

## بازنمایی عزاداری در اثر سوگواری بر پیکر مسیح (جوتو) و نگاره زاری بر نعش اسکندر (شاهنامه بزرگ ایلخانی)<sup>۱</sup>

لیلا غنی زاده<sup>۲</sup>

مریم کشمیری<sup>۳</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۳۰

### چکیده

دیوارنگاره «سوگواری بر پیکر مسیح» به قلم جوتو و نسخه نگاره «زاری بر نعش اسکندر» در شاهنامه بزرگ ایلخانی (دموت)، دو نگاره با موضوع سوگواری است. هر دو اثر در تاریخ هنر به نوآوری هایی برای نمایش بهتر اندوه و ماتم زدگی صحنه شناخته شده اند و جالب اینکه، نوآوری ها در دو اثر بسیار به یکدیگر شبیه است. بر اساس گزارش های تاریخی بر جای مانده درباره مرادوات تجاری، سیاسی و مذهبی ایران در زمان ایلخانی با دولت شهرهای ایتالیا، این پژوهش در پی امکان آشنایی هنرمندان با دستاوردهای همسایگان خود شکل گرفته است و به جهت تقدم تاریخی دیوارنگاره مسیحی، امکان تأثیر پذیری نگاره ایرانی را دنبال می کند. بدین منظور با نگاهی توصیفی تحلیلی شباهت ها و تفاوت های دو اثر به دقت بررسی و سپس این ویژگی ها با یکدیگر مقایسه شد (تطبیقی با نگاهی کیفی). در کنار همانندی موضوع، ظهور واقع گرایی و حقیقت نگاری، نمود حرکت، بازنمایی پیکره هایی پشت به بیننده، نمایش عواطف و استفاده از حرکات دست برای بیان احساسات از جمله شباهت ها بود. نیز آشکار شد که دو اثر در فضای شکل گیری، ترکیب بندی، ویژگی های رنگ، جایگاه پیکره های اصلی، نمایش شدت سوگ، عناصر نمادین بازنمایی شده و هدف تولید با یکدیگر تفاوت دارند. سپس با نگاهی تاریخی و بر اساس مستندات بر جای مانده (گردآوری کتابخانه ای)، جنبه های گوناگون روابط دربار ایلخانی (تبریز) و دولت شهرهای ایتالیا در محورهای سیاسی تجاری، مذهبی و فرهنگی هنری بررسی شد و راه های ممکن تأثیر و تأثرها آشکار شد. با آنکه سند مکتوبی در اثبات آشنایی هنرمندان ایرانی با دستاوردهای جوتو به دست نیامد، تعدد شباهت های نوآورانه دو اثر در بازنمایی صحنه سوگواری و اسناد معتبر مرادوات دو کشور، تأثیر پذیری را ممکن و مسیر را بر پژوهش های بیشتر در این باره می گشاید.

**واژه های کلیدی:** جوتو، سوگواری بر پیکر مسیح، هنر ایلخانی، شاهنامه بزرگ ایلخانی، زاری بر نعش اسکندر.

1-DOI:10.22051/JJH.2022.38129.1718

۲- کارشناسی ارشد پژوهش هنر، مدرس گروه نقاشی، موسسه آموزش عالی فردوس-مشهد-ایران. [Leila.ghanizadeh@yahoo.com](mailto:Leila.ghanizadeh@yahoo.com)

۳- استاد یار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران، نویسنده مسئول. [m.keshmiri@alzahra.ac.ir](mailto:m.keshmiri@alzahra.ac.ir)

بیزانس و بین‌النهرین سخن گفته‌اند، اما کمتر به مصادیق توجه کرده‌اند. پژوهش حاضر با جزئی‌نگری، اشتراکاتی را می‌جوید که بر بستر تعاملات دو کشور می‌تواند ظرایف دقیق‌تری از روابط هنری آن دوران را آشکار کند و راه بر پژوهش‌های آتی بگشاید.

### پیشینه پژوهش

با آنکه درباره جنبه‌های نوآورانه شاهنامه ابوسعیدی و نگاره یاد شده بسیار نوشته‌اند، کمتر پژوهشی، اثر را در مقایسه با دیوارنگاره جوتو دیده است. برای نمونه، محمودی در مقاله «داستان اسکندر در مضامین تصویری شاهنامه بزرگ ایلخانی»، (۱۳۸۷) چاپ شده در فصلنامه هنر، ضمن تأکید بر تأثیرپذیری نگاره «زاری برنعش اسکندر» از نقاشی‌های چین و بین‌النهرین، با آنکه برخی نوآوری‌ها (چگونگی بازنمایی عوالم روحی، تنوع حالات و حرکات پیکره‌ها، به‌ویژه پیکره‌های از پشت) را می‌کاود، نگاهی به سرچشمه‌های احتمالی نوآوری‌ها ندارد. سیدمحمد حسینی ده‌میری در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود (۱۳۸۹) در دانشگاه شاهد در رشته نقاشی، ضمن معرفی ۳۲ نگاره شاهنامه بزرگ، نوآوری در پرداخت پیکره‌ها (نمود احساس در چهره، تنوع پیکره‌ها به‌ویژه پیکره‌ها از پشت) را بیان می‌کند، اما علل ظهور را بررسی نمی‌کند. در برابر آن، برخی هنرپژوهان به تأثیرپذیری‌های ممکن توجه کرده‌اند: آبرام یانس در مقاله «منظری بردونگاره از کتاب مقدس ارمنی و شاهنامه بزرگ (دموت)» (۱۳۸۶) چاپ شده در فصلنامه هنر، به تأثیرگذاری چین و بیزانس<sup>۴</sup> نظر دارد، برخلاف یانس که نگاه به بیرون از ایران دارد، بلر<sup>۵</sup> در پژوهش «الگوهای هنرپروری و آفرینش‌های هنری در ایران دوره ایلخانی» (۱۳۸۷)، به چاپ رسیده در گلستان هنر، بر پایه دریافت‌هایی از وقف‌نامه رشیدی پیش می‌رود. شیرازی و قاسمی به راه بلررفته‌اند و آداب سوگواری مغولی و ایرانی را در «ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانیان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری» جست‌اند. زلیخا ایمانی مرنی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با نام «جامعه‌شناسی مناسب سوگواری در نگاره‌های شاهنامه دموت و بایسنقری در دوره ایلخانی و تیموری» (۱۳۹۶) در دانشگاه الزهرا، گرایش پژوهش هنر، نمود آیین‌های عزاداری را عنصری برای مشروعیت بخشیدن حکومت ایلخانی در ایران می‌داند. ایمانی مرنی درباره سرچشمه‌ها یا مسیرهای تأثیرپذیری

نقاشی، یکی از راه‌های بیان احساسات و عواطف است که در مسیر خود بسیار متحول شده است. برخی هنرمندان بر اساس شرایط اجتماعی و سیاسی و فرهنگی یا دیدگاه‌های شخصی خود، دست به تولیدات مبتکرانه زده‌اند و شیوه‌های تازه‌ای را در نقاشی پدید آورده‌اند. دیگر هنرمندان نیز با الگوبرداری از این دستاوردها سبب فراگیر شدن نوآوری‌ها حتی خارج از مرزهای سرزمین خود شده‌اند؛ از این رو، گاه شاهد پیدایش آثار یا شیوه‌های مشابه در کشورهای گوناگون هستیم.

جوتو<sup>۱</sup> هنرمند فلورانس اواخر گوتیک<sup>۲</sup> با الگوپذیری از طبیعت، سنت‌های گذشته را پشت سر گذارد و فصلی را در نقاشی غرب پدید آورد که بنیانش بر تجربه بصری و نویددهنده نظمی نوین بود. ابتکارات جوتو از عوامل ظهور رنسانس هنری ایتالیا شد. دیوارنگاره سوگواری بر پیکر مسیح<sup>۳</sup> از آثار اوست که برخی نوآوری‌های وی را بازتاب می‌دهد.

هم‌زمان با ابتکارات جوتو در نگارگری ایرانی نیز چند نسخه مصور پدید آمد که با نمونه‌های پیش از آن تفاوت دارند. برای نمونه در نگاره «زاری برنعش اسکندر» در شاهنامه بزرگ ابوسعیدی (دموت) عناصری را می‌یابیم که به دیوارنگاره «سوگواری بر پیکر مسیح» جوتو شباهت دارد. هر دو اثر، نمایی از صحنه سوگواری است که در دو فرهنگ متفاوت اما از جهت زمانی، نزدیک به هم - اثر جوتو متقدم است - پدید آمده‌اند.

هدف پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل عناصر بصری و ساختاری دو اثر و مقایسه آنهاست. در این مسیر بارینگری در مصادیق، نگاه از کلیات به جزئیات می‌گردد و با واکاوی در لایه‌های زیرین آثار، افتراق و اشتراک آنها بیان می‌شود. سپس با تکیه بر مستندات تاریخی، تصویرروشنی از مرادوات بازرگانان، سفرا، مبلغان مذهبی و هنرمندان دو کشور به دست می‌آید.

پژوهش در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌هاست:

۱. شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر کدام‌اند؟
۲. با نگاه به شباهت‌ها، تقدم زمانی اثر جوتو و نیز مرادوات دو کشور، آیا تأثیرپذیری هنرمند ایرانی از شیوه هنری جوتو ممکن است؟

درباره اهمیت و ضرورت پژوهش می‌توان گفت در پژوهش‌های نگارگری، به شکل کلی از تأثیرات نقاشی چین،

بحثی نمی‌کند. به این فهرست می‌توان کتاب‌های تاریخ هنر را نیز افزود که در آنها به طور مفصل یا مختصر درباره نگاره‌های یادشده بحث شده است.

با نگاه به بنیان‌های بحث در پژوهش پیش رو، بررسی مناسبات مذهبی و تجاری ایران و ایتالیا در عصر ایلخانی، بخش دیگری از پیشینه پژوهش است. مقالات «روابط ایلخانان مغول با دربار واتیکان» نوشته آذری (۱۳۴۹) در بررسی‌های تاریخی، «ایران از دید سیاحان اروپایی در دوران ایلخانی» به ویژه با نگاه به تجارت خانه‌های تبریز به قلم جوادی (۱۳۵۱) در نشریه بررسی‌های تاریخی، «روند شکل‌گیری مناسبات تجاری ایلخانان با تجار جنوایی و ونیزی» دین پرست (۱۳۹۷) در مجله تاریخ روابط خارجی و «روابط ایران و اروپا در عصر ایلخانیان» نوشته دهقان‌نژاد (۱۳۸۵) در نشریه تاریخ روابط خارجی، از مهم‌ترین‌هاست. گرچه این آثار درباره تأثیرات هنری میان دو کشور سخنی به میان نمی‌آورند، بنیان بحث‌های تاریخی مقاله پیش رو را شکل می‌دهند.

### روش پژوهش

با روش توصیفی تحلیلی، نخست دوائر بازبینی شد. آنجا که مقایسه دوائر پیش می‌آید، با نگاه به تقدم زمانی اثر جوتو، تطبیق در زمانی است. مقایسه دوائر همچنین شباهت‌ها و تفاوت‌ها را آشکار می‌کند. در بررسی مناسبات ایران و ایتالیا سده (۱۴م / ۸ق) با رویکردی تاریخی، منابع و سفرنامه‌ها کاویده شد تا به دلایل احتمالی شباهت میان آثار پی برده شود. گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و تحلیل داده‌ها، کیفی است.

### معرفی جوتو و دستاوردهایش

جوتو (۱۳۳۷-۱۲۶۶م)، نقاش ایتالیایی را پدر تصویرگری غرب می‌نامند (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۲). با نگاه به نوآوری‌های هنری جوتو، همواره در تاریخ هنر، فصلی با او آغاز می‌شود. گرچه نباید تأثیر استادان بیزانسی و کشورهای شمالی را نادیده گرفت (گمبریچ، ۱۳۹۴: ۱۹۲)، «معلم واقعی او، طبیعت یا دنیای اشیای مرئی بود». در کنار گسست از سنت بیزانسی و احیای شیوه ناتورالیستی باستان، جوتو بنیان‌گذار بهره‌مندی از تجربه بصری بود؛ از این روست که او را پیشگام عصر آغازین علم خوانده‌اند (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۲). وازاری<sup>۱</sup>، اهمیت جوتو را در میدن روح تازه به هنررکود یافته

ایتالیایی داند (هارت، ۱۳۸۲: ۵۸۶). او نقاشی را به انقلابی بدل کرد که نتایجش تاکنون برجاست (همان: ۵۶۷). از نوآوری‌های جوتو می‌توان این نمونه‌ها را برشمرد: پرهیز از عناصر رمزآلود و غیرواقعی هنر پیشین (مرتضوی، ۱۳۷۷: ۱۴۴)، کشف چارچوب‌های ژرف‌نمایی و بازنمایی فضا بر سطح دوبعدی (گمبریچ، ۱۳۹۴: ۱۹۲)، به تصویر کشیدن پیکره‌ها از پشت (آدامز، ۱۳۹۵: ۱۳۳)، بازنمایی عواطف انسانی و موقعیت افراد برای نخستین بار (Emirel, 1967: 8)، عبور از سنت بیزانسی نمایش پیکره در مرکز صحنه که به تحول و پویایی در ترکیب بندی و دگرگونی زاویه دید انجامید (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۴۶). او که پیرو فرقه فرانسوسی بود (همان: ۳۶۲)، رویدادهای زندگی سنت فرانسوی<sup>۲</sup> را در دیوارنگاره‌های آسیزی<sup>۳</sup> فلورانس<sup>۴</sup> جاودانه کرد (Onians, 2004: 114).

در سنت نقاشی ایتالیای اوایل ۱۴م، عناصر دیگر فرهنگ‌ها مانند شرق<sup>۱</sup> در آثار هنرمندان برجسته راه یافت و در اندک زمانی به قراردادهای هنری بدل شد (Mack, 2002: ۶۱). رزاموند مک<sup>۱</sup> درباره عناصر وارداتی از هنر اسلامی در آثار جوتو و پیروانش می‌نویسد: هاله‌های مقدس در دیوارنگاره‌های کلیسایی را متأثر از تزئینات اشیای وارداتی اسلامی پرداخته‌اند (Ibid: 62). کتیبه‌ها و قاب بندی‌ها در دیوارنگاره‌های نمازخانه پادوا<sup>۲</sup> یادآور تزئینات فلزکاری اسلامی است که از خطوط شبه‌عربی و Pags Pa الهام گرفته و سندی بر ارتباط مسیحیت با سرزمین‌های شرقی است (Ibid: 69). همچنین رنگ‌های روشن آثار ایرانی و شرقی در آثار جوتو دیده می‌شود (Emirel, 1976: 36). تأثیرپذیری رنگی آنگاه برجسته می‌شود که رنگ‌گذاری تیره بیزانس را به یاد آوریم؛ بنابراین، ارتباط و تأثیرپذیری هنری، حقیقتی انکارناپذیر است.

### ۱. دیوارنگاره جوتو

با وجود تردید در برخی آثار منسوب به جوتو، نقاشی دیواری آرناس<sup>۳</sup> در پادوا با ۳۸ نگاره (پاکباز، ۱۳۹۴: ۵۴۰) بی‌شک از آثار اوست (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۳). نگاره‌ها شامل زندگی مریم، زندگی، رسالت، مصائب و رستاخیز مسیح در سه ردیف است. جوتو در دیوارنگاره «زاری بر پیکر مسیح»، گفت‌وگو و شنود زندگی و مرگ را با نگاهی روان شناختی پرداخته و اندوه عمیقی را متناسب با شخصیت افراد بر چهره‌هایشان نشانده است (هارت، ۱۳۸۲: ۵۷۱).

### ۲. بررسی و تحلیل اثر

دیوارنگاره «زاری بر پیکر مسیح» نمایش زاری مریم مقدس، یاران و فرشتگان اندوهگین و سرگردان در آسمان بر پیکر مسیح است. این صحنه کم عمق را پرتگاه صخره‌ای احاطه کرده است (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۴). پایین بودن نقطه ثقل، پیکره‌های خمیده بارنگ‌های سرد، آسمان عریان و زمینه ساده، صحنه‌ای غم‌انگیز را ساخته است (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۴۸). درخت خشکیده، توجه را به پیکره‌های ایستاده، بالای سر مسیح جلب می‌کند، سپس همراه نگاه دیگر پیکره‌ها، چشم به سوی مریم و مسیح (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۴) در نقطه کانونی صحنه، هدایت می‌شود (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۴۸). جوته، درخت تنها و بی برگ را برای بیان مصیبت (Emirel, 1967: 124) با کارکردی دوگانه کشیده است: از طرفی، خشکیدگی و تنهایی آن، نشان همراهی طبیعت در سوگ مسیح است و از طرف دیگر، مفهوم درخت معرفت را به ذهن می‌آورد که با گناه آدم و حوا پژمرد شد و مسیح با مرگش آن را زنده می‌کند (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۸۸). در این اثر، به‌گونه‌ای روان شناختی، اندوه با شخصیت افراد متناسب است. یوحنا<sup>۱۵</sup>، اندوهگین‌ترین پیکره (هارت، ۱۳۸۲: ۵۷۱) با دست‌هایی باز و خمشی روبه جلو ترسیم شده است (گمبریچ، ۱۳۹۴: ۱۹۳). پیکره‌های پشت به صحنه که از خصوصیات تکرارشونده آثار جوته هستند (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۴)، غم را آشکارا نشان می‌دهند. سر و دست مسیح را افرادی نگه داشته‌اند و مریم در حالی به چهره مسیح می‌نگرد که دست در گردن او دارد. رهایی فرشتگان، ملکوتی بودن مسیح را یادآور می‌شود (هارت، ۱۳۸۲: ۵۷۱). با آنکه پیکره‌ها مانند حجم‌های سنگین اند (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۴)، چینی‌شان بدان‌گونه است که همگی توان حرکت دارند (گمبریچ، ۱۳۹۴: ۱۹۳). در این اثر، تقابل سوگواری جماعت ایستای انسان‌ها را که شاید به سبب ضرورت ترکیب بندی اثر باشد، در برابر جنب و جوش فرشتگان بی‌وزن می‌بینیم (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۴۸).

جوته برخلاف گذشتگان در این اثر، حزن صحنه را به خوبی نشان می‌دهد (گمبریچ، ۱۳۹۴: ۱۹۳). ویژگی رنگ، خلوص، درجه بالای اشباع، تضاد تیرگی و روشنی و نیز غلبه آبی است. در عین نامتقارن بودن ترکیب بندی پیکره‌ها و بزرگی شان در قیاس با دیگر عناصر، نظم چیدمانی آنها سبب یکپارچگی اثر شده است. در این نگاره، عناصری مانند هاله دور سر، درخت خشکیده یا فرشتگان نالان به درک قداست روایت

یاری می‌رسانند. در اینجا نیز تزیینات اسلامی را بر بازوبندها، سربندها و نوارهای لباس‌ها می‌یابیم (Mack, 2002: 55-8). از مهم‌ترین نوآوری‌های جوته در دیوارنگاره ذکر شده، بازنمایی انسان‌ها با چهره‌های متفاوت، حرکات متعدد دست برای القای احساسات، راندن موضوع اثر به کناره‌ها، پیکره‌های تصویر شده از پشت، القای وزن در پیش‌زمینه، خلق پیکره‌های حجم‌دار و ایجاد بُعد از طریق چیدمان چندرذیفی پیکره‌ها است.



تصویرا. سوگواری بر پیکر مسیح، جوته، ۱۳۰۵ م، نمازخانه آرنو، پادوا (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۴۷)

### معرفی شاهنامه بزرگ ایلخانی

به نظر برخی پژوهشگران، هنر ایلخانی (۱۳۳۵ م/ ۷۳۶ ق - ۱۲۵۱ م/ ۶۵۰ ق) به ویژه از آثار سونگ<sup>۱۶</sup> و یوان<sup>۱۷</sup> چین تأثیر پذیرفت (شراتو و گروبه، ۱۳۹۱: ۳). برخی دیگر بر اساس نمونه‌های برجای مانده تأثیر شمایل‌نگاری بیزانس را بر آثار اوایل قرن ۱۴ م مطرح می‌کنند (Kadei, 2009: 150). گمان می‌رود عناصر گوناگون فرهنگی به سبب آزادی مذهبی در ایران آن دوران، از طریق منابع مکتوب مسیحی، یهودی و بودایی در دسترس هنرمندان ایلخانی بوده (Ibid: 162) و در آثار هنری آنها نمود یافته است. شاهنامه بزرگ (به سبب بزرگی قطع آن) ابوسعیدی از آن جمله است. این کتاب را در اواخر عصر ایلخانی در تبریز پرداخته‌اند (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۷۸) که ۲۸۰ برگ و ۱۸۰ نگاره داشته است. گمان می‌رود نسخه را در عصر ناصری از ایران خارج کرده‌اند (آژند، ۱۳۹۲: ۱۵۰). ژرژ دموت<sup>۱۸</sup>، برای فروش آسان‌تر، شیرازه این نسخه نفیس را بازکرد (بلر، ۱۳۸۸: ۶۵) که سبب پراکندگی و گم شدن برگ‌های نسخه شد. امروزه تنها ۵۸ نگاره را می‌شناسیم<sup>۱۹</sup> (پاکباز، ۱۳۹۴: ۸۸۹). برخی نگاره‌های این نسخه از تماشایی‌ترین نمونه‌های نگارگری ایرانی است (بلر،

۱۳۸۸: ۶۵). دوست محمد، هنرمند شاهنامه ابوسعیدی را احمد موسی معرفی می‌کند، هنرپژوهان همچنین، شمس‌الدین، جنید و عبدالحی را نیز از نگارگران این نسخه می‌دانند (آزند، ۱۳۹۲: ۱۵۰).

شاهنامه بزرگ، نویددهنده سبک ملی‌شده نقاشی ایرانی است. بینیون، توازن قاعده‌مند این اثر را متفاوت با هنر چین می‌داند (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۳). گرچه کوه‌ها و درخت‌ها، حال و هوای نقاشی‌های خاور دور دارند، با احساسی ایرانی نقش شده‌اند (پوپ، ۱۳۹۳: ۴۷-۴۸). حتی اگر خط را چینی بدانیم، ترکیب بندی پیکره‌ها و حرکت‌ها ایرانی است (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۲). حسینی در کنار غنای رنگی نگاره‌های اوایل قرن ۱۴م، از جمله نگاره‌های شاهنامه بزرگ، مهم‌ترین عامل پیشرفت نقاشی این دوره را وجود پیکره‌های پیش‌زمینه می‌داند که گاه پشت به بیننده دارند، فضای صحنه را می‌کشایند و ژرفا را می‌افزایند (حسینی ده‌میری، ۱۳۸۹: ۹۴). او این پیکره‌های پشت به صحنه را در شاهنامه بزرگ، «منحصربه‌فرد» (همان: ۱۰۴) می‌خواند. علاوه بر موقعیت پیکره‌ها، باز نمود روان شناختی آنها نیز مهم است. گرابار<sup>۲۰</sup>، غنای روان شناختی و نوع بیان نگاره‌ها را با نقاشی‌های نیمه اول قرن ۱۴م ایتالیا یا دیوارنگاره‌های صربی و بلغاری بالکان قابل مقایسه می‌داند (گرابار، ۱۳۹۶: ۷۱). دیدیم که جوتو با نگاه روان شناختی، برای اولین بار، عواطف را در چهره‌ها نمایاند و به آنها حالات خاص خودشان را بخشید.

#### ۱. نگاره زاری بر نعش اسکندر

در صحنه مرگ اسکندر در شاهنامه، مشاوران و نزدیکان او بر سر مزارش آماده‌اند و با جنازه او سخن می‌گویند. فردوسی نیز آرزو می‌کند کاش اسکندر به جای زران‌دوژی، علم و دانش می‌اندوخت (بیگدلی، در: محمودی، ۱۳۸۷: ۲۱۷-۲۱۸). گری<sup>۲۱</sup> داستان مرگ اسکندر در شاهنامه را چنین خلاصه می‌کند: او در بابل می‌میرد و تابوتش را به اسکندریه می‌آورند. هنگام غروب او را میان ده هزار سپاهی ایرانی به خاک می‌سپارند (گری، ۱۳۸۵: ۳۶). با وجود سروده فردوسی، هنرمند صحنه‌ای را پرداخته که گفت‌وگوهای حکیمانه مشاوران را چندان بازتاب نمی‌دهد و بیشتر به تدفین فردی محبوب در میان نزدیکانش همانند است. شاید این تغییرات به سبب نگرانی مغولان از آشوب داخلی بود. گویی آنها قصد داشتند بر حاکمیت غاصبانه در کشورهای تحت سلطه مهر تأیید زنند. در نگاره «زاری بر

نعش اسکندر» نیز نگارگر به همین مسیر رفته است. گفته می‌شود این مشخصات، به ویژه با دوران ابوسعید مطابقت دارد (بلر، در: محمودی ۱۳۸۷: ۲۰۷).

#### ۲. بررسی و تحلیل اثر

گری، زاری بر نعش اسکندر را کامل‌ترین نگاره سوگواری شاهنامه بزرگ می‌داند (گری، ۱۳۶۹: ۳۶) و تجویدی آن را از عالی‌ترین نمونه‌های هنر توصیفی ایران می‌خواند (تجویدی، ۱۳۸۶: ۸۲). در این نگاره به رسم مغولان، تابوت بر تختی در مرکز صحنه است و عزاداران دورتابوت آن گرد آمده‌اند (Carboni & Komaroff، در: شیرازی و قاسمی، ۱۳۹۱: ۲۹). مادر گریان اسکندر بر تابوت افتاده و ارسطو، استاد اسکندر، در پشت تابوت است. حضار بر سر و سینه می‌کوبند و برخی دست بر آسمان دارند. تضادی میان شیوه ترسیم دوبعدی چهارچوب و کف بنا با تابوت سه بعدی دیده می‌شود (گرابار، ۱۳۹۶: ۷۱). ترکیب بندی حلزونی برای تأکید بر پیکره اصلی و شخصیت چشمگیرش اجرا می‌شده است (زارعی فارسانی و قاسمی اشکفتکی، ۱۳۹۸: ۲۷). در اینجا نیز اسپیرال از مادر در مرکز تصویر شروع می‌شود، با عبور از ارسطو به سوی تجمع سمت چپ تصویر می‌رود، سپس عزاداران نشسته در پایین نگاره (افراد پشت به بیننده که به مانند اثر جوتو در القای ژرفا نقش دارند) را در بر می‌گیرد و به سوی عزاداران سوبه راست می‌رود. نگارگر با استفاده از حرکات دست و حالات چهره این افراد، اندوه را به بیننده القا می‌کند (بلر، ۱۳۸۷: ۳۵). این شیوه نوظهور که در افزودن درام صحنه مؤثر است، با آنچه پیش‌تر در هنر ایران بود، تفاوت چشمگیر دارد؛ از این رو، برخی این اثر را ظهور واقع‌نمایی، بازنمایی حرکت و دوری از خشکی اجراهای پیشین دانسته‌اند (تجویدی، ۱۳۸۶: ۸۳).



تصویر ۲. زاری بر نعش اسکندر، شاهنامه بزرگ ایلیخانی، ۱۳۳۰م، گالری فریر، شماره (URL)F1938,3

بلر با نگاه به وقف نامۀ رشیدی و اشیای بازنمایی شده مانند شمعدان ها، عودسوز، قندیل ها و پرده (نک: جدول ۱)، نگاره را نمایش مقابرسלטنتی آن دوران و بیانگر رویدادهای زمانه می داند (بلر، ۱۳۸۷: ۴۱ و ۳۵). ترنج های جناغی و دیگر تزئینات معماری نیز یادآور مقبره اولجایتو است. جای گیری قندیل ها در فواصل منظم، پرده گشوده مرکز تصویر و همتایی دو دهلیز کناری تقارن صحنه را تأکید می کند. گری ارتباط خطوط عمودی و سطوح متقارن را مسبب استحکام ترکیب بندی می داند (گری، ۱۳۸۵: ۳۷-۳۶). گمان می رود نگاره هایی مانند «زاری بر نعش اسکندر» بازنمایی حقیقت دوران هنرمند است (همان: ۳۱). برخی انگیزه سلطه جویی مغولان بر ایران را علت پرداخت چنین نمونه هایی می دانند (سودآور، در: شیرازی و قاسمی، ۱۳۹۱: ۳۱). با وجود واقع نمایی این اثر، برخی موارد مانند ترکیب بندی، چین و شکن جامه ها یا جای گیری مرکزی موضوع اصلی، تداعی گر پایبندی نگارگر به سنت های پیشین نقاشی است. همان گونه که گفتیم این نگاره در بازنمایی اندوه شاخص است. بازنمایی چهره های متأثر، نمایش سروسینه زنی حصار، حضور مادر بر نعش پسر و عزادارانی که پشت به ما بر سر می کوبند، از جمله تدابیر بصری هنرمند برای نمایش سوگ این مراسم است. کن بای<sup>۲۲</sup> بازنمایی عواطف، احساسات و هیجانات را که با حرکات اندام ها، نگاه ها و چهره ها ممکن می شود، از دستاوردهای نقاشی ایلخانی و مختص این نسخه می داند (حسینی ده میری، ۱۳۸۹: ۹۸). نمود عواطف و احساسات، حرکات متنوع دست به هدف

بازنمایی احساسات و القای حرکت و نیز پیکره هایی که به ما پشت کرده اند، از نوآوری های این نگاره به شمار می آید که دو دهه پیش تر در دیوارنگاره جوتو نیز ظهور کرده است.

### مقایسه دیوارنگاره جوتو و نگاره شاهنامه بزرگ

نمایش سوگواری و روایت مرثیه بر پیکر فردی با اهمیت در میان مردم، نخستین وجه اشتراک دو اثر است. همچنین هر دو، بیان یک داستان با تکیه بر عناصر حقیقی زمانه را در خود دارند. از جهت بصری نیز شباهت های بسیاری میان دو اثر می توان دید: اجرای برخی اسلوب های بیزانسی مانند چین و شکن های لباس، پیکره های فشرده در اطراف درگذشتگان که اندک ژرفایی را به بیننده القامی کنند و نیز بهره مندی از حرکات دست و سروسینه زنی افراد (یوحنا و دیگر پیکره های اطراف مسیح به مانند پیکره ها پیرامون اسکندر با حرکات دست، اندوه را نشان می دهند). البته حرکات دست در شاهنامه ایلخانی تنها چهار شیوه و بسیار محدود تر از دیوارنگاره جوتو است که در آن، دست هر فرد، حالتی یگانه دارد. با وجود این، نوع حرکت در شاهنامه، شورانگیزتر و بیانگرانه تر است. چهره های متأثر نیز از دیگر موارد تشابه است. در اثر جوتو، چهره های انسانی، آرام تر از چهره های فرشتگان است، شاید به این دلیل که فرشتگان با کنار رفتن حجاب مادی و فهم حقایق ازلی، عمق مصیبت را بیش از انسان ها دریافته اند. در نگاره شاهنامه این قیاس وجود ندارد و چهره های انسانی، غم زده و پریشان اند. پیکره هایی که به بیننده پشت کرده اند، در هر دو اثر دیده

جدول ۱. مقایسه برخی اشیای نگاره ایلخانی با عناصر کاربردی هم دوره (منبع: نگارندگان)

			شمعدانی و عودسوز
کف پوش باقالی	پایه شمعدان	قندیل و عودسوز	
			کوزه (کوزه) و تنبیه (کوزه) و کوزه های دیگر
تزئینات سقف مقبره اولجایتو (URL3)	پایه شمعدان ۸۰ ق، متروپولیتن <sup>۲۳</sup> شماره ۵۲۳، ۹۱۰، ۹۱۲ (URL2)	قندیل، ۷ ق، سوریه (دیماند، ۱۳۸۳: ۱۰۳)	

با وجود شباهت‌های بسیار، دو اثر از جهات ساختاری و بصری با یکدیگر متفاوت است. هنرمند ایلخانی، مرکزگرا بوده و به شیوه مرسوم، اسکندر را در میانه تصویر نقش کرده، اما جوتو، مرکزگرایی پیشین را نادیده گرفته و

می‌شود. البته تقدم زمانی دیوارنگاره جوتو سبب می‌شود او را پیشگام بدانیم. جوتو با این بیکره‌ها، مریم و مسیح را در قابی گرفته و بر اهمیت بصری آنها افزوده است. جدول ۲، گزیده این بحث را نشان می‌دهد.

جدول ۲. شباهت‌های بصری میان دو نگاره زاری برنیش اسکندر و سوگواری برپیکر مسیح (منبع: نگارندگان)

عنوان	زاری برنیش اسکندر	سوگواری برپیکر مسیح
موضوع	سوگواری بر بالین شخصیتی مهم	سوگواری بر بالین شخصیتی مهم
پیکره از پشت	 دوپیکره	 دوپیکره
حالت‌های چهره به هدف بیان احساسات	 دوپیکره	 دوپیکره
حرکت دست‌ها	برای بیان احساسات در تصویر دیده می‌شود	برای بیان احساسات در تصویر دیده می‌شود
دیگر تشابهات	واقع‌گرایی، روایتگری، گروه‌بندی بیکره‌ها و حرکت	واقع‌گرایی، روایتگری، گروه‌بندی بیکره‌ها و حرکت

فرق دارد: نگاره شاهنامه، ترکیب‌بندی متقارن متناظر بر پایه حرکت حلزونی دارد، حال آنکه جوتو از شیوه ایستای زمانه‌اش پیروی نکرده و به شیوه‌ای نوآورانه با گروه‌بندی منظم بیکره‌ها، ترکیب‌بندی را متعادل نامتقارن ساخته است.

از جهت هدف تولید نیز دو اثر متفاوت‌اند. دیوارنگاره جوتو اثری مذهبی است که تعالیم مسیحی را آموزش می‌دهد، اما نگاره ایرانی در پی نمایش آداب حکمرانان ایلخانی و

سنت شکنانه، مسیح را در یک سوم چپ تصویر جای داده است. رنگ‌بندی دواثر نیز از حیث خلوص، درجه اشباع و غلبه سردی و گرمی هم‌خوان نیستند. جوتو، رنگ‌های خالص‌تر با اشباع بالا، تضاد شدید تیره و روشن را به کار برده و به آبی نظری خاص داشته، در حالی که هنرمند ایلخانی، رنگ‌های گرم، به ویژه نارنجی را با خلوص و تضاد تیره روشن کمتر برگزیده است؛ از این رو، کنتراست رنگی اثرش کمتر از دیوارنگاره جوتوست. ترکیب‌بندی دواثر نیز با یکدیگر

جدول ۳. تفاوت‌های بصری میان دو نگاره زاری برنیش اسکندر و سوگواری برپیکر مسیح (منبع: نگارندگان)

عنوان	نگاره زاری برنیش اسکندر	نقاشی دیواری سوگواری برپیکر مسیح
هدف	مشروعیت بخشیدن به پادشاهی	بیان روایت مذهبی و آموزش تعالیم مسیحیت
فضا	معمارگونه و داخل عمارت	طبیعت
نوع فضا	غیرروحانی و زمینی	روحانی و بهشتی
رنگ	خلوص و کنتراست کمتر، غلبه رنگ‌های گرم به ویژه نارنجی و قهوه‌ای	رنگ‌های خالص با کنتراست بالاتر با غلبه رنگ آبی
پیکره کانونی	مرکز تصویر و داخل تابوت	سمت چپ، در آغوش مادر
ترکیب‌بندی	متقارن متناظر و به ویژه توجه به ساخت حلزونی	تعال نامتقارن در چیدمان بیکره‌ها
عناصر بازنمایی شده	 عناصر کاربردی، استفاده شده در مقابر	 عناصر مذهبی یا براساس روایت دینی

رسمیت بخشی به سلطنت آنها در ایران است. جدول ۳، تفاوت‌ها را در خود دارد. برخی از شباهت‌های جدول ۲، از نوآوری‌های جوتوست که پس از حدود سه دهه در نگاره ایلخانی ظاهر می‌شود. وجود همین شباهت‌ها نگارندگان را بر آن داشت تا مقایسه دواترو نیز بررسی امکان‌آشنایی هنرمند ایرانی را با دیوارنگاره‌های بیزانسی انجام دهند.

## واکاوی در مناسبات ایران ایلخانی و دولت‌شهرهای ایتالیا

فعالیت‌های دیپلماتیک، عناصر هنری را به دیگر فرهنگ‌ها منتقل می‌کند (Mack, 2002: 13). با نگاه به ارتباطات ایران و ایتالیا در دوره یادشده این تصور قوت می‌گیرد که تشابه دو اثر می‌تواند برآمده از این روابط باشد. ایلخانیان در رقابت با ممالیک مصر و نیز به هدف دستیابی به آسیای صغیر و بین‌النهرین، در برقراری روابط با اروپا کوشیدند و از این مسیر به نهضت رنسانس کمک کردند (جوادی الف)، (۱۴:۱۳۵۱). تبریز و مراغه، شهرهای مهم ایلخانی (۱۴م / ۸ق) از جهات هنری و تجارت با اروپا اهمیت داشتند. انتساب شاهنامه بزرگ ایلخانی به تبریز، اهمیت هنری این شهر را می‌رساند. گزارش‌ها و پژوهش‌های تاریخی اهمیت تبریز را در تجارت نیز گواهی می‌دهند (Kadei, 2009: 162). بازرگانان به ویژه جنوایی‌ها<sup>۲۴</sup> و ونیزی‌ها<sup>۲۵</sup> در دوره ابوسعید به دادوستد با این شهر علاقه‌مند بودند (عون‌اللهی، ۱۳۸۹: ۶۶). گمان می‌رود بررسی روابط تبریز و دولت‌شهرهای مسیحی می‌تواند جنبه‌هایی از اشتراکات نگاره‌های یادشده را آشکار کند:

### ۱. مناسبات سیاسی و تجاری

دیدیم ایلخانانی مانند اولجایتو به تجارت با غرب تمایل داشتند (القاشانی در: کریمی و رضایی، ۱۳۹۲: ۵۷). شهرهای مهم ایتالیا به ویژه جنوا و ونیز با داشتن خط ساحلی طولانی، واسطه این تجارت بودند (اشپولر، ۱۳۹۷: ۴۳۴). در سده ۱۳م / ۷ق، این دو شهر با داشتن گسترده‌ترین شبکه تجاری و ناوگان‌های متعدد میان آفریقا و شرق مدیترانه پل زدند و در این منطقه نفوذ فراوان یافتند (Onians, 2004: 114).

تبریز به سبب قرارگیری در مسیر جاده ابریشم، توجه بازرگانان ایتالیایی را به خود جلب کرده بود. چندان که در سال ۱۳۰۴م / ۷۰۴ق جنوایی‌ها در تبریز، تجارت‌خانه زدند (اشپولر، ۱۳۹۷: ۴۳۴) و سبب رونق بیشتر تبریز

شدند (کریمی و رضایی، ۱۳۹۲: ۶۱). جنوایی‌ها به هدف خرید ابریشم<sup>۲۶</sup> (همان: ۶۰)، سرمایه‌شایان توجهی را به تجارت‌خانه‌های خود در شهرهای تبریز و سلطانیه آوردند (Mack, 2002: 16). انعقاد قرارداد<sup>۲۷</sup> (۳۲۰م / ۷۲۰ق) میان سفیر ونیز و ابوسعید ایلخان، پای ونیزی‌ها را نیز به تبریز باز کرد. در این قرارداد، علاوه بر اجازه افتتاح کنسولگری<sup>۲۷</sup> و حضور راهبان مسیحی، به تاجران ونیزی مقیم تبریز امتیازاتی داده شد (اسناد روابط تاریخی ایران و ونیز، ۱۳۵۲: ۱۳). که به گشایش تجارت‌خانه‌های جدید انجامید (عون‌اللهی، ۱۳۸۹: ۷۳). از این تاریخ، ونیزی‌ها در تبریز حضوری پررنگ یافتند تا آنجا که جهانگرد اروپایی، تبریز را در سال ۱۳۱۸م / ۷۱۸ق بزرگ‌ترین بازار دادوستد می‌داند و مارکوپولو<sup>۲۸</sup> از دیدار هم‌وطنان بازرگانش در این شهر می‌نویسد (گابریل، ۱۳۹۸: ۱۳۸).

### ۲. مناسبات مذهبی

بسیاری از تحولات سیاسی و اجتماعی دوره ایلخانی، دین‌محور بودند (بیانی، ۱۳۸۱: ۳۶۸). سفرهای تبلیغی اروپاییان مسیحی به دربار ایلخانی (اشپولر، ۱۳۹۷: ۲۱۹)، با وجود دوقوزخاتون، همسر مسیحی هولاکو (دهقان نژاد، ۱۳۸۵: ۳) که کشیشان و مسیحیان را بر کارهای دیوانی و سپاهی گماشته بود (بیانی، ۱۳۸۱: ۳۸۱)، به نفوذ مسیحیت در دربار انجامید. با اجازه هولاکو در هر شهر کلیسا<sup>۲۹</sup> برپا شد و شاه و حرم‌خانه‌اش در مراسم شرکت می‌کردند. دوقوزخاتون برای مسیحیان، کلیسایی وقف کرد و همسر نسطوری آباقا<sup>۳۰</sup> نقاشانی را از قسطنطنیه برای نقاشی کلیسا فراخواند (گابریل، ۱۳۹۸: ۱۴۱) که این افراد، کلیسای یعقوبیان را نیز نقاشی کردند (ابوالفرج، در: اشپولر، ۱۳۹۷: ۲۲۰). روند ساخت کلیسا ادامه یافت و در زمان اولجایتو (۱۳۰۴م / ۷۰۳ق)، تبریز با ۲۵ کلیسا، مرکز اسقف‌نشین شد (پیگولاسکا، در: دهقان نژاد، ۱۳۸۵: ۱۵). در ۳۰ کیلومتری رصدخانه مراغه، مرکزی با محوریت علمی در شرق و غرب، نیز کلیسایی ساختند (لین، ۱۳۹۰: ۳۷۰).

علاوه بر سفرا و راهبان فرانسیسی مقیم دربار (Mack, 2002: 18) در ۱۳۳۰م / ۷۳۱ق شمار مسیحیان تبریز را هزارتن و مسیحیان سلطانیه را حدود پانصد نفر گزارش کرده‌اند (لکه‌هارت، در: جوادی، ۱۳۵۱: ۱۲۳). مبلغان مذهبی<sup>۳۰</sup> همچنان به ایران می‌آمدند. در سال ۱۳۱۷م / ۷۱۷ق پاپ اینسنت دوم<sup>۳۱</sup> آباقا<sup>۳۲</sup> برای کلیساهای تبریز و سلطانیه، اسقف اعظم فرستاد (اشپولر، ۱۳۹۷: ۲۳۷). شماری از



مبلغان و فرستادگان مسیحی نیز در مسیر اعزام به چین، مدتی در ایران می‌ماندند (ویلتنس، ۱۳۵۳: ۱۷۰). یکی از آنها، راهب فرانسیسی، اودریک<sup>۳۳</sup> بود (Cordini, 1880: XXI) که از پادوا در (۱۳۱۸م/۷۱۸ق) به تبریز رسید (Ibid: 6) و پس از اقامت در آن، تبریز را یکی از بهترین شهرهای جهان یافت (Ibid: 19). اودریک از چند جهت برای پژوهش حاضر مهم است: او از شهر پادوا یعنی شهری که دیوارنگاره جوتو در آن نقش شده، به تبریز آمده بود. همچنین اودریک، راهب فرقه‌ای بود که جوتو پیرو آن بود. با توجه به آشنایی کشیشان با تعالیم تصویری و دیوارنگاره‌های مسیحی این گمان پررنگ می‌شود که اودریک در مدت اقامت در پادوا، دیوارنگاره‌های کلیسایی جوتورا دیده و با شیوه نقاشی او آشنا شده باشد.

### ۳. مناسبات فرهنگی هنری

هم‌راستا با شکوفایی هنری ایلخانی، دیوارنگاری کلیساها و صومعه‌ها به قلم هنرمندان چینی و اروپایی نیز رونق یافت (بیانی، ۱۳۸۱: ۵۵۶). در فاصله سده‌های (۱۳۱۴م/۸۷۰ق) ربع رشیدی که از مراکز فعال تبریز بود، پنجاه بافنده روم شرقی را به خدمت گرفت (عون‌اللهی، ۱۳۸۹: ۵۷). کاغذسازان ماهر ربع رشیدی نیز به دیگر سرزمین‌ها فراخوانده می‌شدند (همان: ۶۰). از آنجا که تبریز و مراغه، میزبان برجستگان دنیای شرق و غرب بودند (لین، ۱۳۹۰: ۹۴)، هنرمندان ایرانی فرصت یافتند با فرهنگ و هنر سرزمین‌های دیگر آشنا شوند؛ آشنایی‌ای که به تحول نقاشی ایرانی انجامید (کورکیان، ۱۳۸۷: ۲۰).

رویاری فرهنگی تنها در قلمروی ایلخانی رخ نداد. تجارت با شرق، هنر ایتالیان را نیز متحول کرد؛ زیرا برخی کالاهای وارداتی شرق چنان محبوب بود که تقلید از آنها رایج شد. هنرپژوهان باوردارند رفت و آمد شرقیان به ونیز در سده‌های ۱۳۱۵م/۸۱۰ق بر تزیینات کلیسای بازسازی شده این شهر اثر داشته و آن را به آرایه‌های مقبره اولجایتو و تک‌مناره‌های سلجوقی نزدیک کرده است؛ از این روست که ونیز را دروازه تمدن شرق می‌دانند. نمونه دیگر تأثیرات را می‌توان در نقاشی‌های (۱۳۰۰م/۷۰۰ق) دید؛ بنابراین دادوستد شرق و غرب همان‌گونه که سبب تغییر در هنرهای شرقی مانند ایران شده، به تحول هنرهای تزیینی غربی نیز انجامیده است (Mack, 2002: 7-13).

ضمن واکاوی و بررسی مناسبات شکل‌گرفته بین دو کشور، فرضیه تأثیرپذیری نگاره ایرانی از سنت هنری

دیوارنگاره جوتو به چند علت مطرح می‌شود: ۱. ارتباطات و رفت و آمدهای دو کشور؛ ۲. اهمیت تبریز (محل تولید آثار هنری) و ونیز (به سبب نزدیکی به پادوا)؛ ۳. گسترش تجارت و حضور بازرگانان در شهرهای ایلخانی؛ ۴. نفوذ مسیحیت و حضور مبلغانی چون اودریک از پادوا؛ ۵. رونق ساخت کلیسا در تبریز و مراغه و اهمیت دیوارنگاره‌های مذهبی در کلیساهای مسیحی به جهت گسترش آموزه‌های دینی. گستردگی مراودات و تأثیرپذیری‌های دوجانبه را می‌توان با بررسی اسناد تاریخی و هنری ایتالیایی نیز مستند کرد. ورود کالاهایی از جهان اسلام به ایتالیا و حضور بازرگانان و سفرای ایتالیایی در ایران سبب رواج خطوط تزیینی و مغولی در نقاشی‌های مذهبی ایتالیا شد. بررسی آثار نقاشان ایتالیایی از جمله جوتو، تقلید از این عناصر و خطوط تزیینی را در پرداخت لباس و هاله‌های قدیسان نشان می‌دهد (Mack, 2002: 51).

### نتیجه‌گیری

بررسی ساختاری و بصری دو نگاره زاری برننش اسکندر در شاهنامه بزرگ ایلخانی و سوگواری بر پیکر مسیح (جوتو) شباهت‌ها و تفاوت‌هایی را نشان داد. برخی از این شباهت‌ها، برای نخستین بار در کارهای جوتو بروز نموده است و بانگاه به تقدم زمانی دیوارنگاره نسبت به نسخه‌نگاره می‌توان احتمال تأثیرپذیری بردیگری را در نظر داشت. ترسیم پیکره‌هایی که پشت به بیننده دارند، حالات دست و چهره برای القای سوگ و پریشانی عذاران، گروه‌بندی پیکره‌ها، تلاش برای واقع‌نمایی و ویژگی روایتگری صحنه از جمله شباهت‌هاست. تفاوت‌های این آثار به ویژه نتیجه پایبندی هنرمندان ایرانی به سنت‌های پیشین و چشم‌پوشی جوتو از اسلوب‌های قبلی است. از نمونه این افتراق‌ها مرکزگریزی جوتو و مرکزگرایی نگاره ایرانی و نیز تفاوت در ترکیب بندی‌هاست. دیوارنگاره جوتو، کارکردی مذهبی دارد و نگاره شاهنامه کارکردی سیاسی. بر اساس همین کارکرد، هنرمندان عناصر بازنمایی را متفاوت برگزیده‌اند؛ در شاهنامه، اشیای کاربردی حقیقی را می‌یابیم که بر نمایش فضای زمینی دلالت دارد و در دیوارنگاره جوتو، عناصر بصری در جهت نمایش معنویت و تقدسی ماورایی. با توجه به داده‌های تاریخی درباره دادوستدهای سیاسی، تجاری و مذهبی میان ایران و ایتالیا آن دوران و نیز تقدم زمانی اثر جوتو می‌توان احتمال آشنایی هنرمندان

20 Oleg Grabar  
21 Bazel Gary  
22 Shila R. Canby  
23 metropolitan  
24 Shila R. Canby  
25 Metropolitan  
26 Genova  
27 Venezia

۲۸. درباره خرید ابریشم تبریز (نک: گابریل، ۱۳۹۸: ۱۳۷).  
۲۹. همچین (نک: اشپولر، ۱۳۹۶: ۲۰۹).  
۳۰. مریم، دختر میخائیل هشتم امپراتور روم شرقی که به عقد آباقا درآمد (اشپولر، ۱۳۹۷: ۷۲).  
۳۱. برای اعزام مبلغ همچین (نک: اشپولر، ۱۳۹۷: ۲۳۶؛ ویلتس، ۱۳۵۳: ۱۵۶ و ۱۵۲).

32 Pope Innocent II  
33 Odrich- Odrichus

#### منابع

آدامز، لوری (۱۳۹۵) *روش شناسی هنر*، ترجمه علی معصومی، تهران: نظر.  
آژند، یعقوب (۱۳۹۲) *نگارگری ایران*، جلد ۲، تهران: سمت.  
اسناد مربوط به روابط تاریخی ایران و جمهوری ونیز از دوره ایلخانیان تا عصر صفوی (بایگانی اسناد شهرونی و کتابخانه ملی مارچانا (۱۳۵۲) مرکز اسناد دانشگاه تهران.  
اشپولر، برتولد (۱۳۹۶) *تاریخ مغول در ایران*، ترجمه محمود میرآفتاب، تهران: علمی فرهنگی.  
بلر، شیلیا (۱۳۸۷) «الگوهای هنرپروری و آفرینش های هنری در ایران دوره ایلخانیان (مورد خواجه رشیدالدین)»، *گلستان هنر*، ترجمه ولی الله کاوسی، ۴، (۳)، ۴۷-۳۲.  
\_\_\_\_\_ (۱۳۸۸) «بازنویسی سرگذشت شاهنامه بزرگ ایلخانی» در *زبان تصویری شاهنامه*، ترجمه سید داود طبایی، تهران: فرهنگستان هنر.  
بیانی، شیرین (۱۳۸۱) *دین و دولت در ایران عهد مغول*، جلد ۲، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.  
بینیون، لورنس و دیگران (۱۳۹۶) *تاریخ تحلیلی نگارگری ایران*، ترجمه محمد ایران منش، تهران: امیرکبیر.  
پوپ، آرتور ایهام (۱۳۹۳) *سیرو و صور نقاشی ایران*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.  
تجویدی، علی اکبر (۱۳۸۶) *نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم هجری*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.  
جوادی، حسن (الف) (۱۳۵۱) «ایران از دیدۀ سیاحان اروپایی در دوره ایلخانیان»، *بررسی های تاریخی*، ۷، (۴)، ۴۲-۱۱.

ایرانی با اسلوب هنری جوتو را مطرح کرد. همان گونه که پژوهشگران غربی، مناسبات دو کشور را زمینه ساز ظهور عناصر شرقی اسلامی در آثار جوتو دانسته اند، عکس این جریان نیز ممکن می شود. به ویژه آنکه گزارش های تاریخی حضور مبلغان مسیحی را در دربار ایلخانی و کلیساهای تبریز تأیید می کنند و حضور سفرای ایرانی در شهرهایی مانند ونیز، نزدیک پادوا را یادآور می شوند. نگارندگان، این پژوهش را سرآغازی برای جست و جوی های بیشتر درباره احتمال آشنایی و تأثیرپذیری هنرمندان ایرانی از آثار جوتو می دانند. بی تردید بررسی و مقایسه ریزنگرانه نمونه های بیشتر در این بازه تاریخی و بازخوانی مستندات و گزارش های بازمانده در پژوهش های آتی، راهی را که آغاز شده است، به سرانجام می رساند.

#### پی نوشت

۱. جوتو دی بندونه (Giotto) (۱۳۳۷-۱۲۶۶م)، نقاش و معمار فلورانس بود که نقاشی را از چیمابونه فراگرفت (پاکباز، ۱۳۹۴: ۵۴۰).  
2 Gothic  
3 The Lamentation  
4 Bizans  
5 Shila Blair  
6 Giorgio Vazari  
7 Saint Francis  
8 Assisi  
9 Florence  
۱۰. اصطلاح شرقی برای تمام اشیاء رسیده از سرزمین های اسلامی و آسیایی (Mack, ۲۰۰۲: ۱).  
11 Rosamond E. Mack  
۱۲. پادوا (Padua) شهری در شمال ایتالیا در ۴۰ کیلومتری ونیز.  
۱۳. خط تبتی (عمودنویس) که راهی برای قوبلای اختراع کرد. به دستور قوبلای این خط برای مهر و موم اسناد استفاده می شد. این گذرنامه ها را فرستادگانی که حدود ۱۳۰۰م، از تبریز به آستان مقدس می رفتند، با خود برده اند (Mack, ۲۰۰۲: ۵۲).  
14 Arena  
15 John the Apostle  
16 Song  
17 Yuan  
18 Georges Demott  
۱۹. برخی برگه های شاهنامه ایلخانی را در اینجا می توان یافت: گالری فری یر، موزه دانشگاه هاوارد، انیسیتیتو دیترویت، موزه هنرهای زیبای بوستون، بنیاد اسمیت سونیان، لوور و موزه هنرهای زیبای مانترئال (پاکباز، ۱۳۹۴: ۸۸۹).

\_\_\_\_\_ (ب) (۱۳۵۱) «ایران از دیدۀ سیاحان اروپایی در دوره ایلخانیان ۲»، *بررسی‌های تاریخی*، ۷ (۵)، ۱۵۲-۱۱۹.

حسینی ده‌میری، سید محمود (۱۳۸۹) *تیبین ویژگی‌های طراحی پیکره در نسخه شاهنامه بزرگ ایلخانی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد تهران.

دهقان نژاد، مرتضی (۱۳۸۵) «روابط ایران و اروپا در عصر ایلخانیان»، *تاریخ روابط خارجی*، ۸ (۲۹)، ۲۰-۱.

دین‌پرست، ولی (۱۳۹۷) «روند شکل‌گیری مناسبات تجاری ایلخانیان با تجار جنوبی و ونیزی»، *تاریخ روابط خارجی*، ۱۹ (۷۶)، ۹۷-۱۱۶.

دیماند، س. م. (۱۳۸۳) *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمۀ عبدالله فریاد، تهران: علمی و فرهنگی.

دیویس و دیگران (۱۳۸۸) *تاریخ هنر جنسن*، ترجمۀ فرزانه سجودی، تهران: فرهنگ سرای میردشتی.

زارعی فارسانی، احسان؛ قاسمی اشکفتکی، مریم (۱۳۹۸) «ترکیب‌بندی در نگاره‌های ایران با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری»، *جلوه هنر*، ۱۱ (۲)، ۴۲-۲۱.

شراتو، امبرتو؛ گروبه، ارنست (۱۳۹۱) *هنر ایلخانی و تیموری*، ترجمۀ یعقوب آژند، تهران: مولی.

شیرازی، علی اصغر؛ قاسمی، صفورا (۱۳۹۱) «ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانیان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری»، *نگره*، ۷ (۲۲)، ۳۷-۲۴.

عون الهی، سید آغا (۱۳۸۹) *تاریخ پانصدساله تبریز از آغاز دوره مغول تا پایان دوره صفویه*، ترجمۀ پرویز زارع شاه مرسی، تهران: امیرکبیر.

کریمی، علیرضا؛ رضایی، محمد (۱۳۹۲) «روابط تجاری ایران و جنوب در دوره ایلخانی»، *تاریخ اسلام و ایران*، ۲۳ (۱۸)، ۶۸-۵۱.

کورکیان، ا. م؛ سیکر، ژ. پ (۱۳۸۷) *باغ‌های خیال*، ترجمۀ پرویز مرزبان، تهران: فرزانه.

گابریل، آلفونس (۱۳۹۸) *مارکوپولو در ایران*، ترجمۀ پرویز رجبی، تهران: اساطیر.

گاردنر، هلن (۱۳۶۵) *هنر در گذر زمان*، ترجمۀ محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.

گمبریچ، ارنست (۱۳۹۴) *تاریخ هنر*، ترجمۀ علی رامین، چاپ ۷، تهران: نی.

گرایر، اولگ (۱۳۹۶) *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمۀ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

گری، بازل (۱۳۸۵) *نقاشی ایرانی*، ترجمۀ عربعلی شروه،

تهران: دنیای نو.

لین، جورج (۱۳۹۰) *ایران در اوایل عهد ایلخانیان*، ترجمۀ سید ابوالفضل رضوی، تهران: امیرکبیر.

محمودی، فتنه (۱۳۸۷) «داستان اسکندر در مضامین تصویری شاهنامه بزرگ ایلخانی»، *هنر*، ۳ (۷۷)، ۲۲۳-۲۰۲.

مرتضوی، مصطفی (۱۳۷۷) «از جوتو تا روسو»، *مطالعات هنرهای تجسمی*، ۱ (۱)، ۱۴۵-۱۳۴.

ویلتس، دوراکه (۱۳۵۳) *سفیران پاپ به دربار خانان مغول*، ترجمۀ مسعود رجب‌نیا، تهران: خوارزمی.

هارت، فردریک (۱۳۸۲) *سی و دو هزار سال تاریخ هنر*، ویراسته هرمزراحی، تهران: پیکان

#### References

- Adams, L. (2016). *The Methodologies of Art: An Introduction*. Translated by Ali Masoumi. (nd ed5). Tehran: Nazar (Text in Persian).
- Azhand, Y. (2013). *Iranian Painting (Research in the History of Iranian Painting and Painting)*. (Vol. 2). (2nd ed.). Tehran: Samt (Text in Persian).
- Bayani, S. (2002). *Religion and Government in Mongol Iran*. (Vol. 2). Tehran: University Publishing Center (Text in Persian).
- Blair, S. (2008). Patterns of Art Cultivation and Artistic Creations in Iran during the Ilkhanid Period (Case of Khajeh Rashid al-Din). Translated by Valiollah Kavousi, *Golesta-e Honar*, 4(3), 32-47 (Text in Persian).
- (2009). "Rewriting the Story of the Great Ilkhanid Shahnameh" in: *The Visual Language of the Shahnameh*, Edited by Robert Heillen Brand, Translated by Seyed Davoud Tabaei, Tehran: Academy of Arts (Text in Persian).
- Binyon, L. (2017). *Persian Miniature Painting*. Translated by: Mohammad Iranmanesh. Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
- Corerdi, H. (1880). *Les Voyage en Asie Bein Leureux frer Odoric de Pordenone*, Paris: Ernest Leroux Editeur.
- Davies, J. E., Walter B. Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J. F., Roberts, A. S., Simon, D. L. (2009). *Janson's History of Art: The Western Tradition*, Translated by Farzan Sojoudi, Tehran: Mirdashti Cultural Center (Text in Persian).
- Dehghannejad, M. (2006). Iran-Europe Relations in the Ilkhanid Era, *History of Foreign Relations*, 8(29), 1-20 (Text in Persian).
- Dinparast, V. (2018). The Process of Formation of Ilkhanate Trade Relations with Genoese and Venetian Merchants, *History of Foreign Relations*, 19(76), 97-116 (Text in Persian).
- Documents Related to the Historical Relations between Iran and the Republic of Venice from the Ilkhanid Period to the Safavid Era (Archive of the Documents of Venice and the National Library of

- by Parviz Zare Shah Morsi, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
- Onians, John. (2004). *Atlas Of The World Art*, London: Laurence King Publishing.
  - Pope, A. U. (2014). *Survey of Persian Art*. Translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Mola (Text in Persian).
  - Scerrato, U., & Grube, E. (2012). *Encyclopedia of Word Art*, Translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Mola (Text in Persian).
  - Shirazi, A., Ghasemi, S. (2012). Finding the Origin of Patriarchs Customs and Adapt Them with Abu Saied Shahnameh with Emphasis on the Mourn Illustrations, *Negareh Journal*, 7(22), 25-38. (Text in Persian).
  - Tajvidi, A. A. (2007). *A Look at the Art of Iranian Painting from the Beginning to the Tenth Century AH*. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance (Text in Persian).
  - Wiltes, D. (1974). *Ambassadors of the Pope to the Court of the Mongol Khans*, Translated by Masoud Rajabnia, Tehran: Kharazmi (Text in Persian).
  - Zarei Farsani, E. & Gasemi Eshkoftaki, M. (2019). Composition in Iranian Painting with Emphasis on the Theme and Principles of Visual Traditions, *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, 11(2), 21-42. doi: 10.22051/jjh.2018.18337.1311 (Text in Persian).

#### Image References

- Davies, J. E., Walter B. Denny, W. B., Hoffrichter, F. F., Jacobs, J. F., Roberts, A. S., Simon, D. L. (2009). *Janson's History of Art: The Western Tradition*, Translated by Farzan Sojoudi, Tehran: Mirdashti Cultural Center, p. 447 (Text in Persian).
- Dimand, M. S. (2004). *A Handbook of Muhammadan Art*, Translated by Abdollah Faryad, Tehran: Elmi Farhangi, p. 13 (Text in Persian).

#### URLs:

- URL1- [asia.si.edu/?s=f1938.3&search\\_context=objects&post\\_type=tms\\_object](http://asia.si.edu/?s=f1938.3&search_context=objects&post_type=tms_object) [May15,2020]
- URL2- [images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/DP193.jpg](http://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/DP193.jpg) [July10,2020]
- URL3- [tarikhema.org/ancient//17527](http://tarikhema.org/ancient//17527) [July12,2020]

- Marchana (1973). *Documentation Center of the University of Tehran* (Text in Persian).
- Eimerl, S. (1967). *The World of Giotto (Time life library of art)*, New York: Time inc.
- Spuler, B. (2017). *Die Mongolen in Iran: politik, verwaltung und kultur der Iichanzeit 1220 – 1350*, Translated by Mahmoud MirafTAB, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).
- Gabriel, A. (2009). *Marco Polo in Persian*, Translated by Parviz Rajabi, Tehran: Asatir (Text in Persian).
- Gardner, H. (1986). *Art through the Ages*, Translated by: Mohammad Taghi Faramarzi, Tehran: Negah (Text in Persian).
- Gombrich, E. H. (2000). *History of Art*, Translated by Ali Ramin, (7th ed.). Tehran: Ney (Text in Persian).
- Grabar, O. (2017). *Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting*, Translated by Mehrdad Vahdati Daneshmand, Tehran: Iranian Academy of the Arts (Text in Persian).
- Gray, B. (2006). *Persian Painting*, Translated by Arab Ali Sherveh, Tehran: Donyaye No (Text in Persian).
- Hartt, F. (2003). *Art: a History of Painting, Sculpture, Architecture*, Translated by Mousa Akrami, Edited by Hormoz Riahi, Tehran: Peykan (Text in Persian).
- Hoseini Deh Miri, M. (2011). *Delineating The Characteristics of Figure Design in Great Ilkhani's Shahnameh*, Master Thesis, Shahed University, Tehran. (Text in Persian).
- Javadi, H. (1972). Iran from the Perspective of European Tourists in the Ilkhanid Period 1, *Barresi-Haye Tarikhi*, 7(4), 11-42 (Text in Persian).
- (1972). Iran from the Perspective of European Tourists in the Ilkhanid Period 2, *Barresi-Haye Tarikhi*, 7(5), 119-152 (Text in Persian).
- Rezaei, M., Karimi, A. (2013). Commercial Relations Between Iran and Genoa in Ilkhanid Period, *History of Islam and Iran*, 23(18), 51-68. doi: 10.22051/hii.2014.770 (Text in Persian).
- Kadoi, Y. (2009). *Islamic Chinoiserie, The Art of Mongol Iran*, London: Edinburgh University Press.
- Kevorkian, A. M., & Sicre, J. P. (2008). *Les Jardins du Desir: Sept Siecles de Peinture Persane*, Translated by Parviz Marzban, Tehran: Farzan (Text in Persian).
- Lane, G. (2011). *Iran in the Early Ilkhanate (Iranian Renaissance)*, Translated by Seyed Abolfazl Razavi, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
- Mack, Rosamond E. (2002), *Bazar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600*, US: University of California Press.
- Mahmoudi, F. (2008). The Story of Alexander in the Visual Themes of the Great Ilkhanid Shahnameh, *Honar*, 3(77), 202-223 (Text in Persian).
- Mortazavi, M. (1999). From Giotto to Rousseau 1, *Motale'ate Honar-Haye Tajassomi*, 1(1), 134-145 (Text in Persian).
- Ownollahi, S. A. (2010). *Five Hundred Years of History of Tabriz from the Beginning of the Mongol Period to the End of the Safavid Period*, Translated

## The Reflection of Mourning on the Body of Christ (Giotto) and on the Corpse of Alexander (Great Ilkhanid Shahnameh)<sup>1</sup>

Leila Ghanizadeh<sup>2</sup>  
Maryam Keshmiri<sup>3</sup>

Received: 2021/10/16  
Accepted: 2022/02/19

### Abstract

Similarities and innovations in works of art are always among the things that cause them to be compared with each other and to study the extent of their impact. The late Gothic Florentine artist Giotto was able to transcend past traditions by imitating nature. He created a new chapter in Western painting based on visual observation and experience. He prefigured a new order in western extroverted painting. Hence, because of his innovations and creativity, he is considered one of the leaders of the Renaissance and the father of western illustration. On the other hand, Giotto's artistic initiatives became one of the factors in the emergence of the Renaissance in Italian art and caused painting to enter a new era. The "Mourning for the Body of Christ" mural<sup>2</sup> is one of 37 Giotto murals in the Arena Prayer Hall in Padua. In this work, Giotto's innovations and novelties in painting have clearly been demonstrated. At the same time that Giotto's artistic initiatives took place in Italy, several illustrated copies appeared in Iranian painting that were different from what had emerged before, including; The great Shahnameh of Abu Sa'idi, known as the Shahnameh of Demut, which unfortunately is kept in the separate collections in the world museums. In the paintings of this version, we see the emergence of elements that have not already been common in Iranian painting. One of these paintings is "Lamentation on the Coffin of Alexander", which is especially similar to the "Mourning the Body of Christ" mural of Giotto. Both works are representations of a mourning scene that have emerged in two different cultures, although at a point in time close to each other with similar and evocative visual elements. Due to the similar innovations manifested in the two works, the authors tried to compare them in order to find out the differences between them and to examine the extent of their influence on each other. Considering that Giotto's mural was painted almost two decades before the Shahnameh mural, it is confirmed by documents that Giotto was a pioneer in innovations. Therefore, the possibility of Shahnameh being influenced by Jo Giotto is raised. Undoubtedly, in order to reach the appropriate result, study and analysis of the relations between the two countries has a special importance. Examining the interactions between the two regions, it was found that in the mentioned period, due to religious, commercial and political issues, the connections have increased. Hence, we are

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.38129.1718

2- Department of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Email: Leila.ghanizadeh@yahoo.com

3- Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.

Email: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

witnessing the expansion of trade, religious and political relations in the two regions, which results in the presence of merchants and traders due to the high quality Iranian silk trade, Christian missionaries due to the importance of Christianity, propagation of this religion and also Christianity of some courtiers and princesses of the Ilkhani court. In addition, the travel of Italian ambassadors to Iran and the visit of a group of Iranian ambassadors to Italian cities were other connections between the two regions. As a result of the contacts, the Italians settled in Iran, especially in Tabriz, set up a consulate in Iran and built several churches in the cities of Maragheh and Tabriz. Therefore, we are witnessing an increase in travel between the two countries, especially in the cities of Genoa and Venice from Italy, and Tabriz, the capital of the Ilkhanid dynasty, the place where the great Ilkhanid Shahnameh was created. The purpose of this research is to study and analyze the illustration method and innovative arrangements of artists in the two selected works compared to the past, to analyze the visual and structural elements and thus compare and adapt them to achieve their commonalities and differences and to study their interaction with each other. In this way, by examining the details, the discussion of generalities has been taken to detail and the underlying layers of the work have been explored in more detail to express the differences and commonalities more clearly and in detail and to reveal the overlaps. Also, the authors try to get a clear picture of the relations between businessmen, ambassadors, missionaries and artists of the two countries by searching historical documents. The present study seeks to answer the following questions according to the mentioned goals: 1) What are the innovations of the two works and the differences and commonalities of the selected works? 2) Considering some visual similarities visible in the two works, which are some of Giotto's innovations in the field of painting, along with the relations formed between the two countries, is it possible that Shahnameh's painting was influenced by Giotto's mural? The research method in the present research is based on a descriptive-analytical method. While describing the two works, since Giotto's work was depicted earlier, its temporal analysis is performed in order to examine the effect of the mentioned work on the Iranian painting. The similarities and differences between the two works are also analyzed using a comparative approach. In the section on the relations between Iran and Italy in the fourteenth century, the historiographical method has been used, which has studied the historical sources and travelogues in the mentioned period, so that the similarities of the two works can be understood. The method of data collection in the present study is citation of library resources and the study is conducted qualitatively. The results of the research demonstrate that in addition to the identical theme of mourning in the two paintings, we see similarities such as being influenced by Byzantine art, the emergence of realism, the representation of movement, the role of a statue from behind, the representation of emotions in the face, and the use of hand movements to express emotions. The differences also include the space of formation of the two works, the type of composition, the use of color, the position of the main body, the level of passion of the mourners, the symbolic elements of the role and the purpose of the artists in depicting the two works. Historical studies between the two regions also show the comprehensive expansion of relations and interactions in the political, religious and commercial dimensions, which are the most important factors in the transmission of culture and art. Nevertheless, ultimately despite innovative similarities and the development of relations and interactions, a definite document regarding the influence of the two works was not obtained. In summary, we cannot claim with certainty that the mourning of Alexander's corpse from the great Ilkhani's Shahnameh has been influenced by the mourning mural on the body of Christ by Giotto. Nonetheless, the present study has opened the way for future research.

**Keywords:** Giotto, Lamentation of Christ, Ilkhanid Art, Great Ilkhanid Shahnameh, Lamentation on Corpse of Alexander body.