ویژگی های نگارگری نسخه جامع التواریخ

پدیدآورده (ها) : مهرنیا، سید محمد
تاریخ :: تاریخ پژوهی :: پاییز و زمستان 1389 - شماره 44 و 45
از 173 تا 184
آدرس ثابت : https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/692988

دانلود شده توسط : کاربر عمومی دانشگاه سمنان
تاریخ دانلود : 04/12/1397

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائهٔ مجلات عرضه شده در پایگاه،مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است. به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه قوانین و مقررات استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.

پایگاه مجلات تخصصی نور

www.noormags.ir

فصلنامه تاریخ پژوهی (مجله انجمن علمی گروه تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد)، شمارهٔ ٤٤-٤٥، پاییز و زمستان ۱۳۸۹

سید محمد مهرنیا (عضو هیئت علمی دانشکده هنر، دانشگاه سمنان)

ویژگی های نگارگری نسخه جامع التواریخ

چکیده

خواجه رشیدالدین فضل اله وزیر با تدبیر غازان خان، پس از آنکه مرکزی را در تبریز با نام ربع رشیدی بنا نهاد، هنرمندان زیادی را در این مرکز گرد هم آورد و مهمترین تحول را در نگارگری ایرانی به وجود آورد و آن بدعت کار گروهی و کارگاهی هنرمندان و نگارگران در تهیه و تنظیم یک اثر بوده است؛ این عمل موجب گردید تا کیفیت تصاویر ارائه شده رو به فزونی نهد و در مجموع نگارگری این دوران، روند رو به رشدی را پیش رو گیرد. مهمترین اثری که در این مرکز شکل گرفته کتاب جامع التواریخ است که نگاره‌های این کتاب مشتمل بر دو نوع تصویر کلی بود که یک بخش آن مربوط به تاریخ مغول و بخش دیگر مربوط به داستان پیامبران و پادشاهان و حکایات مذهبی می باشد که قسمت اخیر از عوامل و خصائص چینی، کمتر تاثیر پذیرفته است.

کلیدواژه‌ها: دوره ایلخانی، *جامع التواریخ*، نگارگری ایلخانی، نقاشی چینی.

مقدمه

"تسخیر ایران توسط مغول‌ها با غارت و تاخت و تازهای پیاپی همراه بود که از ۱۲۲۰ تا ۱۲۵۸ میلادی طول کشید. ویران کردن کتابخانه ها به قدری سنگین بود که نمی توان حتی یک ورق از کتاب‌های مصوری را که پیش از این طوفان هولناک وجود داشته اند، به دست آورد.[۱] اما فاتحان مغول تا آنجا که توانستند از کشتن دانش پژوهان و صنعتگران در گذشتند و حکومتی مرکزی که نخستین شرط لازم برای رشد تمدن است، پدید آوردند. ایشان همچنین

۱. گری، بازیل.(۱۳۶۹). *نقاشی ایرانی*. ترجمه عربعلی شروه. تهران: انتشارات عصر جدید، ص ۲۳.

تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۷/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۸/۱۱/۵

www.noormags.ir

موجب شدند که سال‌های بین ۱۳۳۵-۱۲۶۷ میلادی یکی از پربارترین دوره ها در تاریخ ادبیات ایران گردد،[۱] چرا که ایلخانان از ابتدا نخبگان ایرانی را به خدمت گرفتند و بدین وسیله توانستند موقعیت خویش را تثبیت کنند. هلاکوخان نه مسلمان بود و نه فارسی می دانست، ولی در میان جانشینان او کسانی چون غازان خان و اولجایتو به اسلام گرویدند، و واپسین ایلخان به نام ابوسعید به فارسی شعر می گفت.[۲] در این دوره فاتحان مغول در چین نیز کلیه هنرمندان و ادبای دربار سلسله سونگ (که خود منقرض کرده بودند) را به دربار خود پذیرفتند.[۳] همچنین هنرمند نگارگر ایرانی در جهت مقابله با فرهنگ بیگانه مغولی و در جهت اشاعه فرهنگ دینی خود و بعد از محدودیتی که در خصوص «بازنمایی فرم انسان و حیوان به ملاحظه عقاید کلامی و غصب صفت الهی»[٤] با آن مواجه گردیده بود، دست به ابتکاراتی زد که در مجموع باعث احیای فرهنگ ملی، مذهبی و رونق نگارگری در سده های بعد گردید.

ویژگی های نگارگری

با این مقدمه عمده ویژگی‌هایی که در هنر این دوره می توان به آنها اشاره کرد از این قرارند:

۱- در این دوره به یک‌باره شاهد تحولی در اوضاع فرهنگ و هنر هستیم که در ارائه آثار هنری به گونه ای جدید صورت گرفته و «شباهتی که بین طرح‌های روی ظرف سفالی و نقاشی در زمان سلجوقیان وجود داشت در دوره مغول‌ها کمتر به چشم می خورد که این موضوع خود دارای علل مختلفی است: اول توسعه داستان‌های ادبی، که جزئیات بیشتری را در طرح نقاشی ایجاب می نمود، دوم برخورد عقاید متفکرین شرق و غرب که بیشتر شامل ادبیات می‌شود؛ نویسندگان، خطاطان و تزیین کنندگان کتاب را بر هنرمندان سایر رشته ها

---

۱. لورنس بنیون و ... (۱۳٦۷). *سیر تاریخ نقاشی ایران*. ترجمه محمد ایرانمنش. تهران: انتشارات امیر کبیر، ص ۸۷.

۲. پاکباز، رویین.(۱۳۷۹). *نقاشی ایرانی از دیر باز تا امروز*. تهران: نشر نارستان، ص ٦۰.

۳. لورنس بنیون و .... همان، ص ۸۷

٤. پوپ، آرتور اپهام.(۱۳۷۸). *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمه دکتر یعقوب آژند. چ اول. تهران: انتشارات مولی، ص ۱۷۰.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.ir

ترجیح می دادند. در کنار سبک استادان چین، یونان ومکتب بغداد در این زمان سبک جداگانه ایی به نام مکتب مغولی در نقاشی بوجود آمده که مرکز توسعه این سبک در نظامیه رشیدیه در نزدیکی تبریز بود.»[۱]

۲- استفاده از خطوط تند و کند در این دوره کمال بیشتری یافته و با توجه به تحرک بیشتر خطوط در این دوره نسبت به دوره قبل، این خصیصه بارزتر و مشخص تر می گردد. (تصویر شماره ۱)

۳- «تصاویر نسخ مکتب سلجوقی معمولاً در خود صفحه کشیده می شد، اما سبک ایرانی که پس از استیلای مغولان با عناصر مختلف بیرونی تلفیق یافت و هویت مشخص و روشن خود را رقم زد، تصاویر مستقلانه به قلم آمد و سپس به قسمت سفید سمت چپ صفحه چسبانده شد.»[۲]

٤- در این دوره به «علت گرایش پاره ایی از سلاطین مغول به دیانت مسیح و وارد شدن عوامل مسیحی به ویژه نسطوریان به دربار سلاطین مغول، در پاره ایی از مینیاتورهای این عصر نفوذ نقاشی بیزانسی مشاهده می شود. این تأثیرات بیشتر در طریقه نمایش چین های لباس که سایه‌های اندک در انتهای قلم گیری در آنها ملاحظه می شود روشن‌تر است»[۳] (تصویر شماره ۲) ولی در برخی از تصاویر که به احتمال زیاد مربوط به اواخر دوره ایلخانی می باشد از سایه روشن‌های چین و چروک‌ها کم شده و «خطوط موجود در آنها به یکباره تغییر کرده و تقریباً حالت قلم گیری به خود گرفته است. ابتدا و انتهای خطوط دارای ضخامت‌های مختلف شد که اینگونه قلم‌گیری‌ها را به صورت پیشرفته در ادوار بعد ملاحظه خواهیم کرد».[٤] (تصویر شماره ۳)

---

۱. کارل جی، دوری.(۱۳٦۳). *هنر اسلامی*. ترجمه رضا بصیری. تهران: انتشارات یساولی، ص ۱۸۱.

۲. پوپ، آرتور اپهام. همان، ص ۱۷۰.

۳. گری، بازیل. (۱۳٥٥). *نگاهی به نگارگری ایرانی*. ترجمه فیروز شیروانلو. تهران: انتشارات توس، ص ٥٦.

٤. همان، ص ٥۷.

www.noormags.ir

۵- در این دوره « آن عنصر یگانه و تازه، از چین وارد نگارگری ما می شود یعنی ابرهای مواج، تنه درختان بسیار پیچیده و گره دار، صخره های تیز، دشت‌های بریده و منظره سازی که برای نقاشی ایران نامأنوس است».[۱]

٦- «عناصری مثل نقش اژدها و سبک نقاشی کوه‌ها و نقوش تزئینی روی خیمه ها، بناها، پوشش لباس‌ها از نقاشی چینی متأثر گشته و قابل توجه است که نقوش تزیینی شرق دور، کنار نقوش تزئینی ایرانی بکار گرفته می شود.»[۲] در این دوره در مقایسه با پیشرفت‌های عظیم عصر سلجوقیان در هنر تزیین کتب چیز جدیدی عرضه نکرد و از آن بزرگ‌تر و اساسی تر، انقلابی بود که در نحوه آرایش و تزئینات صوری داده شد. استفاده از طرح‌های اسفنجی شکل چینی الاصل تاشی در همه خاورمیانه دارای اهمیت گشت و گسترش یافت. (تصویر شماره ٤) این طرح‌ها که نخست مفهوم سمبلیک داشت، در ایران به شکل توده ابری در قالب سبک اسلامی زیور بسیار یافت. به کار بردن طرح‌های صور جانوران افسانه ایی شرق آسیا بیش از هر چیز قابل تعمق بود. به طور کلی همه انواع تصاویر اژدها، سنجاب، شیر یا گوزن و از این قبیل که معمولاً از نقوش چینی گرفته شده بود نقاشی می شد.»[۳]

۷- «تماس نقاشی‌های مینیاتور با آثار استادان چینی مکتب یو آن باعث تکامل چند جانبه ایی می گردد که هرگز در مکتب بغداد نبود. سبک تزیینی از نظر رنگ آمیزی غنی تر می گردد و نقوش آرایشی هرچه بیشتر و انبوه تر، سطوح صفحات را جالب‌تر می پوشاند، به طوری‌که برخی از خطوط به طور کامل در زیر آن پنهان می شود»[٤] در این دوره نقاشان ایرانی که «تصاویر چینی را نگریسته و آنها را پسندیده بودند، تمایل یافتند که در زمینه قرار دادها بلکه در زمینه خصوصیات و کیفیات به رقابت بپردازند. آنان دریافتند که چینیان در نمایش حرکت

---

۱. حاتم، غلامعلی.(۱۳۷٦). *شاهنامه نگاری و نگارگری ایرانی*. مجموعه سخنرانی های دومین کنفرانس نگارگری ایرانی اسلامی. تهران: موزه معاصر، ص ١٤.

۲. گری، بازیل. همان، ص ۸۷.

۳. سعیدیان، عبدالحسین.(۱۳۷٦). *آثار نقاشان جهان*. چاپ اول. تهران: انتشارات علم و زندگی و پیکان، ص ٤٥.

٤. همان.

www.noormags.ir

برتر هستند، پس کوشیدند تا این حرکت وریتم را با طرح ایستاتر قرار دادهای گذشته تلفیق کنند. نقاشان ایرانی این عناصر عاریتی را جذب کردند و دانستند که چگونه از آنها و با شیوهٔ خاص خود استفاده کنند.»[۱]

۸- نوع ترکیب بندی چرخشی و فرم حلزونی شکل اسپیرال در این دوره نسبت به دوره سلجوقی به پیچیدگی بیشتری می رسد و در ضمن عناصر اصلی شرکت کننده در این ترکیب بندی دیگر فقط انسان‌ها نیستند، بلکه عناصر گیاهی، طبیعی، حیوانی و تزیینی نیز نقش فعالی در آفرینش این نوع ترکیب بندی در پیش زمینه، میان زمینه و پس زمینه ایفا می کنند. فرم‌های گیاهی و حتی فرم کوه‌ها و مناظر تحت تأثیر این نوع ترکیب بندی از حالت خشک و بی روح آزاد گشته و فرم‌های منحنی وار و پر پیچ و تاب به خود می گیرد.

۱۰- عموماً انسان‌ها، حیوانات، نباتات و درختان از روبه رو دیده می شوند و صورت‌ها و چهره ها اکثراً به صورت سه رخ به نمایش در می آیند که « البته پوشاک و انسان هایی که در آن آثار ترسیم شده اند به نژاد حاکم تعلق دارند که بر اسب های کوچک مغولی سوار هستند. از این پس خیمه ها (با کلاهک ناقوسی شکل، کناره های مستقیم و بافت غنی) ویژگی برجسته ی چشم اندازها می‌شوند.»[۲]

۱۱- از نکات اساسی که کیفیت دو نوع نقاشی ایران و خاور دور را از یکدیگر متمایز می سازد منطق گریز از خلأ در نقاشی ایرانی و پرهیز از تراکم در نقاشی چینی است که هر کدام ریشه در اعتقادات مذهبی داشته و در برخی موارد با آنکه بسیاری از اجزا و عناصر شرق دور مورد تقلید قرار گرفته ولی انواع ترکیب بندی در نگارگری همیشه از یک منطق پیروی کرده که نقاش نخواسته جزیی از تصویر را خالی گذارده و به آن نپردازد.

۱۲-شرکت خط نوشته در ترکیب بندی اثر، باعث پیوند بین متن و فضای تصویر می شود زیرا خط نوشته ها باعث ایجاد اشکال گردیده و سطوح رنگی را از یکدیگر جدا می‌سازند. بنابراین مجموعه نوشته و تصویر چون شبکه ئی موزون و منسجم از خطوط به نظر

---

۱. لورنس بنیون و... . همان، صص ۳۷-۳۶.

۲. گری، بازیل. همان، ص ۶۸.

www.noormags.ir

می آید. کتیبه ها نه فقط رکن اساسی ترکیب بندی اند، بلکه اندازه و تعدادشان نیز تابع اصول ترکیب بندی نقاشی ایرانی است و حتی تعدادشان نیز تابع اصول تناسب سنجیده و قانونمندی است که به اجزاء صفحه تصویر وحدت می بخشد.

۱۳- در برخی از تصاویر نوشته های نسخ، در کادرهای جداگانه بر روی تصاویر قرار می گیرند و بسیاری مواقع روی تصاویر را می پوشانند و با ترکیب حالتی متوادر به خودگرفته و یا اینکه از حالت کادر مربعی خود خارج گشته و به صورت شکسته وارد تصاویر شده است. قرار گرفتن این نوع کادر بر روی تصویر، نه تنها باعث تضعیف ترکیب بندی اثر نمی گردد، بلکه به نظر می رسد که عناصر تصویر در پشت کادر پنهان شده اند و ادامه تصاویر این عناصر در اطراف یا بالای کادر، امتداد نگاه بیننده را به دیدن کل تصویر هدایت می کند و می توان گفت که با این کادرها در ترکیب بندی منظم تصاویر شرکت کرده و قسمتی از ترکیب بندی کل تصویر می شود.

۱٤- «تأکید بر وحدت تأثیر سطوح و نیز نقاشی‌های شرق آسیا، نقاشی کتاب را در این دوره از حیث مشاهده پرسپکتیو و بکار بردن منظره افقی که عمق تصویر را نشان می دهد بازداشت.»[۱] همچنین در برخی نگاره ها «فضاهای رنگینی که بدون هیچ واسطه‌ایی در کنار یکدیگر قرار گرفته اند، به وجود آمده و این مسأله خود منجر به آن شد که در مینیاتورها قانون پرسپکتیو رعایت نشود. شخصیت‌ها، حیوانات و گیاهان با اینکه در دور دست قرار دارند به اندازه اجسام جلوی صحنه نقاشی درشت می شوند. بنابراین رنگ‌های آنها نیز به یک اندازه خالص و درخشانند. اگر نقاش می‌خواست مناطق سایه دار را روی مینیاتور نشان دهد، به جای مخلوط کردن رنگ آن نقطه با رنگ مشکی یا رنگی تیره تر از رنگ‌های دیگری در همان مایه استفاده می نمود و به این ترتیب سایه ها را با رنگ‌های خالص تر و پاک که خودشان فضاهای رنگین جداگانه ایی می ساختند به وجود می آورد».[۲]

---

۱. سعیدیان، عبدالحسین. همان، ص ٤٥.

۲. پاپا دوپولو، الکساندر.(۱۳٦۲). «جادوی رنگ در مینیاتور». ترجمه موسوی. *فصلنامه هنر*. شماره ٤ ، ص ۹۳.

www.noormags.ir

۱۵- معماری بناها، شهرها و یا قلعه ها،ساختمان‌ها و خیمه ها در نقاشی این دوره از تقسیم بندی های متقاطعی در ترکیب بندی تبعیت کرده و نمای بناها بگونه ایست که به نظر می رسد، نقاش از بالا و روبه رو به آنها نگریسته و انتخاب زاویه دید معمولی تقریباً ناممکن به نظر می رسد.

۱۶- در رنگ آمیزی درختان، رنگ‌های متنوع و گوناگون کاربرد پیدا می کند و در پرداخت رنگ‌ها، گاه نوعی تاثیر در رنگ برگ درختان دیده می شود و گاهی نیز به رنگ‌های غیر واقعی میل می‌کند.

با توجه به مطالب ذکر شده، این دوره را می توان به عنوان نقطه عطفی در طول تاریخ نگارگری ایرانی دانست و با آنکه در برخی نگاره ها نیز آثار شتابزدگی وسرعت عمل کاملاً مشهود بوده و عناصر به کار رفته آنها فاقد هر گونه جذبه و کشش بصری لازم می‌باشند، (که این‌گونه آثار شامل نگاره های اولیه به تصویر در آمده اند) که البته باید عمل اساسی این ضعف را در عدم شناخت نگارگر ایرانی از عناصر تازه وام گرفته ونیز نوعی مقابله در برابر خواسته‌های مهاجمان جستجو نمود. همچنین از این زمان نگارگر ایرانی شیوه ایی را در ترسیم آثار خود در پیش می‌گیرد که در آن نقاشی‌ها به لحاظ فنی و تکنیکی از دقت و ظرافت بیشتری در جزئیات برخوردار گشته و در اکثر نقاشی‌های این دوره شاهد یک نکته مشترک هستیم و آن اینکه نقش‌های اصلی با رنگ‌هایی تیره‌تر از زمینه کشیده شده که البته در ترکیب بندی این آثار، فیگورهای انسانی با خصایل کاملاً ایرانی و بر زمینه‌ایی مملو از آثار چینی ترسیم گردیده‌اند.

همچنین هنرمند برای اولین بار دست به انتخاب کادر زد و در حواشی کادر خود به ترسیم قسمتی از فیگور انسانی یا حیوانی بسنده نموده است ولی از نتایج پربار و مهمی که این دوره برای نقاشی ایرانی داشته می توان به انتقال سنت‌های هنر چینی به هنر ایرانی اشاره نمود که این سنت‌ها و عناصر منبع الهام تازه‌ای برای نگارگران شده و نیز با مشاهده آثار سده های بعد می‌توان نتیجه گرفت که هنرمند نگارگر در این دوره دست به تجربه و انتخاب زده و به جهان

www.noormags.ir

بینی مستحکمی دست یافته که اثرات پربار آن باعث زینت بخشی به موزهای معتبر جهان گردیده است.

نتیجه

با مشاهده آثار دوره ایلخانی و به خصوص نگاره های نسخه *جامع التواریخ* می توان اذعان داشت که استیلای مغول به ایران نقطه عطفی در تاریخ نقاشی این سرزمین بود؛ در این دوره با توجه به تاثیرات زیادی که هنرمند ایرانی از هنر شرق دور علی الخصوص هنر دوره سونگ و یوآن چین گرفت و عناصر چینی فرهنگ مغولان و روابط سیاسی آنها با شرق دور از طریق همیاری بنیادی شمایل نگاری، نگارگری، سفالگری و سایر هنرهای تزئینی این دوره که از شرق دور مایه گرفته بود در هنر این دوره منعکس گردید؛ که البته فرآیندی که از این اقتباس‌ها در نگارگری ایرانی آغاز شده بود، نقاشی ایرانی توانست به کمک آن مدارج کمال خود را در سده‌های بعد بپیماید. از بین عناصری که در این دوره در نگاره های ایرانی نفوذ زیادی داشتند می توان به ابرهای پیچ دار، فرم مخروطی کوه‌ها و درختان گره دار، صخره های تیز، دشت‌های بریده، حیوانات و جانوران افسانه ای، لباس و سلاح،خود و زره چینی و انسان‌هایی اشاره نمود که به نژاد حاکم تعلق دارند. البته تاثیر این عناصر چینی نخستین بار در جزئیات‌نگاره‌های اوایل سده هفتم ظاهر شد و سپس با سنن نقاشی ایرانی تلفیق یافته و سرانجام به صورت فرم‌های جدیدی چهره نمود؛ این اقتباس نشانگر قابلیت ایرانیان در ترکیب بندی عناصر بومی و تلفیق آنها با یکدیگر بوده که مطمئناً از ویژگی های بنیادی روح ایرانی به شمار می رفت.

www.noormags.ir

کتابنامه

۱. گری، بازیل.(۱۳٦۹). *نقاشی ایرانی*. ترجمه عربعلی شروه. تهران: انتشارات عصر جدید.

۲. لورنس بنیون و ... (۱۳٦۷). *سیر تاریخ نقاشی ایران*. ترجمه محمد ایرانمنش. تهران: انتشارات امیر کبیر.

۳. پاکباز، رویین.(۱۳۷۹). *نقاشی ایرانی از دیر باز تا امروز*. تهران: نشر نارستان.

٤. پوپ، آرتور اپهام.(۱۳۷۸). *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمه دکتر یعقوب آژند. چ اول. تهران: انتشارات مولی.

۵. کارل جی، دوری.(۱۳٦۳). *هنر اسلامی*. ترجمه رضا بصیری. تهران: انتشارات یساولی.

٦. گری، بازیل. (۱۳۵۵). *نگاهی به نگارگری ایرانی*. ترجمه فیروز شیروانلو. تهران: انتشارات توس.

۷. حاتم، غلامعلی.(۱۳۷٦). *شاهنامه نگاری و نگارگری ایرانی*. مجموعه سخنرانی های دومین کنفرانس نگارگری ایرانی اسلامی. تهران: موزه معاصر.

۸. سعیدیان، عبدالحسین.(۱۳۷٦). *آثار نقاشان جهان*. چاپ اول. تهران: انتشارات علم و زندگی و پیکان.

۹. پاپا دوپولو، الکساندر.(۱۳٦۲). «*جادوی رنگ در مینیاتور*». ترجمه موسوی. *فصلنامه هنر*. شماره ٤.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.ir

تصویر شماره۴- سه نگاره از مکاتب پوآن سونگ و یک نگاره از مکتب ابلخانی

تصویر شماره۴۰ - بودا خبر از پیامبری دیگر می‌دهد
جامع التواریخ - مکتب ابلخانی، حدود ۷۰۷ هجری - متعلق به مجموعه گوبرکیان

www.noormags.ir

تصویر شماره ۲ - دو نگاره متعلق به مکتب ایلخانی و مکتب بیزانس

تصویر شماره ۳ - دو نگاره از مکتب سلجوقی و ایلخانی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.ir

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.ir