دریافت مقاله: ۹۱/۲/۱۰
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

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

منصور حسامی*

چکیده

پس از نخستین و دومین یورش مغول‌ها در قرن هفتم و استقرار حکومت ایلخانی در سرزمین ایران، در خصوص تأثیرپذیری نگارگری ایرانی از نگارگری چینی بحث و سخن فراوان شده است . در این واقعیت که مغولان پیشینه فرهنگی- هنری قابل توجهی نداشته و همواره وام‌دار هنر چین بوده‌اند، تردیدی نیست. لیکن در این‌باره که نگارگران چینی با چه کیفیتی و تا چه اندازه بر اندیشه نقاشان ایرانی تأثیرگذاشته‌اند، کمتر سخنی رانده‌شده‌است. ازسوی دیگر، سلیقه فرمانروایان پیروز مغول با شکل‌گیری حکومت و استقرار دولت مرکزی آنها به‌مرور اصلاح‌شد و به‌بیان دیگر، دچار تغییر و استحاله‌گردید. از این دیدگاه، پاسخ‌گویی به پرسش‌هایی چند ضرورت‌دارد. نخست اینکه، نقاشی چینیِ هم‌زمان با دوره مغولان از چه ویژگی‌هایی برخوردار بوده‌است. دیگر آنکه، عناصر نقاشی چینی و ظاهرشده درنقاشی‌های ایرانی خود، ازکجا آمده‌اند. از این رهگذر بهتر می‌توان تأثیرات هنر چینی را در نگارگری دوران ایلخانی، تحلیل‌کرد. روش به‌کارگرفته‌شده در این تحقیق، تطبیقی و مبتنی‌بر نگاهی تحلیلی-توصیفی است.

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

دستاورد بررسی‌های انجام‌شده نشانگر آن است که نقاشی ایرانی به‌همان اندازه که از هنر چینی تأثیرپذیرفته، بر آن نیز تأثیرگذارده‌است.

کلیدواژگان: نگارگری، نقاشی چینی، مکتب ایلخانی.

*استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران. m.hessami@alzahra.ac.ir

مقدمه

حکمرانی مغولان در چین با بنیان‌گذاری سلسله یوآن، به‌وقوع‌پیوست. حکومت ایلخانان نیز در همان زمان پدیدآمد و جالب آنکه این دو حکومت تقریباً در یک‌زمان ازمیان‌رفتند. حکومت ایلخانان به معنی خان‌های محلی با قدرت‌گیری هولاکو از نواده‌های چنگیز حدود صدسال دوام‌داشت. آغاز این دوره را سال ۶۵۶ ه.ق. و پایان آن را سال ۷۵۶ ه.ق.، دانسته‌اند. ایلخانان، ایران را از متصرفات قراقروم پایتخت مغول جداکردند و به‌صورت مستقل در آن فرمان‌روایی کردند. آشکاراست که مغول، از مظاهر فرهنگی بهره‌ای هم‌سنگ دولت‌هایی که فتح‌کرد، نبرده‌بود و ازین‌رو، آنان فرهنگ و هنر چینی را در متصرفات خود رواج‌دادند. لیکن رفت‌وآمد میان فرهنگ چین و ایران، دیرینه‌ای بس‌کهن دارد و تنها به دوره تجاوز مغول محدودنمی‌شود.

باتوجه به آنچه گفته‌شد در این مقاله، هنرنگارگری ایران با مراجعه به ریشه‌های تصویری پیش از اسلام و با گذری بر تاریخ نقاشی چین، از منظر تأثیر و تأثر، بررسی و ارزیابی‌شده‌است. با توضیحی دقیق‌تر، پژوهش حاضر به سه بخش تقسیم‌می‌گردد؛ بخش نخست، نقاشی مکتب منسوب به ایلخانان در ایران و بررسی آثار ایجادشده در این دوره را مطرح‌می‌کند، بخش دوم، نقاشی و هنرمندان مهم زمان سلسله‌های سونگ جنوبی و یوان چین را بررسی‌می‌کند و بخش سوم، شامل مقایسه و بیان برخی تفاوت‌ها و شباهت‌ها بین این دو هنر در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری/ دوازدهم، سیزدهم و چهاردهم میلادی است. باید یادآورشد که با مراجعه به منابع اطلاعاتی موجود در سایت کتابخانه ملی ایران، پیشینه پژوهشی‌ای در ارتباط با موضوع این مقاله یافت‌نشد. تنها از لابه‌لای کتاب‌های نگارش‌شده درباره نقاشی‌های ایرانی و چینی که در متن بدان‌ها اشاره‌شده‌است، می‌توان به مطالبی در زمینه یادشده برخوردکرد.

مراوده میان دو فرهنگ

ارتباط تمدن‌های ایران و چین به قرن‌های نخستین میلادی بازمی‌گردد که از هنگام ظهور مانی تجلی‌یافته‌است. هجرت اجباری این هنرمند که ادعای پیامبری‌اش به مذاق قدرتمندان مذهبی دربار خوش‌نیامده‌بود، سبب‌شد تا آرا و افکار وی در قلمرو غربی حکومت چین گسترش‌یابد. حکومت اویغور با پذیرفتن آئین مانوی در مدت حکومت خویش، زمینه‌ای مضاعف را برای تجلی هنر و تمدن ساسانی-مانوی در فرهنگ چین پدیدآورد. از نگاره‌های کمی که از این دوران به‌دست‌آمده، می‌توان سبک کاملاً ایرانی رواج‌یافته در این منطقه را بازشناخت. درهمین راستا گیرشمن می‌گوید «آثار به‌دست‌آمده از هنر دوران ساسانی نشان‌می‌دهد که نقاشی این تمدن بر هنر چین تأثیرگذارده‌است.» (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۸۳). باید توجه‌کرد که از دوران ساسانیان بجز معدودی نقاشی دیواری چیزی به‌دست‌نیامده و باوجود توصیف‌های فراوان از وجود هنرهای تصویری این زمان، اثری از آنها برجای نمانده‌است. نقاشی دیوارهایی که به‌روش موزائیک در کاخ بیشابور باقی‌مانده، همگی به‌سبک یونانی و روشی طبیعت‌گرایانه انجام‌یافته‌است. *بازیل‌گری* این آثار را نوعی تلاش برای فاصله‌گرفتن از ناتورالیسم در بیان مفهومی، معرفی‌می‌کند و این‌گونه بیان‌می‌دارد که در بیشابور هیچ‌نوع نقاشی روی دیوار دیده‌نمی‌شود و همین معدود آثار نیز، با تکنیک‌های مناسب دیواری بر زمین نقش‌بسته‌اند(گری، ۱۳۶۹: ۱۳). لیکن در محلی به‌نام دخترنوشیروان در دره رودخانه خلم افغانستان، بقایای نقاشی‌های بزرگ ساسانی روی دیوارصخره‌ها به‌جامانده‌است که در آن پادشاه بر تخت نشسته‌است و تاج سفید بالداری با مرواریدهایی درلبه آن همراه تصویر سرشیر بر بالای سر او قراردارد. برخی مورخین[1]، درباره رنگ این نقاشی‌ها ابراز تعجب‌می‌کنند چون با غنای بالایی ترسیم‌شده‌اند. برای نمونه، رنگ لاجوردی و زرد اخرایی و سفید آن دربرابر خفگی رنگ قهوه‌ای صخره کاملاً خودنمایی‌می‌کند که این موضوع نشان‌دهنده درک هنرمندان آن دوره نسبت‌به اصل تضاد بین رنگ‌ها است. همین نوع رنگ‌آمیزی در اواخر قرن ششم میلادی در نقاشی دیواری بودایی سلطنت سویی در تونهوانگ،[2] بخش غربی چین که تحت نفوذ ساسانیان بوده، دیده‌می‌شود. ازهمین‌جا بود که اثر آن به درون چین نفوذکرد(همان). زمینه قرمزرنگ در نقاشی‌های دیواری تونهوانگ، اواخر قرن پنجم میلادی قابل مشاهده‌است و اگر طبق نظریات گیرشمن بقایای نقاشی‌های یافت‌شده در شوش مربوط به دوران پادشاهی شاپوردوم(۳۰۹-۳۷۹م.) دانسته‌شود، بایستی این‌گونه نقاشی در ایران دست‌کم از قرن چهارم میلادی معمول‌شده‌باشد(گیرشمن، ۱۳۷۰: ۳۲۲). همچنین در پنج‌کنت که تمدن ساسانی در آن رواج‌داشته نیز، تعدادی نقاشی دیواری مربوط به داستان‌های شاهنامه‌ای یافت‌شده‌است. بهترین بخش سالم آن ترکیب‌بندی‌ای است که پانزده‌متر طول دارد و روی زمینه آبی آن عده‌ای سوار جنگی نقاشی‌شده و رستم پهلوان در بخشی از آن، سرگرم جنگ با اژدهاست(تصویر۱). در بخش دیگری از نقاشی، یاران او با دیوها نبردمی‌کنند. سکه‌ها و بقایای نوشته‌های کشف‌شده در این مکان نشانگر این است که این نقاشی‌ها بایستی مربوط به اوایل قرن هفتم میلادی باشد. درهرصورت، آنچه از نقاشی دوره ساسانی می‌توان برداشت‌کرد بیانگر آن

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

بازیل‌گری معتقداست که بخش اعظم قرن چهاردهم میلادی، هنرمند ایرانی عناصری از منظره چینی را که به‌دستش رسیده به‌گونه‌ای ناشیانه استفاده‌کرده‌است. تقلید ازطریق تزئینات آثاری همچون سرامیک و پارچه صورت‌گرفته‌است. عواملی مانند چگونگی نشان‌دادن آب به‌صورت مواج، بهره‌گیری از موجوداتی مانند اژدها، عنقا و درنا که روی پارچه‌های وارداتی وجودداشته، در نقاشی‌های ایرانی آشکارشده‌است. بااین‌وجود، گری بیان‌می‌کند که این عناصر بایستی از راه دیگری به ایران آمده‌باشند. راه‌های احتمالی دیگری که می‌توانسته به این مهم بیانجامد، رفت‌وآمدهای بین دو تمدن بوده که توسط سردمداران حکومتی و فرستادگان سیاسی و بازرگانی صورت‌می‌پذیرفته‌است. زمان نصر دوم سامانی اوایل قرن چهارم هجری قمری(دهم میلادی)، نقاشان چینی برای مصورکردن کلیله و دمنه از چین دعوت‌می‌شدند تا اثری برای اثبات این مدعا ارایه نمایند لیکن نتوانستند. تاآنجاکه امروزه، نمی‌توان نفوذ چین را در نقاشی ایران پیش از مغول(قرن هفتم هجری قمری/اوایل سیزدهم میلادی) مشاهده‌نمود(گری، ۱۳۶۷: ۲۷). البته باید افزود که بین سال‌های ۷۶۲ تا ۷۷۶ ه.ق در تبریز به این کتاب و تصویرگری آن توجه‌شد و از نمونه‌های باقی‌مانده آن زمان می‌توان باردیگر به وجود مناظر چینی‌گونه اشاره‌نمود(تصویر۲). بااینکه از نگاره‌های موجود در این نسخه‌ها به‌عنوان نمونه‌ای از نفوذ چینی در ایرانِ پیش از حمله مغول یادمی‌شد لیکن، صاحبنظران در ردّ این نظر اتفاق‌نظر دارند. برای نمونه، *کونل*[۳] براین باور است که «عناصر خاور دور در منظره‌سازی این مینیاتورها نسبت‌به دیگر نسخه‌های آن دوران به‌نحو کامل‌تری با ذوق ایرانی وفق‌یافته‌اند.»(کونل، ۱۳۸۷: ۲۰۱۲).

تصویر۱. رستم، نقاشی دیواری، سغد، سده ۸ م.
(Sims; 2002: 210).

مکتب ایلخانی و نفوذ تصویری چین

تأسیس ربع رشیدی یا رشیدیه به‌دست خواجه رشیدالدین فضل‌الله از مهم‌ترین وقایع در پیشبرد مکتب تبریز است. توجه وی به نسخه‌برداری کتاب‌ها و صرف هزینه‌های کلان جهت نسخه‌برداری آثار ارزشمند، سبب‌شد تا این مجموعه بزرگ به اعتباری بی‌سابقه دست‌یابد. همچنین نگارش "جامع‌التواریخ" که به دستور غازان‌خان صورت‌گرفت، زمینه‌ای برای تصویرگری هنرمندان ساکن در تبریز شد. از ۸۸۰ صفحه این کتاب که اکنون در انگلستان است، این‌گونه برداشت‌می‌شود که هنر چین در نگاره‌ها تأثیرگذار بوده‌است. مناظر و کوه‌های این کتاب به سبک تانگ اشاره‌دارد. هرچند این سبک، نوعی نقاشی چینی است که بیشتر در ترسیم انسان‌ها متجلی‌می‌شود و در آن نوعی سادگیِ اجرا به‌چشم‌می‌خورد و بیشتر آن را دور از لطافت و چیره‌دستی معرفی‌می‌کنند. کتاب "منافع‌الحیوان" با ۹۴ تصویر، زمان غازان‌خان و احتمالاً حدود سال ۶۹۸ه.ق./۱۲۹۹م. در مراغه نسخه‌برداری‌شده و از نمونه‌های باارزش به‌دست‌آمده از مکتب تبریز است. نگاره‌های این کتاب بنابر قولی[۴]، در یک‌زمان ترسیم‌نشده چراکه بعضی با رنگ‌های به‌اصطلاح پریده به سبک نقاشی‌های چینی و برخی دیگر به شیوه مکتب عباسی(بغداد)، اجراشده‌اند. نوع ترکیب‌بندی نگاره‌های این کتاب دارای فضای منفی بیشتری نسبت‌به فضای مثبت است. به‌بیان دیگر، میزان فضای آسمان بر میزان استفاده از زمین برتری دارد. ریزه‌پردازی و توجه‌به جزئیات نیز از ویژگی‌های آثار موجود در این نسخه‌ها است. کتاب دیگر این دوره که به منافع‌الحیوان شباهت زیادی دارد،" آثارالباقیه" نگاشته ابوریحان بیرونی است.

ویژگی‌هایی یاد شده را، می‌توان به‌عنوان خصوصیات به‌دست‌آمده از هنر چین داشت. به‌همین روال نیز، اظهار نظرهایی موجوداست که قصد پیوند نگارگری ایرانی را پیش

تصویر۲. کلیله و دمنه، سده ۸ ه.ق.
(پوپ، ۱۳۸۹: ۸۴۳)

و پس از دوران مغول با گذر از هنر چین دارد «آنچه از کشفیات تاریخی نقاشی ایران قبل از مغول نتیجه‌می‌شود این است که نقاشی ایرانی به نیروی بیان و تخیل نمی‌رسد و دارای خصوصیت ویژه‌ای نمی‌شود مگراینکه با نقاشی چین تماس پیداکند. این عاملی است که نبوغ ایرانی را از بند سایر هنرهای مزین‌کردن کتاب ازطریق فعل و انفعالاتی مرموز آزادمی‌سازد.»(گری، ۱۳۶۹: ۲۲). معلوم‌نیست که بازیل گری از این اظهارنظر چه نتیجه‌ای می‌خواهدبگیرد. اگر منظور او این است که همراهی هنر ایران و چین به شکل‌گیری هنر ایرانی با هویت ملی انجامیده‌است، می‌توان آن را پذیرفت لیکن درادامه می‌گوید که نبوغ ایرانی از هنرهای تزئین کتاب رهامی‌شود و معلوم‌نیست این اتفاق به چه صورت و کیفیتی رخ‌داده و درجهت بهبود هنر کتاب‌آرایی محقق‌شده یا خیر. اصولاً به‌کارگیری واژه مغولی برای آنچه در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری/ سیزده و چهارده میلادی در تبریز اتفاق‌افتاده، صحیح‌نیست و همان‌گونه که دیگران نیز به این موضوع اشاره‌نموده‌اند، هم‌زمانی تأثیر هنر چین بر ایران با حکمرانی مغولان، این نام‌گذاری را پدیدآورده‌است. هرچند درابتدا حضور عناصر چینی در نگارگری ایران، می‌تواند منشاء شرق دور داشته‌باشد لیکن پس از مدتی نه‌چندان طولانی این عناصر به‌گونه‌ای در هنر ایران محوشدند که با گرفتن رنگ و بویی کاملاً ایرانی، از شکل اولیه خود ساقط و به عنصری محلی تبدیل‌گریدند. از میان این مضامین می‌توان به اژدها و ابر معروف چینی اشاره‌نمود. ویژگی ایرانی‌بودن مینیاتورهایی که در این سرزمین ترسیم‌گردید به‌مرور از قرن هفتم هجری قمری بیشتر از گذشته شد و نوعی عنایت به بیان تصویری دوره ساسانی پدیدآمد که درادامه نمونه‌هایی از آنها ارائه‌خواهدشد.

چند نمونه مهم از نگارگری ایلخانی

شاهنامه بزرگ که به‌نام دلال انگلیسی دموت شهرت‌یافته، به‌دست چند هنرمند اجراشده‌است.[۵] یکی از نگاره‌های این کتاب *نبرد بهرام و اژدها* است(تصویر۳) که از برخی جوانب جالب توجه است. آسمان این نقاشی، صاف و بدون ابر است و به‌رنگ آبی با اشاره‌های طلایی است. در این تصویر، چشم‌انداز زیبایی از درختان قابل تشخیص همچون کاج وجوددارد. ازآنجایی‌که عناصر طبیعی به‌کاررفته در آثار ایرانی را بیشتر دارای جنبه‌های نمادین می‌دانند، استفاده طبیعت‌گرایانه از عناصر گیاهی، جای تأمل دارد. بازیل‌گری دراین‌باره معتقداست که اژدهای بهرام بادقت از روی نمونه چینی گرفته‌شده‌است. لیکن اژدهای شاهنامه بزرگ بسیار سهمناک‌تر است. تفاوت مهیب‌بودن نوع ایرانی از اژدهای چینی نیز در مفهوم و برداشت متفاوت از این حیوان افسانه‌ای است. هرچند در هر دو جغرافیا می‌توان به قدرت و رعب‌آوربودن این موجود پی‌برد لیکن در تصویر ایرانی، نحوه نمایش اژدهای شکست‌خوردهٔ محتضر با مفهوم چینی که این موجود را نماد انرژی و قدرتمندی می‌داند، اختلاف قابل توجهی دارد. همین نکته در صحنه شکست‌دادن اژدها به‌دست اسکندر نیز دیده‌می‌شود. قدرت و خشونت صحنه‌های رزم در این کتاب به‌گونه‌ای عالی آشکارشده آن‌چنان‌که، دستاوردهای این نگاره‌ها در مکاتب بعدی زمینه‌ساز آثار فراوان با بیان متفاوت گشته‌است. درباره کتاب شاهنامه بزرگ بسیار اظهار نظر شده‌است. آنچه درباره زمان انجام این نسخه می‌توان‌گفت آنست که باوجود اختلاف نظر موجود در شیوه اجرای تصاویر در اوایل قرن هشتم هجری قمری/چهاردهم میلادی اتفاق عقیده هم، وجوددارد. از آثار جاودانه شاهنامه بزرگ باید به نگاره مرگ اسکندر اشاره‌نمود(تصویر ۴). این تصویر بایستی طبق گفته فردوسی، ازدنیارفتن اسکندر را در بابل نشان‌دهد. دراین واقعه‌نگاری، مراسمی را در اسکندریه که در آنجا هزاران سوگوار جنازه اسکندر را هنگام غروب آفتاب به‌خاک سپرده‌اند، تصویرشده‌است. لیکن صحنه مورد

تصویر۳. نبرد بهرام واژدها، شاهنامه بزرگ، ۸ ه.ق.(پوپ، ۱۳۸۷: ۸۳۹).

تصویر۴. مرگ اسکندر، شاهنامه بزرگ، ۸ ه.ق.(گری،۱۳۶۹: ۱۶۰).

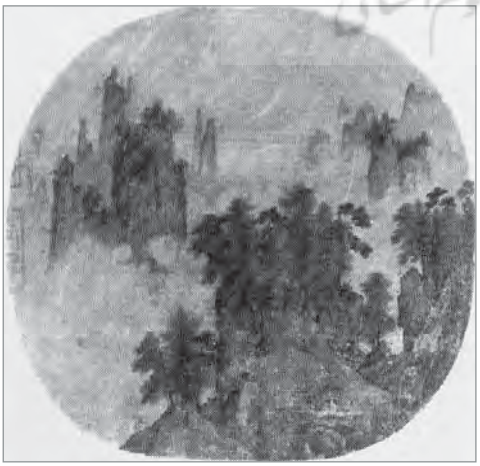
وصف توسط نگارگر به زاری بر جسد سردار مقدونی در دربار تبدیل‌شده‌است. تابوت اسکندر روی تختی چهارگوش قرارگرفته‌است که در هرگوشه‌ای از آن، مشعلی می‌سوزد. حالت سوگواران به‌شدت پراحساس و به‌اصطلاح اکسپرسیو[۶] است. این حالت به‌واسطه چهره‌های زاری‌کننده‌ای که سر برهنه‌کرده و گریبان چاک‌داده‌اند، به‌نمایش درآمده‌است. در مجموعه پیکره‌های انسانی، دست‌ها بسیار پرتحرک ظاهرشده‌اند. حرکت دست افراد به‌سمت آسمان، بر سر زنان و شکل مایل‌یافته نسبت‌به کناره‌های عمود و افق، باعث ایجاد هیجان و شور گردیده آنچنان‌که از وصف خارج و به ایجاد حالت عاطفی متأثرکننده‌ای، منجرشده‌است

درمجموع بایدگفت که احساسات نمایش‌داده‌شده درنگاره‌های این کتاب با تصویرهای نسخه‌های دیگر، قابل مقایسه نیست. از این کتاب باعنوان نخستین کتاب نشان‌دهنده سبک تأثیرگذار مغول زمان ایلخانان، یادمی‌کنند. لیکن بایدگفت که ازنظر بیان حالات با آنچه در سبک آثار چینی آن‌زمان می‌توان مشاهده‌نمود، تناسب چندانی ندارد. ازسوی دیگر اگر به گرایش‌های نقاشی چینیِ هم‌زمان با تصویرگری این شاهنامه نظری‌افکنده‌شود، معلوم‌می‌شود که منظره‌پردازی و رنگ‌گذاری شاهنامه با ویژگی‌های نگارگری ایرانی به‌ویژه ساسانی شباهت‌دارد. برای نمونه، تنوع رنگی و بهره‌گیری از سطوح تخت و پرداختن به تزئینات در آثار نقاشی چینی تفاوت فراوان و درمجموع نسبت‌به این نگاره‌ها محدودتر است. با نگاهی به (تصویرهای۴ و ۵)، این مدعا ثابت‌می‌شود چراکه در این آثار که ازنظر زمانی به سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری تعلق‌دارند، همگی با ویژگی‌های نقاشی چینی و با تنوع خاص این هنر صورت‌گرفته‌اند. با دقت در این آثار چنین دریافت می‌شود که باوجود گونه‌گونی موجود در این نقاشی‌ها که شامل منظره‌سازی دوردست و ثبت رخدادها است، در داشتن روح نقاشی چینی که همانا نوع استفاده از رنگ محدود و طراحی معین است، با یکدیگر اشتراک دارند.

از دیگر کتاب‌های مهم دوران ایلخانان و جلایریان کلیله و دمنه است که نگاره‌های بسیار زیبایی دارد. این کتاب احتمالاً میانه سده (هشتم هجری قمری/نیمه قرن چهاردهم میلادی) به‌دست استاد *احمدموسی* مصور و توسط *مولانا عبدالله* بازنویسی‌شده‌است(دانش‌پژوه، ۱۳۵۲: ۶۷). در این کتاب، ترکیب‌بندی به‌مراتب متنوع‌تر از سایر کتاب‌های موجود مربوط به این دوره است. درختان پرپیچ و تاب و حیوانات گوناگون پرحالت و آب‌های مواج، همگی به ایجاد فضای تکامل‌یافته کمک‌می‌رسانند. زمینه‌ای سفید در نگاره‌های آن وجوددارد که طبق نظر برخی نشان‌دهنده سبک چینی است. حال‌آنکه در قسمت‌های حاشیه‌دار، آسمان به رنگ آبی یا طلایی مانند شاهنامه بزرگ، درآمده‌است. از نگاره‌های معروف این کتاب می‌توان به نگاره میمون درحال پرت‌کردن انجیر برای لاک‌پشت اشاره‌نمود. نکته قابل توجه در این تصویر، نحوه ترکیب‌بندی‌ای است که با حاشیه‌بندی نوشته و خط‌کشی به چندین کادر متنوع انجامیده‌است. بازیل‌گری در این‌باره معتقداست که این نگاره‌ها تحت تأثیر نقش، روی ظرف‌های چینی ترسیم‌شده‌اند(گری، ۱۳۶۹: ۴۰) اما ارنست کونل این اظهار نظر را نمی‌پذیرد(کونل، ۱۳۸۷: ۲۰۱۲). البته این نگاره همچون سایر آثار این دوره از نظر ترکیب‌بندی و قرارگیری اجزای تصویر، دارای حالتی خاص است. بدین‌معنی‌که پرداختن به موضوعی که نیازمند دیدن جزئیات است با نوعی ظرافت و زیبایی‌شناسی صورت‌گرفته که به بیننده امکان مشاهده بهتری را می‌دهد.

بررسی زمینه‌های شیوه نقاشی چینی در دوره مغول

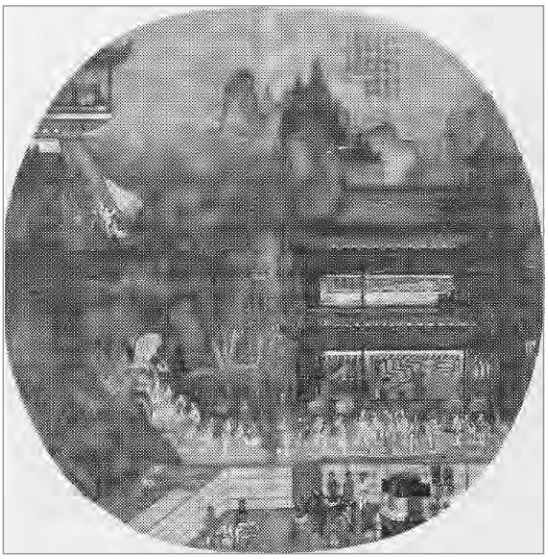
سلسله سونگ جنوبی(۹۶۰ الی ۱۲۷۹م./۳۴۹ الی ۶۷۷ ه.ق) پس از تثبیت به‌دست *کائوتسونگ*(۱۱۲۷ الی۱۱۶۲) که خود هنرمندی نقاش و خوش‌نویس بود، اقدام به راه‌اندازی مجدد فرهنگستان سلطنتی نگارگری کرد. در نقاشی‌های دوره سونگ جنوبی چند رویه را می‌توان مشاهده‌نمود. نوع موضوعات مورد علاقه هنرمندان شکل‌های مختلفی از آثار را همچون سنت‌گرایی، نقاشی پیکره، پرندگان و گل‌ها و حیوانات را پدیدآورده‌است. از میان هنرمندان مطرح این دوره *لی‌تانگ*[۷]، به‌دلیل زاده‌شدن حدود سال‌های(۱۰۵۰م./۴۲۹ ه.ق) هنگام آغاز سلسله سونگ جنوبی، می‌باید دوره مغول در سال‌های آخر عمر خود به‌سرمی برده است. وی در نقاشی به‌ویژه ترسیم صخره و کوه مهارتی چشمگیر داشت(تصویر۵)



تصویر۵. منسوب به لی تانگ، درختان پرشمار و کوهای عجیب نقاشی روی بادبزن، اوایل قرن ۱۲ م.(Sullivan;1967:52).

و از تکنیک بالایی برخوردار بود آن‌چنان‌که در دربار حکومت سونگ شمالی به حمایل طلایی مفتخرشد. درکل، سبک هنری سونگ جنوبی به تأسی اولیه از لی‌تانگ نوعی بازی با سایه‌روشن و ایجاد حالتی وهم‌آلود و رویایی بود که به‌مرور بیشتر هم شد. لی‌تانگ به ترکیب‌بندی متمرکز بر یک گوشه تمایل‌داشت که این امر در آثار هنرمندان پیرو وی نیز دیده‌می‌شود. شروع شکل‌ها از پیش‌زمینه آغاز و به یک سمت کار ختم‌می‌شد که با استفاده از ابر و بخار در میان و پس‌زمینه، حالت جدایی بین هرشکل و درنهایت دوری و گم‌شدن در دوردست را تداعی‌می‌کرد(Lesbre, 2005: 267) پس از قدرت‌یافتن حکمرانان سونگ جنوبی، بازگشت به دوران گذشته یعنی سنت‌های رایج زمان سلسله چو، آن‌قدر زیادبود که هر انسان اهل علم و فرهنگ چینی، دوست‌دار و نگهدارنده اشیای پیشینیان خویش گردید. امپراطوران زمانه نیزبه این گرایش دامن‌می‌زدند. برای نمونه، امپراطور هویی‌*تسونگ*[۸]، خود افرادی را گسیل‌می‌داشت تا از محل زندگی و مراکز تمدنی سلسله‌های *چو* و *شانگ*، آثار جدیدی را یافته و به مجموعه سلطنتی وی بیافزایند. آشکار است که هنرمندان آن روزگار نیز در جستجوی راه و روش مورد طبع، روی به‌سوی پیشینیان کردند. یکی از هنرمندانی که به‌سبب تزئینات‌اش روی دیوار قصرها و نقاشی از فضای داخلی انجام‌شده بر طومار و بادبزن‌های زیبا شهرت یافت، *چائوپوچو*[۹] نام‌داشت(تصویر۶). او رخدادهایی را به‌تصویرکشید که با چاشنی خیال، مورد پسند دربار قرارمی‌گرفت. درباره نقاشی‌هایی با موضوع انسان بایدگفت که این‌گونه آثار، بسیار مورد توجه امپراطوران سونگ بود آن‌گونه‌که دوست‌می‌داشتند چهره‌شان دست‌مایه نقاشان قرارگیرد. ازین‌رو، نقاشان به نشان‌دادن افراد متمول و اشراف در محل زندگی‌شان روی‌آوردند(Sullivan, 1967: 55-60). نمونه‌ای از این نوع آثار نقاشی متعلق به *لی‌سونگ*[۱۰]، روی بادبزن انجام‌شده‌است(تصویر۶). این نقاشی حدود سال‌های(۱۲۲۵میلادی/۶۲۲ ه.ق) انجام‌شده که تصویر امپراطور مینگ *هوانگ*[۱۱] و همراهانش را درحال نظاره جنگ خروس‌ها نشان‌می‌دهد. این اثر دارای زمینه‌ای ساختمانی است و به‌دلیل داشتن خطوط عمودی و افقی منظم، القاکننده حالت خاصی از هندسه مناظر و مرایا است. این نوع نمایش خطوط را می‌توان با آثار موجود در مکتب تبریز مقایسه‌کرد.

شکل دیگر، نقاشی‌های مکتب سونگ جنوبی است که به موضوع پرندگان و گل‌ها مربوط‌می‌شود. این دست‌مایه نقاشان از حدود قرن دوم میلادی در نگاره‌های چینی دیده‌می‌شود. لیکن به‌دلیل رواج آئین بودا و تمایل به استفاده از شکل‌های ساده‌شده گیاهان، نمایش همراه با جزئیات واقع‌گرایانه در



تصویر۶. چائوپوچو، کوه‌های صخره‌ای در مسیر رودخانه در پاییز، جزیی از تصویر، ۱۲م.(Sullivan;1967:55).

نقاشی‌های چینی جایی برای خود بازنکرد. درعوض، نوع خاصی از گیاهان برای ارائه بهشتِ توصیف‌شده در آئین بودایی نمودارگشت. این نوع، ساده‌سازی گل و گیاه، وابسته به نقوش بیگانه با هنر تصویرگری شرق بود. آثار موجود در هنر ساسانی که به‌گونه‌ای مطلوب می‌توانست دست‌مایه‌های بودایی را نشان‌دهد، ازاین‌دست نقش‌مایه‌هاست. این نوع تزئینات معابد بودایی به‌مرور گسترش‌یافت و در کاخ‌ها و خانه‌های اعیانی چینی‌ها ظهورنمود. تغییر ذائقه مردم و رواج یا احیای دوباره آئین‌های محلی چینی سبب‌شد تا نقاشان به نشان‌دادن نقاشی‌های طبیعت‌گرایانه گیاهان روی‌آورند. از قرن دهم میلادی/سوم هجری قمری، می‌توان به هنرمندانی برخورد که به‌خاطر کشیدن گل شهرت یافته‌بودند. در این نقاشی‌ها برخلاف اصول کلی نگارگری چینی رنگ به‌میزان بیشتری کاربرداشته‌است. به‌بیان دیگر، در نقاشی چینی اصولاً از رنگ‌گذاری آن هم به‌صورت قشری و باهویت مشخص پرهیزمی‌شود. لیکن در این دوره با گزاردن رنگ بر زمینه و استفاده از رنگ‌های شدیدتر برای نشان‌دادن جزئیات روی زمینه به‌نوعی بر کاربرد رنگ تأکیدمی‌شود آن‌چنان‌که در پرداختن به موضوع طبیعت می‌توان به نمونه‌هایی کاملاً متفاوت نسبت‌به آثار دیگر توجه‌کرد که سنت تصویری ساسانی را تداعی‌می‌کنند.

نقاشی مکتب ذن در سونگ جنوبی

شاخه مهم دیگری که معیاری برای طبقه‌بندی آثار این دوره است، مربوط به هنرمندان مکتب ذن است. اندیشه بودایی *چان*[۱۲] را در ژاپن با نام ذن[۱۳] که بسیار هم رایج‌شده، می‌شناسند. این فرقه بودایی را باید از یک‌جهت استثنایی

دانست چراکه بیش از هر شاخه دیگر بودایی در نقاشی نمایان‌شده‌است(Ibid: 60-61). آنچه را که قرن ششم میلادی راهبی بودایی بانام *بودهیدهارم*[۱۴]، به چین آورد، با سایر فرقه‌های بودایی ازنظر مجازدانستن ساخت معبد و کشیدن تصویر و برخی جزئیات در مراسم آئینی تفاوت‌داشت. پس از بودهیدهارما، اندیشه بودایی ذن دو بخش‌شد؛ مکتب شمالی که بنیان‌گذار آن *بودهاپریای*[۱۵] هندی شناخته‌شد و مکتب جنوبی که بانی‌اش *هویی‌ننگ*[۱۶] بود. شاخه شمالی پس از چندی دست‌خوش تغییرات عوام‌فریبانه شد لیکن فرقه جنوبی بر تعلیمات بانیان نخستین، پابرجاماند و برای نقاشان منبع الهام گردید. تجلی‌های لحظه‌ای مورد تأکید در آئین ذن می‌توانست به‌گونه‌ای قابل مشاهده در قلموی هنرمندان این طریقت، بیان‌شود. بنابراین آنچه در آثار نقاشان این فرقه از حدود قرن نهم میلادی/دوم هجری قمری به بعد ظهوریافت چیزی نبود جز کشف و شهود عارفانه و هویدانمودن درون که در قالب خط و رنگ و حالت ارائه‌می‌شد. البته برخی از این نقاشی‌ها به روش‌های عجیب و غریب و غیرمتعارف انجام‌می‌شد که همگی ازبین‌رفته‌اند و بحث درباره آنها هم از حوصله این مقال بیرون است. همین اندازه می‌توان‌گفت که هر نگاره، دارای خصلت دفعی و آنی و مستلزم بیان حسی است. پیش از فروپاشی سلسله تانگ، ابتدای قرن دهم میلادی/اواخر سوم هجری قمری هنرمندان مکتب ذن در مناطقی از چین به موضوعاتی همچون افراد مقدس هندی بودایی می‌پرداختند. این چهره‌ها با اغراق و تغییرات غیرطبیعی همراه‌بود و حالتی کاریکاتورمانند داشت. در اطراف اشخاص و در فضاسازی نقاشی‌ها نکات‌های جالبی وجودداشت که سبک چینی بیان طبیعت به‌شمارمی‌رفت. برای نمونه، در اثری منسوب‌به کوان هسیو،[۱۷] چهره *لوهان*[۱۸] به‌عنوان یکی از شمایل‌های بودایی به‌چشم‌می‌خورد(تصویر۷). دراین نقاشی که نیمه قرن دهم میلادی/چهارم هجری قمری انجام‌شده راهب ریاضت‌کشیده، دست زیر چانه گذارده و با چرخش گردن، بدن از نیم‌رخ و سر به سه‌رخ تبدیل‌شده‌است. طراحی خطی با مقداری آب مرکب تقویت‌شده‌است ازین‌رو، بیش از هرچیزی ترسیم مبتنی‌بر خط، جلب توجه می‌نماید. صخره‌های پیش‌زمینه، همان عنصری است که معمولاً به‌عنوان عامل نفوذی هنر چین در سرزمین‌های غربی همچون ایران آشکارشده‌است. لیکن آثار دیگر مکتب ذن با همان ویژگی اساسی، خصلت گذرا و لحظه‌ای، انجام‌شده‌است که این خصوصیت طی قرن‌های متمادی ادامه‌یافت. هرچند «نام مکتب اندیشه‌ای ذن به تائو[۱۹] و سپس کنفوسیوس نوین[۲۰]، تغییریافت لیکن اصول کلی متجلی‌شده در هنر نقاشی به‌همان صورتی که نخست در ذن به‌وجودآمد، در این نحله‌های فکری نیز تداوم‌گرفت.»(Ebrey, 2006: 168).

هنرمندان متعددی در این دوره زندگی‌کرده و در بهبود و پیشرفت سبک سونگ جنوبی مؤثربوده‌اند که برای پرهیز از درازی سخن از نام‌بردن آنها خودداری‌می‌شود. بااین‌همه بایدگفت آنچه امروزه به‌عنوان سبک مشخص نقاشی چینی در قرن سیزدهم میلادی/ششم هجری قمری شناخته‌می‌شود، از ویژگی‌های مختلفی سرچشمه‌می‌گیرد که برخی از آنها مانند آنچه پیش‌تر بیان‌شد، مشترک‌است و برخی دیگر برگرفته از خصوصیات فردی و مهارت‌های شخصی هر هنرمند است. آنچه دراینجا باید به آن توجه‌کرد این است که نقاش در یک چارچوب کلی و با الگو قراردادن یک یا چند تن از استادان گذشته، به فعالیت مشغول‌است. این امر، پیروی از پیشینیان، در هنر چین رواج فراوان دارد و تاآنجا پیش‌می‌رود که بعضی از آثار را بارها و در دوره‌های گوناگون نسخه‌برداری‌کرده و البته در هربار نیز، به نام صاحب اصلی اثر اشاره‌نموده است.

سلسله یوان

علت پایان‌یافتن حکومت سونگ جنوبی زمینه‌های مختلفی همچون فساد درونی داشت. سلسله یوان یا همان حکومت مغول از (۱۲۸۰ الی ۱۳۶۸ م./ ۶۷۹ الی ۷۶۹ ه.ق) در چین قدرت‌داشت. آنها همچون خویشاوندان مستقر در سرزمین‌های غربی خود از هنر چیز زیادی نمی‌دانستند و نسبت‌به آن بی‌تفاوت بودند. بااین‌حال از آنچه در نقاشی چین اتفاق‌افتاده، می‌توان‌دریافت که این دوران در شکل‌گیری سبک‌های خاص چینی مؤثربوده‌است. قوبلای قاآن از سال ۱۲۸۶/ ۶۸۵، بر کشور چین حکم‌رانی‌کرد و پایتخت خویش را نیز پکن

تصویر۷. کوان هسیو، راهب لوهان، جزیی از تصویر، حدود ۹۴۰ م (Sullivan; 1967:62).

قرارداد. توصیف‌های باورنکردنی مارکوپولو جهانگرد ونیزی، از شهر خان‌بالیک به این دوران بازمی‌گردد. رفتار مغولان با فرهیختگان چینی که امور دیوانی کشور را دردست‌داشتند، بسیار تحقیرآمیز بود. در طبقه‌بندی اقشار جامعه، آنها را در رده ماقبل آخر کنار گدایان قراردادند. مغولان ترجیح‌می‌دادند تا خود را از خدمات ادیبان محروم‌سازند تا احتمال خیانت و دشمنی چینی‌ها را در دستگاه دولتی را برطرف‌سازند. لیکن پس از مدت کوتاهی که متوجه سختی کشورداری و ناتوانی خویش در این زمینه شدند، از نیروهای محلی دعوت به‌همکاری کردند. نهایت، آنانی که به این همکاری تن‌دادند بعدها به‌دلیل خیانت و همکاری با دشمن، مورد سرزنش چینی‌ها واقع‌گشتند (Lesbre, 2005: 287).

پیش از روی‌کارآمدن مغولان، در دربار پادشاهان سلسله سونگ به هنرمندان و نقاشان توجه ویژه‌ای می‌شد تا آن‌اندازه که به فرهیختگان برتر، پاداشی باارزش همچون حمایل طلایی اعطامی‌گردید. پس از فرمان‌روایی مغولان، تمامی هنرمندان از دربار پراکنده‌شدند. تنها هنرمندانی که در زمینه تزئین کاخ‌ها با صحنه‌های شکار خانان مهارت‌داشتند، می‌توانستند به کار خود ادامه‌دهند. ازسوی دیگر، علاقه مغولان به اسب باعث پدیدآمدن گرایشی خاص در نقاشی شد. ازبین هنرمندان فرهیخته‌ای که در خدمت قوبلای قاآن بودند، نمی‌توان تعداد زیادی را نام‌برد. *منگ‌فو*[۲۱](۱۳۲۲-۱۲۵۴م./۶۵۲الی ۷۲۲ ه.ق.) که باوجود نسبت دوری که با خاندان سونگ داشت، به منصب منشی‌گری شورای نظامی و ریاست انجمن دانشمندان هان‌لین رسید، *جن‌فا*[۲۲](۱۳۵۰-۱۲۹۰م./۶۸۹ الی ۷۵۱ ه.ق.) که به مقاماتی دست‌یافت و *کاو کو کونگ*[۲۳](۱۳۱۰-۱۲۴۵م./۶۴۲ الی۷۰۹ ه.ق.) که به ریاست شورای قوه قضائیه منسوب‌شد، ازاین‌دست هنرمندان هستند. البته باید بیان‌داشت که در فرهنگ چین بر کسانی که در یک انجمن اندیشمندان خوش‌نام عضویت‌داشته و به‌طور جدی به نقاشی پرداخته‌اند، عنوان هنرمندان فرهیخته اطلاق‌می‌شود و این ویژگی برای افراد یادشده تقریباً وجودنداشته‌است(Langlois, 1981: 67). ازهمین‌رو باید این‌گونه نتیجه‌گیری‌کرد که زمان حکم‌رانی امپراطوران مغول نمی‌توان هنرمندانی هم‌شأن و مرتبه سایر دوران حکومتی چین یافت. بنابر آنچه گفته‌شد، می‌توان دو جریان را بین هنرمندان قرن سیزدهم میلادی چین بیان‌کرد؛ گروهی به روش نقاشی تک‌رنگ با آب مرکب گرایش‌داشتند و گروهی دیگر هم متمایل به روش پراحساس و برخورد آزاد بودند. طی حکم‌رانی مغولان در چین به‌دلیل بی‌رغبتی امپراطوران به نقاشی، چاره‌ای برای هنرمندان باقی‌نمی‌ماند جزآنکه روی به موضوعات قدیمی و مورد پسند گذشتگان آورند. در چنین وضعیتی، تکرار آثار هنرمندان رواج‌یافت که نسخه‌برداری از نقاشی‌های *هان‌کان*[۲۴]، ازآن جمله است. ضمن اینکه، ازآنجا که قوم مغول به اسب توجه خاصی داشت، تعدادی از هنرمندان نیز به این موضوع پرداختند. برخی از این هنرمندان از قابلیت‌های ویژه‌ای داشتند همچون *چی‌ین هسوان*[۲۵]،(۱۲۳۵ - ۱۳۰۱ م./۶۳۲ الی ۷۰۰ ه.ق.) که در دوران حکوتی سونگ آموزش‌دید و درست پیش از ورود به خدمت دربار، این سلسله سرنگون‌شد.

وی پس از این اتفاق برآن‌شد تا گوشه‌نشینی را پیشه خود قراردهد به‌همین دلیل، به پایتخت نیامد و در جنوب چین ماند. چی‌ین در جستجوی سبک خویش مدتی طولانی در آثار پیشنیان مطالعه‌کرد و درنهایت، شیوه‌ای تلفیقی از آنها پدیدآورد. *چاومنگفو*(۱۲۵۴- ۱۳۲۲م./۶۵۲الی ۷۲۲ ه.ق.) شاگرد چی‌ین، برخلاف استاد خویش به دعوت قوبلای قاآن پاسخ مساعد داد و به پایتخت رفت. موفقیت وی مرهون مهارتش در ترسیم اسب و همچنین قدرت و دقت او در هنر خوش‌نویسی بود. هنگام اقامت در پایتخت به مقام فرمان‌داری رسید. هرچند بعدها به‌دلیل خدمت بیگانگان، او را مورد ملامت و حتی تحریم قراردادند لیکن اطلاق‌نشدن نام هنرمند فرهیخه بر وی از موفقیتش در عرصه هنر به‌صورت غیرحرفه‌ای یا آماتوری خودداری‌نمی‌کرد. بااینکه در سبک نقاشی چاومنگفو با هنرمندان گذشته شباهت‌هایی دیده‌می‌شود لیکن حضور فعال و پرنفوذش در پایتخت در شکل‌گیری حرکت‌های هنری قرن چهاردهم میلادی تعیین‌کننده‌بود. شایان یادآوری است که همسر این هنرمند *کوان تاوشنگ*[۲۶]، درکشیدن گیاهان بامبو از مهارت بالایی برخورداربود. این بانوی هنرمند را مشهورترین زن نقاش تاریخ هنر چین می‌دانند. درهرحال، بیشتر هنرمندان این دوره نگاهی روبه گذشته داشتند و تمایل به آثار سده‌های دهم و یازدهم میلادی در آثارشان قابل مشاهده است. هنوز اهل فرهنگ و تاریخ هنر چین به هنرمندانی که هویت ملی خویش را حفظ‌کرده و به خدمت بیگانگان مهاجم مغولی درنیامدند، می‌بالد(Sullivan, 1967: 65).

گرایش‌های موجود دیگر در زمان سلسله یوان با کنارکشیدن هنرمندان از مناصب حکومتی طی حضور مهاجمان مغول، در آثاری همچون نقاشی از نی‌خیزران متجلی‌گشت. این گیاه بیان‌کننده روح شکست‌ناپذیر انسان معتقد به تعالیم کنفوسیوس است که به هنرخوش‌نویسی هم، بسیار نزدیک است. بدین‌جهت نمادی از مقاومت و سختی شد. البته باید بیان‌داشت که پرداختن به این گیاه تنها جنبه‌ای واقع‌گرایانه

ندارد که درآثار هنرمندان این دوره چیزی فراتر از نمایش عینی آن دیده‌می‌شود. براین اساس می‌توان به آثاری همچون نقاشی بامبو از *لی‌کان*[۲۷] که نیمه نخست قرن چهاردهم/ هشتم هجری قمری انجام‌گردیده، توجه‌کرد(تصویر۸).

هم‌جواری نگارگری ایرانی و نقاشی چینی تا انتهای مغول

نقش برجسته‌ای در پالمیر به‌دست‌آمده که مربوط به سده نخستین میلادی و دوران حکومت اشکانیان است(تصویر۹). این اثر به‌دلیل کاربرد نوعی خطوط پیچ و تاب‌دار به نقوش ساده‌شده هنر ایران که همواره به‌عنوان هویت خاص این آثار معرفی‌شده‌اند، اشاره‌دارد. مقایسه این نقش برجسته با نقاشی *ویی‌چی/یسنگ* باعنوان دوشیزگان درکنار درخت(تصویر۱۰)،

تصویر۸. لیانگ کان، بامبو، جزیی از تصویر، ۱۴ م.
(Sullivan;1967:74).

تصویر۹. دوشیزگان ایستاده در کنار درخت، قرن ۷ م.
(Sullivan; 1967: 60).

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

تصویر دیگر، مربوط به قمقمه‌ای منسوب به ایران است که از جنس سفال با لعاب قهوه‌ای، روی گلابه‌ای سفید اجراشده‌است(تصویر۱۱). این ظرف برگرفته از قمقمه‌های چرمی ایران مناطق آسیای مرکزی با تزئینات انگور چینی است. همان‌گونه که نویسنده کتاب هنر چین نیز گفته، اصل این نقوش به‌صورت قلم‌زنی بوده و با دقت در جزئیات آن می‌توان‌دریافت که به ساقه‌های ساده‌شده جام کلاردشت(تصویر۱۲) بسیار شبیه است(تریگر، ۱۳۸۴: ۱۲۵). این همان نکته‌ای است که پیش‌تر باعنوان نقوش تزئینی ساده‌شده موجود در هنر چین بدان اشاره‌شد.

همچنین تصویر شکار گورخر مربوط به *دورااروپوس*[۲۸] که سده دوم میلادی انجام‌شده(تصویر۱۳)، نمونه‌ای آشکار از سبک نگارگری دوران اشکانی است که در دوره ساسانیان نیز ادامه‌پیداکرد. حالت تاختن اسب در این نقاشی دیواری قابل تأمل است به‌گونه‌ای که، دستان اسب با فاصله‌ای معین ازهم جداشده حال‌آنکه پاهای اسب بهم نزدیک‌تر است. باید تأکیدکرد که این نوع تصویرکردن اسب صفت ویژه نقوش ساسانی است که مورد پذیرش همگان قرارگرفت. نقاشی دیواری چینی از معبد *تونگ‌کو*[۲۹] مربوط به اوایل قرن پنجم میلادی نشان‌دهنده سوارانی است که به‌شیوه اشکانی

تصویر۱۰. زنان پوشیده در حجاب، پالمیر، هنر اشکانی، قرن نخست میلادی
(http://dome.mit.edu/handle/1721.3/1837/).

و ساسانی بر اسب نشسته‌اند(تصویر۱۴). همچنین وسیله پشت آیینه‌ای که مربوط به دوره *تانگ*(۶۱۸ الی ۹۰۶/ اول تا سوم هجری قمری) می‌شود، دارای طرح ساده‌شده برگ کنگر است که از نقوش رایج دوران ساسانی است(تصویر۱۵). هرچند این شیء به‌روش برجسته کاری ورق طلا انجام‌شده و ازنظر روش اجرا با شیوه قلم‌زنی از پشت که در ایران از قدیم رواج‌داشته تااندازه‌ای متفاوت است لیکن ازلحاظ طرح، کاملاً با الگوهای ساسانی سازگاری‌دارد. مقایسه این تصویر با نقش شاخ و برگ‌های تزئینی بر طاق تالار بزرگ کاخ بیشابور(تصویر۱۶) مربوط به نیمه دوم سده سوم میلادی که ازنظر زمانی منطبق با دوره تانگ است، نشانگر تأثیرپذیری هنر چین در طرح و تاحدی به‌لحاظ اجرا از هنر ایرانی است.

مقایسه تحلیلی عناصر مشترک بین دو هنر

در این‌باره که برخی مظاهر نقاشی چینی در نگارگری ایرانی ظهورنموده، ابهامی‌نیست لیکن این تجلی مدت زمان طولانی دوام‌نداشت. تقریباً تمامی آنچه هنر چینی نامیده‌می‌شود، به‌سرعت در نگارگری ایرانی مستحیل‌شد و رنگ و بویی خاص گرفت که می‌توان‌گفت دیگر با شکل نخستین خود شباهتی‌ندارد. بنابر دیدگاه پژوهشگران نگارگری، آشکارترین عنصری که در نگاره‌های قرن(چهاردهم میلادی/ هفتم هجری قمری) ازچین وام‌گرفته‌شده به‌شکل نمایش طبیعت مانند کوه‌ها، درختان، ابر و برخی حیوانات افسانه‌ای و عناصری همچون گیاهان خاص چینی، است. درکتاب جامع‌التواریخ رشیدالدین که اکنون در دانشگاه ادینبرا،[۳۰] نگهداری‌می‌شود، نشانه‌های جدی از منظره‌سازی چینی دیده‌می‌شود. تاریخ مصورشدن این کتاب به قرن هفتم هجری قمری بازمی‌گردد که دربردارنده چشم‌اندازهایی زیبا همراه درخت و تپه است. در این کتاب رنگ‌آمیزی، تنوع زیادی ندارد و ترکیب‌بندی با اجزای فراوان پرشده و از رنگ نقره‌ای بهره‌گرفته‌شده که به‌مرور به آبی گراییده‌است. باید بیان‌کرد که سنت استفاده از فلزات گرانبهایی همچون طلا و نقره پیشینه‌ای دیرینه دارد و از گذشته‌های دور در هنر ساسانی به‌کاررفته‌است. بنابر آنچه آورده‌شد، می‌توان‌گفت که در کتاب خواجه رشیدالدین تلفیقی از شیوه‌های اجرایی ایرانی و برخی عناصر چینی صورت‌گرفته‌است. ازسوی دیگر، اگر به آنچه عناصر چینی شناخته‌می‌شود بادقت بیشتری نگاه‌شود، باید این‌گونه نمودیافتن آنها را ردیابی‌کرده و به این پرسش پاسخ‌داد که این عناصر چگونه دارای هویتی چینی گشته و به‌اصطلاح، خود ازکجا آمده‌اند که در این مقاله مشخص‌شد که برخی از آنها آشکارا، برگرفته از عناصر ایرانی بوده‌اند.

ضمن‌اینکه، درباره قطع تصویرهای نخستین مکتب ایلخانی گفته‌می‌شود که به طومارهای چینی شباهت‌داشته و از آنها تأثیرگرفته‌است. بدین‌معنی، کشیدگی بیش ازحد تصویر به‌صورت افقی، عرض کم و طول زیاد، قابل توجیه است. بااین‌حال دیری‌نگذشت که قطع کتاب‌ها، به‌گونه‌ای یک‌پارچه مورد بازنگری قرارگرفت و از شکلی شبیه به آثار طوماری چینی درآمد. برای نمونه، قطع جامع‌التواریخ حدود(۴۳×۳۰) سانتی‌متر است که این اندازه ظاهراً برای کتاب‌های رشیدیه در تمام موضوعات رعایت‌می‌شده‌است. دو کتاب پراهمیت قرن (چهاردهم میلادی/هفتم هجری قمری) شاهنامه بزرگ و کلیله و دمنه، قطع متفاوتی دارند؛ اولی(۴۱×۲۹) و دیگری(۳۳×۲۳٫۵) سانتی‌متراست لیکن در هردو آنها، شکل کار با نقاشی طوماری چین کاملاً فرق‌دارد. البته نباید فراموش‌کرد که اصولاً شکل و اندازه طومارهای چینی، کاربردی ویژه داشته‌است و با کتاب‌آرایی، کاملاً ازنظر شکل و استفاده متفاوت‌بوده‌است. بدین‌معنی که طومارها دارای ملحقات فراوانی بوده و تنها بخشی از آن مصورمی‌شده‌است. افزون‌بر این در آن بخش دارای تصویر نیز، قصد بر نمایش اثر به‌صورت دایمی و ماندگار نبوده‌است. ازین‌رو برای دیدن طومار به روشی خاص، تصویر را اصطلاحاً می‌خواندند. به‌بیان دیگر، طومار را روی زمین گزارده و از چپ به راست، طومار را به‌قدر فاصله‌ای که دو دست می‌توانسته ازهم بازشود، حرکت‌می‌دادند. ازیک‌سو طومار بازشده و ازسوی دیگر، جمع‌می‌شد و در یک‌زمان، تنها بخشی از تصویر قابل رؤیت بود. این امر به‌ویژه در طومارهای افقی که به کتاب‌آرایی‌های مورد وصف مستشرقین درباره تأثیرگذاری طومار بر نگارگری ایرانی مربوط‌می‌شود، صدق‌می‌کند. بدین‌ترتیب که باوجود شباهت‌هایی که در جدول‌های کشیده برخی آثار دوره ایلخانان درباره طومارهای چینی وجوددارد، بین این دو نوع نقاشی، تفاوت‌هایی بنیادین قابل بیان است.

ضمن اینکه به‌دلیل ازبین‌رفتن نسخه‌های ساسانی هنوز معلوم‌نیست که آیا در آن زمان تنوعی در قطع کتاب‌ها بوده‌است یا نه. برای نمونه، ممکن‌است برخی کتاب‌ها به‌صورت افقی همانند آنچه امروزه به‌نام قطع خشتی شناخته‌می‌شود، وجودداشته که اکنون هیچ نمونه‌ای از آنها برجای‌نیست. دراین حالت، انجام تصویر به‌شکل جدول افقی کشیده، اجتناب‌ناپذیر می‌شده‌است و این روش به‌مرور در کتاب‌های دارای قطع عمودی به‌کارمی‌رفته‌است. درهرحال، این احتمالی است که بدون داشتن نمونه‌های بیشتر درباره درستی آن نمی‌توان اظهارنظر قطعی‌کرد.

تصویر۱۱. قمقمه مسافران، اواسط ۸ م.(تریگر،۱۳۸۴ :۱۲۵).

تصویر۱۲. جام کلاردشت، ۶ م.(گدار، ۱۳۵۸: ۸۸).

تصویر۱۳. نقاشی دیواری صحنه شکار، جزیی از تصویر، معتونگ کو، حدود ۴۰۰ م.(Ganne; 1998:126).

تصویر۱۴. دورا اروپوس، صحنه شکار، هنر اشکانی (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۰).

تصویر۱۵. نقش‌مایه انجام‌شده بر دیوار کاخ بیشابور، هنر ساسانی، قرن ۳ م.(گیرشمن، ۱۳۵۸: ۱۸۸).

تصویر۱۶. نقش پشت آینه با طرح برگ و نقش‌مایه طوماری پرنده و گل، میانه قرن ۸ م.(تریگر، ۱۳۸۰: ۱۲۴)

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

البته، استثناهایی در نقاشی چینی وجوددارد که به‌سبب کاربرد بیش از اندازه رنگ بسیار عجیب‌می‌نماید حال‌آنکه استفاده از رنگ در نگاره‌هایی ایرانی کاملاً رایج و درواقع جزئی از ویژگی‌های نگارگری ایرانی است. به‌همین دلیل، رنگ‌ها نیز در هنرهای تصویری چین به‌صورت رقیق و به‌اصطلاح، روحی استفاده‌می‌شوند و حالت قشری، ضخیم و پرتلألؤ نمی‌یابند(تصویرهای۴ و ۵). این تفاوت را همان‌گونه که در لابه‌لای توضیحات نقاشی چینی آورده‌شد، باید در جهان‌بینی متفاوت این دو فرهنگ جستجوکرد. نقاش چینی در تلاش برای نشان‌دادن طبیعت نیست و اگر از عناصر طبیعی در آثارش بهره‌می‌گیرد، به‌سبب اهمیتی است که طبیعت در جهان‌بینی وی دارد. او و تمام انسان‌ها در طبیعت به‌سربرده و جزئی از آن تلقی‌می‌شوند. ازین‌رو، امکانی برای تفوق و برتری بر طبیعت که می‌تواند در ترسیم عینی آن متجلی‌گردد، وجودندارد. به‌بیان دیگر، اگر شباهتی بین آنچه هنرمند چینی نشان‌می‌دهد با طبیعت وجوددارد، تنها برای نمایش سرسپردگی انسان نسبت‌به طبیعت است و بس(حسامی، ۱۳۸۹: ۴۲). بدین‌لحاظ شباهتی بین اندیشه ایرانی و چینی به‌چشم‌می‌خورد که هیچ‌کدام به ثبت واقع‌گرایانه طبیعت علاقه‌ای نداشته و از این نظر، درتقابل با نگاه غربی قرارمی‌گیرند که بحث دراین‌باره خود، نیازمند مجالی دیگر است.

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

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

(نگارنده)

نتیجه گیری

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

پی‌نوشت

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

2- Tun Huang

3- Ernst kuhnel

۴- در این‌باره می توان به (گری، ۱۳۶۹: ۳۳) مراجعه نمود.

۵- این شاهنامه رابه دلیل اجرا درزمان سلطان ابوسعید بهادرخان می‌توان شاهنامه *ابوسعیدی* نیز نامید.

6- Expressive

7- Li T’ang

8- Hui-tsung

9- Chao Po-chu

10- Li Sung

11- Ming Huang

12- Ch’an

13- Zen

14- Bodhidharma

15- Buddhapriya

16- Hui-neng

17- Kuan-hsiu

18- Lohan

19- Taoism

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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

منابع

- پوپ، آرتر اپهام.(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران. جلد ۹ و ۱۰، انتشارات علمی و فرهنگی.
- تریگر، مری.(۱۳۸۴). **هنرچین**. ترجمه فرزانه طاهری، فرهنگستان هنر.
- دانش‌پژوه، محمدتقی.(۱۳۵۲). **گنجوروبرنامه او**، دوره۱۰-۱۳، (۱۱۹، ۱۲۰ و ۱۳۵).
- حسامی، منصور.(۱۳۸۹). **نشان از بی نشانی**. هنرهای زیبا، (۴۴)، زمستان ۱۳۸۹.
- شریف‌زاده، عبدالمجید.(۱۳۷۵). **تاریخ نگارگری درایران**. حوزه هنری.
- کونل، ارنست.(۱۳۸۷). **تاریخچه نقاشی مینیاتور و طراحی**. ترجمه پرویز مرزبان در "سیری در هنر ایران"، زیر نظر آرتر پوپ و فیلیس اکرمن، انتشارات علمی و فرهنگی.
- گدار، آندره.(۱۳۵۸). **هنر ایران**. ترجمه بهروز حبیبی، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- گری، بازیل.(۱۳۶۹). **نقاشی ایران**. ترجمه عربعلی شروه، انتشارات عصرجدید.
- گیرشمن، رمان.(۱۳۷۰). **هنرایران دردوره پارتی وساسانی**. ترجمه بهرام فره‌وشی، شرکت انتشارات علمی وفرهنگی.
- مونره دو یار، اوگو.(۱۳۸۷). **پیوند های هنرمانوی با هنرایرانی**. ترجمه پرویز مرزبان "در سیری در هنر ایران"، زیر نظر آرتر پوپ و فیلیس اکرمن، انتشارات علمی و فرهنگی.

- Ebrey, P. B. Walthall, A. & Palais, J. B. (2006). **East Asia: A Cultural, Social, and Political History**. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Ganne, E. (1998). **Le Grand Dictionnaire de la Peinture.** Paris: EDDL.
- Langlois, J. D. (1981). **China under Mongol Rule**. Princeton: Princeton University Press.
- Lesbre, E. & Jianlong, L. (2005). **La Peinture Chinoise.** Paris: Hazan.
- Sims, E. Marshak, B. I. & Grube, E. J. (2002). **Peerless Images: Persian Painting and its Sources**. New Haven: Yale University Press.
- Siren, O. (1982). **Chinese Painting: Leading Masters and Principles**. (7 vols). New York: Ronald Press.
- Sullivan, M. (1967). **Chinese and Japanese Art.** London: Grolier.
- Zhivopis’ drevnego, P. (1954). **Paintings of Ancient Panjikant.** Moscow: Routledge & Kegan Paul.
- *http://dome.mit.edu/handle/1721.3/1837/*access date: 24/7/2012