



مطالعه تأثیر متقابل نقاشی ایران و چین در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری

منصور حسامی*

چکیده

پس از نخستین و دومین یورش مغول‌ها در قرن هفتم و استقرار حکومت ایلخانی در سرزمین ایران، در خصوص تأثیرپذیری نگارگری ایرانی از نگارگری چینی بحث و سخن فراوان شده است. در این واقعیت که مغولان پیشینه فرهنگی - هنری قابل توجهی نداشته و همواره وام‌دار هنر چین بوده‌اند، تردیدی نیست. لیکن در این باره که نگارگران چینی با چه کیفیتی و تا چه اندازه بر اندیشه نقاشان ایرانی تأثیر گذاشته‌اند، کمتر سخنی رانده شده است. از سوی دیگر، سلیقه فرمانروایان پیروز مغول با شکل‌گیری حکومت و استقرار دولت مرکزی آنها به مرور اصلاح شد و به بیان دیگر، دچار تغییر و استحاله گردید. از این دیدگاه، پاسخ‌گویی به پرسش‌هایی چند ضرورت دارد. نخست اینکه، نقاشی چینی هم‌زمان با دوره مغولان از چه ویژگی‌هایی برخوردار بوده است. دیگر آنکه، عناصر نقاشی چینی و ظاهر شده در نقاشی‌های ایرانی خود، از کجا آمده‌اند. از این رهگذر بهتر می‌توان تأثیرات هنر چینی را در نگارگری دوران ایلخانی، تحلیل کرد. روش به‌کارگرفته شده در این تحقیق، تطبیقی و مبتنی بر نگاهی تحلیلی-توصیفی است.

ازین‌رو، در این مقاله تلاش بر آن بوده تا ضمن برشمردن ویژگی‌های آثار نقاشی چینی هم‌عصر و کمی پیش‌تر از ایلخانان، نوع و میزان تأثیرگذاری و تأثیرپذیری نگارگری چینی و ایرانی با بیان نمونه‌هایی از نسخه‌های منسوب به مکتب تبریز، تحلیل و ارزیابی شوند. نمونه‌های مورد بحث از نسخه‌های خطی‌ای همچون شاهنامه ابوسعیدی، جامع‌التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله، منافع الحیوان ابن بختیشوع و کلیله و دمنه نصرالله منشی انتخاب شده، که تمامی این نسخه‌ها در دوران ایلخانی مصورشده‌اند. افزون‌براین‌ها در پژوهش حاضر، بر نمونه‌هایی از آثار هنرمندان چینی دوره سونگ و یوان، سده‌های یازدهم و دوازدهم میلادی چین همچون کائوکومینگ، لی تانگ، چاوپوچو و دیگران، گذری خواهد شد.

دست‌آورد بررسی‌های انجام‌شده نشانگر آن است که نقاشی ایرانی به‌همان اندازه که از هنر چینی تأثیر پذیرفته، بر آن نیز تأثیر گذارده است.

کلیدواژگان: نگارگری، نقاشی چینی، مکتب ایلخانی.

مقدمه

حکمرانی مغولان در چین با بنیان‌گذاری سلسله یوان، به‌وقوع پیوست. حکومت ایلخانان نیز در همان زمان پدید آمد و جالب آنکه این دو حکومت تقریباً در یک‌زمان از میان رفتند. حکومت ایلخانان به معنی خان‌های محلی با قدرت‌گیری هولاکو از نواده‌های چنگیز حدود صدسال دوام داشت. آغاز این دوره را سال ۶۵۶ ه.ق. و پایان آن را سال ۷۵۶ ه.ق. دانسته‌اند. ایلخانان، ایران را از متصرفات قراقرم پایتخت مغول جدا کردند و به‌صورت مستقل در آن فرمان‌روایی کردند. آشکار است که مغول، از مظاهر فرهنگی بهره‌ای هم‌سنگ دولت‌هایی که فتح کرد، نبرده بود و ازین‌رو، آنان فرهنگ و هنر چینی را در متصرفات خود رواج دادند. لیکن رفت‌وآمد میان فرهنگ چین و ایران، دیرینه‌ای بس کهن دارد و تنها به دوره تجاوز مغول محدود نمی‌شود.

با توجه به آنچه گفته‌شد در این مقاله، هنرنگرگری ایران با مراجعه به ریشه‌های تصویری پیش از اسلام و با گذری بر تاریخ نقاشی چین، از منظر تأثیر و تأثر، بررسی و ارزیابی شده‌است. با توضیحی دقیق‌تر، پژوهش حاضر به سه بخش تقسیم می‌گردد؛ بخش نخست، نقاشی مکتب منسوب به ایلخانان در ایران و بررسی آثار ایجادشده در این دوره را مطرح می‌کند، بخش دوم، نقاشی و هنرمندان مهم زمان سلسله‌های سونگ جنوبی و یوان چین را بررسی می‌کند و بخش سوم، شامل مقایسه و بیان برخی تفاوت‌ها و شباهت‌ها بین این دو هنر در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری/دوازدهم، سیزدهم و چهاردهم میلادی است. باید یادآور شد که با مراجعه به منابع اطلاعاتی موجود در سایت کتابخانه ملی ایران، پیشینه پژوهشی‌ای در ارتباط با موضوع این مقاله یافت نشد. تنها از لابه‌لای کتاب‌های نگارش‌شده درباره نقاشی‌های ایرانی و چینی که در متن بدان‌ها اشاره شده‌است، می‌توان به مطالبی در زمینه یادشده برخورد کرد.

مراوده میان دو فرهنگ

ارتباط تمدن‌های ایران و چین به قرن‌های نخستین میلادی بازمی‌گردد که از هنگام ظهور مانی تجلی‌یافته‌است. هجرت اجباری این هنرمند که ادعای پیامبری‌اش به مذاق قدرتمندان مذهبی دربار خوش‌نیامده بود، سبب شد تا آرا و افکار وی در قلمرو غربی حکومت چین گسترش یابد. حکومت اویغور با پذیرفتن آئین مانوی در مدت حکومت خویش، زمینه‌ای مضاعف را برای تجلی هنر و تمدن ساسانی-مانوی در فرهنگ چین پدید آورد. از نگاره‌های کمی که از این دوران به‌دست آمده، می‌توان سبک کاملاً ایرانی رواج‌یافته در این

منطقه را بازشناخت. در همین راستا گیرشمن می‌گوید «آثار به‌دست آمده از هنر دوران ساسانی نشان می‌دهد که نقاشی این تمدن بر هنر چین تأثیر گذارده‌است.» (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۸۳). باید توجه کرد که از دوران ساسانیان بجز معدودی نقاشی دیواری چیزی به‌دست نیامده و باوجود توصیف‌های فراوان از وجود هنرهای تصویری این زمان، اثری از آنها برجای نمانده‌است. نقاشی دیوارهایی که به‌روش موزائیک در کاخ بیشاپور باقی مانده، همگی به‌سبک یونانی و روشی طبیعت‌گرایانه انجام یافته‌است. بازیل‌گری این آثار را نوعی تلاش برای فاصله گرفتن از ناتورالیسم در بیان مفهومی، معرفی می‌کند و این‌گونه بیان می‌دارد که در بیشاپور هیچ‌نوع نقاشی روی دیوار دیده نمی‌شود و همین معدود آثار نیز، با تکنیک‌های مناسب دیواری بر زمین نقش بسته‌اند (گری، ۱۳۶۹: ۱۳). لیکن در محلی به‌نام دخترنوشیروان در دره رودخانه خلم افغانستان، بقایای نقاشی‌های بزرگ ساسانی روی دیوار صخره‌ها به‌جامانده‌است که در آن پادشاه بر تخت نشسته‌است و تاج سفید بالرداری با مرواریدهایی در لبه آن همراه تصویر سرشیر بر بالای سر او قرار دارد. برخی مورخین^۱، درباره رنگ این نقاشی‌ها ابراز تعجب می‌کنند چون با غنای بالایی ترسیم شده‌اند. برای نمونه، رنگ لاجوردی و زرد اخراپی و سفید آن در برابر خفگی رنگ قهوه‌ای صخره کاملاً خودنمایی می‌کند که این موضوع نشان‌دهنده درک هنرمندان آن دوره نسبت به اصل تضاد بین رنگ‌ها است. همین نوع رنگ‌آمیزی در اواخر قرن ششم میلادی در نقاشی دیواری بودایی سلطنت سوئی در تونپوانگ^۲، بخش غربی چین که تحت نفوذ ساسانیان بوده، دیده می‌شود. از همین‌جا بود که اثر آن به درون چین نفوذ کرد (همان). زمینه قرمز رنگ در نقاشی‌های دیواری تونپوانگ، اواخر قرن پنجم میلادی قابل مشاهده‌است و اگر طبق نظریات گیرشمن بقایای نقاشی‌های یافت‌شده در شوش مربوط به دوران پادشاهی شاپور دوم (۳۰۹-۳۷۹ م.) دانسته‌شود، بایستی این‌گونه نقاشی در ایران دست کم از قرن چهارم میلادی معمول شده باشد (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۳۲۲). همچنین در پنج‌کنت که تمدن ساسانی در آن رواج داشته نیز، تعدادی نقاشی دیواری مربوط به داستان‌های شاهنامه‌ای یافت شده‌است. بهترین بخش سالم آن ترکیب‌بندی‌ای است که پانزده‌متر طول دارد و روی زمینه آبی آن عده‌ای سوار جنگی نقاشی شده و رستم پهلوان در بخشی از آن، سرگرم جنگ با اژدهاست (تصویر ۱). در بخش دیگری از نقاشی، یاران او با دیوها نبردمی‌کنند. سکه‌ها و بقایای نوشته‌های کشف‌شده در این مکان نشانگر این است که این نقاشی‌ها بایستی مربوط به اوایل قرن هفتم میلادی باشد. در هر صورت، آنچه از نقاشی دوره ساسانی می‌توان برداشت کرد بیانگر آن



مکتب ایلخانی و نفوذ تصویری چین

تأسیس ربع رشیدی یا رشیدیه به دست خواجه رشیدالدین فضل‌الله از مهم‌ترین وقایع در پیشبرد مکتب تبریز است. توجه وی به نسخه‌برداری کتاب‌ها و صرف هزینه‌های کلان جهت نسخه‌برداری آثار ارزشمند، سبب شد تا این مجموعه بزرگ به اعتباری بی‌سابقه دست یابد. همچنین نگارش "جامع‌التواریخ" که به دستور غازان خان صورت گرفت، زمینه‌ای برای تصویرگری هنرمندان ساکن در تبریز شد. از ۸۸۰ صفحه این کتاب که اکنون در انگلستان است، این‌گونه برداشت می‌شود که هنر چین در نگاره‌ها تأثیرگذار بوده است. مناظر و کوه‌های این کتاب به سبک تانگ اشاره دارد. هرچند این سبک، نوعی نقاشی چینی است که بیشتر در ترسیم انسان‌ها متجلی می‌شود و در آن نوعی سادگی اجرا به چشم می‌خورد و بیشتر آن را دور از لطافت و چیره‌دستی معرفی می‌کنند. کتاب "منافع‌الحيوان" با ۹۴ تصویر، زمان غازان خان و احتمالاً حدود سال ۶۹۸ ه.ق. / ۱۲۹۹ م. در مراغه نسخه‌برداری شده و از نمونه‌های بارزش به دست آمده از مکتب تبریز است. نگاره‌های این کتاب بنابر قولی^۱، در یک‌زمان ترسیم نشده چراکه بعضی با رنگ‌های به اصطلاح پریده به سبک نقاشی‌های چینی و برخی دیگر به شیوه مکتب عباسی (بغداد)، اجرا شده‌اند. نوع ترکیب‌بندی نگاره‌های این کتاب دارای فضای منفی بیشتری نسبت به فضای مثبت است. به بیان دیگر، میزان فضای آسمان بر میزان استفاده از زمین برتری دارد. ریزه‌پردازی و توجه به جزئیات نیز از ویژگی‌های آثار موجود در این نسخه‌ها است. کتاب دیگر این دوره که به منافع‌الحيوان شباهت زیادی دارد، "آثارالباقیه" نگاشته ابوریحان بیرونی است.

ویژگی‌هایی یاد شده را، می‌توان به عنوان خصوصیات به دست آمده از هنر چین داشت. به همین روال نیز، اظهار نظرهایی موجود است که قصد پیوند نگارگری ایرانی را پیش



تصویر ۲. کلیله و دمنه، سده ۸ ه.ق.
(پوپ، ۱۳۸۹: ۸۴۳)

است که تأثیر و تأثر فرهنگ‌های مسلط آن زمان همانند بودایی-چینی و ساسانی در قلمرو حکومتی اویغور کاملاً بدیهی است (مونره دویار، ۱۳۸۷: ۲۰۹۲ و ۲۰۹۳).

بازیل‌گری معتقد است که بخش اعظم قرن چهاردهم میلادی، هنرمند ایرانی عناصری از منظره چینی را که به دستش رسیده به گونه‌ای ناشیانه استفاده کرده است. تقلید از طریق تزئینات آثاری همچون سرامیک و پارچه صورت گرفته است. عواملی مانند چگونگی نشان دادن آب به صورت موج، بهره‌گیری از موجوداتی مانند اژدها، عنقا و درنا که روی پارچه‌های وارداتی وجود داشته، در نقاشی‌های ایرانی آشکار شده است. باین وجود، گری بیان می‌کند که این عناصر بایستی از راه دیگری به ایران آمده باشند. راه‌های احتمالی دیگری که می‌توانسته به این مهم بیانجامد، رفت‌وآمدهای بین دو تمدن بوده که توسط سردمداران حکومتی و فرستادگان سیاسی و بازرگانی صورت می‌پذیرفته است. زمان نصر دوم سامانی اوایل قرن چهارم هجری قمری (دهم میلادی)، نقاشان چینی برای مصور کردن کلیله و دمنه از چین دعوت می‌شدند تا اثری برای اثبات این مدعا ارائه نمایند لیکن نتوانستند. تا آنجا که امروزه، نمی‌توان نفوذ چین را در نقاشی ایران پیش از مغول (قرن هفتم هجری قمری / اوایل سیزدهم میلادی) مشاهده نمود (گری، ۱۳۶۷: ۲۷). البته باید افزود که بین سال‌های ۷۶۲ تا ۷۷۶ ه.ق. در تبریز به این کتاب و تصویرگری آن توجه شد و از نمونه‌های باقی‌مانده آن زمان می‌توان باردیگر به وجود مناظر چینی گونه اشاره نمود (تصویر ۲). باینکه از نگاره‌های موجود در این نسخه‌ها به عنوان نمونه‌ای از نفوذ چینی در ایران پیش از حمله مغول یاد می‌شد لیکن، صاحب‌نظران در رد این نظر اتفاق نظر دارند. برای نمونه، کونل^۲ بر این باور است که «عناصر خاور دور در منظره‌سازی این مینیاتورها نسبت به دیگر نسخه‌های آن دوران به نحو کامل‌تری با ذوق ایرانی وفق یافته‌اند.» (کونل، ۱۳۸۷: ۲۰۱۲).



تصویر ۱. رستم، نقاشی دیواری، سغد، سده ۸ م.
(Sims, 2002: 210)

و برداشت متفاوت از این حیوان افسانه‌ای است. هرچند در هر دو جغرافیا می‌توان به قدرت و رعب‌آوردن این موجود پی‌برد لیکن در تصویر ایرانی، نحوه نمایش اژدهای شکست‌خورده محتضر با مفهوم چینی که این موجود را نماد انرژی و قدرتمندی می‌داند، اختلاف قابل توجهی دارد. همین نکته در صحنه شکست دادن اژدها به دست اسکندر نیز دیده می‌شود. قدرت و خشونت صحنه‌های رزم در این کتاب به گونه‌ای عالی آشکار شده آن‌چنان‌که، دستاوردهای این نگاره‌ها در مکاتب بعدی زمینه‌ساز آثار فراوان با بیان متفاوت گشته‌است. درباره کتاب شاهنامه بزرگ بسیار اظهار نظر شده‌است. آنچه درباره زمان انجام این نسخه می‌توان گفت آنست که با وجود اختلاف نظر موجود در شیوه اجرای تصاویر در اوایل قرن هشتم هجری قمری/چهاردهم میلادی اتفاق عقیده هم، وجود دارد. از آثار جاودانه شاهنامه بزرگ باید به نگاره مرگ اسکندر اشاره نمود (تصویر ۴). این تصویر بایستی طبق گفته فردوسی، از دنیارفتن اسکندر را در بابل نشان دهد. در این واقعه‌نگاری، مراسمی را در اسکندریه که در آنجا هزاران سوگوار جنازه اسکندر را هنگام غروب آفتاب به خاک سپرده‌اند، تصویر شده‌است. لیکن صحنه مورد



تصویر ۳. نبرد بهرام و اژدها، شاهنامه بزرگ، ۸۵۸ ق. (پوپ، ۱۳۸۷: ۸۳۹).



تصویر ۴. مرگ اسکندر، شاهنامه بزرگ، ۸۵۸ ق. (گری، ۱۳۶۹: ۱۶۰).

و پس از دوران مغول با گذر از هنر چین دارد «آنچه از کشفیات تاریخی نقاشی ایران قبل از مغول نتیجه می‌شود این است که نقاشی ایرانی به نیروی بیان و تخیل نمی‌رسد و دارای خصوصیت ویژه‌ای نمی‌شود مگر اینکه با نقاشی چین تماس پیدا کند. این عاملی است که نبوغ ایرانی را از بند سایر هنرهای مزین کردن کتاب از طریق فعل و انفعالاتی مرموز آزادمی‌سازد.» (گری، ۱۳۶۹: ۲۲). معلوم نیست که بازیل گری از این اظهار نظر چه نتیجه‌ای می‌خواهد بگیرد. اگر منظور او این است که همراهی هنر ایران و چین به شکل‌گیری هنر ایرانی با هویت ملی انجامیده‌است، می‌توان آن را پذیرفت لیکن در ادامه می‌گوید که نبوغ ایرانی از هنرهای تزئین کتاب رهایی‌یافته و معلوم نیست این اتفاق به چه صورت و کیفیتی رخ داده و در جهت بهبود هنر کتاب‌آرایی محقق شده یا خیر. اصولاً به کارگیری واژه مغولی برای آنچه در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری / سیزده و چهارده میلادی در تبریز اتفاق افتاده، صحیح نیست و همان‌گونه که دیگران نیز به این موضوع اشاره نموده‌اند، هم‌زمانی تأثیر هنر چین بر ایران با حکمرانی مغولان، این نام‌گذاری را پدید آورده‌است. هرچند در ابتدا حضور عناصر چینی در نگارگری ایران، می‌تواند منشاء شرق دور داشته‌باشد لیکن پس از مدتی نه‌چندان طولانی این عناصر به گونه‌ای در هنر ایران محو شدند که با گرفتن رنگ و بویی کاملاً ایرانی، از شکل اولیه خود ساقط و به عنصری محلی تبدیل گردیدند. از میان این مضامین می‌توان به اژدها و ابر معروف چینی اشاره نمود. ویژگی ایرانی بودن مینیاتورهایی که در این سرزمین ترسیم گردید به‌مرور از قرن هفتم هجری قمری بیشتر از گذشته شد و نوعی عنایت به بیان تصویری دوره ساسانی پدید آمد که در ادامه نمونه‌هایی از آنها ارائه خواهد شد.

چند نمونه مهم از نگارگری ایلخانی

شاهنامه بزرگ که به نام دلال انگلیسی دموت شهرت یافته، به دست چند هنرمند اجرا شده‌است.^۵ یکی از نگاره‌های این کتاب نبرد بهرام و اژدها است (تصویر ۳) که از برخی جوانب جالب توجه است. آسمان این نقاشی، صاف و بدون ابر است و به رنگ آبی با اشاره‌های طلایی است. در این تصویر، چشم‌انداز زیبایی از درختان قابل تشخیص همچون کاج وجود دارد. از آنجایی که عناصر طبیعی به کار رفته در آثار ایرانی را بیشتر دارای جنبه‌های نمادین می‌دانند، استفاده طبیعت‌گرایانه از عناصر گیاهی، جای تأمل دارد. بازیل گری در این باره معتقد است که اژدهای بهرام بادقت از روی نمونه چینی گرفته شده‌است. لیکن اژدهای شاهنامه بزرگ بسیار سهمناک‌تر است. تفاوت مهیب بودن نوع ایرانی از اژدهای چینی نیز در مفهوم

سبک چینی است. حال آنکه در قسمت‌های حاشیه‌دار، آسمان به رنگ آبی یا طلایی مانند شاهنامه بزرگ، درآمده است. از نگاره‌های معروف این کتاب می‌توان به نگاره میمون در حال پرت کردن انجیر برای لاک‌پشت اشاره نمود. نکته قابل توجه در این تصویر، نحوه ترکیب‌بندی‌ای است که با حاشیه‌بندی نوشته و خط‌کشی به چندین کادر متنوع انجامیده است. بازیگری در این‌باره معتقد است که این نگاره‌ها تحت تأثیر نقش، روی ظرف‌های چینی ترسیم شده‌اند (گری، ۱۳۶۹: ۴۰). اما ارنست کونل این اظهار نظر را نمی‌پذیرد (کونل، ۱۳۸۷: ۲۰۱۲). البته این نگاره همچون سایر آثار این دوره از نظر ترکیب‌بندی و قرارگیری اجزای تصویر، دارای حالتی خاص است. بدین معنی که پرداختن به موضوعی که نیازمند دیدن جزئیات است با نوعی ظرافت و زیبایی‌شناسی صورت گرفته که به بیننده امکان مشاهده بهتری را می‌دهد.

بررسی زمینه‌های شیوه نقاشی چینی در دوره مغول

سلسله سونگ جنوبی (۹۶۰ الی ۱۲۷۹ م./ ۳۴۹ الی ۶۷۷ ه.ق) پس از تثبیت به‌دست کائو تسونگ (۱۱۲۷ الی ۱۱۶۲) که خود هنرمندی نقاش و خوش‌نویس بود، اقدام به راه‌اندازی مجدد فرهنگستان سلطنتی نگارگری کرد. در نقاشی‌های دوره سونگ جنوبی چند رویه را می‌توان مشاهده نمود. نوع موضوعات مورد علاقه هنرمندان شکل‌های مختلفی از آثار را همچون سنت‌گرایی، نقاشی پیکره، پرندگان و گل‌ها و حیوانات را پدید آورده است. از میان هنرمندان مطرح این دوره *لی تانگ*^۷، به‌دلیل زاده‌شدن حدود سال‌های (۱۰۵۰ م./ ۴۲۹ ه.ق) هنگام آغاز سلسله سونگ جنوبی، می‌باید دوره مغول در سال‌های آخر عمر خود به‌سر می‌برده است. وی در نقاشی به‌ویژه ترسیم صخره و کوه مهارتی چشمگیر داشت (تصویر ۵)



تصویر ۵. منسوب به لی تانگ، درختان پرشمار و کوه‌های عجیب نقاشی روی بادبز، اوایل قرن ۱۲ م. (Sullivan; 1967: 52).

وصف توسط نگارگر به زاری بر جسد سردار مقدونی در دربار تبدیل شده است. تابوت اسکندر روی تختی چهارگوش قرار گرفته است که در هر گوشه‌ای از آن، مشعلی می‌سوزد. حالت سوگواران به شدت پراحساس و به اصطلاح اکسپرسیو است. این حالت به واسطه چهره‌های زاری‌کننده‌ای که سر برهنه کرده و گریبان چاک داده‌اند، به‌نمایش درآمده است. در مجموعه پیکره‌های انسانی، دست‌ها بسیار پرتحرک ظاهر شده‌اند. حرکت دست افراد به سمت آسمان، بر سر زنان و شکل مایل‌یافته نسبت به کناره‌های عمود و افق، باعث ایجاد هیجان و شور گردیده آنچنان که از وصف خارج و به ایجاد حالت عاطفی متأثرکننده‌ای، منجر شده است

در مجموع باید گفت که احساسات نمایش داده شده در نگاره‌های این کتاب با تصویرهای نسخه‌های دیگر، قابل مقایسه نیست. از این کتاب با عنوان نخستین کتاب نشان‌دهنده سبک تأثیرگذار مغول زمان ایلخانان، یاد می‌کنند. لیکن باید گفت که از نظر بیان حالات با آنچه در سبک آثار چینی آن زمان می‌توان مشاهده نمود، تناسب چندانی ندارد. از سوی دیگر اگر به گرایش‌های نقاشی چینی هم‌زمان با تصویرگری این شاهنامه نظری افکنده شود، معلوم می‌شود که منظره‌پردازی و رنگ‌گذاری شاهنامه با ویژگی‌های نگارگری ایرانی به‌ویژه ساسانی شباهت دارد. برای نمونه، تنوع رنگی و بهره‌گیری از سطوح تخت و پرداختن به تزئینات در آثار نقاشی چینی تفاوت فراوان و در مجموع نسبت به این نگاره‌ها محدودتر است. با نگاهی به (تصویرهای ۴ و ۵)، این مدعا ثابت می‌شود چراکه در این آثار که از نظر زمانی به سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری تعلق دارند، همگی با ویژگی‌های نقاشی چینی و با تنوع خاص این هنر صورت گرفته‌اند. با دقت در این آثار چنین دریافت می‌شود که با وجود گونه‌گونی موجود در این نقاشی‌ها که شامل منظره‌سازی دوردست و ثبت رخدادها است، در داشتن روح نقاشی چینی که همانا نوع استفاده از رنگ محدود و طراحی معین است، با یکدیگر اشتراک دارند. از دیگر کتاب‌های مهم دوران ایلخانان و جلایریان کليلة و دمنه است که نگاره‌های بسیار زیبایی دارد. این کتاب احتمالاً میانه سده (هشتم هجری قمری/نیمه قرن چهاردهم میلادی) به‌دست استاد/احمد موسی مصور و توسط مولانا عبدالله بازنویسی شده است (دانش‌پژوه، ۱۳۵۲: ۶۷). در این کتاب، ترکیب‌بندی به مراتب متنوع‌تر از سایر کتاب‌های موجود مربوط به این دوره است. درختان پرپیچ و تاب و حیوانات گوناگون پرحالت و آب‌های موج، همگی به ایجاد فضای تکامل‌یافته کمک می‌رسانند. زمینه‌ای سفید در نگاره‌های آن وجود دارد که طبق نظر برخی نشان‌دهنده



تصویر ۶. چائوپوچو، کوه‌های صخره‌ای در مسیر رودخانه در پاییز، جزئی از تصویر، ۱۲م. (Sullivan; 1967:55).

نقاشی‌های چینی جایی برای خود باز نکرد. در عوض، نوع خاصی از گیاهان برای ارائه بهشت توصیف شده در آئین بودایی نمودار گشت. این نوع، ساده‌سازی گل و گیاه، وابسته به نقوش بیگانه با هنر تصویرگری شرق بود. آثار موجود در هنر ساسانی که به گونه‌ای مطلوب می‌توانست دست‌مایه‌های بودایی را نشان دهد، از این دست نقش‌مایه‌هاست. این نوع تزئینات معابد بودایی به مرور گسترش یافت و در کاخ‌ها و خانه‌های اعیانی چینی‌ها ظهور نمود. تغییر ذائقه مردم و رواج یا احیای دوباره آئین‌های محلی چینی سبب شد تا نقاشان به نشان دادن نقاشی‌های طبیعت‌گرایانه گیاهان روی آورند. از قرن دهم میلادی/سوم هجری قمری، می‌توان به هنرمندانی برخورد که به خاطر کشیدن گل شهرت یافته بودند. در این نقاشی‌ها برخلاف اصول کلی نگارگری چینی رنگ به میزان بیشتری کاربرد داشته‌است. به بیان دیگر، در نقاشی چینی اصولاً از رنگ‌گذاری آن هم به صورت قشری و با هویت مشخص پرهیزی می‌شود. لیکن در این دوره با گزاردن رنگ بر زمینه و استفاده از رنگ‌های شدیدتر برای نشان دادن جزئیات روی زمینه به نوعی بر کاربرد رنگ تأکید می‌شود آن‌چنان که در پرداختن به موضوع طبیعت می‌توان به نمونه‌هایی کاملاً متفاوت نسبت به آثار دیگر توجه کرد که سنت تصویری ساسانی را تداعی می‌کنند.

نقاشی مکتب ذن در سونگ جنوبی

شاخه مهم دیگری که معیاری برای طبقه‌بندی آثار این دوره است، مربوط به هنرمندان مکتب ذن است. اندیشه بودایی چان^{۱۲} را در ژاپن با نام ذن^{۱۳} که بسیار هم رایج شده، می‌شناسند. این فرقه بودایی را باید از یک جهت استثنایی

و از تکنیک بالایی برخوردار بود آن‌چنان که در دربار حکومت سونگ شمالی به حمایل طلایی مفتخر شد. در کل، سبک هنری سونگ جنوبی به تأسی اولیه از لی‌تانگ نوعی بازی با سایه‌روشن و ایجاد حالتی وهم‌آلود و رویایی بود که به مرور بیشتر هم شد. لی‌تانگ به ترکیب‌بندی متمرکز بر یک گوشه تمایل داشت که این امر در آثار هنرمندان پیرو وی نیز دیده می‌شود. شروع شکل‌ها از پیش‌زمینه آغاز و به یک سمت کار ختم می‌شد که با استفاده از ابر و بخار در میان و پس‌زمینه، حالت جدایی بین هر شکل و در نهایت دوری و گم‌شدن در دوردست را تداعی می‌کرد (Lesbre, 2005: 267). پس از قدرت‌یافتن حکمرانان سونگ جنوبی، بازگشت به دوران گذشته یعنی سنت‌های رایج زمان سلسله چو، آن‌قدر زیاد بود که هر انسان اهل علم و فرهنگ چینی، دوست‌دار و نگهدارنده اشیای پیشینیان خویش گردید. امپراطوران زمانه نیز به این گرایش دامن می‌زدند. برای نمونه، امپراطور هوئی‌تسونگ^{۱۴}، خود افرادی را گسیل می‌داشت تا از محل زندگی و مراکز تمدنی سلسله‌های چو و شانگ، آثار جدیدی را یافته و به مجموعه سلطنتی وی بیافزایند. آشکار است که هنرمندان آن روزگار نیز در جستجوی راه و روش مورد طبع، روی به سوی پیشینیان کردند. یکی از هنرمندانی که به سبب تزئینات‌اش روی دیوار قصرها و نقاشی از فضای داخلی انجام‌شده بر طومار و بادبزن‌های زیبا شهرت یافت، چائوپوچو^{۱۵} نام‌داشت (تصویر ۶). او رخدادهایی را به تصویر کشید که با چاشنی خیال، مورد پسند دربار قرار می‌گرفت. درباره نقاشی‌هایی با موضوع انسان باید گفت که این‌گونه آثار، بسیار مورد توجه امپراطوران سونگ بود آن‌گونه که دوست می‌داشتند چهره‌شان دست‌مایه نقاشان قرار گیرد. ازین رو، نقاشان به نشان دادن افراد متمول و اشراف در محل زندگی‌شان روی آوردند (Sullivan, 1967: 55-60). نمونه‌ای از این نوع آثار نقاشی متعلق به لی‌سونگ^{۱۶}، روی بادبزن انجام‌شده‌است (تصویر ۶). این نقاشی حدود سال‌های (۱۲۲۵ میلادی/۶۲۲ ه.ق) انجام‌شده که تصویر امپراطور مینگ‌هوانگ^{۱۷} و همراهانش را در حال نظاره جنگ خروس‌ها نشان می‌دهد. این اثر دارای زمینه‌ای ساختمانی است و به دلیل داشتن خطوط عمودی و افقی منظم، القاکننده حالت خاصی از هندسه مناظر و مریا است. این نوع نمایش خطوط را می‌توان با آثار موجود در مکتب تبریز مقایسه کرد. شکل دیگر، نقاشی‌های مکتب سونگ جنوبی است که به موضوع پرندگان و گل‌ها مربوط می‌شود. این دست‌مایه نقاشان از حدود قرن دوم میلادی در نگاره‌های چینی دیده می‌شود. لیکن به دلیل رواج آئین بودا و تمایل به استفاده از شکل‌های ساده‌شده گیاهان، نمایش همراه با جزئیات واقع‌گرایانه در

نخست در ذن به وجود آمد، در این نحله‌های فکری نیز
تداوم گرفت.» (Ebrey, 2006: 168).

هنرمندان متعددی در این دوره زندگی کرده و در بهبود
و پیشرفت سبک سونگ جنوبی مؤثر بوده‌اند که برای پرهیز
از درازی سخن از نام بردن آنها خودداری می‌شود. با این همه
باید گفت آنچه امروزه به‌عنوان سبک مشخص نقاشی چینی
در قرن سیزدهم میلادی/ششم هجری قمری شناخته می‌شود،
از ویژگی‌های مختلفی سرچشمه می‌گیرد که برخی از آنها
مانند آنچه پیش‌تر بیان شد، مشترک است و برخی دیگر
برگرفته از خصوصیات فردی و مهارت‌های شخصی هر
هنرمند است. آنچه در اینجا باید به آن توجه کرد این است
که نقاش در یک چارچوب کلی و با الگو قراردادن یک یا
چند تن از استادان گذشته، به فعالیت مشغول است. این
امر، پیروی از پیشینیان، در هنر چین رواج فراوان دارد و
تا آنجا پیش می‌رود که بعضی از آثار را بارها و در دوره‌های
گوناگون نسخه‌برداری کرده و البته در هربار نیز، به نام
صاحب اصلی اثر اشاره نموده است.

سلسله یوان

علت پایان یافتن حکومت سونگ جنوبی زمینه‌های مختلفی
همچون فساد درونی داشت. سلسله یوان یا همان حکومت
مغول از (۱۲۸۰ الی ۱۳۶۸ م. / ۶۷۹ الی ۷۶۹ ه.ق) در چین
قدرت داشت. آنها همچون خویشاوندان مستقر در سرزمین‌های
غربی خود از هنر چیز زیادی نمی‌دانستند و نسبت به آن
بی‌تفاوت بودند. با این حال از آنچه در نقاشی چین اتفاق افتاده،
می‌توان دریافت که این دوران در شکل‌گیری سبک‌های خاص
چینی مؤثر بوده است. قوبلای قاآن از سال ۱۲۸۶ / ۶۸۵، بر
کشور چین حکمرانی کرد و پایتخت خویش را نیز پکن



تصویر ۷. کوان هسیو، راهب لوهان، جزئی از تصویر، حدود ۹۴۰ م
(Sullivan; 1967:62).

دانست چراکه بیش از هر شاخه دیگر بودایی در نقاشی
نمایان شده است (Ibid: 60-61). آنچه را که قرن ششم
میلادی راهبی بودایی بانام بودهیدهارم^{۱۴}، به چین آورد،
با سایر فرقه‌های بودایی از نظر مجاز دانستن ساخت معبد و
کشیدن تصویر و برخی جزئیات در مراسم آئینی تفاوت داشت.
پس از بودهیدهارما، اندیشه بودایی ذن دو بخش شد؛ مکتب
شمالی که بنیان‌گذار آن بوده‌پریای^{۱۵} هندی شناخته شد و
مکتب جنوبی که باناش هوئی‌ننگ^{۱۶} بود. شاخه شمالی
پس از چندی دست‌خوش تغییرات عوام‌فریبانه شد لیکن
فرقه جنوبی بر تعلیمات بنیان نخستین، پایراماند و برای
نقاشان منبع الهام گردید. تجلی‌های لحظه‌ای مورد تأکید
در آئین ذن می‌توانست به‌گونه‌ای قابل مشاهده در قلموی
هنرمندان این طریقت، بیان شود. بنابراین آنچه در آثار
نقاشان این فرقه از حدود قرن نهم میلادی/دوم هجری
قمری به بعد ظهور یافت چیزی نبود جز کشف و شهود
عارفانه و هویدانمودن درون که در قالب خط و رنگ و حالت
ارائه می‌شد. البته برخی از این نقاشی‌ها به روش‌های عجیب
و غریب و غیرمتعارف انجام می‌شد که همگی از بین رفته‌اند
و بحث درباره آنها هم از حوصله این مقال بیرون است.
همین اندازه می‌توان گفت که هر نگاره، دارای خصلت دفعی
و آبی و مستلزم بیان حسی است. پیش از فروپاشی سلسله
تانگ، ابتدای قرن دهم میلادی/اواخر سوم هجری قمری
هنرمندان مکتب ذن در مناطقی از چین به موضوعاتی
همچون افراد مقدس هندی بودایی می‌پرداختند. این
چهره‌ها با اغراق و تغییرات غیرطبیعی همراه بود و حالتی
کاریکاتورمانند داشت. در اطراف اشخاص و در فضا سازی
نقاشی‌ها نکات‌های جالبی وجود داشت که سبک چینی بیان
طبیعت به‌شمار می‌رفت. برای نمونه، در اثری منسوب به کوان
هسیو،^{۱۷} چهره/لوهان^{۱۸} به‌عنوان یکی از شمایل‌های بودایی
به‌چشم می‌خورد (تصویر ۷). در این نقاشی که نیمه قرن دهم
میلادی/چهارم هجری قمری انجام شده راهب ریاضت کشیده،
دست زیر چانه گذارده و با چرخش گردن، بدن از نیم‌رخ
و سر به‌سرخ تبدیل شده است. طراحی خطی با مقداری
آب مرکب تقویت شده است ازین‌رو، بیش از هر چیزی ترسیم
مبتنی بر خط، جلب توجه می‌نماید. صخره‌های پیش‌زمینه،
همان عنصری است که معمولاً به‌عنوان عامل نفوذی هنر
چین در سرزمین‌های غربی همچون ایران آشکار شده است.
لیکن آثار دیگر مکتب ذن با همان ویژگی اساسی، خصلت
گذرا و لحظه‌ای، انجام شده است که این خصوصیت طی
قرن‌های متمادی ادامه یافت. هر چند «نام مکتب اندیشه‌ای
ذن به تاؤ^{۱۹} و سپس کنفوسیوس نوین^{۲۰}، تغییر یافت لیکن
اصول کلی متجلی‌شده در هنر نقاشی به‌همان صورتی که

قرار داد. توصیف‌های باورنکردنی مارکوپولو جهانگرد ونیزی، از شهر خان‌بالیک به این دوران بازمی‌گردد. رفتار مغولان با فرهیختگان چینی که امور دیوانی کشور را در دست داشتند، بسیار تحقیرآمیز بود. در طبقه‌بندی اقشار جامعه، آنها را در رده ماقبل آخر کنار گدایان قرار دادند. مغولان ترجیح می‌دادند تا خود را از خدمات ادیبان محروم سازند تا احتمال خیانت و دشمنی چینی‌ها را در دستگاه دولتی را بر طرف سازند. لیکن پس از مدت کوتاهی که متوجه سختی کشورداری و ناتوانی خویش در این زمینه شدند، از نیروهای محلی دعوت به همکاری کردند. نهایت، آنانی که به این همکاری تن دادند بعدها به دلیل خیانت و همکاری با دشمن، مورد سرزنش چینی‌ها واقع گشتند (Lesbre, 2005: 287).

پیش از روی کار آمدن مغولان، در دربار پادشاهان سلسله سونگ به هنرمندان و نقاشان توجه ویژه‌ای می‌شد تا آن اندازه که به فرهیختگان برتر، پاداشی با ارزش همچون حمایل طلائی اعطای گردید. پس از فرمان‌روایی مغولان، تمامی هنرمندان از دربار پراکنده شدند. تنها هنرمندانی که در زمینه تزئین کاخ‌ها با صحنه‌های شکار خانان مهارت داشتند، می‌توانستند به کار خود ادامه دهند. از سوی دیگر، علاقه مغولان به اسب باعث پدید آمدن گرایشی خاص در نقاشی شد. از بین هنرمندان فرهیخته‌ای که در خدمت قوبلای قاآن بودند، نمی‌توان تعداد زیادی را نام برد. منگ‌فو^{۱۱} (۱۳۲۲-۱۲۵۴ م./ ۶۵۲/ الی ۷۲۲ ه.ق.) که با وجود نسبت دوری که با خاندان سونگ داشت، به منصب منشی‌گری شورای نظامی و ریاست انجمن دانشمندان هان‌لین رسید، جن‌فا^{۱۲} (۱۳۵۰-۱۲۹۰ م./ ۶۸۹/ الی ۷۵۱ ه.ق.) که به مقاماتی دست یافت و کاو کو کونگ^{۱۳} (۱۳۱۰-۱۲۴۵ م./ ۶۴۲/ الی ۷۰۹ ه.ق.) که به ریاست شورای قوه قضائیه منسوب شد، از این دست هنرمندان هستند. البته باید بیان داشت که در فرهنگ چین بر کسانی که در یک انجمن اندیشمندان خوش‌نام عضویت داشته و به‌طور جدی به نقاشی پرداخته‌اند، عنوان هنرمندان فرهیخته اطلاق می‌شود و این ویژگی برای افراد یادشده تقریباً وجود نداشته است (Langlois, 1981: 67). از همین رو باید این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که زمان حکمرانی امپراطوران مغول نمی‌توان هنرمندانی هم‌شأن و مرتبه سایر دوران حکومتی چین یافت. بنابر آنچه گفته شد، می‌توان دو جریان را بین هنرمندان قرن سیزدهم میلادی چین بیان کرد؛ گروهی به روش نقاشی تک‌رنگ با آب مرکب گرایش داشتند و گروهی دیگر هم متمایل به روش پراحتاساس و برخورد آزاد بودند. طی حکمرانی مغولان در چین به دلیل بی‌رغبتی امپراطوران به نقاشی، چاره‌ای برای هنرمندان باقی نمی‌ماند

جزآنکه روی به موضوعات قدیمی و مورد پسند گذشتگان آوردند. در چنین وضعیتی، تکرار آثار هنرمندان رواج یافت که نسخه‌برداری از نقاشی‌های هان‌کان^{۱۴}، از آن جمله است. ضمن اینکه، از آنجا که قوم مغول به اسب توجه خاصی داشت، تعدادی از هنرمندان نیز به این موضوع پرداختند. برخی از این هنرمندان از قابلیت‌های ویژه‌ای داشتند همچون چی‌بن هسوان^{۱۵} (۱۲۳۵ - ۱۳۰۱ م./ ۶۳۲/ الی ۷۰۰ ه.ق.) که در دوران حکومتی سونگ آموزش دید و درست پیش از ورود به خدمت دربار، این سلسله سرنگون شد.

وی پس از این اتفاق برآن شد تا گوشه‌نشینی را پیشه خود قرار دهد به همین دلیل، به پایتخت نیامد و در جنوب چین ماند. چی‌بن در جستجوی سبک خویش مدتی طولانی در آثار پیشینیان مطالعه کرد و در نهایت، شیوه‌ای تلفیقی از آنها پدید آورد. چاومنگ‌فو (۱۲۵۴-۱۳۲۲ م./ ۶۵۲/ الی ۷۲۲ ه.ق.) شاگرد چی‌بن، برخلاف استاد خویش به دعوت قوبلای قاآن پاسخ مساعد داد و به پایتخت رفت. موفقیت وی مرهون مهارتش در ترسیم اسب و همچنین قدرت و دقت او در هنر خوش‌نویسی بود. هنگام اقامت در پایتخت به مقام فرمان‌داری رسید. هر چند بعدها به دلیل خدمت بیگانگان، او را مورد ملامت و حتی تحریم قرار دادند لیکن اطلاق نشدن نام هنرمند فرهیخته بر وی از موفقیتش در عرصه هنر به صورت غیر حرفه‌ای یا آماتوری خودداری نمی‌کرد. باینکه در سبک نقاشی چاومنگ‌فو با هنرمندان گذشته شباهت‌هایی دیده می‌شود لیکن حضور فعال و پرنفوذش در پایتخت در شکل‌گیری حرکت‌های هنری قرن چهاردهم میلادی تعیین‌کننده بود. شایان یادآوری است که همسر این هنرمند کوان تاوشنگ^{۱۶}، در کشیدن گیاهان بامبو از مهارت بالایی برخوردار بود. این بانوی هنرمند را مشهورترین زن نقاش تاریخ هنر چین می‌دانند. در هر حال، بیشتر هنرمندان این دوره نگاهی روبه گذشته داشتند و تمایل به آثار سده‌های دهم و یازدهم میلادی در آثارشان قابل مشاهده است. هنوز اهل فرهنگ و تاریخ هنر چین به هنرمندانی که هویت ملی خویش را حفظ کرده و به خدمت بیگانگان مهاجم مغولی درنیامدند، می‌بالد (Sullivan, 1967: 65).

گرایش‌های موجود دیگر در زمان سلسله یوان با کنار کشیدن هنرمندان از مناصب حکومتی طی حضور مهاجمان مغول، در آثاری همچون نقاشی از نی‌خیزران متجلی گشت. این گیاه بیان‌کننده روح شکست‌ناپذیر انسان معتقد به تعالیم کنفوسیوس است که به هنر خوش‌نویسی هم، بسیار نزدیک است. بدین جهت نمادی از مقاومت و سختی شد. البته باید بیان داشت که پرداختن به این گیاه تنها جنبه‌ای واقع‌گرایانه



مربوط به قرن (هفتم میلادی/سده نخست هجری قمری) نشان‌دهنده گسترش و نفوذ نحوه ترسیم خطوط به سبک ایرانی در نگاره‌های چینی است که این امر را همچون سنتی رایج طی قرن‌ها در آثار چینی از ابر، آب، درختان و غیره می‌توان مشاهده نمود.

تصویر دیگر، مربوط به ققممه‌ای منسوب به ایران است که از جنس سفال با لعاب قهوه‌ای، روی گلابه‌ای سفید اجرا شده است (تصویر ۱۱). این ظرف برگرفته از ققممه‌های چرمی ایران مناطق آسیای مرکزی با تزئینات انگور چینی است. همان‌گونه که نویسنده کتاب هنر چین نیز گفته، اصل این نقوش به صورت قلم‌زنی بوده و با دقت در جزئیات آن می‌توان دریافت که به ساقه‌های ساده شده جام کلاردشت (تصویر ۱۲) بسیار شبیه است (تریگر، ۱۳۸۴: ۱۲۵). این همان نکته‌ای است که پیش‌تر با عنوان نقوش تزئینی ساده شده موجود در هنر چین بدان اشاره شد.

همچنین تصویر شکار گورخر مربوط به دورا/روپوس^{۲۸} که سده دوم میلادی انجام شده (تصویر ۱۳)، نمونه‌ای آشکار از سبک نگارگری دوران اشکانی است که در دوره ساسانیان نیز ادامه پیدا کرد. حالت تاختن اسب در این نقاشی دیواری قابل تأمل است به گونه‌ای که، داستان اسب با فاصله‌ای معین از هم جدا شده حال آنکه پاهای اسب بهم نزدیک‌تر است. باید تأکید کرد که این نوع تصویرکردن اسب صفت ویژه نقوش ساسانی است که مورد پذیرش همگان قرار گرفت. نقاشی دیواری چینی از معبد تونگ کو^{۲۹} مربوط به اوایل قرن پنجم میلادی نشان‌دهنده سوارانی است که به شیوه اشکانی



تصویر ۱۰. زنان پوشیده در حجاب، پالمیر، هنر اشکانی، قرن نخست میلادی
(<http://dome.mit.edu/handle/1721.3/1837/>)

ندارد که در آثار هنرمندان این دوره چیزی فراتر از نمایش عینی آن دیده می‌شود. بر این اساس می‌توان به آثاری همچون نقاشی بامبو از لی کان^{۲۷} که نیمه نخست قرن چهاردهم/هشتم هجری قمری انجام گردیده، توجه کرد (تصویر ۸).

هم‌جواری نگارگری ایرانی و نقاشی چینی تا انتهای مغول

نقش برجسته‌ای در پالمیر به دست آمده که مربوط به سده نخستین میلادی و دوران حکومت اشکانیان است (تصویر ۹). این اثر به دلیل کاربرد نوعی خطوط پیچ و تاب‌دار به نقوش ساده شده هنر ایران که همواره به عنوان هویت خاص این آثار معرفی شده‌اند، اشاره دارد. مقایسه این نقش برجسته با نقاشی ویبی چی/ایسنگ با عنوان دوشیزگان در کنار درخت (تصویر ۱۰)،



تصویر ۸. لیانگ کان، بامبو، جزئی از تصویر، ۱۴ م.
(Sullivan; 1967: 74).



تصویر ۹. دوشیزگان ایستاده در کنار درخت، قرن ۷ م.
(Sullivan; 1967: 60).

و ساسانی بر اسب نشسته‌اند (تصویر ۱۴). همچنین وسیله پشت آینه‌ای که مربوط به دوره تانگ (۶۱۸ الی ۹۰۶/اول تا سوم هجری قمری) می‌شود، دارای طرح ساده‌شده برگ کنگر است که از نقوش رایج دوران ساسانی است (تصویر ۱۵). هرچند این شیء به‌روش برجسته کاری ورق طلا انجام شده و از نظر روش اجرا با شیوه قلم‌زنی از پشت که در ایران از قدیم رواج داشته تا اندازه‌های متفاوت است لیکن از لحاظ طرح، کاملاً با الگوهای ساسانی سازگاری دارد. مقایسه این تصویر با نقش شاخ و برگ‌های تزئینی بر طاق تالار بزرگ کاخ بیشاپور (تصویر ۱۶) مربوط به نیمه دوم سده سوم میلادی که از نظر زمانی منطبق با دوره تانگ است، نشانگر تأثیرپذیری هنر چین در طرح و تاحدی به‌لحاظ اجرا از هنر ایرانی است.

مقایسه تحلیلی عناصر مشترک بین دو هنر

در این باره که برخی مظاهر نقاشی چینی در نگارگری ایرانی ظهور نموده، ابهامی نیست لیکن این تجلی مدت زمان طولانی دوام نداشت. تقریباً تمامی آنچه هنر چینی نامیده می‌شود، به‌سرعت در نگارگری ایرانی مستحیل شد و رنگ و بویی خاص گرفت که می‌توان گفت دیگر با شکل نخستین خود شباهتی ندارد. بنابر دیدگاه پژوهشگران نگارگری، آشکارترین عنصری که در نگاره‌های قرن (چهاردهم میلادی/هفتم هجری قمری) از چین وام‌گرفته شده به‌شکل نمایش طبیعت مانند کوه‌ها، درختان، ابر و برخی حیوانات افسانه‌ای و عناصری همچون گیاهان خاص چینی، است. در کتاب جامع‌التواریخ رشیدالدین که اکنون در دانشگاه ادینبرا،^{۳۰} نگهداری می‌شود، نشانه‌های جدی از منظره‌سازی چینی دیده می‌شود. تاریخ مصورشدن این کتاب به قرن هفتم هجری قمری بازمی‌گردد که در بردارنده چشم‌اندازهایی زیبا همراه درخت و تپه است. در این کتاب رنگ‌آمیزی، تنوع زیادی ندارد و ترکیب‌بندی با اجزای فراوان پر شده و از رنگ نقره‌ای بهره‌گرفته شده که به‌مرور به آبی گراییده است. باید بیان کرد که سنت استفاده از فلزات گرانبهایی همچون طلا و نقره پیشینه‌ای دیرینه دارد و از گذشته‌های دور در هنر ساسانی به‌کاررفته است. بنابر آنچه آورده شد، می‌توان گفت که در کتاب خواجه رشیدالدین تلفیقی از شیوه‌های اجرایی ایرانی و برخی عناصر چینی صورت گرفته است. از سوی دیگر، اگر به آنچه عناصر چینی شناخته می‌شود با دقت بیشتری نگاه شود، باید این‌گونه نمود یافتن آنها را ردیابی کرده و به این پرسش پاسخ داد که این عناصر چگونه دارای هویتی چینی گشته و به‌اصطلاح، خود از کجا آمده‌اند که در این مقاله مشخص شد که برخی از آنها آشکارا، برگرفته از عناصر ایرانی بوده‌اند.

ضمن اینکه، درباره قطع تصویرهای نخستین مکتب ایلخانی گفته می‌شود که به طومارهای چینی شباهت داشته و از آنها تأثیر گرفته است. بدین معنی، کشیدگی بیش از حد تصویر به‌صورت افقی، عرض کم و طول زیاد، قابل توجیه است. با این حال دیری نگذشت که قطع کتاب‌ها، به‌گونه‌ای یک‌پارچه مورد بازنگری قرار گرفت و از شکلی شبیه به آثار طوماری چینی درآمد. برای نمونه، قطع جامع‌التواریخ حدود (۳۰×۴۳) سانتی‌متر است که این اندازه ظاهراً برای کتاب‌های رشیدیه در تمام موضوعات رعایت می‌شده است. دو کتاب پراهمیت قرن (چهاردهم میلادی/هفتم هجری قمری) شاهنامه بزرگ و کلیله و دمنه، قطع متفاوتی دارند؛ اولی (۲۹×۴۱) و دیگری (۲۳،۵×۳۳) سانتی‌متر است لیکن در هر دو آنها، شکل کار با نقاشی طوماری چین کاملاً فرق دارد. البته نباید فراموش کرد که اصولاً شکل و اندازه طومارهای چینی، کاربردی ویژه داشته است و با کتاب‌آرایی، کاملاً از نظر شکل و استفاده متفاوت بوده است. بدین معنی که طومارها دارای ملحقات فراوانی بوده و تنها بخشی از آن مصور می‌شده است. افزون بر این در آن بخش دارای تصویر نیز، قصد بر نمایش اثر به‌صورت دائمی و ماندگار نبوده است. از این رو برای دیدن طومار به روشی خاص، تصویر را اصطلاحاً می‌خواندند. به بیان دیگر، طومار را روی زمین گزاردند و از چپ به راست، طومار را به‌قدر فاصله‌ای که دو دست می‌توانسته از هم باز شود، حرکت می‌دادند. از یک سو طومار باز شده و از سوی دیگر، جمع می‌شد و در یک زمان، تنها بخشی از تصویر قابل رؤیت بود. این امر به‌ویژه در طومارهای افقی که به کتاب‌آرایی‌های مورد وصف مستشرقین درباره تأثیرگذاری طومار بر نگارگری ایرانی مربوط می‌شود، صدق می‌کند. بدین ترتیب که با وجود شباهت‌هایی که در جدول‌های کشیده برخی آثار دوره ایلخانان درباره طومارهای چینی وجود دارد، بین این دو نوع نقاشی، تفاوت‌هایی بنیادین قابل بیان است.

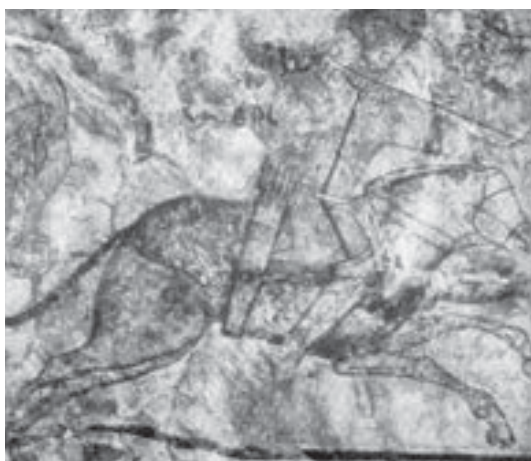
ضمن اینکه به دلیل از بین رفتن نسخه‌های ساسانی هنوز معلوم نیست که آیا در آن زمان تنوعی در قطع کتاب‌ها بوده است یا نه. برای نمونه، ممکن است برخی کتاب‌ها به‌صورت افقی همانند آنچه امروزه به‌نام قطع خشتی شناخته می‌شود، وجود داشته که اکنون هیچ نمونه‌ای از آنها برجای نیست. در این حالت، انجام تصویر به‌شکل جدول افقی کشیده، اجتناب‌ناپذیر می‌شده است و این روش به‌مرور در کتاب‌های دارای قطع عمودی به‌کار می‌رفته است. در هر حال، این احتمالی است که بدون داشتن نمونه‌های بیشتر درباره درستی آن نمی‌توان اظهار نظر قطعی کرد.



تصویر ۱۲. جام کلاردشت، م. ۶ (گدار، ۱۳۵۸: ۸۸).



تصویر ۱۱. قمقمه مسافران، اواسط ۸ م. (تریگر، ۱۳۸۴: ۱۲۵).



تصویر ۱۴. دورا اروپوس، صحنه شکار، هنر اشکانی (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۰).



تصویر ۱۳. نقاشی دیواری صحنه شکار، جزئی از تصویر، معتونگ کو، حدود ۴۰۰ م. (Ganne; 1998:126).



تصویر ۱۶. نقش پشت آینه با طرح برگ و نقش مایه طوماری پرنده و گل، میانه قرن ۸ م. (تریگر، ۱۳۸۰: ۱۲۴)



تصویر ۱۵. نقش مایه انجام شده بر دیوار کاخ بیشاپور، هنر ساسانی، قرن ۳ م. (گیرشمن، ۱۳۵۸: ۱۸۸).

از دیگر تفاوت‌های اساسی نگارگری ایرانی با نقاشی چینی، به کارگیری رنگ است که از همان ابتدا خودنمایی کرد. هرچند شدت و تنوع رنگ‌های به کاررفته در آثار هنرمندان مکتب مغول در مقایسه با سایر مکتب‌های نقاشی ایرانی محدود و اندک است لیکن با نگاه به نقاشی‌های چینی، تفاوت ساختاری در فلسفه و نگاه هنرمند چینی با نگارگری ایرانی آشکار می‌شود. به عبارت دیگر، میان نقاشی‌های چینی کمتر می‌توان به اثری برخورد که بتوان آن را به مفهوم دقیق کلمه، رنگین نامید چراکه اصولاً روش کار در چین، به کربدن فراوان رنگ را نفی کرده است.

البته، استثناهایی در نقاشی چینی وجود دارد که به سبب کاربرد بیش از اندازه رنگ بسیار عجیب می‌نماید حال آنکه استفاده از رنگ در نگاره‌هایی ایرانی کاملاً رایج و در واقع جزئی از ویژگی‌های نگارگری ایرانی است. به همین دلیل، رنگ‌ها نیز در هنرهای تصویری چین به صورت رقیق و به اصطلاح، روحی استفاده می‌شوند و حالت قشری، ضخیم و

پرتلاؤ نمی‌یابند (تصویرهای ۴ و ۵). این تفاوت را همان گونه که در لابه‌لای توضیحات نقاشی چینی آورده شد، باید در جهان‌بینی متفاوت این دو فرهنگ جستجو کرد. نقاش چینی در تلاش برای نشان دادن طبیعت نیست و اگر از عناصر طبیعی در آثارش بهره می‌گیرد، به سبب اهمیتی است که طبیعت در جهان‌بینی وی دارد. او و تمام انسان‌ها در طبیعت به سربرده و جزئی از آن تلقی می‌شوند. ازین رو، امکانی برای تفوق و برتری بر طبیعت که می‌تواند در ترسیم عینی آن متجلی گردد، وجود ندارد. به بیان دیگر، اگر شباهتی بین آنچه هنرمند چینی نشان می‌دهد با طبیعت وجود دارد، تنها برای نمایش سرسپردگی انسان نسبت به طبیعت است و بس (حسامی، ۱۳۸۹: ۴۲). بدین لحاظ شباهتی بین اندیشه ایرانی و چینی به چشم می‌خورد که هیچ‌کدام به ثبت واقع‌گرایانه طبیعت علاقه‌ای نداشته و از این نظر، در تقابل با نگاه غربی قرار می‌گیرند که بحث در این باره خود، نیازمند مجالی دیگر است.

جدول مقایسه ای نقاشی ایران و چین از سده‌ی سوم تا سیزدهم میلادی، بر اساس نمونه آثار ارائه شده در مقاله

ویژگی/مکتب	ساسانی	ابلیخانی	سونگ جنوبی	مکتب ذن	سلسله یوان
تنوع رنگ	زیاد	زیاد	بسیار کم	کم	کم
شدت رنگ	زیاد	زیاد	بسیار کم	بسیار کم	کم
غلظت رنگ	زیاد	زیاد	بسیار کم	بسیار کم	کم
دورگیری	دارد	دارد	تدارد	دارد	دارد
منظره	کم	کم	بسیار	بسیار	بسیار
فاصله چشم انداز	دور و نزدیک	نزدیک	بسیار دور	دور	دور و نزدیک
بیان حالت	نا معلوم	دارد	ندارد	دارد	ندارد
فیگور انسان	دارد	دارد	به ندرت	دارد	دارد
زمینه ساختمانی	نمونه‌ای نیست	دارد	به ندرت	دارد	دارد
زاویه دید	روبرو	روبرو	روبرو	متنوع	متنوع
دوری و نزدیکی	نزدیک	میان	دور	متنوع	متنوع
درختان	خطی	پرپیچ و تاب	کلی	پرپیچ و تاب	پرپیچ و تاب
آب	مواج	مواج	محو	محو	مواج
آسمان	نامعلوم	آبی/طلایی (تخت)	غبار آلود	محو	محو
حیوانات	پرحالت	پرحالت	پرحالت	پرحالت	پرحالت (گرایش به اسب)
ترکیب بندی	پیچیده و پر اجزاء	پیچیده و پر اجزاء	متمركز در یک گوشه	ساده	پیچیده و پر اجزاء
محل نقاشی	پوست/ کتاب یا دیوار	کاغذ/کتاب	کاغذ یا ابریشم/ طومار و بادبز	کاغذ یا ابریشم/ طومار و بادبز	کاغذ یا ابریشم/ طومار و بادبز
نقوش تزئینی	دارد	دارد	دارد	به ندرت	دارد

(نگارنده)

نتیجه گیری

همان گونه که در جدول مقایسه‌ای مشخص گردیده، نقاشی چینی با تفاوت و تنوع در اجرا و بیان، نسبت به نگارگری ایرانی وجود داشته و در صورت بررسی دقیق شباهت‌ها متوجه می‌شویم که هنرمند ایرانی تنها به گرفتن برخی عناصر محدود از نقاشی چینی بسنده کرده‌است. تعدادی از این عناصر نیز ریشه چینی خالص ندارند و پیشتر از سرزمین‌های غربی چین و به خصوص از خود ایران گرفته شده‌اند. بنابر اصل تاثیرمتقابل فرهنگ‌ها بر یکدیگر، تمدن‌های ایران و چین نیز از هم تاثیر گرفته و همچنین بر یکدیگر تاثیر گزارده‌اند و لذا هرگز نمی‌توان این طور اظهار نظر نمود که تاثیر یکسویه هنر چین بر ایران اتفاق افتاده است. به طور مثال ابر تشی، که در نگارگری ایرانی به عنوان عنصر وارداتی شناخته می‌شود و یا صخره‌های مرجانی شکل برای فضاسازی نقاشی‌ها مورد استفاده قرار گرفته در هنر چین نیز رواج داشته است. لیکن سوال اینجاست که چرا از چشم اندازه‌های وسیع و دوردست نقاشی چینی یا از طراحی‌های سریع مکتب ذن و یا نگاه دقیق به طبیعت چینی در نگاره‌های ایرانی خبری نیست؟ همان گونه که در این مقاله نشان داده شد تمامی این موارد از نقطه نظر زمانی پیش از هجوم مغولان به ایران در چین وجود داشته‌اند. به چه دلیل است که هنرمند ایرانی به گرفتن برخی موارد بسنده کرده است؟ بدیهی است که او آنچه با روح نگارگری و خصوصیات نقاشی و اندیشه ایرانی سازگار بوده را از هنر چین برگزیده و به مرور، شکلی جدید بخشیده و تا آنجا پیش رفته است که دیگر این عناصر، وارداتی به نظر نمی‌رسند. استفاده در موقعیتی نوین و ایجاد ترکیب‌بندی تازه، منجر به ظهور هنری شده‌است که نمی‌توان تقلیدی نامید بلکه به روشی نوآورانه هویتی یافته که آنرا از سایر هنرها متمایز نموده است و آیا قابل تشخیص بودن در بین سایر هنرها، چیزی جز داشتن هویت، معنی می‌گردد؟

پی‌نوشت

۱- همچون بازیل گری در کتاب "نقاشی ایران" ص ۱۳.

- 2- Tun Huang
- 3- Ernst kuhnel

۴- در این باره می‌توان به (گری، ۱۳۶۹: ۳۳) مراجعه نمود.

۵- این شاهنامه رابه دلیل اجرا در زمان سلطان ابوسعید بهادرخان می‌توان شاهنامه/ابوسعیدی نیز نامید.

- 6- Expressive
- 7- Li T'ang
- 8- Hui-tsung
- 9- Chao Po-chu
- 10- Li Sung
- 11- Ming Huang
- 12- Ch'an
- 13- Zen
- 14- Bodhidharma
- 15- Buddhapriya
- 16- Hui-neng
- 17- Kuan-hsiu
- 18- Lohan
- 19- Taoism

۲۰- Neo-Confucianism این اندیشه از بازگشت مجدد به تعالیم کنفوسیوس، فیلسوف چینی قرن ۶ ق.م. پدید آمد و از قرن ۱۶ میلادی به بعد به چشم می‌خورد.



- 21- Meng Fu
- 22- Jen-Fa
- 23- Kao K'o-kung
- 24- Han Kan
- 25- Ch'ien Hsuan
- 26- Kuan Tao-sheng
- 27- Li K'an
- 28- Doura Europos
- 29- Tung Ku
- 30- Edinbourgh

منابع

- ۷۶
- پوپ، آرتر اپهام. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران. جلد ۹ و ۱۰، انتشارات علمی و فرهنگی.
 - تریگر، مری. (۱۳۸۴). هنر چین. ترجمه فرزانه طاهری، فرهنگستان هنر.
 - دانش‌پژوه، محمدتقی. (۱۳۵۲). گنج‌ور و برنامه او، دوره ۱۰-۱۳، (۱۱۹، ۱۲۰ و ۱۳۵).
 - حسامی، منصور. (۱۳۸۹). نشان از بی‌نشانی. هنرهای زیبا، (۴۴)، زمستان ۱۳۸۹.
 - شریف‌زاده، عبدالمجید. (۱۳۷۵). تاریخ نگارگری در ایران. حوزه هنری.
 - کونل، ارنست. (۱۳۸۷). تاریخچه نقاشی مینیاتور و طراحی. ترجمه پرویز مرزبان در "سیری در هنر ایران"، زیر نظر آرتر پوپ و فیلیس اکرم، انتشارات علمی و فرهنگی.
 - گذار، آندره. (۱۳۵۸). هنر ایران. ترجمه بهروز حبیبی، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
 - گری، بازیل. (۱۳۶۹). نقاشی ایران. ترجمه عربعلی شروه، انتشارات عصرجدید.
 - گیرشمن، رمان. (۱۳۷۰). هنر ایران در دوره پارسی و ساسانی. ترجمه بهرام فره‌وشی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
 - مونره دو یار، اوگو. (۱۳۸۷). پیوند های هنرمانوی با هنر ایرانی. ترجمه پرویز مرزبان در "سیری در هنر ایران"، زیر نظر آرتر پوپ و فیلیس اکرم، انتشارات علمی و فرهنگی.
 - Ebrey, P. B. Walthall, A. & Palais, J. B. (2006). **East Asia: A Cultural, Social, and Political History**. Boston: Houghton Mifflin Company.
 - Ganne, E. (1998). **Le Grand Dictionnaire de la Peinture**. Paris: EDDL.
 - Langlois, J. D. (1981). **China under Mongol Rule**. Princeton: Princeton University Press.
 - Lesbre, E. & Jianlong, L. (2005). **La Peinture Chinoise**. Paris: Hazan.
 - Sims, E. Marshak, B. I. & Grube, E. J. (2002). **Peerless Images: Persian Painting and its Sources**. New Haven: Yale University Press.
 - Siren, O. (1982). **Chinese Painting: Leading Masters and Principles**. (7 vols). New York: Ronald Press.
 - Sullivan, M. (1967). **Chinese and Japanese Art**. London: Grolier.
 - Zhivopis' drevnego, P. (1954). **Paintings of Ancient Panjikant**. Moscow: Routledge & Kegan Paul.
 - <http://dome.mit.edu/handle/1721.3/1837> access date: 24/7/2012



A Study of Interactions between Iranian and Chinese Painting in 12th-14th Centuries

Mansour Hessami*

Abstract

It is said that Persian painting has always been under Chinese influence after first and second Mongol invasions in thirteenth century (A.D) when Mongol empire was established in Persia. There is no doubt in the lack of artistic and cultural background of Mongols and the influence of Chinese on them. We have also heard of the arrival of Chinese artists with the Mongol governors in Iran but little has been said about how much Chinese art influenced Persian painting. On the other hand, the taste of Mongol conquerors was gradually formed or, better saying, corrected by Persian art and culture. There is not much research about the characteristics of Chinese painting during the Yuan dynasty and the origin of Chinese elements in Persian painting. Exploring these issues, we try to clarify the image of Mongol period. We will focus on the bilateral artistic relationship between Iran and China via looking at some manuscripts of Tabriz School to mention their mutual influence. Among these samples we can name: *The Great Shahnameh*, *Jame' al-Tawarikh* by Rashidoddin Fazlollah, *Manafe' al-Haywan* by Ibn Bakhtishu, *Kellila va Demna* and some Chinese examples from Sung and Yuan periods such as *Kaoku Ming*, *Li Tang*, *Chaopu Chu*, and some more. Our research shows that Persian art has influenced mutually Chinese art in this era. The research method in this article is comparative and qualitative based on a descriptive-analytical view.

Keywords: Persian painting, Chinese painting, Mongol era, 12th-14th centuries (A.D)

* Assistant Professor, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran