اسکندر در حال ساخت سد آهنین،
مأخذ: مجموعه هانری وور.

فصلنامهٔ علمی نگره

مطالعه تطبیقی نقوش اسب در نگارگری ایران (دوره ایلخانی) و هنر چین (دوره سونگ و یوآن)

بهاره معیری * محمد خزایی ** سیدابوتراب احمدپناه ***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۲
صفحه ۱۷۱ تا ۱۹۳
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

مصورسازی کتاب‌ها در عصر ایلخانان تحت تأثیر دوره‌های سونگ و یوآن چین قرار داشت؛ چراکه حکمرانان هنردوست ایلخانی از جمله غازان‌خان (۱۳۰۴-۱۲۹۵م / ۷۰۳-۶۹۴ ق) و الجایتو (۱۳۱۶-۱۳۰۴م / ۷۱۶-۷۰۳ ق) و درباریان هنرمندپروری هم‌چون خواجه‌رشیدالدین، به تسهیل رواج سبک‌های هنری چین پرداختند. پژوهش حاضر باتوجه به سیر تحول هنر نقاشی ایران در دوره ایلخانان و رشد هنر نگارگری آن در چند دهه‌ی آخر بر اثر نفوذ هنر چینی، به بررسی نقوش اسب در آثار نگارگری این دو دوره پرداخته است. **اهداف** این تحقیق، دستیابی به سیر تحول نقوش اسب در دو تمدن ایران (دوره‌ی ایلخانی) و چین (دوره سونگ و یوآن) و نیز شناخت شباهت‌ها، تفاوت‌ها و بازنمایی‌های نقوش اسب در دوره‌های مدنظر است. **سؤالات** شامل:۱. نقوش اسب در دو تمدن ایران (دوره ایلخانی) و چین (دورهٔ سونگ و یوآن) چه سیر تحولی را سپری کرده است؟۲. شباهت‌ها، تفاوت‌ها و بازنمایی‌های نقوش اسب در ایران (دوره ایلخانی) و چین (دوره سونگ و یوآن) چگونه است؟ **روش تحقیق** این پژوهش، روش توصیفی-تحلیلی و تاریخی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی می‌باشد که با رعایت تطبیق نزدیکی حالت‌های اسب از نگاره‌های دوره‌های مدنظر انتخاب شد و **نتایج** حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد نقوش اسب در هنر ایران و چین از دیرباز موردتوجه بوده و نیز در هنرهای تصویری این دو تمدن در اشکال مختلف هنری قابل مشاهده است. نقاشی چینی با تفاوت و تنوع در اجرا و بیان، نسبت به نگارگری ایرانی وجود داشته و درصورت بررسی دقیق شباهت‌ها متوجه می‌شویم که هنرمند ایرانی تنها به گرفتن برخی عناصر محدود از نقاشی چین بسنده نموده است. لذا هرگز نمی‌توان این‌گونه بیان نمود که تأثیر یکطرفه هنر چین بر ایران اتفاق افتاده است؛ هنرمند ایرانی با نبوغ ذاتی خود بخش‌هایی از هنر چینی را جذب و با سبک‌های ایرانی تلفیق نمود.

واژگان کلیدی

اسب، ایلخانان، سونگ، یوآن، نگارگری، منافع‌الحیوان، شاهنامه سلطان‌ابوسعید

* دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (**نویسندهٔ مسئول**)
Email: B.Moayeri@modares.ac.ir
** استاد دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
Email: khazaiem@modares.ac.ir
*** استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
Email: ahmadp_a@modares.ac.ir

مقدمه

منگو قاآن (۱۲۶۰-۱۲۵۱م / ۶۵۸-۶۴۹ ق)، از نوادگان چنگیز، در اواسط نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم، دو برادرش قوبیلای و هلاکو را به ترتیب به عنوان حاکم چین و ایران راهی این دو تمدن بزرگ کرد. با حملهٔ وسیع هلاکو (۱۲۵۶-۱۲۵۳م / ۶۶۳-۶۵۱ ق) به ایران، قوم بیابان‌گرد مغول توانست دولتی یک‌پارچه از منتهی‌الیه شرق آسیا تا بخش‌هایی از شرق اروپا را ایجاد و سرزمین ایران را تابع امپراطوری مغول از چین تا آناتولی نماید. دامنهٔ این حملات نه تنها ایران بلکه بغداد و شام را دربرگرفت و سبب تأسیس سلسلهٔ تازه‌ای از خاندان چنگیز با نام ایلخانی شد که حدود صد سال ادامه یافت. سلسلهٔ ایلخانی موانع گذشته در تماس شرق و غرب را برای مدتی رفع نمود که این امر موجب افزایش ارتباطات فرهنگی بین ایران و چین شده و دیدگاه هنری جدیدی را با خود به همراه داشت.

در تاریخ هنر ایران، همواره برخی ایده‌ها و اشکال بیگانه توسط هنرمندان به عاریت گرفته شده است. تصرف دو کشور پهناور ایران و چین، در کنار رونق روابط تجاری، موجب تأثیرگذاری هنر و صنایع‌دستی این دو کشور بر یک‌دیگر گردید. وفاداری به سنت‌ها از دیگر عواملی بود که موجب شد ایرانی‌ها و چینی‌ها عناصر فرهنگی وارداتی را به‌نوعی با فرهنگ و سنت خود عجین نمایند. ازاین‌رو، آثار هنرمندان چینی که توسط ایلخانان به ایران راه یافته بود موجب شد تا هنرمندان ایرانی با تقلید از چینی‌ها و متأثر از هنر سلجوقی آثار هنری خود را عرضه کنند. حاکمان مغولی که به‌طور جدی تحت تأثیر فرهنگ و هنر غنی چین قرار گرفته بودند، از طریق ارتباطات سیاسی، تجاری و بعدها فرهنگی، این علاقهٔ خود را به هم‌پیمان خویش در ایران نیز تسری بخشیده و مقدمات تأثیر متقابل هنر ایران و چین را در زمینه‌های مختلف هنری از جمله نقاشی، فراهم کردند.

سیر تحول هنر نقاشی ایران در دوره ایلخانان مغول (۱۳۵۳-۱۲۵۵م / ۷۵۴-۶۵۳ ق) از برجستگی خاصی برخوردار بوده و هنر نگارگری ایران در چند دههٔ آخر این دوره به مراحل تازه‌ای از تحول و رشد دست یافت. در این راستا، بر اثر نفوذ هنر نگارگران چینی و استفاده از کاغذ، قلم و مرکب، شیوه‌های رنگ‌آمیزی و ترسیم حیوانات، نوع جدیدی از نگارگری در ایران ترویج گردید و هنرمند ایرانی با نبوغ ذاتی خود بخش‌هایی از آن را جذب و با سبک‌های ایرانی تلفیق نمود. رونق کتاب‌آرایی در دوره مغول، مرهون حکومت مرکزی نیرومند ایلخانانی بود که به سلطهٔ سیاسی و فکری خلفای حاکم خاتمه دادند و مرکزیت نشر فرهنگ کتب مصور را، از بغداد به تبریز پایتخت ایلخانان انتقال دادند. ازاین‌رو، بیشتر نقاشی‌های دوره ایلخانی در کارگاه‌های سلطنتی در نزدیکی تبریز شکل گرفته و عملکرد کارگاه‌های این دوره براساس الگوی استاد-شاگردی بوده است. هنر نگارگری به‌طور عام در تزیین کتاب‌ها و در خلق تصاویری از اشکال اساطیری، خاندان سلطنتی، صحنه‌های شکار، جنگ و مراسم مختلف مربوط به آنها، مورد استفاده قرار گرفت. مصورسازی کتاب‌ها در عصر ایلخانان، بشدت تحت تأثیر دوره‌های «سونگ[1]» و «یوآن[2]» چین قرار داشت؛ چراکه حکمرانان هنردوست ایلخانی از جمله غازان‌خان (۱۳۰۴-۱۲۹۵م / ۷۰۳-۶۹۴ ق) و الجایتو (۱۳۱۶-۱۳۰۴م / ۷۱۶-۷۰۳ ق) و درباریان هنرمندپروری هم‌چون خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، به تسهیل رواج سبک‌های هنری چین پرداختند. در این میان تأثیرپذیری از ویژگی‌های نقاشی چینی از جمله قاب‌های طوماری، ترسیم چهره‌هایی از نژاد مغولی- چینی، مصورسازی حیوانات افسانه‌ای و در مجموع طبیعت‌گرایی مبتنی بر واقع‌گرایی در ادغام با ذوق و سلیقه هنرمندان ایرانی، در زمینه مصورسازی کتب به منصه ظهور رسید.

کتابخانه در دوره ایلخانی، از جمله مراکزی بود که نقش گسترده‌ای در رواج هنر چین در ایران داشت و مصورسازی کتاب‌ها نیز در آنجا انجام می‌شد. در دورهٔ هلاکوخان کتابخانه مراغه جزو نخستین کتابخانه‌هایی بود که خواجه‌نصیرالدین به دستور و حمایت وی مأمور به ساخت آن گردید. از جمله کتاب‌های این کتابخانه، منافع‌الحیوان ابن‌بختیشوع می‌باشد که کار مصورسازی آن بعد از مرگ خواجه‌نصیرالدین نیز ادامه داشت. دومین کتابخانه که در زمان ایلخانان از آن نام برده‌اند، دارالکتب غازانیه تبریز و سومین آن دارالکتب رَبع رشیدی می‌باشد. در این میان سه اثر -منافع‌الحیوان، جامع‌التواریخ و شاهنامهٔ سلطان ابوسعید- در این دوره از جایگاهی ویژه برخوردار می‌باشد. به‌طورکلی، حملهٔ مغول و سیاست‌های فرهنگی و هنری آنان و نیز جابه‌جایی مراکز هنری به مراغه، سلطانیه و تبریز، زمینه‌ساز تبادلات فرهنگی با دیگر تمدن‌ها به‌ویژه چین گردید. بیابانگردی و فقدان فرهنگ و تمدنی ریشه‌دار موجب شد تا مغولان پس از تصرف چین تحت نفوذ فرهنگی آنان قرار بگیرند. نفوذ فرهنگی چینی‌ها پس از تسخیر ایران و برقراری حکومت توسط مغولان، هنر ایرانی را تحت‌تأثیر خود قرار داد و در ادامه تأثیر فنون نقاشی خاور دور آشکارا در دوره ایلخانی جلوه‌گر شد.

اهداف اختصاصی مطرح در این پژوهش، دستیابی به سیر تحول نقوش اسب در نگارگری دو تمدن ایران (دوره ایلخانی) و چین (دوره سونگ و یوآن)؛ و نیز شناخت و بیان شباهت‌ها، تفاوت‌ها و بازنمایی‌های نقوش اسب در ایران (دوره ایلخانی) و چین (دوره سونگ و یوآن) می‌باشد. در این راستا، **سؤالات** آن شامل: ۱- نقوش اسب در دو تمدن ایران (دوره ایلخانی) و چین (دورهٔ سونگ و یوآن) چه سیر تحولی را سپری کرده است؟ ۲- شباهت‌ها، تفاوت‌ها و بازنمایی‌های نقوش اسب در ایران (دوره ایلخانی) و چین (دوره سونگ و یوآن) چگونه است؟ **ضرورت و اهمیت**

1.Song
2.Yuan

تحقیق از آنجاییست که در دهه‌های اخیر، تحقیقاتی در باب نفوذ سبک‌های هنری چین در ایران صورت پذیرفته اما به تأثیر آن در هنر نگارگری و مصورسازی کتاب‌ها در عصر ایلخانان کمتر پرداخته شده است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر به بررسی تطبیقی هنر نگارگری در دو تمدن ایران (دورهٔ ایلخانی) و چین (دورهٔ سونگ و یوآن) می‌پردازد. به‌دلیل علاقه و اهمیت اسب در ایران و چین و با عنایت به محدودیت‌های پژوهشی، در این مجال، صرفاً به نقوش اسب در نگاره‌های این دو تمدن تمرکز شده تا جوانب مختلف موضوع با دقت بیشتری مورد مطالعه قرار گیرد.

روش تحقیق

این پژوهش، از زوایای مختلف هنری و با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی و تاریخی است.

شیوهٔ جمع آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی است جامعه آماری و روش نمونه گیری و تعداد نمونه ها به شرح زیر آمده است . نقوش اسب در نگاره‌های دوره ایلخانی، کتاب منافع‌الحیوان نسخه موجود در کتابخانه مورگان نیویورک و نیز مجموع نگاره‌های مربوط به شاهنامه سلطان ابوسعید موجود در موزه متروپولیتن آمریکا مورد استفاده قرار گرفت. باعنایت به محدودیت دسترسی به نقوش اسب در آثار نقاشی دو سلسله سونگ و یوآن چین، با جستجو در سایت‌های معتبر علمی سه اثر با نقوش اسب برای هر سلسله گردآوری شد. سپس جهت بررسی تطبیقی نقوش اسب در دو سلسله سونگ و یوآن چین با دوره ایلخانی ایران، نسبت به انتخاب سه نگاره از نسخه شاهنامه سلطان ابوسعید با رعایت تطبیق حالت‌های نزدیک اسب در نگاره‌های دو سلسله سونگ و یوآن چین اقدام شد. اما در نسخه منافع‌الحیوان، تعداد ۵ نگاره با نقش اسب مشاهده شد؛ ۳ نگاره آن، با توجه به نوع تصویرسازی و تزئینات به‌کار رفته، به‌نظر می‌رسد در دوره قاجار نگارگری و به این نسخه اضافه گردیده است که به دوره ایلخانی مربوط نمی‌شود، لذا دو نگاره باقی‌مانده با نقش اسب از این نسخه مورد بررسی قرار گرفت. برای تجزیه‌وتحلیل، ابتدا به ساده‌سازی و استخراج موتیف نقوش اسب در هر یک از آثار مورد بررسی و بیان ویژگی آن نیز پرداخته شد. پس از آن بررسی تطبیقی نقوش اسب انجام و نتایج حاصل از آن به روش توصیفی- تحلیلی ارائه گردید. شیوهٔ تجزیه و تحلیل کمی است.

پیشینه تحقیق

دستان و کاظمی در مقاله بررسی نقش گراز در فرهنگ ایران و چین، شماره ۱ سال ۱۳۹۵ که در نشریه هنرهای تجسمی به چاپ رسیده است، نماد گراز را در دو تمدن ایران و چین، از هنگام شکل‌گیری جاده ابریشم، مصادف با دوره اشکانی در ایران، و سلسله هان در چین تا پایان دوره ساسانی و تانگ مورد مطالعه قرار دادند. نتایج این تحقیق حاکی از این است که چینی‌ها این نقش را از ایران گرفته و در کاربری آن در راستای هنر خود به کار برده‌اند. سرافرازی و لعل‌شاطری در مقاله تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق)، شماره ۵ سال ۱۳۹۴ دو فصلنامه علمی-پژوهشی هنر اسلامی، به بررسی تأثیر سبک‌های هنری چین بر آثار خلق شده در عصر ایلخانی پرداخته که یافته‌های حاصل از آن بررسی میزان و ذکر نمونه‌هایی از این پذیرش هنری و تغییر در سبک‌های نگارگری ایرانی است.

حسامی در مقاله تأثیر متقابل نقاشی ایران و چین در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری، شماره ۵ سال ۱۳۹۲ نشریه مطالعه تطبیقی هنر، به ویژگی‌های نقاشی چینی همزمان با دوره مغولان و منشاء عناصر نقاشی چینی ظاهر شده در نقاشی‌های ایرانی پرداخته است. در این راستا از نسخه‌های منسوب به مکتب تبریز بعلاوه نمونه‌هایی از آثار هنرمندان چینی دوره سونگ و یوآن، استفاده نموده است. دستاوردهای پژوهشی حکایت از آن دارد که نقاشی ایرانی به همان اندازه که از هنر چینی تأثیر پذیرفته، بر آن نیز تأثیر گذاشته است. احمدی‌فر و مظاهری در مقاله طبیعت‌گرایی در نقاشی‌های چین و ایران (دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی) شماره ۱۲ سال ۱۳۸۹ که در دو فصلنامه علمی-پژوهشی هنر اسلامی به چاپ رسیده است، به طبیعت‌گرایی در نقاشی‌های چین و ایران همزمان با سلسله سونگ و یوآن و مغولان ایلخانی پرداخته‌اند. یافته‌ها نشان داد، حاکمان مغولی خاندان چین که تحت تأثیر فرهنگ و هنر چین قرار داشتند، از طریق ارتباطات سیاسی، تجاری و فرهنگی علاقهٔ خود را در ایران تسری بخشیده و مقدمات تأثیر متقابل هنر ایران و چین را فراهم نمودند.

خزایی نیز در مقاله شاهنامه سلطان ابوسعید مهمترین شاهکار نگارگری دوره ایلخانی، سال ۱۳۸۷ نشریه ماه‌هنر، به شاهنامه سلطان ابوسعید، می‌پردازد. وی به رونق کتاب‌آرایی در دوره حکومت ایلخانان مغول و احتمال حضور هنرمندان چینی در رشیدیه اشاره دارد. یافته‌ها حاکی از آن است که نقوش و عناصر هنر ایرانی، چینی، هندی و روم شرقی در نقاشی‌های شاهنامه سلطان ابوسعید قابل بررسی می‌باشد و شیوهٔ طراحی حیوانات به‌خصوص اسب‌ها را متأثر از شیوهٔ سلجوقی بیان نموده‌اند. فریدنژاد در مقاله اسب و سوار در هنر ساسانی، شماره ۸۹ و ۹۰ سال ۱۳۸۶ در نشریه کتاب ماه‌هنر، به جستجوی ردپای اسب در باورها، اسطوره‌ها و سنت‌های ایرانی در عصر تاریخی ایران تا آغاز دوره اسلامی جهت ترسیم نگاه اقوام ایرانی می‌پردازد. در این راستا، به نقوش اسب در هنر ساسانی، به‌ویژه بررسی و شناخت نقش جام‌های سیمین و زرین و نقش‌برجسته‌های کنده شده

در دل سنگ‌ها، نقش‌برجسته‌های صخره‌ای، پیکره‌سازی و نقاشی‌های دیواری این دوره پرداخته است. در ادامه به تجزیه‌وتحلیل ویژگی‌های این نقوش از نظر اجزا، ترکیب-بندی و زیبایی‌شناسی خاص هنر ساسانی پرداخته است.

حسنی در رساله دکتری پژوهش‌هنر دانشگاه تربیت‌مدرس با عنوان تحولات نقاشی ایرانی در عهد ایلخانان (مطالعه موردی: شاهنامه بزرگ ایلخانی) در سال ۱۳۹۲، با راهنمایی دکتر محمد خزایی، به تحولات نقاشی ایرانی در عهد ایلخانان با تأکید بر شاهنامه بزرگ ایلخانی پرداخته است. یافته‌ها حاکی از آن است که تولید شاهنامه بزرگ ایلخانی تأثیرگذار، به‌طور قطع، سنت تولید کتب نقاشی شده در دربار کتابخانه سلطنتی ایرانی را بنا نهاد و سرانجام موجب آفرینش سبک یگانه‌ای از بیان هنری به نام نقاشی ایرانی گردید. کاماروف نیز در کتاب میراث چنگیزخان که در سال ۲۰۰۲ در موزه متروپولیتن آمریکا به چاپ رسیده است، درخصوص تأثیرات نقاشی چینی در دوره ایلخانی، به طرح شکل جدیدی از تأثیرات هنر چینی اشاره می‌کند. وی تأثیر مستقیم نقاشی چینی بر نقاشی ایرانی را نمی‌پذیرد و به درک غیرمستقیم از طریق مطالعه منسوجاتی که با طرح و نقوش چینی از طریق تجارت به ایران وارد شده است، اشاره دارد.

جمع‌بندی نتایج مرور پیشینه تحقیق حاکی از آن است، تاکنون تحقیقات متعددی درخصوص تأثیرات هنر چینی بر هنر ایرانی در دوره ایلخانی از جمله بررسی ویژگی‌ها و تاثیرات نقاشی چینی، طبیعت‌گرایی نقاشی چینی، تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب و تحولات نقاشی ایرانی و همچنین رونق کتاب‌آرایی در دوره حکومت ایلخانیان مغول و احتمال حضور هنرمندان چینی در رشیدیه با استفاده از منابع مربوط به دوره ایلخانی نظیر شاهنامه سلطان ابوسعید، منافع‌الحیوان ابن بختیشوع و کلیله‌ودمنه نصرالله منشی انجام شده است. در رابطه با موضوع نقش حیوانات در آثار هنری، تحقیقات گذشته به موضوعات نماد گراز در دو تمدن ایران و چین و ردپای اسب در باورها، اسطوره‌ها و سنت‌های ایرانی در عصر تاریخی ایران پرداخته است. اگرچه تاکنون تحقیقی در خصوص ویژگی‌ها و نقوش اسب در عهد تسلط مغولان ایلخانی بر ایران و همزمان در چین (سلسله‌های سونگ و یوآن) و تأثیرات متقابل آنها بر هم مشاهده نگردیده است.

تاریخچه موضوع و ادبیات پژوهش

سنت نگارگری مکتب تبریز ایلخانی

به‌رغم حکومت‌های نیرومند که سیطرهٔ سیاسی آنان فراتر از مرزهای جغرافیایی ایران پس‌از اسلام پیش رفت، هیچ یک، موجد مکاتب نقاشی در ایران تا عصر ایلخانان نگردیدند. در این میان نسخه ورقه‌وگلشاه (به زبان فارسی) تنها نسخهٔ مصور به‌جای مانده منسوب به سلجوقیان در نواحی چون آناتولی، مراکزی خارج از جغرافیای ایران، است. دلایل فراوانی در تحقیق و بازرسی این پدیده به ظاهر عجیب به چشم می‌آید اما علل عمده این مسأله را می‌توان چنین بیان کرد: عدم وجود حکومت‌های متمرکز به‌عنوان پایتخت، فقدان کارگاه سلطنتی که نیازمند سه عنصر حامی سلطنتی، کارگاه سلطنتی و هنرمندان است. تمامی این موارد در دوره ایلخانی به پایتختی مراغه و تبریز با حمایت ایلخانانی چون غازان‌خان و الجایتو و نیز به همت خواجه فضل‌الله رشیدالدین همدانی در ربع رشیدی ایجاد گشت.

یک عارضه جانبی مهم نیز تغییر مذهب مغول در سطح عمومی و تمایل ایلخانان برای جلب سرمایه تبلیغاتی از آن بود که افزایش ناگهانی تولید نسخه‌های خطی را به‌همراه داشت و با توسعه در مقیاس بزرگ همهٔ اقدامات مورد نیاز در جهت حفظ چنین تولیدی ممکن شد. کارگاه‌های کاغذسازی عنصر کلیدی بودند و نسخه‌های خطی ایلخانی باقی‌مانده نشان می‌دهد که کیفیت محصول آنها تا چه حد مطلوب بوده است. هم‌چنین، خوشنویسان و کارگران مشاغل جانبی (کسانی که کاغذ و مرکب تولید می‌کردند و افرادی که صحافی، تذهیب، چرم‌سازی و نقاشی می‌نمودند) از حمایت‌های سلطنتی و وزیری بهرمند شدند (کاماروف و استفانو[1]، ۲۰۰۲: ۱۳۷-۱۳۶).

دورهٔ جدید در تاریخ کتاب‌آرایی ایران با شروع سدهٔ ۷۰۰ هـ‌ق/۱۳۰۰م آغاز شد. القائات و الهامات شرق‌دور بیشتر در سبک جدید (ایرانی- مغولی) اقتباس شده و جا افتاده بود. مضامین همهٔ داستان‌ها هدفی مشترک داشتند: ادعا و ترویج دین یا میراث؛ نیازهای دینی عمدتاً توسط قرآن‌ها، تفسیر آن و منابع معتبر از احادیث و سخنان پیامبر برآورده می‌شد و میراث توسط کتب تاریخی چون جامع‌التواریخ خواجه‌رشیدالدین، نسخه‌های مصور شاهنامه و غیره. در چنین آثاری، حاکمان سرسخت و تا آن زمان بیگانهٔ ایران، تعهدی جدید و عمومی به دین و میراث همان سرزمین‌هایی که خود دو نسل پیش‌از آن ویران کرده بودند، ابراز می‌نمودند و این کار را با فوریتی انجام می‌دادند که نشان می‌داد در حال ساختن هستند (همان: ۱۳۷). به‌طورکلی و با درنظرگرفتن تغییر و تحولاتی که در هنر صورتگری به‌ویژه مینیاتورسازی ایرانی پدید آمده است، از چهار مکتب بزرگ هنری ایرانی- اسلامی می‌توان نام برد: مکتب عباسی، مکتب مغول، مکتب تیموری و مکتب صفوی.

پس‌از پیروزی عظیم هلاکوخان بر دستگاه خلافت عباسی و فتح بغداد و تصرف گنجینه‌های بی‌بدیل آن و نابودی کانون‌های مقاومت، وی که از بغداد به همدان بازگشته بود، راهی آذربایجان شد تا حکومت خویش را در آن خطه مستقر سازد و مراغه را به پایتختی برگزیند. دلیل این انتخاب روشن است؛ ۱- موقع سوق‌الجیشی آن که بر سر راه ایالت عراق عجم و ایالات غربی به آذربایجان قرار

تصویر۱. اسکندر در حال ساخت سد آهنین، مأخذ: مجموعه هانری وور.

تصویر۲. نقاشی با مرکب روی ابریشم، سلسله سونگ، سده ۱۰ تا ۱۳م، مأخذ: File:MET DP202661 CRD.jpg - Wikimedia Commons .

داشت؛ ۲- وجود چمنزارهای سبز و خرم و هوای خنک آن که یادآور موطن مغولان بود و ۳- مناسبت این شهر برای ایجاد رصدخانه به دست خواجه نصیرالدین طوسی که آینده بزرگترین پایگاه علمی و فرهنگی ایران گردید. فرمان بنای این رصدخانه را هلاکو در سال ٦٥٦ هـق همزمان با انتخاب مراغه به پایتختی صادر کرد (بیانی، ١٣٩٤: ١٧٧-١٧٦). هلاکوخان مغول، مکتبی هنری بر پایه سنت‌های هنری ایران را پس از تصرف ایران و پایه‌گذاری حکومت خویش در شهر تبریز (٦١٢ هـق)، بنا نهاد که به مکتب تبریز اول مشهور است و تبریز را به مرکز مهم فرهنگی و هنری بدل ساخت. ایلخانان به سرعت مجذوب فرهنگ ایرانی شده و در دربار خود سعی داشتند از حاکمان گذشته بومی به‌خصوص فرهنگ دوستی آنان تقلید کنند. اریک شرودر در تشکیل مکتب کتاب‌آرایی ایلخانی چهار عامل را دخیل می‌داند: ۱- سبک‌های هنری متأخر عباسی و سلجوقی با خصوصیات کاملاً ایرانی ۲- سبک چینی باتوجه به موضوع و شیوه طراحی آنان در دورهٔ مغول ۳- مدرسه رشیدیه، در ایجاد سبکی همگون و متجانس ٤- شیراز در زمان حکومت اینجویان، که پرداخت خام و زمینه‌های قرمز و گاهاً زرد از جمله ویژگی آن بود، به‌عنوان کانون یکی از سبک‌های نقاشی ایرانی. (شرودر، ۱۳۷۷: ۱۱-۱۰).

اساساً روش هنری نگارگری ایرانی، با «ناتورالیسم» یا «طبیعت‌گرایی» مغایرت داشت. نگارگران ایرانی بر پایه سنت‌های تصویری پیش‌از اسلام و با بهره‌گیری از نقاشی چینی، به نظام زیبایی‌شناسی منسجمی دست یافتند که اصول و قواعد خاص خود را داشت. «مهمترین اصل در این نظام، اصل فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است؛ که آن را می‌توان فضای چند ساحتی نامید، زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی خاص و غالباً مستقل است. این فضا، فضای سه‌بُعدی کاذب نیست؛ یعنی از قواعد پرسپکتیو و دیدِ تک‌بعدی پیروی نمی‌کند و مکان‌های متصل به یکدیگر و پشت‌سرهم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهد» (پاکباز، ۱۳۹۳: ٦۰۰). به‌بیانی‌دیگر، نگارگر ایرانی برای نشان دادن پلان‌بندی، سطوحی را در طرح فضای نگارگری به‌کار می‌گیرد. وی عنصری را که از نظر مکانی در تصویر جلوتر بوده و در پلان اول قرار دارد، در پایین کادر و به‌همین‌ترتیب پلان‌های بعدی را در قسمت‌های بالاتری از کادر قرار می‌دهد (تصویر۱).

هم‌چنین در مراحل اولیه مصورسازی کتاب‌ها، ویژگی هنر شرق که قلم‌گیری بیشتر و استفاده کمتر از رنگ بود، مورد توجه هنرمندان مکتب تبریز قرار گرفت. درعین‌حال، شیوهٔ طراحی حیوانات به‌خصوص اسب‌ها متأثر از سلجوقی بود. از مهمترین مشخصه‌های طراحی و نقاشی دورهٔ ایلخانی حضور چشم‌اندازهایی مانند صخره‌ها و ابرک‌های چینی می‌باشد. در آثار نگارگری ایرانی، قبل از مغول، زمینه‌ها اغلب بدون چشم‌انداز بودند (خزایی، ۱۳۸۷: ۱۶). آنچه مسلم است، حکومت ایلخانان دو نتیجه مهم برای نقاشی ایران داشت؛ ۱- سنت‌های هنر چینی به ایران منتقل شد که منبع الهام تازه‌ای برای نگارگران بود ۲- بنیان‌گذاری سنت کارگروهی هنرمندان در کتابخانه و یا کارگاه سلطنتی. حمایت پادشاهان از هنرمندان موجب شد برجسته‌ترین هنرمندان کشور یک‌جا جمع شده و شاهکارهای بی‌نظیری را خلق نمایند. «هنر در دوره ایلخانان مغول مملو از تأثیرات مختلف هنر شرق‌دور، به‌ویژه هنر دوره *سونگ* و *یوآن* چین است» (گودرزی، ۱۳۸٤: ۲۱). اما نقاشان ایرانی، هم‌چنان که در ادوار بعدی نیز قابل مشاهده است، هیچ‌گاه به‌طور کامل با عناصر نقاشی چین همساز نبوده بلکه با نبوغ ذاتی خود نکات هنر چین را جذب و با سبک‌های ایرانی تلفیق نمودند.

در عصر ایلخانی استفاده از رنگ‌های متعدد رواج یافت که تأثیر به‌سزایی در تکامل هنر نگارگری ایران داشت. به‌کارگیری رنگ‌های شفاف از جمله قرمز، آبی فیروزه‌ای، سبز و سفید بر زمینهٔ طلایی از ویژگی‌های عصر مغول در

نگارگری ایلخانان بود. این تأثیر در سفالینه‌ها، کاشی‌کاری لعابی، محراب، رواق مساجد و دیگر ابنیه قابل مشاهده است؛ تا آنجایی که، تذهیب هنرمندان ایرانی را با اصطلاح «سبک مغولی» می‌شناسند (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۱۲۸). نقوش و رنگ‌بندی نو انگیزه‌ای را در نگارگران ایرانی برای آموختن بیشتر ایجاد نمود. هنرمندان ایرانی با باور و قدرت خویش، نقش‌مایه‌ها را دگرگون و با بن‌مایه‌های فرهنگ ایرانی سازگار نمودند؛ به‌طوری‌که فاصله مشخصی را بین نگارگری چین و ایران بوجود آمد. البته گذشت زمان لازمه این تحول در دورهٔ ایلخانی بود تا به‌کارگیری ناشیانه و عجولانه عناصر چینی جای خود را به به‌کارگیری خلاقانه آنها دهد (آژند، ۱۳۸۰: ۲).

به‌طورکلی، نقاشی ایران در دوره ایلخانی، تحت تأثیر روح و سبک چینی بود که در جزئیات مناظر طبیعی، به‌ویژه در سطح منطبقی که به کل اثر عمق می‌بخشد، بروز می‌یابد. اما نقاشان ایرانی همچون دوره‌های بعد، هیچگاه کاملاً با قواعدی که زیربنای نقاشی چینی را پایه‌ریزی می‌کند هم‌آوا نشدند بلکه تنها عناصر جذاب و منحصربه‌فرد را امانت و به‌کار گرفتند. حکومت ایلخانی شرایطی را برای اختلاط شیوه‌هایی مانند چینی، بیزانسی، بغدادی و بودایی با شیوهٔ ایرانی را در نگارگری فراهم آورد.

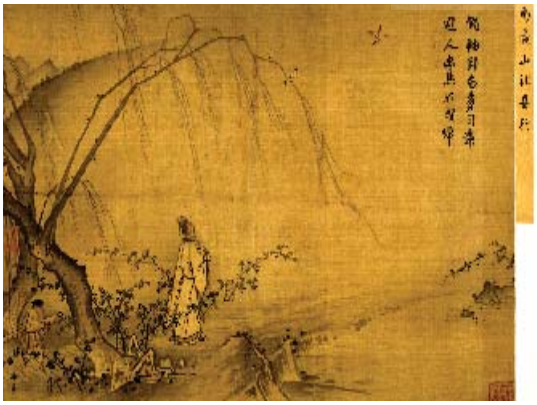
نقاشی چین

آنچه در فرهنگ و هنر چین متجلی می‌شود، احترام و ستایش قابل‌ملاحظه‌ی آنان برای زیبایی و جزئیات طبیعت است؛ اهمیت گل‌ها و حیوانات در مقایسه با نقش انسان و طبیعت به یک اندازه می‌باشد. در اندیشه و تفکر چینی، فضای کیهانی همه چیز را شامل می‌شود و هر چیز در این فضا، هر چند که به زیبایی وجود دارد ولی خرد و ناچیز است. در آثار چین، همه چیز به‌نوعی سیال و شناور بوده و لایه‌ای خاکستری آن را دربرمی‌گیرد. نویسنده کتاب «تاریخ و فرهنگ چین» در باب پیدایش رسمی و

تصویر ۳. طومار دیوار رنگ‌شده با مالین، سلسله سونگ، ۱۲۴۶-۶۴۴ م / ۶۴۳ هـق، مأخذ: original.jpg_208859 livejournal.com 1213×1600 .

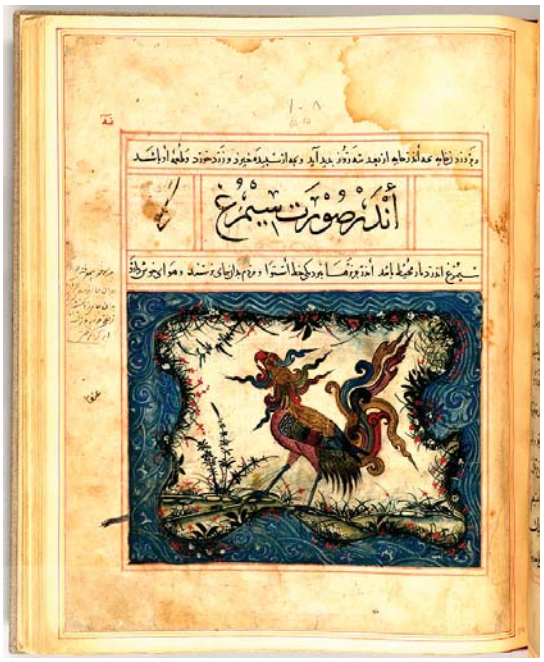
آکادمیک نقاشی چین در دوره‌های مختلف این‌گونه اظهار می‌نماید که: «یکی از این هنرمندان به نام شیه‌هو که در اواخر قرن پنجم میلادی در زمان سلسله کوتاه مدت چی در چین جنوبی می‌زیست، نخستین رساله را دربارهٔ نقاشی

تصویر۴. منظره اثر چائومنگ فو، سلسله یوآن، ۱۲۵۴-۱۳۲۲م/ ۶۳۲-۷۰۰ ق، مأخذ: Yandex Images: search for similar images.



تصویر ۵. سلسله یوآن، مرکب روی ابریشم ۱۲۷۹-۱۳۶۸م/ ۷۴۶-۶۵۷ ق، مأخذ: (File:名绘集珍册 13 南宋 马远 山径春行.jpg - Wikimedia Commons)..

1.Kamaroff & Stefano



تصویر۶. منافع‌الحیوان ۱۳۰۰یا ۱۲۹۸م / ۶۹۹ یا ۶۹۷ ق، کتابخانه مورگان (MS M.500 fol. 55v).

تصویر۷. منافع‌الحیوان، ۱۳۰۰یا ۱۲۹۸م / ۶۹۹ یا ۶۹۷ ق، کتابخانه مورگان MS M.500 fol. 37v .

به جای نهاده است. در این رساله *شش قاعده* ذکر نموده که همیشه به‌عنوان معیار انتقاد چین پذیرفته شده است. او این قواعد را در جمله‌های چهار کلمه‌ای ادا نموده که پیدا کردن معادل‌های آنها در نقد غربی آسان نیست. ترجمه‌های شش قاعده شیه‌هو که در اینجا نقل می‌شود، به‌وسیله استاد جایلز[1] انجام گرفته است.

شش قاعده شیه‌هو (حدود ٤٥ میلادی):

١- سرزندگی موزون ٢- ساختمان تشریحی

٣- سازگاری با طبیعت ٤- تناسب رنگ

٥- ترکیب هنری

٦- پرداخت

برای آن که یک پرده نقاشی در ردیف بهترین نوع آن جای بگیرد، بایستی این صفات را دارا باشد. باعث تأسف است که شیه‌هو مطالب خود را روشن‌تر بیان نکرده است، زیرا اگر معایب نقاشی را نیز مانند محاسن آن ذکر کرده بود، هنرمندان کم‌مهارتتر دوره‌های مینگ[2] و منچو[3] نیز شاید اشتباه نمی‌کردند و به‌جای معطوف ساختن توجه خود به

تصویر ۸. نقاش ناشناس و همسرش، مأخذ: epochtimes.com

تصویر ۹. پنج اسب، مأخذ: inf.news

1.Giles
2.Ming
3.Manchu

تصویر ۱۰. سوار مغول با مدیر، کاماروف، ۲۰۰۶: ۲۰.

تصویر ۱۲. پنج شاهزاده مست در حال بازگشت با اسب، مأخذ:
The Most Expensive Artworks Sold in 2020 - Arte & Lusso arte8lusso.net.

قاعده دوم و ششم، به قواعد دیگر می‌پرداختند و مخصوصاً قاعده اول را در نظر می‌گرفتند» (جرالد، ۱۳٦۷: ۵۰۷-۵۰٦).

نقاشی چین در آغاز دوره میلادی به اوج خود رسید و آیین بودا در قرن‌های سوم و چهارم میلادی، زمانی که آیین حضرت مسیح فرهنگ و هنر کناره‌های مدیترانه را تحت تأثیر قرار داد، انقلابی عظیم را در هنر چین بوجود آورد (دورانت، ۱۳٦۵: ۸۱۵-۸۱٤). این تأثیر، به آفرینش سبک‌ها و آثار تازه منجر شد و سبب گشت تا در نتیجهٔ نگاه نوین به تندیس‌ها و تصاویر، دستاوردهای هنرمندان از احترام بالاتری برخوردار شود. چین اولین سرزمینی بود که به تصویرسازی به‌عنوان امری حقیر نمی‌پنداشت و هنرمند از جایگاهی مانند یک شاعر برخوردار بود (گامبریچ، ۱۳۷۹: ۱۳۸). در چین دانش هنری رشد نمود و استانداردهای هنری تا حدودی با قراردادهایی که باید، رعایت شد. انتظار می‌رفت هنرمندان با مطالعه استادان بزرگ، آثار آنان را به‌عنوان بخشی از آموزش خود کپی نمایند. به نقل از پرغو، تأثیر هنرمندان چینی در مدت زمان کوتاه بر سایر سرزمین‌ها به‌ویژه ایران را با دارا بودن سه مشخصه *اختصار، القا* و تجرید بوده است (پرغو، ۱۳۹۰: ۳۱).

ویژگی نقاشی‌های سلسله سونگ

با فروپاشی امپراتوری تانگ، دورهٔ دیگری از تجزیهٔ سیاسی رقم خورد و خاندان پنجگانه چین تقریباً شصت‌سال بر کشور چین فرمان رانده و پس‌ازآن، امپراتوری «**سونگ**» (۱۲۷۹-۹٦۰م / ٦۷۷ هـق) تشکیل شد. هنر در دوره سونگ متفکرانه‌تر، ظریف‌تر و پالوده‌تر از هنر ادوار گذشته چین شد. نقاشان دوران سونگ با بهره‌گیری تمامی امکانات قلم و مرکب، از اسلوبی کامل برخوردار بودند. همچنین، درون‌نگری فلسفی و عرفانی ملهم از چان و یا تائوییسم- و غالباً آمیزه‌ای از هر دو آیین- عمدتاً در نقاشی با مرکب تحقق یافت. هنرمند چینی در نقاشی با مرکب، جوهر حقیقی را که در پیرامونش می‌دید، با حداقل وسایل بیان می‌کرد (تصویر۲).

نقاشان دوره سونگ، انسان را همچون جزئی خُرد از عالم وسیع و طبیعت را در موقعیت‌های متنوعی مانند جهانی بی‌انتها، پرشکوه و با ابهت به‌تصویر می‌کشیدند (تصویر۳). فضاهای خالی و ناگفته‌های هنرمند چینی همچون دیگر بخش‌های نقاشی‌شده در ترکیب‌بندی از اهمیت برخوردارند. بدین‌ترتیب، نقاشان سلسله سونگ تعریف ویژه‌ای از فضای تصویری به‌دست آوردند که از

تصویر ۱۱. شش اسب، موزه متروپولیتن (شماره دسترسی: ۱۹۸۹.۳۶۳.۵).

تصویر ۱۳. برگی از نسخه منافع‌الحیوان، مأخذ: کتابخانه مورگان
MS M.500 fol. 29v

این پس به جزئی از قواعد اساسی و پایدار نقاشی چین بدل شد. در این دوران، بسیاری از نقاشان حرفه‌ای وابسته به دربار، علاوه‌بر منظره، در موضوعات گل و صحنه‌های زندگی روزمره مشغول به کار شدند و نقاشان غیرحرفه‌ای نیز اعتبار یافتند. اینان کاهن یا صاحب منصبی بودند که در عرصه‌های تحقیق، شعر و موسیقی نیز فعالیت داشتند. می‌فو[1]، می‌یو-جین و مایوآن[2] از جمله برجسته‌ترین نقاشان دوره سونگ به‌شمار می‌آیند. از زمان سلسله سونگ به بعد، نقاشی‌ها در اندازه‌های متنوع و سبک‌تر، گردآوری و در شمار قابل‌توجهی در اختیار نسل‌های بعدی قرار می‌گرفت (پاکباز، ۱۳۹۳: ۸۱۰).

ویژگی نقاشی‌های سلسله یوآن

با فروپاشی امپراتوری سونگ وقفه‌ای در سیر تحول نقاشی چین ایجاد نشد؛ بلکه نگرش همگون‌تر، توجه بیشتر به رنگ، تأکید صریح بر بیان تَصویری و تمایل به واقعگرایی در نقاشی دوران یوآن (۱۳۶۸-۱۲۷۱م / ۷۶۹-۶۶۹ هـق) ملاحظه می‌شود. پیوند میان نقاشی و ادبیات بیش‌از پیش مورد توجه قرار می‌گیرد و نقاشان برای انتقال معنای موردنظر خود گاهی از کنایه‌های ادبی نیز بهره می‌گرفتند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۰۰). بارزترین مشخصه و عنصر مهم در نقاشی چینی، مفهوم نوین از فضا و در بیشتر موارد احساسی از طبیعت است. در طراحی سلسله یوآن، جنبه‌های تحول‌یافته طبیعت با حالات تنش‌زا به‌همراه خطوط کناره، به شکل مواج نشان داده شد. احساس شگفت ایرانی از رنگ، راه را برای چند رنگ‌گرایی چینی گشود. ابرهای سفید همراه با اشکال پیچیده، حالت زنده‌ای را در آسمان به‌خود گرفت. برای نمایش عمق و بُعد خطوط زمین شکسته شد. سطوح با عبور نور از آن حالت اسفنجی پیدا کرد. صراحت و روشنی حیوانات نسبت به گذشته قابل مشاهده است؛ در نگاره‌های یوآن، طراحی اسب از پیکره‌های مطلوب حیوانی محسوب شده و ترسیم درختان بزرگتر و شکلی پیچیده و گوناگون به خود گرفت (امبرتو و شراتو، ۱۳۷۶: ۱۸). به نقل از وزیری (۱۳۶۳)، مشخصات نقاشی چینی موارد زیر را شامل می‌شود (تصاویر ۴ و ۵):

۱- دوری از رئالیسم و گرایش به تجرید و سمبولیسم با ترجیح جوهر و روح اشیا بر ظواهر مادی، ۲- با عنایت به تعالیم بودایی، عشق به طبیعت و هماهنگی کامل میان مجموع موجودات جهان، ۳- اعتقاد به ضرورت تفکر و مراقبت (مکتب ذن)، ۴- به‌کار بردن قلم‌موهای ظریف و مرکب خاص چین که نماینگر نهایت ظرافت بود، ۵- استفاده از حداقل رنگ، ۶- عدم رعایت پرسپکتیو (علم مناظر و مرایا)، ۷- صبر و شکیبایی فراوان هنرمند برای دستیابی به کمال هنری، ۸- ترجیح خط و تحرک خطوط پررنگ، ۹- طراحی گل‌ها مخصوصا نیلوفرآبی و حیوانات افسانه‌ای خاصی چون اژدها و اسب و پرندگان به‌ویژه سیمرغ و عنقا، نتیجتاً ترجیح مناظر طبیعی بر نقش انسان.

تأثیرات هنری چین و ایران بر یکدیگر (دوره ایلخانی)

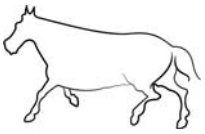
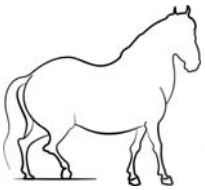
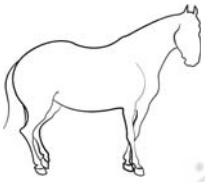
ورود آثار هنری چین به ایران موجب شد تا شرایط جدیدی برای ارتباطات گسترده فرهنگی و هنری میان دو کشور به‌وجود آید. این احتمال وجود دارد که در کنار فرامین منتقل شده از چین توسط خان بزرگ به دربار ایلخانان مغول در ایران، نمونه آثار نقاشان چینی که به روش سلسله سونگ و یوآن نقاشی می‌شد، به دربار ایران راه یافته باشد. به نقل از خزایی (۱۳۹۸)، حضور آثار طراحی، نقاشی و احتمالاً نسخ مصور تاریخی هنرمندان چینی در ایران، سبب شد هنرمندان ایرانی تحت تأثیر آنها قرار گیرند و سبک خاصی از طراحی و نقاشی با تقلید از چینی‌ها در ایران عرضه شود. علاوه بر چین، تأثیر اسلوب‌های نقاشی روم شرقی (مسیحی‌ها) به‌دلیل حضور مبلغان مسیحی، در آثار این دوره بسیار مشهود است. سنت‌های هنری مانویان که در دورهٔ سلجوقی ظهور یافته بود نیز در طراحی چهره‌ها و در قالب صورت‌های ترکستانی در دورهٔ مغول‌ها ادامه پیدا می‌کند (خزایی، ۱۳۹۸: ۵۵).

در اواخر قرن سیزدهم، پذیرفتن اصول هنری چین از

۱. نقاش و منتقد چینی (۱۱۰۹-۱۰۵۲)، به‌عنوان ابداع‌کنندهٔ منظرهٔ آب مرکبی و استاد برجستهٔ قلمزنی آزاد شهرت دارد (پاکباز، ۱۳۹۳: ۵۶۱).

۲. ترکیب‌بندی‌های مورب با درختان گره‌دار و کوه‌های مه‌گرفته از مشخصه‌های نقاشی او می‌باشد (پاکباز، ۱۳۹۳: ۵۱۵).

جدول ۱. نقاشی‌های اسب در سلسله سونگ، مأخذ: نگارندگان

دوره	اثر	شاخصه‌ها	طرح خطی	اثر اصلی
سونگ	نقاشی ناشناس و همسرش قرن ۱۲ ۳۷ × ۳۸/۵ سانتیمتر	**رنگ اسب:** خاکستری ابلق، قهوه‌ای روشن **دورگیری:** دارد **بیان حالت:** دارد **زاویه‌دید اسب:** نیمرخ **تعداد اسب:** ۲ **تزئینات اسب:** بسیار کم **زاویه سوارکار:** سه‌رخ		
سونگ	پنج اسب اواخر قرن ۱۲ ۲۲/۵ × ۲۹/۵ سانتیمتر	**رنگ اسب:** بی رنگ، ابلق **دورگیری:** دارد **بیان حالت:** دارد **زاویه‌دید اسب:** بدن نیمرخ، سر سه‌رخ **تعداد اسب:** ۱ **تزئینات اسب:** ندارد **زاویه سوارکار:** تمام‌رخ		
سونگ	پنج اسب اواخر قرن ۱۲ ۲۲/۵ × ۲۹/۵ سانتیمتر	**رنگ اسب:** خاکستری **دورگیری:** دارد **بیان حالت:** دارد **زاویه‌دید اسب:** نیمرخ **تعداد اسب:** ۱ **تزئینات اسب:** ندارد **زاویه سوارکار:** تمام‌رخ		

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سوی ایرانیان چهره مشخص‌تری به خود گرفت. «مانویان که خود مردمی با ذوق و هنردوست بودند و کتاب‌های خود را به زیباترین نقوش می‌آراستند، در قوم اویغور اثری بسیار عمیق گذاشته‌اند، به‌طوری‌که اویغوریان سبک نقاشی مانویان را اقتباس کردند و کتب و آثار ابنیه خود را بدان آراستند. این نقاشی که به نقاشی اویغوری معروف شده، توسط همین اقوام به چین منتقل گردیده و پس از تغییراتی که در آن داده شد بار دیگر در زمان مغولان به مملکت ما بازگشته و درون‌مایهٔ نقاشی در ادوار مغول و تیموریان و صفویان شده است» (نوایی، ۱۳۷۰: ۲۷). چینی‌ها مینیاتور را به نقاشان ایرانی آموخته و چاپ را به ایران وارد کردند که ایلخانان با کمک آن پول کاغذی (چاو) را منتشر کردند.

پس‌از نفوذ هنری چین به نگارگری ایران، کاربرد عناصر طبیعی در نقاشی‌ها بیش‌از پیش مورد توجه قرار گرفت و در ترسیم آنها دقت بیشتری لحاظ شد؛ به‌طوری‌که در بسیاری از نسخ خطی این دوره، برخی از تصاویر یادآور منظره‌پردازی شرق‌دور می‌باشد (کن‌بای، ۱۳۸۹: ۲۸). توجه به جزئیات از جمله خصوصیات هنر چینی بود که به نگارگری ایران وارد شد و تا سال‌ها بعد باقی ماند. استفاده از عناصر هنری چین در نگارگری‌های نقاشان ایرانی این دوره به‌سهولت قابل شناسایی می‌باشد. شایان‌ذکر است، به‌کارگیری این عناصر به‌گونه‌ای نبود که اصل نگارگری ایران را تحت تأثیر قرار دهد؛ بلکه نقاشان ایرانی، در کنار نقوش سنتی و معماری ایرانی از عناصر هنری چین نیز بهره گرفتند. هنرمندان ایرانی رنگ‌های قوی، قاطعانه، متضاد و خطوط محکم را جایگزین پالت محدود و نقاشی به عمد مبهم از نگاره‌های اصلی چین نمودند و به‌جای کپی‌برداری ساده از عناصر چینی، آنها را با زاویه

تصویر ۱۴. برگی از نسخه منافع‌الحیوان، مأخذ: کتابخانه مورگان: MS M.500 fol. 28r

دید خود مهار کردند. تلفیق عناصر نقاشی چین با نگارگری سنتی ایران، دوره نوینی از نگارگری ایران را رقم زد که به مکتب تبریز شهرت یافت.

از جمله خصوصیات نقاشی ایران پس‌از نفوذ هنر چین می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

۱- به‌کارگیری کوه‌های بلند و اسفنجی که در دوردست‌ها و در بخش بالایی تصویر رسم و معمولاً در اطراف قله، ابرهای مواج ترسیم می‌شد. ۲- طراحی درختان پیچ‌خورده و تابدار در دامنهٔ صخره‌ها و کوه‌ها که گاهاً با شکوفه یا برگ همراه است. ۳- به‌کاربردن رنگ‌های طلایی و آبی در آسمان با ابرهای درحال حرکت برای نمایش افق رفیع. ۴- ایجاد عمق در ترکیب‌بندی با به‌کارگیری منظره و طبیعت در پیرامون موضوع. ۵- طراحی موجودات افسانه‌ای چون اژدها که با اقتباس از نقاشی چین و بدون توجه به جنبه‌های نمادین آن، ترسیم شده است. ۶- توجه به جزئیات در طراحی صخره‌ها و ایجاد بُعد در اثر (دوستی، ۱۳۸۷: ۹۳).

کتابخانه‌ها و کارگاه‌های مصورسازی کتب

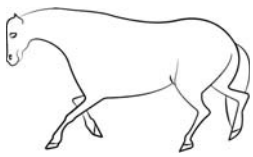
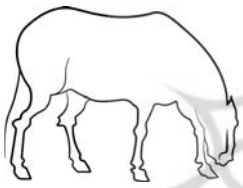
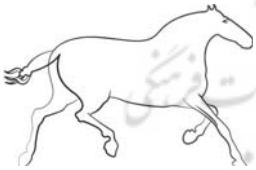
به‌نظر می‌رسد شکل رسمی و منسجم تولید کتاب و هنرهای کتاب‌آرایی -در محلی که بعدها عنوان کتابخانه به خود گرفت- در همهٔ زمینه‌های علمی، تاریخی، ادبی و غیره تحت حمایت ایلخانان، حداقل از دورهٔ غازان‌خان (۱۳۰۴-۱۲۹۵م / ۷۰۳-۶۹۴ ق) به شکلی هنری، مورد استقبال قرار گرفته است. در این دوره مصورسازی بیشتر کتاب‌ها به روش خطی (قلم‌گیری) و استفاده کمتر از رنگ (که در نقاشی چینی آن زمان هم مرسوم بوده)، مورد توجه هنرمندان مکتب تبریز قرار می‌گیرد (خزایی، ۱۳۹۸: ۵۵). اهمیت یافتن مجدد هنر نقاشی و صورت‌نگاری در بین نقاشان ایرانی از جمله مهمترین نتایج حمله مغول به ایران و نیز استمرار حکومت ایلخانی بود. به‌عبارتی‌دیگر، با ورود مغول به ایران و نیز سهولت نسبی آنها نسبت به هنر، نقاشان ایرانی که از آغاز اسلام در ایران تا آن زمان با محدودیت‌های تعیین شده حاکمان مسلمان (مبنی بر این‌که نقاشی و صورتگری نوعی اشاعه بت‌پرستی است) روبه‌رو بودند و حق فعالیت در این‌گونه امور را نداشتند، به پیشرفت‌های چشمگیری دست یافتند؛ در این راستا، طراحی تصاویر جهت افزودن به کتب گوناگون مورد توجه هنرمندان ایرانی قرار گرفت (رفاعی، ۱۳۹۰: ۸۶؛ آربری، ۱۳۵۳: ۲۳۰).

کتابخانه در زمان ایلخانی، یکی از مراکزیست که نقش برجسته‌ای در رواج سنت‌های هنر سرزمین چین در ایران داشت و فن مصورسازی کتاب نیز در آنجا اجرا می‌شد. کتابخانه مراغه در زمره نخستین کتابخانه‌ها در دوران ایلخانی بود. هلاکوخان بعد از فتح بغداد، خواجه‌نصیرالدین را برای ساخت رصدخانه بزرگ مأمور نمود و تا استفاده از بزرگترین دانشمندان، از چین تا روم، افکار عمومی زمان را در مکانی واحد متمرکز نماید. علاوه‌بر جمع‌آوری دانشمندان مختلف به‌خصوص از سرزمین چین، خواجه کتابخانه عظیمی در سال ۱۲۵۹م / ۶۵۷ ق تأسیس و در آن کارگاه‌های متفاوتی دایر نمود (رشیدالدین فضل‌الله، ۱۹۵۷: ۹۰/۳؛ همایون فرخ، ۱۳۴۶: ۳۳). کتب این کتابخانه را بیش‌از چهارصدهزار نسخه و هزینه آن دویست‌هزار دینار بیان شده است. انتقال بخش عمده‌ای از کتابخانه بغداد بعد از تصرف این شهر به مراغه موجب شد سنت کتاب‌آرایی آن نیز در مراغه ادامه یابد، در نتیجه تعدادی از کاتبان با همکاری مصوران به کار تولید کتاب در آنجا پرداختند؛ از جمله این کتاب‌ها، *منافع‌الحیوان* ابن‌بختیشوع بود که به‌نظر می‌رسد کار مصورسازی آن بعد از مرگ خواجه‌نصیرالدین نیز ادامه داشته است (باتولد، ۱۳۵۸: ۲۲۲؛ بهرامی، ۱۳۲۴: ۶۷ و براتی، ۱۳۹۱: ۴۷).

کتابخانه یا دارالکتب غازانیه مجتمع شنب غازان[1] تبریز، دومین کتابخانه عصر ایلخانی می‌باشد که از آن یاد شده است. غازان‌خان، هفتمین ایلخان مغول ایران، با آن‌که بیش‌از یک دهه بر ایران فرمانروایی نکرد، اما در همین محدوده زمانی با در پیش‌گرفتن سیاست‌ها و اعمال اقداماتی ضمن به تأخیر انداختن نابودی ایلخانان، نمونه‌هایی از مهارت یک حکومتگر را نمایان کرد. وی در سال ۱۲۹۸م / ۶۹۷ ق خواجه‌رشیدالدین فضل‌الله همدانی (۱۳۱۸-۱۲۵۰م /

۱. به مناسبت گنبد بزرگی که بالای قبر غازان‌خان بود این محله را شام غازان یا شنب غازان نامیده می‌شد (نخجوانی، ۱۳۲۸: ۸۲).

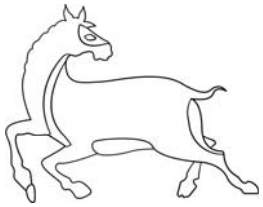
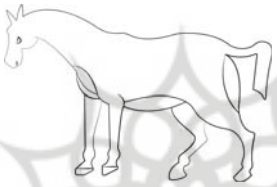
جدول ۲. نقاشی‌های اسب در سلسله یوآن، مأخذ: نگارندگان

دوره	اثر	شاخصه‌ها	طرح خطی	اثر اصلی
یوآن	سوار مغول با مدیر قرن ۱۳ ابعاد اصلی اثر یافت نشد	**رنگ اسب**: سیاه، اُکر **دورگیری**: دارد **بیان حالت**: دارد **زاویه‌دید اسب**: نیمرخ **تعداد اسب**: ۲ **تزئینات اسب**: کم **زاویه سوارکار**: سه‌رخ		
یوآن	شش اسب قرن ۱۳ و ۱٤ ۱٦۸/۳ × ٤٦/۲ سانتیمتر	**رنگ اسب**: خاکستری، قهوه‌ای، اُکر **دورگیری**: دارد **بیان حالت**: دارد **زاویه‌دید اسب**: نیمرخ و سه‌رخ **تعداد اسب**: ۳ **تزئینات اسب**: بسیار کم **زاویه سوارکار**: سه‌رخ		
یوآن	پنج شاهزاده مست در حال بازگشت با اسب قرن ۱۳ و ۱٤ ۲ متر	**رنگ اسب**: قهوه‌ای روشن، اُکر **دورگیری**: دارد **بیان حالت**: دارد **زاویه‌دید اسب**: نیمرخ **تعداد اسب**: ۳ **تزئینات اسب**: کم **زاویه سوارکار**: سه‌رخ		

۷۱۸- ۶۴۸ ق) پزشک، تاریخ‌نویس و دانشمند نام‌آور زمان خود را به «رتب امور جهانبانی منصب وزارت و صاحب‌دیوانی» منصوب نمود (منشی‌کرمانی، ۱۳۲۸: ۱۱۳). خواجه‌رشیدالدین که تفکر فرهنگی و هنری‌اش متأثر از اعتقادهای اسلامی، سنت‌های ایرانی و افکار مغول بود، به اقدامات مهمی در راه ارتقاء فرهنگ ایران پرداخت (رجب‌زاده، ۱۳۵۵: ۹۰). هم‌چنین، غازان‌خان در این راستا به وی کمک‌های قابل‌ملاحظه‌ای نمود زیرا این حکمران مغولی علایق شخصی به صنعت و هنر داشته و نسبت به زرگری، آهنگری، نجاری و به‌ویژه نقاشی آگاهی داشته و بهتر از استادکاران عمل می‌نموده است (رشیدالدین فضل‌الله، ۱۹٤۰: ۱۷۲؛ ویلبر، ۱۳٤٦: ۱۹).

دارالکتب رَبع‌رشیدی سومین کتابخانه عصر ایلخانی بود. خواجه رشیدالدین که خود فردی دانش‌دوست، هنرمندپرور و از سویی راغب در علوم و فنون ملل گوناگون من‌جمله چین بود، بعد از گذشت کمتر از دو سال از ساخت بنای شنب غازان، ربع‌رشیدی را در شمال‌شرقی تبریز در دامنه ولیان کوه، داخل باروی غازانی احداث نمود که «شهرچه‌ای بود با عمارات فراوان و عالی» (مستوفی، ۱۳۳۱: ۸۵-۸٦). «این شهرک را به‌نام بنیان‌گذار آن

جدول ۳. نگاره‌های اسب در نسخه منافع‌الحیوان، مأخذ: نگارندگان

دوره	اثر	شاخصه‌ها	طرح خطی	اثر اصلی
ایلخانی	برگی از کتاب منافع‌الحیوان ۱۳۰۰-۱۲۹۹/۱۲۹۸-۱۲۹۷ ۲۸ × ۳۵/۵ سانتیمتر	**رنگ اسب:** قهوه‌ای تیره، اُکر **دورگیری:** ندارد **بیان حالت:** دارد **زاویه‌دید اسب:** نیمرخ **تعداد اسب:** ۱ **تزئینات اسب:** ندارد **زاویه سوارکار:** ندارد		
ایلخانی	برگی از کتاب منافع‌الحیوان ۱۳۰۰-۱۲۹۹/۱۲۹۸-۱۲۹۷ ۲۸ × ۳۵/۵ سانتیمتر	**رنگ اسب:** طوسی ابلق و اُکر، قهوه‌ای تیره **دورگیری:** ندارد **بیان حالت:** دارد **زاویه‌دید اسب:** نیمرخ **تعداد اسب:** ۲ **تزئینات اسب:** ندارد **زاویه سوارکار:** ندارد		

ربع‌رشیدی نامیدند که مجتمعی بود علمی، تولیدی و صنعتی که ۲۴ کاروان‌سرای رفیع، ۱۵۰۰ حجره، سی‌هزار خانه و حمام و آسیاهای متعدد، کارگاه‌ها و کارخانه‌های نساجی، کاغذسازی و مصورسازی در آن قرار داشت» (خفی‌پور[1]، ۲۰۱۲: ۱۰۰، هافمن[2]، ۱۹۹۵: ۲۹۲-۲۹۰ و محمدنیا، ۱۳۸۷: ۸). این‌گونه به‌نظر می‌رسد که ربع‌رشیدی اگرچه نسبت به شنب غازان از عظمت ظاهری برخوردار نبود، اما کارکرد فرهنگی- هنری آن بسیار بیشتر بوده است.

آثاری متأثر از هنر چین

نقاشی دوره ایلخانی به‌خصوص در دو پایتخت مهم آن، مراغه و تبریز، به اوج و شکوفایی خود رسید و آثار هنری زیادی در این دو پایتخت تولید شد. با پشتیبانی ایلخانان و درباریان اهل هنر، فن مصورسازی کتاب رواج چشمگیری یافت. به‌همین‌دلیل، کارگاه‌های تولید نسخ مصور اغلب در مراغه و تبریز گسترش یافت. در این بین سه اثر در عصر ایلخانی از جایگاهی خاصی برخوردارند؛ کهن‌ترین نسخه مصور برجای مانده از دوره ایلخانان که تأثیر سبک‌های چینی در آن به‌وضوح قابل مشاهده است، ترجمه فارسی منافع‌الحیوان ابن‌بختیشوع می‌باشد. علاوه برآن، با کمک گروه‌های متفاوت هنری و با نظارت مستقیم خواجه رشیدالدین، مجموعه جامع‌التواریخ تدوین شد. از دیگر تولیدات کارگاه‌های تبریز، شاهنامه‌های مصور بزرگی بود که درحال‌حاضر به نام فردی که آن را در اوایل قرن بیستم تصاحب کرد، به *شاهنامهٔ دموت* شناخته می‌شود. درنتیجه، نقاشی‌های ایرانی به‌دست آمده در عصر ایلخانان، به نسخه‌های خطی معروف آن دوره همچون «منافع‌الحیوان»، «جامع‌التواریخ» و «شاهنامه سلطان ابوسعید» متعلق است که مجموعه داستان‌هایی از هر نگاره را در دل خود جای داده‌اند.

ویژگی نگاره‌های نسخه منافع‌الحیوان

کتاب منافع‌الحیوان ابن‌بختیشوع به علم جانورشناسی مرتبط است و فواید و منافع حیوانات اهلی و وحشی را بیان می‌نماید که بارها نسخه‌برداری و مصور شده است. کپی زیبای مصور کتاب منافع‌الحیوان در کتابخانه سلطنتی سان لورنزو در اسپانیا[1] توسط ابن الدرحیم الموسلی تطبیق شده است که یکی از نسخه‌های مصور موجود براساس متن اصلی ابن‌بختیشوع است. قرآن‌ها با تذهیب بسیار در سوریه، مرکز فعال نقاشی و تذهیب قرن چهاردهم را تایید می‌کند. در این نسخه متن مربوط به هر حیوان به دو بخش تقسیم می‌شود: مقدمه‌ای کلی درباره ویژگی‌ها، عادات و واکنش‌های اصلی آن در موقعیت‌های مختلف و بخشی که به قسمت‌های مختلف حیوان و کاربردهای دارویی آن

1. Khafipour
2. Hoffmann

می‌پردازد؛ بخش مربوط به ویژگی‌ها از ارسطو و بخش مربوط به استفاده‌های دارویی از عبیدالله ابن‌بختیشوع است (الکساندر[2]، ۱۹۹۶: ۱۴۲). اما نسخهٔ منافع‌الحیوان موجود در کتابخانهٔ مورگان نیویورک از اهمیت بیشتری برخوردارست. این نسخه در قرن هفتم در عصر ایلخانی و در مراغه به دستور غازان‌خان و توسط عبدالهادی در سال ۱۲۹۹م / ٦٩٨ ق از عربی به فارسی ترجمه و به‌وسیلهٔ نگارگران مصور شد (بهنام، ۱۳٤٥: ۲۵-۲۰). منافع‌الحیوان (نسخه مورگان) دارای ٤٩ نگاره که تعداد زیادی از مجالس آن در اندازهٔ کوچک طراحی شده است و نگاره‌های آن دارای ارزش هنری چه در تصویرسازی علمی و چه در کتاب‌آرایی می‌باشد. منافع‌الحیوان در کنار ایرانی بودن، بخش‌های مشترکی با آثار بین‌النهرینی، چینی و بیزانسی دارد. در نسخه مورگان، با وجود عدم طبیعتگرا بودن تصاویر، ویژگی‌های ظاهری و رفتاری تعداد زیادی از حیوانات در آثار به‌خوبی نشان داده شده است و نقاش ایرانی در کنار نگاه انتزاعی، گزارش مناسبی از یک متن علمی را ارائه داده است.

در بررسی دقیق‌تر نگاره‌ها (تصویر٦)، عناصر اصلی توجه ما را به‌خود جلب می‌نماید: گیاهان، حیوانات، خورشید، آسمان و طبیعت بیجان. دو امر می‌تواند دلیل قرارگیری گیاهان در کانون توجه باشد: ۱- جایگاه خاص خود گیاهان در به‌طور مثال سیر زنجیره غذایی یا حتی برتر از آن، مرتبه وجودی بالاتر از جمادات و مادون حیوانات؛ ۲- دیگری به‌عنوان سمبل و نمادی از لطافت و زیبایی که برای پُر شدن قسمت‌هایی از پوشش طبیعت زندگی جانوران استفاده می‌شده است. علاوه‌برآن، فضاهای خالی زمینه اثر بدون رنگ‌آمیزی متن با گل‌ها، گیاهان و پرندگان طراحی و زینت داده شده‌اند (تجویدی، ۱۳۷۵: ۲٦). آنها به گیاهان به‌گونه‌ای روح و حیات می‌دادند که گویی با حیوانات در حال گفتگو هستند. حیوانات نیز از نگاه خود حیوانات طراحی شده‌اند و در نظر سکنی دارند (عظیمی، ۱۳۸٤: ۱۰۲). در منافع‌الحیوان تصاویر جانورانی را می‌بینیم که بسیار متناسب، موزون و زنده هستند (تصویر۷) و مخاطب شکی ندارد که هنرمند آن را با نگاه مستقیم به جانور رسم کرده است (پرایس، ۱۳٤۷: ۹۸). حیوانات در این نسخه از دید نمایش حالات و حرکات قابل توجه هستند... با وجود اینکه در این آثار هیچ‌گونه تقلید مستقیمی از طبیعت مشاهده نمی‌شود، اما همه حیوانات دارای حقیقتی هستند که در حد خود بیش‌از نقاشی تقلیدی است و کیفیت ذاتی جانور را نمایش می‌دهد (تجویدی، ۱۳۷۵: ٦٨).

ویژگی نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی

نسخه‌های مصور شاهنامه در قرن هشتم از دوره ایلخانی به بعد تولید می‌شود. شاهنامه بزرگ ایلخانی، در میان شاهنامه‌های متعدد دوره ایلخانی، متمایزترین نسخه از نظر ابعاد و تصاویر انتخاب شده است و اولین نسخه مصور

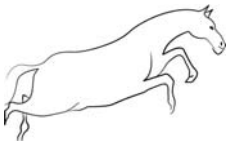
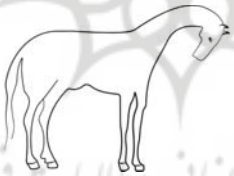
تصویر ۱۵. بهرام‌گوردرحال شکار، مأخذ: کاماروف، ۲۰۰۶: ۱۵۶.

کتب ادب فارسی در ایران، این شاهنامه منحصربه‌فرد است. آن‌طورکه از شواهد تاریخی پیداست، مصورسازی و نگارش شاهنامه بزرگ ایلخانی بعد از تولید جامع‌التواریخ در دستور کار قرار گرفته و کار تصحیح و تکمیل آن توسط حمدالله مستوفی آغاز می‌گردد. به نقل از پژوهشگران، به شاهنامهٔ بزرگ مغول در عصر فرمانروایی ابوسعید ایلخانی با پشتیبانی وی و در کارگاه دربار او پرداخته‌اند؛ ازاین‌رو، در بعضی از منابع با نام *شاهنامهٔ ابوسعید* یاد شده است. ویژگی‌های مکتب تبریز در زمان ایلخانی را می‌توان در تصاویر پراکندهٔ نسخهٔ شاهنامهٔ ابوسعید (۱۳۳٦-۱۳۳۰م /۷۳٦-۷۳۰ ق) شناسایی نمود. شاهنامه سلطان ابوسعید در اواخر فرمانروایی سلطان ابوسعید و وزیر وی خواجه غیاث‌الدین محمد، فرزند وزیر مقتول، خواجه رشیدالدین، در میان سال‌های ۱۳۳٦-۱۳۳۱م / ۷۳٦-۷۳۱ ق در تبریز، به احتمال زیاد زیرنظر احمدموسی و شاگردان وی مصور گردیده است.

یافته‌های محققان از دهه ۱۹۳۰ به بعد، همراه با سؤالات زیادی در مورد تاریخ‌گذاری، منشأ و محل تولید این شاهنامه، حامیان آن و سبک و روش نقاشی‌ها بود، بدین صورت است که هدف نقاشی‌ها مصور نمودن متن می‌باشد. تنها دو دانشمند، اولک گرابار[1] و ابوالعلا سودآور،

1. Biblioteca Real of San Lorenzo del Escorial
2.Alexander

جدول ٤. نگاره‌های اسب در نسخه شاهنامه سلطان ابوسعید، مأخذ: نگارندگان

دوره	اثر	شاخصه‌ها	طرح خطی	اثر اصلی
یوآن	بهرام‌گور درحال شکار ۱۳۳۵ ابعاد اصلی اثر یافت نشد	**رنگ اسب:** سفید **دورگیری:** ندارد **بیان حالت:** دارد **زاویه‌دید اسب:** نیمرخ **تعداد اسب:** ۱ **تزئینات اسب:** کم **زاویه سوارکار:** سه‌رخ		
یوآن	نبرد اردشیر و اردوان ۱۳۳۵-۳۶ ۱۷/۱ × ۲۹/۲ سانتیمتر	**رنگ اسب:** قهوه‌ای، سیاه، سفید، طوسی، اُکر **دورگیری:** ندارد **بیان حالت:** دارد **زاویه‌دید اسب:** نیمرخ **تعداد اسب:** ۸ **تزئینات اسب:** متوسط **زاویه سوارکار:** سه‌رخ		
یوآن	رستم تیر را به چشمان اسفندیار می‌زند ۱۳۳۵ ۳۹/۷ × ۵۷/۶ سانتیمتر	**رنگ اسب:** قهوه‌ای روشن ابلق، سیاه **دورگیری:** ندارد **بیان حالت:** دارد **زاویه‌دید اسب:** نیمرخ **تعداد اسب:** ۲ **تزئینات اسب:** کم **زاویه سوارکار:** سه‌رخ		

تلاش متمرکزی بر تشریح و توضیح نگاره‌ها به‌عنوان چیزی فراتر از پنداشت تصویرسازی پیرو متن نقاشی‌ها انجام دادند. گرابار براین باور بود که نگاره‌ها اطراف چهار موضوع حرکت می‌کند؛ مرگ و سوگواری، مشروعیت، فرومایگی و ضعف انسان و الهام ایزدی (گرابار، ۱۹۸۰). سودآور بسیار فراگیرتر تفسیر می‌نماید، او براین باور است که شاهنامه بزرگ ایلخانی همان نسخه مصوری می‌باشد که دوست‌محمد آن را ابوسعیدنامه نامیده است. تلاشی متهورانه که موجب بازسازی شاهنامه به‌صورت شرح وقایع خاندان سلطنتی مغول گردید (سودآور[۲]، ۱۹۹۶). در نتیجه، هر کدام از حوادث انتخاب شده می‌باید به‌صورت تصویری خاص انتخاب شود تا درخور اتفاقات اخیر تاریخ مغولان باشد و متن شاهنامه فردوسی را به‌درستی در تطبیق با ایران هم دوره آن عصر گرداند؛ این از جمله بی‌پرواترین فرضیه‌هایی می‌باشد که مورد قبول همه افراد قرار نگرفت[۳]. آنچه از نگاره‌های شاهنامه سلطان ابوسعید قابلیت بررسی دارد، به‌کارگیری نقوش و عناصر هنر ایرانی، چینی، هندی و روم شرقی می‌باشد؛ برای مثال: نحوهٔ طراحی حیوانات به‌ویژه اسب که متأثر از شیوهٔ سلجوقی است.

نقاشان ایرانی، در عصر مغول به‌دلیل ارتباط مستقیم با شیوه طراحی چین، در طراحی موضوعاتی چون شکار، جدل حیوانات، ستیز انسان و دیو، حیوانات افسانه‌ای یا حماسی مثل سیمرغ و اژدها و غیره برای مدت زمانی کوتاه به سبک و روش چینی کار نمودند. شایان ذکر است، تعداد زیادی از آنها دارای منشاء کاملاً ایرانی هستند و بعد از

1.Oleg Grabar
2.Soudavar
۳. برخی از محققین تردید دارند دوست‌محمد به این نسخه دسترسی داشته باشد؛ رجوع کنید به (بلر، ۱۳۸۸).

گذشت چند دهه، این عناصر توسط نقاشانی چون جُنید، عبدالحی و شاگردانشان مجدد مطابق با معیارهای سنت قدیم هنر ایران طراحی و احیا شد (خزایی، ۱۳۸۷: ۱۸). از نظر محتوا، موضوع اکثر نگاره‌ها به حزن و اندوه همراه با قهرمان‌پروری و جنگ مرتبط است؛ محیطی خاص را به نمایش می گذارد که از فضای سیاسی حاکم و درونیات مردم نشأت گرفته است. زیرا در عصر پیشین و پسین مکتب ایلخانی شاهد چنین محتوایی نبودیم و نقاشی پیوند زیادی با ادبیات و عرفان ایران داشته و از فضای غم و جنگ فاصله گرفتند (حسینی، ۱۳۹۲: ۲۶). بخش کثیری از از روایت‌های شاهنامه شامل موضوعات حماسی و دلاوری جنگجویانی است که زندگی آنها با اسب قرین شده است؛ به همین دلیل، اسب پرکاربردترین جانور نمادین در نگاره‌های شاهنامه می‌باشد. حتی در بخش‌هایی از شاهنامه، با اسامی مواجه هستیم که بخشی از آنان در ترکیب با واژهٔ اسب به معنایی نمادین دست یافته‌اند. به‌طورکلی اسب در ٤١٥ مورد تصویری ارائه شده که در ٦١ نوع آن مختلف و مجزا است.

به نقل از سجادی‌راد (۱۳۹۲)، ملاک‌های تفاوت اسب‌های شاهنامه عبارت است از:
تیز تکی و سرعت (در تشبیهات و استعاراتی چون آهو، باد و باد پای همراه باد)، رنگ‌های متنوع (ابرش، ابلق، اشقر)، تحمل و قدرت (آتش‌سپار، آهن‌گون، بارکش)، جثه و پیکر (پیل‌پیکر، پیلتن، کوه‌پیکر، کوه بیستون، کوه البرز، کوه کارزاری)، خشونت (گرگ، پیل مست)، شایستگی و نژاد و نسب (بارهٔ پهلوی، بارهٔ بربری، بارهٔ خسروی، بارهٔ زریری، اسب لهراسبی)، هیبت و شکوه (اژدها، اهریمن، دیو)، فراست و راه‌پیمایی (رهنورد، دستکش، راهجو، گامزن)، خوش‌رنگی و درخشندگی (شب‌رنگ، گلگون، سیم‌رنگ، خنک‌عاج، سمند، سباه، شبرنگ، شبریز، گل‌رنگ، آذرگشسب)، مشخص بودن عضوی از اعضا (سنگ سم، آگنده یال، پولاد، خاراشکن، اخته، زهار، کوتاه لنگ، آهوبر)، پرش و جهندگی (عقاب، کرکس)، آب‌پیمایی (کشتی، نهنگ)، بینایی (دوربین، باریک‌بین)، راحتی (نشست‌گاه، برنشست) و حالات (کفک‌افکن).

شاهنامه سلطان ابوسعید با واسطه در سال ۱۹۱۰م/ حدود ۱۲۸۸ه.ش، به دست مجموعه‌داری فرانسوی به نام ژرژ ژوزف دموت[1] رسید. دموت تصمیم گرفت شیرازهٔ این شاهنامه بی‌همتا را گشوده و برگه‌های آن را به‌صورت جداگانه بفروشد. این تصمیم نابخردانه موجب پراکندگی برگه‌های آن در سراسر جهان شد؛ «حتی اوراقی از کتاب را که دارای دو تصویر در پشت و روی آنها بود، به روشی خاص از هم جدا و به‌طور جداگانه به فروش رساند» (خزایی، ۱۳۸۷: ۱۸). متأسفانه در پی این اقدام، بسیاری از صفحات متنی نیز گم گشت.

تحلیل نمونه‌های موردی

تصویر ۱۶. نبرد اردشیر و اردوان، مأخذ: کاماروف، ۲۰۰۶: ۱۵۷.

نقوش اسب در نگاره‌ها

به منظور تحلیل نقوش اسب در هنر ایران (دوره ایلخانی) با هنر چین (دوره سونگ و یوآن)، به بررسی آثار «نقاش ناشناس و همسرش» (تصویر۸) و «پنج اسب» (تصویر۹) در دوره **سونگ** و نیز آثار «سوار مغول با مدیر» (تصویر۱۰)، «شش اسب» (تصویر۱۱) و «پنج شاهزاده مست در حال بازگشت با اسب» (تصویر۱۲) در دوره **یوآن** چین پرداخته شد. سپس، دو نگاره از نسخه *منافع‌الحیوان* (تصاویر۱۳ و ۱۴) و نگاره‌های «بهرام گور در حال شکار» (تصویر۱۵)، «نبرد اردشیر و اردوان» (تصویر۱۶) و «رستم تیر را به چشمان اسفندیار می‌زند» (تصویر۱۷) از نسخه *شاهنامه سلطان ابوسعید* در دوره **ایلخانی** را مورد بررسی قرار گرفت.

سلسله سونگ

ویژگی‌های نقوش اسب در سه نگاره (جدول۱) از آثار سلسلهٔ **سونگ** را می‌توان بدین ترتیب برشمرد:
۱- دقت در طراحی عضلات و مفاصل اسب موجب نمود بیشتر جنبهٔ طبیعتگرایانه آن شده است. ۲- طراحی اسب به‌صورت نیم‌رخ و گاهاً سر و گردن به‌صورت سه‌رخ مشاهده می‌شود. ۳- طراحی یال و دُم اسب به‌صورت محو و افتاده می‌باشد. ٤- گوش‌ها کشیده و در تناسب با سر طراحی شده‌اند. ٥- چشم‌ها گرد و دایره‌ای شکل هستند. ٦- نگاه نجیب اسب به سمت پایین قابل مشاهده می‌باشد. ۷- گردن اسب‌ها کوتاه و فربه که به‌صورت خطی طراحی شده‌اند. ۸- ابلق بودن، ویژگی بارز طراحی اسب در دوره سونگ می‌باشد. ۹- زیورآلات در زین مشاهده نمی‌شود و در اکثر موارد اسب‌ها فاقد زین می‌باشند. ۱۰- جثه اسب نسبت به سوارکار از تناسب برخوردارست.

سلسله یوآن

ویژگی‌های نقوش اسب در سه نگاره (جدول۲) از آثار سلسلهٔ **یوآن** را می‌توان بدین ترتیب برشمرد:
۱- استقرار کامل اسب بر زمین با تأکید بر مفاصل زانو

1. George Joseph Demotte

تصویر ۱۷. رستم تیر را به چشمان اسفندیار می‌زند، موزه دانشگاه هاروارد (شماره دسترسی: ۱۹۵۸.۲۸۸).

است.۲- دقت در طراحی عضلات و مفاصل اسب موجب نمود بیشتر جنبهٔ طبیعت‌گرایانه آن شده است.۳- طراحی اسب از زوایای مختلف قابل مشاهده می‌باشد.٤- چشم‌ها گرد و دایره‌ای شکل طراحی شده‌اند. ٥- نگاه نجیب اسب به سمت پایین قابل مشاهده می‌باشد. ٦- گردن اسب‌ها کوتاه و فربه که با خطوط مدور طراحی شده‌اند.۷- طراحی یال و دُم اسب به‌صورت محو و افتاده می‌باشد و گاهی تزئینات و گِره در دم نیز مشاهده می‌شود. ۸- طراحی زاویه‌دار فک اسب به‌وضوح قابل مشاهده می‌باشد. ۹- گوش‌ها کوتاه و کوچک طراحی شده‌اند.۱۰- زیورآلات در زین مشاهده نمی‌شود و بیشتر تزئینات در افسار و لجام اسب قرار دارد. ۱۱- جثه اسب نسبت به سوارکار از تناسب برخوردارست.

نسخهٔ منافع‌الحیوان

ویژگی‌های نقوش اسب در دو نگاره (جدول۳) از نسخهٔ **منافع‌الحیوان** را بدین ترتیب برشمرد:

۱- پویایی اسب. ۲- رهایی دم متناسب با حرکت اسب می‌باشد. ۳- اسب‌ها فربه و تماماً نیم‌رخ هستند. ٤- گردن اسب نسبتاً کوتاه بوده که با قوسی به سمت بالا طراحی شده‌اند. ٥- زیورآلات در زین مشاهده نمی‌شود و در اکثر موارد اسب‌ها فاقد زین می‌باشند. ٦- تنوع رنگ در طراحی اسب‌ها به‌وضوح قابل مشاهده است.۷- چهره اسب انتزاعی که با چشمانی گرد و باز طراحی شده‌اند. ۸- ابلق بودن برخی از اسب‌ها از دیگر ویژگی‌های این نسخه می‌باشد. ۹- گوش‌ها نسبتاً بلند طراحی شده‌اند. ۱۰- تزئینات و گِره در دم اسب‌ها دیده می‌شود. ۱۱- طراحی سوارکار در کنار اسب مشاهده نمی‌شود.

نسخهٔ شاهنامه سلطان ابوسعید

ویژگی‌های نقوش اسب در سه نگاره (جدول٤) از نسخهٔ شاهنامه **سلطان ابوسعید** را می‌توان بدین ترتیب برشمرد:

۱- تاخت‌وتاز اسب نسبت به سوار و عدم استقرار دست و پای اسب بر بدن قابل مشاهده است. ۲- طراحی اسب خام‌دستانه و در نمایش جزئیات و رعایت تناسب بدن اسب سهل‌انگاری شده است.۳- اندام اسب کشیده و نسبتاً لاغر است. ٤- چشم‌ها گرد و درشت که با خطی صاف به بینی متصل شده است. ٥- نگاه اسب‌ها به جهت‌های مختلف می‌باشد. ٦- گردن آنها باریک و کشیده که با دو خط طراحی شده و به واسطهٔ نیم‌دایرهٔ فک به پوزه متصل است. ۷- صورت‌ها تماماً نیمرخ طراحی شده‌اند. ۸- تنوع رنگ و به‌کارگیری رنگ‌های تخت مشاهده می‌شود. ۹- ورود اسب با افسار و یراق‌آلات ساده از سمت چپ و راست کادر از دیگر ویژگی‌های نقوش اسب در این شاهنامه می‌باشد.۱۰- استفاده از هاشور و خطوط متراکم برای نمایش یال و دم اسب‌ها دیده می‌شود. ۱۱- جثه اسب نسبت به سوارکار کوچکتر است؛ شاید چنین بازنمایی هنرمند از اسب و سوار علاوه‌بر کارکرد زیبایی‌شناسانه، به نوع و نژاد اسب‌ها نیز اشاره داشته باشد.

بررسی تطبیقی نقوش اسب در دوره ایلخانی با دو دوره سونگ و یوآن

در ادامه با توجه به تحلیل نقوش اسب در نگاره‌های دو کتاب منافع‌الحیوان و شاهنامه سلطان‌ابوسعید و نیز آثار دو سلسله سونگ و یوآن، به بررسی تطبیقی نقوش اسب در دو تمدن ایران (دوره ایلخانی) و تمدن چین (سلسله سونگ و یوآن) می‌پردازیم. این بررسی با توجه به معیارهای بدست آمده و با استفاده از بُرش‌های تصویری از نقوش اسب در دو دوره مدنظر صورت می‌پذیرد (جدول ۵).

جدول ۵. بررسی تطبیقی نگاره‌های اسب در دو تمدن ایران و چین، مأخذ: نگارندگان.

چین	سونگ		دقت در طراحی عضلات اسب
	یوآن		
ایلخانی	منافع‌الحیوان		طراحی اسب در شاهنامه خامدستانه و در نمایش جزئیات و رعایت تناسبات بدن اسب سهل‌انگاری شده است. اما در چین، به‌خصوص سلسله یوآن، دقت در طراحی عضلات و مفاصل اسب موجب تقویت بیشتر جنبه‌ی طبیعت‌گرایانه آن شده است.
	شاهنامه		
چین	سونگ		ظاهر اسب
	یوآن		
ایلخانی	منافع‌الحیوان		اسب در سلسله سونگ و یوآن که گویا همان اسب مغولی است، فربه و با قد کوتاه بوده اما اسب‌های ایرانی به‌خصوص در شاهنامه سلطان‌ابوسعید بلند قامت و لاغر هستند. البته اسبان کوتاه قد در اوایل دوره مغول درکتاب منافع‌الحیوان مشاهده می‌شود.
	شاهنامه		
چین	سونگ		نگاه اسب
	یوآن		

ادامه جدول۵.

ایلخانی	منافع الحیوان		نگاه‌های اسب در چین نجیب و به سمت پایین است در حالی که در دوره ایلخانی نگاه اسب به جهت‌های مختلف می‌باشد.
	شاهنامه		
چین	سونگ		**تنوع رنگ اسب**
	یوآن		تنوع رنگ در طراحی اسب ایلخانی به وضوح قابل مشاهده بود درحالی‌که هنرمند چینی، به خصوص در دوره سونگ، با طراحی خطی از رنگ خود کاغذ بهره می‌برده است. اما در سلسله یوآن، به کارگیری رنگ در طراحی اسب و تحرک آنان نسبت به اسب در دوره سونگ مشاهده شد.
ایلخانی	منافع الحیوان		
	شاهنامه		
چین	سونگ		**تناسبات اسب با سوارکار**

ادامه جدول ۵.

	یوآن		
ایلخانی	منافع‌الحیوان		طراح چینی سوارکار را در تناسب با اسب تصویر می‌کند این درحالی است که نگارگر ایرانی وقتی سوارکار را در تصویر قرار می‌دهد، نقش اصلی را برای آن درنظر دارد؛ در نتیجه چثه اسب در عصر ایلخانی بسیار کوچکتر از سوارکار است.
	شاهنامه		
چین	سونگ		**زاویه طراحی اسب**
	یوآن		
ایلخانی	منافع‌الحیوان		طراحی حالات پیکره‌های اسب و سوارکاران در چین در زوایای مختلف و متنوع بوده که به حالت‌های طبیعی نزدیکتر است اما در ایران حالات اسب و سوارکاران محدود بوده و طرح چهره‌ها به‌صورت نیمرخ و گاهاً سه‌رخ است.
	شاهنامه		

نتیجه

نتایج حاصل از این پژوهش، در بررسی تطبیقی نقوش اسب در دو تمدن ایران (دوره ایلخانی) و چین (دوره‌ی سونگ و یوآن)، جایگاه ویژه اسب در این دو تمدن را نشان می‌دهد که به‌دنبال استقبال دربار از هنر مصورسازی کتاب‌ها و علاقه به سبک‌های نگارگری است. نقش و نماد اسب در هنر ایران و چین از دیرباز مورد توجه بوده و این نقش در هنرهای تصویری این دو تمدن در اشکال مختلف هنری، ما را به تماشای آثار هنری دعوت می‌کند. ایران و چین هر دو متعلق به عالم شرق هستند و هر یک دارای فرهنگ و تمدنی چند هزار ساله می‌باشند که به سنت‌های فرهنگی خویش همواره پایبند بوده و در طول تاریخ نیز با یکدیگر تبادلات فرهنگی داشته‌اند. در بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های نقوش اسب در دو تمدن ایران (دوره ایلخانی) و چین (دوره‌ی سونگ و یوآن)، شاهنامه سلطان ابوسعید در دوره ایلخانی که مملو از داستان‌های ملی و بیانگر عظمت تمدن ایران است، به مثابه‌ی پرچم ملی ایران زمین ظاهر می‌شود. در شاهنامه با اجرای آزادانه نقش اسب و تاخت‌وتاز آن نسبت به سوار در صحنه‌های پرهیجان و پویا مواجه هستیم. طراحی اسب در شاهنامه خامدستانه و در نمایش جزئیات و رعایت تناسب بدن اسب سهل‌انگاری شده است. اما در چین، بخصوص سلسله یوآن، دقت در طراحی عضلات و مفاصل اسب موجب تقویت بیشتر جنبه‌ی طبیعت‌گرایانه آن شده است، این درحالیست که هنرمند ایلخانی شیوه‌ی انتزاعی را درپیش دارد و با طبیعت‌گرایی مخالف می‌باشد. اسب در سلسله سونگ و یوآن که گویا همان اسب مغولی باشد از نظر ویژگی ظاهری فربه و دارای قد کوتاه بوده اما اسب‌های ایرانی بخصوص در شاهنامه سلطان ابوسعید بلند قامت و لاغر هستند. البته اسبان کوتاه قد در اوایل دوره‌ی مغول در نگارگری ایلخانی (کتاب منافع‌الحیوان) مشاهده می‌شوند که از جمله تأثیرات هنر چین بر ایران است. نگاه اسب در چین نجیب و به سمت پایین است درحالی‌که در دوره ایلخانی نگاه اسب به جهت‌های مختلف می‌باشد. تنوع رنگ در طراحی اسب ایلخانی به‌وضوح قابل مشاهده بود در حالی که هنرمند چینی، بخصوص در دوره سونگ، با طراحی خطی از رنگ خود کاغذ بهره می‌برده و سعی در نمایش اسب در طبیعت آزاد و آرام داشته است. اما در سلسله یوآن، به‌کارگیری رنگ در طراحی اسب و تحرک آنان نسبت به اسب در دوره سونگ مشاهده شد که به احتمال زیاد از جمله تأثیرات ایران بر چین می‌باشد. هنرمند چینی در طراحی اسب درنظر دارد که روح و جان حرکت اسب را تصویر کند و اختصار و حداقل را در رسم خطوط طراحی آن رعایت نماید. وی برای ایجاد خلاء و غلبه فضای خالی در تصویر، با کم کردن و خلاصه نمودن شکل‌ها در فضای تصویر سعی در نشان دادن عالم و فضای خود دارد. در مقابل هنرمند ایرانی فضای خویش را در تصویر با پرکردن و پرهیز از خالی کردن فضا نشان می‌دهد. ترسیم خط توسط طراحان در چین سریع، نرم، آزادانه و رها همراه با رعایت اختصار و حداقل است اما در نگارگری ایلخانی ترسیم خط آرام، لغزنده و به نظم خاص می‌باشد و اشکال و اشیا با خط ساده می‌شوند اما در عین حال جزئیات خود را نیز حفظ می‌کنند. استفاده از جنبه‌های مختلف حرکت و انواع خط در هر دو تمدن بوده است اما حرکت و خط منحنی در هر دوی آنها جایگاه ویژه‌ای داشته است. البته این را نباید از نظر دور بداریم که آنچه به تصاویر هویت ایرانی یا چینی می‌بخشد فضای ذهن و خیال هنرمند و شیوه‌ی بکار گرفتن خط و حرکت در فضای تصویر است. در بررسی تطبیقی طراحی سوارکار، طراح چینی سوارکار را در تناسب با اسب تصویر می‌کند این درحالیست که نگارگر ایرانی وقتی سوارکار را در تصویر قرار می‌دهد نقش اصلی را برای آن درنظر دارد، در نتیجه جثه اسب در عصر ایلخانی بسیار کوچکتر از سوارکار است. در هر دو تمدن، بزرگتر نمودن طراحی اندازه پیکره براساس شأن و مقام تصویری مورد استفاده قرار می‌گرفته است. در هر دو فرهنگ طراحان اغراق‌هایی در طراحی اجزای بدن دارند اما در چین اندازه‌ها و نسبت‌های طبیعی بیشتر رعایت

می‌شود. طراح چینی در اکثر موارد به تصویرکردن افراد در سنین پیری علاقه داشته، در مقابل نگارگر ایرانی تمایل به طرح انسان در سنین جوانی را دارد. طراحی حالات پیکره‌های اسب و سوارکاران در چین در زوایای مختلف و متنوع بوده که به حالت‌های طبیعی نزدیکتر است اما در ایران حالات اسب و سوارکاران محدود بوده و طرح چهره‌ها به‌صورت نیمرخ و گاهاً سه‌رخ است که از زمان حکومت مغول بر اثر تماس با هنر چینی، هنرمند ایرانی توجه به تنوع در طرح حالات از زوایای مختلف می‌نماید. نقاشی چینی با تفاوت و تنوع در اجرا و بیان، نسبت به نگارگری ایرانی وجود داشته و درصورت بررسی دقیق شباهت‌ها متوجه می‌شویم که هنرمند ایرانی تنها به گرفتن برخی عناصر محدود از نقاشی چینی بسنده کرده است. تعدادی از این عناصر نیز ریشه چینی خالص ندارند و پیشتر از سرزمین‌های غربی چین و بخصوص از خود ایران گرفته شده‌اند. بنابر اصل تأثیر متقابل فرهنگ‌ها بر یکدیگر، تمدن‌های ایران و چین نیز از هم تأثیر گرفته و همچنین بر یکدیگر تأثیر گذاشته‌اند و لذا هرگز نمی‌توان این‌گونه اظهارنظر نمود که تأثیر یکسویه هنر چین بر ایران اتفاق افتاده است؛ هنرمند ایرانی با نبوغ ذاتی خود بخش‌هایی از هنر چینی را جذب و با سبک‌های ایرانی تلفیق نمود.

منابع و مآخذ

آربری، آرتور، ۱۳۵۳، میراث ایران، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
آژند، یعقوب، مطالعه ویژگی مکتب نگارگری، نشر هنرهای زیبا، شماره ۹، سال ۱۳۸۰، صص ۱۹-۲۹.
بارتود، واسیلی ولادیمیروویچ، ۱۳۵۸، جغرافیای تاریخی ایران، ترجمه حمزه سردادور، تهران: توس.
براتی، پرویز، ۱۳۹۱، سرگذشت نقاشی در ایران، تهران: افق.
بهرامی، مهدی، هنرمندان و آثار هنری، مهمترین جامع‌التواریخ مصور، نشر یادگار، شماره ۱۶، سال ۱۳۲۴، صص ۵۹-۶۸.
بهنام، عیسی، مشهورترین نسخه‌های خطی مصور ایران در موزه‌های جهان، شماره ۴۹، دوره ۵، سال ۱۳۴۵، ص ۲۰-۲۵.
بیانی، شیرین، ۱۳۹۴، مغولان و حکومت ایلخانی در ایران، تهران: سمت.
پاکباز، رویین، ۱۳۹۳، دایره‌المعارف هنر، چاپ چهاردهم، تهران: فرهنگ معاصر.
پرغو، محمدعلی، تأثیر متقابل نقاشی چینی و ایرانی در عصر مغول، تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام، شماره ۲، سال ۱۳۹۰، صص ۲۵-۴۲.
تجویدی، اکبر، ۱۳۷۵، نگاهی به هنر نقاشی ایران، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
حسنی، محمدرضا، تحولات نقاشی ایرانی در عهد ایلخانان (مطالعه موردی: شاهنامه بزرگ ایلخانی)، سال ۱۳۹۲، رساله دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
حسینی، سید محمود، ۱۳۹۲، شاهنامه بزرگ ایلخانی (دموت)، چاپ اول، تهران: انتشارات عطار.
خزایی، محمد، شاهنامه سلطان ابوسعید مهمترین شاهکار نگارگری دوره ایلخانی، ماه هنر، سال ۱۳۸۷، صص ۱۴-۱۹.
خزایی، محمد، ۱۳۹۸، هنر طراحی ایرانی اسلامی، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
دورانت، ویل، ۱۳۶۵، مشرق زمین گاهواره تمدن، ترجمه احمد آرام، تهران: انقلاب اسلامی.
دوستی، راضیه، زمین و طبیعت در نقاشی ایران و چین، نشریه معماری و فرهنگ، شماره ۲۳، سال ۱۳۸۷، صص ۹۱-۹۳.
رشیدالدین فضل‌الله همدانی، ۱۹۴۰، تاریخ مبارک غازانی، تصحیح کارلیان، مطبعه ستفن اوستین، هرتفورد انگلیس.

رشیدالدین فضل‌الله همدانی، ۱۹۵۷، جامع‌التواریخ، به سعی و اهتمام عبدالکریم علی اوغلی علی‌زاده، باکو: فرهنگستان علوم جمهوری سوسیالیستی آذربایجان.
رجب‌زاده، هاشم، ۱۳۵۵، آیین کشورداری در عهد وزرات رشیدالدین فضل‌الله همدانی، تهران: توس.
رفاعی، انور، ۱۳۹۰، تاریخ هنر در سرزمین‌های اسلامی، ترجمه عبدالرحیم قنوات، مشهد: جهاد دانشگاهی.
سجادی‌راد، سیده صدیقه و سید کریم، بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامه فردوسی، پژوهشنامه ادب حماسی، شماره ۱۶، دوره ۹، سال ۱۳۹۲، صص ۹۹-۱۲۸.
شرودر، اریک، ۱۳۷۷، سرآمد نقاشان ایران: احمدموسی و شمس‌الدین محمد، ترجمه یعقوب آژند، دوازده رخ، تهران: مولی.
فریدنژاد، شروین، اسب و سوار در هنر ساسانی، نشر ماه هنر، شماره ۸۹ و ۹۰، سال ۱۳۸۶، صص ۱۴۸-۱۵۵.
قائمی، فرزاد، و یاحقی، محمدجعفر، اسب؛ پرتکرارترین نمادینه‌ی جانوری در شاهنامه و نقش آن در تکامل الگوی قهرمانی، فصلنامه زبان و ادب پارسی، شماره ۴۲، دوره ۱۳، سال ۱۳۸۸، صص ۹-۲۶.
کن‌بای، شیلا، ۱۳۷۸، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
کن‌بای، شیلا، ۱۳۸۹، نگارگری ایرانی، چاپ دوم، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
گامبریچ، ارنست هانس، ۱۳۷۹، تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.
گودرزی، مصطفی، ۱۳۸۴، تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر، چاپ اول، تهران: سمت.
محمدنیا، مرتضی، کتابخانه ربع‌رشیدی، آیینه پژوهش، شماره ۱۰۹، سال ۱۳۸۷، صص ۶-۹.
مستوفی، حمدالله، ۱۳۳۱، نزهه القلوب، لسترنج، لیدن، بریل.
نوایی، عبدالحسین، ۱۳۷۰، ایران و جهان از مغول تا قاجاریه، جلد ۱، تهران: هما.
وزیری، علینقی، ۱۳۶۳، تاریخ عمومی هنرهای مصور قبل از تاریخ اسلام، جلد ۱ و ۲، چاپ اول، تهران: هیرمند.
ویلبر، دونالدن، ۱۳۴۶، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان، ترجمه عبدالله فریار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
همایون‌فرخ، رکن‌الدین، سیری در مینیاتور ایران، هنر و مردم، شماره ۱۴۰-۱۴۱، سال ۱۳۵۳، صص ۱۹-۲۷.
Alexander, D. (1996). Arabian horse. The King Abdolaziz Public Library. Printed in Austria by Druckhaus Grasl.
Grabar, O., and Blair, S., 1980. Epic Image and Contemporary History. The Illustrations of the Great Shahnama. Chicago: University of Chicago press.
Hoffmann, B., 1995. Rashiduddin Fadlallah as the Perfect Organizer: The Case of the Endowment Slaves and Gardens of the Rab‘-i Rashidi. in Proceedings of the Second European Conference of Iranian Studies held in Bamberg, Pp 287–296.
Kamaroff, L., & Stefano C., 2002. The Legecy of Genghis Khan. New York: The Metropolitan Museum of Art.
Khafipour, H., 2012. A Hospital in Ilkhanid Iran: Toward a Socioeconomic Reconstruction of the Rab‘-i Rashidi. Iranian Studies, Vol 45, Pp 97-117.
Soudavar, A., 1996. The saga of abu – Said Bahador khan. London: The oxford University press.

Scientific Quarterly Journal
Negareh
Faculty of Art Shahed University

A Comparative Study of Horse Images in Iranian Paintings (Ilkhānid Period) and Chinese Art (Song and Yuan Periods)

Bahareh Moayeri, MA, Department of Visual Communication, Tarbiat Modares University (TMU), Tehran, Iran.
Mohammad Khazaei, Professor, Department of Visual Communication, Tarbiat Modarres University (TMU), Tehran, Iran.
Seyyed Abutorab Ahmadpanah, Assistant Professor, Department of Visual Communication, Tarbiat Modares University (TMU), Tehran, Iran.
Received: 2022/11/23 Accepted: 2023/03/13

The Mongol invasion of Iran [551-663 H] laid the foundation of an integrated empire from far east Asia to east Europe and led to the formation of the so-called Ilkhānid dynasty and the decline of Persian Empire. For a time, Ilkhānid dynasty removed former obstacles in east-west contacts. This resulted in the promotion of mutual Iran-China cultural relations and the formation of a new artistic outlook. Throughout the history of Persian Art, some foreign ideas and forms have been borrowed by Iranian artists. The occupation of Iran and China, along with the prosperity of trade relations, caused the reciprocal influence of arts and crafts of these countries. Loyalty to traditions made each one mingle imported cultural elements with their own culture. Consequently, the Chinese art, brought to Iran by Ilkhānid dynasty, caused Iranian artists, who were concurrently affected by Seljuk art, to present their works by reproducing the Chinese art. The Mongol rulers influenced by the Chinese rich culture and art, transmitted their artistic tendencies to their ally in Iran through political, commercial, and cultural connections and laid the foundations for the mutual impact of Iranian and Chinese art in various fields, namely, painting. In this regard, due to the influence of Chinese painters and the use of paper, pen & ink, techniques of coloring and drawing animals, a new style of painting was developed in Iran. The bookmaking in the Mongol period owed its boom to the powerful Ilkhānid central government, who put an end to the political and intellectual domination of the ruling caliphs and transferred the centrality of illustrated book publication from Baghdad to Tabriz; the capital of the Ilkhānate. A significant artistic development was noticeable in Iranian art of painting during the last decades of Ilkhānid period (653-754 H). Iranian paining was generally used in book design, drawing images of mythical figures, royal family, hunting scenes, battlefields, and different related ceremonies. During this time, book illustrations fall deeply under the influence of Song and Yuan periods. It is

because, art-loving Ilkhānid rulers; namely, Ghāzān Khān (694-703 H) and Öljaitū (703-716 H), along with the courtiers, namely, Rashid al-Din Fazlullah Hamadāni promoted and encouraged Chinese's art styles. In view of the evolution of Iranian art during the Mongol Ilkhānid period and the development of its painting under the impact of Chinese art in the last decades, the present research attempts to study the position of horse images in the paintings of these two periods. The **goals** of this research were to gain access to the evolution of horse images during Ilkhānid period in Iranian civilization and Song and Yuan periods in Chinese civilization and to distinguish the similarities, differences in horse images during these periods. The research **questions** are: 1.What transformations have horse images undergone in Iran (the Ilkhānid period) and China (Song and Yuan periods)? 2. What are the similarities, differences and representations of horse image in the abovementioned periods? Bearing in mind different artistic viewpoints, the present study was carried out based on the historical and descriptive-analytical **methods** of research, along with, the library and citations techniques. To examine horse images in the illustrations of the Ilkhānid period, the book «Manif'-al-Ĥaiwān» -available in the Morgan Library in New York- in addition to the collection of illustrations related to Sultan Abu Said's Shahnameh in the Metropolitan Museum of America were studied. Relating to different horse poses, three paintings were chosen from Iranian Ilkhānid and two from the Chinese paintings of Song and Yuan periods. Initially, the horse image and its characteristics were defined and then comparatively studied using a descriptive-analytic method. The **results** of the research indicated that, for a while, horse images -of interest to both Iranian and Chinese artists- were depicted in various forms of visual arts. Although, Chinese paintings enjoyed more variation in performance and expression than Iranian paintings, comparative analysis of the paintings indicated that Iranian works had adopted limited elements from the Chinese art. Iranian artists with their inherent genius absorbed parts of the Chinese art and combined them with their own style. In the former Iranian paintings, the limited poses of horses and riders and their faces were drawn in either profile or oblique profile. Nevertheless, from the time of the Mongol rule, due to the contact with Chinese art, Iranian artists paid more attention to the variety of poses from different viewpoints. Although, color variations were clearly noticeable in the design of the Ilkhānid horse, the Chinese artist, especially in the Song period, used the sole color of the paper with linear designs and tried to show the horse in a free and peaceful nature. The findings indicated that the principal of mutual impact of cultures held true between Iranian and Chinese civilizations. As a result, the idea of unilateral impact of Chinese art on Iranian art is no more acceptable.

Keywords: Horse, The Ilkhānid Period, Song Period, Yuan Period, Painting, Manif'-al-Ĥaiwān, Sultan Abu Said

References: Alexander, D. (1996). Arabian horse. The King Abdolaziz Public Library. Printed in Austria by Druckhaus Grasl.

Arbery, Arthur., (1974). The Heritage of Iran. Tehran: Book Translation and Publishing Company.

Azhend, Yaqoub., (2019). study of the characteristics of the school of painting, Fine Arts Publication, No. 9, pp. 19-29.

Bahrami, Mehdi,. (1945) artists and works of art, the most important collection of illustrated chronicles, Yadgar publication, number 16, pp. 59-68.

Barati, Parviz,. (2013). History of painting in Iran, Tehran: Efq.

Bartoud, Vasiliy Vladimirovich,. (1979). Historical Geography of Iran, translated by Hamze Sardador, Tehran: Tos.
Bayani, Sh., (2016). Mongols & Patriarchal Rule in Iran. Tehran: Samt.
Behnam, Isa,. (1966) Iran's most famous illustrated manuscripts in world museums, number 49, volume 5, pp. 20-25.
Dosti, Razieh,. (2017). Earth and Nature in Iranian and Chinese Painting, Architecture and Culture Journal, No. 23, pp. 91-93.
Durant, Will,. (1986). East of the cradle of civilization, translated by Ahmad Aram, Tehran: Islamic Revolution.
Friedenjad, Shervin,. (2016). horse and rider in Sasanian art, Meh Honar, No. 89 and 90, pp. 155-148.
Ghaemi, Farzad, and Yahaghi, Mohammad Jaafar,. (2018). Asb; The most frequent animal symbolism in the Shahnameh and its role in the evolution of the heroic model, Persian Language and Literature Quarterly, No. 42, Volume 13, pp. 9-26.
Grabar, O., and Blair, S., (1980). Epic Image and Contemporary History. The Illustrations of the Great Shahnama. Chicago: University of Chicago press.
Gudarzi, Mustafa,. (2005). History of Iranian painting from the beginning to the present era, first edition, Tehran: Samt.
Gumbridge, Ernst Hans,. (2000). History of Art, translated by Ali Ramin, Tehran: Ney Publishing.
Hoffmann, B., (1995). Rashiduddin Fadlallah as the Perfect Organizer: The Case of the Endowment Slaves and Gardens of the Rab'-i Rashidi. in Proceedings of the Second European Conference of Iranian Studies held in Bamberg, Pp 287–296.
Homayoun Farrokh, Roknuddin,. (1974). A Tour of Iran's Miniatures, Art and People, No. 141-140, pp. 19-27.
Hosni, Mohammadreza,. (2013). Developments of Iranian painting during the era of Ilkhanate (Case study: Shahnameh Bozor Ilkhani), doctoral dissertation in art research, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran.
Hosseini, Seyyed Mahmoud,. (2012). Shahnameh Bozor Ilkhani (Demot), first edition, Tehran: Attar Publications.
Kamaroff, L., & Stefano C., (2002). The Legecy of Genghis Khan. New York: The Metropolitan Museum of Art.
Kenbay, Sheila,. (1999). Iranian painting, translated by Mehdi Hosseini, Tehran: University of Art Publications.
Kenbay, Sheila,. (2010). Iranian painting, second edition, translated by Mahnaz Shaistafar, Tehran: Institute of Islamic Studies.
Khafipour, H., (2012). A Hospital in Ilkhanid Iran: Toward a Socioeconomic Reconstruction of the Rab'-i Rashidi. Iranian Studies, Vol 45, Pp 97-117.
Khazaei, Mohammad,. (2017). Shahnameh of Sultan Abu Said, the most important painting masterpiece of Ilkhani period, Month of Art, pp. 14-19.
Khazaei, Mohammad,. (2020). The Art of Iranian Islamic Design. Tehran: Samt.
Mohammadnia, Morteza,. (2017). Ruba Rashidi Library, Ayane Farush, No. 109, pp. 6-9.
Mostofi, Hamdallah,. (1952). Nazheh al-Qulob, Lestrange, Leiden, Brill.
Navaei, AbdulHossein,. (1991). Iran and the world from the Mongols to Qajar, volume 1, Tehran: Homa.
Pakbaz, Rouyin, (2013). Encyclopaedia of Art, 14th edition, Tehran: Contemporary Culture.
Pargho, Mohammad Ali,. (2013). The mutual influence of Chinese and Iranian painting in the

Mongol era, History of Iran after Islam, No. 2, pp. 25-42.
Rajabzadeh, Hashem,. (1976). the ritual of state management during the reign of Rashid al-Din Fazullah Hamdani, Tehran: Tos.
Rashid al-Din Fazullah Hamdani,. (1940), Tarikh Mubarak Ghazani, Carlian correction, Stephen Austin Press, Hertford, England.
Rashid al-Din Fazullah Hamdani,. (1957). Jame al-Tawarikh, by the efforts of Abdul Karim Ali Oghli Alizadeh, Baku: Academy of Sciences of the Socialist Republic of Azerbaijan.
Rifai, Anwar,. (2013). History of Art in Islamic Lands, translated by Abdul Rahim Qanawat, Mashhad: Jihad Dhanshi.
Sajjadi-Rad, Seyedah Sediqeh and Seyed Karim,. (2013). Examining the importance of the horse in the mythology of Iran and other nations and its reflection in Ferdowsi's Shahnameh, Adab Hamasi Research Journal, No. 16, Volume 9, pp. 128-99.
Schroeder, Eric,. (1998). The leading painters of Iran: Ahmad Musi and Shamsuddin Mohammad, translated by Yaqoub Azhand, Doazdeh Rukh, Tehran: Molly.
Soudavar, A., 1996. The saga of abu – Said Bahador khan. London: The oxford University press.
Tajveidi, Akbar,. (1996). A Look at Iranian Painting Art, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
Vaziri, Alinqi,. (1984). General history of visual arts before the history of Islam, volumes 1 and 2, first edition, Tehran: Hirmand.
Wilbur, Donald,. (1967). Iran's Islamic architecture during the Ilkhanate period, translated by Abdullah Faryar, Tehran: Translation and Publishing Company.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی