

نشان از بی نشانی پژوهشی در اندیشه و نقاشی چینی به بهانه‌ی آثار پاتاشان جن (۱۶۲۵-۱۷۰۵)

دکتر منصور حسامی*

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

چکیده

"پاتاشان جن" (۱۶۲۵ - ۱۷۰۵) هنرمندی چینی است که او را هم‌تراز نقاشان سبک اکسپرسیونیسم دانسته‌اند. او به خود اسامی متعددی داده، لیکن پاتاشان جن نامی است که او از دوران وابستگی تانویستی خود طی سال ۱۶۸۹ بکار می‌برده است. در میان آثار او برخی از زیباترین و اعجاب‌آورترین نقاشی‌ها رقم خورده‌اند. تقریباً تمامی آثار این هنرمند به صورت مطالعه‌ی طرح گونه‌از گل، پرندگان چابک، ماهی‌های پر حالت و صخره‌ها انجام شده است. موجودات تصویر شده توسط او در خلاصه‌ترین حالت با ضربه قلم‌های سریع مرکب تیره در فضا‌های تهی، بیان جامعی از زندگی ارایه داده‌اند. او کمتر به منظره پرداخته لیکن صخره‌های او حالتی جاندار را تداعی می‌کند. او از نظر زمانی در سده‌ی هفدهم میلادی میزیسته و لذا دودمان مینگ بر سر قدرت بوده است. مقاله‌ی پیش رو، حاصل تحقیقی درباره‌ی این هنرمند است که بر زندگی پر از ابهام وی نوری هرچند اندک، می‌افکند. پرسش آن است که هنرمند مورد بحث را چگونه می‌توان در سبک شناسی نقاشی چینی جایابی نمود و دیگر آنکه، بیان اندیشه‌ی پرمغز شرقی، با هنر نقاشی چینی و به ویژه در شیوه‌ی پاتاشان جن به چه شکل صورت پذیرفته است.

واژه‌های کلیدی

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

مقدمه

اینجا تلاش در جهت تعالی روح است و نایل آمدن به مراتب ارزشی والا از طریق سعی بی وقفه انسان میسر می‌گردد. طبق اندیشه‌ی شرقی، رسیدن به مقام فرزاندگی، یعنی رفیع‌ترین ساحت کمال و این مقام زمانی حاصل می‌آید که او با هستی یکی گردد. به عبارت دیگر، همراهی بی وقفه‌ای بین زندگی و تکامل انسانی در جریان است که گاهی او را از مادیات دور می‌نماید و در لحظه‌ای آنها را با یکدیگر عجین می‌سازد. لذا در تبیین اندیشه شرق دور، نمی‌توان حد و اندازه‌ای 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 اندیشه‌ای است که انسان را در کسب آگاهی از هستی به منظور همراهی با طبیعت و نه تعارض یا غلبه بر آن یاری می‌رساند. جستجوی دایمی انسان فرزانه، سیر و سلوک وی را هم معنای پرورش بی وقفه درون می‌سازد. به عبارت دیگر، مادامی که او در تلاش کسب مراتب معنوی است از نفسانیت فاصله گرفته، به تعالی نزدیک تر می‌گردد.

"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 انسان‌شناسی با تاکید بر راستی و درستی صورت می‌گرفته 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 نمونه‌های غیر شرقی نیست چرا که مقایسه، با مابۀ ازای غربی آن ما را به بیراهه می‌برد. برداشت نادرست غربی‌ها مدتها به کج فهمی و گمراهی در خصوص این اندیشه انجامید. هر چند در دو دهه‌ی گذشته آنها اصلاحاتی برای تصحیح سوء برداشت‌های خود صورت داده اند اما این تعامل باید زمانی طولانی ادامه یابد تا شاید بتوان بخشی از مفاهیم ناشناخته‌ی 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 می‌توان دریافت. در واقع، تمامی آموزه‌ها شکلی این جهانی داشته اما ارزش‌های متعالی را نیز از زندگی به ظاهر مادی دریافت می‌کنند.

مبانی اندیشه شرقی

فرزانه به همراه نقاشی به ثبت حس خویش به گونه‌ای مکتوب نیز می‌پردازد. از این منظر وجه مهمی به نقاشی افزوده می‌شود 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 ویژه‌ای را منتقل می‌سازند. باید اذعان داشت که شعر چینی را هیچ بیگانه‌ای از میان ترجمه‌ها نمی‌تواند به درستی دریابد چرا که بخش مهمی از ظرافت آن در شکل حروف و کلمات موزون و خصلت‌های شعری نهفته است. از سوی دیگر، چینی‌ها بسیار معتقد به ایجازند و شعر را همچون تصویر، از عبارات کوتاه اما سرشار از مفاهیم عمیق می‌سازند. "شعر چینی برکنار از تفصیل است، چیزی جز اشاره‌ای موجز نیست و بیش از آنچه می‌گوید، ناگفته‌ی می‌گذارد - ناگفته‌هایی 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 می‌نمودند اما اکنون می‌توان گفت آنچه‌ان مورد توجه واقع شده که حتی به نمونه‌ای از ادبیات امروز بدل گشته است.

درباره‌ی نظام خانوادگی شرق دور باید گفت که دارای پیچیدگی خاصی است. در تمامی اندیشه‌های شرقی بدین واحد اجتماعی، بیشترین توجه صورت گرفته است. "اصولاً وابستگی‌های تعریف شده بین انسان‌ها در این فرهنگ بیشتر در بین اعضای خانواده

یکی از اندیشه‌های تاثیرگذار بر فرهنگ شرق دور، طریقت تائو می‌باشد. این اندیشه‌ی کاملاً چینی، به گونه‌ای 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 قدیمی‌تر از آیین‌های کنفوسیوس، بودا و ذن می‌باشد، در این روند به همان اندازه که تاثیر گزارده، متاثر نیز گشته است. بنابراین تائو را می‌توان همچون روح اندیشه‌ی شرق دور معرفی کرد. از میان تمام تعالیم مطرح شده در اندیشه‌ی تائو به مواردی همچون: "احترام به خویش، ارزش دادن به حیات، فراهم آوردن مسیر بازگشت، سیر میان هستی و نیستی، جستجو و درک سادگی، دریافتن ماهیت اشیاء، و استحصال آرامش روان، می‌توان اشاره کرد" (فن هوانگ، ۱۳۵۸، ۶۰). باید یادآور شد که انواع مختلف آیین‌های شرق دور در عین داشتن پایه‌های مشترک، در روش‌های وصل به مقصود، تفاوت‌هایی دارند که میزان مقبولیت هر کدام را در مناطق گوناگون می‌نمایاند. بر همین اساس است که به طور مثال آیین بودا در ژاپن طرفدار کمتری نسبت به شینتویسم می‌یابد و اعتقادات ذن (چان) در چین نیز پیروان قابل توجهی در دوران اخیر ندارد. بدیهی است در این زمینه، باورهای محلی و بومی در شکل گرفتن هر اندیشه و چگونگی روش‌های اجرایی آن، تاثیرگذار بوده است که بررسی عمیق تفاوت‌ها در این مقال نمی‌گنجد. نکته‌ای که در باره‌ی آثار هنرمندان چینی باید گفت مربوط به وجه ادیبانه‌ی آنهاست. بدین معنی که اندیشمند

آثار نیاکان خود آغاز نمود. 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. از رفتار عجیب وی مطالب ضدونقیضی نقل شده است. به طور مثال آورده اند که روزی او با نوشتن کلمه ی "یا" به معنی کرولال بر روی درب خانه اش تصمیم گرفت لب از سخن گفتن فروبندد (Shao Changheng c. 1693, 527-528). به روایتی دیگر، این واژه را بر روی بادبزن تاشویی که همواره در دست داشت، نگاشته بود و هرگاه تمایلی به صحبت با شخصی نداشت آن را بازمی کرد (همانجا، ۵۳۲). در برخی 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:

مهمان و میزبان،

شب هنگام،

آنجا زیر پنجره گرم گفتگویند،

در خزان،

ماهی ها فر به اند،

چه خوش باشد ماهی با شراب،

افسوس که پولی در بساط 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. او غالباً نشانه های استخراج شده از متون کهن که تنها به وسیله ی اهل فن قابل درک است را به خدمت می گرفت و از این بابت، خواندن اشعار او از سوئی بسیار سخت 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 اعلا ی 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:

گرچه وجوه (تصویر ۱) مربوط به سال های ۱۶۸۹ الی ۱۶۹۰ اثری است که از هر حیث دقت نظر هنرمند را به نمایش می گذارد. از مجموع آثار باقی مانده از باداشانرن این طور به نظر می رسد که وی

شکل می گیرد: شهریار و رعیت، پدر و پسر، برادر بزرگتر و برادر کوچکتر، شوهر و همسر، دوست و دوست. در اهمیت روابط خانوادگی همان بس که به تعداد اصطلاحات مختلف رایج برای روابط و امور خانوادگی که به بیش از صد 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 نسبی در بین مردم چین مهم است" (فن هوانگ، ۱۳۵۸، ۹۸).

در حکومت چین، انتساب اسامی از یک نظام خاص و ضمناً سخت تبعیت می نمود. این قاعده هنگام انتساب به خانواده امپراطور یا بلندمرتبان، پیچیده و سختگیرانه تر می شد. برای اسامی که بیشتر مستعار بودند قاعده بر این منوال قرار داشت که اولین (و گاهی دومین) حرف از سوی امپراطور و یا بزرگ خاندان انتخاب می شد. بر این اساس هر نسل از حرفی متفاوت، واژه می گزید و لذا نام های مستعار آن جمع، در آن حرف مشترک بود. این موضوع در میان 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 برخوردار است. مهمترین سند باقی مانده درباره ی احوال نقاشان این دوره به "زانگ ژنگ" که در سال های ۱۷۶۰ - ۱۶۸۵ زندگی می کرده، تعلق دارد. نوشته ی وی برای نخستین بار در سال ۱۷۳۵ انتشار یافت و در آن راجع به نقاشان این سلسله توضیح داده شده است. در آنجا بیش از ۹ نام برای باداشانرن قطعی شده است و معروف ترین نام وی در متون غربی "زودا" است. هر چند این نام به عنوان امضا پای هیچیک از آثار وی ثبت نشده است و شاعران همعصرش نیز بدین نام از او یاد نکرده اند. ولی خود هنرمند بیش از ۲۰ نام به صورت امضا و مهر در آثارش به جا گذاشته است: پاتاشان جن (پاتاشانرن، باداشانرن، شو تا، زودا، جودا، شه شی، هوا، و برخی اسامی دیگر). او در خانواده ای هنرمند از نقاشان و خوشنویسان زاده شد. او یکی از اعضای 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 قرار گرفت و در این حین، بسیار سختکوش و با استعداد ظاهر شد. آنگونه که آمده، نخستین مرحله از کسب آگاهی در باره ی هنر را او به احتمال زیاد با ملاحظه ی



تصویر ۲- حدود ۱۶۸۹ الی ۱۶۹۰
مرکب روی کاغذ، وانگ فانگیو و سوم وا.
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 باداشنارن صحیح است. بدین معنی که حالت پر شور پرندگان و ماهی ها یا جوجه های پر حس اش در گربه ها دیده نمی شود. از نظر او گربه مظهر دو خصلت موجود در اندیشه ی "زن" است: تناسخ و آرامش. همانگونه که یکی از استادان زن روزی به او گفت: "اکنون معنای زن را اینگونه برایت آسان خواهم نمود. تصور کن! گربه ای در حال استراحت زیر یک بوته گل." به نظر می رسد نقاش با الهام از این جمله دست به قلمو شده و این گربه را کشیده باشد. در این باره شعری وجود دارد که در منابع موجود است (Shuhuaiji, 1984, 1-4):

راهب "نانکوان" روزی خواست در زندگی آتی اش گاو میش باشد،
اما چه کسی بدن گربه ی مرده خواهد شد؟
تفاوتی نمی کند. (ابرسیاه و سفید همترانند)
چراکه ابرها پراکنده خواهند گشت و برف مدتی طولانی برهم خواهد خورد.

از آنجایی که باداشنارن نیز راهبی بودایی بوده است، پرداختن به داستان های استادان کهن همچون "نانکوان" که از ۷۴۸ الی ۸۳۴ می زیسته است، بعید نمی نماید.

گل (تصویر ۳)، این اثر از معدود نمونه هایی است که در آن 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 از رنگ در این دوره از زندگی 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 در مجموعه گل های وی نیامده و به صورت مستقل

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 دلنگی برای سال هایی است که او از دست داده و در جستجوی صمیمیتی که در برخی حالات متجلی می گردد، است. هنرمند از این 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 گونگری" اندیشه ی انتقام از "هان" داشت،
بدون ترک این جهان،
چگونه از کین فرار توانست؟!
هکتار هکتار حفره های مالا مال از شکوفه های هلو فرستادمت،
در این جفت جوجه،
که بهار را دهها هزار سال ندا کرده اند.



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

"زانگ گونگری" همان "زانگ لیانگ" است که قصد کشتن نخستین امپراطور چین به نام "کین شی هوانگدی" را داشت ولی ناکام ماند. کمی بعد باداشنارن با اشاره به این واقعه در جایی می نویسد:

از این معما گریزی نیست جز آرزوی بهشت آرام داشتن همچون آنچه در بهار پر شکوفه ی هلو می توان یافت،
آنجا که جوجه ها و اردکان چون مردم،
در سرزمینی 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،
باالصالت ذاتی کافی،
قادر خواهد بود گاوی را ببلعد!
پَر خردلی،
خدمتکاری را چنین ندا می دهد:
"مرا به خانه ام ببرام کوه ببر!"

در بررسی آثار هنرمند می توان تغییر روحيات وی را حدس زد. در حدود سال های ۱۶۹۴ به بعد نقاشی های وی دارای حالتی توأم با حسرت و شور می گردد و نام با مسمای او نیز این نکته را تایید می کند: "زو" به معنای نگهبان جوجه ها است.

سلطنت دارد؟ آنطور که گفته شده، "لوو زی" نقاش دربار مینگ، با پدر بزرگ باداشانرن یعنی "زو دوزنگ" که در سال 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 کاوش بیشتر در میان منابع با استفاده از دستاورد های علمی، فنی

و پژوهش های آتی قرار داد که این راه همچنان ادامه داشته و خواهد داشت.

پرنندگان مینا و صخره ها (تصویر ۴)، این اثر در هفتمین روز هفتمین ماه سال ۱۶۹۰ اجرا شده است و نقطه ی عطفی در زندگی هنری باداشانرن محسوب می گردد. نقاشی مورد بحث، نخستین اثر شناخته شده ی این هنرمند است که وی ترکیبی از چند عنصر را در کار آورده، و در مجموع به صورت کامل فضا سازی نموده است. محتوی این نقاشی از صخره هایی خشن به همراه هشت عدد پرنده ی مینا در حال خوابیدن، نگاه از گوشه 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 قرار دارد. 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 نیز دارد: "مشغول امور انسانی". 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 در اصل 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 نظر می 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 از اشیاء مادی نیز گردد.



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

و به قولی مهجور کار شده است. امضای نقاش در کنار تصویر، چنین است: "بهار ۱۶۹۰، نسخه برداری از سبک 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).

از سوی دیگر نگاه هنرمند چینی، بسیار شخصی و پیچیده است. در نتیجه، کشف تمام یا حتی بخشی از ذهنیات وی همواره دست نیافتنی می نماید. از این بابت، جایگاه حدس و گمان در ارزیابی آثار، همواره قابل توجه بوده و مخاطب با احتمالات و حدس و گمان روبرو است. به طور مثال در اثر مورد بحث چنین به نظر می رسد که نام امضایی هنرمند (زو)، وجه تسمیه ی باداشانرن در سلسله ی مینگ است و در زبان 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 برقرار نمود؟ همچنین، در منابع قدیمی چینی، مرگ آخرین امپراتور سلسله ی مینگ در فصل 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



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

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. از همین بابت کنایات، در اندیشه ی چینی بسیار رایج و فراوان گردیده است.

دو پرنده (تصاویر ۶ و ۷)، در این 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 باداشنانن 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 از همه 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 قرار گرفته با سفیدی فراوان مورد تاکید است. این اهمیت بخشیدن، با لکه های تیره در داخل یک دایره ی سفید، بر روی پره های پرنده نیز به حالت تزیینی، تکرار شده است. پرنده ی دیگر در حالت فروکردن نوک در میان 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 در طی 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 باداشنانن اشاره دارد: حالت هایی نظیر خیره شدن، با عصبانیت نگرستن، چرت زدن پرندگان نشسته در بلندای شاخه ای دور از دسترس یا مخفی شده زیر صخره: گویی این حالات، مبین زندگی وفاداران سلطنت فروافتاده در حالت تبعید، بریده از موطن است که ناگزیر از امرار معاش همچون بیگانه در سرزمین خویش بوده اند. همچون زمانی که باداشنانن به انعکاس شرایط خود در آن ایام پر حادثه دریکی از شعرهایش پرداخته و پرندگان موضوع نقاشی اش را بدین صورت وصف کرده است:

از سال های آخر دهه ی ۱۶۸۰ به بعد است که آثاری با اجزای فراوان همچون ماهی، اردک و پرندگان را از باداشنانن 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 باداشنانن دارای چشم هایی پرحالت و حتی خشن هستند. در شکل های کلی این حیوانات می توان چشم، تمسخر، تقصیر، شکست و غیره را تشخیص داد. برخی معتقدند که اینها حالات درونی خود هنرمند است که نوعی کنکاش باطنی از خویشتن 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 کار برده بسیار جالب است. چرا که پرنده های او با تغییر در نحوه ی ایستادن، گردن کشیدن، نگاه کردن و غیره، تصویری 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 قله ها تصویر شده، از یک سو سادگی در بیان و از سوی دیگر نقش مهم آنها را در فضا سازی کلی اثر به نمایش می گذارد (تصویر ۵).



تصویر ۵- جزئی از تصویر ۴.



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

تصویر ۶- 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 فرار سید،
به عقب نگر نیستند،
و آن هنگام را تصویر نمودند،
مامور دولتی ریز نقش شیرین گفتار،
در کجا آرمیده است اکنون؟
طرح "زوانگری" برای جنوب در این سال ها بدینجا ختم شد.

منظور باداشانرن از ماموردولتی، فیلسوفی به نام "زوانگری" است که در تخلصش به پرندۀ 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 کار ساز نیست. منظره با الهام از "زونگ شو" (تصویر ۸)، این اثر به صورت تکرنگ با آب مرکب بر روی کاغذ، مانند بیشتر آثار انجام شده است. در این ترکیب، عناصر متعددی همچون کوه، درخت و آب توسط هنرمند به خدمت گرفته شده است. هر چند با مهارت و تلاش فراوان، موفقیتی از آن خود کرده ولی باید انعان داشت که نوعی تزلزل در پرداختن 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 در آرائ شرق دور در تفاوت بنیادی با اندیشه های غیر، تجلی می یابد مربوط به بحث وجود و عدم وجود است. در اندیشه های غربی همواره عدم را ناخوشایند و مضموم دانسته اند و اصولاً برای آن هویتی قایل نشده اند. در حالی که در تفکر 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 در احوال باداشانرن تحقیق کرده اند، معتقدند که وی در نوعی احساس نابخشودنی نسبت به شکست در برابر 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 تفسیر پذیر نموده است. به طور مثال در یکی از منظره هایش او با همین عناصر طبیعی، برکه ای را به تصویر کشیده که نام "زی شویی" دارد. معنی این واژه چینی "استخر پایانی 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

آثار برگزیده‌ی هنرمند قرار نمی‌دهد.

در باره‌ی فضا باید گفت که به عنوان یکی از مهم‌ترین 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 می‌گردد 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 می‌کنند. به عبارت دیگر، فضای خالی در تصویرگری شرق، جوهر اثر است چرا که به آن واسطه می‌توان کل را دید و تشخیص داد. فضا در این نقاشی‌ها همچون مفهومی که بدان می‌پردازد، نامحدود است. لذا مولفه‌های مرئی همچون جهت‌ها، 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 می‌کند تا شکل‌ها به چشم بیننده‌ی دانا برسند. همگنی نقاش با اثر و پیوند بیننده با این دو باعث می‌گردد که حرکتی آرمانی به سوی کمال صورت پذیرد و از این رهگذر همگان بهره‌مند گردند. بدین صورت، مفهوم داشته‌ها با نداشته‌ها، مفهوم بودن با نبودن، جای خود را تعویض می‌کند. چه دلیلی از این واضح‌تر که نیستی است که هستی را پدید می‌آورد و نقاشی با این نیستی معنا می‌یابد. برای هنرمند شرق دور بهترین بهانه‌ی گام نهادن در این مسیر، عبارت است از تجلیات پر رمز و راز طبیعت. از نظر هنرمند، طبیعت می‌تواند ارتباط انسان با هستی را مجسم نماید. باید توجه داشت که در تمامی هنرها به موضوع طبیعت پرداخته شده اما در منظره‌نگاری شرقی، تنها نمایش عینی طبیعت مطرح نیست. عناصر اصلی منظره‌نگاری در شرق دور عبارت است از کوه و آب که با یک نگاه از همان جنس، به معنی نماد دو عنصر متضاد متحرک و ساکن است. با نحوه‌ی اجرای نقاش چینی است که تمامی این مفاهیم به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد. همچنین، استفاده از آب مرکب که از مواد طبیعی ساخته می‌شود و قلموی هنرمند (که دارای شخصیتی با ارزش است و حتی نام‌گذاری می‌گردد) و کار بر روی کاغذ و در دوران کمی قدیمی‌تر بر روی پارچه‌ی ابریشمی همه در یک راستا و آنهم در پیوند عمیق با طبیعت بوده است. از سوی دیگر نحوه‌ی استفاده از قلمو نیز شکلی خاص و منحصر به فرد دارد. در اینجا حرکت ابزار به گونه‌ای است که گویی خود هنرمند بر صفحه به انجام رقصی موزون می‌پردازد. 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 نغمه‌ی وخالص است. طبیعتی که او به تصویر می‌کشد نمایشگر عصاره‌ی حیات است و به واقعیتی می‌پردازد که حقیقت محض می‌نماید. چگونه می‌توان طبیعت را حتی در عناصر به ظاهر بی‌جان، به حالت شهودی تصور نمود و آن را به معنای درست، جاندار ندید. به تعبیر لائوتسه: "هنرمند شایسته، به حس شهود اجازه می‌دهد تا او را به هر آنجا که می‌خواهد راهنمایی کند" (تائوچینگ، ۲۷). تنها با این رهنمود است که می‌توان تاکید نمود هنرمند در راهی گام برمی‌دارد که از آن آگاه بود. "بیایید راه دانش را بیاموزیم. تنها آنگاه که به راستی می‌دانید، بگویید می‌دانید و نادانی خود را از آنچه نمی‌دانید بپذیرید. این راه دانش است" (کنفوسیوس، ۱۷/۲).

محل اطلاعاتی 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 می‌توان پی برد. در اینجا او "گوزنگ شو" نقاش سال‌های ۹۱۰ الی ۹۷۷ را سرمشق خویش قرار داده است. به نظر می‌رسد باداشانرن از این استاد کهن در صخره‌ها، افق متزلزل، درختان پرحالت و تکنیک ظریف تاثیر گرفته است. متاسفانه از این نقاش متقدم دوران سونگ، هیچ اثری باقی نمانده است. لیکن از منابع باقی مانده، چنین برمی‌آید که باداشانرن از این استاد در بهره‌گیری از قلمو و خلق منظره‌ها پیشی گرفته است. (ن.ک. به Oswald, 1982, vol.5).

در دوپرنده (تصویر ۹) ترکیب کلاغ‌ها و درخت کهن، برخورد جدیدی است که از حدود سال‌های ۱۷۰۰ به بعد در آثار باداشانرن به چشم می‌خورد. از میان مضامینی که وی در این سال‌ها برگزیده، به موضوعاتی همچون آهو، حواصیل، مرغ ماهیخوار، عقاب، بزوحشی و مانند آن می‌توان اشاره کرد. به نظر نمی‌رسد که این دست آثار وی را بتوان جزو نقاشی‌های برگزیده او به حساب آورد چرا که هیچ کدام از آنها با شعر همراه نیست. نقاشی، دوپرنده را بر روی درختی لرزان نشان می‌دهد. شاخه‌های درهم پیچیده‌ی درخت به حالتی پر احساس و خاص، شکلی از طراحی دارد. شاخه‌ای از گیاه‌نی خیزران در قسمت پایین خودنمایی کرده و حضور آن به ایجاد حس زندگی و فضا سازی کمک شایانی نموده است. حالت پدید آمده در چنین نقاشی‌هایی به نوعی غربت یا تداعی خاطره اشاره دارد و درخت بی بر، بی خیزران و صخره در این ترکیب بندی نقش آفرینی می‌نمایند. لازم به ذکر است سبک شخصی باداشانرن، همواره به حس زندگی و شور ناشی از آن پرداخته است و با آثار خشک و خشن که بی حاصلی و فضا سازی گذران را تداعی می‌نماید، 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

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





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

نتیجه

در هنر و اندیشه ی شرق دور (و به ویژه در چین)، به صمیمیت و زلالی طبیعت در عین 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، ببینده 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.

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 در سال بعد مجدداً به نقاشی پرداخت، آنچنان پرتوان ظاهر شد که گویی توان ذخیره شده ای را برملا ساخته است. حدود پانزده اثر در سال 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 در میان 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. هر چند تمامی مضامین فوق از کیفیت 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. هر چند 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.

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 از نماد 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، آرایه 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 اندر زگونه ی آنها، حالتی خاص پدید می آورد که نمونه ی دیگری برای آن نمی توان جست. در نهایت چنین می توان گفت که

پی نوشت ها

۱ شعر سفید را در سال های اخیر به مثابه نمونه ای از ادبیات شرق دور و متأثر 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 suihin; Vol 6, Hachidai Sanjin (Bada Shanren), Tokyo, 1977, p. 135.
11 Zhang Gongazi.
12 Han.
13 Qin Shihuangdi.

۱۴ منظور رنگ است.

- 15 Zhu.
16 Chan.
17 Bada Shitao Shuhuaiji, 1984: p.p. 1-4.
18 Zidingxiang.
19 Lu Zhi.

۲۰ مثلاً نام شاعر بزرگ عصر تانگ، موسوم به لی پو در واقع یک اسم خانوادگی (لی) و یک اسم خصوصی (پو) است.

- 21 Zhu Duo Zheng.
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، فرزانه 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.