جریان‌های تاثیرگذار در هنر نگارگری دوران ایلخانیان

زهرا پورشعبانیان[1]

چکیده

با ورود مغولان به سرزمین ایران پایه‌های هنر ایلخانی از طریق آمیختن تجربیات هنری و سنت‌های باستانی ایران و تاثر از فرهنگ‌های شرق دور«چین» شکل گرفت و شاهکارهای در هنر نگارگری این دوران خلق شد. . مقاله حاضر، پژوهشی نظری با رویکردی هنری به شیوه توصیفی- تحلیلی و مستند به منابع مکتوب و مطالعات کتابخانه‌ای است، و هدف آن بررسی تاثیرات الگوهای نقاشی در هنر چین و ایران باستان در مکاتب نگارگری دوران ایلخانی با محوریت مکتب نگارگری آل اینجودر شیراز است. نتایج مطالعات نشان می‌دهد؛ هنر مصورسازی کتب و علاقه به سبک های نگارگری شرقِ دور در این دوره رونق فراوان داشت و در کنار این تحولات هنری در دوران ایلخانان برخی مناطق محلی نیز با حفظ سنت‌های ایران باستان کمترین تاثیر را از هنر چین دریافت کردند و به عنوان کانون احیای معیارهای کهن ایرانی رشد کردند، با بررسی ویژگی‌های هنر نگارگری‌های این دوران می‌توان، به وضوح شاخص‌های هنر ماندگار ایران باستان را مشخص نمود.

کلید واژه؛ نگارگری، ایلخانیان، ایران باستان، چین، آل اینجو

[1] دانش آموخته دکتری تخصصی باستان شناسی(اسلامی)دانشگاه آزاد علوم و تحقیقات تهران

مقدمه

هنر مصورسازی کتاب ها در عصر ایلخانان، مملو از تأثیرات مختلف هنر شرقِ دور، به ویژه دوره «یوان» و «سونگ» چین است، زیرا حکمرانان هنردوست ایلخانی از جمله غازان‌خان (۷۰۳ - ۶۹۴ ق) و الجایتو (۷۱۶ - ۷۰۳ ق) و درباریان هنرمندپروری همچون خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی، به تسهیل رواج سبک‌های هنری چین پرداختند(سرافرازی-لعل‌شاطری، ۱۳۹۴: ۷۹). به دنبال استقبال دربار از هنر مصورسازی کتب و علاقه به سبک‌های نگارگری شرقِ دور، مصورسازی و رنگ آمیزی و ترکیب خطوط و ترسیم بعضی از حیوانات و پدیده‌های ذی‌روح که تا پیش از آن در فرهنگ ایرانی و اسلامی سابقه نداشت، در اجزا و عناصر نگارگریِ ایرانی وارد و تصاویری نشأت گرفته از ویژگی‌های صور مغولی در آثاری همچون منافع الحیوان، شاهنامه و جامع‌التواریخ معمول گردید. بر اثر نفوذ هنری نگارگرانِ چینی و استفاده از کاغذ، قلم و مرکبِ مخصوص به خود و شکل و شیوه‌های رنگ آمیزی وترسیم حیواناتی همچون اژدها و در محور قرار گرفتن طبیعت، نوعی جدید از نگارگری در ایران مورد ترویج قرار گرفت و هنرمند ایرانی نکات بدیع آن را جذب و به وسیله نبوغ ذاتی خود آن را با سبک های ایرانی تلفیق نمود(سرافرازی-لعل‌شاطری، ۱۳۹۴: ۸۰). در کنار این تحولات هنری در دوران ایلخانان برخی مناطق محلی نیز با حفظ سنت‌های ایران باستان کمترین تاثیر را از هنر چین دریافت کردند، حکمرانان محلی فارس با مغولان صلح نمودند و ایالت خود را از ویرانی رهایی بخشیدند. صلح اتابکان فارس، با مغولان این ایالت را به محلی امن و مورد توجه بسیاری از هنرمندان و دانشمندان تبدیل نمود. آرامش نسبی فارس حاکمان آن را به حامیان هنر مبدل نمود، و هنر فارس با مرکزیت شیراز از حمایت سران تازه به تخت نشسته مغول برکنار ماند، از این روی؛ هنر شیراز به هنر محلی و بومی ایران تبدیل شد و سلیقه هنر مغولی که برگرفته از سلیقه هنر چینی بود کمترین تاثیر را در آن داشت و این امر موجب گردید هنر فارس امتداد سلیقه هنری ایران قبل اسلام باشد، که در آن هنرمندان نگارگر بخصوص از هنر جهان ساسانی و مواریث نهفته در آن، از اقتدار ملی تا منظره فرهنگی برخاسته از فکر و اندیشه ایرانی الگو بپذیرند، و شیراز به عنوان کانون احیای معیارهای کهن ایرانی رشد کند. در همین راستا ابتدا تاثیرات کلی هنر چین در مکاتب نگارگری دوران ایلخانی مطرح می‌گردد و در ادامه شاخص‌های مکتب نگارگری آل اینجو عنوان می‌گردد.

پیشینه پژوهش

محور مطالعات در موضوعاتی که نگارگری و نسخه‌های خطی را در برمی‌گیرد ابعاد مختلفی همانند کتاب‌آرایی، شناخت ویژگی نگارگری و نگاره‌ها در نسخه‌های مختلف، هنر نقاشی و تحولات آن در دوره‌های مختلف اسلامی دارد. منابع نسخه‌شناسی و کتاب‌آرایی گستردگی قابل توجهی دارند؛ مکتب نگارگری شیراز آژند(۱۳۸۷)، نگارگری ایرانی

کنبای(۱۳۸۹)، مروری بر نگارگری ایران اولک گرابر (۱۳۹۰)، نقاشی ایرانی کنبای(۱۳۹۱)، آداب و فنون نقاشی و کتاب-آرایی ایو پورتر(۱۳۹۲)، نقاشی ایرانی بازیل گری(۱۳۹۲)، نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز پاکباز(۱۳۹۳)، مکتب نگارگری تبریز آژند(۱۳۹۴)، جلدسازی ایرانیان از سلجوقیان تا قاجار رستمی(۱۳۹۵)اشاره نمود. محور مطالعات در منابع مکتوب نامبرده عموماً شامل شناخت تاریخچه نقاشی ایران، خاستگاه و منابع آن، تحولات فرهنگی و هنری در دوران اسلامی و در نهایت مضامین و نسخه‌های شاخص باقی مانده از قرون متمادی اسلامی است. در حوزه نگارگری علاوه بر کتب، مقالات مختلف در زمینه شناخت نسخه‌ها و نگاره‌های شاخص نیز نوشته شده است. برخی منابع به طور خاص یه نگاره را مورد مطالعه قرار دادند و یا تحولات فرهنگی و هنری دورانی خاص را عنوان نموده‌اند که چگونه زمینه ساز نگارگری و پیدایش نسخه‌های ارزشمند شده است؛ "تاثیر عناصر و نقشمایه‌های چینی در هنر ایران"(۱۳۸۰) آژند، "تاثیر متقابل نقاشی ایران و چین در عصر مغول"(۱۳۹۰)پرغو، "مطالعه تاثیر متقابل نقاشی ایران و چیندر سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری"(۱۳۹۱) حسامی،"تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان"(۱۳۹۴) سرافرازی و لعل شاطری، تاثیر روابط "ایران و چین بر تصویرنگاری مکتب تیموری"(۱۳۹۷) محمدی‌راد و همکاران نمونه مقالاتی هستند که در محور مطالعاتی مقاله مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نگارگری دوره ایلخانی بی‌شک تحت تاثیر ویژگی‌هایی از هنر چین قرار داشته، لیکن تاثیرات هنرهای کهن ایرانی همچنان در روند فعالیت هنرمندان خصوصاً در مناطق فارس قابل مشاهده است. در مقاله حاضر سعی شده بصورت جامع ویژگی‌های تاثیرگذار هنر چین و ایران باستان در مکتب نگارگری آل جلایر عنوان گردد.

روش تحقیق

مقاله، پژوهشی نظری با رویکردی هنری، به شیوه توصیفی- تحلیلی و مستند به منابع مکتوب حاصل از مطالعات کتابخانه ای است تا زمینه‌های نفوذ هنر چین و شاخص‌های هنری ایران باستان در مکتب نگارگری آل اینجو در دوران ایلخانان را در گستره وسیع تحولات هنری دوران اسلامی مشخص نماید.

ایلخانان مغول

یورش‌های قوم مغول در سده‌ی هفتم هجری وقفه‌ای میان دو دوره‌ی آغازین و پسین تاریخ اسلام ایجاد نمود. در حوزه‌ی هنر با توجه به عقاید و ارزش‌هایی که تحت حاکمیت مغولان از چین آورده شد توسعه و گسترش جدیدی در دوران بازسازی سرزمین‌های مغولان در سده‌ی هفتم هجری رخ داد که منجر به تحولاتی هنری شد که همچنان ادامه یافت و متوقف نشد. مغولان روستاییانی چادرنشین بودند که به شرایط اقلیمی خشن و نامناسبی عادت داشته و تحت قوانین و نظمی خشک و بدون انعطاف رشد یافته بودند. آنان بنا بر سنت استپ نشین‌های روسیه از فرمان یک رهبر نظامی تا زمان مرگ او تبعیت کرده و پس از آن از گرد او پراکنده می شدند. چنگیز خان به عنوان مقتدرترین فرمانده مغولی معروفیت یافت. او ابتدا به شمال چین حمله کرد و سپس پیکان حملات خود را به سوی غرب معطوف کرد. سلطان جلال الدین خوارزم شاه در مقابل فتوحات مغولان تاب تحمل نداشته از مقابل آن‌ها گریخت و آنها شهرهای بلخ، هرات و نیشابور را به نابودی و ویرانی کشاندند. پس از مرگ چنگیز قوبیلای (کوبلاخان) پایتخت را به خان بالیغ پکن منتقل کرد؛ ایران در راستای برنامه

کشورگشایی مغولان هدف درجه اول به شمار نمی رفت. اما هولاکو برادر قوبیلای در طی دومین لشکر کشی خود وارد ایران شده و این کشور را مورد تاخت و تاز قرار داد. هولاکو پایتخت خود را در مراغه شمال غربی ایران بنا نهاد که بعدها نوادگان او با عنوان ایلخانان در آن جا حکومت کردند. هولاکو به تدریج به یکپارچه‌سازی و مرتبط کردن راه‌ها در مناطق حوزه‌ی استحفاظی اش پرداخت. در هر حال، این تأثیرات و نفوذ اسلام بود که خود را در نهایت به ظهور و اثبات رسانید غازان خان به قدرت رسید به دین اسلام گروید و اسلام را به عنوان دین رسمی قلمرو خود اعلام کرد. برادر و جانشین وی اولجایتو با غسل تعمید مسیحی شد پس از آن به آیین بودایی گرایید و سپس مسلمان سنی مذهب شده و در نهایت به مذهب شیعه گروید. او پشتیبان و حامی مهمی در دوره ای از شیوه‌های نوین سبک های نو در هنر اسلامی بود. مغولان مجبور به انتخاب مقام های اداری و رسمی از میان اتباع تحت سلطه خویش بودند و رشیدالدین وزیر بزرگی بود که به غازان و اولجایتو خدمت کرد. غازان خان که در برهه‌ی زمانی میان دو دوره ی غیر اسلامی و اسلامی حاکمیت داشت، رشید الدین را به تکمیل تاریخ مغولان ملزم ساخت و اولجایتو مأموریت نوشتن جامع التواریخ (تاریخ جهان) را بر عهده‌ی وی گذاشت. این کتاب دورنمایی تاریخی از دستاوردها و موفقیت‌های مغولان را عرضه می‌داشت. رشیدالدین وزیر هزینه ی زیادی را برای ایجاد یک مرکز منسجم ربع رشیدی، در حومه ی تبریز صرف کرد. پس از ایلخانان جانشینان حکومتی بر سر حفظ سلطه‌ی خویش بر ایران با یکدیگر به جنگ و ستیز پرداختند. در این بین در شمال غربی ایران جلایریان جانشین ایلخانیان شدند. سلطان احمد جلایر، حامی و مشوق بسیار مهم و دارای بیشترین اهمیت و نفوذ در تاریخ هنر کتاب آرایی به قدرت رسید(برند، ۱۳۸۳: ۱۲۲-۱۲۴)

شکل‌گیری زمینه‌های هنری ایلخانان

در محیط فرهنگی جدیدی که مغولان پدید آوردند؛ فعالیت نقاشان در عرصه کتاب‌آرایی وسعتی قابل ملاحظه یافت. تحت حمایت ایلخانیان، کتاب نگاری در زمینه‌های علمی و تاریخی رونق گرفت، برخی متون قدیم همچون شاهنامه فردوسی به سفارش آنان مصور و بازنویسی شدند. کارگاه‌های تولید نسخه‌های مصور عمدتاً در مراغه و تبریز پایتخت غازان خان قرار داشتند. قدیمی‌ترین نسخه مصور بر جای مانده از عهد ایلخانیان ترجمه فارسی منافع الحیوان ابن بختیشوع است که به دستور غازان خان در مراغه تدوین شده است. مهمترین پیامدهای حمله مغول به ایران و پس از آن استمرار حکومت ایلخانان را می توان چنین برشمرد: نخست انتقال سنت‌های چینی به ایران که منبع الهام تازه برای نگارگران شد، دوم بنیانگذاری نوعی هنرپروری که سنت کارگروهی هنرمندان در کتابخانه -کارگاه سلطنتی را پدید آورد. کوشش آنان بیش از پیش معطوف شد به حل مشکل ناهمخوانی سنت‌ها و تاثیرات مختلف هنری؛ و بلندپروازی یا علاقه‌مندی حامیان نیز آنان را در رسیدن به این هدف یاری کرد. تداوم این وضع در زمان اینجویان، مظفریان و جلایریان به شکل‌گیری یک سبک نومایه در نگارگری انجامید(پاکباز، ۱۳۹۳: ۶۰).

نقاشی ایران باستان

مطالعه سیر تحول و تاثیر عوامل فرهنگی- اجتماعی در نقاشی دوره‌های هخامنشی، اشکانی و ساسانی با محدودیت‌هایی روبه‌رو است؛ زیرا بخش عمده آثار بر سطوح معماری اجرا می‌شدند و در گذر زمان بر اثر فرسایش، تخریب بناها و از میان رفتن لایه‌های رنگی آسیب دیده‌اند. نقاشی در ایران باستان در همه دوره های تاریخی بخشی از شبکه گسترده و ممتاز هنرهای تصویری و تزئینی بود، و در ارتباط با معماری، باورهای مذهبی، ساختارهای اجتماعی و مناسبات سیاسی شکل می‌گرفت. شناخت ویژگی‌های نقاشی این دوره‌ها مستلزم بررسی هم‌زمان شواهد باستان‌شناختی، مواد و فناوری رنگ، ساختارهای بصری و ارتباط تصاویر با کارکرد فضاهای معماری است. پژوهشگران و مفسران تاریخ هنر ایران؛ قدمت نقاشی دیواری، را به دوره اشکانی می‌دانند، لیکن اسناد و مدارک به جا مانده از کاوش های باستان‌شناسی نشان می‌دهند که کاخ‌ها، معابد و دیوارهای خانه‌های دوره هخامنشی با صحنه‌هایی شامل پیکره‌ها و تصاویر تزئین می‌شدند. با این حال، شواهد ملموس از نخستین نقاشی‌های دیواری، ماهیتی باستان‌شناختی دارند و مهم‌ترین نمونه‌های اولیه در محوطه‌هایی واقع در حاشیه‌های غربی و شرقی ایرانی از جمله دورا اروپوس در سوریه و کوه خواجه در سیستان یافت شده‌اند. در این مکان‌ها، نقاشی‌های دیواری متعلق به دوره‌ای از اواخر عصر اشکانی تا اواخر عصر ساسانی (یعنی سده‌های سوم تا ششم یا هفتم میلادی) هستند.

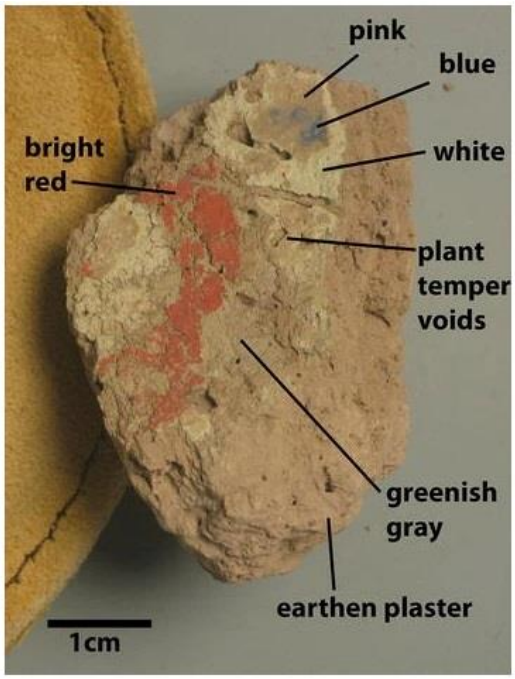
(Canby, 2017: 1)

در دوران هخامنشیان؛ نمای معماری کاخ‌ها و آرامگاه‌های به شکلی غنی با رنگ تزئین شده بودند. قالب‌های کاغذی (اسکویز) به‌دست‌آمده از کاوش‌های پاسارگاد و تخت‌جمشید توسط باستان‌شناسان در اوایل سده بیستم، حاوی بقایای رنگ هستند، ۴۰ قطعه گچ‌کاری رنگ‌شده و آجر لعاب‌دار که امروزه در «مجموعه مطالعاتی فریر» در موسسه اسمیتسونین در واشنگتن دی‌سی نگهداری می‌شوند، و در جریان کاوش‌های سال‌های ۱۹۲۳ و ۱۹۲۸ توسط تیمی به سرپرستی باستان‌شناس، ارنست هرتسفلد، کشف و در سال ۱۹۴۷ به «گالری هنر فریر» اهدا شدند به وضوح استفاده از طیف رنگی متنوع و زنده برای پرداخت نهایی سطوح در بناها را نمایان می‌سازد

(Aloiz et al., 2016, 1-2)

در معماری کاخ‌های هخامنشی عنصر مهم رنگ‌پردازی بوده است. قطعات گچ نقاشی‌شده و آجرهای لعاب‌دار پاسارگاد و تخت جمشید نشان می‌دهد که آرایش بصری بناهای هخامنشی تنها به حجاری و نقش‌برجسته‌های سنگی محدود نبود، بلکه رنگ و سطوح چندرنگ از جمله رنگ های آبی مصری، مالاکیت، اخرای قرمز و شنگرف نیز در تکمیل جلوه معماری نقش داشتند. بسیاری از قطعات اندودِ گلی که در کاخ P در پاسارگاد یافت شده‌اند، با رنگ پوشیده شده‌اند. دو قطعه دارای یک لایه رنگ واحد هستند، در حالی که هفت قطعه دیگر با طرح‌های هندسیِ چندرنگ تزیین شده‌اند؛ طرح‌هایی که احتمالاً بر روی ستون‌های تالار مرکزی اجرا شده بودند. این طرح‌های هندسی، دست‌کم دارای پنج لایه رنگیِ متمایز هستند که بر روی بسترِ اندودِ گلی قرار گرفته‌اند(شکل ۱).کاربرد آرایه‌های هندسی، ترکیب سطوح رنگی و ارتباط تزئینات با اجزای معماری است. ابعاد اصلی بسیاری از آثار به دلیل باقی ماندن قطعات پراکنده مشخص نیست؛ ازاین‌رو، تعیین اندازه معیار برای نقاشی هخامنشی امکان‌پذیر نیست. بااین‌حال، ارتباط قطعات گچ نقاشی‌شده

و عناصر تزئینی با ساختار بنا نشان می‌دهد که رنگ‌بخشی از سازمان بصری معماری بوده و در کنار مصالح، تناسبات و تزئینات برجسته به شکل‌گیری فضای معماری کمک می‌کرده است(Aloiz et al., 2016: 3)



شکل ۱: بقایای پنج لایه رنگ و همچنین بسترِ اندودِ گلی(Aloiz et al., 2016: 3)

دردوران اشکانی، شواهد باقی مانده از نقاشی‌های دیواری امکان بررسی دقیق‌تری را فراهم می‌سازد. قدیمی‌ترین نقاشی‌های دیواری «دروازه جنوبی» در کوه خواجه، شامل پیکره‌ای بودایی به همراه ملازمان است که با کارکرد اولیه‌ی این بخش از محوطه به عنوان یک زیارتگاه بودایی مرتبط می‌باشد. در بخشی دیگر، دو ردیف از پیکره‌های مردانه که به صورت نیم‌رخ ترسیم شده و تا حدی بر روی یکدیگر قرار گرفته‌اند، دیده می‌شوند؛ این پیکره‌ها دارای جزئیات حجم‌پردازی‌شده هستند و با استفاده از طیف رنگی متنوع و غنی اجرا شده‌اند. قدمت این قطعه در پژوهش‌های مختلف، بین سده‌های اول تا سوم میلادی تخمین زده شده است. گسترده‌ترین نمونه‌ی نقاشی دیواری، شامل دو ردیف (نوار) در بخشی موسوم به «گالری نقاشی‌شده» است، از منظر شمایل‌نگاری، این نقاشی‌ها ترکیبی از عناصر کلاسیک، ساسانی و کوشانی هستند. سبکِ آثار نیز به همین‌گونه تلفیقی است و شامل پیکره‌هایی تنومند با حجم‌پردازی دقیق (احتمالاً متعلق به اوایل دوره ساسانی)، نمونه‌هایی متأخرتر با اندام‌هایی کشیده‌تر و ظریف‌تر، و همچنین آثاری است که با قلم‌گیری‌های زمخت‌تر و سطوح رنگی تخت اجرا شده‌اند. دو قطعه‌ی باقی‌مانده از «برج شمالی»(شکل ۲)، نمایانگر سبک اواخر دوره ساسانی هستند؛ پیکره‌هایی که به صورت نیم‌رخ ترسیم شده‌ان با رنگ مشکی مشخص شده و در یک پالت رنگی محدود و بدون الگوبرداری از نقاشی‌های دیواری پیشین، نقاشی شده‌اند.تاثیرگذارترین نقاشی‌های دیواری قرن‌های ششم تا هشتم میلادی از ایران، از مکان‌های سغدی آسیای مرکزی سرچشمه می‌گیرند. در افراسیاب، محل سمرقند قرون وسطی و باستانی،

صحنه‌ای پیچیده از دهه ۶۵۰ میلادی شامل پادشاه محلی بر تخت نشسته و در حال رژه، امپراتور و ملکه چینی احتمالاً بر اساس طومارهای چینی، یک ستاره‌شناس یونانی و خدای هندو کریشنا است. قرارگیری چهره‌ها در چندین صفحه در برابر پس‌زمینه آبی، نشان‌دهنده عقب‌نشینی فضایی است. در حالی که جزئیات لباس‌ها به طور دقیق به تصویر کشیده شده‌اند، چهره‌ها به خوبی الگوبرداری نشده‌اند و تا حدودی ایستا به نظر می‌رسند. پنج کنت کامل‌ترین مجموعه از دیوارنگاره‌های سده‌های پنجم تا هشتم میلادی را در خود جای داده است که در معابد و خانه‌ها یافت شده‌اند. مضامین این آثار طیف گسترده‌ای از ایزدان محلی گرفته تا صحنه‌های شکار، ضیافت‌ها و داستان‌های حماسی را در بر می‌گیرند. نقاشی‌های سده پنجم دارای حجم‌پردازی و بُعدنمایی‌اند؛ پس از آن، آثار سده‌های ششم و هفتم با سبکی تصنعی‌تر و پیچیده‌تر پدیدار می‌شوند و سرانجام در سده هشتم، نقاشی‌هایی با بیانی نیرومند اما دوبعدی جایگزین آن‌ها می‌گردند(Canby, 2017:1-2).



شکل ۲: نقاشی های اشکانیان کوه خواجه در سیستان (Canby, 2017: 1)

در دوران اشکانیان؛ خانواده به عنوان بنیانی مهم در آیین‌های مذهبی و دودمان‌ها در جامعه بوده است. نقاشی خاندان کونون یک پیشکش نذری به خدایان بوده است. یک یادآوری بصری از قدرت خانوادگی بود، قدرتی که در مقدس‌ترین بخش معبد قرار داده شده بود و خانواده مهم دورنی را با الوهیت مرتبط می‌کرد. این خانواده بخشی از نخبگان «یونانی» دورا محسوب می‌شوند و از اسناد دیگر می‌دانیم که آنها جزو اروپایی‌ها هستند، افرادی که ادعا می‌کردند از نسل استعمارگران یونانی–مقدونی اصلی این مکان هستند. در حالی که مردان نام‌های یونانی مانند کونون و پاتروکلوس دارند، دختر کونون بیتنانایا نام دارد. او و دیگر زنان در نقاشی، سربندها و جواهرات نفیسی به سر دارند، مردان تونیک پوشیده‌اند و کاهنان تونیک‌های آستین بلند و کمربنددار و کلاه‌های مخروطی به سبک خاور نزدیک به سر دارند. به نظر می‌رسد در دوران

اشکانیان، دورا نوعی پایتخت منطقه‌ای برای بخشی از سرزمین‌های امتداد فرات بوده و منطقه‌ای حاصلخیز از نظر کشاورزی را کنترل می‌کرده است(Baird, 2018: 27)(شکل ۳)





شکل ۳: نقاشی خاندان کونون دورا اروپوس معبد بعل (Baird, 2018: 27)

این نقاشی به صورت پنل از محل اصلی برداشته شده و در موزه ملی دمشق دوباره نصب شده است. نقاشی به ترتیب از سمت چپ، چهره مردی است، که معمولاً به عنوان کونون شناخته می‌شود، دو کاهن که از کلاه‌های مخروطی متمایزشان قابل تشخیص هستند و در مقابل محراب‌ها ایستاده‌اند. دختر کونون، بیتنانایا، که روسری به سر دارد. در سمت راست بیتنانایا چهار مرد، از جمله یک پاتروکلوس، و پسرش، که او نیز کونون نام دارد، در سمت راست تصویر دیده می‌شوند. در پیش‌زمینه سه فرزند دیده می‌شوند که احتمالاً بیشتر از نوادگان کونون هستند(Baird, 2018: 27)(شکل ۳)

در دوران ساسانی، مجموعه‌ای از نقاشی‌های دیواری پیکره‌نگارانه امکان بررسی دقیق‌تر ارتباط میان موضوع، فرم و کارکرد معماری را فراهم می‌کند. در این دوره، موضوعاتی مانند شکار، نبرد، سوارکاری و نمایش پیکره‌های انسانی در بررسی نقاشی‌های مرتبط با فرهنگ ساسانی اهمیت دارند. این مضامین را می‌توان در ارتباط با فرهنگ درباری، بازنمایی قدرت و نمایش منزلت اجتماعی در ارتباط دانست. در بررسی‌های «گور» (فیروزآباد)، در ساختمانی که به عنوان کاخ تفسیر شده است، نقاشی‌ای کشف شد، و به عنوان تصویری از چهار عضو خاندان سلطنتی ساسانی توصیف شده و شامل دو زن، یک مرد و کودکی به همراه یک گوساله است. قدمت این اثر تزیینی به دوران پادشاهی اردشیر اول (۲۲۴–۲۴۲ میلادی) بازمی‌گردد. در «دورا اروپوس»، نقاشی‌ای در اتاق پذیرایی یک خانه‌ی مسکونی نقاشی با صحنه‌ی نبرد یافت شد که سوارکارانی با ابعادی کوچک‌تر از اندازه‌ی واقعی ترسیم شده بودند، پیکره‌هایی بر روی تخت‌ها، یک کماندار، شخصی با گل، و طرح‌های هندسی از دیگر موضوعات نقاشی مذکور می‌باشد(De Waele, 2018: 1) ، (شکل ۴)

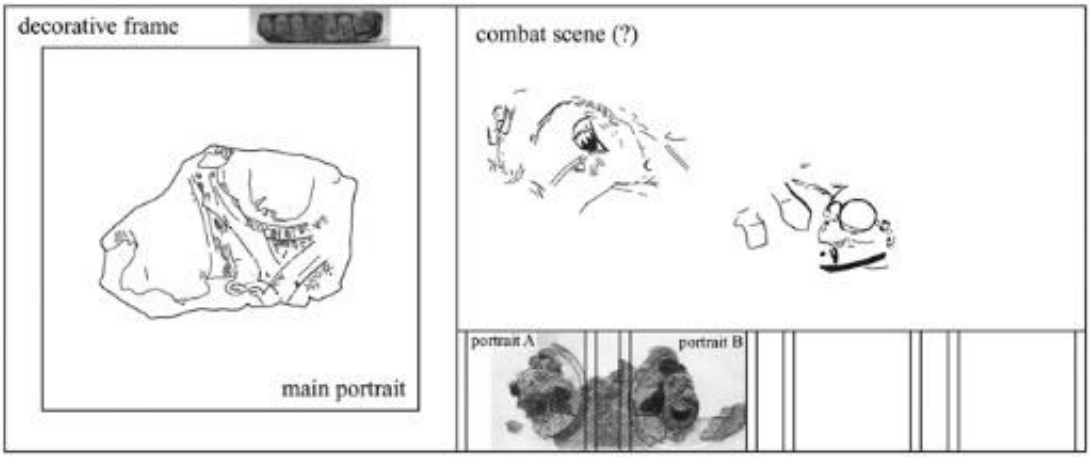


شکل ۴: دورا اروپوس؛ بخشی از نقاشی دیواری اتاق شماره ۸ (De Waele, 2018: 1)

معیارهای سبک‌شناختی، تاریخچه «دورا اروپوس» و نام‌های ثبت‌شده بر روی اثر، اشاره دارند که این دیوارنگاره یادبود رویدادی تاریخی، همچون ورود شاپور اول (۲۴۰-۲۷۲ میلادی) به سوریه تحت سلطه روم بوده است. اگر این صحنه نبرد را پیروزی شاپور اول تفسیر کنیم، آنگاه دیوارنگاره نشان‌دهنده نیروهای کمکی ساسانی خواهد بود که با رومیان یا نیروهای کمکی اهل پالمیرا (تدمر) در حال نبرد هستند. علاوه بر آثار دورا اروپوس، در شوش بقایای نقاشی‌هایی در تالار مرکزیِ واقع در بخش انتهاییِ یک حیاط در محلی موسوم به «شهر شاهی» کشف شد؛ این قطعات به‌عنوان صحنه‌ای از شکار تفسیر شده‌اند که ابعاد آن دو برابر اندازه طبیعی است و شامل هلال ماه، ستارگان و ابرها می‌شود(شکل ۵). شکار از سرگرمی‌های محبوب آن دوران به شمار می‌رفت، قدمت این نقاشی‌ها را به نیمه نخست سده چهارم میلادی نسبت داد، اما دیگر باستان‌شناسان تاریخ‌گذاری در سده دوم میلادی، یعنی در دوره اشکانی را ترجیح می‌دهند. این دیوارنگاره‌های بزرگ و رنگارنگ بی‌تردید تأثیری خوشایند بر بینندگان می‌گذاشته‌اند. در ایوان کرخه (ایران)، قطعاتی از نقاشی‌های دیواری که پیکره‌های انسانی را نشان می‌دهند، در یک ایوان سه‌گانه واقع در روبروی دروازه جنوبی کاخی موسوم به «طاق ایوان» کشف شد. در حاجی‌آباد، ایوان‌های ۱۴۹ و ۲۱۴ در اقامتگاهِ یک شخصیت برجسته، دارای نقاشی‌های دیواری بودند. در ایوان ۱۴۹، نقاشی دیواری شامل تصاویری از سرهای انسان و یک صحنه نبرد بود که با طرح‌های هندسی و نقوش گیاهی تکمیل می‌شد(شکل ۶). مسعود آذرنوش بر اساس تزیینات گچ‌بری، قدمت این نقاشی‌ها را به سده چهارم میلادی نسبت داده است. اگر این ایوان‌ها واقعاً تالارهای پذیرایی (یا بارعام) بوده باشند، احتمال می‌رود که نقاشی‌های دیواریِ آن‌ها نقشی فراتر از صرفاً تزیینی داشته‌اند. در تپه حصار، در تیسفون (عراق)، نیز نقاشی‌های دیواری‌ای مهم کشف شد.کاربرد مواد رنگی گوناگون و تفاوت در شیوه اجرای تصاویر عناصر مهم شناخت نقاش های دیواری ساسانی هستند. فرم خطوط پیرامونی، نحوه نمایش پیکره‌ها، حالت بدن انسان و اسب، شیوه ساده‌سازی یا حجم‌پردازی از مؤلفه‌های مهم تحلیل صوری هستند. مقایسه این آثار با نقاشی‌های دوره اشکانی می‌تواند تداوم برخی عناصر تصویری و در عین حال تفاوت های سبکی را آشکار کند(De Waele, 2018: 2-3)



شکل ۵: صحنه شکار نقاشی دیواری، شوش سده ۴.م(De Waele, 2018: 2)



شکل ۶: نقاشی دیواری حاجی آباد(De Waele, 2018: 2)

مانی نقاش ایرانی

پایه و اساس مینیاتور ایرانی بر نقاشی مکتب مانی استوار است مانی و آئینش موجب رواج نقاشی و اعتلای هنرهای زیبای گشتند. مانی برای بیان فلسفه آئینش دستور داده بود که تالارهائی بنام نگارستان ساخته بودند و بردیوار این تالارها داستان

خلقت آدمی و سرنوشت او را برپایه معتقدات آئین او نقاشی کرده بودند و پیروانش با سیر در نقاشی‌های نگارستان فلسفه آئین را درمی‌یافتند. طرح و رنگ در نقاشی مانوی نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند. رنگ‌ها در نقاشی مانوی تند و با جلاست و بیشتر از رنگ‌های سرخ و سبز سیر و روشن ارغوانی درطمینه آبی آسمانی با بکار بردن طلا و نقره برای جلا و تشعشع بکار میرفته است. از نقاشی‌های مکتب مانی در تورفان بدست آمده بود درترکستان شوروی در چند کاخ متعلق به دوران ساسانیان نیز یافت شده است(همایونفرخ، ۱۳۵۳: ۲۳-۲۵) . در اشعار معروف فارسی قرون میانه اسلامی؛ شاهنامه فردوسی، اسکندرنامه نظامی، خسرو و شیرین هنر نقاشی مانی بیان شده است. هر دو این اشعار موضوع بسیاری از مینیاتورهای تذهیب‌شده در قلمروهای فارسی قرون میانه و اوایل دوران متاخر بودند. معنای یک نقاش، به عنوان مینیاتوریست یا تصویرگر، تنها یک بُعد از این هنر بود: فردوسی و همچنین نظنزی گفته‌اند که مانی از طریق نقاشی خود ادعای پیامبری کرد. مهارت او در خلق تصاویر بسیار واقع‌گرایانه همان چیزی بود که او را به ادعای اثبات معجزات و نبوت خود سوق داد داستان مانی، آن‌گونه که در شاهنامه در داستان دعوی پیغمبری مانی نزد شاپور آمده است، وی چینی معرفی شده است که به دربار شاپور اول وارد می‌گردد، و مصور بی‌نظیری از عصر خود را به تصویر می‌کشد(Babayan, 2002: 50)

در منابع دیگر تاریخی مانی اهل روستای مردینو در اطراف تیسفون ذکر شده است و نظامی در اسکندرنامه خمسه در بخش اول شرف نامه؛ در ابیات مناظره نقاشان رومی و چینی با بیان ابیات به تاثیر نقاشی مانی در سبک نقاشان چینی اشاره دارد: (شنیدم که مانی به صورتگری-ز ری سوی چین شد به پیغمبری- از او چینیان چون خبر یافتند بران راه پیشینه بشتافتند) در ابیات دیگری نظامی عنوان می‌کند: (چو در خاک چین این خبر گشت فاش-که مانی بران آب زد دور باش-ز بس جادویی‌های فرهنگ او- بدو بگرویدند و ارژنگ او- ببین تا دگر باره چون تاختم- سخن را کجا سر برافراختم)(خمسه نظامی)(شکل ۷)



شکل ۷: نمونه آثار نقاشی سبک مانی(www.irna.ir)

نقاشی چین

نقاشی‌های پیکره، منظره و گل مرغ سه مکتب بزرگ نقاشی چین‌اند و از معمول‌ترین موضوعات نقاشی‌های سنتی چین بشمار می آیند. این سه موضوع کمابیش معادل نقاشی فیگور انسانی، نقاشی منظره و طبیعت بی‌جان در نقاشی‌های اروپایی است. نقاش مشهور و اندیشمند آن دوران به انتقال روح از طریق شکل و ترکیب خوب و مناسبی از شکل و روح در نقاشی‌های پیکره معتقد بود او باور داشت که هنرمند نه تنها باید توصیف صحیحی از وضع و ظاهر انسان ارائه دهد بلکه باید به روح و کیفیات انسان هم بپردازد. می توان گفت همه‌ی هنرمندان و منتقدان از آن زمان به بعد بدون استثناء از این الگو در خلق و ارزیابی کارهای هنری پیروی کرده‌اند. نقاشی‌هایی که بر تصاویر چمنزارهای طبیعی تمرکز دارند، نقاشی منظره نامیده می‌شوند و از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین انواع نقاشی سنتی چینی هستند اما پیدایش آنها به مدت‌ها بعد از نقاشی پیکره بر می‌گردد در دوران سلسله تانگ همزمان با اواخر دوران ساسانیان نقاشی منظره به تدریج به پختگی خود رسید دوران بعد زمان پیشرفت و شکوفایی هنر بود انبوهی از نقاشان کارکشته به صحنه آمدند و آثار هنری ناب فراوانی خلق کردند. شکوفایی نقاشی منظره ریشه در فرهنگ سنتی چین دارد. فلاسفه‌ی چین باستان پیرو هماهنگی آسمان و انسان بودند و اعتقاد داشتند سرنوشت نوع بشر به آسمان و زمین و هر چه بین آنها است وابسته است و انسانها به صورت غریزی طبیعت را می‌فهمند حتی گرفتارترین انسان‌ها با مشغله های زندگی روزمره هم میل به کوه و رود و جنگل دارند نزدیک شدن به طبیعت و غوطه ور شدن در آن بزرگترین آرزوی حکمای چین من جمله نقاشان است. هنرمندان با تصویر کردن مناظر و

چشم اندازهای طبیعی به بیان آمال و احساسات خود می‌پردازند(جیایی-چونگ جنگ، ۱۳۹۴: ۲۱-۲۲). بعد از ورود مغولان به چین، سنت‌های هنری چین دستخوش تحول گردید، این نخستین دورانی بود که در آن نقاشان به صورت فرد سر برمی آوردند و نخستین دوره ای است که درباره زندگی و سبک هر یک از آنان اطلاعات فراوان وجود دارد. کهن‌گرایی که همیشه در هنر چینی نیروی خلاقه‌ای بوده، در این دوره بسیار شایع بود. نقاشان آثار خود را امضا می‌کردند تا از آثار تقلیدی متمایز گردد، کاربرد رنگ نشانگر پیوند صریح نقاشی‌ها به سبک «آبی و سبز» دوره تانگ است. ترکیب بندی از الگوی متمرکز در یک گوشه دوره سونگ جنوبی وام گرفته شده است و به جزئیات تک تک عناصر نقاشی اهمیت داده شده است. در نمونه آثار برخی نقاشان ضربه قلم‌های خشن اما سایه‌پردازی ظریف مشاهده می‌گردد. ترکیب بندی تمامی گستره یه دریاچه، نوک کوه و شیب درخت‌ها را در برگرفته است. سبک قلمو کاری استادان در اجرای آثار متفاوت است. نوع مرکب، کاغذهای ابریشمی و ترسیم صحنه‌هایی از مردمان عادی در کار استادکاران چینی فضایی از آرامش مکان زندگیشان خلق نموده است. نقاشی از مردمان عادی از محبوب‌ترین انواع نقاشی در چین بوده است و نمونه‌های به جا مانده از دوره سونگ تا به امروز نشان می‌دهد این نوع نقاشی با انبوهی از سبک‌های مختلف انطباق یافته است(تریگیر، ۱۳۹۵: ۱۳۹-۱۴۷)

دوره‌های تاثیرگذار در هنر نقاشی ایران و چین

با مطالعه اسناد و مدارک مکتوب؛ سه جریان شاخص در اقتباس هنر نقاشی بین دو تمدن ایران و چین وجود دارد. بر مبنای اسناد و مدارک مکتوب و تاریخ چین، نقاشی از ایران به چین رفته است و بعید نیست که این هنر درچین مانند هنر دیگری که از ملتی به ملت دیگر منتقل می‌گردد و تا اندازه‌ای تحت تأثیر خصوصیات روحی و سنتی آن ملت قرار می‌گیرد تا حدی رنگ چینی بخود گرفته باشد لیکن پایه و اساس و اسلوب هم‌چنان ایرانی باقی مانده است. دانشمند چینی سه‌ئی چی شی‌مومیز عقیده دارد رواج قلم‌مو در چین همزمان است با هنگامیکه ساختن ظروف منقوش سفالی از ایران به چین رفته است. همچنین نقاشی ایرانی که صحنه‌های شکار را در دوران فرمانروائی هخامنشی نشان می‌داده از ایران به چین رفته و مورد تقلید قرار گرفته و نقاشی چین از روی این نقاشی‌ها بوجود آمده است. دریک رساله معروف چینی که درباره نقاش‌های شهیر و نقاشان چیره‌دست چین تألیف و تنظیم گردیده چنین آمده است که: ته آلیف ایرانی در تلفظ چینی لیه ئی درزمان سلطنت هخامنشیان از دربار ایران به دربار چین رفت و او نقاشی هنرمند و چیره‌دست بود که در کارهای نقاشی دیواری نظیر نداشت و اوست که نقاشی مینیاتور ایرانی را برای نخستین بار در قرن چهارم پیش از میلاد به مردم چین شناساند و آنان را با نقاشی آشنا کرد. این رساله چینی؛ نام و نشانی که از نقاش ایرانی بدست می‌دهد و تاریخ آن را ذکر می‌کند درمی‌یابیم که این نگارگر ایرانی ازطرف دربار هخامنشی به چین رفته به طوری‌که پیش از این گفته شد ایرانیان در دوران هخامنشی توجه خاصی به نقاشی دیواری داشته‌اند و داستان‌های غنائی و از جمله داستان عشقی زریا و اودا را در دیوار کاخ‌ها و یا خانه‌های خود نقاشی می‌کردند(همایونفرخ، ۱۳۵۳: ۲۳).

دومین جریان در طی دوران ساسانیان و نفوذ پر تداوم هنرهای مانوی شکل می‌گیرد که در تاریخ نقاشی ایران اعتبار خاص دارد. آثار برجامانده مشتمل است بر تعداد قطعاتی از دیوارنگاره‌ها، و بالاتر از همه، مینیاتورها که در مجموع به تخته پاره هایی پراکنده بر سطح دریا پس از شکستگی کشتی می‌مانند. اینها همه از دوره درخشان سلسله پادشاهی اویغور به یادگار مانده(۱۳۰ –۲۳۰ هـ ق)،و آبادی تورفان، خصوصاً مراکز شهری خوجو، یارخونو، دیرتوبوق ویرانه‌های مورتوق و چند پرستشگاه واقع در دره سنجیم محل کشف آن‌ها بوده است، که در این میان محوطه باستانی نخستین یعنی خوچو از همه مهم‌تر است. این محل در گذشته با نام ایدیقوت شهری پایتخت شاهان اویغوری بوده است و دیوارهای چهارگوشه‌اش هنوز محوطه وسیعی از ویرانه ها را در احاطه خود دارد. بیشتر این ویرانه‌ها متعلق به دوره‌ای است که ساکنانش به کیش مانوی درآمده بودند. یعنی بین سال ۱۴۵ ه ق در زمان حکومت بوقوخان (۱۴۲– ۱۶۴ هـ ق) تا هنگامی که آن پایتخت به دست قرقیزها در حدود میانه سده سوم هجری ویران و از صفحه تاریخ زدوده شد. این یافته‌ها نشانگر نفوذ هنر مانوی در منطقه ترکستان و آشنایی آن‌ها با سبک نقاشی او است(پوپ– اکرمن، ۱۳۸۷، ج ۵: ۲۰۸۷).

در اوایل دوره اسلامی ایران ذکر نقش‌های دیواری بیش از کتاب‌های مصور است. حفریات نیشابور نمونه‌ای از آنچه نقش‌های دیواری کاخ محمودی در غزنین بوده است به ما نشان می‌دهد، اما از روی نقش های پارچه و ظروف فلزی و سفالینه‌های دوره سلجوقی می‌توان دریافت که در این زمان هنر مینیاتور ظریفی وجود داشته است(پوپ، ۱۳۹۴: ۱۶۸). سبک و مکتب نقاشی ایرانی پس از حمله عرب تا هجوم مغول همان نقاشی مکتب مانی است و نمونه‌های بسیاری از نقاشی‌های دیواری و کتابی دوران دیلمی، غزنوی، و سلجوقی در دست است که می‌تواند بهترین معرف و گواه این مدعا باشد(همایونفرخ، ۱۳۵۳: ۲۳–۲۵). نخستین آثار عظیمی که به دست آمده یک سلسله نقاشی‌هایی است که در تصویر اندرزنامه‌ای معروف به قابوسنامه به کار رفته است. این هنر به نظر می‌آید که از کار کنده‌کاران روی فلز اقتباس و به تناسب نقاشی بزرگ شده باشد(پوپ، ۱۳۹۴: ۱۶۸)، (شکل ۸)



شکل ۸: مطرب عود نواز، اواسط قرن دهم هجری، مجموعه جان ورنگتن (www.rebetiko.gr)

در سده چهارم هجری نیز، امیر نصر احمد سامانی به رودکی دستور میدهد که کتاب کلیله ودمنه را به نظم درآورد، سپس وی نقاشانی را از چین دعوت نمود تا کتاب مذکور را با نقاشی‌هایی که با موضوعات کتاب مطابقت دارد تزیین کنند(زکی، ۱۳۲۰: ۸۸).

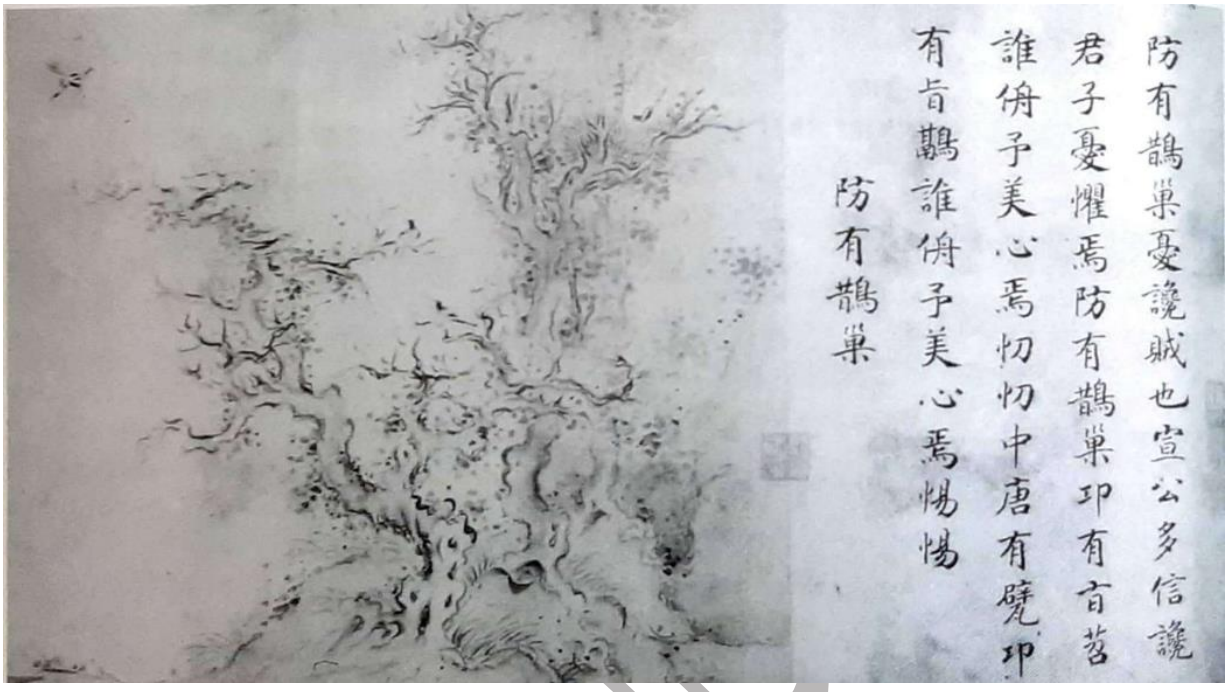
سومین جریان تاثیرات پس ازآمدن مغولان به ایران رقم خورد، بار دیگر روابط فرهنگی و اقتصادی وسیعی میان ایران و چین برقرار گردید و ازآنجا که مغولان به نقاشی و ستاره‌شناسی علاقه داشتند این هنر و آن دانش در مدت فرمانروائی آنان راه تکامل پیمود و در این هنگام است که برای بارسوم عناصر نقاشی ایران با چین پیوندی تازه می گیرد(همایونفرخ، ۱۳۵۳: ۲۶).

از نظر تاریخی مهمترین جریان تکامل نقاشی ایران در طی دوران اسلامی تاثیرپذیری از نگارخانه چینی و اقتباس طراحی و رنگ‌آمیزی و مجلس‌سازی چینی و تطبیق آن با ادراک خاصی است که هنرمندان ایرانی از فضا و اشکال طبیعی داشته‌اند از دوره سلجوقی مشهود بوده است. نظامی این اقتباس را با تشبیه بهشت زمینی، که بهرام ساخت و بهار چین خوانده شده عنوان می کند به نظر می‌رسد با این نگرش میان نقاشی بودایی چینی با نقش سازن ایرانی ارتباطی وجود دارد، اما کمال زیبایی و مهارت نقاش ایرانی به وصف درنمی‌آید، این اقتباس در مدت دو قرن به دست ده دوازده نقاش زبر دست تکمیل شد(پوپ، ۱۳۹۴: ۱۶۸)

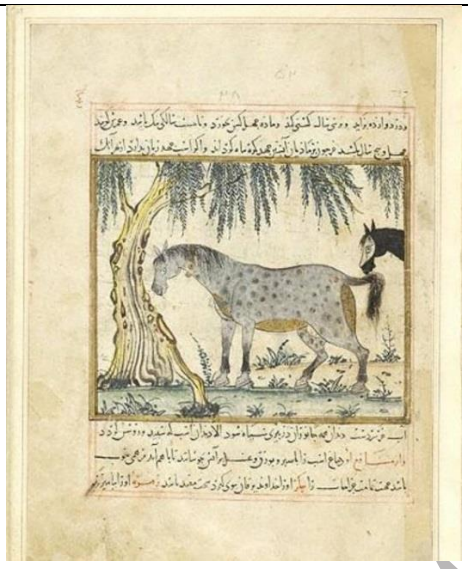
بازتاب هنر نقاشی چین در کتاب‌های مصور

در عصر ایلخانان، یکی از مراکزی که نقش برجسته ای در رواج سنت های هنر سرزمین چین را در ایران داشت، بی شک کتابخانه ها محسوب می گردید که در آن فن مصورسازی کتب نیز برپا بود. حمد مستوفی در تاریخ گزیده در شرح ساختن رصدخانه مراغه نوشته‌اند: هلاکوخان پس از تسخیر بغداد به خواجه نصیرالدین توسی ماموریت داد رصدخانه بزرگی بسازد و زیج ایلخانی را بنیان نهد(مستوفی، ۱۳۸۱: ۵۹۰) یکی از نخستین دیوان‌های مرتبط با فعالیت هنرمندان در دربار مغولان کتاب منافع الحیوان ابن بختیشوع بود، که در میان سال های ۶۹۶ه.ق و ۶۹۸ ه.ق در مراغه نوشته شد. این کتاب ترجمه‌ای است که به دستور غازان خان صورت گرفته است، کتاب معرف شیوه‌های مختلف طراحی و نگارگری است. منافع الحیوان دارای ۹۴ نگاره است که در آن شیوه نگارگری مکتب عباسی، طراحان ایرانی و نقاشی چینی یک جا جمع شده است. در نگاره «استر و مادیان» نگارگر تنه درخت را با آب مرکب و لکه رنگ طراحی کرده است که یادآور نقاشی‌های دوره سونگ «۱۱۲۷-۱۲۷۹.م» چین است (کنبای، ۱۳۹۱: ۳۱).

اهمیت این نسخه در دو ویژگی است: اولین ویژگی‌های ظهور سنت‌های نقاشی دارای منشا چینی است همانند بازنمایی منظره از صخره های بزرگ مصنوعی که فضاهای دارای رنگ سایه های سراسری متفاوت را احاطه کرده‌اند. دومین ویژگی جزئیات تصاویر یا کل آن ها است که آشکارا شرقی است، و در کنار سبک سنتی قرار دارد که خاص نقاشی عربی مرتبط با بغداد طی نیمه اول قرن هفتم هجری است(گرابار، ۱۳۹۰: ۶۷). سبک این مینیاتورها غیرناتورالیستی است، تصاویر مسطح و دو بعدی است، حیوانات به صورت تزیینی در زمینه مناظری که عناصر آن قراردادی است ترسیم شده اند، خطوط دور آن ها قوی و گاهی نیز در طرح آن ها حالت طنز به کار رفته است، شکل درختان و آب مستقیماً از آب گرفته نشده است، شاخه ها به صورت تزیینی تنظیم شده‌اند، هنگام نشان دادن دادن آسمان قوس معکوس ترسیم شده و خورشید همانند نگین در آن جای دارد، دور تصاویر کادری وجود ندارد و تصاویر با متن ترکیب شده است(گری، ۱۳۹۲: ۲۵)، (شکل ۹، جدول ۱)



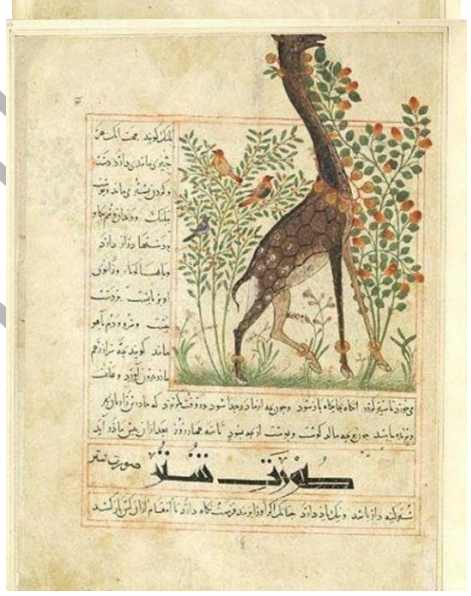
شکل ۹: آدس آف چن، چین، سانگ جنوبی(کنبای، ۱۳۸۹: ۲۷)







صورت بحمور وحاصیت او



صورت شتر



صورت گوسفند

جدول ۱: منافع الحیوان ابن بختیشوع (ica.themorgan.org)

بازگشت به سنت‌های نقاشی ایرانی«مکتب آل اینجو»

هنگام حمله مغولان به ایران، خاندان سَلغُریان یا اتابکان فارس که از ۵۴۳ تا ۶۸۶ ه.ق در فارس حکومت کرده‌اند بر فارس سلطنت می‌کردند. در سال ۶۲۳ ق، ابوبکربن سعد به حکومت رسید. ابوبکر، با توجه به خطری که از جانب مغولان فارس را تهدید می کرد، برادر خود، تهمتن، را نزد اوکتای قاآن فرستاد و داوطلبانه قلمرو خود را تحت حمایت او قرار داد. به این ترتیب فارس را از تاخت و تاز مغولان و ویرانی نجات داده شد. به هنگام فوت غازان خان در سال ۷۰۳ ق، امرای آل اینجو به دستور الجایتو مامور اداره فارس شدند و به زودی حکومت کم و بیش مستقلی تشکیل دادند (۷۲۵ ه.ق) ایشان در شیراز تا سال ۷۵۸ ه.ق سیاست بسیار فعالی در زمینه حمایت از علوم و هنرها در پیش گرفتند(ریشار، ۱۳۸۳ : ۳۴) شیراز به سبب مصون ماندن از حملات ویرانگر مغول همچنان مرکز کتاب‌آرایی باقی ماند و سبک سلجوقی در آن دوام یافت. بیشتر این کتب این دوره را شاهنامه‌ها تشکیل می دانند که می‌توان گفت شاهان آل اینجو با هدف بازسازی شکوه گذشته و گسترش قدرت سیاسی خود، به تصویرگری آن دست می‌زدند. در این مکتب ترکیب بندی‌های جدید، رنگ بندی‌های شاخص و کاربست طلا، بکار بردن محدود عناصر چینی وار «جزیئات ابرها و گیاهان»، جنبه اصلی ترکیب‌بندی، رنگ بندی، طرح جامه‌ها و شکل گیاهان به ویژه در شاهنامه‌های کوچک کاملاً متفاوت با انواع چینی است که این نکته استقلال عمل هنرمندان شیراز است، اجرای پس زمینه نگاره‌ها با رنگ قرمز و آبی و زرد کار شده، تپه های مخروطی، گل‌های درشت، درختان در پس زمینه ، رداها و جامه‌های منقوش هستند. نسخه نگاره‌های مکتب شیراز در زمان آل اینجو جملگی؛ قطع متوسط و تصاویری مواج و جاندار و گاهی ناآزموده و خام دستانه است و رنگ مایه‌ها نامنسجم است، گاهی طراحی زیرین مشاهده می‌شود. منظره‌پردازی در آنها غالباً رویایی و خیالبندانه است ولی عناصر قراردادی محدودی دارد. بارزترین ویژگی مناظر تپه های نوک تیز است. بهره مندی از تذهیب در نسخه‌ها کاملاً مشهود است. تصویرپردازی نسخه های این دوره آکنده از نمودها و جلوه های بصری نقاشی های ساسانی و پارتی است. هنرمندان آل اینجو با کاربست شکل مستطیلی در تصاویر و رنگمایه های نازک و رنگ بندی محدود همراه با خط پردازی‌های ساده تصاویر رسمی و دیرینه پادشاهان باستانی ایران در رزم و بزم را نشان می‌دهند(آژند، ۱۳۸۷: ۷۰-۷۱).

نسخه شاخص مکتب اینجو«شاهنامه قوام الدین حسن»

شاهنامه قوام الدین حسن از جمله نسخه‌های ارزشمند از این دوران است. این شاهنامه به سفارش قوام الدین حسن وزیر آل اینجو اجرا شده است. این شاهنامه در سال ۱۹۱۹ میلادی از ایران خارج شده است و به دست تیگران کلکیان دلال هنری افتاده و وی آن را اوراق کرده و ورق‌هایش را در اروپا و آمریکا به فروش رسانده است. دهه ۱۹۳۰ میلادی این نسخه مورد توجه هنرپژوهان جهان قرار گرفت چرا که بخش ها و ورق‌هایی از آن در نمایشگاه سال ۱۹۳۱ لندن و ۱۹۳۸ پاریس به نمایش درآمد. از این دهه به بعد این شاهنامه در بیشتر بررسی های تاریخ نقاشی ایران یا کاتالوگ ها وارد شد و یکی از آثار نگارگری مکتب شیراز اعلام گردید(آژند، ۱۳۸۷: ۷۸-۷۹)

این شاهنامه در قیاس با شاهنامه‌های دیگر مکتب شیراز دوره آل‌اینجو از تصاویر زیادی برخوردار است. در دو شمسه نسخه نام وزیر قوام الدین قید شده است که این نسخه به او اهدا گردیده است. حدود ۱۰۴ برگ باقی مانده از این شاهنامه دارای تصاویر است، البته این رقم شامل سرلوح دو برگی، هفت برگ چسبیده شده روی تصاویر و چهار برگ دو تصویری می‌شود. شاهنامه سال ۷۳۱ هجری قمری دربردارنده ۹۲ تصویر و شاهنامه سال ۷۳۳ هجری قمری دارای ۴۹ تصویر است.

سر لوح دو برگی نسخه، صحنه‌ای از شکار در سمت راست و صحنه ای از جلوس شاه در سمت چپ نقش بسته است و هر دو نگاره ترکیب‌بندی شمایل گونه ، متقارن ، سطوح ساییده، اشکال کمرنگ دارد و به وضوح سنت‌های هنری ایران باستان را بازگو می کند. نگاره‌های شاهنامه قوام الدین حسن از قراردادهای موجود در نقاشی دوره آل اینجوی مکتب شیراز تبعیت کرده‌اند. تناسبات پیکره‌ها چندان دلنشین و میزان نیست، سر پیکره‌ها اغلب متمایل به سمت راست لبه تصویر است و گویی می‌خواهد از ترکیب بندی بیرون بزند، پیکره زنان با دو گیسوی بافته و جامه خاص مشخص شده است، چهره‌های گرد مردان بدون ریش و چهره های کشیده آن‌ها همراه ریش است و بدین صورت جوانی و جافتادگی مردان مشخص شده است. در مناظر نگاره‌ها گاهی از گل و بته خبری نیست و گاهی در لابه لای صخره‌ها بته ای به چشم می خورد، اسبان درشت اندام و گاهی با گردن کوتاه هستند، ابرها در آسمان سرگردانند و بارها تکرار شده اند و افق را مشخص کرده اند، شاهنامه قوام الدین حسن دربردارنده تصاویری است که در شاهنامه سال‌های ۷۳۱ و ۷۳۳ هجری قمری دیده نشده است خلاقیت هنرمندان در این تصاویر نمایان است. تقریباً نیمی از مجالس شاهنامه قوام الدین حسن را می‌توان به عنوان مدل ها یا الگوهای مستقل مکتب شیراز به حساب آورد. موضوعات این نگاره ها شامل؛ جلوس شاهان، ضیافت، نبردها، تعقیب ها و اعلام‌ها و شکارها دانست (آژند، ۱۳۸۷: ۷۸-۷۹).

در سر لوح دو برگی نسخه، صحنه‌ای از شکار در سمت راست و صحنه ای از جلوس شاه در سمت چپ نقش بسته است و هر دو نگاره ترکیب بندی شمایل گونه ، متقارن، سطوح ساییده، اشکال کمرنگ دارد.

صحنه شکار در یک فضای صخره‌ای ترسیم شده، دو شکارچی سواره در پیش زمینه روبروی هم دیده می شوند. دو شکارچی دیگر در لابه لای صخره‌ها سمت چپ و راست نگاره مشغول شکار غزال هستند. علیرغم آسیب نگاره در گذر زمان؛ رنگ های حاکم بر صحنه اخرایی، نارنجی و خاکستری است. خطوط کناره نما از خصوصیات اصلی این نگاره است.

در سمت چپ سرلوح قرار دارد، که دست نخورده باقی مانده است و مرمت نشده است.پادشاهی در میانه ترکیب بندی بر تخت جلوس کرده که احتمالاً نمادی از شاه شیخ ابواسحق اینجو در کسوت پادشاهان باستانی ایران است. دو فرشته در قسمت فوقانی نگاره محافظ تخت شاهی هستند، این صحنه می تواند حاکی از تجدید نظر به فره ایزدی در این دوره باشد. ملازمان در طرف راست و چپ پادشاه صف بسته اند و در قسمت پیش زمینه خنیاگران مشغول نوازندگی هستند. رنگ های اخرایی، نارنجی، خاکستری و نیز طلایی بر سرتاسر نگاره غلبه دارد.

ترکیب بندی آکنده از پیکره ها است، بالغ بر بیست و پنج پیکره در سه ردیف قرار گرفته اند. صحنه فاقد تحرک و کاملاً ایستاست، تقارن موجود در صحنه حتی در پرده بالای سر فرشتگان تکرار شده است. تقارن به ویژه در دو غرابه شراب جلوی شاه به چشم می خورد.

پس از این سرلوح دو صفحه‌ای، مقدمه منثور شاهنامه کتابت شده است و دور آن به زیباترین وجهی تذهیب گردیده است. در بالا و پایین این تذهیب دو قاب قوسین دیده می شود که در آن «بسمله» و نخستین آیه سوره فاتحه و ستایش خدا و حضرت محمد«ص» آمده است. قالب های مذهب آکنده از اسلیمی های درهم تافته و چشم نواز است. در آخرین این مقدمه تصویر فردوسی همراه شاعران دیگر دیده می‌شود، که مشغول آزمون شعر فردوسی هستند: عنصری، فرخی، عسجدی که ساغری را در دست دارند(شاهنامه قوام الدین حسن، ۷۴۱ ه.ق)



شکل ۱۰: سر لوح دو برگی جلوس شاهنامه فردوسی، شیراز ۷۴۱ هجری قمری گالری سکلر، واشنگتن



شکل ۱۱: سر لوح دو برگی صحنه شکار شاهنامه فردوسی، شیراز ۷۴۱ هجری قمری گالری سکلر، واشنگتن (warfare.6te.net)

نتیجه گیری

ارتباطات هنریبین دو تمدن کهن ایران و چین پیشینه‌ای طولانی دارد. بر مبنای مطالعات اسناد و منابع تاریخی مبادلات تجاری، ارتباطات سیاسی و فرهنگی ایران و چین در دوران‌های تاریخی و اسلامی مشهود است. تاثیرات عناصر و تکنیک-های هنر نقاشی چین منحصر به بازه زمانی حضور ایلخانیان نمی‌باشد. در نقاشی‌های برجامانده از دوران تاریخی فناوری رنگ و آرایش بصری،تنوع موضوعات و تعامل سنت‌های هنری، ارتباط نقاشی با کارکرد اجتماعی فضا قابل بررسی است. عموم نقاشی‌های ایرانی در دوران تاریخی خطوط محیطی مشخص،سطوح رنگی نسبتاً تخت و تمرکز نقش اصلی در سازمان‌دهی مرکز تصویر هستند. در دوران ایلخانیان کاربرد خط و شیوه ترسیم پیکره‌ها ، کاربرد رنگ و ترکیب بندی و سازماندهی تصویر در نگارگری این دوران تغییر نمود. خطوط نرم‌تر، ظریف‌تر و پیچان‌تر شده و سایه‌پردازی برای القای حجم و برجسته‌سازی اندام‌ها اهمیت بیشتری یافته است. شیوه رنگ گذاری تغییر نمود، در برخی نگاره‌ها، از رنگ‌های ملایم‌تر و تونالیته‌های نزدیک‌تر به یکدیگر استفاده شده که نزدیک به سبک نقاشی با مرکب است. علی رغم تحول گسترده هنر ایلخانی برخی مکاتب نگارگری در طی این دوران الگوهای هنرهای پارتی و ساسانی را ادامه دادند، تکنیک‌های نقاشی مکتب شیراز استانداردهای هنر نقاشی را به کمال دارا نبود اما به واسطه زنده نگهداشتن سنت‌های ایرانی ارزشمند و منحصر به فرد است.

منابع

- اپهام پوپ، آرتور، شاهکارهای هنر ایران، ۱۳۹۴، ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- اپهام پوپ، آرتور- آکرمن، فیلیپ، سیری در هنر ایران، جلد پنجم، ۱۳۸۷، مترجم سیروس پرهام، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- آژند، یعقوب، مکتب نگارگری شیراز، ۱۳۸۷، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر
- برند، باربارا، هنر اسلامی، ۱۳۸۳، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی
- پاکباز، رویین، نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، ۱۳۹۳، تهران، انتشارات زرین و سیمین
- تریگیر، مری، هنر چین، ۱۳۹۵، مترجم فرزانه طاهری، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر
- جیایی، جوانگ و چونگ جنگ، نی، نقاشی سنتی چین، ۱۳۹۴، ترجمه نسرین دستان، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر
- خمسه نظامی
- ریشار، فرانسیس، جلوه های هنر پارسی، ۱۳۸۳، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- زکی، محمدحسن، صنایع ایران بعد از اسلام، ۱۳۲۰، ترجمه محمدعلی خلیلی، تهران، چاپخانه اقبال
- سرافرازی، عباس، مصطفی لعل شاطری، تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان، ۱۳۹۴، دوفصلنامه علمی پژوهشی مطالعات تاریخی جهان اسلام، س ۳، ش ۵، بهار و تابستان ، صص ۷۹-۱۰۸
- کنبای، شیلا، نگارگری ایرانی، ۱۳۸۹، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی دانشگاه هنر
- کنبای، شیلا، نقاشی ایرانی، ۱۳۹۱، ترجمه مهدی حسینی، تهران،
- گرابر، اولگ، مروری بر نگارگری ایرانی، ۱۳۹۰، ترجمه مهردادوحدتی دانشمند، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر
- گری، بازل، نقاشی ایرانی، ۱۳۹۲، ترجمه عربعلی شروه، تهران، انتشارات نشر دنیای نو
- مستوفی،حمدالله، تاریخ گزیده،۱۳۸۱، جلد ۱، مترجم عبدالحسین نوایی، تهران، انتشارات امیرکبیر
- همایونفرخ، رکن‌الدین، سیری در مینیاتورایران، تاثیر نقاشی ایران بر نقاشی چین ،۱۳۵۳، هنر و مردم، دوره۱۲، ش۱۴۰و۱۴۱ (خردادوتیر)، صص ۱۹-۲۷

منابع لاتین

- Aloiz, E., Douglas, J. G., & Nagel, A. (2016). Painted plaster and glazed brick fragments from Achaemenid Pasargadae and Persepolis, Iran. *Heritage Science, 4*, Article 3

- Baird .J. A., DURA-EUROPOS. BLOOMSBURY, BLOOMSBURY ACADEMIC and the Diana logo are trademarks of Bloomsbury Publishing Plc First published in Great Britain .2018
- Babayan.Kathryn, Mystics, Monarchs, and Messiahs Cultural Landscapes of Early Modern Iran. Harvard University Press. 2002
- Canby, S. R. Mural Painting. Encyclopaedia Iranica Published: November 13, 2015 Last Updated: April 25, 2017.
- De Waele, A. The figurative wall painting of the Sasanian period from Iran, Iraq and Syria. *Iranica Antiqua*, Published: July 20, 2009 Last Updated: May 14, 2018

سایت های اینترنتی

- www.ica.themorgan.org
- www.irna.ir
- www.rebetiko.gr
- www.warfare.ﻩte.net

Influential Currents in the Art of Painting During the Ilkhanid Period

With the arrival of the Mongols in Iran, the foundations of Ilkhanid art were established through the synthesis of artistic experiences and ancient Iranian traditions, influenced by the cultures of the Far East (specifically China). This period witnessed the creation of masterpieces in the art of miniature painting. The present article is a theoretical study—employing a descriptive-analytical approach and drawing upon written sources and library research—that examines the influence of painting models from China and ancient Iran on Ilkhanid-era miniature painting schools, with a particular focus on the Injuid school in Shiraz. The findings indicate that the art of book illustration and an interest in Far Eastern painting styles flourished during this era. Concurrently, certain local regions—by preserving ancient Iranian traditions—remained minimally influenced by Chinese art, serving instead as centers for the revival of archaic Iranian aesthetic standards. An examination of the characteristics of miniature paintings from this period clearly reveals the enduring hallmarks of ancient Iranian art.

Keywords: Miniature painting, Ilkhanids, Ancient Iran, China, Injuids