

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 ایران زمین بخصوص کالاهای هنری آن موجب تعامل هنری بین دو تمدن چین و ایران می‌شده است. هنگامی که مغولان در سده هفتم هجری بر سرزمین چین و ایران مستولی شدند این تعامل سرعت و وسعت بیشتری گرفت و بخصوص هنرهای تجسمی ایران را تحت تأثیر 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، چینی مآبی، نقش نیلوفر، تایی (نقش ابر چینی).

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

۱. درآمد: پیشینه 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 (Taklamakan) در حوضه تاریم و کشفیات پرفسور فن لکوک (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، بوداییان 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 اوغور در قرن اول هجری بر سرزمین مسکونی اقوام آریایی نژاد 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 اوغوری 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، به دست مغولان در چین منتشر شد و ذوق و سلیقه استادان چینی را تحت تأثیر 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 (۶۲۰ - ۷۲۰ م.) از بندر سیراف وارد ایران می‌شد. این اشیای هنری بخصوص نقشمایه‌های آنها سرمشقی برای هنرمندان ایرانی بود. زاره (Sarre) در حفريات سامرا نه تنها 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 زینگ‌چی (Jing xing ji) در دست است. و در آن از یک تن اسیر چینی در نبرد تالاس (طراز در بیابان رودخانه آلی) 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 بدین ترتیب «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 این رو 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 پیش رو می‌گذارد ولی از چگونگی ویژگیهای این دو سبک نقاشی صحبتی نمی‌کند.^(۹)

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 بیت‌الکتاب 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 تزئین 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: «جلد صحافی و» برای نمط در هیچ کتاب دیده نشده و نیامده است و بدین طرز و ضابط در هیچ عهد پرداخته نشده،^(۱۶) ظاهراً این همان جامع‌التواریخی است که امروز 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- عناصر و نقشمایه‌های چینی

پیش از اینکه تأثیر چین را در سه اثر عمده دوره ایلخانان بازجویم. 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

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 (۷۵۴-۶۵۴ 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 سلاطین 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 آباق‌خان (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 تزئینی 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

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 شهری درخور داشت و منبع مهمی برای الهام‌پذیری هنرمندان ایرانی برشمرده می‌شد.

۳. از هجوم مغولان تا دوره

شاه عباس اول (۱۳۰۸-۹۹۶ هـ.)

این دوره که زمان وسیعی را دربرمی‌گیرد 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 رنگی‌مآبی 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 - چینی پدید آمد.

الف - 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

در تمامی طرحهای این کتاب شکل ابر، اژدها، ققنوس و درنا به چشم می خورد. عنصر دیگر ارائه آب در منظره است که با نقش پولک و یا امواج پیچان فرانمایی شده است. جملگی این نقشمایه ها در نقاشی آن روزگار چین به دیده می نشینند.^(۲۳)

عنصر چشمگیری که از نقاشی چین مایه گرفته، کوهها و درختان است. منظره چین با خالص ترین شکل آن در این نگاره ها چهره نموده است. درختان ناتورالیستی و خطی هستند و زمین آکنده از پرگاه ها و تپه ها است که پیرامون آنها را دو خط محدود کرده است و می توان آنها را اقتباسی از نقوش و تصاویر پرده ها و پارچه های ابریشمی چین دانست. رنگبندی نگاره های جامع التواریخ ملایم و محدود است. ترکیب بندی در درون چارچوب قرار گرفته ولی گاهی هم نیزه سواران از حاشیه بیرون زده است.^(۲۴)

اما در کاربست روش چین در مورد کوهها و آب و درختان، کم تجربگی و عدم مهارت به چشم می خورد. ابرها و شکل های قراردادی آتش و دود دارای منشأ چینی است و بارها در نقاشی های بودایی به کار رفته است.^(۲۵)

از نگاره های جامع التواریخ پیداست که هنرمندان مسیحی، مغولی، بین النهرینی، ایرانی و چینی در این اثر کار کرده اند.^(۲۶) تپه ها و جامه ها و بازوها و سلاح پیکره ها آشکارا چینی و مغولی است و مناظر رابطه نزدیکی با آثار استادان دوره سونگ و یوان چینی دارد.^(۲۷) در این نگاره ها، نقاشی مرکب چینی، سرمشقی برای ارائه تقابل در سایه پردازی و تفاوت های ظریف شده است. در آنها خط به شیوه چینی - نه ایرانی - به کار رفته و چندان متجانس و یکدست نیست. طراحی محکم، تصاویر پر قدرت ولی با لطافت و ظرافت کمتر، کاربست رنگ های قرمز و نقره ای برای سایه پردازی و به شیوه هاشورزنی که از کارهای هنرمندان دوره تانگ چین بود، در سرتاسر این نسخه به چشم می خورد.^(۲۸) در این نسخه تأثیر مکتب چین در قسمتهایی که مربوط به تاریخ چین است به اوج خود رسیده، ولی پیداست که طرحها با قلم چینی کشیده نشده اند و اقتباس مستقیم از اصل چینی

برشمرده می شد. حتی پس از این که ایران از زمان غازان خان دستگاه سیاسی مجزایی پیدا کرد، این ارتباط همچنان ادامه داشت.

(۱) **منافع الحیوان**: تأثیر هنر چین بر روی جنبه های مختلف نقاشی ایران، پیش از همه در نسخه **منافع الحیوان** ابن بختیشوع، کتابت در سال ۶۹۷ هجری یا ۶۹۶ هجری در مراغه، دیده می شود که حال در کتابخانه پی ری پانت مژگان نیویورک با شماره M: 500 محفوظ است.^(۱۸) این نسخه دربردارنده ۹۴ تصویر است که طول و پهنای آنها از ۳ تا ۵ سانتی متر تجاوز نمی کند. تصاویر این نسخه با اینکه با شیوه بین النهرین کار شده ولی تأثیر چین در بیشتر نگاره های آن به چشم می خورد. این تأثیر از دو شیوه چینی مایه می گیرد: یکی شیوه نقاشیهای موجود در طومار که با مختصر شاخ و برگ برای محیط و وحوش و طیور ترسیم شده و دیگری شیوه منظره پردازی با مرکب و رنگهای روشن است.^(۱۹) در نگاره استرومادیان، تنه درخت را با آب مرکب و لکه رنگ طراحی کرده اند که یادآور نقاشیهای دوره سونگ (۱۲۷۹-۱۱۲۷ م.) چین است.^(۲۰) قواعد طراحی صخره، قلل سربریده و لایه بندی خطدار کوهها شباهت زیادی به نقاشی های دوره تون هوانگ (Tun Huang) دارد.^(۲۱) در نگاره های **منافع الحیوان** کلاً سه گرایش دیده می شود: صحنه های وحوش با بوته های معمولی و نقشمایه های گیاهی که از تأثیرات آسیای شرقی به دور است. صحنه های پیکره ای و اشکال ابرها و ویژگیهای منظره ای با تأثیرات مغولی، و صحنه هایی که یادآور نگاره های چینی است.^(۲۲)

(۲) **جامع التواریخ**: در نگاره های جامع التواریخ تأثیر نقاشی چین کاملاً روشن و واضح است. نوع کار نقاشان نشان می دهد که آشنایی ناکافی با نقاشی چین داشته اند و یا از طریق آثار محکوک چینی با آن آشنایی یافته اند و اگر هم در کنار استادان چینی کار می کرده اند، کارشان خامدستانه و ناشیانه از آب درآمده است. آثار آنها بیشتر شبیه نقوش روی پرده های ابریشمی چین و پارچه ها و تصاویر روی چینی های چین است.

وحوش طبیعت با صحنه شکار درباری درهم تافته است. در این منظره حیوانات اسطوره ای همچون اژدها، ققنوس و پرندگان و وحوش دیگر جلوه می یافتند و گاه در حال چالش با یکدیگر و یا انسانها بودند. این نوع درگیریها بعدها در نگارگری ایران به **گرفت و گیر** معروف شد. گل و مرغ و یا پروانه و گل و یا هر دو و نگاره هایی 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 می شد. عنصر ارائه آب با نقش پولک و یا امواج پیچاپیچ، نقش درنا، چهره ها و جامه ها و سلاحها، نقاشی مرکب چینی یا سیاه قلم، رنگبندی ملایم و محدود، اسب شاخدار (کیلین = Qilin)، گیاه بامبو، تنه درختان با شاخه های پیچ واپیچ، شکل طوماری بعضی از نگاره ها با افق بلند، جملگی از نقشمایه هایی هستند که از چین وارد ایران شد و نقاشان ایرانی با بهره گیری از آنها، آثاری با معیارهای ذوقی و هنری به وجود آوردند.

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

ج - آثار تأثیر پذیر

در اینجا به سه نمونه از آثاری می پردازیم که در روزگار ایلخانان از هنر و نقشمایه ها و عناصر چینی تأثیر پذیرفته اند. این آثار در آذربایجان تولید شده اند و آذربایجان در این روزگار از طریق راههای تجاری و آسیای مرکزی مستقیماً با چین در ارتباط بود. در اینجا است 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 می شد و ارتباط بین این دو کشور وسیع تر گردیده بود و در این ارتباط تعامل هنری، طبیعی ترین پدیده

دشوار است. ظروف چینی دوره سوزنگ و ادوار بعد، از منابع مهم بازشناسی دقیق نقشمایه‌های پرندگان، گلها، اردهایان و عناصر منظره‌پردازی همچون تنه درختان و ابرهای شناور و غلطان است.

د - دوره تیموری

ظه‌ور تیموریان (۹۱۲ - ۷۷۱ هـ) در صحنه تاریخ، مرحله تازه‌ای در بالذگی هنرهای تجسمی درباری و همگونسازی مضامین تزئینی 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 - ۱۳۹۴) امپراتور سلسله مینگ همزمان بود. ورود کالاهای چینی در این دوره سرعت گرفت و مرحله خاصی از چینی‌مایی را در هنر ایران پدید آورد. ابریشم، ظروف چینی، کاغذ و سایر افلام چینی تأثیری درخور در سنت‌های تزئینی ایران داشت ولی در اینجا نیز همگونسازی نقوش چینی در کار بود و این امر بتدریج و با گزینش صورت گرفت. مثلاً پیچک نیلوفر 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 تسهر تورفان می‌نویسد: «در پیشانی صفه یک صورت بزرگ است که می‌گفتند این

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.^(۳۸) نفوذ نقاشی چین بویژه در تصویر درختان و کوهها کاملاً آشکار است ولی «به میزان نگاره‌های جامع‌التواریخ» نیست.^(۳۹) روشن‌ترین تأثیر چینی در شاهنامه دموت در نگاره تشیع 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.^(۴۰) 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.^(۴۱) طبیعت‌گرایی او در نگاره‌ها از هنر چینی مایه گرفته است. «کوتاه‌نمایی اجزای تصویر و بعد سوم تا حدودی حاصل شده، ولی جزئیات 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.»^(۴۲) این عناصر در دست شمس‌الدین با اجرای عالی و طراز اول، حالت باشکوهی یافته است. تأثیر هنر چینی در نگاره‌های نسخه‌هایی چون کلیل 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.»^(۴۳) اینها یادآور فن نقاشی مرکب چینی و هایمیاو هوا (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 - ۱۰۴۰ م.) ارتباط دارد ولی اثبات آن

نیستند. ولی تأثیرات شکل‌دهنده، تأثیرات چینی است. تجربیات در خط و ترکیب‌بندی بی‌تردید بیان‌کننده تأثیرات چین هستند و ترتیب پیکره‌ها و حرکت، ایرانی است.^(۴۴) 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 تزئینی همچون اردها، ققنوس (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 این رو 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 آثار که تأثیر نقاشی چینی در آن به خوبی هویداست شاهنامه مغولی معروف به شاهنامه دموت است. این شاهنامه تقریباً ۱۲۰ نگاره داشته است.^(۴۵) 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



شکل ۱. منافع الحيوان، نقش سيمرغ



شکل ۲. منافع الحيوان، نقش غزال

و ۸۶ - ۸۵۵ هجری] محفوظ در موزه توپقای سرای استانبول با شماره‌های ۲۱۵۲-۴ و ۲۱۶۰ دیده می‌شود. این مرقعات در بردارنده 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 تحت تأثیر قرار داد. ترکیب‌بندی‌های افقی درشت نقش و موضوعات آنها نشان می‌دهد که از روی الگوهای چینی و نقاشی‌های طوماری آن‌گه برداری 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 تنانگ (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 ترکیب‌بندی پیکره‌های سنتی درآمیختند. گفتنی است با اینکه نقاشان و نگارگران ایرانی همواره به سبکهای نقاشی چین با دیده تحسین می‌نگریستند و شماری از نقاشیهای آنرا اقتباس کردند، ولی تأثیر نقاشی چین آن مایه نبود که مضامین، سبک، شمایل‌نگاری و فن کتاب‌آرایی ایرانی را بطور بنیادی دگرگون سازد.



شکل ۳. منافع الحیوان، دو غزال

صورتگری نموده...» (۴۰)
نقاشی ایران در دوره 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 آن سلطان محمد فاتح [۸۵۰ - ۸۴۷ هجری

صورت ساکمونی است. (۳۸) و درباره دیوارنگاره‌های شهر قمجو می‌نویسد «... بر باقی دیوارها صورتگریهاییست که مجموع نقاشان عالم انگشت حیرت به دندان گیرند.» (۳۹) و در وصف معبد صدین فو می‌گوید «و دیگر برگرد آن بت بزرگ، بت‌های خردتر ساخته از گچ و رنگ آمیزی و مطلقاً کرده‌اند و کوهها و کمرها و مغازه‌ها،



شکل ۴. منافع الحيوان، نقش اسب

پی‌نوشتها:

۱. در خصوص نقاشی مانوی و تأثیرپذیری آن از نقاشی چینی نگاه کنید به: لوئی هامبی، مونره دوویلار، ویدن گرن، هنر مانوی و زردشتی، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولى، 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 - ۲۶۳.
6. Pelliot, «Das artisans chinois a La capitale 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 - ۲۳).
۸. دهخدا، لغت‌نامه، ج ۶، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷، صص ۸۴۰۹ - ۸۴۱۲.
۹. کلیات نظامی، تصحیح وحید دستگردی، تهران، راد، ۱۳۷۴، صص ۱۱۰۵ - ۱۱۰۷.
۱۰. خریده‌العجائب، 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 و صاف، ج ۳، به اهتمام محمد مهدی 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 بینون 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، مولى، ۱۳۷۸، ص ۴۲-۴۳.
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. بینون و دیگران، ص ۱۰۰.
۲۹. همان.
۳۰. گری، ص ۳۳.
31. Titley, p. 22.
۳۲. کن‌بای، ص ۳۶.
۳۳. بینون و دیگران، ص ۱۰۲.
۳۴. شرودر «احمد موسی و شمس‌الدین» در دوازده رخ، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولى، ۱۳۷۷، صص ۳۴ - ۳۸.
۳۵. همان، صص ۳۷ - ۳۸.
۳۶. کن‌بای، ص ۵۰.
۳۷. خطای‌نامه، به کوشش ایرج افشار، تهران، مرکز اسناد فرهنگی آسیا، ۱۳۷۲، پیوست ۳ و ۳۸.
۳۸. همان، ص ۲۷۳.
۳۹. همان، ص ۲۸۰.
۴۰. همان، ص ۲۸۲.
41. Loeh, «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 مأخذ:

- ابن‌وردی، خریده‌العجائب، 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، مولى، 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، لغت‌نامه، 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، مولى، ۱۳۷۷ ش.
- صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات ایران، ج اول، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶ ش.
- کن‌بای، شیلان، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۷۸ ش.
- گری، بازیل، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران، عصر جدید، ۱۳۶۹ ش.
- لارنس بینون 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.
- و صاف الحضره، تاریخ و صاف، ج ۳، به اهتمام محمد مهدی اصفهانی، بمبئی، ۱۳۶۹ ق.
- هامبی، لوئی و دیگران، هنر مانوی و زردشتی، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولى، 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*, Cleveland, 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.