ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد دو

دگردیسی نقش اژدها به نقش «حلقه‌ی ابرچینی» در نقوش سنتی ایران

راهله هاشمی[۱]، مریم سالاری[۲]، شادی تاکی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۱۱
کد مقاله: ۲۳۸۳۷

چکـیده

حمله مغول برابر با تأثیر نقوش چینی بر هنر ایران است که از جمله ی این نقوش می توان به نقشی با عنوان «حلقه ابرِچینی» اشاره نمود که به طور مکرر در نگارگری ایرانی مشاهده می شود. در این پژوهش کشف عنصر تصویری اولیه این نقش در هنر چین، زمان و نحوه ورود نقش به ایران، دلایل استفاده هنرمند ایرانی از نقش مزبور و میزان و چگونگی تأثیرپذیری هنرمند، مد نظر نگارندگان بوده است. با مطالعه به روش توصیفی-تحلیلی بر نقاشی‌های چینی جهت یافتن اشکال مشابه با نقشمایه ی مورد نظر، نقش اژدها نزدیک‌ترین عنصر بصری به لحاظ فرم به «حلقه ی ابرِچینی» شناسایی شد و از این پژوهش چنین حاصل شد که نقش اژدها- واجد مفهوم شرارت در فرهنگ ایرانی- نمی‌توانسته در فضای معنوی نقوش ایرانی جای گیرد، اما هنرمند ایرانی با دقت و فراست، فرم بدن اژدها را اخذ نموده و آن را به صورت آگاهانه و متناسب با فضای معنوی نقوش ایرانی تغییر داده و به زیر جرگه ی فرهنگ تصویری خویش گرفته است و توانسته از دگردیسی نقش اژدها به حلقه ابر چینی به صورت غیرمستقیم و بسیار هوشمندانه در همه موارد اعم از مذهبی و روزمره بهره برد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگـان کلـیدی: دگردیسی نقوش، حلقه ابرِچینی، اژدهای چینی، نگارگری ایران، هنر دوران مغول.

۱. دانش آموخته‌ی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه علم و فرهنگ تهران
۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
۳. دانش آموخته‌ی کارشناسی ارشد رشته گرافیک دانشگاه هنر سوره تهران (نویسنده مسول) *Sh_taki2000@yahoo.com*

۱- مقدمه

در بیشتر منابع تاریخ هنر، به ویژه از سوی تاریخ نگاران و برخی پژوهشگران خارجی، به عنوان نخستین کسانی که به تحلیل و مطالعه در آثار هنری ایران پرداخته اند، درباره ی تأثیر نقوش وارداتی چینی بر روی هنر ایرانی این چنین عنوان شده که هنرمند ایرانی- به عمد یا به سهو- نقوش و عناصر چینی را وارد نگارگری ایران کرده است. یعنی پس از یورش مغول « به سبب ارتباط مستقیم با خاور دور برخی نقشمایه های چینی همچون: نیلوفر آبی، عنقا، اژدها، ابرهای پیچان به عرصه ی مصورسازی کتاب و هنرهای تزئینی وارد شد » (پاکباز،۱۳۹۰:۷۲۸) شاید بیشترین برداشت مخاطبان از این منابع چنین باشد که نگارگر ایرانی آشکارا از آثار چینی تقلید نموده است و این امر با ارجاع دادن مکرر توسط پژوهشگران ایرانی تثبیت و ماندگار گشته است. بنابراین مقاله ی حاضر برای پی بردن به چگونگی بهره گیری نگارگران ایرانی از نقشمایه های هنر چینی، به عنوان نمونه نقش «حلقه ی ابرچینی» را مورد بررسی و ریشه یابی قرار می دهد تا مشخص گردد ابرهای پیچان موجود در نگارگری ایرانی چگونه و به چه میزان از ابرهای نقاشی های چینی الهام گرفته شده اند؟ و آیا این خلاقیت در آفرینش نقشی غیر تعینی از فرم‌هایی شبیه تاج گل و ریسه که به عنوان «حلقه ی ابرِچینی» معروف اند، از نقشمایه های ابرچینی به دست آمده اند و یا باید به دنبال نقشی دیگر بود؟

نظر به این که هنرمند ایرانی همیشه و در هر دوره، در هر اختلاط یا تهاجم فرهنگی، با حفظ سجیه هنری خویش، در راه شناخت فرهنگ تصویری مهاجم قدم نهاده و هنر او را به زیر سلطه زیبایی شناسی خاص خود گرفته است و خلاقیتی مبتنی بر گذشته ی خود بروز داده و فرهنگ تصویری بیگانه را در جرگه ی سنن تصویری خویش درآورده وهمواره اصالت خویش را حفظ کرده است؛ پژوهش حاضر در حیطه ریشه‌یابی نقش «حلقه ی ابرچینی» و پاسخ گویی به این پرسش که نقشی چنین زیبا و متناسب که حاکی از فضایی کاملاً تغزلی و تجریدی است، از دخل و تصرف در چه نقشی از هنر تعینی و طبیعت‌گرای چینی حاصل شده است، طرح می گردد و همچنین دست‌یابی به پاسخ پرسش هایی در باب میزان و چگونگی بهره گیری هنرمند ایرانی از نقش اولیه ی چینی مورد بررسی قرار میگیرد، تا این درک حاصل شود که هنرمند ایرانی تا چه حد به تقلید پرداخته یا تا چه اندازه به خلاقیت دست زده است. مسلم آن که سجیه فرهنگی هر دو تمدن، مبدأ گرا و معنوی است و این نگرش در همه شئون زندگی وجود دارد، لذا پذیرش ریشه‌های مشترک برای نقوش مذکور دور از ذهن به نظر نمی‌رسد. اما با وجود تفاوت فضای غنی و زبده گزین نقوش ایرانی در مقایسه با هنر تعینی چین، پذیرش این ارتباط به صورت مستقیم مشکل بوده، لذا در این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه ای و همچنین مطالعه ی تطبیقی بین نقشمایه های چینی و مقایسه ی آن ها با نقشمایه های موجود در نگاره های دوره ی مغولی (به ویژه حکومت تیموری) در ایران، به ریشه ی نقش ابرچینی پرداخته می شود و با تمرکز بر نقوش ابری شکل چینی برای مقایسه با نقشی که به نام «حلقه ی ابرچینی» در هنرهای ایرانی به کار برده می شود، مورد بررسی قرار می‌گیرد. تا چنین حاصل شود که هنرمند ایرانی فرم اژدهای چینی را با اعمال سنت در تغییر جوهر نقش، متکی بر حرکات دایره و بته‌جقه، مبدل به نقشی با تناسبات دقیق و جاویدان کرده است. این بهره گیری هوشمندانه حاکی از فراست هنرمند ایرانی و بیانگر عدم توجه کافی از سوی محققان و تاریخ نگاران در مطالعه ی هنر ایران می باشد. بنابراین ابتدا شرح مختصری از دوره ی حکومت ایلخانان مغول که زمان ورود نقوش چینی و به طور خاص نقش اژدها به ایران است، بیان می شود و پس از توضیحاتی کوتاه در باب روابط فرهنگی و تجاری که از علل اصلی ورود نقوش هستند، نحوه ی تأثیر پذیری هنرمند ایرانی از نقوش چینی با ارائه ی نمونه های تصویری مورد بررسی قرار می گیرد. در پایان با در نظر گرفتن وجوه اشتراک متعدد میان دو فرهنگ ایران و چین و همچنین نظر به تغییرات زیادی که هنرمند ایرانی در نقش اژدها ایجاد کرده است، به نحوی که نقش «حلقه ی ابرچینی» کاملاً انتزاعی و هماهنگ با سایر نقوش سنتی ایرانی و آگاهانه به کار رفته است، علت استفاده ی غیر مستقیم که ریشه در تفاوت مفهوم و نگرش به نقشمایه اژدها در دو فرهنگ چین و ایران است، مورد توجه قرار می گیرد.

۲- دوره حکومت ایلخانان، زمان ورود نقوش چینی به ایران

نخستین یورش مغول در حدود ۶۱۶ تا ۶۱۹ هـ‌ق منجر به ویرانی کامل شهرهای ماوراءالنهر و خراسان و پراکندگی هنرمندان و صنعتگران و توقف رشد هنرها در این مناطق شد. هجوم بعدی به رهبری هولاکوخان (یکی از نوادگان چنگیزخان مغول) صورت گرفت. او بر بخش های دیگری از ایران تسلط یافت و با تصرف بغداد و کشتن خلیفه مستعصم به حکومت پانصد ساله عباسیان پایان داد و سلسله ایلخانان را به سال ۶۵۴ ه.ق تأسیس کرد که مرکز حکومت آن آذربایجان بود. مربوط شدن فضای چینی، ایغوری، بودایی، ایرانی، عرب و فرنگی با یکدیگر و اختلاط معلومات و افکار ایشان با هم و انتشار نقاشی چین در ممالک اسلامی و غیره از نتایج این حمله بود. هنر ایلخانی نماینده ی هنر دوره مغولی ایران و دوره تأثیرات شدید هنر چین بر هنر ایران است. « در سده های پیشین هنرهای تزئینی ایران یعنی نساجی، سفالگری، فلزکاری و جواهرسازی و تدهیب در اوج شکوفایی خود بود...پس از یورش مغولان کتاب آرایی بصورت هنری نوشکوفا، نقشی جدید پیدا کرد و بن مایه ها و نقشمایه های نو و تازه وارد به هنرهای دیگر هم راه یافت » (بلر و بلوم،۱۳۸۱:۴۷).

حکومت ایلخانان مغول که از سال ۶۵۴ تا ۷۳۶ هـق پایدار ماند. مقارن با حکومت سلسله مغولی «یوآن» در چین بود و دوره ای را در هنر ایران آغاز کرد که تأثیرات زیادی از هنر شرق دور، علی الخصوص هنر دوره ی «سونگ» و «یوآن» چین گرفت. استیلای مغول بر ایران نقطه عطفی در تاریخ نقاشی این سرزمین بود. ایلخانان، هنرمندان را در تبریز و مراغه و سلطانیه و بغداد گرد هم آوردند و در اواخر سده هفتم هجری فرآیند دیگری از اقتباس ها و ابداعات آغاز شد. ایران در زمان فتوحات مغول، یک گذشته فرهنگ اسلامی بالغ بر پانصد ساله را گذرانده بود که حکام جدید مغولی از دین بودایی به اسلام گرویدند و فرهنگ اسلامی را جذب کردند. عناصر چینی فرهنگ مغولان و روابط سیاسی آن ها با شرق دور، از طریق همیاری بنیادی شمایل‌نگاری، نگارگری، سفالگری و سایر هنرهای تزئینی این دوره که از شرق دور مایه گرفته بود در هنرهای دوره ایلخانی منعکس گردید. حکومت ایلخانان دو نتیجه مهم برای نقاشی ایران داشت، یکی انتقال سنت های هنری چینی به ایران که منبع الهام تازه ای برای نگارگران شد؛ دیگری بنیانگذاری نوعی هنرپروری که سنـت کارگـروهی هنرمنـدان در کتابخانه ـ کارگاه سلطنتی را پدید آورد. ورود هنرمندان چینی به ایران و ارائه آثار هنری آن ها در ایران سبب شد که هنرمندان ایرانی تحت تأثیر آثار آنان قرار گرفته و سبک خاصی از نقاشی را با تقلید از چینی ها در ایران عرضه کنند. نقاشان ایرانی کار تقلید از آثار چینی را تا آنجا رساندند که برخی از آثار آن ها از نظر بهره‌گیری از فنون چینی، برتر از آثار چینی ها بود. توجه مغول ها به آثار چینی منجر به ترسیم پوشاک چینی، اسب های کوچک مغولی، انسان هایی با چشم های بادامی و گونه های برجسته و حیوانات خیالی از جمله اژدها در نگاره ها شد.

البته شایان ذکر است که عباس اقبال آشتیانی در این مورد می نویسد: «به عقیده نقادان جدید، نقاشی چین که بهترین نمونه تذهیب‌ها و نقاشی‌های مغول، تیموری و صفوی ما از آن سرچشمه آب می‌خورد و نمونه‌های کامل آن موجب اعجاب دنیا و به قیمت زر خرید و فروش می شود، از اصل ایرانی و مانوی است. فقط چون پس از رفتن از ترکستان شرقی به چین، بار دیگر از راه چین به ایران برگشته و چینی ها نیز از خود آثاری در آن گذاشته اند، به سبک چینی مشهور است» (اقبال آشتیانی،۱۳۸۰: ۳۸).

۳- روابط فرهنگی و تجاری، علت ورود نقش اژدها به ایران

حضور هنرمندان چینی در دربار ایلخانان مغول در ایران[۱]، روابط فرهنگی با چین، احترام مغول ها به گذشته خود و تجارت با چین ازعوامل عمده ورود نقش اژدها به ایران بود. در میان عوامل بالا به تجارت بیش از سایر موارد در رابطه با انتقال نقوش اشاره شده است. مصنوعات هنری و صنایع دستی چینی بویژه ظروف و منسوجات از عمده کالاهای تجاریِ چینی منقوش به نقش اژدها هستند. تردیدی در وجود صنعت بافندگی درایران در دوره مغولان نیست. اما پژوهش های جدید نتوانسته میان پارچه های ایرانی و چینی فرقی بگذارد و در منابع غربی، آن ها تحت عنوان کلی «پانی تاتاریچی»[۲] نامیده شده اند که نوعی بافت سبک و درخشان داشته اند. این نکته نشانگر آن است که با وجود صنعت نساجی در ایران، نکته خاصی توجه ایرانیان را به منسوجات چینی جلب کرده است و آن نقوش چینی، بویژه نقش اژدها بوده، عنصری تازه در نقاشی ایرانی که از آن زمان وارد نقاشی ایران شده و برای همیشه ماندگار گشته است. در ایران از این نقش و یا شکل تجریدی آن – «حلقه ی ابرِچینی» – استفاده زیادی در آثار هنری شده است. در دوره ی ایلخانان و سده های بعد در نمونه های متعددی کاربست آن در نگارگری، تذهیب، تشعیر، جلد، فرش و کاشی مشاهده می‌شود. (تصاویر۱ الی۶)

شکل ۱: بخشی از نگاره «خسرو نخستین بار شیرین را می‌بیند»، نسخه خمسه، شیراز، ۹۹۲ هـق. (مأخذ: نقاشی ایران ، ۱۳۸۵)

شکل ۲: تذهیب، هنرمند نامعلوم، ظفرنامه تیموری، نیمه اول سده دهم هـق، کاخ گلستان. (مأخذ: شاهکارهای هنری ایران ، ۱۳۸۰)

۱. بر مبنای مدارک تاریخی می دانیم که در آن زمان هنرمندان خارجی–از جمله نقاشان چینی– در تبریز فعایت داشتند. در این جو فرهنگی اثر پذیری های مختلف غیرعادی نیست.(پاکباز، ۶۱:۱۳۸۷)

2- Panitatarici.

شکل۳: اصفهان، آرامگاه هارون ولایت، ۹۱۸، معرق کاری مدخل. (مأخذ: هنرهای ایران ، ۱۳۷۴)

شکل۴: قالیچه سجاده، اواسط قرن دهم هجری، مجموعه فلچر، موزه هنر متروپولتین. (مآخذ: شاهکارهای هنری ایران ، ۱۳۸۰)

۴- چگونگی بهره‌گیری از نقش اژدهای چینی و دگردیسی آن به نقش «حلقه ابرچینی»

بُعد فضا به عنوان یک اصل در هنر نگارگری هر دو فرهنگ تصویری ایران و چین مطرح می شود؛ نقش «خلاء» در هنر چین همان «فضای خیال» در هنر ایرانی است. حالت بی عملیِ چینی، بی ذهنیِ بودایی و رضا و توکل در اسلام همه وجه سلبی و منفی دارند که نتیجه رستگاری هستند که می توان آن را در همه حوزه های عرفانی تمدن‌های آسیایی یافت. رستگاری و رهایی جوهر مشترک تجربه‌های معنوی این فرهنگ‌ها به حساب می آید که نحوه تحقق آن با نوعی اشراق و روشنایی همراه است و به عبارت دیگر آمیخته با تجربه های عرفانی است. نهایت این رستگاری برای چینی (استغراق در تائو) و برای مسلمان (فناء فی‌الله) می باشد. « از دیگر مشخصه های مشترک فرهنگی بین ایران و چین سه قطب تمام هستی است که در دیگر تمدن های آسیایی نیز وجود دارد، آن سه، مبدأ، انسان و طبیعت هستند که تقریباً با دیدی همانند مطرح می شوند. طبیعت نیز در این فرهنگ ها میدان بازتاب نیروی مبدأ است که عاری از هر گونه تعین، نیرویی همه جاگیر و نامرئی است وهمه ذرات هستی از جماد تا انسان از برکت فیض آن بهره می برند و این گونه است که طبیعت موجودی زنده و جادویی و مرموز جلوه می کند» (قلعه دار، ۱۳۸۱: ۹۶).

صورت مثال که هنرمند چینی از آن استفاده می کند، در عین این که در خیال هنرمند است که شکل می گیرد اما اتصال به عالم مادی دارد و شاید بتوان گفت جدای از خلاء موجود در تصویرِ او، بقیه ی عناصر ویژگی مادی تری نسبت به هنر ایرانی دارند. البته می توان عنوان کرد که حتی همان خلاء نیز در فضای مه آلود کوهستانی چین به صورت عینی قابل مشاهده بوده و در واقع اثرهنرمند به طبیعت چین بسیار نزدیک است. هنرمند چینی خواستار آن است که از کثرت موجود در طبیعت خود را به وحدت موجود – که همان خلاء باشد– ببرد. «همان گونه که هنرمند ایرانی می خواهد به سوی وحدت سیر کند، او از طریق حذف جسمیت و مادیت می خواهد به این عالم خود را نزدیک کند البته او نیز این را می داند که این عالم مادی در عین حجاب بودنش می تواند روزنه ای باشد به عالم نورانی و معنویت. در ایجاد یک اثر هنری درهر دو فرهنگ هنرمند فردیت خویش را به کناری نهاده و از خود بی خود شده و به شهود می رسد و خویشتن را در مطلوب خود غرق می کند» (قلعه دار، ۱۳۸۱: ۱۰۶).

با بررسی های بیان شده در می یابیم که وجوه مشترک فرهنگی بین دو تمدن ایران و چین بی شک به حدی بوده که هنرمند ایرانی طراحی ها و نقوش هنرمند چینی را با تفکر و نگرش خود همسو یافته و آن ها را به تناسب باورها و دیدگاه خود تغییر داده و به کار برده است. تأثیر نقاشی چین نخستین بار در جزئیات نگارگری های اوایل سده هفتم ظاهر شد و سپس با سنن نقاشی ایرانی تلفیق شده و بالاخره به شکل قالب ها و فرم های جدیدی رخ نمود. شاخص‌ترین تأثیر هنر چین، مفهوم جدید از فضا و احساس زنده و اغلب رومانتیک از طبیعت بود. آسمان با ابرهای سفید درهم، همراه با اشکال پیچیده و درهم رفته، حالت زنده ای به خود گرفت.

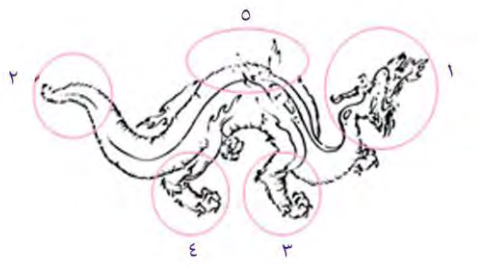
با در نظر گرفتن این تأثیر پذیری و طبق اظهار نظر محققان خارجی نقش «حلقه ی ابرچینی» از ابرهای چینی ملهم شده است. در ادامه نگارندگان سعی دارند تا با تمرکز بر این نقش استنباط محققان را در مورد منشا ابرهای چینی مورد تردید و بررسی قرار دهند لذا در این مجال به توضیح مختصری در باب نقش ابر در نگارگری چین و ایران پرداخته می شود. هنر چین هنری تعینی و هنر ایران هنری مثالی است، بنابراین ابر در نقاشی چینی به لحاظ تعینی بودن عموماً طبیعی و بدون فرم مشخص و به صورت مه تصویر شده است اما ابرها در هنر ایرانی کاملاً دورگیری شده و مشخص هستند. ابرها در نگارگری ایرانی جایگاه خاص داشته و

می توانند بیانگر رحمت الهی باشند؛ انسانِ عصر نگارگری آسمان را همواره بعنوان مکان اعلاء و رحمانی شناخته و ابر همواره منشاء رحمت الهی بوده و حیات مردمان به بارانی که ابر می باراند بستگی داشته است. لطافت و رنگ سفید ابر نشانه پاکی و طهارت است. این عوامل ما را متقاعد می کند که ابر برای نگارگری ایرانی عنصری غیر قابل چشم پوشی بوده است. شکل ابر در نگارگری معروف به «ابرچینی» است؛ اما این شکل منحنی برای ابر نمی تواند به یک منطقه اختصاص پیدا کند زیرا که اصلاً طبیعتِ ابر شکل منحنی را طلب می کند؛ حتی درنقاشی کودکان هم از چنین شکلی استفاده می شود. به طور کلی نقش مایه اصلی در طراحی ابر همان حرکت حلزونی است که در نگارگری ایرانی نسبت به شکل طبیعی از وضوح کاملی برخوردار است. چنان چه ذکر شد نکته قابل تأمل در باب تأثیرپذیری، «فضا» است؛ اما در فضای خیالِ شیرینِ ایرانی است که این ابرها هستی می یابند و قدم به عرصه تصویر می‌گذارند و به همراه شکل های دیگر به صورت هماهنگ با رقصی جاودانه وارد این میدان شورانگیز می شوند و تفاوتی که با ابرچینی دارند در این است که ابرچینی از خمیر مایه حرکت طبیعت مایه می گیرد و آهنگی نامنظم دارد. در مورد بهره گیری هنرمند ایرانی از ابرهای چینی، استوارت‌گری ولش معتقد است که « هنرمند ایرانی نقش مایه هایی را از هنر چین گرفته است اما آن ها را کاملاً تغییر شکل داده و برای خودش به کار گرفته است و برداشت اصیل و خارق العاده و زیبای خویش را از آن ارائه داده است و آثار ایرانی و چینی از لحاظ روح و جوهر کاملاً متفاوت اند. ابرهای چینی برای هنرمند ایرانی خوشایند است ولی او هیچ شبیه سازی کورکورانه از هنر چینی نمی کند و فقط نوعی گشت و گذار و اقتباس است که البته با احترام توأم است» (گری ولش، ۱۳۷۳ : ۲۴). همچنین در نگاه کلی به تأثیرپذیری هنرمند ایرانی از نقوش چینی تجویدی چنین می نویسد:«با مقایسه آثار ایرانی دوره مغول با آثار چینی به این موضوع پی خواهیم برد، همان‌گونه که در دوران های باستان هنر ایران از ملل دیگر بهره گرفت و سپس آن را با نبوغ ذاتی خود در آمیخت و به آن رنگی کاملاً ایرانی داد. در این مورد نیز هنرمندان با پذیرش عوامل تر و تازه که به آثارشان رنگ و آب جدیدی می داد و بدان زندگی و تحرک بیشتری می بخشید، چنان این عوامل نو را با شیوه سنتی ایرانی تألیف کرده اند که به سختی می توان ریشه این عناصر تازه را در میان تارو پود هنر سنتی تمیز داد و تالیف این واردات جدید در قالب یک شیوه کاملاً ایرانی چنان انجام پذیرفت که لطمه ای بر تداوم هنرهای تصویری ایرانی وارد نیاورد. در نگارگری ایرانی در این دوره پرسپکتیو عمودی که در آن ها قلل کوه های سر به فلک کشیده در زیر ابرهای متراکم پنهان است و از ویژگی های هنر چین است، دیده نمی شود. آن گونه اختصاری که در نمایش چیزها به کار می‌رود در چین با نهایت سرعت و با حداقل خط به کار می‌رود، در ایران به کار نمی‌رود. حالات زودگذر طبیعت و پشت سرهم قرار گرفتن سطوحی که بخش هایی از آن ها پاک و محو نموده شده، که اصول نقاشی چینی را در تمام دوره های آن با این ویژگی می توان خلاصه نمود، خصوصیاتی است که در نگارگری ایرانی در دوره مغول دیده نمی شود و همچنین در این باره چوکین[1] می نویسد که « ابرهای غیر مشخص چینی در نقاشی ایرانی جای خود را به طرح هایی منظم و شبیه تاج گل می دهد و گل و برگ های دقیق و ظریف جای مناظر محو شده را می گیرد و کوه ها و صخره های نقاشی مکتب «یوآن» که حالت برندگی و تیزی داشت با حالات مواجتر و به شیوه ایرانی طراحی می‌گردد» (تجویدی، ۱۳۵۲ : ۹۹).

۵- یافته‌ها

با در نظر گرفتن وجوه اشتراک و افتراق بیان شده و با تأکید بر عدم بهره گیری مستقیم نگارگر ایرانی از نقوش وارداتی و نیز عدم دست یابی به ابرهایی در نقاشی چینی که بتوانند ریشه ای مناسب برای نقش «حلقه ی ابرِچینی» تلقی شوند؛ در ادامه ی مطالعه، دو نامگذاری دیگر برای نقش مزبور مطرح می شود. اول «ابریِ قالی» که مانند «حلقه ی ابرِچینی» از تفکری مشابه نسبت به ریشه ی این نقش نشأت گرفته است. دوم آنچه که با عنوان «اسلیمیِ ماری» شناخته شده و در کنار نقش «اسلیمیِ دهان اژدری» انگیزه ی کافی برای بررسی نقش اژدهای چینی و امکان ملهم شدن از آن را مطرح می کند. با مشاهده نمونه‌های تصویری به بررسی تطابق این نقوش و تغییرات اعمال شده بر اژدهای چینی- طبق سنت در تغییر جوهر نقش و تحت حرکت های کلی دایره و بته جقه- در جهت تبدیل شدن به نقش «حلقه ی ابرِچینی» پرداخته می توان پی برد.

1- Chukin



شکل۵: طرحی از اژدها مربوط به دوره صفویه که از قسمتی از یک نقاشی برداشته شده است. (مأخذ: آموزش تشعیر، ۱۳۷۱)

شکل۶: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، شمال غرب ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)

در دو نمونه ی ارائه شده، تصویر ۵ نمونه ای از اژدهای چینی و تصویر ۶ نمونه ای از یک نقش «اسلیمیِ ماری» است. نحوه استفاده هنرمند ایرانی از نقش چینی در تصویر کاملاً مشهود است. نقاش ایرانی فرم منحنی بدن اژدها را متناسب با فرم منحنی‌های اسلیمی و ختایی تغییر داده و در نتیجه ی این تغییرات، اغراق شدیدی در حرکت صورت گرفته است. در ضمن در جهت متقارن شدن کل نقش، او دست به انتخابی آگاهانه زده و به دلیل اهمیت به ظرافت طرح، در دو قسمت ۱ و ۲ که به ترتیب محل سر و دم اژدها هستند از فرمی همسان و ظریف به صورت قرینه بهره برده است؛ همچنین در تصویر ۵ قسمت های ۳ و ۴ محل پاهای اژدها هستند که در تصویر۶ به فرم های منحنی ظریف دیگری، تابع فرم کلی تبدیل شده‌اند. در ادامه پره‌های شعله‌سان بدن اژدها که با شماره ۵ در تصویر چپ مشخص شده را به شکل منحنی های ظریفِ تزئینی تصویر کرده است. این نوع تغییرات نشانگر ذوق و فراست و شناخت عمیق هنرمند ایرانی نسبت به نقوش ایرانی و اژدهای چینی است که توانسته نقش اژدها را کاملاً به نقشی تزئینی بدل کند. از این رو می توان چنین برداشت نمود که همه این موارد حاکی از آگاهانه بودن ورود و دگردیسی این نقش در فضای هنر ایرانی و تطابق با نقوش این هنر است. همچنین در دو تصویر زیر نمونه ای دیگری از این دگردیسی و مطابقت ارائه می شود.

تصویر۷: زنگی مفرغی متعلق به دوره ی چو چین. (مأخذ: www.keralapool.com)

تصویر۸: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، شمال غرب ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)

در تصویر ۷ زنگی چینی را مشاهده می کنیم، که دو اژدها به صورت متقارن در دو طرف حلقه بالای زنگ قرار گرفته اند و تصویر۱۰، نمونه ی دیگری از «اسلیمیِ ماری» است. قسمت ۱ تصویرشماره ۷، در تصویرشماره ی ۸ به حلقه‌ای ریسه مانند تبدیل شده و فرم متقارن بدن دو اژدها در طرفین در پایین ریسه بالایی با خطوطی منحنی ترسیم می کند. فرم سر اژدها در طرفین زنگ که با قسمت های ۲ و ۳ را در تصویر مشخص نموده اند، در تصویر ۸ به نقشی ابر مانند و کاملاً تزیینی دگرگون شده اند، همچنین سایر قسمت های بدن اژدها ساده شده و جای اندام های آن را منحنی‌های کوچک تزئینی گرفته است.

تغییرات فوق با توجه به ماهیت تزئینی نقش «حلقه ی ابرِچینی»، در نقش اژدهای چینی اعمال شده و به تفکر خاص هنرمند ایرانی نسبت به نقوش تزئینی ارتباط داشته، چرا که نمونه هایی از نقاشی اژدها، در نگاره ها و تشعیرها و موارد مشابه در دست

است، ولی زیبایی شناسی هنرمند ایرانی در مورد نقوش تزئینی با نقاشی متفاوت است؛ زیرا که در نقوش تزئینی ست که هنرمند همه باورهای معنوی و روحانی خویش را لحاظ می کند.

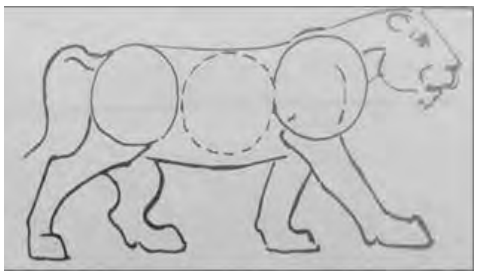
نقوش تزیینی جزء لاینفک هنر ایران، خصوصاً در دوره ی اسلامی است و اساساً هنر ایران در تزئینات توفیق روز افزونی داشته، تزئینات در هنر ایران به صورت های مختلفی تجلی پیدا کرده است. نقوش منحنی اسلیمی و گیاهی، نقوش هندسی و گره چینی، نقوش کتیبه و خط نگاره ها، نقوش حیوانی و انسانی اساسی ترین عناصر الفبای تزئینات هنر ایران هستند. هنرمندان این نقش ها را به صورت منفرد و یا با ترکیب آن ها، در حوزه وسیعی از هنرهای کتاب آرایی، کاشی، آجر، گچبری، سنگ، چوب، آلات فلزی، سفال، پارچه، قالی و... به کار گرفته اند. این نقوش نه تنها برای تزئین اماکن مذهبی و قرآن و یا اشیاء تزئینی بوده، هنرمند با درایت تمام آن را با نقوش اسلیمی، هندسی و کتیبه ها تزئین نموده، حال اگر تزئینات برای اشیاء و وسایل مورد استفاده امور زندگی بوده هنرمند نقوش جاندار را نیز با شیوه خاص خود در کنار دیگر نقوش بکار گرفته است.هنرمندان در طراحی این نقوش کوشیده اند تا اثر دلپذیر و زیبا، مطابق با نیازهای جسمی روحی و فطرت انسانی فراهم سازند. از طرفی هنرمندان توانسته اند بسیاری از مفاهیم فرهنگی و مذهبی را با زبان نمادین طرح ها و نقش ها بیان کنند.

در واقع نقوش جلوه هایی از توانایی های فرهنگی و مذهبی جامعه ای است که هنرمند در آن زندگی کرده است. این نقوش گاهی به سمت نقوش هندسی، زمانی در قالب نقوش منحنی و اسلیمی و یا گاهی به شکل صور نجومی سوق داده شده اند در حقیقت این آثار انعکاسی از جهان بینی و تفکر فلسفی جامعه ای است که هنرمند براساس آن، سنت های هنری دوره های قبلی را تعدیل کرده است.

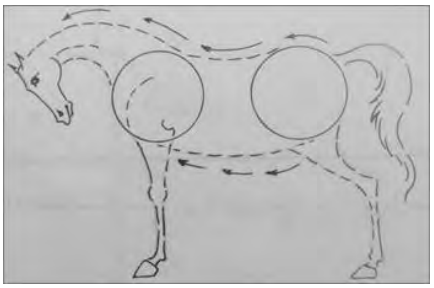
بطور کلی هنر ایرانی در پی آن نیست که جهان مادی را آن گونه که به حواس می آید، با همه ناهماهنگی ها و درشتی های نامطبوع آن مجسم کند. به نظر می رسد همواره هنرمندان مسلمان خود را به سوی نقش های تجریدی سوق داده اند. در اینجا آثار هنرمند، تقلید صرف از طبیعت نیست در آثار او صورت ها، با صورت طبیعت فرق می کند. اگر گل را نقاشی می کند با آن گلی که در طبیعت وجود دارد و با چشم سر مشاهده می شود بسیار فرق می کند. هنرمند قاعده گل بودن و اصول صورت را گرفته و گلی تازه آفریده است. این گل دیگر گل باغ نیست بلکه، گل مخلوق در باطن هنرمند است. احساس گل بودن آن موجب تصور گل و زیبایی گل می گردد. دل با مشاهده آن شاداب می شود و صفت گل در عاطفه انسان مطرح می شود. این نقش گل، اگر سال ها در مقابل دیده انسان ها قرار بگیرد، کهنه نمی شود زیرا از این پنجره هر روز گلی دیگر به چشم و فهم انسان می رسد. قالب همان قالب است ولی اصول و محتوای نو به نو بوسیله صاحب نظر تازه می شود. روح لطیف گل بودن، همیشه در کنار اثر هنری حضور دارد. و این حیات، زائیده عشق هنرمند به هنگام خلق اثر است. کار دیگر هنرمند در این است که بی صورت را با تمثیل صورت ببخشد آن هم صورتی که عیناً در بیرون وجود ندارد تا عینیت را کفایت کند، بلکه اصول صورت را با قاعده های تصور و تخیل عرضه می کند تا بیننده خود با تصور خویش و در محدوده آن اصول و قواعد صورتی بسازد که دل خود او توانسته است در محدوده طرح هنرمند به وجود آورد.

روند خلق آثار هنری ایران اغلب در چارچوب ارزش ها، سنت ها و مفاهیم درونی هنرمند شکل گرفته است. از قدیمی ترین آثار بر جای مانده تا به امروز همواره شاخصه های ممتازی در هنر ایران به چشم می خورد هنرمندان کمال مطلوب را بر واقعیت و از طرفی، تجرید و خلاصه نگاری را بر طبیعت گرایی ترجیح داده اند. « هنرمندان تمایل داشته اند آن چیزی را که می خواستند، نمایش دهند نه آن چیزی که به صورت ظاهر دیده می شود. هنرمندان ایرانی همیشه علاوه بر شکل ظاهریِ نقش برای ایجاد تعادل به فضای مثبت و منفیِ نقش، عنایت داشته اند و این خود یکی از شاخصه های مهم نقوش در هنر ایران خصوصاً در دوره اسلامی می باشد» (خزایی،۱۳۸۱: ۲).

با عنایت به توضیحات بالا درمی یابیم که هنرمند ایرانی در پی اعمال سنت در تغییر جوهر نقش و خلق نقشی بی بدلیل از نقش اژدهای چینی است. او با روئیت فرم مواج بدن اژدها، آن را با ذائقه و هنر خود که بر پایه حرکات دورانی و اسپیرالی است همسو یافته و با تغییر آن برمبنای فرم های دایره، بته جقه و خطوط منحنی به «حلقه ی ابرچینی» دست یافته است. این نقش جدید کاملاً تزیینی و مثالی است و تقریباً دیگر اثری از اژدهای چینی در آن دیده نمی شود. اما دلیل این همه تغییر چیست؟ چرا هنرمند ایرانی علیرغم استقبال از نقش اژدها آن را تا این اندازه دگرگون ساخته است. در خلال خلق نقش «حلقه ی ابرچینی» و تغییر اژدها به اشکال اصلیِ دایره و منحنی های متقارن که به سنت در تغییر جوهر نقش مربوط است موجودیت اژدها حذف شده و این درحالی است که در مورد سایر جانوران، هنرمند فرم های طبیعی را دراشکال کلی جای داده اما نقوش حاصله کماکان نماینده همان جانورانند. (تصاویر۹ و۱۰)



شکل۹: آموزش طراحی بدن شیر.
(مأخذ: آموزش تشعیر، ۱۳۷۱)

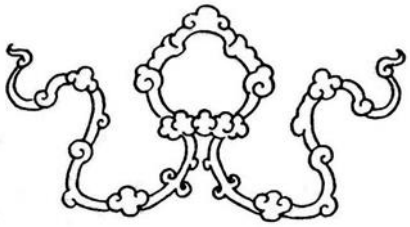


شکل۱۰: آموزش طراحی بدن اسب.
(مأخذ: آموزش تشعیر، ۱۳۷۱)

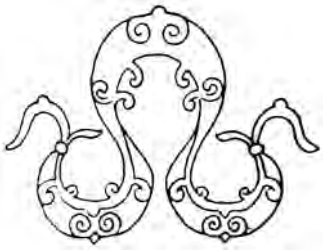
این تغییرات در مورد اژدها تا حدی صورت گرفته که دیگر از موجودیت اژدها تنها یک نقش مواج بر جای مانده است. به نحوی که بافت فلس ها و جزئیاتی از این دست نیز جای خود را به منحنی های فرعی‌تر داده‌اند. این تغییرات می تواند نشانگر نگرشی منفی نسبت به اژدها – درعین زیبایی و جذابیت فرم بدنش– برای هنرمند ایرانی باشد. چینی ها به اژدها علاقه بسیار دارند، به نحوی که گاه خود را نسل اژدها می خوانند و اژدها علاوه بر سمبل جنبه تقدس هم برایشان دارد. « اژدها سالار و پیشکسوت مخلوقات فلس دار، می تواند خود را آشکار و نا پیدا (مرئی و نامرئی)، چاق و لاغر، کوتاه و بلند کند. وی بعد از اعتدال بهاری به آسمان می رود و پس از اعتدال پاییزی به لانه غار مانندش باز می گردد. در چین قهرمان افسانه ای خود را با چهره انسانی و بدنی اژدها گون می انگاشتند اژدهایان می توانستند به دل شکاف ها روند و موج و باد را فراخوانند. خدایان برآنان می نشستند و یا از آن ها به عنوان پیام آور بهره می جستند. شکل ظاهری اژدها در طول هزاران سال تحول یافت. در جوامع ابتدایی اژدها به صورت موجودی با سر انسان و بدن مار نموده می شد. در عصر خاندان های « شانگ»[1] و «چو»[2] به سر اژدها خاری که به تنی دراز و پیچ دار چسبیده بود، دگرگونی پذیرفت. کتابی که در سال ۱۱۰۰ ب.م به رشته تحریر درآمده و شرح واژگان در نگارش باستانی آن ها است. اژدها را با شاخ هایی همانند شاخ گوزن سرشته، چشمانی اهریمنی (به گفته برخی شبیه چشمان میگو) و گردنی همچون گردن مار، بدن صدف خوراکی، فلس های ماهی کپور، پنجه های باز، چنگال ببر و گوش های گاو نر توصیف می کند. این تصویر هیأت ظاهری اژدها را کمابیش تکمیل می کرد به دنبال آن همه هنرمندان سنتی (در فرهنگ عامه) و درباری که بعداً به عرصه آمدند، در عمل اژدها را با چنین مشخصه هایی به تصویر کشیده اند اما حالت و طرز رفتار اژدهایان در هنر عامه و درباری به طرز فاحشی متفاوت است. اژدهایان هنرعامه ساده وصمیمی اند و اغلب ظاهری دوستانه دارند ولی اژدهایان ترسیم شده توسط هنرمندان درباری با ابهت، درنده و مخوف اند تا بازتابنده قدرت امپراطوری باشند » (ننگفو، ۸۹:۱۳۷۹). اما اژدها در اوستا از پدیده های اهریمنی است. « واژه اژدها در فارسی اوستایی، پهلوی و مذهب مزدیسنا وجود داشته و قدمت زیادی در ایران دارد. واژه اژدها که در فارسی صورت هایی دیگر چون اژدر، اژدهاک دارد، به معنی ماری باشد عظیم و بزرگ با دهان فراخ و گشاده و کنایه از مردم شجاع و قهرآلود هم هست و نیز گویند پادشاه ظالم و ضحاک را هم گفته اند و لقب ضحاک نیز هست » (رستگار فسایی، ۷:۱۳۶۵).

اژدها در ایران مفهوم شر و بدی داشته ولی در چین مفهوم نیکی را در خود دارد؛ گاه خشن به نشانه قدرت و گاه ملایم و متین که نشانه خیرخواهی و نیکی است. این نقش در چین فراوانی زیادی داشته و سیر تکامل آن در آثار قابل مشاهده می باشد؛ در ایران نیز از آن بهره گرفته شده است ونقوش حاصله تقریباً یکسان هستند. در بدن هر دو اژدهای ایرانی و چینی بافت ایجاد شده است. طرح اژدها در هنر ایرانی با سر و بدن نیم رخ اما در چین به صورت تمام رخ و سه رخ نیز طرح می شود و حرکت و طرح اژدهای چینی نیز نرم و روان اما آزادتر و پرتحرک تر است. هنگامی که هنرمند ایرانی قصد می کند این نقش را آزادانه به کار گیرد، مفهوم اژدها با فرهنگ او هماهنگ نیست؛ لذا او صرفاً فرم را سرلوحه ی کار خود قرار داده و اژدها را حذف کرده تا دیگر در نقش بجای مانده اثری از مفاهیم شر و بدی باقی نماند و او بتواند در همه موارد اعم از مذهبی و روزمره آن را به کار گیرد. در تصاویر ۱۱و ۱۲ نمونه‌های دیگری از این نقش با نام «ابریِ قالی» ارائه شده‌است.

1- Shang
2- Zhou



شکل ۱۱: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، شمال غرب ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)



شکل ۱۲: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، قالی شرق ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)

در میان انواع نقوش «اسلیمیِ ماری» برخوردهای آزادانه‌تری که تا این حد متقارن نباشند نیز وجود دارند. این برخوردهای آزادانه و نامتقارن به مراتب بیشتر نشانگر تابعیت از فرم بدن اژدها هستند. این نقوش نامتقارن با فرم بدن اژدها ارتباط تنگاتنگی داشته و مشخصاً هر دو از یک فرم مواج پیروی کرده‌اند. (تصویر۱۳ و ۱۴)

شکل۱۱: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، شمال غرب ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)

شکل۱۲: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، قالی شرق ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)

همان طور که در تصاویر ۵ و ۶ شرح داده شد، هنرمند ایرانی به جای سر اژدها از منحنی بزرگتر و برای بدن از منحنی کوچکتر استفاده کرده است. در ضمن او برای جلوگیری از قطع شدن حرکت مواج فرم، بعد از منحنی بزرگ که در واقع جای سر است، بازوی کوچکی مانند دم، طراحی کرده تا نقش حاصله تناسب و چشم‌نوازی لازم را داشته باشد. درنهایت از این نقوش نامتقارن نیز به صورت قرینه حول یک محور تقارن در دو سمت اثر- کتیبه ی سردر، جلد و... بهره برداری می شده است. همچنین نگرش سومی نیز در طراحی این نقش به چشم می خورد که در آن نقش نامتقارن به نقشی با تقارن مرکزی تبدیل شده است. در این دسته از طرح ها بازوی کوچک انتهایی که در جهت امتداد بخشیدن به حرکت مواج بدن اژدها به منحنی بزرگتر در محل سر اژدها اضافه می شد، حذف می گردد. در ادامه منحنیِ ناقص به جای مانده با اتصال از محل سر با فرم قرینه ی معکوس خودش به نقشی کامل و دارای تقارن مرکزی تبدیل می شود. به عبارت دیگر این نقش از تلفیق دو اژدها پدید آمده است.

۶- نتیجه‌گیری

اشتراک فرهنگی و هنری میان دو تمدن بزرگ و باستانی ایران و چین، انکار ناپذیر است اما بیان تفاوت ها در نگاه تعینی هنرمند چینی در قیاس با نگاه تجریدی هنرمند ایرانی بویژه در خلق نقوش صرفاً تزئینی از مواردی است که پرداختن به آن راهگشای رسیدن به چگونگی دگردیسی نقشمایه های چینی به نقوش تزیینی و تجریدی ایرانی می تواند باشد. در حقیقت حمله ی مغول ها به ایران و چین، زمینه‌های ارتباط میان این دو تمدن را ایجاد کرد و با شروع تجارت، تبادلات فرهنگی و ورود هنرمندان چینی به دربار ایلخانان مغول در ایران و در نتیجه ی علاقه ی آن ها به فرهنگ مغولی و نقاشی چینی، نقوش چینی به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم به فضای تصویری هنر ایرانی راه یافت. به طوری که برخی پژوهشگران خارجی به عنوان نخستین کسانی که به تحلیل و مطالعه در آثار هنری این دوران پرداختند، چنین بهره¬گیری را آشکارا تقلید از آثار چینی بیان نموده اند و آثار ایرانی را کاملاً متأثر از آثار چینی معرفی کرده¬اند. این در حالی است که فضای نقوش ایرانی به قدری معنوی و مجرد است که به هیچ عنوان قابلیت هضم نقوش تعینی چینی را نداشته است و در نتیجه هنرمند ایرانی در صورت بهره¬گیری از نقوش چینی با فراستی کم¬نظیر آن ها را دگرگون کرده و به صورتی هماهنگ با سایر نقوش ایرانی به کار برده است. از نمونه¬های این باور به چینی¬مآبی که توسط پژوهشگران خارجی رواج یافته، نامگذاری نادرست نقش «حلقه ی ابرِچینی» است. این نامگذاری که هنرمند

ایرانی را آشکارا مقلد جلوه می دهد؛ طبق بررسی¬های انجام شده در این پژوهش، ابرهای نقاشی چینی نامشخص و تعینی هستند و نمی توانسته اند الهامبخش نقش مواج، متناسب و متوازن و همچنین غیر تعینی فرم‌هایی شبیه تاج گل و ریسه که به عنوان «حلقه ی ابرِچینی» معروف اند، بوده باشند و طبق مطالعه تطبیقی انجام شده این نقشمایه از نقش اژدهای چینی در نهایت دقت و ذکاوت اخذ شده است و کاربرد واژه ی ابر در این اصطلاح مناسب نمی باشد. از دیگر سو در فرهنگ ایرانی اژدها نماد پلیدی و ستمگری است لذا هنرمند ایرانی که برای او ارزش‌ها، سنت‌ها، مفاهیم درونی و کمال مطلوب در تجریدنگاری است؛ فقط از فرم مواج بدن اژدها بهره برده و با در نظر گرفتن فضای زبده گزین نقوش تزئینی ایرانی آن را به نحو غیرمستقیم بکار گرفته است. در حقیقت دگردیسی نقش اژدها برای هماهنگی با نقوش اسلیمی و ختایی در نهایت دقت و هوشیاری اعمال شده است و نقش اژدها با این دگرگونی، به منحنی مواج و متقارنِ آنچه «حلقه ی ابرِچینی» نامگذاری شده، در هماهنگی کامل با فضای معنوی نقوش ایرانی نمایان شده است.

منابع

۱. اتینگهاوزن، ریچارد و اشپولر، برتولد و پطروشفسکی و لمبتن و مورگان (۱۳۸۴)، «ایلخانان»، ترجمه و تألیف یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: نشر مولی
۲. اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۸۰)، «تاریخ مغول و اوایل ایام تیموری»، چاپ دوم، تهران: نامک
۳. بلر، شیلا و بلوم، جاناتان .ام (۱۳۹۶)، «هنر و معماری اسلامی»، ترجمه¬ی یعقوب آژند، چاپ هفتم، تهران: فرهنگستان هنر
۴. پاکباز، روئین (۱۳۸۵)، «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز»، چاپ پنجم، تهران: زرین و سیمین
۵. پاکباز، روئین (۱۳۹۰)، «دایره المعارف هنر»، چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر
۶. پوپ، آرتور آپهام (۱۳۸۰)، «شاهکارهای هنری ایران»، اقتباس و نگارش پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم، تهران: علمی فرهنگی
۷. مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۱)، «آموزش تشعیر»، چاپ اول، تهران: یساولی
۸. تجویدی، اکبر (۱۳۵۲)، «نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفوی»، چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و هنر
۹. خزایی، محمد (۱۳۸۱)، «هزار نقش»، چاپ اول، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی
۱۰. رستگار فسایی، منصوره (۱۳۶۵)، اژدها در اساطیر ایران، چاپ اول، شیراز: دانشگاه شیراز
۱۱. شراتو، امبرتو و گروبه، ارنست (۱۳۷۶)، «هنر ایلخانان و تیموری»، ترجمه¬ی یعقوب آژند، چاپ اول، تهرات: مولی
۱۲. فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، «هنرهای ایران»، ترجمه پرویز مرزبان، چاپ اول، تهران: فرزان
۱۳. قلعه‌دار، مهران (۱۳۸۰-۸۱)، «بررسی تطبیقی طراحی در نگارگری ایران و چین»، راهنما: حبیب‌اله آیت‌الهی، مشاور: احمد نادعلیان، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، دانشکده¬ی هنر
۱۴. گری ولش، استوارت (۱۳۷۳)، «هنر اسلامی آبروی همه هنرها»، فصلنامه هنر، حوزه هنری، بهار، شماره ۲۴، صص ۹ تا ۲۸
۱۵. ننگفو، هوانگ (۱۳۷۹)، «اژدها در اساطیر و هنر چینی»، ترجمه¬ی کیمیا بالازاده، کتاب ماه هنر، آذر و دی، شماره ۲۷ و ۲۸، صص ۸۱ تا ۹۶

پرتال جامع علوم انسانی