

نشریه علمی- پژوهشی تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام، سال اول، شماره دوم، بهار و تابستان ۱۳۹۰، صفحات ۲۴-۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۱/۲۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۰/۰۵/۱۴

تأثیر مناسبات تیموریان و سلسله مینگ در چین بر نگارگری مکتب هرات

علی بحرانی‌پور^۱

چکیده

چنان که از عنوان مقاله حاضر برمی‌آید، محتوای آن متضمن تأکید بر روابط ایران و چین در قرن نهم هجری قمری، به ویژه سفارت غیاث الدین نقاش از سوی سلطان شاهرخ تیموری به چین، و تأثیر آن در هنر نگارگری ایرانی است. مقاله حاضر با روش تحقیق و دیدگاهی تاریخی و عمدتاً با استناد به منابع تاریخی به پژوهش در این باب پرداخته شده است و در پی یافتن پاسخ پرسش زیر است: زمینه‌ها و سیر تاریخی اثرگذاری نقاشی چینی بر نگارگری ایرانی در عهد تیموری چگونه بوده است؟ فرضیه حاکی از آن است که نگارگری ایرانی از حیث ارتباط با نقاشی چینی، از ابتدای دوره تیموری روندی را از تقلید صرف، تمرین، اصلاح، تکمیل و بومی‌سازی نقش‌مایه‌ها و مضامین نقاشی چینی پیموده است.

واژگان کلیدی: نگارگری، نقاشی چینی، دوره تیموری، غیاث الدین نقاش، مکتب هرات.

مقدمه

نقاشی ایرانی در دوران اسلامی در چندین مقطع تاریخی با نقاشی چینی پیوندهایی برقرار کرده است که از آن میان می‌توان به عصر سامانی، سلجوقی (عمدتاً نقاشی بر سفال)، و مغول اشاره کرد. بنا به قولی مشهور، نگارگری ایران گرچه ریشه در نقاشی مانوی داشت، به طور رسمی از زمان ایلخانان آغاز گردید. حضور نقاشان چینی در دربار ایلخانان و ارتباط نزدیک دربارهای مغولان ایران (ایلخانان) و چین (سلسله یوان ۱۲۷۹-۱۲۷۱ م.)، و نیز آمد و رفت کاروان‌های تجاری بین ایران و چین عامل برقراری گفتگویی میان نگارگری ایرانی و نقاشی چینی شد که به نظر می‌رسد که نقاشی ایران را متحول کرد. بی‌شک مناسبات سیاسی، اقتصادی و فرهنگی میان دو کشور در روند شکل‌گیری نگارگری ایرانی به معنای دقیق کلمه تأثیر مهمی داشت؛ خاصه آنکه نگارگری ایرانی دوران اوج خود را بین اواخر عصر تیموریان ایران تا اواخر صفویه گذراند.

هدف مقاله حاضر آن است که بستر تاریخی سیر اثرگذاری نقاشی چینی بر نگارگری مکتب هرات را مطالعه نموده، در این میان بر سفارت غیاث‌الدین نقاش به چین (۸۲۵-۸۲۲ ه.ق) از سوی سلطان شاهرخ تیموری، که کمتر مورد توجه پژوهشگران تاریخ نگارگری ایران قرار گرفته است، تأکید کرده، به این پرسش پاسخ دهد که زمینه‌ها و سیر تاریخی اثرگذاری نقاشی چینی بر نگارگری مکتب هرات چه بوده است؟

برای پاسخ به این سوال، شناخت شرایط تاریخی ایران و چین در دوره مورد بحث، وضعیت هنر نقاشی در هر دو کشور، و بررسی مناسبات سیاسی، اقتصادی و فرهنگی آنها در قالب سفر غیاث‌الدین نقاش ضرورت دارد که در بخش‌های جداگانه به آن پرداخته شده است.

پیشینه تحقیق

موضوع مورد بحث گرچه در منابع بسیار مورد اشاره قرار گرفته است، اما مورد مطالعه عمیقی قرار نگرفته است. نزدیک‌ترین مقاله به این موضوع، شامل مقاله رکن‌الدین همایون فرخ، با عنوان *سیری در مینیاتور ایران (تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی چین)* (همایون فرخ،

۱۳۵۳) است که تأثیر متقابل موضوع مورد بحث را، آن هم با تأکید بر عهد ساسانیان به بحث گذاشته است. در باب مکتب هرات جمعی از مورخان با دید تاریخی به موضوع پرداخته‌اند که یعقوب آژند بیش از دیگران به این موضوع پرداخته است: مقالاتی چون *اسلوب سیاه‌قلم در نگارگری ایران* (آژند، ۱۳۸۶)؛ *کارستان هنری و هنرپروری ابراهیم سلطان*؛ (آژند، ۱۳۸۸) *کتاب خانه و صورت خانه در مکتب هرات* (آژند، ۱۳۸۶) بررسی‌های درونی وی در مکتب هرات در جهت شناخت اوصاف و بستر تاریخی آن مکتب است. مهناز شایسته‌فر با مقاله‌ای با عنوان *جایگاه و نمود مذهب در نگارگری بهزاد* (شایسته‌فر، ۱۳۸۳، ۱۲۵-۱۵۲)، به *ابعاد عرفانی مکتب هرات پرداخته است*. مقاله دیگری نیز در این باب با عنوان *بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی* (ساداتی زرینی و مراثی، ۱۳۸۷) به نگارش درآمده است که مغتنم است.

۱- زمینه‌های تاریخی

الف) جاده ابریشم و تأثیر امپراتوری جهانی مغولان بر آن

جاده ابریشم از مرکز تولید ابریشم در چین شمالی یعنی در شهر سیان^۱ آغاز می‌شد و پس از گذشتن از شمال رود تاریم، کوچا، آق سو، کاشغر، تورفان، قراشهر، ختن، یارقند و تون هوانگ، جاده به دو شاخه تقسیم می‌شد، که هر دو شاخه در محل برج سنگی (تاشقورخان) در نزدیکی کاشغر دوباره به هم متصل می‌شدند. سپس به قندوز، بلخ، مرو، سمرقند، هرات، طوس، ری، همدان، حلوان، نصیبین، بغداد، رود فرات، الحضر، و بندر انطاکیه می‌رفت و از آنجا از طریق دریای مدیترانه به اروپا می‌رسید (پیرنیا و افسر: ۶-۸۵).

تجارت خارجی ایران در دوره سلجوقیان و خوارزمشاهان از مرزهای جهان اسلام فراتر رفته بود. گرچه تهاجم مغولان ضربه شدیدی بر تجارت وارد کرد، در اوایل سده هشتم قمری به دلیل فتح سراسر آسیا توسط مغولان و حذف مرزهای سیاسی، راه رفت و آمد برای بازرگانان در سراسر آسیا بازتر گردید و جاده ابریشم مجدداً احیا شد. از سوی دیگر، سقوط

1- Xian

بغداد به دست مغولان (۶۵۶ ق.)، تبریز، پایتخت ایلخانان، را به نوعی جایگزین بغداد کرد. جاده ابریشم تبریز را از طریق شمال ایران، یعنی از راه سمرقند و خراسان آناتولی متصل کرد (فراگنر، ۱۳۷۹، ۲۴۱-۲۴۰).

ب) اقدامات امنیتی و رفاهی تیموریان در جاده ابریشم

تیموریان بر پیشرفت تجارت در ایران شرقی، بویژه در سمرقند و هرات، تأکید داشتند. اما موانعی بر سر راه رونق جاده ابریشم وجود داشت، که عبارت بودند از: درگیری مداوم تیموریان با ترکمانان، جنگ‌های جانشینی تیمور، و باز شدن تدریجی راه دریایی هند (راه ادویه)^۱ از طریق دماغه امیدنیک در جنوبی‌ترین نقطه آفریقا که رونق و انحصار در جاده ابریشم را تضعیف می‌کرد. با این وجود، تیموریان شبکه‌های ارتباطی ایمن و راحتی را در مسیر جاده ابریشم احیا نمودند. چنان که عبدالرزاق سمرقندی به زبان تمثیل می‌نویسد: «اگر یک شخص با تومان‌های نقد از مشرق به مغرب رفتی در هیچ موضوعی احتیاج به پاسبان نبود» (سمرقندی، ج ۱، ۱۳۷۲: ۱۴۳)، یا بنا به نوشته حافظ ابرو، به فرمان شاهرخ تیموری مردم و اشراف، شهر مرو را که از زمان حملات مغول ویران شده بود، با ساختن بازارها و کاروانسراها و خانه‌های مجلل بازسازی نمودند (حافظ ابرو، ج ۱، ۱۳۷۲: ۹-۳۳۷ و ۲۷۵). اهمیت مطلب در این جاست که مرو یکی از ایستگاه‌های مهم جاده ابریشم و دورازه ارتباطی هرات (پایتخت شاهرخ) با جاده ابریشم بود.

ج) جایگاه آثار هنری در مبادلات میان ایران و چین (قرن ۹ ه.ق/ ۱۵ م.)

در قرن نهم قمری صادرات ایران به اقصی نقاط دنیا از جمله چین، انواع پارچه، پشم شتر، تنباکو و سنگهای گرانبها بود. کلاویخوی اسپانیایی واردات سمرقند (پایتخت تیمور) را از چین اینگونه توصیف می‌کند: «از چین پرنیان بسیار خوب ... و مخصوصا حریر چینی غیرزربفت... مُشک که فقط در آن کشور یافته می‌شود و دیگر کالاهایی که به داشتن آنها مشهور است... کالاهایی که از چین به سمرقند می‌آورند، به راستی که از همه آنچه از

۱- راه دریایی ادویه که هند را به دریای مدیترانه متصل می‌کرد، تا پیش از این در دست سلسله ملوک هرمز و دریانوردان عرب سواحل خاورمیانه قرار داشت (الندوی، ۱۹۹۵).

سرزمین‌های بیگانه بآن شهر می‌آورند، پر ارزشتر و گرانبهاتر است. زیرا هنرمندان چینی زبردست‌ترین و کاردان‌ترین هنرمندان جهان شناخته شده‌اند» (کلاویخو، ۱۳۳۷: ۲۸۶). با توجه به گواهی منابع ادبی و تاریخی، آثار هنری به ویژه ظروف پر نقش و نگار چینی (موسوم به سِلادُنِ آبی و سفید)، از اقلام مهم واردات تیموریان از چین بوده است. زیرا بر ظروف دوره تیموری تزئیناتی چینی از قبیل اژدها و ماهی دیده می‌شود که از سر تا دم با نقوش ابرهای چینی^۱ تزئین شده‌اند (گری، ۱۳۷۹: ۱۳-۴۱۲)، این امر در کنار شواهد دیگر نشانه اثرگذاری نقوش سلادن‌های چینی بر نقوش سفالینه‌های موسوم به بدل چینی آبی و سفید تیموری است.

۲- تاریخ و وضع نقاشی در دربارهای سلسله‌های مینگ و تیموری

الف) تاریخچه سلسله مینگ و سیاست خارجی و تجاری ایشان

پس از آنکه اوکتای قآن و قویلای قآن (نوادگان چنگیز) سلسله‌های ملی در چین شمالی به نام سلسله «کین»^۲ (۱۱۲۶-۹۶۰ م) و چین جنوبی به نام سلسله «سونگ»^۳ (۱۲۹۷-۱۱۲۷ م) را منقرض کردند، سلسله مغولی «یوان»^۴ در چین قدرت را به دست گرفت و تا ۹۴۶ق سرداری به نام هونگ-وو^۵ (۱۳۹۸-۱۳۶۸ م) که حکومتش معاصر با امیر تیمور گورکانی بود، سلطه مغولان بر چین را برانداخت و سلسله‌ای چینی به نام مینگ^۶ (۱۶۴۴-۱۳۶۸ م) به معنای «درخشان» بنیان نهاد.

سلسله مینگ در باب جاده ابریشم فقط سیاست حفظ ایستگاه‌های مهم جاده را اعمال می‌کرد. زیرا در آن زمان راه دریایی ادویه که به هند و چین می‌رسید، اهمیت بیشتری یافته بود تا آنجا که نانکن^۷، واقع در ساحل اقیانوس آرام به عنوان پایتخت اولیه سلسله مینگ

۱- این تزئینات ابر مانند به زبان چینی «کی لین» (Kie-Lin) خوانده می‌شود (رایس، ۱۳۷۵: ۲۳۶).

2- Qin=kin

3- Sung

4- Yuan

5- Hung-wu

6- Ming

7- Nanking=Nanjing

انتخاب شد. حال آنکه پایتخت قبلی یعنی خان بالیغ (پکن) یک از مبداءهای جاده ابریشم به شمار می‌رفت.

یونگ‌لو^۱ (۱۴۲۴-۱۴۰۲ م) دومین خاقان چین که معاصر با سلطان شاهرخ تیموری بود، به دلیل تهدیدات مغولان مرزنشین، پایتخت را به پکن منتقل کرد تا برای سرکوب مغولان به مرزهای شمالی چین نزدیک شود. او در این راه به پیروزی‌هایی نیز دست یافت. وی که علاقمند به ارتباط با خارج بود، هیئت‌های سفرایی با دربار تیموریان رد و بدل کرد (جرالد، ۱۳۶۷: ۵۳۳-۵۲۵) که پیامدهای هنریش موضوع مورد بحث نوشته حاضر است.

پس از دوران درخشان سلطنت یونگ‌لو، دوران افول سلسله مینگ و سلطه تدریجی پرتغالیان و دیگر اروپائیان بر چین آغاز شد، که دوران فرمانروایی خاقان‌هایی چون: هونگ شی^۲، شوادا معروف به هسوان - تی^۳، جاتونگ^۴، جینگ دی^۵، چا-هوا^۶، هونگ جیه^۷، جیاچینگ^۸ و والی^۹ را دربرمی‌گرفت.

در اواخر سلسله مینگ حملات دزدان دریایی ژاپنی، تجارت دریایی چین را فلج کرد. اما شورش منچوها در ایالت کرین^{۱۰} ضربه نهایی را به حیات سلسله مینگ زد؛ تا آنجا که در زمان چونگ جیا^{۱۱} آخرین خاقان سلسله مینگ، سلسله جدید منچو قدرت را به دست گرفت (۱۰۵۹ ه.ق)، (جرالد، ۱۳۶۷: ۴۱-۵۳۷).

1- Hung-Lu
2- Hung-shi
3- Hsuan-Ti
4- Cheng-tung
5- Cheing-Te
6- Chang-hua
7- Hung-Chih
8- Jia-Chang
9- Wang-Lee
10- Kirin
11- Chung-Chia

(ب) محتوا و مضمون در نقاشی چینی سلسله مینگ

آیین باستانی کنفسیوس که هنر و ادبیات را نادیده می‌گرفت، در دوره مینگ احیا شد. با این حال هنرهای پراهمیت در سلسله مینگ متأثر و رمان بودند. البته در آن دوران سبک نقاشی، شعر و فلسفه صرفاً تقلید از دوران شکوفایی سلسله سونگ بود. بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که دوران مینگ، بیشتر، دوران رواج هنرهای مردم‌سند (رمان و متأثر) بود تا هنرهای درباری.

در نقاشی دوران مینگ موضوعات قدیمی چینی از قبیل اساطیر، تاریخ، زندگی روزمره و طبیعت و ترسیم گیاهانی به طور نمادین ادامه داشت که تحت تأثیر تعالیم بودا، تائو و کنفسیوس بود. به طور کلی نقاشی چینی برحسب موضوع شامل پنج رده بود: پیکرنگاری، نقاشی گل و پرند، نقاشی گیاه خیرزان (که نماد شجاعت بود)، نقاشی از صخره‌ها و منظره‌نگاری. منظره‌نگاری^۱ رکن اصلی سنت نقاشی چینی بود که در دوره تانگ متحول شده، در عصر سونگ به اوج خود رسیده، و در دوران مینگ تداوم یافت. هدف از منظره نگاری نمایش همبستگی انسان با طبیعت به عنوان جزئی از یک کل و تحت تأثیر افکار عرفانی و اصول مراقبه «ذن»^۲ بود (پاکباز، ۱۳۷۹: ۴-۵۸۳).

(د) تکنیک‌ها و مکاتب در نقاشی چینی

هر چند که پکن پایتخت سلسله نوبنیاد چین شد، اما ناحیه نان جیانگ همچون روزگار سلسله یوان، همچنان مرکز اصلی نقاشان و نویسندگان بود. شهرهای ثروتمندی مثل سوچو، یانگجو و نان جینگ در منطقه نان جیانگ بودند که به پاس تجارت ابریشم، چای و نمک رونق یافته، طبقه و خانواده‌های ثروتمندی در آن ظهور یافتند که مشوق هنر شدند. گرچه طیفی از نقاشان برای دربار کار می‌کردند. اما بسیاری از نقاشان بزرگ، خاصه «فرزانه نقاشان»، پس از کناره‌گیری از مناصب دولتی، به دور از پایتخت و در محافل هنری خود

۱- به زبان چینی به این نوع نقاشی «شان سوی» (Shan-sui) به معنی کوه‌ها و آب گفته می‌شود (روئین پاکباز: دایره المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر، ۳-۵۸۲)

مشغول به کار شدند. بدین ترتیب نقاش و مورخ هنری چون دونگ چی چانگ (۱۶۳۶-۱۵۵۵ م) با توجه به اهدافی که هر یک از این دو قشر نقاش دنبال می‌کردند، قائل به وجود دو مکتب متضاد شمالی و جنوبی در نقاشی چینی شد. شاید ساده‌ترین راه درک این تمایز مقایسه آن با فرقه‌های شمالی و جنوبی طریقت بودائی چان است.^۱ مکتب جنوبی (موسوم به مکتب وو^۲) با درون‌نگری شاعرانه بود و نقاشانش با استحاله سروکار داشتند که به تعبیری شامل التقاط‌گرایی و مشاهده عمیق واقعیت به همراه ذن و پیروی از سنت‌های باستانی نقاشی چینی، خاصه شیوه نقاشی منظره‌سازی سونگ (شان سوی: کوه‌ها و آب) بود. برخی نقاشان مذکور را *فرزانه نقاشان* یا *نقاشان اندیشمند* نامیده‌اند (تریگیر، ۱۳۸۴: ۱۸۹).

نقاشان چینی به دلیل شیفتگی به منظره‌نگاری (کوه و آب)، طرح‌های تجربیدی متنوعی برای نشان دادن آب و کوه در فصل‌ها و شرایط اقلیمی و جغرافیایی گوناگون پدید آوردند. نقاشی منظره بر طومارهای کاغذی طولانی، دیوارها یا پرده‌های بزرگ یا بادبزن‌ها ترسیم می‌شد.

نقاشی از انسان چه واقع‌گرایانه و چه سمبلیک، به جز تعدادی پرتره‌های درباری، در نقاشی چینی درجه دوم اهمیت را داشت. از سوی دیگر، گرچه مکاتب نقاشی در عصر مینگ ادامه سنت‌های نقاشی سلسله سونگ بود، لیکن در همان روزگار استادانی چون *شی‌تائو*^۳ دارای اسلوب خاص خود بودند؛ گرچه در کل نقاشی دیدگاه‌های فلسفی «فرزانه نقاشان»^۴ هنوز ادامه داشت. رنگ‌های عمده در نقاشی‌های دوران مینگ شبیه به نقاشی‌های سلسله سونگ و شامل رنگ‌های آبی، سبز و طلایی بود که قهوه‌ای نیز به آنها افزوده شد.

۱- در قرن ۷ م. یک دودستگی در فرقه بودائی چان رخ داد که شاخه‌ای از آن جدا شد که سوتره‌ها و مطالعه و مناسک و همه مظاهر بیرونی را در آئین بودائی رد کرده و به باطنی‌گری توجه ویژه‌ای داشت. این فرقه به جنوب چین رفته مکتب جنوبی را تشکیل داد و دربار در شمال را برای فرقه ظاهرگرای شمالی باقی گذاشت که مناسک و تجمل را می‌ستود و بنابراین دو طرز فکر ظاهرگرا و تجمل‌پرست و نیز باطن‌گرا و معنا‌گرا را در دو جامعه شمال و جنوب چین پدید آورد (تریگیر، ۱۳۸۴: ۲۰۸).

2- Wu

3- Shi-Tao

۴- نقاشانی که چنان به پیوستگی شعر و نقاشی معتقد بودند که در کنار نقاشی خود اشعاری را، که معمولاً خود می‌سرودند، می‌نوشتند و گاه برخی اشعار را مصور می‌کردند.

مشهورترین فرزانه نقاشان روزگار سلسله مینگ عبارت بودند از: شن چو،^۱ ون چنگ-مینگ،^۲ تانگ یین^۳ (۱۵۲۴-۱۴۷۰ م) و تونگ چی چانگ^۴ (۱۶۳۶-۱۵۵۵) (تریگیر، ۱۳۸۴: ۲۰۲).

۱- شن چو (۱۴۲۷-۱۳۰۹ م/۹۱۵-۸۳۱ ه.ق) شاعر، بزرگ‌ترین نقاش عصر مینگ، بنیانگذار سبک وو (مکتب جنوبی)، یک اندیشمند کنفوسیوسی واقعی و در نتیجه سنت‌گرا، التقاط‌گرا و نه لزوماً کهنه‌گرا، و متخصص در منظره‌نگاری و نقاشی حیوانات و گیاهان بود. او به دلیل اینکه شعر را با نقاشی همراه کرده بود، جزو فرزانه نقاشان به شمار می‌رفت. تابلوهای «چشم‌انداز» و «شاعر بر نوک صخره» از آثار اوست. از ابداعات و ویژگی نقاشی وی آن است که در گوشه منظره‌هایش همواره تصویر کوچک مردی است که بیننده را به هم‌ذات‌پنداری با نقاش واداشته، مخاطب را وارد منظره می‌کند (تریگیر، ۱۳۸۴: ۱۹۷-۲۰۰).

۲- ون چنگ مینگ (۱۵۵۹-۱۴۷۰ م) خوشنویس و نقاش متخصص در منظره‌نگاری خاصه مناظر زمستانی و نقاشی از حیوانات و پرندگان بود. وی از شاگردان شن چو، و دارای سبکی خاص خود بود. «منظره برفی» از آثار اوست (پاکباز، ۱۳۷۹: ۳-۵۸۲).

در برابر مکتب جنوبی (وو)، مکتب شمالی (موسوم به مکتب جه، برگرفته از نام ولایت جه جیانگ) قرار داشت که در نخستین فرهنگستان هنر در تاریخ چین ظهور یافت که توسط امپراتور هونگ-وو در نانجینگ (نانکن) تأسیس شد و سپس در ۱۴۰۳ م. به پکن انتقال یافت. این مکتب تولیدکننده آثار سطحی، تزئینی و پر از جزئیات برای دربار بود. اما اعضای خود را «نقاشان حرفه‌ای» (و درباری) می‌دانستند. مهم‌ترین نقاشان مکتب جه عبارت بودند از:

1- Shen-Chou
2- Wen-Cheng-Ming
3- Tang-Yen
4- Tung-Chi-chang

۳- دای جین از نقاشان درباری بود که به طور روان و راحت نقاشی می‌کرد و بنیانگذار مکتب جه (شمالی) بود. وی به سبک نقاشی سونگ جنوبی با مرکب سیال به پیکره‌نگاری و نقاشی مردم‌نگاری علاقمند بود. تابلوی بازگشت به خانه در شامگاه از آثار اوست. استفاده از خطای دید برای ایجاد فضای عریض و فاصله مه‌آلود از ویژگی‌های آثار اوست.

۴- وو وی (۱۵۰۸-۱۴۵۹ م.) نقاشی از ولایت هویی بود که عمدتاً طومارهایی از ماهیگیران به سبک نقاشی مردم نگار چینی به تصویر می‌کشید.

۵- لو جی: اهل بندر نینگ‌بو موفق‌ترین نقاش درباری بود که کارگاهی برپا داشت و در آن به نقاشی از پرندگان آبی و انواع پرندگان بهشتی و آوازخوان، حیوانات و کودکان به سبک تزئینی پرداخت (تریگیر، ۱۳۸۴: ۷-۱۹۳).

مهم‌ترین ویژگی‌های نقاشی در دوران سلسله مینگ عبارت بودند از: گرایش به نمادگرایی، عشق به طبیعت و احساس هماهنگی با آن همراه با احساساتی عارفانه، اعتقاد به لزوم مراقبه بودائی در حین نقاشی، به کارگیری حداقل رنگ و سایه زدن با طیف‌های مختلف یک رنگ، توجه به نهایت ظرافت در نقاشی به وسیله قلم مو و مرکب چینی، عدم رعایت پرسپکتیو، ترجیح دادن خط بر رنگ، شباهت و همبستگی نقاشی با خوشنویسی، ترجیح دادن نقاشی سالخوردگان به آثار جوانان، که نشانه احترام به خرد و فلسفه بود؛ و به طور کلی سعی در ترسیم تصویری روحانی و ملایم از عالم، که از این لحاظ با نگارگری ایرانی نقاط مشترکی داشت.

ه) نگارگری در عصر تیموریان

۱-۱ سیر تأثیر نقاشی چینی در نگارگری ایرانی از ایلخانان تا ظهور مکتب هرات در عهد تیموری

چنانکه بسیاری از محققین نوشته‌اند، نگارگری ایرانی در سه دوره تحت تأثیر چین قرار گرفت: ایلخانان، تیموریان و صفویه (سعیدیان، ۱۳۶۷: ۱۱۹).

در دوره ایلخانان (۷۳۶-۶۵۶ ق.) به ترتیب شهرهای مراغه، تبریز و سلطانیه مراکز هنری و محل تأثیر و ورود نقاشی چینی در مینیاتورهای ایران شدند. اما شیراز که کما بیش از حمله مغول در امان ماند، حافظ سنن تصویری پیش از مغول گردید.

عناصری از نقاشی به سبک چینی، بیزانسی و ایرانی باستان، مکتب تبریز را شکل داد و آثاری چون *جامع التواریخ*، *منافع الحیوان* / *ابن بختیشوع* و ترجمه کتاب‌های نجوم و جغرافیای *بطلمیوس* مصور گردید. گفته‌اند که در مصورسازی جامع التواریخ اثر، رشیدالدین فضل‌اله همدانی بیست و دو نقاش چینی دست داشته‌اند. همچنین از حضور استادی چینی به نام کونگ در ایران این عصر یاد شده است (وزیری، ۱۳۷۷: ۴۱-۴۴).

مکتب تبریز در دوره آل‌جلایر، نگرش شاعرانه را به مضامین علمی، تاریخی و حماسی در نگاره‌های خود افزود. (بازیل گری) این مسأله را تحت تأثیر رواج مجدد ادبیات تغزلی ایران پیش از مغول می‌داند (گری، ۱۳۷۹: ۳۸۲). اهمیت مکتب جلایری تبریز در انتقال تدریجی سنت‌های مکتب تبریز ایلخانی به مکتب هرات تیموری است. البته در این بین نمی‌توان از نفوذ مکتب جلایری عراق (بغداد) غافل بود. عبدالحی و جنید بغدادی که در این راه پیشگام بوده‌اند، منظره‌پردازی‌های نگاره‌های آنان به ویژه تصویر رودخانه‌ها و ابرها بیش از هر چیز به سبک چینی نزدیک است.

به نظر نگارنده، در مکتب شیراز عهد سلسله آل‌مظفر، فضای شاعرانه نگاره‌ها و همچنین ترکیب‌بندی‌های دو صفحه‌ای نگاره‌های نسخه‌های خطی، تأثیر غیرمستقیم و خفیف نقاشی چینی طوماری را نشان می‌دهد؛ بویژه که در این نگاره‌ها از رنگ طلایی (به شیوه نقاشی سلسله سونگ) به میزان بسیاری بهره‌برداری شده است. اوج مکتب شیراز در عهد تیموریان در دوره اسکندر بن عمر شیخ و سلطان ابراهیم پسر شاهرخ تیموری بود، که با وجود حمله بایسنقر در ۸۲۳ ق. به شیراز و انتقال هنرمندانش به هرات، نگارگری مکتب شیراز همچنان به راه خود ادامه داد (محمد حسن، ۱۳۶۳: ۱۰۲-۱۰۰).

اما پیش از پرداختن به مکتب هرات، معرفی مکتب سمرقند به عنوان زمینه تاریخی پیدایش مکتب هرات ضروری است:

۲-۱ مکتب نگارگری سمرقند: نقاشی در دوره تیمور

گرچه بر دوره تیمور روحیه جهانگشایی حاکم بود، اما سیاست وی در جهت مهاجرت دادن هنرمندان و زیباسازی سمرقند، موجب شد که هنرمندانی چون *عبدالحی بغدادی نقاش* و *معین‌الدین تبریزی خوشنویس* به آنجا دعوت شدند، کارگاه‌هایی موسوم به «فرهنگستان هنر» برای تولید نسخه‌های مصور خطی نیز پدید آمد و کاخ‌هایی چون *جنت فردوس*، *بستان شمال* و *جنت علیا* به نقاشی‌های دیواری مزین و مصور گردید (ابن عربشاه، ۱۳۷۲: ۳۰۷-۳۱۴). اما دریغا که از این آثار چندان اثری بر جای نمانده است.

پس از مرگ تیمور، در قلمرو وی شهرهای نیمه مستقل و فرهنگ دوستی پدیدار شدند که در میان آنها هرات به ویژه در روزگار سلطان شاهرخ و امیرزاده بایسنقر سنت‌های هنری شیراز و تبریز را در خود گردآورد و به دلیل رونق روابط خارجی دربار هرات با چین، سنن تصویری چین را هم به مکتب هرات در افزود. از این گذشته، حمایت‌های شاهزادگان تیموری و گنجینه‌های جذاب نسخه‌های مصور قدیمی موجب جلب هنرمندان سایر نواحی به هرات شد (گری، ۱۳۷۹: ۳۸۲).

۳-۱ پیدایش مکتب هرات در دوره سلطان شاهرخ (۸۵۰-۸۰۷ ق.)

با وجود علاقه فراوان شاهرخ به هنر، بایسنقر حامی واقعی نگارگری و بنیانگذار کتابخانه بزرگ هرات و فرهنگستان هنر آنجا بود که حدود ۱۴۰ عضو هنرمند داشت. در فرهنگستان مذکور آثاری چون *خمسه نظامی*، *بوستان* و *گلستان سعدی*، *معراج‌نامه*، *شاهنامه بایسنقری* و *کلیله و دمنه مصور* گردیدند، که کمابیش تأثیر نقاشی چینی در آنها قابل مشاهده است. وجود نوعی پرسپکتیو مفهومی و نه بصری همچنین خشونت و زمختی در طراحی از ویژگی‌های نگاره‌های آغازین مکتب هرات است، که در این موارد با نقاشی دیواری چینی تشابه دارد. به کارگیری رنگ‌های فیروزه‌ای، آبی و سبز نیز مراحل تکوینی مکتب هرات را نشان می‌دهد.

در یک نسخه *معراج‌نامه مصور* به سال ۸۴۰ ق. که متعلق به سلطان شاهرخ تیموری بوده است، مضامین عرفانی و رنگ‌های سرمه‌ای و طلایی درخشان که هر دو از ویژگی‌های

منظره‌سازی‌های چینی است، به چشم می‌خورد از طریق توجه به مضامین حماسی و داستانی نگاره‌های کارگاه بایسنقر (فرهنگستان)، تغییری محسوس در نگارگری مکتب هرات قابل مشاهده است. نکته قابل توجه دیگر این است که با توجه به تشابه رنگ‌ها و طرح‌ها، و همچنین مسافرت برخی پدیدآورندگان این آثار (سید/احمد نقاش، مولانا خلیل نقاش و بویژه غیاث‌الدین نقاش) به چین در سال ۸۲۲ ق، احتمال اقتباس از نقاشی چینی در این زمینه وجود دارد.

مشهورترین نقاشان مکتب هرات در دوران سلطان شاهرخ عبارت بودند از:

مولانا خلیل نقاش (امیرخلیل) که عضو هیئت اعزامی شاهرخ به چین در سال ۸۲۲ ق. بوده است. آثار احتمالی وی کلیله و دمنه موجود در کاخ گلستان تهران و همچنین شاهنامه بایسنقری است (بینیون، ویلکینسون و گری، ۱۳۶۷: ۱۶۰).

غیاث‌الدین نقاش که نگارگر کتابخانه بایسنقر، عضو هیئت اعزامی به چین^۱ و مامور فراگیری طراحی باغ و باغچه به سبک چینی و نیز نقاشی چینی بود. نقاشانی چون غیاث‌الدین در این زمان چنان نفوذ و اهمیتی داشتند که حتی به سفارت فرستاده می‌شدند (بلانت، ۱۳۶۳: ۲۱۲). بی‌گمان شخصیت‌هایی چون غیاث‌الدین نقش ویژه‌ای در انتقال سنت‌های نقاشی چینی به نگارگری مکتب هرات داشتند.

استاد منصور، روح‌الله میرک، خواجه علی مصور و سید/احمد نقاش از دیگر نقاشان معاصر سلطان شاهرخ بودند. سید/احمد احتمالاً همان پیرسید/احمد تبریزی و استاد کمال‌الدین بهزاد و شاگرد استاد جهانگیر بخاری بود. جهانگیر خود شاگرد استادی چینی به نام «گون» (=کونگ یا گنگ) بود (عالی افندی، ۱۳۶۹: ۱۰۴). امری که نشان می‌داد نقاشی چینی نه تنها از طریق تقلید از آثار چینی، که از طریق تجارت ابریشم نیز به خراسان می‌رسیدند، بر نگارگری اثر می‌نهاد؛ که حتی با حضور استادانی چینی در ایران به طور مستقیم و از طریق تعلیم مدرسه‌ای بر نگارگری ایرانی اثرگذار شد.

۱- برخی معتقدند که شخص بایسنقر و استاد محمد سیاه قلم (نگارگر ایرانی) نیز در این هیئت حضور داشته‌اند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۳۶۳).

۴-۱ نگارگری پس از روزگار سلطان شاهرخ

پس از وفات بایسنقر در ۸۳۷ ق.، برادرش «محمد جوکی» حامی هنرمندان شد. در شاهنامه‌ای که به او اهدا شده بود، قطع کوچک کتاب، توجه بیشتر به منظره‌پردازی و غلبه فضاهای شاعرانه بر مضامین حماسی و پیدایش تصویر صخره‌های مرجانی و ابرهای پیچان به شکل چینی در نگارگری هرات، به ایجاد تغییری محسوس در مکتب هرات اشاره دارد. این تغییر در حال تکوین در جهت ظرافت طرح و مضامین شاعرانه و به سوی دوری گزیدن از طراحی‌های زمخت و موضوعات حماسی بود. شاید علت این تغییر، وفات سلطان ابراهیم تیموری در شیراز و مهاجرت نقاشان شیرازی به هرات برای بهره‌مندی از حمایت محمد جوکی و اثرگذاری سنت‌های مکتب شیراز بر مکتب هرات بوده است (گری، ۱۳۷۹: ۸-۱۹۷).

«علاءالدوله میرزا بن بایسنقر» نیز در هنر دوستی جانشین پدر بود. وی هنرمندان فرهنگستان بایسنقر را گرد آورد و حتی خواجه غیاث الدین پیر احمد زرکوب مصور را از تبریز به هرات دعوت کرد (منشی قمی، ۱۳۵۲: مقدمه). اما آشفتگی‌های پس مرگ شاهرخ در ۸۵۰ ه.ق و شورش الخ بیگ در ۸۵۳ ه.ق، و نیز کاهش درآمد خزانه دولت تیموری، در تولیدات هنری ایران وقفه‌ای بیست ساله ایجاد کرد تا اینکه سلطان ابوسعید بن میرانشاه تیموری (۸۷۲-۸۶۳ ه.ق) هرات را آرام کرد و به پایتختی برگزید. در روزگار وی یک گلچین نگارگری به این سلطان تقدیم شده بود که جزئیات بیشتری در مورد آن در دست نیست. اما با توجه به فضای زمانه و ارادتی که سلطان به عرفا، به ویژه خواجه ناصرالدین عبیدالله احرار (از مشایخ نقشبندیه) می‌ورزید، می‌توان حدس زد که مضامین نقوش آن عرفانی بوده است. بویژه که جریان تعالیم صوفیانه در نگارگری، مدتی بعد در دوره سلطان حسین بایقرا (در نگاره‌های بهزاد) به اوج خود رسید. امری که نگارگران متصوفی چون کمال‌الدین بهزاد را به فرزانه نقاشان کنفسیوسی چینی شبیه می‌سازد، آن است که مراقبه و تدبّر در امور عالم و طبیعت را از اصول روحی مورد نیاز برای نگارگری می‌دانستند.

۵-۱ استاد کمال الدین بهزاد و اوج شکوفایی مکتب هرات در عهد سلطان حسین بایقرا

در طی سلطنت چهل ساله سلطان حسین بن منصور بن بایقرا (۹۱۲-۸۷۸ ق.م) نهضت هنری هرات احیا شد (عالی افندی، ۱۳۶۹: ۱۰۴). حتی برخی محققان، این دوره را عصر شکوفایی بی‌سابقه و اوج نگارگری ایرانی دانسته‌اند. زیرا استاد کمال الدین بهزاد، که برخی او را بزرگ‌ترین نگارگر ایرانی دانسته‌اند، در آن زمان می‌زیست و نسخه‌های مصوری چون: *خمسه نظامی موزه بریتانیا، بوستان سعدی موزه قاهره، دو مُرَقَع در موزه-کاخ گلستان تهران* و *یک ظفرنامه* را نگارگری کرد. علاوه بر این او ابداعاتی وارد نگارگری ایرانی کرد که عبارتند از:

- ۱- وی برخلاف هنرمندان پیش از خود، ابتدا نگارگری می‌کرد، سپس در صفحه جایی خالی را برای فعالیت هنری خوشنویسان باقی می‌گذاشت (برتری دادن نگاره بر خط).
- ۲- بهزاد، به دلیل روحیه صوفیانه خود، عرفان را تا حد بسیاری وارد مضامین نگارگری ایران کرد.
- ۳- او خط سرخ رنگی را که تا آن زمان برای تجسم افق به سبک چینی به کار می‌رفت، از آن پس با رنگ سرمه‌ای و بر زمینه طلایی رنگ نشان داد.
- ۴- ایجاد حرکت در تصاویر و وحدت در ترکیب‌بندی.
- ۵- مفهوم بودن اشارات و حرکات تصاویر (بویژه تصاویر انسان‌ها).
- ۶- ترسیم جزئیات و دقت در طراحی که از ویژگی‌های نقاشی چینی نیز بود.
- ۷- نقاشی کردن چهره‌های خراسانی به جای چهره‌های مغولی که تا آن زمان تحت تأثیر نقاشی چینی رایج بود.

گرچه بهزاد تقلید صرف از نقاشان چینی را منسوخ کرد و با ترکیب همه عناصر، هنری ایرانی پدید آورد، هنوز تأثیرات چینی خفیفی در کارهای او هویدا است: *نگاره دو غاز و ابرها، تصویر رستم در حال گرفتن رخس (شاهنامه موزه متروپولیتن)* و همچنین *اژدها در تصویر رزم بهرام با اژدها (نسخه هفت پیکر موزه بریتانیا)* تأثیرهای مورد بحث را تصویر می‌کشند

(حبیبی، ۲۵۳۶: ۵۹ و ۴۱۱). اما نقطه قوت بهزاد در به خدمت گرفتن شیوه نقاشی چینی برای نمایش دادن موضوعاتی ایرانی بود؛ این انقلاب بزرگی در نگارگری ایرانی بود که شاگردان بهزاد (فاسم علی، آقامیرک تبریزی، سلطان محمد و شیخزاده خراسانی) آن را تداوم بخشیدند و به نگارگری سلسله‌های ترکمانان، صفویه و تیموریان هند منتقل کردند. اما به هر حال به گفته «دیماند» ایجاد یک سبک ملی در نگارگری ایران مرهون تلاش‌های بهزاد در مکتب هرات بود (دیماند، ۱۳۶۵: ۵۶).

«ستادمحمد سیاه‌قلم» (۹۱۳-۸۵۰ ق) یکی دیگر از نقاشان عهد سلطان حسین بایقرا بود که به دلیل طنزنگاری، قدرت تخیل، تیزبینی در موضوعات اجتماعی (مثلاً مراسم عروسی) و مهارت در ترسیم موجودات افسانه‌ای، از هنرمندان استثنایی ایران بود. وی در آغاز به شیوه مکتب هرات و با اثرپذیری شدید از نقاشی چینی به مردم‌نگاری پرداخت. اما سپس برای انتقاد اجتماعی، نوعی کاریکاتور سیاه‌قلم (موسوم به گروتسک) را برگزید که حتی وجه تسمیه خود نگارگر شد. با توجه به شکل نگاره‌های وی و سابقه رواج نقاشی گروتسک در چین، احتمال مسافرت وی به چین وجود دارد. «دو دیو در حال رقص»، «دو قوچ پر دراز» و «چند درخت بی‌برگ» از آثار اوست (پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۲۰؛ Ipsiroglu، ۱۹۸۰: ۹۳-۶) به نظر نگارنده، آثار او یادآور نقاشی دیواری معابد چینی و ماسک‌های تئاترهای چینی روزگار سلسله مینگ است. وی در انتقال سنن نقاشی اسطوره‌ای و مردم‌گرایی چینی به نگارگری ایرانی نقشی منحصر به فرد داشته است.

۳- مناسبات تیموریان با چین

الف) تیمور و روابط با چین

روزگار سلطنت امیر تیمور گورکانی معاصر با امپراتوران هونگ وو و یونگ لو از سلسله مینگ در چین بود. تیمور خود را وارث مغولان و مامور احیای امپراتوری جهانی آنان می‌دانست. این هدف، سیاست‌های خارجی وی را شکل می‌داد. هونگ‌وو، به دلیل ناامنی مرزهای چین، با مغولان دشمنی و نبرد داشت، و جغتائیان را علیه تیمور تحریک می‌کرد (منز، ۱۳۷۷: ۱۴). علاوه بر این هیئت سفرای او در نزد تیمور، هدایای تیمور را باج تلقی

کردند (نوابی، ۱۳۶۴: ۷۶)؛ این یکی از دلایل لشکر کشی تیمور به چین در ۸۰۷ ه.ق شد که به دلیل وفات تیمور ملغی گردید.

ب) مناسبات سلطان شاهرخ با چینیان و تأثیر آن بر نگارگری ایرانی

اطلاعات تاریخی موجود در زمینه روابط خارجی تیموریان و چین، بیشتر مربوط به عهد شاهرخ است. چین که پیش از آن در عهد سلسله‌های تانگ و سونگ دروازه‌های خود را به روی اتباع خارجی - بیگانگان گشوده بود، امپراتور یونگلو که در اوایل حکومت سلسله مینگ به تشویق دریاسالار مشهور چنگ‌هو که سفری دریایی از نانکن تا خلیج فارس و شاخ آفریقا صورت داده بود (Levathes، ۱۹۹۴: ۷۵-۵۷)، روابط خارجی خود را از دو طریق جاده ابریشم و عمدتاً راه دریایی ادویه گسترش داد (جرالد، ۱۳۶۷: ۵-۵۴۲).

به طور کلی یک هیئت نیمه‌رسمی و سه هیئت رسمی از سوی دربار یونگلو، که در منابع تاریخی فارسی از او با نام *دای مینگ* (*امپراتور بزرگ مینگ*) یاد شده است، به دربار شاهرخ اعزام شد. هیئت نیمه‌رسمی در سال ۸۱۱ ه.ق به هرات آمد، تا پیام تسلیت امپراتور چین را به مناسبت مرگ تیمور به شاهرخ تسلیم کند. این هیئت طی جشنی در هرات مورد استقبال قرار گرفت. در پاسخ این هیئت، هدایا و ایلچیان از سوی شاهرخ به دربار چین رفتند (حافظ ابرو، ج ۱، ۱۳۷۲: ۲۷۵).

دومین هیئت چینی که اولین هیئت رسمی اعزامی چین به دربار شاهرخ محسوب می‌شد، در سال ۸۱۵ ق. با نامه‌هایی به فارسی، عربی و مغولی وارد هرات شدند. سفیران چینی به نام‌های «*و جیحون بای*» و «*دائنگ چینگ*» هدایایی شامل جامه‌های رنگارنگ و پارچه‌های سرخ ابریشمی برای شاهرخ به همراه آورده بودند. شاهرخ در پاسخ نامه یونگلو، طی نامه‌ای او را به اسلام دعوت کرد (حافظ ابرو، ج ۱: ۴۶۵). شاید تحت تأثیر همین نامه بود که مسلمانان چین آزادی مذهبی بیشتری یافتند. کتیبه فارسی مسجد شهر «سیان» شاهد این آزادی است (افشار، ۱۳۶۱: ۶۰-۷۵۹).

دومین هیئت رسمی اعزامی چین به هرات در ۸۲۰ ه.ق به سرپرستی «*بی باجین*» (*بویاجین*)، «*تویاجین*»، «*جات باجین*» و «*یتق باجین*» به همراه سیصد ملازم سواره وارد

دربار شاهرخ شد. آنان هدایایی چون پرندگان شکاری، پارچه‌های ابریشمی گوناگون، ظروف و وسایل چینی و آلات موسیقی (پنج نی) با خود آوردند. از جمله هدایا، تصویر اسبی بور همراه با دو مهتر بود. این اسب همان بود که پیشتر /میر سید/ احمد ترخان به همراه هیئت قبلی چینی، برای امپراتور چین فرستاده بود. بسیار محتمل است که این تصویر که بسیار مورد پسند درباریان قرار گرفت، توسط نقاشان فرهنگستان هرات مورد اقتباس قرار گرفته باشد. زیرا تصاویر اسب‌ها در نسخه‌های شاهنامه مربوط به این دوران تغییراتی نسبت به گذشته کرده است که تشابهاتی با حیوان نگاری چینی را نشان می‌کند.

یکی از سرداران شاهرخ به نام /ردشیر تواجی/ در پاسخ این هیئت به چین رفت و در ۸۲۲ ق. به هرات بازگشت (حافظ ابرو، ج ۲، ۱۳۷۲: ۶-۶۶۵).

آمدن سومین هیئت رسمی چینی، در پاسخ به سفارت اردشیر تواجی به چین بود. هیئت مذکور در ۲۳ رمضان ۸۲۲ ه. ق. به هرات رسیدند. اعضای این هیئت طبق ضبط تلفظ فارسی نام‌هایشان توسط حافظ ابرو، عبارت بودند از: «سی ماجین» (پی باجین) و «جان ماجین» (خان ماجین).

در پاسخ این هیئت، حاکمان برخی شهرهای قلمرو تیموریان هیئت‌هایی به چین فرستادند که از میان آنان می‌توان غیاث‌الدین نقاش را نام برد، که از سوی بایسنقر به چین اعزام شد تا هر آنچه را می‌بیند، بنویسد (نوابی، ۱۳۶۴: ۹۲) و همچنین نقاشی و طراحی باغها به سبک چینی را بیاموزد. شرح مختصر سفر او را حافظ ابرو در زبده التواریخ از زبان شخص غیاث‌الدین ضبط کرده است.

غیاث‌الدین خود نقاش بود و از نگاه دقیق یک هنرمند آثار، ابنیه و جشن‌های چینی را تحلیل کرده است. چنانکه در وصف بتخانه‌ای در شهر «قامل» می‌نویسد که بر دیوارهای آن، تصویر «دو دیو که بر یکدیگر حمله کرده باشند» را دیده است (حافظ ابرو، ج ۲، ۱۳۷۹: ۸۲۲). این موضوع یادآور موضوعات نگاره‌های استاد محمد سیاه‌قلم است. غیاث‌الدین، جانورنگاری چینی را بسیار ستوده و از ماسک‌های رنگین چینی به شکل سر حیوانات، و همچنین از مجسمه‌های پارچه‌ای حیوانات و پرندگان غافل نمانده است که در جشن‌ها به

حرکت درآورده می‌شد (حافظ ابرو، ج ۲، ۱۳۷۹: ۸۲۷). در معبد شهر «همجو» تصویر روحانیون بودائی بر نقاشی‌های دیواری، نظر غیاث‌الدین را به خود جلب کرده بود. در معبد شهر «صدین فو» (چینگ تینگ) (Ching-Ting) نیز غیاث‌الدین از چنین مناظری به علاوه مجسمه‌هایی از انسان‌ها و حیوانات که برفراز کوهی مصنوعی در گوشه‌هایی از معبد قرار داشت، دیدار کرد (حافظ ابرو، ج ۲، ۱۳۷۹: ۶-۸۳۵). غیاث‌الدین توصیف کاملی از درگاه و تخت امپراتور چین در شهر *خان‌یالیق* (شهر ممنوع در پکن) کرده است. بویژه توصیف وی از خیمه زرد رنگ سلطنتی طلادوزی شده با نقوش اژدها و سیمرغ، جالب است. در آن روزگار رنگ زرد، رنگ سلطنتی دربارهای چین، و سیمرغ و اژدها نشانه تقدس امپراتور بود. چنانکه لباس‌های یونگ لو عمدتاً به رنگ زرد بود. در اطراف نقوش سیمرغ‌های منقوش بر این لباس‌ها را ماه و ابره‌ایی پیچان به شیوه چینی احاطه کرده بود، که در نگاره‌های مکتب هرات می‌توان از آن سراغ گرفت. رنگ زرد زعفرانی چینی را نیز در نگاره‌های بهزاد در کنار انواع آبی‌ها به وفور می‌توان یافت.

به هر حال سفر چین، دنیایی رنگین و پر از تجربه را در پیش چشمان غیاث‌الدین نقاش به نمایش گذاشته بود، دریغا که اثری امضا شده از وی در دست نیست تا به طور دقیق بتوانیم تأثیر نقاشی چینی را در آثارش جستجو کنیم. اما به گفته محققان، وی بنیانگذار مجموعه‌ای از نگاره‌ها است که اکنون در چندین مرقع بزرگ در کتابخانه توپ قاپو سرای استانبول موجود است. در این مجموعه نگاره‌هایی نزدیک به سبک چینی نگهداری می‌شود (Ispiroughlu، ۱۹۸۰: ۹۳-۶). شایان ذکر است که غیاث‌الدین پس از بازگشت از چین در سال ۸۲۵ ه. ق دوباره در فرهنگستان شاهرخ مشغول به کار هنری شد.

علاوه بر این پارچه‌هایی با نقوش چینی در موزه‌های نیویورک، بوستن و مجموعه کوتس دو بهاک وجود دارد که برخی احتمال داده‌اند که اثر غیاث‌الدین نقاش بوده است (خطایی، ۱۳۷۵: ۱۶۰).

ج) مناسبات تیموریان و چین در روزگار پس از شاهرخ

گرچه در منابع خبر از ارسال نامه‌ای از سوی علاءالدوله پسر بایسنقر به چین آمده است، اما

بی‌پاسخ ماندن این نامه و شواهد دیگر، نشانه عدم تداوم مناسبات تیموریان با چین در آن روزگار است. در هر حال نگارخانه‌های چینی به احتمال بسیار بر برنامه‌ها و شکل و سیاق موسسات هنری تیموریان (کارگاه‌های کتاب‌سازی و فرهنگستان‌ها) تأثیر گذاشته بود. توصیف نگارخانه‌های چینی در سفرنامه سیدعلی‌اکبر خطائی موسوم به «خطای نامه» به طور خلاصه آمده است. خطائی که بین سال‌های ۹۲۶-۹۱۸ ه.ق از سوی سلطان سلیم پسر بایزید عثمانی (معاصر شاه اسماعیل اول صفوی) به چین رفت، تعداد نگارخانه‌ای چینی را بسیار و نقاشی‌ای دیواری آن را با واژه‌ای «عجیب و غریب و معظم» توصیف کرده است (حبیبی، ۵۳۵: ۲۹). اطلاعات موجود در خطای نامه نیز آگاهی چندانی پیرامون نقاشی چینی در اواخر عهد مینگ و ارتباط احتمالی آن با نگارگری تیموری ارائه نمی‌دهد.

سفرنامه چینی کم‌اهمیتی نیز به نام سی‌یوتی و ولیو (نگاهی کوتاه به ممالک، اقوام و محصولات سرزمین‌های غربی) از اواخر سلسله مینگ باقی مانده است که به نظر می‌رسد که از چندین سفرنامه نگاشته شده به دست سفیران چینی در آسیای غربی استخراج شده باشد. این اثر غالباً شرح توقفگاه‌های جاده ابریشم است (برتشنايدر، ۱۳۸۱: ۶-۵۲۵) و از آخرین نشانه‌های ارتباط میان سلسله مینگ و ایران است که کمتر به مسائل فرهنگی، و غالباً به جغرافیا و محصولات مسیر جاده ابریشم پرداخته است.

۴- نتیجه

البته تأثیرگذاری هنری چین بر ایران، از دوره سامانی سابقه داشت. اما در آن دوره عمدتاً، تأثیر هنر سلسله تانگ در چین بر نقوش سفال‌های نیشابور مشهود بود. عصر طلایی نقاشی چینی، دوره حکومت سلسله سونگ بود. نقاشی مکتب سونگ بعدها از طریق روابط خارجی سلسله مغولی یوآن با ایلخانان ایران بر نگارگری ایرانی اثر مستقیم گذاشت و نقش‌مایه‌های نقاشی چینی به طور مستقیم در نگارگری ایران وارد شد. اما به هر حال مکتب شیراز با سنت‌های تصویری ایرانی‌تر خود، و مکتب تبریز که تحت تأثیر بیزانس، عراق و چین بود، با هم ترکیب شدند و مکتب هرات را ساختند. در اوایل عصر تیموریان به دلیل رفت و آمد هیئت‌های سیاسی و رونق نسبی جاده ابریشم و رونق روز افزون جاده ادویه، موج جدیدی از آثار و سنت‌های تصویری چینی وارد ایران شد و مکتب هرات را در آغاز، به تقلید صرف از

نقاشی چینی کشاند. اما از دوره جانشینان شاهرخ با کاهش روابط با چین، و همچنین با ظهور نوابغی چون استاد کمال‌الدین بهزاد، نگارگری مکتب هرات بومی، مستقل و ایرانی‌تر شد. گرچه در مورد توانایی هنری بهزاد شکی نیست، به نظر نگارنده، استقلال نسبی نگارگری ایرانی از نقاشی چینی، به دلیل ضعف عمومی نقاشی چینی در دوره مینگ نسبت به نقاشی شکوفای سلسله سونگ، و سپس یوان بود.

چنانکه بسیاری محققین نوشته‌اند، نگارگری ایرانی در سه دوره ایلخانان، تیموریان و صفویه تحت تأثیر چین قرار گرفت؛ در هر سه مورد از لحاظ تکنیک، نگارگری ایرانی را تکانی داد و سرعتش را در راه کمال افزایش داد. اما در فاصله ۷۹۵ ه.ق (روزگار کمال‌الدین بهزاد) تا زمان شاه‌عباس که موج سوم تأثیر چین شروع شد، نگارگری ایرانی دوران بومی‌سازی نقوش چینی را پیمود. بنابراین از لحاظ تکنیک (فرم)، بومی کردن منظره‌پردازی و تصویر اژدها و سیمرغ، و از حیث محتوا و مضمون، ورود اندیشه‌های عرفانی (همتای تعالیم ذن چینی) در نگاره‌های ایرانی، از دستاوردهای هنری مکتب هرات است که تأثیر چین را نشان می‌دهد. البته هم اژدها و هم تأثیر تعالیم ذن، در آثار بهزاد بومی شد. چنانکه اژدهای چینی به اژدهای شاهنامه بدل شد، و تعالیم ذن و مراقبه تائویی-کنفسیوسی به عرفان اسلامی در نگارگری ایران مبدل گردید. به نظر نگارنده، پیدایش این تغییرات به سبب سابقه و رونق مناسبات ایران و چین در دوره سلطان شاهرخ بود، که آن را در تاریخ نگارگری ایرانی می‌توان «دوره گذار و بومی‌سازی» نامید. در نتیجه چنین مناسباتی، با ورود الگوهای جدیدی از نقاشی چینی به کارگاه‌های نگارگری ایران، و نیز به دلیل کاهش روابط ایران و چین پس از روزگار سلطان شاهرخ، فرصتی تاریخی و زمینه‌ای جهت بومی‌سازی و تکمیل نقش‌مایه‌های چینی در نگارگری تیموری مکتب هرات پیدا شد. با فراهم آمدن زمینه‌ای تاریخی چون روابط سیاسی، اقتصادی و فرهنگی تیموریان و مینگ‌ها بود که چندی پس از آن نبوغ هنری استاد کمال‌الدین بهزاد مکتب ملی نگارگری هرات را به اوج شکوفایی و برقراری هماهنگی کامل با اندیشه و فرهنگ ایرانی رسانید.

منابع

- ۱- آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، «کتاب خانه و صورت خانه در مکتب هرات»، *فصلنامه گلستان هنر*، شماره ۱۰، زمستان، ص ۱۸.
- ۲- آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، «اسلوب سیاه قلم در نگارگری ایران»، *فصلنامه هنرهای زیبا*، شماره ۳۰.
- ۳- آژند، یعقوب (۱۳۸۸)، «کارستان هنری و هنر پروری ابراهیم سلطان»، *فصلنامه هنرهای زیبا*، شماره ۳۷.
- ۴- ابن عربشاه (۱۳۷۲)، «زندگی شگفت‌آور تیمور»، ترجمه محمدعلی نجاتی، چاپ پنجم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۵- افشار، ایرج (۱۳۶۱)، «جنگ چینی یا سفرنامه ایلانی (پوسی)» آینده، سال هشتم، شماره ۱۱.
- ۶- برتشنايدر، امیلی (۱۳۸۱)، «نظری به یک روزنامه سفر چینی به باختر آسیا در دوره مینگ، ایران و ماورالنهر در نوشته‌های مغولی و چینی»، ترجمه هاشم رجب‌زاده، تهران: موقوفات دکتر محمود افشار.
- ۷- بلانت، ویلفرد (۱۳۶۳)، «جاده زرین سمرقند»، ترجمه رضا رضایی، بی‌جا، نشر جان‌زاده.
- ۸- بینون، لورنس؛ ج. و. ویلکینسون و گری. بازیل (۱۳۶۷) «سیر تاریخ نقاشی ایران» ترجمه محمد ایران منش، تهران: امیرکبیر.
- ۹- پاکباز، روئین (۱۳۷۹)، «دائرة المعارف هنر»، تهران: فرهنگ معاصر.
- ۱۰- پیرنیا، محمدکریم و افسر، کرامت‌الله (بی‌تا)، «راه و ریاط»، بی‌جا، سازمان حفاظت آثار ملی ایران.
- ۱۱- تالیوت رایس دیوید (۱۳۷۵)، «هنر اسلامی»، ترجمه ماه ملک بهار، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۱۲- تریگیر، مری (۱۳۸۴)، «هنر چین»، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: فرهنگستان هنر.

- ۱۳- جرالده، فیتز (۱۳۶۷)، «تاریخ فرهنگ چین»، ترجمه اسماعیل دولتشاهی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۱۴- حافظ ابرو، عبدالله (۱۳۷۲)، «زبده التواریخ»، تصحیح سیدکمال حاج سیدجوادی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و نشر نی.
- ۱۵- حبیبی، عبدالحی (۲۵۳۵)، «هنر عهد تیموری و متفرعات آن»، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ۱۶- خطایی، سید علی اکبر (۱۳۷۵)، «خطای نامه»، به کوشش ایرج افشار، تهران: مرکز اسناد فرهنگی آسیا.
- ۱۷- دیماند، س. م. (۱۳۶۵)، «راهنمای صنایع اسلامی»، ترجمه عبدالله فریار، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۱۸- ساداتی زرینی، سپیده؛ محسن مرانی (۱۳۸۷)، «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی»، فصلنامه نگره، شماره ۷.
- ۱۹- سعیدیان، عبدالحسین (۱۳۶۷)، «فرهنگ مصور مختصر چهار زبانه هنر نقاشی و آثار نقاشان جهان»، ویرایش محمد سعیدیان، بی‌جا، انتشارات علم و زندگی و انتشارات پیکان.
- ۲۰- سلیمان الندوی (۱۹۹۵)، «العلاقات التجاریه بین العرب الهند»، ثقافه الهند، یونیو.
- ۲۱- سمرقندی، عبدالرزاق (۱۳۷۲)، «مطلع سعیدین و مجمع بحرین»، به اهتمام عبدالحسین نوایی، چاپ دوم، چهار جلد، تهران، پژوهشگاه.
- ۲۲- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۳)، «جایگاه و نمود مذهب در نگارگری بهزاد»، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱، صص ۱۲۵-۱۵۲.
- ۲۳- عالی افندی، مصطفی (۱۳۶۹)، «مناقب هنرواران»، ترجمه توفیق، ه. سبحانی، تهران: سروش.
- ۲۴- فراگنر، برت (۱۳۷۹)، «وضع اجتماعی و اقتصادی داخلی تاریخ ایران دوره تیموریان (کمبریج)»، ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.

- ۲۵- کلاویخو، روی گنزاله (۱۳۳۷)، «سفرنامه کلاویخو»، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ۲۶- گری، بازیل (۱۳۷۹)، «فلزکاری و سفالگری دوره تیموری، تاریخ ایران دوره تیموریان (کمبریج)»، ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.
- ۲۷- _____ (۱۳۸۵)، «نقاشی ایرانی»، ترجمه عربعلی شروه، تهران: عصر جدید.
- ۲۸- _____ (۱۳۷۹)، «هنرهای تصویری در دوره تیموری، تاریخ ایران دوره تیموریان (کمبریج)»، ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.
- ۲۹- محمدحسن، زکی (۱۳۶۳)، «تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام»، ترجمه محمدعلی خلیلی، چاپ دوم، تهران اقبال.
- ۳۰- منز، بئاتریس فوربز (۱۳۷۷)، «برآمدن و فرمانروایی تیمور»، ترجمه منصور صفت‌گل، تهران: رسا.
- ۳۱- منشی قمی، قاضی میراحمد (۱۳۵۲)، «گلستان هنر»، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: بنیادفرهنگ ایران.
- ۳۲- نوایی، عبدالحسین (۱۳۶۴)، «ایران و جهان از مغول تا قاجاریه»، تهران: هما.
- ۳۳- همایون فرخ، رکن‌الدین (۱۳۵۳)، «سیری در مینیاتور ایران (تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی چین)»، هنر و مردم، تهران.
- ۳۴- وزیر، علینقی (۱۳۷۷)، «تاریخ عمومی هنرهای مصور»، چاپ چهارم، تهران، هیرمند.
- 35- Ispiroqlu, Mazhar. S., (1980), Masterpieces from the Topkapi Museum, Tames and Hudson Publishers, London.
- 36- Levathes, Louise, (1994), When China Ruled the Seas: The Treasure Fleet of the Dragon Throne (1405-1433), (New York and Oxford, Oxford University Press.
- 37- Gnsel, Renda, (1981), Turkish Treasure: Culture, Art and Tourism, No.1, www.chinapage.com.