https://doi.org/10.18778/8088-155-6.04

Yuejin Liu

34—45

Tradycja Zuotu Youshi* w kulturze i życiu społecznym Chin

* Zhuotu Youshi – dosł. „tworzenie obrazów na przestrzeni wieków” (przyp. red.)

Instytut Literatury
Chińska Akademia Nauk Społecznych
Pekin / Chiny

I

Termin wizualizacja oznacza transformację zespołu różnorodnych „informacji” w „obraz”, a także stopniowe ich rozbudowywanie oraz instytucjonalizację.

W dzisiejszym świecie, gdzie sposoby przekazywania informacji wciąż ulegają zmianie, wizualizacja nie tylko stała się jednym z najważniejszych z nich, a wręcz zapoczątkowała kulturową tendencję do używania obrazów jako środka ekspresji, wywierając głęboki wpływ na sposób myślenia i życie ludzi. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że wkroczyliśmy dziś w nową erę czytania obrazów.

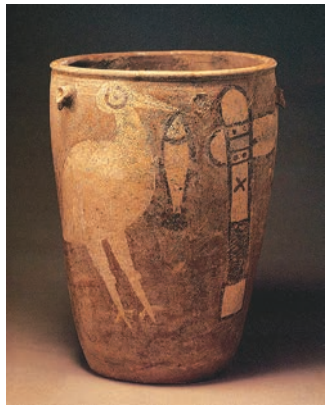
Wizualizacja, postrzegana często jako nowy trend kulturowy, była od zawsze obecna w chińskiej historii i kulturze. Nazwijmy to ikoniczną tradycją chińskiej kultury. Ta wielowiekowa tradycja wciąż żyje w chińskim piśmiennictwie, historii, literaturze i polityce, odgrywa także znaczącą rolę w życiu społecznym, gdzie służy do wyrażania tego, co niemożliwe do zwerbalizowania. Wszystko to sprawia, że warto poddać to zjawisko pogłębionej i skrupulatnej analizie.

Oczywiście tradycja ikoniczna chińskiej kultury w wielu aspektach może różnić się od wizualizacji w dzisiejszym znaczeniu, ale jest między tymi dwoma zjawiskami kilka znaczących podobieństw. Jeśli rację miał Konfucjusz mówiąc, że: „odkrywamy nowe prawdy, zastanawiając się nad tym, co już wiemy”, to powrót po śladach ikonicznej tradycji chińskiej kultury pomoże nam lepiej zrozumieć nową erę czytania obrazów.

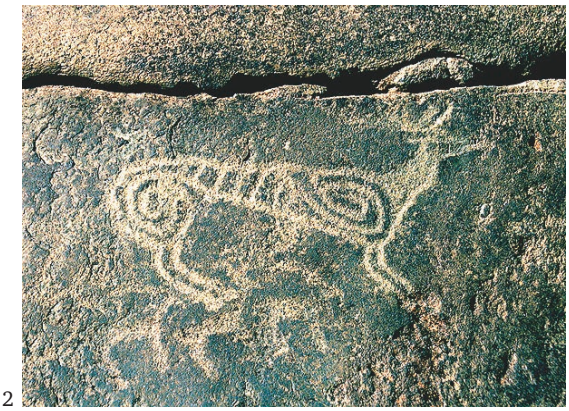
II

Chińskie znaki są w swojej istocie hieroglifami. Tworzy się je poprzez powtórzenie informacji zawartej w obrazach, a zatem można powiedzieć, że są to znaki homologiczne. Podstawową cechą hieroglifów jest ikoniczność. Ewolucja znaków z zasady podąża ścieżką od obrazowania do abstrahowania i symbolizacji. W sytuacji, kiedy znaki ewoluowały na tyle późno, że pisanie i malarstwo zdążyły się rozdzielić, znaki pisma i ikony obrały odrębną ścieżkę rozwoju. Większość dzieł malarstwa

neolitycznego stanowią kolorowe wzory na ceramice oraz malowidła naskalne tworzone przez starożytnych. Najbardziej reprezentatywne dla malarstwa neolitycznego są dzieła ręcznie malowanej ceramiki z okresu kultury Yanshao i Majiayao. Cechują się prostymi, żywymi i kolorowymi wzorami, które nieustannie ożywiają nasze wyobrażenia na temat starożytnej duchowości. To proste, naturalne i pełne entuzjazmu starożytne malarstwo naścienne odzwierciedla niewinną wyobraźnię oraz marzenia rodzaju ludzkiego z okresu jego dzieciństwa, będąc jednocześnie cennym dziedzictwem pozostawionym przez starożytnych Chińczyków na rzecz światowej sztuki. W zbiorach Chińskiego Muzeum Narodowego znajduje się malowana ceramiczna urna z kultury Yanshao okresu neolitu. Jej ścianki pokrywa prosty a zarazem bogaty w symboliczną treść wzór przedstawiający bociana, rybę i kamienny topór. Biały bocian został tu namalowany bez linii konturowych. Oko ptaka, ryba i topór mają natomiast czarny obrys namalowany żywym i dynamicznym pociągnięciem pędzla (il. 1). Zdaniem ekspertów wzór ten można odczytywać jako przedstawienie wydarzenia historycznego, jakim było pokonanie starożytnego rodu, którego godłem była ryba, przez inny ród, legitymujący się godłem bociana. W takim sensie dzieło miałoby symbolizować moc dawnych dynastii i tym samym stanowić element sztuki totemicznej. W tym przypadku obraz pełni rolę podobną do słów. Analogicznie, duża liczba przedstawień jelenia widoczna na malowidłach ściennych góry Helan, stanowi obszerne świadectwo warunków życiowych starożytnych Chińczyków (il. 2). Pełne detali i niemal namacalne wizerunki tych zwierząt, wywierające duże wrażenie estetyczne na odbiorcach, są blisko związane ze starożytnym kultem totemów i dobrze obrazują światopogląd starożytnych nomadów.



1



2

„Gromadzenie obrazów po lewej a podręczników do historii po prawej stronie" to tradycja chińskiej historiografii, która poza bogactwem książek historycznych oraz ilustracji zakłada ich nierozłączność, opartą jednocześnie na ich przyległości i komplementarności.

Choć według oficjalnej chińskiej historiografii pierwsze wzmianki o mapach pojawiły się dopiero w okresie dynastii Shang i Zhou (1600–256 p.n.e.), poszczególne regiony Chin datują pojawienie się map znacznie wcześniej. Według *Zhouli*[1] jednym z obowiązków Da Situ (Wielkiego Ministra Edukacji), przewodniczącego lokalnego rządu dynastii Zhou, było zarządzanie mapami. Najwcześniejszym tego typu wykopaliskiem w Chinach była drewniana mapa odnaleziona w mieście Fangmatan (dzisiejsza prefektura Tianshui) w prowincji Gansu. Pei Xiu (224–271) z dynastii Jin stworzył *Atlas Yugong*, składający się z 18 map. Zbiór *Mapy oraz dokumentacja prowincji i hrabstw okresu Zhenguan* autorstwa Li Jifu (758–814) z dynastii Tang zawierał opis 47 miast, a każdy z nich opatrzony był wstępem poprzedzonym mapą. Niestety żadne z tych świadectw nie przetrwało do czasów współczesnych. Oprócz tradycyjnych map na naszą uwagę zasługuje także osobna kategoria, tzw. opisy okresowej daniny. Opisy te są szczegółowymi przedstawieniami obcych państw oraz krajowych mniejszości etnicznych składających hołd cesarzom w czasach feudalnych, służąc w ten sposób jako ikoniczny dowód oraz wypełniając puste miejsce pośród historycznych zapisów. Jeden z takich obrazów namalowany został przez Xiao Yi, znanego później jako cesarz Yuan z dynastii Liang. Oryginał podzielił niestety los zaginionych map, ale szczęśliwie za czasów dynastii Song wykonano kopię obrazu, która przetrwała do dzisiejszych czasów (il. 3). Choć fragmentaryczna, dostarcza nam ulotnego uroku życia w Epoce Sześciu Dynastii[2]. Najwcześniejszy opis okresowej daniny, który przetrwał do dziś, namalowany został przez Yan Libena (600–673) jako część edyktu cesarskiego z 629 roku (il. 4). Obrazowi temu poświęcił swój wiersz Su Dongpo (1037–1101) z okresu dynastii Song. Yan miał licznych naśladowców, wśród których był Qiu Ying (1494–1552) – jego *Zwój obrazu okresowej daniny* można dziś podziwiać w ramach kolekcji Narodowego Muzeum Pałacowego. W okresie rządu cesarza Qianlonga z dynastii Qing powstała też księga zatytułowana *Obraz okresowej daniny na rzecz wielkiej dynastii Qing*. Stanowiła ona zapis świadectwa potwierdzonego przez samego autora, czyniąc w ten sposób samą księgę wiarygodnym źródłem geografii i obyczajów tego okresu.

1 *Zhouli* (chin. *Rytuały Zhou*) – jeden z klasycznych tekstów konfucjańskich pochodzący z czasów wczesnej dynastii Han (przyp. red.).

2 W historiografii chińskiej okres podziału państwa chińskiego następujący po upadku Dynastii Han. Obejmuje lata 220–589 i dzieli się na Epokę Trzech Królestw, Dynastię Jin oraz Dynastie Południowe i Północne (przyp. red.).

3. kopia fragmentu obrazu namalowanego przez Xiao Yi

4. Yan Liben, zwój *Składanie daniny*

四 | IV

Wywodząca się z języka mówionego literatura chińska w kolejnym okresie rozwoju wytworzyła silne powiązania z obrazem. Tradycyjnie wyróżniano wówczas dwa typy książek. Pierwszy był zwany *Tushu* (książka), popularny w okresie dynastii Zhou, Qin, Han i Tang. Składał się z dwóch części: obrazu i tekstu. Książki zawierające jedynie teksty należały do gatunku *Shu*. Dzieła o górach, rzekach i kulcie dobrych dżinów były głównie kombinacją obrazów (*Tu*) i tekstów (*Shu*). Jako przykład można podać księgę *Przewodnik po górach i morzach*, gdzie zgodnie z pierwowzorem góry i morza uwieczniane były na ilustracjach, a tekst przybierał jedynie formę not objaśniających, zwanych *Shanhai Tu*, jak dowodzi tego jeden z wersów utworu Tao Yuanminga (365–427), mówiący o przeglądaniu *Shanhai Tu*. Guo Pu (276–324) w swoich adnotacjach do *Przewodnika po górach i morzach* podkreśla jego kompletne piękno mające swoje źródło właśnie w połączeniu *Shanhai Jing* (tekstów) i *Shanhai Tu* (ilustracji). Dziesięć tomów *Shanhai Tu* namalowanych (ok.490–540) przez Zhang Sengyao, a także ich wierne kopie pędzla Shu Ya z okresu dynastii Song, już wtedy były zaginione. Część z nich zachowała się jedynie w formie ilustracji zawartych w dziele *Shanhai Jing Tu* pochodzącym z okresu dynastii Ming oraz dzięki *Obszernym adnotacjom do Shanhai Jing* autorstwa Wu Renchena (1628–1689) z wczesnego okresu dynastii Qing.

Wan Yi (89–158), w swoim dziele *Chu Ci Zhang Ju* [*Adnotacje do Pieśni Chu*] zauważa, że inspiracją do powstania księgi *Tian Wen* [Pytania do niebios] autorstwa Qu Yuana (343–278 p.n.e.) były w rzeczywistości klasyczne chińskie murale. Jeśli wziąć pod uwagę stopień rozwoju sztuki i architektury chińskiej, można powiedzieć, że spostrzeżenia Wan Yi nie były bezpodstawne. Malarski motyw pytań kierowanych do niebios i wstępowania do nieba, podobne do tych opisanych w *Tian Wen* Qu Yuana, istniały w różnych formach w Epoce Królestw Walczących. Weźmy na przykład dwa obrazy z grobowców okresu Chu. Oba zostały namalowane na jedwabiu i pochodzą z okolic Changsha. Pierwszy z nich, odnaleziony w 1949 roku w Chenjiadashan, przedstawia smoki, feniksy oraz mężczyznę. Na drugim obrazie, odkrytym w 1973 roku w Zidanku, widnieje człowiek dosiadający smoka. Pierwsze dzieło przedstawia smoki i feniksy prowadzące duszę ludzką do niebios (il. 5), podczas gdy drugie pokazuje duszę wznoszoną do niebios na grzbiecie smoka (il. 6). Niezwykłe jest, że człowiek siedzący na grzbiecie smoka na drugim obrazie ma na sobie cylinder i szeroki pas, podobnie jak wyobrażenie Qu Yuana przedstawianego przez późniejsze pokolenia. Portret ten powstał w połowie Epoki Walczących Królestw, mniej więcej w tym samym okresie, kiedy tworzył Qu Yuan lub nieco wcześniej. Użyto w nim złotych i białych pigmentów, dzięki czemu ta ilustrowana księga stanowi graficzne świadectwo starożytnej kultury Chu.

5

6

Wysokiej klasy artyzm Gu Kaizhi (344–406), słynnego malarza Okresu Wschodniej dynastii Jin, był ceniony przez księcia Xie Ana (320–385) jako „niemający sobie równych od zarania cywilizacji". Za sprawą jego talentu malarstwo narracyjne, rodzaj malarstwa figuratywnego popularnego w starożytnych Chinach, osiągnęło niezależność i zyskało niespotykane wcześniej uznanie. Malarstwo narracyjne, jak sama nazwa wskazuje, przedstawia wydarzenia historyczne, legendy i dzieła literackie. Najbardziej znaczące dzieła należące do tego nurtu to *Luoshenfu Tu*, *Nǚshi Zhen Tu* i *Lienǚ Renzhi Tu*. Zachowany do dzisiaj obraz *Luoshenfu Tu* to kopia pochodząca z okresu dynastii Song dzieła autorstwa Gu Kaizhi – długiego zwoju bazującego na arcydziele *Luoshen Fu* Cao Zhi (il. 7). Dzieło *Nǚshi Zhen Tu* oparte na księdze *Nǚshi Zhen* Zhang Hua (232–300),

przedstawia zasady moralne skierowane do starożytnych kobiet. Tekst Zhanga podzielony był na 12 rozdziałów. Podobnie jak w *Nǚshi Zhen Tu* każdy z nich opatrzony był aforyzmem na wzór współczesnych książek z obrazkami. Oryginał *Nǚshi Zhen Tu* zaginął, ale do dzisiejszych czasów przetrwała kopia księgi pochodząca z okresu dynastii Tang, łącznie składająca się z dziewięciu rozdziałów (il. 8). Wspomniana kopia przez jakiś czas była trzymana w Ogrodzie Cesarskim Yuanmingyuan, a następnie, po roku 1890, kiedy to ogród został spalony przez zachodnie imperialistyczne wojska, przewieziona za granicę, by w końcu trafić do kolekcji londyńskiego British Museum. Tam też z okazji setnej rocznicy zakupu cennego arcydzieła zorganizowane zostało seminarium poświęcone *Nǚshi Zhen Tu*.

7. Gu Kaizhi, *Oda do bogini rzeki* (fragment kopii z okresu dynastii Song)

8. Gu Kaizhi (fragment kopii z okresu dynastii Tang)

Inskrypcje z *Nǚshi Zhen Tu*, które Zhu Xizun (1629–1709) widział na własne oczy w czasach panowania cesarza Kangxi, w epoce dynastii Qing, pozwalały twierdzić, że dzieło to zostało namalowane przez Gu Kaizhi. Inni badacze wierzyli, że autorem *Nǚshi Zhen Tu* jest nie Gu Kaizhi, ale nadworny malarz cesarza Xiaowena z Północnego Wei,

który się za niego podał. Zgodnie z tym poglądem inskrypcje z *Nǚshi Zhen Tu* miałyby powstać w okresie sprzed dynastii Sui i Tang. Niezależnie od tego, kto jest prawdziwym autorem dzieła, *Nǚshi Zhen Tu* niewątpliwie zostało oparte na tekście *Nǚshi Zhen* autorstwa Zhang Hua.

Z kolei obraz *Lienǚ Renzhi Tu* bazował na tekście *Lienǚ Zhuan* pióra Liu Xianga (79–8 p.n.e.) z okresu dynastii Han. Dzieli się on na 15 rozdziałów, na które składają się portrety oraz biografie wybitnych postaci kobiecych. Dzieło malarskie cechują proste i miękkie pociągnięcia pędzla, typowe dla stylu artystycznego dynastii Wei i Jin. Malarstwo narracyjne rozwijało się dalej po okresie panowania Wschodniej dynastii Jin, na co dowodem może być obraz *Shi Jing Tu* autorstwa Ma Hezhi (1130–1170) powstały w okresie Południowej dynastii Song. Co więcej, obiekty i rzeczy wspomniane w *Shi Jing* były malowane również przez wielu innych twórców. Poza *Shi Jing* liczne obrazy były także inspirowane *Pieśniami Chu*.

W miarę rozwoju i rosnącej dojrzałości sztuki chińskiej, poezja inspirowana malarstwem pojawiła się jako unikalna forma wyrazu artystycznego, która stopniowo zyskiwała coraz większą popularność. Zgodnie z prawidłami sztuki, była kaligrafowana na obrazie, łącząc w jedno organiczne piękno poezję, kaligrafię i malarstwo. Tym sposobem trzy odrębne formy sztuki uzupełniały się i wzmacniały wzajemnie swój ładunek estetyczny, stanowiąc wyróżniającą cechę chińskiej sztuki malarskiej. Do poezji malarskiej w szerokim sensie zaliczane są również utwory, których treść opiewa dzieła malarskie, bądź jest nimi inspirowana, nawet jeśli same nie przybierają formy inskrypcji na obrazach. Przyjmuje się, że poezja malarska w wąskim sensie wywodzi się z twórczości Huang Tingjiana (1045–1105) – artysty okresu panowania dynastii Song. Wśród arcydzieł, które wyszły spod jego pędzla wymienić można *Su Dongpo malujący martwe drzewo*, *Obserwowanie Boshi rysującego konia* oraz [次韵子瞻题郭熙画山] .

五 | V

Liczne murale pokrywające ściany dawnych pałaców, świątyń i urzędów publicznych obrazują potęgę hierarchii władzy w starożytnych Chinach. W roku 1982 wśród pozostałości dzielnicy mieszkalnej prymitywnej grupy zwanej Dadiwan, w mieście Tianshui położonym w okręgu Qianan (prowincja Gansu), odnaleziono obraz naziemny z ery neolitycznej. Powstały 4000–5000 lat temu obraz należący do kultury Majiayao może być postrzegany jako początek chińskiej sztuki murali. W okresie panowania dynastii Shang i Zhou postaci i wydarzenia historyczne uwieczniano na ścianach pałaców i świątyń dla wyrażenia podziwu lub ku przestrodze, podkreślając tym samym propagandowe i wychowawcze znaczenie obrazów. Dowodem tego mogą być takie dzieła jak *Mo Zi*, *Lǚshi Chun Qiu*, *Huainan Zi* i *Kong Zi Jiayu*.

Według legend i świadectw historycznych w okresie dynastii Qin, trwającym zaledwie dwa pokolenia, zostało wybudowanych wiele wspaniałych pałaców i świątyń. Wszystkie te budynki były bogato dekorowane, także dzięki muralom, co podkreśla Zhang Yanyuan (815–877) w swoim dziele *Historie sławnych obrazów*. Obrazy, które w okresie dynastii Qin zdobiły ściany pałaców i świątyń, uległy zniszczeniu podczas wojen. Do dziś przetrwały tylko te zachowane pod ziemią i to one dają nam pogląd na sztukę malarską tamtej ery. Według pracy Chen Zhi poświęconej historii dynastii Han (*Han Shu Xin Zheng)* zdobiona cegła z okresu dynastii Qin, odkopana w mieście Biaojiao w prowincji Fengxiang, stanowi dowód, że ludzie z okresu dynastii Qin wartościowali pozytywnie stronę lewą, podczas gdy ludzie z okresu dynastii Han stronę prawą. Badanie zwyczajów z okresu dynastii Qin oraz Han na podstawie analizy tej cegły może być bardzo inspirujące. Szczątki murów Pałacu Xianyang z okresu dynastii Qin zdobione były wysokiej jakości malowidłami wykonanymi za pomocą czarnej i czerwonej ochry. Z kolei w mieście Xianyang wśród pozostałości Pałacu Liangshan z okresu dynastii Qin odnaleziono chodnikowy pustak zdobiony obrazami. Jak pokazują świadectwa historyczne, cesarz Qin Shi Huang posiadał wiele pałaców, a wśród nich bogato zdobiony Pałac Liangshan, wykorzystywany jako miejsce rozrywki. Odnaleziony pustak z tego pałacu przedstawia pełną triumfu scenę ze smokami: stworzenia trzymają głowy wysoko i wyniośle patrzą za siebie, a obok nich jarzą się delikatnie dyski z białego jadeitu. Cała scena odznacza się przemyślaną kompozycją i szykownym liniowaniem, tworząc żywy i plastyczny obraz.

Zgodnie z podaniami *Yizhou Ji* cytowanymi w *Yu Hai* oraz w *Han Shu Xunlizhuan*, Wen Weng, zarządca prowincji Shu, w późnym okresie panowania cesarza Jinga, wybudował szkołę publiczną w Chengdu i zlecił wyrzeźbienie wizerunku Konfucjusza i jego 72 uczniów. Wzmiankę na ten temat można również znaleźć w *Hanshu Dilizhi*. Wszystko to wskazuje na to, że Wen Weng był pierwszym przedstawicielem lokalnych władz wspierającym edukację w prowincji Shu, która dzięki jego wysiłkom zaczęła rywalizować z Qilu (Shandong) o pozycję centrum kulturalnego Chin. Wysiłki Wen Wenga sprawiły, że zaczął być uważany za zastępcę urzędników zajmujących się edukacją, jak to opisuje w swoim wierszu Du Fu (712–770). Sima Zhen (679–732) z czasów dynastii Tang w *Indeksach* zebranych na potrzeby *Biografii uczniów Konfucjusza w świadectwach historycznych* trzykrotnie wspomniał o *Wen Weng Kong Miao Tu*. Eseje uczonych z okresu dynastii Song, w tym choćby *Dzienniki Wschodniego Skrzydła* Fan Zhena (ok. 450–515), uczonego z Shu, zawierały wiele wzmianek na temat świątyni konfucjańskiej wybudowanej przez Wen Wenga. Wspomniana przez Fan Zhena Świątynia Rytualna Zhougong przez późniejsze pokolenia była zwyczajowo nazywana Salą Rytualną Wen Wenga, a w *Indeksach* Sima Zhena nazywana była Świątynią Rytualną Wen Wenga.

Według *Han Guan* pióra Ying Shao (140–206) na ścianach instytucji i urzędów poszczególnych hrabstw wystawiane były na widok publiczny nie tylko portrety sławnych generałów i mężów stanu, ale także żołnierzy wraz z rodzinami, taoistycznych i buddyjskich nieśmiertelnych, a nawet niektórych bogów oraz duchów. Żywe opisy tych obrazów można znaleźć w słynnych *Fu* (starożytnych odach) z okresu dynastii Han, takich jak *Liang Du Fu* [Oda do dwóch stolic] autorstwa Ban Gu (32–92), *Er Jiang Fu* [Oda dla dwóch stolic] autorstwa Zhang Henga czy *Gan Quan Fu* [Oda do słodkiej wiosny] Yang Xionga (53 p.n.e.–18 n.e.). Zwłaszcza Wang Yanshou (ok. 118–138) zyskał sławę „elitarnego twórcy od" ze względu na doskonałe opisy dworskich obrazów, jakie znaleźć możemy w arcydziele *Lu Ling Guang Dian Fu* [Oda dla dworu cudownego blasku], które zdradzają wyjątkowy talent artysty. Opisy niektórych rysunków buddyjskich występują także w *Historii późnego okresu dynastii Han – Region Zachodni*:

> Chodziły pogłoski, że Cesarz Ming śnił o „złotych postaciach" – wysokich, atletycznie zbudowanych i spowitych świetlistą poświatą. Władca zapytał swoich poddanych, czy wiedzą, kim są tajemnicze istoty z jego snów. Odpowiedzieli, że w świecie zachodnim znany jest bóg o imieniu Budda o złotej skórze, który mierzy około pięciu metrów. Po tym zdarzeniu cesarz zorganizował ekspedycję do Indii, gdzie jego wysłannicy poznali prawidła buddyzmu, i w ten sposób wizerunki Buddy zagościły w malarstwie chińskim. Z początku jedynym wyznawcą buddyzmu był Ying, król Chu. Wielu poddanych poszło jednak w jego ślady i również nawróciło się na tę religię. Jakiś czas później cesarz Huan czcił jednocześnie Buddę i Lao Tse. Za cesarzem podążała coraz większa grupa obywateli, aż w końcu buddyzm stał się powszechnym zwyczajem.

Wizerunki Buddy zostały spopularyzowane w społeczeństwie dzięki licznym kopiom. W *Historii późnego okresu dynastii Han – rządy cesarzy Yang, Li, Zhai, Yinga, Huo, Yuana i Xuan* czytamy:

> Drugiego roku okresu Jian'an, Ying Shao został mianowany dowódcą Armii Yian Shao. Było to niedługo po tym, jak miasto Xu Chang mianowane zostało stolicą, więc wiele archiwów, dokumentów i cennych ksiąg zaginęło. Niepocieszony tym faktem Ying Shao na podstawie własnych wspomnień i świadectw osób trzecich sam napisał dzieła takie jak *Han Guan* oraz *Historia etykiety*. Dziełem Ying Shao była też większość instytucji rządowych i wytycznych dla urzędników. Kiedy jego ojciec Ying Feng pełnił funkcję Si Li (głównodowodzącego regionu stołecznego), zarządził, żeby podlegli mu władcy przeprowadzili zbiórkę obrazów, portretów i peanów opiewających sławne osoby. Następnie Ying Shao zebrał wszystkie dokumenty, tworząc księgę *Zhuang Ren Lu* [Opisy sławnych osób].

Większość znajdujących się w niej rysunków przedstawia starożytnych świętych, mędrców oraz mężów stanu. Niestety wizerunki te nie przetrwały do naszych czasów.

Do dziś zachowały się na szczęście szeroko rozpowszechnione kamienne reliefy z okresu dynastii. Jak podaje księga *Meng Xi Bi Tan* pióra Shen Kuo (1031–1095) z epoki Północnej dynastii Song, w mieście Jizhou w hrabstwie Jinxiang odkryty został dawny grobowiec wysoko postawionego urzędnika dynastii Han. Jego kamienne ściany rzeźbione były znakami, rysunkami ofiarnych narzędzi i stojaków na nuty. Możemy wyobrazić sobie kolorowe zdobienia na kamiennych murach. Z kolei w księdze *Świadectwa inskrypcji na starożytnych tablicach z brązu i kamienia* autorstwa Zhao Mingchenga (1081–1129) z północnej dynastii Song pojawiła się wzmianka o płaskorzeźbach odkrytych w świątyni Wu w prowincji Shandong w hrabstwie Jiaxiang. Reprodukcje niektórych z tych obrazów pojawiły się w arcydziele *Hong Shi* z okresu Południowej dynastii Song. Co zaskakujące, wybudowana w epoce dynastii Song świątynia Wu zachowała się do dzisiaj w nienaruszonym stanie, uświadamiając nam, że tysiąc lat to zaledwie chwila w historii świata.

Na większości przedstawień pojawiają się dziwne, w tym magiczne stworzenia, ptaki oraz dzikie i domowe zwierzęta. Wśród nich są także tzw. cztery stworzenia nadprzyrodzone – zielony smok, biały tygrys, różowa zięba oraz czarny żółw. Oprócz nich na kamiennych reliefach pojawiały się także ropuchy, króliki z jadeitu, trójnogie ptaki, smoki i feniksy. Co więcej, na płaskorzeźbach uwieczniono treść starożytnych sag, opowieści, mitów i legend, a także realia wystawnego życia klasy panującej. Większość reliefów opowiada jednak o ludzkich losach. Przedstawiają one życie cesarzy dawnych dynastii (w tym Qin Shi Huanga czy Hou Yi) oraz zdarzenia z życia mędrców (takie jak spotkanie Konfucjusza z Lao Tse). Są tu także historie o lojalności (*Sierota Zhao* oraz *Zwrot jadeitu Zhao w nienaruszonym stanie*) czy relacjach synowsko-ojcowskich (*Dong Yong wypełniający synowski obowiązek wobec swojego ojca*). Dobrym podsumowaniem treści reliefów jest księga *Oda do obrazów* Cao Zhi (192–232) z okresu dynastii Wei i Jin, która pokazuje, jak ważną rolę w popularyzowaniu kultury i szerzeniu wartości humanistycznych pełniły przedstawienia wizualne. Na kamiennych płaskorzeźbach zobaczyć można także rysunki związane z muzyką, tańcem i teatrem, w tym przedstawienia zespołów tanecznych, tancerzy solistów, gry na bębnach, rogu, bambusowym flecie podłużnym itp. Tematy poruszane na płaskorzeźbach odnoszą się także do jazdy konnej, mieszkalnictwa, technik rolniczych, zakładów tekstylnych, zbiorów żywności i kultury jedzenia. Wszystkie te tematy opiewane były w wierszach, poematach prozą i artykułach pochodzących z okresu dynastii Han.

Obrazy odgrywają w życiu społecznym Chin tak ważną rolę, że od czasów starożytnych rozwijają się nieprzerwanie równolegle do języka. Istnieją trzy podstawowe aspekty tego zjawiska. Po pierwsze, obrazy są homologiczne wobec znaków. W Chinach obrazy są historycznie związane z literami, ponieważ w starożytności głównym celem zarówno jednych, jak i drugich było opowiadanie zdarzeń. Zhang Yanyuan

z czasów dynastii Tang położył nacisk na narracyjną funkcję obrazów w swoim arcydziele *Słynne obrazy w dawnych dynastiach*. Obrazy i znaki wzajemnie się uzupełniały, przy czym społeczna rola obrazów w porównaniu z literami była nieporównywalnie ważniejsza.

Po drugie, obrazy mogły być używane nie tylko do zapisu znaków, ale także do opisywania lub interpretowania tekstów, tak jak obrazy typu *Dun Huang Sutra*. Celem tego typu malarstwa jest interpretowanie intelektualnej zawartości wybranych sutr w procesie tzw. bian. W szerokim sensie bian oznacza malowanie obrazów na podstawie określonej sutry. *Dun Huang Sutra* przybiera zwykle formę dużego formatu obrazu, kompletnego w swojej strukturze, który przedstawia główny temat jednej lub więcej sutr, np. znajdujących się w jaskiniach Mo Gao prowincji Gan Su, zawiera 33 Sutry Bian, *Dun Huang Sutra Bian* jest także bogata w formie i treści (il. 9). Według księgi *Słynne obrazy w dawnych dynastiach* Zhang Yanyuana *Sutra Bian* wywodzi się z Epoki dynastii Południowej. Oprócz tekstów buddyjskich na tego typu obrazach uwieczniane było także życie społeczne. Niektóre z nich, ze względu na doskonałość techniki malarskiej określa się mianem arcydzieł. Szerzej tematyką malarstwa Dunhuang Sutra Bian zajmował się amerykański uczony Victor Mair w pracy *Paintings and Stories* [*Obrazy i historie*].

Po trzecie, obrazy pełniły szczególną rolę w popularyzowaniu kultury i propagowaniu wartości humanistycznych. Według pracy Fu Jun Liana źródłem pospolitych *Fu Dun Huang* były wyszukane *Fu* z okresu dynastii Qin i Han, które rozpowszechniły się w formie czytanej i śpiewanej, a były wykonywane jako słowny odpowiednik oglądanych obrazów. Z pospolitej formy *Fu* wywodzi się również tradycja *Bian Wen* zakładająca opowiadanie historii na podstawie obrazów. W Mahayanie – jednym z głównym nurtów buddyzmu – podkreśla się rolę oddawania czci wizerunkom Buddy. Portrety i rzeźby mędrca mają zachęcać wiernych, by dzięki świętym obrazom wznieśli swój świat duchowy na wyższy poziom, uwierzyli w sens krzewienia pozytywnych wartości i czynienia dobra. Istnieją świadectwa mówiące, że różnorodne obrazy rzeźbione na rytualnych kociołkach chińskich z okresu Da Yu miały chronić lud przed działaniem złych duchów. Podobną funkcję pełnił podstawowy motyw dekoracyjny na wyrobach z brązu pochodzących z okresu dynastii Shang i Zhou, nazywany Taotie. Ludzie z okresu dynastii Zhou wierzyli, że wizerunki Taotie pomagają im propagować moralną postawę czerpania radości z życia oraz wstrzemięźliwości, które miały służyć zachowaniu pokoju i harmonii w społeczeństwie. Jak widać, obrazy odgrywają w Chinach znaczącą rolę w popularyzowaniu wiedzy i propagowaniu humanizmu.