نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۴۴ • زمستان ۱۳۸۹

نشـــان از بی نشانـــی
پژوهشی در اندیشه و نقاشی چینی به بهانه ی آثار پاتاشان جن (۱۷۰۵-۱۶۲۵)

دکتر منصور حسامی*
استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۲/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۹/۴)

چکیده

"پاتاشان جن" (۱۷۰۵ – ۱۶۲۵) هنرمندی چینی است که او را همتراز نقاشان سبک اکسپرسیونیسم دانسته اند. او به خود اسامی متعددی داده، لیکن پاتاشان جن نامی است که او ازدوران وابستگی تائویستی خود طی سال ۱۶۸۹ بکار می برده است. در میان آثار او برخی از زیباترین واعجاب آورترین نقاشی ها رقم خورده اند. تقریبا" تمامی آثار این هنرمند به صورت مطالعه ی طرح گونه از گل، پرندگان چابک، ماهی های پرحالت وصخره ها انجام شده است. موجودات تصویر شده توسط او در خلاصه ترین حالت با ضربه قلم های سریع مرکب تیره درفضاهای تهی، بیان جامعی از زندگی ارایه داده اند. او کمتر به منظره پرداخته لیکن ضخره های او حالتی جاندار را تداعی می کند. او از نظر زمانی در سده ی هفدهم میلادی میزیسته و لذا دودمان مینگ بر سر قدرت بوده است. مقاله ی پیش رو، حاصل تحقیقی درباره ی این هنرمند است که بر زندگی پر از ابهام وی نوری هرچند اندک، می افکند. پرسش آن است که هنرمند مورد بحث را چگونه می توان در سبک شناسی نقاشی چینی جایابی نمود و دیگر آنکه، بیان اندیشه ی پرمغزشرقی، با هنر نقاشی چینی و به ویژه در شیوه ی پاتا شان جن به چه شکل صورت پذیرفته است.

واژه های کلیدی

پاتاشان جن، نقاشی چینی، هنر شرق دور، اندیشه شرقی.

* تلفن: ۸۸۰۴۴۰۴۰-۰۲۱، نمابر: ۸۸۰۳۵۸۰۱-۰۲۱، **E-mail:** mansourhessami@gmail.com.

مقدمه

"سرشت انسان در اصل نیکوست"، از قدیم، این نخستین جمله در آغاز تعلیم کودکان و حتی پیش از فراگرفتن الفبا در چین بوده است. آموزش در این سرزمین، همراه با اصول و مبانی انسان شناسی با تاکید بر راستی و درستی صورت می گرفته است. اگر در تلاش یافتن جایی برای این آموزه در میان علوم باشیم، باید آن را فلسفی و از نوع تربیتی دانست. اصولاً فلسفه در چین مانند نمونه های غیر شرقی نیست چرا که مقایسه، با مابه ازای غربی آن ما را به بیراهه می برد. برداشت نادرست غربی ها مدتها به کج فهمی و گمراهی در خصوص این اندیشه انجامید. هر چند در دو دهه ی گذشته آنها اصلاحاتی برای تصحیح سوء برداشت های خود صورت داده اند اما این تعامل باید زمانی طولانی ادامه یابد تا شاید بتوان بخشی از مفاهیم ناشناخته ی فرهنگ چین را بدست آورد. اساس تمدن شرق دور، بر اصول اخلاقی پایه گذاری شده است و این امر را از همان تعالیم اولیه درسی می توان دریافت. درواقع، تمامی آموزه ها شکلی این جهانی داشته اما ارزش های متعالی را نیز از زندگی به ظاهر مادی دریافت می کنند. اینجا تلاش در جهت تعالی روح است و نایل آمدن به مراتب ارزشی والا از طریق سعی بی وقفه انسان میسر می گردد. طبق اندیشه ی شرقی، رسیدن به مقام فرزانگی، یعنی رفیع ترین ساحت کمال و این مقام زمانی حاصل می آید که او با هستی یکی گردد. به عبارت دیگر، همراهی بی وقفه ای بین زندگی و تکامل انسانی در جریان است که گاهی او را از مادیات دور می نماید و در لحظه ای آنها را با یکدیگر عجین می سازد. لذا در تبیین اندیشه شرق دور، نمی توان حد و اندازه ای برای معیارهایی همچون این جهانی یا آن جهانی قایل شد: " فرزانه کسی است در باطن، حکیم و در ظاهر حکمران" (یولان، ۱۳۸۰، ۱۴). پیوند این دو، حاصل تعالیم اندیشه ای است که انسان را در کسب آگاهی از هستی به منظور همراهی با طبیعت و نه تعارض یا غلبه بر آن یاری می رساند. جستجوی دایمی انسان فرزانه، سیر و سلوک وی را هم معنای پرورش بی وقفه درون می سازد. به عبارت دیگر، مادامی که او در تلاش کسب مراتب معنوی است ازنفسانیت فاصله گرفته، به تعالی نزدیک تر می گردد.

مبانی اندیشه شرقی

یکی از اندیشه های تاثیرگذار بر فرهنگ شرق دور، طریقت تائو می باشد. این اندیشه ی کاملاً چینی، به گونه ای فراگیر در تمامی مناطق شرق دور تاثیری واضح گذاشته است. با در نظر گرفتن این نکته که تائو دارای سیر بسیار طولانی مدت و به عبارتی قدیمی تر از آیین های کنفوسیوس، بودا و ذن می باشد، در این روند به همان اندازه که تاثیر گزارده، متاثر نیز گشته است. بنابراین تائو را می توان همچون روح اندیشه ی شرق دور معرفی کرد. ازمیان تمام تعالیم مطرح شده دراندیشه ی تائو به مواردی همچون: "احترام به خویشتن، ارزش دادن به حیات، فراهم آوردن مسیر بازگشت، سیر میان هستی ونیستی، جستجو ودرک سادگی، دریافتن ماهیت اشیاء، و استحصال آرامش روان، می توان اشاره کرد" (فن هوانگ، ۱۳۵۸، ۶۰). باید یادآور شد که انواع مختلف آیین های شرق دور درعین داشتن پایه های مشترک، در روش های وصل به مقصود، تفاوت هایی دارند که میزان مقبولیت هرکدام را درمناطق گوناگون می نمایاند. برهمین اساس است که به طور مثال آیین بودا در ژاپن طرفدار کمتری نسبت به شینتویسم می یابد و اعتقادات ذن (چان) در چین نیز پیروان قابل توجهی در دوران اخیر ندارد. بدیهی است دراین زمینه، باورهای محلی و بومی در شکل گرفتن هر اندیشه و چگونگی روش های اجرایی آن، تاثیر گذار بوده است که بررسی عمیق تفاوت ها در این مقال نمی گنجد. نکته ای که در باره ی آثار هنرمندان چینی باید گفت مربوط به وجه ادیبانه ی آنهاست. بدین معنی که اندیشمند فرزانه به همراه نقاشی به ثبت حس خویش به گونه ای مکتوب نیز می پردازد. از این منظر وجه مهمی به نقاشی افزوده می شود که مختص هنرمندان شرق دور بوده و از جوانب مختلف قابل بررسی و دقت است. آنچه در اینجا و به دلیل ضرورت باید اشاره نمود لحن خاص هنرمندان ادیب است که حین خواند اشعار، مفاهیم ویژه ای را منتقل می سازند. باید اذعان داشت که شعر چینی را هیچ بیگانه ای از میان ترجمه ها نمی تواند به درستی دریابد چرا که بخش مهمی از ظرافت آن در شکل حروف و کلمات موزون و خصلت های شعری نهفته است. از سوی دیگر، چینی ها بسیار معتقد به ایجازاند و شعر را همچون تصویر، از عبارات کوتاه اما سرشار از مفاهیم عمیق می سازند. "شعر چینی برکنار از تفصیل است، چیزی جز اشاره ای موجز نیست و بیش از آنچه می گوید، ناگفته می گذارد- ناگفته هایی که تنها یک تن شرقی توان درک آنها را دارد" (ویل دورانت، ۱۳۷۰، ۷۸۴). همانگونه که پیشتر نیز گذشت تا چندی قبل شعر چینی (و مدتی بعد، نوع ژاپنی) را پوچ و فاقد معنی، تفسیر می نمودند اما اکنون می توان گفت آنچنان مورد توجه واقع شده که حتی به نمونه ای از ادبیات امروز بدل گشته است.

درباره ی نظام خانوادگی شرق دورباید گفت که دارای پیچیدگی خاصی است. در تمامی اندیشه های شرقی بدین واحد اجتماعی، بیشترین توجه صورت گرفته است. "اصولاً وابستگی های تعریف شده بین انسان ها دراین فرهنگ بیشتر در بین اعضای خانواده

شکل می گیرد: شهریار و رعیت، پدر و پسر، برادر بزرگتر و برادر کوچکتر، شوهر و همسر، دوست ودوست. در اهمیت روابط خانوادگی همان بس که به تعداد اصطلاحات مختلف رایج برای روابط و امورخانوادگی که به بیش ازصد مورد بالغ می گردد توجه کنیم. این گستردگی و در واقع اهمیت، هیچ همتایی در سایر فرهنگ ها ندارد. به این ترتیب می توان درک کرد که تا چه حد ارتباطات نَسَبی در بین مردم چین مهم است"(فن هوانگ، ۱۳۵۸، ۹۸).

درحکومت چین، انتساب اسامی ازیک نظام خاص و ضمناً سخت تبعیت می نمود. این قاعده هنگام انتساب به خانواده امپراطور یا بلندمرتبگان، پیچیده و سختگیرانه تر می شد. برای اسامی که بیشتر مستعار بودند قاعده براین منوال قرار داشت که اولین (و گاهی دومین) حرف از سوی امپراطور و یا بزرگ خاندان انتخاب می شد. براین اساس هر نسل از حرفی متفاوت، واژه می گزید و لذا نام های مستعار آن جمع، در آن حرف مشترک بود. این موضوع درمیان خاندان "مینگ" به دلیل سختگیری بنیان گذار سلسله، به شدت رعایت شده به طوری که اکنون شانزده نسل پس از وی دارای اسامی از نظر تاریخی، مشخص اند و لذا امکان ره گیری به گونه ی دقیق وجود دارد. پیدایش دودمان مینگ را به حدود ۱۳۶۸ پس از فروپاشی جانشینان چنگیزخان موسوم به "یوان" ذکر نموده اند. در دوران حکومت امپراتوران شانزده گانه ی مینگ که تا حدود ۱۶۴۴ دوام داشت علاوه بر تقویت حاکمیت ملی چینی، رویکرد به فرهنگ و هنر گذشته خاصه به دوران "سونگ" مشاهده می شود و البته، مجموعه ی وسیع شهر معروف ممنوعه در پکن نیز در دوره ی مینگ بنیان گزارده می شود.

پیشینه ی تاریخی

درباره ی نام "باداشانرن" که فرزند آخرین شاهزاده از این سلسله است نکته ی اخیر از پیچیدگی خاصی برخورداراست. مهمترین سند باقی مانده درباره ی احوال نقاشان این دوره به "زانگ ژنگ" که درسال های ۱۷۶۰ – ۱۶۸۵ زندگی می کرده، تعلق دارد. نوشته ی وی برای نخستین بار درسال ۱۷۳۵ انتشاریافت و در آن راجع به نقاشان این سلسله توضیح داده شده است. در آنجا بیش از ۹ نام برای باداشانرن قطعی شده است ومعروف ترین نام وی درمتون غربی "زودا" است. هرچند این نام به عنوان امضا پای هیچیک ازآثار وی ثبت نشده است و شاعران همعصرش نیز بدین نام از او یاد نکرده‌اند. ولی خود هنرمند بیش از ۲۰ نام به صورت امضا ومهر درآثارش به جاگذاشته است: پاتاشان جن (پاتاشانرن، باداشانرن، شوتا، زودا، جودا، شه شی، هوا، و برخی اسامی دیگر). او در خانواده ای هنرمند از نقاشان وخوشنویسان زاده شد. او یکی ازاعضای خانواده ی "تسو" بود که سلاله ای سلطنتی محسوب می گشت. همعصران وی همچون "شائوچانگ هنگ" نوشته اند که او تحت آموزش رایج زمان خویش قرارگرفت و دراین حین، بسیار سختکوش و با استعداد ظاهر شد. آنگونه که آمده، نخستین مرحله ازکسب آگاهی در باره ی هنر را او به احتمال زیاد باملاحظه ی آثارنیاکان خود آغازنمود. این هنرمند از سال ۱۶۵۳ تا حدود ۱۶۸۰ زندگی انزواجویانه ای به عنوان راهب بودایی داشته است و بیشتر اسامی که در پای آثارش گزارده تا پایان عمر بدین مسلک اشاره دارد. ازرفتار عجیب وی مطالب ضدونقیضی نقل شده است. به طور مثال آورده اند که روزی او با نوشتن کلمه ی "یا" به معنی کرولال برروی درب خانه اش تصمیم گرفت لب ازسخن گفتن فروبندد (Shao Changheng c. 1693, 527-528). به روایتی دیگر، این واژه را برروی بادبزن تاشویی که همواره دردست داشت، نگاشته بود و هرگاه تمایلی به صحبت با شخصی نداشت آن را بازمی کرد (همانجا، ۵۳۲). دربرخی از منابع اینگونه آمده که او قادر به شنیدن و صحبت کردن نبوده است (Chen Ding c. 1696, 531-532).

باداشانرن نیز همچون سایر فرهیختگان چینی علاوه بر نقاشی کردن، شعر نیز می سرود و در این کار، صاحب سبک بود. یکی از نمونه اشعار وی با نوعی لطیفه گویی خاص از این قرار است:

مهمان‌ومیزبان،
شب‌هنگام،
آنجا زیر پنجره گرم گفتگویند،
درخزان،
ماهی ها فربه اند،
چه خوش باشد ماهی با شراب،
افسوس که پولی دربساط نیست،
بدین می اندیشم که نگاره ام را با یک ماهی معاوضه کنم.

علاوه بر ذوق شاعرانه، یکی از ویژگی های آثار باداشانرن پیچیدگی حروف و شکل های به کار رفته در نوشته های اوست که آگاهی وسیع وی از ادبیات گذشته ی چینی را نشان می دهد. اوغالباً نشانه های استخراج شده ازمتون کهن که تنها به وسیله ی اهل فن قابل درک است را به خدمت می گرفت و از این بابت، خواندن اشعار او از سویی بسیارسخت و از سوی دیگر نیازمند آگاهی کافی از پیشینه ی غنی ادبی در زبان چینی است. چرا که زبان چینی زبانی دقیق و با محدوده های معنایی مشخص نیست اما در مقابل، از امکانات بیانی عظیمی برخوردار است. لذا آن را نمی توان یک ابزار خوب بیان علمی به شمار آورد. زبان چینی برای بیان مفاهیم و ایده ها زبانی مقتصد است. به عبارت دیگر، حداکثر معنا را در حداقل کلام می گنجاند. می توان گفت که این زبان در مقام ترکیب و تلفیق مفاهیم، در حد اعلای ظرفیت است و در مقام تجزیه و تحلیل مفاهیم در نهایت ضعف و نقص (کالتن مارک، ۱۳۷۱، ۱۰).

نگاهی به چند اثر

اکنون در تلاش آگاهی یافتن به رابطه ی حسی هنرمند، حین خلق آثار بصری و شیوه سرودن شعر و ثبت قطعات ادبی همراه نگاره ها، به چند اثر هنرمند مورد بحث، توجه خواهیم نمود:

گربه وجوجه (تصویر ۱) مربوط به سال های ۱۶۸۹ الی ۱۶۹۰ اثری است که از هر حیث دقت نظر هنرمند را به نمایش می گذارد. ازمجموع آثارباقی مانده از باداشانرن این طور به نظر می رسد که وی

به طرح حیوانات کوچک علاقه مند بوده است. اینگونه موضوعات در بین سال هایی انجام شده که او احتمالاً وقت خود را در فضای داخلی خانه صرف می کرده و به تعبیری نشان دهنده ی نوعی احساس دلتنگی برای سال هایی است که او از دست داده و درجستجوی صمیمیتی که دربرخی حالات متجلی می گردد، است. هنرمند ازاین دستمایه برای نوعی هشدار و عبرت آموزی هم بهره گرفته است. در جایی، کنار به تصویر کشیدن جوجه ها شعری نوشته که اندرزی عمیق دارد:

"زانگ گونگزی" اندیشه ی انتقام از "هان" داشت،
بدون ترک این جهان،
چگونه از کین فرار توانست!؟
هکتار هکتار حفره های مالآمال ازشکوفه های هلو فرستادمت،
دراین جفت جوجه،
که بهار را دهها هزارسال ندا کرده اند.

تصویر ۱ - جوجه، حدود ۱۶۸۹،
مرکب روی کاغذ، برگرفته از وانگ
فانگیو و سوم وو
ماخذ: (اوسوالد، ۱۹۶۵، ۹۲)

"زانگ گونگزی" همان "زانگ لیانگ" است که قصد کشتن نخستین امپراطور چین به نام "کین شی هوانگدی" را داشت ولی ناکام ماند. کمی بعد باداشانرن بااشاره به این واقعه درجایی می نویسد:

ازاین معما گریزی نیست جزآرزوی بهشت آرام داشتن همچون
آنچه در بهار پرشکوفه ی هلو می توان یافت،
آنجا که جوجه ها و اردکان چون مردم،
درسرزمینی رویایی،
فراموش گشته در زمان زندگی می کنند.

حدود ده سال بعد یعنی ۱۶۹۴ او بار دیگر یک جوجه نقاشی می کند و در آنجا اینچنین می نویسد:

آنچه درباره ی ببر گویند برای جوجه نیز توان گفت،
بااصالت ذاتی کافی،
قادرخواهد بود گاوی رابلعد!
پَر خردلی ،
خدمتکاری را چنین ندا می دهد:
"مرابه خانه ام بربام کوه ببر!"

دربررسی آثار هنرمند می توان تغییر روحیات وی راحدس زد. درحدود سال های ۱۶۹۴ به بعد نقاشی های وی دارای حالتی توام با حسرت و شور می گردد و نام با مسّمای او نیز این نکته را تایید می کند: "زو" به معنای نگهبان جوجه ها است.

تصویر ۲- حدود ۱۶۸۹ الی ۱۶۹۰،
مرکب روی کاغذ، وانگ فانگیو و سوم وو
ماخذ: (اوسوالد، ۱۹۶۵، ۹۲)

ولی گربه (تصویر ۲) نسبت به جوجه، دارای وضعیتی متفاوت است. بیش از آنکه گربه باشد، حالتی نزدیک به یک موجود خیالی دارد. البته این امر درباره ی تمام گربه های باداشانرن صحیح است. بدین معنی که حالت پر شور پرندگان و ماهی ها یا جوجه های پرحس اش در گربه ها دیده نمی شود. ازنظر او گربه مظهر دو خصلت موجود دراندیشه ی "ذن" است: تناسخ و آرامش. همانگونه که یکی ازاستادان ذن روزی به او گفت: "اکنون معنای ذن را اینگونه برایت آسان خواهم نمود. تصورکن! گربه ای درحال استراحت زیریک بوته گل." به نظر می رسد نقاش با الهام از این جمله دست به قلمو شده و این گربه را کشیده باشد. دراین باره شعری وجوددارد که در منابع موجود است (Shuhuaji, 1984, I-4):

راهب "نانکوان" روزی خواست درزندگی آتی اش گاومیش باشد،
اما چه کسی بدن گربه ی مرده خواهدشد؟
تفاوتی نمی کند.(ابرسیاه وسفید همترازند)
چراکه ابرها پراکنده خواهند گشت وبرف مدتی طولانی برهم خواهد خورد.

از آنجایی که باداشانرن نیزراهبی بودایی بوده است، پرداختن به داستان های استادان کهن همچون "نانکوان" که از۷۴۸ الی ۸۳۴ می زیسته است، بعید نمی نماید.

گل (تصویر ۳)، این اثرازمعدود نمونه هایی است که درآن هنرمند به طور جدی به رنگین نمودن موضوع توجه داشته است. هرچند اتلاق این صفت به نقاشی های چینی در مقایسه با آثار غیر چینی (مثلاً غربی، حتی هندی یا ژاپنی کاملاً نسبی است) بایستی با احتیاط صورت پذیرد. آنچه بکارگیری رنگ در این اثر معرفی شده، چیزی نیست بجز رنگ در مقایسه با فضای اطراف گل که زمینه ساده ی کاغذ است و بس. به نظر می رسد که بهره گیری ازرنگ در این دوره اززندگی هنرمند با شرایط خاص وی از لحاظ آرامش و شادی، بی ارتباط نبوده است.

موضوع نقاشی یک نوع گل یاس است که در زبان چینی به آن "زیدینگ خیانگ" می گویند و در میان آثار هنرمند، کمی نامانوس می باشد. چراکه درمجموعه گل های وی نیامده وبه صورت مستقل

و به قولی مهجور کار شده است. امضای نقاش درکنار تصویر، چنین است: "بهار ۱۶۹۰، نسخه برداری ازسبک بائوشان، باداشانرن". درباره ی بائوشان باید گفت که هنرمندی متعلق به سلسله ی مینگ بوده و در سال های ۱۴۹۵ الی ۱۵۷۶ زندگی می کرده است. نام دیگر این نقاش "لوو زی" بوده و برای گل های رنگینی که با لطافت و مهارت ترسیم می کرده، شهرت دارد. این اثر از نظر موضوعی، در ایام بهار انجام شده و به طور قطع حال و هوای خاصی را القا می کند. برای باداشانرن که نگاهی همچون یک راهب بودایی به عالم بیرون دارد، پرداختن به مضامینی که به نوعی احساس عاشقانه اشاره دارد، زمینه ای غریب دارد. به شکل تاریخی در میان افراد طبقات مرفه چینی، هر شخص دارای چند اسم بوده است. این اسم ها معمولاً شامل نام خانوادگی یا سینگ که معمولاً صورت مکتوب آن یک حرف بیشتر نیست، مانند لیو، لی، کونگ و غیره. از سوی دیگر، اسم شخصی خودمانی و خصوصی یا مینگ که ممکن بود با یک یا دو حرف نوشته شود. لازم به ذکر است اسم نام، بعد از نام خانوادگی ذکر می شود. نوع دیگر، نام شخصی عمومی و اجتماعی (تسه-ئو) که اکثریت مردم برای خود انتخاب می کردند است. علاوه بر اینها در میان شاعران و هنرمندان، گزیدن تخلص یا لقب نیز صورت می گرفت که بدان هائو می گویند. این اسم ها ممکن بود از محل زندگی، محل عبادت، زندان و یا هر مکان دیگری اخذ شده باشد (ن.ک. کالتن مارک، ۱۳۷۱، ۱۳).

ازسوی دیگر نگاه هنرمند چینی، بسیارشخصی و پیچیده است. درنتیجه، کشف تمام یا حتی بخشی از ذهنیات وی همواره دست نیافتنی می نماید. ازاین بابت، جایگاه حدس و گمان در ارزیابی آثار، همواره قابل توجه بوده و مخاطب با احتمالات و حدس و گمان روبرو است. به طورمثال در اثر مورد بحث چنین به نظر می رسد که نام امضایی هنرمند (زو)، وجه تسمیه ی باداشانرن درسلسله ی مینگ است ودرزبان چینی، رنگ قرمز نیز اینگونه خوانده می شود. ضمناً مهرها هم به همین رنگ نقش شده است. در مسیر حدس و گمان، سوال اینجاست که چه پیوندی بین این مفاهیم می توان برقرارنمود؟ همچنین، درمنابع قدیمی چینی، مرگ آخرین امپراطور سلسله ی مینگ درفصل بهار ثبت شده است. درست در زیر امضای باداشانرن، مهری عجیب نقش شده که با مفهوم نام "لوو زی" اشاره به سوگواری دارد. آیا این همخوانی اشاره به احساس همدردی و احترام نسبت به بالاترین مقام خاندان سلطنت دارد؟ آنطور که گفته شده، "لوو زی" نقاش دربار مینگ، با پدربزرگ باداشانرن یعنی "زو دوزنگ" که درسال های ۱۵۴۱ الی ۱۵۸۹ می زیسته، دوستی نزدیکی داشته است. تمامی اینگونه حدس ها را با احتمالات فراوان دیگر، باید زمینه هایی برای جستجو و کاووش بیشتر در میان منابع با استفاده از دستاورد های علمی، فنی وپژوهش های آتی قرار داد که این راه همچنا ن ادامه داشته و خواهد داشت.

تصویر ۳- گل، مربوط به حدود ۱۶۹۰، مرکب آمیخته به کمی رنگ روی کاغذ، وانگ فانگیو.
ماخذ: (اوسوالد، ۱۹۶۵، ۹۱)

تصویر ۴- پرندگان مینا همراه با صخره ها، حدود ۱۶۹۰، بخش از طومار آویختنی، مجموعه خصوصی.
ماخذ: (اوسوالد، ۱۹۶۵، ۷۹)

پرندگان مینا و صخره ها (تصویر ۴)، این اثر درهفتمین روز هفتمین ماه سال ۱۶۹۰ اجرا شده است و نقطه ی عطفی درزندگی هنری باداشانرن محسوب می گردد. نقاشی مورد بحث، نخستین اثرشناخته شده ی این هنرمند است که وی ترکیبی ازچند عنصر را در کار آورده، و در مجموع به صورت کامل فضاسازی نموده است. محتوی این نقاشی ازصخره هایی خشن به همراه هشت عدد پرنده ی مینا درحال خوابیدن، نگاه ازگوشه ی چشم، نوک زدن به غذا و یا خیره به چیزی مبهم، تشکیل شده است. حیوانات به سمتی خیره شده اند که صخره ها و همچنین امضای نقاش قراردارد. درباره ی امضا نکته ای جالب وجود دارد و آن اینکه هنرمند به گونه ای بی سابقه از واژه ی "شه شی" به معنی "نقاشی شد" استفاده کرده است. در زبان چینی این واژه کاربرد دیگری نیزدارد: "مشغول امورانسانی". از آنجایی که طبق بررسی های انجام شده روی آثار این هنرمند، او در تمامی این سال ها از امضای "هوا" (که آنهم به معنی نقاشی شده است) استفاده نموده، کاربرد کلمه ی "شه شی" که دراصل ربطی به نقاشی نداشته است، عجیب می نماید. در این زمان، هنرمند در حدود شصت و پنج سالگی به سر می برده و به خدمت گرفتن این واژه به معنی "نقاشی شده"، کاربردی کاملاً شخصی به نظرمی رسد. این تفسیر به همراه ترکیب نوین اثر می تواند به این نتیجه ختم شود که وی را در مرحله ی خاصی از زندگی هنری تصور کنیم. شاید بتوان چنین گفت که او با استفاده از واژه ی "نقاشی" در امضایش، به مشغولیت در امور مربوط به انسان و انسانیت اشاره دارد. این امر می تواند شامل خلق دنیای جدیدی ازاشیاء مادی نیز گردد.

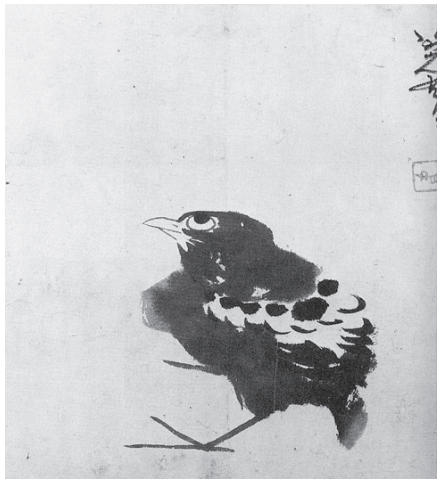
ازسال های آخر دهه ی ۱۶۸۰ به بعد است که آثاری با اجزای فراوان همچون ماهی، اردک و پرندگان را از باداشانرن می توان دید. علاقه ی هنرمند به پرندگان مینا در برخی کارهای دیگر او نیز به چشم می خورد و به حدود ۱۶۸۳ بازمی گردد. در واقع این پرندگان را نماد به سخره گرفتن ناتوانی و شکست های انسان می دانند. پیدایش این اعتقاد را به "هان یو" شاعر و فیلسوف دوران تانگ منسوب می کنند. میناهای ترسیم شده توسط باداشانرن دارای چشم هایی پرحالت و حتی خشن هستند. در شکل های کلی این حیوانات می توان خشم، تمسخر، تقصیر، شکست و غیره را تشخیص داد. برخی معتقدند که اینها حالات درونی خود هنرمند است که نوعی کنکاش باطنی ازخویشتن را به نمایش گزارده است. در هر صورت، مهارت فنی او در اجرای این حالات با سادگی هر چه تمام تر، هیچ جای شکی باقی نمی گذارد و این اثر را از لحاظ القای نوع خاصی از فضا با استفاده از دو عنصر اصلی یعنی پرنده و صخره، برجسته می سازد. تنوعی که او در ارایه ی همین دو عنصر به کاربرده بسیار جالب است. چرا که پرند ه های او با تغییر در نحوه ی ایستادن، گردن کشیدن، نگاه کردن و غیره، تصوری از جا به جایی سریع این حیوانات و پر سروصدا بودنشان برای مخاطب ایجاد می کنند. برای سنگ ها نیز که به صورت صخره و قطعات کوچکتر و قلوه سنگ ها تصویر شده، ازیک سو سادگی در بیان و از سوی دیگر نقش مهم آنها را در فضاسازی کلی اثر به نمایش می گذارد (تصویر ۵).

تصویر ۵- جزیی از تصویر ۴.

هرچند فلسفه ی شرق را در این کوتاه سخن نمی توان بیان کرد اما جهت ادای مفهوم، ولو بطور ضمنی باید گفت که درباره ی درک انسان از محیط پیرامون، دو نوع مستقیم و غیرمستقیم را ذکر کرده اند. شناخت اشیاء در اندیشه ی شرقی با ایهام و تردید میانه ای ندارد. اینکه از ماهیت حقیقی اشیاء سوال نمی گردد، اتفاقی نیست. به عبارت دیگر در این نگاه، بین موضوع شناسایی و شخص شناسنده تمایزی وجود ندارد. سوژه و ابژه اینجا یکی هستند. شناخت، آن چیزی است که همواره به خویشتن باز می گردد و در نتیجه نوعی پیچیدگی ظاهری که ناشی از برداشت شخصی است، متجلی می شود. عدم وضوح موجود در بیان ادراک شخصی نیز از آنجا ناشی می شود که مفاهیم بیانی با تجلیات ظاهری مناسبت ندارد. اندیشه شرقی، همانگونه که چیزی را می بیند، بیان می کند و چون نگاه شخصی است، بیان نیز فردی است. در این حال، تنها راه ممکن، بهره گیری از خلاصه گویی و ایجاز است. ازهمین بابت کنایات، دراندیشه ی چینی بسیار رایج و فراوان گردیده است.

دو پرنده (تصاویر ۶ و ۷)، دراین باره که پرندگان موجود در این اثر آیا از نوع مینا هستند یا گونه ای دیگر، خیلی اطمینانی وجود ندارد. اما در اینکه نوع به تصویرکشیدن آنها خاص باداشانرن است هیچ شکی نیست. به عبارت دیگر، اگر کسی با این هنرمند آشنایی داشته باشد می داند که او در دوره ای پر افت و خیز زندگی کرده است و مصائب فراوانی را متحمل شده است. این اتفاقات در شکل گیری شخصیت وی تاثیر زیادی داشته و اگر بخواهیم صفات این هنرمند را بشماریم باید به این پرندگان و بیان بصری شان توجه کنیم: عجیب، منزوی، لجوج، استهزاء کننده، بریده ازهمه چیز و همه کس، با این حال وفادار و آگاه به توانایی های خویش. یکی از پرندگان، به طرف بالا خیره شده و چشمی که در معرض دید بیننده قرارگرفته با سفیدی فراوان مورد تاکید است. این اهمیت بخشیدن، با لکه های تیره در داخل یک دایره ی سفید، برروی پرهای پرنده نیز به حالت تزیینی، تکرار شده است. پرنده ی دیگر درحالت فروکردن نوک درمیان پرهایش است. چشمان بسته به این حیوان حالتی خاص و پراحساس بخشیده است. جالب آنکه هر دو پرنده در سادگی تام، دارای بیانی لطیف و صمیمی اند و در نحوه ی ارایه، اثری از تکرار و ملال آور بودن در آنها مشاهده نمی گردد. از این جفت جانوران در آثار متعددی از هنرمند می توان سراغ گرفت که همه آنها درطی سال های دهه ی ۱۶۸۰ الی ۱۶۹۰ نقاشی شده اند.

همراه این گونه نگاره ها، شعرهایی وجود دارد که به شرایط ویژه ی زندگی هنرمندانی همچون باداشانرن اشاره دارد: حالت هایی نظیر خیره شدن، با عصبانیت نگریستن، چرت زدن پرندگان نشسته در بلندای شاخه ای دور از دسترس یا مخفی شده زیر صخره: گویی این حالات، مبین زندگی وفاداران سلطنت فروافتاده درحالت تبعید، بریده از موطن است که ناگزیر از امرار معاش همچون بیگانه درسرزمین خویش بوده اند. همچون زمانی که باداشانرن به انعکاس شرایط خود درآن ایام پرحادثه دریکی از شعرهایش پرداخته و پرندگان موضوع نقاشی اش را بدین صورت وصف کرده است:



تصویر ۶- دوپرنده، ۱۶۹۲، مرکب روی کاغذ، محفوظ در موزه فار. ماخذ: (اوسوالد، ۱۹۶۵، ۲۴۲)

تصویر ۷- دوپرنده، ۱۶۹۲، مرکب روی کاغذ، محفوظ در موزه فار. ماخذ: (اوسوالد، ۱۹۶۵، ۲۴۲)

تصویر ۸- منظره با الهام از زونگشو ، حدود ۱۶۹۶ الی ۱۶۹۹، مرکب روی کاغذ. ماخذ: (اوسوالد، ۱۹۶۵، ۲۶۳)

در اعماق جنگل، زمانی که ابر سیاه فرا آمد،
مرغکان در نیافتند،
وقتی آگاهی فرا رسید،
به عقب نگریستند،
وآن هنگام را تصویر نمودند،
مامور دولتی ریزنقش شیرین گفتار،
درکجا آرمیده است اکنون؟
طرح "زوانگزی" برای جنوب دراین سال ها بدینجا ختم شد.

منظور باداشانرن از ماموردولتی، فیلسوفی به نام "زوانگزی" است که درتخلصش به پرنده ای بزرگ، در آرزوی پرواز به سوی جنوب اشاره دارد. از شعر هنرمند، چنین می توان نتیجه گرفت اکنون چیزی نمانده جز پرندگان کوچک و طرحی برای پرواز یا به بیان بهتر، حتی گریز به سرزمین های جنوبی نیز دیگر کارساز نیست.

منظره با الهام از "زونگ شو" (تصویر ۸)، این اثر به صورت تکرنگ با آب مرکب برروی کاغذ، مانند بیشتر آثار انجام شده است. در این ترکیب، عناصرمتعددی همچون کوه، درخت وآب توسط هنرمند به خدمت گرفته شده است. هرچند بامهارت و تلاش فراوان، موفقیتی از آن خود کرده ولی باید اذعان داشت که نوعی تزلزل درپرداختن به این موضوع در کار باداشانرن به چشم می خورد. فضای تهی همواره بخش اصلی آثار هنرمند را به خود اختصاص می داده است تا آنجا که بیننده تصور می کند خلاء در تعارض و حتی در راه غلبه بر نیمه ی پُر اثر بوده و در این نقاشی نیز چنین است. اصولاً آنچه درآرائ شرق دور درتفاوت بنیادی با اندیشه های غیر، تجلی می یابد مربوط به بحث وجود و عدم وجود است. دراندیشه های غربی همواره عدم را ناخوشایند و مضموم دانسته اند و اصولاً برای آن هویتی قایل نشده اند. درحالی که درتفکر شرق دور، وجود و محدود، دارای صفتی مشخص است ولی عدم وجود و نامحدود، نامشخص و به عبارتی بیکران می باشد. بدین ترتیب اندیشه ی شرقی، فصلی مهم به نام تضادها دارد چنانکه هر چیز به متضاد خود باز می گردد و از این راه آنچه هست از طریق آنچه نیست شناخته می شود. برخلاف اندیشه ی غرب، چینی ها به خلاء به همان اندازه اهمیت می دهند که به فضای مثبت و حتی اگر گفته شود نیستی و عدم، بیش از هستی و پُر بودن دارای هویت است اغراق نگفته ایم.

مورخینی که دراحوال باداشانرن تحقیق کرده اند، معتقدند که وی در نوعی احساس نابخشودنی نسبت به شکست دربرابر مهاجمین "منچو" به سر می برده و این ناخشنودی تا آنجا پیش رفت که وی را همچون بسیاری از دوستداران سلطنت مینگ به فکر خودکشی انداخت. وقایع سال های پس از ۱۶۴۴، یعنی سقوط حکومت پادشاهی که باداشانرن بدان منسوب بود این هنرمند را به خلق منظره هایی رهنمون گشت که مانند سایر آثارش، بسیار تفسیرپذیر نموده است. به طور مثال در یکی ازمنظره هایش او با همین عناصر طبیعی، برکه ای را به تصویرکشیده که نام "زی شویی" دارد. معنی این واژه چینی "استخرِ پایان بخش" است. ساخت این برکه توسط "جیانگ وان لی" طی سال های ۱۱۹۸ الی ۱۲۷۴ انجام شده است. این فرد وفادار به سلسله ی سونگ، با سقوط پادشاهی، به زندگی خویش خاتمه داد. جالب اینجاست که هیچکس از وجه تسمیه این

محل اطلاعی نداشت تا زمانی که سازنده، خود را در آن غرق نمود و معنی "پایان بخش" را متجلی کرد. با ارتباط دادن این اتفاقات تاریخی و موضوعات نقاشی شده به احساس هنرمند، حین انجام اثر می توان پی برد. دراینجا او "گوزونگ شو" نقاش سال های ۹۱۰ الی ۹۷۷ را سرمشق خویش قرارداده است. به نظر می رسد باداشانرن از این استاد کهن درصخره ها، افق متزلزل، درختان پرحالت و تکنیک ظریف تاثیر گرفته است. متاسفانه از این نقاش متقدم دوران سونگ، هیچ اثری باقی نمانده است. لیکن ازمنابع باقی مانده، چنین برمی آید که باداشانرن از این استاد در بهره گیری از قلمو و خلق منظره ها پیشی گرفته است. (ن.ک. به Oswald , 1982, vol.5).

در دوپرنده (تصویر ۹) ترکیب کلاغ ها و درخت کهن، برخورد جدیدی است که ازحدود سال های ۱۷۰۰ به بعد درآثار باداشانرن به چشم می خورد. ازمیان مضامینی که وی در این سال ها برگزیده، به موضوعاتی همچون آهو، حواصیل، مرغ ماهیخوار، عقاب، بزوحشی و مانند آن می توان اشاره کرد. به نظر نمی رسد که این دست آثار وی را بتوان جزو نقاشی های برگزیده او به حساب آورد چرا که هیچ کدام ازآنها با شعر همراه نیست. نقاشی، دوپرنده را بر روی درختی لرزان نشان می دهد. شاخه های درهم پیچیده ی درخت به حالتی پر احساس و خاص، شکلی از طراحی دارد. شاخه ای ازگیاه نی خیزران در قسمت پایین خودنمایی کرده و حضور آن به ایجاد حس زندگی و فضاسازی کمک شایانی نموده است. حالت پدید آمده درچنین نقاشی هایی به نوعی غربت یا تداعی خاطره اشاره دارد و درخت بی بر، نی خیزران و صخره در این ترکیب بندی نقش آفرینی می نمایند. لازم به ذکراست سبک شخصی باداشانرن، همواره به حس زندگی و شور ناشی از آن پرداخته است و با آثار خشک و خشن که بی حاصلی و فضاسازی گذران را تداعی می نماید، بیگانه است. همراه نمودن این موضوع با عدم حضور نوشته و شعر در این نوع آثار است که چنین نقاشی را با وجود توان و قدرت فراوان در اجرای تکنیکی، در میان آثار برگزیده ی هنرمند قرار نمی دهد.

تصویر ۹- دو پرنده، حدود ۱۷۰۱، مرکب روی کاغذ، مجموعه کاتالین و دنیس سی. ماخذ: (اوسوالد، ۱۹۶۵، ۲۶۳)

در باره ی فضا باید گفت که به عنوان یکی از مهم ترین عناصر در هنر شرق دور، به جایگاه آزاد روح تعبیر گشته است. به دیگر سخن، جستجوی هنرمند برای درک هستی، در چگونگی برخورد با فضای اثر مطرح می گردد یعنی برداشت او از عالم، تلاش برای درک بیکرانگی است. برای نشان دادن نامتناهی، بهترین راه هنرمند سالک، اشاره به فضای خالی است که با تاکید در کنار عناصر فعال در تصویر خودنمایی می کنند. به عبارت دیگر، فضای خالی درتصویرگری شرق، جوهر اثر است چرا که به آن واسطه می توان کل را دید و تشخیص داد. فضا در این نقاشی ها همچون مفهومی که بدان می پردازد، نامحدود است. لذا مولفه های مرئی همچون جهت ها، بالا و پایینی، این سو و آن سویی، جلو و عقب بودن اشیاء و غیره دارای اهمیت اصلی نیست، چون اصولاً سعی در بازنمایی عینی نیست. فضای این گونه آثار در واقع به هنرمند کمک می کند تا شکل ها به چشم بیننده ی دانا برسد. همگنی نقاش با اثر و پیوند بیننده با این دو باعث می گردد که حرکتی آرمانی به سوی کمال صورت پذیرد و از این رهگذر همگان بهره مند گردند. بدین صورت، مفهوم داشته ها با نداشته ها، مفهوم بودن با نبودن، جای خود را تعویض می کند. چه دلیلی از این واضح تر که نیستی است که هستی را پدید می آورد و نقاشی با این نیستی معنا می یابد. برای هنرمند شرق دور بهترین بهانه ی گام نهادن در این مسیر، عبارت است از تجلیات پر رمز و راز طبیعت. از نظر هنرمند، طبیعت می تواند ارتباط انسان با هستی را مجسم نماید. باید توجه داشت که در تمامی هنرها به موضوع طبیعت پرداخته شده اما در منظره نگاری شرقی، تنها نمایش عینی طبیعت مطرح نیست. عناصر اصلی منظره نگاری درشرق دور عبارت است از کوه و آب که با یک نگاه ازهمان جنس، به معنی نماد دو عنصر متضاد متحرک و ساکن است. با نحوه ی اجرای نقاش چینی است که تمامی این مفاهیم به نقطه ی اوج خود می رسد. همچنین، استفاده از آب مرکب که از مواد طبیعی ساخته می شود و قلموی هنرمند (که دارای شخصیتی با ارزش است و حتی نام گذاری می گردید) و کار بر روی کاغذ و در دوران کمی قدیمی تر بر روی پارچه ی ابریشمی همه در یک راستا و آنهم در پیوند عمیق با طبیعت بوده است. ازسوی دیگر نحوه ی استفاده از قلمو نیز شکلی خاص ومنحصر به فرد دارد. در اینجا حرکت ابزار به گونه ای است که گویی خود هنرمند برصفحه به انجام رقصی موزون می پردازد. از پرگویی پرهیز شده و گاه آنچنان خلاصه، انجام گشته که گویی ناتوانی انسان را در درک نامتناهی به رخ کشیده است. ضربات قلموی هنرمند ادیب همچون کلمات قصار و اشعار وی نغز وخالص است. طبیعتی که او به تصویر می کشد نمایشگر عصاره ی حیات است و به واقعیتی می پردازد که حقیقت محض می نماید. چگونه می توان طبیعت را حتی درعناصر به ظاهر بی جان، به حالت شهودی تصور نمود و آن را به معنای درست، جاندار ندید. به تعبیر لائوتسه: "هنرمند شایسته، به حس شهود اجازه می دهد تا او را به هر آنجا که می خواهد راهنمایی کند"(تائوچینگ، ۲۷). تنها با این رهنمود است که می توان تاکید نمود هنرمند در راهی گام برمی داشت که از آن آگاه بود. "بیایید راه دانش را بیاموزیم. تنها آنگاه که به راستی می دانید، بگویید می دانید و نادانی خود را از آنچه نمی دانید بپذیرید. این راه دانش است" (کنفوسیوس،۱۷/۲).

سال ۱۷۰۴ مصادف بود با شصتمین سالگرد به قدرت رسیدن سلسله ی "منچو". هیچ اثر ثبت شده ای از باداشانرن در این زمان به دست نیامده است و احتمال می رود که هنرمند به همین دلیل، دست از کار کشیده باشد. هنگامی که او درسال بعد مجدداً به نقاشی پرداخت، آنچنان پرتوان ظاهر شد که گویی توان ذخیره شده ای را برملا ساخته است. حدود پانزده اثر درسال ۱۷۰۵ به دست آمده که آخرین آنها به میانه ی پاییز تعلق دارد. او از شاعر دوره ی سونگ به نام "سوشی" مطالبی نسخه برداری کرده است که درمیان آنها شعری است با عنوان "ترانه ی پیرمرد خمّار". از سوی دیگر، در نقاشی های او از موضوعاتی چون بز، ماهی، پرنده، منظره، درخت کاج، نی خیزران، گل ارکیده و همینطور گل نیلوفر استفاده شده است. هرچندتمامی مضامین فوق ازکیفیت چشمگیری برخوردار است، لیکن گل نیلوفر مورد بحث، از جهاتی چند متمایز می باشد. ترکیب بندی این اثر به صورت مستطیل کشیده، پیشتر هم توسط نقاش استفاده شده اما وی با قدرت خودنمایی می کند. در گیاه نیلوفر (تصویر ۱۰) ضربه قلم های پرجرات و ضخیم از مهارت و تسلط هنرمند به ماده و ابزار، حکایت دارد. هرچند او در این سال ها دوران پیری خود را می گذراند، اما هیچ نشانه ای از ناتوانی و کبر سن در اثرش وجود ندارد. در آنچه از او طی این سال باقی مانده چنین برداشت می شود که گویی او بر گذشته ی خود مرور داشته است. آنگونه که از مهرهایی استفاده کرده که سال ها پیشتر به کار رفته و به همین دلیل، استفاده ی مجدد از آنها نوعی نگاه به گذشته قلمداد شده است. مرگ این هنرمند فرزانه در سن حدود هشتاد سالگی، در زمانی که او هنوز در توانایی کامل از نظر هنری قرار داشته رخ داده و زندگی پر فراز و نشیب اش به پایان رسید.

تصویر ۱۰- گیاه نیلوفر، ۱۷۰۵، مرکب روی کاغذ،
محفوظ در موزه هنر، پنسیلوانیا.
ماخذ: (اوسوالد، ۱۹۶۵، ۲۰۲)

نتیجه

در هنر چینی، تلاش به نمایش واقعیت با مفهومی که در نگاه عام تداعی می گردد، وجود ندارد. به عبارت دیگر درک هنرمند از زندگی با بهره گیری ازنماد های خاص بصری متجلی می شود. به اعتقاد چینیان برای انتقال اندیشه و بیان حالات درونی است که نقاشی به کار می آید. آنچه در اینجا به چشم می خورد، ارایه ی موقعیت و شرایط ماندگار است و اگر هم بخواهد واقعیتی را به تصویر کشد، آن را با خیال خویش می آمیزد. اما تخیل وی آنچنان با جان طبیعت پیوند خورده که حالتی خاص مانند گذرا بودن را مجسم می سازد. ویژگی سهل و ممتنع بودن هنر مبتنی بر اندیشه ی شرقی علیرغم پیچیدگی، به درک این نوع تجلی ذهنی انسانی کمک می کند. بدینگونه، سادگی و خلوص اثر، آنچنان مستقیم و بدون واسطه با مخاطب ارتباط برقرار می سازد که موجب شگفتی است. این خصوصیت درکنار آرای به ظاهر بغرنج اندیشمندان هنرمند شرقی، همچون درک جملات اندرزگونه ی آنها، حالتی خاص پدید می آورد که نمونه ی دیگری برای آن نمی توان جست. درنهایت چنین می توان گفت که هنر و اندیشه ی شرق دور (و به ویژه در چین)، به صمیمیت و زلالی طبیعتِ درعین صلابت می ماند و بس. همراهی جملات نغز با نقاشی در آثار هنرمند آنگونه که در این نوشتار آمد بر درک درست نگاره ها از طریق خواندنشان تاکید می نماید. هر چند باداشانرن از نظر سبک به دوره ی گذشته خود یعنی سونگ عنایت داشته لیکن فضای آثار وی در زمان خویش نگاهی رو به جلو داشته و زمینه ساز آثار هنرمندان نوآور به ویژه در سده ی هفدهم و هیجدهم میلادی چین بوده است. لذا، وی هنرمندی است که نقاشی چینی را پرتوان، متجلی ساخته و علیرغم داستان های پرحاشیه ی زندگی اش، واقعی یا افسانه، توانسته ویژگی های این هنر را بیان نماید. بدین صورت، توانایی وی در اجرا، ضمن مشاهده و تعمق، بیننده را به اندیشه ی چینی رهنمون می نماید و از این منظر، جستجو و یافتن ناشناخته های آشنا، نشانه های بی نشان، را همواره شیرین و پرمعنا می گرداند.

پی نوشت ها

۱ شعر سفید را در سال های اخیر به مثابه نمونه ای از ادبیات شرق دور و متاثر از آن دانسته اند.
2 Zhang Geng.
3 Zhu Da.
4 Pata Shanjen.
5 Zhu.
6 Ya.
7 Shao Changheng c. 1693, in Bada Shanren lunji: 527-528.
۸ همانجا، ص ۵۳۲.
9 Chen Ding c. 1696, in Bada Shanren lunji: 531-532.
10 Bunjinga suihen; Vol 6, Hachidai Sanjin (Bada Shanren), Tokyo, 1977, p. 135.
11Zhang Gongazi.
12 Han.
13 Qin Shihuangdi.
۱۴ منظور رنگ است.
15 Zhu.
16 Chan.
17 Bada Shitao Shuhuaji, 1984: p.p. I-4.
18 Zidingxiang.
19 Lu Zhi.
۲۰ مثلاً نام شاعر بزرگ عصر تانگ، موسوم به لی پو در واقع یک اسم خانوادگی (لی) ویک اسم خصوصی (پو) است.
21 Zhu Duozheng.
22 Sheshi.
23 Hua.
24 Han Yu.
25 Zhuangzi.
26 Zhongshu.
27 Manchu.
28 Zhishui.
29 Jiang Wan-Li.
30 Su Shi.

فهرست منابع

تریگر، مری (۱۳۸۴)، هنر چین، ترجمه فرزانه طاهری، فرهنگستان هنر، تهران.
جای، چو (۱۳۶۹)، تاریخ فلسفه ی چین باستان، پاشایی، ع، نشر گفتار، تهران.
دورانت، ویل (۱۳۷۰)، تاریخ تمدن، گروه مترجمان، انتشارات انقلاب اسلامی، تهران.
فن هوانگ (۱۳۵۸)، مختصر تاریخ اندیشه چینی، ترجمه صادق مرادیان، نشر سرایان، تهران.
کالتن مارک، اودیل (۱۳۷۱)، ادبیات چین، ترجمه افضل وثوقی، موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد.
یولان فانگ (۱۳۸۰)، تاریخ فلسفه ی چین، ترجمه فرید جواهرکلام، فرزان روز، تهران.

Cheng, François(1986), *Le Génie du Trait*, Paris.
Contag, Victoria(1970), *Chinese Masters of the Seventeenth Century*, Rutland, VT.
Ecke, Tseng Yu-ho(1971), *Chinese Calligraphy*, Philadelphia.
Ecke, Tseng Yu-ho(1981), *Poetry on the Wind: The Art of Chinese Folding Fans from the Ming and Ching Dynasties*, Honolulu Academy of Arts.
Fu Shen(1977), *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy*, New Haven.
Giacalone, Vito(1972), *Chu Ta: A Selection of Painting and Calligraphy*, Poughkeepsie.
Goodrich, L. Carrington, and Fang Chaoying(1976), *Dictionary of Ming Biography*, New York.
Pang, Mae Anna(1985), *Zhu Da, the Mad Monk Painter*, Melbourne.
Siren, Oswald(1982), *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 7 vols, New York.
Sullivan, Michael(1967), *Chinese & Japanese Art*, Grolier.
Wang Fangyu, Barnhart, Richard M.(1990), *Master of the Lotus Garden: The Life and Art of Bada Shanren*, New Haven.