Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

Ilkhanid patrons, establishment of art institutions, cultural exchange in the field of painting

Solmaz AmirRashed[1]

1. Department of Art, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran. E-mail: s_amirrashed@uma.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 21 March 2024
Received in revised form 06 April 2025
Accepted 16 June 2022
Availble online 31 August 2026

Keywords:
Ilkhand period;
cultural exchange;
art patronage;
painting;
miniature.

ABSTRACT

It is essential to study the background to the creation of artworks during the Ilkhanid period, with particular attention to the social developments and the role of artistic patrons. The artworks of this era enjoy considerable prestige, which reflects the substantial financial backing from patrons. This support encompassed the provision of necessary materials, education, the establishment of art institutions in appropriate venues, and the systematic organisation and division of labour to achieve the patrons' desired standards of quality. These factors collectively contributed to the formation of the Ilkhani school.

This study adopts a sociological approach to art and artists, examining areas such as the establishment of art institutions, the participation of artists from diverse cultural backgrounds, educational practices, the division of labour, the expectations of patrons and commissioners, the allocation of financial resources to artists, and the evolving social status of artists.

The main question is: How did the invitation of Buddhist and Christian painters and support for art related to these cultures led to cultural exchange between them and Iranians within one organisation? The aim of the study is to analyze the conditions that enabled processes of cultural exchange and visual transfer to examine artworks that emerged under the influence of Far Eastern Buddhist, Christian, Baghdadi and Iranian art and were presented alongside one another. The study also seeks to determine which artistic style came to dominate as a result of the patron's taste and commissions, and what outcomes emerged from the interaction of these cultures and artistic traditions?

The research methodology is analytical and comparative, employing both library and digital sources. Settling in designated locations could have facilitated education and peaceful coexistence between painters from different cultures.

On the one hand, due to the aesthetic sense and artistic taste of the Ilkhanids, the dominant pattern and style were very much in favour of Khatai painting. Here, Khatai (Khita'i) painting refers here to the painting tradition associated with Khita'i (Cathay) and its artists, rather than to the khata'i ornamental motif commonly used in Persianate art. In the first illustrated works of this period, elements of Buddhist and Christian painting and art were repeated. The emergence of Islamic culture, history, and values with the Islamization of the Ilkhanid kings from Ghazan onwards influenced illustration, and painters initially used Buddhist and Christian painting styles to reflect especially religious, Islamic, and Iranian themes. However, gradually, despite the use of similar patterns, Khatai artists tried to make changes in the use of known elements to depict Islamic sacredness, and by familiarising themselves with and learning about Islamic culture, they became creative in creating Islamic characters and expressing them in their paintings; this indicates the realisation of cultural exchange. In addition to cultural exchange, the exchange of scientific and technical information in the field of paper and paint production is also one of the achievements of this period.

Works that reflect Iranian portraiture, the work of an Iranian artist who is trying to properly learn the Khatai style and paint, or the work of a patron who invited an Iranian painter to attend, all indicate artistic and cultural communication and exchange between the members of this artistic institution.

Cite this article: Amir Rashed, S. (2026). Ilkhanid patrons, establishment of art institutions…. Sociology of Art and Literature (JSAL), 18 (1), 59-77 . DOI: http//doi.org/10.22059/jsal.2026.374210.666304

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/10.22059/jsal.2026.374210.666304

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http://jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۶۸۵-۲۹۸۰

حامیان ایلخانی، تشکل نهاد هنری، تبادل فرهنگی در حوزهٔ نگارگری[۱]

سولماز امیرراشد[۱]

۱. گروه هنر، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. رایانامه: s_amirrashed@uma.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۳۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۶/۹

کلیدواژه‌ها: ایلخانان، تبادل فرهنگی، حامیان هنر، نهاد هنری، نگارگری

چکیده

بررسی زمینه‌های خلق آثار هنری با توجه به تحولات اجتماعی و نقش حامیان هنری دورهٔ ایلخانی حائز اهمیت است. آثار هنری این دوره نه‌تنها حاصل حمایت مالی حامیان از هنرمندان، بلکه بازتاب فرایندی برای فراهم‌کردن زمینه‌های لازم جهت دستیابی به ویژگی‌ها و کیفیت مطلوب حامی نیز بوده‌اند. در انحصار گرفتن هنرمندان در اماکنی چون محلات هنر و شیوهٔ اداره و تعامل با جامعهٔ هنرمندان، از جمله عواملی بود که به گسترش و پیشرفت نگارگری در این دوره انجامید. با توجه به رویکرد اجتماعی پژوهش به هنر و هنرمند، زمینه‌هایی چون تشکیل نهاد هنری، تبادل فرهنگی–هنری، آموزش و تقسیم کار مورد توجه قرار گرفته است. آیا دعوت از نقاشان بودایی و مسیحی و حمایت از هنرهای مرتبط با این فرهنگ‌ها، زمینهٔ تبادل فرهنگی میان آن‌ها و ایرانیان را در قالب یک تشکل فراهم کرده است؟ هدف پژوهش، تحلیل زمینه‌های شکل‌گیری تبادل فرهنگی و بررسی آثاری است که تحت تأثیر هنر بودایی خاور دور، مسیحی، بغدادی و ایرانی پدید آمده و در کنار یکدیگر عرضه شده‌اند. همچنین، پژوهش در پی آن است که مشخص کند سلیقه و سفارش حامی به غلبهٔ کدام شیوهٔ هنری انجامیده و تلاقی این فرهنگ‌ها و هنرها در نهایت چه نتایجی به همراه داشته است. روش پژوهش تحلیلی و تطبیقی است و نتایج نشان می‌دهد که حضور نقاشان ختایی و دعوت از هنرمندان سایر فرهنگ‌ها به پیدایش آثاری انجامیده است که بیانگر نوعی تبادل هنری و فرهنگی است. مستندات نشان می‌دهد که انواع حمایت‌های زمینه‌ساز، ابتدا به گسترش هنر ختایی و مسیحی و سپس، با اسلام‌آوری ایلخانان، به فراهم شدن فضای مناسب برای تبادل فرهنگی انجامیده و زمینهٔ خلق عناصری متناسب با هنر اسلامی را فراهم کرده است.

استناد: امیرراشد، سولماز (۱۴۰۵). حامیان ایلخانی، تشکل نهاد هنری، تبادل فرهنگی در حوزهٔ نگارگری. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۸ (۱)، ۷۷-۵۹.

DOI: http//doi.org/10.22059/jsal.2026.374210.666304

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

[۱] «این مقاله با حمایت پژوهشی دانشگاه محقق اردبیلی و از طرح پژوهشی با شماره قرارداد ۱۹۲۹۴/۹/د/۱۴۰۲ استخراج گردیده است.»

مقدمه

در دورهٔ ایلخانی، برای نخستین‌بار در منابع به موضوعاتی چون ورود هنرمندان ختایی، اویغوری، رومی و بودایی، اختصاص محله‌ای برای هنرمندان در ربع رشیدی، آموزش هنر، انتخاب وزیرانی به‌طور خاص برای تهیهٔ کتاب‌های مصور، تدارک و فهرست اقلام مصرفی کارگاه‌های نگارگری و کتاب‌آرایی، نظام اجرت و پاداش هنرمندان و دیدار حامی و نگارگر پرداخته شده است. هنگامی که هر یک از این موارد از خلال منابع و گفتارهای دوره، استخراج و در کنار یکدیگر قرار گیرند، مفهوم حامیان هنر در مطالعات جامعه‌شناختی معنای ویژه‌ای می‌یابد. به نظر می‌رسد مجموعهٔ این عوامل زمینه‌ساز دستیابی به ویژگی‌ها و کیفیت مطلوب حامیان هنر این دوره بوده و در نهایت منجر به شکل‌گیری یک مکتب شده است.

در این مقاله، رویکردها و برنامه‌های حامیان کتاب‌آرایی در دورهٔ ایلخانی بررسی می‌شود و چگونگی تأثیر بسترسازی‌های اولیه و تمهیدات پی‌درپی در راستای توسعهٔ هنر کتاب‌آرایی و مصورسازی بر شکل‌گیری نهاد هنری مورد توجه قرار می‌گیرد. نهاد، به معنای سازوکارهای نظم و همکاری اجتماعی و مجموعه‌ای از آداب‌ورسوم و الگوهای رفتاری در جامعه و سازمان‌های دولتی، در این دوره شکل گرفته و در ادوار بعد نیز تداوم یافته است. ایلخانان بر اساس برنامه‌ای که از پیش شکل گرفته بود، صنعتگران را که به اسارات درآمده یا دعوت شده بودند، به‌کار می‌گرفتند و به‌ویژه از هنرمندان ختایی در کارگاه‌ها استفاده می‌کردند. بر اساس مدارک موجود، نگارگران بومی نیز در این دوره در فرایند مصورسازی کتاب‌ها نقش داشته‌اند. بنابراین، نهاد هنریِ مورد بحث متشکل از نگارگران ایرانی، ختایی و هنرمندانی از دیگر مناطق بوده است که امکان بررسی تبادل هنری–فرهنگی میان آن‌ها را فراهم می‌کند. با توجه به فرایندهای صورت‌یافته در اساس نگارگری و ویژگی‌های موجود در نگاره‌های دورهٔ ایلخانی، می‌توان این پرسش را مطرح کرد که آیا بر اساس مستندات تاریخیِ این دوره می‌توان شکل‌گیری نهادی هنری در حوزهٔ نقاشی و نگارگری را استنباط کرد؟ این نهاد هنری با چه ویژگی‌هایی رسمیت یافته است و آیا دعوت از نقاشان بودایی و مسیحی و حمایت از هنرهای مرتبط با این فرهنگ‌ها، زمینهٔ تبادل فرهنگی میان نقاشان ختایی و بومی را در قالب یک تشکل هنری فراهم کرده است؟ هدف پژوهش، تحلیل زمینه‌های تبادل فرهنگی و بررسی آثاری است که تحت تأثیر هنر بودایی خاور دور، هنر مسیحی بیزانس و سوری، و هنرهای بغداد، موصل و ایران پدید آمده و در هر یک از کتاب‌های مصور این دوره در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. همچنین، بررسی می‌شود که سلیقهٔ حامی به غلبهٔ کدام شیوه و سبک در آثار مصور این دوره انجامیده و تلاقی این فرهنگ‌ها و هنرها در نهایت چه نتایجی به همراه داشته است. در این مقاله، با رویکردی اجتماعی و به روش توصیفی–تحلیلی، زمینه‌های پیشرفت هنر نگارگری و جایگاه هنرمند نگارگر و نیز نحوهٔ شکل‌گیری و ویژگی‌های نهاد هنری در دورهٔ ایلخانی بررسی می‌شود؛ نهادی که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آن، شکل‌گیری و گسترش تبادل فرهنگی است.

پیشینهٔ پژوهش

برنامه‌های فرهنگی و حمایتی، کیفیت و چگونگی حمایت، قوانین و اندیشه‌های حامیان هنر و آثار دورهٔ ایلخانی در کتاب‌های نوشته‌شده در همان دوره آمده است. شیلا بلر در مقالهٔ «الگوهای هنرپروری و آفرینش هنری در ایرانِ دورهٔ ایلخانان» (۱۳۸۷)، با تمرکز بر مورد خواجه رشیدالدین، به بررسی آثار پدیدآمده تحت حمایت وی پرداخته است. امیرراشد (۱۴۰۰) در مقالهٔ «مدیریت هنری و کتابخانه‌های دورهٔ ایلخانی»، با استفاده از نظریه‌های مطرح در حوزهٔ مدیریت هنری، دستاوردهای مکتوب دورهٔ ایلخانی را مورد بحث قرار داده است. امیرراشد (۱۳۹۹) نیز در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «چگونگی مدیریت هنری در دورهٔ ایلخانی»، با استفاده از نظریه‌های مطرح در حوزهٔ مدیریت هنری، چگونگی مدیریت تولیدات هنری و صنعتی را بررسی کرده است. محمودی و مهدوی

(۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «پیامد گرایش به اسلام و هنرپروری حاکمان ایلخانی»، به بررسی مضامین نگارگری جامع‌التواریخ و مطالعهٔ موردی نگاره‌های پیامبر (ص) در این کتاب پرداخته‌اند. شیلا بلر (۱۳۹۴) در مقالهٔ «هنرمندان و حامیان هنر در ایران اواخر قرن هشتم هجری به روایت دو فهرست از آثار فلزکاری اسلامی»، هنرمندان و حامیان هنر در ایران اواخر قرن هشتم هجری را مورد بررسی قرار داده است. معین‌الدینی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «هنرمند ایرانی و حمایت درباری: دستاوردها و خسران‌ها»، حمایت درباری از هنرمندان ایرانی را از دورهٔ ایلخانی تا صفوی بررسی کرده است. با توجه به اینکه عملکرد حامیان ایلخانی در ارتباط با جامعهٔ نگارگران، به‌عنوان مهم‌ترین نهاد هنری–فرهنگی که توانسته است با اتکا به مطالبات و برنامه‌های حمایتی، مکتبی پدید آورد، تاکنون به‌طور مستقل بررسی نشده است، این مقاله می‌تواند با رویکرد مطالعات اجتماعی هنر، به‌ویژه با تمرکز بر مقولهٔ حمایت، دیدگاه روشن‌تری نسبت به مسئلهٔ نهاد هنری، حضور عناصر جدید و تبادل فرهنگی شکل‌گرفته در نگارگری این دوره ارائه دهد.

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش با بررسی زمینه‌های تاریخی، به توصیف داده‌های تاریخی پرداخته و با روش تحلیلی و با اتکا بر نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر، به‌ویژه مقولهٔ حمایت از هنر، می‌کوشد سیاست‌های حمایتی ایلخانان و نقش آن‌ها را در شکل‌گیری یک نهاد هنری که زمینه‌ساز تبادل فرهنگی در حوزهٔ نگارگری بوده است، شناسایی کند. از میان نمونه‌های نگاره‌های دورهٔ ایلخانی، تعدادی انتخاب و با نمونه‌هایی از نقاشی‌های خاور دور، مسیحی و بودایی مقایسه شد. همچنین، نگاره‌هایی برای نمایش و بررسی آثار نگارگران ایرانی گزینش شد.

۱.هنرپرور و حامی هنر

مسئلهٔ حامیان هنر، مدخلی ممتاز در تاریخ اجتماعی هنر است که به‌عنوان حوزه‌ای میان‌رشته‌ای، هم با تاریخ هنر، نقد هنر و زیبایی‌شناسی ارتباط تنگاتنگ دارد (هینیک، ۱۳۹۶: ۱۴–۱۳) و هم پیوندی دائمی و مستحکم با سیاست برقرار می‌کند؛ زیرا هنر، در معنای وسیع آن، محصول تضادهای موجود میان گروه‌های اجتماعی مختلف است (محمدی، ۱۳۹۳: ۳۹). علوم اجتماعی، برخلاف زیبایی‌شناسی که عمدتاً به خود اثر توجه دارد، به زمینهٔ شکل‌گیری و تولید اثر نیز توجه می‌کند. به بیان دیگر این رویکرد در مفهوم کلی، به زمان و مکان و در مفهومی خاص‌تر، به ساختارهای اجتماعی، ضوابط کاری و استخدامی، آموزش حرفه‌ای، پاداش و دستمزد، بازار و مشتری و حمایت‌های گوناگون از هنرمندان، توجه دارد. رابطهٔ هنرمند و اثر هنری با نهادهای سیاسی، ایدئولوژی‌ها، و دیگر ملاحظات فرازیباشناختی، از جمله موضوعات مهم و درخور توجه جامعه‌شناسان است (رامین،۱۳۹۳: ۱۲۰). در بررسی مسئلهٔ حامیان هنر، توجه به زمینهٔ تولید یا خلق اثر هنری می‌تواند عوامل مؤثر بر پیشرفت و تحولات هنری یک دوره را آشکار سازد. مهم‌ترین این زمینه‌ها، زمینه‌های فرهنگی است (محمدی، ۱۳۹۳: ۵۶). تحقق اهداف فرهنگی و تولید آثار فرهنگی مستلزم صرف هزینه است و گاه این هزینه‌ها که با اهداف شخصی انجام می‌شوند، سود مادی در بر ندارند و بیش‌تر جنبه‌ای تبلیغاتی، سیاسی یا آینده‌نگرانه دارند (براون و باخ، ۲۰۱۲: ۱). مطالعات انجام‌شده نشان می‌دهد که قدرت، ثروت و جایگاه هنرپروران بر ابعاد، کیفیت و محل اجرای آثار و اشکال منتخب آن‌ها تأثیر داشته است (گروبه و دیگران، ۱۳۸۸: ۷۷). حامی دوران پیشامدرن، به‌طور کلی نظارت دقیقی بر سفارش اثر داشته است و گاه می‌توان شخص حامی را به‌عنوان مشارکت‌کننده‌ای در فرایند خلاقانه مورد توجه قرار داد. حامی می‌تواند با تحمیل سلیقهٔ شخصی خود بر سبک هنرمند تأثیر بگذارد یا شیوهٔ کار هنرمند، سلیقهٔ حامی را تحت‌الشعاع قرار دهد. بنابراین، تعیین میزان این رابطه و سنجش تأثیر و تأثر متقابل میان حامی و هنرمند بسیار دشوار است (رایس، ۲۰۱۰: ۵۴۳).

۲. تدابیر فرهنگی موازی با تهاجم مغول

همزمان و موازی با استیلای خشونت‌بار مغول، از اواخر سال ۶۲۷ ه.ق، جریانی فرهنگی آغاز شد. تحت فرماندهی موقلی، سردار بزرگ چنگیز، جمع‌آوری و تقسیم‌بندی «افراد کارآمد»، صنعتگران و افراد ماهر، به‌صورت روشمند انجام می‌شد (بیران،۱۳۹۴: ۸۶). عملاً تمامی نیروهای ماهر در زمینه‌های علوم، هنر و صنعت جمع‌آوری و به‌صورت مستمر و دقیق سرشماری می‌شدند (ایگل، ۲۰۰۸: ۶۹) و این نیروی انسانیِ به غنیمت گرفته‌شده به سرزمین موروثی و عمدتاً مغولستان انتقال می‌یافت و میان بزرگان تقسیم می‌شد (هال،۱۳۸۰: ۶۳). آن‌ها به غلامان مغول تبدیل می‌شدند و برای بهره‌برداری از مهارت‌های حرفه‌ای آن‌ها، برنامه‌هایی وجود داشت (کارپن، ۱۳۶۳: ۷۰). هنرمندان ختایی، که در این مقاله اهمیت ویژه‌ای دارند، نخستین‌بار توسط اوگتای قاآن از چین به قراقوروم آورده و به‌کار گرفته شدند (هال،۱۳۸۰: ۸۴). آباقاخان نیز نقاشان بودایی بسیاری را از «کشمیر، ختای و ایغورستان باعزت و احترام تمام آورد» (رشیدالدین،۱۳۷۳/ج۲: ۱۳۳۲). بر اساس آن‌چه در وقف‌نامهٔ ربع رشیدی آمده است، بیست تن از هنرمندان ختایی، قوتلوق بوقای بزرگ، قوتلوق بوقای کوچک، مغولتای کوچک، قوتلوق تمور کوچک و قوتلوق بوقا نقاش، در تبریز فعالیت داشتند (رشیدالدین،۱۳۵۰: ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۶). هلاکو پس از فتح قلعهٔ قهستان در شهر تونِ خراسان، مطابق روال مغولان، تنها به پیشه‌وران امان داد (رشیدالدین، ۱۳۷۳/ج۲: ۹۸۴). هولاکو پس از فتح موصل، در سال ۶۶۰ ه.ق، شماری از پیشه‌وران را به اسارت گرفت (همان: ۱۰۴۳). موصل یکی از مراکز مهم نقاشی مینیاتور و تذهیب بود. نام شمس‌الدین بن ضیاءالدین الزوشکی[۱]، از مجلّدان و مذهّبان اواخر قرن هفتم ه.ق، که تنها نام ثبت‌شده در شمسه کتاب منافع الحیوان است (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۶/ج۱: ۲۴۸)، و نیز نام عزالدین ابوالفضل الحسن بن الحسین بن یوسف الموصلی، نقاش و زرکش (ابن فوطی، ۱۳۷۴/ج۱: ۱۲۰) مؤید این گزارش‌هاست. علاوه بر این، عفیف‌الدین محمد بن منصور بن محمد بن بومویه القاشی، نقاش حاذق و ماهر در صنعت نقش و تصویر، که در سال ۷۰۵ ه.ق به محضر اولجایتو رسیده بود، اهل کاشان بوده است (ابن فوطی، ۱۳۷۴/ج۱: ۴۷۸). همچنین، نام سه نقاش، یعنی فخرالدین حسین بدیع نقاش (وفات ۶۷۲ ه.ق در دورهٔ آباقاخان)، شیخ بدرالدین نقاش (منشی قمی، ۱۳۸۳: سی‌وسه، مقدمه) و عبدالمؤمن بن شرفشاه نقاش تبریزی، در ارتباط با مرکز علمی–فرهنگی مراغه ذکر شده است (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۶: ۳۴۶). همچنین، گرایش‌های دینی نزدیکان پادشاه ایجاب می‌کرد که نقاشان دیگری نیز به کار دعوت شوند. برای مثال، مریم[۲]، همسر مسیحی آباقا و حامی هنر، نقاشانی را از قسطنطنیه دعوت کرد که هم برای کلیسای او و هم برای کلیسای یعقوبیان فعالیت کردند (اشپولر،۱۳۸۰: ۲۲۰).

گرچه تأثیر نقاشی خاور دور و آسیای میانه بر تصاویر کاخ تخت سلیمان مشهود است، تا پیش از دورهٔ غازان، شواهد روشنی از اشتغال نقاشان به نگارگری و کتاب‌آرایی در دست نیست. غازان برای نخستین‌بار کتابخانهٔ مراغه را در این زمینه راه‌اندازی کرد که حاصل آن، کتاب منافع‌الحیوان بود. او که برای استحکام حکومت، پذیرای تغییر دین شده بود، خواهان برقراری موازنه‌ای میان ارزش‌های مغول و دین اسلام بود و سیاست وی در این زمینه، با اصلاح یاسای چنگیز، به‌نحوی به شریعت اسلامی نزدیک شد (طباطبایی، ۱۳۹۱: ۱۷۲). او هنگام مرگ به نزدیکان خود وصیت کرد «از آیین و یاسای من تجاوز ننمایید و رسم تازه منهید» (وصاف، ۱۳۴۶/ ج۴: ۲۸۰). اولجایتو نیز در سال ۷۰۷ ه.ق، همزمان با جشن تأسیس حکومت ایلخانان، از امرای ترک و مغول دعوت کرد و در آن جشن، نه‌تنها از عقل و شریعت بحث کرد، بلکه دربارهٔ یاسای چنگیز و چگونگی همگام‌سازی آن با شریعت اسلامی نیز سخن

---

[۱] – زوشک یا زُشک نزدیک شاندیز مشهد است.

[۲] – دختر میخائیل هشتم امپراتور قسطنطنیه

گفت[۱] (رحمانی، ۱۳۸۸/ج۲: ۸۳۷–۸۳۸). این سیاست در آثار آن دوره، که گویای تداوم ترکیب فرهنگی–هنری است، به‌وضوح قابل مشاهده است. زیرا به‌ویژه در نگاره‌ها، عناصر بودایی در کنار عناصر هنر اسلامی به‌کار رفته‌اند و در معماری مجموعه‌های سلطنتی نیز فرهنگ مغولی در طراحی پلان‌ها نقشی اساسی دارد؛ بااین‌حال، تزئینات فراوان اسلامی، در مجموع، حال‌وهوایی اسلامی به این آثار بخشیده است. اولجایتو، پادشاه هنرپرور جانشین غازان، می‌خواست تمامی موضوعات مورد علاقه‌اش، از جمله تاریخ ادیان و تاریخ ملل و نیز موضوعات روز مرتبط با دغدغه‌های ذهنی او دربارهٔ مسیحیت، تسنن و تشیع مصور شوند.

۳. شکل‌گیری نهاد هنری در حوزهٔ نگارگری دورهٔ ایلخانی

نهاد، موجودیتی پایدار است؛ زیرا سنتی ایجاد می‌کند. ازاین‌رو، در این بخش به نهاد هنری در دورهٔ ایلخانی پرداخته می‌شود، زیرا سنت نگارگری و نظام کارگاهی که در این دوره شکل گرفت، به سنتی پایدار تبدیل شد. چنان‌که گواشانی (هروی) دو قرن بعد، در مقدمهٔ مرقع بهرام‌میرزا، نوشته است: «احمد موسی که شاگرد پدر خود بود، پرده‌گشای چهرهٔ تصویر شد و تصویری که حالا متداول است، او اختراع کرد» (تکستون، ۱۹۸۹: ۳۴۵). اما در اصل، کار احمد موسی و نظامی که پدید آمده بود، حاصل سال‌ها تلاش نگارگران بود که صورت نهایی آن در آثار احمد موسی، نابغهٔ نگارگری دورهٔ ایلخانی، تجلی یافت.

برای شکل‌گیری نهاد هنری ایلخانی، گرچه بستری از آغاز تهاجم مغول در حال فراهم‌شدن بود، در چین نیز سلسلهٔ یوان در این زمینه پیشرو و الگویی برای ایلخانان محسوب می‌شد. غازان‌خان نیز، به‌عنوان هنرمندی قابل و منتقدی بی‌همتا (رشیدالدین،۱۳۹۴: ۱۷۳)، در ایران نقشی اساسی در بنیان‌گذاری این نهاد هنری داشت. او از طریق سفیر فرهنگی قوبیلای، به نام پولاد چینگ‌سانگ، از دستاوردهای سلسلهٔ یوان مطلع شد. پولاد، که از وزیران قوبیلای بود، در چین از اواخر سال ۶۷۱ ه.ق مسئولیت تهیهٔ آرشیو نسخه‌های خطی و چاپ نقش‌ها و آثار تصویری را بر عهده داشت. او در استخدام متخصصان و کارکنان و ایجاد کارگروه‌های تخصصی تجربه داشت و احتمالاً نمونه‌هایی از آثار هنری را نیز با خود به ایران آورده بود (آلسون، ۲۰۰۴: ۷۵)؛ زیرا تعداد قابل‌توجهی از نگاره‌های این دوره با موضوعات و الگوهایی مشابه نمونه‌های ختایی و نقاشی‌های مربوط به سلسله‌های اقوام ترک چین وجود دارد (امیرراشد، ۱۳۹۹: ۶۶، ۸۲، ۱۳۴) (تصاویر۴ و ۵). پولاد در همکاری با رشیدالدین توانست تحولات مهمی را رقم بزند و رابطهٔ میان آن دو، تلاقی‌های فرهنگی را تقویت کرد (برلکمپ و وانگ، ۲۰۱۵: ۶۷–۶۸). بنابراین، حاملان فرهنگی، مأموران و کارکنان امپراتوری، ازجمله دیپلمات‌ها، بازرگانان و مأموران دیوانی، در تبادل فرهنگی و اشاعهٔ الگوها و عناصر هنری سهم بسزایی داشتند (بیران، ۱۳۹۴: ۱۳۹).

۳–۱. تشکیل‌دهندگان نهاد هنری

کسانی که ضرورت تشکیل نهاد هنری بر پایهٔ تبادل هنری و فرهنگی در زمینهٔ نگارگری را تشخیص دادند، غازان، اولجایتو و ابوسعید بودند و مجریان آن نیز وزیران منتخب، ازجمله رشیدالدین همدانی، تاج‌الدین علیشاه تبریزی و غیاث‌الدین محمدرشید بودند.

حکومت، که به‌منزلهٔ شکل کلی اداره و مدیریت است و در سطح فعالیت‌ها از امتیاز نفوذ و نقش اساسی در به کمال رساندن آن‌ها برخوردار است (میلر، ۱۳۹۳: ۲۴)، می‌تواند موضع خود را در زمینه‌های فرهنگی، همچون کتاب و مصورسازی آن، مشخص کند. غازان، اولجایتو و ابوسعید، هر سه، از هنر سررشته داشتند. غازان نزد یکی از بخشی‌های ختایی، خط، علوم و ادب آموخته بود (رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۵–۸). احتمالاً از آن‌جا که بخشی‌ها از نقاشی برای تعلیم مسائل دینی استفاده می‌کردند، او را با هنر هم آشنا

[۱] – گفتارها در بیان الحقایق رشیدالدین ثبت شده است.

کرده‌اند؛ چنان‌که در مبارک غازانی آمده است که خود او از «صناعات مختلف هیچ از زرگری و آهنگری و نجّاری، نقاشی و ریخته‌گری و خراطی و دیگر صناعات نباشد که به دست خود نکند بهتر از آنکه همه استادان کنند و چنانچه خود سازد، ایشان را ارشاد کند» (رشیدالدین، ۱۳۹۴: ۱۷۳). اولجایتو برای تکمیل کتاب جامع‌التوایخ توصیه‌هایی به رشیدالدین داشته است که این گفتارها در چهاردهمین رساله از توضیحات رشیدی قید شده است[۱] (رحمانی، ۱۳۸۸/ج۲: ۸۳۷). اولجایتو حتی در سفر، نگارگر کتاب را به حضور طلبیده است (ابن فوطی، ۱۳۷۴/ج۱: ۴۷۸) تا او را ارشاد کند یا از روند کار مطلع شود؛ این امر نشان‌دهندهٔ اهمیتی است که نگاره‌ها برای اولجایتو داشته‌اند. احساس سهیم‌بودن سفارش‌دهنده در ترکیب‌بندی و چگونه بصری‌شدن موضوع مورد علاقه، احتمالاً موجب شده است که صفحهٔ معرفی سفارش‌دهنده، تقدیم و خاتمهٔ اثر در کارگاه مراغه و در کتاب منافع الحیوان آغاز شود (بلر، ۲۰۱۵: ۱۸۹). ابوسعید نیز از هنر بی‌بهره نبود. او تنها ایلخانی است که شاعران به دربارش بار یافتند؛ ازاین‌رو، دورهٔ او را «دورهٔ تجدید حیات ادبی به شمار آوردند» (ویلبر، ۱۳۹۳: ۲۹). ابوسعید شاگرد احمد رومی، استاد خط و از نوادر روزگار ایلخانی بود (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۲۳). او هم به خط مغولی و هم به خط فارسی به‌غایت خوش می‌نوشت و گاه به فارسی شعر می‌سرود (شبانکاره‌ای، ۱۳۶۳: ۲۸۶).

رشیدالدین نخستین شخصی بود که از جانب غازان به این وظیفه گماشته شد. او از سوی غازان و پولاد چینگ‌سانگ راهنمایی شد؛ زیرا پولاد، هم در جامع‌التواریخ و هم در شهنامهٔ چنگیزی[۲]، پیشنهاددهنده و صاحب‌نظر دربارهٔ کتاب جامع‌التواریخ معرفی شده است (مرتضوی، ۱۳۹۱: ۲۵۲–۲۵۳) و به آرشیو نقاشی‌ها و چاپ نقش‌های چینی دسترسی کامل داشت. رشیدالدین خود چنین می‌نویسد: «پادشاه بر من واجب کرده که دربارهٔ این معانی دقیق مطالب بنویسم و کتاب‌ها بسازم» (رشیدالدین، ۲۵۳۵ /ج۱: ۴).

او در دورهٔ اولجایتو ابقاء شد (القاشانی، ۱۳۴۸: ۱۷۶–۱۷۷)؛ غازان و اولجایتو «در حق او مرحمت مبذول داشته، او نیز دَرِ انصاف و عدل به روی خاص و عام و اهل علم و فضیلت گشود» (خواند میر، ۱۳۸۷ /ج۳: ۱۹۹–۲۰۰).

هنرمندان نگارگر به‌عنوان اعضای اصلی نهاد هنری مطرح هستند و از احترام و دقتی که در محافظت از هنرمندان ختایی به‌کار گرفته شده و نیز از چیرگی شیوه و سنت‌های نگارگری ختایی که در آثار این دوره به‌وضوح دیده می‌شود، می‌توان دریافت که حامیان هنری این دوره خواستار توسعه و تسلط بر چه الگوهایی بوده‌اند. آن‌ها این خواسته را از طریق دعوت از هنرمندان ختایی و اویغوری، حضور سفیران فرهنگی و نیز تشویق و آموزش پشتیبانی کردند. سایر هنرمندان «بر اساس اینکه چقدر به مهارت‌های فنی هنرمندان آسیای میانه و چین آگاهی دارند، ارزیابی می‌شدند» (مورگان، ۱۳۸۰: ۲۳۴).

با کشته‌شدن رشیدالدین همدانی، احتمالاً وزیر، تاج‌الدین علیشاه جیلانی[۳]، در هدایت و حمایت از نگارگران توانسته است نقش فعالی ایفا کند (۷۲۴–۷۱۸ ه.ق). زیرا او، معمار بزرگ این دوره (پوپ، ۱۳۶۵: ۲۱۲)، شاگرد سیدحیدر جلی‌نویس[۴]، خوشنویس شهیر بوده است (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۲۲) و به گفتهٔ کرمانی، «در کسب هنر، مقامی او را حاصل شده که بزرگان هنر در آرزوی آن هستند» (منشی کرمانی، ۱۳۳۷: ۱۱۷–۱۱۶). همچنین، خواندمیر در دستورالوزراء او را وزیری «صایب (درست) تدبیر» و «هنرور» (هنرمند) می‌خواند (خواندمیر، ۱۳۷۸/ج۳: ۳۲۱). ازاین‌رو، به نظر می‌رسد از استعداد کافی در هنر برخوردار بوده است. او همان‌گونه که در

---

[۱]- نسخهٔ توضیحات رشیدی نوزده رساله (۷۱۵ ه.ق) دارد، در حال حاضر در کتابخانهٔ سلطان احمد سوم استانبول نگهداری می‌شود.

[۲] – در اولین بیت‌های شعر کاشانی آمده: چو بشنید گفتار موبد غزان/ پسندید و خندید و شد شادمان– چنین گفت کاین سرّ چو دانسته شد/ درین کار جان و دلم بسته شد بزرگ و سخنران و جکسان لقب / به پیش جهان‌دار بگشاد لب– به خواجه رشید آن‌گهی گفت شاه/ که ای دانشی موبد نیک‌خواه – ز منشور تاریخ ترکان نخست/ همه بشنو از راست‌گویان درست (مرتضوی، ۱۳۹۱: ۲۵۲–۲۵۳).

[۳] – طبق اشعار شاهنامه چنگیزی از حدود ۶۹۷ وزارت غازان داشته است (شمس‌الدین کاشانی،۱۲۹۷: ۱۶۷).

[۴] – سید حیدر یکی از شاگردان ششگانه یاقوت مستعصمی ساکن تبریز بوده است. او استاد عبدالله صیرفی نیز بوده است .

معماری ایده‌های بلندپروازانه‌ای داشته است، در مدیریت نگارگران نیز می‌توانسته چنین رویکردی داشته باشد. مهم‌ترین عناصری که در نگاره‌های پدیدآمده در فاصلهٔ تعطیلی ربع رشیدی تا احیای دوبارهٔ آن به چشم می‌خورد، تغییرات اساسی همچون هم‌زمانی، افزایش لایه‌ها، بزرگ‌شدن قطع نگاره‌ها و انعکاس معماری در نگاره‌هاست؛ عناصری که در شکل‌گیری نهایی مکتب ایلخانی نقش اصلی یافتند (امیرراشد، ۱۳۹۹: ۲۵۵). سومین شخص، غیاث‌الدین محمد رشید بود که در سال ۷۲۶ یا ۷۲۷ ه.ق به مقام وزارت رسید (خواندمیر، ۱۳۱۷: ۳۲۵) و دورهٔ وزارت او تقریبا نُه سال مید[۱].

او ربع رشیدی، میراث پدر خود را احیا کرد و نگارگران را مجدداً در آن به فعالیت واداشت و شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، ابوسعیدنامه (کوماروف و کاربونی، ۲۰۰۳: ۲۲۸)، معروف به شاهنامهٔ دموت[۲] را برای ابوسعید تهیه کرد که از آن به‌عنوان بستری برای به‌تصویرکشیدن و بازتاب «ماجراها و دسیسه‌های دربار ابوسعید» استفاده شده است (گرابار، ۱۳۹۰: ۷۲).

۳–۲.اماکن ویژهٔ هنرمندان

همان‌گونه که در پایتخت مغول‌ها در چین، در دربندها، محلات و کوچه‌ها، به اهل حِرَف جای معینی اختصاص یافته بود (وصاف،۱۳۴۶: ۹)، در تبریز نیز اهل صنایع و حِرَف که از ممالک مختلف آورده شده بودند، هر یک در کوچه‌ای اسکان داده شدند (مشکور، ۱۳۴۸: ۳۶). در بغداد نیز همین روش به‌کار گرفته می‌شد (وصاف، ۱۳۴۶: ۹ و ۱۳). تجمیع هنرمندان در بناهای یک محله و اختصاص آن به حرفه‌ای خاص، امکان کنترل و مدیریت، توزیع مواد اولیه، ارتباط میان اعضا و تبادل هنری و فرهنگی را آسان‌تر می‌کرد و چنین سیاستی در این زمینه به‌کار گرفته می‌شد. این کنترل در مورد ختایی‌هایی که وقف ربع‌رشیدی بودند، سخت‌گیرانه‌تر نیز بود؛ آن‌ها تنها در شهرک می‌بایست کار و زندگی می‌کردند و حق خروج از آن را نداشتند (رشیدالدین، ۱۳۵۰ :۱۹۲). متولی حق نداشت از آن‌ها کارهای دیگری طلب کند و موظف بود غذا، لباس، حقوق، مخارج و مسکن آن‌ها را به‌طور کامل تأمین کند (همان :۱۵۲–۱۵۳).

۳–۳.آموزش هنر

در نهاد هنری که ایلخانان برپا داشتند، توسعه و انتقال دانش فنی و الگوهای مطلوب از طریق آموزش نیز در نظر گرفته شده بود. در این زمینه آمده است: «فرزندان ایشان هر یک صنعتی و حرفتی موافق حال از خطاطی و نقاشی بر وجهی که متولی مصلحت ببیند مشغول گردند تا آن صنعت بیاموزند و تا ممکن باشد صنعت پدر خود آموزند و اصلاً رخصتی نباشد چه عقلاً روا نباشد و از آن خلل‌ها خیزد» (رشیدالدین، ۳۵۰: ۱۵۱). نمونهٔ بارز این برنامه، احمد موسی، نگارگر دورهٔ ابوسعید است که گواشانی می‌گوید شاگرد پدرش بوده است (تکستون، ۱۹۸۹: ۳۴۵). احمد موسی نیز به تربیت شاگردان می‌پرداخت. شاگرد او، امیردولتیار، از غلامان سلطان ابوسعید بود

---

[۱] – رشیدالدین رابطه مستحکمی با شیخ صفی‌الدین اردبیلی داشته و نامه شماره ۳۵ نیز حاکی از این مسئله است (رشیدالدین، ۱۳۶۴: ۲۶۶–۲۶۹). صفی‌الدین نیز به هنگام وزارت غیاث‌الدین، از او حمایت کرد و موجب شد کارش بالا بگیرد. چنانکه شرف‌الدین محمود شاه اینجو[۱] خویشاوندی برقرار کرد (بیانی،۱۳۸۹/ج۲: ۵۱۳) امیر غیاث‌الدین محمد وزیر به رأی او مملکت‌داری می‌کرد. اما علارغم آن روابط کشته شد (شبانکاره‌ای،۱۳۶۳: ۲۹۹).

[۲] – ابوسعید در دوازده سالگی به پادشاهی رسید و در نتیجه وزیرانی چون امیرچوپان و پسرش با تسلط بر او مشکلاتی پدید آوردند و برخی اغتشاشات و مسائل در دوره او رخ نمود که با موضوعات مطرح شده در شاهنامه همخوانی داشت و نمایشگر قهرمانی‌ها و پیروزی‌های او در مقابل دشمنانش بود که او را ابوسعید بهادرخان لقب دادند. به همین علت هم این شاهنامه، ابوسعیدنامه یعنی کتاب ابوسعید نام داشته که به طور ضمنی ابوسعید را در زمره شاهان حماسی ایران قرار داد.

(منشی قمی، ۱۳۸۳: سی‌وسه، مقدمه) و شاگرد دیگرش، شمس‌الدین (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۶: ۶۰) کـه در پـروژه‌هـای منتسـب بـه استادش[۱] همکاری داشته است (پاکباز، ۱۳۸۹: ۶۴).

در این راستا، کتاب‌های آموزشی دربارهٔ اصول هنر، آداب خط و ساخت و تهیهٔ مواد و ابزار هنری در فنون نقاشی و خوشنویسی، بـا حمایت ایلخانان نیز تألیف شد. عبدالله صیرفی بن محمود تبریزی (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۴۰)، شمس‌الـدین محمـد بـن محمـود آملـی (همان: ۴۱) و سیمی نیشابوری، تحت حمایت اولجایتو، تأثیر بسزایی در پیشرفت نگارگری، خوشنویسی و تذهیب این دوره داشـته‌انـد (رشیدالدین، ۱۳۶۴: ۱۳).

۳–۴.تدارک ملزومات کارگاه‌های نگارگری و کتاب‌آرایی

مصارف موقوفات ابواب البر، تا زمانی که صاحب آن در قید حیات بوده و پس از مرگ وی، مطابق شرط واقف، در وقف‌نامه‌ها ثبت و ضبط شده است. برای کتابخانهٔ (بیت الکتب) شنب غازان، مصالح لازم برای اصلاح و مرمت کتب و بهای کتاب‌های ضروری، همچنین فرش و وسایل و هزینهٔ گرمایش و دیگر اسباب و امکانات، در نظر گرفته شده است (رشیدالدین، ۱۳۷۳/ج۲ :۱۳۷۹). در ابواب‌البر ربع رشـیدی نیـز «اجرت کتابت و وجه مصالح و مایحتاج آن از حاصل یک نیمه موقوفات مستجد بود» (رشیدالدین، ۱۳۵۰: ۲۳۸).

۳–۵.نظام اجرت و پاداش (حق‌الزحمه‌های هنرمندان و مدیران هنری)

اجرت و پاداش هنرمندان به دو صورت نقدی و جنسی، مانند نان روزانه، لباس و زمین، مقرر شده بـود و توسـط متـولی ابـواب‌البرهـا محاسبه و پرداخت می‌شد (رشیدالدین، ۱۳۵۰: ۱۵۳ و ۱۵۶). اولجایتو برای کتاب جامع‌التواریخ، این اثر نفیس ده‌جلدی، سـالانه هشـت تومان به رشیدالدین جایزه مقرر کرد و از درآمدهای بغداد و تبریز، ثلثی از محصولات آن‌جا را به رشیدالدین اختصـاص داد (القاشـانی، ۱۳۴۸: ۱۹۷). وصاف می‌نویسد: کار ترجمه، تصحیح و تنظیم این کتاب تا اوایل سال ۷۱۲ ه.ق انجام گرفت. این اثر در ده جلد، با سـه هزار ورقه در هر جلد، تدوین شد و شصت هزار دینار رایج برای اجرت نسخ و تحریر، نقش و تصویر، جلـد و صـحافی آن صـرف شـد (وصاف، ۱۳۴۶/ ج۴: ۳۰۲– ۳۰۳). رشیدالدین برای دو کاتب خوش‌نویس و تهیهٔ مصالح مصحف، دو هزار دینار نقد رایج تبریز پرداخت کرده است (رشیدالدین، ۱۳۵۰ : ۱۹۳و ۲۱۹). غازان و رشیدالدین نه‌تنها در زمان حیات خود، بلکه با بهـره‌گیـری از الگـوی اسـلامی–ایرانی وقف و درآمد حاصل از آن، درصدد تضمین تداوم حمایت از هنرمندان، کتاب‌آرایی و تأمین مواد و ملزومات آن در شنب‌غـازان و ربع رشیدی پس از مرگ خود نیز بودند (رشیدالدین، ۱۳۷۳/ج۲ :۱۳۷۹).

۴.تأثیر نهاد هنری در تبادل فرهنگی آثار نگارگری دورهٔ ایلخانی

وجود برنامه‌ای منسجم در حوزهٔ مصورسازی کتاب، به توسعه و شکل‌گیری ویژگی‌های مشخص در این حوزه کمک می‌کند. سـلیقه و الگوی مطلوب حامی، تلاش در راستای توسعهٔ آن الگو، اقدامات عملی و نظـری، اسـلام‌آوری حامیـان، تـلاش آن‌هـا بـرای شـناخت فرهنگ اسلامی و تقاضای مصورسازی وقایع تاریخی و مقدسات اسلامی، همگی در تبادل هنری و فرهنگی میان هنرمنـدان بـودایی، مسیحی و مسلمان می‌توانسته تشویق‌کننده و نقش عمده داشته باشد. دو تصویر متعلق به کتاب تاریخ جهانگشای جـوینی، موجـود در کتابخانهٔ ملی پاریس (تصاویر ۱ و ۲)، از معدود آثار اولیهٔ باقی‌مانده از دورهٔ آباقاخان هستند که احتمـالاً هنرمنـدی همـراه عطاملـک و

---

[۱] – افسانه‌های بیدپای موجود در استانبول، نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی، ابوسعیدنامه، کلیه و دمنه که در مرقعی در کتابخانهٔ استانبول پیدا شد (گرابار،۱۳۹۰: ۷۰)، معراج‌نامه به خط مولانا عبدالله صیرفی را هم به احمد موسی نسبت داده است (پاکباز، ۱۳۸۹: ۶۴).

یکی از صاحب‌منصبان مغولی در سفر، آن‌ها را خلق کرده است. این دو به‌وضوح تحت تأثیر نقاشی‌های آسیای میانه قـرار دارنـد؛ زیـرا حالت اسب و مهتری که در مقیاسی کوچک‌تر به تصویر کشیده شده‌اند، شباهت چشمگیری با نمونه‌های آسیای میانه دارند (تصویر۳). نقش نقاشان ختایی، اویغوری و بودایی در دورهٔ آباقاخـان پررنـگ‌تـر شـد و اقـدامات او در حـوزهٔ هنـر و ترکیـب فرهنگـی، اهمیتـی تعیین‌کننده یافت (تصویر۴). گرچه نگارگری در دورهٔ او رشد چندانی نداشت، نقاشان وی نقش‌هایی بر کاشی‌های تخت سـلیمان اجـرا کردند (تصویر ۶) که عناصر و الگوهای آن بعدها در دورهٔ غازان به نگارگری راه یافتند (تصویر ۵).

شکل۱. تاریخ جهانگشا، علاءالدین صاحب دیوان ۶۸۹ ه.ق

شکل۲. تاریخ جهانگشا، اسب و مهتر، ۶۸۹ ه.ق [1]

شکل ۳. مرد ختایی با اسب و همراه، موزهٔ مغولستان داخلی [2]

شکل۴. قطعهٔ مرمری با نقش سر اژدها، شاخ‌های افقی، ۱۳۶۸-۱۲۷۱ م. دورهٔ یوان

شکل ۵. تخت با تزئین اژدها دربار لهراسب، تبریز، جامع‌التواریخ، ۷۱۴ ه.ق، کتابخانهٔ ادینبورگ

(مأخذ:Komaroff & Carboni,2003: 27)

شکل ۶. اژدها و مروارید تخت سلیمان (کماروف، کاربونی، ۲۰۰۲: ۱۷۵)

مارکو پولو در گزارش سفر خود به تبریز در سال ۱۲۷۰ میلادی می‌نویسد که این شهر ساکنانی بـا پیشـینه‌هـای متنـوع، ازجملـه ارمنی، نستوری، یعقوبی (ازجمله مونوفیزیت‌های سوریه)، گرجی و ایرانی داشته است (بادلی، ۲۰۱۳: ۹). کلیسای یونـانی تبریـز توسـط

[1]– http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/fisher/n2009110632

[2]-http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/fisher/n2009110632

نقاشانی از قسطنطنیه با دیوارنگاره‌ها آراسته شد و شخصی به نام ابوالفرج «از همین نقاشان برای کلیسای یعقوبیان هم استفاده کـرد» (اشپولر، ۱۳۸۰: ۲۲۰). «تأثیر نقاشی مسیحی شرقی، به‌خصوص یعقوبیان، با استعمال فراوان رنگ نقره‌ای برای آبی‌تر نشـان دادن آب در بسیاری از آثار کتاب جامع‌التواریخ بسیار مشهود است» (کری، ۱۳۸۵: ۲۹). در تصاویر ۷ و ۸، نقاشی دیواری صومعهٔ وازولون موجود در ترابزون با عنوان «الیاس نبی» با نگارهٔ «دیدار حضرت محمد (ص) و بحیرا» مقایسه شده است. دقت در نمایش تـاخوردگی پارچـهٔ پیراهن و چین‌وشکن آستین‌های لباس، در هر دو اثر مشابه است. البته این شیوه چیزی نبوده است کـه نقاشـان ختـایی بـا آن بیگانـه باشند، بلکه باریک و بلند تصویر کردن پیکره‌ها، توأم با تجسم تاخوردگی پارچه است که این اثر را به نقاشی‌های مسیحی نزدیـک‌تـر می‌کند. بااین‌وجود، اغلب چهره‌ها ویژگی‌های ظاهری نژاد مغولی را نشان می‌دهند. نگاره‌های این اثر، از یک سو با قلـم‌گیـری نـرم و انعطاف‌پذیر اویغوری و از سوی دیگر، با قلم‌گیری زمخت و ضخیم بیزانسی و نیز با قرارگیری پیکره‌ها در یک ردیف و فقدان نمـایش عمق، که از ویژگی‌های آثار مکتب بغداد است نشان می‌دهند که احتمالاً دو یا سه گروه نگارگر با سبک‌ها و شیوه‌های متفاوت در کنار یکدیگر به‌کار گرفته شده‌اند. کوه‌ها، ابرها، آب‌ها و درختان گره‌دار نیز تحت تأثیر نمونه‌های چینی ترسیم شده‌اند. تفاوت این اثر با آثـار پیشین در آن است که چهره‌های بی‌حالت و همسان سلجوقی جای خود را به چهره‌هایی حالت‌دار و متنوع از نظر سن و ویژگـی‌هـای ظاهری داده‌اند و درنتیجه، تحرک و پویایی نگاره افزایش یافته است (امیرراشد، ۱۴۰۲: ۷۳–۷۴). مسئلهٔ مهم دیگری که در تصـویر ۷ جلب توجه می‌کند، دوگانگی در اجرای اثر است. در این تصویر، دو پیکره به‌صورت ناشیانه اجرا شده‌اند؛ به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسـد هنرمندی که پیکره‌های فرعی دو سوی اثر را اجرا کرده، با این شیوهٔ آشنایی کافی نداشته و صرفاً با ترسیم خطـوطی نـامنظم تـلاش کرده است چین‌وشکن پارچه را نشان دهد؛ تلاشی که از نظر اجرایی موفق نبوده است (تصویر ۹). این اثر که به‌عنوان نمونـه بررسـی شد، می‌تواند نشان می‌هد که استاد و شاگرد در کنار یکدیگر کار می‌کرده‌اند و استاد اجرای بخش‌های فرعی اثر را به شاگرد می‌سپرده است؛ روشی که می‌توانسته دلایلی همچون تسریع روند اجرای اثر داشته باشد.

شکل ۷: دیدار حضرت محمد (ص) و بحیرا، جامع‌التواریخ، ۷۱۴ ه.ق، تبریز، موزهٔ ادینبورگ

شکل۸. الیاس نبی در دیوارنگاره‌های صومعه وازولون[1] در ترابزون، ترکیه (سویکان، ۲۰۲۲: ۷۴۶)

شکل۹. تفاوت ترسیم چین و شکن و تای پارچه در شخصیت اصلی نقاش و شخصیت فرعی داخل نگاره دیدار حضرت محمد (ص) و بحیرا، جامع‌التواریخ، ۷۱۴ ه.ق، تبریز، موزهٔ ادینبورگ

کتابخانهٔ مراغه نسخه‌ای مصور از منافع‌الحیوان پدید آورد که بنا بر اطلاعات موجود، در فاصلهٔ سال‌های ۶۹۶ تا ۶۹۷ ه.ق تکمیل شده و امروزه در موزهٔ مورگان، با شمارهٔ ثبت M.500، نگهداری می‌شود. در این اثر، رد پای دو نگارگر با سبک‌های متفاوت قابل شناسایی است، یکی با ویژگی‌های مکتب بغداد که احتمالاً از موصل یا بغداد به این کارگاه آورده شده و دیگری با سبک متأثر از هنر شرق دور (تصاویر ۱۰ و ۱۱) (دیماند، ۱۳۸۳: ۴۸).

[1] -vazelon

شکل ۱۰. منظرهٔ چراگاه، دورهٔ جن
(کادوی، ۲۰۰۹: ۱۳۲)

شکل۱۱. مناقع‌الحیوان، موزهٔ مورگان[1]

در شاهنامهٔ ایلخانی، از نظر فنی و شیوهٔ اجرا، ویژگی‌های سبک نقاشی ختایی غلبه دارد[2] (کماروف و کاربونی، ۲۰۰۳: ۲۲۸). بااین‌حال، معدودی از نگاره‌های شاهنامه نشان می‌دهند که در میان نگارگران، هنرمندانی نیز حضور داشته‌اند که به چهره‌پردازی با ویژگی‌های ایرانی پرداخته‌اند؛ چهره‌هایی که شباهت چندانی با ویژگی‌های ظاهری نژاد ترک و مغول ندارند. ازجمله این نگاره‌ها می‌توان به «بارگاه نرسی، نجیب‌زادهٔ ساسانی» (تصویر۱۲) و «فریدون و ضحاک در دماوند» (تصویر۱۳) اشاره کرد. همچنین دو نگارهٔ شناخته‌شده از عبدالمومن علوی کاشی، یکی از نگارگران ایرانی در دست است که نشان می‌دهد شیوه ختایی را تا حدودی زیادی آموخته است (تصاویر ۱۴ و ۱۵)

شکل ۱۲. نرسی نجیب‌زادهٔ ساسانی، موزهٔ چستربیتی[3]

شکل ۱۳. فریدون و ضحاک در دماوند، موزهٔ چستربیتی

[1] -http://ica.themorgan.org/manuscript

[2] – نگاره‌های این شاهنامه توسط شیلا بلر، هیلن‌برند، سارا برتلان، اولگ گرابار مورد تجزیه و تحلیل و مطالعه‌های فنی قرار گرفته و تحقیقات برتلان روی تکنیک اجرایی نگارهٔ «تشیع جنازه اسفندیار» نشان می‌دهد نوع رنگ‌دانه‌ها، نحوه به‌کارگیری رنگ، پالت با رنگ‌های محدود، ریشه‌های نقاشی آسیای میانه را در بردارد و با ویژگی‌های جامع‌التواریخ مرتبط است.

[3] - https://chesterbeatty.ie/conservation/great-mongol-shahnama

شکل۱۴ و ۱۵. دو نگاره از عبدالمومن علوی کاشی، ۷۱۴ ه.ق، احتمالاً تبریز، کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا، شمارهٔ ۱۳۲ (کماروف، کاربونی، ۲۰۰۳: ۱۳۹)

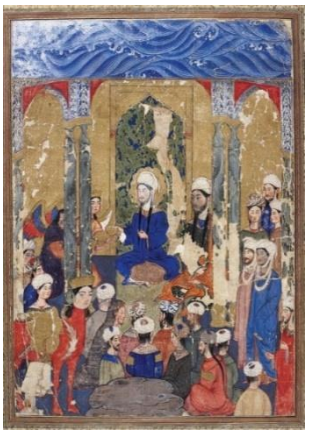
پس از رشیدالدین، در فاصلهٔ سال‌های ۷۱۸ تا ۷۲۶ ه.ق، دقیقاً نمی‌توان تعیین کرد که هنرمندان ربع‌رشیدی تحت سرپرستی چه کسی فعالیت می‌کردند و چه آثاری پدید می‌آوردند. در آلبوم دیز، آثاری جداشده از نسخه‌های کتاب‌ها وجود دارد که تعیین تاریخ دقیق آن‌ها دشوار است. بسیاری از این آثار به نسخه‌ی دیگری از جامع‌التواریخ تعلق دارند؛ اما، برخلاف نسخهٔ موجود در ادینبورگ (Ms 20)، نگاره‌های آن‌ها در کادرهای مستطیل‌شکل و باریک قرار نگرفته‌اند و در شماری از آن‌ها نیز معماری با جزئیات بیش‌تر و تنوع رنگی گسترده‌تری به کار رفته است (تصویر۱۶). از سوی دیگر، این نگاره‌ها از نظر پختگی به پای نقاشی‌های شاهنامهٔ دموت و معراج‌نامه نمی‌رسند. پیکره‌ها، با استفاده از تعداد محدودتری از رنگ‌ها، به نگاره‌های جامع‌التواریخ دورهٔ رشیدالدین شباهت دارند؛ در مقابل، بناها و عناصر آبی با رنگ‌های برجسته، توجه را به خود جلب می‌کند.

شکل ۱۶. فتح بغداد، احتمالاً از جامع‌التواریخ، قرن ۸ ه.ق، تبریز، آلبوم دیتس[۱]

[۱]– http://orient-digital.staatsbibliothek-berlin.de

نسخه‌برداری و نگارگری معراج‌نامه موجود در موزهٔ کتابخانهٔ توپقاپوسرای، که تاریخ آن به فاصله سال‌های ۷۱۷ تا ۷۳۵ ه.ق بازمی‌گردد، احتمالاً در دورهٔ اولجایتو آغاز شده است؛ زیرا او علاقهٔ بسیاری به موضوعات مذهبی داشت. این کتاب از نظر هنری، عناصری چون هالهٔ نور، آتش پیرامون سر مقدسان، رنگ طلایی به‌مثابهٔ نمادی از نور، ابرهای چینی در قالب نوری پراکنده در فضای پیرامون مقدسان، چیدمان پیکره‌ها را حفظ کرده است؛ عناصری که نشان‌دهندهٔ تداوم و تکامل تأثیرات هنر مانوی و بودایی هستند (تصویر ۱۷ و ۱۸) (امیرراشد،۱۴۰۲: ۱۰۲ و ۱۰۷). معراج‌نامه از تحولات چشمگیر در ایجاد الگوهای جدید برای نمایش فضاهای دینی و موضوعات مرتبط با تاریخ اسلام برخوردار است، ازاین‌رو، احتمال داده شده است که تصویرگری آن را «محتملاً منشیان ختایی و اویغوری دیوانخانه انجام داده‌اند» (پوپ، ۱۳۸۹: ۴۳).

شکل۱۷. معراج‌نامه، ۷۱۷ ه.ق، تبریز، موزهٔ توپقاپوسرای (گروبر، ۲۰۱۰: ۵۵)



شکل۱۸. موعظهٔ بودا، موزهٔ هنرهای شرقی، برلین ایلخانی، (زین، ۲۰۱۶: ۲۹۴)

نتیجه‌گیری

ورود جمعیتی از ملیت‌های متنوع، حمایت از ادیان مسیحی، بودایی و اسلامی و دعوت از نقاشان آشنا با هنر و سنت‌های تصویری این ادیان و مذاهب، شرایطی استثنایی را در هنر تصویرگری و تاریخ نگارگری ایرانِ این دوره پدید آورد. گزارش‌های موجود دربارهٔ گزینش و مدیریت هنرمندان، تأمین مخارج کارگاه‌ها و نظام پرداخت اجرت نیز، در مجموع، از شکل‌گیری نهادی هنری در حوزهٔ مصورسازی و نگارگری در دورهٔ ایلخانی حکایت دارند.

تأکید بر آموزش هنر و حمایت مستقیم از تألیف کتاب‌های آموزشی در زمینهٔ کتاب‌آرایی، در تربیت هنروران نقش اساسی داشته است؛ به‌گونه‌ای که کارآموزان نقاشی فرصت می‌یافتند در پروژه‌های بزرگی چون جامع‌التواریخ، حتی با برعهده گرفتن وظایف جزئی مشارکت کنند.

اسکان هنرمندان در مکان‌های مشخص، در کنار آموزش و همزیستی آن‌ها، زمینهٔ تعامل میان نقاشان با پیشینه‌های فرهنگی مختلف را فراهم می‌کرد. از یک سو، بر اساس ذوق زیبایی‌شناختی و سلیقهٔ هنری ایلخانان، الگوها و شیوه‌های نقاشی ختایی در هنر

تصویری این دوره غلبه یافتند و از سوی دیگر، در نخستین آثار مصور، حضـور و تـداوم عناصـر برگرفتـه از هنـر بـودایی و مسـیحی به‌وضوح مشاهده می‌شود.

با اسلام‌آوردن پادشاهان ایلخانی، از غازان به بعد، و مطرح شدن فرهنگ، تاریخ و ارزش‌های اسلامی، مصورسازی نیز تحت تـأثیر قرار گرفت. نگارگران برای بازنمایی موضوعات، به‌ویژه موضوعات مذهبی، اسلامی و ایرانی، در ابتدا از شیوه‌ها و عناصر نقاشی بودایی و مسیحی استفاده کردند؛ اما به‌تدریج، با وجود به‌کارگیری الگوهای مشابه، هنرمندان ختایی در نمایش مقدسات اسـلامی تغییراتـی در عناصر شناخته‌شده ایجاد کردند و با آشنایی و فراگیری فرهنگ اسلامی، در خلق شخصیت‌های اسلامی دست به خلاقیت زدند و ایـن تغییرات را در نگاره‌ها بازتاب دادند. این امر نشان‌دهندهٔ تحقق تبادل فرهنگی است. در کنار تبادل فرهنگی، تبادل اطلاعـات علمـی و فنی در حوزهٔ ساخت کاغذ و رنگ نیز از دستاوردهای این دوره است.

آثاری که، دست‌کم، بازتاب‌دهندهٔ ویژگی‌هایی از چهره‌پردازی ایرانی‌اند، همچنین حضـور هنرمنـدان ایرانـی کـه در تـلاش بـرای فراگیری و به‌کارگیری شیوهٔ ختایی بوده‌اند و حامیانی که نگارگران ایرانی را به حضور طلبیده‌اند، همگی حاکی از ارتباط و تبادل هنری و فرهنگی میان اعضای این نهاد هنری‌اند.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۳). هفت اصل تزئینی هنر ایران. تهران: پیکره.

آیتی، عبدالمحمد (۱۳۴۶). تحریر تاریخ وصاف. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

ابن فوطی، کمال‌الدین عبدالرزاق بن احمد شیبانی (۱۳۷۴). مجمع‌الآداب فی معجم‌القاب. تحقیق محمد الکاظم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.

اشپولر، برتولد (۱۳۸۰). تاریخ مغول در ایران: سیاست، حکومت و فرهنگ دورهٔ ایلخانان. ترجمهٔ محمود میرآفتاب، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

القاشانی، عبدالله بن علی (۱۳۴۸). تاریخ اولجایتو. به اهتمام مهین همبلی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

امیرراشد، سولماز؛ آژند، یعقوب (۱۴۰۰). مدیریت هنری و کتابخانه‌های دورهٔ ایلخانی. کتابداری و اطلاع‌رسانی آستان قدس رضوی، دورهٔ ۲۴، شمارهٔ ۲، شمارهٔ پیاپی ۹۴، صفحات ۲۲۱-۲۴۹.

امیرراشد، سولماز (۱۳۹۹). چگونگی مدیریت هنری در دورهٔ ایلخانی. رسالهٔ دکتری، تهران: دانشگاه تهران.

امیرراشد، سولماز (۱۴۰۲). تاریخ نگارگری دورهٔ ایلخانی: شکل‌گیری نگارگری مکتب اول تبریز تحت مدیریت حامیان جدید قرن هفتم و هشتم هجری. اردبیل: انتشارات محقق اردبیلی.

بلر، شیلا؛ بلوم، جاناتان (۱۳۹۴). هنر و معماری اسلامی ۲. چاپ ششم، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: سمت.

بیران، میکال (۱۳۹۴). چنگیزخان: سازندگان جهان ایرانی-اسلامی. ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران: نشر نامک.

پاکباز، رویین (۱۳۸۰). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. چاپ دوم، تهران: زرین و سیمین.

پوپ، آرثر آبهام (۱۳۶۵). معماری ایران: پیروزی شکل و رنگ. ترجمهٔ کرامت‌الله افسر، تهران: یساولی.

پوپ، آرثر آبهام؛ اکرمن، فیلیس (۱۳۸۵-۱۳۹۰). سیری در هنر ایران. ترجمهٔ نجف دریابندی و دیگران، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین (۱۳۷۸). حبیب‌السیر فی اخبار افرادالبشر. جلدهای سوم و چهارم، با مقدمهٔ جلال‌الدین همایی؛ زیر نظر دبیرسیاقی، تهران: هرمس.

دیماند، موریس اسون (۱۳۸۳). راهنمای صنایع اسلامی. ترجمهٔ عبدالله فریار، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

رامین، علی (۱۳۹۳). مبانی جامعه‌شناسی هنر. چاپ پنجم، تهران: نشر نی.
رحمانی، رضا (۱۳۸۸). مجموعه مقالات دربارهٔ خواجه رشیدالدین فضل‌الله و ربع‌رشیدی تبریز. جلدهای اول و دوم، تهران: رضا رحمانی.
رشیدالدین، فضل‌الله (۱۳۵۸). سوانح الافکار. به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: دانشگاه تهران، کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد.
رشیدالدین، فضل‌الله (۱۳۹۴). مبارک‌غازانی. به تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن و مصطفی موسوی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
رشیدالدین، فضل‌الله (۱۳۷۳). جامع‌التواریخ. جلدهای اول و دوم، به تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن و مصطفی موسوی، چاپ اول، تهران: نشر البرز.
رشیدالدین، فضل‌الله (۱۳۷۳). جامع‌التواریخ، جلد سوم: نسخه بدل‌ها، تعلیقات و حواشی. به تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن و مصطفی موسوی، چاپ اول، تهران: نشر البرز.
رشیدالدین، فضل‌الله (۱۳۷۳). جامع‌التواریخ، جلد چهارم: فهرست‌ها، به تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن و مصطفی موسوی، چاپ اول، تهران: نشر البرز.
رشیدالدین، فضل‌الله (۱۳۵۰). وقفنامهٔ ربع‌رشیدی، به کوشش مجتبی مینوی و ایرج افشار و همکاری عبدالعلی کارنگ، چاپ اول، تهران: چاپخانهٔ بیست‌وپنجم شهریور.
رشیدالدین، فضل‌الله (۱۳۶۴). مکاتبات رشیدی، به اهتمام اقل‌العباد محمد شفیع، با حواشی و فهارس، لاهور.
رشیدالدین، فضل‌الله (۱۳۵۸). مبارک‌غازانی. به اهتمام و تصحیح کارل یان، لندن: اوقاف گیب.
شبانکاره‌ای، محمد بن علی بن محمد (۱۳۶۳). مجمع الانساب. به تصحیح میرهاشم محدث، تهران: امیرکبیر.
کارپن، پلان (۱۳۶۳). سفرنامهٔ پلان کارپن، ترجمهٔ دکتر ولی الله شادان. تهران: یساولی.
کریم‌زاده تبریزی، محمد (۱۳۷۶). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر هند و عثمانی، جلدهای دوم و سوم، لندن: مستوفی.
کری، بازل (۱۳۵۴). نگاهی به نگارگری در ایران. ترجمهٔ فیروز شیروانلو، تهران: توس.
گرابار، اولگ (۱۳۹۰). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
گروبه، ارنست و دیگران (۱۳۸۸). معماری جهان اسلام. ترجمهٔ یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: انتشارات مولی.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. چاپ اول، مشهد: موسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
محمدی اصل، عباس (۱۳۹۳). اصول و مسائل جامعه‌شناسی. تهران: پژواک.
مشکور، محمدجواد (۱۳۴۸). ربع رشیدی. هنر و مردم، دورهٔ ۷، ش ۸۴، مهر ۱۳۴۸، ص ۳۲-۴۲.
معین‌الدینی، محمد (۱۴۰۰). هنرمند ایرانی و حمایت درباری: دستاوردها و خسران‌ها. رهپویه هنر/هنرهای تجسمی، دورهٔ پنجم، تابستان ۱۴۰۱، شمارهٔ ۲، شماره پیاپی ۱۵، ۹۷-۱۰۷
منشی کرمانی، ناصرالدین (۱۳۳۷). نسائم‌الاسحار من لطائم‌الاخبار در تاریخ وزرا. به تصحیح و مقدمهٔ میرجلال‌الدین ارموی، دانشگاه تهران.
منشی قمی، احمد بن حسین (۱۳۸۳). گلستان هنر. چاپ چهارم، تهران: منوچهری.
میلر، پیتر (۱۳۹۳). سوژه، استیلا و قدرت در نگاه هورکهایمر، مارکوزه، هابرماس و فوکو. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، چاپ پنجم، تهران: نشرنی.
مورگان، دیوید (۱۳۸۹). مغول‌ها. ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
ویلبر، دونالد نیوتن (۱۳۹۳). معماری اسلامی ایران در دورهٔ ایلخانان. ترجمهٔ عبدالله فریار، چاپ سوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
هال، مری (۱۳۸۰). امپراتوری مغول، ترجمهٔ تادر میرسعیدی، تهران: ققنوس.
هینیک، ناتالی (۱۳۹۶)، جامعه‌شناسی هنر. ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر، چاپ ششم، تهران: نشر آگه.

Aigle, D. (2008). *Iran under Mongol domination: The effectiveness and failings of a Dual Administrative System*. In Le pouvoir à l'âge des sultanats dans le Bilād al-Shām,
Séminaire IFPO-ACOR, Amman 15-16 May 2005, *Bulletin d'etudes orientales*, p: 65-78.
Allsen, T. T. (2004). *Culture and Conquest in Mongol Eurasia. Cambridge*, United Kingdom: Cambridge University Press.
Allsen, T. T. (2002). *Commodity and exchange in Mongol Empire*, United Kingdom: Cambridge University Press.
Al-Qashani, A. B. A. (1969). *History of Oljaito*. Edited by Mahin Hambali, Tehran: Book Translation and Publishing Company. (in Persian)
AmirRashed, S., & Azhand, Y. (2021). Art Management and Ilkhanid. *Library and Information Sciences*, 24(2), 221-249. (in Persian)
AmirRashed, S. (2020). *Art Management in the Ilkhanid Period*. Doctoral thesis, Tehran, University of Tehran. (in Persian)
AmirRashed, S. (2023). *History of Painting in the Ilkhanate Period: Formation of Painting in the First Tabriz School Under the Management of New Patrons, 7th-8th Century AH*, Ardabil: Mohaghegh Ardabili Publications. (in Persian)
Azhand, Y. (2014). *Haft Asl-e Tazyini Honar-e Iran*, Tehran: Peikare. (in Persian)
Ayati, A. (1967). *Tahrir-e Tarikh-e Vasaf*, Tehran: Bonyad-e Farhang-e Iran. (in Persian)
Berlekamp, P., Lo, V., & Wang, Y. (2015). Rashid al-Din and Bolad Chengxiang: Administering Art, History, and Science in the Mongol Empire. In Pearls on a String: Artists, Patrons, and Poets at the Great Islamic Courts, *Baltimore & Seattle: Walters Art Museum and Washington University Press*, 53-85.
Blair, S., & Bloom, J. (2015). *The Art and Architecture of Islam, 1250-1800*, Tehran: Samt. (in Persian)
Biran, M. (2015). *Genghis Khan: Builders of Iranian-Islamic World*, Translated by Mani Salehi Allameh, Tehran: Namek Publishing. (in Persian)
Brown, A., & Bach, C. (2012). A Review of Scholarly Research on Artist Support, *San Francisco*: *Wolfbrown*
Budleigh, C. (2013). *Byzantine Astronomy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries and the influence of Gregory Chioniades*, Dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of MA in Late Antique & Byzantine Studies of Royal Holloway, University of London.
Carpini, G. de P.(1984). *Histoire des Mongols, que nous appelons Tartars*, Translated by Valiollah Shadan, Tehran: Yasavoli. (in Persian)
Dimand, M. S. (2004). *A Handbook of Muhammadan Art*, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. (in Persian)
Ibn al-Fuwati. (1995). *Talkhīṣ Majma' al-ādāb fī mu'jam al-alqāb*, Researched by Muhammad al-Kazim, Tehran: vazart farhang ve Ershad Islami sazman. (*in Persian*)
Khvandamir, Ghiyath al-Din Muhammad. (1938). *Habib al-Siyar*, vols: 3-4, with an introduction by Jalal al-Din Homa'i; under the supervision of the editor-in-chief, Tehran: Hermes. (in Persian)
Gruber, C. (2010). *The Ilkhanid Book of Ascension: A Persian-sunni Devotional Tale*. I.B. Tauris & Bips Persian stuadies series.
Grabar, O. (2011). *Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting*, Tehran: Farhanghestan Honer. (in Persian)
Grube, E. (2009). *Architecture of the Islamic world: Its History and Social Meaning, with a Complete Survey of Key*, Tehran: Mola. (in Persian)
Gray, B. (1975). *Persian Painting*, Translated by Firouz Shirvanloo, Tehran: Toos. (in Persian)
Hull, M. (2001). *The Mongol Empire*, Tehran: Qoqnoos. (in Persian**)**
Heinich, N. (2017). *Sociologie de l'art*. Tehran: Agah Publishing. (in Persian**)**
kadoi, Y. (2009). *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*, Edinbrugh University Press. http://www.euppublishing.com.
Karimzadeh Tabrizi, M. (1997). *The Lives & Arts of Old Painters of Iran & A Selection of Masters From The Ottoman & Indian Regions*, Vols 2-3 , London: Mostofi. (in Persian)

Komaroff, L., & Carboni, S. (2003). *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353*, The Metropoliten Museum of Art, New York.

Mayel Heravi, N. (1993). *Illustration in Islamic Civilization*, 1st ed, Mashhad: Astan Quds Razavi Printing and Publishing Institute. (in Persian)

Miller, P. (2014). *Domination and Power* in the Perspective of Horkheimer, Marcuse, Habermas, and Foucault, Translated by Sarkhosh, N. and Jahandideh, A. 5th ed, Tehran: Ney. (in Persian)

Morgan, D. (2010). *The Mongol*, Tehran: Markaz Publishing. (in Persian)

Mohammadi Asl, A. (2014). *Principles and Issues of Sociology*, Tehran: Pajwak.

Mashkoor, M. J. (1969). *Rabe Rashidi, Art and People*, 7(84), 32-42. (in Persian)

Monshi Qomi, A. B. H. (2004). *Golestan-e Honar*, 4th ed, Tehran: Manouchehri. (in Persian)

Moeinaddini, M. (1999). Persian Artists and Royal Patrons: Achievements and Losses, *Rahpouyeh Honer/Visual Arts*, 5(2), 97-107. (in Persian)

Monshi Kermani, N. (1958). *Nasaim al-Ashar min lata'im al-Akhbar in the History of Ministers*, Edited and introduced by Ermavi, M. J. University of Tehran. (in Persian)

Pakbaz, R. (2002). *Iranian Painting from Ancient Times to Today*, 2nd ed, Tehran: Zarrin and Simin. (in Persian)

Pope, A. U. (2006-2011). *A Survey of Persian Art, from Prehistoric Times to the Present*, Tehran: Elmi vA Farhangi. (in Persian)

Pope, A. U. (1986*). Persian Architecture: The Triumph of Form and Color*, Translated by Afsar, Keramatollah, Tehran: Yasawali. (in Persian)

Ramin, A. (2014). *Fundamentals of Sociology of Art*, 5th ed, Tehran: Ney. (in Persian)

Rahmani, R. (2009). *Collection of Articles about Khajeh Rashid al-Din Fazlallah and Rabe Rashidi of Tabriz*, Vols 1-2, Tehran: Reza Rahmani. (in Persian)

Rashid al-Din Hamadani, F. (1979). *Savanih al-Afkar*. Edited by Mohammad Taghi, scholar, Tehran: University of Tehran, Central Library and Documentation Center. (in Persian)

Rashid al-Din Hamadani, F. (2015). *Mubarak Ghazani*, Edited and annotated by Roshan, M. & Mousavi, M. Tehran: Pajooshi Miras Moktob. (in Persian)

Rashid al-Din Hamadani, F. (2015). *Jami' al-tawarikh*, Vols 1-4, Edited and annotated by Roshan, M.& Mousavi, M., 1st ed, Tehran: Alborz. (in Persian)

Rashid al-Din Hamadani, F. (1977). *Rabe Rashidi: WaqfName*, With the efforts of Minovi, M. and Afshar, I. and the collaboration of Abdol Ali Karang, 1st ed, Tehran: Shahrivar Twenty-fifth. (in Persian)

Rashid al-Din Hamadani, F. (1978) *Geschichte Gazan-han's*, Edited by Karl Yan, London: Gibb's Endowment. (in Persian)

Rashid al-Din Hamadani, F. (1985). *Rashidi's Mokatebat*, Edited by Aql al-Ibad Muhammad Shafi, with footnotes and indexes, Lahore. (in Persian)

Rice, L. (2010). Francis Haskell's Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baro, *Burlington magazine*, *London*, ISSN 0007-6287, (Vol. 152, N 1289), págs. 544-546

Soykan, A. N. (2022). Trabzon Vazelon Manastırı Peygamber İlyas Şapeli Duvar Resimleri. *Karadeniz Araştırmaları*.(XIX/75): 723-761.

Spuler, B. (2001). *Die Mongolen in Iran: Politik, Verwaltung und Kultur der Iichanzeit 1220 – 1350*, Tehran, Sharkat Entesharat Elmi ve Farhangi. (in Persian)

Shabaankaarai, M. B. A. B. M. (1984). *Majma' ul-Ansaab*, Edited by Muhaddis, M. H. Tehran: Amir Kabir. (in Persian)

Thackston W. M. (1989). *Dost-Muhammad Preface to the Bahram Mirza Album: Sources on Timurid History and Art*, selected and translated by Thackston, Cambridge, Massachusetts: Aga Khan Program for Islamic Architecture,.

ZIN, M. (2016). Buddhist Narrative Depictions in Andhra, GandhĦra and Kucha: Similarities and Differences that Favour a Theory about a Lost "GandhĦran School of Paintings" *International Institute for Asian Studies (IIAS)are organizing a Master class on Silk Road art*, Leiden University, P.35-56.

Wilber, D. N. (2014). *The Architecture of Islamic Iran*: Te Il Khanid period, Tehran: Elmi - Farhangi Publishing Co. (in Persian)