

Lektorovali: PhDr. David Sehnal, M.A.
PhDr. Zlata Černá

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Lukáš Zádrapa

Čínské písmo / Lukáš Zádrapa, Michaela Pejčochová. –
Vyd. 1. – Praha : Academia, 2009. – 298 s. – (Orient ; sv. 5)
ISBN 978-80-200-1755-0 (váz.)

003.324 * 003(091) * 003.02 * 003.077(=581) * (510)

- čínské písmo
- dějiny písma – Čína
- vývoj písma – Čína
- čínská kaligrafie – dějiny
- monografie

003 – Systémy psaní a písma [11]

Masarykova Univerzita Filozofická fakulta, Ústřední knihovna	
Přir.č.	11216-09
Sign	809.51-2A221-1
Syst.č.	607809

© Michaela Pejčochová, Lukáš Zádrapa, 2009

ISBN 978-80-200-1755-0

Obsah

Poznámka k přepisu čínštiny a k čínským znakům	9
Předmluva	11
I. díl – Čínské znaky jako psací soustava (Lukáš Zádrapa)	15
I. Západ a čínské znaky ve starší době	17
I.1 Poznámka k pojmosloví	17
I.2 Rané pohledy na čínské znaky	18
I.3 Čínské znaky ve službách evropské filozofie	22
I.4 První kritické hlasy	25
II. O znacích obecně	30
II.1 Nejstarší doklady	30
II.2 Počet znaků	31
II.3 Znaky zjednodušené a složité, směr psaní, interpunkce	33
III. Funkce a stavba znaků	36
III.1 Vztah znaků a čínského jazyka	36
III.1.1 Méně běžné poměry znaku, slabiky a významu	38
III.1.2 Homonymie, homografie a homofonie	42
III.2 Stavba znaků: konstrukční typy	44
III.3 Skutečné i domnělé zvláštní vlastnosti znaků	59
IV. Jak napsat čínský znak	65
IV.1 Grafické pole a obecné zásady psaní	65
IV.2 Druhy tahů	67
IV.3 Počet a pořadí tahů	69
V. Čínský znak ve slovníku a v počítači	74
V.1 Radikál	74
V.2 Řazení a hledání ve slovníku	77
V.2.1 Podle radikálů	77
V.2.2 Podle výslovnosti	83
V.2.3 Podle číselného kódu	85
V.2.4 Podle tahů	88
V.3 Znaky a počítač	89
V.3.1 Kódování	89
V.3.2 Vstup	91
VI. Na závěr prvního dílu	95

II. díl – Vývoj čínského písma ve starověku (Lukáš Zádrapa)	97
VII. Prehistorie čínských znaků	99
VII.1 Tradiční mýty	99
VII.2 Moderní mýty	100
VIII. Věštebné nápisy – nejstarší doklady čínského písma	104
VIII.1 Objev <i>jiǎgǔwénwù</i>	104
VIII.2 Funkce a způsob vzniku	106
VIII.3 Písmo věštebných nápisů	109
VIII.4 Podoba a rozmístění nápisů	112
VIII.5 Obsah věštev	114
VIII.6 Ukázka	118
IX. Nápisy na bronzích	120
IX.1 Dějinný kontext a funkce nápisů	120
IX.2 Objevy a výzkum <i>jīnwénwù</i>	122
IX.3 Zpracování bronzových nádob	124
IX.4 Základní typy nádob	125
IX.5 Písmo <i>jīnwénwù</i>	126
IX.6 Tematika a stavba textů	128
IX.7 Ukázka	132
X. Písmo v době rozdrobení	133
X.1 Politické pozadí vývoje znaků	133
X.2 Nové materiály	134
X.3 Orientace v pojmosloví	138
X.4 Proměny čínských znaků za Válčících států	140
X.5 Druhy nápisových památek	144
XI. Proměny znaků za dynastie Qín a Hàn	151
XI.1 Společenské podmínky	151
XI.2 Menší pečeti písmo	152
XI.3 Úřednické písmo	154
XI.4 Východiska dalšího vývoje	158
XII. Reformy znaků ve 20. století	162
XII.1 Obecně o reformách znakového písma	162
XII.2 Reformní snahy před rokem 1949	163
XII.3 Reformy písma v ČLR	166
XII.3.1 Nástin rozsahu a časového rozložení	166
XII.3.2 Principy zjednodušování znaků	168
XII.3.3 Ošetření variantních znaků	171
XII.3.4 Drobné grafické úpravy podob znaků	173
XII.4 Ukázka	175

III. díl – Kaligrafie (Michaela Pejčochová)	177
XIII. Kaligrafie jako součást čínského umění	179
XIII.1 Tři ušlechtilé disciplíny	179
XIII.2 Nástroje, materiály a formáty čínské kaligrafie	181
XIII.3 Pečetě	183
XIV. Prvopočátky kaligrafie za dynastie Hàn	184
XIV.1 Kaligrafie tesaná do kamene	185
XIV.2 První čínští kaligrafové	188
XV. Období nejednoty neboli Šest dynastií	190
XV.1 Kaligrafie na papíře a hedvábí	190
XV.2 Mistři činní v jižní Číně ve 3. a 4. století n. l.	192
XV.3 Wáng Xīzhī a Wáng Xiànzhī	193
XV.3.1 Dílo Wáng Xīzhīho a Wáng Xiànzhīho	195
XV.3.2 Wáng Xīzhīho kurzivní písmo	196
XV.3.3 <i>Předmluva ke sbírce básní složených</i> <i>u Pavilonu orchidejí</i>	197
XV.3.4 Wáng Xīzhīho dílo v konceptním a vzorovém písmu	200
XV.3.5 Dílo Wáng Xiànzhīho	201
XV.4 Situace v jižní Číně v 5. a 6. století	202
XV.5 Kaligrafie severních oblastí – nápisy na stélách a buddhistické texty	204
XVI. Dynastie Suí	207
XVII. Dynastie Táng	210
XVII.1 Tři velcí mistři počátku dynastie Táng a kaligrafie císaře Tàizōnga	211
XVII.2 Sūn Guòtíng a mistři konceptního písma	214
XVII.3 Vrcholné období dynastie Táng	216
XVII.4 Pozdní období dynastie Táng a renesance archaických duktů	218
XVIII. Pět dynastií a dynastie Sòng	220
XVIII.1 Kaligrafie v období Pěti dynastií	220
XVIII.2 Dynastie Severní Sòng	221
XVIII.2.1 Literátská kultura	221
XVIII.2.2 Čtyři velcí mistři dynastie Severní Sòng	222
XVIII.2.3 Císař Huīzōng	228
XVIII.3 Dynastie Jižní Sòng	229
XIX. Dynastie Yuán	231
XIX.1 Zhào Mèngfǔ a kaligrafové jeho generace	231
XIX.2 Yuánská císařská akademie	235
XIX.3 Nezávislí literátské kaligrafové	236
XX. Dynastie Míng	241

XX.1	Kaligrafové raného mingského období.....	242
XX.2	Mistři z oblasti kolem města Sūzhōu	243
	XX.2.1 Starší generace suzhouských literátů.....	243
	XX.2.2 Mladší generace suzhouských literátů.....	245
XX.3	Mistři z okolí dnešní Šanghaje.....	248
XX.4	Excentričtí kaligrafové závěru dynastie Míng.....	250
XXI.	Dynastie Qīng	252
XXI.1	Individualisté počátku dynastie Qīng	253
	XXI.1.1 Čtyři mniši	254
	XXI.1.2 Podivíni z Yángzhōu	254
XXI.2	Ortodoxní tradice a alba modelové kaligrafie za dynastie Qīng	257
XXI.3	Qingské epigrafické bádání.....	258
XXII.	Seznam barevných vyobrazení	261
XXIII.	Tabulka radikálů	267
XXIV.	Literatura	275
XXV.	Chronologická tabulka čínských dějin.....	281
XXVI.	Rejstřík pojmů	283
XXVII.	Rejstřík osobních a místních jmen a názvů děl	289

Poznámka k přepisu čínštiny a k čínským znakům

Vzhledem k tomu, že je naše kniha zaměřena naučně a snaží se zachovávat rysy populárně-vědecké publikace, zvolili jsme mezinárodní způsob přepisu čínštiny do latinky *pīnyīn*, který je v současnosti standardem v akademickém prostředí. Na rozdíl od české transkripce sice nepoučeného čtenáře zpravidla nenavede k odpovídající výslovnosti, nicméně zájemce o hlubší porozumění čínskému písmu, jak jsme přesvědčeni, buď *pīnyīn* ovládá, anebo je schopen a ochoten si pravidla jeho vyslovování a popřípadě převodu z/do českého přepisu vyhledat. Proto zde také nepodáváme žádné zjednodušené návody a odkazujeme na sborník statí a tabulky v *Transkripcích čínštiny* (ed. TRÍSKOVÁ 1999). Důsledné použití mezinárodního přepisu má tu zásadní výhodu, že je možné bez obtíží identifikovat jména a pojmy ve většině současné západní literatury k předmětu a vyhledávat je na internetu.

Pokud jde o použitou znakovou sadu čínského písma, povaha knihy vyvolala v zásadě neřešitelnou otázku, jak naložit s dvojkolejností zjednodušených a složitých znaků. Po delším váhání jsme se rozhodli nemístit tyto dvě soustavy a používat znaky tradiční, samozřejmě s výjimkou kapitoly, která se zabývá reformami písma ve 20. století, a také bibliografie, kde jsou znaky uvedeny tak, jak se vyskytují v původních publikacích. Uvědomujeme si přitom rozpornost tohoto řešení, protože psát ve složitých znacích jména osob, míst či děl patřících do sféry Čínské lidové republiky posledních padesáti let je nanejvýš nevhodné, a kromě toho se tím snižuje možnost přímé identifikace původních podob pro méně zkušené čtenáře. Zjednodušené znaky jsou navíc oficiálním, v zákoně ukotveným písmem ČLR. Doufáme však, že dostatečnou nápravou tohoto nedostatku je připojený rejstřík, v němž jsou varianty ve zjednodušených znacích uvedeny. Počítačové technologie dnes navíc umožňují vcelku snadný převod z jednoho systému do druhého. Rozhodli jsme se tak v první řadě proto, že zdaleka největší část knihy odkazuje buď k pojmům a jménům doby předmoderní (II. díl kromě poslední kapitoly a celý III. díl), anebo se zabývá rozborem stavby znaků, kde je téměř vždy výhodnější a vlastně nutné vyjít ze starších forem (nezanedbatelná část I. dílu).

Předmluva

Přestože má česká sinologie již více než stoletou historii, počínající úctyhodným dílem prof. Rudolfa Dvořáka (1860–1920), za celou dobu nevzniklo původní souhrnné pojednání o čínském znakovém písmu pro širší veřejnost. Údaje o čínských znacích byly obsaženy buď ve skriptech, anebo jsou dostupné roztroušeně v podobě stručných a nezřídka i zavádějících přehledů v nejrůznějších publikacích o Číně či o rozmanitých aspektech čínské kultury, případně je jim věnována samostatná kapitola v úvodech do písem světa či do obecné jazykovědy. Naší knihou se snažíme tento dluh splatit a je na čtenáři, aby posoudil, nakolik úspěšně.

Jen velmi neradi bychom sklouzli k žurnalistickým klišé o hospodářskému vzestupu Čínské lidové republiky a o nové světové velmoci. Bez ohledu na to je zřejmé, že u nás od 90. let 20. století stoupá zájem o východní kultury či o tzv. „východní moudrost“ a dochází k oživení orientalismu, jehož vlny se v různých odstupech přes Evropu přelévají už několik staletí. Součástí tohoto proudu je i snaha o hlubší poznání čínského myšlení, čínské literatury a nakonec i čínského písma, které nejen že je médiem, v němž jsou příslušné texty zapsány, ale přitahuje cizince i svou nezvyklostí a výtvarnou poutavostí. V neposlední řadě jsou čínské znaky předmětem údivu Evropanů už od 16. století a od té doby o nich také obíhají různé fantastické zkazky, o nichž se čtenář dočte v úvodní kapitole, přičemž mnohé někdy přežívají dodnes.

V této práci chceme českému čtenáři nabídnout střízlivý pohled na čínské písmo, jenž by pomohl případná nedorozumění uvést na pravou míru. Zastáváme názor, že podložené vědomosti o východoasijské oblasti budou do budoucna spíše nutností, budeme-li chtít i v naší zemi sledovat světové dění a odpovídajícím způsobem na ně reagovat. Stěží můžeme svou zahraniční politiku zakládat na dojmech pramenících nezřídka z předsudků minulosti, ať už vychýlených na stranu kladnou, nebo zápornou. Je zjevné, že na této úrovni nehraje obeznámenost s čínským písmem hlavní roli, nicméně i u ní jde o projev obecnějšího přístupu společnosti k poznání Číny. Je přitom pozoruhodné, jak se zvýšil počet příležitostí k bezprostřednímu setkání se znaky, jenž byl dříve mizivý. Vidáme je na vývěsních štítech čínských restaurací či jiných podniků, v jídelních lístcích či na nejrůznějších výrobcích, běžně se s nimi můžeme setkat v televizních záběrech, ve filmech nebo na internetu. V poslední době je dokonce v módě tetování čínskými znaky, i když je třeba podotknout, že dekorativní úroveň těchto výtvorů převažuje nad úrovní obsahovou i uměleckou.

Češi tradičně prokazovali značnou zvědavost, pokud šlo o cizí kraje, a touha po exotice u nás – zdá se – byla vždy hluboce zakořeněna. Vždyť cestopisy představují význačný žánr naší literatury už od středního období – každý zná jména jako Oldřich Prefát z Vlkanova, Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic nebo Václav Šašek z Bífkova, a staročeský překlad tzv. Mandevilly vznikl už v 15. století. Dodnes čtivé zápisky z tureckého zajetí Václava Vratislava z Mitrovic z let 1592–1596 byly vydány na prahu obrození roku 1777 jako jeden z podnětů k péči o češtinu a ke zlepšení jejího společenského postavení. Příznačné je nakonec i to, že jedním z prvních původních prozaických děl novočeské literatury vysokého stylu byla *Cesta do Itálie* (1820–1823) M. Z. Poláka, nebo že oblíbenou součástí obrozené vzdělávací literatury počátku 19. století byly naučné knížky V. M. Krameria o Arábii, Indii či Egyptě, vydávané v jeho České expedici.

Pokud jde o čínské znakové písmo, je stejně příznačné, že podle dostupných údajů je prvním Čechem, který o čínských znacích pojednává, J. A. Komenský ve své *Nejnovější metodě jazyků* (*Methodus lingvarum novissima*, 1649). Tento přední evropský vzdělanec byl jedním z podněcovatelů a hybatelů úsilí o vytvoření filozofického („dokonalého“) jazyka, či přesněji „myšlenkového písma“ určeného prvotně pro vědecké účely. Toto téma bylo v západní filozofii 17. století jedním z ústředních a právě čínské znaky v něm hrály důležitou roli, neboť byly spolu s egyptskými hieroglyfy vnímány jako kandidát či předobraz tohoto písma, obcházejícího arbitrární znakový charakter a směřujícího k přímému postižení vlastní ideje. Komenský stejně jako ostatní jemu podobní myslitelé přirozeně nečerpali z vlastní zkušenosti, nýbrž ze zpráv převážně jezuitských misionářů, ale i tak dokázal praktické výhody i nevýhody čínského písma bystře posoudit. Znaky se ještě mihnou v latinské korespondenci českého jezuita Karla Slavička z 10.–30. let 18. století, pak ale nadlouho mizí z našeho odborného obzoru a vrací se na něj až v 2. polovině 19. století opět jen letmo v podobě hesel v encyklopediích.

Podrobně a na vysoké vědecké úrovni ovšem vypracoval heslo v *Ottově slovníku naučném* Rudolf Dvořák (1893), zakladatel moderní čínské filologie v češtině. Po Dvořákovi jsou zevrubnější popisy čínského písma spojeny až s rozvojem československé sinologie od 50. let 20. století, přičemž soustavnější pozornost mu věnovali jazykovědci J. Vochala (1975, 1986) a O. Švarný – ten především ve svých jazykových učebnicích a skriptech (1967 s kolektivem, 1997, 1998) a spíše jako praktický doplněk ke svému hlavnímu předmětu zájmu, čínské fonetice, ale i v několika statích (1965, 1980). Nauka o znacích obecně a vlastní paleografie patří sice ke klasické filologii a je tedy tradiční součástí průpravy i kvalifikace pracovníků Ústavu Dálného východu FF UK a dalších sinologických pracovišť, nicméně publikačně zůstala u sporých studií, úvah či úvodů, zaměřených povětšinou na vysokoškolské studenty. Přehledovou a popularizační povahu má souhrnný článek D. Sehnala (2002), který je však špatně dostupný. Dějinami čínského bádání o znacích, hlavně v souvislosti se starověkým slovníkem *Shuōwén jiězi*,

čínských znaků I. (KUČERA A KOL. 2005), ta je však cvičebnicí s čistě praktickým zaměřením a navazuje na Švarného skripta.

Naše kniha se snaží být více než jen příručkou ke studiu znaků. V ideálním případě by měla být „knihou o čínském písmu“, tj. měla by podat přehledové, mnohostranné a – jak autoři doufají – i poutavé vyprávění pro všechny zájemce nejen o čínský jazyk, nýbrž obecně o čínskou kulturu, aniž by rezignovala na odbornost. K hlavním rysům jejího pojetí tudíž patří zasazení čínského písma do nejširších kulturních souvislostí v první řadě přirozeně čínských, ale částečně také evropských, neboť máme za to, že poznávání dějin setkávání Evropanů s čínskými znaky je poučným a vzrušujícím nahlédnutím i do vlastní kulturní kuchyně. Písmo je ještě výrazněji než jazyk, u něhož lze mluvit i o jistém biologickém základu, jevem společenským, a je tak úzce provázáno s proměnami společnosti a s civilizačním vývojem. Součástí výkladu jsou proto také exkurzy do čínských politických i kulturních dějin. Ty se přirozeně množí v II. díle, kde se snažíme nastínit vývoj čínského písma do přelomu letopočtu a v době modernizace Číny, a ve III. díle věnovaném kaligrafii. Čínský znak coby předmět umění totiž není nic jiného než využití prvotně technické soustavy sloužící k záznamu jazyka k estetickým účelům.

Vzhledem k populární a přehledové povaze knihy nebylo vhodné a koneckonců ani možné čtenáři předkládat a rozvádět všechny body, kolem nichž panuje kontroverze nebo jsou teoreticky nedořešené a sporné. Jistá míra konzervativnosti je v takovémto případě vždy nutná. V každém případě jsme se však důsledně snažili překonat tradiční výkladový rámeček a čerpali jsme pokud možno z novější literatury, která mnohdy vrhá zcela nové pohledy na otázky, jež byly považovány za dávno bezpečně vyřešené (např. BOLTZ 1994, GĀO 1996, BOTTÉRO 1996, 2004, McNAIR 1998, HARRIST A FONG 1999, GALAMBOS 2002, BAI 2003, CAI 2004, LI 2006, BOTTÉRO A HARBSMEIER 2008). Velmi neotřelé přístupy však najdeme i v některých dnes již klasických knihách (např. LEDDEROSE 1979, DeFRANCIS 1984, 1989, GĀO 1986). Určitá témata, jež jsou zde zahrnuta, mají své „dvorní“ badatele, jejichž publikace jednoduše nelze pominout – D. Keightley je autoritou na věštebné nápisy, E. Shaughnessy na nápisy na bronzích, Fù Shēn na čínskou kaligrafii a stěžl se lze vyhnout v současnosti jak v Číně, tak na Západě standardní příručce o čínských znacích se zřetelem k jejich vývoji od Qiú Xīguān (1990, angl. překlad 2000). Odkazy jsme omezili převážně na případy týkající se originálních pohledů spojovaných s osobami příslušných badatelů a na přímé citace a statistické údaje – tam, kde se jedná o všeobecně přijímané poznatky, opakované v desítkách příruček a úvodů, jsme jimi text zbytečně nezatěžovali, stejně tak jako tam, kde šlo o vlastní postřehy autorů této knihy.

K rychlé orientaci slouží rejstřík nejdůležitějších pojmů, jmen a názvů, u nichž je v závorce uvedena také podoba ve zjednodušených znacích. Připojena je rovněž výběrová bibliografie literatury k předmětu a tradiční tabulka 214 radikálů, sestavená v 17. století, která dodnes patří mezi neodmyslitelné pomůcky ke studiu čínských znaků.

ČÍNSKÉ PÍSMO

Závěrem chceme poděkovat dr. Zlatě Černé, dr. Jakubu Maršálkovi a Anně Zádrapové za cenné připomínky k rukopisu a za úsilí, které jeho pročitání věnovali, dále svým učitelům, zejména dr. Davidu Sehnalovi, a profesorům Hsü Kuo-huangovi a Wang Yao-t'ingovi za inspiraci a pozornost, s níž nám sdělovali své vědomosti a zkušenosti, a v neposlední řadě svým rodičům i rodinám, bez jejichž všestranné podpory by tato kniha nemohla vzniknout.

V Praze, 5. ledna 2009

I. DÍL

ČÍNSKÉ ZNAKY JAKO PSACÍ SOUSTAVA

I. Západ a čínské znaky ve starší době

I.1 Poznámka k pojmosloví

Čínské znakové písmo je písemnou soustavou, která se vyvinula za účelem zápisu jazyka, jímž se mluvilo v povodí Žluté řeky někdy v 2. tisíciletí př. n. l. Přes všechny pokusy posunout jeho dějiny dále do minulosti, vycházející pravidelně z řad čínských šovinistických paleografů, kteří se snaží dokázat, že čínské písmo je nejstarší na světě, začínají jeho skutečně doložené dějiny někdy před rokem 1200 př. n. l. V tomto ohledu se tedy sumerskému klínopisu a egyptským hieroglyfům zdaleka nemůže rovnat. Jiný často uváděný primát se mu však upřít nedá: čínské znaky jsou bezesporu písmem s nejdelsí nepřetržitou tradicí užívání, trvajícím až do dnešní doby. V minulosti se jednotky čínského písma nazývaly v evropském prostředí různě, například *literae* – písma, *notae* – značky, *characteres* – znaky nebo *signa* – znamení/znamínka. U nás se jim už od počátků moderní české sinologie, představovaných osobností prof. Rudolfa Dvořáka (1860–1920), říká „znaky“. Tento termín vznikl s největší pravděpodobností převodem německých *Zeichen* do češtiny a dnes je běžným protějškem čínských *Hànzi* 漢字 či pouze *zì* 字 a jejich zavedených překladů do západních jazyků (např. angl. *characters*, fr. *caractères*, rus. *ijeroglify*, šp. *caracteres*, it. *carattere*, pol. *znaki*). Existují samozřejmě i méně užívaná označení, z nichž některá, jako třeba ve Francii oblíbené „sinogramy“, byla vytvořena s cílem nahradit nejrozšířenější „znaky“ a jejich ekvivalenty v dalších evropských jazycích, které se zdály badatelům nepřesné či zavádějící. Některá z nich se pro změnu snaží vystihovat povahu čínského písma, což je případ „ideogramů“, k nimž se podrobněji vrátíme níže. My se budeme držet standardních „čínských znaků“, nevidíme totiž žádný závažný důvod, proč bychom měli odmítat tuto funkční a neproblematickou konvenci. Pravdou je, že latinské *characteres* a jejich variace v živých jazycích jsou do určité míry zatíženy historicky, jak uvidíme hned v následujícím oddílu, ale tato skutečnost je pro dnešního čtenáře málo důležitá. „Znaky“ jsou ostatně důkladně prověřeny jazykovým územ a staly se ústrojnou součástí obecné české slovní zásoby.

I.2 Rané pohledy na čínské znaky

Znakové písmo přitahuje zvýšenou pozornost Evropanů už od doby, kdy poprvé začali hlouběji a soustavněji pronikat do oblastí čínského vlivu. Ta začíná v 16. století, během něhož se v Číně usídlili první (nejen) jezuitští misionáři, kteří byli pro Evropu po dalších nejméně dvě stě let hlavním zdrojem poznatků o této zemi. Pravděpodobně nejstarší zmínku o čínských znacích ovšem najdeme už u Williama z Ruysbroeku (asi 1215–1270) v jeho deníku z cest po Mongolsku: „Obyvatelé Cathaje píší štětcem, jaký používají malíři, a z několika písmen vytvoří jediný znak vyjadřující jeden výraz.“ (podle HARBSMEIER 1998: 8–9) Poznání čínských znaků v předmoderní době je možné sledovat ve třech etapách, které jsou přibližně vymezeny jednotlivými stoletími: v 16. století to byly první jezuitské zprávy, které se dostávaly do Evropy jako novinky a působily zatím spíše jako senzace. V 17. století došlo ke zmožení údajů o čínském písmu a k jeho soustavnějšímu poznání. Bylo podrobně představeno ve zralých protosinologických dílech, jakým byla například *China illustrata* (1667) Athanasia Kirchera, a posléze napojeno na aktuální problémy evropské filozofie, jmenovitě na hledání univerzálního jazyka. Osmnácté století, kdy si evropská filozofie pomalu přestává čínského písma všimnout a otázka univerzálního jazyka ustupuje do pozadí, je především dobou jezuitských relací a jejich pořádání do svodů, jako byly například patnáctisvazkové *Mémoires* (1776–1789), v nichž se objevují další fantastické představy, osvobozené od kritického ducha velkých myslitelů 17. století. Udělejme si krátký exkurs do dějin a zastavme se u jednotlivých textů. Vzhledem k tomu, že údaje o čínských znacích byly velice často opisovány z jednoho díla do druhého a příliš se neliší, postačí nám jako ilustrace citace z vybraných autorů.

Portugalský dominikán Gaspar da Cruz († 1570) se pokládá za prvního Evropana, který v 16. století ve svém díle *Pojednání o záležitostech Číny* (*Tratado das cousas da China*, 1570) nabídl západnímu čtenářstvu informace o čínských znacích:

Číňané nemají žádná ustálená písmena ve svém písmu, neboť vše zapisují pomocí znaků. A z těchto skládají slova, protože mají obrovské množství znaků, označující každou věc takovým způsobem, že toliko jeden znak značí „nebesa“, jiný „zemi“ a jiný „člověk“, a tak je tomu dále se všim ostatním. (převzato z BOXER 1953:161–162)

Da Cruzovu stručnou poznámku z nepříliš známého spisu převzal do své knihy *Vyprávění o nejpozoruhodnějších věcech, obřadech a zvycích velkého království čínského* (*Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reyno de la China*, 1585) augustinián Juan González de Mendoza (asi 1540–1617), jehož dílo se těšilo ve své době značné oblibě a bylo vydáno v několika evropských jazycích (anglická verze vyšla například roku 1588 pod názvem *The Historie of the Great and Mightie Kingdome of China*).

Ústřední postavou mezi misionáři 16. století však byl Matteo Ricci (1552 až 1610), jezuita a zároveň astronom a hodnostář na čínském císařském dvoře, známý pod čínským jménem Li Mǎdòu 利瑪竇, který prý ovládal literární čínštinu tak dokonale, že jeho texty svou elegancí předčily výtvořiny mnohých Číňanů. Jeho nevydaný rukopis upravil, přeložil do latiny a vydal roku 1615 jiný významný misionář, Nicolas Trigault (1577–1629), pod názvem *O křesťanské výpravě k Číňanům podniknuté Tovaryštvem Ježíšovým* (*De christiana expeditione apud Chinas suscepta ab Societate Iesu*). Tato kniha měla v Evropě neobyčejný ohlas a dostalo se jí v krátké době desíti různojazyčných vydání. Stala se jedním z hlavních pramenů poznání čínského znakového písma v 17. století a hojně z ní čerpali filozofové, kteří ve znacích viděli kandidáta na univerzální „písemný jazyk“. Najdeme zde myšlenky, jež byly později často opakovány i v pojednáních dalších autorů. Nutno podotknout, že oproti 18. století představovaly poměrně střízlivé soudy. Znaky se zde přirovnávaly k egyptským hieroglyfům, uvádělo se, že pro každé slovo existuje zvláštní znak a že jejich počet je proto značný, že se pohybuje mezi sedmdesáti a osmdesáti tisíci.

Jako reprezentativní vzorek vědomostí o čínském písmu v 17. století může posloužit obdivuhodné dílo plodného německého jezuita a polyhistora Athanasia Kirchera (1602–1680) z roku 1667, jež je známo pod zkráceným názvem *China illustrata*. Za povšimnutí stojí skutečnost, že Kircher se obšírně zabýval také egyptskými hieroglyfy a byl v této oblasti jedním z neaktivnějších badatelů své doby. Sepsal o nich ostatně samostatné knihy. S Kircherem spolupracoval i filozof G. W. Leibniz a čerpal z něho obsáhle, ač někdy též polemicky, i John Webb (1611–1672) v první evropské monografii věnované čínskému jazyku, v *Historickém eseji pokoušejícím se dokázat možnost, že jazyk čínské říše je prapůvodním jazykem* (*An Historical Essay Endeavouring a Probability That the Language of the Empire of China is the Primitive Language*, 1669). Autor ve své knize mluví o čínském písmu poměrně zasvěceně, provádí strukturní a etymologické rozbory znaků a ukazuje, jak se liší soudobé znaky od starověkých podob. Srovnává je s egyptskými hieroglyfy, jež považuje za předobraz čínských znaků (stejně jako jsou Číňané považováni za potomky Egyptanů, jak se o tom rozepisuje Webb), ale poukazuje i na jejich rozdíly. Vzhledem k tomu, že hieroglyfy byly rozluštny až roku 1822, může být toto srovnání jen velmi povrchní, nicméně právě o to pozoruhodnější a odvážnější. Hlavní rozdíl vidí Kircher v tom, že zatímco hieroglyfy jsou podle něj písmem mystickým a hádankovitým, v němž se skrývají tajemství egyptských kněží, čínské znaky naopak považuje za ryze civilní prostředek komunikace. Podívejme se, co o tom ve svém díle píše:

A dále Číňané nemají písmena na způsob abecedy, jak je zvykem u některých národů, ani slova složená z písmen a slabik, nýbrž jednotlivé znaky odpovídají jednotlivým slovům (*voces*) a pojímům (*nomina*), takže potřebují tolik znaků, kolik je věcí, jež chtějí

rozumově vyjádřit. A kdyby se někdo pokusil převést celého *Calepina*¹ do jejich jazyka, potřeboval by mít tolik různých a odlišných znaků, kolik je tam rozdílných slov. Nepoužívají totiž ani skloňování, ani časování, neboť toto vše je, jak uvidíme o něco níže, obsaženo v oněch znacích samotných. A proto je také zapotřebí tomu, kdo by se rozhodl nabýt alespoň jakéhosi průměrného vzdělání vlastního Číňanům, velké nadání paměti. (KIRCHER 1667: 226)

Jsou to vesměs údaje, které kolují v textech od 16. století, ale jsou rozvedeny a zasazeny do širšího kontextu. V každém případě je zřejmé, že evropští intelektuálové v poznávání čínských znaků značně pokročili. Zde máme kratičký úryvek dokazující trvalé spojení Egypta a Číny v myslích raněnovověkých intelektuálů:

Pravěcí Číňané, jak jsem řekl, následovali Egyptany, z nichž pocházejí, a tvořili psaný text nikoli skládáním písmen, nýbrž z obrazců sestavených podle různých věcí přírody (*res naturales*). Těm odpovídalo tolik různých znaků (*signa*), kolik je pojmů (*rerum conceptus*). (KIRCHER 1667: 228)

V poslední ukázce, již zde přetiskneme, mluví Athanasius Kircher o domnělé fantastické vlastnosti čínských znaků, která přitahovala pozornost jak jezuitů 17. a 18. století, tak mnoha seriózních vědců staletí následujících. Jedná se o jejich odpoutanost od konkrétního jazyka, kterou má potvrzovat užívání znaků národy zcela rozdílných jazyků a která se tradičně vysvětluje pomocí evropských, či chcete-li arabských, číslic:

Znaky (*characteres*) jsou společné jak celému čínskému království, tak Japonsku, Koreji, Končinčině a Tonkinu. Jazyk je však naprosto odlišný, takže Japonci a národy Končinčiny, Koreje a Tonkinu sice rozumí knihám a spisům napsaným tímto druhem znaků, nemožou však spolu navzájem hovořit ani rozumět tomu, co říkají druzí. Stejně jako všichni rozumí číslicím běžně užívaným všude v Evropě, ačkoli slova, jimiž se vyslovují, jsou naprosto odlišná. Čínské znaky jsou totiž znaky (*signa*) pro pojmy, jež jsou všem společné. Je proto něco jiného znát čínské znaky a něco jiného mluvit čínským jazykem. Cizinec obdařený dobrou pamětí tak může ve spojení s píli dosáhnout nejvyššího vzdělání četbou čínských knih, aniž by uměl mluvit či rozuměl mluvenému. (KIRCHER 1667: 235)

Zatímco například kritický Leibniz přes všechny nepřesné informace, které se k němu dostávaly prostřednictvím misionářů, se soudy o čínských znacích až do své smrti váhal a stále vyjadřoval pochybnosti o jejich využitelnosti coby „myšlenkové abecedy“, během 18. století se rozmnožily fantastické zprávy o čínském

¹ Ambrosius Calepinus (asi 1440–1510) byl autorem řady slovníků, které vycházely v průběhu 16. století v nesčetných vydáních a variantách. Jeho jméno se proto stalo symbolem a ve své době bylo používáno k označení slovníku obecně. Za jeho základní dílo je možno

písmu z pera mnoha jezuitů, kteří s užitím odvážných slov a tvrzení povětšinou neváhali. Rozšířil se také vskutku bizarní názor, už dříve v prostředí evropských vzdělanců přítomný, že čínské znaky vznikly dříve než čínština. Ta byla někdy pojmována jako umělý jazyk, který vytvořili dávní čínští vzdělanci ex post, aby mohly být znaky jejich „písemného myšlenkového jazyka“ vyslovovány. Podívejme se nejdříve na *Postřehy o obecných principech umění psát a zvláště o základech čínského písma* (*Réflexions sur les principes généraux de l'art d'écrire et en particulier sur les fondements de l'écriture chinoise*, 1718) od Nicolase Fréreta (1688–1749):

Čínské znaky jsou bezprostředními značkami (*signes*) pro ideje, které vyjadřují. Člověk by řekl, že toto písmo bylo vynalezeno němými, kteří neznají užívání slov. Mohli bychom znaky, jež je tvoří, přirovnat k našim číslicím nebo k algebraickým značkám, které označují vztahy v našich matematických knihách atd. Předložme geometrický příklad vyjádřený v algebraických znacích před deset matematiků z různých zemí a oni vyrozumí tu samou věc. Nicméně o těchto deseti lidech se předpokládá, že mluví různými jazyky a nerozuměli by ani termínům, jimiž by vyjádřili tuto myšlenku v hovorů. Je to stejné jako v Číně, kde písmo není společné jen všem lidem v této veliké zemi, kteří mluví velmi odlišnými nářečmi, nýbrž ještě i Japoncům, Tonkinům, Končinčinům, jejichž jazyky jsou zcela jiné než čínština. (převzato z DU PONCEAU 1838: 9)

Velice podobná tvrzení nacházíme i v dalších jezuitských spisech.² Mezi nimi byl obzvláště vlivný objemný výbor z relací, dopisů a jiných textů jezuitských misionářů v Číně *Zápisky týkající se dějin, věd, umění, mravů a obyčejů Číňanů* (*Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs et les usages des Chinois*, 15 svazků, 1776–1789), redigovaný v Paříži Luise-Georgesem de Bréquignym (1714–1795) s Charlesem Batteuxem (1713–1780). V jejich prvním díle autor skrytý za šifrou „Ko, Jés“, kterou Du Ponceau považuje za nově přijaté jméno francouzského misionáře Pierra-Martiala Cibota (1727–1780) a DeFrancis za čínského konvertitu, který strávil jistý čas ve Francii a fungoval jako zdroj informací pro jezuity, píše o znacích následující zprávu:

Jsou sestaveny ze symbolů a obrazů a tyto symboly a obrazy nejsou spojeny s žádným zvukem, mohou být čteny ve všech jazycích a tvoří určitý druh rozumové malby či metafyzické a ideové algebry, jež zprostředkovává myšlenky a reprezentuje je analogií, vztahem, konvencí atd. (převzato z DU PONCEAU 1838: 8)

A věnujme místo ještě dalšímu význačnému jezuitovi, proslulému Josephu-Marie Amiotovi (1718–1793), který má značný podíl na zmíněných *Zápiscích*. Čínské znaky popisuje jako

² Srov. např. také dopis Karla Slavička a jeho pekingských kolegů z 12. září 1732 (SLAVÍČEK 1995: 170–171).

[...] obrazy a symboly, jež hovoří k myslí skrze oči – obrazy hmatatelných věcí, symboly věcí myšlenkových. Obrazy a symboly, jež nejsou vázány na žádný zvuk a mohou být čteny ve všech jazycích. [...] Byl bych docela nakloněn tomu definovat čínské znaky jako obrazkovou algebru věd a umění. Vybroušená věta je vpravdě zbavena všech prostředkujících mezivrstev stejně jako nejpřísněji strohý algebraický vzorec. (*Mémoires* 1776: 282–285)

Je pozoruhodné, že i bystrý sinolog Jean-Pierre Abel-Rémusat (1788–1832), který vydal roku 1822 *Základy čínské gramatiky* (*Éléments de la grammaire chinoise*), se stal článkem v tomto zvláštním řetězu nepochopení. Nápad, že by znaky vznikly dříve než jakýkoli čínský jazyk, sice odmítl jako nepravděpodobný, ale okamžitě nabídl vlastní vysvětlení, jež nezní o moc hodnověrněji. V druhém díle *Asijských rozmanitostí* (*Mélanges Asiatiques II* 1825: 52) píše:

Není daleko pravděpodobnější předpokládat, že před vynálezem písma u Číňanů existoval lidový jazyk, skládající se ze slov ne-li jednoslabičných, tak aspoň krátkých, jaká se nacházejí u mnoha barbarských národů? Ten by potom byl přejat vynálezci písma, aby sloužil jako výslovnost pro znaky a aby se tak vzdělaní lidé mohli bavit s lidmi prostými. Člověk je nakloněn věřit, že se věci odehrály takto.

Dokonce velký německý filolog a lexikograf J. C. Adelung (1732–1806) ve svém *Mithridatu*, jenž vyšel posmrtně roku 1806, v hesle o čínském písmu přejímá téměř doslova nám známé formulace o tom, že znaky nejsou spojeny s žádným zvukem a hovoří přímo k oku. Připomeňme trochu škodolibě, že Adelung je zároveň původcem *Dějin lidského bláznovství*. Na rozpoznání skutečné povahy čínské písemné soustavy bylo na prahu 19. století zkrátka ještě příliš brzy.

I.3 Čínské znaky ve službách evropské filozofie

Znaky se v evropském intelektuálním prostředí dostaly do popředí zájmu v 17. století coby horký kandidát na pojmové písmo, resp. univerzální psaný jazyk vědy, jímž by se daly zapisovat myšlenky bez prostřednictví přirozeného jazyka, nebo aspoň měly být jeho předobrazem. Snaha o vytvoření takovéto soustavy, již nastínil už Ramon Lull (asi 1236–1315) ve *Velkém umění* (*Ars magna*, 1305), byla díky rychle se rozvíjející novověké filozofii a prvním systematickým základům vědy živá po celé 17. století a zabývaly se jí mnohé čelné osobnosti tehdejší filozofie a vědy. Filozofové, kteří sami přirozeně čínsky neuměli, získali své vědomosti z misionářských pramenů, nejčastěji z nejnvlivnějších publikací, jako byl například Ricciho popis Číny v podání N. Trigaulta nebo Kircherova *China illustrata*. Písemná soustava, kterou jezuité představovali ve svých knihách, se zdála být společně s egyptskými hieroglyfy tím, oč usilovali.

Už Francis Bacon (1561–1626) ve svém díle *Pokrok vědění* (*Advancement of Learning*, 1605) mluví o čínském písmu jako o *characters real* – reálných znacích,

neboť podle něho (v závislosti na jezuitských relacích) nezapisují jednotky jazyka, nýbrž odkazují přímo na věci a myšlenky. Bacon v příslušné pasáži uvádí do evropského filozofického prostředí některá *loci communes*, která se objevují už v 16. století a která se udržela při životě i v dalších stoletích. Jde mimo jiné o motiv znaků překlenujících rozdíl mezi dialekty:

Není však nutností, aby byly myšlenky vyjádřeny prostřednictvím slov. Neboť cokoli je schopno dostatečných rozlišení, jež jsou vnímatelná smysly, je ze své podstaty způsobitelné k vyjadřování myšlenek. A proto vidíme na styku barbarských národů, jejichž jazyky jsou navzájem nesrozumitelné, nebo na způsobech různých lidí, kteří jsou hluší a němí, že lidské myšlenky jsou vyjadřovány posunkem, nepřesně sice, ale přesto je účel splněn. A dále jsme srozuměni s tím, že v Číně a v královstvích Vysokého Levantu je zvyklostí psát reálnými znaky, které celkově nevyjadřují ani písmena, ani slova, nýbrž věci a pojmy. Takže země a provincie, jejichž jazyky jsou navzájem nesrozumitelné, mohou číst to, co ti druzí píší, protože znaky jsou přijímány obecněji, než jsou rozšířeny ony jazyky, a proto mají obrovské množství znaků; předpokládám, že tolik, kolik je kořených slov (*radical words*). (BACON 1605: 136)

Tento názor opakují a rozvíjejí další dva propagátoři univerzálního jazyka vědy – John Wilkins (1614–1672) v knize příznačně nazvané *Esej o reálném znaku a filozofickém jazyce* (*An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*, 1668) a George Dalgarno (1626–1687), který o inspiraci čínskými znaky mluví v opět příznačně nazvaném díle *Umění znaků* (*Ars signorum*, 1661).

Před nimi však ve své *Nejnovější metodě jazyků* (*Methodus lingvarum novissima*, 1649) uvažuje o stejných otázkách i nezřídka opomíjený Jan Amos Komenský (1592–1670), k němuž se přihlásí Leibniz jako ke svému učiteli. Vychází sice z týchž chybných východisek ohledně povahy znaků, ale staví se k nim střizlivěji, protože je posuzuje z hlediska didaxe a praxe, na něž ostatně v celém svém životním díle kladl značný důraz. Leibniz se později proti praktickým systémům tohoto druhu vymezí a bude trvat na tom, že jde o čistě filozofickou otázku, podle čehož má být také řešena. Na rozdíl od některých jiných autorů Komenský v návaznosti na své informátory, pocházející povětšinou z Leidenského univerzitního prostředí, klasifikuje egyptské hieroglyfy a čínské znaky odlišně, podobně jako to po něm udělal Kircher. Komenský navrhuje trojčlenné dělení znaků na reálné, které odkazují přímo na samotné předměty skutečnosti (*res ipsae*) svou smyslově vnímatelnou podobou (obrazy, sochy), mentální, které symbolicky odkazují na pojmy věcí v myslí (*rerum conceptus seu notiones*) bez odkazu k mluvenému slovu, a slovní, které se v prvé řadě vztahují k jazyku, jmenovitě ke zvukům a slovům z nich složeným (*sona et verba*). Hieroglyfy podle něho mají nejbližší ke znakům reálným. Latinka leží na druhém pólu a patří ke znakům slovním. O čínských znacích praví náš filozof následující:

Mentální znaky jsou ony značky (*notae*) Číňanů, jež mezi sebou používají místo mluvené řeči také lidé různých jazyků. Neboť i když se tam národy liší ve svých jazycích a tu

či onu věc (například Boha) nazývají různě, zapisují ji jedním a týmž znakem, kterýžto když kdokoli uvidí, porozumí, že jde o Boha, a svým jazykem toto slovo vysloví, je-li potřeba. Tímto způsobem se ti, jimž je mluvený jazyk bez užítka, baví pomocí oněch mentálních znaků. Je to opravdu chytrý vynález, ale našemu, kdy zapisujeme jazyk znaky pro písmena, se naprosto nemůže rovnat.

[...]

Předčí tedy tento náš způsob psaní onen čínský jak snadností, tak rychlostí a dokonalostí. Snadněji se totiž naučíš dvacet čtyři písmen než osm tisíc znaků. A rychleji zapíšeš krátké a jednoduché tvary písmen než přesložitě tvary tolika jejich znaků. A dále, nám je dána neomezená možnost psát cokoli, co si přejeme; oni mohou psát jenom ty věci, k jejichž vyjádření již mají zvláštní znak. Jejich znaky vyvolávají do paměti pouze věci, slova, kterými se tyto věci označují, neposkytují. Nám však naše písmena bezprostředně navozují slova a prostřednictvím slov staví věci samotné stejně pohodlně jak v rozumu, tak v paměti. Z čehož vyplývá, že naše písmo je znamenitým prostředkem hodícím se k zachycení stejně tak jazyků, jako věcí. Oni zatím svými znaky mohou vyvolávat do paměti toliko skutečnosti již známé, naučit se věcem či jazykům neznámým s jejich pomocí nikterak nemohou. (KOMENSKÝ [1649] (1989): 116–117)

Připomeňme, že stejnou problematikou se kromě Komenského zabýval ještě další učenec se vztahem k českému prostředí, španělský cisterciák s českými kořeny Jan Caramuel z Lobkovic (1606–1682). V letech 1647–1657, když už byl Komenský dávno v exilu a toužebně, leč marně doufal ve vojenský a politický obrat v zemi, jenž by mu umožnil návrat, zastával Jan Caramuel z Lobkovic funkci představeného v pražských rekatolizovaných Emauzích a byl generálním vikářem arcibiskupa Harracha. I Caramuel, osobnost vpravdě širokého zaměření a úctyhodné intelektuální i publikační zdatnosti, při svém jazykově-filozofickém a kryptografickém bádání vešel do styku s čínským písmem, zabýval se však i mnoha dalšími grafickými soustavami, například indickou nebo mexickou (srov. KOUPIL 2007: 79–82).

Poprávu nejznámějším mužem, který je v evropské filozofii spojen s čínskými znaky, je německý filozof Gottfried W. Leibniz (1646–1716). Ačkoli svou představu nikdy nedovedl do konečné ucelené podoby, po celý život usiloval o vytvoření „abecedy lidského myšlení“, kterou nazval *lingua characteristica universalis*, tj. univerzální znakový jazyk. Opět a opakovaně se u Leibnize setkáváme s tehdy běžně přijímaným názorem, že egyptské hieroglyfy a čínské znaky zapisují přímo myšlenky. Leibniz si však byl vědom toho, že čínské znaky netvoří abecedu, jak si ji představuje on. Ta totiž měla být uzavřenou množinou konvenčních symbolů pro zápis nejmenších částek nutných k definici všech pojmů lidské mysli, trochu podobných dnešním elementárním sémantickým rysům u některých jazykovědců. Z tohoto omezeného souboru stavebních kamenů významu se měly podle jasně daných pravidel skládat jednotky vyšších řádů, v první řadě pojmy, z nichž drtivá většina byla komplexní, a podle dalších

pravidel měly probíhat logické operace s těmito pojmy (*Dissertatio de arte combinatoria*, 1666). Čínské znaky však podle těchto přísně racionalizovaných pravidel nefungovaly a bylo zřejmé, že je nutno se je naučit jeden po druhém. Tím představovaly nadměrnou zátěž pro paměť, jak poznamenává i Komenský, a nevyhovovaly tak filozofovým účelům. Leibniz proto bral čínské znaky spíše jako inspiraci a důkaz, že jeho cíle jsou uskutečnitelné, případně jako materiál, který bude nutno reorganizovat a důsledně reformovat podle zásad jeho univerzálního znakového jazyka. Doufal proto, že se mu podaří do čínského písemného systému lépe proniknout. Až do konce života se této myšlenky držel a nacházíme ji v mnoha dopisech adresovaných tehdejšímu učencům podobných zájmů. Jeho činnost v tomto směru musíme také vidět v širším kontextu jeho obdivu k čínské filozofii a z něho plynoucích neúnavných snah o mezikulturní výměnu s Čínou, s nimiž se obracel na diplomaty a na přední politické činitele včetně čínského císaře a ruského cara (Rusko viděl jako most mezi Východem a Západem, jenž bude hrát důležitou zprostředkovatelskou roli).

Přestože tyto filozofické experimenty nebyly úspěšné, v obecném povědomí evropských vzdělaných vrstev zůstaly znaky – zdá se – nastálo zakořeněny jako symboly, které odkazují přímo k pojmům a k idejím, nikoli ke zvuku a přirozenému jazyku vůbec, a představují tak zcela odlišný druh grafického záznamu než například latinka. My se v první části naší knihy budeme mimo jiné snažit ukázat, co je na tomto pojetí čínských znaků mylného a jak ve skutečnosti čínská písemná soustava pracuje. Je bezesporu zajímavé, že ačkoli je čínské písmo v sinologických kruzích téměř bez výjimky už dlouhá desetiletí správně zařazeno do kontextu dalších písemných systémů, jeho povaha je dostatečně dobře prozkoumána a na jeho ustrojení není shledáváno nic exotického, resp. nic, co by přesahovalo naše zkušenosti s jinými písmi světa, badatelům se zjevně nepodařilo tento pohled oprostít od starých nánosů a zprostředkovat širší veřejnosti. Buď jak buď, doufejme, že se v 21. století změní hrubě nesouměrná situace ohledně našich vědomostí o Číně v protikladu k vědomostem Číňanů o Západu, která není ani důstojná, ani strategicky výhodná.

I.4 První kritické hlasy

Čestné místo mezi osobnostmi, které se zabývaly čínským písmem, zaujímá Peter S. Du Ponceau (1760–1844), význačný francouzsko-americký jazykovědec a předseda Americké filozofické společnosti. V ní roku 1836 přednesl svoji přednášku, jež byla vydána o dva roky později pod názvem *O přirozenosti a povaze čínské písemné soustavy* (*On the Nature and Character of the Chinese System of Writing*, 1838). S omezenou pramennou základnou a v době, kdy i uznávání badatelé zastávali starší názory o čínských znacích, nepřilíš vzdálené pojetí 17. a 18. století, Du Ponceau sepsal obdivuhodné dílo, v němž přes některé omyly pojednal o znacích

způsobem, který dodnes neztrácí na platnosti. Velice přesně a především střízlivě popsal vztah čínského písma a jazyka, vyložil obecně platné principy, na nichž jsou založeny všechny písemné soustavy, a načrtnul i ty vlastnosti písma, které jsou teprve v posledních desetiletích úspěšně testovány psycholingvistickými metodami. Zaslouží si v dějinách sinologie nejvyššího uznání, ačkoli sám sinologem nebyl a znalost čínských znaků a čínštiny měl zprostředkovanou. Zastavíme se proto u jeho práce podrobněji a odcitujeme si z jejího úvodu nejdůležitější pasáže souhrnné povahy.

Du Ponceau nejdříve hovoří o vlastnostech všech písemných soustav a objevným způsobem popisuje, jak funguje čtení v případě latinky, čímž navíc předjímá teoretické srovnání anglického pravopisu a současného čínského písma, jak to udělal například John DeFrancis. Ačkoli dnes víme, že celá záležitost je přece jen složitější, v hrubých obrysech autor dobře vystihl podstatu věci, a jak již bylo řečeno, psycholingvistické výzkumy mu dávají v podstatě za pravdu:

Čínské znaky netvoří, více než kterákoli jiná grafická soustava, *jazyk* v pravém slova smyslu. Metaforicky tak skutečně mohou být nazývány, stejně jako tak mohou být nazývány skupiny tvořené písmeny naší abecedy. Nečteme po písmenech, čteme po skupinách těchto malých značek, představujících slova a věty. Nikdo, pokud už má za sebou učení abecedy, nehláskuje slovo, když ho čte, dokonce ani nemyslí na zvuky obrazců, které je tvoří. To je pravda až do té míry, že existují slova, jako je například *awe*, kde ani jediný ze zvuků, které jsou spojeny s oněmi třemi písmeny toto slovo tvořícími, neuslyšíme, když je čteno. Ve slově *ought* je slyšet pouze zvuk odpovídající písmenu *t*. Naše oko zachycuje celé tyto skupiny a naše mysl zvuk a smysl těchto psaných slov, vše v tomtéž okamžiku; nezastavuje se, aby si všimla každého písmene; tělesné a myšlenkové procesy jsou vykonávány ve stejnou chvíli, rychlostí myslí, již nepřevyšuje nic, co si dokážeme představit. Tyto skupiny by proto také mohly být označeny za ideografické značky či znaky a jejich různé seskupené kombinace by mohly být nazývány *jazyk*. Ale každý pochopí, že by toto takto užitá slovo bylo pouze metaforické. (DU PONCEAU 1838: x).

V následujícím odstavci Du Ponceau formuluje svoji základní tezi, která by měla být obsahem každé úvodní přednášky o čínském písmu a měla by vévodit každé učebnici čínských znaků, nemluvě o encyklopediích a populárních knihách buď o písmech světa, nebo o Číně obecně. Bohužel, ani po sto sedmdesáti letech to není samozřejmostí:

V následující rozpravě se snažím dokázat, že čínské znaky reprezentují *slova* čínského jazyka a ideje jenom skrze ně. Písmena naší abecedy jednotlivě představují zvuky, k nimž se nepojí žádný význam, a jsou proto pouze prvky naší grafické soustavy; když se však zkombinují do skupin, představují slova našich jazyků, a ta slova představují či vyvolávají ideje v mysli čtenáře. Tvrdím, že čínské znaky, byť sestavené z různých prvků, nedělají nic jiného a že nezastupují ideje jinak než coby spojené se slovy, do nichž je jazyk odělán, a proto tedy že jsou spojeny se zvuky, sice vskutku nikoli tím samým způsobem jako písmena naší abecedy, vezmeme-li je jednotlivě, nýbrž jako skupiny těchto písmen, když jsou spojena do podoby slov. (DU PONCEAU 1838: xi–xii)

Naprosto přesně se americký jazykovědec vyjádřil také o srovnáních čínských znaků s číslicemi, které je dodnes velice populární a patří k základně městských mýtů o čínském písmu. Mluví také o nešťastném pojmu *ideografický*, který je poprvé doložen pravděpodobně roku 1822 v souvislosti s rozluštěním egyptských hieroglyfů Jeanem Françoisem Champollionem – víme ostatně, že čínské znaky byly s hieroglyfy tradičně spojovány. Pozoruhodné a bezpochyby paradoxní je především to, že egyptské písmo, a potažmo písmo čínské, bylo označeno za ideografické, ačkoli jeho povaha byla po rozluštění dobře pochopena a starší ideografické a ezoterické názory na ně byly přehodnoceny. K Du Ponceauově vysvětlení není ani dnes třeba nic dodávat:

Čínské znaky jsou často přirovnávány k našim číslicím a k různým značkám užívaným v algebře, lékárnictví atd., a proto jsou nazývány *ideografickými* čili reprezentujícími *ideje*. Toto srovnání je oprávněné jen v některých ohledech; vzhledem k tomu, že ideje jsou spojeny se slovy jazyka a ony znaky zastupují slova, může se o nich říci, že zároveň zastupují ideje se slovy spojené. Nicméně dále již srovnání neplatí. Číslice vyjadřují ideje, jež jsou v každodenním jazyce vyjadřovány slovy, která mají též význam, a ačkoli jejich zvuky mohou být různé, idea zůstává stejná; jiné značky jsou zkratky užívané v jednotlivých vědách a rozumí jim jen ti, kteří jsou jim vyučeni. Není pochyb o tom, že kdyby byly všechny jazyky tvořeny podle stejné předlohy a kdyby každé slovo v každém z nich přesně vyjadřovalo tu samou ideu a kdyby všechny byly tvořeny přesně stejně jako čínština, pak by čínské znaky mohly být užity stejným způsobem jako naše číslice; ale vzhledem k tomu, že to není tento případ, ony znaky jsou nutně užity pro jeden konkrétní jazyk, a proto – neboť jejich cílem není zastupovat ideje nezávisle, nýbrž až druhotně skrze slova onoho konkrétního jazyka – nemají právo na to být nazývány *ideografické*, jak se nepředloženě děje. (DU PONCEAU 1838: xxii)

V úplnosti si uvedme Du Ponceauovy teze, které se až na výjimky snažil úspěšně dokázat ve svém pojednání a které se týkají mimo jiné i dalších tradičních a dodnes s oblibou opakovaných omylů, jako je například role čínských znaků v mezijazykovém styku na Dálném východě a z ní plynoucí jejich domnělá univerzálnost:

1. že čínská písemná soustava není, jak se předpokládá, *ideografická*; že její znaky nezastupují *ideje*, nýbrž *slova*, a proto jsem ji nazval *lexigrafickou*;
2. že ideografické písmo je výtvořem fantazie a nemůže existovat leč k velmi omezeným účelům, které je neopravňují k tomu, aby bylo nazýváno písmem;
3. že mezi lidmi nadanými darem řeči musí být veškeré písmo přímou reprezentací mluveného jazyka a nemůže myslí představovat ideje od něho abstrahované;
4. že veškeré písmo, pokud vím, zastupuje jazyk v některém z jeho prvků, což jsou slova, slabiky a jednoduché zvuky. V prvním případě je lexigrafickým, v druhém slabičným, v třetím pak abecedním či základním;
5. že lexigrafická soustava čínštiny nemůže být užita pro víceslabičný jazyk, který se vyznačuje ohýbáním a gramatickými tvary; a že není žádný příklad toho, že by tak bylo užíváno, leč částečně a příležitostně, nebo jako zvláštní, zkratkovitý a hádankovitý

- způsob komunikace omezené ve svých funkcích; nicméně nikoli jako obecný systém zápisu zamýšlený k nejšířšímu použití;
6. že může být užito pro jednoslabičný jazyk tvořený podle způsobu čínštiny; v tom případě však bude podléhat úpravám a změnám, jež dají vznik hmatatelným rozdílům v hodnotě a významech znaků mezi různými jazyky, byť by byly jakkoli podobné svou původní stavbou, a proto
 7. že národy, jejichž jazyky – jako například japonština a, jak se říká, rjukjuština – jsou víceslabičné a mají ohýbání a gramatické tvary, ačkoli třeba využívají čínských znaků ve svých abecedách, snad nemohou rozumět čínským knihám a rukopisům, pokud se nenaučily čínskému jazyku; a že pokud tyto národy, jejichž jazyky jsou jednoslabičné a které používají čínské znaky *lexigraficky*, mohou rozumět čínským spisům, aniž by znaly onen jazyk, může se to dít toliko v omezeném rozsahu, jehož určení je jedním z cílů tohoto pojednání. (DU PONCEAU 1838: xxxi–xxxii)

Tyto teze, pod něž bychom se mohli i dnes podepsat, mějme na paměti během celé pomyslné poutě touto knihou. Na závěr našeho setkání s Peterem S. Du Ponceauem se však začtíme do jeho povzdechu, který ve své jinak věcně odměřené práci uvedl v poznámce pod čarou, když se zabýval Leibnizovou *characteristica universalis*, na niž jsme už narazili výše. Ředitel Americké filozofické společnosti ani netušil, jak pravdivá se ukážou jeho slova a jak tuhý kořínek budou mít staré, v evropském intelektuálním prostředí hluboce zakořeněné představy o čínských znacích, které mají na svědomí sice ne výhradně, ale v drtivé většině jezuitští misionáři sloužící přinejmenším do konce 18. století jako hlavní zdroj poznatků o čínské civilizaci. Chceme ovšem důrazně podotknout, že tímto a podobnými tvrzeními nechceme nijak snižovat dějinnou úlohu jezuitů v této mezikulturní výměně. Jednalo se zpravidla o vzdělané, odvážné a obětavé muže, bez jejichž kulturní činnosti bychom byli zásadním způsobem ochuzeni, a nakonec kdo ví, jakým způsobem a v jakém časovém rozvrhu by bez nich probíhalo evropské poznávání Číny.

Nuže, toto praví s hlubokým povzdechem v poznámce pod čarou Du Ponceau, když hodnotí své předchůdce na poli bádání o čínských znacích:

Tak se nejdivočejší názory přenášejí z věku do věku a bude se tak nejspíše dít do skončení světa. Velký Leibniz vážně prosazoval univerzální filozofický jazyk, založený na principech matematické vědy, jímž by bylo možno předvést všechny pravdy a odhalit všechny chyby. Skoro všechny omyly lidstva je možno vystopovat ke slavným filozofům; taková je slabost naší povahy a ukazuje se na tom, jak málo je vhodné mít respekt před autoritami, když jde o záležitosti, jež záleží na rozumu a prosté úvaze. (DU PONCEAU 1838: 13d)

Ve stejné době se v obdobném smyslu ohledně povahy čínského písma vyjadřoval také francouzský sinolog Joseph-Marie Callery (1810–1862), aby chom tohoto muže nespravedlivě neopomněli. Obšírně se zabýval fonetickými složkami znaků a sestavil jejich seznam o 1 040 položkách, zveřejněný v průkopnickém díle *Fonetická soustava čínského písma* (*Systema phoneticum scripturae sinicae*, 1841). Bohužel, jak už bylo naznačeno, další výzkum a publikace se zdaleka nevyvíjely

způsobem, jaký bychom očekávali, tj. postupným vymaňováním se ze vzorců myšlení předešlých století, postaveným na práci takových badatelů, jako byl Du Ponceau nebo Callery. V sinologickém prostředí obíhaly omyly o čínském způsobu psaní ještě hluboko do 20. století a byly často nabízeny veřejnosti v podobě popularizačních příruček. Schémata a klišé včetně mýtů o znacích se tuze úporně brání dekonstrukci a ideografie a lidové etymologie znaků jsou příliš silná lákadla, než aby mohla být jednoduše opuštěna.³ Není zde místo na sledování dalších osudů teorie čínského písma. V tuto chvíli nám postačí, že víme, kde se některé tradiční představy o znacích vzaly a jaký alternativní pohled, v hrubých obrysech dodnes platný, nabídli někteří skeptičtí jazykovědci 19. století. Poznamenejme ještě na závěr, že nejznámějším vyvracečem omylů v nedávné době byl profesor John DeFrancis (1911–2009), který působil na Havajské univerzitě a jehož kniha *Čínský jazyk – fakta a fantazie* (*The Chinese Language: Fact and Fantasy*, University of Hawaii 1984) se již stala klasikou.

³ V našem prostředí je nyní dostupná jedna z nevlivnějších položek této fantastické literatury o znacích, kniha *Čínský písemný znak jako básnické médium* od Ezry Pounda a Ernesta Fenollosy (překl. O. Král, Agite/Fra 2005).

II. O znacích obecně

Než se dostaneme k podrobnějšímu pohledu na čínské znaky a budeme zkoumat jejich funkci i vnitřní stavbu, zodpovíme si některé nejčastější otázky, jež bývají ohledně této písemné soustavy kladeny. Pouze problematiku rozšíření čínského písma do dalších oblastí Dálného východu a jeho využití k zápisu jiných jazyků než čínštiny zde budeme muset bohužel nechat stranou. Představuje sice zajímavý a bohatý tematický okruh, je však poměrně spleťtá a přesahuje rámec této knihy obsahem i rozsahem.

II.1 Nejstarší doklady

Pokud jde o stáří čínského písma, už jsme se o něm zmínili v samotném úvodu knihy. Vzhledem k tomu, že se jeho prehistorií a ranými dějinami budeme zabývat ve zvláštní části knihy, budeme v tomto bodě struční. Do II. dílu knihy odkazujeme čtenáře, zvláště pokud jde o diskuzi ohledně zde předkládaného data nejstarších dokladů čínských znaků. Tím je 13. století př. n. l., tj. pozdní období dynastie Šang 商 (asi 1600–1045 př. n. l.), a jedná se o věšební nápisy na želvích krunýřích a zvířecích kostech. Vzhledem k nejnovějším nálezům se poněkud rozmlžená hranice datování nejstaršího nápisu v čínštině nejspíše přesune z konce zmíněného století přibližně do jeho poloviny, což však na věci příliš nemění. Touto datací nejstaršího dokladu sice čínské znaky nesnesou srovnání se starobylostí sumerského klínopisu a egyptských hieroglyfů, jejichž vznik se umísťuje před rok 3000 př. n. l., nicméně v běžném pojetí představují písmo s nejdelší nepřerušenu tradicí užívání na světě.⁴

⁴ Pojem nepřerušené tradice užívání není tak jednoznačný, jak by se mohlo zdát. Není od věci ptát se, jaká je hranice mezi nepřetržitým vývojem jednoho písma a sousledností písem, jež na sebe geneticky navazují. Čistě na základě tvarosloví by je bylo možno jasně rozlišit jen stěží – čínské znaky například prošly stejně dramatickými proměnami svého zevnějšku jako větve písem, jejímž koncovým členem je latinka. Podobně je tomu s funkčními posuny jednotlivých grafémů – mění se jak jazyk, tak písmo a stejně tak se stále mění i poměr mezi jednotkami písma a jednotkami jazyka, jež jsou jimi zapisovány. Dokonce ani hledisko jazykové, tj. zda se daným písmem zapisuje stále též jazyk (a jež se zdá, že by mohlo fungovat u čínských znaků), neplatí obecněji – pak by se např. latinka rozpadla do tolika jednotlivých písem, kolik je jí zapisováno jazyků. I to je však přijatelný pohled na věc. Důležité je tedy mít na paměti relativnost těchto pojmů a všechny případy poměřovat stejně.

II.2 Počet znaků

S počtem čínských znaků je to poněkud složitější. Předně si musíme ujasnit, na co se vlastně ptáme. Chceme vědět, kolik existuje znaků vůbec, kolik se jich nastřádalo během dějin či kolik jich už dávno mrtvých leží v největších slovnících? Nebo chceme spíše vědět, kolik znaků potřebujeme na to, abychom si přečetli noviny či abychom byli uznáni za gramotné? Podívejme se postupně na několik zajímavých čísel.

Začneme od slovníku *Kāngxī zìdiǎn* 康熙字典 (1715), kterým vyvrcholila tradiční čínská lexikografie. Obsahuje přes 47 000 znaků. Nejužívanější moderní čínské příručky spadající do kategorie velkých slovníků, *Cíhǎi* (Moře slov) 辭海 (1973, 1989) a *Cíyuán* (Pramen slov) 辭源 (1983), mají oba přibližně 14 000 znakových vstupů. Největším čínským znakovým slovníkem (ačkoli ne slovníkem s největším počtem obsažených znaků!) je v současnosti *Hànyǔ dà zìdiǎn* (Velký znakový slovník čínštiny) 漢語大字典 (1986–1990) – v něm najdeme 55 000 znaků. Tyto údaje zajisté vypadají na první pohled monstrózně a případného zájemce o studium čínštiny vyděsí. Už na druhý pohled však zjistíme, že ve skutečnosti to s počtem znaků není tak dramatické. Významnou část objemu těchto slovníků totiž zabírají tzv. různopsaní. Například v *Kāngxī zìdiǎn* tvoří tyto varianty, principiálně trochu podobné našim variantám pravopisným, kolem 40 %.⁵ Další část, byť ne tak rozsáhlou, představují znaky „nářeční“, přesněji znaky, jimiž se zapisují nářeční slova a jež tak nepatří do standardní zásoby čínských znaků. Jsou tu také místní jména včetně historických, i nezvyklé znaky vystupující ve jménech osob ap. Nejménějším činitelem však je diachronní povaha takovýchto slovníků. V každé době se běžně užívá pouze určitý soubor znaků, zmíněné souhrnné slovníky však mají za cíl shromáždit a vysvětlit co možná nejobsáhlejší materiál pokrývající rozpětí bezmála tří tisíc let. Zatímco ve skutečném písemném provozu probíhají dynamické procesy, kdy část znaků vzniká, část vychází z užití, část je již dávno nepoužívaná a přežívá pouze jako součást kulturního a částečně stále aktualizovaného dědictví, slovníky zachycují grafematické bohatství staticky. Z toho vyplývá, že žádný Číňan za svůj život neznal 50 000 znaků a dnešní průměrně vzdělaný Číňan převážnou většinu obsahu největších slovníků nikdy neviděl a nebude ji ani potřebovat.

Přesněji spočítat, kolik je v současné době v oběhu znaků, není ovšem jednoduché. Čínští teoretici se pokusili sestavit tabulku moderních znaků, přitom se však museli vyrovnat s otázkou, které znaky počítat mezi moderní. Z principu vyloučili

⁵ Čínská různopsaní jsou však mnohem rozmanitější a odlišují se od sebe navzájem zásadnějším způsobem. Nejedná se většinou jen o drobnou variaci v jednom z prvků grafému, nýbrž o znaky celkově značně odlišné, při jejichž stavbě bylo využito jiných, byť spřízněných prvků fonetických či sémantických, případně obojích, nebo dokonce zkonstruovaných na zcela jiném principu.

znaky, které se používaly k zápisu starších fází jazyka, a znaky zapisující nářeční slova. V jednotlivých případech se museli řídit i dalšími hledisky, hlavně četností výskytu, protože i v dnešních textech různých žánrů se objevují prvky literární čínštiny, nemluvě o dílech zaměřených historicky, a pronikají do nich i stopy nářečí. Mnoho obrátů staré čínštiny se také stalo součástí standardního jazyka, podobně jako některá nářeční slova. Ve všech těchto případech se můžeme setkat se zvláštními znaky. Je zřejmé, že hranice je značně neurčitá, a čínští badatelé proto zvolili poměrně tolerantní přístup. Další problematickou skupinou s nejasnou hranicí jsou vlastní jména – jména osobní, zeměpisná či jména podniků a výrobků. Teoreticky znaky ve vlastních jménech označujících jsou víceméně současná do souboru moderních znaků patří, nicméně někdy mezi nimi nalézáme i znaky vyskytující se velice zřídka, až exoticky. Ty se zpravidla do souboru nepočítají. Zvážíme-li všechny tyto okolnosti a ověříme-li si vlastní odhady za pomoci některých částečných frekvenčních znakových slovníků, dojdeme přibližně k číslu 10 000. To se také shoduje s počtem znaků obsažených ve slovníku *Xīnhuá zìdiǎn* 新華字典, který v Číně slouží jako základní příručka pro školy a veřejnost. Množina moderních čínských znaků je tvořena ze tří čtvrtin tradičními znaky zděděnými z minulosti, přibližně 20 % představují znaky zjednodušené při reformách ve 20. století a zbylých 5 % připadá na znaky nově vytvořené (v drtivé většině se jedná o chemické názvosloví) a znaky dávno neužívané a nově probuzené k životu, ovšem ve zcela jiné funkci.

Zajímavější je však frekvenční a funkční rozvrstvení tohoto desetitisícového souboru. Vydělíme-li z něho tzv. řídké znaky (*hǎnyòngzì* 罕用字), získáme množinu označovanou jako běžné znaky (*tōngyòngzì* 通用字), která čítá přibližně 7 000 znaků, ale spíše o něco méně. Nejčastěji užívaným znakům, které přirozeně patří zároveň mezi znaky běžné, se říká znaky časté (*chángyòngzì* 常用字) a jejich počet se pohybuje v rozmezí zhruba 2 500–3 500. Vyčlenění těchto skupin proběhlo samozřejmě v první řadě podle četnosti výskytu, nicméně dalšími hledisky byly i šíře použití (která se nemusí shodovat s četností), konstrukční potenciál (jak často znak vystupuje v kombinacích znaků a v kolika jiných znacích slouží jako složka) nebo praktická využitelnost v každodenním životě (některé znaky všudypřítomné na ulici nemusí vystupovat příliš často v literárních textech). Za povšimnutí stojí statistika, podle níž může čtenář v rozsáhlejších dílech moderních čínských autorů narazit na 2 000–3 000 či jen o málo více znaků. Začínáme tedy tušit, že údaje o desetitisících znaků nemají se současnou písemnou a čtenářskou praxí příliš co do činění.

Arci ilustrativní jsou informace, které nám poskytují frekvenční slovníky znaků. Vezmeme-li různé skupiny znaků, vymezené na jedné straně nejčastějším znakem (*de* 的) a určitou pozicí níže na žebříčku na straně druhé, a budeme-li zkoumat, jak velkou část textu pokrývají, zjistíme, že 6 600 nejčastějších znaků pokrývá 99,999 % textu, 3 800 znaků pokrývá 99,9 % textu, 2 400 znaků pokrývá zhruba 90–95 %. Do očí bijící je nepoměr počtu znaků a míra pokrytí. Vyplyvá z něho

v souladu s výše uvedenými údaji, že zcela zásadní je ovládnout nejčastějších 2 000–3 000 znaků. To nám umožní identifikovat drtivou většinu znaků v současných textech. Už při znalosti asi 5 000 znaků jsme schopni přečíst téměř všechny znaky v běžných publikacích a další tisíce znaků, které se případně naučíme nad tuto úroveň, představují pouhé zlomky procent. Přidejme ještě pro úplnost, že hranice základní gramotnosti byla podle materiálů čínských úřadů stanovena na 1 500 znaků pro rolníky a 2 000 pro zaměstnance v obchodu a obyvatelstvo městysů. Zajímavá může být také informace, že čínské děti se na základní škole v každém ročníku musí naučit přibližně 550–650 znaků (SŮ 2001: 48–54).

II.3 Znaky zjednodušené a složité, směr psaní, interpunkce

V dnešní době existují dvě standardní sady čínského písma.⁶ V ČLR a v Singapuru se používají tzv. znaky zjednodušené, někdy nazývané také zkrácené (*jiǎntǐzì* 簡體字, angl. *simplified characters*). Na Tchaj-wanu a v dalších oblastech nespádajících pod správu ČLR jsou užívány tzv. znaky složité či tradiční (*fántǐzì* 繁體字, angl. *traditional characters*), v Hongkongu a v Macau, k ČLR nedávno opět připojených, zatím převládají také, i když zjednodušené znaky pronikají nyní i tam a bývají používány, často smíšeně se znaky tradičními, při neformálním psaní pro svoji úspornost. Zjednodušené znaky vznikly reformami ve 20. století (1936, 1956, 1964), podrobněji je o nich pojednáno v II. díle o dějinách čínského písma, a zde se jimi proto nebudeme více zabývat. Podle srovnání, které provedl Fèi Jīnchāng 費錦昌 (1993), se v oblasti 5 000 nejčastějších znaků obě sady plně shodují v 41 %, ve 24 % případů se jedná spíše o drobné grafické odchylky neovlivňující celkovou podobu znaku, které nebrání v jejich obousměrné identifikaci. U 35 % se pak jedná o výraznější rozdíly dané buď zkrácením znaků, nebo kodifikací jiné tradiční varianty. Tato situace samozřejmě značně komplikuje písemnou komunikaci na nejrůznějších úrovních a ostatně i v naší knize jsme se s ní museli vyrovnávat.

Kromě ojedinělých hlasů, které volají například po aspoň pasivním ovládnutí tradičních znaků, vláda ČLR i čínské akademické prostředí důsledně prosazují používání zjednodušené sady. V tištěných publikacích veřejné povahy najdeme jen zjednodušené znaky. Výjimku tvoří specializované knihy, většinou vydání starých textů nebo odborná díla se zaměřením na dějiny jazyka a písma. V neoficiální sféře však panuje diametrálně odlišná situace. Máme na mysli především nápisy, s nimiž se můžeme setkat na čínských ulicích, na štítech restaurací, obchodů i některých institucí, na jídelních lístcích nebo v letáčcích. Můžeme zde spatřit rozmanité nekodifikované způsoby zjednodušování znaků, znaky jednoduše chybné,

⁶ Neuvažujeme zde nyní například o japonských znacích, neboť ty bez ohledu na svůj původ již nejsou písmem čínským, nýbrž japonským, a mají proto také své zvláštnosti a svébytný vývoj.

pocházející od méně vzdělaných pisatelů, a nakonec – a to především – míšení zjednodušených a tradičních znaků, popřípadě důsledné užití tradiční sady. Hlavní příčinou je určitá vyšší prestiž tradičních znaků, které s sebou pro Číňany nesou příděch starobylosti, vznešenosti a aristokratičnosti. Řečeno bez obalu, jedná se i o jistý druh snobismu, podobně jako když český podnikatel pojmenuje svůj obchod na malém městě banálním anglickým výrazem. S tradičními znaky se setkáváme v čínských městech zcela běžně, ale pro přesnější představu můžeme uvést, že profesor Zhòng Zhémíng 仲哲明 roku 1990 při namátkové sondě v Pekingu zjistil, že použití tradičních znaků na budovách a branách vysokých škol je 52% a na štítech restaurací 84%. A například nejen čínští obchodníci, ale i funkcionáři si velice často nechávají tisknout vizitky ve složitých znacích. Zdá se tedy, že širší veřejnost ne úplně sdílí názor oficiálních míst a intelektuálů angažovaných v kodifikaci písma, resp. přistupuje ke znakům živelně. V podmínkách každodenního života tak panuje chaotická situace, na niž je potřeba být připraven.

Pokud jde o směr psaní, a tedy samozřejmě i čtení, rozlišujeme způsob tradiční a moderní. Na počátku 1. tisíciletí př. n. l. se ustálilo psaní ve sloupcích seshora dolů, přičemž jednotlivé sloupce se řadily zprava doleva. Tento způsob pak přežil až do 20. století a je stále používán v konzervativněji laděných publikacích, typicky ve vydáních starých textů (nota bene ve složitých znacích) a často také například na vývěsních štítech. Zvláštním případem jsou historizující nápisy, jsou-li jednořádkové. Ty se pak čtou zprava doleva, protože se vlastně skládají z jednoznakových sloupců. Je-li kniha vysázena starým stylem, otevíráme ji z opačné strany než v Evropě a také jí listujeme z našeho pohledu „zezadu“, stejně jako u arabských knih. Moderní směr psaní zleva doprava v řádcích byl převzat ze Západu a dnes naprosto převládá, i když na Tchaj-wanu ne tak výrazně jako v ČLR.

Ve staré Číně se v běžném provozu nepoužívala interpunkce. Znaky byly psány souvisle bez výraznějších mezer a bez interpunkčních znamének. V klasické paleografii se takový způsob označuje jako *scriptio continua*. Hranice větších celků – slov, frází i vět – bylo nutno odvodit z obsahu textu. To mohlo někdy působit významové nejednoznačnosti. Dnes se při výkladu starých textů nezdá vedou spory o to, kam umístit tečku či čárku, protože rozdílná řešení vedou ke zcela odlišným výkladům, a interpunkce čili doplnění rozhraničujících znamének patří k úhelným kamenům editace starých spisů. Je zřejmé, že není jedno, zda příslušné slovo patří na konec jedné věty či na začátek věty druhé. Je to stejné jako v oblíbené české hříčce „Popravit, ne propustit!“ a „Popravit ne, propustit!“. Spíše jen výjimečně se ve starověku objevují určité členicí prvky. Někdy od přelomu letopočtu bylo možno k oddělení vět a frází použít kolečka, avšak drtivá většina textů zůstává bez této byť elementární interpunkce. Ta se poněkud více rozšiřuje od počátku prvního tisíciletí a v populárních románech 13. století se stává poměrně běžnou, později ke kolečkům a čárkám přibývají i symboly, které uvádějí vlastní jména. Jejich používání však stále není soustavné a teprve na začátku 20. století se v čínském prostředí ujímá západní způsob interpunkce, i když se – obecně řečeno

– v čínském textu čárkami zpravidla mnohem více šetří. Jinak je dnes většina znamének zhruba stejná jako v češtině.

Je nutno upozornit na čtyři odchylky. Zaprvé tečka nevypadá jako tečka, částečně proto, že by snadno mohla být omylem brána za bodový tah přiléhajícího znaku, a částečně proto, že navazuje na domácí tradici. Místo tečky píšeme v čínštině kroužek 。 na úrovni linky. Zadruhé se dnes používají dvě různé čárky. Běžná čárka , od sebe odděluje věty, případně kratší rytmické úseky s jistou mírou samostatnosti. Obrácená čárka 、 se používá k oddělení souřadně spojených větných členů, tedy typicky ve výčtech. Zatřetí uvozovky a dvojité uvozovky nevypadají vždy jako evropské (těch se též užívá), nýbrž takto: 「 」 , případně 『 』 . Tlustší se používají zpravidla jako varianta uvnitř tenkých, podobně jako se v evropských jazycích používají jednoduché uvozovky uvnitř dvojitých. A začtvrté jména publikací se v čínštině uzavírají do jednoduchých či dvojitých špičatých závorek, tedy 〈 〉 a 《 》 .

III. Funkce a stavba znaků

III.1 Vztah znaků a čínského písma

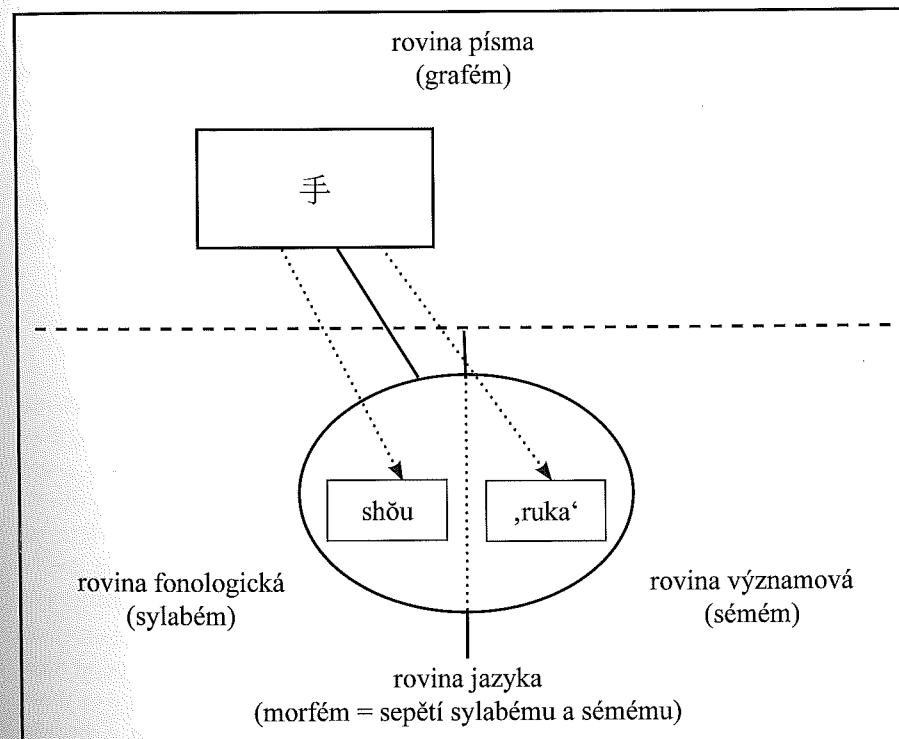
Místo úvodu k této kapitole odkážeme na výše citované teze Petera S. Du Ponceaua. Ani po sto sedmdesáti letech na nich není třeba mnoho věcí měnit a my bychom zde pouze přepisovali jeho slova. Přesto si zde zopakujeme a rozvedeme některé myšlenky užitečné k pochopení anatomie čínského písma.

Písmo je z definice vždy systematickým, v zásadě jednoznačným záznamem jazyka, a to jazyka lidského a zpravidla přirozeného, i když samozřejmě i jazyky umělé mají svůj zápis, kdy jednotlivé značky či jejich kombinace mají úzký vztah k jednotlivým jazykovým jednotkám. Vyznačuje se tedy pevnými konvencemi, jak převést skupinu symbolů na jednotky příslušného jazyka, a liší se tak například od tzv. obrázkových „písem“, u nichž je sice celkový význam sdělení rámcově zřejmý, nicméně je možno jej slovně vyložit mnoha volnými parafrázemi. Pokud zmíněné podmínky daná grafická soustava nesplňuje, nelze ji zvat skutečným písmem. Z tohoto důvodu je ideografické písmo, které by zapisovalo přímo myšlenky bez prostřednictví jazyka, protimluvem, a jak poznamenává Du Ponceau, je výplodem intelektuální fantazie. Písmo nikdy nezapisuje přímo ideje. Pokusy filozofů o sestrojení „myšlenkové abecedy“ skončily vcelku pochopitelně vždy nezdarem a všechny tyto „ideografické“ zápisy dramaticky zaostávaly ve vyjadřovacích schopnostech za víceméně přirozenými psanými jazyky, nemluvě o tom, že v nich byly jazykové návyky jejich původců bezděky zabudovány. V tomto ohledu se tedy čínské znaky nikterak neliší od jakéhokoli jiného písma: slouží a vždy sloužily k zápisu některé z variant čínštiny. Jakým způsobem se v něm čínský jazyk odráží, a tudíž jakým způsobem lze informace ve znacích ukryté využít, je samozřejmě jiná věc, o ní si však podrobněji povíme níže.

Musíme si ovšem uvědomit, že písemný zápis neodráží mluvenou řeč věrně jako zrcadlo. Mezi psaným jazykem a mluvenou řečí existují v různých případech různé složité vztahy a některé psané jazyky již svůj styk s živou řečí ztratily. Nikdy se však nevymykají z širšího okruhu přirozeného jazyka. Mohou být a také zpravidla jsou uměle pěstovány, vybrušovány a někdy udržovány při životě i poté, co se staly mrtvými, ale vždy jsou založeny na určité řeči, či výjimečně na několika řečech, řídí se pravidly jí nebo jim vlastními a sledují obecná pravidla mezilidské slovní komunikace vůbec, ačkoli jim odlišnost média dodává některá specifika. Psané jazyky také mohou v gramotných literárních společnostech, v nichž je většina členů

zapojena do písemné komunikace, zpětně ovlivňovat mluvený jazyk, většinou se tak však děje jen ve značně omezené míře. Oproti tomu vliv mluveného jazyka na jazyk psaný je – u živých jazyků – zásadní povahy. Tvoří totiž jeho předobraz a je též podhoubím, v němž koření jazykové kompetence uživatelů obou kódů. I když tedy poprávu odmítneme zjednodušující představu psaného jazyka coby přímého odrazu mluvené řeči, primát mluveného je, kromě zvláštní situace mrtvých a umělých jazyků, stěží zpochybnitelný a odráží se v písmu mnohočetně. Stejně tak čínské znaky vznikaly a byly používány prvotně jako prostředek k zápisu jednotek mluvené čínštiny různých období.

V převážné většině případů zapisujeme jedním čínským znakem (grafémem) morfém, tedy nejmenší významovou jednotku (sémém), která je vázána na určitý zvuk. V čínštině coby jazyce slabičném tvoří základní fonologickou jednotku slabika s pevně určenou stavbou (sylobém) a většina morfémů odpovídá na zvukové úrovni jedné slabice. Typicky tedy vypadá situace tak, že jeden znak čteme jako jednu slabiku, která je zároveň nositelem přinejmenším jednoho uceleného významu. Například znakem 手 se zapisuje morfém představovaný slabikou *shōu*, která nese význam ‚ruka‘:



Obr. 1. Charakteristický vztah mezi čínským znakem a jazykovou jednotkou.

Povšimněme si, že znak se vztahuje prvotně k morfému jako celku, nikoli tedy jen k výslovnosti nebo jen k jazykovému významu. Druhotně je samozřejmě možné využít zprostředkované vztahy 1) mezi znakem 手 a slabikou *shǒu*, 2) mezi znakem 手 a významem ‚ruka‘, které jsou na obrázku vyznačeny přerušovanou čarou, jako přímá spojení, ale tak se děje až při zvláštním zacházení se znaky, zpravidla mimo rámec běžného písemného styku (například jsou-li znaky adaptovány pro zápis jiného jazyka). Pokud bychom chtěli označit čínské písmo odbornou popis-kou, mohli bychom je, jak vidíme, označit za písmo morfemografické, tedy písmo, jehož základními jednotkami se zapisují morfémy, a když bychom chtěli také zdůraznit, že jeden znak až na naprosté výjimky odpovídá na úrovni zvuku jedné slabice, mohli bychom říci, že se jedná o písmo morfemosylabografické.

Někdy bývá čínské písmo pojmenovááno také jako logografické, tedy písmo, jehož jednotky zapisují v první řadě celá slova. Takové zařazení je však v současné době matoucí. Ve staré čínštině sice skutečně jeden znak odpovídal na jazykové úrovni většinou jednomu slovu, jehož případnou vnitřní stavbu nyní ponechme stranou. Dnes je ale většina čínských slov víceslabičná a k jejich zápisu je zapotřebí více – zpravidla dvou – znaků. Mnoho slov ztratilo svou původní samostatnost, staly se z nich tzv. vázané morfémy, které mohou nanejvýš vstupovat do spojení s jinými morfémy a tvořit různá složená slova. Například ve staré čínštině se znakem 知 zapisovalo samostatné slovo *zhī* ‚rozumět, vědět‘. Avšak dnes, chceme-li říci ‚vědět‘, musíme sáhnout po dvojslabičném a dvomorfémovém slově *zhīdao* 知道: *zhī* 知 ztratilo svou nezávislost, samostatně je už použít nemůžeme. Dnes je pouhým morfémem vázaným například ve dvojslabičných slovech *zhīshí* 知識 ‚vědomosti‘ nebo *tōngzhī* 通知 ‚oznámit‘. Díky vývoji jazyka (všimněme si, že nikoli písma) bychom dnes čínské znaky za čistě logografické písmo označit nemohli, nanejvýš bychom mohli říci, že se v něm mísí princip morfemografický a logografický.

III.1.1 Méně běžné poměry znaku, slabiky a významu

Na obr. 1 jsme si znázornili nejběžnější situaci, která platí pro drtivou většinu znaků. V čínském písmu se však můžeme setkat také s jinak rozloženými vztahy mezi rovinou grafickou a jazykovými rovinami zvuku a významu. Možnosti, které připadají v úvahu, jsou představeny v následujícím přehledu. Kromě kategorie B, která je poměrně běžná už od starověku, se však jedná spíše o výjimky zapříčiněné převážně netypičností morfému, který je zapisován, kategorie C, která je uměle vytvořená v nové době, je po reformách písma v ČLR prázdná. Z následujícího přehledu mimo jiné vyplývá, že slabičný princip je u čínských znaků významnější než princip sémantický. Jinými slovy, je důležitější, aby jedné slabice odpovídal jeden znak, a to bez ohledu na to, zda tato slabika představuje jeden či dva morfémy, nebo nepředstavuje morfém žádný. Tato zásada je porušena jen u zmíněné kategorie C a u kategorie D, která zahrnuje jediný případ, a tím je neslabičná

přípona *-r* (tzv. erizace), jejíž existence je dána zvláštním foneticko-fonologickým vývojem čínštiny.

A. 1 znak = 1 slabika = 2 morfémy

Jedná se o případy, kdy dvě původně samostatné slabiky, z nichž každá představovala zvláštní morfém, splynuly ve slabiku jedinou. Tento proces byl podmíněn různými fonetickými okolnostmi a proběhl ne vždy pravidelně. Týká se to gramatických slov, jež byla nejspíše vyslovována oslabeně, krátce a v rychlé návaznosti. V angličtině se těmto splynutím u některých autorů říká *fusion forms* či *allegro forms*.

současná čínština:

甬 *béng* ‚není potřeba‘: z *bùyòng* 不用
别 *bié* ‚ne‘ (zákaz): z *bùyào* 不要

stará čínština:

諸 *zhū*: splynutí zájmeny *zhī* 之 a předložky *yú* 於 či jejich variant
焉 *yān*: splynutí předložky *yú* 於 či jejich variant a zájmeny *zhī* 之
耳 *ěr*: koncová částice vzniklá ze spojení *éryi* 而已 ‚a to‘ vše

B. 1 znak = 1 slabika = 0 morfémů (morfém je víceslabičný)

Znaky v této kategorii zapisují víceslabičné morfémy, samy o sobě tedy nestačí k zaznamenání příslušného morfému, teprve ve spojení s dalšími znaky dávají kýžený výsledek. Skupina B1 představuje tradiční kategorie, skupina B2 zahrnuje novodobé výpůjčky.

B1

Ve skupině B1 se nacházejí tzv. *liánmiánzi* 聯綿字 ‚propojené znaky‘. Jedná se o znaky, které byly vytvořeny speciálně k zápisu dvojslabičných morfémů (tzv. *liánmiáncí* 聯綿詞), které přes převažující jednoslabičnost staré čínštiny tvořily už tenkrát nezanedbatelnou část slovní zásoby. B1-a a B1-b jsou morfémy-slova domácího původu, která se vyznačují zvukomalebným zabarvením – často se jedná o nápadné tělesné pohyby či duševní stavy (např. pro ‚přešlapování na místě, váhání‘ je hned několik takovýchto slov) a také například o menší zvířátka (podobně jako v indoevropských jazycích je mnoho jmen ptáků odvozeno od zvukomalby). B1-a se rýmují (tzv. *diéyùn* 疊韻), u B1-b mají pro změnu obě slabiky stejnou počáteční souhlásku, jinými slovy se aliterují (tzv. *shuāngshēng* 雙聲). B1-c jsou pravděpodobně též domácího původu, ale ani stejným rýmem, ani stejnou počáteční souhláskou se nevyznačují. B1-d jsou staré fonetické výpůjčky z cizích jazyků, v čínštině se to týká prakticky jen slov označujících předměty, které byly do Číny uvedeny ze zahraničí, jako například sklo nebo hroznové víno ze Střední Asie.

- B1-a 徘徊 *páihuái* ,váhat, přešlapovat na místě'
 B1-b 蜘蛛 *zhīzhū* ,pavouk'
 B1-c 蝴蝶 *húdié* ,motýl'
 B1-d 玻璃 *bōli* ,sklo'

Jednotlivé znaky tohoto druhu, jako například 蜘, mají zvláštní postavení. Bez druhé složky vlastně nic neznamenají a v mluveném jazyce je nutno vždy říci slovo celé, například *zhīzhū*, je-li řeč o pavoukovi nebo chceme-li vytvořit složený výraz, v němž bude pavouk figurovat. Nicméně vzhledem k tomu, že ve standardním písmu jsou tyto znaky jedinečné – vznikly pro zápis příslušného slova unikátní kombinací složky fonetické a významové –, poznáme, že jde o znak, jímž se zapisuje část příslušného dvojslabičného slova, i když stojí izolovaně. Vidíme-li tedy například 蜘, poznáme, že patří k ,pavoukovi', i když ,pavouk' znamená až celé spojení *zhīzhū*, zapisované jako 蜘蛛. V psaném jazyce proto mají tyto znaky jistý potenciál k osamostatnění: 蜘 v něm lze teoreticky používat jako svého druhu zkratku pro 蜘蛛.

B2-a

Skupinu B2 tvoří novodobé výpůjčky. Od starých výpůjek typu *bōli* 玻璃 ,sklo' (B1-d) se liší tím, že pro jejich zápis nebyly vytvořeny jedinečné znaky. Píší se pomocí již existujících znaků použitých jako fonetické výpůjčky. V případě čisté fonetické výpůjčky je využita jenom zvuková stránka příslušné jazykové jednotky, na význam, který s ní je původně spojený, se nebere žádný ohled. Čínské znaky v takovéto situaci fungují trochu podobně jako slabičná abeceda. K strohému, čisté fonetickému přepisu cizích slov, většinou vlastních jmen, se nevybírají znaky náhodně. Existuje repertoár oblíbených prepisových znaků – často takových, které se pro zápis moderního jazyka tolik nevyužívají a které jsou konotačně neutrální, aby cizí jméno bylo v textu snadněji určitelné, nepletlo se s okolními slovy a nevyvolávalo nepatřičné asociace. Není to však žádným železným pravidlem.

př.: 布拉格 *Bùlāgé* ,Praha'

Znakem 布 se za běžných okolností zapisuje morfém *bù* ,látka', znakem 拉 morfém *lā* ,táhnout' a znakem 格 morfém *gé* ,příhrádka'. Ve spojení *Bùlāgé* však původní významy morfémů nejsou relevantní, je využito pouze slabičných hodnot k přibližnému fonetickému přepisu cizího slova ,Praha'. Ostatně i kdybychom chtěli zohlednit původní významy, jen stěží bychom je složili do smysluplného celku.

B2-b

Velice často se však taková výpůjčka kříží s jazykovou hrou – u názvů zahraničních firem nebo výrobků to bývá z reklamních důvodů pravidlem. Jde o to, že

příslušný název se sice opět přibližně foneticky přepíše, ale přitom se vyberou znaky s určitými, zpravidla kladnými konotacemi a počítá se s tím, že původní významy nezůstanou úplně stranou, na rozdíl od uvedené ,Prahy'. Někdy mohou být znaky zvoleny tak důmyslně, že když se vezmou v potaz doslovné významy, lze z nich vytvořit nějaký zajímavý, typicky pochvalný výraz. Takový způsob přepisu tedy zároveň rámcově vystihuje výslovnost cizího slova a zároveň slouží jako (nezřídka bombastická) rádooby vysvětlivka.

př.:

捷克 *Jiékè* ,Česko' – *jié* ,svižný, vítězný', *kè* ,porazit, přemoci'
 可口可樂 *Kěkǒukělè* ,coca-cola' – *kěkǒu* ,lahodný', *kělè* ,radostný'

C. 1 znak = 2 slabiky = 2 morfémy

Jak již bylo řečeno, tato kategorie vznikla v nové době a dnes se znaky, jež k ní patřily, v ČLR nepoužívají. Takovými znaky se zapisují dva běžné, volné morfémy, každý o jedné slabice, které tvoří jedno složené slovo. Jedná se pouze o fyzikální jednotky.

První typ, námi označený jako C1, je vlastně ligaturou či slitkem dvou znaků do jednoho grafického pole. Kdysi v raném starověku na věšebných kostech a na bronzových nádobách byl tento způsob zacházení se znaky o něco běžnější (viz kap. IX). Nejznámějším příkladem z moderní doby je znak 瓦, který se čte *qiānwǎ*, což znamená ,tisíc wattů, kilowatt'. Jde jednoduše o spojení slov *qiān* 千 ,tisíc' a *wǎ* 瓦 ,watt', které se dnes píše standardně dvěma znaky jako 千瓦.

Typ, který pro přehlednost můžeme pojmenovat jako C2, se od průhledných ligatur trochu liší. Podívejme se na znak 哩, jenž je jedním z hrstky zástupců této kategorie. Ten se čte *hǎilǐ* a znamená ,mořská míle'. Jedná se opět o spojení slov *hǎi* 海 ,moře' a *lǐ* 里 ,míle', jež se dnes píše jako dva znaky 海里. Nově vytvořený znak však neobsahuje plně obě složky jako v případě ,kilowattu'. Vznikl spojením významové složky 氵 ,voda' a znaku 里, který v něm stojí zároveň sám za sebe a zároveň může být považován za fonetický element. Jde tedy o zvláštní hybridní druh znaku.

D. 1 znak = žádná slabika = 1 morfém

Poslední kategorie vztahů mezi jednotlivými rovinami čínského písma a jazyka, v níž znak zastupuje sice jeden morfém, který však na úrovni výslovnosti netvoří samostatnou slabiku, má jediného zástupce. Je jím znak 兒 (ve zjednodušených znacích 儿), který má vedle slabičné výslovnosti *ér* s významem ,syn, dítě' také výslovnost *-r* a pak je příponou s několika funkcemi, nejčastěji zdrobňující a substantivizační (vytváří podstatná jména). Celá slabika, k níž je tento příponný morfém připojen, pak získává zvláštní výslovnost – takzvaně se erizuje. Znamená to, že během jejího vyslovování se jazyk stáčí špičkou vzhůru k patru, takže

se slabika zabarví po americkém „r“, přičemž dochází k některým průvodním fonetickým jevům; tato výslovnost je ostatně charakteristickým nářečním rysem pekingské čínštiny. Spojení dvou znaků 畫兒 se tedy čte jako jedna erizovaná slabika *huàr* a značí ‚obrázek‘ (*huà* 畫 ‚kreslit, malovat‘ + *-r* → podstatné jméno). Nutno však podotknout, že tato přípona se v běžném psaní často vypouští a případná erizovaná výslovnost se doplní při čtení z kontextu, přičemž roli hrají i vlivy dialektu.

III.1.2 Homonymie, homografie a homofonie

I v daleko nejběžnějším případě, kdy na základní úrovni odpovídá jeden znak jednomu jednoslabičnému morfému, může dojít k dalším komplikacím. Čínské písmo totiž vykazuje jistou míru homonymie a homografie. První pojem má své domovské místo v lexikologii, kde je používán nepříliš jednotně. My si jej však vypůjčíme k označení vlastnosti čínských znaků, i když v podobných intencích. V našem pojetí označujeme znak za homonymní, pokud se jím zapisuje více morfémů, ať už příbuzných, nebo nesouvisejících, které se vyslovují totožně. Jinými slovy, u homonym se shoduje jak písemná podoba, tak výslovnost.⁷ Homografie pak v našem pojetí znamená, že se jeden znak vztahuje k více morfémům, opět jak příbuzným, tak nesouvisejícím, jejichž výslovnost je odlišná.⁸ Jinými slovy, u homografie se shoduje jen písemná podoba. U složitějších případů se obě vlastnosti mísí, tj. jeden znak označuje jak různé morfémy stejné výslovnosti, tak různé výslovnosti. V praxi to znamená, že některé znaky – a není jich málo – mají více čtení či aspoň více samostatných významů. Je to výsledkem a) odvozování či b) vypůjčování znaků (viz níže). To je přirozeně nepříjemné pro čtenáře textů, protože ten musí tuto nejednoznačnost řešit na základě svých zkušeností a spoléhat se v první řadě na kontext. Před reformami na konci starověku byla homonymie a homografie v čínském písmu ještě daleko vyšší než dnes. Znaků s více než jedním čtením je v současnosti zhruba 10–20 %. Většinou se jedná o čtení dvě, ale řidčeji se můžeme setkat i s více výslovnostmi – třemi nebo čtyřmi. Více než čtyři výslovnosti u jednoho znaku jsou výjimkou. Uveďme si pro ilustraci krajní případy, kdy je rozsah homonymie a homografie značný.

⁷ Znak má čtení jen v přeneseném slova smyslu, i když se takovéto formulace naprosto běžně používají. V praktickém ohledu je samozřejmě zcela v pořádku mluvit o čtení či výslovnosti znaku, ve skutečnosti však jde o výslovnost morfémů, které jsou příslušným znakem zapisovány. Vztah mezi zvukem a znakem je tedy ve své podstatě zprostředkovaný. Totéž platí o „významu“ znaku.

⁸ V obecnějším a původnějším pojetí však homografie zahrnuje jednoduše všechny případy, kdy jsou různé morfémy zapisovány jediným grafémem nehlédě na to, zda se vyslovují stejně nebo různě; pak by samozřejmě byla naše znaková homonymie jen zvláštním druhem

Příklad znakové homonymie:

- 會 *huì* – ‚setkat se‘
 – ‚schůze‘
 – ‚shromáždit‘
 – ‚město (administrativní středisko)‘
 – ‚pochopit‘
 – ‚příležitost‘
 – ‚zaplatit‘
 – ‚umět‘
 – ukazatel budoucnosti

Příklad homografie:

- 和 – *hé* ‚soulad‘
 – *hè* ‚harmonizovat‘, ‚harmonizace‘ (žánr klasické poezie)
 – *hú* ‚vyhrát (v madžongu)‘
 – *huó* ‚rozdělat (těsto)‘
 – *huò* ‚míchat‘
 – *huo*: ve slově *nuǎnhuo* 暖和 ‚teplý, vlažný‘

Rozšířeným a i v jiných oblastech srozumitelným pojmem homofonie označujeme charakteristickou vlastnost čínských znaků, totiž že mnoho z nich se čte totožně (z podstaty věci však opět nejsou homofonní znaky, nýbrž morfémy, které jsou jimi zapisovány). Není divu – slabik současné čínštiny je něco málo přes 1 200 a běžně užívaných znaků asi 7 000. Jinými slovy, ve slovníku najdeme velký počet znaků se stejným čtením, a je-li řazen podle výslovnosti, oddíly pro jednotlivé slabiky obsahují různý počet znaků. Je to samozřejmě také následek hláskového vývoje čínštiny, při němž došlo k radikálnímu zjednodušení stavby slabiky, které vyústilo ve vážnou homofonii morfémů. Jazyk si s ní poradil víceslabičností slov. Počet znaků „spadajících“ pod určitou slabiku se značně liší slabiku od slabiky. Odhlédneme-li od tónu, nejvíce znaků připadá na slabiky *ji* (kolem 120), *yu*, *xi*, *fu*, *zhi*, *qi*, *li*, *jian*, *yan* a *shi* (kolem 80) (Sŭ 2001: 161). Tato skutečnost přináší potíže pro změnu tehdy, když někdo izolovaně přečte znak a my bychom chtěli vědět, který to je, případně jej chtěli zapsat. Slyšíme sice slabiku, ale nevíme, ke kterému z několika či několika desítek morfémů patří, a tudíž jakým znakem by se měla zapsat. V takovém případě je nutno se uchýlit k různým opisným prostředkům, které dovysvětlí, o který morfém a znak vlastně jde. Zatímco znaky si rozlišovací schopnost mezi morfémy udržely díky nezměněné vizuální odlišnosti, samostatné slabiky už většinou morfém jednoznačně vyjádřit nedokážou, protože jich zní příliš mnoho stejně.

III.2 Stavba znaků: konstrukční typy

Pokud už rámcově víme, jak se mají čínské znaky vůči jednotkám jazyka, jež zaznamenávají, můžeme přejít k jejich vnitřní stavbě, která souvisí mimo jiné také s tím, jakým způsobem se v čínském písmu čínština odráží. Čtenáři nejspíše tuší, že znaky nejsou „rozsypaný čaj“, jak zní vtipný lidový příměr, a že nejde o nerozlišené klubko „čárek“, jejichž rozložení je nutno se učit u každého znaku zvlášť. Většina (kolem 95 %) má určitou vnitřní strukturu, ve které figurují různé prvky známé také z jiných znaků, přičemž některé tyto součástky se vyskytují pouze jako stavební kameny složených znaků a některé představují také samostatné znaky samy o sobě. Tato skutečnost účinně pomáhá při snaze ovládnout čínské písmo. Stavebních prvků je kolem 500, ale v nejčastějších znacích se opakuje poměrně úzká skupina z nich. Proto místo abychom se učili znaky fotografickou metodou, stačí nám od jisté fáze zapamatovat si součástky, které obsahují, a jejich vzájemné postavení. Naši paměť navíc významným způsobem podpoří obecnější znalosti o konstrukčních zákonitostech znaků a jejich etymologii. Po překonání počátečního stadia, kdy tyto vědomosti ještě nemůžeme využít, se stává osvojování neznámých znaků mnohem lehčí. V této kapitole se budeme věnovat nikoli prostému grafickému rozboru na složky, nýbrž etymologické stavbě znaků a jejich konstrukčním zákonitostem s ohledem na jejich vztah k jazyku. Slovem *konstrukční* tedy označujeme historický způsob, jakým znaky vznikly, nikoli analytický způsob, jakým se dnes znaky dají rozložit na součástky.

V naší knize se nemůžeme vyhnout výkladu o tradičních šesti druzích znaků, čínsky nazývaných *liùshū* 六書.⁹ Tyto druhy – až na jediný (výpůjčky) – představují strukturální typy. Vypovídají tedy o tom, jakým způsobem byly dané znaky vytvořeny a jak se v nich odrážejí slova, která se jimi zapisují. V jejich rámci je proto věnována pozornost jen těm stavebním prvkům, jež mají význam z hlediska etymologického rozboru, tj. jež se přímo vztahují k výslovnosti a významu slova zapisovaného příslušným znakem. Není přitom důležité, že se tyto prvky mohou skládat a také zpravidla skládají z dalších různě složitých součástek.

⁹ Překlad tohoto sousloví není tak bezproblémový, jak by se mohlo zdát, nahlédneme-li do popisů čínského písma za posledních několik set let. Ve staré čínštině totiž slovo *shū* 書 není ve významu ‚znak‘ nebo ‚písmo‘ doloženo. Znamená původně ‚psát‘, ‚dokument‘ nebo také ‚dopis‘. Pro jednotky čínského písma se používal zpravidla výraz *wén* 文, původně ‚vzor‘, ‚kresba‘ ap., později také *zì* 字 (v současné čínštině se ‚písmo‘ řekne *wénzì* 文字). Prof. Harbsmeier proto navrhuje překlad *six scribal acts* (‚šest písařských aktů‘), o němž však sám mluví jako o nemotorném. My pro naše potřeby zůstaneme u nejběžnějšího výkladu. Ten ostatně podporuje i skutečnost, že například v *Rodinných ponaučeních pana Yán* (*Yánshì jiāxùn* 顏氏家訓), sepsaných kolem roku 590 n. l. Yán Zhītuem 顏之推, se v souvislosti se Xū Shènovou kategorizací mluví o *liùwén* 六文, z čehož je zřejmé, že nejspíše v této době byly *liùshū* a *liùwén* vnímány jako synonyma s významem ‚šest druhů znaků‘.

Názvy šesti druhů znaků jsou doloženy už z doby před přelomem letopočtu, nicméně soustavně jich využil až slavný východohanský filolog Xū Shèn 許慎 (asi 58–147) v prvním analytickém slovníku znaků *Shuōwén jiězì* 說文解字 (*Vysvětlení znaků jednoduchých a rozbor znaků složených*), dokončeném kolem roku 100 a oficiálně předloženém císaři Xū Shènovým synem roku 121. Jeho původce navíc jako první podal definice šesti druhů znaků, i když značně stručným způsobem. Dnes se uvádějí v poněkud jiném pořadí, než jak za sebou následují ve výčtech ve starověkých dílech, která se v tomto ohledu liší i mezi sebou. V upravené učebnicové posloupnosti se totiž lépe odráží evoluční a genetické vztahy mezi nimi.

Představme si je, neboť patří k základům znalostí o čínském písmu. Mějme však na paměti, že situace bývá mnohem složitější, než jak se někdy snaží naznačit přehledná schémata. Dále je nutno si uvědomit, že tradiční kategorizace slouží v prvé řadě k etymologickému rozboru starých znaků, platnému převážně pro dobu starověku. K odpovídajícímu popisu současné písemné soustavy tak, jak se jeví dnešnímu Číňanovi, by bylo nutno tuto kategorizaci upravit a doplnit. Výklad *liùshū* problematizuje také skutečnost, že Xū Shèn definuje jednotlivé druhy značně lakonicky a nepřesně a v analytické praxi s nimi občas pracuje rozvolněně, nemluví o tom, že některé jeho výklady jsou podle našich dnešních zkušeností mylné. Přehled, který podáme, je proto idealizovanou podobou šesti druhů písem, jež se snaží být v souladu s poznatky moderní paleografie, doplněnou o jemnější klasifikaci a reflexi nejednoznačností. Z tohoto důvodu také uvádíme jen relevantní příklady znaků v příslušných kategoriích a nezabýváme se některými spornými případy uváděnými samotným Xū Shènem.

Šest druhů znaků patří k těm výjimkám, kdy je ovládnutí čínského názvosloví téměř nutností, zvlášť chceme-li čerpat z různých pramenů. Protějšky v západních jazycích jsou totiž značně rozkolísané a vesměs vystihují podstatu věci jen nepřesně. V jednotlivých oddílech uvedeme nejčastější označení vytvořená z latinsko-řeckých základů, ale nikterak na nich nebudeme ulpívat, protože mohou být dost zavádějící. Spíše se soustředíme na výklad čínského pojmu a na popis vlastních principů výstavby než na terminologické úvahy. Vzhledem k tomu, že se naše chápání názvů kategorií shoduje s přístupem D. Sehnala a naše české varianty by byly jen kosmetickými obměnami pojmosloví, které používá ve svém článku (2002), rozhodli jsme se s ním své návrhy aspoň rámcově sjednotit. Pouze ještě poznamenejme, že v nejnovějším příspěvku do diskuze prosazují Ch. Harbsmeier a F. Bottéro (2008) myšlenku, že ačkoli jsou tradičně názvy kategorií překládány jako podstatná jména, ve skutečnosti jde o slovesná spojení charakterizující akt, na jehož základě znaky daných kategorií vznikly. Tento názor v zásadě přijímáme.

1. *xiàngxíng* 象形, [znaky, které] zpodobňují tvar⁴

Znakům této kategorie se někdy říká piktogramy neboli znaky obrázkové. *Xiàng* 象 znamená ‚napodobovat‘, přeneseně též ‚připomínat‘, slovo *xíng* 形 označuje ‚viditelnou podobu, tvar‘. V populárních publikacích o archaických písmech bývají

oblíbeny, protože na uživatele latinky působí exoticky a mívají určité estetické kvality. Jak napovídá název, jsou v hrubých rysech zpodobněním předmětu označovaného slovem, jež zapisují. Tato zdánlivá přímočarost fascinovala už jezuiti a vedla k mylnému dojmu, že je lze číst, aniž by je člověk předem znal a věděl, jaké slovo je s nimi konvenčně spojeno. Ve skutečnosti jsou však takové znaky často dosti stylizovány, takže není na první pohled zřejmé, co zobrazují, a i v případě, že odrážejí příslušnou věc poměrně věrně, nemusí být vůbec jasné, která konkrétní slova jsou jimi zapisována. Můžeme si představit, že před sebou máme nedokonalý malý černobílý obrázek a máme říci, co na něm je. Někdy zachycuje předmět s tak výraznými rysy a je tak jedinečný, že se svým soudem nemusíme čekat. Někdy však váháme mezi více výklady a občas jsme nuceni pouze hádat, co chtěl autor zobrazit. Takto ovšem písmo nefunguje a nemůže fungovat: grafická jednotka musí být na základě konvence jednoznačně spojena s jednotkou či jednotkami jazykovými. K tomu přistupuje skutečnost, že jakmile jednou přestaly být původní kresby kresbami a staly se dohodnutými symboly pro zápis určitého slova, přestává na věrnosti zobrazení záležet a takové znaky postupem času podléhají větší a větší stylizaci. S tím, jak se čínské znaky měnily v závislosti na psacích materiálech i společenských funkcích, ztrácely spojení se svými piktografickými počátky a v dnešním typu písma, který se dotvořil kolem přelomu letopočtu, již rozpoznáme zobrazení předmětů jen stěží. I tyto znaky tedy bylo nutné se naučit jako každé jiné. Omylem by také bylo vydávat je za typické ukázky čínského písma – už v nejstarších textech tvoří menší část a v klasickém období (5.–3. století př. n. l.) představují nepatrný zlomek z celkového počtu znaků.

Příklady:

目 mù ,oko'
 日 rì ,slunce'
 月 yuè ,měsíc'
 口 kǒu ,ústa'
 止 zhǐ ,stopa'
 山 shān ,hora'
 水 shuǐ ,řeka, voda'
 川 chuān ,řeka'
 馬 mǎ ,kůň'
 虎 hǔ ,tygr'
 鹿 lù ,jelen'

龍 lóng ,drak'
 虫 chóng ,červ'¹⁰
 龜 guī ,želva'
 角 jiǎo ,roh'
 貝 bèi ,mušle kauri'
 首 shǒu ,hlava'
 耳 ěr ,ucho'
 自 zì ,nos'
 齒 chǐ ,přední zuby'¹¹
 木 mù ,strom'
 行 xíng ,křižovatka, jít'

¹⁰ V tomto případě je zkrácený znak (虫) strukturálně bližší rané podobě než standardní znak tradiční (蟲). Ten vychází z jiné varianty, kde k sobě byli naskládání „červi“ tři. Stejně je to se „síť“ níže: zjednodušený znak (网) odpovídá archaickému znaku lépe než varianta tradiční (網). Ta je doplněna o další sémantický determinativ (糸 ,hedvábí) a fonetický prvek (亡 wáng).

¹¹ V standardním tradičním znaku je v horní části doplněný fonetický prvek 止 (zhǐ).

鳥 niǎo ,pták'	矢 shǐ ,šíp'
魚 yú ,ryba'	皿 mǐn ,nádoba'
牛 niú ,býk'	弓 gōng ,luk'
犬 quǎn ,pes'	鬲 lì ,[trojnožka typu] lì'
豕 shǐ ,prase'	网 wǎng ,sít'
它 = dnešní shé 蛇 ,had'	衣 yī ,šaty'

2. zhǐshì 指事 ,[znaky, které] ukazují na jevy'

V západních jazycích se členům této kategorie někdy říká symboly. Už od nejstarší doby se v textech setkáváme jen s hrstkou těchto znaků. Vyznačují se tím, že v nich můžeme nalézt schematický abstraktní ukazovací prvek tvořený nezřídka pouhou čarou nebo plným oválem. Ten se vyskytuje buď v ryze symbolických, abstraktních znacích, jako jsou třeba číslovky nebo níže uvedené znaky pro slova ,nahore' a ,dole', nebo nějakým způsobem upřesňuje již existující znak zpodobňující tvar: zvýrazňuje v něm určitou část a říká, že jde právě o ni, nebo jej náznačkem uvádí do jiných souvislostí, například jej stranově orientuje. Starý čínský název to vystihuje spojením slovesa zhǐ 指 ,ukazovat', původně ,ukazovat prstem' (stejně znějící podstatné jméno znamená ,prst'), a podstatného jména shì 事, jež zde má význam ,záležitost, věc, jev'.

Osvědčenými příklady jsou znaky shàng 上 ,nahore' a xià 下 ,dole', které se v raných památkách píšou jako ☺ a ☻. Čistě schematicky je zde dvěma liniemi naznačena svislá prostorová orientace. Stejně oblíbená a velice instruktivní je dvojice znaků běn 本 ,kmen, kořen' a mò 末 ,koruna, větvoví'. Oba jsou odvozeny od znaku zpodobňujícího tvar, jimž se zapisuje slovo mù 木 ,strom' (původní podobu viz výše). V prvním případě je ukazovacím prvkem, který se v dnešním znaku projevil jako vodorovný tah, naznačena spodní část stromu, v druhém je týmž způsobem ukázáno na vrchole stromu. Znak rèn 刃 ,čepel' je odvozen od obrázkového znaku dāo 刀 ,nůž' pomocí čárového prvku ukazujícího na příslušnou část nože. Jako příklad se někdy uvádí také znak dàn 旦 ,úsvit', jenž je vytvořen z piktoqramu 日 pro slovo rì ,slunce' a vodorovné linie pod ním, která naznačuje obzor a zasazuje tak slunce do nového kontextu – zde je ovšem otázka, zda se nejedná o xiàngxíng, tedy jednoduchý obrázek východu slunce. Dle našeho názoru je dàn společně s dalšími podobnými znaky někde na pomezí obou kategorií a nemá smysl trvat na definitivním přiřazení k jedné či druhé z nich.

3. huìyì 會意 ,[znaky, které] skládají významy'

Někteří sinologové nazývají tento druh znaků ideogramy, což je však značně matoucí, protože za ideogramy bývají někdy označovány – byť nesprávně, jak jsme se snažili ukázat – všechny čínské znaky coby určitý typ písma, a navíc tento pojem ani nijak zvlášť dobře nevystihuje podstatu věci. Dle našeho názoru je proto lepší se tomuto výrazu vyhnout. Huì 會 značí ,sejít se, setkat se', v kauzativním užití

potom ,dát dohromady, složit‘, významy podstatného jména *yì* 意 jsou značně rozrůzněně a mají jemné odstíny – ,záměr‘, ,myšlenka‘, ,odvozeně též ,mysl‘, ,význam‘ apod. Základní význam *yì* lze vyložit jako ,obsah myslí pojící se s určitým zacílením či postojem‘. V pojmu, o němž je řeč, není cílenost ani postoj důležitý, a proto *yì* překládáme jako ,význam‘. Zatímco první dva druhy znaků patří tradičně do širší kategorie tzv. *wén* 文, překládané jako ,znaky jednoduché‘, přičemž *wén* 文 původně značí , (malovaný) vzor, obrazec, kresba‘, kategorií *huiyì* začínají tzv. *zì* 字, pojímané jako ,znaky složené‘. Počáteční význam slova *zì* byl ,porodit, vychovávat‘ a je odvozen od *zǐ* 子 ,dítě‘. Jedná se tedy o znaky „zplozené“, na rozdíl od „obrazců“.

Znaky skládající význam jsou opět poměrně populární, protože některé z nich představují svého druhu mikropříběhy a v určitém smyslu odrážejí dobové kulturní zvyklosti. V nejběžnějším typu těchto znaků najdeme několik sémantických prvků (většinou jde o elementy piktografické povahy), které v kombinaci naznačují význam příslušného slova. Zde ovšem platí ještě daleko více než u znaků zpodobňujících, že bez toho, abychom tyto znaky předem znali, význam sami odvodíme stěží. Nejen že identifikace jednotlivých složek je problematická jako v případě piktogramů, ale jejich kombinace většinou dovoluje značně širokou paletu velmi odlišných výkladů. Jinými slovy, v žádném případě nemluví přímo k očím a k mysli, musíme se je jednoduše naučit. Pochopením jejich stavby se můžeme nanejvýš dovědět, co motivovalo jejich autora, aby pro příslušné slovo vytvořil zrovna takový znak. Cílem bylo zachytit slovo, teoreticky jakýmkoli způsobem, reálně pak jedním z těch, jež se v Číně vyvinuly coby standardní – nikoli jednoznačné a úplně vizuálně zachytit pojem spojený se zapisovaným slovem. Složené zobrazení tudíž slouží jen jako svého druhu východisko z nouze a výsledné znaky jsou jen jednou z mnoha potencialit nabízejících se k zápisu příslušného slova. Samozřejmě zprostředkovaně odrážejí duševní svět tehdejších mluvčích, ale žádné hluboké významy a tajemství v nich nehledejme. Jsou jen více či méně podařeným výsledkem tvůrčího činu konkrétních lidí, kteří stáli u jejich zrodu – ostatně můžeme se sami vžít do jejich role a představit si, jak bychom my „obrázkově“ vyjádřili například běžné denní činnosti. V praktické rovině ovšem může znalost stavby těchto znaků sloužit jako mnemotechnická pomůcka. Využívá se toho často, bohužel se ale nezřídka stává, že se mnemotechnický výklad opírá o lidovou etymologii nebo chybný rozbor znaku. Didaktickým účelům to sice poslouží, ale zájemce o čínské písmo si pak často myslí, že jde o skutečnou strukturu znaku a vyvozuje z ní občas zavádějící soudy o tvůrčích čínskému písmu.

Kategorie *huiyì* je poměrně obsáhlá a komplikovaná. Xǔ Shèn ji pro své potřeby používal jako jednolitou skupinu,¹² nicméně z hlediska novodobé analýzy je z ní

¹² Navíc příklady, které uvádí autor starověkého slovníku, jsou problematické. Například znak 信 pro slovo *xìn* ,důvěryhodný, spolehlivý‘ se skládá ze složek ,člověk‘ 亻 a ,slova‘ 言. Xǔ Shèn jej vysvětluje jako znak skládající významy – něco ve smyslu ,muž, který dodrží

možné vydělit více poddruhů s nepříliš ostrými hranicemi. Ve svém výkladu se omezíme jen na ty nejdůležitější.

U nejtýpickejší skupiny se znaky skládají ze dvou nebo více různých významových prvků. Jejich příklady jsou uvedeny níže i s archaickými podobami, protože v písmu dnešního typu je původní názornost zpravidla již zastřena. Je na místě podotknout, že hranice mezi druhem *xiàngxíng* a *huiyì* není ostrá – tentýž znak můžeme někdy chápat jako statické, byť složitější vyobrazení, stejně dobře jako kombinaci několika myšlenek. Překryv je vlastně zapříčiněn tím, že i jednotlivé části jednoho složitějšího piktogramu lze vyložit jako oddělené složky, které se až druhotně kombinují. Například znak *zōng* 宗 ,chrám předků‘ (archaickou podobu viz níže) zahrnuje 示 ,oltář‘ v ,zastřešeném prostoru, budově‘ 宀. Oba tyto prvky navíc mohou vystupovat jako sémantické prvky v jiných znacích. Je to silně stylizované celistvé vyobrazení chrámu předků, anebo jde o dvě oddělené složky, které teprve v pojmovém sloučení ,budova‘ + ,oltář‘ naznačují příslušný význam? Odpověď na tuto umělou otázku není důležitá. Hlavní je porozumět stavbě příslušného znaku. V této skupině je možno ještě rozlišovat například znaky, u nichž hraje významnou roli vzájemné postavení komponentů, nebo znaky obsahující piktogramy částí lidského těla zapisující slova pro tělesné činnosti a smyslové vjemy. Pro účely uvedení do problematiky však takové preciznosti není zapotřebí.

Příklady:

𠤎	北	(později rozšířeno na 背) ¹³ <i>bèi</i> ,záda, být k sobě zády, být v rozporu‘: dva lidé zády proti sobě
𠤎	及	<i>jí</i> ,dosáhnout, dosáhnout‘: vlevo člověk, po němž sahá zprava ruka
𠤎	尿	<i>niào</i> ,močit‘: člověk a pod ním napravo voda
𠤎	鬥	<i>dòu</i> ,soupeřit, zápasit‘: dvě postavičky s rukou pod bradou protivníka
𠤎	休	<i>xiū</i> ,odpočívát‘: člověk a strom – pův. ,odpočívát ve stínu stromu‘
𠤎	刖	<i>yuè</i> ,uříznout nohu v koleni‘, jeden ze základních trestů ve starověké Číně: postava člověka, která má z našeho pohledu zleva u nohy nejspíše pilu, vpravo je vyznačeno chodidlo
𠤎	鄉	(později rozšířeno na 饗) <i>xiāng</i> ,hodovat‘: dvě klečící osoby skloněné nad nádobou

svá slova‘. Většina badatelů však dnes přijímá názor, že se jedná o znak fonoideografický, v němž ,člověk‘ *rén* funguje jako fonetický prvek a ,slovo‘ jako prvek významový. Sporných případů nebo případů, kdy byly díky pokroku v historické fonologii znaky tradičně považované za skládající významy přehodnoceny jako fonoideogramy, je více. William Boltz (1994: 147–149) dokonce zpochybňuje existenci svébytné kategorie *huiyì* a navrhuje alternativní vysvětlení.

¹³ Některé znaky byly v klasickém období a za pozdějších reforem kolem přelomu letopočtu rozšířeny o další prvky, zpravidla významový determinativ. Tak je tomu ve všech našich příkladech, kde uvádíme standardní tradiční podobu v závorce s upřesněním „rozšířeno na“.

保	保	<i>bǎo</i> ,nést na zádech → mít na starosti → starat se, chránit': dítě na zádech nakloněné postavy
取	取	<i>qǔ</i> ,vzít': vlevo piktogram ucha, zprava ruky; ve staré Číně jako doklad o počtu zabitých nepřátel v bitvě sloužila jejich uříznutá levá ucha
鼻	鼻	<i>yì</i> ,uříznout nos', jeden z trestů ve starověké Číně: vlevo nos, vpravo nůž
步	步	<i>bù</i> ,krok': dvě stopy nad sebou (možno též považovat za piktogram)
涉	涉	<i>shè</i> ,přebrodit, překročit': stopy v řece
出	出	<i>chū</i> ,vyjít ven': jáma, z níž směřuje stopa
逐	逐	<i>zhú</i> ,pronásledovat, vyhnat': nahore prase, dole stopa
明	明	<i>míng</i> ,jasný': dvě varianty znaku – v první se kombinuje nalevo slunce s měsícem napravo, v druhé okno nalevo s měsícem napravo (později rozšířeno na 暮) <i>mù</i> ,soumrak': uprostřed slunce, které zapadá do trávy (1. varianta) nebo do stromů (2. varianta)
莫	莫	<i>xī</i> ,přeříznout, rozříznout': vlevo strom, napravo sekyra
宗	宗	<i>zōng</i> ,chrám předků': oltář k obětem předkům pod střechem
家	家	<i>jiā</i> ,rodina, rod': prase pod střechem
占	占	<i>zhān</i> ,vyložit pukliny na věštběné kosti': nahore puklina v kosti tvaru 卜, dole ústa
益	益	(dnes rozšířeno na 溢) <i>yì</i> ,přetéci, nadměrný': nádoba, z níž vystrikuje voda
監	監	(později upraveno na 鑒, 鑑) <i>jiàn</i> ,zrcadlo, zrcadlit se': postava se zvýrazněným okem navrchu, která se sklání nad nádobou (ve staré Číně se jako zrcadla používaly bronzové nádoby naplněné vodou)
典	典	<i>diǎn</i> ,kodex, spis': bambusové proužky svázané řemínky, pod nimi dvě ruce, které je drží
采	采	<i>cǎi</i> ,sbírat, česat': strom s naznačenými plody, z něhož je seshora sbírá ruka
至	至	<i>zhì</i> ,dorazit, přijít': šíp hrotem dolů, kde je cíl naznačen deskou (lze vykládat i jako znak symbolický)

Dále máme skupinu, v níž se nacházejí grafémy sestavené opakováním téhož prvku piktografické povahy. V literatuře se proto někdy nazývají znaky polysomatickými (z řeckého *poly-* ,mnoho-' a *somat-* ,tělo, těleso'). Jako tradiční příklad slouží znaky 林 *lín* ,háj' a 森 *sēn* ,hustý (les)'. První obsahuje dva piktogramy pro ,strom' 木 a druhý tři. Takových znaků není příliš mnoho. Uvedme si příklady některých frekventovanějších: tři ,lidé' 人 představují znak 众 *zhòng* ,dav, běžní lidé, mnoho', ze tří znaků původně zpodobňujících ženu 女 je složen znak 姦 *jiān* ,prostopášnost', ze tří ,kamenů' 石 je znak 磊 *lěi* ,kamenitý', dva ,ohně' 火 dávají 炎 *yán* ,palčivý, zápal', tři ,vozy' 車 tvoří 轟 *hōng* ,rámus', tři prvky ,přímý' 直 najdeme ve znaku 矗 *chù* ,tyčit se'.

Třetí výraznější, ovšem nepočtený poddruh zahrnuje znaky, jež bychom mohli označit jako „mluvící“. Neobsahují totiž neartikulované významové prvky obrázkové povahy, nýbrž již etablované znaky tvořící kratšou dvojslovnou parafrázi slova, které je zapisováno. Oblíbený příkladový znak 歪 *wāi* ,křivý' je složen ze zápornky 不 *bù* a adjektiva 正 *zhèng* ,rovný, správný'. Nejznámějšími případy z této vzácné subkategorie jsou dále: 凭 *píng* ,opírat se o stůl, spoléhat', složený z 任 *rèn* ,opírat se' a 几 *jǐ* ,stolek', 劣 *liè* ,špatný', složený z 少 *shǎo* ,málo' a 力 *lì* ,síla', nebo 甦 *sū* ,probrat se, oživit', složený z 更 *gèng* ,opět' a 生 *shēng* ,žít'.

4. *xíngshēng* 形聲 ,[znaky, které] ztvárňují zvuk'

Čtvrtá, nejvýznamnější kategorie, zahrnující drtivou většinu čínských znaků, se označuje někdy jako fonoideogramy. Tímto pojmem má být řečeno, že v sobě slučují složku fonetickou a složku významovou. Čínský název bývá někdy vykládán jako prostá kombinace slova 形 *xíng* ,tvar' a 聲 *shēng* ,zvuk'. Tvar má při této interpretaci zřejmě zastupovat ,význam', významovou složku. Nicméně slovo *xíng* není v tomto významu doloženo a zmíněný výklad kromě toho protiřečí předpokladu, že názvy kategorií jsou v podstatě slovesné. Slovo *xíng* je ovšem velmi dobře doloženo ve slovesném významu ,viditelně se projevit, vyjádřit, ztvárnit', což výborně zapadá do našeho schématu a poměrně přesně vyjadřuje povahu této kategorie. Základní princip je jednoduchý: znaky typu *xíng shēng* mají dvojjednou strukturu skládající se z prvku významového, tj. ze sémantického determinativu (意符 *yìfú*, též 形旁 *xíngpáng*), jemuž se většinou nepřesně říká radikál,¹⁴ a z prvku fonetického, nazývaného fonetikum (音符 *yīnfú*, též 聲旁 *shēngpáng*). Determinativ rámcově naznačuje, do kterého sémantického, či spíše věcného okruhu patří zapisované slovo, fonetikum odkazuje k jeho výslovnosti.

Hned na úvod je nutno podtrhnout některé skutečnosti. Předně, determinativy, kterých je přibližně 500 (některé vystupují též jako samostatné znaky, jiné nikoli), netvoří žádnou ucelenou a rigidní pojmovou soustavu, která by přímočaře odrážela klasifikaci jevů u starých Číňanů. Podoba znaku je jako i u jiných kategorií výsledkem tvůrčího činu anonymního původce, který si ji vybral z mnoha jiných možností, jež se nabízely pro zápis příslušného slova. To nakonec dosvědčuje i existence mnoha strukturálních variant. Nepřímo se však samozřejmě v této volbě odráží myšlenkový svět tvůrců znaků. Parafrázujeme přílehlavé konstatování Fr. Bottéra a Ch. Harbsmeiera (2008), totiž že by byl Leibniz, který považoval čínské písmo za předobraz své „myšlenkové abecedy, zklamán, kdyby věděl, že ne všechny znaky s determinativem ,mysl, srdce' zapisují slova myšlení a emocií, a naopak že slova pro základní třídy citů se zapisují znaky s různými determinativy: 哀 *āi* ,zármutek' má determinativ ,ústa' 口, 樂 *lè* ,radost' determinativ ,strom' 木 (nicméně vzhledem k tomu, že se jedná o výpůjčku, je to nepodstatné), 喜 *xǐ*

¹⁴ K rozdílu mezi významovým determinativem a radikálem viz kapitolu o řazení znaků ve slovníku (V.1).

v jiném znaku jako determinativ, se poněkud mění, a to i podle umístění vůči fonetiku. Například samostatný znak pro slovo *xīn* ‚srdce‘ má formu 心. Je-li ho užito jako determinativu, ve své nejčastější pozici vlevo se mění na 忄 (např. 恨), v druhé nejčastější pozici dole zůstává beze změny (např. 志), výjimečně však přijímá podobu 小 (např. 恭). Podobně například *dāo* 刀 ‚nůž‘ bývá v roli determinativu nejčastěji vpravo a pak vypadá jako 刂 (např. 刮), je-li někdy ve znaku dole, pouze se mírně zplošťuje, aby se nad něj vešlo fonetikum (např. 剪). Takových případů je mnoho a morfologické úpravy jsou pak různé – často jde jen o změnu velikosti či drobnou modifikaci jednoho dvou tahů, jen málokdy jde o drastičtější rozdíly. Většina determinativů má své obvyklé umístění ve znaku, nejčastěji vlevo, případně dvě, zřídka tři nejčastější umístění. Spíše výjimečně se setkáváme s pružnými sémantickými složkami, které mohou být ve znaku v podstatě kdekoli. Záleží také na stáří znaků – zpravidla čím mladší, tím je jejich stavba pravidelnější a průhlednější. Pokud existuje více znaků, jež obsahují stejné složky a liší se pouze jejich vzájemným postavením, může se jednat o dvě situace:

a) jde o volně zaměnitelné varianty (ty však byly při reformách ve 20. století zpravidla odstraněny) – například *é* ‚husa‘ bylo lze před reformami zapsat jako 鵝 nebo 鶩, případně mohly být obě složky prohozeny jak ve svislém, tak vodorovném směru (鳥 je determinativ ‚pták‘ a 我 je fonetikum *wǒ*); *chì* ‚křídlo‘ bylo lze napsat jako 翅 nebo 翮 (羽 je determinativ ‚peří‘ a 支 je fonetikum *zhī*);

b) jde o dva různé znaky, jako například *yí* 怡 ‚radostný‘ a *dài* 怠 ‚liknavý‘ (oba obsahují determinativ ‚srdce‘ 心, resp. 忄, a fonetikum *tái* 台), nebo *yín* 吟 ‚naříkat‘ a *hán* 含 ‚svírat v ústech‘ (oba obsahují determinativ ‚ústa‘ 口 a fonetikum *jīn* 今); těchto případů však není mnoho.

Znaky ztvárňující zvuk nevznikly ani zdaleka vždy jednoduše jednorázovým spojením významového a fonetického prvku. Mnoho z nich je výsledkem dodatečného rozrůžňování znaků, které buď díky fonetické výpůjčce, nebo díky odvození významu začaly zapisovat různá slova. Zvláště za reformu na konci starověku byla pocítována nutnost tyto funkčně zatížené znaky rozštěpit na dva přidáním determinativu. Tímto prvkem bylo možné doplnit jak znak, kterým se nakonec zapisovalo původní slovo, tak znak, jímž se nakonec zapisovalo slovo odvozené či slovo, pro jehož zápis byl znak vypůjčen.

Podívejme se na několik příkladů. V prvním sloupci je zachycena idealizovaná počáteční situace, kdy je k zápisu konkrétního slova vytvořen jedinečný znak, v němž se určitým způsobem význam tohoto slova odráží. Druhý sloupec představuje krok, kdy se u slova vyvinul nový, byť příbuzný význam (1), anebo kdy byl daný znak použit jako fonetická výpůjčka pro zápis významově nesouvisejícího slova, pro něž ještě žádný zvláštní znak neexistoval (2). Ve třetím sloupci je uveden determinativ, který byl přidán za účelem rozrůžnění, jehož výsledek můžeme vidět ve sloupci čtvrtém.

1. K nejednoznačnosti došlo kvůli významovému odvozování (mezi oběma je vztah příbuznosti): →

a) determinativ byl přidán ke znaku zapisujícímu nové slovo

景 <i>jǐng</i> ‚paprsky‘ →	景 <i>jǐng</i> ‚paprsky‘ 景 <i>yǐng</i> ‚stín‘	+ 彡 ‚paprsky‘	景 <i>jǐng</i> ‚paprsky‘ 影 <i>yǐng</i> ‚stín‘
取 <i>qǔ</i> ‚vzít‘ →	取 <i>qǔ</i> ‚vzít‘ 取 <i>qǔ</i> ‚vzít si za ženu‘ + 女 ‚žena‘		娶 <i>qǔ</i> ‚vzít si za ženu‘

b) determinativ byl přidán ke znaku zapisujícímu původní slovo

益 <i>yì</i> ‚přetéci‘ →	益 <i>yì</i> ‚přetéci‘ 益 <i>yì</i> ‚více, navíc‘	+ 氵 ‚voda‘	溢 <i>yì</i> ‚přetéci‘ 益 <i>yì</i> ‚více, navíc‘
暴 <i>pù</i> ‚sušit‘ →	暴 <i>pù</i> ‚sušit‘ 暴 <i>bào</i> ‚krutý‘	+ 日 ‚slunce‘	曝 <i>pù</i> ‚sušit‘ 暴 <i>bào</i> ‚krutý‘ ¹⁶

2. K nejednoznačnosti znaku došlo kvůli fonetické výpůjčce (mezi oběma není významový vztah):

a) determinativ byl přidán ke znaku zapisujícímu nové slovo

舍 <i>shè</i> ‚ubytovna‘ Ø <i>shě</i> ‚zahodit‘	舍 <i>shè</i> ‚ubytovna‘ 舍 <i>shě</i> ‚zahodit‘	+ 扌 ‚ruka‘	舍 <i>shè</i> ‚ubytovna‘ 捨 <i>shě</i> ‚zahodit‘
戚 <i>qī</i> ‚halapartna‘ Ø <i>qī</i> ‚být sklíčený‘	戚 <i>qī</i> ‚halapartna‘ 戚 <i>qī</i> ‚být sklíčený‘	+ 心 ‚srdce‘	戚 <i>qī</i> ‚halapartna‘ 慼 <i>qī</i> ‚být sklíčený‘

b) determinativ byl přidán ke znaku zapisujícímu původní slovo

求 <i>qiú</i> ‚kožešina‘ Ø <i>qiú</i> ‚hledat‘	求 <i>qiú</i> ‚kožešina‘ 求 <i>qiú</i> ‚hledat‘	+ 衣 ‚oděv‘	裘 <i>qiú</i> ‚kožešina‘ 求 <i>qiú</i> ‚hledat‘
然 <i>rán</i> ‚hořet‘ Ø <i>rán</i> ‚být tak‘	然 <i>rán</i> ‚hořet‘ 然 <i>rán</i> ‚být tak‘	+ 火 ‚oheň‘	燃 <i>rán</i> ‚hořet‘ 然 <i>rán</i> ‚být tak‘

Řidčeji vznikl znak typu *xíngshēng* nikoli přidáním determinativu, nýbrž připojením fonetika. Například zpočátku byl znak pro *yě* ‚pustina, otevřená krajina,

¹⁶ Tak ZHÀO 2005: 272; předpokládaný významový vztah mezi ‚sušit‘ a ‚krutý‘ je však nejasný.

venkov' (dnes psáno 野) složen ze dvou ,stromů' 木 nad ,zemí' 土, byl tedy zná-
kem skládajícím významy a vypadal takto: 埜. Později bylo mezi oba ,stromy'
přidáno fonetikum 予 予, čímž vznikla podoba 埜. Současný tradiční znak pro
chř' ,(přední) zuby' 齒 je vytvořen z piktogramu zubů v otevřených ústech (jeho
archaickou formu viz výše) přidáním fonetika 止 止 na jeho horní stranu. Někdy
také mohl fonoideogram vzniknout nikoli pouhým připojením fonetika, nýbrž jeho
náhradou za některou z částí piktogramu nebo znaku skládajícího významy. Tak je
dnešní znak 囿 囿 ,zahrada' vytvořen záměnou vnitřku ohrady, kde původně byly
vyobrazeny čtyři stromy nebo byliny oddělené plůtky či cestičkami 囿, zvukovou
složkou 有 有.

Z předešlého výkladu mimo jiné vyplývá, že fonetikum mohou představovat sou-
částky o různé míře složitosti. Na rozdíl od sémantického determinativu, který bývá
až na výjimky jednoduchý, se lze běžně setkat s fonetiky představovanými znaky již
složenými po způsobu fonoideogramů. Jinak řečeno, jako fonetikum může teoretic-
ky posloužit jakýkoli znak jakékoli vnitřní stavby. Případy takové recyklace znaků
ve funkci složky naznačující výslovnost jsou poměrně časté, zřídka však proces
proběhne ve více než dvou či třech kolech. Například znak 米 米 ,rýže' slouží jako
fonetikum v 迷 迷 ,zbloudit' (determinativ ,jít' 辶) a celé 迷 迷 jako fonetikum
v 謎 謎 ,hádanka' (determinativ 言 ,mluvit'). Podobně 丰 丰 ,spanilý' vystupuje
ve znaku 逢 逢 ,uhodit, narazit' (determinativ ,pravá ruka s holí' 夂), ten funguje
celý jako fonetikum ve 逢 逢 ,setkat se' (determinativ ,jít' 辶) a ten je opět vtažen
do znaku 蓬 蓬 ,turan ostrý, stepní tráva' (determinativ ,tráva' 艹).

Zároveň je zřejmé, že ač je fonetikum vždy prvotně ukazatelem výslovnosti,
lze u něj někdy upozorovat souvislost i s významem slova. Je tomu tak ve výše
uvedeném schématu ve všech případech typu 1), totiž v těch, kde rozrůznění znaků
bylo motivováno odvozováním nových významů. Lze též pozorovat tendenci vy-
bírat taková fonetika, která by přece jen měla s příslušným významem aspoň něco
málo společného. V neposlední řadě existují série znaků, jimiž se zapisuje skupina
navzájem příbuzných slov sdílejících stejné fonetikum a lišících se jen determi-
nativy. Osvědčeným příkladem (srov. BOLTZ 1994: 100) je prvek 夂 夂 s vágním
významem ,malý, drobný', který figuruje jako fonetikum v provázané skupině
slov obsahujících tento sémantický rys jako 夂 夂 ,kousek bambusu (na psaní)
(determinativ ,bambus' 竹), 夂 夂 ,mělký, tj. málo vody' (determinativ ,voda'
氵), 夂 夂 ,peníz(ek)' (determinativ ,kov' 金), 夂 夂 ,málo cenný, bezcenný'
(determinativ ,cennost' 貝) nebo 夂 夂 ,nit' (determinativ ,hedvábí' 糸). Jiná slo-
va zapisovaná znaky s tímto fonetikem však žádnou souvislost s malostí, drobností
či řídkostí nemají, jedná se tedy opět spíše o více či méně výrazné směřování.¹⁷

¹⁷ V tradiční čínské fonologii byla myšlenka, že fonetikum zároveň odkazuje také k významu,
dovedena ad absurdum v teorii tzv. 右文 右文, doslova ,znaku napravo' (neboť foneti-
kum bývá často na pravé straně). Ta vycházela z předpokladu, že každé fonetikum nese
význam, a snažila se to dokázat pomocí často značně bizarní argumentace.

Toto vše je ale otázkou etymologie a věnují se jí historičtí lexikologové. V praxi
je důležitá toliko dvojčlenná struktura determinativ-fonetikum, ať je jejich původ
jakýkoli.

5. *jiǎjiè* 假借 ,[znaky, které] jsou vypůjčeny'

Kategorie fonetických výpůjček je velmi důležitá, ačkoli přísně vzato mezi struk-
turní typy znaků nepatří. Jejich pomocí se totiž netvoří nové znaky, jde o způsob
použití již existujících grafémů. Výraz *jiǎjiè* 假借 je možno brát jako dvojslabič-
né slovo skládající se ze dvou synonym, obě složky znamenají mimo jiné ,využít
pomoci, vypůjčit si'. V teorii písemných soustav se někdy principu výpůjčky říká
rébus. Jde o vcelku jednoduchý, leč účinný způsob, jak zapsat slovo, pro které
ještě nemáme znak, když vytvoření nového na základě výše uvedených zákoni-
tostí by bylo obtížné, ne-li nemožné (anebo se „nám“ prostě nechce). Nejčastě-
ji se to týká slov gramatických, jejichž abstraktní sémantika nedovoluje využít
obrázkových možností čínského písma a ani žádný determinativ by nebyl příliš
vhodný. V takovém případě se příslušné slovo začalo zapisovat jinak nesouvi-
sejícím znakem, jenž byl ovšem původně spojen se slovem stejné či podobné
výslovnosti. Posloužil tedy jako slabičný znak. Touto kategorií se čínské písmo
dostalo na hranici písma fonetického, nicméně na rozdíl od písma egyptského či
klínopisu, kde se výpůjčky staly normou a *de facto* páteří celé soustavy a nakonec
vedly k vytvoření hláskového písma, zůstaly výpůjčky čínských znaků omezené
jen na určitou oblast a později byla i výrazná snaha je odbourat. O tom a o roli
jiǎjiè ve starších vývojových fázích čínského písma pojednáváme v II. díle knihy
v kapitolách o nápisech na bronzích a o písmu doby rozdrobení (kap. IX a X).
Už z tabulky příkladů dokládajících různé cesty vzniku fonoideogramů v oddíle
2. lze vidět, jak výpůjčka fungovala, a lze také pozorovat, jakým způsobem byla
vzniklá dvojznačnost vyřešena.

V čínské paleografii se rozlišují dva základní druhy výpůjček. První a důležitěj-
ší, o níž jsme mluvili v přecházejícím odstavci, se nazývá frázi *běn wú qí zì* 本無
其字 ,původně příslušný znak neexistoval'. Jak již bylo řečeno, sem spadají přede-
vším taková slova, jako jsou osobní zájmena, příslovce, modální částice a jiné pře-
vážně formální prvky v čínské větě. Například zájmeno první osoby 我 我, které
přežilo dodnes, je zapisováno piktografickým znakem pro jakýsi druh halapartny.
Ostatně v samotné frázi *běn wú qí zì* jsou dvě takové výpůjčky. Přivlastňovací
a ukazovací zájmeno a částice 其 其 se zapisuje znakem, který byl ve starší době
používán k záznamu slova 箕 箕 ,košík' a který je původně stylizovaným obrázkem
košíku; později byl přidáním determinativu ,bambus' 竹 odvozen nový znak 箕,
aby se zájmeno a ,košík' zapisovaly dvěma různými grafémy. Znak pro záporné
existenční sloveso 無 無 ,nebýt' je výpůjčkou složitého piktogramu pro sloveso
舞 舞 ,tančit' (zobrazoval rozkročenou postavu s volskými oháňkami v rukou), které
se dnes píše rozšířeným znakem 舞. Oblíbeným příkladem je také běžné sloveso

lái 來 ‚přijít‘: uvedený znak zpodobňuje tvar obiloviny s klasy a používal se původně pro slovo ‚pšenice‘. Později byl vypůjčen k zápisu slova ‚přijít‘, zatímco pro pšenici se vyvinulo jiné slovo a jiný znak, takže od jisté doby *lái* 來 s obilovinami už vůbec spojováno není, zůstal jen význam ‚přijít‘. Jak tedy vidíme, původní spojení znaku a slova často odumřelo a znak se dále používal jen jako výpůjčka, aniž by lidé věděli, k čemu se kdysi vztahoval a jakou má etymologii. Někdy k tomu došlo tak brzy, že dnes už nejsme schopni původ a vnitřní stavbu znaku ani slovo, které se jím jako první mělo zapisovat, odhalit. A pokud se znak používal nadále pro zápis obou slov, došlo zpravidla k jejich rozruznění – viz tabulka v předešlém oddílu 1a) a 1b).

Druhý druh výpůjčky se nazývá frázi *běn yǒu qí zì* 本有其字 ‚původně existoval příslušný znak‘. Tato podkategorie patří do pojednání o stavbě čínských znaků ještě méně než předchozí. Jde totiž o případy, kdy k zápisu daného slova již existuje zvláštní znak, nicméně v písařské praxi se přesto použije fonetická výpůjčka. Zpravidla k tomu slouží znak se stejným fonetikem, ale není to železnou zákonitostí. Dříve se usuzovalo, že taková záměna znaků je chybou a ukazuje na nepozornost nebo nízkou úroveň vzdělání pisatele. Dnes je však zřejmé, že se jednalo o zcela běžný způsob psaní v době, kdy je neregulovala žádná přísná norma. Tyto výpůjčky navíc nejsou úplně náhodné, zdá se, že tvoří určitý systém a že se i ony řídily jistými dohodnutými zvyklostmi. Oba druhy výpůjček pak umocňují roli mluveného jazyka v soustavě čínského písma. I po reformách kolem přelomu letopočtu, jež se výpůjčky snažily omezit na co nejmenší míru, zůstaly v čínském písmu nadále hojně přítomny.

6. *zhuǎnzhù* 轉注 ‚[znaky, které] se obratem vysvětlují‘

Poslední Xǔ Shènova kategorie je hádankou, která nemá příliš nadějí na rozluštění. Vzhledem k tomu, že definice obsažená v jeho slovníku je arci mlhavá a autor při rozboru znaků tuto kategorii v podstatě vůbec nepoužil, zůstává její zamýšlená povaha nejasná. *Zhuǎn* 轉 značí ‚točit se, obracet se, zvrátit se‘, *zhù* 注 značí ‚vysvětlit význam, opoznámkovat, glosovat‘. Xǔ Shèn jako příklad uvádí pár *lǎo* 老 ‚starý‘ a *kǎo* 考 ‚(zemřelý) otec‘. Obecně je proto nejčastěji přijímáno nouzové vysvětlení, že se tato kategorie vztahuje na znaky, které vznikly z jiných drobnou úpravou a zároveň zapisují příbuzná slova, mezi nimiž je vztah odvození. Někdy se proto znakům točivě se vysvětlujícím říká znaky transfigurované. Problém ovšem je, že Xǔ Shènov příklad je mylný: *kǎo* 考 je totiž ve skutečnosti fonoideogram složený z redukováného významového prvku *lǎo* a fonetika *kǎo* 𠂔. Existuje na deset úplně odlišných teorií, co má *zhuǎnzhù* vlastně představovat. Vztahy mezi znaky kategorie se hledají v rovině grafické, fonetické, sémantické a dokonce hermeneutické a v jejich různých kombinacích, nicméně vždy se jedná v podstatě o svévolný výklad jednotlivých badatelů, protože kromě zmíněných náznaků v *Shuōwén jiězì* není, oč se opřít. Podle našeho

názoru jsou snahy o řešení bezpředmětné, protože kategorie *zhuǎnzhù* nebyla v tradiční paleografii nikdy soustavně uplatněna, a nemá tedy žádný praktický význam při rozboru znaků. To samozřejmě nebrání tomu, abychom si ji nově definovali, vzkřísili ji z mrtvých a začali používat k vlastní analýze, bude-li nám k užítku. Pak je však nutné mít na paměti, že z kategorie tradičních šesti druhů písma zůstane jen nálepka.

III.3 Skutečné i domnělé zvláštní vlastnosti znaků

V tomto oddíle bychom se chtěli zastavit u souhrnnějšího posouzení vlastností znaků, které už ostatně částečně vyplývá z obsahu předešlého výkladu, a zaměřit se na některá nedorozumění, která se ohledně čínského písma tradují. Máme za to, že k tvrzení, že čínské písmo je obrázkové a že hovoří přímo k očím bez prostřednictví jazyka, už nemusíme mnoho dodávat. Nanejvýš můžeme souhlasit, že v samých počátcích skutečně některé druhy znaků vznikaly na základě piktografického principu a že celková estetika čínského písma byla v raném období poměrně výtvarná, ale to je vše. Viděli jsme, že soustava pracuje podle jiných zákonitostí a že je úzce spjata s oběma základními rovinami jazyka, totiž se zvukovou a významovou. I poslední zbytky obrázkovosti však byly před 2000 lety zastřeny rozsáhlými reformami. Čínské písmo sdílí podstatné rysy se všemi ostatními písmy a nijak výrazně či „exoticky“ z jejich okruhu nevybočuje.

Tím samozřejmě nechceme říci, že je úplně stejné jako například latinka. Rozdílů jsou však spíše relativní než principiální a projevují se odlišnou architekturou soustavy. Je zřejmé, že ačkoli zvuková stránka jazyka čínským písmem prostupuje, hraje menší roli než u typických hláskových písem. Stejně tak je nápadná vázanost znaků na slabiky a o něco slaběji na morfémy. Odlišnosti se projevují především ve chvíli, kdy narazíme v procesu čtení či psaní na nějakou obtíž. Za běžných okolností, jak správně popsal Peter S. Du Ponceau, jsou oba typy písma používány obdobně. Při automatizovaném čtení zacházíme se slovy v podstatě stejně jako se znaky, a navíc čteme i po delších úsecích než po slovech. Stejně jako při běžném čtení nevnímáme vnitřní stavbu znaků, nevnímáme ani písmennou a potažmo hláskovou stavbu českých slov. Kombinace znaků a shluky písmen skutečně můžeme za takových okolností považovat oboje za logogramy svého druhu. Teprve když narazíme na neznámou skupinu symbolů, postupujeme zpravidla jinak. V tu chvíli se zastavíme a začneme pátrat po doplňujících informacích a provádět jednoduchý rozbor vnitřní stavby daných jednotek – znaků či slov. V případě typického hláskového písma slovo rozložíme na písmena, jejich zpracováním podle vesměs jednoduchých pravopisných pravidel jsme schopni dospět k výslovnosti, a když slovo vyslovíme, víme také zpravidla, co znamená. U čínských znaků je to ovšem horší. Máme-li štěstí a narazíme na fonoideogram, jsme ještě jakž takž schopni odhadnout výslovnost, i když víme, že to může být zrádné. Determinativ nám příliš

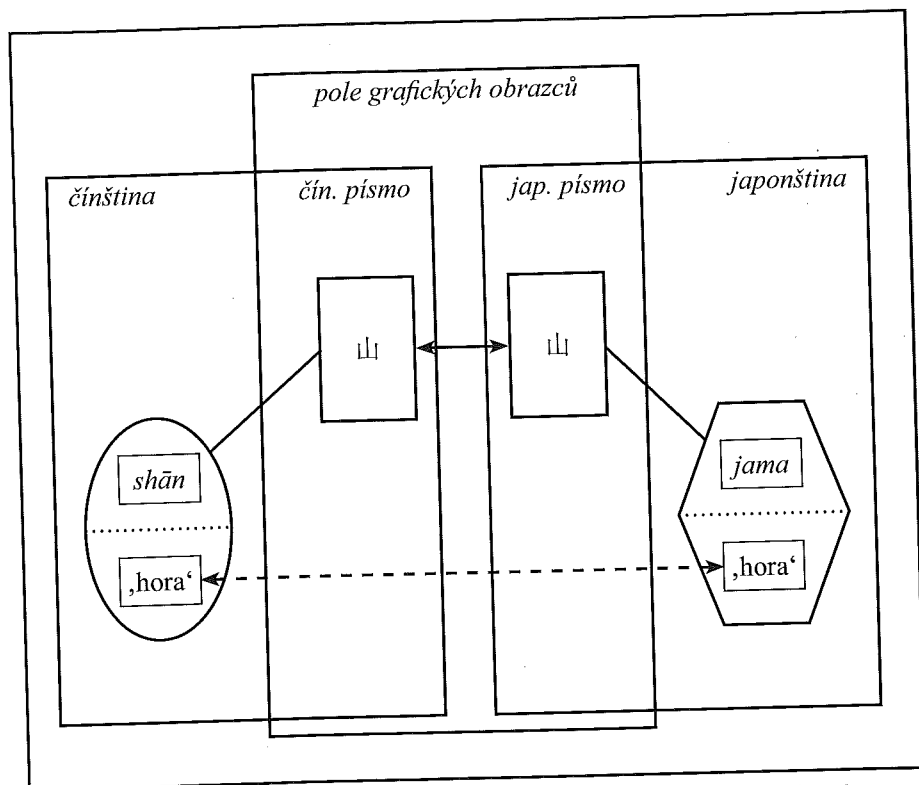
nepomůže – je opět nespolehlivý, a i kdyby se dal brát vážně, víme například jen to, že jde o „něco s vodou“, „něco s bambusem“. Spolehlivě tedy neodvodíme *de facto* ani přesnou výslovnost, která by nám ovšem také nemusela být příliš platná, ani význam. U znaků jiného druhu pak v drtivé většině případů neodvodíme už vůbec nic.

Podobné je to s psaním. Pokud jsme dostatečně cvičení a zběhlí v psaní, píšeme v zásadě automaticky, ať už se jedná o latinku, nebo o čínské znaky. Pravopis hláskových písem ostatně nebývá jednoduchý a jednoznačný, a to včetně češtiny, jejíž ortografie poměrně věrně odráží zvukovou stránku jazyka. U historických pravopisných soustav, jako je francouzská či anglická, se písemnou podobu slov musíme naučit v podstatě nazpaměť jako čínské znaky, protože vztahy mezi ní a mezi skutečnou výslovností jsou tak složité a nejednoznačné, že nejsme schopni je systematicky odvozovat. Však sami víme, kolik to dá práce dobře zvládnout i český pravopis. V žádném případě k tomu nestačí naučit se abecedu, jak se někdy říká a jak si latinku často představují Číňané. Opět až v případech, když nevíme, jak se určité slovo píše, nastane poněkud odlišná situace. V hláskových písmech budeme vždy schopni příslušné slovo zvukově vystihnout, přestože výsledná podoba může být plná pravopisných chyb. Například napíšeme-li v českém textu místo *zpěv* podobu *spjef*, bude to působit velmi podivně a případnému čtenáři bude možná chvilku trvat, než si uvědomí, že jde o „zpěv“, nicméně účelu komunikace bude učiněno zadost. Co je však hlavní, tímto způsobem budeme schopni napsat celé dlouhé texty, které budou srozumitelné, ačkoli obtížné ke čtení. Totéž platí dokonce i třeba o francouzštině nebo angličtině – přes všechny potíže budeme s to vystihnout to, co potřebujeme. U čínských znaků je to ale jinak. Znaky si samozřejmě nemůžeme vymýšlet, takže nebudeme-li vědět, jak určité slovo zapsat, budeme ve velkých obtížích. Pokud se bude jednat o jediný morfém či jediné slovo v širokém kontextu, mohli bychom se uchýlit k fonetické výpůjčce a vcelku správně předpokládat, že ji čtenář vyhodnotí jako chybu, nicméně vezme si z ní údaj o výslovnosti a text si „opraví“. Děje se tak ostatně docela často bezděky, když píšící udělá chybu a nechtěně napíše místo jednoho znaku znak jiný se stejnou výslovností, který navíc docela často obsahuje stejné fonetikum. Je však otázkou, jak by dopadl text celý sepsaný zmíněným způsobem. Čistě teoreticky by bylo možné rekonstruovat původní záměr autora, ale vzhledem k tomu, že by se rozplynuly i hranice slov, které v čínštině nejsou vyznačeny mezerami, nýbrž jsou čtenáři určovány na významovém základě, je dosti nepravděpodobné, že by v praxi bylo něco takového možné. Buď jak buď, znovu vidíme, jaké potíže působí nehláskovost čínských znaků v provozu, a to jsme nechali stranou náročnost jejich zvládnutí. John DeFrancis (1984: 113–115, 129–130) sice trochu provokativně, nicméně vcelku odůvodněně označuje čínské písmo v zásadě za velmi špatné fonetické slabické písmo, lišící se od anglické soustavy, která je díky historickému pravopisu špatným hláskovým písmem, pouze relativně, nikoli principiálně.

Asi nejčastěji uváděným argumentem ve prospěch ideografického pojetí čínského písma bývá jeho srozumitelnost napříč jazyky a poukaz se na to, že je používají Japonci, Korejci a v minulosti také Vietnamci, jejichž řeč není s čínštinou příbuzná. Ve skutečnosti má tuto vlastnost jakákoli grafická forma včetně slov složených z abecedních symbolů hláskových písem. Jakmile je jednou s určitým obrazcem spojen skrze morfém či slovo určitý jazykový význam – byť by zcela arbitrárně –, je možno použít jakousi zkratku, odhlédnout jak od jeho výslovnosti, tak od případné vnitřní struktury obrazce. Potom je ho možno použít k zápisu slova jakéhokoli jazyka, a to v podstatě libovolného. V praxi se jím však zapisuje zpravidla takové slovo, které má zhruba tentýž smysl.

Podívejme se na následující příklad: Budeme-li vědět, že obrazec בית zapisuje v arabštině slovo ‚dům‘ a كتاب zapisuje slovo ‚kniha‘, můžeme jimi klidně zachytit i česká slova ‚dům‘ a ‚kniha‘ a vyslovovat si je přitom po svém, tedy [du:m] a [kniha]. Nemusí nás zajímat, že arabské písmo je písmem hláskovým a že obrazce, které jsou pro nás jen shluky linií, jsou ve skutečnosti složeny z menších částí, totiž písmen vyjadřujících souhlásky a dlouhé samohlásky (‚dům‘ je zapsán třemi písmeny *bjt* a zní *bajt-u-n* a ‚kniha‘ je zapsána čtyřmi písmeny *ktāb* a zní *kitāb-u-n*). Je už jinou věcí, že účinnější by samozřejmě bylo pochopit, jak zapisovat česká slova arabskou abecedou hlásku po hlásce, a nikoli si vypůjčovat celá předem složená slova arabská.

První příklad byl vzat z písma, jež ovládá jen málo českých čtenářů, aby nás nesváděla průhlednost písmenné stavby českých slov. Ale i slova psaná českou abecedou – jako každá jiná – mohou fungovat „ideograficky“. Japonci mohli vzít obrazec *dūm* (tedy hůlku s bríškem nalevo, jakousi vaničku s kolečkem nad ní a dvě vlnky se zobáčkem), o němž by věděli, že znamená ‚dům‘, a použít ho k zápisu vlastního slova, které významově přibližně odpovídá českému ‚domu‘, totiž *učí*, a tak ho taky vyslovovat. Nemuselo by je zajímat, že ten podivný obrazec je ve skutečnosti složen z menších prvků, tj. tří písmen zachycujících výslovnost slova [du:m]. A takto to vlastně Japonci udělali s čínským písmem: přejali čínské znaky jako obrazce, k nimž se poji jednotlivé významy čínských slov, a použili je k zápisu svých vlastních slov podobného významu, která přirozeně vyslovovali japonsky. Přitom je prvotně nezajímala stavba těchto původně čínských znaků a že je v nich často zakódována mimo jiné i výslovnost čínského slova. Je nutno zdůraznit, že tímto aktem, kdy byl daný grafický obrazec, totiž čínský znak, spojen s jednotkou japonského jazykového systému, se stal v první řadě součástí japonského písma a vlastně přestal být písmem čínským, ač z něho vyvozuje svůj původ. Vyjádřeno je to v následujícím schématu, v němž je vztah významové motivace naznačen přerušovanou čarou mezi sémantickými prvky ‚hora‘ (stranou zde necháváme problematiku výpůjček čínských slov do japonštiny a tzv. sinojaponského čtení):



Obr. 2. Užití téhož znaku k zápisu čínského a japonského slova přibližně stejného významu.

Problém je ovšem ten, že významy si v jazycích odpovídají jen přibližně. Tak např. čínské *tiān* (天) se v jistém kontextu dá automaticky přeložit jako český ‚den‘, v mnoha jiných kontextech to však možné není (jeho základní význam je ‚nebe, Nebesa‘). Významová pole si neodpovídají, pouze se částečně překrývají. Obecně vzato spolu slova různých jazyků málokdy navzájem plně korespondují, a zvláště u vzdálených jazyků se někdy setkáváme s neřešitelnými nesouměrnostmi. Proto se význam slov čínských a japonských, zapisovaných tímž znakem, v různé míře liší v závislosti na vnitřním ustrojení čínštiny, resp. japonštiny. Na schématu je to vyznačeno odlišným tvarem rámců uzavírajících jazykové jednotky v obou jazycích, totiž oválným a šestiúhelným.

Zůstává nezodpovězena otázka, zda a proč Číňané umějí číst japonsky a Japonci čínsky. Vzhledem k tomu, že používají částečnou sadu grafických symbolů, s nimiž se přes příslušná slova příslušných jazyků pojí i podobný význam, ve značně omezeném rozsahu umějí. Jde však zpravidla o velmi hrubé porozumění a týká se jen textů určitých, hlavně strohých žánrů. K tomu musíme připočítat to, že zatímco se v Číně běžně užívá kolem 7 000 znaků, v Japonsku je to jen něco přes 2 000, a že Japonci píší směsí znaků a slabičných abeced podle situace v různém

oměru. V obou směrech tedy působí různé omezující prvky. Do hry navíc vstupuje to, že z čínštiny bylo do japonštiny přejato hlavně ve středověku mnoho slov, která byla výslovnostně přizpůsobena japonštině a vyvíjela se stejně jako původní japonská slova. Povahu celého tohoto jevu částečné srozumitelnosti trefně, ač se značnou licencí, přirovnává David Sehnal (2002: 16) k situaci mezinárodních slov v evropských jazycích. Čech, který zná dostatek tzv. cizích slov, nebo ještě spíše Brit, jehož mateřštinu tvoří z větší části výpůjčky ze staré francouzštiny, budou schopni za určitých podmínek porozumět v hrubých obrysech smyslu jednoduššího francouzského textu, například návodu, heslu, nápisu a podobně, aniž by věděli, jak se románská slova, jež znají v písemné podobě, francouzsky vyslovují. Kdyby však příslušný text slyšeli, téměř nic by nepochytili. Těžko však můžeme tvrdit, že takový Čech nebo Brit umí číst francouzsky.

Uzavřeme tedy celou věc tím, že částečná schopnost dorozumět se pomocí čínských znaků není dána jakousi zázračnou vlastností čínských znaků, nýbrž zaprvé obecnou vlastností všech grafických soustav a konkrétně tím, že japonské znaky coby prvky japonského písma se částečně překrývají s čínskými znaky, protože odtud byly převzaty. Důležité je, že se znaky neváží k nějakým idejím, nýbrž v čínském písmu k čínským slovům a jejich významům a v japonském písmu k japonským slovům a jejich významům, byť třeba dost blízkým.

Druhým a vlastně podobným argumentem je role znaků při obcování čínských mluvčích, kteří mluví navzájem nesrozumitelnými nářečmi. Jak už jsme si řekli, menší důraz na fonetickou složku je ve znacích skutečně přítomný, není to však v tomto ohledu tím nejdůležitějším. Když se chtějí takovíto mluvčí dorozumět a nepoužijí standardní čínštinu, jak se dnes stává pravidlem (čím dál hůř si lze představit Číňana, který je gramotný, a přitom neumí mluvit *pǔtōnghuà*), mohou si psát na papír znaky, protože jimi nezapisují svůj dialekt. Až na výjimky, jako je například kantonština, omezená ostatně jen na nezávazné žánry, nemají dialekty psanou podobu. V běžném společenském provozu se nikdy nezapisovaly, a chce-li se tedy Číňan písemně vyjádřit, vždy sáhne k univerzální psané čínštině, která je původně založena na literárních vzorech románů v jazyce blízkém hovorové řeči zvaném *báihuà* 白話 (přesněji *báihuàwén* 白話文). Hlavní sjednocovací účinek tudíž nemají čínské znaky samy o sobě, nýbrž společný jazyk, jenž je jimi zapisován. Podobné je to ovšem i v Evropě: psaná i mluvená podoba spisovného jazyka slouží, ačkoli trochu jiným způsobem, jako všeobecný komunikační prostředek a všude, kde se dochovaly výrazné dialekty, které ztěžují dorozumění, jím může být překlenuta nářeční bariéra. A stejně jako mohou Číňané číst znaky a texty v nich ve vlastním dialektu, mohou evropští mluvčí číst text ve spisovném jazyce s nářeční výslovností. Je to však samozřejmě daleko méně časté a v čínském prostředí se opravdu menší vliv fonetické složky čínského písma projevuje.

Někdy se také uvádí, že čínské znaky díky tomu, že nejsou fonetickým písmem, umožňují snadno překlenout značnou časovou vzdálenost a porozumět staré čínštině. Na tom je kus pravdy a ostatně to, že čínské znaky neodrážejí přímo hláskovou

stavbu slov, jež se jimi zapisují, je hlavním důvodem, proč známe výslovnost starších stadií čínštiny jen přibližně a její rekonstrukce je tak náročná. Pro raná období zůstáváme na tenkém ledě křehkých hypotéz.

Je rovněž pravda, že ta hlásková písma, která sledují zvukový vývoj jazyka – neboť známe i velmi konzervativní pravopisné soustavy, jako je anglická –, poměrně rychle vzdalují starší texty nepoučeným čtenářům. Za příklad nám může posloužit staroslověnština, jejíž nejstarší doklady pocházejí z 9. století, a čeština. Kromě časového posunu je mezi nimi, resp. mezi klasickou staroslověnštinou a podobou, jíž se ve stejné době mluvilo v Čechách a z níž se čeština vyvinula, i jistý nářeční rozdíl. I u slov, jejichž význam se vůbec či téměř nezměnil, je jejich identifikace nesnadná pro toho, kdo není obeznámen s historickou fonetikou. Srovnejme: **ЖГЪЛЪ** *ogľbъ* ‚úhel, kout‘, **ДННЬСЬ** *dnňsbъ* ‚dnes‘, **ЦЮЖДАЪ** *štuždbъ* ‚ciz(i)‘, **АГНА** *agnę* ‚jehně‘, **ВАСЕ** *vęše* ‚více‘, **ЖЗЪКЪ** *ozъkbъ* ‚úzek, úzký‘.

V čínštině proti tomu víme, že např. znak 狹 už od starověku zapisuje slovo ‚úzký‘ a pro praxi našťestí není vůbec důležité, že se v různých dobách vyslovovalo značně odlišně (Baxterova rekonstrukce pro starou čínštinu *grep, pro stř. čínštinu *hep, dnes *xiá*). To znamená, že úbytek *prvoplánové* srozumitelnosti psaného textu nenastává směrem do minulosti tak rychle jako u jazyků užívajících typického hláskového písma.

Nicméně představa, že průměrný Číňan je schopen jen s malou nebo dokonce žádnou průpravou číst staré spisy, je mýtus. Mimo některé žánry lidové literatury od dynastie Táng (618–906) byla až do začátku 20. století veškerá vyšší literatura psána jazykem *wényán* 文言 (přesněji *wényánwén* 文言文). Ten byl založen na nápodobě klasické čínštiny, tj. jazyka spisů období Válčících států (453–221 př. n. l.). Klasická čínština, a potažmo tedy i *wényán*, je natolik vzdálena současné čínštině, že překonání rozdílů ve výslovnosti zde už hraje jen malou roli. Gramatická slova jsou zcela jiná, syntax se významně proměnila, významy větší části slov taktéž. Vidí-li tedy průměrný Číňan text v klasické čínštině, může mít na první pohled dojem, že by mu mohl rozumět, protože rozpoznává nemálo povědomých znaků, ale ve skutečnosti není často schopen jeho smysl vyložit. Znaky sice zůstaly stejné, ale jazyk, jenž je jimi zapisován, se zásadním způsobem změnil.

IV. Jak napsat čínský znak

Celá předešlá kapitola byla věnována zákonitostem stavby čínských znaků, které se týkají jejich etymologie, tj. jak odrážejí jednotky jazyka jimi zapisované, a vztahům čínského písma a čínštiny vůbec. Zde se zaměříme na grafický materiál, z něhož jsou znaky utvořeny, bez ohledu na tyto vztahy. Půjde nám vlastně o to, z jakých jednotek se fyzicky skládají, a tudíž také jak se mají psát.

Omezíme se v zásadě jen na tradiční nauku o tazích čínského písma a jejich pořadí. Vesměs stranou ponecháme součástky větší než tah, ale menší než etymologické složky čínských znaků, o nichž jsme hovořili výše. Jak bylo řečeno v úvodu ke konstrukčním typům znaků, je možno vyčlenit součástky o různé míře složitosti, které se ve znacích stále opakují, a které proto mají význam jako důležitá mnemotechnická pomůcka. Díky tomu, že vnímáme znaky nikoli jako souhrny jednotlivých tahů, nýbrž spíše jako soustavy známých složek, si je zapamatujeme snadněji a více analyticky. Je to trochu jako rozdíl mezi bitmapou a vektorem: učíme se spíše návod, jak je složit z několika součástek, než jejich celkový vzhled. Tím zároveň snižujeme pravděpodobnost, že bychom někde svévolně vynechali nebo přidali jeden tah, protože pak by už součástka nevypadala jako součástka a my bychom si jejího divného vzhledu všimnuli a opravili ji. Přesto je podle našeho názoru důležitější vnímat etymologickou stavbu znaku, kde se samozřejmě částečně uplatí i znalost zmíněných součástek. Jejich vyčlenění je v zásadě výsledkem naší zkušenosti s čínskými znaky, našeho pozorování opakujících se vzorců, které vytvářejí povědomí o utvářenosti znaků. Je samozřejmě možno je „vědecky“ systematizovat a popsat, ale praktická hodnota takové činnosti je sporná. Je však pravda, že existuje způsob vstupu čínských znaků do počítače, který systematického rozkladu na součástky využívá.

IV.1 Grafické pole a obecné zásady psaní

Čínské znaky patří mezi písma, v nichž jsou jednotlivé grafémy od sebe jasně odděleny, ale zároveň se nedělají mezery mezi slovy (o interpunkci viz II.3). Každá jednotka představuje čtverec nebo obdélník jen o málo vyšší než širší. Tento prostor nazýváme grafickým polem a do něho se musí vtěsnat kterýkoli znak, ať má jeden tah, nebo jich má třicet. Grafické pole musí samozřejmě mít prázdné okraje, aby bylo jasné, kde končí jeden znak a začíná druhý. Napohled má každý znak v ideálním případě pole zaplňovat a jeho případné složky musí držet pohromadě

tak, aby bylo zřejmé, že patří k sobě. Žádná složka nesmí od znaku odstávat a budít tak zdání, že se jedná o samostatný znak nebo v horším případě o složku znaku vedlejšího. Tyto zásady si můžeme ukázat třeba na následující řadě desíti znaků se stupňující se členitostí:

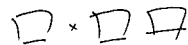
一乙手冬品箔楊藝驚驚

Pro nás, kteří jsme většinou zvyklí sklánět rukopis napravo, je důležité uvědomit si, že čínské znaky jsou v zásadě vždy orientovány kolmo. V ručně psaném čínském znaku se však projevuje tendence vést vodorovné tahy poněkud stoupavě a obecnou zásadou je, že jsou v něm tvary vždy zaoblenější a záměrně nepravoúhlé. Například prvek □ se nikdy nepíše jako čtvereček či obdélníček, nýbrž se přizpůsobí zákonitostem ruky a písátka, všechna pravoúhlost je narušena a rovné tahy se prohnu. Psaná forma tedy výsledně vypadá přibližně takto:



Obr. 3.

Všechny „krabičkovité“ součástky mají sklon k podobnému provedení. S tím také souvisí skutečnost, že tištěná předloha je jen jakousi ideální představou, jak je znak tvořen, nikoli však konečným vzorem, jak jej vyvést na papíře. Týká se to například míst, kde se stýkají dva tahy. V tištěné podobě jsou samozřejmě spojeny bez mezery, aniž by, na druhou stranu, byly přetaženy přes sebe. Při psaní rukou však takovou přesnost nemůžeme, a vlastně ani nechceme zaručit – působilo by to nejen násilně, ale taková přepečlivost by též výrazně zpomalovala psaní. V případě, kdy oba tahy, jež se stýkají, v místě styku začínají, není zpravidla větší problém nasadit přibližně ve stejném bodě. Stýkají-li se však tak, že na tomto místě jeden z nich či oba končí, je někdy běžné nechat je nedotažené do konce, ačkoli mezera by neměla být příliš výrazná. Je to dáno tím, že překřížení tahů je skoro vždy důležité a mění povahu spojení a potažmo i strukturu znaku, zatímco rozdíl mezi malou mezerou a přesným napojením není významný. Je tedy lepší nedotáhnout než přetáhnout.



Obr. 4. Přijatelná podoba rukopisného provedení prvku □ (nalevo) a podoby chybné (napravo).

Při nácviu je také nutné sledovat osy, podle nichž jsou vzorové znaky orientovány, a dbát na souměrnosti podle nich. V Číně se tisknou cvičebnice, které obsahují grafická pole doplněná o vodorovnou a svislou osu a o diagonály, aby se zpočátku usnadnilo dodržení směrů, ale také poměrů, které jsou rovněž důležité. V českých podmínkách ovšem zcela postačí čtverečkový papír, na němž představují ideální velikost grafického pole 2×2 nebo 3×3 čtverečky, v druhém případě však vedou osy uprostřed nich, nikoli po jejich hranicích, což je nevýhodné. Větší rozměry sice zpřehledňují znaky, ale pro praxi se nehodí a tak jako tak je nutné se naučit směstnat i složité znaky do malého prostoru.

IV.2 Druhy tahů

Jak vyplývá již z předešlého výkladu, nejmenšími jednotkami, z nichž se skládají znaky, jsou tahy (čín. *bǐhuà* 筆畫). O tom, zda je možné hovořit o tazích i u archaického písma, když se ještě nepsalo štětcem a znaky byly složeny často z dlouhých, nepřerušovaných a nezřídka stočených linií, se vedou debaty. O skutečných tazích v současném slova smyslu však lze jistě hovořit od doby, kdy vznikl dnešní typ znaků, tj. přibližně od 3. století př. n. l. (viz XI. kapitola). Bytostnou vlastností tahu je to, že je psán najednou. Na některém jeho místě sice můžeme zpomalit nebo téměř zastavit, ale jedná se o jeden pohyb ruky s jedním nasazením psací potřeby a s jedním jejím oddálením od podložky na konci tahu. Z toho je také zřejmé, že tahy nelze nastavovat, jakmile jsme je jednou ukončili, i když jsme třeba udělali chybu.

V kaligrafii se rozlišují různé druhy tahů a toto třídění bylo v zásadě převzato i do praktických úvodů do čínského písma. Je na místě podotknout, že se počet základních typů liší podle autora, i když inventář je samozřejmě víceméně stejný. Jde spíše o to, které tahy vyčlenit jako samostatné skupiny a které zařadit jako modifikace tahů jiných. My vyjdeme ze šestičlenné klasifikace a uvedeme si také tradiční čínské názvy:

1. *héng* 橫: tah vodorovný (zleva)



2. *shù* 豎: tah svislý (seshora)



3. *piě* 撇: tah zprava seshora doleva dolů



4. *nà* 捺: tah zleva seshora doprava dolů



5. *diǎn* 點: bodový tah:



6. *tí* 提: stoupavý tah (zleva):



K těmto se někdy ještě přidává tah 丨 nazývaný *gōu* 鉤 ‚hák‘, který je ovšem možno považovat za variantu tahu svislého. Ve vlastních znacích ovšem i tyto základní tahy podstupují rozmanité modifikace, především pokud jde o jejich délku i sklon (u *piě* a *nà*). Nejproměnlivější je bodový tah, který přes svůj název nikdy není pouhým bodem, nýbrž vždy představuje kratičký tah. Ve štětcové kaligrafii, z níž standardní znaky odvozují svůj vzhled, má zpravidla kapkovitý tvar, ten však může být rozličně orientován: bodový tah je na vrchu znaku 高, čtyři *diǎny* jsou vespuďu znaku 然, jeden bodový tah je nahoře v prvku ‚led‘ 冫, dva jsou v determinativu ‚voda‘ 氵 nebo po stranách znaku 小, kde se píše poměrně dlouze, podobně tam, kde obklopují vrchní část znaku 半. Pro necvičené oko je někdy nesnadné postřehnout rozdíl mezi bodovým tahem a krátkým *piě* či *nà*.

Kromě bodového tahu má každý ze základních typů mnoho variant. Ty se vyznačují tím, že sice začínají totožně jako uvedené tahy, ale pokračují jiným způsobem. Mohou být jednou, dvakrát či dokonce třikrát ostře zalomeny či ohnuty bez hran, mohou přibírat koncový háček nebo být zešikmeny. Některé mohou být také pojaty jako kombinace dvou základních druhů. Je však třeba mít na paměti, že se stále jedná o jeden tah, ať už jakkoli složitý, který se píše najednou. Jako přehled poslouží Tabulka 1.

Ještě než přejdeme k počtu a pořadí tahů, upozorníme na jeden jev, který často působí obtíže. Je jím přítomnost dolního koncového háčku na svislém tahu (丨 vs. 丿). U většiny znaků se jedná o dobrovolný rys, jehož přidáním nezměníme příslušný prvek nebo celý znak. Je pravda, že u některých znaků a v některých kombinacích je častější a jinde zase méně častý, ale tato zvyklost se dá postihnout pravidlem jen stěží. V tomto ohledu rovněž dost záleží na stylu, ale obecně lze říci, že v psaném písmu je háček častější než v tištěném. Tištěné znaky mají svou normu a teoreticky by ji měl sledovat i rukopis, ale skutečnost je zcela jiná. U některých znaků je podoba s háčkem či bez něho závazná, a napíšeme-li je jinak, budou působit neústrojně. Nejdůležitější je však vědět, kdy má háček rozlišovací schopnost mezi dvěma jinak stejnými znaky. V tom případě už vůbec nejde jen o estetický doplněk. Asi nejnápadnější dvojici, často uváděnou jako příklad, tvoří

Tab. 1. Tahy odvozené s příklady znaků, v nichž se vyskytují. Znaky jsou ve zjednodušené podobě. (Upraveno podle SŮ 2001: 69)

tah	označení	příklad
丨	vodorovný zalomený	日
丿	vodorovný s šikmým zprava	又
一	vodorovný s háčkem	写
𠃍	vodorovný lomený s háčkem	月
𠃎	vodorovný lomený se stoupavým	记
𠃏	vodorovný lomený s ohbím	朵
𠃐	vodorovný dvakrát lomený	凹
𠃑	vodorovný lomený s šikmým háčkem	风
𠃒	vodorovný lomený s oblým háčkem	九
𠃓	vodorovný s šikmým zprava a oblým háčkem	队
𠃔	vodorovný dvakrát lomený s šikmým zprava	及
𠃕	vodorovný třikrát lomený s háčkem	乃
𠃖	vodorovný třikrát lomený	凸
丨	svislý se stoupavým	民
丨	svislý lomený	山
丨	svislý s háčkem	小
丨	svislý s ohbím	西
丨	svislý s ohbím a háčkem	己
𠃗	svislý lomený se šikmým zprava	专
𠃘	svislý dvakrát lomený	鼎
𠃙	svislý dvakrát lomený s háčkem	马
𠃚	šikmý zprava s bodovým	女
𠃛	šikmý zprava lomený	公
𠃜	uhybající hák	我
𠃝	oblý hák	家

znaky 干 a 于, které zapisují úplně jiné morfémy (*gān* ‚štíť‘ aj., resp. *yú* ‚ve, k, vůči‘) a liší se jen háčkem. Zde proto musíme být obezřetní.

IV.3 Počet a pořadí tahů

Počet tahů a jejich pořadí jsou důležité veličiny. Počet tahů potřebujeme ke hledání znaků ve slovníku, které je bez této znalosti takřka nemožné. Pořadí tahů se někdy také užívá při řazení znaků ve slovníku, ale jeho význam spočívá především

v tom, že jeho správná varianta umožňuje plynulé psaní, a později, když zvýšíme jeho rychlost, dovoluje navazovat znaky účinným způsobem, na který jsou navíc čínští čtenáři zvyklí. Pokud bychom je pospojovali výrazně jinak, byl by rychlý rukopis jen stěží čitelný. Pořadí tahů je tradičně ustálené a prověřené v kaligrafii a v dnešní době je dokonce normováno. Ne vždy se podle toho píše a občas se setkáme s drobnými obměnami u jednotlivých součástek, ale v zásadě je pevně dané. Jedná se zkrátka o věc, která patří k základům vzdělání v čínském písmu a kterou bychom neměli brát na lehkou váhu.

Nejjednodušší znaky se skládají z jediného tahu, jako například číslovka „jedna“ 一, nejsložitější znaky obsahují tahů více než třicet. Sū Péichéng (2001: 66–67), jehož statistik zde opět využijeme, uvádí, že v sedmitisícové tabulce běžných znaků je znakem s největším počtem tahů, totiž 36, *nàng* 龔, „mít zacpaný nos“. Oblíbený příklad znaku s největším počtem tahů se skládá ze čtyř „draků“ 龍, má tedy 64 tahů. Má zaznamenávat slovo *zhé* „hovorný“, ale jedná se spíše o raritu, s níž se mimo slovník téměř nesetkáme. Sū uvádí tři tabulky četnosti znaků v závislosti na počtu tahů, které jsou založené na různých souborech, ale vzhledem k tomu, že se jednotlivé výsledky vcelku pochopitelně příliš neliší, podíváme se jen na jednu z nich, a to tu, jež vychází ze zmíněné tabulky běžných znaků. Zároveň vynecháme konkrétní počty, důležité je procentuální vyjádření:

počet tahů	znaků (%)	počet tahů	znaků (%)
1	0,03	15	4,73
2	0,30	16	3,94
3	0,84	17	2,64
4	2,00	18	1,29
5	2,87	19	1,16
6	4,94	20	0,67
7	7,79	21	0,41
8	9,86	22	0,31
9	11,21	23	0,17
10	10,87	24	0,11
11	10,38	25	0,085
12	9,68	26	0,015
13	7,84	30	0,015
14	5,88	36	0,015

Vidíme, že se jedná o plynulou křivku, která vrcholí na úrovni devíti tahů, a že běžný čínský znak má nejčastěji 8–12 tahů. Je však na místě upozornit, že se jedná o statistiku pro zjednodušené znaky. U znaků tradičních by byl samozřejmě vrchol posunut směrem k vyšším počtům: zatímco průměrně připadá na jeden

zjednodušený znak 10 tahů, u znaku složitějšího je to asi 16 tahů. Vlivy reformem písma v ČLR se tudíž projeví vcelku zřetelně.

Abychom byli schopni spočítat počet tahů, musíme přirozeně znát jejich druhy. Jen tak budeme schopni určit, která spojení mohou být napsána jedním tahem a která je nutno rozložit do tahů dvou či dokonce více. Je dobré si zapamatovat, že neexistuje jednotahové spojení levého horního rohu čtverce ㇀ a pravého dolního rohu čtverce ㇁. Je to dáno tím, že vodorovné tahy či vodorovné úseky jiných tahů lze psát jen zleva doprava a svislé tahy nebo svislé úseky jiných tahů lze psát jen seshora dolů. Tato dvě spojení přitom tomuto pravidlu odporují. Ke psaní „krabičkovitých“ součástek jsou dvě pravidla: pokud je „krabička“ uzavřená (např. 口), je využita jednotahová kombinace horního pravého rohu ㇀ (tj. zalomeného tahu *héng*), je-li otevřená (např. 凵), využívá se jednotahové kombinace levého dolního rohu ㇁ (tj. zalomeného tahu *shù*).

Zmýlíme-li se o jedno číslo, není to nic vážného, ovšem přinese nám to práci navíc: pokud nenajdeme znak ve slovníku pod počtem tahů, k němuž jsme svým rozbořením došli, zpravidla jej najdeme v oddílu s číslem o jedničku menším či větším.

Pořadí tahů (čín. *bìshùn* 筆順) se sice řídí jen podle několika hlavních vodítek, v žádném případě se však nejedná o triviální záležitost. Až donedávna navíc nebyla k dispozici explicitní norma, teprve v roce 1997 vyšla *Norma pořadí tahů u běžně užívaných znaků současně čínštiny* (*Xiàndài Hànyǔ tōngyòngzì bishùn guīfàn* 現代漢語通用字筆順規範). Proto se také setkáme v příručkách a učebnicích čínštiny s mnoha odchylkami a nesrovnalostmi. Potíž je především v tom, že tahová stavba znaku bývá značně složitá a na některé kombinace můžeme vztáhnout více pravidel najednou, popřípadě je situace tak složitá, že nevíme, jak ji jejich pomocí pojmut. U jistých součástek je vůbec nejjednodušší a někdy i nutné naučit se ustálený postup jejich psaní. Čím více praxe získáváme, tím jsme samozřejmě schopnější zcela automaticky určovat pořadí tahů, protože jak již víme, jednotlivé součástky se ve znacích stále opakují, a jakmile jednou poznáme, jak se píšou, můžeme toho využít všude, kde jsou obsaženy. Uvedme si nejzákladnější pravidla:

1. píše se seshora dolů;
2. píše se zleva doprava;
3. kříží-li se tah svislý kolmo s vodorovným, píše se nejdřív tah vodorovný;
4. kříží-li se *piě* a *nà*, píše se nejdřív *piě*;
5. píše se nejdřív vnějšek a potom teprve vnitřek;
6. u znaků s „ohradou“ 口 ap. se nejdřív píše 凵, posléze vnitřek, uzavření nakonec;
7. u souměrných znaků se nejdřív píše střed a potom strany;
8. bodový tah vpravo nahoře se zpravidla píše nakonec;
9. radikály 讠 a 讠 se píšou vždy až nakonec;
10. u složek typu 冫 či 冫 se píše nejprve horní tah napravo, posléze svislý.

1.: wàng, zapomenout
忘 忘 忘 忘 忘 忘 忘

2.: hǎo, dobrý
好 好 好 好 好 好

3.: shēng, narodit se
生 生 生 生 生

4.: wén, písemnictví
文 文 文 文

5.: tóng, stejný
同 同 同 同 同 同

6.: guó, země
国 国 国 国 国 国 国 国

Obr. 5.1–10. Ilustrace pravidel o pořadí tahů.

7.: shuǐ, voda
水 水 水 水 水

8.: wǒ, já
我 我 我 我 我 我 我

9.: zhè, tento
这 这 这 这 这 这 这

10.: dōu, všechen
都 都 都 都 都 都 都 都 都 都

Obr. 5.1–10. Ilustrace pravidel o pořadí tahů (pokračování).

Platí navíc obecněji, že se znaky píšou až na výjimky po celistvých prvcích, tj. nepřeskakujeme z jednoho na druhý, i kdyby nás k tomu sváděly výše uvedené zásady. Návčik pořadí tahů jednotlivých složek patří k základům praktického zvládnutí čínského písma, a nespadá tak do rámce této knihy. Využít však můžeme téměř kteroukoli lepší učebnici čínštiny, která tuto problematiku nezanedbává, nebo přímo znakové cvičebnice, jako je u nás nejnověji např. KUČERA A KOL. 2005.

V. Čínský znak ve slovníku a v počítači

Uživatel slovníků a počítačů, který je vrostlý do světa latinky, bere řazení podle abecedy jako samozřejmost, v elektronickém prostředí mu může dělat vrásky nanejvýš diakritika či různá kódování. Obdobné je to i s mluvěcími jiných jazyků, které se píšou fonetickým písmem, přestože se u nich mohou vyskytnout specifické problémy. V Číně se však pochopitelně ze způsobu, jak seřadit znaky ve slovníku¹⁸ a jak je tam najít, stává problém, jenž představuje nemalé praktické obtíže. To samé platí o počítačovém zpracování čínského písma včetně nejožehavějšího bodu, jímž je zadávání znaků přes běžnou klávesnici. Hledání v čínském slovníku je nepostradatelnou dovedností při studiu čínštiny a samo o sobě je zajímavé, jak se Číňané s povahou svého písma na tomto poli vyrovnali. Věnovali jsme proto tomuto tématu zvláštní kapitolu. Než se však dostaneme ke konkrétním řešením, musíme si vysvětlit, co znamená často zmiňované slovo *radikál*, jaký má původ a jak se odlišuje od správných označení, např. *významový determinativ*, s nimiž bývá směřován.

V.1 Radikál

Na výraz radikál jsme už ojedinele narazili výše. Snažili jsme se tomuto pojmu vyhnout, i když na většině míst, kde mluvíme o významovém determinativu, je obvykle zvykem hovořit o radikálech. Nejdříve si tedy vysvětleme rozdíl, který mezi nimi je, a zaměřme se na to, jak je to vlastně s oněmi radikály. Radikál je tradiční sinologický pojem pro to, čemu se čínsky od 2. století n. l. říká *bùshǒu* 部首. Nám již známý Xū Shèn rozdělil všech 9 353 znaků ve svém slovníku do 540 oddílů. Tento počet není náhodný, jedná se pravděpodobně o numerologickou symboliku, což nás však v tuto chvíli nemusí tolik zajímat. Důležitější je,

¹⁸ Čínština má pro „slovník“ v zásadě tři podobná slova: *zìdiǎn* 字典, *cídiǎn* 詞典 a *cídiǎn* 辭典. První značí slovník znakový, totiž takový, kde jsou heslovými vstupy jen znaky a v heslové stati jsou uvedeny morfémy, které se jimi zapisují. Druhý typ je slovník slov. To znamená, že pod heslovým znakem jsou na nižší úrovni vstupu uvedena i víceslabičná slova, jejichž zápis příslušným znakem začíná. Jak víme, dnes v čínštině víceslabičná slova převažují. Poslední výraz je vůči dvěma předešlým pólům nevyhraněný a často se jedná o slovníky encyklopedické. Ve většině případů bez ohledu na to, zda jde o slovník znakový, či slovní, je první přístup do hesla tvořen samostatným znakem, a proto se dále zaměřme na to, jak najít znak – co je pod ním dále v hesle obsaženo, je už jiná věc.

že znaky uvnitř těchto oddílů sdílely tutéž složku. O té autor předpokládal, že se vždy vztahuje k významu znaku, z dnešního hlediska přesněji k významu slova příslušným znakem zapisovaného. Tyto oddíly se čínsky nazývají *bù* 部. V jejich záhlaví, čínsky *shǒu* 首, doslova ‚hlava‘, stál tento významonosný prvek samotný a sloužil i k pojmenování oddílu. Pro Xū Shèna tedy radikály představovaly zároveň způsob, jak rozřadit znaky, a zároveň klíč k jejich významu. V jeho pojetí tak radikál a determinativ splývaly. Nicméně v pozdější praxi se oba termíny poměrně brzy rozešly a i z hlediska dnešní paleografie je jejich jednota neudržitelná. Víme například, že determinativ je složkou jednoho konstrukčního typu znaků, totiž *xíngshēng*. Ačkoli je takových znaků většina, zbývá určitá část čínského písma, která bylo vytvořena jiným způsobem. Vzhledem k tomu, že každý znak musí být v tomto druhu slovníku zařazen pod nějakým radikálem, musí nějaký radikál „mít“, zatímco ne každý obsahuje determinativ. Z toho vyplývá, že už na konci starověku, kdy pojem radikálu vznikl, byla zmíněná jednota ve skutečnosti mylná.

Přesto by se dal tento rozpor částečně nějak vyřešit. Nicméně slovníkářská praxe od sebe odtrhla radikál a determinativ poměrně dramatickým způsobem. Souhrnně řečeno, radikál se vyprofiloval jednoduše jako součástka znaku, podle níž je znak zařazen ve slovníku, ačkoli pokud je to možné, kryje se s determinativem. Determinativ přirozeně zůstává ryze etymologickým termínem, a vždy proto „nese“ význam. Tato rozlučka začíná nejpozději v 10. století n. l. (např. ve slovníku *Lóngkān shǒujiàn* 龍龕手鑿, 997 n. l.). Ne všichni uživatelé slovníku totiž byli paleografy, a proto ne vždy byli schopni určit původní významový determinativ, a to i v případě fonoidogramů, neboť v mnohých znacích byl formálním vývojem písma již špatně rozeznatelný. Daleko jednodušší bylo vzít u sporných znaků výraznou součástku, která jako první musela padnout uživateli do oka, a tu určit jako radikál, pod nímž byly příslušné znaky zařazeny – a mohly být tudíž také nalezeny. Zásada, že je radikál určován prvotně podle tvarové skladby znaku, nikoli podle skutečného determinativu u fonoidogramů, postupem času sílila. Existuje navíc řada ryze formálních radikálů, například „vodorovný tah“, „svislý tah“, „stříška“ atp., pod nimiž najdeme znaky, u nichž nelze vysledovat žádnou jasnou vnitřní stavbu. Za radikál se pak běžně považuje buď první tah znaku, nebo nejvýraznější tah v něm obsažený. V současnosti je možné říci toto: radikál je složka, pod níž najdeme znak ve slovníku, a determinativ je významový prvek ve znacích typu *xíngshēng*. Jsou sice velmi často totožné, někdy však nikoli, takže záleží na pojetí autorů slovníku. Například *wèn* 問 ‚ptát se‘ se skládá z determinativu ‚ústa‘ 口 a fonetika *mén* 門. Složka 門 je však zároveň běžným determinativem ‚dveře‘, namátkou ve znaku *bì* 閉 ‚zavřít‘. Jak 口, tak 門 jsou přitom radikály. Ve starších a soudobých filologicky zaměřených slovnících najdeme 問 pod radikálem, který odpovídá determinativu, tj. 口. V modernějších a populárně laděných slovnících je řazen pod radikálem 門. Ten je zaprvé nápadnější na pohled, zadruhé konfigurace determinativu 門 ‚dveře‘ s fonetikem uprostřed je zcela běžná, zatímco

determinativ 口 ‚ústa‘ očekává uživatel v jeho nejčastější pozici vlevo s fonetikem napravo (např. 吃).

V uživatelsky nejpřátelštějších slovnících, jako je standardní příruční slovník pro školu a veřejnost *Xīnhuá zìdiǎn* 新華字典, bývají radikálově víceznačné znaky zařazeny pod oběma radikály, jež přicházejí v úvahu. Například znak *hóng* 鴻 ‚divoká husa‘ se skládá z determinativu ‚pták‘ 鳥 a fonetika *jiāng* 江 (které je samo o sobě samostatným znakem pro ‚[Dlouhou] řeku‘, složeným z prvku ‚voda‘ 氵 a fonetika *gōng* 工). Ve starších slovnících je řazen etymologicky správně pod ‚ptákem‘, v mnoha novějších příručkách jej najdeme pod ‚vodou‘, v *Xīnhuá zìdiǎn* je uveden jak pod ‚vodou‘, tak pod ‚ptákem‘. Podobně je znak *sī* 思 ‚myslet‘ původně tvořen determinativem 心 ‚mysl‘ a fonetikem 囟 *xìn*, které bylo zkomo- leno na 田. Shodou okolností může být prvek 田 (*tián*) rovněž determinativem ve významu ‚pole‘. Jak 心, tak 田 jsou radikály. Slovníky, které dbají na etymologii znaků, tedy řadí 思 pod radikál ‚mysl‘, slovníky novější zpravidla pod ‚pole‘, zatímco *Xīnhuá zìdiǎn* nabízí obě možnosti.

Programově byla zásada, že se radikál řídí zčásti podle nápadnosti složek znaku, nikoli vždy podle toho, která složka v něm odráží význam příslušného slova, formulována ve slovníku *Zìhuì* 字彙, vydaném Méi Yīngzuòem 梅膺祚 roku 1615. Ten se stal předobrazem nejnámějších novověkých slovníků, které měly zásadní vliv na lexikografii po celou moderní epochu. Bylo v něm také použito klasických 214 radikálů, kterýžto počet kopíruje i mnoho novodobých konzervativně laděných slovníků. Tato soustava byla přejata Zhāng Zìlièem 張自烈 do slovníku *Zhèngzìtōng* 正字通 z roku 1671, a především nejautoritativnějším čínským slovníkem vůbec, jenž je vyvrcholením tradiční lexikografie, totiž *Kāngxī zìdiǎn* 康熙字典 (1715). Na něm se ostatně zakládaly i velké projekty raněmoderní Číny, jako byly staré republikánské verze *Pramenu slov* (*Cìyuán* 辭源, 1915) nebo *Moře slov* (*Cíhǎi*, 1936), a s určitými obměnami v nich tato tradice přežívá dodnes.

Jednoduchým důkazem, že radikál není determinativ, je také značně proměnlivý počet radikálů. V roce 100 n. l. bylo prvním čínským paleografem ustaveno radikálů 540, v 6. století byl sepsán vlivný slovník s 532 radikály, v 8. století se setkáváme s dílem používajícím soustavu 160 radikálů, v 10. století soustavu o 242 radikálech. Jak jsme poukázali, v 17. a 18. století se ustálil klasický systém o 214 položkách, v 20. století se můžeme setkat se systémy o 126, 187, 189, 191, 200, 201 nebo 250 radikálech. Je zřejmé, že etymologická stavba čínských znaků zůstávala stále stejná, to, co se měnilo, byly způsoby, jak je zpracovat pro potřeby slovníkářství. Zatímco determinativů jsme dnes schopni určit stále přes 500, v nej- běžnějších slovnících se užívá kolem 190 radikálů, ve velkých pak 200–250. Už z těchto počtů je jasné, že se musí svou povahou lišit. Proto, ačkoli se oba pojmy v literatuře často směšují pod jediným názvem *radikál*, je budeme v naší knize rozlišovat pokud možno důsledně.

V.2 Řazení a hledání ve slovníku

Nejstarší čínský slovník *Ěryā* 爾雅, který vznikl nejspíše v 3.–1. století př. n. l. jako svod starověkých glos ke starým textům a sloužil především jako pomůcka k četbě kanonických spisů, byl rozčleněn na 19 kapitol povahy smíšeně jazykové a věcné. Tyto oddíly nebyly žádným jednotným způsobem vnitřně členěny. V tomto díle se nehledalo dnešním způsobem, bylo daleko spíše memorováno. Na tuto tradici navázaly v následujících stoletích další slovníky, nicméně z praktického hlediska dnes nemají větší význam – podle okruhů jsou samozřejmě řazeny tematické slovníky, které však tvoří hlavní linii lexikografie.

Nejvýznamnějším vynálezem na tomto poli byly radikály, o jejichž původu a povaze již byla řeč. Od *Shuōwénu* (100 n. l.) se odvíjí ústřední posloupnost slovníků řazených podle radikálů. Zpočátku však byla pravidla, jak uspořádat hesla uvnitř jednotlivých oddílů, ještě velmi vágní. Lze vysledovat spíš obecné zákonitosti, jako že znaky zapisující slova s podobným významem stojí u sebe, že se postupuje od slov s kladnými konotacemi ke slovům s konotacemi zápornými a od obecných jmen ke jménům vlastním. To však v praxi příliš nepomáhá. Jak je to dnes, se dozvíme v příslušném oddíle.

Třetí tradiční druh organizace slovníku předznačil nejlivnější rýmovník, *Qièyùn* 切韻 z roku 601, jehož autorem byl Lù Fǎyán 陸法言. Ten se ovšem samostatně nezachoval a dnes jej známe díky tomu, že byl zahrnut do rozšířené a upravené verze, známé pod názvem *Guǎngyùn* 廣韻 (*Rozšířený Qièyùn*) z roku 1008. Tyto příručky byly psány především pro potřeby básníků a obsahovaly zásobu znaků rozříděnou podle fonologických hledisek, přičemž důraz spočíval přirozeně na koncové části slabiky označované jako rým či subfinála (tj. hlavní samohláska s případným koncovým prvkem). Dnes se samozřejmě takového způsobu řazení ve slovníku nepoužívá, ale je v něm možno vidět určitého předchůdce poměrně běžného řazení podle výslovnosti, nejčastěji abecedně podle přepisu *pīnyīn*.

Než přejdeme k podrobnostem, upozorníme na to, že řazení znaků ve slovníku a hledání v něm jsou dvě různé věci, ačkoli se zpravidla řídí podle podobných pravidel. Způsob, kterým jsou znaky v těle slovníku rozmístěny, samozřejmě předurčuje, jak v něm hledat přímo bez použití rejstříků, a také částečně ovlivňuje jeho celkovou koncepci. Nicméně vždy bývá ve slovníku jeden nebo více rejstříků různého typu, podle nichž můžeme odkazy na položky v hesláři vyhledat několika možnými způsoby. Zatímco je tedy každý slovník řazen podle jediného hlavního principu, často v něm můžeme hledat různými způsoby.

V.2.1 Podle radikálů

Jak již bylo řečeno, jedná se o nejvyužívanější způsob řazení čínských slovníků. Situace v dnešní lexikografické tvorbě je spletitá, ale lze obecněji říci, že na řazení podle radikálů jsou založeny přednostně slovníky středního a především velkého

rozsahu, které z části navazují na tradici 17.–18. století a představují klasická díla moderního čínského slovníkářství.

Základní princip je velmi jednoduchý. Radikály postupují podle počtu tahů od nejjednoduššího k nejsložitějšímu. Vzájemné postavení radikálů se stejným počtem tahů bývá dáno konvencí. Uvnitř oddílů představovaných radikály jsou znaky řazeny opět podle složitosti, a to tak, že se počítá počet tahů části znaku, která zůstane po odtržení radikálu. Ve větších slovnících dokonce tato čísla tvoří pododdíly se zvláštními záhlavími, v nichž se nacházejí znaky se stejným radikálem a se stejným počtem zbylých tahů. V jejich rámci se již vzájemné postavení znaků neřídí žádnými obecně platnými pravidly a záleží na způsobu práce jednotlivých sestavovatelů. Nutno poznamenat, že počet znaků připadajících pod jeden radikál se může dramaticky lišit podle radikálu – zatímco pod některými najdeme pět, deset znaků, pod některé jich spadají desítky.

Obdobně postupujeme, je-li slovník řazen například podle výslovnosti, kterou ovšem u neznámého znaku většinou nevíme (můžeme ji pouze zkusit odhadnout podle případného fonetika). Snad všechny takové slovníky ale mají rejstřík k hledání podle radikálu. Typicky vypadá hledání následujícím způsobem: U daného znaku určíme radikál a spočítáme zbylé tahy. První část rejstříku tvoří seznam radikálů seřazených také podle počtu tahů. V této tabulce najdeme příslušný radikál, u něhož bude odkaz na stránku v druhé části rejstříku. Tam jsou radikály už uvedeny se všemi znaky ve slovníku, které pod ně spadají. Nalistujeme tuto stránku a začneme hledat uvnitř příslušného radikálu náš kýžený znak. Většinou můžeme přejít hned k malému záhlaví tvořenému číslicí vyjadřující zbylý počet tahů. Uvnitř této skupinky bychom pak hledaný znak měli najít. U něho bude opět odkaz, tentokrát již na stránku, na níž se nachází vlastní heslo.

Př.: 榎

- a) ve znaku určíme radikál: 木 (,strom')
- b) spočítáme počet jeho tahů: 4
- c) hledáme v rejstříku radikálů v sekci čtyřtahových radikálů

16 部首目录

[12](亻)	25	27 干	31	[98](亠)	70
[7](厂)	23	28 工	31	48 宀	44
11 八	24	29 土	31	49 辶	45
12 人	25	[29](士)	32	[50](冫)	46
[12](人)	27	[80](扌)	62	50 冫	46
[22](乚)	30	30 艹	33	51 尸	46
[10](冂)	24	31 寸	36	52 己	46
13 勹	27	32 升	36	[52](巳)	46
[16](几)	28	33 大	36	[52](巳)	46
14 儿	27	[34](兀)	37	53 弓	46
15 匕	27	34 尢	37	54 子	47
16 几	28	35 弋	37	55 巾	47
17 彳	28	36 小	37	[55](艸)	47
18 彳	28	[36](业)	37	56 女	47
[11](勹)	24	37 口	37	57 飞	48
19 一	29	38 冂	40	58 马	48
[166](讠)	91	39 山	41	[50](彳)	46
20 凵	29	40 巾	42	[148](彳)	85
21 冫	29	41 彳	42	59 彳	49
[175] 冫 (在左)	93	42 彳	43	60 彳	49
[159] 冫 (在右)	89	[66](彳)	53	4 画	
22 刀	29	43 夕	43	61 王	49
23 力	30	44 夕	43	62 无	50
24 又	30	[185](彳)	97	63 韦	50
25 厶	31	45 彳	43	[123](彳)	78
26 彳	31	46 广	43	64 木	50
[21](巳)	29	47 门	44	[64](木)	53
3 画		[77](彳)	58	65 支	53

Obr. 6. Xīnhuá zìdiǎn, rejstřík, s. 16.

d) u příslušného radikálu, tj. 木, odečteme číslo stránky, kde začíná rejstřík znaků s tímto radikálem, a nalistujeme ji

50 王玉无无韦韋木

瓔 575	瓏 166	拔 136	本 21	杓 29	枚 327
(瓏) 237	瓏 524	𦍋 501	朮 448	朮 430	枅 57
璉 73	[61]	𦍋 175	635	极 208	析 512
(璉) 73	玉部	𦍋 596	札 606	杌 324	板 13
璋 611	玉 587	𦍋 501	2 画	杞 386	枞 73
璇 542	玉 587	𦍋 156	朽 537	李 286	647
璆 404	玉 251	𦍋 12	朴 374	杨 556	松 456
璈 197	莹 575	𦍋 472	378	权 45	枪 392
璞 381	玺 515	[63]	379	46	(杓) 519
璜 241	(莹) 575	韋部	381	束 449	枫 131
璠 121	璧 27	(韋) 499	机 205	床 68	构 157
璘 300	(璽) 515	(韋) 413	机 205	4 画	杭 177
(璘) 205	璽 505	(韋) 136	权 407	枉 498	枋 124
璚 116	62	(韋) 175	朱 633	林 299	枋 105
13 画以上	无部	(韋) 52	朵 113	枝 623	杰 232
璒 42	无 508	(韋) 501	(朵) 113	杯 18	枕 619
璓 406	[62]	(韋) 596	3 画	枢 446	柎 63
(璓) 86	无部	(韋) 156	杆 143	柄 288	357
璔 312	无部	(韋) 501	144	柜 169	杷 361
璕 601	无部	(韋) 12	(朽) 507	247	杼 637
(璕) 194	无 387	(韋) 472	杠 146	(杼) 547	(東) 102
(璕) 584	既 213	(韋) 494	杜 107	枇 371	枣 601
(璕) 4	暨 213		材 40	桓 190	杲 147
(璕) 542	(璽) 42	64	村 76	杪 336	果 171
(璕) 402	63	木部	杖 612	(杪) 348	采 41
(璕) 291	韦部	木 344	机 509	杳 559	41
(璕) 576	韦 499	1 画	杓 567	柄 146	泉 527
瓏 599	韋 499	未 502	杏 535	柄 146	(牀) 68
(瓏) 168	韋 499	未 341	杉 424	杓 65	某 344
(瓏) 306	韋 499		245		

Obr. 7. Xīnhuá zìdiǎn, rejstřík, s. 50.

e) spočítáme počet tahů, které zbudou po oddělení radikálu, tj. ve složce 段: 9
f) v rámci radikálu najdeme oddíl, v němž jsou soustředěny znaky, jejichž zbytekový počet tahů dává číslo 9, a najdeme v něm znak 榎

52 木

榎 107	棣 95	(楊) 556	10 画	33	647
椅 564	楮 246	楫 209	穀 161	榨 607	樊 121
567	楠 493	楫 503	(橐) 492	榕 415	橡 525
榑 643	(極) 208	楫 233	(榦) 145	楮 634	榭 189
(榑) 382	棘 209	楫 376	(榨) 232	楮 410	榭 258
(榑) 610	(橐) 601	楫 284	榛 618	楮 531	樟 611
排 362	槩 392	楫 160	(構) 157	楮 483	(樣) 557
椒 227	棐 127	楫 403	榘 127	(罍) 328	(樑) 294
棹 614	棠 471	楫 109	(楨) 146	槃 364	楸 144
棵 260	(梨) 285	槐 193	榘 261	(橐) 147	(楸) 493
棍 170	集 209	槌 69	(樺) 193	槃 453	(樂) 281
椶 317	(棄) 387	楯 112	模 340	(榮) 415	593
(椶) 146	榮 387	452	344	槃 279	槩 635
榭 624	9 画	榆 586	榘 216	11 画	(槩) 225
榭 69	榎 529	(榎) 543	(榘) 642	榭 200	12 画
榭 69	榭 69	(榎) 648	榘 223	(榭) 639	槃 401
641	(榭) 328	榭 55	257	榭 237	(榭) 412
棉 334	榭 436	榭 565	榭 465	榭 183	榭 594
榭 19	618	榭 312	(榭) 382	184	(榭) 449
(榭) 519	榭 348	榭 46	榭 462	榭 393	(榭) 401
棚 368	榭 236	榭 308	榭 651	榭 43	(榭) 73
椴 294	238	(榭) 218	榭 531	(榭) 446	榭 252
椴 172	榭 46	榭 248	榭 147	(榭) 29	(榭) 381
椴 407	605	榭 543	(榭) 392	榭 388	(榭) 209
椴 648	榭 468	榭 142	榭 304	榭 64	(榭) 108
(椴) 102	榭 65	榭 328	榭 75	(榭) 605	榭 395
椴 165	榭 293	榭 576	榭 147	榭 471	(榭) 395
(椴) 496	榭 230	榭 67	(榭) 172	(榭) 308	(榭) 651
榭 278	256	(業) 562	榜 14	櫻 575	榭 395
榭 222	榭 277	(業) 247	榭 32	(榭) 73	(榭) 147

Obr. 8. Xīnhuá zìdiǎn, rejstřík, s. 52.

g) u znaku odečteme číslo stránky odkazující nyní již do hesláře a na ní hledaný znak najdeme (zjistíme, že se čte *duàn* a znamená ‚lpa‘ – jazyk hesla se bude samozřejmě lišit případ od případu, zde je v čínštině)

duàn—duì 109

段 duàn ㄉㄨㄢˋ ①量词,用于事物、时间的一节,截:一~话。一~时间。一~木头。[段落]文章、事情等根据内容划分成的部分:工作告一~。这篇文章可以分两个~。[段位]根据围棋棋手的技能划分的等级,共分九段,棋艺越高,段位越高。②工矿企业中的行政单位:工~。机务~。

墩 duàn ㄉㄨㄢˋ 〈方〉指面积较大的平坦地形。多用于地名:李家~(在湖南省汨罗)。

缎 duàn ㄉㄨㄢˋ (一子)质地厚密,一面光滑的丝织品,是我国的特产之一。

椴 duàn ㄉㄨㄢˋ 椴树,落叶乔木,像白杨,我国南北均产。木材细致,可以制家具等。

煨 duàn ㄉㄨㄢˋ ①同“煨”。②放在火里烧,减少药石的烈性(中药的一种制法):~石膏。

锻 duàn ㄉㄨㄢˋ 把金属加热,然后锤打:~件。~工。~造。[锻炼]1.通过体育活动,增强体质:~~身体,保卫祖国。2.通过生产劳动、社会斗争和工作实践,使思想觉悟、

工作能力提高:在工作中~~成长。

断(斷) duàn ㄉㄨㄢˋ ①长的东西截成两段或几段:棍子~了。风筝线~了。把绳子剪~了。②断绝,不继续:~奶。~了关系。③戒除:~酒。~烟。[断送]丧失、毁灭、败坏原来所有而无可挽回:~~前程。④判断,决定,判定:诊~。~案。当机立~。下~语。⑤一定,绝对:~无此理。~然做不得。

簖(簖) duàn ㄉㄨㄢˋ 插在水里的竹栅栏。

DUÌ ㄉㄨㄟˋ

堆 duī ㄉㄨㄟ ①(一子、一儿)累积在一起的东西:土~。草~。柴火~。②累积,聚集在一块(④一积):粮食~满仓。[堆肥]聚集杂草、泥土等,腐烂发酵而成的肥料。[堆砌]⑤写文章用大量华丽而无用的词语。[堆栈]临时存放货物的地方。③量词,用于成堆的事物:两~土。一~事。一~人。

队(隊) duì ㄉㄨㄟˋ ①有组织的集体或排成

Snaha čínských orgánů sjednotit slovníkářskou praxi byla vesměs neúspěšná. Panuje proto na tomto poli velká rozmanitost. Se zvláštnostmi konkrétních slovníků se musíme seznámit v návodu k jejich použití a trochu se s nimi sžít. Nepůsobí to větší obtíž, protože jde většinou spíše o drobnější odchylky.

Radikálové rejstříky bývají nezřídka doplněny o tzv. tabulku nesnadno vyhledatelných znaků (*nánjiǎnzi biǎo* 難檢字表), kde jsou umístěny znaky, u nichž je na první pohled zřejmé, že vyčlenit u nich radikál je obtížné, ne-li nemožné. Narazíme-li na takový znak, je neúčinnější začít tímto seznamem, jenž většinou neobsahuje velké množství položek, a proto bývá řazen jen podle počtu tahů příslušných znaků. Teprve pokud není náš pokus úspěšný, čímž se ukáže, že jsme přecenili obtíž s určováním radikálu, použijeme běžný postup.

V.2.2 Podle výslovnosti

Pokud jde o využití výslovnosti spojené se znaky skrze morfémy či slabiky, které zapisují, má dnes v čínské lexikografii z praktického hlediska význam pouze řazení podle některého z přepisových systémů. Slovníky řazené podle rýmů byly vždy určeny pro zvláštní účely a tento způsob organizace materiálu se v běžných příručkách nestal normou, a to nejen proto, že nebyl příliš účinný při hledání, ale také proto, že vyžadoval od uživatele dobrou znalost historické fonologie.

Přepisy čínštiny

První řádnou transkripci čínštiny představil roku 1626 nám již známý francouzský jezuitský misionář Nicolas Trigault (1577–1628) ve své knize *Pomůcka pro uši i oči západních učenců* (*Xīrú ěrmùzī* 西儒耳目資), která zaujala také čínské vzdělance, nicméně vzhledem ke společenským podmínkám měla na čínské prostředí zanedbatelný vliv. Teprve v souvislosti s modernizací Číny v druhé polovině 19. století a na začátku 20. století byla myšlenka přepisu oživena samotnými Číňany, kteří v ní sice v 19. století viděli ještě jen souběžný pomocný prostředek, v 20. století však už někdy i směr, kterým by se měl ubírat vývoj čínské písemné soustavy, totiž nahrazení znaků latinkou nebo jinou abecedou.

V roce 1913 vzniknul *zhùyīn zìmǔ* 注音字母, doslova ‚abeceda pro poznamenání výslovnosti‘, který vycházel z tvarů čínského písma¹⁹ a také ze stavby čínské slabiky. Nebylo to tedy čistě hláskové písmo, nýbrž zvláštní sada symbolů pro iniciály, tj. počáteční souhlásky (v standardní čínštině je jich 21), pro mediály, tj. polosamohlásky po iniciále (3), pro rýmy či subfinály, tj. hlavní samohlásky, plus případné zakončení na *-i*, *-u*, *-n* nebo *-ng*. Značky pro tóny se připojovaly jako dia-

¹⁹ V zásadě byly použity radikálně zjednodušené znaky, jejichž výslovnost daná část slabiky obsahovala. Například symbol pro iniciálu dnes psanou jako *d-*, totiž ㄉ, byl odvozen od znaku *dāo* 刀, symbol pro rým psaný dnes *-ao*, totiž ㄠ, vznikl jednoduše převzetím znaku *yāo* 幺 atp.

kritická znaménka za slabikou. Například slabika *huáng* se napíše symboly *h-* (ㄏ) + *-u-* (ㄨ) + *-ang* (ㄤ) + 2. tón (ˊ), tj. ㄏㄨㄤˊ *h-u-ang-2*. Tento přepis se v Číně používal až do roku 1958 a na Tchaj-wanu je s drobnými úpravami užíván dodnes. V ČLR se v současnosti jedná o okrajovou záležitost, i když v některých slovnících se lze s *zhùyīnem* stále setkat. Posloupnost symbolů této abecedy nesleduje latinku, nýbrž fonologické vlastnosti hlásek a hláskových skupin jimi zapisovaných, takže například začíná retnicemi (proto se jí také lidově říká *bopomofo* podle prvních čtyř písmen).

V letech 1925–1926 byl vyvinut další přepis, tentokrát již na základě latinky, nazývaný Gwoyeu Romatzyh (*guóyǔ luómǎzì* 國語羅馬字, 'latinka pro národní jazyk'). Skupinu vědeckých pracovníků vedl Zhào Yuánrèn 趙元任 (Y. R. Chao, 1892–1982), jeden z nejproslulejších čínských jazykovědců a autor zásadní strukturalistické mluvnice moderní čínštiny *A Grammar of Spoken Chinese* (1968), a známý spisovatel a překladatel Lín Yǔtáng 林語堂 (1895–1976). Od roku 1928 se používal jako úřední přepis Čínské republiky. Jeho nápadnou zvláštností, kterou původně navrhl Lín, bylo to, že tóny se v něm nezapisovaly diakritickými znaménky, nýbrž byly vtěleny podle poměrně složitých pravidel do grafiky slabik. Například slabika dnes psaná *han* s různými tónovými značkami se psala: v 1. tónu *han*, v 2. tónu *harn*, v 3. tónu *haan* a ve 4. tónu *hann*. Ačkoli tento rys znamenal některé nezanedbatelné výhody (typografická bezproblémovost, výraznost a zdůraznění role tónů), pro svou spletnost byl ve výsledku jedním z důvodů, proč se Gwoyeu Romatzyh nakonec neujal.

Nakonec mezi lety 1928–1931 vznikla další latinková transkripce, *Latinxua Sinwenz* (*lādīnghuà xīn wénzì* 拉丁化新文字), která byla původně míněna jako náhrada za znaky pro čínskou menšinu žijící na území Sovětského svazu. Mezi hlavní hybatele patřil Qú Qiūbái 瞿秋白 (1899–1935), který vystudoval v Moskvě a ve 20. letech vedl komunistickou stranu (roku 1935 byl zavražděn kuomintangským komandem), a ruský jazykovědec V. S. Kolokolov, ale také významní ruští sinologové B. M. Alexejev a A. A. Dragunov. Systém je velmi blízký dnešnímu *pīnyīnu*, avšak na rozdíl od něj v něm nebyly vyznačovány tóny. Přes tento nezanedbatelný nedostatek byl s velkými úspěchy vyzkoušen při výuce psaní v prostředí sovětských Číňanů, ale i v komunistických oblastech ve válečných a poválečných letech. V rámci hnutí za přijetí latinky k zápisu čínštiny, podporovaného předními čínskými intelektuály, v něm bylo publikováno značné množství převážně výukového materiálu, ale také například tisku. Přes počáteční podporu Máo Zédōnga však bylo jeho používání po roce 1949 utlumeno.

Z dnešního hlediska nejdůležitější přepisový systém *Hànyǔ pīnyīn* 漢語拼音, doslova 'hláskování čínštiny', byl ustanoven roku 1958 za oficiální standard ČLR. Jeho hlavním autorem je filolog a ekonom Zhōu Yōuguāng 周有光 (* 1906). Původně pomůcka při výuce čínských znaků se roku 1979 stala standardem ISO pro přepis čínštiny a dnes má postavení uznávané mezinárodní transkripce čínského jazyka; existují také modifikace pro zápis nečínských jazyků ČLR. Není možné,

a nakonec ani vhodné, zde širěji pojednávat o *pīnyīnu*, který si jinak samozřejmě zaslouží podrobnější rozvedení. K dispozici je bohatá literatura, na niž čtenáře odkazujeme (v češtině např. *Transkripce čínštiny*, ed. TRÍSKOVÁ 1999).

V některých evropských zemích se navíc vyvinuly národní přepisy, které respektují pravopisné zvyklosti příslušných jazyků a zaručují tak zpravidla poměrně přesnou výslovnost čínských slov. Sem patří i standardní český přepis čínštiny (1951). Žádný z nich se však až na výjimky výrazněji neprosadil na poli obecné lexikografie, a ponecháme je proto nyní stranou, i když otázka jejich funkce a budoucího osudu je bezesporu zajímavá.

Pokud jde o údaje o výslovnosti, drtivá většina příruček je dnes založena na *pīnyīnu*, ať už se jedná o slovníky, učebnice nebo poznámkové aparáty ke starým textům apod. Abecední řazení znaků podle jejich výslovnosti zaznamenané *pīnyīnem* je spolu s radikály nejběžnějším způsobem řazení, případně vyhledávání ve slovníku. Organizaci tohoto typu využívají především menší a střední slovníky. O základním principu je zbytečné nadále hovořit, protože je zcela průhledný. Jistou obtíž působí skutečnost, na niž jsme upozornili již výše, totiž že pod jednu slabiku spadá určité množství znaků, někdy jen jeden, ale někdy mnoho desítek. V takovém případě by ovšem bez dalších pravidel bylo namátkové hledání žádaného znaku ve skupině čítající třeba padesát položek namáhavé. V rámci oddílu představovaného jednou slabikou jsou znaky utříděny podle počtu tahů od nejjednodušších po nejsložitější a znaky, které mají stejný počet tahů, jsou nakonec seřazeny podle druhu prvního tahu. To se opět může týkat jak vlastního hesláře, tak rejstříku. Abecedně řazený rejstřík ostatně bývá standardní součástí slovníku jakéhokoli typu. Přirozeně jej můžeme využít jen za předpokladu, že známe výslovnost znaku. Není totiž nic neobvyklého, víme-li, jak se znak vyslovuje, ale tápeme v přesných významech morfému a slov, jež jsou jím zapisovány. To může být ostatně někdy i případ samotných Číňanů.

V.2.3 Podle číselného kódu

Přestože způsobů, jak převést čínské znaky na čísla a jejich pomocí je zpracovávat, byly navrženy v první polovině 20. století desítky, praktický význam má dnes jen kódování, které vypracoval roku 1926 šéfredaktor šanghajského obchodního nakladatelství Wáng Yúnwǔ 王雲五 (1888–1979) a které se nazývá metoda čtyř rohů (*sìjiǎo hàomǎ jiǎnzǐfǎ* 四角號碼檢字法). Ačkoli byla původně zamýšlena jako pomůcka pro telegrafisty, její obliba postupně sílila a nakonec se ve své době stala jedním z nejrozšířenějších způsobů řazení a vyhledávání. Zmíněné nakladatelství, jež patří k nejstarším a největším v Číně, vydávalo v 30. a 40. letech příručky a rejstříky založené téměř výhradně na tomto kódování. Bylo podporováno úředními místy a předními osobnostmi čínské kultury, jako byl například rektor Pekingské univerzity Cǎi Yuánpéi 蔡元培 (1868–1940) nebo proslulý reformátor, filozof a vůdce Hnutí za novou kulturu Hú Shì 胡適 (1891–1962), kteří napsali

předmluvu k Wángově publikaci o tomto kódovacím systému. V dnešní době se metoda čtyř rohů už příliš nepoužívá, ale můžeme se s ní setkat v některých převážně konzervativněji laděných slovnících. Podotkněme ještě, že existují tři mírně odlišné verze vzniklé různými vylepšeními původního návrhu během 20. století; nejnovější byla stanovena pro vydání *Moře slov* (*Cíhǎi 辞海*) z roku 1999.

Jak už název napovídá, kód je čtyřmístný a odpovídá obsahu čtyř rohů grafického pole, a to v pořadí horní levý, horní pravý, dolní levý a dolní pravý. Může být navíc doplněn o páté číslo, které odpovídá obsahu prostoru nad dolním pravým rohem a které se píše dolním indexem za čtyřčíslicím. To má za úkol rozlišovat znaky, jejichž kód vychází stejně. Pod čísly v rozmezí 0–9 se skrývají různé varianty tahů a tahových kombinací, které uvádíme v Tabulce č. 2. Nula má navíc zvláštní

Tab. 2. Základní způsob kódování znaků v systému čtyř rohů.
(Upraveno podle OŠANIN 1983: 186)

konfigurace typu		kód	příklady	vysvětlivka
jednoduché	„vodorovný tah“ 一 ㄣ ㄥ	1	天土 浹培织兄风	píše se zleva napravo
	„svislý tah“ 丨 丌 丌	2	旧山 千顺力则	píše se shora dolů a/nebo zprava vlevo
	„bodový tah“ 丶 丶	3	宝社軍外去亦 瓜長迂之	bodový tah či šikmý vpravo
složené	„křížení“ 十 ㄗ ㄘ ㄙ ㄚ	4	古筝 对式皮猪	tah přetíná jiný tah
	„dvojitě křížení“ 丰 丰 丰 丰	5	青本 打戈春申史	tah přetíná dva či více tahů
	„čtverec“ 口 口 口	6	另扣国甲由曲 目四	uzavřený pravoúhlý čtyřúhelník
	„roh“ 冫 ㄣ ㄥ 厂 厂 丿	7	刀写亡表 阳兵对雪	lomený tah či roh tvořený dvěma tahy
	„osmička“ 八 人 入 ㄨ ㄨ	8	分共 余央余羊午	připomíná znak „osm“ 八
	„malý“ 小 小 小 小 小 小	9	尖宗 快木录当兴组	připomíná znak „malý“ 小
„poklička“ 一	0	主病产言窠	bod s vodorovným tahem	

funkci: vystupuje tam, kde do příslušného rohu zasahuje tah, který už byl zakódován číslem v jiném rohu (tj. platí to tam, kde jeden tah přesahuje z jednoho rohu do druhého). K lepšímu zapamatování pravidel složil Hú Shì mnemotechnickou „písničku čtyř rohů“. Věc se ovšem nemá takto jednoduše. Dále je zapotřebí znát celou sadu doplňujících pravidel, která nejsou úplně triviální a vyžadují poměrně zdoluhavý zácvik. Některé jednotlivosti (kódování určitých prvků) je navíc nutno se naučit zcela nazpaměť.

Uveďme si doplňující pravidla kódování tak, jak je udává Ošaninův *Velký čínsko-ruský slovník* (1983):

Tab 3. Ilustrace doplňujících pravidel systému čtyř rohů. (Podle OŠANIN 1983: 187)

1. Přednost mají tahy složené před jednoduchými: kódovat $\begin{matrix} 0 & 0 & 5 & 2 & 9 & 1 & 9 & 0 \\ 2 & - & 0 & 1 & 2 & 0 & 2 & 0 \end{matrix}$ nikoli $\begin{matrix} 3 & 0 & 1 & 1 & 0 & 3 & 3 \\ 2 & 2 & 2 & 1 & 0 & 1 & 2 \end{matrix}$
2. Bodový tah nad lomeným tahem kódovat trojkou: $\begin{matrix} 3 & 0 & 3 & 0 \\ 2 & 0 & 2 & 0 \end{matrix}$
3. Ve znacích obsahujících prvky 口, 口, 門, 門 se dolní rohy kódují podle obkružujících tahů v případě, že nahoře, dole či po straně nejsou jiné tahy: kódovat $\begin{matrix} 6 & 0 & 6 & 0 & 3 & 7 & 7 & 7 \\ 2 & 1 & 4 & 0 & 2 & 4 & 2 & 1 \end{matrix}$ ale $\begin{matrix} 8 & 6 & 6 & 0 & 3 & 6 & 3 & 7 \\ 2 & 2 & 3 & 3 & 1 & 0 & 1 & 2 \end{matrix}$
4. Tvoří-li roh dva jednoduché tahy či tah jednoduchý a složený, kóduje se krajní levý (pravý) tah bez ohledu na jeho výšku v poměru k ostatním tahům: kódovat $\begin{matrix} 3 & 2 & 3 & 3 & 5 & 1 & 5 & 6 \\ 0 & 0 & 9 & 0 & 0 & 4 & 0 & 0 \end{matrix}$ nikoli $\begin{matrix} 2 & 0 & 7 & 2 & 2 & 2 & 2 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \end{matrix}$
5. Ze dvou složených tahů kódovat v horní části znaku horní, v dolní části dolní tah: kódovat $\begin{matrix} 1 & 4 & 4 & 0 & 4 & 0 & 3 & 7 \\ 1 & 2 & 0 & 1 & 0 & 2 & 5 & 0 \end{matrix}$ nikoli $\begin{matrix} 4 & 4 & 4 & 4 & 4 & 4 & 4 & 4 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \end{matrix}$

6. Pokud vede svislý tah uchylující se vlevo (*piě*) od středu znaku k jeho okraji, kóduje se levý dolní roh podle dalšího tahu, vede-li však z levého rohu znaku, kóduje se jako *piě*:

kódovat $\begin{matrix} 0 & 0 & 4 & 0 & 5 & 0 & 8 & 0 \\ 衣 & 友 & 寿 & 复 \\ 7 & 3 & 4 & 0 & 3 & 4 & 4 & 0 \end{matrix}$
 ale $\begin{matrix} 7 & 0 & 7 & 4 & 8 & 0 & 7 & 7 \\ 辟 & 尉 & 倉 & 眉 \\ 2 & 4 & 2 & 0 & 2 & 6 & 2 & 6 \end{matrix}$

7. Připouští se kódování jednoho tahu dvěma čísly:

kódovat $\begin{matrix} 2 & 8 & 4 & 0 & 2 & 乱 & 1 & 7 & 1 & 7 & 7 & 7 \\ 以 & 七 & 乱 & 习 & 乙 & 几 \\ 7 & 0 & 7 & 1 & 6 & 1 & 1 & 2 & 7 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$

8. Připouští se kódování jednoho tahu dvěma konfiguracemi, pokud se jedna nachází v horní části znaku a druhá v jeho dolní části:

kódovat $\begin{matrix} 1 & 2 & 4 & 0 & 4 & 0 & 9 & 0 & 9 & 0 \\ 水 & 大 & 木 & 火 & 米 \\ 9 & 8 & 0 & 9 & 0 & 8 & 9 & 0 \end{matrix}$

Většinou se uznává, že pokud uživatel tento systém patřičným způsobem zvládne, je schopen znaky vyhledat velice rychle. Čtyři rohy mají také tu výhodu, že není třeba znát ani výslovnost znaku, ani jeho stavbu, a tudíž není zapotřebí se zabývat rozborem na složky a určovat radikál. Nevýhodou je kromě zmíněného poněkud obtížného uvedení do metody také poměrně vysoký počet znaků, které mají stejný kód, i když vezmeme v úvahu doplňkové číslo. Slovníky, jejichž heslář je seřazen podle kódu čtyř rohů, mají zpravidla i radikálový nebo výslovnostní rejstřík, takže málokdy jsme odkázáni čistě jen na tuto metodu.

V.2.4 Podle tahů

Občas se setkáme s vyhledáváním podle tahů. Jedná se jen o druh rejstříku, neboť heslář tímto způsobem utříděný nebývá. Jednotlivé slovníky mohou mít v podrobnostech různá pravidla. Znaky jsou většinou nejdříve rozdělené do objemných skupin podle celkového počtu tahů. V rámci nich jsou rozřazeny v první řadě podle toho, k jakému typu náleží první tah. Se znaky o stejném počtu tahů a s tímž prvním tahem se dále zachází různě. Některé slovníky například jednoduše postupují k druhému tahu (málokdy k tahům následujícím) a následně přidávají doplňující zásady, například že znaky s levo-pravou stavbou jsou umístěny před znaky se stavbou horní-dolní, a po nich nakonec přicházejí znaky ostatní. Jiné příručky pro změnu při dalším postupu využívají jiných tvaroslovných rysů znaku, například zda je kombinace prvních tahů bezkontaktní, styčná nebo průsečná. Uplatňuje se

opět celková struktura znaku (levo-pravá, horní-dolní, ohraničující). Vyčerpávající návod najdeme v každém slovníku zvlášť, kde si musíme zvolené řešení nastudovat. Nicméně rejstříky podle tahů mívají spíše pomocnou funkci a nejsou příliš časté.

V.3 Znaky a počítač

Se zpracováním čínského písma je dnes také nerozlučně spjat počítač. Stejně jako u nás, i v Číně se čím dál tím víc píše na něm a stále méně rukou. Zatímco v ČR to může mít nanejvýš ten záporný dopad, že si mnozí lidé buď kazí rukopis, nebo si jej ani řádně nevyčvičí, popřípadě se sníží schopnost číst rukopisné texty, v Číně jde ještě o něco jiného. V češtině zůstává pravopis stále stejný a do počítače vkládáme písmeno po písmenu podobně, jako kdybychom je psali na papír. Avšak většina Číňanů používá k vkládání znaků přepis *pīnyīnem*, tedy latinu, a znaky na obrazovce vybírá z nabídky. To vede k tomu, že se ztrácí aktivní znalost znaků, které pak Číňan není schopen napsat ani neobratnou rukou, protože si je nedokáže sám vybavit. Než se dostaneme k různým druhům vstupu, zastavme se ještě u otázky, jak je čínské písmo v počítačích kódováno.

V.3.1 Kódování

Ke kódování nezákladnější latinky stačí pouhých 7 bitů, v desítkové soustavě čísla 0–127. Tak také vypadal starý standard ASCII, vycházející z angličtiny, která se obejde bez zvláštních znaků. Osmý bit, který scházel do 8-bitového bytu coby jednotky zpracování informace na původně 8-bitových počítačích, byl v tomto prvotním modelu volný a sloužil jako kontrolní. Později však byl také zapojen do vlastního čísla, takže bylo možné kódovat pozice 0–255, což bylo důležité pro abecedy se zvláštními písmeny a s diakritikou. Takový prostor stačí pro velkou část hláskových písem. Ovšem jak víme, čínských znaků je nepoměrně více. Z toho důvodu také ani teoreticky nevystačíme s jednobytovým kódováním: je nutná posloupnost nejméně dvou bytů (tj. 65 536 pozic), ačkoli dnes se už používají i rozměrnější kódy, až čtyřbytové. Často se navíc stává, že se v jednom textu mísí kódy různé šíře mezi jedním a čtyřmi byty. Zde přehledově upozorníme jen na nejdůležitější systémy, protože jejich modifikací a rozšíření je nepřehledné množství a zevrubné uvedení do problematiky počítačového zpracování čínských znaků by si vyžádalo samostatnou monografii.

V roce 1981 byla vytvořena základní sada (*jīběnjí* 基本集) standardu GB2312. GB jsou počáteční písmena výrazu *guóbiāo*, což je zkratka z čínského sousloví *guójiā biāozhǔn* 國家標準, 'státní standard'. Tato první várka obsahuje 7 445 symbolů, z nichž je 6 763 čínských znaků a zbytek tvoří latinská a řecká abeceda, azbuka, japonské slabičné abecedy a různé další značky, jako je interpunkce (oblasti 1–9).

Je rozdělena na dva okruhy: první o 3 755 položkách představujících nejčastější znaky je seřazen podle výslovnosti, druhý s 3 008 méně běžnými znaky je seřazen podle radikálů. Kódovací tabulka znaků je rozdělena do 94 oblastí a každá z nich obsahuje 94 pozic. Příslušný kód znaku se tedy skládá ze dvou dvoumístných čísel, totiž čísla oblasti a čísla pozice, která se v nepočítačovém zápisu oddělují pomlčkou. Čísla odpovídají dvěma sedmimístným binárním číslům v paměti, obsazujícím posloupnost dvou bytů. V letech 1987–1991 byly sestaveny další, tzv. pomocné sady (*fūzhùjí* 輔助集) 1–5,²⁰ přičemž 2. a 4. sada obsahuje jednoduché další znaky a 1., 3. a 5. pomocná sada je tvořena složitými protějšky k sadě základní a 2. a 4. pomocné. Většinou zabírají oblasti 16–92 a čítají kolem 7 000 položek. Všechny jsou v zásadě řazeny podle radikálů a ve většině případů si čísla zjednodušených a složitých znaků odpovídají. Zvláště musely být řešeny situace, kdy jednomu zjednodušenému znaku odpovídá více znaků složitých: na odpovídajícím místě v pomocných sadách je pak nejčastější tradiční protějšek a zbytek je přesunut na konec souboru.

GB2321 se svými doplňkovými verzemi je však dnes nahrazeno sadou GB18030, do níž jsou starší verze s jistými úpravami zabudovány. Nový standard, který je nyní úředně zaštitěným kódováním ČLR, obsahuje přes 27 000 znaků a jsou do něho kromě tradičních znaků vložena také písma některých národností ČLR, např. tibetské, mongolské nebo ujgurské. GB18030 je až na drobnosti kompatibilní s Unicodem. Jen část byla vyhlášena za závaznou normu, která je cele obsažena uvnitř unicodovské základní mnohojazyčné roviny (BMP) o rozměrech 256 × 256. Čínské instituce se však odhodlaly k odvážnému kroku, neboť prosazují užívání kódů za hranicemi této základní roviny. Na jejich reprezentaci je ovšem zapotřebí posloupnosti tří nebo čtyř bytů. Většina technologií využívá proměnlivou datovou šířku kódu v 8-bitovém a 16-bitovém režimu (UTF-8 a UTF-16), takže zpracovává najednou původní dvoubytové kódy spolu s kódy vyšších řádů. Je ale možné pracovat také v režimu pevně daných výlučně čtyřbytových kódů (UCS-4 či UTF-32). Znamená to, že se opět zvyšují nároky na paměť a na přenos.

Roku 1984 vzniklo na Tchaj-wanu kódování Big5, které v současnosti platí za windowsovský standard pro složité znaky, a kromě Tchaj-wanu, kde je jakýmsi nepsaným oficiálním systémem, se proto nejvíc používá v Hongkongu a v Macau. Dnes je oproti původní verzi jeho integrální součástí rozšíření, které bylo původně navrženo pro čínský operační systém ETEN. Teoreticky se jedná o důsledně dvoubytový kód, v jehož prvním bytu se vyskytují hodnoty v mezích 81₁₆–FE₁₆ a v druhém hodnoty 40₁₆–7A₁₆ a A1₁₆–FE₁₆. V praxi však vždy z důvodů kompatibility dochází k povinnému míšení s předem neurčenými jednobytovými sadami, např. s ASCII nebo s některými kódovými tabulkami pro DOS či Windows. Přesněji se proto Big5 označuje nikoli za DBCS (*double byte character set*), nýbrž za MBCS (*multi-byte character set*). Znaky jsou v tabulce řazeny nejdříve podle

četnosti výskytu, posléze podle počtu tahů a nakonec podle radikálů. Big5 přirozeně obsahuje také latinku a některé další abecedy spolu se zvláštními symboly. Zvláštní hongkongskou úpravou standardu Big5 určenou k zápisu kantonštiny je HKSCS – ten mimo tradiční znaky zahrnuje také místní varianty a znaky „nářeční“, zachycující převážně gramatická slova kantonštiny.

Nejrozšířenější systém kódování písem s univerzalistickými nároky Unicode s čínskými znaky samozřejmě také počítá. Zabírají v něm pochopitelně velkou část už zmíněné základní roviny (BMP). Jádrem inventáře čínského písma tvoří tzv. sjednocené „ideogramy“ čínštiny, japonštiny a korejštiny, známé pod anglickým názvem *CJK Unified Ideographs* (CJK je zkratka za *Chinese–Japanese–Korean*). Projekt tvůrců Unicodu, jenž se označuje jménem Unihan, se snaží o sjednocení znaků používaných v zemích užívajících čínského písma, v Japonsku a v Koreji (CJKV navíc zahrnuje i staré vietnamské znaky). Vychází z předpokladu, že přes dílčí tvaroslovné rozdíly představují varianty běžné v daných zemích jedinou abstraktní jednotku, totiž znak (*character*) ve smyslu grafému, zatímco konkrétní provedení (*glyph*) se všemi zvláštnostmi je pouze povrchovým jevem, jenž by měl být ošetřen nikoli kódováním, nýbrž až na rovině fontů a prohlížeče. Důvodem je především úspornost. Znakové sady jsou totiž objemné a přitom se z větší části překrývají, takže stejné či téměř stejné znaky by se v Unicodu vyskytovaly zároveň třeba na třech pozicích. Obtíž však spočívá v tom, že mezi znaky čínskými, japonskými a korejskými se ne vždy jedná o jednoduché poměry 1:1. Mnohé varianty jsou navíc příznakové a mají v příslušných písemných soustavách své vymezené funkce. V zásadě je to řešeno tak, že je sjednocená jen neproblematická většina znaků, zatímco tam, kde jsou varianty funkčně zatíženy, se nesjednocují a vtělují se do Unihanu jako samostatné jednotky. Jako zdroje grafémického i glyfického materiálu posloužily jednotlivé národní standardy. Základní unihanová sada CJK znaků čítá 20 902 položek, z nichž se v ČLR používá přibližně 17 000, a nachází se v základní rovině BMP. V dalších verzích však byly do Unicodu přidány další desítky tisíc doplňujících položek, takže se dnes celkový počet znaků pohybuje kolem 70 000. Ty jsou samozřejmě rozmístěny i v jiných kódovacích rovinách než základní, a proto u všech nestačí dvoubytový kód (neboť je přinejmenším nutno dalším bytem specifikovat rovinu).

V.3.2 Vstup

V naší knize se zaměříme pouze na klávesnicový vstup vzhledem k tomu, že v současné době se v podmínkách běžného uživatele jedná o jediný prakticky využitelný způsob vkládání čínských znaků do počítače. Klávesnice nabízí ve spojení s různým softwarem dosti širokou škálu zadávacích metod, jež zatím plně splňují nároky jak profesionálů, tak průměrných uživatelů. To přirozeně neznamená, že neprobíhá vývoj optických čtecích zařízení nebo hlasového vstupu, stejně jako v našich podmínkách. Ostatně je zřejmé, že kapitola o počítačovém zpracování

²⁰ GB12345-90, GB7589-87, GB/T13131-91, GB7590-87, GB13132-91.

čínských znaků nejrychleji zastará, ač v tuto chvíli může přinést začátečnickům cenné informace.

Zdaleka nejvyužívanějším typem vstupu jak mezi samotnými Číňany, tak mezi cizinci je *pīnyīn*. Ovšem zatímco v čínském prostředí se setkáme například s profesionály, kteří kvůli vyšší rychlosti ovládají i jiné metody, např. skládání znaků ze složek, pro našince se vesměs jedná o jediný myslitelný způsob, jak zadat znaky do počítače. Ostatní totiž vyžadují zvláštní výcvik podobný výuce psaní na stroji, jehož absolvování by pro naše účely nemělo valný smysl. Rychlost školených čínských zapisovatelů, která může dosahovat až několika set znaků za minutu (průměrně kolem 160, ale ze soutěží jsou známa i vyšší čísla), je pro běžného uživatele nepotřebná a navíc je vykoupena také tím, že se pisatel musí soustředit výhradně na techniku vkládání. Vstup přes transkripci se oproti tomu nabízí každému, kdo se naučil *pīnyīn*, a během psaní dovoluje zároveň přemýšlet o smyslu textu, přičemž s určitými zkušenostmi je schopen zajistit vcelku vyhovující rychlost (kolem 30 znaků za minutu). Při našem prvním přiblížení vyjdeme z windowsovského klávesnicového vstupu Microsoft Pinyin, s nímž se v případě zájmu o psaní čínských znaků na počítači pravděpodobně setká každý český uživatel.²¹ Existuje samozřejmě mnoho dalších „čínských klávesnic“, ale pokud se liší od tohoto prototypu, pak většinou jen v drobnostech.

Základní princip je triviální. Chceme-li zadat samostatný znak, napíšeme na klávesnici přepis jeho výslovnosti v *pīnyīnu*. Ten se zobrazuje v malé plovoucí liště (*reading window*). Ve chvíli, kdy zmáčkneme mezerník, anebo když počítač podle kombinace písmen pozná, že zadáváme už znak další, objeví se na místě kurzoru znak, který je podtržený tečkovanou čarou. To znamená, že je stále aktivní (je v aktivním poli, *compose window*) a může být změněn na jiný. Bývá to nutné proto, že do textu se někdy automaticky nastaví znak, který se sice stejně vyslovuje, ale který zadat nechceme. V tom případě šipkou doleva či doprava zobrazíme nabídku homofonních znaků (*candidate window*). V ní se lze pohybovat šipkou nahoru, dolů nebo myší a také lze správný znak vybrat čísly, jež jsou připojena k jednotlivým položkám nabídky. Nežádá se může stát, že stejně znějících znaků je více, než pojme nabídková lišta. Pak je nutno „listovat“, a to buď prostým popojížděním šipkou nahoru a dolů, nebo kliknutím myší na grafické prvky po stranách lišty. Vybraný znak zůstane dále aktivní a potvrzen je buď až entrem, nebo nějakou událostí, která přeruší bezprostřední zadávání textu, jako je přepnutí do jiného okna ap. Je tak možné nechávat podle libosti různě dlouhé úseky znakového textu aktivní a potvrdit je až ve chvíli, kdy uznáme za vhodné.

²¹ V současné době je nutno mít v operačním systému (Windows) nainstalovanu podporu jazyků východní Asie v menu Místních a jazykových nastavení v Ovládacích panelech. Nejvýhodnější je vybrat v nabídce jazyků čínštinu (CLR), která nejenže je jakýmsi standardem, ale dovoluje též psát znaky zjednodušené i složitě, což může být problematické u vstupů jiných (Tchaj-wan, Hongkong).

Při zadávání *pīnyīnu* se vyplatí počítat i s tóny. Je možné vkládat i slabiky bez tónu, ale pak musíme počítat s tím, že číslo znaků v nabídce bude daleko vyšší, protože se neobjeví jen znaky se stejnou výslovností včetně tónu, nýbrž i znaky, které znějí stejně bez ohledu na něj. Tóny se zadávají číslicemi poté, co jsme napsali celou slabiku, nulový tón je představován pětkou. Dále je dobré vědět, že *ü* (po *l-* a *n-*, tedy *lü*, *lüe* ap.) se zapisuje jako „v“. Tam, kde je nejasná hranice slabik, můžeme k jejich oddělení použít jednoduchou uvozovku (místo pinyinového apostrofu) nebo skutečnost, že slabika je už celá a následující písmeno patří již ke slabice a znaku dalšímu, naznačíme tím, že stlačíme a) mezerník, čímž převedeme latinkový přepis do aktivního znaku v textu, b) enter, čímž potvrdíme nastavený znak. Zadáme-li navíc číslo tónu, je zřejmé, že jsme na konci slabiky.

Psaní souvislých textů tímto způsobem, tj. znak po znaku, by bylo namáhavé a neúčinné. Do vstupu je proto dnes zabudován slovník víceslabičných slov, která můžeme zadat celá najednou – potom se počet položek v nabídce zmenší na minimum. Pokud ovšem dané slovo ve slovníku není, musíme je „složit“ výběrem jednotlivých znaků. Daleko nejvýhodnější je ale psát celé dlouhé souvislé úseky včetně vět, protože program ovládá poměrně dobře rozpoznávání znaků a slov podle kontextu. V praxi to znamená, že zadáváme výslovnost stále dalších a dalších znaků a prozatím se nestaráme o to, že na příslušných místech v textu jsou občas špatné znaky. Necháme je všechny aktivní a pak můžeme pozorovat, jak se zpětně automaticky mění podle toho, jak pokračujeme dále v rozvíjení věty. Jinými slovy, počítač zpravidla dokáže odvodit, které znaky mají být přesně na kterém místě podle toho, které další znaky/slabiky a v jaké posloupnosti se společně s nimi nacházejí v aktivním poli. Tato vymoženost dovoluje poměrně rychlé psaní bez potřeby vybírat znaky a víceznaková slova z nabídky, i když má samozřejmě svá omezení, zvláště tam, kde se jedná o nezvyklá nebo těžko podchytilitelná spojení. Většinu znaků nám proto program přednastaví, ale nežádka musíme ještě v aktivním poli (nebo samozřejmě i zpětně mimo něj) provádět dodatečné úpravy.²²

MS Pinyin, stejně jako další systémy, je schopen učit se nová slova a nová spojení, která je dokonce možno doplňovat z internetu. Kromě toho je samozřejmě funkce přesouvání znaků v nabídkové liště podle toho, kdy jsme je použili naposled, popřípadě obecně podle frekvence jejich vyvolání.

Na hlavním panelu klávesnic je zpravidla možno přepínat i v rámci čínštiny (CLR) mezi vstupem znaků (中) a latinky (英), mezi interpunkcí západního a čínského typu a hlavně mezi znaky zjednodušenými (簡) a složitými (繁). Lze také pomocí malé virtuální klávesnice zadávat paletu interpunkčních znamének, která se jinak na klávesnici dost špatně hledají, řeckou abecedu a azbuku a některé další

²² Aktivní pole, v němž se přesouváme pomocí kurzoru, je standardním nastavením, tzv. *at caret*. Pokud ho však vypneme, znaky a jejich spojení různé délky včetně celých vět se budou nejdříve zobrazovat ve zvláštním řádku k tomu určené lišty, a teprve když je na ní potvrdíme, budou přeneseny do vlastního textu (tj. vyslány textovému editoru).

symboly. Mimo to je možné nastavovat i další možnosti, z nichž nejdůležitější jsou různé modifikace pinyinového vstupu. Zde stojí za zmínku především tzv. *neúplný pīnyīn*, v němž zadáváme pouze první písmena slabik. Tím se psaní značně zrychluje, ale dochází přitom častěji k dvojznačnostem, které pak musíme řešit opět výběrem z nabídky. Zajímavý je také tzv. *dvojitý pīnyīn*, v němž na zadání každé slabiky (bez tónu) stačí dva úhozy: první klávesa představuje iniciálu, druhá zbytek slabiky (finálu). Opět se psaní urychlí, ale i tento způsob přirozeně klade zvýšené nároky na uživatele. Ten si sice může systém sám upravit a nadefinovat si klávesy, nakonec se jej však musí naučit nazpaměť. Pod některými písmeny se navíc nachází více než jedna finála, takže často dochází k nežádoucí víceznačnosti.

Jak již bylo řečeno na úvod, nejrychlejším, leč nejnáročnějším vstupem je skládání znaků ze složek. Asi nevlivnější je tzv. pětitahová metoda vyvinutá Wáng Yōngmínem 王永民. Chce-li se pisatel dostat k příslušnému kódu, rozloží znak na součástky, kterým přiřadí dvojmístné číslo. V následujícím kroku převede toto číslo podle pravidel systému na jediné písmeno a to vloží do ovladače. Průměrná délka konečného kódu jsou 4 písmena, nicméně v součástkové soustavě jsou zavedeny i zkrácené kódy pro nejčastější čínské znaky a další úpravy snižující počet úhozů, takže ve skutečnosti vychází průměrně 2,8 písmena na znak. Jinou, i když podobnou metodou je mnohem snadnější skládání znaků z jednotlivých tahů, například systém Lǐ Jīnkāiův 李金鑑. V něm je každému druhu tahu a některým jejich kombinacím přiřazeno číslo 1–8, přičemž platí různá doplňující pravidla, která určují, které tahy a složky budou brány do úvahy. Konečný kód tudíž ani zdaleka není úplným číselným vyjádřením všech tahů ve znaku. Tahová metoda je stále poměrně jednoduchá, ale proto také nedosahuje rychlosti metody složkové. Průměrná délka kódu v ní činí 3,43 číslice.

VI. Na závěr prvního dílu

Způsoby zadávání čínských znaků do počítače jsme zakončili první díl naší knihy. V něm jsme se soustředili především na to, jak je tato písemná soustava ustrojena, jak odráží jazyk, který je jí zapisován, a jak funguje v praxi. Šlo nám o vnitřní stavbu znaků i o jejich grafické provedení, o to, podle čeho je nejlépe řadit a jak je hledat ve slovníku. Dotknuli jsme se přitom mnoha dalších otázek, které s těmito hlavními tématy souvisejí. Tento díl můžeme nahlížet jako ústřední. Porozumění základním principům, na nichž je čínské písmo postaveno, je důležité i proto, že umožňuje pochopit jeho zcela profánní povahu, přistoupit k němu jako k prostředku každodenního písemného styku, svou podstatou podobnému všem ostatním písmům, a odčarovat mnohé z oněch esteticko-filozofických spekulací, které s ním občas bývají spojovány. Zároveň přispívá k ocenění nesporné důmyslnosti tohoto vynálezu a jeho skutečných vlastností a představuje dobré předpoklady k jeho praktickému zvládnutí.

V II. díle se na čínské znaky budeme dívat už spíše zvenčí, neboť budeme pozorovat jejich proměny v čase včetně měnících se materiálů, na něž se psalo, a žánrů textů, které byly pro příslušná období charakteristické. První kapitola je věnována mýtům o vzniku písma v Číně a moderním debatám o jeho nejstarších dokladech. Vlastní dějiny čínského písma však prozatím začínají až ve 13. století př. n. l. na věštebných krunýřích a kostech z dynastie Shāng. Odtud budeme sledovat jeho vývoj až za přelom letopočtu, kdy byly i v oficiálním prostředí s konečnou platností nahrazeny archaické typy znaků znaky dnešního typu. Náš výklad o dějinách znaků je pak přerušen a navazuje teprve ve chvíli, kdy se začalo uvažovat o jejich reformách, tj. na konci 19. století. V onom dlouhém mezidobí, přibližně 3.–19. století, byly změny v čínském písmu převážně kosmetické. Jeho struktura zůstávala stabilní, z velké části proto, že byla udržována a opečovávána v intencích konzervativní kulturní a státní ideologie. Nejdynamičtější vývoj se odehrával v rámci uměleckého ztvárnění znaků, tj. v oblasti kaligrafických stylů. Kaligrafie se během této doby ustavila jako svébytná umělecká disciplína a dosáhla svého vrcholu v dílech mnoha mistrů štětce napříč stoletími. Tímto se zabývá III. díl, který právě v tomto ohledu jistým způsobem navazuje na výklad o reformách písma za dynastie Qín a Hān (3. století př. n. l.–3. století n. l.).

Nuže, pusťme se do dalšího dílu!

II. DÍL

VÝVOJ ČÍNSKÉHO PÍSMĀ
VE STAROVĚKU

VII. Prehistorie čínských znaků

VII.1 *Tradiční mýty*

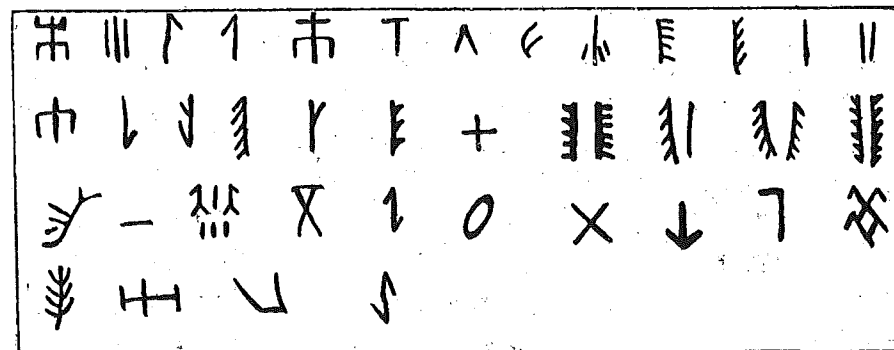
Stejně jako v ostatních starověkých společnostech užívajících písma, i v Číně se setkáme s mýty spojenými s jeho vznikem. Badatelé na poli paleografie sledují vznik a vývoj těchto zkazek ve starší době (např. BOLTZ 1994: 130–138, GAO 1996: 26–27) a ukazují, že klasické pojetí, které převládlo od 3. století n. l., je slepencem dvou původně nesouvisejících tradic. Obě jsou s ohledem na skutečnou dobu vzniku čínských znaků dost mladé, neboť v pramenech je možno je sledovat nejdále do 3. století př. n. l. Jedna je spojena se jménem Cāng Jiého 倉頡, legendárního písaře na dvoře Žlutého císaře, jenž měl prý čtyři oči, a druhá se jménem mytického vladaře-demiurga dávnověku Fú Xiho 伏羲. Zatímco první z nich je s vynálezem písma spojován už od klasické doby, druhý na toto místo nastoupil – byť ne náhodně – až v závěru geneze konečné podoby mýtu. Ve filozofickém textu *Xúnzǐ* 荀子 (před 230 př. n. l.) se sice Cāng Jié ještě nepovažuje za tvůrce, nýbrž jen za obzvláštního milovníka znaků, ale hned v *Letopisech pana Lü* (*Lǚshì chūnqiū* 呂氏春秋, kolem 239 př. n. l.), dle o několik let mladším, už v jeho funkci vystupuje. Ta je mu přisouzena i Xū Shěnem v doslovu ke slovníku *Shuōwén jǐèzì* z roku 100 n. l., kde už jej nalezneme po boku demiurga a kde je tak předznamenáno konečné splnutí obou v osobě Fú Xiho. V nadmíru zajímavém, avšak poněkud enigmatickém kontextu se objevuje Cāng Jiého vynález písma v taoisticky laděném spise z konce 2. století př. n. l. *Huáinánzǐ* 淮南子, kde se praví: „Cāng Jié stvořil písmo a z Nebes přišlo proso a duchové v noci naříkali.“ Ani komentátorům z konce starověku nebylo jasné, proč by vynález písma měly doprovázet takovéto nadpřirozené, ba přímo strašidelné jevy. Nejčastěji se uvažuje o tom, že podobně jako v jiných kulturách představovala znalost jména démona či jeho zapsání klíč k jeho ovládnutí. Na toto vysvětlení se však nelze spoléhat jako na konečné. Role písma ve starých společnostech mohla být mnohoznačná a například v antickém Řecku se objevují u některých myslitelů obavy z jeho zhojného vlivu na společnost a na vývoj civilizace, jelikož narušuje tradiční orální kulturu a bezprostřední zpětnou vazbu při komunikaci. V každém případě písmo nebylo vždy nekriticky přijímáno jako jednoznačný pokrok. Osoba Fú Xiho je ve starověkých textech neodlučně spjata s vynálezem tzv. osmi trigramů (*bāguà* 八卦), obrazců složených ze tří plných nebo přerušovaných čar, které slouží jako základ symbolické výbavy *Knihy proměn*, neboť představují různé poměry jinové a jangové energie. Mají to tedy být schémata vystihující pravidelné a neměnné vzorce, podle nichž je uspořádán svět

a podle nichž se také řídí. V předmluvě ke zmíněné kanonické knize přibližně ze 3. století př. n. l. se popisuje, že k trigramům dávnověký vládce došel tím způsobem, že pozoroval jevy na nebi i na zemi a zkoumal, jak odpovídá kresba peří ptáků a kožešin zvíře prostředí, ve kterém žijí. Svě postřehy pak zobecnil a přetavil do abstraktních schémat. Motiv ptáků a zvíře je důležitý, protože velmi podobně líčí Xū Shèn vynález písma Cāng Jiém – tento písař Žlutého císaře měl odvodit písmo ze stop ptáků a zvířat, když si uvědomil, že je podle nich možné je rozlišit a určit. Z příběhu je patrné, proč mohlo tak snadno dojít ke kontaminaci obou legend: v obou případech jde o zásadní kulturní vynález, který vychází z bystrého pozorování přírody, zvláště ptáků a zvířat, a co víc, v obou případech se jedná o soustavu grafických symbolů. Fú Xī tak nakonec splynul se čtyřokým písařem a od raného středověku nastoupil na jeho místo. Znakové písmo podle stejné tradice nahradilo starší způsob vedení záznamů za pomoci různě svazovaných provázků, tedy jakéhosi uzlového písma, jehož vynález je zpravidla přisuzován jinému legendárnímu vládci dávnověku, tzv. Božskému rolníkovi (*Shén Nóng* 神農).

VII.2 Moderní mýty

Vzhledem k tomu, že – podobně jako u písem Předního východu – nám mizí prapočátky čínských znaků v temnotách nedoložených dohadů a na scéně dějin se objevují kolem roku 1200 př. n. l. už v podobě vyvinuté písemné soustavy plně schopné sloužit k zápisu čínštiny, zůstává dost velký prostor i pro to, co jsme se zde rozhodli nazvat mýty moderní doby. Je nutno podotknout, že pocházejí především z pera úžeji nevymezené skupiny čínských paleografů, kteří se bez zřetele k vědecké kritičnosti snaží dokázat, že čínské písmo je nejstarší na světě. Není to překvapivé, protože vědecký šovinismus je zvláště v humanitních oborech v ČLR značně rozšířen. Seriózní čínští badatelé se však od těchto snah zpravidla distancují. Oficiální místa je pochopitelně naopak podporují a využívají je k pozvedávání národní hrdosti. Kromě občasných senzačních zpráv, že se kdesi v jeskyni našel znak 8000 let starý v podobě jednoduchého piktografického vyobrazení, se jedná především o interpretaci značek na neolitické keramice, u nichž se proto na chvíli zastavíme.

Tyto značky se nacházejí na keramice různých neolitických kultur doložených na území dnešní Číny přibližně od začátku 5. tisíciletí př. n. l. Některé z kultur, jako např. Yǎngsháo 仰韶 (asi 5000–3000 př. n. l.) nebo Lóngshān 龍山 (asi 3000–2000 př. n. l.), se často považují za „čínské“, tedy za prehistorické předchůdce Číňanů, i když o čínské etnicitě a identitě v dnešním slova smyslu se pro tuto dobu dá hovořit jenom stěží. I zde je proto stále otevřen prostor pro ideologicky zabarvené výklady. Značky, které jsou vyryty do keramiky, tvoří poměrně omezené soubory. Většinou se jedná o velmi jednoduché tvary, typicky založené na základních geometrických obrazcích (obr. 10). Na nádobách navíc tvoří žádné delší



Obr. 10. Značky na neolitické keramice, kultura Yǎngsháo. Naleziště Jiāngzhài, provincie Shānxī. (Podle Gāo 1996: 28)

řetězce, v nichž by se například některé značky opakovaly. Někteří čínští badatelé poukazují na skutečnost, že mnohé z nich tvarově připomínají znaky doložené z věštebných nápisů, a dovozují z toho, že se jedná o jejich předstupeň či jakýsi zárodečný stav čínské písemné soustavy (obr. 11). Tato myšlenka však byla mnohokrát a podle našeho soudu přesvědčivě zamítnuta (např. Gāo 1996: 27–32).

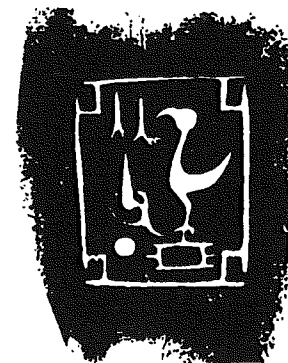
Ztotožnění neolitických značek se znaky na kostech a krunýřích, často o tisíce let mladšími, trpí především zásadními metodologickými nedostatky, známými

starý znak	dnešní podoba	význam
一	一	„jeden“
二	二	„dva“
三	三	„tři“
四	四	„čtyři“
七	七	„sedm“
玉	玉	„nefrit“
入	入	„vejít“
口	口	„ústa“

Obr. 11. Některé jednoduché znaky z věštebných nápisů, s nimiž bývají neolitické značky ztotožňovány. (Podle BOLTZ 1994: 37)

ostatně ze všech koutů světa v souvislosti s luštěním neznámých písem. Paleografové opakovaně poukazují na to, že vnější tvarová podobnost značek je nanejvýš zrádným vodítkem a rozhodně nesmí být užívána jako jediný argument. Obzvláště se to týká jednoduchých značek, složených ze základních geometrických tvarů. Vzhledem k tomu, že takové symbolické vzory nacházíme napříč kulturami na samém počátku lidské tvořivosti, bylo by tak možné doložit „příbuznost“ většiny známých i neznámých písem s naprosto nesouvisejícími rytinami, obrázky či soustavami vlastnických, případně výrobních značek. To se mnohdy dělo a – jak vidíme – děje se stále. Cožpak není například latinské písmeno D podobné starému čínskému znaku pro měsíc 月? Klíčové je u každé sady značek, která aspiruje na status skutečného písma, doložení její jasné soustavné souvislosti s jazykem – jediné tím se totiž písmo stává písmem. Jinými slovy, badatelé by museli mimo jiné ukázat, že „nápis“ na keramice mají nějaký význam, že jednotlivé znaky lze ve stejném souboru nádob vykládat stejným způsobem, a v případě, že by chtěli dokázat přímou souvislost neolitických značek s pozdějšími znaky, by také museli dokázat, že význam tvarově si odpovídajících symbolů je v obou obdobích stejný. Jednoduše, museli by se naučit toto neolitické „písmo“ číst. Tak se ovšem nestalo a je téměř jisté, že se tak ani nestane, protože povaha dochovaného souboru značek nám to neumožňuje. Všechny jazyky jsou organizovány podle určitých neměnných pravidel, která by se musela zákonitě odrazit i v písemném záznamu. To ovšem není případ neolitických značek, už proto, že netvoří žádné delší sekvence, na nichž bychom mohli provádět podobné pokusy. Čínští badatelé prosazující myšlenku čínského primátu ve vynálezu písma si navíc často ani neuvědomují, že jazykem příslušných kultur zdaleka nemusela být prehistorická čínština – lze spíše očekávat opak, zvláště u kultur sídlících mimo bezprostřední povodí Žluté řeky, a ostatně i tak si ani s notnou dávkou fantazie neumíme představit, jak by čínština v roce 4500 př. n. l. mohla vypadat.

V souhrnu tedy nelze doložit jakoukoli souvislost značek na neolitické keramice s nejstaršími dochovanými nápisem a pravděpodobnost, že by tu nějaká byla, je mizivá. William Boltz (1994: 38) mimo jiné upozorňuje na skutečnost, že je velmi nepravděpodobné, že by čínské znaky existovaly několik tisíc let jen v jakési zárodečné podobě. Předestírá myšlenku, že písmo je vynález, který je sám o sobě vždy dílem okamžiku, i když se později může šířit různými cestami a rychlostmi a může se dále vyvíjet. Na začátku stojí poznání, že řeč lze zachytit pomocí grafických symbolů. Od této chvíle není možné, aby soustava tisíce let hibernovala v potenciálním stavu – buď se tento nápad v poměrně krátké době rozvine do více či méně dokonalého písma, anebo upadne v zapomnění. Na tom nic nemění skutečnost, že k němu mohou vést rozličné podněty, mohou jej umožňovat specifické podmínky a lze u něj vystopovat předchůdce – takový předchůdce ovšem zůstává stále jen předchůdcem, nikoli písmem, ke konstitutivnímu spojení značky a slova u něj zkrátka ještě nedošlo. Lze si také představit, že předpísemné značky sloužily jako jedna z prvotních zásobnic tvarů – to je však zároveň vše. Výjimku by snad



Obr. 12. Rodové znamení v kartuši na shangském bronz.
(Podle Boltz 1994: 49)

mohla tvořit rodová znamení, která nacházíme jak na neolitické keramice kultury Dàwénkǒu 大汶口 (asi 4300–1900 př. n. l., poloostrov Shāndōng), tak na zpravidla jinak nepopsaných shangských bronzích, a to v kartuších připomínajících svým tvarem znak 𠄎: ustálené spojení znamení se jménem rodu, tedy se zvukovou a koneckonců i významovou jednotkou, mohl být prvním krokem na cestě k vynálezu písma.

Za nejstarší doklad čínského písma bývá někdy považován keramický střepek nalezený roku 1992 v Dīnggōngu 釘公 v provincii Shāndōng, příslušící k longshan-skému kulturnímu komplexu. Je do něho vyryto jedenáct obrazců, které připomínají čínské znaky v kurzivním provedení. Někteří čínští badatelé je identifikovali jako prastaré čínské písmo a v jednom absurdním případě byl střepek přečten a vyložen jako jakýsi neolitický milostný dopis. Přesto tyto domněnky a „překlady“ v širších kruzích sinologů-paleografů nenacházejí podporu. Střepek je zcela bez nálezového kontextu, archeologům se dostal do rukou až druhotně. Ačkoli je jeho stáří nezpochybnitelné, dobu, kdy do něj byly vyškrábány obrazce, nelze blíže určit – mohlo to být prakticky kdykoli od doby kamenné po 20. století. Dukt předpokládaných znaků neodpovídá ničemu, co je známo pro nejstarší doložené fáze čínského písma a co by se dalo na základě dosavadních zkušeností předpokládat pro tuto ranou dobu a příslušný materiál. První podoba konceptního písma, s nímž by mohly být obrazce srovnávány, pochází přibližně ze dvou století před přelomem letopočtu. Není rovněž vůbec jasné, jakým jazykem by měl být fragment psán, jazyková situace neolitických kultur je naprosto neznámá, odůvodněné předpoklady jsou možné jen u předchůdců historických dynastií. Nakonec ani nemožnost zasadit nález do souvislosti civilizačního vývoje v neolitické Číně a vymezit jeho vztah k zatím nejstarším řádně doloženým nápisům ze 13. století př. n. l. k jeho věrohodnosti coby nejstaršího čínského textu nepřispívá. Dinggongský střepek zde proto za nejstarší doklad znaků nepovažujeme.

VIII. Věštebné nápisy – nejstarší doklady čínského písma

Odhlédneme-li od poněkud fantaskních názorů některých čínských badatelů na stáří čínského písma a jeho údajných dokladů z doby neolitu, zmíněných v předchozí kapitole, jsou obecně za nejstarší památky považovány nápisy na věštech kostech a krunýřích (*jiǎgǔwén* 甲骨文) z pozdního období dynastie Shāng (asi 1600–1050 př. n. l.). Jejich datování se u různých autorů poněkud liší, v zásadě však můžeme říci, že dějiny čínských znaků pro nás dnes začínají přibližně na konci 13. století př. n. l. za vlády shangského krále Wü Dīng 武丁, případně o něco dříve, i když přirozeně není zcela vyloučeno, že se v budoucnosti podaří nalézt ještě ranější nápisy. Přibližně o několik desetiletí dříve než nápisy, které byly do nedávné doby považovány za nejstarší, vznikly *jiǎgǔwény* nalezené na druhém břehu řeky Huán 洹, než kde leží dosud hlavní naleziště starých nápisů. V lokalitě zvané Huánběi 洹北 (doslova „severně od Huán“) se podařilo objevit pozůstatky předposledního sídla shangských králů, odkud se ze zatím neznámých důvodů dvůr náhle přestěhoval na jižní břeh. Podle předběžných zpráv se tam našly také popsané želví krunýře, jejichž reprodukce však dosud nebyly vydány. Tímto nálezem by se posouvaly nejstarší doklady čínských znaků někam do poloviny 13. století. Kromě toho lze vcelku oprávněně předpokládat, že se čínské znaky vyvíjely už určitou dobu předtím. O délce vývoje se vedou zdlouhavé pře: ti, kteří chtějí zdůraznit starobylou znaků, operují s tisíci lety, ti, kteří přistupují k problému střízlivěji, mluví o daleko kratším časovém úseku, pokud se ovšem o tomto bodu vůbec vyjadřují. Je na místě obzvláštní opatrnost, neboť díky nepřítomnosti jakýchkoli důkazů se takový odhad stává víceméně otázkou nejen badatelské fantazie, ale i společenské a politické objednávky. Na závěr podotkneme, že je také docela dobře možné, že v době, o níž budeme hovořit, sloužilo písmo i jiným než obřadním účelům, např. ve státní správě. Materiály, kterých se k tomu užívalo, však byly méně trvanlivé a nezachovaly se. Zde jsme ale bohužel opět odkázáni pouze na dohady.

VIII.1 Objev *jiǎgǔwény*

Se zánikem dynastie Shāng a s postupným vymizením příslušné věštech techniky zaniklo také povědomí o existenci popsaných kostí a želvích krunýřů, a tudíž také o pravděpodobně vůbec nejstarší podobě znaků. Když kolem roku 100 n. l. sestavoval Xū Shèn svůj slovník *Shuōwén jiězì*, vzal si za základ tzv. malé pečatní písmo, tedy soustavu, která sloužila po roce 221 př. n. l. jako oficiální

písmo Prvního císaře. V případě potřeby se navracel k poněkud ranějším variantám z období rozdrobenosti, ale o písmu nápisů na věštech kostech už nevěděl. Popsané bronzové nádoby nejstarších období byly tenkrát naprostou raritou a Xū Shèn žádnou z nich nejspíše osobně ani neviděl. Jeho úkol tím byl značně ztížen. Je dost pravděpodobné, že v průběhu staletí docházelo v okolí posledního hlavního města dynastie Shāng u dnešní vesnice Xiǎotún 小屯 poblíž Ānyāngu 安陽 k náhodným nálezům popsaných věštech kostí, zvláště pak od doby dynastie Sòng (960–1279), kdy se zde začaly ve větším počtu vykopávat shangské bronzové nádoby. Ostatní předměty ale zřejmě neupoutaly ničí pozornost – tehdejší učenec soustředil svůj zájem na umělecky velkolepé bronzové věštech nápisech neměli informace.

Na to, až budou objeveny pro vědu filologem Wáng Yiróngem 王懿榮 (1845 až 1900), čekaly *jiǎgǔwény* až do roku 1899. Ohledně přesných okolností nálezu panují nejasnosti a všechny verze událostí mají anekdotické rysy. Nejčastěji se celá historie líčí tak, že Wáng Yiróng, odborník na staré znaky na bronzových nádobách, onemocněl při svém pobytu v Pekingu a čínský lékař mu mezi léčebnými prostředky předepsal také prášek z tzv. „dračích kostí“. Wáng pro ně poslal svého sluhu k lékárníkovi. Ten mu řekl, že dračí kosti sice má, ale nestihl je ještě zpracovat. Wángův sluha kosti koupil s tím, že pánovi není dobře a lék potřebuje co nejrychleji, takže prášek z kostí že si udělají sami. Když si však doma Wáng Yiróng zakoupenou přísadu do léku pozorně prohlédl, s udivením zjistil, že jsou na ní vyryty znaky výrazně podobné těm, které znal z bronzových nádob. Bylo mu okamžitě jasné, že se jedná o velmi starou formu čínského písma. Poslal proto sluhu, aby v lékárně opatřil všechny další kosti s nápisy a optal se po jejich původu, což ho posléze utvrdilo v jeho přesvědčení. Tím začalo průkopnické období sběru a výzkumu věštech nápisů. Wáng Yiróngův životní příběh ovšem nemá šťastný konec – dříve než stačil nashromážděný materiál blíže prostudovat, pronikla v roce 1900 spojená vojska osmi západních koloniálních mocností do Pekingu a on coby vysoký hodnostář na císařském dvoře spáchal sebevraždu skokem do studny. Jeho sbírka věštech nápisů se však nakonec dostala do prvního publikovaného sborníku otisků (*Tiěyún cánggū* 鐵雲藏龜, 1903).

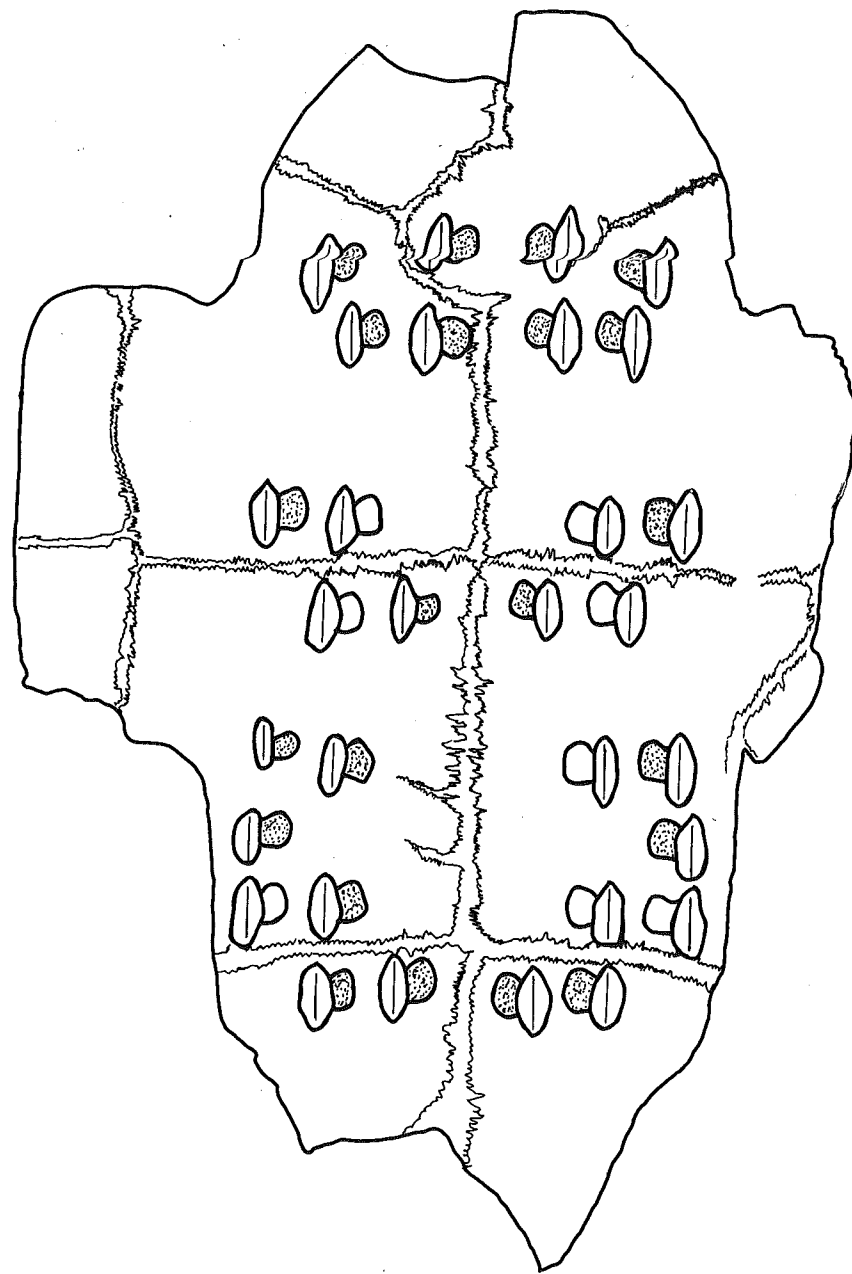
Podle zápisů prvních sběratelů a badatelů v oboru vyorávali rolníci ze Xiǎotúnu na polích už léta kromě bronzových předmětů také věštech kostí. Hovězí lopatky a želví krunýře považovali za dračí kosti a větší kusy prodávali lékárníkům, kteří na receptech předepsaných tradičními lékaři často nacházeli jako přísadu právě dračí kosti, leč žádné draky neměli k dispozici. Vzhledem k tomu, že někteří z nákupčích dávali přednost hladkým kostem, rolníci nápisy, považované za nevhledné škrábance, odstraňovali. Kostmi a krunýři, o něž nebyl v lékárnách zájem, někdy hnojili pole v naději, že jim zázračně zajistí lepší úrodu. Situace se sice po Wáng Yiróngově objevu v roce 1899 změnila a také cena popsaných předmětů stoupla, ale i tak se výzkum rozbíhal jen pomalu a byl doménou jen několika málo soukromých učenců, nemluvě o tom, že právě místo nálezů zpočátku

překupníci žárlivě tajili. Do roku 1928, kdy započal oficiální výzkum naleziště, probíhal divoký sběr, kdy velké objemy kostí s nápisy nekončily jen v pracovnách vědců, ale kolovaly také v nejrůznějších soukromých sbírkách starožitností a kuriozit a byly rozprodávány do zahraničí. V období 1928–1937 se *jiāgūwény* vykopávaly po desetitisících, v poválečných letech pak tempo přírůstků výrazně kleslo. Počet nalezených zlomků věštebných nápisů dnes daleko překračuje číslo 100 000, mnoho z nich je však nezvěstných nebo badatelům nedostupných a v podobě otisků (frotáží) byla publikována zatím jen menší část.

VIII.2 Funkce a způsob vzniku

Věštebné nápisy jsou spojeny s obřadní praxí shangského dvora. Jedním z ideových pilířů dynastie Shāng byl kult předků, který prostupoval životem tehdejší elitní vrstvy a do značné míry jej řídil. Pravidelné oběti předkům a komunikace s nimi, mj. za pomoci věštění, byly tudíž obzvlášť důležitými státními záležitostmi, které zajišťovaly správný chod společnosti a legitimitu vládců. Ke styku s duchy zemřelých předků, když bylo zapotřebí zeptat se jich na názor ohledně dalšího počínání královské rodiny, případně jiného šlechtického rodu, nebo jim sdělit různé záměry, se používala poměrně rozšířená věštebná metoda – *pyromancie*, tj. věštění za pomoci ohně. Doklady pyromancie nacházíme v Číně už u neolitických kultur, písmo se však v souvislosti s ní objevuje až v 13. století př. n. l. Žárem se zahřívaly buď zvířecí kosti, nejčastěji lopatky (*skapulimancie*), nebo želví krunýře (*plastrimancie*) a na základě puklin, jež se v materiálu vytvořily, bylo vloženo poselství mrtvých předků. Zápis na kost či krunýř byl proveden až později, nejspíše z důvodu archivace. Někdy byl dokonce po mnoha dnech doplněn údaj, zda se věštba skutečně vyplnila. Nelze si tedy představovat, že by otázky byly zapisovány na kosti a krunýře proto, aby si je duchové předků přečetli a odpověděli na ně. Vlastní tázání probíhalo pravděpodobně ústně či jinak během samotného obřadu a bylo v režii profesionálních věstců.

Jak už bylo řečeno, jako materiál se používaly kosti zvířat a krunýře želv. Z období neolitu máme doloženy kosti ovčí, jelení nebo prasečí, ale za dynastie Shāng byly nejoblíbenější dva druhy turů (býk *Bos exiguus* a vodní buvol anoa čínský *Bubalus mephistopheles*), dnes již vymřelé, které v závěrečném období zcela převládly. Ve většině případů se věštilo pomocí jejich lopatek, ostatní kosti byly příležitostně užívány k cvičným a archivním účelům. V případě krunýřů šlo o několik druhů sladkovodních želv – želvu čínskou (*Ocadia sinensis*), želvu trojkýlnou (*Chinemys reevesi*) a želvu Cantorovu (*Mauremys mutica*) (KEIGHTLEY 1978: 9). Zdaleka nejvíce byla užívána břišní část, která se lépe hodí k záznamům a obecně k manipulaci než hrbolatá a špatně opracovatelná část hřbetní. Kromě toho byla dávána přednost krunýřům samic, nejspíše proto, že jsou hladší a mají rovnoměrnější tloušťku. Vzhledem k tomu, že okadie a želva Cantorova dnes žijí v jižní



Obr. 13. Želví krunýř s dvojitými otvory charakteristického tvaru.
(Podle KEIGHTLEY 1978: Fig. 6)

Číně a na severu se v dané době pravděpodobně nevyskytovaly, mohly být předmětem tributu či obchodu pod jeho pláštíkem – na okrajových částech krunýře se někdy nachází záznam o tom, odkud a v jakém počtu byl materiál dodán. Kosti i krunýře byly pečlivě opracovány. Byly očištěny od měkkých zbytků, nerovné součásti byly odřezány, u krunýře byla oddělena břišní a hřbetní část. Tvar lopatky byl upraven tak, aby byla plochá a zároveň tvořila přibližně rovnoramenný trojúhelník. Plochy byly nakonec vyleštěny. Médium se před použitím nechalo pravděpodobně vyschnout a v souměrných rovnoběžných řadách v něm byly vyvrtány jamky, které usnadňovaly pukání a ovlivňovaly rozmístění a tvar puklin. Někdy to byly pouze jednoduché okrouhlé jamky, většinou však byla po jedné jejich straně vyhloubena další, tentokrát výrazně protáhlá jamka, takže vznikla prohloubenina charakteristického tvaru (viz obr. 13). Jindy naopak mohly okrouhlé jamky chybět. V místech otvorů pak tloušťka krunýře činila přibližně 5 mm a lopatky až 10 mm. Těmito úpravami se pravděpodobně zabývaly k tomu zvlášť určené osoby u dvora, občas se také uvažuje o tom, že se jich účastnily i královské konkubíny. Při počtu věšteb na shangském dvoře a požadavcích na jejich hmotné zabezpečení musela být výroba věšteckých potřeb dobře organizovanou činností, prováděnou kvalifikovanými pracovníky.

O průběhu vlastního obřadu nevíme nic bližšího. Jisté je, že pukání kostí a krunýřů pomocí žaru, tedy samotný akt věštby, měli většinou na starosti věštcí z povolání. Tyto osoby byly nejspíše úzce spojeny s vládnoucím rodem, měly význačné místo na společenském žebříčku a tomu odpovídal i jejich vliv. Zdá se taky, že mohly tvořit soupeřící skupiny osobně svázané se členy královské rodiny, protože je patrné střídání věstců různého stylu v návaznosti na posloupnost králů. Jména věstců jsou pravidelně zaznamenávána na příslušných *jiägüwénech*. Na základě jejich souvýskytu s různými jmény a tituly královských předků a se jmény jiných věstců je možno zhruba vymezit skupiny mužů, kteří působili v ohraničených obdobích v určitém pořadí a časovém vztahu k vládnoucímu králi dynastie. Tímto způsobem vymezil paleograf Dōng Zuòbīn 董作賓 (1895–1963) ve své práci z roku 1933 klasických pět období, která jsou s různými úpravami v zásadě používána při periodizaci nápisů dodnes. Její problematika je stále otevřenou otázkou – existují i jiná členění, např. čtyřstupňové nebo devítistupňové, u všech však zůstávají četné nesrovnalosti. S postupem času počet doložených jmen věstců klesá, v posledním období se objevují jen zřídka a je docela dobře možné, že jejich funkce ztrácela na významu.

Stále není jasné, jakým způsobem věštcí vlastně pukliny vytvářeli. Není uspokojivě vysvětleno, zda se kosti a krunýře zahřívaly pomocí nějakého rozpáleného, nejspíše špičatého kovového předmětu, nebo například vložením řavých uhlíků do jamky a jejich rozdmýcháváním. Výsledky experimentální sinologie získané odborníky Ústavu Dálného východu FF UK naznačují spíše druhou možnost. Zpravidla byly zahřívány všechny vyvrtané otvory, a to v určeném pořadí, jež je někdy vyznačeno čísly. Otvory byly vyhloubeny na „rubu“, v případě krunýře tedy

zpravidla na horní, tj. původně vnitřní straně břišní části, a pukliny se zřetelně vytvořily na „lící“, na hladkém povrchu vnější strany, kam byl později zapsán záznam o věštbě. Měly přibližně tvar písmene T, a proto také znak, kterým se zapisuje slovo „věštit“ (*bū*), dodnes tento tvar připomíná: 卜. Mnozí badatelé také uvažují o tom, že stará výslovnost tohoto slova, rekonstruovaná jako **pok*, je vlastně nápodobou zvuku, který médium vydávalo při pukání. Domněnku, že při tvorbě pukliny vzniká výrazný charakteristický zvuk, se nicméně zatím nepodařilo potvrdit.

Když byl postup zahřívání u konce, přistoupilo se k výkladu vzniklých puklin. Často se tohoto úkolu zhostil sám král. Opět není jasné, na základě kterých příznaků sdělení duchů předků interpretoval, zda to mohly být drobné rozdíly ve tvaru puklin, či zda bylo důležitější jejich rozmístění, jejich kombinace, anebo něco úplně jiného. Průběh věštby pak byl zapsán na kost či krunýř. Většinou se předpokládá, že se tak stalo po výkladu. Nejistotu sem vnáší okolnost, že v některých případech bylo k záznamu dopsáno tzv. ověření – pokud se věštba splnila, *jiägüwén* o tom občas obsahuje zprávu. Je tedy zřejmé, že kosti a krunýře mohly být skladovány v jakýchsi archivech aspoň do té doby, než skončila platnost věštby. To býval někdy i poměrně dlouhý časový úsek a bylo zapotřebí současně uchovávat nemalý počet kostí či krunýřů čekajících na případné ověření. Ověření pak mohlo být dopsáno k existujícímu záznamu, ovšem stejně tak mohl být celý záznam pořízen až v tomto okamžiku. Informace o starých věštbách by pak mohly být uloženy na méně trvanlivém materiálu, který se nám nedochoval. Způsob zacházení s *jiägüwény* nám zůstává z velké části skryt, stejně jako jejich skutečný účel a přesné místo v životě shangské vládnoucí vrstvy. Nevíme, zda se skladovaly dlouhé roky, nebo zda se hned po splnění úkolu vyhodily do odpadní jámy, nevíme ani, zda jsou na nich zapsané otázky pouhými otázkami, nebo zda to nejsou zčásti také prosby či dokonce jakýsi skrytý nátlak na duchy předků, snaha jim nenápadně vnutit svou vůli.

VIII.3 Písmo věštebných nápisů

Zatím se ze všech dosud prozkoumaných nápisů podařilo shromáždit přes 4 600 různých znaků, přičemž těch, na jejichž výkladu se vědecká obec přibližně shodne, není ani 1 000. Většina zbylých zůstává zahalena mlhou a u mnoha znaků existují nejrůznější neslučitelné a nedoložitelné hypotézy. Velkou část nápisů jsme s touto znalostí schopni s přijatelnou přesností přečíst a dokážeme také říci mnoho jak o stavu čínského písma v této době, tak o jazyce *jiägüwény*. Především je nutno zdůraznit, že čínské znaky jsou zde už v zásadě plně vyvinutou soustavou, tak jak ji známe z pozdější doby, sloužící uspokojivě tehdejším účelům písemného zápisu. Zahrnují většinu tradičních kategorií znaků, pouze jejich vzájemné početní poměry se liší od pozdějších stadií vývoje. Znaky druhu *xingshēng* čili fonoideogramy, které v čínském písmu postupně převážily a nejpozději od přelomu letopočtu tvořily kolem 80 %, se teprve začínají řádně rozvíjet a jejich tvorba ještě není

zautomatizovaná jako v následujících epochách. Na *jiāgǔwénech* představují jen asi 20 % znakového inventáře. Na věštebných nápisech v žádném případě nenacházíme piktografické/obrázkové písmo, jak se můžeme občas dočíst, ale systém v principu totožný se systémem dnešním, jak byl charakterizován v úvodních kapitolách. To ostatně vede k předpokladu, že už před 13. stoletím př. n. l. se čínské znaky musely po jistou dobu vyvíjet, a ovšem také k divokým spekulacím o délce této doby.

Neznamená to přirozeně, že znaky věštebných nápisů vypadají jako ty dnešní. Z hlediska čistě grafické podoby jsou archaické a v mnohém odrážejí tušené piktografické počátky – ve znaku pro koně skutečně můžeme při troše snahy vidět koně, oko vypadá opravdu jako oko. Tato obrázková názornost, která byla pozdějším

determinativ	dnešní podoba znaku	毓	執
„člověk“ 人			
„žena“ 女			

determinativ	dnešní podoba znaku	逆	追
„stopa“ 止			
„jít“ 辵			

determinativ	dnešní podoba znaku	牡	牝
„kráva“ 牛			
„ovce“ 羊			
„prase“ 豕			
„jelen“ 鹿			

Obr. 14. Znaky, v nichž se střídají významově blízké determinativy. (Vybráno z Gāo 1996: 130–144)

stopa			ucho		
出	步	蚩	取	取	聲

prapor				člověk	
旂	族	旅	族	先	光

1. řádek: podoba determinativu vypreparovaná ze znaku
2. řádek: znak, v němž je daná podoba doložená
3. řádek: dnešní podoba příkladového znaku

Obr. 15. Tvarová proměnlivost determinativů na věštebných nápisech. (Vybráno z Gāo 1996: 60–109)

vývojem setřena, pomohla badatelům při určování významu určitých znaků, ale v případě fonetických výpůjček či znaků složených z významové a fonetické složky, které tvoří podstatnou část repertoáru, nemá žádnou hodnotu. Vnější podoba a funkční povaha písma jsou dvě v zásadě nesouvisející věci. Věštebný nápis tedy rozhodně nepředstavuje řadu obrázků, z nichž by bylo možno vyčíst smysl sdělení. Poměrně výstižně lze však říci, že pokud známe význam jistých druhů znaků, jsme často schopni poznat, co jejich tvůrce motivovalo k tomu, aby zrovna tuto grafickou formu použil k zápisu příslušného slova.

Písmo na *jiāgǔwénech* se přirozeně vyznačuje proměnlivostí, výskytem nejrůznějších variant, což je ostatně charakteristické pro všechna písma v raných, živelných obdobích existence. Rekordmanem je znak *fú* 福 „přízeň osudu“, u něhož bylo zaregistrováno přes 120 různopsaní. Typické je střídání významově spřízněných determinativů v jednom znaku: člověk/žena, člověk/dítě, mluvit/zvuk, maso/kost, oko/vidět, noha/krok, údolí/svah, obilí/rýže, šaty/šátek, pole/země atd. (obr. 14). Běžná je neustálenost polohy, či dokonce přítomnosti jednotlivých složek, nezřídka nalezneme znaky zrcadlově obrácené, což je ovlivněno i souměrným uspořádáním věštev na kosti či krunýři. Složky znaků mívají více podob, ač většinou

spíše jen mírně odlišných (obr. 15). U variant je často možné vysledovat vazbu na určité časové období, neboť čínské písmo se během dvou set let závěru shangské vlády, kdy je máme doloženo, postřehnutelně vyvíjelo. Patří dnes proto k jednomu z nejdůležitějších prostředků periodizace nápisů. Příznačné pro tuto dobu je také užívání ligatur, *héwén* 合文, 'slitků', dosl. 'sloučených znaků': dva, výjimečně tři znaky, které zapisují významově svázaná slova, nejsou zapsány odděleně v samostatných grafických polích, nýbrž jsou vměstnány do pole jediného. Někdy se tak děje „navlečením“ jednoho znaku na druhý, nebo se první znak nalézá v duté části druhého. Týká se to převážně dvojslabičných titulů členů královského rodu a složených číslovek (obr. 16).

V estetickém ohledu poznamenal písmo *jiāgǔwén* výrazně také materiál: jeho tvrdost vyžadující namáhavé vyrývání ostrým předmětem způsobila, že znaky vypadají hranatě až neohrabaně, zvlášť ve srovnání s o poznání zakulacenějšími tvary na bronzových nádobách, pocházejících ze srovnatelné doby. Oproti variantám na bronzích jsou znaky věštebných nápisů také často výrazně zjednodušené a stylizované. Materiál, na nějž se psalo, i psací pomůcky k tomu používané byly ostatně důležitými činiteli i při pozdějších proměnách čínských znaků – nakonec charakteristická podoba dnešních znaků včetně té počítačové je dána z větší části svébytnou technikou psaní štětcem a tuší na hedvábí či papír.

VIII.4 Podoba a rozmístění nápisů

Délka nápisů sice kolísá od několika málo znaků až po téměř jednu stovku, většinou se však pohybuje v rozmezí 20–30 znaků. Záznam má pevnou stavbu a je značně formalizovaný. Odborníci tradičně rozlišují čtyři části: 1) záhlaví; 2) výzva; 3) věštba; 4) ověření. Záhlaví zpravidla obsahuje informace o tom, na který den šedesátidenního cyklu se věštilo, a jméno věštce. Výzva je zprávou, která se předkládala médiu, aby se o ní vyjádřilo. Zdálo by se, že přirozenější je tuto část označit slovem otázka, ale důvod, proč jí autor tohoto dělení Táng Lán 唐蘭 (1901–1979) dal jméno *mingcí* 命辭 (do angličtiny překládané jako *charge*), je pravděpodobně ten, že se nejedná vždy o čistou otázku. Jak už bylo řečeno, skutečná povaha tohoto druhu věštění není dosud plně objasněna a předpokládá se, že *jiāgǔwén* mohly sloužit obousměrně, tedy také jako svého druhu oznámení předkům a snaha o získání jejich přízně. Je to tedy výzva médiu, aby poskytl odpověď. Věštba je výklad puklin vzniklých působením média. Ověření, které se v nápisech objevuje méně často, případně potvrzuje správnost věštby. Kromě nápisů této stavby, jichž je na prostá většina, existují i texty, které se vymykají obecnému schématu. Jedná se například o seznamy cyklických znaků²³ nebo druhů obětí, které se většinou považují

²³ Znaky, jejichž pomocí se původně udávalo postavení dne v rámci šedesátidenního cyklu. V daleko pozdější době se jimi neoznačovaly dny, nýbrž roky, a tato praxe přetrvává

Posmrtné tituly některých shangských králů	
Shàng Jiǎ 上甲	
Bào Yǐ 報乙	
Bào Bǐng 報丙	
Bào Dīng 報丁	
Sān Bào 三報, 'tři Bàoové'	
Shì Rén 示壬	
Shì Guī 示癸	
Pán Gēng 盤庚	
Wū Dīng 武丁	

wǔ qiān 五千, 'pět tisíc'	
sān wàn 三萬, 'třicet tisíc'	
wǔ lǎo 五牢, 'pět chovaných krav'	
yǒu yòu 有佑, 'mít požehnání'	
bǎi rén 百人, 'sto lidí'	

Obr. 16. Ukázky charakteristických slitků (*héwén*).

za jakási písařská cvičení, najdeme i ojedinělé záznamy nevšedních událostí, které nemají zřetelný vztah k věštebné praxi, proslulý je též nápis obsahující jména větrů

v lunárním kalendáři dodnes. Jedná se o deset tzv. nebeských kmenů (*tiāngān* 天干) a dvanáct pozemských větví (*dìzhī* 地支). Jejich kombinace dává dohromady právě šedesát možností, po jejichž vyčerpání začíná celý cyklus znovu od začátku. Počítání času ve věštebných nápisech je tedy relativní, a pokud je vůbec možné je přibližně datovat, je tak nutné učinit na základě jiných indicií.

čtyř světových stran. Mimo to se na okrajových místech kostí a krunýřů běžně vyskytují stručné záznamy související s jejich zpracováním.

Věštby jsou na kostech a krunýřích rozmístěny často zrcadlově podle svislé osy – na jedné straně je výzva formulována kladným způsobem, na druhé straně záporným, například: „Na den *guimǎo* se věštilo, Běn vznesl výzvu: Bude snad zítra pršet?“ a „Na den *guimǎo* se věštilo, Běn vznesl výzvu: Nebude snad zítra pršet?“ Znění však nemusí být vždy úplně souměrné a setkáváme se s různými druhy variací, nicméně základní tendence zůstává zachována. V takových případech, kdy je dvojice záznamů umístěna souměrně, plyne text zpravidla v opačném směru: sloupce v části umístěné nalevo od střední osy čteme zprava doleva, tedy od středu k okraji, a obdobně čteme sloupce v části umístěné napravo od střední osy zleva doprava. Jinak je pravolevá orientace textu poměrně libovolná, sloupce se však prakticky vždy čtou odshora dolů. Volnost je také v uspořádání menších celků v rámci plochy kosti nebo krunýře, pokud je opuštěna zmíněná souměrnost. Jen výjimečně se setkáme s tím, že se sloupce čtou na přeskáčku nebo že se kratší záznamy řadí na materiálu zesponu nahoru.

VIII.5 Obsah věštek

Obsah věštek je poměrně bohatý, i když nám přirozeně poskytuje vhléd pouze do úzce vymezené oblasti života shangské společnosti. Nápis se týká téměř výhradně záležitostí krále a královské rodiny a jejich zemřelých předků, případně významných státních událostí, jež byly v této době od vládnoucího rodu neoddělitelné. V rámci tohoto omezení však texty obsahují pestrou směs informací a jsou nepostradatelným pramenem pro nejstarší dějiny Číny, zvláště v kombinaci s archeologickými poznatky. Jedná se především o náboženské představy a z nich vyplývající obřadní praxi elity, povahu shangského státu a jeho vnitrostátní organizaci a v neposlední řadě o zahraniční politiku. Tematická náplň se navíc během příslušných dvou set let postupně mění, je také možné vysledovat časově závislé odlišnosti ve skladbě předků či živlů, jejichž duchům má být obětováno, nebo v rozložení oblastí, s nimiž dynastie bojovala či naopak pěstovala spojenectví. Toho je možno využít jako podpůrného prostředku periodizace.

Bezpochyby ústředním tématem věštebných nápisů jsou oběti, které, jak se zdá, tvořily podstatnou součást života elity. Dvůr většinou zjišťuje, zda je má vůbec vykonat, jaký druh oběti to má být, jak bohatá má oběť být a kterému duchovi má být věnována. Cílem je zajistit si podporu při určitém podniku, někdy však také o udobření konkrétní nadpřirozené bytosti, pokud se zdá, že je nespokojena a působí členovi královské rodiny nepříjemnosti. V takovém případě ovšem bývá nutné nejdříve zjistit, který z nich to je. Duchů, kterým se obětovalo, není právě málo. V první řadě se jedná o duchy všech zemřelých králů a jejich manželék, jichž samozřejmě postupem času přibývalo. Jejich dvojčlenná posmrtná jména,

skládající se vždy z přívlastku a nebeského kmene (původně možná označoval den úmrtí vladaře), sledují pevně daný vzorec. V nápisech jsou navíc královští předci označováni svým vztahem k osobě panujícího krále: mužští mrtví stejného pokolení jsou oslovovali přívlastkem bratr (*xīōng* 兄), předci otcovského pokolení jsou nazýváni otec (*fù* 父) a od druhé generace výš zpravidla děd (*zǔ* 祖). Podobné je to s královnami. Soustava tak slouží jako jeden z důležitých prostředků periodizace věštebných nápisů. Mimo ni jsou vyčleněni dávní legendární vládci, např. Kuí 夔 nebo Wáng Hài 王亥, a také ‚nejvyšší předek‘, ‚předek na nebesích‘ *Shàng Dì* 上帝, který se občas překládá nepřiliš vhodně jako ‚Bůh‘. Mezi příjemci obětí však nefigurují jen členové vládnoucího rodu, nýbrž rovněž přírodní božstva – země, slunce, měsíc, hvězdy, mraky, duha, hory, řeky, čtyři světové strany a jejich větry. Repertoár obětí je také poměrně rozsáhlý. Duchům mohlo být nabízeno proso, alkohol, hovězí dobytek, ovce, prasata či psi, lidé ‚barbarských‘ kmenů (nejoblíbenější byli Qiāngové 羌; znak je složen z kozy nahoře a člověka dole) a další, a to o různých počtech i kombinacích. Z dnešního pohledu byla shangská civilizace krutá a lidské oběti byly na denním pořádku, a to i ve větších množstvích. Obzvláště bohaté možnosti se však nabízely při výběru druhu oběti. Větší část sloves doložených na věštebných nápisech, včetně těch stále nerozluštěných, jsou pravděpodobně označení pro různé způsoby obětování. Tento rys textů je tak nápadný, že někdy svádí badatele k tomu, aby každé neznámé slovo, které se zdá v daném kontextu vystupovat ve slovesné funkci, okamžitě označili za druh oběti. Zpřesnění významu se pak běžně hledá v grafickém rozboru znaku – některé z nich jsou vsutku dosti názorné, jako např. znak zobrazující oko, z něhož podle vysvětlení paleografů kape krev: 𠄎. Tyto výklady však většinou zůstávají v rovině domněnek. Mezi nejrozšířenější druhy obětí patří úlitba, zápalná oběť, setnutí obřadní sekerou (*yuè* 戔), rozseknutí v pase, vyvrhnutí nebo oběť utopením. O mnohých způsobech, které se velmi často nacházejí v nápisech, nevíme nic bližšího. Pravidelně se objevují otázky ohledně budoucího počasí, zejména deště. Věštby typu „Nebude snad zítra pršet?“ jsou značně rozšířeny a jsou oblíbenými ukázkami *jiāngǔwénù* v publikacích o čínském písmu, protože jsou jednoduché a znaky v nich snadno rozpoznatelné. V zemědělské civilizaci nás zvýšená pozornost věnovaná počasí nepřekvapí, shangský dvůr se však o meteorologické jevy zřejmě zajímal i z jiných důvodů. Zdá se, že mohly hrát jistou roli v náboženských představách – kromě deště a sucha se totiž setkáváme například s větrem, jasnou oblohou, vyjasněním po dešti či s duhou, které neměly žádný přímý vliv na úrodu. Duha byla ostatně v Číně tradičně považována za nešťastné znamení a v jedné poměrně známé věštbě se praví, že duha sestoupila na zem a pila z řeky. Ani déšť však nemusel znamenat vždy jen vláhu, nýbrž podobně jako dnes i nepřijemné narušení jiné činnosti, například lovu – i z tohoto hlediska o něm král dával nezřídka věstít. O samotné úrodě se věštilo běžně a je zjevné, že hladký průběh zemědělského roku s hojnou sklizní na jeho konci byl průběžně zajišťován oběťmi.

Věštby nezřídka mluví o vojenských zásazích na územích, jež nespádala pod přímý dohled shangského krále, případně nespádala do jeho ústřední domény. Ta se nazývala *fāng* 方 (dnes ‚strana, místo‘). V souvislosti s těmito taženými proti nepřátelským kmenům se obvykle hovoří o trestných výpravách, protože užité slovo *zhēng* 征 je příbuzné se slovem *zhèng* 正 s významem ‚pravý, správný → napravit‘. Badatelé v oboru se na základě pečlivého rozboru materiálu dokonce pokoušejí sestavit přibližnou mapu kmenů obklopujících jádro shangského státu a popsat proměny vztahů mezi nimi a dynastií, tedy nabídnout vlastně jakýsi obraz zahraniční politiky. V mnohém jde samozřejmě o pouhé dohady. Cizí kmeny však nebyly pouze trpnými cíli útoků královského vojska. Například jeden z nejznámějších věšterných nápisů, který níže uvádíme jako ukázkou, líčí napadení shangského území právě těmito „barbary“. Z pramenů se dovídáme i něco málo o organizaci vojska Shāngů a o způsobu, jakým byly zajišťovány zmíněné výpravy – s pozdějšími záznamy na bronzových nádobách se však jejich výpovědní hodnota nedá srovnávat.

Dalším významným tématem věšter byl lov. Ten byl vedle války a obřadů třetím zdrojem legitimacy vládců. Byl vlastně také bojem svého druhu, ritualizovaným násilím a zároveň cvičením ve zdatnosti. Velké lovy zpravidla vypadaly tak, že se zapálil vymezený kus porostu a prchající zvířata se naháněla a ubíjela ve velkém po způsobu válečné vřavy. I v dalších stoletích zůstaly oblíbenou zábavou vládců, ale ztratily svůj zásadní symbolický význam. Lov zvěře a rybolov jsou na *jiāgǔwénech* opět doloženy hojně. Občas, zvláště v pozdějším období, je jádrem věštby otázka, zda se králi během lovu nic zlého nepříhoda. Texty však pravidelně obsahují i informace o druhu a počtu úlovků – buď jako výklad, nebo jako ověření – a dokazují, že nabídka zvěře byla bohatá, stejně jako královské úlovky. Vcelku běžně se setkáváme s údaji o mnoha desítkách kusů jelenů, prasat, bažantů, vlků a dalších, někdy jdou souhrnné počty do stovek. Záznamy o rybolovu sice na kostech a krunýřích existují také, ale je jich daleko méně. Znak, kterými jsou zapisovány různé druhy zvěře a ptactva, jsou pro dnešní zájemce o problematiku přitažlivé svou piktografickou povahou (viz I. díl, strukturální typy znaků).

Do okruhu nápisů týkajících se přímo osob královské rodiny a jejich zdravotního stavu patří i dva známější *jiāgǔwény*, které sestavovatelé čítanek s oblibou zařazují mezi ukázky. Na jednom je věštba o porodu proslulé královny Fù Hǎo 婦好, manželky krále Wǔ Dīng, kde se věštec táže na to, zda bude příznivé, když se dítě narodí v určitý den. Ověření nám pak sděluje, že porod dopadl nepříznivě, protože se narodila holčička. Tento text se tradičně považuje za doklad patriarchálních rysů čínské společnosti už v raném období dějin. Tento obrázek nám však kazí skutečnost, že existují i zcela jiné výklady nápisu, jež toto čtení zpochybňují.²⁴

²⁴ Významný čínský paleograf Gāo Míng ve svém článku z roku 1984 uvádí proti tomuto čtení argumenty, které rozhodně nelze jednoduše odvrhnout. V jeho vlastním výkladu je znak *ming* 冥, tradičně vysvětlovaný jako ‚porodit‘, opatřen významem ‚být chorý‘ a znak

Obr. 17. I pro necvičené oko je zřetelně patrné opakování krátkých úseků, skládající se z dvojnakového označení dne, kdy se vznášela výzva (𠄎, tj. 貞), a tříznakového obsahu věštby ‚v týdnu nebude pohroma?‘ (𠄎 夕 亡, tj. 旬亡災).

Podobně jako v mnoha jiných případech tu máme soutěžící hypotézy, o jejichž platnosti pravděpodobně nebude nikdy moci být rozhodnuto s jistotou. Druhý text mluví o tom, že krále bolí zub, a snaží se dopátrat, který královský předek za tím vězí, aby mohl být upokojen obětí. Tento nápis je o to oblíbenější, že znak pro zuby (dnes *chǐ* 齒) je velmi názorným piktogramem: 𠄎.

Není samozřejmě možné se zde zabývat všemi tematickými okruhy, daleko přes 100 000 dosud nalezených zlomků představuje bohatý a v rámci možností žánru značně pestrý pramen. A nesmíme také zapomínat, že z tohoto množství je kriticky vydána jen malá část, nemluvě o tom, do jaké míry jsme jim zatím schopni porozumět. Ke konci dynastie je patrná tendence k zjednodušování věšter, jejich formalizaci, tematickému ochuzení a nakonec téměř strojové schematičnosti. Jejich jádrem je zpravidla otázka, zda se při příslušné plánované činnosti nepříhoda něco zlého, král se při výkladu věštby omezuje na prosté konstatování ‚příznivé‘ (*ji* 吉) či ‚nepříznivé‘ (*bù ji* 不吉). Nezřídka jsou kosti a krunýře popsány cyklem jednoduchých věšter, které na sebe navazují v pravidelných rozestupech desetidenního obřadního týdne *xún* 旬 a mají stejnou stavbu: „Na den XY (se věštilo), byla vznesena výzva: Nepřijde v příštím týdnu neštěstí?“ Také oběti předkům dostaly pevný cyklický řád. V určeném pořadí se střídaly tři základní a dva vedlejší typy obětí a v rámci každého typu bylo nutno obětovat všem královským předkům. Postupovalo

女 (‚žena‘, výše glosováno jako „holčička“) je považováno za výpůjčku za 汝 汝, což je zájmeno 2. osoby. Nápis by pak tedy patřil mezi standardní věštby o zdravotním stavu královské rodiny.



se podle jednotlivých pokolení a předkům se obětovalo právě v den, který obsahoval stejný cyklický znak – nebeský kmen – jako jejich posmrtné jméno. Ke konci dynastie představoval celý tento proces, obsahující několik menších prolínajících se cyklů, přibližně dobu jednoho roku, a proto se také nakonec stalo slovo ‚obětní cyklus‘ *si* 祀 synonymem pro rok.

VIII.6 Ukázka

Vybraná ukázka patří k nejznámějším věštebným nápisům a pochází z prvního období tradiční pětidílné periodizace z éry vlády krále Wü Dīnga (zhruba kolem roku 1200 př. n. l.). Nápis na hovězí kosti, který obsahuje tři věštby z rozmezí čtyř obřadních týdnů, je jistě oblíben mimo jiné proto, že se vyznačuje pravidelným a zřetelným písmem, přičemž text je poměrně rozsáhlý a úplný a v neposlední řadě také srozumitelný. Následující překlad se týká pouze první věštby, jež se nalézá nalevo od svislé dělicí linie. Sloupce od ní postupují zprava doleva k okraji kosti.

[Záhlaví:] Na den *guǐsì* se věštilo. Què vznesl výzvu.

[Výzva:] Příhodí se během týdne něco zlého?

[Výklad:] Král vyložil pukliny takto: „Přijde něco zlého. Nejspíše nastanou potíže.“

[Ověření:] Když nastal pátý den poté, *dīngyōu*, skutečně nastaly potíže, přišly ze západu. Zhi Guo podal hlášení: „*Tūfāng* napadlo naše východní pohraničí a zničilo dvě města. Též *Gōngfāng* vpadlo do polí v našem západním pohraničí.“



Obr. 18. Věštebný nápis na hovězí lopatce, 13.–12. stol. př. n. l.
(Převzato z KEIGHTLEY 1978: Fig. 14)

IX. Nápisy na bronzích

IX.1 Dějinný kontext a funkce nápisů

S vyvrácením dynastie Shāng kolem poloviny 11. století př. n. l. a s nástupem králů dynastie Zhōu 周 na čínský trůn došlo k celkové proměně kulturního paradigmatu. Právě v této době se začala formovat tradiční čínská civilizace do podoby, která v hrubých obrysech přetrvala od starověku až na práh 20. století, a také od této doby začíná mít smysl mluvit o čínské kultuře a čínskosti v dnešním slova smyslu. Změnila se i ideologie a obřadní praxe nejvyšších vrstev společnosti a s tím také povaha epigrafických památek coby předmětů stále vázaných výlučně na jejich prostředí. Z kostí a krunýřů se sice věštilo ještě mnoho staletí, ale tento způsob styku s duchy a božstvy byl postupně zatlačován na okraj. Typickým předmětem, na němž nacházíme nápisy v čínském písmu, se stala pro období přibližně 11.–8. století př. n. l., označované jako Západní Zhōu, bronzová nádoba, ačkoli znaky nacházíme i na mnoha jiných druzích předmětů, z nichž významné jsou například zvony. Bronzy z období Shāng a Zhōu patří k nejúchvatnějším uměleckým předmětům, které kdy byly z tohoto materiálu vyrobeny, a technologie jejich ztvárnění nebyla nikdy později překonána. Už na shangských nádobách sice nacházíme nápisy, zpočátku pouze odkazy k jejich majitelům či zadavatelům, čítající jeden nebo dva znaky, později i kratší souvislé texty, ale zřetelně převažujícími písemnými památkami jsou *jiāgǔwény*. V zhouském období však nápisy na bronzích, čínsky *jīnwén* 金文, jasně dominují a dosahují úctyhodných délek i literárních hodnot včetně rýmované stavby.

Důležitou skutečností je, že v této době rovněž vznikly nejstarší předávané texty, tj. texty, které se nám nedochovaly ve své původní hmotné podobě, nýbrž v mladších opisech. Těch muselo být za téměř 3 000 let, nebo alespoň do času rozšíření knihtisku v 10. století n. l., mnoho a na konečné podobě textů se přirozeně projevovaly vlivy opisovačského řetězce dost podstatně. Starověká díla v podobě, kterou známe dnes a kterou znal celý čínský středověk i novověk, jsou výsledkem především editorského úsilí hanských správců císařské knihovny 2. století př. n. l., další stopy na nich však zanechalo opakované opisování, jímž vznikaly další verze textu. Tato nejednotnost se pak promítla i do tištěných vydání. Autentičnost textů je tím oslabena, nicméně kromě prokázaných pozdějších podvrhů není důvod předpokládat, že došlo k posunům tak zásadní povahy, aby plošně zastíraly původní dobovou jazykovou i obsahovou podobu. Sem přirozeně spadají i kanonické spisy a souhrn děl klasické filozofie: za autentické texty období Západních Zhōu se

považují některé oddíly z kanonické *Knihy dokumentů* (*Shūjīng* 書經) a *Knihy písní* (*Shījīng* 詩經). Pro badatele je velmi zajímavé a poučné památky z obou zdrojů, tj. z nalezených bronzů a z předávaných kanonických spisů, srovnávat a sledovat podobnosti i rozdíly v jejich výrazových prostředcích a v neposlední řadě také z obou doplňovat střípky poznání o společnosti a jazyce příslušné doby.

Nápisy na bronzích jsou opět součástí obřadů vykonávaných příslušníky nejvyšší šlechty. Královský rod coby její svorník hraje přirozeně ústřední roli. Kult předků v této době ještě jasněji vystupuje – aspoň v aristokratickém prostředí – do popředí a zastíhuje přírodní božstva, tak bohatě doložená z nápisů na kostech a krunýřích. I v mnoha jiných ohledech byla dynastie Zhōu civilnější než její předchůdci. Přesná funkce textů na obřadních nádobách ovšem zůstává nejasná, i když o tom – podobně jako u *jiāgǔwény* – máme poměrně věrohodnou hypotézu. Velmi nápadné je totiž umístění nápisů: dosti důsledně se nacházejí v místech, která v běžných situacích zůstávají vnějšímu pozorovateli zakrytá. Typicky se jedná o vnitřní dno nádoby, popřípadě její víko z vnitřní strany. V některých případech tedy text nebyl snadno dostupný nejen proto, že se nacházel uvnitř nádoby, ale také proto, že byl v běžném rituálním provozu zakryt poživatinou. Dá se proto předpokládat, že jeho obsah nebyl prvotně určen živým účastníkům obřadu, nýbrž byl jakousi zprávou pro duchy zemřelých předků. Tomu též dobře odpovídá tematika *jīnwény* – převládají v ní totiž relace o dosažených úspěších zadavatelů a o odměnách ze strany panovníka, které zde bývají pečlivě katalogizovány, bývají zde popsány oficiální příležitosti, při nichž byl majitel nádoby pověřen důležitým úkolem státního významu apod. Pravděpodobně tak jde o vzkazy předkům o tom, že jejich potomci se činí, jak jim mravní kodex doby a stavu velí. Nápisy ale mají v neposlední řadě sloužit i následujícím pokolením jako doklady úspěchů jejich otců – jednou z nejčastějších frází, kterou je možno považovat přímo za součást standardního formuláře, uzavírajícího celé sdělení, bývá variace na téma „Nechť synové synů a vnukové vnuků věčně [tuto nádobu] s úctou užívají!“ (obr. 19). Nádoby byly podle svědectví starověkých textů přechovávány zpravidla v chrámu předků, což odpovídá jejich výlučně obřadnímu určení.

Sloužily samozřejmě také jako doklad společenského postavení majitele. Nikdo jiný než vyšší šlechta si nemohl takový luxus dovolit, technologicky i materiálově náročné lití bronzů představovalo na příslušnou dobu enormně

Obr. 19. *Qí zǐ zǐ sūn sūn yǒng bǎo yǒng* 其子子孫永寶用 „Nechť synové synů a vnukové vnuků věčně [tuto nádobu] s úctou užívají!“



vysoké náklady a práce na předmětu si vyžadovala organizovanou účast mnoha odborníků. Za zvláštní zmínku stojí sada bronzových trojnožek symbolizujících ústřední moc čínských králů a přecházejících z dynastie na dynastii, o nichž máme doklady ze starověkých kronik. Jedná se o tzv. Devatero trojnožek (*Jiǔ dǐng* 九鼎), které měl podle legendy nechat ulít mytický vládce starověku Yǔ 禹 poté, co zkontroloval světovou povodeň a rozdělil podnebesí na devět okrsků. Z poplatků vybraných z každého z nich nechal vyrobit nádoby, na kterých prý byly zaznamenány zeměpisné a administrativní údaje o příslušném území. Ať už byl jejich skutečný původ jakýkoli, tyto trojnožky ztělesňující mandát Nebes vládnoucí dynastie byly podle pozdějších textů rozmístěny v chrámu předků královského rodu. Kroniky zaznamenávají příhodu, která dokazuje postavení Devatera trojnožek v tehdejší Číně, stejně jako prohlubující se úpadek vážnosti zhouského domu. Když se v roce 606 př. n. l. dostal král Zhuāng 莊 z mocného jižního státu Chǔ 楚 v rámci velkého tažení proti nečínským kmenům do severní Číny, provokativně uspořádal přehlídku svých vojsk na hranicích sídelního území zhouských králů. Král Ding 定 vyslal velmože Wángsūn Mǎn 王孫滿, aby s chuským panovníkem promluvil. Ten se jej zeptal na velikost a váhu trojnožek, čímž nezakrytě vyjádřil své ambice na převzetí vlády nad celou Čínou. Ve známé replice mu pak Wángsūn Mǎn vysvětlil původ a účel trojnožek a také mu řekl, že jejich váha nezávisí na nich samotných, nýbrž na ctnosti jejich majitelů – je-li dostatečná, jsou těžké, upadá-li, stávají se lehkými, a tudíž náchylnými ke stěhování pod střechu chrámu předků nových vlastníků. Provokaci krále Zhuānga odrazil tím, že mandát zhouských králů se sice vyčerpává, ale podle předpovědi ještě není zdaleka u konce, a je proto nepřístojné klást takové otázky.

IX.2 Objevy a výzkum jīnwénů

Bronzové nádoby z nejstarších období se během raného císařství i celého středověku nacházely jen sporadicky a vždy se jednalo o velkou událost, vykládanou jako znamení. V souvislosti s tím sleduje například badatel Gāo Míng (1996: 346–347) doklady v dynastických kronikách a upozorňuje mj. na to, že takový nález mohl vést i ke změně názvu éry, jako roku 116 př. n. l. (éra v letech 116–111 př. n. l. byla pojmenována Yuándǐng 元鼎 neboli ‚Trojnožka počátku‘). Z dynastie Hàn (206 př. n. l.–220 n. l.) jsou doloženy pouhé čtyři nálezy, během dalších sedmi století jich také nenapočítáme mnoho. Situace se výrazně změnila až za Severních Sòng (960–1127), kdy četnost výskytů prudce stoupla. Gāo Míng cituje zprávy současníků o tom, jak se ze zázračného znamení stal předmět sběratelské vášně elitních vrstev, jehož cena stoupala do závratných výšin. To mělo ovšem za následek také soustavné a velkoplošné vykrádání starověkých hrodek severní Číny. Právě v této době se začíná rozvíjet tradiční disciplína, *jīnshíxué* 金石學, doslova „nauka o kovu a kamení“, tedy o starověkých nápisech na těchto materiálech, která

dosáhla vrcholného rozvoje zvláště v 18. a 19. století a přispěla notnou měrou k řešení problémů spojených s věštebnými nápisy. Víme ostatně, že Wáng Yìróng, novodobý objevitel *jiǔgǔwénů*, byl pěstitel právě této filologické disciplíny, a byl tedy ke své dějinné roli dobře vybaven – někdo jiný by stěžejí mohl v rýhách na „dračích kostech“ rozpoznat nejstarší doklady čínského písma. Od doby Sòng se také začíná odvíjet řada děl věnovaných starým bronzům. Za první knihu obsahující prepisy textů a jejich výklad se považují Liú Chǎngovy 劉敞 (1019–1068) *Zápisky o starých nádobách z předčínské doby*, dokončené roku 1063. Nápisy na bronzích se zabýval i slavný státník a literát Ōuyáng Xiū 歐陽修 (1007–1072), jinak známý především svými básněmi a esejí. Následuje nepřerušovaná tradice táhnoucí se celým novověkem a ve své klasické podobě vrcholící sice v době předmoderní, ale v minulém století přecházející plynule v moderní paleografii. V době první republiky se bronz zabývaly takové veličiny čínské kultury, jako byl Wáng Guówéi 王國維 (1877–1927) nebo Guō Mòruò 郭沫若 (1892–1978). Pokud jde o dobu nejbohatší na nálezy významnějších předmětů, u nichž je možno určit archeologický kontext, jsou jí 70. léta minulého století.

Nejobsáhlejší soupis starověkých bronzových předmětů nesoucích nápisy udává číslo přesahující 6 000, z nichž zdaleka ne všechny jsou nádobami na požívání. Pokud jde o nádoby samotné, rozdělují se do mnoha druhů a poddruhů, lišících se tvarem i použitím. Podle funkce se v zásadě vydělují čtyři skupiny: nádoby na přípravu jídla, na jeho podávání, nádoby na alkohol a nádoby na vodu. Nádoby tvořily nejrůznější obřadní sady v závislosti na příležitosti a především na společenském postavení jejich uživatele, i když stejně jako rituální předpisy v jiných oblastech se i tato soustava v závislosti na slábnoucí moci královské dynastie a emancipaci regionální šlechty postupně rozpadala. Dnes má každý typ nádoby své pevně stanovené jméno, pod nímž jej najdeme v odborné literatuře i v muzeu. Je však třeba zdůraznit, že spojení těchto názvů s jednotlivými typy není nic samozřejmého a do značné míry se jedná pouze o starou konvenci. Bezproblémové jsou přirozeně případy, kdy máme název doložený přímo na památce. Bohužel, ty patří spíše mezi výjimky, a to ještě ne úplně přímočaré (jde zejména o trojnožku *dǐng* 鼎, zásobnici *gǔ* 簋 a pohár *jué* 爵). Drtivou většinu dnes užívaných názvů přiřadili k nádobám paleografové pionýrského období této disciplíny, tedy v 10. až 13. století, a to především na základě studia starých textů a údajů ve slovnících. Výsledky těchto snah jsou sice více než sporné, ale vzhledem k tomu, že nám potřebné informace chybí a nějak pojmenovat typy nádob je nezbytné, tato konvence přetrvává. Je ovšem dobré vědět, že není zdaleka jisté, že to, co dnes označujeme např. jako pohár *gū* 觚, neslo za Zhōuů stejné jméno.

Periodizace nádob je i přes dílčí nesrovnalosti poměrně přesná. Opírá se především o metodu „vzorových nádob“, v rámci níž nám obsah některých textů dovoluje určit dobu jejich vzniku. Objeví-li se nová nádoba, je možné ji srovnat se vzorovou nádobou s ohledem na tvar, výzdobu i kvality písma a přiřadit ji tak do odpovídajícího časového úseku. Spolehlivost tohoto způsobu však není

zaručená. Souady jednotlivých badatelů se mnohdy značně liší, k čemuž přispívá také skutečnost, že není jednotný názor na přesná léta vlády králů Západních Zhōu. Zásadní komplikací je způsob datování, který je používán v samotných textech. Ačkoliv časový údaj tvoří standardní součást nápisu, je pouze relativní. Rok odkazuje k roku vlády příslušného krále, jehož posmrtný titul je však v nápisu zřídka uveden. Často ale nacházíme například pouze měsíc, případně měsíční fázi nebo den šedesátiletého cyklu (nejčastějším údajem je měsíc a měsíční fáze). K tomu všemu navíc nevíme, jakou verzi kalendáře Zhōuové používali. V souhrnu pak sice můžeme soustavným porovnáváním všech časových údajů obsažených v nápisech, nápovědí obsažených v jejich sdělení i vnějších charakteristik nádob vyčíst mnoho, ale zůstane zde vždy jistá míra nejasností, a tudíž i soustavná nejednotnost v datování. Nepožadujeme-li však přesnost na rok a stačí-li nám zařazení nádoby do pásma několika desítek let, uvedené metody nám zpravidla poslouží uspokojivě.

IX.3 Zpracování bronzových nádob

Jak už bylo zmíněno, za dynastie Shāng i Zhōu se z bronzu vyrábělo velké množství rozličných předmětů, nádoby však zaujímají v této produkci většinu a jsou také nejdůležitější z hlediska epigrafických památek. Podívejme se na to, jakou technikou byly tyto předměty odlévány. Nebude bez zajímavosti uvést na okraj, že rozměry, a tudíž váha nádob, se značně lišily jak podle typu, tak u jednotlivých nádob téhož typu, přičemž nejtěžší trojnožka váží více než 800 kg!

K lití nádob sloužila ve starověké Číně technika spojených keramických dílců. Nejdříve byl vytvořen plný hliněný model, který se nechal vyschnout. Do něho se vyryla případná výzdoba, jež byla většinou poměrně bohatá. Následně byla na model nanesena další silná vrstva hlíny, z níž tak vznikl převrácený kadlub sestávající z několika částí podle tvaru nádoby. Po zaschnutí se dílce kadlubu oddělily od vnitřního modelu. V této fázi bylo ještě možné dílce upravit, například doplnit dekor a podobně. Keramické dílce se nakonec vypálily. Model posloužil jako základ pro jádro, tedy pro budoucí prázdný vnitřek nádoby. To vzniklo jednoduše tak, že se z modelu odškrábal materiál v tloušťce odpovídající zamýšlené síle pláště. V úvodu kapitoly bylo řečeno, že nápisy vznikaly už při lití nádob. Na zvláštní podklad byl nejdříve vyryt nápis tak, jak měl vypadat v konečné podobě. Z něho byl vzat inverzní otisk do obdélné destičky, jejíž povrch byl v ideálním případě zakřiven stejně jako jádro. Do jádra se následně udělala prohlubeň odpovídající rozměrům destičky a ta do ní byla vsazena. Nerovnosti na spojích byly opracovány, ale nikdy ne tak dokonale, aby nebyly na hotové nádobě patrné. Před litím se všechny dílce sesadily dohromady v poloze nohama vzhůru. Nožkami se do formy lil rozžhavený bronz a zároveň tudy mohly unikat vzduchové bubliny. Aby byl zajištěn rovnoměrný odstup vnějšího kadlubu od jádra, byly mezi ně

vloženy kusy bronzu, tzv. distanční vložky, které se v anglicky psané literatuře nazývají *spacers*. Byly rozmístěny v pravidelných odstupech po obvodu nádoby podle počtu dílců a část jich zajišťovala také polohu nápisové destičky. Distanční vložky se po zatuhnutí nádoby spojily s hmotou nově litého bronzu. Občas je jejich přítomnost viditelná pouhým okem v podobě mírných nerovností, na rentgenových snímcích jsou tyto pomocné prvky patrné zcela jasně, protože se od zbytku mírně liší chemickým složením. To je, jak uvidíme, důležité. Keramické součásti byly na závěr, když nádoba vychladla, po menších částech odstraněny (SHAUGHNESSY 1991: 37–42).

Významná je skutečnost, že na to, že starověké bronzové nádoby vznikaly pomocí právě popsané techniky, se přišlo až v první polovině 20. století, když byly archeology nalezeny pozůstatky hliněných dílců s dekory, známými z nádob. Nejméně od songské doby se však myslelo, že byly lity v té době běžnou technikou ztraceného vosku. Velmi zjednodušeně řečeno se při ní nejdříve různými způsoby vytvoří celkový model z vosku, který se dodatečně upraví, aby bylo usnadněno lití, a ze všech stran se obalí hlínou, přičemž se ponechají otvory pro lití bronz a unikající vzduch. Vše se pak vypálí, takže vosk vyteče, případně se vypaří, a zůstane celistvá forma. V případě dutých nádob, které vyžadují jádro, je jeho oddělení od vnějšího kadlubu předem zajištěno jedním či dvěma prvky, jimiž jsou zpravidla kovové tyčky procházející oběma díly. Ty je udrží od sebe i poté, když vosk mezi nimi zmizí. V takto vyrobené nádobě nenalezneme distanční vložky v podobě, jak jsou známy z lití pomocí dílců, tedy pravidelně rozmístěné pro každý dílec zvlášť, a vůbec se nevyskytují v oblasti kolem nápisu, protože ten je od začátku součástí nádoby, nikoli dodatečně vsazený na destičce. Na tento důležitý rozdíl upozornil a k jasnému odlišení původních bronzů od pozdějších padělků jej využil japonský paleograf Macumaru Mičió (Matsumaru Michiyō) 松丸道雄 v 70. letech 20. století. Tato metoda je jednoduchá, účinná a především potřebná, protože jiné způsoby nejsou zaručené a pozdějších kopií existuje nepřeberné množství. Bronzové nádoby byly totiž od Sòngů tak oblíbeny, že byly nejen sbírány a popisovány, nýbrž také se značnou dovedností napodobovány. Výroba padělků dosáhla svého vrcholu za dynastie Qīng 清 (1644–1911), kdy prý tvořily polovinu císařských sbírek.

IX.4 Základní typy nádob

Obširně uvedení do typologie bronzových nádob či dokonce starověkých bronzových předmětů vůbec přesahuje rámec této knihy. Nicméně aspoň stručný přehled základních druhů, s nimiž se setkáváme při paleografickém výzkumu nejčastěji, je myslím zcela na místě. Přibližná funkce nádoby je dána jejím zařazením k jednomu ze čtyř výše zmíněných užitkových okruhů.

Nádoby na přípravu pokrmů
ding 鼎, li 鬲, yan 甗

Nádoby k uchovávání a podávání pokrmů
gu 簋, fu 簠, dun 敦, gu 鹽, xu 盥, dou 豆

Nádoby na alkohol
jué 爵, jiǎ 斝, jiǎo 角, gū 觚, zhì 觶, gōng 觥, hé 盃, yǒu 卣, zūn 尊, hú 壺, léi 罍, fāng yí 方彝

Nádoby na vodu
pán 盤, yí 匜, yú 盂, jiàn 鑑

IX.5 Písmo jīnwénú

V období největšího rozkvětu *jīnwénú*, o němž mluvíme, byly nápisy na nádobách vytvářeny už při lití vložení inverzní předlohy do kadlubu – nebyly tedy dodatečně vyrývány. Rytí se rozšířilo až v druhé polovině 1. tisíciletí př. n. l., kdy se ovšem funkce nádob a jejich postavení zásadně změnilo. Zcela odlišná technika záznamů i materiál v porovnání s nápisy na kostech a krunýřích se projevil také v odlišných kaligrafických kvalitách. Rozdíly mezi *jīnwény* a *jiǎgǔwény* v zásadě nepramení z jiného vývojového stadia, nýbrž z média: obojí je totiž doloženo v přibližně stejném časovém úseku a podoba znaků je tak možné synchronně porovnávat. Obecně lze říci, že znaky na bronzích jsou bohatších a zaoblenějších tvarů. Jsou také výrazně pravidelnější a jejich rozměry jsou v rámci jednoho textu vcelku konstantní. V některých případech jsou uspořádány do úhledných sloupců i řádek, není to ovšem pravidlem. Důležité je, že směr plynutí textu je na rozdíl od kostí a krunýřů ustálený a odpovídá pozdější praxi, která se udržela až do 20. století a za jistých okolností až dodnes, bez ohledu na to, zda se jednalo o bambusové proužky, hedvábí nebo papír: znaky se psaly odshora dolů, přičemž sloupec se řadily zprava doleva. Ovšem pokud jde o vnitřní stavbu písma a principy, na nichž byly vystavěny i znaky z věštebných nápisů neznámé, byly znaky bronzových nádob v podstatě stejné.

V nápisích na bronzích se výrazně projevuje vlastnost čínské písemné soustavy, která se běžně uvádí jako charakteristická hlavně pro následující období rozdrobenosti a která byla setřena teprve reformami za dynastie Han. Jedná se o mnohem rozšířenější využívání principu fonetické výpůjčky, než jsme zvyklí například dnes. O tomto principu jsme už mluvili obšírněji v I. díle knihy (viz III.2). Zdá se, že původně čínské písmo tohoto způsobu záznamu užívalo s velkou oblibou a postupně směřovalo k tomu stát se písmem fonetickým slabičným. Tuto dráhu však nakonec nenastoupilo. Z dnešního pohledu vypadá mnoho výpůjček jako znaky, kterým

chybí determinativ a zůstává jen „fonetikum“ (např. *zuò* 作 ‚udělat‘ je psáno jako 乍). Determinativ byl ovšem systematicky přidáván až daleko později. Výpůjčen může být i znak, který už významovým determinativem opatřen je – z dnešního pohledu se tedy zdá, že jde o použití nesprávného „radikálu“, což je ovšem anachronické hodnocení. Ne vždycky je však situace tak jednoduchá, někdy je jako fonetická výpůjčka použit znak úplně jiný, který později jako fonetikum ve znaku vůbec nefiguruje, protože v pozdějším vývoji písma byla tato možnost zápisu zavržena. Narazíme-li tedy na určitý znak, musíme poznat z kontextu, zda stojí sám za sebe, tedy za slovo, s nímž je původně svázán a jehož etymologii často odráží, anebo za jiné slovo, které se pouze stejně či skoro stejně vyslovuje. Nutno podotknout, že míra dvojznačnosti byla značně omezena, protože soustava výpůjček se řídila dosti spolehlivými konvencemi, nemluvě o formalizovanosti nápisů. Pro ilustraci si uvedme několik běžných příkladů nejčastějšího a nejjednoduššího typu:

slovo s dnešní výslovností	na bronzích zapisováno (dneš. výslovnost, význam výpůjčkového znaku)	dnešní způsob zápisu slova
‚darovat‘ <i>cì</i>	易 (<i>yì</i> ‚vyměnit‘)	賜
‚ty‘ (zájm. 2. sg.) <i>rǔ</i>	女 (<i>nǚ</i> ‚žena‘)	汝
‚být‘ (spona) <i>wéi</i>	隹 (<i>zhuī</i> ‚pták‘)	惟
‚ačkoli‘ <i>suī</i>	隹 (<i>zhuī</i> ‚pták‘)	雖
‚vévoda‘ <i>bó</i>	白 (<i>bái/bó</i> ‚bílý‘)	伯
‚děd, předek‘ <i>zǔ</i>	且 (<i>qiě</i> ‚navíc‘)	祖
‚udělat‘ <i>zuò</i>	乍 (<i>zhà</i> ‚náhle‘)	作
‚vznešený‘ <i>pī</i>	丕 (<i>bì</i> záporka ‚ne‘)	丕
‚být v‘ (lokalizace) <i>zài</i>	才 (<i>cái</i> ‚nadání‘)	在
‚zajatec‘ <i>fú</i>	孚 (<i>fú</i> ‚důvěryhodnost‘)	俘
‚všichni‘ (kol.) <i>zhū</i>	者 (<i>zhě</i> vztažné zájm.)	諸
‚země‘ <i>guó</i>	或 (<i>huò</i> ‚někdo‘)	國
‚chrám předků‘ <i>miào</i>	朝 (<i>cháo</i> ‚král. dvůr‘)	廟
‚překonat‘ <i>yuè</i>	戉 (<i>yuè</i> ‚sekera <i>yuè</i> ‘)	越
‚zvony‘ <i>luán</i>	繚 (<i>luán</i> ?)	鑾
‚barbaři Mán‘ <i>mán</i>	繚 (<i>luán</i> ?)	蠻

Vidíme, že tentýž znak, např. *zhuī* 隹, mohl být vypůjčený k zápisu více různých slov. Z hlediska identifikace a výkladu znaků jsou tyto případy snadné. Nepoměrně složitější problém představují znaky, které neodpovídají žádným dnes známým variantám. Zpravidla se jedná o alternativní stavbu znaku – ve srovnání s dnešní podobou může mít zcela jiný determinativ i fonetikum, může případně patřit i k jinému tradičnímu strukturnímu typu. Jen na základě pečlivého paleografického a filologického rozboru je možné takový znak ztotožnit s pozdější standardizovanou formou, a tudíž určit, které slovo vlastně zapisuje. Není mišlím zapotřebí zvlášť zdůrazňovat, že ne vždy se badatelé na výsledku shodnou, a existují samozřejmě i případy, kdy zatím můžeme jen jednoduše pokrčít rameny. Situace tedy není tolik odlišná od výzkumu věšebných nápisů, i když zde jsme přece jen na pevnější půdě.

Na bronzích nadále přetrvává shangská praxe občasného vměštnávání dvou znaků do jednoho grafického pole, opět především u jmen, titulů a číslovek, popřípadě u kombinací číslovky a měrové jednotky.

IX.6 *Tematika a stavba textů*

Texty zapsané na bronzové nádoby nejsou tematicky příliš bohaté, ale o to závažnější informace nám někdy zprostředkovávají. V zásadě lze říci, že daleko největší část nápisů pojednává buď o vojenských záležitostech, anebo o dvorních obřadech. Ty se týkají zpravidla uvedení příslušné osoby do úřadu, případně jejího odměnění za získané zásluhy, a to opět především ve válečné oblasti. Z bronzů se dovídáme o aktivitách zhouského dvora a o událostech v severní Číně obecně, o nichž se v předávaných dokumentech nic nedočteme a které upadly do zapomnění, popřípadě se jejich průběh připomíná pouze v několika zkratkovitých zmínkách. Tradiční historiografie je na údaje ze starší doby značně skoupá a i v případě, kdy nemlčí, je její důvěryhodnost oslabena velkým časovým odstupem. Je proto téměř zbytečné zdůrazňovat, jak je svědectví *jīnwénů* zásadní pro dějepisce raného období dynastie. Na základě v nich obsažených údajů byly mimo jiné přibližně rekonstruovány dvorské ceremonie, organizace zhouské armády, praxe udílení lén a úřadů. Za pomoci dalších textů byla načrtnuta hrubá zeměpisná a administrativní situace zhouského státu a průběh několika významných vojenských operací včetně jejich časového rozvržení. Máme doklady téměř z první ruky o svržení dynastie Shāng, můžeme si udělat přibližnou představu o tom, se kterými etniky v kterých částech dnešní Číny zhouská vojska bojovala. Obzvláště důležité jsou podrobnější údaje o velkém střetnutí s vojenskou mocí severských, nejspíše polokočovných kmenů označovaných jako *Xiānyūn* 獫狁, při němž bylo vážně ohroženo i samotné centrum čínského státu, ležící tenkrát na horním toku řeky Wèi 渭 v úzké pánvi pod náhorními plošinami Ordosu. Přitom například *Knihy písni* se o této události zmiňuje jen dosti stroze v hrstce básní. Záležitost pro nás může být o to zajímavější, že

ji ve své významné monografii o „nečínských“ etnikách této doby věnoval velký prostor zakladatel české sinologie Jaroslav Průšek (1971). Edwardu Shaughnessy-mu (*Early China* 1983–1985), jednomu z vůdčích odborníků na rané čínské dějiny, se podařilo z nápisů rámcově rekonstruovat sérii xianyunských útoků i zhouských protitažení, a to dokonce v podobě schématu, jak ho známe z publikací o bitvách evropské minulosti. Nejnověji jeho údaje upřesňuje a do jisté míry pozměňuje Lǐ Fēng (2006: 141–192, zvl. 166).

Přední znalec nápisů na bronzích E. Shaughnessy vyčleňuje čtyři hlavní součásti nápisu. Ty v určeném pořadí představují jeho hrubou stavbu, z níž v zásadě žádný text výrazně nevybočuje. Je ovšem zcela běžné, že některá složka, popřípadě více složek, chybí. I v rámci jednotlivých součástí navíc nacházíme standardizované formule, které v případě kratších nápisů mohly tvořit celý obsah textu. Četba takových slepenců složených z frází je rutinní záležitostí i pro oko méně trénovaného paleografa. Podívejme se však společně s Shaughnessym blíže na zmíněnou čtveřici součástí.

Zprv je to údaj o čase a místu události. O neurčitosti při datování jsme už mluvili. Je běžné, že je provedeno blíže neurčeným odkazem k nějaké konkrétní události, o jejímž absolutním časovém zařazení nemáme zpravidla potuchy. Vcelku pravidelně se v textech objevuje i měsíc, případně den šedesátidenního cyklu ve formátu nebeských kmenů a pozemských větví, stejně jako je tomu na kostech a krunýřích. Je-li uveden rok, vztahuje se k roku vlády krále, jenž byl právě na trůně a jehož jméno je pro nás bohužel jen zřídka zmíněno. Téměř s železnou pravidelností začíná text sponovým slovesem *wéi* 惟 ‚být‘, příznačně psaným fonetickou výpůjčkou 隹 a překládaným jako ‚bylo to (tehdy a tehdy)‘. Charakteristickým druhem datace je pro *jīnwény* údaj o jedné ze čtyř měsíčních fází: 1. čtvrt, doslova ‚počáteční příznivost‘ (*chūjí* 初吉); 2. čtvrt, doslova ‚po zrození pŭlmě-

Obr. 20. Datovací formule na začátku nápisu na Xiǎo Kèově trojnožce (*Xiǎo Kè dǐng* 小克鼎) nejspíše z doby vlády krále Lǐ (asi 878–828 př. n. l.): *Wéi wáng niàn yòu sān nián jiǔ yuè* 隹王廿又三年九月 ‚bylo to v králově dvacátém třetím roce, v devátém měsíci‘.



síce' (*jīshēngpò* 既生霸); 3. čtvrť, doslova ‚po úplňku‘ (*jìwàng* 既望) a 4. čtvrť, doslova ‚po smrti půlměsíce‘ (*jìsǐpò* 既死霸). Obliba jednotlivých druhů časového určení se postupem doby mění, podobně jako u věštebných nápisů je patrná standardizace, nicméně málokdy se jich v nápisu sejde většina. Mnoho by nám to přitom pomohlo při přesnějším datování nádob (obr. 20). Pokud jde o místo události, zvláště v pozdějším období se jednalo pravidelně o některý z paláců či chrámů předků (*gōng* 宮) v jednom ze sídelních měst Zhōuů (měli jich pravděpodobně více), případně o různě pojmenované síně (*shì* 室) uvnitř nich. Repertoár míst tím však samozřejmě není omezen.

Dále následoval popis události. O tematice této části jsme už hovořili, a proto se k ní nebudeme vracet. Třetí stavební součástí nápisu je seznam darů. Jak již bylo řečeno, dvorský obřad se zpravidla týkal buď pověření úkolem, službou či titulem, anebo odměnění za již dosažené úspěchy. Ani jedno z toho se neobešlo bez darů, z nichž je sice část symbolická, ale vcelku pravidelně se mezi nimi nachází například i určitý objem kovu, ze kterého nechal obdarovaný ulít dotýčnou nádobu. Navíc víme, že suroviny k výrobě bronzu nebyly v této době v Číně zrovna nejlevnější záležitostí. Podobně se to má s dalšími položkami, z nichž většina spadá do okruhu luxusních předmětů. Tento seznam, v němž je někdy pečlivě zaznamenáno i velké množství položek, někdy zabírá zdaleka největší část nápisu, a jak přiznávají i úzce zaměřeni odborníci, u některých si dodnes nejsme jisti přesným významem. Nebudeme zde vyjmenovávat všechny doložené dary, místo toho si je shrneme do několika větších skupin. Kromě zmíněného kovu to jsou nejrozličnější předměty z nefritu, dary z okruhu koňské výstroje nebo výbavy vozu, případně koně a vozy samotné, dále zbraně jako luk, šípy nebo halapartny, oděvy či jejich doplňky. Zvláštní kategorií tvoří mušle kauri, o nichž se předpokládá, že fungovaly jako platidlo, a kořeněné víno, které se používalo při obřadech jako obětina. Nakonec zde nechybí ani polnosti a závislí lidé. U většiny položek byla navíc často upřesněna i jejich barva, která v mnoha případech nesla symbolické významy – známe to ostatně i z evropského feudálního prostředí, kde barvy hrály v obřadu a ve společenské hierarchii, která jimi byla vyjádřena, přední roli. Jak známo, v Číně byly obzvláště oblíbené různé odstíny červené. Je však nutné podotknout, že specifikace darů se zdaleka neomezuje pouze na barvy.

Poslední část *jīnwénu* bylo věnování. Jejím z jeho nejvýraznějších prvků byla závěrečná formule „nechť synové synů a vnukové vnuků atd.“, o které byla zmínka už výše. Lze říci, že její vynechání je spíše výjimkou. Fráze ovšem má několik poměrně odlišných variant, zvláště pokud jde o vyjádření nekonečné doby, po níž má být nádoba užívána, zcela ve stylu křesťanského „na věky věků“ – např. *wàn nián* 萬年 ‚po deset tisíc let‘, *yǒng* 永 ‚věčně‘, *wú jiāng* 無疆 ‚bez mezí‘. Není bez zajímavosti, že v koncové frázi se výrazy „synové synů“ a „vnukové vnuků“, ve staré čínštině jednoduše *zǐ zǐ* 子子 a *sūn sūn* 孫孫, psaly vždy jediným znakem, k němuž se připojila malá číslice dva vyjadřující zdvojení příslušného znaku (viz obr. 19). Podobná praxe je známa i ze současnosti, kdy se ovšem místo dvojky



Obr. 21. Shī Duiùv omáčník *guī* 師兌簋 asi z roku 781 př. n. l.

používá zvláštní znak (々 čili „opakovátka“, např. 哥哥 = 哥哥). V závěru nápisu často nechybělo ani obligátní povšechně formulované věnování zemřelým předkům, typicky opatřené přívlastkem *wén* 文 ‚kultivovaný‘. Pravidelně se také setkáváme s vyjádřením vděčnosti králi, výhradnímu udíliteli hodností a lén (*gǎn duì yáng wáng xiū* 敢對揚王休 ‚dovoluji si za oplatu vychválit královu milost‘), někdy v textech označovanému jako Syn Nebes (*tiānzǐ* 天子).

Na závěr myslím stojí za to upozornit na skutečnost, že nápisy na bronzových nádobách, nebo spíše jejich části, byly nezdělané rýmované, což se týkalo v první řadě výše popsaných zaužívaných formulí. Funkce rýmu v textech obřadní povahy je na celém světě předmětem diskuzí. V každém případě však zcela jistě nemá pouze estetickou povahu a váže se jak obecně na specifika orální kultury, tak na zásadní roli mluveného slova při obřadních a právních aktech. Zajímavé pohledy by nám v tomto ohledu mohlo mimo jiné nabídnout srovnání například s evropským starověkem nebo středověkem.

IX.7 Ukázka

Následující text na bronzové nádobě typu *guī* (konvenčně označovaný jako *Shī Duì* 師兌簋) představuje pěknou ukázkou klasické stavby nápisu. Zpravidla je datován k roku 781 př. n. l. Vyznačuje se pravidelným, zručně vyvedeným písmem a dodržováním stejné velikosti znaků a mezer mezi nimi, takže vzniká zhruba pravoúhlá mřížka sloupců a řádek.

Bylo to prvního roku [vlády krále XY], v pátém měsíci, v první čtvrti, na den jiáyín. Král byl v Zhōu, odebral se do chrámu předků Kāngmiào a zaujal své postavení. Tóng Zhòng se s Shī Duìem po pravém boku postavil doprostřed dvora. Král zavolal dvorního sekretáře Yīna, aby zaznamenal toto: „Přikazuji Shī Duìovi, aby pokračoval v práci Shī Héfu a převzal dohled nad maršály po levici a po pravici a maršály patera osad. Daruji ti praporec tvého předka, pět nefritových půlprstenců a červené střevíce.“ Duì v pokloně bije hlavou o zem a dovoluje si za to vychválit velebnou vznešenost a nesmírnou blahosklonnost Syna Nebes. Nechal proto vyrobit pro svého slavného předka, vévodu Chénga, nádobu guī. Nechť ji po deset tisíc let Shī Duìovi synové synů a vnukové vnuků s úctou používají.

X. Písmo v době rozdrobení

X.1 Politické pozadí vývoje znaků

V roce 771 př. n. l. došlo k události, která předznamenala dějiny Číny na více než pět století. Sídelní oblast zhouského státu, vybudovaná v údolí řeky Wèi na západním okraji tehdejší čínské oikumeny, byla vypleněna nečínskými kmeny Quǎnróng 犬戎 a královský dvůr prchnul na východ do vlastního údolí Žluté řeky, kde už předtím stálo významné správní středisko, město Luò 洛邑 (dnešní Luòyáng 洛陽). Tento rok tradičně dělí období Západních Zhōu (1045–771 př. n. l.) a Východních Zhōu (771–221 př. n. l.). Příčiny tohoto selhání jsou různorodé a rozhodně se neomezuji na běžné klíše čínské historiografie o slabém a zhýralém panovníkovi na konci jedné éry. Je zřejmé, že zhouští panovníci se už delší dobu potýkali s řadou problémů a vpády nepřátel představovaly jen jeden z nich. Nejpravděpodobnějším vysvětlením je celkové vyčerpání systému dělby moci a kontroly závislých území, který byl vytvořen na začátku dynastie a založen na silných osobních, či přesněji řečeno příbuzenských vztazích a nepočítal s tak velkou územní expanzí, k níž později došlo. S postupem času se však rodová soustava a lenní závazky na ní postavené rozvolňovaly a vztah místních velmožů k zhouskému centru se stával víceznačným. Také z pohledu nové zeměpisné situace byla hlavní sídelní oblast nevýhodně oddělena průsmyky od zbytku území, a navíc nebezpečně vystavena útokům přicházejícím ze severu a severovýchodu, tedy ze stepního pásma. Za těchto nevýhodných okolností přestala struktura státu a panovnické moci stačit na úkoly před ní kladené a vše završilo tažení Quǎnróngů. Důležité je, že po tomto datu se moc zhouských králů už nikdy neobnovila v míře, která by byť jen náznakem připomínala zakladatelské období. Ačkoliv formálně byla jejich autorita uznávána až do 3. století př. n. l., jejich praktický vliv na politické dění mizel do ztracena a Čína se rozpadla na více než sto států a státečků. Jako každé období nejednoty a nepřítomnosti silné ústřední vlády vyvolává i toto u čínských dějepisců nervozitu. Byla to však právě tato éra, v níž se završoval vývoj klasické čínské kultury, na niž pak navázalo císařství a kdy se zformovaly myšlenkové a hodnotové rámce, které v konzervativním prostředí Číny spoluurčovaly život ve všech sférách až do 20. století, ne-li dodnes.

Období se tradičně dělí na dvě poloviny: dobu Letopisů (Chūnqiū 春秋, někdy také Jar a podzimů, 771–453 př. n. l.) a dobu Válčících států (Zhànguó 戰國, 453–221 př. n. l.). Doba Letopisů představuje závěr doby bronzové a přechod k době železné, kdy dožívala stará hodnotová soustava z raných Zhōu a o slovo

se hlásily nové společenské uspořádání i nové ideologie. Příznačně právě na samém jejím sklonku se objevuje postava Konfucia (tradičně 551–479 př. n. l.). Tato doba je známa také jako doba pěti hegemonů – králem formálně posvěcených vládců místních států, kteří byli dostatečně mocní, aby donutili ostatní panovníky k uzavření smluv o příměří ustavujících křehký řád v jinak chaotických podmínkách. Za jeho dodržování přebírali zodpovědnost a stali se tak faktickými, i když povětšinou dosti dočasnými správci Číny. Boj o hegemonii probíhal souběžně se vzájemným vyvražďováním staré rodové šlechty a s pohlcováním menších státčků. V 5. století už z jejich původního počtu zůstalo jen torzo. Doba Válčících států ohlašuje dalekosáhlé společenské změny spojené s nástupem doby železné. Dochází k všestrannému rozvoji společnosti, k rychlé urbanizaci, zvýšené sociální mobilitě, k myšlenkovému kvasu označovanému nálepkou „sto filozofických škol“. Proběhly rozsáhlé správní reformy, které potlačily původní lenní systém a zavedly v podstatě byrokratický model správy, byly zavedeny daňové předpisy a povinná vojenská služba. Je to ovšem také období nepředstavitelné krutosti, kdy probíhal konečný zápas na život a na smrt o sjednocení Číny pod jedním císařem, kterého se nakonec účastnilo sedm velkých států. V této nekonečné válečné vřavě, trvající dvě stě let a ústící v totální válku, docházelo ke statisíkovým ztrátám na životech a státy se stávaly bez přílišné nadsázky pouhými olbřímími bitevními stroji. Není tedy divu, že zrovna tehdy se objevilo tolik myšlenkových proudů snažících se o prosazení vlastní teorie ideální společnosti. Podrobnější výklad však patří do dějepisu a dějin filozofie, proto v něm zde nebudeme pokračovat a místo toho se podíváme, jak se uvedené skutečnosti odrazily ve vývoji písma. Zaměříme se na klíčovou dobu Válčících států – většina údajů kapitoly se bude týkat především jí.

Dvěma nejvýraznějšími rysy čínského písma této doby jsou regionální rozdílnost a – hlavně za Válčících států – nebyvalé rozšíření jeho společenských funkcí. Z duševního vlastnictví nejvyšších aristokratických vrstev, které bylo téměř výlučně ve službách rituálu, se z něho stal obecně rozšířený komunikační a záznamový prostředek administrativy, obchodu a dalších oblastí každodennosti, a v neposlední řadě také prostředek výměny myšlenek. Tato změna, byť nápadná, byla přirozeně pouze relativní – většina společnosti, tvořená především rolníky, zůstávala nadále negramotná a celek si stále zachovával silné rysy orální kultury. Je to hodno zdůraznění, aby nedocházelo k obvyklému optickému klamu, podobně jako v případě jiných starověkých nebo i středověkých kultur, totiž že by snad množství písemných záznamů odpovídalo vzdělanosti obyvatelstva.

X.2 Nové materiály

Pronikání znaků do širokého spektra oblastí bylo nerozlučně spojeno také s novými médii záznamu – ostatně vidíme, že se etapy vývoje čínského písma v raném období dosti těsně kryjí s proměnami materiálů, z nichž posledním krokem bude

papír. Výsostné místo mezi nimi zaujímá za Válčících států bambus, k němuž se na samém závěru doby připojuje hedvábí. Výzkum nápisů tohoto druhu prochází od konce minulého století bouřlivým rozvojem. Nejde přitom jen o nové archeologické nálezy. Důležitou příčinou je také skutečnost, že texty na bambusu a hedvábí zůstávaly dlouho ve stínu proslulých krunýřů a kostí, působivých bronzů i literárně cizelovaných předávaných spisů. Tyto tradiční zdroje poznání písma, jazyka i společnosti čínského starověku se však pomalu vyčerpávají a vyžadují si ani ne tak doplnění, jako spíše celistvé přehodnocení z hlediska nové perspektivy. Nápisy na bambusu a hedvábí nám ji nabízejí více než bohatě, zejména proto, že představují většinou textovou produkci doby přímo, a to z první ruky, bez pozdějších editorských zásahů, příznačných pro texty předávané. Na rozdíl od ideologických traktátů a stručných letopisů nás uvádějí do středu všedního dění, do úřadů a obchodů, a jasně nám ukazují, že by bylo velkým omylem dívat se na tuto dobu pouze prizmatem toho, co nám přenechali jako dědictví klasické éry hanští kompilátoři, editoři, syntetici, reformátoři a nakonec – typicky pro velké imperiální časy – i cenzori. Ve srovnání s jejich úsilím je totiž notoricky známé a do omrzení zmiňované pálení knih za Prvního císaře Qínů událostí vcelku průměrného dosahu, není-li ovšem výplodem hanské propagandy; větším neštěstím bylo nejspíše vydrancování jeho císařské knihovny zakladatelem hanské dynastie. Ale ani z hlediska filozofů a historiků filozofie nejsou vykopávky těchto textů bezvýznamné. Obsahují totiž zlomky spisů, které jinak známe z jejich předávané podoby, a to zpravidla v zajímavých variantách od různocnění jednotlivých znaků až po odlišné formulace celých vět, občas s dalekosáhlými důsledky pro výklad základních pojmů. Velmi známé jsou nálezy písemných památek na hedvábí v hrobce místního velmože v dnešním Mǎwángdū 馬王堆 v Chángshā (hl. město provincie Húnán) z roku 1973. Tyto památky ovšem spadají už do začátku 2. století př. n. l. Mezi nimi se našly i staré verze *Lǎozí* (*Kniha o Tau a ctnosti*), knihy, jež na Západě vždy přitahovala největší pozornost. Snad ještě převratnějším objevem však byly četné filozoficky zaměřené texty na bambusových prouzcích z roku 1993, které byly odkryty v lokalitě Guōdiàn 郭店 v provincii Húběi, kde v letech 476–278 př. n. l. leželo hlavní město mocného státu Chǔ 楚. Knihy z hrobky, která patřila nejspíše vychovateli korunního prince, se datují přibližně k roku 300 př. n. l. a figurují mezi nimi mimo jiné i tři dosud nejstarší nalezené verze *Lǎozí*. Významnou součástí souboru je ale také jedna kapitola z kanonické *Knihy obřadů*. Není tedy divu, že je nově nápisům na daných materiálech věnována taková péče – a to ještě nebyla řeč o jejich gramatologických kvalitách.

Bambusová kniha za doby Válčících států přirozeně vypadala jinak než dnešní papírové knihy, na které jsme zvyklí. Znaky se psaly svisle dřevěnou tyčinkou nebo štětcem na proužky naštípané z bambusu (*jiǎn* 簡), které byly nejdříve vystaveny žáru a co nejdokonaleji tak zbaveny podílu vody, aby se zabránilo jejich napadení rozkladnými organismy. Zatímco jejich šířka zpravidla nevybočovala z rozmezí 5–10 mm, délka byla značně proměnlivá: nejčastěji se pohybovala kolem 23 cm

(1 stopa), ale objevovaly se i úštěpky půlmetrové. Nejdelší pak dosahují téměř 70 cm. Ty se v případě potřeby řadily vedle sebe zprava doleva – víme, že tento směr se ustálil už v nápisech na bronzích – a rozsáhlejší souvislá plocha k zápisu se vytvořila jejich svázáním do páسů čili svazků (*piān* 編/篇 nebo také *cè* 冊/策) pomocí dvou až pěti linií provázků nebo kožených řemínků. Většinou až poté se na proužky psal text, nejčastěji tak, že na jednom byl pouze jeden sloupec znaků, i když existují i dvousloupcové varianty. Jeden svazek obsahoval ucelenou část spisu, kterou dnes v překladu do západních jazyků označujeme jako kapitolu, jejíž název býval připojen na dodatečném úštěpku. Nepracovalo-li se s knihou, byla stočena podobně jako svitek. Dělení na svazky zůstalo konvenčně i poté, co byly texty přepsány na novější materiály a nebylo už technicky opodstatněné. Manipulace s bambusovými knihami nejspíše nebyla příliš pohodlná, protože delší spisy obsahovaly i několik desítek svazků. I menší knihovna tak dosahovala značné váhy i objemu. Například o filozofu Menciovi se traduje, že vozil své spisy v plně naloženém voze. Častým užíváním se také opotřebovávaly řemínky a rozpadaly se. Mnohem pozdější anekdota vypráví o tom, jak si Konfucius oblíbil *Knihu proměn* do té míry, že jejím opakovaným pročitáním a studiem řemínky zcela zpřetrhal. Ke škodě dnešnímu badateli se řemínky nerozpadaly jen pílí vzdělanců, ale také působením času. Vyzvedne-li se ze země objemná hromada proužků různého stupně poškození ve zcela nahodilém pořadí, je při rekonstrukci textu nutná mravenčí práce, jež ne vždy musí vést ke stoprocentním výsledkům. To činilo potíže už starověkým opisovačům a kompilátorům, kteří přenášeli texty na hedvábí, případně na papír. V dnešních předávaných verzích starověkých knih nacházíme nemálo míst, kde je zřejmé, že je text porušen následkem chybného seřazení proužků. Ne vždy stačí důvtip komentátorů na jejich opravu, většinou se pohybujeme na dost nejisté půdě. Velmi nepříjemné je, že členění na proužky souvislým přepsáním na jiný materiál zmizí a je možno se ho dohadovat jenom podle stejných délek případných problematických úseků. Značnou výhodou bambusových proužků ovšem byla snadná dostupnost materiálu i jednoduchost jeho zpracování na úštěpky, a tudíž nízká cena.

Zcela jiným případem bylo hedvábí (*bó* 帛, *zēng* 縑), jehož výroba byla zdoluhavá a technologicky náročná, a které proto patřilo k poměrně luxusním materiálům. Bylo však v dané době zdaleka nejpraktičtější a způsob zápisu i četby z něho předjímal pozdější papírovou knižní kulturu. V neposlední řadě se také jednalo o vhodný podklad k psaní štětcem. To je významné z toho důvodu, že dnešní podoba čínských znaků i veškerá tradiční kaligrafie jsou zcela odvislé od této techniky. Základní jednotku tvořil svitek (*juàn* 卷), i když jeho podoby byly různé. Klasický svitek s textem se rozvíjí zprava doleva, nikoli odshora dolů, a znaky jsou na něm řazeny obvyklým způsobem ve svislých sloupcích postupujících doleva. Jejich výška je dána šířkou hedvábného pásu. Mimo to ovšem bylo rozšířeno i skládání jednotlivých vrstev hedvábí na sebe podobně, jak to známe například z leporela (to je i případ mawangduiských nálezů). Na jeden svitek se při přepisování zpravidla



Obr. 22.
Džbán krále
Zhōngshānu,
nedlouho po
314 př. n. l.,
jedna ze čtyř
popsaných stran.

vešlo více bambusových svazků, svitky proto tvoří nadřazenou kategorii v hierarchii „obsahu“. Novověká vydání, která jsou založena na opisech textů na hedvábí a papíru a na tiscích, jež z nich vycházejí, stále dodržují tuto tradici dělení. Bohužel vzhledem k tomu, že hedvábí podléhá zkáze daleko snadněji než bambus, máme zatím z období Válčicích států jediný hmotně dochovaný soubor nápisů na hedvábí.

Kromě bambusu a hedvábí se však psalo i na mnohé jiné materiály. Tradice lití bronzových nádob nebyla úplně přerušena, nicméně po 5. století př. n. l. se poměrně rychle dostávala na okraj zájmu, její původní funkce se vytratila spolu se společenskými podmínkami, které pro ni kdysi vytvořily základ, a poslední významnější doklady jsou ponejvíce anachronickým projevem kulturní periferie. Známý je například džbán krále Zhōngshānu 中山, menšího státu sinizovaných severních „barbarů“, pocházející někdy z konce 4. století př. n. l., jenž je popsán esteticky hodnotným dekorativním písmem (viz obr. 22). Velmi četné jsou oproti tomu stručné záznamy na železných zbraních, typických artefaktech doby, nebo na váhách a jiných kovových předmětech, jako jsou mince. Znaky se ryly do kamene i do keramiky nejrůznějšího určení, texty přísežných smluv nacházíme na nefritových destičkách. V době Válčicích států se rozšiřuje používání úředních a později také osobních pečeti. Je zajímavé, že právě podle nich se v západních jazycích souhrnně označují typy písma doby Východních Zhōu jako větší pečetní písmo. K většině druhů psacího materiálu se ještě aspoň stručně vrátíme, nejprve si však upřesníme názvosloví a podíváme se na strukturální a estetické vlastnosti čínských znaků v období roztržitého.

X.3 Orientace v pojmosloví

Zatímco písmo doby Shāng je vcelku jednoznačně spojeno s nápisy na kostech a krunýřích, přestože věšební praxe přetrvala i do následujícího období, a písmo doby Západních Zhōu je stejným způsobem spojeno s nápisy na obřadních bronzových nádobách, ačkoli jejich lití okrajově přežilo až do éry Válčicích států, v případě doby rozdrobení je situace složitější. Vzhledem k tomu, že znaky jsou doloženy na velmi rozmanitých materiálech, nelze k pojmenování použít jen jeden z nich, aniž bychom se nedopustili přílišného zjednodušení. Společně s nedostatečně jasně vymezenou terminologií ve slovníku *Shuōwén jiězi* to vede k značné rozkolísanosti v názvosloví.

Jak již bylo řečeno, nejběžnějším souhrnným označením v západních jazycích se stal výraz „větší pečetní písmo“. Původní čínský termín, který používá Xū Shèn ve svém slovníku, zní *dàzhuàn* 大篆. Přívlastek *dà* ‚velký‘ odlišuje tento styl od sjednoceného písma éry císařství Qín (221–206 př. n. l.), známého později pod názvem „menší pečetní písmo“. Uvedený starověký filolog ovšem nikde nemluví přímo o pečetích: obecně je přijímán výklad, že slovo *zhuàn* znamená ‚vyřývat‘

a k pojmenování ho bylo užito nejspíš proto, že za dynastie Hàn hrál tento starší typ znaků roli slavnostního a ozdobného písma, které bylo zpravidla tesáno do kamene nebo vyrýváno na luxusnější předměty. V západní sinologické tradici zažitý výraz je tedy ještě méně výstižný než čínské označení. Akademické prostředí se mu ovšem vyhýbá především proto, že je s ním nakládáno dost volně, což vede k nepříjemné pojmoslovné rozmlženosti. Někteří badatelé jím označují skutečně všechny druhy písma období Východních Zhōu, někteří pouze písmo oficiálnějších nápisů v kovu a kameni, jiní v něm zase vidí písemnou soustavu státu Qín této éry coby vývojového předchůdce menší pečeti. Místo něho se zpravidla volí neutrální moderní označení *Zhànguó wénzì* 戰國文字 ‚písmo Válčicích států‘.

Víceméně jako synonymum (i když ani zde nepanuje jednotu) k výrazu pečetní písmo se někdy používá také označení *zhòuwén* 籀文 ‚Zhòuovo písmo‘, a to podle údajného tvůrce jeho standardní podoby, obřadníka Zhòu (Shǐ Zhòu 史籒) na dvoře západozhouského krále Xuāna (827–782 př. n. l.), respektive podle pomůcky k výuce znaků *Shìzhòupiān* 史籒篇, která je mu připisována. Ve skutečnosti se pohybuje na půdě pouhých domněnek a legend. Je pravda, že o díle, které už tehdy bylo pravděpodobně pouhým zlomkem a nedlouho poté se zcela ztratilo, se v tomto smyslu zmiňuje soupis titulů císařské knihovny z 1. století n. l. a další texty tuto stručnou informaci přebírají. Přikláníme se zde k názoru většiny paleografů, že jako v mnoha jiných případech, ani zde není na místě bezvýhradná důvěra handskému kronikáři, ačkoliv někteří významní badatelé se za to přimlouvají. Dílo jistě obsahovalo starší varianty znaků, určitý počet z nich je zaznamenán ve slovníku *Shuōwén jiězi*, mnohé z nich ovšem vykazují pozdní vlivy a deformace způsobené nejspíše opisovačskými chybami. O stáří spisu, jeho původu či autorovi nevíme nic jistého. Není jasné, zda zde *shǐ* 史 znamená skutečně funkci u dvora, nebo zda je příjmením, nepanuje dokonce ani shoda o tom, že se jedná skutečně o jméno osoby. Tím méně je možno odhadnout dobu, z níž příručka pocházela. Nezdá se příliš pravděpodobné, že to byla západozhouská éra. Podle některých názorů vznikla až na konci 3. století př. n. l. Vzhledem k naprostému nedostatku pramenů nezbyvá než nechat otázku otevřenou a pojmu *zhòuwén* se raději vyhýbat.

Dalším poměrně častým termínem jsou *liùguó wénzì* 六國文字 ‚písma šesti států‘. Tím jsou míněny velké státy východní a jižní Číny doby Válčicích států (spolu s jejich satelity), kde došlo k obzvlášť výrazným regionálním odchylkám od bývalého západozhouského standardu. Označení je nutno chápat na základě protikladu vůči sedmému z největších států Qín (viz následující oddíl). Zahrnuje tedy v sobě jak místní, tak časové hledisko, aniž by odkazoval k povaze nápisového materiálu či k účelům písma, a neaspíruje tak na pojem, který by měl souhrnně odkazovat k čínskému písmu doby rozdrobení jako celku.

X.4 Proměny čínských znaků za Válčících států

Jedním z důsledků politického vývoje byla narůstající oblastní roztržičnost čínských znaků, což bývá zdůrazňováno především v souvislosti s tzv. písmem šesti států. Přibližnou představu si můžeme udělat z obr. 23. Stejně jako učenci císařské Číny mají i novověcí badatelé ve zvyku hodnotit tuto skutečnost zásadně záporně – i zde je zneklidňuje nepřítomnost řádu, zaručeného kodifikací vycházející z ústředí. Tato nepřítomnost je ostatně důsledkem zhoubného politického rozdrobení. Případnější je však vidět v těchto jevech odraz překotného vývoje v přechodném a živelném období čínských dějin. To se samozřejmě týká i níže uvedené rozkolísanosti soustavy. Často se v protikladu k písmům šesti států mluví o písmu qínské soustavy (*Qínxi wénzi* 秦係文字). Stát Qin se rozkládal na nejzazším západě a byl to on, který nakonec celé čínské území sjednotil pod vládu svého panovníka. Badatelé se shodují na tom, že tento druh písma coby poněkud konzervativnější zůstal blízky *jīnwén* a stal se jakýmsi jejich pokračováním. Především v důsledku vojenských a politických událostí pak navíc posloužil za základ sjednocené oficiální písemné soustavy Prvního císaře, a proto má z hlediska dalšího vývoje výsadní postavení mezi ostatními místními odnožemi. Je však na místě vyvarovat se zjednodušující představy úhledné lineární posloupnosti ve vývoji znaků.

dnešní znak \ stát	Qín	Chü	Qí	Yān	Trojí Jīn
者	𠄎	𠄎	𠄎	𠄎	𠄎 𠄎
市	𠄎	𠄎	𠄎	𠄎	𠄎 𠄎
馬		𠄎	𠄎	𠄎	𠄎
安		𠄎	𠄎	𠄎	𠄎

Obr. 23. Rozdíly mezi místními podobami znaků za Válčících států.
(Podle QIÚ 1988: 57, CHÉN – TÁNG 1988: 133)

Zvyšující se proměnlivost, projevující se bez ohledu na místní příslušnost písaře, byla způsobena rozšiřující se základnou uživateli písma. Rukopis se individualizoval, přizpůsoboval se potřebě rychlého psaní zjednodušováním stavby znaků a společně s tím se začalo objevovat mnoho „lidových“ různopsaní, typických pro dokumenty zřizované k čistě praktickým a dočasným účelům. Různorodost psaní věrně doprovází nejpozději od této doby až po dnešek vznešenější, oficiálnější varianty, charakteristické pro texty vzdělanecké vrstvy, a ve 20. století

se z ní vycházelo při reformě znakového písma jak za republiky, tak v ČLR po roce 1949.

Jedním z překvapivě nápadných, ač zpravidla nedoceňovaných rysů písma Válčících států je poměrně silné uplatnění fonetického principu zápisu, jež někteří badatelé vykládají jako zárodek případného přechodu ke slabičnému nebo aspoň smíšenému typu. To dnes může být pro mnohé překvapující. Díky husté cloně pozdějších úprav a reforem a z důvodu zaměření na památky nejvyššího stylu, v nichž se důsledně dodržuje norma zavedená za Hānů, jsme si zvykli uvažovat o znacích jako o písmu, které bylo vždy typickým představitelem soustav nefonetických, tradičně nazývaných pochybným termínem „ideografické“. Podívejme se blíže na podstatu věci. Kapitola o tomto procesu a o důvodech jeho přerušení patří k nejinspirativnějším částem vlivné knihy Williama Boltze *The Origin and Early Development of the Chinese Writing System* (1994), i když touto otázkou se zabývali i jiní badatelé, někteří s Boltzem polemizující. Je zde také příhodně shromážděn příkladový materiál, který využijeme v našem výkladu.

Spíše než o zavedení principů zápisu do té doby neznámých se jedná o zvýraznění jednoho z principů už existujících. Fonetickým způsobem zápisu *par excellence* je v rámci tradičních kategorií čínského písma výpůjčka. Rozšířené používání vypůjčených znaků bylo zmíněno už v souvislosti s nápisy na bronzích. V nenormovaných textech Válčících států a raných Hān je počet jejich výskytu ve srovnání s předešlými etapami nápadně velký. Podobně jako v případě bronzů je tu významný funkční protiklad vůči počáteční, formativní fázi čínského písma. Tenkrát byla většina výpůjček použita k zápisu slov, u nichž nebyla příliš velká naděje, že by jejich význam dovolil snadno vystavět zcela nový znak podle zavedených pravidel. Doplnoval se tak základní inventář grafických jednotek nutných k záznamu stávající slovní zásoby. Šlo tedy o řadu tvůrčích aktů, při nichž byla výpůjčka konvenčně přiřazena k příslušnému slovu a víceméně soustavně se podle toho užívala. Výpůjčky v pozdějších textech jsou naopak většinou projevy určitého typu zacházení s už vytvořeným inventářem jednotek, nikoli jeho doplňováním. V případech, o nichž mluvíme, by sice bylo lze použít znak pro zápis slova už konvenčně vyhrazený a často jedinečný, nicméně písař se z různých důvodů rozhodl vybrat znak jiný, často s prvním významově nesouvisející, nicméně stejně či podobně vyslovovaný a zpravidla graficky spřízněný. Právě v situaci, kdy se taková písařská praxe stává normou, má smysl hledat její motivace. Vysvětlení je nasnadě: stejně jako u egyptských hieroglyfů nebo akkadsko-sumerského klínopisu byly i u čínských znaků postupem času objevovány výhody fonetického zápisu jazyka. V ideálním případě by byl znak spojen prvotně pouze s určitou slabikou, bez vazby na konkrétní slovo s konkrétním významem. Psaní by se tím značně usnadnilo, i když dopad na pohodlnost čtení by byl dvojsečný. Tím by se ze znaků stala prakticky slabičná abeceda. Do tohoto stadia však čínské písmo nikdy nedospělo, můžeme mluvit spíše o určitých náznacích. Přesto se pravidelně setkáváme se znaky, jimiž se mohlo fonetickým způsobem zapisovat několik různých slov. Tyto

skupiny ještě nebyly početné a nacházely se ve složitých vztazích k sémantickému principu zápisu, nicméně tvořily základ pro vývoj obdobný tomu na Předním východě.

Jde v zásadě o čtyři poddruhy výpůjček, popsané z hlediska dnešní stavby znaků: a) použití fonetika bez determinativu; b) použití znaku s jiným determinativem; c) použití znaku s nadbytečným a neodpovídajícím determinativem; d) použití zcela jiného znaku. V prvních třech případech zůstává pojítkem přítomnost téhož fonetického prvku. Příklady pro typ a) zde vynecháme, protože dostatečně reprezentativní tabulka je zařazena do kapitoly o nápisech na bronzích (kap. IX). Zbývající tři poddruhy jsou předvedeny v následujících tabulkách, které jsou založeny na Boltzovi, čerpajícím z mawangduiských, tedy poměrně pozdních textů (kolem 200 př. n. l.).

Tabulka příkladů poddruhu b)

výpůjčka na hedvábí	za standardní podobu
功 (<i>gōng</i> ,zásluha‘)	攻 <i>gōng</i> ,napadnout‘
刑 (<i>xíng</i> ,potrestat‘)	形 <i>xíng</i> ,projevit se‘
過 (<i>guò</i> ,překročit‘)	禍 <i>huò</i> ,neštěstí‘
路 (<i>lù</i> ,cesta‘)	賂 <i>lù</i> ,dar‘
洛 (<i>luò</i> ,řeka Luò‘)	賂 <i>lù</i> ,dar‘
洛 (<i>luò</i> ,řeka Luò‘)	露 <i>lù</i> ,rosa‘

Tabulka příkladů poddruhu c)

výpůjčka na hedvábí	za standardní podobu
勒 (<i>lè</i> ,otěž‘)	力 <i>lì</i> ,síla‘
掙 (<i>zhèng</i> ,vyprostit‘)	爭 <i>zhēng</i> ,soupeřit‘
剗 (<i>kǎi</i> ,řezat‘)	豈 <i>qǐ</i> ,zdali‘

Tabulka příkladů poddruhu d)

výpůjčka na hedvábí	za standardní podobu
魚 (<i>yú</i> ,ryba‘)	吾 <i>wú</i> ,já‘ zájm. 1. sg.
終 (<i>zhōng</i> ,konec‘)	充 <i>chōng</i> ,naplnit‘
員 (<i>yuán</i> ,úředník‘)	云 <i>yún</i> ,pravít‘
李 (<i>lǐ</i> ,švestka‘)	理 <i>lǐ</i> ,princip‘
守 (<i>shǒu</i> ,strážit‘)	獸 <i>shòu</i> ,zvěř‘
餘 (<i>yú</i> ,přebytek‘)	與 <i>yù</i> ,přidat se k‘
周 (<i>zhōu</i> ,dokola‘)	舟 <i>zhōu</i> ,lod‘
蜚 (<i>fēi</i> ,kobylika‘)	飛 <i>fēi</i> ,letět‘

Některé výpůjčky se objevují pravidelně, některé jsou doloženy zřídka. Zajímavou situaci vidíme na konci skupiny b). Jedno slovo může být zapsáno více způsoby

– zde *lù* ,dar‘, standardně jako 賂, se píše dvěma výpůjčkami, 路 a 洛 – a na druhou stranu jeden znak může zapisovat víc slov – zde 洛 *luò* kromě svého původního významu ,řeka Luò‘ stojí za slovo *lù* ,dar‘ (standardně 賂) a *lù* ,rosa‘ (standardně 露). Soustava původně těsně vázaná na význam, kde většina znaků stojí jen „sama za sebe“, tj. za jedno či dvě slova s ním konvenčně spojená, se zde zdá rozvolňovat ve prospěch fonetických výpůjček.

Nebudeme uvádět další z těchto jistě zajímavých příkladů, přibližnou představu si čtenář bezpochyby vytvořil. Otázka, na niž se snažilo najít přesvědčivou odpověď už mnoho sinologů, zní, proč tohoto potenciálu k proměně písma nakonec nebylo využito a Číňané dodnes píšou znakovým písmem čítajícím několik tisíc položek. Zde se budeme vždy pohybovat na poli domněnek. Podle našeho názoru je vcelku oprávněné mínění spojující tento jev s ideologií elitních vrstev pozdních Válčicích států a raného císařství, obzvláště dvou naprosto zásadních století dynastie Západních Hán (2.–1. století př. n. l.). Až na výjimky je u myšlenkových proudů staré Číny zřetelný důraz na všeobjímající jednotný řád, vedoucí bez nadsázky až k jeho zbožštění. V tomto řádu hrálo slovo a jeho psaná podoba důležitou roli, která je citelně zvýrazněna v konfucianství, které se po roce 136 př. n. l. stalo ve své ortodoxní podobě oficiální státní doktrínou. Už Konfucius volá v *Hovorech* po *zhèng míng* 正名: tento výraz se tradičně překládá jako ,náprava jmen‘. Význam je ovšem trochu složitější. Jedná se o to přiřadit slovům jediný správný význam, tedy prosadit ortodoxní sémantickou normu. Jinými slovy – celý jazyk by měl podle této představy připomínat technické názvosloví, jehož charakteristickým rysem je jednoznačnost. V obecnějším povědomí vzdělanců oné doby totiž bylo jednou ze základních záruk univerzálního řádu to, že jevy skutečnosti jsou jednoznačným a neměnným způsobem spjaty s pojmy – a to jak se slovy, tak se znaky, jimiž byly zapisovány. Tím byl svět jasně rozparcelován na přesně vymezené úseky a byly tak dány kompetence, tj. postavení individuí v hierarchické soustavě spolu s jejich právy a hlavně povinnostmi. Rozvolnění písemné soustavy fonetickým principem a volnost v užívání znaků šly ostře proti tomuto pojetí řádu a představovaly projevy chaosu na úrovni, která byla pro učeneckou vrstvu velmi důležitá. Chaosu bylo lze v této fázi čelit jediným účinným způsobem: přiřadit pokud možno ke každému znaku neoddělitelný významový determinativ a tím zaručit, že se nevyprázdní a nerozplyne v promiskuitní symbol pro slabiku. Právě proto se nám z dnešního pohledu zdá, že před sjednocením Číny bylo běžné psát znaky „bez radikálu“, popřípadě „výpůjčkou“. Tenkrát ovšem byly tyto podoby zcela běžné a písaři je vnímali jako základní. A také z důvodu těchto státem důsledně prosazovaných reforem a tvrdě vynucovaných norem (úředníci měli být za chyby v oficiálních textech trestáni!) dnes můžeme mít ne zcela správný pocit, že čínské písmo bylo vždy důsledně založeno na sémantickém, či lépe řečeno logografickém principu. Fonetická složka je v něm ale stále velmi významná, byla však poněkud zastřena.

X.5 Druhy nápisových památek

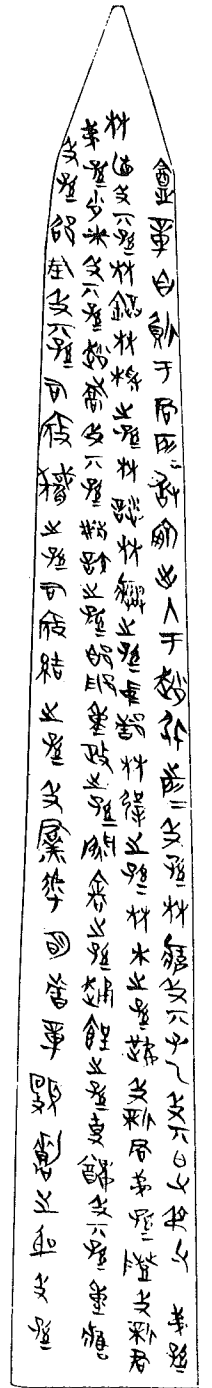
Vraťme se na chvíli k dokladům písma Válčicích států na jiných materiálech než na bambusu a hedvábí. Jedněmi z nejvýznačnějších památek většího rozsahu jsou tzv. kamenné bubny (*shígū* 石鼓). Nejedná se o skutečné hudební nástroje, nýbrž o kamenné stély, které jejich tvar vzdáleně připomínají. Sada deseti těchto předmětů byla objevena za dynastie Táng (618–906) v dnešní provincii Shānxī, a ačkoliv se nevyhnuly poškození a jeden z nich byl částečně vydlaban a využíván jako hmoždíř, takže se znaky na něm setřely, dochovaly se dodnes. Pocházejí ze starého území státu Qín, přesná doba jejich vzniku je však předmětem dohadů. Podle ductu písma, jenž je poměrně blízký tzv. pečeti, se obvykle soudí, že nápisy byly vytesány za raných Válčicích států, nicméně starší data nelze vyloučit. Znaky z kamenných bubnů se často považují za ukázkou standardního písma státu Qín, které posloužilo jako základ pro pozdější sjednocení pravopisné soustavy. Z původních asi 600 znaků dnes přečteme přibližně jednu polovinu. „Bubny“ jsou popsány čtyřslabičnými verši, v nichž se líčí především nádhera aristokratických lovů a jež vykazují poměrně nápadné stylistické i obsahové podobnosti s některými oddíly *Knihy písní*. Ostatně její převažující část je složena také v čtyřslabičném metru.

Snad ještě významnějším souborem nápisů jsou texty přísežných smluv (*méngshū* 盟書, případně *zāishū* 載書). Tyto úmluvy byly hojně uzavírány mezi šlechtickými rody jednotlivých států v období Letopisů, pro které jsou charakteristické. Jsou projevem tehdy rozšířeného systému koalic, jehož nejvyšším stupněm byl již zmíněný princip hegemonie. Úmluvy byly provázány slavnostními obřady a přísahou, přestože v politické praxi byly jen zřídkakdy dodržovány delší čas. Po zanesení textu smlouvy na destičky a vytvoření kopií pro každého účastníka bylo nejdříve zařízeno obětní zvíře (jeho druh záležel na příležitosti), načež si účastníci v pevně daném pořadí dle společenského postavení potřísnilí ústa jeho krví. Potom byla přísaha přednesena duchům předků a božstvům, obětina i kopie textu byly zakopány do země a pouze nejdůležitější osoba, jež měla pakt na starosti a ručila za něj svou autoritou, svoji verzi uložila do tzv. smluvního archivu, kde mohla být přísaha kdykoli dohledána a uplatněna na případné porušitele. Zdaleka nejznámější jsou smlouvy z lokality Hóumǎ 侯馬 v provincii Shānxī (objevené roku 1965), zaznamenané povětšinou rumělkovou barvou na nefritových a kamenných plátcích zpravidla protáhlého zašpičatělého tvaru připomínajícího dýku. Pocházejí z území starého státu Jin 晉 a jsou datovány zpravidla do závěru doby Letopisů, tedy přibližně do 6. nebo 5. století př. n. l. Připomínají se na nich význačné osoby z rodu Zhào 趙, jedné z nejmocnějších jinských rodin, mezi nimiž hraje ústřední roli ručitele jistý Zhào Mèng 趙孟. Rodina se dokonce účastnila dělení státu Jin na tři části, chápaného dějepisci jako událost značící počátek éry Válčicích států, a z jedné z nich vytvořila samostatný stát Zhào, patřící mezi sedm velkých soupeřů bojujících o nadvládu nad Čínou. Smlouvy nám dávají nahlédnout do lýtých vnitropolitických bojů mezi aristokratickými frakcemi v tomto pohnutém období.

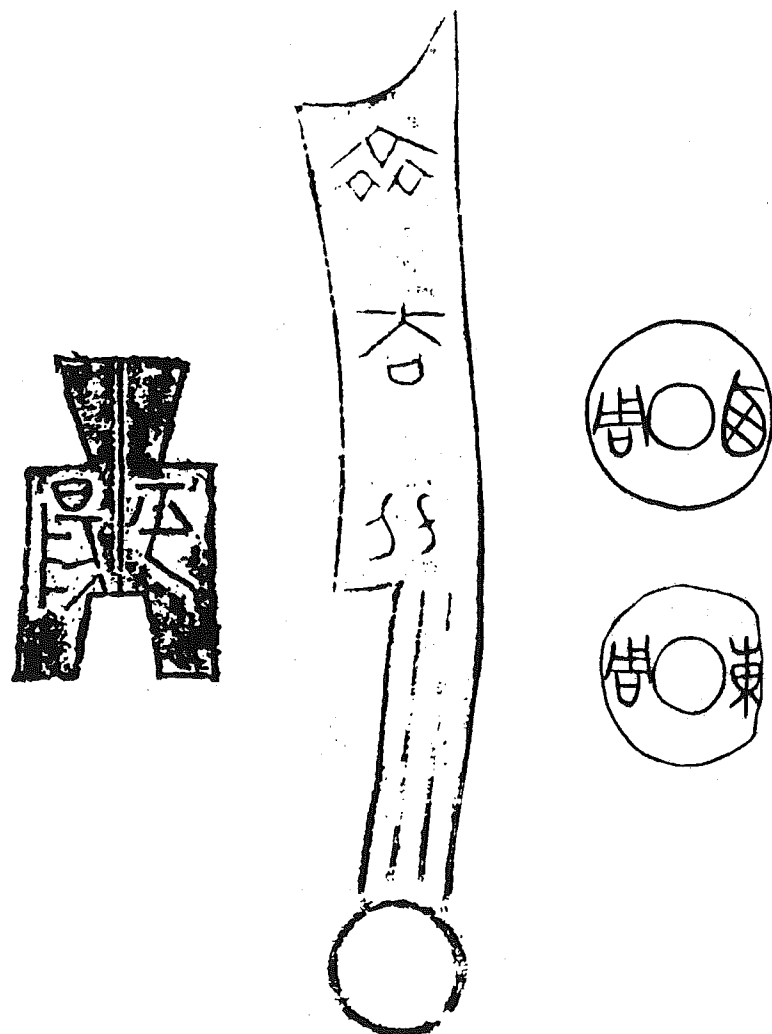
Z hlediska paleografů jsou považovány za jedinou skutečně hodnověrnou ukázkou ručně psaného písma období Letopisů, a jsou proto důležitým článkem v bádání na tomto poli.

Vpravdě charakteristickým předmětem doby Válčicích států jsou železné zbraně nejrůznějších druhů. I na nich nacházíme vyryté nápisy, ty jsou však velice stručné a vzhledem k tomu, že jejich původci byli řemeslníci (byť specializovaní), mívají nízkou estetickou úroveň hraničící někdy s nečitelností. Znaky na nich jsou navíc nezřídka ve zjednodušené podobě. I zde vidíme, jak se rozsah společenských funkcí znaků změnil od jejich počátku za dynastie Shāng. Stavba jednoduchých záznamů na zbraních se liší podle státu, rozdíly lze vypořádat také v názvosloví příslušných činitelů či institucí a v podobě úředních formulí. Nápisy někdy obsahují rok vlády, jméno státu a případně ministra, který byl pověřen dohledem nad celým odvětvím, nebo místního úředníka zodpovědného za výrobu. Dále se zpravidla dovíme jméno mistra, jenž řídil výrobu pro danou zbrojnici, označení zbrojnice a nakonec také jméno řemeslníka, který se výrobě zbraně osobně účastnil. Tím bylo zaručeno, že v případě problémů, např. nízké jakosti zbraně, bude osobní zodpovědnost za ně jasně vymezená. Počty náleží těchto památek jsou značně nerovnoměrné, pokud jde o územní rozložení. Zatímco tedy u některých starověkých států máme dobrou představu o tom, jak nápisy na tamějších zbraních úředně a ve zbrojařství vůbec fungovaly, u jiných nám to nedostatečná pramenná základna nedovoluje.

Trochu podobným druhem nápisů jsou znaky na mincích. Znaky na nich bývají často výrazně stylizované, hrubé až neforemné a délka nápisů je přirozeně ještě kratší, než je tomu u zbraní. Tvar mincí se liší stát od státu, stejně jako styl jejich opisu, i když při této délce mají oblastní rozdíly jen malou možnost vyniknout. Například na území tří států vzniklých rozpadem Jin byly rozšířeny mince rýčovitého tvaru, pro severovýchodní Čínu byly pro změnu typické mince nožovité, pro stát Qín mince kulaté (obr. 25). Zpravidla všude ale byly opatřeny otvorem, aby mohly být navlečeny na provázek a počítány na svazky. Nejčastěji na nich nacházíme zapsán



Obr. 24. Jedna z destiček úmluv z Hóumǎ, hóumǎ méngshū 侯馬盟書.



Obr. 25. Mince z období Válčících států – rýčovitá (vlevo) s nápisem *Píngyáng* 平陽 (jm. města), nožovitá (uprostřed) s nápisem *Qí fǎhuò* 齊法貨, 'zákonná měna státu Qí' a kulaté (vpravo) s nápisem *Xī Zhōu* 西周 (jm. státu) a *Dōng Zhōu* 東周 (jm. státu).

údaj o místě, kde byly ulity, a dále na nich bývá vyznačena hodnota. Na starších nožovitých mincích se někdy setkáváme také s výrazem *fǎ huò* 法貨, 'zákonná měna' (psáno 杏化).

Zajímavými epigrafickými památkami jsou vojenské vrubovky a cestovně-obchodní doklady. Vrubovka (*fú fú*) sloužila jako pověření k armádním operacím

většího rozsahu. Máme o nich doklady v písemných pramenech, zatím byly objeveny jen dvě. Oba bronzové předměty mají tvar tygra a délku do deseti centimetrů. Skládají se ze dvou částí, jež do sebe zapadají složitě uspořádanými zuby (odtud označení). Pravý díl měl v držení panovník, levý opatroval velitel. Teprve poté, co se oba dva přiložily k sobě a zapadly do sebe, mohlo být jakýmkoli způsobem nakládáno s jednotkami od určité velikosti (50 mužů). Polovinou vrubovky se například mohl prověřovat posel od panovníka, který nesl rozkazy do tábora. Bylo tak mimo jiné zamezeno svévoli generálů. Ze dvou nálezu je známější tygří vrubovka ze starého území státu *Wèi* 魏, která ovšem pochází z doby, kdy už byl zabrán qinskými vojsky, tedy těsně před konečným sjednocením Číny Prvním císařem v roce 221 př. n. l. Obsahuje kolem 40 znaků, jejichž styl je téměř shodný s malou pečetí, tj. oficiálním písmem dynastie *Qín*.

Cestovně-obchodní doklady (*jié jié*) zajišťovaly svému držiteli právo průchodu celnicemi a mýtnicemi a převozu určitého zboží. Kromě toho mohly doklady dávat záruku přístřešku v přepřahacích stanicích. Nejznámější je nález v podobě bambusového tubusu skládajícího se z pěti kolének odlitých z bronzu. Pochází z jižní Číny a je datován do roku 323 př. n. l. Na každé části se nachází kolem 150 znaků a všechny jsou spojeny jménem místního vládce, pána *Qí* z *È* 鄂君啓. Některé se týkají lodní dopravy, některé dopravy pozemní. Nápis představují důležitý pramen znalostí o obchodu v této oblasti za Válčících států a kromě toho obsahují několik zeměpisných názvů, které nám mohou napomoci při rekonstrukci sídelní situace země. Stejně jako na vrubovkách jsou znaky pečlivě a pravidelně provedené a jsou ukázkou oficiálního duktů vysokého stylu.

Na konec jsme si nechali nápisy na předmětech, podle nichž se běžně nazývá písmo tohoto období, tedy na pečetích, resp. pečetidlech, čínsky *xī* 璽 (srov. také kapitulu XIII.3). Pečetidla a jejich otisky se později v novověku těšily zájmu sběratelů (nejstarší soubor otisků vyšel roku 1571 v šesti svazcích) a dodnes je rytí



Obr. 26. Vrubovka ve tvaru tygra, 20. léta 3. stol. př. n. l. Psáno již v podstatě malým pečetním písmem.



2	1
4	3

正行亡私



1	3
2	4

正行亡私



3	1
4	2

公私之辨



3	1
4	2

宋趙疾鈔



3	2	1
4		

左樞司馬



		1
4	3	2

富昌韓君

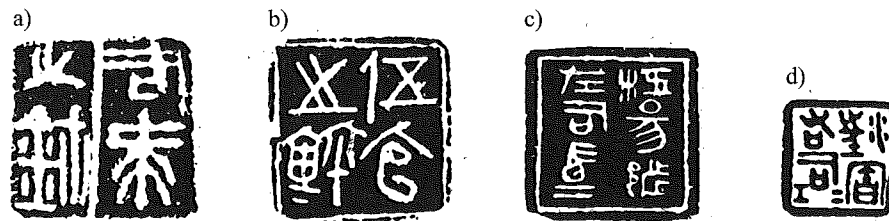
4	1
5	2
6	3



4	1
	2
5	3



Obr. 27. Různé pořadí řazení znaků na pečeti. (Podle GAO 1996: 464).



- a) Stát Qí. *Sīmǎ zhī xī* 司馬之鈔, 'pečeť maršála'.
- b) Stát Chū. *Wūguān zhī xī* 伍官之鈔, 'pečeť wūguāna (titul hodnostáře)'.
- c) Stát Yān. *Guìyángdū zuǒ sīmǎ* 桓易都左司馬, 'maršál na levici města Guìyángu'.
- d) Stát Zhào. *Wāngtáo yòu sīgōng* 汪甸右司工, 'správce prací na pravici ve Wāngtáo'.

Obr. 28. Úřední pečeti různých států.

pečetidel svébytným uměleckým odvětvím. V Číně sloužila a v neoficiální sféře stále namnoze slouží také jako razítko (*yìn* 印) a plní obdobnou funkci jako evropské *ex libris*. Na obrazech v tradičním stylu nebo na kaligrafiích si můžeme povšimnout otisků pečetidel původců i sběratelů. Prošlo-li umělecké dílo rukama vícera obdivovatelů, takových otisků na něm může být značný počet. My se však vrátíme do doby vzniku pečetidel a jejich prvního rozšíření, kdy ještě neexistoval ani papír, ani tušomalba a pečeť sloužila podobně jako v Evropě především v úředním styku coby důkaz neporušenosti zásilky. Kromě toho se jí však užívalo i k soukromým účelům. Z písemných pramenů je doložena přibližně od poloviny doby Letopisů, ale hmotně dochované exempláře, pocházející většinou z archeologických nálezů, jsou nejspíše všechno výrobky z éry Válčicích států. Nacházejí se především v hrobkách významných osob a jedná se s největší pravděpodobností o hrobové nápodoby skutečných pečetidel – vzhledem k tomu, že se jednalo o odznak úřadu nošený na provaze u pasu, musel být odevzdán s ukončením působnosti v dané hodnosti, ať už z důvodu přeřazení, odvolání nebo smrti. Z materiálů u nich převládá bronz. Na samotných pečeti se slovo *xī* často píše znakem 𠄎: jeho podoba se vysvětluje tak, že horní část 一 zobrazuje pečetidlo z profilu, svrchní svislý tah má být držátkem, dolní část 小 představuje obrazec vzniklý otisknutím. Později se k tomuto znaku přidával determinativ ‚půda‘ 土 nebo ‚kov‘ 金: ještě v dnešních typech písma najdeme různé podoby s ‚kovem‘ (鈔, 鈔, 鈔). Dnes standardní podoba 璽 vznikla pravděpodobně až za císařství. Velikost pečetidla se pohybovala nejčastěji mezi dvěma a pěti centimetry, držátko tvořil výstupek s otvorem na provlečení provázku. Spíše výjimečně mělo podobu lidské nebo zvířecí sošky. Tvar mohl být různý, ale převládá čtverec. Text na pečeti mohl být jak vystouplý, tzv. „červený“, tak negativní, tzv. „bílý“. Tato označení vycházejí z pozdější praxe, kdy se pečetidla začala používat jako razítka a namáčela se do sytě červené mazlavé hmoty: vystouplé části se barevně otiskly na papír, zatímco zahluobené linie po sobě na papíře nezanechaly stopu. Délka nápisu bývala zpravidla jeden až čtyři znaky, ale

mohla být i větší, nejčastěji se však setkáváme s nápisy čtyřznakovými. Zajímavé je bohatství ve způsobech řazení jednotlivých znaků, nebo chceme-li směru jejich čtení (viz obr. 27). Vzorec ovšem vždy sledoval určitou logiku a postup odspodu nahoru není doložen – to je ostatně obecně platný postřeh, zdá se například, že i při vší neustálenosti nápisů na kostech a krunýřích bylo psaní odspoda považováno jako nepřirozené a téměř se s ním nesetkáváme. Obsah oficiálních pečeti byl jednoduchý: zahrnoval úřednický titul, často také jméno jejího držitele a případně i místo působnosti. Na soukromých pečetích nacházíme buď jméno vlastníka, anebo různá mravoličná osobní hesla či znaky pro štěstí.

XI. Proměny znaků za dynastie Qín a Hàn

XI.1 Společenské podmínky

I v době, kdy se završovala starší fáze vývoje čínského písma a dotvořil se typ znaků, který je používán prakticky dodnes, procházela Čína bouřlivými politickými a společenskými změnami, které byly nevýznamnějším činitelem daného procesu. Dynastie Qín za dramatických okolností poprvé sjednotila celé území vlastní Číny do jediného impéria a započala práci na standardizaci v různých významných oblastech společenského styku – písmo, právo, váhy a míry, měna, rozchod kol u vozů. Zavedla stabilní model císařství v podobě silně centralizovaného, úředně spravovaného státu ovládaného despotickým samovládcem. Ačkoli se dynastie Qín udržela na trůně necelých dvacet let, následující dynastie Hàn i přes odsudečné proklamace přejala většinu nástrojů předchozí vlády i pojetí státní organizace. Tak jak byl pro předcházející období charakteristický překotný, živelný vývoj a mnohotvárnost budící zdání chaosu, byla dynastie Hàn érou až posedlou sjednocováním, syntézami a standardizací. V prvních stoletích její vlády byla vytvořena státní ideologie, která s mírnými změnami přetrvala až na práh moderní doby, do vzdělávací soustavy bylo zavedeno ortodoxní císařské konfucianství a ostatní myšlenkové proudy klasického období měly být programově potlačovány. Znalost konfucianského kánonu se stala základním předpokladem ke vstupu do státní správy. Byla to doba zažívání, přehodnocování, a nakonec i záměrného zkreslování klasického dědictví Válčicích států, doba, kdy se soustavně pořádaly staré spisy, přepisovaly se novým písmem a později začaly být také komentovány. Jak už bylo řečeno, právě jejím prizmatem byla následujícími pokoleními vnímána starší období a byla to ona, která dala vzniknout tradičnímu obrazu nejstarších dějin Číny.

Během zmíněných dvou dynastií se u čínského písma projevují dvě hlavní tendence, jež jsou svým způsobem protikladné. Na oficiální úrovni (*zhèngtǐ* 正體, 'formální styl') je bezesporu nejvýraznějším rysem usilovná standardizace, zatímco na úrovni ostatních se projevují vlivy nového státního uspořádání, jež s sebou přinášelo intenzivnější úřední a obchodní styky v rámci rozsáhlé říše, které se odrazily v různých rychlopisných stylech (*sùtǐ* 俗體, 'vulgární styl'). Ty byly charakteristické podstatným zjednodušením složek znaků i znaků celých, vizuální rozevlátostí a menší zřetelností, mající vzdálenou paralelu v našem kurzivním písmu, které se ze stejných důvodů vytvořilo z latinky. Postupně se tak zvyrazňovaly rozdíly mezi jednotlivými funkčními styly, které se vytvářely už od doby Válčicích států. Pozoruhodné je, že mezi dynastií Qín a dynastií Hàn došlo k přehodnocení

postavení již existujících duktů: zatímco za Qínů bylo v roli státního písma používáno menší pečetní písmo a tzv. úřednické písmo ovládlo oblast praktické každodennosti, v hanském období se naopak úřednické písmo stalo standardem a malá pečeť sloužila jako slavnostní a dekorativní písmo s příděchem starobylosti. Zběžnější hanské písmo představovaly už zmíněné kurzivní dukty, které se později částečně přerodily v kaligrafické styly.

Nejběžnějším materiálem pro zápis byly i za dynastie Hàn bambusové úštěpky, ačkoli na konci 1. století n. l. byl vynalezen papír, resp. byla zdokonalena jeho výroba do té míry, že se stal potenciálním médiem. Jeho obecnější rozšíření však spadá až do mnohem pozdější doby, přibližně do 5.–6. století. Hedvábí bylo oblíbené také a na rozdíl od nápisů vzniknuvších za doby Válčicích států se nám z Hànů zachovalo podstatně větší bohatství dokladů. Důležité jsou také nápisy tesané do kamenných stél, vztyčovaných na rozmanitých slavnostních místech, především v chrámových komplexech. Až od 3. století se stalo poměrně běžnou praxí zhotovování pohřebních nápisů – před touto dobou se jedná jen o stručné údaje o pohřbené osobě vyhotovené na dlaždici. Kromě toho samozřejmě nacházíme nápisy o jednom až několika znacích na drobných předmětech denní potřeby, na sřešních taškách atp. Z krátkého období vlády dynastie Qín se nám mnoho památek nedochovalo; zmíníme se o nich v následujícím oddíle.

XI.2 Menší pečetní písmo

Menší nebo malé pečetní písmo je běžný překlad čínského *xiǎozhuàn* 小篆. Platí zde to samé, co bylo řečeno o velké pečetě. Na rozdíl od ní se však jedná o vcelku jednoznačný pojem, jenž pochází též ze slovníku *Shuōwén jiězi* a tradičně se jím nazývá sjednocené oficiální písmo dynastie Qín. Právě zmíněný slovník o 9 353 položkách bývá používán jako základní pramen pro klasickou podobu malé pečetě. Autor postavil celý svůj gramatologický rozbor čínských znaků na tomto druhu písma. Je však nutno upozornit, že nepanuje dokonalá shoda mezi Xǔ Shènovými slovníkovými položkami a autentickými znaky nápisů éry Qín. Od doby největšího rozšíření malé pečetě uběhla tenkrát více než tři století a podoby některých znaků už byly pozměněny nebo jednoduše zkresleny. Lexikografovu malou pečeť tak můžeme považovat spíše za pozdněhanskou variantu, jež je ostatně doložena také z kamenných stél a dalších předmětů 2. století n. l. Xǔ Shèn navíc pravděpodobně nezamýšlel své dílo pouze jako deskriptivní slovník, nýbrž daleko spíše jako preskriptivní příručku obsahující vyříděné varianty znaků, které měly v ideálním případě sloužit coby standard. Korpus původních qínských textů z rozmezí let 221–206 př. n. l. pochopitelně není příliš rozsáhlý. Nejslavnější jsou sice nápisy, jež nechali První a Druhý císař vyřít do kamene na památných místech, na nichž se zastavili při svých inspekčních cestách po sjednocené říši, ale až na nepatrný zlomek se nám bohužel žádný z nich nezachoval ve fyzické podobě. Existuje

nicméně úplná kopie jednoho z nápisů a část kopie dalšího. Kromě toho lze spatřit qínskou variantu malého pečetního písma v unifikačních ediktech Prvního císaře přímo na kalibrovaných váhách a mírách nebo na kovových destičkách, které k nim byly připevněny jako důkaz toho, že byly úředně ověřeny (tzv. *zhàobǎn* 詔版). Soubor doplňují opisy mincí.

Tradiční paleografický příběh, založený na hanských pramenech, a to na téměř shodných pasážích z *Kroniky Hànů* a Xǔ Shènova doslovu, se odvíjí zhruba takto: Zatímco ještě za Západních Zhōu bylo čínské písmo jednotné a mělo jasnou normu, v druhé polovině dynastie došlo k jeho rozkolísání a rozrůznění. Až po roce 221 př. n. l. tomu udělal přítrž První císař se svými ministry v rámci sjednocování dalších soustav. Qínský první ministr Lǐ Sī 李斯 († 208 př. n. l.) za pomoci několika dvorských funkcionářů, v první řadě Zhào Gāo 趙高 († 207 př. n. l.) a Hú Wújīng 胡毋敬, vytvořil oficiální standard na základě znaků qínského okruhu, který zůstal nejbliže starému formálnímu písmu zhouských bronzů. Mimo to byly qínské varianty variantami vítězné mocnosti. Výchozím pramenným souborem jim byla kniha západozhouského obřadníka Zhòu, určená k výuce velkého pečetního písma, které upravili a do určité míry zjednodušili. První ministr sestavil příručku jménem *Cāngjiēpiān* 倉頡篇, Zhào Gāo sepsal *Yuánlìpiān* 爰歷篇 a Hú Wújīngovi je připisováno *Bóxuépiān* 博學篇. Od té doby se v Číně opět používalo jednotné písmo se státně posvěcenou a institucionálně prosazovanou kodifikací.

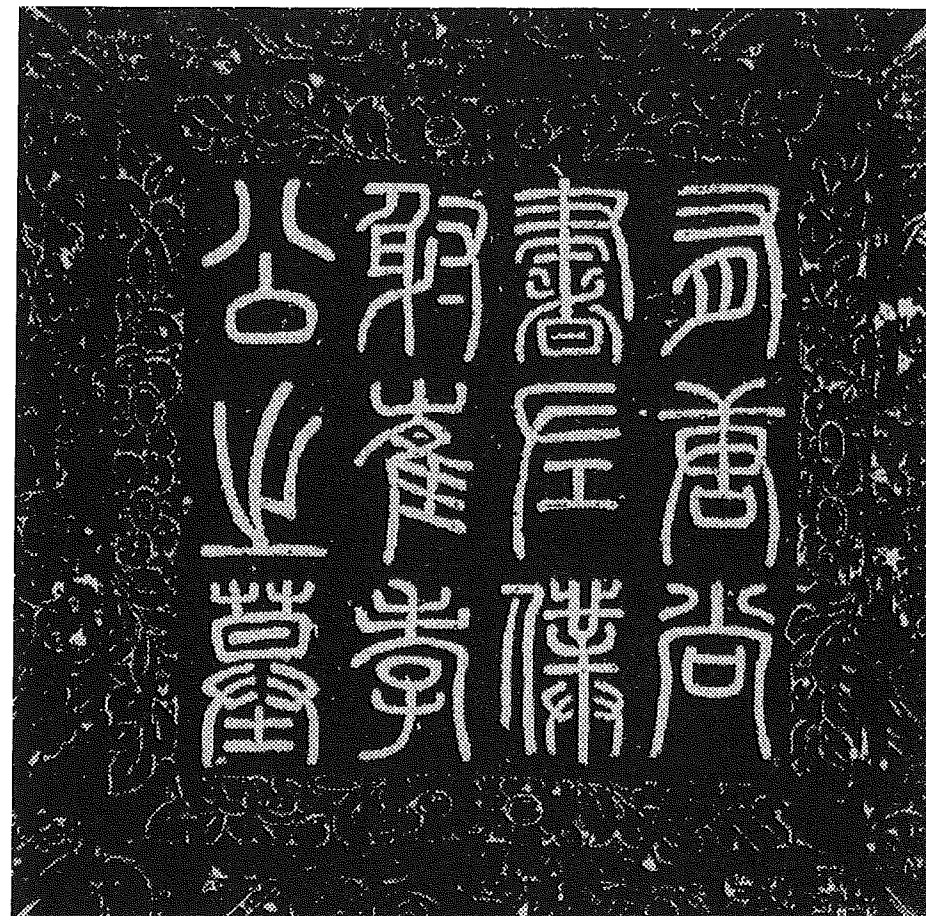
Je zřejmé, že tato verze příběhu dokonale vyhovuje hanským ideologickým vzorcům a na nich založenému pojetí dějin. Ústřední roli v nich hraje řád a neustálý boj o jeho zachování či obnovení, dějiny jsou především střídáním fází nastolování řádu a jeho rozvolňování. Zatímco k rozkladu dochází zpravidla pozvolna, každá další fáze řádu bývá spojena s nějakou výraznou kladnou postavou, často se zakladatelem dynastie. Při pečlivějším prozkoumání dostupných památek se zdá, že je nabízený obraz událostí dosti idealizovaný. Ukazuje se především, že proměnlivost zůstávala do jisté míry rysem čínského písma i nadále. Na samotných výnosech Prvního a Druhého císaře Qínů nacházíme poněkud odlišné varianty některých znaků, stejně tak se odchylky vyskytují na hanských kamenných stélách i ve slovníku *Shuōwén jiězi*, jak bylo naznačeno výše. Obzvláště průkazné jsou texty na bambusu a hedvábí pocházející z archeologických vykopávek hanských hrobů. K uzavření hrobky v Mǎwángduī v jižní Číně došlo roku 168 př. n. l., tedy více než 50 let po sjednocení Číny. Nápisy, které do ní byly v době jejího uzavření shromážděny, pocházejí z různých, i starších období, mísí se na nich různé tradičně vyčleňované druhy písma a navzájem v sebe přecházejí. Vzpomeňme si také, že doklady pravopisné variace, z nichž jsme si v kapitole o písmu Válčicích států uvedli některé příklady, provedl W. Boltz právě na těchto poměrně pozdních textech. Je tedy očividné, že v praxi probíhala standardizace pomalejším tempem a s proměnlivými úspěchy – na neformální úrovni k ní ostatně nedošlo nikdy. Ne náhodou se proto císařské výnosy týkající se jednotného písma opakují, ne náhodou byl za dynastie Hàn zaveden úřad korektora (*zhèngzì* 正字) a pro osoby činné ve státní správě byly uzákoněny tresty

za odchylky od správných podob znaků. Druhým zřejmým zkreslením tradičního podání je tvrzení, že menší pečtní písmo vzniklo prací několika jednotlivců takřka přes noc. Existují četné doklady o tom, že se jednalo o plynulý proces a že malá pečeť byla užívána už před rokem 221 př. n. l. Nejznámější jednotlivá epigrafická památka v této souvislosti je již zmíněná tygří vrubovka. Typ písma, které na ní můžeme spatřit, se nijak neliší od *xiǎozhuàn*. Ale i na mnohých ostatních nápisech lze pozorovat postupné formování tohoto pravidelnějšího duktu. Jednoduše, hanské prameny z pochopitelných důvodů přehnalý roli konkrétních historických osobností, což samozřejmě nic nemění na tom, že Lǐ Sī se svými kolegy malou pečeť skutečně uzákonil coby úřední písmo. Pokud jde o spisy, které měly být touto skupinou sestaveny, ve své původní podobě se nám bohužel nedochovaly. V hanské době byly sloučeny do jediné knihy pod společným názvem *Cāngjiépiān* 倉頡篇. Nevíme, kdy přesně se nadobro ztratila, nejspíše se tak stalo do 7. století. Cenné jsou zlomky opisů, které se našly při výzkumech dunhuangských jeskynních komplexů. Ty jsou však vyvedeny už novými typy písma, především úřednickým. Imre Galambos (2002: 71nn) vyslovil ve své dizertaci zajímavou domněnku, že uvedené tři spisy sloužily jako tři díly učebnice postupně se zvyšující náročnosti. Cāng Jié je legendární tvůrce písma, mohlo by se tedy jednat o úvodní díl, *yuánli* lze s trochou nadsázky překládat jako ‚navazující kurz‘ a *bóxué* znamená ‚obsáhlá učenost‘; touto příručkou, obsahující nejméně obvyklé znaky, by se mohl učební proces završovat. Je to lákavý výklad, ač stěžejí doložitelný.

Menší pečtní písmo slouží dodnes jako archaizující dekorativní písmo. Přirozenou oblastí použití jsou samozřejmě osobní pečeti ve funkci podpisových razítek a ex libris. Jejich rytci vám dnes sice vyhotoví pečeť s vaším jménem prakticky v jakémkoli typu znaků nebo i v latině, ale za základní podobu se stále považuje opis v *xiǎozhuàn*. Stačí se podívat na otisky na kaligrafických a obrazech současných autorů, prodávaných jak ve zvláštních obchodech, tak na tržištích a na ulicích. Zdaleka to však není jediná oblast jejich využití. S malou pečeti se setkáváme na deskách tradičně zaměřených publikací, na kamenných stélách nebo například na tabulích se jmény budov, ne nutně jen památných. Pro paleografy je toto písmo díky slovníku *Shuōwén jiězì* vstupní branou ke starším typům znaků včetně bronzů a věštebných nápisů.

XI.3 Úřednické písmo

Výrazem úřednické písmo se běžně a vcelku přiléhavě překládá do západních jazyků čínský pojem *lìshū* 隸書. Je tradičně spojováno s dynastií Hàn (206 př. n. l. až 220 n. l.), což je zajisté oprávněné v tom smyslu, že během hanského období bylo oficiálním písmem, stejně jako bylo menší pečtní písmo standardem za Qínů. Úřednické písmo je důležité především tím, že značí zásadní přelom mezi znaky starého typu (někdy nazývanými souhrnně jako *gǔwén* 古文 ‚stará písma‘) a typu



Obr. 29. Malé pečtní písmo jako dekorativní dukt náhrobního nápisu z dynastie Yuán (1279–1368).

dnešního. Pro toho, kdo zná současné čínské znaky, jsou texty psané tímto písmem čitelné bez větších obtíží.

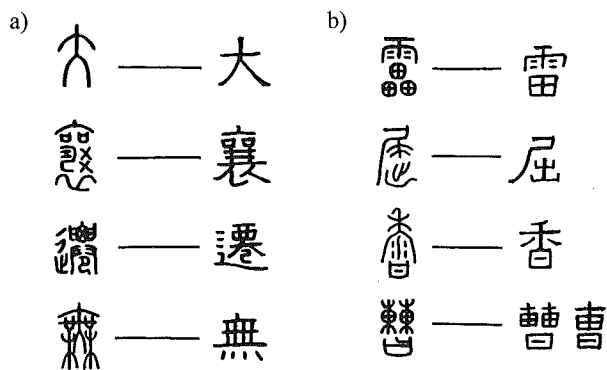
Pojmenování tohoto druhu čínského písma je motivováno skutečností, že v počátcích sloužilo jako neformální písmo užívané na nižších úrovních administrativy, například u soudů, kde bylo zapotřebí zapisovat větší objemy textů a kde byla také vyžadována větší rychlost než v případě pečlivě prováděných nápisů slavnostnější a trvalejší povahy. Úřednické písmo bylo oproti pečtnímu jednodušší a dovolovalo plynulejší psaní. Jeho ledabylejší varianty působí kurzivním dojmem a některé rané kurzivní dukty se z něho skutečně vyvinuly.

Podle pozdněhanské legendy vytvořil úřednické písmo pro Prvního císaře dynastie Qín dvorský hodnostář jménem Chéng Miǎo 程邈 (240–207 př. n. l.; ve

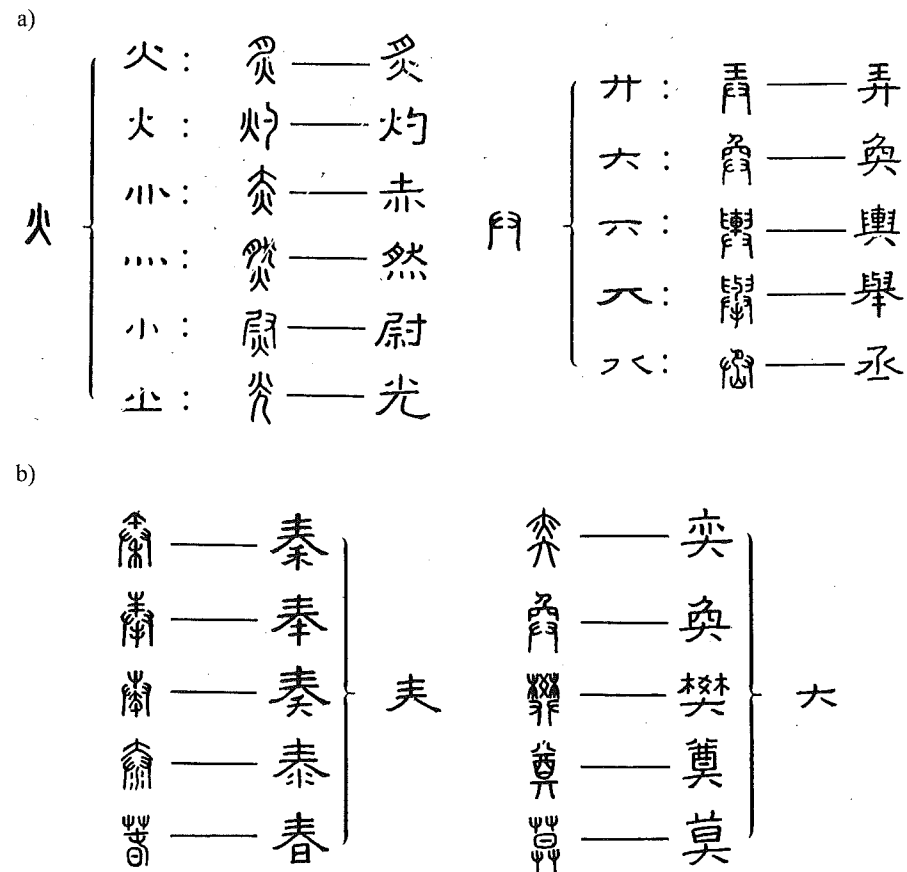
slovníku *Shuōwén jiězì* je mu ovšem přisuzováno autorství malé pečeti – opět vidíme, jak jsou starověké zdroje nevěrohodné). Skutečnost je však jiná. Úřednické písmo se tak, jak je dnes definováno, vyvíjelo v soustavě qinského okruhu už od Válčících států coby odnož znaků nižšího společenského statusu, i když vlivy písma východních států též nejsou vyloučeny. Náznaky pro ně typických rysů je možno spatřit už na nápisech z konce 4. století př. n. l., v dalším století se v této sféře postupně rozšiřují a upevňují. Nejdůležitějším pramenem ke studiu tohoto procesu jsou texty zaznamenané na bambusových úštěpcích, které byly objeveny roku 1975 v qinské hrobce v lokalitě Shuihūdi 睡虎地 v provincii Húběi, ale i na již několikrát zmíněných úštěpcích a hedvábí z mawangduiské hrobky. Oba soubory zahrnují památky zapsané v různých obdobích a v obou můžeme spatřit přechodná stadia, v nichž se v proměnlivém poměru mísí prvky charakteristické pro pečeti písma i pro písmo úřednické. I v tomto případě je tedy vývoj znaků přirozeně plynutý, nikoliv skokový a závislý na domnělých kulturotvorných jedincích.

Podívejme se na pět hlavních změn, jimiž se vyznačuje úřednické písmo oproti pečeti, tak jak je zformuloval Qiú Xīguī 裘錫圭 (1988: 82–85):

1. Zásadní důsledek pro celkový vzhled písma mělo rozlámání původně okrouhlých tvarů na sérii tahů rovných. V novém písmu sice zůstal určitý poměr prohnutých tahů, ale v zásadě byly všechny kruhy, půlkruhy, oblouky apod. převedeny na hranaté prvky. Ačkoliv se tím počet tahů zvýšil, zdánlivě paradoxně se psaní znaků zjednodušilo, protože nové prvky byly schématictější, tahy kratší a přímější a nebylo nutné pečlivě vyvádět dlouhé a složitě kroucené linie. Nejenže se tím zcela změnil estetický účinek, ale také byla dalekosáhlým způsobem zastřena původní obrázková kvalita čínského písma, která se už tak pomalu stírala a v každém případě dávno neměla žádnou důležitou funkci.
2. Podobné změny, v tomto případě ale snižující počet tahů, představovalo například spojování dříve samostatných tahů v jeden a celkové formální zjednodušování jednotlivých prvků znaku (obr. 30a).



Obr. 30. Podle Qiú 1988: 82–85.



Obr. 31. Podle Qiú 1988: 82–85.

3. Zjednodušující úpravou bylo také vypouštění určitých prvků ze stavby znaku; nezřídka se to týká těch případů, kdy je některá složka ve znaku obsažena dvakrát nebo třikrát (obr. 30b).
4. Nápadným rysem dnešního typu čínského písma je také proměnlivost některých složek – často významových determinativů – v závislosti na jejich umístění v celkové stavbě znaku. Často se liší podoba prvku, je-li použit jako samostatný znak či je-li zakomponován do složitějšího znaku jako jeho pouhá součást. I začátečníci se s tím setkávají, když se učí různé podoby jediného radikálu (např. voda: 水, 氵; srdce: 心, 忄, 小; ruka: 手, 扌, 扌; oheň: 火, 灬; pes: 犬, 犭 ap.). Týká se to ovšem i těch prvků, které jako radikály nikdy vyčleněny nebyly. Úřednické písmo bylo v tomto ohledu významnou změnou oproti pečeti, ačkoli v ranějších fázích zde, na rozdíl od současných znaků, ještě existovala

jistá volnost. Z vývojového hlediska to znamená, že jeden a ten samý prvek pečetního písma mohl v novém duktu získat značně rozmanité podoby (obr. 31a). Situace se však komplikuje tím, že lze pozorovat i přesně opačný jev: v důsledku zjednodušování a dalších formálních úprav splynulo v úřednickém písmu několik původně různých tahových konfigurací v prvek jediný (viz obr. 31b).

5. Původně různé, tvarově však velmi blízké složky byly občas sloučeny cíleně v jedinou, zpravidla v případě, když jedna z nich byla neobvyklá či příliš složitá. Tak například ve znacích *huó* 活, *kuò* 括 a *kuò* 适 byla pravá složka původně fonetikem vyslovovaným *kuò*, které lze ještě dnes spatřit na pravé straně znaku *kuò* 楮, ale protože nebyla příliš častá a vypadala podobně jako *shé* 舌, začalo se v nich psát 舌; tím byla struktura znaku rozbita, neboť fonetikum už neplnilo svou roli.

Pozvolný nebyl jen přechod od pečetního písma k úřednickému, také samotné úřednické písmo prošlo od svého vzniku postupným vývojem. Zpravidla se rozlišují dva stupně. Starší úřednické písmo, stále částečně závislé na pečetním vzoru a původně sloužící jako společensky nižší a zběžnější duktus, bývá nazýváno *qínli* 秦隸, 'qínské úřednické' nebo *gǔli* 古隸, 'staré úřednické'. Z hlediska pojmoslovné přesnosti je lepší druhé označení, protože tento druh úřednického písma časově zahrnuje i značnou část dynastie Západních Hán. Mladší stupeň, charakteristický plným osamostatněním a tvaroslovným vyvrážením úřednického písma, spojeným se změnou jeho společenského postavení a následně s péčí o jeho kaligrafickou reprezentativnost, se vyvinul během 1. století př. n. l. a ustálil se především v 1.–3. století n. l. Označuje se jako *hànli* 漢隸, 'hanské úřednické', *jīnli* 今隸, 'nové úřednické', případně jako *bāfēn* 八分 (etymologie tohoto označení není jasná). Nové úřednické písmo se vyznačuje pravidelností a úhledností a základním poznávacím znamením je zvláštní modulace tahů – hlavně u šikmého tahu zleva doprava dolů, ale i u tahu zprava doleva dolů a tahu vodorovného se projevuje nápadné zalomení na jejich konci, jakýsi „ocásek“ vytvořený odskokem štětce směrem vzhůru (tzv. *tiāofǎ* 挑法, 'zvedání'). Někdy se také tento druh tahů popisuje jako vlnovitý či zvlněný. Jako vždy, typy a jejich stupně do sebe přecházejí plynule, v přechodných obdobích se v tomtéž souboru nápisů mísí rysy starší s novějšími a změny nejsou ustálené.

XI.4 Východiska dalšího vývoje

Vzhledem k tomu, že před přelomem letopočtu začíná éra, v níž se oficiální písmo už strukturně shoduje s dnešním typem znaků, lze další osudy čínské písemné soustavy až do reformy 20. století rámcově zahrnout do širěji pojaté oblasti kaligrafie. Té je věnován samostatný oddíl naší knihy. Z určitého úhlu pohledu jsme do ní už částečně zavítali, protože i proměny písma ve starších obdobích v různé míře

古	𠄎	约	𠄎
杏	𠄎	列	𠄎
合	𠄎	别	𠄎
谷	𠄎	斬	𠄎
君	𠄎	孫	孫
		脛	脛

其	𠄎
真	𠄎
𠄎	𠄎
亭	𠄎

Obr 32. Porovnání standardních znaků (vlevo) a raného konceptního písma (vpravo).
(Podle Qiu 1988: 88, 89, 95)

souvisejí s tvaroslovnými a čistě estetickými úpravami, nicméně jako svébytný druh umění se kaligrafie ustavovala až v dalších stoletích po rozpadu hanské říše (220 n. l.). V zásadě jde o dva různé pohledy na odlišnost duktů, jeden funkčně stylový a druhý umělecký, přičemž oba se mohou za určitých okolností více či méně překrývat. Zde v nejhrubších obrysech upozorníme na nejdůležitější inovace předznamenávající další vývoj. Jedná se zejména o vznik některých stylů, které s jistými úpravami přežily do současnosti.

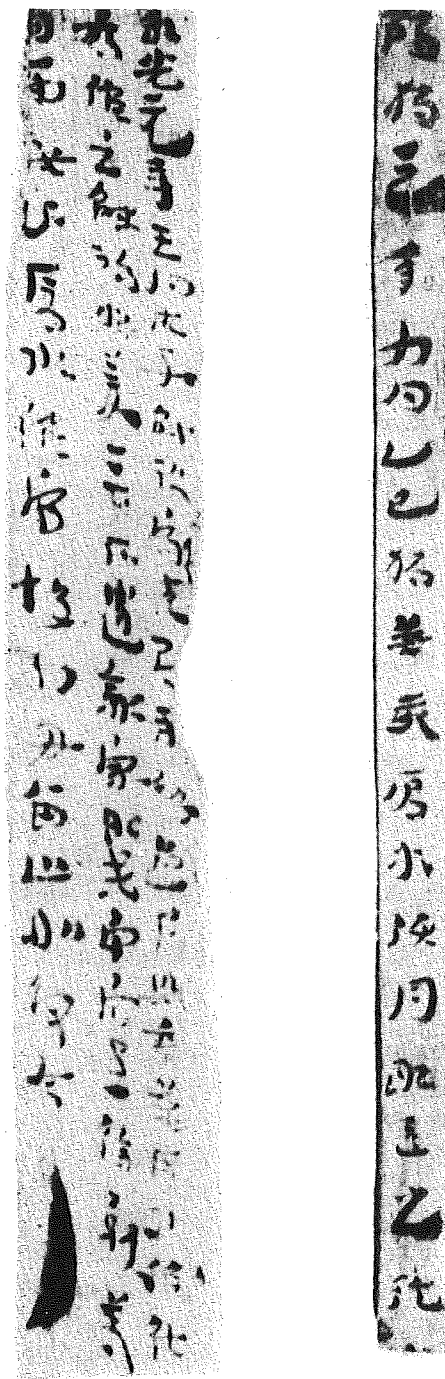
V druhé polovině 1. století př. n. l. se dotváří rychlopisná varianta čínského písma zvaná *cǎoshū* 草書 neboli 'konceptní písmo'. V západní literatuře se někdy setkáváme i s označením trávové písmo, které však pochází z chybného výkladu znaku *cǎo* 草: ten sice může zapisovat slovo s významem 'tráva, bylina', ale také adjektivum značící 'hrubý, neupravený, nevybroušený'. Je nabíledni, že v označení druhu znaků je aktuální druhá možnost. Dodnes se tento morfém vyskytuje ve složeninách s významem 'koncept', 'hrubý nárys'. Připomeňme-li k tomu skutečnost, že *cǎoshū* bylo používáno právě ke zběžnému zápisu různých konceptů, popřípadě soukromých dopisů, je označení 'konceptní písmo' poměrně nejvhodnější. Jeho

základem je starší úřednické písmo. Jak už víme, ve stejné nebo o málo dřívější době vzniká ze starého úřednického písma také nové úřednické písmo. Konceptní a nové úřednické písmo tudíž mají tentýž zdroj a liší se od sebe funkčním stylem – s tímto vzorcem vývoje jsme se ostatně už setkali. Hanské konceptní písmo se přesněji označuje jako *zhāngcǎo* 章草 (etymologie tohoto výrazu je nejistá), aby se odlišilo od konceptního písma současného typu, tzv. *jīncǎo* 今草. S ním má sice mnoho shodných rysů a je jeho předchůdcem, přesto se však jedná o dvě zřetelně odlišné soustavy. *Jīncǎo* se zformovalo až během raného středověku (přibližně od 3. do 7. století n. l.) a je nejvolnějším uměleckým ztvárněním čínských znaků. Konceptní písmo se vyznačuje velice nedbalým zápisem, krajním zjednodušením znaků, v některých případech je znak proměněn dokonce v jediný rozevlátý tah, v němž mnohdy splývají původně rozdílné složky v jediný tvar. Vnitřní stavba znaku je zpravidla zcela rozbitá a podřízená vnějším, formálním zákonitostem, jejichž cílem je zaručit co nejrychlejší provedení znaku. Pro necvičené oko je proto nanejvýš nesnadné číst texty psané jakýmkoli druhem konceptního písma. Z pochopitelných důvodů se proto nikdy nestalo úředním duktem a zůstalo omezeno na oblast každodenního provozu na nižších úrovních, navíc v omezené míře. Později se nicméně prosadilo v umění.

Na přelomu 2. a 3. století se objevuje také další dodnes v kaligrafii využívaný styl, známý pod názvem *xíngshū* 行書, jenž se do západních jazyků překládá jako písmo kurzivní, polokurzivní nebo – hlavně v angličtině – nepřiliš přesně jako písmo „běžící“ (*running script*). Přidržíme se zde první varianty, protože je používána i v okruhu západní paleografie a poměrně dobře přitom odpovídá etymologii čínského pojmu: slovo *xíng* 行 znamená ‚jít‘. Latinské *currere*, od něhož je adjektivum *cursivus* odvozeno, sice prvotně znamená ‚běžet‘ (kurziva je tedy písmo „zběžné“), ale tento rozdíl je spíš jen otázkou mírně odlišné metaforiky. Čínské kurzivní písmo vzniklo na základě písma úřednického, resp. na jeho pozdní variantě vyznačující se větší strohostí a určitými vlivy konceptního písma, která se rozšířila v každodenním styku ve 2. století n. l. Bylo uzpůsobeno pro potřeby rychlejšího psaní, jeho formální přestavba však zdaleka nedosáhla takových rozměrů jako v případě písma konceptního. I pro nepřiliš vycvičené oko je proto poměrně slušně čitelné, známe-li odpovídající podoby znaků v úřednickém či vzorovém písmu. Přímé doklady vyvrážděného kurzivního písma z období pozdních Hãn prakticky nemáme, ačkoli druhotně se o jeho existenci dozvídáme z pozdějších zpráv. Éra jeho největšího rozkvětu coby jednoho ze základních kaligrafických stylů spadá až do následujících století. *Xíngshū* je neodmyslitelně spojeno se jménem „velmistra kaligrafie“ Wáng Xīzhī 王羲之 (303–361), který je podle tradičního podání dovedl k dokonalosti. Tato problematika však patří již plně do posledního oddílu knihy.

Na začátek 3. století lze vystopovat i první známky stylu, který vyvrážděl v delším rozmezí mezi 4. a 6. stoletím, přibližně od 7. století začal převládat a postupně se stal základním duktem čínského písma. *Kǎishū* 楷書 neboli ‚vzorové písmo‘ se dodnes používá jako v podstatě výhradní písmo tiskovin a oficiálnějšího psaného

prostoru obecně včetně standardních počítačových fontů. O podrobnostech jeho vývojové linie nepanuje shoda, někteří badatelé považují za bezprostředního předchůdce již zmíněnou pozdní variantu úřednického písma, někteří spíše rané kurzivní písmo. Ve skutečnosti není jisté, že je vůbec možné tyto styly od sebe vždy jednoznačně oddělit – ve 3. století, kdy docházelo k dalšímu rozrůznění standardního hanského úřednického písma, se teprve začaly vydělovat ze společného základu, jednotlivé vlivy se prolínaly a stejně jako v předchozích obdobích se styly na nápisových památkách mísily a vytvářely přechodné fáze. Hodnocení stylové blízkosti je navíc značně subjektivní záležitostí. Obšírněji o vlastnostech vzorového písma a souvislostech jeho formování pojednáváme ve III. díle. Tímto předsláním uzavřeme kapitulu o čínských znacích dynastie Qín a Hãn. Pokud jde o zásadnější, systematické proměny stavby znaků, ty přineslo až 20. století.



Obr. 36. Ukázka textů v raném konceptním písmu, 1. stol. př. n. l., naleziště Jūyán 居延. (Podle Qí 1988: obr. 52)

XII. Reformy znaků ve 20. století

XII.1 Obecně o reformách znakového písma

Když se dnes mluví o reformách a zjednodušování čínských znaků, myslí se tím v první řadě dalekosáhlé úpravy, které byly uzákoněny v ČLR v 50. a 60. letech 20. století. Je to pochopitelné, protože jejich následky nyní významně ovlivňují praktickou stránku zacházení s čínským písmem, jak o tom bylo podrobněji pojednáno v I. oddíle naší knihy. Nežřídká se však setkáváme i se směsicí ideologického a estetického hodnocení zjednodušené a tradiční znakové sady. Zjednodušené znaky jsou dle našich zkušeností poměrně často vnímány jako ošklivější, případně jako znaky „komunistické“, které navíc odtrhují pevninské Číňany jak od staršího písemnictví, tak od Číňanů na Tchaj-wanu či v zahraničních komunitách. Bývá jim také vytýkáno, že zatemňují historické principy stavby znaků, jejich etymologii a vzájemné vztahy. Složitě znaky mají v těchto ohledech obecně vyšší kulturní prestiž podepřenou tradicí. Většina těchto námitek je do jisté míry oprávněná, samozřejmě kromě estetických soudů, které jsou ryze subjektivní. Lhostejno, zda budeme osobně klást větší důraz na klady novodobých reform, nebo na jejich záporné, podíváme-li se na celou záležitost s odstupem, jež nám skýtá dějinná perspektiva, zjistíme, že se nejedná o nic neobyčejného, natožpak dramatického a nového. Ostatně s vnitřním pnutím mezi historickým a praktickým principem se potýkala a potýká každá písemná soustava a každá ho řeší trochu jiným způsobem. Nejenže se každá postupně vyvíjela, ale mnohá též někdy během svého života prošla zásadnější cílenou reformou, někdy i opakovaně. Platí to samozřejmě i o sedmi stoletích českého pravopisu.

V případě čínských znaků lze jako zcela zásadní epochu změn, danou částečně samovolným vývojem a částečně řadou dalekosáhlých i dílčích reform, označit dobu vymezenou přibližně léty 300 př. n. l. a přelomem letopočtu, kdy se z početných písem zrodilo písmo úřednické a kdy také vzniká starší písmo konceptní. Tento přechod k dnešnímu typu znaků měl daleko závažnější důsledky než reformy 20. století. To, že se nové typy písma vyznačovaly zcela odlišnou estetikou, je zanedbatelné ve srovnání s tím, jak radikálnímu došlo rozchodu s písemnou tradicí shangského a zhouského období. Pro průměrně gramotného Číňana dynastie Východních Hsien byly starověké texty v původní podobě čitelné jen stěží, i když to samozřejmě neznamená, že by v nich nebyli schopni v mnoha případech rozpoznat předchůdce znaků jim známých. Právě z těchto důvodů se za Hsien začíná rozvíjet paleografie jako svébytná filologická disciplína a čtení a výklad starých

typů písma se stává doménou odborníků. Opakovaně zmiňovaný slovník *Shuōwén jiězi* je první velkou syntézou na tomto poli a jeho ústřední význam pro pozdější výzkum včetně dnešního spočívá v tom, že překlenuje mezeru vzniknuvší popsání změnami. Za hanského císařství tedy jasně převážila hlediska praktická a nevýhoda, že úřednické písmo a jeho odnože hrubě zastřely etymologii mnoha znaků a zatemnily jejich stavbu a příbuzenské vztahy, ustoupila potřebám pohodlnějšího, a tudíž i rychlejšího zápisu.

Při posuzování novodobých reform musíme mít také na paměti, že zjednodušené podoby znaků se v neoficiální sféře, tj. mimo úřední styk a okruh literátské kultury, používaly od starověku. Vcelku typicky se s nimi setkáme například v buddhistickém dřevotisku, který byl jak jazykově, tak co do podoby písma způsoben potřebám co nejširšího publika, ale i v jiných populárních tiscích od počátku 2. tisíciletí. Mnohé z nich byly později přijaty jako standardní varianty zjednodušeného písma. Ostatně i dnes můžeme v ulicích pozorovat formy znaků, jež neodpovídají normě reformovaného písma, protože jdou za její hranice: i za současných okolností tedy spontánně dochází ke zjednodušování už tak zjednodušených znaků. Druhou věcí je samozřejmě to, že úřední místa a zainteresovaní badatelé zpravidla tyto projevy ostře odsuzují, stejně jako používání tradičních znaků, jelikož obojí jde proti rozsáhlým standardizačním snahám vlády i proti odvěké (nejen) čínské touze po dokonalém, ústředně zaručovaném řádu.

XII.2 Reformní snahy před rokem 1949

Během 19. století procházela Čína traumatickým obdobím. Po úspěšné agresii koloniálních mocností, započaté tzv. první opiovou válkou s Velkou Británií v roce 1839, zažilo čínské kolektivní vědomí otřes, jenž snad v minulosti neměl obdoby. Ukázalo se, že Čína, která byla pro Číňany vždy středobodem světa, státem, který podle nich vždy nedostižně převyšoval všechny svou civilizační a kulturní úroveň a jehož panovník byl Synem Nebes, jediným legitimním a nejvyšším vládcem podnebesí, lehce podléhá technologické převaze západních barbarů a později se za čínsko-japonské války (1894–1895) stává snadnou kořistí malého Japonska, jež svou kulturu z velké části odvodilo od kultury čínské. Století nerovnoprávných smluv a vynucené konfrontace se západní civilizací uvrhlo čínské učence do těžké deprese následované rozpadem tradičního světonázoru a identity stavěné na jeho základech. Vzdělanci z této zoufalé situace hledali cestu ven různými způsoby, ale hlavní směr byl od počátku víceméně jasný: modernizace. Číňané zprvu vzali za svou myšlenku, že pouze instrumentálně využijí západních dovedností na poli techniky a svoji kulturu, ideologii císařského konfucianství a z ní plynoucí světonázor a společenský řád zachovají neporušené. Postupem času se za cenu mnoha politických a vojenských neúspěchů ukázalo, že se jedná o iluzi. Velmi přílehlavě to vyjádřil ve svých *Dějinnách Číny* John Fairbank: „Jako kdyby snad bylo možno

využít západní zbraně, parníky, vědu a techniku pro zachování konfuciánských hodnot. Při pohledu zpět vidíme, že dělové čluny a ocelárny s sebou přinášejí svoji vlastní filosofii.“ (FAIRBANK 1998: 251) Za těchto okolností se naplno rozvinulo hnutí, které v sobě slučovalo snahy národně emancipační a obecně modernizační, podobně jako o sto let dříve v Evropě. Čínský případ se však od evropského lišil mimo jiné tím, že důsledná modernizace v podstatě znamenala převzetí zcela cizí, evropské kultury a odmítnutí tradice trvajících nejméně dvě tisíciletí. Tento proces v Číně urychleně probíhal na začátku 20. století, zesílil po roce 1915 v rámci Hnutí za novou kulturu a dozrál v přelomovém roce 1919 za Májového hnutí. Ostrá kritika a odmítnutí starého řádu a přijetí evropských hodnot se staly programem, který vyznačil začátek moderní Číny.

Tato dalekosáhlá proměna společnosti zasáhla i do oblasti jazyka a písma. Ostatně jazyk byl jedním z ústředních bodů v úvahách učenců generace Májového hnutí. Plně v souladu s hluboce zakořeněnou čínskou vírou ve výchovnou moc literatury věřili, že hlavním nápravným prostředkem musí být nová, moderní literatura sloužící obrodným zájmům – obecný úpadek byl dokonce nezřídka považován za důsledek toho, že Číňané na rozdíl od Evropanů nemají velký společenský román. Moderní literatura přitom musela být přístupná co nejširším vrstvám, a bylo tedy nutné, aby byla psána jazykem blízkým hovorové řeči. Literární jazyk (*wényán* 文言), založený na klasických vzorech a bez zdlouhavého učení dávno nesrozumitelný, přesto však do té doby sloužící za výhradní psaný jazyk vysoké kultury, byl zavržen i s celou tradiční literaturou. Čínské znakové písmo sice zatím zůstalo ušetřeno větších zásahů, ale tak tomu mělo být pouze dočasně. Už od konce 19. století se objevovaly názory, že je hlavní brzdou všeobecného vzdělání a že je nutné se ho zbavit buď úplně, nebo ho aspoň výrazně zjednodušit. Většina reformních intelektuálů zaujímal ke znakům krajně záporný postoj a viděla v nich neblahé a mrtvé dědictví tradiční kultury. Mnozí z nich, včetně největšího moderního spisovatele Lü Xùna 魯迅 (1881–1936), byli nadchnuti pro myšlenku přechodu na latinku. Pokusy o latinizaci probíhaly poměrně úspěšně jak za republiky, tak za války v komunistických oblastech, a nebyť Máo Zédōngova váhavého přístupu pramenícího nejspíše z jeho kulturního tradicionalismu, není vyloučeno, že by byly latinizační pokusy v Nové Číně dotaženy do konce a znaky by byly skutečně zrušeny. Vidíme tedy, že reformní snahy jsou od počátku úzce spojeny s obecnou modernizací Číny a se snahou o zvýšení gramotnosti a vzdělanosti obyvatelstva.

Už roku 1909 zveřejnil Lü Fèikuí 陸費逵 (1886–1941) v časopise *Vzdělání* článek *Při obecném vzdělávání by se měla používat prostopsaní*, v němž vypočítává výhody tohoto přístupu, v článku *Názory na úpravy čínských znaků* (měsíčník *Naše řeč*²⁵ 1/1922) již navrhuje některá konkrétní opatření, jež by mohla

²⁵ Tímto výrazem překládáme čínský název *Guóyǔ yuèkān* 國語月刊. Slovem *guóyǔ* byl označován úřední jazyk Čínské republiky, o jehož konkrétní jednotné podobě (hlavně na úrovni výslovnosti) a celoplošném prosazení se během 20. a 30. let teprve vedly diskuze.

ke zjednodušení písma přispět: omezení počtu znaků v oběhu, využívání existujících prostopsaní²⁶ a další řízené zjednodušování znaků. Nejvýraznější osobností na tomto poli byl v první systematické fázi ve 20. letech Qián Xuántóng 錢玄同 (1887–1939). Svůj první návrh reformy uveřejnil v *Novém mládí* roku 1920, ale nejdůležitější byl příspěvek *Předběžný návrh na zjednodušení v současnosti užívaných čínských znaků*, který byl přednesen na setkání pracovní skupiny, jež měla řešit úkol sjednocení oficiálního jazyka. Uveřejněn byl v *Naši řeči* 7/1922. Mezi těmi, kteří jej podpořili, byli i proslulí jazykovědci Lí Jīnxī 黎錦熙 (1890–1978) a Yáng Shùdá 楊樹達 (1885–1956). Obsahoval osm principů, podle nichž se mělo dospět ke zjednodušení čínské písemné soustavy. Vzhledem k tomu, že byly dobře propracované a zároveň vcelku nenásilné, byly v podstatě všechny využity v 50. letech v ČLR, a proto si jejich podrobnější popis necháme do následujícího oddílu, abychom se vyhnuli zbytečnému opakování. Důležité je v tuto chvíli to, že Qián Xuántóngův návrh byl na konferenci přijat a bylo rozhodnuto o ustavení výboru pro zjednodušené znaky, čímž se otázce dostalo pozornosti v oficiální sféře a byly vytvořeny institucionální podmínky k jejímu praktickému řešení. Uznáním aktuálnosti znakové reformy bylo zvláštní vydání časopisu *Naše řeč* (1923), které bylo věnováno jenom jí a kde jí v úvodníku vyslovila podporu jedna z hlavních postav Hnutí za novou kulturu, Hú Shì 胡適 (1891–1962), který byl mimochodem autorem manifestu vyhlášujícího přechod od *wényánu* k jazyku blízkému hovorové řeči. V návaznosti na to vyšla v letech 1923–1935 řada publikací zabývajících se znakovou reformou. Pozornost se upřela především na sběr neoficiálních variant doložených v tištěných textech od 10. století. Například soubor založený na dvanácti populárních dřevotiskových edicích hanského díla *Životopisy příkladných žen* a vydaný Ústředním výzkumným ústavem (1930) obsahoval přes 1 600 položek. Částečného úředního uznání se těmto podobám dostalo v příručce standardizované výslovnosti znaků, vydané roku 1932 ministerstvem vzdělání, kde byly u části tradičních znaků uvedeny i prostopisné varianty. V roce 1934 schválila stálá komise přípravného výboru pro sjednocení úředního jazyka další Qián Xuántóngův návrh, v němž chtěl prosadit vytvoření úředně zaštitěného seznamu jednodušších neoficiálních podob znaků, které se měly po zralém uvážení vytřídit z existujících souborů. Pod jeho vedením byla následujícího roku vydána příručka *Seznam jednoduchých znaků* o 2 400 položkách.

Guó znamená ‚země, stát‘, ale také ‚naše země, vlast‘, a *guóyǔ* je proto možno přeložit jako ‚jazyk naší země, náš státní jazyk‘.

²⁶ Nezavedený pojem prostopsaní používáme jako protějšek čínských výrazů *súzi* 俗字 a *sítí* 俗體, jež se do angličtiny překládají většinou jako *vulgar characters*, resp. *vulgar forms*. Jedná se o často jednodušší varianty znaků, které byly považovány za pokleslé a vesměs nepřipustné v textech vysokého stylu v protikladu k *zhèngzì* 正字, znakům správným/normovaným. Vzhledem k tomu, že slova „vulgární“, „sprostý“ i „prostý“ mají v češtině nevhodné konotace a nelze jich použít jednoduše jako přívlastku, uchýlili jsme se k tomuto novotvaru.

V roce 1935 se rozběhlo Hnutí za zjednodušené znaky, podnícené Chén Wàng-dàoem 陳望道 (1891–1977) ve spolupráci s dalšími šanghajskými kolegy pracujícími na reformě znakového písma. Přihlásilo se k němu na 200 významných osobností čínské kultury včetně takových postav, jako byl rektor Pekingské univerzity Cì Yuánpéi 蔡元培 (1868–1940), filolog a spisovatel Guō Mòruò 郭沫若 (1892–1978), spisovatelé Yè Shèngtáo 葉聖陶 (1894–1988) nebo Bā Jīn 巴金 (1904–2005), a zapojilo se do něho patnáct redakcí časopisů. V *Šanghajských novinách* (*Shēnbào*) byl zveřejněn manifest hnutí, ale hlavně zde byla otištěna tabulka s první várkou více než 300 zjednodušených znaků, na jejímž základě si mnoho redakcí nechalo vyrobit typy a začalo je používat k tisku svých časopisů. Na tento nebývalý rozmach reformního hnutí nakonec zareagovala i republikánská vláda, která v tom samém roce vydala oficiální verzi tabulky obsahující 324 znaků vybraných z Qián Xuántóngova seznamu na již prověřených principech (přednostní využití rozšířených prostopsaní ap.) a podnikala přípravné kroky k zákonnému vyhlášení reformy. Vzápětí vyhlásila s platností od července 1936 první tabulku zjednodušených znaků za závaznou pro nižší školství. Dokument však vyvolal bouřlivou pohoršenou odezvu v konzervativních kuomintangských kruzích včetně některých nejvyšších činitelů republiky a pod jejich tlakem byla platnost zákona v únoru 1936 pozastavena. Díky dějinným okolnostem už za republiky nikdy k podobnému pokusu nedošlo a další reforma proběhla až za 20 let – a to již v Číně lidové.

XII.3 Reformy písma v ČLR

XII.3.1 Nástin rozsahu a časového rozložení

Po založení ČLR v roce 1949 se na plánovanou reformu čínského písma navrstvily další ideové odstíny. Důraz na vzdělání co nejširších vrstev a zvýšená pozornost věnovaná rolníkům a jiným do té doby negramotným skupinám obyvatelstva na nižších příčkách společenské hierarchie byly součástí komunistického programu, a vedly proto zákonitě k oživení starších návrhů na zjednodušení písemné soustavy. Ty byly nyní nejen aktuálnější, ale hlavně byly upřímně podporovány oficiálními místy, jež také měla dost síly je prosadit. Práce na reformě začaly už v roce 1950. Do roku 1954 byl ustaven výbor pro znakovou reformu a byl sestaven *Návrh plánu na zjednodušení čínských znaků*, jenž operoval se třemi způsoby zjednodušení soustavy: zmenšením počtu tahů, zmenšením počtu znaků, zjednodušením způsobu psaní. Obsahoval tabulku 798 zkrácených znaků, seznam asi 400 variant, jejichž užívání mělo být pozastaveno, a tabulku zkracovaných prvků pro rukopisné účely. Po vydání dokumentu roku 1955 probíhal zkušební provoz, při němž byla ve více než 50 tiskovinách ověřována přijatelnost 261 znaků z tabulky. *Návrh* prošel několika dalšími koly úprav, z nichž hlavní bylo vypuštění tabulky různopsaní

určených k odstranění a seznamu rukopisných podob prvků, než byl schválen vládními orgány a 31. ledna 1956 vyhlášen pod názvem *Plán zjednodušení čínských znaků* (*Hànzì jiǎnhuà fāng'àn* 漢字簡化方案). Objem tabulky zjednodušených znaků byl už při prvních revizích zmenšen. Uzákoněná verze dokumentu obsahovala tabulku 230 znaků, které byly už tak jako tak v tisku používány a nyní byly pouze oficiálně potvrzeny, následně tabulku dalších 285 znaků a nakonec seznam 54 automaticky zkracovaných prvků. Po několika měsících provozu byly učiněny ještě některé drobné změny, ale soustava již zůstala v podobě, která v hrubých obrysech přetrvala do dneška.

Roku 1964 došlo k dalším úpravám, které však nespočívaly v koncepčních změnách ani ve vytváření dalších tabulek s novými formami, nýbrž v soustavnějším uplatnění stávajících principů reformy. Významnou roli v původním plánu hrály automaticky zkracované prvky, které zasáhly stavbu mnoha set znaků, v nichž se nacházely. Zásada analogie nyní nabyla na důslednosti a propojila soustavu důkladnějším pletivem vztahů. Například měl být totiž uplatněn takový postup, že pokud zjednodušený znak figuroval také jako složka v jakémkoli dalším znaku, zjednodušil se stejným způsobem, jako kdyby stál samostatně. K tomu přistoupil opačný princip, že pokud existoval některý z automaticky zkracovaných prvků jako samostatný znak, získal až na výjimky (jmenovitě radikály 彳, 讠, 纟, 冫) zjednodušenou podobu, jakou měl v roli komponentu. Prvky se tedy začaly důsledně psát stejně, ať už byly samostatnými znaky, nebo jen složkami znaků složitějších. Výbor pro znakovou reformu vydal *Souhrnnou tabulku zjednodušených znaků* (*Jiǎnhuàzì zǒngbiǎo* 簡化字總表), která nyní obsahovala celkem 2 238 znaků: v 1. tabulce 352 znaků, které nevystupovaly jako složky jiných znaků, v 2. tabulce 132 znaků, které se jako složky uplatňovaly, a 14 nesamostatných zkracovaných prvků, ve 3. tabulce potom 1 754 znaků, které vznikly uplatněním výše nastíněných principů na základě materiálu 2. tabulky. Tento soubor je v podstatě používán dodnes, i když právně je platné mírně upravené vydání *Souhrnné tabulky* z roku 1986, kdy došlo pouze k doladování jednotlivých detailů.

Druhý stupeň reformy se chystal po skončení Kulturní revoluce. V roce 1977 zveřejnil výbor pro znakovou reformu svůj předběžný návrh, jenž obsahoval 248 dalších znaků k prověření v praxi, 605 znaků představovalo spornější podoby, k nimž měla veřejnost pouze vyjádřit svůj názor, k tomu navíc přistupovalo celých 61 automaticky zkracovaných prvků. Zdá se, že tento krok nebyl příliš dobře připraven, a návrh vzbudil spíše rozpaky. Druhá reforma přesahovala meze, kam až v dané době byla vzdělaná veřejnost ochotna ve zjednodušování znaků zajít. Jinak řečeno, vcelku oprávněně byla považována za příliš drastickou. Po téměř deseti letech sporů a nepřesvědčivých výsledků revizí byla roku 1986 reforma s konečnou platností zamítnuta a státní rada se vyjádřila v tom smyslu, že do budoucna je s ohledem na případné další změny vhodná opatrnost a že je nutné ponechat soustavě čas, aby se ustálila.

XII.3.2 Principy zjednodušování znaků

Člověk, který v praxi ovládá obě v současnosti užívané standardní sady čínských znaků, aniž by se jimi zabýval v teoretické či historické perspektivě, může při zběžném pohledu získat dojem, že zjednodušování probíhalo dosti libovolně a v mnohých případech i násilně. Ve skutečnosti však byla reforma navržena poměrně důmyslně a snažila se co nejvíce čerpat z prostředků, které už byly v čínském písmu po ruce, čímž se počet skutečně nově vytvořených prvků snížil na minimum. Jednou z hlavních zásad bylo zajištění co největší přijatelnosti pro veřejnost, zejména hojné využití už zaběhnutých prostopsaní a v obecnější rovině spontánních tendencí ke zjednodušování znaků vůbec. Určitou nevýhodou reformy bylo to, že si v některých případech protřečila s principem systematičnosti a s důslednou analogií. Podívejme se nyní na zdroje a způsoby zjednodušování znaků podle rozvržení, které vypracoval Sū Péichéng (2001: 116–117); použity jsou i jeho příklady. Vlevo budeme vždy uvádět znak před zjednodušením (*fántǐzi*), vpravo od něj znak zjednodušený (*jiǎntǐzi*).

Původ zjednodušených znaků:

1. stará stadia písma

a) nejstarší doložené podoby znaků, jež byly zesložitény teprve později, zpravidla během reformy v 3.–1. století př. n. l. přidáním determinativu, např.: 雲云, 從从, 電电, 鬚須

b) jednodušší různopsaní, např.: 禮礼, 爾尔, 棄弃

c) standardizované starověké výpůjčky, např.: 纔才, 後后

2. zjednodušené varianty běžné v populárních tiscích ap., např.: 體体, 聲声, 鐵铁

3. konceptní písmo upravené ve stylu písma vzorového, např.: 書书, 為为, 東东, 專专, 長长

4. znaky nově sestavené podle zavedených principů, např.: 擁拥, 護护, 滅灭, 叢丛

Způsoby zjednodušování:

1. vypouštění jednotlivých prvků: 號号, 麗丽, 雲云, 裏里, 術术, 際际, 懇恳, 開开, 奮奋, 匯汇, 滷鹵

2. přestavba znaků a grafické úpravy:

a) změny ve struktuře fonoideogramů:

• záměna determinativu, např. 鹼硷 (znak pro *jiǎn* ‚soda‘, determinativ ‚sůl‘ 鹵 → ‚kámen‘ 石)

• záměna fonetika, např. 潔洁 (znak pro *jié* ‚čistý‘, fonetikum 潔 *jié* → 吉 *jí*)

• záměna obou, např. 驚惊 (znak pro *jīng* pův. ‚splasit se‘, běžně však ‚udívit, překvapit‘, determinativ ‚kůň‘ 馬 → ‚mysl‘ 丩, fonetikum 敬 *jìng* → 京 *jīng*)

b) tvůrčí využití kategorie *huìyì*, např. 體体 (znak pro *tǐ* ‚tělo‘, nová struktura = 亻 ‚člověk‘ + ‚základ, kořen‘ 本); 竈灶 (znak pro *zào* ‚pec‘, nová struktura = 火 ‚ohněň‘ + 土 ‚hlína‘); 塵尘 (znak pro *chén* ‚prach‘, nová struktura = 小 ‚malý‘ + 土 ‚hlína‘)

c) zobrysnění, tj. čistě grafické, strukturně nemotivované zjednodušení znaku zhruba podle jeho kontur, např.: 齊齐, 龜龟

d) nahrazení některé složky jednoduchým symbolem (zpravidla 又 nebo 乚), např.: 區区, 趙赵, 漢汉, 權权, 僅仅, 難难, 樹树, 師师, 歸归, 攝摄

3. záměna stejně znějících znaků na základě fonetické výpůjčky: 穀谷, 幾几

Sū uvádí zajímavý statistický údaj, že průměrný počet tahů složitých znaků v *Souhrnné tabulce* činil 16, zatímco zjednodušené znaky mají v průměru 10,3 tahu. Je tedy zřejmé, kolik se při psaní zjednodušených znaků ušetří úsilí a času. Kromě toho mnohé, zvláště ty nejkomplicovanější znaky získaly na zřetelnosti. Nepřehledné klubko titěrných linií se zpravidla změnilo ve znak čítající méně než 10 tahů. V některých případech bylo také nově použito fonetikum, které naznačuje výslovnost daleko lépe než fonetikum u tradičního znaku, znehodnocené zvukovým vývojem čínštiny. Bohužel však došlo i k přesně opačnému posunu, kdy bylo původně poměrně funkční fonetikum vyměněno za horší, popřípadě bylo zastřeno čistě grafickým zjednodušením. Reforma přinesla několik dalších kladů i záporů, tu důležitějších, tu drobnějších, přičemž z velké části záleží na našem subjektivním soudu, zda při započtení nejdůležitějších dopadů převáží hodnocení příznivé, či naopak. Z čistě praktického hlediska ovšem není pochyb, že nová soustava výrazným způsobem usnadňuje psaní a do značné míry i čtení, i když zrovna zde nejsou výsledky tak jednoznačné. Pokud jde o nevýhody – pomineme-li širší společenské ohledy, jako je návaznost na starší písemnictví a kulturní spojitost obecně, etymologie znaků a systémové vztahy mezi nimi –, jako největší problém pro praxi se jeví zmnožení znakové homonymie, kdy se jedním znakem zapisuje více stejně znějících slov, ať už příbuzných, nebo zcela nesouvisejících, a homografie, kdy se jedním znakem zapisuje několik různě, ač zpravidla podobně znějících slov, která opět mohou být jak spřízněná, tak spolu nemusí vůbec souviset. Nezdá se totiž, že byly dva znaky (výjimečně i více), které byly v tradiční sadě odlišné, převedeny v sadě zjednodušené na jedinou podobu. Nejenže se tím ztížila situace čtenářů, kteří za jedním znakem musí „luštit“ více slov, a tedy i významů, než dříve, ale také jde o jednu z hlavních příčin, proč mezi sebou nelze znaky složité a zjednodušené automaticky převádět. I z dalších důvodů totiž spolu zdaleka nejsou v prostém poměru 1:1. Podívejme se na několik příkladů.

a) homonyma:

zjednodušený znak	v sobě zahrnuje
cái 才	才 ‚talent‘ + 纔 ‚teprve‘,
lǐ 里	裏 ‚uvnitř‘ + 里 ‚míle‘,

fu 复	復 ,opět‘ + 複 ,složitý‘
gǔ 谷	穀 ,obilí‘ + 谷 ,údolí‘
guā 刮	刮 ,holit‘ + 颶 ,foukat‘
jiāng 姜	姜 příjmení Jiāng + 薑 ,zázvor‘
liǎo 了	了 ,skončit‘ + 瞭 ,rozumět‘
huì 汇	匯 ,stékat se‘ + 彙 ,sebrat dohromady‘
miàn 面	面 ,tvář‘ + 麵 ,mouka, nudle‘
chǒu 丑	丑 ,šasek‘ ad. + 醜 ,ošklivý‘

b) homografa:

zjednodušený znak	v sobě zahrnuje
发	fā 發 ,vydat (se)‘ + fà 髮 ,vlasy‘
干	gān 乾 ,suchý‘ + gàn 幹 ,dělat‘
别	bié 別 ,rozdělit‘; gramatické slovo + biè 譬 ,nepříjemný‘
斗	dǒu 斗 ,naběračka‘ + dòu 鬥 ,soupeřit‘
只	zhǐ 祇 ,pouze‘ + zhī 隻 numerativ: jeden z páru
卜	bǔ 卜 ,věštit‘ + bo 蔔 ve slově luóbo ,ředkev‘

c) křížení homonymie a homografie, navíc na obou stranách:

zjednodušený znak		odpovídá v tradiční soustavě znakům:
蒙		
1. mēng	,napálit‘	矇 mēng
	,slepě hádat‘	矇 mēng
	,omráčit‘	蒙 mēng
2. méng	,zabedněný‘	蒙 méng
	,přikrýt‘	蒙 méng
	,obdržet‘	蒙 méng
	citoslovce mrholení	濛 méng
	,špatně vidět‘	矇 méng
	,naivní‘	蒙 méng
	příjmení Méng	蒙 méng
3. měng	v Měnggǔ ,Mongolsko‘	蒙 měng

(tradiční znaky 蒙 a 矇 jsou tedy také homonymní a zároveň homografní, ovšem pouze v menším rozsahu než zjednodušený znak 蒙)

Je třeba mít na paměti, že se jedná o ilustrativní ukázky, ve skutečnosti je situace mnohem složitější, jak naznačuje příklad c). V první řadě se jedním znakem může zapisovat více slov či morfémů, přičemž ty jsou zpravidla polysémní, tj. obsahují několik spřízněných významů. Jak mezi významy v rámci jednoho slova, tak mezi jednotlivými slovy mohou existovat nejrůznější vztahy příbuznosti. Jako by toho však nebylo dost, množiny slov a významů, zapisované jednotlivými znaky, nebyly vždy

disjunktní – bylo běžným jevem, že se částečně překrývaly, ať už díky významové blízkosti, fonetické výpůjčce či obojímu. Tyto vlastnosti měly samozřejmě už znaky tradiční a výše nastíněné splyvání je pouze umocnilo. Tři roviny, sémantická, lexikální a písemná, tak vždy vstupovaly do složitě propletené sítě vzájemných vztahů a reforma je pouze přeuspořádala, nikoli zásadním způsobem změnila. Výsledná soustava je tedy celkově přátelštější vůči učícím se a píšícím, zatímco čtení ztížila.

XII.3.3 Ošetření variantních znaků

Od nejstarších dob se v čínském písmu setkáváme s variantami čili různopsanými znaky. Dokonalým variantám, zaměnitelným ve všech kontextech, se odborně říká volně alografy. Takových byla většina, nicméně existovala i různopsaná, která bylo lze použít jen v kontextu určité podmnožiny významů zapisovaných prvním znakem. Jinými slovy, jedna varianta znaku měla širší uplatnění než druhá. U třetího druhu variant se už nejedná o množinu a podmnožinu, která je v první množině zahrnutá, nýbrž o dvě množiny, které mají větší či menší průnik. Dva znaky jsou v takovém případě reprezentanty dvou oddělených skupin významů a zaměnitelné coby varianty jsou jen tam, kde se tyto dvě skupiny kříží. Do větších podrobností zde nepůjdeme, protože o vztazích mezi znaky bylo pojednáno už v I. díle knihy. Oživme si však informaci, že v autoritativním oficiálním slovníku *Kāngxī zìdiǎn* 康熙字典 (1715), obsahujícím přes 47 000 znaků, představovala různopsaná 40 % hesel. Je to číslo vysoké a je zřejmé, že každá standardizace pravopisu – včetně těch evropských – se musí s úpravou variant vyrovnat. Typicky je řešena tím způsobem, že jedna z nich se prohlásí za normu a zbytek se vytlačí z užívání (nemusí nás na tomto místě trápit skutečnost, že pravopis se stále vyvíjí a vznikají nové varianty, které – jsou-li dostatečně rozšířené – mohou být kodifikovány). Stejně tak se stalo v ČLR společně se zjednodušením stavby znaků samotných. Na tomto místě je zapotřebí podotknout, že i v Čínské republice na Tchaj-wanu probíhají přibližně od 80. let obdobné dílčí standardizace.

Už jsme se zmínili o tom, že v předběžném návrhu zjednodušení znaků byla tabulka 400 různopsaných určených k vyřazení, ale z revidovaného *Plánu* byla nakonec vyřazena. Nebylo však od ní upuštěno, nýbrž vytvořila základ samostatného dokumentu schváleného nakonec pod názvem *Tabulka k ošetření první várky variantních znaků* (*Dìyī pī yǐtǐ zhěnglǐ biǎo* 第一批異體字整理表), která vstoupila v platnost roku 1956. Bylo v ní obsaženo 810 položek. Ty se skládaly z jednoho zvláště zvláště zvláště znaku, který měl do budoucna sloužit jako norma, a jeho 1–5 různopsaných, která byla vyřazena z oběhu. Tímto krokem bylo z oběhu vyřazeno 1 055 znaků. Není bez zajímavosti, že oblastmi, na něž se reforma nevztahovala závazně, byly přetisky starých knih, obchodní značky a příjmení. Až na zanedbatelné úpravy z 80. let platí *Tabulka* v podstatě v původní podobě dodnes.

Co posloužilo jako vodítko při volbě kodifikovaných různopsaných? V ČLR byla v souladu s principy zjednodušování znaků zvolena pragmatická metoda, kdy

za normu byl vybrán znak buď nejužívanější, nebo nejjednodušší, bez ohledu na etymologickou původnost či názornost stavby znaku. Pokud byla hlediska zaužívanosti a jednoduchosti v rozporu, přednost byla dána nejčastější podobě. V tomto ohledu byli reformátoři písma důslední a snažili se zajistit co nejsnazší a nejméně bolestivé zavedení nové kodifikace pokud možno co nejdůkladnějším využitím stávajících trendů. Jednalo-li se o dokonale zaměnitelná různopsaní, stačilo vybrat jediné nejvhodnější a ostatní vyřadit. Občas se výběr různopsaní shoduje buď s aktem zjednodušení (viz původ zjednodušených znaků), anebo mu předchází (některá ze složek vybraného různopsaní mohla podléhat analogickému zjednodušení, např. 歡 z následující tabulky příkladů bylo dále zjednodušeno na 欢).

Příklady (odděleně na prvním místě je uvedena varianta vybraná za normu):

窗	牕窓窓牕	冰	氷
酬	酬酬酬	吃	喫
鲜	鮮尠尠	铅	鉛
歡	歡歡歡	船	舩
乃	迺迺	妒	妬
强	強彊	怪	恠
裸	裸羸	叩	敏
升	昇陞	泪	淚
野	野埜	群	羣
杯	盃椀	仙	僊

Méně přímočará situace nastala u neúplné zaměnitelnosti. V případě inkluzivního vztahu byla zpravidla odbourána specifitější varianta, jejíž podmnožina zapisovaných významů se tak vlastně rozpustila, a propříště byly všechny významy zapisovány variantou univerzálnější. Křížící se množiny se od sebe pro změnu oddělily tak, aby nadále nedocházelo k jejich překryvu. Takovým zásahem, kdy zmizel jakýkoli průnik, se vztah původně částečně zaměnitelných variant změnil na běžný vztah znaků jasně vůči sobě vymezených. Mohlo se toho docílit důraznějším uplatněním etymologie znaku, resp. sladěním okruhu zapisovaných významů se sémantickou kategorií představovanou determinativem. Například znak s determinativem ‚voda‘ už propříště zapisoval jen ty významy, které měly co do činění s vodou, zatímco přenesené (či jiné další) významy vymykající se z této kategorie byly přiřazeny k variantě, která obsahovala vhodnější determinativ. Významy mohly být k jednotlivým variantám přiřazeny i podle gramatických vlastností, například slovesný význam obdrželo první různopsaní a adjektivní význam různopsaní druhé. Některé zásahy přirozeně vyžadovaly velice podrobný a citlivý filologický rozbor vztahů mezi jednotlivými rovinami jazyka i písma, a proto se zde jimi nebudeme dále zabývat.

Ošetření znakových variant bylo nejdůležitějším krokem po zjednodušení vnitřní stavby znaků. Výbor pro reformu písma se podílel i na některých dalších dílčích úpravách. Jedná se například o standardizaci psaní měrových jednotek, o reformu zápisu zeměpisných názvů obsahujících nezvyklé znaky nebo o kodifikaci zápisu některých víceslabičných slov. Lze sem zařadit i standardizaci výslovnosti znaků. Z toho všeho zůstala do konce nedotažená úprava týkající se zeměpisných názvů. Její přípravy narušila Kulturní revoluce a po obnovení práce v 80. letech se k ní většina nižších úrovní správy vyjádřila záporně. Nejenže ze systémového hlediska hrozily nepříjemné nedůslednosti jako odlišné psaní jména v názvu města, okresu a kraje, řek, hor, jezer a dalších, ale větší silou než jinde tu působí tradice – mnoho znaků tohoto okruhu bylo sestrojeno čistě za účelem zápisu příslušného jména a je s místem spojeno odněpaměti, patří k jeho svébytnosti a napomáhá udržovat dějinnou návaznost. Přesto se někteří čínští jazykovědci dívají na toto zamítavé stanovisko k reformě (tj. výměnu jedinečných znaků za běžné) spatra jako na projev iracionálního zpátečnictví. Podle všeho lze nicméně do budoucna očekávat spíše obezřetný přístup k dalšímu zjednodušování a pravopisným úpravám, zvláště když v poslední době dochází v ČLR k posunům v kulturní politice a je zřejmý jistý návrat ke kořenům a důraz na pečlivě selektované a ideologicky zkreslené prvky tradice. Mimo to je současný stav čínské písemné soustavy do určité míry zakonzervován jejím přijetím mezinárodními společenstvími a zabudováním do počítačových technologií.

XII.3.4 Drobné grafické úpravy podob znaků

Poslední dílčí součástí souboru reformy písma v ČLR je standardizace tištěných typů a jejich sjednocení s vzory ručně psaných znaků. Na první pohled se zdá, že jde o titěrné úpravy, v praxi však rozkolísanost v tomto směru působila drobné, leč stále obtížné při výuce znaků, jejich řazení a hledání ve slovníku či v typografii. Ručně psané vzorové písmo se totiž v nemálo případech lišilo od tištěných typů co do počtu tahů, ideálního pořadí tahů, jejich konkrétního průběhu ap., lišily se od sebe i některé tištěné sady navzájem. Někdy se jednalo o čistě grafické varianty, někdy o mírně odlišnou alternativní stavbu znaku. Proto byla v letech 1955–1964 vypracována *Tabulka běžně užívaných podob tištěných typů (Yinshuā tōngyòng Hànzì zìxíng biǎo 印刷通用漢字字形表)* o 6 196 znacích, která zaručila sjednocení podob podle jedné normy včetně standardizace počtu a pořadí tahů. V právní platnost vešla až po Kulturní revoluci. Výběr podob, jimž byla dána přednost, se řídil základními reformními zásadami, tj. „nejužívanější a nejjednodušší“. Kodifikované tištěné typy vycházely pokud možno v co nejvyšší míře ze psaných podob, případně z tištěných variant, jejichž ruční psaní bylo nejpohodlnější. I přes některé nedůslednosti a zbytečné zásahy je dnes díky této normě praxe ve sféře tištěných znaků jednotná. Je však přirozené, že i když se tabulka uplatňuje při výuce znaků ve školách, v poloveřejném a soukromém rukopisném prostoru se setkáváme

s odchylkami a s variantami různého původu, a to nejen díky setrvačnosti, ale i odlišné úrovni vzdělání uživatelů. Velice pestrá je situace v západních učebnicích a příručkách čínštiny a kaligrafie. Nejenže jsou stále používány knihy starší, než je reforma, ale ani v mladších nutně neplatí, že by se řídily novou čínskou normou. Navíc materiály, na jejichž základě jsou zpracovány, bývají dosti různorodé časově i filiačně. Zvláště se to týká kaligraficky zaměřených publikací o čínském písmu, kde je to přirozené, neboť se jedná o tradiční uměleckou disciplínu, která se nemůže řídit kodifikačními tabulkami. Problémem bývá to, že jsou znalosti a návyky získané v kaligrafickém modu mechanicky přeneseny do běžné písemné praxe, kde se mísí a popírají se závaznou normou.

a) Většina bodových tahů různého poddruhu se mění na stranový tah bodový 丶:

安(安) 佳(佳) 言(言)、匀(匀)、冬(冬)、今(今)、氏(氏)
令(令) 户(户)

b) Snížení počtu tahů:

朗(朗)、郎(郎) 吕(吕)、宫(宫) 印(印) 奂(奂) 争(争)
盗(盗) 奥(奥)

c) Splynutí více tahů do jednoho:

羌(羌)、养(养)、差(差)、着(着) 鬼(鬼) 骨(骨)、鬲(鬲)
及(及) 象(象) 牙(牙) 舛(舛) 瓦(瓦) 比(比) 以(以)

d) Další:

拔(拔)、跋(跋)、被(被) 呈(呈) 禹(禹)、禺(禺) 离(离)
丑(丑) 丰(丰) 耒(耒) 邦(邦) 彦(彦) 兑(兑)、曾(曾)
平(平) 半(半) 尚(尙)、肖(肖) 爰(爰)、舀(舀) 摇(摇)、
遥(遙) 反(反) 吴(吳) 尾(尾) 巨(巨) 匹(匹) 羽(羽)
角(角) 感(感)、惑(惑)、盛(盛) 鼬(鼬)、鼯(鼯)

Tab. 4. Ukázka z Tabulky běžně užívaných podob tištěných typů.

XII.4 Ukázka

Text ve složitých znacích:

西方的文字學者認為，丁頭字和聖書字是貴族文字、神權文字，起初掌握在僧侶手中，後來擴大作為一般應用，也只限於貴族子弟和富裕階級。他們把文字看作是神聖的，輕易更改是犯罪行爲，帝王不容，神明狙擊。他們是如此保守，越是繁難，越覺珍貴，根本不容許產生創造字母的念頭。

Tentýž úryvek ve zjednodušených znacích:

西方的文字学者认为，丁头字和圣书字是贵族文字、神权文字，起初掌握在僧侣手中，后来扩大作为一般应用，也只限于贵族子弟和富裕阶级。他们把文字看作是神圣的，轻易更改是犯罪行为，帝王不容，神明狙击。他们是如此保守，越是繁难，越觉珍贵，根本不容许产生创造字母的念头。

III. DÍL

KALIGRAFIE

XIII. Kaligrafie jako součást čínského umění

XIII.1 *Tři ušlechtilé disciplíny*

První dva díly knihy přiblížily teoretické pozadí čínského znakového písma, jeho praktické fungování a vývoj od nejstarších dob do konce dynastie Hân (206 př. n. l.–220 n. l.). Nyní se podíváme na jeho další osudy z poněkud odlišného úhlu. Přibližně od 3. století n. l. pracuje kaligrafie se systémem znakového písma jako s uměleckým prostředkem. Takový vývoj je do značné míry jedinečný – s výjimkou islámských zemí nemělo v žádné jiné kultuře světa písmo v oblasti umění tak významnou úlohu jako v Číně. Kaligrafie jakožto umělecká disciplína pracující s technicky vybroušeným a krásně ztvárněným písmem existuje samozřejmě v mnoha dalších kulturách, avšak role, kterou jí přisuzují příslušníci daných kultur, je zcela odlišná od funkce v kultuře čínské.

Specifika čínské kaligrafie a její odlišnost od systémů pracujících s hláskovým písmem výstižně charakterizuje Frederick Mote (1989: 3–16). Píše mimo jiné o tom, jak se kaligrafie v Číně stala jednou z nejvýznamnějších uměleckých disciplín: „Jak se stalo, že symboly složené z linií, které reprezentují přibližně padesát tisíc morfémů čínského jazyka, získaly tak velkou důležitost v oblasti umění? Je to výsledek vývoje uměleckých disciplín, který nejspíše začal někdy za dynastie Hân, tedy před dvěma tisíci lety. Právě v té době se rozšířil papír jako materiál určený k psaní a ke stejnému účelu byly uzpůsobeny mnohem starší štětec a tuš. [...] Literatura a grafická umění dozrávala v situaci, kdy všichni členové vzdělané elity byli tvůrci a příjemci všech svých uměleckých počinů zároveň. [...] Čínská elita si nenajímala umělce z jiných společenských sfér, ani se jimi nestávali excentričtí specialisté. Všichni vzdělaní muži se zde podíleli na tvorbě a recepci umění. To znamená, že skryté taje umělecké činnosti byly do značné míry přístupné každému.“

Všichni vzdělaní Číňané tedy dovedli používat náčiní určené ke psaní (a druhotně také malbě) a všichni chápali estetickou hodnotu znakového písma vyvedeného štětcem a tuší na papír. Všichni ho dokázali číst a měli kvalifikaci potřebnou k tomu, aby z něj mohli vedle praktického použití mít i umělecký prožitek. A protože v myšlenkách vzdělaných literátů 3. století n. l. hrály velkou roli elegance, vytříbenost, čistota výrazu a podobné hodnoty, které se původně týkaly především filozofie a literatury, začaly být časem aplikovány i na oblast psaní. Od velkých myslitelů a uznávaných vzdělanců se očekávalo, že všechny jejich projevy budou vrcholně ušlechtilé, včetně projevu písemného. Literáti období Šesti dynastií tomuto požadavku dostáli, jak uvidíme, naprosto dokonale, a navíc ho sami zahrnuli

mezi základní premisy svého světonázoru. Získal tak autoritu, kterou vyzářoval k budoucím generacím s takovou intenzitou, že se kaligrafie již navždy stala nedílnou součástí čínské umělecké tvorby.

Podobně tomu bylo i s dalšími disciplínami, které vzdělanci od nejstarších dob praktikovali. Literární kompozice, hra na ceteru *qín* 琴 a později také malba byly nerozlučně spjaty s idealizovaným vnímáním života velkých osobností. V uvažování o umění časem vykrytalizoval koncept „tří ušlechtilých disciplín“ (doslova „tří dokonalostí“, *sānjué* 三絕), jejichž zvládnutí se od čínského vzdělance všeobecně očekávalo. Zahrnoval literaturu, kaligrafii a malbu, a přestože se v západních publikacích o čínském umění zdůrazňuje zejména význam malířství, v čínské hierarchii uměleckých disciplín náleží nejvyšší pozice právě kaligrafii. Její sofistikovanost, která je pro tvůrce velkou výzvou, a praktické i estetické kvality z ní činí nejrespektovanější disciplínu čínského umění.

V praxi byly tyto tři disciplíny nerozlučně spjaty a jejich vzájemnému prolínání a poměru v tvorbě různých autorů a celých historických období, stejně jako filozofickému pozadí bude věnován prostor v dalším výkladu. Složitý systém jejich vzájemných odkazů a vztahů zde nelze podrobně rozebírat, pokusíme se nicméně alespoň poukázat na základní souvislosti, které je vhodné mít na paměti při čtení následujících stránek. Kaligrafie, tedy používání písma jako prostředku uměleckého vyjádření, v Číně fungovala v prostředí vzdělaných literátů. Ti byli odmalička vychovávaní mimo jiné memorováním kanonických textů a dalších filozofických a literárních děl, s jejichž důkladnou znalostí přistupovali ke své vlastní tvorbě. Tyto texty byly psané (později tištěné) znakovým písmem, jehož znalost si tak každý vzdělaný člověk musel osvojit již v raném dětství. Na samém počátku studia stálo také zvládnutí základních kaligrafických dovedností, jako je psaní jednotlivých tahů, jejich kompozice v rámci znaku a celé řady znaků v rámci delšího textu, díky kterým se student mohl začít učit psát a aktivně používat znakové písmo k vyjádření vlastních myšlenek. Studium většinou zahrnovalo i nácvik psaní znaků v různých duktech, jejichž uplatnění mělo svá pravidla a bylo žádoucí, aby je vzdělanec uměl jak číst, tak správně používat. Musel například vědět, že oficiální texty se zapisují vzorovým písmem, zatímco pro soukromou korespondenci slouží především písmo kurzivní, jehož rukopisné varianty je třeba umět přečíst. Zmíněné okolnosti vedly již ve starých dobách k tomu, že literatura a kaligrafie byly ve své podstatě neoddělitelně provázané a minimálně do doby, kdy štětec a tuš nahradilo moderní psací náčiní, nemohly jedna bez druhé samostatně existovat.

Malířství používá stejné nástroje (štětec, tuš a papír nebo hedvábí) a příbuzný systém výrazových prostředků jako kaligrafie a také v historiích a teoretických pojednáních se hodnotí na základě obdobných uměleckých a estetických kritérií. S literaturou je pak malířství spřízněno na abstraktnější rovině podobným souborem témat a myšlenek, které se snaží zprostředkovat. Celkově je možno vztah těchto tří disciplín považovat za další specifickou kvalitu čínské umělecké tvorby, jejíž náležitě ocenění významně přispívá k hloubce a intenzitě estetického

prožitku. Její rozbor však již patří spíše do oblasti teorie a filozofie umění, a na tomto místě se mu proto nebudeme dále věnovat. K této problematice se navíc vyjadřuje celá řada odborných studií, z nichž můžeme uvést alespoň CAI (2004), FÜ A KOL. (1986), HARRIST A FONG (1999), HSÜ (2007), MURCK (2000) A WÁNG (1998, česky 2008).

XIII.2 Nástroje, materiály a formáty čínské kaligrafie

Čínská kaligrafie, stejně jako malba, vzniká za pomoci štětce a tuše. Jako podkladový materiál, na který se štětcem a tuší znaky zapisují, slouží papír a někdy také hedvábí.²⁷ Podobně jako se v teoretickém uvažování o umění objevil koncept tří ušlechtilých disciplín, i jejich náčiní získalo uctivý název odkazující k vážnosti, jaké se těšilo mezi svými uživateli. Štětec, tuš, kámen na roztírání tuše a papír se v čínské umělecké teorii souhrnně označují jako *wénfáng sībǎo* 文房四寶, čtyři poklady vzdělancovy pracovny. Štětec, čínsky *bǐ* 筆, se vyrábí z různých typů zvířecí srsti a má mnoho podob a velikostí. Od evropských štětců se liší především tím, že jeho hlavice je za sucha tuhá a při psaní změkne pouze ta část, kterou autor namočí do vody či tuše. Proto se také ovládá jinak než štětec evropský a umožňuje snazší tvarování stop, které štětec na papíře zanechává. Ty v čínském kontextu nazýváme štětcovými tahy (*bǐfǎ* 筆法). Tuš, čínsky *mò* 墨, se vyrábí ze sazí vzniklých nejčastěji spalováním borového dřeva a smíšených s nejrůznějšími dalšími substancemi. Lisuje se do destiček nebo koláčů, které je před použitím nutno rozetřít ve vodě. K tomu slouží třetí ze vzdělancových pokladů, roztírací kámen čili *yàn* 硯. Podle toho, nakolik se tuš zředí vodou, se liší její výsledná hustota a odstín. Teoretické příručky hovoří o tom, že lze namíchat tuš hustou jako lak či naopak tak světlou, že se její barva blíží čisté vodě. Všechny tyto nuance mají své nepostradatelné místo v monochromní malbě a kaligrafii. Posledním pokladem je papír, *zhǐ* 紙, případně hedvábí, *juàn* 絹. Hedvábí má coby malířský podklad delší historii a obrazy se na něj běžně malovaly ještě za dynastie Sòng (960–1279). Teprve v díle yuanských literátských malířů ho začal ve větší míře nahrazovat papír, který později převládl za dynastie Míng (1368–1644). U kaligrafie je situace poněkud odlišná. Již od konce dynastie Hàn (206 př. n. l.–220 n. l.) a zcela jednoznačně v období Šesti dynastií (220–589) sloužil jako materiál pro zápis znaků papír, který měl speciální vlastnosti a lišil se od papíru rozšířeného později jakožto podklad pro malbu. Hedvábí se pro kaligrafii používalo jen při speciálních příležitostech – na

²⁷ Toto vymezení se týká té části čínské historie, o níž pojednává III. díl knihy, tedy období přibližně od 3. do 19. století. Nezahrnuje tedy nejstarší dobu ještě před objevením papíru, o níž pojednává I. a II. díl. Nevztahuje se ani na nápisy tesané do kamene, přestože i ty měly původně předlohy napsané na jiném podkladu, nejčastěji rovněž papírovém. O běžně používaných materiálech a formátech čínských obrazů a kaligrafií podrobně pojednávají HSÜ (2007: 11–14) a WÁNG (1998: 98–101 aj.).

memoranda, edikty a další oficiální texty – a po rozšíření buddhismu představovalo ušlechtilý podklad, na který se zaznamenávaly sůtry.

Malířská a kaligrafická díla mají v Číně také specifické formáty. V nejstarších dobách se malovalo zejména na zdi paláců a chrámů a také na dřevo nebo lakový podklad. To se však týká téměř výhradně malířství, kaligrafické nápisy se na těchto médiích objevují jen vzácně. Spolu s rozšířením papíru po pádu dynastie Hsiao pak začaly vznikat formáty, které jsou dnes považovány za klasické – podélný a závěsný svitek (*shōujuǎn* 手卷, *zhóu* 軸), listy z alba (*cèyè* 冊頁) a pevné či skládací vějíře (*tuánshàn* 團扇, *zhéshàn* 折扇). Nejstarší je podélný svitek, jehož vznik úzce souvisí s vývojem čínské knihy. V dávných dobách se psalo na bambusové proužky, které byly svázané řemínky a rolovaly se podobně jako například rohože (srov. též kapitolu X.2). Když se k zápisu textů začalo používat hedvábí a poté papíru, zůstal jejich formát podobný – podélný pruh několik desítek centimetrů vysoký a metr nebo i více široký, který se popisoval ve sloupcích zprava doleva. Když byl nápis hotov, stáčen se zleva doprava do svitku (*juǎn* 卷). Postupem času se i podélný svitek začal opatřovat bordurou, jak o tom bude řeč dále.

O něco mladší je závěsný svitek, jehož původ bychom mohli podle některých badatelů hledat v jednoduchých buddhistických obrazech, které se nasazené na dlouhé tyči nosily v čele průvodů. Když došlo za dynastie Táng (618–906) k uzpůsobení interiéru domů tak, že zde vzniklo místo pro vystavování závěsných sviteků, rozšířila se i obliba těchto vertikálně komponovaných děl. Kaligrafie či obraz, který má u tohoto formátu většinou obdélníkový tvar, se po zaschnutí tuše a barev podlejí několika vrstvami papíru a vsadí se do brokátové bordury, nahoře a dole ukončené dřevěnou tyčí. Na spodní tyč se dílo navinuje před vložením do dřevěné krabičky, v níž bývá až do dalšího prohlížení uloženo v knihovně, a k horní tyči je upevněn závěsný provázek.

V období Šesti dynastií, kdy se objevují první kaligrafické práce v pravém slova smyslu, se často psalo na malé listy papíru. Jakmile se tyto listy staly předmětem sběratelského zájmu, začaly se zakládat do alb, kde byly rovněž podlepeny a spojeny tak, aby se jimi dalo listovat buď zprava doleva, nebo zezdola nahoru. Již v hanských hrobkách se také poprvé objevuje pevný vějíř, který měl většinou okrouhlý nebo oválný tvar a jehož plocha mohla sloužit jako podklad pro malbu či kaligrafii. Výraznější rozšíření pro tyto účely však zaznamenal vějíř až za dynastií Jižní Sòng (1127–1279) a Yuán (1279–1368). Skládací vějíř je v Číně doložen poměrně pozdě a předpokládá se, že se sem dostal koncem dynastie Táng z Japonska přes Koreu. Podobně jako pevný vějíř se i skládací vějíř v pozdějších obdobích zdobil malbou či kalografií. Postupem času se z něj stal jeden z čistě malířských formátů, který se po dokončení uměleckého díla již nevsazoval do pevné konstrukce. Podlepil se stejným způsobem jako volný list a mohl se také stát součástí alba, nebo byl uložen samostatně v ozdobných deskách.

XIII.3 Pečetě

Podíváme-li se na čínský obraz nebo kaligrafii, na první pohled nás upoutají červené otisky pečetí připojené k podpisu autora a vyplňující prázdný prostor kolem původního díla. Pečetě (*xī* 璽 nebo *yìn* 印) jsou v Číně známy více než dva tisíce let (srov. také kapitolu X.5), avšak v malířství a kaligrafii se začaly používat až za Šesti dynastií (220–589).²⁸ Protože, jak uvidíme dále, umělci v té době svá díla ještě nepodepisovali, objevují se na nejstarších pracích autorské pečetě jen velmi zřídka. Někdy se zde můžeme setkat s pečetěmi císařských sbírek, v nichž se dílo vyskytovalo. Společně s podpisem autora se pečetě poprvé používaly za dynastie Severní Sòng (960–1127). Vedle toho, že autor obraz podepsal, stvrdil jeho pravost i otiskem pečetí se svým jménem. Mnoho starých obrazů a kalografií navíc nese velký počet pečetí pozdějších kritiků či sběratelů, jejichž rukama prošly a kteří je měli ve své sbírce. Pečetě se vyráběly v nejstarších dobách z kovu a později se řezaly do měkkých kamenů. Občas narazíme i na pečeť z porcelánu, slonoviny či jiných méně běžných materiálů. Červená pečetní barva vzniká smísením skořicového prášku s olejem a dalšími přísadami.

Čínští umělci používali celou řadu jmen, titulů a přezdívek, případně poetických rčení, které mohly být v různých kaligrafických stylech vyřezány do pečetí. K rytí nejčastěji sloužilo písmo pečetní, výjimečně se můžeme setkat i s písmem úřednickým nebo jinými dukty. Mezi vzdělanými literáty pozdějších období byla řezba pečetí považována za stejně ušlechtilou disciplínu jako kaligrafie či malba a začaly vznikat individuální řezbářské styly a školy. Někteří malíři dynastií Míng (1368–1644) a Qíng (1644–1911) si své pečetě vyráběli sami a dosáhli v tomto oboru velkého mistrovství. Jejich umělecké vyjádření je pak vyváženým spojením kaligrafie, malby a použitých pečetí, jejichž souhra poskytuje divákovi komplexní estetický prožitek.

²⁸ O pečetích na dílech čínských umělců podrobněji pojednávají CONTAG a WANG (1966: xi–xiv), TSENG (1993: 97–115) a WANG (1998: 94–98).

XIV. Prvopočátky kaligrafie za dynastie Hàn

Objektem čistě estetického zájmu se písmo, jak již bylo řečeno, stává v období rozdrobení po pádu dynastie Hàn (206 př. n. l.–220 n. l.), kdy se kaligrafie jakožto samostatná aktivita mění v jednu z ústředních disciplín čínského umění. Nyní se však ještě krátce zastavíme v období vlády dynastie Hàn, neboť situace panující v období Šesti dynastií (220–589) zde má své kořeny a v mnoha ohledech se jedná o období pro vývoj čínského písma převratné.

Pro písemné památky z doby dynastie Hàn je typické především použití úřednického písma (*lishū*), přičemž z estetického hlediska bývá nejvýše hodnocena jeho mladší varianta zvaná *bāfēn*. Jedním z klíčových aspektů je vznik a postupné dozrávání tří novodobých duktů – konceptního (*cāoshū*), kurzivního (*xíngshū*) a vzorového písma (*kāishū*). Jak bylo zdůrazněno výše, vznik těchto tří typů byl podmíněn především zákonitostmi přirozeného vývoje a konkrétními historickými podmínkami, které vedly například k výraznému zjednodušení a zrychlení zápisu znaků v případě prvních dvou duktů. Vedle těchto praktických hledisek je zároveň vznik všech tří duktů zásadní pro rozvoj kaligrafie jakožto umělecké disciplíny. S jistou nadsázkou totiž můžeme říci, že valná většina kaligrafické, a tedy primárně umělecké produkce od 3. století až do druhé poloviny dynastie Qīng (1644–1911) vznikala v jednom z těchto tří duktů. Kurzivní písmo se stalo základem uměleckého vyjádření prvních velkých kaligrafických mistrů období Šesti dynastií, jejichž dílo si získalo nehynoucí slávu a našlo své pokračovatele v umělcích následujících období. V rámci konceptního písma, které bylo původně jen rychlopisnou variantou umožňující snadnější zápis neformálních textů, se za dynastie Táng (618–906) objevila varianta tzv. „bláznivého konceptního písma“ (*kuángcǎo* 狂草). Ta vzhledem ke své expresivitě a extrémní schematičnosti nikdy nebyla používána pro praktické účely, ale pouze jako způsob uměleckého vyjádření *par excellence*, a představuje tak krajní polohu na škále mezi praktickým a estetickým využitím možností čínského znakového písma. Písmo vzorové se pak od dynastie Táng stává vývojově posledním „oficiálním“ typem, používaným v úřední komunikaci a k zápisu textů vysoké důležitosti až do 20. století. Při studiu dějin čínské kaligrafie v obdobích po pádu dynastie Hàn je proto důležité mít na paměti, že tyto tři dukty, s nimiž se budeme v dílech významných kaligrafů opakovaně setkávat, mají své kořeny právě v době vlády dynastie Hàn. Dochovaly se také doklady různých přechodných a smíšených variant například na pomezí úřednického a kurzivního písma nebo stylu *bāfēn* přecházejícího v písmo vzorové. Jakožto samostatné typy se pak konceptní, kurzivní a vzorové písmo ustavují

v několika následujících staletích a jejich vývoj se završuje za vlády dynastie Táng.

XIV.1 Kaligrafie tesaná do kamene

Vznik kaligrafie jakožto svébytné umělecké disciplíny datujeme v Číně přibližně na přelom 2.–3. století n. l. Již nejstarší mistři činní v tomto období se však podobně jako většina čínských umělců obraceli do minulosti, kde hledali inspiraci a poučení v dílech svých předchůdců. Proto i primárně užité texty z období vlády dynastií Qín a Hàn, které se většinou tradovaly vytesané do kamene, nabývaly od doby Šesti dynastií zpětně status uměleckých děl. Z historického hlediska pak bývají tyto texty považovány za východisko a prvopočátek kaligrafického umění pozdějších období.

Kapitoly X.5 a XI.1 přibližují předměty a materiály, na nichž se písemné památky z období Válčících států (453–221 př. n. l.) a dynastií Qín (221–206 př. n. l.) a Hàn zachovaly. Některé z nich, například kovová a kamenná pečeti, sehraji v dějinách kaligrafie ještě dosti významnou úlohu a bude jim věnován prostor v dalším výkladu. Přestože se hojně psalo na bambusové úštěpky a také na hedvábí, nebyly tyto doklady hanského kaligrafického umění většinou přístupné pozdějším generacím kaligrafů a objevují se až s rozvojem archeologického bádání v posledních několika staletích. Totéž platí pro nápisy dochované na nástěnných malbách v hanských hrobkách, jež pro dnešní badatele představují cenný srovnávací materiál, avšak kaligrafům starších období samozřejmě nebyly známy. Nejvýznamnějším médiem, na němž se zachovaly hanské kaligrafické památky ceněné v pozdějších dobách především pro své umělecké kvality, jsou proto jednoznačně kamenné stély (*bēi* 碑). Druhou, rozsahem výrazně menší skupinu, tvoří nápisy vytesané do kamenů a skalních převisů v původním přírodním prostředí (tzv. *móyái* 摩崖).

Nejstarší doklady nápisů tesaných do kamenných stél známe již z doby dynastie Zhōu (1045–221 př. n. l.) (NAKATA 1983: 112), ve větší míře se však objevují až za vlády Prvního císaře Qínů a posléze za dynastie Hàn. Jedná se o texty zásadního významu – prohlášení, memoranda či edikty, jež bylo žádoucí rozšířit mezi co největší počet obyvatel a zároveň zachovat na věčnou paměť budoucím generacím. Za Východních Hànů se objevují další typy nápisů tesaných do kamenných stél – nekrology, nápisy opěvující ctnostné skutky uvedených osob apod. V pozdějších dobách se pak kamenné stély staly médiem využívaným k záznamu a šíření nejrůznějších dalších textů, významnými filozofickými a obřadními spisy počínaje a díly čistě literárního charakteru konče.

Šlo však vždy o nápisy formální a většinou také oficiální, čemuž odpovídal i způsob provedení kaligrafie. Pro jejich zápis se používal v příslušných obdobích oficiální typ písma – nejprve pečeti, od dynastie Hàn většinou úřednické a v pozdějších obdobích také vzorové písmo. Znaky byly pokud možno stejně

velké a pravidelně rozmístěné ve sloupcích s rovnoměrnými rozestupy. V ideálním případě zabíral každý znak prostor stejně velkého čtverce, v němž byly jednotlivé tahy znaku elegantně komponovány. Vrcholu estetické účinnosti, ceněné pozdějšími sběrateli a studenty kaligrafie, bylo dosaženo u nápisů v úřednickém písmu typu *bāfēn* 八分. Podle některých názorů (např. CHANG A MILLER 1990: 332 nebo NAKATA 1983: 113) i etymologie tohoto slova, o níž se jinak vedou spory, odpovídá vzezření znaků, které charakterizuje – znak *bā* 八 označující číslovku osm původně znamenal ‚rozdělit‘, ‚rozpůlit‘, ‚asi jako když se meloun rozkrojí vedví a obě poloviny se rozpadnou do stran‘ (CHANG A MILLER: tamtéž). Znak *fēn* 分 i v dnešní čínštině zapisuje slovo ‚rozdělit‘, a navíc ve své horní části obsahuje jakožto jednu z významonosných složek právě zmiňovaný znak *bā* v jeho původním významu; druhou složkou rovněž nesoucí význam je *dāo* 刀 ‚nůž‘. Znaky stylu *bāfēn* jsou tedy nápadně souměrným rozložením do stran (oproti například znakům pečtního písma, kde byly charakteristické nepravidelné zákruty a vlnovky) a ladným provedením vodorovných a doprava se svažujících tahů, které jsou zakončeny zesílenou špičkou. Pro kaligrafy a badatele pozdějších období představují právě tyto vlastnosti klasický prototyp elegance a prosté, uměřené krásy.

Zásadní kvalitou nápisů na stélách byla samozřejmě jejich trvanlivost, která mnohonásobně předčí životnost nápisů na hedvábí, papíře, ale i bambusu nebo dřevě. Vedle ní však k vážnosti a rozšíření nápisů na kamenných stélách přispěl také specifický způsob, jakým bylo možné dávno před objevem tiskařských technik snadno a rychle vytvářet značné množství věrných kopií nápisů. Tento způsob šíření textů z kamenného podkladu se nazývá frotáž (*tuòyìn* 拓印 nebo *tàběn* 拓本, psáno též 搨印 a 搨本). Jedná se vlastně o snímání pozitivních otisků, jež na výsledné frotáži reprodukuje vystouplé a vpadlé části kamenného podkladu jako černé a bílé plochy). Celý proces zjednodušeně řečeno vypadá takto: na zarovnanou a hladce vyleštěnou plochu kamene se co nejpřesněji přenesou zamýšlený nápis předepsaný na papíře nebo hedvábí se všemi záhyby, modulacemi tloušťky tahů, přesně zachovávající mezery mezi znaky i odstup mezi jednotlivými sloupci. Ten pak rytec co možná nejpřesněji vyřeže do kamene (důležité poznamenat, že čínští řemeslníci v tomto směru dosáhli naprosté virtuozity a bývá zdůrazňováno, že takovouto náročnou a poněkud hrubou technikou byli schopni reprodukovat i nejjemnější nuance rukopisu autora původního textu). Pro vytvoření frotáže je pak nutné stélu pokrýt vrstvou tenkého papíru, který se poklepáváním měkkými vatovými paličkami vtlačí do kamenného podkladu tak dokonale, že s ním vytvoří téměř jeden celek. Tam, kde jsou v kameni vyryté znaky, se tak i v papíru objeví prohlubně přesně kopírující tvar znaků, zatímco jejich okolí zůstane rovné. Papír se nakonec potřeba černou tuší, která se ovšem nedostane k vpadlým místům a pokryje jen ploché části. Po zaschnutí se opatrně sejme, vyrovná a pozitivní reprodukce bílých znaků na černém pozadí je hotova. V pozdějších obdobích se frotáže dále podlepovaly a vsazovaly do montáží, stejně jako kaligrafická a malířská díla na papíře či hedvábí.

Pro dějiny kaligrafie má tento způsob šíření textu zcela zásadní význam. V dobách, kdy byla originální díla slavných mistrů ukryta před zraky většiny zájemců v několika málo kolekcích movitých sběratelů a o jejich šíření technikami tisku nemohla být ještě po dlouhá staletí řeč, umožňovala frotáž získání přesných a nepřilíš nákladných reprodukcí, na nichž většina kaligrafů zakládala studium stylů svých předchůdců. Pro kaligrafické nápisy nejstarších období, kterých se týká tato kapitola, představují frotáže často jedinou dostupnou variantu probíraných děl. Byly totiž samy již ve starých dobách předmětem sběratelského zájmu, a pokud byla původní památka zničena, frotáž se znovu přenesla na kámen a z něj se pořizovaly druhotné reprodukcce. Díky velkému rozšíření frotáží od nejstarších dob dnes známe podobu nápisů z dávno ztracených nebo poškozených stél.

Nápisy nazývané *móyái* (doslova ‚vyhlazená skalní stěna‘) se objevují na skalách, zvláště na kamenech a jiných útvarech v exteriéru již od dynastie Qín. S nápisy tesanými na stély mají společnou oslavnou a komemorativní funkci. Známé například hanské *móyái* vytesané na paměť zbudování horské silnice v nebezpečném terénu, kde jsou zaznamenány takové podrobnosti, jako je počet zajatců, kteří na stavbě silnice pracovali, a vynaložené materiální náklady. V pozdějších obdobích začala převažovat spíše estetická funkce *móyái*. Přibližně od doby Šesti dynastií se setkáváme především s nápisy označujícími slavná historická místa, nevšední přírodní krásy nebo slavné kláštery či jeskyně (obr. I). Obecně lze říci, že kaligrafický styl jednotlivých *móyái* kopíroval dobové zvyklosti – nejstarší nápisy jsou v pečtním nebo úřednickém písmu, zatímco později se objevují spíše s nápisy v písmu vzorovém. Na rozdíl od nápisů na stélách, které byly před započítím procesu řezání dokonale vyhlazené, respektují nápisy tesané v přírodním prostředí původní povrch kamene. Znaky jsou proto často nestejně velké nebo nejsou přesně vepsány do ideálních čtverců, jak tomu bylo u oficiálních textů v úřednickém nebo vzorovém písmu. V čínském pojetí však takové nepravidelnosti odkazující k přírodním podmínkám propůjčují dílům nový rozměr pravdivosti a přirozené krásy.

Hanské nápisy na stélách a skalních útvarech byly většinou anonymní, i když v několika málo případech obsahují i podpis autora. Jedná se však o jména, která nejsou jinde doložená. Evidentně patřila řemeslným kaligrafům, za něž byli až do období nejednoty po pádu dynastie Han považováni jak autoři původního nápisu, tak kameníci, kteří ho přenesli na stélu. Například slavná starověká stéla, která je pozdější epigrafickou tradicí považována za jednu z nejkrásnějších ukázek úřednického písma typu *bāfēn*, je po staletí známá pouze jako *Lǐqì bēi* 禮器碑, tj. *Stéla [na paměť] obětních nádob*, bez jakéhokoliv údaje o jejím autorství (obr. III, více viz také LEDDEROSE 1979: 9–12). Byla vztyčena roku 156 n. l. na poloostrově Shāndōng v Konfuciově chrámu v Qūfù 曲阜 na paměť ministra Hán Chiho 韓勅, jenž nechal chrám opravit a osobně mu věnoval některé rituální předměty (*lǐqì*). Nápis je anonymní a stéla je nazývána podle svého obsahu *Stéla [na paměť] Hán Chiho, prvního ministra státu Lǐ, jenž opravil Konfuciovův chrám a [daroval] obětní nádoby* (Lǐ xiàng Hán Chì zào Kǒngmào lǐqì bēi 魯相韓勅造孔廟禮器

碑). Tento dlouhý název se běžně zkracuje na *Stéla* [na paměť] *obětních nádob* (*Lìqì bēi*). Podobným způsobem je název volen u většiny historických stél. Někdy se skládá pouze z prvních dvou znaků nápisu, jež vytržené z kontextu ztrácejí svůj původní smysl a představují skutečně jen jméno dané epigrafické památky.

XIV.2 První čínští kaligrafové

Kdybychom se přece jen pokusili vypátrat identitu „nejstarších čínských kaligrafů“, kteří již na samém úsvitu vývoje této disciplíny vystupují do popředí jakožto autorské osobnosti hodné zaznamenání v historických spisech, narazíme na jména několika slavných postav. Jak tomu v podobných případech bývá, jedná se spíše o pololegendární spojení jistých osob s vynálezem určitého druhu písma nebo se vznikem textu závažného obsahu, který se pak tradoval vytesán do kamene. Souborná pojednání o dějinách čínské kaligrafie však jejich jmény většinou začínají, a proto si zde pro úplnost některé z „významných starověkých kaligrafů“ uvedeme.

Za dynastie Qín, která roku 221 př. n. l. Čínu sjednotila a jejíž vládce se podle tradičního podání pokusil unifikovat nejrůznější prvky významných lidských činností včetně písma, bývá jako schopný kaligraf uváděn sám první ministr Lǐ Sī. Ten hrál v uvádění qínských reforem do života, a tedy i ve zmíněném procesu sjednocování, zásadní úlohu. Je mu připisováno autorství dvou nápisů na stélách zachovaných v provincii Shāndōng.

Z proslulých hanských osobností je třeba jmenovat především Cǎi Yōng 蔡邕 (132–192), který je podle některých historií vůbec nejvýznamnějším hanským kaligrafem, jenž mistrně zvládl všechny typy písem a je údajně i autorem traktátu o kaligrafickém umění. Žil za vlády hanského císaře Líng 漢靈帝 (vládl v letech 168–188), jenž prý povolal osm nejvýznačnějších učenců včetně Cǎi Yōnga, aby vybrali správné verze textů konfuciánských kanonických knih, přepsali je a nechali vytesat do stél, které pak byly vztyčeny před branami císařské akademie v hlavním městě Luòyāngu. Vzniklo tak 46 (jiné prameny uvádějí 73) kamenných stél s normativními verzemi klasických textů, které si přicházeli kopírovat studenti z celé říše. Jednalo se o jeden z prvních projektů svého druhu, který v takto masivním měřítku zpřístupnil konfuciánský kánon velkému počtu zájemců a v následujících obdobích byl mnohokrát napodobován. Dodnes se z těchto stél zachovalo několik zlomků různé kvality, roztroušených po čínských a japonských sbírkách. Nejznámější z nich, obecně považovaný za autentický, se nachází v Národním historickém muzeu v Taipei (obr. IV).

Dalším velkým kaligrafem, jenž žil koncem Východních Hǎnů a na počátku období Šesti dynastií, byl Zhōng Yóu 鍾繇 (151–230, někdy uváděn v alternativním čtení jako Zhōng Yáo). Podle tradičního podání, kladoucího důraz na následnictví jednotlivých slavných mistrů, byl Zhōng Yóu žákem Cǎi Yōnga a naopak předchůdcem nejslavnějšího kaligrafa všech dob Wáng Xīzhīho. Jeho mistrovství

spočívalo v perfektním zvládnutí všech tří významných typů písma používaných v jeho době. Prvním z nich je esteticky nejvýše ceněná varianta úřednického písma zvaná *bāfēn*, výrazně rozšířená právě za Východních Hǎnů. Dále bývá Zhōng Yóuovi tradicí připisován vynález, nebo alespoň značné zdokonalení vzorového písma. Z předchozího výkladu je však zřejmé, že vzorové písmo se ve skutečnosti do podoby, v níž ho známe dnes, vyvíjelo postupně od konce dynastie Východní Hǎn přibližně do počátku dynastie Táng. Zhōng Yóu je zároveň jednou z prvních osobností zmiňovaných ve spojitosti s rozvojem kurzivního písma. To skutečně po pádu dynastie Hǎn nabývá na oblibě a dovedli je k dokonalosti vzdělanci období Šesti dynastií s již zmiňovaným mistrem Wáng Xīzhīm v čele. Z historických pramenů víme, že Zhōng Yóu byl významným politikem ve státě Cáo Wèi 曹魏 (220–265). Z dodnes dochovaných památek je mu připisováno autorství textů dvou stél a tří děl psaných původně na papír. Ty jsou však zachovány pouze v mnohem pozdějších kopiích, z nichž některé byly také přeneseny na kamenné stély, takže jsou dnes dostupné v podobě frotáží.

XV. Období nejednoty neboli Šest dynastií

Po pádu dynastie Hàn roku 220 n. l. nastává období nejednoty, většinou zjednodušeně nazývané jako Šest dynastií (220–589), což je ve skutečnosti pouze pozdější část této historické éry. Území rozsáhlého impéria se počátkem 3. století n. l. rozpadá nejprve na tzv. Tři království a později na několik menších samostatných států. V severní Číně navázalo na hanské dědictví království Wèi s hlavním městem v Cháng'ānu (dnešní Xī'ān), nazývané také Cáo Wèi podle příjmení vládnoucího rodu Cáo 曹. Po uzurpaci moci rodem Sīmǎ 司馬 zde roku 265 vzniká dynastie Jìn 晉, která se posléze v důsledku obsazení severních oblastí nečínskými kmeny stěhuje na jihovýchod a od roku 317 pokračuje jako Východní Jìn s hlavním městem v Jiànyè 建鄴 (dnešním Nankingu). Těžiště společenského a kulturního dění, svázané tradičně s císařským dvorem a vzdělanou aristokracií sídlící v hlavním městě, se tak přesouvá ze severu do oblastí v povodí Dlouhé řeky, nazývané Jiāngnán 江南. Toto území se pak za vlády čtyř následujících dynastií (Liú Sòng 劉宋, Jižní Qí 南齊, Liáng 梁 a Chén 陳, souhrnně nazývaných Jižní dynastie) stává centrem čínské (hanské) kultury až do doby, kdy dynastie Suí (581–618) sjednotila celou Čínu a přesunula své hlavní město opět do Cháng'ānu. Severní oblasti se ocitly pod nadvládou nečínských nájezdníků a za dvě a půl století se tam v rychlém sledu vystřídalo šestnáct království v čele s příslušníky různých cizích rodů.

XV.1 Kaligrafie na papíře a hedvábí

Krátký exkurz do historie ukázal, že v období mezi počátkem 4. a koncem 6. století se společenská situace v severní a jižní Číně dosti lišila. Odlišný historický vývoj je potřeba mít na paměti i při studiu dějin kaligrafie. Teritoriální rozdělení je samozřejmě do značné míry zjednodušující a nese s sebou mnohá úskalí (NAKATA 1983: 277), avšak reálné doklady kaligrafické praxe daného období nám neposkytují mnoho možností přístupu založeného na jiných hlediscích. Již protagonisté čínské epigrafické tradice činní za dynastie Qīng (1644–1911), o nichž budeme mluvit v závěru III. dílu, rozdělili doklady kaligrafického umění Šesti dynastií na texty tesané do stél (*bēi*), reprezentativní pro severní oblasti, a díla na papíře a hedvábí (často souhrnně označovaná jako *tiē* 帖), pocházející převážně z jihu. V jejich pojetí mělo takové dělení ideologické konotace, o nichž se ještě zmíníme. K podobnému zjednodušení se nadále uchyluje mnoho moderních publikací, aniž by nutně

činily vyhraněné soudy o nadřazenosti té či oné skupiny děl, a v této publikaci z něho z praktických důvodů vycházíme i my.

Obecně lze říci, že v průběhu 3. století n. l. začínají vedle textů tesaných do kamene nabývat stále většího významu také díla psaná na papíře a hedvábí v konceptním, kurzivním nebo vzorovém písmu. Kamenné stély s nápisy v pečetním a úřednickém písmu nadále zůstávají médiiem užívaným pro zaznamenávání textů závažného obsahu, ztrácejí však své výhradní postavení a coby zdroj poznání vývoje kaligrafických stylů ustupují do pozadí až do doby svého znovuobjevení již zmiňovanými qingskými epigrafy. Na papír a hedvábí se samozřejmě psalo již ve starších dobách, ale texty se nedochovaly v takovém stavu a množství, aby na nich bylo možné založit seriózní studium kaligrafických stylů. Teprve v období Šesti dynastií získávají v povědomí svých tvůrců a recipientů takový status, díky němuž byla díla studována, sbírána a uchovávána pro další generace.

Pád kdysi mocného a kvetoucího hanského impéria, rozdělení říše na několik malých států završené obsazením severu nečínskými vládci a politická nestabilita následujících let způsobily hluboké změny v čínské společnosti. Vzdělanci vychovaní v duchu konfuciánských mravních ideálů původně považovali za své hlavní poslání využití svých schopností a vědomostí ve státní správě. Nyní sice také vstupovali do služeb vládců krátkodobých dynastií, v jejich přístupu ke světu se však zřetelně zračí deziluze, odklon od konfuciánských myšlenek a stoupající obliba taoismu a buddhismu. V oblasti umění dochází v tomto období k výraznému vzestupu individualismu, důrazu na autorskou osobnost a schopnost díla vyjádřit vlastnosti a názory svého tvůrce. Jinští vzdělanci, kteří byli nuceni odejít do jihovýchodní Číny, se před neutěšenou životní situací uchýlovali ke kontemplaci krás přírody, a spíše než oficiálním povinností se věnovali básnictví a výtvarnému umění. V jejich kruzích získává obrysy pojetí uměleckého díla jako svébytného záznamu charakterových vlastností autora na jedné straně a prostředku schopného tlumočit individuální významy, jež do něj tvůrce vložil, na straně druhé. To je pak, jak si ještě ukážeme, základním východiskem veškeré čínské umělecké tvorby následujících období, s kaligrafickými díly na prvním místě.

V tomto prostředí se do centra zájmu dostávají „soukromé“ formáty, jako jsou dopisy, vlastnoručně psané poznámky, koncepty literárních děl apod. Monumentální stély, které byly určeny k veřejnému prohlížení a mohly sloužit i jako vzory pro kopírování vyrytého textu, byly naproti tomu svou podstatou veřejné a nápisy na nich měly značně formální charakter jak po obsahové, tak po stylistické a estetické stránce. Nápisy na stélách v archaických duktech písma se vyznačovaly strnulostí, frontálním pojetím jednotlivých znaků, důrazem na pokud možno co nejpřesnější zachování stanoveného tvaru jednotlivých tahů, jejichž tloušťka nebyla výrazněji modulována. Tzv. „moderní“ dukty – konceptní, kurzivní a vzorové písmo, k jejichž zápisu na papír a hedvábí sloužil měkký štětec a vodou ředěná tuš, naopak výrazně pracují s modulací tloušťky tahů, od vlasově tenkých po mohutné otisky celé štětcové hlavičky. U konceptního a kurzivního písma navíc přichází ke

slovu i spojování několika tahů v jeden a v krajním případě i propojení několika po sobě následujících znaků. To vše jsou kvality umožňující autorovi zaznamenat text do značné míry individuálně, na základě vlastní invence a uměleckého záměru. Díky nim byly zápisy provedené v moderních duktech přibližně od 3. století n. l. chápány jako přímé svědectví o osobnosti a tvůrčích záměrech autora a staly se prostředkem čistě uměleckého vyjádření.

XV.2 Mistři činní v jižní Číně ve 3. a 4. století n. l.

Výklad o kaligrafii období Šesti dynastií se většinou počíná jedním z nejslavnějších čínských rukopisů všech dob, jenž se dochoval v původní podobě a nachází se ve sbírkách Palácového muzea v Pekingu. Je jím dopis slavného básníka a vzdělance Lù Jiho 陸機 (261–303), nazývaný podle dvou znaků prvního sloupce textu *Dopis se znaky ping fū*²⁹ (*Ping fū tiě* 平復帖; obr. II). Lù Ji byl významným básníkem a zastával různé funkce u císařského dvora dynastie Západní Jin. Později se stal generálem a jeho účast na revoltě proti trůnu ho stála život. Přestože je Lù Jiho autorství nejisté (srov. např. CHANG A MILLER 1990: 278), dopis jako takový je většinou badatelů považován za jedno z mála autentických děl období Šesti dynastií. Je napsán stylem na pomezí kurzivního a konceptního písma, kde jsou znaky nestejně velikosti komponovány uvolněně, se zřetelným smyslem pro rytmus. Tahy suchého štětce a tuše konstantní hustoty však nejsou příliš modulovány co do tloušťky a nenajdeme zde mnoho případů ozvláštňení zvednutím štětce, jeho zastavením, otočením nebo postavením na špičku. To jsou rysy, které byly charakteristické pro nápisy na stélách v archaických duktech písma. Jsou doloženy též na některých fragmentech textů na papíře a dřevěných destičkách nalezených v severozápadní Číně, které dokumentují přechodové fáze mezi úřednickým a kurzivním písmem. Kaligrafický styl, kterým je psán Lù Jiho dopis, tedy odpovídá dílům datovatelným nesporně do období těsně po pádu dynastie Hàn a představuje vývojové stadium předcházející vyspělým formám kurzivního a konceptního písma.

Dopis se znaky ping fū není mistrovským dílem slavného kaligrafa, ale prostým účelovým textem, který v okamžiku svého vzniku nebyl zamýšlen jako umělecké

²⁹ Podobně bývá označována většina starých rukopisů spadajících do kategorie *tiě*, tj. autorových kaligrafií menšího formátu psaných na papíře a hedvábí. Obvykle byly v minulosti dosti arbitrárně vybrány dva znaky z počátku textu (někdy, avšak ne nutně, první dva znaky), k nimž se přidalo slovo *tiě*, které můžeme chápat jako ‚list‘ (např. *Ping fū tiě* 平復帖, tj. ‚list obsahující znaky ping fū 平復‘). Pod takovými názvy pak k dílům odkazuje celá řada teoretických textů o kaligrafii, takže dnes jsou jejich označení dokonale zažitá a používají se čistě jako jména bez nutnosti význam vybraných dvou znaků dále rozvádět nebo překládat. Zde však pro větší názornost označujeme díla opisnými názvy (např. *Dopis se znaky ping fū*), abychom se vyhnuli zahlcení textu velkým množstvím slov v přepisu čínštiny.

dílo. Reprezentuje tak spíše styl písma, jakým ve 3. století psali vzdělání literáti pro vlastní potřebu nebo za účelem každodenní komunikace. Způsob zjednodušení některých znaků i rozvolnění jejich kompozice předznamenává díla velkých mistrů období Šesti dynastií. Nenalezneme zde však známky záměrné stylizace či snahu o zdůraznění individuálních rysů vlastního stylu, které jsou pro pojetí kaligrafie jakožto umělecké disciplíny zásadní a objevují se právě v pracích mistrů 3. století. *Dopis se znaky ping fū* byl v minulosti vysoce ceněn především jako dobový dokument, který má sám o sobě slavnou historii. Kromě toho, že byla vždy zdůrazňována jeho autenticita, nese také vzácné sběratelské pečete éry Xuānhé 宣和, dokládající, že se již za vlády songského císaře Huīzōnga 宋徽宗 (vládl v letech 1101–1125) nacházel v císařských sbírkách. Je opatřen i dalšími významnými sběratelskými pečeti a titul *Lù Jiho dopis se znaky ping fū*, tj. *Lù Ji Pingfū tiě* 陸機平復帖 vpravo nahoře je navíc nadepsán rukou samotného Huīzōnga, jenž byl sám významným kaligrafem a proslavil se svým ‚štíhlým zlatým písmem‘ (*shòu jīn shū* 瘦金書).

Také mnozí další příslušníci aristokratických rodin, které po pádu Západních Jinů odešly na jihovýchod, byli podle historických pramenů schopnými kaligrafy. Mezi nimi bývá zmiňován například státník, vzdělanec a milovník umění Xiè Ān 謝安 (320–385), jehož idealizovaný portrét byl v pozdějších obdobích častým námětem obrazů. Patřil ke skupině vzdělaných literátů zahrnující například i slavného mistra Wáng Xīzhīho, jejíž členové se scházeli, aby diskutovali o taoistických a buddhistických tématech, skládali básně a psali kaligrafii. Lze předpokládat, že i ostatní vzdělanci tohoto okruhu byli zdatnými kaligrafy a jejich díla vykazovala podobné charakteristiky jako později slavné texty Wáng Xīzhīho a Wáng Xiànzhīho 王獻之 (344–388). Doklady tvorby dalších významných osobností období Šesti dynastií se však fyzicky nedochovaly a dozvídáme se o nich pouze zprostředkovaně z písemných záznamů. Proto o jejich kaligrafickém stylu a významu pro další vývoj mnoho nevíme.

XV.3 Wáng Xīzhī a Wáng Xiànzhī

Dva z těchto velkých literátů 4. století, již několikrát zmíněný mistr Wáng Xīzhī a jeho nejmladší syn Wáng Xiànzhī, jsou po staletí uctíváni jako jednoznačně nejslavnější čínští kaligrafové všech dob. Ve své době podle všeho ještě takové vážnosti nepoživali a jejich kult vznikl až počátkem dynastie Táng (618–906). Jejich význam pro dějiny čínské kaligrafie si proto obšírněji přiblížíme v dalším výkladu. Na tomto místě se seznámíme s jejich dílem, které představuje nejpočetnější a nejvíce studovaný soubor písemných památek období Šesti dynastií.

Wáng Xīzhī a jeho potomci byli členy rodiny Wáng, jednoho z velkých a významných aristokratických rodů, který počátkem 4. století prchl ze severovýchodní Číny na jih a usadil se v oblasti dnešního Nankingu. Životopis Wáng Xīzhīho

najdeme snad v každé publikaci věnované čínské kaligrafii. Zde si proto přiblížíme jen základní fakta, důležitá mimo jiné pro porozumění některým mistrovým dílům, která výstižně rekapituluje také například Ledderose (1979: 12). Jakožto muž pocházející z elitní vzdělanecké rodiny získal Wáng Xīzhī v mládí nejlepší dostupné vzdělání, měl nastoupit dráhu vzdělance a později se ujmout místa v jinské státní správě. O kariéru úředníka či politika však nejevil velký zájem. Sloužil v několika méně významných úřadech, a přestože měl možnost získat prestižní místo v hlavním městě, zůstával raději v oblastech vzdálených centru politického dění. Dobové texty, například *Nová vyprávění současné doby* (*Shishuō xīnyǔ* 世說新語), o něm hovoří jako o excentrickém literátovi, který se nezajímal o úřední povinnosti a nade vše miloval umění. I za svého oficiálního působení v úřednické funkci se v místě, kam byl poslán, rychle seznámil s tamními vzdělanci, s nimiž se pak scházel při učených debatách a uměleckých aktivitách. Mnozí jinští literáti se inspirovali aktivitami proslulých Sedmi mudrců z bambusového háje (*Zhúlín qī xiān* 竹林七仙), k nimž se řadili významní básníci a umělci činní přibližně o sto let dříve. Sdíleli s nimi nedůvěru v oficiální hodnoty spojené s kariérním postupem v rámci úřednického aparátu a ideál vzdělance žijícího v ústraní, jenž své intelektuální schopnosti realizuje pouze soukromými literárními a uměleckými činnostmi. Jestliže se ve 3. století jednalo především o poezii a hru na ceteru *qín* 琴, ve století následujícím k nim v okruhu Wáng Xīzhīho přátel jakožto třetí „ušlechtilá“ disciplína přibyla kaligrafie. Posledním a nejslavnějším působištěm, kam byl Wáng Xīzhī jmenován roku 351, bylo Guijī 會稽 v provincii Zhèjiāng, rodiště mnoha slavných básníků a umělců období Šesti dynastií. Zde formálně působil ve funkci generála armády po pravici (*yòujūn* 右軍). V pozdější literatuře, kde bylo zvykem slavné osobnosti zmiňovat pod nejvýznamnějším titulem, jehož v životě dosáhly, proto bývá často titulován jako generál Wáng (*Wáng yòujūn* 王右軍). Na Wángově usedlosti v Guijī proběhlo i slavné setkání básníků a učenců v Pavilonu orchidejí.

Wáng Xīzhī mistrně ovládal jak kurzivní a konceptní, tak vzorové písmo, k jehož zdokonalení svým dílem značně přispěl. Kaligrafii začal podle životopisných pramenů studovat v šestnácti letech pod vedením kaligrafů z rodiny Wáng (především strýce Wáng Yīho 王廙 [276–322]; některé prameny uvádějí, že schopnými kaligrafy byli i jeho otec Wáng Kuàng 王曠 a strýc Wáng Dǎo 王導 [276–339], významný politik a první ministr po založení dynastie Východní Jin v Nankingu). Zároveň prý sbíral doklady kaligrafického umění předchozích období a seznámil se tak se stylem mistrů dynastií Hàn a Wèi. Explicitně bývá zmiňován jeho obdiv k weiskému kaligrafu Zhōng Yóuovi, jehož kurzivní písmo Wáng Xīzhī studoval a dále zdokonalil. Malé vzorové písmo (tzv. *xiǎokǎi* 小楷), v němž napsal některé své slavné texty, se prý zase učil od „paní Wèi“ (*Wèi fūrén* 魏夫人, 272–349).

Při čtení biografí dávných umělců je však třeba znovu zdůraznit, že se jedná o značně idealizované podání, poznamenané navíc snahou čínských životopisců vystopovat jednoznačné a přímé linie následnosti mezi jednotlivými mistry. Lze

proto spíše předpokládat, že Wáng Xīzhī byl jedním z mnoha tvůrců období Šesti dynastií praktikujících kaligrafii jakožto vytříbenou zábavu a hledajících nové způsoby vyjádření pomocí kurzivního a konceptního písma. Pokud jde o skutečné zdroje Wángova mistrovství, tedy kaligrafy, u nichž studoval a na základě jejichž stylu si tříbil svůj vlastní rukopis, mohou to být stejně dobře někteří současníci nebo o něco starší mistři, jejichž jména dávno upadla v zapomnění. Nezbyvá nám proto nic jiného než se spokojit s romantickým podáním biografů, kteří byli přesvědčeni, že velcí umělci minulosti vždy navazovali na dílo svých neméně slavných předchůdců.

Wáng Xiànzhī byl sedmým a nejmladším synem Wáng Xīzhīho. I další členové rodiny Wáng byli podle historických pramenů kaligrafové, Wáng Xiànzhī se z nich však proslavil nejvíce. Byl přímým pokračovatelem otcova stylu a zastával stejný přístup k umělecké tvorbě a životu obecně. Některé zdroje časově blízké době života obou Wángů (otec a syn bývají často označováni jako „dva Wángové“, *èr Wáng* 二王) naznačují, že těsně po jejich smrti byla Wáng Xiànzhīova díla ceněna dokonce ještě více než práce jeho otce. Sbírali a kopírovali je vzdělanci Jižních dynastií (NAKATA 1983: 118) a někteří excentričtí kaligrafové pozdějších období. Za dynastie Táng však našel Wáng Xīzhī velkého obdivovatele v osobě císaře Tàizōnga 唐太宗 (vládl v letech 626–649) a studium jeho stylu bylo vehementně prosazováno a podporováno z nejvyšších míst. Obliba díla jeho syna Wáng Xiànzhīho ustoupila do pozadí a Wáng Xīzhī byl prohlášen nejlepším kaligrafem všech dob. Názor císaře Tàizōnga převzala většina pozdějších kaligrafů a kritiků a jen výjimečně se objevil neortodoxní přístup vyzdvihující práce jeho syna výše než kaligrafie Wáng Xīzhīovy. Proto se o osobě Wáng Xiànzhīho zachovalo minimum biografických údajů a korpus děl spojovaných s jeho osobou je také nepoměrně menší, než je tomu v případě jeho otce. Je známo alespoň tolik, že ve své kariéře dosáhl relativně vysoké funkce kancléře (*zhōngshūlìng* 中書令 nebo *dàlìng* 大令), a v literatuře se o něm proto často hovoří jako o kancléři Wángovi (*Wáng dàlìng* 王大令). Jinak stejně jako otec a mnozí další spříznění literáti miloval umění a rád se oddával kontemplaci přírodních krás. Jako devítiletý chlapec se prý dokonce zúčastnil slavného básnického klání u Pavilonu orchidejí.

XV.3.1 Dílo Wáng Xīzhīho a Wáng Xiànzhīho

Dílo Wáng Xīzhīho a v menší míře Wáng Xiànzhīho ovlivnilo tvorbu většiny čínských kaligrafů následujících období. O korpusu prací připisovaných těmto mistrům proto obsáhle pojednávají nejrůznější publikace věnované dějinám kaligrafie. Již v 7. století se výše zmiňovaný tångský císař Tàizōng zasadil o to, aby se pokud možno všechna díla velikána Wáng Xīzhīho shromáždila u jeho dvora, a dobové prameny udávají, že jich nasbíral úctyhodných 2 290. Tàizōngem a jeho dvorními kaligrafy se také počíná dlouhá řada komentátorů a kritiků prací dvou Wángů, kteří se dodnes snaží vypořádat s otázkou stylového zařazení a autenticity jejich

dochovaných děl. Z dnešního pohledu je bohužel třeba konstatovat, že neznáme ani jedno jejich originální dílo na papíře nebo hedvábí, srovnatelné například s Lù Jiho *Dopisem se znaky ping fu*. U několika věrohodnějších textů připisovaných dvěma Wángům se většina badatelů shoduje na názoru, že se nejspíše jedná o kvalitní tangské kopie, a další jsou dochovány v podobě frotází nebo méně věrných kopií a opisů. Situaci navíc komplikuje fakt, že jednotlivé dochované texty nejsou stylisticky jednotné, takže je po téměř dvou tisících letech velmi obtížné činit jakékoliv závěry o „typickém stylu“ těchto dvou mistrů. Zde si proto přiblížíme několik nejslavnějších děl, která bývají dvěma Wángům připisována.³⁰

XV.3.2 Wáng Xīzhīho kurzivní písmo

Wáng Xīzhī se podle historiků a kritiků čínské kaligrafie zapsal do dějin především svým mistrovstvím v kurzivním písmu. Mezi jeho nejlepší dochovaná díla v kurzivním písmu, místy přecházejícím do písma konceptního, patří tzv. *Text obsahující znaky sāng luàn* (*Sāng luàn tiě* 喪亂帖; obr. V), v němž si Wáng Xīzhī stěžuje, že nemůže vykonávat náležité obřady u hrobů svých předků. Ty se totiž nacházely na čínském severovýchodě, odkud rodina Wáng pocházela, avšak za Wáng Xīzhīova života byla tato oblast pod nadvládou nečínských panovníků. Srovnatelný co do stylového zařazení a relativní věrohodnosti je také *Dopis Kōng Shizhōngovi* (*Kōng Shizhōng tiě* 孔侍中帖). Obě díla nesou pečetě japonských císařských sbírek z konce 8. století, které dokládají, že se sem dostaly již za dynastie Táng, a v současné době se nadále nacházejí v Japonsku.

Jedná se o tzv. přesné kopie (*shuānggōu kuòtián* 雙鉤廓填) pořízené za dynastie Táng. Ty se vyznačují vysokou kvalitou a věrností originálu. Vznikají tak, že se přes originál položí speciální tenký (někdy též voskovaný) papír, skrze nějž dílo prosvítá. Původní nápis se velmi pečlivě obkreslí – nejprve se tenkým štětečkem obtáhnou obrysy znaků (*shuānggōu* 雙鉤), které se posléze vyplní tuší (*kuòtián* 廓填). Existují i zmínky o tom, že se obkreslování provádělo proti oknu nebo na stole prosvíceném světelným zdrojem (WANG 1998: 110). Kopie zhotovené touto technikou reprodukují originál naprosto přesně a jsou pouhým okem téměř nerozeznatelné od nápisu napsaného jednodušími tahy štětce. Fakt, že je konkrétní text „přesnou kopií“, se dá s určitostí potvrdit jen za pomoci lupy nebo mikroskopu. V minulosti proto byly „přesné kopie“ často považovány za originály a hrály významnou úlohu na trhu s uměním. Vedle toho, že tato technika byla hojně využívána padělateli uměleckých děl, sloužila často i chvályhodným účelům. Díla se kopírovala pro potřeby studia nebo soukromý estetický požitek. Vzhledem k přesnosti, s jakou je schopna originál reprodukovat, si díky ní dnes můžeme udělat velmi dobrou představu o tom, jak vypadala některá dávno ztracená malířská

³⁰ Přehlednou rekapitulaci dochovaných děl obou Wángů včetně rozboru jejich významu pro pozdější kaligrafickou tradici podává LEDDEROSE (1979: 12–28).

a kaligrafická díla. To platí i pro dva právě zmíněné Wáng Xīzhīovy rukopisy. Přestože se nejedná o originály, jsou *Text obsahující znaky sāng luàn* a *Dopis Kōng Shizhōngovi* považovány za nejlepší dochované doklady Wáng Xīzhīova kaligrafického stylu v kurzivním písmu.

Porovnáme-li tyto dva nápisy s Lù Jiho dopisem, jasně vyvstanou některé rozdíly mezi ranou podobou právě se formujícího kurzivního písma, typického pro konec dynastie Hàn a počátek období Šesti dynastií, a pozdějším vyspělým stylem, spojovaným s dílem velkých mistrů 3. a 4. století. Jak Lù Jiho dopis, tak Wáng Xīzhīovy texty jsou psány v ladném rytmu znaky, jejichž jednotlivé tahy jsou často navzájem spojeny nebo výrazně zjednodušeny. Lù Jiho dopis je však ještě poplatný způsobu psaní typickému pro úřednické písmo, kde tahy kulatého, kolmo držného štětce nejsou výrazněji modulované a hustota tuše je víceméně konstantní. Texty připisované Wáng Xīzhīovi jsou naproti tomu psány proměnlivými liniemi na stranu položeného štětce. To je jeden z charakteristických rysů vyspělého kurzivního písma, u něhož autor pracuje jak s různě sytou tuší, tak s tloušťkou jednotlivých tahů. Těsně po namočení štětce do tuše jsou tahy silné, vlhké a tmavě černé, zatímco když tuš v hlavici štětce dochází, jsou čím dál tenčí, světlejší, postupně až světle šedé. Právě rytmické střídání znaků jakoby zřetelně vystupujících z celku textu (v *Textu obsahující znaky sāng luàn* např. znak *nǚ* 女, 'žena' v 10. sloupci zprava 4. odshora) a znaků méně výrazných, jakoby potlačených do pozadí (např. znak *ér* 兒, 'syn' v 11. sloupci zprava 3. odshora), a elegantní kompozice tahů různých tloušťky v rámci jednoho znaku nebo i několika navzájem spojených znaků (viz např. již zmiňovaný 10. sloupec a jeho 2. až 4. znak, nebo 14., 15. a 17. sloupec) jsou v dílech slavných kaligrafů ceněny nejvíce.

XV.3.3 Předmluva ke sbírce básní složených u Pavilonu orchidejí

Jednoznačně nejslavnějším a nejvlivnějším Wáng Xīzhīovým dílem v kurzivním písmu je *Předmluva ke sbírce básní složených u Pavilonu orchidejí* (*Lántíng xù* 蘭亭序; obr. VI). Vznikla 22. dne 3. lunárního měsíce roku 353, kdy se Wáng Xīzhī v doprovodu jedenačtyřiceti básníků vydal k Pavilonu orchidejí oslavit svátek jarní očisty. Jak píše Olga Lomová (1999: 41), jednalo se o starobylý očistný rituál, který měl po uplynulé zimě zbavit člověka všeho zlého. Ve 4. století n. l. však byl původně magický obřad už dávno prost jakýchkoliv rituálních konotací. Proměnil se v čistě společenskou událost, která poskytovala svým účastníkům příležitost pro vycházku do přírody doprovázenou vytříbenými zábavami, jako jsou skládání veršů a psaní kaligrafie, to vše za vydatné konzumace alkoholu. Uvedeného dne se Wáng Xīzhī a jeho přátelé rozsadili podél klikatého potůčku, pouštěli po něm pohárky s vínem a každý, k němuž číška dorazila, ji musel vypít a složit báseň. Básně byly nakonec sebrány ve *Sbírku od Pavilonu orchidejí* (*Lántíng jí* 蘭亭集), k níž hostitel Wáng Xīzhī připsal lyrickou předmluvu. Vedle toho, že jde o nejslavnější kaligrafické dílo všech dob, má text *Předmluvy*, jehož obsah se nese v duchu

dobového neotaoistického uvažování, i nesporné literární kvality.³¹ Pro nás jsou však důležité kvality kaligrafické a ty Lothar Ledderose (1979: 19) shrnuje takto: „*Předmluva* je napsána kurzivním písmem (*xingshū*), které se svým provedením blíží už písmu vzorovému (*kāishū*). Skládá se ze 324 znaků ve 28 sloupcích. Její estetické kvality spočívají v mistrné kombinaci stability a přesnosti s elegantní uvolněností. Neutuchající variabilita tvarů, volná, ale vyvážená kompozice jednotlivých znaků, nenucený tok, v němž se spojují do sloupců, stejně jako živé rozmístění jednotlivých prvků celé kompozice zde vytvářejí rytmus, který se stal vzorem kaligrafům následujících staletí.“ Na základě zmíněných vlastností byl text *Předmluvy* považován za vrcholné kaligrafické dílo, které vzniklo spontánně v reakci na konkrétní neopakovatelnou událost a jako bezprostřední záznam pocitů a myšlenek svého autora. Tím přesně vystihuje představu uměleckého díla, která se za Šesti dynastií rozšířila a v čínském pojetí umělecké tvorby zůstala živá v podstatě dodnes. Za pozornost stojí mimo jiné i fakt, že Wáng Xīzhī je autorem *Předmluvy* jak po literární, tak po kaligrafické stránce, což ji v čínském chápání uměleckého díla činí dvojnásob autentickou. Kurzivní písmo *Předmluvy* je na jednu stranu relativně uměřené, takže se až blíží písmu vzorovému, na druhou stranu však uchvátí diváka uvolněnou přirozeností a proměnlivostí tvarů. Uspokojí tak i nejnáročnější požadavky na elegantní a zároveň střízlivé kaligrafické provedení.

Dlužno podotknout, že vedle uvedených uměleckých kvalit to byl i nevšední osud tohoto kaligrafického díla, který po staletí vzrušoval představivost jeho milovníků. Z hlediska posouzení autenticity jednotlivých verzí *Předmluvy*, k němuž se ještě dostaneme, není jisté bez zajímavosti, že *Předmluva* není zmíněna v žádném textu z doby Šesti dynastií. Traduje se, že si ji v rodině Wáng mezi sebou tajně předávali mistrovi potomci až do doby, kdy se octla v ruce mnicha Zhìyōng 智永. Ten byl Wáng Xīzhīovým potomkem v sedmé generaci a je považován za jednoho z nejlepších kaligrafů dynastie Suí 隋 (589–618). Dílo svého slavného předka prý neúnavně propagoval a zasloužil se o jeho rozšíření i v kruzích vzdělaných buddhistických mnichů. Těsně před svou smrtí údajně svěřil Zhìyōng rukopis *Předmluvy* mnichu Biàncáiovi 辨才. Když se pak tangský císař Tàizōng pokoušel získat všechny dochované Wáng Xīzhīovy kaligrafie do svých sbírek, třikrát Biàncáie vyzval k odevzdání díla. Ten se vymluvil, že *Předmluvu* nemá, neboť se ztratila po smrti Zhìyōnga. Císař mu ale nevěřil a poslal svého důvěrníka Xiāo Yīho 蕭翼, jenž se měl vydávat za vzdělance a milovníka kaligrafie, aby se vešel do Biàncáiovy přízně a dílo mu sebral. Ten skutečně poté, co se prokázal nejrůznějšími vzácnými rukopisy, jimiž ho císař za tím účelem vybavil, získal Biàncáiovu důvěru a svolení prohlédnout si jeho nejvzácnější kaligrafický poklad. Když mnich svitek s textem *Předmluvy* vyňal z tajného úkrytu, Xiāo Yī se ho zmocnil, odhalil svou pravou identitu a Biàncáiovi oznámil, že přišel na příkaz císaře dílo zabavit a odevzdat ho do císařských sbírek. Tak podle legendy Tàizōng získal i poslední

³¹ Český překlad viz LOMOVÁ (1999: 41–42).

a nejslavnější Wáng Xīzhīovu práci a přikázal nejlepším dvorním kaligrafům, aby zhotovili její přesné kopie. Pro dovršení romantičnosti celého příběhu se dále traduje, že se Tàizōng nechal po smrti se svým milovaným kaligrafickým dílem pohřbit, takže originál *Předmluvy* roku 649 natrvalo zmizel z povrchu zemského. Dramatická historka pojednávající o Xiāo Yīho krádeži se stala námětem mnoha obrazů jak v žánru figuralistiky, tak dokonce i krajinomalby. Přestože jde samozřejmě pouze o jednu z mnoha půvabných legend vážících se k životu slavných umělců a jejich dílům, nesporně pravdivá je v tom, že tangský císař Tàizōng velmi obdivoval Wáng Xīzhīovo dílo, a tedy i text *Předmluvy*. Dnes se již nedozvíme, kterou verzi měl ve skutečnosti ve své sbírce. Jisté nicméně je, že si nejlepší kaligrafové u jeho dvora pořizovali její kopie, z nichž se některé dochovaly jakožto relativně nejbližší doklady toho, jak proslulá Wáng Xīzhīova *Předmluva ke sbírce básní složených u Pavilonu orchidejí* vypadala. Některé tangské kopie *Předmluvy* byly také přeneseny na kamenné stély a šířeny pomocí frotáží, z nichž nejstarší jsou dnes také vysoce ceněny.

Mezi mnoha kopiemi *Předmluvy* na papíře a hedvábí, které se zachovaly do dnešní doby, jsou za nejlepší považovány tři pocházející ze série tzv. *Osmi pilířů Předmluvy od Pavilonu orchidejí* (*Lánting bā zhù* 蘭亭八柱). „Osm pilířů“ bylo osm rukopisných verzí *Předmluvy*, které se nacházely ve sbírce qingského císaře éry Qiánlóng 乾隆 (vládl v letech 1736–1796). Ten je nechal přenést na stély a z jejich frotáží sestavil album s názvem *Osm pilířů Předmluvy od Pavilonu orchidejí*. Všechny tři dochované „pilíře“ jsou ve sbírce Palácového muzea v Pekingu. Dva z nich jsou považovány za poměrně věrné kopie Wáng Xīzhīova originálu od předních tangských kaligrafů, zatímco třetí by mohl být kopií z ruky songského mistra Mǐ Fú 米芾 (1051–1107). Pokud lze vůbec činit jakékoliv soudy o vztahu jednotlivých verzí k originálnímu textu *Předmluvy*, shoduje se většina badatelů na tom, že tyto tři kopie jsou snad kaligrafickému stylu původního rukopisu nejbližší.³² Dále existuje také jedna kopie *Předmluvy* uchovávaná v Národním palácovém muzeu v Taipei a několik dalších v regionálních muzeích v ČLR.

Jak jsme viděli, text *Předmluvy* se již od dynastie Táng šířil také pomocí frotáží. Z dnes dochovaných frotáží je nejvýznamnější tzv. verze z Dìngwū (*Dìngwū běn* 定武本). Ta se údajně zakládá na kopii *Předmluvy* z ruky tangského mistra Ōuyáng Xúna 歐陽詢 (557–641), která byla na pokyn císaře Tàizōnga vyryta do kamene, avšak i původní stély se brzy ztratily. Frotáže z těchto stél, z nichž nej-

³² Objevují se také názory, že žádný z dnes dostupných textů nemá s původním rukopisem v podstatě nic společného, neboť všechny vykazují značnou vyspělost vzorového písma, typickou až pro texty psané za dynastie Táng. Extrémní názor pak zastává například významný čínský vzdělanec, spisovatel a historik Guō Mòruò, jenž tvrdí, že *Předmluva od Pavilonu orchidejí*, jak ji známe dnes, není vůbec dílem Wáng Xīzhīho. Podle něj se jedná o podvrh, který koncem 6. nebo počátkem 7. století vytvořil mnich Zhìyōng, údajný dědic původního Wáng Xīzhīova díla.

starší dnes zachované pocházejí z dynastie Sòng, jsou proto vysoko ceněny jakožto relativně spolehlivé doklady toho, jak Ōuyáng Xúnova kopie vypadala.

XV.3.4 Wáng Xīzhīho dílo v konceptním a vzorovém písmu

Z Wáng Xīzhīových prací v konceptním písmu se nejvíce proslavil soubor tzv. *Dopisů začínajících slovem sedmnáct* (*Shíqī tiē* 十七帖), který byl za tangského císaře Tàizōnga vyryt do kamene a dnes je zachován pouze v podobě frotáží. Například u verze uchovávané v japonském Kjótu (reprodukováno v NAKATA 1983: obr. 19) si můžeme všimnout, kam až vede radikální zjednodušení většiny znaků v tomto typu písma. Až na výjimky (především první dva jednoduché znaky s významem číslovky ‚sedmnáct‘ a několik málo dalších) jsou znaky tak výrazně zjednodušené, že bychom marně hledali jejich původní tvary a posloupnost jednotlivých tahů. Kompozice ponechávající znakům dostatek prostoru a elegantní formy znaků, složených většinou jen z jedné či několika málo ladných linií, vytvářejí výrazný vizuální efekt.

Vyspělé vzorové písmo se sice ve větší míře rozšířilo až počátkem dynastie Táng, Wáng Xīzhī je nicméně považován za jednoho z jeho raných šířitelů a bývá mu připisováno především zdokonalení tzv. malého vzorového písma. Tři texty jsou obecně považovány za nejkvalitnější Wángovy práce v tomto duktu: *Esej o Yuè Yim* (*Yuè Yì lùn* 樂毅論), pojednávající o osobě slavného generála z doby Válčících států, dále přepis taoistického textu zvaného *Knihy Žlutého dvora* (*Huángtíngjīng* 黃庭經) a konečně *Elogium na portrét Dōngfāng Shuò* (*Dōngfāng Shuò huà zàn* 東方朔畫贊).

Esej o Yuè Yim přepsal Wáng Xīzhī roku 348, avšak dnes je znám pouze z později zhotovených frotáží a jejich kopií. Mnozí velcí kaligrafové v minulosti obdivovali elegantní provedení tohoto díla, avšak není zcela jisté, že je to původní styl, v němž bylo v polovině 4. století napsáno. Dnes dostupné frotáže pocházejí až z doby vlády dynastie Sòng a je dosti pravděpodobné, že se zakládají na tangských kopiích Wángova rukopisu. Ty možná pozměnily původní přechodové formy, běžné za Šesti dynastií, směrem ke stylu používanému za dynastie Táng. Každopádně zde vidíme naprosto vyzrálé vzorové písmo psané na stranu položeným štětcem, jehož tahy mají charakteristické nasazení a zakončení a svým tvarem přesně odpovídají později běžným konvencím v rámci tohoto duktu. Zda se může jednat o skutečnou podobu Wáng Xīzhīova malého vzorového písma, se bohužel můžeme jen dohadovat.

V podobné situaci je i třetí zmiňovaný text, *Elogium na portrét Dōngfāng Shuò* (obr. VII), který známe pouze z pozdějších stél a frotáží. Dōngfāng Shuò byl taoistickým mágem, který působil u dvora hanského císaře Wú 漢武帝 (vládl v letech 140–86 př. n. l.). Ve 3. století n. l. pak básník Xiàhóu Zhàn 夏侯湛 (243–291) napsal oslavný text na jeho portrét, který se však nezachoval, a není ani známo, kdo byl jeho autorem. Text elogia byl velmi oblíbený především mezi vyznavači

taoismu, o čemž svědčí i to, že ho roku 356 přepsal Wáng Xīzhī pro jednoho ze svých přátel. Původní rukopis je dnes již dávno ztracený a uvažuje se dokonce o tom, že stejně jako originál *Předmluvy ke sbírce básní složených u Pavilonu orchidejí* záhy zmizel z povrchu zemského. Někteří tangští kaligrafové a znalci však originál údajně viděli a vyjadřují se k jeho uměleckým kvalitám. Text známý z frotáží (viz např. MCNAIR 1998: 19, kde je reprodukována verze z taipeiského Národního palácového muzea) je opět napsán plně vyspělým vzorovým písmem, které, přenesené do kamene, působí ještě uměřenějším a formálnějším dojmem. Znaky jsou tentokrát dosti blízko u sebe a skládají se z přesně tvarovaných a harmonicky komponovaných tahů. Není zde ani jediný náznak původní příbuznosti vzorového písma s pozdními fázemi úřednického duktů, stejně jako jakékoliv odchylky od standardního pojetí, jimiž se podle některých líčení Wáng Xīzhīovy práce vyznačovaly. Zůstává proto otázkou, nakolik zachované verze tohoto slavného díla odrážejí původní styl slavného kaligrafa.

XV.3.5 Dílo Wáng Xiànzhīho

Vzhledem k nedostatku spolehlivého materiálu není možné přesně říci, nakolik Wáng Xiànzhī převzal styl svého otce a v čem se od něj případně odchýlil. Některé prameny naznačují, že jeho kaligrafie byly ve své době ještě „modernější“ než Wáng Xīzhīovy (LEDDERSE 1979: 15 cituje text Wáng Xiànzhīova současníka, kaligrafa a kritika Yáng Xīna 羊欣, 370–442). Vyznačovaly se údajně plynulostí a nevšední lehkostí v práci se štětcem, díky nimž se již nadobro zbavily dědictví archaických duktů písma. Wáng Xiànzhī prý jako první u textů v konceptním písmu často spojoval více za sebou jdoucích znaků do jednoho nepřerušeno tahu metodou nazývanou „psaní jedním tahem“ (*yībīshū* 一筆書). Možná proto bylo jeho dílo současníky a o málo pozdějšími znalci oblíbenější než o něco konzervativnější styl otce, zatímco v delším časovém horizontu převážila obliba tradičnějšího vyjádření, reprezentovaného tvorbou Wáng Xīzhīho.

Wáng Xiànzhīovy práce jsou zachovány v ještě menším počtu než domnělá díla Wáng Xīzhīho. Většinu z nich známe z alba s názvem *Rukopisy z Pavilonu hojnosti* (*Chúnhuàgé tiē* 淳化閣帖). To vzniklo roku 992 na dvoře songského císaře Tàizōnga 宋太宗 (vládl v letech 976–998) jako soubor všech dostupných frotáží reprodukcí kaligrafie velkých mistrů minulosti. Protože však císař obdivoval dílo dvou Wángů, bylo jim zde věnováno nepoměrně více místa než ostatním tvůrcům a velká část jejich prací známých dodnes existuje pouze ve verzi zařazené do tohoto kompendia. Album, jehož hlavním editorem byl dvorský kaligraf Wáng Zhù 王著 († 990), si záhy získalo velkou popularitu a rozšířilo se mezi studenty a milovníky kaligrafie. Již někteří literáti z řad Wáng Zhùových současníků, jako například Sū Shì 蘇軾 (1037–1101) nebo Mǐ Fú, a mnozí vzdělanci pozdějších období však důrazně kritizovali jeho výběr a prohlašovali, že *Rukopisy z Pavilonu hojnosti* obsahují značnou část děl sporné autenticity. Album bylo také

vzhledem ke své oblíbenosti mnohokrát dotiskováno, a když se ztratily původní stély s textem vyřezaným za songského císaře Tàizōnga, vyráběly se na základě zachovaných frotází nové předlohy, které mohly původní styl kaligrafických nápisů pozměnit. Znalost Wáng Xiànzhīho kaligrafického stylu se tak dnes zakládá především na pracích známých z tohoto alba, avšak ohledně pravosti většiny z nich panuje všeobecná skepse.

Z několika rukopisů v kurzivním a konceptním písmu spojovaných s Wáng Xiànzhīho jménem můžeme jmenovat například *Text začínající slovy „O svátku středu podzimu“* (*Zhōngqiū tiē* 中秋帖), jehož pozdější přesná kopie se nachází v Palácovém muzeu v Pekingu (obr. VIII). Toto dílo, někdy považované za kopii z ruky songského kaligrafa Mí Fúa, měl ve sbírce qingský císař éry Qiánlóng, který si ho nesmírně cenil. Společně s jedním Wáng Xīzhīho a jedním Wáng Xúnovým 王珣 (349–400) rukopisem je označil jako tzv. „tři drahocennosti“ (*sān xī* 三希), podle nichž pojmenoval svou oblíbenou Studovnu tří drahocenností (*Sānxītáng* 三希堂).

Znaky *Textu začínajícího slovy „O svátku středu podzimu“*, složené z robustních, hustou tuší psaných tahů, jsou nápadně zjednodušené, plynule komponované s výraznými doleva se svažujícími tahy. U mnoha z nich můžeme sledovat charakteristické propojení, kterým se Wáng Xiànzhī podle historických podání proslavil a jež se stalo vzorem pozdějším mistrům „bláznivého konceptního písma“.

Velmi slavný je také Wáng Xiànzhīův přepis *Popisné básně o bohyni řeky Luò* (*Luò shén fù* 洛神賦) od weiského básníka Cáo Zhího 曹植 (192–232) ve vzorovém písmu. Zachoval se pouze v podobě frotází (viz např. NAKATA 1983: 118). Na známých exemplářích najdeme text psaný stylem podobným dílům ve vzorovém písmu připisovaným Wáng Xīzhīmu. Vyspělý rukopis pracující s tenkými liniemi přesně zachovávajícími standardní tvary jednotlivých tahů a úhledná kompozice typická pro vrcholnou podobu vzorového písma vzbuzují pochybnosti, zda se může jednat od kaligrafii psanou ve 4. století, nebo spíše o její revizi za dynastie Táng, zohledňující dobovou podobu vzorového písma.

XV.4 Situace v jižní Číně v 5. a 6. století

Jestliže se život a dílo jinských dvou Wángů zpod nánosu mnoha staletí vynořuje jen velmi mlhavě a nejednoznačně, o tvorbě kaligrafů činných za vlády následujících čtyř Jižních dynastií nemáme téměř žádné doklady. Protože bylo později právě dílo dvou Wángů považováno za vrchol kaligrafického umění a jeho studium bylo oficiálně doporučováno a podporováno, zachovaly se především zmínky o osudech nejrůznějších rukopisů těchto dvou slavných mistrů a o sběratelích, kteří je vlastnili. O dalších stylech a osobnostech činných mimo tuto linii se toho však až na pár kusých informací z historických pramenů mnoho nedozvíme.

Pozoruhodná je například postava taoistického mudrce, básníka a kaligrafa Táo Hóngjīnga 陶弘景 (456–536). Narodil se v literátské rodině ve státě Liú Sòng

a dostalo se mu velmi kvalitního vzdělání. Již v mládí prý vynikal v literární kompozici a zajímal se o myšlenky taoismu. Později se stal stoupencem taoistické sekty Nejvyšší čistoty (*Shàngqīngpài* 上清派) a od roku 492 žil jako poustevník na hoře Máoshān 茅山. Když se vlády ujala dynastie Liáng, její zakladatel císař Wú 梁武帝 (vládl v letech 502–549) se několikrát pokoušel povolat Táo Hóngjīnga do svých služeb, ale ten vždy odmítl. Císař ho však nadále obdivoval a udržoval s ním korespondenci. Proto je Táo Hóngjīng někdy nazýván jako „ministr z hor“ (*shān-zhōng zǎixiàng* 山中宰相). Kromě toho, že se věnoval studiu a praxi disciplín spojených s taoismem – sbíral byliny a napsal komentáře ke starověkým herbářům a medicínským příručkám, studoval a redigoval taoistické texty atp. –, byl také schopným kaligrafem. *Kronika Jižních dynastií* (*Nánshǐ* 南史) zaznamenává, že pokračoval v tradici Zhōng Yóua a dvou Wángů a kopíroval jejich díla.

Je mu připisován *Smuteční nápis za zemřelého jeřába* (*Yì hè míng* 瘞鶴銘), který prý vytvořil roku 514 v jedné z raných variant vzorového písma. Zlomky kamene, do kterého byl vytesán, se dodnes nacházejí v klášteře na hoře Jiāoshān 焦山 (reprodukcí viz CHANG A MILLER 1990: 298–299). Kaligrafii *Smutečního nápisu* obdivovali a kopírovali mnozí mistři pozdějších období, jako například songský Huáng Tíngjiān 黃庭堅 (1045–1105) nebo pozdněqingský vzdělanec a reformátor Kāng Yǒuwéi 康有為 (1858–1927). Pro svou archaičnost a prostou eleganci se stala jedním z nejslavnějších nápisů z období Šesti dynastií, studovaných později qingskou epigrafickou tradicí. Z údajného Táo Hóngjīngova literárního díla se dochoval spis *Nástin diskuzí o kaligrafii* (*Lùnshū qǐ* 論書啟), který zachycuje rozhovory o kaligrafickém umění mezi Táo Hóngjīngem a císařem Wú. Dozvídáme se z něj mnohé o technikách a zvyklostech při psaní kaligrafie v nejstarších, jinak teoreticky málo zdokumentovaných obdobích. Najdeme zde také různé informace o kaligrafech a jejich dílech, především pak o pracích mistra Wáng Xīzhīho. Někteří badatelé považují tento text za pozdější falzum.

V *Kronice Jižních dynastií* se dočteme minimálně o dalších deseti kaligrafech činných v tomto období v jižní Číně. Můžeme z nich jmenovat ještě například Wáng Sēngqiána 王僧虔 (426–485), jenž také pocházel ze slavné rodiny Wáng a sloužil císařům dynastií Liú Sòng a Jižní Qi. Byl důvěrníkem císaře Gāoa z dynastie Qi 齊高帝 (vládl v letech 479–481), jenž s ním diskutoval o umění a využíval jeho služeb při správě a rozšiřování císařských kaligrafických sbírek (ZHANG 2007: 129–130). Wáng Sēngqián také zanechal teoretický spis nazvaný *O kaligrafii* (*Lùnshū* 論書), kde zaznamenává životopisy a díla starších a soudobých kaligrafů a tlumočí nám některé informace, které nejsou z jiných pramenů známy.

XV.5 Kaligrafie severních oblastí – nápisy na stélách a buddhistické texty

Přestože, jak již bylo řečeno, není geografické hledisko pro zkoumání dochovaných kaligrafických textů ideální, reálná situace je taková, že ze severních oblastí ovládaných po pádu Západních Jinů nečínskými kmeny se zachovalo jen minimum autorských nápisů na papíře a hedvábí. Pojetí kaligrafie jakožto vytržebené aktivity vzdělaných literátů, jimž byla nástrojem k vyjádření vlastních myšlenek a postojů a prostředkem k poznání mravních kvalit velkých mužů minulosti, zde zapustilo kořeny až na samém konci období Šesti dynastií pod vlivem praxe běžné na jihu. Celkově lze říci, že z období mezi 3. a 6. stoletím se ze severních oblastí dochovaly především nápisy tesané do kamene, zřetelně navazující na podobné texty z doby vlády dynastie Hàn.

Ty se naopak vyskytují velmi zřídka v jižních oblastech. Jejich vzácnost na území jižních států se většinou vysvětluje tím, že zde dále přetrvávaly zvyklosti zavedené za dynastie Cáo Wèi. Již koncem dynastie Hàn vydal pod vlivem nepříznivé ekonomické situace v době hroutícího se císařství a dlouholetých válek generál Cáo Cāo 曹操 (155–220), jehož syn později vládl jako první císař dynastie Cáo Wèi, zákaz vztyčování pamětních stél, které objednávaly bohaté rodiny pro své zemřelé členy a vydávaly za ně nemalé finanční prostředky. Namísto nich se rozšířily rozsahem kratší a méně nákladné náhrobní nápisy (*mùzhīmíng* 墓誌銘), které byly vyryté do malého kamene, jenž se vkládal do hrobky.³³ Tento zákaz pak nadále platil za vlády dynastií Cáo Wèi a Jìn a po přesunu na jih i za dalších Jižních dynastií. V severních oblastech naproti tomu zůstaly stély nejvýznamnějším médiem pro záznam textů veřejného charakteru.

Znalost kaligrafie vzniklé v období Šesti dynastií v severní Číně proto vychází především z pamětních, oslavných, smutečních a jiných nápisů na stélách, stejně jako z nápisů na skalních stěnách a kamenech dochovaných v původním přírodním prostředí (*móyái*). Další významný typ nápisových památek z této doby představují buddhistické sůtry zapsané anonymními kaligrafy na papír nebo hedvábí, uložené v severočínských kláštřích. Ty se na rozdíl od autorských rukopisů v relativně velkém množství dochovaly v původní podobě a některé se dostaly i do evropských sbírek.

Nápisy na stélách, jak již bylo řečeno, navazují na praxi běžnou za dynastie Hàn. Jedná se většinou o texty veřejné, určené pro poučení současníkům a na paměť budoucím generacím. Jako takové jsou v některých případech psány v úřednickém písmu, případně v jeho pozdní variantě zvané *bāfēn*. Mnohé texty ze severních oblastí však byly tesány poměrně hrubě, s mohutnými, ostře řezanými tahy dosti vzdálenými jemné eleganci nápisů ve stylu *bāfēn*. Některé stély především z doby dynastie Severní Wèi 北魏 (386–534), v níž vládli panovníci z rodu Tabgačů

turkického původu zvaného Toba (*Tuòbá shì* 拓跋氏), byly posléze qingskými epigrafy vyzdvihovány jako doklady nestrojeného, přirozeného kaligrafického stylu, který byl vlastní nápisům v archaických duktech písma, zatímco v textech jižní tradice navazující na styl dvou Wángů ho překryla vyumělkovaná krása kurzivních a konceptních stylů. V 5. a 6. století se stále více začíná prosazovat písmo vzorové a některé stély představují cenné doklady přechodných typů mezi úřednickým a vzorovým duktem. Autory textů tesaných do kamene byli významní kaligrafové a oproti hanským stélám jsou nápisy častěji podepsané.

Asi nejslavnějším kaligrafem činným za vlády dynastie Severní Wèi, kterého známe jménem, byl Zhèng Dào zhāo 鄭道昭 († 516). Za vlády císaře Xiàowéna 孝文帝 (vládl v letech 471–499) sloužil v úřednických funkcích a byl považován za předního konfuciánského vzdělance své doby. Vynikal především ve vzorovém písmu. Podle historických pramenů vytvořil mnoho monumentálních nápisů v exteriéru, z nichž se dochovaly dva zlomky kamenů s textem epitafu jeho otce Zhèng Xīho 鄭羲 (reprodukcí viz TSENG 1993: 168). Ty byly dlouho stranou zájmu kaligrafů i historiků umění a upozornil na ně teprve qingský literát a představitel epigrafické školy Ruǎn Yuán 阮元 (1764–1849). Od té doby představují jednu z nejvýznamnějších památek v raném vzorovém písmu z období Šesti dynastií a posloužily za vzor mnoha studentům kaligrafie a obdivovatelům starých nápisů.

Dalším ze slavných děl tohoto období je *Stéla s nápisem oslavujícím Zhāng Měnglóng* (*Zhāng Měnglóng bēi* 張猛龍碑), umístěná v Konfuciově chrámu ve městě Qūfù (obr. IX), která byla vztyčena roku 522 na paměť ctnostných skutků guvernéra Zhāng Měnglóng. Přestože si znaky uchovávají cosi z archaické strohosti a strnulé hranatosti starších nápisů, představuje toto dílo ukázkou již vyspělého vzorového písma. Zvláštní kouzlo mu propůjčují nápadně zvýrazněné doleva a doprava se svažující tahy a místy také prodloužené vodorovné tahy umístěné ve znaku nejnižší jako jakási výrazná základna.

Specifický typ dokladů dobového kaligrafického stylu představují buddhistické sůtry a další rukopisy uložené ve skalních chrámech v severní Číně. K nejvýznamnějším patří chrámy v Yúngǎngu 雲崗, Lóngménu 龍門 a Dūnhuángu 敦煌, přičemž v posledně jmenovaných byl počátkem 20. století učiněn největší objev textů z období Šesti dynastií a dynastie Táng v novodobých dějinách. Roku 1900 objevil chrámový správce Wáng Yuánlù 王圓籙 v tajném skladišti za jeskyní č. 16 zazděné obrovské množství svitků s texty buddhistických sůter, literárních a filozofických děl, stejně jako taoistických a křesťanských spisů, které lze datovat většinou do období mezi 5. a 10. stoletím n. l. Dříve než byl vydán zákaz jejich vývozu z Číny, stihl jich mnoho prodat cizím badatelům, jako byli Angličan Aurel Stein (1862–1943), Francouz Paul Pelliot (1878–1945) nebo Japonec Otani Kozui 大谷光瑞 (1876–1948), kteří v té době pořádali průzkumné výpravy do střední Asie a severní Číny. Proto se dnes relativně velké množství těchto vzácných rukopisů nachází v západních sbírkách.

³³ Více viz LOMOVÁ a YEH (2004: 203–206) nebo TSENG (1993: 160–168).

Spisy patřící chrámovým komplexům byly po staletí považovány za užitkové texty, které měly liturgickou a případně historickou hodnotu. Až do relativně nedávné doby však nebyly studovány z hlediska kaligrafického stylu nebo uměleckých a estetických kvalit. Proto také většinou nedocházelo k jejich záměrnému falšování a rukopisy pocházející přímo z klášterních zdrojů bývají co do datace a dobové autenticity spolehlivé. Co se týče dunhuangských rukopisů, ležely navíc po téměř 1 000 let zazděné v tajné komoře klášterního komplexu, takže o jejich spolehlivosti není pochyb. Datované texty z Dünhuangu tak představují jedinečný srovnávací materiál pro poznání dobového kaligrafického stylu.

Publikované rukopisy sůter a dalších textů z doby Šesti dynastií (viz především *Dünhuáng... [2000: 154 a dále]*) ukazují, že mnohé z nich byly ještě v období po pádu Západních Jinů psány písmem blízkým úřednickému duktu, kterým se i v období Šesti dynastií zapisovaly texty velké důležitosti. Jiné jsou ukázkou vzorového písma, jež si však uchovává některé rysy písma úřednického, takže zde můžeme vidět různé přechodové varianty mezi těmito dvěma dukty (obr. X). Nápadné jsou především zvýrazněné vodorovné tahy a tahy svažující se doprava, které si ostatně i u mnohem mladších zápisů sůter podržují tento archaizující rys. Nenajdeme zde ani důraz na proměnlivost jednotlivých tahů a střídání tahů různé tloušťky nebo tušového odstínu, které představují základ individuálního kaligrafického stylu u mistrů Jižních dynastií.

Opisování sůter bylo totiž aktivitou, které se věnovali jak profesionální klášterní písaři, tak kaligrafové z řad laiků, toužící po získání zásluh na cestě k nirváně. Nebylo zde proto žádoucí uplatňovat osobitý kaligrafický styl. Profesionální kaligrafové sůtry většinou přepisovali ve stylu běžném v daném historickém období, zatímco individuální kaligrafové často záměrně volili formální, případně i archaizující styl užívaný pro významné oficiální texty. Formální povaha těchto zápisů, stejně jako například konfuciánských kanonických textů, bývá navíc umocněna použitím linkovaného papíru o standardním počtu znaků v jednotlivých sloupcích.

XVI. Dynastie Suí

Období nejednoty, zjednodušeně označované jako Šest dynastií, jež nastalo po pádu dynastie Hân a trvalo přibližně tři a půl století, skončilo roku 589 sjednocením severu a jihu pod vládou generála Yáng Jiāna 楊堅 (vládl v letech 581–604 jako suiský císař Wén 隋文帝), který se prohlásil prvním císařem dynastie Suí. Přestože pocházel z „barbarského“ státu Severní Zhōu 北周 (557–581) a byl podle dochovaných záznamů především válečníkem, zajímal se o umělecká díla alespoň do té míry, že po porážce státu Chén, který jako poslední vládl na jihu, zkonfiskoval více než 800 kaligrafických a malířských děl z tamních palácových sbírek a ušetřil je tak před zničením během válečných plenění. Později pro ně nechal v hlavním městě v blízkosti císařského paláce vystavět speciální budovy, kde mohla být umělecká díla náležitě uložena. Yáng Jiānův syn Yáng Guǎng 楊廣, jenž vládl po otcově smrti jako císař Yáng 隋煬帝 (vládl v letech 605–616), se pak již zcela v tradici kultivovaných a vzdělaných panovníků věnoval sbírání a studiu umění. Na své nákupy luxusních předmětů věnoval nemalé částky a jeho vášeň pro umělecká díla vstoupila do dějin. Nechal si například zbudovat obrovské gondoly, na nichž pořádal v doprovodu vybraných hostů vyjížděky po císařském kanálu. Bral si s sebou také množství obrazů a kaligrafií z císařských sbírek a historické prameny zaznamenávají, že při nehodě jedné z lodí byla velká část těchto artefaktů zničena.

Dynastii Suí přísluší významné místo v dějinách Číny především proto, že po několika staletích rozdrobení opět sjednotila celé území pod vládou jediného panovníka. Co se týče umělecké tvorby, bývá i přes své krátké trvání historiky též kladně hodnocena. Vzhledem k orientaci císaře Yánga na okázalost a vytříbenost stylu pokračovala navzdory svým severním kořenům v tradici Jižních dynastií a v mnoha ohledech předznamenala pozdější vývoj za dynastie Táng. V kaligrafické produkci tohoto období je již zřetelná návaznost na dílo Wáng Xīzhīho, která pak zcela převládá za vlády tangského císaře Tàizōnga. Z doby vlády dynastie Suí se zachovaly také nápisy na stélách, běžné v severních oblastech i v předchozím období Šesti dynastií. Prosazuje se v nich především vzorové písmo, které již dosáhlo značné vyspělosti a bývá označováno jako přímý předchůdce vrcholného stylu v tomto duktu, který se objevil za dynastie Táng.

Jako přední kaligraf dynastie Suí je nejčastěji uváděn mnich Zhìyōng, o němž již byla řeč jako o jedné z hlavních postav příběhu vážícímu se k osudu *Předmluvy ke sbírce básní složených u Pavilonu orchidejí*. Přesná data jeho narození a úmrtí nejsou známa a o jeho osobě se dochovalo jen minimum biografických údajů.

Traduje se, že byl potomkem mistra Wáng Xīzhīho a dědicem rodinné kaligrafické tradice. Vynikal ve všech třech „moderních“ duktech, tj. konceptním, kurzivním a vzorovém písmu, v prvním z nich dokonce podle dávných kritiků předčil i samotného Wáng Xīzhīho. Výrazně se zasloužil o rozšíření jeho stylu mezi svými současníky a právě jeho role v pokračování tradice dvou Wángů, jejichž dílo později obdivovali tangští a songští císaři, mu nejspíše zajistila čelné místo v historii čínské kaligrafie. V pramenech se sice objevují ještě jména dalších kaligrafů činných u dvora suiských císařů, jejich dílo i podrobnosti o jejich osobitém kaligrafickém stylu však již dávno upadly v zapomnění.

Mnich Zhìyǒng se vedle údajného vlastnictví rukopisu *Předmluvy* proslavil také tím, že ve Wáng Xīzhīho stylu přepsal tzv. *Text o tisíci znacích* (*Qiānzìwén* 千字文; obr. XI) a v mnoha kopiích ho rozšířil mezi kláštery v jihovýchodní Číně. *Text o tisíci znacích* údajně sepsal učenec Zhōu Xīngsì 周興嗣 (470–521) za vlády liangského císaře Wūa jakožto studijní materiál pro císařova syna. Skládá se z tisíce znaků komponovaných do 125 čtyřslabičných dvojverší, přičemž každý znak se v textu objevuje pouze jednou. Je tedy jakýmsi kompendiem tisíce běžnějších znaků, které má podobnou funkci jako evropské slabikáře. Donedávna se takto používal ve školách. Již od dynastie Suí a Zhìyǒngova rozsáhlého podniku je navíc užitečným materiálem pro kaligrafy, kteří se cvičí v jeho opisování v různých duktech písma. Často se setkáme s dílem obsahujícím *Text o tisíci znacích*, přepsaný v několika duktech paralelně vedle sebe. Takovou podobu měl podle všeho i slavný Zhìyǒngův přepis. Z přibližně osmi set kopií, které podle historických podání vytvořil za třicet let usilovného opisování, dnes známe dvě – jednu v rukopisné verzi, uchovávanou v soukromé sbírce v Japonsku, a druhou vytesanou za dynastie Sòng do stély, která se nachází v Lese stél (*Bēilín* 碑林) v Xī'ānu.³⁴ Obě obsahují přepis *Textu* ve vzorovém a konceptním písmu ve Wáng Xīzhīho stylu. Především verze v japonské sbírce je badateli považována za velmi kvalitní a pravděpodobně skutečně vzniklou ještě v předtangském období. Představuje tak významný doklad toho, jak vypadal vývoj v této linii ještě před jejím prosazením do čela všech kaligrafických stylů počátkem dynastie Táng.

Pro laiky, kteří se sami kaligrafické praxi nevěnují, je navíc studium *Textu o tisíci znacích*, zapsaného v několika duktech vedle sebe, vynikající příležitostí k pochopení rozdílů mezi jednotlivými typy písem. Pozorné čtení znaků v kurzivním a konceptním písmu také ukáže, jakým způsobem jsou zde znaky zjednodušovány a jak se někdy mění i pořadí tahů, které je naopak ve vzorovém písmu striktně

³⁴ Les stél je zvláštní druh muzea, které se specializuje na sbírání a uchovávání kamenných stél a dalších epigrafických památek z území celé ČLR. Vznikl roku 1944 v severočínském Xī'ānu na místě bývalého Konfuciova chrámu, jenž byl údajně založen již za dynastie Severní Sòng. V současnosti muzeum opatruje na 3 000 stél a dalších nápisových památek, z nichž nejstarší pochází z doby Západní Hān. Celá řada starých textů, významných pro dějiny čínské kaligrafie, které jsou dnes dostupné pouze v podobě nápisů vytesaných do stél, se nachází právě ve sbírkách tohoto muzea.

dané, jelikož pouze při jeho dodržení vznikne znak složený z komponentů náležitých tvarů a proporcí. V konceptním písmu se například znak *yuē* 月, který ve staré čínštině uvozuje přímou řeč, a jemu podobné běžně zkracují na jednotahové „kolečko“. Skrze jeho střed pak prochází spojnice s následujícím znakem, jež nahrazuje vodorovný tah uprostřed. Ve vzorovém písmu by přitom kaligraf nejprve napsal svislý tah vlevo, pak by za pomoci správného nasazení štětce navázal horním vodorovným tahem přecházejícím v pravý svislý tah, pak by štětec oddálil, nasadil vlevo uprostřed k vytvoření středního vodorovného tahu a nakonec by štětec znovu oddálil a celý prvek by uzavřel spodním vodorovným tahem končícím těsně nad zobáčkem zakončujícím pravý svislý tah. Podobné zkrácení můžeme u Zhìyǒngovy verze *Textu* vidět například u znaku *zhú* 燭 ‚svíce‘ (8. znak v 1. a 2. řádce zprava). Zatímco determinativ ‚ohně‘ 火 v levé části znaku zůstává i v konceptním písmu v podstatě nezměněn, prvek na pravé straně je zjednodušen téměř k nepoznání. Sedm tahů horního komponentu a háku na pravé straně nahrazuje jediný tah tvaru roztažené spirály ㄅ, jenž plynule přechází do zmiňovaného kolečka, které zde zastupuje prvek s původním významem ‚hmyz‘ 虫, skládající se ve vzorovém písmu ze šesti tahů zapsaných v pevně stanoveném pořadí.

Podobným způsobem bychom mohli popsat zjednodušení nejrůznějších dalších prvků i v ostatních znacích, napsaných vždy vpravo ve vzorovém a vlevo v konceptním duktu. Vidíme tak možnosti, jaké kaligrafovi skýtá konceptní (a podobně i kurzivní) písmo k vyjádření vlastního temperamentu, individuálních zvyklostí a zálib. Spojí-li se pak vlastní modulace tvarů znaků se svébytným pojetím ostatních charakteristických rysů kaligrafie, jako jsou druh a kvalita tuše, tloušťka a variabilita štětcových tahů, rozestupy mezi znaky, sklon písma a další, vzniká jedinečný styl, který je u slavných mistrů kaligrafie tolik ceněn. Toto osobité vyjádření je samozřejmě do jisté míry možné i ve vzorovém písmu a kaligrafové dynastií Míng 明 (1368–1644) a Qīng, kteří učinili objektem svého zájmu archaické dukty, dokonce obdobně pracovali i s pečetním nebo úřednickým písmem. V těchto typech písma se však individuální vklad autora omezuje na velmi jemné nuance v síle a tušovém odstínu štětcových tahů, práci s kompozicí jednotlivých znaků, sloupců a celého textu, stejně jako na drobné odchylky od standardních tvarů konkrétních prvků. Minimálně do doby, kdy se hlavní devízou individuálního stylu stala reinterpretace rukopisu některého ze starých mistrů, což, jak uvidíme, byla tendence sílící od dynastie Yuán 元 (1279–1368) a převládající za dynastií Míng a Qīng, skýtalo kurzivní a konceptní písmo nejširší možnosti pro uplatnění autorové invence a kreativity. Kaligrafičtí mistři období Šesti dynastií v čele se dvěma Wángy jako první naplno využili možnosti těchto původně neformálních duktu a učinili z nich základ svého uměleckého vyjádření. Tradice, k jejímž nejstarším stoupcům patří suiský mnich Zhìyǒng, se pak podobným způsobem rozvíjela i v následujících staletích.

XVII. Dynastie Táng

Po necelých čtyřech desetiletích vlády vystřídali dynastii Suí na císařském trůně panovníci dynastie Táng (618–906). Ta byla u moci téměř 300 let a představovala epochu všeobecného rozkvětu jak po ekonomické, tak kulturní stránce. Vedle konfucianismu, který udával pravidla oficiálnímu životu, se nyní výrazně uplatňoval i buddhismus, jenž si vydobyl významnější pozici v období rozdrobení. Spolu s taoismem byl myšlenkovým pozadím moha soukromých aktivit a spolupůsobil tak při vzniku uměleckých děl. Za dynastie Táng se vyděluje buddhistická sekta *chán* 禪, kladoucí důraz na meditaci a osobnostní kvality, které vedou k okamžitému osvícení namísto postupného získávání zásluh prosazovaného jinými buddhistickými školami. Hluboké duchovní pohroužení a jedinečnost prožitku zdůrazňované chanovými mnichy představovaly důležitý impulz pro teorie kaligrafie a malířství.

Z hlediska dějin čínského umění je dynastie Táng jedním z vrcholných období, kdy vznikla celá řada vynikajících literárních, malířských i kaligrafických děl obdivovaných a napodobovaných tvůrci následujících období. V oblasti kaligrafie se jedná především o zlatý věk vzorového písma. Vzorové písmo inspirované stylem Wáng Xīzhīho bylo za vlády císaře Tàizōnga ustanoveno oficiálním duktem, v jehož zvládnutí se vzdělávali všichni studenti usilující o složení státních zkoušek. *Nová kronika dynastie Táng* (*Xīn Tángshū* 新唐書) hovoří o tom, že úspěšní kandidáti museli prokázat své schopnosti v psaní „krásného vzorového písma“ (NAKATA 1983: 128). Kurzivní písmo bylo nadále užíváno pro texty neformální povahy a texty koncipované již v okamžiku svého vzniku jako umělecká díla. Velké obliby dosáhlo také písmo konceptní, v rámci kterého se objevuje varianta „bláznivého konceptního písma“, sloužící výhradně jako prostředek uměleckého vyjádření. Vedle všestranného rozvoje těchto tří „moderních“ duktů se poprvé objevují náznaky tendence k ožívování archaických druhů písma, které se projevují renesancí pečetního a úřednického písma.

Stěžejním však zůstává vzorové písmo, jehož forma se počátkem dynastie Táng ustaluje a v podstatě kodifikuje tak, jak bude posléze používáno až do dnešních dní. Znaky vzorového písma se skládají z tahů přesně stanovených tvarů a proporcí, které jsou popsány v tzv. teorii osmi tahů, obsažených ve znaku *yǒng* (*yǒngzì bāfǎ lùn* 永字八法論). Ta se poprvé objevila právě za dynastie Táng a praví, že ve znaku *yǒng* 永 ‚věčný‘, zapsaném ve vzorovém písmu, jsou obsaženy všechny základní tahy, kterými lze napsat jakýkoliv další znak čínského písma. Studenti zdokonalující se v psaní vzorového duktů měli za úkol cvičit především těchto

osm základních tahů a jejich kompozici v rámci jednoho znaku (obr. XII). Tahy obsažené ve znaku *yǒng* jsou definovány takto (srov. též kapitolu IV.2):

1. bodový tah nazývaný *cè* 側 nebo také *diǎn* 點
2. vodorovný tah nazývaný *lè* 勒 nebo také *héng* 橫
3. svislý tah nazývaný *nǔ* 努 nebo také *shù* 豎
4. háček nazývaný *yuè* 趯 nebo také *gōu* 鉤
5. stoupající nakloněný tah tažený zleva doprava nazývaný *cè* 策 nebo také *xié* 斜
6. klesající nakloněný tah tažený zprava doleva nazývaný *lǔè* 掠 nebo také *piē* 撇
7. zobák nazývaný *zhuó* 啄
8. klesající nakloněný tah tažený zleva doprava nazývaný *zhé* 磔 nebo také *nà* 捺

Základem tangského vzorového písma je správné provedení zmíněných tahů, tedy to, jak u každého z nich nasadit štětec, jakým způsobem ho táhnout a jak provést náležitě zakončení. U každého znaku se musí tahy také správným způsobem nespojovat a křížit. Teprve po bezvadném zvládnutí těchto prvků nastupuje otázka vlastního stylu, v němž může hrát roli síla jednotlivých tahů, hustota a kvalita tuše, sklon znaků, kompozice celého textu a v neposlední řadě také odkazy k rukopisu některého ze slavných mistrů současnosti či minulosti.

XVII.1 Tři velcí mistři počátku dynastie Táng a kaligrafie císaře Tàizōnga

Císaři dynastie Táng převzali některé instituce a zvyklosti, zavedené již za dynastie Suí, a mnozí umělci, kteří působili u suiského dvora, přešli do služeb tangských panovníků. Například Ōuyáng Xún a Yú Shinán 虞世南 (558–638) se oba narodili ještě za poslední z pěti Jižních dynastií, za vlády dynastie Suí se stali dvorními kaligrafy a později patřili k nejvýznamnějším kaligrafickým mistrům číným u dvora tangského císaře Tàizōnga. Spolu s mladším Chǔ Suiliánghem 褚遂良 (596–658) bývají v pramenech souhrnně označováni jako tři velcí mistři počátku dynastie Táng. Proslavili se svým vzorovým písmem, Ōuyáng Xúnův rukopis se dokonce stal jedním ze tří nejčastěji používaných stylů všech dob a bývá zkráceně označován jako *Ōutǐ* 歐體, Ōuyángův styl¹. Dalšími dvěma jsou styl pozdnětangského Yán Zhēnqīnga 顏真卿 (709–785), nazývaný *Yántǐ* 顏體, a yuanského Zhào Mèngfūa 趙孟頫 (1254–1322), nazývaný *Zhàotǐ* 趙體. Traduje se, že Ōuyáng Xún ve své době dosáhl takového věhlasu, že i poselstva ze vzdálené Koreje si žádala jeho práce.

Ōuyáng Xúnovo dílo dnes známe především díky frotázím jeho nápisů na pamětních stélách. Z nejzajímavějších můžeme jmenovat například tangskou frotáž ze stély v klášteře Huàdùsì 化度寺 (*Huàdùsì bēi* 化度寺碑). Ta sice představuje relativně uměřenou variantu Ōuyángova rukopisu, avšak je významná tím, že byla

pořízena ještě za dynastie Táng a řadí se tak k nejstarším dochovaným frotážím vůbec. Nachází se ve sbírce Britského muzea v Londýně a představuje jeden z pokladů nalezených v dunhuangském chrámovém komplexu, který do Evropy dovezl Aurel Stein.

V dalším slavném díle nazvaném *Stéla na paměť Huángfǔ Dàna* (*Huángfǔ Dàn bēi* 皇甫誕碑), která se nachází v Lese stély v Xi'ānu, pracuje autor s různými tvary štětcových tahů (obr. XIII). Huángfǔ Dàn 皇甫誕 († 604) byl úředníkem dynastie Suí a proslavil se svou loajalitou, pro niž byl obdivován i za vlády následujících dynastií. Ōuyáng Xúnovo elogium je psáno znaky ladných proporcí, které jsou složeny z tahů poněkud proměnlivějších tvarů, než tomu bylo u stély z kláštera Huàdùsì. Můžeme zde vidět rovné tahy (*héng*), které mají charakteristický tvar kosti, elegantní zesílené zakončení u tahů svažujících se doprava (*nà*) a mnoho dalších prvků spojených s vrcholnou fází vývoje vzorového písma. Přitom však jsou tahy stále ještě relativně monotónní co do síly a sklonu štětce, kterým byl nápis původně napsán. Většinou se jedná o tenké linie psané špičkou štětce a jen v případě zmíněných modulací u nasazení a ukončení jednotlivých tahů autor štětec mírně vychyloval do stran. Někteří badatelé proto Ōuyáng Xúnův rukopis považují za poměrně konzervativní, stále ještě dosti blízký způsobu, jakým se psalo úřednické písmo, nebo přinejmenším jeho varianta *bāfēn*.

Druhý slavný kaligraf působící u dvora císaře Tàizōnga, Yú Shìnán, požíval značné úcty, neboť byl pokládán za pokračovatele tradice Wáng Xīzhīho. Kaligrafii se údajně učil od mnicha Zhìyōnga, který podle tradičního podání chránil kaligrafický odkaz rodiny Wáng. Zastával úřednické funkce jak u suiského, tak později u tangského císařského dvora a provázela ho pověst sečtělého učence. Na císařovo přání byl ustanoven správcem císařských sbírek malby a kaligrafie. Stejně jako Ōuyáng Xún se proslavil svým vzorovým písmem, avšak zachovalo se výrazně méně dokladů jeho rukopisu. Za nejspolehlivější bývá označována *Stéla věnovaná Konfuciovu chrámu* (*Kōngzǐmiào tángbēi* 孔子廟堂碑), jejíž songská kopie se nachází v Lese stély v Xi'ānu a další, ještě mladší replika, je v Konfuciově chrámu v Qūfǔ.

Posledním z velké trojice je kaligraf Chū Suiliáng. Chū byl Yú Shìnánovým žákem a po mistrově smrti ho první ministr Wèi Zhēng 魏徵 (580–643) doporučil na místo dvorního umělce a správce sbírek. Podle písemných dokladů měl za úkol hodnotit díla ve sbírkách co do pravosti a k mnoha starým kaligrafickým připsal svůj vlastní komentář. Vedle toho také spolu s dalšími dvorními kaligrafy pořizoval duplikáty významných kaligrafických prací a například některá dochovaná díla připisovaná Wáng Xīzhīmu jsou nejspíše kopiemi z jeho ruky. Ve stylu Wáng Xīzhīho dosáhl velkého mistrovství a ve své době byl považován za nejlepšího znalce jeho rukopisu. Sám ve zralém věku vytvořil originální styl charakteristický tenkými liniemi, místy tak ostrými, že připomínají ostny, přecházejícími směrem dolů v těžké, robustní zakončení (obr. XIV). Znaky působí půvabně a odlehčeně, takže tento styl bývá charakterizován jako „něžná kráska, tak křehká, že není s to

unést tíhu svého hedvábného roucha“ (CHANG A MILLER 1990: 246 nebo TSENG 1993: 172). Tento styl dále rozvinul kaligraf Xuē Jì 薛稷 (649–713), který byl spolu s bratrem Xuē Yàoem 薛曜 (činný v letech 680–710) považován za Chū Suiliángova nejvýznamnějšího žáka, a především songský císař Huīzōng, jenž na jeho základě vytvořil proslulé „štíhlé zlaté písmo“.

Sám tangský císař Tàizōng byl schopným kaligrafem, jenž se stal Huīzōngovi a mnoha dalším císařům v historii vzorem svou vášní pro umění. Shromáždil rozsáhlou sbírku kaligrafie a malby, kterou, jak jsme viděli na osudu *Předmluvy od Pavilonu orchidejí*, rozšiřoval všemi dostupnými způsoby. Jako vzor kaligrafického mistrovství vyzdvihl dílo Wáng Xīzhīho a sám ho také neúnavně studoval a napodoboval. Do jeho stylu přesto vnesl inovace, které jsou dnes považovány za významné posuny ve vývoji kaligrafického umění.

S Tàizōngovým jménem jsou spojovány především dva pamětní nápisy dochované ve formě frotáží, které byly vzorem mnoha generacím kaligrafů včetně příznivců epigrafické školy konce dynastie Qīng. Prvním z nich je *Pamětní nápis pro chrám jinského vévody* (*Jīncí míng* 晉祠銘; obr. XV), který Tàizōng údajně vytvořil poté, co získal a podrobně prostudoval *Předmluvu od Pavilonu orchidejí*. Můžeme zde vidět jak formální, vyrovnané a po všech stránkách uměřené vzorové písmo (především 1. a 2. sloupec zprava), tak rozvolněné, svižně komponované znaky kurzivního písma (4. sloupec zprava). Jejich kombinace působí dojmem, že se umělec při psaní natolik oddal rytmickému toku písma, až zapomněl na všechna omezení a začal spojovat tahy ve znacích a měnit odstupy mezi jednotlivými znaky podle toho, jak si to struktura textu sama žádala. Tento nápis proto bývá uváděn jako doklad faktu, že císař Tàizōng byl prvním kaligrafem, který si dovolil mísit formální vzorové a neformální kurzivní písmo v rámci jednoho díla, které bylo nicméně koncipováno jako oficiální text a mělo být vyryto do stély. K takovému účelu dříve sloužily výhradně „oficiální“ dukty – vzorové, případně pečeti a úřednické písmo.

Druhým slavným Tàizōngovým dílem je *Pamětní nápis o Horkých pramenech* (*Wēnquán míng* 溫泉銘), napsaný celý kurzivním písmem. Text tohoto nápisu vznikl roku 648, tedy rok před císařovou smrtí, avšak původní stéla se brzy ztratila. Teprve počátkem 20. století byla v dunhuangské jeskyni č. 17 objevena frotáž sejmutá ještě za dynastie Táng (nápis na její borduře dokládá, že byla pořízena před rokem 654), kterou odvezl Paul Pelliot do Francie a nyní je uložena v Národní knihovně v Paříži. Tato frotáž způsobila velký rozruch mezi milovníky staré kaligrafie a existují dokonce doklady toho, že někteří velcí kaligrafové 20. století po jejím prostudování zcela změnili svůj rukopis. Jedná se o významnou epigrafickou památku opět dokládající použití neformálního kurzivního duktu pro oficiální text vyrytý do stély. Zároveň je však ukázkou Tàizōngova mistrovského rukopisu, charakteristického elegantní uvolněností a zároveň energičností a precizní vyvážeností.

Císař Tàizōng se také proslavil svou oblibou techniky zvané *fēibái* 飛白, 'letící bílá', kterou je nadepsán například titul *Pamětního nápisu o Horkých pramenech*.

V období Šesti dynastií a za dynastie Táng se jednalo o dekorativní způsob zápisu znaků, kdy kaligraf záměrně používal relativně suchý štětec, jen lehce namočený v tuši. Jeho tahy pak nejsou jednotné, můžeme vidět stopy jednotlivých vláken roztržené štětcové hlavice, mezi nimiž prosvítají bílá místa. Protože nápis psaný touto technikou bývá plynule komponován z měkkých a ohebných linií, které kritikové přirovnávají ke svíjejícím se hadům a drakům, získala označení „letící bílá“. Počátky používání této techniky údajně spadají do dynastie Hàn, většího rozšíření se však dočkala až za Šesti dynastií a posléze za dynastie Táng. Jeden nápis vyvedený „letící bílou“ je připisován dokonce i císařovně Wü Zétiān 武則天 (vládla v letech 690–705) a Tàizōng byl dalším slavným kaligrafem, který ji rád používal. Pro úplnost je třeba doplnit, že se tento druh linií později uplatnil i v malbě a od dynastie Sòng získal jak v malbě, tak v kaligrafii literátského směru poněkud odlišné konotace. Zatímco ve starších obdobích se používal většinou pro zdobné, až extravagantní nápisy, v literátské malbě a kaligrafii je spojován s drsnou nestrojeností a přirozenou jednoduchostí, která je naopak vlastní dílům vzniklým bez ohledů na líbivost provedení.

XVII.2 Sūn Guòtíng a mistři konceptního písma

Přestože je dynastie Táng považována především za zlatý věk vzorového písma, můžeme se v tomto období setkat i s příklady vynikajícího kurzivního nebo konceptního ductu. Speciální místo v dějinách kaligrafie má rukopis *Předmluva k Pojednání o kaligrafii* (*Shūpǔ xù* 書譜序), dochovaný v Palácovém muzeu v Taipei, jehož autorem je Sūn Guòtíng 孫過庭 (asi 646–asi 690; též uváděn jako Sūn Qiánlǐ 孫虔禮). Je napsán konceptním písmem ve stylu Wáng Xīzhīho a vznikl roku 687. Jeho jedinečnost spočívá v tom, že se jedná o jeden z nejvýznamnějších teoretických textů o kaligrafii, napsaných za dynastie Táng, avšak zároveň je sám o sobě vynikajícím uměleckým dílem (obr. XVI). Jakožto uměleckokritický text pojednává o různých kaligrafických stylech a technikách, slavných dílech minulosti a jejich autorech. Velký prostor je zde věnován období Šesti dynastií a kaligrafii Wáng Xīzhīho. Jakožto umělecké dílo je vysoce hodnocen pro svou neotřelost a kreativitu, neboť „dovedl k dokonalosti některé tahy, jež si podobným způsobem netroufli napsat ani sami dva Wángové“ (ZHŮ 2008: 205).

Na Sūn Guòtíngův text navázal za dynastie Jižní Sòng teoretik Jiāng Kuí 姜夔 (asi 1155–1221), který sepsal *Pokračování Pojednání o kaligrafii* (*Xù Shūpǔ* 續書譜) a dopodrobna v něm rozebral především nejrůznější technické aspekty kaligrafického umění. Od charakteristiky jednotlivých „moderních“ ductů písma přechází Jiāng Kuí k technikám, typologickým a estetickým kategoriím či problémům spojeným s kopírováním a studiem kaligrafie, jimž věnuje vždy po jedné krátké kapitole. Doplnil tak Sūn Guòtíngův teoreticky zaměřený traktát o rozbor

některých praktických problémů a tím, že se k němu explicitně hlásil, ho ještě více proslavil a pomohl mu získat významné místo v dějinách čínské literatury o kaligrafii.

Za dynastie Táng se také objevilo tzv. *kuángcǎo* „bláznivé konceptní písmo“, které je považováno za jeden z nejsvobodnějších způsobů uměleckého vyjádření všech dob. Jedná se o typ konceptního písma, které již samo o sobě nedodrží závazné pořadí a strukturu tahů ve znacích a spojuje i některé znaky mezi sebou, avšak u „bláznivé“ varianty je absence jakýchkoliv omezení a zábran na straně tvůrce dovedena do extrému. Znaky jsou nestejně velké, mnohdy vedle sebe najdeme čtyři obří znaky v jednom sloupci, sousedící s šesti či osmi znaky ve sloupci vedlejším. V některých případech autor velkými znaky zdůrazňuje citově zabarvená nebo jiná významná slova textu. Struktura znaků je také krajně zjednodušená, některé dokonce nahrazuje jeden výrazný dlouhý tah. Jako celek pak text zaujme výrazným rytmem, který mu propůjčují měkké a ohebné linie propojených znaků, stejně jako expresivitou některých prvků. Tento styl bývá spojován s tvorbou svérázných umělců, kteří se scházeli v pouličních jídelnách a čajovnách, kde se bavili a popíjeli. Nehleděli na společenské normy a opilí odkládali různé části oděvu, hlasitě zpívali a skládali básně. Existují četné historicky o tom, jak některý z pijáků popadl štětec a jakoby v tranzu popsal zdi místnosti bláznivým konceptním písmem. V historických a kritických textech jsou tito umělci často oslavováni pro svou kreativitu a bezprostřednost uměleckého vyjádření.

Podobná pověst provází i prvního z tangských mistrů tohoto stylu, Zhāng Xùho 張旭 (asi 675–759), jemuž se také přezdívalo „šilény Zhāng“ (*Zhāng diān* 張顛) nebo „génius konceptního písma“ (*cǎoshèng* 草聖). Přátelil se prý s výstředními literáty, jako byli Hè Zhīzhāng 賀知章 (659–744) nebo Lǐ Bái 李白 (701–762), s nimiž popíjel, skládal básně a psal kaligrafii. Přestože byl považován za excentrika, který, jakmile se napil, začal divoce vyskat a nekontrolovaně mávat štětcem namočeným v tuši, doboví vzdělanci k němu vzhlíželi s úctou a jeho dílo je vysoce hodnoceno i těmi nejpřísnějšími kritiky. Císař Wénzōng 唐文宗 (vládl v letech 827–839) prý dokonce prohlásil, že nezná větší mistrovství, než jaké v sobě skrývají Lǐ Báiovy básně, Fēi Mínuv 斐旻 tanec s mečem a Zhāng Xùho kaligrafie. K jeho žákům patřili například kaligrafové Yán Zhēnqīng a Lǐ Yángbīng 李陽冰 (721/2–785), o nichž se ještě zmíníme, nebo také slavný tangský malíř Wú Dàozi 武道子 (činný asi 710–760). Dnes však bohužel žádné spolehlivé Zhāng Xùho dílo v konceptním písmu není známo. Nejbliže k jeho předpokládanému stylu má snad kaligrafie pěti básní komponovaná na podélném svitku zachovaném v Muzeu provincie Liáoníng v Shěnyángu (viz ZHŮ 2008: 220–1).

Velmi podobná co do stylu a způsobu provedení je nejslavnější dochovaná tangská práce v bláznivém konceptním písmu nazvaná *Z mého života* (*Zìxù tiě* 自敘帖) z ruky mnicha Huáisù 懷素 (737–785), která se nachází ve sbírce Palácového muzea v Taipei a je datována rokem 777 (obr. XVII). Huáisù si svým bláznivým konceptním písmem již za svého života získal slávu v mnoha částech rozlehlého

tangského impéria. Za mlada se prý z náklonnosti k buddhistickému učení stal mnichem, a protože byl chudý, trénoval svou kaligrafii na velkých banánových listech. Nejraději však psal na zdi a rozměrné paravány, které mu pro uvolněné formy „bláznivé“ kaligrafie poskytovaly největší prostor. Literáti a milovníci kaligrafie si ho prý proto zvali do svých rezidencí, a když ho pohostili vínem a předložili mu štětec a tuš, odměnou jim zcela jistě bylo vlastnoruční mistrovo dílo vyvedené na zdi některého z pokojů nebo chodeb.

Kaligrafie eseje *Z mého života* je na mnoha místech ještě nespoutanější než dílo připisované Zhāng Xùmu. Huáisù podle svých životopisců krácel v jeho stopách, avšak kaligrafii se od něj nejspíše přímo neučil. Shoduje se s jeho stylem jak v uvolněné technice práce se štětcem, tak ve způsobu nasazení a zakončení jednotlivých tahů a také v neučesané, ale přitom rytmicky plynulé kompozici znaků celého textu. Dílo je psáno poměrně suchým štětcem a obzvláště ke konci se velikost znaků mění v divokém sledu. Některé vypadají jako samostatné grafické jednotky modelované spíše s ohledem na estetický účinek než účel sdělení významu, vlastního každému znaku čínského písma. Celý dlouhý text čítající 702 znaků ve 126 řádcích je ostatně psán v tak divokém, avšak zároveň podmanivém tempu, že má čtenář po jeho shlédnutí pocit, jako by si musel vydechnout po dlouhém a namáhavém běhu. Čínský specialista na tangské kaligrafické umění Zhū Guāntián (2008: 223) se domnívá, že právě tento neutuchající pohyb, který do kaligrafického umění vnesli Zhāng Xù a Huáisù, je od dynastie Táng základním prvkem oživujícím díla velkých mistrů.

XVII.3 Vrcholné období dynastie Táng

Asi nejslavnějším mistrem kurzivního písma ve vrcholném období vlády dynastie Táng byl Lǐ Yōng 李邕 (678–747), proslulý především jako autor mnoha nápisů na stélách. Některé prameny nadneseně uvádějí, že jich za svého života napsal více než 800, do dnešní doby se jich však mnoho nedochovalo. S Lǐ Yōngovým stylem se můžeme seznámit například na *Stéle s pamětním nápisem za Lǐ Sīxùna* (Lǐ Sīxùn bēi 李思訓碑,³⁵ obr. XVIII), která se zachovala ve své původní podobě v provincii Shānxī. Lǐ Yōng podle životopisců pokračoval ve stylu Wáng Xīzhīho, avšak spíše než jeho vnější podobu se snažil vystihnout jeho vnitřní podstatu. Jeho znaky se proto Wángovým příliš nepodobají. Jsou ostře řezané a protáhlejší do výšky, vynikají však podobnou uvolněností a živostí jako kurzivní písmo velkého mistra. Přes svou zdánlivou drsnost tak jsou na pohled ladné a úhledné.

³⁵ Lǐ Sīxùn 李思訓 (653–718) byl členem tangské císařské rodiny, avšak vynikl jako malíř krajin v tzv. zelenomodrém stylu (*qīnglǜ shānshuǐ* 青綠山水). Patří k nejvýznamnějším tangským malířům a je považován za zakladatele tzv. severní školy krajinomalby oproti Wáng Wéiově 王維 (asi 699–760) škole jižní.

Kurzivní písmo bylo také součástí tvorby dalšího velkého tangského mistra, kaligrafa Yán Zhēnqīnga. Ten však nejvíce proslul svými pracemi v písmu vzorovém, v němž dosáhl značné originality a nezávislosti na stylu převládajícím mezi kaligrafy středního tangského období. Yán Zhēnqīng pocházel z vlivné vzdělané rodiny a kaligrafii v obou zmíněných duktech cvičil už od dětství. Za vlády císaře Xuánzōnga 唐玄宗 (vládl v letech 712–756) působil jako prefekt v městěku Píngyuán 平原 v dnešní provincii Shānxī. Do dějin se zapsal svou odvahou a oddaností císaři v době Ān Lùshānova 安祿山 (703–757) povstání, pro něž byl obdivován mnoha generacemi pozdějších vzdělanců. Za služby prokázané císaři dostal Yán Zhēnqīng titul vévody z Lǔ (*Lǔgōng* 魯公), biografie o něm proto často hovoří jako o vévodovi Yánovi z Lǔ (*Yán Lǔgōng* 顏魯公). Později zastával několik úřadů v hlavním městě, avšak svou přímostí a nezkorumpovatelností si získal mnoho nepřátel, kteří nakonec přesvědčili císaře, aby se ho zbavil a poslal ho do vyhnanství.

Yán Zhēnqīng bývá považován za jediného mistra, který se již ve vrcholném období vlády dynastie Táng dokázal vzepřít hlavnímu proudu navazujícímu na styl Wáng Xīzhīho, a to nejen ve vzorovém, ale i v kurzivním písmu. Někteří songští literáti pak převládající trend přehodnotili, Yán Zhēnqīngovo dílo naopak hodnotili velmi vysoko a považovali se za jeho nástupce. Přestože se Yán v mládí povinně učil vzorovému písmu ve stylu Wáng Xīzhīho, jehož zvládnutí bylo předpokladem pro složení státních zkoušek, brzy ho začal kritizovat jako příliš emotivní a zdobné. Učil se též u Zhāng Xùho a některých dalších dobových mistrů. Životopisci však zdůrazňují, že navazoval především na styl předávaný v rodině Yán z generace na generaci (McNair 1998: 27), jenž měl kořeny ještě v době, kdy bylo vzorové písmo úzce spjato s archaickými dukty. Yán Zhēnqīng sám byl jedním z prvních vyznavačů konceptu návratu k dílům starých mistrů (*fùgǔ* 復古). Jeho vzorové písmo je zřetelně inspirované nápisy na stélách z období Šesti dynastií a najdeme zde i vlivy pečetního a úřednického písma.

Z raného období Yán Zhēnqīngovy tvorby se dochoval například *Nápis o Pagodě mnoha pokladů* (*Duōbǎotǎ gǎnyìng bēiwén* 多寶塔感應碑文) z roku 752, napsaný ve vzorovém písmu a vytesaný do stély, kterou můžeme dodnes najít v Lese stél v Xī'ānu (obr. XIX). Vidíme zde několik zásadních odlišností od stylu mistrů raně tangského období. Znaky nejsou zdaleka tak elegantní, důraz je kladen spíše na stabilitu a uměřenost. Tahy, které jsou ve vrcholném tangském vzorovém písmu ladně modulované od silnějších nasazení přes tenoučkový střed až po ostré trojúhelníkovité zakončení, zde naopak výraznější proměnlivost postrádají a blíží se tak skutečně spíše tahům úřednického písma. Linie jsou silné a těžkopádné, ležérně rozložené do stran. Jedná se o důstojný, strohý styl, v mnohém protikladný kaligrafii navazující na dílo dvou Wángů.

Známe i Yán Zhēnqīngova díla v kurzivním písmu, která se však také výrazně liší od převládajícího stylu. V Palácovém muzeu v Taipei najdeme rukopis Yánova *Konceptu smutečního textu za zemřelého synovce Jiminga* (*Jì zhī Jimíng wén gǎo*

祭姪季明文稿), napsaný roku 758. Jedná se o jeden ze zásadních Yán Zhēnqīngových textů, který nebyl původně zamýšlen jako umělecké dílo, ale pouze jako koncept textu určený pro soukromou potřebu. Je proto napsán naprosto nestrojeně, v mistrově běžném rukopisu beze stop jakékoliv stylizace, takže zde najdeme i přeškrtnaná a opravená místa. Taková práce nejlépe splňuje nároky na pravdivost a bezprostřednost, kladené na umělecká díla čínskou tradiční kritikou již od období Šesti dynastií. Někdy se o něm proto mluví jako o druhém nejvýznamnějším kaligrafickém díle všech dob, hned za Wáng Xīzhōovou *Předmluvou ke sbírce básní složených u Pavilonu orchidejí*. Mistrovo písmo zde jako by přirozeně splývalo ze štětce uvedeného v pohyb duševními pochody v umělcově nitru. Čínští kritikové v něm přímo spatřují odraz směsice zármutku a hněvu, kterou autor pocítoval nad smrtí milovaného synovce, který byl zajat a popraven vzbouřenci, proti nimž Yán Zhēnqīng ze své pozice prefekta zasáhl.

Text je napsán plynule a energicky, najdeme zde přirozené střídání míst psaných těsně po namočení štětce hustou tuší a znaků světlejších, jak tuš ve štětcové hlavici postupně docházela. Kulaté tahy modelované špičkou štětce jsou pro Yán Zhēnqīngovo písmo typické a představují protiklad k technice používané následovníky dvou Wángů. Stejně jako Yánovo vzorové písmo nejsou příliš modulované co do tloušťky a svou monotónností odkazují k archaickým stylům psaným rovněž špičkou štětce a tahy konstantní šířky. Znaky ve stylu dvou Wángů jsou naopak elegantně stavěné z tahů proměnlivé síly a ladných proporcí.

XVII.4 Pozdní období dynastie Táng a renesance archaických duktů

Po Yán Zhēnqīngově smrti se jako jeho pokračovatel proslavil kaligraf Liū Gōngquán 柳公權 (778–865). Není sice jisté, zda se Liū Gōngquán vědomě inspiroval Yánovým stylem, měl však podobný přístup k umělecké tvorbě a jeho kaligrafický styl také vykazuje mnoho podobností s rukopisem slavného předchůdce. Na císařův dotaz ohledně kvality kaligrafického umění údajně kdysi odpověděl: „Je-li charakter člověka přímý, i jeho štětec bude držen zpřímá.“ (*Xīn zhèng zé bǐ zhèng* 心正則筆正.) Tato replika vystihuje postoj čínské umělecké kritiky, která v uměleckém díle hledá především stopy osobnosti jeho tvůrce. Dílo Liū Gōngquána a Yán Zhēnqīnga bylo v tomto prostředí vyzdvihováno jako zosobnění vynikajících mravních kvalit. Fakt, že své texty většinou psali špičkou kolmo drženého štětce, používaného stejným způsobem i pro zápis znaků v úřednickém písmu – na rozdíl od tvůrců navazujících na tradici dvou Wángů, používajících spíše nakloněný štětec –, představoval důkaz jejich mravní integrity a přímého charakteru. O Liūovy kaligrafie byl proto velký zájem mezi úředníky a hodnostáři, kteří považovali umístění nápisu z jeho ruky na stělu u rodinné hrobky za doklad konfucíánské oddanosti k rodičům.

Pro období Šesti dynastií a dynastie Táng bylo typické především používání tří tzv. moderních duktů, tj. vzorového, kurzivního a konceptního písma. Za vlády dynastie Táng se již ale objevují první náznaky renesance archaických duktů, která bude hrát významnou úlohu v hnutí za návrat k dílům starých mistrů (*figū*) za následujících dynastií Sòng a Yuán. Císař Xuánzōng podporoval používání úřednického písma (ZHŮ 2008: 208–209; FŮ 1977: 55) a ve středním období dynastie Táng se poprvé objevil kaligraf, který se zcela zaměřil na pečetní písmo. Jedná se o mistra Lǐ Yángbīnga 李陽冰 (721/2–785), jenž o sobě s oblibou prohlašoval, že je prvním kaligrafem pracujícím v pečetním písmu od dob qínského ministra Lǐ Sīho. Pro Lǐ Yángbīngovu kariéru bylo údajně rozhodující právě setkání se stélou s nápisem tohoto dávného kaligrafa, neboť na základě jejího studia zdokonalil svůj styl natolik, že se stal všemi uznávaným mistrem kaligrafie v pečetním písmu. Badatel Fù Shēn (1977: 44) se naopak domnívá, že vliv Lǐ Yángbīnga na pozdější vývoj bývá v dějinách kaligrafie přeceňován. Za dynastie Táng používala dle jeho názoru pečetní písmo celá řada autorů, jejichž jména později nebyla v historiích příliš zdůrazňována, a proto dnes upadla téměř v zapomnění. Z hlediska celkového vývoje v rámci této disciplíny je však důležité mít na paměti, že myšlenky „návratu k minulosti“ a vědomé používání archaických duktů jako jedné ze součástí vlastního kaligrafického stylu, které budou hrát významnou roli později, mají své počátky již ve středním období dynastie Táng.

XVIII. Pět dynastií a dynastie Sòng

XVIII.1 Kaligrafie v období Pěti dynastií

Roku 906 se po téměř 300 letech vlády tangské impérium, stejně jako kdysi dynastie Hàn, zhroutilo a rozpadlo na několik menších států. V následujících přibližně padesáti letech nejednoty, v dějinách označovaných jako Pět dynastií a deset království, se říše opět rozdělila na severní a jižní část. Na severu se v rychlém sledu vystřídalo pět krátkodobých dynastií (Pozdní Liáng 後梁, Pozdní Táng 後唐, Pozdní Jìn 後晉, Pozdní Hàn 後漢 a Pozdní Zhōu 後周), zatímco jih postupně ovládalo deset menších království. Vzhledem k všeobecnému chaosu zapříčiněnému neustálým bojem o moc a rychlým střídáním vládců jak nad severními, tak nad jižními oblastmi, je tato epocha historiky považována za období temna. Na dvorech některých krátkodobých dynastií však byly vytvořeny podmínky pro rozkvět kultury a umění a výrazně se rozvíjela především krajinomalba a malba květin a ptáků.

Za vlády císaře Lǐ Yùho 李煜 (vládl v letech 961–975), posledního panovníka dynastie Jižní Táng 南唐 (937–975), vznikla v hlavním městě Nankingu Císařská malířská akademie, která byla centrem umění a vzdělanosti. Sám císař byl milovníkem a patronem umění a stal se vzorem pro nejslavnějšího císaře-umělce všech dob, severosongského Huǐzōnga. Lǐ Yù sbíral malířská a kaligrafická díla a zavedl zvyk přepisovat k nim název a jméno autora v „císařské kaligrafii“, který potom také převzal Huǐzōng. Rukopis císaře Lǐ Yù, nazývaný *jīn cùodāo shū* 金錯刀書, „zlaté písmo ostré jako nůž“, který můžeme vidět na některých obrazech, jež prošly jeho sbírkou, je jakýmsi předchůdcem Huǐzōngova „zlatého štíhlého písma“. Je mu natolik blízký, že v případě některých dochovaných děl nepanuje mezi badateli shoda ohledně toho, zda byl titul nadepsán za dynastie Sòng císařem Huǐzōngem, nebo již za Jižních Tángů rukou císaře Lǐ Yùho.

Za nejvýznamnějšího kaligrafa severních oblastí je považován Yáng Níngshì 楊凝式 (873–954), jenž byl uznávaným vzdělcem a zastával úřednické funkce za všech pěti severních dynastií. V kaligrafické tvorbě se údajně inspiroval především stylem Yán Zhēnqīnga a dílem mnicha Huáisù, s nímž ho pojila i podobná pověst excentrika divoké a nespoutané povahy, kterou si vysloužil přezdívku „bláznivý Yáng“. Psal prý nejraději na zdi buddhistických a taoistických chrámů, takže se z jeho díla do dnešních dob mnoho nezachovalo. Velcí kaligrafové dynastie Sòng si cenili především jeho nápisů v bláznivém konceptním písmu, které byly zosobněním tvůrčí svobody na jedné straně a respektu k vlastním předchůdcům na straně druhé.

XVIII.2 Dynastie Severní Sòng

Období nejednoty ukončilo roku 960 sjednocení země pod vládou dynastie Sòng, která do roku 1127 spravovala celé čínské území z hlavního města Biànjīng 汴京 (dnešní Kāifēng). Po obsazení severní části říše Džurčeny, kteří krátce předtím založili v severních stepích vlastní dynastii Jīn 金, prchl roku 1127 čínský dvůr na jih a do roku 1279 zde z Lín'ānu 臨安 (dnešního Hángzhōu) vládl dynastii Jižní Sòng.

Dynastie Severní Sòng představuje další výrazné období prosperity a rozkvětu jak po ekonomické, tak po kulturní stránce a z hlediska vývoje uměleckých disciplín se jedná o jednu z nejvýznamnějších epoch v historii. V oblasti čínského myšlení je významné především působení buddhistické sekty *chán*, jež mělo za následek přehodnocení základních konceptů konfucianství a vznik neokonfucianismu. Ten pod vlivem chanového myšlení kladl větší důraz na individuální prožívání a duchovní aspekty života. Po upevnění moci songských panovníků došlo zároveň k nebyvalému rozvoji vzdělanosti, který trval zhruba po celé 11. století. Relativně velké procento úředníků zaměstnaných ve státní správě bylo vybíráno na základě státních zkoušek, k nimž měl přinejmenším teoreticky přístup každý, kdo získal předepsané vzdělání. Císaři se snažili v centru politického a kulturního dění soustředit nejtalentovanější muže říše a ti měli možnost uplatnit své schopnosti a nadání při správě země. Učenci vychovaní v konfuciansky orientované společnosti proto cítili jako svou povinnost dát své síly do služeb císaři a kladli velký důraz na rozvoj osobnostních kvalit, které jim cestu k pozici v úřednickém aparátu zajišťovaly. Mezi vzdělanci, kteří působili v 11. století v hlavním městě, se tak objevila celá řada osobností vynikajících jak v praktických disciplínách potřebných pro výkon úřednických funkcí, tak v nejrůznějších oblastech umění. Rozvíjela se literatura, malířství a po několika desetiletích relativní stagnace také kaligrafie.

XVIII.2.1 Literátská kultura

Za dynastie Sòng již nebyla kaligrafie povinnou součástí státních zkoušek a její praxe se stala v podstatě soukromou záležitostí. Obrovský impulz pro její rozvoj však znamenal rozmach literátské kultury (*wénrén wénhuà* 文人文化), na němž měli podíl významní songští vzdělanci jako Ōuyáng Xiū 歐陽修 (1007–1072), Sū Shì nebo Huáng Tíngjiān. Vedle důrazu na mravní kvality jedince bylo jedním z jejích aspektů i zušlechťování vlastní osobnosti pomocí umění, kterému se autor věnuje bez jakýchkoliv ziskových záměrů spojovaných s činností profesionálních tvůrců. Pro její představitele se postupem času vžilo označení vzdělanci či literáti (*wénrén* 文人, v angličtině *literati*, příp. *scholars* nebo *scholar-gentlemen*), odkazující primárně k této skupině severosongských osobností. Ti považovali za svou základní povinnost dosáhnout mravních kvalit a náležitého vzdělání potřebných pro získání pozice v úřednickém aparátu. Ve chvílích oddechu nebo v dobách nepříznivých společenských okolností se uchýlovali k rozptýlení v podobě

uměleckých disciplín, především poezie, kaligrafie a malířství, ale také hudby, hry v šachy a dalších. Ve své tvorbě kladli důraz zejména na schopnost uměleckého díla vyjádřit myšlenky a tlumočit charakterové vlastnosti svého autora a v rámci zmíněných disciplín dovedli k dokonalosti způsobu, jak pomocí uměleckých děl navázat kultivovanou komunikaci se svými současníky a mysliteli dalších generací.

Alfreda Murck (2000) popisuje ve své studii ze života songských literátů situaci v severočínském Luòyángu, kam odcházeli vzdělanci vypovězení od císařského dvora. Ukazuje, jak někteří z nich používali obrazy a nápisy k nim připojené jako prostředky komunikace mezi „zasvěcenými“. Ti, kdo nedisponovali náležitým rozhledem v oblasti literatury a starého malířství, jim nemohli porozumět, a tudíž je nemohli zneužít například jako důkaz autorovy kritiky císařových rozhodnutí. Ti, kdo si je navzájem vyměňovali, naopak nacházeli zadostiučinění v tom, že mohou s podobně smýšlejícími přáteli sdílet svou frustraci způsobenou nespravedlností, které se jim v oficiální kariéře dostalo.

To je extrémní příklad funkce, jakou měla umělecká díla pro čínské vzdělance po staletí, a v oblasti kaligrafie pro ni existovaly ideální předpoklady. Minimálně od období Šesti dynastií byla kaligrafie vnímána jako víceméně bezprostřední svědectví o osobnosti svého autora a mezi songskými literáty získal tento aspekt ještě na významu. O povaze a záměrech konkrétního tvůrce toho samozřejmě mnoho vypovídal jeho rukopis jako takový, od dynastie Sòng se však situace značně zkomplikovala vědomým zapojováním odkazů ke stylu mistrů minulosti do vlastního díla. Tím, zda autor – zjednodušeně řečeno – napsal nápis ve stylu Wáng Xīzhīho, nebo naopak Yán Zhēnqīnga, zda použil narážku na to či ono slavné dílo některého ze starých mistrů, které již bylo opatřeno vžitou interpretací nebo představovalo vyjádření určitého postoje, jednoznačně vyjadřoval svůj politický, společenský a umělecký názor. K jeho rozpoznání však bylo potřeba, aby ten, kdo bude dílo zkoumat, disponoval stejnou znalostí starých uměleckých děl, historických událostí a zažitého kánonu konkrétních interpretací, umožňujících pozici daného díla v celém systému rozpoznat. Takové pojetí umělecké tvorby bylo jednou z významných stránek literátské kultury a vzdělanci pozdějších období se při svých aktivitách v mnohém inspirovali příkladem severosongských mistrů, o jejichž významu pro dějiny čínské kaligrafie bude řeč na následujících stránkách.

XVIII.2.2 Čtyři velcí mistři dynastie Severní Sòng

Cài Xiāng

Za vlády dynastie Severní Sòng se objevila celá řada schopných kaligrafů, nejvíce však vynikli Cài Xiāng 蔡襄 (1012–1067), Sū Shì, Huáng Tíngjiān a Mǐ Fú. V dějinách čínského umění, kde se často setkáme se skupinami „tří nejvýznamnějších“ nebo „čtyř velkých“ kaligrafů či malířů, se jim proto dostalo společného označení

„čtyři velcí mistři dynastie Severní Sòng“ (*Běi Sòng sì dàjiā* 北宋四大家). Nejstarším z nich byl Cài Xiāng, který se již v mládí proslavil jako přívrženec Wáng Ānshího 王安石 (1021–1086) reforem.³⁶ Později se stal úznávaným politikem a umělcem a sám velký státník Ōuyáng Xiū o něm prohlásil, že je nejvýznamnějším kaligrafem své doby.

Věnoval se údajně jak kurzivnímu, tak vzorovému písmu a někdy byl kritizován pro přílišnou povrchnost, které se neubrání ti, kdo se snaží vyniknout ve všech stylech zároveň. Přesto však měl Cài Xiāng rukopis díky jeho prestiži velký vliv na tvorbu současníků. Především úředníci a laici vyhledávali jeho díla a učili se jeho stylu. Cài Xiāngova tvorba navíc podle historiků kaligrafie stojí na počátku nového období rozkvětu, následujícího po přibližně stoleté odmlce v letech rozdrobení říše a upevňování vlády nové dynastie, což mu již samo o sobě zaručuje významnou pozici v dějinách. Studoval kaligrafii Yú Shínána a Yán Zhēnqīnga a jeho vzorové písmo ve stylu těchto mistrů bývá hodnoceno jako standardně kvalitní – přesně splňující daná kritéria, nicméně vzdálené nespoutanosti a výjimečnosti rukopisu velkých mistrů. V kurzivním a konceptním písmu navázal na mistra období Pěti dynastií Yáng Níngshího a vynikl také v písmu psaném suchým štětcem technikou zvanou letící bílá (*fēibái*).

Sū Shi

Zdaleka největší slávy ze všech čtyř severosongských velikánů dosáhl Sū Shì předzdivaný Sū Dōngpō 蘇東坡, jenž roku 1057 v pouhých dvaceti letech uspěl jako nejlepší kandidát státních zkoušek a získal dokonce speciální ocenění jako výjimečný talent roku. Záhy se zapojil do politického i uměleckého dění v hlavním městě, stal se vůdčí osobností severosongských literátů a postavou navždy oslavovanou a napodobovanou vzdělanci následujících období. Ve své kariéře zažil množství vzestupů a pádů, jež poznamenaly život většiny osobností zapojených do politiky v době střídavého uplatňování a zamítání Wáng Ānshíových reforem. Do dějin se nicméně zapsal jako jeden z nejvýznamnějších songských vzdělanců působících ve státní správě a zároveň jako přední myslitel a umělec své doby.

Byl všestrannou osobností a vynikal v různých uměleckých a humanitních disciplínách – proslavil se rozsáhlou znalostí historie a britkým úsudkem, díky němuž byl schopen čerpat poučení z minulosti a aplikovat ho na současné dění, byl literátem, kaligrafem i malířem a lidé údajně napodobovali dokonce i jeho oděv nebo pokrm, které připravoval. Jakožto představitel literátské kultury se také teoreticky

³⁶ Wáng Ānshí prosazoval ekonomické a sociální reformy, jejichž cílem bylo ozdravit hospodářství země, vytvořit systém sociální podpory a pro většinu obyvatel zajistit alespoň minimální životní standardy. Kroky, které při uplatňování svých představ podnikal, jsou dnes hodnoceny různě, historikové se nicméně shodují na tom, že šlo o jeden z nejvýznamnějších cílených pokusů o komplexní reorganizaci ekonomického a společenského systému v čínských dějinách. O roli, kterou při reformě sehráli další songští literáti, více viz např. MURCK (2000).

vyjadřoval k předpokladům a kvalitám umělecké tvorby. Je mu připisován výrok, v němž praví, že umělecké dílo nelze posuzovat na základě vnější podobnosti se zobrazovaným námětem, protože tak malbu chápou snad jen malé děti. Tento výrok se stal mottem mnoha generací umělců literátského směru, kteří usilovali spíše o duchovní spríznění svých uměleckých děl s vnější realitou a Sū Shiho myšlenky rozpracovali do značné hloubky.

V oblasti kaligrafie jde o koncept blízky již dávno rozšířené představě o podobnosti mezi kaligrafovým rukopisem a jeho charakterovými vlastnostmi, který také předpokládá duchovní spríznění mezi tvůrcem a jeho dílem. Za vlády dynastie Severní Sòng, kdy byl kladen důraz na konfuciánské hodnoty jakožto základní požadavek pro působení v politice a veřejném životě, mělo přesvědčení o provázanosti mezi osobnostními a uměleckými kvalitami dalekosáhlý význam. Jak ve své studii *The Upright Brush* ukazuje Amy McNairová (1998), songští literátská malíři a kaligrafové s mistrem Sū Shìm v čele prohlásili za model hodný následování dílo tangského Yán Zhēnqīnga, jehož rukopis se vyznačoval archaickou prostotou, na hony vzdálenou prázdne zdobnosti a zbytečné vyumělkovanosti, které byly spojovány se stylem Wáng Xīzhīho a jeho následovníků. I to, že Yán své texty nejčastěji psal kolmo držným štětcem, *zhèngbǐ* 正筆, bylo spojováno s jeho přímým charakterem a vynikajícími mravními kvalitami. Texty mistrů období Šesti dynastií, které byly většinou psány na stranu položeným štětcem, *xiébǐ* 斜筆 nebo *cèbǐ* 側筆, byly naopak songskou ortodoxní kritikou pokládány za doklad pokřiveného charakteru, který usiluje především o líbivost a povrchní krásu.

Sū Shì v mládí strávil mnoho času studiem *Předmluvy ke sbírce básní složených u Pavilonu orchidejí* a teprve později se obrátil ke studiu díla Yán Zhēnqīnga, které mu zprostředkovalo porozumění nápisům z doby Šesti dynastií. Obecně je však Sū Shiho tvorba považována za značně originální, neboť v sobě spojuje vlivy nejruznějších starších stylů v duchu mistrova přesvědčení, že velcí mistři by měli vycházet z vynikající znalosti tradice a na jejím základě vytvořit svůj vlastní osobitý projev. To je ostatně centrální myšlenka literátského přístupu k umělecké tvorbě, která se prosadila jak v kaligrafii, tak v malířství. V songských traktátech o malířství se setkáme se stejným požadavkem, vyjadřovaným většinou frází *zì chéng yī jiā* 自成一家, vytvořit svůj osobitý styl.

Z rozsáhlého Sū Shiho díla jsou pro dějiny čínské kaligrafie nejvýznamnější jeho práce ve vzorovém a kurzivním písmu. Stejně jako například u Yán Zhēnqīngova epitafu na zemřelého synovce jsou nejvíce ceněny texty, které vznikly jako reakce na mimořádnou situaci a jsou tak nadány pravdivostí a emocionálním nábojem. Takovým dílem jsou *Básně napsané o Svátku studeného jídla* (*Hánsǐ tiē* 寒食帖)³⁷ na podélném svitku datovaném rokem 1082, jenž se nachází ve sbírce

³⁷ Svátek studeného jídla (*Hánsǐ tiē* 寒食節) se slaví 4. dubna, kdy podle legendy jinský vévoda Wén 晉文公 (697–628 př. n. l.) nešťastnou náhodou při požáru zabil svého přítele a osobního rádce. Lidé pak na paměť této události celý den nezapalovali ohniště

Národního palácového muzea v Taipei (obr. XX). Jedná se o vynikající ukázkou Sū Shiho kurzivního písma, která vznikla tři roky poté, co byl nespravedlivě obviněn z pokusu o vyvolání rebelie proti císaři, odvolán z dosavadního působiště a přeložen do jihočínského Huángzhōu 黃州.³⁸ Jednou ze Sū Shiho myšlenek, jež se staly trvalou součástí čínského uvažování o umění, byl apel na bezprostřednost uměleckého vyjádření. Umělecké dílo podle něj musí v okamžiku inspirace plynout přímo z umělcova srdce/mysli, takže se v něm bez jakýchkoliv překážek a omezení zračí charakter a duševní rozpoložení autora. *Básně napsané o Svátku studeného jídla*, vyvedené svižným a expresivním rukopisem, jsou považovány za jeden z nejlepších příkladů takového díla, které je vedle nesporných literárních kvalit významné i pro své vlastnosti umělecké. Vidíme zde znaky napsané lesklou tuší relativně silnými tahy, střídajícími se v živém rytmu. Některé jsou v duchu autorových zvyklostí ozvláštňeny výraznými svislicemi zabírajícími prostor několika následujících znaků. Celkově však text působí prostým a přirozeným dojmem, který mu v kombinaci s nostalgicky laděným obsahem básní vynesl obdiv mnoha generací studentů a milovníků kaligrafie.

Huáng Tíngjiān

Na Sū Shiho mistrovství navázal jeho žák a další z velkých songských literátů Huáng Tíngjiān. Ten dovedl k dokonalosti některé kvality mistrova rukopisu a vytvořil osobitý styl, který výrazně ovlivnil kaligrafii žáků a pokračovatelů. Některé jeho práce v kurzivním a konceptním písmu jsou dnes ceněny jako perly songského kaligrafického umění. Na příkladu kolofonu připojeného k Sū Shihoým *Básním napsaným o Svátku studeného jídla*, jenž vznikl roku 1100, si můžeme ukázat základní charakteristiky Huángova stylu (obr. XXI). Kritické zdůrazňují, že se jeho

a připravovali pouze studené pokrmy. Bezprostředně po tomto dni pak následuje jeden z nejvýznamnějších svátků celého roku – tzv. Svátek čistoty a jasu (*Qīngmíngjié* 清明節), který se někdy nazývá též „dnem čištění hrobů“. Celá rodina se schází při očistě rodinné hrobky a pikniku k užití jara a uctění předků. Sū Shì se bezpochyby v předvečer každoročního rodinného setkání cítil ve vyhnanství opuštěnější než kdy jindy a jeho duševní rozpoložení dalo vzniknout zmiňovanému cyklu básní.

³⁸ Ve staré Číně bylo jedním z nejtěžších trestů (vyjma trestů hrdelních) pro úředníky, kteří se provinili při výkonu své funkce nebo se z jiného důvodu znelibili císaři, odvolání z lukrativních funkcí v hlavním městě nebo jiném velkém kulturním středisku a přeložení do co možná nejvzdálenějších končin. V duchu představ o soustředném uspořádání světa, v němž je nejdůležitější to, co se nachází uprostřed, a s postupným vzdalováním ze středu směrem k periférii věci pozbývají na významu, byly i okrajové oblasti říše shledávány jako nejméně kulturně vyspělé. Pro předního učence a vysokého úředníka tak bylo přeložení na samou výspu civilizace (za níž byly jižní oblasti, obývané z velké části nečínskými národnostmi, považovány) přísným trestem, který se hluboce dotkl jeho životního stylu a většinou měl vliv na celý jeho hodnotový systém. I o Sū Shìm je známo, že ve vyhnanství psal básně prodchnuté utrpením z odloučení a začal se mimo jiné věnovat buddhismu, jehož myšlenky podobné světské starosti relativizují.

znaky vyznačují výrazným zhuštěním tahů uprostřed jednotlivých znaků, zatímco vnější tahy naopak energicky vyzařují do všech stran. Tento popis trefně vystihuje kvality kolofonu k Sū Shīho dílu. Znaky jsou podobně jako Sū Shīho *Básně* psány silnými a objemnými tahy, jen tuš je poněkud méně hustá a místy v tazích prosvítají bílá místa. Znaky skládající se z mnoha tahů (například 1. a 4. znak 3. sloupce zprava) působí díky koncentraci několika výrazných tahů uvnitř své struktury dosti zhuštěně. Tam, kde se objevují svislice, dominantní podélné tahy nebo znak začíná či končí tahem šikmým, máme naopak pocit, že se tyto linie rozpinají do stran. Kontrast mezi těmito dvěma typy tahů vytváří silné vnitřní napětí, které je pro Huángovo písmo typické.

Analogické prvky najdeme i v některých mistrových textech ve vzorovém písmu či na pomezí vzorového a kurzivního duktu, jako je tomu např. v *Báśni o Pavilonu, kde ševelí vítr v borovicích* (*Sōngfēnggé shī* 松風閣詩; obr. XXII) z roku 1102, která je napsána na podélném svitku a nachází se také ve sbírkách Národního palácového muzea v Taipei. Zde snad ještě více vynikají prominentní šikmé tahy, které podtrhují charakteristický sklon znaků a vyvolávají dojem dobře zvládnuté kompozice a nenásilného, přirozeně plynoucího rytmu.

Mí Fú

Posledním ze čtveřice nejvýznamnějších songských kaligrafů je Mí Fú. Podobně jako Sū Shī byl všestranně nadaným vzdělavcem, postrádal však zázemí rodinné vzdělanecké tradice, která Sū Shīho již sama o sobě předurčovala ke kariéře předního literáta své doby. Mí Fú byl naproti tomu s největší pravděpodobností potomkem rodiny nečínského původu, jejíž členové byli vojáci, a nikoliv vzdělání úředníci (STURMAN 1997: 56–58). Mí Fú jako první z rodiny získal obsáhlejší vzdělání a pronikl do uměleckých kruhů. Zasloužil se o to výhradně jeho umělecký talent a v neposlední řadě pověst excentrického sběratele a kritika, kterou si s potěšením budoval.

Mí Fúův umělecký odkaz je stejně jako v případě Sū Shīho rozsáhlý. Byl malířem a v malbě krajiny zavedl osobitou techniku známou jako „tečka rodiny Mí“ (*Mí diān* 米點). Coby kaligraf proslul svými neortodoxními názory a zálibou ve stylech méně známých nebo zatracovaných mistrů. Vlastnil rozsáhlou sbírku uměleckých předmětů, byl britkým kritikem a autorem textů o historii kaligrafie a malířství. Proslul mimo jiné svou výstřední vášní pro zvláštní kameny (*guàishí* 怪石), které ve staré Číně tvořily součást zahradní architektury a v miniaturních verzích se objevovaly i jako součást vybavení vzdělavcovy pracovny. Mí Fú byl ochoten některé exempláře pro svou sbírku získat výměnou za obrazy nebo kaligrafie obrovské hodnoty, což bylo pro mnohé dokladem jeho výstřednosti. Notoricky známý je případ setkání Mí Fua s kamenem, který k velkému úžasu přihlížejících nazýval svým starším bratrem a na znamení úcty před ním prováděl rituální poklony. Mnozí literáti následujících období však k němu chovali velký obdiv a díky

zmíněným vlastnostem je dodnes považován za jednu z nejzajímavějších postav v dějinách čínského umění.

O jeho mistrovství podle životopisců hovoří již fakt, že studoval díla mnoha starých mistrů a pronikl k podstatě celé řady rozdílných stylů, avšak žádným z nich se ve své tvorbě nenechal nadměrně svazovat. Jeho rukopis přesně v duchu požadavků songské literátské teorie navázal osobitým způsobem na nejrůznější prvky z tvorby mistrů minulosti. Mí Fú byl navíc i kritikem s poměrně radikálními názory na kvalitu a autorství některých slavných starých děl. Mnoho z nich odmítl jako kopie nebo falza i přesto, že prošla nejvýznamnějšími sbírkami a mezi ostatními znalci měla dobrou pověst. Sám totiž tyto obrazy neúnavně kopíroval, a proto dokázal odhalit indicie, že se jedná o falzum, i v případech, kdy se jiní znalci nechali dokonalými kopiemi oklamat. U některých dochovaných kaligrafií není jisté, zda pocházejí skutečně z ruky podepsaného autora, nebo jsou Mí Fúovou věrnou imitací.

V mládí pečlivě studoval dílo Yán Zhēnqīnga a převzal některé jeho výrazové prostředky. Posléze se podle vlastních slov obrátil ke studiu stylů dalších tangských kaligrafů, z nichž můžeme jmenovat alespoň neméně proslulého Ōuyáng Xúna. Jeho celoživotní inspirací se stalo především dílo dvou Wángů, které, jak jsme si již ukázali, jiní songští vzdělanci zavrhovali jako příliš povrchní a zdobné. Mí Fú měl ve své sbírce celou řadu originálních prací těchto dvou mistrů a sám si někdy přezdíval jako *Bǎo Jīn* 寶晉, [‘Ten, který si] cení jinské [kaligrafie]’. Více než kaligrafie Wáng Xīzhīho vyzdvihoval dílo jeho syna Wáng Xiànzhīho, který byl minimálně od počátku dynastie Táng zcela ve stínu svého slavnějšího otce. Mí Fú ho však obdivoval pro originalitu a nespoutanost, která byla elegantnímu a uhlaženému stylu otce vzdálená. U některých dochovaných děl připisovaných Wáng Xiànzhīmu panují dodnes domněnky, že se nejspíše jedná o Mí Fúovy kopie. Jako jeden z mála songských kaligrafů psal také v úřednickém a pečtním písmu a jeho práce podle kritiků vystihují ducha archaických nápisů v těchto duktech lépe než kaligrafie tangského Lǐ Yángbīnga.

Jedním z nejceněnějších zachovaných Mí Fúových děl jsou *Básně psané na síchuanském hedvábí* (*Shūsù tiě* 蜀素帖; obr. XXIII) z roku 1088, uchovávané ve sbírce Národního palácového muzea v Taipei. Básně jsou napsány na vzácném typu hedvábí, které se údajně v Mí Fúově rodině dědilo po generace. Zvláštní lesklý povrch podkladu v kombinaci s tuší náležitě odstínuje a hustoty propůjčuje znakům nádherný třpytivý nádech, jenž je obdivovateli díla obzvláště ceněn. Především se však jedná o ukázkou mistrovského rukopisu čerpajícího z mnohaletého studia děl jinských a tangských mistrů. Text plyne v dokonalém rytmu a umně se v něm střídají výraznější a méně výrazná místa. Znaky jsou vyvedeny klidným a výrazným kurzivním písmem, s některými prvky ladně spojenými do jednoho tahu a jinými zase zvýrazněnými použitím silných tmavých linií. Některé tahy jsou originálně zeslabené nebo pokroucené, svislice nebo nakloněné tahy občas výrazně vystupují ze svého okolí. Celkově se jedná o kompozičně vyvážené a technicky

skvěle zvládnuté dílo, které se právem řadí k nejlepším známým songským kaligrafím.

XVIII.2.3 Císař Huǐzōng

Mezi slavné kaligrafy se koncem dynastie Severní Sòng zařadil také císař Huǐzōng. Jako panovník nebyl příliš úspěšný, neboť jeho vláda skončila roku 1127 obsazením severních oblastí Džurčeny, přičemž sám Huǐzōng upadl do zajetí a svůj život dožil v ponižujících podmínkách mimo čínské území. Za svého panování však byl vynikajícím umělcem a mecenášem umění. Věnoval se malbě, kaligrafii i hře na hudební nástroje, u dvora shromáždil rozsáhlou sbírku uměleckých předmětů a založil zde také nejslavnější čínskou malířskou akademii všech dob. Jakožto patron disponující rozsáhlými finančními zdroji si mohl dovolit sezvat ke dvoru nejlepší malíře a kaligrafy své doby, vytvořit jim dobré podmínky pro uměleckou činnost a na druhou stranu využívat jejich schopností. Tradují se historky o tom, jak přísnými zkouškami museli zájemci o přijetí na císařskou akademii projít, a císař sám coby zkušený umělec nad chodem akademie dohlížel.

Velmi se zajímal o staré umění a v podstatě veškerý svůj čas věnoval studiu a praxi uměleckých disciplín. Celá řada děl dochovaných z doby Pěti dynastií a Severní Sòng nese Huǐzōngovy vlastnoruční tituly a připsy, které svědčí o jeho hlubokém porozumění malířství a kaligrafii. Za jeho panování vznikly katalogy císařských sbírek malby a kaligrafie, nazvané *Katalog obrazů éry Xuānhé* (*Xuānhé huàpǔ* 宣和畫譜) a *Katalog kalografií éry Xuānhé* (*Xuānhé shūpǔ* 宣和書譜), oba čítající několik tisíc položek. Vedle toho, že císař sám díla pečlivě studoval, poskytoval je údajně coby studijní materiál i malířům císařské akademie, čímž přispěl k šíření znalosti prací starých mistrů mezi svými současníky.

V malířství se věnoval především žánru ‚květiny a ptáci‘ (*huāniǎohuà* 花鳥畫) a některá jeho díla jsou považována za nejstarší příklady maleb, k nimž autor sám připojil vlastnoručně napsanou báseň. Malba je v čínském pojetí s kalografií a literaturou úzce spjata, ve starších obdobích se nicméně setkáváme spíše s méně explicitním propojením těchto tří disciplín. Ještě za Pěti dynastií a za dynastie Severní Sòng se kaligrafie na obrazech ocitla téměř výhradně v podobě datace a podpisu autora, případně titulu připsaného rukou císaře. V mnoha případech se tyto krátké nápisy uměleckou úrovní zdaleka nevyrovnaly úrovni malby a ani nebylo běžné očekávat od vynikajících malířů také nejvyšší mistrovství na poli kaligrafie. Zjednodušeně bychom mohli konstatovat, že až do nástupu literátské kultury za dynastie Severní Sòng byly v praxi kaligrafie a malba dvě oddělené disciplíny, přestože často vycházely ze společného filozofického přístupu a pracovaly podobnými technikami. Teprve severosongští literáti přišli s požadavkem na všestrannou erudici tvůrce, který musel ovládat jak literární kompozici, tak kaligrafii a malbu. Místopředseda Sū Shi, jeho přítel, malíř bambusu Wén Tóng 文同 (1018–1079) a další

podle historických záznamů své malby někdy básněmi opatřovali, ale do dnešních dní se žádný doklad této praxe z jejich díla nedochoval.

Nejstarším zachovaným obrazem s kaligrafií básně od téhož autora je Huǐzōngova *Vosková slivoň a horská ptáčka* (*Lànméi shānqín* 蠟梅山禽; obr. XXIV) ze sbírek Národního palácového muzea v Taipei. Vidíme zde dva ptáčky usazené na větvičce slivoně, na níž právě s příchodem jara raší drobné růžovobílé kvítky. Obraz je v pravém dolním rohu podepsán slovy „v síni Xuānhédiàn namalováno a napsáno císařskou rukou“ (*Xuānhédiàn yùzhuāng bìng shū* 宣和殿御裝并書), za kterými následuje císařova podpisová značka (*huà yā* 畫押) sestávající ze dvou vodorovných tahů protnutých svislým háčkem. Ta je údajně zkrácenou verzí znaku *tiānxià yīrén* 天下一人 znamenajících ‚první člověk v podnebesí‘, tedy císař. V levé dolní části je napsáno pětislabičné čtyřverší tematicky odpovídající námětu obrazu.³⁹

Císař Huǐzōng používal specifický kaligrafický styl označovaný jako „štíhlé zlaté písmo“. Inspirací mu pro něj byl, jak jsme si již ukázali, rukopis tangského Chū Sūliánga a do jisté míry také písmo císaře Lǐ Yúho z doby Pěti dynastií, nazývané „zlaté písmo ostré jako nůž“. Jak podpis, tak báseň jsou vyvedeny v tomto nevšedním stylu, takže si na nich můžeme představit jeho charakteristické rysy. Jedná se o modifikaci vzorového písma, případně písma na hranici mezi vzorovým a kurzivním duktem. Jednotlivé tahy nemají běžné proporce, ale jsou špičkou štětce vyvedeny jako tenké ostré linie. V místech, kde se tahy spojují nebo kříží, vidíme jemné přechody dodávající znakům na ladnosti (např. 3. a 4. tah 1. znaku v 1. sloupci zprava, *shān* 山 ‚hora‘). Velmi působivé jsou i drobné zašpičatělé háčky a prohnutí u zesíleného zakončení tahů svažujících se doprava. Celkově lze říci, že se jedná o zdobný styl nadaný subtilní a křehkou elegancí, který se výborně hodí k císařskému použití.

XVIII.3 Dynastie Jižní Sòng

Poté, co byla vláda dynastie Severní Sòng ukončena obsazením hlavního města Džurčeny a odvečením císaře Huǐzōnga do zajetí, podařilo se části císařské rodiny uprchnout na jih, kde Huǐzōngův syn vyhlásil pokračování císařství a vládl části čínského území jako císař Gāozōng 宋高宗 (vládl v letech 1127–1163) dynastie Jižní Sòng. Přestože se čínská společnost při útěku vzdělaných a vlivných rodin na jih otřásla v základech a jihosongská dynastie byla politicky a vojensky velmi slabá, došlo na jihu Číny v následujících přibližně 150 letech ke kulturnímu rozkvětu. Nejvýraznějším rysem jihosongské kultury byla snaha o vzkříšení nebo alespoň napodobení literátské kultury vrcholného období dynastie Severní Sòng se všemi jejími vyspělými projevy. Obecně lze říci, že největších úspěchů bylo dosaženo

³⁹ Podrobnější rozbor malby i básně viz Hsü (2007: 199–203).

na poli literatury a malířství, zatímco kaligrafie byla za dynastie Jižní Sòng spíše v jejich stínu. Císař Gāozōng u dvora po otcově vzoru ustavil malířskou akademii a někteří mistři činní původně v Huīzōngově akademii přešli do jeho služeb. Sám Gāozōng také zdědil otcovu zálibu v umění a je znám jako schopný kaligraf. Většina kritiků se nicméně shoduje v názoru, že úrovně otcova mistrovství nedosáhl.

Mnozí jihosongští kaligrafové programově navazovali na dílo slavných severosongských předchůdců a snažili se tak v době politické a společenské nestability opět přivést k životu hodnoty vrcholné literátské kultury. Severosongští vzdělanci jako Sū Shì, Huáng Tíngjiān či Mí Fú se stali přímo kulturními vzory obdivovanými jak pro své umělecké mistrovství, tak pro mravní a charakterové kvality. Mnozí tvůrci dynastie Jižní Sòng považovali nápodobu jejich uměleckých stylů za jeden ze způsobů, jak se jejich vynikajícím schopnostem alespoň přiblížit.

Z významných postav jihosongských uměleckých kruhů můžeme jmenovat například Mí Fúova syna Mí Yōurēna 米友仁 (1072–1151), jenž se ještě více proslavil jako malíř pokračující v rodinné tradici školy Mí. Dobrymi kaligrafy byli také básník Lù Yóu 陸游 (1125–1210) nebo vlivný úředník Fàn Chéngdà 范成大 (1126–1193). Kaligrafii se věnoval i slavný neokonfuciánský filozof Zhū Xī 朱熹 (1130–1200), jenž si cenil především její schopnosti stát se prostředkem k vyjádření mravních kvalit tvůrce. Umělecká hodnota nebyla podle něj tak významná jako uměřenost znaků a přesné dodržení správných tvarů a proporcí. Doporučoval proto psát především ve vzorovém písmu a snažil se dokonce prosadit nařízení zavádějící jeho výhradní použití v oficiální komunikaci. Sám ovšem tyto požadavky důsledně nedodržoval a jsou zachovány i jeho dopisy v kurzivním písmu. Zhū Xī je také znám tím, že se v názorech na kvalitu kaligrafie severosongských mistrů radikálně lišil od většiny svých současníků. Práce Sū Shìho, Huáng Tíngjiāna a Mí Fúa kritizoval jako „umělecky pokřivené“ a ze čtyř severosongských velikánů vyzdvihl pouze dílo Cǎi Xiānga, jehož rukopis poměrně přesně kopíroval tangský ideál vzorového písma. Pro svou pověst loajálního úředníka byl Cǎi Xiāng také nejlepším kandidátem na přední místo v Zhū Xīho hierarchii, protože neposkvřený charakter se podle ortodoxního konfuciánského přesvědčení nutně projeví v dobře napsané kaligrafii.

Pro tvorbu některých mistrů činných na samém závěru dynastie Jižní Sòng je charakteristický postupný přechod k hodnotám rozšířeným později za dynastie Yuán. Například Zhào Mèngjiān 趙孟堅 (1199–1267), příbuzný yuanského Zhào Mèngfūa a člen songské císařské rodiny, obracel jako jeden z mála umělců své doby zájem k dílům jinských mistrů spíše než kaligrafů dynastie Táng. Byl také znám svou vášní pro umělecká díla a sbíral malby a kaligrafie starých mistrů, které se mu staly vzorem pro vlastní tvorbu.

XIX. Dynastie Yuán

Po částečném obsazení čínského území cizími nájezdníky počátkem 12. století byla jihosongská dynastie s hlavním městem v dnešním Hángzhōu politicky i vojensky velmi slabá a jen stěží odolávala pokračujícímu tlaku nečínských dobytých území. V severních stepích mezi tím vznikla a zesílila mongolská říše, která postupně anektovala území okolních států a přemohla i dynastii Jīn, krátkodobě vládnoucí čínskému severu. Její snadnou kořistí se nakonec roku 1279 stalo také jihosongské císařství. Přibližně dalších sto let pak vládla celému čínskému území mongolská dynastie Yuán, jež byla roku 1368 svržena dynastií Míng. Přestože se mongolští vládci zpočátku pokoušeli zachovat si v co možná nejširším rozsahu svou specifickou kulturní identitu, po hlubším setkání s čínskou kulturou se začali postupně počínářovat, až nakonec převzali celou řadu čínských kulturních institucí a zvyklostí. Yuanští císařové v několikáté generaci již byli zcela sinizovaní a snažili se, stejně jako jejich čínští předchůdci, naplnit ideál moudrého a kultivovaného vládce, jehož součástí byla i podpora a praxe uměleckých aktivit. Kaligrafie jakožto stěžejní prvek vysoké čínské kultury byla jednou z disciplín, které pozdější mongolští vládci obdivovali nejvíce, a proto se jí také za vlády dynastie Yuán dostalo náležité pozornosti a úcty.

Yélù Chūcái 耶律楚材 (1190–1244), jenž byl yuanským prvním ministrem ještě předtím, než se mongolským císařům podařilo dobýt celé čínské území, se značnou měrou zasloužil o přijetí čínského systému státních zkoušek, jímž se vybírali úředníci státní správy. Prosazoval studium konfuciánského kánonu a sám byl považován za velkého vzdělance. Po vzoru čínských učenců studoval také umění kaligrafie a dosáhl v něm celkem dobré úrovně. Za svůj vzor si vybral styl tangského mistra Yán Zhēnqīnga, tolik obdivovaný mnoha generacemi konfuciánsky založených mistrů. Jeho výrazné, plné linie jsou v podání Yélù Chūcáie místy trochu odlehčené malým prodloužením nebo zašpičatěním, avšak uchovávají si původní drsnou expresivitu.

XIX.1 Zhào Mèngfū a kaligrafové jeho generace

Zhào Mèngfū

Největší postavou yuanského uměleckého světa, podobnou songskému Sū Shìovi nebo pozdněmíngskému Dǒng Qíchāngovi 董其昌 (1555–1636), byl bezesporu Zhào Mèngfū. Narodil se na jihu, kde se od doby dynastie Jižní Sòng soustřeďovali

vzdělanci a umělci uprchnuvší před cizí nadvládou, a v mládí získal obsáhlé vzdělání. Během svých cest po velkých kulturních centrech se seznámil s mnoha významnými sbírkami uměleckých předmětů, které mu umožnily poznat kaligrafické a malířské styly mistrů minulosti. Jeho věhlas sečtělého literáta a velkého umělce se brzy rozšířil po celé zemi a bylo mu nabídnuto úřednické místo v hlavním městě. Životopisci s oblibou líčí mistrovo opakované odmítnutí sloužit cizímu režimu, které se od konfuciánsky vzdělaného muže očekávalo. Když však císař vyslal speciální posly pověřené úkolem přivést ho ke dvoru, nabídku prý nakonec přijal. Došlo tak k paradoxní situaci, kdy jeden z nejslavnějších literátů své doby, jenž byl navíc vzdáleným potomkem songské císařské rodiny (její členové měli také příjmení Zhào 趙), působil ve službách nečínských vládců. Tato okolnost bývá v biografích náležitě zdůrazněna a často dochází i k tomu, že na základě již mnohokrát zmiňovaného předpokladu podobnosti mezi mistrovou osobností a jeho dílem je v některých publikacích Zhào Mèngfūova kaligrafie hodnocena jako strnulá, nepřilíživě invencí, přehnaně poplatná starým vzorům. Badatelé se nicméně shodnou na tom, že se jedná o největšího myslitele své doby, jehož umělecké práce i teoretické koncepty vstoupily do dějin. Pokud je jeho tvorba hodnocena bez předsudků, ohromí již na první pohled rozmanitostí, šíří svého záberu a autoritou, jakou vyzařuje k žákům a pokračovatelům.

Zhào Mèngfū byl ústřední postavou yuanské literátské kultury a přispěl k dalšímu prohloubení jejích myšlenek. Byl všestranným malířem. V žánru krajino-malby se věnoval jak tušové technice vystižení duchovní podstaty (*xīyì* 寫意), oblíbené především literátskými malíři, tak archaizující malbě zelenomodrých krajin technikou pracného štětce (*gōngbǐ* 工筆). V žánru květin a ptáků se proslavil svými obrazy skalky s bambusem malovanými kaligrafickými technikami a byl také dobrým figurálistou a malířem koní. Šíře jeho studia starších kaligrafických stylů a rozmanitost vlastní tvorby, o níž se zanedlouho zmíníme podrobněji, někdy usnadňovala kritikům, kteří neschvalovali jeho spolupráci s mongolskými vládci, hledání zástupných důvodů k odsouzení mistrova díla. Zhào Mèngfū byl také znalcem staré literatury a vynikal v literární kompozici, takže se v jeho tvorbě ideálním způsobem propojily všechny tři ušlechtilé disciplíny, jejichž zvládnutí se od čínského vzdělance očekávalo. Jeho vliv na pozdější generace umělců byl ostatně tak velký už jen proto, že si v takto širokém spektru technik a námětů každý snadno našel vzor, na který mohl navázat. Již za svého života měl Zhào Mèngfū celou řadu žáků a následovníků, kteří se zasloužili o další šíření jeho malířského a kaligrafického díla. Z nich můžeme jmenovat například mistrova syna Zhào Yōnga 趙雍 (asi 1289–1362), který proslul jako malíř koní, a také manželku Guǎn Dàoshēng 管道升 (1262–1319), jež se věnovala malbě bambusu a je jednou z mála čínských umělkyní, které se v předmoderní době proslavily svými schopnostmi na poli malby a kaligrafie.

Stěžejním konceptem Zhào Mèngfūovy tvorby byl návrat ke stylům mistrů minulosti (*fūgǔ*). Ten se, jak jsme si ukázali výše, projevil již v díle některých jeho

předchůdců, avšak právě Zhào Mèngfū je považován za tvůrce, jenž ho nerozlučně spojil se základními myšlenkami literátské kultury. Úcta k dílům mistrů předchozích období je v čínské kultuře přítomna od nejstarších dob, ale srovnáme-li z tohoto pohledu například práce songských literátů s Zhào Mèngfūovými, zjistíme, že umění dynastie Sòng je stále ještě velmi tvůrčí a inovativní. Zjednodušeně lze proto říci, že zatímco za dynastií Táng a Sòng se kánon motivů, technik a kompozičních principů utvářel, snahou mistrů dynastií Yuán, Míng a do jisté míry i Qīng bylo prvky tohoto kánonu přebírat a přetvářet v nové celky. Osobností, která stála u zrodu této tendence, byl právě Zhào Mèngfū, jehož dílo ideu návratu k minulosti velmi dobře ilustruje.

Zhào studoval nejrůznější kaligrafické styly a zasloužil se také o oživení archaických ductů. Jeho malé vzorové písmo se stalo jedním z nejčastěji používaných typů (vedle písma Ōuyáng Xúnova a Yán Zhēnqīngova), rozšířených dodnes například i jako fonty v počítačových editorech. Celá řada studentů a obdivovatelů se inspirovala jeho kurzivním písmem, které pro pozdější generace zosobňovalo pokračování tradice dvou Wángů, tak jak byla chápána za dynastie Yuán. Traduje se, že Zhào Mèngfū nejprve cvičil styl jihosongského císaře Gāozōnga, avšak poté, co se mu roku 1301 dostala do rukou frotáž *Předmluvy ke sbírce básní složených u Pavilonu orchidejí* z Dingwū, nadchl se pro kaligrafii jinského mistra Wáng Xīzhīho a učinil ji napříště vzorem pro své vlastní kurzivní písmo. Jedna z mnoha pozdějších kopií *Předmluvy*, dochovaná v Muzeu města Wúxī v provincii Jiāngsū, je Zhào Mèngfūovým dílem.

Zhào zároveň psal i v malém a velkém pečetním písmu a v úřednickém písmu. Zasloužil se o to, že se opět dostaly do povědomí širších vrstev vzdělanců jakožto funkční typy písma, které lze v soudobé tvorbě uplatnit způsobem rovnocenným ostatním ductům. Od jeho doby se například setkáváme s tím, že titul horizontálního svitku napsaný na samém začátku zcela vpravo bývá jak u maleb, tak u kaligrafií nadepsán několika rozměrnými znaky v malém pečetním písmu.⁴⁰ Podobně i u závěsného svitku může být nad samotným dílem přilepen další pruh papíru, na němž autor nebo pozdější majitel uvede název díla v pečetním písmu. Můžeme si také připomenout, že titulem v pečetním písmu běžně začínají nápisy na kamenných stélách, a tato praxe byla možná vzorem pro pozdější rozšíření pečetního písma i na tituly svitků vyrobených z papíru či hedvábí. U horizontálního svitku se nadpis většinou skládá ze tří nebo čtyř znaků napsaných jednoduše vedle sebe, setkáme se nicméně i s poměrně rozsáhlými nadpisy čítajícími několik desítek znaků, jež jsou pak komponovány zprava doleva ve sloupcích, jak je to u kaligrafických děl běžné. Příkladem takového svitku je Zhào Mèngfūův *Pamětní nápis za císařova učitele, buddhistického mistra Dǎnbā* (*Dǎnbā dishī bēi* 膽巴帝師碑), zachovaný v Palácovém muzeu v Pekingu (obr. XXV). Ač je označen jako *bēi*, dochovaný exemplář je napsaný vzorovým písmem na papíře (jenž sloužil nejspíše jako předloha

⁴⁰ O rozvržení horizontálního svitku více viz Hsü (2007: 26) nebo Wáng (1998: 100–101).

určená k přenesení na stělu) a nese titul sestávající z osmnácti rozměrných znaků v malém pečetním písmu. Jak poznamenává profesor Fù Shēn (1977: 45), Zhào při studiu pečetního písma navazoval spíše na své tangské a songské předchůdce než na staré hanské modely a je nejstarším mistrem, jehož tituly v pečetním písmu se dochovaly v původní podobě. S ještě výraznějším rozšířením jejich použití se můžeme setkat za dynastie Míng a u prací tradičně orientovaných kaligrafů především z Taiwanu a čínské diaspory je běžně nalezneme dodnes.

Vynikající příležitost pro studium mistrova kaligrafického stylu v různých duktech nám skýtá jeho *Text o tisíci znacích v šesti kaligrafických duktech* (*Liùtǐ Qiānziwén* 六體千字文), rovněž dochovaný v Palácovém muzeu v Pekingu (obr. XXVIII). Můžeme zde srovnat podobu jeho znaků ve velkém a malém pečetním písmu, v písmu úřednickém, kurzivním, vzorovém a konceptním. Zároveň vidíme, jak se *Text o tisíci znacích*, jehož specifika jsme si přiblížili již dříve, za dynastie Yuán stává textem, na němž může kaligraf ukázat své mistrovství ve všech typech písma včetně archaických duktů. Jakožto ukázka z Zhào Mèngfūovy kaligrafické tvorby demonstruje šíři jeho zájmu, stejně jako prolnutí stylů nejrůznějších starých mistrů v rámci jednotlivých duktů, které je s jeho dílem notoricky spojováno.

Zhào Mèngfū se také, podobně jako například songský Sū Shì, proslavil svými myšlenkami a koncepty, z nichž některé jsou v čínské umělecké teorii živé dodnes. Jedna jeho slavná teze se váže k malbě skalky s bambusem, oblíbeného tématu literátské malby v žánru květin a ptáků, a dobře ilustruje společné vlastnosti malby a kaligrafie. Báseň mistra Zhào praví: „Kámen je jako letící bílá, stromy jako pečetní písmo, k malbě bambusu budeme potřebovat osm tahů znaku *yǒng*. Kdo všechna tato pravidla dobře ovládá, ví, že malba a kaligrafie mají společné kořeny.“⁴¹ Tyto verše zcela konkrétně popisují kaligrafické techniky, s jejichž pomocí yuansští malíři znázorňovali různé prvky zmiňovaného námětu, a ještě větší názornosti docílíme, když si je přečteme nad některým z dochovaných Zhào Mèngfūových obrazů skalky s bambusem (obr. XXIX). Vidíme, že obrysy kamene představuje několik linií suchého štětce namočeného ve světlé tuši, takže v tazích prosvítají bílá místa přesně tak, jako je tomu u znaků psaných technikou zvanou letící bílá. Stromy s krátkými větvičkami bez listů jsou naproti tomu zachyceny drobnými tahy hustou tmavou tuší, jež se na různých místech prohýbají a vlní podobně jako tahy pečetního písma. Lístky bambusu jsou malovány silnými zašpičatělými tahy kolmo držení štětce, který je veden pohybem, jakým se píše tahy vzorového písma. Jak jsme si ukázali výše, jejich základní podoby jsou obsaženy ve znaku *yǒng*, a ten se proto stal symbolem vzorového písma. V literátské malířské teorii, pro niž je námět bambusu jedním z nejoblíbenějších témat s hlubokými symbolickými významy, se klade velký důraz na věrné zachycení jeho podoby. Toho lze dosáhnout použitím některých tahů vzorového písma, s jejichž pomocí můžeme ztvárnit

⁴¹ 石如飛白木如籀，寫竹還須八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。 Citováno podle WÁNG (1998: 78).

například lístky viděné z čelního pohledu, zezadu, lístky ohnuté nebo převrácené apod.⁴² Zhào Mèngfūova báseň, stejně jako obdobná svědectví některých dalších songských a yuanských literátů, představuje cenný doklad teoretické reflexe těchto principů.

Xiānyú Shū a Dèng Wényuán

Zhào Mèngfū je považován za nejvýznamnějšího kaligrafa raného yuanského období a jeho dílo mělo vliv na tvorbu většiny literátských kaligrafů činných v pozdějších dobách. Někteří Zhàoovi současníci však také vynikli jako schopní kaligrafové a ve své době byli téměř tak slavní jako mistr Zhào. Z těchto tvůrců zde zmíníme alespoň dva jeho přátele, Xiānyú Shūa 鮮于樞 (1256–1301) a Dèng Wényuána 鄧文原 (1258–1328).

Xiānyú Shū pocházel ze severu, a přestože byl nečínského původu, patřil k literátům s hlubokou znalostí čínské literatury a umění. Sám skládal básně a byl nejvýznamnějším kaligrafem severních oblastí až do doby, kdy ke dvoru přišel Zhào Mèngfū. Traduje se, že byl přímý a nespoutaný povahy, pohrdal konvencemi a nebál se vyjádřit svůj nesouhlas s jednáním nadřízených. Těmito povahovými vlastnostmi se zařadil po bok umělců, kteří si nade vše cenili svobodu uměleckého vyjádření a s oblibou tvořili pod vlivem momentální inspirace. Proto nepřekvapí, že ač byl podle historických podání Zhào Mèngfūovým přítelem, s nímž si vyměňoval dopisy a básně, jeho přístup k tvorbě byl odlišný. Spíše než dílo dvou Wángů obdivoval mistry bláznivého konceptního písma, jako byli Zhāng Xù a Huáisù a sám také nejčastěji psal kurzivním nebo konceptním písmem. Představuje spojnicí mezi tangskými mistry konceptního písma a jejich pozdějšími mingskými obdivovateli s kaligrafem Zhù Yǔnmíngem 祝允明 (1460–1526) v čele.

Dèng Wényuán patřil také k okruhu Zhàoových přátel a svým projevem mu byl mnohem bližší než Xiānyú Shū. Ve své tvorbě se stylu starých mistrů nedržel tak striktně jako Zhào Mèngfū, obdivoval nicméně také dílo dvou Wángů a tangského Lǐ Yōnga. Proto, ač se mu v jeho době dostalo podobného uznání jako oběma výše zmíněným mistrům, zůstal jakožto jeden z mnoha tvůrců v této linii ve stínu slavnějšího Zhào Mèngfūa.

XIX.2 Yuanská císařská akademie

Přestože dynastii Yuán vládli císaři mongolské národnosti, jejichž kultura byla původně naprosto odlišná od čínské, při dlouhodobém styku s čínskou kulturou se sinizovali natolik, že se nakonec ve svých aktivitách a zájmech téměř nelišili od císařů jiných dynastií. Přílišná orientace na literaturu a umění bývá ostatně považována za jednu z příčin pádu dynastie roku 1368, kdy se původně nomádští

⁴² Více k námětu bambusu v čínském malířství viz tamtéž a také Hsü (2007: 189–194).

bojovníci již zcela proměnili v usedlé literáty, kteří nebyli schopni čelit lidovým povstáním a vojenským hrozbám.

Asi největším milovníkem umění mezi yuanskými císaři byl Wénzōng 元文宗 (vládl v letech 1328–1332), jenž se dávno před svým nástupem na trůn přátelil s význačnými učenci a umělci. Když se stal císařem, nechal roku 1329 zbudovat Pavilon Kuízhānggé 奎章閣, kde byly uloženy malby a kaligrafie z císařských sbírek. Díla, která prošla yuanskou císařskou sbírkou, jsou často opatřena pečetěmi *Poklad Pavilonu Kuízhānggé* (Kuízhānggé bǎo 奎章閣寶) nebo dvojicí pečetí se znaky *Kuí zhāng*. V Pavilonu Kuízhānggé se zároveň scházeli umělci sloužící u císařského dvora, a proto bývá považován za yuanskou dobu malířské a kaligrafické akademie, kterou známe například z doby vlády dynastie Sòng.

Sám císař Wénzōng psal docela obstojnou kaligrafii a do Pavilonu Kuízhānggé přizval celou řadu dobových mistrů, kteří měli za úkol posoudit a utřídit díla v císařských sbírkách a věnovali se zde i vlastní umělecké tvorbě. Z nich můžeme jmenovat především všestranného literáta a umělce Yú Jího 虞集 (1272–1348), jenž psal stejně jako Zhào Mèngfū moderními i archaickými dukty a podle historických pramenů se proslavil především svým mistrovstvím v úřednickém písmu. Jeho kaligrafické práce se však z velké části ztratily a dnes bychom našli jen několik málo ukázek Yú Jího vzorového a kurzivního písma. Ve větší míře se dochovaly jeho básně a komentáře k dílům současných a starých mistrů. Sestavil například přehled kaligrafické tvorby od dynastie Severní Sòng až do své doby, kde rozebírá kvality prací mnoha yuanských mistrů včetně Zhào Mèngfūa.

Druhým velkým znalcem, jehož jméno je obligátně spojováno s aktivitami v Pavilonu Kuízhānggé, je Kē Jiūsī 柯九思 (1290–1343). Císař Wénzōng si natolik vážil jeho erudice, že ho ustanovil vrchním znalcem a kurátorem palácových sbírek. Na mnoha malbách a kalografiích, které prošly yuanskou císařskou sbírkou, se proto objevují přípis, v nichž se vyjadřuje k jejich kvalitě. Kē Jiūsī se věnoval také malbě bambusu a patří mezi nejslavnější yuanské malíře tohoto tématu. V kaligrafii studoval styl tangského Ōuyáng Xúna a jeho rukopis, podobně jako způsob malby bambusu, je uměřený a technicky vybroušený, avšak někdy bývá hodnocen jako poněkud strnulý a nepřilíš invenční.

XIX.3 Nezávislí literátští kaligrafové

Poměrně velká část čínských intelektuálů žila za dynastie Yuán v ústraní svých soukromých rezidencí, většinou v jižní Číně daleko od císařského dvora, jenž sídlil v dnešním Pekingu. Vzdělání Číňané zažívali od Mongolů, kteří říši ovládli, nejruznější formy diskriminace. Mnozí také z ideologických důvodů odmítali sloužit cizím vládcům, takže se záměrně neúčastnili státních zkoušek a nestáli o získání úřednického místa ve správním aparátu země. Již od starých dob byl mezi vzdělanci populární ideál ušlechtilého muže žijícího v ústraní do té doby, než na trůn

usedne legitimní a ctnostný panovník. Koncept odchodu z veřejného života získal mnoho přívrženců vždy v době rozdrobení říše nebo cizí nadvlády, a byl proto velmi živý již za dynastie Jižní Sòng. Po obsazení celého čínského území Mongoly se řady jeho vyznavačů ještě dále rozšířily a mnozí umělci yuanského období se rekrutovali právě ze skupiny literátů, kteří pohrdali státní službou, v níž by jinak měli podle konfucíanských představ zúročit svůj talent a získané vzdělání. V období cizí nadvlády však své schopnosti uplatňovali spíše při umělecké tvorbě – skládání básní, kaligrafii a malbě. Proto se, podobně jako kdysi v období Šesti dynastií, setkáme s celou řadou tvůrců, kteří si uměleckou činností kompenzovali nemožnost uplatnění ve veřejném životě a do svých děl promítali nespokojenost se společenskou a politickou situací v zemi.

Ze skutečných poustevníků, kteří zcela odešli z veřejného života a stali se mnichy, se jako kaligraf nejvíce proslavil Zhāng Yǔ 張雨 (1277–1348). V mládí se učil kaligrafii od samotného Zhào Mèngfūa, avšak později se stal taoistickým mnichem a usadil se na hoře Máoshān. Zde kdysi na přelomu 5. a 6. století působil mistr Táo Hóngjǐng, který do místních kamenů a skalisek vytesal celou řadu nápisů. Zhāng Yǔ jeho dílo velmi obdivoval, hledal zachované nápisy a studoval je. Vedle toho také miloval kaligrafii songského excentrika Mǐ Fúa a dochované texty dokládají, že Mǐ Fúův rukopis měl na jeho vlastní kaligrafický styl značný vliv. Podle kritiků se Zhāng Yǔmu podařilo skvěle skloubit dokonalou techniku práce se štětcem a tuší, které ho učil Zhào Mèngfū, s expresivitou a nekonvenčním pojetím některých znaků, jež jsou charakteristické pro kaligrafický styl Mǐ Fúa. U nápisu připojeného ke dvěma obrazům z pekingského Palácového muzea (obr. XXVI), který Zhāng Yǔ napsal v kurzivním písmu místy přecházejícím v písmo konceptní, vidíme odvážné zkratky některých znaků, disproporční zvýraznění jiných, přirozené střídání tušových odstínů i nevťiravý, avšak všudypřítomný rytmus, což jsou vlastnosti skutečně upomínající na některá díla songského Mǐ Fúa.

Čtyři velcí mistři dynastie Yuán

Stejně jako v jiných obdobích, i za dynastie Yuán vyčlenila pozdější umělecká kritika skupinu „čtyř velkých mistrů“ (*Yuán sì dàjiā* 元四大家), jejichž dílo nejlépe reprezentuje převládající dobový styl jak v malbě, tak do určité míry i v kaligrafii. K těmto čtyřem mistrům patří Huáng Gōngwàng 黃公望 (1269–1354), Wú Zhèn 吳鎮 (1280–1354), Ní Zàn 倪瓚 (1301–1374) a Wáng Mēng 王蒙 (1308–1385).

Přestože jsou jejich jména většinou zmiňována společně, tvoří jednotnou skupinu nebo školu. Každý z nich se v malbě specializoval na jiná témata a malovali také navzájem dosti odlišným stylem. Jejich rukopis i oblíbené typy písma se také výrazně různí, všichni nicméně osobitým způsobem ovlivnili mistry pozdějších období.

Dynastie Yuán představuje závěrečnou fázi prolnutí tzv. „tří vznešených disciplín“ – literární tvorby, kaligrafie a malby. Již na obrazech vzniklých koncem

dynastie Severní Sòng se, jak jsme ukázali výše, začaly objevovat básně, a tento trend v tvorbě yuanských literárských malířů ještě zesílil. Tématem obrazů se stále častěji stávaly poetické scenérie, jejichž protipól bychom mohli hledat v dílech tangských a songských básníků, a prázdné plochy obklopující malbu se zaplňovaly stále delšími a obsáhlejšími texty. Malíři, kaligrafové a básníci v jedné osobě ke svým dílům připisovali nejen verše, které můžeme považovat za inspirační zdroj pro námět obrazu, ale stále častěji i prozaické komentáře. V nich vysvětlovali okolnosti vzniku díla, vlastní názory a myšlenky nebo další relevantní informace, které divákův prožitek z obrazu ještě více prohlubují. Například nejznámější Huáng Gōngwàngovu malbu *Obydlí v horách Fùchūnshān* (*Fùchūnshān jū* 富春山居), která je namalována na téměř 7 metrů dlouhém svitku a nachází se ve sbírkách Národního palácového muzea v Taipei, uzavírá prozaický nápis, kde autor popisuje proces vzniku díla, jež údajně maloval více než 30 let.⁴³

Završení tohoto vývoje pak uvidíme v tvorbě literárských malířů dynastie Míng. Z hlediska dějin kaligrafie je však důležité, že se na dochovaných obrazech yuanských mistrů můžeme většinou seznámit i s jejich autentickým kaligrafickým stylem, jenž představuje novou dimenzi jejich díla a poskytuje nám další materiál pro zkoumání jejich tvorby jako celku. U mistrů starších období byla jejich kaligrafická a malířská tvorba v praxi většinou rozdělena a několik znaků podpisu a datace nebo krátké básně připojené k obrazu byly jedinou stopou autorova kaligrafického stylu, kterou jsme měli k dispozici. U některých literárských malířů jsme mohli zvlášť studovat také jejich kaligrafie dochované ve formě nápisů, dopisů nebo jiných textů, ty však jsou ještě u songských malířů dochované v nepoměrně skromnější míře než jejich malby. S trochou nadsázky tak lze říci, že teprve na yuanských svitcích je k dokonalosti dovedena syntéza „tří vznešených disciplín“, které jsou v čínské umělecké teorii považovány za nerozlučně spjaté už po staletí. Yuanská díla je pak také možné považovat za komplexní svědectví o umělecké osobnosti autora a je potřeba je jako taková vnímat.

Nejmladší ze „čtyř velkých mistrů dynastie Yuán“, Wáng Mēng, zanechal paradoxně díla s nejkratšími nápisy, avšak to je způsobeno faktem, že se snažil co možná nejvěrněji napodobit práce starých mistrů. Na jeho obrazech se často setkáme dokonce i s tématem nadepsaným v pečeti písmu, což je u yuanských maleb poměrně vzácné. Typickou ukázkou takového nadpisu je jeho nejznámější malba nazvaná *Lesní obydlí v Jùqū* (*Jùqū línwū* 具區林屋) z taipeiského Národního palácového muzea, ale například také obraz v podobně archaizujícím stylu s názvem *Gé Zhìchuān se stěhuje* (*Gé Zhìchuān yí jū tú* 葛稚川移居圖) ze sbírek Palácového muzea v Pekingu (obr. XXX).

Jako kaligrafové ovšem ze čtyř velkých mistrů dynastie Yuán nejvíce prosluli Wú Zhèn a Ní Zàn. Wú Zhèn se do povědomí milovníků čínského umění zapsal

především svými obrazy s námětem rybáře na osamělé lodce pohupující se uprostřed nedozírné vodní hladiny a také svými malbami bambusu. Obě tato témata zosobňují literárský ideál mravní integrity ušlechtilého člověka a odchodu z veřejného života. Wú Zhènovy obrazy rybářů jsou navíc doplněny nápisy v konceptním písmu, které hovoří o životě rybářů v ústraní a dále tuto symboliku rozvádějí. Jeho rukopis, jenž svou uvolněností a nestrojeností tento ideál dobře vystihuje, používá těžké a široké tahy modelované většinou špičkou štětce.

Prostě a přirozeně působí i znaky *Sútry srdce* (*Xīnjīng* 心經), kterou roku 1340 Wú Zhèn napsal na 2 metry dlouhý podélný svitek, uchovávaný dnes v Palácovém muzeu v Pekingu (obr. XXVII). Buddhistické učení, stejně jako myšlenky taoismu, poskytovaly vzdělancům stranícím se veřejného života útěchu v nelehké životní situaci a představovaly další možnost využití jejich intelektuálního potenciálu. Wú Zhènuv přepis *Sútry srdce* v konceptním písmu je tak na jedné straně mistrovským uměleckým dílem a na straně druhé je výrazem duchovního založení svého autora. *Sútra* je napsána stylem blízkým nápisům na obrazech rybářů, a proto i zde můžeme obdivovat hutné a masivní tahy některých znaků, střídající se s odlehčenými partiemi psanými suchým štětcem. Výrazné, občas elegantně zvlhčené svislice navíc dodávají textu na živosti a plynulosti, které jako by odkazovaly k tomu, že autor dílo vytvořil v okamžiku naprostého vnitřního uvolnění a povznesení nad přizemní problémy každodenního života.

Ní Zànův malířský i kaligrafický styl je značně originální. Maloval většinou krajinu s rozlehlou vodní hladinou, na jejímž břehu stojí jednoduchý pavilonek obklopený stromy se zvláštními rozsochatými větvemi. Jeho specifikem je časté použití tahu nazývaného *zhédàicūn* 折帶皴 „překroucená stuha“, který je vhodný především pro modelaci horizontálních prvků, jako jsou skaliska, kameny či vodní břeh. Rád pracoval s velmi suchým štětciem, takže jeho scenérie působí jemně a přehledně. Ní Zànovy malby, kupříkladu jeho slavná *Studovna Róngxīzhāi* (*Róngxīzhāi tú* 容膝齋圖) z taipeiského Národního palácového muzea (obr. XXXI), bývají doplněny poměrně dlouhými nápisy v osobitě modelovaném vzorovém písmu, které jim propůjčuje ještě větší vytríbenost a eleganci. Kaligrafie je napsána tenkým štětciem podobně suchými tahy, jaké malíř použil ke znázornění krajinné scenérie. Přestože znaky působí na první pohled syrově a neupraveně, při bližším zkoumání zjistíme, že se skládají z jemně modulovaných a dokonale komponovaných linií, které vzdáleně připomínají tahy „štíhlého zlatého písma“ císaře Huīzōnga. V Ní Zànově provedení však nejde o dvorský zdobný styl, jeho rukopis je naopak obdivován pro svou nevtravou a přirozenou krásu, která dokonale ladí s čistotou a projasněností scenérie.

V českém kontextu stojí za zmínku fakt, že jedno dílo připisované Ní Zànovi se nachází ve sbírce Náprstkova muzea v Praze. Jde o půvabnou a technicky dobře zvládnutou malbu krajiny, k níž je přesně v souladu s mistrovými zvyklostmi připojen dosti dlouhý nápis. Kaligrafie je co do techniky práce se štětciem a tuší a formálních náležitostí, jako jsou tvary jednotlivých tahů, způsoby jejich spojování

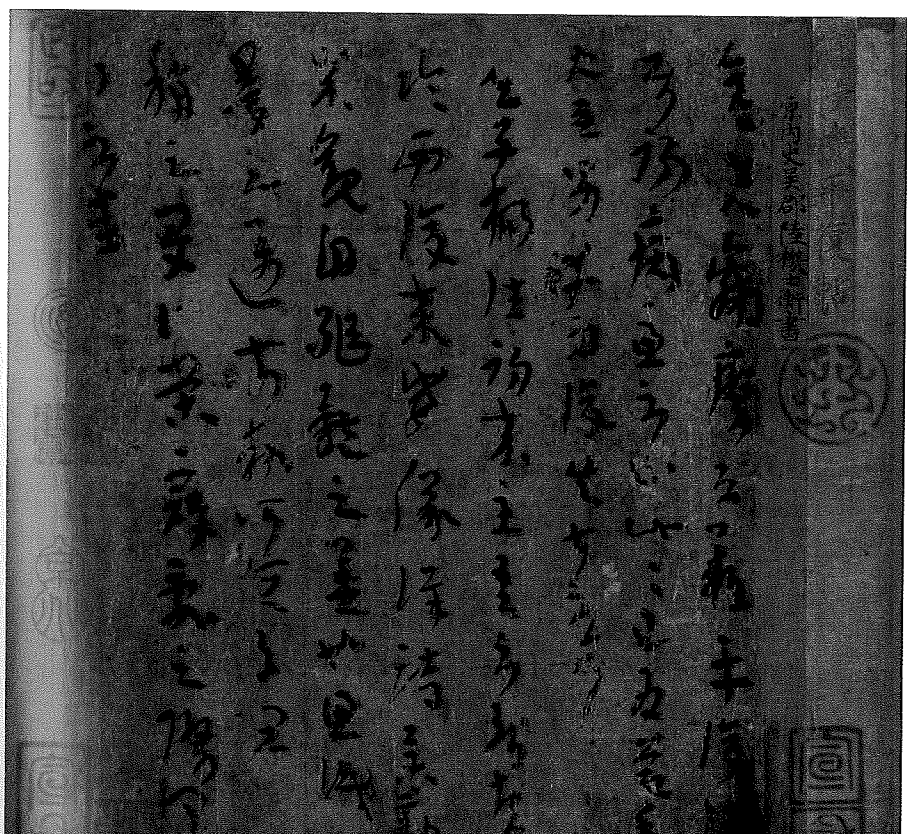
⁴³ Obsah nápisu podrobněji vysvětluje Hsü (2007: 51–52).

a křížení apod., mistrovi autentickému rukopisu velmi blízká. Z jejího celkového výrazu přesto vyznačuje určitá topornost a nejistota, které jsou známkou toho, že se pravděpodobně nejedná o Ní Zànovu práci, ale o velmi kvalitní napodobeninu z ruky časově blízkého mistra nebo přímo Ní Zànova žáka. I tak je obraz v českých sbírkách ojedinělým příkladem yuanské či raně mingské malby, která poměrně věrně zachycuje malířský a kaligrafický styl tohoto slavného yuanského mistra.

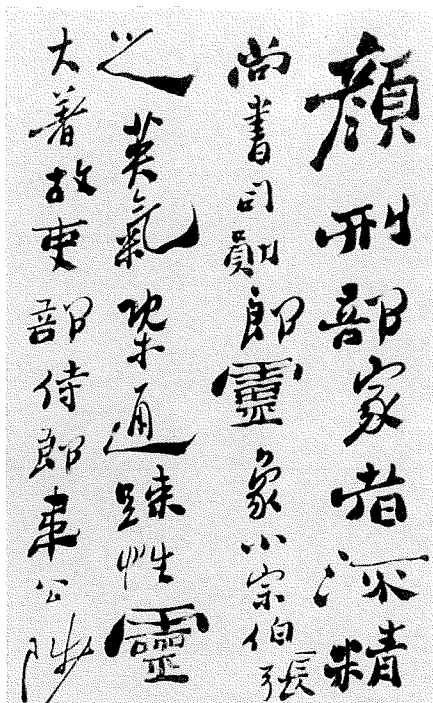
Pro vrcholné období vlády dynastie Yuán je, jak jsme již naznačili, stěžejní tvorba „čtyř velkých mistrů“. Je však třeba mít na paměti, že malířů a kaligrafů podobného založení, kteří se věnovali literátským tématům malby a ke svým obrazům připojovali osobitou kaligrafii, bylo v tomto období samozřejmě mnohem více a sbírky čínské malby a kaligrafie v různých částech světa obsahují i příklady jejich tvorby. Mnozí z těchto tvůrců jsou v pozdějších historiích bohužel zastíněni dílem slavnějších čtyř mistrů, a proto nejsou jejich jména všeobecně známa. Závěrem si proto můžeme uvést alespoň jednoho dalšího autora, jehož dílo si koncem dynastie Yuán a v pozdějších dobách také získalo značnou popularitu. Wáng Miǎn 王冕 (1287–1359) pocházel z chudých poměrů a byl samoukem jak v malbě, tak v kaligrafii. Protože opakovaně neuspěl u státních zkoušek, rozhodl se odejít z veřejného života a věnovat se především umění, které mu také přinášelo obživu. V malířství se specializoval na námět slivoňových květů, jež byly jedním z nejběžnějších témat literátské tušové malby v žánru květin a ptáků, avšak od dynastie Jižní Sòng se jejich obliba široce rozšířila i v profesionální a dvorské malbě. Wáng Miǎnovy slivoně byly údajně tak populární, že se u jeho dveří neustále tísnilo několik zájemců o jeho obraz. Je tak jedním z prvních tvůrců, kteří přes své literátské založení obrazy a kaligrafie nepokrytě prodávali, což je trend sílící později za dynastií Míng a Qīng. Větévky slivoně jsou ve Wáng Miǎnově podání křehké a elegantní, což ještě podtrhuje kaligrafický styl jeho nápisů. Bývají vyvedeny ve standardním písmu, jehož některé tahy se blíží písmu úřednickému, takže působí archaicky a vznešeně. Ukázkou tohoto stylu v kombinaci s monochromním vyobrazením slivoňových květů můžeme vidět například na mistrově slavném díle *Tušová slivoně* (*Mòméi tú* 墨梅圖; obr. XXXII), jež si podle připojených kolofonů získalo obdiv mnoha mingských literátských malířů a kaligrafů včetně mistra Zhù Yūnmínga.



I.



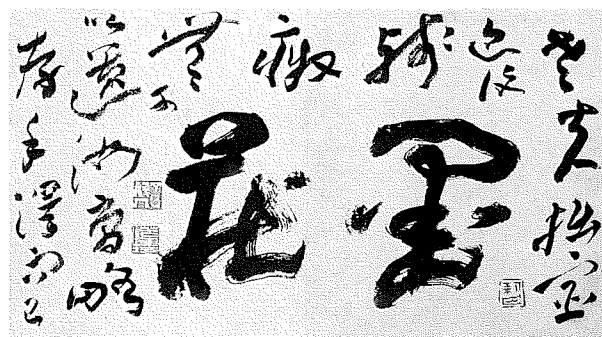
XX. Dynastie Míng



XLIII.



XLIV.



XLV.

Roku 1368 byla mongolská dynastie Yuán svržena a na trůn opět na necelých 300 let usedli čínští císařové (do roku 1644). Po dlouhém období cizí nadvlády se vedle politické a ekonomické konsolidace říše snažili také o obnovení kulturních institucí zavedených za dynastií Táng a Sòng. Za dynastie Míng doznala velkému rozvoje neokonfucianská filozofie, která se z Číny rozšířila i do Koreje, Japonska a Vietnamu. Na songského neokonfuciánce Zhū Xīho navázal filozof Wáng Yángmíng 王陽明 (1472–1529), jehož myšlenky, především názory na povahu lidské mysli (*xīn* 心), měly obrovský vliv až do 20. století.

První mingský císař, jenž svou panovnickou éru příznačně označil jako ‚Přívál bojovnosti‘ (*Hóngwǔ* 洪武, 1368–1399), sice velký zájem o umění neprojevoval, ale už jeho syn, jenž později vládl jako císař éry Yǒnglè 永樂 (1403–1424), měl zálibu v kaligrafii. Po vzoru tangských zvyklostí ustanovil oficiálním kaligrafickým stylem rukopis dvou Wángǔ a všichni dvorní písaři museli toto nařízení dodržovat. Jeho syn, císař Rénzōng 仁宗, jenž po otcově smrti vládl pouhý jeden rok (1424–1425), byl také kaligrafem vyznávajícím tuto tradici a v historiích bývá přirovnáván k samotnému tangskému císaři Tàizōngovi. Za dynastie Míng byla obnovena i funkce císařské malířské a kaligrafické akademie. Přestože již nikdy nedosáhla takového věhlasu jako za vlády songského císaře Huizōnga, byla minimálně v první polovině vlády dynastie Míng vlivnou institucí udávající tón v uměleckém světě.

Od počátku dynastie Míng se bouřlivě rozvíjel kulturní život ve městech vzdálených císařskému dvoru, především pak ve starých kulturních centrech čínského jihovýchodu. Přibližně od poloviny 15. století (jako zlomová se uvádí panovnická éra Chénghuà 成化, 1465–1487) pak obecně slábnou ideologická kontrola císařského dvora, kterou počátkem své vlády mingští císaři s velkou razancí zavedli jako prostředek k udržení všeobecného pořádku a poslušnosti. Spolu s ní se také postupně vytrácí vedoucí úloha mistrů činných u císařského dvora⁴⁴ a sílí vliv nezávislých umělců, kteří žili mimo něj, většinou v jihočínských centrech kulturního dění, jako je město Sūzhōu (tehdy nazývané Wúmén 吳門) či oblast kolem městečka Sōngjiāng 松江, jež je dnes součástí Šanghaje.

⁴⁴ Ten sídlil nejprve v „Jižním hlavním městě“ Nánjīngu, resp. Nankingu, protože odtud bylo vedeno povstání, které nad mongolskými vládci zvítězilo. Roku 1421 se však císař éry Yǒnglè rozhodl přesunout hlavní město do Yānjīngu (dnešního Pekingu), který pak zůstal hlavním městem i za následující dynastie Qīng a je jím dodnes.

S tímto vývojem také souvisí odcizenost mingských literátů císařskému dvoru, která ostře kontrastuje se situací, jež panovala například za dynastie Sòng. Jak jsme si ukázali výše, největší ambicí songských literátů bylo uplatnit svůj talent a vzdělání ve službě císaři a potažmo celé zemi. Za dynastie Míng naproti tomu po zkušenosti s dlouholetou cizí nadvládou a nepřátelským postojem prvních mingských císařů k jihočínským intelektuálům panovala ohledně těchto vznešených cílů všeobecná skepse a deziluze. Mnozí literáti vychovaní ve význačných aristokratických rodinách na jihu Číny úřednickou kariéru vůbec nenastoupili nebo sloužili jen krátce v méně významných funkcích (jako například mistr Wén Zhēngmíng 文徵明, 1470–1559) a uplatnění ve veřejném životě pro ně nehrálo již tak významnou úlohu jako pro vzdělance předchozích období. V jistém smyslu navázali na yuanské literáty odmítající oficiální posty a stejně jako oni obrátili své schopnosti plně k soukromým společenským aktivitám a praxi uměleckých disciplín. Přestože byla říše spravována z Pekingu, skutečná střediska uměleckého života a rodiště mnoha významných mingských umělců byla minimálně od středního mingského období v jihovýchodní Číně.

V tvorbě těchto mistrů byly dovršeny tendence „návratu k minulosti“, které prozrazovali již yuanští malíři a kaligrafové v čele s Zhào Mèngfūem. Většina mingských mistrů svůj vlastní styl definovala právě tím, na kterého tvůrce minulých dob navazovali a jakým způsobem ve svém díle skloubili vlivy starých stylů. Nejde však samozřejmě jen o bezduché opakování a kopírování, neboť v čínském pojetí by návaznost na tradici měla být dovedena k vlastnímu originálnímu výsledku. V dějinách čínského umění nicméně převládá názor, že mingscí mistři v pochopení děl dávných malířů a kaligrafů většinou nepronikli do takové hloubky, jako tomu bylo ve starších obdobích. Jak v malbě, tak v kaligrafii se stále častěji stávalo, že převzali především formu a vnější znaky původního stylu, nikoliv však jeho vnitřní podstatu. V kaligrafii to pak vedlo k většímu soustředění na efekt a působivost výrazu než na kvality jednotlivých štětcových tahů.

XX.1 Kaligrafové raného mingského období

K nejstarším mistrům činným kolem poloviny 15. století, kteří inovativním způsobem navázali na staré vzory, patřil kaligraf Zhāng Bì 張弼 (1425–1487). Narodil se v Sōngjiāngu a byl příslušníkem starší generace zdejší vlivné školy, kterou nejvíce proslavil pozdněmingský Dōng Qíchāng. Zhāng Bì se věnoval především bláznivému konceptnímu písmu v tradici Zhāng Xùho a Huáisùu. Jeho divoké znaky pokryly papír v nespoutaném rytmu. Oproštěnost od jakýchkoliv omezení v kombinaci se snahou o maximální vizuální působivost, které jsou typickými znaky mingského kaligrafického stylu, vedly v jeho díle k ještě odvážnějším výsledkům, než tomu bylo u prací jeho tangských předchůdců.

Další zajímavou osobností je kaligraf Lǐ Dōngyáng 李東陽 (1447–1516). Jakožto vzdělaný a sečtělý literát se v oficiální kariéře vypracoval na vysokou pozici

státního sekretáře, která vlastně odpovídala funkci prvního ministra. Zároveň byl schopným kaligrafem, o němž se říkalo, že je v pečetním písmu lepší než v písmu úřednickém a že jeho úřednické písmo předčí písmo vzorové, kurzivní a konceptní (Fù 1977: 48). Další kritikové ho vyzdvihují jako nejschopnějšího mingského kaligrafa pečetního písma, a dokonce mu přiřkli označení „génius pečetního písma“ (*zhùànshèng* 篆聖). Jeho kaligrafie se navíc zachovaly v poměrně hojném počtu, takže se u mnoha maleb mingských malířů můžeme setkat s jeho nápisem uvádějícím téma obrazu velkými znaky v pečetním písmu. Jeho titul se objevuje například i u slavného Huáisùova díla nazvaného *Z mého života*, které se nachází v taipeiském Národním palácovém muzeu (obr. XXXIII). Rád používal tvrdý štětec, jen lehce namočený v tuši, takže pro jeho nápisy je charakteristická jistá drsnost a neuhlazenost, kterou ještě umocňuje přímočarost v práci se štětcem vytvářejícím prosté a nekomplikované linie. Lǐ Dōngyángovy znaky tak dobře navozují atmosféru archaických qínských a hanských textů.

XX.2 Mistři z oblasti kolem města Sūzhōu

Jak jsme již naznačili, bylo za dynastie Míng město Sūzhōu jedním z nejvýznamnějších čínských kulturních center, odkud pocházela celá řada slavných malířů, kaligrafů a myslitelů. Protože se oblast kolem dnešního Sūzhōu ve starých dobách nazývala Wúmén, bývají někdy zdejší umělci označováni jako *Wúmén pài* 吳門派, což bychom mohli přeložit jako suzhouská škola. Nejedná se však o školu v pravém slova smyslu, ale spíše o velmi volné uskupení umělců, kteří pocházeli ze stejného místa a mnozí z nich sdíleli podobné vzory nebo byli vychováni stejnými mistry. Ve svém díle se však dosti různili, mnozí z nich měli vlastní následovníky a vytvořili tak svou vlastní malířskou nebo kaligrafickou školu.

Ze zdejších mistrů se za dynastie Míng proslavili především malíři označováni jako čtyři suzhouští velikáni (*Wúmén sì dàjiā* 吳門四大家). Byli to představitelé mingské literátské malby, kteří navazovali na literátské malíře dynastií Yuán a Sòng, a patřili k nim Shěn Zhōu 沈周 (1427–1509), Wén Zhēngmíng, Táng Yín 唐寅 (1470–1523) a Qiú Yīng 仇英 (asi 1494–1552). Všichni (snad až na posledně jmenovaného Qiú Yīnga, který byl více profesionálně zaměřen) byli také významnými kaligrafy literátského založení, a především dílo prvních dvou představuje samostatnou kapitolu v dějinách čínské kaligrafie.

XX.2.1 Starší generace suzhouských literátů

Shěn Zhōu, jenž patří ke starší generaci mingských literátů, je považován za jakéhosi zakladatele této školy, neboť mnozí další (včetně druhého zmíněného mistra Wén Zhēngmínga) byli jeho žáky a zasloužili se o šíření jeho stylu v pozdějších obdobích. V malbě se Shěn Zhōu soustředil na monumentální krajiny ve stylu mistrů

Pět dynastií a dynastie Sòng (navazoval především na dílo krajináře Dōng Yuána 董源, † 962), které jak technikou práce se štětcem a tuší, tak poetickou atmosférou a odkazy k dílům dávných předchůdců přesně splňovaly nároky kladené na literátskou malbu. Jeho kaligrafie, ač je nepoměrně méně známá než mistrovo malířské dílo a estetické teorie, má svůj význam především ve spojení s konkrétními malbami, na kterých se objevuje. Shěn Zhōu si za svůj vzor vybral songského kaligrafa Huáng Tíngjiāna, jenž byl jinak mingskými kaligrafy spíše opomíjen. Traduje se, že to bylo z obdivu ke čtyřem Huángovým dílům, která Shěn Zhōu vlastnil, takže měl ideální příležitost do hloubky prostudovat jeho kaligrafický styl (Fu 1977: 131). Ve svém vlastním rukopisu k němu pak odkazuje především prodlouženými vertikálními a diagonálními tahy. Ty, jak jsme viděli u Huáng Tíngjiānových prací, mají výrazný vizuální efekt a způsobují, že znaky mají tendenci se jakoby rozpínat do stran. Podobné kvality spolu s masivnějšími, přesně tvarovanými tahy bychom našli i v kaligrafii mistra Shěn Zhōua.

Dalším významným kaligrafem starší generace suzhouských literátů byl Shěn Zhōuův přítel a vysoký hodnostář Wú Kuān 吳寬 (1435–1505). Protože se na rozdíl od mnoha dalších mingských literátů politice nevyhýbal a ve své kariéře se vypracoval až na ministra personálních záležitostí a ministra obřadů, měl Wú Kuān díky svým kontaktům možnost vidět mnoho starých maleb a kaligrafií. Celá řada dochovaných děl také nese jeho nápisy a pečeti. Inspiroval se stejně jako Shěn Zhōu dílem songských literátů, studoval však především styl Sū Shihō, který byl za Míngů mnohem oblíbenější než poněkud extravagantní kaligrafie Huáng Tíngjiāna. Wú Kuān i Shěn Zhōu tak sehráli významnou úlohu v procesu mingské renesance songských stylů malby a kaligrafie a otevřeli cestu dalším zájemcům o dílo songských literátů.

V jejich době již většinou obsahovala díla vzdělaných literátů kaligrafii i malbu ve vyrovnaném poměru. Završil se tak vývoj počínající za dynastie Severní Sòng, kdy začali malíři vlastnoručně nadepisovat své malby krátkými básněmi. Ve svých přednáškách o songské krajinomalbě ho výstižně charakterizuje taiwanský badatel a dlouholetý kurátor sbírek malby a kaligrafie v taipeiském Národním palácovém muzeu Hsü Kuo-huang (2007: 57–58):

„Změny, které nastaly za dynastie Yuán a dále pokračovaly za dynastie Míng, nejlépe dokumentuje Shěn Zhōuovo dílo *Noční bdění* (*Yèzuò tú* 夜坐圖). Autor ho údajně namaloval za jedné noci, kdy nemohl usnout. Poslouchal zvuky přírody kolem a inspirován jimi napsal text *O nočním bdění* (*Yèzuò jì* 夜坐記), k němuž posléze doplnil obraz nazvaný *Noční bdění*. Nejprve tedy existoval text, malbu k němu autor posléze doplnil. Nejdůležitějším pojítkem mezi těmito dvěma prvky je pak kaligrafie. Kdyby malíř nebyl zároveň dobrým kaligrafem a text nenapsal tak, že má již sám o sobě vysokou uměleckou hodnotu, nedošlo by nejspíše ani na pozdější rozšíření o malířskou část. Existence díla tak závisí nejprve na literárních schopnostech autora – každý máme určité pocity a zážitky vycházející z kontaktu s přírodou, málokdo z nás ale dokáže napsat vytříbené a působivé pojednání.

Dalším krokem pak je kvalitní kaligrafie. Autor si bezpochyby text nejprve načrtl a poté ho krasopisně přepsal do konečné podoby. Jako poslední pak přichází na řadu malířská část díla. U mnoha děl tomu bylo naopak, nejprve vznikla malba a k ní se pak připojily nápisy. Zde je ale z pravidelného tvaru nápisu evidentní, že musel být zapsán do předem připraveného prostoru a s malbou tvoří vyrovnaný poměr. I mnoho dalších mingských autorů, například Chén Chún 陳淳 (1483–1544), Xú Wèi 徐渭 (1521–1593) a další, malovali díla, kde malba zabírala přibližně polovinu svitku a druhá polovina byla věnována kaligrafickým nápisům, které se co do významu malbě vyrovnaly. U Shěn Zhōuova díla *Noční bdění* se dokonce domnívám, že kaligrafie i malba byly vytvořeny stejným štětcem. Poté, co autor napsal nápis, pravděpodobně pod něj zcela přirozeně a bezprostředně připojil obraz na stejné téma. Tento přístup je do značné míry odlišný od yuanských zvyklostí, kdy ještě malíř promýšlel především kompozici a námět malířského díla, a teprve do zbylého prostoru případně připsal relevantní text nebo báseň. Velká změna tedy spočívá ve směru, jakým se autorova pozornost ubírá – v dřívějších dobách existovala nejprve malba a od ní se dalo přejít k literárnímu dílu a kaligrafii. Za dynastie Míng bylo často prvotním impulzem literární dílo, od něj se odvíjela kaligrafie a od ní teprve malba.“

XX.2.2 Mladší generace suzhouských literátů

Mezi žáky a následovníky dvou výše zmíněných suzhouských mistrů vynikli především kaligrafové Zhù Yūnmíng a Wén Zhēngmíng. Zhù Yūnmíng pocházel z dobře situované vzdělané rodiny a měl ideální podmínky k tomu, aby se stal jedním z nejlepších kaligrafů své doby. Jeho dědečkem z matčiny strany byl významný vzdělanec a kaligraf Xú Yōuzhēn 徐有貞 (1407–1472) a později se oženil s dcerou Lǐ Yīngzhēna 李應禎 (1431–1493), dalšího velkého kaligrafa starší suzhouské generace. Od svého tchána prý převzal precizní a uhlazený styl ve vzorovém písmu, zatímco dědova kaligrafie mu byla vzorem pro nespoutané kreace v písmu konceptním.

Dostupné biografické údaje, které jsou v případě mingského mistra již nepoměrně rozsáhlejší než fakta známá o tvůrcích starých období, nicméně hovoří o tom, že studoval dílo celé řady starších kaligrafů od dvou Wángů a velikánů dynastie Táng přes práce songských literátů až po tvorbu právě zmíněných starších suzhouských kaligrafů. Takový eklektický přístup je pro vrcholně mingské mistry typický, neboť v této fázi vývoje a rozvinutosti ideálu „návratu k minulosti“ již bylo velmi obtížné vybrat si jen jeden vzor a ten do hloubky rozpracovat, jak to učinil kupříkladu Shěn Zhōu. Míngští tvůrci, jak jsme již naznačili výše, proto často měli celou řadu vzorů, jejichž syntéza doplněná o určitý podíl vlastního uměleckého vkladu se pak stane vlastním stylem daného autora.

Životopisy také hovoří o tom, že Zhù Yūnmíngův rukopis a typy písma, které používal, se v jednotlivých fázích jeho kariéry liší v závislosti na životní situaci,

v níž se zrovna nacházel. V mládí, kdy se věnoval především studiu, se zaměřil na formální a uměřené malé standardní písmo, které ve středním věku vystřídalo písmo kurzivní, inspirované stylem dvou Wángů. Ve vyšším věku, kdy ani po opakovaných pokusech složit státní zkoušky a získat odpovídající úřad neuspěl, na oficiální kariéru rezignoval a začal psát zejména v bláznivém konceptním písmu. V něm dosáhl nejvýraznějších úspěchů a proslavil se jako jeden z největších mistrů bláznivého konceptního písma všech dob.

Vytvořil v něm monumentální díla, která ve formátu horizontálního svitku měřila mnoho metrů a v podobě závěsných svitků často pokryla soubor šesti nebo osmi rozměrných pruhů papíru. Obliba rozměrných děl obecně za dynastie Míng značně stoupla díky změnám v interiéru budov, kde se objevilo mnoho místa pro umístění velkých maleb a kaligrafií. Přispěli k tomu také mistři jako Zhù Yǔnmíng, kteří nebrali ohled na zavedené konvence a své kaligrafii rádi dopřáli dostatek prostoru. Například svitek s textem *Druhé popisné básně o Rudém útesu* (*Hòu Chìbìfù* 後赤壁賦) v Metropolitním muzeu v Pekingu v některých svých partiích ukazuje, kam až velkorysá nakládání s volným prostorem může zajít (obr. XXXIV). Na jiných mistrovských pracích si zase můžeme povšimnout jedné ze zajímavostí jeho rukopisu – zvláštního důrazu na nepravidelné rozmístění plných, výrazně zaoblených teček, které plynutí textu jakoby dodávají odpovídající rytmus.

Dílo připisované Zhù Yǔnmíngovi se nachází i v českých sbírkách. Národní galerie v Praze vlastní soubor osmi závěsných svitků s textem *Ódy na čaj* (*Chá-gē* 茶歌) od tangského mnicha Lú Tóngu 盧同 (790–835) v Zhù Yǔnmíngově proslulém bláznivém konceptním písmu.⁴⁵ Znaky na těchto svitcích jsou napsány lesklou tmavou tuší a mají charakteristický sklon k pravé straně. Některé z nich jsou extravagantně modelované a je vidět, že autorovi šlo především o vizuální působivost kaligrafie. Srovnáme-li však *Ódu* podrobně s některými ze spolehlivých Zhù Yǔnmíngových děl, bude nám na první pohled jasné, že se jedná o práci kopyisty, nebo ještě spíše pouhého napodobitele mistrova stylu. Rukopisu chybí jistota a přirozenost provedení, dokonce se nelze ubránit dojmu, že se jeho skutečný autor domníval, že výstřední formy, různé zkratky a propojení torzovitých forem znaků diváka ohromí natolik, že nebude ani na chvíli pochybovat o tom, že se jedná o autentický rukopis velkého kaligrafa. Ve skutečnosti lze i u děl v tomto výstředním typu písma najít individuální kvality, které charakterizují rukopis konkrétního autora, jako například u Zhù Yǔnmínga zmiňované hustě rozseté tečky. Ač se tedy v českých sbírkách bohužel nejedná o pravou ukázkou Zhù Yǔnmíngovy kaligrafie, je přepis *Ódy na čaj* dokladem toho, jak bylo jeho dílo oblíbené a napodobované, takže se dostalo až do vzdálené Evropy.

Dalším suzhouským velikánem a jedním z nejslavnějších mingských literátů vůbec byl Wén Zhēngmíng. V mládí se mu také dostalo vynikajícího vzdělání od největších dobových učenců a umělců – osobně se učil od Shěn Zhōua, Wú

Kuāna, Zhù Yǔnmíngova tchána Lǐ Yǐngzhēna a dalších osobností. Traduje se, že v básnictví, kaligrafii a malbě dosáhl takové úrovně, že mu ve zvládnutí všech tří zároveň nebylo mezi jeho současníky rovného. Přesto se mu ani na desátý pokus nepodařilo uspět u státních zkoušek a díky přímluvě svých vlivných příznivců získal jen méně významný úřad v hlavním městě. I ten však záhy opustil a vrátil se na svou rodinnou usedlost, kde se věnoval výhradně soukromým společenským aktivitám a umění. Představuje tak prototyp mingského vzdělance, který, ač nade všechny vynikal v kvalitách oceňovaných v rámci literátské kultury, nedokázal složit zkoušky opravňující ke vstupu do systému státní správy. Tento problém nakonec vedl k tomu, že talentovaní literáti včetně Wén Zhēngmínga o úřednickou pozici neusilovali a věnovali se především umění, které se jim poněkud v rozporu s literátskými ideály stalo i zdrojem obživy.

Wén Zhēngmíng vynikl jako malíř i kaligraf a v obou oblastech používal fascinující množství stylů a způsobů vyjádření. Maloval jak monochromní nebo pouze lehce kolorované krajiny podobné průzračným dílům učitele Shěn Zhōua, tak archaizující „zelenomodré krajiny“, které odkazovaly k tangským malbám, a byly proto oblíbené příznivci konceptu návratu k minulosti. V kaligrafii se věnoval jak moderním, tak archaickým duktům a vynikal zejména v malém standardním písmu a v pečetním písmu. Jako své vzory uváděl songské literátské kaligrafy a yuanského velikána Zhào Mèngfūa. Tomu se snažil přiblížit šíří svého záběru, jenž zahrnoval všechny existující typy písem. Stejně jako tomuto yuanskému mistrovi pak někdy kritika Wén Zhēngmíngovi vytýkala přílišné zaměření na formu, které nutně plyne ze snahy vyniknout v mnoha kaligrafických duktech zároveň, a nedostatek vnitřní substance, kterou lze vystihnout jen soustředěným studiem každého konkrétního stylu.

Do dnešních dnů se dochovalo obrovské množství Wén Zhēngmíngových prací s nápisy nejrůznější povahy, a proto je obtížné jeho tvorbu jednoduše rekapitulovat. Jako společné kvality jeho kaligrafií v různých duktech bychom mohli jmenovat eleganci a vytříbenost formy, která je vlastní uměleckým dílům čínských literátů všech období. Dále jsou nápisy většinou dobře technicky zvládnuté, což souvisí s Wén Zhēngmíngovým mistrovstvím v malířství, v němž bylo potřeba perfektně ovládat celou škálu různých kaligrafických tahů. Některá jeho díla charakterizuje možná až přílišná snaha o formální dokonalost na úkor živosti a přirozenosti, kterou jsme již zmiňovali v souvislosti s rozmanitostí typů písma, které používal.

Ladnost forem a plynulost jejich spojení můžeme vidět například u Wén Zhēngmíngovy verze *Textu o tisíci znacích*, která se nachází v Národním palácovém muzeu v Taipei (obr. XXXV). Část napsaná kurzivním písmem je vynikající ukázkou těchto kvalit, jež v daném případě doplňuje i nenucená lehkost, kterou jinak kritikové v některých mistrovských kaligrafických postrádají. Část *Textu* ve vzorovém písmu (obr. XXXVI) je naopak napsána uměřeně, možná až s přílišným důrazem na vizuální působivost a ladnost jednotlivých tahů.

⁴⁵ Reprodukcí viz KESNER (1998: 100–101).

Jak jsme již naznačili, měl Wén Zhēngmíng, podobně jako třeba yuanský Zhào Mèngfǔ, početnou skupinu žáků a pokračovatelů, kteří jeho malířský a kaligrafický styl dále rozvíjeli. Jeho synové také pokračovali v otcově linii a stali se ústředními postavami další generace suzhouských literátů. V malbě a kaligrafii vynikli zejména Wén Péng 文彭 (1498–1573) a Wén Jiā 文嘉 (1501–1583). Oba malovali jemné, spoře kolorované krajiny a Wén Péng se proslavil svým konceptním písmem (obr. XXVIIb) stejně jako uměním řezání pečeti, kterému se teprve koncem dynastie Míng začali literátští malíři také sami věnovat.

Z Wén Zhēngmíngových žáků můžeme zmínit alespoň malíře žánru květin a ptáků a kaligrafa Chén Chúna. Jeho otec byl Wénovým přítelem, a proto není divu, že nadaný umělec vstoupil k Wén Zhēngmíngovi do učení. Dílem svého učitele se inspiroval především ve vzorovém a kurzivním písmu, v konceptním písmu navazoval spíše na styl mistra Zhù Yǔnmíng, jenž mu byl bližší svou uvolněností a nespoutaností. Stejně jako v malbě květin, které rád načrtával pouze černou tuší a neusiloval příliš o přesnost forem či eleganci provedení, i v konceptním písmu mohl odhodit veškeré zábrany a nechat formy na papíře přirozeně a svobodně plynout (obr. XXXVIIa). Pozdější kritika jeho dílo hodnotí jako významnou součást tradice bláznivého konceptního písma, kterou pak dále rozvíjeli pozdněmíngští a qíngští excentričtí kaligrafové.

XX.3 Mistři z okolí dnešní Šanghaje

Zatímco město Sūzhōu bylo po staletí centrem kulturního a uměleckého dění, v posledním století vlády dynastie Míng se do popředí dostává také oblast kolem dnešní Šanghaje. Roku 1555 se v městečku Sōngjiāng narodil Dǒng Qíchāng, jenž se záhy stal jednou z nejvýznamnějších osobností čínského uměleckého světa. Stejně jako songský Sū Shì nebo yuanský Zhào Mèngfǔ byl již od relativně nízkého věku uznávaným vzdělavcem a všestranným umělcem, jenž se výrazně zapsal do povědomí svých současníků i budoucích generací. Vedle toho, že podobně jako slavní předchůdci již obligátně vynikal v literární kompozici, malbě a kaligrafii, byl Dǒng Qíchāng vlivným historikem a teoretikem umění. Jeho koncepty představují mnoho originálních a neotřelých pohledů na vývoj čínského malířství a kaligrafie, které, aniž si to často uvědomujeme, se dodnes tradují jako základní teze o vývoji těchto disciplín, kvalitách jednotlivých umělců a jejich děl. Přestože mnohé Dǒng Qíchāngovy názory jsou dosti jednostranné a subjektivní, představovaly po několik staletí natolik autoritativní součást literátské teorie umění, že se teprve v posledních několika desetiletích badatelé odvážili výrazněji zpochybnit jejich všeobecnou platnost. Proto ať s jeho teoriemi souhlasíme, či nikoliv, představují dnes stěžejní prvek čínského uvažování o umění.

Významnou součástí Dǒngových kritických názorů je teorie severní a jižní školy (*nánběi fēnzōng lùn* 南北分宗論), která je vlastně reflexí vývoje čínského

malířství od dynastie Táng do konce dynastie Míng. Dǒng rozdělil malíře na stoupence severní a jižní školy, které podle jeho názoru založili tangští malíři Lǐ Sīxùn 李思訓 (653–718) a Wáng Wéi 王維 (asi 699–760). Lǐ Sīxùn maloval barevné krajiny detailně propracované pomocí tušových obrysů vyplněných barvou, jež pozdější kritika včetně Dǒng Qíchānga označila za práce hodné profesionálních malířů, kteří pracují podle přání zákazníka a jejichž cílem je vytvořit efektní a líbivé dílo. Wáng Wéi údajně jako první maloval své krajiny pouze černou tuší ředěnou v různém poměru vodou, tedy stejnou technikou, jakou používají čínští kaligrafové. Je proto považován za zakladatele literátského směru malířství, jemuž jde především o vyjádření myšlenek a názorů tvůrce a neohlíží se příliš na smyslovou působivost obrazu a potažmo materiální prospěch. Ke každé z těchto dvou linií pak Dǒng Qíchāng na základě dochovaných děl a vlastních preferencí přiřadil jména významných malířů následujících dynastií až do své doby. Vytyčil tak v podstatě směr „profesionálního“ a „literátského“ malířství a uvedl mnoho důvodů, proč je podle jeho mínění literátská malba jižní školy hodnotnější než k profesionálnímu malířství tíhnoucí tvorba mistrů severní školy.⁴⁶

Podobně jako se vyjadřoval k vývoji malířství, psal Dǒng Qíchāng i o dějinách kaligrafie a hodnotil různé staré i soudobé mistry a jejich díla. Ve svých textech hovoří o songjiangské kaligrafické škole, kterou definoval v protikladu ke skupině kaligrafů pocházejících ze Sūzhōu. Sám se považoval za jednoho z jejich nejvýznamnějších členů a starší generace místních kaligrafů včetně například výše zmíněného mistra Zhāng Biho uváděl jako své předchůdce. Domníval se, že songjiangští kaligrafové kvalitou svých děl předčí mistry ze Sūzhōu, ale právě tento názor patří k nejkontroverznějším bodům jeho kritických teorií. Mnozí pozdější badatelé ho dokonce viní z účelového vymyšlení zdejší „školy“, kterou potřeboval v rámci svých dialektických názorů (reprezentovaných do značné míry i teorií severní a jižní školy) postavit do protikladu ke staré a slavné suzhouské škole.

Vedle teoretického díla, které rozdělilo pozdější historiky čínského umění na jeho stoupence a odpůrce, zanechal Dǒng rozsáhlý korpus uměleckých děl. Sám se považoval za nástupce starých literátských malířů jižní školy a maloval monumentální krajiny inspirované jejich stylem. V pozdějších letech byl tento styl označen za ortodoxní a někteří mistři se proti němu začali vymezovat díly méně svázanými technickými a kompozičními pravidly. V kaligrafii viděl Dǒng Qíchāng jako ortodoxní tradici dvou Wángů, kterou rozvíjeli velcí tangští mistři jako například Yú Shínán a Chǔ Suiliáng. Svým dílem programově navazoval na tuto linii doplněnou o tvorbu tangského Yán Zhēngqīnga, songského Mǐ Fúa a některých dalších literátských kaligrafů. K dílu Zhào Mèngfú se stavěl dosti kriticky, a přestože uznával autoritu jeho myšlenek a konceptů, nepovažoval ho za ideální vzor pro studium kaligrafie. Jeho přístup natrvalo ovlivnil uvažování historiků a kritiků, zejména

⁴⁶ O teorii severní a jižní školy více viz např. WÁNG (1998: 183–184).

těch vycházejících z čínské tradice, a teprve v posledních letech pomalu dochází k jeho přehodnocení.

Jakožto přední literát své doby byl Dōng nejen všestranným umělcem, ale i znalcem a sběratelem uměleckých předmětů. Již od mládí byl v kontaktu se sběrateli a rodinami, které vlastnily staré obrazy a kaligrafie. Proto již v poměrně raném věku získal ve znalosti stylů starých mistrů erudici, jakou se nemohl pochubit snad žádný z jeho současníků. Mnohá díla dodnes dochovaná ve význačných světových sbírkách kdysi prošla jeho rukama a nesou nápisy, v nichž se Dōng vyjadřuje k jejich kvalitám, autenticitě a problémům malířského a kaligrafického stylu. Jako příklad takového nápisu můžeme uvést Dōng Qíchāngův kolofon ke kopii Wáng Xīzhōva textu ze sbírky Muzea umění při Princetonské univerzitě, datovaný rokem 1609 (obr. XXXVIII). Sedmáct znaků nápisu v kurzivním písmu je ukázkou plného, vitálního rukopisu, kterému nechybí stabilita ani jemnost provedení, pevnost ve vedení linií ani humorné odlehčení. To můžeme pozorovat zejména ve ztvárnění posledního znaku zabírajícího prostor, který v ostatních sloupcích stačil pro umístění čtyř poměrně spořádaně komponovaných znaků. Vidíme, že Dōng Qíchāng, který ve svých teoriích dosti striktně trval na výběru a následování správných vzorů, často ve vlastní tvorbě dospěl k jejich svérázné interpretaci a osobitému způsobu vyjádření.

Dalším významným umělcem songjiangské školy byl Dōngův blízký přítel Chén Jírú 陳繼儒 (1558–1639). Stejně jako Dōng Qíchāng byl všestranným vzdělavcem a umělcem a také vlastnil rozsáhlou sbírku uměleckých předmětů. Na mnoha obrazech a kaligrafiích, včetně výše zmíněné kopie Wáng Xīzhōva rukopisu, jsou nápisy svědčící o tom, že je kdysi Dōng Qíchāng, Chén Jírú a někteří další vzdělanci z jejich okruhu studovali společně.

XX.4 Excentričtí kaligrafové závěru dynastie Míng

Xú Wèi, jenž žil o století dříve než většina slavných individualistů konce dynastie Míng a počátku dynastie Qíng, byl předchůdcem pozdějších mistrů neortodoxního zaměření. Věnoval se především malbě v žánru květin a ptáků a kaligrafií v bláznivém konceptním písmu. Jeho obrazy květin malovaných rozmývanou tuší stojí u zrodu zcela nového malířského stylu, který se do značné míry přibližuje tomu, co jsme v Evropě zvyklí chápat jako abstraktní malířství. Nepracuje se zde s konvenčními strukturami, jako jsou štětcové linie a tahy, obrysy a jejich výplň atd. Xú Wèiovy malby je naopak vhodné vnímat spíše jako kompozice složené z tmavých a světlých tušových ploch, které se navzájem přelévají jedna v druhou, propojují se a zase rozcházejí a rozehrávají na papíře hru, která je dosti odlišná od tradičního způsobu malby květin a ptáků.⁴⁷ Podobně je tomu i v Xú Wèiově

kaligrafii v bláznivém konceptním stylu. Nejen že zde, jak je u tohoto typu písma zvykem, svobodně spojuje individuální tahy a celé znaky mezi sebou, volně pracuje s velikostí znaků i jejich sklonem a odstupem mezi nimi. Xú Wèi se nebojí ani absolutního přehodnocení vžitých forem jednotlivých tahů, které jsou v jeho podání nevhledně pokroucené, ledabyle neupravené či drze rozpínavé do prostoru, kde se již nakupilo mnoho dalších linií. Jak se však můžeme přesvědčit na jeho kaligrafii nazvané *Oslavná báseň o tuši* (Yōng mò 詠墨; obr. XXXIX) ze sbírek Muzea města Sūzhōu, jako celek nás dílo i přes jistou abstraktní neuspořádanost zasáhne svou působivostí. Na základě těchto Xú Wèiových prací, stejně jako jeho tušových maleb s náměty rostlin, ho lze jednoznačně považovat za předchůdce moderních malířů, kteří koncem 19. století tvořili v Šanghaji a poté i v jiných částech Číny. Mnozí z qingských individualistů a pozdějších moderních mistrů také pokládali dílo tohoto mingského excentrika za svůj velký vzor.

Koncem dynastie Míng a v prvním desetiletí vlády dynastie Qíng žil také Chén Hóngshòu 陳洪綬 (1598–1652), jeden z nejsvráznějších čínských umělců všech dob. Proslavil se především jako profesionální malíř – figuralista, který své postavy literátů, krásných dam a světců maloval bez ohledu na správné proporce s výrazně zvětšenými hlavami nebo jinak pokřiveným vzhledem. Pro své ornamentální pojetí inspirované dobovými tisky a nevšední expresivitu výrazu si získal mnoho obdivovatelů a následovníků především mezi individualisty následujících staletí. Co se týče kaligrafie, mnoho Chénových prací se nezachovalo, existují však doklady o tom, že ve své době byla i jeho kaligrafie dosti žádaná. Na první pohled není tak excentrická jako jeho vyobrazení figur. V technice práce se štětcem a tvarech některých tahů bychom nicméně našli osobité prvky, které jeho rukopis ozvláštňují a přibližují ho výstředním malbám.

⁴⁷ O použití tuše v Xú Wèiově malbě více také WANG (1998: 70).

XXI. Dynastie Qīng

Dynastie Qīng, která roku 1644 ukončila vládu mingských panovníků, byla poslední z historických dynastií, jež se po staletí střídaly na čínském trůně, a po jejím svržení roku 1911 byla vyhlášena Čínská republika. Qīngští vládcí byli nečínského původu, tentokrát se jednalo o Mandžuy, kteří původně obývali rozsáhlé stepní oblasti na sever od čínského území. Podíváme-li se na společenský a kulturní vývoj v Číně z historické perspektivy, našli bychom mnoho paralel mezi obdobím mongolské nadvlády za dynastie Yuán a mandžuské nadvlády za dynastie Qīng. I qīngští císaři, ač se snažili pomocí nejrůznějších pravidel a nařízení zachovat svou kulturní svébytnost, se relativně brzy výrazně počínštili. Kupříkladu císařové éry Kāngxī 康熙 (vládli v letech 1662–1722) a Qiánlóng 乾隆 (vládli v letech 1736–1796) byli velkými znalci čínské kultury a milovníky umění. I když jejich vkus nebyl podle názorů čínských literátů dostatečně vytržbený (milovali spíše okázalé a zdobné projevy dvorské nádhery než nenápadnou a přirozenou krásu obdivovanou čínskými vzdělanci), dbali snad ještě více než někdejší mongolští panovníci na to, aby získali kvalitní vzdělání, a v obrovském rozsahu sbírali a studovali umělecká díla. Bohatí mandžusští aristokraté a dvorští hodnostáři také postupem času shromáždili ve svých sbírkách mnoho kvalitních uměleckých předmětů a svým přístupem k životu se snažili vyrovnat čínským intelektuálům. Ve vlastní tvorbě většinou úředníci a přívrženci mandžuských vládců navazovali na ortodoxní linii čínské literátské malby a kaligrafie. Ta se v podstatě kryla s Dǒng Qíchāngovým vymezením jižní školy a jejím základem byl koncept návratu k minulosti nazývaný *fūgǔ*.

Na druhé straně existovala stejně jako kdysi za dynastie Yuán početná skupina čínských vzdělců, kteří nesouhlasili s cizí nadvládou a uchýlovali se do ústraní ať už soukromých rezidencí, nebo stále častěji také do taoistických či buddhistických klášterů. Tito lojalisté (*yímín* 遺民) se hojně věnovali výtvarnému umění. Neztotožnili se většinou s ortodoxním přístupem dominantním u dvora a v malbě i kaligrafii hledali nové způsoby uměleckého vyjádření. Jejich společným rysem je přehodnocení literátského přístupu k umění, který vycházel z názorů songských a yuanských literátů a byl posléze kodifikován v Dǒng Qíchāngových teoriích. Počátkem dynastie Qīng tak dochází k faktickému rozchodu mezi umělci ortodoxního zaměření a individualisty, kteří se nadrželi jimi vyznávaných hodnot. Ti vytvořili každý svůj osobitý styl a obohatili kánon čínského výtvarného umění jak co do technik malby a kaligrafie, tak neobvyklým pojednáním nejrůznějších tradičních témat a motivů.

XXI.1 Individualisté počátku dynastie Qīng

Ve většině publikací věnovaných vývoji kaligrafie a malířství v Číně se dočteme, že v průběhu 17. století, tedy v samém závěru vlády dynastie Míng a počátkem dynastie Qīng, došlo v oblasti umění k převratným změnám. Ty souvisí s výše nastíněným nástupem individualistických mistrů, kteří ve své tvorbě uplatňovali do té doby nevídané myšlenky a postupy. Z kaligrafů tohoto zaměření můžeme jmenovat především Fù Shāna 傅山 (1607–1684), který byl skutečným loajalistou a po obsazení Číny Mandžuy málem obětoval život za jejich svržení. Dostal se do vězení a jen díky svým žákům a příznivcům u dvora byl nakonec propuštěn. Následujících dvacet let pak strávil v ústraní, kde se věnoval především umělecké tvorbě, a když na sklonku života dostal nabídku ujmout se výhodného úřednického místa v hlavním městě, rezolutně odmítl a vysloužil si tak pověst muže vynikajících mravních kvalit. V kaligrafii nejprve studoval styl tangského Yán Zhēnqīng-a, jenž byl také proslulý svou věrností panovníkovi v době proticísařské rebelie. Odsuzoval naopak Zhào Měngfūa, jenž přijal úřednické místo za dynastie Yuán, avšak podle některých svědectví se koncem svého života také začal zabývat jeho kaligrafickým stylem.

Nejzajímavějším rysem Fù Shānova stylu je jeho kombinace archaických a moderních typů písem v jednom textu. Jak píše Fong (1999: 77–79): „Fù Shān byl již od mládí fascinován archaickým pečetním a úřednickým písmem. Jeho nejranější dochované texty ze 40. a 50. let 17. století obsahují zvláštní a obskurní formy znaků v pečetním písmu, které lze najít ve starých etymologických a archeologických slovnících. [...] Na svitku nazvaném *Skvělá kaligrafie ze studovny Sèlú* (*Sèlú miào hàn* 瞿盧妙翰; obr. XLI), který můžeme datovat na počátek 50. let 17. století, používá Fù Shān vedle sebe různé typy a velikosti písma, takže znaky vybuchují ve smršť teček a linií, svou rozmanitostí připomínající tištěná slova. [...] Fù kombinuje prvky standardního, kurzivního, pečetního a úřednického písma v divokém konceptním stylu, který svými zjednodušenými, zakulacenými tahy a plynulými, zaoblenými kompozičními strukturami také upomíná na archaické pečetní písmo.“

Fù Shān byl zároveň zběhlý v rytí pečetí a vytvářel vlastní varianty znaků v pečetním písmu. Naprosto ojedinělé je jeho spojení pečetního a kurzivního písma, které, jak se můžeme přesvědčit na několika vzácně dochovaných dílech (obr. XL), komponuje rozvolněné znaky malé pečeti v plynulém rytmu typickém pro kurzivu. Výsledné dílo při vší účtě ke kreativnímu přístupu autora působí poněkud komicky, dokumentuje nicméně míru inovace, jakou individualističtí kaligrafové počátkem dynastie Qīng do umělecké tvorby vnesli.

XXI.1.1 Čtyři mniši

Asi nejvýraznějšími umělci, kteří se počátkem dynastie Qīng řadili k mingským loajalistům, byli tzv. čtyři mniši (*sì sēng* 四僧). Hóngren 弘仁, Bādà shānrén 八大山人, Shítāo 石濤 a Kūncán 髡殘, jak zněla jejich mnišská a umělecká jména, byli prototypem umělců, pro něž měly svoboda vlastního projevu a oproštění se od přílišného vlivu stylů starých mistrů zásadní význam. Jejich postoj výstižně charakterizuje taiwanský badatel Wáng Yàotíng (1998: 193–194): „Všichni jmenovaní malíři stavěli především na osobních životních zkušenostech, což vedlo k tomu, že v technice práce se štětcem a tuší představili každý svůj originální přístup. [...] O originalitě takových děl hovoří Shítāo ve svém slavném výroku: ‚Rasy a obočí starých mistrů nerostou na mé tváři. Ani plíce a další orgány starých mistrů nemohu vpravit do své hrudi. Spoléhám se na své vlastní vnitřnosti a používám vlastní obočí a rasy. A jestli se někdy zdá, že se moje dílo podobá malbě někoho jiného, pak je to ten druhý, kdo kopíruje mne, a ne že bych já kopíroval jeho.‘“⁴⁸ Tyto myšlenky se projeví především v jejich malbách květin a ptáků, kde kupříkladu Bādà shānrén používal po vzoru mingského excentrika Xú Wèie pouze tušové linie a skvrny nestejně hustoty a odstínu, takže jeho obrazy působí velmi vtipně a moderně. V kaligrafii se buďto též uchyloval k různým humorným zkratkám, nebo znaky nahodil jen jakoby ledabyle, bez jakékoli snahy o modulaci tloušťky tahů či oživení kompozice. Některé jeho nápisy působí, jako když jsou napsány moderním perem nebo fixem, kterými nelze tloušťku výsledného tahu ovlivnit.

XXI.1.2 Podivíni z Yángzhōu

Další velká skupina umělců, kteří psali a malovali nekonvenčním způsobem, se objevila v 18. století ve městě Yángzhōu v jihovýchodní Číně. Yángzhōu mělo výhodnou pozici na Velkém císařském kanálu, který byl jednou z nejvýznamnějších spojnic jihočínských a severočínských oblastí, a proto se město postupně změnilo ve velké obchodní centrum. V 18. století zde kvetl obchod se solí a někteří bohatí obchodníci se začali zajímat i o umění. Podporovali umělce, kteří se sem zdaleka stěhovali, aby zde prodali svá díla a získali tak možnost obživy. Protože se vkus boháčů a z něj plynoucí požadavky na kvalitu umělecké tvorby dosti lišily od té doby převládajícího vkusu tradičních vzdělanců, mohli umělci v Yángzhōu rozvinout neotřelé technické i výrazové prostředky, které výrazně obohatily čínskou malbu i kaligrafii.

Z místních umělců vynikli především mistři souhrnně označovaní jako Osm podivínů z Yángzhōu (*Yángzhōu bāguài* 揚州八怪). Nebylo jich však přesně osm a v různých pramenech se do této skupiny počítají různí umělci, kteří v 18. století v Yángzhōu a jeho okolí působili. Přestože o nich některé studie mluví přímo jako

⁴⁸ 古之鬢眉，不能生我鬢眉。古之肺腑，不能安入我腹腸。我自發我腹腸，揭我之鬢眉。縱有時觸着某家，是某家就我也，非我故為某家。

o yangzhouské škole (*Yángzhōu huàpài* 揚州畫派), nepojil je ani jednotný program, ale spíše jen podobný přístup k umělecké tvorbě a životu obecně. Ten opět velmi trefně charakterizuje Wáng Yàotíng (1998: 193–194) ve svém úvodu do problematiky čínské malby a kaligrafie: „Všichni uvedení malíři se živili prodejem obrazů, ale zároveň to byli vzdělanci, z nichž někteří zastávali i významné úřady. [...] Postavení těchto mistrů bylo dosti odlišné od prostých profesionálních malířů. Měli obsáhlé klasické vzdělání, byli zběhlí v literární kompozici i v kaligrafii a každý vytvořil vlastní styl naprosto odlišný od v té době rozšířené ortodoxní malby. [...] Základní charakteristikou jejich obrazů je osobitý styl a odvaha, s níž dávali v uměleckých dílech průchod svým názorům a představám. Předchůdce tohoto stylu, kteří yangzhouské excentriky ovlivnili, bychom mohli hledat v o něco starších individualistických tvůrcích, jako byli Shítāo či Bādà shānrén, nebo časově poněkud vzdálenějších mingských mistrech, jako například Shěn Zhōu, Chén Chún nebo Xú Wèi. Přestože byli yangzhouští excentrici řazeni do jedné skupiny, každý z nich používal svůj vlastní styl do značné míry odlišný od stylu zmíněných předchůdců. Někteří sice navzájem studovali a tříbili své malířské techniky, ale každý nakonec dokázal svým dílem prezentovat vlastní individuální založení. [...] Postavení malířů označovaných jako Osm podivínů z Yángzhōu se do značné míry shoduje s tradiční představou malířů-literátů. Jejich ‚podivný‘ malířský styl není z dnešního pohledu až tak podivný, obzvláště když ho porovnáme se současným uměním. V tvorbě těchto mistrů se setkávaly tradiční tři ušlechtilé disciplíny, tedy poezie, kaligrafie a malba. Od literátů v klasickém pojetí se však lišili tím, že se nestyděli otevřeně mluvit o peněžní hodnotě svých děl a hlásili se k tomu, že se malbou živí. Přístup ‚podivínů‘ k tvorbě samotné byl však zároveň naprosto odlišný od profesionálních malířů a jejich díla byla nabitá životní energií. Lze říci, že literátské malíře dokonce předčili v tom, že díky svému umění dokázali uživit sebe i své rodiny.“ Fong (1999: 81) tuto skutečnost ještě lépe dokumentuje vtipným výrokiem Zhèng Xièho 鄭燮 (1693–1765), který byl jedním z Osmi podivínů: „[Zhèng Xiè] ve svém slavném Ceníku drze prohlašuje: ‚Když dojde na peněžní nabídku, mé srdce se zaraduje a moje kaligrafie a malba budou vynikající.‘“

K uvedenému popisu je potřeba dodat, že vše, co bylo řečeno o malbě Osmi podivínů, platí bez výjimky i o kaligrafii. V oblasti kaligrafie se mezi těmito mistry svým neobvyklým stylem proslavili zejména Jīn Nóng 金農 (1687–1763), Zhèng Xiè a Gāo Fènghàn 高鳳翰 (1683–1748). Jīn Nóng si oblíbil úřednické písmo, které studoval přímo na starých hanských stélách. Protože, jak uvidíme dále, bylo v 18. století na vrcholu studium archaických památek, jako jsou bronzové nádoby nebo kamenné stély, a jedním z jeho center bylo právě město Yángzhōu, měli zájemci o dávné kaligrafické styly vynikající příležitost se s nimi seznámit přímo v originále. Jīn Nóng do hloubky studoval *Stélu z hory Huàshān* (*Huàshānbēi* 華山碑), vytesanou za dynastie Východní Hàn, a její znaky výrazně ovlivnily jeho rukopis. Svě obrazy často nadepisoval úřednickým písmem, které mísil s některými tahy písma pečetiho, a vytvořil tak dosti originální kaligrafický styl. Ten

později ještě vylepšil specifickou technikou tažení štětce, která s ním údajně po vzoru tangských a songských mnichů pracovala, jako by to bylo koště. Štětec, který používal, se od běžných štětců lišil tím, že byl hranatý a plochý, takže výsledné tahy byly silné a poněkud toporné. Protože se podobaly tahům, jimiž se nanáší tekutý lak na předměty, jež jsou jím dekorovány, vysloužily si označení „lakové písmo“ (*qīshū* 漆書). Toto kostnaté písmo, které působí jako natištěné nebo vyryté ostrým rydlem, představuje protiklad k elegantním oblým liniím ortodoxního stylu založeného na kaligrafii dvou Wángů. Díky své archaičnosti a poněkud dětinské nestrojenosti se stalo vzorem protagonistům epigrafické školy a moderním kaligrafům počátku 20. století. Jeho vynikající ukázkou můžeme vidět na obraze nazvaném *Sbírání vodních kaštanů* (*Cǎi líng tú* 採菱圖; obr. XLIV) ze sbírek šanghajského muzea.

Zhèng Xiè na rozdíl od Jīn Nóngu, který u státních zkoušek neuspěl, složil zkoušky nejvyšší úrovně a zastával relativně vysokou pozici správce okresu. Když však byl na základě nespravedlivého nařčení z úřadu propuštěn, usadil se v Yángzhōu a žil z peněz, které vydělal kaligrafií a malbou. V mládí cvičil nejprve ctihodné styly mistrů Ōuyáng Xúna a Yán Zhēnqīnga, poté se však seznámil s tvorbou raněqingského individualisty Shítāoa a inspirace jeho díly změnila Zhèngovu kaligrafii k nepoznání. Do svého kurzivního písma také zakomponovával prvky písma úřednického a používal osobitě tvarované tahy a tečky. Jeho texty jsou charakteristické zřetelnou nepravdělností ve velikostech a rozložení znaků, vkládáním neobvyklých forem znaků vycházejících ze starých etymologických slovníků mezi formy běžně používané v kurzivním písmu a svéráznými grafickými kvalitami, díky nimž rukopis působí elegantně i neuspořádaně zároveň. Tento popis ilustruje například Zhèng Xièho *Opis Huáisùova eseje Z mého života na závěsném svitku* (*Huáisù Zìxù tiě zhóu* 懷素自敘帖軸), který se nachází v Muzeu města Yángzhōu (obr. XLII).

K Osmi podivnům z Yángzhōu bývá někdy řazen i malíř Gāo Fènghàn, jenž ve své tvorbě představil hned několik osobitých inovací zároveň. Jednak roku 1737 přišel o pravou ruku, avšak možnosti malovat a psát se nevzdal. Naučil se proto pracovat se štětcem levou rukou, což v čínských podmínkách, kde leváci dodnes oficiálně neexistují, představuje naprosto ojedinělý případ. Text někdy komponoval netradičně do kruhu kolem ústředních znaků nápisu, což bylo jinak běžnější při nadepisování obrazů. Příklad takové kaligrafie můžeme vidět na prvním listě z *Alba květin a kaligrafie*, které je datováno rokem 1738 (obr. XLV). Samotný kaligrafický styl je také dosti svérázný, avšak zůstává otázkou, nakolik lze jeho kostrbatost a rozvolněnost připisovat tomu, že se autor možná teprve učil ovládat štětec levou rukou. Na jednom z listů alba můžeme vidět Gāo Fènghànův podpis *Zuǒshǒu jì* 左手記, 'zaznamenal Levák'.

XXI.2 Ortodoxní tradice a alba modelové kaligrafie za dynastie Qīng

Qingští císaři, jak jsme naznačili v úvodu k této kapitole, byli velkými milovníky umění a především za vlády císařů éry Yōngzhèng 雍正 (vládli v letech 1723–1736) a Qiánlóng zažívala kaligrafie nebyvalý rozkvět. V tomto období, jak jsme viděli, existovalo již mnoho alternativ k ortodoxnímu směru navazujícím na teorie Dōng Qíchānga. Přesto celá řada mistrů dále obdivovala tvorbu literátských kaligrafů této linie, reprezentované osobnostmi, jako byli yuanský Zhào Mèngfū, tangský Ōuyáng Xún a Yán Zhēnqīng a jinští dva Wángové. Za dynastie Qīng se v nebyvalém rozsahu rozvíjela ediční a publikační činnost, která zpřístupnila stará literární a umělecká díla široké veřejnosti. Vydávaly se také tištěné edice malířských a kaligrafických sbírek, jež poskytovaly zájemcům o daná díla možnost relativně levně získat přístup ke vzácným pracím starých mistrů. Přestože se jednalo o kopie, u nichž vždy vyvstával problém autenticity a věrnosti originálu, a díla vybraná k reprodukci reprezentovala vkus a úroveň znalectví svého majitele, byla alba reprodukcí oblíbeným studijním materiálem a vycházela v mnohasvazkových řadách. Sám císař éry Qiánlóng šel příkladem ostatním sběratelům a po vzoru slavného songského alba *Rukopisů z Pavilonu hojnosti*, které shromáždilo reprodukce tehdy dostupných děl významných mistrů minulosti, publikoval svou kaligrafickou sbírku v albu s názvem *Rukopisy ze Síně tří drahocenností* (*Sānxītáng fǎtiē* 三希堂法帖). To vyšlo roku 1750 a čítalo 32 svazků reprodukcí kaligrafických děl z císařovy soukromé sbírky. Samotné songské album *Rukopisů z Pavilonu hojnosti* se také dočkalo reedice s komentáři soudobých vzdělanců.

Qingští znalci a sběratelé vydávali katalogy a reprodukce svých vlastních sbírek a psali teoretická pojednání, kde velmi moderním způsobem rozebírali vývoj uměleckých disciplín a komentovali díla mistrů minulosti, jež prošla jejich rukama. Vzhledem k obrovskému rozsahu jejich znalostí jak literární, tak výtvarné tradice a díky erudici získané dlouholetou praxí malby a kaligrafie zanechali někteří qingští učenci studie, které dodnes slouží moderním badatelům jako srovnávací materiál a zdroj informací při studiu zachovaných uměleckých předmětů.

Kupříkladu pekingský učenec Wēng Fānggāng 翁方綱 (1733–1818), jenž zastával různé úřednické posty a podílel se na přípravě textů pro samotného císaře, byl uznávaným znalcem starých textů a archaických nápisů na bronzích a stélách. Studoval různé dobové sbírky, zkoumal publikované reprodukce a psal rozsáhlé komentáře k dílům kaligrafů minulosti i současnosti. Jeho argumenty ohledně autenticity a uměleckých kvalit některých děl jsou dodnes platné a studenti čínské kaligrafie z nich mohou čerpat mnoho důležitých poznatků. Ve své vlastní tvorbě byl Wēng přívržencem ortodoxní linie. Za svůj vzor považoval především dílo dvou Wángů a tangských mistrů Ōuyáng Xúna a Yú Shínána. Jeho malé vzorové písmo je kritikou pokládáno za vynikající ukázkou konzervativního rukopisu rozšířeného mezi mistry činnými v qingských oficiálních kruzích. Jeho hlavním

přínosem je však skloubení stylu inspirovaného studiem modelových kaligrafií starých mistrů s prvky převzatými z archaických epigrafických památek, jež se ukázalo jako nosné pro nový styl kaligrafů tzv. epigrafické školy. Ta získala v druhé polovině vlády dynastie Qīng takový vliv, že v podstatě veškerá kaligrafická produkce konce císařství a navazujícího republikánského období vykazuje větší či menší obeznamenost s díly jejich protagonistů.

XXI.3 Qingské epigrafické bádání

Za vlády císařů éry Qiánlóng a Jiāqīng 嘉慶 (1796–1820) se živě rozvíjelo archeologické a epigrafické bádání a výrazně narostl počet starověkých památek, které se podařilo nalézt a zpřístupnit zájemcům o jejich studium. Světlo světa tak spatřily do té doby neznámé verze některých filozofických a literárních děl, které podnítily rozvoj v oblasti textové kritiky a výzkumu starých forem čínského písma. Z hlediska dějin kaligrafie byl tento vývoj zásadní pro poznání původní podoby dávných textů odlitých do bronzových nádob nebo vytesaných do kamenných stél, jak se o nich můžeme dočíst v kapitolách XIV. a XV. Badatelé, kteří studovali nově objevené textové památky a zabývali se jejich kritikou, se rekrutovali především z řad všestranně vzdělaných qingských literátů a myslitelů, takže byli podle známého tradičního modelu zároveň aktivními kaligrafy a někteří také malíři. Není proto divu, že styl textů, které studovali, ovlivnil jejich vlastní uměleckou tvorbu, jež vždy odrážela momentální rozsah znalostí a zájmů daných autorů. Někteří znalci starých textů pak sami psali teoretická pojednání a kritické rozborů uměleckých děl, v nichž archaické kaligrafické styly představili nejširším kruhům vzdělané veřejnosti. To jim pomohlo najít široké spektrum studentů a obdivovatelů od individualistických mistrů hledajících neotřelé vzory a nové zdroje inspirace pro svou vlastní tvorbu až po konzervativní tvůrce, kteří svou úctu k dílům starých mistrů přirozeně rozšířili na autentické texty nejstarších období. Tak se stalo, že přibližně od poloviny dynastie Qīng doznaly archaické typy písem v dobové tvorbě téměř stejného rozšíření jako typy moderní a v pracích mnoha mistrů navzájem proluly a daly vzniknout osobitým kaligrafickým stylům.

Dříve než se podíváme na konkrétní díla některých představitelů této tzv. „epigrafické školy“ (jīnshípài 金石派), je potřeba se ještě stručně zmínit o rozvoji další spřízněné disciplíny, kterou je rytí pečeti. Jak jsme si ukázali ve XIII. kapitole, otisky pečeti již po staletí tvoří nedílnou součást malířských i kaligrafických děl. Téměř po celou dobu existence těchto disciplín se však výrobou pečetidél zabývali specialisté, kteří byli za tím účelem vyškoleni a znali náročné techniky řezby stejně jako způsob zápisu znaků v archaických stylech písma. Teprve za dynastie Míng a ve větší míře pak za dynastie Qīng se setkáme s tím, že si umělci, kteří byli většinou zároveň malíři i kaligrafy, také sami vyráběli pečeti se svými jmény a předvídkami a poté ke svým pracím připojovali jejich otisky. Právě v době největšího

rozvoje epigrafického bádání zažívá i rytí pečeti, jež aktivně pracuje s archaickými typy písma, nebývalý rozkvět a objevuje se mnoho stylů či přímo škol rytců pečeti. V této době se také završuje proces začlenění řezby pečeti mezi ušlechtilé disciplíny představující významnou součást života dobových vzdělanců. Velké osobnosti uměleckého světa, které vynikaly v literární kompozici, kaligrafii a malbě, tak byly napříště často i zručnými rytci pečeti. Otisky pečeti nejrůznějších tvarů a s různě komponovanými znaky je tedy na jejich dílech nutné vnímat jako plnohodnotnou součást uměleckého vyjádření.

Vrátíme-li se k tvorbě mistrů epigrafické školy, musíme hned na úvod zmínit učence Ruān Yuána, o němž již byla řeč výše v souvislosti se studiem nápisů weiského kaligrafa Zhèng DàoZhāo. Ruān Yuán je myslitelem, jenž stál u zrodu teorie severních stél a jižních rukopisů (*běibēi nántiē lùn* 北碑南帖論), která se rozšířila s rozvojem epigrafického bádání a zůstala vlivná až do nedávné doby. Ta praví, že v období Šesti dynastií, kdy se kaligrafie v podstatě stává plnohodnotnou uměleckou disciplínou, byly pro severočínské oblasti reprezentativní nápisy tesané do kamenných stél, zatímco na jihu vznikaly především rukopisy na papíře a hedvábí. To je samozřejmě dosti přesný popis stavu v období Šesti dynastií, tak jak se mohl jevit pozdně qingským badatelům. Ruān Yuánovi následovníci a komentátoři však toto celkem nevinné prohlášení rozšířili o další myšlenky. Tvrdili, že tradice „jižních rukopisů“ navazující zejména na dílo jinských dvou Wángů vyčerpala svůj potenciál neustálým kopírováním rukopisů sporné autenticity a směřováním pravých a falešných děl, jako tomu bylo třeba v případě raněsongského alba *Rukopisů z Pavilonu hojnosti*. Při jejím studiu tak kaligrafové údajně planě kopírují znaky nejistého autorství a nemají žádnou možnost, jak se skutečnému stylu svých dávných vzorů přiblížit. „Severní stély“ naproti tomu pro qingské myslitele představovaly fyzicky existující a autentické doklady kaligrafického stylu mistrů činných za Šesti dynastií, které mohou tvorbu uvíznuvší ve slepé uličce neustálého kopírování rukopisů pochybné kvality oživit svou bezprostředností a pravdivostí výrazu. Přestože, jak jsme již naznačili, tato teorie trpí především nedostatkem objektivit (i na severu se psalo na papír a hedvábí, avšak tato díla se v místních podmínkách většinou nedochovala, a na jihu platil zákaz pořizovat nákladné pamětní stély, přičemž jemu navzdory se vzácné příklady jižních stél také našly), poměrně záhy získala mnoho stoupenců a v některých zjednodušujících historických přehledech se s ní můžeme setkat v podstatě dodnes. I když jsme dnes již obeznámeni s jejími nedostatky, může nám posloužit minimálně jako doklad dobového nadšení pro nově objevené písemné památky reprezentující kaligrafické styly nejstarších období.

Ke studiu epigrafických památek se obraceli i mistři činní koncem dynastie Qīng v jihovýchodní Číně, kde se v Yángzhōu a poté v Šanghaji objevily nové trendy později vedoucí ke zrodu moderního čínského umění. V 19. století zde byl činný mistr Zhào Zhīqiān 趙之謙 (1829–1884), jenž se věnoval především malbě v žánru květin a ptáků, rytí pečeti a kaligrafii. Bývá považován za jednoho

z prvních malířů, kteří u svých obrazů květin rezignovali na tradiční symboliku a vsadili především na poutavost barev, expresivitu výrazu a nekonvenční kompoziční řešení. Zhaovovy pečete jsou také považovány za svérázné ukázky vlastního stylu odlišného od pojetí běžného v tvorbě vlivných dobových škol. V kaligrafii pak představuje mistra, jenž dokázal skloubit odkaz tangského velikána Yán Zhēnqīnga s vlastním zaujetím pro styl kaligrafii ze stél období Severní Wèi.

Jeho tvorbou byl ovlivněn další z významných mistrů konce císařství a počátku republikánské éry Wú Chāngshì 吳昌碩 (1844–1927). Ten vynikl také zároveň v malbě, kaligrafii i řezbě pečeti. Pro malbu svérázných obrazů květin a krajin používal pevné linie vycházející z mnohaleté praxe kaligrafie v archaických stylech, takže výsledná díla překvapovala diváky zároveň originalitou námětu a virtuozitou práce se štětcem a tuší. V kaligrafii se za svůj dlouhý život věnoval nejrůznějším stylům, přičemž nejvíce se proslavil svým pečetním písmem. Známa je jeho vášeň pro styl pečetního písma vycházející z tzv. nápisů na kamenných bubnech (*shí-gǔwén* 石鼓文; srov. též kapitulu X.5), které jsou jednou z nejslavnějších epigrafických památek všech dob, známou již od dynastie Táng. Text vyrytý do těchto „bubnů“, který byl mezi badateli epigrafické školy zdrojem značné kontroverze, kopíroval Wú nesčetněkrát. Obr. XLIII reprodukuje jeho část přepsanou na závěsný svitek.

V českém kontextu je nutno upozornit na skutečnost, že jedno Wú Chāngshìovo dílo nazvané *Zátiší ke Svátku dračích čunů* se nachází ve sbírce Národní galerie v Praze.⁴⁹ Vzniklo tři roky před autorovou smrtí a obsahuje poměrně dlouhý nápis v jeho nezaměnitelném stylu, který je charakteristický těžkopádnými tahy silného kulatého štětce hojně namáčeného v tuši, výrazným sklonem k levé straně i jako by zhuštěnými proporcemi jednotlivých znaků. Wú Chāngshìova tvorba ovlivnila celou řadu vynikajících malířů 20. století, z nichž můžeme za všechny jmenovat alespoň mistra Qí Báishíe 齊白石 (1864–1957). O jeho osobě a díle toho bylo i v českém jazyce mnoho napsáno⁵⁰ a Národní galerie v Praze vlastní jednu z nejvyšších sbírek jeho prací mimo území ČLR a Taiwanu, takže se lze s jeho obrazy a kaligrafiemi poměrně snadno seznámit i u nás.

⁴⁹ Rozbor obrazu a kaligrafie viz PEJČOCHOVÁ (2008: 56–59).

⁵⁰ Například HEJZLAR (1970) nebo PEJČOCHOVÁ (2008: 138–311) aj.

XXII. Seznam barevných vyobrazení

Obr. I

Nápis *móyái* vytesaný do skály na hoře Lú (Lúshān 廬山). TSENG YUHO, *A History of Chinese Calligraphy*, Hong Kong, The Chinese University Press 1993, s. 131.

Obr. II

Připsáno Lù Jīmu 陸機 (261–303). *Dopis se znaky ping fu* (*Ping fu tiē* 平復帖), detail. Tuš na papíře, sbírka Národního palácového muzea v Pekingu.

Obr. III

Stéla [na paměť] *obětních nádob* (*Lǐqì bēi* 禮器碑), detail. Datováno 156 n. l., frotáž.

Obr. IV

Připsáno Cǎi Yōngovi 蔡邕 (132–192). Zlomek textu kanonických knih, detail. Asi 183 n. l., frotáž.

Obr. V

Podle Wáng Xīzhīho 王羲之 (303–361). *Text obsahující znaky sāng luàn* (*Sāng luàn tiē* 喪亂帖), detail. Tuš na papíře, soukromá sbírka.

Obr. VI

Podle Wáng Xīzhīho 王羲之 (303–361). *Předmluva ke sbírce básní složených u Pavilonu orchidejí* (*Lántíng xù* 蘭亭序), detail. Datováno 353, tuš na papíře, sbírka Národního palácového muzea v Pekingu.

Obr. VII

Připsáno Wáng Xīzhīmu 王羲之 (303–361). *Elogium na portrét Dōngfāng Shuò* (*Dōngfāng Shuò huà zàn* 東方朔畫贊), detail. Datováno 356, frotáž.

Obr. VIII

Podle Wáng Xiànzhīho 王獻之 (344–388). *Text začínající slovy „O svátku středu podzimu“* (*Zhōngqiū tiē* 中秋帖), detail. Tuš na papíře, sbírka Národního palácového muzea v Pekingu.

Obr. IX

Stéla s nápisem oslavujícím Zhāng Měnglóng (*Zhāng Měnglóng bēi* 張猛龍碑), detail. Datováno 522, frotáž.

Obr. X

Maháparinirvana Súra, detail. Tuš na papíře, sbírka Ústavu pro výzkum Dunhuangských jeskyní v provincii Gānsù.

XXIII. Tabulka radikálů

č.	Radikál (varianty)	slovníková výslovnost	případný význam (jako determinativ)
1	一	yī	jedna
2	丨	gǔn	(svislý tah)
3	丶	zhǔ	(bodový tah)
4	丿	piě	(tah piě)
5	乙, 乚, 冫	yǐ	(yǐ, druhý nebeský kmen)
6	冫	jué	(svislý tah s háčkem)
7	二	èr	dva
8	宀	tóu	víko
9	人(亻)	rén	člověk
10	儿	ér	nohy
11	入	rù	vstoupit
12	八	bā	osm
13	冂	jiōng	pohraničí
14	冫	mī	sřecha (dvoutahová)
15	冫	bīng	led
16	几	jī	stolek
17	凵	qǔ	bedna
18	刀(刂)	dāo	nůž
19	力	lì	síla
20	勹	bāo	zabalit
21	匕	bǐ	lžíce
22	匚	fāng	koš
23	匚	xī	skříňka
24	十	shí	deset; plně
25	卜	bǔ	věštit
26	卩	jié	pečeť; koleno bambusu
27	厂	hàn, chāng	převis, útes
28	厶	sī	soukromnický

č.	Radikál (varianty)	slovníková výslovnost	případný význam (jako determinativ)
29	又	yòu	pravá ruka
30	口	kǒu	ústa, otvor
31	口	wéi	ohrada
32	土	tǔ	země
33	士	shì	učenec
34	夕	zhī	kráčet
35	夕	suī	pomalů kráčet
36	夕	xī	večer
37	大	dà	velký
38	女	nǚ	žena
39	子	zǐ	dítě
40	宀	mián	střecha (trojtahová)
41	寸	cùn	palec
42	小	xiǎo	malý
43	九, 允	wǎng	chromec
44	尸	shī	mrtvola
45	中	chē	výhonek
46	山	shān	hora
47	川 (川, 𡿨)	chuān	řeka
48	工	gōng	řemeslo, práce
49	己 巳 已	jǐ	sám, vlastní
50	巾	jīn	šátek
51	干	gān	štít
52	幺	yāo	drobný
53	广	guǎng	široký; zastřešený prostor
54	廾	yín	táhnout
55	升	gōng	vztažené ruce
56	弋	yì	střílet z luku
57	弓	gōng	luk
58	冫 (彳)	jì	rypák
59	彡	xū	paprsky; opeření
60	彳	chì	krok (levou nohou)
61	心 (忄, 小)	xīn	srdce
62	戈	gē	halapartna

č.	Radikál (varianty)	slovníková výslovnost	případný význam (jako determinativ)
63	戶, 户, 戶	hù	veřej
64	手 (扌, 𠂇)	shǒu	ruka
65	支	zhī	větev
66	支 (攴)	pū	bít
67	文	wén	kultivovaný
68	斗	dǒu	naběračka
69	斤	jīn	sekera
70	方	fāng	hranatý
71	无	wú	(nemít)
72	日	rì	slunce; den
73	日	yuē	řít
74	月	yuè	měsíc
75	木	mù	strom, dřevo
76	欠	qiàn	chybět; zívát
77	止	zhǐ	chodidlo; zastavit
78	歹 (歹)	dǎi	smrt, neštěstí
79	殳	shū	píka
80	毋 (毋)	wú	(záporka)
81	比	bǐ	(srovnávat)
82	毛	máo	chlup, vlas
83	氏	shì	rod
84	气	qì	pára, dech
85	水 (氵, 水)	shuǐ	voda, řeka
86	火 (灬)	huǒ	ohně
87	爪 (𠂇)	zhǎo	pařát
88	父	fù	otec
89	攴	yáo	křížit se
90	升	qiáng	deska, postel
91	片	piàn	plátek
92	牙	yá	stolička, zub
93	牛 (牛)	niú	býk
94	犬 (犴)	quǎn	pes
95	玄	xuán	temný, tajemný
96	玉 (王)	yù (wáng)	nefrit (král)

č.	Radikál (varianty)	slovníková výslovnost	případný význam (jako determinativ)
97	瓜	guā	tykev
98	瓦	wǎ	střešní taška
99	甘	gān	sladký
100	生	shēng	život
101	用(用)	yòng	používat
102	田	tián	pole
103	疋	pǐ	šťůček; noha v pohybu
104	疒	chuáng	nemoc
105	𠂔	bō	rozkročené nohy
106	白	bái	bílý
107	皮	pí	kůže
108	皿	mǐn	nádoba
109	目	mù	oko
110	矛	máo	kopí
111	矢	shǐ	šíp
112	石	shí	kámen
113	示(示)	shì	obřadní oltář
114	肉	róu	(-)
115	禾	hé	obilí
116	穴	xué	jeskyně
117	立	lì	stát
118	竹	zhú	bambus
119	米	mǐ	rýže
120	糸(糸)	sī	hedvábí
121	缶	fǒu	džbán
122	网(网, 𦉳)	wǎng	sít
123	羊	yáng	koza
124	羽	yǔ	peří
125	老(考)	lǎo	starý
126	而	ér	(a)
127	耒	lěi	rádlo
128	耳	ěr	ucho
129	聿	yù	štětec
130	肉(月)	ròu	maso

č.	Radikál (varianty)	slovníková výslovnost	případný význam (jako determinativ)
131	臣	chén	poddaný
132	自	zì	sám, nos
133	至	zhì	dorazit
134	白	jiù	hmoždír
135	舌	shé	jazyk
136	舛	chuǎn	chyba; opak
137	舟	zhōu	lod'
138	艮	gèn	(tvrký)
139	色	sè	barva; krása
140	艸(艸)	cǎo	tráva
141	虜	hǔ	tygr
142	虫	chóng	hmyz
143	血	xuè	krev
144	行	xíng	jít
145	衣(衤)	yī	oblečení
146	西(西)	xī	západ
147	見	jiàn	vidět
148	角	jiǎo	roh
149	言(言)	yán	mluvit
150	谷	gǔ	údolí
151	豆	dòu	bob
152	豕	shǐ	prase
153	豸	zhì	kočka, jezevec
154	貝	bèi	mušle
155	赤	chì	červený; nahý
156	走(辵)	zǒu	běžet
157	足	zú	noha
158	身	shēn	tělo
159	車	chē	vůz
160	辛	xīn	hořký
161	辰	chén	ráno
162	辵(辵)	chuò / zǒuzhī	kráčet
163	邑(阝 napravo)	yì	město
164	酉	yǒu	alkohol

ČÍNSKÉ PÍSMO

č.	Radikál (varianty)	slovníková výslovnost	případný význam (jako determinativ)
165	采	biàn	(rozeznávat)
166	里	lǐ	vesnice, míle
167	金 (金)	jīn	kov
168	長, 長	cháng	dlouhý
169	門	mén	dveře, brána
170	阜 (阜 vlevo)	fù	návrší
171	隶	dài, lì	dostihnout; otrok
172	隹	zhuī	krátkoocasý pták
173	雨	yǔ	děšť
174	青, 青	qīng	modrý, zelený, černý
175	非	fēi	chybný
176	面, (面)	miàn	tvář
177	革	gé	nevydělaná kůže
178	韋	wéi	vydělaná kůže
179	韭	jiǔ	pórek
180	音	yīn	tón
181	頁	yè	hlava; strana
182	風	fēng	vítr
183	飛	fēi	letět
184	食, (食)	shí	jídlo
185	首	shǒu	hlava
186	香	xiāng	vůně
187	馬	mǎ	kůň
188	骨	gǔ	kost
189	高, (高)	gāo	vysoký
190	髟	biāo	dlouhé vlasy
191	鬥	dòu	zápasit
192	鬯	chàng	obětní víno
193	鬲	lì	trojnožka lì
194	鬼	guǐ	duch
195	魚	yú	ryba
196	鳥	niǎo	dlouhoocasý pták
197	鹵	lǔ	sůl
198	鹿	lù	jelen

TABULKA RADIKÁLŮ

č.	Radikál (varianty)	slovníková výslovnost	případný význam (jako determinativ)
199	麥	mài	pšenice
200	麻	má	konopí
201	黃	huáng	žlutý
202	黍	shǔ	proso
203	黑	hēi	černý
204	滂	zhǐ	výšivka
205	黽	mǐn	žába
206	鼎	dǐng	trojnožka dǐng
207	鼓	gǔ	buben
208	鼠	shǔ	krysa
209	鼻	bí	nos
210	齊	qí	rovný, stejný
211	齒	chǐ	přední zuby
212	龍	lóng	drak
213	龜	guī	želva
214	隹	yuè	flétna

Tabulky

- Dì'èr Hànzì jiǎnhuà fāng'àn cǎo'àn* 汉字简化方案草案 [Návrh plánu druhého zjednodušení čínských znaků] (1977). *Rénmín ribào* 20. 12. 1977.
- Dìyī pī jiǎntǐzì biǎo* 第一批簡體字表 [Tabulka s první várkou zjednodušených znaků] (1935).
- Dìyī pī yìtǐzì zhěnglǐ biǎo* 第一批異體字整理表 [Tabulka k ošetření první várky variantních znaků] (1956, 1986).
- Hànzì jiǎnhuà fāng'àn* 汉字简化方案 [Plán zjednodušení čínských znaků] (1956). *Rénmín ribào* 31. 1. 1956.
- Jiǎnhuàzì zǒngbiǎo* 简化字总表 [Souhrnná tabulka zjednodušených znaků] (1964, 1986).
- Xiàndài Hànyǔ tōngyòngzì biǎo* 现代汉语通用字表 [Tabulka běžných znaků současně čínštiny] (1988).
- Xiàndài Hànyǔ tōngyòngzì bǐshùn guīfàn* 现代汉语通用字笔顺规范 [Norma pořadí tahů v běžných znacích současně čínštiny] (1997).
- Yìnshuā tōngyòng Hànzì xìngbiǎo* 印刷通用汉字字形表 [Tabulka podob běžných čínských znaků pro tisk] (1965).

Slovníky

- Cíhǎi* 辞海 (1936, 1989, 1999). Shànghǎi: Zhōnghuá shūjú, Shànghǎi císhū chūbǎnshè.
- Cíyuán* 辞源 (1927, 1986). Běijīng, Shànghǎi: Shāngwù yìnshūguǎn.
- Concise English-Chinese, Chinese-English Dictionary* (1992). Oxford: OUP.
- CONTAG, V.; WANG Chi-ch'ien [王季遷] (1966). *Seals of Chinese Painters and Collectors*. Hong Kong: Hong Kong UP.
- COUVREUR S. (1930). *Dictionnaire classique de la langue chinoise*. Sien-hsien: Imprimerie de la mission catholique.
- Dictionnaire Ricci de caractères chinois* (1999). Paris: Institut Ricci de Paris; Taipei: Institut Ricci de Taipei; Paris: Desclée de Brouwer.
- GILES H. A. (1892). *A Chinese-English Dictionary*. London: Bernard Quaritch. Shànghǎi, Hongkong, Yokohama, Singapore: Kelly and Walsh, Limited.
- Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise* (2002). 7 sv. Paris: Institut Ricci de Paris; Taipei: Institut Ricci de Taipei; Paris: Desclée de Brouwer.
- Hànyǔ dà cídiǎn* 汉语大词典 (1986–1993). Shànghǎi: Shànghǎi císhū chūbǎnshè.
- Hànyǔ dà zìdiǎn* 汉语大字典 (1986–1990). Chéngdū: Sìchuān císhū chūbǎnshè, Húběi císhū chūbǎnshè.
- Chinese-English Dictionary* (1999). Běijīng: Shāngwù yìnshūguǎn.
- Kāngxī zìdiǎn* 康熙字典 [1715] (1985). Shànghǎi: Shànghǎi shūdiàn.
- MATHEWS R. H. (1931). *A Chinese-English Dictionary*. Shanghai: China Inland Mission and Presbyterian Mission Press.
- Nový česko-čínský slovník* 新捷汉词典 (1998). Běijīng: Shāngwù yìnshūguǎn.
- OŠANIN I. M. (1983). *Bolšoj kitajsko-russkij slovar'*. Moskva: Nauka.
- VOCHALA J. (1997). *Čínsko-český, česko-čínský slovník*. Praha: SPN.
- VOCHALA J. (2003). *Čínsko-český, česko-čínský slovník*. Praha: Leda.
- Wáng Lì Gǔ Hànyǔ zìdiǎn* 王力古漢語字典 (2000). Běijīng: Zhōnghuá shūjú.
- Xīnhuá zìdiǎn* 新华字典 (1998). Běijīng: Shāngwù yìnshūguǎn.
- YÚ Jiànhuá 俞劍華 (1980). *Zhōngguó měishùjiā rénmíng cídiǎn* 中國美術家人名詞典 [Slovník jmen čínských umělců]. Shànghǎi: Shànghǎi měishù chūbǎnshè.

XXV. Chronologická tabulka čínských dějin**neolitické kultury**

- Yǎngsháo 仰韶 asi 5000–3000 př. n. l.
- Lóngshān 龍山 [龙山] asi 3000–2000 př. n. l.
- dynastie Shāng 商 asi 1600–1045 př. n. l.
- dynastie Zhōu 周 1045–221 př. n. l.
- Západní Zhōu 西周 1045–771 př. n. l.
- Východní Zhōu 東周 [东周] 771–221 př. n. l.
- období Letopisů (Chūnqiū 春秋, někdy také Jar a podzimů) 771–453 př. n. l.
- období Válčících států (Zhànguó 戰國 [战国]) 453–221 př. n. l.
- dynastie Qín 秦 221–206 př. n. l.
- dynastie Hàn 漢 [汉] 206 př. n. l.–220 n. l.
- Západní Hàn 西漢 [西汉] 206 př. n. l.–9 n. l.
- dynastie Xīn 新 9–25
- Východní Hàn 東漢 [东汉] 25–220
- období nejednoty (zjednodušeně nazývané Šest dynastií) 220–589
- Tři království (Sānguó 三國 [三国])
- Wèi 魏 220–265
- Shǔ 蜀 221–263
- Wú 吳 [吴] 222–280
- Šest dynastií (Liùcháo 六朝)
- Západní Jin 西晉 [西晋] 265–316
- Východní Jin 東晉 [东晋] 317–420
- Liú Sòng 劉宋 [刘宋] 420–479
- Jiǎn Qí 南齊 [南齐] 479–502
- Liáng 梁 502–557
- Chén 陳 [陈] 557–589
- dynastie Suí 隋 589–618
- dynastie Táng 唐 618–906
- Pět dynastií (Wūdài 五代) 906–960
- Pozdní Liáng 後梁 [后梁] 907–923
- Pozdní Táng 後唐 [后唐] 923–936
- Pozdní Jin 後晉 [后晋] 936–946
- Pozdní Hàn 後漢 [后汉] 947–950
- Pozdní Zhōu 後周 [后周] 951–960
- dynastie Sòng 宋 960–1279

Severní Sòng 北宋 960–1127
 dynastie Jīn 金 1115–1234
 Jižní Sòng 南宋 1127–1279
 dynastie Yuán 元 1279–1368
 dynastie Míng 明 1368–1644
 dynastie Qīng 清 1644–1911
 Čínská republika 1911–
 Čínská lidová republika 1949–

XXVI. Rejstřík pojmů

(v hranatých závorkách jsou uvedeny zjednodušené znaky, pokud se liší od tradičních)

abeceda, myšlenková 12, 20, 24, 51
 Ān Lùshānovo povstání 217
 ASCII 89, 90

bāfēn 八分 → písmo, úřednické
báihuà(wén) 白話(文) [白话(文)] 63
 bambus, jako psací materiál → úštěpky, bambusové
Běi Sòng sì dàjiā 北宋四大家 → čtyři velcí mistři dynastie Severní Sòng
bēi 碑 → kamenná stéla
běibēi nántiē lùn 北碑南帖論 [北碑南帖论] → teorie severních stél a jižních rukopisů
běn wú qí zì 本無其字 [本无其字] 57
běn yǒu qí zì 本有其字 58
bǐ 筆 → štětec
 Big5 90–91
bǐhuà 筆畫 → tah
bǐshùn 筆順 → pořadí, tahů
 BMP = *basic multilingual plane* 90, 91
bó 帛 → hedvábí
 bronzy, datování 120, 124, 129–130
 bronzy, formulaická stavba 121, 129–132
 bronzy, periodizace 123–124
 bronzy, počet 123
 bronzy, test pravosti 124–125, 129–130
 bubny, kamenné, *shígǔ* 石鼓 144, 260
 buddhismus 163, 182, 191, 193, 198, 204–206, 210, 216, 220, 221, 233, 239, 252
bùshǒu 部首 → radikál

cǎoshū 草書 → písmo, konceptní
cè 冊/策 → úštěpky, bambusové: svazky
cè 策 → tah, stoupající tažený zleva doprava
cè 側 → tah, bodový
cèbǐ 側筆 → psaní, na stranu položeným štětcem

cèyè 冊頁 → list z alba
 citera, *qín* 琴 180, 194
 CJK Unified Ideograms 91

čtyři mniši, *sì sēng* 四僧 254
 čtyři poklady vzdělavcovy pracovny, *wénfāng sìbǎo* 文房四寶 [文房四宝] 181–182
 čtyři rohy, metoda hledání, *sìjiǎo hàomǎ jiǎnzìfǎ* 四角號碼檢字法 [四角号码检字法] 85–88
 čtyři suzhouští velikáni, *Wú mén sì dàjiā* 吳門四大家 [吴门四大家] 243–248
 čtyři velcí mistři dynastie Severní Sòng, *Běi Sòng sì dàjiā* 北宋四大家 222–228
 čtyři velcí mistři dynastie Yuán, *Yuán sì dàjiā* 元四大家 237–240

dàlìng 大令 → kancléř
 Dàwénkǒu 大汶口, kultura 103
dàzhuàn 大篆 → písmo, pečetní velké determinativ → složka, významová
diǎn 點 → tah, bodový
diéyùn 疊韻 [叠韵], ‚zdvojená finála‘ 39
 díla kaligrafická na papíře a hedvábí, *tiē* 帖 112, 126, 135–136, 138, 152–153, 156, 180–182, 185–186, 190–192, 196, 199, 204, 227, 233, 259

epigrafická škola, *jīnshípài* 金石派 205, 213, 256, 258–260
 erizace 38–39, 41–42
 ETEN 90

fāng 方, území mimo přímou shangskou kontrolu 116
fántǐzì 繁體字 → znaky, složité

feibái 飛白 → technika, letící bílá filozofie, evropská, zájem o znaky 11–13, 17–29
fonetikum → složka, fonetická
fonetikum, spolehlivost 52–53, 59, 78, 158, 168–169
fonetizace čínského písma 60, 126–129, 141–143
fonoideogram, *xíngshēng* 形聲 [形声] 51–57, 58–59, 75, 109–110, 168
formát 182, 191, 246
frotáž, *tuòyìn* 拓印 (搨印); *tàběn* 拓本 (搨本) 186–187, 189, 196, 199–202, 211–213
fùgǔ 復古 → návrat k minulosti

GB2312, GB 18030, *guójiā biāozhǔn* 國家標準 [国家标准] 89–90
generál armády po pravici, *yòujūn* 右軍 [右军] 194
gōngbǐ 工筆 → technika, pracovního štětce
gōu 鉤 → tah, hák
grafém 37, 50, 57, 65, 91
gramotnost, hranice 32–33, 63, 134, 164, 166
guàishí 怪石 → zvláštní kameny
gǔlì 古隸 [古隶], staré úřednické → písmo, úřednické
guóyǔ luómǎzì 國語羅馬字 → Gwoyue Romatzyh
gǔwén 古文 → písmo staré
Gwoyue Romatzyh, *guóyǔ luómǎzì* 國語羅馬字 [国语罗马字] 84

hànlì 漢隸 [汉隶], hanské úřednické → písmo, úřednické
hǎnyòngzì 罕用字 → znaky, řídké
hedvábí, jako psací materiál → svitek, hedvábí
hedvábí *bó* 帛 *chì zēng* 繒 [繒] 136
héng 橫, tah vodorovný (zleva) 67, 69, 71, 86, 158, 211, 212
héwén 合文 → slitky, znakové
hieroglyfy, egyptské 12, 17, 19–20, 22–24, 27, 30, 141
HKSCS 91
Hnutí za novou kulturu 85–86, 164–165
Hnutí za zjednodušené znaky 166

huāniǎohuà 花鳥畫 → žánr malířský, květiny a ptáci
huàyā 畫押 → podpisová značka
huìyì 會意 [会意], ideogram 47–49, 91

chán 禪, buddhistická sekta 210, 221
chángyòngzì 常用字 → znaky, časté
characteristica universalis → *lingua characteristicistica universalis*

ideografičnost 26–27, 29, 36, 61–62, 141
individualismus 191, 250–253, 255–256
interpunkce 34–35, 89, 93

jazyk, univerzální 18–19, 22–25, 28–29
jezuité 12, 18–22, 28, 46, 83
jiǎgǔwén 甲骨文 → nápisy, věštebné
jiǎjiè 假借 → výpůjčka, znaková
jiǎn 簡 → úštěpky, bambusové
jiǎntǐzì 簡體字 → znaky, zjednodušené
jīncǎo 今草, konceptní současného typu → písmo, konceptní
jīncuòdāoshū 金錯刀書 → písmo, zlaté ostré jako nůž
jīnlì 今隸 [今隶], nové úřednické → písmo, úřednické
jīnshìpài 金石派 → epigrafická škola
jīnshíxué 金石學 [金石学] 91, 122
jīnwén 金文 → nápisy, na bronzu
juàn 卷 → svitek, hedvábí
juàn 絹 [绢] → hedvábí, jako psací materiál

kǎishū 楷書 → písmo, vzorové
kamenná stéla, *bēi* 碑 185, 187–188, 190, 205, 208, 216–217, 255, 259
kancléř, *zhōngshūlǐng* 中書令 [中书令]; *dàilìng* 大令 195
kanonické knihy 77, 99–100, 120–121, 128, 144, 135–136, 180, 188, 206
keramika, neolitická 100–103
klávesnice, čínská v MS Pinyin 74, 91–94
klínopis, sumerský 17, 57, 141
kmeny, nebeské, *tiāngān* 天干 115, 118, 129
kmeny, nečínské 115–116, 122, 128–129, 133, 190, 204
kompozice 180, 193, 197–198, 200, 202, 209, 211, 226–227, 249, 254
kosti, „dračí“ 104–109

kosti, zvířecí → nápisy, věštebné
krunýře, želví → nápisy, věštebné
kuángcǎo (*shū*) 狂草 (書) [狂草 (书)] → písmo, bláznivé konceptní
Kuí zhāng 奎章 → pečeť *Kuí zhāng*
Kuízhānggē bǎo 奎章閣寶 [奎章阁宝] → pečeť *Poklad Pavilonu Kuizhānggē*
kult, předků 106, 109, 112, 114, 117–118, 121–122, 130, 132, 144, 196

lādīnghuà xīn wénzì 拉丁化新文字 → Latinxua Sinwenz
Latinxua Sinwenz, *lādīnghuà xīn wénzì* 拉丁化新文字 84
lè 勒 → tah, vodorovný
Letopisy → období Letopisů
liánmiáncí 聯綿詞 [联绵词], propojená slova 39–40
liánmiánzì 聯綿字 [联绵字], propojené znaky 39–40
ligatura → slitek, znakový
lingua characteristicistica universalis 24
lìshū 隸書 → písmo, úřednické
list z alba, *cèyè* 冊頁 [册页] 182, 199, 201–202, 256–257, 259
literáti, *wénrén* 文人 123, 179–181, 193–195, 201–202, 204–205, 215–217, 221–258
literátská kultura, *wénrén wénhuà* 文人文化 163, 214, 221–224, 228–258
literatura, vztah ke kaligrafii 179–181, 222, 232
liùguó wénzì 六國文字 → písmo, šesti států
liùshū 六書 → šest druhů písma
loajalisté, *yímin* 遺民 [遗民] 252–254
Lóngshān 龍山 [龙山], kultura 100–103
lùè 掠 → tah, zprava seshora doleva dolů

malba 179–183, 199, 212–214, 220, 224, 226, 228–230, 232, 234, 236–240, 242–245, 247–252, 254–257, 259–260
méngshū 盟書 → smouvy, přísězné
metoda keramických dílců 124–125
metoda ztraceného vosku 125
Mǐ diǎn 米點 [米点] → tah, tečka rodiny Mǐ
misionáři → jezuité
mò 墨 → tuš

morfém 37–43, 59–61, 69, 83, 85, 159, 170, 179
móyái 摩崖 → nápisy na kamenech a skalách
mùzhīmíng 墓誌銘 → náhrobní nápis

nā 捺, tah zleva seshora doprava dolů 68, 70, 211–212
náhrobní nápis, *mùzhīmíng* 墓誌銘 [墓志铭] 204
nánběi fēnzōng lùn 南北分宗論 → teorie severní a jižní školy
nápisy na kamenech a skalách, *móyái* 摩崖 185, 187, 204
nápisy, na bronzu, *jīnwén* 金文 13, 41, 105, 120–133, 135–136, 138, 140, 147, 153, 154–155, 157–158
nápisy, na mincích 138, 145–146, 153
nápisy, na pečetích, *xī* 璽 [玺] 138, 147–150, 154, 183, 196, 236, 258, 260
nápisy, na zbraních 138, 145
nápisy, věštebné, *jiǎgǔwén* 甲骨文 30, 41, 50, 95, 101, 104–120, 123, 126, 128, 138, 154
návrat k minulosti, *fùgǔ* 復古 [复古] 185, 214, 219, 222, 227, 232–233, 242, 245, 247, 252
nirvána 206
nǔ 努 → tah, svislý

období Letopisů = Chūnqiū (771–453 př. n. l.) 133–134, 144–145, 149
oběti 106, 112, 114–115, 117–118, 130, 144
obřady 104, 106, 108, 114–118, 120–121, 123, 128, 130, 132, 139, 144, 153, 196, 197, 244
odvozování, slov 42, 48, 54–56
opakovátka, na bronzích 131–132
osm podivínů z Yángzhōu, *Yángzhōu bāguài* 揚州八怪 [扬州八怪] 254–256
osm trigramů, *bāguà* 八卦 99–100
Ōutǐ 歐體 [欧体] → styl, Ōuyángǔv

papír, jako psací materiál, *zhǐ* 紙 [纸] 112, 134–136, 152, 179–182, 186, 189–192, 196, 199, 204, 206, 233, 246, 259
pečeť, *xī* 璽 [玺]; *yìn* 印 138, 147–150, 154, 183, 185, 193, 196, 244, 248, 253, 258–260

- pečeť, *Kuí zhāng* 奎章 236
 pečeť, *Poklad Pavilonu Kuizhānggé, Kuizhānggé bǎo* 奎章閣寶 [奎章閣寶] 236
 piān 編 / 篇 nebo také cè 冊 / 策 136
 piē 撇, tah zprava seshora doleva dolů 67–68, 71, 88, 211
 piktogram, *xiàngxíng* 象形 45–50, 56–57, 116–117
 pīnyīn 拼音 9, 77, 84–85, 89, 92–94
 pīnyīn, dvojitý–neúplný (způsoby vstupu) 94
 písmo, bláznivé konceptní, *kuángcǎo* (shū) 狂草(書) [狂草(书)] 184, 202, 210, 215–216, 220, 235, 242, 245–246, 248, 250–251
 písmo, hláskové 53, 57, 59–61, 63–64, 83, 89, 179
 písmo, ideografické → ideografičnost 26–27, 29, 36, 61–62, 141
 písmo, japonské 20, 28, 61–63, 89, 91
 písmo, konceptní, *cǎoshū* 草書 [草书] 103, 159–160, 162, 168, 184, 191–192, 194–195, 200–202, 205, 208–210, 214–215, 219, 223, 225, 234–235, 237, 239, 243, 245, 248, 253
 písmo, kurzivní, *xíngshū* 行書 [行书] 103, 151–152, 155, 160–161, 180, 184, 189, 191–192, 194–198, 202, 205, 208–210, 213–214, 216–217, 219, 223–227, 229–230, 233–237, 243, 246–248, 250, 253, 256
 písmo, lakové, *qīshū* 漆書 [漆书] 255–256
 písmo, vzorové malé, *xiǎokǎi* 小楷 194, 200
 písmo, logografické 38, 59
 písmo, morfemografické 38
 písmo, morfosylabografické 38
 písmo, pečetní malé, *xiǎozhuàn* 小篆 104–105, 138–139, 144, 147, 152–158, 183, 191
 písmo, pečetní v kaligrafii 154, 185–187, 191, 209–210, 213, 217, 219, 227, 233–234, 238, 243, 247, 253, 255, 260
 písmo, pečetní velké, *dàzhuàn* 大篆 138–139, 144, 147, 152
 písmo, qínské soustavy, *Qínxì wénzì* 秦係文字 [秦系文字] 140–141
 písmo, šesti států, *liùguó wénzì* 六國文字 [六國文字] 138–139
 písmo, staré, *gǔwén* 古文 154
 písmo, štíhlé zlaté, *shòujīn shū* 瘦金書 [瘦金書] 193, 213, 220, 229, 239
 písmo, úřednické, *lìshū* 隸書 [隶书] 152, 154–158, 160–163, 183–187, 189, 191, 197, 204–206, 209–210, 212–213, 217–218, 227, 233–234, 236, 240, 243–244, 253, 255–256
 písmo, Válčicích států, *Zhànguó wénzì* 戰國文字 [战国文字] 138–139
 písmo, vzorové, *kǎishū* 楷書 [楷书] 160–161, 168, 173, 180, 184–185, 187, 189, 191, 194, 198, 200–203, 205–214, 217–219, 223–224, 226, 229–230, 233–234, 236, 239, 243, 245, 247–248
 písmo, zlaté ostré jako nůž, *jīncuòdāoshū* 金錯刀書 [金错刀书] 220, 229
 plastromancie 106
 podpisová značka, *huà yā* 畫押 229
 pole, grafické 41, 62, 65–67, 86, 112, 128
 pořadí, tahů, *bǐshùn* 筆順 [笔顺] 65, 69–73, 173, 208–209, 215
 prostopsaní → styl, nízký
 prvek, stavební, součástka, *bùjiàn* 部件 44, 65–66, 71, 75, 94, 76, 209
 prvek, ukazovací 47
 psaní, jedním tahem, *yībǐshū* 一筆書 [一笔书] 201
 psaní, kolmo drženým štětcem, *zhèngbǐ* 正筆 [正笔] 224
 psaní, na stranu položeným štětcem, *xié bǐ* 斜筆 [斜笔]; *cè bǐ* 側筆 [侧笔] 224
 pyromancie 106
qīnglǜ shānshuǐ 青綠山水 → žánr malířský, zelenomodrá krajinomalba
qín lǐ 秦隸 [秦隶], qínské úřednické → písmo, úřednické
Qínxì wénzì 秦係文字 → písmo, qínské soustavy
qín 琴 → citera
qīshū 漆書 → písmo, lakové
 radikál, *bùshǒu* 部首 13, 51, 71, 74–81, 83, 85, 88, 90–91, 127, 143, 157
 rébus 57
 reformy, písemné soustavy 32–33, 38, 42, 54, 58–59, 71, 85, 95, 126, 135, 140–141, 143, 158, 162–175, 188
rénwù huà 人物畫 → žánr malířský, figuralistika
 rozbor, znaku etymologický 19, 29, 44–45, 56–58, 65, 75–76, 127, 158, 162–163, 172, 186, 253, 256
 roztírací kámen, *yàn* 硯 [砚] 181
 rozdílnost, písma regionální 134, 139–140
 různopisání, varianta, *yìtǐ zì* 異體字 [异体字] 31, 140, 166–168, 171–172
 rým, subfinála, *yùn* 韻 [韵] 77, 83
 rýmovník 77
 rytmus 192, 198, 246
 sada, GB pomocná, *fūzhùjí* 輔助集 [辅助集] 90
 sada, GB základní, *jīběnjí* 基本集 89–90
sānjué 三絕 → tři ušlechtilé disciplíny
 sekta, taoistická Nejvyšší čistoty, *Shàngqingpài* 上清派 203
 sémém 37
Shàngqingpài 上清派 → sekta, taoistická Nejvyšší čistoty
shānshuǐ huà 山水畫 → žánr malířský, krajinomalba
shēngpáng 聲旁 → složka, fonetická
shígǔ 石鼓 → bubny, kamenné
shòujīn shū 瘦金書 → písmo, štíhlé zlaté
shǒujuàn 手卷 → svitek, podélný
shù 豎 [竖] → tah, svislý
shuānggōu kuòtián 雙鉤廓填 → technika, přesná kopie
shuāngshēng 雙聲 [双声], zdvojená iniciála' 39
sì sēng 四僧 → čtyři mniši
sìjiǎo hàomǎ jiǎnzǐfǎ 四角號碼檢字法 → čtyři rohy
 skalní chrámy 205–206, 212
 skapulimancie 106
 skládání, významu (druh znaků), *huìyì* 會意 47–50, 169
 slovo, cizí, přepis pomocí znaků 40
 slovo, vícemorfémové 38
 slovo, víceslabičné 28, 38, 40, 43, 57, 93, 112, 173
 složka, fonetická = fonetikum, *yīnfú* 音符 či *shēngpáng* 聲旁 [声旁] 51–58, 60, 74–76, 78, 127–128; 142, 158, 168–169
 složka, významová = determinativ, *yìfú* 意符 či *xíngpáng* 形旁 51–58, 110–111, 127–128, 142–143, 149, 157, 168, 172, 209
 složky, znaku, vzájemná poloha 53–54, 111–112
 směr, psaní 34, 114, 126, 136, 150
 smlouvy, přísežné, *méngshū* 盟書 [盟书] 134, 138, 144–145
 součástka, znaku → prvek, stavební
 slitky, jazykové = *fusion forms, allegro forms* 39
 slitky, znakové, *héwén* 合文 či *hétiwén* 合體文 [合体文] 112
 standardizace, hanská 151–158
 standardizace, qínská 151–158
 styl, formální, *zhèngtǐ* 正體 [正体] 151, 206
 styl, kaligrafický 95, 152, 160, 183, 186–188, 191–197, 199–202, 204–220, 222–256, 258–260
 styl, nízký = prostopsaní, *sútǐ* 俗體 [俗体] 151
 styl, Ōuyángǔ, *Ōutǐ* 歐體 [欧体] 199–200, 211–212, 227, 236, 256–257
 styl, Yán Zhēngqīngǔ, *Yántǐ* 顏體 [颜体] 211, 215, 217–218, 220, 222–224, 227, 231, 249, 253, 256–257, 260
 styl, Zhao Mèngfū, *Zhàotǐ* 趙體 [赵体] 211, 231–237, 242, 247–249, 253, 257
sútǐ 俗體 → styl, nízký
Sútra srdce, Xīnjīng 心經 [心经] 239
 sútry buddhistické 182, 204–206, 239
 suzhouská škola, *Wúmén pài* 吳門派 [吴门派] 243–249
 Svátek čistoty a jasu, *Qīngmíngjié* 清明節 [清明节]
 Svátek studeného jídla, *Hánshíjié* 寒食節 [寒食节] 224–225
 svitek, hedvábí, *juàn* 卷 136–137, 182
 svitek, podélný, *shǒujuàn* 手卷 182, 239
 svitek, závěsný, *zhóu* 軸 [轴] 182, 260
 symbol (druh znaků), *zhǐshì* 指事 47
 šest druhů písma, *liùshū* 六書 [六书] 44–59
 šovinismus, paleografický 17, 100

- štětec, *bǐ* 筆 [笔] 135–136, 179–181, 191, 214, 243,
tàběn 拓本 [撮本] →frotáž
 tah, bodový, *diǎn* 點 [点]; *cè* 側 [侧] 68, 69, 71, 86, 87, 174, 211, 267
 tah, hák *gōu* 鈎 [钩]; *yuè* 趲 68–69, 209, 211
 tah, překroucená stuha, *zhédàicūn* 折帶紬 239
 tah, stoupající tažený zleva doprava, *cè* 策; *xié* 斜 211
 tah, stoupavý, *tí* 提 68–69
 tah, svislý, *shù* 豎 [竖]; *nǔ* 努 67, 69, 71, 75, 86, 88, 149, 209, 211
 tah, tečka rodiny Mí, *Mǐ diǎn* 米點 [米点] 226
 tah, vodorovný, *héng* 橫; *lè* 勒 47, 66, 68–69, 71, 86, 158, 186, 205–206, 209, 211, 229
 tah, zleva seshora doprava dolů, *nà* 捺; *zhé* 礫 68, 71, 211–212
 tah, zobák, *zhuó* 啄 211
 tah, zprava seshora doleva dolů, *piě* 撇; *liè* 掠 67–68, 71, 88, 211
 tah, *bǐhuà* 筆畫 [笔画] 67
 taoismus 99, 191, 193, 198, 200–203, 205, 210, 220, 239, 252
 technika, letící bílá, *fēibái* 飛白 [飞白] 213–214, 223, 234
 technika, pracného štětce, *gōngbǐ* 工筆 [工笔] 232
 technika, přesná kopie, *shuānggōu kuòtián* 雙鈎廓填 [双钩廓填] 196
 technika, vystižení duchovní podstaty, *xiěyì* 寫意 [写意] 232
 teorie osmi tahů obsažených ve znaku *yǒng*, *yǒngzì bāfǎ lùn* 永字八法論 [永字八法论] 210–211
 teorie severní a jižní školy, *nánběi fēnzōng lùn* 南北分宗論 [南北分宗论] 248–249
 teorie severních stél a jižních rukopisů, *běibēi nántiè lùn* 北碑南帖論 [北碑南帖论] 259
 texty, předávané 120–121, 128, 135–136
tí 提, stoupavý tah (zleva) 68–69
tiē 帖 →díla kaligrafická na papíře a hedvábí
 tisk 120, 160–161, 166–167
tōngyòngzì 通用字 →znaky, běžné
 trojnožka, *dǐng* 鼎 122–123
 tři ušlechtilé disciplíny, *sānjié* 三絕 [三绝] 179–181, 194, 232, 238, 255, 259
tuánshàn 團扇 →vějíř, pevný
tuòyìn 拓印 [撮印] →frotáž
 tuš, *mò* 墨 181
 UCS-4 90
 Unicode 90–91
 Unihan 91
 UTF-8, UTF-16, UTF-32 90–91
 úštěpky, bambusové: svazky, *piān* 編 [编]/篇
 či *cè* 冊/策 136, 138
 úštěpky (proužky), bambusové, *jiǎn* 簡 [简] 135–136, 152, 156, 185
 Válčící státy = *Zhànguó* 戰國 [战国] (453–221 př. n. l.) 133, 139
 varianty, znakové →různopsaní
 vějíř, pevný, *tuánshàn* 團扇 [团扇] 182
 vějíř, skládací, *zhéshàn* 折扇 182
 věštba, ověření 109, 112
 věštba, výzva, *charge*; *mìngcí* 命辭 [命辞] 112, 118
 věštby, automatizace 109–110
 věštby, lov 115–116
 věštby, nemoci 114, 116–117
 věštby, počasí 115
 věštby, vojenství 116
 věštcí 106, 108, 112
 větve, pozemské, *dìzhī* 地支 129
 vrubovka 146–147, 154
 výpůjčka, znaková, *jiǎjiè* 假借 39–40, 51, 54, 57–58, 126–127, 129, 141–143, 168–169
wénfáng sìbǎo 文房四寶 →čtyři poklady vzdělančovy pracovní
wénrén wénhuà 文人文化 →literátská kultura
wénrén 文人 →literáti
wényán(wén) 文言(文) 64, 164–165
Wúmén pài 吳門派 →suzhoušská škola
Wúmén sì dàjiā 吳門四大家 →čtyři suzhoušští velikáni
xǐ 璽 [玺] →nápis, na pečeti; →pečeť
xiàngxíng 象形, piktogram 45–47, 48–50, 56–57, 117

- xiǎokāi* 小楷 →písmo, vzorové malé
xiǎozhuàn 小篆 →písmo, pečetní malé
xié 斜 →tah, stoupající tažený zleva doprava
xiébǐ 斜筆 →psaní, na stranu položeným štětcem
xiěyì 寫意 →technika, vystižení duchovní podstaty
xíngpáng 形旁 →složka, významová
xíngshēng 形聲 →fonoideogram
xíngshū 行書 →písmo, kurzivní
Xīnjīng 心經 →*Sútra srdce*
yàn 硯 →roztírací kámen
Yǎngsháo 仰韶, kultura 100–101
Yángzhōu bāguài 揚州八怪 →osm podivínů z *Yángzhōu*
Yángzhōu huàpài 揚州畫派 →yangzhoušská škola
 yangzhoušská škola, *Yángzhōu huàpài* 揚州畫派 [扬州画派] 224–225
Yán tǐ 顏體 →styl, *Yán Zhēnqīngūv*
yībǐshū 一筆書 →psaní, jedním tahem
yìfú 意符 →složka, významová
yímin 遺民 →loajalisté
yìn 印 →pečeť
yīnfú 音符 →složka, fonetická
yìtǐ 異體字 →různopsaní
yǒngzì bāfǎ lùn 永字八法論 →teorie osmi tahů obsažených ve znaku *yǒng*
yòujūn 右軍 →generál armády po pravici
Yuán sì dàjiā 元四大家 →čtyři velcí mistři dynastie *Yuán*
yuè 趲 →tah, hák
zēng 罈 →hedvábí
zhāngcǎo 章草, starší konceptní →písmo, konceptní
Zhànguó wénzì 戰國文字 →písmo, Válčících států
Zhào tǐ 趙體 →styl, *Zhào Mèngfūv*
zhé 礫 →tah, zleva seshora doprava dolů
zhèngbǐ 正筆 →psaní, kolmo držným štětcem
zhèngtǐ 正體 →styl, formální
zhéshàn 折扇 →vějíř, skládací
zhǐ 紙 →papír, jako psací materiál
zhǐshì 指事, symbol 47
zhōngshūlǐng 中書令 →kancléř
zhóu 軸 →svítek, závěsný
zhòuwén 籀文, 'Zhòuvo písmo' 139
zhuǎnzhù 轉注 →znak transfigurovaný
zhùyīn zìmǔ 注音字母 83–84
 zkoušky, státní 210, 221, 223, 231, 236, 240, 246–247, 256
 značky, neolitické 100–103
 znak, transfigurovaný, *zhuǎnzhù* 轉注 [转注] 58–59
 znaky, běžné, *tōngyòngzì* 通用字 32, 71
 znaky, časté, *chángyòngzì* 常用字 32–33
 znaky, cyklické, *gānzhī* 干支 112–113, 118
 znaky, jednoduché (strukturní druhy), *wén* 文 47–48, 165
 znaky, polysomatické 50
 znaky, řídké, *hǎnyòngzì* 罕用字 32
 znaky, složené (strukturní druhy), *zì* 字 44, 47–51
 znaky, složité = tradiční, *fántǐzì* 繁體字 [繁体字] 9, 33–34, 71, 90, 93, 162, 167–171, 175
 znaky, terminologie v evropských jazycích 17
 znaky, tiskové podoby 160–161, 166–167, 173–174
 znaky, údajně jako číslice 21–22, 27–28
 znaky, údajně překlenující časovou vzdálenost 21–22, 63–64
 znaky, údajně překlenující dialekty 21–23, 29, 63
 znaky, údajně překlenující jazyky 18–22, 24, 27–29, 61–63
 znaky, zjednodušené = zkrácené, *jiǎntǐzì* 簡體字 [简体字] 32–34, 41, 69–71, 90, 93, 162–173, 175
 zvláštní kameny, *guàishí* 怪石 226
 žánr malířský, figuralistika, *rénwùhuà* 人物畫 [人物画] 199, 232, 251
 žánr malířský, krajinomalba, *shānshuǐhuà* 山水畫 [山水画] 199, 220, 226, 232, 239, 243–244, 247–249, 260
 žánr malířský, květiny a ptáci, *huāniǎohuà* 花鳥畫 [花鸟画] 220, 228–229, 232, 234, 240, 248, 250, 254, 256, 259–260
 žánr malířský, zelenomodrá krajinomalba, *qīnglǜ shānshuǐ* 青綠山水 [青绿山水] 232, 247

XXVII. Rejstřík osobních a místních jmen a názvů děl

(v hranatých závorkách jsou uvedeny zjednodušené znaky, pokud se liší od tradičních)

- Abel-Rémusat, Jean-Pierre (1788–1832) 22
 Adelung, Johann Christoph (1732–1806) 22
Advancement of Learning (1605) 22
Album květin a kaligrafie (1738) 256
 Alexejev, B. M. (1881–1951) 84
 Amiot, Joseph-Marie (1718–1793) 21
 Ān Lùshān 安錄山 [安录山] (703–757) 217
 Ānyáng 安陽 [安阳], město 105
Ars magna (1307) 22
Ars signorum (1661) 23
 Aurel Stein (1862–1943) 205, 212
- Bā Jīn 巴金 (1904–2005) 166
 Bacon, Francis (1561–1626) 22–23
 Bādà shānrén 八大山人 254–255
Báseň o Pavilonu, kde ševlí vítr v borovicích
 (*Sōngfēnggé shī* 松風閣詩 [松风阁诗]),
 kaligrafické dílo 226
Básně napsané o Svátku studeného jídla
 (*Hánshí tiě* 寒食帖), kaligrafické dílo
 224–225
Básně psané na sichuanském hedvábí (*Shūsù*
tiě 蜀素帖), kaligrafické dílo 227
 Batteux, Charles (1713–1780) 21
 Biàncái 辨才 198
 Biànjīng 汴京 (dnešní Kāifēng 開封 [开封])
 221
 Boltz, William 13, 102, 141–142, 153
Bóxuépiān 博學篇 [博学篇] 153
 Božský rolník → *Shén Nóng*
 Bréquigny, Luis-Georges de (1714–1795) 21
 Britské muzeum v Londýně 212
- Cài Xiāng 蔡襄 (1012–1067) 222–223, 230
 Cài Yōng 蔡邕 (132–192) 188
 Cài Yuánpéi 蔡元培 (1868–1940) 85, 166
 Calepinus, Ambrosius (asi 1440–1510) 20
- Callery, Joseph-Marie (1810–1862) 28–29
 Cāng Jié 倉頡 [仓颉] 99–100, 154
Cāngjiépiān 倉頡篇 [仓颉篇] (konec 3. sto-
 letí př. n. l.) 153–154
 Cáo Cāo 曹操 (155–220) 204
 Cáo Zhí 曹植 (192–232) 202
 Cibot, Pierre-Martial (1727–1780) 21
Cihǎi 辭海 [辞海] (1973, 1989) 31, 76, 86
Cíyuán 辭源 [辞源] (1983) 31, 76
 Cruz, Gaspar da († 1570) 18
- Dalgarno, George (1626–1687) 23
*De christiana expeditione apud Chinas sus-
 cepta ab Societate Iesu* (1615) 19
 DeFrancis, John (1911–2009) 26, 29, 60
Dějiny bláznovství (*Geschichte der menschi-
 chen Narrheit*) (1785–1799) 22
 Dèng Wényuán 鄧文原 [邓文原] (1258 až
 1328) 235
Dictionarium latinum (1. vyd. 1502) 20
 Dīnggōng 釘公 [钉公], lokalita 103
 Dìngwǔ, verze z (*Dìngwǔ běn* 定武本)
 → *Předmluva ke sbírce básní složených*
u Pavilonu orchidejí
Dissertatio de arte combinatoria (1666) 25
 Dōng Qíchāng 董其昌 (1555–1636) 231,
 242, 248–250, 252, 257
 Dōng Yuán 董源 († 962) 244
 Dōng Zuòbīn 董作賓 [董作宾] (1895–1963)
 108
Dopis Kōng Shìzhōngovi (*Kōng Shìzhōng tiě*
 孔侍中帖), kaligrafické dílo 196–197
Dopis se znaky píng fù (*Píng fù tiě* 平復帖 [平
 復帖]), kaligrafické dílo 192–193, 196–197
Dopis začínající slovem sedmáct (*Shíqī tiě*
 十七帖), kaligrafické dílo 200
 Dragunov, A. A. (1900–1964) 84
- Druhá popisná báseň o Rudém útesu (*Hòu*
Chìbìfù 後赤壁賦 [后赤壁赋]), kaligra-
 fické dílo 246
 Du Ponceau, Peter S. (1760–1844) 21, 25–
 28, 36, 59
 Dūnhuáng 敦煌 154, 206, 212–213
 Dvořák, Rudolf (1860–1920) 11–12
- È jūn Qǐ 鄂君啓 [鄂君启] (3. století př. n. l.)
 147
Éléments de la grammaire chinoise (1822) 22
Elogium na portrét Dōngfāng Shuò (*Dōng-
 fāng Shuò huà zàn* 東方朔畫贊 [东方朔
 画赞]), kaligrafické dílo 200
 Ěryǎ 爾雅 [尔雅] (3.–1. století) 77
Esej o Yuè Yì (*Yuè Yì lùn* 樂毅論 [乐毅论]),
 kaligrafické dílo 200
An Essay towards a Real Character and
a Philosophical Language (1668) 23
- Fairbank, John (1907–1991) 163–164
 Fàn Chéngdà 范成大 (1126–1193) 230
 Fréret, Nicolas (1688–1749) 21
 Fù Hǎo 婦好 [妇好] (kolem 1200 př. n. l.)
 116
 Fù Shān 傅山 (1607–1684) 253
 Fú Xī 伏羲 99–100
- Gāo, qiský císař 齊高帝 [齐高帝] (vládl v le-
 tech 479–481) 203
 Gāo Fēnghàn 高鳳翰 [高凤翰] (1683–1748)
 255–256
 Gāozōng, songský císař 宋高宗 (vládl v le-
 tech 1127–1163) 229–230, 233
Gé Zhìchuān se stěhuje (*Gé Zhìchuān yí jū*
tú 葛稚川移居圖 [葛稚川移居图]), ob-
 raz 238
 generál Wáng (*Wáng yòujūn* 王右軍)
 → Wáng Xīzhī
A Grammar of Spoken Chinese (1968) 84
 Guǎn Dàoshēng 管道升 (1262–1319) 232
Guǎngyùn 廣韻 [广韵] (1008) 77
 Guìjǐ 會稽 [会稽] 194
 Guō Mòruò 郭沫若 (1892–1978) 123, 166
 Guōdiàn 郭店, lokalita 135
 Guóyǔ yuèkān 國語月刊 [国语月刊] 164–
 165
- Hán Chì 韓勅 [韩勅] 187
Hànyǔ dà zìdiǎn 漢語大字典 [汉语大字典]
 (1986–1990) 31
 Harbsmeier, Christoph (* 1946) 18, 45, 51
 Harrach, Arnošt Vojtěch (1598–1667) 24
 Hè Zhīzhāng 賀知章 [贺知章] (659–744)
 215
Historia de las cosas más notables, ritos
y costumbres del gran Reyno de la China
 (1586) 18
*An Historical Essay Endeavouring a Proba-
 bility That the Language of the Empire of*
China is the Primitive Language (1669)
 19
*The Historie of the Great and Mightie King-
 dome of China* (1588), angl. př. → *Histo-
 ria de las cosas más notables...*
 Hóngren 弘仁 254
 Hóumǎ 侯馬 [侯马], lokalita 144
Hovory (*Lányǔ* 論語 [论语]) (5. století př. n. l.)
 143
 Hú Shì 胡適 [胡适] (1891–1962) 85, 87, 165
 Hú Wújìng 胡毋敬 (3.–2. století) 153
 Huàdùsì 化度寺, klášter 211–212
Huáinánzǐ 淮南子 (konec 2. století př. n. l.)
 99
 Huáisù 懷素 [怀素] (737–785) 215–216,
 220, 242–243, 256
 Huán 洹, řeka 104
 Huánběi 洹北, lokalita 104
 Huáng Gōngwàng 黃公望 (1269–1354)
 237–238
 Huáng Tíngjiān 黃庭堅 [黄庭坚] (1045–1105)
 200, 203, 221–222, 225–226, 230, 244
 Huángfǔ Dàn 皇甫誕 [皇甫诞] († 604) 212
 Huángzhōu 黃州 225
 Huīzōng, songský císař 宋徽宗 (vládl v le-
 tech 1101–1125) 193, 213, 220, 228–230,
 239, 241
- Champollion, Jean-François (1790–1832) 27
 Cháng'ān (Xī'ān) 長安 [长安] (西安) 190
 Chao, Y. R. (1892–1982) 84
 Chén Chún 陳淳 [陈淳] (1483–1544) 245,
 248, 255
 Chén Hóngshòu 陳洪綬 [陈洪绶] (1598 až
 1652) 251

- Chén Jirú 陳繼儒 [陈继儒] (1558–1639) 250
 Chén Wàngdào 陳望道 [陈望道] (1891 až 1977) 166
 Chéng Miǎo 程邈 (240–207 př. n. l.) 155
China illustrata (1667) 18–19, 22
The Chinese Language: Fact and Fantasy (1984) 29
 Chū Suiliáng 褚遂良 [褚遂良] (596–658) 211–213, 229, 249
 Chū Zhuāng wáng 楚莊王 [楚庄王] († 591 př. n. l.) 122
 Chū 楚, starověký stát 122, 135
- Jiāqīng, qingská panovnická éra 嘉慶 [嘉庆] (1796–1820) 258
 Jiāng Kuí 姜夔 (asi 1155–1221) 214
 Jiāngnán 江南 190
 Jiànyè 建邺 [建邺] 190
 Jiāoshān 焦山, hora 203
 Jīn Nóng 金農 [金农] (1687–1763) 255–256
 Jīn 晉 [晋], starověký stát 144, 191, 194–195
- kancléř Wáng (*Wáng dàlìng* 王大令) → Wáng Xiànzhī
 Kāng Yǒuwéi 康有為 [康有为] (1858–1927) 203
 Kāngxī, qingská panovnická éra 康熙 (1662 až 1722) 252
Kāngxī zìdiǎn 康熙字典 (1715) 31, 171
Katalog kaligrafii éry Xuānhé (*Xuānhé shūpǔ* 宣和書譜 [宣和书谱]) 228
Katalog obrazů éry Xuānhé (*Xuānhé huàpǔ* 宣和畫譜 [宣和画谱]) 228
 Kē Jiǔsī 柯九思 (1290–1343) 236
 Kircher, Athanasius (1602–1680) 18–20, 22–23
Kniha dokumentů (*Shūjīng* 書經 [书经]) 121
Kniha obřadů (*Lǐjì* 禮記 [礼记]) 135
Kniha písní (*Shījīng* 詩經 [诗经]) 128, 144
Kniha proměn (*Yìjīng* 易經 [易经]) 99, 136
Kniha Žlutého dvora (*Huángtíngjīng* 黃庭經 [黄庭经]) 200
 Kolokolov, V. S. (1896–1979) 84
 Komenský, Jan Amos (1592–1670) 12, 23–25
Koncept smutečního textu za zemřelého synovce Jimínga (*Jì zhì Jimíng wén gǎo* 祭姪季明文稿), kaligrafické dílo 217–218, 224
- Konfucius (*Kǒng Qiū* 孔丘) (tradičně 551 až 479) 134, 136, 143
 Konfuciov chrám v Qūfù 187, 205, 212
Kronika Hànů (*Hànshū* 漢書 [汉书]) (111 n. l.) 153
Kronika Jižních dynastií (*Nánshǐ* 南史) 203
 Kuí 夔 115
 Kūncán 髡殘 [髡残] 254
- Lǎozǐ 老子 (*Daodéjīng* 道德經 [道德经]) 135
 Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646–1716) 19–20, 23–25, 28, 51
 Les stél (*Bēilín* 碑林) 208, 212, 217
Lesní obydlí v Jùqū (*Jùqū lǐnwū* 具區林屋 [具区林屋]), obraz 238
Letopisy pana Lǚ (*Lǚshì chūnqiū* 呂氏春秋) 99
 Lǐ Bái 李白 (701–762) 215
 Lǐ Dōngyáng 李東陽 [李东阳] (1447–1516) 242–243
 Lǐ Jīnkāi 李金鎧 [李金铠] 94
 Lǐ Jīnxī 黎錦熙 [黎锦熙] (1890–1978) 165
 Lǐ Sī 李斯 († 208 př. n. l.) 153–154, 188, 219
 Lǐ Sīxùn 李思訓 [李思训] (653–718) 216, 249
 Lǐ Yángbīng 李陽冰 [李阳冰] (721/2–785) 215, 219, 227
 Lǐ Yīngzhēn 李應禎 [李应禎] (1431–1493) 245, 247
 Lǐ Yōng 李邕 (678–747) 216, 235
 Lǐ Yù 李煜 (vládl v letech 961–975) 220, 229
Liènǚzhuàn 列女傳 → *Životopisy příkladných žen*
 Lín Yǔtáng 林語堂 [林语堂] (1895–1976) 84
 Lín'ān 臨安 [临安] (dnešní Hángzhōu 杭州) 221
 Líng, hanský císař 漢靈帝 [汉灵帝] (vládl v letech 168–188) 188
 Liú Chǎng 劉敞 [刘敞] (1019–1068) 123
 Liú Gōngquán 柳公權 [柳公权] (778–865) 218
- z Lobkovic, Jan Caramuel (1606–1682) 24
Lóngkān shòujiàn 龍龕手鑿 [龙龕手鑿] (997 n. l.) 75
 Lóngmén 龍門 [龙门] 205
 Lù Fǎyán 陸法言 [陆法言] (činný 601 n. l.) 77
 Lù Fèikuí 陸費逵 [陆费逵] (1886–1941) 164
 Lù Jī 陸機 [陆机] (261–303) 192–193, 196–197
 Lú Tóng 盧同 [卢同] (790–835) 246
 Lǚ Xùn 魯迅 [鲁迅] (1881–1936) 164
 Lù Yóu 陸游 [陆游] (1125–1210) 230
 Lull, Ramon (asi 1236–1315) 22
 Luòyì 洛邑 (Luòyáng 洛陽 [洛阳]) 133, 222
Lǚshì chūnqiū 呂氏春秋 (kolem 239 př. n. l.) 99
- Macumaru Míchió (Matsumaru Michiō) 松丸道雄 125
 Máo Zédōng 毛澤東 [毛泽东] (1893–1976) 84, 164
 Máooshān 茅山, hora 203, 237
 Mǎwángduī 馬王堆 [马王堆], lokalita 135–136, 142, 153, 156
 Méi Yīngzuò 梅膺祚 (činný kolem 1615) 76
Mélanges Asiatiques (II., 1825) 22
Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs et les usages des Chinois (1776–1789) 21
 Mendoza, Juan Gonzáles de (asi 1540–1617) 18
Methodus lingvarum novissima (1649) 12, 23
 Metropolitní muzeum v Pekingu 246
 Mǐ Fú 米芾 (1051–1107) 199, 201–202, 222, 226–227, 230, 230, 237, 249
 Mǐ Yǒurén 米友仁 (1072–1151) 230
Mithridates (1806) 22
 Muzeum umění při Princetonské univerzitě 250
- Nápis o Pagodě mnoha pokladů* (*Duōbǎotǎ gǎnyìng bēiwén* 多寶塔感應碑文 [多宝塔感应碑文]), kaligrafické dílo 217
 Národní historické muzeum v Taipei 188
 Národní knihovna v Paříži 213
- Naše řeč* → *Guóyǔ yuèkǎn*
Nástin diskuzí o kaligrafii (*Lùnsū qǐ* 論書啟 [论书启]) 203
 Nǐ Zàn 倪瓚 [倪瓚] (1301–1374) 237–240
Noční bdění (*Yèzuò tú* 夜坐圖 [夜坐图]), obraz 244–245
Nová kronika dynastie Táng (*Xīn Tángshū* 新唐書 [新唐书]) 210
Nová vyprávění současné doby (*Shìshuō xīnyǔ* 世說新語 [世说新语]) 194
- O kaligrafii* (*Lùn shū* 論書 [论书]) 203
O nočním bdění (*Yèzuò jì* 夜坐記 [夜坐记]) 244–245
 obřadník Zhòu → Shǐ Zhòu
Obydlí v horách Fùchūnshān (*Fùchūnshān jū* 富春山居), obraz 238
Óda na čaj (*Chágē* 茶歌), kaligrafické dílo 246
On the Nature and Character of the Chinese System of Writing (1838) 25
Opis Huáisùova eseje Z mého života na závěsném svitku (*Huáisù Zìxù tiě zhóu* 懷素自敘帖軸 [怀素自叙帖轴]), kaligrafické dílo 256
The Origin and Early Development of the Chinese Writing System (1994) 141
Oslavná báseň o tuši (*Yǒng mò* 詠墨 [咏墨]), kaligrafické dílo 251
Osm pilířů Předmluvy od Pavilonu orchidejí (*Lántíng bā zhù* 蘭亭八柱 [兰亭八柱]) 199
 Otani Kozui 大谷光瑞 (1876–1948) 205
 Ōuyáng Xiū 歐陽修 [欧阳修] (1007–1072) 123, 221, 223
 Ōuyáng Xún 歐陽詢 [欧阳询] (557–641) 199–200, 211–212, 227, 233, 236, 256–257
- Palácové muzeum v Pekingu 192, 199, 234, 237–239
Pamětní nápis o Horkých pramenech (*Wēnquán míng* 溫泉銘 [温泉铭]), kaligrafické dílo 213
Pamětní nápis pro chrám jinského vévody (*Jīncí míng* 晉祠銘 [晋祠铭]), kaligrafické dílo 213

- Pamětní nápis za císařova učitele, buddhistického mistra Dānbā (Dānbā dìshī bēi 膽巴帝師碑 [胆巴帝师碑]), kaligrafické dílo 233–234*
- pán Qi z È → È jūn Qi
paní Wèi (*Wèi fūrén 魏夫人, 272–349*) 194
Paul Pelliot (1878–1945) 205–213
Pavilon Kuízhānggé 奎章閣 236
Píngyuán 平原 217
Pokračování Pojednání o kaligrafii (Xù Shūpǔ 續書譜 [续书谱]) 214
Popisná báseň o bohyni řeky Luò (Luò shén fù 洛神賦 [洛神赋]), kaligrafické dílo 202
Předmluva k Pojednání o kaligrafii (Shūpǔ xù 書譜序 [书谱序]), kaligrafické dílo 214
Předmluva ke sbírce básní složených u Pavilonu orchidejí (Lántíng xù 蘭亭序 [兰亭序]), kaligrafické dílo 197–199, 201, 207, 213, 218, 224, 233
Průšek, Jaroslav (1906–1980) 129
První císař Qínů → Qín Shǐ huángdì
- Qí Báishí 齊白石 [齐白石] (1864–1957) 260
Qián Xuántóng 錢玄同 [钱玄同] (1887 až 1939) 165–166
Qiánlóng, qingská panovnická éra 乾隆 (1736–1796) 199, 202, 252, 257–258
Qièyì 切韻 [切韵] (601 n. l.) 77
Qín Shǐ huángdì 秦始皇帝 (259–210) 135, 153, 185
Qiú Yīng 仇英 (asi 1494–1552) 243
Qú Qiūbái 瞿秋白 (1899–1935) 84
Quānróng 犬戎, kmeny 133
Qūfǔ 曲阜 187, 205, 212
- Réflexions sur les principes généraux de l'art d'écrire et en particulier sur les fondements de l'écriture chinoise (1718) 21*
Rénzōng, mingský císař 明仁宗 (vládl v letech 1424–1425) 241
Ricci, Matteo (1552–1610), čín. Lì Mǎdòu 利瑪竇 [利玛窦] 19, 22
Ruǎn Yuán 阮元 (1764–1849) 205, 259
Rukopisy z Pavilonu hojnosti (Chúnhuàgè tiě 淳化閣帖 [淳化阁帖]) 201–202, 257, 259
- Rukopisy ze Síně tří drahocností (Sānxītáng fǎtè 三希堂法帖) 257*
z Ruysbroeku, William (asi 1215–1270) 18
- Sbírání vodních kaštanů (Cǎi líng tú 採菱圖 [采菱图]), obraz 256*
Sbírka básní složených u Pavilonu orchidejí (Lántíng jí 蘭亭集 [兰亭集]) 194–195
Sedm mudrců z bambusového háje (*Zhúlín qī xiān 竹林七仙*) 194
Sehnal, David 12, 14, 45, 63
Shàng Dì 上帝 115
Shaughnessy, Edward 13, 129
Shén Nóng 神農 [神农] 100
Shěn Zhōu 沉周 (1427–1509) 243–247, 255
Shēnbào 申報 [申报] 166
Shī Duìyǎn omáčník (Shī Duì guī 師兌簋 [师兑簋]) 131–132
Shǐ Zhòu 史籀 139
Shítāo 石濤 [石涛] 254–256
Shìzhòupiān 史籀篇 139
Shuǐhūdi 睡虎地, lokalita 156
Shuōwén jiězì 說文解字 [说文解字] (kolem 100 n. l.) 12, 58, 99, 104–105, 138–139, 152–154, 156, 163
Skvělá kaligrafie ze studovny Sèlú (Sèlú miào hàn 齋盧妙翰 [斋卢妙翰]), kaligrafické dílo 253
Slaviček, Karel (1678–1735) 12, 21
Smuteční nápis za zemřelého jeřába (Yī hè míng 瘞鶴銘 [瘞鹤铭]), kaligrafické dílo 203
Sōngjiāng 松江 241
Stéla [na paměť] obětních nádob (Lǐqì bēi 禮器碑 [礼器碑]), kaligrafické dílo 187–188
Stéla na paměť Huángfǔ Dàna (Huángfǔ Dàn bēi 皇甫誕碑 [皇甫诞碑]), kaligrafické dílo 212
Stéla s nápisem oslavujícím Zhāng Měnglóngga (Zhāng Měnglóng bēi 張猛龍碑 [张猛龙碑]), kaligrafické dílo 205
Stéla s pamětním nápisem za Lǐ Sīxūna (Lǐ Sīxùn bēi 李思訓碑 [李思训碑]), kaligrafické dílo
Stéla v klášteře Huàdùsì (Huàdùsì bēi 化度寺碑), kaligrafické dílo 211–212
- Stéla věnovaná Konfuciovu chrámu (Kǒngzīmào tángbēi 孔子廟堂碑 [孔子庙堂碑]), kaligrafické dílo 212*
Stéla z hory Huàshān (Huàshānbēi 華山碑 [华山碑]), kaligrafické dílo 255
Studovna Róngxīzhāi (Róngxīzhāi tú 容膝齋圖 [容膝斋图]), obraz 239
Studovna tří drahocností (Sānxītáng 三希堂) 202
Sū Dōngpō 蘇東坡 → Sū Shì
Sū Shì 蘇軾 [苏轼] (Sū Dōngpō 蘇東坡 [苏东坡]) (1037–1101) 201, 221–228, 230–231, 234, 248
Sūn Guòtíng 孫過庭 [孙过庭] (Sūn Qiánlǐ 孫虔禮 [孙虔礼]) (asi 646–asi 690) 214, 244
Sūn Qiánlǐ 孫虔禮 → Sūn Guòtíng
Systema phoneticum scripturae sinicae (1841) 28
- Šanghajské noviny → Shēnbào
- Tàizōng, songský císař 宋太宗 (vládl v letech 976–998) 201
Tàizōng, tangský císař 唐太宗 (vládl v letech 626–649) 195
Táng Lán 唐蘭 [唐兰] (1901–1979) 112
Táng Yín 唐寅 (1470–1523) 243
Táo Hóngjǐng 陶弘景 (456–536) 202–203
Text obsahující znaky sāng luàn (Sāng luàn tiě 喪亂帖 [丧乱帖]), kaligrafické dílo 197
Text o tisíci znacích v šesti kaligrafických duktách (Liùtǐ Qiānzìwén 六體千字文 [六体千字文]), kaligrafické dílo 234
Text o tisíci znacích (Qiānzìwén 千字文), kaligrafické dílo 208, 247
Text začínající slovy „O svátku středu podzimu“ (Zhōngqiū tiě 中秋帖), kaligrafické dílo 202
Tiěyún cángguī 鐵雲藏龜 [铁云藏龟] (1903) 105
Toba (*Tuòbá shì 拓跋氏*), rod Tabgačů turkického původu 205
Tratado das cousas da China (1570) 18
Trigault, Nicolas (1577–1629) 19, 22, 83
Tušová slivoň (Mòméi tú 墨梅圖 [墨梅图]), obraz 240
- Vosková slivoň a horská ptáčata (Lànméi shānqín 蠟梅山禽 [蜡梅山禽]), obraz 229*
- Wáng Ānshí 王安石 (1021–1086) 223
Wáng Dǎo 王導 [王导] (276–339) 194
Wáng Guówéi 王國維 [王国维] (1877 až 1927) 123
Wáng Hài 王亥 115
Wáng Kuàng 王曠 [王旷] 194
Wáng Mēng 王蒙 (1308–1385) 237–238
Wáng Miǎn 王冕 (1287–1359) 240
Wáng Sēngqián 王僧虔 (426–485) 203
Wáng Wéi 王維 [王维] (asi 699–760) 249
Wáng Xiànzhī 王獻之 [王献之] (344–388) 193, 195–196, 201–202, 227
Wáng Xīzhī 王羲之 (303–361) 160, 188–189, 193–203, 207–208, 210, 212–214, 216–218, 224, 227, 233, 250
Wáng Xūn 王珣 (349–400) 202
Wáng Yángmíng 王陽明 [王阳明] (1472 až 1529) 241
Wáng Yì 王廙 (276–322) 194
Wáng Yìróng 王懿榮 [王懿荣] (1845–1900) 105, 123
Wáng Yuánlù 王圓籙 [王圆籙] (asi 1850 až 1930) 205
Wáng Yúnwǔ 王雲五 [王云五] (1888–1979) 85
Wáng Zhù 王著 († 990) 201
dva Wángové (*èr Wáng 二王*) 193, 195–196, 201–203, 205, 208–209, 214, 217–218, 227, 233, 235, 241, 245–246, 249, 256–257, 259
Wángsūn Mǎn 王孫滿 [王孙满] (7. století př. n. l.) 122
Webb, John (1611–1672) 19
Wèi Zhēng 魏徵 (580–643) 212
Wèi Wù, řeka 128, 133
Wèi 魏, starověký stát 147
Wén, jinský vévoda 晉文公 (697–628 př. n. l.) 224
Wén, suiský císař 隋文帝 (Yáng Jiān 楊堅 [杨坚]) (vládl v letech 581–604) 207
Wén Jiā 文嘉 (1501–1583) 248
Wén Péng 文彭 (1498–1573) 248
Wén Tóng 文同 (1018–1079) 228

- Wén Zhēngmíng 文徵明 (1470–1559) 242–243, 245–248
 Wēng Fānggāng 翁方綱 [翁方綱] (1733 až 1818) 257
 Wénzōng, tangský císař 唐文宗 (vládl v letech 827–839) 215
 Wénzōng, yuanský císař 元文宗 (vládl v letech 1328–1332) 236
 Wilkins, John (1614–1672) 23
 Wǔ, hanský císař 漢武帝 [汉武帝] (vládl v letech 140–86 př. n. l.) 200
 Wǔ, liangský císař 梁武帝 (vládl v letech 502–549) 203, 208
 Wú Chāngshì 吳昌碩 [吴昌硕] (1844–1927) 260
 Wǔ Dàozi 武道子 (činný asi 710–760) 215
 Wǔ Dīng 武丁 (kolem 1200 př. n. l.) 104, 116, 118
 Wú Kuān 吳寬 [吴宽] (1435–1505) 244, 246–247
 Wǔ Zétiān, tangská císařovna 武則天 [武则天] (vládla v letech 690–705) 214
 Wú Zhèn 吳鎮 [吴镇] (1280–1354) 237–239
 Wú mén 吳門 [吴门] (dnešní Sūzhōu 蘇州 [苏州]) 241, 243

 Xiàhóu Zhàn 夏侯湛 (243–291) 200
 Xiān-Qīn gǔqì jì 先秦古器記 → *Zápisky o starých nádobách z předqínské doby*
 Xiānyú Shū 鮮于樞 [鲜于枢] (1256–1301) 235
 Xiānyǎn 獫狁 [獫狁], kmen 128–129
 Xiāo Yì 蕭翼 198–199
 Xiǎotún 小屯, vesnice 105
 Xiàowén, weiský císař 孝文帝 (vládl v letech 471–499) 205
 Xiè Ān 謝安 [谢安] (320–385) 193
 Xīnhuá zìdiǎn 新華字典 [新华字典] 32, 76
 Xīrú ěrmùzī 西儒耳目資 [西儒耳目资] (1626 n. l.) 83
 Xǔ Shèn 許慎 [许慎] (asi 58–147) 45, 48, 58, 75, 99–100, 104–105, 138, 152–153
 Xú Wèi 徐渭 (1521–1593) 245, 250–251, 254–255
 Xú Yǒuzhēn 徐有貞 [徐有贞] (1407–1472) 245
 Xuān, král → Zhōu Xuān wáng
- Xuánzōng, tangský císař 唐玄宗 (vládl v letech 712–756) 217, 219
 Xuē Jì 薛稷 (649–713) 213
 Xuē Yào 薛曜 (činný v letech 680–710) 213
 Xúnzǐ 荀子 (před 230 př. n. l.) 99

 Yán, vévoda z Lü (Yán Lǔgōng 顏魯公 [颜鲁公]; Yán Zhēnqīng 顏真卿 [颜真卿]) (709–785) 211, 215, 217–218, 220, 222–224, 231, 249, 253, 256, 260
 Yán Zhēnqīng 顏真卿 → Yán, vévoda z Lü
 Yán Zhītuī 顏之推 [颜之推] (531–po 590) 44
 Yáng, suiský císař 隋煬帝 (Yáng Guǎng 楊廣 [杨广]) (vládl v letech 605–616) 207
 Yáng Guǎng 楊廣 → Yáng, suiský císař
 Yáng Jiān 楊堅 → Wén, suiský císař
 Yáng Níngshì 楊凝式 [杨凝式] (873–954) 220, 223
 Yáng Shùdá 楊樹達 [杨树达] (1885–1956) 165
 Yáng Xīn 羊欣 (370–442) 201
 Yánshì jiāxùn 顏氏家訓 [颜氏家训] (kolem 590 n. l.) 44
 Yè Shèngtáo 葉聖陶 [叶圣陶] (1894–1988) 166
 Yélǜ Chǔcái 耶律楚材 (1190–1244) 231
 Yōngzhèng, qingská panovnická éra 雍正 (1723–1736) 257
 Yú Jí 虞集 (1272–1348) 236
 Yú Shìrán 虞世南 (558–638) 211–212, 223, 249, 257
 Yǔ 禹, též Velký Yǔ 122
 Yuánlìpiān 爰歷篇 [爰历篇] 153–154
 Yúngǎng 雲崗 [云岗] 205

Z mého života (Zìxù tiě 自敘帖), kaligrafické dílo 215–216, 243, 256
Zápisky o starých nádobách z předqínské doby (Xiān-Qīn gǔqì jì 先秦古器記 [先秦古器记]) (1063 n. l.) 123
Zátíší ke Svátku dračích člumů (1924), obraz 260
 Zhāng Bì 張弼 [张弼] (1425–1487) 242, 249
 Zhāng Xù 張旭 [张旭] (asi 675–759) 215–217, 235, 242
 Zhāng Yǔ 張雨 [张雨] (1277–1348) 237

- Zhāng Zìliè 張自烈 [张自烈] (1597–1673) 76
 Zhào Gāo 趙高 [赵高] († 207 př. n. l.) 153
 Zhào Mèngfū 趙孟頫 [赵孟頫] (1254–1322) 211, 230–237, 242, 247–249, 253, 257
 Zhào Mèngjiān 趙孟堅 [赵孟坚] (1199 až 1267) 230
 Zhào Yōng 趙雍 [赵雍] (asi 1289–1362) 232
 Zhào Yuánrèn 趙元任 → Chao, Y. R.
 Zhào Zhīqiān 趙之謙 [赵之谦] (1829–1884) 259–260
 Zhèng DàoZhāo 鄭道昭 [郑道昭] († 516) 205, 259
 Zhèng Xī 鄭羲 [郑羲] († 492) 205
 Zhèng Xiè 鄭燮 [郑燮] (1693–1765) 255–256
 Zhèngzītōng 正字通 (1671) 76

 Zhìyǒng 智永 198
 Zhōng Yóu 鍾繇 [钟繇] (151–230 n. l.) 188–189, 194, 203
 Zhōngshān 中山, starověký stát 137–138
 Zhōu Xīngsì 周興嗣 [周兴嗣] (470–521) 208
 Zhōu Xuān wáng 周宣王 (827–782 př. n. l.) 139
 Zhōu Yǒuguāng 周有光 (* 1906) 84
 Zhū Xī 朱熹 (1130–1200) 230, 241
 Zhù Yǔnmíng 祝允明 (1460–1526) 235, 240, 245–248
 Zhuāng, král z Chǔ → Chǔ Zhuāng wáng
Zihui 字彙 [字汇] (1615) 76

Životopisy příkladných žen (Liè nǚ zhuàn 列女傳 [列女传]) (1. století př. n. l.) 165