پژوهشی پیرامون تداوم اصل همزمانی در نگاره‌های پیش و پس از اسلام

شکیلا کریمی[1]

چکیده

در قرون اولیه اسلامی اعراب فاتح فاقد اصول هنر تصویرگری بودند. اما نیاز جامعه به کتاب‌های مصور باعث شد علی‌رغم سخت‌گیری‌هایی که نسبت به نقاشی در دوره اسلامی بود بار دیگر اصول تصویری پیش از اسلام نوزایی شد. از جمله اصولی که نگارگران در هنر خود به کار می‌بردند اصل همزمانی بود، بدین صورت که چند دید متغیر را در یک تصویر واحد ادغام می‌کردند و به صورت یک کل نمایش می‌دادند. اما آیا این همزمانی بر اساس اصول تدوین شده در دوره اسلامی بوده یا سنتی دیرینه از دوران باستانی پیش از اسلام؟ در این مقاله سعی بر بررسی روند و تاثیر اصل همزمانی دید از دوران هنری ایران پیش از اسلام بر نگاره‌های اسلامی شده‌است. هنر ایرانی در هیچ دورانی آینه طبیعت نبوده و تلاشی در پی بازنمایی آن نداشته‌است. با توجه به نگاره‌های باقی‌مانده از تمدن ساسانی-سغدی و هنر مانوی می‌توان نوعی فضای غیر طبیعی چند ساحتی که دارای همزمانی زوایای دید می‌باشد را بازشناخت در این خصوص نمونه‌های قیاسی از هنر نقاشی ساسانی-سغدی و مانوی با نگارگری اسلامی آورده شده تا به شباهت سنت پیوسته همزمانی میان آنها پرداخته شود و آن را اصلی مشترک میان هنر پیش و پس از اسلام قرار دهد. روش تحقیق این مقاله به صورت توصیف و تحلیل نگاره‌ها به هدف بازشناسی این اصل و سیر تاثیر آن در گذر زمان بر نگارگری اسلامی است که با بررسی تطبیقی این نقاشی‌ها میتوان نتیجه گرفت که نگاره‌ها از نظر نشان دادن دید همزمان قابل قیاس هستند و این به اصلی از تصویرگری ایرانی تبدیل می‌شود.

کلید واژه‌ها

همزمانی، ساسانی، نگارگری، هنر اسلامی

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد تاریخ هنر جهان اسلام، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

مقدمه

دوره ساسانی از جمله حکومت‌هایی بود که در زمان خود هنر ایرانی را غنا بخشید. در این دوره شاهد کشمکش میان عقاید گوناگون از جمله زرتشتیان، مانویان و مزداییان هستیم چرا که در این دوره با حکومت مستبد و زرتشتی مذهبی روبرو هستیم که عقاید دیگر را بر نمی‌تابد. درگیری با معتقدین غیر زرتشتی سبب پراکنده شدن آن‌ها به سراسر امپراطوری و کشورهای همسایه شده بود که این مهاجرین در تمدن خود با استفاده از سنت‌های تصویری رایج در مرکز حکومت سبب تداوم آن در دیگر مناطق شدند. از جمله آن‌ها دیوارنگاره‌هایی است که در آسیای میانه از فرهنگ و هنر این تمدن به جای مانده‌است همین طور تصویرسازی‌هایی که از پیروان مانی[۲] به یادگار مانده نوعی سنت تصویری را به ما نشان می‌دهد که الگویی برای تصویرگران دوران اسلامی بوده است. از مهم‌ترین اصول در هنر اسلامی که هنرپژوهان مختلف مانند ارنست هرتسفلد آن را مطرح کرد اصل همزمانی است (Diez, 1937 :185). در نگارگری ایرانی نیز الکساندر پاپادوپلو و شیلا کنبی به اصل فضاسازی همزمان و نمایش فضاهای چند ساحتی بدون توالی زمانی و مکانی به طور همزمان در یک تصویر اشاره دارند پرداخته‌اند. (Papadopoulo,1979:109;Canby,1997:71)

چنانچه آثار هنری باقی مانده از جغرافیای سغد در آسیای مرکزی و تصویرگری‌های به جا مانده از مانویت را در راستای انتقال ویژگی‌های بصری نقاشی ساسانی از جمله پدیده همزمانی به نگاره‌های پس از اسلام بدانیم، با بررسی ویژگی آن‌ها علی‌الخصوص درباره مورد پژوهشی این مقاله یعنی همزمانی دید، درمی‌یابیم که سنت نگاره‌های ساسانی- سغدی و مانوی در دوره اسلامی نقش مهمی در فرهنگ تصویری مکاتب نگارگری دوران اسلامی داشته‌اند. پژوهشگرانی همچون ارنست هرتسفلد[۳]، بازل گری[۴]، رمان گریشمن[۵] ریچارد اتینگهاوزن[۶] انتقال دیوارنگاری ایرانی از طریق ساسانیان به امویان و عباسیان و نیز از سوی دیگر در خراسان به حکومت‌های خودمختار ایرانی صدر اسلام و شکوفایی آن را پس از حمله مغول تأیید کرده‌اند (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۵).

پس از اسلام نیز نخستین خیزش‌های ایرانیان در آفرینش‌های هنری در قالب‌های گوناگون برخاسته از خراسان و فرارود بوده است. در نگارگری و دیوارنگاری نیز چندین اشاره ادبی به نقش خراسان وجود دارد، مهم‌ترین اشاره تصویرسازی کلیله و دمنه است که پس از ترجمه، رودکی آن را به نظم درآورد و هنرمندی چینی یا فردی از جوار چین در دربار نصر بن احمد سامانی آن را مصور کرده‌است (پوپ و دیگران، ۱۳۷۸: ۱۵۸). بنابراین توصیفات هدف مقاله پیدا کردن همزمانی دید در دو نظام

زیبایی‌شناسی پیش از اسلام و پس از اسلام در ساختار هنرتصویرگری است.

اصل همزمانی در نگاره‌های ایرانی

در نگارگری ایران شکلی از اصول پرسپکتیو یا مناظر و مرایا وجود دارد که سبب دید همزمان می‌شود یعنی مخاطب شیء را در آنِ واحد از چند زاویه دید می‌بینند. هنرمند در نگارگری ایرانی زوایای دید متعددی را بر می‌گزینند. هدف از این کار ایجاد توهم عمق بر اساس زاویه دید متفاوت است و هنرمند این حق انتخاب را دارد که به دلخواه روشنگرترین وجوه اشیاء و پیکره‌ها را از زوایای دید متعدد در یک کلیت واحد برای مخاطب به نمایش بگذارد. بنابراین در این به یک نوع پرسپکتیو می‌رسیم که آن را پرسپکتیو ایرانی می‌نامیم و نوعی همزمانی دید قراردادی و که از قواعد بصری ناشی می شود در آن وجود دارد. این قاعده در نظام آموزشی نقاشی ایرانی مطرح می‌شود. در ایران رابطه استاد-شاگردی از نظر فنی بر پایه اصول معین و مشخص قرار داشته و این اصول در هفت مورد خلاصه می‌شده است (دلفانی ارکسی و بنی اردلان، ۱۳۹۷ :۵۰). پس نظام آموزشی در قالب یک الگوی واحد بر مبنای اصول واحد منجر به این می‌شده که ساختار ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی از اجزای با ماهیت یکسان برخوردار باشد. بدین منظور نمونه‌هایی از مقوله همزمانی در نگارگری ایران آورده شده که نشانگر سنت همزمانی به صورت یک رسم پیوسته در ادوار تاریخی ایران بوده است، البته گذر زمان سبب تکامل این اصل شده است. اینگونه ترکیب‌بندی همزمان از ویژگی‌های منحصر به فرد نگارگری ایرانی است به گونه‌ای که انگار نگارگر مقطعی از یک بنا را برش داده‌است تا در آن واحد اندرون بنا، بیرون بنا و دیگر قسمت‌های آن نشان داده شود، ویژگی مهمی که در تمام آثار نگارگری مکاتب دوران اسلامی به چشم می‌خورد و چگونه نگریستن به تصویر را برای بیننده مشخص می‌کند. نگاره‌های ایرانی با ادبیات و داستان‌های عامیانه در ارتباط بوده پس امکان الگوبرداری از واقعه‌ای عینی برای نگارگر وجود نداشته‌است. نگارگر با انتخاب چند زاویه دید گویاترین حالت شیء برای فهم داستان انتخاب می‌کرده است. حتی گاهی دو زمان و دو مکان کنار یکدیگر قرار می‌گرفتند (کن بای، ۱۳۸۱:۷۳) و بیشترین اطلاعات بصری را در اختیار بیننده قرار می‌دادند. در این قاعده موقعیت قرارگیری اجزا در صحنه نسبت به هم اهمیت ندارد، چرا که این همزمانی خود یک هماهنگی بصری است که ریشه در فرهنگ تصویری ایران دارد و رویکرد متفاوت دید ناظر در فرهنگ ایران می‌باشد که در سایه آن اصول نگارگری ایرانی بر اساس تعریف متفاوتی از زاویه دید به وجود آمده است.

نگاره‌های سغدی

در کاوش‌های باستان شناسی آسیای میانه بقایای دیوار نگاره‌هایی از افراسیاب (سمرقند)، بخشا (نزدیک بخارا) و خصوصاً در پنجکنت در حوالی سمرقند کشف شده است (پاکباز، ۱۳۸۵ :۳۹). شهر باستانی پنجکنت در شمال غربی تاجیکستان امروزی در ۵۴۰ قبل از میلاد توسط کورش فتح شد و در شمالی‌ترین قسمت امپراتوری هخامنشیان قرار داشت. از آن زمان تقریباً تا صدر اسلام همواره با فرهنگ ایرانی ارتباط تنگاتنگی داشت. در کاوش‌های باستان‌شناسی در این منطقه دیوار نگاره‌هایی به دست آمد که در شناخت هنر تصویری عصر ساسانی دارای اهمیت فراوانی است. در این منطقه رسم بر دیوارنگاری اتاق، راهروها و دهلیزها بود، و در این بناها پاره‌ای از معماری تزئینی را تشکیل می‌داد (آژند، ۱۳۸۹ :۴۱). این دیوارنگاره‌ها همانند نگاره‌های مانوی و اسلامی دارای پس‌زمینه‌هایی به رنگ سرخ، آبی، سیاه و یا زرد بود و کمابیش در هیچ یک از آنها ژرف نمایی دیده نمی‌شد (محمدی و حاتم ۱۳۸۹: ۶۴). خصوط کنار نما، کاربست رنگهای تخت و همچنین پدیده همزمانی که دیده شدن چند زاویه در آن واحد بود را میتوان از جمله خصوصیات این نگاره‌ها درنظر گرفت. دیاکنف[۶] نخستین کسی بود که دیوارنگاره‌های سغدی را به مثابه سرچشمه هنر اسلامی مطرح کرد و بر آن بود تا رابطه بعدی آن را با مکتب هرات نشان دهد.

دیوارنگاره‌های سغدی با بهره‌گیری از سنت‌های تصویری ساسانی نوعی تصویرگری بر مبنای داستان‌های افسانه‌ای بود. هنرمندان این تزیینات دیواری تصویرسازان قصه‌های حماسی، تغزلی، تخیلی و عامیانه بودند. از آنجا که نقاشی ایرانی در دوره‌های بعدی ارتباط گسترده‌ای با ادبیات می‌یابد، شاید بتوان نگاره‌های سغدی را شروعی بر این گونه تصویرسازی‌ها دانست که تاثیر هنر ساسانی بر نقاشی اسلامی بوده است. یکی از ویژگی‌هایی که در نقاشی سغدی به آن بر می‌خوریم بی‌توجهی هنرمندان به علم مناظر و مرایا یا یک دید مشخص برای ناظر است که به صورت روشنی خود را نشان می‌دهد. به طور مثال در (تصویر ۱) زیراندازی که شخص بر روی آن قرار دارد که شاید نوعی فرش باشد از دید بالا نشان داده شده و شخص نشسته بر آن از روبرو دیده می‌شود، همچنین این قضیه در مورد شخص سمت چپ هم صدق می‌کند که بر صندلی قرار دارد که از بالا تصویر شده و خود فرد از روبرو نشان داده شده است. در (تصویر ۲) همزمان اندرون و بیرون بنا قابل تشخیص است و دید حاکم بر افراد حاضر متنوع است. دیوارنگاره‌های سغدی با وجود تمامی رویکردهای خاص خود در حیات نقاشی ایران تاثیر بسیاری داشتند. برخی از اصول و مبانی نقاشی ایرانی را که با اسلامی شدن ایران برای مدتی کمرنگ شده بود در بازگشت به ایران دوباره احیا شدند. نگاره‌های سغدی پس از دوره ساسانی و ورود اسلام به ایران با حفظ سنت‌های نقاشی ایرانی آن را به نگارگری

تصویر ۱- دیوارنگاره جشن شاهانه پنجکنت مربوط به قرن ۸/ ۷ میلادی
منبع: https://fr.trekearth.com/workshops/996018/photo149960.htm
تاریخ دسترسی ۱۳۹۸/۱۲/۱۶- ساعت ۱۶:۳۰

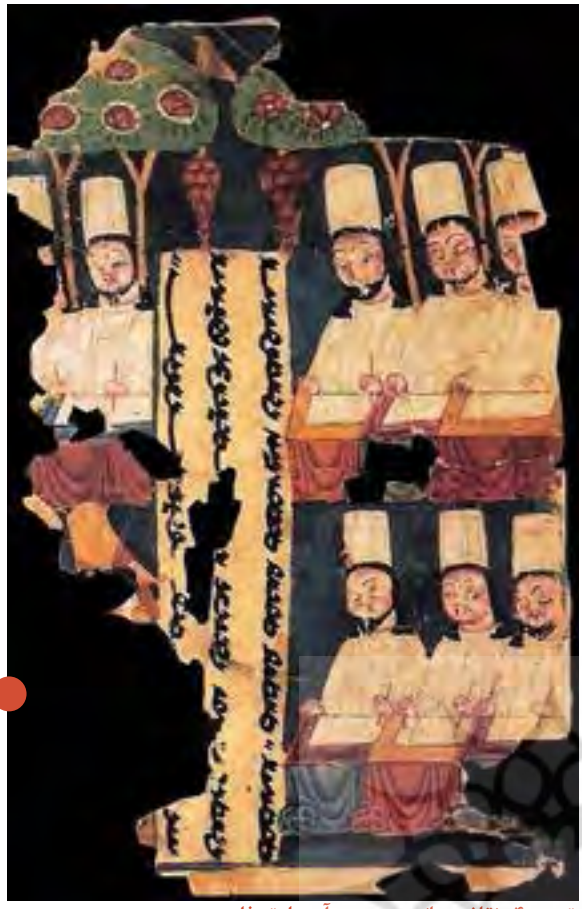
تصویر ۲- دیوارنگاره مرگ سیاوش پنجکنت مربوط به قرن ۸/ ۷ میلادی
منبع: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mourning_scene,_Penjikent.jpg
تاریخ دسترسی ۱۳۹۸/۱۲/۱۸ ساعت ۱۸:۴۰

اسلامی بازگرداندند (دادور، ۱۳۹۱: ۳۱).

••• نگاره‌های مانوی

مانی پیامبری ایرانی بود که تعالیمش تلفیقی از آموخته‌های زرتشت، بودا و مسیح بود. او در دوران شاپور ساسانی مورد احترام عمومی بود. چنان که در روز تاجگذاری شاپور کتاب شاپورگان را به وی تقدیم کرد اما با دسیسه موبدان زرتشتی شاپور به او بدبین شد و همین سبب فرارش به آسیای مرکزی بود. مانی در زمان بهرام اول امید به ایران بازگشت اما شاه او را به مرگ محکوم کرد، همچنین فرمان داد که مانویان از ایرانشهر رانده شوند. بعضی از متون دوران اسلامی نیز از آیین مانی یاد کرده‌اند که مهمترین آن‌ها کتاب «الفهرست» نوشته محمد بن اسحاق ندیم است که در آن از مانی به عنوان صورتگر نقاش نام برده شده (جوادی و خوانساری، ۱۳۹۷ :۵۶). موج دوم مهاجرت مانویان در اواخر قرن اول هجری بود زیرا به علت اعتقادشان امنیت جانی نداشتند حتی گزارش شده است که پسر وزیرخلیفه مهدی در حضور پدر به خاطر اعتراف به مانوی بودن سرش بریده شد و باقی‌ماندگان بر دین مانی به کشورهای غربی شرقی و شمال آفریقا مهاجرت کردند (Zarinkub ,۳۲:۱۹۷۵). سرزمین اویغورها که مانویان بدانجا پناه برده بودند فضای امنی بود که در آن آزادی عقیده وجود داشت و بسیاری به مانویت گرویدند. نگاره‌هایی که هم اکنون به دست ما رسیده مربوط به سده‌های ۹ تا ۱۲ میلادی است که از ناحیه تورفان آسیای مرکزی واقع در غرب چین بدست آمده‌است که البته ویژگی‌های بومی نیز در آن دیده می‌شود. ون لوکوک[۷] و گروهش در ویرانه‌های تورفان نسخه‌های خطی مانوی را به همراه نقاشی و تصاویر و دیوارنگاره‌های معبدی کشف کردند و به جهانیان عرضه داشتند (هامبی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۳). نقاشی سنت تصویری و اعتقادی در بین مانویان بود که آن را به عنوان فعالیت دینی در مانستان‌ها فرا می‌گرفتند، و پایه‌گذار این عقیده خود مانی نقاش بود. سنت آگوستین[۸] درباره آثار مانوی می‌گوید: تدوین‌های شما بسیار زیاد، بزرگ و پر خرج است و تمام دستخط‌های پوستی گرانبها در مقابل این‌ها بی ارزش‌اند (پوپ، ۱۳۶۹ :۱۲). در نقاشی‌های مانوی رنگ‌پردازی، ترکیب‌بندی، پیوند میان متن و تصویر و موضوعات شباهت بسیاری با قوانین نقاشی‌های ساسانی دارد در نقاشی‌های این گروه پرسپکتیو و دید ناظر به شیوه غربی وجود ندارد. در (تصویر ۳) مانند الگوی سغدی افراد از روبرو تصویر شده‌اند اما برای زیراندازی که بر آن قرار دارند دید از بالا یا پرنده‌های انتخاب شده است. در (تصویر ۴و۵) نیز می‌بینیم که دیدی بر اشخاص حاکم است با دید بر اشیاء از جمله میز و فرش متفاوت است. از خصوصیات دیگر تکرار در پیکره‌های انسانی با رنگ‌های تخت و کمی سایه، بیانگر عمق در

تصویر ۳ –نقاشی نوازندگان،تورفان سده ۸/۹م
منبع: https://commons.wikimedia.org/wiki/File
تاریخ دسترسی ۱۳۹۸/۱۲/۱۸ ساعت ۱۱:۰۰



تصویر۴ – نقاشی مانوی به دست آمده از تورفان
منبع: https://commons.wikimedia.org/wiki/FileManicheans.jpg.
تاریخ دسترسی ۱۳۹۸/۱۲/۲۱ ساعت ۱۹:۱۰

تصویر۵ – نقاشی مانوی به دست آمده از تورفان
منبع:-https://www.uib.no/en/rg/rames/115748/east-west-networks-ancient-world-workshop-adrian-pirtea
تاریخ دسترسی ۱۳۹۸/۱۲/۲۱ ساعت ۲۱:۰۵

تصویر است به همین صورت پرسپکتیو در نقاشی مکاتب به وسیله سایه و رنگ‌های تخت صورت می‌گیرد (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۹: ۱۰).

دیانکف در کتاب تاریخ ایران باستان می‌نویسد: «مقارن تأسیس دولت ساسانیان یک مکتب مذهبی و فلسفی پیدا شد که در تاریخ بشریت نقش مهمی را ایفا کرد این تعالیم همان است که به نام تعالیم مانوی می‌شناسیم، هنر مانی در دوران اسلامی نیز به یادها ماند و بازتاب هنر او در ادبیات ایران مشهود است.» نقاشی‌های مانی از نظر رنگبندی و طراحی قابل قیاس با آثار نقاشی‌های بعدی ایران در دوره اسلامی است. با گسترش اسلام نقاشی مینیاتور به هیچ وجه افول نکرد باید چنین پنداشت که مینیاتور اسلامی و هنر کتاب نگاری در ایران به ترکستان باختری قویا نزدیک است چرا که تحت تأثیر هنر مانوی قرار داشت (کایت و یوآخیم، ۱۳۸۴: ۶۵).

نقاشی مانی به عقیده بسیاری از تاریخ شناسان سرمنشأ نگارگری ایرانی است چرا که بعد از حمله ترکان سلجوقی کتاب مانی به سوی غرب ایران راه یافت و بر تولیدات و کارگاه‌های کتاب‌سازی دوره عباسیان تأثیرگذاشت (پاکباز، ۱۳۸۵: ۴۸).

نگاره‌های اسلامی

آسیای میانه از جمله مناطق مفتوحه سپاه اسلام بود، به دست آوردن این منطقه باعث شد تا دستاوردهای هنر سغدی از جمله نقاشی‌هایی که بازتابی از هنر پیش از اسلام بودند به عنوان الگو تصویری دوباره جان بگیرند. پس از فتوحات مسلمین سرزمین‌های مفتوحه به جزیی از کل تمدن اسلامی تبدیل شد، اما اعراب متعلق به سرزمینی بودند که در آن فرهنگ و هنر بالنده‌ای وجود نداشت لذا از هنر پیش از اسلام ممالک تحت سلطه خود استفاده کردند و نسبت به سنت تصویری آنها تعصب بی‌جایی نداشتند. همینطور تازه مسلمانان توانستند در حفظ سنت‌های خود ممارست کنند و هنر پیشینیان را سرمشق و نمونه خود قرار دهند. پس طولی نکشید که کتاب‌های خطی منقوش به چهره و صورت در بطن جامعهای که شاید صورتگری را مکروه می‌دانست پدید آمد. هنر ساسانی و سنت‌های پرمایه هنری دیوارنگاره‌های شرق ایران و آسیای مرکزی از عوامل درخوری برای پدیداری هنرهای تصویری بعد از اسلام بودند. مواریث تصویرگری ایران در دوره ساسانی در غرب ایران و شهرهای آسیای میانه در شرق در شکل‌گیری و بالندگی هنر نقاشی و تصویرگری دوره اسلامی تاثیری بسزایی داشتند. هنر تصویرگری که برای اعراب مقوله‌ای جدید بود سبب شیفتگی آنان شد لذا در اقدامات فرهنگی خویش از وجود هنرمندان سرزمین‌های مفتوحه بهره جستند. این هنرمندان بیشتر وابسته به جوامع بیزانسی-مسیحی، ایرانی-مانوی و اقوام ماورالنهر بودند که وامدار زیباییشناسی نیاکان خود بودند. در

این میان ایرانیان که پایبند اعتقادات و آرمان پیشینیان خود بودند سنت‌های هنری دوره ساسانی را تداوم بخشیدند. از جمله اقدامات اعراب در بغداد تشکیل نهضت ترجمه بود که سبب برپایی مرکز علمی شد. اغلب این کتاب‌ها علمی بلاخص علوم تجربی بودند لذت در ترجمه آن‌ها نیاز به تصویر برای تفهیم موضوع حس می‌شد. پس اعراب برای برگرداندن تصویرهای کتاب اصلی به کتاب‌های ترجمه از استادان هنر فارغ از مذهبشان استفاده کردند. از جمله آنها مانویان آسیای مرکزی بودند که سنت‌های خود را تداوم دادند. چنان که درتصاویرسازی‌های خود از تاج‌های نور و دوایر اطراف سر، کشیدگی بینی، رنگ تخت، خطوط کناره نما و همزمانی که از سنن معمول مانویان در نشان دادن زاویه دید بود استفاده می‌کردند. با مقایسه میان آنچه از نگاره‌های سغدی و مانویان به جا مانده و نگارگری‌های اوایل دوره اسلامی می‌توان قرابت‌های بسیاری را مشاهده کرد. در نگارگری ایرانی اسلامی بر خلاف نقاشی غربی ساختار پرسپکتیو بر اساس زاویه دید یک نقطه‌ای نیست که در سایه آن نگارگری ایرانی بر اساس تعریف متفاوتی از زاویه دید ناظر به وجود می‌آید و ریشه در سنت‌های پیش از اسلام دارد. همچنین ساختار پرسپکتیو در نگارگری ایران تابع اصول و قواعد از پیش تعیین شده‌است که عناصر در روشنگرترین حالت ترسیم می‌شوند (دلفانی پروکسی و بنی‌اردلان، ۱۳۹۷: ۵۳) در تصویر شماره (۶) افراد طبق آنچه در آثار پیش اسلام دیدیم از کنار و اجاق آنها از بالا نشان داده شده است. در ژرفنمایی همزمان در سطح تصویر زوایای دید متعددی وجود دارد که در آن فضا یا شیء واحد از دو یا چند زاویه دید با چندین خط افق مختلف در یک تصویر به طور همزمان دیده میشود (نصر، ۱۳۷۳: ۸۰) هنر ایرانی در طرز قرارگیری زاویه دید متفاوت عمل می‌کند و برش‌های مقطعی از بناها باعث دید همزمانی می‌شود به طور مثال در تصویر شماره (۷) داخل و بیرون بنا و ایوان، مناره مسجد یکجا دیده می‌شوند. قدیمی‌ترین کتاب‌های تصویرگری اسلامی عجایب المخلوقات، کلیله و دمنه، مقامات حریری، فی معرفت الحیل الهندسه[۹]، خواص عقاقیر و الترياق هستند که به نسبت کتاب‌های بعدی جنبه ادبی کمتری دارند و بیشتر علمی و فنی بودند. در مصورسازی این کتاب‌ها نقاشان مسلمان، مسیحی و به خصوص مانویان که در فن نقاشی استاد بودند شرکت داشتند.

بر اثر فرسایش قدرت سیاسی خلافت عباسی به تدریج حکومت‌های محلی در شرق سربرآوردند. در شمال شرق ایران سلسله سامانی استقلال هویت فرهنگی ایرانیان را مستحق ساخت. پیکرنگاری دوره ساسانی در این دوره ادامه پیدا کرد (آژند، ۱۳۸۹: ۷۷) در نهایت با ظهور ترکان سلجوقی در ایران

تصویر۶-مقامات حریری،بغداد قرن هفت هجری،کتابخانه ملی پاریس
منبع: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.8365.2011.00881-1467.x
تاریخ دسترسی ۱۳۹۸/۱۲/۲۳ ساعت ۱۱:۵۰

تصویر۷-مقامات حریری،بغداد قرن هفت هجری،کتابخانه ملی پاریس،
منبع: https://chnm.gmu.edu/cyh/website-reviews/241 (visited on Nov.14 2020,11:30 Am)
تاریخ دسترسی ۱۳۹۸/۱۲/۲۳ ساعت ۱۱:۳۰

عناصر کهن نقاشی مانوی و هنر ایران بار دیگر جانی تازه گرفت این دوره کتاب‌های اندرزنامه، ورقه و گلشاه، شاهنامه، سمک عیار، مفید الخاص، طب جالینوسی، صورالکواکب و خواص الاشجار مصور شد، و مهمترین آنها ورقه و گلشاه اثر عیوقی است که توسط مؤمن محمد خویی مصور شده. از جمله ویژگی نقاشی این کتاب‌ها همان اصل همزمانی است که بار دیگر تکرار می‌شود. در نگارگری آنها برخی از اشکال نسبت به چشم بیننده از طرف جانبی و بعضی از طرف روبرو و یا از بالا به طور همزمان در یک تصویر دیده می‌شود در این حالت شکل‌ها هم می‌توانند عمق ویژه‌ای را القا کنند و از لحاظ زاویه دید و زمان در کنار و امتداد هم در یک تصویر قرارگیرد (پنجه زاده و میراثی، ۱۳۹۱: ۶۰). برای نمونه در (تصویر ۸) از کتاب سمک عیار به طور همزمان بیرون و داخل بنا دیده می‌شود. و یا در (تصویر ۹) علاوه بر همزمانی اندرونی با

تصویر۸- سمک عیار،قرن پنجم هجری،کتابخانه دانشگاه آکسفورد
منبع:https://www.ox.ac.uk
تاریخ دسترسی: ۱۳۹۹/۰۲/۸ - ۱۷:۰۰

تصویر۹-طب جالینوس قرن پنجم هجری،بن استانس بیلیوتک
منبع:
https://www.onb.ac.at/forschung/forschungsblogartikel/das-buch-der-gegengifte-kitab-al-diryaq
تاریخ دسترسی: ۱۳۹۹/۱۲/۶- ۲۱:۱۰

تصویر۱۰- جامع التواریخ رشیدالدین فضل الله همدانی، اوایل سده ۸ قمری
منبع: https://libertarianstandard.co m/25/11/2013/the-pestilential-state
تاریخ دسترسی ۱۳۹۸/۱۲/۲۱ ساعت ۲۱:۲۵

تصویر۱۱-یوسف در قصر زلیخا، اثر کمال الدین بهزاد، ۱۴۸۸، ۸۹۴ ق، هرات، قاهره/ کتابخانه و مرکز اسناد ملی مصر
منبع: https://www.artbible.info/art/large/809.html
تاریخ دسترسی ۱۳۹۸/۰۲/۲۱ ساعت ۲۰:۳۲

تصویر ۱۲-کابووس ضحاک، اثر میرمصور، قرن ۱۰ هجری،تبریز،موزه هنرهای اسلامی قطر،منبع:
منبع: http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;qt;Mus19;21;en
تاریخ دسترسی ۱۳۹۸/۱۲/۲۰ ساعت ۱۷:۲۲

بیرون بنا اجسام از دید بالا و افراد به صورت سه رخ از روبرو ترسیم شده‌اند.

در بین سال‌های ۶۱۶ تا ۶۵۴ هـ‌ق مغولان به ایران حمله کردند و بلاد تحت نظر عباسیان و حکومت‌های مستقل و نیمه‌مستقل ایران را فتح کردند. در این زمان آثار واضحی از تعلیمات خاور دور دیده می‌شود پس دور از ذهن نیست اگر که نقاشی‌های سغدی در این دوره تجدید حیات مجددی پیدا کرده باشند. وزیر هنردوست رشید الدین فضل الله همدانی مرکز فرهنگی‌ای به نام ربع رشیدی در کنار تبریز پایتخت مغول‌ها ایجاد کرد و از بسیاری از خوشنویسان، نقاشان و استادان پیشه از هر دین و منطقه‌ای دعوت کرد تا به کمک فرهنگ ویران شده در جنگ بیایند. در آنجا می‌بینیم که سنت‌های گذشته بار دیگر خود را در این مکتب زنده نگه داشته‌است. از جمله همزمانی دید که در تصویر (۱۰) به صورت یکجا بام و بیرون قلعه را نشان می‌دهد. اگرچه تحت تأثیر بیزانس به نوعی عمق‌گرایی و رئالیست و در تاثیر فرهنگ چینی به سنت‌های خاور دور میل داشت اما سنت‌های آسیای میانه، مانوی، سغدی و در کل ایران باستان بیشتر مورد توجه هنرمندان قرار گرفته. و عناصر فرهنگ‌های دیگر به مرور در سنت تصویری ایرانیزه یا حل شد. بنا به نظر ریچارد اتینگهاوزن و الگ گرابار در شکل‌گیری نگارگری و کتاب آرایی ایران سه عامل نقش داشت: یکی هنر عامیانه نمایش فانوس خیال، دومی گرایش آموزشی دوره سلجوقی که به مجموعه‌ای از کتاب‌های آموزشی و دانش‌نامه بود و سوم دیوارنگاره‌های آسیای میانه که بیشتر درونمایه‌های آن ریشه در پیش از اسلام دارد اما عمده این دستمایه‌ها به ویژه دستمایه‌های حماسی، در ایران شناخته شده بودند و در دوران اسلامی به خصوص دوره مغول بار دیگر زنده شدند. تداوم اصل همزمانی در دوران مختلف به خصوص دوره تیموریان و مکتب هرات[۱۰] قابل مشاهده است، درواقع اوج همزمانی که بنا به مقاله دیدیم از سنت‌های پیشینیان به ارث گرفته شده در کتب مصور مربوط به مکتب هرات است. درتصویر (۱۱) می‌بینیم که همزمانی در نشان دادن قسمت‌های گوناگون بنا به حد اعلاء رسیده‌است به طوری که بام، ایوان، اندرونی و اتاق‌ها، راهروها، بیرون بنا، راه پله و حیاط در یک نمای کلی قابل مشاهده است. بعضی محققان هنر مانوی و سغدی را جزئی از پیکره هنر ایرانی می‌دانند که در کالبد هنر ایران اسلامی در قالب یک کل بار دیگر یکپارچه شده و هنری پرتوان را پدید آورده است (حاتم و محمدی ۱۳۹۰ ۶۳). در تصویر (۱۲) می‌بینیم که اصل همزمانی مکتب هرات بر هنر پس از خود از جمله مکتب تبریز دوم یا صفوی نیز تأثیرگذاشته‌است. در نگاره کابوس ضحاک حوض به شکل قراردادی طوری ترسیم شده که گویی از بالا و از دید پرنده دیده می‌شود در حالی که واقعیت تصویر از زوایای متفاوت مانند

روبـرو جانبـی مشـاهده می‌شـود (ولـش، ۱۳۷۰: ۴۹).

... نتیجه گیری

عوامـل پیگیـری سـنن تصویری ساسـانی، سـغدی و مانـوی در دوره اسـلامی اینگونـه می‌توان برشـمرد که در ورود اسـلام بـه ایـران اعـراب حاکـم فاقـد پیشـینه هنـر تصویـری بودنـد و ناچـار هنـر را از تمدن‌هـای مفتوحـه وام گرفتنـد، عامـل دیگـر شـکل‌گیری نهضـت ترجمـه بـود کـه بـرای ترجمـه کتاب‌هـای اصلـی بـه عربـی و توضیـح علمـی بهتـر نیـاز بـه بازگردانـی تصاویـر حـس می‌شـد و هنرمنـدان بـدون در نظـر گرفتـن اعتقادشـان بـه خدمت گرفته شـدند. عامـل دیگـر خـود ایرانیـان بودنـد که در حفظ سـنت باسـتانی خـود و انتقالـش بـه دوره اسـلامی پرتـوان عمـل کردنـد. همچنیـن تمدن‌هـای نیمـه مسـتقل و مسـتقل اوایـل اسـلام تـا سـلجوقی در نزدیکـی آسـیای مرکـزی قـرار داشـتند کـه میراثـدار هنـر گذشـتگان بـود، عامـل بعـدی حملـه مغـول و آوردن سـنت تصویـری سـرزمین‌های دیگـر علـی الخصوص آسـیای میانـه بـه ایـران بـود، همچنیـن در ایـن دوره سـاخت ربـع رشـیدی سـبب شـد تـا هنرمنـدان ملل مختلـف از جملـه هنرمنـدان ایرانی که نـگاه دارندگان سـنت تصویـری اجـداد خـود بودنـد مشـغول بـه کار شـوند و کتـاب آرایـی را زنـده نـگاه دارند. در این سـیر تأثیرگیـری از جملـه اصـول تصویـری کـه باقـی ماند، سـنت همزمانـی یـا دیـد چنـد وجهـی بـود کـه بـه عضـوی از قواعـد تصویرگـری ایرانـی درآمـد. بطوریکه می‌بینیـم ابتـدا در هنـر ساسـانی و مانـوی بصـورت سـاده شـخص از روبـرو و سـطح زیـرش از بـالا نشـان داده می‌شـود و همزمانـی دیـد در حـد ۲ یـا ۳ دیـد متفـاوت اسـت. ایـن سـادگی در اوایـل دوران اسـلامی خـود را را حفـظ می‌کنـد امـا بـا تداومـش در طـول زمـان تکامـل میابـد و بـه غنـای بیشـتر تصویرگری ایرانـی کمـک می‌کنـد، بصورتـی کـه در دوره اوج خـود یعنـی مکتـب هـرات تمـام قسـمتهای بنـا بصـورت همزمـان از جملـه اندرونـی، بیرونـی، حیـاط، ایـوان، پشـت بـام و شـخصیت‌هایی کـه هـر یـک در مکان‌هـای مجـزا مشـغول کاری هسـتند دیـده می‌شـود. در نگارگری‌هـا فضـا بـدون توالـی مکانـی از چنـد زاویـه دیـد مختلـف در سـطح کلـی تصویـر بـه نمایـش در میآیـد امـا این امر سـبب گسسـتگی و تزلـزل نـگاره نمیشـود، ایـن فضـای همزمان بـه مرور در نگارگـری ایـران بـه نوعـی قـرارداد و اصـول تبدیل میشـود . پـس بـا توجـه بـه مقالـه می‌تـوان بـه ایـن مهـم پـی بـرد کـه همزمانـی دیـد هنـر اسـلامی از قواعـد نگارگـری ایـران اسـت و پیشـینه ساسـانی دارد و در تصویرگری‌هـای سـغدی و مانـوی تـا دوران اسـلامی مـورد بررسـی قـرار گرفتـه اسـت.

پی‌نوشت

۲. پیامبـر نقـاش کیـش مانـوی کـه دارای کتاب‌هـای مصـور بـود. از جملـه آثـارش: شـاپورگان، انجیـل زنـده، گنـج زنـدگان، رسـالات، رازان، مزامیـر و نیایش‌هـا، دیبـان، کتـاب کـوان و ارژنـگ بـود
۳. باستان‌شناس و ایران‌شناس آلمانی
۴. مـورخ هنـر ، اسـلام شـناس ، نویسـنده و رئیـس بخـش شـرقی مـوزه بریتانیـا
۵. باستان‌شناس فرانسوی
۶. تاریـخ‌دان آلمانی-آمریکایـی در زمینـه هنـر اسـلامی m.m Dyakonov خاورشـناس و پژوهشـگر در زمینـه مطالعـات شـرق نزدیـک باسـتان
۷. Von Lecoq
۸. فیلسـوف و اندیشـمند مسـیحیت در قـرون وسـطی کـه ابتـدا بـه مانویـت اعتقـاد داشـت
۹. در باب مکانیک، نوشته الجزری (1893-1984)

- اتینگهاوزن، ریچارد، و یارشاطر احسان (۱۳۷۹)، اوجهای درخشان هنر ایران، با ترجمه روبین پاکباز و هرمز عبداللهی، جلد اول، انشارات آگاه.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، نگارگری ایران، چاپ اول، جلد یک، انتشارات سمت.
- پاکباز, رویین (۱۳۸۵)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ پنجم، انتشارات زرین و سیمین.
- پنجه زاده، بهداد، و محسن مراثی (۱۳۹۲)، مطالعه تطبیقی همزمانی فضا در نگارگری ایرانی با نقاشی های پیکاسو در سبک کوبیسم، مطالعات تطبیقی هنر (۶)۳: ۵۵-۷۲.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۴)، سیر و صور نقاشی ایران، با ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، نشر مولی.
- پوپ، آرتور (۱۳۶۹)، آشنایی با آثار مینیاتورهای ایران، با ترجمه حسین نیر، چاپ اول، نشر بها ر .
- جوادی، شهره، و خونساری شهریار (۱۳۹۷)، نقاشی اویغور حافظه میراث هنر نقاشی مانویان، هنر و تمدن شرق (۲۲)۶: ۶۴-۵۵.
- خلج امیرحسینی، مرتضی (۱۳۹۱)، رموز نهفته در هنر نگارگری، چاپ سوم، نشر آبان.
- دادور، ابوالقاسم، معین الدینی محمد، و عصار کاشانی الهام (۱۳۹۱)، بررسی تاثیرات نقاشی ساسانی بر دیوارنگاره های سغدی، هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ((۵۲)۴): ۲۳-۳۲.
- دادور، ابوالقاسم، و محمدی ثریا (۱۳۸۵)، نقاشی مانوی و تاثیر آن بر نگارگری اولیه اسلامی، مطالعات هنر اسلامی ۱۳(۵): ۱۴۱ تا ۱۵۴.
- دلفانی ارکسی، پروانه، و بنی اردلان اسماعیل (۱۳۹۷)، ساختار پرسپکتیو در نگارگری ایرانی و نظریه ابصار ابن هیثم، ماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی ۴(۱۴): ۴۳-۵۴.
- کایت، کلیم، و هانس یوآخیم (۱۳۸۴)، هنر مانوی، با ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، چاپ اول، نشر اسطوره.
- کنبای، شیلا (۱۳۸۱)، نگارگری ایران، با ترجمه مهناز شایسته فر، چاپ اول، انتشارات مطالعات هنر اسلامی.
- محمدی, محمد, و حاتم غلامعلی (۱۳۹۰)، ساختار پرسپکتیو در نگارگری ایرانی و نظریه ابصار ابن هیثم، پژوهش در هنر و علوم انسانی (۱۴)۷: ۶۱-۸۰.
ویدن گرن، گیو، دو ویلار مونرو، و هامبی لویی (۱۳۸۹)، هنر مانوی و زردشتی، با ترجمه یعقوب آژند، چاپ سوم، نشر مولی.

- Canby, SH (1997), Persian painting, British museum press
- Diez, E (1937), Ars islamica, IV edition, university of Michigan
- Papadopoulo, Alexandre (1979), Islam and Moslim Art. Abrams press
- Zarinkub, abd al husain (1975), The Arab conquest of Iran and its aftermath, Þrst edition, Cambridge University Press

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی