تاریخ ایران: دوره ۱۴، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صفحات ۲۶۳-۲۸۹
Iran History:Vol. 14, No 2, autumn & winter, 2022, Page 263-289

نقش جادهٔ ابریشـــم در پیوند نگارگری و تاریخ‌نگاری فارسی عصر ایلخانان

نوع مقاله: پژوهشی

علیرضا ذوالقدر[۱]/حسن باستانی‌راد[۲]

چکیده

تعاملات فرهنگی و هنری هزاران سالهٔ ایران و چین پس از سلجوقیان گسترش یافت و در عصر مغول–ایلخانی به صورت فزاینده‌ای برقرار شد. جاده‌ها در فرمانروایی واحدی درآمدند و صحرانوردان تحت تأثیر فرهنگ‌ها و تمدن‌ها و فرهنگ‌های چین، آسیای مرکزی، ایران و قفقاز قرار گرفتند. از میان هنرهای گوناگون، نگارگری و کتاب‌آرایی در قلمرو ســـرزمین‌های اســـلامی، از آن میان در گسترهٔ فرهنگی ایران‌زمین از این روند تأثیر به‌ســـزایی یافت. از ســـدهٔ هفتم قمری (۱۴ م) و به ویژه در اواخر عصر ایلخانان، بین نگارگری و کتاب‌آرایی با حوزه‌های گوناگون علمی به‌ویژه تاریخ‌نگاری و ادبیات پیوند برقرار شـــد و در عصر تیموریان و صفویان به اوج رســـید. برچیده‌شـــدن خلافت عباسی و موانع فرهنگی و سیاسی ناشـــی از آن، در آفرینش‌های هنری و پیوند هنر با تاریخ‌نگاری و ادبیات در مکتب نگارگری تبریز و دیگر مکاتب هنری ایرانی در این دوره تأثیر به سزایی داشته است. مولفه‌هایی مانند حکمرانی ایرانی، اندیشهٔ ایرانشـــهری، فرهٔ ایزدی، اســـاطیر ایرانی، تاریخ و میراث روایی ایرانیان، و تاریخ‌نگاری جهانی زمینه‌ساز مینیاتورها در متون گوناگون تاریخ‌نگاری، ادبی و علوم طبیعی شـــد. در این پژوهش بر پایهٔ تبیین تاریخی و روش میان‌رشـــته‌ای بین تاریخ فرهنگی، تاریخ هنر و تاریخ‌نگاری، علت‌های موثر در کاربرد نگارگری در تاریخ‌نگاری و ادبیات عصر ایلخانی بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: تبارشناسی فرهنگی، نگارگری، کتابت، تاریخ‌نگاری فارسی، ایران‌زمین، ایلخانان.

The Role of the Silk Road in the Connection between Persian Historiography and Painting in the Ilkhanate Era

Alireza Zolghadr[3]/Hassan Bastani Rad[4]

Abstract
Iran and China have had strong cultural and artistic interactions for thousands of years. These relations expanded after the Seljuks period and increasingly continued during the Mongol-Ilkhanate era. Roads came under a unified rule, and steppe nomads were influenced by cultures and civilizations in China, Central Asia, Iran, and the Caucasus. This process had a great impact on various arts, painting, and book decoration in the territory of Islamic lands, especially in "Iranzamin (Persia)." From the 14th century in the late Ilkhanate era, painting and book decoration with various scientific fields were used, especially in Persian historiography and literature also reached their peak in the Timurid and Safavid ages. The decline of the Abbasid Caliphate and dismantling the cultural and political barriers had a great impact on artistic creations and the interactions between art, Persian historiography, and literature in the establishment of the Tabriz School of Miniature Painting. Some Iranian components were influential in the creation of this style: Iranshahr's political thought, The Myth of Farrah-i Izadi, Persian mythology, history and narrative heritage of ancient Iran, etc. Those components were used in miniatures of books on historiography, literature, and the natural sciences. This research examines the adequate reasons for the usage of painting in the historiography and literature of the Ilkhanate era by the method of explanation in history and interdisciplinary research in cultural history, art history, and historiography.

Keywords: Cultural Genealogy, Painting, Book-decoration, Persian Historiography, Persia, Ilkhanate.

---

۱. دانشجوی دکتری تاریخ ایران دوره اسلامی دانشگاه شهیدبهشتی، تهران، ایران.(این مقاله برگرفته از رساله دکتری آقای علیرضا ذوالقدر با عنوان«تاریخ فرهنگی جاده ابریشم با تأکید بر ایران و آسیای مرکزی (سده‌های هفتم، هشتم و نهم ق)» است.
۲. اســـتادیار گروه تاریخ دانشگاه شهیدبهشـــتی، مرکز پژوهشی جاده ابریشم؛ نماینده ایران در شـــبکهٔ جهانی برنامهٔ جاده ابریشم یونسکو، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول) ***تاریخ دریافت ۱۳۹۹/۸/۷ * تاریخ پذیرش ۱۴۰۰/۱۱/۱**

3. Ph.D. Candidate in History, Faculty of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran (a_zolghadr@sbu.ac.ir).
4. Assistant Professor, Faculty of Letters and Human Sciences, Iranian Silk Road Research Center, Shahid Beheshti University; Iranian focal Point on the UNESCO International Network for the Silk Road Programme. Tehran, Corresponding e-mail (h-bastanirad@sbu.ac.ir).

مقدمه

در پی یورش مغولان به اُترار در شـــرق ورارود (ماوراءالنهر) در سال (۶۱۶ ق) تا فروپاشی حکومت‌های گوناگون مانند خوارزمشاهیان، قلاع اسماعیلیان، و خلافت عباسی (۶۵۶ ق) نیم قرن گذشت و تا تغییر نگرش ایشـــان به ایران و اســـلام در زمان برآمدن غازان‌خان بر تخت سلطنت (۶۹۴ ق) نیز چند دهه گذشت. اگرچه بیشتر ســـاختارهای اجتماعی، اداری، سیاسی، و اقتصادی ایران پیش از این حمله و در قرن ششم ق در پی درگیری‌های مداوم سلجوقیان، اتابکان، خوارزمشاهیان، قراختاییان، غُزها، غوریان، اسماعیلیان، دستگاه خلافت و ده‌ها حکومت کوچک و بزرگ دیگر روبه فروپاشی گذاشته بود، اما سراسر قرن هفتم ق که توأم با حضور مغولان در ایران بود، نشانه‌هایی از ثبات سیاسی و اداری، تولید، رشد و توســـعهٔ اقتصادی، بالندگی اجتماعی و توجه به مولفه‌های فرهنگی نداشت؛ چنانکه دوره‌ای بی‌ثبات در تاریخ سیاسی ایران پدید آمد و طی نیمه دوم قرن هفتم ق از برآمدن هلاکو تا برآمدن غازان به قدرت (۶۵۶ تا ۶۹۴ ق) در طی ۴۰ ســـال، ۵ ایلخان بر ســـریر قدرت نشســـتند، بارها دین خود را بین اسلام، شمن‌گرایی، بودایی، مسیحیت و دیگر ادیان و آئین‌ها تغییر دادند، وزرای ایشان به قتل می‌رسیدند، نظام پولی و اقتصادی، کشاورزی، روستاها و شهرنشینی دگرگون شد و همهٔ اینها نشانه‌هایی بارز در بی‌ثباتی فرهنگی، سیاســـی، اقتصادی و اجتماعی این عصر است. در چنین شرایطی شماری از ایرانی‌ها و از آن میان دیوانســـالاران، عارفان، ادبیان، و هنرمندان برای بازآفرینی و بازنمایی باورها و آمال خود در برابر مغولان پایداری کردند؛ برخی در دربار مغولان نقش خود را ایفا کردند و برخی در دربارهایی مانند قونیه –سلاجقهٔ روم، گروهی نیز در شهرهای گوناگون ایران.

در چنین زمان‌هایی هنر و از جمله نگارگری که از عصر سلجوقیان روند بازآفرینی خود را آغاز کرده بود تحول چشمگیری یافت. نقاشی ایرانی که با ورود اسلام دچار تغییراتی شده بود، با ورود نقاشان چینی و الگوبرداری هنرمندان ایرانی از آنان شـــکل و فرم جدیدی یافت. گرچه الگوبرداری از منظره‌پردازی و رنگ‌بندی هنر چینی و نیز ترسیم چهره‌ها و جامه‌های مغولی در نقاشی‌های این دوره بارز و مشخص است اما این الگوها و اشکال بیان هنری در خدمت بازنمایی و بازتولید مفاهیم فرهنگی–تاریخی ایرانی مورد اســـتفاده قرار گرفتند. کتاب‌های دینی مانند *معراجنامه* و ادبی مانند *کلیله‌ودمنه* و به‌ویژه *شاهنامه* از مهمترین آثاری بودند که به هنر نقاشی مزین می‌شدند. هم‌زمان نیز در تاریخ‌نگاری، مورخان علاوه بر ثبت و ضبط وقایع و رویدادهای تاریخی به بازآفرینی و بازسازی گذشته تاریخی خود در قالب تاریخ مغولان پرداختند که از آن جمله می‌توان به حضور شـــخصیت‌های اساطیری و تاریخی ایران و تشبیه مغولان به آنان را نام برد. به نظر می‌رسد ایرانیان واکنش واحدی در برابر حوادث زمانه داشتند و آن را

در قالب متون تولید شده اعم از تاریخی، هنری و ادبی ارائه می‌کردند. چنانکه در کتاب‌های تاریخ‌نگاری نیز احضار و بازسازی و بازآفرینی شخصیت‌های اساطیری و باستانی ایران حضور پررنگی داشتند. این پژوهش بر آن است تا ضمن بررسی نقش جاده ابریشم در برقراری تعاملات فرهنگی و هنری بین ایران و شرق آسیا به پیوند هنر نگارگری و با تاریخ‌نگاری و منابع ادبی و مکتوبات دورهٔ ایلخانی و پس از آن بپردازد. همچنین تأثیر شرایط تاریخی و فرهنگی در آن زمانه را در چگونگی آفرینش‌های هنری با تأکید بر پیوند نگارگری و تاریخ‌نگاری با توجه به مطالعهٔ میان‌رشته‌ای در تاریخ و تاریخ هنر و رویکردی معناکاوانه در رهیافت تفسیرگرایی بررسی کند.

ادبیات تحقیق: پژوهشگران به هنر کتابت و کتاب‌آرایی و از آن میان تصویرسازی متون تاریخ‌نگاری در عصر ایلخانان با رویکرد پژوهش در تاریخ هنر نگارگری پژوهش‌های ارزنده‌ای را سامان داده‌اند، اما رویکرد تاریخ‌پژوهی و از آن میان بر اساس تاریخ تعاملات فرهنگی در این حوزه چندان که باید با اقبال همراه نبوده است. آثاری مانند *سیری در هنر ایران*، تحقیق زوج ایرانشناس آرتور پوپ و فیلیس اکرمن اگرچه نخستین اثر جامع در این زمینه و دربارهٔ همهٔ هنرها و جلوه‌های ایرانی محسوب می‌شود، اما تحقیقات ارنست کونل دربارهٔ تاریخ نگارگری ایرانی و به ویژه پژوهش‌های امبرتو شراتو و ارنست گروبه در کتاب *هنر ایلخانی و تیموری*، را می‌توان تخصصی‌ترین کارها در این زمینه دانست.[۱] با این همه مهم‌ترین پژوهش‌ها به موضوع رابطهٔ هنر و کتاب‌آرایی با رویکرد هنرهای ایرانی، چینی، ترکی–مغولی را می‌توان در کتاب مفصل *راهنمای هنر و معماری اسلامی* یافت که در دو بخش این موضوعات را کنکاش کرده است: «عناصر چینی و ترکی‌ـمغولی در هنرهای ایلخانی و تیموری» و «هنرهای ایرانی در کتاب‌آرایی در ایران و آسیای مرکزی».[۲]

لادن ابوعلی نیز در بخش کوتاهی از پژوهش مفصل برای دانشگاه نانجین چین، ضمن بررسی مواجههٔ سنت‌های هنری ایران و چین در مبلمان، طراحی داخلی و هنرهای نساجی و بافندگی به زمینه‌های تعاملات فرهنگی و هنری در دورهٔ ایلخانان و تأثیر هنر چینی در ایران پرداخته است.[۳] مقاله‌ای نیز اختصاصاً تأثیر هنر چینی و نقش مغولان را در انتقال آن به نقاشی ارمنی با تأکید بر دورهٔ غازان‌خان به

---

۱. ارنست کونل و دیگران، *سیر و صور نقاشی در ایران*، ترجمه یعقوب آژند (تهران: مولی، ۱۳۹۴)؛ امبرتو شراتو و ارنست گروبه، *هنر ایلخانی و تیموری*، ترجمهٔ یعقوب آژند (تهران: مولی، ۱۳۹۱).

2. Yuka Kadoi,Tomoko Masuya, *Chinese and Turko-Mongol Elements in Ilkhanid and Timurid Arts, A Companion to Islamic Art and Architecture*, Edited by Finbarr Barry Flood, Gülru Necipoğlu (New York: Wiley, 2017), P. 636 – 667; David J. Roxburgh, *Persianate Arts of the Book in Iran and Central Asia, A Companion to Islamic Art and Architecture*, Edited by Finbarr Barry Flood, Gülru Necipoğlu (New York: Wiley, 2017), P. 668 – 690.

3. Ladan Abouali, *Iran China Visual Tradition Encounter: Furniture Design*, (Nanjing: Nanjing Normal University, 2020), pp. 79 – 83.

بعد بررسی کرده‌است.[۱]

در میان پژوهش‌ها مقالهٔ میکا نطیف بیش از دیگر آثار به صورت تخصصی به نقاشی‌های کتاب جامع‌التواریخ و از آن میان بر اساس ۶ نقاشی در این کتاب پرداخته است و می‌توان آن را مهمترین مطالعه با رویکرد پژوهش هنر دربارهٔ نگارگری‌های شاهکار تاریخ‌نگاری اثر ایلخانی در سال‌های اخیر به شمار آورد.[۲]

متون ادبی بیش از متون تاریخ‌نگاری مورد توجه نگارگران سده‌های هفتم تا دهم ق بوده‌اند و شماری از چنین متونی، سه منظومه سرودهٔ خواجوی کرمانی (۶۸۹–۷۵۲ ق) است که در ۷۹۹ ق به قلم میرعلی تبریزی خوشنویسی و به هنر نقاشی به نام جنید مینیاتورهایی به آن افزوده شده و در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود. اُلگ گرابار آن‌ها را بررسی و در مقاله‌ای دستاوردهای خویش را ارائه کرده است.[۳]

نکتهٔ مهم آن است که پیوند سه‌گانهٔ تعاملات فرهنگی ایران و چین، تاریخ‌نگاری توأم با تصویر–نگارگری در عصر ایلخانان، و تأثیر تحولات سیاسی بر تاریخ‌نگاری تصویری در سدهٔ هفتم ق به ویژه در پی تحول چشمگیر در جاده‌های هنر و فرهنگ بین شرق آسیا و ایران در سده‌های هفتم و هشتم ق، در این گونه پژوهش‌ها نادیده گرفته شده است.[۴]

فرهنگ و گفتگو در جاده‌های ابریشم

فرهنگ، هنر، تعاملات فرهنگی و اجتماعی و میراث مشترک در میان جوامع و بر بستر جاده‌های تجاری و فرهنگی کهن–که در سده‌های اخیر به جاده‌های ابریشم[۵] موسوم شده‌اند–دایره‌ای از مؤلفه‌ها و مفاهیم مهم در بررسی تاریخ فرهنگی و اجتماعی به شمار می‌روند؛ از این رو این جاده‌ها به دلیل کارکرد هنری و فرهنگی در ایجاد تعاملات فرهنگی «طناب ابریشمین ارتباط فرهنگی» نامیده شده‌اند.[۶]

از آنجا که جاده‌های تجاری در برقراری تعاملات فرهنگی نقش مهمی را ایفا می‌کنند، همواره از آن‌ها توأمان به جاده‌های تجاری و فرهنگی یاد شده است و افزون بر نقش آن‌ها در داد و ستد کالاهای

---

1. Dickran Kouymjian, "Chinese Elements in Armenian Miniature Painting in the Mongol Persiod," *Armenian Studies: In Memoriam Haig Berberian* (Lisbon, 1986), pp. 415-468.

2. Mika Natif, "Rashīd al-Dīn's Alter Ego: The Seven Paintings of Moses in the Jāmiʿ al-tawārīkh, Rashīd al-Dīn," *Agent and Mediator of Cultural Exchanges in Ilkhanid Iran* (Warburg Institute Colloquia 24, 2013), p. 15 – 37.

۳. الگ گرابار، «مینیاتورهای ایرانی: *مصورسازی یا نقاشی*، حضور ایرانیان در جهان اسلام،» به کوشش ریچارد هوانسیان و جورج صباغ، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای (تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران، ۱۳۸۱)، ص ۲۶۷–۳۰۰.

۴. هاله اصلانی، «تأثیر نگارگری چین بر تصاویر کتاب منافع‌الحیوان ابن بختیشوع در دوره ایلخانی،» پایان‌نامه کارشناسی ارشد (دانشگاه هنر، ۱۳۹۵) از معدود آثار در پیوند با این موضوع است.

۵. در اینجا منظور جاده‌های تجاری، فرهنگی و ارتباطی است که میان سرزمین‌ها، جوامع، حکومت‌ها و مکان‌ها در دنیای باستان و نیز دورهٔ میانه پیوند برقرار می‌کردند و در ادبیات تاریخی تا سدهٔ ۱۹م به شیوه‌ها و نام‌های گوناگون نام‌گذاری می‌شدند و بخشی از آن‌ها در دو سدهٔ اخیر به نام جادهٔ ابریشم نامیده شدند. دربارهٔ این نام‌گذاری ر.ک: حسن باستانی‌راد، «نقش فرهنگ و زربفت ایرانی در نامگذاری جادهٔ ابریشم،» *مطالعات تاریخ فرهنگی*، س ۱۰، ش ۳۸ (زمستان ۱۳۹۷)، ص ۲۵–۵۱.

۶. محمدابراهیم باستانی پاریزی، «راه ابریشم یا اژدهای هفت‌سر،» *تحقیقات اقتصادی*، شماره ۲۳ و ۲۴ (پاییز و زمستان ۱۳۴۹).

سرزمین‌های گوناگون، نقش فرهنگی و هنری جاده‌ها در ایجاد تعاملات فرهنگی، گفتگو، هنرها، ادیان، زبان‌ها، آداب، رسوم و سنت‌ها، علوم و فنون چنان اهمیت دارد که سازمان یونسکو نیز در دههٔ ۱۹۹۰ م و در پی استقلال جمهوری‌های جدا شده از پیکرهٔ سیاسی شوروی سوسیالیستی از شاهراه‌های کهن به «جاده‌های ابریشم، جاده‌های گفتگو،»[1] یاد کرد و این تعریف را از جاده‌ها ارائه داد:

«اصطلاح جاده‌های ابریشم شبکه وسیعی از تجارت و روابط دریایی است که شرق دور، آسیای مرکزی، شـــبه‌قاره هند، فلات‌های ایران و آناتولی، قفقاز، شبه جزیره عربستان، منطقه مدیترانه و اروپا را شامل می‌شود. جابجایی همواره مردم و کالاها در طول این مسیر منجر به انتقال و تبادل دانش، ایده‌ها، باورها، آداب و رسوم و سنت‌ها در طی سه هزاره شده است.»[2]

منظور از «جاده‌ها» در این پژوهش نیز مجموعهٔ راه‌های یاد شـــده است که در قلمرو زمانی سده‌های هفتم و اوایل هشـــتم ق (۱۳-۱۴ میلادی)، بستر اصلی هجوم مغولان از بخش‌های شمالی مغولستان به چین و از چین به آسیای مرکزی، جنوب سیبری، فلات ایران، آناتولی (آسیای صغیر) و قفقاز بودند.

مادامی که از نقش فرهنگی جاده‌های اوراســـیا سخن به میان می‌آید، برداشت این پژوهش از مفهوم و مولفه‌های فرهنگی نیز بایستی روشن باشد. از میان صدها تعریف برای فرهنگ،[3] «پویایی (دینامیسم) خودشدن جامعه در فراگرد زمان»[4] را می‌توان تعریفی نزدیک در ارتباط با موضوع این مقاله دانست؛ زیرا چند مولفهٔ مهم در پیوند با تاریخ فرهنگی در آن وجود دارد: پویایی که ویژگی مهم برای بردوام ماندن، زنده‌ماندن و جاری بودن فرهنگ است؛ خودشدن (هویت) که متمایز کنندهٔ هر فرهنگ از دیگری است؛ جامعه که نشان‌دهندهٔ روح اجتماعی فرهنگ است و در آن مفاهیمی چون تعامل، ادغام، تغییر و تحول معنا پیدا می‌کند؛ و زمان (تاریخ) که گستره‌ای درازمدت از سیر تکوین و تحوّل را نشان می‌دهد. مادامی که فرهنگ زیربنای فکری و نظری، آرایش و امر دورنی تمدن باشد در طی زمان، پویا بوده و هویت یک تمدن را برای تمایز آن از دیگر تمدن‌ها رقم خواهد زد. از این رو هرآنچه یک تمدن برای نام‌آورشدن، ماندگاری و اثرپذیری و اثرگذاری به آن نیاز دارد–اعم از فکر و فلســـفه، ادبیات، تاریخ، اندیشه سیاسی، هنر، دیوانســـالاری، کشورداری و نظام اداری، علوم و فنون گوناگون–ریشه در فرهنگ دارد و فرهنگ

---

1. Integral Study of the Silk Roads: Roads of Dialogue

2. Alfred J. Andrea, "*The Silk Road in World History: A Review Essay*," Asian Review of World Histories 2:1(January 2014), p. 118.

برای آگاهی بیشـــتر در این باره: حسن باستانی‌راد، *ایران پل میان‌فرهنگی تعاملات بین‌المللی جاده ابریشم* (تهران: اداره نشر وزارت امور خارجه، سمرقند: موسسه بین‌المللی مطالعات آسیای مرکزی (ایکاس)، ۱۳۹۶)، ص ۶۰.

۳. پیتر برک، *تاریخ فرهنگی*، ترجمه نعمت‌الله فاضلی و مرتضی قلیچ (تهران، پژوهشـــکده تاریخ اســـلام، ۱۳۸۹)؛ حسین احمدی، *تاریخ فرهنگی* (تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، ۱۳۹۸).

۴. ناصر تکمیل همایون، «که فرهنگ آرایش جان بود». *پل فیروزه*. س ۱، ش ۱ (پاییز ۱۳۸۰)، ص ۱۰۹ – ۱۱۷.

بدون تعامل، ارتباط، داد و ستد نمی‌تواند تعالی یابد، متحول و آفریننده شود. این امر در سرزمین‌هایی چون ایران که چهارراه تعاملات هنری، فرهنگی، تمدنی، سیاسی، اجتماعی و تجاری هستند بیش از دیگر سرزمین‌ها تأثیر عمیق‌تر، همه‌جانبه‌تر و جهانی دارد و از آن میان در اعصاری مانند مغول ایلخانی این تأثیر و تأثر بیشتر نمود می‌یابد. در واقع دو بُعد مکانی (گسترهٔ جغرافیایی «ایران‌زمین») و زمانی (عصر مغولان و ایلخانان/سدهٔ هفتم تا میانهٔ هشتم ق/سده ۱۴ م)، در کنار قابلیت‌های هنری، تاریخ‌نگاری و فرهنگی ایرانیان (بُعد انسانی)، زمینه‌ساز تأثیرات شگرف از جمله در سه‌گانهٔ هنرنگارگری کتابت تاریخ‌نگاری آن عصر شده‌اند. از این رو، بررسی این مؤلفه‌ها در ایرانِ عصرِ مغول–ایلخانی مهم‌ترین گام برای بررسی تاریخ فرهنگی و تبارشناسی مبانی مشترک فرهنگی در هنرنگارگری و پیوند آن با تاریخ‌نگاری است.

ایرانِ عصرِ ایلخانان: مواجههٔ فرهنگ‌ها

در زمان چنگیز و جانشینان او–اوکتای، گویوک، و منگوقاآن–سرداران مغول با یورش‌های پی‌درپی در سال‌های ۶۱۶ تا ۶۵۱ ق وارود (ماوراءالنهر) و خراسان را تسخیر کردند و از آن پس ایلغار هولاکو به دیگر بخش‌های ایران آغاز شد تا آنکه در ۶۵۶ ق بغداد را تسخیر و خلیفه را نمدمال کرد. تاریخ ۴۰ سالهٔ یورش‌های مغولان از مغولستان و چین تا ایران به منزلهٔ تسلط آنان بر هزاران کیلومتر جاده‌های تجاری و ارتباطی بین شرق و غرب است. اگرچه در این هجوم‌ها شهرها، روستاها و کوی و برزن وارود و خراسان مانند بخارا، سمرقند، خوارزم، نیشابور و هرات و ده‌ها شهر و صدها روستای دیگر به سُم ستوران مغولان ویران شدند و بسیاری از ساکنان آن‌ها به تیغ تیز آنان کشته شدند،[۱] اما طی یک سدهٔ پیش از این یورش‌ها نیز اوضاع سیاسی ایران و به ویژه وارود و خراسان چندان سامان نداشت که باعث رونق و آبادی آن سامان شود. بلکه در طی سدهٔ ششم و اوایل هفتم ق که حکومت‌هایی چون غوریان، سلجوقیان، اتابکان، خوارزمشاهیان، غُزها، قلعه‌نشینانِ اسماعیلی، و قراختاییان، و سرانجام مغولانِ مهاجم همواره به هم در جنگ بودند، شرق ایران به جای عمران و آبادانی به چنین مصیبت‌هایی دچار شد: ویرانی بلاد، از هم پاشیدگی نظام اجتماعی، نابودی ارکان اقتصاد، کاهش جمعیت، فرار، کوچ اجباری، مسدود شدن راه‌های تجاری، کاهش میزان زمین‌های زیر کشت، ورود صحرانوردان به شهرها و

---

۱. عبدالمحمد آیتی، *تحریر تاریخ وصاف* (تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶)، ص ۳۱۵–۳۱۹؛ خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، *جامع التواریخ*، به تصحیح و تحشیه محمد روشن و مصطفی موسوی (تهران: البرز، ۱۳۷۳)، ص ۴۹۲–۵۲۰. گزارش جوینی درباره کشتار مردم بدست مغولان بسیار اندوهبارتر از دیگران است. آنچه از گزارش‌های جوینی در باب کشتار و خونریزی مغولان بر می‌آید حاکی از شدت بی‌رحمی قومی است که زن و مرد و کودک و پیر و جوان نمی‌شناسد و هر جنبنده‌ای را از دم تیغ می‌گذراند: عطاملک‌بن محمد جوینی، *تاریخ جهانگشا*، به تصحیح محمدبن‌عبدالوهاب قزوینی (تهران: هرمس، ۱۳۹۹)، ص ۱۸۲–۲۳۵.

روستاها، رویارویی چادرنشینی و صحراگردی با شهرنشینی و دِه‌نشینی و زوال زندگی شهری و روستایی، فقر گسترده بر اثر مالیات‌های سنگین و بی‌قاعده و....[۱]

اگرچه در زمان فرمانروایی هلاکو (۶۵۱–۶۶۳ ق) تنی چند از چهره‌های علمی، تاریخ‌نگاری و دیوانسالاران تأثیرگذار مانند عطاملک جوینی و خواجه‌نصیرالدین طوسی گام‌هایی در بازآفرینی حیات علمی ایرانیان برداشـــته شد، اما پس از مرگ هلاکو، در زمان اباقا (۶۶۳–۶۸۰ ق)، پسر و جانشین او، از یک سو زوال دین اســـلام و هنرهای مرتبط با آن را در پی داشـــت، چنانکه برخی از پژوهشگران معتقدند «در تمام دوران استیلای مغول، دورهٔ اباقاخان نکبت‌بارترین زمان حیات فرهنگی ایرانیان بوده است.»[۲] اما از دیگر سو، یکی از نتایج قدرت‌گیری مسیحیان و بودائیان در برابر مسلمانان، ساخت معابد بودایی در شهرهای گوناگون در ایران را برای نخســـتین بار در دورهٔ اسلامی در پی داشت که برای تزیین و معماری آن‌ها هنرمندان نقاش، مجسمه‌ساز و معمار را از چین و تبت به ایران آوردند.[۳]

تکودار (۶۸۰–۶۸۳ ق)، جانشین اباقا، نیز اگرچه پس از گروش به دین اسلام نام احمد را بر خود برگزید، اما در دورهٔ فرمانروایی او رونق دوبارهٔ دین اســـلام چندان نپایید و بامرگ او و قدرت‌یابی ارغون (۶۸۳–۶۹۰ ق)، عنصر مغول بار دیگر بر اوضاع مســـلط شـــد، آیین بودایی، و همچنین پیروان یهودی در پی وزارت سعدالدوله دوباره سد راه رونق اسلام شدند چنانکه مسلمانان حق دست‌یابی به دیوان و دستگاه را نیز از دست دادند. علاقهٔ ارغون به دین بودا موجب سرازیر شدن بوداییانی از چین، هند و اویغور (ختن/ سین‌کیانگ) به ایران شد. بوداییان مشغول به ساختن بت‌کده‌ها شدند و نقاشان و مجسمه‌سازان به تزیین و معماری آن‌ها پراختند.[۴]

در عصر گیخاتو (۶۹۰–۶۹۴ ق)و به دنبال وزارت سعدالدین خالدزنجانی بار دیگر کوششی برای افزایش نفوذ ایرانیان آغاز شد اما مغولان که وضع را خطرناک می‌دیدند وی را به عدم رعایت یاسا و سنت‌های مغولی محکوم کرده و عاقبت به دســـت بایدو به قتل رســـید. بایدو (۶۹۴ ق) پس از اســـتقرار بر تخت فرمانروایی فرمان‌هایی برای اجرای احکام یاسا و نیز تجدید نیروی مغولان صادر کرد. به‌طورکلی دوران حکومت خان‌های نخستین تا به قدرت رسیدن غازان مملکت عرصه نبرد و رویارویی ایرانیانِ مسلمان و بیگانگانِ بوداییان و گاه نیز یهودیان و مسیحیان بود.[۵] در عصر غازان (۶۹۴–۷۰۳ ق) هم مسلمانی رونق

---

۱. برای آشنایی با آثار و نتایج حمله مغول به ایران نگاه کنید به: پطروشفسکی و دیگران، تاریخ اجتماعی–اقتصادی ایران در دوره مغول، ترجمه یعقوب آژند (تهران، اطلاعات، ۱۳۶۶)، ص ۱–۶۷.

۲. شیرین بیانی، *مغولان و حکومت ایلخانی در ایران* (تهران، سمت، ۱۳۸۵)، ص ۱۷۲.

۳. در گزارش وصاف‌الحضره دربارهٔ جلوس غازان آمده اســـت که وی هنگام جلوس دســـتور داد تا همهٔ معابد غیرمسلمانان به مسجد تبدیل شوند: آیتی، ص۱۹۸.

۴. بیانی، ص۱۹۷؛ عباس اقبال، *تاریخ مغول* (تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۸)، ص۵۵۷

۵. بیانی، ص۲۰۶.

تازه‌ای یافت و هم در پی فرمان‌های او گام‌هایی برای سامان‌دهی اوضاع اجتماعی و اقتصادی برداشته شـــد؛ مهم‌تر این‌که دوران وی سرآغاز عهد تجدید حیات فرهنگ ایرانی، و رسمی شدن زبان فارسی و دین اســـلام شد و در زمان دیگر جانشـــینان او، الجایتو (۷۰۳ ۷۱۶ ق) و ابوسعید (۷۱۶ ۷۳۶ ق)، حیات فرهنگ ایرانی و دین اسلام بردوام ماند.

نگارگری ایرانی: هم‌نشینی هنر و فرهنگ

هنر نگارگری (تصویرسازی/نقاشـــی) در ایرانِ باستان پیشینه‌ای درخشان دارد که گاه مانند تمدن‌های پیش‌آریایی با تزئینات آئینی دست‌ساخته‌های سنگی (مانند حجاری‌ها روی سنگ صابون یا کلریت در هزاره ســـوم پیش از میلاد)، آجرهای لعابدار و گاه مانند عصر هخامنشیان با حجاری‌های متأثر از هنر میان‌رودانی توأم بوده اســـت، گاه بر پوست و تندیس همچون عصر پارتیان و گاه در میان گچ‌بُری‌های کم‌نظیر عصر ساســـانی، نگارگری مانویان در ایران و آســـیای مرکزی و حتـــی هنر موزائیک متأثر از تمدن‌های مغرب‌زمین به‌ویژه رومیان. از دیگر سو این هنر در تعامل با هنر چینی و آسیای مرکزی و از آن میان میراث سُغدیان در شرق و هنر یونانیان و رومیان در غرب تأثیر و تأثر شگرفی داشته است. ایران را از این نظر پل میان‌فرهنگی، محل تلاقی انواع هنرها دانســـت که ضمن ترکیب به بازآفرینی، ابداع و نوآوری می‌انجامیده است. با این‌همه چندان که باید نقش این سرزمین در سیر تکوین و تحول هنر جهانی از سوی پژوهشگران تاریخ هنر مورد توجه دقیق قرار نگرفته است.[۱]

میراث ایران ساســـانی و هنرِ آســـیای‌مرکزی که از تلفیق سنت‌های تصویری ایران، هند و چین شکل گرفته بود به دوره اسلامی رسید و تا زمان حضور مغولان تأثیری قاطع بر هنرهای تصویری ایران داشت. ساســـانیان دیوارهای قصرهای خود را با نقاشـــی (دیوارنگاری) و گچ‌بُری تزیین می‌کردند. مانویان که موسس آن‌ها مانی، خود نقاش بوده، معابد و کتب مذهبی خود را با نقاشی زینت می‌دادند. آن‌ها از طریق راه‌های بازرگانی خود را به آسیای مرکزی و ترکستان شرقی رساندند. مسیحیان نسطوری نسخه‌های کتاب مقدس را نقاشـــی می‌کردند و این کتاب‌ها در میان دانشمندان و دربار خلفا نشر و گسترش یافته بود. نقاشی و تصاویر این کتب ممکن است تا حدی در نقاشی اوایل دوره مغول تأثیر داشته باشد. پس از اسلام که چهره‌نگاری و نقاشی به ویژه در ابعاد انسانی ممنوع شد، ایرانیان به خوشنویسی، تزیین کتاب و مصور کردن آن و به ویژه *قرآن* روی آوردند و ذوق نقاشی را در مصور کردن کتب مذهبی پی گرفتند. در زمان خلفای عباسی گروهی از نقاشان به تصویر کردن کتاب‌ها مشغول بودند.[۲] اما گذشته از برخی

۱. برای نمونه در کتاب تاریخ هنر حتی یک فصل و یا یک تیتر به هنر ایران و نقش آن در ایجاد پل فرهنگی بین هنرهای سرزمین‌های گوناگون، اختصاص نیافته است: ارنست گامبریچ، *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، ویرایش رشاد مردوخی (تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۸۰).

۲. ج کریستی ویلسون، *تاریخ صنایع ایران*، ترجمه عبدالله فریار (تهران، فرهنگسرا، ۱۳۶۶)، ص۱۶۵.

کتاب‌های علمی که آناتومی بدن انسان و حیوانات در آن‌ها به فراوانی ترسیم می‌شد، نگارگری جایی در متون تاریخی و ادبی نداشت. از این رو، نقاشی در کتاب‌آرایی به هیچ وجه قابل مقایسه با جایگاه نقاشی در چین و شرق دور همزمان با آن‌ها و یا عصر ساسانی (به ویژه در نزد مانویان) نبود.

گذشته از کتاب‌آرایی، سفالینه‌های منقوش را باید مهم‌ترین جلوه‌گاه هنرهای تجسمی به ویژه در نقاشی کاشـــی و لعاب دانست که از سده‌های چهارم تا ششم ق (۱۰–۱۱ میلادی/از عصر سامانیان، آل بویه، غزنویان و ســـلجوقیان) به‌دست آمده اســـت. ظروف لعابدار به‌ویژه کاسه‌های زرّین‌فام به‌دست آمده از برخی شهرهای کهن آن روزگار مانند همدان، نیشابور، سامرا و... که آراسته به نقش‌هایی از گل، آیات و جملات مذهبی و گاه حیوانات مانند پرنده، ماهی، اسب و حتی انسان است، گذشته از آنکه شاهکار هنر سفال و سفال منقوش است، گواه بهره‌مندی هنرمندان از مجوز اجرای این نشانه‌ها در هنر است.[۱] جالب آنکه تصویر انسان در کاشی‌ها و سفالینه‌های زرفام عصر سلجوقی نه چهرهٔ ایرانی بلکه چهرهٔ شرقی و اختصاصاً صورتی با چشـــمال بادامی، لباس ساکنان چین و صحرانوردان استپ و شرق آسیای مرکزی دارد. از این رو عصر سلجوقی را باید سرآغاز استفاده از طرح‌های چینی در نگاره‌های ایرانی دانست.

در پی ایلغار مغول و برچیده شـــده خلافت عباسی، مانعی که بر سر راه نقاشان ایرانی بود از میان رفت و یکدست شدن سیاست‌های حکومت‌داری از چین و مغولستان تا ایران از یک‌سو، و آزادی هنرمندان در نگارگری بدون قیود اسلامی میان نگارگری و تاریخ‌نگاری، ادبیات، کتاب‌آرایی و دیگر متون فارسی و عربی پیوند برقرار کرد. مولفه‌های هنری شرق‌دور (چین) در نگارگری اقتباس شد،[۲] و قلمرو جدیدی که تخیل هنرمند را به غلیان وامی‌داشت پدید آمد، در این قلمرو مضامین از داستان‌های حماسه بزرگ ملی ایرانیان یعنی شاهنامه اخذ شـــد.[۳] نظر یکی از پژوهشگران دربارهٔ تاریخ نگارگری ایرانی آن است که اوج دورهٔ نقاشی و تصویرسازی ایرانی در همین زمان است یعنی از دهه‌های واپسینِ سدهٔ هشتم ق (آغاز تیموریان) به مدت ۲۵۰ سال تا قرن یازدهم ق (میانهٔ عصر صفوی) به انجام می‌رسد.[۴] در واقع این نظر بر دورهٔ پس از مغول–ایلخانی دلالت دارد که می‌تواند دستاورد ایلغار آنان و میراث ایشان در عصر تیموریان تلقی شود. جالب آنکه تیمور نیز سودای جهانگشایی تا چین از شرق و سواحل مدیترانه در غرب را داشت و در این راه مقلّد چنگیزخان و دیگر خوانین مغول بود.

---

۱. ریچارد اتینگهاوزن، الگ گرابر، *هنر و معماری اسلامی*، ج ۱ (تهران: سمت، ۱۳۸۲)، ص ۳۰۶؛ ارنست گروبه، *سفال اسلامی*، ترجمهٔ فرحناز حائری، ج۷ (تهران: نشر کارنگ، ۱۳۸۴).

۲. عباس اقبال معتقد اســـت که نقاشی چینی همان نقاشـــی ایرانی عهد ساسانی است که توسط مانویان به چین رسیده و سپس توسط مغول‌ها به ایران بازگشته است؛ اقبال، ص ۵۵۵.

۳. کونل، ص ۴۲–۴۴.

۴. گرابار، ص ۲۷۰–۲۷۱.

تعاملات فرهنگی و هنری ایران با چین و شرق دور البته به دورهٔ مغول–ایلخانی محدود نمی‌شود، بلکه از دوره باستان شواهد بسیاری وجود دارد که نشان‌دهندهٔ تأثیر و تأثر در هنر و فرهنگ ایرانی با چینی، کره‌ای، ژاپنی و جنوب شرقی آسیا است. گذشته از شواهد گوناگون مربوط به عصر ساسانیان، پیوندهای بسیار قوی بین ایران و تمدن‌ها و حکومت‌های شیلا (کره) و تانگ (چین) نشان‌دهندهٔ تعاملات گستردهٔ هنری است.[۱] پس از استیلای مغولان تصویرگری کتاب اهمیت ویژه‌ای یافت، اما حکومت ایلخانان در ایران دو پیامد مهم برای نقاشی ایرانی به همراه داشت: ۱. انتقال سنت‌های هنر نقاشی چینی به ایران ۲. شکل‌گیری کارگروهی هنرمندان در کتابخانه–کارگاه‌های سلطنتی.[۲]

مؤلفه‌های هنری نقاشـــی روی جاده‌های فرهنگی و تجاری از چین تا ایران جریان یافتند و هم تأثیر گذاشتند و هم تأثیر پذیرفتند؛ اگرچه نقاشی ایرانی دربست تابع نقاشی چینی نبود، اما مهم‌ترین عناصر نقاشی چینی که در نقاشی این دوره رواج یافت، عبارتند از:

«ترسیم خطوط کناره‌نمای نه‌چندان دقیق و مواج، طراحی نسبتا متشنج، مفهوم جدیدی از فضا و ارائه احساسی رمانتیک و زنده از طبیعت است. همچنین وجود ابرهای درهم پیچیده در آسمان، شکسته شدن خطوط زمین، حالت‌های اســفنجی آب، زدودن لطافت از کوه‌ها و صخره‌ها، صراحت و روشنی پیکره حیوانات، درختان بزرگ و پیچیده و آمیخته شدن گل‌ها با آن‌ها و دوری از ظرافت در طراحی برگ‌ها از دیگر ویژگی‌های نقاشی دوره ایلخانی است».[۳]

کتابت نسخه‌های خطی در تاریخ میانهٔ ایران با تلفیق دو هنر نقاشی و خوشنویسی همراه بوده است و زیباسازی کتاب از معیارهای مهم در ترویج علم بود. از دیگرسو، تصویرسازی نیز شاخص‌هایی داشت، بهره‌منـــدی از رنگ‌های گوناگون، اما به کارگیـــری رنگ‌های ایرانی مانند آبی در کنار دیگر رنگ‌ها از آن میان زرد، نارنجی، و ســـرخ در صحنه‌های حماســـی، بزم و طبیعت زمانی به اوج زیبایی می‌رســـید که محتوای نقاشـــی‌ها نشان‌دهندهٔ مولفه‌های آرمان‌گرایی، شهریاری، اجتماعی و زیست بود. انسان با جامه‌های فاخر و پوشیده، معماری با آرایه‌های ایرانی همچون کاشی، کنگره و درختانی از باغ‌های ایرانی، حضور گروه‌های گوناگون مانند شاه–خان، وزیران، بزم‌آوران، پهلوانان، جانوران اهلی و غیراهلی و دیگر عناصر نقاشی نشان‌دهندهٔ تفاوت‌های بنیادین نقاشی‌های ایرانی در همان زمان با نقاشی‌های چینی و

1. Lee Hee Soo. "*The Silk Road and Korea-Middle East Cultural Connections: Guest Editor's Introduction.*" *Acta Koreana* 21. 1 (June): p1-14; Lee Hee Soo, "Islam in the Far East." *The Different Aspects of Islamic Culture*. Vol. 3 *(The Spread of Islam Throughout the World)*. Eds. Idris El Hareir and El Hadji Rauane M'Baye (Paris: UNESCO). p 759-786.

۲. رویین پاکباز، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز* (تهران، زرین و سیمین، ۱۳۸۵)، ص۶۰.

۳. مرتضی گودرزی، *تاریخ نقاشی* ایران (تهران، سمت، ۱۳۹۵)، ص۲۳–۲۴.

اروپایی در شرق و غرب داشت؛ اگرچه در اوایل سدهٔ هفتم ق شیوهٔ ترسیم کوه‌ها، چهره‌ها، ابرها و طبیعت تأثیر نقاشی چینی را نشان می‌دهد اما به تدریج نقاشی ایرانی چنان بر فرهنگ و هویت بومی خود استوار شد که در اواخر دورهٔ تیموریان و صفویان هویت واقعی خود را بازیافت.

در نقاشی ایرانی، انسان برهنه وجود ندارد و می‌توان گفت عرفان و اندیشه فلسفی در آن ظهور و بروز دارد. زمینهٔ نقاشی با رنگ‌های متضاد و درخشان که هماهنگی شگفتی دارند پوشیده شده و چنان است که گویی بیننده از زاویه خاصی به منظره نگاه می‌کند. پیکره‌ها برابر یکدیگر قرار ندارند و به همین دلیل تمام منظره به آسانی دیده می‌شود. اگرچه برداشت تخیل‌گرایی بر خردگرایی در نقاشی ایرانی ترجیح دارد، اما مفاهیم در حد کمال و در زیباترین وجه ترسیم می‌شوند. رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی رنگ در نقاشی در دیگر فرهنگ‌ها، اینچنین همه‌جانبه و درخشان نیست. درخشش شگفت‌انگیز آسمان آبی، جلوه شکوفه‌های بهاری که در میان آن‌ها انسان‌هایی با لباس‌های فاخر و چهره‌هایی متبلور از عشق و نفرت حضور دارند از ویژگی‌های نقاشی ایرانی است.[۱] هم‌چنین در نقاشی ایرانی اثری از سایه دیده نمی‌شود زیرا هنرمند نمی‌خواهد سیاهی را تصویر کند. انسان محور اصلی نقاشی و غالبا در وسط اثر تصویر شده است.[۲] از آن‌جا که هنرمند ایرانی در پی تصویر نمونه‌های آرمانی و نیز تصویر دنیای تصورات خود بوده است، لذا از تقلید و استفاده از اموری چون سایه، نور و فضای سه‌بعدی به دور بود، بنابراین از طبیعت‌گرایی–به شیوهٔ چینی–در نقاشی ایرانی خبری نیست.[۳] نقاشی ایرانی را گویی که از فراز تپه‌ای ایستاده و نظاره می‌کنیم. حضور دین و تأثیر تخیل و جهان سمبولیک در نقاشی ایرانی را می‌توان بهتر مشاهده کرد.[۴]

در ایران، مبانی زیبایی‌شناسی هنری نتیجه دو نوع تفکر متفاوت است: یکی فنی و دیگری اعتقادی. مبانی فنی زیبایی‌شناسی عبارت است از۱: . سنت دوری از واقع‌گرایی و ایجاد اثری بی‌زمان و بی‌مکان؛ ۲. مرکزیت اثر؛ ۳. بیزاری از فضای خالی؛ ۴. ذره‌گرایی؛ ۵. القای فضا و ژرفای فضا با نشان دادن عناصر ترکیب از روبه‌رو، بالا و کناره‌ها؛ ۶. تکیه بر اشکال مجرد و رنگ‌های ناب درخشان؛ ۷. تفاوت‌گذاری میان جهان نقاشی شده با جهان واقعی و ایجاد ارتباط میان این دو جهان توسط نوشتار و یا فراگذاری برخی از عناصر ترکیب از قاب اثر و اشغال فضای مربوط به مخاطب. اما مبانی اعتقادی در این آثار فراوانند... در هنر اسلامی ایران، همهٔ انسان‌ها، گیاهان و گل‌ها، جانوران و حیوانات، چه در جلو باشند یا

---

۱. بینیون و دیگران، *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ترجمه محمد ایرانمنش (تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۳)، ص ۲۱–۳۱.

۲. لارنس بینیون، *خصایص زیبایی در نقاشی ایران (در سیر و صور نقاشی ایران)*، ترجمه یعقوب آژند (تهران، مولی، ۱۳۷۸) ص ۱۷۰–۱۷۵.

۳. پاکباز، ص ۸.

۴. دیوید تالبوت رایس، *هنر اسلامی*، ترجمه ماه‌ملک بهار (تهران، علمی‌وفرهنگی، ۱۳۷۵)، ص۳۵.

در پشت تپه‌ها و در خانه‌ها، در پایین یا در بالا، همه برابر و هم اندازه و با همان رنگ‌های ناب تصویر می‌شوند. در تمام صفحه، نور به صورت یکنواخت و در درون رنگ‌ها به کار می‌رود که بر مبنای اندیشهٔ برابری انسان‌ها در تفکر اسلامی می‌باشد.[۱]

با نگاهی به آثار نقاشی ایرانی در دوره میانهٔ تاریخ ایران، جنبه‌ی زیبایی‌شناسانه آن‌ها، اعم از رنگ‌بندی زنده و زیبا، وجود اشکال هندسی منظم و خیال‌انگیز بودن، بیننده را مفتون می‌کند، اما باید در نظر داشته باشـــیم که نقاشی‌ها نه به‌طور جدا و در یک صفحه بلکه در یک نسخه خطی و به منظور تصویر کردن مطالبی از متن مورد اســـتفاده قرار گرفته‌اند. از این رو، کتابت متون جدای از جنبه‌ی زیبایی‌شناســـانه، کارکردی ایدئولوژیک و فرهنگی دارند و در یک بافت و زمینه تاریخی–فرهنگی تولید شده‌اند. پس اینکه چه کتابی نسخه‌برداری و مصور شده بسیار اهمیت دارد. همه داستان‌ها نقاشی و مصور نشده‌اند بلکه نقاش دست به انتخاب موضوع نقاشـــی زده است؛ بنابراین موضوعی را نقاشی کرده که علاوه بر تأثیرگذاری تصویری حاوی مطلبی باشد که خواننده از دیدن آن پی به موضوع و مفاهیم مندرج در آن ببرد.

رونق هنر نقاشـــی در ایران عصر ایلخانان، از یک‌سو ریشه در آن دارد که همزمان با استقرار حکومت آن‌ها در ایران تا اسلام آوردن غازان، بوداییان ، مسیحیان و یهودیان حضور پررنگی در عرصهٔ فرهنگی ایران داشته‌اند. بوداییان از چین و سایر مناطق دعوت شدند تا بت‌خانه‌هایی بسازند؛ گذشته از آنچه در شـــرق ایرانِ آن روزگار باقی‌مانده است، حتی نشانه‌هایی در پیرامون سلطانیه مانند معبد «داش‌کسن» در روستای دیر و پیرامون مراغه که در شمار مهم‌ترین تخت‌گاه‌های آن‌ها بوده‌اند، نشان‌دهندهٔ حضور بودایی‌گری تا مرکز و غرب ایران است. در این زمان برای تزئین بناهای اسلامی مانند مساجد و آرامگاه‌ها همراه با آجرنگاری که میراث فاخر عصر سامانی–ســـلجوقی بود، به کاشی‌کاری نیز روی آوردند که در عصر آل‌مظفر (مانند مسجد جامع کرمان) و تیموریان (مانند بناهای سمرقند و مجموعهٔ میرچخماق یزد) به اوج خود رسید. در تزئین اماکن مقدس مسیحیان از جمله کلیساهای آذربایجان نقاشی کاربرد بیشتری یافت. در همین زمان روابط هنری به‌ویژه در نگارگری میان چین و قلمرو مغولان از طریق اردوی زرین و ایلخانان با قفقاز و از آن میان در قلمرو ارمنی‌نشین حائل بین دو فرمانروایی ایلخانی اردوی زرین، برقرار شد و تأثیر به سزایی بر جای گذاشت.[۲]

ایرانیان فرم‌های هنری نقاشـــی را از چین کسب کردند اما آنچه را که تصویر می‌کردند نگاره‌هایی در حوزه فرهنگ ایرانی–اسلامی بوده است. نکته دیگر این است که آثار باقی‌مانده از نقاشی‌های این دوره،

---

۱. حبیب‌الله آیت‌الهی، «وجوه افتراق و اشـــتراک در مبانی زیبایی شناسی، سبک‌ها و ارزش‌ها در هنر ایرانی–سلامی و در هنر معاصر غرب،» سایه طوبی (تهران : فرهنگستان هنر، ۱۳۷۹)، ص ۴۱–۴۹.

2. Kouymjian, p. 416.

از تاریخ به سلطنت رسیدن حکمران مسلمان یعنی غازان به بعد است. به‌نظر می‌رسد تا به قدرت رسیدن غازان هنرمندان ایرانی مجالی برای نقاشـــی و نسخه‌برداری کتاب‌های فارسی و عربی نیافتند و آن‌ها نیرویی غالب در حوزه خلق آثار هنری نبوده‌اند و تنها از دستاوردهای هنری سایر اقوام حاضر در ایران الگوبرداری می‌کرده‌اند، چنان‌که به عصر نخســـت ایلخانان (از هلاکو تا غازان) می‌توان لقب فراگیری برای بنیان‌گذاری مکتب داد چرا که در عصر دوم (از غازان تا پایان ایلخانان) مکتب نقاشـــی ایرانی به اصالت قابل توجهی دســـت یافت که در تبریز نمود یافت و در عصـــر تیموریان میراث آن به هرات و سمرقند منتقل شد.

به جرات می‌توان گفت که ظهور دوباره نقاشی ایرانی در عهد ایلخانان نه تنها به جنبه‌های زیبایی‌شناسانه اندیشـــه ایرانی می‌پردازد بلکه واکنشی در برابر انتشار فرهنگ بودایی–مسیحی در طی دورهٔ حکمرانی ایلخانان نخســـتین است. اگر به متون نقاشی شده نیز توجه شود، مشخص می‌شود که در ردیف آثاری در حوزه فرهنگ و اندیشـــه ایرانی–اســـلامی قرار می‌گیرند؛ آثاری مانند *منافع‌الحیوان* (کهن‌ترین اثر مصورسازی‌شده در عصر ایلخانان)، *معراجنامه*، *شاهنامه* و *کلیله‌ودمنه*، *گلستان* و *خمسه نظامی*. این آثار به دلیل برخورداری از ساختار حکایتی و این‌که از رویدادها خبر می‌دهند بیشتر مورد توجه نقاشان قرار گرفته‌اند.[۱]

نمادهای فرهنگی

تحولات نگارگری ایران مســـیر امتداد خود را در مبانی زیبایی‌شناســـی و روح و فرهنگ ایرانی بیش از سبک و اسلوب دنبال کرده است. وجوه اشتراک در نگارگری ایران برخاسته از مضامین فرهنگی و ادبی ایران و در زمینه صورت نیز اســـتفاده از رنگ‌ها و عناصر نمادین اســـت. نگارگری ایرانی با شعر و ادب فارسی هم‌نشینی دیرین داشته و با حکمت کهن ایرانی و نیز اندیشه اسلامی درآمیخته است. براساس همین نگرش هنرمند نگارگر ایرانی به بازنمایی کامل جهان و طبیعت بیرون نپرداخته بلکه همواره در پی بازنمایی صورت‌ها و جلوه‌های ناملموس و نیز صورت مینوی امور بوده است. بنابراین می‌توان گفت یکی از ویژگی‌هایی که آثار نگارگری ایران را در صورت و معنا به هم نزدیک کرده است، دوری از واقع‌گرایی و عدم رغبت هنرمند ایرانی به تقلید صرف از طبیعت و تأکیدش به بیان مفاهیم ذهنی و نمادین است. در واقع، نمادگرایی به عنوان یکی از مؤثرترین ابزارهای انتقال معنا، مورد توجه هنرمندان ایرانی است. بر اساس حکمت کهن ایرانی و مطالب مندرج در کتاب *بندهش* آمده است که هرمزد نخست جهان مینوی را آفرید و سپس جهان مادی به ترتیب زیر آفریده شد:

---

۱. تامس آرنولد، *تاثیر شعر و کلام بر نقاشی ایران (در سیر و صور نقاشی ایران)*، ترجمه یعقوب آژند (تهران، مولی، ۱۳۷۸)، ص ۱۵۸–۱۶۵.

«او نخست آسمان را آفرید برای بازداشتن اهریمن و دیوان، دیگر آب را آفرید برای از میان بردن دروج تشنگی، سدیر زمین را آفرید همه مادی، چهارم گیاه را آفرید برای یاری گوسپند سودمند، پنجم گوسپند را برای یاری مرد پرهیزگار، ششم مرد را آفرید برای از میان بردن و از کار افگندن اهریمن و همه دیوان، سپس آتش را آفرید چون اخگری... سپس باد را آفرید...»[۱]

بر اساس داستان آفرینش هر پدیده‌ای دارای دوجنبه است: دنیوی و مینوی. هر پدیده‌ای روی زمین نمونه‌ای مینوی دارد که مثال اعلای آن است و مظهر واقعیت و حقیقت راستین آن است: «او (هرمزد)... آفرینش مادی را نیز نخست به مینویی آفرید و سپس به صورت مادی آفرید...»[۲] هنرمند ایرانی عصر میانه با نمادهای فرهنگی خویش آشنایی کامل داشته است. بررسی نمادهای بکار رفته در نقاشی دوره مغول–ایلخانی بیان‌گر رواج و استفاده دائمی از نمادهایی همچون آسمان، زمین، کوه، گیاهان و جانوران است و در مرکز همه این نمادها انسان قرار دارد که اساساً تصویر به منظور نمایش وی شکل گرفته است. در نگاره‌های جامع‌التواریخ عناصری همچون کوه، درخت (مانند چنار و سرو)، آب، زمین و آسمان دیده می‌شود.[۳] در کتاب *بندهش* آمده که نخستین کوهی که پدید آمد البرز بود و البرز به آسمان پیوسته است و محل تلاقی زمین و آسمان به‌شمار می‌رود.[۴] از دیگر سو انسان جایگاه ویژه‌ای در این نمادها در نگارگری ایرانی یافت. هنر و از آن میان چهره‌نگاری که تا فرجام روزگار عباسیان نه تنها رواج نداشت بلکه حرام بود، در این زمان در هنر، قداست[۵] یافت که نمونهٔ بارز آن در آثاری مانند *شاهنامه*، *جامع‌التواریخ* و پیش از آن‌ها در *منافع‌الحیوان* آفریده شد.

هنر ایران، هنری شاعرانه است که علاوه بر زیبایی سرشار از نمادها و اشاره‌ها است و جهان را گویی آن‌طور که در ذات خود هست به تصویر می‌کشد. نقاشی ایرانی محل پیوند زمین و آسمان و اهمیت آسمان و واقعیت آن در زندگی دنیوی‌ست، این‌گونه تخیل آزاد که از یک سو، بازی با اشکال را باعث می‌شود و از دیگر سو بینش عمیق شعری و دینی را بیان می‌کند؛ این خصلت هنر ایرانی سراسر تاریخ آن است و چنان‌که آرتور پوپ معتقد است: «نبوغ و هنر خاص ایران کامل‌ترین تجسم خود را در هنرهای به اصطلاح تزیینی بدست آورده است؛ یعنی هنرهایی که راز تأثیر آن‌ها در زیبایی طرح و نقش نهفته است... این قریحه و استعداد آراستن و تزیین، در همه آفرینش‌های هنری ایران تابان است. مردم ایران

---

۱. فرنبغ دادگی، *بندهش*، ترجمه مهرداد بهار (تهران، توس، ۱۳۹۷)، ص۳۷.

۲. همانجا.

3. Mika, *The Seven Paintings of Moses in the Jāmiʿ al-tawārīkh*, p. 15-37.

۴. فرنبغ دادگی، ص۷۱؛ مهرداد بهار، *از اسطوره تا تاریخ* (تهران، چشمه، ۱۳۷۶)، ص ۴۲–۴۷.

۵. هنر مقدس است و این قدسی بودن هنر در تعیین جایگاه آن، وجوه گوناگون و کاربرد آن تأثیر بسیار داشته است: میرچا الیاده، *نمادپردازی امر قدسی و هنر*، ترجمه محمدکاظم مهاجری (تهران، کتاب پارسه، ۱۳۹۴)، ص۱۰۷.

گویی برحسب مفاهیم تزیین می‌اندیشند، زیرا که همین روشنی و دقت طرح و وزن در شعر و موسیقی آنان نیز دیده می‌شود.»[۱]

فضای نگارگری فضای عالم مثال است، آنجا که اصل و ریشه صور طبیعت، اشجار، گل‌ها، پرندگان، و پدیده‌هایی که در درون روح انسان متجلی می‌شوند، سرچشمه می‌گیرد. این عالم، خود، هم وراء عالم عینی مادی است و هم درون نفس انسان. در سنت نگارگری هنرمندان بزرگ همواره با توسل به آن آثاری که در درون انسان و نیز در عالم مثال واقع است نقش‌های خود را به‌وجود آورده و از این طریق دری به سوی عالم بالا و فضای بیکران جهان ملکوت گشوده‌اند.[۲]

در نقاشی ایرانی همانگونه که فرشتگان سایه ندارند، انسان‌ها نیز سایه ندارند. همه چیز نور است که از هرمزد بر می‌آید، اما اهریمن از تاریکی بر می‌آید. در *بندهش* روشنایی و نور مظهر هرمزد و نیکی و تاریکی و سیاهی مظهر اهریمن است.[۳] نقش انسان واقعیتی مجرد و آسمانی بدون پایه و آزاد از سنگینی و حجم واقعیت روزمره است. این تمثیل انسان–فرشته از دیرباز در اندیشه و سروده‌های ایرانیان و متون دینی ایشان وجود داشته و یکی از آشکارترین چهره‌های روح ایرانی در ادب و نقاشی است.[۴]

سوای از رویکرد زیبایی‌شناسانه نقاشی ایرانی، هنرمند هیچ‌گاه نسبت به انسان و ارزش‌های انسانی بی‌تفاوت نبوده است. قهرمانان و تصاویر نقاشی برآمده از فرهنگ و حافظه‌جمعی است که نظیر آن‌ها را می‌توان در ادبیات فارسی یافت. در واقع می‌توان گفت که هنر و ادبیات در ایران پیوند بسیار محکمی دارند. به‌نظر می‌رسد شاعر و نقاش براساس یک الگو تصویرسازی می‌کنند؛ برای نمونه نخجیرگاه بازنمودی از پردیس (بهشت) است، پهلوان بزرگ همواره هیبتی چون رستم دارد، و چهره زیبا با قرص کامل ماه همانند می‌شود.[۵]

از دیگر سو سیر تحول تاریخ‌نگاری ایرانی پس از اسلام به هر دو زبان عربی و فارسی نشان‌دهندهٔ استمرار و تحول در انتقال میراث مشترک و مولفه‌هایی است که پس از سقوط دستگاه خلافت و در عصر ایلخانی بازنمودی تمام عیار از احیای سنت‌های ایرانی است. این الگوی تاریخ‌نگاری که تا عصر ایلخانی و پس از آن بر بنیادهایی مشخص و یکسان استوار بود،[۶] مورد توجه مورخان سده‌های میانه بوده است.

---

۱. آرتور پوپ و فیلیس اکرمن، *سیری در هنر ایران*، زیرنظر سیروس پرهام، ج۱ (تهران: انتشارات علمی‌وفرهنگی، ۱۳۸۷)، ص۱۴.

۲. سیدحسین نصر، *عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی* (تهران، سروش، ج۱، ۱۳۸۶)، ص۲۰.

۳. فرنبغ دادگی، ص۳۶.

۴. آیدین آغداشلو، «*نگارگری قدیم و نگارگری جدید*»، حرفه *هنرمند*، ش۱۱ (بهار ۱۳۸۴) ص۱۰۵.

۵. پاکباز، ص۹.

۶. زهیر صیامیان گرجی، «*تبارشناسی ایران‌گرایی فرهنگی در سنت تاریخ‌نگاری ایرانی–اسلامی تا عهد تیموری*»، *مطالعات تاریخ اسلام*، ش۳ (زمستان ۱۳۸۸)، ص ۷۷–۱۰۲.

بازتاب اندیشهٔ ایرانشهری در نگارگری ادبی-تاریخی عصر ایلخانی

سقوط خلافت عباسی، ماندگاری اندیشهٔ ایرانشهری زیر پوست نظام امیر–سلطان–خلیفه، تقدیم آن را به جامعهٔ ایرانی برای احیای دوبارهٔ این اندیشه و تلاش در راستای استقلال سیاسی دوبارهٔ ایران فراهم و آشکار کرد و این امر به تمهید و تدبیر ایرانیان نخبهٔ دیوانسالار و اندیشه‌ورزان سیاسی و شمشیر مغول‌های غریبه با ایران و اسلام میسّر شـــد. در این میان از اندرزنامه‌ها، سیرالملوک‌ها، دستورهای حکمرانی، و هرآنچه می‌توانست مرجعی برای بازیابی مبانی اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری به‌کار آید، بهره‌گرفته شد و نگارگری ایرانی به چهرهٔ شاه آرمانی مزین شد تا در کنار متون نظم و نثر تصویرگر نقش شهریار–هرچند مغول‌زادهٔ خان‌تبار–اما مستقل و رها از سایهٔ خلیفه باشد.

در نگارگری‌های عصر دوم ایلخانی یعنی پس از دورهٔ غازان‌خان نمادهای فرهنگی ایرانی در قالب کتاب‌هایی چون شاهنامه و نمادهای مذهبی مانند پیامبران الهی و از جمله پیامبر اسلام (ص)، در نگارگری‌ها بسیار مورد تأکید قرار گرفتند[1] و حتی گاه شخصیت‌های باستانی ایرانی با لباس اسلامی در تصاویر ظاهر شدند. از دیگر سو، مفاهیمی همچون ایران‌زمین، شهریار ایرانی، فرّهٔ شاهی، اندیشهٔ ایرانشهری، اساطیر ایرانی در تزئین و مصورسازی متون ادبی–تاریخی مانند *شاهنامه* و تاریخ‌نگاری مانند *جهانگشای* جوینی، *جامع‌التواریخ*، *تاریخ وصاف*، *تاریخ اولجایتو* و دیگر متون ادبی و تاریخ‌نگاری زمینه را برای تجلی اندیشـــهٔ ایرانی در نگارگری فراهم کردند. این الگو در عصر ایلخانان با تکیه بر تجربیات کاربست نگارگری در ادبیات و تاریخ‌نگاری اندیشـــمندان چین به شیوه‌ای هنرمندانه اجرا شـــد و به ویژه در عصر دوم ایلخانان در خدمت مشروعیت سیاسی آن‌ها بر بنیاد اندیشهٔ ایرانشهری و فرّهٔ ایرانی شهریاری قرار گرفت.

کاربرد فراگیر نام «ایران‌زمین» در عصر اواخر عصر ایلخانی نه تنها نشان‌دهندهٔ گسترهٔ جغرافیای سیاسی و فرهنگی آن در پیوند با تاریخ اساطیری و واقعی آن مانند عصر ساسانی در یک قلمرو مشخص است که باور داشـــت «ایرانشهر از روذ آموی اســـت تا روذ مصر،»[2] بلکه نشان‌دهندهٔ استقلال سیاسی آن از گسترهٔ جهانی فرمانروایی مغولان از چین تا الوس جغتای و اردوی زرین است. از دیگرسو، پیوند میان تاریخ و اسطوره در نزد ایرانیان از مهم‌ترین مولفه‌ها در هویت فرهنگی، تاریخ فرهنگی، فرهنگ و اندیشهٔ سیاســـی و اندیشهٔ ایرانشهری است. مادامی که این سرزمین خاستگاه بخش مهمی از تاریخ فرهنگ و تمدن جهانی است و اسطوره در آن ریشه و پیشینه‌ای کهن دارد، نه تنها در ایران پیش از اسلام، بلکه در

1. Persis Berlekamp, "Painting as Persuasion: A Visual Defense of Alchemy in an Islamic Manuscript of the Mongol Period," *Muqarnas*, Vol. 20, (Brill; 2003), pp. 35-59.

۲. محمد قزوینی، «مقدمهٔ قدیم شاهنامه» *بیست مقاله*، به کوشش عباس اقبال (تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۳)، ص ۵–۷.

دورهٔ اسلامی نیز اساطیر و از آن میان اساطیر ایرانی همچنان در نزد ایرانیان و انیرانیانی همچون مغولان جایگاه ویژه‌ای داشته‌اند. نیاز مغولان به اساطیر ایرانی، خاستگاه تاریخی و اساطیری اندیشهٔ سیاسی در ایران کاملاً بدیهی است؛ گذشته از آنکه «اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است،»[۱] همواره در شرایط گوناگون قابلیت بازآفرینی و بازاندیشی دارد. از همین رو هر گروه و فرهنگی با هر پیشینه و خاستگاهی مادامی که به سرزمین دیگری–از آن میان در یک سرزمین با پیشینهٔ تاریخ و اندیشهٔ سیاسی کهن–گام می‌نهد، به تدریج در می‌یابد که باید از بنیان‌ها و بُن‌مایه‌های باستانی آن سرزمین بهره‌مند شود. مغولان و ایلخانان از همین رو به سراغ متونی می‌روند که حاوی تاریخ و اساطیر ایرانی باشند و در این میان، چه متنی شایسته‌تر از *شاهنامه*؟

شاهنامه بزرگترین و مهم‌ترین اثر منظوم حماسی است که در حوزهٔ اندیشه سیاسی و نیز تکوین و تداوم هویت تاریخی ایران جایگاه والایی دارد. در دستگاه فکری فردوسی «غیریت‌سازی» میان ایرانی و انیرانی مبنای اولیه وحدت سرزمینی و هویت ایرانیان به شمار می‌آید.[۲] در این شاهکار ادبی و تاریخی اندیشهٔ فرهنگی، فرهنگ سیاسی و هویت ایرانی بازتاب عمیقی یافته است؛ احیای این اثر در عصر مغول –ایلخانی و حدود ۲۰۰ سال پس از درگذشت فردوسی، بیان‌کنندهٔ نقش برجسته و ویژه آن در بیداری و احیای فرهنگ و هویت ایرانی در آن عصر است. کهن‌ترین نسخهٔ شناخته شده از شاهنامه به سال ۶۱۴ ق باز می‌گردد که به *شاهنامهٔ* فلورانس شهرت دارد. از آن پس چندین نسخه از *شاهنامه* کتابت شده است، اما تصویرسازی *شاهنامه* با نسخه‌ای که به *شاهنامه* دموت شهرت دارد آغاز شد؛ نسخه‌ای که به احتمال در سال‌های ۷۰۰ تا ۷۵۰ ق کتابت و تصویرسازی شده است. *شاهنامه* مشهور به دموت–که برخی از اوراق پاره‌پاره شده آن توسط ژرژ دموت عتیقه‌فروش پاریسی در موزه‌های گوناگون جهان راه یافت–اهمیت تاریخ باستانی و اسطوره‌های ایرانی را در راستای بازیابی هویت ایرانی در اواخر عصر ایلخانان و در مکتب تبریز اول به خوبی نشان می‌دهد. با آنکه روایت‌های این اثر برپایهٔ شاهنامه و تاریخ روایی ایرانیان است اما تلفیقی هنرمندانه از هنر ایرانی با بُن‌مایه‌های مغولی و چینی است. در این اثر نگاره‌ها با رنگ‌های گرم و تند و به صورت مهیّج و اغراق شده، تصویر شده‌اند؛ به گونه‌ای که سعی دارند هرآن‌چه در داستان گفته شده، به صورت نمایشی، به بیننده خود القا کنند و به نوعی بازگوی تصویریِ داستان هستند. در *شاهنامه دموت* تأثیر هنر نقاشی چین را می‌توان در ترسیم چهره‌ها، افزارهای جنگی و نیز جامه‌های مغولی و چینی مشاهده کرد؛ عناصری مانند درختان، صخره‌ها، ابرها و کاربرد تصویر

۱. میرچا الیاده، *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمه جلال ستاری (تهران: توس، ۱۳۶۲)، ص۱۴.

۲. جهانگیر معینی علمداری، «هویت، روایت و تاریخ در ایران،» *ایران: هویت. ملیت. قومیت*، به کوشش حمید احمدی (تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، ۱۳۸۳) ص۴۵–۴۶.

نقشـــمایه‌های چینی اژدها و ققنوس نیز در نگاره‌های شـــاهنامه دیده می‌شود[۱] که تلفیق هنرمندانه از بُن‌مایه‌های هنری ایرانی، چینی و سنت‌های تجربه شده در آسیای مرکزی را ارائه می‌کند.

گذشته از اسطوره‌ها، مغولان از تاریخ‌نگاری و از آن میان تاریخ‌نگاری عمومی که توأمان هم به تاریخ اســـاطیری می‌پردازند و هم به تاریخ ایران و جهان، غافل نشدند. از این رو در کنار فتح‌نامه‌هایی چون *تاریخ جهانگشای جوینی*، شـــاهکار جامع‌نویسی تاریخ جهان در دایره‌المعارف تاریخ‌نگاری گیتی با نام *جامع‌التواریخ* که جامعِ جمیع تواریخ است در عصر ایشان رُخ داد. این اثر فاخر به قلم خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی وزیر، پزشک، مورخ، اندیشمند، بانی یکی از جامع‌ترین دانشگاه‌های قرون میانهٔ ایران و البته همکاران تاریخ‌نویس او شایستگی برخورداری از نگارگری‌های بی‌نظیری را داشت.

اندیشـــهٔ فرهنگی و سیاسی ایرانشهری در آفرینش نســـخهٔ مصورسازی شده *شاهنامه* بدین‌گونه تبلور یافت که شـــخصیت‌هایی چون خسرو انوشیروان در فرهٔ ایزدی و نور قدسی ترسیم شدند و این اندیشه به صورت «حکمت خسروانی» مزین به فره یا نور ایزدی، متأثر از هنر ساسانی در عصر میانهٔ اسلامی دوباره رواج یافت.[۲] بر اساس اندیشهٔ ایرانشهری فرّ می‌تواند شاهی، پهلوانی و یا دینی و پیامبرانه باشد. از آنجا که «فرّ، فروغی اســـت ایزدی،» به دل هر کس بتابد از دیگران برتری می‌یابد و شـــهریاری را به‌دســـت می‌گیرد و یا اگر این کمالات نفســـانی و روحانی او به این نور آراسته شود، از سوی خداوند از برای راهنمایی مردم برانگیخته می‌شود و به مقام پیغمبری می‌رسد و شایسته‌ی الهام ایزدی می‌شود «به عبارت دیگر آن که موید به تأیید ازلی باشد، خواه پادشاه و خواه پارسا و خواه نیرومند و هنرپیشه، دارای فرّ ایزدی است چون فر پرتوی خدایی است.»[۳]

در تاریخ‌نگاری عصر مغول–ایلخانی مفهوم فر بازنمایی و برای آن شـــواهد تاریخی بیان می‌شود. برای نمونه نسوی در کتاب *نفثة‌المصدور* آورده است: «سد یأجوج تاتار گشاده گشت و اسکندر نی، در (دروازه) خیبر کفار بســـته شد و حیدر نی، روباه بیشه شیر گرفت و شیر عَرین (بیشه) نی، دیو بر تخت سلیمان نشست و انگشترین نی...»[۴] نسوی مغولان را گاهی «ملاعین دوزخی»، گاهی «عفاریت زشت منظر» و زمانی «ســـگان تاتار»[۵] می‌نامد که بر تخت (پادشـــاهی) سلیمان نشسته‌اند، اما از انگشتر که موجب مشروعیت (فره شاهی) است، برخوردار نیستند. در مقابل جوینی از «فر دولت روز افزون و سایه حشمت

---

۱. پاکباز، ص۶۲؛ برای آگاهی بیشـــتر دربارهٔ رابطهٔ میان نقش‌های تصویر شـــده در شـــاهنامه و مولفه‌های هنری آن، نک: اُ.گرابر، «هنرهای تجسمی» *تاریخ ایران پژوهش دانشـــگاه کمبریج*، ج۵، ترجمه حسن انوشـــه (تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۹)، ص۶۱۵؛ شیلا رکن‌بای، *نقاشی ایران*، ترجمه مهدی حسینی (تهران: دانشگاه هنر، ۱۳۷۸)، ص۳۲.

۲. هاشم رضی، *حکمت خسروانی* (تهران: بهجت، ۱۳۷۹)، ص۱۴۲ و ۳۵۳.

۳. *یشت‌ها*، نقد و تفسیر ابراهیم پورداود (تهران: اساطیر، ۱۳۷۷)، ص ۳۱۴–۳۱۵.

۴. .شهاب‌الدین نسوی، *نفثة‌المصدور*، تصحیح دکتر امیرحسین یزدگردی (تهران: توس، ۱۳۸۱)، ص۵۰.

۵. همان، ص ۱۱، ۴۳، ۶۱.

همایون چنگیزخان و اروغ او» سخن به میان می‌آورد[۱] و هرجا که بتواند هلاکوخان را ستایش می‌کند، اگرچه در مغول‌ستیزی نیز کوشش فراوان دارد. در *تاریخ جهانگشای* جوینی حدود ۱۰۰ بیت از *شاهنامهٔ* فردوسی نقل شده است که برگرفته از بخش‌های اساطیری و پهلوانی *شاهنامه* هستند، در برابر از بخش‌های تاریخی بیتی بیان نشده است، چنان‌که: «نقش ماهرانه ابیات مربوط به بخش‌های اساطیری شاهنامه و داستان‌های رستم و سهراب و رستم و اسفندیار، گواه روشنی بر گرایش شخصی و معنادار جوینی به شاهنامه و گزینش آگاهانه ابیات آن است».[۲] وصاف نیز برای غازن، الجایتو و ابوسعید القاب ایرانی مانند «شاه جمشیدآیین»، «خسرو بیژن‌فکن»، «سیاوش‌وش» و «فریدون‌تخت» و حتی تورانی مانند «افراسیاب‌وش» را استفاده کرده است.[۳] این رویه در *جامع‌التواریخ* نیز ادامه یافت و او هم در کاربرد القاب شاهانه و برخوردار از فرّهٔ ایرانی برای خداوندگاران خویش نهایت بهره را برد.[۴] القاشانی مولف کتاب *تاریخ الجایتو* که در زمان سلطان محمد خدابنده (الجایتو)، زندگی می‌کرده نیز گوی سبقت را از دیگران ربوده و از مفهوم فر در توصیف سلطان الجایتو بدین گونه بهره برده است:

«فر ایزدی از چهره مبارکش دُرافشان، و نور آفتاب دولت او بر شریف و وضیع دَر افشان.

که تا تو نهادی به سر بر کلاه — نکرد ایچ دشمن به ایران نگاه
خدابنده همچون پدر تاجدار — که بود آیت رحمت کردگار
موید به تایید دادار پاک — به فرمان او از سمک تا سماک
همه عنصرش فره ایزدی — همه گوهرش آیت بخردی[۵]

حمدالله مستوفی نیز در *تاریخ گزیده*–که در زمان سلطان ابوسعید ایلخانی واپسین ایلخان تألیف شده است–نقش غازان و الجایتو را در تقویت دین اسلام، تخریب آثار بودائیان، اعتلای فر دولت مغولان برای تابانیدن آفتاب دین محمدی ستایش کرده است.[۶] مانند ایشان همهٔ مورخان آن عصر به گونه‌های مختلف در برقراری پیوند میان اندیشهٔ ایرانشهری، فرمانروایی ایلخانان بر بنیان بُن‌مایه‌های ایرانی و دست‌یازیدن به فرّهٔ ایزدی شهریاری توسط ایشان، کوشیده‌اند.

---

۱. جوینی، ص۱۲۷.

۲. فرزانه علوی زاد؛ سلمان ساکت؛ عبدالله رادمرد، «نقش ابیات شاهنامه در انسجام متن تاریخ جهانگشا،» *جستارهای ادبی*، ش ۱۷۱ (زمستان ۱۳۸۹)، ص ۶۷–۱۰۷.

۳. برای نمونه: «پادشاه‌زاده دیندار، سلطان غازی شهنشاه کشورستان خضر قدم سکندر نشان کیخسرو همت سرخاب دل افراسیاب وش تهمتن مثال بحر دست» و یا آنچنان که در «جلوس همایون پادشاه روی زمین زیبنده تاج و نگین» می‌سراید: «جمشید تهمتن دل کیخسرو سام آیین/اسکندر کسری وش دارای فریدون فر» او در تایید مقام ظل‌اللهی سلطان، غازان، الجایتو و ابوسعید را ظل‌الله خوانده و آنان را برگزیده پروردگار متعال می‌خواند؛ عبدالله بن فضل‌الله وصاف، *تاریخ وصاف الحضره*، تصحیح و تعلیق دکتر علیرضا حاجیان‌نژاد، ج۴ (تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۸) ص۳۸، ۴۷، ۵۳، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۷۲.

۴. همدانی، ص۸۴۸.

۵. ابوالقاسم عبدالله بن محمد القاشانی، *تاریخ الجایتو*، به اهتمام مهین همبلی (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۸)، ص۲۴ و ۲۳۲.

۶. حمدالله مستوفی، *تاریخ گزیده*، به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی (تهران:انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۲) ص ۶۰۲.

هنر، هنرپروری، تولید آثار هنری همواره در دو دورهٔ باستانی ایران و پس از اسلام مورد توجه ویژهٔ دربارها بوده است، چنانکه بیشترین آثار فاخر هنری در پیوند با دربار، به سفارش و با حمایت مالی درباریان و با مضامینی که دربار و از آن میان شـــاه، امیر، سلطان و خان می‌پسندیدند خلق می‌شد، از این‌رو به تعبیر برخی از پژوهشگران فراوانی چنین آثاری در خور توجه است.[۱] از این نظر، نقش مغول–ایلخانی در احیای هنر شاهی و از آن میان هنر نگارگری، در ایران دورهٔ میانه قابل تأمل است که آثاری همچون *شاهنامه* دموت، *جامع‌التواریخ* و دیگر آثار نمایان است.[۲]

کلیله و دمنه که از مجموعه کتاب‌های دانش و حکمت و در باب حکمت‌عملی و آداب زندگی اســـت، همواره مورد توجه هنرمندان در کتاب‌آرایی و استنساخ بوده است.[۳] در دوره سلطان ابوسعید نسخه‌بردای و مزین به نقاشی‌های ارزنده‌ای شده است. کتاب قالبی داستانی و محتوایی تعلیمی دارد. اگرچه این اثر حاصل هم‌نشینی و هم‌آمیزی فرهنگ‌های هند و ایران است، اما ابوالمعالی نصرالله‌منشی پیش از روزگار مغولان در ترجمهٔ فارسی آن و در دیباچه نشان می‌دهد که فرهنگ اسلامی نیز از آن متأثر می‌شود و پس از حمد و ســـپاس خداوند، جایگاه تعلیمی و مهم *قرآن و* نعت پیامبر به جایگاه شرع و عقل در این اثر می‌پردازد.[۴] مهم‌تر آنکه ردپای اندیشهٔ ایرانشهری در چنین کتابی نیز دیده می‌شود[۵] و جالب است که پیوند معناداری میان فرهنگ‌های گوناگون اما با کاربرد ایرانی آن ایجاد می‌کند[۶] که دقیقاً بر پایهٔ متون دینی ایرانی مانند دینکرد اســـت. در این اثر که آن را «گرانسنگ‌ترین بُن‌نوشت پهلوی» و «دانشنامهٔ مزدیســـنی» نامیده‌اند، بنیاد دینی شـــهریاری ایرانی را در واپسین سال‌های شهریاری ساسانیان تبیین کرده و بعدها در سدهٔ چهارم ق (نهم تا دهم میلادی) بازتدوین شده است. در این اثر پیوند میان دین و شهریاری و جدایی‌ناپذیری این دو به صراحت بیان شده است.[۷] از دیگر سو شهریار است که یادآور عدل

---

۱. پاکباز، ص ۱۱.

۲. آیرام لاپیدوس، *تاریخ جوامع اسلامی*، ترجمه محمود رمضان زاده (مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۶)، ص ۳۷۹.

۳. برای آگاهی درباره این رویکرد، نک: جلال‌الدین سلطان‌کاشفی، عاصمه هادوی‌نیا، «نگاهی به وجه اساطیری–آئینی شیر و گاو در دو نسخه از *کلیله و دمنه*، دوره ایلخانی و تیموری، » *جلوه هنر*، ش ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴)، ص ۱۷–۲۴.

۴. ابوالمعالی نصرالله منشی، *کلیله و دمنه*، تصحیح مجتبی مینوی (تهران: نگاه، ۱۳۸۹)، ص۲۷–۲۸.

۵. برای بررسی این موضوع، نک: بیژن ظهیری ناو، امین نواختی‌مقدم، مریم ممی‌زاده، «سیر تداوم اندیشه‌های ایرانشهری در کلیله و دمنه، » *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، س ۲، ش ۳ (پاییز ۱۳۸۹)، ص ۷۷–۹۶.

۶. نصرالله منشی، *کلیله و دمنه*، ، ص۲۹–۳۰.

۷. «از بنیاد هســـتش شهریاری استوار بر دین و دین بر شهریاری اســـت. این‌دو از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. بزرگداشت شهریاری ایرانی تنها از دین ایرانی برمی‌خیزد. بندگی اورمزد و سامان دین مزدایی از شهریاری ایرانی برمی‌خیزد. برازش و سود این‌دو بیش از هرچیز هرچه بیش‌تر و فراگیرتر در پیوستن به همه آفریده‌هاست. زیرا از راه یکی شدن شهریاری و دین بهی است که شهریاری استوار می‌گردد...» فرخزاد آذرفرنبغ، *کتاب سون دینکرد*، به اهتمام فریدون فضیلت (تهران: فرهنگ دهخدا، ۱۳۸۱)، ص ۹۹.

الهی و مجری عدالت اســـت و اوســـت که باید مُلک را با عدل بپاید و از ظلم دور نگه دارد.[۱] این اصول سیاسی در اندیشهٔ ایرانشهری، همواره در عصر ساسانیان و همهٔ دورهٔ اسلامی مورد توجه نظریه‌پردازان الگوی حکمرانی بوده اســـت؛ از زندنویسان و پازندنویســـان عصر ساسانی تا سیرالملوک‌نویسان عصر اسلامی و همهٔ آنچه در اندرز خسروان و قبادان و اندرزنامه‌های دورهٔ اسلامی بازتاب یافته است.[۲]
می‌توان پنداشت که زبان گشودن به مدح خوانین مغول به قلم مورخان و نویسندگان ایرانی در سده‌های هفتم–هشتم ق ریشه در همان پیوستگی دین و سیاست در اندیشه ایرانشهری دارد، چنانکه شهریاری در فرهنگ ایران باستان جستاری دینی است که پیوند ناگسستنی با دین دارد.[۳] از این رو شهریاری از پایهٔ دین و دین بر پایهٔ شهریاری استوار شده است. به همین سبب نبود شهریاری نیز به بددینی و بددینی به نااستواری شهریاری می‌انجامد.[۴] از این روی بناکتی، ملک‌الشعرای دربار غازان و الجایتو در پی رسمی شدن دین اسلام و روی آوردن پادشاه غازان بدان، او را این‌چنین ستایش می‌کند:

شکر یزدان را که از تایید دور آسمان　　یافت صحت ذات پاک خسرو صاحب قران
خسرو عادل سلیمان زمان جمشید عصر　　کسری ثانی غزان محمود سلطان جهان
آفتاب است او به عدل و آسمان است او به فضل　　نزد فضل و عدل او چه اسکندر و نوشیروان[۵]

الهیات ایرانی‌ترین منبع تغذیه‌کننده اندیشـــه سیاسی ایرانشهری در ایران و در مرتبه نخست اندیشه‌ای قدسی است.[۶] جوینی در جلد سوم به «ذکر جلوس پادشاه هفت کشور و شهنشاه عدل گستر منکوقاآن بر تخت خانی و گســـتردن بساط عدل نوشروانی و احیای مراسم جهانداری و تمهید قواعد شهریاری» می‌پردازد،[۷] که دلالت بر همین امری قدســـی و ریشـــهٔ آن در خلقت جهان توسط هرمزد دارد؛ نکته‌ای که در *بندهش* به روشنی بیان شده است و خونیرس (بهترین آن) در میان شش پارهٔ دیگر گیتی است.[۸]

---

۱. در اندیشـــه ایرانشـــهری، شاه اصلی‌ترین کارگزار است. اورمزد سروری عادل و راست‌کردار است و از آن‌جا که شاه نایب و سایه او در زمین است می‌باید رفتار وی نیز الگویی از اورمزد باشد. بنابراین شاه باید عدالت اورمزد را یادآوری کند و کنش او در تدبیر مملکت و سامان‌مندی یادآور کنش و تدبیر اورمزد باشد. محمد رضایی راد، *مبانی اندیشه سیاسی در خرد مزدایی* (تهران: طرح نو، ۱۳۷۹) ص ۲۹۵–۲۹۹.

۲. نه تنها در آثار اندرزی سیاسی مانند سیرالملوک که سخن را با حدیث الملک یبقی مع الظلم ولا یبقی مع الکفر آغاز می‌کند، بلکه در کلیله و دمنه نیز روی این موضوع بسیار تأکید شده است و ریشه ایرانی این دغدغهٔ سیاسی و حکمرانی کاملاً هویداست. ابوعلی حسن بن علی خواجه‌نظام‌الملک، *سیرالملوک*، تصحیح محمد استعلامی (تهران: زوار، ۱۳۸۵)، ص ۴۲؛ نصرالله‌منشی، *کلیله و دمنه*، ص ۳۱–۳۳.

۳. مرتضی ثاقب فر، *شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران* (تهران: قطره، ۱۳۸۸)، ص ۲۷۳.

۴. حاتم قادری، «اندیشه ایرانشهری (مختصات و مولفه‌های مفهومی،» *علوم انسانی* دانشگاه الزهرا، س۱۶، ش ۵۹ (تابستان ۱۳۸۵) ص ۱۳۹.

۵. ابوسلیمان بن داود بناکتی، *تاریخ بناکتی: روضه اولی الالباب فی معرفه التواریخ والانساب*، به کوشش دکتر جعفر شعار (تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳۴۸)، ص ۴۶۵–۴۶۸.

۶. تقی رستم وندی، *اندیشه ایرانشهری در عصر اسلامی* (تهران: امیر کبیر، ۱۳۸۸)، ص۳۴.

۷. جوینی، ص۴۴۶.

۸. فرنبغ دادگی، ص۷۵.

یکی از مهمترین پیامدهای هجوم هولاکو به سوی سرزمین‌های اسلامی، فروپاشی خلافت بغداد بود؛ در واقع مهم‌ترین سد پیش‌روی استقرار دوبارهٔ اندیشهٔ ایرانشهری که در همهٔ ۶۵۰ سال نخست دورهٔ اسلامی در موازنه با دستگاه خلافت بود، برچیده شد. تا این زمان امارت‌ها و حکومت‌های اداره کنندهٔ ایران و قلمرو شرقی خلافت استقلال تامه نداشتند. از این زمان و در پی ایلغار مغولان، استقلال سیاسی ایران در پرتو فرمانروایی ایلخانی و به اندیشهٔ نخبگان ایرانی آغاز شد. نخبگان سیاسی و اداره‌کنندگان واقعی ایران در عصر مغول–ایلخانی، خوانین بیگانه را در سیمای پادشاهان آرمانی و باستانی معرفی کردند. سقوط بغداد و پایان نظری و عملی خلافت در ایران، فرصت ویژه‌ای برای بروز پادشاهی آرمانی ایران بود که رویکرد بدان در این دوره در جهت استقلال سیاسی ایران حیاتی بود. این مهم که به‌وسیله عناصر نخبه و دیوانسالار ایرانی پیگیری شد، بروز مجدد نهاد شاهی و پادشاهی منطبق با فرهنگ سیاسی ایران و طرح مجدد موجودیت ایران و ایرانشهر را پی گرفت.[۱] بررسی حوزه مأموریت و لشکرکشی هولاکو در ایران و ذکر ملوک قلمرو ایرانی که به محض عبور هولاکو از جیحون جهت اظهار وفاداری نزد او رفتند و تابعیت او را پذیرفتند و پیشرفت‌های نظامی او تا فتح بین النهرین و بغداد نشان می‌دهد که منظور خواجه‌رشیدالدین از ایران و ایران‌زمین، قلمروی معادل قلمرو حکومت‌های باستانی ایران است که بخش اصلی آن را سرزمین‌های بین جیحون تا فرات تشکیل می‌داد و مناطقی فراتر از آن را که در مأموریت هولاکو مشخص شده بود با ذکر نام بیان می‌کند که شاید یادآور سرزمین‌های انیرانی قلمرو پادشاهان باستانی ایران باشد:

«منگکه قاآن از روی اشفاق برادرانه هولاکوخان را نصیب فرمود و گفت ترا با لشکری گران و سپاهی بی‌پایان از مرز توران به کشور ایران می‌باید رفت...

ز توران گذر کن به ایران خرام برآور به خورشید رخشنده نام»[۲]

شبیه سازی اساطیری رشیدالدین و تقابل بین ایران و توران (با اشاره به داستان پادشاهی فریدون و تقسیم قلمرو میان سه پسر او)، را می‌توان در این قسمت ملاحظه کرد. گرچه استفاده از نام توران در دوره‌های بعدی ایلخانان به جدایی بین ایلخانان ایران و امپراتوران چین اشاره دارد و نشانگر جدایی این دو و استقلال ایران است. جدایی ایلخانان ایران و امپراتوران مغولی چین نیز به عنوان یک نظام غیریت ساز میان ایرانی و غیر ایرانی جلوه گر است. رشیدالدین با شبیه‌سازی غازان و جمشید در ذکر به تخت نشستن وی رویکردی جدی به مبانی مشروعیت قدرت و حاکمیت در قالب فرهنگ ایرانی دارد.

---

۱. فریدون اللهیاری، «بازنمایی مفهوم ایران در جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی»، *مطالعات ملی*، س ۴، ش ۱ (پاییز ۱۳۸۲)، ص۵۶.
۲. همدانی، ص۹۷۶.

شاید مبنای ایزدی قدرت شاهی و فرهی آن، از مفاهیم مهمی بود که از دوران غازان توجه جدی به آن ضروری‌تر به نظر می‌رسید. رویکرد به این مفاهیم، سلطان مسلمان مغول را از واسطه‌ای معنوی چون خلیفه عباسی برای پیوند با منشاء الهی قدرت در نظریه خلافت اسلامی و مشیت و ارادهٔ آسمان جاویدان در سنت‌های مغولی بی‌نیاز می‌ساخت.[۱]

نتیجه‌گیری

مواجههٔ ایرانیان با مغولان، نخستین مواجههٔ آنان با یک قوم بیگانه و البته واپسین آن نبود؛ ایرانیان تجارب زیادی در مواجهه با بیگانگان داشتند و در برابر هجوم و اشغال نظامی دیگران و از آن میان صحرانوردان، به‌ویژه با حفظ الگوها و سنت‌های فرهنگی خود در برابر آنان ایستادگی و مقاومت می‌کردند؛ ایشان را دعوت به پذیرش فرهنگ‌ها و سنت‌های مدنی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی خویش می‌کردند و به‌رغم تأثیرپذیری اندک ایرانیان از اقوام بیگانه، اما همواره ایشـــان بوده‌اند که به زبان رسمی و ادبی، اندیشهٔ سیاســـی و الگوهای حکمرانی ایرانی، دین و مذهب رایـــج در ایران و دیگر مولفه‌های هویتی ایرانیان گرایش نشان می‌دادند و آن‌ها را می‌پذیرفتند.

فقدان نیروی نظامی و جنگی به منظور مقاومت در برابر مغولان، متفکران قوم را به واکنشـــی واداشت که متناســـب با حال و زمانه‌شـــان بود. این واکنش خود را در تولید آثار ادبی، تاریخی، فلسفی و هنری بازنمایی می‌کند. گویی همان‌قدر که مغولان در برخورد با ایرانیان به شدت‌عمل بیشتری دست زدند در مقابل نیز ایرانیان با قدرت بیشتری دست به تولید، احضار و بازآفرینی اندیشه‌های خود کرده‌اند. درواقع می‌توان گفت شدت‌عمل مغولان در جهت عکس خود به خلق نیرویی بسیار قوی منجر شده‌است. یکی از جذاب‌ترین و زیباترین نیروهایی که در جهت مقابله و نیز تداوم اندیشه در این دوران وجود دارد هنر و خلق آثار هنری است که تنها بازنمایی جهان بیرون و درون نیست، بلکه تزیین و آرایش آن و هنر آفریدن و خلق کردن جهان و زندگی‌ست؛ آن‌طور که هنرمند باور دارد. هنرمند جهان را می‌آفریند بدان‌گونه که می‌بیند و بدان‌گونه که می‌خواهد باشد. درواقع هنرمند ایرانی جهان خود را بازآفرینی می‌کند. هنرمندان نقـــاش دوره ایلخانان جهان اجتماعی–سیاســـی خود را در قالب نمادهـــا و الگوها و مفاهیم موجود در فرهنگ گذشته و اکنون بازنمایی کردند. اگرچه نقاشی ایرانی خیال‌انگیز و واقعیت‌گریز است اما نمی‌تواند خالی از عنصر واقعیت باشد. هنرمند ایرانی جهانی را خلق می‌کند که در جستجوی آن است. به همین منظور عنصر خیال نقش مهمی در نقاشی ایرانی و البته در زیبایی آن دارد. مصور کردن کتاب بر اساس مطالب مندرج در آن‌ها صورت می‌گیرد، اما زمانی که هنرمند تصویری را خلق می‌کند از عناصر موجود

۱. اللهیاری، ص ۶۴

در فرهنگ خود اســـتفاده می‌کند، بطور مثال استفاده از کوه، رود، زمین، آسمان و گیاهان و درختان که هریک معرف مفهومی موجود در فرهنگ اندیشه هنرمند است. ایرانیان در مواجهه با مغولان واقع‌بینی و خیال‌پردازی را به هم آمیخته‌اند. واقع‌بینی را در آثار تاریخ‌نگاری و خیال‌انگیزی را در خلق نقاشـــی و هنرهای تزیینی.

بررســـی مبانی مشترک فرهنگی در آثار عهد ایلخانی نشـــان می‌دهد که با از میان رفتن نهاد خلافت اسلامی و هجوم مغولان به عنوان عنصری بیگانه، نقاشان و تاریخ‌نگاران واکنش واحدی در برابر این حوادث داشته‌اند. هنرمندان با استفاده از نمادهای فرهنگی برگرفته از اساطیر ایران قبل از اسلام از قبیل آسمان، زمین، کوه، گیاهان و جانوران اقدام به بازتولید آن‌ها در آثار نقاشی عهد مغول در قالب *شاهنامه* فردوسی و نیز *کلیله‌ودمنه* کردند. آثار نقاشی تنها جنبه زیبایی‌شناسی نداشته و در پی بازنمایی الگوهای فرهنگی ایرانی بوده است. تاریخ‌نگاران نیز در ضمن نگارش تاریخ عهد ایلخانی اقدام به احضار و بازتولید و بازنمایی تاریخ اســـاطیری و اســـطوره‌ای ایران کردند و تاریخ نوین ایران را با استقرار نمادهای کهن پیشااسلامی و اسلامی رقم زدند. این واکنش مشترک محصول به خطر افتادن اقلیم فرهنگی ایران بر اثر رسوخ ادیان بودایی و مسیحی و نیز تلاش هنرمندان و مورخان در نهادینه‌کردن فرهنگ ایرانی بوده است.

کتابنامه

آذرفرنبغ، فرخزاد. *کتاب سوم دینکرد*. به اهتمام فریدون فضیلت. تهران: فرهنگ دهخدا، ۱۳۸۱.

آرنولد، تامس. «تاثیر شعر و کلام بر نقاشی ایران.» *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی، ۱۳۷۸.

آغداشلو، آیدین. «نگارگری قدیم و نگارگری جدید.» *حرفه هنرمند*. ش۱۱. بهار ۱۳۸۴. ص ۱۰۲–۱۱۳.

آیت‌الهی، حبیب‌الله. «وجوه افتراق و اشـــتراک در مبانی زیبایی شناسی، سبک‌ها و ارزش‌ها در هنر ایرانی–اسلامی و در هنر معاصر غرب»، *سایه طوبی*، به کوشش حبیب‌الله صادقی. تهران : فرهنگستان هنر، ۱۳۷۹. ص ۴۱ – ۴۹.

آیتی، عبدالمحمد. تحریر تاریخ وصاف. تهران: علمی، ۱۳۴۶.

اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابر. *هنر و معماری اسلامی* (۶۵۰–۱۲۵۰). ج۱. تهران: سمت، ۱۳۸۲.

احمدی، حسین. *تاریخ فرهنگی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، ۱۳۹۸ .

اصلانی، هاله. «تأثیر نگارگری چین بر تصاویر کتاب منافع‌الحیوان ابن بختیشوع در دوره ایلخانی.» پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر: ۱۳۹۵.

اقبال، عباس. *تاریخ مغول*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۴.

اللهیاری. فریدون. «بازنمایی مفهوم ایران در جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی.» *مطالعات ملی*. س ۴. ش ۱. پاییز ۱۳۸۲. ص۵۶.

الیاده، میرچا. *چشم‌اندازهای اسطوره*. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس، ۱۳۶۲.
الیاده، میرچا. *نمادپردازی امر قدسی و هنر*. ترجمه محمدکاظم مهاجری. تهران: کتاب پارسه، ۱۳۹۴.
باستانی پاریزی، محمدابراهیم. «راه ابریشم یا اژدهای هفت‌سر.» *تحقیقات اقتصادی*. شماره ۲۳ و ۲۴. پاییز و زمستان ۱۳۴۹.
باستانی‌راد، حسن. «نقش فرهنگ و زربفت ایرانی در نامگذاری جادهٔ ابریشم.» *مطالعات تاریخ فرهنگی*. س ۱۰. ش ۳۸. زمستان ۱۳۹۷. ص ۲۵–۵۱.
باستانی‌راد، حسن. *ایران پل میان فرهنگی تعاملات بین‌المللی جاده ابریشم*. تهران: اداره نشر وزارت امور خارجه، سمرقند: موسسه بین‌المللی مطالعات آسیای مرکزی (ایکاس)، ۱۳۹۶.
برک،پیتر. *تاریخ فرهنگی*. ترجمه نعمت‌الله فاضلی و مرتضی قلیچ. تهران: پژوهشکده تاریخ اسلام، ۱۳۸۹.
بناکتی، ابوسلیمان بن داود. *تاریخ بناکتی (روضه اولی الالباب فی معرفه التواریخ والانساب)*. به کوشش دکتر جعفر شعار. تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳۴۸.
بهار، مهرداد. *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: چشمه، ۱۳۷۶.
بینیون، لارنس و دیگران. *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*. ترجمه محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۳.
بینیون، لارنس. «خصایص زیبایی در نقاشی ایران.» *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی، ۱۳۷۸.
پاکباز، رویین. *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین، ۱۳۸۵.
پطروشفسکی، ایلیا پطرویچ و دیگران. *تاریخ اجتماعی–اقتصادی ایران در دوره مغول*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: اطلاعات، ۱۳۶۶.
پوپ،آرتور و فیلیس اکرمن. *سیری در هنر ایران*. زیرنظر سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی‌وفرهنگی، ۱۳۸۷.
ناصر تکمیل همایون، «که فرهنگ آرایش جان بود». *پل فیروزه*. س ۱، ش ۱ (پاییز ۱۳۸۰)، ص ۱۰۹–۱۱۷.
ثاقب فر، مرتضی. *شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران*. تهران: قطره، ۱۳۸۸.
جوینی، عطاملک‌بن محمد. *تاریخ جهانگشا*. به تصحیح محمدبن‌عبدالوهاب قزوینی. تهران: هرمس، ۱۳۹۹.
رایس، دیوید تالبوت. *هنر اسلامی*. ترجمه ماه‌ملک بهار. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
رستم وندی، تقی. *اندیشه ایرانشهری در عصر اسلامی*. تهران: امیر کبیر، ۱۳۸۸.
رضایی راد، محمد. *مبانی اندیشه سیاسی در خرد مزدایی*. تهران: طرح نو، ۱۳۷۹.
رضی، هاشم. *حکمت خسروانی*. تهران: بهجت، ۱۳۷۹.
سلطان کاشفی، جلال‌الدین، هادوی‌نیا، عاصمه. «نگاهی به وجه اساطیری–آئینی شیر و گاو در دو نسخه از کلیله و دمنه، دوره ایلخانی و تیموری.» *جلوه هنر*. ش ۱۴. پاییز و زمستان ۱۳۹۴. ص ۱۷–۲۴.
صیامیان‌گرجی، زهیر. «تبارشناسی ایران‌گرایی فرهنگی در سنت تاریخ‌نگاری ایرانی–اسلامی تا عهد تیموری.» فصلنامه مطالعات *تاریخ اسلام*. ش۳، زمستان ۱۳۸۸، ص ۷۷ –۱۰۲.
ظهیری ناو، بیژن؛ نواختی‌مقدم، امین؛ ممی‌زاده، مریم؛ «سیر تداوم اندیشه‌های ایرانشهری در کلیله و دمنه.» *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. س ۲. ش ۳. پاییز ۱۳۸۹. ص ۷۷–۹۶.

علوی‌زاد، فرزانه و سلمان ساکت و عبدالله رادمرد. «نقش ابیات شاهنامه در انسجام متن تاریخ جهانگشا.» *جستارهای ادبی*. ش ۱۷۱. زمستان ۱۳۸۹. ص ۶۷–۱۰۷.

فرنبغ دادگی. *بندهش*. ترجمه مهرداد بهار. تهران: توس، ۱۳۹۷.

قادری، حاتم. «اندیشه ایرانشـــهری (مختصات و مولفه‌های مفهومی.» *علوم انسانی* دانشگاه الزهرا. س۱۶. ش ۵۹. تابستان ۱۳۸۵. ص ۱۲۳–۱۴۸.

القاشانی، ابوالقاسم عبدالله بن محمد. *تاریخ الجایتو*. به اهتمام مهین همبلی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۸.

کن‌بای، شیلار. *نقاشی ایران*. ترجمه مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر، ۱۳۷۸.

کونل، ارنست. «تاریخ نگارگری و طراحی.» *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی، ۱۳۷۸.

گرابار، الگ. «مینیاتورهای ایرانی: مصورسازی یا نقاشی». *حضور ایرانیان در جهان اسلام*. به کوشش ریچارد هوانسیان و جورج صباغ، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران، ۱۳۸۱. ص ۲۶۷–۳۰۰.

گرابر، اُ. «هنرهای تجسمی.» *تاریخ ایران پژوهش دانشگاه کمبریج*. ترجمه حسن انوشه، ج۵. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۹.

گروبه، ارنست. *سفال اسلامی*. ترجمهٔ فرحناز حائری. ج۷، تهران: نشر کارنگ، ۱۳۸۴.

گودرزی، مرتضی. *تاریخ نقاشی ایران*. تهران: سمت، ۱۳۹۵.

لاپیدوس، آیرام. *تاریخ جوامع اسلامی*. ترجمه محمود رمضان زاده، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۶.

اللهیاری، فریدون. «بازنمایی مفهوم ایران در جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی.» *مطالعات ملی*، س ۴. ش ۱. پاییز ۱۳۸۲. ص ۶۸–۴۷.

مستوفی، حمدالله. *تاریخ گزیده*. به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی. تهران: امیر کبیر، ۱۳۶۲.

معینی علمداری، جهانگیر.« هویت، روایت و تاریخ در ایران». *ایران: هویت. ملیت. قومیت*. به کوشش حمید احمدی. تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، ۱۳۸۳.

منشی، ابوالمعالی نصرالله. *کلیله و دمنه*. تصحیح مجتبی مینوی. تهران: نگاه، ۱۳۸۹.

نسوی، شهاب‌الدین. *نفثة‌المصدور*. تصحیح دکتر امیرحسین یزدگردی. تهران: توس، ۱۳۸۱.

نصر، سیدحســـین. «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی.» مجموعه *مقالات سیدحســـین نصر*. ج۱. تهران: سروش،۱۳۸۶.

نظام‌الملک، خواجه ابوعلی حسن بن علی. *سیرالملوک*. تصحیح محمد استعلامی. تهران: زوار، ۱۳۸۵.

وصاف، عبدالله بن فضل الله. *تاریخ وصاف الحضره*. تصحیح و تعلیق دکتر علیرضا حاجیان نژاد، ج۴. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۸.

ویلسون، ج کریستی. *تاریخ صنایع ایران*. ترجمه عبدالله فریار. تهران: فرهنگسرا، ۱۳۶۶.

همدانی، خواجه رشیدالدین فضل الله. *جامع التواریخ*. به تصحیح و تحشیه محمد روشن و مصطفی موسوی. تهران: البرز، ۱۳۷۳.

یشت‌ها. نقدو تفسیر ابراهیم پورداود. تهران: اساطیر، ۱۳۷۷.

Abouali, Ladan. *Iran China Visual Tradition Encounter: Furniture Design*. Nanjing: Nanjing Normal University, 2020.

Berlekamp, Persis. "Painting as Persuasion: A Visual Defense of Alchemy in an Islamic Manuscript of the Mongol Period." *Muqarnas*. Vol. 20. Brill; 2003. pp. 35-59.

David J, Roxburgh. "Persianate Arts of the Book in Iran and Central Asia," *A Companion to Islamic Art and Architecture*. Edited by Finbarr Barry Flood, Gülru Necipoğlu. New York: Wiley, 2017. P. 668 - 690

Kouymjian, Dickran. "Chinese Elements in Armenian Miniature Painting in the Mongol Persiod." *Armenian Studies: In Memoriam Haig Berberian*, Lisbon, 1986. pp. 415 - 468.

Natif, Mika. "Rashīd al-Dīn's Alter Ego: The Seven Paintings of Moses in the Jāmiʿ al-tawārīkh," Rashīd al-Dīn. *Agent and Mediator of Cultural Exchanges in Ilkhanid Iran*. Warburg Institute Colloquia 24, 2013, 15 – 37.

Yuka Kadoi,Tomoko Masuya. "Chinese and Turko-Mongol Elements in Ilkhanid and Timurid Arts." *A Companion to Islamic Art and Architecture*, Edited by Finbarr Barry Flood, Gülru Necipoğlu. New York: Wiley, 2017, P. 636 – 667.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی