

تأکید بر یگانگی هویت محمد سیاه‌قلم و غیاث‌الدین نقاش با بررسی تطبیقی نگاره «جاودانه‌ها لیوهایچان و لی تیه گوآی» سیاه‌قلم و آثار چینی*

علی ملک پائین^۱، زانگ چانگ هونگ^۲

^۱دانشجوی دکترا، دپارتمان تاریخ هنر، کالج هنرهای زیبای دانشگاه شانگهای، شهر شانگهای، چین.
^۲استاد دپارتمان تاریخ هنر، کالج هنرهای زیبای دانشگاه شانگهای، شهر شانگهای، چین.
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۴/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۰/۲۲)

چکیده

یکی از نگاره‌های منسوب به سیاه‌قلم دو کاهن چینی را با کیفیتی کاریکاتوری به تصویر کشیده است. نمونه‌های چینی مشابه از تصویر این کاهنان در عصر سفر غیاث‌الدین به چین، در پایتخت وجود داشته است. جمع‌بندی‌های یعقوب آژند در خصوص یگانگی هویت این دو نقاش ایرانی و شباهت واضح نگاره مذکور و نقاشی‌های چینی موجود در پایتخت این فرض را پیش می‌نهد، که این نگاره در بازدید غیاث‌الدین از کارگاه یا گنجینه دربار مینگ از روی آثار نقاشان چینی نظیر یان هویی و شنگشی به تصویر کشیده شده است. از این رو پژوهش حاضر به روش تاریخی با بررسی داده‌های مرتبط با نگاره مذکور سیاه‌قلم و نمونه‌های چینی و تطبیق آنها به لحاظ ساختار، موضوع، زمان و مکان اجرای آنها به این سوالات پاسخ می‌دهد که اساساً موضوع نگاره مزبور چیست؟ الگوی نگارگر در تصویرگری این اثر چه بوده است؟ این نگاره در کدام منطقه از چین و در چه مقطعی بازنمایی شده است؟ پاسخ به این سوالات هدف پژوهش را که تأکید بر یگانگی هویت محمدسیاه‌قلم و غیاث‌الدین نقاش است، تأمین می‌کند. نتایج بررسی نشان می‌دهد که این نگاره یک نسخه کپی و یا یک اثر با ترکیب‌بندی جدید از نگارگر ایرانی با الهام از آثار مشابه چینی در دربار سلسله مینگ می‌باشد.

واژه‌های کلیدی

محمد سیاه‌قلم، غیاث‌الدین نقاش، یگانگی هویت، نگاره جاودانه‌ها لیوهایچان و لی تیه گوآی، یان هویی، شنگ‌شی.

* مقاله برگرفته از رساله نهایی دوره دکترای اینجانب علی ملک پائین با عنوان «بررسی تأثیر نقاشی ایران و چین در ابتدای قرن پانزدهم میلادی، با تأکید بر سفرنامه غیاث‌الدین نقاش» تحت نظر استاد راهنما، پروفسور زانگ چانگ هونگ استخراج شده است.
^۱ نویسنده‌ی مسئول: تلفن: ۱۳۷۶۱۱۹۷۵۰۴، نمابر: ۰۲۳-۳۵۳۵۳۳۸۵، E-mail: zch@shu.edu.cn

مقدمه

ایران و چین در حوزه هنرهای بصری و تجسمی تأثیرات بسیاری از یکدیگر پذیرفته‌اند. یکی از مقاطع مهم این تأثیرگذاری، نیمه نخست قرن نهم هجری/پانزدهم میلادی بود که هنرمند به نام، غیاث‌الدین محمد نقاش، به همراه هیئت سفرای ایرانی به دربار چین اعزام شد. یعقوب آژند در کتاب مکتب هرات به تفصیل به ارائه و تحلیل فرضیه یگانگی هویت غیاث‌الدین محمد نقاش و محمد سیاه‌قلم پرداخته است. بررسی او اگرچه مفصل بود اما به دلیل گستردگی موضوع، بررسی تطبیقی یکایک آثار منسوب به سیاه‌قلم همچنان نیازمند مطالعات بیشتری است تا بتوان این فرض را به اثبات قطعی رساند، چنانکه به تصریح خود ایشان، برغم اطمینان نظر، این فرض تنها تا «مرز» اثبات پیش رفته است. از این‌رو در این پژوهش یکی از آثار غیاث‌الدین نقاش که تصویر دو شخصیت از مکتب تائوئیسم مربوط به قرن دهم-یازدهم چین؛ یعنی لیو هایچان و لی تیه گوآی^۱ است - و از این پس بواسطه نام آن دو کاهن، آن را نگاره «جاودانه‌ها لیوهایچان و لی تیه گوآی» می‌نامیم- مورد بررسی قرار خواهد گرفت. در این پژوهش فرض بر این است که غیاث‌الدین نقاش به‌عنوان شخصیت عالی رتبه ایرانی، با دسترسی به منابع هنری موجود در گنجینه‌های دربار حکومت مرکزی و یا حضور در کارگاه نقاشی دربار، به مشاهده آثار هنری این گنجینه‌ها پرداخته و از روی آنها مثنی برداری کرده است و یکی از نگاره‌های منسوب به سیاه‌قلم که دو کاهن چینی را نشان می‌دهد، در واقع یکی از آثار مثنی برداری شده غیاث‌الدین است. او احتمالاً به آثار گذشتگان مانند هنرمندان سلسله یوان نظیر یان هویی، در موزه سلطنتی دسترسی داشته و با هنرمندان مطرح معاصرش مانند شنگ شی نیز دیدار کرده است. بر این اساس هدف از این پژوهش تأکید بر یگانگی شخصیت محمد سیاه‌قلم و غیاث‌الدین نقاش می‌باشد که از طریق بررسی منشاء، زمان و مکان تولید نگاره دو کاهن منسوب به محمد سیاه‌قلم و مطالعه تطبیقی این نگاره و نقاشی‌های بجا مانده چینی در آن دوره صورت می‌گیرد. غالب هنرپژوهان محمد سیاه‌قلم را بواسطه مجموعه آثار غربیش که منشائی در آسیای مرکزی داشته است، بسان شخصیتی پرسه زن در حوالی آسیای مرکزی یاد کرده‌اند و این درحالیست که بسیاری

دیگر از آثار منسوب به وی و بویژه طبق فرض‌ما، این نگاره‌ی او، یک کپی از اثری محفوظ در دربار و متعلق به هنرمندی در منطقه چین شرقی و یا خانبالیغ^۲ می‌باشد که بواسطه ارزش هنری آن به راحتی در اختیار افراد عادی قرار نمی‌گرفت. بنابراین چنانکه یعقوب آژند نیز معتقد است، نقاش این اثر می‌بایست غیاث‌الدین محمد نقاش باشد که بتواند به گنجینه‌های دربار دسترسی داشته باشد. از این‌رو در این مقاله به این سوالات نیز پاسخ داده می‌شود: موضوع اثر دو کاهن منسوب به محمد سیاه‌قلم چیست؟ الگوی سیاه‌قلم در این اثر چه بوده است؟ این نگاره در کدام منطقه از چین و در چه مقطعی بازنمایی شده است؟ بنابراین این مقاله به دنبال مطالعه تطبیقی سه جانبه متن سفرنامه غیاث‌الدین نقاش، اثر مذکور و نقاشی‌های چینی مرتبط، از سه جنبه تاریخی، موضوعی و هنری خواهد بود، به نحوی که از لحاظ تاریخی مسیر سفر و مکان بازآفرینی این اثر توسط هنرمند ایرانی، از لحاظ موضوعی، محتوا و موضوع اثر و نسبت آن با روایات چینی و موضوعات همانند در آثار چینیان و از لحاظ هنری ساختار و صورت اثر مذکور و آثار نقاشان چینی مورد بررسی قرار خواهد گرفت. پژوهش حاضر از نوع بنیادی و به روش تاریخی انجام شده است.^۳ در بررسی ساختار و مطابقت آثار روش «توصیفی تحلیل محتوا»^۴ بکار گرفته شده است. روش گردآوری اطلاعات این پژوهش کتابخانه‌ای و به شیوه «متن‌خوانی و فیش‌برداری» برای مباحث نظری و «تصویرخوانی و استفاده از عکس» در بررسی و تطبیق آثار بوده است.^۵ داده‌های گردآوری شده به روش «مقایسه‌ای»^۶ مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. جامعه آماری مورد بررسی مجموعه آثار نقاشی چینی با موضوع دو شخصیت تائوئیستی لیوهایچان و لی تیه گوآی و نگاره مذکور متعلق به سیاه‌قلم بوده است. نقاشان زیادی در چین به این موضوع پرداخته‌اند. اما از میان آثار چینی تنها سه اثر با توجه به مقطع زمانی و براساس تشابه محتوایی و صوری با نگاره سیاه‌قلم انتخاب شده‌اند. دوتا از این سه اثر متعلق به یان هویی و دیگری متعلق به شنگ شی است. یان هویی نقاشی دیگری نیز با موضوع جاودانه لی تیه گوآی دارد که به دلیل عدم تشابه در کیفیت اثر با نگاره سیاه‌قلم، مورد بررسی قرار نگرفته است.

ادبیات پیشینه

پژوهش‌های فراوانی پیرامون آثار منسوب به استاد سیاه‌قلم صورت گرفته که بعضی از آنها بیش از آنکه پرده از چهره مبهم او بردارند، برابهامات افزوده‌اند. با این حال جمع‌بندی‌های یعقوب آژند در کتاب «مکتب هرات» از مجموعه نظرات پژوهندگان پیشین، و استدلال‌های ایشان در خصوص هویت محمد سیاه‌قلم تا حد زیادی نقاب از چهره این شخصیت تاریخی هنر ایران برانداخته است. آژند براساس متن سفرنامه غیاث‌الدین، در مقایسه‌های خود بطور موردی به آثار سیاه‌قلم اشاره کرده است، با این حال اشارات او به هر یک از آثار گذراست و بررسی‌های او نیز مانند پیشینیان به‌عنوان یک بررسی جامع کلی در

خصوص هویت سیاه‌قلم به شمار می‌آید و همچنان مطالعات موردی دقیق‌تری درباره منشأ یک به یک آثار سیاه‌قلم، بویژه در جهت اثبات هویت او نایاب است. غالب بررسی‌های موردی، به یک موضوع خاص در مجموعه‌ای از آثار سیاه‌قلم می‌پردازند. از جمله این مطالعات می‌توان به مقاله ای با عنوان «طنز در نقاشی‌های محمد سیاه‌قلم»^۷ توسط «جیمز وایت»^۸ چاپ شده در مجله «مطالعات ایران»^۹ اشاره کرد که به منظور ریشه‌یابی ایده‌های طنزگرایانه سیاه‌قلم در آثارش، مطالعه‌ای تطبیقی پیرامون بازنمود رفتارهای هنجارشکنانه در بستر فرهنگی و اجتماعی آن روزگار سرزمین‌های اسلامی میان بعضی از آثار او و دیگران می‌پردازد که آثار دیگران نیز به دوره‌های بعد از

بدنش را سوزاند و برای مداوا و رعایت ادب سراغ مادر بزرگش رفت. چیزی نگذشت که لی برگشت و بدنش را نیافت. روح او سرگردان شد در این هنگام جسد نیمه جان یک شخص گرسنه را دید که بر روی چوبی در جنگل شناور بود. با خود اندیشید که این همان چیزی است که می‌خواست. از دریاچه روحش وارد بدن شخص شد. اما وقتی خواست برخیزد نتوانست. او از قرص‌های حیات‌بخشی که لائوتسه به او داد استفاده کرد. ناگاه از درون کدوی تنبلس نوری طلایی تابیدن گرفت و از درون آن بازتاب چهره‌اش را دید که دیگر سیاه و خشن شده بود، با چشمانی درشت و ترسناک و پای راست لنگ، از این رو او دیگر از یک عصای آهنی زیربغلی استفاده می‌کرد (Bo, 2013, 280; Ma, 1996, 137-8; Giles, 1939, 505).

از لی تیه گوآی به‌عنوان فردی پرخاشگر و تندخو یاد شده است، اما در عین حال او شخصیتی خیرخواه برای نیازمندان، بیماران و ستمدیدگان به شمار می‌رود که با کدوی جادویی درمانگرش به درمان آلام آنها می‌پرداخت. او غالباً به صورت پیرمردی زشت با چهره‌ای کثیف و ریش‌دار و موهای ژولیده بسته شده با یک بند طلایی رنگ تصویر می‌شود. او به کمک یک عصای آهنی زیربغلی راه می‌رود و اغلب یک کدوتنبیل بر روی شانه یا در دستش دارد. او از محبوب‌ترین جاودانه‌های چینی است (Ma, 1996, 140).

لیو هایچان یا لیوهای یا هایچان زی به معنی «استاد غوک دریا» یکی دیگر از جاودانه‌های معروف تائوئیسم است. نام اصلی او لیو سائو و محقق رسمی سلسله پنج پادشاهی و نخست وزیر دربار بین (Giles, 1939, 505) و یکی از اعضای «پنج اجداد شمالی» بود (Ma, 1996, 189-140). محققان درباره زمان زندگی لیو مطمئن



تصویر ۱- لیو هایچان و لی تیه گوآی جاودانه. مأخذ: (آژند، ۱۳۸۷، ۳۴۷)

سیاه‌قلم مربوط می‌شوند.

همچنین مقاله «نمود بدن گروتسک در نقاشی‌های محمد سیاه‌قلم بر مبنای اندیشه میخائیل باختین»، که توسط «افتخاری یکتا و نصری» در مجله «هنرهای زیبا» به چاپ رسیده است صریحاً عنوان می‌کند که فارغ از مقوله هویت و منشأ آثار سیاه‌قلم بر عجایب نگاری‌های او تمرکز دارد. با فرض ارائه شده مبنی بر یگانگی هویت سیاه‌قلم و غیث‌الدین و مبنا قرار گرفتن وقایع میدانی مورد مشاهده توسط غیث‌الدین در بازنامی آثار منسوب به سیاه‌قلم، اعتبار برخی نتایج این قبیل بررسی‌ها نیز کاهش می‌یابد. البته تاکنون بغیر از تطابق‌های داده شده توسط آژند، هیچ پژوهشی نیز یافت نشده که با این رویکرد به صورت موردی مستندات ارائه کند و مستندات آژند در خصوص بررسی منشأ آثار سیاه‌قلم مبتنی بر متون سفرنامه غیث‌الدین در دو کتاب «زبده التواریخ» حافظ ابرو و «مطلع سعدین و مجمع بحرین» سمرقندی بوده است. ضمن آنکه هیچ پژوهشی که مشخصاً به نگاره مورد نظر در این پژوهش اشاره کند نیز یافت نشده است. از این رو شاید بتوان این پژوهش را نخستین موردی دانست که با استفاده از مقایسه تصویری، موضوعی و تاریخی یکی از نگاره‌های سیاه‌قلم و مجموعه آثار مرتبط چینی، و با در نظر گرفتن شرایط زمانی و مکانی منطبق بر فرض تحقیق و تشریح موضوع اثر به جستجوی منشأ احتمالی یکی از آثار منسوب به محمد سیاه‌قلم در میان آثار چینیان و رهیافتی به حل مسأله هویت او می‌پردازد.

موضوع اثر: جاودانه‌ها لیوهایچان و لی تیه گوآی

در این نقاشی دو شخصیت مربوط به جاودانه‌های^{۱۱} آئین تائوئیسم به تصویر کشیده شده است (تصویر ۱). جاودانه‌ها یا ایمرتال‌ها انسان‌های مقدس در آیین تائوئیسم هستند که در طول حیات خود به قدرت‌های فوق‌العاده‌ای در زمینه‌های مختلف دست یافته‌اند. آنها از طریق تهذیب نفس و خدمت به مردم به جاودانگی می‌رسند (Eber-hard, 1998, 149). یکی از این دو کاهن، لی تیه گوآی به معنی «لی با عصای زیربغلی آهنی» نام دارد که از اعضای اصلی جاودانه‌های هشت‌گانه^{۱۲} است. او شاگرد لائوتسه بود و زیر نظر او آموزه‌های تائوئیسم را فراگرفت. لی با موفقیت آزمون‌هایی که لائوتسه برایش در نظر گرفته بود را پشت سر گذاشت و در نتیجه او توانست به سلامتی دائم دست یابد. او دیگر هیچگاه گرسنه نمی‌شد و می‌توانست با سرعتی شگفت‌آور در آسمان پرواز کند (Ho, 1990, 68-88). در افسانه‌ها آمده که لی در دوره سلسله یوان (۱۲۷۹-۱۳۶۸) زندگی می‌کرد و نام اصلی او لی یوان بود. اما در فرهنگ عامه مردم، بیشتر به‌عنوان شاگرد لائوتسه معرفی می‌شود که در قرن ششم میلادی زندگی می‌کرده است (Wilkinson, 1993, 48). افسانه می‌گوید که او در اصل بسیار بلندقد و خوش تیپ بوده است. اما یکبار که روح او برای دیدار با روح لائوتسه رفته بود از شاگردش خواست تا مراقب بدنش باشد و چنانچه تا هفت روز بازنگشت بداند که او مرده و بدنش را بسوزاند. شاگرد لی در روز ششم خبر بیماری سخت مادر بزرگش را شنید و بسیار بی‌تاب شد. او تا ظهر روز هفتم نیز صبر کرد. بعد از ظهر آن روز با خود گمان کرد که لی تیه دگر مرده است. بنابراین

لیوهای همواره با یک غوک غالباً نشسته بر روی شانه‌اش نشان داده می‌شود. در اسطوره‌شناسی چینی و نظریه بین و یانگ، غوک سه پا نماد ماه و لاک پشت سه پا نماد خورشید است. طبق یک سنت دیرین، وزغ سه پا، شکل تغییر یافته الهه ماه چانگه است که اکسیر زندگی را از شوهرش هوئی کماندار دزدید و به ماه فرار کرد، جایی که او به یک وزغ تغییر شکل داد (Eberhard, 1998, 292).

لیوها یچان و لی تیه گوآی در نقاشی دو نقاش چینی، یان هوئی و شنگ شی

از گذشته‌های دور نقاشی در چین از جایگاه بالایی برخوردار بوده و حفظ و حراست از آثار نقاشان در غالب تکنگرها و آلبوم‌ها در نزد بزرگان و ثروتمندان و به‌ویژه دربار و درباریان به‌عنوان میراثی گرانبها اهمیت داشت. موضوع نقاشی‌ها نیز بسیار گسترده و فراگیر بود، به نحوی که این نقاشی‌ها در مضامین مشخص ولی گسترده مانند طبیعت، گل و مرغ، اسب و حیوانات و حشرات و غیره قابل تقسیم‌بندی است. تصویرگری شخصیت‌های مذهبی نیز به‌عنوان یکی از این موضوعات مورد توجه هنرمندان بویژه در دوره سلسله‌های یوان و مینگ بوده و بعضی بصورت تخصصی به آن می‌پرداخته‌اند (Zhou, 2009, 394; Shi, 2015, 364) این آثار در قالب سیاه‌قلم، طراحی‌های رنگی و یا نقاشی در طومارهای افقی و عمودی بر روی کاغذ و ابریشم و یا در تزئینات درب، ستون و دیوار معابد و یا بر روی



تصویر ۲- لی تیه گوآی جاودانه. مأخذ: (Linglong, 2016, 159).

نیستند و گفته‌اند که او در قرن دهم (Giles, 1939, 505)، در دوره سلاسل پنج‌گانه (۹۰۷-۹۶۰) (Pas and Leung, 1998, 211) می‌زیسته است. در بعضی متون او را متولد ۱۰۳۱ (Boltz, 1987, 64) دانسته‌اند. او مدرسه رسمی تائو را ترک کرد تا به جاودانگی برسد و سرانجام تبدیل به جاودانه غوک دریایی شد. او صاحب مدرسه «چوان جن»^{۱۲}، و استاد تکنیک‌های «کیمیای داخلی» «نیدان»^{۱۳} است (Bo, 2013, 280). اساتید لیوهای دو نفر از هشت جاودانه؛ ژونگ لی چوان و لو دونگبین بودند (Ma, 1996, 193). در آثار هنری چینی و ژاپنی بارها لیو را با یک رشته از سکه‌های مربعی سوراخ شده و به رشته کشیده شده و یک «چان چو» که غوک افسانه‌ای سه پا یا «غوکی بر روی ماه» است، نشان می‌دهند. تائوئیست‌ها او را تجسم الهه ثروت می‌دانند. داده‌های تاریخی زیادی درباره لیوهای وجود ندارد. حتی در گزارشات مرتبط با او که توسط ژانگ بودان^{۱۴} نوشته شده نام او به ندرت آمده است. از معدود مواردی که به نام لیوهای اشاره شده مطلبی است که لیو در آن فرمول تهیه جیدان^{۱۵} یا همان قرص جاودانگی را طی دیدارش از منطقه شو در سال ۱۰۶۹ برای ژانگ بیان کرده است (Boltz, 1987, 173, 316) به نظر می‌رسد که او در ناحیه یانگ از منطقه شیانگ شنگ در استان هبی زندگی می‌کرد و از این رو او را گوانگ یانگ لیوژن رن به معنی انسانی کامل از منطقه گوانگ یانگ هم نامیده‌اند. لیو یکی از بومیان کوهستان یان؛ رشته کوه اصلی استان هبی شمالی، نزدیک پکن امروز بوده است. در دوره آشفته سلاسل پنج‌گانه ۹۰۷-۹۵۷ لیو که استاد فلسفه هوانگ لائو بود امتحان سلطنتی را با درجه جین‌شی^{۱۶} قبول شد (Pas and Leung, 1998, 21). پس از مدت کوتاهی خدمت به‌عنوان وزیر به لیوسوگوانگ، امپراتور خودخوانده استان یان (۹۱۱-۹۱۴)، در سال ۹۱۶، به‌عنوان نخست وزیر آباووجی^{۱۷}، بنیان‌گذار سلسله لیائو یا امپراتوری خیتان (۱۱۲۵-۹۰۷) منصوب شد. داستان معروفی درباره نحوه تائوئیستی شدن لیوها یچان وجود دارد. یک روز، زمانی که لیو در اوج شکوهش بود، یک راهب تائوئیست را دید که خود را ژنگیانزی یعنی استاد واقعی یانگ^{۱۸} معرفی کرد که در واقع او جاودانه ژونگ لی چوان بود. او از لیو خواست تا ده تخم‌مرغ و ده سکه طلا که سوراخی در وسط آنها بود را بگیرد و سپس یک سکه را در زیر یک تخم‌مرغ قرار داده و نه سکه و نه تخم‌مرغ دیگر به همان ترتیب بر روی آن؛ به نحوی که هر ده‌تا بر روی هم قرار بگیرند. لیو فریاد زد: چقدر خطرناک است و او به لبخند پاسخ داد: موقعیت نخست وزیر از آن بسیار خطرناک‌تر است (Ma, 1996, 193; Pas and Leung, 1998, 211; Giles, 1939, 505). لیو ناگهان بیدار شد، مقام خود را رها کرد، ثروت خود را از دست داد، خانه را ترک کرد، و سرگردان کوه و بیابان شد. او نام خود را به لیو شوآن یینگ تغییر داد و تائوئیست‌ها او را های چان، «غوک دریا» نامیده‌اند. لیو دیگر تنها زندگی می‌کرد و به تهذیب نفس پرداخت در حالیکه در شنشی میان کوه هووا، مکانی معروف برای راهبان تائوئیست و بودیست و کوهستان ژونگانگ دائم در سفر بود تا زمانی که به مقام شیانی یا جاودانگی دست یافت (Welch, 1965, 147).

او مانند سایر مذهبی‌نگاران چینی در نمایش چهره، اندام و لباس شخصیت‌های دینی و نیز تصویرگری ارواح و دیوها جسورانه، طغیانگر و اغراق‌آمیز بود (Jiang, 2006, 221; Linglong, 2016, 115). او با کشیدن اثر معروفش، لی تیه گوآی، مورد علاقه مردم و احترام دربار واقع شد و به مرور بر نفوذ او افزوده شد (Bo, 2013, 280). اگرچه دوره زندگی او نزدیک دو قرن پیش از سفر غیاث‌الدین به چین بوده است، اما در حوزه نقاشی‌هایی با مضامین تائوئیستی بنیانگذار سبکی بوده که حداقل تا زمان حضور غیاث‌الدین در خانبالیغ، بر کار نقاشان بعد از خود مانند شنگ شی تأثیر بسیاری گذاشته است. بجاماندن آثار متعدد او تا به امروز، این احتمال را بوجود آورده که غیاث‌الدین به مجموعه آثار وی و همچنین نقاشان پیرو او دسترسی یافته باشد. از یان هوئی چند نقاشی با موضوع الهه‌ها و جاودانه‌های تائوئیزم و بودیزم بجا مانده که در این میان دو نقاشی جداگانه از لی تیه گوآی و لیوهایچان بصورت طومار آویختنی به ابعاد برابر (۱۶۱،۳ × ۷۹،۷ سانتی‌متر) نیز وجود دارند که به لحاظ سبک قلمگیری و شخصیت پردازی به نگاره غیاث‌الدین بسیار نزدیک است. این دو اثر هم اکنون در موزه ملی توکیو نگهداری می‌شوند (تصاویر ۲ و ۳). نحوه کار دو طومار نشان می‌دهد با هم و برای یک موقعیت، مانند دو لت از یک اثر اجرا شده‌اند. نمایش دفرمه چهره و بدن و ضخامت خطوط لباس‌ها، بر غرابت شخصیت این دو جاودانه تأکید دارند^{۲۴}.

شنگ شی^{۲۵}

شنگ شی نقاش چینی اوایل سلسله مینگ است. «زمان تولد و مرگ او دقیقاً مشخص نیست. او متولد پویانگ^{۲۶} از استان هنان^{۲۷} است. او نقاش دربار امپراتور و ملقب به «فرمانده گارد امپراتوری^{۲۸}» بود و در کشیدن بهر مهارت داشت» (Zhou, 2009, 276). سبک نقاشی شنگ شی، ویجی^{۲۹} نام دارد. «شنگ شی در نقاشی منظره، فیگور، گل‌ها، درختان و نمایش بدن حیوانات، و تداوم میراث سنت نقاشی سونگ نیز بسیار تبحر داشت. کارگاه او در کاخ مردمی امپراتور

بعضی از صنایع دستی مانند بادبزن‌ها قابل مشاهده‌اند. نقاشان زیادی در دوره‌های یادشده به موضوع جاودانه‌ها پرداخته‌اند و احتمالاً سیاه‌قلم نیز آثار آنها را دیده است. اما برجسته‌ترین آنها در دوره سلسله یوان، یان هوئی و اوایل سلسله مینگ، شنگ شی نام دارند که اتفاقاً نقاشی سیاه‌قلم به آثار این دو بسیار نزدیک است.

یان هوئی^{۱۹}

یان هوئی نقاشی است که موضوع آثارش بیشتر به آموزه‌های تائوئیزم و شخصیت‌های برجسته آن مربوط می‌شود (Jiang, 2006, 221). او متولد «جی آن» از استان جیانگ شی (Linglong, 2016, 115) اواخر سلسله سونگ و اوایل سلسله یوان می‌زیسته و ملقب به «چو یوئه^{۲۰}» به معنی «ماه پائیزی» بود (Rong, 1981, 295; Zhou, 2009, 394). او تحت تأثیر لیانگ کای، نقاش دوره سونگ جنوبی بوده است (Rong, 1981, 295). گرچه «سبک او ریشه در مکتب ماشیا^{۲۱} از سلسله سونگ جنوبی دارد، و در آن دارای مهارت بالایی است» (Zhou, 2009, 394) اما شیوه کارش متفاوت از بیان واقعگرایانه دوره‌ی سلسله سونگ بود^{۲۲}. سبک او «فا چین جینگ^{۲۳}» نام دارد که در نوع خود از ترکیب‌بندی خاصی در نقاشی چینی بهره می‌برد. روش کار او ساده، قدرتمندانه با بیانی واضح و گویاست (Rong, 1981, 295). او همچنین در نمایش کوه‌ها و دریاها و حیواناتی مانند میمون دستی توانا داشت (Bo, 2013, 280). قلم



تصویر ۴- قوس زندگانی چهار جاودانه. مأخذ: (Linglong, 2016, 159).



تصویر ۳- لیوهایچان جاودانه. مأخذ: (سایت موزه ملی توکیو؛

است. یان هوئی همچنین جاودانه تائو، لیوهایچان را با عنوان «گوک دریایی» و نام واقعی «لیو سائو^{۲۴}» کشیده است. این تصویر لیوهای با پای برهنه نشان می‌دهد که بر روی یک تخته سنگی نشسته است، درحالیکه گوکی را بر روی شانه‌اش دارد و در پس‌زمینه بامبوها در فضایی مه‌آلود پنهان می‌شوند» (Bo, 2013, 280).

در اثر دیگر یان هوئی «لیوهایچان، که یکی از خدایان محبوب تائوئیستی است، درحالیکه از یک شاخه گل و یک میوه در دست، با نگاهی حاکی از خرسندی و آرامش لذت می‌برد، به تصویر کشیده شده است. برایش مهم نیست که همیشه یک گوک بزرگ بر شانه راست او قرار دارد. نقاشی کمی اغراق‌آمیز از فیگور و وزغ سفید در پس‌زمینه‌ای تاریک به بیننده یک احساس فوق‌العاده‌ای از آسودگی خیال می‌دهد» (Zhou, 2009, 394).

اثر دیگری که به لحاظ شیوه کار به نگاره سیاه‌قلم نزدیک است، نقاشی سنگ شی است. این اثر چهار جاودانه به ترتیب از سمت چپ، شیده^{۲۵} در حالی که بر جاروی خود ایستاده، هانشان^{۲۶} ایستاده بر برگ موز، لیوهایچان را سوار بر گوک و بالاخره لی تیه گوآی را ایستاده بر عصای آهنی خود در حال حرکت بر روی امواج دریا نشان می‌دهد، توجه آنها به مرغ ماهیخوار بالای سرشان است که شوشینگ^{۲۷} یا همان نماد جاودانگی است. این نقاشی بر روی ابریشم و بصورت طومار آویختنی در ابعاد ۱۴۳،۸×۹۸،۳ کار شده است. در این اثر سنگ شی با الهام از یان هوئی توانست نقاط ضعف معاصران خود نظیر نقاش دیگر دربار، ژائو چی^{۲۸}، را در نمایش خصلت فرازمینی بودن جاودانه‌ها، یعنی اغراق‌های ایجاد شده در نمایش خطوط چهره و بدن را تبدیل به یک نقطه قوت کند (Shi, 2015, 365). او نیز در این نقاشی «خطوط و منحنی‌هایی با پیچ و خم‌ها و ضخامت‌های متغیر و اغراق‌آمیزی کشیده است که در نگاه نخست و صرف نظر از معجزه جاودانه‌ها، یعنی پروازشان بر روی امواج آب، به صورت افرادی کاملاً عادی به نظر می‌آیند» (همان). در ادامه به مقایسه یک به یک عناصر صوری این چند اثر می‌پردازیم:

چهره: چهره‌ی لیو در غالب آثار هنرمندان دوره یوان و مینگ از جمله در این دو اثر مورد نظر، همواره القاکننده نوعی حس آرامش و رضایتمندی است. اثر یان هوئی از معدود مواردی است که چهره لیو کمی جدی‌تر و فاقد لبخند است. سیاه‌قلم نیز به تبعیت از نقاشان چینی، لیو را با چهره‌ای متبسم به تصویر کشیده است. صورت لیو همواره فاقد ریش و سبیل و موی سر او همواره بصورت قارچی، با فرق بازنده از وسط نمایش داده شده است. این حالت از مو امروزه یک مدل موی چینی به نام هایچان است که از نام لیو هایچان گرفته شده است. چهره‌هایچان در اثر سنگ شی و یان هوئی بصورت سه رخ نمایش داده شده، اما در اثر سیاه‌قلم کاملاً از روبروست که لیوهای با صورت کامل در آثار چینیان کم‌تر دیده شده است. اما چهره لی تیه گوآی در هر سه اثر بسیار به یکدیگر نزدیک است. طبق افسانه این چهره متعلق به جسد پیرمردی گدا بود و ویژگی‌های آن را دارد. چشمان درشت بیرون زده از حدقه با مردمک کوچک از ویژگی چهره‌پردازی آئینی آن دوره به شمار می‌آید. موها در هر سه اثر بسته

شوانگده ژونگ^{۲۹} بوده است. دو نقاشی دستگیری گوانگ یو و شکار شوانگ ژونگ او دارای ابعاد بسیار بزرگی است و ویژگی‌های نقاشی دیواری را دارند. از دیگر نقاشی‌های سنگ شی^{۳۱} که در معابد انجام شده است می‌توان به اثر او در معبد جین شی سنگ اشاره کرد. او همچنین الهه‌های ژدها و ون شو^{۳۲} را در معبد داشی تیانجینگ یی^{۳۳} پکن را نقاشی کرده است، که این آثار همچنان وجود دارند» (Bo, 2013, 296). اثر دیگر منسوب به سنگ شی، نقاشی از «امپراطور شوان ده» (۱۴۲۵-۱۴۳۵) در حال بازی گلف» (Linglong, 2016, 158)، محفوظ در کاخ موزه شهر ممنوعه است که در سال ۱۳۲۵ و یکسال بعد از مرگ امپراطور یونگله (۱۴۰۲-۱۴۲۴) به قدرت رسید (Zhou, 2009, 27). از این رو حضور وی در دربار امپراطور یونگله نیز بسیار محتمل است و زمانی که غیاث‌الدین به چین سفر کرده بود، احتمالاً با وی بعنوان هنرمند برجسته آن عصر، از نزدیک ملاقات داشته است. اثر دیگر سنگ شی با عنوان «فوس زندگانی چهار جاودانه» (تصویر ۴) می‌باشد (Linglong, 2016, 158) این اثر هم اکنون در کاخ موزه ملی تایپه نگهداری می‌شود.

مقایسه نگاره محمد سیاه‌قلم با نقاشی‌های یان هوئی و سنگ شی

نقاشان مختلف در دوره‌های مختلف بویژه در زمان سلسله‌های یوان و مینگ از دو جاودانه لیوهای و لی تیه نقاشی کشیده اند که عمدتاً متأثر از یان هوئی بوده اند (Shi, 2015, 364). از میان این آثار تنها سه اثر متعلق به دو نقاش که یکی خود یان هوئی و دیگری سنگ شی است، وجود دارد که از لحاظ شکلی با اثر سیاه‌قلم همخوانی دارد. در همین راستا حتی می‌توان به اثر دیگری از یان هوئی اشاره کرد که موضوع آن لی تیه گوآی جاودانه است، اما کیفیت اجرای آن نیز کاملاً متفاوت از سه اثر مذکور می‌باشد (Hong, 2005, 223). از این رو تنها به مقایسه کیفیات بصری این سه اثر و نگاره متعلق به سیاه‌قلم می‌پردازیم.

«نقاشی لی جاودانه یان هوئی، یک نقاشی مرکبی است. لی تیه گوآی، یکی از هشت جاودانه‌ها، که با چهره‌ای غریب و یک نگاه جدی و بیمارگونه نفرت‌انگیز بر روی یک تخته سنگ نشسته است. چهره با ظرافتی خاص نشان داده شده است، موهای بسته شده، پیشانی، گونه‌ها، بینی و لب‌ها که جاندار به نظر می‌آیند، دست‌ها و پا با انگشتان باز، همه و همه به دقت تمام نمایش داده شده است. این درحالیست که سایر عناصر تصویر مانند لباس، تخته سنگ و آب بسیار ساده و روان به تصویر کشیده شده است» (Jiang, 2006, 221). «لی تیه گوآی یان هوئی دارای ظاهر افسانه‌ای و قدرت روحی بالا است. این نقاشی که اکنون در موزه معبد جین در کیوتو، ژاپن نگهداری می‌شود، لی را درحالت نشسته بر روی یک تخته سنگ نشان می‌دهد درحالیکه یک کدو تنبل به کمرش بسته است، دست راستش را بلند کرده، به سمتی در آسمان که فرد دیگری در آنجاست. در واقع روح او لذت عروج را تجربه می‌کند به نحوی که درخشش آن را در چشمانش می‌توان دید. یان هوئی از طریق نمایش خاص چشم او، نشان می‌دهد که او در جاودانگی فوق‌العاده‌اش کاملاً موفق

که بر روی کاغذ اجرا شده‌اند از غنای رنگ بالاتری برخوردارند. **ترکیب‌بندی:** در جستجوهای انجام شده هیچ ترکیب‌بندی دو نفره یا حتی چند نفره ای که این دو جاودانه را مانند سیاه‌قلم ترکیب کرده باشند دیده نشده است. اما در آثار مختلف حالت‌هایی که سیاه‌قلم برای اجزای مختلف بدن آنها بکار برده است مانند حالت بالاتنه، سر و دست و پا یا نحوه به دوش کشیدن غوک را می‌توان دید. ترکیب‌بندی سیاه‌قلم در نقاشی ایرانی نیز سابقه ندارد. از این رو دو احتمال می‌تواند وجود داشته باشد: نخست آنکه این یک ترکیب بندی مستقل از خود سیاه‌قلم بوده که با مشاهده آثار چینی آن را ابداع کرده است و یا آنکه این نگاره کپی از یک اثری است که امروزه از بین رفته است. در هر صورت نگاره مزبور جایی در پایتخت چین و با مشاهده آثار چینی به تصویر کشیده شد.

بررسی نسبت میان منشأ، زمان و مکان تولید نگاره مزبور با مسأله‌ی یگانگی هویت محمد سیاه‌قلم و غیاث‌الدین نقاش (تطبیق تاریخی)

از نکات مهم در بررسی یگانگی هویت این دو نقاش، هماهنگی مضامین آثار سیاه‌قلم و تأثیرات نقاشی‌های چینی بر نحوه کار او با نقشه مسیر سفر غیاث‌الدین است. چرا که تغییرات فاحشی را در موضوعات، سبک و تکنیک اجرای مجموعه آثار متعلق به سیاه‌قلم می‌توان مشاهده کرد که این تغییرات با در نظر گرفتن مسیر حرکت غیاث‌الدین نقاش در تطابق کامل است. آژند در تطبیق آثار مختلف سیاه‌قلم با سفرنامه غیاث‌الدین نقاش و بعضی شواهد و قرائن تاریخی دیگر، تا مرز اثبات این فرضیه پیش می‌رود (آژند، ۱۳۸۷، ۳۱۶). شواهد و قرائن ارائه شده در این کتاب کاملاً منطقی به نظر می‌رسند. از این رو برای اثبات قطعی این فرضیه نیاز به مطالعه تطبیقی دقیق‌تر و جز به جز نمونه‌هاست.

بسیاری از محققانی که نقاشی‌های سیاه‌قلم را متأثر از نقاشی چینی می‌دانند، محل تولید آثار او را به آسیای مرکزی، یعنی منطقه‌ای جغرافیایی که مرز میان جهان اسلام با چین و مغولستان بوده است، نسبت می‌دهند (White, 2017, 4;6). اما تعداد قابل توجهی از نگاره‌های او به لحاظ ویژگی‌های بصری و ساختاری و مضمونی مرتبط با شمال شرقی چین، یعنی محدوده استان شنشی، هبی و پایتخت است. دلیل این تفاوت شکلی و محتوایی در تعداد آثار می‌تواند ناشی از طول مسافت زیادی باشد که نگارگر در آسیای میانه و مرکزی طی کرده است تا به نواحی شمال شرقی چین رسیده است. نکته‌ای که می‌تواند در کشف محدوده مکانی بازنمایی این اثر به ما کمک کند موضوع نگاره است. آژند درباره موضوع این نگاره به اشارات غیاث‌الدین درباره کاهنان و بخشیان بودایی چین اشاره می‌کند و این نگاره را متناظر مشاهدات ثبت‌شده او در سفرنامه اش می‌داند (آژند، ۱۳۸۷، ۳۲۴). ولی این نقاشی به کدام راهبان از کدام منطقه چین ارتباط دارد؟ این اثر مانند تعداد دیگری از آثار منتسب به سیاه‌قلم مضمونی آیینی دارد و برگرفته از اندیشه و مکتب تائوئیستی و نقاشی‌های مربوط به آن است که در پایتخت و نواحی اطراف آن رواج داشته است. به عبارت دیگر ویژگی‌های تصویری این

شده و نگاه رو به بالاست. در نقاشی سیاه‌قلم و شنگ شی موهای میانه سر لی ریخته است که در اثر یان هوئی به دلیل زاویه سر لی، طاسی سرش دیده نمی‌شود. اما یان هوئی در اثر مذکور دیگرش از لی آن را نشان داده است.

لباس: کیفیت خاص نقاشی چینی که می‌توان آن را به نوعی طراحی رنگی دانست، در نمایش لباس‌های جاودانه‌ها نیز دیده می‌شود. خطوط با ضخامت متغیر به روشی کاملاً بیانگرانه، چین و شکن پارچه‌ها را نشان داده‌اند که ناشی از بازی با سرعت قلم در طراحی آنهاست. به غیر از تفاوت فردی در قلم‌گیری‌های سه نقاش، هر سه در نمایش این ویژگی یکسان عمل کرده‌اند. در نگاره سیاه‌قلم بخشی از شکم لی دیده می‌شود که در آثار یان هوئی و شنگ شی اینگونه نیست. عناصر مختلفی که در لباس و پوشش جاودانه‌ها بکار رفته در سه اثر یکسان است. در لباس لی تیه گوآی، عصا و حمایل و بند دور کمر و برگ‌های آویزان به آن در هر سه اثر کاملاً مشابهند. تفاوت‌هایی در بعضی قسمت‌ها وجود دارند که از این دست تفاوت‌ها را در مقایسه سایر آثار چینیان با یکدیگر نیز میتوان دید. مثلاً لی در نقاشی سیاه‌قلم مانند بعضی دیگر از آثار چینی کدوی تنبل ندارد، یا در نقاشی یان هوئی به دور کمر بندش برگ‌گی آویخته نیست، البته نحوه چیدمان عناصر و وضعیت بدن نیز مانع از نشان دادن برگ‌ها می‌شود. همچنین در نقاشی از لیو در نگاره سیاه‌قلم این برگ‌ها دیده می‌شوند که در آثار دیگر چینی این مورد کم‌تر دیده شده است.

بدن: طبق افسانه، یک پای لی در بدن دوم او لنگ بود و همین سبب بیشتر در فرم شدن بدن او شد. در آثاری که لی را بصورت ایستاده نشان داده‌اند پیچش خاصی را که در نقاشی سیاه‌قلم می‌بینیم می‌توان دید. در نقاشی شنگ شی نیز بر این پیچش و نقصان پا تأکید شده است، در حالیکه سه جاودانه دیگر این حالت را ندارند. دست لی نیز در هر سه اثر رو به بالا نگهداشته شده است. بدن لیو اما در کار سیاه‌قلم بصورت ایستاده و در حال حرکت روبه‌جلوست که در آثار شنگ شی و یان هوئی هر دو نشسته‌اند. در سایر آثار چینی بجا مانده نیز لیو بیشتر در حالت نشسته تصویر شده است.

عناصر دیگر: غوک دریایی لیو در هر سه اثر بسیار بزرگ تصویر شده که در آثار سیاه‌قلم و یان هوئی مانند بسیاری از آثار دیگر چینی، به‌عنوان جزئی از بدن لیو، بر روی شانه‌اش نشسته است. خال‌های روی بدن غوک برجسته و متمایز و پنجه‌ها باز است. پنجه غوک در اثر یان هوئی اغراق‌آمیز و چنگال مانند است. اما بخاری که از دست لی متصاعد می‌شود نیز یک عنصر مشترک در بسیاری از آثار چینی مرتبط است که نماد عروج روحانی اوست. در اثر شنگ شی با آنکه کدوی تنبل کوچک را در دست گرفته است، اما چون بخار تمام فضا را گرفته بوضوح دیده نمی‌شود.

رنگ: چنانکه می‌بینیم کار سیاه‌قلم به رغم سایر آثار طراحی گونه او و آثار چینی، از رنگ بیشتری برخوردار است. دو دلیلی که می‌توان برای آن متصور بود عبارتند از: تأثیر نقاشی ایرانی که از غنای رنگی بالایی برخوردار است و نیز احتمال نسخه برداری سیاه‌قلم از روی یک نقاشی در یک معبد، چرا که نقاشی‌های چینی معابد نسبت به آثاری

همچنین در مجموعه آثار سیاه‌قلم، مربوط به شمال شرق یعنی حوالی پایتخت، نگاره‌ها دارای رنگ و با جزئیات بیشتر و به لحاظ سبک و تکنیک، به اصول نگارگری ایرانی نزدیک‌تر است، که این می‌تواند ناشی از فرصت و امکانات و فراغت بال بیشتری باشد که در پایتخت برایش فراهم شده بود. این موضوع در همین نگاره نیز قابل توجه است. با آنکه بسیاری از آثار سیاه‌قلم بصورت طراحی‌های رنگی اجرا شده‌اند، اما نگاره مزبور به رغم نمونه‌های اصلی فاقد رنگ، بصورت رنگی اجرا شده است که با استدلال آمده همخوانی دارد. نکته آخر اینکه در مقایسات به عمل آمده، دیدیم که این نگاره به نقاشی‌های بجامانده از شنگ شی، نقاش دربار و یان هویی که بواسطه ارزش و اهمیت آثارش، احتمالاً در گنجینه دربار محافظت می‌شده است شباهت بسیار دارد. شواهد و قرائن آمده دال بر تصویرگری این نگاره سیاه‌قلم در دربار پایتخت هستند، آن هم در مقطعی که غیاث‌الدین در آنجا حضور داشت، از این رو یکی‌بودن دو نقاش، یعنی محمد سیاه‌قلم و غیاث‌الدین محمد نقاش بیش از پیش به قطعیت نزدیک می‌شود.

نتیجه

و ناشی از تأثیرات شیوه رنگ‌پردازی ایرانی است. همچنین این امر برخلاف بسیاری از آثار دیگر سیاه‌قلم که فاقد رنگند، از فرصت و امکانات بیشتر او در تصویرگری این نگاره حکایت دارد. همه این موارد نشان می‌دهد که این اثر حدوداً در همان زمان و مکانی که غیاث‌الدین در پایتخت دربار مینگ به سر می‌برده اجرا شد. از این رو مطابق نتایجی که یعقوب آژند در یگانگی هویت محمد سیاه‌قلم و غیاث‌الدین نقاش ابراز داشته است، این بررسی نیز با تمرکز بر منشأ، زمان و مکان تولید اثر مذکور منتسب به سیاه‌قلم، بطور مستدل بر این فرض تأکید دارد. چنانکه شواهد نشان می‌دهد، می‌توان سایر آثار سیاه‌قلم را نیز یک‌به‌یک در همین راستا مورد بررسی دقیق قرار داد.

نگاره بر آثار بجا مانده از هنرمندان مذهبی نگار این نواحی منطبق‌اند. از این رو قطعاً محمد سیاه‌قلم به این مناطق سفر کرده و این نقاشی‌ها را دیده و به تصویر کشیده است. اما از جهات مختلف از جمله نحوه ترکیب‌بندی، تکنیک و شیوه طراحی فیگورها به‌ویژه حالت ایستادن و پیش‌انداز، نحوه قلم‌گیری خطوط و نمایش چین‌و‌کن لباس‌ها در میان آثار سیاه‌قلم منحصر‌بفرد است و حتی با سایر نقاشی‌هایی که در چین شرقی به تصویر کشیده نیز متفاوت است. این تفاوت ناشی از آن است که موضوع این اثر رنگی سیاه‌قلم، یک روایت از واقعیات مورد مشاهده از احوالات دینی و اجتماعی و سیاسی مردمان چین، مانند نگاره شکارچی سواره، یا رقص جوانان به شمار نمی‌رود، بلکه برحسب وظیفه محوله ای که غیاث‌الدین جهت ثبت و ضبط دقیق روزانه مشاهداتش داشته است (حافظ ابرو، ۱۳۷۲، ۸۱۹)، یک اثر کپی از یک نقاشی چینی و یا برگرفته از آن است، از این رو نگارگر تنها یک باز‌نمایی از اثر هنری مورد توجه دربار مینگ را ارائه می‌کند و تمام سعیش را برای انتقال دقیق و صادقانه مشاهداتش بکار می‌برد.

اگرچه متناظر چینی نگاره لیوهایچان و لی تیه‌گوآی وجود ندارد، اما واضح است که این نگاره یک نسخه کپی از روی کار اصل چینی و یا یک ترکیب‌بندی جدید از آثار مورد مشاهده محمد سیاه‌قلم با موضوع دو جاودانه تائوئیستی یعنی لیوهایچان و لی تیه‌گوآی است. موقعیت مکانی و زمانی آثار چینی آمده در تحقیق که از نظر کیفیت طراحی، ترکیب‌بندی، نمایش فیگورها، نحوه قلم‌گیری و سایر عوامل بصری قابل بررسی در تطبیق آثار، به نگاره سیاه‌قلم بسیار نزدیک است، حاکی از اینست که سیاه‌قلم کار خود را به احتمال بسیار زیاد در دربار و یا یکی از معابد سلطنتی پایتخت به انجام رسانده است. باز‌نمایی رنگی این نگاره سیاه‌قلم برخلاف آثار فاقد رنگ چینی

پی‌نوشت‌ها

1. Immortals Liu Haichan (劉海蟾) and Li Tiegua (李铁瓜)

۲. پایتخت چین در آن روزگار، پکن امروزی.

۳. «تلاش محقق در روش تحقیق تاریخی بر آن است که حقایق گذشته را از طریق جمع‌آوری اطلاعات، ارزشیابی و بررسی صحت و سقم این اطلاعات، ترکیب دلایل مستدل و تجزیه‌وتحلیل آنها، به صورتی منظم و عینی ارائه کند و نتایج پژوهشی قابل دفاعی را در ارتباط با فرض یا فرض‌های ویژه تحقیق نتیجه بگیرد» (سیف‌نراقی و نادری، ۱۳۵۹، ۳۸).

۴. نک: حافظ‌نیا، ۱۳۹۱، صص ۷۵.

۵. روش متن‌خوانی و فیش‌برداری و تصویرخوانی و استفاده از عکس از جمله روش‌های کتابخانه‌ای در گردآوری اطلاعات می‌باشند (نک: حافظ‌نیا، ۱۳۹۱، ۱۹۴).

۶. «در تجزیه‌وتحلیل مقایسه‌ای علاوه بر اینکه اطلاعات جمع‌آوری‌شده

به صورت توصیفی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌گیرند با یکدیگر نیز مقایسه می‌شوند» (مفیدی، ۱۳۹۷، ۳۷).

7. Satire in the Paintings of "Mohammad-e Siāh Qalam"

8. James White

9. Iranian Studies

۱۰. ایمورتال (Immortal)ها، شین (Xian)ها و یا جاودانه‌ها که صدها تن از آنان وجود دارند. آنها یک زندگی بی‌دغدغه ابدی در کوهستان کونلون (Kunlun) یا در جزیره برکت در دریای شرقی دارند. امروزه چینی‌ها به افرادی که دارای توانمندی فوق‌العاده در هر زمینه‌ای مانند شعر یا شمشیرزنی و غیره هستند نیز شین (Xian)، ایمورتال یا جاودانه می‌گویند (Eberhard, 1998, 149).

۱۱. هشت ایمورتال (Eight Immortals) یا ب-شین (Ba-Xian)

یک گروه هشت نفره از جاودانه‌ها هستند که اعضای آن در طول قرن‌ها

تأکید بر یگانگی هویت محمد سیاه‌قلم و غیاث‌الدین نقاش با بررسی تطبیقی نگاره «جاودانه‌ها لیوهایچان و لی تیه گوای» سیاه‌قلم و آثار چینی

تغییر جنبش همه چیزهاست (Wang, 1997, 10).

19. Yan Hui (颜辉)

20. Qiuyue (秋月)

۲۱. Ma Xia (马夏) به معنی اسب تابستان: سبکی در منظره‌پردازی

چینی؛ یا (Ma Yuan Xiagui: 马远夏圭) اسب دور تابستان گذشته: سبکی در منظره (Zhou, 2009, 394).

۲۲. سایت موزه ملی توکیو:

<https://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin/chuugoku/item10.html>

۲۳. روش ساده و قدرتمند بیان

24. <https://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin/chuugoku/item10.html>

25. Shang Xi (商喜)

26. Puyang

27. Henan Province

28. Jinyiwei (锦衣卫)

29. Weiji (惟吉)

30. Xuandezhong

31. jingxi sheng an (京师圣安寺)

۳۲. یکی از جاودانه بودایی: wen shu (文殊)

33. Daxi Tianjingyi (大西天经)

34. 海蟾本名刘操

35. Shide

36. Hanshan

37. Shouxing

38. Zhao Qi: 赵麒

فهرست منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، مکتب هرات، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
حافظ ابرو، عبدالله (۱۳۷۲)، زبده‌التواریخ، مقدمه و تصحیح: سیدکمال حاج سیدجوادی، جلد دوم، نشر نی، تهران.
حافظ نیا، محمدرضا (۱۳۹۱)، روش‌های تحقیق در علوم انسانی، سمت، تهران.
سیف نراقی، مریم؛ نادری، عزت‌الله (۱۳۵۹)، روش‌های تحقیق در علوم انسانی، کادیان، تهران.
مفیدی، سحر (۱۳۹۷)، روش تحقیق در هنر، علم استادان، تهران.

Bo, Songnian, (2013), *history of Chinese painting*, Shanghai Renshitian Publishing House, Shanghai.

Boltz, Judith M. (1987), *A Survey of Taoist Literature, Tenth to Seventeenth Centuries*, Institute of East Asian Studies, Berkeley.

Eberhard, Wolfram (1998), *A dictionary of Chinese symbols*, translated from the German by G. L. Campbell, Routledge & Kegan Paul, New York.

تغییر کرده است. افرادی که امروزه به‌عنوان هشت جاودانه شناخته می‌شوند عبارتند از: Han Xiang-zi, Zong-li Quan, Zhang Guolao, He Xian-gu, Lan Cai-he, Li Tie-guai, (Liu Hai-chan) Cao Guo-Jin و Lu Dong-bin. معمولاً نقاشی‌های مختلفی از آنها بصورت هشت‌نفره یا در گروه‌های سه‌نفره در معابد وجود دارد که آنها را در شمایل انسان‌های خیرخواه و در حال عبور از روی آب دریا برای شرکت در جشن خدایان و جشن جاودانگی که توسط ملکه مغرب(شی وانگ مو) ترتیب داده شده، نشان می‌دهد. گاهی نیز آنها در یک تراس یا یک سالن نشان داده می‌شوند که در حال گفتگو با الهه جاودانگی(متجلی در قالب یک مرغ ماهیخوار) هستند. آنها گاهی اوقات نیز برای کمک به درمان‌گان و بیچارگان به زمین می‌آیند (Eberhard, 1998, 150).

۱۲. وانگ چونگ یانگ، بنیانگذار مکتب چوان جن، در سال دوم حکومت هوئی زونگ در سلسله سونگ در روستای دای وی، بخش شی‌ن یانگ، استان شانشی، در خانواده ای ثروتمند متولد شد. او پس از ملاقات لیوهای چان و لودونگبین گوشه عزلت گزید. پس از چندسال در استان شانگدونگ مدرسه «چوان جن» را بنیان نهاد و شاگردان بزرگی را تربیت کرد. مکتب او در واقع آمیزه‌ای از سه مذهب بودایی، تائوئیسم و کنفوسیوسیزم بوده است، که توانست با استفاده از بودیزم و کنفوسیوسیزم آموزه‌های تائوئیسم را توسط اخلافتش در دوره‌های بعد بیش از پیش گسترش دهد. او در سال دهم حکومت جین ددینگ (۱۱۷۰ میلادی) درگذشت و شاگردش مایوچی جانشین او شد (Wang, 1997, 105-6).

۱۳. در اصطلاح به «طب داخلی» در برابر «طب بیرونی» گفته می‌شود. نیدان شیوه‌ای است برای تربیت بدن برای رسیدن به تائوئیسم و جاودانگی که بدن انسان را به‌عنوان «کوره‌ای سه‌پایه»، «ذات» و «چی» که به‌عنوان دارو و «خدا» به‌عنوان آتش در نظر می‌گیرد... نظریه «طب داخلی» از زمان سلسله سوئی آغاز شد. از اواخر سلسله تانگ تا اوایل سلسله سونگ، نیدان گسترش یافت و به‌طور کامل جایگزین نظریه مقابلش، ویدان (Waidan) شد و تبدیل به جریان اصلی آداب تائو گردید (Wang, 1997, 68-9).

۱۴. ژانگ بودان (Zhang Boduan) (با نام اصلی چنگ چنگ) در سال میلادی ۹۸۷ در یونگشی، دوره امپراطور تازونگ از سلسله سونگ متولد شد و در ۱۰۸۲ در یوان فنگ، در زمان حکومت شن زونگ درگذشت. او پس از ملاقات با لیوهایچان به مطالعه نیدان پرداخت و مکتب جیندان نازونگ را تاسیس کرد (Wang, 1997, 93-4).

15. jīndān (金丹)

۱۶. جین شی بالاترین درجه امتحان سلطنتی چین و نیز نظام گزینش دربار در کره بود. جین شی را می‌توان با درجه دکترا در نظام آموزشی کنونی مقایسه کرد. این امتحان معمولاً در قصر سلطنتی در پایتخت گرفته می‌شد که به آن امتحان کلانتری هم می‌گفتند.

17. Abaoji

۱۸. تئوری یین و یانگ و پنج عنصر (طلا، چوب، آب، آتش و زمین) نتیجه درک مردم باستان چینی از وجود و حرکت اشیاء است. پس از یک دوره طولانی از اکتشاف عملی، چینیان باستان متوجه شدند که در همه چیز دو جنبه مخالف در عین حال وابسته به یکدیگر وجود دارد. آنها این جمع متضاد را یین و یانگ نامیدند. آنها معتقد بودند که رویارویی بین یین و یانگ علت

- Shi, Shouqian, (2015), *Reflections on the History of Chinese Fine Arts*, Life, Zanzer, Xinzhi Triple Bookstore, Beijing.
- Wang, Zhiyuan, (1997), *A hundred questions of Taoism*, Today's China Publishing House, Beijing.
- Welch, Holmes, (1957), *Taoism: The Parting of the Way*, Beacon Press, Boston.
- Wilkinson, Philip (1993), *the Illustrated Dictionary of Mythology: Heroes, Heroines, Gods and Goddesses from Around the World*, Readers Digest Association: Montreal.
- White, James, (2017), Satire in the Paintings of "Mohammad-e Siāh Qalam", *Iranian Studies*, Online Published: <http://dx.doi.org/10.1080/00210862.2017.1374831>.
- Zhou, Hong, (2009), *Chinese Painting Gallery*, Shaanxi Normal University Press, Beijing.
- Giles, Herbert A. (1939), *A Chinese Biographical Dictionary*, Kelly & Walsh, Shanghai.
- Hong, Zaixin, (2005), *Chinese Art History*, China Academy of Fine Arts Press, Hangzhou.
- Ho, Kwok Man (1990), *The Eight Immortals of Taoism: Legends and Fables of Popular Taoism*, Translated and edited by Joanne O'Brien, Penguin Books, New York.
- Jiang, Hongzhu, (2006), *History of Chinese Painting*, Publishing and Distribution Kids GK Hands Out Shundu, Shanghai.
- Linglong, (2016), *Chinese painting style: Chinese famous paintings appreciation*, Beijing Fine Arts Photography Publishing House, Beijing.
- Ma, Shutian, (1996), *Chinese Taoist Gods*, Unity Publishing House, Beijing.
- Rong, Ai Chun, (1981), *Collection of works of Chinese painting history*, Shanghai Art Publishing House, Shanghai.

Affirmation the Unity of the Identity of Mohammad-e Siyah Qalam and the Painter Ghiyas-Uddin By the Comparative Study of the Illustration “Immortals Liu Haichan and Li Tieguai” of Siyah Qalam and Chinese Works*

*Ali Malekpaein¹, Zhang Changhong^{**2}*

¹PhD Candidate, Department of Art History, College of Fine Arts, Shanghai University, Shanghai, China.

²Professor, Department of Art History, College of Fine Arts, Shanghai University, Shanghai, China.

(Received 2 July 2019, Accepted 12 Jan 2020)

Necessity of case-by-case researches about Siyah Qalam's works in order to clarify her identity is felt. One of these paintings depicts two Chinese priests with the caricatural quality. There were similar Chinese samples of the paintings of this priests in the Khanbaliq, the capital of China, during the time of Ghiya-sddin's visit to there. In his book *The “School of Herat”*, Yaghub-e Azhand attributes this image to the priests who Siyah Qalam had seen them in China. In this book, according to the Ghiyas-uddin Mohammad's travelogue and Mohammad-e Siyah Qalam's works, he elaborates and analyzes the hypothesis of the unity of the identity of these two Iranian painters. Although his study was detailed, due to the scope of the issue, a comparative study of each of the works which attributed to Siyah Qalam, still requires further studies for definitive proof of this hypothesis. His conclusions about the identity of these two Iranian painters on the one hand, and the obvious similarity between the mentioned illustration of Siyah Qalam and some Chinese paintings in the capital, on the other hand, makes the hypothesis that the illustration was depicted during the courtesy visit by Ghiyas-uddin from a workshop or treasure house of the Ming court from the works of Chinese painters such as Yan Hui and Shang Shi. Therefore, the present study, in the historical method, by examining the data related to the aforementioned work of Siyah Qalam and Chinese samples and their structure, theme, time and place of creation, answers to these questions that what is the topic of the work of two priests attributed to Mohammad-e Siyah Qalam? What was the artist's model in illustrating this work?

When and what point of China has this illustration drawn? The statistical population of the study was a collection of Chinese paintings on the subject of two Taoist characters, Liu Haichan and Li Tieguai, and the aforementioned illustration of the Siyah Qalam. Therefore, this paper seeks a tripartite comparative study of the text of the painter Ghiyas-uddin's travelogue, the aforementioned work and some related Chinese paintings. This study will address three historical, thematic, and artistic aspects of the problem, so that historically the route of travel and the place of recreation of this work by the Iranian artist, thematically, content and subject matter of the work and its relation to Chinese narratives and the similar subjects in Chinese works, and artistically the structure and form of the mentioned work and the works of the Chinese painters will be examined. Answering these questions serves the aim of this study, which emphasizes the unity of the identity of Mohammad-e Siyah Qalam and the painter Ghiyas-uddin. The results of the study show that the subject of the Siyah Qalam's work is the two priests of the Taoism school, named Liu Haichan and Li Tieguai, which are first mentioned in this study. It also proves that this painting is a copy or a new composition by the Iranian artist inspired by similar Chinese works depicted in the Ming dynasty court, Khanbaliq.

Keywords

Mohammad-e Siyah Qalam, painter Ghiya-suddin, unity of identity, Liu Heichan and Lee Tie Guai immortal, Yan Hui, Shang Shi.

*The present article is extracted from the PhD thesis of Ali Malekpaein under the guidance of the professor Zhang Changhong, titled “Study on the interactions between Iranian and Chinese painting in the early 15th century AD, based on the study of Iran's ambassador's travelogue, painter Ghiyas-ud-Din”

** Corresponding Author: Tel: 13761197504. Fax: (+98-23) 35353385. E-mail: zch@shu.edu.cn.