پیکره
دوره ۱۵، شماره۴۴، تابستان۱۴۰۵ صفحه ۴۳ تا۵۷

مقاله پژوهشی

از خصومت سیاسی تا تعامل هنری: واکاوی تطبیقی فرهنگ بصری ممالیک مصر و ایلخانان ایران در سده‌های هفتم و هشتم هجری

مائده جابری‌راد[۱]؛ علیرضا طاهری[۲]

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
۲. نویسنده مسئول، استاد، گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: al.taheri@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴،۱۲،۱۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵،۵،۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵،۵،۱۹

چکیده

مقدمه: روابط ممالیک مصر و ایلخانان ایران در سده‌های هفتم و هشتم هجری، عموماً در چارچوب خصومت‌های نظامی و رقابت‌های ایدئولوژیک تحلیل شده است. با این حال، شواهد تاریخی و هنری نشان می‌دهد که هم‌زمان با تقابل سیاسی، شبکه‌هایی از تعامل فرهنگی و گردش عناصر بصری میان دو قلمرو فعال بوده است. هدف این پژوهش تبیین سازوکار این انتقال و بازآرایی در چارچوب گفتمان اقتدار مملوکی و مسئله اصلی آن است که چگونه در شرایطی که گفتمان رسمی ممالیک بر تمایز از مغولان تأکید داشت، مؤلفه‌هایی از فرهنگ بصری ایران ایلخانی به‌صورت گزینشی در هنر مملوکی حضور یافت.

روش پژوهش: این پژوهش از نوع کیفی، با روش تاریخی- تحلیلی و رویکرد تطبیقی است. داده‌ها از دو دسته منبع گردآوری شده‌اند: منابع تاریخی، برای بازسازی زمینهٔ سیاسی و مجاری ارتباطی و آثار هنری منتخب، شامل فلزکاری درباری، قرآن‌های فاخر و معماری یادمانی. تحلیل بر اساس بررسی سازمان‌دهی عناصر بصری، شیوهٔ ترکیب‌بندی و کارکرد نمادین آثار انجام شده است.

یافته‌ها: یافته‌ها نشان می‌دهد که استمرار تعامل هنری میان ایران ایلخانی و مصر مملوکی، حاصل شبکه‌های مبادله در بستر خصومت سیاسی بوده است. تجارت، دیپلماسی هدایا پس از صلح ۷۲۳ ق و جابه‌جایی صنعتگران و صوفیان، امکان گردش عناصر بصری و مهارت‌های فنی را فراهم کرد. آنچه به قاهره منتقل شد، صرفاً نقش‌مایه‌ای مستقل نبود، بلکه شیوه‌های ترکیب‌بندی، قواعد کارگاهی و منطق نمایش شکوه نیز انتقال یافت.

نتیجه‌گیری: هم‌زمانی خصومت سیاسی و تعامل هنری حاصل هم‌زیستی دو منطق متفاوت است: تقابل در سطح گفتمان مشروعیت و استمرار پیوند در سطح مبادلات و تولیدات فرهنگی. بدین‌ترتیب، هنر به عرصه‌ای برای بازتعریف مشروعیت و نمایش اقتدار در بستر رقابت سیاسی تبدیل شده است.

کلیدواژه

ممالیک، ایلخانان، فرهنگ بصری، تعامل هنری، فلزکاری درباری، قرآن‌های فاخر، معماری یادمانی

ارجاع به این مقاله: جابری راد، مائده و طاهری، علیرضا. (۱۴۰۵). از خصومت سیاسی تا تعامل هنری: واکاوی تطبیقی فرهنگ بصری ممالیک مصر و ایلخانان ایران در سده‌های هفتم و هشتم هجری. پیکره، ۱۵(۴۴)، ۴۳-۵۷.
DOI: https://doi.org/10.22055/pyk.2026.20807

©2026 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

مقدمه و بیان مسئله

در تاریخ سیاسی جهان اسلام میانه، رقابت قدرت‌ها غالباً از طریق تمایزگذاری‌های گفتمانی دربارۀ مشروعیت سیاسی صورت‌بندی می‌شد؛ تمایزهایی که قالب دوگانه‌هایی چون شریعت و یاسا، خلافت و فرمانروایی چنگیزی، یا دارالاسلام و سرزمین تاتار بیان می‌شد. این تمایزگذاری‌ها نه‌تنها مرزهای جغرافیایی، بلکه مرزهای هویتی و ارزشی را نیز تثبیت می‌کرد و هر دولت می‌کوشید خود را نماینده نظم مشروع معرفی کند. در چنین بستری، روابط ممالیک مصر و ایلخانان ایران عمدتاً در چارچوب تقابل نظامی و رقابت بر سر رهبری جهان اسلام تفسیر شده است. گفتمان رسمی ممالیک بر دفاع از اسلام سنی و تمایز از مغولان تأکید داشت و در سوی دیگر، ایلخانان نیز مشروعیت خود را بر سنت‌های فرمانروایی استپی و سپس قرائتی خاص از حاکمیت اسلامی استوار می‌کردند. این تقابل گفتمانی، تصویری از مرزبندی روشن و جدایی سیاسی ارائه می‌دهد. با این حال، بررسی آثار هنری برجای مانده از این دوره، وضعیتی پیچیده‌تر را نشان می‌دهد. در برخی تولیدات هنری مملوکی، مؤلفه‌هایی مشاهده می‌شود که با سنت‌های بصری ایران ایلخانی نسبت دارند. این هم‌زمانی تقابل سیاسی و حضور عناصر بصری مشترک، پرسشی اساسی را مطرح می‌کند: اگر مرزبندی‌های گفتمانی بر تمایز و استقلال تأکید داشت، سازوکار انتقال و بازآرایی این عناصر در عرصه هنر چگونه شکل گرفت؟ بخش مهمی از پژوهش‌های پیشین، روابط این دو دولت را یا از منظر تاریخ سیاسی بررسی کرده‌اند یا ویژگی‌های هنری هر قلمرو را به‌صورت جداگانه تحلیل نموده‌اند. در نتیجه، نسبت میان تقابل گفتمانی و فرآیند انتقال و معناگذاری عناصر هنری، کمتر به‌عنوان یک مسئله واحد مورد واکاوی قرارگرفته است. از این‌رو، ضرورت دارد این نسبت در چارچوبی تحلیلی بازاندیشی شود. بر این اساس، مسئله اصلی پژوهش حاضر چنین صورت‌بندی می‌شود: در شرایطی که ممالیک بر تمایز گفتمانی خود از ایلخانان تأکید داشتند، عناصر فرهنگ بصری ایران ایلخانی چگونه به عرصه هنر مملوکی راه یافتند و در چه فرایندی بازآرایی و بازمعناگذاری شدند؟

روش پژوهش

این پژوهش با روش تاریخی ـ تحلیلی و رویکرد تطبیقی انجام شده است. در گام نخست، زمینه تاریخی روابط ایلخانان و ممالیک و مجاری ارتباط میان دو قلمرو بر پایه منابع تاریخی بازسازی شد. سپس نمونه‌هایی از سه حوزه فلزکاری درباری، قرآن‌های فاخر و معماری یادمانی به‌صورت هدفمند انتخاب شدند. انتخاب این سه حوزه بر اساس پیوند آنها با حمایت و نمایش اقتدار و امکان پیگیری تعاملات هنری میان دو قلمرو صورت گرفت. معیار انتخاب نمونه‌ها، هم‌زمانی تاریخی، انتساب مستند و برخورداری از زمینه مناسب برای مقایسه بود. تحلیل آثار با توجه به ویژگی‌های هر رسانه انجام شد. در فلزکاری، شیوه ترکیب‌بندی و نسبت میان کتیبه‌ها، نقوش و پیکره‌ها؛ در کتاب‌آرایی، ساختار صفحه‌آرایی، قاب‌بندی و تقسیمات هندسی تزیینات؛ و در معماری، مقیاس، حجم و نقش کتیبه‌ها در بازنمایی اقتدار بررسی شد. در مرحله تطبیق، شباهت‌های بصری در کنار شواهد تاریخی تماس میان دو قلمرو بررسی شدند تا امکان انتقال هنری و چگونگی بازآرایی عناصر در بستر جدید سنجیده شود. تفسیر این فرایند با بهره‌گیری از مفهوم «ترجمه فرهنگی» فلاد انجام شد.

پیشینه پژوهش

مطالعات روابط ممالیک و ایلخانان عمدتاً از دو مسیر تاریخی و تاریخ هنر به موضوع پرداخته‌اند. پژوهش‌های تاریخی با تمرکز بر جنگ‌ها، مناسبات دیپلماتیک و رقابت سیاسی، زمینه شناخت روابط دو دولت را فراهم کرده‌اند، اما گردش آثار، افراد و الگوهای هنری کمتر مسئله اصلی آن‌ها بوده است. در مطالعات تاریخ هنر نیز پژوهش‌های مستقلی درباره معماری، فلزکاری و کتاب‌آرایی هر دو قلمرو، شناخت دقیقی از آثار فراهم کرده‌اند، بی‌آنکه لزوماً سازوکار انتقال میان آن‌ها را دنبال کنند. در میان مطالعاتی که مستقیم‌تر به این ارتباط پرداخته‌اند، Rogers. (1972)مسئله روابط هنری مملوکی ـ مغولی را با کنار هم قرار دادن شواهد تاریخی و آثار هنری بررسی کرد. او نشان داد که خصومت سیاسی مانع تجارت و انتقال عناصر هنری نبود و از این طریق، مسئله تأثیر هنر ایلخانی بر تولیدات مملوکی را در بستر روابط میان دو قلمرو مطرح کرد. تمرکز راجرز بر شناسایی این تأثیرات بود و چگونگی گزینش و تغییر عناصر انتقال‌یافته در محیط مملوکی کمتر در دامنه بررسی او قرار گرفت. Behrens-Abouseif (2012) مسئله را از منظر مواجهه ممالیک با هنرهای خارجی دنبال کرده است. او با مقایسه شواهد مادی و گزارش‌های تاریخی و با بهره‌گیری از مفهوم «مرزهای ذهنی»، نشان می‌دهد که تقابل سیاسی با ایلخانان مانع تأثیرپذیری هنری نبود و روابط دیپلماتیک، مهاجرت و جابه‌جایی صنعتگران از مجاری این ارتباط به شمار می‌رفتند. اهمیت این مطالعه در توجه به زمینه اجتماعی و تاریخی پذیرش هنر خارجی است؛ هرچند چگونگی تغییر عناصر ایرانی پس از ورود به آثار مملوکی مسئله اصلی آن نیست. O’Kane (1996) با مقایسه هنر و معماری مملوکی و مغولی، مسئله را در سطح زبان یادمانی و نمایش قدرت دنبال کرد و نشان داد که دو دولت رقیب از راهبردهای قابل مقایسه‌ای برای بازنمایی شکوه و اقتدار بهره می‌بردند. نقطه قوت این رویکرد، فراتر رفتن از مقایسه نقش‌مایه‌ها و توجه به کارکرد سیاسی صورت‌های بصری است؛ اما مسیرهای تاریخی انتقال میان دو قلمرو در مرکز تحلیل او قرار ندارد. در حوزه کتاب‌آرایی، Laclau (2023) محدودیت مطالعات سبک‌شناختی پیشین را مبنای پژوهش خود قرار داد و با تلفیق منابع تاریخی و بررسی مادی نسخه‌ها، ارتباط تولیدات مملوکی و ایلخانی را بازنگری کرد. اهمیت پژوهش او در توجه به شواهد مادی انتقال است؛ اما این بررسی به حوزه تولید کتاب اختصاص دارد و چگونگی بازآرایی عناصر منتقل‌شده در دیگر عرصه‌های هنر مملوکی را دنبال نمی‌کند. این مطالعات در تأیید ارتباط هنری میان دو قلمرو اشتراک دارند، اما در تبیین آن مسیرهای متفاوتی پیموده‌اند. با وجود توجه پژوهش‌های پیشین به وجوه مختلف روابط هنری ممالیک و ایلخانان، نسبت میان خصومت سیاسی، تداوم تعامل هنری و انتقال و بازآرایی عناصر بصری، کمتر در یک چارچوب تحلیلی واحد بررسی شده است. پژوهش حاضر با پیوند دادن بستر تاریخی روابط دو قلمرو و تحلیل تطبیقی آثار، این دو وجه را در ارتباط با یکدیگر بررسی می‌کند.

مبانی نظری

رابطه میان مناسبات سیاسی و تولیدات هنری همواره رابطه‌ای مستقیم و یک‌سویه نیست. اثر هنری می‌تواند در بستر رقابت و مرزبندی سیاسی شکل گیرد و در عین حال، از الگوهایی بهره ببرد که از قلمرو رقیب انتقال یافته‌اند. از این رو، تبیین هم‌زمانی خصومت سیاسی و تعامل هنری میان ممالیک و ایلخانان، نیازمند توجه به نقش آثار بصری در بازنمایی قدرت و نیز چگونگی انتقال و تغییر عناصر هنری در بستر تازه است. این پژوهش برای تحلیل

این مسئله از دیدگاه‌های میچل و گل دربارهٔ فرهنگ بصری و عاملیت اثر هنری، مفهوم مشروعیت وبر، مفهوم گفتمان فوکو و رویکرد ترجمه فرهنگی فلاد بهره می‌گیرد. در مطالعات فرهنگ بصری، تصویر تنها بازتاب واقعیت نیست، بلکه در تولید معنا و شکل‌گیری روابط اجتماعی مشارکت دارد (Mitchell, 2005). گل نیز با طرح مفهوم عاملیت، اثر هنری را در شبکه‌ای از روابط میان سازنده، سفارش‌دهنده، مخاطب و اثر قرار می‌دهد (Gell, 1998). این دیدگاه‌ها امکان می‌دهند آثار مورد مطالعه تنها از حیث شباهت‌های صوری بررسی نشوند، بلکه ساختار دیداری، ترکیب‌بندی و کارکرد نمادین آنها نیز در نسبت با قدرت و حمایت هنری تحلیل شود. چنین رویکردی با مسئله مقاله ارتباط مستقیم دارد؛ زیرا فلزکاری درباری، قرآن‌های فاخر و معماری یادمانی در بدنه پژوهش به‌عنوان آثاری بررسی می‌شوند که افزون بر ویژگی‌های هنری، در نمایش منزلت و اقتدار نیز نقش داشته‌اند. برای تحلیل مرزبندی سیاسی میان دو دولت، مفهوم مشروعیت وبر و مفهوم گفتمان فوکو مبنای بحث قرار گرفته است. در نظر وبر، دوام سلطه با باور به اعتبار و حقانیت آن پیوند دارد (Weber, 1978). فوکو نیز گفتمان را مجموعه‌ای از قواعد و گزاره‌هایی می‌داند که امکان سخن گفتن درباره موضوعات و حدود گفتار معتبر را شکل می‌دهند (Foucault, 1972). بر این اساس، ادعاهای دودمانی، شرعی و جهادی ممالیک و ایلخانان صرفاً بازتاب کشمکش سیاسی تلقی نمی‌شوند، بلکه شیوه‌هایی برای بیان حقانیت و مرزبندی با رقیب به شمار می‌آیند. مفهوم «گفتمان مشروعیت» در این پژوهش برای تحلیل همین سطح از مناسبات دو دولت به کار می‌رود. در سطح روابط هنری، انتقال به معنای اقتباس مستقیم و تکرار بدون تغییر عناصر در نظر گرفته نمی‌شود. رویکرد ترجمه فرهنگی فلاد بر تغییر معنا و کارکرد اشیا و صورت‌های هنری هنگام ورود به زمینه‌ای تازه تأکید دارد (Flood, 2009). از این منظر، حضور یک نقش‌مایه یا ساختار بصری مشابه به‌تنهایی برای اثبات انتقال کافی نیست؛ باید چگونگی حضور آن در اثر جدید نیز سنجیده شود. در این پژوهش، «بازآرایی» برای توضیح همین فرایند به کار می‌رود و به تغییر جایگاه، نسبت، مقیاس یا کارکرد عنصر منتقل‌شده در ساختار اثر مملوکی اشاره دارد. بر این مبنا، منابع تاریخی برای شناخت صورت‌بندی مشروعیت و مجاری تماس میان دو قلمرو بررسی می‌شوند و آثار هنری از نظر ساختار بصری و کارکرد عناصر انتقال‌یافته تحلیل می‌گردند. مقایسه این دو سطح امکان می‌دهد شباهت صوری از انتقال مستند متمایز شود و روشن گردد عناصر راه‌یافته از هنر ایلخانی در بستر مملوکی تا چه اندازه حفظ، تغییر یا بازآرایی شده‌اند.

تقابل گفتمان‌های مشروعیت در مصر و ایران

تقابل میان ممالیک و ایلخانان تنها در میدان نبرد شکل نگرفت، بلکه در مکاتبات دیپلماتیک و روایت‌های تاریخی نیز به‌مثابه پیکاری بر سر مشروعیت سیاسی تجلی یافت. منابعی چون «جامع‌التواریخ» رشیدالدین فضل‌الله همدانی و «السلوک» مقریزی نشان می‌دهند که زبان دیپلماسی در این دوره، تحت تأثیر دو منظومه فکری متفاوت قرار داشت و به ابزاری برای به‌چالش کشیدن مشروعیت رقیب بدل می‌شد. نامه‌های متبادله میان سلاطین مملوکی و ایلخانان، بازتاب تضاد میان منطق «یاسای چنگیزی» و «شریعت اسلامی» است. در نامه‌ای منسوب به هولاکو خطاب به قطز، ایلخان با استناد به نیروی خدای ابدی، خود را مجری اراده الهی برای پاک‌سازی زمین معرفی می‌کند و ممالیک را به تسلیم فرامی‌خواند (همدانی، ۱۳۷۳، ۱۰۲۱). در مقابل، ممالیک با تأکید بر نقش خویش به‌عنوان حامیان خلافت و پاسداران اسلام، مشروعیت ایلخانان را زیر سؤال می‌بردند و آنان را حاکمانی بیگانه می‌دانستند (مقریزی، ۱۹۹۷، ۴۲۸). پس از اسلام آوردن غازان‌خان، مکاتبات لحن پیچیده‌تری یافت. غازان در

نامه‌های خود به ناصر محمد بن قلاوون، با لحنی مقتدرانه بر لزوم اطاعت ممالیک از خود به‌عنوان «پادشاه اسلام» تأکید می‌کرد (وصاف‌الحضره، ۱۳۳۸، ۳۴۸)، در حالی که ممالیک همچنان خود را مدافعان اصیل‌تر اسلام معرفی می‌کردند. این رقابت دیپلماتیک، ریشه در نحوهٔ شکل‌گیری مشروعیت دو دولت داشت. دولت ممالیک، پس از پیروزی در نبرد عین‌جالوت (۶۵۸ ق)، مشروعیت خود را بر دفاع از کیان اسلام در برابر تهدید مغول استوار ساخت. با پناه دادن به بازماندگان خلافت عباسی در قاهره، خود را تنها قدرت مشروع در غرب جهان اسلام معرفی کردند. سلاطین مملوک، که در دستگاه القاب سلطانی خادم‌الحرمین الشریفین خوانده می‌شدند، رویارویی با ایلخانان را در قالب گفتمان جهاد و صیانت از دین مشروعیت می‌بخشیدند (قلقشندی، ۱۹۸۷، ۴۷، ۱۲۰؛ مقریزی، ۱۹۹۷، ۳۵۶). تأکید بر هویت نظامی مملوکی در برابر مغولان نیز در چارچوب همین تمایزگذاری سیاسی معنا می‌یابد. در مقابل، ایلخانان در آغاز، مشروعیت خود را مستقیماً از یاسا و فرمان آسمانی (تنگری)برای فتح جهان دریافت می‌کردند. آنان بر پایهٔ سنت استپی، خود را مأموران نظم جهان‌شمول می‌دانستند و مرزهای سیاسی مرسوم را مانعی موقتی تلقی می‌کردند. با استقرار در ایران، این گفتمان با عناصر شاهنشاهی ایرانی درآمیخت و پس از اسلام آوردن غازان‌خان، در قالبی اسلامی بازتعریف شد. با این حال، این تحول به‌معنای پذیرش برتری ممالیک نبود و رقابت بر سر رهبری جهان اسلام ادامه یافت (همدانی، ۱۳۹۴، ۱۱۴۶-۱۱۴۴). بازتاب این تقابل در منابع تاریخی نیز آشکار است. در روایت‌های مملوکی سده هفتم هجری، رود فرات به‌عنوان خط تمایز میان «دار الاسلام» و سرزمین «تتر» تصویر می‌شود. ابن‌عبدالظاهر در «الروض الزاهر فی سیرة الملک الظاهر»، نواحی فرات را مرز دفاع از اسلام معرفی می‌کند و عبور سپاه مملوکی را اقدامی جهادی می‌داند (ابن‌عبدالظاهر، ۱۹۷۶، ۴۰۵-۴۰۸). در مقابل، رشیدالدین فضل‌الله همدانی در گزارش فتح دمشق، با برجسته‌کردن تبار چنگیزی غازان، سلطنت ممالیک را «اتفاقی» و نه «استحقاقی» معرفی می‌کند (همدانی، ۱۳۹۴، ۱۱۴۳). ابن‌عبری نیز حکومت مغول را به‌عنوان حلقه‌ای از توالی جهان‌شمول دولت‌ها برجسته می‌سازد، بی‌آنکه تقسیم‌بندی فقهی دارالاسلام را مبنای تحلیل قرار دهد (ابن‌عبری، ۱۹۵۸، ۲۸۴). بدین‌ترتیب، روابط دو دولت را باید صحنهٔ رویارویی دو الگوی مشروعیت دانست: مشروعیت مبتنی بر شریعت و خلافت در قاهره و مشروعیت مبتنی بر یاسا و فرمانروایی جهان‌شمول در تبریز.

تداوم ارتباط در سایه خصومت: شبکه‌های مبادله و تعامل

با وجود تثبیت گفتمان خصومت در سطح سیاسی و ایدئولوژیک، روابط میان ممالیک و ایلخانان هرگز به انقطاع کامل نینجامید. در زیرساخت‌های اقتصادی، انسانی و نمادین، شبکه‌ای چندلایه از ارتباطات استمرار داشت که منطق آن با تقابل رسمی تفاوت داشت. رود فرات که در منابع مملوکی به‌عنوان خط تماس نظامی با «التتر» تصویر می‌شود، در عمل نه دیواری قطعی، بلکه گره‌ای در مسیرهای متغیر ارتباطی بود. ابن‌عبدالظاهر، در گزارش نبردهای بیبرس در نواحی فرات، از تکرار یورش‌ها و عقب‌نشینی‌ها سخن می‌گوید و این منطقه را عرصه تماس مستمر دو سپاه معرفی می‌کند (ابن‌عبدالظاهر، ۱۹۷۶، ۲۴۶-۲۴۳). گزارش ابن‌تغری‌بردی از حملات سال ۶۹۹ق نشان می‌دهد، با وجود حملات مکرر ایلخانان، هیچ‌یک از دو قدرت نتوانستند سلطه‌ای پایدار بر شام یا شرق فرات برقرار کنند (ابن‌تغری‌بردی، ۱۹۹۲، ۳۶-۳۲). همین بی‌ثباتی مرزی موجب شد تجارت مستقیم زمینی کاهش یابد و مسیرهای جایگزین اهمیت بیشتری پیدا کنند. بخش مهمی از مبادلات میان ایران و مصر از مسیر خلیج فارس به عدن و سپس از طریق دریای سرخ به قاهره منتقل می‌شد. این مسیر دریایی، مجرایی فعال برای انتقال

ابریشم خام، منسوجات ایرانی و سنگ‌های قیمتی به‌شمار می‌رفت (Ashtor, 1983, 145-162). استمرار این مبادلات تا حد زیادی مدیون شبکه‌های فراملی بازرگانان بود؛ به‌ویژه تجار ارمنی در آناتولی و کیلیکیه و بازرگانان ایتالیایی (جنوایی و ونیزی) مستقر در بنادر شام که در پیوند دادن بازار تبریز و خلیج فارس با مصر، نقش واسطه‌ای داشتند (Ashtor, 1983, 52-60, 137-165; Jackson, 2017, 300-305). برخی پژوهشگران، پویایی همین شبکه‌های تجاری را از عوامل زمینه‌ساز انتقال عناصر سبکی و شیوه‌های تزیینی ایرانی به مصر مملوکی در سدهٔ هشتم هجری دانسته‌اند (Blair & Bloom, 2009, 186-192; Ward, 1993, 118-125). بدین‌ترتیب، تماس اقتصادی صرفاً به مبادلهٔ کالا محدود نبود، بلکه امکان گردش دانش فنی و الگوهای بصری را نیز فراهم می‌کرد. صلح سال ۷۲۳ ق میان ابوسعید بهادرخان ایلخانی و الناصر محمد بن قلاوون، نقطهٔ عطفی در این روند به‌شمار می‌آید. مقریزی، ذیل وقایع این سال، از انعقاد صلح، اعزام سفرا و تبادل هدایای نفیس میان تبریز و قاهره یاد می‌کند (مقریزی، ۱۹۹۷، ۶۴-۶۱). این هدایا تنها ابزار نمادین دیپلماسی نبودند، بلکه اشیایی حامل ارزش‌های زیبایی‌شناختی و فناوری هنری محسوب می‌شدند. در چنین چارچوبی، شیء هنری به کالایی بدل می‌شد که هم نمایشگر شکوه سلطنتی بود و هم می‌توانست واسطهٔ انتقال سبک و تکنیک باشد. هم‌زمان با این گشایش دیپلماتیک، نفوذ برخی نقش‌مایه‌ها و شیوه‌های تزیینی ایرانی در فلزکاری و معماری مملوکی قابل مشاهده است (Blair & Bloom, 2009, 192). رونق اقتصادی قاهره در دورهٔ طولانی سلطنت الناصر محمد (حک. ۷۴۱-۷۰۹ ق) نیز در بستری از امنیت نسبی راه‌ها و تثبیت مناسبات سیاسی رخ داد؛ بستری که امکان شکوفایی تولیدات هنری را فراهم ساخت. افزون بر تجارت و دیپلماسی رسمی، جابه‌جایی انسانی نیز در تقویت این شبکه نقش داشت. ابن‌بطوطه در گزارش اقامت خود در قاهره (۷۲۶ ق)، از حضور صوفیان و دراویش «عجم» در خانقاه‌های مصر یاد می‌کند (ابن‌بطوطه، ۱۹۹۷، ۲۰۴). این اشاره نشان می‌دهد که روابط میان قلمرو ایلخانی و مصر به سطح دربار محدود نبود، بلکه در لایه‌های اجتماعی و مذهبی نیز جریان داشت؛ امری که بستر انسانی انتقال ذائقه‌ها، نمادها و مهارت‌های هنری را فراهم می‌ساخت.

سازوکارهای انتقال و بازمعناگذاری عناصر بصری

تبیین شبکه‌های تماس و مبادله نشان داد که امکان گردش کالا، هدایا، افراد و مهارت‌ها میان قلمرو ایلخانی و مصر مملوکی وجود داشته است. با این حال، وجود این زمینهٔ ارتباطی به‌تنهایی توضیح نمی‌دهد که عناصر بصری چگونه وارد نظام هنری قاهره شدند و چرا شباهت‌های ظاهری، الزاماً به‌معنای تقلید مستقیم یا پذیرش ایدئولوژی رقیب نیست. به‌همین دلیل، اگر در آثار مملوکی نشانه‌هایی از مؤلفه‌های برآمده از سنت ایلخانی دیده می‌شود، باید بررسی کرد که این مؤلفه‌ها در چه جایگاهی از ساختار کلی اثر قرار گرفته‌اند؛ آیا عنصر اصلی معنا هستند یا در خدمت ساختار مسلط مملوکی عمل می‌کنند؟ این پرسش، امکان تمایزگذاری میان شباهت صوری و انتقال معنادار را فراهم می‌سازد. بنابراین، مسئله اصلی نه‌فقط وجود شباهت، بلکه چگونگی ادغام و کارکرد تازه آن عنصر است.

بازآرایی و بازمعناگذاری: تحلیل سه عرصهٔ هنری

در این بخش، مسئله صرفاً شناسایی شباهت‌های صوری میان آثار دو قلمرو نیست، بلکه بررسی نحوهٔ استقرار عناصر یا الگوهای وارداتی در ساختار جدید است. منظور از «بازآرایی»، جای‌گیری دوباره یک الگو در سازمان کلی

اثر و تغییر نسبت آن با سایر اجزاست و «بازمعناگذاری» به‌معنای تغییر کارکرد نمادین آن در چارچوب گفتمان محلی است. از این‌رو، تحلیل سه عرصهٔ فلزکاری، کتاب‌آرایی و معماری بر آن متمرکز است که الگوها و عناصر هنری ایلخانی، پس از ورود به قاهره، چگونه در فضای فرهنگی جدید جلوه یافته‌اند.

فلزکاری درباری و برجسته‌سازی اقتدار نوشتاری

فلزکاری مملوکی در سدهٔ هشتم هجری، به‌ویژه در دورهٔ سلطنت طولانی الناصر محمد بن قلاوون (حک. ۷۰۹- ۷۴۱ ق)، به اوج پیچیدگی فنی و غنای تزیینی رسید. آثار این دوره که اغلب شامل تنگ‌ها، سینی‌ها، لگن‌ها و چراغدان‌های وقفی یا درباری است، با شبکه‌ای فشرده از کتیبه‌های ثلث، نشان‌های سلطانی (رنک‌ها) و نقوش گیاهی و جانوری پوشیده شده‌اند. پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ فلزکاری مملوکی نشان می‌دهد که در همین دوره، برخی عناصر تزیینی با ریشه‌های ایرانی- ایلخانی در این آثار قابل شناسایی‌اند (Ward, 1993, 118-125; Blair & Bloom, 2009, 186-192). برای سنجش سازوکار انتقال و تحلیل کارکرد عناصر بصری در فلزکاری، دو نمونهٔ هم‌زمان و هم‌ریشه از نظر فناوری ساخت اهمیت ویژه دارند: لگن برنجی مرصع (تشت) مملوکی، منسوب به عصر الناصر محمد بن قلاوون، در موزهٔ بریتانیا (0104.1،185) و لگن ایلخانی هم‌دوره در موزهٔ متروپولیتن، (91.1.521). این دو اثر، از یک‌سو در فن و شیوه‌های آراستن سطح به یک سنت هنری مشترک نزدیک‌اند و از سوی دیگر، در «کانون معنا» و نحوهٔ نمایش اقتدار، راهی متفاوت می‌پیمایند. همین تفاوت، برای فهم نسبت خصومت سیاسی و تعامل هنری در مقاله حاضر تعیین‌کننده است. تشت مملوکی موزهٔ بریتانیا از برنج ساخته شده و با طلا و نقره مرصع شده است (تصویر ۱). دهانهٔ گشاد و لبهٔ برگردان آن با کارکرد تشریفاتی اثر سازگار است. بیشترین تراکم تزیین در بخش بیرونی و در معرض دید مخاطب قرار دارد. سطح بیرونی آن با نوارهای کتیبه‌ای تکرارشونده، قاب‌های مدالیونی و زمینه‌های پرکار گیاهی پوشانده شده است. ترکیب‌بندی به‌گونه‌ای سامان‌یافته که چشم خواننده یا بیننده پیوسته میان «خط» و «آرایه» حرکت کند، اما نقطهٔ اتکای دیداری، نوشتار است. در این نمونه، کتیبه سلطانی عنصر مسلط ترکیب است (Behrens-Abouseif, 2007, 41-45). نام سلطان، القاب طولانی و دعاهای مرتبط با اقتدار سیاسی، در محور اصلی ظرف جای گرفته و سایر عناصر تزیینی در پیرامون آن سامان یافته‌اند. آرایه‌های گیاهی با خاستگاه ایرانی، نقش زمینه‌ای را دارند که خوانایی و شکوه نوشتار را تقویت می‌کند. به بیان دیگر، عنصر وارداتی در ساختار اقتدار نوشتاری مملوکی ادغام شده و معنای خود را از نسبت با نام سلطان می‌گیرد. این همان الگویی است که در مطالعات مربوط به فلزکاری مملوک به‌عنوان پیوند نزدیک میان شیء فاخر و سازوکارهای نمایش قدرت سلطانی توضیح داده شده است (Ward, 1993, 118-125). نمونهٔ ایلخانی موزهٔ متروپولیتن (91.1.521) نیز از نظر فن مرصع‌کاری و گرایش به پوشاندن سطح با نقش، با نمونهٔ مملوکی اشتراکاتی دارد. با این حال، قاعدهٔ سازماندهی بصری آن مسیر دیگری را برجسته می‌کند (تصویر ۲). در این لگن، ترکیب‌بندی داخلی بر صحنه‌های روایی جای گرفته در قاب‌های هندسی استوار است؛ قاب‌ها و مدالیون‌ها محل نمایش این صحنه‌ها هستند و در هر یک، پیکره‌ای انسانی در حال انجام فعالیتی به تصویر کشیده شده است. ساختار اثر به‌گونه‌ای تنظیم شده که نگاه را از پیرامون به مرکز هدایت می‌کند (تصویر ۲). در چنین نظمی، تصویر و روایت درباری، به‌مثابه زبان شکوه، نقش پررنگ‌تری دارد و کانون معنا، بیش از آن‌که بر نوشتار متکی باشد، بر نمایش کنش‌ها و فضایل وابسته به فرهنگ درباری استوار می‌شود. مقایسه این دو اثر نشان می‌دهد که انتقال، بیش از آنکه به جابه‌جایی یک نقش‌مایه محدود باشد، به گردش الگوهای قاب‌بندی، تراکم تزیین و

نظام سطح‌پردازی مربوط است. با این همه، همین عناصر مشترک در دو زمینهٔ سیاسی- فرهنگی متفاوت، به نتایج یکسان نمی‌انجامند. در نمونهٔ ایلخانی، زبان شکوه عمدتاً از مسیر تصویر و میدان‌های روایی سامان می‌گیرد؛ اما در نمونهٔ مملوکی، همان ظرفیت‌های تزیینی در خدمت «نوشتار سلطانی» قرار می‌گیرد و معنای اثر را حول محور مشروعیت و نام سلطان تثبیت می‌کند. بنابراین، تشت مملوکی را باید نمونه‌ای روشن از بازمعناگذاری دانست. از این‌رو، شباهت‌های فرمی میان آثار دو قلمرو باید در چارچوب تفاوت کارکردی آن‌ها تحلیل شود.



تصویر ۱. حوضچه برنجی مرصع با طلا و نقره، منسوب به دوره مملوکی، دارای نام و القاب سلطان الناصر محمد بن قلاوون، حدود ۱۳۴۱-۱۳۲۰ م. منبع: British, nd.



تصویر ۲. حوضچه برنجی مرصع با طلا، نقره و مس، دوره ایلخانی، ایران، اوایل سده هشتم هجری (اوایل سده چهاردهم میلادی). منبع: The Metropolitan Museum of Art, nd

قرآن‌های فاخر و انتقال الگوی صفحه‌آرایی

در کتاب‌آرایی قرآن‌های فاخر، آنچه میان ایران ایلخانی و مصر مملوکی قابلیت انتقال یافت، نه یک نقش‌مایه مستقل، بلکه الگوی تثبیت شده صفحه‌آرایی در کارگاه‌های درباری بود؛ الگویی که بر تقارن کامل دو صفحهٔ آغازین، قاب‌بندی چندلایه، تعریف دقیق محدودهٔ متن، استقرار میدان هندسی مرکزی و تنظیم نسبت متن و

تزیین بر پایهٔ شبکه‌های سنجیده استوار بود. در این نظام، شکوه بصری از طریق هندسه، نظم و تمرکز دیداری حاصل می‌شد (Ohta, 2012). در قلمرو ایلخانی، شکل‌گیری ساختارهای کارگاهی منظم در تبریز، به‌ویژه در مجموعه ربع رشیدی، نقش تعیین‌کننده‌ای در استاندارد شدن تولید نسخه‌های فاخر داشت. پژوهش‌ها نشان داده‌اند که در این مرکز، کاتبان، مذهبان، مصوران و جلدسازان در چارچوبی سازمان‌یافته همکاری می‌کردند و حتی نسبت‌های هندسی مشخصی در طراحی صفحات افتتاحیه به‌کار می‌رفت (Blair, 2006, 173; Laclau, 2023). همچنین تحلیل ساختار هندسی نسخه‌های مرتبط با ربع رشیدی نشان می‌دهد که شبکهٔ خط‌کشی (مسطره) و نسبت‌های دقیق ارتفاع به عرض در تنظیم فضای تزیینی و متن نقش داشته است (Laclau, 2023). بدین‌ترتیب، طراحی صفحه از سطح تجربهٔ فردی فراتر رفت و به دانشی کارگاهی و قابل بازاجراسازی تبدیل شد. حضور عینی نسخه‌های ایلخانی در قلمرو مملوکی از نخستین مؤلفه‌های انتقال سنت کتاب‌آرایی ایلخانی، است. قرآن همدان که در سال ۷۱۴ ق/۱۳۱۳ م برای اولجایتو کتابت و تذهیب شد، در ۷۲۶ ق/۱۳۲۶ م به قاهره انتقال یافت و وقف گردید (Laclau, 2023). این نسخه که در همدان تولید شده بود، پس از ورود به قاهره در دسترس کارگاه‌های مملوکی قرار گرفت. این داده تاریخی نشان می‌دهد که انتقال تنها در سطح تأثیر سبکی نبوده و همچنین نمونه‌ای شاخص از تولید درباری ایلخانی مستقیماً در محیط هنری مصر حضور داشته و امکان مشاهده و اقتباس الگوهای صفحه‌آرایی را فراهم کرده است.



تصویر ۳. افتتاحیه مصحف. منبع: British Library, nd.

ساختار دو صفحهٔ آغازین و میدان هندسی مرکزی، از دیگر مؤلفه‌های انتقال‌یافته از سنت ایلخانی به سنت کتاب‌آرایی مملوکی تلقی می‌شود. در هر دو سنت، صفحات آغازین با قاب شبه‌گیاهی پیرامونی و یک یا چند قاب درونی سامان می‌یابند و فضای مستطیلی مرکزی، محل استقرار ترکیب هندسی قرار می‌گیرد (Laclau, 2023) (تصویر ۳). الگوی تذهیب دوصفحه‌ای، ریشه در سنت مصحف‌پردازی عباسی دارد و بر تقارن و تقسیم هندسی سطح استوار بود (Déroche, 1992, 23-24)؛ در محیط هنری ایران ایلخانی و پس از آن، با تنوع خطوط، قاب‌بندی‌های چندلایه و آرایه‌های متراکم‌تر بازپردازی شد (James, 1992, 108-113). در نسخه‌های ایلخانی، این فضا غالباً بر شبکه‌ای از ستاره‌های چندپر یا ترکیب‌های چندضلعی استوار است. در قرآن‌های مملوکی نیز همین

الگو، به‌ویژه در گروه موسوم به «ستاره چندپر»، مشاهده می‌شود و تأثیر آن از تذهیب ایلخانی تشخیص داده شده است (Ohta, 2012). تفاوت اصلی در میزان پیچیدگی تقسیمات درونی است؛ در نسخه‌های ایلخانی، تقسیمات هندسی زودتر به ساختارهای مرکب و چندبخشی می‌رسد، در حالی که در نمونه‌های اولیهٔ مملوکی ساختار ساده‌تر است و پیچیدگی بیشتر از اواخر دههٔ ۱۳۳۰ م پدیدار می‌شود (Laclau, 2023). در تحلیل مؤلفه‌های تزئینی، قاب گلبرگی پیرامون مدالیون‌های حاشیه‌ای، به‌عنوان عنصری با منشأ ایلخانی در نسخه‌های مملوکی تفسیر شده است (Abou-Khatwa, 2017). این قاب در نسخه‌های ایلخانی، ازجمله مجموعه‌های تولید شده در تبریز و قرآن همدان، به‌کار رفته است و پژوهش‌ها نمونه‌هایی از آن را در حاشیهٔ مدالیون‌های نسخه‌های ایلخانی نشان می‌دهند که سپس در قرآن‌های مملوکی نیز ظاهر می‌شود. در نسخه‌های مملوکی، این قاب با پالایش رنگ و انتظام هندسی منسجم‌تری همراه است، اما ساختار کلی آن حفظ می‌شود. از این‌رو، عنصر منتقل شده صرفاً تزئینی نیست، بلکه به‌عنوان چارچوبی برای تعریف مرز دیداری و سامان‌دهی حاشیهٔ صفحه تلقی می‌شود. از دیگر مؤلفه‌های برجسته در زمینهٔ اجتماعی انتقال سنت‌های تصویری ایلخانی، می‌توان به هنرمندان مهاجری اشاره کرد که حضور آنان در منابع مستند شده است. پژوهش‌ها از حضور هنرمندانی با خاستگاه عراقی- ایرانی در قاهره خبر می‌دهند؛ ازجمله ابن مُبادر که از تذهیب‌کاران قرآن بایبرس جاشنگیر بود و آموزش او با سنت بغداد پیوند داشت (James, 1988, 43) (تصویر ۴). همچنین، دربارهٔ ابراهیم الآمدی تصریح شده است که سبک تذهیب او بازتاب سنت‌های عراق یا ایران است و برخی رزت‌های آثارش با نمونه‌های قرآن موصل اولجایتو قابل مقایسه‌اند (Ohta, 2012) (تصویر ۵). حضور مبارک‌شاه السیوفی، با خاستگاه ایرانی، در قاهره و کاربرد عناصر وابسته به سنت ایلخانی در نسخه‌های او نیز گزارش‌شده است (Ohta, 2012). این شواهد نشان می‌دهد که انتقال الگوهای صفحه‌آرایی، نتیجهٔ تأثیری مبهم یا غیرمستقیم نبود، بلکه در بستر تماس‌های نهادی، مهاجرت هنرمندان و حضور نسخه‌های درباری ایلخانی در قاهره شکل گرفت. در این فرآیند، دانش طراحی، شیوهٔ قاب‌بندی و سازمان هندسی صفحه از سنت ایلخانی به محیط مملوکی راه یافت و در آنجا، در چارچوب نیازهای محلی و با تأکید بیشتر بر خوانایی متن و انتظام صریح‌تر قاب‌ها، بازپرداخت شد.



تصویر ۴. افتتاحیه جلد اول قرآن بایبرس الجاشنگیر، ۷۰۴-۷۰۵ ق/۱۳۰۴-۱۳۰۶ م. منبع: James, 1988.



تصویر ۵. نمونه سمت راست: افتتاحیه جزء دوم قرآن اولجایتو، ۷۰۶ ق (استانبول، موزه هنرهای ترکی و اسلامی، TIEM 540). نمونه سمت چپ: نیمی از افتتاحیه دوصفحه‌ای مصحف موقوفه سلطان شعبان برای مدرسه مادرش، حدود ۷۷۰-۷۶۹ ق (قاهره، دارالکتب، Rasid 9). منبع: James, 1988.

معماری یادمانی و رقابت در نمایش شکوه

اگر در فلزکاری و کتاب‌آرایی، انتقال در سطح الگوهای سطح‌پردازی و صفحه‌آرایی قابل مشاهده بود، در معماری یادمانی، این انتقال در مقیاسی کلان‌تر و در عرصهٔ شهری نمود می‌یابد. در اینجا مسئله نه اقتباس یک فرم مشخص، بلکه نحوهٔ به‌کارگیری فضا، مقیاس و نوشتار برای نمایش اقتدار سیاسی است. در ایران ایلخانی، بنای سلطانیه (۷۱۲-۷۰۲ ق) (تصویر ۷)، آرامگاه سلطان محمد خدابنده (اولجایتو)، نمونه‌ای شاخص از این رویکرد است. این بنا با پلان هشت‌ضلعی، گنبدی عظیم و ارتفاعی چشمگیر، بر دشت پیرامون سلطانیه تسلط دارد. مقیاس بنا، استفاده گستردهٔ از کاشی‌کاری و کتیبه‌های عظیم به‌خط ثلث در سطوح داخلی و خارجی، فضایی ایجاد می‌کند که در آن، عظمت حجم و یکپارچگی تزیینی، محور اصلی تجربهٔ بصری است. به تعبیر پژوهشگران، سلطانیه نه صرفاً یک مقبره، بلکه بیانیه‌ای فضایی از قدرت شاهنشاهی ایلخانی است که با مقیاس و تمرکز حجمی خود، ادعای اقتدار را در چشم‌انداز پیرامونی تثبیت می‌کند (Blair, 1986, 165). در مقابل، از شاخص‌ترین نمودهای معماری مملوکی در سدهٔ هشتم هجری، مجموعه‌های درباری و مذهبی قاهره، به‌ویژه مسجد- مدرسه‌های بزرگ و ساخت و سازهای وابسته به ارگ سلطنتی، است. ورودی‌های عظیم و نمای سنگی پرکار، نقش اصلی را در نمایش قدرت حاکمان مملوکی ایفا می‌کردند. این بناها نه‌تنها کارکرد دینی یا آموزشی داشتند، بلکه در بافت شهری به‌عنوان نشانه‌های بصری اقتدار جلوه‌گر بودند. در این دوره، استفاده از ایوان‌های مرتفع، ورودی‌های بلند با قاب‌بندی سنگی، مناره‌های چندبخشی و تزیینات سنگ‌تراشی شده به اوج می‌رسد. ویژگی‌های یاد شده، به‌ویژه در بناهایی چون مسجد- مدرسه سلطان حسن (۷۵۷-۷۶۴ ق)، بیانگر تثبیت این زبان معماری است (تصویر ۶). مقایسهٔ این دو نمونه نشان می‌دهد که هر دو دولت در سدهٔ هشتم هجری، معماری را به ابزاری برای رقابت نمادین تبدیل کردند. در سلطانیه، شکوه از طریق عظمت حجم و تمرکز بر یک بنای مستقل و مسلط بر چشم‌انداز بیان می‌شود؛ در حالی که در قاهره، شکوه بیشتر در شبکه‌ای از بناهای درباری و مذهبی در بافت متراکم شهری توزیع می‌شود. در معماری مملوکی، ورودی‌های مرتفع و نمای سنگی پرکار، نقش کانونی در جذب نگاه رهگذران دارند و کتیبه‌های طولانی، نام و القاب سلطان را در سطح شهر تثبیت می‌کنند. «رابرت اروین» نیز تأکید می‌کند که ساخت و سازهای گسترده، بخشی از راهبرد تثبیت مشروعیت و جایگاه سلطنت در فضای عمومی شهر بوده است (Irwin, 1986). با وجود تفاوت‌های ساختاری میان بنای سلطانیه و مسجد سلطان حسن، شباهت آن‌ها در تأکید

بر مقیاس، تزیینات کتیبه‌ای گسترده و نمایش آشکار نام حاکم قابل‌توجه است. این هم‌زمانی را نمی‌توان صرفاً به اقتباس مستقیم ممالیک از معماری ایلخانی فروکاست؛ از این‌رو، این هم‌زمانی در چارچوب رقابت برای نمایش اقتدار در جهان اسلام قابل تفسیر است. در این دیدگاه، آنچه میان دو قلمرو مشترک است، نه فرم مشخصی از بنا، بلکه «منطق نمایشی شکوه» است؛ منطقی که با بهره‌گیری از مقیاس بزرگ، تزیینات پرکار و حضور نوشتار، تصویر اقتدار سیاسی را تثبیت می‌کند. از این منظر، گردش عناصر یا شیوه‌های معماری در شبکه‌های هنری فرامنطقه‌ای، مانند استفاده گسترده از کتیبه‌ها یا تأکید بر ورودی‌های مرتفع، در هر بستر سیاسی به‌گونه‌ای متفاوت معنا یافته است. در قلمرو ایلخانی، شکوه در قالب بنایی منفرد و نمادین با ادعای شاهنشاهی تجلی یافت؛ اما در قلمرو مملوکی، این شکوه در قالب مجموعه‌های شهری و در پیوند با کارکرد دینی- وقفی بازتعریف شد. بدین‌ترتیب، معماری مملوکی نیز نشان می‌دهد که تعامل هنری، به‌معنای اشتراک در راهبردهای نمایش قدرت در چارچوب رقابت فرامنطقه‌ای است، نه همسانی با سبک معماری ایلخانان در ایران.



تصویر ۶. مسجد- مدرسه سلطان حسن، قاهره، دوره مملوکی، نیمه دوم سده هشتم هجری (۷۶۴-۷۵۷ ق/۱۳۶۳-۱۳۵۶ م). منبع: The Baker Museum, Rollins College, nd.



تصویر ۷. گنبد سلطانیه (آرامگاه سلطان محمد خدابنده یا اولجایتو)، سلطانیه، زنجان، دوره ایلخانی، ۷۱۲-۷۰۲ ق (۱۳۱۲-۱۳۰۲ م). منبع: IRCICA, 2020

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان داد که خصومت سیاسی میان ممالیک و ایلخانان به انقطاع فرهنگی نینجامید. شبکه‌های تجاری، دیپلماسی هدایا و جابه‌جایی انسانی، امکان گردش الگوها و شیوه‌های هنری را میان دو قلمرو فراهم کردند. آنچه منتقل شد، نه سبک کامل یا ایدئولوژی رقیب، بلکه برخی عناصر و شیوه‌های سازمان‌دهی اثر فاخر و منطق نمایش شکوه بود. این عناصر در بستر مملوکی به همان صورت باقی نماندند، بلکه متناسب با ساختار اثر و کارکرد آن گزینش و بازآرایی شدند. در فلزکاری، این فرایند در برجسته‌سازی نوشتار سلطانی نمود یافت؛ در کتاب‌آرایی، الگوی هندسی صفحه در نسبت با متن و تزیین بازتنظیم شد و در معماری، اشتراک در راهبرد نمایش شکوه، در قالب مجموعه‌های دینی و وقفی و جلوه شهری صورت متفاوتی یافت. این تفاوت‌ها نشان می‌دهد که همانندی صوری به‌تنهایی برای توضیح انتقال هنری کافی نیست و باید با شواهد تاریخی تماس و تغییر جایگاه یا کارکرد عنصر در زمینه مملوکی سنجیده شود. از این منظر، تعامل هنری نشانه همگرایی سیاسی نبود، بلکه در بستری شکل گرفت که دو دولت همچنان در سطح مشروعیت سیاسی با یکدیگر رقابت داشتند. هم‌زمانی خصومت سیاسی و تعامل هنری را می‌توان حاصل عملکرد دو سطح متفاوت دانست: تقابل در گفتمان مشروعیت و تداوم ارتباط در شبکه‌های مبادله و تولیدات فرهنگی. در چنین شرایطی، عناصر هنری می‌توانستند از مرزهای سیاسی عبور کنند، بی‌آنکه الزاماً دلالت‌های پیشین خود را حفظ کنند. این پژوهش نشان می‌دهد که مطالعه تعاملات هنری در بستر رقابت سیاسی، مستلزم توجه به سازوکارهای انتقال و بازتنظیم در هر زمینهٔ تاریخی است. از منظر پیشنهادهای پژوهشی، بررسی دقیق‌تر کارگاه‌های هنری و مسیرهای جابه‌جایی صنعتگران، مطالعه تطبیقی وقف‌نامه‌های هنری در دو قلمرو و تحلیل مواد و فناوری‌های تولید، می‌تواند در آینده تصویر روشن‌تری از سازوکارهای انتقال فرهنگی ارائه دهد.

مشارکت‌های نویسنده

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول در رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، با عنوان «بررسی تحلیلی تأثیر فرهنگ بصری ایران (از دورهٔ ایلخانان تا اوایل صفویان) بر نسخه‌های مصور ممالیک» با هدایت نگارندگان دوم در دانشگاه هنر ایران است.

تقدیر و تشکر

این پژوهش فاقد تقدیر و تشکر است.

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

منابع

- ابن‌بطوطه، محمد بن عبدالله. (۱۹۹۷). *رحلة ابن بطوطة: تحفة النظار فی غرائب الأمصار وعجائب الأسفار* (ج ۱). أکادیمیة المملکة المغربیة.
- ابن‌تغری‌بردی، جمال‌الدین یوسف. (۱۹۹۲). *النجوم الزاهرة فی ملوک مصر والقاهرة* (تحقیق محمدحسین شمس‌الدین). دارالکتب العلمیة.
- ابن‌عبدالظاهر، محیی‌الدین. (۱۹۷۶). *الروض الزاهر فی سیرة الملک الظاهر* (تصحیح عبدالعزیز الخویطر). دارالعلم.
- ابن‌عبری، ابوالفرج. (۱۹۵۸). *تاریخ مختصر الدول*. دارالمشرق.
- حبیبی، زهرا، پات، فرشته و ذیلابی، نگار. (۱۴۰۱). معماری به‌مثابه بیانی سیاسی: تأثیر زمینه‌ها و اهداف سیاسی بر معماری مصر دوره ممالیک بحری (۶۴۸-۷۸۴ ق). *تاریخ و تمدن اسلامی*، ۱۸(۳۸)، ۳-۴۸.
- همدانی، رشیدالدین فضل‌اله. (۱۳۷۳). *جامع‌التواریخ* (تصحیح محمد روشن و مصطفی موسوی). نشر البرز.
- همدانی، رشیدالدین فضل‌اله. (۱۳۹۴). *جامع‌التواریخ: تاریخ مبارک غازانی* (تصحیح محمد روشن و مصطفی موسوی). میراث مکتوب.
- قلقشندی، احمد بن علی. (۱۹۸۷). *صبح الأعشی فی صناعة الإنشا* (جلد ۶). دارالکتب العلمیة.
- مقریزی، تقی‌الدین احمد بن علی. (۱۹۹۷). *السلوک فی معرفة دول الملوک* (تحقیق محمد عبدالقادر عطا). دارالکتب العلمیة.
- وصاف‌الحضره، شرف‌الدین عبدالله. (۱۳۳۸). *تحریر تاریخ وصاف* (تصحیح عبدالمحمد آیتی). بنیاد فرهنگ ایران.
- Abou-Khatwa, N. (2017). *Calligraphers, illuminators and patrons: Mamluk Qur'ān manuscripts from 1341-1412 AD in light of the collection of the National Library of Egypt* (PhD dissertation). University of Toronto.
- Ashtor, E. (1983). *Levant trade in the later Middle Ages*. Princeton University Press.
- The Baker Museum, Rollins College. (n.d.). *Stone from the interior of the Mosque of Sultan Hassan – Cairo* [Blog post]. Retrieved 6 Esfand 1404, from https://blogs.rollins.edu/bakermuseum/the-reeve-bequest/1889-1890-grand-tour-of-the-eastern-mediterranean/stone-from-the-interior-of-the-mosque-of-sultan-hassan-cairo/
- Behrens-Abouseif, D. (2007). *Cairo of the Mamluks: A history of architecture and its culture*. I.B. Tauris.
- Behrens-Abouseif, D. (2012). Mamluk perceptions of foreign arts. In D. Behrens-Abouseif (Ed.), The arts of the Mamluks in Egypt and Syria: Evolution and impact (pp. 307–318). Göttingen: Bonn University Press/V&R Unipress.
- Blair, S. S. (1986). *The Ilkhanid shrine complex at Sultaniyya*. Harvard University Press.
- Blair, S. S. (2006). *Islamic calligraphy*. Edinburgh University Press.
- Blair, S. S., & Bloom, J. M. (2009). *The art and architecture of Islam, 1250-1800*. Yale University Press.
- British Library. (n.d.). *Qur'an of Sultan Uljaytu (Or 4945)*. Retrieved 6 Esfand 1404, from https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=or_4945
- British Museum. (n.d.). *Basin (Museum no. 1851,0104.1)*. Retrieved 6 Esfand 1404, from https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1851-0104-1
- Déroche, F. (1992). *The Abbasid tradition: Qur'ans of the 8th to the 10th centuries AD*. Nour Foundation, Azimuth Editions & Oxford University Press.
- Flood, F. B. (2009). *Objects of translation: Material culture and medieval «Hindu-Muslim» encounter*. Princeton University Press.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon Books.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Clarendon Press.
- IRCICA. (2020). *Dome of Sultaniyeh*. Islamic Architectural Heritage Database. Retrieved 7 Esfand 1404, from https://www.islamicarchitecturalheritage.com/listings/dome-of-sultaniyeh
- Irwin, R. G. (1986). Egypt, Syria and their trading partners, 1450-1550. In R. Pinner & W. B. Denny (Eds.), *Oriental carpet and textile studies II: Carpets of the Mediterranean countries 1400-1600* (pp. 73-82). Hali/OCTS.

- Jackson, P. (2017). *The Mongols and the Islamic world*. Yale University Press.
- James, D. (1988). *Qur'ans of the Mamluks*. Alexandria Press.
- James, D. (1992). *The master scribes: Qur'ans of the 10th to 14th centuries AD*. Nour Foundation, Azimuth Editions & Oxford University Press.
- Laclau, A. (2023). New inquiries into artistic exchange as seen in Mamluk and Ilkhanid illuminated manuscript production. In M. Saleh (Ed.), *Exchange in the Mamluk Sultanate* (pp. 69-102). Peeters.
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). *Basin with figural imagery (Accession no. 91.1.521)*. Retrieved 6 Esfand 1404, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444523
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.
- O'Kane, B. (1996). Monumentality in Mamluk and Mongol art and architecture. *Art History*, 19(4), 499-522.
- Ohta, A. (2012). *Covering the book: Bindings of the Mamluk period, 1250-1516 CE* (PhD dissertation). SOAS, University of London.
- Rogers, J. M. (1972). Evidence for Mamlūk–Mongol relations, 1260-1360. In *Colloque international sur l'histoire du Caire* (pp. 385-403). Ministry of Culture of the Arab Republic of Egypt.
- Ward, R. (1993). *Islamic metalwork*. British Museum Press.
- Weber, M. (1978). *Economy and society* (G. Roth & C. Wittich, Eds.). University of California Press.