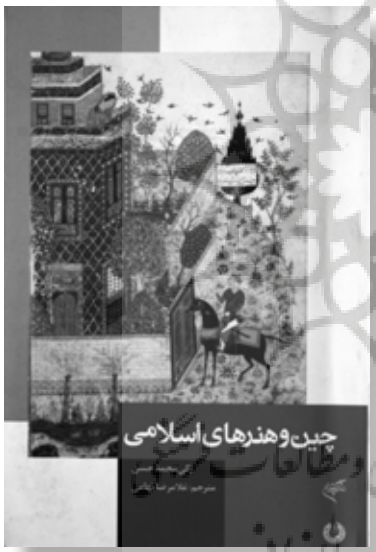
مینا صدری*

چین و هنرهای اسلامی



چین و هنرهای اسلامی
زکی محمدحسن
ترجمه‌ی غلامرضا تهامی
فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده:

هنرهای اسلامی زمینه‌ای گسترده و پرکشش برای پژوهشگران داخلی و خارجی ایجاد می‌کند تا از جنبه‌های متفاوت به تجزیه و تحلیل آن بپردازند. برهمین مبنا کتاب‌های گوناگونی با گزارش‌های تاریخی، تحلیلی و تطبیقی تألیف شده است. برخی از این آثار علمی و مستندتر و برخی نیز از سطح پایین‌تری برخوردارند. در بعضی از این آثار، اطلاعات به‌صورت یک جانبه تجزیه و تحلیل می‌شود. کتاب «چین و هنرهای اسلامی» نوشته‌ی زکی محمدحسن از جمله‌ی این آثار است که در آن تأثیر چین بر هنرهای اسلامی به‌خصوص هنرهای اسلامی ایران بررسی می‌شود. این کتاب به‌صورت اغراق آمیزی هنرهای اسلامی را ملهم از هنر چین تصویر می‌کند. مقاله‌ی حاضر بر آن است که با بررسی کتاب برخی از اشتباهات آن را به چالش بکشد.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشکده‌ی هنر، دانشگاه شاهد

مقدمه

تحقیق در مورد هنرهای اسلامی به اشکال و صورت‌های مختلف توسط محققان انجام شده و گروه‌های بسیاری به بررسی این هنر اهتمام ورزیده‌اند. در این مسیر برخی از پژوهش‌ها خالی از نقص و ایراد نیست. نواقصی که در صورت‌های مختلف تاریخی، تحلیلی و حکمی خود را نشان می‌دهد.

توجه به حکمت هنرهای اسلامی و خاستگاه آن در معارف اسلامی از ضروریات بررسی این هنر است. هنر اسلامی اساساً، با توحید و یکتاپرستی عجین بوده و آدمی را به سوی آن سوق می‌دهد. هنرهای اسلامی برای آن است که ذکر توحید را در تفکر آدمی زنده کند. این هنر معرفتی را در روح یکتاپرست انسان به ودیعه می‌گذارد که سبب جاودانگی و یگانگی آن در تمام جلوه‌های هنری‌اش می‌گردد. بنابراین

قدم زدن در مسیر بهار/ مدیوان/ سلسله‌ی سونگ مرکب و رنگ روشن بر روی ابریشم، ۴۳/۱ × ۲۷/۳

توجه به خاستگاه فرهنگی آن راهگشای هر تحقیقی در این زمینه خواهد شد.

زکی محمدحسن در کتاب «چین و هنرهای اسلامی» با پرداختن به تاثیر هنرچین بر هنر اسلامی می‌کوشد به شکل اغراق آمیزی هنرچین را الهام بخش هنر اسلامی جلوه داده و بدون توجه به گذشته‌ی تاریخی خاستگاه این هنر به بیان عقاید خود بپردازد.

بی‌تردید هنرچین بر هنر اسلامی ـ به‌خصوص بر ایران ـ بی‌تأثیر نبوده است اما سؤال این است که میزان این تأثیرگذاری تا چه حد بوده و آیا این مسیر حرکتی یک‌طرفه از جانب چین به ایران بوده است؟ یا از هر دو سو این تأثیر و تأثرات قابل بررسی هستند. نکته‌ی قابل طرح این است که تأثیر متقابل تمدن‌هایی بر یکدیگر امری طبیعی است که هزاران سال ادامه داشته و خواهد داشت. اما اگر تمدنی دارای فرهنگی غنی و توانمند نباشد آیا می‌تواند این تأثیرات را استحاله کند و آن را تبدیل به عنصری از فرهنگ خود نماید، به‌نحوی که نتوان تفکیکی برای آنها قائل شد؟

این مقاله در ابتدا به بررسی برخی از مطالب کلی که نویسنده در مقدمه و بخش نخست کتاب آورده، خواهد پرداخت و سپس موارد بیست‌گانه‌ی تأثیر هنر چین بر صنایع و فنون اسلامی که نُه مورد آن مربوط به تأثیر چین بر هنر نگارگری است، مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

زکی محمدحسن در مقدمه‌ی کتاب متنی کوتاه از نوشته‌های باستان شناسی به نام گاردنر می‌آورد و با ظرافت خاصی با طرح نام برخی از تمدن‌های باستانی از آوردن نام تمدن ایران پرهیز کرده است: «یافتن حلقه‌هایی از زنجیره‌ها ما را به دیرین‌ترین مراحل هنری شناخته شده در سرزمین‌های مصر، جزیره (ناحیه میان عراق، ترکیه و سوریه)، چین، هند و یونان باز می‌گرداند و کارشناسان علوم ما قبل تاریخ همواره در جست‌وجوی آثار برجای مانده از آن دوران و حفاری‌های باستان شناسانه‌اند تا گام‌هایی را که انسان از نخستین دوران‌های پیدایش خود تا ظهور سبک‌ها و اسلوب‌های اصیل هنری در مصر، جزیره، چین و یونان برداشته است، کشف و شناسایی کنند.» (زکی محمد حسن، ۱۳۸۴،ص ۹) در نگرش تاریخی همواره برخی از محققان با قصد و نیتی از پیش تعیین شده بعضی از مناطق و کشورها را برای عمق بخشیدن به پیشینه‌ی هنری خود کنار می‌گذارند. چرا که در این دیدگاه، انسان‌ها تاریخ را در دست خود گرفته و از هر کجا که بخواهند آن را آغاز می‌کنند و به هر سرزمینی که بخواهند انتساب می‌دهند و اغلب با دیدی یکطرفه به قضاوت در مورد تأثیر و مبادله‌ی سبک‌های هنری می‌پردازند. نویسنده به نقل از کتاب نقاشی اسلامی Musulman Painting نوشته است که : «اگر از چین بگذریم خواهیم دید که دین و فلسفه و دانش و هنر در سراسر جهان متمدن به طور کلی از سرزمین یونان برگرفته شده و چیزی جز مظاهر نوین و مختلفی از تفکر هلنی نیست.» (همان)

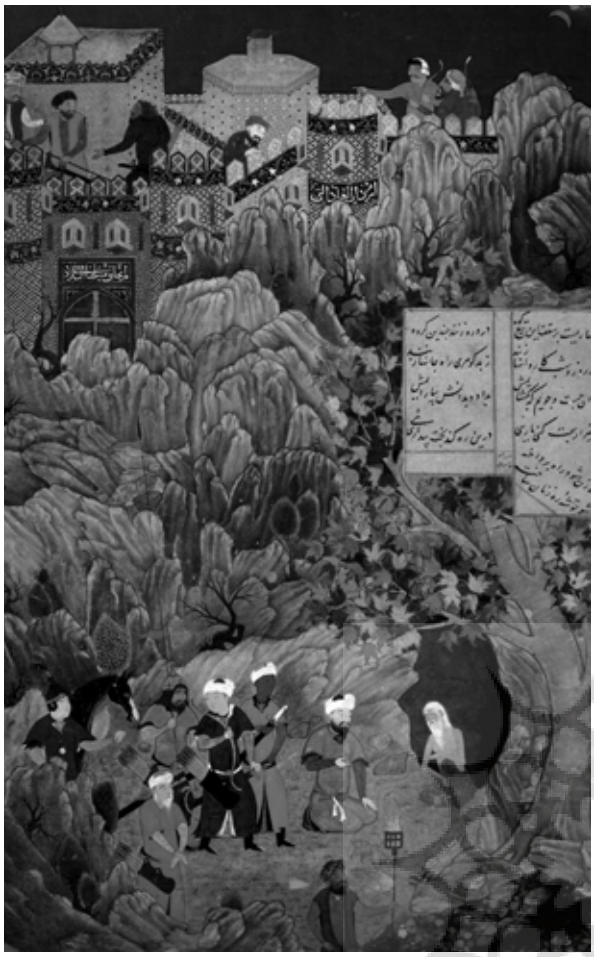
«نقد هنر ثابت کرد، هنر یونان بر پایه‌های مصری که بر معتقدات هند و اروپایی بود، استوار شده است. هنر جزیره‌ی «کرت» و اطراف آن، یعنی مجمع‌الجزایر «سیکلاد» در دریای اژه، کشف گردید. تا آن زمان کسی از قومی که مدت سه قرن در اوج عظمت و آفرینش‌هنری می‌زیست و سپس به ناگهان از میان رفت، هیچ‌گونه آگاهی نداشت. اکنون پس از بررسی‌های زیاد در شیوه‌ی معماری، نقش آرایی، طراحی و نقاشی، به این نتیجه می‌رسیم که هنر یونان میراث منطقی هنر کرت و سیکلاد است و تأثیرهای زیادی از هنر مصر و حتی از بین‌النهرین به صورت استحاله شده دارد و خود نیز تأثیرگذار بر هنر اقوام اتروریایی و لاتین است . . .» (آیت اللهی، ۱۳۸۴، ص ۴۰)

زکی محمدحسن در مقدمه‌ی کتاب به خدمات عرب‌ها در مبادله‌ی

هنرها اشاره و می‌نویسد که نباید آن را فراموش کنیم و ناگفته بگذاریم: «اعراب دریافتند پیشگامان و برندگان میدان هنر،همان ملت‌های متمدن قدیم بوده‌اند بنابراین هنگامی که اسلام آنان را متحد و یکپارچه ساخت و عظمت و غلبه یافتند و سرزمین‌های بسیاری را گشودند و بر ایران دست یافتند ، مناطق وسیعی از مستعمرات امپراتوری بیزانس را در آسیا و آفریقا به تصرف در آوردند و با فرهنگ‌ها و تمدن‌های قدیم ارتباط یافتند، از این فرصت بهره گرفته و بیشتر رسوم و روش‌های زندگی بدوی خود را کنار نهادند و صنعتگران و هنرمندان ملل مغلوب را مورد حمایت قرار دادند. به این ترتیب هنرهای زیبای اسلامی بر پایه روش‌های هنری رایج میان مردم و ممالک تحت حاکمیت عرب‌ها بنا گردید و فرمانروایان عرب نیز از آن به عنوان عاملی برای وحدت امپراتوری پهناور خود بهره گرفتند.» (زکی محمدحسن، ۱۳۸۴، ص ۱۰)

با بخشی از این متن می‌توان موافق بود، اما آن چیزی که در این جا به نادرستی گنجانده شده است حمایت حاکمان عرب از نخبگان می‌باشد که در کتاب به نحو اغراق آمیزی به آن اشاره شده است. در حالی که می‌دانیم نفوذ ایرانیان در این خلافت‌ها به عنوان وزیر و کاتب و منشی سبب حمایت از هنرها و علوم و فنون شده است، اما نویسنده حتی نام یک فرد ایرانی را نیز ذکر نمی‌کند. ابن خلدون می‌نویسد: «از امور غریب یکی این است که حاملان علم در اسلام غالباً از عجم بودند خواه در علوم شرعی و خواه در علوم عقلی و اگر در میان علما مردی در نسبت عربی بود در زبان جای تربیت و پرورش از عجم شمرده می‌شد و این از آن روی بود که در میان ملت اسلام در آغاز امر علم و صنعت بنا به مقتضای سادگی و بداوت آن وجود نداشت و احکام شریعت و اوامر و نواهی خداوند را رجال بینه‌ها نقل می‌کردند و مأخذ آن را از کتاب و سنت به نحوی که از صاحب شرع و اصحاب او گرفته بودند، می‌شناختند. در این هنگام تنها قوم مسلمان عرب بود که از امر تعلیم و تألیف و تدوین اطلاعی نداشت و حاجتی آن را بدین کار نمی‌انگیخت و در تمام مدت صحابه و تابعین وضع به همین منوال بود . . .» (ذبیح الله صفا، ۱۳۶۳ ، ص ۸۸)

هم‌چنین برخی از اندیشمندان و هنرمندان را نیز از بین برده‌اند از جمله ابن مقله بزرگترین خوشنویس ایرانی: «ابوعلی محمد ابن مقله (وفات ۳۲۷ هـ) و برادرش ابوعبدالله خوش‌نویسی را نزد «احول» فرا گرفتند و هر دو در مدت زمان کوتاهی از خوش‌نویسان به نام بغداد شدند. نبوغ ابوعلی‌ابن مقله و نیز دانش او از علم هندسه موجب پیدایش مهم‌ترین تحول در خط عربی گردید. او وزیر سه خلیفه‌ی عباسی المقتدر (۲۹۵-۳۱۹ هـ)، القاهر (۳۱۹-۳۲۱ هـ) والراضی (۳۳۱-۳۲۷ هـ) بوده است. او خوشنویس بداقبالی بود، زیرا زمانی سمت وزارت داشت که این خلفای خونریز و ظالم دوران پر التهابی از نظر فساد، تجاوز به حقوق مردم و توطئه‌های سیاسی را پشت سر می‌گذاشتند. اینها موجب شدند که او زندانی و شکنجه شود، دست راست و زبانش بریده شد و سرانجام در زمان حکومت خلیفه الرضی، در سال ۳۲۷ هـ به اعدام محکوم گردید. با وجود این، وظیفه‌ی خود را آن چنان کامل به انجام



گشودن اسکندر دز دربند را به دعای زاهد، ۱۴۰ × ۲۰۰ میلی‌متر

رساند که هیچ خوش‌نویسی، ماقبل یا ما بعدش، با او برابری نمی‌کند و جایگاه رفیعی در تاریخ ادب اسلام دارد.» (یاسین حمید سفدی، ۱۳۷۵، ص ۴۵) بنابراین در بیان آنچه در تاریخ رخ داده می‌باید صادقانه قضاوت کرد.

زکی محمدحسن مسلمانان را شیفته‌ی هنر چینی معرفی می‌کند و از تقلید و تلاش آنها برای شبیه‌سازی و فراگیری برخی اسلوب‌ها و روش‌های هنری و کاربردشان در آثار خود سخن می‌گوید و در نهایت چنین می‌نویسد: « اسلام همه‌ی این شیوه‌های پراکنده را گردآورد و آنها را سیمایی اسلامی بخشید که پس از چندی از هنرهای منطقه‌ی خاور دور نیز تأثیر پذیرفت.» (زکی محمد حسن، ۱۳۸۴، ص ۱۰)

آیا هنرهای اسلامی پس از آمدن اسلام و گردآوری شیوه‌های پراکنده به وجود آمد؟ محققان معاصر در بیان و سنجش هنراسلامی همواره براساس علم باستان‌شناسی و تاریخ هنر که هر دو مبتنی بر تحلیل تاریخی آثار هنری‌اند، بحث کرده‌اند. این چنین نگرش و تحقیقی اغلب در جزئیات متوقف می‌شود و در جنبه‌های جامع‌تر در می‌ماند آنان کوشیده‌اند منشأ هنر اسلامی را با ریشه‌یابی عناصر سازنده‌ی آن در هنر بیزانس قبطی و مانند اینها تشریح کنند اما در نهایت در چگونگی به وجود آمدن ریشه‌های این هنر در مانده‌اند. آنچه

گوان‌یو بر دشمنان محلی غلبه می‌کند/ پرده‌ی طوماری بر روی ابریشم به وسیله‌ی شنگ اکسی (اواخر قرن چهاردهم میلادی)

کاخ آپادانا ـ پلکان شرقی

وحدت ذاتی و اصیل هنر اسلامی است ریشه در یکتاپرستی این هنر دارد که از توحید سرچشمه می‌گیرد، این هنر خود را نمی‌نمایاند مگر آنکه به حقیقت یکتاپرستی آن توجه شود.

شناخت و تحقیق در سیر و تحول و تکامل هنرهای اسلامی وحتی تأثیرگذاری آن در طول تاریخ امری بیهوده نیست و حتی لازم می‌نماید. این امر در صورتی محقق می‌شود که محور اصلی این تحقیقات نیز بر مبانی هنرهای اسلامی که همان وحدت و یکتاپرستی است، متکی باشد نه صرفاً طول تاریخی که بر مبنای نگرش انسان مدارانه استوار شده باشد . اگر صرفاً با دیدن تشابهاتی، از دریافت حقیقتی که در این هنر مستتر است غافل شویم، چنین نگرشی پایه‌های منحرفی را در هنر اسلامی ایجاد می‌کند.

این کتاب ضمن پرداختن به روابط میان چین و خاور نزدیک به کتاب‌های تاریخی و سفرنامه‌ها نیز اشاره دارد که برخی از اسناد معتبر و برخی هم از اعتبار کمتری برخوردارند. آنچه مسلم است از گذشته‌ی دور بین کشورها براساس مناطق جغرافیایی یا حکومت حاکمان روابط تجاری، اقتصادی و حتی سیاسی کاملاً دوجانبه‌ای وجود داشته که تأثیر و تأثراتی را نیز در وجوه مختلف هنری ایجاد کرده است. آنچه قابل توجه و اهمیت است تأثیر تفکر اسلامی بر سرزمین‌ها، حاکمان، هنرمندان و حامیان هنرها و مانند اینها است. اگر فرض کنیم که هنرهای اسلامی تحت تأثیر این اقوام شکل گرفته‌اند چگونه می‌توان تصور کرد که هنر یکپارچه‌ای تحت عنوان «هنرهای اسلامی» به این حد از کمال رسیده باشد و آیا اساساً تحقق آن امکان‌پذیر می‌بود؟

نویسنده اعتقاد دارد که «در اواخر این دوران و از اوایل قرن دوازدهم هجری (۱۸ م) که بحث پیرامون هنرهای اسلامی نیز در این زمان خاتمه می‌پذیرد، این هنرها هم رو به انحطاط نهاد و همزمان روابط فرهنگی و هنری دنیای اسلام با خاور دور گسسته شد و روابط با اروپا جانشین آن گردید و از آن پس هنر اروپایی الهام بخش هنر اسلامی و مایه‌ها و عناصر آن شد و این بزرگترین عامل فقدان و نابودی ویژگی‌ها و ممیزات اساسی هنرهای اسلامی گردید." (همان، ص ۲۶)

باید توجه داشت که علی رغم وجود تأثیر و تأثرات، الهام بخش هنرهای اسلامی برخلاف گفته‌ی نویسنده فطرت یکتاپرست انسان است که همواره در زمانها ساری و جاری است، اما تجلی آن در دوره‌هایی بیشتر بوده است. نمی‌توان تصور کرد و ادعا داشت که هنرهای اسلامی فقط به دلیل تبادل آراء در یک قرن مشخص شروع شده و با گذشت آن در زمان دیگری به پایان رسیده است، چرا که این روند از قرون پیش‌تر در همین مناطق وجود داشته است «حقیقت این ست که چنان‌که استاد کریم پیرنیا معتقد است، هنراسلامی بیش از دو هزار و نهصد سال قدمت دارد» (آیت اللهی، ۱۳۸۴، ص ۸۵) هنر ایران زمین ریشه در توحید و یکتاپرستی دارد و این همان چیزی است که هویت هنر ایران را تشکیل می‌دهد خواه از طریق زرتشت و خواه از طریق سرورکائنات، محمد مصطفی صلی الله علیه و آله و سلم. دین اسلام در دل و جان ایرانیان قرار گرفت و هنر ایشان را به تکوین رساند بی‌وجه نیست که بگوییم هنرهای اسلامی در ذره ذره زندگی ایرانیان جای گرفت چنان‌که حتی در ساختن کوچکترین ابزار هویت خود را نشان می‌دهد. هنری که بر پایه‌ی چنین اعتقادی بنیان نهاده شده در سیر تاریخ به نقش‌های ناب، در حجاری، معماری، نقاشی، خوش‌نویسی و حتی وسایل روزمره‌ی زندگی و کار رسیده و بنیان آنها را با این اعتقاد عجین کرده است. بورکهارت منشأ هنر اسلامی را اعتنا به توحید، عدل، کرم خداوندی می‌داند و معتقد است این سه به ترتیب به صورت وحدت، توازن و وفور در هنر اسلامی بازتاب یافته است. » (تیتوس بورکهارت ، ۱۳۸۱، ص ۲۷)

کتاب تقریباً تمامی ویژگی‌ها و اصالت هنرهای ایرانی را متأثر از چین دانسته و گاه چنان می‌نویسد که گویی نگارگران چینی به وجود آورندگان آن بوده‌اند. در حالی‌که در تاریخ هنر ایران حتی یک نام چینی وجود ندارد تا انتسابی این‌گونه، منطقی به نظر برسد یا شکل گیری هنری با این گستردگی را بتوان به آن نسبت داد. تاریخ نویسان در مورد روابط بین کشورها، مطالب بسیاری عنوان کرده‌اند که دانستن و بیان آنها، نکات بسیار نابی را از گذشته نشان می‌دهد. اما به‌کارگیری این مطالب به گونه‌ای یکسونگرانه و سوق دادن آنها به سمت و سویی که محقق خواهان آن است نتایج دقیقی را به بار نخواهد آورد. مؤلف در بیان این روابط چنین عملکردی دارد در حالی‌که در گذشته روابط کاملاً

ساری ـ قسمتی از نقش قاب ساری: شیر محتضر

دو جانبه بوده و نویسنده نیز در یک پاراگراف به این موضوع اشاره دارد اما در مسیر تألیف کتاب برآن تأکید نمی‌کند. پروفسور بلوشه می‌نویسد: نقاشی‌ها و نگاره‌های ایران به چین وارد می‌شد و برخی هنرمندان چینی به تقلید از آنها روی می‌آوردند و از آنها تأثیر می‌پذیرفتند به ویژه در به کار بردن رنگ‌های درخشان از آثار ایرانی الهام می‌گرفتند. گذشته از این، شیوه‌های فنی و هنری ایرانی در آثار برخی از نقاشان چینی عصر مغول و از آن جمله در کارهای شیان هسوان نقاش معروف قرن ۱۳ پدیدار است.** همچنین هنرمندان کشورهای خاور دور نیز شیفته‌ی شیوه‌های هنری ایرانی بودند و امپراتوران چین آثار هنری و مصنوعات ظریف ایرانی را در ردیف گرانبهاترین آثار و مصنوعات هنری چین در گنجینه‌های بزرگ هنری خویش نگهداری می‌کردند. از سوی دیگر تبادل هدایا و تحفه میان امپراتوران چین و شاهنشاهان ایرانی عامل گسترش و راهیابی برخی از شیوه‌های هنری و آثار تزیینی ایرانی به عرصه‌ی هنری و صنعتی خاوردور گردید به ویژه انواع نقوش بافته‌ها و پارچه‌ها*** همچنین بنظر می‌رسد برخی از سفالینه‌های قدیم چینی با خطوط و ترسیمات کوفی منقوش می‌شده است. **** (زکی محمد حسن، ۱۳۸۴، ص ۸۳) با توجه به این مطالب می‌توان گفت که این تأثیرات بین این دو تمدن سبب تکوین هنرهای ایرانی و هنرهای چینی شده و هر کدام هویت خود را حفظ کرده‌اند. اما شباهت این دو تمدن شاید به دلیل نزدیکی نوع نگاه تجریدی آنها به عالم وجود است. دین اسلام در هر منطقه و سرزمینی که وارد شده تفکر و هنر آن سرزمین‌ها را تحت تأثیر خود قرار داده و جلوه‌ای را به ظهور رسانده که از یک روح واحد سرچشمه می‌گیرد و آن ایمان به یکتاپرستی است.

مؤلف در بخش نهایی به نمودهای تأثیر چین بر صنایع و فنون اسلامی تنها به نمودهایی که در ارتباط با نگارگری است اشاره می‌کند:

ـ سیمای مغولی
ـ نادیده گرفتن تحریم صورتگری
ـ دقت و شبیه‌سازی طبیعی در ترسیم اشکال جانوری و گیاهی
ـ چهره‌نگاری (پرتره سازی)
ـ نمایش حرکت و زنده نمایی در اشکال
ـ طراحی مدادی
ـ رنگ‌های آرام بخش
ـ خلاء در صحنه
ـ جای دادن اشخاص در صحنه‌ها

سیمای مغولی:

نویسنده در شباهت تصاویر آثار نگارگری به چهره‌های خاور دور راه انحرافی در پیش گرفته و چنین آورده است: «تا آنجا که به نظر می‌رسید آثار مزبور به دست نگارگران چینی با فرهنگ عادی ترسیم شده است» (همان، ص ۵۲)

مسلماً نگارگران هنگامی که تاریخ چنگیز و ایلخانیان را مصور می‌کنند به ناچار در کشیدن خصوصیات چهره‌ها، ویژگی‌های آنان را نیز حفظ می‌کنند و دلیلی براینکه این آثار توسط نگارگران چینی مصور شده باشد، نخواهد بود. چنان‌که گفته شد در منابع موجود حتی نامی از یک نگارگر چینی ذکر نشده، در حالی که نویسنده به چنین امری اشاره دارد، بدون اینکه سند و مدرکی براین ادعا ارائه دهد. در واقع چشمان کشیده، بینی باریک، لب‌های کوچک در صورتی چون قرص ماه از ویژگی‌های زیبایی شناسی در فرهنگ ایرانیان است.

نادیده گرفتن تحریم صورتگری

مؤلف می‌آورد «مردم ایران بیش از هر یک از دیگر ملل مسلمان، کراهت تصویر موجودات زنده را در تعالیم دینی اسلامی نادیده می‌گرفتند.» (همان) ولی در ارائه‌ی دلایل در نهایت در تناقض گویی

قرار می‌گیرد. وی ابتدا چنین آورده است که «این امر بدون شک ناشی از آن بود که ایرانیان به طور فطری به هنر علاقه داشتند و احساس می‌کردند که هدف از تحریم نقاشی در اوایل عصر اسلامی پیشگیری از پرستش بت‌ها بوده و پس از استوار شدن پایه‌های اسلام دیگر ضرورتی نداشته است. هم‌چنین ایرانیان که نژاد آریایی دارند از تصاویر ترسی نداشتند و برای آنها قدرت جادویی قائل نبودند و این درست برخلاف عقاید اکثر سامیان بود. گذشته از این، ایرانیان هنرهای نقاشی و تصویرسازی را از پیشینیان خود در عصر کیانیان و ساسانیان به ارث برده بودند و این مسئله را که تصویرسازی در حکم رقابت با آفرینش الهی، تقلید از کار خداوند و غیر مجاز است، درک نمی‌کردند. هم‌چنین باور نداشتند که نقش کردن تصویر مخلوقات و ساختن پیکره‌ها و مجسمه‌های آنها باعث جاودانه ساختن پدیده‌های زوال پذیر می‌شود و به آن نمی‌اندیشیدند زیرا جاودانی و ابدی بودن خاص خداوند است و بس.» (همان) نویسنده در جایی دیگر این اعتقادات و باورهای ایرانیان را که هنرشان نیز برآن استوار شده، کنار گذاشته و به روابط میان ایران و چین به عنوان عامل تأثیرگذار عمده در دنیای شرق اسلام اشاره می‌کند و سلاطین سلجوقی و ایلخانیان مغول را که فرهنگ هنری چینی داشتند، در ترغیب ایرانیان در نادیده گرفتن تحریم صورتگری معرفی می‌کند. در حالی‌که این امر در یکتاپرستی ایرانیان ریشه دارد و هیچ‌گاه تصویرگری در باورهای ایشان تبدیل به باوری برای پرستش این تصاویر نشده است. از طرف دیگر سلجوقیان و ایلخانیان تحت تأثیر فرهنگ و دین اسلام و هم‌چنین اندیشمندان و حکمای ایرانی، صاحب فرهنگ ایرانی شده‌اند. به همین دلیل جزئی از تاریخ و فرهنگ ایران هستند و بسیاری از آثار ایشان زمانی شکل گرفت که با فرهنگ ایرانی آمیخته شده‌اند. ایرانیان در تصویرگری تا حدی پیش رفته‌اند که بنابر باورهایشان اجازه ورود به آن را داشتند. مؤلف در این راه تا جایی پیش رفته که می‌گوید «ما حتی براین اعتقادیم که شاید اقدام به نقاشی تصویر رسول اکرم(ص) نیز از چین منشاء گرفته باشد چنان‌که طبق باور رایج در میان مسلمانان چین فرستاده‌ی امپراتور چین به محضر رسول خدا به طور مخفیانه تصویر آن حضرت را کشید و هنگامی که ابن‌الوهب القریشی از دربار امپراتور چین دیدار کرد در آنجا تصاویر پیامبران و از جمله تصویر حضرت رسول محمدبن عبدالله (ص) را به چشم دید (هر چند این هر دو روایت هیچ مبنای تاریخی ندارد و باوری افسانه‌ای است)» (همان ـ ص ۵۳)

لی تانگ/ دورنمای منظره با آبشار و منظره با آبکند عمیق
پرده‌ی طوماری/ مرکب بر روی ابریشم/ اواخر قرن دوازدهم/
کیوتو/ ۹۱ × ۳۰ cm

دقت و شبیه‌سازی طبیعی در ترسیم اشکال جانوری و گیاهی

در این خصوص مؤلف چنین آغاز کرده «هنرمندان مسلمان با استفاده از روش‌ها و سبک‌های هنری چینی به تصویرسازی دقیق و شبیه‌سازی طبیعی از حیوانات، گل‌ها و گیاهان مختلف می‌پرداختند.» (همان، ص ۵۴) در حالی‌که هنرمندان ایرانی ـ هخامنشیان و ساسانیان ـ قدمت دیرینه‌ای در نمایاندن تصاویر دقیق از نقوش تزیینی حیوانی و تصاویر انسان‌ها دارند. در واقع برخلاف آنچه نویسنده در کتاب ارائه می‌دهد این آثار تغییر شکل یافته و از نوع غیرطبیعی نیستند، به گونه‌ای که نتوان آنها را شناخت از جمله اسب‌هایی که با تمام جزئیات کنده کاری شده‌اند یا حیوانات افسانه‌ای مانند شیری که سر انسان دارد. این در حالی است که بدن شیر کاملاً شبیه به شیر و سر انسان کاملاً شبیه به انسان است و اجزاء مختلف بدن حیوانات با هم ترکیب شده است. حتی در مورد گیاهان نیز می‌توان دقت و شبیه‌سازی با طبیعت را کاملاً دید. تمام آثاری که از هخامنشیان و ساسانیان بر سنگ، فلز، پارچه . . . (تصاویر ۳-۲-۱) وجود دارد، شاهدی براین امر است. این ویژگی در دوره‌های بعد نیز تسری یافت و در تأثیرپذیری از ویژگی‌های سایر تمدن‌ها چنان عمل شده که ماهیت هنری خود را حفظ کند و سبب بسط بیشتر آن شود. اما نویسنده به شکل اغراق آمیز می‌نویسد: «اما از قرن هشتم هجری (۱۴ میلادی) و پس از آنکه دقت هنرمندان چینی را در ترسیم تصاویر جانوران و پرندگان دیدند و آموختند، کوشیدند تا صورت‌های مزبور را با تقلید دقیق و درست از شکل طبیعی آنها ترسیم کنند و بدین ترتیب تصاویر و اشکال جانوری در آثار هنری اسلامی از دقت و ظرافت و انعطاف‌پذیری بسیار برخودار گردید.» (همان) از طرف دیگر قضاوتی در مورد تصاویر انسانی در تمدن یونان و تمدن شرقی دارند که به دیدگاه شرق ارزش و اعتبار کمتری در برابر یونان می‌دهد. زکی محمدحسن می‌نویسد: «هنرمندان (شرق) به این بسنده می‌کردند که تنها اجزایی را که به نظر خودشان اهمیت بسیار یا مفهوم ارزشمندی داشت در تصاویر و پیکره‌های خود نمایان سازند و از این جهت به پای همکاران غربی خود در توصیف فنی و تحلیل علمی نمی‌رسیدند.» (همان، ص ۵۶)

پلکان شمالی کاخ سه دروازه

در اینجا مؤلف به جای اینکه به صورت اساسی و ریشه‌ای تفاوت میان اندیشه‌ی این گروه از هنرمندان را بررسی کند به ظاهر امر رجوع کرده و از آن نتیجه‌گیری می‌کند. در صورتی که اگر چنین بررسی در کار او وجود داشت شاید نظر دیگری را مطرح می‌ساخت.

در جای دیگر چنین آورده: «در مورد تصاویر انسانی و میزان دقت و مطابقت آنها تأثیر چندانی از شیوه‌های هنری چینی نمی‌یابیم و از جنبه‌ی تشریحی (تطابق علمی تصویر با تصویر واقعی) پیشرفت شایان ذکری نیافت و این شگفتی ندارد، زیرا آثار چینیان نیز از این جهت با کارهای ایرانیان تفاوت چندانی نداشت.» (همان، ص ۵۵) این سخنان حاکی از آن است که گویی نقوش ایرانی تماماً از هنر چینی منشعب شده و در این امر خاص چون تفاوتی با شیوه‌های هنری چین دیده نمی‌شود، پیشرفت شایان ذکری نیز نیافته است. در صورتی که نگرش نگارگران ایرانی به طبیعت و انسان نگرش کاملاً متفاوتی با نقاشان چینی دارد. *****

چهره‌نگاری (پرتره‌سازی)

همان‌گونه که مؤلف، چهره‌نگاری در هنر شرق را نمادین معرفی می‌کند، این خصوصیت در تمدن ایران سابقه‌ای دیرینه دارد. در آثار به جا مانده از تمدن بزرگ هخامنشیان، سلوکیان، اشکانیان و ساسانیان این امر دیده می‌شود. در این آثار که به صورت حجاری روی سنگ و قلمزنی بر روی فلز است، چهره‌ها صورتی نمادین دارند و هر فرد به وسیله‌ی نوع پوشش لباس‌ها یا شکل تاج وآرایش مو و محاسن‌شان قابل شناسایی است. (تصاویر ۶، ۵، ۴) براساس اسناد و مدارک به جا مانده کتاب‌آرایی قبل از ورود مغول در ایران وجود داشته است. از گزارش‌های تاریخی بر می‌آید که شاهان ساسانی مشوق و حامی هنر نقاشی بوده‌اند «مسعودی، جغرافی نگار مسلمان در سال ۳۳۲ در منطقه اصطخر (که تختگاه باستانی ساسانی تخت جمشید در آن قرار داشت) از ساختمان سترگی صحبت می‌کند که هنوز حتی در زمان خود او که بیش از سه قرن از فتوحات اعراب می‌گذشت، مزین به تصاویری بوده است و ابواسحاق فارسی یکی از اهالی پرسپولیس که بیشتر معروف به اصطخری زادگاه خویش است، در میانه‌ی سده چهارم از اسنادی صحبت می‌کند که در بعضی از سالنامه‌های شاهان باستانی ایران دیده و در بردارنده‌ی تصاویری از این شاهان بود. علاوه بر این آثار تاریخی، کتاب‌های دیگری نیز موجود بود که حکایت از مکتب کهن نقاشی ایران می‌کرد نظیر کتابی که در سال ۲۲۶ برای محکومیت افشین به عنوان سندی علیه او به‌کار بردند . . . در محاکمه او پرسیدند: «آن کتاب کدام است که تو داری و با زر و زیور و گوهر آراسته‌ای . . .» افشین پاسخ داد : «آن کتاب را از پدرم به ارث برده‌ام و پاره‌ای از امثال و حکم ایرانی در آن کتاب است . .. روزی که این کتاب به من رسید دارای همین تزیینات مجلل و با شکوه بود و من به آن تزیینات دست نزده‌ام . .» (سرتامس آرنولد، ۱۳۷۸، ص ۶)

هم‌چنین وجود کتابی کهن مزین به پیکره‌های شاهان ایرانی که اعمال و کردار آنها را به تصویر کشیده بود، وجود داشته و مطهربن طاهر مقدسی در کتاب خود «البداء و التاریخ» در سال ۳۵۶ هـ از آن یاد کرده و مسعودی در سال ۳۳۲ آن را نزد یک خانواده‌ی پارسی دیده و حمزه اصفهانی هم به آن اشارت داشته» (یوگومونره دوویلا، ۱۳۷۸ ، ص ۳۲ و۳۱) موارد زیاد دیگری وجود دارد که نشان می‌دهد نقاشی در ایران از دوره‌ی ساسانی تا اواخر تاریخ میانه به صورت سنتی لاینقطع تا زمان ایلخانیان ادامه می‌یابد. برهمین اساس می‌توان ادعا کرد که ویژگی مذکور از دوره‌های ما قبل شروع و حتی تا دوره‌ی تیموریان ادامه داشته است. در این میان برخی از چهره‌های آثار کمال‌الدین بهزاد به دلیل شخصیت خاص وی به نحو چشمگیری دارای تنوع در شخصیت پردازی است. با وجود چنین ویژگی، وی حدی را برای چهره‌پردازی قائل است که از آن عدول نمی‌کند و چهره‌پردازی را به حجم پردازی و سایه روشن‌های طبیعی نمی‌کشاند. دلیل آن نیز مواریث فرهنگی، هنری و پیشینه‌ی فکری وی است، ویژگی‌ای که توسط نگارگران مکاتب بعدی یعنی مکتب تبریز ۲ و اصفهان رونق بیشتری یافت. بنابراین روند کشیدن چهره‌ها را می‌توان از دوره‌ی هخامنشیان پیگیری کرد که در مسیر مکاتب نگارگری پرورش یافته و چنان نبوده است که نویسنده بیان می‌دارد «خلاصه‌ی سخن آنکه به اعتقاد ما، موفقیت‌های بزرگ هنرمندان ایرانی و پس از آنها هنرمندان هندی، ناشی از تأثیر شیوه‌های هنری چین است که توانستند تصاویر اشخاص مختلف را برابر با سیمای واقعی آنها ترسیم کنند، به گونه‌ای که با نگاه کردن به هر تصویر به سهولت بتوان صاحب آن تصویر را شناسایی کرد. (همان ، ص ۶۰)

۵ـ نمایش حرکت و زنده نمایی در اشکال

مؤلف در این مورد چنین آورده: «نفوذ شیوه‌های هنری چین تأثیر عمیقی بر هنرمندان کشورهای شرق اسلامی در نمایش حرکت در نقاشی نهاد و به تدریج، آثار حیات در تصاویر جانوری و گیاهی‌ای که ترسیم می‌کردند، نمایان شد . . . تصاویر و ترسیمات ایرانی پیش از آنکه

از هنرهای چینی تأثیر پذیرد، حالتی از جمود و خشکی داشت و بیش از هر چیز دیگر به عناصر و مایه‌های تزیینی یا توضیحی می‌مانست اما از آن پس از این جمود و سادگی خارج گردید.» (همان، ص ۶۰)

با رجوع به آثار گذشته‌ی ایران می‌توان آثاری را مشاهده کرد (تصاویر ۸ و۷) که دارای حیات و سر زندگی و پویایی منحصر به فرد و خاص خویش است. چنان بر سنگ سخت و فلز محکم پویایی و حرکت ایجاد شده که گویی بر موم نرم نقش شده است. دست هنرمند گردش‌ها و حرکت‌ها را به راحتی و با مهارت به وجود آورده و جلوه‌ای نمادین از هر عنصر را ایجاد کرده است. این همان چیزی است که در هنر ایرانیان همواره حضور داشته و از بسیاری جهات نگارگری ایرانی شبیه به حجاری‌های هخامنشیان است.

طرح مدادی

مؤلف در این باره چنین نوشته: «ترسیم طرح گونه با مداد (جوهر / مرکب) از ویژگی‌های هنری چین در عصر حکومت خاندان سونگ (۹۶-۱۲۷۸ م.) بود و برخی از هنرمندان نگارگر ایرانی نیز از این شیوه پیروی کردند.» (همان، ص ۶۱) در صورتی که ترسیم تصاویر به کمک جوهر و مرکب متعلق به دوران مانوی و پیروان وی می‌باشد. آنها تصاویر کتاب دینی خود را با قلم و مرکب ترسیم می‌کردند. ***** تا سالیان بسیار طولانی پس از مانی نیز کتاب آرایی به شیوه‌ی ایشان در ایران و سایر کشورهای مجاور وجود داشته است. در ایران تصویرسازی کتاب و هم‌چنین سفال و چیزهایی از این قبیل همواره با قلم و مرکب صورت گرفته و در واقع پیشینه‌ی چنین چیزی در گذشته و سابقه‌ی ایران وجود داشته است.

رنگ‌های آرام بخش

در نقاشی چینی استفاده از رنگ به‌صورت روحی است. یعنی رنگ رقیق شده به‌صورت لایه‌ای نازک بر صفحه قرار می‌گیرد، در حالی‌که در نقاشی ایرانی رنگ به‌صورت لایه‌ی پوشش دهنده مورد استفاده قرار می‌گیرد، تنوعات و درجات کم رنگ به پر رنگ در سطوح رنگی دیده نمی‌شود.

اساساً نحوه‌ی برخورد در استفاده از رنگ در نقاشی ایرانی و چینی دو روش متفاوت است. نقاشی چینی در نامتناهی و محو شدن غرق است در حالی‌که نقاشی ایرانی در آشکارگری و وضوح، خود را نمایان می‌سازد. در این روش‌ها ممکن است هر کدام تأثیراتی از یکدیگر نیز داشته باشند اما نه نقاشی ایرانی چینی است و نه اینکه نقاشی چینی ایرانی است. چنان‌که در دوره‌ی مینگ گذاشتن لایه‌های قشری بر نقاشی چینی بیشتر دیده می‌شود که متأثر از نگارگری ایرانی است اما این نقاشی‌ها خصوصیت و ویژگی چینی خود را حفظ کرده‌اند. (تصویر۹)

نگارگران ایرانی در سیر تکوین آثار خود به ترکیب‌های رنگی متنوع‌تری دست یافته‌اند اما هیچ‌گاه به‌کارگیری رنگ‌های درخشان را حذف نکردند و فقط تنوع بیشتری را به وجود آوردند.

خلاء در صحنه

جای دادن اشخاص در صحنه‌ها

فهم برخی از اصول نقاشی به‌طور مشترک در تمامی تمدن‌ها وجود

نقاشی دیواری / امپراتور تانگ در سفر شوشین ـ مین گوان ـ شی، ۱۳۲۴

دارد که برخی از این اصول شکل غالب‌تری را به خود می‌گیرد. برای مثال نمی‌توان گفت که تمامی آثار نقاشی چینی بر خلاء استوار است بلکه می‌توان گفت غالب آثار بر این اصل استوار می‌باشد. وجود خلاء در آثار نقاشی چینی تا حدودی به علت عدم وجود غنای رنگی ـ آن چنان‌که در نقاشی ایرانی وجود دارد ـ می‌باشد و اساساً خلاء در نقاشی چینی مفهوم اصلی آن‌را تشکیل می‌دهد. در نقاشی ایرانی خلاء به مفهوم چینی آن، جایی پیدا نکرد و در تصاویر موضوعی، همواره کل صفحه بدون رها شدگی برای ایجاد خلاء آن‌چنان که در نقاشی چینی وجود دارد، تصویر شده است. به‌طور عمده می‌توان گفت در این آثار خلاء وجود ندارد بلکه فضایی خالی وجود دارد به اصطلاح فضایی که به اشکال مفهوم می‌دهد. این فضا، فضای نامفهوم وهم انگیز نیست بلکه جایی است که در ارتباط با سایر اشکال معنا می‌گیرد. خلایی که در آثار نقاشی چینی وجود دارد، در ارتباط با اشکال صحنه معنای مکان خاصی را تداعی نمی‌کند بلکه تصویر را به سوی خود می‌کشاند تا بیننده را به فضای بی‌کران و بی‌ثبات اشکال برساند و در جایگیری اشخاص نویسنده این موضوع را چنان بیان می‌کند که گویی ایرانیان خود هیچ پیشینه‌ای نداشته‌اند، وی چنین آورده: «اما پس از فراگیری شیوه‌های هنری چینی مجموعه‌ی اشخاص و درختان و گل‌ها و ابرها و ساختمان‌ها و نهرها یا استخرهای آب با هم ارتباط یافتند و صحنه‌ی یکپارچه‌ی هنری پدید آوردند.» (همان، ص ۷۲) در حالی‌که اساساً شیوه‌ی قرارگیری اشخاص در نقاشی ایرانی و چینی دو اسلوب متفاوت است که در خدمت بیان مفهوم نقاشی در هر دو دیدگاه می‌باشد.

نقاشی چینی تناسب انسانی را با توجه به بیانی که از خلاء دارد در صفحه نقاشی جایگزین می‌کند، گویی که پیکر انسان به جهت آنکه خلاء بیشتر در صحنه ایجاد شود، تعبیه شده (تصویر۱۰) و گاه چنان اندازه را کوچک کرده که به‌صورت جزء بسیار کوچکی که طبیعت و

پلکان سه دروازه

ساری ـ قسمتی از نقش قاب ساری سوارکار بر روی اسب برگشته و تیر از کمان رها می‌کند.

محیط او را احاطه کرده، نشان داده شده است. (تصویر ـ ۱۱) هم‌چنین پیکره‌ها را از جلو به عقب به تناسب دوری و نزدیکی کوچک و بزرگ می‌کند تا تداعی حرکت جلو به عقب را در بیننده ایجاد کند (تصویر، ۱۲) به‌طور کلی جایگیری پیکره‌ها در نقاشی چینی نسبت به وضعیت طبیعت متفاوت می‌شود. اما در نقاشی ایرانی هیچ‌گاه چنین عملکردهایی دیده نمی‌شود و جایگیری پیکره مفهوم خاص خود را دارد که بر پیشینه‌ای بسیار کهن استوار است. در نقاشی ایرانی انسان در برگیرنده‌ی طبیعت است و فضای اطراف به جهت او تناسب خود را پیدا می‌کند. نگارگر ایرانی روایتگر مضامینی است که انسان‌ها انجام دهنده‌ی آنند و حتی روایتگر طبیعتی هستند که در آن قرار دارند. (تصویر، ۱۳) در نقاشی چینی انسان در طبیعت رها شده است و طبیعت وی را در خود محو می‌کند، چنین نگرش‌هایی به هر یک از نقاشی‌های ایرانی و چینی ویژگی خاصی ارائه می‌دهد.

نتیجه:

فلات ایران سرزمینی پهناور، با قدمت بسیار کهن است که در طول تاریخ شاهد هجوم اقوام مختلف بوده است. در این حوادث اقوام مهاجم، همواره تحت تأثیر فرهنگ و تمدن ایران قرار گرفته‌اند، به‌طوری که خود مروج این تمدن شده‌اند. این امر نشان از فرهنگ و تمدن غنی و ریشه‌دار ایران است. یکی از این حوادث، هجوم مغولان به سرزمین ایران است که به تبع آن روابط گسترده‌ای بین ایران و چین شکل گرفت. هنرمندان ایرانی در برخورد با هنر و تمدن سرزمین‌های بزرگی مانند چین از آنجا که خود صاحب پیشینه‌ی هنری و زمینه‌ی فکری خاص خود بودند، راه خود را در پرتو تفکر اسلامی یافتند. مضامین ایرانی از سابقه‌ای بس دور برخوردار است و این مضامین در فضا و نگرش خاص خود تصویر شده و در طول سالیان براین بنیان تکوین یافته است.

منابع:

۱ـ آیت‌الهی، حبیب‌الله. شیوه‌های مختلف نقدهنری، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۴.

۲ـ آرنولد، سرتامس. «خاستگاه‌ها» سیر و صور نقاشی ایران، زیر نظر آرتور اپهام پوپ، ترجمه‌ی یعقوب آژند، تهران: مولی ۱۳۷۸.

۳ـ دوویلار، یوگومونره. هنر مانوی و پیوند آن با هنر ایران، همان.

۴ـ بورکهات، تیتوس. سهم هنرهای زیبا در تعلیم مسلمانان، ترجمه‌ی سیدعلاء الدین طباطبائی. خیال، ش ۳، پائیز ۱۳۸۱.

۵ـ حمیدسفدی، یاسین. «خوش‌نویسی در جهان اسلام، فصلنامه هنر، ویژه‌نامه جشنواره خوش‌نویسی جهان اسلام، ش ۳۱، تابستان و پائیز ۷۵.

۶ـ صفا، ذبیح الله. تاریخ ادبیات در ایران، تهران: انتشارات فردوسی، ۱۳۶۳، ۵ ج، ج ۱.

۷ـ محمد حسن، زکی. چین و هنرهای اسلامی، ترجمه‌ی غلامرضا تهامی، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

پانوشت‌ها:

**- Blochet. Musulman pawnting. P.p. G3 64

***- Heyd. Historie du commerce du levant au moyen Age.

****- Percy Brown. Indian pawnting under the mughals . p.38

***** ـ در بخش ۹ ـ جای دادن انسان در صحنه توضیح بیشتر داده شده

******ـ آثار باقی‌مانده مانویان نمایانگر این هستند. آنها از مرغوب‌ترین کاغذ ترکستان و بهترین مرکبی که غیرقابل محو بود، استفاده می‌کردند. هنر مانوی و پیوند آن با هنر ایران (یوگومونره دوویلار، ص ۲۸) سیر و صور نقاشی ایران، زیر نظر آرتور اپهام پوپ ، ترجمه‌ی یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی، ۱۳۷۸