

تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق)

عباس سرافرازی^۱

مصطفی لعل شاطری^۲

چکیده

با سلطه مغولان بر ایران در قرن هفتم، روابط هنری ایران و چین دگرگون می‌گردد که نمود بارز آن را در کتب مصور شده در این عصر می‌توان شاهد بود. هنر مصورسازی کتاب‌ها در عصر ایلخانان، مملو از تأثیرات مختلف هنر شرق دور، به ویژه دوره «یوان» و «سونگ» چین است، زیرا حکمرانان هندوستان ایلخانی از جمله غازان خان (۷۰۳-۶۹۴ ق) و الجایتو (۷۱۶-۷۰۳ ق) و درباریان هنرمندپرووری هم‌چون خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، به تسهیل رواج سبک‌های هنری چین پرداختند. پرسش مطرح شده بر این قرار دارد که اوضاع مصورسازی کتب در این عصر چگونه و به چه میزان هنر چین بر آن تأثیرگذار بوده است؟ (سؤال) به دنبال استقبال دربار از هنر مصورسازی کتب و علاقه به سبک‌های نگارگری شرق دور، مصورسازی و رنگ‌آمیزی و ترکیب خطوط و ترسیم بعضی از حیوانات و پدیده‌های ذی‌روح که تا پیش از آن در فرهنگ ایرانی و اسلامی سابقه نداشت، در اجزا و عناصر نگارگری ایرانی وارد و تصاویری نشأت گرفته از ویژگی‌های صور مغولی در آثاری هم‌چون *منافع الحیوان، شاهنامه و جامع‌التواریخ* معمول گردید. (فرضیه) از این رو، نوشته حاضر بر آن است تا با روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه به تصاویر بر جای مانده از کتب مصور شده در کارگاه‌ها و کتابخانه‌های سلطنتی، (روش) به بررسی تأثیر سبک‌های هنری چین بر آثار خلق شده در عصر ایلخانی پرداخته و واکنش این هنرمندان را نسبت به این عنصر جدیدالورود مورد مذاقه قرار داده و به هدف پیش گفته دست یابد (هدف) که حاصل آن بررسی میزان و ذکر نمونه‌هایی از این پذیرش هنری و تغییر در سبک‌های نگارگری ایرانی است. (یافته)

واژگان کلیدی

ایلخانان، هنر چین، نگارگری، مصورسازی کتب.

۱. دانشیار گروه تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد ab.sarafrazi@ferdowsi.um.ac.ir

۲. کارشناس ارشد تاریخ ایران اسلامی از دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول) mostafa.shateri@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۴/۰۱/۲۶ تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۳/۱۷

مقدمه

یورش قوم بیابان‌گردی چون مغول، باعث ایجاد دولتی یک‌پارچه از منتهی‌الیه شرق آسیا تا بخش‌هایی از شرق اروپا گردید و برای مدتی موانع گذشته را در تماس شرق و غرب از میان برداشت. این مسأله به افزایش ارتباط‌های فرهنگی میان ایران و چین منجر شد و بر سرنوشت هنری ایران به‌ویژه در فن مصورسازی کتب تأثیر به‌سزایی نهاد و موجب ایجاد یک‌زبان هنری جدید گردید. در دوره ایلخانان، هنرمندان به صورت گروهی در کارگاه‌های سلطنتی مشغول به کار گردیده و فعالیتشان در عرصه مصورسازی کتب وسعتی قابل‌ملاحظه یافت که در این میان تأثیرپذیری از ویژگی‌های نقاشی چینی از جمله قاب‌های طوماری، ترسیم چهره‌هایی از سنخ نژاد مغولی-چینی، مصورسازی حیوانات افسانه‌ای و در مجموع طبیعت‌گرایی مبتنی بر واقع‌گرایی در ادغام با ذوق و سلیقه هنرمندان ایرانی، در زمینه مصورسازی کتب به منصف ظهور رسید. با این حال، در این دوره عواملی چند، از جمله توجه به سبک اصیل ایرانی در قرن‌های گذشته، نقشی اساسی در ترسیم تصاویر داشت که با ورود ایلخانان متعاقباً توجه به سبک چینی مورد تأکید قرار گرفت. در این راستا، بر اثر نفوذ هنری نگارگران چینی و استفاده از کاغذ، قلم و مرکب مخصوص به خود و شکل و شیوه‌های رنگ‌آمیزی و ترسیم حیواناتی هم‌چون اژدها و در محور قرار گرفتن طبیعت، نوعی جدید از نگارگری در ایران مورد ترویج قرار گرفت و هنرمند ایرانی نکات بدیع آن را جذب و به وسیله نبوغ ذاتی خود آن را با سبک‌های ایرانی تلفیق نمود.

در دهه‌های اخیر، تحقیقاتی در باب نفوذ سبک‌های هنری چین در ایران صورت پذیرفته است اما متأسفانه بسیار اندک به تأثیر آن در هنر نگارگری و مصورسازی کتب در عصر ایلخانان اشاره شده است و صرفاً لورنس بینون، گرابر اولگ، بازیل گری، رکن‌الدین همایون فرخ و رویین پاکباز اشاراتی گذرا و عمومی در این باره داشته‌اند. در این مقاله تلاش می‌گردد از زوایای مختلف هنری تاریخی و با تکیه بر روش توصیفی - تحلیلی، ابتدا به چگونگی ورود هنر چین به ایران و سپس به تأثیر کتابخانه‌های سلطنتی و کارگاه‌های مصورسازی کتب در رواج و گسترش سبک‌های چینی و سپس سه کتاب تأثیر پذیرفته از هنر چینی در این عصر - *منافع الحیوان*، *شاهنامه دموت* و *جامع التواریخ* - را مورد بررسی قرار دهد.

نفوذ هنر چین

نخستین یورش مغول (در حدود ۶۱۹-۶۱۶ ق)، منجر به ویرانی کامل شهرهای ماورالنهر و خراسان و پراکندگی هنرمندان و صنعت‌گران و توقف رشد هنر در این مناطق گردید. هجوم بعدی به رهبری هلاکوخان یکی از نوادگان چنگیزخان صورت گرفت. او بر بخش‌های دیگری از ایران تسلط یافت و متعاقباً با تصرف بغداد و قتل خلیفه مستعصم به حکومت پانصدساله عباسیان در سال ۶۵۶ قمری پایان داد. هلاکو (۶۵۷-۶۶۳ ق) سلسله ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق) را در ایران بنیاد نهاد که مرکز حکومتی آنان در آذربایجان بود. ایلخانان از ابتدا نخبگان ایرانی را به خدمت گرفته و بدین وسیله توانستند موقعیت سیاسی، اقتصادی و فرهنگی خویش را تثبیت نمایند. هلاکو نه مسلمان بود و نه فارسی می‌دانست، ولی در میان جانشینان او کسانی چون غازان‌خان (۷۰۳-۶۹۴ ق) و الجایتو (۷۱۶-۷۰۳ ق) به اسلام گرویده و بیش از سایر حکومتگران این عصر به حمایت از صاحبان هنر پرداخته و موجبات رونق فعالیت‌های هنری را در زمینه‌های گوناگون به‌ویژه نقاشی و مصورسازی کتب فراهم آوردند. (ابن فوطی، ۱۳۵۱: ۴۸۳؛ کاشانی، ۱۳۴۸: ۸۹-۸۸؛ ابن تغری بردی، ۱۳۶۱: ۲۳۹/۹؛ ابن بطوطه، ۱۳۳۷: ۱۹۶؛ و نیز ر. ک: Morgan, ۱۹۸۹: ۱۹۹؛ Jackson, ۲۰۰۰: ۱۹۸؛ Virani, ۲۰۱۰: ۷؛ Stewart, ۲۰۰۲: ۷)

یکی از مهم‌ترین پیامدهای حمله مغول به ایران و پس از آن استمرار حکومت ایلخانان، اهمیت یافتن مجدد هنر نقاشی و صورت‌نگاری در میان هنرمندان ایرانی بود. در واقع با ورود این قوم به ایران و از سویی آسان‌گیری نسبی آنان نسبت به هنر و از نیز علایق شخصی آنان، هنرمندان که از آغاز ورود اسلام به ایران تا آن زمان به دلیل محدودیت‌های وضع شده توسط حاکمان مسلمان (مبنی بر اینکه نقاشی و صورت‌گری نوعی اشاعه بت‌پرستی است) اجازه فعالیت در این‌گونه امور را نداشتند، به پیشرفت‌های چشم‌گیری نائل آمدند و در این راستا از روش‌هایی که در نقاشی مورد توجه هنرمندان ایرانی قرار گرفت، ترسیم تصاویری جهت افزودن به کتب گوناگون بود. (رفاعی، ۱۳۹۰: ۸۶؛ آربری، ۱۳۵۳: ۲۳۰)

در آغاز دوره میلادی، نقاشی چین به اوج خود رسید. در قرن‌های سوم و چهارم میلادی، هنگامی که آیین حضرت مسیح فرهنگ و هنر کناره‌های مدیترانه را متأثر

کرد، آیین بودا در هنر چین انقلابی عظیم را پدید آورد. (دورانت، ۱۳۶۵: ۸۱۵-۸۱۴) این تأثیر، به خلق سبک‌ها و آثار جدید منجر و موجب گردید که به تندیس‌ها و تصاویر از نو بنگرند و دستاوردهای هنرمندان از احترام بیش‌تری برخوردار شود. چین نخستین سرزمینی بود که تصویرسازی را امری حقیر نمی‌پنداشت و نقاش از مقامی همانند یک شاعر برخوردار بود. (گامبریج، ۱۳۷۹: ۱۳۸) در کوتاه زمانی با دارا بودن سه مشخصه اختصار، القا و تجرید سایر سرزمین‌ها به‌ویژه ایران را تحت تأثیر هنر خود قرار دادند. (پرغو، ۱۳۹۰: ۳۱)

از ابتدای سده هشتم هجری (۷۰۰ ق) به بعد دوره‌ای تازه در کتاب‌آرایی ایران آغاز شد. شاید نیمه دوم سده هفتم را بتوان دوران گذار و انتقال به این مقطع جدید دانست که در آن هنرمندان به تدریج از سبک سلجوقی منبعث از مکتب بغداد فاصله گرفته و با حل و هضم آورده‌های چینی مغولان، چنان به گسترش حوزه عمل و تخیل دست زدند که برای خویش به شاخصه‌های مستقلی دست یافتند چنانکه مضامین جدیدی با منشأ چینی روی کاشی‌های زرین‌فام به کار رفته در کاخ اباق‌خان (۶۸۰-۶۶۳ ق) در تخت سلیمان آذربایجان هم‌چون تصاویر اژدها، ققنوس، درنا، گل نیلوفر و اشکال گوناگون ابر و نقش‌مایه‌های گیاهی ظاهر شد. (آژند، ۱۳۸۰: ۲۳)

در این عصر، به کار بردن رنگ‌های متعدد رواج یافت و تأثیر شایانی در تکامل هنر نگارگری ایرانی پدید آمد. استفاده از رنگ‌های شفاف از قبیل قرمز، آبی فیروزه‌ای، سبز و سفیدروی زمینه طلایی از ویژگی‌های عصر مغولی در نگارگری بود. اما در این بین، نگارگری در آرایش سفال و ظروف سفال یا در کاشی‌کاری لعابی یا در محراب یا رواق مساجد و دیگر ابنیه مورد استفاده قرار گرفت تا آن‌جا که اصطلاح سبک مغولی در کار تذهیب هنرمندان ایرانی مشهور گردید. (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۱۲۸) این نقوش و رنگ‌بندی بدیع، برای نگارگران ایرانی توأم با آموختن و ایجاد انگیزه بود. آن‌ها با باور و قدرت خود، دگرگونی این نقش‌مایه‌ها و انطباق آن با بن‌مایه‌های فرهنگ ایرانی را بر عهده گرفتند، به طوری که گرایش‌های متفاوتی از درون این فعالیت‌ها سربرکشید و فاصله مشخص و معینی بین نگارگری چینی و ایرانی پدید آورد. البته از ابتدا و به سرعت چنین تحولی در عصر ایلخانی روی نداد، بلکه در ابتدا کاربردها ناشیانه و عجولانه عناصری از منظره‌های چینی مشاهده می‌شود. (آژند، ۱۳۸۰: ۲۴)

تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق) ۸۳

این گونه به نظر می‌رسد که نفوذ هنر چین در ایران به قرن‌ها قبل از دوره ایلخانان بازمی‌گردد، چنانچه امیر نصر احمد سامانی به رودکی دستور می‌دهد که کتاب *کلیله و دمنه* را به نظم درآورد، سپس وی نقاشانی را از چین دعوت نمود تا کتاب مذکور را با نقاشی‌هایی که با موضوعات کتاب مطابقت دارد تزیین کنند. (زکی محمد، ۱۳۲۸: ۴۳) همچنین محتمل است ترک‌های سلجوقی که از آسیای مرکزی راهی ایران شده بودند، برخی از عناصر هنری شرق دور را از چین شمالی که تحت تأثیر حکمت منطقه‌ای لیائو (۵۱۹-۲۹۴ ق) و چین (۶۳۱-۵۰۸ ق) بوده است را به فلات ایران منتقل کرده باشند. (Toh, ۱۹۹۲: ۱۳۵)

البته باید به این نکته توجه داشت که نقاشی چینی که در عصر ایلخانی به عنوان سبک چینی رواج یافت و طرفداران زیادی را گرد خود آورد، از نقاشی قدیم ایران و عهد هخامنشی و ساسانی ریشه گرفته بود. چنان که در یک رساله معروف چینی که درباره نقاشان شهیر و چیره دست تألیف شده است به «ته آلیف ایرانی» (لیه ئی) اشاره گردیده که در زمان سلطنت هخامنشیان به دربار چین اعزام و مردم این سرزمین را برای نخستین بار در قرن چهارم پیش از میلاد با نقاشی ایرانی آشنا کرده است. (همایون فرخ، ۱۳۵۳: ۲۳) علاوه بر این، بر اساس شواهدی که بر جای مانده است گویا هنر ساسانی نیز در چین رواج داشته است به نحوی که مغول‌ها پس از اینکه اویغورها را که در ترکستان بسر می‌بردند شکست داده و منقرض ساختند، تمدن غربی پیشروتر آن‌ها را که مأخوذ از ایران ساسانی بود اخذ کردند و با آن تمدن سبک نقاشی مانوی را نیز اقتباس نمودند و وقتی کشور چین را گشودند این سبک خاص را با خود به آنجا بردند و در آن جا این سبک نقاشی تحت نفوذ آسیای شرقی و چین قرار گرفت و تغییراتی در آن به وجود آمد. آنگاه وقتی که مغول‌ها به ایران تاختند و آن را تسخیر کردند و بیش‌تر ساکنین آن را به‌طور غیرقابل‌تصور نابود ساختند با خود به کشور ایران، هنری را آوردند که از همان‌جا سرچشمه گرفته بود ولی توسط اویغورها و بعداً توسط مغول‌ها تحت تأثیر نقاشی چین تغییراتی یافته بود. (نیر نوری، ۱۳۷۱: ۴۶۳؛ و نیز ر.ک: نوایی، ۱۳۷۰: ۲۷/۱)

اما هرچه بود، تحت تأثیر حمله مغولان و سیاست‌های فرهنگی و هنری آنان بر هنرمندان، تغییر مراکز هنری به مراغه، سلطانیه، تبریز و تبادلات فرهنگی با دیگر

تمدن‌ها به ویژه چین مؤثر واقع گردید، زیرا این قوم بیابان‌گرد فاقد فرهنگ و تمدن ریشه‌دار بودند، ولی بعد از تصرف چین تحت نفوذ فرهنگ آنان قرار گرفته و حتی مروج آن گردیدند^۱ و پس از تسخیر ایران و برقراری حکومت، فرهنگ و هنر یاد شده را به همراه آوردند و پس از آن تأثیر فنون نقاشی خاور دور به‌طور واضح و آشکار در دوره ایلخانان جلوه‌گر شد.

کتابخانه‌ها و کارگاه‌های مصورسازی کتب

در عصر ایلخانان، یکی از مراکزی که نقش برجسته‌ای در رواج سنت‌های هنر سرزمین چین را در ایران داشت، بی‌شک کتابخانه‌ها محسوب می‌گردید که در آن فن مصورسازی کتب نیز برپا بود. کتابخانه مراغه در زمره نخستین کتابخانه‌ها در این دوره بود. هلاکوخان پس از تسخیر بغداد خواجه‌نصیرالدین را مأمور نمود تا رصدخانه بزرگی ساخته و زیج ایلخانی را بنیاد نهد^۲. هلاکو این امکان را در اختیار خواجه نهاد تا با به کارگیری بزرگ‌ترین دانشمندان، از چین تا روم، افکار علمی عصر را در یک مکان واحد متمرکز سازد. علاوه بر گردآوری دانشمندان گوناگون و به‌ویژه از سرزمین چین به تصریح خواجه کتابخانه عظیمی در سال ۶۵۷ ق. تأسیس و در آن کارگاه‌های گوناگونی دایر شد. (رشیدالدین فضل‌الله، ۱۹۵۷: ۹۰/۳؛ همایون فرخ، ۱۳۴۶: ۳۳) پس از تکمیل رصدخانه مراغه به همت خواجه‌نصیرالدین طوسی شکل گرفته و با حمایت‌های گسترده هلاکوخان همراه بود، چنان‌که شمار کتاب‌های این کتابخانه را بالغ بر چهارصد هزار نسخه و خرج ترتیب یافتن آن دویست هزار دینار ذکر شده است. (ابن شاکر کتبی، بی‌تا: ۱۵۱؛ مدرس رضوی، ۱۳۷۰: ۴۸؛ همایون فرخ، بی‌تا: ۵۱ و نیز ر.ک به: ابن عبری، ۱۳۷۷: ۳۹۳)

با این باور که بخش عمده‌ای از کتابخانه بغداد پس از تصرف این شهر به

۱. درباره تأثیر فرهنگ چین بر مغولان نک: ویلتس، ۱۳۴۹: ۲۰۱.

۲. با ورود هلاکوخان به ایران گروه بسیاری از دانشمندان و هنرمندان چینی به ایران آمده و به کارهای علمی و هنری پرداخته و با علمای بزرگ ایران از جمله خواجه‌نصیرالدین طوسی و خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی به همکاری مشغول شدند و چون ایلخانان به امر ستاره‌شناسی علاقه‌مند بودند از این‌رو علم مذکور مورد استقبال آنان بود. (مارکوپولو، ۱۳۵۰: ۱۵۹؛ دلین، ۱۳۵۴: ۴۲۴؛ بناکتی، ۱۳۴۸: ۳۳۸؛ و نیز ر.ک به: ۳۳۷-۳۳۳، ۱۹۵۵، Baranovskaia)

تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق) ۸۵

مراغه منتقل شده است، پس سنت کتاب‌آرایی آن نیز در مراغه ادامه یافت و از این‌رو، شماری از کاتبان با کمک مصوران در آن بکار تولید کتاب پرداختند، به نحوی که یکی از این کتب، *منافع الحیوان* ابن بختیشوع بود که گویا که کار مصورسازی آن پس از مرگ خواجه نصیرالدین ادامه داشته است. (بارتولد، ۱۳۵۸: ۲۲۲؛ بهرامی، ۱۳۲۴: ۶۷؛ براتی، ۱۳۹۱: ۴۷).

دومین کتابخانه که در زمان ایلخانان از آن یاد شده است، کتابخانه یا دارالکتب غازانیه مجتمع شنب غازان^۱ تبریز است. غازان خان هفتمین ایلخان مغولی ایران، اگرچه بیش از یک دهه بر ایران فرمانروایی نکرد، اما در همین مدت با در پیش گرفتن سیاست‌ها و انجام اقداماتی ضمن به تأخیر انداختن زوال ایلخانان، نمونه‌هایی از زیرکی یک حکومت‌گر را به نمایش گذاشت و در همین راستا در سال ۶۹۷ قمری خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی (۷۱۸-۶۴۸ ق)، پزشک، تاریخ‌نویس و دانشمند نام‌آور عصر خود را به «رتب امتور جهانبانی و منصب وزارت و صاحب‌دیوانی» منصوب کرد. (منشی کرمانی، ۱۳۳۸: ۱۱۳؛ و نیز رک به: ۷۵: ۲۰۰۱؛ Allsen, ۱۹۹۶: ۵-۲) (Amitai) خواجه رشیدالدین که اندیشه‌های فرهنگی و هنریش تحت تأثیر اعتقادات اسلامی، سنت‌های ایرانی و افکار مغولی شکل گرفته بود، به اقدامات مهمی در راه ارتقاء فرهنگ ایران مبادرت ورزید. (رجب‌زاده، ۱۳۵۵: ۹۰) علاوه بر این غازان خان نیز در این امر به او کمک‌های قابل‌توجهی نمود زیرا این حکمران مغولی علایق شخصی به صنعت و هنر داشته و در زرگری، آهنگری، نجاری و به خصوص نقاشی صاحب وقوف بوده و بهتر از استادکاران عمل می‌کرده است. (رشیدالدین فضل‌الله، ۱۹۴۰: ۱۷۲؛ ویلبر، ۱۳۴۶: ۱۹)

یکی از بناهایی که در شنب غازان با صلاح دید خواجه بر پا شد، کتابخانه و کارگاه‌های وابسته به آن بود. (۱۴۱-۱۴۰: Behboodi, ۲۰۱۱) رشیدالدین در بحث از دارالکتب غازانیه از «فرش و طرح و بهای مذاب و اصلاح و مرمت کتب ثمن کتب ضروری» و نیز از «خازن و مناوول و فراش» آن صحبت کرده است. (رشیدالدین فضل‌الله، ۱۹۴۰: ۲۱۱-۲۱۰) از عبارات بالا پیداست که در این کتابخانه اصلاح و مرمت

۱. به مناسبت گنبد بزرگی که بالای قبر غازان خان بود این محله را شام غازان یا شنب غازان نامیده می‌شد. (نخجوانی، ۱۳۲۸: ۸۲)

کتاب‌ها و نیز تولید و کتابت و مصورسازی کتاب‌های جدید انجام و برای این کار هزینه خاصی در نظر گرفته می‌شده است. منظور از مذاب نیز این‌گونه به نظر می‌رسد که ذوب کردن احجار کریمه همچون طلا و لاجورد بوده که در تذهیب کتب و جدول‌کشی‌ها و همچنین به صورت ویژه در تصویرسازی آن‌ها بکار می‌رفته است. همچنین از قرائین پیداست که هنرمندان ایرانی، چینی و مغولی در آن مشغول به کار بوده‌اند و از جمله این هنرمندان عزالدین ابوالفضل الحسن بن یوسف الموصلی النقاش، از ملازمان بولغان^۱ خاتون همسر غازان خان بوده است. (بناکتی، ۱۳۴۸: ۳۳۸؛ اقبال، ۱۳۲۴: ۳۳-۳۲)

سومین کتابخانه دارالکتب ربع رشیدی بود. پس از گذشت کمتر از دو سال از احداث بنای شنب غازان، خواجه رشیدالدین فضل‌الله وزیر ایلخانان که خود فردی دانش‌دوست و هنرمند پرور و از سویی راغب در علوم و فنون ملل گوناگون من جمله چین محسوب می‌گشت. (Jackson, ۱۹۸۰: ۲۰۰؛ ۹۸: ۲۰۱۲؛ Khafipour, منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۱۱۲؛ شبانکاره‌ای، ۱۳۶۳: ۲۷۱-۲۷۰) ربع رشیدی را در شمال شرقی تبریز در دامنه ولیان کوه، داخل باروی غازانی ساخت که «شهرچه ای بود با عمارات فراوان و عالی» (مستوفی، ۱۳۳۱: ۸۶-۸۵). این شهرک را به نام بنیان‌گذار آن ربع رشیدی نامیدند. ربع رشیدی مجتمعی بود علمی، تولیدی و صنعتی که ۲۴ کاروان‌سرای رفیع، ۱۵۰۰ حجره، سی هزار خانه و حمام و آسیاهای متعدد، کارگاه‌ها و کارخانه‌های نساجی، کاغذسازی و مصورسازی در آن قرار داشت. (Hoffmann, ۱۹۹۵: ۲۹۰-۲۹۲؛ ۱۰۰: ۲۰۱۲؛ Khafipour, محمدنیا، ۱۳۸۷: ۸) و این‌گونه به نظر می‌رسد که این بنا اگرچه نسبت به شنب غازان فاقد عظمت ظاهری بود، اما کارکرد فرهنگی- هنری آن بسیار بیش‌تر بود. (خواند میر، ۱۳۳۳: ۱۸۸/۳؛ اقبال آشتیانی، ۱۳۴۷: ۳۰۵؛ بروشکی، ۱۳۶۵: ۵۵)

در این میان با توجه به علاقه فراوان رشیدالدین به جمع‌آوری و نسخه‌برداری از کتب گوناگون، وی مبالغ‌گرافی را برای کتابت و مصور نمودن کتب خود و دیگران اختصاص داد. کاتبان و مصوران این نسخه‌ها را روی بهترین کاغذ بغدادی و با خواناترین و مرغوب‌ترین رنگ، نگارش و مصور می‌نمودند. این هنرمندان در مکانی خاص اسکان یافته و تحت نظر ریاست کتابخانه کار می‌کردند (کن‌بای، ۱۳۸۷:

تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق) ۸۷

۳۲؛ رشیدالدین، ۱۳۵۸: ۲۹۰) و درباره هزینه آنان وصاف الحضرة گزارش می‌دهد که «زیادت از شصت هزار دینار رایج در اجرت نسخ و تحریر و نقش و تصویر و جلد و ترسیس صرف می‌شد». (وصاف الحضرة، ۱۳۳۸: ۵۳۹) پس از کشته شدن خواجه رشیدالدین در سال ۷۱۸ قمری ربع رشیدی دوبار، یکی پس از قتل او و بار دگر پس از کشته شدن فرزندش غیاث‌الدین محمد در سال ۷۳۶ قمری مورد غارت قرار گرفت و بسیاری از نسخ نفیس به چنگ افراد عامی افتاد و ربع رشیدی تا حدودی متروک شد و به قول حافظ ابرو «زیادت از هزار خانه که اقربا و اتباع وزیر را در تبریز بود غارت کردند و از ربع رشیدی و خانه‌های وزیران مرصعات و نقود و اقمشه و امتعه و کتب نفیس [بسیار بیرون آوردند]». (حافظ ابرو، ۱۳۳۶: ۱۵۱)

یکی از اجزای کتابخانه‌ها در عصر ایلخانی، صورت خانه‌ها بود که بخشی از کارگاه هنری کتابخانه محسوب می‌شد و در آن شماری از مصوران و نقاشان به کار تصویرپردازی و گاه تذهیب کتب مشغول بودند. با مراجعه به منابع دوره ایلخانی می‌توان به نام تعدادی از آنان پی برد که مؤثر از سبک‌های هنری چینی بوده و آن را نیز در آثار خود جلوه‌گر ساختند. یکی از این مصوران «عزالدین بن یوسف الموصلی النقاش» بود که در شوال سال ۶۴۸ قمری در موصل متولد شد و در تبریز زیست و در ۷۱۰ قمری آنجا درگذشت. این‌گونه به نظر می‌رسد که وی از نقاشان چیره‌دست صورتخانه کتابخانه سلطنتی شنب‌غازان بود که به فنون هنری چینی نیز تسلط داشته است. (اقبال، ۱۳۲۴: ۳۳-۳۲)

عفیف‌الدین محمد بن منصور بن محمد موبویه قاشی یکی دیگر از نقاشان این عصر است که علاوه بر نقاشی در تذهیب نیز دستی توانا داشت. ابن فوطی در کتاب *تلخیص مجمع‌الادب* خود از او نام می‌برد و وی را جزو نقاشان کتابخانه ربع رشیدی می‌نویسد و او را سرآمد نقاشان ذکر نموده که علاوه بر صنعت نقاشی و تصویر (طراحی)، به فارسی هم شعر می‌سروده است. (ابن فوطی، ۱۹۳۶: ۵۱۸/۴) و نیز ر.ک به؛ ۱۴۷: ۲۰۰۰) Ivanov) همچنین ابن فوطی او را در اران در خمیه‌گاه سلطان الجایتو ملاقات نموده که در سال ۷۰۵ قمری مشغول مصورسازی کتاب حکیم رشیدالدین بوده است و پیداست که این نسخه می‌باید همان نسخه ۷۰۶ قمری *جامع‌التواریخ* محفوظ در دانشگاه ایدنبرو باشد. (کاشانی، ۱۳۴۸: ۴۹-۵۰) همچنین با اندکی تأمل

و دقت نظر می‌توان «محمد بن عقیف کاشی» را نیز در زمره این نقاشان دانست. وی که از خانواده هنرمند کاشانی‌ها بود در اندک زمانی در تشکیلات دیوانی ایلخانان صاحب‌مقام گردید و در نزد رشیدالدین فضل‌الله به کتابت و مصورسازی کتب مشغول شد. (Blair, ۱۹۹۵: ۶۲؛ مرتضوی، ۱۳۵۸: ۴۷۲)

یکی از منابعی که اطلاعات نسبتاً موثقی درباره نقاشان آشنا به سبک‌های هنری چینی در این عصر ارائه می‌دهد، وقف‌نامه ربع رشیدی می‌باشد که در آن اسامی تعدادی از آن‌ها ثبت شده است. از جمله آن‌ها «قتلغ بوقا» می‌باشد که از قرار معلوم در نقاشی به اسلوب چینی مهارت فوق‌العاده‌ای داشته است. علاوه بر این بعضی از محققان هویت چهار نقاش دیگر را به خصوص در *جامع‌التواریخ* محفوظ در کتابخانه ایدنبرو شناسایی کرده‌اند، چنان‌که این نقاشان عبارت‌اند از: «استاد ارم»، «استاد تهمورث»، «استاد لهراسب» و «استاد آلپ ارسلان» که اینان در کشیدن صحنه‌هایی از جنگ‌ها و چهره پیامبر (ص) نقش داشته‌اند. در آثار آنان بهره‌گیری از هنری چینی فراوان به چشم می‌خورد به نحوی که استاد ارم در این میان در نقاشی‌های خود بیش از دیگران به سبک چینی توجه نموده است. (rice, ۱۹۷۶: ۶-۸)

یکی دیگر از نقاشان این عصر «احمد موسی» بود که از جمله کارکنان و هنرمندان صورتخانه کارگاه هنری کتابخانه به حساب می‌آمده و در مرقع ۲۱۵۳H. محفوظ در توفقای سرای استانبول، تصویری از الجایتو با رقم موسی موجود است. (حبیبی، ۱۳۵۵: ۵۶۴) / *ابوسعیدنامه، کلیله و دمنه، معراج‌نامه و تاریخ چنگیزی* از جمله کتبی بودند که احمد موسی در زمان حکومت ابوسعید (۷۹۶-۷۱۷ ق) مصور نمود، چنانچه شکل و رنگ‌آمیزی و ترکیب خطوط و نحوه ترسیم چهره‌ها به مانند ظاهر مردم خاور دور می‌باشد. (تصویر: ۲، ۱) در این میان برخی از اوراق پراکنده آن کماکان باقی است و بعید به نظر نمی‌رسد که برخی از تصاویر شاهنامه دموت را او مصور نموده باشد. (پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۶-۶۵)

آثاری متأثر از هنر چین

با حمایت ایلخانان و درباریان هندوست، فن مصورسازی کتب رواج چشم‌گیری یافت. از این‌رو، کارگاه‌های تولید نسخه‌های مصور عمدتاً در مراغه و تبریز (پایتخت

تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق) ۸۹

غازان خان) گسترش فراوانی یافت. در این میان سه اثر در این دوره از جایگاهی ویژه برخوردار می‌باشد. قدیمی‌ترین نسخه مصور بر جای مانده از عصر ایلخانان که تأثیر سبک‌های چینی در آن مشهود است ترجمه فارسی *منافع الحيوان* ابن بختیشوع است. در همین زمان خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، شهرکی به نام «رَبْع رشیدی» با ساختمان‌های زیبا و کارگاه‌های منظم در نزدیک تبریز بنا نمود و محققان و هنرمندان ایرانی و خارجی را در آنجا گرد آورد و انگیزه اصلی این اقدام تألیف کتابی مصور درباره سرگذشت ملل مختلف و از جمله مغولان بود. بدین ترتیب با همکاری گروه‌های مختلف هنری و زیر نظر مستقیم خواجه رشیدالدین، مجموعه *سترگ جامع التواریخ* تدوین یافت. از دیگر محصولات کارگاه‌های تبریز، شاهنامه‌ای مصور و بزرگ اندازه بود که امروزه به نام کسی که آن را در اوایل سده بیستم تصاحب کرد، به *شاهنامه دموت* مشهور شده است. (پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۰)

منافع الحيوان

پس از اسلام و تا قبل از حکومت مغولان، در ایران نقاشی چندان رایج و متداول نبود و بیش‌تر اختصاص به ترسیم اشکال ساده داشت و به نقلی موضوع نقاشی در ادوار کهن ایران اغلب فاقد تنوع بود و به صورت غالب یا تصویر اسب‌سواری بود که در پی شکار جاندار است و یا پادشاهی که بر تخت سلطنت نشسته و سربازان و خنیاگران در کنار وی گردآمده‌اند. نظر به این که علمای دین به لحاظ فقهی با ترسیم صورت جانداران مخالف بودند، در کتاب‌ها و رساله‌ها کم‌ترین صوری از نقش حیوانات و گیاهان ذی‌روح دیده نمی‌شود. (رضوانیان، ۱۳۵۶: ۳) البته این سخن منافی با نبوغ هنری ایرانیان در نقاشی نمی‌باشد. به هر حال قدیمی‌ترین نسخه به دست آمده از عصر مغول که دارای نقاشی‌های منحصر به فردی است، ترجمه کتاب *منافع الحيوان* ابن بختیشوع می‌باشد که در حال حاضر در کتابخانه مورگان در نیویورک محفوظ است. (Grube, ۱۹۷۴: ۵۲۲؛ گرابر، ۱۳۸۱: ۵/۶۱۱؛ قزوینی، ۱۳۲۴: ۴۷)

به دستور غازان‌خان در ۶۸۹ قمری نسخه‌ای از این کتاب که نویسنده آن پزشک خلیفه المتقی (۳۳۲-۳۲۹ ق) بود، به وسیله «عبدالهادی» از عربی به فارسی ترجمه و در مراغه کتابت شد. این کتاب دارای ۹۴ تصویر است که طول و پهنای بسیاری از

آن‌ها حدود ۳ تا ۵ سانتیمتر و تصاویر آن مسطح و دو بعدی می‌باشد. نقاشی‌های این کتاب را می‌توان به سه گروه تقسیم کرد؛ گروه اول نقاشی‌هایی که صحنه‌هایی بزرگ از حیوانات را نشان می‌دهند، همراه با بوته‌هایی معمولی که هیچ نشانی از تأثیر هنر خاور دور را در آن نمی‌توان دید. گروه دوم نقاشی‌هایی که در آن‌ها پیکرهایی دیده می‌شود و جزئیات مناظر دورنما و شکل توده‌های ابر از تأثیر سبک مغولی خبر می‌دهد و گروه سوم نقاشی‌هایی که مستقیماً از نقاشی چین تأثیر پذیرفته‌اند. (بهنام، ۱۳۴۵: ۲۰؛ عزتی، ۱۳۷۷: ۱۶۳، ۱۶۱)

موضوع کتاب *منافع الحیوان*، بیان آثار و خاصیت اجزاء حیوانات است. در ابتدا از ماجرای حضرت آدم (ع) آغاز و به داستان هابیل و قابیل می‌رسد. سپس جانوران معروف و شناخته شده را تشریح و توضیح می‌دهد. این کتاب درباره خلق و خوی جانوران و خواص محصولات است که از آن‌ها به دست می‌آید. در این کتاب، تاریخ طبیعی به افسانه‌های کهن در آمیخته شده و خواننده آن اطلاعات شگفت‌انگیزی به دست می‌آورد همچون اینکه آهوان شیفته موسیقی‌اند و از مارها متنفر، چنان‌که با ایشان تا دم بازپسین پیکار می‌کنند. (پرایس، ۱۳۵۶: ۱۰۳-۱۰۲)

از بعد هنری این اثر یگانه می‌توان بیان داشت که هنرمند در خلق تصاویر در کادر، مقدار سهمی که به آسمان داده است بسیار بیش‌تر از سهم زمین و تپه‌هاست و سعی نموده است تا کم‌وبیش از طبیعت تقلید نماید که این خصوصیات تا حدودی با تصویرسازی به سبک ایرانی هم‌خوانی نداشته است (تصویر: ۳) و نیز در بعضی از تصاویر، رنگ‌های روشن به شیوه بغداد پرداخته گردیده و یا رنگ‌ها پریده و کم‌رنگ به شیوه‌ای کشیده شده‌اند که در شیوه اخیر آن رنگ کم به کار رفته و از نقاشی‌های یک‌رنگ سلسله «سونگ»^۱ و «یوان»^۲ حکایت می‌کند (تصویر: ۴) و بیانگر تأثیرپذیری از سبک و سیاق نقاشی چینی است. (شریف‌زاده، ۱۳۸۳: ۷۱؛ بینیون، ۱۳۶۷: ۱۱۸؛ دیماند، ۱۳۶۵: ۴۸؛ شرآتو، ۱۳۷۶: ۳) هم‌چنین «در نمایش بعضی حیوانات دقت طراحی با قلم، استفاده از رنگ سایه‌های سراسری متفاوت برای برجسته‌سازی بدن‌ها و حرکات ظریف

۱. Song: سلسله سونگ به دو شعبه شمالی و جنوبی تقسیم می‌شد، سونگ شمالی از ۱۱۲۷-۹۶۰ م. و سونگ جنوبی از ۱۱۷۹-۱۱۲۱ م. در چین فرمانروایی کردند. (Atwood, ۲۰۰۴: ۵۰۹; Buell, ۲۰۰۳: ۲۴۷-۲۴۹)

۲. Yuan: مغول‌ها در چین سلسله‌ای به نام یوان، از ۱۳۶۸-۱۲۶۰ م. تشکیل دادند که این دوره را می‌توان دوره عدم ثبات در فرهنگ و هنر چین دانست. (Burgan, ۲۰۰۵: ۹۹, ۱۰۱; لوهویی مین: ۱۳۵۴: ۳۴)

به چشم می‌خورد و سعی شده کم‌وبیش از طبیعت تقلید شود». (گراپر، ۱۳۸۳: ۵۰) با این وجود، دقت در تصاویر این اثر بیان‌گر این امر است که تفاوتی در طراحی‌های صورت گرفته وجود دارد، چنان‌که برخی تماماً واقع‌گرا و به طبیعت نزدیک و برخی دیگر با صورت طبیعی حیوان مغایرت دارد. به نظر می‌رسد حیواناتی که در محیط زندگانی نگارگر وجود داشته‌اند دقیق‌تر و حیوانات ناآشنا با تغییرات نسبی و یا با کمک از قوه تخیل، ترسیم شده‌اند. از این‌رو، شاید بتوان گفت که طراحی حیوانات نه طبیعت‌گرایی کامل است و نه انتزاعی، بلکه نقاش در عین وفادار بودن به سنت نگارگری ایرانی، با تأثیراتی که از سبک‌های چینی گرفته است، تصاویر قابل فهمی را به مصور نموده است و باید دانست، نقاش ایرانی هر چند در این اثر مشغول انجام یک سفارش دیوانی و درباری می‌باشد، اما کوشیده از این فرصت طلایی و بی‌نظیر برای تمرین تلفیق سبک چینی با ایرانی و پا نهادن به عرصه‌های تازه در طراحی بهره‌برد و شاید همین امر، از رضایت کامل و بر آورده شدن تمام خواسته‌های حکمرانان ایلخانی جلوگیری کرده باشد.

شاهنامه

به احتمال فراوان پس از کتاب *منافع الحیوان* نسخه‌ای که پا را فراتر نهاده و از اشکال حیوانی و طبیعت، به تصاویر انسانی پرداخته است، نسخه *شاهنامه* فردوسی باشد که در این عصر مورد توجه قرار گرفت. شاید ذوق ایرانی است که در هر بلا و مصیبتی و در هر تسلط بیگانه‌ای به *شاهنامه* روی می‌آورد و با احیا و کتابت آن می‌خواهد نبرد میان ایران و توران را که همیشه عنصر ایرانی در یک‌طرف به صورت قهرمان در مقابل بیگانه قد علم می‌کند را زنده سازد. این بار نیز که ایرانیان بر تسلط مغول گردن نهادند، بار دیگر *شاهنامه* از نو احیا می‌شود و به تصویر کشیدن وقایع آن، سرلوحه کار نقاشان و تصویرسازان قرار می‌گیرد. به هر صورت در نسخ موجود از *شاهنامه* در این زمان، تصاویر منحصر به فردی که بیانگر هنر ایرانی در عصر ایلخانی است به جا مانده که تا حد زیادی تأثیر پذیرفته از سبک‌های و ویژگی‌های نقاشی چینی می‌باشد، چنانکه تصاویر *شاهنامه* کتابت شده در ۷۲۰ ق. در

تبریز، که اینک به «شاهنامه دموت»^۱ مشهور است و اوراق آن زینت‌بخش مجموعه‌ها و موزه‌ها می‌باشد، بیانگر این امر است. (Grabar, ۲۰۱۰: ۹۶؛ آربری، ۱۳۵۳: ۲۳۵؛ گرابر، ۱۳۸۱: ۱۵/۵؛ کیانفر، ۱۳۷۶: ۲۸)

این *شاهنامه* در زمره بزرگ‌ترین آثار خلق شده در دوره ایلخانی به شمار می‌رود و شاید بتوان بیان داشت که سنت هنری ایران با این کتاب پایه‌گذاری شد. آربری بر این باور است که: «کتاب مزبور یک دوره تصاویر حماسی ملی ایران یعنی *شاهنامه فردوسی* است و معروف به *شاهنامه دموت* است. مشکل است که بتوان به تفصیل در باب این اثر هنری خارق‌العاده سخن راند ولی می‌توان دید که علاوه بر صفحات تزئینی‌تر این کتاب که از نظر غنای رنگ و وقار شباهت بسیار به آثار هنری قرن بعد دارند و صحنه‌های بسیار مؤثر و جالب یکرنگ، مانند به خاک سپردن اسفندیار در آن وجود دارد. این شاهکار بی‌نظیر مقام جداگانه‌ای در آثار هنر نقاشی ایران دارد». (آربری، ۱۳۵۳: ۲۳۹)

تصاویر این کتاب ارزشمند، اثر چند نقاش ایرانی است و گاهی این چنین به نظر می‌رسد که دو نقاش بر سر یک اثر با هم کار کرده‌اند. تصاویر این نسخه ۵۵ عدد و از شاهکارهای بزرگ دنیا محسوب می‌شود. (دیماند، ۱۳۶۵: ۵۱)

در نگاره‌های شاهنامه دموت سنت‌های ایرانی و بین‌النهرینی پیش از مغول با سنت‌های خاور دور در آمیخته و گاه یکی بر دیگری برتری یافته است. تأثیر خاور دور را بیش از همه در چهره‌ها، جنگ‌افزارها و جامگان مغولی و چینی می‌توان دید. نحوه ترسیم درختان، صخره‌ها و ابرها و کاربرد نقش‌مایه‌هایی چون اژدها و ققنوس سرمنشأ چینی دارد. همچنین شیوه خطی و رنگ‌های خاموش در تصاویر یادآور نقاشی چینی است. علاوه بر این‌گونه به نظر می‌رسد که تصویرگران *شاهنامه دموت* تمایلی به نمایش حالات عاطفی انسان و تجسم حجم نشان می‌دهند که در سنت نقاشی تزئینی ایرانی سابقه نداشته است. (تصویر: ۵)

در این *شاهنامه* عناصر ایرانی و چینی در کنار هم قرار گرفته و تصاویر آن بیش از هر سبک و هر دوره‌ای از نقاشی ایرانی، متناسب با محتوای حماسی آن است. (بینیون، ۱۳۶۷: ۹۵) قهرمانان عموماً در حال نبرد پیروزمندانه با نیروهای اهریمن مجسم شده‌اند.

تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق) ۹۳

مجلسی که نبرد بهرام گور با اژدها را می‌نماید، یک نمونه شاخص در این حوزه است. از آن جایی که اژدها در چین نمایان‌گر قدرت باروری و نیروی کیهانی آشکار در طبیعت است، نقاش ایرانی بدون توجه به این معنای نمادین، الگوی چینی را مورد استفاده قرار می‌دهد و جانور را در حالت شکست‌خورده به دست بهرام ترسیم نموده است که شاید بتوان آن را تفسیری ایرانی از دستاوردهای چینی بیان کرد. (تصویر: ۶) در این میان، مناظر طبیعی این نسخه که با رنگ‌های کم‌رنگ کشیده شده، به سبک نقاشی چینی است، در حالی که تصاویر اشخاص و البسه و ساختمان‌ها پررنگ‌تر ترسیم شده و به سبک ایرانی می‌باشد. با این حال دیماند معتقد است که اسلوب تعداد زیادی از این نگاره‌های به‌ویژه مناظر جنگ و نبرد، یادآور نقاشی‌های دیواری قبایل اویغور ترک می‌باشد که در حفريات خوجو در ترکستان چین یافت شده است. (دیماند، ۱۳۶۵: ۵۱)

در مجموع *شاهنامه دموست* را می‌توان نقطه اوج پیشرفت نقاشی عصر ایلخانی دانست و مسلماً تأثیر هنر چینی نقشی غیرقابل چشم‌پوشی در این پیشرفت داشته است زیرا این سبک مؤثر در تصویرگری، از چالش میان سنت ذاتی ایرانی و مهارت‌های کسب شده از هنر چینی حاصل گردیده است. (Gray, ۱۹۹۷: ۳۰)

در این زمان هر چند سبک‌های چینی در خلق تصاویر شاهنامه عنصری محسوس محسوب می‌شدند، اما در شیراز جریانی متفاوت حاکم بود. از آن جایی که خطه فارس از یورش ویران‌گرانه مغول در امان ماند، شیراز مرکز تجمع هنرمندانی گردید که با سنت‌های هنری پیشا مغولی آشنایی کامل داشتند و نتیجتاً، چینی مآبی رایج در تبریز، کم‌ترین تأثیر را در نقاشی شیراز نهاد. (پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۸) از این‌رو، در شاهنامه دیگری که به سال ۷۴۲ قمری در شیراز کتابت شده است، شیوه و اسلوب نقاشی به گونه‌ای دیگر است. در این نسخه‌ها بیش‌تر از رنگ‌های سرخ و زرد، همراه با نقش‌های روشن و خط‌های شکسته استفاده گردیده و در آن سواران سرگرم بازی چوگان که از بازی‌های رایج و متداول ایرانی است بر زمینه‌ای سرخ، در حال تاخت‌وتاز می‌باشند. (پرایس، ۱۳۵۶: ۱۰۰) علاوه بر این عناصر چینی و مغولی به نمایش زره و چهره‌های مغولی محدود می‌شود و به جای آن وجوه اصلی، ترکیب بندی، رنگ‌آمیزی، طرح پوشاک و شکل گیاهان از انواع چینی آن کاملاً متفاوت است. بدیهی است که در

چنین مواردی، تصویرسازی برای حماسه ملی ایجاد می‌کند که قراردادهای کهن‌تر زمان‌های طولانی‌تری تداوم پیدا کند (بینیون، ۱۳۶۷: ۱۰۳) و از این‌روست که تصاویر *شاهنامه* با اسلوب و سبک ویژه‌ای به صورت مکتبی خاص برای نگهداری سنت‌های ایرانی در می‌آید.

جامع‌التواریخ

هنر نقاشی در دوره ایلخانی تنها اختصاص به *شاهنامه* نداشت و از آن فراتر رفته و در متون تاریخی نیز جلوه‌گر شد. نقاشی این عصر تا حد زیادی متأثر از وزیر غازان خان و اولجایتو، خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی بود. *جامع‌التواریخ* از مهم‌ترین آثار خواجه رشیدالدین است و به دستور خواجه، نسخه فارسی و عربی آن تهیه و به کتابخانه‌های سرتاسر قلمرو حکومت ایلخانی و حتی تا مصر فرستاده شد. این کتاب در زمینه تاریخ عمومی به ویژه تاریخ مغول و با شیوه‌ای ساده ولی متغیر نگارش یافت. یعنی در آن‌جا که درباره تاریخ مغول، تاتار و ایلخانان است، واژه‌های مغولی و اصطلاحات آن‌ها در نثرش زیاد می‌شود و هرگاه از منابع قدیمی بهره می‌برد، ویژگی نثر آن مأخذ در قلمش آشکار می‌شود. (بهار، ۱۳۷۰: ۱۷۵؛ خبره زاده، ۱۳۷۰: ۷۱/۲؛ کشاورز، ۱۳۷۱: ۹۴۰/۲) رشیدالدین فضل‌الله این اثر را به درخواست غازان خان مدون ساخت و پس از مرگ او آن را به سلطان الجایتو تقدیم کرد. به فرمان الجایتو این کتاب به نام غازان خان، مبارک غازانی نام گرفت. بخش‌های دیگر این اثر شامل تاریخ دوران پادشاهی الجایتو، تاریخ ادوار و اقوام جهان، صورالاقالیم و مسالک الممالک در دو جلد تألیف و به بخش پیشین افزوده شد که این سه جلد با هم *جامع‌التواریخ* نامیده شد. (روشن، ۱۳۸۴: ۳۲۴) از این کتاب هم اکنون چهار نسخه در دست است:

۱. نسخه‌ای که در سال ۷۰۷ قمری نوشته و نقاشی شده است. این نسخه هم اکنون در کتابخانه دانشگاه ایدنبرو نگهداری می‌شود.
۲. نسخه‌ای که تاریخ سال ۷۱۴ قمری را دارد و در کتابخانه انجمن سلطنتی آسیایی در لندن نگهداری می‌شود.
- ۳ و ۴. دو نسخه که در کتابخانه توپ قاپوسرای استانبول موجود است. (Bloohet, ۱۹۲۶)

۷۶-۷۸ رفاعی، ۱۳۹۰: ۹۲)

چهار نسخه به جا مانده از این کتاب بیان گر ذوق و هنر نقاشی ایرانی در عصر مغول است. برخی از این نقاشی‌ها در زمان حیات خواجه رنگ‌آمیزی شده و برخی در عهد تیموریان. در تصاویر نسخه‌های جامع/التواریخ از اسلوب هاشور زنی نقاشان چینی «دوره تانگ»^۱ (۶۱۸-۹۰۷ م.) بسیار استفاده شده است که شاید بتوان دلیل آن را حضور نقاشانی چینی در مصور ساختن این اثر دانست، چنان‌که می‌توان اوج نفوذ نقاشی چینی در عصر ایلخانان را در این اثر شاهد بود. (گری، ۱۳۵۵: ۱۱؛ اقبال، ۱۳۴۷: ۵۵۷) برخی از تصاویر جامع/التواریخ شامل موضوع‌هایی از انجیل، داستان حضرت یونس(ع)، قصه‌هایی از زندگی حضرت محمد(ص) و به تصویر کشیدن چهره ایشان برای نخستین بار در هنر اسلامی و صحنه‌هایی بودایی را در بر می‌گیرد که در هند می‌گذرد و بخش دوم که اولین نوشتار است، به تاریخ مغول می‌پردازد و در آن تأثیر هنر چینی بارزتر می‌نماید. (Hillenbrand, ۲۰۰۰: ۱۲۹؛ گری، ۱۳۵۵: ۷۲؛ عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۱۲) این‌گونه به نظر می‌رسد که در مصورسازی این کتاب، هنرمند از یک‌سو بر آن بوده است تا چهره‌های اجداد پادشاهان مغول را با ویژگی‌های ظاهری و حالات مخصوص نژاد مغولی و چینی ترسیم نماید و از سوی دیگر با توجه به وجود تعدادی نقاشان چینی که خوانین مغولی آن‌ها را با خود به همراه آورده بودند، احتمال دارد به ویژه در مورد تصاویر این بخش از کتاب، از آنان استفاده شده باشد. (تصویر: ۸، ۷) (تجویدی، ۱۳۷۵: ۷۰)

با توجه به تصاویر، آشکار می‌گردد که اسلوب نقاشی و طرح‌ریزی تصاویری که در آن رنگ نقش عمده‌ای ندارد متأثر از سبک چینی است و اختلاطی از عناصر ایرانی و چینی در آن مشهود است به نحوی که در تصاویری که مرتبط با تاریخ چین و مغول است، تأثیر نقاشی چینی آشکارتر است، (دیماند، ۱۳۶۵: ۴۹) چنان‌که «در حالی که تجربیات بلندپروازانه‌تر در خط و ترکیب‌بندی، بی‌تردید، بیان‌گر تأثیرات چینی هستند، ترتیب بندی پیکرها و حرکت ایرانی باقی می‌مانند. در صحنه‌های درباری، توازنی صوری وجود دارد که در نقاشی‌های چینی وجود ندارد؛ صلابت عمل در صحنه‌های

رزمی، نقاشی ایرانی را معادل برخی از بهترین کارهای مکتب یوآن چین قرار می‌دهد. اگرچه قواعد نقاشی کوه‌ها، ابرها و آب‌ها از چین گرفته شده‌اند، ولی به طریقی کاملاً غیر چینی، برای پرکردن فضای خالی یا قطع کردن صحنه‌ای یا هم‌چنین وسیله‌ای برای نشان دادن فاصله به کار رفته‌اند. تصاویر این نسخه که به صورت نوارهایی در عرض صفحه قرار گرفته‌اند با خط کاتب آن مناسبت دارند، زیباترین تصاویری هستند که تا به حال در ایران پدید آمده‌اند و همواره نکات حساس حوادث توصیف شده را نشان می‌دهند». (تصویر: ۸، ۷) (بینیون، ۱۳۶۷: ۱۰۱-۱۰۰) در این تصاویر، افزون بر تأثیر هنر چینی در شکل‌گیری نقوش آن و نیز استفاده از تصاویر حیوانات افسانه‌ای شرق دور، بازتابی از ویژگی‌های ظاهری مردم آن عصر به چشم می‌خورد، چنان‌که این تصاویر ما را در شناخت انواع لباس‌ها و اشیای موردعلاقه و پسند مردم در قرنی که این نگاره‌ها متعلق به آن هستند، یاری می‌نماید. (رفاعی، ۱۳۹۰: ۹۳)

با این حال، می‌توان ویژگی طبیعت‌گرایی مبتنی بر واقع‌گرایی نسبی وارد شده در مصورسازی کتب در عصر ایلخانان که متأثر از چین بوده است را چنین بیان داشت: عشق به طبیعت و هماهنگی کامل میان تمامی موجودات جهان که تا حدی متأثر از تعالیم بودایی است، توجه نسبی و هرچند محدود به پرسپکتیو، رنگ‌آمیزی طبیعی حیوانات، در نظر گرفتن مکانیت و استفاده از نمایه‌های بومی محیط، رو به حرکت بودن انسان‌ها و حیوانات و استفاده از روش پردازش که طی آن رنگ به شیوه نقطه‌گذاری بر روی سطح قرار می‌گیرد. البته می‌بایست این نکته را در نظر داشت که فضا و طبیعت در هنر ایرانی و چینی دارای تفاوت‌هایی است، زیرا در هنر چین واقع‌گرایی رکنی اساسی بوده و طبیعت در آن با دقت ترسیم می‌گردد، در حالی که واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی در نگارگری ایرانی، آفریده ذهن و ادراک هنرمند و در حقیقت استحاله‌ای از حقیقت بیرونی است. به هر صورت رواج سبک نقاشی چینی در ایران دوره ایلخانی سبب ایجاد تحولی در نقاشی ایران و ورود آن به مرحله جدیدی از حیات خود شد به نحوی که دو نتیجه مهم را در پی داشت، از یک‌سو انتقال سنت‌های هنر چینی، منبع الهام تازه برای مصوران گردید و از سوی دیگر بنیان‌گذار نوعی هنرپروری سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه و کارگاه‌های سلطنتی را پدید آورد.

نتیجه

فرهنگ و هنر ایرانی پس از سقوط ساسانیان طی چند قرن در تعامل با دو فرهنگ اسلامی-عربی و ترکی-مغولی قرار گرفت که ماحصل آن، پدیداری یک فضای متکثر فرهنگی با غالبیت عنصر ایرانی بود. با ایجاد یک دولت یکپارچه به وسیله مغولان روابط گسترده‌ای میان سرزمین‌های گوناگون به‌ویژه ایران و چین به وجود آمد که یک بعد آن در زمینه هنر و به خصوص مصورسازی کتب بود. ارتباط ایلخانان با اقوام خود، به ویژه چین، باعث سرایت برخی از عوامل نقاشی چینی در نقاشی ایران شد. در این عصر، هنرمندان به صورت گروهی در کارگاه‌های کتابخانه‌های سلطنتی مشغول به کار شده و در همین جهت فعالیت نقاشان در عرصه مصور نمودن کتب، وسعتی قابل‌ملاحظه یافت و تداوم این امر با توجه به حمایت سلاطینی چون غازان خان و الجایتو و همچنین وزیر خردمند این عصر، خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، به خلق یک سبک جدید در نقاشی ایرانی انجامید که می‌توان آن را در تصاویر سه کتاب *منافع الحیوان*، *شاهنامه دموت و جامع التواریخ* مشاهده نمود که تا حد فراوانی متأثر از ویژگی‌های سبک هنری شرق دور بود، چنان‌که ابرهای موج‌کننده در داخل در هم، پرتحرک شدن نقوش انسانی و جانوری، درشتی و نازکی خطوط، چین و شکن در لباس‌ها، به کارگیری صحنه‌های پرجمعیت، رویکرد به طبیعت‌گرایی در ترسیم جزئیات ترکیب‌بندی نقاشی‌ها و غیره بیان‌گر این امر می‌باشد.

یکی از ویژگی‌های بارز هنر ایرانی در عصر ایلخانان داشتن ظرفیت جذب و ایجاد وفاق و پذیرش شاخصه‌های مستقل سبک‌های هنری سایر ملل و نهایتاً هم‌رنگی و یک‌دستی و ایجاد توازن در طول زمان بود. در این دوره هنرمند ایرانی و به‌ویژه مصوران از سبک‌های چینی بهره‌جویی نموده و آن‌ها را با نبوغ خود درآمیخت و به آن رنگی کاملاً ایرانی داد. از این‌رو، با پذیرش عوامل نو و تازه که به آثار آنان جلوه‌ای جدید می‌داد و بدان زندگی و تحرک بیش‌تری می‌بخشید، چنان این عوامل را با شیوه‌های سنتی ایران تلفیق نمود که به سختی می‌توان ریشه این عناصر تازه را در میان تاروپود هنر سنتی تمیز داد، زیرا آمیختن این واردات جدید را در قالب یک شیوه کاملاً ایرانی چنان به وقوع پیوست که لطمه‌ای چندان به تداوم هنرهای تصویری ایرانی و به‌ویژه در سنت مصورسازی کتب، وارد نیامد.



تصویر ۱: چهره‌ای از پیامبر (ص) در شب معراج (۵۲-۵۳: ۲۰۱۰: Gruber).



تصویر ۲: فرشتگان در شب معراج (۵۲-۵۳: ۲۰۱۰: Gruber).



تصویر ۵: برگه از نسخه شاهنامه دموت: زاری بر نعش اسکندر (پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۳).



تصویر ۶: برگه از نسخه شاهنامه: نبرد بهرام گور با اژدها (پاکباز، ۱۳۹۰: ۷۰).

تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق) ۱۰۱



تصویر ۷: برگی از نسخه جامع التواریخ: تولد حضرت محمد(ص) (بهرامی، ۱۳۳۴: ۶۳).



تصویر ۸: برگی از نسخه جامع التواریخ ادینبرو: معراج حضرت محمد (ص) (مهناجر، ۱۳۹۰: ۱۱۷).

کتابنامه

- آربری، آرتور، (۱۳۵۳). *میراث ایران*، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- آزند، یعقوب، (۱۳۸۰). «مطالعه ویژگی مکتب ایلخانان»، *هنرهای زیبا*، شماره ۹، ۱۹-۲۹.
- ابن بطوطه، شرف‌الدین، (۱۳۳۷). *سفرنامه ابن بطوطه*، ترجمه محمدعلی موحد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ابن تغری بردی، جمال‌الدین ابوالمحاسن یوسف، *النجوم الزاهرة فی ملوک المصر و القاهرة*، ج ۹، قاهره: وزارت الثقافه و ارشاد القومی.
- ابن شاکر کتبی، محمد بن شاکر، (بی‌تا)، *نصوات الوفیات*، ج ۲، مطبعه سعادت علی بیگ .
- ابن فوطی، عبدالرزاق بن احمد، (۱۹۶۳). *تلخیص مجمع الاداب فی معجم اللغات*، به تصحیح مصطفی جواد، دمشق، دارالکتاب ظاهریه.
- _____، (۱۳۵۱). *حوادث الجامعه و التجارب النافعه فی مائه الساعه*، به اهتمام محمدرضا الشیب و مصطفی الجواد، بغداد: الفرات.
- ابن عبری، غریغوریوس بن هارون، (۱۳۷۷). *مختصر الدول*، ترجمه محمد آیتی، تهران، علمی و فرهنگی.
- اقبال، عباس، (۱۳۲۴). «نسخه‌های مصور جامع التواریخ رشیدی»، *یادگار*، شماره ۴، ۳۳-۴۳.
- اقبال آشتیانی، عباس، (۱۳۴۷). *تاریخ مغول*، تهران، امیرکبیر.
- بارتولد، واسیلی ولادیمیروویچ، (۱۳۵۸). *جغرافیای تاریخی ایران*، ترجمه حمزه سردادور، تهران، توس.
- براتی، پرویز، (۱۳۹۱). *سرگذشت نقاشی در ایران*، تهران، افق.
- بروشکی، محمد مهدی، (۱۳۶۵). *بررسی روش اداری و آموزشی ربع رشیدی*، مشهد، آستان قدس رضوی.
- بناکتی، داوود بن محمد، (۱۳۴۸). *تاریخ بناکتی*، به کوشش جعفر شعار، تهران، انجمن آثار ملی.
- بهار، محمدتقی، (۱۳۷۰). *سیک‌شناسی*، تهران، بی‌جا.

تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق) ۱۰۳

بهرامی، مهدی، (۱۳۲۴). «هنرمندان و آثار هنری: مهمترین جامع التواریخ مصور»، یادگار، شماره ۱۶: ۵۹-۶۸.

بهنام، عیسی، (۱۳۴۵). «مشهورترین نسخه های خطی مصور ایران در موزه های جهان»، هنر و مردم، شماره ۴۹، ۲۵-۲۰.

بینیون، لورنس، (۱۳۶۷). *سیرتاریخ نقاشی ایران*، ترجمه محمد ایران منش، تهران، امیرکبیر.

پاکباز، روین، (۱۳۹۰). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران، زرین و سیمین. پرایس، کریستین، (۱۳۵۶). *تاریخ هنر اسلامی*، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران، علمی و فرهنگی.

پرغو، محمدعلی، (۱۳۹۰). «تأثیر متقابل نقاشی چینی و ایرانی در عصر مغول»، *تاریخ نامه ایران بعد اسلام*، شماره ۲: ۴۲-۲۵.

تجویدی، اکبر، (۱۳۷۵). *نگاهی به هنر نقاشی ایران*، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

حافظ ابرو، عبدالله بن لطف الله، (۱۳۳۶). *ذیل جامع التواریخ*، به اهتمام خانابا بیانی، تهران، بی جا.

حبیبی، عبدالحی، (۱۳۵۵). *هنر دوره تیموریان و متفرعات آن*، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

خبره زاده، علی اصغر، (۱۳۷۰). *نثر پارسی در آئینه تاریخ*، ج ۲، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

خواند میر، غیاث الدین بن همام الدین الحسینی، (۱۳۳۳). *تاریخ حبیب السیر*، ج ۳، تهران، خیام.

دلین، ژان، (۱۳۵۴). *اقتصاد چین*، ترجمه سیروس سهامی، مشهد، دانشگاه فردوسی. دورانت، ویل، (۱۳۶۵). *مشرق زمین گاهواره تمدن*، ترجمه احمد آرام، تهران: انقلاب اسلامی.

دیماند، س.م، (۱۳۶۵). *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمه عبدالله فریار، تهران، علمی و فرهنگی.

رجب زاده، هاشم، (۱۳۵۵). *آیین کشورداری در عهد وزارت رشیدالدین فضل الله*

همدان، تهران، توس.

رشیدالدین فضل الله همدان، (۱۹۴۰). *تاریخ مبارک غازی*، تصحیح کارلیان، مطبعه ستفن اوستین، هرتفورد انگلیس.

رشیدالدین فضل الله همدانی، (۱۳۵۸). *سوانح الافکار رشیدی*، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران، دانشگاه تهران.

رشیدالدین فضل الله همدانی، (۱۹۵۷). *جامع‌التواریخ*، به سعی و اهتمام عبدالکریم علی اوغلی علی زاده، باکو، فرهنگستان علوم جمهوری سوسیالیستی آذربایجان.

رضوانیان، محمدحسن، (۱۳۵۶). «هنر مینیاتورسازی ایران»، *هنر و مردم*، شماره ۱۷۹: ۲-۶.

رفاعی، انور، (۱۳۹۰). *تاریخ هنر در سرزمین‌های اسلامی*، ترجمه عبدالرحیم قنوات، مشهد، جهاد دانشگاهی.

روشن، محمد، (۱۳۸۴). «جامع‌التواریخ» *دانشنامه جهان اسلام*؛ تهران، بنیاد دایره المعارف اسلامی.

زکی محمدحسن، (۱۳۲۸). *تاریخ نقاشی در ایران*، ترجمه ابوالقاسم سحاب، تهران، سحاب.

شبانکاره‌ای، محمدعلی، (۱۳۶۳). *مجمع‌الانساب*، به تصحیح میرهاشم محدث، تهران، امیرکبیر.

شراتو، امبرتو، (۱۳۷۶). *هنر ایلخانی و تیموری*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

شریف‌زاده، عبدالمجید، (۱۳۸۳). *تاریخ نگارگری*، تهران، کمال هنر.

شیلا، بلر، (۱۳۸۷). «الگوهای هنرپروری و آفرینش هنری در ایران دوره ایلخانیان (مورد خواجه رشیدالدین)»، ترجمه ولی الله کاوسی، *گلستان هنر*، شماره ۱۳، ۳۲-۴۷.

قزوینی، محمد، (۱۳۲۴). «نسخ خطی: منافع حیوان»، *یادگار*، شماره ۱۱، ۳۸-۵۳.

عزتی، عباسعلی، (۱۳۷۷). «نقاشی ایران از آغاز تا دوره صفوی»، *ایران شناخت*، شماره ۸، ۱۵۶-۱۸۳.

عظیمی، سعید، (۱۳۸۴). «پژوهشی پیرامون کتاب منافع‌الحیوان ابن بختیشوع نسخه کتابخانه پیرونت مورگان نیویورک»، *خیال شرقی*، شماره ۲، ۱۰۵-۸۴.

عکاشه، ثروت، (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی*، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران،

تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق) ۱۰۵

پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

کاشانی، ابوالقاسم بن محمد، (۱۳۴۸). *تاریخ الجایتو*، به کوشش مهین هامبلی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

گرایر، اولگ، (۱۳۸۳). *مروری بر نگارگری ایران*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، فرهنگستان هنر.

کشاوری، کریم، (۱۳۷۱). *هزار سال نشر پارسی*، ج ۲، تهران، علمی و فرهنگی.
کن بای، شیلا، (۱۳۷۸). *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر.

کیانفر، جمشید، (۱۳۷۶). «هنر کتاب‌آرایی در عصر مغول»، *مطالعات ملی کتابداری و سازماندهی اطلاعات*، شماره ۳۲، ۳۷-۲۳.

گامبریج، ارنست هانس، (۱۳۷۹). *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.
گرایر، آ، (۱۳۸۱). *هنرهای تجسمی ۱۷۵۱-۴۴۲ ق/ ۱۳۵۰-۱۰۵۰ م*، *تاریخ ایران کمبریج*، ج ۵، گردآوری بویل، جی.آ، ترجمه حسن انوشه، تهران، امیرکبیر، ۶۲۰-۵۸۹.
گری، بازیل، (۱۳۵۵). *نگاهی به نگارگری ایران*، ترجمه فیروز شیروانلو، تهران، توس.

لوهویی مین، (۱۳۵۴). *تاریخ چین*، ترجمه ناهید شروقی، تهران، امیرکبیر.
مارکوپولو، (۱۳۵۰). *سفرنامه مارکوپولو*، ترجمه حبیب‌الله صحیحی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مدرس رضوی، محمدتقی، (۱۳۷۰). *احوال و آثار نصیرالدین طوسی*، تهران، اساطیر.

مرتضوی، منوچهر، (۱۳۵۸). *مسائل عصر ایلخانان*، تبریز، دانشگاه تبریز.
مستوفی، حمدالله، (۱۳۳۱). *نزه القلوب*، لسترنج، لیدن، بریل.
منشی کرمانی، ناصرالدین، (۱۳۲۸). *سمط‌العالی للحضرة العلیا، در تاریخ قراختایان کرمان*، به تصحیح عباس اقبال، تحت نظر علامه قزوینی، تهران، مجله یادگار.

منشی کرمانی، ناصرالدین، (۱۳۲۸). *نسائم الاسحار من لطائف الاخبار*، تصحیح میر جلال الدین حسینی ارموی، تهران، دانشگاه تهران.

مهاجر، شهرز، (۱۳۹۰). «معراج نگاری نسخه‌های خطی»، *گزارش میراث*، شماره ۴۸ و ۴۷، ۱۱۷-۱۱۵.

محمدنیا، مرتضی، (۱۳۸۷). «کتابخانه ربع رشیدی»، *آیین پژوهش*، شماره ۱۰۹، ۹-۶.

نخجوانی، حسین، (۱۳۲۸). *تاریخچه شنب‌غازان*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۱۲ و ۱۳، ۹۷-۸۱.

نیر نوری، عبدالحمید، (۱۳۷۱). *سهم ایران در تمدن جهانی*، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

نوابی، عبدالحسین، (۱۳۷۰). *ایران و جهان از مغول تا قاجاریه*، ج ۱، تهران، هما.

وصاف الحضرة، عبدالله بن فضل الله، (۱۳۳۸). *تاریخ و صاف*، تهران، ابن سینا.

ویلبر، دونالدن، (۱۳۴۶). *معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان*، ترجمه عبدالله فریار، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ویلتس، دوراکه، (۱۳۴۹). *سفیران پاپ به دربار خانان مغول*، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران، خوارزمی.

همایون فرخ، رکن الدین، (بی تا). *تاریخچه کتابخانه ملی ایران*، تهران، بی جا.

_____، (۱۳۴۶). «تاریخ کتاب و کتابخانه در ایران»، *هنرمردم*، شماره ۵۹، ۳۴-۲۴.

همایونفرخ، رکن الدین، (۱۳۵۳). «سیری در مینیاتور ایران»، *هنرمردم*، شماره ۱۴۱-۱۴۰، ۲۷-۱۹.

Allsen, Thomas, 2001, *Culture and Conquest in Mongol Eurasia*, Kingdom, Cambridge University Press.

Amitai, Reuven, 1996, "Ghazan, Islam and Mongol tradition: A view from the Mamluk sultanate", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol 59, Pp1-10.

Atwood, Christopher, 2004, *Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire*, United States of America, Facts On File.

Baranovskaia, L. S, 1955, "Iz Istorii Mongol'skoi Astronomii," Trudy

تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق) ۱۰۷

Instituta Istorii Estestvoznaniia I Tekhniki, Vol 5, Pp 321–30.

Behboodi, N, 2011, "A Historical Reflection of the University of Rabe Rashidi, Iran", African Journal of History and Culture, Vol 3, Pp 140-147.

Bloohet, E, 1926, Des Enluminures Des Miniaturists Orientaux, Paris.

Blair, sheila, 1995, A Compendium of Chronicles: Rashid al- Din's Illustrated History of the World, London, Oxford.

Buell, Paul, 2003, Historical Dictionary of the Mongol World Empire, United States of America, Scarecrow.

Burgan, Michael, 2005, Empire of the Mongols, United States of America, Facts on File.

Gray, Basil, 1997, La Peinture Persane, Skira.

Gruber, Christiane, 2010, The Ilkhanid Book of Ascension: A Persian- Sunni Devotional Tale, London, Tauris Academic Studies., Oleg, 2010, "Why was the Shahnama Illustrated?", Iranian Studies, Vol 43, Pp 91-96.

Grube, Ernst, 1974, "Wall paintings in the seventeenth century monuments of Isfahan", Iranian Studies, Vol 7, Pp 511-542.

Hillenbrand, Robert, 2000, Persian Painting From the Mongols to the Qajars, London, I.B. Tauris.

Hoffmann, Birgitt, 1995, "Rashiduddin Fadlallah as the Perfect Organizer: The Case of the Endowment Slaves and Gardens of the Rab'-i Rashidi", in Proceedings of the Second European Conference of Iranian Studies held in Bamberg, Pp 287–296.

Ivanov, V, 2000, "The name of a Painter Who", Persan Painting, ed.Hillenbrand.

Jackson, Peter, 2000, "The Mongol Empire", Journal of Medieval History, Vol 24, Pp 189-210.

Khafipour, Hani, 2012, "A Hospital in Ilkhanid Iran: Toward a Socioeconomic Reconstruction of the Rab'-i Rashidi", Iranian Studies, Vol 45, Pp 97-117.

Morgan, David, 1989, "The Mongols and the eastern Mediterranean", Mediterranean Historical Review, Vol 4, Pp 198-211.

Rice, Talbot, 1976, The Illustration to the World History of Rashid al-Din, Edinburg.

Stewart, Angus, 2002, "The Logic of Conquest: Tripoli, 1289; Acre, 1291; why not Sis, 1293?, Al-Masaq", Journal of the Medieval Mediterranean, Vol 14, Pp 7-16.

Toh, Sugimura, 1992, "Chinees Influence, on Persian Paintings of the Fourteenth an Fifteenth Centuries", Senri Ethnological studies, Vol 32, Pp 135-146.

Virani, Shafique, 2010, "The Right Path: A Post-Mongol Persian Ismaili Treatise", Iranian Studies, Vol 43, Pp 197-221.