تأثیرات هنر چین در دوره یوان بر نگارگری عصر ایلخانی با مطالعه نقش مایه اسب

زهرا دستان[۱]، گلاره کوشا[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۵ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۷ □ صفحهٔ ۱۴۹-۱۳۳
Doi: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

چکیده

در دوره زمامداری ایلخانان مغول، برخی از عناصر هنری ایران حل‌شده در فرهنگ چینی، به شیوه و سبک نوین مجدد وارد نگارگری ایرانی شد، به‌گونه‌ای که این تأثیرات در سبک کتاب‌آرایی و مصورسازی کتب تاریخی و علمی به وضوح قابل مشاهده است. کتاب‌های *منافع‌الحیوان*، *شاهنامه‌دموت* و *جوامع‌التاریخ* از جمله کتب مصور این دوره هستند که تأثیرات شیوهٔ تصویرسازی چینی در آن‌ها دیده می‌شود. از همین رو می‌توان گفت دوران مغول فصل تازه‌ای در هنر ایران گشود. از آن‌جمله می‌توان به شیوه نقاشی چینی و ورود نمادهای بصری گیاهی و جانوری اشاره کرد، که در این دوره تاریخی به سبکی نوین وارد نگارگری ایرانی شد. مقاله حاضر این دوره مهم تاریخی را از نقطه نظر هنری، با نگاهی به کتب مصور مذکور و عناصر تأثیرگذار نقاشی چینی به‌ویژه نقش‌مایه حیوانی «اسب» در دورهٔ یوان و با استفاده از شواهد بصری مورد بررسی قرار می‌دهد. پرسش تحقیق حاضر بیان این مسله است که: چه عوامل فرهنگی و یا عناصر بصری بر نقاشی دوره ایلخانی تأثیرگذار بوده‌است و این تأثیرپذیری، صرفا الگوی محض بوده و یا به صورت اقتباسی و با مفاهیم تلفیقی ایرانی مورد استفاده قرار گرفته است؟ این پژوهش با رویکرد تحلیلی ـ توصیفی و به روش کتابخانه‌ای انجام شده و بر آن است تا با تکیه‌بر داده‌های تصویری از کتب مصور و با بررسی نقش‌مایه حیوانی اسب، تغییر سبک و تأثیرات نقاشان ایرانی پس از ورود ایلخانان مغول را مورد مطالعه قرار داده‌است، که بر اساس این مقایسه و با توجه به روابط فرهنگی و سیاسی دو کشور، زمینه همکاری هنرمندان و رونق نقاشی در دوره ایلخانی را فراهم آورده و الگوبرداری از طرح و نقش و مضامین و یا فرم‌ها به‌ویژه در نقش‌مایه اسب در این آثار، صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: نقش مایه اسب، دوره ایلخانی، دوره یوان، هنر چین، نگارگری ایرانی.

۱. استادیار، هیئت علمی پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: n.dastan@aria.ac.ir
۲. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: gelarehkousha78@gmail.com

استناد: دستان، زهرا؛ و کوشا، گلاره. (۱۴۰۲). تاثیرات هنر چین در دوره یوان بر نگارگری عصر ایلخانی با مطالعه نقش‌مایه اسب. رهپویه حکمت هنر ۲ (۲): ۱۳۳-۱۴۹.
https://rph.soore.ac.ir/article_709635.html

مقدمه

در طول تاریخ، تحولات فرهنگی و هنری ایرانیان تحت تأثیر حکومت‌ها و افکار متفاوتی قرارگرفته است که بازتاب آن در زمینه‌های گوناگون مشاهده می‌شود. در این میان تهاجم مغولان در قرن هفتم هجری شالوده زندگی و جریانات هنری در ایران را به شکل ژرف و پایداری متحول ساخت. حمله مغول در دیگر کشورهای آسیایی از جمله دربار چین نیز مؤثر بوده و علاوه بر اوضاع سیاسی و اجتماعی، آثار هنری این سرزمین‌ها را نیز دست‌خوش تغییرات زیادی کرد.

در این میان چین به جهت ارتباطات فرهنگی و تجاری گسترده‌ای که با دیگر سرزمین‌ها داشت، با آغاز تسلط مغولان، سیستم پست سلطنتی در دربار مغول که عمدتا متکی به نظام اسب ـ برای کنترل مناطق وسیع بود توسعه یافت. در این میان ارزش اسب‌ها در زمینهٔ تجارت، فرهنگ و سیاست رفته‌رفته مشهود گشت.

تجزیه‌وتحلیل تصاویر اسب در ادبیات و آثار هنری نشان می‌دهد که معنای نمادین اسب به‌ویژه در دوره یوان (۱۲۷۱ـ۱۳۶۸م. *yu n*) [۱] رایج بوده است. اسب‌ها، نه‌تنها نقش مهمی در تولید محصولات اقتصادی، منابع نظامی و ابزارهای حمل‌ونقل داشتند، بلکه در زمینه‌های مختلف به‌عنوان نمادهای فرهنگی و اجتماعی نیز در نظر گرفته می‌شدند. اسب‌ها به نمایندگی اقشار مختلف جامعه و به جهت توانمندی ذاتی، ارزشمند بودند و این امر به آن‌ها اجازه می‌داد نسبت به سایر حیوانات از درجه اهمیت بیشتری برخوردار باشند (Zhexin Xu, 2015: 12). در میان روشن‌فکران طبقات بالای اجتماع، اسب‌ها به‌عنوان نماد صفات خوب ارزیابی می‌شدند. بنابراین، نقاشی و ادبیات مرتبط با اسب به عنوان هدایایی محبوب در محافل اجتماعی روشنفکری پخش می‌شدند، زیرا باعث تحکیم پیوند فرهنگی آن‌ها با دربار امپراطوری می‌شد.

در زمان حکومت ایلخانان (۱۲۵۶ـ۱۳۳۵م.) با ارتباطات گسترده‌ای که ایران با چین برقرار کرد، برخی از عناصر هنری ایران حل‌شده در فرهنگ چینی نیز به شیوه و سبکی نوین مجددا وارد هنر نگارگری ایرانی شد که تأثیرات آن در سبک کتاب‌آرایی و تصویرسازی کتاب‌های تاریخی و علمی به‌خوبی قابل مشاهده است. از جمله نخستین دیوان‌های مرتبط با فعالیت هنرمندان در دربار مغولان، می‌توان به کتاب *منافع‌الحیوان* ابن‌بختیشوع اشاره کرد. «کتاب‌های تاریخی فراوانی در این زمان مصور شدند همچون *منافع‌الحیوان*، شاهنامه دموت و جوامع‌التاریخ که در آن‌ها رد پای تصویرسازی چینی به واسطه حضور هنرمندان چین در دربار ایلخانان مغول دیده می‌شود.» [۲]

در این مقاله، عوامل تأثیرگذار نقاشی چین (به‌ویژه نقش اسب) در دوره یوان بر ایرانِ دورهٔ ایلخانی ــ که برگرفته از روابط فرهنگی ـ هنری دو کشور است ــ با استفاده از شواهد بصری مورد بررسی قرار می‌گیرد. سئوال اینجاست که چه عوامل فرهنگی و یا عناصر بصری بر نقاشی اسب دوره ایلخانی تأثیرگذار بوده است و این تأثیرپذیری، صرفا الگوی محض بوده و یا به صورت اقتباسی در بعضی موارد انجام پذیرفته و آیا همه مفاهیم به همان‌گونه مورد استفاده قرار گرفته است یا خیر؟

روش پژوهش

در این پژوهش کوشش شده تا با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای (متون و تصاویر) و با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی، تأثیر نقش‌مایه حیوانی اسب چینی در دوره یوان بر نگارگری ایران در دوره ایلخانی بررسی شود. شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و بر پایه مستندات تاریخی و تحلیل داده‌های تصویری است.

پیشینه پژوهش

مریم یزدان پناه (۱۳۸۸) در مقاله «نگاهی به کتاب *جامع‌التاریخ* شاهکار مصورسازی مکتب تبریز دوره ایلخانی[۳] » ویژگی‌های مضمونی و تکنیکی چند نگاره از این کتاب ارزشمند را مورد بررسی قرار می‌دهد و معتقد است یورش مغول و ارتباط ایران و چین در عصر ایلخانی موجب ایجاد یک زبان هنری جدید شده است و طرح‌های حیوانی و انسانی تحرک بیشتری پیدا می‌کند.

جاشین شو در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تصویرسازی اسب چینی در قرن سیزدهم و چهاردهم»[۴] بر درک هویت منعکس‌شده در تصاویر اسب در چین قرن سیزده و چهارده و در زمان ارتباطات فرهنگی و تجاری چین با سایر مناطق پرداخته است و از سه دریچه این موضوع را دنبال کرده است: در ابتدا ارزش عملی اسب در زمینه‌های تجاری و فرهنگی مادی و ارتباط آن با جامعه و مقایسه آن با دوره‌های گذشته پرداخته، سپس به تحلیل تصاویر اسب در دورهٔ یوان و مقایسهٔ این آثار با نقاشی و ادبیات در دوره معاصر می‌پردازد و در آخر تحلیل مقایسه‌ای بین زمینه‌های ادراک اسب بر اساس تصاویر باقی مانده از آن دوران و نقش آن در زمینه‌های مختلف را انجام داده است.

محمدعلی پرغو (۱۳۹۰) در مقاله خود با عنوان «تأثیر متقابل نقاشی چینی و ایرانی در عصر مغول» معتقد است در عهد ایلخانی و در راستای مبادلات فرهنگی و هنری چین و ایران، هنر چین تحت عنوان «سبک چینی» به ایران بازگشتی دوباره داشته است و با ورود مغولان، به تدریج اجزا و عناصر جدیدی در نقاشی ایرانی داخل شده و این تأثیرات در عهد تیموریان با نام «مکتب هنری هرات» به اوج خود رسیده است.

عباس سرافرازی و مصطفی لعل شاطری (۱۳۹۴) در مقاله

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

«تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان» نیز معتقدند، روابط ایران در دوره ایلخانان با چین، باعث رواج سبک چینی در نقاشی ایران شده است که این تأثیرات در کتب مصور آن دوران: *منافع‌الحیوان*، *شاهنامه دموت* و *جوامع‌التواریخ* به تفسیر مورد بررسی قرار گرفته است. با توجه به اینکه موضوعات نقاشی قبل از این دوران فاقد تنوع بوده است، پس از ورود مغولان، اضافه شده تصاویر حیوانات به شیوه‌ای تازه و با دقت و ظرافتی متفاوت، در این دوران مشهود است. این تصاویر نه طبیعت‌گرایی کامل و نه انتزاعی است، بلکه نقاش در عین وفادار بودن به سنت نگارگری ایرانی، با تأثیر از هنر چین، تصاویر قابل فهمی را به تصویر کشیده است.

منصور حسامی (۱۳۹۲) در مقاله «مطالعه تأثیر متقابل نقاشی ایران و چین در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری» ضمن بررسی دقیق عنصر نقاشی ایرانی و چینی، معتقد است هنرمند ایرانی تنها با تأثیر گرفتن از برخی عناصر محدود نقاشی چینی در این دوران بسنده کرده است، به‌گونه‌ای که دیگر این عناصر وارداتی به نظر نمی‌رسد و استفاده از این عناصر، توانسته موقعیتی نوین در ترکیب‌بندی‌های نگارگری ایرانی ایجاد کند که منجر به ظهور هنری شده که نمی‌توان آن را تقلیدی دانست. وی معتقد است علاقه مغولان به اسب باعث پدیدآمدن گرایش خاص در نقاشی چینی شده است. وی با اشاره به منگ فو از هنرمندان این عرصه و تأثیر آثار نقاشان این دوره بر ترکیب‌بندی نقاشی ایرانی اشاره دارد.

مظاهری (۱۳۸۹) در مقاله «طبیعت‌گرایی در نقاشی‌های چین و ایران در دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی»، ضمن اشاره به این نکته که دوره مغول از دوره‌های بارور تاریخ شعر ایران و عصر تکامل نگارگری ایران است، معتقد است نقوش حیوانی نسبت به قبل، صراحت و روشنی بیشتری پیدا می‌کند و طراحی اسب از پیکره‌های مطلوب حیوانی در این دوره محسوب می‌شوند. حس آرامش و آزادی در حالات نگاره‌های کتاب *منافع الحیوان* را متأثر از نقاشی چینی در این دوره می‌داند. وی با بررسی آثار سونگ و حرکت پر شور و جنب‌وجوش سواران را با نگاره‌ای از رزم اسکندر در *شاهنامه دموت* و ویژگی مشترک آن با آثار چینی اشاره می‌کند.

شیالی اوو (۲۰۱۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان «زیبایی‌شناسی و روشنگری آموزشی در نقاشی‌های رِن رِنفا در سلسله یوان»[۵] به تحلیل آثار رِن رِنفا[۶] نقاشی چینی دوره یوان می‌پردازد. او معتقد است نقاشی‌های رِن رِنفا مسیری برای جست‌وجوی هویت ملی چین در عهد باستان است. هدف او ایجاد تعادل بین جنگ و هنر است. او اغلب از «واقعیت» به عنوان نقطه شروع آثارش استفاده می‌کند و نقش اسب یکی از عناصر مهم در آثار وی محسوب می‌شود. او بر اساس حرکات و فرم بدن اسب به تحلیل موقعیت اجتماعی طبقات مختلف می‌پردازد، همیشه به یک رویداد تاریخی اشاره می‌کند و در این روایات از میراث ادبی غنی آن دوران نیز بهره می‌گیرد.

در مقاله «مطالعه نقش نمادین اسب در دوره ساسانی (با تاکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و منسوجات) » زهرا پزشکی و هانیه شیخی نارانی (۱۳۹۶)، به بررسی اسب به‌عنوان یکی از نمادهای ساسانیان نماد صحنه شاه سوار بر اسب، می‌پردازد و اشاره به این موضوع دارد که اسب در شکار، جنگ و مهاجرت نقش مهمی داشته و به همین علت حائز اهمیت بوده. با استفاده از اسب، مهاجرت‌ها افزایش و تجارت رونق می‌یابد و این مسئله یکی از دلایل جهانی‌شدن هنر ساسانیان می‌شود و به شناخت نقش مایه اسب و چگونگی تزیینات و الحاقات جدید به اسب و شناخت جایگاه آن به لحاظ ساختاری و مفهومی در دوره ساسانی می‌پردازد.

شهیندخت رحیم‌پور (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی جایگاه اسب از اسطوره تا تداوم نقش آن بر فرش» به تحلیل نقش اسب در اساطیر ایرانی و معنای اسطوره‌ای و اعتقادی اسب، ریشه در فرهنگ ایرانی می‌پردازد.

مقاله دیگر «تحلیل جایگاه روایی اسب در تمدن‌های چین، ژاپن و ایران از دیدگاه نشانه‌شناسی گفتمانی» از علی کریمی فیروزه (۱۳۹۶)، جایی که به تحلیل روایی متون داستانی مربوط به اسب از نظر سطوح عینی و انتزاعی حاکی از وجود نوعی نوسان‌هایی در نظام روایی و داستانی در فرهنگ‌های چین و ژاپن و ایرانی به مقایسه می‌پردازد.

سعیده صدیقه سجادی راد و سید کریم سجادی راد (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان« بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامه فردوسی» به بررسی موقعیت و جایگاه اسب در اساطیر و برخی ملل دیگر از جمله ایران، مصر، چین، یونان و هند می‌پردازد. این مقاله بیشتر به حدومرزهای مشخص میان انسان و حیوان در موضوع استعاره پرداخته و رابطه انسان و حیوان و نیز انسان و خدایان در گذشته دور در اساطیر و روایات کهن با محوریت اسب را به دلیل ویژگی‌ها و مشخصه‌های خاص مورد بررسی قرار می‌دهد.

نقش اسب در هنر و اساطیر چینی

چین با پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی ژرف جایگاه خاص در نمادپردازی‌های گوناگون به‌ویژه اسب از سلسله هان تا عصر مغولان داشته است. در طول تاریخ اسب در چین نیز مانند ایران در شعر و ادبیات و هنر همواره مورد ستایش قرار می‌گرفته است.

اسب‌ها در فلسفه سنتی چینی از جایگاه و مرتبه بالایی

برخوردارند، در نقاشی کلاسیک و سنتی چین به عنوان نماد انرژی، جاه‌طلبی و آرزو به کار می‌رود. اسب یکی از جذاب‌ترین و محبوب‌ترین حیوانات در هنر چینی است و به همین دلیل موضوع مورد علاقه بسیاری از هنرمندان از گذشته تا به امروز باقی مانده است. جای تعجب نیست که نقاشی اسب چینی امروزه یکی از محبوب‌ترین موضوعات در نقاشی با قلم و مرکب چینی است.

همچنین اسب، نشان قدرت و فضیلت است؛ آثار هنری بی‌شماری از جمله سفالینه‌ها و نقاشی و دیواره‌نگاری‌ها در چین ـ از زمان سلسله هان غربی (۲۰۶ پیش از میلاد تا ۹ میلادی) تا اوایل قرن بیستم ـ نشان‌دهنده این طرز فکر است.

از اسب‌ها، که تصور می‌شود همانند اژدها در فرهنگ چین، جایگاه ویژه‌ای دارند، علاوه بر نقش پر رنگ در افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه فرهنگ چین، همواره به‌عنوان یکی از ضروریات نظامی قابل استفاده در جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها نیز یاد می‌شود. مهارت در سوارکاری از آزمون‌های مهم برای کار در امور دولتی سلسله‌های تاریخی چین به‌شمار می‌رفته است، زیرا چین مرتباً توسط اقوام مختلف، از جمله بربرهای شمالی و آسیای میانه مورد تهدید قرار می‌گرفت. در قرن چهارم پیش از میلاد، تصاویر اسب‌ها به‌عنوان نمادهای قدرت در مقبره‌های سلطنتی پدیدار شد. اولین آثار برجای‌مانده ازاین‌دست مجسمه‌های لشکر سفالین در شهر شیان امروزی است که شامل بیش از ۷۰۰۰ سرباز و ۵۲۰ اسب در اندام و اندازه واقعی است. این مجموعه که به‌عنوان *پاسداران معبد سلطنتی امپراطور چین* نام برده می‌شوند. این امپراطور از سال ۲۲۱ تا ۲۱۰ ق.م بر چین باستان حکومت می‌کرد.

در هنر چینی، اسب‌ها علاوه بر صفات و مشخصات اشرافیت، نه‌تنها به سمبل اقتدار نظامی و سیاسی بلکه به نوعی به فضایل برتر نیز تبدیل شدند.

به عنوان مثال، "اسب لاغر" (۱۹۳۱) که توسط پوجین، پسر عموی آخرین امپراتور چین، پو یی ساخته شد. این طومار نقاشی تصویر اسبی پیر و فرسوده، با دنده‌ها و ستون فقراتی که از گرسنگی بیرون زده و سر را به حالت تعظیم پایین نشان می‌دهد. این یک کپی از نقاشی یک هنرمند سلسله یوان در قرن سیزدهم، گونگ کای است که پیش از سرنگونی توسط مغول‌ها در سلسله سونگ جنوبی مقام خود را عهده‌دار بود و در زندگی در نهایت فقیر بودند، بازنشسته شد.

کارهای گونگ کای مرثیه‌ای برای سلسله سقوط کرده و فاجعه‌ای بود که توسط حاکمان مغول چین را فرا گرفته بود. نسخه پوجین به خانواده سلطنتی منچو خود اشاره دارد که در سال ۱۹۱۲ سرنگون شد. او که به‌عنوان یک شاهزاده مانچوری در رفاه و تجمل بزرگ شده بود، در این نقاشی با نمایش تصویر اسب فرتوت با بدن ضعیف سرنوشت غم‌انگیز و سرنگونی اشرافیت خود را نشان می‌دهد.

در سلسله تانگ، موضوع نقاشی اسب رشد زیادی پیدا می‌کند. این امپراتور تای زونگ بود که از سال ۶۲۶ تا ۶۴۹ پس از میلاد بر چین حکومت کرد، نه‌تنها به تهیه اسب علاقه نشان داد، بلکه به هنر نقاشی اسب نیز توجه کرد. در عصر او، نقاشی اسب چینی شکوفا شد و هنرمند با به تصویر کشیدن فعالیت‌های اسب از طریق هنرهای خود، شهرت و قدردانی زیادی به دست آورد.

نقاشی اسب چینی «سفید درخشنده شب» توسط هان گان نقاشی شده است، این پرتره «سفید درخشان شب»، اسب مورد علاقه امپراتور ژوان زونگ، احتمالاً یکی از مشهورترین نقاشی‌های اسب در هنر چین است. این حیوان با خلق و خوی آتشین خود مظهر افسانه‌های چینی در مورد «اسب‌های آسمانی» وارداتی است که «عرق خون» داشتند و در واقع اژدهایی در لباس مبدل بودند.

این تابلو شاهکار نقاش معروف چینی هان گان است. این یک جوهر تک‌رنگ روی یک نقاشی کاغذی است که در اواسط قرن هشتم با ابعاد ۳۰/۸ در ۳۴ سانتی‌متر ایجاد شده است. هان گان اسبی با چشمی آتشین، سوزان، سم در حال رقص و سوراخ‌های بینی شعله‌ور را تصویر می‌کند. این تابلوی معروف نه‌تنها ظاهر بیرونی موضوع، بلکه جوهر درونی را نیز به تصویر می‌کشد.

اسب در چین دوران سلسله تانگ[۷] نیز مانند امپراطوری ایران در هنر، شعر و ادبیات مورد ستایش و تکریم قرار می‌گرفت. موجودی که قدرت او در جاودانگی بخشیدن به صاحبش با اژدهای اسطوره‌ای قابل قیاس است.

بررسی اوضاع سیاسی و اجتماعی چین و تأثیر آن بر هنر چین

تهاجم مغولان در قرن هفتم هجری شالوده زندگی در ایران را به شکل ژرف و پایداری متحول ساخت، در دوران ایلخانی به دلیل این‌که مغولان، هر دو کشور ایران و چین را تحت سیطره خود داشتند، از گزینه‌های ارتباط فرهنگی، هنری، تجاری و سیاسی بین شرق دور و غرب برای مغولان جاده ابریشم و عبور از ایران بود و لاجرم در این زمان ارتباط عمیق‌تری بین ایران و چین شکل گرفت، «یکی از آثار آمیزش فرهنگی در سایه جاده ابریشم، تأثیرپذیری هنر و اندیشه مردمان ساکن در طول این جاده از یکدیگر بوده است. چنان‌که شباهت شگفت‌انگیزی بین داستان‌ها و افسانه‌های حماسی چین با روایات ایرانی دیده می‌شود. شباهت شخصیت‌های فردوسی[۸] با شاهنامه چینی «فنگ. شن. ین ای»[۹] به حدی است که به نظر عجیب و باورنکردنی می‌آید» (سرور، ۱۳۸۵: ۱۱۰) و اوج نفوذ فرهنگ ایرانی و اسلامی در چین نیز مربوط به دوره «یوان» یعنی سلسله مغولی چین است.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

به هنگام فوت غازان خان در سال ۷۰۳ه. (۱۳۰۴م.) بسیاری از مشکلات تسلط هفتاد ساله مغولان مرتفع شده بود. پس از مرگ غازان خان، وزیر باتدبیرش یعنی خواجه رشید الدین که بانی بسیاری از این اصلاحات بود، در امارت ابقا شد، تا راهی را که آغاز کرده بود به اتمام رساند. شاید یکی از علل رشد و شکوفایی هنر و ادب در زمان وی، امنیتی بود که در دوره غازان خان فراهم آمده بود. «خواجه رشیدالدین مجتمعی را به نام ربع رشیدی در تبریز بنا کرد که کارگاه‌ها و کتابخانه‌های آن در نخستین سال‌های قرن هفتم هجری، تولیت نگارش و مصوّرسازی بسیاری از کتب تاریخی، ادبی و علمی را به عهده داشتند» (پاکباز، ۱۳۸۹: ۶۰).

در دوره یوان گروهی از هنرمندان و صنعتگران چینی مجبور به ترک وطن شدند. نقاشان، دیگر منظره را نه پناهگاهی با صفا و آرام، بلکه جزیی از محیط سرسخت و واقعی می‌دانستند. به دلیل سلطه بیگانگان مغول، نقاشان دیگر تمایلی به کار در دربار حکومتی را نداشتند و نقاشی‌های خیزران، در این دوره مخصوصا مورد توجه بودند.[۱۰] سبک نقاشی آن‌ها نسبت به گذشته تغییر کرد و موضوعات فردی، جایگزین طبیعت‌گرایی محض شد. «در طول دوره یوان، مغولان از دادن هر امتیاز سیاسی به دانشمندان ممانعت می‌کردند و آن‌ها برای بروز احساسات خود پرندگان و حیوانات را به تصویر می‌کشیدند، همین امر تبدیل به یک دوره مهم ترقی در نقاشی ادبا در تاریخ چین شد» (Geng Mingsong, 2008: 3).

هنر در ادوار مختلف تاریخی نقش بسیار عمده‌ای در گسترش فرهنگ ایفا کرده. در آن زمان بسیاری از مناسبات اقتصادی و سیاسی به کمک سیستم حمل‌ونقل اسب‌ها انجام می‌پذیرفت و «اقتصاد چین و چادرنشینان در شمال آسیا و آسیای میانه به وسیله حرفه سوارکاری به هم متصل می‌شد» (Xu Z, 2015: 2). «گاهی اوقات بعضی از هنرمندان از حیوانات برای حمله به هدف‌های شرورانه اجتماعی آن زمان استفاده می‌کردند» (Geng Mingsong, 2008: 3).

هدف طراحی فیگور تنها شبیه‌سازی نبود، «بلکه ظاهر نقاشی آن‌ها در روح اثر نیز تأثیر گذار بوده‌است. آن‌ها پرتره حیوانات را با توجه به نمایش بی‌همتای سیمای حیوانات به تصویر می‌کشیدند. برای مثال جائویانگ[۱۱] که از نقاشان برجسته در کشیدن اسب به شمار می‌آید بارها خودش بر روی زمین غلت خورده تا دویدن اسب وحشی را به‌درستی به نمایش بگذارد» (Geng Mingsong, 2008: i). اما اسب فقط به این دلیل حائز اهمیت نبوده است و ارزش آن به‌عنوان یک سمبل اجتماعی در جامعه همواره مطرح بوده و معانی متفاوتی داشته است. «اسب یکی از هفت گنجینه و هفتمین بخش از دایه دوازده‌گانه (دایره زندگی) زمین است، که رتبه‌اش پایین‌تر از مقام آتش و در جایگاه جنوبی عالم هستی قرار دارد» (Williams, 2006: 227) و در دوره یوان اسب نمادی یاری دهنده برای هویت از دست رفته سونگ و یوان محسوب می‌شود و تصاویر نقاشی شده چادر نشین‌های اسب‌سوار معمولاً حس کنجکاوی سرزمین‌های مرموز چادرنشینان را برمی‌انگیزد. نقاشی‌هایی که از آن دوره به جا مانده است می‌تواند آینه اتفاقات جامعه عصر یوان باشد: چنانکه تصویری از یک سرباز که بر پشت اسبی نحیف و ضعیف نشسته است، می‌تواند سلطه بی‌رحمانه مغولان را به تصویر بکشد. ازاین‌دست نقاشی‌ها در این دوره بسیار دیده می‌شوند و نقاشان برجستهٔ چینی برای به نمایش گذاشتن جریان‌های اجتماعی همواره تلاش نموده‌اند.

از بین آثار نقاشان دوره یوان می‌توان به اثر رِن رِنفا نقاش برجستهٔ اسب اشاره کرد. در این تصویر پنج شاهزاده مست در

تصویر ۱. بازگشت پنج شاهزاده مست با اسب، اثر رن رنفا (URL1) برگرفته از: http://english.cctv.com,2016/12/07

حال یورتمه دیده می‌شوند. این اثر حالت‌های مختلف اسب با رنگ‌های متفاوت را به نمایش گذاشته است. تنوع فرم بدن اسب در آن‌ها به‌خوبی مشاهده می‌شود و حالت فیگورها با دوره‌های قبلی تفاوت دارد. علت پرداختن به موضوعاتی این چنین، شاید یورش مغولان به سرزمین چین و تاخت‌وتاز آن‌ها بوده و نقاشان با انتخاب این چنین سوژه‌هایی آثار تخریبی حمله به چین را نمایش داده‌اند (تصویر ۱). جائو منگ‌فو بلندمرتبه‌ترین نقاش رسمی این دوره نیز عمدتا در انزوا نقاشی می‌کرده است. «دوره یوان به دلیل همین اتفاقات سیاسی و اجتماعی، آغازگر دوره فردیت و نوآوری در هنر بود. در نقاشی، حتی به‌رغم قیودی که سنت‌های نقاشی منظره بر دست و پای نقاشان دوره یوان بسته بود، آنان نمی‌توانستند در این مکتب کلاسیک به نوآوری‌هایی دست بزنند، لیکن راه را هموار کردند تا نقاشان بعدی تحولات بیشتری ایجاد کنند. این گروه نقاشان منظره، از قرار معلوم واریاسیون‌هایی بر درون مایه‌های واحد خلق کردند» (تریگیر، ۱۳۹۵: ۱۴۲).

هیجانی که چشم‌انداز ادبی یوان متأخر برای ما به جا گذاشته، جزئی از یک ابزار اقتصادی است، نه به دلیل ارائه تکنیک‌های منحصربه‌فرد باشکوه و نه به عنوان طرح و برنامه‌ای برای پاسخ هنرمندان به جهان، بلکه ایجاد یک زبان هنر شخصی به واسطه نقاشی و شعر و خوشنویسی است، که نشان دهنده شخصیت پیچیده هنرمند است. ترکیبی از کلمات و تصاویر، که با بیان ظریف احساسات، هوشمندانه آن را در اختیار سطوح مختلف فکری می‌گذارد. «ادیبان نقاش با تأکید بر ارتباط بین فردی، در اواخر دوره یوان به عنوان شخصیت‌های قدرتمند هنری شناخته شدند. در این میان چهار کارشناس ارشد از اواخر دوره یوان (هوانگ کونگ وانگ،[۱۲] نی زن،[۱۳] ووجن،[۱۴] وانگ منگ[۱۵]) اهمیت زیادی در رشد روح هنر نقاشی دارند. آن‌ها بهترین آثار خود را در اواخر عمر انجام دادند و بسیاری از آن‌ها در ابتدای دورهٔ مینگ[۱۶] کشته شدند و دیگر به بلوغ هنری دست نیافتند، در نتیجه نقاشی ادیبان نقاش با پایان دوره یوان خاتمه یافت» (Fong, 1992: 432).

از دیگر نقاشی‌های بازمانده از این دوران می‌توان به تابلوی «نگاره اسب‌ها» اشاره کرد (تصویر ۲). این نقاشی اثر جائو یونگ[۱۷] (پسر جائو منگ فو)[۱۸] است که اشاره به پنج عنصر طبیعت دارد؛ در این تصویر پنج اسب ناخوش و رها مشغول چریدن هستند و گله‌دار زیر یک درخت در حال چرت زدن است، ترکیب‌بندی در این تصویر کاملا متعادل است و حس آرامش در کل تصویر مشاهده می‌شود.

هنر یوان ثمره رشد هنر سونگ بود که به واسطه تسلط مغول‌ها متولد شد. اما این هنر هیچ ارتباطی به مغولان نداشت. بر خلاف فاتحانی که بعد از استعمار اروپا، فرهنگ اروپایی و مسیحیت را به مردم غیر اروپایی معرفی کردند، «مغولان هیچ مذهبی نداشتند و فرهنگ نوینی را به چین نیاوردند.

چینی‌ها تحت تسلط مغولان، احساس برتری بیشتری نسبت به میراث فرهنگی خود پیدا کردند و دوباره هویت گذشته خود را تایید کردند» (Fong, 1992: 432). تغییرات ناشی از ادیبان نقاش یوان، چنان بنیادی و گسترده بود که تصاویر هنر طبیعت چین را به طور مرتب تغییر داد. با پایان ایدئولوژی سونگ، نظم فرهنگی اخلاقی و هنر آکادمیک که ایده‌های دولت امپراطوری را نشان می‌داد، از دست رفت. «از سوی دیگر ادیبان نقاش، با تأکید بر رشد خود، هنرمند را وسیله‌ای برای بقای اخلاقی و فرهنگی جامعه می‌دانستند» (Fong,1992: 435).

«داماد و اسب» (تصویر ۳)، یک طومار دستی است که سه جفت اسب و داماد را نشان می‌دهد که اولین اثر آن در سال ۱۲۹۶ توسط منگ فو، دو جفت دیگر آن به سال ۱۳۵۹توسط پسرش جائو یونگ و نوه‌اش جائو لین کشیده شده است. جائو منگ فو، پس از ۶۳ سال این طومار کاغذی را به اداره نظارت مأمورین

تصویر ۲. بخشی از نگارهٔ *اسب‌ها*، اثر جائو یونگ سلسله یوان نقاشی بر روی ابریشم (Geng Ming song, 2008: 3)

تصویر ۳. دامادها و اسب‌ها (Grooms and Horses) اثر جائو یونگ سلسله یوان (Fong, 1992: 432)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

دولت ارائه کرد و این سه جفت اسب بعدها به عنوان مدل برای نقاشان استفاده شد و تبدیل به نقاشی طوماری *پنج اسب* گردید. جائومنگ‌فو مطالعات دقیقی بر آثار هان کان[۱۹] و لی گونگ‌لین[۲۰] انجام داد و احساس آن‌ها به این اثر در قالب شعری سروده شد:

«چگونه پنج اسب زیبا، در باد پاییز پایدارند.
جایی که امپراطوری جاه طلب نظامی از آنجا در حال عبور است
اسب‌هایی که در سال‌های فراوانی علف و دانه خوردند.
صبح آن‌ها به دروازه‌های کاخ می‌روند
شب‌ها درپای دوازده استراحت می‌کنند.
تصویر قدرتمندشان در خورشید رشد می‌کند
و در غروب با غبار پرواز می‌کند
چگونه می‌نگرند و روح والایشان را نشان می‌دهند
مثل اژدهایی که در زمینی با قارچ‌های سمی سقوط می‌کند.
این ستارگان نجیب هرگز نمی‌میرند
آن‌ها در میان خط و نقاشی تا ابد زنده‌اند
در حالی که سنگ‌های سربلند امپراطوری چائو
آه از نهاد سال‌های گذشته فروریخته است» (Fong, 1992: 437).

این شعر نمایانگر روح لطیف ادیبان شاعری است که در زمان یوان می‌زیسته‌اند و فریاد اعتراض بلندی است علیه تهاجم مغول به سرزمین چین، همان دوره‌ای که حتی به ندرت اسب‌های نحیف و باریک در نقاشی‌ها پدیدار شدند و این نماد اسارت هنرمندان زیر یوغ کوچ نشینان مغول را نمایش می‌داد.

تصویر ۴. دو اسب اثر رن رنفا (جیایی و چونگ جنگ، ۱۳۹۴: ۹۹)

اثر دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، تصویر «دو اسب» است که در کاخ موزه پکن نگهداری می‌شود (تصویر ۴) و از آثار برجسته رِن رِنفا به شمار می‌رود. این تصویر دو اسب، یکی قوی و فربه و شنگول و دیگری نحیف و ضعیف و افسرده به نظر می‌رسد. در ظاهر امر، بیننده ممکن است فکر کند یک اثر معمولی است اما با نگاهی دقیق‌تر، چند خط نوشته هنرمند ذیل آن نظر بیننده را به چیزی فراتر جلب می‌کند. هنرمند پس از توصیف روشن و دقیق به چاقی و لاغری هرکدام اشارتی دارد: «درست مانند وضع عالمان و صاحب منصبان در این جهان، چاقی و لاغری به درستکاری یا فساد افراد بستگی دارد. یکی که حاضر است نحیف بماند تا کشورش چاق شود و یکی که مردم را به فلاکت می‌کشاند تا خودش فربه بماند. با نگاهی دقیق‌تر متوجه می‌شویم که اسب لاغر لگامی بر برهان دارد اما افسارش دور گردن خودش است و اسب صاحب منصب، رها از هر قیدی، آزادانه و بی‌رحمانه بر مردم می‌تازد. این دیدگاه رنفا است بر نحوهٔ اداره مردان یوان، و برای دیدگاهش چه زحمتی به خودش داده است (جیایی و چونگ جنگ، ۱۳۹۴: ۹۹).

اسب در تاریخ و هنر ایران

نقش اسب در اساطیر و فرهنگ ایرانی از اسطوره آغاز هستی

تصویر ۵. نگاره *استر و مادیان* برگرفته از کتاب *منافع الحیوان ابن بختیشوع*: تعقیب مادیان به وسیله اسب نر مراغه، ۱۲۹۸. (گری، ۱۳۹۲: ۱۵۴)

جهان تا جایگاه ایزدان به‌صورت پررنگ وجود دارد. علاوه بر اسطوره اهمیت اسب در میدان نبرد و حمل بار و همراهی شکارچی در میدان شکار قابل توجه است. این نقش‌مایه حیوانی در دوره‌های متعدد در آثار هنری مختلف قابل مشاهده است. با توجه به اهمیت اسب، نقش‌مایه این حیوان در ادوار گذشته به وفور یافت می‌شود.

نقش عمده اسب در زندگی و حیات اقتصادی ایران باستان آن‌چنان بود که در موارد بسیاری یکی از اقلام مهم باج و خراج، اسبان زیبا و تندرو بودند و حتی استفاده از آن‌ها بر هنر و اختراعات دیگر تأثیر داشته است. تصویر شدن اسب بر سفالینه‌ها، ظروف زرین و سیمین، پارچه و دست بافته‌هایی مانند فرش و منسوجات، بی‌تردید به اندازه قدمت بشر تاریخ دارد. دیواره نگاره‌های تخت جمشید، سکه‌های پارتیان، نقش برجسته‌های بیستون، کتاب‌آرایی‌ها و نگارگری‌های دوران اسلامی و...، همه دلایل ارزش و تقدس این نماد با باورهای اساطیری و اهمیت آن به‌عنوان نشانه دلیری و پهلوانی ویژه ادوار تاریخی ایران است.

عوامل مؤثر در تأثیرپذیری هنر ایران از چین

«یکی از مهم‌ترین پیامدهای مغول به ایران و پس‌ازآن استمرار حکومت ایلخانیان، اهمیت یافتن مجدد هنر نقاشی و صورت‌نگاری در میان هنرمندان ایرانی بود. درواقع با ورود این مغولان به ایران و از سویی آسان‌گیری نسبی آنان نسبت به هنر و نیز علایق شخصی

تصویر ۶. برگرفته از شاهنامه دموت: منوچهر تور را شکست می‌دهد. تبریز، حدود ۱۳۷۰. (گری، ۱۳۹۲: ۱۶۶)

آنان، هنرمندان که از آغاز ورود اسلام بـــه ایران، تا آن زمان به دلیل محدودیت‌های وضع‌شده توسط حاکمان مسلمان اجازه فعالیت در این‌گونه امور را نداشتند، به پیشرفت‌های چشم‌گیری نائل آمدند. در این راستا روش‌هایی که در نقاشی مورد توجه هنرمندان ایرانی قرار گرفت، ترسیم تصاویری جهت افزودن به کتب گوناگون بود» (رفاعی، ۱۳۹۰: ۸۶؛ آربری، ۱۳۵۳: ۲۳۰).

البته باید به این نکته توجه داشت که نقاشی چینی که در عصر ایلخانی به عنوان سبک چینی رواج یافت و طرفداران زیادی را گرد خود آورد، نقاشی قدیم ایران و عهد هخامنشی و ساسانی ریشه گرفته بود. «چنان‌که در یک رساله معروف چینی که دربارهٔ نقاشان شهیر و چیره‌دست تألیف شده است به تألیف ته‌آلیف ایرانی (در تلفظ چینی لیه ئی)[۲۱] اشاره گردیده که در زمان سلطنت هخامنشیان به دربار چین اعزام و مردم این سرزمین را برای نخستین بار در قرن چهارم پیش از میلاد با نقاشی ایرانی آشنا کرده است» (همایونفرخ، ۱۳۵۳: ۲۳). علاوه بر این، بر اساس شواهدی که بر جای مانده است؛ گویا هنر ساسانی نیز در چین رواج داشته به‌نحوی‌که مغول‌ها پس از این‌که اویغورها را که در ترکستان به سر می‌بردند، شکست داده و منقرض ساختند، تمدن غربی پیشروتر آن‌ها را کـــه مأخوذ از ایران ساسانی بود اخذ کردند و با آن سبک نقاشی مانوی را نیز اقتباس نمودند و وقتی کشور چین را گشودند، این سبک خاص را بـا خود به آنجا بردند و در آنجا این سـبک نقاشی تحت نفوذ آسیای شرقی و چیـن قـرار گرفت و تغییراتی در آن به وجود آمد. «آنگاه وقتی‌که مغول‌ها به ایران تاختند و آن را تسخیر کردند و بیش‌تر ساکنین آن را به طور غیر قابل تصوری نابود ساختند با خود به کشور ایران، هنری را آوردند که از همان‌جا سرچشمه گرفته بود ولی توسط اویغورها و بعدها توسط مغول‌ها تحت تأثیر نقاشی چین تغییراتی یافته بود» (نیر نوری، ۱۳۷۱: ۴۶۳).

یکی از نخستین دیوان‌های مرتبط با فعالیت هنرمندان در دربار مغولان کتاب *منافع الحیوان* ابن بختیشوع است، که در میان سال‌های ۶۹۶ه.ق. و ۶۹۸ه.ق. در مراغه نوشته شد. این کتاب ترجمه‌ای است که به دستور غازان خان صورت گرفته است. *منافع الحیوان* دارای ۹۴ نگاره است که در آن شیوه‌های نگارگری مکتب عباسی، طراحان ایرانی و نقاشی چینی یکجا جمع شده‌اند. «در نگاره «استر و مادیان»[۲۲] نگارگر، تنه درخت را با آب مرکب و لکه رنگ طراحی کرده است که یادآور نقاشی‌های دوره سونگ (۱۲۷۹ـ۱۱۲۷م.) چین است» (کن بای، ۱۳۹۱: ۳۱). سبک این مینیاتورها غیر ناتورالیستی است، تصاویر آن دوبعدی و حیوانات به صورت تزیینی در زمینه مناظری که عناصر آن قراردادی است ترسیم شده‌اند.

گرچه اثری از نقاشی چینی در تمام این نگاره‌ها مشاهده

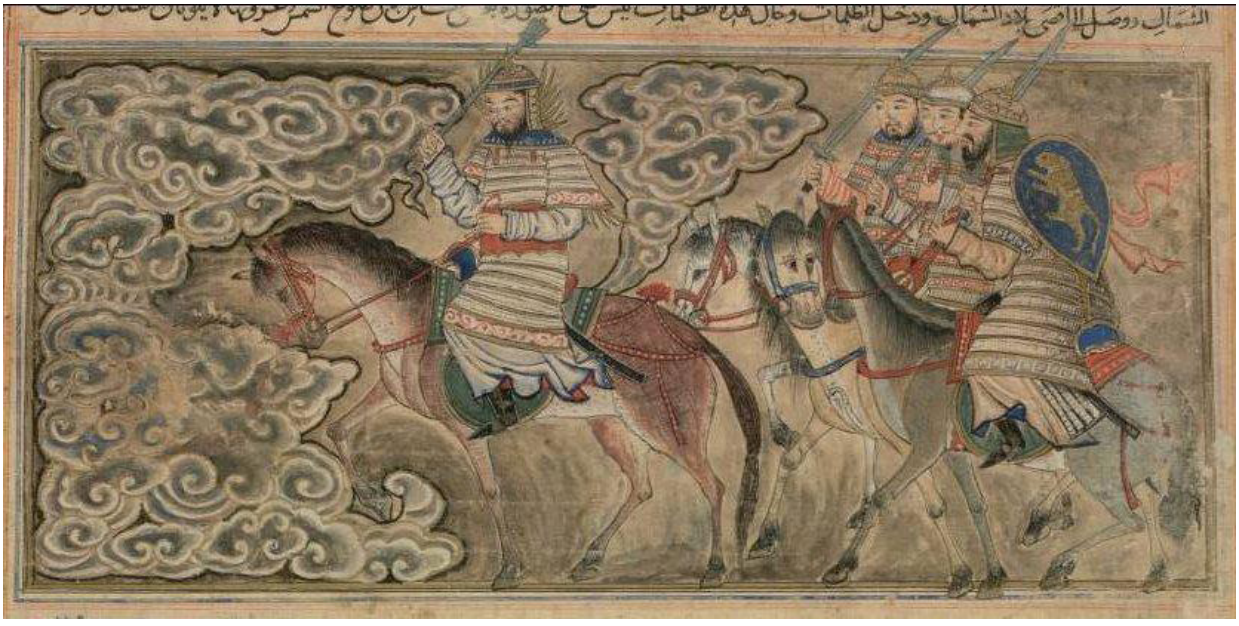
DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

می‌شود «اما خصلت بین‌النهرینی در سراسر کتاب حفظ شده و نقاش مسلمان در همه موارد از اصل‌ونسب‌دار بودن اثر خود غافل نمانده و به خاطر ترکیب تصاویر با کیفیت منظم دستخط عربی فرم‌گرا شده است» (گری، ۱۳۹۲: ۲۵).

در تمام این صفحات اول، حیوانات مطابق با علم جانورشناسی کشیده شده‌اند ولی منظرهٔ پشت آن‌ها که در صفحات آخر ماهرانه‌تر است با تصاویر بزرگ بیشتر هماهنگی دارند تا تصاویر کوچک. در اینجا برای بار اول نقاش سعی کرده نقاشی را همانند سنت دیرینهٔ نقاشی‌های گل و پرندهٔ چینی با کادر قطع کند. در سایر آثار مکتب مغول در ایران، مشاهده می‌شود که به چه طریق جالبی این امر رعایت شده است. اما در این زمان سنت قدیم به‌قدری قوی بود که اغلب مانع از اجرای آن می‌شد. ابرها اغلب طلایی هستند و کنارهٔ آن‌ها رنگ‌آمیزی شده است و از نظر طراحی به‌طورکلی غیرطبیعی‌اند. عظمت این مینیاتورها در تعادلی است که بین حالت ناتورالیستی و مونومانتال در طراحی از حیوانات به چشم می‌خورد. حتی مونومانتال‌ترین[۲۳] صفحات که شامل ۲۴ ورق اول می‌شود به حیوانات مکانی برای زندگی کردن می‌دهند (تصویر ۵). به‌هرحال هر قدر هم درختان و گل‌ها تزیینی به نظر برسند ولی باز هم سمبل مطلق نیستند بلکه به خارج از حاشیه نیز کشانده شده‌اند زیرا خاصیت رشد آن‌هاست. بنابراین آن‌ها پرکننده فضا نیستند بلکه علی‌رغم حالت مصنوعی و بدون شک تخیلی‌شان عنصر تشکیل‌دهنده مکان برای حیوانات‌اند. در صفحات آخر کالیگرافی به شیوهٔ چینی کمتر استفاده شده و بنابراین به سنت قدیمی منظره‌سازی ارتباط پیدا می‌کند (گری، ۱۳۹۲: ۲۵).

پس‌ازآن، *شاهنامه دموت* را می‌توان نقطهٔ اوج پیشرفت نقاشی عهد ایلخانی دانست. هنوز گهگاه در نگاره‌ها به چهره‌هایی بی‌حالت برمی‌خوریم؛ حرکات اغراق‌آمیز مرسوم در نقاشی گذشته نیز کمابیش باقی مانده‌اند؛ اما صحنه‌ها از فضایی فراخ‌تر برخوردار شده‌اند. ممکن است پس‌زمینه‌ها همیشه دارای مقیاس مناسبی برای رویدادها نباشند، ولی به‌خوبی گنجایش پیکر قهرمانان را دارند. اگرچه شخصیت‌ها همچنان در جلوترین بخش فضای تصویری جای گرفته‌اند، فقط گهگاه تمام‌رخ هستند. اکنون افق دید با وجود آسمان آبی یا طلایی باز شده است. بدین‌سان، اعمال خطیر انسانی و عظمت طبیعت اهمیتی برابر یافته‌اند. بی‌شک، تصویر گران شاهنامه دموت در دستیابی به این بیان حماسی مرهون شعر فردوسی بوده‌اند، زیرا نظیر آن را در نقاشی چینی نمی‌یابیم (تصویر ۶). به قول بازل گری این سبک قوی در تصویرگری از چالش میان سنت ذاتی ایرانی و مهارت‌های کسب‌شده از هنر چینی حاصل آمده است (پاکباز، ۱۳۸۹: ۶۲).

در قسمت اعظم دوران قرن چهارده، نقاش عناصری از منظره را که از چین به دست او رسیده ناشیانه مورد استفاده قرار می‌داده است. نوع کار آن‌ها نشان می‌دهد که آشنایی ناقصی با هنر چین داشته‌اند و شاید این آشنایی از طریق تزیینات هنر مصرفی و تزیینی نظیر سرامیک و پارچه صورت گرفته باشد، فرم ابرها همان‌هایی هستند که مربوط به تقلید از بافته‌های تاپیستری[۲۴] بیشتر از همه بر روی لباس به چشم می‌خورند. پارچه‌هایی چهارگوش زری‌دوزی



تصویر ۷. برگی از *جامع التواریخ*، دوره ایلخانی، تبریز، ۱۳۱۴؛ نقاشی آبرنگ با ورق طلا و نقره مات روی کاغذ، کتابخانه دانشگاه ادینبورگ. (URL 3)

به‌استثنای پارچه‌های چهارگوش اژدهادار در کتاب‌های خطی ایران قرن چهارده به چشم می‌خورد که می‌توان کتاب رشیدالدین سال ۱۳۱۴ و ۱۳۰۶ موجود در دانشگاه ادینبورگ را جزو این نمونه نام برد. در تمام طرح‌های آن‌ها شکل ابر به چشم می‌خورد، اژدها، عنقا یا سیمرغ و درنا بدون شک در یافته‌ها و پارچه‌های ابریشمی چینی وجود داشته‌اند. عنصر دیگر منظره که زنده کننده قرارداد و قواعد هنر چینی بود نقوشی است که با آن آب را نشان می‌دادند. در نیمه اول قرن چهاردهم آب را با نقش پولک‌پولک و یا امواج کاکل‌دار و پیچ‌پیچ و در اندازه‌ای بزرگ نسبت به بقیه تصویر نشان می‌داده‌اند. تمام این‌ها در نقاشی چین آن زمان و پیش‌تر از آن نیز وجود داشته ولی مانند ایرانیان آن را به صورت قراردادی به کار نمی‌برده‌اند و نمونه بارز آن در «کتاب *جامع‌التواریخ* که به دستور رشیدالدین وزیر و با دستیاران چینی، در آن دوره تألیف و تصویرسازی شده است را می‌توان مشاهده کرد» (گری، ۱۳۹۲: ۲۸).

درمجموع فضا در نگاره‌های جامع التواریخ، چه طبیعی و چه مصنوعی، مکمل اندام است و محتوی دراماتیک صحنه را قوّت می‌بخشد. مورخین اغلب نگاره‌های جامع التواریخ را متأثر از نقاشی چینی دانسته‌اند و البته این نسبت، چندان دور از حقیقت نیست (تصویر ۷). جهت افقی نگاره‌ها مانند طومارهای تصویری چینی است. «رنگ‌های تربتی و حرکت آزاد قلم به‌سان نقاشی‌های آب مرکبی چین است و حالت اغراق‌آمیز تپه‌ها و خاک‌ریزها متناظر نقاشی چین را به یاد می‌آورد» (کن بای، ۱۳۹۱: ۳۳).

هم‌زمان با سفارش و تولید کتاب از سوی مراکز فرهنگی ایلخانان، کتاب‌های دیگری در حیطه فرمانروایی مغولان، توسط حامیان غیردرباری، در شهرهای بزرگ فراهم آمد. سه کتاب کوچک مصوّر شاهنامه مشکل انتساب نقاشی دوره ایلخانان به شهر یا زمان خاصی را آشکار می‌سازد. این دیوان‌ها را به شیراز، اصفهان، غربِ هندوستان و عراق منتسب دانسته و تاریخ اجرایشان را بین سال‌های ۶۹۹ تا ۷۴۰ ه.ق. تخمین زده‌اند. در نگاره «اسفندیار، گرگسار را از اسب به زیر افکند»، نفوذ شیوه چینی بسیار کمتر از *منافع‌الحیوان* ابن بختیشوع است و اندازهٔ کوچک آن (۲/۱۳ × ۵/۱۹ س.م.) مبیّن این نکته است که از دیوان‌های درباریان نیست. ولی تأکید بر حرکت به همراه سوارکاری در فضای محدود کارزار، مشخصاً مغولی است. حضور عوامل سنتی نظیر آسمان طلایی، پراکندگی ساق و برگ درختان و در هم شکست قاب تصویر با سُم اسبان و بیرق سواران، مشخصهٔ شیوهٔ نگارگران مغولی سال‌های ۷۳۰ه.ق. است. هرچند زین‌های مُدوّر و تن‌پوش زرنگار تا اواسط قرن هشتم هجری در نگاره‌های مغولی دیده می‌شود، ولی حفاظ مدوّر گوش‌های کلاه‌خود، معرف نگاره‌های اواخر سده‌های هفتم و هشتم هجری است. (کن بای، ۱۳۹۲: ۳۲)

هرچند شاهنامه‌های کوچک چندان تأثیری بر نگاره‌های دربار مغولی در دوره‌های ۷۳۰ـ۶۹۹ ه.ق. نداشته‌اند، ولی از چند لحاظ حائز اهمیت‌اند (تصویر ۸) [۲۵] : نخست به لحاظ این‌که اولین شاهنامه‌هایی هستند که پس از دویست سال از تاریخ سرودن آن توسط فردوسی مصوّر شده‌اند. با توجه به حجم بسیار زیاد اشعار شاهنامه و استفاده از مضمون‌های حماسی آن روی سفال‌های لعاب‌دار قرن ششم هجری ایران، می‌توان اظهار کرد که مضمون‌های حماسی تا سال ۶۹۹ ه.ق. در قالب‌های متنوع و با انواع ابزار طراحی، کار شده‌اند. ضمیمه کردن تصویر شاید به این جهت بوده است که یا سفارش‌دهندهٔ اثر قادر به خواندن اشعار نبوده یا این امکان برایش فراهم نبوده است که در مجالس *شاهنامه*‌خوانی شرکت کند. شاید همچنان مانند ایلخانان، به استقرار در محل ثابتی خو نگرفته و از مکانی به مکان دیگر در حال کوچ بودند. اندازهٔ کوچک و قابلیت حمل آن شاهدی بر این ادعاست. دوم این‌که با وجود اندازه بسیار کوچک این نگاره‌ها، چهره و سایر قسمت‌های اندام با دقت بسیار طراحی شده‌اند. دقت در طرح و اجزای اندام، البسه و حیوانات پیش‌درآمد مکتب نگارگری جلایریان در بغداد، در اواخر قرن هشتم و اوایل قرن نهم هجری است، هرچند شیوهٔ آن پیوند چندانی با نقاشی اواخر قرن

تصویر ۸. اسفندیار گرگسار را به زیر می‌افکند. *شاهنامه* فردوسی در قطع کوچک، قرن هشتم هجری. (کن بای، ۱۳۹۱: ۳۱)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

هشتم و اوایل قرن نهم مکتب بغداد ندارد. در دوره‌ای که دیوان‌های محدودی، بدون تاریخ و محل دقیق کتابت، به‌جا مانده است، شاهنامه‌های کوچک همچنان دارای اعتبارند و تصاویر جذابشان از صحنه‌های نبرد و صحنه‌های زندگی بازگوکنندهٔ نوع زندگی در اواخر فرمانروایی ایلخانان است. (کن بای، ۱۳۹۲: ۳۳)

جایگاه اسب در هنر

نگاره‌های ایرانی یکی از منابع بزرگ و بسیار مهم است که همچون یک فرهنگ‌نامهٔ تصویری نکات آموزشی بسیاری را از لحاظ طراحی، ترکیب رنگ‌ها، ترکیب‌بندی، معماری، مناظر طبیعی، ابزار و ادوات، ظروف، فرش‌ها و انواع حیوانات در دوره‌های مختلف را به ما نشان می‌دهد و مدرکی موثّق برای ما در زمینه‌هایی است که متن یا نوشته‌ای موجود نیست. اسب یکی از حیوانات زیبا و نجیبی است که همواره در نگاره‌ها، همگام با انسان در بیشتر تابلوها دیده می‌شود و در جنگ‌ها، بزم‌ها و مراسم مختلف همواره در کنار انسان است و از نظر فرم آناتومی بدن جای تحقیق دارد. به‌همین منظور به جایگاه اسب در نگاره‌های ایران در مکاتب مختلف پرداختیم.

درباره‌ای قومی و اساطیری اسب‌ها را مرکب خدایان ابر، امواج باد، برق و پرتو نور می‌دانستند و در نشان‌های نجابت خانوادگی، آماده برای هر نوع خدمت در زمان جنگ یا صلح است. در نزد عبریان سمبل جنگ که در مقابل آن الاغ، مظهر صلح به شمار می‌رفت. در منطقه البروج هند، اسب اداره‌کننده حَمَل است. گردونه «سوریا»[۲۶] توسط هفت اسب سبزرنگ به نشانه تجدید زندگی ابدی، رانده می‌شد. در ژاپن، حیوان مرتبط با ماه، اولین ساعات روز و هفتمین علامت در منطقه‌البروج. در اساطیر نروژ، اسب همراه با صاحبش به خاک سپرده یا سوزانده می‌شد و اعتقاد بر این بود که بدین طریق، صاحب خود را از دالان دوزخ عبور

تصویر ۹. *شاهنامه دموت*، جنگ اسکندر و اژدها. تبریز ۱۳۳۰-۱۳۳۶. (گری، ۱۳۹۲: ۱۵۸)

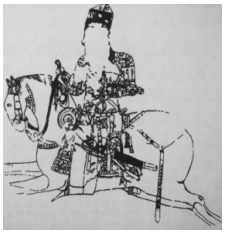
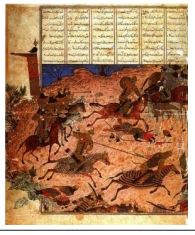
می‌دهد و ایرانیان برای تداوم گردش خورشید در آسمان، اسب را در پیشگاه خدای خورشید قربانی می‌کردند.

ایرانیان رنگ اسب را یکی از عمده‌ترین ملاک ارزشیابی آن قرار می‌دادند، چون معتقد بودند که رنگ حیوان ویژگی‌ها و توانایی‌های جسمانی او را مشخص می‌ساخته است. آن‌ها با استفاده از رنگ و ترکیب‌بندی‌های متفاوت در آثار هنری خود، فرهنگ و آداب‌ورسوم ایران را به نسل‌های بعدی منتقل کرده‌اند.

همان‌طورکه قبلاً نیز اشاره شد ایران یکی از سرزمین‌هایی بوده است که قدمت اسب در آن زیاد بوده و از دوران غارنشینی در این سرزمین «اسب نگاره» وجود داشته است و پادشاهان ایرانی هم برای این حیوان نجیب اهمیت زیادی قائل می‌شدند. به‌طوری‌که کورش در آن زمان مجموعه قوانینی مدون برای حمایت از حیوانات و به‌ویژه اسب وضع کرده و برای عدم رعایت آن تنبیهات سختی را در نظر گرفته است. به طور مثال: مجازات زخم زدن به اسب و گاو ۱۵۰ ترکه مسی به همراه خرج معالجه از کتاب «قوانین دامپزشکی» است. در چنین سرزمینی که به این اندازه به این حیوان توجه می‌شده، مشخص است که باید در نگاره‌های آن‌هم در تمامی ادوار نقش اسب وجود داشته باشد. در حالات بدن، طراحی و آناتومی اسب از دوران سلجوقی تا پایان دوره تیموری سیر صعودی داشتیم و در دوره صفویه کمی کارها ضعیف‌تر از تیموری شد. در ابتدا، فرم‌های ابتدایی سلجوقی دارای طراحی ضعیف بوده و اسب‌هایی از نظر طراحی غیر استاندارد دیده می‌شود و فرم‌ها خشک است ولی هر چه پیش می‌رویم، حرکت دم، طبیعی بودن حالت چهره و صورت زیبا به شکل واقعی (رئال) کار شده و تزیینات اسب‌ها در همهٔ دوره‌ها بوده است، ولی در دوران تیموری اوج داشته. همیشه اسب شاهان و بزرگان از همه نظر مثل رنگ و پوشش و نژاد و تزیینات برتر بوده و برای کارگزاران معمولاً از استر استفاده می‌شده است.

در طول دوره‌های مختلف، فرم قرار گرفتن اسب‌ها در تصاویر از نظر ترکیب‌بندی تفاوت پیدا می‌کند. در دوره تیموری دو، سه یا چهار ردیف سر اسب پشت سر هم دیده می‌شود. در دوره مغول اسب‌هایی با سرهای روی هم، با حرکات مختلف گردن دیده می‌شود. در همه ادوار اسب با بدن نیمه در نقاشی‌ها نمایان است اما این نشان‌دهنده این نیست که نقاش قدرت طراحی کامل آن را نداشته، بلکه نشانه این نکته است که هنرمند در صدد آفرینش ترکیبی زیباتر بوده است. نمایان است اما این نشاندهنده این نیست که نقاش قدرت طراحی کامل آن را نداشته ،بلکه نشانه این نکته است که هنرمند در صدد افرینش ترکیبی زیباتر بوده است .به عنوان مثال در جنگ‌ها دو سِری اسب به شکل بدن نیمه یعنی فقط سر و گردن، دو سپاه را در کنار صفحه، و چندین اسب کامل را در وسط تصویر می‌بینیم (تصویر ۶)

جدول ۱. سیر تحول نگارگری ایرانی از قرن چهارم تا قرن هشتم هجری (قرن ۱۰ تا ۱۴ میلادی).

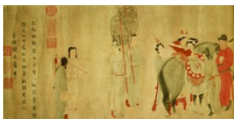
	منبع	دوره	شرح	هنرمند	تصویر
۱	پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۲	غزنویان سدهٔ چهارم ه.ق ۹۷۵_۱۱۸۷م.	دیواره‌نگاره، شکارگر قوش به دست	ـــ	
۲	URL5	سدهٔ هفتمه.ق ابتدای قرن سیزدهم میلادی	ورقه با جنگجوی عدنی (کتاب ورقه و گلشاه)	مؤمن محمد خویی	
۳	گری، ۱۳۹۲: ۱۵۴	۱۲۹۸م.	اسب نر در پی مادیان (کتاب منافع‌الحیوان ابن بختیشوع)	ـــ	
۴	کن بای، ۱۳۹۱: ۳۱	۱۳۰۰م.	اسفندیار گرگسار را به زیر می‌افکند (*شاهنامه* فردوسی)	ـــ	
۵	پاکباز، ۱۳۸۷: ۹۷	۷۳۳ه.ق ۱۳۳۳م.	رزم زنگه و اخواست (*شاهنامه* فردوسی)	ـــ	
۶	گری، ۱۳۹۲: ۱۶۶	۱۳۷۰م.	منوچهر تو را شکست می‌دهد (از *شاهنامه* در یک آلبوم)	ـــ	

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

جدول ۲. سیر تحول نقاشی چین (بررسی ادوار سونگ، یوان، مینگ).

	منبع و محل نگهداری	دوره	شرح	هنرمند	تصویر
۱	کاخ موزه بیجینگ (پکن)	سونگ ۱۲۷۹ـ۹۶۰م.	جزئیاتی از فصل پنجم مجازات‌ها	لی کونگ لین	
۲	Fong, 1992: 192 مجموعه کی کو چی و یاماموتو، ژاپن	سونگ ۱۲۷۹ـ۹۶۰م.	جزئیاتی از پنج داماد و اسب	لی کونگ لین	
۳	Fong, 1992: 193 موزه پرونیکال جینیل، چانگ چون	سونگ ۱۲۷۹ـ۹۶۰م. (اوایل قرن ۱۳م.)	خانم ون چی به هان بر می‌گردد	چانگ یو (Chang Yu)	
۴	http://www.artvirtue.com/painting/history/yuan/yuan.htm, Accessed2021.1.10	یوان ۱۳۶۸ـ۱۲۷۱م.	آموزش به اسب	جائو منگ فو Zhao Meng-) (fu	
۵	Fong, 1992: 436 کاخ موزه بیجینگ	یوان ۱۳۶۸ـ۱۲۷۱م.	مرد بر پشت اسب	جائو منگ فو	
۶	URL 6	یوان ۱۳۶۸ـ۱۲۷۱م.	نجیب زاده جوان بر پشت اسب	چین شوان (Qian Xuan)	
۷	Fong 1992: 434	یوان ۱۳۶۸ـ۱۲۷۱م.	جزئیاتی از ۶ داماد و اسب	جائو منگ فو	

جدول ۳. تأثیر متقابل نقاشی چین بر نگارگری ایرانی با نگاهی به نقش‌مایه اسب و فضای زمینه.

	شرح	منبع	تصویر	شرح	منبع	تصویر
۱	سفر و گفت‌وگو	URL 7		خانم جوان در حال سوار شدن بر اسب	URL 8	
۲	نگاره از کتاب کتاب تاریخ جهان، رشیدالدین ۲۰۱۴	URL 9		درباریان روی اسب در جاده ابریشم	URL 10	
۳	رسیدن اسکندر به درخت گویا	URL 11		نجیب زاده جوان روی اسب	URL 12	
۴	ورقی از شاهنامه در یک آلبوم: منوچهر تو را شکست می‌دهد.	گری، ۱۳۹۲: ۱۶۶		بخشی از تصویر: گله اسب‌های سلطنتی در مراتع بعد از وی یان (اثر لی گونگ لین) *	Calendar album Horse (2014)	
۵	بهرام گور در خانه‌ای روستایی	URL 13		تعلیم اسب جائو منگ فو	URL 14	

* Detail of imperial horses at pasture after Wie (Northern song dynasty AD960-1127) yan. by li Gonglin.
این تصویر یک نمونه با شکوه از یک نقاشی طوماری با مجموع ۱۲۸۶ راس اسب و ۱۴۳ چهره انسانی است.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

نتیجه‌گیری

با توجه به روابط ایران با چین در دورهٔ ایلخانی، هنر این دو کشور برای سومین بار در تاریخ تمدن تأثیر متقابل داشته است. همان‌طورکه قبلاً ذکر شد هنر چین تحت تأثیر هنر هخامنشی و مانوی قرار گرفته بود و بسیاری از مضامین از ایران به عاریت برده شد، اما پس از اسلام هنر نقاشی به دلیل تحریم صورتگری و شمایل‌نگاری در ایران رو به افول رفت و در این میان هنر نقاشی بیش از دیگر هنرها مغفول واقع شد. پس از حملهٔ مغول و در قرن هفتم هجری قمری (قرن ۱۴م.) با توجه به روابط فرهنگی و سیاسی دو کشور، علاوه بر واردات محصولات هنری توسط بازرگانان، هنرمندان نیز به دو کشور رفت‌وآمد کردند و همین امر باعث همکاری هنرمندان درزمینهٔ مصورسازی کتاب و رونق نقاشی در دوره ایلخانی شد. گرچه هنرمندان ایرانی سعی کرده‌اند همیشه رد پای هنر ایرانی ـ اسلامی را در آثارشان به جای گذارند، اما الگوبرداری از طرح و نقش و مضامین و یا فرم‌ها در این آثار، ناگزیر صورت گرفته است.

نگاره‌های انتخابی در نوشتار حاضر از تصاویر اسب‌ها در دو تمدن بهره برده و به‌خوبی می‌توان دریافت که در ابتدای دوره چگونه این تأثیرات باعث تحول در فرم آناتومی آن‌ها شده است. نگاره‌ها عموماً عمق نمایی ندارند و مضامین آن از داستان‌های شاهنامه انتخاب شده است. شاید این انتخاب چند علت داشته باشد:

۱. مصورسازی کتاب‌های علمی مانند *منافع‌الحیوان* که به دست هنرمندان ایران، چین و بین‌النهرین در دربار ایلخانی انجام شد، سرآغاز همکاری و تأثیرات هنر چین بر ایران گردید.

۲. فرهنگ چین و ایران در زمینهٔ داستان‌های حماسی نظیر شاهنامه در گوشه‌هایی از تاریخ به هم گره خورده است و ارتباط فرهنگی دو کشور باعث همسان شدن موضوعات گردید.

۳. یورش مغولان به چین باعث شد تا هنرمندان ضمن عدم همکاری با دربار، به مضامین سیاسی و اعتراضی روی بیاورند. دیگر طبیعت را به عنوان موضوعی امن برای آثار خود انتخاب نکنند و از صحنه یورش اسب در طبیعت سخت استفاده کنند و موضوعات آن‌ها حماسی شوند و به دلیل هم‌ذات‌پنداری دو ملت این موضوعات به شیوه‌ای دیگر در ایران اجرا شد.

۴. حضور ادیبان نقاش در دورهٔ یوان و ترکیب خط و نقاشی و شعر در نگاره‌های چین نیز باعث تلفیق این سه هنر در نگاره‌های ایرانی گردید، اما ایرانیان با هوشمندی از رسم‌الخط عربی در نگاره‌ها استفاده کردند تا همچنان هنر ایرانی از نمونه چینی تمیز داده شود.

۵. در نگاره‌های ایرانی تصویر اسب بیش‌ازپیش دیده شد که شاید تأثیر دورهٔ سلجوقی باشد، اما آناتومی اسب‌ها در بعضی موارد تحت تأثیر نمونه‌های چینی قرار گرفت و از زوایای مختلف به نمایش درآمد، چنان‌که در نگاره جنگ اسکندر و اژدها می‌توان چرخش بدن اسب سپید را به‌خوبی مشاهده کرد. (تصویر ۹)[۲۷]

۶. صورت فیگورها معمولاً سه رخ است و آرایش ریش و فرم چشم آن‌ها مغولی است و تصویر ابرهای چینی در نقاشی‌ها به‌خوبی دیده می‌شود. (تصاویر ۶ و ۷)

۷. تصویر اژدها نیز در تصویر ۸ کاملاً از نمونهٔ چینی آن مشتق شده است ولی بسیار سهمناک‌تر است. ولی از طرفی این سوژه از نظر یک چینی که اژدها راسمبل انرژی جهانی می‌داند غیر قابل درک است. بنابراین بسیاری از نقش‌ها و خصوصیات آن‌ها با حالتی که از پا در آمده کاملا تغییر کرده است و عضوی که از همه قوی‌تر به نظر می‌آید اسب سفید است.

پی‌نوشت‌ها

۱. دودمان یوان ۱۲۷۱-۱۳۶۸م. این دودمان به دنبال هجوم مغول تأسیس شد و یکی از دودمان‌های غیر چینی در تاریخ چین بود و کمتر از صد سال بر چین حکم راند و پایتختش پکن (بیجینگ) Beijing بود.

۲. حمله مغول به چین نیز تغییرات شگرفی را در نگارگری آن سرزمین هویدا ساخت. گوشه‌گیری هنرمندان چینی، ظهور ادیبان نقاش گردید و جایگزینی موضوعات فردی به جای طبیعت‌نگاری از نمونه‌های قابل توجه این دگرگونی بود.

۳. یزدان‌پناه، مریم، حاتم، غلامعلی، سلطانی، سید حسن، اسدی، شهریار. نگاهی به کتاب جامع التاریخ شاهکار م. صورسازی مکتب تبریز دوره ایلخانی. نشریه *کتاب ماه هنر*، مهر ۱۳۸۸ - شماره ۱۳۳، ص۴ _ ۱۳.

4. Zhexin Xu. *The Perception of horses in thirteenth- and fourteenth century China.* MA Thesis in Comparative History, with a specialization in Interdisciplinary Medieval Studies. Central European University Budapest (2015).

5. Xiaoli Wu, (2017). *Painting Aesthetics and Educational Enlightenment of Ren Renfa in Yuan Dynasty.*7th International Conference on Social science and Education Research (SSER2017). Atlantis Press.

۶. Ren Renfa (۱۲۵۴-۱۳۲۷): رنفا از مقامات دولتی یوان و از نقاشان آن دوره که آثار نقاشی اسب ها، مردم، گل‌ها و پرندگان از او به جای مانده.. سبک او شبیه هنرمندان سلسله تانگ (۶۰۸-۹۰۷) است و او را جانشین مستقیم لی‌گونگ‌لین (۱۰۴۹-۱۱۰۶) از سلسله سونگ شمالی می‌دانند. نقاشی‌های او از اسب‌ها با نقاشی‌های جائو منگ فو قابل مقایسه است.

۷. این دوران عصر مهم و طلایی در تاریخ چین است. دودمان تانگ هم‌دوره با امپراطوری ساسانیان در ایران تا (۶۵۱میلادی) و امپراطوری روم شرقی و هم‌دوره با ظهور اسلام بود.

۸. *شاهنامه* فردوسی و فنگ شن ین ایی، هرچند فرهنگ و تمدن ملت که آثاری مستقل از یکدیگرند ولیکن با بررسی تشابهات مختلفی که در زمینه‌های گوناگون از جمله پزشکی در عناصر اساطیری و حماسی آن‌ها یافت می شود می‌توان چنین نتیجه گرفت که این آثار تأثیراتی از یکدیگر پذیرفته‌اند که این خود نشان از قدمت روابط تاریخی میان ایران و چین دارد.

۹. فرهنگ‌نامه چینی Fēng Shén Yǎn Yì یا Feng- shen Yen-I، بر خلاف شاهنامه فردوسی، یک اثر مستقل از یک نویسنده مستقل نیست؛ بلکه گروه کثیری از شعرا و فلا سفه گمنام چین در نگارش و نشر آن شرکت داشته اند. با این حال محققین حوزه تاریخ چین بر این باورند که تدوین فنگ شن ینی بین سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۶۴۴میلادی در زمان سلسله مینگ و توسط یکی از دو فرد: شو جنگ لین (Xu Zhong Lin)، یا لو سی سین، صورت گرفته است. این اثر بیشتر به مجموعه‌ای از حکایات شفاهی می‌ماند که بعدا با دخل و تصرفاتی در اجزای داستان اصلی به صورت منظوم و مکتوب در آمده است. (Ahan sazan, Reyhaneand and the others, 2016).

۱۰. خیزران نماد نجیب زادهٔ چینی است که در روزگار سختی و فلاکت سر خم می‌کند، اما نمی‌شکند.
11. Chao Yung
12. Huang Gongwang(1269–1354)
13. Ni Zan(1301–1374)
14. Wu Zhen(1280–135
15. Wang Meng (1308 – 1385)
۱۶. Míng (۱۳۶۸-۱۶۴۴) امپراطوری مینگ اخرین دودمان پادشاهی چینی بود . از سال ۱۳۶۸ تا ۱۶۴۴ میلادی بعد از فرو پاشی دودمان مغولی یوان بنیاد گذاشته شد.
17. ZhaoYung (1289-after 1360)
18. Zhao Meng-fu (1254-1322)
19. Han Gan (718 - 780)
20. Li Gong-lin (1049 to 1106)
۲۱. «ته آلیف ایرانی» که در زبان چینی لیه نی (lieh-i) تلفظ می‌شود، او نقاشی هنرمند و چیره دست بود. ته آلیف در زمان هخامنشیان از دربار ایران به دربار چین رفت. او نقاشی چیره دست بود که در کارهای نقاشی دیواری نظیر نداشت و هم اوست که نقاشی مینیاتور ایرانی را برای نخستین بار در قرن چهارم پیش از میلاد به مردم چین شناساند و آنان را با این سبک نقاشی آشنا کرد.
۲۲. کتاب منافع‌الحیوان ابن بختیشوع: تعقیب مادیان به وسیله اسب نر. مراغه، ۱۲۹۸میلادی. کتابخانه پیرپونت مورگان، نیویورک.
۲۳. مونومان درلغت به معنای بنا (ابنیه) است و کاربرد این واژه برای معرفی فضایی‌ست که در ذهن ماندگار است. در واقع هرنوع ارتباطات تاریخی یاد واره‌ای که بتواند وجوه مختلف آن را بیان کند مونومان است. مانند بناهای یاد واره‌ای, نمادها و تندیس‌ها، المان‌های شهری و مونومانتال گونه‌هایی از مونومان است، که در ایران باستان و معماری سمبلیک ارزش داشته است.
۲۴. اصطلاح تاپیستری به دیوار آویزهای پارچه‌ای و گلدوزی شده‌ای اطلاق می شد که از قرن ۱۸ تا اواسط قرن ۱۹ م در دنیا به دلیل جنگ‌های داخلی و انقلاب فرانسه، انقلاب صنعتی و اختراع دستگاه مکانیکی ژاکارد جهت بافتِ هر گونه پارچهٔ نقش و نگاردار مثل پرده و مبلمان و انبوه سازی صنایع تولید شده و ... دچار رکود گردید ولی زمانی که بافت تاپیستری با هنر مدرن در هم آمیخته شد تعریف جدیدی از آن به خود گرفت، در واقع هنر الیاف صورت تکامل یافتهٔ جنبش تاپیستری مدرن در دنیاست، ساختار هنری آن توسط طراح خلق وهنرمند با استفادهٔ ماهرانه از تکنیک ها، مواد و مصالح انتخابی وذهن خلاق خویش آن‌ها را درهم می آمیزد و با توجه به مفهومی که به دنبال آن است به خلق اثر می‌پردازد. (URL 2)
۲۵. «اسفندیار گرگسار را به زمین می افکند». *شاهنامه* فردوسی در قطع کوچک ۱۹۵×۱۳۲م. مقارن با هشتم هجری.
۲۶. سوریا برترین خورشید خدایی است که به تدریج بر سویتری و دیوسوات پیشی می‌گیرد و آنان را در خود می‌گیرد. سوریا در روایات دارای موئی زرین و دست‌های طلایی است که هر بامداد برگردونه‌ای زرین می‌نشیند و آسمان را در می‌نوردد. گردونه سوریا توسط هفت مادیان و به روایتی مادیانی هفت سرکشیده می‌شود. سوریا در نقش سویتری آتش جاودان آسمان, برانگیزانندهٔ انسان, فرمانروای بادها و آب‌ها, جاری در همهٔ چیزهای راکد و پویا است و خدایان نیز به او نیازمندند. حرکت سوریا بر طبق قانونی ازلی انجام می‌گیرد و نبات و استواری زمین و آسمان در وجود او نهفته است. او را چون ایندرا و آگنی پسر دیاووس می‌خوانند و این سه پسر از کهن‌ترین خدایان سه گانهٔ عصر ودایی است و توجه به خدایان سه گانه شاید متأثر از حالات خورشید در آسمان و خورشید خدایانی است که سرانجام در وجود سوریا جلوه‌گر می‌شود (URL 4).
۲۷. *شاهنامه* فردوسی (دموت): جنگ اسکندر و اژدها. تبریز، ۱۳۳۰-۱۳۳۶. موزه هنرهای زیبا، بوستون.

فهرست منابع

آربری، آرتور. (۱۳۵۳). *میراث ایران*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
پاکباز، رویین. (۱۳۸۷). *نقاشی ایران*. چاپ هفتم. تهران: زرین و سیمین.
پرغو، محمدعلی. (۱۳۹۰). «تأثیر متقابل نقاشی چینی و ایرانی در عصر مغول». *نشریه علمی پژوهشی تاریخ نامه ایران بعد از اسلام*، ۲، ۲۵ - ۴۲.
پزشکی، زهرا؛ شیخی نارانی، هانیه. (۱۳۹۶). «مطالعه نقش نمادین اسب در دوره ساسانی (با تاکید بر نقوش برجسته فلز کاری و منسوجات) »، *اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران*. بجنورد.
تریگیر، مری. (۱۳۹۵). *هنر چین*. ترجمه فرزانه طاهری. چاپ سوم. تهران: ترجمه و نشر فرهنگستان هنر.
حسامی، منصور. (۱۳۹۲). «مطالعه تأثیر متقابل نقاشی ایران و چین در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری». *نشریه مطالعات تطبیقی هنر*، ۵، ۶۳-۷۶.
جیایی، جوانگ. چونگ جنگ، نی. (۱۳۹۴). *نقاشی سنتی چین شعری صامت در ستایش طبیعت و زندگی انسان*، ترجمه نسرین دستان، چاپ اول. تهران: پژوهشکده هنر.
رحیم پور، شهیندخت. (۱۳۹۴). «بررسی جایگاه اسب از اسطوره تا تداوم نقش آن بر فرش»، *فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی*، ۶، ۲۱-۳۶.
رفاعی، انور. (۱۳۹۰). *تاریخ هنر در سرزمین‌های اسلامی*. ترجمه عبدالرحیم قنوات. مشهد: جهاد دانشگاهی.
سرافرازی، عباس؛ لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۴). «تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان». *دو فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات تاریخ جهان اسلام*، ۵، ۷۹ - ۱۰۸.
عطایی، امید. (۱۳۷۲). *پیامبر آریایی ریشه‌های ایرانی در کیش‌های جهانی*. تهران: انتشارات عطایی.
کریمی فیروزجایی، علی. (۱۳۹۶). «تحلیل جایگاه روایی اسب در تمدن‌های چین، ژاپن و ایران از دیدگاه نشانه معناشناسی گفتمانی»، *دو ماهنامه علمی پژوهشی جستارهای زبانی*، ۶، ۳۲۷_۳۵۱.
کن بای، شیلا. (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه هنر.
گری، بازل. (۱۳۹۲). *نقاشی ایرانی*. ترجمه عربعلی شروه، چاپ چهارم، تهران: دنیای نو.
نوایی، عبدالحسین. (۱۳۷۰). *ایران و جهان از مغول تا قاجاریه*. ج ۱، تهران: هما.
نیر نوری، عبدالحمید. (۱۳۷۱). *سهم ایران در تمدن جهانی*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
ویس هوفر، یوزف. (۱۳۷۷). *ایران باستان، از ۵۵۰ پیش از میلاد تا ۶۵۰ پس از میلاد*. مترجم مرتضی ثاقب‌فر، تهران: انتشارات ققنوس.
سرور، رحیم. (۱۳۸۵). «جاده ابریشم و نقش نمادین آن در تحقق طرح اتحادیه امت اسلامی در عصر جهانی شدن». *هنر و مردم*. ۴، ۱۰۵ - ۱۲۲.
سجادی راد، سیده صدیقه؛ سجادی‌راد، سیدکریم. (۱۳۹۲). «بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامه فردوسی»، *دوفصلنامه پژوهشنامه ادب حماسی*، ۹۰ (۱۶)، ۹۹-۱۲۸.
مظاهری، مهرانگیز؛ قاضی زاده، خشایار؛ احمدی‌فر، علی. (۱۳۸۹). «طبیعت گرایی در نقاشی‌های چین و ایران در دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی، *نشریه مطالعات هنر اسلامی*»، ۱۲، ۷ - ۳۲.
همایون‌فرخ، رکن الدین. (۱۳۵۳). «سیری در مینیاتور ایران». *هنر و مردم*. ۱۴۱_۱۴۰، ۱۹ - ۲۷.
یزدان پناه، مریم؛ حاتم، غلامعلی؛ سلطانی، سید حسن؛ اسدی، شهریار. (۱۳۸۸). «نگاهی به کتاب جامع‌التواریخ شاهکار مصورسازی مکتب تبریز دوره ایلخانی»، *نشریه کتاب ماه هنر*، ۱۳۳، ۴ -۱۳.

Ahansazan, Reyhane. Kazemi, Amir Hooman. Karrimi Mehrdad. Ahansazan, Hamed. (2016). *Investigating Medical Parallels between Two Works of Mythology and Epics; Ferdosi's*

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

Ilkhanid_Heavy_Cavalry.htm, *Accessed* 2021.3.14.

URL 4: http://icro.ir/index.aspx?pageid=32738&p=117&showitem=8082. *Accessed* 2021.1.5

URL 5: http://kaloot.org/2020/10/13/هنر_مینیاتور *Accessed* 2021.1.7

URL 6: http://www.art-virtue.com/painting/history/yuan/yuan.htm, *Accessed* 2020.11.15

URL 7: https: //amgalant.com/john-caviglia-on-amgalant/*Accessed* 2021.10.2

URL 8: https: //www.wikiart.org/en/qian-xuan/yang-guifei-mounting-a-horse-1300

http://mirasmaktoob.ir/fa/news/9423/*Accessed* 2020.28.12

URL 9: https: //www.ed.ac.uk/literatures-languages-cultures/alwaleed/islamic civilisation/rashidaldin2014, *Accessed* 2020.10.8

URL 10: http://www.wb-shy.com/sh-gdhh/8990.html, *Accessed* 2018.6.11

URL 11: https: //www.pinterest.co.uk/pin/551339179357948281/, *Accessed* 1398.2.10

URL 12: http://www.art-virtue.com/painting/history/yuan/yuan.htm, *Accessed* 2018.6.11

URL 13: https: //www.khanacademy.org/humanities/art-islam/islamic-art-medieval/a/bahram-gur-in-a-peasants-house-ilkhanid-dynasty, *Accessed*2020.3.9

URL 14: http://www.art-virtue.com/painting/history/yuan/yuan.htm, *Accessed* 2018.6.12

Shanameh from Iran and Fēng Shén Yān Yì from China. Vol. 5 Issue 4, p197-204. *7p*

Calendar Album Horse Image in Classical Chinese Arts. (2014). Print by: ministry of culture, P. R. China.

Curtin, P. D. (1984). *Cross-cultural trade in world history*. Cambridge University Press.

Geng Mengsong. (2008). *Animal-themed Paintings in Ancient China*. translator Shao Da. China Intercontinental Press.

Fong, W. C. (1992). Beyond representation. *Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th century*.

Xiaoli Wu, (2017). *Painting Aesthetics and Educational Enlightenment of Ren Renfa in Yuan Dynasty.*7th International Conference on Social science and Education Research (SSER2017). Atlantis Press.

Xu, Z. (2015). *The Perception of Horses in Thirteenth-and Fourteenth-Century China.*

Williams, C. A. S. (2012). *Chinese Symbolism and Art Motifs Fourth Revised Edition: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art Through the Ages*. Tuttle Publishing.

منابع اینترنتی

URL 1: https: //kidsartuk.com/five-drunken-kings-return-on-horses-sold-for-us44m/*Accessed* 2020.7.1

URL 2: https: //otif.ir/دانلود_پایان_نامه_ارشد_بیان_مولفه

URL3: http://warfare.6te.net/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-

OPEN ACCESS

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Chinese Art Influences During Yuán Era on Ilkhanate Painting (Nīgārgarī) By Studying the Horse Motif

Zahra Dastan[1], **Gelareh Kousha**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 16 December 2023, Accept Date: 28 December 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

Abstract

In different ages of history, Iranian life has been affected by various thoughts and governments which have shown their reflection in many areas. In this regard, the Mongol invasion in the 7th century deeply and steadily changed the base of life in Iran. Of course, Mongol invasions in other Asian countries, such as China, also influenced, and besides having social and political effects, altered the artworks.

Throughout history, Iran and China have had artistic and cultural interactions together, However, one of the most effective relationships has been established by the Mongol government and the Patriarch. China, although has used enrichment art in various ages, has been affected by ancient Iranian art, especially in the Achaemenids and Sasanian ages in his works, the in the Patriarch age some of the art marks with China technics returned to Iran. In this regard, Iran's painting after Islam came into it, was declined illustration, when Mongolian came to power and initiated the new age.

This article studied the affecting agents of Chinese painting (especially horse pictures) in the Yuan Age on Iran in the Patriarch Age which arose from art and cultural interactions between them by using patterns. In this regard, first, we must know what cultural agents or visual elements have influenced to Patriarch Age's painting. And whether this effect has been a mere pattern or in some situations it has been implemented and adopted or whether all concepts have been used the same?

We know art enrichment in both China and Iran has life to the extent of history length. Along with political and commercial relations, the art in these two countries has affected each other. But in the Patriarch age, this art heritage returned to Iran with Chinese technique. Results of these effects have been seen at first in book paintings. One of the bureaus related to the work of Iranian artists is Ibn Bakhtishoe's Manafe Al-heyvan. This book has 94 pictures within painting methods of Abbasid painting methods, style-

1. Assistant Professor of Institute of Art Studies & Research (Iasar), Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: n.dastan@aria.ac.ir
2. MA. of Arts Research, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: gelarehkousha78@gmail.com

painting of Iranian designers and Chinese painting has been collected all together. The Shah-Nameh of Demoth and Javame Al-Tavarikh books are graphic books within Chinese painting effects that have been seen because of the presence of a Chinese designer in Patriarch Darbar. Of course, because of the Mongol invasion of China, deep changes also occurred in the Chinese painting style and led to artists being dissociable. Painter literature and individual issues were replaced with mere naturalism.

Regarding relations between Iran and China in the Patriarch Age, the art in the two countries has been affected for the third time by interactions during civilization history. After Islam, painting declined because of the prohibition of portrait painting and imagination in Iran. Painting was forgotten more than other arts. After the Mongol invasion, in addition to entering artworks by traders, artists also traveled, which led to them contributing to the book's painting and raising it in the Patriarch age. Although Iranian artists have tried to make Iranian-Islamic traces in their works, patterning of design and concepts or forms of Chinese painting in these works was inescapable.

The cultural connection between Iranian and Chinese cultures in the epic story of Shah-Nameh has resulted in a homogenization of their respective issues. The Mongol invasion of China led artists to address political and social issues, in addition to avoiding the royal court. They did not choose nature as a safe topic for their works and used the image of a horse attack in a harsh natural setting. The issues were epic due to their connection to nature, and they were executed uniquely.

In Iranian designs, horse imagery has become more prevalent, possibly influenced by the Seljuk period. Meanwhile, horse anatomy has influenced Chinese designs, manifesting in diverse ways. For example, one can show the rotation of the white horse body in the Alexander and Dragon fight picture. Figure faces usually have three facets, and their eye and ulcer profiles are Mongolian and Chinese clouds pictures observed very well.

In the remaining books from that era, such as Javame Al-Tavarikh, most of the illustrations have been influenced by Chinese painting.

In this regard, one can point to the soil colors and largo of pen, high flown state of hills, weir, and horizontal pictures similar to Chinese roll pictures. Also, emphasis on moving along with equitation in the limited space fight, presence of traditional elements including golden sky, sparsity of tree's stem and leaf, breaking the picture frame with horse's leg, and riding a flag is the special technique of Mongol designers in 730 AH. Although circled saddle and golden cloths are shown since the middle of the hejiri 8th century, but circled shield of the helmet ears are indications of the end of the 7,8 centuries.

Keywords: Horse Motif, Ilkhanate dynasty, Yuan dynasty, Chinese Art, Persian painting.

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)