

ANNA KRÓL

PIERWSZE KLASYCZNE TEKSTY KRYTYCZNE  
DOTYCZĄCE MALARSTWA  
GU KAIZHI 顧愷之, ZONG BINGA 宗炳,  
WANG WEIA 王微 I XIE HE 谢赫

FIRST CLASSIC CRITICAL TEXTS CONCERNING THE PAINTING  
WRITTEN BY GU KAIZHI 顧愷之, ZONG BING 宗炳,  
WANG WEI 王, AND XIE HE 谢赫

**Abstract.** The article presents small volume of art theories beginning with the period when the independent landscape painting was scarcely known and concluding with the age when it became a predominant theme. The art critics of early China were also artists, and the translated essays were all written by the famous painters as their intimate records.

Malarstwo w Chinach sięga odległej starożytności, a w obliczu zapisów historycznych nawet najstarsze przykłady, jakie posiadamy, są zapewne względnie współczesne. Pod pojęciem „sztuki” starożytni Chińczycy rozumieli rytuał, muzykę, łucznictwo, powożenie rydwanem, kaligrafię i matematykę, a malarstwo było uznawane za gałąź kaligrafii. Według tradycji Żółty Cesarz 黃帝 miał na swoich szatach wyszytą pewną liczbę insygniów, w tym gór, mistycznych zwierząt i jasno ubarwionych ptaków, i z czasem stały się one tradycyjnymi motywami malarstwa. Ze względu na ograniczoną liczbę znalezisk niewiele bliższego można powiedzieć na temat wcześniejszych form sztuki malarskiej w Chinach. Znane są rysunki na skorupach żółwiowych i na ceramice, a także brązowe naczynia i jadesitowe narzędzia używane podczas rytuałów oddawania czci przodkom z okresu Xia i Shang. Przekazy wspominają o malowidłach ściennych z epoki Zhou. Szerszy Roz-

---

Dr ANNA KRÓL — Katedra Sinologii na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, PL 20-950 Lublin; e-mail: [anna.krol@kul.pl](mailto:anna.krol@kul.pl)

wój tych form nastąpił jednakże za panowania Hanów. Najnowsze badania archeologiczne wskazują, że najwcześniejsze obrazy były wykonane na szorstkim konopnym płótnie za pomocą barwników pochodzenia roślinnego bądź mineralnego zmieszanych z olejami. Dlatego wynalezienie i bardziej powszechne stosowanie tuszu, pędzla i papieru ryżowego, które nastąpiło w okresie dynastii Han, zapewne zrewolucjonizowało malarstwo.

Oddawanie czci przodkom — podstawa chińskiej struktury społecznej — wpłynęło na wczesne malarstwo, a wzmianki o wspaniałych portretach pojawiają się często w historiach dynastii i utworach literackich. Panowało przekonanie, że chociaż śmierć oddzielała osobę od relacji społecznych i religijnych, zmarły może być obecny pod postacią obrazu. Malowidłami ozdabiano wówczas wnętrza pałaców cesarskich, rezydencje możnych i grobowce. Przekazy kronikarskie zachowały opisy całych galerii przedstawiających władców oraz wysokich dygnitarzy państwowych. Ponadto uważano, że obraz ma pewną przewagę nad dokumentami literackimi. Zhang Yanyuan 張彥遠<sup>1</sup> w dziele *Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki* 歷代名畫記 tak pisał: „Nie ma innej możliwości przekazania znaczenia niż za pomocą znaków. Nie ma innej możliwości przedstawienia formy niż za pomocą obrazu”<sup>2</sup>. I dalej: „Biografia może przedstawić życie i uczynki człowieka, ale nie zapisze jego wyglądu. Wiersze i pieśni mogą wychwalać jego cnotę, ale nie przedstawiają jego wizerunku. Malarstwo, jednakże, jest w stanie osiągnąć oba”<sup>3</sup>. Z głębokiej wdzięczności i pragnienia zachowania ich pamięci cesarz Xuan Di 宣帝 (91–49 p.n.e.) zlecił namalowanie portretów zwycięskich generałów i zawieszenie ich w sali pałacu. Mao Yanshou 毛延壽 (?–33 p.n.e.) otrzymał od cesarza Yuan Di 元帝 (75–33 p.n.e.) zlecenie namalowania portretów konkubin, ponieważ ich liczba tak wzrosła, że cesarz nie miał czasu na odwiedziny każdej z dam. Żaden z tych portretów przedchrześcijańskich nie przetrwał, ale o poziomie tej twórczości świadczyć mogą malowidła grobowe nieopodal Liaoyangu. Na wielkich płytach ściennych został przedstawiony orszak dworski i sceny składania zmarłemu ofiar. Postacie ludzi i zwierząt zaznaczone zostały konturowo czarną kreską. Malowidła zachowały się również na wyrobach z laki odkrytych w chińskich grobowcach z Lolangu w Korei. Stąd wniosek, że podstawowe formy stylów i technik malarstwa chińskiego ustaliły się już w trakcie panowania dynastii Han. Z okresów histo-

<sup>1</sup> Zhang Yanyuan 張彥遠 (około 815–877 r.) — uczoney, kaligraf i malarz tworzący w dynastii Tang, jest autorem *Zapisków o słynnych malarzach poprzez wieki* 歷代名畫記.

<sup>2</sup> ZHANG YANYUAN 張彥遠, 歷代名畫記 [*Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki*] (Taibei 臺北: He Luo Chubanshe 河洛出版社, 1975), 83.

<sup>3</sup> Tamże.

rycznych następujących bezpośrednio po upadku dynastii Han nie zachowało się nic, co umożliwiłoby bezpośrednie badanie malarstwa.

W tym okresie nie było prób systematycznej analizy sztuki czy dyskusji o malarstwie. Najstarsze katalogi z Cesarskiej Biblioteki zawarte w kronikach wczesnej dynastii Han nie wskazują na istnienie jakichkolwiek traktatów o malarstwie; na takie opracowanie trzeba poczekać trzysta lat. Z drugiej jednak strony zachowane źródła literackie zapewniają materiał, na którego podstawie możemy wnioskować o stanie wiedzy Chińczyków na temat malarstwa. Na początku były to najczęściej ogólne, zdawkowe Spostrzeżenia, które nie wyznaczały kierunków malarskich, chociaż zawierały sugestie pewnych zasad z dziedziny krytyki sztuki. Pogląd, że malarstwo musi wyrażać dominujące dobro i mieć korzystny wpływ, był objaśniany w Chinach już od bardzo dawna. Malarstwo — jak pisze Zhang Yanyuan — „[...] propaguje kulturę i wzmacnia zasady moralnego zachowania. Wnika ono w tajemnicze zjawiska i pojmuje, co delikatne i tajemne. Malarstwo jako odwzorowanie musi ponadto, wywołać w nas, jak w prawdziwym życiu, uczucia moralnej i fizycznej przyjemności albo niechęci”. Dlatego Cao Zhi 曹植 (192–232) pisze:

Kiedy ogląda się obrazy Trzech Królów i Pięciu Cesarzy<sup>4</sup>, nie można się oprzeć przyjęciu postawy szacunku i czci, a kiedy ogląda się obrazy trzech zhańbionych władców trzech dynastii<sup>5</sup>, nie można nie opłakiwać ich smutnego losu. Kiedy widzi się obraz buntowników i wyrodných synów, zgrzyta się zębami. Kiedy widzi się obraz wysoko postawionego szlachcica z zasadami, nie da się nie zapomnieć o posiłku, a kiedy spogląda się na wiernego poddanego ginącego na służbie, nie można nie odczuwać egzaltacji. Kiedy widzi się obrazy wygnanego wasala i wygnanego syna, nie można nie westchnąć. Kiedy patrzymy na obraz złych ludzi i zazdrosnych kobiet, odwraca się oczy. Kiedy widzi się obrazy pięknych królowych i posłusznych nałożnic, odczuwa się głęboki podziw. Przez to wiemy, że obraz służy jako moralny przewodnik<sup>6</sup>.

Tak moralizatorskie i użyteczne spojrzenie na sztukę nie mogło nie być kwestionowane i już w okresie dynastii Han filozof Wang Chong 王充 (27–100) tak pisał:

Przy patrzeniu na obrazy ludzie preferują obrazy niektórych ważnych osobistości niż nieznaných im ludzi. Co, zastanawiam się, jest skuteczniejsze — ich por-

<sup>4</sup> Legendarni królowie i cesarze wczesnych Chin.

<sup>5</sup> Trzej ostatni władcy dynastii Xia, Shang i Zhou, którzy zostali zdjęci z tronu.

<sup>6</sup> ZHANG YANYUAN 張彥遠, 歷代名畫記 [Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki], 65

trety czy czyny. Wieszając portret na ścianie, możemy dokładnie studiować wygląd, ale nie będziemy się egzaltować, bo nie usłyszymy słów i nie zobaczymy czynów. Z drugiej jednak strony literacka spuścizna starożytnych mędrców pełna jest pobudzających słów i czynów szlachetnych mężów. Dlaczego zatem kłaść nacisk jedynie na obrazy?<sup>7</sup>

W odpowiedzi na ten cytat Zhang Yanyuan komentował z oburzeniem: „Wydaje się, że takie słowa są jak szydzenie z *dao* 道 i wykorzystywanie doktryny konfucjańskiej czy też wkładaniem jedzenia do ucha, czy graniem wołu na flecie”<sup>8</sup>. Wang Chong nie opowiadał się za uwolnieniem malarstwa z jego moralnej niewoli, ale sprzeciwiał się umniejszaniu roli literatury. We wczesnych wiekach Chińczycy nie przywiązywali wagi do rozpowszechniania teorii malarskich, chociaż sugestie pewnych zasad z dziedziny krytyki sztuki pojawiły się w klasycznych księgach. W *Zhuangzi* 莊子 opowiedziana jest historia księcia Yuana 元, który chciał namalować swój portret. Większość artystów zaraz po oddaniu pokłonu zaczęła malować z wyjątkiem jednego, który powrócił do domu. Zaciekawiony książę posłał za nim służącego, który doniósł, że malarz zrzucił ubranie i usiadł. Książę zakrzyknął: „To dobrze, ten jest prawdziwym artystą”<sup>9</sup>. Zacytowany fragment stanowi potwierdzenie, że artysta musi wyzwolić się z fizycznych i duchowych ograniczeń, aby stworzyć doskonałe dzieło sztuki.

W dniu, kiedy Guo Xi 郭熙 (1020–1090) miał malować, mył ręce i dokładnie oczyszczał naczynie na tusz, porządkował swoje biurko i palił kadzidło po prawej i lewej stronie, „uspokajając tym samym duchy i zbierając myśli”<sup>10</sup>.

Intensywne skupienie jest niezbędne w twórczości artystycznej. Jakikolwiek przedmiot czy temat, który wybierze artysta, staje się w danej chwili środkiem i całością egzystencji artysty. Aby to osiągnąć, twórca musi najpierw osiągnąć harmonię i jedność; cała jego istota, nie tylko intelekt lub same emocje, winne zostać natchnione.

Możemy zatem zapytać, jaki jest związek między przedmiotem malarstwa a samym obrazem. W przeciwieństwie do literatury, gdzie natura pojawia się jedynie jako odzwierciedlenie osobistych nastrojów i myśli, w obrazie wyrażanie natury staje się głównym celem. Dlatego istnieje teoria sztuki mówiąca o tworzeniu jako naśladowaniu i obrazach jako zamiennikach przedstawionych tematów.

<sup>7</sup> YU JIANHUA 俞劍華, 中國畫論類編 [*Antologia chińskich teorii malarstwa*] (Beijing 北京: Renmin meishu chubanshe 人民美術出版社, 1986), 301.

<sup>8</sup> 歷代名畫記 s. 54.

<sup>9</sup> HUANG HUAZHEN 黃華珍, 莊子音義研究 [*Badania nad Zhuangzym*] (Beijing 北京: Zhonghua shuju 中華書局, 1999), 79.

<sup>10</sup> YU JIANHUA 俞劍華, 中國畫論類編 [*Antologia chińskich teorii malarstwa*], 270.

W *Han Feizi* 韩非子<sup>11</sup> znajduje się ciekawy dialog między królem Xuan 宣 z państwa Qi 齊 a artystą. Na pytanie króla, jakie tematy są trudne do malowania, artysta odpowiada „psy i konie”, zaś na pytanie, jakie są najłatwiejsze, artysta mówi „demony i istoty duchowe”. Han Fei 韩非 (280–233 p.n.e.) dodaje następujący komentarz:

Każdy zna psy i konie, gdyż widzi je codziennie. Oddanie ich podobieństwa jest bardzo trudne. Z drugiej strony, skoro demony i istoty duchowe nie mają określonej formy i nikt ich nie widział, łatwo je namalować.

Jeśli artysta przedstawia prawdziwy przedmiot, nadając mu kształt za pomocą kolorów i linii, nie powinien odchodzić od prawdziwego obrazu rzeczy, gdyż widzowie będą go krytykować. Mówiąc o obrazie, współcześni myśleli o podobieństwie i wizerunku — i w literaturze chińskiej istnieją legendy o smokach wylatujących ze ścian i ptakach dziobiących namalowane na ścianie wiśnie jako dowód największego kunsztu.

W *Huainanzi* 淮南子<sup>12</sup> słychać echo powyższego stwierdzenia:

Dlaczego artyści z taką rozkoszą oddają się malowaniu demonów i istot duchowych, a tak niechętnie malują konie i psy? Dlatego, że te pierwsze nigdy nie pojawiają się w rzeczywistości, a te drugie należą do naszego codziennego doświadczenia<sup>13</sup>.

W całym utworze znajduje się kilka fragmentów sugerujących bardziej zaawansowany pogląd na twórczość estetyczną, chociaż po poddaniu krytycznym badaniom ich prawdziwość staje się wątpliwa. Na przykład „[...] kiedy forma jest wypracowana, duch jest rozproszony”<sup>14</sup> czy „artysta poświęcający zbyt wiele uwagi szczegółom niszczy wygląd dzieła”<sup>15</sup>. Gao You 高诱 (205–212) z dynastii Han, który objaśnia to dzieło, tak interpretuje powyższy fragment: „Nie wolnicze próby malowania każdego szczegółu powodują, że artysta traci z oczu najważniejsze”<sup>16</sup>. Ale w *Huainanzi* znajdujemy następne wyjaśnienia:

W malarstwie sama piękna twarz nie sprawi nam przyjemności; malując duże oczy, nie może nas zadziwić ich rozmiarem, chyba że pełne są one ducha<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> *Huainanzi* 淮南子, 77.

<sup>12</sup> Prawdziwe imię autora to Liu An (zm. 122 p.n.e.). W jego pracach widać wiele późniejszych wtrąceń, ale wybrane zostały fragmenty, których prawdziwość została potwierdzona.

<sup>13</sup> *Huainanzi* 淮南子, 78.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże s. 94.

<sup>16</sup> YU JIANHUA 俞劍華, 中國畫論類編 [*Antologia chińskich teorii malarstwa*] s. 45.

<sup>17</sup> *Huainanzi* 淮南子 s. 94.

Pisząc „ducha”, autor ma zapewne na myśli element, który łączy cechy zewnętrzne i wewnętrzne i nadaje twarzy osobowość. Tutaj też zwraca większą uwagę na związek szczegółów z całością i twierdzi, że chociaż artysta nie może ignorować detali, to całość jest ostatecznym celem malarstwa. Nie powinien jednak, jak niektórzy, traktować stwierdzenia o osiągnięciu ukrytej wartości samego dzieła sztuki i uwolnieniu obrazu od modelu — nie jest on bardzo daleki od tradycyjnego pojęcia sztuki łączonej z naśladownictwem. Mówiąc o duchu, autor skłania się w kierunku idei, według której artysta podczas kopiowania powinien nie tyle tworzyć dzieło o niezależnym pięknie, ale raczej w procesie twórczym naśladować ducha współistniejącego z formą. Dla osiągnięcia takiego celu — twierdzi — konieczne jest uporządkowanie, a nawet usunięcie niektórych szczegółów w celu upraszczania. Zabieg upraszczania ma wywołać sugestię; malarz musi uczynić swoją pracę prostą, bo tylko w ten sposób zasugeruje idee dzieła. Dzieło bowiem o prawdziwej lekkości przepełnione jest ideą.

Zhang Heng 張衡 (78–139) jest pierwszym chińskim malarzem, którego życiorys został wnikliwie zbadany, ale znany był przede wszystkim jako poeta i astronom, a skoro nie zachowały się żadne jego dzieła, nikt nie postrzega go jako malarza. Komentując preferowane przez artystów malowanie demonów i duchów, a nie psów i koni, Zhang Heng pisze: „Prawdziwe przedmioty są trudne do przedstawienia, ale świat nierzeczywisty jest nieskończony”<sup>18</sup>.

Sami artyści w tym wczesnym okresie byli uważani przez Chińczyków za zwykłych ludzi, którzy korzystali ze swoich umiejętności. Nie przypisywano im szczególnej wrażliwości czy większej wyobraźni. Ich biografie jednak często pokazują, że stosowali się do moralnych przykazań i byli „bogaci w wewnętrzny charakter, dobre uczynki, oddanie rodzicom i przyjaciołom”.

#### GU KAIZHI 顧愷之 (344–406)

Najsławniejszym z wczesnych malarzy był Gu Kaizhi 顧愷之 pochodzący z Wuxi w prowincji Jiangsu. Zainspirowany taoistycznymi naukami zbuntował się przeciwko konwencjom systemu konfucjańskiego, chwalił wartość ducha jednostki i piękno natury. Był podróżnikiem. Kiedyś po jego powrocie z wschodniej części prowincji Zhejiang przyjaciel zapytał go o góry i szlaki wodne. Gu Kaizhi odpowiedział: „Tysiąc gór rywalizuje ze

<sup>18</sup> YU JIANHUA 俞劍華, 中國畫論類編 [*Antologia chińskich teorii malarstwa*], 154.

sobą o wspaniałość; dziesięć tysięcy przepaści walczy z rywalizującymi strumieniami. Rośliny i drzewa wszystko pokrywają, jak chmury unoszące się z ziemi i płynąca mgła”<sup>19</sup>. Malował głównie postaci, jednakże interesowały go też tematy buddyjskie i taoistyczne, a także zwierzęta i pejzaże. Kiedyś tak napisał: „Ze wszystkich rodzajów malarstwa malarstwo postaciowe jest najtrudniejsze; potem jest pejzaż, a potem konie i psy. Wysokie wieże i pawilony są określonymi rzeczami; trudno je namalować, ale poradzić można sobie łatwo, gdyż nie wymagają wnikliwego spojrzenia”<sup>20</sup>.

Należy podkreślić, że już w IV wieku malarstwo było podzielone na cztery główne grupy w zależności od tematyki, czyli portrety, pejzaże, ptaki i zwierzęta oraz obrazy architektury. Ponadto po raz pierwszy pojawia się stanowcze stwierdzenie, że malarstwo nie jest zaledwie odwzorowaniem zewnętrznych kształtów i form, ale raczej przejawem wewnętrznego charakteru duszy przedmiotu. Według Gu Kaizhi stopień trudności przedstawienia rzeczy odpowiada stopniowi żywotności i boskości, którą posiada przedmiot na obrazie, a także wnikliwości artysty. Dlatego też uznawał malarstwo postaciowe za najwyższą formę sztuki, a oczy traktował jako najważniejszą z cech na portrecie. Mówi się, że kiedy malował ludzi, nawet przez kilka lat nie domalowywał oczu, a zapytany o powód, odpowiedział: „Nogi są piękne lub niekształtne; są nieistotne w porównaniu do tych tajemniczych części, przez które można wyrazić na portrecie duszę”<sup>21</sup>. Mówiąc o „tajemniczych częściach”, Gu miał na myśli właśnie oczy, które uznawał za zwierciadło duszy człowieka. Gu Kaizhi jest autorem trzech traktatów o sztuce malowania, które zachowały się dzięki Zhang Yanyuanowi 張彥遠 w jego *Zapiskach o słynnych malarzach poprzez wieki* 歷代名畫記 i są niekształcone i niespójne. Pierwszy traktat, zatytułowany *Rozmowy o malarstwie* 畫論, składa się z notatek o własnych obrazach na tematy historyczne. Krytykując obraz *Małe bohaterki* 列女仁智圖 Cai Yonga 蔡邕 (132–192 r.), tak pisze: „Chociaż ich twarze są piękne i srebrzyste, a postaci delikatne jak rzeźbione, ich duch nie jest przedstawiony”<sup>22</sup>. Komentując obraz wojowników tego samego artysty, mówi: „Chociaż przedstawiony jest główny nastrój gwałtownej akcji, z przykrością mówię, że energia i siła takiego ruchu nie została ukazana”<sup>23</sup>. Nie wystarczy nadać formie wierną kopię, należy mu

<sup>19</sup> WU GONGZHEN 吳功正, 六朝美學史 [Estetyka Sześciu Dynastii] (Nanjing 南京: Jiangsu meishu chubanshe 江蘇美術出版社, 1994), 54.

<sup>20</sup> Tamże, 71.

<sup>21</sup> YU JIANHUA 俞劍華, 中國畫論類編 [Antologia chińskich teorii malarstwa], 131.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże.

też przypisać potencjalne elementy, jak ruch, nastrój i wyobraźnię. Dlatego też Gu Kaizhi nadał „swoim postaciom bohaterów cierpiętniczy i wymizerywany wygląd”<sup>24</sup>. Kiedy malował urzędnika uznanego ze względu na swoją wiedzę i mądrość, dodał na jego podbródku trzy włosy, co miało sugerować odbiorcy dzieła intelektualny charakter postaci. Starał się nadać sportretowanej osobie życie i charakter, dodając konkretne istotne szczegóły z niewyczerpanego zasobu możliwości. Zhang Yanyuan mówił, że Zhang Sengyou 张僧繇 (490–540) potrafił malować ciało, Lu Tanwei 陸探微 (420–479 r.) — kości, sam zaś Gu Kaizhi zdołał malować ducha.

W drugim traktacie, zatytułowanym *Wprowadzenie do znanych obrazów dynastii Wei i Jin* 魏晉勝流畫贊, znalazły się wskazówki dotyczące kopiowania obrazów dawnych mistrzów. Poprzez wieki chińskiej historii sztuki powszechnie przyjmowano, że malarze kopiowali dzieła swoich poprzedników. „Jeśli pędzel i oko pewnie podążają naprzód — kopia nie będzie zaledwie reprodukcją, ale będzie odzwierciedleniem duszy samego kopisty” — pisał Gu<sup>25</sup>.

Ostatni esej, *Jak namalować Górę Tarasu Chmur* 畫雲台山記, jest szczegółowym opisem taoistycznego obrazu przeznaczonego zapewne jako dekoracja ściany w jednej ze świątyń, ale nie wiadomo, czy naprawdę powstał. Pośród strzelistych szczytów i bezdennych przepaści przedstawiony jest Niebiański Mistrz otoczony uczniami. Ponieważ esej ten jest najwcześniejszym znanym traktatem o sztuce malowania pejzaży, niestety wielce niejasnym i zniekształconym, ale też pełnym szczegółów, jego odczytanie sprawia wiele trudności. Zdaniem Gu Kaizhi artysta, tworząc kompozycję z nieskończonego zasobu form natury, musi podać najważniejszy motyw każdego elementu składowego, aby wywołać odpowiednią reakcję, na przykład góry ze szczelinami skalnymi sugerują tajemnicę, wąska i zamknięta przepaść stwarza atmosferę strachu i niesamowitości. Przy malowaniu ptaków i zwierząt należy wybierać te najbardziej charakterystyczne z nich. Po drugie, wszystkie motywy muszą być zebrane w wyższy porządek form. Ten problem zależności może być kwestią przestrzeni, charakterystyki lub też kontrastu. *Jak namalować Górę Tarasu Chmur* jest podzielony na trzy części: niebo i chmury na górze, góry i ludzie na środku, a woda i zwierzęta zajmują najniższą część. Niebo i woda kontrastują ze sobą, przepaście odbijają góry, a góry otoczone są ścieżkami. Wzór przedstawienia składa się zatem z linii, kształtów, kolorów oraz gry światła i cienia, co wzbogaca

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże.



kompozycję. Esej ten nadal jednak jest zbyt niejasny, aby można wyobrazić sobie kompozycję, a dzisiaj jedynym sposobem jego naświetlenia jest przestudiowanie taoistycznego obrazu faktycznie namalowanego przez Gu Kaizhi, należącego obecnie do Muzeum Brytyjskiego i znanego jako *Napomnienie nauczycielki w Pałacu* 女史箴圖<sup>26</sup>. Nie jest przesadą twierdzenie, że obraz ten należy traktować jako kamień milowy w historii sztuki chińskiej. Ukazane na pierwszym planie postacie ujęte zostały w złej perspektywie w stosunku do panoramy, a przedstawiony fragment krajobrazu oddany został techniką wyprzedzającą o sto lat podobną w malarstwie zachodnim. Zwój składa się z serii ilustracji do tekstu poety Zhanga Hua 張華 (232–300), uporządkowanych w dziewięć grup, każda opatrzona kilkoma wersami tekstu. Sceny tego zwoju namalowane na jedwabiu poziomo ilustrują zadania wyznaczone damom dworu, a wdzięczna swoboda postaci ukazuje doskonałą kompozycję. Niektóre z konturów wypełniono delikatną koralową czerwiecią, inne zaś różnymi odcieniami brązu. Pośród mistrzowsko namalowanych postaci znajduje się jeden uderzający fragment pejzażu. Przedstawia on myśliwego z kuszą kłęczącego u stóp góry otoczonej wijącą się ścieżką i celującego do tygrysa. Zwierzęta i ptaki, przepaście i góry, pomyslnie chmury oraz wiele innych szczegółów sugerują elementy wymienione w eseju, który jest znacznie bardziej wymowny i imponujący niż sam obraz. W komentarzu o pejzażu Binyon pisze:

Oto jest coś prawdziwie prymitywnego. Rysunek góry, z jej skarpami i półkami w tle od razu przywodzi na myśl prymitywnych mistrzów włoskich jak Benozzo Gozzoli. Tygrys jest absurdalnie duży w stosunku do góry: znacznie bardziej niż człowiek z kuszą. Nie ma naturalnych proporcji, żadnego wrażenia odległości czy atmosfery. Odnosi się wrażenie, że jest to sztuka czasów, w których malarze nie zaczęli jeszcze odnosić postaci ludzkiej do krajobrazu ani studiować szczególnych problemów malarstwa pejzażowego<sup>27</sup>.

Faktycznie, malarstwo pejzażowe okresu Qin i Sześciu Dynastii jest archaiczne. Zhang Yanyuan ubolewa nad faktem, że szczyty górskie tego okresu były malowane jak „zęby grzebienia”, a postacie ludzkie często przedstawiane były jako większe od gór. Z drugiej jednak strony musimy wziąć pod uwagę fakt, że Gu Kaizhi starał się zilustrować pouczającą opo-

<sup>26</sup> W 1912 r. Muzeum Brytyjskie w Londynie wykonało reprodukcję tego obrazu jako kolorowego drzeworytu opatrzonego wyjaśnieniem Laurence'a Binyona.

<sup>27</sup> RICHARD M. BARNHART, „Concerning the Date and Authorship of the Admonitions Handscroll”, w: SHANE MCCAUSLAND, *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll* (London: British Museum Press, 2003), 85–88.

wieść, która zaczyna się od słów: „W naturze nie ma nic wysokiego, co szybko nie jest sprowadzane na ziemię [...]”<sup>28</sup>. Gu był zapewne zakłopotany z powodu licznych, różnych elementów, które musiał przedstawić, dlatego też kompozycja ma pewne mankamenty. W Metropolitan Museum w Nowym Jorku istnieje jednak zwój, którego autorstwo przypisywane jest Gu Kaizhi i który każe nam zrewidować opinię o Gu Kaizhi jako pejzażyście. Przedstawia on góry Kuaiji 會稽 we wschodniej części prowincji Zhejiang, które malarz kiedyś odwiedził. Chociaż zapewne jest to kopia pochodząca z okresu dynastii Song, zwój przywraca uznanie dla autora *Jak namalować Górę Tarasu Chmur*: jego góry i strumienie są równie wspaniałe co ich opis. Ziemię i odległe wierzchołki górskie zaznaczone zostały szkicowo, lekkimi pociągnięciami pędzla. Czerń drzew na pierwszym planie, szarości i rozplywające się kontury bardziej odległych drzew i góry budują głębię obrazu. Przy wielkiej oszczędności środków wyrazu malarz stworzył obraz prosty i zarazem bogaty, dekoracyjny, choć skromny, pełen lirycznego nastroju.

Być może szczegółowe omawianie prac Gu Kaizhi wydaje się niezasadne w artykule poświęconym wczesnym teoriom malarstwa, ale na początkowym, twórczym etapie wydaje się łączyć całość dostępnego materiału — głównie jako tła, ale w większym stopniu jako wkład w słownictwo krytyki estetycznej. Pomimo własnych określeń, takich jak „przenoszenie duszy”, czy przedstawiania „żywego ruchu” lub „boskiego ducha” istnieją dowody na to, że Gu podzielał tradycyjny pogląd na malarstwo jako naśladowanie lub namiastkę prawdziwego przedmiotu. Z drugiej strony użycie takich słów jak „duch”, „duchowy”, „witalność”, „żywy ruch” i „boski duch” wskazuje na jego wiarę, że każdy przedmiot jest przeniknięty przez życie i boską energię. A w procesie twórczym artysta ma obowiązek wydobycia na zewnątrz ukrytego ducha. Dla pełnego połączenia formy zewnętrznej z wewnętrznym duchem niezbędną była identyfikacja samego siebie z przedmiotem, określana przez niego jako „wnikliwość”. W rzeczywistości duch jest źródłem nowej idei; każdy z przedmiotów ma swoją własną ideę, a więc jego *raison d'être* wyznaczone jest przez ducha nadanego przez naturę. Duch jest siłą motoryczną każdego przedmiotu, nie jest to atrybut, lecz potencjał siły. Malarz może nadać ducha własnemu dziełu tylko poprzez wrośnięcie w przedmiot, to znaczy poprzez utożsamianie własnego ducha z duchem malowanego obiektu.

Wszystkie wymienione i inne określenia Gu Kaizhi sięgają nauk taoistycznych, które stały się popularne wśród chińskich uczonych tamtego

<sup>28</sup> ZHANG YANYUAN 張彥遠, 歷代名畫記 [Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki], 37.

okresu. Poprzez uwolnienie się od ambicji i poczucia obowiązku, które wiązały artystę z życiem publicznym i przynosiły mu nieszczęście, oraz dzięki odrzuceniu książkowej wiedzy i powrocie do prostego wiejskiego życia człowiek mógł doprowadzić siebie do harmonii ze wszechświatem. W przypadku artysty zaś mógł w ten sposób uzyskać wgląd w boskiego ducha. Jak dalece udało się Gu uzyskać taki stan, widać u Li Sixun 李思训 (651–716 r.), który napisał: „Umysł Gu był w bliskim kontakcie z boskością i posiadał tajemniczą moc”<sup>29</sup>. Także Yao Zui 姚最 pisał: „Ponieważ jest on jak boskie przejawy ducha, nikt nie jest w stanie go naśladować”<sup>30</sup>. Wraz z Gu Kaizhi chińskie malarstwo pejzażowe 山水畫, obrazy wzgórz i wody zyskały niezależność i mamy szczęście, że zachowały się najwcześniejsze pejzaże oraz traktaty na te same tematy, będące dziełami najbardziej uznanego artysty starożytnych Chin.

#### 畫雲台山記 *Jak namalować Górę Tarasu Chmur*<sup>31</sup>

Góra ma wiele twarzy, a jej tył wiele cieni. Pomyślne chmury namalowałbym od zachodu, rozciągające się daleko na czystym wschodnim niebie. Użyłbym głębokiego błękitu dla nieba i wody, aby góra obrazu odbijała się w jego dole. Słońce zaraz zajdzie za górą, tworząc wyraźne wrażenie oddalenia i bliskości. Rozpoczynając od wschodniej części i stopniowo wznosząc się ku środku obrazu, namalowałbym fioletowe skały wyglądające jak skłębione chmury — pięć czy sześć warstw. W poprzek wzgórz, wspinając się pośród nich, skały wiją się i skręcają jak smoki. Potem obejmują szczyt, stojąc prosto, czyniąc niewielkie wzgórki po jego obu stronach. Kiedy patrzy się na tę scenę, wznoszącą się majestatycznie i przepelnioną siłą i duchem, jest się pełnym podziwu.

Jako wschodniego sąsiada dla tych skał dodałbym drugi szczyt naprzeciwko, z urwiskami, przypominający kły i zwężający się. Na zachód od niego, gdzie spuszcza się jasny klif — dalej na zachód — w stromą przepaść, gdzie zwiesza się nad strumieniem, symbolem szalonego niebezpieczeństwa, musi górować wysoki i wielki. Tutaj mieszka niebiański Mistrz<sup>32</sup>. W rozpadlinie są skały, na których siedzi i które go osłaniają. Obok niego, pośród skał, rośnie drzewo brzoskwińowe. Namalowałbym ciało Mistrza jako zmizerniałe, a jego ducha jako wywyższonego. Stojąc twarzą do klifu, wskazuje on na drzewo. Głowa jego zwrócona jest odrobinę ku uczniom, jak gdyby do nich mówił. Dwóch z jego uczniów pochyla się do przodu i zagląda w głębię. Są oni w wielkim strachu, ich twarze

<sup>29</sup> YU JIANHUA 俞劍華, 中國畫論類編 [Antologia chińskich teorii malarstwa], 351.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> ZHANG YANYUAN 張彥遠, 歷代名畫記 [Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki], 32.

<sup>32</sup> Zhang Daoling 張道陵 (około 142 r.) — mityk i taoista.

blade i pot leje się im z czoł. Mistrz siedzi z szacunkiem i podziwem, spoglądając na drzewo, na które wskazuje. W pewnej odległości od niego namalowałbym służących Wanga: jednego ukrytego za zachodnimi klifami, pokazującego tylko kawałek szaty, a drugiego na widoku w jaskini. Są oni spokojni i opanowani. Jeśli zaś chodzi o postaci ludzkie, siedzący powinni mieć około siedem dziesiątych cala<sup>33</sup>. Kolory ich szat powinny być równie delikatne i subtelne. To zatem uczyni górę wysoką, a postaci ludzkie będą w wielkiej odległości.

Teraz, pośrodku części wschodniej<sup>34</sup>, namalowałbym cynobrowy piasek oraz stromy i górujący klif z jego cieniami. Na jego szczycie osadziłbym samotną sosnę. Klif razem z górą Niebiańskiego Mistrza tworzy wąską przepaść. Namalowanie jej tak wąską i zamknięcie jej między dwoma skalnymi ścianami tworzy atmosferę niepokoju i wzniosłości, odpowiedniej do miejsca zamieszkania bogów. Na następnym szczycie namalowałbym fioletową skałę symbolizującą lewy słup bramy. Rozpoczynając od zwieszającego się klifu, poprowadziłbym ścieżkę wiodącą na zachód od Tarasu Chmur. Szczyt z bramą ma u swoich stóp urwiska, a pod nimi namalowałbym wzgórze, obok nich strumień płynący pod skałami. Skręca on na wschód i płynie ku przepaści, najpierw tworząc płyciznę, a później zbiornik. Skały skierowane są ku wschodowi, a ścieżka biegnie w kierunku zachodnim. Jedna prowadzi na zachód, a druga na wschód, aby nadać obrazowi naturalności.

Góra Tarasu Chmur wygląda na północny zachód, a z jednej strony obrazu, skierowane ku niemu, namalowałbym wzgórze, nad którym wznoszą się dwie kamienne płyty symbolizujące prawy słup bramy. Nad nimi igra samotny feniks. Jego ciało w tanecznej postawie, a skrzydła żywe i radosne. Rozpościerając ogon, spogląda w dół rozpadliny. W ostatniej i zarazem najniższej części umieściłbym płowe skały, spękane szczelinami jak gdyby błyskawicą. Tworzą one z klifem, nad którym unosi się feniks, kolejną rozpadlinę. Pod nimi płynie czysty strumień. Obok klifu, przy zewnętrznej ścianie, siedzi biały tygrys, przyczajony na skale, zamierza napić się wody. W ostatniej części kompozycji rozluźniłbym pędzel i domknął kompozycję.

Tak zatem trzy podziały góry są ukończone. Rysunek góry, chociaż może się ona rozciągać daleko, musi być zwarty. W przeciwnym razie nie będzie harmonii. Przy malowaniu ptaków i zwierząt należy wybierać te najbardziej charakterystyczne z nich. W malowaniu przepaści wszystkie elementy powinny odzwierciedlać w niej swój odwrócony stan. Górę powinna otaczać przejrzysta atmosfera. Niższa, trzecia część góry jest litą całością, górne zaś dwie trzecie części są podwójnie złożone, aby nadać wrażenie odległości.

<sup>33</sup> Niektórzy chińscy badacze interpretują ten fragment w następujący sposób: „Siedząca osoba powinna mieć siedem dziesiątych wysokości osoby stojącej”, co uczyniłoby proporcje raczej niedorzecznymi. We *Wprowadzeniu do znanych obrazów dynastii Wei i Jin* 魏晉勝流畫贊 Gu Kaizhi tak pisze: „Wszystkie obrazy maluje na jedwabiu szerokim na 23 cale”. Przy tej szerokości postać siedząca, mająca siedem dziesiątych cala, wydaje się proporcjonalna.

<sup>34</sup> Gu Kaizhi podzielił swoją kompozycję na trzy części: górną, środkową i dolną.

## ZONG BING 宗炳 (375–443 r.)

Współczesnym Gu Kaizhi był Zong Bing 宗炳. Pochodził on z Nanyang 南陽 w prowincji Henan. Wychowywany przez matkę, otrzymał najlepsze dostępne wykształcenie, ale odmawiał przyjęcia wielu intratnych posad na dworze, dlatego spędził swoje życie w ubóstwie. Ten uznany gracz na lutni i pejzażysta wraz ze swoją małżonką wędrował po górach i wśród rzek, przez pewien czas wiódł życie w chatce w górach Heng 衡 w prowincji Hunan. Na starość powrócił do Jiangling 江陵 w prowincji Hubei i rozpoczął:

Teraz jestem stary i niesprawny. Obawiam się, że nie będzie mi już dane wędrować wśród pięknych gór. Oczyszczając umysł, medytuję o górskich ścieżkach i wędruję jedynie w snach.

Na ścianach swojego domu namalował zapamiętane wersje swoich ulubionych miejsc i napisał: „Kiedy trącam moją lutnię, mnogość gór się poruszy i echem odbije moje pieśni”.

Do namalowanych obrazów dodał przedmowę zatytułowaną *Wprowadzenie do malarstwa pejzażowego* 畫山水序. Ponieważ utwór ten nie znalazł się w encyklopedycznym opracowaniu o kaligrafii i malarstwie przygotowanym na rozkaz cesarza KangXi 康熙 w 1708 r., był zatem uznawany za fałszywy. Obecnie nie ma możliwości zweryfikowania jego prawdziwości. Większość jednak wczesnych chińskich traktatów o malarstwie to zniekształcone zapisy i przekazy, spisane w późniejszych wiekach przez osoby utrwalające zasłyszane lub przeczytane wiadomości. Esej Zong Binga był często cytowany i zawiera załączki prawie wszystkich koncepcji rozwiniętych przez późniejszych krytyków.

Zong Bing rozpoczyna swój esej porównaniem człowieka do natury. Mądrzy i cnotliwi ludzie najpierw zdobywają oświecenie w sferze duchowej, a później uczą się doceniać materialne aspekty form. Miłośnicy natury jednak odwracają ten proces: zaczynają od substancji materialnej czy też formy w naturze, a później przenoszą się do świata duchowego. Osiągnąwszy pożądaną cel — wgląd w drogę *dao* — mogą prześledzić swoje kroki i powrócić do natury. Dlatego też przyjemności mądrych i cnotliwych ludzi są podobne do miłośników przyrody.

Nawet najbardziej złudną i abstrakcyjną koncepcję można przekazać na piśmie — a o ile lepiej jest przekazać w przypadku doświadczeń, gdzie każde przeżycie odbierane jest za pomocą zmysłów? „Przekazuję formę

przez formę, a kolor przez kolor”. Elementy natury są wielkie, a ludzkie oczy małe, dlatego potrzebna jest pewna odległość, aby zrozumieć ich pełne znaczenie. „Pionowa linia długości trzech cali jest równa kilku tysiącom metrów, a poziome pociągnięcie pędzla długości kilku metrów jest równe kilku setkom kilometrów”. Metody przedstawiania perspektywy w sztuce zawsze będą odnosiły się do współczesnych nawyków patrzenia, i to nie prawdopodobieństwo, ale czytelność jest istotna. Dlatego też rozmiar obrazu, a także wizja, która istnieje tylko w naszych umysłach i jest przeniesiona na płaszczyznę, ma niewiele wspólnego z wartością estetyczną. To właśnie nieumiejętność w wykonaniu i przekazaniu prawdziwego podobieństwa skazuje każde dzieło na porażkę.

Pod pojęciem „podobieństwa przedmiotu” Zong Bing pojmował znacznie więcej niż tylko wierne odwzorowanie modelu; dążenie artysty nie ma na celu jedynie odwzorowania przedmiotu takim, jaki jest, ale także pokazanie, jaki jest w odniesieniu do swojego prawdziwego źródła. „Prawda wymaga kompromisu wrażenia odebranego wzrokiem i odebranego przez umysł”. Wierzył on, że boski duch zamieszkuje każdą formę, a artysta może ją uzewnętrznić dzięki swoim umiejętnościom zidentyfikowania wewnętrznego i zewnętrznego oraz dzięki kontemplacyjnemu i aktywnemu życiu. „Żyjąc bez pośpiechu, odżywiając ducha, oczyszczając czarkę wina, grając na lutni i rozważając ciszę przed podjęciem pędzla, aby malować”, artysta jest w stanie doświadczyć boskiego ducha i osiągnąć prawdę w malarstwie.

Chociaż Zhang Yanyuan 張彥遠 w 歷代名畫記 przytacza tytuły siedmiu obrazów Zong Binga, żaden z nich się nie zachował do dzisiaj. Nie można ocenić, w jakim stopniu udało mu się zastosować swoje teorie w twórczości, ale wydaje się, że miał on lepsze pojęcie o proporcjach przedmiotów, efekcie światła i atmosfery niż Gu Kaizhi. Xie He 謝赫 tak jednak pisał:

Zong Bing wyraźnie rozumiał wszystkie Sześć Zasad, ale nie celował w żadnej z nich. Jego prace są ponadto bardzo nierówne. Dlatego choć jego obrazów nie można polecić jako wzorowych, z całą pewnością można polecić jego zasady<sup>35</sup>.

Xie He nie rozumiał Zong Binga z dwóch powodów. Po pierwsze, zajmował się on głównie malarstwem postaciowym, a nie krajobrazowym. Po drugie, podkreślał on umiejętności techniczne w takim stopniu, że nie potrafił docenić głębszego duchowego znaczenia w pracy żadnego artysty. W wyniku tego Xie He umieścił Zong Binga na najniższych miejscach w swoim systemie klasyfikacji.

<sup>35</sup> YU JIANHUA 俞劍華, 中國畫論類編 [Antologia chińskich teorii malarstwa], 345.

*Wprowadzenie do malarstwa pejzażowego 畫山水序*<sup>36</sup>

Szanując Drogę, cnotliwy człowiek reaguje na przedmioty. Oczyszczając umysł, mądry człowiek docenia formy. Jeśli chodzi o pejzaże, istnieją one materialnie i wznoszą się w sferę ducha. [...] Cnotliwi ludzie podążali Drogą dzięki wnikliwości duchowej, a mądrzy mężowie przyjmowali takie samo podejście. Miłośnicy krajobrazów, jednakże, byli prowadzeni do Drogi poprzez poczucie formy. Cnotliwi mężowie również czerpali z tego przyjemność. Czy zatem przyjemności cnotliwych i mędrców nie są podobne do przyjemności miłośników pejzaży? [...]

Wstyd mi, że nie potrafię już skupić mego ducha i przystosować mego ciała. [...] Teraz mogę jedynie malować obrazy, rozprowadzając kolory i tworząc górskie szczyty ukryte w chmurach. Prawda, która zaginęła w starożytnych czasach, może jeszcze zostać odnaleziona w przyszłych latach. Znaczenie zbyt subtelne, aby być przekazane wypowiedzianymi słowami, można uchwycić umysłem poprzez książki i pisma. Jakże bardziej jest to prawdziwe dla mnie, kiedy wędrowałem wśród skał i wzgórz i obserwowałem je własnymi oczami. Oddaję formę przez formę i wygląd przez wygląd. [...] Jeśli jest on zbyt blisko moich oczu, ale jeśli jest odległy na kilka kilometrów, zmieści się w mych źrenicach. Im dalszy jest obiekt, tym mniejszym się staje.

Teraz, kiedy rozwijam jedwab, aby przedstawić przedmiot w odległości, nawet wielkie góry Kun-lun mogą być zawarte na centymetrze kwadratowym. Pionowa linia długości kilku centymetrów jest równa kilku tysiącom metrów, a poziome pociągnięcie pędzla długości kilku metrów jest równe kilku setkom kilometrów. Dlatego podziwiając obrazy, żal tych, którym brak artystycznego kunsztu, ale nie należy się niepokoić niewielkim rozmiarem obrazów, jeśli wiernie oddają podobieństwo. Taka zmiana skali jest przyjętym faktem w naturze [...]. Prawda składa się z wrażenia odbieranego oczyma i rozpoznanego przez umysł. Jeśli obraz, a za nim podobieństwo jest przedstawione umiejętnie, zarówno oko, jak i umysł przyklasną. Kiedy oko reaguje, a umysł się zgadza, odczuwa się boskiego ducha i w obrazie można osiągnąć piękno. Kiedy uda się to uchwycić, po cóż poszukiwać mrocznych i tajemniczych klifów?

Boski duch nie pozostawia śladu, ale zamieszkuje każdą formę i napełnia ją podobieństwem. Prawdziwe znaczenie przedmiotów objawia się w jego cieniu i jeśli przedstawiony jest on umiejętnie, wtedy uchwycony został prawdziwy cel malarstwa. Tak zatem żyjąc bez pośpiechu, odżywiając ducha, oczyszczając czarkę wina, grając na lutni i rozważając ciszę przed podjęciem pędzla, aby malować, chociaż nie ruszam się z miejsca, przenoszę się w cztery strony świata, nigdy nie opieram się wpływowi niebios i zawsze odpowiadam na zew dzikiej przyrody — gdzie klify i szczyty wznoszą się wysoko, a lasy okryte chmurami rozciągają się, jak sięgnie oko. Cnotliwi mężowie i mędrzy powracają, aby zamieszkać w mojej wyobraźni. Wszystko, co ciekawe, i jego znaczenie są przede mną odkryte.

<sup>36</sup> ZHANG YANYUAN 張彥遠, 歷代名畫記 [Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki], 38.

Czegóż więcej mogę pragnąć? Pragnę tylko odżywić mego ducha, a jeśli mój duch będzie odżywiony, czyż nie będzie to lepsze niż jakiegokolwiek inne pragnienie?

WANG WEI 王微 (415–453)

Czołową postacią w malarstwie pejzażowym w tamtym okresie był Wang Wei 王微. Zajmował się muzyką, literaturą i medycyną. Rzekomo tak bardzo poświęcił się studiowaniu starożytności, że przez dziesięć lat nie opuścił domu. Był miłośnikiem literatury i znajdował przyjemność w nadawaniu stałej formy swoim ulotnym nastrojom. Tak pisał w liście do przyjaciela:

Dzięki swojemu usposobieniu znam malarstwo jak żurawie krzykliwe znają swoją trasę w ciemnościach. Przedmioty, z którymi mam styczność, zachowuję w umyśle i przed oczami. Moje umiłowanie krajobrazu prowadziło mnie i kazało spróbować ich oddania.

Niestety, nie zachowały się żadne obrazy Wang Weia ani nawet ich tytuły. Xie He źle oceniał jego malarstwo i napisał o nim tylko: „[...] styl Wang Weia był delikatny i ładny”<sup>37</sup>. Trzy wieki później Zhang Yanyuan 張彥遠 chwalił dzieła malarza mgieł i obłoków i poprawia Xie He: „Znaczenie obrazów Wang Weia jest bardzo głębokie i podniosłe. Trudno jest je docenić komuś, kto nie rozumie malarstwa”<sup>38</sup>. *Esej o malarstwie* 敘畫 Wang Weia, zacytowany przez Zhang Yanyuan w *Zapiskach o słynnych malarzach poprzez wieki*, jest zapewne swobodną transkrypcją. Wang Wei uważał, że malarstwo wywodzi się z elementów formalnych i reprezentacyjnych, ale jego najwyższe osiągnięcie to odkrycie boskiego ducha wszechświata poprzez właściwe użycie naturalnych form. „Duch nie ma formy, jednakże to, co się porusza i przekształca formę, to duch”. Dzieło sztuki musi ukazywać sposób działania ducha w ruchu życia. Oko ludzkie jest niezwykle ograniczone i nie jest w stanie ujrzeć wszystkiego. Za pomocą wąskiego pędzla artysta jednak może wznieść się ponad takie ograniczenia, a przedstawiając część, nadal ucieleśnia życie i ducha całości. Taka koncepcja wprowadziła pewne fundamentalne różnice w malarstwie pejzażowym Wschodu i Zachodu. W sztuce zachodniej malarstwo jest ograniczone do możliwości oka i przeniesione w kierunku oglądającego, w sztuce wschodniej zaś, skoro

<sup>37</sup> YU JIANHUA 俞劍華, 中國畫論類編 [Antologia chińskich teorii malarstwa], 184.

<sup>38</sup> ZHANG YANYUAN 張彥遠, 歷代名畫記 [Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki], 101.



obraz przekracza takie ograniczenia i istnieje tylko w umyśle, jest on odzwierciedlony na płaszczyźnie. Sztuka zachodnia ma ustalony punkt widzenia, zaś wschodnia ma ruchomy punkt lub ma ich więcej. Ponadto sztuka zachodnia jest ograniczona w czasie i przedstawia uchwycony moment, ale sztuka wschodnia reprezentuje ciągłość, obojętną na efekty przejściowe.

Główne założenie Wang Weia można zatem podsumować następująco: forma i duch to dwie oddzielne całości, chociaż drugie zawarte jest w pierwszym i znajduje wyraz w ruchu życia. W malarstwie artysta musi tchnąć w formę życie i boskiego ducha, wykraczając poza ograniczenia zmysłów i sięgając głęboko do tajemnic natury. Przez to sztuka malarska i zjawiska przyrody stają się jednością. Autor tej rozprawy, Wang Wei, zmarł przedwcześnie w wieku 28 lat, a jego odejście opłakał cesarz Hsiao Wu z dynastii Liu Sung.

### *Esej o malarstwie 敘畫<sup>39</sup>*

Obrazy nie są wytwarzane samym ćwiczeniem umiejętności, ale po ukończeniu muszą odpowiadać zjawiskom wszechświata opisanym w Księdze Przemian. Ci, którzy potrafią pisać, twierdzą, że opanowali najwyższą umiejętność kaligrafii i pragną porównać ją ze sztuką malarską, badając najmniejsze podobieństwa i różnice. Ci, którzy omawiają malarstwo, zazwyczaj skupiają swoją uwagę jedynie na aspektach formalnych i efektach strukturalnych. Starożytni nie tworzyli swoich obrazów tylko dla zachowania obrazu miast, dzielnic kraju, wyznaczenia granic miasteczek i wsi czy szkicowania dróg wodnych. W malarstwie forma przedmiotu musi najpierw połączyć się z duchem, a potem zaś umysł przetwarza ją na różne sposoby. Duch nie ma formy, jednakże to, co się porusza i przekształca formę, jest duchem. Jeśli duch jest nieobecny w obrazie, formy wcale nas nie poruszają<sup>40</sup>.

Oko ludzkie jest niezwykle ograniczone i nie jest w stanie ujrzeć wszystkiego. Za pomocą wąskiego pędzla artysta jednak może namalować rozległy wszechświat. Stosując wielkie kształty, jak na przykład postać strażnika czyścica, mogę namalować tak niewielki przedmiot, że zmieści się w źrenicy oka. Jeśli chcę zastosować krzywe linie, maluję góry. Jeśli chcę przedstawić ciekawe miejsca, maluję chatkę kapłana pustelnika. Pociągnięciami pędzla z góry na dół przedstawię góry Taihua. Samotny klif jest tak wzniosły i tajemniczy, że wydaje się wypuszczać ciemne chmury. Okręgiem i kropką mogę pokazać smoczy nos<sup>41</sup>. Jego brwi, czoło i policzki są tak dobrze namalowane, że zdaje się on być spokojny i uśmiechnięty.

<sup>39</sup> Tamże, 109.

<sup>40</sup> Tekst jest tak zniekształcony, że trudno jest odkryć właściwe znaczenie, ale wierzę, że jest ono tutaj bliskie.

<sup>41</sup> Rzeczony pierwszy cesarz dynastii Han miał twarz jak smok, dlatego takie określenie zastosowano w opisie szlachetnego wyglądu władcy.

Różnorodnymi zatem wariacjami i ciągłymi zmianami można stworzyć na obrazie ruch. Pilne stosowanie pewnych zasad i standardów pozwoli stworzyć ducha. Wtedy łodzie i wozy, pałace i wieże, i inne przedmioty mogą być przedstawione w grupach podzielonych na zastosowania i funkcje. Psy i konie, ptaki i ryby, i inne żywe stworzenia mogą być zgrupowane według ich naturalnych zachowań. Takie jest prawdziwe znaczenie malarstwa.

Spoglądając na jesienne chmury, dusza moja wznosi się jakby na skrzydłach; skąpane w wiosennej bryzie, myśli moje unoszą się jakby z szerokim nurtem. Chociaż nie umniejszam radości ludzkich z muzyki metalu i kamienia ani przyjemności cennych kamieni, nie mogą one równać się z moimi. Rozwijam obraz i przyglądam się inskrypcji, i medytuję o obcych mi górach i wodzie. Zielone lasy niosą wiatr, pieniaąca się woda miesza nurt strumieni. Zaiste cudowne! Taki obraz nie może powstać dzięki umiejętności palców i rąk, ale tylko dzięki ćwiczeniu ducha. Takie jest prawdziwe znaczenie malarstwa.

#### XIE HE 谢赫 (OK. 500 ROKU)

Twórczość Xie He 谢赫 rozkwitła podczas panowania Południowej dynastii Qi (479–502). Był on malarzem portrecistą w Nankinie. Według Yao Zui 姚最<sup>42</sup> Xie He potrafił nie tylko wiernie oddać fizjonomię portretowanej osoby, lecz także jej uczucia, uzewnętrznione w wyrazie twarzy, a nawet jej charakter i typ umysłowości. Artysta usiłował pogodzić dwie wykluczające się idee: przedstawiać poprawny konfucjański temat, a jednocześnie tworzyć realistycznie portret. Indywidualny styl artysty najsugestywniej wyrażał się w stosowaniu precyzyjnych linii pędzla określających dokładnie wszystkie elementy kompozycji. Szczegóły z życia artysty nie są znane z wyjątkiem faktu, że prowadził cieszącą się dużym uznaniem pracownię, z której wychodziły dekoracyjne portrety wykonywane świetlistymi i jasnymi barwami. Yao Zui twierdził, że Xie He nie potrafił ukazać w swoich obrazach ruchu życia i ducha. Jego pociągnięcia pędzla były zbyt delikatne i brakowało im witalności. Prześcignął on jednak współczesnych twórców w wyrafinowaniu i pięknie ozdób.

Sława artysty nie pochodzi z jego obrazów, popularnych w jego czasach, ale niezachowanych, lecz z Sześciu Zasad, które stały się podstawą krytyki sztuki. Malarstwo osiągnęło etap, kiedy sami artyści pragnęli formułować idee leżące u podstaw ich twórczości. Gu Kaizhi uważał, że celem malarstwa jest uzyskanie idealnego połączenia sfery duchowej i materialnej. Poprzez komunikacje ze światem duchowym artysta zyskiwał tajemniczą potęgę, a za

<sup>42</sup> ZHANG YANYUAN 張彥遠, 歷代名畫記 [Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki], 121.

pomocą tuszu i pędzla dawał namacalny wyraz tej duchowej inspiracji. Wang Wei tak pisał: „Chociaż obrazy miały swój początek i formę, ich celem było połączenie z duchem”. Przedstawiając dokładne podobieństwo przedmiotu, artyści ujmowali nieuchwytnego ducha w namacalnej formie. I to uznawali za prawdziwy cel malarstwa. W swoich *Notatkach dotyczących klasyfikacji dawnych obrazów* 古畫品錄 Xie He podaje w zwięzłych słowach *Sześć Zasad*. Pierwszą była 氣韻生動, tłumaczona jako „rytmiczna witalność”, „ruch życia ducha w rytmie rzeczy” czy „połączenie rytmu ducha z ruchem istot żywych”. Zasada ta jest niejasna nawet w chińskim oryginale, a przełożona na inny język jest tak wąska, że traci swoje znaczenie. Można być jedynie pewnym, że „duch” Xie He nie jest taoistyczną drogą 道, a raczej starożytną chińską koncepcją ducha wszechświata, składającego się z Niebios i Ziemi. Według *Księgi przemian* 道德經 to „duch” wywiera wpływ na wszystkie zjawiska wszechświata i dzięki jego działaniu możliwy jest dalszy ruch. Obowiązkiem artysty jest wyrażanie tego. To właśnie miał na myśli Wang Wei, kiedy napisał, że „malarstwo musi odpowiadać zjawiskom wszechświata”. Zarówno Wang Wei, jak i Xie He wyraźnie mówią, że artysta odpowiada za „przenikanie ducha” w swoim malarstwie. Malarz może nadać ducha własnemu dziełu tylko dzięki „wrośnięciu” w przedmiot, to znaczy poprzez utożsamianie własnego ducha z duchem malowanego obiektu. Pierwszą zasadę Xie He tłumaczy się jako „rezonans czy wibrację ożywiającego ducha i ruch życia”.

Chociaż przekłady pierwszej zasady mogą się różnić, czytelne jest jej odniesienie do czegoś poza formą materialną, nazwijmy to charakterem, duszą czy wyrazem. Zależy ona od działania ducha czy tajemniczego tchnienia życia, dzięki któremu postacie mogą wyglądać, jakby się ruszały i oddychały. Nigdy nie dowiemy się, co dokładnie autor chciał przekazać. To jednak właśnie ta niejasność i otwartość sprawiły, że jego zasady stały się akceptowalne nie tylko w jego czasach, ale i przez następne pokolenia artystów i krytyków. Pozostałe pięć zasad jest sformułowane w jednoznaczny sposób. Chińczycy zawsze używali pędzla dla zaznaczenia konturu, tworząc podstawę sztuki malarskiej 骨法用筆 (druga zasada). Dokładne użycie form 應物象形 (trzecia zasada) i kolorów przedmiotów 隨類賦彩 (czwarta zasada) ma technicznie wielkie znaczenie. Kolor oznacza nie tylko użycie pigmentów, ale też mistrzowskie użycie tuszu. Kompozycja w malarstwie chińskim jest kwestią odpowiedniego rozplanowania płaszczyzny, aby przestrzeń stała się wymowna i estetycznie istotna 經營位置 (piąta zasada). Wreszcie kopiowanie starych mistrzów było szlachetną drogą do uzyskania

twórczej doskonałości 傳移模寫 (szósta zasada). Xie He wymienia 27 malarzy, których dzieli na sześć klas. Podaje on krótkie i ciekawe charakterystyki, które jednak nie wnoszą wiele do wyjaśnienia jego zasad. Najwcześniejsza próba zinterpretowania Sześciu Zasad pojawia się już w *Zapiskach o słynnych malarzach poprzez wieki* 歷代名畫記 Zhang Yanyuana 張彥遠 we wspomnianym już dziele z dynastii Tang.

*Notatki dotyczące klasyfikacji dawnych obrazów* 古畫品錄<sup>43</sup>

Klasyfikując obrazy, powinno się je podzielić według zasług i błędów. Tworząc obrazy, artysta powinien wyraźnie przedstawiać ich moralną zachętę i ostrzeżenie, i pokazywać, co jest uszlachetniające, a co upodlające. Milczenie tysiąca lat wydaje się przerwane, kiedy rozwija się te obrazy. Chociaż Sześć Zasad malarstwa istniało od dawnych czasów, niewielu udało się je wszystkie opanować. Mimo to od dawnych czasów istnieli artyści, którzy umiejętnie wprowadzali taką czy inną zasadę.

Czym zatem jest Sześć Zasad?

Pierwsza mówi, że poprzez ożywiającego ducha, obraz powinien posiadać ruch życia.

Druga mówi, że za pomocą pędzla należy wyznaczyć strukturalną podstawę.

Trzecia mówi, że przedstawienie powinno być tak zgodne, aby oddać ich podobieństwo.

Czwarta mówi, że kolor powinien być zastosowany zgodnie z charakterystyką.

Piąta mówi, że poprzez organizację, należy ustalić miejsce i pozycję.

Szósta mówi, że przez kopiowanie powinny być utrzymane starożytny wzorce.

Jedynie Lu Tanwei 陸探微<sup>44</sup> oraz Wei Xie 衛協<sup>45</sup> udało się opanować wszystkie zasady. Zawsze istniały dobre i złe obrazy, ale w samej sztuce nie ma przeszłości ani przyszłości. Z szacunkiem ułożyłem malarzy starożytnych i współczesnych według zasad klasyfikacji. Staralem się wymienić ich, aby odpowiednio przedstawić. Dlatego też nie będę się wdawać w dyskusje o źródłach malarstwa, ale stwierdzę jedynie, iż zgodnie z tradycją malarstwo ma początki w boskim duchu, którego nie można zobaczyć ani usłyszeć.

W swoim całokształcie teorii malarstwa Gu Kaizhi, Zong Binga, Wang Weia, Xie He podążają w kierunku wyznaczonym przez chińską estetykę. Sporo pojęć i

<sup>43</sup> YU JIANHUA 俞劍華, 中國畫論類編 [*Antologia chińskich teorii malarstwa*], 130.

<sup>44</sup> Lu Tanwei 陸探微 (450–490) — jeden z Czterech Wielkich Malarzy Sześciu Dynastii 六朝四大家, specjalizujący się w malarstwie figuratywnym i narracyjnym. Zachowane kopie jego obrazów pochodzą prawdopodobnie z epoki Ming.

<sup>45</sup> Wei Xie 衛協 (265–420) malował portrety i obrazy religijne. Chociaż zachowały się tytuły, nie mamy żadnego z jego dzieł.

terminów wczesnej chińskiej teorii sztuki przyjęło się i na trwałe weszło do kanonu chińskiej estetyki. Z kilku idei, które stanowią fundament przedstawionych teorii naśladowania natury, odrzucono wszelkiego rodzaju odstępstwa od praw przyrody i ludzkiego życia. Na nieco wyższym poziomie zaawansowania, do którego każdy adept ma obowiązek dążyć, leży odtwarzanie nie kształtu zewnętrznego, lecz istoty wewnętrznej. Malarz powinien raczej sugerować niż opisywać. Stworzenie czystej pustki jest dużo bardziej pożądane niż ukazanie detali obiektów.

## BIBLIOGRAFIA

- HUANG HUAZHEN 黃華珍. 莊子音義研究 [*Badania nad Zhuangzim*]. Beijing: Zhonghua shuju 1999.
- Huiananzi 淮南子. Taipei: He luo chubanshe, 1970.
- WÓJCIK ANNA IWONA. *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- WU GONGZHEN 吳功正. 六朝美學史 [*Estetyka Sześciu Dynastii*]. Nanjing: Jiangsu meishu chubanshe 1994.
- WU TONG 吳彤. 自然與文化—中國的詩、畫與煉丹 [*Natura i kultura — chińska poezja, malarstwo i alchemia*]. Beijing: Qinhua daxue chubanshe 2010.
- YU JIANHUA 俞劍華. 中國畫論類編 [*Antologia chińskich teorii malarstwa*]. Beijing: Renmin meishu chubanshe, 1986.
- ZEMANEK ADINA (red.). *Estetyka chińska*. Kraków: Universitas 2007.
- ZHANG YANYUAN 張彥遠. 歷代名畫記 [*Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki*]. Taipei: He luo chubanshe, 1975.
- ZONG BAIHUA 宗白華. 美從何處尋 [*Gdzie można znaleźć piękno*]. Taipei: Luotuo chubanshe, 1985.

PIERWSZE KLASYCZNE TEKSTY KRYTYCZNE  
DOTYCZĄCE MALARSTWA

GU KAIZHI 顧愷之, ZONG BINGA 宗炳, WANG WEIA 王微 I XIE HE 谢赫

## Streszczenie

W artykule zostały omówione klasyczne teksty poświęcone malarstwu napisane przez Gu Kaizhi 顧愷之, Zong Binga 宗炳, Wang Weia 王微 i Xie He 谢赫, które podążają w kierunku wyznaczonym przez chińską estetykę. Sporo pojęć i terminów ich teorii sztuki przyjęło się i na trwałe weszło do kanonu chińskiej estetyki. Odrzucono wszelkiego rodzaju odstępstwa od praw przyrody i ludzkiego życia. Artysta powinien odtwarzać nie kształt zewnętrzny, lecz istoty wewnętrznej. Malarz powinien raczej sugerować niż opisywać. Stworzenie czystej pustki jest dużo bardziej pożądane niż ukazanie detali obiektów.

**Słowa kluczowe:** tusz; obraz; harmonia; natura; zasada.

**Key words:** ink; painting; harmony; nature; rule.