طبیعت گرایی در نقاشی‌های چین و ایران (دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی)

دکتر مهرانگیز مظاهری
دکتر خشایار قاضی‌زاده
علی احمدی‌فر

چکیده:
دو فرهنگ و تمدن چین و ایران از سالیان پیش در قاره پهناور آسیا خودنمایی می کردند. شاید به دلیل فاصله مکانی این دو قدرت بزرگ بود که در طول تاریخ دو امپراطوری چین و ایران هرگز در مقابل هم نایستادند. اما این دو قدرت عظیم آسیایی، همواره با یکدیگر ارتباطاتی داشتند که این ارتباطات خواه بازرگانی و خواه فرهنگی، تاثیراتی بر فرهنگ مقابل داشته است. هم ایرانیان و هم چینیان به خاطر وفاداری به سنّت‌ها، عناصر فرهنگی وارداتی را به نوعی با فرهنگ و سنّت خود همرنگ و هم‌سو می کردند. ایرانیان انعطاف خاصی نسبت به پذیرش هنر و فرهنگ جدید از خود نشان می‌دهند؛ ابتدا با آن عجین شده و سپس به تدریج استعداد و خلاقیت خاص خود را از لابلای این مراودات فرهنگی جلوه گر می‌سازند.
یکی از جنبه‌های تاثیرگذار خارجی بر هنر ایران، هنر چین است که در بستر یکی از قدیمی‌ترین تمدن‌های بشری شکل گرفته است. با حمله مغول‌ها به ایران در سده‌ی سیزدهم / هفتم و با روی کار آمدن ایلخانان، پس از سپری شدن ناآرامی‌ها و آشوب‌ها، ارتباطات بین دو کشور ایران و چین، به عصر طلایی خود رسید؛ چرا که هر دو کشور مورد حمله یک مهاجم خارجی قرار گرفته و تحت حکومت واحد مغول اداره می‌شدند. حاکمان مغولی (خاندان سونگ و یوآن) که به طور جدّی تحت تاثیر فرهنگ و هنر غنی چین قرار گرفته بودند، از طریق ارتباطات سیاسی، تجاری و بعدها فرهنگی، این علاقه‌ی خود را به هم‌پیمان خویش در ایران نیز تسرّی بخشیده و مقدمات تأثیر متقابل هنر ایران و چین در زمینه‌های مختلف هنری و از جمله نقاشی، فراهم کردند.

سئوالات:
۱- آیا عناصر تشکیل دهنده نگاره‌های چینی در نقاشی‌های ایرانی دوره ایلخانی نیز تأثیر گذارده است؟
۲- چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در خصوص انعکاس طبیعت در نقاشی‌های چینی و ایرانی وجود دارد؟

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۴/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۶/۱۰

اهداف:
۱- بررسی نمادین طبیعت گرایی در نقاشی‌های دوران سونگ، یوآن و ایلخانان مغولی
۲- بررسی عناصر مشترک تشکیل دهنده نگاره‌های چینی و ایرانی

واژگان کلیدی: عناصر طبیعی، نقاشی، مغولان ایلخانی، دوران سونگ و یوآن، مضامین و زیبایی نقوش.

استادیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء
استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد
کارشناس ارشد پژوهش هنر

این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی "اطلس صنایع دستی ایران" است که در مرکز تحقیقات هنر اسلامی نگاره، در حال انجام است.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه:

هم‌زمان با تهاجم مغول‌ها، غرب ایران و آناتولی به وسیله شماری از سلسله‌های محلی اداره می‌شد که جانشین ترکان سلجوقی بوده و از آسیای مرکزی وارد ایران شده بودند. در سده سیزدهم/ هفتم، صلح و آرامش غرب و مرکز آسیا به‌وسیله تاخت و تاز مغول‌ها مورد تهدید قرار گرفت. چنگیز پس از غلبه بر مغولستان، به جای غرب آسیا، ابتدا به چین حمله برد. هنگامی که چنگیز به مرزهای چین رسید، سرزمین‌های آسیای مرکزی را فتح کرده بود و البته دست‌یابی و تسلط بر تمامی‌سرزمین‌های چین و عراق بر عهده پسران و نوه‌های چنگیز گذاشته شد.

نوع تحّولات بوجود آمده در آسیای غربی، به نوع برخورد جانشینان چنگیز وابسته بود. مغول‌ها در شهرهای شمال غربی ایران، ابتدا در مراغه و بعدها در تبریز حکومت کردند که به‌عنوان پایتخت ایلخانان شناخته می‌شد. در طول بخش قابل‌ملاحظه‌ای از سده سیزدهم/هفتم، ایلخانان تحت حمایت امپراطوری مغول که از شرق دور هدایت می‌شد، بر سرزمین‌های ایران تسلط داشته و حکمرانی می کردند.

ایران با چین مبادلات بازرگانی داشت و کالاهای تجاری خود را از طریق جاده ابریشم به چین می‌فرستاد. این جاده نه تنها در توسعه تجارت و بازرگانی بلکه در تبادل افکار و اندیشه‌های متفاوت در زمینه هنرهای مختلف نیز بسیار مفید و سودمند بود. پس ازحمله مغول‌ها به چین و سپس ایران، ارتباط بین هنرمندان چینی و ایرانی گسترش یافت. همکاری میان هنرمندان منجر به رشد و توسعه هنرهای سفال‌گری و نگارگری گردید. هنر نگارگری به‌طور عام در تزیین کتاب‌ها و تصاویر خلّاقی از اشکال اساطیری و خاندان‌های سلطنتی و صحنه‌های شکار، جنگ و مراسم مختلف مربوط به آن‌ها، مورد استفاده قرارگرفت.

در چین، طراحی‌های ظریف چینی، از ابیات شعر و ضرب‌المثل‌های ایرانی الهام گرفت و کمال هنر خوشنویسی را به منصه ظهور رساند. در ایران نیز نقاشی‌های چینی در کتاب‌های ایرانی و نسخه‌های خطی از جمله؛ شاهنامه دموت، جامع التواریخ و منافع الحیوان، ظاهر شدند و نگارگری ایرانی را تحت تاثیر قراردادند. دربناهایی که درکنار جاده‌ی ابریشم بنا شده و توسط کاروان‌ها مورد استفاده قرار می گرفتند نیز، نقاشی‌های دیواری‌ای وجود دارد که به‌وسیله نقاشان چینی ترسیم شده و چهره‌ی ایرانیان عهد ساسانی را به تصویر می کشد. هم‌چنین اغلب چهره‌ها و لباس‌ها در نگارگری سنتی ایرانی، ریشه‌ی شرقی دارد.

در این مقاله، جلوه‌های حضور عناصر طبیعت در نقاشی‌های چین و ایران، در دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی که برگرفته از روابط فرهنگی-هنری دو کشور است، با استفاده از شواهد بصری مورد بررسی و تفحص قرار می گیرد.

نوع انعکاس طبیعت در نقاشی‌های چین و ایلخانان مغول، مطالعه وجوه افتراق و اشتراک این دو، در بهره‌گیری از عناصر طبیعی در نقاشی‌ها و بررسی نمادین و معنایی انعکاس طبیعت در نقاشی‌های هر دو، از جمله مباحث این مقاله به شمار می‌رود.

Archive of SID

www.SID.ir

ویژگی نقاشی سنتی چین در دوران سونگ و یوان

سلسله‌ی سونگ در سال ۷۸۲/۱۳۸۰ بنیان نهاده شد. هرج و مرج فراوان که منجر به تفرقه و تجزیه‌ی سرزمین چین شد در دوره حاکمیت سلسله سونگ تبدیل به پرهیز از ستمکاری و تضییع حقوق افراد شد که از ویژگی فرمانروایان اولیه حکومت سونگ بود.

پس از حمله‌ی مغولان به چین، این سرزمین به دو حکومت سونگ جنوبی و سونگ شمالی تقسیم شد. سلسله‌ی سونگ جنوبی حدود یکصد و پنجاه سال بدون جنگ عمده‌ای به حکومت پرداخت تا این‌که، هر دو امپراطوری به دست فاتحی مشترک، یعنی مغولان دوباره متحد شدند.[۱]

با فروپاشی سلسله‌ی سونگ، مغولان پس از یک دوره کشت و کشتار و قتل و غارت بر سرزمین چین تسلّط کامل یافتند. با روی کار آمدن قوبلای خان و ایجاد یک پایتخت جدید در پکن، امپراطوری مغولی چین رسماً تأسیس گردید. چینیان این سلسله را یوآن نامیدند. تمامی آثار هنری و فرهنگی این دوران تحت تأثیر هنر بیگانه، رنگ و بویی بیگانه نیز به خود گرفت. هنر مغولان در چین، ابتدا با هنر مغولان سایر ممالک مفتوحه، مانند ایران، نوعی یک‌پارچگی و هماهنگی را نشان می‌داد، امّا مسلمان شدن برخی از خاقان‌های مغول در اواخر سده‌ی سیزدهم/ هفتم در ایران، به‌طور قطع به امپراطوری جهانی مغول که قوبیلای‌خان آخرین فرمانروای ظاهری آن بود خاتمه داد. با مرگ قوبلای خان به سال۶۹۴/۱۲۹۴، روند انحطاط سلسله یوآن به سرعت آغاز گردید. در سال ۷۴۸/۱۳۴۷ نارضایتی روزافزون به صورت شورش‌هایی درآمد که منجر به طرد مغولان از چین به دست سردار و فاتح موسس سلسله چینی مینگ شد.[۲]

با توجه به متون و منابع باستان‌شناسی، نقاشی سنتی ایرانی و فرهنگ چینی از زمان‌های بسیار دور بر گرفته از فرهنگ یونانی بوده است. نقاشی‌های دیواری[۳] در شمار فراوان در دوران اولیه تاریخ چین، تهیه شده، اما به دلیل تعداد اندک معماران ابتدایی در چین، دست نخورده باقی مانده است، در تاریخ، شمار اندکی از حجم انبوه این گونه نقاشی‌ها برجای مانده است.

نقاشی‌ها، اغلب روی پرده‌هایی به نام دیوارهای سیّار، ترسیم می‌شد، که البته از این گونه نقاشی‌ها نیز چیزی باقی نمانده است. از زمان سلسله سونگ به بعد، نقاشی‌ها در اندازه‌های متنّوع و سبک‌تر، گردآوری و در شمار قابل توجهی در اختیار نسل‌های بعدی قرار می‌گرفت.

ظهور سلسله‌ی سونگ سبب شد تا نقاشی، هنر خاص دربار گردد. در این هنگام سرزمین پهناور چین را حکومت‌های محلی کوچکی اداره می‌کردند که دربارهای آن‌ها، پشتیبان هنرمندان بودند. حتّی امپراطورانی مانند هوئی تسونگ، با اشتیاق و علاقه فراوان به امر طراحی مشغول بودند. در این نوع نقاشی‌ها که به سمت پختگی و تکامل پیش می‌رفت، به سادگی طرح و موضوع‌هایی بر گرفته از عناصر طبیعی توجه و تاکید می‌شد. نقاشان، تمامی جزئیات طبیعت را در نقاشی‌ها انعکاس می‌دادند. کوه‌ها از نظر ایشان خلل ناپذیری ایمان را نشان می‌دادند و آب مظهر نیکی، صخره‌ها نشان دهنده‌ی قدرت و ساقه‌های نی، بیان کننده خلاء داخلی زندگی بود. در این زمان اصول طراحی چینی کاملاً تدوین شده و تمام هنرمندان از جمله لی لونگ مین[۴] و موکی[۵] از این قوانین یکسان پیروی می‌کردند. البته آشفتگی‌های سیاسی به حدّی وافر، هماهنگی‌ای را که با حوصله تمام برقرار شده بود، از میان برد.[۶]

این نقاشی‌ها جزئیات زندگی روزمره، رسم و رسومات اجتماعی و موضوعات غیرقابل دسترس متون مکتوب را گزارش می‌داد. بسیاری از این نقاشی‌ها برای تاریخ‌نگاران جذاب است، زیرا معتقدند نقاشی‌ها زندگی را آن‌طور که در دوران باستان بوده به تصویر می‌کشند تا بتوان تصور مشخصی از آن‌ها داشت. به علاوه به نقاشی‌های این دوره به دیده ارزشمندترین دستاوردهای فرهنگی نگریسته می‌شود، ارزش‌های زیبایی‌شناسی و ذوق هنری که تأثیرات عمیق و ماندگاری بر هنرمندان و خبرگان بعدی داشته است.

در مناظر نقاشی‌های فاصله سده‌های سیزدهم- هجدهم/ هفتم- دوازدهم، علاوه بر کوه اصلی، زنجیرهایی از کوه‌هایی را که در یک فضای بی‌نهایت غوطه‌ورند، با درختان و جنگل‌ها، گاهی کلبه‌ای در میان جنگل یا آبشاری کوچک در ژرفای کوهستان و جانوران و انسان‌های ریز و خُرد، نقاشی یا طراحی شده‌اند. در نقاشی‌های سده دهم و یازدهم/چهارم و پنجم طرح اصلی کوه یا افق، جنگل و موجودات زنده است، بیشتر آثار با هماهنگی، با مرکب و رنگ به صورت تک‌رنگ تهیه شده‌اند. این آثار از گونه‌ای عمق نمایی برخوردارند.[۷]

۱ - فیتز جرالد، تاریخ و فرهنگ چین، ترجمه‌ی اسماعیل دولتشاهی، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷، ص۴۴۷.

۲ - همان، ص۴۹۹.

۳ - قدمت نقاشی سنتی چینی به دوران نوسنگی، یعنی حدود شش هزارسال قبل برمی‌گردد. کوزه‌های رنگی که روی آن‌ها تصاویرحیواناتی از قبیل ماهی، آهو و قورباغه نقاشی شده و در حفاری‌های دهه ۱۹۲۰ /۱۳۳۹به دست آمده، نشان می‌دهد که در دوران نوسنگی، چینی‌ها استفاده از قلم موی نقاشی را آغاز کرده‌اند. (ر.ک به: مری تریگیر، هنرچین، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳، صص ۱۱-۱۰).

4 - Li Long mien

5 - Mouki

۶ - نوشین نفیسی، تاریخ نقاشی‌های آسیا و جلوه‌های آن، نشریه‌ی هنر و مردم، دوره ۲، ش ۱۶، بهمن ۱۳۴۲، صص ۳۱-۳۰.

۷ - حبیب الله آیت‌اللهی، طبیعت در هنر مشرق زمین، کتاب ماه‌هنر، ش ۸۴ و ۸۳، مرداد و شهریور ۱۳۸۴، ص۸.

Archive of SID
www.SID.ir

نقّاشی چینی برخلاف نقّاشی‌های مغولی، به نقطه‌ی مرکزی خاص از دورنمای کلی اثر محدود نمی‌شود. هنرمند ممکن است روی یک قطعه باریک و بلند کاغذ یا ابریشم، تمام مناظر رودخانه یانگ تسه[۸] را نقاشی کند. می‌توان گفت که تخصیص دورنمایی متغیر به نقاشی، یکی از مشخصه‌های نقاشی چینی است. هم‌چنین این هنرمندان پی برده‌اند که مردم در زندگی روزمره، محیط اطراف خود را از یک نقطه ثابت می‌نگرند. مانند کسی که در طول یک رودخانه و یا داخل باغی قدم می‌زند و قادر است هر چیزی را که سرراهش قرار دارد ببیند، دورنمای متغیر نیز هنرمند را قادر می‌سازد که آزادانه آنچه را که می‌خواهد بیان کند.

شاخص‌ترین مشخصّه و عنصر مهم تأثیر نقاشی چینی، مفهوم جدید از فضا و احساس زنده و اغلب احساسی از طبیعت است. طراحی، حالتی تنش‌زا و متشنج، همراه با خطوط کناره، نمای موّاج به خود گرفت که نشان دهنده جنبه‌های متحول طبیعت در آن بود. احساس شگفت ایرانی از رنگ، راه را برای چند رنگ‌گرایی چینی گشود. آسمان با ابرهای سفید در هم و همراه با اشکال پیچیده، حالت زنده‌ای به خود گرفت. خطوط زمین به دلیل ارایه عمق و بعد شکسته شد. سطوح، حالتی اسفنجی پیدا کرد و نور از درون آن‌ها ظاهر شد. حیوانات نسبت به سابق، صراحت و روشنی بیشتری پیدا کردند؛ در این نگاره‌ها، طراحی اسب از پیکره‌های مطلوب حیوانی محسوب می‌شد و درختان بزرگ‌تر ترسیم شده و شکلی پیچیده و گوناگون پیدا کردند.[۹]

قالب‌های اصلی نقاشی سنتّی چینی، به صورت طومار آویخته، آلبوم نقاشی، سطح بادبزن و طومار بلند افقی کاربرد داشتند. طومارها، به صورت افقی و عمودی قاب شده، روی دیوار آویخته می‌شوند.[۱۰] وجه تمایز نقاشی سنتی چین با نقاشی مغولی در به کارگیری کاغذ یوآن[۱۱] یا ابریشم و قلم موی چینی، جوهر چینی و رنگ‌های ساخته شده از مواد معدنی و گیاهی است. کسب چیرگی و مهارت دراین شاخه‌ی هنری، تمرین‌های مداوم، کنترل صحیح قلم مو و داشتن استعداد و شناخت کیفیات کاغذ یوآن و جوهر چینی را می‌طلبد.

تلفیق دو هنر نقاشی و خوشنویسی موجب ایجاد ارتباط نزدیک بین مواد و تکنیک‌های این دو هنر شد.[۱۲] به همین دلیل خوشنویسی بخش عمده ای از نقاشی چین به شمار می‌رود و زمینه نگارش، اغلب کاغذ طوماری یا کاغذ نازک برنجی است. اصول اساسی نقاشی چینی در زمان سلسله‌های تانگ، سونگ و یوآن (سده‌های هفتم – چهاردهم/ اول- هفتم) پایه‌گذاری شد. نقّاشی‌های چینی معمولاً به چهار گروه تقسیم می‌شوند: مذهبی، منظره، نگارگری، گل و گیاه و حیوانات. نقّاشی‌های مذهبی چینی اغلب بودا و خدای طبیعت را به تصویر می‌کشند. نگاره‌ها، زنان، مراسم درباری و موضوع‌های روستایی را به نمایش می‌گذارند. نقاشی‌های منظره، گل و گیاه، حیوانات و ارکان اصلی طبیعت را تجسم می‌کنند. نقاشی پیکره، با بن‌مایه‌های مذهبی سلسله‌ی سونگ ارتباط دارد. ترسیم شخصیت‌های تاریخی و داستان‌های روزمره زندگی، به شدت مردمی‌و تکنیک‌ها دقیق‌تر است.

قدمت نقاشی منظره در قالب فرمی‌نمایشی به سده چهاردهم/هشتم می‌رسد و به‌تدریج در دو سبک جدا شامل «مناظر آبی – سبز و مناظر جوهر و آبرنگ؛ تداوم یافت. در نقاشی‌های آبی – سبز، از آبی روشن، سبز و رنگ‌مایه‌های سبز و قرمز و از رنگ مواد معدنی برای خلق تزیینات غنی استفاده می‌شد. در منظره‌ی جوهر وآبرنگ، نقّاشی با ویژگی درخشان بودن و استفاده از طیف گوناگون جوهر، بر بیان مفهوم هنری طبیعت و احساسات و فردیت خود تکیه داشت.

نقّاشی گل و مرغ حدود سده نهم/سوم به عنوان گونه‌ای مستقل از هنر تزیینی مطرح شد. تعدادی از هنرمندان بزرگ در زمان سلسله سونگ به این سبک، نقاشی می‌کردند و موضوع نقاشی، عمدتاً گل‌های رنگارنگ، میوه‌ها، حشرات و ماهی‌ها بود. بسیاری از هنرمندان، که با جوهر و قلم‌مو کار می‌کردند کمتر از خطوط استفاده می‌کردند. آنان با استفاده از شکوفه‌های آلو به رنگ ارغوانی روشن، چوب خیزران، گل‌های داوودی، چوبِ کاج و سرو، تابلوهایی زیبا خلق می‌کردند که موضوع آن‌ها بیشتر بازتاب عقیده و شخصیت خَود هنرمندان بود.

در نقاشی دوران یوآن، نگرشی هم‌گون‌تر، تأکید صریح‌تر بر بیان تصویری، غنای بیشتر در رنگ و تمایل به واقع‌گرایی دیده می‌شود. پیوند میان نقاشی، استحکام بیشتری می‌یابد، رابطه تنگاتنگی بین نقاشی و ادبیات به چشم می‌خورد و نقاشان برای بیان معنای مورد نظر خویش، گاه از کنایه‌های ادبی بهره می‌گیرند. در امپراطوری یوآن، بسیاری از نقاشان سونگ هم‌چنان به کار خویش ادامه

۸ - رودخانه یانگ‌تسه، طولانیترین رودخانه آسیا و سومین رودخانه طولانی جهان پس از نیل و آمازون است. نام جدید آن «چانگ جیانگ» است و سرچشمه آن استان ژینگ‌های در غرب چین است که پس از حرکت به سمت شرق، به دریای چین شرقی میریزد. به طور سنتی این رودخانه را مرز بین شمال و جنوب چین دانسته‌اند. (سایت ویکی پدیا، ۰۰: ۱۲، ۸۹/۳/۲۴ http://fa.wikipedi.org).

۹ - امبرتو، شراتو، هنر ایلخانی و تیموری، ترجمه‌ی یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۶، ص۱۸.

۱۰ - طومار افقی بزرگ طومار دستی نامیده می‌شود. ارتفاع آن کم‌تر از پنجاه سانتی‌متر است ولی طول آن به چند صد متر می‌رسد. تصاویر روی طومارهای افقی به زمان محدود نمی‌شود. چندصد یا هزار پیکره انسانی ممکن است در یک اثر جای گیرد و پس از این‌که قاب و آویزان شد، دو بخش‌های مجزا مطالعه و بررسی می‌شود. (ر.ک به: رویین پاکباز، دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص ۸۰۸).

۱۱ - Xuan کاغذ یوآن، کاغذ بسیار مناسبی برای نقاشی چینی است. این کاغذ مصنوع مناسبی است که اجازه می‌دهد قلم‌موی نویسندگی که با جوهر چینی مرطوب شده و در دست ماهر هنرمند قرار گرفته، آزادانه روی آن به حرکت درآید و خطوط مختلفی از تیره گرفته تا روشن و از توپر تا توخالی را ترسیم کند. این خطوط ظریف در اندک زمانی تبدیل به اشکال انسانی، گیاهان، گل‌ها، پرندگان، ماهی و حشرات شده که همگی پر از جذبه و شور زندگی است.

۱۲ - نقاشی و خوشنویسی را عمده‌ترین هنرهای در خور توجه و دیگر هنرهای بصری را نوعی صنعتگری می‌دانستند. این دو هنر از بسیاری جنبه‌ها با یکدیگر پیوند داشتند. ابزار و موارد مشابه (قلم‌مو، مرکب، ابریشم یا کاغذ) در خوشنویسی و نقاشی به کار برده می‌شد و اجرای اثر در هر دو مورد چیره دستی همانندی را ایجاب می‌کرد. خوشنویسی چینی از کیفیت انتزاعی و تصویری خاصی برخوردار است که بیان اندیشه و احساس را ممکن می‌سازد؛ و از این رو با نقاشی قرابت دارد. (رویین پاکباز، دایره المعارف هنر، پیشین، صص ۸۰۸-۸۰۷).

Archive of SID

دادند. از نقاشان بزرگ این دوره می‌توان به چائومنگ فو، هوانگ کونگ دانگ، روچن و دانگ منگ اشاره کرد.[۱۳]

ویژگی نقّاشی مغولان ایلخانی

هلاکو پس از سلطه بر تمامی‌خاک ایران زمین، محل استقرار حکومت خود را شمال ایران برگزید. پس از مرگ هولاکو، پسرش «اباقا» به جانشینی او برگزیده شد. او حکومت مستقل ایلخانان را در ایران پایه‌گذاری کرد. این دوره تقریبا" از ۶۵۶/۱۲۷۵ آغاز و با فوت سلطان ابوسعید، نهمین پادشاه این سلسله در ۷۳۶/۱۳۳۵ خاتمه یافت.[۱۴] جلوس غازان خان به تخت سلطنت در سال ۶۹۳/۱۲۹۳ نشانه‌ی پیروزی اسلام بود.[۱۵] از این تاریخ تا انقراض سلسله ایلخانان ایران، آیین اسلام، مذهب رسمی‌دولت و حکومت ایلخانان گردید. این امر از لحاظ تجدید حیات و استقلال ایران اهمیتِ بسیار داشت.[۱۶]

بخش عمده‌ای از افتخارات غازان خان، بی‌شک به خاطر وزیر لایق و مدّبر او، خواجه رشیدالدّین فضل‌الله همدانی (وفات ۷۱۸/۱۲۱۸) است که در سال ۶۹۹/۱۲۹۹ به این سمت برگزیده شد.

کتاب کامل و جامع «جامع التواریخ»[۱۷] تحت حمایت و نظارت رشیدالدین و برگرفته از حوادث و اتفاقات تاریخی بَه‌صورت مصّور تهیه گردید. سپس به دستور او چندین نسخه از این کتاب تهیه و به شهرهای مهم فرستاده شد. بخش‌هایی از نسخه‌های مختلف این کتاب باقی مانده که برگه‌هایی متعلق به نسخه خطی کتابخانه توپقاپی‌سرای استانبول و بخشی دیگر در نسخه‌ای دیگر در کتابخانه‌ی دانشگاه «ادینبرو» محفوظ است.[۱۸]

نگارگری ایرانی ریشه در اعماق تاریخ تمدّن و فرهنگ ایرانی دارد. روح زیبایی‌شناسی و ذوق هنری ایرانی همیشه طالب صورت‌های هنری و در پی ایجاد و خلق تصاویری بوده تا بتواند پیرامون خویش را بیاراید و تعبیری شایسته از نوع زیست خود در عالم هستی ارایه دهد. هنر نقاشی به‌عنوان یکی از ظرافت‌های هنریِ در ازمنه تاریخ هنر ایرانی جایگاه ویژه‌ای داشته و البته همیشه به واسطه حمایت‌های بی‌شائبه حکام و سلاطین و روح پر ذوق هنرمند ایرانی چالش‌های پرفراز و نشیبی را سپری کرده است.

به برکت نوشته‌های تاریخی و سیاحت‌نامه مسعودی[۱۹] گفته می‌شود که هنر نگارگری از میانه سده دهم/چهارم در ایران شکوفا شد.[۲۰]

دوره‌ی مغول را می‌توان از یک‌سو یکی از دوره‌های بارور تاریخ شعر ایران و از سوی دیگر، عصر تکامل نگارگری ایران نامید. در این دوره، صورت‌گران ایرانی بی‌محابا به شبیه‌سازی افراد در نگاره‌های خود می‌پرداختند. حاکمان مغولی که ابتدا بودایی بودند و بعدها به دین اسلام روی آوردند، برخی دوباره به دین بودا برگشته و برخی نیز به مسیحیت گرایش یافتند. این فضای باز مذهبی به نگارگران جرأت خلق آثاری را می‌داد که تا آن روز به دلیل منع مذهبی از آن بی‌بهره بودند. پوشاک و انسان‌هایی در نقاشی‌های دوره مغول ترسیم شده که به نژاد حاکم تعلق دارند و بر اسب‌های کوچک مغولی سوارند. از آن پس، خیمه‌ها، با کلاهک ناقوسی شکل، کناره‌های مستقیم و بافت غنی، ویژگی برجسته چشم‌اندازها شد، نقش اژدها عنصر تازه‌ای بود که وارد نقاشی ایران شده و برای همیشه ماندگار شد. در آن زمان، ایران بخشی از یک امپراتوری‌ای به شمار می‌آمد که کرانه‌های آن تا دورترین نقطه آسیا گسترش می‌یافت. گرچه پیوند سیاسی نااستوار بود و به سرعت از هم گسیخت ولی تجارت و روابط سیاسی پا برجای ماند.[۲۱]

دوران مغول فصلی تازه در هنر ایران گشود که تاثیرات زیادی از هنر شرق دور و به‌خصوص از هنر دوره سونگ و یوآن چین گرفت. عناصر چینی فرهنگ مغولان و روابط سیاسی آن‌ها با شرق دور از طریق همیاری بنیادی هنرهایی چون شمایل نگاری، نگارگری، سفال‌گری و سایر هنرهای تزیینی این دوره که از شرق دور مایه گرفته بود در هنر دوره مغولان ایلخانی منعکس گردید.

نگارگران این دوره، فرصت بسیاری به دست می‌آوردند تا با جهان‌گردان و نمایندگان مسیحی و چینی که از آن پس به تبریز رفت و آمد داشتند، ملاقات کنند. هنر شمایل سازی دینی را که در اروپای سده‌های میانی متداول و متعلق به مسیحیان بود را جهان‌گردان مسیحی، معرفی می‌کردند و بازرگانان مشرق زمین که با درنوردیدن راه‌های آسیای میانه می‌توانستند محصولات نفیس هنری را به شهرهای این مناطق ببرند، هدایای امپراطوران چین را به پایتخت ایلخانی در تبریز می‌رساندند

۱۳ - رویین پاکباز، دایره المعارف هنر، تهران، نشر فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص ۸۰۰.

۱۴ - ایلخانان تحت حمایت خان‌های مغول نبوده و در واقع حکومتی ایرانی و مستقل محسوب می‌شدند که راه و رسم سلاطین ایرانی را در پیش گرفته و در واقع طبقه‌ای از پادشاهان این مملکت به شمار می‌رفتند. (عباس، اقبال آشتیانی، تاریخ مغول، تهران، امیر کبیر، ۱۳۷۹ ص ۲۰۰).

۱۵ - آندره، گدار، هنر ایران، ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، مشهد، بنیاد پژوهشهای اسلامی، ۱۳۵۸، ص ۳۳۴.

۱۶ - عیسی، صدیق، تاریخ فرهنگ ایران، سازمان تربیت معلم و تحقیقات تربیتی، تهران، ۱۳۴۲، ص ۱۹۲.

۱۷ - موضوع دیگری که بر شهرت این طبیب و مورخ شهیر، خواجه رشیدالدین فضل الله، می‌افزاید. تالیف کتاب «جامع‌التواریخ» است که در دوران سلطنت اولجایتو به اتمام رسید. تعداد زیادی نسخ خطی، که نقاشی‌های آن به دستور رشیدالدین برای کتاب جامع‌التواریخ تهیه شده بود به پیشرفت سبک‌ها و تکنیک‌های هنر نقاشی ایران کمک فراوان کرد. (عبدالرفیع، حقیقت، تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۷۹، صص ۲۵۴-۲۵۳ و آندره گدار، هنر ایران، پیشین، ص۳۳۵).

۱۸ - رنه گروسه وهانری ماسه، تاریخ تمدن ایران، ترجمه‌ی جواد محیی، تهران، گوتنبرگ، ۱۳۷۷، ص ۳۱۶.

۱۹ - علی بن حسین مسعودی (۹۵۷-۸۹۶/۳۴۶-۲۸۳)، تاریخ نویس، جغرافیدان، دانشمند و جهانگرد بغدادی بود. این نویسنده از بعضی از سرزمین‌های شناخته شده دوران خود دیدن می‌کند و حاصل دیده‌ها و شنیده‌های خود را در کتابی به نام التنبیه و الاشراف جمع‌آوری می‌نماید (۰۰: ۱۱، ۸۹/۲/۱۲، http://fa.wikipedia.org)

۲۰ - م، کورکیان، باغ‌های خیال: هفت سده مینیاتور ایرن، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۷ ، ص۱۹.

۲۱ - بازیل، گری، نگاهی به نگارگری در ایران، پیشین، ص۶۹.

www.SID.ir

و اشیایی نفیس و کالاهایی نوظهور را در معرض دید و سنجش نگارگران ایرانی قرار می‌دادند. در این میان آنچه از لحاظ هنر چین حایز اهمیت است، آفریده‌هایی بود که نگارگری و خوش‌نویسی را توامان در خود جمع داشت.[۲۲]

مهم‌ترین مرکز نقاشی ایلخانی تبریز، کانون فرهنگی هنری ربع رشیدی بود که سبب موجب احیای نقاشی ایران شد. در منَابع مربوط به نگارگران ایرانی، به این دوره اشاره شده است، اما در هیچ موردی، نمی‌توان با اطمینان، آثار شناخته شده را به آن زمان نسبت داد. «دوست محمد» از برجسته‌ترین نقاشان عهد مغول بوده است. از دیگر نگارگران می‌توان به «احمد موسی» اشاره کرد که «افسانه‌های بیدپایی» موجود در استانبول به او منسوب است و شاگرد وی «شمس‌الدین»، که دست‌کم برخی از نگاره‌های شاهنامه «دموت»[۲۳] را نقاشی کرده است.[۲۴] رشیدالدّین وزیر، مورخ و حامی‌هنر که شهرتی به‌سزا دارد، در مکانی ییلاقی در حومه‌ی تبریز مکانی به نام ربع رشیدی[۲۵]ساخت. وی در این مکان عده زیادی را به مصورسازی آثار و کتب تاریخی و فلسفی خود گماشت. او تمامی‌اوقات خویش را به هنگام فراغت از امور عامه، برای تالیف این‌گونه کتب وقف کرده بود.

کتاب «منافع‌الحیوان»[۲۶] که به دستور غازان خان در سال ۱۲۹۵/ ۶۹۸ در مراغه نوشته شده از قدیمی‌ترین نسخ خطی تاریخ‌دار دوره ایلخانی است. نود و چهار نگاره این کتاب را که در زمان‌های مختلف به وسیله افراد مختلف، کار شده می‌توان به چهار گروه طبقه‌بندی کرد: الف) سبک سنتی ایران، ب) سبک متقدم مغولی که نشان‌دهنده‌ی تاثیر شدید هنر چین است، ج) نگاره‌ی بعد از نگاره که همانا تلفیق خاص سبک‌های «الف» و «ب» از طریق انعکاس نقش مایه‌هایی نظیر گل‌ها و برگ‌های ایرانی بر روی شاخ، برگ و ساقه‌های چینی است. د) نگاره‌های متاخر به تاریخ نیمه‌ی دوم سده چهاردهم/ هشتم که نشان همگون سازی کامل تاثیرات چینی و قالب‌ریزی عناصر سبک ج با سبک هماهنگ و متّحد ایرانی است.

از کتاب معروف «جامع‌التواریخ» که تاریخ مغولان را در پیوند با تاریخ جهان بررسی کرده، قطعاتی باقی مانده که نسخه‌های متعدد آن به زبان فارسی و عربی در کارگاه رشیدی تولید شده است. این مجموعه که به وسیله هنرمندان مختلف در سبک‌های متنوع اجرا شده از نظر سندیت و ارزش زیبایی شناختی، در تاریخ هنر ایلخانی از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است. این نگاره‌ها از تلفیق قالب‌های سنتّی و چینی پدید آمده و در آن پیکره‌های انسانی کشیده‌تر و بر کل صحنه نقاشی مسلّط و بسیار ملیح و از نظر بیانی غنی شده است.

در اواخر سده‌ی سیزدهم / هفتم و اوائل سده‌ی چهاردهم / هشتم، نقوش حیوانی و نقش مایه‌های گلدار چینی بر کاشی‌ها، آلات، اسباب فلزی و سرامیک شرق نزدیک ظهور یافتند. هم‌چنین درختان، گیاهان و مناظر به سبک چینی در نقاشی‌های تحت حاکمیت مغولان در ایران نیز پدیدار شد. این‌چنین تقلید و اقتباس‌هایی از طراحی‌های چینی، از اشیاء و اقلامی‌که سبک‌های چینی پرنفوذ داشته اند متأثر بوده که از چین یا مغولستان و آسیای مرکزی وارد می‌شده است. هم‌چنین محتمل است که نقش‌مایه‌ها و سبک‌های چینی به‌وسیله صنعتگران چین که در خدمت دربار مغول مراغه بوده‌اند انتشار یافته باشد.

در این نقاشی‌ها، نگارگر ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبوده است، بلکه می کوشیده است تا اصل و جوهر ماورالطبیعی و طرح متجلی در باطن خویش را به تصویر درآورد. بدین‌سان در نگاره‌ی او، نه زمان و مکان معیّنی مجسم می‌شود، نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می کند و نه قوانین در رؤیت جهانی واقعی کاربرد دارند. کوه، درخت، آدم و پرنده، بیشتر صور نوعی هستند تا شکل‌های تقلید شده از طبیعت.[۲۷]

طبیعت‌گرایی در نقاشی چین و ایران (سونگ، یوآن و ایلخانی)

چین به عنوان یک فرهنگ، احترام و ستایش قابل ملاحظه‌ای برای زیبایی و جزئیات طبیعت قائل است و این نکته در هنر نقاشی او منعکس می‌شود. گل‌ها و حیوانات در مقایسه با تصویر انسان و طبیعت به یک اندازه اهمیت دارند.

نخستین گام‌های منظره‌سازی چین را به دهه‌های نخستین سده‌ی پنجم میلادی نسبت می‌دهند، ولی در نیمه اول سده‌ی دهم/چهارم است که منظره‌سازی به مثابه یکی از شیوه‌ها و تکنیک‌های هنری

۲۲ - م، کورکیان، باغ‌های خیال، پیشین، ص ۲۰.

۲۳ - شاهنامه دموت، نسخه خطی دیگری از دوران مغول است که بارها در سده‌های سیزدهم و چهاردهم/هفتم و هشتم، به دلیل علاقه‌ی مغولان به داستان‌های حماسی مصور و تکثیر شده است. در مورد تاریخ گذاری این نسخه که تهیه آن چندین سال طول کشیده، بین پژوهشگران و صاحبنظران اختلاف نظر وجود دارد. برخی آن را سبک رشیدی و برخی آن را بی‌شباهت به آن می‌دانند. تاریخ بخشی از نگاره‌های این شاهنامه را که اکنون در کتابخانه چستربیتی در دابلین نگه‌داری می‌شود، به سال ۷۳۰/۱۳۳۰ ذکر می کنند. (لورنس بینیون و دیگران، سیر تاریخ نقاشی ایران، پیشین، ص ۱۰۱).

۲۴ - امبرتو، شراتو، هنر ایلخانی و تیموری، ترجمه یعقوب آزند، تهران، انتشارات مولی، ۱۳۷۶، صص ۱۹-۱۸.

۲۵ - رشیدالدین فضل‌الله همدانی در اوائل سده چهاردهم/هشتم ربع رشیدی را در شرق تبریز، بنا نهاد و صدها خانه و دکان برای آسایش طالبان علم فراهم آورده بود. طلاب علوم، خوشنویسان و نقاشان تصویرگر کتاب را با گرمی‌در آن شهر می‌پذیرفتند و به ایشان خانه و پول برای گذران زندگی می‌دادند. در خصوص هنرمندان بین‌النهرین، شهرهای شرقی و مرکزی ایران در تاریخ آمده است: رو به سوی تبریز و شهرهای پیرامون آن، مراغه و سلطانیه گذاشتند.

۲۶ - «منافع‌الحیوان»، کتابی متعلق به ابن بختیشوع است که به امر غازان خان مغول در مراغه تدوین شد و اکنون در کتابخانه مورگان نیویورک نگهداری می‌شود. این کتاب که از عربی به فارسی ترجمه شده به تصویرگری طبیعت و منظره با رنگ‌های ملایم پرداخته است. (اکبر تجویدی، نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶، ص ۷۵).

۲۷ - بهرام احمدی، شناخت و بررسی مواد و مصالح به کار رفته در نقاشی ایران، مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر شرق، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸، ص ۲۹.

www.SID.ir

در چین آموزش داده می‌شود. در این رابطه بهترین و رایج‌ترین الگو، در آموزش منظره‌سازی، کوه یا افق طبیعت بود، یک کوه سر به آسمان کشیده با قله‌های مخروطی شکل و شاید گاهی با چند قله نزدیک به هم از متداول‌ترین فرم ترسیم کوه بود. در نقاشی‌های سده دهم-یازدهم/ چهارم-پنجم، که انگیزه اصلی نقّاشی کوه یا افق با جنگل و موجودات زنده و گاهی بدون آن‌ها است، بیشتر آثار در یک هماهنگی تک‌رنگ با مرکب و رنگ تهیه شده‌اند. این آثار از گونه‌ای بعدنمایی برخوردارند.[۲۸] پرداخت و ترسیم منظره، مضمون اصلی نقاشان اصلی چینی بود، اما این رجحان در انتخاب موضوع، به معنای حذف همه موضوعات دیگر نبود.[۲۹]

از دیگر سو در سده سیزدهم/هفتم با تسلّط مغولان بر ایران، هنرهای مغولی و چینی با هنرهای ایرانی درهم آمیخت و به خصوص نقاشی ایرانی تحت تأثیر نقاشی چینی و مغولی دگرگون شد. چنان که تصاویر کتاب‌ها و ظروف آن دوره نیز، بر این نکته صحه می گذارند. اما نقّاشی مناظر طبیعی در آثار نگارگران ایرانی، شاخه مستقلی از انواع نقاشی شمرده نمی‌شد و جایگاهی را که غربیان و چینیان برای آن قائل بوده‌اند، در برنداشت.[۳۰] از زمان نفوذ هنر چین در نگارگری ایرانی توّجه به کاربرد عناصر طبیعی در نقاشی‌ها بیشتر شده و در ترسیم آن‌ها دقت بیشتری به کار می‌رفت. چنان که در بسیاری نسخ خطی این دوره، تصاویری وجود دارد که یادآور منظره‌پردازی شرق دور است.[۳۱]

از جمله ویژگی‌های نقاشی ایرانی پس از نفوذ هنر چین می‌توان به چند نکته اشاره داشت: ۱- استفاده از کوه‌های بلند و اسفنجی که در دوردست‌ها و در قسمت‌های بالایی تصویر ترسیم می‌شدند و غالباً در اطراف قله آن ابرهای مواج و پیچداری ترسیم می‌شد. ۲- استفادهٔ از درختان تابدار و پیچ خورده در دامنه صخره‌ها و کوه‌ها، که گاهی با شکوفه و گاهی با برگ همراه هستند. ۳- استفاده از افق رفیع و به کار بردن رنگ‌های طلایی و آبی در آسمان که در آن ابرها در حرکتند. ۴- عمق دادن به ترکیب بندی صحنه، با استفاده از ترکیب‌بندی‌هایی که منظره و طبیعت پیرامون موضوع، پدید می‌آورد. ۵- کاربرد موجودات افسانه‌ای مانند اژدها که با اقتباس از نقاشی چینی و بدون توجه به جنبه‌های نمادین، ترسیم می‌شده است و ۶- پرداختن به جزئیات در ترسیم صخره‌ها و ایجاد بُعد در صفحه نگاره.[۳۲]

ویژگی‌های ذکر شده در نمونه‌های به دست آمده از آثار هنرمندان چین، در بسیاری از مجموعه‌ها و موزه‌های دنیا پراکنده است. این آثار به صورت طومارهای نقّاشی و تک‌برگی با ویژگی‌های چون: ابعاد بزرگ، به صورت طومارهای طولی، عمق بسیار تصاویر، بعدنمایی وسیع، در برگیرنده کلیه عناصر طبیعت قابل مشاهده هستند.[۳۳] این نقاشی‌ها عموماً با مرکب بر روی کاغذ و یا ابریشم اجرا شده و فضاسازی‌ها، تیره و روشن بدون رنگ، انجام شده‌اند.

در اندیشه و تفکر چینی، فضای کیهانی، همه چیز را در برمی گیرد و هر چیز در این فضا، هر چند که به زیبایی وجود دارد؛ ولی خُرد و ناچیز است. همه چیز در فضا به گونه‌ای سیال شناور است و لایه‌ای خاکسترین آن‌ها را می‌پوشاند.[۳۴]

در عین حال نمونه‌های به دست آمده از نقاشی‌های ایرانی دوره ایلخانی، متعلق به نسخه‌های خطّی معروف آن دوره «منافع الحیوان»، «جامع التواریخ» و «شاهنامه دموت» با مجموعه‌ای از داستان‌هایی است که هر نگاره در دل خود داستانی را توصیف می‌نماید. هم‌چنین این تصاویر، علاوه بر تأثیرپذیری از هنر نقّاشی چین، دارای تصاویری عرضی، عمق و بُعدنمایی کمی‌است که در آن‌ها عناصر طبیعت، تکمیل کننده داستان‌ها و اجزاء دیگر است.

در این مقاله، از هر دو گروه، یعنی نقاشی‌های چین و نگاره‌های ایلخانی، تصاویر بسیاری جمع آوری شدند اما، جهت بررسی مورد نظر مقاله، حدود بیست نمونه به صورت دو به دو و با رعایت ترتیب زمانی از هر دو دوره، در دو گروه عناصر طبیعی و گیاهی، شامل عناصر آسمان، زمین، آب، درخت، گل و گیاه و عناصر حیوانی شامل اسب، بُز و گوسفند انتخاب شده‌اند. تمامی‌این عناصر تشکیل دهنده فضای طبیعی مورد نیاز نقّاش هستند. هر یک از این عناصر، در برگیرنده فلسفه و معانی خاص فرهنگ غالب آن دوره‌ها است.

۲۸ - حبیب الله آیت الهی، طبیعت در هنر مشرق زمین، کتاب ماه هنر، شش ۸۴ و ۸۳، مرداد و شهریور ۱۳۸۴، ص۸.

۲۹ - مری تری گیر، هنر چین، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳، ص۱۴۴.

۳۰ - زکی محمدحسن، چین و هنرهای اسلامی، غلامرضا تهامی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴، ص۶۸.

۳۱ -شیلاکنبای، نگارگری ایرانی، مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ دوم، ۱۳۸۹، ص۲۸.

۳۲ - راضیه دوستی، زمین و طبیعت در نقاشی ایران و چین، نشریه معماری و فرهنگ، ش۳۳، زمستان ۱۳۸۷، ص۹۳.

۳۳ - علت این که نقاش، می‌تواند منظره وسیعی به وسعت بیش از ده هزار فرسنگ را در یک صفحه کاغذ بکشد، این است که وی ابتدا کوه‌ها و سایر مناظر را در قلبش تصور و درک می‌کند و سپس آن را بر روی صفحه کاغذ به تصویر می‌کشد. سرمنشاء تصاویری مانند کوه در قلب نقاشان، سیر و سفر، زندگی و گردش آزادانه و بازی در مناظر است و آنچه که بر بوم نقاش جاری شده، پنداری درونی از چشم‌اندازی طبیعی است. (لوشنیگ، طبیعت در واقعیت و طبیعت در تخیل درونی، ترجمه مجتبی صفی پور، مجموعه مقالات طبیعت در هنر شرق، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸، ص ۲۵۱.

۳۴ - حبیب الله آیت اللهی، طبیعت در هنر مشرق زمین، پیشین، ص۷.

Archive of SID
www.SID.ir

عناصر گیاهی و طبیعی

اولین تصویر از این گروه، منظره‌ای از آثار هنرمند دوره یوآن چین، چائومنگ فو[۳۵] است. این هنرمند در اثر خود منظره‌ای از طبیعت و محل سکونت را به نمایش گذارده، درحالی که درختان با شاخه‌هایی تنک در سطح این نقاشی پراکنده شده‌اند. امّا، دارای نظم و تعادل هستند. در این پرده، وجود درختان و نیزارها بیشتر جلب توجه می‌کند. بخش بالایی تصویر مانند تصاویر دیگر چینی، دارای متن و مهرهایی است[۳۶] که شاید تعلق آن را به دوره‌ی مورد بحث نشان می‌دهد. در این نقاشی، از ترکیب رنگ‌ها استفاده شده و به خوبی برگ درختان مختلف تصویر شده است. در پس زمینه سمت چپ تصویر، نمایی از کوه و تپه‌ای بلند نشان داده شده و نکته قابل توجه این تصویر آن است که برای نشان دادن آب از رنگی استفاده نشده و در پایین در قسمت چپ تصویر، وجود چند قایق و پرندگانی مرغابی شکل، وجود آب و دریاچه را القا می‌نماید. (تصویر۱)

در نمونه مشابهی از نگاره‌های ایرانی دوره ایلخانی که در آن به عنصر درخت بیشتر توجه شده، نگاره‌ای از نسخه‌ی جامع التواریخ (۷۱۴/۱۳۱۴) قابل توجه است که اینک در مجموعه سلطنتی لندن نگه‌داری می‌شود.[۳۷]

جامع التواریخ که مبتنی بر روایت تاریخی بوده، نسخه‌ای است که اگر چه در نقاشی‌های آن، هنر خاص منظره‌نگاری دیده نمی‌شود اما نشانه‌هایی آشکار از توجه به منظره را داراست.[۳۸] منظره‌های این کتاب به صورت موجز و تجریدی تصویر شده‌اند. ابرها مواج، تنه درختان پیچیده و گره‌دار و صخره‌ها تیز و مقطع طراحی شده‌اند. در این مجموعه، ویژگی‌های تصویری نقاشی چینی و ایرانی را در کنار یکدیگر می‌توان مشاهده کرد.

این نگاره به یکی از داستان‌های بودا اشاره دارد و برخلاف تصویر قبل، کل نگاره، به ترسیم چند درخت اختصاص دارد که از نمایی نزدیک، به تصویر کشیده شده‌اند. فرم پیچش این درختان، تاحدودی با نمونه‌ی چینی مطابقت دارد اما در این نگاره، به جهت درشت نمایی تصویر، جزئیات درختان بهتر به نمایش گذاشته شده است، در حالی که در نمونه‌ی چینی به جهت دورنمایی و کوچک بودن درختان، انجام این امر برای نقاش امکان‌پذیر نبوده است. (تصویر۲) در این تصویر، نقاش برای به تصویر کشیدن بودا، از درخت استفاده نموده است چرا که عنصر درخت را بسیاری از اقوام باستانی به عنوان جایگاه خدا، یا در واقع خود خدا می‌پرستیدند. هم‌چنین درخت، نماد کیهان و منبع باروری و نماد دانش و حیات جاودانی بوده است. یکی از گیراترین تصاویر درخت، که موجودی مافوق طبیعی را نشان می‌دهد، مربوط به درخت بودهی[۳۹] (درخت بو، انجیر هندی) یا درخت تنویر است که بودا ساکیامونی هنگامی که به حالت خارج از جهان مادی در می‌آمد، در زیر آن می‌نشست. این تصویر اغلب اوقات برای نشان دادن حضور واقعی او در هنر بودایی کهن است، پیش از آن که به صورت انسانی نشان داده شود.[۴۰]

۱- منظره اثر «چائومنگ فو»، دوره یوآن، ۱۳۲۲-۷۲۲/۱۲۵٤-٦٥٢.

۳۵ - Zhao Mengfu او بلندمرتبه‌ترین نقاش رسمی این دوره بود که عمدتاً در انزوا نقاشی می‌کرده است. او و بسیاری از نقاشان برجسته آن دوره در ناحیه‌ای در اطراف‌هانگ جو به نام جیانگ نان (جنوب رود یانگ تسه) زندگی می‌کردند که در سده‌ی سیزدهم/هفتم به یکی از مراکز فرهنگی اصلی چین تبدیل شده بود. (مری تریگیر، هنر چین، پیشین، صص ۱۷۱-۱۷۰).

۳۶ - در سده سیزدهم/هفتم یادداشت‌های توضیحی روی نقاشی‌ها نوشته می‌شد که شرایط اجرا، تاریخ و نام نقاش در آن منعکس می‌شد.. اما در زمان‌های بعدی به جای همان یادداشت‌ها، شهری مکمل، نقاشی می‌شد که توصیفی از نقاشی مذکور بود (راضیه دوستی، زمین و طبیعت در نقاشی ایران و چین، نشریه معماری و فرهنگ، ش ۲۳، زمستان ۱۳۸۷، ص ۹۲).

37- Basil gray, persian painting, geneva, d' art albert skira S.A , 1995, p. 24.

۳۸ - لورنس بینیون و دیگران، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمه‌ی محمد ایرامنش، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۷، ص۱۰۱.

39 - Pipal, ficas religiosa

۴۰ - جمیزهال، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه‌ی رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳، ص۲۸۵.

www.SID.ir

۲- درخت بودا، «جامع التواریخ» ۷۱۴/۱۳۱٤، مجموعه ناصر خلیلی

از دیگر نقاشی‌هایی که در آن عنصر طبیعت مد نظر نقاش بوده، تصویری از دوره سونگ در چین است که موضوع آن چشم انداز پرتگاهی بلند بالای رودخانه، درختان و یک خانه در نمای نزدیک است. (تصویر۳) این نقاشی با تکنیک مرکّب روی ابریشم اجرا شده است. نقطه تمرکز و دید بیننده در این نقاشی، صخره و کوه با ارتفاعی بلند است که هم‌چون ابرهای پیچان دیده می‌شود. در گوشه‌ای از این صخره‌ی بلند، نقاش با خطوطی ساده، رودخانه‌ای را به تصویر کشیده که آب را از بالای کوه تا مسیر پایین تصویر، هدایت نموده است. بخش دیگر تصویر، درختانی پر برگ در نمایی نزدیکتر هستند که فضای خانه‌های پایین را محصور نموده‌اند. حضور جمع درختان، در سمت راست تصویر، در جلوی صخره بلند، به نوعی فضای راست تصویر را، سنگین‌تر به نظر می‌رساند در حالی که در سمت چپ، نقاش با رنگ‌های ملایم‌تر، کوه‌هایی در دوردست و فضای رودخانه را به تصویر در آورده است.

۳- چشم انداز پرتگاه بلند بالای رودخانه، درختان، خانه در پیش نما، دوره سونگ ۱۲۷۹-۶۷۸/۹۰۶-۲۹٤، مرکّب بر روی ابریشم، گالری فریر، واشنگتن.

Archive of SID

www.SID.ir

کوه‌ها به عنوان موضوع کار به دلایل متعدد و کم و بیش ذاتی برای چینیان جذابیت بسیار داشته است. باورهای تائوئیستی[۴۱] را می‌توان در منظره، به ویژه در آنچه کوه به ذهن می‌آورد جستجو نمود. کوه جاودان، کوه دور از دسترس، هرگاه که با انسان مرتبط می‌شود،[۴۲] مقیاسی مقهور کننده است. نقطه‌ی مشابهی از این نقاشی، یعنی درختان پیچیده درهم، در سمت راست تصویر، در نگاره‌ای از شاهنامه دموت که به داستان رستم و برادرش شغاذ می‌پردازد، دیده می‌شود.

در شاهنامه دموت نیز تأثیرات مشابهی از هنر چین به چشم می‌خورد. به عنوان مثال قواعد ترسیم کوه‌ها و ابرها از چین گرفته شده و برخی از عناصر کاملاً چینی، در تصاویر آن دیده می‌شود. اما این تأثیرات به مراتب بهتر جذب شده و هنرمند از کار خود آگاه است. به طوری که درختان و تپه‌های معمول، آزادانه‌تر پرداخت شده و بار دیگر جان گرفته است.[۴۳] نگاره‌ی زیبا داستان رستم و شغاد، برادر ناتنی‌اش را در کنار اجزاء طبیعت به نمایش گذارده است. در سمت راست، درختی تنومند و قطور، چشم را به سمت خود می‌کشد و انحنای آن به سمت چپ، نگاه را به سوی رستم در فضای معلق مرکز تصویر و چاهی که در آن رخش در لا به لای تیرها اسیر شده، جلب می‌کند. نمای نزدیک، بازهم به نقاش امکان آن را داده تا جزئیات بیشتر، شامل بوته‌های گل و علف‌زارها، دره پایین درخت و اطراف چاه را به تصویر در آورند. در بالای سمت راست تصویر، در فضایی کوچک، نمایی از چند درخت دیگر در فاصله‌ای دورتر دیده می‌شود. نکته قابل توجه در این نگاره این است که طبیعت با درختان، گل و بوته‌ها، صحنه این داستان را تکمیل نموده است. (تصویر۴) هر چند در نگاه اول در این دو تصویر، شباهتی دیده نمی‌شود اما، نوع استفاده از قلم‌ها و نحوه ترسیم جزئیات درختان و گل‌ها و نوع ترکیب بندی آن‌ها کاملاً تأثیرپذیری هنر نقاشی چین را منعکس می‌کند.

٤- رستم و شغاذ، شاهنامه دموت، ۷۳۵/۱۳۳۵، موسسه‌ی هنر دیترویت.

۴۱ - تائوئیسم یا فلسفه تائو، روش منسوب به لائوتسه (Lao-tse) فیلسوف چینی که مبتنی بر اداره مملکت، بدون وجود دولت و بدون اعمال فرم‌ها و اشکال خاص حکومت است. (سایت ویکی پدیا، ۰۰: ۱۲، ۸۹/۳/۵ http:// fa.wikipedia.org/wiki).

۴۲ - مری تریگر، هنر چین، پیشین، ص۱۳۷.

۴۳ - لورنس بینیون و دیگران، سیر تاریخ نقاشی ایران، پیشین، ص۱۰۱.

www.SID.ir

در دو نمونه دیگر، این نوع ترکیبِ بندی اجزاء دیده می‌شود. در نقاشی دوره سونگ (۱۲۲۵-۶۲۲/۱۱۹۰-۵۸۶) که با تکنیک مرکب بر روی ابریشم اجرا شده معبدی کوهستانی در فصل بهار را نشان می‌دهد. (تصویر۵) این اثر توسط مایوآن تهیه شده است. مایوآن با قرار دادن کوه در سمت چپ تصویر و پرنده در پرواز در سمت راست، توّهم فضا و عمق را ایجاد کرده است. موضوع تابلو، نجیب‌زاده‌ای با خدمتکارش در باغ را به نمایش می‌گذارد که یکی از مضامین مورد علاقه مایوآن بوده است. پیکره‌ها، همراه با ترسیم درختان و سنگ‌ها، وزن توده را به یک گوشه تصویر می‌برند، اما خطوط نمایشی شاخه‌های درخت جهت نگاه نجیب زاده، چشم را از خلال فضای مه آلود به دور دست می‌کشاند. به این ترتیب، توازنی بین ترکیب بندی سطح و عمقی که ایجاد می‌کند و بیش از حد هم آشکار نیست، به وجود می‌آید که به ظرافت خلق شده است و پایدار نیز می‌ماند.[۴۴] در این تصویر درختانی با ریشه‌های بیرون زده در سمت چپ به نمایش در آمده‌اند به طوری که شاخ و برگ‌های آن‌ها به سمت مرکز و راست تصویر کشیده شده‌اند.

۵- چشم‌انداز رودخانه، درختان و خانه‌ها در پیش نما، دوره یوآن ۱۳۶۸-۱۲۷۹/۷۷۰-۶۷۸، مرکب بر روی ابریشم، گالری فریر، واشنگتن.

برخلاف دو نمونه‌ی قبلی این بار نقطه‌ی تشابه این نقاشی، با نگاره دیگری از شاهنامه دموت، قرارگیری درختان در سمت چپ تصویر است. (تصویر۶) این نگاره در نقطه‌ی مقابل نقاشی چینی دوره سونگ است که نوعی به نوعی آرامش طبیعت را به نمایش گذارده و در عین حال صحنه رزم اردشیر و اردوان پنجم اشکانی را به تصویر کشیده است. اما با این وجود، حضور درختی تنومند با رنگی تیره در سمت چپ تصویر، نوعی تعادل میان صحنه جنگ و طبیعت اطراف ایجاد کرده است. چشم در نگاه اول بر روی درخت متمرکز شده و از آن‌جا به صحنه نبرد میانه‌ی تصویر کشیده می‌شود، گویی شاخه‌های درخت که متمایل به سمت راست تصویر هستند، سایه‌بانی بر دو پهلوانِ در حال نبرد ایجاد نموده‌اند. از سویی دیگر در نقطه مقابل، به وسیله حضور سربازان سوار بر اسب، این صحنه، هم‌چون قابی محصور شده است. این نکته برخلاف تصویر مشابه چینی است. در نگاره شاهنامه، نمای نزدیک تصویر هم‌چون نمونه دیگر، این امکان را به نقاش داده است تا اجزاء را با جزئیات بیشتر به تصویر در آورد. در پایین تصویر، علف‌های روییده از زمین به خوبی نشان داده شده و بر خلاف نقاشی چینی، هیچ‌گونه فضای خالی در تصویر دیده نمی‌شود. این موضوع یکی از مشخصه‌های نگارگری ایرانی به شمار می‌آید.

در هنر طبیعت‌سازی ایرانی، اغلب از فضای تهی پرهیز می‌شود و می‌توان گفت که یکی از گونه‌های مختلف زیبایی‌شناسی ایرانی، پرهیز از فضای تهی است؛ به این معنی که اجتماع عناصر خُرد و با هوّیتی مستقل، شکل‌های اصلی ترکیب بندی نقاشی ایرانی را تشکیل می‌دهند. این عناصر خُرد، به تنهایی در ترکیب بندی اثر هیچ دخالتی ندارند بلکه شکل‌های مجتمع آن‌هاست که ترکیب

۴۴ - مری تریگیر، هنر چین، پیشین، صص ۱۶۰-۱۵۹ و ۱۵۵.

www.SID.ir

٦- جنگ اردشیر با اردوان، شاهنامه دموت، موسسه‌ی هنر دیترویت.

بندی را شکل می‌دهد. بنابراین فضای تهی نمی‌تواند در اثر وارد شود مگر این که به صورت یک لکه‌ی رنگی، در ترکیب بندی وارد شود. در طبیعت سازی چینی، بسیار اتفاق می‌افتد که فضای تهی از فضای تصویر شده بسیار نیرومندتر است و یا حداقل هم ارزش و هم‌سنگ هستند.[۴۵]

ویژگی قرارگیری و طراحی درخت را در دو نقاشی بعدی می‌توان مورد مقایسه قرار داد. طومار دیواری رنگ شده، اثر مالین[۴۶] از دوره سونگ که در سال ۶۴۴/۱۲۴۶ و با تکنیکِ مرکب بر روی ابریشم اجرا شده است. (تصویر۷) در این نقاشی که بخشی از آن در این تصویر آمده، درختان با حرکت پیچ و تابدار به نمایش گذارده شده‌اند. در دورنما بخشی از کوه‌ها و دامنه‌ی آن‌ها، با رنگ مایه‌هایی روشن‌تر دیده می‌شوند. در زیر درخت نیز چشمه‌ای کوچک دیده می‌شود که گویی از فضایی دورتر به آن سمت کشیده شده است. در این اثر چینی، هم‌چون نمونه قبلی، چهره دو انسان، به خوبی مشاهده می‌شود. یکی از آن‌ها مابین دو درخت نشسته و فرم پیچش درخت به شکلی است که برای او، فضایی بسته (حالت قالب) را ایجاد نموده است. اما فرد دیگری در ابعادی نامتناسب نسبت به فضا در حال نظاره ایستاده است.

۷- طومار دیوار رنگ شده از مالین، دوره «سونگ»، ٦٤٤/١٢٤٦، مرکب بر روی ابریشم

۴۵ - حبیب الله آیت اللهی، طبیعت در هنر مشرق زمین، پیشین، ص۹.

۴۶ - Ma-Lin، او فرزند مایوآن یکی از دو نقاش برجسته سونگ جنوبی و خود نیز نقاش دربار بود که در طی سال‌ها، اوایل تا میانه سده سیزدهم/هفتم فعالیت می کرده است. (ویکی پدیا، ۱۵: ۱۰، ۸۹/۲/۳۰، http://en.wikpeid.org/wiki).

www.SID.ir

فرم حرکت و پیچش درخت، رنگ مایه‌ها و چهره‌ی افراد، فضایی احساسی- عاطفی را ایجاد نموده است که نوعی آرامش را به انسان منتقل می‌نماید.[۴۷] این فرم پیچش درخت را در نگاره‌ای از شاهنامه دموت که به نبرد بهرام گور با گرگ شاخ‌دار می‌پردازد می‌توان مشاهده نمود. (تصویر۸) در این نگاره از شاهنامه، برخلاف تصویر قبل، صحنه‌ای از نبرد و جدال، در دل طبیعت نمایش داده می‌شود. درختانی با حالتی پیچ وتابدار در گوشه سمت چپ تصویر دیده می‌شوند که شاخه‌های آن‌ها به سمت راست هدایت شده و حالت شاخ و برگ‌های آن‌ها برای شخصیت اصلی داستان در مرکز تصویر، نوعی فضای بسته و قالب مانند ایجاد نموده است و این بخش از لحاظ ترکیب بندی و اجرای اجزاء، هم‌چون نمونه چینی است اما آن آرامش و فضای عاطفی نگاره‌ی چینی را ندارد.
علاوه بر درختان، کوه‌ها نیز از جمله عناصر مورد توجه در نقّاشی‌های چینی بوده‌اند. از نقّاش دیگری از دوره‌ی سونگ، «شیاگویی»،[۴۸] چشم اندازی از منظره‌ی کوه‌ها، صخره‌ها و رودخانه قابل بررسی است. شیاگویی در اثر خود، نقاشی مرکّبی درخشانی را بر کاغذ کشیده که در آن، قلم موکاری، همان قدر جزیی از موضوع کار است که منظره‌ی تماشایی آب و ساحل صخره‌ای. حرکت چشم از پیش زمینه به فاصله‌ی دور، تنها با اشاراتی به فضای میانی طومار، تکامل نقاشی بر طومار دستی را نیز نشان می‌دهد. در این زمان طومار دستی به قطعه‌ای ماجراجویانه تبدیل شده بود که نقاش می‌کوشید تا با آن بیننده را به درون و بیرون عمق نقاشی بکشاند.[۴۹]

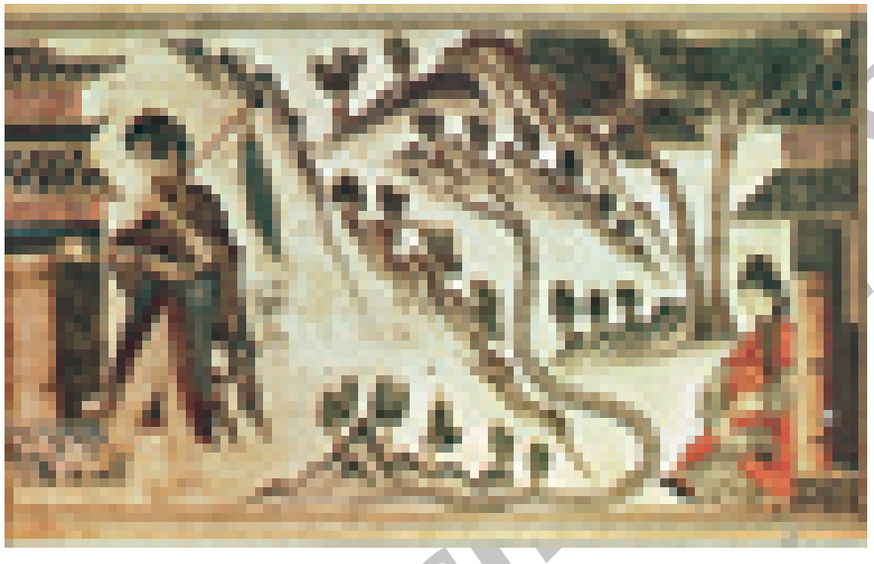
۸- رزم بهرام گور با گرگ شاخ دار، شاهنامه دموت، موزه هنری دانشگاه هاروارد.

این تصویر، دورنمایی از صخره‌های بلند با شیب تند و درختان راست قامت و کشیده بر فراز صخره‌ها را نشان می‌دهد در پایین نقاشی و دامنه صخره‌ها، نقاش با خطوط ملایم و مواج، رودخانه را نشان داده است. (تصویر۹)
کوه‌ها، نماد زندگی طولانی و آب نماد شادی است و هنگامی که با یکدیگر ترکیب شود کوه‌ها و آب سمبل زندگی شاد طولانی است. کوه‌ها در مضمون نقاشی آن چنان عظیم‌اند که اهمیتشان را در زندگی چینی نشان می‌دهند.
در نگاره‌ای از نسخه‌ی جامع التواریخ که کوه‌های تبّت را نشان می‌دهد، نوعی توّجه به عنصر کوه در نقاشی ایرانی را می‌توان مشاهده کرد. این نگاره، کاملاً متأثر از سبک چینی است. کوه‌هایی نرم با درختانی کوچک، در این نگاره تناسب میان اجزاء نزدیک و دور، هم‌چنین بزرگ و کوچک دیده نمی‌شود. کوه‌های بالای تصویر هر چند در فاصله‌ای دورتر نشان داده شده‌اند اما امتداد آن‌ها تا جلوی تصویر به وسیله رودخانه‌ای نشأت گرفته از کوه‌های عقب تا تپه جلوتر، همه را در یک ابعاد و اندازه نشان می‌دهد و فقط یک درخت در اندازهای طبیعی‌تر نسبت به خانه‌ها و افراد نقاشی شده دیده می‌شود. به‌علاوه، نقاش علی‌رغم تلاش خود نتوانسته بعدنمایی و تناسبات طبیعی را در آن به نمایش بگذارد. هر چند این دو نگاره از لحاظ شکل ظاهری کوه‌ها و تأثیرپذیری نگاره ایرانی از فرهنگ چین مشابهند اما از جهت ترکیب‌بندی و توجه به بعدنمایی تصویر، نگاره ایرانی در ترازی پایین‌تر قرار گرفته است. (تصویر۱۰)

۴۷ - سبک منظره‌سازی دربار سونگ جنوبی سمت و سویی احساسی یافت. استفاده از موضوعی مجزا و حذف همه چیز مگر عناصر ضروری، وقتی در مورد منظره به کار بسته شد به سبک بسیار متفاوتی در نقاشی انجامید. نقاشان منظره که با شکل ژرف‌نمایی در ترکیب بندی سطح رو به رو بودند، توجه خود را به خلق فضای پیرامونی معطوف کردند. (مری تریگیر، هنر چین، پیشین، صص ۱۵۵-۱۵۴)
۴۸- XiaGui: او یکی از دو استاد بزرگ دربار سونگ در اواخر سده سیزدهم/هفتم بود که سبک مرکبی شگرف را به کمال رساند که با ترکیب بندی متمرکز در یک گوشه، پیوند خورده است و او به همراه مایوآن مظهر سبک منظره در دوره سونگ جنوبی هستند. (همان، ص۱۵۹).
۴۹ - مری تریگیر، هنر چین، پیشین، ص۱۵۹.

www.SID.ir

۹- شکوفایی اثر «شیاگویی»، دوره «سونگ جنوبی»، ۱۲۳۰-۱۱۸۰/۶۲۸-۵۷۶، مرکب بر روی کاغذ، مجموعه موزه کاخ ملی تای پی، تایوان.



۱۰- کوه‌های راه تبت، جامع التواریخ، ۷۱۴/۱۳۱۴، مجموعه‌ی ناصر خلیلی، لندن.

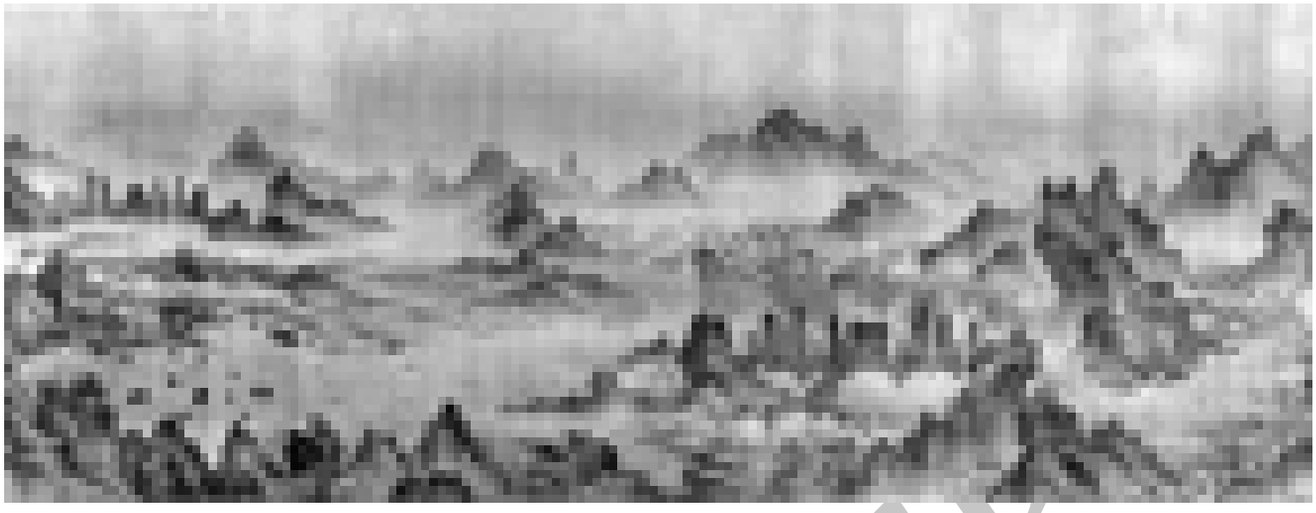
در نمونه دیگری از نقاشی چینی، نقّاش «جوران»[۵۰] از دوره‌ی «سونگ جنوبی»، بخشی از رودخانه «یانگ تسه» و «دریای زرد» در جنوب شرق چین را در میان کوه‌ها به نمایش گذارده است. این نقّاشی در ابعاد بزرگی حدود ۱۶/۵ متر با مرکب بر روی ابریشم اجرا شده است. نام این مکان‌ها در حواشی نقّاشی با مرکّب قرمز نوشته شده است.[۵۱] (تصویر ۱)

این نقّاشی، بخش وسیعی از طبیعت با دورنمایی زیبا از ترکیب درختان، کوه‌ها، رودخانه و دریا را به نمایش گذارده است. نقاش، طرح انبوه درختان در لابه‌لای کوه‌ها را چنان درهم آمیخته که از نمای دور، همگی یکسان و بخشی از کوه‌ها و صخره‌ها به نظر می‌آیند. ترسیم چه در لا به لای رشته کوه‌ها و درختان، فضای دلنشین و منظره‌ای زیبا و خیال انگیز را برای بیننده به نمایش گذارده است. در میان وسعت آب میانه تصویر، تعدادی قایق دیده می‌شود که به جهت اجرای بعدنمایی و تناسبات تصویری، با خطوطی ملایم و بسیار کم رنگ طراحی شده‌اند. کوه‌ها در نمای دورتر، با ترکیب رنگ‌های تیره و روشن و خطوطی خشک ترسیم شده‌اند در حالی که در نمای نزدیک، علاوه بر این ویژگی‌ها، کوه‌ها حالتی شبیه صخره‌هایی سخت و تیز و حالتی پیچان دارند. نقاش با تأکید بر تیره و روشنی رنگ‌ها و با استفاده از شیوه اجرای قلم موی خود، به خوبی بُعدنمایی و چشم‌انداز منظرهای زیبا را به نمایش گذارده که نوعی آرامش و سکون را به همراه دارد.

50 - Juran

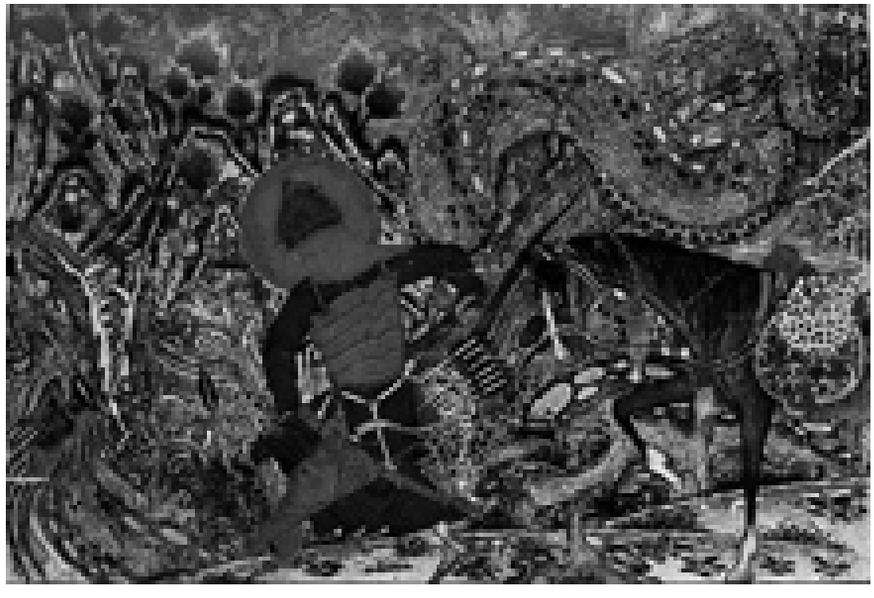
۵۱ - سایت فریر گالری، ۰۰: ۱۱، ۸۹/۲/۱۵ /http://www.asia.si.edu/col.

www.SID.ir



۱۱- چشم اندازی از کوه‌ها و رودخانه یانگ تسه، اثر جوران، سونگ جنوبی، مرکب بر روی ابریشم، گالری فریر، واشنگتن

هم‌چون دو نمونه قبلی، در نگاره‌ای از شاهنامه دموت با داستانی از رزم بهرام گور در مقابل اژدها، نشانی از آرامش و حس لطیف طبیعت خبری نیست. (تصویر۱۲) در میانه‌ی این نگاره، درختی تنومند با ریشه‌هایی از خاک برآمده دیده می‌شود که اژدها با حرکت مارپیچ خود به دور آن پیچیده است. شاخ و برگ‌های این درخت در بالا و گوشه تصویر دیده می‌شود. در فضای دورتر، نقش کوه‌ها نه تنها با خطوطی خشک و خشن اجرا نشده، بلکه در بالای آن‌ها شاخ و برگ درختان تصویر شده است. این نگاره که یکی از زیباترین نگاره‌های شاهنامه معروف دموت است، ترکیب‌بندی زیبایی میان حضور انسان، حیوان و طبیعت را به نمایش گذارده چرا که هر سه‌ی این عناصر مکمل هم بوده و در تکمیل فضا به هم کمک رسانده‌اند.



۱۲-نبرد بهرام با اژدها، شاهنامه دموت، مجموعه رینی راجرز، نیویورک.

Archive of SID
www.SID.ir

۱۳-چشم‌انداز مسافران در زمستان، اثر «شنگ مو»، دوره «یوآن»، ۱۳۶۰-۱۳۱۰/۷۶۰-۷۱۰، مرکب و رنگ بر روی ابریشم، گالری فریر، واشنگتن.

پیشتر نیز اشاره شد که از جمله عناصری که از نقاشی چینی به حوزه نقاشی ایرانی وارد شد، موجود افسانه‌ای اژدهاست. اژدها در چین، نمایانگر قدرت باروری و نیروی کیهانی آشکار در طبیعت است و نقاش ایرانی بدون توجه به این معانی نمادین، از الگوی چینی استفاده می‌کند و جانور را در این نگاره با حالتی شکست خورده به دست بهرام نشان می‌دهد. هم‌چنین تصویرگران شاهنامه دموت، نسبت به نمایش حالات عاطفی انسان‌ها و تجسم حجم و عمق متمایل می‌شوند که در سنّت نقّاشی تزیینی ایرانی سابقه ندارد. افق دید با وجود آسمان آبی یا طلایی، پدیدار می‌شود و بدین‌سان اعمال خطیر انسانی و عظمت طبیعَت اهمیتی برابر می‌یابند. بی‌شک، تصویرگران شاهنامه در دستیابی به این بیان حماسی، مرهون شعر فردوسی بوده‌اند. زیرا نظیر آن در نقاشی چینی مشاهده نمی‌شود.[۵۲]

توجه به عنصر کوه و بیان ویژگی‌های احساسی و عاطفی از طریق آن، در دو نمونه دیگر به خوبی دیده می‌شود. نقّاشی چشم‌انداز مسافران در زمستان، اثر «شنگ مو»[۵۳] از مکتب یوآن، با تکنیک مرکب و رنگ روی ابریشم، بر خلاف دیگر نمونه‌های اشاره شده، نوعی احساس دلهره و ترس را به نمایش گذارده است. (تصویر۱۳) او در این اثر، کوه‌ها و درختان را به جهت القای فضای زمستانی، در حالتی خشن و خشک، اجرا نموده است. کوه‌ها با صخره‌هایی شیب‌دار و تند ترسیم شده‌اند که از مسافتی دور، وجود درختانی بر روی آن‌ها نمایان است. دره‌ها به جهت نزدیکی کوه‌ها و صخره‌ها تنگ‌تر بوده و راه آبی باریکی از سرچشمه‌ای دور و از میان دره‌ها تا جلوی تصویر ترسیم شده است. درختان در نمای نزدیک، با شاخه‌هایی تُنگ و خشک و در برخی شاخه‌ها، پوشیده از برگ، به خوبی جلوه‌ای از نمای پاییز و آغاز زمستان را به نمایش گذارده‌اند. نقّاش با استفاده از خطوط خشک و خشن کوه‌ها، متأثر از شیوه اجرای قلم مو، به خوبی چشم‌اندازی از صخره‌های سخت و پرتگاه‌های ترسناک را به تصویر کشانده و در کنار حس سکون، نوعی دلهره و سختی سفر مسافران، در گذر از مسیر سخت کوه‌ها و دره‌ها، در رسیدن به دهکده‌ای در پشت کوه، به بیننده القا می‌نماید.

چنین ویژگی، در نگاره‌ای از جامع التواریخ در خصوص داستان وفات حضرت موسی (ع) دیده می‌شود. در این نگاره نیز، کوه‌ها با خطوطی خشک، خشن و تند به تصویر در آمده است. در نماهای دورتر نیز، کوه‌ها و تپه‌ها به شکل ناهمواری‌های کوچکی دیده می‌شوند. نوع ترکیب‌بندی و تقسیم‌بندی فضای نگاره، همزمانی دو فضا را به خوبی نشان می‌دهند. قرارگیری فرم کوه‌ها در میانه‌ی تصویر، به نوعی این دو فضا را از هم جدا نموده، به ویژه که ترکیب فرم درختان و کوه‌ها در حالتی قاب مانند، فرمی‌شبیه تبر برای پیکر موسی (ع) را ایجاد کرده است.[۵۴] در این نقاشی میان ابعاد و اجزاء آن‌ها تناسبی دیده نمی‌شود. ابعاد اشخاص حاضر در این نگاره، با درختان و کوه‌ها برابر است و تفاوتی میان آن‌ها نیست. از این جهت، بعدنمایی و تناسبات تصویری در این نگاره بر خلاف نمونه چینی، ضعیف است. اما خطوط خشک و خشن کوه‌ها، فضای دلهره و نگرانی را در سرنوشت شخصیت نگاره، به خوبی به نمایش گذاشته است. (تصویر۱۴)

۱۴-مرگ موسی، جامع التواریخ، ۷۱۴/۱۳۱۴، مجموعه‌ی ناصر خلیلی

۵۲ - رویین پاکباز، نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴، ص۶۲.

53 -Sheng Mou

54 -Shila Blair, *A Compendium of Chronicles,* London, Oxford University Press, 1995, pp. 84-85.

www.SID.ir

با توجه به نمونه‌های بررسی شده در این بخش، این‌گونه استنباط می‌شود که در نگارگری ایرانی، انسان مرکز طبیعت (باغ) و باغ زینت‌بخش انسان است، اما در چین، نقاش چینی، شیفته‌ی طبیعت است. پس از مشاهده و تأمل در طبیعت، بینش درونی خود را بر روی «پرده» (کاغذ یا ابریشم) منتقل می‌کند. طبیعت در نقاشی چینی، صرفاً پدیده‌ای خارج نیست. طبیعت، ادراک نفسانی از پدیده‌های خارجی و دریافت درونی نقاش از جهان بیرون است. ولی در نگارگری ایرانی، نقاش شیفته باغ بازساخته و دلخواه خود است، شیفته‌ی طبیعتی که در خیال خود می‌پرورد. نتیجه آفرینش این دو طبیعت به کلی متفاوت است. یکی عمیق، نفسانی و زیبا و دیگری چشم‌نواز، تزیینی و خیال‌انگیز. نگارگر ایرانی در عالم «مثال» به کمال زیبایی دست می‌یابد، زیبایی حیرت‌انگیزی که دیگر فراتر از تزیین است. ولی نقاش چینی در این پرداخت به طبیعت، در حقیقت به کمال و نقش پردازی اندیشه می‌رسد. نگارگر ایرانی، زیبایی خیال خود و نقاش چینی آفرینش زیبایی جهان را باز می‌آفرینند.[55]

در نقاشی چینی، نوعی تقسیم بندی میان آن‌چه که به انسان مربوط است و روابط فی مابین آن و آن‌چه که به انسانی که در مقابل طبیعت ایستاده است و خودش هم در آن تصویر نیست وجود دارد، ولی از منظر انسانی که به رودخانه، آبشار و یا .. نگاه می‌کند، متفاوت می‌شود. در صورتی که در نگارگری ایرانی، طبیعت به معنای خاص، جای کمتری دارد. برداشت طبیعت، کاملاً تأثیرگرفته از آیات قرآنی است که انسان به عنوان اشرف مخلوقات، نقطه مرکز و کل کائنات گرداگرد او تنیده شده‌اند و این کائنات برای تجلیل و آسودگی او شکل گرفته‌اند.[56]

در واقع، علاوه بر نقاشی‌هایی که بررسی شد، بعضی از مضامین و سبک‌های به کار رفته در نقاشی‌های مغولی – ایرانی اولیه برگرفته از مدل‌هایی است که در نقاشی‌های مذهبی چینی به چشم می‌خورد. که البته فرمهای به کار رفته در نقاشی‌های مذهبی چینی به نوبه خود، دارای منشأ آسیای مرکزی است. جزئیات هنری به کار رفته در بسیاری از مناظر و نقاشی‌های ایرانی، تأثیر مهم عناصر هنری بودائی «دان‌هونگ»[57] را به نمایش می‌گذارد. تأثیر داستان‌های زندگی بودائی، مسائل تاریخی و «شاکیامونی» به ویژه در صحنه‌های کوهستان، رودها، درختان و ساختمان‌ها مشاهده می‌شود. این نوع عناصر، در نسخه‌های خطی که در ربع رشیدی تهیه می‌شده و حتی در نسخ خطی بعدی مربوط به نیمه دوم سده چهاردهم/هشتم که اکنون در کتابخانه‌ی «توپقاپی سرای» استانبول نگه‌داری می‌شود، انعکاس یافته است. هرچند که نقاشی‌های ایرانی، مضامین خود را از داستان حماسی شاهنامه اقتباس کرده است.

عناصر حیوانی

حیوانات نیز از عناصر دیگری هستند که حضوری مهم در طبیعت دارند. در این بخش، شش تصویر از دو گروه نقاشی‌های چینی و ایرانی که در آن‌ها حیوانات، محور اصلی موضوع نقاشی هستند بررسی می‌شوند.

در اثری از چائومنگ فو که به وسیله مرکب بر روی کاغذ[58] اجرا شده از اجزاء طبیعت، چون کوه، آسمان و درخت استفاده نشده و نقاش فقط به ترسیم گوسفند و بُزی اکتفا نموده و در اطراف تصویر نوشته‌هایی دیده می‌شود که احتمالاً در شرح و توصیف تصویر است. این بدان جهت است که «چائومنگ فو» خود خوشنویسی ماهر و قابل بوده و درباره نقاشی‌هایش می‌نوشته است.[59]

نقاش با تکیه بر تمامی‌دیده‌هایش، آناتومی‌بدن این دو حیوان را به شکلی طبیعی و در حال چریدن کشیده است. (تصویر۱۵) نمونه مشابه این تصویر در برگی از جامع التواریخ دیده می‌شود که در آن بخشی از داستان هجرت پیامبر (ص) و ابوبکر در دشتی نشان داده می‌شود. این نگاره بر خلاف نمونه قبل، علاوه بر حضور چندین بُز، دشتی وسیع، به همراه رشته‌هایی که هم‌چون قاب، اجزاء تصویر را در بر گرفته و تک درختی در مرکز تصویر، به نمایش می‌گذارد. بُزها در این نگاره، حالتی آرام‌تر دارند اما به جهت ویژگی ظاهری با نقاشی چینی کاملاً مشابهند. (تصویر۱۶)

در این تصویر به تقلید از شیوه نقاشی چینی، قلل کوه‌ها به رنگ تیره، تنه تک درخت به صورت گره‌دار و پیچیده ترسیم شده، صخره‌ها به صورت ناقص شکل گرفته و نقاش سعی نموده تا عنصر تزیین را در نقاشی‌اش حفظ کند. چنان که رنگ‌های به کار رفته و نوع چیدن عناصر، گواه این نکته است. این امر نشان می‌دهد که هر چند به دلیل حضور برخی عناصر و شیوه ترسیم آن‌ها، نوعی شباهت به شیوه چینی در نقاشی ایرانی دیده می‌شود؛ اما این شباهت فقط جنبه الگو و تقلید دارد و نقاش ایرانی تمایلی به اقتباس این شیوه نداشته است.[60]

۵۵ – شاهرخ مسکوب، یادداشتهایی درباره مینیاتور، فصلنامه ایران، سال هفدهم، ش ۳، تابستان ۱۳۷۸، ص۲۲.

۵۶ – آیدین آغداشلو، هنر شرق از دیدگاه آیدین آغداشلو، سایت نقد آثار هنری، گروه هنرهای تجسمی، ۸۹/۲/۱۳، ۰۰:۱۲، http:// www.ayar.ir)

57- Dunhuang

۵۸ – نقاشان سونگ جنوبی در سنت بزرگ هنرمندان منظره ساز چینی فقط از مرکب استفاده می‌کردند. اما رفته رفته کاغذ بیشتر از ابریشم مورد استفاده قرار گرفت، چرا که آزادی بیشتری در ایجاد بافت در اختیارشان قرار می‌داد. (مری تریگیر، هنر چین، پیشین، ص۱۵۶).

۵۹ – همان، صص ۱۷۵ و ۱۷۳.

۶۰ – لورنس بینیون و دیگران، سیر تاریخ نقاشی ایران، پیشین، ص۲۳.

Archive of SID
www.SID.ir

۱۵-گوسفند و بز اثر «چائومنگ فو»، مرکب بر روی کاغذ، گالری فریر، واشنگتن

۱۶-پیامبر (ص) و ابوبکر در راه هجرت، جامع التواریخ، ۷۰۷/۱۳۰۷، کتابخانه دانشگاه ادینبرو، اسکاتلند.

موجود دیگری که در طبیعت می‌توان آن را در حالات و شرایط مختلف دید، اسب است. در اثری از دوره یوآن (اواخر سده دوازدهم/ششم و اوایل سیزدهم/ هفتم) که به وسیله مرکب و رنگ بر روی کاغذ اجرا شده، شش اسب در دشتی وسیع، در حال چریدن تصویر شده‌اند. این اسب‌ها، همگی بدون زین بوده و تنها عنصر تزیین آن‌ها تک‌های آویزهای قرمز و یا آبی رنگ است. حرکت اسب‌ها در این تصویر، به جهت آزادی آن‌ها در طبیعت اطراف خود که شامل دو درخت با شاخ و برگ‌هایی نازک و نرم، تپه‌هایی در دوردست و ابر در آسمان است، بسیار زیبا ترسیم شده و حس آرامش، آزادی و طراوت را به بیننده القا می‌نماید. (تصویر۱۷)

این حس آرامش و آزادی نیز، در حالات اسبی در نگاره‌ای از کتاب «منافع‌الحیوان» مشاهده می‌شود. (تصویر۱۸) در این نگاره، مادیانی در حال چرا، زیر درختی تنومند که شاخ و برگ‌های آن از بالای تصویر به سمت راست امتداد یافته و گویَی سایه‌بانی برای اسب شده، دیده می‌شود و اسب نری به دنبال اوست که سر و گردنش در سمت راست تصویر پدیدار شده است. هنرمند در این تصویر، تنه درخت را با ضربات پر احساس قلم مو، رنگ آمیزی نموده و رنگ‌های ملایم و لکه‌های جوهر تصویر، به نقاشی چینی دوره سونگ جنوبی تعلق دارد.[۶۱]

۶۱ - شیلا کنبای، نگارگری ایرانی، پیشین، ص۲۸.

www.SID.ir

۱۷-شش اسب، دوره یوآن، اواخر سده دوازدهم/ششم و اوایل سده سیزدهم/هفتم، مرکب و رنگ بر روی کاغذ، موزه متروپولیتن، نیویورک.

۱۸-نریمان به دنبال مادیان، «منافع الحیوان»، کتابخانه بایرپونت مورگان.

در نقاشی دیگری از دوره سونگ یا یوآن اثر «ژانگ کان»[۶۲] شکارچیانی سوار بر اسب در دشتی ترسیم شده‌اند. این نقاشی به جهت گذشت زمان، رنگ تیره‌ای به خود گرفته و قهوه‌ای به نظر می‌آید چهره اشخاص و تاحدودی اجزاء تصویر محو شده است؛ امّا با این وصف، شکارچیانی سوار بر اسب، در گوشه‌ای از تصویر دیده می‌شوند به طوری که اطراف آن‌ها پوشیده از شاخه‌ها و بوته‌های گیاهان است. ویژگی این اسب‌ها، حرکت آن‌هاست که بر خلاف نمونه‌ی قبلی به جهت نوع فعالیت آن‌ها، همراه سوارانشان در حالتی پر شور با حرکتی تند و جنب و جوش قابل مشاهده‌اند. (تصویر۱۹) در نگاره‌ای از شاهنامه دموت نیز که به رزم اسکندر با کرگدن پرداخته، چنین ویژگی اجرا شده است.

62- Zhang Kan.

Archive
www.SID.ir

۱۹-شکارچیان سوار بر اسب، اثر ژانگ کان، دوره «سونگ» یا «یوآن»، مرکب و رنگ بر روی ابریشم، گالری فریر، واشنگتن.

در این نگاره که صحنه رزم و پیکار را به نمایش گذارده، اسکندر و سوارانش را در حال تاختن در دامنه‌ای از کوه‌هایی با حالتی اسفنجی و در عین حال خشن که تأکیدی بر مفهوم داستان دارد، نشان می‌دهد. حرکت این اسب‌ها، که همگی دارای زین و یراق بوده مشابه با نمونه نقاشی چینی است و صحنه رزم، آن‌ها را به حرکاتی شتابی، پرجنب و جوش و خشن مجبور نموده است. (تصویر ۲۰)
به طور کلی آنچه مسلم است این است که نقاشی‌های ایرانی در دوره ایلخانی، تحت تأثیر سبک و روح چینی است که در برخورد با جزئیات تصاویر مناظر طبیعی و به خصوص در سطح منطبقی که به کل اثر، عمق می‌بخشد، بروز می‌کند. اما نقاشان ایرانی مانند دوره‌های بعدی، هیچگاه کاملاً با قواعدی که زیربنای نقاشی چینی را پایه‌ریزی می‌کند هم‌آوا نشدند بلکه تنها عناصر جذاب و منحصر به فرد را امانت و به کار گرفتند.

www.SID.ir

۲۰-رزم اسکندر با کرگدن، شاهنامه دموت، موزه هنری دانشگاه هاروارد، آمریکا.

Archive

www.SID.ir

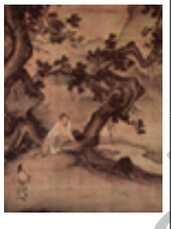
نتیجه‌گیری

حمله‌ی مغولان به ایران در سده سیزدهم/ هفتم، آغازگر تحولاتی در برقراری ارتباطات و ویژگی‌های فرهنگی در سطح ایران با دیگر متصرفات مغولان از جمله چین بود. هر چند ارتباطات فرهنگی، هنری و اقتصادی ایران به سده‌های بسیار دور قبل از اسلام باز می‌گردد اما این بار، مهاجمان مغول، ره آوردی دیگر در ارتباطات فرهنگی این دو تمدن ایجاد نمودند. یکی از این مقوله‌ها که تأثیرات بسیاری از هنر چینی دریافت نموده و در کنار فرهنگ و هنر ایرانی، آن را به شیوه‌ای ابداعی از سرزمین ایران بدل نمود، هنر نگارگری و تصویرسازی نسخ خطی است. استفاده از کوه‌های بلند و اسفنجی، ابرهای مواج و پیچ‌دار، درختان تاب‌دار و پیچ خورده، افق رفیع با رنگ‌های طلایی و آبی، عمق دادن به ترکیب‌بندی صحنه، حضور موجودات افسانه‌ای چون اژدها و پرداختن به جزئیات در ترسیم صخره‌ها را می‌توان از جمله ویژگی‌های نقاشی دوره ایلخانی تحت تأثیر هنر چین به شمار آورد. با این وجود و علی‌رغم سعی و تلاش نگارگران ایرانی از منظر پرداختن به طبیعت و طبیعت‌گرایی، تفاوت‌هایی با آثار چینی نیز مشاهده می‌شود. از جمله عمق و بعدنمایی وسیع در نقاشی‌های چینی که این امکان را به نقّاش داده است تا آنچه را که از طبیعت اطراف خود دریافته، بازنمایی طبیعی و دقیقی بر پرده‌های خود داشته باشد؛ در حالی که نگاره‌های ایرانی که شامل مباحث تاریخی جهان در جامع التواریخ، داستان‌های حماسی و رزم در شاهنامه و آشنایی با حیوانات و طبیعت زندگی آن‌ها در منافع‌الحیوان است، دارای عمق و بعدنمایی بسیار کمتری نسبت به نقاشی‌های چینی است؛ چرا که هنرمند ایرانی در پی اقتباس عین به عین اجزاء طبیعت نبوده و نیست و سعی دارد برداشت خود را بر گرفته از باورهای خود از عالم مثالی در ساختن طبیعتی کامل، زیبا، خیالی و فراتر از تزیین به اجرا بگذارد.

با این وجود، با بررسی نقاشی‌ها در دو گروه عناصر طبیعی، گیاهی و عناصر حیوانی، چنین برداشت می‌شود که نقاشان چینی و ایرانی هر دو با استفاده از شیوه اجرایی و فرم‌های مشترک گیاهی، حیوانی و طبیعی، نوعی حس درونی خود را از داستان و یا طبیعت به اجرا در آورده‌اند و در این زمینه در نوع فرم، شکل و ترکیب بندی اجزاء نگاره‌های ایرانی، کاملاً متأثر از هنر چین در دوران سونگ و یوآن (هم دوره با ایلخانان) بوده‌اند.

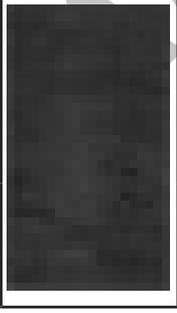
www.SID.ir

جدول بررسی نمونه‌ها

شرح تصاویر	دوره	نسخه	گروه	عناصر مشترک	تفاوت‌ها	تصویر چین	تصویر ایلخانی
منظره	چین- یوآن	-	عناصر طبیعی و گیاهی	فرم پیچش درختان و گل و گیاه	بعد وسیع تصویر و اجزاءطبیعت		
درخت بودا	ایران-ایلخانی	جامع التواریخ			اجرای بخشی از درختان در تصویر		
چشم‌انداز پرتگاه بلند	چین- سونگ	-	عناصر طبیعی و گیاهی	درختان پربرگ در سمت راست تصویر	دورنمای طبیعت با احساس سکون		
رستم و شغاد	ایران- ایلخانی	شاهنامه‌دموت			صحنه‌ای از جدال انسان‌ها		
چشم انداز رودخانه و درختان	چین- یوآن	-	عناصر طبیعی و گیاهی	حضور و فرم پیچش درختان در سمت چپ تصویر	فضای آرام، ساکن و لطیف		
جنگ اردشیر با اردوان	ایران - ایلخانی	شاهنامه‌دموت			صحنه رزم و جدال انسان‌ها		
طومار دیواری رنگ شده	چین- سونگ	-	عناصر طبیعی و گیاهی	پیچ و تاب درختان و فرم قابی شکل آن‌ها	فضای آرام و حسی- عاطفی		
رزم بهرام گور با گرگ شاخدار	ایران-ایلخانی	شاهنامه‌دموت			صحنه‌ی رزم و پیکار		
شکوفایی	چین- سونگ جنوبی	-	عناصر طبیعی و گیاهی	فرم کوه‌ها با حرکات و خطوطی خشک و خشن	تصویری ماجراجویانه		
کوه‌های راه تبت	ایران	-			حرکتی آرام و ساکن با عناصر متناسب		
چشم اندازی‌از کوه‌ها و رودخانه یانگ تسه	چین- سونگ جنوبی	-	عناصر طبیعی و گیاهی	فرم کوه‌ها درشکل گیری فضا	چشم‌انداز و منظره‌ای زیبا و آرام		
نبرد بهرام با اژدها	ایران-ایلخانی	شاهنامه دموت			صحنه‌ای از رزم و پیکار		

Archive of SID

www.SID.ir

شرح تصاویر	دوره	نسخه	گروه	عناصر مشترک	تفاوت‌ها	تصویر چین	تصویر ایلخانی
چشم‌انداز مسافران در زمستان	چین - یوآن	-	عناصر طبیعی و گیاهی	فرم کوه‌ها با خطوطی خشک و ناآرام در انتقال احساس دلهره و نگرانی	بعد نمایی و ترکیب عناصر متناسب		
مرگ موسی	ایران -ایلخانی	جامع التواریخ			ناهمگونی و عدم قرارگیری اجزای متناسب		
گوسفند و بز	چین - یوآن	-	عناصر طبیعی و گیاهی	حس آرامش و سکون و اجرای دقیق طراحی آناتومی‌حیوانات	بدون عناصر تشکیل دهنده طبیعت		
پیامبر و ابوبکر	ایران- ایلخانی	جامع التواریخ			عدم تناسب قرارگیری اجزاء تصویر		
شش اسب	چین - یوآن	-	عناصر طبیعی و گیاهی	حس آرامش و آزادی در حرکات و فرم بدن اسب‌ها	طبیعتی وسیع و آرام		
نریمان به دنبال مادیان	ایران- ایلخانی	منافع‌الحیوان			تک اسبی در صحنه		
شکارچیان سوار بر اسب	چین- سونگ یا یوآن	-	عناصر طبیعی و گیاهی	حالت پرشور با حرکات تند و پرجنب و جوش اسب‌ها در صحنه رزم و شکار	شکار در دشتی وسیع و آرام		
رزم اسکندر با کرگدن	ایران- ایلخانی	شاهنامه‌دموت			صحنه‌ی رزم و پیکار		

Archive of SID

www.SID.ir

شرح تصاویر

۱- منظره اثر «چائومنگ فو»، دوره یوآن، ۱۳۲۲-۷۲۲/۱۲۵۴-۶۵۲.
۲- درخت بودا، «جامع التواریخ» ۷۱۴/۱۳۱۴، مجموعه ناصر خلیلی.
۳- چشم انداز پرتگاه بلند بالای رودخانه، درختان و خانه در پیش نما، دوره سونگ ۱۲۷۹-۶۷۸/۹۰۶-۲۹۴، مرکّب بر روی ابریشم، گالری فریر، واشنگتن.
۴- رستم و شغاذ، شاهنامه دموت، ۷۳۵/۱۳۳۵، موسسه‌ی هنر دیترویت.
۵- چشم‌انداز رودخانه، درختان و خانه‌ها در پیش نما، دوره یوآن ۱۳۶۸-۷۷۰/۱۲۷۹-۶۷۸، مرکب بر روی ابریشم، گالری فریر واشنگتن.
۶- جنگ اردشیر با اردوان، شاهنامه دموت، موسسه‌ی هنر دیترویت.
۷- طومار دیوار رنگ شده از مالین، دوره «سونگ»، ۶۴۴/۱۲۴۶، مرکب بر روی ابریشم.
۸- رزم بهرام گور با گرگ شاخ دار، شاهنامه دموت، موزه هنری دانشگاه هاروارد.
۹- شکوفایی اثر «شیاگویی»، دوره «سونگ جنوبی»، ۱۲۳۰-۶۲۸/۱۱۸۰-۵۷۶، مرکب بر روی کاغذ، مجموعه موزه کاخ ملی تای پی، تایوان.
۱۰- کوه‌های راه تبت، جامع التواریخ، ۷۱۴/۱۳۱۴، مجموعه‌ی ناصر خلیلی، لندن.
۱۱- چشم اندازی از کوه‌ها و رودخانه یانگ تسه، اثر جوران، سونگ جنوبی، مرکب بر روی ابریشم، گالری فریر، واشنگتن.
۱۲-نبرد بهرام با اژدها، شاهنامه دموت، مجموعه رینی روجرز.
۱۳-چشم‌انداز مسافران در زمستان، اثر «شنگ مو»، دوره «یوآن»، ۱۳۶۰-۷۶۰/۱۳۱۰-۷۱۰، مرکب و رنگ بر روی ابریشم، گالری فریر، واشنگتن.
۱۴-مرگ موسی، جامع التواریخ، ۷۱۴/۱۳۱۴، مجموعه‌ی ناصر خلیلی، لندن.
۱۵-گوسفند و بز اثر «چائومنگ فو»، مرکب بر روی کاغذ، گالری فریر، واشنگتن.
۱۶-پیامبر (ص) و ابوبکر در راه هجرت، جامع التواریخ، ۷۰۷/۱۳۰۷، دانشگاه ادینبرو، اسکاتلند.
۱۷-شش اسب، دوره یوآن، اواخر سده دوازدهم/ششم و اوایل سده سیزدهم/هفتم، مرکب و رنگ بر روی کاغذ، موزه متروپولیتن، نیویورک.
۱۸-نریمان به دنبال مادیان، «منافع الحیوان»، کتابخانه بایرپونت مورگان.
۱۹-شکارچیان سوار بر اسب، اثر «شانگ کن»، دوره «سونگ» یا «یوآن»، مرکب و رنگ بر روی ابریشم، گالری فریر، واشنگتن.
۲۰-رزم اسکندر با کرگدن، شاهنامه دموت، موزه هنری دانشگاه هاروارد.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

۱- آیت اللهی، حبیب الله ، طبیعت در هنر مشرق زمین، کتاب ماه هنر، شش ۸۴ و ۸۳، مرداد و شهریور ۱۳۸۴، صص ۱۰-۳

۲- احمدی، بهرام ، شناخت و بررسی مواد و مصالح به کار رفته در نقاشی ایران، مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر شرق، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸، صص ۴۹-۲۷.

۳- اقبال آشتیانی، عباس ، تاریخ مغول، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۹.

۴- بینیون، لورنس و دیگران، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرامنش، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۷.

۵- پاکباز، رویین ، دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸.

۶- پاکباز، رویین ، نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴.

۷- تجویدی، اکبر ، نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶.

۸- تریگیر، مری ، هنر چین، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳.

۹- جرالد، فیتز ، تاریخ و فرهنگ چین، ترجمه اسماعیل دولتشاهی، انتشارات علمی‌و فرهنگی، ۱۳۶۷.

۱۰- حسن، زکی محمد ، چین و هنرهای اسلامی، غلامرضا تهامی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

۱۱- حقیقت، عبدالرفیع ، تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۷۹.

۱۲- دوستی، راضیه ، زمین و طبیعت در نقاشی ایران و چین، نشریه معماری و فرهنگ، ش ۲۳، زمستان ۱۳۸۷، صص ۹۳-۹۱.

۱۳- شراتو، امبرتو ، هنر ایلخانی و تیموری، ترجمه‌ی یعقوب آزند، تهران، انتشارات مولی، ۱۳۷۶.

۱۴- صدیق، عیسی ، تاریخ فرهنگ ایران، تهران،سازمان تربیت معلم و تحقیقات تربیتی، ۱۳۴۲.

۱۵- کنبای، شیلا ، نگارگری ایرانی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه‌ی مطالعات هنر اسلامی، چاپ دوم، ۱۳۸۹.

۱۶- کورکیان، م. ، باغ‌های خیال: هفت سده مینیاتور ایرن، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۷، .

۱۷- گدار، آندره ، هنر ایران، ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، مشهد، بنیاد پژوهشهای اسلامی، ۱۳۵۸.

۱۸- گروسه، رنه و ماسه،هانری ، تاریخ تمدن ایران، ترجمه جواد محیی، تهران، گوتنبرگ، ۱۳۷۷.

۱۹- گری، بازیل ، نگاهی به نگارگری ایران، ترجمه‌ی عربعلی شروه، تهران، عصر جدید، ۱۳۶۹.

۲۰- لوشینگ، طبیعت در واقعیت و طبیعت در تخیل درونی، ترجمه‌ی مجتبی صفی پور، مجموعه مقالات طبیعت در هنر شرق، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸، صص ۲۵۴-۲۴۵.

۲۱- مسکوب، شاهرخ ، یادداشتهایی درباره مینیاتور، فصلنامه ایران، سال هفدهم، ش ۳، تابستان ۱۳۷۸، صص ۲۵-۲۰.

۲۲- نفیسی، نوشین ، تاریخ نقاشی‌های آسیا و جلوه‌های آن، نشریه هنر و مردم، دوره ۲، ش ۱۶، بهمن ۱۳۴۲، صص ۳۲-۲۹

۲۳-هال، جمیز ، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه‌ی رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳.

24- Blair, Shila, *A Compendium of Chronicles,* London, Oxford University Press, 1995, pp, 84-85.

25- Basil gray, *persian painting,* geneva, d' art albert skira S.A , 1995, p. 24.

۲۶- آیدین آغداشلو، هنر شرق از دیدگاه آیدین آغداشلو، سایت نقد آثار هنری، گروه هنرهای تجسمی، http://www.ayar.ir ۸۹/۲/۱۳، ۱۲:۰۰

http://fa.wikipedi.org ،۸۹/۳/۲۴ ۱۲ :۰۰

http://www.asia.si.edu

Archive of SID

www.SID.ir