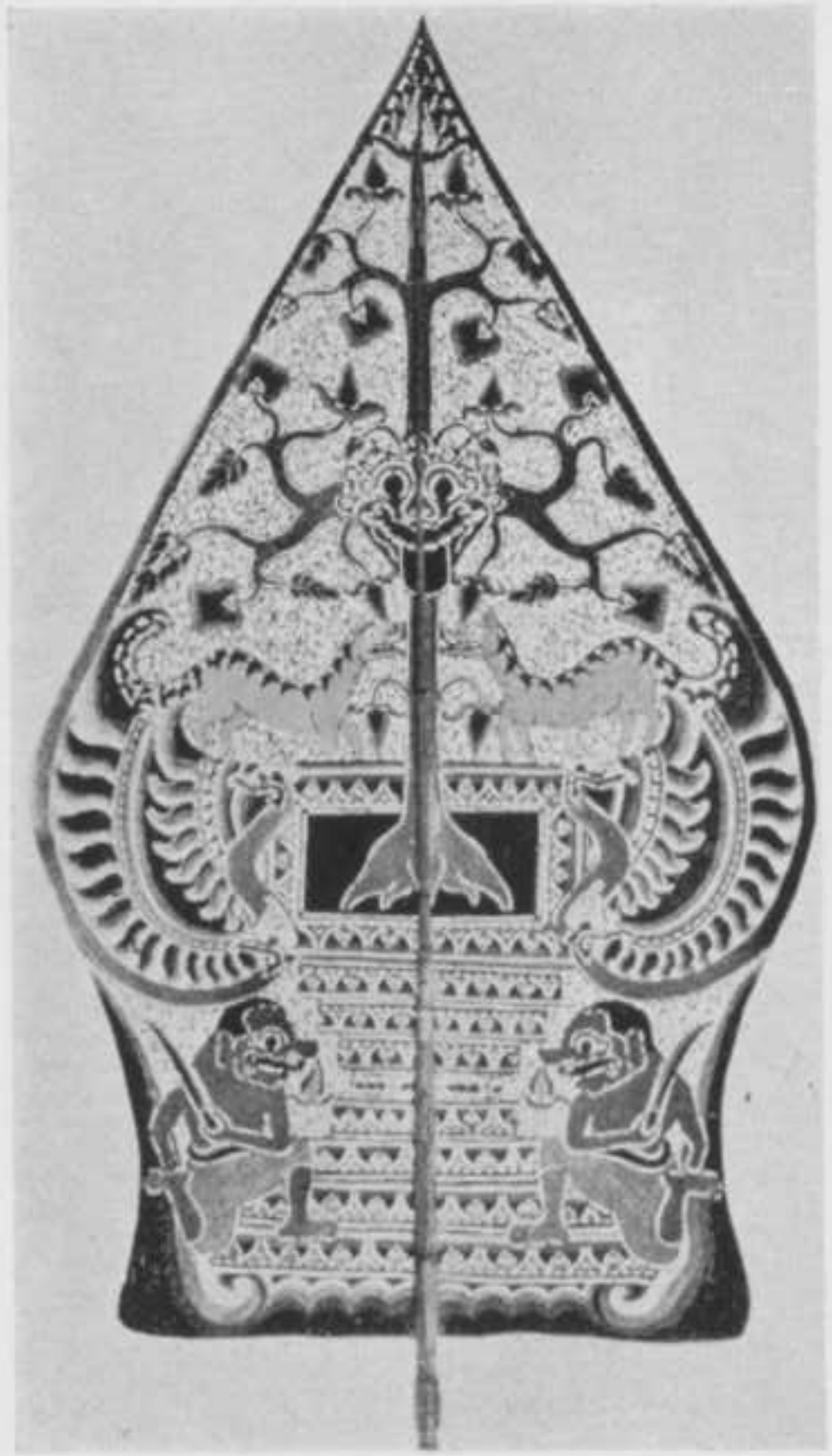
e Kālaharamūrti van Çiva, Zuid-Indië

a Blitar

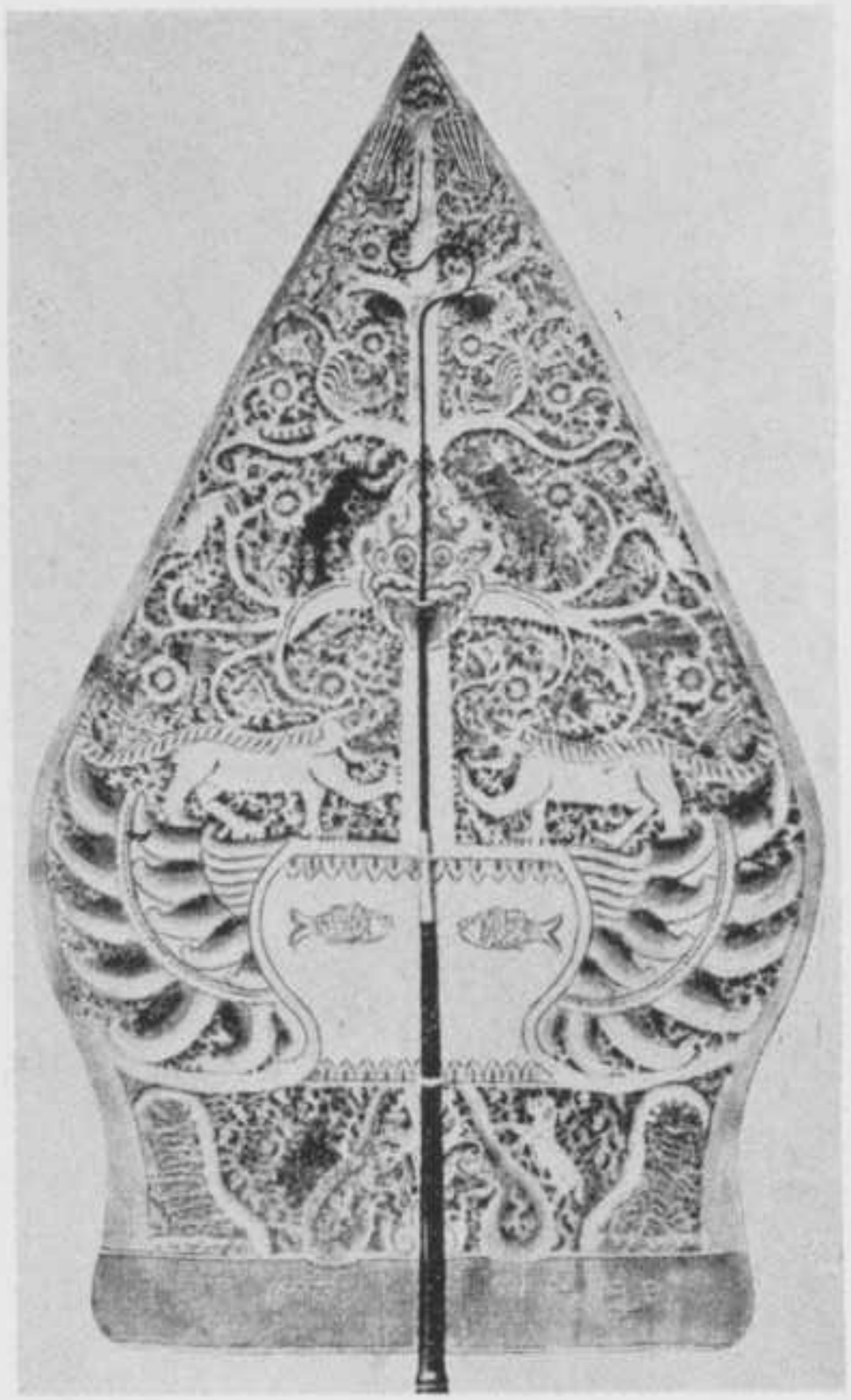
b Wandornament tj. Pringapoes



c Bronzen hanglamp, coll. Resink-Wilkens



a



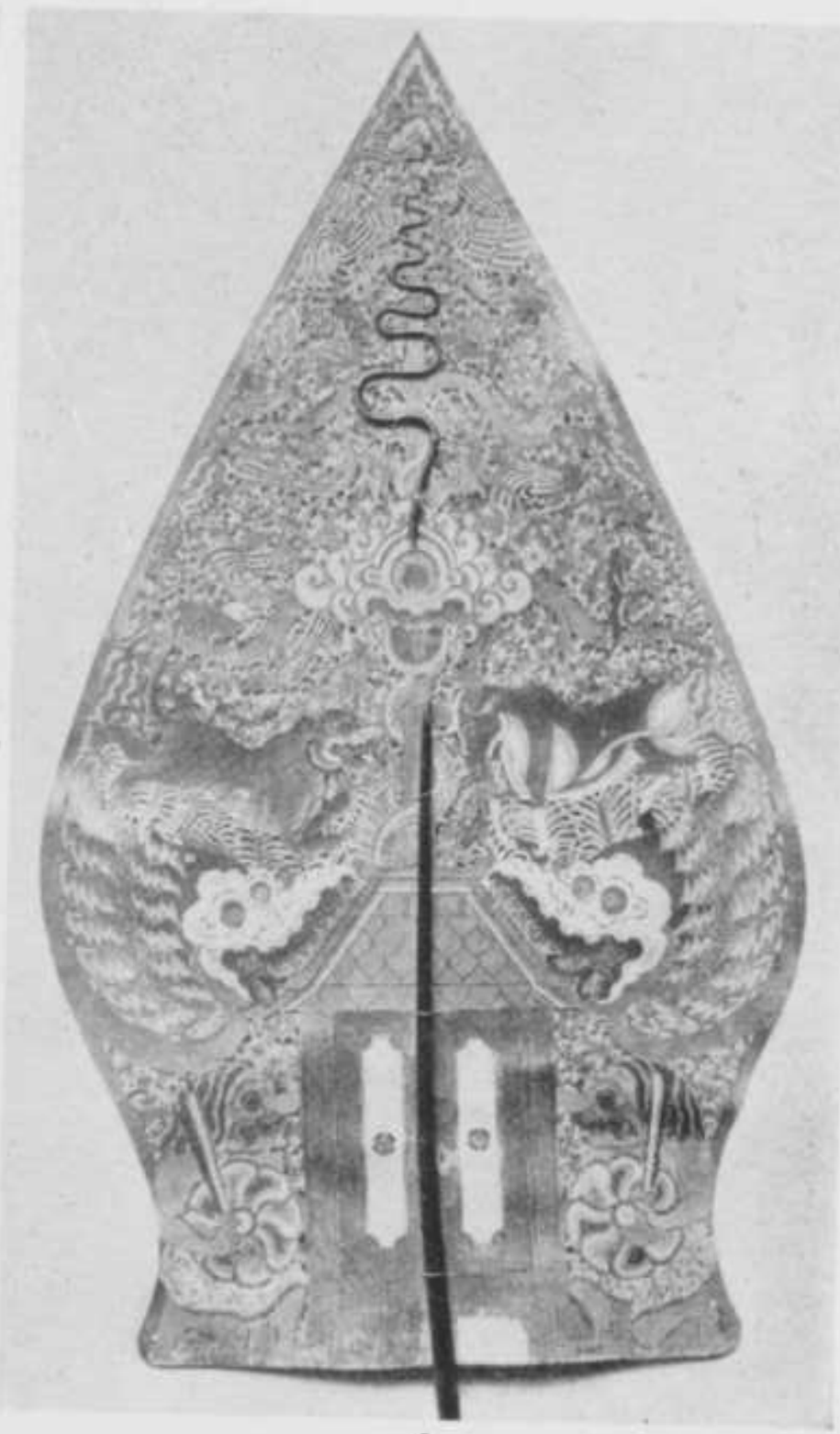
b

c

Javaanse typen

a

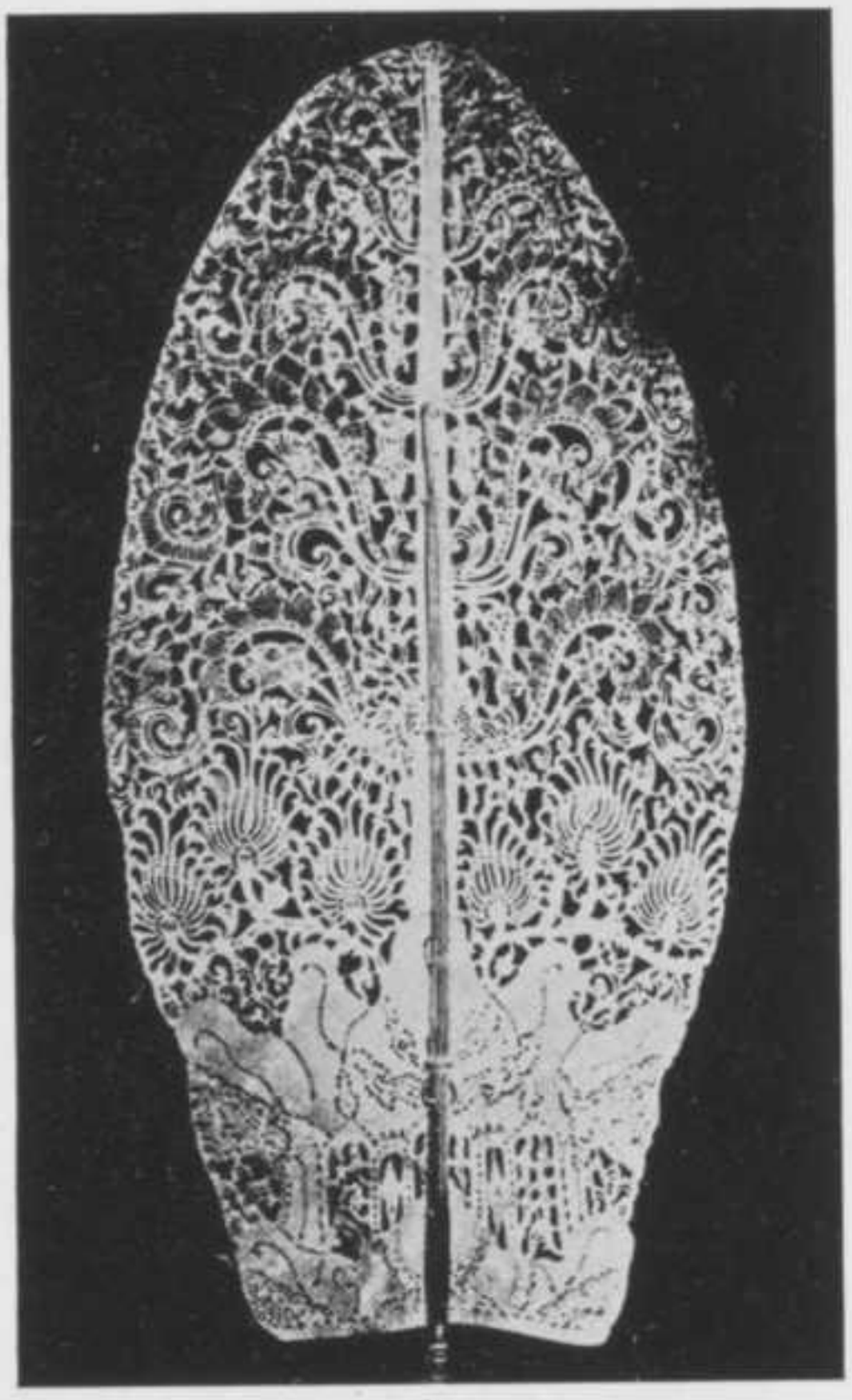
b



c

Javaanse typen

a



b

a-b Balische typen

c Détail reliëf moskee Seṇḍang doewoer

a Détail reliëf Bharhut

b Bronzen beeld, China

c

d

e

Bronzen beelden, Siam

a Nāga-beeld, Ajantā

c Bronzen lamp, Zuid-Indië

b Nāga-vorst, Mathurā

d Beeld van Mānasā, Bihar

e Onbek. godh., Sonarang, Dacca distr.

a Ekapādatrimūrti, Zuid-Indië

b Chin. beeld van Gautama Buddha

c Ekapādatrimūrti, Zuid-Indië

a

b

Tj. Mendoet

a Linga, tj. Soekoeh

b Terracotta-paneel, Paharpur, Rājshāhi distr.

f Priesterschel, Midden-Java

c Stūpa, Nepal

d Toren Bayon, Kambodja

e Brahmā-beeld, tj. Singosari

g Catuhkāya-beeld, Pedjeng, Bali

a Avalokiteçvara met twaalf emanaties, Tibet

b Witte Tārā, Tib. schildering

c Bhaiṣajyaguru, Tib. schildering

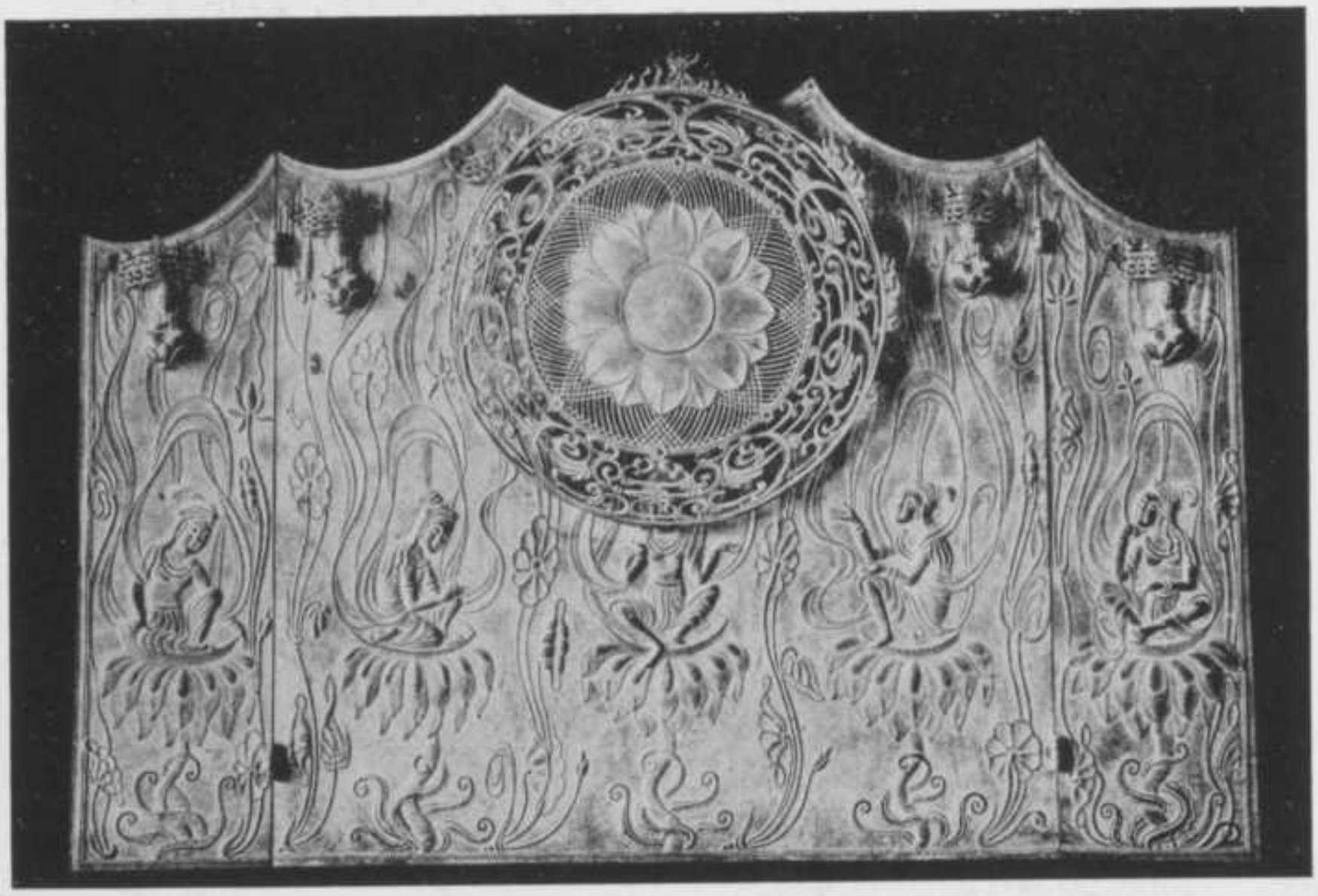
d Terracotta-paneel, Paharpur, Rājshāhi distr.

Bubukṣa en Gagang aking, tj. Soerawana

a Avalokiteçvara-beeld, Nālandā, Patna distr.

b Bronzen beeld van Krēṣṇa Venugopāla, Zuid-Indië

c Wajang-figuur (Ardjoena)



d Achterstuk Japanse beeldgroep, 8ste eeuw

a Yakṣa, Baraboedoer

b Yakṣa als topstuk bronzen bel, Sloemboeng, Blitar

c Javaanse wajang-figuur

d Balische wajang-figuur

a Yamāntaka, Tibet

b Pedanda Siwa, Badoeng, Bali

c Hoekstijldrager van meroe, Poera desa, Batoean, Bali

a

b

Krishandvatten, Soerakarta

c Houten zuil met boeta-figuur, Bali

d Krisstandaard, Bali