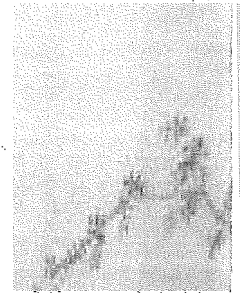
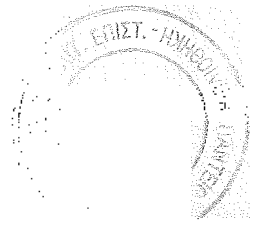


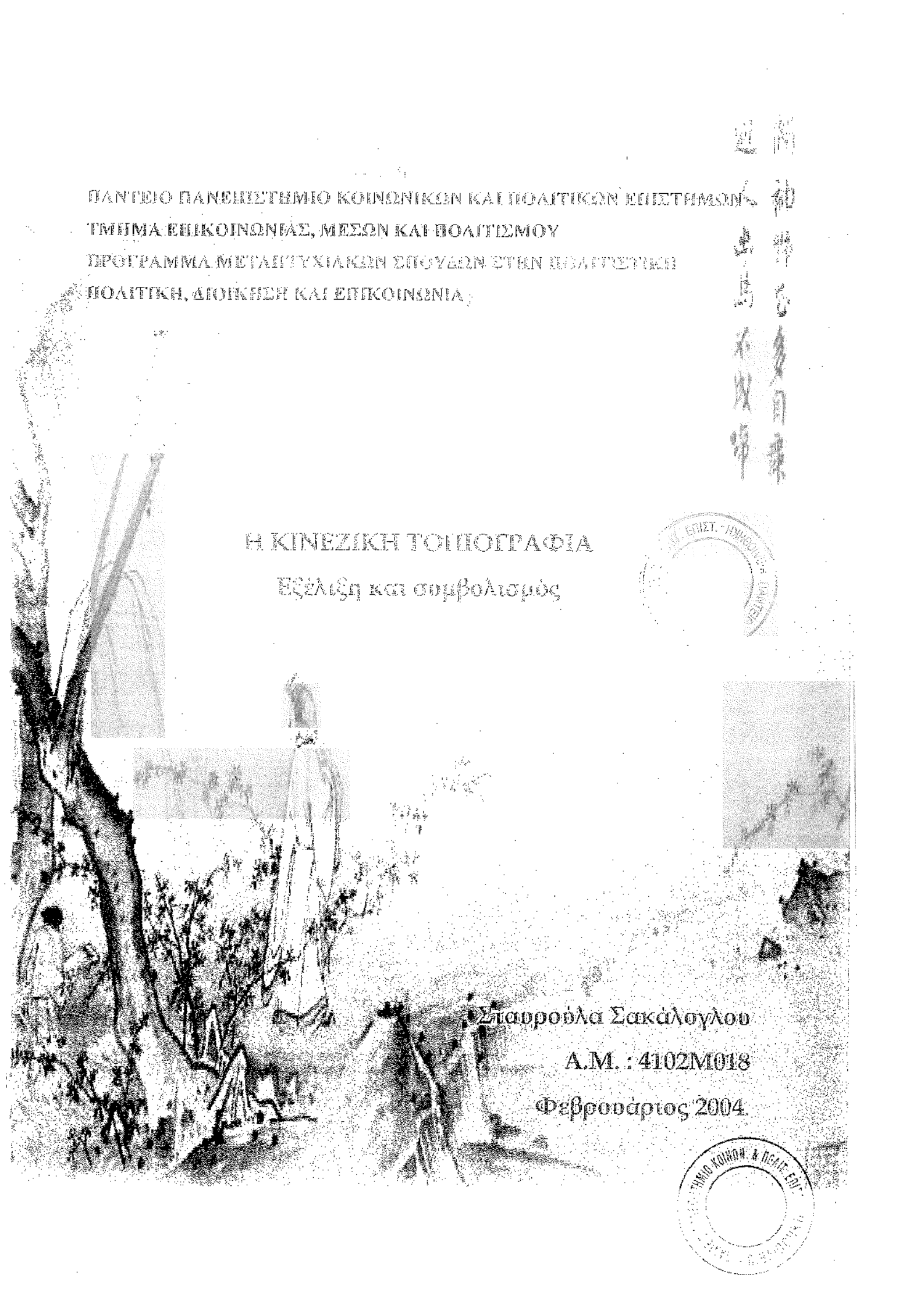
遊 園
神 樂
山 景
不 以 時
多 自 來

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ
ΠΟΛΙΤΙΚΗ, ΔΙΟΙΚΗΣΗ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Η ΚΙΝΕΖΙΚΗ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑ
Εξέλιξη και συμβολισμός



Σταυρούλα Σακάλογλου
Α.Μ. : 4102Μ018
Φεβρουάριος 2004.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	σ. 3
Εισαγωγή.....	σ. 4
<u>ΕΝΟΤΗΤΑ 1^η-Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΙΝΕΖΙΚΗΣ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΑΣ.....</u>	σ. 7
Κεφάλαιο 1^ο- ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΚΙΝΕΖΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ.....	σ. 8
Α. Η σχέση της ζωγραφικής με την καλλιγραφία.....	σ. 8
Β. Τα υλικά.....	σ. 11
Γ. Κύριες αρχές και τεχνικές της κινέζικης τοπιογραφίας.....	σ. 12
Κεφάλαιο 2^ο - Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΚΙΝΕΖΙΚΗΣ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΑΣ.....	σ. 16
Α. Το ξεκίνημα της τοπιογραφίας και η εξέλιξή της μέχρι τον 9^ο μ.χ. αιώνα.	
Οι δυναστείες των Han και των Tang.....	σ. 16
1. Το ξεκίνημα και η περίοδος της δυναστείας των Han.....	σ. 16
2. Η περίοδος των Βόρειων και Νότιων Δυναστειών (220-581μ.Χ.).....	σ. 17
3. Οι λογοτεχνικές αναφορές στη φύση.....	σ. 20
4. Οι δυναστείες των Sui και Tang (6 ^{ος} -9 ^{ος} αιώνας μ.Χ.).....	σ. 24
Β. Η Δυναστεία των Sung (960-1279).....	σ. 27
Γ. Η Δυναστεία των Yuan (1260-1368).....	σ. 39
Δ. Η Δυναστεία των Ming (1368-1644).....	σ. 48
1. Η Σχολή Wu.....	σ. 48
2. Ο θεωρητικός και καλλιτέχνης Tung Chi-Chang.....	σ. 50
Ε. Η Δυναστεία των Qing (1644-1912).....	σ. 56
1. Οι Τέσσερις Wang.....	σ. 56
2. Οι Ατομικιστές.....	σ. 59
3. Οι Οχτώ Εκκεντρικοί του Yangchou.....	σ. 63
4. Η επίδραση της Δυτικής τέχνης.....	σ. 65.

ΕΝΟΤΗΤΑ 2^η – Η ΑΠΟΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗ.....σ. 66

Κεφάλαιο 3^ο – ΟΙ ΘΡΗΣΚΕΙΕΣ.....σ. 67

A. Η ανάπτυξη της φιλοσοφικής σκέψης στην Κίνα.....σ. 67

B. Ο Κομφουκιανισμός.....σ. 69

Γ. Ο Ταοϊσμός.....σ. 73

Δ. Ο Βουδισμός.....σ. 80

Κεφάλαιο 4^ο – ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ.....σ. 83

A. Τα γενικά χαρακτηριστικά.....σ. 83

B. Ο χρόνος και η αλλαγή \ Η γραμμή και ο κύκλος.....σ. 87

Γ. Τα Δίπολα.....σ. 89

1. Πινέλο- Μελάκι.....σ. 89

2. Πνοή- Ρυθμός.....σ. 91

3. Ουρανός και Γη\ Πνεύμα και Ύλη.....σ. 92

4. Βουνό- Νερό.....σ. 93

Δ. Το Κενό.....σ. 94

Ε. Χώρος-Χρόνος.....σ. 97

ΣΤ. Η απόδοση του χώρου και η προοπτική.....σ. 99

Χρονολογικός πίνακας ιστορικών περιόδων.....σ. 102

Βιβλιογραφία.....σ. 103

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Για την πραγματοποίηση της εργασίας αυτής έλαβα βοήθεια, πρακτική και ηθική, από πολλούς ανθρώπους τους οποίους θα ήθελα να ευχαριστήσω:

Καταρχήν τα μέλη της επιτροπής εξέτασης της εργασίας μου κ. Γιάννη Σκαρπέλο, κ. Διονύση Καββαθά και ιδιαίτερα την επιβλέπουσα καθηγήτρια κ. Ευτυχία Φουντουλάκη που δέχτηκε με προθυμία την πρότασή μου να καταπιαστώ με το θέμα αυτό και διόρθωσε λεπτομερώς τα γραπτά μου. Θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην κα. Flora Botton, καθηγήτρια κινέζικης ιστορίας και κουλτούρας στο Πανεπιστήμιο του Μεξικού, η οποία πρώτη μου υπέδειξε χρήσιμες βιβλιογραφικές πηγές. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη Βιβλιοθήκη του *Συνδέσμου Φιλίας Ελλάδας- Κίνας* και ιδιαίτερα την υπεύθυνη κα. Μαριάννα Μπενετάτου, την Τόνια Μαζαράκη και την Νατάσα Βαλμά που μεσολάβησαν ώστε να φτάσουν στα χέρια μου παλιά, μεταχειρισμένα βιβλία από την Αμερική, και τέλος, τη Μαρία Ρουσάκη, τη Γιώτα Καραμπίνη, τον Ξενοφώντα Μάσβουλα και την οικογένειά μου για την ενθάρρυνση και την υπομονή τους.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η διαπραγμάτευση της ιστορικής εξέλιξης και του συμβολισμού της κινέζικης τοπιογραφίας δεν μπορεί παρά να ξεκινήσει από την εξέταση και επεξήγηση των εννοιών που συνιστούν τη βάση στην οποία θεμελιώθηκε η δημιουργία και η ανάπτυξη αυτού του είδους τέχνης. Πέρα από τις ιδιαίτερες κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες που ευνόησαν την άνθιση της τοπιογραφίας και την καθιέρωσή της ως το σημαντικότερο, ίσως, είδος εικαστικής τέχνης στην Κίνα, παρουσιάζει ενδιαφέρον η διερεύνηση ερωτημάτων που σχετίζονται με την ευρύτερη λειτουργία της τοπιογραφίας ως μέσο έκφρασης και συμβολισμού: γιατί οι άνθρωποι επιλέγουν να απεικονίσουν το φυσικό περιβάλλον, το τοπίο, με καλλιτεχνικά μέσα και τι μπορεί ο μελετητής να διαβάσει μέσα από την τέχνη τους;

Η ίδια η λέξη «τοπιογραφία» μας οδηγεί στην έννοια του τόπου, και κατόπιν σε αυτή του χώρου, η οποία αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της ανθρώπινης σκέψης. Ο άνθρωπος είναι αδύνατον να αντιληφθεί τα πράγματα, τα φαινόμενα, αλλά και την ίδια του την ύπαρξη έξω από ένα συγκεκριμένο χωρικό πλαίσιο. Γι' αυτό είναι κομβική η έννοια του «υπαρξιακού χώρου»¹, με την οποία προσδιορίζεται το περιβάλλον όλων των φαινομένων και των αντικειμένων που ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται με τις αισθήσεις του αλλά και το περιβάλλον μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η δική του ζωή². Η σχέση του ανθρώπου με τον «υπαρξιακό χώρο» είναι απόλυτα συνδεδεμένη με την έννοια της κατοίκησης. «Για να δώσει στήριγμα στη ζωή του ο άνθρωπος πρέπει να είναι ικανός να προσανατολίζεται» στο χώρο, να γνωρίζει δηλαδή που βρίσκεται και «να είναι ικανός επίσης να εναρμονίζεται με αυτόν»³, δηλαδή να αναγνωρίζει και να ονοματίζει τα κύρια χαρακτηριστικά του, να τον νοηματοδοτεί, καταφέροντας έτσι «να γίνει φίλος με ένα δεδομένο περιβάλλον»⁴ και να το κατοικήσει. Τότε ο χώρος γίνεται ένα ασφαλές και οικείο πλαίσιο διαβίωσης και συγκεκριμενοποιείται, «το γενικό γίνεται ορατό σαν κατάσταση συγκεκριμένη και τοπική»⁵. Η ικανότητα της κατοίκησης τοποθετεί τον

¹ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paysage, ambiance, architecture*, Sprimont, Pierre Mardaga, 1981, σ. 5.

² *Ibid.*, σ. 6.

³ *Ibid.*, σ. 19.

⁴ *Ibid.*, σ. 21.

⁵ *Ibid.*, σ. 5.

άνθρωπο στο συγκεκριμένο περιβάλλον της φύσης, στο εσωτερικό ενός κόσμου που βρίσκεται «πάνω στη γη, άρα και κάτω από τον ουρανό»⁶. Αυτός ο ενδιάμεσος, νοηματοδοτημένος χώρος, λοιπόν, αποκτά τον χαρακτήρα ενός τόπου.

Ο τόπος, σε αντιδιαστολή με τον χώρο που τον αντιλαμβανόμαστε γεωμετρικά, είναι μια ολότητα από συγκεκριμένα πράγματα με υπαρξιακή οντότητα «που έχουν υλική υπόσταση, μορφή, υφή και χρώμα»⁷. Πρόκειται για ένα δομημένο κόσμο στον οποίο ο άνθρωπος μπορεί να διακρίνει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα, μια ξεχωριστή «ατμόσφαιρα» η οποία αποτελεί και την ουσία του⁸. Μέσα σε κάθε τοπικό πλαίσιο, ο οποιοσδήποτε οριοθετημένος τόπος της φύσης που διακρίνεται από «ιδιαίτερα χαρακτηριστικά»⁹ και που από απόσταση μπορεί να γίνει αντιληπτός ως σύνολο, μπορεί να ονομαστεί *τοπίο*¹⁰. Η αντίληψη όμως του τοπίου, η αντίληψη των χαρακτηριστικών που το απαρτίζουν σχηματίζεται μέσω του φίλτρου της κουλτούρας, γι' αυτό θα μπορούσε να λεχθεί ότι μέσα από η ανάλυση ενός τοπίου μπορεί κάποιος να βγάλει εύστοχα συμπεράσματα για την κουλτούρα και τον τρόπο σκέψης των ανθρώπων που το απεικονίζουν στην τοπιογραφία. Η εναρμόνιση του ανθρώπου με ένα τοπίο δημιουργεί και το συναίσθημα της συγγένειας με αυτό, σε βαθμό που η ταυτότητα του ανθρώπου και το τοπίο στο οποίο αναφέρεται να εξισώνονται¹¹.

Η ιδιαίτερη ατμόσφαιρα του τόπου δεν είναι δυνατό να αναλυθεί βάσει επιστημονικών εννοιών και μόνο. Γι' αυτό το λόγο ο άνθρωπος καταφεύγει στο συμβολισμό, και δη στην τέχνη, η οποία καταφέρνει να περιλάβει και να μεταφέρει όλες τις εμπειρίες του- είτε αυτές βιώνονται μέσω των αισθήσεων είτε μέσω των συναισθημάτων- καθώς και τα νοήματα που αποδίδει στο τοπίο. Μέσα από την τέχνη ο άνθρωπος συγκεντρώνει τις αντιθέσεις και τις πολυπλοκότητες της ζωής και δημιουργεί ένα νοερό κόσμο, ένα *imago mundi* από σύνολα των στοιχείων που αυτός καταφέρνει να κατανοήσει ή να συναισθανθεί¹². Ιδιαίτερα η τέχνη της τοπιογραφίας, ως μικρόκοσμος,

⁶ *Ibid.*, σ. 8.

⁷ *Ibid.*, σ. 6.

⁸ *Ibid.*

⁹ Στο *Ελληνικό Λεξικό των Τεγόπουλου- Φυτράκη* το τοπίο ορίζεται ως «εξοχική τοποθεσία με κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό.»

¹⁰ Christian Norberg -Schulz, *op. cit.*, σ. 10.

¹¹ *Ibid.*, σ. 22.

¹² *Ibid.*, σ. 23.

επιτρέπει στον άνθρωπο να τοποθετηθεί μέσα σε αυτήν, ανάμεσα στον αναπαριστώμενο ουρανό και τη γη.

Η κινέζικη τοπιογραφία που αποτελεί αντικείμενο αυτής της εργασίας προσφέρει στον άνθρωπο τη διπλή δυνατότητα να αντικρύζει τον τόπο του, τη φύση, έσωθεν αλλά και εκ του μακρόθεν- από μια απόσταση που συνιστά και παράγοντα αυτογνωσίας. Αυτή η διπλή προοπτική επιτρέπει να συναγάγουμε τον τρόπο με τον οποίο ο λαός αυτός έχει επιλέξει να χαρακτηρίζει, να συμβολίζει, άρα και να «βιώνει» και να κατοικεί τον κόσμο. Μέσα στην κινέζικη τοπιογραφία οι μορφές και τα σύμβολα όλων των φιλοσοφικών θεωριών της κινέζικης σκέψης βρήκαν αποτελεσματικό και πειστικό χώρο έκφρασης.

ΕΝΟΤΗΤΑ 1^η

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΙΝΕΖΙΚΗΣ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑΣ

Κεφάλαιο 1^ο- ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΚΙΝΕΖΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Α. Η σχέση της ζωγραφικής με την καλλιγραφία

Η δυναστεία των Han που βασίλευσε στην Κίνα για περίπου 400 συναπτά έτη (206π.Χ.-221 μ.Χ.), λέγεται ότι ήταν η πρώτη χρυσή περίοδος του κινέζικου πολιτισμού¹³, μια περίοδος ευημερίας όπου η στενή σχέση πολιτικής, διανοήσης και τέχνης είχε ως αποτέλεσμα την πολιτιστική άνθιση. Την περίοδο των Han, λοιπόν, λόγω της άνθισης των τεχνών, έγινε έντονη η ανάγκη για νέα μέσα επικοινωνίας και έκφρασης, ανάγκη η οποία τελικά εξυπηρετήθηκε από την εφεύρεση του χαρτιού¹⁴ και του μελανιού καθώς και από την βελτίωση του πινέλου. Αποτέλεσμα ήταν η διάδοση της γραφής, η ανάπτυξη της ζωγραφικής ως αφηγηματικής τέχνης, αλλά και η καλλιέργεια της τέχνης της καλλιγραφίας. Οι δύο αυτές τέχνες, η καλλιγραφία και η ζωγραφική, σε συνδυασμό με την ποίηση παραμένουν τα κυριότερα εκφραστικά μέσα του κινέζικου λαού σε όλη την ιστορία του¹⁵.

Οι Κινέζοι θεωρούν την καλλιγραφία την πιο αγνή τέχνη, λόγω της απλότητας της πινελιάς και της ιδέας που αυτή εκφράζει, και λόγω του γεγονότος ότι καταφέρνει να ενσαρκώνει «τα δύο άκρα της ύλης και του πνεύματος συνδυασμένα σε ένα αξεδιάλυτο όλο»¹⁶. Οι κινέζικοι χαρακτήρες δεν αποτελούν παρά μια οπτική αναπαράσταση της ανθρώπινης σκέψης. Με τη γραφή, το πραγματικό γίνεται νοητό μέσα σε ένα πνεύμα συμβολικό, κατάλληλο για τη σύλληψη της ουσίας, ικανότητα που απεικονίζεται και στη μετάβαση από το πικτογράφημα¹⁷ στο ιδεόγραμμα¹⁸. Οι απλές γραμμές που χρησιμοποιούνται για να εικονίσουν τα αντικείμενα και τις ιδέες σχηματίζοντας αυτόνομα ιδεογράμματα συνδυάζονται κατόπιν στο κείμενο- η ίδια ακριβώς διαδικασία που χρησιμοποιείται για τη σύνθεση ενός εικαστικού έργου. Ο Gao Zhi (192-232)

¹³ Gabriele Fahr-Becker (ed.), *The Art of East Asia*, Cologne, Konemann, 1999, σ. 74, Mary Tregear, *Chinese Art*, London, Thames and Hudson, 1980, σ. 50. Γι' αυτό και στην κινέζικη γλώσσα η λέξη Han κατέληξε να χαρακτηρίζει τον κινέζικο λαό στο σύνολό του και χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα ακόμη.

¹⁴ Από φύλλα μπαμπού, μουριάς και ραμί (κινέζικου χόρτου).

¹⁵ Mary Tregear, *op. cit.*

¹⁶ Sherman Lee, *Chinese Landscape Painting*, New York, Icon, αν. εκδ, σ. 4.

¹⁷ Η απλοποιημένη εικονογραφική παράσταση που μεταβιβάζει κάποιο μήνυμα. Έχει μεγαλύτερη σχέση με τη ζωγραφική παρά με τη γραφή.

¹⁸ Πρόκειται για το σημείο που εκφράζει μια ολόκληρη έννοια της γλώσσας και όχι την φωνητική απόδοση μιας λέξης.

λόγιος ποιητής που έζησε την περίοδο των Νότιων και Βόρειων Δυναστειών έγραψε ότι η ζωγραφική είχε αναπτυχθεί από το είδος καλλιγραφίας που ονομαζόταν «γραφή πουλιού» και ότι ήταν ένα αποτελεσματικό μέσο για διδασκαλία¹⁹- λειτουργία που παραδοσιακά εκπληρώνει η γραφή. Και η καλλιγραφία, όμως, αντίστροφα, θεωρήθηκε τέχνη και μάλιστα υψηλή, αφού απαιτούσε έμφαση και προσοχή στη σύνθεση όπως ακριβώς η ζωγραφική, τόσο για να επιτευχθεί ισορροπία σε ένα μόνο χαρακτήρα (λέξη), όσο και για να καθιερωθεί μια αρμονική σχέση ανάμεσα στους χαρακτήρες μιας πρότασης ή ενός κειμένου. Δεν είναι τυχαία λοιπόν η κινέζικη παραδοσιακή παραδοχή ότι «η καλλιγραφία και η ζωγραφική έχουν την ίδια καταγωγή».²⁰

Μέσα σε αυτό το πνεύμα της ισορροπίας και της σύνθεσης που χαρακτηρίζει τις δύο τέχνες, η γραμμή αποτελεί τον πυρήνα και το σημαντικότερο συστατικό τους στοιχείο. Για τους κινέζους καλλιτέχνες, ζωγράφους ή καλλιγράφους- συχνά οι καλλιτέχνες ασκούσαν και στις δύο τέχνες παράλληλα-, οι γραμμές του εικαστικού έργου ή του ιδεογράμματος είναι το σημείο στο οποίο εστιάζουν περισσότερο την προσοχή τους, ενώ στη ζωγραφική ακόμα και η εφαρμογή του χρώματος υποτάσσεται στις γραμμές. Οι κινέζοι τοπιογράφοι δεν στηρίζονται στο χρώμα, την προοπτική και τις αναλογίες για την απεικόνιση, όπως συμβαίνει στη Δύση. Αντίθετα, χρησιμοποιούν «γραμμές και τελείες μαύρου μελανιού για να μεταβιβάσουν την υφή και τον όγκο των αντικειμένων και των μορφών ή ακόμα και τις κινήσεις τους ή την απουσία κινήσεων»²¹. Οι γραμμές είναι πολύ πλούσιες σε ποικιλία. Μελετήθηκαν δε και χρησιμοποιήθηκαν τόσο από τους Κινέζους που κατέληξαν να τυποποιηθούν και να ονομαστούν. Είναι συχνό φαινόμενο η χρήση καλλιγραφικών τύπων πινελιάς στη ζωγραφική ή και το αντίθετο. Η σχεδίαση γραμμών και στις δύο τέχνες απαιτεί προσοχή σε τρεις τομείς: την ταχύτητα, τον ρυθμό, και την ακρίβεια της εκτέλεσης²². Επίσης ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι απόλυτα συγκεντρωμένος στο έργο του και να έχει φαντασιωθεί το σύνολο πριν τραβήξει την πρώτη του πινελιά. Η διόρθωση, το σβήσιμο, η επανόρθωση δεν είναι δυνατή στον κινέζικο κύλινδρο, αφού «κάθε πινελιά είναι μη αναστρέψιμη -το μελάνι ή το χρώμα

¹⁹ Gabriele Fahr- Becker, *op. cit.*, σ. 109.

²⁰ Zhang Jiayi, Nie Chongzheng, *Traditional Chinese Paintings*, Beijing, China Intercontinental Press, 2000, σ. 8.

²¹ *Ibid.*, σ. 15.

²² *Ibid.*, σ. 16.

βουλιάζει αμέσως στο χαρτί ή το μετάξι και μένει εκεί για πάντα»²³. Κεντρικό εργαλείο του καλλιτέχνη είναι πάντα το πινέλο. Η διαφορά στη χρήση του πινέλου, το διαφορετικό «άγγιγμα» ήταν που διέκρινε τους μεγάλους καλλιτέχνες²⁴ που γι' αυτό το λόγο αποκαλούνταν «Μαγικό Πινέλο».²⁵

Η ζωγραφική ερευνήθηκε από τους καλλιτέχνες της εποχής με πρόθεση να αποκτήσει αφηγηματικές δυνατότητες και να λειτουργήσει ως παραπλήρωμα του γραπτού λόγου. Η ανάγκη έκφρασης των αισθημάτων για τη φύση οδήγησε στην ανάπτυξη της τοπιογραφίας. Οι μορφές, όμως, που χρησιμοποιούνται στην κινέζικη τοπιογραφία είναι, ακριβώς όπως τα ιδεογράμματα της κινέζικης γραφής, κι αυτές σύμβολα. Όχι ότι δεν υπάρχει άμεση και παραστατική απόδοση του τοπίου- αντίθετα πολλοί κινέζοι τοπιγράφοι αποσύρονταν στην φύση για να αντλήσουν έμπνευση και σε πολλές περιπτώσεις τα έργα τους παρίσταναν γνωστά για την ομορφιά τους σημεία της κινέζικης επαρχίας ή και απόψεις των κήπων τους. Ακόμη και σε αυτές τις περιπτώσεις, όμως, η κινέζικη τοπιογραφία είναι μια σύνθετη γλώσσα συμβολικών σημείων για τη φύση, που εκφράζει φιλοσοφικές και θρησκευτικές ιδέες, ηθικά ή και πολιτικά μηνύματα. Τα περισσότερα από τα τοπία που θαυμάζουμε σήμερα στις κινέζικες τοπιογραφίες δεν έχουν αντίστοιχο στην πραγματικότητα. Πρόκειται για αρχέτυπα: αρχετυπικά ποτάμια, αρχετυπικά δάση, αρχετυπικές κοιλάδες και βράχοι, τα οποία οι δημιουργοί τους ήθελαν να εκτιμώνται ως αισθητική και ιδεώδης ανα-δημιουργία. Ο ζωγράφος δεν μπορούσε ούτε επεδίωκε να αντιγράψει τη φύση. Σκοπός του ήταν η δημιουργία μιας όμορφης τοπιογραφίας που να μεταδίδει το προσωπικό του όραμα, ικανής να δώσει τροφή για περισυλλογή. Αυτό μπορούσε να επιτευχθεί μέσω του σχεδίου. Κύρια κοινά στοιχεία λοιπόν τόσο της τοπιογραφίας όσο και της καλλιγραφίας αναδεικνύονται η σχέση με τον φυσικό κόσμο, η πινελιά («το άγγιγμαλαποτύπωμα του καλλιτέχνη»), και η ποικιλία στην τεχνική.²⁶

Η κινέζικη τοπιογραφία ήταν ένα μέσο έκφρασης της αριστοκρατικής τάξης, από τη γέννησή της μέχρι το τέλος. Η σχέση της με την καλλιγραφία αποδεικνύεται και από αυτή την ταξική σχέση, αφού οι κύριες προϋποθέσεις που συνόδευαν την πρακτική της

²³ Alan Houghton, *An Outline of Chinese paintings*, London, Avalon, 1949, σ. 6.

²⁴ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 5.

²⁵ Zhang Jiayi, Nie Chongzheng, *op. cit.*, σ. 17.

²⁶ Sherman Lee, *op. cit.*, σσ. 5-6.

ήταν η εγγραμματοσύνη και η γνώση της λογοτεχνίας. Οι μελετητές, οι μοναχοί και οι ακαδημαϊκοί αποτελούσαν τις κύριες τάξεις από τις οποίες προέρχονταν οι καλλιτέχνες, γι' αυτό πολλοί ζωγράφοι από τον 12ο αιώνα και εξής φέρουν τον τίτλο του «λόγιου», και στην κινέζικη γλώσσα οι δημιουργίες τους αποκαλούνται «wen jien hua», η «ζωγραφική των κυρίων»²⁷. Το κοινό απεύθυνσή της ήταν επίσης μελετητές και λόγιοι.

B. Τα υλικά

Τα βασικότερα εργαλεία κάθε λόγιου και ζωγράφου είναι τέσσερα: το χαρτί, το πινέλο, το μελάνι και το μελανοδοχείο- ονομάζονταν και «Τέσσερις θησαυροί της μελέτης». Οι Κινέζοι καλλιτέχνες δεν ζωγράφιζαν ποτέ σε καμβά. Παλιότερα η βάση της ζωγραφικής ήταν το μεταξωτό ύφασμα- που όμως είχε μικρή απορροφητικότητα- και τα έργα σε αυτό σχεδιάζονταν καθαρά, με λεπτές γραμμές και φωτεινά χρώματα. Από τον 1^ο μ.Χ. αιώνα που εφευρέθηκε το χαρτί, αντικατέστησε σε μεγάλο μέρος το μετάξι. Τον 13^ο -14^ο αιώνα, εφευρέθηκε ένας νέος τύπος χαρτιού με το όνομα «xuanzhi», όνομα που οφειλόταν στην περιοχή παραγωγής του, το Xuancheng, στην επαρχία Anhui, το οποίο ήταν ιδανικό υλικό για τοπιογραφία- φτιαχνόταν από άχυρο ρυζιού, ήταν λευκό, ανθεκτικό στο σκόρο και στο χρόνο, είχε μικρή διαπερατότητα υγρών και παρείχε στον καλλιτέχνη τη δυνατότητα να χειριστεί μια μεγάλη ποικιλία πινελιών. Τόσο το μετάξι όσο και το χαρτί ήταν εύθραυστα και λεπτά υλικά που απαιτούσαν ιδιαίτερη προσοχή στο χειρισμό τους.²⁸

Το πινέλο, το κύριο εργαλείο της καλλιγραφίας και της ζωγραφικής, φτιαχνόταν από τρίχωμα ζώων ή φτερά πουλιών δεμένα πάνω σε μια λαβή από μπαμπού ή ξύλο. Η ουρά του πινέλου ήταν απαλή και ελαστική για να μπορεί να ζωγραφίζει γραμμές όλων των τύπων: λεπτές ή παχιές, δυνατές ή μαλακές, ρέουσες ή διακεκομμένες. Το μελάνι φτιαχνόταν από λυωμένο κάρβουνο πεύκου και ελαφριά κόλλα που τριβόταν στο νερό, ενώ τα χρώματα – που είχαν μεγάλη διάρκεια ζωής- από μεταλλεύματα.

Οι Κινέζοι καλλιτέχνες εκμεταλλεύτηκαν τα πλεονεκτήματα των νέων μέσων: την απορροφητικότητα του χαρτιού και την πυκνότητα του μελανιού. Οι δυνατότητες που ανοίχτηκαν από τη ζωγραφική με μελάνι σε χαρτί και ο πλούτος των θεμάτων

²⁷ *Ibid.*, σ. 6.

²⁸ Zhang Jiayi, Nie Chongzheng, *op. cit.*

τοπιογραφίας θα έδινε σύντομα στους ζωγράφους πολλές επιλογές σύνθεσης σε πλαίσια εντελώς διαφορετικά από αυτά της Δύσης. Στην κινέζικη παραδοσιακή ζωγραφική οι πιο συνηθισμένοι τύποι στησίματος των έργων ήταν: ο κάθετος, κρεμαστός κύλινδρος, ο κύλινδρος χεριού και το λευκωμα. Ιδιαίτερα δημοφιλείς έγιναν οι κρεμαστοί κύλινδροι που ανοίγονται κάθετα -από την κορυφή προς τα κάτω- και διαβάζονται όπως ένα κινέζικο κείμενο. Ο κύλινδρος χεριού είναι πρακτικότερος στη φύλαξη και τη μεταφορά. Το τοπίο ξεδιπλώνεται οριζόντια και αργά ενώ το μάτι το ακολουθεί όπως ακολουθεί ένα τοπίο από το παράθυρο ενός τρένου. Η σύνθεση δεν έχει σταθερό κεντρικό σημείο.²⁹ Ο τύπος αυτός, όπως και το λεύκωμα - η συλλογή μικρών, χωριστών εικόνων- ενδεικνύονταν για παρατήρηση, μελέτη και στοχασμό και προορίζονταν για ιδιωτική θέαση και απόλαυση, για μια τελετουργία διανοητική που θύμιζε πολύ την ανάγνωση ενός βιβλίου.

Γ. Κύριες αρχές και τεχνικές της κινέζικης τοπιογραφίας

Με το πέρασμα των αιώνων αναπτύχθηκαν στην Κίνα τρία μεγάλα είδη ζωγραφικής: η τοπιογραφία, η ζωγραφική λουλουδιών και πουλιών και ένα τρίτο είδος που μοιάζει με συνδυασμό των δυτικών ειδών της ζωγραφικής της ιστορίας και της ρολογραφίας. Τα είδη αυτά συναντώνται και στη Δύση, με τη ζωγραφική λουλουδιών και πουλιών, όμως, να αντιστοιχεί στη δυτική «νεκρή φύση». Το τρίτο είδος εμφανίστηκε αρκετά νωρίς, γύρω στον 1^ο μ.Χ. αιώνα, επηρεασμένο από τον Κομφουκιανισμό, τον Ταοϊσμό και το Βουδισμό, με την τοπιογραφία να αποτελεί το χώρο δράσης των μορφών του.³⁰ Αργότερα, όμως, τον 6^ο αιώνα μ.Χ., την περίοδο της δυναστείας των Tang, η απεικόνιση του φυσικού περιβάλλοντος γίνεται αυτόνομο είδος, ίσως το πλέον σημαντικό της κινέζικης ζωγραφικής.

Ως προς την τεχνική χρήσης του πινέλου που εμπλέκει και την τεχντροπία του έργου, στην κινέζικη ζωγραφική και ειδικότερα στην τοπιογραφία ξεχωρίζουν δύο είδη:

1. το «gong bi zhong cai hua» δηλαδή έργα φτιαγμένα με βαριά χρώματα και απαλές κομψές πινελιές, και το

²⁹ Alan Houghton, *op. cit.*, σ. 11.

³⁰ Gabriele Fahr- Becker, *op. cit.*, σ. 79.

2. «shui mo xie yi hua»- δηλαδή έργα φτιαγμένα με μελάνι και νερό σε ελεύθερο ύφος.

Το πρώτο είδος – συντομευμένα «gong bi hua»- ονομάζεται επίσης «ζωγραφική με κομπές πινελιές» γιατί ο ζωγράφος χρησιμοποιεί απλές, καθαρές γραμμές για να φτιάξει το περίγραμμα των αντικειμένων δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στην αναπαράστασή τους. Κατόπιν προσθέτει έντονα χρώματα στην εικόνα. Το είδος αυτό χρησιμοποιούνταν κυρίως από αυλικούς ζωγράφους για να αποτυπώσουν το μεγαλείο της Αυτοκρατορίας και διακρινόταν για το έντονα διακοσμητικό του ύφος.

Το δεύτερο είδος, το «shui mo xie yi hua» ονομάζεται επίσης «ζωγραφική με τραχιές πινελιές». Κύριο χαρακτηριστικό του είναι η λιτότητα. Με όσο το δυνατόν λιγότερες και απλούστερες πινελιές ο καλλιτέχνης προσπαθεί να αποσπάσει τη γοητεία και την ψυχή ενός αντικειμένου αδιαφορώντας για την ομοιότητα και την ακρίβεια. Κύριο μέλημά του είναι η έκφραση των προσωπικών του συναισθημάτων μέσω της επιτομής, της σύντμησης της παράστασης και της υπερβολής στην ένταση. Η νοητική επεξεργασία των θεμάτων του είναι βαθιά, όχι όμως και η τεχνική του. Γι' αυτό και οι πίνακες με μελάνι και νερό χαρακτηρίζονται έντονα από εξωχρονικότητα, αφού η έλλειψη τεχνικών λεπτομερειών δυσχεραίνει τον εντοπισμό της ακριβούς εποχής δημιουργίας τους, ενώ το αποτέλεσμα πολλές φορές είναι απρόσμενο γιατί εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις διαθέσεις του ζωγράφου τη στιγμή που το συνθέτει³¹.

Η πρώιμη κινέζικη ζωγραφική (πριν τον 12^ο αιώνα) κυριαρχείται κυρίως από έντονα χρωματισμένους πίνακες (gong bi hua) που εκτελούνταν ως επί το πλείστον από επαγγελματίες ζωγράφους και τεχνίτες. Από τον 12^ο αιώνα και μετά, όμως, η πλειονότητα των έργων εκτελείται με μελάνι και νερό σε ελεύθερο ύφος από καλλιτέχνες με ευρύτερες λογοτεχνικές και φιλοσοφικές ανησυχίες και ενδιαφέροντα. Και τα δύο είδη πάντως, απαιτούσαν σκληρή μαθητεία και εξάσκηση και για το λόγο αυτό όλοι οι κινέζοι ζωγράφοι μελετούσαν και αντέγραφαν τους μεγάλους καλλιτέχνες του παρελθόντος πριν καταθέσουν τη δική τους προσφορά στην τέχνη.

Στα έργα της κινέζικης τοπιογραφίας, με οποιαδήποτε τεχνική κι αν εκτελούνται, παρατίθενται πάντα από ένα χρονικό σημείο και μετά ποιήματα, σχόλια του καλλιτέχνη

³¹ Zhang Jiayi, Nie Chongzheng, *op. cit.*, σσ. 5-6. Οι δύο αυτές τεχνικές συγγενεύουν και με τις δύο γνωστές σχολές της κινέζικης ζωγραφικής, τη Βόρεια και τη Νότια, που αναλύονται στο 2^ο κεφάλαιο.

για τις συνθήκες δημιουργίας του έργου και μία ή περισσότερες σφραγίδες. Οι στίχοι και τα σχόλια εκφράζουν συναισθήματα σχετικά με την καλλιτεχνική σύλληψη και σύνθεση του πίνακα και έχουν συμπληρωματικό και εξισσοροπητικό ρόλο. Με τις σφραγίδες στο κάτω μέρος του έργου- συνήθως σε κόκκινο χρώμα που ερχόταν σε αντίθεση με το ασπρόμαυρο της εικόνας- οι καλλιτέχνες τύπωναν το όνομά τους ή διάφορα σύμβολα, δίνοντας έτσι το προσωπικό τους στίγμα. Τα έργα ζωγραφικής, λοιπόν, γίνονται η καλλιτεχνική έκφραση της ποίησης, της καλλιγραφίας, της ζωγραφικής και της χαρακτηριστικής (μέσω των σφραγίδων). Η ενσωμάτωση σε ένα μόνο έργο στοιχείων από τόσες διαφορετικές τέχνες είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της κινέζικης ζωγραφικής³².

Τα κριτήρια αξιολόγησης των έργων εντοπίζονται τόσο στη δύναμη της εκφραστικότητας των γραμμών και το καλλιγραφικό ταπεραμέντο των πινελιών όσο και στον βαθμό στον οποίο ο κινέζος τοπιογράφος καταφέρνει να αποδώσει το συνολικό του όραμα. Είναι σημαντικό να επισημανθεί πως πριν ο τοπιογράφος ξεκινήσει τη δουλειά του σχεδίου, πρέπει να έχει συλλάβει τη γενική ιδέα του έργου, να ξέρει πώς θα χειριστεί το χώρο, πώς θα διευθετήσει τις μορφές, να έχει ήδη κατά νου ένα προσχέδιο καθώς και την έκταση των στίχων του, ποιον τύπο καλλιγραφίας θα χρησιμοποιήσει, και σε ποιο σημείο θα βάλει την προσωπική του σφραγίδα.³³ Ως προς τη δομή του έργου αξιοσημείωτο στοιχείο αποτελεί επίσης η ύπαρξη αρκετού κενού χώρου στον πίνακα, στοιχείο αλλόκοτο για τον δυτικό θεατή, το οποίο αναλύεται εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο.

Οι ρίζες ανάπτυξης της τοπιογραφίας εντοπίζονται στην ίδια τη φύση της κινέζικης κουλτούρας. Οι αρχαίοι κινέζοι φιλόσοφοι πίστευαν στην αρμονία ουρανού και ανθρώπου. Τα ανθρώπινα όντα μπορούν να συλλάβουν το μεγαλείο του φυσικού περιβάλλοντος γιατί συνιστούν οργανικό μέρος του. Η επαφή με τη φύση και η εμπύθιση σε αυτή αποτελεί τη μεγαλύτερη ευχή των κινέζων λογίων και ζωγράφων. Η τοπιογραφία εξυπηρετεί ακριβώς αυτό το σκοπό: μέσω της απεικόνισης της φύσης, οι καλλιτέχνες εκφράζουν τα αισθήματα και τις ελπίδες τους και παράλληλα δίνουν στον θεατή των

³² *Ibid.*, σ. 9.

³³ *Ibid.*

έργων τους αφορμές και ερεθίσματα για να συλλογιστούν το σύμπαν και τις δυνάμεις του
όπως εκφράζονται στη φύση.

Κεφάλαιο 2^ο - Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΚΙΝΕΖΙΚΗΣ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

A. Το ξεκίνημα της τοπιογραφίας και η εξέλιξή της μέχρι τον 9^ο μ.Χ. αιώνα. Οι δυναστείες των Han και των Tang

1. Το ξεκίνημα και η περίοδος της δυναστείας των Han

Οι παλαιότερες τοπιογραφίες ανάγονται στην περίοδο των Chou (1111-221 π.Χ.) και απαντώνται κυρίως σε χυτό μέταλλο. Ενώ οι εικαστικές αναπαραστάσεις τοπίων ήταν τότε ακόμη αρκετά φτωχές, στη λογοτεχνία πολλά ποιήματα αποκαλύπτουν το ξεκίνημα μιας ευαίσθητης συνειδητότητας της φύσης. Κατά τον 2^ο π.Χ. αιώνα, πολλές φυλές και κράτη ενοποιούνται κάτω από τη δυναστεία των Chin (221-206π.Χ.), και η ανάγκη εύρεσης κοινών τρόπων καλλιτεχνικής έκφρασης γίνεται επιτακτικότερη. Η τέχνη αντλεί τα θέματά της από μύθους και την καθημερινή ζωή, αποκτώντας περισσότερο διηγηματικό και εκφραστικό χαρακτήρα.

Με τη θεμελίωση της Δυναστείας των Han το 206 π.Χ. η ενοποίηση του έθνους γίνεται ακόμη πιο στέρεη και οργανώνεται καλά κάτω από τις αρχές του Κομφουκιανισμού.³⁴ Η αναδιοργάνωση αυτή συνοδεύεται από σημαντικές εξελίξεις στους τομείς της τέχνης και των γραμμάτων. Έχει ήδη αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο η έναρξη ευρύτερης χρήσης του μελανιού και του πινέλου την εποχή αυτή, καθώς και η εφεύρεση του χαρτιού με επακόλουθο την ανάπτυξη της γραφής και της καλλιγραφίας.

Η τέχνη της δυναστείας των Han έπαιξε διπλό ρόλο: μεταβίβασε στις μέλλουσες γενεές την κληρονομιά του παρελθόντος και έθεσε τις σταθερές βάσεις για όλες τις μεταγενέστερες κατακτήσεις. Μια από αυτές ήταν η εξέλιξη στην αναπαράσταση του χώρου και της μορφής, με την τοπιογραφία, όμως, να παραμένει σε δευτερεύουσα θέση, ως σκηνικό για τις κυρίαρχες ανθρώπινες, μυθολογικές ή θρησκευτικές μορφές³⁵. Κι αυτές όμως οι τοπιογραφικές παραστάσεις φόντου, όπως συναντώνται σε πολλά κεραμικά, δεν έχουν βέβαια καμιά αίσθηση πραγματικής κλίμακας, διακρίνονται, όμως, για την ρυθμική και παιχνιδιάρικη κίνηση των γραμμών τους, ενώ πλέον τα στοιχεία του φυσικού τοπίου, τα δέντρα, τα βράχια και τα βουνά διαφοροποιούνται ξεκάθαρα³⁶.

³⁴ Gabriele Fahr- Becker, *op. cit.*, σ. 72.

³⁵ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 9.

³⁶ *Ibid.*, σ. 11.

Τον 1^ο μ.Χ. αιώνα εισάγεται στην Κίνα ο Βουδισμός, θρησκεία που σταδιακά επηρέασε όλες τις τέχνες. Η ώριμη καλλιτεχνική παράδοση της Βουδιστικής τέχνης ήρθε να συνδυαστεί με την επίσης ανεπτυγμένη κινεζική τέχνη, η οποία, επηρεασμένη εξίσου από τα κηρύγματα του Κομφουκιανισμού και του Ταοϊσμού, άρχισε σταδιακά να αντλεί τα σύμβολά της τόσο από την πραγματικότητα, όσο και από τη λαϊκή φαντασία, τους ταοϊστικούς θρύλους και τις μυστικιστικές δοξασίες. Οι επιρροές αυτές άνοιξαν νέους δρόμους έκφρασης και γέννησαν την ανάγκη στους καλλιτέχνες και τους λόγιους να εξερευνήσουν διεισδυτικότερα τα μυστήρια της φύσης.

2. Η περίοδος των Βόρειων και Νότιων Δυναστειών (220-581μ.Χ.)

Με την πτώση των Хан (221 μ.Χ.) η αυτοκρατορία βρέθηκε στο έλεος γενικευμένων συγκρούσεων ανάμεσα σε τοπικές δυναστείες, που βρίσκονταν σε συνεχείς ανταγωνισμούς και σε ξένες δυναστείες, προγόνους φύλων τουρκικών και μογγολικών, που εισέβαλλαν από το βορρά. Στον Νότο όπου οι επιδρομές ξένων φύλων ήταν λιγότερες, η φεουδαρχία ανασυγκροτήθηκε και ανέπτυξε επαφές με χώρες όπως η Ινδία, η Κορέα και η Ιαπωνία, από τις οποίες δέχτηκε επιρροές. Το ειρηνικότερο περιβάλλον επέτρεψε στις αριστοκρατικές τάξεις των Νότιων δυναστειών να αφοσιωθούν στην καλλιγραφία, την ποίηση και τη ζωγραφική υμνώντας την ομορφιά της φύσης. Έτσι, η ζωγραφική κατά τον 4^ο, 5^ο και 6^ο αιώνα φαίνεται ότι αναπτύχθηκε περισσότερο στο Νότο από ότι στο Βορρά.

Από τα γραπτά κείμενα της εποχής των Νότιων και Βόρειων Δυναστειών κάποιοι ιστορικοί συμπεραίνουν ότι η τέχνη της τοπιογραφίας είχε αναπτυχθεί ήδη από τότε ως αυτόνομο είδος, όμως οι ελάχιστοι πίνακες της περιόδου αυτής δεν παρέχουν στοιχεία ικανά να επιβεβαιώσουν την υπόθεση. Τα πρώτα έργα με τοπιογραφικά στοιχεία που σώζονται αποδίδονται στον «Πατέρα της κινέζικης ζωγραφικής», τον Ku Kai-chih (346-407). Ο ζωγράφος αυτός έζησε και εργάστηκε στο Nanking, στην αυλή των Jin, κυρίαρχων ενός από τα φεουδαρχικά κρατίδια του Νότου, και διακρίθηκε όχι μόνο ως ζωγράφος αλλά και ως ποιητής και λόγιος. Τα θέματά του ήταν αφηγηματικού, διδακτικού χαρακτήρα και θα πρέπει να κατηγοριοποιηθούν στο είδος της «ζωγραφικής της ιστορίας».



Εικ. 1: *Παραινέσεις της αυτοκρατορικής συμβούλου προς τις κυρίες της Αυλής του Ku Kai-chih.*

Ο κύλινδρος χεριού *Παραινέσεις της αυτοκρατορικής συμβούλου προς τις Κυρίες της Αυλής* (Εικ.1), ένα από τα πιο γνωστά έργα του, απεικονίζει Κυρίες της Αυλής (πιθανότατα των Jin) να εκτελούν τις οδηγίες ορθής συμπεριφοράς που αναφέρει το αναγραφόμενο στο έργο κείμενο³⁷. Το έργο διακρίνεται για την άμμογη σχεδίαση των μορφών, που αποδίδονται με βεβαιότητα και κομψότητα. Ο ζωγράφος ζωντανεύει τα εικονιζόμενα πρόσωπα με ρέουσες, καμπυλωτές γραμμές και δυναμικά, ευλύγιστα περιγράμματα που μεταφέρουν την εντύπωση της κίνησης. Σε πολλά σημεία αποφεύγει να γεμίσει με χρώμα τα περιγράμματα και τότε οι μορφές αποκτούν αέρινο χαρακτήρα. Τα λευκά μακριά πρόσωπα, με τα μαύρα μαλλιά, την ευγενική στάση και τα πολυτελή ρούχα -των οποίων οι πτυχώσεις σχεδιάζονται με δεξιοτεχνία- αποτελούν αδιάψευστους μάρτυρες του πολιτισμού της εποχής τους³⁸.

Ο ίδιος κύλινδρος περιλαμβάνει μια εκλεπτυσμένη απόδοση ενός αρχαϊκού τοπίου, που έχει ονομαστεί *Ορεινό Τοπίο με κονηρό* (Εικ. 2). Εδώ το βουνό κυριαρχεί και αποτελεί ένα από τα συμβολικά στοιχεία της ηθικολογικής αφήγησης που περικλείει το

³⁷ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 110.

³⁸ Alan Houghton, *op. cit.*, σ. 7.

μήνυμα: «Αυτός που στοχεύει ψηλά, συχνά πέφτει χαμηλά». Παρά την μη ρεαλιστική κλίμακα απεικόνισης του τοξότη και του θηράματός του, η ανάπτυξη των φυσικών μορφών, των βράχων, των υψωμάτων, των θάμνων, αποδεικνύει την αυξημένη ικανότητα παρατήρησης του ζωγράφου που εκφράζεται με μια αξιοσημείωτη ποικιλία στο σχέδιο³⁹.



Εικ. 2: Ορεινό Τοπίο με κυνηγό του Ku Kai-chih.

Ενδεικτικό του φιλοσοφικού⁴⁰ και διδακτικού χαρακτήρα του έργου είναι το αναγραφόμενο κείμενο:

«Είναι ο τρόπος του σύμπαντος, που δεν αφήνει κανέναν να θριαμβολογήσει χωρίς να τον παραμονεύει η πτώση, και τίποτα να φτάσει στο ζενίθ χωρίς να αρχίσει να παρακμάζει. [...] Η ανάβαση σε ύψη δυσθεώρητα είναι μόνο

³⁹ Sherman Lee, *op. cit.*, σσ. 13-14.

⁴⁰ Είναι εμφανείς οι επιρροές από τη διδασκαλία του Κομφουκιανισμού και του Ταοϊσμού, όπως περιγράφονται στη 2^η Ενότητα.

σαν τη συσσώρευση σκόνης, και η πτώση στην απυχία έρχεται τόσο γρήγορα όσο το να πέσεις στην ενέδρα ενός τόξου.»⁴¹

Το έργο του ιδίου *Η Νύμφη του Ποταμού Λο* (Εικ. 3), αποτελεί εικονογράφηση σε κύλινδρο χεριού της ραψωδίας του διάσημου στην εποχή του ποιητή Gao Zhi⁴², που διηγείται τη συνάντηση κάποιου αυτοκράτορα με μια νύμφη μέσα σε ένα πλούσιο φυσικό περιβάλλον. Ο συνδυασμός εικόνας και κειμένου έχει κι εδώ αφηγηματικό χαρακτήρα. Ο συνδυασμός «πραγματικού τοπίου με μυθικές λογοτεχνικές μορφές, ιστορικούς χαρακτήρες και μυθολογικά πλάσματα»⁴³ είναι σύνηθες στοιχείο της πρώιμης ζωγραφικής. Οι μορφές είναι ζωγραφισμένες με διάφορα χρώματα που γεμίζουν τα περιγράμματα από μαύρο μελάνι. Ξεχωρίζουν μάλιστα τόσο καθαρά από το φόντο, ώστε να δείχνουν επίπεδες λόγω των έντονων περιγραμμάτων τους. Οι κυματιστές και ρέουσες γραμμές προσδίδουν κι εδώ μια αίσθηση ανάλαφρης κίνησης. Ο κύλινδρος έχει μήκος πέντε μέτρων και ξεδιπλώνεται προς τα αριστερά. Ο θεατής μπορεί να παρατηρήσει την ανοιχτή κάθε φορά επιφάνεια του κυλίνδρου σαν φιλμ. Η παράσταση περιλαμβάνει τριγωνικά ή με στρογγυλεμένες κορυφές βουνά και πυκνές στυστάδες δέντρων με σκοπό να οριοθετήσει τον αφηγηματικό άξονα, ο οποίος είναι επίσης και εικαστικός. Το τοπίο πίσω από τις μορφές είναι στυλιζαρισμένο ενώ γίνονται εμφανείς οι διαφορές ανάμεσα στα δέντρα.⁴⁴

3. Οι λογοτεχνικές αναφορές στη φύση

Οι ρίζες του νατουραλισμού στην κινέζικη τέχνη θα πρέπει να αναζητηθούν στην κινέζικη θεωρητική σκέψη και στις επιρροές που άσκησαν οι κυρίαρχες θρησκευτικές δοξασίες. Το συναίσθημα της ταύτισης με τη φύση απαντάται και στις τρεις μεγάλες σχολές σκέψης που επικράτησαν στην Κίνα: ο Βουδισμός προτρέπει τους πιστούς του να αποσυρθούν στα βουνά για περισυλλογή και εξαγνισμό της καρδιάς ώστε να επιτευχθεί η πρόσβαση σε μια ανώτερη πνευματική διάσταση. Ο Ταοϊσμός αναζητά την πρωταρχική φυσική δύναμη που κατοικεί σε όλα τα πράγματα, και ανάγει τη μοναχική ζωή στη φύση

⁴¹ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 135.

⁴² Βλ. και σελίδα 8.

⁴³ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σσ. 109-110.

⁴⁴ *Ibid.*, σ. 111.

σε θεραπεία των δυστυχιών της κοσμικής ζωής.⁴⁵ Ο Κομφουκιανισμός, τέλος, υποστηρίζει πως η κοινωνική ευταξία επιτυγχάνεται μόνο μέσω της εναρμόνισης του ανθρώπου με τη φυσική τάξη του σύμπαντος⁴⁶. Η δημιουργία καθαρά τοπιογραφικής



Εικ. 3: *Η Νύμφη του Ποταμού Λο* του Ku Kai-chih.

τέχνης, ωστόσο, ήταν πάνω από τα ενδιαφέροντα του ανθρωπομορφικού Βουδισμού αλλά και του Κομφουκιανισμού, των δύο δογμάτων που κυρίως ασπάζονταν οι άρχουσες τάξεις τους πρώτους αιώνες μετά Χριστό. Τα λίγα έργα με τοπιογραφικά στοιχεία που σώζονται δεν απηχούν παρά ένα άλλο, πιο εξειδικευμένο και πιο σοβαρό ενδιαφέρον για τη φύση, το οποίο είναι εμφανές στο λογοτεχνικό υλικό της ίδιας εποχής. Πρόκειται για κείμενα ποιητικά, φιλοσοφικά, ή έργα κριτικής της τέχνης που αντανακλούν τις

⁴⁵ *Ibid.*, σ. 112.

⁴⁶ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 15.

επηρεασμένες από τον Ταοϊσμό σκέψεις για τη σημασία του σύμπαντος- ιδιαίτερα όσον αφορά τις αντιλήψεις για τη φύση ως μυστηριώδη και μαγική δύναμη.

Ο ποιητής Ταο Yun (περίπου 400 π.Χ.) αναζητά στα σημάδια της φύσης απαντήσεις για τη κρυφή σημασία του χρόνου, και της αλλαγής που επιφέρει σε όλα τα όντα:

*Ψηλά στέκουν οι Ανατολικές κορυφές
Που υψώνονται στον γαλάζιο ουρανό.
Ανάμεσα στα βράχια- ένα άδειο κοίλο
Μυστικό, ακόμη, μυστηριώδες!
Ασκάλιστο και αλάξευτο,
Η φύση το έκρυψε με μια οροφή από σύννεφα.
Χρόνοι και εποχές, τι πράγματα είσαστε
Και φέρνετε στη ζωή μου ατελείωτες αλλαγές;⁴⁷*

Συναντάμε το ίδιο ενδιαφέρον για τη φύση ως μυστηριώδη δύναμη και στην *Εισαγωγή στην Τοπιογραφία (Huan shanshui xu)* του Tsung Ping (375-443), λόγιου και ζωγράφου. Εκεί υποστηρίζει ότι σκοπός της ζωγραφικής είναι η απεικόνιση του “Λι” των θεμάτων της, δηλαδή των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των απεικονιζόμενων μορφών και της ενδότερης ουσίας τους. Η ενατένιση ενός ζωγραφισμένου βουνού, για παράδειγμα, σημαίνει για τον ενατενίζοντα ότι συμπλέει με την εσώτερη φύση του βουνού. Εντούτοις, η διάθεση αυτή των ζωγράφων του 4^{ου} αιώνα π. Χ. έμεινε τότε μάλλον ανέκφραστη αφού στην *Ιστορία της Ζωγραφικής* που γράφτηκε από τον Chang Yenpuan τον 9^ο αιώνα, ο κριτικός της τέχνης μιλά μειωτικά για την τοπιογραφία των προηγούμενων χρόνων, αναζητώντας μια πιο ρεαλιστική απόδοση της φύσης:

«Υπάρχουν ακόμη κάποιοι περίφημοι πίνακες που μας κληροδοτήθηκαν από τις Δυναστείες Wei και Chin, και είχα την ευκαιρία να τους δω. [...] Μερικές φορές το νερό μοιάζει σαν να μην κυλά, κάποιες φορές οι μορφές είναι μεγαλύτερες από τα βουνά. Τα τοπία είναι

⁴⁷ *Ibid.*

γενικά περικλειστα γύρω από δέντρα και βράχους που σχηματίζουν έναν κύκλο στο έδαφος. Μοιάζουν σαν σειρές ανασηκωμένων χεριών με τεντωμένα τα δάχτυλα.»⁴⁸

Την περίοδο 480-502 μ.Χ. ο κινέζος ζωγράφος Hsien Ho έγραψε το σύγγραμμα *Αρχείο Κατηγοριοποίησης των Ζωγράφων (K'i Hua Pin Lu)* στο οποίο κατέταξε τους ζωγράφους των παλαιότερων εποχών αλλά και της δικής του σε έξι βαθμίδες, ανάλογα με τον βαθμό στον οποίο τα έργα τους καταφέρνουν να εκπληρώσουν τις ακόλουθες αρχές:

1. «Ρυθμική Ζωτικότητα», δηλαδή απήχηση του πνεύματος του καλλιτέχνη ή της ατμόσφαιρας του αναπαριστώμενου αντικειμένου. Το πνεύμα δηλώνει την ενέργεια που μεταδίδεται από τον καλλιτέχνη μέσω του πινέλου στο έργο του.⁴⁹ Το πνεύμα του καλλιτέχνη θα πρέπει να συλλαμβάνει και να μεταδίδει με επιτυχία στον θεατή το βαθύτερο «είναι» των μορφών που αποτυπώνει στο χαρτί.
2. Η χρήση του πινέλου με βάση τη «μέθοδο των οστών»- Η ικανότητα του καλλιτέχνη να σχεδιάζει με δεξιοτεχνικές ή και καλλιγραφικές γραμμές που, σαν οστά, δομούν τις μορφές και προσδίδουν ένα αρμονικό και ρυθμικό αποτέλεσμα στο συνολικό σχέδιο⁵⁰.
3. Αντιστοιχία με το αντικείμενο, δηλαδή επιτυχία αναπαράστασης των μορφών που επιλέγει να αποδώσει ο καλλιτέχνης.
4. Καταλληλότητα χρωμάτων (που πρέπει να αντανakλούν και τον χαρακτήρα της μορφής).
5. Διαίρεση και σχεδιασμός, δηλαδή τοποθέτηση και διευθέτηση των μορφών στο χώρο (σύνθεση).
6. Μετάδοση μέσω της αντιγραφής, δηλαδή μίμηση των προτύπων.⁵¹

Το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό είναι το πρώτο, η εμπύχωση του εικαστικού έργου από το πνεύμα του καλλιτέχνη, ενώ έπονται η ποιότητα του σχεδιασμού, της σύνθεσης,

⁴⁸ *Ibid.*, σ. 17.

⁴⁹ Κάτι αντίστοιχο με το ίχνος του καλλιτέχνη που αποζητά και η δυτική ζωγραφική.

⁵⁰ George Rowley, *Principles of Chinese painting*, Princeton, Princeton University Press, 1959, σ. 36.

⁵¹ Mary Tregear, *op. cit.*, σσ. 93-94, Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 113.

της δομής, και της ομοιότητας. Η έκτη αρχή επισημαίνει τη σπουδαιότητα της μίμησης των παλαιότερων προτύπων της αρχαιότητας⁵² που είναι πρωτεύουσας σημασίας στην κινεζική τέχνη και σκέψη γενικότερα.

4. Οι δυναστείες των Sui και Tang (6^{ος} -9^{ος} αιώνας μ.Χ.)

Μετά από τρεις αιώνες βαρβαρικών εισβολών κατά την ταραγμένη περίοδο των Βόρειων και Νότιων δυναστειών, η βραχύβια δυναστεία Sui (581-618) αποκατέστησε την ενότητα της αυτοκρατορίας. Η ζωγραφική την εποχή αυτή ακολουθεί ακόμη το πρότυπο των συνθέσεων «πλούσιας ακινησίας», όπου η αφήγηση του θέματος εκτυλίσσεται μέσα από μια σειρά ακίνητων σκηνών που διευθετούνται είτε σε κάθετα είτε σε οριζόντια επεισόδια, στο ύφος του Ku Kai-chih. Κατά τους επόμενους αιώνες (618-906 μ.Χ.), κατά την περίοδο βασιλείας της δυναστείας των Tang, η ζωγραφική θα αποκτήσει κίνηση και δράση, με τεράστιες συνθέσεις που αναπαριστούν πλήθη ανθρώπων και άλλων μορφών να διασκεδάζουν σε παραδείσιους κήπους⁵³. Αυτοί οι μεγάλοι πίνακες με τα αγνά τοπία ή με τα θρησκευτικά θέματα προετοιμάζουν το έδαφος για την αληθινή τοπιογραφική τέχνη. Πιο συγκεκριμένα, στον μαγικό και υποστηρικτικό ρόλο της τοπιογραφίας προστίθενται δύο νέες λειτουργίες: αφενός η τοπιογραφία γίνεται εν μέρει μέσο «διακοσμησης», ενώ σκηνές από την αυλική ζωή μέσα σε κήπους και τοπία ζωγραφίζονται σε τοίχους τάφων και ανακτόρων. Όμως και σε αυτά τα έργα είναι ευδιάκριτος ο συμβολικός ρόλος του τοπίου (π.χ. των εποχών που απεικονίζουν). Οι σκηνές αυτές είναι ζωγραφισμένες με πράσινο, μπλε και χρυσό κυρίως χρώμα. Αφετέρου, οι τοπιογραφικές παραστάσεις γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλείς όταν αποτελούν όχημα πληροφοριών λειτουργώντας ως χάρτες ή και «φωτογραφίες» της όμορφης αλλά απομακρυσμένης κινέζικης επαρχίας⁵⁴.

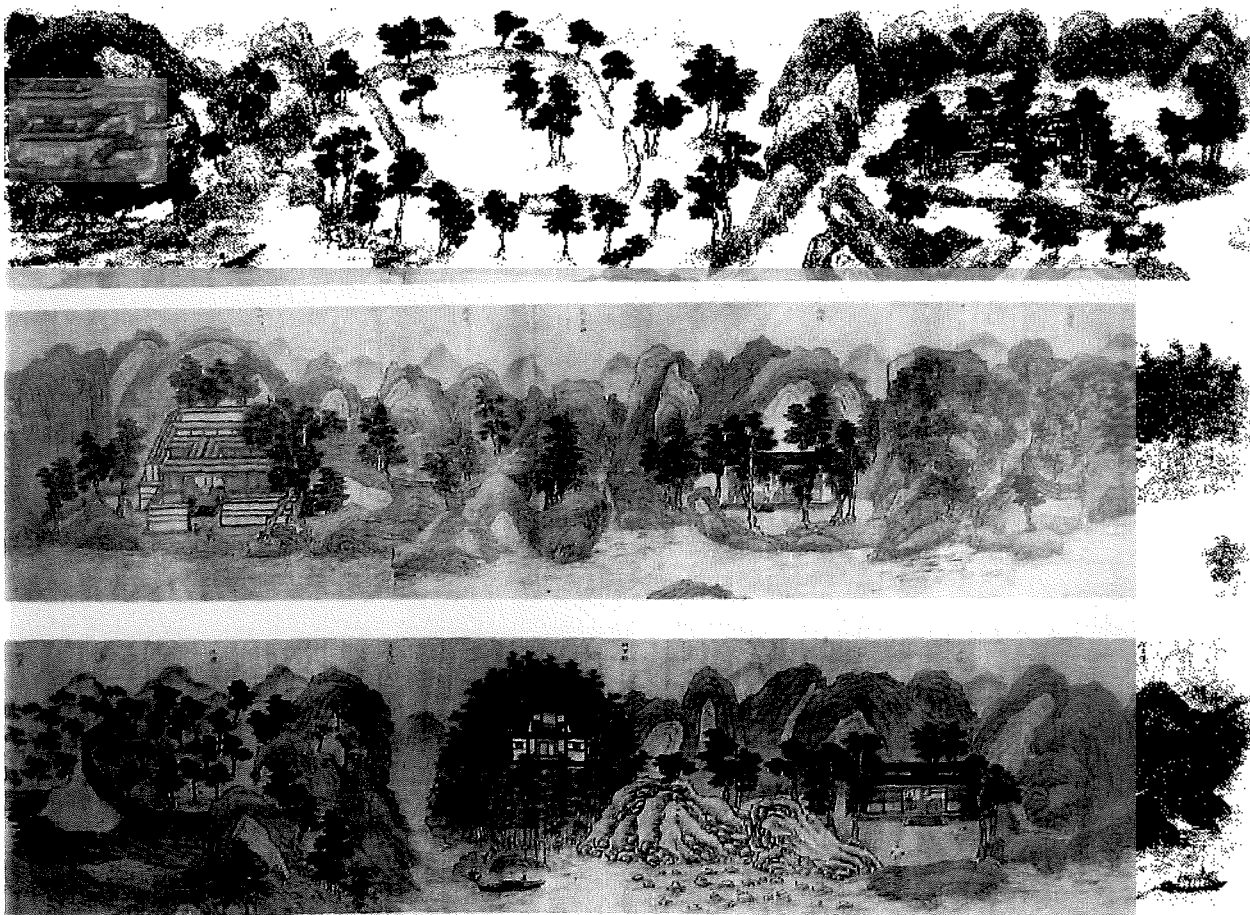
Τον 9^ο αιώνα, την εποχή της δυναστείας των Tang, αναπτύχθηκε μια σχολή ζωγραφικής που απορρόφησε πολλούς καλλιτέχνες και αποκάλυψε την αληθινή σχέση των Κινέζων ζωγράφων με τους ανθρώπους του πνεύματος που ήταν συγχρόνως λόγιοι, ποιητές, μουσικοί, καλλιγράφοι και ζωγράφοι, όπως ο Wang Wei, (698/759) ο επινοητής της ποιητικής, μονόχρωμης τοπιογραφίας. Αυτός δημιούργησε μια σιωπηλή, ονειρική

⁵² Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 17, Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 94.

⁵³ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 87.

⁵⁴ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 18.

ζωγραφική τοπίων -τα έργα του καλούνταν «Σιωπηλά ποιήματα», όμως δυστυχώς από αυτά, εκτός ίσως από ένα αντίγραφο⁵⁵, σώζονται μόνο εκφράσεις. Αυτή η μόδα της μονοχρωμίας προέκυψε στα μέσα της πιο έντονα χρωματικής περιόδου, από αντίδραση ίσως στην καταγραφή παραδείσων, που ήταν τόσο δημοφιλής στην θρησκευτική και κοσμική τέχνη της εποχής, ή επίσης από αντίδραση στην πολυχρωμία και την αισιοδοξία της «διακοσμητικής» ζωγραφικής, που φαίνονταν αταίριαστη με την σταδιακή πολιτική παρακμή. Η απογοήτευση για την πολιτική κατάσταση της εποχής βρήκε ιδανική διέξοδο έκφρασης στην τοπιογραφία του Wang Wei⁵⁶.



Εικ. 4: Το κτήμα του Wang Wei στο Wang Chuan (λεπτομέρεια).

⁵⁵ *Ibid.*, Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 123.

⁵⁶ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 97.

Το μόνο σωζόμενο αντίγραφο έργου του Wang Wei είναι *Το κτήμα του Wang Wei στο Wang Chuan* (Εικ. 4), που σήμερα φυλάσσεται στην Κολωνία. Ο οριζόντιος αυτός κύλινδρος παριστάνει μια σειρά κήπων ή μέρη αυτών σε γραμμική διαδοχή γύρω από τη Λίμνη Υί όπου βρίσκονταν τα κτήματα του ζωγράφου⁵⁷. Οι σειρές των κλειστών χώρων περικλείουν τα κύρια σημεία ενδιαφέροντος στα κτήματα του Wang Wei, κατά κύριο λόγο αρχιτεκτονικά. Σημειώνεται επίσης μια αλλαγή της οπτικής γωνίας: το πρώτο πλάνο μοιάζει να γέρνει προς τα εμπρός, ενώ η προοπτική του έργου είναι πανοραμική⁵⁸.

Σύγχρονος του Wang Wei ήταν και ο Wu Tao Tzu (680-760) του οποίου δεν έχουν σωθεί έργα, αλλά η παράδοση αναφέρει ότι αποτελούσαν την ενσάρκωση των κανόνων του Hsieh Ho⁵⁹. Ήταν συγγραφέας θρησκευτικών δοκιμίων, διακοσμητής ναών και των αυτοκρατορικών ανακτόρων και επίσης λέγεται ότι σε αυτόν οφείλεται η εξέλιξη της τοπιογραφίας σε αυτόνομο είδος τέχνης. Ο Alan Houghton αναφέρει ότι δύο τοπιογραφίες που φυλάγονται στο Κυότο της Ιαπωνίας θεωρούνται αντίγραφα έργων του. Σε αυτά η γραμμή είναι ζωηρή και έντονη όπως σε όλα τα έργα της κινέζικης ζωγραφικής, και επιπλέον «παρατίθενται όλα τα μετέπειτα κλασικά στοιχεία της τοπιογραφίας: το βουνό και τα ποτάμια, τα δέντρα που γέρνουν από τον άνεμο, απεικονίζεται όλος ο συμβολισμός των φυσικών δυνάμεων που θα σημαδέψει την πορεία της κινέζικης τοπιογραφίας».⁶⁰

Γενικότερα, όμως, η τοπιογραφία την εποχή εκείνη, είτε ως διακοσμητικό και συμπληρωματικό στοιχείο σε έργα που εντυπωσιάζουν με τις έντονες μπλε, πράσινες και χρυσές επιφάνειες χρώματος- είδος που θα ονομαστεί «Μπλε και Πράσινη» ζωγραφική - είτε ως πρωταγωνίστρια στο οραματικό, μονόχρωμο ύφος του Wang Wei δεν είχε βρει ακόμη το δρόμο της, αφού μέχρι και τον πρώιμο 12^ο αιώνα το είδος ζωγραφικής που αποτελούσε συνδυασμό της ζωγραφικής της ιστορίας και της ροπογραφίας συνέχιζε να θεωρείται το πιο σημαντικό είδος της κινέζικης τέχνης.

⁵⁷ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 123.

⁵⁸ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 17.

⁵⁹ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 95.

⁶⁰ Alan Houghton, *op. cit.*, σ. 13.

B. Η Δυναστεία των Sung (960-1279)

Στις αρχές του 10^{ου} αιώνα, η δυναστεία των Tang κατέρρευσε εξαιτίας πολιτικών και στρατιωτικών αποτυχιών. Τη διαδέχτηκε η περίοδος των «Πέντε Δυναστειών», στη διάρκεια της οποίας μικρά βασίλεια έριζαν για την εξουσία. Μολαταύτα οι τοπικές Αυλές παρέμειναν ενεργά καλλιτεχνικά κέντρα, και σε αυτά διαμορφώθηκαν τα θέματα και οι τεχνικές των μελλοντικών τάσεων στην τοπιογραφία. Το 960 μ.Χ. εδραιώθηκε η Δυναστεία των Sung και επανενώθηκε η Αυτοκρατορία. Ήταν μια πολύ καλή περίοδος για τα γράμματα και τις τέχνες. Η ζωγραφική ξεχώριζε για το πνευματικό της περιεχόμενο και την τεχνική της τελειότητα. Στην πρωτεύουσα Kaifeng ο Αυτοκράτορας ίδρυσε Ακαδημία Καλών Τεχνών και έδειξε, όπως και όλοι οι διάδοχοί του, ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την προστασία των τεχνών⁶¹.

Από την ύστερη κιόλας περίοδο των «Πέντε Δυναστειών», τον καιρό της Δυναστείας Liao αλλά και στις αρχές της Δυναστείας Sung, οι θεωρητικές απόψεις για τη φύση πληθαίνουν και φτάνουν στον κολοφώνα τους. Η τοπιογραφία γίνεται το σημαντικότερο είδος της ζωγραφικής. Μέσω της τοπιογραφίας ο κινέζος καλλιτέχνης επιθυμεί να αναπαραστήσει την θρησκευτική και φιλοσοφική αντίληψη της ενότητας ανθρώπου και κόσμου. Γι' αυτό το λόγο επιλέγει τον συμβολισμό των βουνών: μέσω αυτών- που αρχικά εικονίζονται σε υπερφυσική κλίμακα σε σχέση με τα ανθρώπινα όντα- τα ταοϊστικά πιστεύω μπορούν ιδανικά να εκφραστούν αφού το μεγαλείο τους υπενθυμίζει το απόκρυφο και το αιώνιο του σύμπαντος.

Ένα πρώτο παράδειγμα καθαρά τοπιογραφικής τέχνης είναι το έργο του Fan Kuan (950-1050) *Ταξιδεύοντας σε ποταμούς και βουνά* (Εικ. 5). Ο βράχος κυριαρχεί στο σκηνικό και ελέγχει την εικόνα. Τα επίπεδα του έργου είναι σαφώς διαχωρισμένα και ο καλλιτέχνης δημιουργεί ένα χάσμα γεμάτο σύννεφα για να αποδώσει την απόσταση ανάμεσα στο κοντινό πρώτο πλάνο και την τεράστια μάζα του βουνού στο βάθος. Τα στρώματα ομίχλης χρησιμεύουν και ως σύνδεσμοι ανάμεσα στα διάφορα επάλληλα επίπεδα που κλιμακώνονται έως την κορυφή. Οι μικροσκοπικές φιγούρες στα δεξιά παλεύουν σε ένα βραχώδες τοπίο, στο οποίο σύνολα δέντρων και βράχων δημιουργούν μικρότερες, πυραμοειδείς, εσωτερικές ενότητες. Ως προς την υφή, η ελλειπτική

⁶¹ *Ibid.*, σ. 18.

μονοκοντυλιά αντικαθιστά τα ακριβή και συνεχή περιγράμματα που αφθονούσαν στα προωμότερα έργα ζωγράφων όπως ο Ku Kai-chih, και το μελάνι, σε συνδυασμό με ελαφρύ χρώμα, επιτρέπει τη μονοχρωματική απόδοση της ατμοσφαιρας⁶².



Εικ. 5: Ταξιδεύοντας σε ποταμούς και βουνά του Fan Kuan.

⁶² Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 108.

Το έργο μεταδίδει στον θεατή μια αίσθηση ακινησίας και μεγαλείου. Η σύνθεση αυτή ήταν γνωστή ως «Δεσπόζον Βουνό» (Master Mountain) και οι κινέζοι τοπιογράφοι δημιούργησαν διάφορες παραλλαγές της, με κυρίαρχο όμως, πάντα, μοτίβο την παρουσία μιας κορυφής που δεσπόζει στο τοπίο, και που συνήθως δομείται από συσσωρευμένους βράχους⁶³. Το έργο διέπεται από απλότητα στη σύλληψη, σιωπηλή αξιοπρέπεια και μνημειακότητα, στοιχεία που «μεταφέρουν τον θεατή σε έναν αληθινό μακρόκοσμο».⁶⁴ Άλλοι πρωτοπόροι της ζωγραφικής του 10^ο αιώνα ήταν οι Ching Hao, Chu-jan, Kuan Tung, Li Cheng, Hsu Tao ping που οδήγησαν την τέχνη αυτή στο απόγειό της.⁶⁵

Τα ύστερα έργα του 11^ο αιώνα εμβαθύνουν σε μια κληρονομιά που είχε εντωμεταξύ αποκτήσει μεγάλη αίγλη. Καλλιτέχνες όπως ο αυλικός ζωγράφος Kuo Hsi (1020-1090), επικεφαλής της Αυτοκρατορικής Ακαδημίας Ζωγραφικής στο Kaifeng, έμειναν πιστοί στο μεγαλειώδες όραμα των προγενέστερων καλλιτεχνών, η τεχνοτροπία τους όμως παράλληλα διακρινόταν από μεγάλη πλαστικότητα. Σε ένα από τα γνωστότερα έργα του, το *Πρώιμη άνοιξη* (Εικ.6), ο Kuo Hsi παρουσιάζει με μεγαλύτερη ευελιξία και πιο πολύπλοκη σύνθεση ένα παρόμοιο με αυτό του Fang Kuan ορεινό αυστηρό τοπίο. Όπως και ο Fang Kuan, «δημιουργεί την εντύπωση της απόστασης διά μέσου καπνού και ιπτάμενων πέπλων ομίχλης και σύννεφου»⁶⁶. Όμως το έργο αυτό αποτελεί μια παραλλαγή του προτύπου του «Δεσπόζοντος Βουνού», αφού το Βουνό βρίσκεται μεν στο κέντρο της σύνθεσης, αλλά σαν «κολώνα καπνού»⁶⁷. Γύρω από την κολώνα αυτή ο καλλιτέχνης παραθέτει πολλές μικρές σκηνές, την καθεμιά από τις οποίες τοποθετεί σε διαφορετικό βάθος και ύψος, ενώ ο θεατής τις αντικρύζει από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Αποτέλεσμα είναι το μάτι του θεατή να σταματά στα διάφορα επιμέρους σημεία, «στο στενό μονοπάτι των ναών στα δεξιά ή μέσω του δρόμου της κοιλάδας στα αριστερά»⁶⁸, πριν αφηθεί στη γοητεία του συνολικού τοπίου.

⁶³ *Ibid.*

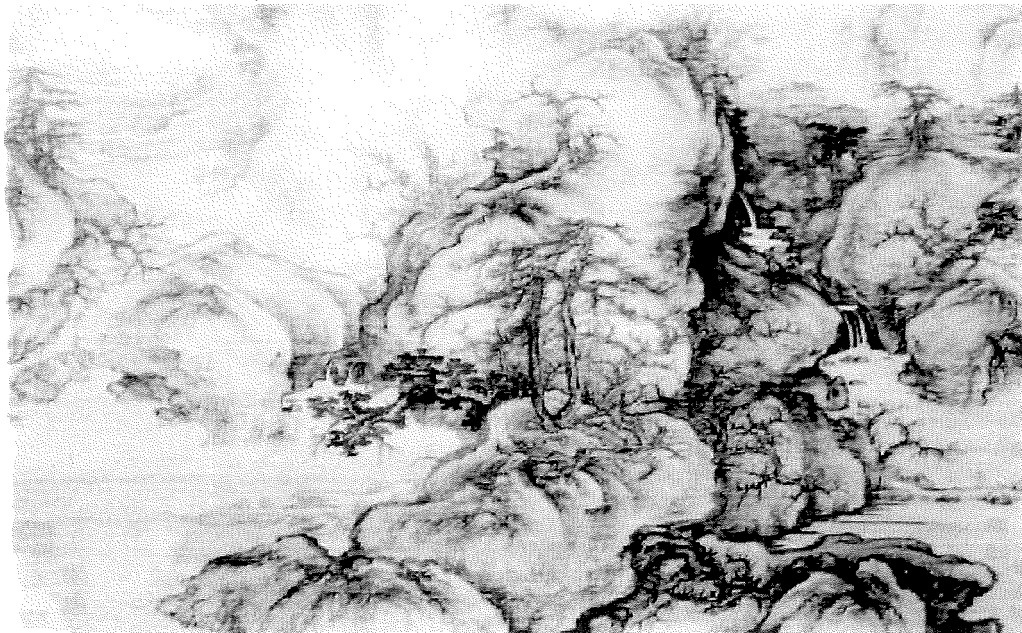
⁶⁴ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 23.

⁶⁵ *Ibid.*, σ. 24.

⁶⁶ Alan Houghton, *op. cit.*, σ. 19.

⁶⁷ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 113.

⁶⁸ *Ibid.*



Εικ. 6: *Πρώιμη Άνοιξη* του Κυο Hσι.

Ο Κυο Hσι ήταν από τους πρώτους, επίσης, που απεικόνισε τις επιδράσεις του φωτός στα βουνά. Δεν υπάρχει μια μονο πηγή φωτός στο έργο του, όπως στην Ευρωπαϊκή ζωγραφική⁶⁹. Κάποια από τα επίπεδά του παραδίνονται στο φως και άλλα στη σκιά. Οι μορφές των βράχων και των δέντρων, από την άλλη, μοιάζουν να παρασύρονται σε ένα δυναμικό στροβίλισμα, γεγονός που συντελεί στη μείωση της

⁶⁹ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 150.

αυστηρότητας του πίνακα⁷⁰. Τα υλικά του είναι νερό και μελάνι υγρό και νωπό, ενώ τα κύρια χρώματά του, τα γαιάδη καφέ και πράσινα χρησιμοποιούνται με σκοπό να δώσουν έμφαση σε επί μέρους σημεία και όχι να χρωματίσουν την εικόνα. Ο καινοτόμος, ελεύθερος και χαλαρός χειρισμός του πινέλου στο έργο αυτό μαρτυρά και την ταχύτητα με την οποία ωρίμασε η τοπιογραφική τέχνη⁷¹.

Τα έργα του Κυο Hsi, ο οποίος ήταν επηρεασμένος φιλοσοφικά από την αίρεση των Βουδιστών Ζεν – που, όπως και το κύριο σώμα των Βουδιστών, κήρυττε την ενότητα ανθρώπου και φύσης- διακρίνονταν από έντονο ανθρωπομορφισμό: τα ποτάμια ήταν οι φλέβες των λόφων, τα δέντρα οι βόστρυχοι των βουνών, και τα βράχια ο σκελετός της γης. Το βιβλίο του *Το Μεγαλείο, το Υψηλό και το Θείο στην Τοπιογραφία* δίνει ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες για τη μέθοδο δουλειάς του και τη σημασία που αποδίδει στην τοπιογραφία⁷². Πιστεύει ότι αποτελεί υποκατάστατο της φύσης-χωρίς να γίνεται αντίγραφο της- και μπορεί να εμπνεύσει στον θεατή συναισθήματα αντίστοιχα με αυτά που νιώθει όταν βρίσκεται απέναντι σε ένα αληθινό φυσικό τοπίο. Όμως η ζωγραφική δεν πρέπει να είναι αντιγραφή της φύσης. Η ποικιλία στην εικόνα επιτρέπει στο μάτι του θεατή να περιπλανηθεί στο τοπίο, γι' αυτό ο ζωγράφος οφείλει να παραγάγει αποτελέσματα βάθους στο έργο του με το να εναλλάσσει τις αναλογίες⁷³.

Άξια αναφοράς είναι και η δουλειά του Μί Fei (1051-1107). Το ύφος του είναι ο θρίαμβος της ζωγραφικής που δεν ακολουθεί τη «μέθοδο των οστών»⁷⁴. Ο καλλιτέχνης επιλέγει δηλαδή να σχεδιάζει χωρίς περιγράμματα και δομή, απελευθερώνοντας τη μορφή. Ο επιδέξιος χειρισμός τελείων, κηλίδων, σταλαγματιών και μεγάλων επιφανειών μελανιού, αντικαθιστά τις γραμμές και το περίτεχνό σχέδιο. Τα ιδιαίτερα ποιητικά τοπία του Μί Fei καθώς και του γιου του Μί Yujen -όπως το *Τοπίο με Βουνά* (Εικ. 7) του πρώτου και *Σύννεφιασμένα Βουνά* (Εικ. 8) του δεύτερου, με τις βουνοκορυφές χαμένες σε πυκνά σύννεφα, αποκαλούνται πολλές φορές «μπρεσσιονιστικά». Οι καλλιτέχνες προσπαθούν να αναπαράγουν την ομορφιά των τοπίων της Νότιας Κίνας, και να την καταστήσουν «σκηνικό των ονείρων τους»⁷⁵.

⁷⁰ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 24.

⁷¹ *Ibid.* Σε αντίθεση με την προσεγμένη πνευλιά των παλαιότερων ζωγράφων.

⁷² Alan Houghton, *op. cit.*

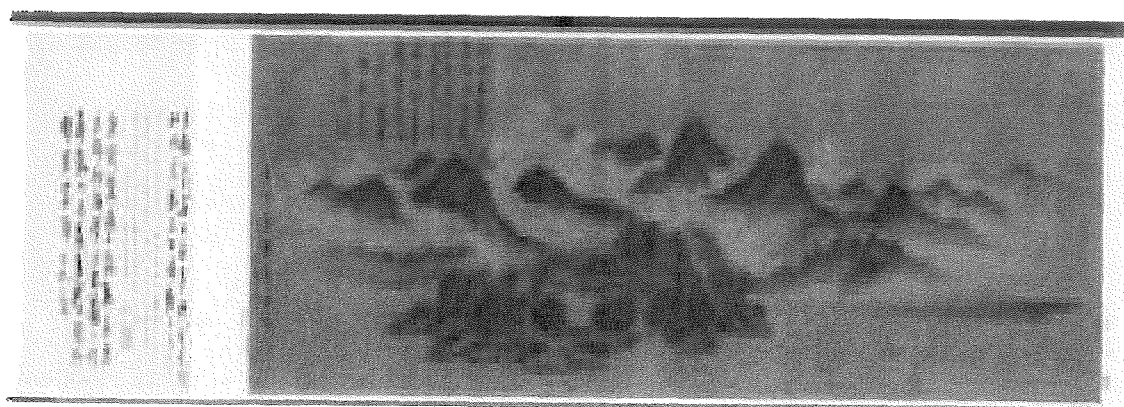
⁷³ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σσ. 150-151.

⁷⁴ Alan Houghton, *op. cit.*, σ. 20. Βλέπε και σελ. 23.

⁷⁵ *Ibid.*



Εικ. 7: Τοπίο με Βουνά του Μι Φεϊ.



Εικ. 8: Συννεφιασμένα Βουνά του Μι Υι jen

Η φυγή προς το Νότο της Αυλής των Sung μετά την κατάληψη της Βόρειας πρωτεύουσας από τους Ταρτάρους το 1127, σημάδεψε το ξεκίνημα του αιώνα. Οι Sung περιορίστηκαν στα εδάφη που βρίσκονται νότια του Κίτρινου Ποταμού, ενώ στο Βορρά μια βάρβαρη δυναστεία βασίλευσε στην παλιά πρωτεύουσα, το Kaifeng. Όταν επανήλθε η ειρήνη στο Hangchou, τη νέα πρωτεύουσα των Sung στο νότο, η ζωή συνεχίστηκε περίπου όπως στο Kaifeng. Οι ακαδημίες ξαναλειτούργησαν, οι αυτοκρατορικές συλλογές αναδιοργανώθηκαν και οι αξιωματούχοι συνέχισαν να προστατεύουν τις τέχνες⁷⁶.

Στη ζωγραφική την εποχή εκείνη καθιερώθηκε και το λεύκωμα, ενώ τυπικό ύφος της αυλής των Νότιων Sung, παρά τις σποραδικές προσπάθειες των καλλιτεχνών της να αναβιώσουν την μνημειακότητα, αναδείχθηκε το «Λυρικό», και αργότερα το «Αυθόρμητο»⁷⁷. Το πρώτο χρησιμοποίησε ξαφνικές και διαφορούμενες αντιθέσεις στην τεχνική που συνδυάζονταν με ομιχλώδεις επιφάνειες. Ενώ το δεύτερο, πιο συντηρητικό, ακόμη και αρχαϊκό στη σύνθεση, επέκτεινε και εξειδίκευσε τον αυθόρμητο χειρισμό του πινέλου, δημιουργώντας ένα ακραίο ύφος σχεδίου που ονομάστηκε «εκσφενδονισμένο μελάνυ»⁷⁸.

Εκπρόσωποι του λυρικού ρεύματος ήταν οι ζωγράφοι Ma Yuan και Hsia Kuei. Αυτοί άντλησαν από τους ζωγράφους της Ακαδημίας του Βορρά στοιχεία όπως η έγνοια για την σωστή διεύθυνση των μορφών στη σύνθεση και για κομψότητα στο σχέδιο, αλλά αντιμετώπισαν διαφορετικά το πρόβλημα του βάθους, επινοώντας τον ατμοσφαιρικό χώρο⁷⁹. Στο έργο του Ma Yuan, *Σε ένα ορεινό μονοπάτι την Άνοιξη* (Εικ. 9), ένα κύριος με τη συνοδεία του υπηρέτη του θαυμάζει ένα ορεινό τοπίο. Όλες οι μορφές, οι άνθρωποι, οι βράχοι και τα δέντρα, είναι συγκεντρωμένες στην αριστερή πλευρά της εικόνας, αφήνοντας άπλετο κενό χώρο στη δεξιά. Η ασύμμετρη και ελλειπτική αυτή σύνθεση που χτίζεται με βάση τον ανταγωνισμό πλήρων και κενών διαστημάτων, επιτυγχάνει να δώσει την αυταπάτη της απόστασης και του βάθους με τις εξής τεχνικές: προσεκτικά επιλεγμένες επιφάνειες χρώματος που κλιμακώνονται προς το ανοιχτότερό τους, τονίζουν τα στοιχεία που βρίσκονται στο πρώτο πλάνο του έργου- τις

⁷⁶ *Ibid.*, σ. 21.

⁷⁷ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 31.

⁷⁸ Alan Houhhton, *op. cit.*, σ. 31.

⁷⁹ Mary Tregear, *op. cit.*, σσ. 123-124.

έντονες διαγώνιες γραμμές, τα καλοσχεδιασμένα δέντρα, τις σκιερές γωνίες. Το ενδιάμεσο πλάνο, πάλι, γεμίζει με μια ομιχλώδη ημιφωτισμένη ατμόσφαιρα που καθιερώνει έναν μέσο χώρο απόλυτου κενού, με την εξαίρεση του πουλιού που πετά στον ουρανό και των δραματικών κλαδιών του δέντρου που δίνουν την εντύπωση ότι βυθίζονται στο χάος. Αυτά τα κλαδιά, σε συνδυασμό με το βλέμμα του κυρίου που ατενίζει το κενό, οδηγούν και το βλέμμα του θεατή προς την ίδια κατεύθυνση, για να περιπλανηθεί τελικά στο αχανές βάθος που το ποιητικό τοπίο δημιουργεί, με το απόμακρο βουνό να υπονοείται στην αριστερή πλευρά του φόντου⁸⁰. Ο ζωγράφος καταφέρνει να κατασκευάσει μια σύνθεση απόλυτα λυρική που προδιαθέτει για ονειροπόληση και εμπλέκει συναισθηματικά τον θεατή⁸¹.



Εικ. 9: Σε ένα ορεινό μονοπάτι την Άνοιξη του Ma Yuan.

⁸⁰ *Ibid.*, σσ. 124, 126.

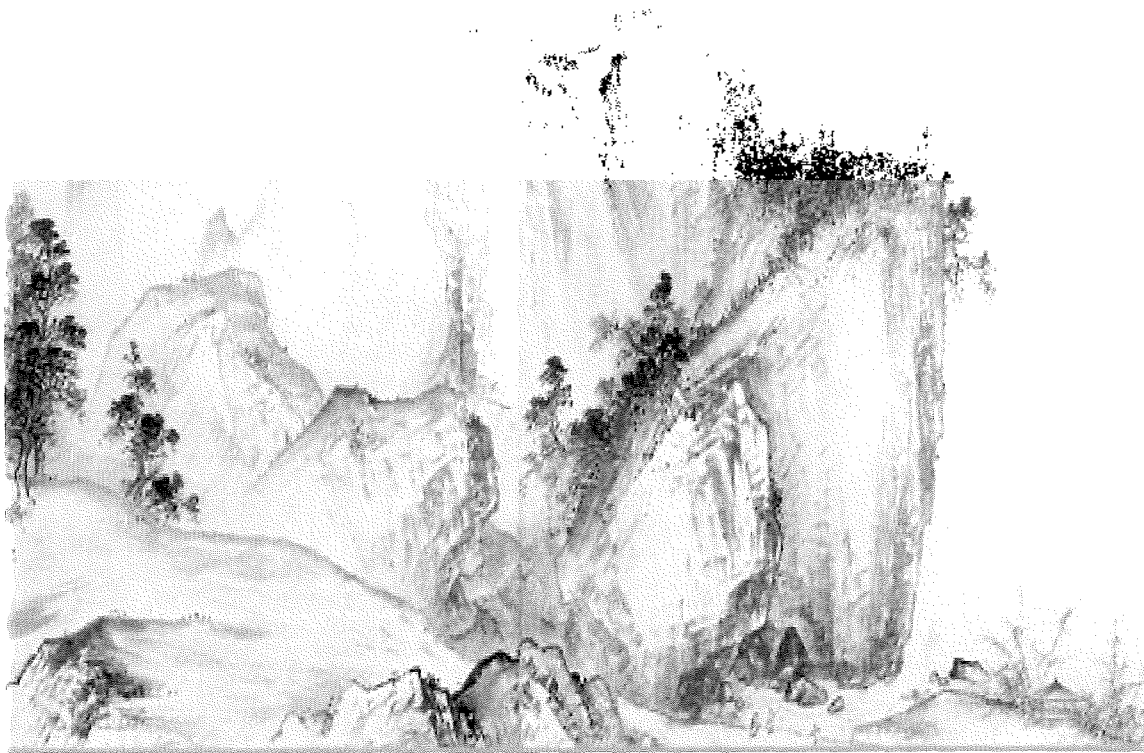
⁸¹ Sherman Lee, *op. cit.*

Ο Hsia Kuei πάλι (1180-1230), στο έργο του *Αγνές και απόμακρες εικόνες λόφων και ποταμών* (Εικ. 10), απεικονίζει ένα τεράστιο ορεινό όγκο που καταλήγει σε μια ακτή στην άκρη ενός ποταμού. Ο τεράστιος βράχος που δεσπόζει στα αριστερά και επικρέμαται πάνω από τις μικροσκοπικές μορφές που περπατούν στην ακτή έχει σχεδιαστεί με νέες τεχνικές που αυξάνουν τη δραματικότητά του: ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί πολλούς νέους τύπους πινελιάς, (κοφτές και άγριες, στεγνές ή υγρές με χρώμα, λευκές και λεπτές, κ.α.) και εναλλάσσει απότομα τους τόνους του χρώματός του⁸². Το βλέμμα του θεατή απότομα μεταφέρεται από τον μικρό κομμένο βράχο του πρώτου πλάνου στη δασώδη απόληξη του μέσου βράχου στο ύψος του ματιού και μετά στον επίσης δασώδη ψηλότερο βράχο, για να καταλήξει, κατηφορίζοντας την απότομη σκούρα πλαγιά του στη μικρή ακτή με τις ανθρώπινες μορφές. Η ουσία του επιτεύγματος, έγκειται στη δραματική αντίθεση που παρατηρείται τόσο σε ζητήματα τεχνικής όπως οι μεταβάσεις ή οι αντιπαραθέσεις σε τόνους μελανιού, χρώματος, και τύπους πινελιών, όσο και σε γενικότερα ζητήματα σύνθεσης, όπως το κοντινό και το μακρινό, το χαμηλό και το υψηλό, οι πολύπλοκες, φορτωμένες επιφάνειες δίπλα σε απλές και κενές⁸³. Από φιλοσοφικής απόψεως, παρατηρείται μια αναζήτηση του οικουμενικού οράματος του καλλιτέχνη και του ιδιαίτερου χαρακτήρα (Λι) του τοπίου, και όχι πια μια λογική παρατήρηση και κατασκευή. Ο δεσμός με την πραγματικότητα της φύσης είναι ακόμη παρών σε αυτές τις νέες τεχνικές και οι διαθέσεις των ζωγράφων κάνουν αυτό που μέχρι πριν ήταν απλά «ένα μέρος του όλου, να αποτελεί τώρα σύμβολο του όλου»⁸⁴.

⁸² Mary Tregear, *op. cit.*, σσ. 124- 125.

⁸³ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 35.

⁸⁴ *Ibid.*

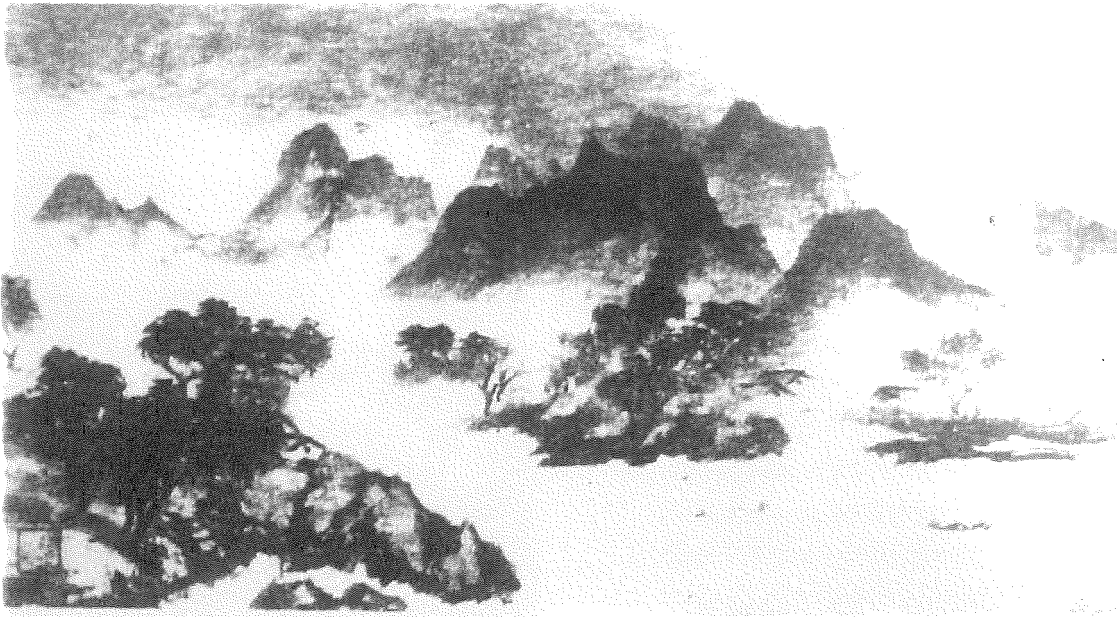


Εικ. 10: «Αγνές και απόμακρες εικόνες λόφων και ποταμών» του Hsia Kuei (λεπτομέρεια).

Τον 13^ο αιώνα, στο Hangchou, την πρωτεύουσα του Νότιου Βασιλείου των Sung, παρατηρείται μια δυναμική επανεμφάνιση της αίρεσης των Βουδιστών Zen (που ήταν ήδη παρούσα στην Κίνα από τον 6^ο μ.Χ. αιώνα). Οι καλλιτέχνες που ασπάζονται την αίρεση, ανάμεσά τους και οι ζωγράφοι Mu Chi και Liang Kai αναζητούν την αμεσότητα στην έκφραση για να παράγουν καλλιτεχνικά αποτελέσματα που θα θυμίζουν την ξαφνική ενόραση, στόχο της θρησκευτικής τους πίστης⁸⁵. Το δραματικό σχέδιο των Λυρικών ζωγράφων, αλλά κυρίως η ένταση του Αυθόρμητου τρόπου πρόσφερε το πλαίσιο πάνω στο οποίο βάσισαν την τέχνη τους. Η συνεισφορά τους έγκειται στο ακόμη αγριότερο άγγιγμα του πινέλου. Το *Ηλιοβασίλεμα πάνω από ψαροχώρι* (Εικ. 11) του Mu Chi είναι τυπικό παράδειγμα των έντονων τεχνικών «εκσφενδονισμένου μελανιού»,

⁸⁵ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 126.

«τόσο δραστικά απλές όπως το χτύπημα ενός σπαθιού ή μια έκρηξη»⁸⁶. Οι ζωγράφοι αυτοί στάθηκαν πρότυπα για την Ιαπωνική σχολή μονοχρωμίας και για γνωστούς αντιπρόσωπους της όπως οι Shubun, Sesshū και Sesson. Στην Ιαπωνία η Βουδιστική παράδοση Ζεν κυριάρχησε για αιώνες και πρόσφερε υπόβαθρο για ανάπτυξη ακραίων εικαστικών τάσεων του ύφους του «Αυθόρμητου τρόπου» που έγιναν πιο εύκολα αποδεκτές από ότι στη χώρα του «Λι», του Ταό, και της συμπαντικής αρμονίας.⁸⁷



Εικ. 11 : *Ηλιοβασίλεμα πάνω από ψαροχώρι* του Mu Chi.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να γίνει μια σύντομη αναφορά στην διάκριση της «Βόρειας» από τη «Νότια Σχολή» κινέζικης ζωγραφικής, διάκριση που διαπίστωσε αρχικά ο κινέζος ζωγράφος και θεωρητικός της δυναστείας των Ming, Tung Chi Chang. Οι όροι δεν έχουν καμία σχέση με τη γεωγραφική καταγωγή των ζωγράφων που ανήκουν σε κάθε μια από τις σχολές αυτές⁸⁸. Στην ουσία πρόκειται για την αντιπαράθεση δύο διαφορετικών υφών ζωγραφικής, του «Ρεαλιστικού» και του «Ιδεαλιστικού», όπως υποστήριξε ο Paul Pelliot⁸⁹, ή καλύτερα του «Ακαδημαϊκού» εναντίον του «Λόγιου»

⁸⁶ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 35.

⁸⁷ *Ibid.*, σ. 36.

⁸⁸ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 150, Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 7.

⁸⁹ Alan Houghhton, *op. cit.*, σ. 15.

ύφους. Το πρώτο κατάγεται από την «Μπλε και Πράσινη» ζωγραφική της Αυλής των Tang, και έμελλε να χαρακτηρίσει όλα τα έργα που χρησιμοποιούν εκφραστικά χρώματα και είχαν πιο «διακοσμητικό χαρακτήρα». Ο Tung θεωρούσε τα έργα αυτά- δημιουργίες κυρίως επαγγελματιών και Ακαδημαϊκών ζωγράφων- ποιοτικά κατώτερα από τα έργα που ανήκαν στο «Λόγιο» ύφος, τα οποία, καταγόμενα από την μονόχρωμη ποιητική ζωγραφική του Wang Wei, περιόριζαν στο άκρως απαραίτητο τη χρήση του χρώματος και τόνιζαν τα πρωτεία της ιδέας και του προσωπικού οράματος του καλλιτέχνη⁹⁰. Η διαίρεση όμως αυτή των ζωγράφων, εκτός από αμφίβολη⁹¹ είναι και δύσχρηστη, αφού υπάρχουν αρκετοί καλλιτέχνες που κινούνται σε ενδιάμεσα ύφη και τρόπους και δανείζονται στοιχεία και από τις δύο σχολές, δυσχεραίνοντας την κατηγοριοποίηση.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 151.

Γ. Η Δυναστεία Yuan (1260-1368)

Το τέλος της δυναστείας των Sung σήμανε η κατάκτηση του Πεκίνου από τους Μογγόλους το 1215. Το 1276 και το Hangzhou, η πρωτεύουσα της δυναστείας των Νότιων Sung, παραδόθηκε με συνθηκολόγηση: για πρώτη φορά στην ιστορία της η Κίνα έπεσε εξ ολοκλήρου στα χέρια ξένων εισβολέων. Οι Μογγόλοι ωστόσο δεν ήταν μια απλή ορδή βαρβάρων από τη Σιβηρία, αλλά παγκόσμιοι κατακτητές. Στη Μογγολική κυριαρχία (1260-1368) η χώρα γνώρισε μια νέα κοσμοπολίτικη εποχή γενικής ευημερίας, διεθνών επαφών και εμπορίου.⁹²

Μέχρι την εποχή των Yuan, το ηθικό και πνευματικό πλαίσιο της Αυτοκρατορίας ήταν- όπως ήδη αναφέρθηκε- κυρίως αυτό του Κομφουκιανισμού και του Βουδισμού αλλά και του Ταοϊσμού που είχε ανθίσει σε πιο ιδιωτικές οδούς. Στη δυναστεία Yuan, όλα αυτά τα δόγματα συνέχισαν να ασκούν βαθιά επιρροή αφού ο Kublai Khan, γιος του Τζέκινς Χαν και πρώτος Αυτοκράτορας της δυναστείας, ήταν, όπως και όλοι οι διάδοχοί του, ιδιαίτερα ανεκτικός στο θέμα της θρησκείας- στην Αυλή του κήρυξαν μάλιστα και οι πρώτοι Χριστιανοί ιεραπόστολοι⁹³. Ωστόσο οι Μογγόλοι αξιωματούχοι, νιώθοντας άβολα μέσα στην ευπρεπισμένη ατμόσφαιρα του Κομφουκιανισμού, είχαν ασπαστεί κυρίως την αίρεση Λάμα του Βουδισμού που λατρεύεται ακόμη και σήμερα στη Μογγολία και το Θιβέτ⁹⁴.

Οι Μογγόλοι κατακτητές τόσο στα πολιτικά όσο και στα πολιτιστικά ζητήματα ήθελαν να θεωρούνται συνεχιστές της δόξας των Tang. Αναζητώντας κάτι φανταχτερό, που θα αντανάκλασε τη δύναμη και το μεγαλείο τους, απέρριψαν τη ζωγραφική των Sung που ήταν πολύ χαμηλόφωνη και εκλεπτυσμένη και στράφηκαν προς εικόνες έντονες με λαμπερά, ζωντανά χρώματα. Ωστόσο, και η πιο εσωτερική και ιδεαλιστική ζωγραφική του «νότιου» ύφους κατάφερε να εξελιχθεί και να καινοτομήσει αφού πολλοί καλλιτέχνες αρνήθηκαν να συνεργαστούν με την ξένη κυβέρνηση των Μογγόλων, ήρθαν σε ρήξη με τα προτεινόμενα από αυτούς πρότυπα και προσπάθησαν να ζήσουν σύμφωνα με την αρετή ανθρώπων παλαιότερων εποχών. Το ανώτερο ιδανικό τους ήταν ο σοφός, μελετητής και λόγιος ζωγράφος, ο οποίος, μακριά από τα ειδικά εγκόσμια, έρχεται σε

⁹² Alan Houghton, *op. cit.*, σ. 24.

⁹³ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 170.

⁹⁴ Alan Houghton, *op. cit.*, σ. 25.

επαφή με τη φύση για να εμβαπτιστεί στις αρχές και τους νόμους της. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο κύκλος των λόγιων ζωγράφων, ορμώμενος και από τον παραδοσιακό σεβασμό της κινέζικης κοινωνίας για το παρελθόν, εφάρμοσε έναν εσκεμμένο αρχαϊσμό, του οποίου όμως οι αναφορές στα παλαιότερα πρότυπα δεν μπόρεσαν να αποκρύψουν τις ουσιώδεις καινοτομίες και την επαναστατική πρωτοτυπία που υπόγεια συντελούνταν. Ο πειραματισμός ανέδειξε την απελευθερωμένη φαντασία των καλλιτεχνών της εποχής καθώς και την εσωτερική δύναμη των έργων τους.⁹⁵

Την περίοδο αυτή παρατηρείται και μια αλλαγή στην ισορροπία της σύνθεσης του πίνακα, αφού γίνεται συχνό φαινόμενο η προσθήκη επιγραμμάτων, καλλιγραφίας και σφραγίδων. Ενώ μέχρι τότε οι κινέζοι καλλιτέχνες απέφευγαν να υπογράφουν έντονα τα έργα τους, από φόβο μήπως ανατραπεί η αρμονία της εικόνας, από τον 13^ο αιώνα οι προσωπικές σφραγίδες του καλλιτέχνη, αλλά και ποιητών, σχολιαστών ή και συλλεκτών ακόμη παρατίθενται σε περίοπτη θέση, δίπλα σε μακροσκελή κείμενα που συμπληρώνουν το μήνυμα του έργου⁹⁶.

Οι κυριότεροι εικαστικοί καλλιτέχνες της εποχής των Yuan μπορούν να διακριθούν σε δύο ομάδες: σε αυτούς που διατήρησαν έντονη τη σύνδεση με το παρελθόν της τοπιογραφίας και σε αυτούς που ανανέωσαν την τέχνη.⁹⁷ Στην πρώτη ομάδα δεσπόζουν τα ονόματα των Chien Hsuan (1235-1301) και Chao Meng fu (1254-1322). Ο πρώτος ήταν δάσκαλος του δεύτερου και λαμπρός ακαδημαϊκός της αυλής του Hangchou, της πρωτεύουσας των Νότιων Sung, που αρνήθηκε όλες τις προτάσεις για ανάληψη καθηκόντων στην Αυλή των Μογγόλων και διατήρησε την παράδοση του αρχαϊσμού ακολουθώντας το πρότυπο της «Μπλε και Πράσινης» ζωγραφικής.

Ο πιο διάσημος αρχαϊστής ήταν αναμφίβολα, όμως, ο μαθητής του Chao Meng fu, καλλιγράφος και ζωγράφος στην Αυλή των Yuan, ο οποίος, παρόλο που καταγόταν από αριστοκρατική οικογένεια της αυλής των Sung, δούλεψε ως αξιωματούχος στην Αυλή των κατακτητών και ασχολήθηκε με θέματα όπως πορτραίτα, ζώα, πουλιά και λουλούδια, έργα δηλαδή πολύ κοντά στο διακοσμητικό ύφος που καταλάβαιναν και εκτιμούσαν οι Μογγόλοι. Διακρίθηκε όμως και στην τοπιογραφία, με τεχνοτροπία που

⁹⁵ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 39.

⁹⁶ Alan Houghton, *op. cit.*

⁹⁷ Sherman Lee, *op. cit.*

παρέπεμπε τόσο στον ρεαλισμό των Tang όσο και στον εκλεπτυσμένο τρόπο των Νότιων Sung⁹⁸.



Εικ. 12 : Χρώματα του φθινοπώρου στα βουνά Χιαο και Ηουα του Chao Meng fu.

Το έργο του *Χρώματα του φθινοπώρου στα βουνά Χιαο και Ηουα* (Εικ. 12) είναι ενδεικτικό της ιδιαίτερης έκφρασής του, που ανταναικλά στοιχεία και από τις δύο αυτές παραδόσεις. Το έργο απεικονίζει την ιδιαίτερη πατρίδα κάποιου φίλου τού ζωγράφου που δεν μπορούσε πλέον να την επισκεφτεί.⁹⁹ Η κύρια καλλιτεχνική αναφορά του στο παρελθόν συνίσταται στην τεχνική και καλλιγραφική αρτιότητα της ρέουσας πινελιάς του¹⁰⁰, την οποία χειρίζεται διαφορετικά για να αποδώσει τα βουνά και τα δέντρα. Αποκλίνει, ωστόσο, από την παραδοσιακή έμφαση στην ακριβή απεικόνιση και θέτει ως κύριο στόχο του την απόδοση του πνευματικού περιεχομένου της φύσης. Η απλότητα στην τεχνική και στη σύνθεση- παρόλο που δεν αποφεύγεται η χρήση του χρώματος- συντελούν στην απόδοση ενός καθαρού τοπίου: μια οροσειρά στο φόντο, μερικές διάσπαρτες, δεντρόφυτες νησίδες, και ανάμεσά τους ένας κυρίαρχος κενός χώρος με

⁹⁸ Alan Houghton, *op. cit.*

⁹⁹ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 138.

¹⁰⁰ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 40.

ομίχλη που ενδυναμώνει την αίσθηση του βάθους, του φωτός και της απόστασης. Λέγεται ότι ήταν από τους πρώτους που μετέφερε στα έργα του δικούς του στίχους επιθυμώντας να δημιουργήσει μια σύνθεση των «Sanjue», των «τριών τέλειων τεχνών» που αποτελούν για τους Κινέζους η ποίηση, η καλλιγραφία, και η ζωγραφική. Ο συνδυασμός αυτός ενισχύει την άποψη ότι το έργο μετατρέπεται πλέον σε μέσο έκφρασης της ψυχής του καλλιτέχνη, «αφού δεν αναπαριστά πια ένα αντικείμενο ή ένα τοπίο, αλλά την ίδια του την πνευματικότητα».¹⁰¹

Στην δεύτερη ομάδα καλλιτεχνών της εποχής ανήκουν τέσσερις νεωτεριστές ζωγράφοι που οι Κινέζοι συχνά ονομάζουν «Οι Τέσσερις Μεγάλοι Δάσκαλοι της Δυναστείας Yuan». Πρόκειται για τους Huang Gongwang, Wu Zhen, Ni Zan και Wang Meng. Όλοι τους έζησαν στο κέντρο της πνευματικής αντίστασης ενάντια στη Δυναστεία Yuan, την πόλη Jiangnan. Δεν υπηρέτησαν τον ξένο κατακτητή και δεν έκαναν καμιά προσπάθεια να προσαρμόσουν τη δουλειά τους στο κοινό γούστο. Αντίθετα, δημιούργησαν ένα μεγάλο αριθμό μονόχρωμων τοπίων και θεωρήθηκαν οι αληθινοί μεταλαμπαδευτές της παράδοσης των Νότιων Sung. Θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν, επίσης, πρόγονοι της σχολής των Λογίων που άνθισε τον 15^ο αιώνα, καθιερώνοντας μια ζωγραφική χαρακτηριστική για τον υπερβατικό χαρακτήρα της, την ελευθερία του σχεδίου και την περιφρόνηση της «τεχνικής για την τεχνική»¹⁰². Χρησιμοποιούσαν κυρίως τη μονοχρωμία του μελανιού, την οποία μπορούσαν να διαβαθμίσουν από βαθύ μαύρο μέχρι γκρι απαλό, ρυθμίζοντας την ποσότητα νερού στο μελάνι.

Ο Ταοϊστής Huang Kung wang (1269-1354) ζωγράφιζε εκτεταμένα ορεινά τοπία κυρίως εμπνευσμένα από τα βουνά Fu Chun στα οποία και ζούσε. Στο έργο του *Τριγυρνώντας στα βουνά Fu Chun* (Εικ. 13) για το οποίο δούλεψε 7 ολόκληρα χρόνια,¹⁰³ πρωταγωνιστής είναι το ίδιο το τοπίο. Με ένα δυναμικό σχέδιο που αποτελείται από ελεύθερες, καλλιγραφικές γραμμές που «τρέχουν» προς διάφορες κατευθύνσεις για να δείξουν τη φυσικότητα του τοπίου αλλά και με χρωματική λιτότητα στις ζωγραφισμένες επιφάνειες¹⁰⁴ - χαρακτηριστικό των λόγιων ζωγράφων- κατασκευάζει ένα έργο με

¹⁰¹ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 172.

¹⁰² Alan Houghton, *op. cit.*, σ. 27.

¹⁰³ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 138.

¹⁰⁴ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 174.

πρωτότυπο ύφος και πιο αφηρημένο αναπαραστατικό αποτέλεσμα¹⁰⁵. Η δομή της σύνθεσής του είναι ιδιόρρυθμη, με πολλά οπτικά επίπεδα που κατευθύνουν το μάτι του θεατή σε μια διαδρομή ζικ ζακ από το φόντο της εικόνας στο πρώτο πλάνο και μετά στο φόντο ξανά.¹⁰⁶ Αυτό επιτυγχάνεται με την ποικιλία στα βάθη και με την ύπαρξη πολλών διάσπαρτων επιφανειών λευκού χαρτιού.¹⁰⁷ Ο Huang Kung wang ήταν επίσης από τους πρώτους που συνειδητοποίησαν τις δυνατότητες που προσφέρει η απεικόνιση του φωτός.¹⁰⁸



Εικ. 13: Τριγωνώντας στα βουνά *Fu Chun* του Huang Kung wang.

Η περίπτωση του Ni Tsan (1301-1374) είναι από τις πιο ιδιαίτερες στην κινέζικη ζωγραφική, αφού αγαπήθηκε όσο λίγοι. Καταγόταν από πολύ πλούσια οικογένεια όμως στα σαράντα του αποφάσισε να αφήσει τα υπάρχοντά του στους φίλους του και να ταξιδέψει. Επιθυμία του ήταν να απελευθερώσει τον εαυτό του από τα βάρη της

¹⁰⁵ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 45.

¹⁰⁶ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 138.

¹⁰⁷ Sherman Lee, *op. cit.*

¹⁰⁸ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 176.

ιδιοκτησίας και να απολαύσει μια νέα, ελεύθερη ζωή στη φύση¹⁰⁹. Η θρυλική του αγνότητα και ευγένεια τον έκαναν πρότυπο των λογίων, ενώ η εμφανής απλότητα έργων του όπως το *Στούντιο Rongsi* (Εικ. 14) τα έκανε ιδιαίτερα πρόσφορα για μίμηση από τους μεταγενέστερους. Το όραμά του συνίσταται στην απεικόνιση λιμνών και ακατοίκητης γης λουσμένης σε ασημένιο φως.

Στο *Στούντιο Rongsi*, η σιγουριά με την οποία αποδίδει και δομεί το χώρο του είναι καινοτόμος. Σε αυτή την ερημική τοποθεσία, με μια πλατιά έκταση νερού να κυριαρχεί στο μέσο του πλαισίου του κάθετου κυλίνδρου, διάσπαρτα αφηγηματικά στοιχεία, όπως οι οροσειρές στο βάθος, το μικροσκοπικό περίπτερο, τα δέντρα στο πρώτο πλάνο, σπάνε τη σύνθεση σε διαδοχικές οριζόντιες ενότητες. Ο Νί Tsan είναι ο εκπρόσωπος της «εκτεταμένης σύνθεσης», την οποία όμως καταφέρνει να δέσει με την χρήση κάθετων ενωτικών στοιχείων, όπως τα άφυλλα, ψηλά δέντρα μπροστά, που συνιστούν τον μοναδικό οπτικό σύνδεσμο ανάμεσα στο πρώτο πλάνο και το φόντο¹¹⁰.

Ζωγραφισμένα με απαλό μελάνι σε χαρτί, τα έργα του αναδύουν μια ευαίσθητη και αγνή οπτική εντύπωση. Στον αδειανό από ανθρώπινη παρουσία, αυστηρό κόσμο των τοπίων του οι επιφάνειες μένουν σχεδόν άβαφες¹¹¹. Το σχέδιο κυριαρχείται από την ιδιαίτερα οικονομική χρήση ξηρού μελανιού την απαλή, στακάτη πινελιά, και τις έντονες τελείες μελανιού για το σχηματισμό των βρύων στους βράχους. Η απουσία ομίχλης στο κενό τονίζει περισσότερο τη φωτεινότητα και την καθαρότητα της σύνθεσης.¹¹²

Η εκτέλεση του εικαστικού έργου συντελείται από τον Νί Tsan μέσα σε μια πνευματική πυκνότητα, αφού οι πολυσχιδείς λογοτεχνικές, καλλιγραφικές και εικαστικές ικανότητές του χρησιμοποιούνται σχεδόν αλληλένδετα. Η ευαισθησία του οράματος του Νί Tsan διαχέεται επίσης στην καλλιγραφία και την ποίησή του. Το επίγραμμα του *Στούντιο Rongsi* μεταφέρει τη διάθεση και τις συνθήκες δημιουργίας του έργου:

«Ανεμοδαρμένες και βροχερές μέρες- τι παγωμένη

Εποχή συγκομιδής του σταριού,

Με το πινέλο στο χέρι, πολεμώ τη θλιψη με

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 47.

¹¹² Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*

την αντιγραφή

Ευτυχώς, μπορώ να στηριχτώ πάνω σου, φίλε μου

Για να μου στείλεις παρηγοριά-

Κρασί πεύκου, και κρέας με ρίζες μπαμπού

Που πάντα καταφέρνουν να ζυπνήσουν την όρεξη.»¹¹³



Εικ. 14: Στούντιο *Rongsi* του Ni Tsan.

¹¹³ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 50.

Ο τελευταίος της ομάδας των νεωτεριστών, ο Wang Meng, ήταν αφοσιωμένος αποκλειστικά στην τέχνη της ζωγραφικής. Έζησε πολλά χρόνια ως ερημίτης στα βουνά της περιοχής Suchou, αλλά όταν η δυναστεία των Ming κατέλαβε την εξουσία, ο πρώτος αυτοκράτορας Hung Wu τον προσκάλεσε στην Αυλή του. Κατηγορήθηκε όμως, μαζί με άλλους ζωγράφους, για συνωμοσία, φυλακίστηκε και πέθανε στη φυλακή¹¹⁴.

Ο ζωγράφος αυτός διαφέρει αρκετά από τους προηγούμενους τρεις με την ιδιορρυθμία του ύφους του και τις ασυνήθιστες τεχνοτροπίες που χρησιμοποιεί. Στο έργο του *Αχυροσκέπαστες στοές στο Βουνό Tai* (Εικ. 15) η οροσειρά, θυμίζοντας τα έργα της περιόδου Tang, δεσπόζει στο κέντρο της σύνθεσης, με τη θέα των αχυροσκέπαστων στοών να καταλαμβάνουν μια μεγάλη, πεδινή έκταση στη μέση του ορεινού, βραχόδους τοπίου. Αυτή η αντίθεση ανάμεσα στο βουνό και την περιφραγμένη κοιλάδα, την άγρια και κατοικημένη φύση, τονίζεται περαιτέρω από την «ραχοκοκκαλιά» της σύνθεσης, τον κάθετο άξονα που συντίθεται από τη συστάδα των πεύκων, στη μέση του πρώτου πλάνου, και την κεντρική οροσειρά που υψώνεται μέχρι τον ουρανό.

Η πιο πρωτότυπη συνεισφορά του στην εικαστική σύνθεση είναι η ύπαρξη πολλών, επάλληλων στρωμάτων τοπίου, τοποθετημένων το ένα πίσω από το άλλο έως το πλαίσιο βάθους. Τα στρώματα αυτά τείνουν να σκεπάσουν τον ενδιαμεσο κενό χώρο, το νερό της λίμνης. Οι συνθέσεις του δομούνται σε πολλαπλά οπτικά επίπεδα, που φέρουν διασκορπισμένα στοιχεία που αξίζουν την προσοχή του θεατή: έναν καταρράκτη να κυλά παράλληλα με το αριστερό όριο του πλαισίου, τη σκεπή ενός μικρού αχυροσκέπαστου οικήματος μισοκρυμμένη πίσω από τα δέντρα στην αριστερή όχθη, τη γεφυρούλα στο δεξί άκρο, τους λειασμένους βράχους της οροσειράς.

¹¹⁴ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 148.



Εικ. 15: *Αχρροσκέπαστες στοές στο Βουνό Τάι του Wang Meng.*

Α. Η Δυναστεία των Ming (1368-1644)

Προτεραιότητα της πολιτικής των αυτοκρατόρων Ming (1368-1644) ήταν να διώξουν κάθε ίχνος της Μογγολικής κυριαρχίας (δυναστεία Yuan) και να αναβιώσουν τις παλιές εθνικές παραδόσεις. Τα σύνορα του Βασιλείου έκλεισαν αλλά η αυτοκρατορία ζούσε διαρκώς κάτω από την απειλή επιδρομών από βαρβαρικές ορδές στο Βορρά. Το γενικότερο κλίμα ήταν παρόλα αυτά ειρηνικό. Οι εμπορικές τάξεις πλούτισαν και η ζωγραφική βρήκε νέο, ευρύτερο κοινό απεύθυνσης, με τις μέσες τάξεις να αρέσκονται περισσότερο στη διακοσμητική και την αφηγηματική ζωγραφική¹¹⁵. Οι αυτοκράτορες αναδείχθηκαν σε προστάτες των τεχνών και η ανασυγκροτημένη επίσημη Ακαδημία υιοθέτησε ένα πολύ συντηρητικό προ-λόγιο στυλ ζωγραφικής. Οι λόγιοι ζωγράφοι, όμως, απέφυγαν να επιστρέψουν στους περιορισμούς της Αυλικής Ακαδημίας, και προτίμησαν τη μακρινή και μοναχική απομόνωσή τους έξω από τον κόσμο, σε στενή πάντα επαφή με τη φύση¹¹⁶.

1. Η Σχολή Wu

Η Σχολή Wu, που πήρε την ονομασία της από ένα μέρος του νότιου κήπου της πόλης Shouzhou, είναι η μεγάλη σχολή των λόγιων ζωγράφων της δυναστείας Ming. Οι εκπρόσωποί της προέρχονται από τις τάξεις των αξιωματούχων που εγκατέλειψαν τα δημόσια αξιώματά τους και αποσύρθηκαν στη φύση για να αντλήσουν έμπνευση, την οποία διοχέτευαν τόσο στις εικαστικές όσο και στις ποιητικές δημιουργίες τους. Για το λόγο αυτό, η ζωγραφική της Σχολής Wu θεωρείται τέχνη «αριστοκρατική»¹¹⁷, αφού οι ευγενείς λόγιοι αντιπρόσωποί της απέρριψαν κάθε σχέση με το ζωγραφικό ύφος της Αυτοκρατορικής Ακαδημίας, και ανέπτυξαν μια θεωρία για τη ζωγραφική που θυμίζει πολύ τη δυτική αντίληψη της «τέχνης για την τέχνη».

Θεμελιωτής της Σχολής αυτής θεωρείται ο Shen Chou (1427-1509), μελετητής, γνώστης της τέχνης, ποιητής όσο και ζωγράφος, ερημίτης των βουνών. Αληθινός Κομφουκιανιστής ως προς τη στάση του απέναντι στους δασκάλους του, -που θα πει

¹¹⁵ Alan Houghton, *op. cit.*, σ. 28.

¹¹⁶ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 57.

¹¹⁷ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 185.

εκλεκτικιστής και θαυμαστής του παρελθόντος- μελέτησε και πειραματίστηκε με τις τεχνολογίες του 11^{ου} και 14^{ου} αιώνα χωρίς όμως να καταπιέσει την δική του καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία¹¹⁸. Το έργο του *Ποιητής στην κορυφή του λόφου* (Εικ. 16) καινοτομεί ως προς την δομή, το σχέδιο και τη δραματική του λειτουργία.

Στο έργο κυριαρχούν οι γυμνοί ορεινοί όγκοι, όχι όμως ως μάζες συσσωρευμένων βράχων όπως συνηθίζοταν σε παλαιότερα έργα τοπιογραφίας, αλλά ως αυτόνομες περιοχές που διαχωρίζονται από συστάδες δέντρων. Η ένταση του ορεινού τοπίου δεν αποδίδεται πλέον με την παρουσία ενός θεόρατου βουνού στο κέντρο της σύνθεσης, αλλά χτίζεται με παχιά περιγράμματα, πλατιές δυνατές πινελιές μαύρου μελανιού που αντιπαρατίθενται σε λευκές, αχρωμάτιστες επιφάνειες. Το βλέμμα του θεατή, με μια πρώτη ματιά, τραβά η δυναμική σύνθεση του κέντρου: οι σκούρες επιφάνειες των πυκνόφυτων λόφων, με τα φυλλώματα των δέντρων να μοιάζουν με πλατιές κηλίδες μελανιού και τα κλαδιά τους να διαγράφονται έντονα μπρος από ένα απαλά χρωματισμένο, σχεδόν υπόλευκο φόντο. Σταδιακά όμως το βλέμμα μαγνητίζει η ανθρώπινη φιγούρα που ο καλλιτέχνης έντεχνα τοποθετεί στην άκρη του ψηλότερου, απότομου βράχου. Η φιγούρα αυτή είναι σχεδιασμένη σε δυσανάλογα μεγάλη κλίμακα – καθαρά διακρίνει κανείς τα μαλλιά του λόγιου πιασμένα σε κότσο όπως και το μακρύ ραβδί που κρατά στο χέρι του- και τοποθετείται στη λευκή επιφάνεια που σχηματίζει το πλάτωμα στην κορυφή του βουνού ώστε να τονίζεται περισσότερο η παρουσία της.

Ο Shen Chou τοποθετεί έντεχνα την ανθρώπινη μορφή στην κορυφή του λόφου, να ατενίζει το κενό πάνω στο οποίο είναι γραμμένο το συνοδευτικό ποίημά του. Σκοπός του είναι, όπως και στα έργα του Ma Yuan, ο θεατής να ταυτιστεί με τη μορφή αυτή και να μεταφερθεί στην κορυφή του βράχου, ώστε να συμμετάσχει ολοκληρωτικά στο δικό του δέος και φιλοσοφικό διαλογισμό. Η μελαγχολική και δραματική διάθεση του έργου εντείνεται από τους στίχους:

*Λευκά σύννεφα κυκλώνουν τη μέση του βουνού σαν ζώνη
Δίθινα σκαλοπάτια σε οδηγούν ψηλά, στο κενό που οδηγεί το στενό μονοπάτι.
Μόνος, γέρνοντας στο αγροτικό ραβδί μου, ρεμβάζω σκηνικά στην απόσταση.*

¹¹⁸ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 154.

Η λαχτάρα μου για τις νότες ενός φλάουτου χορταίνει από τα μουρμουρητά του φαραγγιού¹¹⁹.

Οι σκέψεις αυτές αντανακλούν τον προσωπικό, απόμακρο κόσμο του μοναχικού και σοφού ερημίτη που στέκεται πάνω από το πλήθος και την κοινωνία. Ο πλούτος της φύσης αναπληρώνει τις ελλείψεις της απομόνωσης, ενώ με τη δύναμη του πινέλου του και την υψηλή του διάνοια ο λόγιος καταφέρνει να έχει μια πλήρη και απολαυστική ζωή¹²⁰.



Εκ. 16: Ποιητής στην κορυφή του λόφου του Shen Chou.

2. Ο θεωρητικός και καλλιτέχνης Tung Chi-Chang

Το τέλος του 16^{ου} αιώνα σηματοδεύτηκε από τις θεωρίες του Tung Chi Chang (1555-1636), συλλέκτη, ποιητή, καλλιγράφου, κριτικού τέχνης και κορυφαίου τοπιογράφου της γενιάς του που επηρέασε πολύ την εξέλιξη της κινέζικης τοπιογραφίας.

¹¹⁹ *Ibid.*, σ. 158.

¹²⁰ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 71.

Μελέτησε και πειραματίστηκε πάνω στα επιτεύγματα της σχεδόν σύγχρονης του σχολής Wu αλλά και ανέτρεξε στο παρελθόν της κινέζικης τέχνης προσπαθώντας να ανακαλύψει και να θεωρητικοποιήσει τα μυστικά της. Το πιο γνωστό του έργο, το *Λόγος για την τέχνη (Hua Shuo)*, αποτελεί την πρώτη ταξινόμηση της κινέζικης τοπιογραφίας σε περιόδους και ύφη, καθώς και την πρώτη προσπάθεια αξιολόγησης των έργων της.



Εικ. 17 : *Ερημητήριο σε ψηλά βουνά του Tung Chi Chang*

Όπως ήδη αναφέρθηκε¹²¹, ο Tung Chi Chang διακήρυξε στο θεωρητικό του έργο την ανωτερότητα της «Νότιας» Σχολής ζωγραφικής. Πέρα από τις καλλιτεχνικές αρετές της σχολής αυτής που συγκίνησαν και εντυπωσίασαν τόσο τον Tung, η προτίμησή του δεν βασίζεται σε αισθητικά μόνο κριτήρια αλλά και σε φιλοσοφικά και θρησκευτικά. Ο Tung ήταν οπαδός της αίρεσης Zen του Βουδισμού. Η αίρεση αυτή προήλθε από ένα σχίσμα που υπέστη ο Βουδισμός τον ύστερο 7^ο αιώνα μ.Χ., με το ένα τμήμα να απορρίπτει τις τελετουργίες και τη μελέτη και να υποστηρίζει την ελεύθερη πορεία του ανθρώπου προς τη λύτρωση, και το άλλο να καταφεύγει στην δημιουργία προσωποποιημένων θεοτήτων και μεταφυσικών δοξασιών. Το δεύτερο τμήμα κυριάρχησε στην Αυτοκρατορική Αυλή, και στη ζωγραφική εκφράστηκε με έντονα χρώματα και προσεγμένη τεχνική, αυτό που ήδη ονομάσαμε «Ακαδημαϊκό» ύφος¹²², και που ο Tung υποτιμητικά χαρακτήρισε «διακοσμική» τέχνη. Ο Tung άντλησε από το Βουδισμό την έννοια της *μεταμόρφωσης*, την οποία και αναβίβασε σε πρώτιστη δημιουργική δύναμη του αληθινού καλλιτέχνη. Ο άριστος ζωγράφος καταφέρνει να αποδώσει με το έργο του την πραγματικότητα μέσα από το πρίσμα του προσωπικού, ποιητικού του οράματος. Η μίμηση της φύσης δεν είναι σε καμία περίπτωση η ουσία της τέχνης, αφού η ζωγραφική έχει τη δική της ιδιαίτερη λειτουργία: *«Η ζωγραφική δεν μπορεί να αντικαταστήσει τη μαγεία των βουνών και του τοπίου. Όμως τα βουνά και οι λίμνες δεν έχουν τις καθαρές και απόλυτες αρετές του μελανιού και του πινέλου»*.¹²³ Ενώ όμως η μίμηση της φύσης θεωρείται αδυναμία, η μίμηση των μεγάλων καλλιτεχνών είναι για τον Tung ο μόνος δρόμος προς την καλλιτεχνική αρτιότητα. Η κυριότερη έκφανση της έννοιας της μεταμόρφωσης αφορά ακριβώς αυτή τη σχέση του ζωγράφου με την παράδοση. Στο κείμενό του *Συμμόρφωση και Απόσχιση* προειδοποιεί: *«Ακόμη και ένας μεγάλος δάσκαλος ζωγραφικής πρέπει να ξεκινήσει από τη μίμηση. Με το χρόνο θα έρθει η μαεστρία, και με τη μαεστρία η αυθορμησία. Μόλις μαθευτεί καλά και χωνευτεί η μέθοδος από το ζωγράφο, θα μπορεί να κινείται κατά βούληση μέσα και έξω από τη μέθοδο με τις δικές του παραλλαγές, έως ότου απελευθερωθεί πλήρως από τα πρότυπά του»*.¹²⁴ Αξίζει να επισημανθεί το γεγονός πως αυτή η διακήρυξη της πρωτοτυπίας-η οποία παρουσιάζεται

¹²¹ Βλ. και σελίδα 37.

¹²² Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 71.

¹²³ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 190.

¹²⁴ Mary Tregear, *op. cit.*, σσ. 165-166.

όχι ως ατομικό επίτευγμα και θεόσταλη έμπνευση του ζωγράφου όπως συμβαίνει συχνά στη Δύση, αλλά ως καινοτόμος συνδυασμός των παραδοσιακών στοιχείων – δεν αποσυνδέεται από τον εκλεκτικισμό. «Αυτοί που μελετούν τους παλιούς δασκάλους και δεν εισάγουν κάποιες αλλαγές είναι σαν να είναι κλεισμένοι σε ένα φράκτη. Αν κάποιος μιμηθεί τα πρότυπα τόσο στενά, συχνά απομακρύνεται περισσότερο από αυτά»¹²⁵. Παρατηρεί κανείς πως στην Κίνα, η ατομικότητα, ακόμη και στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, υποτάσσεται πάντα στην έννοια του συνόλου.



Εικ. 18: *Τοπίο* του Tung Chi Chang.

¹²⁵ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 88.

Τα έργα του Tung είναι ζωντανά παραδείγματα των θεωριών του. Ως προς την τεχνική και τη σύνθεση δανείστηκε στοιχεία από πολλούς καλλιτέχνες. Στο έργο του *Ερημητήριο σε ψηλά βουνά* (Εικ. 17) μπορεί να παρατηρήσει κανείς πώς μεταμορφώνει τις υφολογικές και τεχνικές ιδιαιτερότητες του Ni Tsan¹²⁶ -υιοθετώντας την χρωματική ατμόσφαιρα, τις κάθετες θεματικές ζώνες, την κενή χωρική απόσταση του κέντρου-εμπλουτίζοντάς τες με διαφορετικές και ποικίλες τεχνικές κυρίως ως προς το σχέδιο και την υφή-χαρακτηριστικός είναι ο χειρισμός των δέντρων. Ακόμη χαρακτηριστικότερο είναι το έργο του *Τοπίο* (Εικ. 18), στο οποίο ενοποιεί κατακτήσεις πολλών ζωγράφων του παρελθόντος καταφέροντας όμως να δώσει ένα ξεχωριστό σύνολο με δική του τεχνοτροπία. Αποτέλεσμα είναι το έργο να απομακρύνεται σημαντικά από τη ρεαλιστική απόδοση της φύσης, και οι μορφές του να θυσιάζουν τη φυσικότητά τους χάρην της αρμονίας και του ρυθμού της σύνθεσης. Οι ατελείωτοι πειραματισμοί πάνω στην σωστή σχέση σχημάτων και σχεδίων μοιάζουν να έχουν απαλλάξει τον καλλιτέχνη από την έγνοια της ακριβούς αναπαράστασης.

Τα σπέρματα της ζωγραφικής αλλά και της θεωρητικής διδασκαλίας του Tung θα βρουν γόνιμο έδαφος και θα τελειοποιηθούν από ζωγράφους των επόμενων γενεών, και ιδιαίτερα από τους Ατομικιστές ζωγράφους της επερχόμενης δυναστείας των Qing. Προς το τέλος της δυναστείας των Ming, η απομόνωση των Κινέζων τερματίστηκε και στη χώρα εφόρμησαν πολλοί Πορτογάλοι, Ισπανοί και Ιταλοί Ιησουίτες ιεραπόστολοι επιφορτισμένοι με το ιερό καθήκον της διάδοσης όχι μόνο του Χριστιανισμού, αλλά και του ευρωπαϊκού πολιτισμού της εποχής τους. Πολλοί απο αυτούς φιλοξενήθηκαν στην Αυτοκρατορική Αυλή και εισήγαγαν στην Κίνα έργα ευρωπαϊκής τέχνης ή ζωγράφιζαν οι ίδιοι πίνακες αντιπροσωπευτικούς των δυτικών τεχνοτροπιών, που ήταν βέβαια ξένες για την κινέζικη τέχνη, όπως η γραμμική προοπτική, η ψευδαίσθηση του όγκου μέσω της χρήσης της σκιάς, και ο ιδιαίτερα μελετημένος χειρισμός των χρωμάτων¹²⁷. Από εκείνη την εποχή σώζονται αρκετά πορτραίτα αυτοκρατόρων και ευγενών με αυτά τα χαρακτηριστικά¹²⁸, ενώ με τον καιρό πληθαίνουν τα υβριδικά έργα που πειραματίζονται

¹²⁶ Βλ. εικ. 14, σελ. 45.

¹²⁷ Alan Houghton, *op. cit.*, σ. 31.

¹²⁸ *Ibid.*

πάνω στην συνδυασμένη χρήση των κατακτήσεων των δύο τόσο διαφορετικών τρόπων – του δυτικού και του ανατολικού.

Ε. Η Δυναστεία των Qing (1644-1912)

Το 1644 η μόνιμη απειλή για τη δυναστεία των Ming, η φυλή των Manchu κατάφερε να καταλύσει την αυτοκρατορία και να εδραιώσει τη δική της δυναμική δυναστεία, αυτή των Qing (1644-1912). Οι Qing λόγω της ξένης καταγωγής τους προσπάθησαν, όπως είχαν κάνει παλαιότερα οι Yuan, να προσαρμοστούν πλήρως στον κινέζικο πολιτισμό, και για αυτό ακολούθησαν μια υπερεθνικιστική πολιτική που επηρέασε και την τέχνη. Οι κατακτητές αναδείχθηκαν σε προστάτες και μακήνες των τεχνών- επιβάλλοντας όμως τα δικά τους πρότυπα, ακριβώς όπως είχε συμβεί και με τους Yuan- ενώ η οικονομική άνθιση του 18^{ου} αιώνα, οι επαφές με τη Δύση, το εμπόριο, η πολιτιστική πολυφωνία, συντέλεσαν ώστε κάποιοι καλλιτέχνες να πειραματιστούν πάνω σε διαφορετικά ύφη και τεχνοτροπίες. Έτσι, έχουμε μια διχοτομία ανάμεσα σε μια ομάδα εκλεκτικιστών καλλιτεχνών και σε μια άλλη που ακολουθεί έντονα αντισυμβατικούς δρόμους, αναδεικνύοντας για πρώτη φορά στην ιστορία της κινέζικης ζωγραφικής την έννοια της ατομικότητας ως πρωτεύουσας.

1. Οι Τέσσερις Wang

Η διδασκαλία του Tung Chi Chang και η μελέτη των παλιών δασκάλων ήταν η βάση πάνω στην οποία αναπτύχθηκε η τέχνη πολλών ζωγράφων στις αρχές της δυναστείας Qing. Τέσσερις καλλιτέχνες με κοινό επίθετο, γνωστοί στην ιστορία της κινέζικης ζωγραφικής ως «Τέσσερις Wang» (Wang Shihmin, Wang Yuanchi, Wang Chien και Wang Hui), διακρίθηκαν για το προσεγμένο χειρισμό του σχεδίου στα έργα τους, και κυρίως για τον επίμονο εκλεκτικισμό τους που τους οδήγησε στο να δημιουργούν όλα σχεδόν τα έργα τους «στον τρόπο» κάποιου παλιότερου δασκάλου¹²⁹. Οι καλλιτέχνες αυτοί θαυμάστηκαν τόσο από την Αυλή όσο και από την αναπτυσσόμενη εμπορική τάξη.

Ο Wang Hui (1632-1717) ήταν μαθητής των Wang Shihmin και Wang Chien, και δάσκαλος στην Αυλή των Qing από το 1691. Στο έργο του *Τοπία στο ύψος του Tang Yin* (Εικ. 19) είναι αξιοπρόσεκτος ο συνδυασμός των απαλών πράσινων και μπλε χρωμάτων με μια μεγάλη ποικιλία γραμμών από μελάνι, που μαρτυρούν την ικανότητά του στο

¹²⁹ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 97.

σχέδιο. Οι αναρίθμητες λεπτές πινελιές που απλώνει στα τοπία του, οριζόντιες, κάθετες και διαγώνιες, δημιουργούν την εντύπωση μιας οργιαστικής βλάστησης, μιας ζωντανής φύσης. Η ποικιλία στην υφή και τον τόνο του μελανιού και των χρωμάτων, η πρωτότυπη συνύπαρξη βράχων και δέντρων είναι οι καινοτομίες που επιφέρει στο ύφος των παλιότερων δασκάλων, δημιουργώντας μια σύνθεση γεμάτη ένταση και ζωντάνια.¹³⁰



Εκ. 19 : Τοπίο στο ύφος του Tang Yin του Wang Hui.

¹³⁰ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 217, Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 98.

Ο πιο καινοτόμος, όμως, από τους εκλεκτικιστές Τέσσερις Wang ήταν ο Wang Yuan Chi (1642-1715). Πρότεινε μια νέα δημιουργική χρήση του χρώματος και ένα νέο χειρισμό της σύνθεσης, ενώ τα έργα του χαρακτηρίζονται από πολλούς δυτικούς θεωρητικούς της τέχνης ως «κυβιστικά», χάρη στον τρόπο με τον οποίο καταφέρνει να αποδώσει τον όγκο και το βάθος.¹³¹ Αυτά τα επιτεύγματά του είναι ευδιάκριτα στο έργο του *Άποψη του Βουνού Hua* (Εικ. 20). Πρόκειται για μια σύνθεση τυπική της κινέζικης παραδοσιακής τοπιογραφίας. Ένας τεράστιος ορεινός όγκος καλύπτει ολόκληρη την αριστερή πλευρά του έργου ενώ την δεξιά καταλαμβάνει μια λίμνη σκεπασμένη από ομίχλη, ένας καταρράκτης και ένα μικρό χωριό στο πρώτο πλάνο. Όμως η αίσθηση του βάθους δεν δημιουργείται από τη σχεδίαση πολλών μικρών ή ακτινωτών γραμμών, ούτε από το παιχνίδι των αναλογιών, ούτε από τη χρήση του ατμοσφαιρικού κενού ή ομιχλώδους χώρου – οι συνήθειες μέθοδοι των καλλιτεχνών μέχρι τότε. Εδώ ο καλλιτέχνης πλάθει πολλούς μικρούς όγκους βράχων, τους οποίους εναποθέτει τον ένα πάνω στον άλλο, καταφέροντας να δημιουργήσει την αίσθηση της απόστασης και του όγκου, και τους χρωματίζει με ελαφρότερους ή σκουρότερους τόνους, σε μια μέθοδο μετατονισμών που «θυμίζει έντονα τον Σεζάν»¹³². Έτσι, «τα τοπία του μεταδίδουν χώρο και βάθος με το να σπάνε την επιφάνεια της εικόνας»¹³³, εύρημα που παρουσιάζει ομοιότητες με τις τεχνικές που συχνά ακολουθεί και ο κυβισμός.

¹³¹ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 175, Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 218.

¹³² Mary Tregear, *op. cit.*, Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 100.

¹³³ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*



Εικ. 20: Άποψη του βουνού Hua
του Wang Yuan Chi

2. Οι Ατομικιστές

«Είμαι πάντα ο εαυτός μου και πρέπει να παρουσιάζω φυσικά τη δουλειά μου. Τα γένια και τα φρύδια των παλιών δασκάλων δεν μπορούν να φυτρώσουν στο πρόσωπό μου. Οι πνεύμονες και τα σπλάχνα των παλιών δασκάλων δεν μπορούν να μεταφερθούν στα σωθικά μου. Εκφράζω τους δικούς μου πνεύμονες και τα δικά μου σπλάχνα και δείχνω τα δικά μου γένια και φρύδια. Αν τήχει και η δουλειά μου πλησιάζει κάποια από των παλιών δασκάλων, είναι αυτοί που έρχονται κοντά μου, όχι εγώ που τους μιμούμαι. Έχω το χάρισμα από τη φύση μου και δεν υπάρχει κανένας από τους παλιότερους δασκάλους τον οποίο δεν μπορώ να ακολουθήσω και να μεταμορφώσω»

Shih Tao¹³⁴

¹³⁴ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 107.

Στον αντίποδα της τάσης του εκλεκτικισμού που με πάθος καλλιεργούσαν τόσο οι αξιωματούχοι ζωγράφοι όσο και πολλοί άλλοι ανεξάρτητοι σύγχρονοί τους, στις αρχές της δυναστείας των Qing αναπτύχθηκε μια τάση ανατροπής των καλλιτεχνικών παραδόσεων, από τις πιο ακραίες στην ιστορία της κινέζικης ζωγραφικής. Κάποιοι καλλιτέχνες υιοθέτησαν τις απόψεις του Tung Chi Chang σχετικά με τη μεταμόρφωση που ο νέος ζωγράφος καλείται να επιφέρει στην παραδοσιακή τέχνη, και τις επέκτειναν σε σημείο του να θεωρούν το προσωπικό ύφος και την πρωτοτυπία ως την ύψιστη καλλιτεχνική αρετή. Η αποκοπή από την παράδοση δεν ήταν βέβαια δυνατό- δεδομένης της προγονολατρείας που χαρακτηρίζει την κινέζικη κοινωνία- να είναι ριζική για την κινέζικη τέχνη σε καμία περίπτωση. Οι ζωγράφοι που ακολούθησαν αυτή την τάση ήταν εμβριθείς γνώστες των τεχνικών των παλαιότερων δασκάλων, όμως η «χρήση της παράδοσης από μέρους τους ήταν ελεύθερη και πρωτότυπη»¹³⁵. Η αντίδραση των καλλιτεχνών αυτών που ονομάστηκαν «Ατομικιστές» δεν περιοριζόταν στον τομέα της τέχνης, αλλά διήπε και τη στάση τους απέναντι στη νέα δυναστεία, την Αυλή αλλά και την κοσμική ζωή γενικότερα. Οι περισσότεροι επέλεξαν το μοναχικό βίο, έγιναν καλόγεροι και διατήρησαν με επιμονή και γενναιότητα το αντιδραστικό τους πνεύμα σε όλη τη διάρκεια της ζωής τους κερδίζοντας το θαυμασμό ακόμη και κάποιων αξιωματούχων της Αυλής που τόσο μέμφονταν. Από τους δεκάδες καλλιτέχνες που οι κριτικοί τέχνης εγγράφουν στο ρεύμα των Ατομικιστών οι πιο γνωστοί είναι οι μοναχοί Kun Tsan και Shih Tao- που οι Κινέζοι αποκαλούν και «Θεμέλιους λίθους»- ο επίσης μοναχός Chu Ta ή Pa ta shan jen και ο ερημίτης Kung Hsien.

Ο μοναχός Shih Tao (1630-1707) ήταν αξιωματούχος της αυλής των Ming που αποσύρθηκε στη φύση όταν οι Qing κατέλαβαν την εξουσία. Τόνιζε την ανάγκη για καθαρό όραμα και άμεση επικοινωνία και σκοπός του ήταν να μην ανήκει σε καμιά σχολή. Στα χρωματικά έργα του, οι απαλές ροζ ή μπλε τελείες και πινελιές χρώματος δημιουργούν το αποτέλεσμα μιας ομιχλώδους ατμόσφαιρας γεμάτης φως¹³⁶. Στα μονόχρωμα έργα του, επινόησε νέες τεχνικές με αποτέλεσμα το σχέδιό του να μοιάζει πολλές φορές άγριο και η σύνθεση εκκεντρική. Κυρίως επηρεάστηκε από το στυλ του Ni Tsan με την τεχνική του ξηρού μελανιού. Στο δοκίμιο του *Συζήτηση για την Τέχνη*

¹³⁵ *Ibid.*, σ. 109.

¹³⁶ Mary Tregear, *op. cit.*, σ. 171.

(*Huayu lu*) που γράφτηκε το 1700, υποστηρίζει πως η τεχνική δεν πρέπει να φυλακίζει τον ζωγράφο. Στο απόσπασμα που παρατίθεται παραπάνω, διακρίνεται έντονα η αντίδρασή του ενάντια στην κυριαρχία της παράδοσης στην εικαστική τέχνη. Για τον Shih Taο ο ζωγράφος δεν είναι δυνατόν να ακολουθεί πιστά τα χνάρια των παλιότερων δασκάλων, αφού δεν μπορεί να νιώσει τα δικά τους συναισθήματα. Καθήκον του είναι να μεταφέρει το προσωπικό του όραμα στη ζωγραφική του, μεταμορφώνοντας τις τεχνικές που του κληροδοτήθηκαν μέχρι να ανακαλύψει το δικό του ξεχωριστό ύφος. Αναφέρεται ακόμη και στο «φυσικό χάρισμα» του ζωγράφου, ιδέα που θυμίζει το ρομαντικό κίνημα της Δύσης – που κορυφώθηκε στον μοντερνισμό- στο οποίο η εξέλιξη στην τέχνη βασίστηκε στη ρήξη με το παρελθόν και την ικανότητα του καλλιτέχνη να δημιουργεί *ex nihilo*. Στην Κίνα, όμως, για λόγους που θα αναλυθούν και στα επόμενα κεφάλαια, ο ατομικισμός δεν έφτασε ποτέ σε ανάλογα σημεία ανάπτυξης.

Η ρήξη με το παρελθόν στην τέχνη του Shih Taο φτάνει τόσο μακριά για τα δεδομένα της κινέζικης κοινωνίας, ώστε κάποια από τα έργα του, όπως το *Δέκα Χιλιάδες άσχημες τελείες μελανιού* να αποτελούν «δηλώσεις πολεμικής ενάντια στην παράδοση»¹³⁷. Με αυτά ισχυρίστηκε ότι ήθελε να σοκάρει όσους επαινούσαν μόνο τους παλιούς δασκάλους. Ριζοσπαστικά είναι και τα μέσα που χρησιμοποιεί στο έργο του *Καταρράκτης στον ποταμό Han* (Εικ. 21). Η τεχνική του βασίζεται στην κυριαρχία της «μίας γραμμής» (στα κινέζικα *yí-hua*), της γραμμής δηλαδή που συμβολίζει την πρώτη, προαιώνια «πινελιά» -κίνηση της δημιουργίας του σύμπαντος¹³⁸. Ο ζωγράφος δημιουργεί κι εκείνος το δικό του εικαστικό σύμπαν σχεδιάζοντας μορφές που μπορούν όλες να αναλυθούν με βάση τη γραμμή, ακριβώς όπως όλα τα όντα, έμψυχα και άψυχα, διέπονται από το ίδιο πνεύμα. Γίνονται σαφείς λοιπόν οι επιρροές του καλλιτέχνη τόσο από το Βουδισμό Zen, που έδινε έμφαση στην έννοια της μεταμόρφωσης και της προσωπικής πορείας, όσο και από τον Ταοϊσμό, ως προς την κυριαρχία του Τάο, του άχρονου Ενός από όπου πηγάζουν όλα τα φαινόμενα.

¹³⁷ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 220.

¹³⁸ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 113.



Εικ. 21: Καταρράκτης στον ποταμό Han του Shih Tao.

Το έργο, όπως αναφέρει ο ίδιος ο ζωγράφος στο επίγραμμά του, μεταφέρει τις εντυπώσεις ενός ταξιδιού στη φύση. Το κυρίαρχο στοιχείο της παράστασης είναι η αφαίρεση, και το τοπίο περιγράφεται με οικονομία μέσων- ελάχιστες αδρές, παχιές πινελιές μελανιού και λίγες αλλά έντονες επιφάνειες χρωμάτων. Ένας λόγιος στέκεται κάτω από τη σκιά μερικών πεύκων στο πρώτο πλάνο, κοιτάζοντας τον καταρράκτη που σχηματίζουν λίγοι απόκρημνοι βράχοι στο φόντο. Άπλετος κενός χώρος μεσολαβεί ανάμεσα στα δύο αυτά κυρίαρχα στοιχεία της σύνθεσης, -πιθανότατα αναπαριστά την επιφάνεια της λίμνης που σχηματίζει ο καταρράκτης- δημιουργώντας την αίσθηση του βάθους. Ο κενός αυτός χώρος, τα χτυπητά χρώματα των βράχων στο φόντο, οι νευρικές γραμμώσεις των βράχων του πρώτου πλάνου και κυρίως η αντίθεση που σχηματίζουν οι

οριζόντιοι και κάθετοι άξονες των φυλλωμάτων των πεύκων και του καταρράκτη αντίστοιχα¹³⁹, προσδίδουν μια ιδιόρρυθμη ένταση στο έργο, που εξισορροπεί τη λιτότητα των μέσων του.

Οι Ατομικιστές ζωγράφοι της περιόδου Qing έθεσαν τις βάσεις ώστε το κριτήριο της πρωτοτυπίας να αποκτήσει ολοένα και μεγαλύτερο έρεισμα στην κινέζικη τέχνη. Οι δουλειές των μεγάλων καλλιτεχνών έγιναν ευκολότερα αναγνωρίσιμες. Ωστόσο, η μοναδικότητα της τεχνοτροπίας τους αποδείχτηκε και παγίδα, αφού το ιδιαίτερο ύφος τους βρήκε πολλούς μιμητές και τα έργα τους αντιγράφηκαν κατά κόρον από τους μεταγενέστερους με επιτυχία¹⁴⁰.

3. Οι Οχτώ Εκκεντρικοί του Yangchou

Με την εισβολή των Qing στην Κίνα στα μέσα του 17^{ου} αιώνα, η πόλη Yangchou στα νότια της χώρας καταστράφηκε. Γρήγορα, όμως, χάρι στην προνομιακή της θέση κοντά στον Κίτρινο ποταμό που ευνοούσε την ανάπτυξη του εμπορίου ψαριών και αλατιού, η οικονομική ευρωστία δεν άργησε να επανέλθει. Οι έμποροι που πλούτισαν άρχισαν να ενδιαφέρονται ενεργά και για την τέχνη, πατρνάροντας την έκδοση βιβλίων, την ανέγερση κτηρίων και την καλλιέργεια κήπων, και ανέθεταν σε ζωγράφους τη διακόσμηση των σπιτιών τους. Όλη αυτή η καλλιτεχνική κίνηση κορυφώθηκε στο έργο των «8 Εκκεντρικών του Yangchou», το οποίο αποτελεί τον κολοφώνα της τάσης των Ατομικιστών ζωγράφων για καινοτομία¹⁴¹. Οι ζωγράφοι αυτοί ήταν λόγιοι αλλά δεν δίσταζαν να πουλήσουν την τέχνη τους στους εμπόρους της πόλης προκειμένου να κερδίσουν τα προς το ζειν. Η καλλιτεχνική τους ανεξαρτησία και εκκεντρικότητα εντοπίζεται στον ιδιόρρυθμο χειρισμό του σχεδίου κυρίως, που συχνά «τείνει προς την αφαίρεση ή τον εξπρεσιονισμό»¹⁴².

Στο έργο ενός από τους εκκεντρικούς, ίσως του συντηρητικότερου, του Hua Yen (1682-1755) *Συζήτηση το φθινόπωρο* (Εικ. 22) η εικόνα οργανώνεται δεξιοτεχνικά σε δύο επίπεδα, στο χαμηλό που αποτελείται από τους συστρεφόμενους βράχους και το περίπτερο του καλλιτέχνη, και στο υψηλό με τις απότομες κορυφές που φτάνουν μέχρι

¹³⁹ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*

¹⁴⁰ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 119.

¹⁴¹ Zhang Jiayi, Nie Chongzheng, *op. cit.*, σσ. 135-136.

¹⁴² Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 222.

τον ουρανό. Οι συστρεφόμενοι βράχοι χαμηλά «στέκονται σε τόνο και κίνηση ως αντίβαρο στα ψηλά βουνά που σχηματίζονται με χρώμα»¹⁴³, έτσι ώστε η ηρεμία της κορυφής να αντιπαρατίθεται με την ένταση των αιχμηρών, τραχιών βράχων και δέντρων της βάσης. Ανάμεσα στα δύο αυτά εξισορροπητικά στοιχεία, τα κλαδιά των δέντρων χάνονται στην ομίχλη που γεμίζει, σαν πνεύμα, την ατμόσφαιρα. Η τεχνική του δεν εντοπίζεται τόσο στο σχέδιο, όσο στην μεγάλη ποικιλία και εναλλαγή των χρωμάτων. Υπάρχουν αναρίθμητες διαφορές υγρής, στεγνής υφής και τόνων καθώς και μικρών, κοφτών πινελιών.



Εικ. 22:
Συζήτηση το φθινόπωρο
του Hua Yen.

¹⁴³ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 129.

4. Η επίδραση της Δυτικής τέχνης

Το κύμα των ιεραποστόλων που είχαν αρχίσει να καταφτάνουν στην Κίνα ήδη από τη δυναστεία των Míng ενισχύθηκε στους επόμενους αιώνες. Οι Ιησουίτες απεσταλμένοι ήταν ευπρόσδεκτοι στην Αυλή των Qíng και από αυτούς μερικοί ήταν οι ίδιοι ζωγράφοι, όπως ο Ιταλός, διάσημος ζωγράφος στην Κίνα, Castiglione, που μελέτησε και υιοθέτησε το κινέζικο ύφος ζωγραφικής σε μεγάλο βαθμό, χωρίς όμως να απαρνηθεί τις τεχνικές της Δύσης. Οι αξιωματούχοι των Qíng ενθουσιάστηκαν από τα ρεαλιστικά πορträίτα του και ενθάρρυναν του κινέζους καλλιτέχνες να υιοθετήσουν τους δυτικούς κανόνες της προοπτικής, γεγονός που ενδυνάμωσε την τάση για αναπαράσταση πιο κοντά στην πραγματικότητα. Κάτω από την Ευρωπαϊκή επίδραση, η κινέζικη ζωγραφική άρχισε να χάνει τον συμβολικό της χαρακτήρα, αφού ο σκοπός της δεν ήταν πια η «αναδημιουργία» του σύμπαντος και η μελέτη του μεγαλείου της φύσης αλλά η καταγραφή των φυσικών φαινομένων και της καθημερινής ζωής. Η προσπάθεια για «τεχνική τελειότητα σε ότι αφορά στην ομοιότητα»¹⁴⁴ καθώς και για υιοθέτηση των δυτικών τεχνοτροπιών έκλεψε από την κινέζικη τοπιογραφία ιδιαίτερα του 20^{ου} αιώνα «το πνευματικό περιεχόμενό της που ήταν και ο λόγος ύπαρξής της»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Alan Houghton, *op. cit.*, σ. 34.

¹⁴⁵ *Ibid.*

ΕΝΟΤΗΤΑ 2^η
Η ΑΠΟΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗ

Κεφάλαιο 3^ο – ΟΙ ΘΡΗΣΚΕΙΕΣ

Α. Η ανάπτυξη της φιλοσοφικής σκέψης στην Κίνα

Την περίοδο από τον 12^ο έως τον 5^ο αιώνα π. Χ. η φυλή των Chou κατάφερε να επιβάλλει την εξουσία της στα πολυάριθμα φεουδαρχικά κρατίδια στα οποία ήταν χωρισμένη η Κίνα. Η σχετική ηρεμία που επήλθε με την κυριαρχία των Chou, συντέλεσε στην ανάπτυξη του κινέζικου πολιτισμού, αφού μια σειρά από κανόνες, έθιμα και τελετουργίες καθιερώθηκαν ευνοώντας την κοινωνική ισορροπία¹⁴⁶. Το έδαφος ήταν πλέον έτοιμο και για την καλλιέργεια της φιλοσοφικής σκέψης. Προς το τέλος της δυναστείας, όταν η διαμάχη ανάμεσα στα φεουδαρχικά κρατίδια που υπέβοσκε όλους αυτούς τους αιώνες εντάθηκε απειλητικά, η παραδοσιακή τάξη και τα ιδανικά της έδειξαν σημάδια παρακμής. Το κενό ήρθαν να καλύψουν πολλές φιλοσοφικές θεωρίες και συστήματα, και η περίοδος αυτή της ελεύθερης ανάπτυξης της θεωρητικής σκέψης ονομάστηκε και «Περίοδος των φιλοσόφων»¹⁴⁷. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο των έντονων πνευματικών διεργασιών, η διδασκαλία του Κομφούκιου (551-479 π.Χ.) ήταν μια προσπάθεια να διασωθεί ο παραδοσιακός πολιτισμός και τα ιδανικά του, μέσω της καθιέρωσης ενός βαθύτερου υποστρώματος ηθικών αξιών κυρίως ως προς την οργάνωση της κοινωνίας.

Το 481 π.Χ. η συνοχή της χώρας τελικά καταλύθηκε και ακολούθησε μια περίοδος μεγάλης αναταραχής και συγκρούσεων γνωστή ως «Περίοδος των Μαχομένων Βασιλείων» (481-221π.Χ.). Οι βαρβαρικές επιδρομές έφεραν την κοινωνία σε επαφή με νέες αρχές και κανόνες διοίκησης, οι πληθυσμοί αυξήθηκαν και οι απαιτήσεις των ηγεμόνων των κρατιδίων εξαντλούσαν τους υποτελείς. Τότε ήταν που σημειώθηκε μια «βαθμιαία απόσπαση της φιλοσοφίας από τη θρησκεία και την παραδοσιακή ηθική»¹⁴⁸, οι Κομφουκιανιστικές αρχές επεκτάθηκαν φιλοσοφικά για να περιλάβουν και ένα σύστημα ολοκληρωμένης θεώρησης του κόσμου, ενώ άλλες σχολές σκέψης με καθαρά μεταφυσικό υπόβαθρο, όπως ο Ταοϊσμός, έκαναν την εμφάνισή τους.

¹⁴⁶ Chiang Yee, *The Chinese Eye. An Interpretation of Chinese Painting*, Bloomington, Indiana University Press, 1964, σ. 62.

¹⁴⁷ Μαξ Κάλτενμαρκ, *Ο Λάο Τσε και ο Ταοϊσμός*, Αθήνα, Πόρινος Κόσμος, 1986, σ. 9.

¹⁴⁸ *Ibid.*

Οι δύο αυτές θεωρίες, ο Κομφουκιανισμός και ο Ταοϊσμός, εμφανίστηκαν ταυτόχρονα αποκηρύσσοντας την πραγματικότητα της εποχής τους και συνέταξαν ένα φιλοσοφικό πλαίσιο που ισχυρίζονταν ότι ήταν ικανό να φέρει αρμονία στη ζωή του ανθρώπου. Οι αντιλήψεις τους για τη φύση και το σύμπαν ήταν η αυτούσια μεταφορά των κοινωνικών τους αξιών. Κύριος άξονας της διδασκαλίας του Κομφούκιου και αργότερα του Μένκιου, ήταν κάποιοι πρακτικοί κανόνες ηθικής συμπεριφοράς, η υιοθέτηση των οποίων πίστευαν ότι μπορούσε να οδηγήσει στη σωτηρία και την αρμονική λειτουργία της κοινωνίας. Ο Κομφουκιανισμός αναγνώριζε το αναπόφευκτο της καταστροφικής και ανταγωνιστικής φύσης του ανθρώπου, αλλά προσπάθησε να «μειώσει το κεντρί της με το να δέσει την κοινωνία σε ένα σύστημα αμοιβαίας εξάρτησης»¹⁴⁹. Επρόκειτο για μια αισιόδοξη, θετική ή για άλλους ουτοπιστική θεωρία για την κοινωνία και την ιστορία, που απαιτούσε ενεργό συμμετοχή από την πλευρά των πιστών της. Από την άλλη ο Ταοϊσμός, μέσα από τα διδάγματα του Λάο Τσε και του Τσουάνγκ Τσε, κήρυττε πως η αλλαγή στα κοινωνικά και πολιτικά ήθη δεν ήταν αρκετή για να επιφέρει την αρμονία. Ο κόσμος για αυτούς ήταν ένα πεδίο μάχης στο οποίο οι άνθρωποι πάλευαν μεταξύ τους μέχρις εσχάτων προκειμένου να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες τους. Η μοναδική λύση για την επικράτηση της ειρήνης είναι η εσωτερική μεταμόρφωση του ανθρώπου, η επανεκπαίδευσή του στο μεγάλο σχολείο της φύσης, από το οποίο καλείται να διδαχθεί την τέχνη της ζωής- όχι από τους ανθρώπινους νόμους, όπως υποστήριζε ο Κομφουκιανισμός¹⁵⁰. Η ζωή στη φύση εναρμονίζει τον άνθρωπο με τους προαιώνιους Νόμους του Σύμπαντος, του διδάσκει τη συνύπαρξη με τα υπόλοιπα όντα του φυσικού κόσμου, και έτσι οι αιτίες της καθημερινής αντιπαλότητας φαντάζουν ασήμαντες.

Τα δύο αυτά συστήματα σκέψης, που όπως θα αποδειχτεί στη συνέχεια είχαν κοινή βάση αλλά διέφεραν ως προς τις εκδηλώσεις, επηρέασαν εξίσου την κινέζικη σκέψη και τέχνη και σε συνδυασμό με τα κηρύγματα του Βουδισμού που έκανε την εμφάνισή του αρκετούς αιώνες αργότερα, αποτελούν τους κύριους άξονες πάνω στους οποίους θεμελιώθηκε η νατουραλιστική φιλοσοφική θεώρηση της ζωής όπως εκφράστηκε στην τοπιογραφία.

¹⁴⁹ Chiang Yee, *op. cit.* σ. 64.

¹⁵⁰ *Ibid.*, σ. 63

B. Ο Κομφουκιανισμός

Κάτω από το σύστημα ηθικών κανόνων που φαίνεται να είναι η διδασκαλία του Κομφουκιανισμού κρύβεται μια ολόκληρη κοσμοθεωρία που έχει- κι εδώ διαπιστώνεται η συγγενεία του με τον Ταοϊσμό- απαρχή και επίκεντρο τη φύση. Η ουσία της κομφουκιανιστικής σκέψης θεμελιώνεται πάνω στο μοντέλο της φυσικής τάξης, και όχι στην ανθρώπινη κοινωνία. Ο άνθρωπος δεν είναι για τον Κομφούκιο το κέντρο του σύμπαντος, αλλά μια έκφανση της Συμπαντικής δημιουργίας, ένα μέρος μόνο της «Παγκόσμιας Τάξης» που κυβερνά όλα τα πλάσματα, έμψυχα και άψυχα, που υπάρχουν στον Ουρανό και τη Γη¹⁵¹. Η επιβίωση του ανθρώπου εξαρτάται από το βαθμό συμμόρφωσής του με αυτή την τάξη. Η κοινωνία θα πρέπει κι αυτή να εναρμονίζεται με τους νόμους της αφού αποτελεί δημιούργημα και οργανικό μέλος της και γιατί «κάθε κοινωνική αταξία εκθέτει το σύμπαν»¹⁵².

Η αρμονία μεταξύ του Ανθρώπου και της Παγκόσμιας Τάξης επιτυγχάνεται μέσω της προσεκτικής και ακριβούς τήρησης των εθίμων και των ηθικών κανόνων συμπεριφοράς. Πρότυπο για την τήρηση αυτών των κανόνων είναι ο σοφός άνθρωπος, ο οποίος αδιαφορεί για τα υλικά αγαθά και θέτει ως σκοπό της ζωής του την ατομική τελειότητα, την πνευματική καλλιέργεια και την ηθική ακεραιότητα. Ο σοφός αποτελεί το καλό παράδειγμα για τους υπόλοιπους ανθρώπους μέσω της στάσης του. Δεν διδάσκει την αρετή αλλά την εξασκεί. Η αρχή αυτή συναντάται και στη διδασκαλία του Κομφούκιου, ο οποίος έλεγε: «*Προτιμώ να μη μιλάω. Γιατί, ο Ουρανός μιλάει; Οι τέσσερις εποχές ακολουθούν τον ρυθμό τους, όλες οι υπάρξεις δέχονται τη ζωή, μιλάει όμως ο Ουρανός;*»¹⁵³. Η τήρηση των κοινωνικών κανόνων θεωρείται εξίσου φυσιολογική και απαραίτητη με την εκπλήρωση των φυσικών αναγκών του ανθρώπου. Όπως αυτές δεν διδάσκονται αλλά μαθαίνονται βιωματικά από τον άνθρωπο, «όπως οι συμπεριφορές των όντων υπόκεινται στη ρυθμιστική δράση του Ουρανού, έτσι και οι συμπεριφορές των ανθρώπων δέχονται την επιρροή της τάξης που εκφράζεται μέσα από τη συμπεριφορά του σοφού»¹⁵⁴. Για τον Κομφουκιανισμό, το πρότυπο του σοφού βρίσκεται την ιδανική του ενσάρκωση στο πρόσωπο του ηγεμόνα, αφού αυτός είναι απαλλαγμένος

¹⁵¹ Alan Houghton, *op. cit.* σ. 5.

¹⁵² Μαξ Κάλτενμπαρκ, *op. cit.*, σσ. 10-11.

¹⁵³ Μαρσέλ Γκαρνέ, *Η κινέζικη σκέψη*, Αθήνα, Γνώση, 1992, σ. 508.

¹⁵⁴ *Ibid.*

από τις έγνοιες της καθημερινότητας και μπορεί να αφοσιωθεί αποτελεσματικότερα στην προσωπική του τελειοποίηση, εφαρμόζοντας ευλαβικά τους εθιμοτυπικούς κανόνες.¹⁵⁵ Ο Αυτοκράτορας ως «γιος του Ουρανού» εκτός από κοσμικό έχει και θρησκευτικό κύρος¹⁵⁶, βρίσκεται στην κορυφή της κοινωνικής ιεραρχίας, και επηρεάζει με τη συμπεριφορά του όλο το πλαίσιο των αρχόντων και ευγενών, που παραδειγματίζονται και συμμορφώνονται στους νόμους, διαφυλλάσσοντας την κοσμική τάξη. Έτσι ολόκληρη η κυβέρνηση αφοσιώνεται στην «επικράτηση της εμπιστοσύνης, την καλής συνεννόησης, της χρηστότητας»¹⁵⁷. Η καλλιέργεια των κυβερνόντων και η πιστή εφαρμογή των ηθικών κανόνων είναι η βασική προϋπόθεση της σωστής διακυβέρνησης¹⁵⁸. Σε αυτή την αντίληψη οφείλεται και το γεγονός ότι πολλοί από τους Κινέζους αυτοκράτορες και αξιωματούχους προσπαθούσαν να διακριθούν ως λόγιοι, συγγραφείς, ποιητές, καλλιγράφοι ή και ζωγράφοι. Το ιδανικό της καλλιέργειας επέδρασε στην κινέζικη κοινωνία σε τέτοιο βαθμό ώστε οι πνευματικοί άνθρωποι απολάμβαναν τιμές και εκτίμηση περισσότερο από τους υπόλοιπους.¹⁵⁹

Ωστόσο ο Κομφουκιανισμός δεν εξαιρούσε τους απλούς ανθρώπους από τη δυνατότητα να καλλιεργήσουν την προσωπικότητά τους και να γίνουν σοφοί. Κάτω από την θετική επίδραση των κρατούντων, όλοι οι άνθρωποι μπορούν και πρέπει να συνεισφέρουν στο σύνολο, τηρώντας τα καθήκοντά τους προς την οικογένειά τους και την κοινωνία γενικότερα¹⁶⁰. Ο Κομφούκιος καταδίκασε ιδιαίτερα τον άνθρωπο που ενδιαφέρεται για το προσωπικό του συμφέρον και μόνο: «Ο καλλιεργημένος άνθρωπος γνωρίζει τη σημασία του ορθού χαρακτήρα, ενώ ο κακός άνθρωπος γνωρίζει τη σημασία του κέρδους»¹⁶¹. Η προσωπική τελείωση, η ενσάρκωση του προτύπου του σοφού από τον οποίο εξαρτάται η κοινωνική αρμονία, είναι μια αδιάκοπη ατομική προσπάθεια για τον καθένα, ένας στόχος ζωής που απαιτεί αφοσίωση και επιμονή. Όταν εξασκείται από όλους σε ατομικό επίπεδο τότε «μπορεί βαθμιαία να επεκταθεί σε όλο τον κόσμο»¹⁶². Η κύρια παραίνεση της κομφουκιανιστικής σκέψης συνοψίζεται στη φράση: «Πρώτα

¹⁵⁵ *Ibid.*, σ. 510.

¹⁵⁶ Μαξ Κάλτενμαρκ, *op.cit.*, σ. 11.

¹⁵⁷ Μαρσέλ Γκαρνέ, *op.cit.*

¹⁵⁸ Μαξ Κάλτενμαρκ, *op.cit.*, σ. 14.

¹⁵⁹ Alan Houghton, *op.cit.* σ. 4.

¹⁶⁰ Chiang Yee, *op.cit.* σ. 66.

¹⁶¹ *Ibid.*, σ. 67.

¹⁶² *Ibid.*

καλλιέργησε την προσωπικότητά σου, μετά κράτα την οικογένειά σου σε τάξη, μετά έχε τη χώρα σου σε καλή κατάσταση και μετά διατήρησε την ειρήνη στον κόσμο»¹⁶³.

Παρόλο που η κομφουκιανιστική θεωρία έχει ως πεδίο εφαρμογής την κοινωνία και τις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους, η αναχώρηση από την κοσμική ζωή και η απόσυρση στη φύση δεν καταδικάζονται. Τα *Ανάλεκτα*, τα γραπτά κείμενα του Κομφούκιου που η παράδοση θέλει να έσωσαν οι μαθητές του¹⁶⁴, περιέχουν τη διαπίστωση: «Ο σοφός άνθρωπος βρίσκει απόλαυση στο νερό, ο ενάρετος στα βουνά»¹⁶⁵. Στο ίδιο κείμενο ο Κομφούκιος επιδοκιμάζει ακόμη περισσότερο την μοναχική ζωή στη φύση γράφοντας: «Έχοντας αρκετό φαγητό και λαχανικά για να φάω, και μόνο νερό για να πιω, και το λυγισμένο μου χέρι για μαξιλάρι, μπορώ ακόμη να βρω την ευτυχία σε αυτά τα πράγματα. Θεωρώ τα πλούτη και την τιμή που απέκτησα από τη μη ορθή συμπεριφορά κενά και φευγαλαία σύννεφα»¹⁶⁶. Παρατηρεί κανείς ωστόσο πως η αποχώρηση από την κοινωνία και η απόδραση στη φύση δεν έχει αξία καθ' αυτή, αλλά χρησιμοποιείται για την καταδίκη της μη ορθής συμπεριφοράς. Τα στοιχεία που καθιστούν τους ερημίτες άξιους σεβασμού και τιμής είναι η ικανότητά τους να απαρνιούνται τη δόξα και τις τιμές των αξιωμάτων και η δυνατότητα να αφοσιώνονται μέσω της μελέτης και της τέχνης στην πνευματική τους καλλιέργεια. Σε καμιά περίπτωση ο Κομφουκιανισμός δεν αναβιβάζει την απόδραση από «τα εγκόσμια» σε ύψιστο στόχο του ανθρώπου, όπως θα κάνει αργότερα ο Ταοϊσμός. Προσφέρει ωστόσο τη βάση για την ανάπτυξη ενός φιλοσοφικού ιδανικού που μέσα στα πλαίσια του Ταοϊσμού αναπτύχθηκε και αυτονομήθηκε για να συνδέσει ακόμη στενότερα τον άνθρωπο με τη φύση.

Γενικά, η Κομφουκιανιστική σκέψη έχει ως άξονα τόσο τον άνθρωπο όσο και τη φύση. Μελετά το μοντέλο της φυσικής τάξης και ιεραρχίας των όντων και το προσαρμόζει στην κοινωνία, κυρίως σε τομείς όπως η πολιτική και η ηθική. Η διδασκαλία του Κομφούκιου που πρέσβευε την εφαρμογή μιας ενεργούς ηθικής, την ανάληψη δράσης από την πλευρά του ατομου με σχεδόν ανθρωπιστικά κίνητρα, θεσμοθετήθηκε από τους μεταγενέστερους -κυρίως αξιωματούχους- και κατέληξε να γίνει ένας σχολαστικός κώδικας συμπεριφοράς και τρόπων που έδινε μεγαλύτερη

¹⁶³ *Ibid.*, σ. 66.

¹⁶⁴ Μαξ Κάλτενμαρκ, *op.cit.*, σ. 13.

¹⁶⁵ Sherman Lee, *op.cit.*, σ. 4.

¹⁶⁶ Chiang Yee, *op. cit.*, σ. 71.

έμφαση στην απαρέγκλιτη τήρηση των αρχών του παρά στην θετική επίδραση που θα μπορούσε να έχει η ουσιαστική υιοθέτησή του από το κοινωνικό σύνολο. Για πολλούς αιώνες ο κώδικας αυτός έγινε «η βασική σύμβαση της Αυτοκρατορίας»¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Alan Houghton, *op.cit.*

Γ. Ο Ταοϊσμός

Η εμφάνιση του Ταοϊσμού – όπως ήδη σημειώθηκε- ήταν σύγχρονη με αυτή του Κομφουκιανισμού. Ο δεύτερος υιοθετήθηκε σύντομα από την επίσημη εξουσία και διαδόθηκε σε όλα τα στρώματα του πληθυσμού. Προς το τέλος της δυναστείας Han (206π.Χ.- 221μ.Χ.) το κράτος είχε παρακμάσει και οι εισβολές ξένων φυλών, οι εξεγέρσεις υποδουλωμένων κρατιδίων και η γενικευμένη αταξία προκαλούσαν εντάσεις και αιματηρές συγκρούσεις. Η περίοδος των Νότιων και Βόρειων Δυναστειών που ακολούθησε (219-580 μ.Χ.) ήταν μια ταραγμένη εποχή πολέμων, δυστυχίας και γενικής απογοήτευσης. Η οργάνωση της δυναστείας των Han είχε καταρρεύσει και δεν διαφαινόταν προοπτική βελτίωσης της κατάστασης. Ο Κομφουκιανισμός, με την εμμονή στην τήρηση των κανόνων και της τάξης δεν φαινόταν να καλύπτει τις ψυχολογικές και συναισθηματικές ανάγκες των ανθρώπων της εποχής, που πίστευαν ότι η κοινωνία ήταν ένα πεδίο ατελειώτων μαχών χωρίς ελπίδα ειρήνευσης. Η απελπισία τους έσπρωχνε ν' αναζητήσουν διαφυγή σε λιγότερο ταραγμένες σφαίρες διαβίωσης. Κάποιοι επέλεξαν την ηρεμία της ζωής στα χωράφια ή στη θάλασσα ως ψαράδες, ενώ κάποιοι άλλοι, πιο ριζοσπαστικοί, μόναζαν στα άγρια βουνά της κινέζικης επαρχίας, όπου ο απόηχος των συγκρούσεων δεν έφτανε να καταστρέψει τη γαλήνια ηρεμία τους.

Οι αντιδράσεις αυτές ήταν επηρεασμένες από την ταοϊστική διδασκαλία. Ο Ταοϊσμός δεν πίστεψε στην πιθανότητα σωτηρίας του κόσμου μέσα από τη ρύθμιση της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Απέρριψε εντελώς την κοινωνική ζωή και διακήρυξε ότι ο μόνος δρόμος προς την ανθρώπινη ευτυχία είναι η εναρμόνιση με τη φύση. Ο Ταοιστής ήταν πολύ περισσότερο ατομικιστής από τον Κομφουκιανιστή, αφού αρνούσαν να συνεισφέρει στο κοινωνικό σύνολο μέσω της δράσης του¹⁶⁸. Επιπλέον ο Ταοϊσμός παρείχε και ένα ευρύτερο φαντασιακό και μεταφυσικό πλαίσιο σκέψης στον άνθρωπο που του επέτρεπε να διατυπώσει φιλοσοφικά ερωτήματα σχετικά με το σύμπαν και την ανθρώπινη φύση.

Θεμελιωτής του Ταοϊσμού θεωρείται ο Λάο Τσε, για τον οποίο πολύ λίγα στοιχεία είναι γνωστά. Η παράδοση λέει ότι έζησε προς το τέλος της δυναστείας των Chou (1111-481π.Χ.) και ότι είχε το χάρισμα της μυστικής ενόρασης. Η διδασκαλία του συνοψίζεται στο βιβλίο *Τάο Τε Τσινγκ* (*Το βιβλίο του Τάο και του Τε*). Η έλλειψη

¹⁶⁸ Chiang Yee, *op. cit.*, σ. 72.

ομοιογένειας στο ύφος του βιβλίου κάνει πολλούς μελετητές να ισχυρίζονται ότι αποτελεί ένα συνονθύλευμα απόψεων, θεωριών, ρητών και δοξασιών από πολλές σχολές σκέψεις συγγενείς με τον Ταοϊσμό¹⁶⁹. Αποτελείται από 81 κεφάλαια και χωρίζεται σε δύο μέρη, με το πρώτο να αφιερώνεται στο Τάο, και το δεύτερο στο Τε.

Η λέξη Τάο -συστατικό στοιχείο σχεδόν όλων των θρησκευτικών και φιλοσοφικών σχολών στην Κίνα, κοινή στον Ταοϊσμό, τον Κομφουκιανισμό αλλά και τον Βουδισμό- δεν μπορεί να μεταφραστεί επακριβώς και με μια μόνο έννοια, ούτε ακόμη και στην κινέζικη γλώσσα. Σε γενικά πλαίσια δηλώνει το δρόμο, την πορεία, την κατεύθυνση που κάποιος ακολουθεί στη ζωή του. Η Κομφουκιανιστική σκέψη συνέδεσε το Τάο με την πορεία προς την υιοθέτηση και ενσάρκωση των ηθικών κανόνων. Ο Ταοϊσμός, όμως, της απέδωσε και μεταφυσικό περιεχόμενο, συμβολίζοντας το δρόμο επικοινωνίας ανάμεσα στις ανώτερες δυνάμεις, αυτές που εκπροσωπούν τη Γη και τον Ουρανό. Η επικοινωνία αυτή επιτυγχάνεται με τη μεσολάβηση του ανθρώπου. Ιδανικός μεσολαβητής θεωρείται ο βασιλιάς, ο μάντης, ο πιστός του ταοϊσμού όταν καταφέρνει να εξαγνιστεί από την επιθυμία και την ψευδαίσθηση, να ανακαλύψει την παγκόσμια τάξη μέσα του και να εναρμονιστεί με τους νόμους του σύμπαντος. Η έννοια της παγκόσμιας τάξης συναντάται και στον Κομφουκιανισμό, όμως στον Ταοϊσμό αναλύεται περαιτέρω και διευρύνεται για να περιλάβει και μια θεωρία για την καταγωγή του σύμπαντος και για το Τάο, που είναι η αρχή όλων των όντων και των φυσικών φαινομένων.

Η έννοια του Τάο συνδέεται στενά με τον τρόπο με τον οποίο οι Κινέζοι αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα. Ο Ταοϊστικός τρόπος σκέψης συμφωνεί στο ότι ο ανθρώπινος νους αντιλαμβάνεται την εξωτερική πραγματικότητα βάσει διακριτών και καθορισμένων εννοιών και ιδιοτήτων που αποδίδει στα φαινόμενα, όμως παράλληλα υποστηρίζει ότι η ουσιαστική φύση των πραγμάτων και των καταστάσεων που βιώνει ο άνθρωπος δεν συμπεριλαμβάνεται στις ιδέες που σχηματίζει για αυτά. Η αιτία είναι ότι ο στατικός αντιληπτικός μηχανισμός της ανθρώπινης σκέψης δεν είναι ικανός να συλλάβει την υπέρτατη αρχή τους, το Τάο.

Το Τάο είναι η μητέρα όλων των πραγμάτων που υπάρχουν ανάμεσα στον Ουρανό και τη Γη. Πρόκειται για ένα «δίκτυο» απροσμέτρητο και αιώνιο, που ο

¹⁶⁹ Philip Rawson and Laszlo Lcgeza, *Tao: The Chinese Philosophy of Time and Change*, London, Thames and Hudson, 1973, σ. 8.

άνθρωπος δεν μπορεί να το κατονομάσει -παρά μόνο συμβατικά- γιατί δεν γνωρίζει τις ιδιότητές του. Οι δύο υπέρτατες αρχές που οι Ταοϊστές συνέδεσαν με το Τάο είναι η αλλαγή και η συνεχής κίνηση μέσα στο χρόνο. Κάθε ον είναι λειτουργικό κομμάτι αυτού του δικτύου και ταυτόχρονα αδιάψευστη εκδήλωσή του. Όλα τα πράγματα έχουν μέσα τους το Τάο, άρα όλα, έμψυχα και άψυχα, βρίσκονται σε κατάσταση συνεχούς μεταλλαγής.¹⁷⁰ Ο άνθρωπος είναι ικανός να αντιληφθεί όσες από τις ιδιότητες των πραγμάτων μπορούν οι αισθήσεις του να συλλάβουν, όπως το σχήμα, η μορφή κλπ. Αυτές οι αισθητές ιδιότητες ονομάζονται Λι. Από το Τάο όμως γεννιούνται και «μη όντα», δυνάμεις αόρατες που στερούνται αισθητών για τον άνθρωπο ιδιοτήτων. Στον Ταοϊσμό τόσο τα όντα όσο και τα «μη όντα» είναι εξίσου σημαντικά για την ανθρώπινη ευτυχία.

Οι κατηγοριοποιήσεις του νου στην κινέζικη σκέψη διαφέρουν από την δυτική και στο θέμα των αντιθέτων. Ενώ στη Δύση οι αντιτιθέμενες έννοιες δεν συγκλίνουν ποτέ και ο πολιτισμός θεμελιώνεται πάνω σε ένα διαλεκτικό πνεύμα που καλείται να κατονομάσει τα πράγματα, να τα κατηγοριοποιήσει και να προβεί σε σαφείς διαχωρισμούς και διακρίσεις, στην Κίνα οι δύο ετερογενείς αλλά αλληλοσυμπληρούμενες αρχές του Γιν και του Γιάνγκ, παρέχουν μια ενωτική αντίληψη του κόσμου και των πραγμάτων.

Η διττή φύση της συμπαντικής τάξης σύμφωνα με τον Ταοϊσμό αντανάκλαται στην εναλλαγή των εποχών, της μέρας και της νύχτας, του θερμού και του ψυχρού. Αυτή η διπολικότητα ενυπάρχει σε όλα τα όντα, έμψυχα και άψυχα, και ρυθμίζει τη συμπεριφορά τους. Το Γιν συμβολίζει τη σκιά, το κρύο, τη θηλυκότητα, την παθητικότητα, τη δεκτικότητα, τη Γη. Το Γιάνγκ το φως, το Αρσενικό, τη ζέση, την επιθετικότητα, τον Ουρανό. Όλα τα όντα περιέχουν και τα δύο αυτά στοιχεία σε διαφορετικές το καθένα αναλογίες, που συνεχώς ανατρέπονται. Όταν κυριαρχεί το Γιάνγκ, τα όντα ρέουν προς την δραστηριότητα, την ανάπτυξη ενεργειών, ενώ η επικράτηση του Γιν προκαλεί την αναδίπλωση και την παθητικότητα. «Η ατελείωτη διαλεκτική τους σε δόνηση και σχήματα κυμάτων»¹⁷¹, η αέναη εναλλαγή αυτών των δύο

¹⁷⁰ *Ibid.*, σ. 10.

¹⁷¹ *Ibid.*, σ. 12.

δυνάμεων καταφέρνει να «κινεί το δίκτυο του Τάο»¹⁷² και να θεμελιώνει τον κύκλο της ζωής και της φθοράς. Στόχος του Ταοϊστή είναι η εναρμόνιση με τις δύο αυτές δυνάμεις της φύσης. Σύμφωνα με τη διδασκαλία του Λάο Τσε, «μέσα στον κόσμο, ο καθένας διακηρύσσει πως ότι είναι ωραίο είναι πράγματι ωραίο. Έτσι όμως θεμελιώνεται η ασχήμια. Καθένας διακηρύσσει πως ότι είναι πράγματι καλό είναι αναμφισβήτητα καλό. Έτσι όμως θεμελιώνεται και το μή καλό. Το υπάρχει και το δεν υπάρχει θεμελιώνονται αμοιβαία. [...] Το μικρό και το μεγάλο δεν υφίστανται παρά μόνο συγκριτικά.»¹⁷³ Για αυτό αρκεί να βγαίνει κανείς από τον κύκλο των αντιθέσεων και να τοποθετηθεί στη σφαίρα του Τάο, μέσα στα στο οποίο συμβιβάζονται οι αντιθέσεις.

Το παιχνίδι αυτό των εναλλαγών εδράζεται θεωρητικά στο *Βιβλίο των Αλλαγών*, ή *I-Τσινγκ*, ένα από τα βασικότερα κείμενα του Ταοϊσμού. Σε αυτό, όλα τα πράγματα, τα φαινόμενα και οι ιδέες του κόσμου αναπαριστώνται με βάση το Γιν και το Γιάνγκ, που με τη σειρά τους συνοψίζονται στο σύμβολο της γραμμής. Η γραμμή εμφανίζεται σε δύο τύπους, διακεκομμένη για το Γιν, συνεχής για το Γιάνγκ (Εικ. 22). Οι δύο αυτοί τύποι συνδυάζονται για να σχηματίσουν οχτώ τρίγραμμα, που διατάσσονται σε κύκλο-σύμβολο του χωροχρόνου του Σύμπαντος- απεικονίζοντας τύπους ή φάσεις αλλαγής. Κάθε τρίγραμμα έχει το δικό του όνομα και αντιστοιχεί σε ορισμένη διεύθυνση, εποχή του χρόνου, ώρα της ημέρας, και συμβολισμό. Ο συμβολισμός του αντλείται «από το ποσοστό Γιν ή Γιάνγκ που διαθέτε»¹⁷⁴. Για παράδειγμα το τρίγραμμά που αποτελείται από τρεις γραμμές Γιάνγκ ονομάζεται Κιέν και συμβολίζει τον Ουρανό, ενώ το τρίγραμμα που απαρτίζεται από τρεις γραμμές Γιν ονομάζεται Κουέν και συμβολίζει τη Γη¹⁷⁵. Τα τρίγραμμα μπορούν να διαταχθούν έτσι ώστε να σχηματίζουν και εξάγραμμα και τότε «συμβολίζουν το σύνολο των πραγματικότητων, κατά τρόπο είτε συνθετικό (τρίγραμμα) είτε αναλυτικό (εξάγραμμα)»¹⁷⁶. Το *Βιβλίο των Αλλαγών* ήταν διαδεδομένο τόσο στους κύκλους των λογίων, όσο και στον απλό λαό που το χρησιμοποιούσε ως εγχειρίδιο μαντείας. Δεν επρόκειτο για ένα μέσο ανάλυσης των φαινομένων ή των σταθερών καταστάσεων της πραγματικότητας, αλλά για μια έκφραση της κυκλικής πορείας της ζωής, των κυκλικών σχημάτων του χρόνου που πηγάζουν από το Τάο.

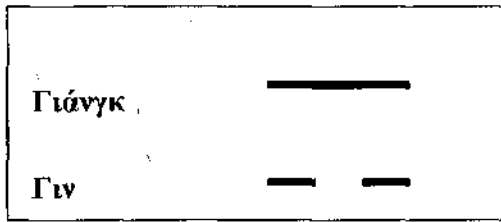
¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Μαξ Κάλτενμαρκ, *op.cit.*, σ. 83.

¹⁷⁴ Philip Rawson and Laszlo Legeza, *op.cit.*, σ. 14.

¹⁷⁵ Μαξ Κάλτενμαρκ, *op.cit.*, σ. 49.

¹⁷⁶ *Ibid.*



Εικ. 22

Το Τάο είναι άμεσα συνδεδεμένο με την έννοια του Τε. Η βασική ερμηνεία του Τε είναι «αρετή», και στον Κομφουκιανισμό θεωρείται ίδιον των σοφών ανθρώπων που ακολουθούν το Τάο Τε, τον «δρόμο της αρετής», μέσα από την μελέτη και την εφαρμογή των κανόνων. Το Τε στον ταοϊσμό διατηρεί τη σημασία της αρετής, αλλά η έννοια χάνει τον ηθικό της χαρακτήρα και γενικεύεται, αφού «κάθε ον με φυσική ή επίκτητη αρετή έχει Τε»¹⁷⁷. Η αρετή εδώ είναι μια ιδιότητα που διακρίνει τα προερχόμενα από το Τάο πλάσματα που αποκτούν υπόσταση. Πρόκειται δηλαδή για μια ενέργεια που υλοποιείται σε κάθε ον ή φαινόμενο αυτού του κόσμου. Η αποτελεσματικότητα του Τε είναι που προσδίδει συγκεκριμένη μορφή στις εκδηλώσεις του Τάο, την «απροσδιόριστη φυσική τάξη» που ταξινομεί και ρυθμίζει το σύνολο των πραγματοποιημένων αρετών.

Κάθε φορά που το Τε ενσαρκώνει το Τάο, όταν δηλαδή εκπληρώνεται το Τάο Τε, δημιουργούνται όντα με ιδιότητες είτε ορατές, αισθητές, είτε αόρατες, όντα που για τον άνθρωπο μπορεί να «είναι» ή και να «μην είναι». Πιο αναλυτικά, το Τάο πραγματώνεται με δύο τρόπους: ο πρώτος ονομάζεται «Γιέου», ορατό, και εκφράζει την «παρουσία αισθητών από τον άνθρωπο ποιότητων μέσα στο είναι»¹⁷⁸ και συναντάται στα όντα τα οποία αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος. Η αντίληψη των πραγμάτων γεννά και την επιθυμία αφού κινητοποιεί τον άνθρωπο και τον ωθεί στη δράση με σκοπό την απόκτησή τους. Ο δεύτερος τρόπος εκδήλωσης του Τάο είναι το Γου, το αόρατο, η ανέκφραστη ουσία δίχως αντιληπτές από τον άνθρωπο ιδιότητες, που υπάρχει μέσω των αισθητών εκδηλώσεών της στον κόσμο και τη φύση. Το Γου ωθεί στη μη επιθυμία και δράση. Ο άνθρωπος που, πέρα από το Γιέου, συλλογίζεται και τον αόρατο κόσμο του Γου μπορεί

¹⁷⁷ *Ibid.*, σ. 51.

¹⁷⁸ *Ibid.*, σ. 61.

να συμπλέει με τη φύση σε όλη της την έκταση. Η πραγματικότητα συντίθεται μέσω της γνώσης τόσο των ορατών όσο και των αόρατων «δυνάμεων» των όντων. Ο πιστός του Τάοισμού προσπαθεί να νιώσει τον μη αισθητό κόσμο μέσω της περισυλλογής και του μυστικισμού. Αρνούμενος τις αισθήσεις του προσπαθεί να ενωθεί με το απόλυτο του σύμπαντος¹⁷⁹.

Τόσο το Γιέου όσο και το Γου οφείλουν την καταγωγή τους στο Τάο, τη Μητέρα του Κόσμου. Το Τάο είναι η μήτρα σύγκλισης όλων των αντιθέτων, η ενωτική αρχή την οποία μόνο μπορούμε να συλλάβουμε κατά προσέγγιση. Παίζοντας με τις λέξεις, οι αρχαίοι ταοϊστές εκτός από το «Τάο» έδωσαν διάφορα γενικά ονόματα (επίθετα θα μπορούσε να πει κανείς) στην αρχή αυτή θεωρώντας ότι το ιδιαίτερο όνομά της δεν θα μπορούσαν ποτέ να το έχουν ανακαλύψει: *Τα* (τεράστιο) ή *Τάι* (υπέρτατη ενότητα) ή *Τα-ι* (το υπέρτατο ένα) ή *Τάι -ι* (η απόλυτη ενότητα). Ο τρόπος με τον οποίο όλα καταλήγουν να ενοποιούνται, να συγχέονται και να αλληλοεξαρτώνται στην κινέζικη σκέψη φανερώνεται από την αναπαράσταση της γέννησης του κόσμου όπως παρατίθεται στο *Τάο Τε Τσινγκ*:

*Το Τάο έδωσε γέννηση στο Ένα
Το Ένα έδωσε γέννηση στο Δύο
Το Δύο έδωσε γέννηση στο Τρία
Το Τρία έδωσε γέννηση στα 10000 όντα¹⁸⁰.*

Η δράση του Τάο εκφράζεται στην ενότητα, η οποία διαιρείται σε Γιν και Γιάνγκ για να μπορέσει να γεννήσει τη ζωή. Κάθε ον εμπεριέχει αυτή τη δυϊκότητα η οποία, συνδυασμένη με «το μέτρο του ρυθμού αυτής της ένωσης»¹⁸¹, συνθέτει το Τρία όπως εκφράζεται στα 10000 όντα, σε όλα τα ορατά και αόρατα στοιχεία, δηλαδή, της φύσης. Αυτά μπορούν να ενταχθούν σε πέντε μεγάλες κατηγορίες, σε πέντε εμβλήματα των τομέων του κόσμου, τα οποία διαδέχονται το ένα το άλλο και συνδέονται με τις εποχές, με τα σημεία του ορίζοντα καθώς και με τις κύριες «ουσίες» της φύσης¹⁸². Πρόκειται για: το νερό που τοποθετείται στο βορρά και αντιστοιχεί με το χειμώνα, η φωτιά που

¹⁷⁹ *Ibid.*, σ. 62-63.

¹⁸⁰ *Ibid.*, σ. 67.

¹⁸¹ *Ibid.*, σ. 68.

¹⁸² Μαρσέλ Γκαρνέ, *op. cit.*, σ. 330.

τοποθετείται στον νότο και αντιστοιχεί με το καλοκαίρι, το ξύλο στην ανατολή που εκφράζει την άνοιξη, και το μέταλλο στη δύση αντίστοιχο του φθινοπώρου¹⁸³. Στο κέντρο τοποθετείται η γη, έμβλημα του ιδανικού μήνα που χωρίζει το έτος στις δύο κύριες περιόδους: το εξάμηνο του φθινοπώρου-χειμώνα και το εξάμηνο της άνοιξης-καλοκαιριού.¹⁸⁴ Αυτές οι κατηγοριοποιήσεις της κινέζικης σκέψης που εξηγούνται λογικά (π.χ. είναι εύκολο να συμπαιράνει κανείς την κοινή συγγένεια του νότου, της φωτιάς και του καλοκαιριού με την ιδιότητα του ζεστού) ενέπνευσαν πολλά συστήματα μαντείας και ιδιαίτερα γεωμαντείας. Πιο γνωστό από αυτά είναι το φενγκ σουί, σύμφωνα με το οποίο ο άνθρωπος, παρατηρώντας και εκτιμώντας τη διαδοχή και επίδραση αυτών των υλικο-χωροχρονικών κατηγοριών προσπαθεί να εναρμονίσει τη δράση του στο χώρο και το χρόνο με τις δυνάμεις και τα στοιχεία της φύσης.

Έχει σημειωθεί ήδη η σημασία της κίνησης ως μεταμόρφωσης που μετατρέπει το Τάο από μια ενότητα αδιαφοροποίητη και άμορφη σε μια πολλαπλότητα υλοποιούμενη στα όντα και τη ζωή. Όμως τα όντα ποτέ δεν χάνουν τη βαθύτερη σύνδεσή τους με την αρχή τους, το Τάο, και οφείλουν να επιστρέφουν πάντα σε αυτό, συμμορφούμενα με το ρυθμό της παγκόσμιας τάξης. Γι' αυτό και η κίνηση του Τάο είναι κυκλική και έχει τη μορφή της αέναης επιστροφής στη ρίζα, όπως θεμελιώνεται από την αλληλοδιαδοχή των αντιθέτων, του Γιν και του Γιάνγκ, του Γιέου (ορατού) και του Γου (αόρατου). Ο Ταοϊστής μέσω της μη δράσης προσπαθεί να υπερβεί τον κύκλο των αντιθέτων στοχεύοντας μόνο το Κενό, την απουσία γνώσεων και επιθυμιών, ώστε να εναρμονιστεί και με τις δύο όψεις της φύσης, την ορατή και την αόρατη και να εισέλθει στον κύκλο του Τάο, της αφθαρσίας και της υπέρτατης ενότητας. Προσπαθεί να αποβάλλει τη γήινή του υπόσταση, ανηλεώς παρούσα μέσα από τις δυστυχίες, τον πόνο και την ανάγκη και να συλλογιστεί το άπειρο. Η διδασκαλία του Λάο Τσε ως απόπειρα σωτηρίας του ανθρώπου θέτει ερωτήματα με απολήξεις τόσο υπαρξιακές όσο, κυριότερα, μεταφυσικές: «Έχουμε μεγάλη αγωνία επειδή έχουμε σώματα. Αν δεν είχαμε σώματα, τότε τι αγωνία θα μπορούσαμε να έχουμε;»¹⁸⁵. Το ερώτημα αυτό θα μπορούσε να είναι ενδεικτικό και των Βουδιστικών δοξασιών, οι οποίες, ιδιαίτερα στην κινέζικη εκδοχή τους, τη Ζεν ή Συλλογιστική σχολή, παρουσιάζουν βασικές ομοιότητες με την κινέζικη ταοϊστική

¹⁸³ *Ibid.*, σ. 323.

¹⁸⁴ *Ibid.*, σ. 326.

¹⁸⁵ Chiang Yee, *op. cit.* σ. 76

σκέψη, γεγονός που πιθανότατα εξηγεί και την άμεση αποδοχή και προσαρμογή της Ινδικής αυτής φιλοσοφίας στην Κίνα¹⁸⁶.

Δ. Ο Βουδισμός

Ο Βουδισμός, πριν εισαχθεί στην Κίνα τον 1^ο μ. Χ. αιώνα, είχε ήδη γύρω στα 500 χρόνια ζωής στην Ινδία, με ένα αξιόλογο όγκο κειμένων, δοξασιών και έργων τέχνης. Η πρώτη επαφή των Κινέζων με το Βουδισμό έγινε μέσω των δρόμων του εμπορίου, και όχι με ιεραπόστολους όπως συνέβη, για παράδειγμα, στην περίπτωση του Χριστιανισμού. Πολλοί κινέζοι έμποροι ασπάστηκαν τον Βουδισμό και έγιναν οι πρώτοι κήρυκες του στη χώρα τους.¹⁸⁷ Το 335 μ.Χ. με αυτοκρατορικό διάταγμα επιτράπη επισήμως στους Κινέζους να γίνονται βουδιστές μοναχοί. Στους επόμενους αιώνες πολλές αιρέσεις δημιουργήθηκαν κυρίως λόγω των διαφορετικών ερμηνειών που απέδιδαν στα βουδιστικά κείμενα οι κινέζοι μοναχοί που τα μετέφραζαν στα μοναστήρια.¹⁸⁸ Στο τέλος του 4^{ου} αιώνα η Βόρεια Κίνα υποδουλώθηκε σε βαρβαρικές φυλές από τη Σιβηρία που θεμελίωσαν τη Δυναστεία των Wei και ασπάστηκαν τον Βουδισμό. Σε αυτές θα πρέπει να αποδοθεί η εξοικείωση των Κινέζων με τον Βουδισμό. Η νέα θρησκεία διαδόθηκε και υιοθετήθηκε από μεγάλο μέρος του πληθυσμού γεγονός για το οποίο μαρτυρά ο εμπλουτισμός της κινέζικης τέχνης με βουδιστικά σύμβολα και θέματα, η εμμονή στον ανθρωπομορφισμό καθώς και η άνθιση της γλυπτικής, όπως εκδηλώνεται στα πολλά Βουδιστικά σπήλαια και ναούς που δημιουργήθηκαν ανά τη χώρα. Οι εποχές εκείνες ήταν ιδιαίτερα ταραγμένες και ο Βουδισμός με τις δοξασίες του υποσχόταν την απόρριψη του κόσμου και τη αποφυγή του πόνου με τεχνικές σωματικής λήθης που βρήκαν μεγάλη απήχηση σε όλα τα στρώματα της κινέζικης κοινωνίας και τελικά απέκτησαν κυρίαρχη θέση στο φαντασιακό του κινέζικου λαού.

Ιδιαίτερα σεβαστή στην Κίνα ήταν η μορφή του πρίγκιπα Sakyamuni, ο οποίος απαρνήθηκε τον βασιλικό θρόνο και έγινε ζητιάνος αναζητώντας λύτρωση για τον άνθρωπο. Αυτός κήρυξε ότι οι αιτίες του ανθρώπινου πόνου είναι πέντε: η γέννηση, ο θάνατος, τα γηρατειά, η αρρώστια και ο πόνος. Μετά από περισυλλογή και εξάσκηση

¹⁸⁶ *Ibid.*, σ. 79.

¹⁸⁷ Gabriele Fahr-Becker, *op. cit.*, σ. 93.

¹⁸⁸ *Ibid.*, σ. 94.

κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο μόνος τρόπος απαλλαγής του ανθρώπου από αυτές είναι να τις λησμονήσει. Η λησμονιά του πόνου καθίσταται δυνατή γιατί τα φαινόμενα και η ζωή έχουν ως αρχή τους το κενό, οπότε όσα οι ανθρώπινες αισθήσεις αντίλαμβάνονται δεν είναι παρά ψευδαισθήσεις. Η αυτοκτονία απαξιώθηκε ως πιθανή λύση του μαρτυρίου της ζωής λόγω της πίστης του Βουδισμού στην μετενσάρκωση. Η ψυχή του ανθρώπου δεν απαλλάσσεται με το θάνατο, αλλά επιστρέφει στη γη με διαφορετική κάθε φορά μορφή. Η μόνη διέξοδος από τις δυστυχίες της ανθρώπινης ζωής είναι η διαφυγή από αυτόν τον εφιαλτικό κύκλο των μεταμφώσεων.¹⁸⁹

Αυτό μπορεί να επιτευχθεί αν ο άνθρωπος προσπαθήσει να αποφύγει την εμπειρία του πόνου, μέσα από την καταπίεση των επιθυμιών και αναγκών του. Τότε απαλλάσσεται από το άγχος και την άγωνα προσπάθεια και εξομοιώνει το όνειρο με την πραγματικότητα. Πλάθει έναν κόσμο αιώνιας γαλήνης στον οποίο κατοικεί ανενόχλητη η ψυχή. Έτσι ενώνεται πνευματικά με την αληθινή φύση του σύμπαντος, την υπέρτατη Αρχή, η οποία στέκεται πάνω από διαφορές και αντιθέσεις όπως ο θάνατος και η ζωή, η χαρά και η θλίψη, η ηδονή και ο πόνος.¹⁹⁰

Ο Βουδισμός αποτελείται από δύο κύριες σχολές σκέψης και πρακτικής που εφαρμόζονται από τους πιστούς του. Η πρώτη είναι η σχολή Hinayana ή το Μικρό Όχημα. Σύμφωνα με αυτή, οι άνθρωποι πρέπει να αφοσιώνονται στην επίτευξη της προσωπικής τους λύτρωσης. Μέσω της αυτοσυγκέντρωσης και της στέρησης, ο πιστός καταφέρνει να απαλλαγεί από τις εγνοίες του φυσικού κόσμου και περιέρχεται σε νιρβάνα, σε μια κατάσταση απόλυτου κενού και γαλήνης. Τότε κατακτά τον τίτλο του Βούδα. Η δεύτερη σχολή σκέψης, η Mahayana (Μεγάλο Όχημα) έθετε ως πρότυπα τους «Βουτισάτβα», όσους δηλαδή, παρόλο που είχαν κατορθώσει να λυτρωθούν και να απαλλαγούν από τις δυστυχίες, καθυστερούσαν την εισαγωγή τους σε νιρβάνα προκειμένου να βοηθήσουν και άλλους ανθρώπους. Παρατηρεί κανείς ότι η πρώτη σχολή θέτει ένα πρότυπο ατομικισμού που στη δεύτερη σχολή αντικαθίσταται από τον αλτρουισμό και την κοινωνική αλληλεγγύη- στοιχείο που θα μπορούσε να παραλληλιστεί με την ηθική κοινωνική αποστολή του ανθρώπου στη διδασκαλία του Κομφουκιανισμού. Το Μεγάλο Όχημα ανέπτυξε μια ιδιαίτερη μυθολογία θεοτήτων, λυτρωτών και αγίων

¹⁸⁹ Chiang Yee, *op. cit.* σ. 80.

¹⁹⁰ *Ibid.*, σ. 82.

καθώς και τεχνικές και τελετουργίες που βοηθούν τον άνθρωπο στον επίπονο αγώνα του προς τη λύτρωση, και αυτό εκφράστηκε μέσα από πλήθος λατρευτικών και καλλιτεχνικών αντικειμένων. Ίσως για αυτό η λέξη Βουδισμός στην κινέζικη γλώσσα μεταφράζεται *xiangjiao*, δηλαδή «εικαστική διδασκαλία»¹⁹¹. Ο Βουδισμός Mahayana εξαπλώθηκε στη νότια και ανατολική Ασία.

Πιο δημοφιλής, όμως, στην Κίνα έγινε η αίρεση του Βουδισμού Zen, που παρουσίαζε πολλές ομοιότητες με τη συλλογιστική του Ταοϊσμού, κυρίως ως προς την εμμονή στο θέμα της αποχής από την κοινωνική ζωή και της διαβίωσης στη φύση όπου το πνεύμα μπορεί ανεμπόδιτο ν' αναπτυχθεί. Η θεμελίωση της σχολής αυτής ήταν που συντέλεσε και στην απομάκρυνση της τέχνης από τα ανθρωπομορφικά θέματα για να αφοσιωθεί στην αναπαράσταση της φύσης¹⁹².

¹⁹¹ Gabriele Fahr- Becker, *op. cit.*, σ. 94.

¹⁹² Chiang Yee, *op. cit.* σ. 84.

Κεφάλαιο 4^ο – ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

Α. Τα γενικά χαρακτηριστικά

Πριν ερμηνευθούν τα κυριότερα χαρακτηριστικά της κινέζικης τοπιογραφίας θα ήταν χρήσιμο να γίνει μια σύντομη ανακεφαλαίωση των ιστορικών συνθηκών που συντέλεσαν στη γένεση και καθιέρωσή της ως το σημαντικότερο είδος της κινέζικης ζωγραφικής. Στην Κίνα, τα πρώτα δείγματα της εικαστικής τέχνης και ειδικότερα της ζωγραφικής αντλούν τα θέματά τους από τις επίσημες τελετουργίες και τους μύθους της εποχής. Οι ζωγράφοι, με παρότρυνση της κρατικής εξουσίας, προσπαθούν να ελέγξουν τα αισθήματα των απλών ανθρώπων που ήταν ιδιαίτερα επιρρεπείς στην προκατάληψη, και να τους διδάξουν υποταγή στον ηγεμόνα μέσα από προειδοποιητικές ιστορίες και μύθους που αφορούν δράκους, πνεύματα και άλλα υπερφυσικά όντα, σύμβολα της εξουσίας¹⁹³. Η περίοδος σταθερότητας και συνοχής της χώρας που εγκαινιάστηκε με τη δυναστεία των Chou συνέβαλλε στην ενίσχυση του διδακτικού χαρακτήρα της ζωγραφικής. Κάτω από αυστηρή και συστηματική αυτοκρατορική επιτήρηση οι ζωγράφοι καλούνταν να γνωρίσουν στους πολίτες τις ποικίλες εθιμοτυπικές και νομικές υποχρεώσεις τους και η τέχνη, προκειμένου να εξυπηρετήσει το σκοπό αυτό, επικεντρώνεται στην τάξη, τη σαφήνεια και την ένταση της αναπαράστασης, παρά στην ομορφιά¹⁹⁴. Η κατάλυση της αυτοκρατορίας και η άκρως ανταγωνιστική εποχή των Μαχομένων Βασιλείων, συνέτεινε, όπως έχει ήδη αναφερθεί, στην άνθιση της φιλοσοφικής σκέψης. Την ένδοξη εποχή της συνένωσης της αυτοκρατορίας υπό τους Han η ζωγραφική, επηρεασμένη από τις φιλοσοφικές θεωρίες που είχαν ήδη διαδοθεί, λειτούργησε ως έκφραση των εσωτερικών αναζητήσεων των καλλιτεχνών. Όμως οι προσπάθειες στερέωσης της συνοχής του βασιλείου στα πρώτα χρόνια της Δυναστείας μέσω της υιοθέτησης των κομφουκιανιστικών ιδεωδών φαίνεται ότι ήταν ιδιαίτερα πιεστικές, με αποτέλεσμα οι ταοϊστικές επιρροές να μην είναι ακόμη εμφανείς στη ζωγραφική. Η Βουδιστική τέχνη που εισήχθη στη χώρα την ύστερη περίοδο Han (1^ο μ.

¹⁹³ *Ibid.*, σ. 21.

¹⁹⁴ *Ibid.*, σ. 22.

Χ. αιώνα) μετέδωσε στην κινέζικη ζωγραφική τον ανθρωπομορφικό και αναπαραστατικό της χαρακτήρα και την εμπλούτισε με θέματα θρησκευτικά¹⁹⁵.

Η επιρροή του Ταοισμού που πρέσβευε την απομάκρυνση από τις έγνοιες της καθημερινότητας εκφράστηκε καταρχήν στην λογοτεχνία. Με τον καιρό, όμως, η απεικόνιση λογοτεχνικών θεμάτων στη ζωγραφική γινόταν ολοένα και πιο συχνό φαινόμενο, ενώ παράλληλα οι λόγιοι επιδόθηκαν με ζήλο στην άσκηση της τέχνης της ζωγραφικής την οποία θεώρησαν υψηλή πνευματική ενασχόληση. Σταδιακά η ζωγραφική απομακρυνόταν από την «τεχνική» αποστολή της για να αποκτήσει φιλοσοφικό περιεχόμενο¹⁹⁶. Οι νέες ταραχές και συγκρούσεις της περιόδου των Νότιων και Βόρειων Δυναστειών που ακολούθησε έδωσαν και πάλι ώθηση στη θρησκευτική και φιλοσοφική σκέψη. Οι άνθρωποι τότε στράφηκαν για παρηγοριά στα κηρύγματα του Ταοισμού και του Βουδισμού γυρεύοντας καταφύγιο στην «άσκηση της φυσικής ζωής των αισθήσεων και του μυαλού»¹⁹⁷. Τους επόμενους αιώνες η τοπιογραφία κυριάρχησε στην Κίνα.

Παρόλο που ο θρησκευτικός χαρακτήρας δεν ήταν ποτέ απών από την κινέζικη ζωγραφική, θα ήταν μάλλον εύστοχη η παρατήρηση ότι η θρησκεία ήταν περισσότερο το έναυσμα για την εμφάνιση της τοπιογραφίας, παρά ο αληθινός προορισμός της. Η τέχνη στην Κίνα μοιάζει να σκιαάζει τη θρησκεία ή την επιστήμη ως προς τον βαθμό απόδοσης και έκφρασης της κινέζικης σκέψης. «Αντί για τη θρησκεία, οι κινέζοι προτιμούσαν την τέχνη της ζωής στον κόσμο. Αντί για τη λογική, είχαν μεγαλύτερη έφεση για τον ποιητικό και φαντασιακό στοχασμό. Και αντί για την επιστήμη, κυνηγούσαν τις φαντασίες της αστρολογίας, της αλχημείας, της γεωμαντείας και του διαβάσματος της τύχης»¹⁹⁸.

Στην κινέζικη σκέψη είναι επίσης άγνωστη η διαφορετικότητα και η αντίθεση Θεού και ανθρώπου αφού η ανώτατη θρησκευτική αρχή, το Τάο, ήταν απρόσωπη και θεωρούνταν πηγή κάθε φυσικής έκφρασης της ζωής. Η εν δυνάμει «θεοποίηση» του ανθρώπου μέσω της ένωσής του με το Τάο επαφίονταν στη δική του προσπάθεια και συνέπεια. Σε αυτό το πλαίσιο αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κομφουκιανισμός δεν μπορούσε

¹⁹⁵ *Ibid.*, σ. 27.

¹⁹⁶ *Ibid.*, σ. 29.

¹⁹⁷ *Ibid.*, σ. 31.

¹⁹⁸ George Rowley, *Principles of Chinese painting*, Princeton, Princeton University Press, 1959, σ. 3.

να δώσει μια θρησκευτική απάντηση στις μεταφυσικές αναζητήσεις του ανθρώπου, και ουσιαστικά δεν έφερε χαρακτηριστικά αληθινής θρησκείας. Ο Κομφούκιος ποτέ δεν θεοποιήθηκε παρόλο που η διδασκαλία του αποτελούσε έναν από τους σημαντικότερους άξονες της κινέζικης κουλτούρας για πάνω από δύο χιλιάδες χρόνια.¹⁹⁹ Την τάση ιεροποίησης των ηθικών και θρησκευτικών δασκάλων οι Κινέζοι αντικατέστησαν με τη λατρεία του παρελθόντος και ιδιαίτερα των προγόνων, οι οποίοι έχαιραν τιμών και εκτίμησης που πλησίαζαν τα όρια της αγιοποίησης, και ενσάρκωναν τις σταθερές αρχές και τα πρότυπα της κινέζικης κοινωνίας²⁰⁰.

Πέρα από το απρόσωπο του χαρακτήρα της η κινέζικη τέχνη δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί καθαρά θρησκευτική και για έναν επιπλέον λόγο: μοιάζει με συμπύλημα όλων των δοξασιών της κινέζικης σκέψης. Η προσπάθεια κατάταξης των έργων σε Κομφουκιανιστικά, Ταοϊστικά και Βουδιστικά αποδεικνύεται μάταιη, γιατί οι τρόποι έκφρασης που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι αντλούν στοιχεία από όλο το φάσμα της κινέζικης κουλτούρας, ή καλύτερα, αντανακλούν την κοινή στάση των τριών αυτών δοξασιών απέναντι στον κόσμο και τη φύση. Έχουν ήδη αναλυθεί τα σημεία σύγκλισης των τριών θρησκειών, καθώς και το νατουραλιστικό τους υπόβαθρο. Οι Κινέζοι καλλιτέχνες, είτε κομφουκιανιστές λόγιοι, είτε Βουδιστές μοναχοί, είτε Ταοϊστές ερημίτες, κατάφεραν και σε αυτό το θέμα να συμβιβάσουν τις αντιθέσεις και να ανακαλύψουν τον ενωτικό κρίκο που δένει αρμονικά και τα τρία συστήματα σκέψης.²⁰¹ Έτσι, σε ένα έργο ο Κομφουκιανισμός μπορεί, για παράδειγμα, να επικρατεί στο θέμα της πνευματικής καλλιέργειας του καλλιτέχνη, ο Ταοϊσμός στο θέμα της αναχώρησης από τα εγκόσμια, ο Βουδισμός στην προσπάθεια καταστολής των επιθυμιών. Η συγχώνευση αυτή έδωσε στον Κινέζο ζωγράφο ισορροπία και δύναμη. Ο Κομφουκιανισμός πρόσθεσε στο έργο τέχνης τη μετριοπάθεια και τη λόγια υπόσταση του, ο Ταοϊσμός την ελευθερία, τη ρήξη, το μυστήριο, και ο Βουδισμός την αδιαφορία για την ακριβή αναπαράσταση των μορφών. Ο τελικός σκοπός ήταν πάντα η αναζήτηση της εσωτερικής πραγματικότητας του ανθρώπου και του σύμπαντος όπως εκδηλώνεται στη φύση.

¹⁹⁹ *Ibid.*, σ. 12.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Chiang Yee, *op. cit.*, σ. 47.

Η σχέση ανθρώπου και φύσης είναι, λοιπόν, το νήμα που συνδέει την κινέζικη τοπιογραφία με τη κοινή βάση των τριών θρησκειών αλλά και με την κινέζικη σκέψη στο σύνολό της. Η κινέζικη σκέψη αντί να φτάνει στα δύο άκρα της «ανθρώπινης κυριαρχίας ή της ανθρώπινης ανεπάρκειας»²⁰², αντί να θεωρεί τη φύση είτε απειλή είτε πεδίο προς εκμετάλλευση όπως συχνά συμβαίνει στη Δύση, εξιδανικεύει τον φυσικό κόσμο και τον εξισώνει με τον άνθρωπο αλλά και με την υπέρτατη αρχή της δημιουργίας. Η λύτρωση από τις δυστυχίες του κόσμου και τα βασανιστικά ερωτήματα της ύπαρξης δεν απαντώνται εξ ουρανού, αλλά μέσω της παθητικότητας και της μη δράσης του ατόμου που οδηγεί στην πνευματική ένωσή του με τη φύση. Στο γαλήνιο τοπίο της, σε μια κατάσταση δεκτικότητας, ο άνθρωπος είναι έτοιμος να συλλάβει την υπόσταση του Παγκόσμιου Πνεύματος²⁰³, το οποίο καλείται κατόπιν να αποτυπώσει στην τοπιογραφία, θέτοντας τα βουνά και τα ποτάμια, τα σύννεφα και τα δέντρα οδηγούς προς την πνευματική του ολοκλήρωση.

Η σύνθεση του τοπίου αυτού μπορεί τυπικά να μένει πάντα η ίδια, όμως η παραλλαγές του είναι απεριόριστες. Η φύση και το βλέμμα του ζωγράφου συνεχώς ανανεώνονται²⁰⁴. Κάθε βουνό, κάθε κύμα, κάθε πλαγιά μεταμορφώνονται ανάλογα με το βλέμμα που τα κοιτά. Τα σύμβολα είναι πάντα παρόντα, όμως η πρόκληση της απεικόνισης του μεγαλείου και της απεραντοσύνης της φύσης σε λίγα μέτρα χαρτιού ανανεώνει συνεχώς το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών που παλεύουν να βρουν αρτιότερα μέσα τόσο για να μεταφέρουν τον θεατή σε μια κατάσταση πνευματικής εγρήγορσης όσο και για να συλλάβουν το «πνεύμα» του τοπίου. Στην ουσία αυτό το εγχείρημα είναι πολύ πιο φιλόδοξο απ' όσο ακούγεται. Η κινέζικη τοπιογραφία αποτελεί μια απεικόνιση των αρχών του σύμπαντος και της λειτουργίας του κόσμου. Στόχος των τοπιογράφων είναι να αναπαραστήσουν αυτές τις αρχές όπως ενσαρκώνονται στο απροσδιόριστο, αόριστο, άχρονο και αόρατο Τάο και παράλληλα να εκφράσουν τις φιλοσοφικές τους απόψεις για όσα ζητήματα συνδέονται μαζί του: το χρόνο, το χώρο, την αλλαγή και την κίνηση.

²⁰² George Rowley, *op. cit.* σ. 20.

²⁰³ Chiang Yee, *op. cit.* σ. 73.

²⁰⁴ *Ibid.*, σ. 75.

Η σχέση ανθρώπου και φύσης είναι, λοιπόν, το νήμα που συνδέει την κινέζικη τοπιογραφία με τη κοινή βάση των τριών θρησκειών αλλά και με την κινέζικη σκέψη στο σύνολό της. Η κινέζικη σκέψη αντί να φτάνει στα δύο άκρα της «ανθρώπινης κυριαρχίας ή της ανθρώπινης ανεπάρκειας»²⁰², αντί να θεωρεί τη φύση είτε απειλή είτε πεδίο προς εκμετάλλευση όπως συχνά συμβαίνει στη Δύση, εξιδανικεύει τον φυσικό κόσμο και τον εξισώνει με τον άνθρωπο αλλά και με την υπέρτατη αρχή της δημιουργίας. Η λύτρωση από τις δυστυχίες του κόσμου και τα βασανιστικά ερωτήματα της ύπαρξης δεν απαντώνται εξ ουρανού, αλλά μέσω της παθητικότητας και της μη δράσης του ατόμου που οδηγεί στην πνευματική ένωσή του με τη φύση. Στο γαλήνιο τοπίο της, σε μια κατάσταση δεκτικότητας, ο άνθρωπος είναι έτοιμος να συλλάβει την υπόσταση του Παγκόσμιου Πνεύματος²⁰³, το οποίο καλείται κατόπιν να αποτυπώσει στην τοπιογραφία, θέτοντας τα βουνά και τα ποτάμια, τα σύννεφα και τα δέντρα οδηγούς προς την πνευματική του ολοκλήρωση.

Η σύνθεση του τοπίου αυτού μπορεί τυπικά να μένει πάντα η ίδια, όμως η παραλλαγές του είναι απεριόριστες. Η φύση και το βλέμμα του ζωγράφου συνεχώς ανανεώνονται²⁰⁴. Κάθε βουνό, κάθε κύμα, κάθε πλαγιά μεταμορφώνονται ανάλογα με το βλέμμα που τα κοιτά. Τα σύμβολα είναι πάντα παρόντα, όμως η πρόκληση της απεικόνισης του μεγαλείου και της απεραντοσύνης της φύσης σε λίγα μέτρα χαρτιού ανανεώνει συνεχώς το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών που παλεύουν να βρουν αρτιότερα μέσα τόσο για να μεταφέρουν τον θεατή σε μια κατάσταση πνευματικής εγρήγορσης όσο και για να συλλάβουν το «πνεύμα» του τοπίου. Στην ουσία αυτό το εγχείρημα είναι πολύ πιο φιλόδοξο απ' όσο ακούγεται. Η κινέζικη τοπιογραφία αποτελεί μια απεικόνιση των αρχών του σύμπαντος και της λειτουργίας του κόσμου. Στόχος των τοπιογράφων είναι να αναπαραστήσουν αυτές τις αρχές όπως ενσαρκώνονται στο απροσδιόριστο, αόριστο, άχρονο και αόρατο Τάο και παράλληλα να εκφράσουν τις φιλοσοφικές τους απόψεις για όσα ζητήματα συνδέονται μαζί του: το χρόνο, το χώρο, την αλλαγή και την κίνηση.

²⁰² George Rowley, *op. cit.* σ. 20.

²⁰³ Chiang Yee, *op. cit.* σ. 73.

²⁰⁴ *Ibid.*, σ. 75.

B. Ο χρόνος και η αλλαγή \ Η γραμμή και ο κύκλος

Οι θεμελιώδεις φαντασιακές αντιλήψεις της αλλαγής και του χρόνου που συνυπάρχουν στο Τάο καθιερώνουν ως ιδανικά σύμβολά τους τα κυκλικά σχήματα και τις γραμμές.²⁰⁵ Ο συνδυασμός των δύο αυτών συμβόλων είναι καταλυτικής σημασίας για την κινέζικη τοπιογραφία. Ωστόσο είναι καταρχήν χρήσιμο να αναλυθεί η λειτουργία του καθενός ξεχωριστά.

Η γραμμή είναι το πρωτεύον στοιχείο της κινέζικης ζωγραφικής και ιδιαίτερα της τοπιογραφίας. Γιατί η γραμμή, «μέσω της ενότητάς της καθώς και της ικανότητάς της να παραλλάσσεται, είναι Ένα και Ποικίλο»²⁰⁶. Οι μορφές συντίθενται από μια μεγάλη ποικιλία γραμμών. Ένα πλήθος «φλεβών, κλωστών και ρευμάτων»²⁰⁷ φαίνεται να διαπερνά, να περικλείει ή να χαράζει όλα τα στοιχεία του πίνακα, τον ουρανό, τη γη, τις πλαγιές, τους ανθρώπους, είτε μέσω του έντονου περιγράμματός τους είτε μέσω των εσωτερικών γραμμών που τα διαρθρώνουν. Όσες μορφές χτίζονται χωρίς τη συνδρομή των γραμμών, χωρίς σκελετό, χωρίς τη «μέθοδο των οστών» σύμφωνα με τον 2^ο κανόνα του Hsieh Ho²⁰⁸, μοιάζουν να στερούνται της υπόστασης και της ζωικής κίνησης που φέρνει η επίδραση του χρόνου. Οι γραμμές ανάλογα με τον χαρακτήρα τους, κυματιστές, ευθείες, έντονες, απαλές, προσδίδουν στο έργο κίνηση ή αυστηρότητα, ρυθμό και ισορροπία. Ξεχωρίζουν ως βασικές αρτηρίες του έργου μέσω των σχημάτων στα νερά του ποταμού, των ρευμάτων του αέρα, τις ραβδώσεις των βράχων και τις κορυφογραμμές των βουνών. Οι πολύπλοκοι και εκτεταμένοι σχηματισμοί τους που τρέχουν προς όλες τις κατευθύνσεις δίνουν ρυθμό και ενότητα στη σύνθεση ενσαρκώνοντας το πέρασμα του χρόνου και την δυναμική αέναη κίνηση του Τάο. Η διεύθυνση και η κίνηση των γραμμών είχαν άμεση σχέση με την χωρική και χρονική πορεία και μετακίνηση των ρευμάτων της ενέργειας του Τάο, και για αυτό οι καλλιτέχνες μελετούσαν επιμελώς τις διακλαδώσεις και τις κατευθύνσεις τους, αντλώντας στοιχεία από το γεωμαντικό σύστημα του φενγκ σουί²⁰⁹. Στόχος ήταν η ανίχνευση της υπόγειας εργασίας των φυσικών δυνάμεων του Τάο που δρουν μέσα στα πράγματα και η σύνδεση όλων σε

²⁰⁵ Philip Rawson and Laszlo Legeza, *op. cit.* σ. 12.

²⁰⁶ François Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinoise*, Paris, Editions du Seuil, 1979, σ. 43.

²⁰⁷ Philip Rawson and Laszlo Legeza, *op. cit.* σ. 17.

²⁰⁸ Βλ. σελ. 23.

²⁰⁹ Philip Rawson and Laszlo Legeza, *op. cit.* σ. 18.

«κουβάρια γραμμικών συνδέσεων»²¹⁰ που να αναπαριστούν την ενότητα, τον ρυθμό και την ακαθόριστη τάξη του δικτύου της φύσης, του αόρατου Τάο. Κάθε σύμπλεγμα γραμμών- οι απόκρημνοι και ανεμοδαρμένοι βράχοι, οι ιλιγγιώδεις δυναμικοί στρόβιλοι αέρα, τα λεπτά περιγράμματα των σύννεφων, τα δυναμικά και πυκνά ρεύματα νερού- απεικονίζει το Τάο ως μια γραμμική και συνεχή κίνηση που δεν παύει ποτέ την μεταμορφωτική επίδρασή της. Κάθε έργο επηρεασμένο από τον Ταοϊσμό είναι γι' αυτό το λόγο «μια προβολή του χρόνου»²¹¹ και επιτυγχάνει την βαθύτερη επικοινωνία και εναρμόνιση του ανθρώπου που βυθίζεται στη μελέτη του έργου- έχει ήδη αναφερθεί ότι οι τοπιογραφίες προορίζονταν για πολύωρη απόλαυση και ενατένιση- με την παγκόσμια φυσική τάξη.

Η πνευματική απορρόφηση στον εικαστικό κόσμο που πλάθει ο καλλιτέχνης προϋποθέτει την παρατήρηση των γραμμών σε όλη τους την έκταση, από τους πρόποδες των βουνών μέχρι τον ομιχλώδη ουρανό, σαν να ακολουθεί το βλέμμα του θεατή το χέρι του καλλιτέχνη τη στιγμή που τις χαράσσει.²¹² Όπως στην καλλιγραφία ο επιτυχημένος σχεδιασμός του ιδεογράμματος συντελεί στην καλύτερη κατανόηση της σκέψης που καταγράφει, έτσι και στην τοπιογραφία το δεξιότεχνικό σχέδιο κατορθώνει αρτιότερα να υπονοήσει τον συμβολικό χαρακτήρα του περιβάλλοντος που αναπαριστά. Γιατί στην κινέζικη τοπιογραφία τα απεικονιζόμενα στοιχεία ποτέ δεν αξιολογούνται ή ερμηνεύονται ως μιμήσεις του πραγματικού κόσμου. Αντίθετα, μεταφέρονται στο χαρτί ή το μετάξι ως αδιάψευστες εκδηλώσεις του Τάο, ως στοιχεία ενός ολοκληρωμένου συμβολικού συστήματος πάνω στο οποίο χτίζεται το εικαστικό σύμπαν.

Η δεύτερη αντίληψη που συνδέεται με το Τάο, η έννοια της αλλαγής, της μεταμόρφωσης, εκφράζεται με το σχήμα της κυκλικής κίνησης. Κυκλική είναι η κίνηση των δύο πόλων του Τάο, του Γιν και του Γιάνγκ. Οι δυνάμεις αντιτίθενται αλληλοσυμπληρούμενες σε έναν διαρκή κύκλο εναλλαγών που ενυπάρχει σε όλα τα όντα και που θέτει σε κίνηση τον απέραντο μηχανισμό του Τάο. Η παρουσία του Γιν είναι αδύνατη χωρίς το Γιάνγκ και το αντίθετο, ακριβώς όπως δεν υπάρχει θάνατος χωρίς ζωή, αρσενικό χωρίς θηλυκό, καλό χωρίς κακό κ.ο.κ. Στην τοπιογραφία η σχέση αυτή εκφράζεται μέσα από πολλά ζεύγη εμβλημάτων όπως το βουνό και το νερό, ο Ουρανός

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, σ. 12.

²¹² *Ibid.*, σ. 20.

και η Γη, το μελάνι και το πινέλο, τα πλήρη και τα κενά μέρη. Σκοπός όμως της κινέζικης τέχνης είναι η αρμονία, η οποία «καθίσταται αδύνατη χωρίς την παρουσία αντίρροπων δυνάμεων προς εξισορρόπηση»²¹³. Σε όλα τα ζεύγη των αντιθέτων που θα εξεταστούν παρακάτω, είναι ιδιαίτερα σημαντικός ο ρόλος του κενού.

Γ. Τα Δίπολα

1. Πινέλο-Μελάνι

*Κι όμως, στο κέντρο της οδού της ζωγραφικής το νερό και το μελάνι ενεργούν εξόχως. Προσαρμόζουν το χαρακτήρα αυτού που είναι αυθόρμητο, ολοκληρώνουν το έργο εκείνου που δημιουργεί και μεταμορφώνει, κάνουν ν' αναφαίνονται όλα αυτά που είναι κοντά, χαράζουν το φως πάνω σ' εκατό χιλιάδες λέξεις, από ανατολή προς δυσμάς, από βορρά προς νότο [...] Για να προκύψει ζωή από το πινέλο χρειάζεται ν' απλώνουμε το νερό στις κατάλληλες αναλογίες, πρέπει ν' αντιστεκόμαστε στ' ασαφή βουνα. Κατόπιν, χρειάζεται να τοποθετούμε τις διακλαδώσεις, ν' αποφεύγουμε τους μη διακεκομμένους δρόμους*²¹⁴.

Στην κινέζικη ζωγραφική το πινέλο και το μελάνι ήταν τα σημαντικότερα εργαλεία του καλλιτέχνη. Η χρήση του χρώματος, σαφώς λιγότερο δημοφιλής από ότι στη Δύση, παρότι όχι σπάνια, περιορίστηκε περαιτέρω από την κυριαρχία του είδους της μονόχρωμης ζωγραφικής με μελάνι (shui mo xie yi hua). Οι Κινέζοι πίστεψαν πολύ στις εκφραστικές δυνατότητες του μελανιού και απέδειξαν πως με την ποικιλία των παραλλαγών του κατορθώνει να εκφράσει όλους τους τόνους και τους χρωματισμούς της φύσης αντικαθιστώντας επάξια το χρώμα. Η κυριαρχία του μελανιού συνοδεύτηκε όμως και από μια έμφαση στο σχέδιο. Το πινέλο, το μέσο χάραξης της γραμμής που δίνει μορφή και ουσία στα αναπαριστώμενα αντικείμενα, συνδυάζεται ιδανικά με το μελάνι για να μεταφέρει τον ρυθμό, την κίνηση, αλλά και το Λι, τις εσωτερικές ιδιότητες των πραγμάτων, τόσο τις αισθητές όσο και τις υπόγειες.

²¹³ *Ibid.*, σ. 12.

²¹⁴ Wang Wei, *Κείμενα περί ζωγραφικής. Η δωρεά του τοπίου, Το μυστικό της ζωγραφικής*, Αθήνα, Άγρα, 2002, σ. 19.

Το μελάνι γίνεται το μέσο απόδοσης των τονισμών, των αποχρώσεων και κυρίως- του φωτός. Χρησιμοποιείται με 6 διαφορετικούς τρόπους που χωρίζονται σε αντιθετικά ζεύγη (ξηρό – νωπό, λεπτό- πυκνό, λευκό – μαύρο), με τους οποίους μπορούν και εκφράζονται τα διαλεκτικά παιχνίδια του σκοτεινού και του φωτεινού, του πλήρους και του κενού²¹⁵. Εφαρμόζοντας διαδοχικούς διαφορετικούς τόνους και ποιότητες μελανιού οι κινέζοι καλλιτέχνες κατόρθωσαν να θεμελιώσουν και άλλες κατακτήσεις όπως την απόδοση της ατμόσφαιρας, το πλάσιμο των μορφών, την εντύπωση της απόστασης²¹⁶.

Το ζεύγος πινέλο- μελάνι αντιπροσωπεύει και την αντιθετική σχέση σχεδίου- χρώματος, που ιδιαίτερα στη Δύση ήταν για καιρό θεμελιώδης. Η αντικατάσταση του χρώματος από το μελάνι και ο συνδυασμός του με τη γραμμική πινελιά επιτυγχάνει να καταλύσει το δίλημμα αυτό. Στην κινέζικη ζωγραφική η αξεδιάλυτη ένωση πινέλου- μελανιού σηματοδοτεί την επιτυχή αναπαράσταση του όγκου χωρίς να αναιρείται η κίνηση και ο ρυθμός. Με αυτή τη διπλή ικανότητα το μελάνι, με τη συνδρομή πάντα του πινέλου, αιχμαλωτίζει την εξωτερική όψη των αντικειμένων και των φαινομένων αλλά ταυτόχρονα αποδίδει και την ουσία τους, την εσωτερική πνοή τους. «Όταν σχεδιάζουμε ένα δέντρο, πρέπει ταυτόχρονα να νιώθουμε ότι μεγαλώνει» λέει μια κινέζικη παροιμία²¹⁷, εννοώντας ότι οι μορφές που ο ζωγράφος αποδίδει ψευδαισθησιακά θα πρέπει να εμψυχώνονται και να κυβερνώνονται από τις φυσικές δυνάμεις, από τις αρχές του Τάο.

Η εμψύχωση των μορφών επιτελείται βάσει αυτής της δημιουργικής αντίθεσης που προκαλεί την εντύπωση της κίνησης. Τα χρωματιστά μέρη αντιπαρατίθενται στα αχρωμάτιστα, τα πλήρη στα κενά, το πυκνό, νωπό και μαύρο μελάνι στο λεπτό, ξηρό και λευκό, οι ρέουσες συνεχείς γραμμές στις διακεκομμένες. Τα πρώτα αποτελούν εκδηλώσεις του αισθητού κόσμου και συμπληρώνονται από τα δεύτερα που εκπροσωπούν το αόρατο «μη είναι». Η εναλλαγή τους υπονοεί την κυκλικό σχήμα κίνησης του Τάο, τον νόμο της αένας επιστροφής στη ρίζα, την μετάβαση από το Έχειν στο Τίποτα και τανάπαλιν.

²¹⁵ François Cheng, *op. cit.*, σ. 56.

²¹⁶ *Ibid.*, σ. 45.

²¹⁷ *Ibid.*, σ. 55.

2. Πνοή- Ρυθμός

*Όποιος κοιτά με διεισδυτικότητα θεωρεί πρώτα τη φανέρωση των πνοών.*²¹⁸

Πρόκειται για δύο συμπληρωματικές έννοιες που συνδυάστηκαν στον πρώτο και σημαντικότερο από τους έξι κανόνες του Hsieh Ho, ο οποίος έθεσε τα θεμέλια για την αξιολόγηση των έργων τέχνης τον 5^ο αιώνα μ.Χ. Αποτελούν την έκφραση του ιδανικού της «Ρυθμικής Ζωτικότητας»²¹⁹ ή Ρυθμικής Πνοής, της ικανότητας δηλαδή του ζωγράφου να εκδηλώνει το πνεύμα του μέσα από τον σχεδιασμό των μορφών, πετυχαίνοντας να εμψυχώσει τη βαθύτερη ουσία τους και να εμψυχήσει πνοή στις ρυθμικές γραμμές που τις συνθέτουν.

Η έννοια της ρυθμικής πνοής θα πρέπει να απασχολεί τον ζωγράφο σε όλη τη διάρκεια της δημιουργίας ενός έργου. Το στοιχείο στο οποίο επικεντρώνει την προσοχή του είναι ο επιτυχής συνδυασμός της γραμμής – που αποτυπώνει τον ρυθμό– με το κενό – έκφραση της ζωτικότητας. Όταν η γραμμή καταστεί φορέας του κενού και το κενό εκδηλωθεί μέσα από τη γραμμή, τότε η εσωτερική ζωή του αντικειμένου θα βγει από το κέλυφος της υλικής μορφής απόλυτα εναρμονισμένη με την ίδια την ψυχή του καλλιτέχνη. Γι' αυτό και «ο ζωγράφος δεν πρέπει να αρχίσει να ζωγραφίζει παρά όταν το Πλήρες του χεριού του φτάσει το ύψιστο σημείο και σταματήσει ξαφνικά στο Κενό του πίνακα» σύμφωνα με τα λόγια του Shih Tao²²⁰, όταν δηλαδή έχει κατακτήσει –μετά από διεισδυτική παρατήρηση– την πνοή του τοπίου. Αυτή κατόπιν οδηγεί το πινέλο στη ρυθμική του πορεία στο χαρτί.

Οι βασικές τεχνικές που ακολουθούν οι καλλιτέχνες για την απόδοση της ρυθμικής πνοής είναι δύο. Η πρώτη, η «gan pi», που σημαίνει «στεγνό μελάνι», είναι η σχεδίαση των μορφών με πινελιές βουτηγμένες ελάχιστα στο μελάνι, ώστε η αγνάδα και η ασάφειά τους να υπαινίσσεται την παρουσία του κενού. Δεξιότηχης του «στεγνού μελανιού» ήταν ο Ni Tsan²²¹, του οποίου τα έργα μοιάζουν να «ισορροπούν ανάμεσα

²¹⁸ Wang Wei, *op. cit.*, σ. 10.

²¹⁹ βλ. σελ. 23.

²²⁰ Francois Cheng, *op. cit.*, σ. 48.

²²¹ Βλ. εικ. 14, σελ. 45.

στην ουσία και το πνεύμα δημιουργώντας την εντύπωση μιας διακριτικής αρμονίας».²²² Η δεύτερη τεχνική ήταν η «*fei rai*», το ιπτάμενο λευκό, ο χειρισμός του πινέλου με τέτοιο τρόπο ώστε οι τρίχες της ουράς του να αραιώνουν καθώς σέρνονται στο χαρτί, αφήνοντας κενό χώρο ανάμεσα στις γραμμές του μελανιού. Έτσι το κενό εσωτερικεύεται στη γραμμή και το σχεδιαστικό αποτέλεσμα μοιάζει πλήρως υποταγμένο στη ρυθμική πνοή.

3. Ουρανός και Γη\ Πνεύμα και Ύλη

Ο στόχος της κινέζικης τοπιογραφίας είναι η ισομερής έκφραση τόσο της ουράνιας όσο και της γήινης διάστασης του σύμπαντος. Ο τοπιογράφος πρέπει να απεικονίζει στοιχεία τόσο του Ουρανού, σύμβολο του άλλου κόσμου, όσο και της επίγειας ζωής. Αντίθετα από την Βυζαντινή, για παράδειγμα, τέχνη που επιθυμούσε να οδηγήσει τη σκέψη των ανθρώπων προς το Θείο, η κινέζικη τοπιογραφία ήθελε να απεικονίσει το μεγαλείο της φύσης όπως εκφράζεται στον ουρανό και τη γη, την ύλη και το πνεύμα. Επειδή ακριβώς στόχευε στο να μεταφέρει αυτή την ενωτική σύλληψη του κόσμου, απέφευγε τα άκρα της ασχήμιας ή της ομορφιάς, του κακού ή του καλού, που θα αποτελούσαν υπόμνηση των δυστυχιών της ανθρώπινης ζωής και της τελειότητας του Θείου αντίστοιχα. Γι' αυτό και τα τοπία που αναπαριστώνται εκφράζουν μια μετριοπάθεια και γαλήνη που «παρόλο που απεικονίζει τη φύση, οδηγεί τις σκέψεις πέρα από το φυσικό»²²³, και καταφέρνουν να αποδώσουν το *Τάο* ολοκληρωμένα.

Αντίστοιχη είναι και η σύνθεση του πνεύματος με την ύλη. Καθώς η τέχνη στην Κίνα δεν ήταν, όπως ήδη αναλύθηκε, ποτέ καθαρά θρησκευτική, και ποτέ προσωπική έκφραση των συναισθημάτων του καλλιτέχνη, το εικαστικό αποτέλεσμα ανανακλούσε την ενωτική, συνδυαστική δύναμη που «διαπερνά ολόκληρο το σύμπαν», τα πράγματα και τις ιδέες, τα έμψυχα και άψυχα όντα, και εκπηγάει από τη Μεγάλη μητέρα, το *Τάο*. Οι ανθρώπινες διαθέσεις δεν εκφράζονταν παρά μέσω των εποχών και των αντίστοιχων «διαθέσεων της φύσης». «*Όποιος ζωγραφίζει ένα τοπίο οφείλει να συμμορφώνεται με τις τέσσερις εποχές*» έλεγε ο Wang Wei, δηλώνοντας έτσι την απόλυτη προτεραιότητα των εντολών της φύσης, που όμως προσφέρονται ως σύμβολα της ψυχικής κατάστασης του

²²² *Ibid.*, σ. 49.

²²³ George Rowley, *op. cit.*, σ. 9.

ζωγράφου. Οι πνευματικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών επιτυγχάνονταν μέσω της παρατήρησης του υπαρκτού κόσμου, γι' αυτό και στα έργα τους ζητούσαν να αναπαραστήσουν τόσο τα ορατά όσο και τα αόρατα όντα και φαινόμενα.

4. Βουνό- Νερό

Ο θεμελιώδης ρόλος των στοιχείων αυτών στην κινέζικη τοπιογραφία αποδεικνύεται από το γεγονός ότι στην κινέζικη γλώσσα η σύνθεση των δύο αυτών λέξεων δηλώνει συνεκδοχικά το τοπίο (shanshui, shan-βουνό, shui-νερό). Την εξέχουσα σημασία τους όμως μπορεί κανείς να διαγνώσει μελετώντας τη φιλοσοφία του Κομφούκιου ακόμη, στην περίφημη φράση του «Ο άνθρωπος της καρδιάς γοητεύεται από το βουνό, ο άνθρωπος του πνεύματος από το νερό».²²⁴ Οι δύο αυτοί πόλοι της φύσης, πέρα από την αντιστοιχία τους με το Γιάνγκ και το Γιν, τη σταθερότητα και την κίνηση, την ύλη και το πνεύμα, είναι πάντα παρόντες στην κινέζικη τοπιογραφία γιατί αποτυπώνουν την ίδια τη φύση του ανθρώπου, την δομή και την ουσία της ψυχής του. Ενσαρκώνουν τους «βασικούς νόμους του μακροκοσμικού σύμπαντος οι οποίοι περιέχουν και τους οργανικούς δεσμούς με τον μικρόκοσμο που είναι ο Άνθρωπος»²²⁵.

Όπως συμβαίνει με όλα τα δίπολα που συναντώνται στην κινέζικη τοπιογραφία, τα εννοιολογικά αντίθετα στοιχεία του Βουνού και του Νερού δεν αποκτούν ουσία παρά λόγω και μέσω της συμπληρωματικότητας και της εναρμόνισής τους. Ως αναμφισβήτητα αντιτιθέμενες υλικότητες γίνονται τα ιδανικά πρότυπα της γενικής μεταμορφωτικής δύναμης του Τάο και της συγχωνευτικής λειτουργίας του σύμπαντος. Η αμοιβαιότητά τους, όπως θεμελιώνεται στο εναλλακτικό κυκλικό σχήμα που θέλει το Βουνό να μετατρέπεται δυνητικά σε Νερό και το Νερό σε Βουνό, δεν μπορεί να καθιερωθεί παρά μόνο με τη συνδρομή του στοιχείου του κενού που αναλύεται στη συνέχεια.

²²⁴ Francois Cheng, *op. cit.*, σ. 58. Βλ. και σελ. 71.

²²⁵ *Ibid.*, σ. 59.

Α. Το Κενό

Η παρουσία του κενού χώρου στην κινέζικη τοπογραφία αποτελεί την πεμπτούσια της φιλοσοφίας που εκφράζει αυτό το είδος της ζωγραφικής. Απαντάται αρχικά σε έργα πρώιμης τέχνης ως φόντο εικαστικών μορφών. Την εποχή των Tang (6^{ος}-9^{ος} αιώνας μ. Χ.) με την εμπρόθετη τοποθέτησή του σε εμφανή θέση οι κινέζοι καλλιτέχνες επιχειρούν να απεικονίσουν τη λειτουργία του σύμπαντος. Τότε τα «ουδέτερα κενά μεταμορφώνονται σε κενά του πνεύματος»²²⁶, ενώ αργότερα, όταν τα κενά μέρη αντισταθμίζουν ή κυριαρχούν των πλήρων -σε μερικούς πίνακες της Δυναστείας Sung και Yuan το κενό καταλαμβάνει σχεδόν τα δύο τρίτα του καμβά²²⁷- σημαίνει η εποχή της λειτουργίας του κενού χώρου ως συμβόλου του «μη είναι», του αόρατου Γου. Αυτό που επιχειρείται τώρα δεν είναι μια απόπειρα εξήγησης των μυστηρίων της ύπαρξης, αλλά μια αναπαράσταση της συνολικής λειτουργίας της παγκόσμιας αρχής που φανερώνει πλήρη κατανόηση και σύμπλευση με τους κανόνες της. Την περίοδο της παρακμής της τοπογραφίας, την ύστερη περίοδο Qing, όταν οι ζωγράφοι στρέφουν το ενδιαφέρον τους προς τις τεχνικές και την αισθητική, τα κενά μετατρέπονται σε λευκό χώρο άνευ σημασίας²²⁸.

Κύρια ικανότητα του κενού είναι η παραγωγή κίνησης και ζωής. Ο Λάο Τσε παραλληλίζει το κενό με φυσικό που παράγει πνοή και ενέργεια: *«Ο Χώρος ανάμεσα σε Ουρανό και Γη είναι σαν τη φυσούνα του σιδερά! Είναι κενός, αλλά ανεξάντλητος. Μπαίνοντας σε κίνηση, δεν πάει να παράγει»*.²²⁹ Παρόλη την απουσία αισθητών ιδιοτήτων τις οποίες να μπορεί να συλλάβει ο άνθρωπος, η κινέζικη κουλτούρα αντιμετωπίζει στο κενό ως ένα στοιχείο δυναμικά παρόν, μια ενέργεια ορατή σε κάθε εκδήλωση της ζωής, αφού χάρη σε αυτή πραγματώνεται η μεταμόρφωση και η συγχώνευση των αντιθετικών στοιχείων Γιν και Γιάνγκ.

Το κενό μεσολαβεί ανάμεσα στους δύο πόλους για να ακυρώσει την αντίθεσή τους μεταμορφώνοντάς την σε ενότητα και συμπληρωματικότητα. Χωρίς αυτό, κάθε πολικότητα θα ήταν στέρα και αναλλοίωτη, κάθε ύλη άφθαρτη, κάθε έννοια απόλυτη.

²²⁶ George Rowley, *op. cit.*, σ. 8.

²²⁷ Francois Cheng, *op. cit.*, σ. 22.

²²⁸ George Rowley, *op. cit.*

²²⁹ Μαξ Καντελμαρκ, *op. cit.*, σ. 74.

Το κενό «εισάγει στο δεδομένο σύστημα την ασυνέχεια και την εναλλαγή»²³⁰, διαδικασία η οποία συμβολίζεται στο «σημειωτικό στον εαυτό του»²³¹ γραμμικό σχήμα του Γιν-, με το κενό να διακόπτει την συνεχόμενη γραμμή του Γιάνγκ εισάγοντας το στοιχείο της αλλαγής.

Στο κενό φαίνεται να αποδίδεται διττή ενεργειακή δυναμική και υπόσταση: αφενός αποτελεί το χώρο της ανώτατης αρχής, τον τόπο καταγωγής όλων των όντων, και αφετέρου είναι ο ρυθμιστικός μηχανισμός που διέπει τη φύση των πραγμάτων και των φαινομένων. Αυτές οι δύο λειτουργίες δεν αλληλοαναιρούνται, αφού ο ρόλος του ως πρωταρχικός τόπος των όντων αντανακλάται και μέσα από την παρουσία του στην εσωτερική πραγματικότητά τους. Το εσωτερικό των πραγμάτων, ο κενός πυρήνας τους είναι ο χώρος από τον οποίο γεννιούνται και στον οποίο καταλήγουν, αλλά και ο χρόνος χάρη στον οποίο ζουν και εξελίσσονται. «Το Κενό επιτρέπει σε όλα τα όντα να φτάσουν την πληρότητα»²³² που όμως, σύμφωνα με τον Λάο Τσε «είναι ανεξάντλητη, ακριβώς όπως το κενό»²³³.

Ο ρόλος και η λειτουργία του κενού μπορούν εύκολα να γίνουν κατανοητά μέσα από το παραστατικό σχήμα του Γιν και του Γιαγκ όταν ενώνονται για να σχηματίσουν το σύμβολο του Τάο (Εικ. 23). Στις εικαστικές παραστάσεις το κενό παίρνει διάφορες μορφές. Πολλές φορές το κοίλο και κενό πεδίο της κοιλάδας θεωρείται το ιδανικό μέσο έκφρασης του κενού, γιατί όπως αναφέρεται στο *Τάο Τε Τσιγκ*:

«Το πνεύμα της Κοιλιάδας ποτέ δεν πεθαίνει.

Ονομάζεται η Μυστηριώδης Θηλοκιά.

Και η είσοδος της Μυστηριώδους Θηλοκιάς είναι η βάση από την οποία ο Ουρανός και η Γη απλώνονται.

Είναι εκεί, μέσα μας συνέχεια.

Όσο κι αν αντλήσεις από αυτή, ποτέ δεν αδειάζει»²³⁴.

²³⁰ Francois Cheng, *op. cit.*, σ. 21.

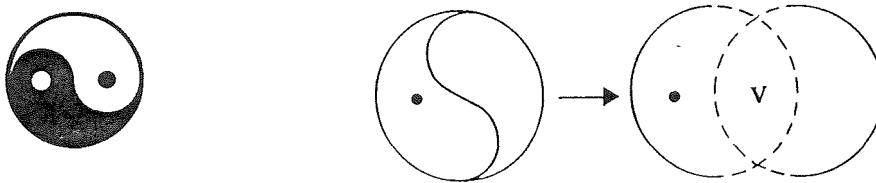
²³¹ *Ibid.*, σ. 32.

²³² *Ibid.*, σ. 29.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Sherman Lee, *op. cit.*, σ. 4.

Η αποτελεσματικότητα του συμβόλου της κοιλιάδας συνάγεται από την ικανότητά της να δέχεται και να περικλείει πράγματα μέσα της²³⁵, όπως και από το γεγονός ότι η κοιλότητά της ευνοεί τη συγκέντρωση του νερού, του στοιχείου που ρέει παντού, υπάρχει μέσα σε όλα και θρέφει τα πάντα. Οι ιδιότητες του νερού παραλληλίζονται με αυτές του κενού από τον Λάο Τσε: «Αυτό που είναι πιο απαλό κερδίζει μακροπρόθεσμα το πιο στέρεο. Αυτό που «δεν είναι» εισδύει σε αυτό που δεν έχει κενό. Από εκεί, μαθαίνουμε το πλεονέκτημα της μη-δράσης»²³⁶.



Εικ. 23: Το Τάο.

Ο πραγματικά κενός χώρος στην τοπιογραφία, που είτε μένει αχρωμάτιστος είτε καλύπτεται από κινούμενα και αγνά πέπλα καπνού, σύννεφων ή ομίχλης, αποτυπώνει ιδανικά τον ρόλο του «μη είναι» ως χώρου εναλλαγής των αντιθέτων και μάλιστα στην πιο αυστηρή τους μορφή, όπως στο δίπολο Βουνού-Νερού. Ο κενός αυτός χώρος δεν είναι «μια παρουσία αδρανής»²³⁷, αλλά μια ενδιάμεση κατάσταση ανάμεσα στις δύο πολικότητες, ένα πεδίο κυκλοφορίας και μεταμόρφωσης των δυναμικών πνευμάτων του Τάο, των ρυθμικών πνοών που συνδέουν και συγχωνεύουν την ύλη με το πνεύμα. Στην περίπτωση του σύννεφου που τυλίγει με την «παρουσία-απουσία» του το τοπίο, η ικανότητά του αφενός να απορροφά το νερό και να αποκτά στέρεα υπόσταση ανάλογη με του Βουνού και αφετέρου να αποσυντίθεται σε σταγόνες νερού και να επιστρέφει στην αρχική, άυλη μορφή του, το καθιστά το στοιχείο εκείνο που θα «σπάσει» τη στέρεη αντίθεση καθιερώνοντας την αμοιβαιότητα της φύσης του Τάο. Σύμφωνα με την κινέζικη

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Francois Cheng, *op. cit.*, σ. 30.

²³⁷ *Ibid.*, σ. 22.

οπτική, χωρίς την παρέμβαση του κενού ανάμεσά τους το Βουνό και το Νερό παραμένουν αναμφισβήτητες βεβαιότητες. Η ύπαρξη του κενού θέτει σε κίνηση τον μηχανισμό των μεταμορφώσεων που εναλλάσσει το Γιν σε Γιάνγκ, και το αντίστροφο. Γι' αυτό ακριβώς θεωρείται πως αποτελεί τον τρίτο όρο στη σχέση των δύο συμπληρωματικών αντιθέτων, τον όρο που μετατρέπει τη δυικότητα σε σύστημα τριαδικό, επιτρέποντας την εκδήλωση της κίνησης, της αλλαγής, της ζωτικότητας, όπως ακριβώς περιγράφουν οι αρχές του Τάο:

*Το Τάο έδωσε γέννηση στο Ένα
Το Ένα έδωσε γέννηση στο Δύο
Το Δύο έδωσε γέννηση στο Τρία
Το Τρία έδωσε γέννηση στα 10000 όντα²³⁸.*

Και συμπληρώνουν: «Η αρμονία γεννά στο Κενό τις διάμεσες πνοές»²³⁹. Στο κενό δηλαδή συντελείται η λειτουργία της διακοπής, της αλλαγής, αλλά και της συγχώνευσης των αντιθετικών πνοών που επιτρέπει στα φαινόμενα να φτάσουν τη μεγάλη ενότητα, την Αρμονία του Τάο. Έτσι η κινέζικη σκέψη συμβολίζεται αριθμητικά από το παράδοξο σχήμα $2=3$ και $3=1$ που αποφαινεται ότι «Ένα δυαδικό σύστημα γίνεται τριαδικό· και ένα σύστημα τριαδικό γίνεται μονήρες: το Τάο».²⁴⁰

Ε. Χώρος-Χρόνος

Η σχέση των σχημάτων αυτών είναι άμεσα εξαρτημένη και από την αντίληψη της κινέζικης σκέψης για το χρόνο και το χώρο. Το κενό παρεμβαίνει και πάλι στη σχέση, αλλάζοντας την ουσία τόσο του χώρου όσο και του χρόνου, και επιδρά μεταμορφωτικά δημιουργώντας την ίδια τη ζωή. Στην ουσία το κενό «μεταμορφώνει κάθε στάδιο της ζωής σε ένα χώρο ζωντανό από τις ζωτικές πνοές»,²⁴¹ τις αέναιες εναλλαγές δηλαδή του Γιν και του Γιάνγκ. Χάρη στην μεσολάβησή του καθίσταται δυνατή η εκκίνηση της εξέλιξης, η εισαγωγή του χρόνου και της κίνησης στο χώρο, η δημιουργία της ζωής, η

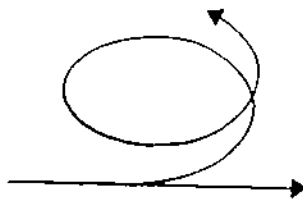
²³⁸ Βλ. και σελ. 78.

²³⁹ *Ibid.*, σ. 31.

²⁴⁰ *Ibid.*, σ. 32.

²⁴¹ *Ibid.*, σ. 36.

οποία αναπτύσσεται σε γραμμική πορεία έως ότου το κενό παρέμβει και πάλι εισάγοντας αυτή τη φορά την ασυνέχεια, την επιστροφή στη ρίζα του χώρου με μια κίνηση κυκλική. Ο χρόνος ορίζεται έτσι ως ενεργοποιημένος χώρος, και ο χώρος ως διακοπή του χρόνου. Μέσα από το σχήμα του χρόνου όπως τον αντιλαμβάνεται η κινέζικη σκέψη (Εικ.24) παρατηρεί κανείς τη λειτουργία του κενού, το οποίο, κάθε φορά που παρεμβαίνει «εισάγει την κυκλική κίνηση που συνδέει το υποκείμενο με τον Πρωταρχικό Χώρο»²⁴². Η κίνηση αυτή που προσαρμόζει την κίνηση του κύκλου στη γραμμική εξέλιξη του χρόνου εκπροσωπεί τη σύνθεση δύο διαφορετικών πορειών: τη γραμμική και την κυκλική²⁴³.



Εικ 24: Ο χρόνος

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, σ. 38.

ΣΤ. Η απόδοση του χώρου και η προοπτική

Εις όποιον ζωγραφίζει ένα τοπίο, η αντίληψη στην καρδιά προηγείται του πινέλου. Δύο μέτρα είναι τα βουνά, ένα πόδι τα δέντρα, μια ίντσα τα άλογα, μια γραμμή οι άνθρωποι. Μακρινοί, οι άνθρωποι δεν έχουν μάτια. Μακρινά, τα δέντρα δεν έχουν κλαριά. Μακρινά, τα βουνά δεν έχουν βράχια και είναι ασαφή σαν τα φρύδια. Μακρινά, τα νερά δεν έχουν κύματα, ψηλά ταιριάζουν με τα σύννεφα. Αυτή είναι η μέθοδος.²⁴⁴

Η απόδοση του χώρου στην κινέζικη τοπιογραφία λειτουργούσε με γνώμονα την αναπαράσταση του σύμπαντος μέσα στον μικρόκοσμο του έργου τέχνης. Οι ζωγράφοι ήλπιζαν με την απεικόνιση λίγων αλλά αντιπροσωπευτικών στοιχείων - ένα βουνό, ένα ποτάμι, μερικά δέντρα- να μπορέσουν να εκφράσουν το μεγαλείο της φύσης. Γι' αυτό και όλες τους οι προσπάθειες επικεντρώνονταν στο να κάνουν τον θεατή να αισθανθεί το δέος της επαφής με τη φύση, να τον φέρουν σε τόσο στενή επαφή με το τοπίο ώστε να νιώθει πως βυθίζεται ή πως κατοικεί μέσα σε αυτό. Για την επίτευξη αυτού του στόχου έδιναν ιδιαίτερη σημασία σε δύο παραμέτρους: το χειρισμό των αναλογιών και της απόστασης.

Ένα δείγμα αυτών των τεχνικών περιγράφεται στο κείμενο του Wang Wei: όλες οι μορφές αποδίδονται με αναλογίες που έντεχνα ρυθμίζουν την ψευδαίσθηση του χώρου. Οι κεντρικοί ορεινοί όγκοι που χτίζονται με επάλληλα στρώματα γης υψώνονται μέχρι τον ουρανό προσδίδοντας στο έργο μεγαλείο και επιβλητικότητα. Οι αντιθέσεις στους όγκους, στις φόρμες, στους τονισμούς των χρωμάτων ή του μελανιού συμβάλουν στην ποικιλομορφία του τοπίου²⁴⁵. Το βλέμμα του θεατή δεν προσανατολίζεται προς κάποια σταθερή κατεύθυνση, αλλά λειτουργεί σε πολλαπλά επίπεδα, αφού ο καλλιτέχνης ατενίζει τις μορφές από διαφορετικές οπτικές γωνίες και ύψη. Έτσι ο θεατής νιώθει να περιηγείται μέσα στον πίνακα μεταβαίνοντας με οπτικά άλματα από τον ένα χώρο στον άλλο, αποκτώντας μια σχεδόν βιωματική εμπειρία του τοπίου.

²⁴⁴ Wang Wei, *op. cit.*, σ. 9.

²⁴⁵ Chiang Yee, *op. cit.*, σ. 6.

Το στοιχείο της τοποθέτησης του θεατή μέσα στο έργο συνδυάζεται πάντα και με μια γενική άποψη του τοπίου, με την επιλογή ενός σημείου δηλαδή από το οποίο ο θεατής μπορεί να έχει καθολική θέα των στοιχείων που «μοιάζουν να κολυμπούν σε έναν ατμοσφαιρικό χώρο».²⁴⁶ Οι τύποι αποστάσεων που επιτυγχάνουν αυτό το σκοπό είναι τρεις. Στον πρώτο, ο θεατής τοποθετείται ψηλότερα από το τοπίο και νιώθει σαν να ύπταται πάνω από αυτό έχοντας πανοραμική θέα. Στον δεύτερο βρίσκεται σε επίπεδο χαμηλότερο από το τοπίο, κοιτάζοντας προς τα πάνω τα θεόρατα βουνά με αποτέλεσμα να εντείνεται η αίσθηση του μεγαλείου. Και στον τρίτο, το τοπίο τοποθετείται σε μια σχετικά κοντινή απόσταση ώστε το βλέμμα του θεατή να αγκαλιάζει το σύνολο που μοιάζει να εκτείνεται πέρα από τα όρια του πίνακα.²⁴⁷

Όποιον τύπο προοπτικής κι αν ακολουθούν, οι κινέζικες τοπιογραφικές παραστάσεις είναι σχεδόν πάντοτε σκεπασμένες από πυκνά πέπλα ομίχλης, καπνού ή σύννεφου. Το παιχνίδι του κρυφού και του φανερού που ο ζωγράφος οργανώνει καλύπτοντας τις μεγάλες επιφάνειες και αφήνοντας μόνο ορατές τις κορυφές των βουνών, των δέντρων ή και τις στέγες των σπιτιών συντελεί στην ένταση του μυστηρίου που περιβάλλει το τοπίο. Παράλληλα, ο καλλιτέχνης αποφεύγει την ακαμψία που θα προκαλούσε η παρουσία μιας τεράστιας, ευκρινούς και καλοσχεδιασμένης μάζας στο κέντρο της σύνθεσης και αφήνει τον θεατή ελεύθερο να υποθέσει το μέγεθος του βουνού, καθώς και τις αποστάσεις που χωρίζουν τα επί μέρους επίπεδα.

Η παρουσία της ομίχλης κατορθώνει επίσης να αναιρέσει τη στερεότητα των μορφών και να τις παρασύρει σε μια κυκλική κίνηση. Ακόμη και ο αυστηρός όγκος του βουνού μοιάζει να λιώνει όταν κυκλώνεται από την άχνα των σύννεφων. Έτσι το κενό που υπάρχει παντού και σκεπάζει όλα τα στοιχεία της σύνθεσης καταφέρνει να τα συνενώσει και να δημιουργήσει την εντύπωση μιας ρευστής ολότητας, παρόμοιας με αυτή του Τάο. Ο ενωτικός χαρακτήρας του κενού είναι ο τρόπος που επιλέγει ο καλλιτέχνης για να αποδώσει εικαστικά την «οργανική του αντίληψη για το Σύμπαν»²⁴⁸.

Και στο θέμα της προοπτικής όμως, το κενό παίζει σημαντικό ρόλο, καθώς φράζει τον ορίζοντα αναποδογυρίζοντας την προοπτική. Το βλέμμα του θεατή αρχικά αγκαλιάζει το σύνολο του τοπίου, κατόπιν διαγράφει μια κυκλική πορεία στο χώρο και

²⁴⁶ Francois Cheng, *op. cit.* σ. 64.

²⁴⁷ *Ibid.*, σ. 65.

²⁴⁸ *Ibid.*, σ. 44.

μη βρίσκοντας διέξοδο στον ορίζοντα, επιστρέφει. Αυτή η αντιστραμμένη προοπτική, στην οποία ο θεατής γίνεται το σημείο προς το οποίο απευθύνονται όλα τα στοιχεία του έργου, εκφράζει μια διαδικασία εσωτερίκευσης του τοπίου από τον άνθρωπο και το αντίστροφο: όπως το τοπίο ενσωματώνει τον θεατή μέσα στον εικαστικό του κόσμο έτσι και ο θεατής εσωτερικεύει την γενική άποψη του αναπαριστώμενου τοπίου. Αντίθετα από την αυστηρή γραμμική προοπτική της Δύσης που θέτει το αναπαριστώμενο αντικείμενο απέναντι από το υποκείμενο που το εξετάζει επιβεβαιώνοντας την μεταξύ τους διάκριση, η διπλή προοπτική της κινέζικης τοπιογραφίας καταφέρνει να θεμελιώσει την ενότητα τόσο του ανθρώπου με τη φύση- ο άνθρωπος γίνεται μέρος του τοπίου- όσο και του θεατή με το έργο- το έργο έχει επίκεντρο της σύνθεσης και της προοπτικής τον θεατή.

Αφού η προοπτική είναι πριν από όλα «μια πνευματική οργάνωση»²⁴⁹, είναι φανερός ο τρόπος με τον οποίο το πνεύμα της συνένωσης των αντιθέτων και της ενότητας του σύμπαντος είναι κι εδώ κυρίαρχο, όπως συμβαίνει και σε όλες τις εκφάνσεις της κινέζικης σκέψης και φιλοσοφίας.

²⁴⁹ *Ibid.*, σ. 63.

Χρονολογικός πίνακας ιστορικών περιόδων

- Νεολιθική Περίοδος (5000-1800πΧ)
- Δυναστεία των Shang (1766-1111 π.Χ.)
- Δυναστεία των Chou (1111-221 π.Χ.)
Δυτικοί Chou (1111-771)
Ανατολικοί Chou (771-481)
- Περίοδος Μαχομένων Βασιλείων (481-221 π.Χ.)
- Δυναστεία των Chin (221-206 π.Χ.)
- Δυναστεία των Han (206 π.Χ.-221μ.Χ.)
- Νότιες και Βόρειες Δυναστείες (219-580)
- Δυναστεία των Sui (581-618)
- Δυναστεία των Tang (618-906)
- 5 Βασιλεια (907-960)
- Δυναστεία των Liao (907-1125)
- Δυναστεία των Sung (Βόρειοι και Νότιοι) (960-1279)
- Δυναστεία των Yuan (1260-1368)
- Δυναστεία των Ming (1368-1644)
- Δυναστεία των Qing (1644-1911)
- Δημοκρατία της Κίνας (1912-1949)
- Λαϊκή Δημοκρατία της Κίνας (1949- σήμερα)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική:

- Γκαρνέ Μαρσέλ, *Η κινέζικη σκέψη*, Αθήνα, Γνώση, 1992, σσ. 648.
- Κάλτενμαρκ Μαξ, *Ο Λάο Τσε και ο Ταοϊσμός*, Αθήνα, Πύρινος Κόσμος, 1986, σσ. 248.
- Wang Wei, *Κείμενα περί ζωγραφικής. Η δωρεά του τοπίου, Το μυστικό της ζωγραφικής*, Αθήνα, Άγρα, 2002, σσ. 40.

Ξενόγλωσση:

- Cheng François, *Vide et plein : le langage pictural chinoise*, Paris, Editions du Seuil, 1979, σσ. 154.
- Chiang Yee, *The Chinese Eye. An Interpretation of Chinese Painting*, Bloomington, Indiana University Press, 1964, σσ. 248.
- Fahr- Becker Gabriele (ed.), *The Art of East Asia*, Cologne, Konemann, 1999, σσ. 742.
- Houghton Alan, *An Outline of Chinese paintings*, London, Avalon, 1949, σσ. 40.
- Lee Sherman, *Chinese Landscape Painting*, New York, Icon, αν. εκδ., σσ. 159.
- Rawson Philip and Legeza Laszlo, *Tao: The Chinese Philosophy of Time and Change*, London, Thames and Hudson, 1973, σσ. 128.
- Rowley George, *Principles of Chinese painting*, Princeton, Princeton University Press, 1959, σσ. 84.
- Schulz- Norberg Christian, *Genius Loci. Paysage, ambiance, architecture*, Sprimont, Pierre Mardaga, 1981, σσ. 218.
- Tregear Mary, *Chinese Art*, London, Thames and Hudson, 1980, σσ. 216.
- Zhang Jiayi, Nie Chongzheng, *Traditional Chinese Paintings*, Beijing, China Intercontinental Press, 2000, σσ. 172.

