فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ۹۸-۸۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بازنمایی عزاداری در اثرِ سوگواری بر پیکر مسیح (جوتو) و نگارهٔ زاری بر نعش اسکندر (شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی)[1]

لیلا غنی‌زاده [2]
مریم کشمیری [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۳۰

چکیده

دیوارنگارهٔ «سوگواری بر پیکر مسیح» به قلم جوتو و نسخه‌نگارهٔ «زاری بر نعش اسکندر» در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی (دموت)، دو نگاره با موضوع سوگواری است. هر دو اثر در تاریخ هنر به نوآوری‌هایی برای نمایش بهتر اندوه و ماتم‌زدگی صحنه شناخته شده‌اند و جالب اینکه، نوآوری‌ها در دو اثر بسیار به یکدیگر شبیه است. بر اساس گزارش‌های تاریخی برجای‌مانده دربارهٔ مراودات تجاری، سیاسی و مذهبی ایران در زمان ایلخانی با دولت‌شـــهرهای ایتالیا، این پژوهش در پی امکان آشـــنایی هنرمندان با دستاوردهای همسایگان خود شکل گرفته است و به‌جهت تقدم تاریخی دیوارنگارهٔ مســـیحی، امکان تأثیرپذیری نگارهٔ ایرانی را دنبال می‌کند. بدین منظور با نگاهی توصیفی‌تحلیلی شـــباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر به‌دقت بررسی و سپس این ویژگی‌ها با یکدیگر مقایسه شد (تطبیقی با نگاهی کیفی). در کنار همانندی موضوع، ظهور واقع‌گرایی و حقیقت‌نگاری، نمود حرکت، بازنمایی پیکره‌هایی پشت به بیننده، نمایش عواطف و اســـتفاده از حرکات دســـت برای بیان احساسات از جملهٔ شباهت‌ها بود. نیز آشـــکار شد که دو اثر در فضای شکل‌گیری، ترکیب‌بندی، ویژگی‌های رنگ، جایگاه پیکره‌های اصلی، نمایش شدت سوگ، عناصر نمادین بازنمایی‌شده و هدف تولید با یکدیگر تفاوت دارند. سپس با نگاهی تاریخی و بر اساس مستندات برجای‌مانده (گردآوری کتابخانه‌ای)، جنبه‌های گوناگون روابط دربار ایلخانی (تبریز) و دولت‌شـــهرهای ایتالیا در محورهای سیاسی‌تجاری، مذهبی و فرهنگی‌هنری بررسی شد و راه‌های ممکن تأثیروتأثرها آشکار شد. با آنکه سند مکتوبی در اثبات آشنایی هنرمندان ایرانی با دستاوردهای جوتو به دست نیامد، تعدد شباهت‌های نوآورانهٔ دو اثر در بازنمایی صحنهٔ سوگواری و اسناد معتبر مراودات دو کشور، تأثیرپذیری را ممکن و مسیر را بر پژوهش‌های بیشتر دراین‌باره می‌گشاید.

واژه‌های کلیدی: جوتو، سوگواری بر پیکر مسیح، هنر ایلخانی، شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، زاری بر نعش اسکندر.

1-DOI:10.22051/JJH.2022.38129.1718

۲-کارشناسی ارشد پژوهش هنر، مدرس گروه نقاشی، موسسهٔ آموزش عالی فردوس-مشهد-ایران. Leila.ghanizadeh@yahoo.com
۳-استاد یار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول. m.keshmiri@alzahra.ac.ir

مقدمه

نقاشی، یکی از راه‌های بیان احساسات و عواطف است که در مسیر خود بسیار متحول شده است. برخی هنرمندان براساس شرایط اجتماعی و سیاسی و فرهنگی یا دیدگاه‌های شخصی خود، دست به تولیدات مبتکرانه زده‌اند و شیوه‌های تازه‌ای را در نقاشی پدید آورده‌اند. دیگر هنرمندان نیز با الگوبرداری از این دستاوردها سبب فراگیرشدن نوآوری‌ها حتی خارج از مرزهای سرزمین خود شده‌اند؛ ازاین‌رو، گاه شاهد پیدایش آثار یا شیوه‌های مشابه در کشورهای گوناگون هستیم.

جوتو[1] هنرمند فلورانسی اواخر گوتیک[2] با الگوپذیری از طبیعت، سنت‌های گذشته را پشت سر گذارد و فصلی را در نقاشی غرب پدید آورد که بنیانش بر تجربهٔ بصری و نویددهندهٔ نظمی نوین بود. ابتکارات جوتو از عوامل ظهور رنسانس هنری ایتالیا شد. دیوارنگارهٔ سوگواری بر پیکر مسیح[3] از آثار اوست که برخی نوآوری‌های وی را بازتاب می‌دهد.

هم‌زمان با ابتکارات جوتو در نگارگری ایرانی نیز چند نسخهٔ مصور پدید آمد که با نمونه‌های پیش از آن تفاوت دارند. برای نمونه در نگارهٔ «زاری بر نعش اسکندر» در شاهنامهٔ بزرگ ابوسعیدی (دموت) عناصری را می‌یابیم که به دیوارنگارهٔ «سوگواری بر پیکر مسیح» جوتو شباهت دارد. هر دو اثر، نمایشی از صحنهٔ سوگواری است که در دو فرهنگِ متفاوت اما از جهت زمانی، نزدیک به هم- اثر جوتو متقدم است- پدید آمده‌اند.

هدف پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل عناصر بصری و ساختاری دو اثر و مقایسهٔ آنهاست. در این مسیر با ریزنگری در مصادیق، نگاه از کلیات به جزئیات می‌گردد و با واکاوی در لایه‌های زیرین آثار، افتراق و اشتراک آنها بیان می‌شود. سپس با تکیه بر مستندات تاریخی، تصویر روشنی از مراودات بازرگانان، سفرا، مبلغان مذهبی و هنرمندان دو کشور به دست می‌آید.

پژوهش در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌هاست:

۱. شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر کدام‌اند؟

۲. با نگاه به شباهت‌ها، تقدم زمانی اثر جوتو و نیز مراودات دو کشور، آیا تأثیرپذیری هنرمند ایرانی از شیوهٔ هنری جوتو ممکن است؟

دربارهٔ اهمیت و ضرورت پژوهش می‌توان گفت در پژوهش‌های نگارگری، به‌شکل کلی از تأثیرات نقاشی چین، بیزانس و بین‌النهرین سخن گفته‌اند، اما کمتر به مصادیق توجه کرده‌اند. پژوهش حاضر با جزئی‌نگری، اشتراکاتی را می‌جوید که بر بستر تعاملات دو کشور می‌تواند ظرایف دقیق‌تری از روابط هنری آن دوران را آشکار کند و راه بر پژوهش‌های آتی بگشاید.

پیشینهٔ پژوهش

با آنکه دربارهٔ جنبه‌های نوآورانهٔ شاهنامهٔ ابوسعیدی و نگارهٔ یادشده بسیار نوشته‌اند، کمتر پژوهشی، اثر را در مقایسه با دیوارنگارهٔ جوتو دیده است. برای نمونه، محمودی در مقالهٔ «داستان اسکندر در مضامین تصویری شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی»، (۱۳۸۷) چاپ‌شده در فصلنامهٔ هنر، ضمن تأکید بر تأثیرپذیری نگارهٔ «زاری بر نعش اسکندر» از نقاشی‌های چین و بین‌النهرین، با آنکه برخی نوآوری‌ها (چگونگی بازنمایی عوالم روحی، تنوع حالات و حرکات پیکره‌ها، به‌ویژه پیکره‌های از پشت) را می‌کاود، نگاهی به سرچشمه‌های احتمالی نوآوری‌ها ندارد. سیدمحمد حسینی‌ده‌میری در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود (۱۳۸۹) در دانشگاه شاهد در رشتهٔ نقاشی، ضمن معرفی ۳۲ نگارهٔ شاهنامهٔ بزرگ، نوآوری در پرداخت پیکره‌ها (نمود احساس در چهره، تنوع پیکره‌ها به‌ویژه پیکره‌ها از پشت) را بیان می‌کند، اما علل ظهور را بررسی نمی‌کند. در برابر آن، برخی هنرپژوهان به تأثیرپذیری‌های ممکن توجه کرده‌اند: آبرام یانس در مقالهٔ «منظری بر دو نگاره از کتاب مقدس ارمنی و شاهنامهٔ بزرگ (دموت)» (۱۳۸۶) چاپ‌شده در فصلنامهٔ هنر، به تأثیرگذاری چین و بیزانس[4] نظر دارد، برخلاف یانس که نگاه به بیرون از ایران دارد، بلر[5] در پژوهش «الگوهای هنرپروری و آفرینش‌های هنری در ایران دورهٔ ایلخانی» (۱۳۸۷)، به چاپ‌رسیده در گلستان هنر، بر پایهٔ دریافت‌هایی از وقف‌نامهٔ رشیدی پیش می‌رود. شیرازی و قاسمی به راه بلر رفته‌اند و آداب سوگواری مغولی و ایرانی را در «ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانیان در شاهنامهٔ ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری» جسته‌اند. زلیخا ایمانی‌مرنی در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با نام «جامعه‌شناسی مناسک سوگواری در نگاره‌های شاهنامهٔ دموت و بایسنقری در دورهٔ ایلخانی و تیموری» (۱۳۹۶) در دانشگاه الزهرا، گرایش پژوهش هنر، نمود آیین‌های عزاداری را عنصری برای مشروعیت بخشیدن حکومت ایلخانی در ایران می‌داند. ایمانی‌مرنی دربارهٔ سرچشمه‌ها یا مسیرهای تأثیرپذیری

بحثی نمی‌کند. به این فهرست می‌توان کتاب‌های تاریخ هنر را نیز افزود که در آنها به طور مفصل یا مختصر دربارهٔ نگاره‌های یادشده بحث شده است.

با نگاه به بنیان‌های بحث در پژوهش پیش رو، بررسی مناسبات مذهبی و تجاری ایران و ایتالیا در عصر ایلخانی، بخش دیگری از پیشینهٔ پژوهش است. مقالات «روابط ایلخانان مغول با دربار واتیکان» نوشتهٔ آذری (۱۳۴۹) در بررسی‌های تاریخی، «ایران از دید سیاحان اروپایی در دوران ایلخانی» به‌ویژه با نگاه به تجارت‌خانه‌های تبریز به قلمِ جوادی (۱۳۵۱) در نشریهٔ بررسی‌های تاریخی، «روند شکل‌گیری مناسبات تجاری ایلخانان با تجار جنوایی و ونیزی» دین‌پرست (۱۳۹۷) در مجلهٔ تاریخ روابط خارجی و «روابط ایران و اروپا در عصر ایلخانیان» نوشتهٔ دهقان‌نژاد (۱۳۸۵) در نشریهٔ تاریخ روابط خارجی، از مهم‌ترین‌هاست. گرچه این آثار دربارهٔ تأثیرات هنری میان دو کشور سخنی به میان نمی‌آورند، بنیان بحث‌های تاریخی مقالهٔ پیش رو را شکل می‌دهند.

روش پژوهش

با روش توصیفی تحلیلی، نخست دو اثر بازبینی شد. آنجا که مقایسهٔ دو اثر پیش می‌آید، با نگاه به تقدم زمانی اثر جوتو، تطبیق درزمانی است. مقایسهٔ دو اثر همچنین شباهت‌ها و تفاوت‌ها را آشکار می‌کند. در بررسی مناسبات ایران و ایتالیا سدهٔ (۱۴م/ ۸ق) با رویکردی تاریخی، منابع و سفرنامه‌ها کاویده شد تا به دلایل احتمالی شباهت میان آثار پی برده شود. گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و تحلیل داده‌ها، کیفی است.

معرفی جوتو و دستاوردهایش

جوتو (۱۳۳۷-۱۲۶۶م)، نقاش ایتالیایی را پدر تصویرگری غرب می‌نامند (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۲). با نگاه به نوآوری‌های هنری جوتو، همواره در تاریخ هنر، فصلی با او آغاز می‌شود. گرچه نباید تأثیر استادان بیزانسی و کشورهای شمالی را نادیده گرفت (گمبریچ، ۱۳۹۴: ۱۹۲)، «معلم واقعی او، طبیعت یا دنیای اشیای مرئی بود». در کنار گسست از سنت بیزانسی و احیای شیوهٔ ناتورالیستی باستان، جوتو بنیان‌گذار بهره‌مندی از تجربهٔ بصری بود؛ ازاین‌روست که او را پیشگام عصر آغازین علم خوانده‌اند (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۲). وازاری[۶]، اهمیت جوتو را در دمیدن روح تازه به هنر رکود یافتهٔ ایتالیا می‌داند (هارت، ۱۳۸۲: ۵۸۶). او نقاشی را به انقلابی بدل کرد که نتایجش تاکنون برجاست (همان: ۵۶۷). از نوآوری‌های جوتو می‌توان این نمونه‌ها را برشمرد: پرهیز از عناصر رمزآلود و غیرواقعی هنر پیشین (مرتضوی، ۱۳۷۷: ۱۴۴)، کشف چارچوب‌های ژرف‌نمایی و بازنمایی فضا بر سطح دوبعدی (گمبریچ، ۱۳۹۴: ۱۹۲)، به‌تصویرکشیدن پیکره‌ها از پشت (آدامز، ۱۳۹۵: ۱۳۳)، بازنمایی عواطف انسانی و موقعیت افراد برای نخستین بار (Emirel, 1967: 8)، عبور از سنت بیزانسی نمایش پیکره در مرکز صحنه که به تحول و پویایی در ترکیب‌بندی و دگرگونی زاویهٔ دید انجامید (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۴۶). او که پیرو فرقهٔ فرانسیسی بود (همان: ۳۶۲)، رویدادهای زندگی سنت فرانسیس[۷] را در دیوارنگاره‌های آسیزی[۸] فلورانس[۹] جاودانه کرد (Onians, 2004: 114).

در سنت نقاشی ایتالیای اوایل ۱۴م، عناصر دیگر فرهنگ‌ها مانند شرق[۱۰] در آثار هنرمندان برجسته راه یافت و در اندک‌زمانی به قراردادهای هنری بدل شد (Mack, ۲۰۰۲: ۶۱). رزاموند مک[۱۱] دربارهٔ عناصر وارداتی از هنر اسلامی در آثار جوتو و پیروانش می‌نویسد: هاله‌های مقدس در دیوارنگاره‌های کلیسایی را متأثر از تزیینات اشیای وارداتی اسلامی پرداخته‌اند (Ibid: 62). کتیبه‌ها و قاب‌بندی‌ها در دیوارنگاره‌های نمازخانهٔ پادوا[۱۲] یادآور تزیینات فلزکاری اسلامی است که از خطوط شبه‌عربی و[۱۳] Pags Pa الهام گرفته و سندی بر ارتباط مسیحیت با سرزمین‌های شرقی است (Ibid: 69). همچنین رنگ‌های روشن آثار ایرانی و شرقی در آثار جوتو دیده می‌شود (Emirel, 1976: 36). تأثیرپذیری رنگی آنگاه برجسته می‌شود که رنگ‌گذاری تیرهٔ بیزانس را به یاد آوریم؛ بنابراین، ارتباط و تأثیرپذیری هنری، حقیقتی انکارناپذیر است.

۱. دیوارنگارهٔ جوتو

با وجود تردید در برخی آثار منسوب به جوتو، نقاشی دیواری آرنا[۱۴] در پادوا با ۳۸ نگاره (پاکباز، ۱۳۹۴: ۵۴۰) بی‌شک از آثار اوست (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۳). نگاره‌ها شامل زندگی مریم، زندگی، رسالت، مصائب و رستاخیز مسیح در سه ردیف است. جوتو در دیوارنگارهٔ «زاری بر پیکر مسیح»، گفت‌وشنود زندگی و مرگ را با نگاهی روان‌شناختی پرداخته و اندوه عمیقی را متناسب با شخصیت افراد بر چهره‌هایشان نشانده است (هارت، ۱۳۸۲: ۵۷۱).

۲. بررسی و تحلیل اثر

دیوارنگارهٔ «زاری بر پیکر مسیح» نمایش زاری مریم مقدس، یاران و فرشتگان اندوهگین و سرگردان در آسمان بر پیکر مسیح است. این صحنهٔ کم‌عمق را پرتگاه صخره‌ای احاطه کرده است (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۴). پایین بودن نقطهٔ ثقل، پیکره‌های خمیده با رنگ‌های سرد، آسمان عریان و زمینهٔ ساده، صحنه‌ای غم‌انگیز را ساخته است (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۴۸). درخت خشکیده، توجه را به پیکره‌های ایستاده، بالای سر مسیح جلب می‌کند، سپس همراه نگاه دیگر پیکره‌ها، چشم به سوی مریم و مسیح (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۴) در نقطهٔ کانونی صحنه، هدایت می‌شود (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۴۸). جوتو، درختِ تنها و بی‌برگ را برای بیان مصیبت (Emirel, 1967: 124) با کارکردی دوگانه کشیده است: از طرفی، خشکیدگی و تنهایی آن، نشان همراهی طبیعت در سوگ مسیح است و از طرف دیگر، مفهوم درخت معرفت را به ذهن می‌آورد که با گناه آدم و حوا پژمرد شد و مسیح با مرگش آن را زنده می‌کند (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۸۸). در این اثر، به‌گونه‌ای روان‌شناختی، اندوه با شخصیت افراد متناسب است. یوحنا[15]، اندوهگین‌ترین پیکره (هارت، ۱۳۸۲: ۵۷۱) با دست‌هایی باز و خمشی رو به جلو ترسیم شده است (گمبریچ، ۱۳۹۴: ۱۹۳). پیکره‌های پشت به صحنه که از خصوصیات تکرارشوندهٔ آثار جوتو هستند (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۴)، غم را آشکارا نشان می‌دهند. سر و دست مسیح را افرادی نگه داشته‌اند و مریم در حالی به چهرهٔ مسیح می‌نگرد که دست در گردن او دارد. رهایی فرشتگان، ملکوتی بودن مسیح را یادآور می‌شود (هارت، ۱۳۸۲: ۵۷۱). با آنکه پیکره‌ها مانند حجم‌های سنگین‌اند (گاردنر، ۱۳۹۵: ۳۶۴)، چینش آنها بدان‌گونه است که همگی توان حرکت دارند (گمبریچ، ۱۳۹۴: ۱۹۳). در این اثر، تقابل سوگواری جماعت ایستای انسان‌ها را که شاید به‌سبب ضرورت ترکیب‌بندی اثر باشد، در برابر جنب‌وجوش فرشتگان بی‌وزن می‌بینیم (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۴۸).

جوتو برخلاف گذشتگان در این اثر، حزن صحنه را به‌خوبی نشان می‌دهد (گمبریچ، ۱۳۹۴: ۱۹۳). ویژگی رنگ، خلوص، درجهٔ بالای اشباع، تضاد تیرگی و روشنی و نیز غلبهٔ آبی است. درعین نامتقارن بودن ترکیب‌بندی پیکره‌ها و بزرگی‌شان در قیاس با دیگر عناصر، نظم چیدمانی آنها سبب یکپارچگی اثر شده است. در این نگاره، عناصری مانند هالهٔ دور سر، درخت خشکیده یا فرشتگان نالان به درک قداست روایت یاری می‌رسانند. در اینجا نیز تزیینات اسلامی را بر بازوبندها، سربندها و نوارهای لباس‌ها می‌یابیم (Mack, 2002: 55-8). از مهم‌ترین نوآوری‌های جوتو در دیوارنگارهٔ ذکرشده، بازنمایی انسان‌ها با چهره‌های متفاوت، حرکات متعدد دست برای القای احساسات، راندن موضوع اثر به کناره‌ها، پیکره‌های تصویرشده از پشت، القای وزن در پیش‌زمینه، خلق پیکره‌های حجم‌دار و ایجاد بُعد از طریق چیدمان چندردیفی پیکره‌ها است.

تصویر۱. سوگواری بر پیکر مسیح، جوتو، ۱۳۰۵م، نمازخانهٔ آرنا، پادوا (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۴۷)

معرفی شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی

به نظر برخی پژوهشگران، هنر ایلخانی (۱۳۳۵م/۷۳۶ق-۱۲۵۱م/۶۵۰ق) به‌ویژه از آثار سونگ[16] و یوان[17] چین تأثیر پذیرفت (شراتو و گروبه، ۱۳۹۱: ۳). برخی دیگر بر اساس نمونه‌های برجای‌مانده تأثیر شمایل‌نگاری بیزانس را بر آثار اوایل قرن ۱۴م مطرح می‌کنند (Kadei, 2009: 150). گمان می‌رود عناصر گوناگون فرهنگی به‌سبب آزادی مذهبی در ایران آن دوران، از طریق منابع مکتوب مسیحی، یهودی و بودایی در دسترس هنرمندان ایلخانی بوده (Ibid: 162) و در آثار هنری آنها نمود یافته است. شاهنامهٔ بزرگ (به‌سبب بزرگی قطع آن) ابوسعیدی از آن جمله است. این کتاب را در اواخر عصر ایلخانی در تبریز پرداخته‌اند (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۷۸) که ۲۸۰ برگ و ۱۸۰ نگاره داشته است. گمان می‌رود نسخه را در عصر ناصری از ایران خارج کرده‌اند (آژند، ۱۳۹۲: ۱۵۰). ژرژ دموت[18]، برای فروش آسان‌تر، شیرازهٔ این نسخهٔ نفیس را بازکرد (بلر، ۱۳۸۸: ۶۵) که سبب پراکندگی و گم‌شدن برگ‌های نسخه شد. امروزه تنها ۵۸ نگاره را می‌شناسیم[19] (پاکباز، ۱۳۹۴: ۸۸۹). برخی نگاره‌های این نسخه از تماشایی‌ترین نمونه‌های نگارگری ایرانی است (بلر،

۱۳۸۸: ۶۵). دوست‌محمد، هنرمند شاهنامهٔ ابوسعیدی را احمدموسی معرفی می‌کند، هنرپژوهان همچنین، شمس‌الدین، جنید و عبدالحی را نیز از نگارگران این نسخه می‌دانند (آژند، ۱۳۹۲: ۱۵۰).

شاهنامهٔ بزرگ، نویددهندهٔ سبک ملی‌شدهٔ نقاشی ایرانی است. بینیون، توازن قاعده‌مند این اثر را متفاوت با هنر چین می‌داند (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۳). گرچه کوه‌ها و درخت‌ها، حال‌وهوای نقاشی‌های خاور دور دارند، با احساسی ایرانی نقش شده‌اند (پوپ، ۱۳۹۳: ۴۸-۴۷). حتی اگر خط را چینی بدانیم، ترکیب‌بندی پیکره‌ها و حرکت‌ها ایرانی است (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۲). حسینی در کنار غنای رنگی نگاره‌های اوایل قرن ۱۴م، از جمله نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ، مهم‌ترین عامل پیشرفت نقاشی این دوره را وجود پیکره‌های پیش‌زمینه می‌داند که گاه پشت به بیننده دارند، فضای صحنه را می‌گشایند و ژرفا را می‌افزایند (حسینی‌ده‌میری، ۱۳۸۹: ۹۴). او این پیکره‌های پشت به صحنه را در شاهنامهٔ بزرگ، «منحصربه‌فرد» (همان: ۱۰۴) می‌خواند. علاوه بر موقعیت پیکره‌ها، بازنمود روان‌شناختی آنها نیز مهم است. گرابار[۲۰]، غنای روان‌شناختی و نوع بیان نگاره‌ها را با نقاشی‌های نیمهٔ اول قرن ۱۴م ایتالیا یا دیوارنگاره‌های صربی و بلغاری بالکان قابل‌مقایسه می‌داند (گرابار، ۱۳۹۶: ۷۱). دیدیم که جوتو با نگاه روان‌شناختی، برای اولین‌بار، عواطف را در چهره‌ها نمایاند و به آنها حالات خاص خودشان را بخشید.

۱. نگارهٔ زاری بر نعش اسکندر

در صحنهٔ مرگ اسکندر در شاهنامه، مشاوران و نزدیکان او بر سر مزارش آماده‌اند و با جنازهٔ او سخن می‌گویند. فردوسی نیز آرزو می‌کند کاش اسکندر به‌جای زراندوزی، علم و دانش می‌اندوخت (بیگدلی، در: محمودی، ۱۳۸۷: ۲۱۷-۲۱۸). گری[۲۱] داستان مرگ اسکندر در شاهنامه را چنین خلاصه می‌کند: او در بابل می‌میرد و تابوتش را به اسکندریه می‌آورند. هنگام غروب او را میان ده‌هزار سپاهی و ایرانی به خاک می‌سپارند (گری، ۱۳۸۵: ۳۶). با وجود سرودهٔ فردوسی، هنرمند صحنه‌ای را پرداخته که گفت‌وگوهای حکیمانهٔ مشایعت‌کنندگان را چندان بازتاب نمی‌دهد و بیشتر به تدفین فردی محبوب در میان نزدیکانش همانند است. شاید این تغییرات به‌سبب نگرانی مغولان از آشوب داخلی بود. گویی آنها قصد داشتند بر حاکمیت غاصبانه در کشورهای تحت سلطه مهر تأیید زنند. در نگارهٔ «زاری بر نعش اسکندر» نیز نگارگر به همین مسیر رفته است. گفته می‌شود این مشخصات، به‌ویژه با دوران ابوسعید مطابقت دارد (بلر، در: محمودی ۱۳۸۷: ۲۰۷).

۲. بررسی و تحلیل اثر

گری، زاری بر نعش اسکندر را کامل‌ترین نگارهٔ سوگواری شاهنامهٔ بزرگ می‌داند (گری، ۱۳۶۹: ۳۶) و تجویدی آن را از عالی‌ترین نمونه‌های هنر توصیفی ایران می‌خواند (تجویدی، ۱۳۸۶: ۸۲). در این نگاره به‌رسم مغولان، تابوت بر تختی در مرکز صحنه است و عزاداران دورتادور آن گرد آمده‌اند (Carboni & Komaroff؛ در: شیرازی و قاسمی، ۱۳۹۱: ۲۹). مادر گریان اسکندر بر تابوت افتاده و ارسطو، استاد اسکندر، در پشت تابوت است. حضار بر سر و سینه می‌کوبند و برخی دست بر آسمان دارند. تضادی میان شیوهٔ ترسیم دوبعدی چهارچوب و کف بنا با تابوت سه‌بعدی دیده می‌شود (گرابار، ۱۳۹۶: ۷۱). ترکیب‌بندی حلزونی برای تأکید بر پیکرهٔ اصلی و شخصیت چشمگیرش اجرا می‌شده است (زارعی فارسانی و قاسمی اشکفتکی، ۱۳۹۸: ۲۷). در اینجا نیز اسپیرال از مادر در مرکز تصویر شروع می‌شود، با عبور از ارسطو به‌سوی تجمع سمت چپ تصویر می‌رود، سپس عزاداران نشسته در پایین نگاره (افراد پشت به بیننده که به‌مانند اثر جوتو در القای ژرفا نقش دارند) را دربرمی‌گیرد و به‌سوی عزاداران سویهٔ راست می‌رود. نگارگر با استفاده از حرکات دست و حالات چهرهٔ این افراد، اندوه را به بیننده القا می‌کند (بلر، ۱۳۸۷: ۳۵). این شیوهٔ نوظهور که در افزودن درام صحنه مؤثر است، با آنچه پیش‌تر در هنر ایران بود، تفاوت چشمگیر دارد؛ ازاین‌رو، برخی این اثر را ظهور واقع‌نمایی، بازنمایی حرکت و دوری از خشکی اجراهای پیشین دانسته‌اند (تجویدی، ۱۳۸۶: ۸۳).

تصویر۲. زاری بر نعش اسکندر، شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، ۱۳۳۰ م، گالری فریر، شمارهٔ F۱۹۳۸,۳ (URL1)

بلر با نگاه به وقف‌نامهٔ رشیدی و اشیای بازنمایی‌شده مانند شمعدان‌ها، عودسوز، قندیل‌ها و پرده (نک: جدول۱)، نگاره را نمایش مقابر سلطنتی آن دوران و بیانگر رویدادهای زمانه می‌داند (بلر، ۱۳۸۷: ۴۱ و ۳۵). ترنج‌های جناغی و دیگر تزیینات معماری نیز یادآور مقبرهٔ اولجایتو است. جای‌گیری قندیل‌ها در فواصل منظم، پردهٔ گشودهٔ مرکز تصویر و همتایی دو دهلیز کناری تقارن صحنه را تأکید می‌کند. گری ارتباط خطوط عمودی و سطوح متقارن را مسبب استحکام ترکیب‌بندی می‌داند (گری، ۱۳۸۵: ۳۷-۳۶). گمان می‌رود نگاره‌هایی مانند «زاری بر نعش اسکندر» بازنمایی حقیقت دوران هنرمند است (همان: ۳۱). برخی انگیزهٔ سلطه‌جویی مغولان بر ایران را علت پرداخت چنین نمونه‌هایی می‌دانند (سودآور ، در: شیرازی و قاسمی، ۱۳۹۱: ۳۱). باوجود واقع‌نمایی این اثر، برخی موارد مانند ترکیب‌بندی، چین‌وشکن جامه‌ها یا جای‌گیری مرکزی موضوع اصلی، تداعی‌گر پایبندی نگارگر به سنت‌های پیشین نقاشی است. همان‌گونه که گفتیم این نگاره در بازنمایی اندوه شاخص است. بازنمایی چهره‌های متأثر، نمایش سروسینه‌زنی حضار، حضور مادر بر نعش پسر و عزادارانی که پشت به ما برسر می‌کوبند، از جمله تدابیر بصری هنرمند برای نمایش سوگ این مراسم است. کن‌بای[۲۲] بازنمایی عواطف، احساسات و هیجانات را که با حرکات اندام‌ها، نگاه‌ها و چهره‌ها ممکن می‌شود، از دستاوردهای نقاشی ایلخانی و مختص این نسخه می‌داند (حسینی ده‌میری، ۱۳۸۹: ۹۸). نمود عواطف و احساسات، حرکات متنوع دست به هدف بازنمایی احساسات و القای حرکت و نیز پیکره‌هایی که به ما پشت کرده‌اند، از نوآوری‌های این نگاره به شمار می‌آید که دو دهه پیش‌تر در دیوارنگارهٔ جوتو نیز ظهور کرده است.

مقایسهٔ دیوارنگارهٔ جوتو و نگارهٔ شاهنامهٔ بزرگ

نمایش سوگواری و روایت مرثیه بر پیکر فردی با اهمیت در میان مردم، نخستین وجه اشتراک دو اثر است. همچنین هر دو، بیان یک داستان با تکیه بر عناصر حقیقی زمانه را در خود دارند. از جهت بصری نیز شباهت‌های بسیاری میان دو اثر می‌توان دید: اجرای برخی اسلوب‌های بیزانسی مانند چین‌وشکن‌های لباس، پیکره‌های فشرده در اطراف درگذشتگان که اندک‌ژرفایی را به بیننده القا می‌کنند و نیز بهره‌مندی از حرکات دست و سروسینه‌زنی افراد (یوحنا و دیگر پیکره‌های اطراف مسیح به مانند پیکره‌ها پیرامون اسکندر با حرکات دست، اندوه را نشان می‌دهند). البته حرکات دست در شاهنامهٔ ایلخانی تنها چهار شیوه و بسیار محدودتر از دیوارنگارهٔ جوتو است که در آن، دست هر فرد، حالتی یگانه دارد. باوجود این، نوع حرکت در شاهنامه، شورانگیزتر و بیانگرانه‌تر است. چهره‌های متأثر نیز از دیگر موارد تشابه است. در اثر جوتو، چهره‌های انسانی، آرام‌تر از چهره‌های فرشتگان است، شاید به این دلیل که فرشتگان با کناررفتن حجاب مادی و فهم حقایق ازلی، عمق مصیبت را بیش از انسان‌ها دریافته‌اند. در نگارهٔ شاهنامه این قیاس وجود ندارد و چهره‌های انسانی، غم‌زده و پریشان‌اند. پیکره‌هایی که به بیننده پشت کرده‌اند، در هر دو اثر دیده

جدول۱. مقایسهٔ برخی اشیای نگارهٔ ایلخانی با عناصر کاربردی هم‌دوره (منبع: نگارندگان)

برخی اشیای بازنمایی‌شده در نگاره			
	قندیل و عودسوز	پایهٔ شمعدان	کف‌پوش یا قالی
نمونه‌های برجای‌ماندهٔ همان اشیا از دورهٔ ایلخانی			
	قندیل، ۷ ق، سوریه (دیماند، ۱۳۸۳: ۱۰۳)	پایهٔ شمعدان، ۸ ق، متروپولیتن[۲۳] شمارهٔ ۹۱۰،۱۰،۵۲۳ (URL2)	تزیینات سقف مقبرهٔ اولجایتو (URL3)

می‌شود. البته تقدم زمانی دیوارنگارهٔ جوتو سبب می‌شود او را پیشگام بدانیم. جوتو با این پیکره‌ها، مریم و مسیح را در قابی گرفته و بر اهمیت بصری آنها افزوده است. جدول ۲، گزیدهٔ این بحث را نشان می‌دهد.

با وجود شباهت‌های بسیار، دو اثر از جهات ساختاری و بصری با یکدیگر متفاوت است. هنرمند ایلخانی، مرکزگرا بوده و به شیوهٔ مرسوم، اسکندر را در میانهٔ تصویر نقش کرده، اما جوتو، مرکزگرایی پیشین را نادیده گرفته و

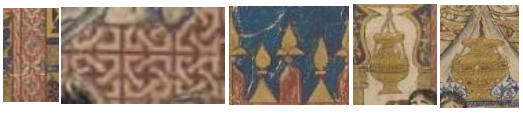
جدول ۲. شباهت‌های بصری میان دو نگارهٔ زاری برنعش اسکندر و سوگواری بر پیکر مسیح (منبع: نگارندگان)

عنوان	زاری برنعش اسکندر	سوگواری بر پیکر مسیح
موضوع	سوگواری بربالین شخصیتی مهم	سوگواری بربالین شخصیتی مهم
پیکره از پشت	دو پیکره	دو پیکره
حالت‌های چهره به هدف بیان احساسات		
حرکت دست‌ها	برای بیان احساسات در تصویر دیده می‌شود	برای بیان احساسات در تصویر دیده می‌شود
دیگر تشابهات	واقع‌گرایی، روایتگری، گروه‌بندی پیکره‌ها و حرکت	واقع‌گرایی، روایتگری، گروه‌بندی پیکره‌ها و حرکت

سنت شکنانه، مسیح را در یک سوم چپ تصویر جای داده است. رنگ‌بندی دو اثر نیز از حیث خلوص، درجهٔ اشباع و غلبهٔ سردی و گرمی هم‌خوان نیستند. جوتو، رنگ‌های خالص‌تر با اشباع بالا، تضاد شدید تیره و روشن را به کار برده و به آبی نظری خاص داشته، در حالی که هنرمند ایلخانی، رنگ‌های گرم، به‌ویژه نارنجی را با خلوص و تضاد تیره روشن کمتر برگزیده است؛ ازاین‌رو، کنتراست رنگی اثرش کمتر از دیوارنگارهٔ جوتوست. ترکیب‌بندی دو اثر نیز با یکدیگر فرق دارد: نگارهٔ شاهنامه، ترکیب‌بندی متقارنِ متناظر بر پایهٔ حرکت حلزونی دارد، حال آنکه جوتو از شیوهٔ ایستای زمانه‌اش پیروی نکرده و به شیوه‌ای نوآورانه با گروه‌بندی منظم پیکره‌ها، ترکیب‌بندی را متعادل نامتقارن ساخته است.

از جهت هدف تولید نیز دو اثر متفاوت‌اند. دیوارنگارهٔ جوتو اثری مذهبی است که تعالیم مسیحی را آموزش می‌دهد، اما نگارهٔ ایرانی در پی نمایش آداب حکمرانان ایلخانی و

جدول ۳. تفاوت‌های بصری میان دو نگارهٔ زاری برنعش اسکندر و سوگواری بر پیکر مسیح (منبع: نگارندگان)

عنوان	نگارهٔ زاری برنعش اسکندر	نقاشی دیواری سوگواری بر پیکر مسیح
هدف	مشروعیت بخشیدن به پادشاهی	بیان روایت مذهبی و آموزش تعالیم مسیحیت
فضا	معمارگونه و داخل عمارت	طبیعت
نوع فضا	غیرروحانی و زمینی	روحانی و بهشتی
رنگ	خلوص و کنتراست کمتر، غلبهٔ رنگ‌های گرم به‌ویژه نارنجی و قهوه‌ای	رنگ‌های خالص با کنتراست بالاتر با غلبهٔ رنگ آبی
پیکره کانونی	مرکز تصویر و داخل تابوت	سمت چپ، در آغوش مادر
ترکیب‌بندی	متقارن متناظر و به‌ویژه توجه به ساخت حلزونی	تعادل نامتقارن در چیدمان پیکره‌ها
عناصر بازنمایی شده	 عناصر کاربردی، استفاده‌شده در مقابر	عناصر مذهبی با براساس روایت دینی

رسمیت‌بخشی به سلطنت آنها در ایران است. جدول ۳، تفاوت‌ها را در خود دارد. برخی از شباهت‌های جدول ۲، از نوآوری‌های جوتوست که پس از حدود سه دهه در نگارهٔ ایلخانی ظاهر می‌شود. وجود همین شباهت‌ها نگارندگان را بر آن داشت تا مقایسهٔ دو اثر و نیز بررسی امکان آشنایی هنرمند ایرانی را با دیوارنگاره‌های بیزانسی انجام دهند.

واکاوی در مناسبات ایران ایلخانی و دولت‌شهرهای ایتالیا

فعالیت‌های دیپلماتیک، عناصر هنری را به دیگر فرهنگ‌ها منتقل می‌کند (Mack, 2002: 13). با نگاه به ارتباطات ایران و ایتالیا در دورهٔ یادشده این تصور قوت می‌گیرد که تشابه دو اثر می‌تواند برآمده از این روابط باشد. ایلخانیان در رقابت با ممالیک مصر و نیز به هدف دستیابی به آسیای صغیر و بین‌النهرین، در برقراری روابط با اروپا کوشیدند و از این مسیر به نهضت رنسانس کمک کردند (جوادی (الف)، ۱۳۵۱: ۱۴). تبریز و مراغه، شهرهای مهم ایلخانی (۱۴م/ ۸ق) از جهات هنری و تجارت با اروپا اهمیت داشتند. انتساب شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی به تبریز، اهمیت هنری این شهر را می‌رساند. گزارش‌ها و پژوهش‌های تاریخی اهمیت تبریز را در تجارت نیز گواهی می‌دهند (Kadei, 2009: 162). بازرگانان به‌ویژه جنوایی‌ها[۲۴] و ونیزی‌ها[۲۵] در دورهٔ ابوسعید به دادوستد با این شهر علاقه‌مند بودند (عون‌اللهی، ۱۳۸۹: ۶۶). گمان می‌رود بررسی روابط تبریز و دولت‌شهرهای مسیحی می‌تواند جنبه‌هایی از اشتراکات نگاره‌های یادشده را آشکار کند:

۱. مناسبات سیاسی و تجاری

دیدیم ایلخانانی مانند اولجایتو به تجارت با غرب تمایل داشتند (القاشانی در: کریمی و رضایی، ۱۳۹۲: ۵۷). شهرهای مهم ایتالیا به‌ویژه جنوا و ونیز با داشتن خط ساحلی طولانی، واسطهٔ این تجارت بودند (اشپولر، ۱۳۹۷: ۴۳۴). در سدهٔ (۱۳م/۷ق)، این دو شهر با داشتن گسترده‌ترین شبکهٔ تجاری و ناوگان‌های متعدد میان آفریقا و شرق مدیترانه پل زدند و در این منطقه نفوذ فراوان یافتند (Onians, 2004: 114).

تبریز به‌سبب قرارگیری در مسیر جادهٔ ابریشم، توجه بازرگانان ایتالیایی را به خود جلب کرده بود. چندان که در سال (۱۳۰۴م/۷۰۴ق) جنوایی‌ها در تبریز، تجارت‌خانه زدند (اشپولر، ۱۳۹۷: ۴۳۴) و سبب رونق بیشتر تبریز شدند (کریمی و رضایی، ۱۳۹۲: ۶۱). جنوایی‌ها به هدف خرید ابریشم[۲۶] (همان: ۶۰)، سرمایهٔ شایانِ توجهی را به تجارت‌خانه‌های خود در شهرهای تبریز و سلطانیه آوردند (Mack, 2002: 16). انعقاد قرارداد۱ (۳۲۰م/۷۲۰ق) میان سفیر ونیز و ابوسعید ایلخان، پای ونیزی‌ها را نیز به تبریز باز کرد. در این قرارداد، علاوه بر اجازهٔ افتتاح کنسولگری[۲۷] و حضور راهبان مسیحی، به تاجران ونیزی مقیم تبریز امتیازاتی داده شد (اسناد روابط تاریخی ایران و ونیز، ۱۳۵۲: ۱۳) که به گشایش تجارتخانه‌های جدید انجامید (عون‌اللهی، ۱۳۸۹: ۷۳). از این تاریخ، ونیزی‌ها در تبریز حضوری پررنگ یافتند تا آنجا که جهانگرد اروپایی، تبریز را در سال (۱۳۱۸م/ ۷۱۸ق) بزرگ‌ترین بازار دادوستد می‌داند و مارکوپولو[۲۸] از دیدار هم‌وطنان بازرگانش در این شهر می‌نویسد (گابریل، ۱۳۹۸: ۱۳۸).

۲. مناسبات مذهبی

بسیاری از تحولات سیاسی و اجتماعی دورهٔ ایلخانی، دین‌محور بودند (بیانی، ۱۳۸۱: ۳۶۸). سفرهای تبلیغی اروپاییان مسیحی به دربار ایلخانی (اشپولر، ۱۳۹۷: ۲۱۹)، با وجود دوقوزخاتون، همسر مسیحی هولاکو (دهقان‌نژاد، ۱۳۸۵: ۳) که کشیشان و مسیحیان را بر کارهای دیوانی و سپاهی گماشته بود (بیانی، ۱۳۸۱: ۳۸۱)، به نفوذ مسیحیت در دربار انجامید. با اجازهٔ هولاکو در هر شهر کلیسا[۲۹] برپا شد و شاه و حرم‌خانه‌اش در مراسم شرکت می‌کردند. دوقوزخاتون برای مسیحیان، کلیسایی وقف کرد و همسر نسطوری آباقا[۳۰] نقاشانی را از قسطنطنیه برای نقاشی کلیسا فراخواند (گابریل، ۱۳۹۸: ۱۴۱) که این افراد، کلیسای یعقوبیان را نیز نقاشی کردند (ابوالفرج، در: اشپولر، ۱۳۹۷: ۲۲۰). روند ساخت کلیسا ادامه یافت و در زمان اولجایتو (۱۳۰۴م/۷۰۳ق)، تبریز با ۲۵ کلیسا، مرکز اسقف‌نشین شد (پیگولاسکا، در: دهقان‌نژاد، ۱۳۸۵: ۱۵). در ۳۰ کیلومتری رصدخانهٔ مراغه، مرکزی با محوریت علمی در شرق و غرب، نیز کلیسایی ساختند (لین، ۱۳۹۰: ۳۷۰).

علاوه بر سفرا و راهبان فرانسیسی مقیم دربار (Mack, 2002: 18) در (۱۳۳۰م/۷۳۱ق) شمار مسیحیان تبریز را هزار تن و مسیحیان سلطانیه را حدود پانصد نفر گزارش کرده‌اند (لکهارت، در: جوادی، ۱۳۵۱: ۱۲۳). مبلغان مذهبی[۳۰] همچنان به ایران می‌آمدند. در سال (۱۳۱۷م/۷۱۷ق) پاپ اینسنت دوم[۳۱] آباقا[۳۲] برای کلیساهای تبریز و سلطانیه، اسقف اعظم فرستاد (اشپولر، ۱۳۹۷: ۲۳۷). شماری از

مبلغان و فرستادگان مسیحی نیز در مسیر اعزام به چین، مدتی در ایران می‌ماندند (ویلتس، ۱۳۵۳: ۱۷۰). یکی از آنها، راهب فرانسیسی، اودریک[۳۳] بود (Cordini, 1880: XXI) که از پادوا در (۱۳۱۸م/۷۱۸ق) به تبریز رسید (Ibid: 6) و پس از اقامت در آن، تبریز را یکی از بهترین شهرهای جهان یافت (Ibid: 19). اودریک از چند جهت برای پژوهش حاضر مهم است: او از شهر پادوا یعنی شهری که دیوارنگارهٔ جوتو در آن نقش شده، به تبریز آمده بود. همچنین اودریک، راهب فرقه‌ای بود که جوتو پیرو آن بود. با توجه به آشنایی کشیشان با تعالیم تصویری و دیوارنگاره‌های مسیحی این گمان پررنگ می‌شود که اودریک در مدت اقامت در پادوا، دیوارنگاره‌های کلیسایی جوتو را دیده و با شیوهٔ نقاشی او آشنا شده باشد.

۳. مناسبات فرهنگی هنری

هم‌راستا با شکوفایی هنری ایلخانی، دیوارنگاری کلیساها و صومعه‌ها به قلم هنرمندان چینی و اروپایی نیز رونق یافت (بیانی، ۱۳۸۱: ۵۵۶). در فاصلهٔ سده‌های (۱۳.۱۴م/۸-۷ ق) ربع رشیدی که از مراکز فعال تبریز بود، پنجاه بافندهٔ روم شرقی را به خدمت گرفت (عون‌اللهی، ۱۳۸۹: ۵۷). کاغذسازان ماهر ربع رشیدی نیز به دیگر سرزمین‌ها فراخوانده می‌شدند (همان: ۶۰). از آنجا که تبریز و مراغه، میزبان برجستگان دنیای شرق و غرب بودند (لین، ۱۳۹۰: ۹۴)، هنرمندان ایرانی فرصت یافتند با فرهنگ و هنر سرزمین‌های دیگر آشنا شوند؛ آشنایی‌ای که به تحول نقاشی ایرانی انجامید (کورکیان، ۱۳۸۷: ۲۰).

رویارویی فرهنگی تنها در قلمروی ایلخانی رخ نداد. تجارت با شرق، هنر ایتالیا را نیز متحول کرد؛ زیرا برخی کالاهای وارداتی شرق چنان محبوب بود که تقلید از آنها رایج شد. هنرپژوهان باور دارند رفت‌وآمد شرقیان به ونیز در سده‌های ۱۳.۱۵م/۸.۱۰ق بر تزیینات کلیسای بازسازی‌شدهٔ این شهر اثر داشته و آن را به آرایه‌های مقبرهٔ اولجایتو و تک‌مناره‌های سلجوقی نزدیک کرده است؛ از این روست که ونیز را دروازهٔ تمدن شرق می‌دانند. نمونهٔ دیگر تأثیرات را می‌توان در نقاشی‌های (۱۳۰۰.۱۶۰۰م/۷۰۰.۹۰۰ق) دید؛ بنابراین دادوستد شرق و غرب همان‌گونه که سبب تغییر در هنرهای شرقی مانند ایران شده، به تحول هنرهای تزیینی غربی نیز انجامیده است (Mack, 2002: 7-13).

ضمن واکاوی و بررسی مناسبات شکل‌گرفته بین دو کشور، فرضیهٔ تأثیرپذیری نگارهٔ ایرانی از سنت هنری دیوارنگارهٔ جوتو به چند علت مطرح می‌شود: ۱. ارتباطات و رفت‌وآمدهای دو کشور؛ ۲. اهمیت تبریز (محل تولید آثار هنری) و ونیز (به سبب نزدیکی به پادوا)؛ ۳. گسترش تجارت و حضور بازرگانان در شهرهای ایلخانی؛ ۴. نفوذ مسیحیت و حضور مبلغانی چون اودریک از پادوا؛ ۵. رونق ساخت کلیسا در تبریز و مراغه و اهمیت دیوارنگاره‌های مذهبی در کلیساهای مسیحی به جهت گسترش آموزه‌های دینی. گستردگی مراودات و تأثیرپذیری‌های دوجانبه را می‌توان با بررسی اسناد تاریخی و هنری ایتالیایی نیز مستند کرد. ورود کالاهایی از جهان اسلام به ایتالیا و حضور بازرگانان و سفرای ایتالیایی در ایران سبب رواج خطوط تزیینی و مغولی در نقاشی‌های مذهبی ایتالیا شد. بررسی آثار نقاشان ایتالیایی از جمله جوتو، تقلید از این عناصر و خطوط تزیینی را در پرداخت لباس و هاله‌های قدیسان نشان می‌دهد (Mack, 2002: 51).

نتیجه‌گیری

بررسی ساختاری و بصری دو نگارهٔ زاری بر نعش اسکندر در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی و سوگواری بر پیکر مسیح (جوتو) شباهت‌ها و تفاوت‌هایی را نشان داد. برخی از این شباهت‌ها، برای نخستین بار در کارهای جوتو بروز نموده است و با نگاه به تقدم زمانی دیوارنگاره نسبت به نسخه‌نگاره می‌توان احتمال تأثیر یکی بر دیگری را در نظر داشت. ترسیم پیکره‌هایی که پشت به بیننده دارند، حالات دست و چهره برای القای سوگ و پریشانی عزاداران، گروه‌بندی پیکره‌ها، تلاش برای واقع‌نمایی و ویژگی روایتگری صحنه از جمله شباهت‌هاست. تفاوت‌های این آثار به‌ویژه نتیجهٔ پایبندی هنرمند ایرانی به سنت‌های پیشین و چشم‌پوشی جوتو از اسلوب‌های قبلی است. از نمونهٔ این افتراق‌ها مرکزگریزی جوتو و مرکزگرایی نگارهٔ ایرانی و نیز تفاوت در ترکیب‌بندی‌هاست. دیوارنگارهٔ جوتو، کارکردی مذهبی دارد و نگارهٔ شاهنامه کارکردی سیاسی. بر اساس همین کارکرد، هنرمندان عناصر بازنمایی را متفاوت برگزیده‌اند: در شاهنامه، اشیای کاربردی حقیقی را می‌یابیم که بر نمایش فضای زمینی دلالت دارد و در دیوارنگارهٔ جوتو، عناصر بصری در جهت نمایش معنویت و تقدسی ماورایی. با توجه به داده‌های تاریخی دربارهٔ دادوستدهای سیاسی، تجاری و مذهبی میان ایران و ایتالیای آن دوران و نیز تقدم زمانی اثر جوتو می‌توان احتمال آشنایی هنرمندان

ایرانی با اسلوب هنری جوتو را مطرح کرد. همان گونه که پژوهشگران غربی، مناسبات دو کشور را زمینه ساز ظهور عناصر شرقی اسلامی در آثار جوتو دانسته‌اند، عکس این جریان نیز ممکن می‌شود. به ویژه آنکه گزارش‌های تاریخی حضور مبلغان مسیحی را در دربار ایلخانی و کلیساهای تبریز تأیید می‌کنند و حضور سفرای ایرانی در شهرهایی مانند ونیز، نزدیک پادوا را یادآور می‌شوند. نگارندگان، این پژوهش را سرآغازی برای جست‌وجوهای بیشتر دربارهٔ احتمال آشنایی و تأثیرپذیری هنرمندان ایرانی از آثار جوتو می‌دانند. بی‌تردید بررسی و مقایسهٔ ریزنگرانهٔ نمونه‌های بیشتر در این بازهٔ تاریخی و بازخوانی مستندات و گزارش‌های بازمانده در پژوهش‌های آتی، راهی را که آغاز شده است، به سرانجام می‌رساند.

پی‌نوشت

۱. جوتو دی بندونه (Giotto) (۱۳۳۷- ۱۲۶۶م)، نقاش و معمار فلورانسی بود که نقاشی را از چیمابوئه فراگرفت (پاکباز، ۱۳۹۴: ۵۴۰).

2 Gothic
3 The Lamentation
4 Bizans
5 Shila Blair
6 Giorgio Vazari
7 Saint Francis
8 Assisi
9 Florence

۱۰. اصطلاح شرقی برای تمام اشیا رسیده از سرزمین‌های اسلامی و آسیایی (Mack, ۲۰۰۲: ۱).

11 Rosamond E. Mack

۱۲. پادوا (Padua) شهری در شمال ایتالیا در ۴۰ کیلومتری ونیز.

۱۳. خط تبتی (عمودنویس) که راهبی برای قوبلای اختراع کرد. به دستور قوبلای این خط برای مهروموم اسناد استفاده می‌شد. این گذرنامه‌ها را فرستادگانی که حدود ۱۳۰۰م، از تبریز به آستان مقدس می‌رفتند، با خود برده‌اند (Mack, ۲۰۰۲: ۵۲).

14 Arena
15 John the Apostle
16 Song
17 Yuan
18 Georges Demott

۱۹. برخی برگه‌های شاهنامهٔ ایلخانی را در اینجا می‌توان یافت: گالری فری‌یر، موزهٔ دانشگاه هاوارد، انیستیتو دیترویت، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون، بنیاد اسمیت سونیان، لوور و موزهٔ هنرهای زیبای مانترئال (پاکباز، ۱۳۹۴: ۸۸۹).

20 Oleg Grabar
21 Bazel Gary
22 Shila R. Canby
23 metropolitan
24 Shila R. Canby
25 Metropolitan
26 Genova
27 Venezia

۲۸. دربارهٔ خرید ابریشم تبریز (نک: گابریل، ۱۳۹۸: ۱۳۷).

۲۹. همچنین (نک: اشپولر، ۱۳۹۶: ۲۰۹).

۳۰. مریم، دختر میخائیل هشتم امپراتور روم شرقی که به عقد آباقا درآمد (اشپولر، ۱۳۹۷: ۷۲).

۳۱. برای اعزام مبلغ همچنین (نک: اشپولر، ۱۳۹۷: ۲۳۶؛ ویلتس، ۱۳۵۳: ۱۵۶ و ۱۵۲).

32 Pope Innocent II
33 Odrich- Odrichus

منابع

آدامز، لوری (۱۳۹۵) ***روش‌شناسی هنر***، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: نظر.

آژند، یعقوب (۱۳۹۲) ***نگارگری ایران***، جلد۲، تهران: سمت.

اسناد مربوط به روابط تاریخی ایران و جمهوری ونیز از دورهٔ ایلخانیان تا عصر صفوی (بایگانی اسناد شهر ونیز و کتابخانهٔ ملی مارچانا (۱۳۵۲) مرکز اسناد دانشگاه تهران.

اشپولر، برتولد (۱۳۹۶) ***تاریخ مغول در ایران***، ترجمهٔ محمود میرآفتاب، تهران: علمی فرهنگی.

بلر، شیلا (۱۳۸۷) «الگوهای هنرپروری و آفرینش‌های هنری در ایران دورهٔ ایلخانیان (مورد خواجه رشیدالدین)»، ***گلستان هنر***، ترجمهٔ ولی‌الله کاوسی، ۴ (۳)، ۴۷-۳۲.

ـــــ (۱۳۸۸) «بازنویسی سرگذشت شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی» در ***زبان تصویری شاهنامه***، ترجمهٔ سیدداود طبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

بیانی، شیرین (۱۳۸۱) ***دین و دولت در ایران عهد مغول***، جلد۲، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

بینیون، لورنس و دیگران (۱۳۹۶) ***تاریخ تحلیلی نگارگری ایران***، ترجمهٔ محمد ایران منش، تهران: امیرکبیر.

پوپ، آرتور ایهام (۱۳۹۳) ***سیر و صور نقاشی ایران***، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

تجویدی، علی اکبر (۱۳۸۶) ***نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سدهٔ دهم هجری***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

جوادی، حسن (الف) (۱۳۵۱) «ایران از دیدهٔ سیاحان اروپایی در دورهٔ ایلخانیان ۱»، ***بررسی‌های تاریخی***، ۷ (۴)، ۴۲-۱۱.

ـــــــــ(ب) (۱۳۵۱) «ایران از دیدهٔ سیاحان اروپایی در دورهٔ ایلخانیان ۲»، ***بررسی‌های تاریخی***، ۷(۵)، ۱۵۲-۱۱۹.
حسینی‌ده‌میری، سیدمحمود (۱۳۸۹) ***تبیین ویژگی‌های طراحی پیکره در نسخهٔ شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه شاهد تهران.
دهقان‌نژاد، مرتضی (۱۳۸۵) «روابط ایران و اروپا در عصر ایلخانیان»، ***تاریخ روابط خارجی***، ۸(۲۹)، ۲۰-۱.
دین‌پرست، ولی (۱۳۹۷) «روند شکل‌گیری مناسبات تجاری ایلخانان با تجار جنوایی و ونیزی»، ***تاریخ روابط خارجی***، ۱۹(۷۶)، ۹۷-۱۱۶.
دیماند، س.م (۱۳۸۳) ***راهنمای صنایع اسلامی***، ترجمهٔ عبدالله فریاد، تهران: علمی و فرهنگی.
دیویس و دیگران (۱۳۸۸) ***تاریخ هنر جنسن***، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: فرهنگ‌سرای میردشتی.
زارعی فارسانی، احسان؛ قاسمی اشکفتکی، مریم (۱۳۹۸) «ترکیب‌بندی در نگاره‌های ایران با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری»، ***جلوهٔ هنر***، ۱۱(۲)، ۴۲-۲۱.
شراتو، امبرتو؛ گروبه، ارنست (۱۳۹۱) ***هنر ایلخانی و تیموری***، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.
شیرازی، علی‌اصغر؛ قاسمی، صفورا (۱۳۹۱) «ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانیان در شاهنامهٔ ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری»، ***نگره***، ۷(۲۲)، ۳۷-۲۴.
عون‌الهی، سیدآغا (۱۳۸۹) ***تاریخ پانصد سالهٔ تبریز از آغاز دورهٔ مغول تا پایان دورهٔ صفویه***، ترجمهٔ پرویز زارع شاه مرسی، تهران: امیرکبیر.
کریمی، علیرضا؛ رضایی، محمد (۱۳۹۲) «روابط تجاری ایران و جنوا در دورهٔ ایلخانی»، ***تاریخ اسلام و ایران***، ۲۳(۱۸)، ۶۸-۵۱.
کورکیان، ا.م؛ سیکر، ژ.پ (۱۳۸۷) ***باغ‌های خیال***، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
گابریل، آلفونس (۱۳۹۸) ***مارکوپولو در ایران***، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران: اساطیر.
گاردنر، هلن (۱۳۶۵) ***هنر در گذر زمان***، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
گمبریچ، ارنست (۱۳۹۴) ***تاریخ هنر***، ترجمهٔ علی رامین، چاپ ۷، تهران: نی.
گرابر، اولگ (۱۳۹۶) ***مروری بر نگارگری ایرانی***، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
گری، بازل (۱۳۸۵) ***نقاشی ایرانی***، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
لین، جورج (۱۳۹۰) ***ایران در اوایل عهد ایلخانان***، ترجمهٔ سیدابوالفضل رضوی، تهران: امیرکبیر.
محمودی، فتانه (۱۳۸۷) «داستان اسکندر در مضامین تصویری شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی»، ***هنر***، ۳(۷۷)، ۲۲۳-۲۰۲.
مرتضوی، مصطفی (۱۳۷۷) «از جوتو تا روسو۱»، ***مطالعات هنرهای تجسمی***، ۱(۱)، ۱۴۵-۱۳۴.
ویلتس، دوراکه (۱۳۵۳) ***سفیران پاپ به دربار خانان مغول***، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: خوارزمی.
هارت، فردریک (۱۳۸۲) ***سی و دو هزار سال تاریخ هنر***، ویراستهٔ هرمز ریاحی، تهران: پیکان

References

-Adams, L. (2016). ***The Methodologies of Art: An Introduction***. Translated by Ali Masoumi. (nd ed5). Tehran: Nazar (Text in Persian).
-Azhand, Y. (2013). ***Iranian Painting (Research in the History of Iranian Painting and Painting)***. (Vol. 2). (2nd ed.). Tehran: Samt (Text in Persian).
-Bayani, S. (2002). ***Religion and Government in Mongol Iran***. (Vol. 2). Tehran: University Publishing Center (Text in Persian).
-Blair, S. (2008). Patterns of Art Cultivation and Artistic Creations in Iran during the Ilkhanid Period (Case of Khajeh Rashid al-Din). Translated by Valiollah Kavousi, ***Golesta-e Honar***, 4(3), 32–47 (Text in Persian).
---------- (2009). ***"Rewriting the Story of the Great Ilkhanid Shahnameh" in: The Visual Language of the Shahnameh***, Edited by Robert Heillen Brand, Translated by Seyed Davoud Tabaei, Tehran: Academy of Arts (Text in Persian).
-Binyon, L. (2017). ***Persian Miniature Painting***. Translated by: Mohammad Iranmanesh. Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
- Corerdi, H. (1880). ***Les Voyage en Asie Bein Leureux frer Odoric de Pordenone***, Paris: Ernest Leroux Editeur.
- Davies, J. E., Walter B. Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J. F., Roberts, A. S., Simon, D. L. (2009). ***Janson's History of Art: The Western Tradition***, Translated by Farzan Sojoudi, Tehran: Mirdashti Cultural Center (Text in Persian).
-Dehghannejad, M. (2006). Iran-Europe Relations in the Ilkhanid Era, ***History of Foreign Relations***, 8(29), 1–20 (Text in Persian).
-Dinparast, V. (2018). The Process of Formation of Ilkhanate Trade Relations with Genoese and Venetian Merchants, ***History of Foreign Relations***, 19(76), 97–116 (Text in Persian).
-Documents Related to the Historical Relations between Iran and the Republic of Venice from the Ilkhanid Period to the Safavid Era (Archive of the Documents of Venice and the National Library of

by Parviz Zare Shah Morsi, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
- Onians, John. (2004). ***Atlas Of The World Art***, London: Laurence King Publishing.
-Pope, A. U. (2014). ***Survey of Persian Art***. Translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Mola (Text in Persian).
-Scerrato, U., & Grube, E. (2012). ***Encyclopedia of Word Art***, Translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Mola (Text in Persian).
- Shirazi, A., Ghasemi, S. (2012). Finding the Origin of Patriarchs Customs and Adapt Them with Abu Saied Shahnameh with Emphasis on the Mourn Illustrations,***Negareh Journal***, 7(22), 25-38. (Text in Persian).
-Tajvidi, A. A. (2007). ***A Look at the Art of Iranian Painting from the Beginning to the Tenth Century AH***. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance (Text in Persian).
-Wiltes, D. (1974). ***Ambassadors of the Pope to the Court of the Mongol Khans***, Translated by Masoud Rajabnia, Tehran: Kharazmi (Text in Persian).
- Zarei Farsani, E. & Gasemi Eshkoftaki, M. (2019). Composition in Iranian Painting with Emphasis on the Theme and Principles of Visual Traditions, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 11(2), 21-42. doi: 10.22051/jjh.2018.18337.1311 (Text in Persian).

Image References

Davies, J. E., Walter B. Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J. F., Roberts, A. S., Simon, D. L. (2009). ***Janson's History of Art: The Western Tradition***, Translated by Farzan Sojoudi, Tehran: Mirdashti Cultural Center, p. 447 (Text in Persian).
Dimand, M. S. (2004). ***A Handbook of Muhammadan Art***, Translated by Abdollah Faryad, Tehran: Elmi Farhangi, p. 13(Text in Persian).

URLs:

URL1- asia.si.edu/?s=f1938.3&search_context=objects&post_type=tms_object [May15,2020]
URL2-images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/DP193.jpg [July10,2020]
URL3- tarikhema.org/ancient//17527[July12,2020]

Marchana (1973). ***Documentation Center of the University of Tehran*** (Text in Persian).
-Eimerl, S. (1967). ***The World of Giotto (Time life liberary of art)***, New York: Time inc.
-Spuler, B. (2017). ***Die Mongolen in Iran:politik, verwaltung und kultur der Iichanzeit 1220 – 1350***, Translated by Mahmoud Miraftab, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).
-Gabriel, A. (2009). ***Marco Polo in Persian***, Translated by Parviz Rajabi, Tehran: Asatir (Text in Persian).
-Gardner, H. (1986). ***Art through the Ages***, Translated by: Mohammad Taghi Faramarzi, Tehran: Negah (Text in Persian).
-Gombrich, E. H. (2000). ***History of Art***, Translated by Ali Ramin, (7th ed.). Tehran: Ney (Text in Persian).
-Grabar, O. (2017). ***Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting***, Translated by Mehrdad Vahdati Daneshmand, Tehran: Iranian Academy of the Arts (Text in Persian).
-Gray, B. (2006). ***Persian Painting***, Translated by Arab Ali Sherveh, Tehran: Donyaye No (Text in Persian).
-Hartt, F. (2003). ***Art: a History of Painting, Sculpture, Architecture***, Translated by Mousa Akrami, Editted by Hormoz Riahi, Tehran: Peykan (Text in Persian).
-Hoseini Deh Miri, M. (2011). ***Delineating The Characteristics of Figure Design in Great Illkhani's Shahnameh***, Master Thesis, Shahed University, Tehran. (Text in Persian).
-Javadi, H. (1972). Iran from the Perspective of European Tourists in the Ilkhanid Period 1, ***Barresi-Haye Tarikhi***, 7(4), 11–42 (Text in Persian).
---------- (1972). Iran from the Perspective of European Tourists in the Ilkhanid Period 2, ***Barresi-Haye Tarikhi***, 7(5), 119–152 (Text in Persian).
- Rezaei, M., Karimi, A. (2013). Commercial Relations Between Iran and Genoa in Ilkhanid Period, ***History of Islam and Iran***, 23(18), 51-68. doi: 10.22051/hii.2014.770 (Text in Persian).
- Kadoi, Y. (2009). ***Islamic Chinoiserie, The Art of Mongol Iran***, London: Edinburgh University Press.
-Kevorkian, A. M., & Sicre, J. P. (2008). ***Les Jardins du Desir: Sept Siecles de Peinture Persane***, Translated by Parviz Marzban, Tehran: Farzan (Text in Persian).
-Lane, G. (2011). ***Iran in the Early Ilkhanate (Iranian Renaissance)***, Translated by Seyed Abolfazl Razavi, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
- Mack, RosamondE. (2002), ***Bazar to Piazza: Islamic Trade and Italian Atr, 1300-1600***, US: University of California Press.
-Mahmoudi, F. (2008). The Story of Alexander in the Visual Themes of the Great Ilkhanid Shahnameh, ***Honar***, 3(77), 202–223 (Text in Persian).
-Mortazavi, M. (1999). From Giotto to Rousseau 1, ***Motale›ate Honar-Haye Tajassomi***, 1(1), 134–145 (Text in Persian).
-Ownollahi, S. A. (2010). ***Five Hundred Years of History of Tabriz from the Beginning of the Mongol Period to the End of the Safavid Period***,Translated

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 2, Summer2022 ,Serial No. 35

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

The Reflection of Mourning on the Body of Christ (Giotto) and on the Corpse of Alexander (Great Ilkhanid Shahnameh)[1]

Leila Ghanizadeh [2]
Maryam Keshmiri [3]

Received:2021/10/16
Accepted:2022/02/19

Abstract

Similarities and innovations in works of art are always among the things that cause them to be compared with each other and to study the extent of their impact. The late Gothic Florentine artist Giotto was able to transcend past traditions by imitating nature. He created a new chapter in Western painting based on visual observation and experience. He prefigured a new order in western extroverted painting. Hence, because of his innovations and creativity, he is considered one of the leaders of the Renaissance and the father of western illustration. On the other hand, Giotto's artistic initiatives became one of the factors in the emergence of the Renaissance in Italian art and caused painting to enter a new era. The "Mourning for the Body of Christ" mural 2 is one of 37 Giotto murals in the Arena Prayer Hall in Padua. In this work, Giotto's innovations and novelties in painting have clearly been demonstrated. At the same time that Giottos's artistic initiatives took place in Italy, several illustrated copies appeared in Iranian painting that were different from what had emerged before, including; The great Shahnameh of Abu Sa'idi, known as the Shahnameh of Demut, which unfortunately is kept in the separate collections in the world museumes. In the paintings of this version, we see the emergence of elements that have not already been common in Iranian painting. One of these paintings is "Lamentation on the Coffin of Alexander", which is especially similar to the "Mourning the Body of Christ" mural of Giotto. Both works are representations of a mourning scene that have emerged in two different cultures, although at a point in time close to each other with similar and evocative visual elements. Due to the similar innovations manifested in the two works, the authors tried to compare them in order to find out the differences between them and to examine the extent of their influence on each other. Considering that Giotto's mural was painted almost two decades before the Shahnameh mural, it is confirmed by documents that Giotto was a pioneer in innovations. Therefore, the possibility of Shahnameh being influenced by Jo Giotto to is raised. Undoubtedly, in order to reach the appropriate result, study and analysis of the relations between the two countries has a special importance. Examining the interactions between the two regions, it was found that in the mentioned period, due to religious, commercial and political issues, the connections have increased. Hence, we are

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.38129.1718

2- Department of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Email: Leila.ghanizadeh@yahoo.com
3- Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email:m.keshmiri@alzahra.ac.ir

witnessing the expansion of trade, religious and political relations in the two regions, which results in the presence of merchants and traders due to the high quality Iranian silk trade, Christian missionaries due to the importance of Christianity, propagation of this religion and also Christianity of some courtiers and princesses of the Ilkhani court. In addition, the travel of Italian ambassadors to Iran and the visit of a group of Iranian ambassadors to Italian cities were other connections between the two regions. As a result of the contacts, the Italians settled in Iran, especially in Tabriz, set up a consulate in Iran and built several churches in the cities of Maragheh and Tabriz. Therefore, we are witnessing an increase in travel between the two countries, especially in the cities of Genoa and Venice from Italy, and Tabriz, the capital of the Ilkhanid dynasty, the place where the great Ilkhanid Shahnameh was created. The purpose of this research is to study and analyze the illustration method and innovative arrangements of artists in the two selected works compared to the past, to analyze the visual and structural elements and thus compare and adapt them to achieve their commonalities and differences and to study their interaction with each other. In this way, by examining the details, the discussion of generalities has been taken to detail and the underlying layers of the work have been explored in more detail to express the differences and commonalities more clearly and in detail and to reveal the overlaps. Also, the authors try to get a clear picture of the relations between businessmen, ambassadors, missionaries and artists of the two countries by searching historical documents. The present study seeks to answer the following questions according to the mentioned goals: 1) What are the innovations of the two works and the differences and commonalities of the selected works? 2) Considering some visual similarities visible in the two works, which are some of Giotto's innovations in the field of painting, along with the relations formed between the two countries, is it possible that Shahnameh's painting was influenced by Giotto's mural? The research method in the present research is based on a descriptive-analytical method. While describing the two works, since Giotto's work was depicted earlier, its temporal analysis is performed in order to examine the effect of the mentioned work on the Iranian painting. The similarities and differences between the two works are also analyzed using a comparative approach. In the section on the relations between Iran and Italy in the fourteenth century, the historiographical method has been used, which has studied the historical sources and travelogues in the mentioned period, so that the similarities of the two works can be understood. The method of data collection in the present study is citation of library resources and the study is conducted qualitatively. The results of the research demonstrate that in addition to the identical theme of mourning in the two paintings, we see similarities such as being influenced by Byzantine art, the emergence of realism, the representation of movement, the role of a statue from behind, the representation of emotions in the face, and the use of hand movements to express emotions. The differences also include the space of formation of the two works, the type of composition, the use of color, the position of the main body, the level of passion of the mourners, the symbolic elements of the role and the purpose of the artists in depicting the two works. Historical studies between the two regions also show the comprehensive expansion of relations and interactions in the political, religious and commercial dimensions, which are the most important factors in the transmission of culture and art. Nevertheless, ultimately despite innovative similarities and the development of relations and interactions, a definite document regarding the influence of the two works was not obtained. In summary, we cannot claim with certainty that the mourning of Alexander's corpse from the great Ilkhani's Shahnameh has been influenced by the mourning mural on the body of Christ by Giotto. Nonetheless, the present study has opened the way for future research.

Keywords: Giotto, Lamentation of Christ, Ilkhanid Art, Great Ilkhanid Shahnameh, Lamentation on Corpse of Alexander body.