

ANNA IZABELLA KRÓL

## POETYCKIE INSKRYPCJE NA OBRAZACH DYNASTII QING

### POETIC INSCRIPTIONS ON THE PAINTINGS OF THE QING DYNASTY

**A b s t r a c t.** The name of the poetic inscriptions on the Chinese paintings refers to those poems that describe or criticize images, but are necessarily part of the picture, that is, were written on them. However, along with the practice of inscribing poems, the inscriptions have adopted double meaning, referring to those and other poems that were physically included in the images, even if they did not depict or criticize the image, or if at a distant way they referred to the subject of the original image as The other border art genre proves extremely important in the study of Chinese poetry and painting, and presents various textual patterns of poetry-painting relations.

Miano inskrypcji poetyckich na obrazie w malarstwie chińskim odnosi się do tych wierszy, które opisywały czy krytkowały obrazy, ale koniecznie też stanowiły element obrazu, czyli były na nich zapisane. Wraz z praktyką inskrybowania wierszy inskrypcje przyjęły podwójne znaczenie, odnosząc się także do tych i innych wierszy, które były fizycznie zapisane na obrazach, nawet jeśli nie przedstawiały czy nie krytkowały obrazu lub jeśli w odległy chociaż sposób nawiązywały do tematu oryginalnego obrazu. Tematyczne odejście od oryginalnych obrazów w pojedynczych inskrypcjach może być interpretowane jako próba zachowania poetyckiej niezależności czy retoryczne ryzyko kierujące dyskurs poetycki na sprawy wywołujące większe zainteresowanie.

Paradoksalnie „wkroczenie” inskrypcji w przestrzeń malarską bywa niekiedy kontrapunktem dla ich tematycznego odejścia od malarskiego tematu czy znaczenia. Pomimo że ten gatunek literacki bardzo mocno związany był z malarstwem, jako że wiele utworów zostało napisanych jako element obra-

zowej kompozycji oryginalnego obrazu, zyskał on również pewną dozę swobody w przedstawianiu i interpretowaniu tematów malarskich. Wiele utworów w mniejszym stopniu odpowiada czy zawiera skojarzenia między obrazowością poetycką i malarską niż utwory wcześniejszych epok; w niektórych przypadkach tekst malarski jest traktowany jako otwarta niejednoznaczność, folgująca poetyckiemu pragnieniu wielu interpretacji, lub jako pretekst dla poetów do przedstawienia swoich poglądów czy uczuć. Wielu poetów uważało takie rozdzielanie za preferowany sposób pisania o malarstwie, twierdząc, że ich inskrypcje nie przedstawiają samego malarstwa jako takiego, ale tak zwane idee poza malarstwem. Chętnie przyglądali się oni malarskim podtekstom, a nawet starali się ponownie odkryć swoją poetycką wolę.

Inskrypcje stały się bardzo popularne w dynastii Qing 清朝 (1644–1912), kiedy grupa uczonych powiększyła się, a ich malarstwo stało się coraz bardziej liryczne, wielogatunkowe i międzygatunkowe, dalej wzbogacając stylistyczne i tematyczne zróżnicowanie inskrypcji. Jako zjawisko artystyczne literatury nabrał pełnego kształtu dopiero w okresie Yuan 元朝 (1279–1368), kiedy pojawiło się coraz więcej artystów uprawiających międzygatunkową sztukę. Przechodzą oni wygodnie i swobodnie między poezją a malarstwem. Ich inskrypcje odzwierciedlały nie tylko głębokie rozumienie związku poezja-malarstwo, ale też lirycznej zależności między nimi.

W okresie dynastii Qing, częściowo w wyniku finansowych potrzeb, wielu zawodowych artystów przyjęło postawę uczonych, aby sprostać zmieniającym się gustom ich klientów. Pojawiła się nowa grupa „nastawionych-na-uczonych” artystów, którzy tworzyli wszechstronnie malarstwo, poezję, kaligrafię i rzeźbili pieczęcie. Ich osobiste gusta nie tylko przyjęły, ale i w pewnym stopniu wpłynęły na potrzeby ówczesnego rynku sztuki.

Warto zaznaczyć, że poetyckie inskrypcje powstałe w okresie panowania dynastii Qing były krótsze niż w okresach Tang 唐朝 (618–907) i Song 宋朝 (960–1279), dlatego musiały dopasować się do ograniczonej przestrzeni kompozycji malarskiej. Większość było napisanych w formie czterowersza *jueju* 絕句 i w stylu mocno przywodzącym na myśl *Shi jing* 詩經, poezję Tao Yuanminga 陶淵明 (365–427).

Dzięki polityce kulturalnej dynastii Qing, cesarskiemu patronatowi, literatura i sztuka przeżywały okres świetności, szczególnie w początkowym okresie panowania dynastii. Sytuacja ta miała miejsce dzięki cesarzowi Kangxi 康熙 (1654–1722, panował w latach 1662–1722) i cesarzowi Qianlongowi 乾隆 (1711–1799, panował w latach 1736–1795), których silne

i stabilne panowanie dało możliwość rozwoju sztukom liberalnym, a ich osobiste zainteresowanie malarstwem stało się bezpośrednim bodźcem do tworzenia akademii malarskich. W porównaniu do dynastii Song 宋朝 struktura Akademii Qing była nadmiernie uproszczona, ale poziom działalności artystycznej i osiągnięć przywodził na myśl akademie dynastii Song. Jest to szczególnie widoczne w okresie panowania cesarza Qianlonga, który można postrzegać jako przywołanie ery Xuahne 宣和 (1119–1125) z dynastii Song, chociaż dla cesarza władza znacznie przewyższała estetyczną przyjemność.

Wykształcony w poezji, prozie, kaligrafii i malarstwie cesarz nie był amatorem, chociaż jego bogata acz przeciętna twórczość świadczyła bardziej o entuzjazmie niż o wyobraźni. Poprzez kontakty z dworskimi malarzami (zarówno mianowanymi na stałe rzemieślnikami, jak i artystami-urzędnikami wskazanymi na specjalnych warunkach), Qianlong rozwinął zainteresowanie wzajemnością artystyczną sztuk. Cesarz chętnie też pisał inskrypcje i kolofony prozą na ich obrazach, a także na cennych dziełach znajdujących się w pałacowej kolekcji. Podczas gdy malarze dworscy w ten czy inny sposób odnieśli korzyści z kaligraficznej łaski cesarza, kolekcja pałacowa znacznie ucierpiała z powodu przeciętnego hobby cesarza, z powodu słabej jakości jego kaligrafii, braku literackiej wartości inskrypcji i niewłaściwego umieszczenia kolofonów na wielu ważnych i cennych obrazach. Qianlong zawsze lubił sygnować swoje inskrypcje centralnie u góry lub blisko środka górnej części obrazu — jak na inskrypcjach, które umieścił na *Wczesnej wiosnie* 早春圖 Guo Xi 郭熙<sup>1</sup> czy *Białej Górze Qingbian* 太白山 Wang Menga 王蒙<sup>2</sup>. Te niewłaściwie umieszczone inskrypcje można uznać za akt wandalizmu, ponieważ psują kompozycję i koncepcję estetyczną tych bezcennych obrazów. Narzucając obrazom niechciane inskrypcje czy kolofony, Qianlong dosłownie obdarzał sztukę swoją władzą i patronatem. Jest to doskonały przykład na obecność polityki i nadużycie inskrypcji w kontekście sztuki Qianlonga i jego opieki nad sztuką.

Pomimo świadomości ogromnej wartości malarstwa dwór Qing popierał jedynie konserwatywną tradycję uczonych reprezentowaną przez Czterech Wangów 四王<sup>3</sup> i był uprzedzony do niekonserwatywnej tradycji reprezento-

<sup>1</sup> Guo Xi 郭熙 (1020–1090) — malarz, zajmował się teorią malarstwa krajobrazowego, której myśli zawarł w 林泉高致. Był członkiem Akademii Malarskiej, a potem Akademii Hanlin 翰林院.

<sup>2</sup> Wang Meng 王蒙 (1308–1385) — malarz pejzażysta, wnuk Zhao Mengfu 趙孟頫, biegle operował różnymi technikami, najczęściej stosował grubą intensywną kreskę. Tworzył dzikie, poszarpane pejzaże.

<sup>3</sup> Czterej Wangowie: 四王 — określenie czterech malarzy pejzażystów, którzy nosili to samo nazwisko rodowe: Wang Shimin 王時敏 (1592–1680), Wang Jian 王鑑 (1598–1677), Wang Hui 王翬 (1632–1717) i Wang Yuanqi 王原祁 (1642–1715).

wanej przez Czterech Wielkich Mnichów 四大名僧<sup>4</sup>. Akademia Qing promowała pierwszą grupę, ale nie zachęcała do szukania nowych kierunków czy odchodzenia od tej tradycji. W tym okresie w Chinach zaczęto wprowadzać zachodnie style i techniki. Chociaż artyści podchodzili do nich sceptycznie, zyskały one uznanie na dworze Qing, na którym zatrudniono kilku zachodnich malarzy, w tym najsłynniejszego z nich, Giuseppe Castiglione<sup>5</sup>. Reakcja chińskich rzemieślników i ich uznanie dla sztuki zachodniej znalazły swój wyraz na przykład w utworze „Napisanym o zachodnim malarstwie” 題西洋畫 Chena Gongyina 陳恭尹 (1631–1700):

Technika zachodniego malarza nie jest zwyczajna;  
Zamglony i niejasny, [jego obraz] nigdy nie przedstawia rzeczy prawdziwymi.  
Jest jak [czarodziej] Shaoweng zabawiający cesarza Wu [156–87 p.n.e.] z dynastii Han,  
Pozwalając Jego Wysokości oglądać Panią Li [zmarłą konkubinę] za zasłoną.

西香畫法異常偷，如霧如煙總未真  
酷似少翁娛漢式，隔帷相望李夫人<sup>6</sup>

Dwoma głównymi gatunkami malarstwa Qing były pejzaże, kwiaty i ptaki, które stały się również tematami inskrypcji tego okresu. W początkowym okresie panowania dynastii Qing wyłonił się nowy kierunek w malarstwie pejzażowym reprezentowany przez indywidualistycznie nastawioną szkołę Czterech Wielkich Mnichów, malarzy, którzy w pewnym stopniu naśladowali, a nawet prześcignęli mistrzów dynastii Song i Yuan 元朝. Wszyscy czterej, a szczególnie Bada Shanren 八大山人 i Shitao, 石濤 byli biegli w pisaniu. Pisanie inskrypcji, malarstwo i rzeźbienie pieczęci przez Bada Shanrena (każde na swój tajemniczy sposób) wiele mówi o jego tłumionej frustracji, tworząc „dyskurs szaleństwa”. Inskrypcje Shitao, a także pisane prozą kolofony, uzupełniają, poszerzają i w pewnym stopniu objaśniają jego zawiłą rozprawę o malarstwie zatytułowaną „Zapiski o malarstwie” 畫語錄.

Buddyzm (szczególnie buddyzm *chan* 禪) ożył wśród inteligencji w okresie panowania cesarza Yongzhenga 雍正帝 (1678–1735, panował w latach

<sup>4</sup> Czterej Wielcy Mnisi 四大名僧 — czterej wybitni malarze epoki Qing, których łączyła przynależność do sekty *chan*. Nie tworzyli żadnej grupy powiązanej artystycznymi poglądami. Byli to Zhu Da 朱耷/八大山人 (1626–1705), Shitao 石濤 (1642–1707), Kuncan 髡殘/Shixi 石谿 (1612–1673) i Hongren 弘仁 (1610–1663).

<sup>5</sup> Giuseppe Castiglione (1688–1766), chińskie imię Lang Shing 郎世寧 — misjonarz jezuita, artysta, tworzący na dworze cesarza Qianlonga.

<sup>6</sup> ZHOU LINSHENG 周林生, 清代绘画 [Malarstwo dynastii Qing] (Shijiazhuang: Hebei jiaoyu chubanshe, 2004), 45.

1723–1735) i Qianlonga w początkowym okresie panowania dynastii Qing, kiedy to istniało również wzmożone zainteresowanie taoizmem. Wpływ obu nurtów na poezję i malarstwo tego okresu widoczny jest w inskrypcjach Bada Shan Rena i teorii malarstwa Shitao.

Indywidualizm tych czterech malarzy wkrótce został przyćmiony klasycyzmem i archaizmem Czterech Wangów, których wpływ utrzymywał się aż do ostatnich lat panowania dynastii Qing. Ubóstwiani przez dwór Qing jako wzór konserwatywnej tradycji literatów, Czterech Wangów usilnie starało się nawiązywać do stylów Dong Yuana 董源<sup>7</sup>, Czterech Mistrzów Epoki Yuan 元四家<sup>8</sup> oraz Dong Qichanga 董其昌<sup>9</sup>. Dlatego też ich obrazy zawsze otoczone były aurą odległego antyku, chociaż ich twórczość nosiła ślady współzawodnictwa, a nie niewolniczego naśladownictwa. Inskrypcje Czterech Wangów, chociaż nie do końca pozbawione literackiej gracji, pokazują brak oryginalności i indywidualizmu. Ziarna rewolucji zasiane przez Bada Shanrena i Shitao wydały owoce dopiero pod koniec panowania dynastii, kiedy grupa Ośmiu Ekscentryków z Yangzhou 揚州八怪<sup>10</sup> wywołała zdziwienie konserwatystów swoimi idiosynkratycznymi innowacjami. Duchowym ojcem owych ekscentryków był Shitao, a pod jego przewodnictwem pisali oni inskrypcje dla określenia swoich „ekscentrycznych” umysłów i sformułowania teoretycznych podstaw swojej sztuki. Zheng Xie 鄭燮<sup>11</sup>, najbardziej „ekscentryczny” spośród nich, tak pisze w inskrypcji „Napisanej o Obrazie Orchidei i potłuczonej doniczki” 破盆蘭花:

Wiosenny deszcz i wiatr „piszą” piękną twarz [orchidei];  
[Z jej] samotnymi uczuciami i samotnym trybem życia, pozostawiona została  
W ludzkim świecie.  
Dzisiaj nie ma serdecznych przyjaciół;  
Rozbijam jej czarną donicę, [teraz] zabiorę ją z powrotem na wzgórze.

<sup>7</sup> Dong Yuana 董源 (ok. 900–962) — reprezentant Południowej Szkoły Malarstwa Pejzażowego. Malował na zwojach poziomych, tworząc rozległe panoramy.

<sup>8</sup> Czterech Mistrzów Epoki Yuan 元四家 — wybitni malarze epoki Yuan: Huang Gongwang 黃公望 (1269–1354), Wu Zhen 吳鎮 (1280–1354), Wang Meng 王蒙 (1308–1385), Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254–1322).

<sup>9</sup> Dong Qichang 董其昌 (1555–1636) — kaligraf, malarz i teoretyk sztuki.

<sup>10</sup> Ośmiu Ekscentryków z Yangzhou 揚州八怪 — określenie malarzy działających w XVIII wieku w Yangzhou. Istnieje co najmniej sześć różnych wersji, kogo się do tej grupy zalicza, przy czym wymienia się dziewięć, a nawet dziesięć nazwisk. Łącznie w tych różnych wersjach przewija się trzynaście różnych nazwisk.

<sup>11</sup> Zheng Xie 鄭燮 (1693–1765) — artysta posługujący się przydomkiem Bangqiao 鄭板橋. Niezrównany kaligraf i malarz storczyków. Jeden z Ośmiu Ekscentryków z Yangzhou 揚州八怪.

春雨春風寫妙顏，幽情逸韻落人間  
雨今究竟無知己，打破盆鳥更人山<sup>12</sup>。

W inskrypcji „Winogrona” 葡萄 Jin Nong 金農<sup>13</sup> tworzy malarską wizję wraz z poetyckimi elementami, ukazując duchowe nastawienie mnicha Wen Riguana i pokazując jednocześnie „ekscentryczne” preferencje autora:

Pijany, mnich Wen śpi w domu uciech;  
Jego wodne tusze [monochromatyczne] winogrona były chwalone w czasach zawieruchy.  
Dziwne liście i dzikie pnącza są dziecięcą zabawką;  
Wyglądają jak kawałek zniszczonej *kasaya* [buddyjskiej szaty].

醉眼伎館和尚，水墨葡萄濁世誇  
怪葉狂等兒戲，偶然一領破袈裟<sup>14</sup>。

Poezja Qing pod cesarskim patronatem mogła pochwalić się mnóstwem szkół i praktyk. Ponad 27 tys. wierszy napisanych przez ponad 6100 poetów zawartych jest w *Antologii z gabinetu Wangqing* 晚晴簃詩匯 zebranej przez Xu Shichanga 徐世昌 (1855–1939). Na pierwszy plan wysunęły się cztery szkoły teoretyczne i każda z nich odegrała swoją rolę w sterowaniu trendami poetyckimi. Teoria duchowego rezonansu *shenyun* 神韻 Wang Shizhena 王士禛 (1634–1711) przywróciła beletrystyczną poetykę poprzednich epok. Teoria formalnego stylu *gediao* 格調 Shen Deqiana 沈德潛 (1673–1769) połączyła wcześniejsze poglądy, aby oswoić konfucjański dydaktyzm. Teoria naturalnej wrażliwości *xingling* 性靈 Yuan Meia 袁枚 (1716–1797) rzuciła wyzwanie stanowisku Shen Daqiana, promując jednocześnie antyklasycyzm i indywidualistyczne poglądy dynastii Ming. Teoria „mięśniowej faktury” (dosł.) *jili* 即離 Weng Fangganga 翁方綱 (1733–1818), podobnie jak *gediao* Shena, opowiadała się za poetyckim konserwatyzmem. Pod koniec dynastii pojawiły się ruchy reform poetyckich. Początkowo kierowane przez Gong Zizhena 龔自珍 (1792–1841) nabrały rozpędu dzięki rewolucji poetyckiej *Shijie Geming* 詩界革命 pod przewodnictwem Huang Zunxiana 黃遵憲 (1848–1905) i Liang Qichao 梁啟超 (1873–1929).

Niektórzy z wymienionych poetów przedstawiali swoje poglądy w inskrypcjach. Yuan Mei w utworze „Starszy Mistrz Jiang Chunyu [1735–1799]

<sup>12</sup> ZHOU LINSHENG 周林生, 清代绘画 [Malarstwo dynastii Qing], 8.

<sup>13</sup> Jin Nong 金農 (1687–1764), kolejny „ekscentryk” z Yangzhou, urodzony w Hangzhou. Zasłynął z efektów impresjonistycznych, jakie stosował w swoim malarstwie.

<sup>14</sup> ZHOU LINSHENG 周林生, 清代绘画 [Malarstwo dynastii Qing], 56.

z Jiaxing malował kwiaty piwonii sokiem z Yangmei [*Morella rubra*], które zebrał i poprosił mnie o ułożenie wierszy o jego obrazie” pokazywał swoją poetykę *xingling* 嘉興春雨老人摘梅汁畫牡丹花屬餘題句 za pomocą metafory malarstwa:

Pani Yang [uosobienie Yangmei] wypłuka czerwone chmury;  
[Chmury] są kwiatami sławy i pomyślności na wiosennym wietrze.  
Od tej pory świat zaczął cenić prawdziwe barwy;  
Sporządzone przez człowieka pigmenty nie wchodzą do studia malarza.

楊妃一口吐紅霧，便是春風富貴花  
從此人間重真色，胭脂不到畫師家<sup>15</sup>。

Miejsce poetyckich inskrypcji dynastii Qing w literaturze chińskiej nadal nie jest rozstrzygnięte. Zhao Minli uważał, że poezja dynastii Qing nie jest równie dobra jak poezja dynastii Tang i Song, ale przewyższa poezję Yuan i Ming (1368–1644). Wypowiadając się przeciwko zaniżaniu osiągnięć poezji Qing, podkreślał, że przyniosła ona nowy rozkwit po okresie Tang i Song<sup>16</sup>. Sprawiedliwe wydaje się stwierdzenie, że poezja Qing wprowadziła klasyczną poezję chińską w proces ostatecznej syntezy w teorii i praktyce, ale też rozwijała ducha nowoczesności, który wprowadził poezję chińską we współczesność<sup>17</sup>. Jak objaśniają Dong Nanbin i Chen Bobai:

[...] pragnienia późniejszych poetów wyrwania się z ograniczeń przeszłości pojawiają się szczególnie mocno u poetów epoki Qing. Mieli oni nie tylko przewagę poznania całej tradycji, ale często odczuwali potrzebę wyrażania swoich preferencji w kwestii tego, jakie aspekty przeszłości chcieli naśladować, a jakie odrzucić. Poezja całego okresu Qing odzwierciedla zatem zauważalną witalność wywodzącą się z wielkiego zróżnicowania zainteresowań i idei, szerokiego katolicyzmu gustów, kontynuowania pewnych spraw i porzucenia innych<sup>18</sup>.

Poetycka scena dynastii Qing i całego okresu klasycznego jest dobrze przedstawiona przez Zhao Yi 趙翼 (1727–1814) w jego wierszu „Czterowiersz, drugi utwór: O poezji” 論詩絕句第二:

<sup>15</sup> Ibidem, 64.

<sup>16</sup> ZHAO MINLI 趙敏 i WU SIJING 吳思敬, 中國詩歌通史 [Historia poezji chińskiej] (Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2012), 85.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> DONG NAIBIN 董乃斌, CHEN BOHAI 陳伯海 i LIU YANGZHONG 劉揚忠, 中國文學史學史 [Historia literatury chińskiej] (Shijiazhuang, China: Hebei renmin chubanshe, 2003), 86.

Wiersze Li Baia i Du Fu przekazywane były przez mnogie usta;  
 Ale nie sprawiały one wrażenia świeżych czy modnych.  
 W tym kraju każda epoka wydaje utalentowanych mężów;  
 Każdy z nich przoduje trendom w poezji przez kilkaset lat.

李杜詩篇萬口傳，至今已覺不新鮮  
 江山代有才人出，各領風騷數百年<sup>19</sup>.

Jako istotny element poezji Qing inskrypcje musiały odzwierciedlać ducha czasów i przedstawiać barwny wyraz różnych odczuć i przeżyć, tworząc szeroki zakres tematyczny. Prawie wszyscy uczeni malarze dynastii Qing, tak klasycy, jak awangardowi, tworzyli inskrypcje. Każdy z nich miał w swojej poetyce własne praktyki, jednakże zaangażowani oni byli we wspólne przedsięwzięcie dodania do ich poetyki różnych zabiegów. Tworząc w końcowej fazie klasycznej literatury i sztuki chińskiej, każdy z tych poetów pokazywał w swoim dorobku międzygatunkową estetykę. Pośród nich byli między innymi Bada Shanren, Wang Shizhen i Zheng Xie.

Chociaż Bada Shanren uzyskał sławę dzięki swoim obrazom, jego poetyckie inskrypcje są nie mniej istotne, a czasami bardziej tajemnicze niż jego obrazy i pieczęcie. Jako potomek cesarskiej rodziny Ming, konfucjański uczony i buddyjski mnich Bada Shanren doświadczył krzywd w niespokojnych czasach, ale także oświecony naukami *chan*. Niektóre z jego inskrypcji na obrazach przyjmują niezwykle poziom znaczeniowy, pisane z inteligencją, paradoksami i wielowątkowością charakterystyczną dla dyskursów *chan*. Dla Bada Shanrena pisanie inskrypcji wraz z malarstwem i rzeźbieniem pieczęci były sposobami na zbudowanie własnej siły i wyzwolenie się od wymuszonych okoliczności, a także sposobem na wyrażenie własnego przytłumionego niepokoju i męki. Najistotniejsze dla niego było osobiste, doświadczalne przeżycie nadprzyrodzoności, wieczności przenikającej codzienność. W inskrypcji pt. 題古梅圖軸 („Napisany o zwoju kwiatów na starym drzewie śliwy”) poczucie utraty dynastii i lojalności wyrażają się w metaforze pozbawionego korzeni drzewa i odniesienia do Bo Yi 伯夷 i Shu Qi 叔齊 — dwóch starożytnych samotników z okresu dynastii Shang 商朝, którzy zmarli z głodu w wyrazie biernego oporu przeciwko dynastii Zhou 周朝:

Jeśli korzenie miałyby odrosnąć, gałęzie nie byłyby takie same,  
 Żeby nie powiedzieć, że ziemia jest chuda, a niebiosy grube.

<sup>19</sup> ZHOU LINSHENG 周林生, 清代绘画 [Malarstwo dynastii Qing], 91.



Malując kwiaty śliwy myślałem o [Zheng] Sixiao [patriotyczny poeta południowej dynastii Song, (1121–1318)];  
 Jakże [ten] Mnich [czyli Bada] może być jak [Bo Yi i Shu Qu]  
 Zbierający *wei* [dla przetrwania]!

得本還時未也非，曾無地瘦與天肥  
 梅花畫裡思思肖，和尚如何如採微<sup>20</sup>.

Dla porównania inskrypcje Wanga Shizhena są pełne aluzji, ale nie tak tajemnicze jak u Bada Shanrena. Stojący na czele teorii duchowego rezonansu *shenyun* Wang, cieszył się niezrównaną reputacją poetycką i popularnością w okresie panowania cesarza Kangxi. Zmieniając poetyckie trendy swoich czasów, tworzył poezję będącą odejściem od manieri dynastii Song. Najwyższym stanem *shenyun* był dlań buddyzm *chan*, kiedy poezja była w stanie sprawić, że czytelnik „zapominał słowa po pojęciu znaczenia”. Wang Shizhen nie był poetą *chan*, ale opowiadał się za integracją *chan* z poezją oraz za praktykowaniem buddyzmu poprzez poezję, ponieważ to w świetle obecnej „tu i teraz” wieczności buddysta Zen ogląda wszystkie rzeczy podległe czasowi, widząc w nich wartość nieprzemijającą. Dążył do tego poprzez kontynuację tradycji krytycznej poety dynastii Tang, Sikonga Tu 司空图 (837–908) i poety dynastii Song Yana Yu 嚴羽 (1192?–1245?). Spokojny i samotny nastrój, który cenił, oraz stan intuicyjnej percepcji i skojarzeń, który stosował, były zgodne z panującymi gustami poetów-literatów jego czasów. Teoria *shenyun* Wanga jest związana, ale i w pewnym stopniu inspirowana teoriami malarskimi, w szczególności teoriami Południowej Szkoły malarstwa Dong Qichanga, również opartymi na związku z *chan*.

W piśmiennictwie krytycznym Wang Shizhen stosował do obu sztuk kryteria artystyczne oparte na teorii *shenyun* i oceniał poezję w kategoriach malarskich. Na przykład cytował anegdotyczne odniesienie do obrazu bananowca w śniegu Wang Weia 王維 (699–759), zwracając uwagę, że obraz ten miał jedynie przedstawiać wyobrażone przez niego sceny, i to samo odnosiło się do poezji Wang Weia. Pisał dalej, że poezja i malarstwo starożytnych dążyły do tego, co określał mianem *shendao* 神到 (dosł. spotkaniem zapału i osiągnięciem ducha), co odnosi się do wspólnoty artysty z estetyczną tematyką i osiągnięciem przez niego ducha tematu. Jak wyjaśnia, po osiągnięciu tego stanu wiersze są jak błysk światła chwili, co pozwala doświadczyć jedności ze wszechświatem<sup>21</sup>. Wang Shizhen uznawał takie wiersze za

<sup>20</sup> Ibidem, 95.

<sup>21</sup> ZHOU LINSHENG 周林生, 清代绘画 [Malarstwo dynastii Qing], 231.

porównywalne z obrazami „wzniosłego stopnia”, odnosząc się do malarstwa najwyższej próby *yipin* 藝品.

Dzieło Wanga zatytułowane „Uwagi o poezji z Gabinetu Daijing” 帶經堂集 zawiera kategorię osiemdziesięciu dziewięciu wpisów w dziedzinie poezji i malarstwa 詩畫, z krytyką dawnych i współczesnych obrazów oraz zapisanych na nich inskrypcji. Dla przykładu cytuje swoją własną inskrypcję o obrazie starego drzewa śliwy w miejscu dawnego pałacu dynastii Song w Hangzhou, namalowanym przez współczesnego mu Hu Yukuna z Jingling (tj. Nankinu w prowincji Jiangsu):

Pośród wiatru i deszczu na Górze Ya [prowincja Guangdong],  
robi się ciemno i nastaje mrok;  
Cień starego pałacu [tj. jego ruiny] stoją tam samotnie rok po roku.  
Któż umieścił swoje cierpienie w tym obrazie?  
Pozostawione jest w towarzystwie krzyczącej kukułki na ostrokrzewie.

風雨山事渺然， 故宮。影年年  
何人寄恨丹青裡， 留伴冬青哭杜鵑<sup>22</sup>。

Uznając zasługi malarstwa, Wang Shizen twierdził, że pojął jego sekrety, studiując rozprawę Jing Hao 荆浩<sup>23</sup> zatytułowaną „Zapiski o sztuce pędzla” 筆法記 o malarstwie pejzażowym, co wyjaśnia chętnie stosowaną przez Wanga analogię malarstwa i poezji. Ten międzygatunkowy element poetyki Wanga sprawił, że jego inskrypcje połączyły się z malarstwem poprzez skojarzenie tematyczne oraz porównanie koncepcji z teorią malarską Jinga Hao, pozwalając im lepiej ilustrować teorię *shenyun* niż zwykła poezja.

Zheng Xie 鄭燮 był nie mniej ekscentryczny niż Bada Shanren, ale jego inskrypcje nie były tak enigmatyczne. Jako lokalny urzędnik niższego szczebla, Zheng Xie stosował konfucjańskie wartości w służbie państwowej oraz w swoich inskrypcjach, korzystając z konfucjańskiej poetyki stawiającej na pierwszym miejscu dydaktyczną rolę literatury i sztuki. Z kolei Xu Weia 徐渭<sup>24</sup>, mianujący się naśladowcą indywidualisty epoki Ming, był zwolennikiem obrazoburczego stosunku do sztuki, różniącego się od ortodoksyjnego klasycyzmu przyjętego przez Czterech Wangów i dwór za panowania dynastii Qing w tamtym okresie. To właśnie czyniło go ekscentrykiem.

<sup>22</sup> Ibidem, 48

<sup>23</sup> Jing Hao 荆浩 (880–940) — malarz, pustelnik, rzeźbiarz. Przypisuje się mu „Zapiski o sztuce pędzla” 筆法記.

<sup>24</sup> Xu Wei 徐渭 (1521–1593) — malarz pejzażysta.

Napisał manifest dotyczący własnej sztuki zatytułowany „O obrazie orchidei i skał” 蘭石圖:

Ośmielam się mówić, że mój obraz nie powinien mieć wzorów;  
Jednakże chodziłem do szkoły, aby doznać oświecenia.  
Kiedy pędzel zbliża się tam, gdzie natura odkrywa swoje tajemnice,  
Żaden starożytny, żaden współczesny, [jedynie] moje serce poznaje.

敢雲我畫竟無師，亦有開蒙上學時  
畫到天機流霧處，無古無今寸心知<sup>25</sup>。

Pozostawił dorobek prosty w formie, ale prowokujący i głęboki w treści. Poezja, kaligrafia i malarstwo pod pędzlem Zhenga stanowią całość myślenia w ich podstawowych przejawach. Pośród tych form istnieją typowe elementy organicznie połączone ze sobą i wybrzmiewające w sobie nawzajem.

Na polecenie cesarza Kangxi w 1707 r. w ramach działań promujących literaturę i sztukę rząd sponsorował i organizował przedsięwzięcia zmierzające do zebrania różnych dzieł o wartości historycznej i kulturalnej. Pośród tomów poświęconych sztuce są: „Zbiór klasycznych pism o kaligrafii i malarstwie z Biblioteki Peiwen” 佩文齋書畫譜 z 1708 r., który nie zawiera inskrypcji, ale dzieła o kaligrafii i malarstwie, a także twórczość kaligrafów i malarzy (t. 81–87), oraz zbiór pism o kaligrafii i malarstwie minionych dynastii) — ta kolekcja zawiera 103 inskrypcje z początkowej fazy dynastii Qin, podzielone na 32 kategorie:

Zjawiska niebieskie; geografia; pejzaż; piękne miejsca; miejsca historyczne; biograficzne zapiski o starożytnych; portrety; podróże; piękne kobiety; nieśmiertelni i Budda; bóstwa i duchy; łowienie ryb i las; rolnictwo hodowla zwierząt; drzewa i skały; orchidee i bambusy; ryż, pszenica, warzywa i owoce; stworzenia; zwierzęta wodne; kwiaty i ptaki; rośliny i owady; architektura<sup>26</sup>.

Warto zacytować przedmowę cesarza Kangxi do tego zbioru:

Udokumentowano, że starożytne plemię stosowało kolory w swoich obrazach i z tego wywodzi się malarstwo. Według *Zhou li: Dongguan* [Rytuały dynastii: Zimowy Gabinet] byli mianowani urzędnicy, którzy zajmowali się malarstwem. Tak jest napisane w *Zuo zhuan* [Roczniki Zuo Qiuminga, urzędnika królestwa Lu

<sup>25</sup> ZHOU LINSHENG 周林生, 清代绘画 [Malarstwo dynastii Qing], 231.

<sup>25</sup> Ibidem, 48

<sup>26</sup> WAN QINGLI 萬青力, 並非衰落的百年: 十九世紀中國繪畫史 [Nie sto lat upadku: Historia chińskiego malarstwa w XIX wieku] (Taipei: National Culture and Arts Foundation, 2005), 41.

w okresie Wiosny i Jesieni (770–476 p.n.e.)). Ozdobne wzory ognia, smoka, topora i łuku na uroczystych szatach [zakładanych przy rytuałach] mają pokazywać różnice we wzorach [...] Słońce, księżyc i gwiazdy na niebiańskich chorągwiach mają pokazywać jasność<sup>27</sup>.

W okresie dynastii Han praktyka przedstawiania ministrów zasłużonych w służbie została przyjęta jako dowód uznania, a portrety ludzi stały się bardziej widoczne w zapisach historycznych. W wyniku tego coraz więcej osób zaczęło specjalizować się w malarstwie, a takie tematy, jak zjawiska niebieskie i geograficzne, ptaki i zwierzęta, zioła i rośliny leśne, narzędzia domowe i przyrządy, i wszelkie piękne widoki i miejsca historyczne, były przekazywane z dynastii na dynastię w obrazach i rycinach. Po Jin i Song żaden okres nie przyniósł większego rozkwitu niż Tang i okres Pięciu Dynastii. Jeśli zaś chodzi o Song, uprawiający [malarstwo] pojawili się w wielkiej liczbie. W okresie Jin, Yuan i Ming pojawiali się ludzie [tj. malarze] wielkiej sławy z każdego pokolenia, którzy osiągnęli kwintesencję [malarstwa] i pojmowali podstawowe zasady. [Ich prace] były wystarczająco dobre, aby obejmować *yin* i *yang* oraz zawierać zwierzęta latające, wodne i lądowe, a także rośliny, i były one cytowane w dokumentach tych, którzy studiują starożytność i inne nauki. Istnieli także ci, którzy nie tylko byli dobrymi w malarstwie, ale i określali jego znaczenie oraz wyrażali jego ważność, i którzy układali wiersze o obrazach w tych właśnie celach.

W minionych dynastiach wiersze w różnych stylach [pisane o obrazach] były niezliczone i rozsiane po różnych zbiorach bez żadnego ujednoczenia. Akademia Hanlin, Chen Bangyan, zebrał osiem tysięcy dziewięćset i kilkadziesiąt takich wierszy, podzielonych na trzydzieści kategorii w stu dwudziestu tomach. Kiedy przedłożył mi manuskrypt, pochwaliłem jego wielki wysiłek i nakazałem urzędnikom oddanie jego zbioru do druku.

W czasie wolnym od spraw państwowych czytałem jego zbiór, w którym zapisano wszelkiego rodzaju zjawiska natury i inną tematykę w niezliczonej różnorodności. Zbiór ten pozwala mi wejrzeć na góry i rzeki z ich niebezpiecznymi czy dostępnymi kształtami, bez ruszania się poza moje siedzisko. Zbiór ten pozwala mi również na bliskie spojrzenie na historyczne miejsca minionych dynastii. Ukazuje nawet w najmniejszych szczegółach sceny pracy i tkania, i wizje codziennych czynności wiejskiego życia stają przed moimi oczami.

Wydaje się, że wiersze [w tym zbiorze] namalowane przez ludzi w dawnych czasach są dla siebie wzajemną inspiracją. Sztuka rysowania i malowania zbliża się do *tao*.

Kangxi, szesnastego dnia czwartego miesiąca [księżycowego], szóstego roku panowania [1707]<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Ibidem, 56.

<sup>28</sup> ZHAO MINLI 赵敏 i WU SIJING 吴思敬, 中国诗歌通史 [Historia poezji chińskiej] (Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 2012), 89.

Przedmowa Kangxi pokazuje jego szacunek dla malarstwa i znajomość klasycznej literatury i sztuki. Chociaż podsumowuje ortodoksyjne spojrzenie na malarstwo, ale i podnosi temat malarzy. Po raz pierwszy w historii Chin najwyższy władca wyraził swoje uznanie dla malarstwa jako wolnej sztuki, stojącej na równi z poezją. Kangxi oceniał inskrypcje w kategoriach ich funkcji moralnej i estetycznej. W związku z tym cesarz prawie uczynił ten gatunek kanonem w świecie poezji i dał tym samym zaproszenie do tworzenia, zbierania i komentowania tego rodzaju twórczości.

Chociaż okres panowania dynastii Qing wyznaczał koniec dynastycznej historii Chin, wtedy to cztery sztuki malarstwa, poezji, kaligrafii i rzeźbienia pieczęci wkroczyły w ostateczny etap integracji. Wtedy również malarstwo literatów wzmocniło swój status jako głównej sztuki poetyckiej i było w stanie prześcignąć w niektórych aspektach poezję. Pojawiła się nawet przeciwna tendencja — wprowadzania malarstwa do kaligrafii, co widać u Zhenga Xie w inskrypcji bez tytułu o obrazie bambusów, na którym „Shangu [Huang Tingjian] stawiała znaki, jakby malując bambus, a Dongpo [Su Shi] malował bambusy jakby stawiając znaki”<sup>29</sup>. Obrazy Zhenga Xie zyskały głębsze znaczenie dzięki inskrypcjom pisanym w nowym stylu kaligrafii, znanym jako sześć i pół pisma 六分半書, łączącym pismo wzorcowe 楷書 i pismo kancelaryjne 隸書 z elementami pisma trawiastego 草書 i pieczęciowego 篆書. Według Fu Baoshi ten styl reprezentował śmiałość i szokującą zmianę w czasach Zhenga Xie, ale i niespotkaną podczas minionych kilku tysięcy lat. Pismo Zhenga dodało nowy wymiar jedności czterem sztukom, co zauważył współczesny mu Jiang Shiqiuan 蔣士銓<sup>30</sup> w kolofonie „Napisane o orchideach namalowanych przez Zhenga Banqiao, przedstawionych zarządcy Chenowi Wangtingowi” 題板橋畫蘭送陳望亭太守:

Banqiao [Zhang Xie] stawiał znaki, jakby pisząc orchidee;  
 Jego pociągnięcia, pochylone na lewo i prawo, wyglądają jakby leciały.  
 Banqiao pisał orchidee, jakby pisząc znaki;  
 [Ich] eleganckie liście i rzadkie kwiaty pokazują ich manierę.

板橋作字如寫蘭，波磔寄古形翩翩  
 板橋寫蘭如作字，秀葉疏花見姿致<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> DONG NAIBIN 董乃斌, CHEN BOHAI 陈伯海 i LIU YANGZHONG 刘扬忠, *中国文学史学史* [Historia literatury chińskiej], 154.

<sup>30</sup> JIANG SHIQIUAN 蔣士銓 (1725–1785) — poeta, dramaturg.

<sup>31</sup> ZHOU LINSHENG 周林生, *清代绘画* [Malarstwo dynastii Qing], 56.

Wiersz ten sugeruje, że inskrypcje pisane przez Zhenga Xie na swoich obrazach mogą być postrzegane jako międzygatunkowe uzupełnienie i spójność na trzech poziomach: są poetyckim odtworzeniem jego obrazów, malarzkimi elementami obrazów i kaligraficznymi wariacjami na temat jego dzieł. Można to również odnieść do inskrypcji innych artystów epoki Qing.

Rola kaligrafii, wraz z rzeźbieniem pieczęci, nadal była propagowana w malarstwie, szczególnie w środkowym okresie dynastii Qing (za panowania cesarzy Qianlonga i Jiaqinga 嘉慶) pośród bujnie rozwijającego się rzeźbienia pieczęci pismem pieczęciowym oraz studiowania inskrypcji z kamiennych tablic). Shitao opisał wzajemne uzupełnianie się malarstwa, kaligrafii i rzeźbienia pieczęci w wierszu podarowanym przyjacielowi Gao Xiangowi 高翔<sup>32</sup> w uznaniu za podarowaną mu pieczęć:

Kaligrafia, malarstwo i rzeźbienie pieczęci to w rzeczywistości jedno;  
 Żwawe i męskie, stare i „brzydkie”, są cenione za oddawanie ducha.  
 Style Qin i Han uzupełniają się; nowe przerasta stare;  
 Dzisiaj ludzie tworzą swoje idee, zmuszając stare do podążania za nowym”.

書畫圖章本一體，精雄老醜貴傳神  
 秦漢相形新出古，今人作意古從新<sup>33</sup>。

Wcześniej Shitao 石濤 formułował swoją analogię między malarstwem i kaligrafią w odniesieniu do swojej teorii pierwszego pociągnięcia pędzlem *yihua* 畫, która stanowi podstawę jego teorii malarskiej. Twierdził, że „pierwsze pociągnięcie” leży u podstaw kaligrafii i malarstwa, które z kolei stanowią standardy i przekształcenia „pierwszego pociągnięcia pędzla”. Według niego „pierwsze pociągnięcie” jest podstawą wszystkich metod i tekstów malarskich; nie jest jednak ono dosłownym, fizycznym pociągnięciem pędzla, ale raczej metafizycznym, „wewnętrznym”, które prowadzi artystę w planowaniu i prowadzeniu znaczącego kierunku, ustala istotną oszczędność tekstu malarskiego w głównym kontekście natury i wszechświata. Definiując związek między kaligrafią i malarstwem z niezwyklej perspektywy teorii *yihua*, Shitao rzucił nowe światło na międzygatunkową estetykę uczonych. Komunikując się i współbrzmiąc z kaligrafią i malarstwem w ich ukrytej i fizycznej formie, inskrypcje zapisane na obrazie tworzą krąg znaczeniowy z obydwoma sztukami i jednoczą ich estetykę. Teoria *yihua* Shitao pozwala odbiorcy lepiej docenić poetykę inskrypcji, a także w szerszym znaczeniu, może być podstawą sztuki uczonych jako takiej.

<sup>32</sup> Gao Xiang 高翔 (1688–1752) — malarz, jeden z Ośmiu Ekscentryków z Yangzhou.

<sup>33</sup> ZHOU LINSHENG 周林生, 清代绘画 [Malarstwo dynastii Qing], 73.

Dzięki ogromnemu wpływowi ortodoksyjnego i nieortodoksyjnego malarstwa uczonych epoki Qing inskrypcje zyskały dodatkowe znaczenie w kompozycji i oszczędności obrazu. W niektórych przypadkach jej obecność jest postrzegana jako wyższa wartość niż ta, jaką miałyby sam tylko obraz w treści czy kaligrafii. Inskrypcje, potęgując wartość malarstwa, wykroczyły poza granice gatunku, aby ułatwić słowno-obrazową interakcję i intertekstualność. Odgrywały również komercyjną rolę, ponieważ zwiększały wartość sztuki na rynku.

Pojawienie się inskrypcji wyznacza punkt zwrotny w związku poezji z malarstwem, który dotychczas był nierówny w hierarchii kulturalnej i społecznej. W czasie swojego rozwoju gatunek nie stracił nic ze swojego pędu i witalności i zachował świeżą moc ożywiania poezji i malarstwa, a także poszerzania horyzontów znaczeń lirycznych. Gatunek ten odegrał niezwykle rolę we wzajemnym wzmocnieniu i rozwinięciu sztuki, a szczególnie sztuki uczonych.

Inskrypcje nie tylko wzmocniły związek między poezją, malarstwem, kaligrafią i rzeźbieniem pieczęci, ale też zmieniły ich relacje w synergetyczną syntezę. Dobre relacje i wzajemność między chińskimi malarzami i poetami wyrażone są w inskrypcji Li Rihua 李日華 (1565–1635) „Napisane o kwiatach śliwy trzeciego dnia pierwszego [księżycowego] miesiąca roku Dingmao” 丁卯新正三日寫梅 [1627]:

Usta w kolorze sandałowego drzewa [u kwiatów śliwy] i różane policzki mają radosne słowa;  
Wiosenna bryza kusi ich kwiaty do otwarcia.  
W pijącym budzą się szalone uczucia na widok tego obrazu;  
Wersy poezji spływają w dół z niebios.

檀口粉腮含笑語，春風佛佛為開懷  
酒人得此添狂興，詩句從天潑下來<sup>34</sup>

Artyści uczeni stworzyli z inskrypcji na obrazach znak rozpoznawczy własnej sztuki, promując malarstwo z inskrybowanymi wierszami oraz malarstwo przedstawiające idee. Z entuzjazmem i innowacyjnością wyrażali swoje opinie przez inskrypcje na obrazach. Wiersze inskrybowane na obrazach stanowią sztukę wewnątrz sztuki, a ich obecność na obrazie wzmocnia malarską rolę kaligrafii, a zarazem ułatwia nadanie obrazowi właściwości kaligrafii. Poetycka inskrypcja nie jest jedynie ozdobnikiem czy dodatkową

<sup>34</sup> ZHOU LINSHENG 周林生, 清代绘画 [Malarstwo dynastii Qing], 78.

uwagą, ale integralną częścią tekstu malarskiego jako zaplanowany element. Przekazuje i wybrzmiewa obrazami oraz pociągnięciami pędzla, tworząc spójny i kontapunktowy związek z procesem malarskim oraz poszerzając oszczędność znaczeniową tekstu malarskiego.

Semiotyczna synergia między inskrypcją poetycką a obrazowością pozwala tekstowi malarskiemu mieć znaczenie ideogramu, podwajając jego moc wyrazu i przekaz wizualny. Na jednym poziomie każde z nich — inskrypcja i obraz — funkcjonuje jako ideogram. Na innym zaś poziomie budują spójne znaczenie jako złożony ideogram, a każde działa jako element ideogramu. Taki związek semiotyczny nie jest charakterystyczny jedynie dla chińskiej analogii poezja-malarstwo i analogii malarstwo-kaligrafia, ale też reprezentuje najwyższe połączenie różnych form sztuki chińskiej w sztukę holistyczną. W dążeniu do wyrażenia siebie chińscy artyści-uczni nauczycieli się łączyć obrazy malarskie, kaligraficzne i poetyckie w jedno dzieło sztuki.

Portfolio inskrypcji wielu chińskich malarzy-uczonych są przykładem semiotycznej roli i wizualnej atrakcyjności jako niezbędnego elementu kompozycji malarskiej, która pozwala wzbogacić i ożywić oszczędność znaczeniową tekstu malarskiego. Na *Obrazie dwóch czystości bambusa i kwiatu śliwy* 竹石梅花 Shitao zapisał swój wiersz na powierzchni skały, traktując kaligrafię jako składnik naturalnego środowiska. Taka kompozycja sugeruje, że poezja i kaligrafia, podobnie jak malarstwo, są dziełami natury. Dzieło *Śliwa* 墨梅圖 Wu Changshuo, obraz kwitnącego drzewa śliwy, jest ułożone w taki sposób, żeby przywołać obecność kaligraficznego znaku. Współdziałając i łącząc się ze sobą, obraz i otaczająca go inskrypcja poetycka tworzą obrazową iluzję wzajemnej metamorfozy w ramach tego samego tekstu malarskiego.

Do pewnego stopnia rola poetyckiej inskrypcji w malarstwie chińskim jest podobna do funkcji, jaką spełniają napisy malarzy zachodnich na ich obrazach i dzięki temu porównaniu można je bardziej docenić. Jak wyjaśniał Wang Yaoting:

Zwój jest miejscem spotkania słów i obrazu, na których malarze zapisali nazwy kolorów, jako aide-memoire. Słowo „szary” zapisany przy drzewach oliwnych van Gogha czy Cotmana dla malarza naturalnie będzie oznaczało coś innego niż dla widza. Kiedy patrzy się na szkic i widzi tam zapisane słowo, jest w nim sugestia przeskoku od słowa do cudu farby, i już to jest efektem poezji [...] Zapiski malarzy sugerują pewien rodzaj granicy, która stanowi spotkanie dwóch sztuk<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> WANG YAO-T'ING, *Looking at Chinese Painting* (Tokyo: Nigensha, 1996), 56.



Prawdziwe docenienie semiotyczno-estetycznej roli inskrypcji w tekście malarskim wymaga od czytelnika semiotycznej świadomości, aby skorzystać z inskrypcji na obrazie jako międzygatunkowego znaku. Richard Torp wyjaśniał, że „jeśli każde zdanie jest obrazem czy formą przestrzenną w wielobodźcowym «oku» umysłu, prawdziwe czytanie jest wizjonerskim (a nie jedynie wizualnym) doświadczeniem. Jeśli każdy obraz jest zdaniem, prawdziwa wizja nie jest w niewinnym ani niedoświadczonym spojrzeniu, ale w odczytaniu świadomego umysłu”<sup>36</sup>. Aby rozwijać taki świadomy umysł, czytelnik podzieli międzygatunkowe spojrzenie artysty, zamieniając czytanie w doświadczenie wizualne i wizjonerskie.

Pisanie inskrypcji zaczęło się jako nieformalna, sporadyczna praktyka, rozwinęło się jednak w popularny międzygatunkowy gatunek, który wspierał holistyczny i liryczny rezonans między poezją, malarstwem, kaligrafią i rzeźbieniem pieczęci. Fakt, że było to ucieleśnieniem tych ideałów, widać wyraźnie u Du Mina (1729–ok. 1796) w wierszu „Napisanym o obrazie skał Qingpu” 题芹圃画石 Cao Xueqina (1715?–1763), w którym pisze on o bliskich odczuciach wyrażonych w obrazie przyjaciela:

Budząc się po winie, ciągniesz swój ogromny pędzel,  
Aby napisać szorstkie góry w twoim sercu.

Los i przyszłość inskrypcji wydają się niepewne, kiedy niektórzy widzą je jako zużyty gatunek przemawiający wyłącznie do gustów uczonych. We współczesnej kulturze chińskiej ten gatunek przyciągnął więcej zainteresowania badaniami niż twórczej pasji. Mimo to zanikający blask inskrypcji nie umniejsza historycznego wkładu tego gatunku w poezję i malarstwo, co więcej — nie należy zapominać o jego wpływie na dawnych poetów. Inskrypcje powinny być badane i doceniane nie w ramach swojego gatunku, ale w szerszym kontekście chińskiej tradycji międzygatunkowej. Jako gatunek z pogranicza innych sztuk okazuje się niezwykle ważnym w badaniach nad chińską poezją i malarstwem i przedstawia różne wzorce tekstowe relacji poezja–malarstwo. Głęboka znajomość tego gatunku pomaga w kształceniu wyrafinowanej wrażliwości międzygatunkowej i znanstwa wzmiankowanych dziedzin.

Nie ma wątpliwości, że te współbrzmienie, chociaż obecnie budzące nostalgię, a nie wyobraźnię, nadal będzie zajmowało uwagę badaczy w środowisku akademickim i poza nim.

<sup>36</sup> ROBERT L. THORP i RICHARD ELLIS VINOGRAD, *Chinese Art and Culture* (New York: Abrams, 2001), 84.

## BIBLIOGRAFIA

- DONG NAIBIN 董乃斌, CHEN BOHAI 陈伯海 i LIU YANGZHONG 刘扬忠. 中国文学史学史 [Zhongguo wenxue shixue shi, Historia literatury chińskiej]. Shijiazhuang, China: Hebei renmin chubanshe, 2003.
- THORP, ROBERT L., i RICHARD ELLIS VINOGRAD, *Chinese Art and Culture*. New York: Abrams, 2001.
- WAN QINGLI 萬青力. 並非衰落的百年: 十九世紀中國繪畫史 [Bingfei shuailuo de bainian: Shijiu shiji zhongguo huihua shi, Nie sto lat upadku: Historia chińskiego malarstwa w XIX wieku]. Taipei: National Culture and Arts Foundation, 2005.
- WAN QINGLI 萬青力. 中國現代繪畫史: 晚清之部, 一八四一至一九一一, 1840–1911 [Zhongguo xiandai huihua shi: Wan qing zhi bu, yibasiyi zhi yijiu yiyi, 1840–1911, Historia współczesnego malarstwa chińskiego: Późna dynastia Qing, 1840–1911]. Taipei: Shitou chuban gu fen youxian gongsi, 1997.
- WANG YAO-T'ING. *Looking at Chinese Painting*. Tokyo: Nigensha, 1996.
- YANG XIN, RICHARD M. BARNHART, NIE CHONGZHENG, JAMES CAHILL, LANG SHAOJUN i WU HUNG. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- ZHAO MINLI 赵敏 i WU SIJING 吴思敬. 中国诗歌通史 [Zhongguo shige tongshi, Historia poezji chińskiej]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2012.
- ZHOU LINSHENG 周林生. 清代绘画 [Qing dai huihua, Malarstwo dynastii Qing]. Shijiazhuang: Hebei jiaoyu chuban she, 2004.

POETYCKIE INSKRYPCJE  
NA OBRAZACH DYNASTII QING

## Streszczenie

Miano inskrypcji poetyckich na obrazie w malarstwie chińskim odnosi się do tych wierszy, które opisywały czy krytkowały obrazy, ale też konieczne stanowiły element obrazu, czyli były na nich zapisane. Wraz jednak z praktyką inskrybowania wierszy inskrypcje przyjęły podwójne znaczenie, odnosząc się także do tych i innych wierszy, które były fizycznie zapisane na obrazach, nawet jeśli nie przedstawiały czy krytkowały obrazu, lub jeśli w odległy chociaż sposób nawiązywały do tematu oryginalnego obrazu. Jako gatunek z pogranicza innych sztuk inskrypcja okazuje się niezwykle ważna w badaniach nad chińską poezją i malarstwem i przedstawia różne wzorce tekstowe relacji poezja–malarstwo.

**Słowa kluczowe:** inskrypcja; kaligrafia; malarstwo.

**Key words:** inscription; calligraphy; painting.