تأثیر عناصر و نقشمایه‌های چینی در هنر ایران

دکتر یعقوب آژند*

چکیده

ارتباط ایران با چین بسیار دیرینه است. این ارتباط همواره ماهیت بازرگانی و فرهنگی داشته است. ورود کالاهای چینی به ایران‌زمین بخصوص کالاهای هنری آن موجب تعامل هنری بین دو تمدن چین و ایران می‌شده است. هنگامی‌که مغولان در سدهٔ هفتم هجری بر سرزمین چین و ایران مستولی شدند این تعامل سرعت و وسعت بیشتری گرفت و بخصوص هنرهای تجسمی ایران را تحت‌تأثیر قرار داد. در این مقاله برآنم که وجوه مختلف این تأثیرگذاری را بخصوص در هنرهای تجسمی تصویری بازنمایم.

کلید واژه:

نقشمایه‌های چینی، اژدها، ققنوس، ظروف چینی، پارچه‌های ابریشمی چین، ختایی، اسلیمی، چینی‌مآبی، نقش نیلوفر، تای (نقش ابر چینی).

---

* دانشیار گروه آموزشی هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران.

۱. درآمد: پیشینهٔ تاریخی

دنیای باستان شاهد طلوع روابط بین ایران و چین بود. این روابط، بویژه، در روزگار ساسانیان سرعتی بیشتر گرفت و شکوفایی کم‌نظیری در این قلمرو به ثمر نشست. کاوش‌های سر اورل استین (Sir Aurel Stein) در واحه تاکله مکان (Täklamakän) در حوضه تاریم و کشفیات پرفسور فن‌لکوک (Von Lecoq) در تورفان ترکستان و سایر یافته‌های باستان‌شناسی این منطقه، وجود هنر تصویری وسیعی را به ثبوت رساند که صدها سال پیش بین مرزهای شرقی و امپراتوری چین برقرار بوده است. در این سنت تصویرگری مانویان، بودائیان و مسیحیان دست داشتند.[۱] نقاشان ایرانی بطور مستقیم از سرزمین چین و یا سرزمینهای نزدیک به مرزهای ایران، پاره‌ای از قواعد نقاشی را که بعدها از ویژگیهای هنر نقاشی آنها شد، اقتباس کردند.

قوم ترک اویغور در قرن اول هجری بر سرزمین مسکونی اقوام آریایی‌نژاد تخار و سغد استیلا یافتند و تا ورود چنگیزخان بر این منطقه، در ختن و کاشغر و یارقند یعنی ترکستان شرقی حکومت کردند. مذهب مانی در این ایام در ترکستان شرقی رواج کامل داشت و این مذهب به هنر نقاشی عنایت ویژه‌ای نشان می‌داد. مانویان این سبک نقاشی را در میان ترکان اویغوری انتشار دادند و امروزه یافته‌های باستان‌شناسی در شهرهای خوچو و بزکلیک و غیره شاهدی بر این واقعیت تاریخی است. پس از استیلای مغولان بر ترکستان شرقی، سبک نقاشی مانوی که در حقیقت همان سبک نقاشی دوره ساسانی بود، به‌دست مغولان در چین منتشر شد و ذوق و سلیقه استادان چینی را تحت‌تأثیر قرار داد و در چین سبک خاصی پیدا کرد و همین نقاشی بعدها در عهد ایلخانان توسط هنرمندان چینی به ایران بازگشت و در نگارگری ایران تأثیری در خور به جا گذاشت.[۲] در این مقاله به بحث درباره این تأثیرگذاری می‌پردازیم.

۲. از صدر اسلام تا دوره مغولان

مناسبات بازرگانی بین چین و ایران از صدر اسلام به بعد ادامه یافت. در نخستین سده هجری ظروف چینی سلسله تانگ (۷۲۰ ـ ۶۲۰ م.) از بندر سیراف وارد ایران می‌شد. این اشیای هنری بخصوص نقشمایه‌های آنها سرمشقی برای هنرمندان ایرانی بود. زاره (Sarre) در حفریات سامرا نه‌تنها پاره‌هایی از چینی‌های چین پیدا کرد بلکه متوجه شد که از نقشمایه‌های این چینی‌ها، تقلیدهایی هم در سفالینه‌های این منطقه صورت گرفته است.[۳] البته این تأثیرپذیری از نظر تاریخی فراتر از سال ۸۸۳/۲۶۹ نمی‌رفته است.

نکته قابل توجه که تأثیر فرهنگی عظیمی در پی داشته، ورود کاغذ و صنعت کاغذسازی از چین به ایران بوده است. ورود صنعت کاغذسازی نخستین بار در شهر سمرقند رخ داد. در این زمینه ثعالبی مطالبی قابل ملاحظه دارد: «در میان اسیرانی که زیاد بن صالح از چین به سمرقند آورده بود، کسانی بودند که صنعت کاغذسازی داشتند و به وسیله آنها این صنعت در سمرقند رایج شد و گسترش و ادامه یافت.»[۴] ثعالبی در جای دیگر راجع به نقاشان و نقاشی چین می‌نویسد: «چینیان به اندازه‌ای در نقاشی زبردست هستند که نقشی که از انسان می‌سازند از خود انسان کمبودی ندارد مگر جان. نقاش چیره‌دست چینی به اندازه‌ای در کارش مهارت دارد که خنده انسان را در نقش نمایان می‌سازد و شگفت‌تر آنکه نوع خنده را نیز آشکار می‌سازد چنانکه میان خنده شرمگین و خنده نیشدار و میان تبسم و خنده از تعجب و میان خنده شادی و ریشخند فرق به خوبی پدیدار است. در حقیقت یک نقش، مرکب از چند نقش و در یک صورت چند صورت نهفته است.»[۵]

از اواسط دوره سلسله تانگ (اواخر سده هشتم میلادی) گزارش سفری از دوهوان (Du Huan) به نام **جینگ زینگ‌جی** (Jing xing ji) در دست است. و در آن از یک تن اسیر چینی در نبرد تالاس (طراز در بیابان رودخانه آلای) در سال ۱۳۳ هـ. صحبت شده است وی چند سالی را در پایتخت عباسیان، ظاهراً در کوفه بسر برده است. در کنار اسم او از دو تن نقاشان چینی و نیز بافندگان و سفالگران چینی نام برده شده است. ولی آثاری از این هنرمندان به دست نیامده و یا اینکه تأثیر هنر چینی در سبک نقاشی اسلامی و فلزکاری این دوره مشاهده نشده است. ولی این تأثیر را در سفالینه‌های این دوره به خوبی می‌توان مشاهده کرد.[۶]

طُرفه‌تر از همه بهره‌گیری نصر بن احمد سامانی در حدود سال ۳۰۷ هـ. از نقاشان چینی برای تصویر اشعار رودکی در **کلیله و دمنه** است. در مقدمه **شاهنامه** ابومنصوری بعد از آنکه از داستان ترجمه **کلیله و دمنه** از پهلوی به عربی سخن می‌رود، امیر نصر بن احمد وقتی این سخن را می‌شنود شادمان می‌شود و به خواجه بلعمی دستور می‌دهد که آن را از تازی به فارسی برگردانند و رودکی را مأمور این کار می‌کند و بدین‌ترتیب «**کلیله و دمنه** اندر زبان خرد و بزرگ افتاد و نام او بدین زنده گشت و این نامه از او یادگاری بماند. پس چینیان تصاویر اندر افزودند تا هر کسی را خوش آید دیدن و خواندن آن.»[۷]

از آنجا که از این تصاویر تاکنون چیزی به دست نیامده از این‌رو نمی‌توان کیفیت تأثیرگذاری آنها را در بالندگی و تحول بعدی نقاشی ایران ارزیابی کرد. اما تحسین و تمجید از هنر چینی از این زمان به بعد وارد ادبیات فارسی شد. در شعر فارسی بارها از نقاشان و پیکرتراشان و تصاویر و نقشها و محکوکات چینی صحبت به میان آمد.[۸] در شعر فارسی زیبایی چینی بویژه منسوب به شهر طراز (تالاس) و چگل در شرق ترکستان، با زیبایی رومی مقابل نشسته است و در آنها عنوان **نگار**، **بت**، **لعبت چین** بارها تکرار شده است. نگارخانه و نگارستان چین، بتخانه چین، آرایش چین کنایه از مردمان زیباروی شهرها و ایالات بوده است. در ادبیات فارسی **ارژنگ** یا **ارتنگ چین** استعاره‌ای از زیبایی یک نگاره و یا تصویر است.

نظامی در **اسکندرنامه** خود گزارشی از مهارت دو تن نقاش چینی و رومی پیش‌رو می‌گذارد ولی از چگونگی ویژگیهای این دو سبک نقاشی صحبتی نمی‌کند.[۹]

ابن‌وردی جغرافی‌نگار سده نهم هجری در میان هنرهای چینیان علاوه بر ظروف چینی و سفالینه و محکوکات، از نقاشی‌های غریب و طراحی‌های درختان و وحوش، طیور، گلها و پیکره‌های انسانی در اشکال و قالبها و فضاهای گوناگون صحبت می‌دارد که همه چیز دارند جز تکلم و زبان.[۱۰] و نیز حسین واعظ کاشفی در **انوار سهیلی** خویش از مهارت و چیرگی نقاش چینی می‌نویسد: «و در نقشبندی دلپذیر اهل زمان گشته از خامه چهره‌گشای او جان صورتگران چین در وادی غیرت حیران و از طبع رنگ‌آمیزش دل نقش‌پردازان خطا به بادیه حیرت سرگردان.»[۱۱]

گفتنی است که از صدر اسلام تا هجوم مغولان به ایران، تجارت با چین همچنان ادامه داشت و کالاهای صادراتی چین به ایران مثل ابریشم و منسوجات (دیبای چینی)، دارچین، عبیر، چینی بویژه ظروف منقوش و لعابدار و طراحی شده به نام فغفوری یا نقوش گل و مرغ شهرتی درخور داشت و منبع مهمی برای الهام‌پذیری هنرمندان ایرانی برشمرده می‌شد.

۳. از هجوم مغولان تا دوره شاه عباس اول (۱۳۰۸ ـ ۹۹۶ هـ.)

این دوره که زمان وسیعی را دربرمی گیرد با تأثیرگذاری هنر چین رابطه تنگاتنگ دارد. گفتنی است که از دوره شاه عباس اول به بعد تأثیرات چینی در هنر ایران رنگ می‌بازد و جای خود را به تأثیرات از نوع اروپایی می‌دهد یعنی چینی‌مآبی به فرنگی‌مآبی تبدیل می‌شود. این نکته را نیز نباید مغفول گذاشت که روند تأثیرپذیری هنر ایران از هنر چینی در این دوران دیرآهنگ بیشتر یک روند همگون‌سازی بود تا روند تقلیدی، از این‌رو در تعامل هنری نوعی سبک دورگه ایرانی ـ چینی پدید آمد.

الف ـ ایلخانان

در سده هفتم و اوایل سده هشتم مسئله حمایت هنری و هنرپروری که نتیجه فتوحات مغولان بود، فرآیند تازه‌ای را در دنیای هنرهای تجسمی ایران فراز آورد. از منابع موجود پیداست که هنر ایران در سده‌های نخستین اسلامی در اختیار پیشه‌وران شهرها و صاحبان حرفه قرار داشته که شگردها و فنون هنر خویش را در چارچوبی از سنتهای موجود نسل به نسل منتقل می‌کردند. ولی با شروع دوره ایلخانی (۷۵۴ ـ ۶۵۴ هـ.) هنر ایران بتدریج در اختیار دربارها قرار گرفت و درباریان به پشتیبانی از هنرها و هنرمندان برخاستند. بعضی از درباریان و شاهزادگان در تولید آثار هنری کوشا بودند و سرمایه‌گذاری کلانی در این حوزه می‌کردند. بطور کلی چون حمایت هنری از یک کانون واحد اعمال می‌شد از این‌رو در آثار هنری گوناگون، خواه نگارگری و خواه سفالگری و فلزکاری و غیره، طراحی‌های یکدست و هماهنگ صورت می‌گرفت طوری که در کتابخانه همایونی مجموعه‌ای از نقوش و طرحها تهیه می‌شد و نقاشان و هنرمندان با کاربست مداوم این نقوش و طرحها موجب تداوم آنها می‌شدند. در میان این مجموعه نقوش و طرحها، اشیاء و عناصر خارجی نیز فراهم می‌گشت. هنگامی که طراحیها و نقوش بومی با سلائق و اذواق خارجی و فنون آن دمساز می‌گردید، نوآوری و بداعت به اوج خود می‌رسید.

در دوران اولیه استیلای مغولان، حکومت و جهان‌بینی شمنی در مقابل پایه‌های اسلامی چندان استحکامی نداشت. هنرهایی چون نقاشی و پیکرتراشی رونق گرفت و هنرمندان چینی و مسیحی مجسمه‌هایی از بودا، عیسی، مریم و ملائک و سایر قدیسان و نیز بتکده‌ها و صوامع مزین به انواع نقش و نگار ابداع کردند.[۱۲] مضامین جدیدی با منشأ چینی روی کاشی‌های زرین‌فام به کار رفته در کاخ آباقاخان (۸۰-۶۶۳ هـ.) در تخت سلیمان آذربایجان همچون تصاویر اژدها، ققنوس، درنا، گل نیلوفر و اشکال گوناگون ابر و نقشمایه‌های گیاهی ظاهر شد.[۱۳] البته جذب این مضامین در مجموعه نقوش تزیینی ایران، گزینشی و تدریجی بود. اما پس از تسلط دوباره اسلام در زمان غازان‌خان، هنر نیز چون سایر مظاهر جامعه به راهی افتاد که برای اسلام قابل قبول بود و مظاهر هنری گذشته که ریشه در کفر داشت ویران و نابود گردید و تصویرگری و معماری و خطاطی به اوج خود رسید. تختگاه ایلخانان از مراغه به تبریز انتقال یافت و پس از تثبیت قدرت ایلخانی در تبریز، خواجه رشیدالدین فضل‌الله وزیر غازان‌خان، مجتمع ربع رشیدی را در تبریز بنا نهاد. در بخشی از این مجتمع، دو بیت‌الکتب برپا بود.[۱۴] و در آن کتابت‌خانه‌ای برپا کرده بودند و شماری از هنرمندان به کتابت و تحریر مشغول بودند. نقاشانی که یک زمانی از چین برای تزیین بناهای مذهبی‌شان به ایران آمده بودند، در این کتابت‌خانه به کار پرداختند. رشیدالدین در تألیف **جامع‌التواریخ** خود دستیاران چینی داشته است.[۱۵]

وصاف‌الحضره درباره **جامع‌التواریخ** می‌نویسد که شامل دو مجلد و هر مجلد دویست من که مجموع آن سه هزار ورق باشد و زیاده از شصت هزار دینار خرج آن شده از تحریر و نقش و تصویر و جلد صحافی و «براین نمط در هیچ کتاب دیده نشده و نیامده است و بدین‌طرز و ضابط در هیچ عهد پرداخته نشده.»[۱۶] ظاهراً این همان **جامع‌التواریخی** است که امروزه در دو بخش در انجمن سلطنتی آسیایی و کتابخانه دانشگاه ادینبرو محفوظ است و تاریخ کتابت آنها به ترتیب ۷۰۷ و ۷۱۴ هـ. است.

ب ـ عناصر و نقشمایه‌های چینی

پیش از اینکه تأثیر چین را در سه اثر عمده دوره ایلخانان بازجوییم. به عناصر و نقشمایه‌هایی می‌پردازیم که از چین وارد نگارگری و کلاً هنرهای تجسمی ایران این دوره شده است، و بعد تأثیر این نقشمایه‌ها و عناصر را در آثار ایلخانان پیگیری می‌کنیم.

مهمترین و معمول‌ترین نقشمایه چینی، کاربست نقش گل نیلوفر است که به صورت شکل مستقل و یا به گونه افشانه‌هایی از گیاهان درهم تافته در یک استخوانبندی چند رنگی و پیچیده جلوه یافته و یا اینکه به صورت شش برگی پیچیده در درخت تاکی تغییر چهره داده است. یک نقشمایه دیگر چینی، منظره‌پردازی آرمانی و ذهنی بود که در آن

وحوش طبیعت با صحنه شکار درباری درهم تافته است. در این منظره حیوانات اسطوره‌ای همچون اژدها، قنقوس و پرندگان و وحوش دیگر جلوه می‌یافتند و گاه در حال چالش با یکدیگر و یا انسانها بودند. این نوع درگیریها بعدها در نگارگری ایران به **گرفت‌وگیر** معروف شد. گل و مرغ و یا پروانه و گل و یا هر دو و نگاره‌هایی با منظره باغ و گلها و پرندگان از دیگر تأثیرات چین در هنرهای تجسمی ایران بود. **تائی** (Tai) چینی یا شکل ابر، با نقش درهم پیچیده و درهم تافته از دیگر تأثیرات چینی برشمرده می‌شد. عنصر ارائه آب با نقش پولک و یا امواج پیچاپیچ، نقش دُرنا، چهره‌ها و جامه‌ها و سلاح‌ها، نقاشی مرکب چینی یا سیاه‌قلم، رنگبندی ملایم و محدود، اسب شاخدار (کیلین = Qilin)، گیاه بامبو، تنه درختان با شاخه‌های پیچ واپیچ، شکل طوماری بعضی از نگاره‌ها با افق بلند، جملگی از نقشمایه‌هایی هستند که از چین وارد ایران شد و نقاشان ایرانی با بهره‌گیری از آنها، آثاری با معیارهای ذوقی و هنری به وجود آوردند.

این نقشمایه‌ها و عناصر همگی برای نقاشان ایران آموزنده و برانگیزاننده بود. آنها وظیفه دگرگون کردن این نقشمایه‌ها و وفق آنها را با بُنمایه فرهنگی خود برعهده گرفتند طوری‌که گرایش‌های متفاوت از درون این نقشمایه‌ها سر برکشید و فاصله فاحشی بین نگارگری چینی و ایرانی پدید آورد.

ج ـ آثار تأثیرپذیر

در اینجا به سه نمونه از آثاری می‌پردازیم که درروزگار ایلخانان از هنر و نقشمایه‌ها و عناصر چینی تأثیر پذیرفته‌اند. این آثار در آذربایجان تولید شده‌اند و آذربایجان در این روزگار از طریق راههای تجاری و آسیای مرکزی مستقیماً با چین در ارتباط بود. در اینجاست که نقاشی ایران از طریق ارتباط با چین و نقاشی آن به بیان و خیالپردازی رسید. گفتنی است که با ایجاد امپراتوری عظیم مغولی، ایران و چین تحت تشکیلات مشترکی اداره می‌شد و ارتباط بین این دو کشور وسیع‌تر گردیده بود و در این ارتباط تعامل هنری، طبیعی‌ترین پدیده برشمرده می‌شد. حتی پس از این‌که ایران از زمان غازان‌خان دستگاه سیاسی مجزایی پیدا کرد، این ارتباط همچنان ادامه داشت.

(۱) منافع‌الحیوان: تأثیر هنر چین بر روی جنبه‌های مختلف نقاشی ایران، پیش از همه در نسخه **منافع‌الحیوان** ابن‌بختیشوع، کتابت در سال ۶۹۷ هجری یا ۶۹۶ هجری در مراغه، دیده می‌شود که حال در کتابخانه پی‌یرپانت‌مُرگان نیویورک با شماره M: 500 محفوظ است.[۱۸] این نسخه دربردارنده ۹۴ تصویر است که طول و پهنای آنها از ۳ تا ۵ سانتی‌متر تجاوز نمی‌کند. تصاویر این نسخه با اینکه با شیوه بین‌النهرین کار شده ولی تأثیر چین در بیشتر نگاره‌های آن به چشم می‌خورد. این تأثیر از دو شیوه چینی مایه می‌گیرد: یکی شیوه نقاشیهای موجود در طومار که با مختصر شاخ و برگ برای محیط و وحوش و طیور ترسیم شده و دیگری شیوه منظره‌پردازی با مرکب و رنگهای روشن است[۱۹]. در نگاره **استرومادیان**، تنه درخت را با آب مرکب و لکه رنگ طراحی کرده‌اند که یادآور نقاشیهای دوره سونگ (۱۲۷۹ـ۱۱۲۷ م.) چین است.[۲۰] قواعد طراحی صخره، قلل سربریده و لایه‌بندی خطدار کوهها شباهت زیادی به نقاشی‌های دوره تون‌هوانگ (Tun Huang) دارد.[۲۱] در نگاره‌های **منافع‌الحیوان** کلاً سه گرایش دیده می‌شود: صحنه‌های وحوش با بوته‌های معمولی و نقشمایه‌های گیاهی که از تأثیرات آسیای شرقی به دور است. صحنه‌های پیکره‌ای و اشکال ابرها و ویژگیهای منظره‌ای با تأثیرات مغولی، و صحنه‌هایی که یادآور نگاره‌های چینی است.[۲۲]

(۲) جامع‌التواریخ: در نگاره‌های **جامع‌التواریخ** تأثیر نقاشی چین کاملاً روشن و واضح است. نوع کار نقاشان نشان می‌دهد که آشنایی ناکافی با نقاشی چین داشته‌اند و یا از طریق آثار محکوک چینی با آن آشنایی یافته‌اند و اگر هم در کنار استادان چینی کار می‌کرده‌اند، کارشان خامدستانه و ناشیانه از آب درآمده است. آثار آنها بیشتر شبیه نقوش روی پرده‌های ابریشمی چین و پارچه‌ها و تصاویر روی چینی‌های چین است.

در تمامی طرحهای این کتاب شکل ابر، اژدها، قنقوس و درنا به چشم می‌خورد. عنصر دیگر ارائه آب در منظره است که با نقش پولک و یا امواج پیچان فرانمایی شده است. جملگی این نقشمایه‌ها در نقاشی آن روزگار چین به دیده می‌نشیند.[۲۳]

عنصر چشمگیری که از نقاشی چین مایه گرفته، کوهها و درختان است. منظره چین با خالص‌ترین شکل آن در این نگاره‌ها چهره نموده است. درختان ناتورالیستی و خطی هستند و زمین آکنده از پرتگاه‌ها و تپه‌هاست که پیرامون آنها را دو خط محدود کرده است و می‌توان آنها را اقتباسی از نقوش و تصاویر پرده‌ها و پارچه‌های ابریشمی چین دانست. رنگبندی نگاره‌های **جامع‌التواریخ** ملایم و محدود است. ترکیب‌بندی در درون چارچوب قرار گرفته ولی گاهی هم نیزه‌سواران از حاشیه بیرون زده است.[۲۴] اما در کاربست روش چینی در مورد کوهها و آب و درختان، کم‌تجربگی و عدم مهارت به چشم می‌خورد. ابرها و شکل‌های قراردادی آتش و دود دارای منشأ چینی است و بارها در نقاشی‌های بودایی به کار رفته است.[۲۵] از نگاره‌های **جامع‌التواریخ** پیداست که هنرمندان مسیحی، مغولی، بین‌النهرینی، ایرانی و چینی در این اثر کار کرده‌اند.[۲۶] تیپها و جامه‌ها و بازوها و سلاح پیکره‌ها آشکارا چینی و مغولی است و مناظر رابطه نزدیکی با آثار استادان دوره سونگ و یوان چینی دارد.[۲۷] در این نگاره‌ها، نقاشی مرکب چینی، سرمشقی برای ارائه تقابل در سایه‌پردازی و تفاوت‌های ظریف شده است. در آنها خط به شیوه چینی ـ نه ایرانی ـ به کار رفته و چندان متجانس و یکدست نیست. طراحی محکم، تصاویر پرقدرت ولی با لطافت و ظرافت کمتر، کاربست رنگهای قرمز و نقره‌ای برای سایه‌پردازی و به شیوه هاشورزنی که از کارهای هنرمندان دوره تانگ چین بود، در سرتاسر این نسخه به چشم می‌خورد.[۲۸] در این نسخه تأثیر مکتب چین در قسمتهایی که مربوط به تاریخ چین است به اوج خود رسیده، ولی پیداست که طرحها باقلم چینی کشیده نشده‌اند و اقتباس مستقیم از اصل چینی

نیستند. ولی تأثیرات شکل‌دهنده، تأثیرات چینی است. تجربیات در خط و ترکیب‌بندی بی‌تردید بیان‌کننده تأثیرات چین هستند و ترتیب پیکره‌ها و حرکت، ایرانی است.[۲۹] رنگبندی ملایم و محدودی که از بازتابهای ذوق چینی بوده در نگاره **درخت مقدس بودا** (**جامع‌التواریخ** انجمن سلطنتی آسیایی) بیشتر جلوه دارد. شواهد نشان می‌دهد که نقاشان ایرانی علاقه‌مند بودند که فضای تصویر را با شمار زیادی از نقشمایه‌های سطح جلویی بیانبارند، ولی در این دوره با بهره‌گیری از نقاشی چینی، این پیکره‌ها را در فضای نگاره قرار داده‌اند. نقشمایه‌های دیگر تزیینی همچون اژدها، قنقوس (Fenghuang) و اسب شاخدار و درنا معمولاً در مناظر وارد شده‌اند که جملگی از نقشمایه‌های چینی هستند. حتی جامه‌های چینی هم به دلیل اینکه حکمرانان ایلخانی ایران از آن استفاده می‌کردند وارد تصاویر شده است. با اینکه اصول منظره‌پردازی و نقشمایه‌های چینی به تدریج همگونسازی شده ولی مفاهیم سنتی نگارگری ایرانی را بطور بنیادی دگرگون نکرده است. مثلاً مفاهیم رمزی و اسطوره‌ای حیوانات چینی برای نقاشان ایرانی ناشناخته بود، از این‌رو آنها این تصاویر را در همخوانی با اسطوره‌ها و نمادهای میراث فرهنگی خویش به کار بستند و مثلاً ققنوس را به سیمرغ تبدیل کردند. در نسخه **جامع‌التواریخ** نقش نیلوفر را روی ابزار و آلات و تخت، طراحی ابرگونه روی ردای لهراسب، پیچکهای بلند و کشیده و کاربست خط و نقره به تمامی از تأثیرات چین است. این تأثیرات حتی در طراحی فیلان که برای نقاشان بومی ناآشنا بود، دیده می‌شود.

(۳) شاهنامه دموت: یکی دیگر از آثاری که تأثیر نقاشی چینی در آن به خوبی هویداست **شاهنامه** مغولی معروف به **شاهنامه** دموت است. این **شاهنامه** تقریباً ۱۲۰ نگاره داشته است.[۳۰] بعضی از تصاویر **شاهنامه** دموت تأثیرپذیری از عناصر چینی را به نمایش می‌گذارد ولی بعضی دیگر حتی از نظر قطع تصاویر نیز دگرگون شده و از سنت نگارگری جامع‌التواریخ دور شده است. تأثیرات چینی در صخره‌ها، تنه درهم پیچیده درختان، گیاهان بامبو در نگاره **اسکندر و درخت سخنگو** (محفوظ در نگارخانه فری‌یر، واشنگتن دی.سی.) دیده می‌شود.[۳۱] نفوذ نقاشی چین بویژه در تصویر درختان و کوهها کاملاً آشکار است ولی «به میزان نگاره‌های **جامع‌التواریخ**» نیست.[۳۲] روشن‌ترین تأثیر چینی در **شاهنامه** دموت در نگاره **تشییع جنازه اسفندیار** پیداست. به غیر از طراحی آن، وجود سه درنای در حال پرواز از تأثیرات چینی است و خود طرح آهو نیز بازآفرینی ایرانی از نقش چینی است.[۳۳] در واقع عناصر منظره‌پردازی چینی در این نگاره‌ها کاملاً با ذوق و سلیقه ایرانی دمساز شده است.

امروزه ثابت شده که یکی از نقاشان **شاهنامه** دموت، شمس‌الدین نقاش برجسته سده هشتم هجری است.[۳۴] طبیعت‌گرایی او در نگاره‌ها از هنر چینی مایه گرفته است. «کوتاه‌نمایی اجزای تصویر و بعد سوم تا حدودی حاصل شده، ولی جزییات طبیعی در بازنمایی زمین، گیاهان و درختان حاکی از مشق و مثنی‌برداری وی از نقوش چینی است. نگاره‌های او از مصالح گوناگون چینی بهره گرفته و به طور مستقیم از مناظر گوناگون آن استفاده کرده است.»[۳۵] این عناصر در دست شمس‌الدین با اجرای عالی و طراز اول، حالت باشکوهی یافته است.

تأثیر هنر چینی در نگاره‌های نسخه‌هایی چون **کلیله و دمنه** (محفوظ در کتابخانه دانشگاه استانبول) نیز جلوه یافته است. در دوره آل‌جلایر، شصت صفحه از سیصد صفحه **دیوان** اشعار سلطان احمد جلایر دارای تشعیر است که مناظر روستایی و فرشتگان در حال پرواز را دربردارد. شیوه اجرای این طراحیهای تک‌رنگی «حد فاصلی است میان شیوه طراحی تک‌رنگی و قلم‌گیری آزاد نقاشی عصر جلایری.»[۳۶] اینها یادآور فن نقاشی مرکب چینی و هایمیائوهوا (haimiao hua = فن طراحی با مرکب بدون سایه‌زنی) است. این نوع نقاشی بخصوص با آثار نقاشی برجسته چین لی‌کونگ لین (Li cong Lin = حدود ۱۱۰۶ ـ ۱۰۴۰ م.) ارتباط دارد ولی اثبات آن دشوار است. ظروف چینی دوره سونگ و ادوار بعد، از منابع مهم بازشناسی دقیق نقشمایه‌های پرندگان، گلها، اژدهایان و عناصر منظره‌پردازی همچون تنه درختان و ابرهای شناور و غلطان است.

د ـ دوره تیموری

ظهور تیموریان (۹۱۲ ـ ۷۷۱ هـ.) در صحنه تاریخ، مرحله تازه‌ای در بالندگی هنرهای تجسمی درباری و همگونسازی مضامین تزیینی چین با ذوق و سلیقه ایرانی بود. با اینکه تیمور در آغاز بر آن شد تا چین را ضمیمه متصرفات امپراتوری خود کند، ولی جانشینان او این سیاست را واگذاشتند و روابط بازرگانی و سیاسی خود را بر پایه احترام متقابل استوار ساختند. مرحل شکل‌گیری هنر تیموری با سلطنت یونگ‌لو (۱۴۲۴ ـ ۱۳۹۴) امپراتور سلسله مینگ همزمان بود. ورود کالاهای چینی در این دوره سرعت گرفت و مرحله خاصی از چینی‌مآبی را در هنر ایران پدید آورد. ابریشم، ظروف چینی، کاغذ و سایر اقلام چینی تأثیری درخور در سنت‌های تزیینی ایران داشت ولی در اینجا نیز همگونسازی نقوش چینی در کار بود و این امر بتدریج و با گزینش صورت گرفت. مثلاً پیچک نیلوفری به پیچک تاکی تبدیل شد و حالت اسلیمی یافت. دو عنصر **ختایی و اسلیمی** با یکدیگر درآمیختند و مهمترین ویژگی نقوش کاشیکاریهای دوره تیموری و صفوی را ایجاد کردند. حتی اسلیمی‌ها و ختایی‌ها در قالی‌های سده دهم و یازدهم ظاهر شدند.

شاهرخ در سال ۸۲۳ هجری هیأتی را مأمور دربار سلسله مینگ کرد که غیاث‌الدین نقاش هم جزو این هیأت بود. غیاث‌الدین شرح این مأموریت را به گزارش روز آورد و این گزارش عیناً در **زبدة‌التواریخ** حافظ ابرو (متوفی ۸۳۳ هجری) و **مطلع سعدین** عبدالرزاق سمرقندی ثبت شده است.[۳۷] غیاث‌الدین نقاش در این گزارش توجه ویژه‌ای به دیوارنگاره‌ها و نقاشی‌های چین مبذول کرده است. مثلاً در توصیف معبد بودائیان شهر تورفان می‌نویسد: «در پیشانی صفّه، یک صورت بزرگ است که می‌گفتند این

شکل ۱. منافع‌الحیوان، نقش سیمرغ

شکل ۲. منافع‌الحیوان، نقش غزال

شکل ۳. منافع‌الحیوان، دو غزال

صورت ساکمونی است.»[۳۸] و درباره دیوارنگاره‌های شهر قمجو می‌نویسد «... بر باقی دیوارها صورتگریهائیست که مجموع نقاشان عالم انگشت حیرت به دندان گیرند.»[۳۹] و در وصف معبد صدین‌فو می‌گوید «و دیگر بر گرد آن بت بزرگ، بتهای خردتر ساخته از گچ و رنگ‌آمیزی و مطلا کرده‌اند و کوهها و کمرها و مغازه‌ها، صورتگری نموده...»[۴۰]

نقاشی ایران در دورهٔ تیموری طیف تازه‌ای از نقشمایه‌های چینی را تجربه کرد که از راه ظروف چینی و پارچه‌های ابریشمی چین وارد ایران شده بود. ورود آثار مصنوع چینی به ایران نوعی چینی‌مآبی را در هنرها برانگیخت که در برگهای مرقعات فاتح (از آنِ سلطان محمد فاتح [۸۵۰ ـ ۸۴۷ هجری و ۸۶ ـ ۸۵۵ هجری] محفوظ در موزه توپقاپی سرای استانبول با شماره‌های ۴ـ۲۱۵۲ و ۲۱۶۰) دیده می‌شود. این مرقعات دربردارنده طراحی‌های اصیل چینی و چاپ روی ابریشم و کاغذ و نیز بازآفرینی‌های ایرانی است.[۴۱] مضامین آنها مذهبی و تاریخی و ادبی است. نقاشی روی ابریشم چینی در زمان سلسله سونگ شروع شد و شماری از آنها به ایران رسید و نقاشان کتابخانه‌های همایونی تیموری را تحت‌تأثیر قرار داد. ترکیب‌بندیهای افقی درشت نقش و موضوعات آنها نشان می‌دهد که از روی الگوهای چینی و نقاشیهای طوماری آن گرته‌برداری شده است. شماری از نقاشیها و طراحیهای مرقعات، ترکیب‌بندی و تصاویر مستقل هستند. خود مرقعات هم که در دوره تیموریان رواج یافت از روی سرمشق‌های چینی به وجود آمد. این نوع مرقعات در دربار گورکانیان هند از توجهی درخور برخوردار شد.[۴۲] در این نقاشیها و طراحیها تأثیر سبک تانگ (Tang) و سبک یوان (Yuan) بیشتر از تأثیر سبک مینگ است.[۴۳] بعضی از نقاشیهای مرقعات ترکیب‌بندی‌هایی از پرندگان ،گلها هستند. با اینکه نقاشی گل و مرغ در زمان تیموریان چندان رواج نیافت، ولی در دوره صفوی رونق بیشتری پیدا کرد و نقاشانی چون آقا رضا عباسی و شفیع عباسی قلم خود را در این زمینه آزمودند.[۴۴]

نقاشان ایرانی عناصر ریزنقش نقاشی چینی را به وام گرفتند و آنرا با خصوصیات زیبایی‌شناسی فرهنگ خود دمساز کردند. مثلاً شاخه شکوفائی را که اغلب از پشت طارمیها و یا پرچینها سر برکشیده، از نقاشی چین به عاریت گرفتند و آن را با ترکیب بندی پیکره‌های سنتی درآمیختند. گفتنی است با اینکه نقاشان و نگارگران ایرانی همواره به سبکهای نقاشی چین با دیده تحسین می‌نگریستند و شماری از نقشمایه‌های آنرا اقتباس کردند، ولی تأثیر نقاشی چین آن مایه نبود که مضامین، سبک، شمایل‌نگاری و فن کتاب‌آرایی ایرانی را بطور بنیادی دگرگون سازد.

شکل ۴. منافع‌الحیوان، نقش اسب

پی‌نوشتها:

۱. در خصوص نقاشی مانوی و تأثیرپذیری آن از نقاشی چینی نگاه کنید به: لوئی هامبی، مونره دوویلار، ویدن‌گرن، هنر مانوی و زردشتی، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۶، ص ۱۷ به بعد.

۲. عباس اقبال، تاریخ مغول، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶، ص ۵۵۵.

3. Arnold, *Painting in Islam*, New York, 1965, p. 65.

۴. لطائف‌المعارف، ترجمه علی‌اکبر شهابی خراسانی، تهران، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸، ص ۲۶۱.

۵. همان، صص ۲۶۲ ـ ۲۶۳.

6. Pelliot, «Das artisans chinois a La copitale abbasside en 750-762» Toung pao, 26, 1929, 110-112.

۷. ذبیح‌الله، صفا، تاریخ ادبیات ایران، ج اول، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶، ص ۳۷۵ (به نقل از بیست مقاله قزوینی، ج ۲، صص ۲۲ ـ۲۳).

۸. دهخدا، لغت‌نامه، ج ۶، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷، صص ۸۴۰۹ ـ ۸۴۱۲.

۹. کلیات نظامی، تصحیح وحید دستگردی، تهران، راد، ۱۳۷۴، صص ۱۱۰۵ ـ ۱۱۰۷

۱۰. خریدةالعجائب، قاهره، ۱۹۰۴ م.، ص ۱۶۸.

۱۱. انوار سهیلی، سنگی، بی‌جا، ۱۳۲۳ ق. ص ۱۳۲.

۱۲. بیانی، شیرین، دین و دولت در ایران عهد مغول، ج ۲، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۱، ص ۵۵۶.

13. Watson, *Persian Lusterware*, London, 1985, pp. 131-149, 190-191.

۱۴. رشیدالدین فضل‌الله، سوانح‌الافکار، تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸، ص ۲۱۳.

۱۵. گری، بازیل، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران، عصر جدید، ۱۳۶۹، ص ۲۸.

۱۶. تاریخ وصاف، ج ۳، به اهتمام محمدمهدی اصفهانی، بمبئی، ۱۳۶۹ ق.، ص ۵۳۹.

۱۷. گری. ص ۳۰.

۱۸. همان، ص ۲۴.

۱۹. همان، ص ۲۵.

۲۰. کن‌بای، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۷۸، ص ۳۱.

۲۱. لارنس بینیون و دیگران، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۸، ص ۸۹.

۲۲. پوپ (زیر نظر)، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۸، ص ۴۲ـ۴۳.

۲۳. همان، ص ۲۷.

۲۴. همان، صص ۲۸ – ۲۹.

۲۵. همان، ص ۳۱.

26. Titley, Persian Miniature Painting, London, 1983, p. 19.

۲۷. پوپ، سیر و صور نقاشی ایران، ص ۴۶.

۲۸. بینیون و دیگران، ص ۱۰۰.

۲۹. همان.

۳۰. گری، ص ۳۳.

31. Titley, p. 22.

۳۲. کن بای، ص ۳۶.

۳۳. بینیون و دیگران، ص ۱۰۲.

۳۴. شرودر «احمد موسی و شمس‌الدین» در دوازده رخ، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۷، صص ۳۴ ـ ۳۸.

۳۵. همان، صص ۳۷ ـ ۳۸.

۳۶. کن‌بای، ص ۵۰.

۳۷. خطای‌نامه، به کوشش ایرج افشار، تهران، مرکز اسناد فرهنگی‌آسیا، ۱۳۷۲، پیوست ۲و۳.

۳۸. همان، ص ۲۷۳.

۳۹. همان، ص ۲۸۰.

۴۰. همان، ص ۲۸۲.

41. Loehe, «The Chines Elements in the Istambule Miniature», *Ars orientalis*, I, 1954, pp. 85-89.

42. Beach, *The Grand Magul: imperial painting in India*, Williamstown, 1978, p.26ff.

43. Lee and W.Ho, *Chinese Art under the Mongols, the youn dynasty*, Cleveland, 1968, p. 4, 30.

44. Simpson and S.C.Welch, *Arab and Persian Painting*, Cambridge. Mass. 1980, Pls. 41-42.

منابع و مآخذ:

- ابن‌وردی، خریدةالعجائب، قاهره، ۱۹۰۵ م.
- اقبال، عباس، تاریخ مغول، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶ ش.
- بیانی، شیرین، دین و دولت در ایران عهد مغول، ج ۲، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۱ ش.
- پوپ (زیر نظر)، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۸ ش.
- ثعالبی، لطائف‌المعارف، ترجمه علی‌اکبر شهابی خراسانی، تهران، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸ ش.
- حسین واعظ کاشفی، انوار سهیلی، سنگی، بی‌جا، ۱۳۲۴ ق.
- خطای‌نامه، به اهتمام ایرج افشار، تهران. مرکز اسناد فرهنگی آسیا، ۱۳۷۲ ش.
- دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامهٔ، ج ۶، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷ ش.
- رشیدالدین فضل‌الله، سوانح‌الافکار، تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸ ش.
- شرودر و دیگران، دوازده رخ، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۷ ش.
- صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات ایران، ج اول، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶ ش.
- کن بای، شیلا، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۷۸ ش.
- گری، بازیل، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران، عصر جدید، ۱۳۶۹ ش.
- لارنس بینیون و دیگران، سیر تاریخی نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر، ج ۲، ۱۳۷۸ ش.
- نظامی، کلیات نظامی، ج اول، به تصحیح وحید دستگردی، تهران، مراد، ۱۳۷۴ ش.
- وصاف الحضره، تاریخ وصاف، ج ۳، به اهتمام‌محمدمهدی‌اصفهانی،بمبئی، ۱۳۶۹ق.
- هامبی، لوئی و دیگران، هنر مانوی و زردشتی، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۶ ش.
- Arnold, T., *Painting in Islam*, New York, 1965.
- Beach, *The Grand Mogul: imperial Painting in India* williamstown, 1978.
- Lee and W.Ho, *Chinese Art under The Mongols, The Yoan dynasty,* leveland,1968.
- Loehr, «The chines Elements in the Istanbul Miniature» *Ars orientalis*, I, 1954, pp. 85-89.
- Pelliot, «Das atrisans chinois a la capitale abbasside-en 750-762», *Toung Pao,* 26, 1926, pp. 110-12.
- Simpson and S.C.Welch, *Arab and Persian Painting*, Cambridge, Mass. 1980.
- Titley, N. *Persian Miniature Painting*, London, 1983.
- Watson, *Persian Luster Ware*, London. 1985.