

# ZHONG GUO

BIULETYN  
NAUKOWY

**BIULETYN  
NAUKOWY KOŁA  
SINOLOGICZNEGO  
"ZHONGGUO" UAM**





## **Wstęp:**

Oto i jest pierwsze wydanie biuletynu naukowego koła sinologicznego Zhongguo (众果). Niniejsze wydanie zostało w całości stworzone przez studentów zakładu Sinologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu przy merytorycznym wsparciu i korekcie opiekun koła dr Marii Kurpaskiej, w trakcie trwania semestru zimowego roku akademickiego 2020/2021. W skład biuletynu weszły cztery artykuły poruszające rozmaite zagadnienia dotyczące tematyki chińskiej. Jako członkowie koła mamy nadzieję, iż jest to początek pewnej tradycji, a sam biuletyn na stałe wpisze się w nurt naukowego życia uniwersytetu.

Biuletyn rozpoczyna się artykułem przygotowanym przez Patryka Pyrgla który jednocześnie jest początkiem dłuższego cyklu wydawniczego, poświęconego osiągnięciom dynastii Han (汉朝). W pierwszej odsłonie omówiony został temat odkryć w dziedzinie astronomii.

W drugim artykule Aleksandra Łukasiewicz przyjrzała się roli mężczyzn odgrywających kobiece role w klasycznym teatrze chińskim.

Tekst numer trzy to z kolei krótka charakterystyka jednej z chińskich mniejszości narodowych, ludności Miao (苗族) autorstwa Aleksandry Rachwalik. Jest to również początek kolejnej serii zajmującej się prezentacją mniejszości etnicznych zamieszkujących Chińską Republikę Ludową.

W eseju zamykającym wydanie Sylwia Kubik przeanalizowała historię chińskiej animacji.

Prezes Naukowego Koła Sinologicznego Zhongguo Michał Stachura

# Osiągnięcia dynastii Han<sup>1</sup>

## Astronomia

Patryk Pyrgiel

### Wstęp

Panowanie dynastii Han (漢, 206 p.n.e.-220 n.e.) było złotym okresem w dziejach Kraju Środka. To właśnie za Hanów takie dziedziny jak matematyka, astronomia czy inżynieria rozwinęły się w znacznym stopniu i ugruntowały dalszy rozwój chińskiej nauki i myśli innowacyjnej (Rodziński 1992: 120). Chińczycy od dawna patrzyli w niebo i odczytywali informacje z gwiazd. Słowo „odczytywali” nie zostało tu użyte przypadkowo, gdyż do dzisiaj w standardowym języku mandaryńskim „astronomia” dosłownie oznacza ‘znaki/pismo nieba’ (*tianwen*, 天文). Już za czasów pierwszej historycznej dynastii, tj. Shang (商, 1600 p.n.e.-1046 p.n.e.) prowadzono obserwacje ciał niebieskich (Rodziński 1992: 27). Dawniej chiński astronom był także astrologiem (Sy-ma 2000: 19), czego owocem jest na przykład dwadzieścia osiem stacji księżycowych<sup>2</sup> (*ershiba xiu*, 二十八宿) czy dwanaście znaków chińskiego zodiaku (*shengxiao*, 生肖). W „*Historii Chin*” Rodzińskiego wyczytamy (Rodziński 1992: 18), iż astronomię oraz pierwszy kalendarz Chińczycy zawdzięczają mitycznemu Żółtemu Cesarzowi<sup>3</sup>. Wszystko to udowadnia jak istotny był (i wciąż jest) kosmos dla kultury Kraju Środka.

### Sfera armilarna

Nie można mówić o astronomii dynastii Han bez przytoczenia postaci Zhang Henga (張衡, 78-139 n.e.). Był nie tylko wybitnym astronomem, lecz także kartografem, matematykiem, inżynierem i poetą (De Crespigny 2007: 1049). Jedną z jego największych prac było dzieło *Lingxian* (靈憲, ‘Duchowa budowa Wszechświata’; tłum. autora), w którym to skatalogował czternaście tysięcy gwiazd (Needham 1986: 265; De Crespigny 2007: 1050). Przychyłał się

---

<sup>1</sup> „Osiągnięcia dynastii Han – astronomia” jest pierwszym artykułem z serii, która będzie poświęcona poszczególnym dziedzinom, w jakich Hanowie wykazali się innowacją. W przyszłości ukazać się mają kolejne prace, traktujące stricte o dokonaniach matematycznych oraz inżynieryjnych okresu Han. Niniejsza publikacja skupiać się będzie na zasługach astronomicznych, których jest niemało, co niestety wymusza stosowanie pewnych uproszczeń i skrótów myślowych. Z tego względu przedstawione zostaną jedynie najważniejsze (w opinii autora) elementy astronomicznej inwencji Hanów. Dla poszerzenia wiedzy w tym zakresie, zaleca się przestudiowanie użytych jako pomoc dydaktyczna pozycji, podanych na końcu pracy w bibliografii.

<sup>2</sup> Gwiazdne konstelacje, które kolejno pokonywał Księżyc w trakcie obiegu Ziemi.

<sup>3</sup> 黃帝, *Huangdi* – legendarny protoplasta Chińczyków. Panował miał w latach 2697–2597 przed naszą erą (Sy-ma 2000: 194).

także teorii kulistości ziemi i był zwolennikiem geocentrycznej budowy kosmosu (Needham 1986: 217-218). Niemniej jednak Zhang Heng najbardziej zasłynął ze swoich dwóch wynalazków: sfery armilarnej (astrolabium sferycznego) i sejsmoskopu<sup>4</sup> (Rodziński 1992: 120; Needham 1986: 360).

Zanim jednak omówiona zostanie sfera armilarna Zhang Henga, trzeba cofnąć się w okolice przełomu II i I wieku przed naszą erą. Za twórcę pierwszego astrolabium sferycznego uznaje się żyjącego w czasach Zachodniej Dynastii Han<sup>5</sup> astronoma i matematyka Luoxia Honga (落下閎, ok. 130 p.n.e.-70 n.e.)<sup>6</sup>. Jego astrolabium, w porównaniu do instrumentu Zhang Henga, było względnie proste. Składało się z dwóch części – zewnętrznej i wewnętrznej. W pierwszej znajdowały się trzy okręgi: południkowy, równikowy oraz wierzchołkowy (wertykalny), wszystkie z nich były nieruchome. Druga część natomiast miała być skomponowana z osi biegunowej, okręgu służącego do wyznaczania rektascensji<sup>7</sup> i tubusu<sup>8</sup>. W przeciwieństwie do wyżej wymienionych okręgów zewnętrznych, umieszczony w wewnętrznej części sfery armilarnej tubus mógł obracać się bez przeszkód w okręgu rektascensji. Okrąg sam w sobie był w stanie swobodnie poruszać się wokół osi biegunowej, przez co urządzenie potrafiło skierować się w dowolny punkt na sferze niebieskiej (Helaine red. 2016: 586). Wynalezione przez Luoxia Honga astrolabium stworzyło podwaliny do dalszego rozwoju instrumentów astronomicznych wraz z kolejnymi stuleciami chińskiej historii. Pomimo iż był to ledwie załazek przyszłej myśli technicznej, niezaprzeczalnie natchnął on późniejszych naukowców, czego owocem jest chociażby słynny

---

<sup>4</sup> Pomimo iż ten drugi nie będzie omawiany w niniejszym opracowaniu, warto o nim wspomnieć już teraz. Jego opis zostanie zawarty w przyszłym artykule z serii „Osiągnięcia dynastii Han”, traktującym o technologii inżynierskiej.

<sup>5</sup> Dynastię Han dzieli się na Zachodnią (206 p.n.e.-9 n.e.) oraz Wschodnią (25-220 n.e.)

<sup>6</sup> Istnieje niezgoda między Josephem Needhamem i Christopherem Cullenem co do daty skonstruowania pierwszego sfery armilarnej w Chinach. Needham w swoim „Science and Civilisation in China” (1986) twierdzi, iż taki wynalazek (a raczej jego prymitywna forma) pojawił się w Chinach już w IV wieku przed naszą erą za sprawą Shi Shena (石申, IV w. p.n.e.). Zamysł owej sfery miał według niego ukazać się na przykład w „Pieśniach z Chu” (tłumaczenie pochodzi z „Kü Jüan, Pieśni z Cz'u, tłum. J. Chmielewski, W. Jabłoński, O. Wojtasiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958) [patrz niżej] (Needham 1986: 218). Autor artykułu przychylił się jednak opinii Cullena, zaprezentowanej w „Joseph Needham on Chinese Astronomy” (1980), iż datowanie pierwszego tego typu urządzenia należy zacząć od inwencji Luoxia Honga.

楚辭, *Chuci* – zbiór pieśni z czasów Walczących Królestw (*Zhanguo Shidai*, 戰國時代, 480-221 p.n.e.) autorstwa Qu Yuana (屈原, 340-278 p.n.e.).

<sup>7</sup> Jedna ze współrzędnych ciała niebieskiego na sferze niebieskiej. Konkretniej jest to łuk między punktem równonocy wiosennej (punktem Barana) a punktem przecięcia koła godzinowego danego ciała niebieskiego.

<sup>8</sup> Tuleja przyrządu obserwacyjnego, w której znajdują się soczewki.



zegar wodny<sup>9</sup> Su Songa (蘇頌, 1020-1101 n.e.). Wcześniej jednak musiały powstać prostsze formy, z których można by czerpać inspirację (Ruggles red. 2015: 2128).

W tym momencie należy omówić sferę armilarną Zhang Henga, ze struktury której częściowo korzystał Su Song tworząc swój wynalazek (Needham 1986: 363, 389). Do skonstruowania owej sfery (*hunyi*, 渾儀) hanowski astronom użył koła wodnego, które hydraulicznie napędzało zębaki, mające obracać wszystkie ruchome elementy urządzenia (Needham 1986: 357-359). Z poprzedniego akapitu wiemy, iż astrolabium Zhang Henga nie było pierwszą chińską próbą ukazania sfery niebieskiej w takiej postaci. Niemniej jednak o bezprecedensowości urządzenia świadczy fakt, że to właśnie on jako pierwszy zastosował w swym wynalazku horyzonty i południki (De Crespigny 2007: 1050). Ponadto w sferze wyryte zostały oba bieguny wraz z równikiem, dwadzieścia cztery staję słoneczne<sup>10</sup>, wcześniej wspomniane dwadzieścia osiem stacji księżycowych, a także Księżyc z pięcioma ówczesnie znanymi planetami i Słońce z jego ekliptyką<sup>11</sup>. Konstrukcja sama w sobie wykonana była z brązu. Jako iż sfera znajdowała się w zamkniętej komorze, do poprawnego użytkowania wymagała dwóch osób, z czego jedna patrzyła na urządzenie z góry. Działo to na zasadzie wzajemnej współpracy i porównywania ze sobą wyników obu obserwatorów (Needham 1986: 357-359). Z kolejną inwencją wyszedł napotkawszy problem nierównomiernego przepływu wody przez zegar (klepsydrę). Ciśnienie odpadającej cieczy z czasem malało, gdyż wraz z obiegiem płynu, mniejsza jego ilość wywierała od góry nacisk. Powodowało to kłopot z równym odmierzaniem czasu, a w przypadku astrolabium, z zamierzonym działaniem mechanizmów. Problem został rozwiązany poprzez umieszczenie nad zegarem dodatkowego zbiornika z wodą, przez co jego ubywająca ilość była rekompensowana, a ciśnienie pozostawało prawidłowe (Needham 1986: 357-359).

## Reforma kalendarza Taichu

Obserwacja nieba owocowała nie tylko tworzeniem katalogów gwiazd czy poszerzaniem wiedzy o planetach w Układzie Słonecznym. Innym ważnym aspektem wczytywania się w ruch najpospolitszych nam ciał niebieskich była możliwość stworzenia kalendarza. W czasach dynastii Han, a konkretniej w 104 roku przed naszą erą za rządów cesarza Wudi (武帝, panował 141-87 p.n.e.), miała miejsce reforma kalendarzowa. Władca zwołał

---

<sup>9</sup>水運儀象台, *shuiyun yi xiang tai* – napędzany hydraulicznie astronomiczny zegar Su Songa.

<sup>10</sup>節氣, *jieqi* – podzielona równo co piętnaście stopni ekliptyka, tradycyjny element chińskiego kalendarza. Stacje słoneczne ułatwiały obliczanie miesięcy przestępnych i pomagały w ustalaniu czasu żniw.

<sup>11</sup> Ekliptyka to droga, po której pozornie porusza się widziane z Ziemi Słońce.

uczonych na dwór w celu ustanowienia nowego kalendarza, mającego zastąpić ten używany w czasach uprzednio rządzącej dynastii Qin (秦, 221-206 p.n.e.)<sup>12</sup>. Ostatecznie wybrano propozycję Luoxia Honga i Deng Pinga (邓平 ok. II-I w. p.n.e.), którą nazwano Taichu (太初, ‘wielki początek’)<sup>13</sup> od ery panowania cesarza Wudi (De Crespigny 2016: 277). Był to kalendarz lunisolarny<sup>14</sup>, czyli łączący w sobie cechy kalendarza lunarne (księżycowego) oraz solarne (słonecznego). Jeden rok wynosił 365.25 dnia, a w dodatku nie rozpoczynał się od października (jak kalendarz Qin), lecz od stycznia. Długość miesiąca natomiast liczyła 29.53 dnia, oparto ją na fazach księżyca. Po raz pierwszy zawarto także komplet wszystkich dwudziestu czterech stacji słonecznych. Taichu pozostawał w użyciu przez 188 lat, aż do czasu przywrócenia kalendarza Sifen (四分曆, *sifen li*)<sup>15</sup> (Shuimu Shequ 2010; De Crespigny 2007: 1066). Był to pierwszy w historii Chin tak kompletny kalendarz, z elementów którego przez setki lat korzystano układając później kolejne kalendarze, biorąc Taichu za fundament (Helaine red. 2016: 2579).

## Podsumowanie

Inwencja hanowskich uczonych ustanowiła solidne podwaliny dla przyszłych odkryć. Miała także znaczący wpływ na dalszy rozwój nie tylko astronomii, ale i wielu innych dziedzin. To właśnie dzięki innowacyjnej myśli astronomicznej kolejne dynastie mogły korzystać z dokonań Hanów, rozwijając gotowe już fundamenty. Uczni tamtych czasów zasłużyli się pozostawioną po sobie spuścizną zarówno materialną, jak i ideową. Pomijając pozostałe dziedziny naukowe, sama astronomia dynastii Han (aż do czasów nowożytnych) wyprzedziła dokonania innych cywilizacji. Najlepiej odda to fakt, iż plamy słoneczne rejestrowano w Chinach już w 28 roku przed naszą erą, natomiast w Europie nastąpiło to dopiero za czasów Galileusza (1564-1642) (Rodziński 1992: 120).

## Bibliografia:

Cullen, Cristopher 2006. *Astronomy and Mathematics in Ancient China: The Zhou Bi Suan Jing*. Cambridge: Cambridge University Press.

---

<sup>12</sup> Mowa o kalendarzu Qin (秦曆).

<sup>13</sup> W oryginale ‘Grand Inception’ (por. Cullen 2006: 28).

<sup>14</sup> Pierwszy kalendarz typu lunisolarnego pojawił się za panowania dynastii Zhou (周, 1045- 256 p.n.e.) (Martzloff 2016) Od tamtego momentu do czasów współczesnych, wszystkie kalendarze chińskie były modelu księżycowo-słonecznego. Od XX w. oficjalnie używa się w Chinach kalendarza gregoriańskiego, choć daty tradycyjnych świąt liczy się na podstawie starego kalendarza.

<sup>15</sup> Kalendarz z okresu Walczących Królestw, rok trwał w nim 365.25 dnia. Jego nowsza wersja zastąpiła w 84 roku naszej ery kalendarz Taichu (Shuimu Shequ 2010).

Cullen, Cristopher 1980. "Joseph Needham on Chinese Astronomy". *Past & Present* No. 87. Oxford: Oxford University Press.

De Crespigny, Rafe 2007. *A Biographical Dictionary of Later Han to the Three Kingdoms (23–220 AD)*. Leiden; Boston: Brill.

De Crespigny, Rafe 2016. *Fire Over Luoyang: A History of the Later Han Dynasty, 23-220 AD*. Leiden; Boston: Brill.

Deng, Yinke 2011. *Ancient Chinese Inventions, Introductions to Chinese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Helaine, Selin (red.) 2016. *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Berlin; Heidelberg: Springer Science+Business Media.

Ho, Peng Yoke 2013. *Chinese Mathematical Astrology: Reaching Out to the Stars*. Londyn; Nowy Jork: Routledge.

Martzloff, Jean-Claude 2016. *Astronomy and Calendars – The Other Chinese Mathematics: 104 BC - AD 1644*. Berlin; Heidelberg: Springer Science+Business Media.

Needham, Joseph 1986. *Science and Civilization in China: Volume 3. Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rodziński, Witold 1992. *Historia Chin*. Wrocław: Ossolineum.

Ruggles, Clive L.N. (red.) 2015. *Handbook of Archaeoastronomy and Ethnoastronomy*. Nowy Jork: Springer Science+Business Media.

Sy-ma Ts'ien 2000. *Syn Smoka. Fragmenty Zapisków Historyka*. Tłum. Künstler Mieczysław J. Warszawa: Czytelnik.

Temple, Robert K. G 2007. *The Genius of China: 3,000 Years of Science, Discovery, and Invention*. Andre Deutsch.

Shuimu Shequ 水木社区 2010. *Zhongguo nongli fazhan jianzhi 中国农历发展简史* [Krótka historia rozwoju tradycyjnego chińskiego kalendarza lunarne]

[http://www.newsmth.net/bbsanc.php?path=%2Fgroups%2Fsci.faq%2FAstronomy%2Fbw%2fall%2Fbk37k%2FM.1275291864.z0&ap=353](http://www.newsmth.net/bbsanc.php?path=%2Fgroups%2Fsci.faq%2FAstronomy%2Fbw%2Fall%2Fbk37k%2FM.1275291864.z0&ap=353) [dostęp: 07.01.2021]. Beijing 北京.



## Na granicy płci – mężczyźni odtwórcy ról żeńskich w tradycyjnym teatrze chińskim

Aleksandra Łukasiewicz

### Wstęp

Piękny, tajemniczy i egzotyczny – klasyczny teatr chiński, zwany także chińską operą, czy też *xiqu* (戏曲), fascynował obcokrajowców od wieków. Charakterystyczny, nienaturalny sposób śpiewania, skąpość opraw scenicznej i muzycznej oraz misternie zdobione kostiumy – ciężko znaleźć w nim podobieństwa do opery włoskiej, do której przyzwyczajony jest europejski odbiorca, jednak może właśnie ta odmienność przyciąga i oczarowuje widzów. Teatr Państwa Środka jest, jednakże nie tyle intrygującą ciekawostką dla przybyszów z zewnątrz, co też niezwykle ważną częścią chińskiej kultury i historii. Niestety, sztuka ta w ostatnich dziesięcioleciach stopniowo traci popularność na rzecz kultury masowej, być może ze względu na swą skonwencjonalizowaną formę oraz złożoność znaczeń, które dotychczas uważane były za jej atrybut.

W *xiqu* istnieją 4 typy ról: *sheng* (生) – role męskie, *dan* (旦) – role żeńskie, *jing* (净) – „pomalowane twarze”, czyli postaci o wysokim statusie społecznym i *chou* (丑) – klauni, postaci komiczne (Mou 2014). Każda z tych kategorii posiada wiele podtypów determinowanych poprzez takie czynniki jak wiek postaci, jej pozycja społeczna czy wykonywany zawód, charakteryzuje się także odmiennym od innych *emploi* sposobem gry aktorskiej, śpiewu czy nawet poruszania się i wykonywania gestów. Z tego też powodu aktor *xiqu*, od dzieciństwa począwszy, całe życie wykonuje role należące do wyłącznie jednej z przedstawionych kategorii. (Steiner 2013: 220) Co ciekawe, wiek, ani nawet płeć odtwórcy nie muszą zgadzać się z odgrywaną rolą - młodą dziewczynę może grać nawet starzec, o ile zrobi to przekonująco. Męskich odtwórców ról żeńskich nazywa się określeniem *nandan* (男旦) – dosłownie „mężczyzna” i „rola *dan*” – i odegrali oni ważną rolę w historii i rozwoju chińskiego teatru. Sama nazwa *dan* pochodzi ponoć od słowa oznaczającego „świt”, jako iż aktorzy grający te role musieli zaczynać proces nakładania makijażu scenicznego wraz ze wschodem słońca (Huang). Poprzez wieloletnie ćwiczenia aktorzy *nandan* opanowali do perfekcji sztukę przedstawiania kobiet, a wielu z nich przyczyniło się do rozwoju chińskiego teatru (Mou 2014). Na przełomie kilku ubiegłych dekad zaczęło jednak owych aktorów ubywać – obecnie występuje ich w całym kraju zaledwie sześciu (Mou 2014), a ich postrzeganie przez

społeczeństwo różni się także od wcześniejszego. Jednak zanim do tego przejdziemy – wróćmy do podstaw.

### **Źródła praktyki aktorstwa *nandan***

Dlaczego mężczyźni mieliby grać role kobiece? Nie wynika to z zakazu występowania kobiet, wręcz przeciwnie – przez większość historii teatru kobiety wraz z mężczyznami występowały na scenie, czasem nawet i przyjmując role męskie. Mimo tego, już za czasów dynastii Han (206 p.n.e. - 220 n.e.), czyli kilka wieków przed początkiem występowania kobiet na scenie publicznej, mężczyźni zaczęli wcielać się w role dworskich tancerek czy też konkubin (Tian 2000, cyt. za Steiner 2013: 242), a zwyczaj ten przetrwał przez kolejne tysiąclecie mimo równoczesnego udziału kobiet w grze aktorskiej. Wyłączność mężczyzn na scenie jako zjawisko pojawiło się dopiero w XVIII wieku, kiedy to *jingju* (京劇, dosł. opera ze stolicy, czyli Pekinu) rozpowszechniło się jako najbardziej popularny gatunek teatru, a udział kobiet w publicznych wystąpieniach został zakazany (Tian 2000, cyt. za Steiner 2013: 243). Zakaz ten zniesiono oficjalnie w roku 1912 (Steiner 2013: 243), wraz z ustanowieniem Republiki Chińskiej, a od tego czasu role żeńskie zostały niemal całkowicie zdominowane przez kobiety. Jak widać, odtwarzanie w tradycyjnym teatrze chińskim ról kobiecych przez mężczyzn nie wynika z, jak się powszechnie błędnie uważa, zakazu występowania kobiet na scenie, jako iż funkcjonował on niewiele ponad wiek, a tradycje cross-genderowe sięgają znacznie wcześniej niż wiek XVIII. Ponowię zatem pytanie – dlaczego w Chinach, kraju pod wpływem restrykcyjnej filozofii konfucjańskiej i o ściśle pojętych rolach płciowych, wykształciła się taka tradycja? Odpowiedzią na ten problem może być pojęcie esencjalizmu. (Steiner 2013: 175-248) Pojęcie to oznacza ukazywanie kwintesencji, prawdziwej istoty danego zjawiska za pomocą ściśle ustalonych i poddanych konwencjom środków ekspresji. Nie mają one na celu wierne odwzorowywać rzeczywistości, jak w teatrze zachodnim, a stworzyć symbol zrozumiały dla widza obeznanego w teatralnych konwencjach, co ma zapewnić mu metafizyczne i doskonałe przeżycie podczas oglądania sztuki. Tak też na przykład zmrużenie oczu przez aktora może symbolizować zauważenie zbliżających się wojsk, uniesienie rękawa na wysokość brwi – ukrywanie się, a krzesło z przerzuconym przez nie kawałkiem jedwabiu – warsztat tkacki. Takie symboliczne działania mają za zadanie uchwycić „esencję” przedmiotu czy czynności, a nie wizualnie naśladować rzeczywistość. Do zjawisk, których esencję przedstawia się na scenie należą także cechy ludzkie charakterystyczne dla poszczególnych typów ról, a także kobiecość rozumiana jako zbiór stereotypowych oraz wyidealizowanych cech przypisywanych osobie płci żeńskiej przez dawnych Chińczyków. Należą do niej między innymi piękno fizyczne, słodki

głos i skrępowane stopy, których wygląd odtwarzają aktorzy na scenie. Dobry wykonawca *nandan* łączy te i inne cechy, by stworzyć wyidealizowany oraz atrakcyjny dla widowni obraz kobiety, czyli właśnie jej esencję. Nie ma znaczenia to, iż w rzeczywistości jest innej płci.

### **Techniki gry aktorskiej**

Dobry wykonawca *nandan*, aby wiarygodnie odegrać na scenie postać żeńską, musi posiadać wachlarz umiejętności z tym związanych. Nauka zajmuje przeważnie wiele lat, dlatego też przydzielenie aktora do odgrywania ról żeńskich następuje już w dzieciństwie. Do umiejętności, jakie musi on nabyć, aby wystąpić na scenie, należy prawidłowe chodzenie, a także sprawność w operowaniu głosem i osiąganiu wysokich rejestrów, by móc wydać z siebie charakterystyczny dla *xiqu* śpiew falsetto. Musi także potrafić nałożyć na twarz sceniczny makijaż, gdyż wszyscy aktorzy, niezależnie od odgrywanej roli, czynią to samodzielnie (Steiner 2013: 45). Najbardziej intrygującą spośród wszystkich technik używanych przez aktorów *dan*, by wiarygodnie oddać postaci kobiece, jest jednakże zdecydowanie iluzja skrępowanych stóp. Jako iż sztuki w tradycyjnym teatrze chińskim usytuowane są w czasach, gdy procesowi temu poddawana była większość chińskich kobiet, a przynajmniej tych dobrze urodzonych, pojawienie się na scenie aktora o wielkich stopach bynajmniej nie ułatwiłoby widzom uchwycenia esencji postaci przez niego odgrywanej. Za pomysłodawcę tejże praktyki uważa się żyjącego w XVIII wieku aktora Wei Changshenga (魏长生, 1744-1802), który skonstruował krótkie szcudła zakończone sztucznymi małymi stopami, zapoczątkowując tym samym tradycję udawanego wiązania stóp. Pomysł ten okazał się być strzałem w dziesiątkę, ponieważ nie tylko umożliwił on lepsze wcielenie się w rolę żeńską, lecz także wywołał ponoć szaleństwo wśród widowni, dla której skrępowane stopy były niesłychanie atrakcyjne (Dolby 1976, cyt. za Steiner 2013: 104). Współcześni aktorzy *dan* wprawdzie nie korzystają już podczas pracy ze szcudeł, jednakże nie zanikła wśród nich wspomniana praktyka – Mou Yuandi (牟元笛), jeden z kilku funkcjonujących współcześnie aktorów *nandan*, korzysta na przykład z bandaży, którymi obwiązuje ustawione pionowo stopy aż do momentu, gdy zostaną one unieruchomione i pozwolą mu na poruszanie się wyłącznie na przednich częściach stóp, co ma sprawiać wrażenie, jakoby były one mniejsze niż w rzeczywistości. (Mou 2014)

### **Aktorzy *nandan* w XX wieku**

Dziedzictwo aktorów *nandan* nie ogranicza się wyłącznie do utrwalania wizerunku kobiet na scenie oraz ulepszania technik służących do przedstawiania płci pięknej. Wprawdzie w silnie

skonwencjonalizowanym teatrze chińskim o prestiżu i uznaniu aktora świadczy jego zdolność do idealnego odegrania znanych widzom postaci i motywów, a miejsca na innowacje w zakresie aktorstwa jest niewiele, jednakże na kartach historii zapisało się kilku aktorów, którzy nie tyle sztywno trzymali się reguł gry aktorskiej, lecz wytyczyli własne ścieżki i zainspirowali kolejne pokolenia wykonawców. Do ich grona należy wielu wykonawców *nandan*, a wśród nich największą sławą cieszyli się tzw. Czterej Wielcy Mistrzowie Dan – Cheng Yanqiu (程砚秋, 1904-1958), Shang Xiaoyun (尚小云, 1900-1976), Xun Huisheng (荀慧生, 1900-1968) oraz Mei Lanfang (梅兰芳, 1894-1961) (Savarese 2005: 66). Aktorzy ci żyli na przełomie XIX i XX wieku, a co się z tym wiąże, obserwowali spadek popularności teatru ze względu na zmieniającą się sytuację społeczno-polityczną oraz rozwój nowych form rozrywki, na przykład kina (Savarese 2005: 54). Z tego też powodu, aby przyciągnąć większą ilość widzów do teatru, zaczęli oni wprowadzać pewne innowacje do odgrywanych przedstawień, a także niekiedy tworzyć własne. Jak wskazuje badaczka Nicola Savarese, na potrzeby swej nowej sztuki pt. Pani Chang leci na księżyc (*Chang'e benyue*, 嫦娥奔月) aktor „zrewidował choreografię, wprowadził kostiumy bardziej odpowiadające opowiadanej historii, zmienił też zestaw instrumentów (...)”, co przełożyło się na sukces oraz przyciągnięcie nowych pokładów publiczności (Savarese 2005: 69). Jednakże największym triumfem Mei nie tylko jako pojedynczego aktora, a także jako reprezentanta aktorów *nandan* oraz teatru *xiqu* jest niezaprzeczalnie jego tournée w Ameryce oraz Europie. Był to pierwszy raz, gdy chińska trupa teatralna wystąpiła na owych kontynentach, a same przedstawienia odniosły duży sukces mimo różnicy kulturowej, co przydało aktorowi miano ambasadora chińskiej kultury na świecie oraz znacząco przyczyniło się do spopularyzowania teatru chińskiego za granicą (Savarese 2005: 72). Niestety, mimo swych licznych osiągnięć oraz zainspirowania kolejnych pokoleń aktorów, był on jednym z ostatnich szeroko uznawanych przedstawicieli *nandan*.

Praktyka *nandan* zaniknęła prawie całkowicie na przestrzeni XX wieku nie tylko ze względów ideologicznych – na Tajwanie, który nie doznał nigdy rewolucji kulturalnej ani komunistycznych rządów, mężczy odtwórcy żeńskich ról spotykani są równie rzadko, co w Chinach kontynentalnych (Tian 2000, cyt. za. Li 2010: 87). Źródła niechęci wobec owej grupy społecznej sięgają samych początków XX wieku, kiedy panowała jeszcze dynastia Qing. W społeczeństwie panowało wtedy powszechne przekonanie o powiązaniu adeptów *nandan* ze zjawiskiem męskiej prostytucji zwanym *xianggong* (相公), co zostało uznane za dekadenskie i niemoralne przez zachodnich misjonarzy oraz będących pod ich wpływem progresywnych



chińskich intelektualistów (Hirsch 1990, cyt. za Li 2010). W 1912 roku, czyli już po przemianie cesarstwa w republikę, wydano oficjalny zakaz uprawiania owej profesji. (Li 2010: 89) Wprawdzie dokument stawiał wyraźną granicę pomiędzy prostytutką a *nandan* i nie wpłynął bezpośrednio na spadek popularności Wielkiej Czwórki Aktorów Dan, to rzucił on cień na całą profesję. Począwszy od lat 20. coraz więcej intelektualistów zaczęło wyrażać dyskomfort związany z płciową ambiwalencją wspomnianych aktorów, a w 1933 roku znany pisarz Lu Xun (鲁迅, 1881-1936) porównał fałszywość ówczesnych rządzących do fałszywości i przestarzałości obecnej w występach *nandan* (Li 2010: 90-91). Kolejne zmiany zaczęły się w połowie lat 50., kiedy szkoły przestały trenować dziewczynki w rolach męskich oraz chłopców w rolach żeńskich, na co miała wpływ sugestia Zhou Enlaia (周恩来, 1898-1976), ówczesnego premiera Chińskiej Republiki Ludowej. Zhou, któremu w przeszłości także zdarzyło się odgrywać role żeńskie w przedstawieniach, szanował dorobek wielkich aktorów *dan* oraz ich rolę w rozwoju chińskiej kultury, jednakże uważał, że praktyka ta, jako relikw przeszłości, nie powinna być dłużej kultywowana (Li 2010: 91-92). Sytuacja pogarszała się wraz z rosnącą radykalizacją komunistycznych rządów, a punkt kulminacyjny osiągnęła podczas rewolucji kulturalnej, kiedy to stracono szacunek nawet wobec Wielkiej Czwórki, a rewolucjoniści zniszczyli dom Mei Lanfanga (Li 2010: 92).

### **Aktorzy *nandan* obecnie**

W XXI wieku sytuacja aktorów *nandan* nie jest bynajmniej tak ciężka jak w czasach rewolucji kulturalnej, a przejawem tego jest chociażby popularność Li Yuganga (李玉刚, ur. 1978) który poprzez swe widowiskowe, łączące tradycję z nowoczesnością przedstawienia przyczynił się po części do rekonstrukcji pozytywnego wizerunku odtwórców ról żeńskich (Li 2010: 92). Sztuki, w których wciela się m.in. w cztery wielkie piękności z historii Chin zbierają ogromną publiczność, a uznaniem cieszą się nawet za granicą, gdzie aktor odbył trasę koncertową (Chen 2011). Mimo tego przejawu powrotu tradycji *nandan* do łask, ogólnokrajowa sytuacja owych aktorów wygląda zgoła inaczej: w 2014 roku w całych Chinach funkcjonowało tylko 6 młodych *nandan* (Mou 2014) a szkoły aktorskie niechętnie szkolą uczniów w odgrywaniu postaci przeciwnych płci. Jak wspomina Mou Yuandi, będąc jedynym adeptem sztuki *nandan* doznał w dzieciństwie wyszydzania ze strony rówieśników oraz często mówiono mu, iż aktorstwo *nandan* należy do przeszłości i nie powinno już istnieć. Historia ta odzwierciedla współczesne nastawienie chińskiej publiki do aktorów *nandan* – wprawdzie jednostki takie jak Li Yugang mogą wzbudzić zainteresowanie publiki poprzez swą odmiennność, jednak panuje ogólna

niechęć wobec szkolenia młodych aktorów do odgrywania takich ról, przez co przyszłość ich zawodu stoi pod znakiem zapytania.

Czy jest to jednak tradycja, którą należałoby zachować i pielęgnować? Może być to ciężkie, jednakże mężczyźni odtwórcy ról *dan* wciąż są w stanie zachwycać publiczność oraz popychać chiński teatr do przodu, warto zatem zastanowić się, czy zmiana nastawienia wobec tak charakterystycznej dla teatru chińskiego i rzadko spotykanej w innych kulturach praktyki nie byłaby pomocna w przyciągnięciu uwagi młodych oraz zagranicznych odbiorców. Niezależnie jednak od tego, czy aktorzy *nandan* nadal będą grać za kilka dziesięcioleci, nie należy zapominać o wielkich aktorach z przeszłości i o tym, jak kluczowa była ich rola dla chińskiego teatru.

## Bibliografia:

Chen, Nan 2011. *THE MAN behind the WOMEN*. China Daily USA. [online] 9 czerwca. Dostępny na: [http://usa.chinadaily.com.cn/epaper/2011-09/06/content\\_13629929.html](http://usa.chinadaily.com.cn/epaper/2011-09/06/content_13629929.html) [21.01.2021].

Li, Ruru 2010. *The Soul of Beijing Opera. Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Huang, Fanchuo 黄幡绰 [b.d.], 梨园原 (Liyuanyuan) [Podstawowe zasady z Sadu Grusz]

<sup>1</sup>Dostępny na: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=754274&remap=gb>.

Mou, Yuandi 牟元笛 2014 【牟元笛/加州大學講座】京剧男旦艺术【2014】(Mou Yuandi| Jiazhou Daxue Jiangzuo jingju nandan yishu) [Wykład Uniwersytetu Kalifornijskiego „Sztuka męskiego aktorstwa dan w operze pekińskiej”] [online] Dostępny na: <https://www.bilibili.com/video/BV1Bs411q7oT?from=search&seid=9923764112061669085> , [21.01.2021].

Savarese, Nicola 2005. *Mei Lanfang i dwudziestowieczny teatr chiński, w: Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*, E. Guderian-Czaplińska, G. Ziółkowski (red.), Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Krytycznych.

Steiner, Marta 2013. *Chiński teatr xiqu. Interpretacja antropologiczna*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

---

<sup>1</sup> Tekst został kilkakrotnie edytowany przez różne osoby, ostatnia edycja pochodzi z roku 1917, a dokonał jej Meng Juju (梦菊居).

## Mniejszość etniczna Miao

Aleksandra Rachwalik

### Wstęp

W mentalności przeciętnego Europejczyka wciąż panuje przekonanie o etnicznej spójności ludności Państwa Środka. Jednakże jak wskazuje przeprowadzany w Chinach spis ludności wśród liczącej ponad miliard osób ludności zamieszkującej Chińską Republikę Ludową (chiń. 中华人民共和国 *Zhōnghuá Rénmín Gònghéguó*) wyróżnia się 56 grup etnicznych, wśród których najliczniejsza jest ludność Hanowska (chiń. 汉族 *Hànzú*), stanowiąca 91,5% całej ludności.

### Charakterystyka mniejszości etnicznej Miao

Mniejszość etniczna Miao (chiń. 苗族 *Miáozú*) to grupa zamieszkująca przede wszystkim obszar Chin południowych. Zgodnie z przeprowadzonym w 2010 roku szóstym powszechnym spisem ludności (chiń. 第六次全国人口普查 *dì liù cì quánquó rénkǒu pǔchá*)<sup>1</sup>, liczba członków należących do tej mniejszości wynosiła ponad dziewięć milionów, co czyniło ich piątą co do wielkości grupą etniczną Chin. Około pięćdziesięciu procent populacji Miao zamieszkuje prowincję Guizhou 贵州, ale duże diaspory znajdują się także w prowincjach Hunan 湖南, Yunnan 云南, Sichuan 四川, Guangxi 广西 oraz Hubei 湖北.

Badania archeologiczne wykazały, że populacja ludności posługująca się językami z rodziny hmong-mien, którymi to właśnie posługują się Miao, były związane z kulturami neolitycznymi odnalezionymi w okolicach środkowego biegu rzeki Jangcy (chiń. 长江 *Chángjiāng*) takimi jak kultura Daxi (大溪文化 *dàxī wénhuà*, około 5300-6400 lat temu), kultura Oujialing (欧家零文化 *Ōujiālíng wénhuà*, około 4600-5000 lat temu) oraz z plemionami San-Miao zamieszkującymi tereny Chin centralno-południowych (Fei, 1999). Pierwotnie nazwa Miao odnosiła się do szerokiej kategorii ludności nie-hanowskiej zamieszkującej tereny południowe. Często stosowano ją również względem ludności wywodzącej się od mieszkańców królestwa San-Miao, które według zapisków pochodzących z okresu rządów dynastii Han istniało około III w.p.n.e. Za czasów dynastii Ming była używany wraz z terminami Man (chiń. 蛮 *mán*) oraz Yi (chiń. 夷 *yí*), które wszystkie trzy oznaczały

---

<sup>1</sup> Dane dostępne na stronie: <http://www.stats.gov.cn/tjsj/pcsj/rkpc/6rp/indexch.htm>

“barbarzyńców”, co budzi kontrowersje w obecnym użyciu nazwy Miao. Dopiero na przełomie panowania dynastii Ming i Qing, termin ten zaczął odnosić się do bardziej sprecyzowanej grupy, co służyło rozróżnieniu lokalnych populacji zamieszkujących południe (Diamond, 1994: 99-100). Znak używany w chińskim zapisie Miao zbudowany jest z dwóch elementów 田 *tián* ‘pole’ oraz 𠂔 *cǎo* ‘pędy’, co pozwala snuć domysły, że początkowo Chińczycy nazywali tym określeniem ludność, która być może była pierwszą agrokulturą w Chinach centralnych (Yang, 2005: 4). Może mieć to także związek z jedną z wczesnych opowieści ludności Miao zatytułowanej “Ancient People who secured seed”, która opowiada, że antyczne ludy Miao przybyły z terenów wysokogórskich, wycięły drzewa, a następnie spulchniły ziemię aby móc posadzić w niej nasiona (Lee, 2008: 6).

### **Problematyka podziału wewnątrz mniejszości Miao**

Pomimo zaklasyfikowania do jednej grupy etnicznej, ludność Miao wykazuje bardzo silną wewnętrzną dywersyfikację zarówno kulturową, jak i językową. Najpopularniejszym przyjętym podziałem ze względu na różnice kulturowe jest kategoryzacja na cztery główne grupy: Guoxiong, Hmu, A-Hmao oraz Hmong.

Grupa Guoxiong zamieszkuje przede wszystkim prowincję Hunan i uważa się ją za posiadającą najbardziej stabilną sytuację finansową, wśród czterech głównych podgrup. Grupa Hmu zamieszkuje głównie tereny prowincji Guizhou, w której znajduje się prefektura mniejszości Qiandongnan Miao oraz mniejszości Dong. To wśród podgrup Hmu kobiety noszą charakterystyczne, monumentalne srebrne ozdoby, uznawane za cechę charakterystyczną dla mniejszości Miao. A-Hmao zamieszkują tereny Yunnan oraz północne Guizhou i często nazywa się ich też Wielko-kwiatowymi Miao (chiń. 大花苗 *dà huā miáo*). Z kolei Hmongowie zamieszkują Sichuan, Guizhou oraz Yunnan, oraz okolice granicy z Wietnamem. Wielu badaczy obserwuje, iż ludność Hmong znajduje się w najgorszej sytuacji ekonomicznej wśród 4 głównych grup, co przypisuje się faktowi, że historycznie wzniecali oni najwięcej rebelii za czasów panowania dynastii Ming oraz Qing (Yang, 2005: 2-3). Na tym podział jednak się nie kończy ponieważ wewnątrz czterech głównych grup, których nazwy nawiązują do języków przez nich używanych występuje dalszy podział na kolejne podgrupy. Szacuje się, że wśród mniejszości Miao znajduje się ponad sto gałęzi, a nazwy poszczególnych odgałęzień często pochodzą od dominujących elementów bądź kolorów strojów noszonych przez kobiety należące do tych grup (Diamond, 1994: 100-101). Na przykład nazwy Miao Białych (白苗 *bái miáo*) i Miao zielonych (青苗 *qīng miáo*) będących częściami grupy Hmong, pochodzą od

kolorów szat z kolei nazwa Długonogich Miao (chin. 长角苗 *chángjiǎo miáo*) nawiązuje do charakterystycznego dla kobiet uczesania, w którym nawija się długie włosy wokół specjalnej srebrnej ozdoby kształtem przypominającej rogi wołu.

Drugą metodą podziału Miao jest klasyfikacja ze względu na używany język. Ludność Miao posługuje się językami z rodziny Hmong-Mien, nazywanymi też językami Miao-Yao<sup>2</sup>. Chociaż tradycyjnie, języki te zaliczano do rodziny języków Sino-Tybetańskich, to obecnie lingwiści skłaniają się ku pogładowi, że tworzą one osobną rodzinę językową (Ratliff, 2010: 1-2). Języki hmong-mien dzielą się na dwie podrodziny: języki Hmong (Miao), do której zalicza się języki używane przez mniejszość Miao oraz języki Mien (Yao). Język Miao (chiń. 苗语) zazwyczaj jest podzielony na trzy główne dialekty (chiń. 苗语三大方言 *Miáoyǔ sān dà fāngyán*) i jeden poddialekt (Miao 1962:2-3 za: Schein, 1986: 78). Pierwszą grupą są języki Wschodnie Hmong nazywane także Qiangdong (chiń. 黔东南苗语 *qián dōng miáoyǔ*). Większość użytkowników dialektów tego języka zamieszkuje prowincję Guizhou, ale można ich spotkać także w Hunan i Guangxi. Stanowią oni jedną trzecią użytkowników języka Miao i utożsamiani są z gałęzią Hmu. Drugą grupę stanowią języki Północne Hmong nazywane inaczej Xiangxi (chiń. 湘西苗语 *xiāngxī miáoyǔ*). Użytkowników dialektów tego języka można spotkać przede wszystkim w zachodniej części prowincji Hunan oraz wschodniej części prowincji Guizhou i posługuje się nimi mniej niż jedna czwarta użytkowników języków Miao. Trzecią i ostatnią grupą są języki Zachodnie Hmong znane również pod nazwą Chuanqianbian (chiń. 川黔滇苗语 *chuānqíandiān miáoyǔ*). Głównym terenem użytkowania dialektów języków z tej grupy są prowincje Sichuan, Yunnan oraz Guizhou i posługuje się nimi ponad połowa użytkowników języków Miao. Uważa się, że to właśnie dialekty tej grupy posiadają najwięcej elementów tego co określa się jako antyczny język Miao (Schein, 1986:79) Różnice pomiędzy poszczególnymi dialektami potrafią być na tyle duże, iż sprawiają, że w niektórych przypadkach są całkowicie niezrozumiałe dla użytkowników z różnych grup. Nie istnieją też żadne dowody na istnienie antycznego sposobu zapisu języka Miao, jednakże w każdej z grup istnieją legendy mówiące, że takowy niegdyś istniał (Schein, 1986: 79).

Co więcej Miao charakteryzują się także niesamowitą dywersyfikacją kulturową, która widoczna jest w stylu życia, noszonych strojach, zwyczajach, wytwarzanym rękodziele czy

---

<sup>2</sup> Określenie "Miao-Yao" (chiń. 苗瑶语系 *Miáo yáo yǔxì*) stosowane wobec rodziny języków hmong-mien jest określeniem o genezie Chińskiej. Nawiązuje do nazw mniejszości etnicznych posługujących się tymi językami. Ma ono na celu reprezentację konceptu "narodowości" i bierze pod uwagę aspekty kulturowe, polityczne a także te związane z poczuciem tożsamości jednostki. (Sun, 1992 za: Ratliff 2010:3)



zwyczajach matrymonialnych. Dla przykładu w albumach przedstawiających ludność Miao pochodzących z okresu XVII wieku pojawiają się obrazy oraz opisy osiemdziesięciu dwóch grup (Deal, Hosteller, 2006). Z kolei w zbiorze traktującym o ubraniach i zdobieniach noszonych przez mniejszość Miao, stroje podzielone są na pięć głównych modeli, w czym ostatecznie wyróżnia się dwadzieścia trzy style regionalne (Diamond 1994: 98).

## **Podsumowanie**

Wszystkie czynniki obejmujące język, zwyczaje, status ekonomiczny, a także występujące w obrębie tej mniejszości podgrupy ukazują znaczne różnice w obrębie ludności Miao, nasuwają pytanie czy rzeczywiście możemy uważać ich za jedną grupę etniczną. Kiedy w latach pięćdziesiątych rząd chiński rozpoczął zbieranie aplikacji o przyznanie statusu mniejszości narodowej, podania złożyło ponad czterysta grup, z czego wyłoniono zaledwie pięćdziesiąt pięć (Yuan, 2008: 1). Sam termin Miao przeszedł długą drogę, od funkcji terminu parasolki dla nie-hanowskich ludów południa do określenia narodowości jaką są Miao. Jednak pomimo wspomnianych wyżej kontrowersji związanych z funkcjonowaniem nazwy wielu badaczy oraz przywódców Miao wzbrania się przed pomysłem zmiany nazwy, gdyż może to prowadzić do podziałów i zniszczenia społeczności (Yang, 2005: 5). Kiedy w latach pięćdziesiątych Ma Xueliang (马学良 1913-1999) oraz Wang Fushi (王辅世 1919-2001) rozpoczęli pracę na klasyfikacją dialektów języka Miao oraz stworzeniem systemu zapisu zaproponowali oni stworzenie trzech, a nawet czterech systemów zapisów co wynikało z znacznych różnic pomiędzy dialektami. Wówczas to same elity ludności Miao były przeciwne stworzeniu kilku systemów zapisu, zajmując stanowisko, że preferują utworzenie tylko jednego. Stanowisko to wiązało się z nadzieją na to iż jeden system pomoże zintegrować poszczególne gałęzie jako jedną narodowość (Huang, 2014: 85-87).

## Bibliografia:

- Diamond, Norma 1994. *Defining the Miao - Ming, Qing and Contemporary Views*, w Cultural Encounters on China's Ethnic Frontiers; Edited by Stevan Harrell, Published by: University of Washington Press. str.99-100
- Fei, X. T. 1999. *The pattern of diversity in unity of the Chinesenation*. Central University for Nationalities Press, Beijing
- Hammarström, Harald & Forkel, Robert & Haspelmath, Martin & Bank, Sebastian. 2020. Glottolog 4.3.
- Huang, Shuli 2014. *From Millenarians to Christians: The History of Christian Bureaucracy in Ahmao (Miao /Hmong ) Society, 1850s 2012* A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirement s for the degree of Doctor of Philosophy (Anthropology) in the University of Michigan
- Jena: Max Planck Institute for the Science of Human History.  
<https://doi.org/10.5281/zenodo.4061162> (Available online at <http://glottolog.org>, Accessed on 2021-01-07.)
- Ratliff, Martha 2010. *Hmong-Mien language history*, Canberra: Pacific Linguistics
- Schein, Louisa 1986. *The Miao in contemporary China: A preliminary overview* w The Hmong in Transition, ed. Glenn L. Hendricks, Bruce T. Downing, Amos S. Deinard, 73-85. New York: Center for Migration Studies.
- Strecker, David 1987. *The Hmong-Mien Languages w: Linguistic of the Tibeto-Burmman Area*, Volume 10:2
- Lee, Gary Yia 2008. *Diaspora and the Predicament of Origins: Interrogating Hmong Postcolonial History and Identity*, Hmong Studies Journal, 8: 1-25.
- Yang, Kou, EdD 2005. *Research Notes from the Field: Tracing the Path of the Ancestors A Visit to the Hmong in China*, Hmong Studies Journal, 6: 1-38.
- Yang, Zhiqiang From 2010. *Miao to Miao zu- Alterity in the Formation of Modern Ethnic Groups*, Hmong Studies Journal, 10: 1-28.
- Yuan, Haiwang, "Chinese Ethnicities and Their Culture: An Overview" (2008). DLPS Faculty Publications. Paper 23. [http://digitalcommons.wku.edu/dlps\\_fac\\_pub/23](http://digitalcommons.wku.edu/dlps_fac_pub/23)
- The Art of Ethnography: A Chinese "Miao Album."* Tłumaczenie: David M. Deal and Laura Hostetler. Seattle: University of Washington Press, 2006

## **Rozwój animacji chińskiej i jej główne cechy na przestrzeni lat 1922-2020**

Sylwia Kubik, Styczeń 2021

### **Wstęp**

Animację często traktuje się jak kolejny gatunek filmu. Wynika to z tego, że ponieważ wyrosła ona ze sztuki filmowej, wiele studiów filmowych produkowało także te animowane. Tak też się działo w przypadku animacji produkowanej w Chinach. Na początku traktowano ją jako medium zależne od filmu, dopiero później powstawały osobne studia, w których produkowano wyłącznie utwory tej kategorii.

Celem tego artykułu jest prześledzenie bardzo ogólnej historii animacji chińskiej. Włącza się w to jej cechy techniczne (sposób tworzenia, styl), a także fabularne oraz odpowiedź na pytanie, czy rzeczywiście przeżyła ona już swoje złote okresy i coraz bardziej zmniejsza się jej znaczenie.

### **Początki chińskiej animacji, lata 1920-1949**

Animację w Chinach zapoczątkowali bracia Wan (万氏兄弟 *wàn shì xiōngdì*) (Wan Laiming 万籁鸣, Wan Guchan 万古蟾, Wan Chaochen 万超尘, Wan Dihuan 万涤寰). Miało to miejsce w latach 20. XX w. Ich pierwszy film to *Uproar in the Studio* (大闹画室 *dà nào huàshì*) (1926), który trwał 12 minut. Następnym wielkim dziełem, które stworzyli było *Princess Iron Fan* (铁扇公主 *tiě shàn gōngzhǔ*) (Wan Guchan, Wan Laiming 1941), które z kolei było oparte na *Wędrownicy na Zachód*<sup>1</sup>. Film okazał się na tyle niezwykły, iż miał wpływ na kogoś, kogo uznaje się za ojca japońskiej animacji – Tezuka Osamu (Jones, 2019: 3). Zdecydowanie można mówić o tym, że chińska animacja miała duży wpływ na japońską i odwrotnie. Wielu animatorów przyjeżdżało do Chin i pomagało tworzyć chińską animację np. Mochinaga Tadahito (Jones, 2019: 4).

---

<sup>1</sup> Wędrownica na Zachód 西游记 - jedna z czterech wielkich powieści chińskich napisana przez Wu Cheng'ena, oparta na rzeczywistej podróży buddyjskiego mnicha Xuanzanga (przyp. autora).

Jeżeli chodzi o styl wizualny animacji z najwcześniejszego roku, był on silnie inspirowany produkcjami disneyowskimi (Chen, 2017: 178). W tamtym czasie wykształcił się też styl japońskiej animacji, co oddziaływało na tę kreowaną w Chinach, m.in. duże oczy i głowy, małe nosy, szczupłe sylwetki (Momochilova, 2019: 58), ale bracia Wan mieli wkrótce zacząć czerpać inspirację z tradycyjnych stylów malarskich, i dać początek klasycznej animacji chińskiej.

### **Dwa złote okresy i rewolucja kulturalna**

Lata 50. XX wieku uznaje się za początek tak zwanej klasycznej animacji chińskiej czy też chińskiej szkoły animacji, która swój rozkwit i największą popularność przeżywała w latach 1950 do 1989 (Chen, 2017: 176). Wszystko zaczęło się od założenia małego działu animacji przez Te Weia (特伟) w Northeast Film Studio (东北电影制片厂 *dōngběi diànyǐng zhì piàn chǎng*) w roku 1949, które zostało przeniesione do Szanghaju, a w 1957 roku powstało osobne studio – Shanghai Animation Film Studio (上海美术电影制片厂 *shànghǎi měishù diànyǐng zhì piàn chǎng*) (Chen 2017: 179). Wraz z powstaniem tego studia, rozpoczął się pierwszy złoty okres chińskiej animacji. Chińczycy utworzyli swój unikatowy, narodowy styl i powstało wiele wielkich dzieł takich jak *Havoc in Heaven* (大闹天宫 *dà nào tiāngōng*) (Wan Laiming, 1964) czy też *Where is Mama* (小蝌蚪找妈妈 *xiǎo kēdǒu zhǎo māmā*) (Te Wei, 1960). Ten złoty i pełen rozkwitu czas zakończył się krótko przed rewolucją kulturalną. Punktem umownym, który kończy ten okres jest uznanie filmu Te Weia *Buffalo Boy's Flute* (牧笛 *mù dī*) za zakazany w 1964 roku, gdyż zgodnie z opinią władz nie zawierał walki klas (Jones, 2019: 8). Studio próbowało walczyć o swoje dzieło, ale bezskutecznie.

Czym charakteryzowała się klasyczna animacja chińska? Odpowiedź na to pytanie można znaleźć w artykule Chen Yuanyuan “Old or New Art? Rethinking Classical Chinese Animation” (2011). Chen wskazuje wiele aspektów produkcji animowanych i pokazuje jak wiele zawdzięcza ona klasycznym sztukom chińskim. Po pierwsze literatura – duża część filmów animowanych w złotym okresie powstawała na podstawie klasycznych historii, powieści, a nawet przysłów (Chen 2017: 179). Sposób ich narracji także przypomina ten w klasycznej literaturze. Narrator jest wszystkowiedzący i obiektywny. Sylwetki psychologiczne bohaterów są dość płytkie,

większe skupienie jest na samej historii, a także nie używa się retrospekcji (Chen, 2017:188). Po drugie – strona wizualna i styl. Klasyczna animacja chińska wiele czerpie z malarstwa klasycznego, używa ona bowiem obu stylów, które obecne są w tym medium tzn. *gongbi* (工笔) oraz *xieyi* (写意). *Gongbi* jest stylem bardziej wyrafinowanym, zawiera wiele szczegółów, wyrazistych kolorów, często stosowano go przy malowaniu tła, natomiast przy *xieyi* stosowano tusz, było ono strukturalnie prostsze i skupiało emocje twórcy (Chen, 2017: 185).

Po pierwszym złotym okresie nastąpił pewien zastój w animacji chińskiej, ponieważ zaczęła się rewolucja kulturalna<sup>2</sup>. W tamtym czasie wykształciły się dwa nurty – realistyczny oraz fantastyczny. Jedną z przedstawicielek nurtu realistycznego była Jiang Qing<sup>3</sup>, która uważała, że spersonifikowane zwierzęta nie mają miejsca bytu w animacji, także tej dla dzieci (Jones, 2019: 9). W tym okresie produkowano głównie filmy propagandowe i edukacyjne skierowane ku najmłodszym. Mimo że wielu uważa, że nie mają one żadnej wartości artystycznej, to mówią one dużo o tym, czego uczono dzieci i jak rozprzestrzeniano propagandę. Animatorzy, którzy sprzeciwiali się znacznemu ograniczaniu wolności artystycznej oraz tematyce narzuconej przez władze, często byli nękanymi i torturowani (Jones, 2019:11). Przykładami większych produkcji z tamtego okresu były *New Sprouts in a Village* (山村新苗 *shāncūn xīn miáo*) (Zhang Chao, 1966) czy też *After School* (放学后 *fàngxué yǐhòu*) (1972 Yan Dingxian).

Shanghai Animation Studio zmieniło nazwę na Red Guard Film Studio i do roku 1977 nie powróciło do swojej pierwotnej (Jones, 2019:12). Po roku 1972 animatorzy powoli zaczęli wracać do swojej dawnej pracy, co powoli kończyło okres animacji realistycznej i nastąpił drugi złoty okres animacji chińskiej.

Po roku 1975 chińska animacja doznała odrodzenia. Powrócono do tradycyjnej animacji chińskiej, ponownie zaczęto umieszczać fantastyczne stworzenia i elementy do fabuły wielu filmów, jednakże nadal zawierały one elementy propagandy (Jones, 2019; 14). Animatorzy poczuli się naprawdę wolni dopiero po objęciu władzy

---

<sup>2</sup> rewolucja kulturalna, inaczej 文化大革命 - ruch społeczny i związane z nimi wydarzenia zainicjowane w roku 1966 przez Mao Zedonga. Miały one na celu wprowadzenie maoizmu w Chinach oraz eliminację przeciwników politycznych Mao.

<sup>3</sup> Jiang Qing 江青 (1914–1991) – aktorka, czwarta żona Mao Zedonga, ważna postać polityczna w czasach rewolucji kulturalnej.

przez Deng Xiaopinga<sup>4</sup>. Drugi złoty okres trwał jednak krótko, gdyż w latach 80. XX w. nastąpiły duże zmiany ekonomiczne, które znacznie zmieniły rynek animacji.

### Nowoczesna animacja chińska

W latach 80. ze względu na zmiany ekonomiczne, animacja chińska także znacznie się zmieniła (Li, 2011: 193). Powstawały nowe studia takie jak Beijing Science and Educational Film Studio (北京科学教育电影制片厂 *běijīng kēxué jiàoyù diànyǐng zhì piàn chǎng*) czy też ponownie otworzono Changchun Film Group Corporation (长春电影集团公司 *chǎngchūn diànyǐng jítuán gōngsī*) w 1984 roku (Jones 2019: 18). Chiny otworzyły się na rynki zagraniczne, co sprawiło, że wiele filmów i seriali animowanych zaczęło spływać na rynek chiński, szczególnie te z Japonii, zwłaszcza lata 90. uznaje się za te, gdzie produkcji japońskich było niezmiernie dużo, Chiny nie do końca radziły sobie z warunkami panującymi na rynku. O niewielkim sukcesie narodowych animacji zadecydowały brak elastyczności oraz koszty, a także to, że liczyło się to, by jak najwięcej animacji zostało jak najbardziej rozprzestrzenionych, niezależnie od jakości (Li 2014: 194). W związku z postępującą digitalizacją, coraz więcej domostw posiadało telewizory i mogło oglądać filmy czy seriale animowane, jednakże nadal był problem z tym, jak Chiny mogły poradzić sobie na rynku zdominowanym przez Japonię i Stany. Rząd powziął pewne kroki, w 2004 roku wprowadził prawo, według którego 60% animacji w telewizji miało być chińską animacją (Momchilova, 2017: 62). Z kolei w 2009 roku produkcja filmów i seriali animowanych została włączona do strategii ekonomicznej (Momchilova, 2017: 63).

Styl animacji od lat 80. do dzisiaj można scharakteryzować jako ten, który dużo czerpie z animacji japońskiej (Momchilova, 2017: 62). Porównując chińskie i japońskie produkcje można zauważyć silne podobieństwo. Poza standardową animacją dwuwymiarową, na scenę weszła tzw. technologia CGI, trójwymiarowa animacja komputerowa, do której Chińczycy chętnie sięgają. Za przykład może służyć *White Snake* (白蛇: 缘起 *báishé: yuánqǐ*) (Amp Wong, Ji Zhao) z 2019 roku. Powstaje także coraz

---

<sup>4</sup> Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997) - w latach 1978-1989 był przywódcą ChRL, wraz z jego rządami nastąpiła odwilż polityczna oraz większe otwarcie Chin na świat zewnętrzny.

więcej serii odcinkowych emitowanych zarówno w telewizji jak i w Internecie. Nie można mówić o popularności sięgającej standardu japońskich animacji, jednakże coraz więcej chińskich produkcji dostaje się zagranicę. Tematy zawierane w filmach i serialach animowanych często odwołują się do Chin antycznych z elementami fantastycznymi. Tak jak na Zachodzie, filmy fantastyczne są często stylizowane na dziejące się w czasach średniowiecznych, tak w Chinach akcja filmów fantastycznych i nie tylko często ma miejsce w czasach cesarskich lub przed cesarskich. Nadal dużo czerpie się z legend i literatury, jednak mniej niż we wcześniejszych latach. Li Leilei (2014: 192) uważa jednak, że Chiny nie utworzyły jeszcze unikalnego stylu, który przewyższyłby ich wcześniejszy, narodowy.

### **Wnioski końcowe**

Animacja chińska bardzo zmieniała się na przestrzeni lat. Miewała swoje lepsze okresy, ale i takie, gdy jej rozwój zatrzymywał się. Mimo że klasyczny styl chiński nadal inspiruje wielu twórców w Państwie Środka, a także inspirował wielu twórców japońskich, to obecnie jest tylko inspiracją, a Chiny zaczęły kopiować i czerpać z większych mocarstw na rynku filmów animowanych. Czy Chiny są w stanie poradzić sobie na międzynarodowym rynku? Trudno powiedzieć. Mimo że coraz więcej produkcji jest oglądanych nie tylko przez Chińczyków, to trudno walczyć o pozycję na tym rynku ze Stanami Zjednoczonymi czy Japonią. Biorąc jednak pod uwagę ekspansję ekonomiczną Chin, można założyć, że niedługo ich rynek animacji znacznie się powiększy i być może będą w stanie zawalczyć o dominującą pozycję.

## **Bibliografia:**

*Bai She: Yuanqi* 白蛇：缘起 [White Snake] 2019. [Film] Reżyseria Huang Jiakang 黄家康, Zhao Ji 赵霁 Chiny: Light Chaser Animation

Chen, Yuanyuan 2017, Old or New Art? Rethinking classical Chinese animation. *Journal of Chinese Cinemas* Tom 11, wydanie 2, 175 – 196

*Da nao huashi* 大闹画室 [Uproar in the Studio] 1926. [Film] Reżyseria Wan Guchan 万古蟾, Wan Laiming 万籁鸣. Chiny: Great Wall Painting Company

*Da nao tian gong* 大闹天宫 [Havoc in Heaven] 1961. [Film] Reżyseria Wan Laiming 万籁鸣. Chiny: Wan brothers

*Fangxue yihou* 放学以后 [After School] 1972. [Film] Reżyseria Yan Dingxian Chiny: Shanghai Animation Film Studio

Jones, Stephanie 2019, The Chinese Animation Industry: from the Mao Era to the Digital Age dostępne na <<https://repository.usfca.edu/capstone/907/>> [uzyskano dostęp Styczeń 2021].

Li, Leilei 2014, Understanding Chinese animation industry: The nexus of media geography and policy *Creative Industries Journal* tom 3 str. 189-205.

Momochilova, Maria, 2019 Cultural differences in Chinese animation and Japanese anime *Rhetoric and Communications Journal*, wydanie 41 dostępne na <<http://rhetoric.bg/cultural-differences-in-chinese-animation-and-japanese-anime>> [uzyskano dostęp Grudzień 2020].

*Mu Di* 牧笛 [Buffalo Boy's Flute] 1936. [Film] Reżyseria Qian Jiajun 钱家骏, Te Wei 特伟. Chiny: Shanghai Animation Film Studio.

*Shancun xin miao* 山村新苗 [Sprouts in a Village] 1966 [Film] Reżyseria Zhang Chaoqun 章超群. Chiny: Shanghai Animation Film Studio.



*Tie shan gongzhu* 铁扇公主 [Princess Iron Fan] 1941. [Film] Reżyseria Wan Guchan 万古蟾, Wan Laiming 万籁鸣. Chiny.

*Xiao kedou zhao mama* 小蝌蚪找妈妈 [Where is Mama] 1961. [Film] Reżyseria Te Wei 特伟. Chiny: Shanghai Animation Film Studio.