

ציור אוריינטלי וציור אירופי¹

עכשיו, ספרות אמנות-ביקורת (8-7) / אביב תשכ"ב, 1962
בעריכת ברוך חפץ, משה בן-שאל, מקסים גילן, גבריאל מוקד

ארם הבוחר להתבונן בציור אוריינטלי² מבהין מייד בשוני יסודי בין ציורו של האמן איש המזרח הרחוק ובין זה של האמן האירופי. אמנם, ההבחנה הראשונה תהיה בהבדלי גישות, שהינן טכניות בעיקרן, אך במידה שתיעשה השוואה מעמיקה מעט יותר, יתברר עד מהרה ששוני זה אינו שוני טכני בלבד. למעשה, יתברר שהבדלים אלה הם יסודיים עד כדי שוני גמור: החל בנקודת מוצא, שממנה יוצא הצייר האוריינטלי, ועד אחרון הקווים וכתמי הצבע המופיעים על מוצר האמנות המוגמר.³

ההבדל בין אמנות המזרח הרחוק ובין אמנות אירופה מתחיל כבר בעצם מטרת האמנות כאמנות. אמנות אירופה הינה ביסודה אמנות התיאור, האילוסטרציה והעיסור. בלשון אחרת, אמנות אירופה (והמדובר כאן בעיקר באמנות הציור), היתה עד התקופה האחרונה אמנות שמגמתה לספר סיפור או לקשט באמצעים פלסטיים. שונה המצב לחלוטין, כאשר מדובר באמנות המזרח הרחוק. מטרת הציור הן בודהיסטי, שהוא שיאה של אמנות המזרח הרחוק, היא לשמש כעדשה שבעזרתה יוכל האדם להתרכז ולגלות אמת מסוימת, שבעבור הן בודהיסט הינה אמת מוחלטת.

אם נעיין יותר בנקודה חשובה זו, נמצא שאף פסלי האלים של הבודהיסט אינם זהים, כפי שבטעות נהוג לחשוב, עם המושא לפסל עצמו. יבהיר נקודה זו הסיפור הסיני הידוע על אודות הנזיר הון בודהיסטי, שבא לביל כפור לעיר ללון. כדרך הנזירים מיהר מייד למקדש הבודהיסטי הקרוב ונכנס אליו. מאחר שהקור בחוץ חדר גם לאלמי המקדש, ניתץ הנזיר אחד מפסלי בודהה, העשויים מעץ, שהיו באולם הראשי, הצית בשבבים אש וישב להתחמם ליד המדורה. שומרי המקדש, שנבהלו למקום, החלו לנווף ברוגז רב בנוזר על ששיבר את פסל האלוהות והציתו. הנזיר הקשיב לדבריהם בחיוך, ומבלי לענות מלה החל לחטט ברמץ במטהו הארוך. השומרים התמהים שאלוהו לפשר מעשה זה. "אני מחפש את נשמתו של בודהה ברמץ, שהרי ידוע שכאשר שורפים אדם נשאת רק נשמתו לאחר שאוכל", השיב הנזיר. "כיצד יכולה להיות נשמה בפסל עץ?", תמהו השומרים. "ובכן, אם אמנם אין נשמה בפסל עץ, הביאו נא אלי את שאר הפסלים שבמקדש, ואוכל להגדיל את המדורה", השיב הנזיר וסיים בזה את השיחה.

מסיפור סיני זה אפשר ללמוד בבירור רב את דעתו של הנזיר (והסיני בכלל) על אודות הדאיפיקציה [האלהה] של פסל. הסיני מבדיל היטב בין הציור כמוצר ובין מטרתו, שכאמור הינה להצביע אל עבר אמת.

ברור ומוכן מאליו, שכדי לצייר ציור המצביע על אמת מוחלטת כזו חייב הצייר לגלות אמת זו בעצמו. אין כאן שום אפשרות של הצבעה מהפריפריה אל המרכז. רק אדם שנקודת הסתכלותו ועולמו הרוחני נתונים עמוק במרכזה של אותה מערכת נפשית, השרויה באמת

עצמה, יכול לצייר ציור כזה. וכאן אנו מגיעים להבדל השני בין האמנות האירופית וזו המזרחית. אם האמנות האירופית היא אמנות מתארת, כלומר מדברת על הדברים. האמן הסיני דן בדברים עצמם. הצייר האירופי מודה, או לפחות הודה, בריאליות של העצמים כפי שהם נראים מבחוץ - כלומר בצורה ובצבע האנקדוטיים של הדברים, ואילו הצייר האוריינטלי מעוניין אך ורק באספקט הרוחני שלהם, הקיים תמיד ואינו משתנה למרות כל השינויים העוברים עליו כביכול. התוצאה היא, שהאמנות האירופית נחשבת, לפחות מבחינה היסטוריוסופית, כאמנות דינאמית ומתקדמת, והאמנות האוריינטלית נראית כסטטית. במבט שני, מתברר שבמקרה זה הדינאמיות אינה עדיפה על הסטטיות. דינאמיות זו הינה תוצאה של התקדמות אל מטרות קרובות, בעוד שהסטטיות, כביכול, של דרך הציור הסיני נראית כזו משום שהיא מתייחסת כל הזמן אל מטרה סופית ומוחלטת. קיימת אימרה בודהיסטית האומרת: "רובם של בני אדם, אם יצביעו להם באצבע על הירח, יתחילו לדון על האצבע". הסינים אף פעם לא שכחו שתפקיד אמנותם - לפני אלף שנה או לפני מאה שנה - היה להצביע על אותו "ירח", שהחשוב היה "הירח" ולא האצבע. האמנות האירופית, מאידך גיסא, התעניינה תמיד באצבע עצמה, באנטומיה שלה, בצורתה הפיזית, בצבעה: כמעט בכל, רק לא בירח. טבעי הדבר, שאמנות אירופה נראית כדינאמית מאחר שהיא מגלה, מדי פעם בפעם, תגליות חדשות על אותה "אצבע" - פרספקטיבה, חלל, צבעים חדשים, קומפוזיציות חדשות, צורות תיאור חדשות ועוד. אך הסיכויים הם שתוך כל אותה דינאמיקה והתפתחות, תגיע פעם אמנות אירופה אל ההישג של ראיית הירח עצמו ואז, למעשה, רק יגיעו לאותה "סטטיות" מדומה של הציור האוריינטלי. בדרך פשטנית יותר, אפשר לומר שהצייר הסיני - ומדובר כאן בעיקר על הצייר הזן בודהיסטי - בודק את ציוריו תמיד מהבחינה של המוחלט, ואילו חברו האירופי בוחן את ציוריו לפי המושגים המעודכנים ביותר, אך היחסיים, של הציור המערבי.

דרישתו של האמן הסיני מעצמו לצייר את ציורו באצבע המצביעה "על הירח", או להתייחס אליו על פי המוחלט, מחייבת אותו לגשת אל הציור בצורה שונה לחלוטין מזו של האירופי. ציור, בניגוד לשאר צורות הקומניקציה, אינו צורת קומניקציה ליניארית. אפשר וצריך לקלוט ציור כשלמות, ב"גשטאלט". הכול מוצג לעיני הצופה, הוא יכול לראות את ההתחלה ואת הסוף במבט אחד. כל העדפה של פינה זו או אחרת, של אספקט זה או אחר, הינה בחירה של הצופה עצמו: אך אינה בהכרח אינהרנטית בציור עצמו. מבחינה זו, דומה הציור לחוויה הרוחנית שאינה תהליך היכול להתפרק לתת-תהליכים שסיכומם ייתן את החוויה, אלא היא שלמות כשלעצמה. כל תהליך חיבור של "מרכיבים" לא ישחזר את החוויה במידה מספקת. תהליך חיבור יכול רק להתקרב, אך אף פעם לא יגיע, לאותה שלמות של ראיית "גשטאלט". הסינים, שהבינו דבר זה היטב, ניגשו לציור בצורה שונה לחלוטין מזו של הציור האירופי. לידם, השאלה הטכנית שהעסיקה כל כך את הציור המערבי, לא היוותה בעיה כלל ועיקר. הסיני, שפנה לציור, היה מושלם בטכניקת המכחול עוד לפני שניגש לציור הראשון. עצם הקליגראפיה הסינית, הבנויה על ציור סימבולים קליגרפיים למלים, שהינן תהליכים, במקום חיבור אותיות למלים שהינן מושגים, חייבה את הסיני להיות שליט המכחול בצורה מושלמת ביותר. הסיני,

לפיכך, ניגש לציור, שהינו "גשטאלט", באינטואיציה, שהינה "גשטאלט" בלתי ניתן לפירוק של חוויות צורניות ורוחניות רבות. כלומר, הסיני העדיף תמיד את האינטואיציה על הגישה האינטלקטואלית של הצייר המערבי. גם לימוד הנושא נעשה בצורה האינטואיטיבית בניגוד לצורה האינטלקטואלית של המערב. בצורה זו, נתגבש אצל הסיני מושג שאפשר לתרגמו לעברית בערך למלה "ככות" (suchness באנגלית), שהוא סך הכול של עצמי המציאות הריאלית לא רק מבחינה חיצונית-ויזואלית, אלא גם מבחינה פנימית ונבדק ביחס לצורות ראייה רוחניות מוחלטות. הסיני, אם כן, מצייר את ה"ככות" של הדברים, ואילו האירופי מצייר את מראיהם החיצוני או, במקרה של האמנות המודרנית, את אחד מהאספקטים המרובים של המציאות החיצונית - מבנה, אסוציאציה, מצב רוח, צבע לוקאלי, או הרכב של אותם דברים. גישה יסודית זו, שהינה שונה כל כך מו של הציור האירופי, יצרה, כמובן, גם שוני יסודי בגישה המעשית לציור וחיבה שימוש באמצעים שונים לחלוטין.

בציור האוריינטלי קיימת נטייה לדרון על נושאים אבסטרקטיים לגמרי באמצעות צורה ציורית, ואילו האירופי מנסה למסור תוכן סיפורי ותיאורי באמצעות צורות הקשורות במלים ובעלות משמעות אסתטית.

כפועל יוצא מהבדלים אלה בצורת ראייה, בהלך רוח ובתפיסת עולם, קיים גם הבדל התפתחותי-היסטוריוסופי נוסף.

את התפתחות התכנים, שמהם נובע הציור האירופי, אפשר לראות גם בצורת מעבר מאמונה אובייקטיבית לאמונה סובייקטיבית על גלגליהן השונים.

הציור הגותי ראה את העולם מנקודת ראות כפולה: הסדר הכללי הינו אובייקטיבי ואלוהי, ובתוך סדר זה אפשר גם למצוא קשר כלשהו בין האירועים החיצוניים ובין "החוק האלוהי". קשר זה נמצא אצל הגותיקה על ידי מבט כפול - מצד אחד הרקע המוסדר בסיוע הכוח האלוהי, ומצד שני האדם, שהינו, אמנם, אנושי מאוד - אך אינו אורגני כל צורכו עם הרקע, מאחר שלא מחוור הקשר בינו לבין העולם החיצוני האלוהי. יחד עם זאת, אין פקפוק בדרך תפיסת העולם החיצוני כהשלכה של כוח אלוהי. הרנסנס, שהינו פחות עניו ואנושי, ויותר אידיאליזציה של האדם, תופס את כל היצירה מנקודת ראות אחת: נקודת הראות של האדם. עדיין הכול מסודר במערכת אחת השווה לכולם - חוק מדעי ומוסר אלוהי אחידים ובעלי תוקף אובייקטיבי כללי. בניגוד לגישות אלו, מנסה הצייר המודרני למסור עולם רוחני סובייקטיבי פנימי משלו. בהכרח, הוא חייב לשנות את דרכי הקומניקציה משום שאין הוא מספר יותר שורה מתוך אגדה בעלת תוקף כללי, הברורה מבחינה רגשית וחוויתית לכל צופה, אלא חייב לספר - או נכון יותר "להעביר" - את האגדה עצמה, השונה לגבי כל צופה ובעלת תוקף סובייקטיבי. ממילא חייב האמן המודרני האירופי לחפש מכנה משותף בינו לבין הצופה, וטבעו של מכנה משותף כזה שהוא תוצאה של ויתורים ופשרות. מכנה משותף כזה גם מחייב את האמן המערבי לצמצם, באין ברירה, את טווח החוויה המועברת, מאחר שכל ניסיון להעביר חוויה מעמיקה יותר יחטיא את מטרתו מסיבה ברורה מאוד. מופיע כאן המצב האופייני כל כך למדע בכללו: האמן מוסר או הכול על שום דבר, כלומר על חוויה מצומצמת מאוד, או מעט מאוד, כמעט כלום, על חוויה רחבה יותר.

האמן האוריינטלי, כאמור, פטור מבעיה זו של מעבר מאמונה אובייקטיבית לאמונה

סובייקטיבית. בעיה זו אינה קיימת מבחינתו, מאחר שכל האמנות האוריינטלית הרוחנית מתייחסת תמיד למוחלט - כלומר לאמונה אובייקטיבית, אמנם לא דווקא לאמונה דתית (זן בודהיים אינו דת), אך לשווה ערך מלא של אמונה כזו.

עד עתה, דנו בשוני בנקודת המוצא ובגישה בין האמן איש המזרח ובין האמן איש המערב. אך מה היה טיב האמנים עצמם כאנשים ויחס החברה אליהם?

עד לתקופה החדשה, היה הצייר האירופי נחשב יותר כאומן מאשר כאמן. הוא הוערך כבעל מקצוע ובימי הביניים - ואף בזמן הרנסאנס - נחשב כאומן חופשי, משרת או בעל מקצוע דומה, שבחר בציור. דבר זהה כמעט היה גם אצל הפלמים והצרפתים, שם נחשב האמן לבעל מלאכה, השתייך לגילדה משלו ופנו אליו כשם שפונים לנפח מומחה, בנאי ודומיהם.

האמן איש המזרח היה דמות שונה לחלוטין. היה זה נזיר או מלומד, שכל חייו הוקדשו לבעיות הרוח, או איש המדינה, פילוסוף ומשורר, שאם כי לא היה נזיר, היה מקדיש את זמנו לבעיות דומות מאוד לאלו של הנזיר. הציור הוערך על ידי רוכשיו בערך כפי שנוהגים היום בתקליט משובח - היו יושבים לפניו שעות ומנסים להתרכז בו תוך ההרהורים והעמקה לאחר שיחה פילוסופית ועיונית. לאחר ההתבוננות, שכאמור היתה נמשכת כמה שעות, היה בעל הציור מגלגלו ונועלו חזרה בבית קיבול מיוחד. במזורים שימשו הציורים למטרה דומה, היינו כנושא להתרכזות ולהגות.

הבדלים אלה בדמות האמן ובגישתו היסודית לציור, הביאו באורח אוטומטי לידי שוני מלא בביצוע הטכני עצמו. שוני זה מתבטא בגישה לכל היסודות הגראפיים והטכניים ללא יוצא מהכלל. לשם דוגמה, אפשר להשוות כמה מיסודות אלה כפי שהינם מופיעים במזרח, לעומת אותם אלמנטים במערב.

צורת הקומפוזיציה

הציור המערבי, שהינו אינטלקטואלי ביסודו, ניסה תמיד לנתח ולקבוע מסמרות בקומפוזיציה הציורית. ידועה היטב, למשל, הקומפוזיציה של המשולש, המופיעה כמעט בכל הציור הגותי ובחלק גדול של ציורי הרנסאנס, או הקומפוזיציה האלכסונית של הבארוק. קביעה זו מראש של קומפוזיציה "נכונה" או "רצויה", חייבה באורח טבעי גם את טעמו האמנותי של הצייר והשתקפה במערכים מדוקדקים שאפשר לנתחם לפי כללים קבועים בכל תקופה. אפילו בתקופה המודרנית נקבעו כללים, אם כי רחבים הרבה יותר, לקומפוזיציה, כגון אלה הנובעים מהתיאוריות של פול קליי, ואחרים.

הציור המזרחי אינו פועל לפי כללי קומפוזיציה קבועים מראש, והקומפוזיציה אצלו היא אינטואיטיבית. כמעט ואין כל אפשרות לנתח קומפוזיציה סינית או יפנית. הבדלים אלה מודגשים שבעתיים על ידי העובדה שהציור האירופי, שהינו מתאר במהותו, רואה לעצמו חובה לטפל בכל שטח הבד המצויר מבלי להשאיר שום משטח ריק. הצייר הסיני, מאידך גיסא, משאיר חלק גדול מהמשטח ריק. אך משמעותו של משטח ריק כזה שונה לגמרי.

אם צייר אירופי משאיר, למשל, את שטח השמים ריק, הרי שלא גמר את ציורו או פשוט אלה הם שמים ללא אף ענן. הסיני, המשאיר משטח ריק, מותיר מקום לדמיון למלא את אשר לא צייר מכחולו. זה אינו משטח שהוא ריק מעצמים, אלא הצייר פשוט לא מצא לנכון להעיר דבר ביחס למשטח זה והתייחס אליו כחלק מהמרחב הכללי, שבו מופיעים האירועים כקטע חולף מחווייה מוחלטת.

הקו

תפיסת הקו שונה אצל הצייר הסיני מזו של עמיתו האירופי. בציור המערבי תפקידו של הקו מתבטא בעיקר כמגדיר וכמבדיל בין משטח למשטח. סך הכול של הקו נתפס, לפחות עד המאה שלנו, כיחידה אחת בזמן. ובהתאם לכך, כיחידה שלמה. קו יכול להגדיר קיר, לסמן את ההפסקה בין משטח אחד למשנהו. אך בטבעו הינו, לפי גירסה זו, סטאטי. אצל הסיני, הקו הינו התפתחות בזמן של תחילה מסוימת - בהתאם לגירסה שקו הינו התפתחות נקודה בזמן. אמנות המזרח הרחוק הינה, לרוב, קווית במהותה ותפיסת הזמן, אם כן, מהותית לה. לתפיסה קרובה לזו מגיע גם הציור המודרני האירופי, אך לא תמיד בחפיפה תודעתית מספקת.

צבע-כתם

אמנות אירופה, שכאמור הינה בעיקר אמנות מתארת, זיהתה באופן טבעי את המשטח עם הצבע. "שדה" היה משטח מוגדר על ידי קו וממילא היה בצבע חום (שהוא צבעו הלוקאלי של שדה). מובן, שמשטח כזה יכול להיות מוגדר גם על ידי הצבע בלבד, ללא קו מיתאר, אך עדיין קיימת זהות בין המשטח, הצבע בציור והצבע הלוקאלי של המציור. זהות זו אינה קיימת בציור המזרחי. אין זהות בין הצבע הלוקאלי ובין זה המופיע על הציור. ענף במבוק יופיע בציור שחור או חום, אך אף פעם לא צהוב כצבעו הלוקאלי. שינויים אלה, אמנם, באו בעקבות הרגלי ראייה של איש המזרח, וידוע הסיפור על העשיר, שהזמין אצל צייר ידוע ציור ענפי במבוק. כאשר בא לקבל את הציור, מצא שהבמבוק צויר בצבע חום-ארמדם ולא בדיו סיני שחורה כמקובל. הוא בא בטרוניה לצייר וטען: "היכן ראית בימך ענפי במבוק חומים?".

"ובאיזה צבע, לדעתך, חייב הייתי לצייר את הבמבוק?", שאלו הצייר.

"שחור, כרגיל", השיב המזמין.

"והיכן ראית אתה במבוק שחור?", שאלו הצייר.

מעשייה זו מדגימה היטב את ההבדל בין תפיסתו של ההדיוט, הרואה אמנם משהו, אך ראייתו היא מעין רפלקס מותנה המוכתב על ידי המקובל, ובין תפיסתו הבריאה והמבחינה של הצייר האוריינטלי, היודע היטב שאין הבדל מהטכניקה החיצונית המקובלת, והחשוב הוא אותו "ירח", שכלפיו מצביע הציור.

אמנם, גם הציור האירופי בגר ועזב את התפיסה הגורסת שהצבע הלוקאלי הוא המהותי לעצם שאותו רוצים לתאר. אולם שחרור זה בא יחד עם השתעבדות מיידית לכפייה אחרת, הנקראת מדי פעם בפעם בשמות שונים, כגון: שיווי משקל צבעוני, טקסטורה, חוקים אסתטיים וכדומה.

באופן מעשי ישתמש האמן המערבי בצבעים שונים בזמן שהצייר המורחי יעדיף גרדואציה של ניואנסים.⁴

גורם הזמן

בציור האירופי בכלל קיימת תפיסת זמן אמביוולנטית מובהקת. מצד אחד, תפס הצייר את הנושא כאילו במצב צילום. בלשון אחרת, הוא קטע יחידה ציורית מתוך תהליך (הידוע בדרך כלל לצופה: למשל, כמו בציור דתי) וצייר את המומנט הטיפוסי, המתאר את הסיפור או את התהליך. מצד שני, עצם היחידה המצוירת הינה חלק מתהליך, כאמור, ולכן ניסה הצייר לעתים תכופות לקשר בין העבר האירועי ובין העתיד האירועי על ידי "צילום" תנועה בהווה המצויר. מצד אחד קטע סטאטי מתוך "מצב" או תהליך, ומצד שני ניסיון לדינאמיקה בתוך המצויר עצמו. המצב שונה אצל הצייר הסיני. עבורו הזמן אינו מימד אובייקטיבי שאירועיו חלים בהכרח בשטף אחד. ציורו גם אינו סימבולי במובן האירופי של המושג. הצייר הן בודהיסטי ינסה לצייר "הרף" (instant), שהינו נכון תמיד בהתייחסות לאמת מוחלטת. ההבדל בין שניהם הוא, אפוא, שהאירופי ינסה להתייחס בציורו לאמת יחסית, התואמת את האגדה או המראה שהם מושא ציורו, ואילו הצייר הן בודהיסטי מתייחס כל הזמן לאותה אמת עצמה, שעבורו הינה אמת מוחלטת. תפיסה זו של "הווה נצחי" המתבטא ב"הרף", אינה באה לספר סיפור, אלא, כפי שהודגש קודם, להצביע על אותה אמת מוחלטת. האימננטיות מראש, שאליה חייב המסתכל לנסות להגיע. אמת זו מכתיבה את מושג ה"זמן" באורח טוטאלי, ולא באורח יחסי כמו במקרה האירופי.

הכלל והפרט

בציור האירופי קיימות מגמות של הבחנה בין ה"עיקר" ל"טפל", או בין ה"כללי" ל"מקרי-פרטי" בציור. צייר או אסכולות ציירים יתארו נוף וציירו כל עלה על כל עץ בקפדנות, בניגוד לאסכולה אחרת שתתווה ברמז את הפרטים, ורק ה"עיקר", כלומר הנושא הישיר של הציור, חשוב בעיניה. אם להביא רק דוגמאות אחדות, נוכל להשוות את ציוריו של אנטוניו פוליאולו או פיירו דה לה פרנציסקה, או כמעט כל צייר אחר מימי הרנסאנס האיטלקי, לציירים גרמנים כדירר והולביין. נמצא שקיים יחס לגמרי אחר אל הפרט אצל האיטלקי, המעדיף לטפל בעיקר ורק "לסמן" את ה"פרט", ואצל הגרמני שיצייר בקפדנות כל פרח וכל פרט קטן בעיטורי גלימתה של הדמות המצוירת. השוואה זו היא כללית מאוד, אך בה־בעת בעלת תוקף. השוואה ספציפית יותר, אפשר לערוך, למשל, בין גוגן וואן גוך לבין בן תקופתם הפרימיטיביסטי רוסו. אם לגוגן "עץ" הוא מערך כתמי־צבעוני כללי, לרוסו עץ הוא עלים, ענפים וכדומה.

גישות אלו, הנאבקות בבעיות שצמחו על רקע הראייה התיאורית-חיצונית של הציור האירופי, מסתכמות בשאלה: מהו היחס הנכון בין ה"פרט" ל"כלל" בציור? למעשה לא נפתרו בעיות אלו כלל ועיקר, ואף הצייר המודרני המופשט עדיין נתקל בהן, אם כי בשינוי צורה.

הצייר הסיני, הרואה את החרך כ"ככות", אינו מוטרד כלל ועיקר מבעיה זו. הציור הגוי באורח אינטואיטיבי, וקיים בו יחס שאפשר לכנותו "מטאפיזי" בין הפרט לכלל. נוף שלם יכול להיות מרומו בכמה משיכות מכחול שקופות ואבן אחת מצוירת במדוקדק מקנה משמעות מלאה לכל המרמוז. אין שם ההבחנה, הברורה פחות או יותר, בין כלל לפרט, אלא מסירה של "שלמות הניגודים שבה הם מפסיקים להיות ניגודים". אין צורך להדגיש שנית, שהון בודהיסט יכול להגיע לצורת מסירה כזו רק משום שאמנותו אינה תיאורית-רפרזנטטיבית כמו זו המערבית.

פרספקטיבה

תפיסת המרחב המצויר עברה מטמורפוזה שונות בציור האירופי. נוכל לומר בהכללה, שהגותיקה עסקה בפרספקטיבה קווית-אופקית, הרנסאנס באישיותם של ג'וטו ומזאצ'ו פתר בעיה זו בעזרת הפרספקטיבה מנקודת מבט אחת, ואילו הציור המודרני אינו זקוק לפרספקטיבה ומצייר, בדרך כלל, מרחב באמצעים שונים, כגון: פרספקטיבה אסוציאטיבית, פרספקטיבה פסיכולוגית, מערכי צבעים היוצרים עומק ועוד.

הצייר האוריינטלי לא טיפל אף פעם במושג פרספקטיבה כבמושג נפרד מכלל הראייה הציורית. תשובה אחת לשוני זה אפשר למצוא בספרו של ז'יפר: *ארבעה שלבים ברנסאנס*. ז'יפר מציין שם את הקשר ההדוק בין צורת ההבנה של הריאליזם ובין הציור אצל האמן הגותי, שהיה דואליסטי וחייב יחס שונה לרקע ולאדם. כאמור, איש הרנסאנס התבונן בעולם החיצוני מתוך אידיאליזציה של האדם ומדד הכול ביחידה הנקראת אדם. בלשון אחרת, עם השינויים בתפיסת הריאליזם נשתנתה גם הגישה לייצוגה בציור. הסיני מתייחס תמיד לריאליזם מוחלטת, שאינה תלויה בנקודת מבט זו או אחרת. שהאמן הזן בודהיסטי אינו אומר: "הנה אני, הנה הנוף, אני עומד מול הנוף ומצייר אותו". הוא חש את עצמו כאדם וכנוף תוך כדי התבוננות בעצמו ובנוף. מבחינה זו קרובה גירסתו של הצייר הזן בודהיסטי במידת מה לתפיסתו של היידגר. בהתאם לכך, כמעט לא קיים מושג פרספקטיבה קבוע בציור הזן בודהיסטי ("קבוע" בהתייחס לאותו ציור עצמו). בלשון אחרת: נקודת המבט אינה מוצבת במקום אחד או נעה על משטח אחד, אלא שטה ורצה עם הצופה על פני כל החלל המצויר ומסביבו.⁵

מופשט-ריאלי

יש אימרה זן בודהיסטית, שאפשר להיעזר בה במידה רבה כדי להבין את התפתחות הציור האוריינטלי מול זו של הציור האירופי.

"לאדם שלא הגיע לאמת העץ הוא עץ, האבן היא אבן והנהר הוא נהר. כאשר נפקחו עיניו והחל ללמוד את האמת, מפסיק העץ להיות עץ, האבן אינה עוד אבן והנהר חדל להיות נהר. כאשר הגיע אותו אדם להארה הסופית והאמיתית, חוזר שוב העץ להיות עץ, האבן להיות

אכן והנהר הינו שנית נהר, אך, כמובן, אחרת". במקביל לאימרה זו, נוכל להשוות את הציור המתאר הרפרזנטטיבי האירופי למצב הראשון, כאשר העץ הינו עץ, דהיינו, מראהו החיצוני של העץ נתפס בריאליות השלמה שלו מבלי לעמוד ולבחון מראה זה בחינה נוספת. הציור המודרני תואם את המצב השני, שבו האבן אינה יותר אבן והעץ אינו יותר עץ. יש כאן שאיפה למסור יותר מהמראה החיצוני, והודאה שמראה חיצוני זה הוא אנקדוטי וחולף. יש כאן ניסיון למסור איוז אמת יציבה יותר: המשותף למושג "עץ", מבנה העץ, חומר העץ, האסוציאציות שאותן מעורר העץ, התפתחותו בזמן, האתגר שהעץ מהווה לצייר מבחינה חומרית ורוחנית, התפתחותו בזמן, האתגר שהעץ מהווה לצייר מבחינה חומרית ורוחנית, העץ כסימבול, ועוד כהנה וכהנה כאוות רוחו של כל צייר וצייר. כאן, כמובן, נתקל הצייר שנית, וביתר שאת, בקונפליקט בין ה"טיפוסי" וה"כללי" ובין האנקדוטי, החד פעמי והפרטי. בדרך כלל יעדיף הצייר המודרני את ה"כללי" וה"טיפוסי" לפני ה"פרטי".

הצייר הסיני הגיע לגיבוש נקודת הסתכלות אחרת, למצב השלישי, שבו העץ הינו שנית עץ - אך בשילוב אינטואיטיבי של ה"כללי" וה"פרטי". לכן אפשר לציין, שהצייר הסיני אינו "ריאליסט" לפי המושגים היחסיים האירופיים, ואינו, מצד שני, "מופשט". זהו, פעם נוספת, שילוב (אך לא פשרה!) בין מושגים אלה של "ריאליזם מול מופשט", שאינם מהווים נייגודים אצל צייר זן בודהיסטי. צייר כזה ייצור ציור, שהינו ריאליסטי ומופשט בעת ובעונה אחת מבלי שתפגם אף אחת מתפיסות אלו.

גישת הקליגראפיה מול הגישה התיאורית

כפי שכבר הוזכר לפני כן, הצייר הסיני הוא שליט מוחלט במחול עוד לפני שהחל לצייר, ודבר זה נובע מהכתב הקליגראפי הסיני. כתב זה ניצב על בסיס הפשטה של ציור, ומחייב בעצם ביצועו שליטה מוחלטת במחול. אך נוסף לשליטה זו, מחייב הכתב הסיני גם שליטה וגישה ברורה ליחסים בין הקווים לבין עצמם. מאחר שכתב זה אינו נכתב אלא מצויר, מהווה כל "אות" מלה" בעיה ציורית, ובאמצעות אימון בכתב קליגראפי סיני מפתח הצייר חוש מושלם לשיוי משקל ויחסים מדויקים בין קו לקו. הגישה הקליגראפית פותחת לפני הצייר האוריינטלי אופקים, שהיו סגורים כמעט לגמרי לפני האמן האירופי.

גישה זו איפשרה לצייר הסיני לארוג את ציורו באופן שמעבר לנושא קיימים בו יחסים ציוריים מדויקים בעצם כל קו וכל כתם. הצייר האירופי, מצד שני, היה תמיד כפוף לנושא וצורתו החיצונית, וכפייה זו של הצורה החיצונית הכתיבה לו מערך צורני, שלא תמיד היה אפשר לשלבו עם יחסים ציוריים טהורים ומדויקים. אמנם הצייר האירופי ניסה, בדרך כלל, ליחס את הצורות עצמן זו לזו, אך שילוב ואירגון זה היה בטבעו מבצע אינטקטואלי, מאחר שאינו נבנה מהבסיס הראשוני ביותר והצורות עצמן אף הן כפופות מצד הנושא. בעיה זו אינה פשוטה כלל ועיקר, וביסודה ההבדל, שעליו כה רבים הוויכוחים, בין הגישה לציור של הריאליסט ובין זו של הצייר המופשט. אך, כאמור, עדיין לא הגיע גם הצייר המופשט עד המצב של "עץ שנית עץ".

ביצוע טכני

הביצוע הטכני של הצייר האוריינטלי שונה לגמרי מזה של המערבי. קשה להפריז בחשיבותו של הבדל זה. האירופי שעבד בצבעי טמפרה, ואחר כך בצבעי שמן, היה יכול תמיד לתקן ולשנות את הציור עד שזה השביע את רצונו ועמד בבחינה על פי אותו קנה מידה שהצייר מחשיבו. הצייר האוריינטלי, שצויר על נייר אורז ועל בד משי במכחול במבוק ובדיו סיניתי, לא היה יכול לתקן אף תיקון קל ביותר לאחר שהניח קו או כתם. החומרים עצמם, שבהם עבד, לא איפשרו לתקן שגיאה, חו היתה נראית ברור על הציור. הבדל טכני זה חייב וירטואוזיות בלתי רגילה מצידו, והוא נאלץ לצייר ללא כל שגיאה. כאמור, הקליגראפיה עזרה לפתח את הווירטואוזיות הטכנית של הצייר האוריינטלי, ואמנם, ציירים אלה הגיעו לוירטואוזיות שעברה את כל שהושג במערב.

טבלה סכימטית להבהרת הבדלי הגישות בין הצייר האירופי ובין הצייר האוריינטלי

אמנות המזרח הרחוק	האמנות האירופאית
1. מטרה: לעזור לגילוי אמת רוחנית, מעין ערשה שדרכה אפשר להתרכז על מנת להתעלות.	1. מטרה: דקורטיבית, תיאורית, אילוסטרטיבית. בסיכום אסתטית.
2. הצבעה על חוויה כללית.	2. תיאור חוויה קשור במלים.
3. מתייחס לריאליות מוחלטת.	3. קשר להישגים יחסיים וחוויות יחסיות.
4. "סטטי" על ידי התייחסות למטרה מוחלטת.	4. "דינאמי" על ידי הצגת מטרות משתנות.
5. העדפת התפיסה הרוחנית וה"ככות".	5. העדפת המראה החיצוני.
6. ציור אינטואיטיבי ביסודו.	6. ציור אינטלקטואלי ביסודו.
7. נטייה להביע נושאים מופשטים בעזרת צורה ציורית.	7. נושאים ריאליסטיים הקשורים בתוכן סיפורי.
8. הצייר: מלומד, פילוסוף, מדינאי או הוגה.	8. הצייר: אומן, משרת, ולאחר מכן בעל מקצוע חופשי, בדרך כלל מתרכז רק בציור.
9. קומפוזיציה אינטואיטיבית, משטח מרומז.	9. קומפוזיציה בנויה, משטח מלא.
10. קו כתנועה והתפתחות.	10. קו כמגדיר או מבדיל.
11. צבע מרמז ולא לוקאלי בהכרח. העדפת גרדואציה של ניואנסים.	11. צבע לוקאלי וזה בדרך כלל עם המשטח.
12. זמן: אין עניין בחולף. אין אור-צל, זמן נתפס כ"הרף" המצביע על הנצח.	12. זמן: החולף נתפס כריאלי, ציור אור-צל. קטע מתהליך בדומה לציולם.

13.	מאבק בבעיית היחס בין ה"כלל" ל"פרט" בציור.	13.	תפיסת "ככות". יחס מטאפיזי-אינטואיטיבי ליחס "כלל-פרט".
14.	פרספקטיבה על מישור או נקודה קבועים.	14.	פרספקטיבה בלתי קבועה הנעה עם תחושת הצופה.
15.	נפח מודגש על ידי אור-צל או על ידי פרספקטיבה.	15.	נפח נעשה על ידי גרדואציה צבעונית, או בכלל אינו מודגש.
16.	ציור ריאליסטי עובר לציור מופשט - בהבדלים ברורים.	16.	ציור שאינו ריאליסטי או מופשט, אלא הוא שניהם.
17.	קו וכתם מודרכים על ידי מראה חיצוני.	17.	יחסי קווים וכתמים אינם כפויים על ידי מראה חיצוני, אלא מתייחסים למראה ציורי בעזרת הקליגראפיה.
18.	ביצוע טכני: אפשר לתקן ולעבור שנית על חלקי הציור.	18.	ביצוע טכני: אין אפשרות לתקן. דורש ויראטוזיות ממדרגה גבוהה מאוד.
19.	לימוד ציור: תלמיד לומד מלכתחילה ציור ומשתלט לאט לאט על טכניקת המכחול.	19.	לימוד ציור: הצייר שליט במכחול עוד בטרם התחיל לצייר, מאחר שהקליגראפיה האוריינטלית מחייבת שליטה כזו. שעה שהוא לומד את הציור הוא מסגל לעצמו לא טכניקה, אלא יותר צורות הסתכלות חרשות.
20.	התייחסות לבד כאל משטח דר-מימדי, שיש צורך ליצור בו את אספקט המרחב.	20.	התייחסות למשטח המצויר כאל מרחב א-פריורי, שבו בורא הצייר את עולמו.

פוסט סקריפטום

מהאמור ברשימה זו, עלול להתקבל הרושם שכותב שורות אלו מנסה להטיף לעויבת דרך הציור האירופי ולעבור לזו של המזרח הרחוק, ולא כך הוא הדבר. אין כל אפשרות לאדם אירופי להינתק מהקונטקסט החברתי, הרוחני והחזיוני שבו נולד, התחנך וחי, וכל ניסיון כפוי לעבור לקונטקסט אוריינטלי, הזור בטבעו לאירופי, נדון מראש, ברוב המקרים, לכישלון. אפשר ללמוד הרבה מגישתו של הצייר הון בודהיסטי. אפשר לקבל ממנו דברים רבים שהיוצר המערבי יכול, ולמעשה חייב, להשתמש בהם. אך כמו כל השפעה, זו צריכה להיקלט לפי דרכו הוא. לאמיתו של דבר, כל עוד אין לאיש המערב אמונה אובייקטיבית, הוא לא יוכל להגיע להישגי הציור והאמנות של הון בודהיסטי, בשים לב לקשיי קומוניקציה שבין עולם סובייקטיבי אחד למשנהו. אפשר רק לנסות ולדון על חזיונות, שאם כי הינן סובייקטיביות לכל אדם בנפרד, בכל זאת הינן משותפות. במידה זו או אחרת, לרבים.

1. רשימה זו מהווה. בעצם, ראשי פרקים בלבד למחקר השוואתי מקיף יותר על ההבדלים המהותיים בין הציור האוריינטלי לציור האירופי. טבעי הדבר, שאין מגמתה של רשימה זו לעמוד על כל ההבדלים בין הציור האוריינטלי בכללו ובין הציור האירופי, אלא רק להזכיר נקודות יסודיות אחדות. וגם זאת, מסיבה מובנת, רק בקיצור נמרץ ולעתים אף ברמז בלבד. הבדלים אלה, שאינם נראים ברורים במבט שטחי, הינם יסודיים ביותר. הסיני והיפני מבחינים היטב בין תיאור חיצוני של דבר או חוויה ובין הצבעה לעברם, בין סיפור על דבר ובין סיפור הדבר עצמו. האגדה הבאה יכולה להמחיש הבדלי גישה אלה בצורה ברורה יותר: באחת הערים בסין עמד מנזר, ובו קיר שהוקדש לעיור של דרקון. יום אחד, פנה אב המנזר אל הצייר הידוע, שחי בקרבת מקום, וביקשו לצייר דרקון על קיר המנזר. הצייר אמנם שמח מאוד לכבוד שהעניק לו אב המנזר, אך הודה בפניו שלא יוכל לצייר דרקון, מאחר שאף פעם בחייו לא ראה דרקון. "זו איננה בעיה", השיבו אב המנזר. "שב וחשוב על הדרקון, וכאשר תרע לצייר דרקון בוא למנזר. יש לנו זמן רב לחכות".

הצייר ישב להרהר בדרקון. הוא עבר בערי סין והתבונן בציורי הדרקון השונים, ועדיין לא ידע כיצד לצייר דרקון. כך ישב שנים אחדות, ובוקר אחד, בקומו, נדמה לו שהוא רואה לפניו דרקון. הוא התבונן היטב בקשקשיו, בצבעו ובצורתו. ואחר כך תפס את דליי הצבע והמכחולים ורץ למנזר. בהגיעו למנזר פנה אליו אב המנזר ושאלו:

"עכשיו כבר אתה יודע לצייר דרקון?"

"כן, אני חושב שאני יודע!" השיב הצייר. אב המנזר הרים את מטהו והחל לחבוט בצייר עד שזה נס על נפשו וברח מהמנזר. כאשר הגיע לביתו תהה על משמעות גירושו מהמנזר עד ימי אב המנזר. "מסתבר", הרהר לעצמו, "שאיני יודע עדיין לצייר דרקון. מה, אם כן, אוכל לעשות?"

כך ישב והתעמק בבעיה שנים על גבי שנים עד שאמר נואש והפסיק להרהר בכך. בוקר אחד, שעה שקם משנתו, חש כי בשנתו הפך לדרקון. הוא חש את הקשקשים הירוקים העוטים את גופו, את הציפורניים הנוראות שלידי ולרגליו, את זנבו הקוצי ואת נשיפתו היוקרת להבות. לאט לאט הרים את דליי הצבע ומכחוליו והלך שנית למנזר. כשהגיע לשם, החל מייד לצייר את הדרקון. אב בית המנזר שהוזעק למקום שאלו בשנית: "עכשיו, האם אתה יודע לצייר דרקון?". הצייר אף לא השיב לו, אלא התנפל עליו בציפורניים לטושות ובשאנה איומה. מספרים שהדרקון שצייר היה הדרקון הנאה שבסין.

אגדה זו מבחירה היטב את ההבדל בין גישת הציור האופטימלית האירופית, המקבילה לשלב הראשון שאותו עבר הצייר, ובין זו הסינית-יפנית, הדורשת את השלב השני. האירופי ימצא את סיפוקו ברגע שדמיונו הנלהב יראה לו את הדרקון כמו חי לפניו - ואם יציירו תהיה זו אמנות מתארת. הוא יתאר את הדרקון - או כל נושא שהוא - כאילו עמד לפניו פנים אל פנים תוך הודהות אקספרסיביוסיטת. למעשה, זה השיא האפשרי של אמנות מתארת. לזן בודד היסטי זה אינו מספיק לגמרי. חייבת להיות כאן הזוהות של "אני זהו לנושא" בניגוד ל"אני עומד מול פני הנושא". אין הצייר הבודהיסטי מנסה למסור מה תהיה חווייתו של אדם העומר מול דרקון, אלא להצביע אל חוויה שמעבר להבדלי "אני מול...", "בעת שחזל להתקיים ההבדל בין ה"אני" ובין העולם החיצוני.

2. הקורא יבחין שרוב הרשימה מדברת, אמנם, על "הציור האוריינטלי", אך מכמה סיבות הכוונה לציור ה"זן בודהיסטי". אם כי ה"זן בודהיזם" (או בסינית צ'אן בודהיזם) הגיע לסין רק במאה החמישית לספירה ומצא שם אמנות מפותחת למדי, גיבשו הציירים הון בודהיסטים את אשר מצאו לפנייהם והביאו את הציור הסיני לשיא רוחני. מאז ואילך, קבע הציור הון בודהיסטי את פני האמנות הסינית והיפנית החשובה ביותר. אמנם, גם בסין וגם ביפן התפתחו סוגי ציור אחרים, שהעדיפו את היסוד הדקורטיבי והקישוטי או את הגוון התיאורי והמספר בדומה לאמנות אירופה. אך גם סוגי ציור אלה התייחסו לציור הון בודהיסטי ושאו בו ממנו כל הזמן. בלשון אחרת, אפילו הציור הדקורטיבי והתיאורי צמח על רקע הציור הון בודהיסטי וסמך עליו. שלא כציור האירופי, שבו כל תקופה צומחת מקודמתה הישירה או זו שלפניה וניתקת לאט לאט מאלו הקדומות יותר, היה הציור הדקורטיבי והתיאורי של המזרח הרחוק מתייחס כל הזמן אל הציור הון בודהיסטי ומשפע ממנו. היפני מבחין היטב בין ציור תיאורי או דקורטיבי ובין הציור הון בודהיסטי וקורא לראשון, בצדק, "אוקיא-א", היינו "אמנות הרגע החולף", בניגוד לאמנות הון בודהיסטית, שאינה אמנות הרגע החולף אלא אמנות הנצח. אפשר לומר, אם כן, במלוא הצדק, שליבו של ציור המזרח הרחוק הוא הציור הון בודהיסטי. זוהי הסיבה, שרשימה זו מתייחסת לציור זה גם כאשר הוא נקרא כאן בהכללה כ"ציור אוריינטלי", "ציור המזרח הרחוק" או בכל שם אחר.
3. כמעט בלתי אפשרי הוא לחדור לסוד הציור האוריינטלי בכלל ולאמנות הון בודהיסטית בפרט ללא ידיעה מינימלית של יסודות המחשבה הון בודהיסטית. כמה הסברים הנראים ברשימה כבלתי ברורים, ולעתים אף שרירותיים, יובהרו לאחר עיון בכתבים זן בודהיסטיים והתבוננות בציורים זן בודהיסטיים, כגון של הסינים צ'רז'אן (המאה ה-10), פאן קואן (990-1030), הסייה קואי (1180-1230), ליאנג ק'אי (המאה ה-13), מר'צי (המאה ה-13) וצ'רטה (המאה ה-17), ושל היפנים ססשו (1420-1506), ג'אינאמי (1431-1485) ושוכון, אם להזכיר ציירים ספורים בלבד.
4. כאשר למשמעות כל כולם צבע, אור וצל מסופר הסיפור הבא:
- כאשר הגיעו בסוף המאה ה-18 סוחרים לחצר הקיסר הסיני הביאו איתם מספר ציורי שמן של ציירים הולנדים. הקיסר שלה להביא לפניו את הציירים המלומדים והמבקרים והציג לפנייהם את הציורים. כדרכם, התבוננו הציירים זמן רב בציורים, ואחר כך הביעו את חוות דעתם. הם שיבחו בנימוס את יכולתם של הציירים האירופים וכשרם האמנותי, התפעלו מטכניקת ציור השמן, שלא היתה ידועה להם לפני כן. אך לאחר מילות הנימוס שאלו את הסוחרים את השאלה היסודית: "מהו הכתם המלוכלך שנמצא ליד אפו של האדון המצויר על הבד?". "זהו הצל של האף", השיב הסוחר. "הצל?". תמהו הציירים. "איך ייתכן שאדם מבוגר יצייר דבר שברגע זה קיים, ובעוד רגע לא יימצא באותו מקום. והרי כל ילד יודע שהצל חולף ואינו מהותי לדמותו!".
5. הברלים אלה בגישה לפרספקטיבה וחשיבותה נובעים מסיבה נוספת. רוב רובו של הציור האירופי, לפחות עד התקופה המודרניסטית, התייחס אל הבד כאל משטח דו מימדי, שיש להופכו בעזרת פרספקטיבה זו או אחרת למעין משטח תלת-מימדי. הציור האוריינטלי התייחס אל המשטח המצויר מלכתחילה כאל מרחב שבו הוא בורא את היחידות הפלסטיות. מבחינתו, אין כל צורך להפוך את המשטח הזה למרחב תלת-מימדי

הוא כזה כבר מלכתחילה. באורח מעשי, נראה פתרון של האמנים האוריינטלים לבעיית המרחב כ"מבט מראש ההר", הקרוב ל"מבט הציפור", אך הטווח שלו, כאמור, גדול יותר.