

Mieczysław Jerzy Künstler

Mały

SŁOWNIK sztuki chińskiej



Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

DIALOG



Mieczysław Jerzy Künstler

**MAŁY
SŁOWNIK
SZTUKI CHIŃSKIEJ**

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna



Wydawnictwo Akademickie DIALOG

Redakcja i korekta
BRONISŁAWA DZIEDZIC-WESOŁOWSKA

Książka dofinansowana przez
Komitet Badań Naukowych

Na okładce:
Lohan, Świątynia Białego Konia, Luoyang

© by Wydawnictwo Akademickie DIALOG

ISBN (ePub) 978-83-8002-285-0
ISBN (Mobi) 978-83-8002-287-4

Wydawnictwo Akademickie DIALOG
00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218
tel./fax 022 620 87 03
e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl
www.wydawnictwodialog.pl

Skład wersji elektronicznej
Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna
[Virtualo Sp. z o.o.](http://Virtualo.Sp.z.o.o.)

Spis treści

- [Wstęp](#)
- [Zasady transkrypcji i wymowy nazw, nazwisk i terminów chińskich](#)
- [Tablica chronologiczna](#)
- [Słownik](#)

1. [A](#)

2. B

3. C

4. D

5. E

6. F

7. G

8. H

9. J

10.K

11.L

12.M

13.N

14.O

15.P

16.Q

17.R

18.S

19.Ś

20.T

21.W

22.X

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

23.Y

24.Z

Wszystkie rozdziały dostępne w pełnej wersji książki.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Wstęp

Słownik ten jest pierwszą u nas próbą takiej publikacji, a i za granicą trudno byłoby wskazać wzory do naśladowania. Ma on, więc pewne niedoskonałości, i to zarówno te, z których zdaję sobie sprawę, jak i te, których nie zdołałem dostrzec. Jedyłą w tej sytuacji pociechą może być nadzieja na następną edycję, w której to i owo da się zmienić, uzupełnić czy poprawić. Wszystko to nie ma oczywiście na celu zdjęcia ze mnie odpowiedzialności za to, co napisałem i co pominąłem, przed tym, bowiem nie zwykłem się uchylać. Chodzi jednak o to, by Czytelnik – jeżeli już zechce wziąć do ręki tę publikację – został uczciwie uprzedzony, że ma do czynienia z pracą, której wykonanie nastęrczało wiele trudności, wynikających w znacznej mierze ze specyfiki przedstawianego tematu.

Nie mam na przykład wątpliwości, co do tego, że słownik sztuki powinien w przeważającej liczbie składać się z haseł biograficznych, poświęconych różnym twórcom. Tymczasem w przypadku sztuki Chin jest to możliwe właściwie tylko w stosunku do malarzy oficjalnych, reprezentujących tzw. malarstwo literatów. Autorzy malowideł ściennych, wykonywanych na ścianach świątyń, pałaców czy komnat grobowych, uważani byli z reguły za rzemieślników, toteż pozostają anonimowi, mimo że jest to dziedzina twórczości, bez której w ogóle nie można mówić o malarstwie chińskim, mimo że to od malarstwa ściennego wywodzi się prawdopodobnie całe malarstwo chińskie, w tym także i malarstwo literatów. Tymczasem tylko w bardzo niewielu przypadkach dowiadujemy się, że ktoś ze znanych twórców z kręgu literatów – prócz malarstwa na jedwabiu i na papierze – wykonywał także malowidła ścienne.

Ciekawe jest zresztą i to, że właśnie owe dzieła renomowanych twórców nie zachowały się, toteż w rezultacie całe wielkie malarstwo ścienne jest anonimowe. Na szczęście zachowało się go w ogóle sporo, tak, że można mówić nawet o setkach tysięcy metrów kwadratowych ścian pokrytych malowidłami. Są to dziś przede wszystkim świątynie buddyjskie, zwłaszcza najsłynniejsze z nich świątynie skalne w Dunhuangu, gdzie suchy klimat pustyni przyczynił się do dobrego zachowania się malowideł. Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że chińskie malarstwo ścienne to tylko Dunhuang. Dzieła tego typu znajdują się w licznych świątyniach buddyjskich. Stosunkowo najmniej zachowało się malowideł ściennych we wnętrzach pałacowych.

Anonimowość stała się nie tylko udziałem twórców malowideł ściennych. Również bezimienni pozostali w Chinach rzeźbiarze, owi wspaniali twórcy setek tysięcy rzeźb w świątyniach skalnych, wykutych w kamieniu, wyrzeźbionych w drewnie, formowanych w glinie na drewnianym lub słomianym szkielecie,

a także twórcy niezliczonych ilości posągów i posągów odlewanych w metalu, w brązie lub w żelazie, tak w Chinach podatnych na zniszczenie, że aby sobie o nich wyrobić opinię, trzeba nieraz zwrócić się ku egzemplarzom zachowanym w Japonii.

Chiny stworzyły też największą na świecie kulturę przedmiotów składanych w grobach, a w przeważającej mierze była to rzeźba. Starczy tu wspomnieć o całej, ogromnej armii z terakoty, strzegącej grobowca cesarskiego, a liczącej ponad sześć tysięcy posągów o rozmiarach naturalnych. Później rzeźbę grobową wykonywano również z ceramiki, glazurowanej jednobarwnie lub kolorowo, której egzemplarze są dziś ozdobą wielu muzeów.

Nie znamy też – oprócz nielicznych wyjątków – nazwisk architektów, których dziełem były świątynie i pałace. Kurz niepamięci pokrył imiona większości planujących pojedyncze budynki, jak i twórców wielkich założeń świątynnych i pałacowych, a nawet całych zespołów miejskich, zakładanych często na dziewiczej ziemi.

Aby sobie uprzytomnić, jak dalece jest ta sytuacja odmienna od tej, do jakiej przywykliśmy w europejskim kręgu kulturowym, wystarczy sobie przypomnieć, że znamy nie tylko nazwiska budowniczych Partenonu, autorów poszczególnych rzeźb, lecz często nawet imiona tych, którzy w starożytnej Grecji zdobili rysunkami naczynia ceramiczne. Tymczasem o Chinach można powiedzieć, że poza imionami tych, którzy uprawiali jedną tylko dziedzinę malarstwa, nazwiska twórców poznajemy wtedy, kiedy są one najczęściej nie warte zapamiętania, znani są, bowiem twórcy bezwartościowych posągów przewodniczącego Mao czy architektów koszmarnych budowli w „ludowym” stylu chińskim.

W tej sytuacji słownik mniej może mieć haseł biograficznych, więcej zaś innych, w tym także i geograficznych, łyeh ostatnich jest zresztą celowo więcej, niż by się można spodziewać, chodzi, bowiem także i o to, by słownik ten mógł pełnić funkcję namiastki przewodnika po Chinach, by dawał informacje o najważniejszych obiektach godnych obejrzenia.

Z tego ostatniego zrodziła się potrzeba zamieszczenia schematycznej mapki Chin, której zadaniem jest ułatwienie Czytelnikowi orientacji w rozległym i tak u nas mało znanym kraju. Zaznaczenie wszystkich wymienianych w słowniku nazw geograficznych okazało się wszakże niemożliwe ze względu na czytelność mapy, w założeniu właśnie schematycznej. Sądzę jednak, że samo podanie nazw prowincji i ich głównych miast może się okazać pomocne, ponieważ w tekście odnośnych haseł podaję zawsze lokalizację miejscowości w obrębie prowincji.

Słownik ten nie pojawił się oczywiście na ziemi dziewiczej, gdyż w ciągu lat ukazało się w Polsce kilka dzieł poświęconych sztuce Chin, nie brak więc książek, do których można odesłać Czytelnika.

Wydana w 1975 r. *Sztuka chińska* Mario Prodana (przekład M. J. Künstler) była przez lata jedyną pozycją książkową poświęconą sztuce chińskiej. Jednakże jej bardzo popularny charakter, a także fakt wydania jej ledwie w 5000 egzemplarzy sprawiają, że nie może ona odgrywać roli dzieła w zakresie sztuki chińskiej podstawowego. Mało dostępna jest też część chińska *Sztuki egzotycznej* Michała Sobieskiego, wydana, co prawda w 1971 r., lecz w kształcie, jaki jej autor nadał w 1939 r. Pała Miklosa *Malarstwo chińskie* (przekład M. J. Künstler, 1987) jest z pewnością dziełem wartościowym, lecz ograniczonym do jednej tylko dziedziny sztuki. Książką, która zagadnienia sztuki chińskiej omawia bardzo szeroko, jest z pewnością L. Sickmana i A. Sopera *Sztuka i architektura Chin* (przekład M. J. Künstler, 1984), choć jest to sztuka ograniczona do malarstwa i rzeźby oraz wymienionej w tytule architektury. W wydawanej serii *Sztuka świata* w tomie 2 jest rozdział poświęcony sztuce Chin opracowany przez P. Trzeciaka (1989 r.). Jest to jedna z nowszych pozycji szerzej dostępnych, trzeba jednak zaznaczyć, że to opracowanie wtórne, w którym sztukę rozumie się bardzo wąsko, z całkowitym pominięciem architektury. Pozycją z tego zakresu najnowszą jest wreszcie moja *Sztuka Chin* (1991 r.), którą na zakończenie tego przeglądu ważniejszych publikacji pozwalam sobie polecić Czytelnikowi.

Mimo to uznałem, że konieczne są w słowniku hasła zbiorcze lub tematyczne, węższe lub szerzej pomyślane, jak pagoda, płaskorzeźba grobowa czy zwój poziomy. Zabrakło wśród nich jednak hasła zbiorczego omawiającego malarstwo, gdyż jest ono reprezentowane przez liczne hasła biograficzne.

W całym słowniku konsekwentnie posługuję się ogólnie przyjętą chińską transkrypcją, która co prawda odbiega znacznie od naszych przyzwyczajzeń ortograficznych, ma jednak tę zaletę, że jest dość powszechnie stosowana na całym świecie i w krajach alfabetu łacińskiego powoli wypiera transkrypcje lokalne.

Od transkrypcji tej zrobiłem w tym słowniku jedno tylko odstępstwo, a mianowicie to, że kropkami nad *u* zaznaczałem, kiedy litera ta wymawiana jest, jako *ü*, co dla znających język chiński nie jest potrzebne, a czego znajomości od Czytelnika przecież nie można wymagać.

Chińczycy mieli zawsze i do dziś mają na ogół więcej niż jedno imię, przy czym te różne ich imiona nie są nigdy używane łącznie (jak u nas), lecz zawsze wymiennie. Dlatego w tekstach haseł prócz imienia osobistego podaję i inne imiona, (jeżeli są one znane). W hasłach występują, więc skróty *z.* oraz *h.* – wzięte od chińskich terminów *zi* i *hao* oznaczających „imię publiczne” i „nazwanie”, jak można określić owo trzecie imię Chińczyka. Oprócz tego malarze posługiwali się różnymi pseudonimami. Malarzy-mnichów znamy zawsze pod ich imionami klasztorowymi.

Nie sposób wreszcie nie poruszyć tu kwestii ilustracji. W zasadzie uważam, że wszystko, o czym się mówi w publikacji poświęconej sztuce, powinno być

ilustrowane, a ilustracje winny być kolorowe. Jednakże ilustracji wielu ważnych obiektów umieścić nie można, ponieważ koszt zakupu praw reprodukcji uniemożliwiłby w ogóle publikację słownika.

Zaznaczyć wreszcie trzeba, że terminu „chiński” używam tu cały czas w jego węższym znaczeniu, jako odnoszącego się do tego, co etnicznie chińskie, a nie w jego sensie szerokim, jako określającego wszystko, co się znajduje w obrębie państwa chińskiego. Chiny były i są państwem wielonarodowym, ale w tym słowniku nie mówi się o sztuce innej niż sztuka etnicznie chińska. Nie ma, więc w słowniku nic o zabytkach kultury tybetańskiej, ujgurskiej, mongolskiej czy innej, co oczywiście nie oznacza lekceważenia dorobku tzw. mniejszości narodowych, lecz jest raczej wyrazem szacunku dla ich odrębności także w zakresie sztuki. W tekście pojawiają się często określenia: „mongolski” czy „mandżurski”, ale odnoszą się one zawsze do okresu panowania dynastii (mongolskiej czy mandżurskiej), a nie do zjawisk etnicznych.

W zasadzie, więc trzymam się w tej pracy granic państwa chińskiego, które dziś nosi nazwę Chińskiej Republiki Ludowej. W trzech jednak przypadkach zawarte w słowniku informacje wykraczają poza granice polityczne tego kraju i trzeba od razu zaznaczyć, że nie polityka zdecydowała o takim, a nie innym w tym względzie stanowisku. Mam tu na myśli Hongkong, Makau i Tajwan – trzy niezależne od Chin kontynentalnych byty państwowe (a w każdym razie niezależne jeszcze w momencie pisania tych słów).

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Terenów tych nie można traktować tak, jak np. Korei, Japonii czy Wietnamu, są to, bowiem obszary etnicznie chińskie, choć wiodące odrębny byt państwowy (Makau od pięciuset lat, Hongkong i Tajwan od stu lat). Ze względu na wagę zachowanych tam zabytków nie można tych terenów eliminować z niniejszego omówienia. Wystarczy tu powiedzieć na wstępie, że największe na świecie muzeum gromadzące bezcenne zabytki sztuki chińskiej znajduje się na Tajwanie, podobnie jak na Tajwanie jest największa biblioteka chińska.

Ograniczając tematykę do tego, co etnicznie chińskie, tracę oczywiście okazję do omówienia wzajemnych wpływów i oddziaływań różnych ośrodków kultury Dalekiego Wschodu, świadomie ograniczając tego typu uwagi do marginesowego notowania innych wpływów na sztukę chińską.

Wpływy sztuki chińskiej na sztukę innych ludów mieszkających w Chinach i poza nimi musiały pozostać poza sferą mych zainteresowań, ale nie można było postępować inaczej. Wdając się w tego typu rozważania, rozszerzyłbym nadmiernie zakres tematów, które trzeba by poruszyć. Pamiętać trzeba przecież, że wpływy sztuki chińskiej zaznaczyły się na całym Dalekim Wschodzie, a więc w Korei, Japonii i Wietnamie. W tych trzech krajach sztuka chińska odegrała rolę podobną jak w naszym kręgu kulturowym sztuka grecko-rzymska. Była przez wieki trzonem, wokół którego powstawały odmiany lokalne, była korzeniami, do

których ciągle wracano, była filtrem, przez który przesączały się inne wpływy, jak np. wpływy indyjskie.

A skoro tak jest, nie od rzeczy będzie wspomnieć tu o pewnych tej sztuki aspektach, których nie da się dostrzec w pojedynczych hasłach. Otóż niezwykle ważną cechą tej sztuki – a może w ogóle cywilizacji tego kręgu – jest wielka trwałość podstawowych jej kanonów, a co za tym idzie – powolność ewolucji. Nie jest to oczywiście żaden zarzut w stosunku do sztuki chińskiej. To tylko spostrzeżenie potrzebne, dlatego, że sami żyjemy w kręgu nieustannie zmieniających się stylów, następujących po sobie z coraz większą częstotliwością. W Chinach style ulegają powolniejszemu rozwojowi, widocznemu dopiero z perspektywy stuleci. To bardzo ważna cecha tej sztuki.

Inną jej cechą charakterystyczną jest to, że nigdy nowy styl nie eliminował całkowicie stylu poprzedniego, jak u nas, gdy np. gotyk usunął całkowicie styl romański, którego walory dostrzeżono dopiero wiele stuleci później. W Chinach zawsze style – dawniejszy i nowszy – trwają obok siebie, a jest to ważną cechą tej cywilizacji w ogóle, a nie tylko sztuki. Przypomnijmy, że podobny charakter miało w Chinach przejście od epoki brązu do epoki żelaza, które było rozciągnięte na wiele stuleci, od mniej więcej 500 r. przed Chr. do końca II w. po Chr. W niektórych dziedzinach brąz trwał zresztą nadal, czego najlepszym dowodem jest okres wielkiego rozwoju lusterek brązowych w epoce Tang (VII-X w. po Chr.).

Nowy styl w sztuce chińskiej ogranicza się często do logicznych modyfikacji istniejącego stylu, a nie dąży do wprowadzenia elementów całkowicie nowych. Widać to szczególnie dobrze w architekturze, w której tendencja do barokizacji polegała głównie na powtarzaniu elementów (np. wsporników międzykolumnowych) ponad potrzeby wynikające z wymagań konstrukcji.

Zjawisko to pozostaje zresztą w związku ze stale w sztuce chińskiej obecnymi dwiema podstawowymi tendencjami, z których jedna operowała chętnie pustymi płaszczyznami, druga zaś kazała zapełniać każdy centymetr kwadratowy powierzchni. Trzeba doprawdy sporej wiedzy w zakresie dziejów sztuki chińskiej, by w przejawianiu się obu tych tendencji umieć dostrzec elementy postępu w sztuce. Nie było, bowiem tak, by jedna z tych tendencji była wcześniejsza, druga zaś późniejsza. Najdawniejsze chińskie malarstwo ścienne o tematyce buddyjskiej odznaczało się iście indyjskim stłoczeniem postaci. Pojawienie się w tym malarstwie przestrzeni pustych, niezamalowanych, było sygnałem odejścia od wzorców indyjskich ku kanonom chińskim, było wyrazem postępu w rozwoju tego malarstwa. Odwrotna sytuacja daje się zaobserwować w brązach archaicznych. Wśród starych brązów można zauważyć tendencję do szlachetnej oszczędności środków zdobniczych. Dopiero później zaczęto pierwotnie pustą przestrzeń pokrywać zgeometryzowanym ornamentem. W tym, więc przypadku zapełnianie przestrzeni było oznaką postępu, ewolucji w sztuce.

Ważną cechą sztuki chińskiej jest też jej specyficzny stosunek do człowieka. W przeciwieństwie do sztuki naszego kręgu kulturowego sztuka chińska nie interesuje człowieka. Dotyczy to przede wszystkim malarstwa, ale też i rzeźby, zwłaszcza monumentalnej. Dla malarza chińskiego człowiek jest tylko fragmentem pejzażu, który jest poza tym tematem samoistnym także bez postaci ludzkiej. Wielką rolę odgrywa oczywiście postać ludzka w malarstwie rodzajowym oraz w malarstwie ściennym, którego tematem są np. opowieści z życia Buddy. W obu tych gatunkach obiektem zainteresowania jest jednak zbiorowość, a nie jednostka, toteż nigdy nie mamy do czynienia z zainteresowaniem anatomią. Nigdy też twórcy chińskiego nie interesowało podobieństwo przedstawianej postaci do modelu. Można nawet powiedzieć, że jeżeli artysta chiński zdecydował się już na portretowanie, to zawsze miał na myśli portret idealny, a nie oddanie indywidualnych cech portretowanego. Przedstawiano postać taką, jaką powinna ona być, a nie taką, jaką rzeczywiście była. Można, więc powiedzieć, że portretu sensu stricto sztuka chińska w ogóle nie zna. W tym zakresie najbardziej typowe są chińskie portrety przodków – późne zresztą – malowane z reguły po śmierci portretowanego i niepozostające w żadnym stosunku z rzeczywistym jego wyglądem.

Artysty chińskiego nie interesuje wygląd człowieka, nie interesuje go w ogóle anatomia ludzka, co łatwo dostrzec w malarstwie, ale też w rzeźbie. Warto, więc powiedzieć, że owa nieporadność anatomiczna nie wynika z niedostatku rzemiosła malarskiego czy rzeźbiarskiego, lecz jest rezultatem braku zainteresowania ludzkim ciałem. Nawet wtedy, gdy chodzi o sprawy na wskroś cielesne, jak w malarstwie o tematyce erotycznej czy rzeźbach, którymi posługiwali się lekarze w celu ustalenia miejsca bólowego chora (dotykanie pacjentki nie wchodziło w ogóle w rachubę), widać jasno, że ważne jest zaznaczenie idei, a nie dokładność obrazowania.

Ta cecha pozostaje w ostrym kontraście z niezwykle bystrością obserwacji i mistrzostwem w oddawaniu najdrobniejszych szczegółów budowy przedstawicieli fauny i flory. Od czasów najdawniejszych zwierzęta przedstawiano ze zdumiewającym realizmem (także realizmem ruchu) oraz znakomitą umiejętnością uogólnień. Świadczą o tym zarówno sceny z polowania znane z cegieł grobowych, jak i liczne obrazy przedstawiające zwierzęta. Jedno tylko zwierzę było w Chinach przedstawiane w sposób daleki od realizmu. Był to lew, który przybył, jako motyw sztuki wraz z buddyzmem, lecz nigdy nie był Chińczykom dostępny w bezpośredniej obserwacji. Toteż wyobrażenia lwów są w sztuce chińskiej zawsze silnie stylizowane.

Podobne mistrzostwo obserwacji znajdujemy także w przypadku roślin, a realizm był w tej dziedzinie tak dalece dominujący, że w dekoracji elementy floralne pojawiły się dosyć późno. I w ten sposób dotarliśmy do ostatniej z wymienianych

tu cech sztuki chińskiej, a mianowicie jej tendencji do przewagi ornamentu linearnego, do form zgeometryzowanych, do owych wykwintnych kompozycji linii krzywych, wolut, meandrów, rombów i trójkątów.

Z tendencją tą wiąże się skłonność do ujęć rytmicznych, opartych na powtarzaniu tego samego elementu lub elementów, nawet, jeżeli tymi elementami były postacie ludzkie, np. idące w pochodzie. Te same elementy rozmieszczone na jakiejś powierzchni w regularnych odstępach są w sztuce chińskiej jednym z najstarszych kanonów estetycznych. Elementy te wykazują nadzwyczajną trwałość, co łatwo zauważyć, zestawiając ze sobą dekorowane rombami powierzchnie starożytnych brązów i zdobione tym samym elementem dzisiejsze podłogi wykonane techniką *lastrico*.

Na koniec należałoby wspomnieć o recepcji sztuki chińskiej w Europie. Jest, bowiem dla rozumienia sztuki chińskiej bardzo ważne, że wielka moda na chińszczyznę w Europie rozpoczęła się w drugiej połowie XVIII w. Wówczas to Europejczycy poznali porcelanę chińską, lakę i niektóre elementy chińskiej architektury. Wszystko to była sztuka chińska okresu dekadencji, upadku, z którego się do dziś nie podźwignęła. Warto więc pamiętać, że europejskie gusty w zakresie chińszczyzny kształtowała sztuka chińska najgorszego okresu, a nie sztuka klasyczna. Fakt ten do dziś odbija się niekorzystnie na przeciętnych wyobrażeniach europejskich o sztuce chińskiej, co łatwo zauważyć, obserwując bieżący import (zw. *objets d'art* z Chin, przez co sklepy w Europie są wypełnione kiczami, produkowanymi specjalnie dla potrzeb tego rynku.

Jednym z zadań, jakie stawiałem przed sobą, było przełamanie powszechnych u nas pojęć o sztuce chińskiej przez zwrócenie uwagi na to, co w niej naprawdę wielkie i imponujące. Pozostaje mi ufać, że zamiar ten powiódł się choćby w niewielkim zakresie.

Warszawa, luty 1996 r.

Zasady transkrypcji i wymowy nazw, nazwisk i terminów chińskich

Jak wspominałem we *Wstępie*, w książce tej zastosowano chińską transkrypcję zwaną *pinyin*. W transkrypcji tej spółgłoski nie przydechowe, bezdźwięczne oddaje się literami oznaczającymi spółgłoski dźwięczne. Tak, więc *b-* czyta się jak *p-*; *g-* – jak *k-* itp. Litery oznaczające w języku polskim spółgłoski bezdźwięczne zastosowano do oznaczenia spółgłosek bezdźwięcznych przydechowych. Tak, więc *p-* czyta się jak *pch-*; *k-* jak *kch-* itp. W kilku przypadkach posłużono się literami alfabetu łacińskiego w sposób całkowicie arbitralny. Literą *r-* (na początku sylaby) oznacza się *i-*, literę *j-* zastosowano do oddania *A*, a literę *q-* do oddania *ćch-*, natomiast literę *x-* – przyjęto dla oddania Dwuliterowe zestawienie *ch* czyta się jak *czch-*, a *zh-* – jak *cz-*, natomiast *sh-* czyta się jak *sz-*. Literę *w-* na początku czyta się jak *u-*.

Te ogólne zasady transkrypcji nie dotyczą nazw i nazwisk z terenu Hongkongu, Makau i Tajwanu, które podaję w transkrypcji ich wymowy lokalnej. Idę tu za ugruntowaną u nas tradycją, która sprawia, że północno – chińska nazwa Aomen nie brzmiała w Europie i w Ameryce, podczas gdy lokalna nazwa Makau jest powszechnie znana. To samo dotyczy Hongkongu, którego nie próbuję przemianować na Xianggang, czy Kowloonu, którego nie próbuję nazywać Jiulongiem, ale też i Keelungu na Tajwanie, którego nie nazwę Jilongiem. Co więcej, dla Hongkongu podaję nazwy w wersji angielskiej, a dla Makau w wersji portugalskiej, ponieważ te dwa języki są tam językami urzędowymi.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

TABLICA CHRONOLOGICZNA

	Xia (2205-1766)	
	Shang-Yin (1766-1122)	
	Zhou (1122-256)	
	Qin (221-206)	
	Zachodnia Dynastia Han (206 przed Chr. - 9 po Chr.)	
	Xin (9-23)	
	Wschodnia Dynastia Han (25-220)	
	Wu (220-280)	
	Shu (221-263)	
	Wei (220-265)	
	Jin (265-316)	
	Wschodnia Dyn. Jin (317-420)	
	Song (420-479)	
Południowa Dyn. Qi (479- 502)		Północna Dyn. Wei (Toba) (386-535)
Liang (502-557)	Zach. Dyn. Wei (534-550)	Wsch. Dyn. Wei (535-557)
Chen (557-589)	Póln. Dyn. Zhou (557-581)	Póln. Dyn. Qi (550-557)
	Sui (581-618)	
	Tang (618-906)	
Późn. Dyn. Liang (907-922)		Liao (dżurdzeńska) (907-1125)
	Późn. Dyn. Tang (923-936)	
	Późn. Dyn. Jin (936-946)	
	Późn. Dyn. Han (946-950)	
	Późn. Dyn. Zhou (950-960)	
Póln. Dyn. Song (960-1127)		Jin (kitańska) (1115-1234)
	Połudn. Dyn. Song (1127-1279)	
	Yüan (mongolska) (1260-1368)	
	Ming (1368-1644)	

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Uwagi do *Tablicy Chronologicznej*:

1. Okres dynastii Zhou rozpada się na okres Zachodniej Dynastii Zhou (1 122-771) i okres Wschodniej Dynastii Zhou (771-256). Ponadto wyróżnia się w tej epoce Okres Wiosen i Jesieni (722-481) i Okres Królestw Walczących (480-221).
2. Okres dynastii Wu, Shu i Wei nosi też nazwę Okresu Trzech Królestw.
3. Okres od upadku dynastii Jin do ponownego zjednoczenia kraju przez dynastię Sui nosi nazwę Okresu Dynastii Północnych i Południowych.
4. Okres od upadku dynastii Tang do powstania dynastii Song nosi nazwę Okresu Pięciu Dynastii

中国政区图

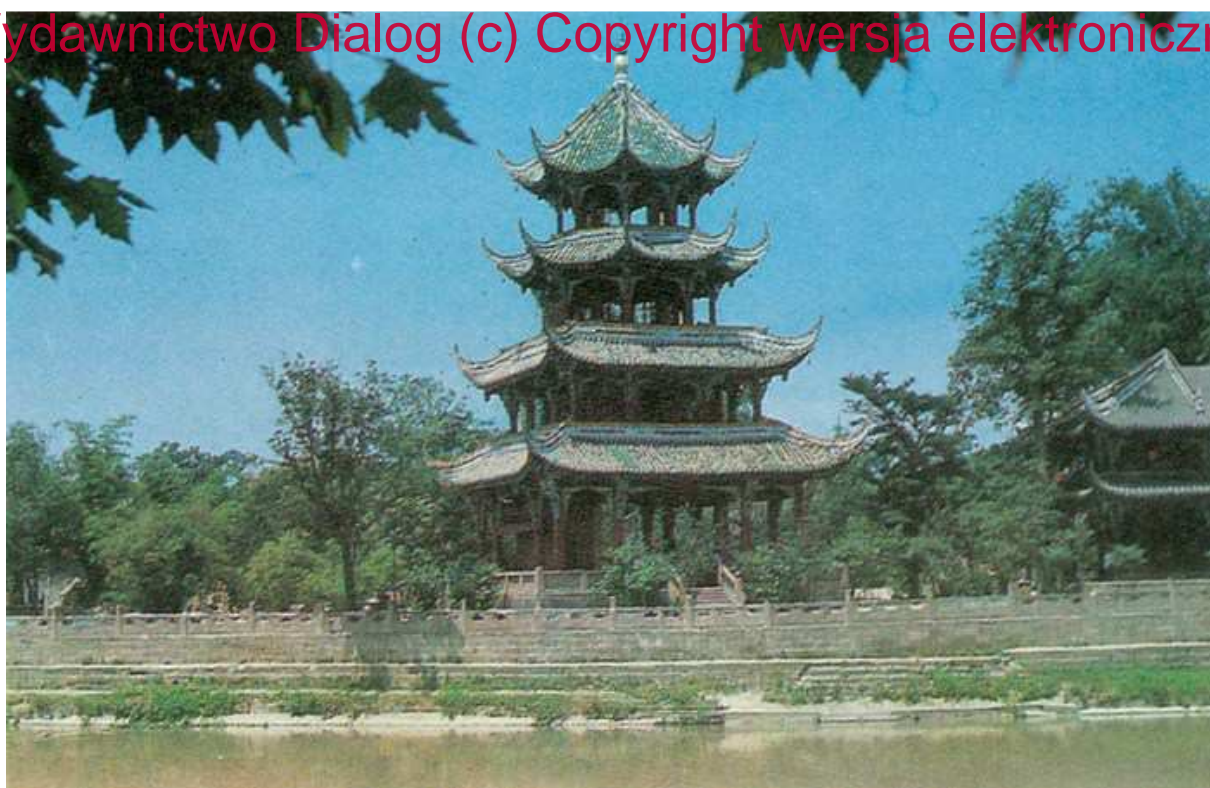


Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna



Złoty Pawilon na szczycie góry Wudang, prowincja Huhei

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna



Wangjianglou, Chengdu, prowincja Sichuan



Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna



Rzeźby w kamieniu

Słownik

A

AKADEMIA MALARSKA, właśc. Instytut Planów i Obrazów z Lasu Pędzli, tj. Hanlin Tuhuayüan, założona przez cesarza Xüanzonga z dynastii Tang w 754 r. Akademia Lasu Pędzli, czyli Hanlinyüan, grupowała przede wszystkim uczonych, którzy przygotowywali edykty cesarskie. Od początku działalności tej instytucji związanych z nią było kilku malarzy. Za dynastii Song, w 1104 r., cesarz → Huizong miał ustanowić odrębną Akademię Malarską, choć brakuje na ten temat informacji w kronice. Wiadomo wszakże, że instytucja ta działała w XII w. Malarze związani z A. M. mieli różne stopnie związane z różnej wysokości wynagrodzeniem. Najniższą pozycję w A.M. mieli studenci, którzy pracowali pod okiem mistrzów. Obsadzenie stanowisk w A.M. poprzedzały konkursy, polegające najczęściej na zilustrowaniu jakiegoś wiersza. Po upadku Północnej Dynastii Song A.M. restytuowano w ówczesnej stolicy → Hangzhou.

AKROTERIA – ozdoby dachu, umieszczane na jego szczycie lub na krawędzi podwiniętego ku górze naroża, szczególnie rozbudowane w budynkach pałacowych i świątynnych. Zwierzęta i ich układ mają znaczenie symboliczne. Bardzo ważne były zakończenia belki głównej, zwane → sowi ogon. A. wykonywano z ceramiki glazurowanej, często w kolorze dachówki.

AMITABHA (chiń. Amitofo, tj. Budda Amitabha, jap. Amida, skąd amidyzm) – w buddyzmie mahajanistycznym jedna z emanacji Buddy, miłosierny opiekun ludzkości. A. królował w Zachodnim Raju, w którym odradzają się szczęśliwe dusze, wychodząc z pąków lotosów rosnących w stawie u stóp tronu A. Zachodni Raj znajduje się w krainie zwanej Czystą Ziemią (chiń. Qingtu). W sztuce chińskiej od IV w. po Chr. wyobrażenia Zachodniego Raju stają się niezwykle częste w związku z rozpowszechnieniem się sekty Czystej Ziemi. Wyobrażenia te są częste w malarstwie c → Dunhuangu i w płaskorzeźbach buddyjskich. Są to na ogół kompozycje oparte na zasadzie symetrii obu stron osi głównej i na perspektywie punktów zbiegu na osi. Na planie pierwszym znajduje się zwykle staw lotosowy, powyżej miejsce centralne zajmuje tron A., a resztę wypełnia tłum postaci rozmieszczonych regularnie i symetrycznie. Najczęściej wielkość postaci

nie pozostaje w związku z ich oddaleniem od planu pierwszego, lecz jest funkcją ich znaczenia.

ANIMALISTYCZNY STYL SCYTYJSKOSYBERYJSKI – styl rozpowszechniony na stepach Syberii wśród ludów koczowniczych w końcu ostatniego tysiąclecia przed Chr. Wywarł silny wpływ na sztukę chińską w końcowej fazie dynastii Zhou, zwłaszcza w III w. przed Chr. i w wiekach następnych. Polegał na przedstawianiu zwierząt w ruchu, zazwyczaj świetnie uchwyconym, czemu towarzyszyła dobra znajomość ich anatomii. Z motywów dekoracyjnych a.s. wywodzą się np. koła pokrywające ciała wyobrażeń zwierząt i różnych stworów mitologicznych (często skrzydlatych).

ANNING – m. na pld. zach. od → Kunmingu. W obrębie Fahuasi, świątyni buddyjskiej, znajduje się 25 jaskiń wykutych w skale w latach 938-1254. Tego typu zabytki są na pld. od Yangzi bardzo rzadkie.

ANSHUN – m. w centralnej części prowincji Guizhou. Zachowała się tu Wenmiao, świątynia Konfucjusza, wzniesiona w latach 1621-1627, której główne pawilony są wsparte na kamiennych kolumnach wspaniale rzeźbionych w wijące się smoki. Świątynia zajmuje obszar o powierzchni 6 tys. m²

ANYANG – m. w pld. części prowincji Henan, niedaleko os. granicy z Hebei. CZ

25 km na pld. zach. w górach Baoshan, w dolinie między szczytami, pomiędzy którymi stała niegdyś świątynia buddyjska Lingqüansi, znajdują się 2 zespoły O świątyń skalnych, liczące łącznie 1 70 grot kutyh od 546 r. po Chr. do końca dynastii Song.

W samym A. zachowała się unikatowa pagoda świątyni Tianningsi, budowla ośmioboczna wysokości 38,5 m, pięciokondygnacyjna, o lekko rozszerzających się ku górze piętrach (każde piętro wyższe jest nieco większe od niższego). Ok. 2 km od A. odnaleziono ślady starożytnego miasta Xü, ostatniej stolicy dynastii Shang-Yin. W 1899 r. odkryto tu liczne szczątki skorup żółwi i kości zwierzęcych pokryte znakami pisma (inskrypcje wróżebne) oraz wspaniałe brązy, a wśród nich ogromne naczynie typu → ding (wysokość 1,33 m, waga 875 kg).

ANYÜE – m. w centralnej części prowincji Sichuan. W okolicy m. znajdują się 3 zespoły rzeźb skalnych: 1. Chiyünxiang, w obrębie świątyni Huayansi, grot z posągami O Wajroczy, → Mańdżuśriego jadącego na lwie i → Samantabhadry na białym słoni, a po obu ich bokach po 5 posągów bodhisattwów. Przy grocie głównej znajdują się mniejsze groty z rzeźbami; 2. w pobliżu wioski Shiyangcheng znajduje się zespół kilku grot z rzeźbami z czasów dynastii Song; 3. pod samym A. jest zespół jaskiń z posągami częściowo źle zachowanymi, datowanymi również na czasy Song.

APSARY (sansk. *apsaras*, tj. nie mający kształtu, chiń. *feitian*) - mityczne istoty żeńskie, uwodzicielsko piękne, prowadzące zmarłych do nieba w hinduizmie i w buddyzmie. A. są częstym elementem malowideł i płaskorzeźb buddyjskich. Wyobrażano je, jako istoty żeńskie przyozdobione licznymi wstęgami. W sztuce chińskiej jedyne postaci żeńskie przedstawiane z obnażonymi piersiami.

ARMIA Z TERAKOTY – największy zespół rzeźby pełnej, wykonanej z terakoty, obejmujący ok. 7 tys. sztuk, odnaleziony pod → Xi-anem w prowincji Shaanxi w zespole grobowym Pierwszego Cesarza z dynastii Qin (zm. 210 przed Chr.). W długich wykopach umieszczono całą armię stojącą w karnych szeregach. Posągi stojące sięgają wysokości 1,92 m i były polichromowane. Zachowane ślady polichromii pozwalają dziś jeszcze na określenie szczegółów umundurowania. Rzeźba jest zindywidualizowana, tak, że nie znaleziono dwóch figur o identycznej ekspresji. Prócz żołnierzy znaleziono też pewną liczbę koni z terakoty, a także model wozu z woźnicą i końmi wykonane z brązu. Jest to największy zespół figur grobowych odnalezionych w Chinach. Znaczenie tego zespołu dla poznania wczesnej rzeźby jest ogromne. Tymczasem w prowincji Shandong odkryto mniejsze zespoły podobnych rzeźb z czasów dynastii Han, co świadczy o kontynuacji zwyczaju także w czasach późniejszych, o czym poprzednio nie wiedziano.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

AWALOKITESWARA (chiń. Guanyin, tj. Słuchający Wołania) – bodhisattwa szczególnie popularny w Chinach. Wyobrażano go, jako postać pulchną ze słabo zaznaczonymi cechami męskimi (np. nikły ślad wąsów), co doprowadziło rychło do przekształcenia go w bóstwo żeńskie, patronkę litości i miłosierdzia.

Wydawnictwo Akademickie DIALOG

specjalizuje się w publikacji książek dotyczących języków, zwyczajów, wierzeń, kultur, religii, dziejów i współczesności świata Orientu.

Naszymi autorami są znani orientaliści polscy i zagraniczni, wybitni znawcy tematyki Wschodu.

Wydajemy także przekłady bogatej i niezwyklej literatury pięknej krajów Orientu.

Redakcja: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/219

tel. (0 22) 620 32 11, (0 22) 654 01 49

e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl

Biuro handlowe: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218

tel./faks (0 22) 620 87 03

e-mail: biurohandlowe@wydawnictwodialog.pl

www.wydawnictwodialog.pl

Serie Wydawnictwa Akademickiego DIALOG:

- Języki orientalne
- Języki Azji i Afryki
- Literatury orientalne
 - Skarby Orientu
 - Teatr Orientu
- Życie po japońsku
 - Sztuka Orientu
 - Dzieje Orientu
- Podróże – Kraje – Ludzie
 - Mądrość Orientu
- Współczesna Afryka i Azja
 - Vicus. Studia Agraria
 - Orientalia Polona
- Literatura okresu transformacji
 - Literatura frankofońska
 - Być kobietą
 - Temat dnia
 - Życie codzienne w...

Prowadzimy sprzedaż wysyłkową

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna