

EWA K. ŚWIĘTEK

(UNIwersytet Zielonogórski)

WPROWADZENIE DO ESTETYKI CHIŃSKIEJ. KATEGORIE HARMONII I WIELOZNACZNOŚCI

STRESZCZENIE

Artykuł przedstawia podstawowe założenia chińskiej estetyki. Filozofia i estetyka chińska są równie bogate jak estetyka zachodnia, dlatego też korzystanie z ich doświadczenia niewątpliwie pozytywnie wpływa na ogólny rozwój estetyki. W artykule omówiono źródła i etymologię jej podstawowych pojęć oraz zarysowano zakres badań porównawczych estetyki Chin i Zachodu. Przedstawiono wybrane kategorie chińskiej estetyki – wieloznaczność (analizowaną za pomocą idei *hanxu*) oraz harmonię. Przedstawiono także zasadę *fǎ*, uznawaną w tradycji chińskiej za wyjściową zasadę estetyczną

SŁOWA KLUCZOWE

chińska estetyka, estetyka porównawcza, Wschód-Zachód, harmonia, wieloznaczność

INFORMACJE O AUTORCE

Ewa K. Świętek
Instytut Filozofii
Uniwersytet Zielonogórski
e-mail: swietek.ewa@gmail.com

Artykuł powstał w ramach projektu dotyczącego chińskiej estetyki i kaligrafii przeprowadzonego w 2013 roku dzięki współpracy z Międzynarodową Fundacją Wyszehradzką oraz National Science Council Taiwan.

Wstęp

Kultura i sztuka chińska należą do najstarszych na świecie. Rozwijały się w postaci literatury, kaligrafii, malarstwa, rzeźby, ceramiki, architektury oraz innych dziedzin. Chińskie powiedzenie głosi, że „sztuka jest po to, by kształtować ludzki umysł”¹. Natomiast „estetyka zawsze odgrywała kluczową rolę w chińskim spojrzeniu na społeczeństwo i edukację”², a tradycyjna chińska estetyka uważana jest przez wielu za podstawę identyfikacji kulturowej³. Wszystko to pomaga zrozumieć wartość oraz znaczenie sztuki i estetyki dla chińskiego społeczeństwa. Filozofia i estetyka chińska są równie bogate jak estetyka zachodnia, a ich pomijanie spowalnia rozwój estetyki jako dziedziny. O znaczeniu chińskiej estetyki dla estetyki zachodniej (filozofię Laozi można rozumieć tutaj jako metaforę chińskiej filozofii) H. Mainusch napisał: „Obecnie filozoficzne prace oczywiście odnoszą się do europejskich filozofów starożytnych, ale jednocześnie ignorują *Księgę Drogi i Cnoty* Laozi, bezmyślnie ignorując źródło, które jest niezwykle ważne dla europejskiej kultury”⁴. W ten sposób Mainusch podkreślił znaczenie filozofii Państwa Środka dla filozofii europejskiej. Podobne stanowisko prezentuje H. E. McCarthy, podkreślając, że estetyka jest młodą dziedziną filozofii zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie, zatem jest to doskonały powód, aby ze wszystkich sił oddać się współpracy transkulturowej, mającej na celu rozwój tej dziedziny. Dzięki temu – jak pisał – nie będzie problemem zebranie i syntetyzacja wniosków, które mogą być całkowicie rozbieżne z różnych powodów, ale które mimo wszystko będą w stanie pokonać historyczne i kulturowe rozbieżności⁵.

¹ Li Zehou, J. Cauvel, *Four Essays of Aesthetics. Toward a global view*, Lanham 2006, s. 2. Jeśli nie wskazano inaczej, fragmenty tekstów angielskich podano w tłumaczeniu własnym.

² Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, Honolulu 2010, s. x.

³ K. H. Pohl, *Identity and Hybridity – Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*, [w:] *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, eds. A. Braembussche, H. Kimmerle, N. Note, Dordrecht 2009, s. 88.

⁴ H. Mainusch, *The Importance of Chinese Philosophy for Western Aesthetics*, [w:] *The Pursuit of Comparative Aesthetics*, eds. M. Hussain, R. Wilkinson, Aldershot 2006, s. 137.

⁵ H. E. McCarthy, *Aesthetics East and West*, „Philosophy East and West”, 1953, No. 1, s. 67.

Niniejszy artykuł dotyczy tradycyjnej chińskiej sztuki i jej dziedzin, takich jak między innymi malarstwo, literatura (w tym poezja), kaligrafia. Artykuł został podzielony na dwie części. Pierwsza to wprowadzenie do chińskiej estetyki, które ma pomóc czytelnikowi zapoznać się z jej założeniami. Dlatego też w tej części omówiono etymologię i źródła chińskiej estetyki oraz zarysowano zakres zainteresowań badawczych chińskiej oraz zachodniej tradycji estetycznej w ujęciu porównawczym. W drugiej części artykułu omówiono wybrane kategorie chińskiej estetyki. Należą do nich wieloznaczność przedstawiona za pomocą idei *hanxu*⁶ oraz harmonia. W tradycji myśli chińskiej kategorię harmonii przeanalizowano w odniesieniu do natury i społeczeństwa, jak również w relacji do muzyki. Omówiono również ideę *fǎ* – uznawaną w tradycji chińskiej za metodę, zasadę, prawo – dzięki czemu w dalszej analizie łatwiej zrozumieć prezentowane kategorie.

Měixué. Etymologia i źródła chińskiej estetyki

Estetyka w języku chińskim nosi nazwę *měixué* (美學). Znak *měi* (美) znaczy „piękno”, a *xué* (學) – „uczyć”, „studiować”. *Měixué* można przetłumaczyć jako naukę o pięknie bądź studiowanie piękna. K. Heine-Pohl zauważył jednak, że paradoksalnie nazwa *měixué* – nauka o pięknie – nie oddaje rzeczywistego znaczenia tej dziedziny. Przede wszystkim ze względu na to, że w chińskiej tradycji estetyki „kategoria piękna nie odgrywała znaczącej roli”⁷. Zatem estetyka w ujęciu chińskim nie odzwierciedla również znaczenia, jakie niesie z sobą greckie *aisthetikos*, będące teorią zmysłowego poznania i percepcji. Zongqi Cai napisał: „chińskie słowo «mei» 美 odnosi się raczej do przyjemnych wrażeń porządku i harmonii niż do jakiegokolwiek próby ustanowienia tego pojęcia w jakiś estetyczno-kosmologiczny schemat”⁸. I dalej: „ani «mei», ani żadne inne chińskie słowo nie służyło

⁶ Chińskie ideogramy zapisywane są za pomocą jednego z dwóch najbardziej znanych systemów transkrypcji opartych na fonetyce – Hanyu pinyin.

⁷ K. H. Pohl *Chinese Aesthetics and Kant*, [w:] *The Pursuit of...*, wyd. cyt., s. 127.

⁸ Zongqi Cai, *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu 2004, s. 21.

dołączenia wszystkich gałęzi sztuki w spójną całość”⁹. W skryptach z wczesnych myśli Konfucjusza znak *měi* (美) używany był dwójako. Pierwsze znaczenie tego znaku to „piękno”, „piękny człowiek” (*měirén*), natomiast drugie znaczenie – *shan* – oznaczało moralną dobroć oraz dobrego człowieka¹⁰. Jednak w obu przypadkach znaczenia te odnosiły się do etyki. Według wielu dalekowschodnich filozofów piękno nie miało być sposobem poznania świata zewnętrznego, lecz możliwością, drogą (*dao, tao*) do życia w harmonii z naturą i ludźmi oraz do pięknego życia, realizowanego w moralnych, praktyczno-emocjonalnych działaniach¹¹. Szczególnie widoczne jest to w naukach Konfucjusza spisanych przez jego uczniów. W naukach tych rozważania związane z pięknem są ściśle powiązane z etyką. Ludzkie starania w dążeniu do pięknego życia polegać mają na prowadzeniu życia moralnie właściwego, opartego na niewymuszonych, praktyczno-emocjonalnej aktywności umysłowej i fizycznej¹². Dążenie do piękna związane jest z realizacją własnej drogi (w myśl nauk konfucjańskich) bądź też własnej natury (w zgodzie z założeniami buddyizmu chan). W obu przypadkach dążenie do piękna ma umacniać człowieka w człowieczeństwie. To znaczy: dążenie do piękna poprzez moralnie właściwe postępowanie w konsekwencji wzmacnia ludzkie istnienie. Chińska estetyka obejmuje zatem wiele dziedzin, w tym nauki moralne, elementy religii, epistemologii, duchowej praktyki, a także inne dziedziny.

Źródła chińskiej tradycji estetycznej

Źródłami do badań nad chińską estetyką są traktaty i rozważania chińskich myślicieli dotyczące nauk moralnych, jak również dziedzin sztuki takich jak malarstwo, muzyka i poezja¹³. Do nich należy między innymi *Księga muzyki* Konfucjusza, będąca bogatym źródłem

⁹ Tamże.

¹⁰ Liu Qingping, *The Worldwide Significance of Chinese Aesthetics in the Twenty-First Century*, „Frontiers of Philosophy in China” 2006, No. 1, s. 37, [za:] Konfucjusz (7B.25).

¹¹ Tamże, s. 35.

¹² Tamże.

¹³ Zong Baihua, *Wstępne rozważania na temat kluczowych pojęć historii estetyki chińskiej*, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2007, s. 33.

opisującym pochodzenie muzyki, jej znaczenie w społeczeństwie oraz analizująca uczucia powstające za sprawą muzyki. Do traktatów dotyczących piękna i odbioru sztuki należy na przykład pochodzący z czasów Południowej Dynastii Qi (479–501) tekst *Sześć zasad* Xie He, dotyczący malarstwa tuszem.

Tradycyjna chińska estetyka niezaprzeczalnie pozostawała pod wpływem trzech wielkich systemów: konfucjanizmu, taoizmu oraz buddyzmu. Najcenniejszym źródłem jest filozofia szkoły konfucjańskiej (o czym wspomniano powyżej) oraz filozoficzny system taoizmu, z języka chińskiego zwany *tao* (道) bądź *dao*. *Dao*, czyli droga, odnosi się do zjawisk i zdarzeń mających miejsce na ziemi, jak również we wszechświecie. *Dao* nie jest oderwane od rzeczywistości, lecz stanowi podłoże działań i zmian. Ideałem jest osiągnięcie harmonii z *dao*, czyli jednocześnie ze wszechświatem i naturą, w takim stopniu, by działanie w zgodzie z *dao* odbywało się bez wysiłku – *wú wéi* (無為) – dosłownie poprzez nie-działanie. Fundamentalne znaczenie mają naturalność działań oraz prostota, natura rzeczy (*pu*). Prostota jest naturą rzeczy. Działania ludzkie nie powinny być skupione na podążaniu za zasadami *dao*, lecz mają swobodnie przejawiać się w ludzkiej aktywności. Takie też cechy charakteryzowały chińską sztukę – naturalność, prostota, odwzorowanie rzeczywistości. Chińskie społeczeństwo od wieków było społeczeństwem agrarnym, zatem natura i życie w zgodzie z nią zakorzeniło się i wpłynęło na sztukę, filozofię oraz estetykę. W sztuce przyroda znalazła swoje miejsce we wzornictwie inspirowanym roślinami i zwierzętami. Przykładem może być postać mitycznego stworzenia smoka – powstałego z połączenia kilku zwierząt – który stał się symbolem oraz motywem przewodnim w ceramice, malarstwie oraz architekturze. Sztuka zatem powstawała w zgodzie z wielkimi systemami filozoficznymi, w których istniała świadomość piękna. W sztuce od najdawniejszych czasów głównym motywem była przyroda i płynność życia, podczas gdy triada niebo-ziemia-człowiek stanowiły fundament chińskiej filozofii oraz punkt wyjścia w refleksji etycznej, politycznej, społecznej. Według Li Zehou sztuka chińska nie wyraża wewnętrznych, subiektywnych uczuć jednostki, lecz ma odnosić się do uniwersum, do relacji człowieka i społeczeństwa z niebem. Niebo jest autorytetem dla człowieka, wyznacza ziemskie prawa w taki sposób, aby człowiek, przestrzegając tychże praw, mógł w pełni rozwinąć człowieczeństwo. Sztuka zatem odnosi

się do świata zewnętrznego, do wszechświata oraz harmonii¹⁴. Według Li uprawianie chińskiej sztuki – wbrew estetyce Zachodu – nie ma być sposobem ekspresji wewnętrznych uczuć, lecz dążeniem do harmonii i ładu ze wszechświatem¹⁵. Dlatego rozważania dotyczące piękna zazwyczaj miały szerszy zakres, przede wszystkim odnosiły się do człowieka i jego działalności. Dotyczyły nie tylko praktyki związanej ze sztuką, lecz także życia w społeczeństwie oraz etyki i zasad moralnych, a także zagadnień prawdy. Jest to widoczne w zapiskach myśli klasyków chińskiej filozofii oraz w komentarzach artystów.

Zarówno K. DeWoskin, jak i Li Zehou upatrywali początki estetycznej refleksji w rozważaniach na temat muzyki. K. DeWoskin uważał, że źródła terminologii estetyki chińskiej tkwią w filozoficznych rozważaniach nad muzyką¹⁶. Liu Chengji częściowo zgadza się z Li Zehou. Twierdzi, że chińska estetyczna refleksja wywodzi się z myśli o przyrodzie, będącej konsekwencją cywilizacji agrarnej. Powstanie zarówno społeczeństwa, jak i sztuki wiąże się ze współzyciem z naturą¹⁷. Według Li „muzyka była pierwszą formą sztuki stanowiącą przedmiot poważnych dociekań filozoficznych, dlatego też jej założenia i terminologia z nią związane miały kluczowe znaczenie dla rozwoju ogólnej teorii estetyki”¹⁸. Li rozwinął to stwierdzenie, sytuując pochodzenie chińskiej sztuki i estetyki w relacji do pierwotnych rytuałów i muzyki¹⁹, w tym między innymi do tańca jako rytuału pozostającego w jedności z muzyką. Według niego po uformowaniu się chińskiej cywilizacji estetyczna refleksja miała swoje korzenie w przeróżnych obrzędach. Ich integralną częścią była właśnie muzyka. Do takich obrzędów należy zamażpójście, w którym każdy etap był starannie zaplanowany, a piękno pochodziło z dostojności określonych

¹⁴ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 19–26.

¹⁵ Tamże s. 28. Wielu chińskich filozofów i estetyków nie zgodziłoby się z tym poglądem.

¹⁶ K. DeWoskin, *Dawna chińska muzyka a pochodzenie terminologii estetycznej*, [w:] *Estetyka chińska...*, wyd. cyt.

¹⁷ Liu Chengji, *The Agricultural Trait of Chinese Aesthetics and its Manifestation in Landscape*, wykład podczas sympozjum “Landscape Representation of the 21st Century Art – The Recognition of Nature and Construction of Landscapes”, Ritsumeikan University, Kyoto 2011, [online], http://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/pdf_24-3/RitsIILCS_24.3pp.71-78LIU.pdf [dostęp: 8.07.2013].

¹⁸ K. DeWoskin, *Dawna chińska muzyka...*, wyd. cyt., s. 68.

¹⁹ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 27.

praktyk²⁰. Fundamentalna jest również cielesność człowieka, fakt istnienia i posiadania ciała, poprzez które możliwy jest odbiór otoczenia, między innymi dźwięków, obrazów itp. Bez tego nie jest możliwa sztuka tańca. Ponadto chińska tradycja i kultura podkreślały znaczenie szacunku dla kultu przodków oraz ich wpływ na rodzinę i społeczeństwo, czym jeszcze silniej potwierdzały znaczenie i rolę tych obrzędów. Tradycja estetyki zakorzeniła się w systemie norm społecznych. Li w swojej książce przytoczył fragmenty tekstów kulturowych, według których ten, kto postępuje zgodnie z obrzędami i przykazami, może stać się człowiekiem w pełni i żyć zgodnie z ludzką naturą, co w naukach konfucjańskich wiąże się z ideą pięknego-dobrego człowieka. Podkreśla to związek muzyki oraz estetyki z moralnością. Muzyka, podobnie jak ludzkie działania, powinna być sferą porządku i harmonii. Obrzędy miały na celu kontrolę działań i zachowań człowieka oraz jednocześnie miały charakter socjalizacyjny²¹. Muzyka była narzędziem wspomagającym społeczno-polityczną organizację państwa²².

Estetyka porównawcza – Chiny a Zachód

Estetyka porównawcza Dalekiego Wschodu i Zachodu jest bogatym źródłem wiedzy na temat chińskiej estetyki. Jednakże ze względu na to, że ta dziedzina obejmuje wiele zagadnień, w niniejszym artykule skupiono się na jej fundamentalnych kwestiach. Estetyka chińska różni się w swojej tradycji od estetyki zachodniej. Wielu filozofów azjatyckich zajmujących się estetyką podkreśla, że nie należy patrzeć na chińską estetykę przez pryzmat estetyki Zachodu, bowiem prowadzi to do niezrozumienia i błędów²³. Różnice wynikają przede wszystkim z odmiennych tradycji. Dla „Zachodu” źródłem jest filozofia helleńska, natomiast dla „Wschodu” fundamentem są taoizm, buddyzm, konfucjanizm, motyzm.

Estetyka porównawcza Wschodu i Zachodu nie unika analizy problematyki estetyki w ujęciu ogólnym, lecz przede wszystkim zajmuje się zestawieniem obu tradycji estetycznych. Stąd badania te mają cha-

²⁰ Tamże, s. 13.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 31.

²³ Zob. np. Liu Qingping, *The Worldwide Significance...*, wyd. cyt., s. 37.

rakter interdyscyplinarny, dotyczą takich dziedzin, jak filozofia, kulturoznawstwo, socjologia, antropologia, historia, sztuka itd. W tym szerokim spektrum estetyka porównawcza stara się zgłębić podstawowe problemy obu tradycji estetycznych. Najpowszechniejszą metodą jest zestawienie zagadnień, problemów i ich rozwiązań oraz analiza tych rezultatów. Przykładowym zagadnieniem jest estetyka fenomenologiczna w chińskiej i zachodniej filozofii. W badaniach poszukuje się również wspólnych elementów dla obu myśli estetycznych, przedstawia się sposób interpretacji i „przystosowania” filozoficznych poglądów asymilowanych nawzajem przez obie tradycje. Przykładowo mogą to być następujące zagadnienia: wpływ filozofii Immanuela Kanta na filozofię chińskich myślicieli, interpretacja filozofii Kanta przez chińskich myślicieli. W badaniach porównuje się również sposoby konstruowania i rozumienia podstawowych pojęć estetycznych i ich funkcji, na przykład pojęcie piękna i sztuki oraz ich funkcje w społeczeństwie.

Kategorie chińskiej estetyki

Do fundamentalnych estetycznych kategorii należą wieloznaczność oraz harmonia. Równie ważna jest idea *fǎ* (法). Znak 法 oznacza metodę, prawo, zasadę. Zasada jest powszechnie przyjmowanym estetycznym postulatem, lecz nie jest definiowana. Sama nie jest uznawana za estetyczną kategorię, ale jest jej podstawą, jak również podstawą chińskiej filozofii i sztuki.

Zasada

O zasadzie (*fǎ*) mówi się przede wszystkim w teorii sztuki oraz w badaniach nad tradycyjną chińską poezją i literaturą. Z powodzeniem jednak stosuje się ją w chińskiej estetyce, nawet jeśli nie została ona określona jako odrębna kategoria estetyczna. Pochodzenie tego terminu sięga okresu Walczących Królestw. Powstało za sprawą chińskiej szkoły filozoficznej legistów (*fǎjiā*, 法家) i narodowej ideologii państwa Qin – legizmu. Fundamenty doktryny tej szkoły nawiązują do nauk starożytnego chińskiego filozofa Shen Dao (IV–III w. p.n.e.), według którego podstawą sprawowania władzy jest autorytet. Najbar-

dziej wpływowymi postaciami związanymi ze szkołą legistów byli Hán Fēi (zwany mistrzem Hán Fēi) oraz Lǐ Sī (zwany mistrzem Lǐ Sī) – późniejszy minister na dworze państwa Qin. Legalizm miał być fundamentem budowania i funkcjonowania państwa. Zanim jednak obaj pojawili się w historii chińskich legalistów, o zasadzie w rozumieniu prawa oraz najwyższego elementu sprawowania władzy mówił chiński filozof i polityk Shang Yang (znany także jako Gongsun Yang i Wei Yang)²⁴.

Podstawnym założeniem filozofii szkoły legistów jest teza, według której człowiek z natury jest zły. Należy zatem sprawować nad nim władzę za pomocą prawa. W ideologii chińskich legistów termin „zasada” oznaczał właśnie prawo, regułę. Uważano, że prawo powinno być zrozumiałe dla wszystkich, wszystkim znane i przez wszystkich przestrzegane. Wobec prawa wszyscy są równi (*yi min*), a jedynie władca stoi ponad nim. Istnienie określonego prawa wprowadza porządek w społeczeństwie. Znaczyło to nie tylko prawa stworzone przez ludzi, ale odnosiło się również do kosmicznego porządku, porządku wszechświata i natury²⁵. Również taoiści posługiwali się pojęciem zasady w rozumieniu prawa i modelu. Odnosili się do nich również Mozi (in. Mo Di, Mocjusz) i zwolennicy jego filozoficznych poglądów w refleksji na temat etyki taoizmu, jak również filozof Mencjusz. Jednakże zasada pojawiała się tam jedynie w doktrynie politycznej i moralnej. Później, w epokach Ming i Qing, o tym pojęciu mówiono także w relacji do buddyzmu chan, w którym w refleksji nad oświeceniem (*wu*) oznaczało ono intuicyjną biegłość opartą na prawidłowości oraz naturalności²⁶.

Idea zasady odnajdywana jest w wielu dziedzinach sztuki. Różne szkoły poezji uprawiały naśladownictwo na podstawie znanych metod i stosowały je jako nadrzędną zasadę w tworzeniu poezji. Na przykład za sprawą Lü Benzhong powstała teoria elastycznych znaczeń²⁷, według której dostosowujące się znaczenia stały się metodologicznym narzędziem w tworzeniu poezji. W traktacie pod tytułem *Sześć zasad malarstwa chińskiego tuszem (Liu Fa)* Xie He przedstawił zasady w odniesieniu do artystycznej pracy pędzlem, jednocześnie przypomi-

²⁴ K. H. Pohl, *Chinese Aesthetics...*, wyd. cyt., s. 128.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 129.

²⁷ W oryg. *theory of flexible means*. Por. K. H. Pohl, *Chinese Aesthetics...*, wyd. cyt., s. 128.

nając, jak ważne jest stosowanie się do tych sześciu „dróg”. Także w trakcie nauki kaligrafii zalecana była metoda kopiowania stylu mistrzów, czyli polegania na wcześniej wypracowanych zasadach. Stosowanie się do zasad stanowi trzon w artystycznym rozwoju ucznia. Szczególnie pomaga w początkowej fazie nauki, by ostatecznie potencjalny artysta mógł rozwinąć własny styl i nadać dziełu specyficzny charakter. Zatem w sztuce chińskiej istnieją pewne modele, zasady, prawa, które nie są tym samym, czym jest kanon w europejskiej sztuce.

W tradycyjnej sztuce chińskiej podążano za wyznaczonymi metodami i zasadami. Zatem zasadę można by z powodzeniem uznać za kategorię estetyczną, bowiem w artystycznym akcie tworzenia stosowanie się do niej ma na celu doprowadzenie do uzyskania pewnych jakości, na podstawie których dzieło określane jest jako zgodne z panującym kanonem piękna. Wobec tego poleganie na zasadzie to podążanie za ustalonym i oczekiwanym porządkiem, który prowadzi do osiągnięcia piękna.

Anshi – treść poza tym, co wypowiedziane

Anshi (暗示) to główna kategoria w chińskiej estetyce, w sztuce wizualnej, werbalnej oraz sztuce audio²⁸. Jest ideałem, do którego dąży się w każdej dziedzinie chińskiej sztuki²⁹. *Anshi* jest tłumaczone na język angielski jako *suggestiveness*, co na język polski tłumaczy się jako „wymowność”, „dwuznaczność”, „wyrazistość”. Mając na uwadze, że w konkretnym przypadku mogą wystąpić dwa znaczenia lub więcej, na potrzeby artykułu oraz w przekładach przyjęto tłumaczenie wieloznaczność. *Anshi* – sugestia, „dosłownie znaczy «pokazać coś poprzez niebezpośrednie odwołanie się do tego»”³⁰. Niewątpliwie do zaistnienia tego sposobu wyrażenia opartego na metaforze, obrazowaniu, przyczynił się sam język chiński. W języku tym jedno słowo może mieć wiele znaczeń i jedynie zapis za pomocą znaków umożliwia

²⁸ Ming Dong Gu, *Chinese Theories of Reading and Writing. A Route To Hermeneutics And Open Poetica*, Albany 2005, s. 46.

²⁹ Tenze, *Aesthetic Suggestiveness in Chinese Thought: A Symphony of Metaphysics and Aesthetics*, “Philosophy East and West” 2003, No. 4, [za:] Fung Yu Lan, *A Short History of Chinese Philosophy*, New York 1966, s. 12.

³⁰ Ming Dong Gu, *Aesthetic Suggestiveness...*, wyd. cyt., s. 490.

rozstrzygnięcie. Stosowanie języka chińskiego pozwala na prowadzenie „gier” językowych, a on sam doskonale odnajduje się poprzez metafory, aforyzmy itd. Niektórzy badacze uważają, że języki ideograficzne są najbardziej podatne na wieloznaczność³¹.

Według badaczy takich jak Ming, aby zrozumieć kategorię wieloznaczności, należy odnieść się do koncepcji *hanxu* (含蓄), oznaczającej wyrafinowaną powściągliwość (ang. *subtle reserve*)³², powściągliwość (ang. *reticence*), opanowanie (ang. *restrain*). *Han* znaczy „zawierać”, „uosabiać”, natomiast *xu* – „składować”, „przechowywać”³³. Przeniesienie *hanxu* na grunt teorii komunikacji oraz socjologii pozwala lepiej uchwycić specyfikę języka chińskiego oraz zrozumieć tę kategorię. „Chińskie wyrażenie *hanxu* odnosi się do sposobu komunikowania (zarówno werbalnego, jak niewerbalnego), polegającego na opanowaniu, powściągliwości, skrytości, niebezpośredniości. [...] *Hanxu* nie polega na szczegółowym wyjaśnieniu, lecz na tym, aby to, co «niewypowiedziane», pozostawić słuchaczowi”³⁴. *Hanxu* uważane jest za zasadę właściwej komunikacji w chińskim społeczeństwie, we wszystkich jego społecznych klasach³⁵. Istniało i nadal istnieje na dwóch płaszczyznach: w zachowaniach człowieka związanych z werbalnym i niewerbalnym komunikowaniem (wyraz twarzy, gestykulacja itd.) oraz w sztuce, najczęściej w literaturze (pod postacią metafor i metonimii), malarstwie i muzyce. *Hanxu* jest sposobem „bezglęsnego” przekazywania informacji na przykład o emocjach rozmówcy, podczas gdy za sprawą socjalizacji unika się otwartej rozmowy na temat silnych emocji i wewnętrznych stanów emocjonalnych, takich jak miłość, smutek, gniew, rozczarowanie itd.³⁶ Jednocześnie zasada ta minimalizuje możliwość nieporozumienia pomiędzy rozmówcami: „zasada *hanxu* umożliwi wykorzystanie ukrytego stylu rozmowy, a tym samym ogranicza potencjalne wynikające z niej nieszczę-

³¹ Yih Hwai Lee, Kim Soon Ang, *Brand name suggestiveness: a Chinese language perspective*, „International Journal of Research in Marketing” 2003, No. 4, s. 324, [za:] L. X. McCusker, M. L. Hillinger, R. G. Bias, *Phonological recoding and reading*, „Psychological Bulletin” 1981, No. 2.

³² Ming Dong Gu, *Chinese Theories of Reading...*, wyd. cyt., s. 63.

³³ Ge Gao, *Don't Take My Word For It – Understanding Chinese Speaking Practices*, „International Journal of Intercultural Relations” 1998, No. 2, s. 170.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 171.

ścia³⁷. Zatem G. Gao trafnie określił *hanxu* jako komunikowanie *implicit*³⁸.

Trudno określić dokładny czas pojawienia się wieloznaczności jako kategorii estetycznej. Niemniej jednak jej źródła upatruje się w starożytnej chińskiej myśli filozoficznej, literaturze oraz w dyskursie łączącym filozofię i sztukę³⁹. Wieloznaczność „ogólnie odnosi się do pożądaney artystycznej jakości, wysoko cenionej w różnych formach sztuki, zwłaszcza w poezji”⁴⁰. O pochodzeniu wieloznaczności Ming pisał następująco: „chińskie pojęcie dwuznaczności jest wynikiem wzajemnego przenikania się i wymiany filozoficznych i artystycznych dyskursów. To symfonia wykonywana przez metafizykę i estetykę w harmonijnym porozumieniu”⁴¹. W dyskursie tym obie dziedziny przenikają się wzajemnie. Kategoria wieloznaczności dotychczas była przedstawiana zarówno jako kategoria sama w sobie, jak i w relacji do innych kategorii estetycznych, takich jak na przykład bezpośredniość (ang. *openness*). Rzadziej analizowano ją w odniesieniu do współczesnych zachodnich teorii filozoficznych⁴². Wieloznaczność badano w takich dziedzinach sztuki, jak literatura, poezja oraz malarstwo. W nich jest ona łatwiejsza do uchwycenia i zrozumienia. W poezji wieloznaczność jest wyznacznikiem estetycznej wartościowego dzieła. Doszukano się jej również w dorobku Sikong Tu (837–908), w jego idei „znaczenia poza znaczeniem”, aczkolwiek w Chinach wieloznaczność miała być zasadą, którą kierowano się w retoryce i sztuce od najdawniejszych czasów. Za sprawą Sikong Tu wieloznaczność jako kategoria estetyczna została zdefiniowana przy użyciu: „*yi zai yan wai* (to, co jest zamierzone, powinno wyjść poza słowa), *yanwai zhi yi* (tekst powinien przekazać znaczenia poza wyrażonymi słowami), *xianwai zhi yi* (dźwięk spoza struny), *xiangwai zhi xiang* (obrazy zza obrazu), *weiwai zhi zhi* (smaki poza smakiem), *hanxu* (wyrafinowana powściągliwość)”⁴³.

³⁷ G. Gao, S. Ting-Toomey, *Communicating effectively with the Chinese*, California 1988, s. 38.

³⁸ Tamże, s. 37.

³⁹ Ming Dong Gu, *Chinese Theories of Reading...*, wyd. cyt., s. 46.

⁴⁰ Tamże, s. 47.

⁴¹ Tamże, s. 46.

⁴² Tamże.

⁴³ Tenże, *Chinese theories of fiction: a non-Western narrative system*, Albany 2006, s. 122.

Fung Yu Lan, odnosząc się do słów uczonych-poetów Zhong Ronga (465–518) oraz Shen Deqiana (1673–1769), zrozumiale przedstawił relację poezji i wieloznaczności. Zwrócił uwagę na to, że intencja poety zawarta jest w metaforze, nie zaś w bezpośrednich słowach. W ten sposób dobra jest ta poezja, w której „liczba słów jest ograniczona, ale nasuwa nieograniczoną liczbę myśli. Zatem mądry czytelnik poezji przeczyta to, co jest poza poezją, a dobry czytelnik książki przeczyta, «to, co jest pomiędzy wierszami»»⁴⁴. Istnieją dwa poziomy odczytywania: dosłowne odczytywanie znaczenia znaków-słów oraz odczytywanie sensu ukrytego poza znakami. W poezji zawarty jest sens, który znajduje się poza „ograniczoną liczbą słów” i niesie z sobą nieograniczoną liczbę interpretacji tekstu. Natomiast w malarstwie sytuacja ta może zaistnieć wraz z pojawianiem się innych wartości estetycznych, na przykład pustki. Pustka występuje w tych sztukach, w których kluczowe jest operowanie przestrzenią⁴⁵. Pustka oraz kategoria wieloznaczności doskonale widoczne są na przykład w malarstwie Ma Yuana (in. Ma Yaofu, 1190–1224), zwanego również Ma-Jeden Róg. Jego obrazy znane są ze względu na charakterystyczny sposób kompozycji. Ma Yuan zazwyczaj malował w jednym z rogów płótna, pozostawiając resztę niezamalowaną⁴⁶. Ta technika doskonale widoczna jest w jego pracach *Przechadzka w górach wiosną*, *Chmury wschodzące nad Morzem Zielonym* oraz w wielu innych. Pustka jest zatem ważnym elementem obrazów Ma. Jest nośnikiem tego, co nie zostało namalowane, lecz co zostało zaplanowane w odbiorze oraz interpretacji obrazu. W kompozycji widoczne jest szczegółowe przedstawienie głównego elementu, drzewa czy wierzchołka góry, harmonijnie współgrające z pustą przestrzenią. W zależności od potrzeb pozwala to „dostrzec” las w dolinie, wieś (jak w przypadku obrazów *Patrzący na księżyc* czy też *Uczony przy wodospadzie*) bądź wodę (jak w przypadku dzieła *Samotny rybak*). Na tym obrazie widoczny jest starszy człowiek, samotnie łowiący ryby. Jedyne kilka pociągnięć pędzla zarysowuje ogromną przestrzeń, w której dryfuje łódź. Pustka może zatem reprezentować niezliczoną ilość przedmiotów i miejsc. Jeśli tę technikę połączyć z poezją, jak uczynił to Ma w obrazie *Ta-*

⁴⁴ Fung Yu Lan, *A Short History...*, wyd. cyt., s. 12.

⁴⁵ B. Szymańska, *Piękno i pustka. Estetyczna rola pustki w sztuce Chin i Japonii*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, No. 2, s. 10.

⁴⁶ Należy zwrócić uwagę, że komponowanie obrazów w oparciu o minimalizację liczby elementów dotyczy nie tylko malarza Ma Yuana. Taka metoda jest charakterystyczna dla sztuki epoki Song.

niec i śpiew, to w efekcie wieloznaczność osiąga wysoki poziom, obraz zostaje wzbogacony, kompozycja staje się wielowymiarowa i przestrzennie głębsza. Dzięki temu możliwe jest wyjście poza obszar wizualny.

Harmonia

Harmonia jako kategoria estetyczna zaistniała zarówno w Chinach, jak i w Europie. O harmonii w relacji do kosmosu mówili pitagorejczycy, Platon w *Timajosie* pisał o harmonii i doskonałości wszechświata. O harmonii mówili również stoicy, św. Augustyn, Giordano Bruno, Gottfried W. Leibniz oraz inni filozofowie. W chińskiej filozofii pojęcie harmonii obecne jest od zarania dziejów. Funkcjonowało ono na kilku płaszczyznach, pojawiało się w kontekście koncepcji tworzenia i funkcjonowania społeczeństwa, związane było z etyką i do dzisiaj pozostało fundamentalne dla relacji ze sztuką. Harmonia w chińskiej filozofii dotyczy zarówno bytów ożywionych, jak i nieożywionych. Pojęcie to pojawiało się w kontekście stosunku człowieka do natury, do wszechświata, społeczeństwa oraz indywidualnie – w relacji z drugim człowiekiem. Dotyczy również zagadnienia ciała i ducha człowieka. Obejmuje także szeroko pojętą działalność człowieka, przyrody czy bytów transcendentnych (bóstw itp.).

Pojęcie harmonii (和, czyt. ‘he’, również jako: 味, 嘒, 頤) pojawiło się w *Księdze pieśni* (詩經, X–VII p.n.e.), będącej antologią wierszy chińskich poetów. Same znaki w nieco zmienionej postaci zostały zauważone na kościach zwierząt i żółwich muszlach pochodzących już z 1766–1050 r. p.n.e., będących najstarszymi odnalezionymi świadectwami chińskiego pisma⁴⁷. Chińscy uczeni Wang Guowei oraz Guo Moruo ze względu na budowę znaku 和 interpretowali harmonię jako mieszanie smaków oraz dźwięków⁴⁸. 和 jest uproszczeniem dwóch znaków. Pierwszy (龠) oznacza instrument muzyczny, podczas gdy drugi (盃) oznacza naczynie służące do mieszania wina z wodą. Obaj uczeni odczytywali pierwsze znaczenie jako powstawanie i mieszanie się różnorodnych dźwięków/tonów, drugie zaś jako mieszanie

⁴⁷ Fang, Shuxin, *A Dictionary of Chinese Characters in Oracle Bones and Bronze Scripts*, Chengdu 1993, s. 519.

⁴⁸ Li Chenyang, *The Ideal of Harmony in Ancient Chinese and Greek Philosophy*, “Dao: A Journal of Comparative Philosophy” 2008, No. 7, s. 83.

smaków⁴⁹. W okresie dynastii Zhou, pre-Qin i dynastii Han pojęcie harmonii (和) jako mieszania (łączenia się) smaków i tonów ewoluowało. Za sprawą uczonego-ministra Shi Bo zostało rozłożone na pięć smaków – *wu wei yi tiao kou* (和五味以調口) oraz sześć miar tonów *liu lü yi cong er* (和六律以聰耳)⁵⁰. Według uczonego Yan Ying harmonia nie jest mieszaniem pięciu jakości, lecz jednością powstałą z ich połączenia⁵¹. Li Zehou twierdził, że od początku narodzin chińskiej świadomości estetycznej afirmowano przyjemność płynącą z kontaktu z przedmiotami, zjawiskami i ich cechami takimi jak kolor, smak. W chińskiej estetyce nie odnoszono się negatywnie do uczuć i przyjemności płynących z takiego kontaktu. Aczkolwiek uważano, że „sztuka nie ma «poruszać» emocji i umysłu widza, lecz przez ich wy-ciszenie ma «ożywić» jego wewnętrzną – zarówno fizyczną, jak i duchową – energię”⁵². Konfucjusz uważał harmonię za równowagę pomiędzy emocjami: „być zadowolonym, lecz nie nadmiernie, [od-czuwać] smutek, ale nie przesadny”⁵³. Afirmacja przyjemności estetycznej była podporządkowana społecznemu systemowi⁵⁴. U podstaw systemu tkwiła zasada harmonii. Dzięki niej nie dochodziło do estetycznego hedonizmu, który mógłby zaistnieć z powodu przesadnego wartościowania przyjemności estetycznej. W chińskiej tradycji estetycznej fundamentalną przesłanką było kontrolowanie gwałtowności pochodzącej od zmysłów, bowiem racjonalność była nieodłączną częścią zmysłowości⁵⁵.

⁴⁹ Tamże, s. 84.

⁵⁰ Tamże, s. 84–85. Systematyzacja oparta na wyznaczaniu pięciu elementów dotyczyła nie tylko muzyki, lecz stosowano ją zarówno w naukach ścisłych: astronomii, geografii (wyznaczenie pięciu kierunków świata, kalendarza), jak również w sposobie opisywania świata, kategoryzacji kolorów, poglądach związanych z ciałem, życiem i śmiercią. Zob. Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 9.

⁵¹ Li Chenyang, *The Ideal of Harmony...*, wyd. cyt., s. 86.

⁵² A. I. Wójcik, *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2, s. 70.

⁵³ Zhou Lai Xiang, *Beauty of/and Harmony in Classical Chinese Aesthetics*, “Journal of Comparative Literature and Aesthetics” 1999, No. 1–2, s. 96.

⁵⁴ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 10.

⁵⁵ Tamże.

Harmonia w muzyce i innych sztukach

W chińskiej tradycji estetycznej piękno identyfikowano z harmonią. Uważano ją za najwyższy ideał. Za piękne uważano to, co harmonijne i uporządkowane, działające wedle pewnych zasad i współgrające z pozostałymi elementami. W tradycyjnej sztuce dążono do osiągnięcia harmonijnej kompozycji nie tylko w oparciu o wiedzę i doświadczenie artysty, ale również dzięki jego wewnętrznemu, duchowemu rozwojowi i praktyce. Unikano brzydoty i nieładu⁵⁶, które zaistniałyby z powodu wewnętrznego rozstrojenia duchowego. Cechą charakterystyczną tradycyjnej chińskiej sztuki jest również dążenie do zrównoważenia elementów występujących w dziele, bez względu na to, czy jest to obraz, wiersz, kaligrafia itd. Zasadą jest unikanie zbędności, pojęcie nadmiaru nie istnieje, nawet jeśli dzieło jest bogato zdobione. Dotyczy to również późniejszych dzieł sztuki, jak w przypadku misternie wykonanych i bogato zdobionych szkatulek z XV–XVII w. (na przykład Gilt Champleve Enameled Container z epoki Dynastii Qing (1644–1911)) czy porcelanowych waz i wazonów. Jeśli nawet niektóre fragmenty zdobień zostały rozbudowane, to zazwyczaj pozostałe części są uboższe w ornament bądź pozostają puste, jak w obrazach malarza Ma czy ceramice Ko Ware z dynastii Yuan Dynasty (1279–1368) oraz wielu innych. W kaligrafii przejawia się to w odpowiednim ułożeniu kresek względem znaku oraz znaków względem pozostałych znaków. Takie rozplanowanie sprawia, że elementy kompozycji są zrównoważone, czyniąc całość przyjemną dla oka odbiorcy. Piękno polega tu na osiągnięciu stanu harmonii poprzez zrównoważenie wszystkich komponentów i scalenie ich w całość, która równoważy ich siłę.

Podobnym zasadom hołduje chińska muzyka. Na przestrzeni dziejów wielu chińskich myślicieli i muzyków (czasów przedkonfucjańskich i późniejszych, w tym myśliciele Zhuangzi i Konfucjusz) uważało, że harmonia jest nieodłączną częścią muzyki. Prowadzono dysputy o jej znaczeniu oraz przypisywano jej ogromny wpływ na samopoczucie i umysł człowieka. W chińskim dorobku można znaleźć wiele traktatów na temat muzyki w relacji do kosmosu, na przykład *Traktat o kamertonie dętym i kalendarzu* z czasów dynastii Han⁵⁷.

⁵⁶ Zhou Lai Xiang, *Beauty of/and Harmony...*, wyd. cyt., s. 111.

⁵⁷ K. DeWoskin, *Dawna chińska...*, wyd. cyt., s. 66.

K. DeWoskin oraz Li Zehou dowiedli słuszności poszukiwania terminologii estetycznej i źródeł tradycyjnej estetyki chińskiej w refleksji dotyczącej muzyki⁵⁸. Li Zehou twierdził, że tradycja estetyczna wywodzi się przede wszystkim z rytuałów, których główną częścią była muzyka⁵⁹. Obaj uczeni uznali muzykę za pierwszą formę sztuki⁶⁰. W *Księdze rytuałów* znajduje się fragment mówiący o pochodzeniu muzyki i relacji do harmonii: „[...] jest rzeczą przede wszystkim poszukiwaną w muzyce”⁶¹. W *Opowieściach o państwie* napisano „muzyka pociąga za sobą harmonię”⁶². Harmonia to metafora porządku pomiędzy niebem a ziemią. Jest również obrazem relacji człowieka z niebem i bóstwami: „muzyka jest (odgłosem) harmonii pomiędzy ziemią i niebem”⁶³. Ceremonie wyznaczają porządek działania nieba i ziemi. „Muzyka bierze swój początek w niebie”⁶⁴.

W klasycznej chińskiej filozofii harmonijna koegzystencja człowieka i natury stanowi ważną przesłankę. Najczęściej przywoływane źródła chińskiej myśli to nauki konfucjańskie i taoistyczne, w których dyskurs na temat harmonii pojawia się zawsze w kontekście ludzkiej działalności i moralności, które mają swoje źródło w naturze. W taoizmie harmonia poszukiwana była przede wszystkim w przyrodzie i była wyprowadzona z relacji z nią. Natomiast w naukach konfucjańskich upatrywano ją w społeczeństwie i społecznych relacjach⁶⁵. W naukach *tao* mówiono o relacji człowieka do natury za pomocą modelu harmonii *yin-yang*. Został on oparty na dwóch przeciwstawnych, sprzecznych, lecz równych częściach, które tworzą całość. *Yin-yang* interpretowano również jako dwa pierwiastki, żeński i męski, harmonijnego piękna. Pierwszy – kobiecy – charakteryzuje się pełnią wdzięku, podczas gdy drugi – męski – charakteryzuje się pełnym wigoru pięknem. Oba pierwiastki pozostają ze sobą w równowadze⁶⁶.

⁵⁸ Tamże oraz Li Zehou, *Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt.

⁵⁹ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 17.

⁶⁰ Zob. K. DeWoskin, *Dawna chińska...*, wyd. cyt. oraz Li Zehou, *Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt.

⁶¹ Fragmenty pochodzą z *Księgi rytuałów*, wersja zdigitalizowana i przetłumaczona na język angielski: <http://ctext.org/liji/yue-ji> (cz. 14, 17, 45).

⁶² Za: Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 21.

⁶³ *Księga rytuałów*, cz. 14, 17, 45.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ L. Hall, R. T. Ames, *Understanding other: The Chinese Perspective in from Africa to Zen: An invitation to World Philosophy*, Maryland 1993, s. 9.

⁶⁶ Zhou Lai, *Xiang Beauty of/and Harmony...*, wyd. cyt., s. 97.

Natomiast w filozofii Zhuangzi, podobnie jak w naukach *tao*, harmonia polega na współlistnieniu i współdziałaniu nieba i ziemi⁶⁷. Harmonijna równowaga była również podstawą relacji człowieka i społeczeństwa. Li Zehou twierdził, że „struktura muzycznej harmonii jest podobna do harmonii ludzkich relacji lub wszechświata jako całości i może funkcjonować jako następstwo tych sfer”⁶⁸. Znaczna część refleksji o harmonii znajduje się w naukach Konfucjusza, w których rozbudowane relacje rodzinne są podstawą do refleksji o budowaniu relacji społecznych. Konfucjusz przedstawia zasady budowania rodziny opartej na miłości i posłuszeństwie oraz poszanowaniu rodziców oraz starszych pokoleń. Rozprawia na temat związku przyjaźni i stosunku z innymi ludźmi, które to relacje powinny oparć się na lojalności oraz zasadzie nieczynienia drugiemu krzywdy. W konfucjańskich naukach harmonia społeczna możliwa jest do osiągnięcia poprzez wysiłek jednostki, jak również jej udział w życiu społecznym, które zorganizowane jest wedle określonego porządku. Natomiast w taoizmie estetyczne relacje łączą wewnętrzny, duchowy stan z artystyczną twórczością⁶⁹.

Rozważania dotyczące harmonii i znaczenia relacji człowieka z naturą stanowią fundament chińskiego światopoglądu. „Stosunek do przyrody wyznaczał również sens przyjemności płynącej z estetycznych odczuć, jakie wzbudza kontemplacja sztuk pięknych”⁷⁰. Li Zehou twierdził, że harmonia odnajdywana w muzyce jest zawsze powiązana z określonymi emocjami⁷¹. Na przykład w *Księdze rytuałów* znajduje się następujący fragment: „Jeśli serce będzie przez chwilę pozbawione poczucia harmonii i radości, wówczas wkroczą niegodziwość i fałsz. Jeśli widoczne zachowanie będzie przez chwilę pozbawione powagi i szacunku, wówczas pojawią się nieczułość i nieuprzejmość”⁷². Dlatego też uważano harmonię za swoistą równowagę opartą na racjonalności: „zasadą leżącą u podstaw zarówno chińskiej estetyki, jak i filozofii jest «samo-równowaga» racjonalna ducha (*self-balancing ratio-*

⁶⁷ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 84.

⁶⁸ Tamże, s. 22.

⁶⁹ A. Po-Yee Ko, *The Beauty of Harmony: Clues from Chinese Aesthetics for Contemporary Art and Art Education*, Ottawa 2006, s. 113, [online], summit.sfu.ca/system/files/iritems1/2478/etd2280.pdf [dostęp: 9.04.2013].

⁷⁰ A. I. Wójcik, *Sześć zasad...*, wyd. cyt., s. 75.

⁷¹ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic...*, wyd. cyt., s. 1.

⁷² *Księga rytuałów*, cz. 14, 17, 45.

nal spirit) oraz estetyczne emocje związane z harmonią⁷³. Harmonia związana jest ze stanem wyciszenia, opanowania i powściągliwości. Jednocześnie były to cenione i pożądane cechy odnoszące się zarówno do umysłu, jak i ciała człowieka. W chińskiej kulturze samodyscyplina oraz zachowanie równowagi pomiędzy ciałem a duchem było fundamentalnym założeniem. Konfucjusz w swoich naukach połączył harmonię z moralnością i uczuciami. Według niego uczucia powinny być zarządzane przez mądrość, wówczas uczucia i rozum pozostaną ze sobą w harmonii⁷⁴. Estetykę opartą na filozofii Konfucjusza Zhou Lai Xiang podsumował jako „harmonijne piękno jedności moralności i uczucia”⁷⁵.

AN INTRODUCTION TO CHINESE AESTHETICS. CATEGORIES OF HARMONY AND SUGGESTIVENESS

ABSTRACT

The article presents the fundamental assumptions of Chinese aesthetics. Chinese philosophy and aesthetics are as rich as Western aesthetics, and avoiding the implications of that fact may slow the development of aesthetics as a whole. In this article, the etymology and sources of aesthetics are discussed, and the range of research interests of comparative aesthetics of China and the West is outlined. The author also describes selected categories of Chinese aesthetics – suggestiveness (analyzed with the idea of *hanxu*) and the concept of *fǎ*, which is considered a law within Chinese tradition. The category of harmony is discussed in reference to music, as well as to nature and society.

KEY WORDS

Chinese aesthetics, comparative aesthetics, East-West, harmony, suggestiveness

⁷³ A. Po-Yee Ko, *The Beauty of Harmony...*, wyd. cyt., s. 110.

⁷⁴ Zhou Lai Xiang, *Beauty of/and Harmony...*, wyd. cyt., s. 96.

⁷⁵ Tamże.

BIBLIOGRAFIA

1. Cai Zongqi, *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu 2004.
2. DeWoskin K., *Dawna chińska muzyka a pochodzenie terminologii estetycznej*, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2007.
3. Fang Shuxin, *A Dictionary of Chinese Characters in Oracle Bones and Bronze Scripts*, Chengdu 1993.
4. Fung Yu Lan, *A Short History of Chinese Philosophy*, New York 1966.
5. Ge Gao, S. Ting-Toomey, *Communicating effectively with the Chinese*, California 1998.
6. Gu Ming Dong, *Chinese Theories of Reading and Writing. A Route To Hermeneutics And Open Poetica*, Albany 2005.
7. Gu Ming Dong, *Chinese theories of fiction: a non-Western narrative system*, Albany 2006.
8. Hall D. L., Ames R. T., *Understanding other: The Chinese Perspective in from Africa to Zen: An invitation to World Philosophy*, Maryland 1993.
9. Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, Honolulu 2010.
10. Li Zehou, Jane Cauvel, *Four Essays of Aesthetics. Toward a global view*, Lanham 2006.
11. Mainusch H., *The Importance of Chinese Philosophy for Western Aesthetics*, [w:] *The Pursuit of Comparative Aesthetics*, eds. M. Hus-sain, R. Wilkinson, Aldershot 2006.
12. Pohl K.-H., *Identity and Hybridity – Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*, [w:] *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, eds. A. Braembussche, H. Kimmerle, N. Note, Dordrecht 2009.
13. Pohl K.-H., *Chinese Aesthetics and Kant*, [w:] *The Pursuit of Comparative Aesthetics*, eds. M. Hussain, R. Wilkinson, Aldershot 2006.
14. Zong Baihua, *Wstępne rozważania na temat kluczowych pojęć historii estetyki chińskiej*, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2007.

ARTYKUŁY W CZASOPISMACH NAUKOWYCH

1. Ge Gao, *Don't Take My Word For It – Understanding Chinese Speaking Practices*, "International Journal of Intercultural Relations" 1998, No. 2.
2. Lee Yih Hwai, Ang Kim Soon, *Brand name suggestiveness: a Chinese language perspective*, "International Journal of Research in Marketing" 2003, No. 4.
3. Li Chenyang, *The Ideal of Harmony in Ancient Chinese and Greek Philosophy*, "Dao: A Journal of Comparative Philosophy" 2008, No. 7.
4. Liu Qingping, *The Worldwide Significance of Chinese Aesthetics in the Twenty-First Century*, "Frontiers of Philosophy in China" 2006, No 1.

5. Gu Ming Dong, *Aesthetic Suggestiveness in Chinese Thought: A Symphony of Metaphysics and Aesthetics*, "Philosophy East and West" 2003, No. 4.
6. McCarthy H. E., *Aesthetics East and West*, "Philosophy East and West" 1953, No. 1.
7. Yih Hwai Lee, Kim Soon Ang, *Brand name suggestiveness: a Chinese language perspective*, "International Journal of Research in Marketing" 2003, No. 4, [za:] L. X. McCusker, M. L. Hillinger, R. G. Bias, *Phonological recoding and reading*, "Psychological Bulletin" 1981, No. 2.
8. Szymańska B., *Piękno i pustka. Estetyczna rola pustki w sztuce Chin i Japonii*, "The Polish Journal of the Arts and Culture" 2012, No. 2.
9. Wójcik A. I., *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2.
10. Zhou Lai Xiang, *Beauty of/and Harmony in Classical Chinese Aesthetics*, "Journal of Comparative Literature and Aesthetics" 1999, No. 1–2.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. Fragmenty *Księgi rytuałów*, wersja zdigitalizowana i przetłumaczona na język angielski: <http://ctext.org/liji/yue-ji> (cz. 14 i 17, 45).
2. *Księga muzyki* Konfucjusza, tłum. J. Legge, fragmenty ze strony internetowej: <http://ctext.org/liji/yue-ji> (dostęp: 25.04.2013).

INNE ŹRÓDŁA

1. Liu Chengji, *The Agricultural Trait of Chinese Aesthetics and its Manifestation in Landscape*, wykład na sympozjum *Landscape Representation of the 21st Century Art – The Recognition of Nature and Construction of Landscapes*, Ritsumeikan University, Kyoto 2011, http://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/pdf_24-3/RitsIILCS_24.3pp.71-78LIU.pdf (dostęp: 8.07.2013).
2. Po-Yee Ko Agnes, *The Beauty of Harmony: Clues from Chinese Aesthetics for Contemporary Art and Art Education*, praca doktorska, Ottawa 2006.

Ewa K. Świętek

