Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Spring 2026 - NO 77

Research Article
DOI:10.22070/NEGAREH.2024.19409.3411

A Comparative Study of the Ilkhanid Cloud Motif with the Song, Yuan, and Ming Schools of Painting

Zahra Asghari Rad[1] Masoumeh Zamani Saadabadi[2] Mehran Houshiar[3]

1-B.A. Student of Iranian Painting, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
2-PhD Candidate of Comparative and Analytic History of Islamic Art, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran, (Corresponding author).
3-Associate Professor, Department of Advanced Studies in Art, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.

Abstract

Introduction: Iran and China are among the lands that have been in contact with each other in different periods of history. The invasion of the Mongols caused changes in the culture of Iran and influenced the civilizations of Iran and China, which is even evident in their art. Landscape painting and inspiration from the surrounding world are subjects that can be considered one of the widest and most interesting art forms. Among these, landscape paintings in Chinese and Iranian art play a brilliant role. The main cause of this phenomenon is the thoughts and culture of these two civilizations, which make nature dominant over man and try to show this worldview. Clouds and rain are important elements of nature that play a significant role in growth and development, which are also considered blessings and mercy, and were very important for these two ancient civilizations of China and Iran, and their artists continuously tried to portray this role model. Reflecting on the cloud motif elucidates the aforementioned points; furthermore, the evolution and appearance of this motif in Chinese and Iranian art allow for a detailed analysis of its influence and reception.

Purposes & Questions: This study aims to find the commonalities and differences of the motif of the cloud in the art of Iran and China, and to express how it reflects and manifests its mutual effects, and to answer the following question: What are the differences and similarities of the motif of the cloud in terms of its reflection in the paintings of the Ilkhanid period of Iran and the Song, Yuan and Ming periods of China.

Methods: This study employs a descriptive–analytical, comparative approach. Data were collected from the library and online sources and analyzed inductively. The corpus comprises seven Ilkhanid artworks, three from the Song dynasty, three from the Ming dynasty, and six from the Yuan dynasty; analysis was qualitative and used purposive sampling.

Findings & Results: The results indicate that despite the similarities in the motif of the cloud, which represents the interactions between Iran and China in the field of art, differences can also be identified in terms of the visual and thematic characteristics of the clouds, which are specific to the works of each period and land. Ilkhanid clouds have a decorative and metaphorical appearance, and of course, a wider application than

CC BY

Received: 2025-02-25
Final revision: 2025-08-02
Accepted: 2025-08-14
Early online access: 2025-08-15
Published: 2026-04-01

1
Email: Zahra82rad@gmail.com
2
Email: Masoumeh.zamani@ut.ac.ir
3
Email: houshiar@soore.ac.ir

usual, which is in harmony with Iranian culture and art. This motif is used as a symbol and metaphor of the whole sky in the upper part of the picture in the patriarchal paintings, and it is even a symbol for the sanctity of the divine saints that are placed above their heads. In some cases, it also plays a protective role for the person. The colouring of thick twisted lines inside the clouds has been done with great softness and with colours such as blue, red, and gold. Compared to the Chinese examples, these clouds have many points of difference and commonality, and the differences are much greater in the Song and Yuan periods than in the Ming period. The clouds painted in the Song period are foggy and dusty, often appearing in white or the paper's original colour. Lacking the decorations and twists seen elsewhere, these elements are used throughout the painting to create an eerie atmosphere and establish atmospheric perspective. Yuan clouds were observed with less intensity than the foggy state, and they are more massive, and the constituent lines inside them are more visible with fine black lines, but they are still useful for creating a naturalistic atmosphere. In the Ming period, most subscription funds were found. The distribution of the clouds, their location, and even in a few cases their use is the same as the Ilkhanid samples. In some cases, their drawing method is completely similar to the Ilkhanid clouds and they are decorated with thick yellow lines, which is very different compared to the previous examples of Chinese art, and it is similar to the Iranian example, and it can be said that these types of clouds with Iranian stylistic characteristics can be seen to some extent in the works of the Ming period of Chinese civilization. Of course, in general, the type of application has not changed much, and it has followed the same course of thought and approach to nature, but the influence of the way of drawing Iranian clouds is evident in the paintings of the Ming period. The cloud is an important and widely used element in the paintings of both civilizations, and due to the investigation of the mutual effects of how the cloud element is used in the paintings and their commonalities and differences to gain knowledge on the impact and impressions of Iranian and Chinese art, this research is important.

Keywords: Ilkhanid painting, Tabriz first school, Song painting, Yuan painting, Ming painting, Cloud motif.

مطالعه تطبیقی نقش ابر در مکتب نقاشی ایلخانی با سونگ، یوآن و مینگ

زهرا اصغری راد* معصومه زمانی سعدآبادی** مهران هوشیار***

دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۰۷ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۳ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۱۲
بازنگری نهایی: ۱۴۰۴/۰۵/۱۱ زودآیند: ۱۴۰۴/۰۵/۲۴

صفحه۶ تا ۳۷
نوع مقاله: پژوهشی
DOI: 10.22070/NEGAREH.2024.19409.3411

CC BY

چکیده

مقدمه: ایران و چین ازجمله سرزمین‌هایی هستند که در مقاطع مختلف تاریخی با یکدیگر در ارتباط بوده‌اند. هجوم مغولان موجب ایجاد تغییراتی در فرهنگ ایران شد و زمینه‌ساز تأثیر و تأثرات متقابل در تمدن‌های ایران و چین گردید؛ تأثیراتی که حتی در نقاشی‌های این دو سرزمین نیز مشهود است. ازجمله این موارد، نقش ابر است که با اندکی تأمل، نمودهای آن آشکار می‌شود. بررسی سیر تکامل و تجلی این نقش در هنر چین و ایران، وجوهی از تأثیرپذیری و تأثیرگذاری متقابل را برای مطالعه و تطبیق فراهم می‌سازد.

اهداف و سؤال‌ها: هدف پژوهش حاضر، تبیین وجوه اشتراک و افتراق نقش ابر در هنر ایران و چین و چگونگی انعکاس و نمود تأثیرات متقابل آن‌هاست. پژوهش در پی پاسخ به این سؤال است که وجوه تشابه و تفاوت نقش ابر در انعکاس آن در نقاشی-های دورهٔ ایلخانی ایران و سلسله‌های سونگ، یوآن و مینگ چین کدام‌اند؟

روش‌ها: روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی انجام‌شده و داده‌ها به شیوهٔ کیفی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته‌اند.

یافته‌ها و نتایج: نتایج پژوهش حاکی از آن است که با وجود شباهت‌هایی در نقش ابرها که بیانگر تعاملات ایران و چین در حوزهٔ هنرهای تصویری است، تفاوت‌هایی نیز ازنظر ویژگی‌های بصری و مضمونی آن‌ها قابل‌شناسایی بوده که مختص به آثار هر دوره و سرزمین است. نقاط افتراق نقش ابر، میان نقاشی‌های ایلخانی، سونگ و یوآن به‌مراتب بیشتر است و ازنظر کاربردی و شیوهٔ ترسیم، تفاوت‌های بسیاری باهم دارند که در دورهٔ سونگ به‌وفور یافت می‌شوند و کم‌ترین میزان تشابه را با ابرهای ایلخانی دارند. در دورهٔ یوآن، ابرها با تزئیناتی ظریف نمایان شده، اما همچنان تفاوت‌های قابل‌توجهی با ابرهای ایلخانی دارند. بیشترین وجوه تشابه در دورهٔ مینگ مشاهده می‌شود که حتی تزئینات، رنگ‌ها، محل قرارگیری و شیوهٔ ترسیم ابرها شباهت زیادی به ابرهای ایلخانی دارد.

واژگان کلیدی: نگارگری ایلخانی، مکتب تبریز اول، نقاشی سونگ، نقاشی یوآن، نقاشی مینگ، نقش ابر

* دانشجوی کارشناسی نقاشی ایرانی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
Email:Zahra82rad@gmail.com
** دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه تهران، تهران، ایران، (**نویسنده مسئول**).
Email:Masoumeh.zamani@ut.ac.ir
*** دانشیار، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. Email:houshiar@soore.ac.ir

مقدمه

منظره‌نگاری و الهام از دنیای پیرامون را می‌توان از گسترده‌ترین و پرکاربردترین گونه‌های هنری دانست؛ در این میان، منظره‌پردازی‌های هنر چین و ایران نقش درخشانی را ایفا می‌کنند. علت اصلی این پدیده، اندیشه و فرهنگ این دو تمدن کهن است که عالم فوق طبیعی را غالب بر انسان تصور می‌کنند و همواره سعی بر نمایش این تفکر دارند؛ چراکه عشق به طبیعت در کنار روح فلسفی و عرفانی کمک شایانی به پدید آمدن انواع هنرها در ایران و چین کرده است. از عناصر مهم طبیعت که نقش بسزایی در رشد و بالندگی دارد، ابر و باران است که به‌عنوان برکت و رحمت نیز تلقی می‌شود و برای این دو تمدن کهن چین و ایران نیز بسیار حائز اهمیت بوده و هنرمندان آن به‌طور مستمر سعی در به تصویر کشیدن این نقش داشته‌اند، چراکه نقش ابر از هر دو منظر کاربردی و مفهومی جایگاه خاصی برای هنرمندان آن زمان داشته است. گفتنی است نام چین با هنر، فلسفه و ادیان گوناگون آمیخته‌شده و هنرمندان چینی با سرشتی شاعرانه و منشی عارفانه، افکار و احساسات خود را در قالب انواع هنرها به طرز ماهرانه‌ای بیان کرده و آثار درخشانی را در طول تاریخ پدید آورده‌اند. ایران و چین، این دو تمدن کهن آسیایی، همواره با یکدیگر در ارتباط بوده و تبادلات فرهنگی و هنری بسیاری داشته‌اند. هنرمندان چینی قبل از اسلام تحت تأثیر افکار مانوی قرار گرفتند که ریشه‌ای ایرانی داشت و این تأثیر را در آثار خود بازتاب دادند. پس از ظهور اسلام و تحریم صورتگری‌ها، این نقوش ایرانی تا زمان حملهٔ مغول به ایران و از سرگیری تبادلات میان ایران و چین، در دست هنرمندان چینی حفظ شد. با حملهٔ مغول و روی کار آمدن ایلخانان، این تبادلات بار دیگر به اوج خود رسید که تأثیرات آن در آثار خلق‌شدهٔ آن دوران قابل‌مشاهده است. نقش ابر از نقوش مهم و پرکاربرد است که در بسیاری از نقاشی‌های دورهٔ ایلخانی و نیز سلسله‌های سونگ، مینگ و یوآن به‌کاررفته است. این نقش در هر دوره معنا، مفهوم و کاربرد خاص خود را داشته و با شیوه‌های خاص متعلق به آن دوره و مکتب اجرا ده است. علت اصلی پرداختن به تفاوت‌های بصری نقش ابر در مکاتب و سبک‌های نگارگری و نقاشی یادشده، تمایز شکل ابر در آثار ایران و چین است. شناخت این تمایزها در ارزیابی سبک‌های نگارگری و نقاشی کاربرد دارد و بر این نکته تأکید می‌کند که هنرمندان ایرانی نقش ابر را تغییر داده و به‌صورت ایرانی آن را اجرا و از تقلید صرف پرهیز کرده‌اند. هدف از پژوهش حاضر، مطالعهٔ نقش ابر در نقاشی‌های دوره‌های مذکور و تطبیق آن‌هاست تا وجوه اشتراک و افتراق این نقش در نقاشی مکتب ایلخانی و سلسله‌های سونگ، یوآن و مینگ بررسی شود. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که وجوه تشابه و تفاوت نقش ابر در انعکاس آن در نقاشی‌های دورهٔ ایلخانی ایران و سلسله‌های سونگ، یوآن و مینگ چین کدام‌اند؟ ضرورت و اهمیت این پژوهش در آن است که نقش ابر در نقاشی‌های هر دو تمدن مشترک بوده و مطالعه و بررسی آن از چند منظر می‌تواند به دانش‌افزایی در حوزهٔ هنر یاری رساند. بدین منظور، پس از مطالعهٔ هنر نقاشی دوره‌های ایلخانی، سونگ، یوآن و مینگ، نقش ابر در نقاشی دوره‌های یادشده موردبررسی قرار می‌گیرد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی بوده و با رویکردی تطبیقی انجام‌شده است. اطلاعات و داده‌های این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی گردآوری‌شده و با استدلال استقرایی تحلیل شده‌اند. جامعهٔ آماری پژوهش را نوزده اثر شامل هفت اثر از هنر دورهٔ ایلخانی، سه اثر از دورهٔ سونگ، سه اثر از دورهٔ مینگ و شش اثر از دورهٔ یوآن تشکیل می‌دهد. نمونه‌گیری به‌صورت غیر احتمالی و هدفمند انجام‌شده و روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی است.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تأثیرات متقابل نقاشی ایران و چین، مقالات متعددی منتشرشده است که در ادامه به برخی از مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود. حسامی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ تأثیر متقابل نقاشی ایران و چین در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری» در نشریه مطالعات تطبیقی هنر، به این موضوع پرداخته که ویژگی‌های نقاشی چینی در دورهٔ مغول چه بوده و عناصر نقاشی چینی موجود در نقاشی‌های ایرانی ریشه در کجا داشته‌اند. دستاورد بررسی‌های انجام‌شده نشانگر آن است که نقاشی ایرانی به همان اندازه که از هنر چینی تأثیر پذیرفته، بر آن هم تأثیر گذاشته است. مظاهری و همکاران (۱۳۸۹) در مقاله‌ای

با عنوان «طبیعت‌گرایی در نقاشی‌های چین و ایران دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی» منتشرشده در نشریه مطالعات هنر اسلامی، به تعاملات دیرینهٔ فرهنگی دو تمدن چین و ایران پرداخته و هنر چین را یکی از تأثیرگذارترین جریان‌های خارجی بر هنر ایران معرفی کرده‌اند. در این پژوهش، تأثیر عناصر سازندهٔ نقاشی چینی بر نقاشی ایرانی و تفاوت و شباهت‌های انعکاس طبیعت در نقاشی‌های چینی و ایرانی بررسی‌شده است. دستان و کوشا (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیرات هنر چین در دورهٔ یوان بر نگارگری عصر ایلخانی با مطالعهٔ نقشمایه اسب»، منتشرشده در نشریه رهپویه حکمت، به این موضوع پرداخته‌اند که در زمان حکومت ایلخانان مغول در ایران، عناصری از فرهنگ چینی وارد ایران شده‌اند که در آثار باقی‌مانده آن دوران قابل‌مشاهده است و شیوهٔ نقاشی و عناصر نمادین گیاهی و جانوری چینی در هنر ایرانی نفوذ کرده است. نقشمایهٔ اسب در سلسله یوان ازجمله عناصر تأثیرگذار چینی است که به‌واسطه همکاری هنرمندان ایرانی و چینی، در نگارگری ایرانی تأثیر گذاشت که در ابتدا، موجب تغییر و تحولات زیادی در شکل آناتومی اسب شده بود و از زوایای مختلفی رسم می‌شد، اما هنرمندان ایرانی همواره می‌کوشیدند تا این تأثیرات به‌صورت الگوبرداری محض نبوده و تلفیقی از فرهنگ و هنر ایرانی و چینی باشد. حسین‌پور میزاب و همکاران (ب-۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه ارتباط اساطیر ترکی-مغولی با نقش کوه نگاره‌های شاهنامه دموت و جامع التواریخ با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی»، منتشرشده در نشریه هنرهای صناعی اسلامی، به این موضوع اشاره کرده‌اند که نقشمایه کوه به‌واسطهٔ انتقال مفاهیم ترکی مغولی به نگارگری ایلخانی، شامل مفاهیمی همچون پناهگاهی برای دلاوران، دارای روح خالق، محلی برای دفن بزرگان و گذرگاهی برای ورود به جهان دیگر بود که همهٔ این مفاهیم تحت تأثیر اساطیر، اعتقادات و فرهنگ ترکی مغولی بوده است. حسین‌پور میزاب و همکاران (الف-۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه ارتباط اساطیر ترکی-مغولی با نقش درخت نگاره‌های شاهنامه دموت و جامع التواریخ با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی»، منتشرشده در نشریه کیمیای هنر، به این موضوع پرداخته‌اند که نشانه‌های مرتبط با درخت، حامل مفاهیمی همچون خالق و مادر بودن، قدرت و سلطه بخشی، محافظ سرزمین، نیرو بخشی به قهرمان، حضور مقدس در مراسم‌های مهم و پلی میان این عالم و جهان دیگر بوده که از طریق اساطیر ترکی مغولی وارد فرهنگ ایلخانی شده‌اند. شایسته‌فر (۱۳۷۹) در مقاله‌ای با عنوان «تمدن چین و ایران در پیوند عناصر هنری»، منتشرشده در نشریه هنر، به تأثیرات فرهنگ و هنر چینی بر هنر ایرانی پرداخته که در آغاز کار ایلخانان در ایران، این تأثیرات بیشتر بوده، اما پس از مدتی، تمام نقشمایه‌های برگرفته از تمدن چینی، با هنر ایرانی ترکیب‌شده و از جهات مختلفی منحصربه‌فرد و دارای روحیه ایرانی تلقی می‌شوند. آژند (۱۳۸۰) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر عناصر و نقشمایه‌های چینی در هنر ایران»، منتشرشده در نشریه هنرهای زیبا، به تعاملات فرهنگی دیرینهٔ ایران و چین و تشدید آن در پی حمله مغولان به ایران اشاره کرده است. به باور وی، نقاشان ایرانی عناصر گوناگونی را از هنر چینی وام گرفتند، آما آن‌ها را با ویژگی‌های هنر ایرانی درآمیختند و این تأثیرات هیچ‌گاه به‌طور بنیادی فرهنگ و هنر ایرانی را دگرگون نساخت. آنچه این پژوهش را از مطالعات پیشین متمایز می‌سازد، تمرکز بر بررسی شکل، رنگ، ساختار و اهداف کاربرد نقشمایه ابر در نقاشی‌های ایران و چین است. با وجود آن‌که ابر عنصری مهم و پرکاربرد در نقاشی‌های هر دو تمدن به شمار می‌آید، تاکنون پژوهشی مستقل به چگونگی تأثیر و تأثر آن و وجوه اشتراک و افتراق کاربردش در این دو فرهنگ نپرداخته است. ازاین‌رو، انجام این پژوهش برای دستیابی به شناختی دقیق‌تر از تعاملات هنری ایران و چین ضروری به نظر می‌رسد.

ایلخانان در ایران (۶۴۸ ه.ق/ ۱۲۵۱ م) تا (۷۳۴ ه.ق/ ۱۳۳۴م)

حمله مغولان به ایران، فصل تازه‌ای را در تاریخ این سرزمین رقم زد و موجب تغییر و تحولات بسیاری در عرصه‌های مختلف گردید. البته مدتی بعد فرهنگ مغولی در فرهنگ، تمدن، آداب‌ورسوم ایرانی محو شد و آثار خلق‌شده در آن زمان، رنگ و بوی ایرانی گرفتند. با یورش مغولان به سرزمین ایران (حدود ۶۱۹-۶۱۶ ه.ق) ویرانی‌های فراوانی در شهرهای ایران، به‌ویژه ماوراءالنهر و خراسان، بر جای گذاشت و هجوم بعدی توسط هلاکوخان (از نوادگان چنگیز خان مغول) صورت پذیرفت که منجر به تصرف بخش‌های دیگری از ایران (۶۵۶ ه.ق) گردید. هلاکوخان با تأسیس سلسله‌ای در ایران، دولتی بنیاد

تصویر ۱. جنگ بدر، جامع التواریخ خواجه رشیدالدین، ۷۱۴ ه.ق / ۱۳۰۴ م.
(رشیدالدین فضل‌الله، ۷۱۴ ق. / ۱۳۱۴ م.، به نقل از رهنورد، ۱۳۹۲، ص. ۲۰۲)
Figure 1. The Battle of Badr, Jamiʿ al Tawarikh, Rashid al Din Fazlollah, 714 AH / 1304 CE.
(Rashīd al Dīn Faẓl Allāh, 1314 CE., as cited in Rahnavard, 2013)

نهاد که ایلخانان نام گرفت (پاکباز، ۱۴۰۰، ص. ۷۳). استفاده از نخبگان و صنعتگران ایرانی در دربار آن حکومت موجب شکوفایی دوباره هنر ایران شد و ازجمله هنرمندان مطرح این دوره احمد موسی بود که نقش بسزایی در تولید آثار نگارگری داشت و نسخه‌های ارزشمندی که در ادامه بدان پرداخته‌شده در کارگاه‌های نگارگری خلق شدند. هنرمندان ایرانی اگرچه عناصر و نقشمایه‌هایی را از هنر چین وام گرفتند، اما تمامی آن‌ها را با ویژگی‌های به‌خصوص زیبایی‌شناسی ایران درهم‌آمیخته و با فرهنگ و تمدن ایرانی همسو کردند (آژند، ۱۳۹۹، ج. ۱، ص. ۱۵۹).

۱. جامع التواریخ (۷۰۶ ه.ق/ ۱۳۰۶ م)

خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، وزیر توانمند غازان‌خان، مجموعهٔ ربع رشیدی را ساخت و در آن مکان اثر تاریخی نفیسی تولید شد که جامع التواریخ یا مجموعه وقایع تاریخی نام داشت و برای تألیف آن گروه بزرگی از کاتبان، صحافان، نقاشان و محققان را از سراسر جهان گرد هم آورد. هرساله باید دو نسخه عربی و فارسی از هر چهار جلد آن تهیه می‌شد و به شهرهای بزرگ حکومت ایلخانی ارسال می‌شد (کنبی، ۱۳۸۹، ص. ۳۱). در حال حاضر دو نسخه موجود از جامع التواریخ در کتابخانه دانشگاه ادینبورگ (۷۰۶ ه.ق/ ۱۳۰۶ م) و انجمن سلطنتی آسیایی لندن (۷۱۴ ه.ق/ ۱۳۱۴ م) نگه‌داری می‌شوند و ماهیت آن‌ها بسیار متشابه است (رهنورد، ۱۳۹۲، ص. ۲۰-۲۱). تهیه این نسخه نقطهٔ عطف بزرگی در تاریخ ایلخانی بود، چراکه از هر دیدگاهی حائز اهمیت است و کتابی کامل از تاریخ دنیا و به‌صورت مصور بوده (شایسته‌فر، ۱۳۷۹، ص. ۱۰۲) و نگاره‌های آن موردتوجه بسیاری قرارگرفته است. فضاهای ترسیم‌شده در نگاره‌های جامع التواریخ مکمل اندام است و به ترکیب‌بندی قوت بیشتری می‌بخشد و شیوهٔ رنگ‌گذاری حالت ویژه‌ای دارد (کنبی، ۱۳۸۹، ص. ۳۳) و همین ویژگی‌ها است که فضای سنتی نگارگری ایران را در ذهن تداعی می‌کند. با توجه به آثار به‌جامانده از این دوره، خصوصیات و اصول برگرفته از فرهنگ و هنر چین، ازجمله قواعد منظره‌نگاری، پرداختن به کوه‌ها، ابرها و آب‌ها ملموس شده (پاکباز، ۱۴۰۰، ص. ۷۶)، بااین‌حال، برخی ویژگی‌ها مانند چسبیدن اندام‌ها به لبهٔ قاب (چنان‌که در تصویر ۱ دیده می‌شود)، ساختار نگاره‌های سنتی ایران را در ذهن تداعی می‌کند (کنبی، ۱۳۷۸، ص. ۳۴).

۲. منافع الحیوان (۶۹۸ ه.ق/ ۱۲۹۸ م)

از دیگر آثار تولیدشده در این دوره، می‌توان به منافع الحیوان ابن بختیشوع اشاره کرد. این دیوان از نخستین آثار تدوین‌شده در دربار مغولان بود که در سال‌های (۶۹۸-۶۹۵ ه.ق) به دستور غازان‌خان و به زبان فارسی در مراغه نوشته و تصویرگری شد و شیوه‌های نگارگری و نقاشی هنرهای عباسی، ایرانی و چینی در این کتاب گرد هم آمدند (کنبی، ۱۳۸۹، ص. ۳۱) و اکنون در کتابخانه پیرپونت مورگان در نیویورک نگه‌داری می‌شود (رهنورد،

۱۳۹۲، ص. ۱۸). منافع الحیوان، کتابی است که در رابطه با علم جانورشناسی نگاشته شده و حالت دایرۀالمعارف گونه‌ای دارد که شامل ۹٤ صفحه مصور است. صفحات مصور بزرگ نیستند و قوانین ژرفانمایی در آن‌ها رعایت نشده و مقدار سهم آسمان، زیادتر از سهم سطح زمین به تصویر درآمده است (شریف‌زاده، ۱۳۷۵، ص. ۸۳). در منافع الحیوان که نمونه‌ای از آن در تصویر ۲ مشاهده می‌شود به طراحی طبیعت‌گرایانه توجه بیشتری شده و تأثیراتی از هنر چین در آن به چشم می‌خورد (آژند، ۱۳۹۹، ج. ۱، ص. ۱٤۲).

تصویر ۲. بز کوهی، منافع الحیوان بختیشوع، ٦۹۷ ه.ق/ ۱۲۹۸ م. (بختیشوع، ٦۹۷ه.ق/۱۲۹۸م.، به‌نقل‌ازپوپ، ۱۹٤۵/۱۳۸۰، ص.۱۸٦)
Figure 2. Mountain Goat (Ibex), Manafiʿ al Hayawan, Bakhtishuʿ, 697 AH / 1298 CE (Bakhtishuʿ, 697 AH / 1298 CE, as cited in Pope, 1945 / 2001, p. 186)

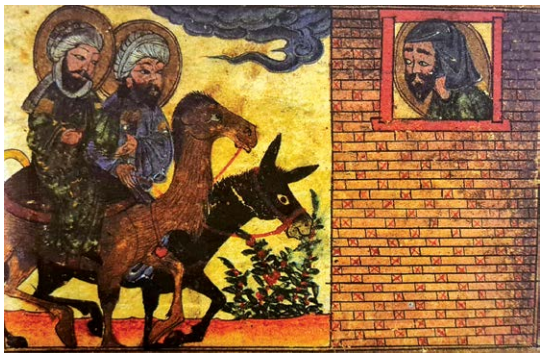
تصویر ۳. رستم و شغاد، شاهنامه دموت، ۷۳۵ه.ق/ ۱۳۳٤م. (شاهنامه، نسخۀ دموت، ۵۳۷ ه.ق/ ۱۳۳٤ م.، به نقل از رهنورد، ۱۳۹۲، ص. ۲۰۵)
Figure 3. Rustam and Shaghad, Demotte Shahnameh, 735 AH / 1334 CE. (Shāhnāmeh, Demotte Manuscript, 735 AH/ 1334 CE, as cited in Rahnavard, 2013, p. 205)

۳. شاهنامه دموت (۷۳۰ ه.ق/ ۱۳۲۹ م)

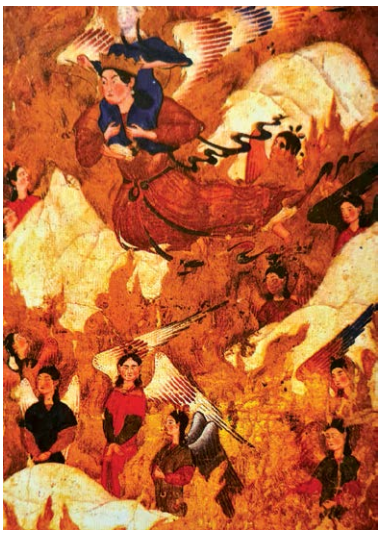
از دیگر نسخه‌های مصور این دوره، شاهنامه‌ای است که به دلیل تعلق داشتن به فردی به نام دموت (ژرژ دموت، دلال فرانسوی) به شاهنامه دموت شهرت یافته و امروزه تنها نسخه‌های پراکنده‌ای از آن در دسترس است. نگاره‌های این شاهنامه از نمونه‌های درخشان هنرِ دورۀ ایلخانی به شمار می‌رود، چراکه سبکی کاملاً ایرانی دارد (تصویر ۳). با این‌که اجرای تصاویر ازجمله درختان، گیاهان و مناظر منشأ چینی داشته‌اند ولی هنرمند نوآوری‌هایی را در ترکیب‌بندی‌ها و منظره‌پردازی‌ها لحاظ کرده بود و آن‌ها را با روحیات ملی درآمیخته و راهی را برای جدا شدن از تأثیرات دیگر فرهنگ‌ها پیدا کرده بود (پوپ، ۱۳۹۳، صص. ٤۷-٤۸). با توجه به دیدگاه پژوهشگران در زمینۀ نگارگری، عناصری همچون گیاهان، حیوانات افسانه‌ای، کوه‌ها، درختان و ابرها در نگاره‌های قرن هفتم و هشتم هجری قمری از هنر چین وام گرفته شده‌اند (حسامی، ۱۳۹۲، ص. ۷۲)؛ اما منظره‌پردازی‌های این شاهنامه لبریز از حس طبیعت‌گرایانه ایرانی بوده و رنگ‌بندی ظریف و متینی در کل فضای نگاره‌ها حاکم است و الوان غالب بر تصاویر قرمز، آبی، سبز و طلایی هستند. ابتکارات و ابداعات نقاشی چینی با مفاهیم ایرانی از نقاشی درهم‌تنیده شده‌اند (آژند، ۱۳۹۹، ج. ۱، ص. ۱٤۵).

۴. آثار الباقیۀ عن القرون الخالیۀ (۷۰۷ ه.ق/ ۱۳۰۷م)

نسخه آثارالباقیه از کهن‌ترین نسخه‌های مصور برجای‌مانده از ابوریحان بیرونی (۱۳۸٦) است که در آن تصویری از پیامبر(ص) به همراه اصابه دیده می‌شود. این اثر دارای محتوایی علمی و نجومی بوده و ازجمله کتب مهم آن زمان به شمار می‌رفته (آژند، ۱۳۹۹، ج. ۱، ص. ۱۵۰) و در کنار آن محتوای علمی به ایام شاد و غمگین ملل، اوقات روزه‌داری مسلمانان و در کل اعمال مذهبی مردم و روزهای تاریخی مهم اشاره‌شده است (ابوریحان بیرونی، ۱۳۸٦، ص. ۲٦). جزئیات رنگ پردازی این نسخه مشابه نمونه‌های تصویری کتاب منافع الحیوان است و اکنون در دانشگاه ادینبورگ نگه‌داری می‌شود (رهنورد، ۱۳۹۲، ص. ۱۹-۲۰). تصویر ٤،



تصویر ٤. دیدار از عیسی، آثارالباقیه بیرونی، ۷۰۷ ه.ق/۱۳۰۷ م. (ابوریحان بیرونی، ۱۳۸٦، به نقل از رهنورد، ۱۳۹۲، ص. ۱۹۸).
Figure 4. The Encounter with Jesus, al Āthār al Bāqiya ʿan al Qurūn al Khāliya, Aboureyhan Bīrūnī, 707 AH / 1307 CE (AboureyhanBīrūnī,2007,ascitedinRahnavard,2013,p.205)



تصویر ٥. جبرئیل حضرت محمد را بر فراز کوه‌ها می‌برد، معراج نامه، اوایل قرن هشتم هجری قمری/ چهاردهم میلادی (معراج نامه، قرن ۸ ه.ق./ ١٤ م.، به نقل از رهنورد، ۱۳۹۲، ص. ۲۱۹)
Figure 5. Gabriel Carrying the Prophet Muhammad over the Mountains, Miʿrāj nāmeh, Early 8th Century AH / 14th Century CE (Musa, 8th Century AH / 14th Century CE, as cited in Rahnavard, 2013, p. 219)

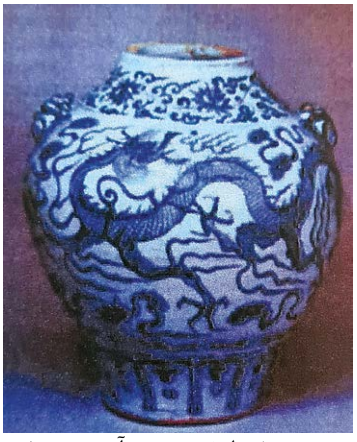
نمونه‌ای از نسخهٔ آثارالباقیه را نشان می‌دهد.

٥. معراج‌نامه (اوایل قرن هشتم هجری قمری/ چهاردهم میلادی)

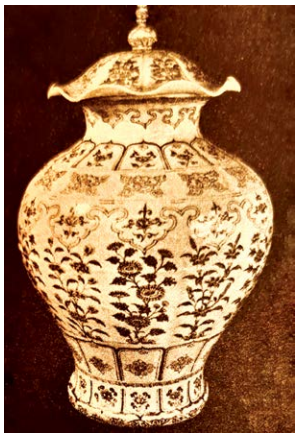
معراج‌نامه نسخه‌ای است که پدیدهٔ معراج پیامبر را به‌صورت نثر یا نظم روایت می‌کند (شمسی و شاد قزوینی، ۱۳۸٥، ص. ٨٦). این نسخه که توسط مولانا عبدالله مثنی برداری شده و از آثار احمد موسی به شمار می‌رود، هم‌اکنون در کتابخانهٔ توپقاپی نگه‌داری می‌شود. آثار نقاشی معراج برجای‌مانده از این نسخه جزو خاص‌ترین آثار ایرانی هستند و نکته حائز اهمیت در مورد این نسخه ظهور موجودات ترکیبی و غریب برای اولین بار است. نگاره‌های معراج نامه شباهت‌هایی با نسخه شاهنامه دموت دارند که در کلیت تصاویر، قابل مشاهده‌اند (رهنورد، ۱۳۹۲، ص. ۲۸). صحنه‌های تصویر شده، نوعی بافت و پردازش ویژه‌ای دارند که در نسخه‌های جامع التواریخ و شاهنامه دموت مشاهده نشده و این ویژگی، درجه حساسیت هنرمند را در خلق این اثر نشان می‌دهد (شمسی و شاد قزوینی، ۱۳۸٥، ص. ۸۹) (تصویر ٥).

هنر چین

چین ازجمله تمدن‌های بزرگ جهان به شمار می‌رود و هنر آن موردتوجه بسیاری قرارگرفته است. هنر چین قدمتی بیش از دو هزار سال دارد و ویژگی‌های منحصربه‌فرد و اصیل خود را در تمامی زمان‌ها حفظ کرده، رشد نموده و ریشه دوانده است. هنر چینی به‌نوعی آمیزشی میان طبیعت و سرشت آدمی است و به همین دلیل، هدف هنرمند چینی به‌سوی تماس با طبیعت و روح جاودانه آن، سوق می‌یابد (جوانگ و نی، ۱۳۹٤/۲۰۰۰، ص. ۳). وحدت زبان مکتوب در سراسر چین موجب شد تمام سنت‌های ادبی، فلسفی و مذهبی مشترک میان آن‌ها زنده بماند و تقویت شود و این خصیصه اشتراک در بیانات هنری نیز قابل‌مشاهده است، چراکه تغییرات شکل هنری چنین در تمامی ادوار تاریخی، بسیار اندک بوده و اصل خود را حفظ کرده است (گاردنر، ۱۳۷۹، ص. ۷۰٤). مردم چین به علت داشتن عقاید پیچیده برهمایی و بودائی، دارای هنری عجیب و مرموز بوده و قدرت و خصوصیت‌های منحصربه‌فردی دارند (ضیاءپور، ۱۳۷۷، ج ۱، ص. ۸٥) و این ویژگی‌های خاص هنر چینی حتی با وجود گذران سلسله‌های متعدد ازجمله شانگ، چو، چین، هان، سلسله‌های شش پادشاهی، سونگ، یوآن، مینگ و چین، آشوب‌های داخلی و حتی حملهٔ مغول در قرن سیزدهم میلادی، دستخوش تغییرات اساسی نگردید و اصالت خود را حفظ کرد. شیوهٔ تفکر و فرهنگ مردم چین بسیار خاص بوده و حتی در آثار هنری آن نمود یافته است. در هنر چین بخش اصلی به طبیعت اختصاص دارد، چراکه در نظر آنان طبیعت منشأ آرامش و هدایت مخلوقات تلقی می‌شود. هنرمندان چینی قبل



تصویر ٦. ظرف چینی آبی و سفید، سلسله سونگ، حدود قرن چهارم ه.ق/ دهم م. (دنگ و همکاران، ۱۳۹۷، ص. ۱۹۵)
Figure 6. Blue-and-White Chinese Vessel, Song Dynasty, circa 4th Century AH/ 10th Century CE. (Deng et al., 2018, p. 195)



تصویر ۷. گلدان و درپوش آن، سلسله یوآن، اواخر قرن هشتم ه.ق/چهاردهم م. (گاردنر، ۱۳۷۹، ص. ۷۲۰)
Figure 7. Vase and Its Lid, Yuan Dynasty, Late 8th Century AH/ 14th Century CE. (Gardner, 2001, p. 720)

تصویر ۸. گلدان، سلسله مینگ، قرن هشتم ه.ق/چهاردهم م. (گاردنر، ۱۳۷۹، ص. ۷۲۲)
Figure 8. Vase, Ming Dynasty, 8th Century AH/ 14th Century CE. (Gardner, 2001, p. 722)

از خلق اثر هنری راهی سفری می‌شدند که در حالات مختلف طبیعت تأمل کرده و آن را درک کنند و پس از بازگشت به خانه، آن حالات را به شیوه‌ای الهام‌گونه به خاطر آورده و رشته تصورات را به‌صورت چابک و حسی به تصویر درآورند (گامبریچ، ۱۳۷۹، ص. ۱٤۱). جهان یک کل بی‌انتها است و این عبارت منبع الهام‌بخشی به منظره نگاری‌های هنر چینی بوده و خاصیت رازگونه و فضای تهی از همین تفکرات نشأت می‌گیرد (بینیون، ۱۳۸۳/۱۹۵۳، ص. ۸۳). در اندیشه و افکار یک هنرمند چینی، فضای تهی و بی‌انتها همه‌چیز را در خود جای می‌دهد و هر عنصری به‌تنهایی در این فضا و مقابل عظمت آن خرد و ناچیز است (آیت‌اللهی، ۱۳۸۸، ص. ۲۱) به‌عبارت‌دیگر، انسان بر فضا و طبیعت مسلط نیست، بلکه جزئی از آن بوده و همانند دیگر موجودات به فعل‌وانفعالات آن پاسخ می‌دهد و معنای نقاش بودن در نظر هنرمند چینی تبدیل شدن به ابزاری برای طبیعت است که خود را بر انسان به نمایش بگذارد (گاردنر، ۱۳۷۹، ص. ۷۰٤). ریشهٔ این تفکرات را می‌توان در کتابی با قدمت چهار هزار سال، با عنوان یی چینگ یا تقدیرات پیدا کرد. نوشته‌های این کتاب بر سبب آن‌اند که مفهوم هر پایانی آغازی دارد را در ذهن انسان بگنجانند و تغییر و تحول‌ها را تبدیل به یک پدیده اساسی کنند (حیدری و همکاران، ۱۳۸۹، ص. ۷۷). علاوه بر نقاشی‌های به‌جای مانده، خوشنویسی‌ها، آثار سفالی و مجسمه‌ها نیز حائز اهمیت‌اند که به نمونه‌هایی از آن اشاره‌شده است (تصویر ٦ تا ۸).

دوره‌های سه‌گانه و هنرهای تصویری آن‌ها

۱. دورهٔ سونگ (۳٤۸ ه.ق/ ۹٦۰ م) تا (٦۷۷ ه.ق/ ۱۲۷۹م)

ازجمله دوره‌های درخشان چین در زمینهٔ هنر، سلسله سونگ است. هنر منظره‌نگاری در دورهٔ سونگ به کمال خود می‌رسد و شامل ساختارهای بسیار قوی، ادراک کامل صورت‌های طبیعی و حس شاعرانه است (بینیون، ۱۳۸۳/۱۹۵۳، ص. ۹۹). منظره-نگاری‌های این دوره بسیار خاص و قابل‌تأمل هستند (تصویر ۹)، چراکه تمام ویژگی‌های بصری در آن‌ها رعایت می‌شد. منظره-نگاری‌های سلسله سونگ در کل فاقد قرینه‌سازی بوده و ترکیب‌بندی آن‌ها از خطوط راه‌راه و اریب تشکیل می‌شد و دارای سه بخش پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه بودند که توسط لایه‌هایی از مه و غبار از هم جدا می‌شدند. اهمیت به استفاده از فضاهای خالی برای حفظ تعادل ترکیب‌بندی و توجه زیاد به خلأ، از شاخصه‌های برجستهٔ هنر این دوره به شمار می‌رفت که کمک شایانی به هنر نقاشی کرد

تصویر ۹. نقاشی گل و مرغ، سلسله سونگ، حدود قرن چهارم ه.ق/دهم م. (دنگ و همکاران، ۱۳۹۷، ص. ۸۱).
Figure 9. Flower-and-Bird Painting, Song Dynasty, circa 4th Century AH/ 10th Century CE. (Deng et al., 2018, p. 81)

تصویر ۱۰. بخشی از منظره، هوانگ کونگ وانگ، سلسله یوآن، ۷۴۷ ه.ق/ ۱۳۴۷م. (گاردنر، ۱۳۷۹، ص. ۷۱۹)
Figure 10. Detail of a Landscape, Huang Gongwang, Yuan Dynasty, 747 AH/ 1347 CE. (Gardner, 2001, p. 719)

(گاردنر، ۱۳۷۹، ص. ۷۱۶). تأثیر ادیان بر هنر چین بسیار زیاد بود و می‌توان گفت که منبع الهام و کشش درونی هنرمندان چینی، آئین بودا بوده است (گامبریج، ۱۳۷۹، صص. ۱۳۵–۱۳۸). بااین‌حال، در دورهٔ سونگ، این آئین از رونق افتاد و به‌تدریج طریقت بودای نوینی به اسم چان که در جهان با نام ژاپنی ذن قابل‌شناسایی است، رواج پیدا کرد. فرانمون ذن، عملی خودانگیخته و ناگهانی بود و این شیوه در نقاشی با حرکات سریع و رهای قلم‌مو همراه با نیرویی خاص تداعی می‌شد (گاردنر، ۱۳۷۹، صص. ۷۱۷–۷۱۸). حالت شاعرانه و فضای مه‌آلود آثار این دوره موجب اوج منظره‌سازی در این سلسله شد. از هنرمندان مطرح این دوره می‌توان به ما یوآن [1] (۱۱۹۰–۱۲۲۴م) اشاره کرد.

۲. دورهٔ یوآن (۶۷۷ ه.ق/ ۱۲۷۹ م) تا (۷۶۹ ه.ق/ ۱۳۶۸م)

با پایان آمدن سلسله سونگ، به علت فسادهای درباری، حکومت یوآن یا همان حکومت مغول روی کار آمد. حاکمان مغولی اهمیت چندانی به هنر نمی‌دادند و همین موجب پراکندگی هنرمندان از دربار شد و تنها هنرمندانی که مهارت تزئین کاخ‌ها با صحنه شکار و جنگ شاهان داشتند، توانستند به کار خود ادامه دهند (حسامی، ۱۳۹۲، صص. ۶۹–۷۰). همین اوضاع موجب شد که شیوهٔ هنری این سلسله نسبت به دورهٔ قبل، یعنی سونگ، کاملاً متفاوت باشد. هنرمندان طبیعت را پناهگاهی امن نمی‌دانستند بلکه آن را محیطی سرسخت و جدی تلقی می‌کردند. بنابراین آثار مه‌آلود و پرطراوت دورهٔ سونگ، جای خود را به شکل‌های آشکار و جدا از هم داد و حتی نمادها معانی دیگری یافتند و همگی به‌نوعی استعاره‌ای از سختی، محرومیت و فلاکت بودند (گاردنر، ۱۳۷۹، ص. ۷۱۸). روبه‌رو شدن با واقعیت و تلخی‌های زندگی فضایی بود که آثار آن دوران را دربر گرفت. از هنرمندان این دوره می‌توان به هوانگ کونگ وانگ [2]، وانگ مینگ [3]، هوانگ تسو چیو [4] و چونگ کوئی [5] اشاره کرد (تصویر ۱۰). در دوره یوآن، دقت و توجه هنرمندان چینی در فن نقاشی به مراحل والاتری رسید و به تصویرپردازی از منظره اکتفا نکرده و در جهت ایجاد خطوط خوش حرکت و موزون کوشیدند که حتی هنرمندان دورهٔ مینگ، این هدف را دنبال کردند (ضیاءپور، ۱۳۷۷، ج. ۱، ص. ۸۷).

به دنبال رانده شدن حاکمان مغول از کشور چین، سلسله مینگ به دست مردم خود چین به وجود آمد و سال‌ها تداوم یافت. تعداد بسیاری از هنرمندان آن دوره به شیوه‌های دوره سونگ روی آوردند و به‌نوعی بازآفرینی هنرهای پیشین شکل گرفت، اما مدتی بعد فساد حکومت مینگ، هنرمندان را از دربار فراری داد و گروهی از هنرمندان که با عنوان مکتب «ادبی» یا «مرکب پران» شناسایی می‌شدند، شروع به فعالیت کردند و به‌نوعی با شیوه کارشان، اعتراض‌شان را نشان دادند. معیار آثار آن‌ها همان سبک کهن بود. آنان آثاری آفریدند که اگرچه ظاهراً خام و بدون تجربه به نظر می‌رسیدند، اما خلق آن آثار مستلزم مهارتی بسیار زیاد بود. دستهٔ دیگری از هنرمندان به خلق نقاشی‌های توماری پرداختند

1. Ma Yuan
2. Huang Gongwang
3. Wang Meng
4. Huang Tsuchiya
5. Zhong Kui

که ترکیب‌بندی آن آثار، چشم بیننده را به‌صورت دورانی به‌کل اثر می‌چرخاند. در این دوره، هنرمندان چینی قدم‌های متعددی برای خلق آثار هنری نهادند که شاید به‌نوعی بیهوده به نظر می‌رسید، اما پس از گذشت زمان، موجب تحکیم آزادی هنری شدند (گاردنر، ۱۳۷۹، ص. ۷۲۰). از هنرمندان سلسله مینگ می‌توان به تانگ بین[1] و شن جو[2] اشاره کرد (تصویر ۱۱).

به‌منظور تسلط بیشتر بر خط دورهٔ ایلخانی و سلسله‌های سونگ، یوآن و مینگ جدول ۱ ارائه‌شده و همان‌گونه که پیدا است بازهٔ زمانی حکومت ایلخانان بر ایران با هر سه سلسله سونگ، یوآن و مینگ تداخلی هرچند کوتاه داشته و بیشترین مطابقت زمانی در دورهٔ یوآن مشاهده می‌شود که این امر وجود وجوه شباهت‌های فرهنگی هنری میان این دو تمدن را بیشتر نمایان می‌سازد.

طبیعت در هنر ایران و چین

تمدن‌های ایران و چین همواره در ارتباط بوده و تأثیرات فرهنگی و هنری متقابل بسیاری بر یکدیگر گذاشته‌اند. یکی از موضوعات پرتکرار در نمود هنر هر دو فرهنگ، تصویر طبیعت است که در نگاه نخست، تأثیرات متقابل آشکار است، اما با مطالعه بیشتر، تفاوت‌هایی نیز پدیدار می‌شود. هنر چینی هنری واقع‌گرا است و طبیعت در نقاشی‌های چینی با دقت و وسواس به تصویر کشیده می‌شود، درحالی‌که هنر نگارگری ایرانی آفریده ذهن و ادراک هنرمند بوده و درواقع استحاله‌ای از حقیقت و جهان بیرونی است و تمامی اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک اثر

تصویر ۱۱. مرغابی‌های تنها هنگام غروب، تانگ یین، سلسله مینگ، حدودقرن نهم ه.ق/پانزدهم م. (جوانگ و نی، ۲۰۰۰/۱۳۹٤، ص. ۱۱۰)
Figure 11. Lonely Ducks at Sunset, Tang Yin, Ming Dynasty, circa 9th Century AH/ 15th Century CE.
(Zhuang & Nie, 2000/2015, p. 110)

نگارگری ارزش یکسانی دارند (آیت‌اللهی، ۱۳۸۸، صص. ۲٤-۲۵). ارتباطات دو تمدن ایران و چین به

جدول ۱. تطبیق زمانی دورهٔ ایلخانی با سونگ، یوآن و مینگ
Table 1. Chronological Correspondence between the Ilkhanid Period and the Song, Yuan, and Ming Dynasties

دوره/سلسله	آغاز	پایان
ایلخانی (تبریز اول)	۵۶۴۸.ق / ۱۲۵۱م	۵۷۳۴.ق / ۱۳۳۴ م
سونگ	۵۳۴۸.ق / ۹۶۰م	۵۶۷۷.ق / ۱۲۷۹م
یوآن	۵۶۷۷.ق / ۱۲۷۹م	۵۷۶۹.ق / ۱۳۶۸م
مینگ	۵۷۶۹.ق / ۱۳۶۸م	۵۱۰۵۳.ق / ۱۶۴۴ م

1. Tang Yin
2. Shen Zhou

تصویر ۱۲. درخت مقدس بودا، جامع التواریخ خواجه رشیدالدین، ۷۱۴ه.ق/۱۳۱٤م.
(رشیدالدین فضل‌الله، ۷۱٤ ق./ ۱۳۱٤ م.، به نقل از گری، ۱۳۸۳، ص. ۱۵۵)
Figure 12. The Sacred Tree of the Buddha, Jamiʿ al Tawarikh, Rashid al Din Fazlollah, 714 AH/ 1304 CE.
(Rashīd al Dīn Fażl Allāh, 1314 CE., as cited in Gray, 2004, p. 155)

تصویر ۱۳. منظره زمستانی، اثر و امضای احمد موسی، دورهٔ ایلخانی، اواسط قرن هشتم ه.ق/چهاردهم م. (موسی، قرن ۸ ه. ق./ ۱٤ م.، به نقل از رهنورد، ۱۳۹۲، ص. ۱۹٤)
Figure 13. Winter Landscape, Signed and Attributed to Ahmad Musa, Ilkhanid Period, Mid 8th Century AH/ 14th Century CE. (Musa, 8th AH/ 14th CE., as cited in Rahnavard, 2013, p. 194)

تصویر ۱٤. منظره زمستانی، اثر و امضای احمد موسی، دورهٔ ایلخانی، اواسط قرن هشتم ه.ق/چهاردهم م. (موسی، قرن ۸ ه. ق./ ۱٤ م.، به نقل از رهنورد، ۱۳۹۲، ص. ۱۹٤)
Figure 14. Winter Landscape, Signed and Attributed to Ahmad Musa, Ilkhanid Period, Mid 8th Century AH/ 14th Century CE. (Musa, 8th AH/ 14th CE., as cited in Rahnavard, 2013, p. 194)

تصویر ۱۵. سرزمین پریان، چو یینگ، سلسله مینگ، حدود قرن هشتم ه.ق/ چهاردهم م. (جوانگ و نی، ۱۳۹٤/۲۰۰۰، ص. ۱۱۳)
Figure 15. Fairyland, Qiu Ying, Ming Dynasty, Circa 8th Century AH/ 14th Century CE. (Zhuang & Nie, 2000/2015, p. 113)

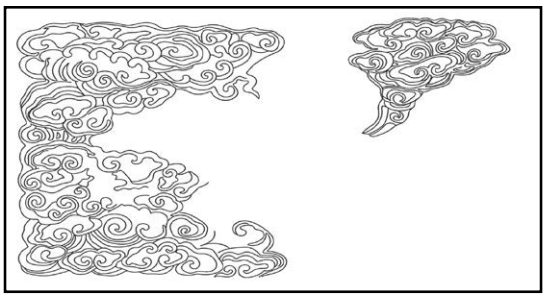
قرون نخست میلادی باز می‌گردد که از زمان ظهور مانی در ایران نمود یافته بود و به دنبال مهاجرت اجباری وی، افکار او در شرق گسترش یافت و باعث ظهور فرهنگ و هنر ساسانی مانوی در چین شد و آثار اندکی که از آن دوران باقی‌مانده، نشان‌دهندهٔ سبکی ایرانی است، اما فلسفه و افکار مردم چین، بُعد متفاوتی داشت. از دیدگاه چینی‌ها طبیعت خود حقیقت بود و به‌عنوان وجود مطلق تلقی می‌شد ولی

تصویر ۱۶. اسکندر وارد سرزمین تاریکی می‌شود. جامع التواریخ، رشیدالدین فضل‌الله همدانی، حدود قرن هشتم ه.ق/چهاردهم م. (رشیدالدین فضل‌الله، ۷۱۴ ق./ ۱۳۱۴ م.، به نقل از (Alexander the Great in Persia and beyond, 2022

Figure 16. Alexander the Great in Persia and beyond. Jamiʿ al Tawarikh, Rashid al Din Fazlollah, 714 AH/ 1304 CE. (Rashīd al Dīn Fażl Allāh, 1314 CE., as cited in Alexander the Great in Persia and beyond, 2022)

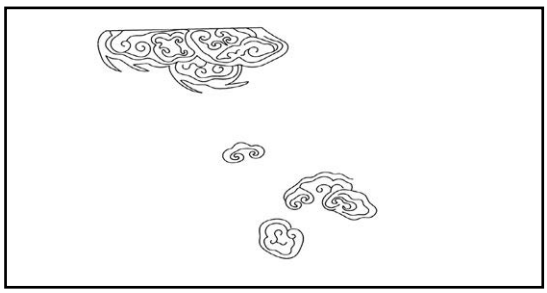
تصویر ۱۸. صحنه مذاکره. جامع التواریخ، رشیدالدین فضل‌الله همدانی، حدود قرن هشتم ه.ق/چهاردهم م. (رشیدالدین فضل‌الله، ۷۱۴ ق./ ۱۳۱۴ م.، به نقل از (Rashid al Din Fazlollah, 2023

Figure 18. Negotiation Scene. Jamiʿ al Tawarikh, Rashid al Din Fazlollah, 714 AH/ 1304 CE. (Rashīd al Dīn Fażl Allāh, 1314 CE., as cited in Rashid al Din Fazlollah, 2023)(Rashīd al Dīn Fażl Allāh, 1314 CE., as cited in Alexander the Great in (Persia and beyond, 2022



تصویر ۱۷. طرح خطی تصویر ۱۶

Figure 17. Linear Drawing of Figure 16



تصویر ۱۹. طرح خطی تصویر ۱۸

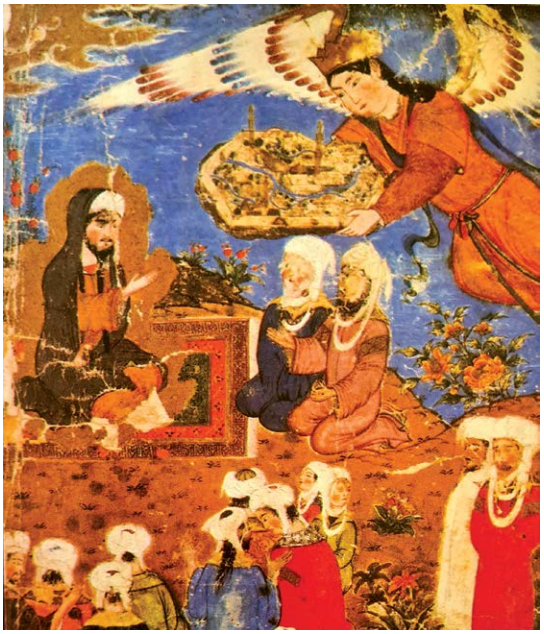
Figure 19. Linear Drawing of Figure 18

در منظر ایرانیان، جهان و هر آنچه در آن حضور داشت، تنها تجلی حضور خدای واحد بود (حیدری و همکاران، ۱۳۸۹، ص. ۷۸) و نگارگر ایرانی همواره بر مفهوم بازگشت مخلوقات به‌سوی خدای واحد و سرشت اصلی انسان در آثارش تأکید داشت (کوماراسوامی، ۱۳۸٤، ص. ۳٦)، اما در نقاشی چینی، انسان به‌صورت حیران و سرگشته در مقابل جمال و جلال طبیعت به تصویر کشیده می‌شد و همواره در حال تفکر و اندیشه بود و تنها بخشی از طبیعت تلقی می‌شد. شناخت طبیعت برای انسان چینی، اصلی انکارناپذیر به شمار می‌رفت (حیدری و همکاران، ۱۳۸۹، ص. ۷۹). کلمهٔ منظره در زبان چینی به معنای تصویر کوه و آب است و همین نکته موجب نمود تفکر هنرمند منظره نگار چینی می‌گردد که ماهیت جامد و سیال گونه طبیعت را همچون حیات انسان پنداشته و کل هستی را مجموعه‌ای واحد می‌شمارد که روحی یکتا در تمام آن جاری بود (بینیون، ۱۳۸۳/۱۹۵۳، ص. ۸۹) و طبیعت را با معیارهایی همچون زمان و مکان ارزیابی نمی‌کرد و به دنبال این نگاه فلسفی، آثار نقاشی چینی با چارچوب ژرفانمایی و رنگ‌های تیره و روشن محدود نمی‌شدند (گاردنر، ۱۳۷۹، ص. ۷۰٤). با این اوصاف، در کنار فرهنگ‌پذیری‌های متقابل این دو تمدن، وجود تفاوت‌های فکری و معنوی کاملاً قابل‌شناسایی و تأمل است (تصویر ۱۲ تا ۱۵).

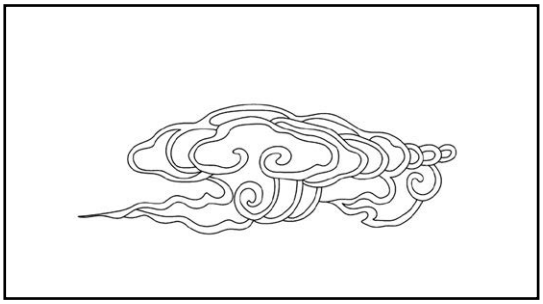
نقش ابر و نمود آن در نقاشی

واژه ابر در لغت به معنای مه و بخار معلق است که اگر توده‌ای از آنان در یکجا جمع شوند، باران را تشکیل می‌دهند و لغاتی همچون سحاب، سحابه و میغ از مترادف‌های این واژه محسوب می‌شوند (دهخدا، ۱۳۷۷، ص. ۲۹۱). قدیمی‌ترین نمونه استفاده

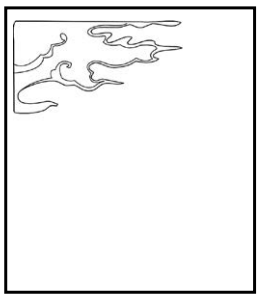
تصویر ۲۰. جانشینی حضرت علی در غدیر خم، آثار الباقیهٔ عن القرون الخالیهٔ، ابوریحان بیرونی، ۷۰۷ه.ق/۱۳۰۷م.
(The Investiture of Ali at Ghadir Khumm, 1307–1308)
Figure 20. The Investiture of Imam Ali at Ghadir Khumm, al Āthār al Bāqiya ʿan al Qurūn al Khāliya (The Remaining Signs of Past Centuries), Abu Rayhan al Biruni, 707 AH/ 1307–1308 CE. (The Investiture of Ali at Ghadir Khumm, 1307–1308 CE.)



تصویر ۲۲.یک فرشته شهر را به حضرت محمد تقدیم می‌کند، معراج نامه، احمد موسی، اوایل قرن هشتم ه.ق/چهاردهم م.
(موسی، قرن ۸ ه.ق./ ١٤ م.، به نقل از رهنورد، ۱۳۹۲، ص. ۲۱۸)
Figure 22. An Angel Presenting a City to the Prophet Muhammad (PBUH), Miʿrāj nāmeh, Ahman Musa, Early 8th Century AH / 14th Century CE (Musa, 8th Century AH/ 14th Century CE, as cited in Rahnavard, 2013, p. 218)



تصویر ۲۱. طرح خطی تصویر ۲۰
Figure 21. Linear Drawing of Figure 20



تصویر ۲۳. طرح خطی تصویر ۲۲
Figure 23. Linear Drawing of Figure 22

نمادین از ابر، به هنر چین تعلق دارد که با حالتی پر پیچ‌وخم توصیف گشته و نخستین بار در آثار سلسله هان مشاهده شده و به‌عنوان نمادی از وفور، فراوانی و هدیه‌ای آسمانی محسوب می‌شود (هال، ۱۳۹۲/۱۹۱۷، ص. ۲۰۲). نماد ابر در فرهنگ و هنر چینی به معنای شادی و خوشبختی است، به‌ویژه هنگامی‌که بیش از یک رنگ داشته باشند و نوع دیگری از ابرها که با عنوان کوه‌های ابری یا رشته تپه‌ها یاد می‌شوند، نشانگر جدایی و اشتیاق هستند (ابرهارت، ۱۳۹۷/۱۹۸٦، ص. ۲۷). ابر ازجمله عناصری است که در بسیاری از نقاشی‌ها به آن اشاره‌شده و حتی گاهی حامل مفهومی نمادین بوده است، همان‌گونه که استفاده از توده‌های ابر و تپه‌ها در نقاشی‌های چینی مفهوم پشتیبانی برای مخلوقات بهشتی و جاودان را تداعی می‌کنند (شایسته‌فر، ۱۳۷۹، ص. ۱۰۳). در نقاشی ایران نیز عنصر ابر جایگاهی مهم دارد و شیوهٔ ترسیم آن از زمان هجوم مغولان و ورود عناصر فرهنگ و هنر چین به ایران،

تصویر ۲۴. نبرد رستم و اسفندیار، شاهنامه دموت، حدود قرن هشتم ه.ق/چهاردهم م.(Rustam and Isfandiyar, ca. 1335 CE)
Figure 24. The Battle of Rustam and Isfandiyar, the Demotte Shāhnāmeh, Circa 8th Century AH/ 14th Century CE (Rustam and Isfandiyar, ca. 1335 CE)

تصویر ۲۵. طرح خطی تصویر ۲۴
Figure 25. Linear Drawing of Figure 24

با سنت‌های تصویری ایرانی درآمیخت و به‌تدریج به بخشی تثبیت‌شده از بیان بصری نگارگری بدل شد. ابر از عناصری است که به‌ندرت می‌توان نگاره‌ای را بدون حضور آن یافت و در اغلب موارد، افزون بر کارکرد زیباشناختی، از منظر مفهومی و نمادین نیز موردتوجه قرارگرفته است. در ادامه، نقش ابر در نگاره‌های مکتب ایلخانی و نیز در نقاشی‌های دوران سونگ، یوآن و مینگ به‌صورت جداگانه بررسی می‌شود.

تحلیل ابرهای نسخه‌های مصور دورهٔ ایلخانی

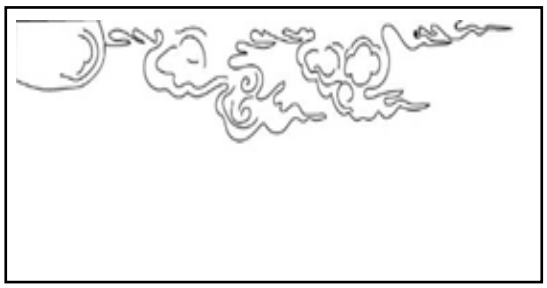
ابرهای به‌کاررفته در نگاره‌های ایلخانی، درمجموع حالت و شکلی شبیه به هم دارند و همگی همانند توده‌ای درهم‌پیچیده در آسمان قرار گرفته‌اند که در بیشتر مواقع به قاب بالا یا اطراف چسبیده‌اند، البته گاهی ابرهای کوچک معلقی هم در فضای نگاره به چشم می‌خورند. همه ابرها با حالت خاصی به‌هم‌پیچیده شده‌اند و به‌نوعی ماری شکل‌اند و خطوط داخل آن‌ها قابل‌مشاهده است. بخش‌های تنیده درهم با رنگ‌هایی همچون آبی، قرمز، طلایی

تصویر ۲۶. نبرد سپاه آهنین اسکندر با هندیان، شاهنامه دموت، ۷۳۵ه.ق، ۱۳۳۵ م.
(Iskandar›sIronCavalryBattlesKingFurofHind,ca.1335CE)
Figure 26. The Battle of Alexander's Iron Army with the Indians, the Demotte Shāhnāmeh, 735 AH/ 1335 CE. (Iskandar'sIronCavalryBattlesKingFurofHind,ca.1335CE)

تصویر ۲۷. طرح خطی تصویر ۲۶
Figure 27. Linear Drawing of Figure 26

و سفید با خطوط ضخیم مشخص شده‌اند و به‌طور کامل این پیچیدگی‌ها قابل‌شناسایی است. رنگ آبی، رنگ آسمان است و مقامی والا و بلندمرتبه دارد (صدری، ۱۳۹۲، ص. ۵۷). به نظر می‌رسد که ابرها بیان‌کننده جایگاه آسمان در نگاره‌ها هستند و نگارگر درصدد نشان دادن آسمان با استفاده از ترسیم ابرها در قسمت بالای قاب بوده است. به‌عبارت‌دیگر، ابر استعاره‌ای از آسمان بوده است. در پاره‌ای از موارد نیز به‌عنوان نمادی برای تقدس بخشی به تصویر اولیای الهی و فرشتگان به کار می‌رفته و نشان‌دهندهٔ مقام والای آن شخص بوده است (شایسته‌فر، ۱۳۸۵، ص. ۱۰۶). ظرافت قلم و دقت در ترسیم، از ویژگی‌های اصلی ابرهای ایرانی دورهٔ ایلخانی به شمار می‌رود که در تمام نمونه‌ها قابل‌مشاهده است. نحوهٔ قلم‌گیری ابرها بیانگر روحیهٔ لطیف هنرمند ایرانی است؛ هنرمندی که حتی در جزئی‌ترین عناصر نیز توجهی ویژه نشان داده و

تصویر ۲۸. رشنواد با رومیان میجنگد. شاهنامه دموت، ۷۳۵ ه.ق/۱۳۳۵ م. (Rashnavad Battles the Rumis, ca. 1335 CE)
Figure28.RashnavadBattlestheRumis.theDemotteShāhnāmeh, 735AH/ 1335CE. (Rashnavad Battles the Rumis, ca. 1335 CE)



تصویر ۲۹. طرح خطی تصویر ۲۸
Figure 29. Linear Drawing of Figure 28

تصویر ۳۰. نشستن به‌تنهایی کنار رودخانه، فَن کوان ، حدود قرن پنجم ه.ق/یازدهم م. (The Joy of Chinese Painting, 2014)
Figure 30. Sitting Alone by a Riverside, Fan Kuan, Circa 5th Century AH / 11th Century CE. (The Joy of Chinese Painting, 2014)

برای هر جزء نگاره جایگاهی معنادار در نظر گرفته است.

همان‌گونه که نقش ابر عنصری پرمعنا و پرکاربرد در نگاره‌های دورهٔ ایلخانی به شمار می‌رود، نقش اصلی در ترکیب‌بندی تصاویر و معنا بخشی به آن‌ها را نیز دارد و حتی موجب ارتباط دیگر عناصر با یکدیگر می‌شود. رنگ‌های خنثی به‌عنوان سطح و رنگ‌هایی همچون آبی، قرمز و طلایی به‌مثابه خط، همه تداعی‌کنندهٔ جایگاه ویژه این عنصرند و این‌که چگونه فضایی ساده و یکنواختِ آسمان به مجموعه‌ای پویا از عناصر بصری بدل می‌شود و ابر نقشی اثیری و تأثیرگذار در کلیت نگاره بر عهده می‌گیرد. نمونه‌های منتخب از نسخه‌های مصور دورهٔ ایلخانی (تصاویر ۱۶ تا ۲۹) به همراه ترسیم خطی ابرها، در ادامه متن ارائه‌شده است.

تحلیل ابرهای نقاشی در دورهٔ سونگ

نقش ابر در نقاشی‌های دورهٔ سونگ غالباً به‌صورت بخار و مه دیده می‌شود؛ عنصری که باهدف القای عمق فضاهای دور و ژرفانمایی جوی به کار می‌رفت. فضای مه‌آلود طبیعت از شاخصه‌های نقاشی دورهٔ سونگ به شمار می‌آید که همگی به لطف استفاده هوشمندانه از نقشمایه ابر و بخار قابل‌مشاهده است. ابرها عموماً با شیوه پرداز به تصویر کشیده شده‌اند. در برخی نمونه‌ها، ابرهای پیچان نیز مشاهده می‌شود؛ بااین‌حال، هنرمند کمتر به نمایش پیچ‌وتاب‌های درونی آن‌ها پرداخته و صرفاً با ترسیم خطوطی نازک ـ سفید یا تیره ـ به تعیین حدود و اشاراتی اجمالی بسنده کرده است. باوجوداین، تمام ابرها صرفاً در جهت بازنمایی فضاهای دور، جدا کردن پلان‌ها از هم و تداعی کردن فضای وهم‌آمیز و مه‌آلود به‌کاررفته‌اند تا بتوانند مرموز بودن و حالت خدا گونه طبیعت را به ارمغان آورند و

تصویر ۳۱. کوهنشین، یان سو ، حدود قرن پنجم ه.ق/یازدهم م.
A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from) (Various Dynasties, 2023
Figure 31. Mountain Dweller, Yan Su, Circa 5th Century AH/ 11th Century CE (A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)

تصویر ۳۲. عمارت فرشتگان سونگیان، حدود قرن پنجم ه.ق/ یازدهم م. (A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)
Figure 32. Angels' Pavilion of Songyang, Circa 5th Century AH / 11th Century CE. (A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)

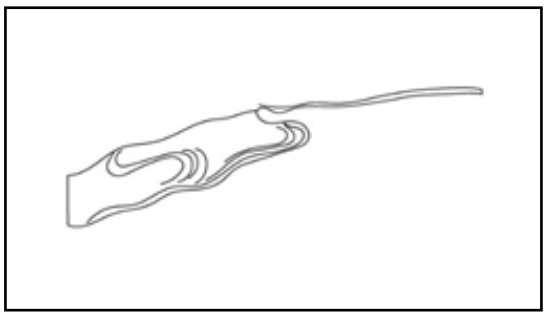
تصویر ۳۳. طرح خطی تصویر ۳۲
Figure 17. Linear Drawing of Figure 16

به‌نوعی حس غرق شدن در طبیعت را به تماشاگر اثر القا کنند. ابرها غالباً با حالتی مه‌گونه در لایه‌های تصویری پدیدار می‌شوند و تشخیص این عناصر بیش از هر چیز وابسته به ادراک شکل کلی است که با رویکردی طبیعت‌گرایانه، همچون توده‌هایی از بخار ترسیم شده‌اند. تمام کوشش هنرمند چینی بر آن بوده است که طبیعت را عنصری غالب بر انسان به تصویر درآورد؛ ازاین‌رو، ابرهای مه‌آلود به‌منزلهٔ مؤثر در تحقق این نگرش زیباشناختی و جهان‌بینانه ایفای نقش کرده‌اند (تصاویر ۳۰-۳۳).

تحلیل ابرهای نقاشی در دورهٔ یوآن

نمود این نقشمایه در نقاشی‌های دورهٔ یوآن به‌مراتب با پردازش بیشتر به شکل و پیچش آن‌ها همراه شده و از مقدار وهم‌آمیز و مه‌آلود بودن فضاها کاسته می‌شود و همین امر موجب کاربرد مستقل‌تر نقش ابر و پرداخت بیشتر به جزئیات ابرها می‌شود که خطوط مشکی نازک این نقش را ایفا می‌کنند. ابرهای ترسیم‌شده در نقاشی‌های دورهٔ یوآن دیگر صرفاً در خدمت ایجاد فضای رازآلود یا ژرفانمایی جوی نیستند. برخلاف دورهٔ سونگ، ابرهای مه‌آلود دیگر کاربردی در نقاشی‌ها و ایجاد ژرفانمایی‌های جوی ندارند؛ چراکه طبیعت در این دوره آن‌چنان به‌صورت شاعرانه و خدا گونه ترسیم نمی‌شود و ماهیت رازآلودی جای خود را به پناهگاهی امن می‌دهد. رویارویی هنرمند چینی با واقعیت‌های عینی زندگی، بر آثار این دوره تأثیرگذار بوده و موجب کاهش اغراق در استفاده از ابرها به‌عنوان توده‌های مه و غبار شده است. بااین‌حال، ابرها در حالت

تصویر ۳۴.مشاهده‌بهار،ژاومنگفو،حدودقرن‌هشتم‌ه.ق/چهاردهم‌م
(A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)
Figure 34. Observing Spring, Zhao Mengfu, Circa 8th Century AH / 14th Century CE. (A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)



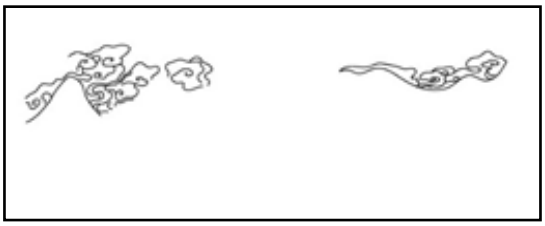
تصویر ۳۵. طرح خطی تصویر ۳۴
Figure 35. Linear Drawing of Figure 34

کلی، جزئی از طبیعت و عنصری کوچک برای خلق جهانی بزرگ هستند. تصاویر ۳۴ تا ۳۹ دربردارندهٔ نمونه‌های منتخب تصویری از دورهٔ یوآن هستند.

تحلیل ابرهای نقاشی در دورهٔ مینگ

ابرها در دورهٔ مینگ تغییر قابل‌توجهی می‌کنند، به‌طوری‌که به آن‌ها رنگ افزوده‌شده و با حالت‌های

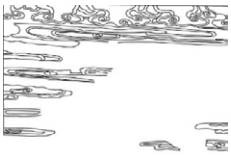
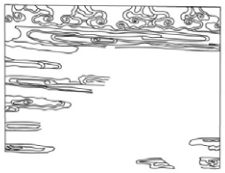
تصویر ۳۶. کوه‌های سبز و ابرهای سفید حدود قرن هشتم ه.ق/ چهاردهم م.
(A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)
Figure 36. Green Mountains and White Clouds, Circa 8th Century AH/ 14th Century CE. (A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)

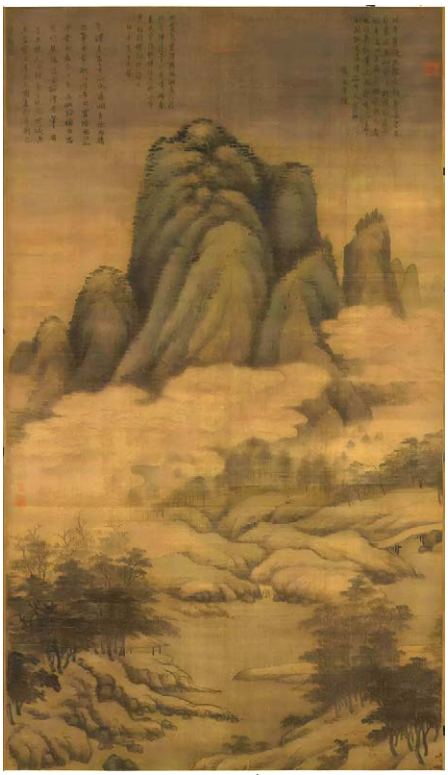


تصویر ۳۷. طرح خطی تصویر ۳۶
Figure 37. Linear Drawing of Figure 36

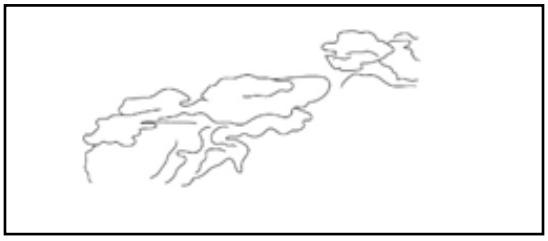
توده‌ای و درهم‌تنیده در برخی نقاشی‌ها ظهور پیدا می‌کنند. خطوط پیچان داخل ابرها که حالت درهم‌تنیده آن‌ها را نمایان می‌سازد، به‌صورت توپر و ضخیم و با رنگ‌های طلایی و سفید مشاهده می‌شوند. این نوع ابرها جلوه‌ای بسیار متفاوت‌تر از ابرهای مورداستفاده در دوران قبلی خود دارند و شاید بتوان گفت جنبهٔ کاربردی آن‌ها نیز مقداری دست‌خوش تغییر شده است؛ به‌گونه‌ای که در برخی نمونه‌ها، حالت تزئینی پیدا می‌کنند. بااین‌حال، در پاره‌ای از آثار همچنان از الگوهای رایج در سلسله‌های پیشین بهره گرفته‌شده و ابرها به‌صورت مه‌آلود و غبارگونه در میان کوه‌ها و درختان ظاهر شده‌اند. این تنوع در شیوهٔ ترسیم ابرها را می‌توان ناشی از چندگانگی گرایش‌های هنری در آن دوره دانست؛ بدین معنا که گروهی از هنرمندان به تداوم سنت‌های کهن پایبند ماندند و گروهی دیگر به تجربهٔ شیوه‌های نوین پرداختند. باوجوداین تفاوت‌ها، در یک نگاه کلی می‌توان گفت بازنمایی ابرها در این دوره دچار تغییر چشمگیری شده و با تعدد، تراکم و رنگ زیاد خود را نشان می‌دهند (تصاویر ۴۰–۵۰).

جدول ۲. طرح خطی ابرهای ایلخانی، سونگ، یوآن و مینگ
Table 2. Line Drawings of Clouds in the Ilkhanid, Song, Yuan, and Ming Periods.

ابرهای ایلخانی Ilkhanid Clouds	ابرهای سونگ Song Clouds	ابرهای یوآن Yuan Clouds	ابرهای مینگ Ming Clouds
	-		
	-		-
			
	-	-	
	-	-	
	-	-	
	-	-	



تصویر ۳۸. ابرهای در حال گذر از جلوی کوه‌های زیبا، حدود قرن هشتم ه.ق/ چهاردهم م.
(A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)
Figure 38. Clouds Passing Before Beautiful Mountains, Circa 8th Century AH/ 14th Century CE. (A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)

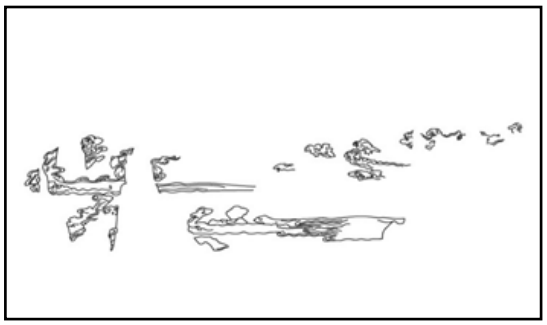


تصویر ۳۹. طرح خطی تصویر ۳۸
Figure 39. Linear Drawing of Figure 38

طرح خطی ابرهای ایلخانی، سونگ، یوآن و مینگ

بر اساس داده‌های ارائه‌شده در جدول ۲، طرح خطی ابرها در مکتب نگارگری ایلخانی، دارای بیشترین حالت پیچان و درهم‌تنیده است و خطوط سیال و حلزونی‌شکل نقش اساسی در شکل‌گیری این نقش ایفا می‌کنند. ابرها در اغلب نمونه‌ها به بخش بالای قاب تصویر چسبیده‌اند و تنها در موارد معدودی

تصویر ۴۰. سفر به شو/ سفر امپراتور مینگ هوانگ به سیچوان، حدود قرن نهم ه.ق/شانزدهم م. (Ying, ca. 16th CE)
Figure 40. Journey to Shu/ Emperor Ming Huang's Journey to Sichuan, Circa 9th Century AH/ 16th Century CE. (Ying, ca. 16th CE)

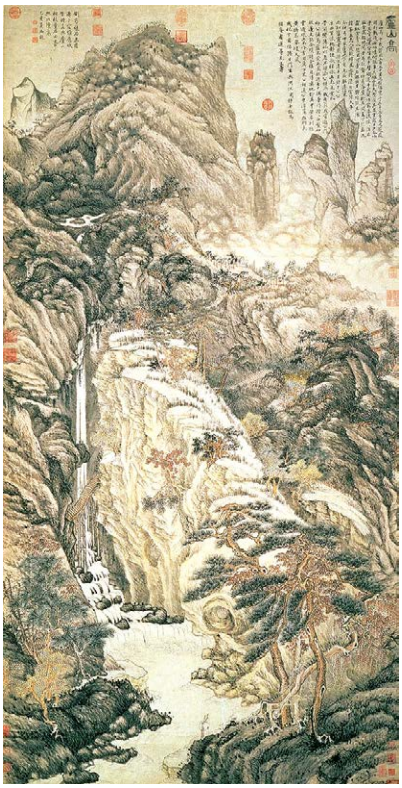


تصویر ۴۱. طرح خطی تصویر ۴۰
Figure 41. Linear Drawing of Figure 40

به‌صورت معلق و پراکنده دیده می‌شوند. در نقاشی‌های مکتب سونگ، ابرها عمدتا به‌صورت مه و غبار ترسیم شده‌اند، ازاین‌رو، امکان تشخیص حالت خطی ابرها به دلیل خاصیت بخار گونه، از آن‌ها سلب شده است و تنها به شکل توده‌های مه و بخار پراکنده در سراسر تصویر قابل‌رؤیت هستند. ابرهای مکتب یوآن نسبت به سونگ از خاصیت غباری کمتری برخوردارند و در برخی نمونه‌ها خطوطی ظریف در درون تودهٔ ابر قابل مشاهده است. حالت خطی نقش ابر در مکتب نقاشی مینگ بیشترین شباهت را با نمونه‌های ایلخانی دارد. در این آثار، خطوط پیچان و تا حدی سیال، سازندهٔ عنصر ابر در نقاشی‌های این دوره هستند و در برخی موارد، محل قرارگیری این نقش همچون نمونه‌های ایرانی به بخش بالایی قاب منتقل‌شده است.

یافته‌ها

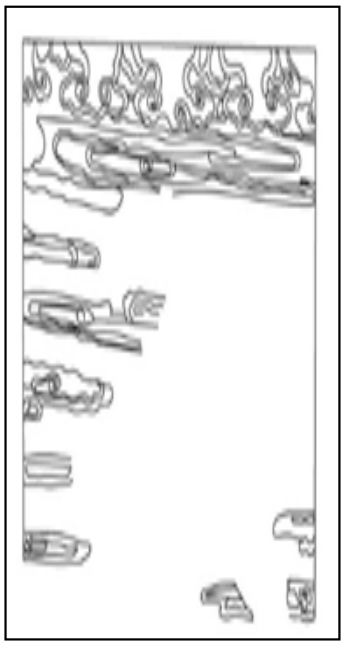
در نگاه کلی، شاید به نظر برسد که دو تمدن ایران و چین در شیوهٔ رسم نقشمایه ابر به‌طور کامل از یکدیگر تأثیر گرفته‌اند و نقشی مشابه و تکرار



تصویر ٤٢. کوه مرتفع لو، شن ژو، حدود قرن نهم ه.ق/شانزدهم م
(Zhou, 1467 CE)
Figure 40. Lofty Mt.Lu, Shen Zhou, Circa Century 9th AH/ 16th CE (Zhou, 1467 CE)

تصویر ٤٣. خوش‌آمدگویی به بهار، حدود قرن نهم ه.ق/شانزدهم م.
(Unknown, 15th Century CE)
Figure 43. Welcoming Spring, Circa Century 9th AH/ 16th CE (Unknown, 15th Century CE)

شده دارند؛ اما با تأمل بیشتر در آثار به‌جامانده، مشخص می‌شود که با وجود شباهت‌ها، تفاوت‌های زیادی نیز وجود دارد و هنرمندان ایرانی به دنبال تقلید از آثار دیگر تمدن‌ها نبوده‌اند. ابرهای ایلخانی به‌طورمعمول رنگی و پر از تزئین هستند و حتی خطوط جداکننده پیچ‌وتاب‌ها از یکدیگر، ضخیم و رنگی‌اند که در مقایسه با ابرهای مورداستفاده در نقاشی‌های سلسله سونگ که تنها به‌عنوان مه و غباری در میان کوه‌ها و درختان ظاهر گشته‌اند و بدون جزئیات و تزئینات خاصی، جهت ایفای نقش حقیقی خود به کار گرفته شده‌اند یا در مواردی اندک با جزئیاتی بسیار کم و با قلمی بسیار ظریف به آن‌ها پرداخته‌شده است که در مقایسه با ابرهای پر تزئین نگاره‌های ایلخانی آن‌چنان خودنمایی نمی‌کنند. یکی از تفاوت‌های بصری نقش ابر بین نگاره‌های دورهٔ ایلخانی و نقاشی‌های دوره سونگ در این است که هنرمندان دورهٔ ایلخانی از قلم‌گیری استفاده کرده‌اند، درحالی‌که در دورهٔ سونگ از پرداز بهره گرفته‌شده



تصویر ٤٤. طرح خطی تصویر ٤٣
Figure 44. Linear Drawing of Figure 43

تصویر ٤٥. سقوط گل‌ها، شن ژو، حدود قرن نهم ه.ق/شانزدهم م.
(A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)
Figure 45. Falling Blossoms, Shen Zhou, Circa 9th Century AH / 16th Century CE. (A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)

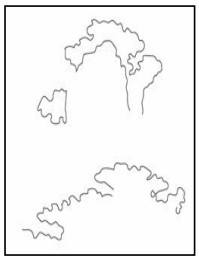
تصویر ٤٦. طرح خطی تصویر ٤٥
Figure 46. Linear Drawing of Figure 45

است. همچنین ازنظر کاربردی، ابرهای نگاره‌های ایلخانی استعاره‌ای از کل آسمان هستند و با تزئینات زیاد خود، شاعرانه بودن نگاره را به مخاطب منتقل می‌کنند و در مواردی به‌عنوان محافظ و نماد تقدس استفاده شده‌اند که در بالای سر فرد قرارگرفته و این نقش را بر عهده دارند؛ برای نمونه در تصویر ۲۰، ابر بالای سر پیامبر(ص) نشان‌دهندهٔ مقام الهی و مقدس است، ولی ابرهای سلسله سونگ تنها برای ایفای نقش خود به‌عنوان ابر و مه در آسمان به‌کاررفته و کاربرد آن‌ها در همین حیطه بوده که ابزاری برای ایجاد ژرفانمایی جوی، فضای وهمی و رازآلود است و مفهومی والا و استعاره‌ای ندارد. تشابه ابرهای ایلخانی و سونگ را با مقدار بسیار کمی می‌توان در تصویر ۳۱ مشاهده کرد که به‌صورت بسیار جزئی (با مقایسه نمونه‌های ایلخانی) به پیچش و درهم تنیدگی ابرها اشاره دارد و با خطوط نازکی از هم جدا شده‌اند. بااین‌حال، تنها شیوهٔ رسم آن‌ها تا حدودی مشابه است و ازنظر کاربردی وجه اشتراکی ندارند. ابرهای دورهٔ یوآن تغییراتی یافته‌اند و جنبهٔ غبارآلود بودن آن‌ها کاهش یافته؛ چراکه طبیعت از منظر هنرمندان این دوره بیشتر جنبهٔ پناهگاه دارد و رویارویی با سختی‌ها و مشقت‌ها موجب خلق صحنه‌هایی واضح و بدون مه و غبار می‌شود. این ابرها ازنظر درهم تنیدگی و ماری بودن، گاهی به نمونه‌های ایلخانی نزدیک‌تر شده و خطوط پیچان داخل آن‌ها به‌صورت ظریف در نمونه‌های بیشتری دیده می‌شوند. نحوهٔ قرارگیری آن‌ها نیز تا حدودی مشابه ابرهای ایرانی است؛ برای مثال در تصاویر

تصویر ٤٧. گلدان مربع، ون بورن، حدود قرن نهم ه.ق/شانزدهم م.
(A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)
Figure 49. Pavilion on Mount of the Immortals, Ding Yunpeng, Circa 9th Century AH / 16th Century CE. (A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)

تصویر ٤٨. طرح خطی تصویر ٤٧
Figure 48. Linear Drawing of Figure 47

تصویر ٤٩. عمارت کوه فرشته، دینگ یونگ پنگ، حدود قرن نهم ه.ق/ شانزدهم م.
(A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)
Figure 49. Pavilion on Mount of the Immortals, Ding Yunpeng, Circa 9th Century AH/ 16th Century CE. (A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties, 2023)



تصویر ٥٠. طرح خطی تصویر ٤٩
Figure 50. Linear Drawing of Figure 49

۱۸ و ۳٤، ابرها از میان درختان ظاهر شده‌اند و در کل کاربردی مشابه دارند، ولی ازنظر پردازش، نمونهٔ چینی واقع‌گرایانه‌تر از نمونه ایرانی به نظر می‌رسد و تنها دو رنگ سفید و مشکی (برای خطوط ظریف داخل ابر) در آن استفاده‌شده است، درحالی‌که نمونهٔ ایرانی از سه رنگ آبی، قرمز و شیری بهره می‌برد و خطوط ضخیم آن با تزئینات همراه است که روحیهٔ ایرانی در آن لحاظ شده است. ابرهای دوره مینگ ازنظر شکل، پردازش، ساختار و رنگ‌پردازی بیشترین شباهت را با ابرهای ایلخانی دارند و نسبت به دوره‌های قبل (سونگ و یوآن) جایگاه ویژه‌ای در فضای آسمان یافته‌اند و همانند ابرهای ایلخانی ایفای نقش می‌کنند، نمونهٔ خطوط ضخیم ابرهای ایرانی در تصویر ٤۳ کاملاً قابل‌مشاهده است؛ این خطوط با رنگ‌های زرد و مشکی ترسیم‌شده و خود ابرها با الوان نارنجی و قرمز رنگ شده‌اند که با شیوهٔ ترسیم ابر در دوران قبل متفاوت است و در بخش بالای تصویر قرارگرفته و کل آسمان را پوشانده‌اند. در بقیه موارد نیز خطوط تزئینی داخل ابرها به‌وفور دیده می‌شوند که نشان‌دهندهٔ افزایش پردازش جزئیات و تزئینات در این دورهٔ هنری چین است و می‌توان آن را بازتابی از هنر ایرانی دانست، زیرا در هیچ‌یک از دوره‌های پیشین این حجم از تزئینات و رنگ دیده نمی‌شود. البته ابرهایی با قالب مه و غبار نیز در برخی موارد از نقاشی‌های دورهٔ مینگ دیده می‌شوند که متأثر از آثار پیشین (دوره سونگ) و تابع اصول و قواعد نقاشی‌های آن دوران هستند، مانند تصاویر ٤٥ و ٤٩ که برای ایجاد فضای طبیعت‌گرایانه استفاده شده‌اند.

به‌طورکلی، بیشترین تأثیرگذاری و تأثیرپذیری در دورهٔ مینگ رخداده است. در نمونه‌های نقاشی‌های چینی، ابر به‌صورت استعاره‌ای و نمادین به کار نرفته و تنها بخشی از طبیعت (چه کم‌رنگ و چه پررنگ) موردتوجه قرارگرفته است تا نمادی از طبیعت و بازنمایی عظمت آن باشد، درحالی‌که نمونه‌های ایرانی بسیار پر تزئین و رنگی هستند تا زیبایی الهی را به تصویر بکشند. گفتنی است که عدم پرداخت واقع‌گرایانه به ابرها در هنر ایران (نسبت به نمونه‌های چینی) به دلیل محدودیت‌های تصویرگری طبیعت-پردازانه بوده و نگارگر موظف بوده تا عناصر را به‌صورت نمادین و استعاره‌ای به تصویر بکشد و به‌نوعی نمونه اثیری هر عنصری را بر روی بستر پیاده کند تا نمودی از خالق باشد، برخلاف نمونه‌های چینی که نزدیکی خود و آثارشان به طبیعت را حالتی مقدس و شاعرانه تلقی کرده و همگی تسلیم عظمت طبیعت بوده‌اند.

با نگاهی کلی به ابرهای دورهٔ ایلخانی، سونگ، یوآن و مینگ که در جدول ۳ ارائه‌شده است، می‌توان ویژگی‌های آن را در قالب جدول ٤ دسته‌بندی کرد.

جدول ۳. ابرهای ایلخانی، سونگ، یوآن و مینگ
Table 3. Ilkhanid, Song, Yuan, and Ming Clouds.

ردیف	ابرهای ایلخانی Ilkhanid Clouds	ابرهای سونگ Clouds Song	ابرهای یوآن Yuan Clouds	ابرهای مینگ Ming Clouds
۱				
۲				
۳				
۴		–		
۵		–	–	
۶		–	–	
۷		–	–	–

جدول ۴. مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های ابرهای ایلخانی، سونگ، یوآن و مینگ
Table 4. A Comparative Study of the Characteristics of Ilkhanid, Song, Yuan, and Ming Clouds

نقش ابر		ایلخانی	سونگ	یوآن	مینگ
شکل	ابرهای توده‌ای	در تمامی موارد	به‌ندرت	در برخی موارد	به‌طور متوسط
	ابرهای پیچان	در تمامی موارد	در نمونه‌های بررسی‌شده مشاهده نشد.	به‌ندرت	به‌طور متوسط
	ابرهای طبیعت‌گرایانه	استفاده‌نشده است	در تمامی موارد	در اغلب موارد	به‌صورت متوسط رو به بالا
	ابرهای مه‌آلود	استفاده‌نشده است	در تمامی موارد	در اغلب موارد	به‌ندرت
ساختار	خطوط پیچان داخل ابرها	در تمامی موارد مشاهده شد.	تنها در یک مورد مشاهده شد.	با تعدد کم مشاهده شد.	در بیشتر موارد مشاهده شد.
	ضخامت خطوط پیچان	دارای خطوط ضخیم	فاقد خطوط ضخیم در یک مورد خطوط نازک مشاهده شد.	فاقد خطوط ضخیم در مواردی خطوط نازک مشاهده شد.	در یک مورد خطوط ضخیم و در موارد دیگر خطوط نازک مشاهده شد.
	جایگاه قرارگیری ابرها	اغلب بالای تصویر و بالای سر افراد مقدس	میان کوهها و درختان	میان کوهها	میان کوه‌ها و درختان و در آسمان
رنگ	رنگ خطوط پیچان	آبی، قرمز، طلایی	مشکی	مشکی	مشکی و زرد
	رنگ ابرها	سفید طوسی آبی	سفید	سفید	سفید کرمی نارنجی
دلیل استفاده از ابرها		استعاره‌ای از کل آسمان، تقدس بخشی	به‌عنوان بخشی از طبیعت، ایجاد ژرفانمایی جوی و فضای وهمی	به‌عنوان بخشی از طبیعت	در برخی موارد به‌صورت استعارهای از فضای آسمان و در برخی موارد بخشی از طبیعت

نتیجه

با توجه به تعامل فرهنگی دیرینه میان ایران و چین که از دیرباز صورت گرفته و در دوران هجوم مغول افزایش یافت، می‌توان بسیاری از تأثیرات متقابل این دو تمدن را در هنر آن‌ها مشاهده کرد. پس از ورود اسلام به ایران و تحریم شمایل‌نگاری و تصویرگری، هنر نقاشی دچار افول شد، اما پس از حملهٔ مغول، تمامی عناصر هنری که از فرهنگ چین به امانت سپرده‌شده بود، به‌صورت پخته‌تری در مضامین و نقشمایه‌ها و در کل نوع برخورد با هنر نقاشی به ایران بازگشت. نقش ابر که عنصری پرتکرار در نقاشی‌های هر دو تمدن ایران و چین است، همواره دستخوش تغییرات ناشی از تقابل‌های فرهنگی شده و کاربردها، جایگاه قرارگیری، رنگ‌پردازی و نحوهٔ پرداخت آن شامل ویژگی‌هایی است که نشان از اهمیت و کاربرد گسترده آن دارد و درعین‌حال وجوه اشتراک این عنصر پرکاربرد میان نقاشی‌های ایران و چین، بازتاب تعامل‌های فرهنگی بین این دو تمدن است. بر اساس بررسی‌های انجام‌شده می‌توان اذعان کرد ابرهای ایلخانی نمودی کاربردی، تزئینی و استعاره‌ای دارند و گستردگی استفاده از آن‌ها فراتر از حد معمول است؛ این ویژگی که با فرهنگ و هنر ایرانی هماهنگ است، نشان‌دهندهٔ عدم تقلید صرف هنرمندان ایرانی از نمونه‌های خارجی است. این نقش در نگاره‌های ایلخانی به‌عنوان نماد و استعاره‌ای از کل آسمان در بخش بالای تصویر استفاده‌شده و حتی نمادی برای تقدس بخشی به اولیای الهی است که در بالای سر آن‌ها قرار می‌گیرد. در برخی موارد نیز ابرها نقش محافظ فرد را ایفا می‌کنند. رنگ‌پردازی‌ها و ساختار خطوط ضخیم و پیچان داخل ابرها با ظرافت و با رنگ‌هایی چون آبی، قرمز و طلایی انجام‌شده است. این ابرها در مقایسه با نمونه‌های چینی هم نقاط افتراق و اشتراک بسیاری دارند که در دورهٔ سونگ و یوآن، تفاوت‌ها به‌مراتب بیشتر از دورهٔ مینگ مشاهده می‌شود. ابرهای رسم شده در دورهٔ سونگ بیشتر حالت مه و غبارآلود دارند و عمدتاً سفید یا به رنگ خود کاغذ هستند؛ فاقد تزئینات و پیچش در تمام قسمت‌های نقاشی‌اند و کاربردشان محدود به ایجاد فضای وهم‌آلود و ژرفانمایی جوی است. ابرهای دورهٔ یوآن کمتر مه‌آلود و بیشتر توده‌ای هستند و خطوط تشکیل‌دهندهٔ داخل آن‌ها با خطوط ظریف مشکی برجسته شده، اما همچنان جهت ساخت فضای طبیعت‌گرایانه به کار رفته‌اند. در دورهٔ مینگ بیشترین وجوه اشتراک یافت می‌شود که با توجه به جدول تطبیقی ابرها، این نظریه تحقق بیشتری می‌یابد. پراکندگی ابرها، محل قرارگیری و حتی در مواردی اندک کاربرد آن‌ها همانند نمونه‌های ایلخانی است. شیوهٔ رسم آن‌ها در مواردی کاملاً شبیه ابرهای ایلخانی است و با خطوط ضخیم به رنگ زرد مزین شده که این تفاوت در مقایسه با نمونه‌های قبلی هنر چین، تفاوت زیادی دارد و به نمونه ایرانی شبیه است و می‌توان گفت که این نوع ابرها با روحیه کاملاً ایرانی تا حدودی در آثار دورهٔ مینگ تمدن چین قابل‌مشاهده است. درمجموع، نوع کاربرد ابر تغییر چندانی نکرده و همان روند پردازش طبیعت را دنبال کرده، اما تأثیرپذیری از شیوهٔ رسم ابرهای ایرانی در نقاشی‌های دورهٔ مینگ کاملاً مشهود است.

تقدیر و تشکر

این مقاله مستخرج از پژوهشی مستقل است و تحت حمایت هیچ سازمانی نبوده است.

تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این، موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار

و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسندگان رعایت شده است.

منابع و مآخذ

آژند، ی. (۱۳۸۰). تأثیر عناصر و نقش‌مایه‌های چینی در هنر ایران. نشریه هنرهای زیبا، ۶ (۲)، ۲۱-۲۹.

https://jhz.ut.ac.ir/article_13957_0.html

آژند، ی. (۱۳۹۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران) (ج. ۱). سازمان مطالعه و تدوین کتب دانشگاهی در علوم انسانی و اسلامی (سمت).

https://samt.ac.ir/fa/book/1959

آیت‌اللهی، ح. (۱۳۸۸). طبیعت در هنر مشرق زمین. در ن. نفیسی، و م. کنگرانی (ویراستاران)، مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر شرق ۱۳۸۴، تهران. فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران. بازیابی شده در ۲۴ اردیبهشت، ۱۴۰۳، از

https://esam.ir/item/33514310

ابرهارت، و. (۱۳۹۷). فرهنگ نمادهای چین (الف. ع. زارعی، مترجم؛ ش. ماهیوند، ویراستار). فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، پژوهشکده هنر؛ فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

https://matnpub.ir/product/1997 (نسخه اصلی منتشر شده در ۱۹۸۶).

ابوریحان بیرونی، م. الف. (۱۳۸۶). آثارالباقیه عن القرون الخالیه (الف. دانا سرشت، مترجم). امیرکبیر.

https://noorlib.ir/book/info/10811/Birooni

بینیون، ل. (۱۳۸۳). روح انسان در هنر آسیایی (م. ح. آریا (لرستانی)، مترجم). سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

https://www.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=213&p=1&showitem=145

(نسخه اصلی منتشر شده در ۱۹۵۳).

پاکباز، ر. (۱۴۰۰). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. نشر زرین؛ سیمین.

https://taaghche.com/book/232677

پوپ، آ. (۱۳۸۰). شاهکارهای هنر ایران (پ. ناتل‌خانلری، مترجم). انتشارات علمی و فرهنگی.

https://ketabnak.com/book/89794 (نسخه اصلی منتشر شده در ۱۹۴۵).

پوپ، آ. (۱۳۹۳). سیر و صور نقاشی ایران (ی. آژند، مترجم). مولی.

https://ajansbook.ir/Pop

جوانگ، ج.، و نی، چ. ج. (۱۳۹۴). نقاشی سنتی چین: شعری صامت در ستایش طبیعت و زندگی انسان (ن.

دستان، مترجم؛ ف. دوستی، ویراستار). فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، پژوهشکده هنر (نسخه اصلی منتشر شده در ۲۰۰۰). https://aria.honar.ac.ir/index/Na

حسامی، م. (۱۳۹۲). مطالعه تأثیر متقابل نقاشی ایران و چین در سدههای هفتم و هشتم هجری قمری. مطالعات تطبیقی هنر، ۳(۵)، ۶۳-۷۶.

https://elmnet.ir/doc/838751-21991

حسین پور میزاب، م.، محمدزاده، م.، و اسدالهی تجرق، الف. (الف-۱۳۹۹). مطالعه ارتباط اساطیر ترکی-مغولی با نقشِ درختِ نگارههای شاهنامه دموت و جامع‌التواریخ (با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی). کیمیای هنر، ۹(۳۵)، ۵۷- ۶۸.

https://kimiahonar.ir/article-1-1782-fa.html

حسین پور میزاب، م.، محمدزاده، م.، و اسدالهی تجرق، الف. (ب-۱۳۹۹). مطالعه ارتباط اساطیر ترکی-مغولی با نقش کوه نگارههای شاهنامه دموت و جامع‌التواریخ (با رویکرد نشانهشناسی فرهنگی). هنرهای صناعی اسلامی، ۴ (۲)، ۲۹-۳۸.

https://www.sid.ir/paper/986526/fa

حیدری، م.، معین‌الدینی، م.، و عصار کاشانی، الف.. (۱۳۸۹). طبیعت و جلوه آن در نقاشی ایران و چین. کتاب ماه هنر، ۱۳۹، ۷۶- ۷۷.

https://elmnet.ir/doc/749977-35671

دستان، ز.، و کوشا، گ. (۱۴۰۲). تأثیرات هنر چین در دوره یوان بر نگارگری عصر ایلخانی با مطالعه نقش مایه اسب. رهپویه حکمت هنر، ۸(۲)، ۱۳۳-۱۴۹.

https://rph.soore.ac.ir/article_709635.html?lang=en

دنگ، ف.، هوانگ، ل.، و فو، ج. (۱۳۹۷). هنرهای زیبای چین (ن. دستان، مترجم؛ پ. فیروزکوهی، ویراستار). فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، پژوهشکده هنر؛ فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

http://aria.honar.ac.ir/Foshing

دهخدا، ع. (۱۳۷۷). لغت نامه دهخدا (م. معین، و ج. شهیدی، نظارت کنندگان، ویرایش چهارم). دانشگاه تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ.

https://fa.wikinoor.ir/DehkhodaDictionary

رهنورد، ز. (۱۳۹۲). تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری. سازمان مطالعه و تدوین کتب دانشگاهی در علوم انسانی و اسلامی (سمت).

https://samt.ac.ir/fa/book/1979

شایسته‌فر، م. (۱۳۸۵). جایگاه و نمود مذهب در نگارگری ایرانی (ایلخانی و تیموری). مطالعات هنر اسلامی، ۵، ۹۷-۱۱۸.

https://elmnet.ir/doc/955357-32281

شایسته‌فر، م. (۱۳۷۹). تمدن چین و ایران در پیوند عناصر هنری. نشریه هنر، ۴۵، ۱۰۰-۱۰۳.
https://www.noormags.ir/625152

شریف‌زاده، س. ع. (۱۳۷۵). تاریخ نگارگری در ایران. انتشارات حوزه هنری.
https://www.iketab.com/1375

شمسی، ل.، و شاد قزوینی، پ. (۱۳۸۵). معراج نامه نگین درخشان نگارگری ایلخانی. هنرهای زیبا، ۱۱(۴)، ۸۵-۹۲.
https://www.noormags.ir/1016023

صدری، م. (۱۳۹۲). نگاره‌های عرفانی (مطالعه تطبیقی معانی عرفانی و نگارگری). شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
https//:www.iranketab.ir/book-35750/mystical-drawings

ضیاءپور، ج. (۱۳۷۷). مختصر تاریخ هنر: ایران و جهان (ج. ۱). اسلیمی.
https://elmnet.ir/doc/31097251-31201

کنبی، ش. (۱۳۷۸). نقاشی ایرانی (م. حسینی، مترجم). دانشگاه هنر ایران.
https://www.30book.com/book/74452

کنبی، ش. (۱۳۸۹). نگارگری ایرانی (م. شایسته‌فر، مترجم). تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
https://elmnet.ir/doc/31282110-23117

کوماراسوامی، آ. (۱۳۸۴) استحالهٔ طبیعت در هنر (ص. طباطبایی، مترجم). فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
https://matnpub.ir/product/1391

گاردنر، ه. (۱۳۷۹). هنر در گذر زمان (م. ت. فرامرزی، مترجم). نگاه؛ آگاه
. https://agahbookshop.com/2681

گامبریچ، الف. ه. (۱۳۷۹). تاریخ هنر (ع. رامین، مترجم). نشر نی.
https://nashrreney.com/product/1379

گری، ب. (۱۳۸۳). نقاشی ایرانی (ع. شروه، تهران). دنیای نو.
https://gbook.ir/shop/catalog-928

مظاهری، م.، قاضی زاده، خ.، و احمدی فر، ع. (۱۳۸۹). طبیعت‌گرایی در نقاشیهای چین و ایران دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی. مطالعات هنر اسلامی، ۶ (۱۲)، ۷-۳۲.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1206543

هال، ج. (۱۳۹۲). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب (ر. بهزادی، مترجم.). فرهنگ معاصر.
https://farhangmoaser.com/product/Hall.(نسخه اصلی منتشر شده در ۱۹۱۷)

Reference

A Collection of Blue-Green Landscape Paintings from Various Dynasties [历代青绿山水画集锦]. (2023, December 2). Sohu. https://m.sohu.com/a/740773361_121123848/?pvid=000115_3w_a **[In Chinese].**

Aboureyhan Bīrūnī, M. A. (2007). *Āthār al-bāqiya ʻan al-qurūn al-khāliya* (A. Danasuresht, Trans.). Amirkabir. https://noorlib.ir/book/info/10811/Birooni **[In Persian]**.

Alexander the Great in Persia and beyond. (2022). *Minerva Magazine*, 199. Retrieved May 9, 2024, from https://the-past.com/feature/alexander-the-great-in-persia-and-beyond

Ayatollahi, H. (2009). *Nature in the Art of the East*. In N. Nafisi & M. Kangarani (Eds.), The Collected Easseys of Congress Nature in Oriental Art, 2005, Tehran. Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran. Retrieved May 14, 2024, from https://esam.ir/item/33514310 **[In Persian].**

Azhand, Y. (2001). The influence of Chinese elements and motifs in the art of Iran. *Honarhāye Zibā*, *6*(2), 21–29. https://jhz.ut.ac.ir/article_13957_0.html **[In Persian]**.

Azhand, Y. (2016). *A Research on Persian Painting and Miniature* (Vol. 1). The Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Islamic Sciences and the Humanities (SAMT). https://samt.ac.ir/fa/book/1959 **[In Persian]**.

Binyon, L. (2004). *The Spirit of Man in Asian Art* (M. H. Ariya (Lorestani), Trans.). Ministry of Culture and Islamic Guidance, The Organization of Printing and Publishing. https://www.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=213&p=1&showitem=145 (Original work published 1953). **[In Persian]**.

Canby, S. .R (2010). *Iranian Painting/ Persian Miniature Painting* (M. Shayestefar, Trans.). Islamic Art Studies Institute. Retrieved from https://elmnet.ir/doc/31282110-23117 **[In Persian]**.

Canby, S. R. (1999). *Iranian Painting* (M. Hoseini, Trans.). Art University of Iran. https://www.30book.com/book/74452 **[In Persian]**.

Coomaraswamy, A. (2005) *The Transformation of Nature into Art* (S. Tabatabaei, Trans.). Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran, Institute for the Compilation, Translation, and Publication of Artistic Works (MATN). https://matnpub.ir/product/1391 **[In Persian]**.

Dastan, Z., & Kousha, G. (2023). Chinese art influences during Yuán era on Ilkhanate painting (Nīgārgarī) by studying the horse motif. *Rahppoye, Hekmat-e Honar*, *2*(2), 133-149. https://rph.soore.ac.ir/article_709635.html?lang=en **[In Persian]**.

Dehkhodā, ʿA. (1999). *Loghatnāmehye Dehkhodā* [Dehkhoda Dictionary] (M. Moʿin & J. Shahīdī, Supervisors; 4th ed.). University of Tehran Press. https://fa.wikinoor.ir/DehkhodaDictionary **[In Persian]**.

Deng, F., Huang, L., & Fu, Z. (2018). *Chinese Fine Art* (N. Dastan, Trans.; P. Firoozkoohi, Ed.). Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran, Institute for the Compilation; Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran, Translation and Publication of Artistic Works of MATN. http://aria.honar.ac.ir/Foshing **[In Persian]**.

Eberhard, W. (2018). *A Dictionary of Chinese Symbols : Hidden Symbols in Chinese Life and Thought* (Zarei, A., Trans.; S. Mahivand, Ed.). Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran, Translation and Publication of Artistic Works of MATN. (Original work published 1986). **[In Persian].**

Gardner, H. (2001). *Art Through the Ages* (M. T Faramarzi, Trans. Negah; Agah. https://agahbookshop.com/2681 **[In Persian]**.

Gombrich, E. H. (2000). *The Story of Art* (A. Ramin, Trans.). Ney Publishing. https://nashrreney.com/product/1379 **[In Persian]**.

Gray, B. (2004). *Iranian Painting* (A. Shorouh, Trans.). Donyaye No. https://gbook.ir/shop/catalog-928 **[In Persian]**.

Hall, J. (2013). *Dictionary of Subjects and Symbols in the Arts* (R. Behzadi, Trans.). Farhang-e Moaser Publishing. (Original work published 1917) **[In Persian]**.

Heidari, M., Moeinoddini, M., & Assar Kashani, A. (2010). Nature and its manifestation in Iranian and Chinese painting. *Ketābe Māhe Honar* [Art Book Monthly], 139, 76-77. https://elmnet.ir/doc/749977-35671 **[In Persian]**.

Hesami, M. (2013). A study of the mutual influence of Iranian and Chinese painting in the 7th and 8th centuries AH. *Comparative Art Studies, 3*(5), 63–76. https://elmnet.ir/doc/838751-21991 **[In Persian]**.

Hoseinpour Mizab, M., Moahammadzadeh, M., & Asadollahi Tejarq, A. (2020-a). An investigation of the relevancy between Turco-Mongol mythologies and the motif of tree in the Demotte Shahnameh and Jami al-Tavarikh (From a cultural semiotic point of view). *Kimiya-ye-Honar (The Quarterly Periodialc of the Advanced Research Institute of Arts)*, *9*(35), 57-68. URL: http://kimiahonar.ir/article-1-1782-fa.html **[In Persian]**.

Hoseinpour Mizab, M., Moahammadzadeh, M., & Asadollahi Tejarq, A. (2020-b). A Study of the Relationship Between Turkic–Mongol Myths and the Mountain Motifs in the Demotte Shahnameh and the Jāmiʿ alTawārīkh (With a Cultural Semiotics Approach). *Bi-Annual of Islamic Crafts, 4*(2), 29–38. Retrieved from https://www.sid.ir/paper/986526/fa **[In Persian]**.

Iskandar's Iron Cavalry Battles King Fur of Hind (Painting, verso; text, recto), illustrated folio from a manuscript of the *Great Ilkhanid Shahnama (Book of Kings)* [Ink, colors, gold, and silver on paper; folio: 50.2 x 39.5 cm.]. (ca. 1335). Harvard Art Museums. Object No. 1955.167. Retrieved April 18, 2024, from https://harvardartmuseums.org/collections/object/216944

Mazaheri, M., Ghazizadeh, K., & Ahmadifar, A. (2010). Naturalism in Chinese and Iranian painting during the Song, Yuan, and Ilkhanid Mongol periods. *Islamic Art Studies*, *6*(12), 7–32. Retrieved from https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1206543 **[In Persian]**.

Pakbaz, R. (2022). *Iranian Painting from Ancient Times to Today*. Zarrin Publishing; Simin Publishing. https://taaghche.com/book/232677 **[In Persian]**.

Pope, A. U. (2000). *Masterpieces of Persian Art* (P. Natel Khanlari, Trans.). Scientific and Cultural Publications. https://ketabnak.com/book/89794 (Original work published 1945). **[In Persian]**.

Pope, A. U. (2014). *Survey of Persian Art* (Y. Azhand, Trans.). Mola. https://ajansbook.ir/Pop **[In Persian]**.

Rahnavard, Z. (2013). *Persian Art History in Islamic Period: Miniature*. The

Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Islamic Sciences and the Humanities (SAMT). https://samt.ac.ir/fa/book/1979 **[In Persian]**.

Rashid alDin Fazlollah [Рашид-ад-Дін Фазлуллах]. (2023, October 31). Wikipedia. Retrieved May 15, 2024, from https://uk.wikipedia.org/wiki/Fazlollah **[In Ukrainian].**

Rashnavad Battles the Rumis (Painting, verso; text, recto), illustrated folio from a manuscript of the *Great Ilkhanid Shahnama (Book of Kings)* [Ink, opaque watercolor and gold on paper; folio: 41.2 x 29.8 cm.]. (ca. 1335). Harvard Art Museums. Object No. 1919.130. Retrieved April 18, 2024, from https://harvardartmuseums.org/collections/object/170129

Rustam and Isfandiyar, Illustrated folio from a manuscript of *the Demotte Shāhnāmeh* [Watercolor and ink with gold and silver leaf on paper]. (ca. 1335). Nelson-Atkins Museum of Art. Object No. 33-60. Retrieved May 20, 2024, from https://art.nelson-atkins.org/objects/12951/rustam-and-isfandiyar-a-page-from-the-great-ilkhanid-mong?ctx=de2dcc19-27a4-4864-95b3-8595c49c043e&idx=746

Sadri, M. (2013). *Mystical Images: A Comparative Study of Mystical Meanings and Miniature Painting*. Scientific and Cultural Publishing Company. https://www.iranketab.ir/book/35750-mystical-drawings **[In Persian]**.

Sharifzadeh, S. A. (1996). *History of Painting in Iran.* Tehran: Hozeh Honari Publications. https://www.iketab.com/1375 **[In Persian]**.

Shayestehfar, M. (2000). Civilization of China and Iran in the interconnection of artistic elements. *Art Journal*, *45*, 100–103. https://www.noormags.ir/625152 **[In Persian]**.

Shayestehfar, M. (2006). The status and manifestation of religion in Iranian miniature painting (Ilkhanid and Timurid periods). *Islamic Art Studies*, 5, 97–118. https://elmnet.ir/doc/955357-32281 **[In Persian]**.

The Investiture of Ali at Ghadir Khumm. (1307–1308). [Illustration from The Remaining Signs of Past Centuries by Aboureyhan Bīrūnī; Edinburgh University Library, MS Arab 161, fol. 162r]. Wikipedia. Retrieved February 11, 2025, from https://en.wikipedia.org/wiki/The_Remaining_Signs_of_Past_Centuries

The Joy of Chinese Painting? (2014, January 9). Historian at Large: The Undisciplinary Thoughts of an Historian. Retrieved May 26, 2024, from https://historianatlarge.wordpress.com/2014/01/09/the-joy-of-chinese-painting/

Unknown. (15th Century CE). *Welcoming spring* [Silk embroidery on simple gauze silk; Overall: 84 x 25 in. (213.4 x 63.5 cm); Classification: Textiles-Embroidered]. The Metropolitan Museum of Art, The Met collection. Object Number: 1981.410. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39730

Ying, Q. (ca. 16th CE). *Emperor Minghuang's Journey to Sichuan* (W. Zhengming, Calligrapher). [Ink and color on silk. Blue-and-green style. H x W (painting): 54.9 x 183.2 cm.]. Freer Gallery of Art. Retrieved May 11, 2024, from https://en.wikipedia.org/wiki/File:Emperor_Minghuang's_Journey_to_Sichuan,_Freer_Gallery_of_Art.jpg

Zhou, S. (1467 CE). *Lofty Mt. Lu* [Hanging scroll, ink and colors on paper; Height: 193.8 cm., width: 98.1 cm.]. National Palace Museum. Accession No. 000884-00000. Retrieved May 3, 2024, from https://en.wikipedia.org/wiki/File:Lofty_Mt.Lu_by_Shen_Zhou.jpg

Zhuang, J., & Nie, C. (2015). *Traditional Chinese Paintings: Silent Poems in Praise of Nature and Human Life* (N. Dastan, Trans.; F. Doosti, Ed.). Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran, Art Research Institute. https://aria.honar.ac.ir/index/Na (Original work published 2000). **[In Persian]**.

Ziapour, J. (1998). *Concise History of Art: Iran and the World* (Vol. 1). Aslimi. https://elmnet.ir/doc/31097251-31201 **[In Persian].**