Theory-Building And Innovation Driven Discussion Panels In Humanities

The Sameness of Iranian myths in Mamluk carpets

Tayebeh Amirian[1]| Ali Salimi[2*]

1. PhD in Arabic Language and Literature, Kermanshah, Iran. E-mail: tamirian2255@gmail.com
2. Corresponding Author, Professor of Arabic Language and Literatur, Department of Arabic language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: a.salimi@razi.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 17/06/2024
Received in revised form: 20/08/2024
Accepted: 23/08/2024

Keywords:
Carpet,
Iranian,
Myth,
Mamluk era,
Comparative.

ABSTRACT

Every nation's myths are the narrators of unique intellectual infrastructures, cultural evolutions, and religious values of that nation since the beginning, which can be searched at various levels of individual, social, and cognitive life. Hence, Iranian mythology's visible and hidden lines are evident in various fields of structure, meaning, aesthetics, literature, architecture, and different arts, including carpet weaving. In this regard, in the mutual relations between human civilizations, the influence of the images and motifs of Iranian myths in the creations of other nations' cultures, including the civilization of the Arab-Islamic lands, is visible in specific periods. Meanwhile, researchers believe that in the design of a group of Mamluk carpets of, there are elements that have no similarity with traditions evident in other arts or Egyptian architectural decorations. Obviously these motifs contain a multiplex activity of geometric shapes on symmetrical scales in the design of cypress and palm trees, various flowers, blossoms, a pond, and a color palette consisting of red, blue white colors. The research baised qualitative methodolog, by comparing the symbolic motifs found in Mamluk carpets with the mythological schemas found in Iranian literature and culture, seemingly the influence of Iranian mythological ideas has given a distinct face to Mamluk carpet and a new direction in the carpet weaving industry and increasing its prestige and status was created.

Cite this article: Amirian, T., Salimi, A. (2024). The Sameness of Iranian myths in Mamluk carpets. *Theory-Building And Innovation Driven Discussion Panels In Humanities*, 1 (1), 55-84.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/TBIH.2024.10773.1013

Extended Abstract

Introduction:

Every nation's myths narrate the unique intellectual infrastructures, cultural evolutions, and religious values of that nation, extending across individual, social, and cognitive levels. In this context, the visible and hidden lines of Iranian mythology are evident across various domains, including structure, meaning, aesthetics, literature, architecture, and applied arts such as carpet weaving. In the interplay of human civilizations, the influence of Iranian mythological motifs can be traced in the creations of other cultures, notably within the Arab-Islamic world during specific historical periods. Researchers note that certain Mamluk carpets display motifs that diverge from conventional traditions found in other arts or Egyptian architectural decorations. These motifs often integrate complex geometric patterns on symmetrical scales, incorporating elements such as cypress and palm trees, flowers, blossoms, ponds, and a color palette of red, blue, and white.

Method:

This study employs a qualitative, research-based methodology, involving the collection and analysis of non-numerical data such as texts, photographs of carpets, and Persian mythological sources. This approach enables in-depth insights into the symbolic and aesthetic dimensions of Mamluk carpets and their connections to Iranian mythology.

Results and Discussion:

By comparing symbolic motifs found in Mamluk carpets with mythological schemas in Iranian literature and culture, it appears that Iranian mythological ideas influenced Mamluk carpet designs, giving them a distinctive character and enhancing the prestige and status of the craft. Iconic mythological elements in Iranian carpets—such as the cypress tree, three-leaved flower, and the Sun—embody ontological concepts and cultural beliefs, serving purposes beyond decoration. These motifs, integrated with the aesthetic principles of the Islamic era, were observed by Egyptian artisans and incorporated into Mamluk carpets, creating innovative design directions within the carpet weaving industry.

Comparisons between Mamluk-era carpets and other artistic patterns of the period indicate that Mamluk craftsmen were aware of the symbolic and cultural significance of these motifs among Iranians. They adapted these designs within Islamic traditions to create new meanings, thereby merging native artistry with imported cultural elements.

Conclusion:

The Ilkhanate era represents a prominent period in Islamic art across Iran and Central Asia. The cultural exchanges between Iran and Egypt during the Mamluk period influenced Egyptian carpet weaving, demonstrating how cross-cultural interactions shaped visual art. Mamluk carpets reflect an integration of diverse designs and patterns, bridging the Arab world with broader artistic traditions, and incorporating motifs that combine aesthetic, mythological, and cultural significance on a wider scale.

کرسی‌های نظریه پردازی و نوآوری در علوم انسانی
دوفصلنامه علمی
دانشگاه رازی

بازتاب اسطوره‌های ایرانی در فرش عصر مملوکی

طیبه امیریان[۱] | علی سلیمی[۲*]

۱. دکتری زبان و ادبیات عربی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: tamirian2255@gmail.com

۲. نویسندهٔ مسئول، استاد زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: a.salimi@razi.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۸

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۰۲

واژه‌های کلیدی:
فرش،
اسطوره،
ایرانی،
عصر مملوکی،
تطبیقی.

چکیده

اسطوره‌های هر ملّتی روایتگر زیر ساخت‌های منحصربفرد اندیشگانی، تحوّلات فرهنگی و ارزش‌های اعتقادی آن ملت از زمان آغازین می‌باشد، که در سطوح گوناگون زندگی فردی، اجتماعی ومعرفتی قابل جستجو است. از همین رو، خطوط پیدا و پنهان اسطوره-انگاری ایرانیان در عرصه‌های گوناگون ساختاری، معنایی، زیبایی‌شناسی، ادبیات، معماری و انواع هنرها از جمله هنر فرش‌بافی هویداست. در همین راستا، در داد و ستدهای متقابل میان تمدّن‌های بشری، تأثیر انگاره‌ها و نقش‌مایه‌های اسطوره‌های ایرانی در آفرینش‌های تمدّنی ملّت‌های دیگر از جمله تمدّن سرزمین‌های عربی- اسلامی در دوره‌های مشخصی نمایان است. در این میان، محققان براین باورند که در طراحی گروهی از فرش‌های بافته-شده دورهٔ ممالیک، عناصری وجود دارد که هیچ شباهتی با سنّت‌های مشهود در هنرهای دیگر یا تزئینات معماری مصر ندارد. به نظر می‌رسد خاستگاه این شمایل، که شامل بازی پیچیده‌ای از اشکال هندسی در مقیاس‌های متقارن در طرح درختان نخل و سرو، انواع گلها، شکوفه‌ها، حوض و یک پالت رنگی متشکل از رنگ‌های قرمز، آبی و سفید است، از اسطوره های ایرانی باشد. در این پژوهشِ کیفی با بررسی تطبیقی نقوش نمادین موجود در فرش‌های دورهٔ مملوکی با طرحواره‌های اساطیری موجود در ادب و فرهنگ ایرانی، چنین می‌نماید که تأثیرپذیری از اندیشه‌های اسطوره‌ای ایرانی وجه متمایزی به فرش عصر مملوکیان داده است و مسیر نوینی در صنعت فرش‌بافی و افزایش اعتبار وجایگاه آن به وجود آمد.

استناد: امیریان، طیبه؛ سلیمی، علی (۱۴۰۳). بازتاب اسطوره‌های ایرانی در فرش عصر مملوکی. *کرسی‌های نظریه‌پردازی و نوآوری در علوم انسانی*، ۱ (۱)، ۵۵-۸۴.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/TBIH.2024.10773.1013

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

اسطوره‌ها[1] روایت‌های ساختارمندِ زنده و پویایی برای پاسخ به پرسش‌های نخستین بشری دربارهٔ کیهان شناختی، مرگ و زندگی، سرشت آدمی و شیوهٔ معیشتی است. آنها اگرچه در گذرگاه‌های تاریخ دستخوش دگرگونی‌هایی شده‌اند، لکن بازتابی از سرشت آدمی و ارزش‌های معنوی در فرهنگ‌های مختلف انسانی در دوران «ذهنِ پیش منطقی و نه غیرمنطقی» است. از دید کاسیرر «هر اسطوره‌ای کارکرد و معنای ویژه‌اش را دارد و تنها در همان حوزهٔ ویژهٔ خویش می‌جنبد ومی‌پوید»(کاسیرر،۱۳۸۷: ۲۳)، و جهان مناسبات و ارتباطات اجتماعی خاصّ انسان‌ها را وحدت معنایی می‌بخشد؛ چه هر اسطوره‌ای اشاره و بیانی نمادین از یک باور، رویدادی قدسی، تاریخی حقیقی، نمودی طبیعی، تجربه‌ای آیینی و غیره است. اسطوره‌ها به شیوه‌های متنوّعی «از طریق نقلِ شفاهی[2] وگاهی در زمینه‌های فرهنگی و هنری خاصّ، مثلاً اساطیر یونان از طریق نقاشی، از منطقه‌ای و از نسلی به منطقه و نسل دیگر انتقال می‌یافته‌اند»(هینلز،۱۳۸۵: ۲۱). از این روی، با دقّت در بسترهای فرهنگی ملّت‌ها و ارتباطات میان آنها، می‌توان به خاستگاه، موتیف[3] و عناصر ویژهٔ تکرار شونده در روایت اسطوره‌هاشان در برهه‌های پیشاتاریخی پی‌برد. همچنین به مقایسه و بازسازی بن‌مایه‌های مشترک در اساطیر ملل در نمودهای مختلفِ قلمروهای فکری، دستاوردهای اندیشگانی وانتزاعی، تجربیات فرهنگی و سازه‌های هنری و عینی که در دوران تاریخی آفریده‌اند، دست یافت. در همین راستا، اسطوره‌های ایرانی طرح و زمینهٔ مناسبی برای شناخت فرهنگ و تمدّن ایرانی- اسلامی است. درگسترهٔ تاریخ فلات ایران هم، تلاش و پایداری ایرانیان برای پاسداری و بازنمایی اسطوره‌ها در حوزه‌های مختلف فرهنگی و هنری از طریق هنرهای تجسّمی و آثار ادبی در قالب نمادها وسمبل‌ها و شمایل عدیده مشهود است. با نگاهی به طیف هنرهای سنّتی ایرانی، که همچون پرده‌هایی به بازتاب پرتوهایی از اسطوره‌های ایرانی در قالب نقش‌ها و الگوهایی مانند: پرندگان، حیوانات، درختان، انواع گلها، باغ وغیره برخاسته، می‌توان به تعامل و پیوند بی‌واسطهٔ اسطوره‌ها و فنون هنری از طریق خالقان آنها دست یازید. در این میان، هنر و صنعت فرش‌بافی، به مثابهٔ یک نظام فرهنگی و مجموعه‌ای انداموار، بهم پیوستگی و اشتراک گنجینهٔ نقش‌های آن با اسطوره‌های ایرانی و درآمیختگی‌اش با هنر و فرهنگ اسلامی نمایان است. به دیگر سخن، فرش ایرانی

1. Myths
2. Oral transmission
3. Motif

در طول تاریخ، با طرح‌های برآمده از بن‌مایه‌های اساطیری ایرانی- اسلامی، توانسته سفیر فرهنگی پویایی در اقصی نقاط کرهٔ زمین از جمله کشورهای عربی باشد و زمینه را برای مطالعات تطبیقی بینارشته‌ای فراهم نماید.

محققان با رصدِ سیر تطوّر صنعت قالی‌بافی در ایران، مشخص نموده‌اند که پس از پایان دورهٔ سلجوقیان وحملهٔ مغول، برای نخستین بار در عصر ایلخانی «به دلیل پرداختن به موضوع احیاء، استمرار وتثبیت مؤلفه‌های هویّت ایرانی در جنبه‌های متنوّع فضای تمدّنی و حوزه‌های فرهنگی، صنعت قالی‌بافی تحت حمایت حکّام ایلخانی مورد توجه ورونق قرار گرفت و موجبات توسعه و صادرات فرش را به سرزمین‌های دیگر از جمله شمال آفریقا و سرزمین مصر در زمان سلاطین مملوکی فراهم آوردند»(اسعدی،۱۳۸۹: ۱۸)؛ چه از یک سوی، در زمان ایلخانیان «از نظر سیاسی و مناسبات خارجی مشکلات بسیاری به خصوص با ممالیک در مصر و شام داشتند، اما به دلیل نفوذ بزرگان ایرانی، آن‌ها به هنر و فرهنگ ایران نیز توجه ویژه‌ای نشان دادند»(حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۷: ۱۶۵)، و از سوی دیگر، «قاهره پناهگاه امنی برای هنرمندان و صنعتگران مهاجر ایرانی و غیرایرانی شده بود و این امر باعث شکوفایی و تولید فصل نوینی از انواع صنایع از جمله هنر قالی‌بافی در حیاتِ هنری مصر و سوریه در عصر مملوکی شد» (بهنسی،۱۹۷۸: ۱۶۹)؛ زیرا قاهره در عصر ممالیک توانست بار دیگر در مرکز توجه جهان اسلام قرار بگیرد و در حوزه صنعت بافندگی فرش و پارچه پیشرفت کند. در رابطه با فرش‌های برجای مانده از عصر ممالیک باید اذعان نمود که آنها دربردارنده نقوشی هستند که امکان پژوهش برای محققان به وجود آورده است، تا بتوان به عنوان یک مرجع مهم به ردیابی و شناخت خطوط و هوّیت اسطوره‌های ایرانی-اسلامی دست یافت.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف

فرش‌های عصر مملوکی دارای طرح‌ها و الگوهای متنوّعی است که تاکنون بررسی و تحلیل این نقوش از منظر تطبیقی با انگاره‌های اساطیر ایرانی به آنها پرداخته نشده است. بنا بر این، با مقایسهٔ ترکیب نقوش فرش‌های این دوره با بن‌مایه‌های اسطوره‌ای تبلور یافته در فرش‌های ایرانی می‌توان به جایگاه اندیشه وهنر ایرانی در صنعت فرشِ سرزمین مصر، خاصّه در دورهٔ مملوکیان دست یافت. اگر چه پیش و پس از این دورهٔ مشخص، پیوندهای هنری در زمینه های هنری دیگر وجود داشته است؛ لکن از لحاظ زمانی این پژوهش به کنکاش طرحواره‌های فرش دورهٔ مملوکیان که مصادف با حکومت

ایلخانیان در ایران و نیز بعد از آن در طول سالهای ۱۲۵۰-۱۵۱۷م در قلمرو سرزمین مصر و سوریه[۱] می‌باشد.

هدف از این پژوهش، جستجو و تحلیل توصیفی- تطبیقی نمونه‌هایی از نقوش قالی‌های عصر مملوکیان با اشارات موشکافانهٔ اساطیر ایرانی وشناخت نشانه‌های تمدّنی و فرهنگ ایرانی- اسلامی است که منجر به هویّت بخشی به صنعت فرش‌بافی در مصرِ عصر ممالیک شده است. بررسی قالی‌های عصر ممالیک و تطبیق وپیوند آنها با مفاهیم اسطوره‌های ایرانی احیاکنندهٔ تأثیرگذاری اندیشهٔ فلات ایرانِ کهن در گذشته برای جامعهٔ جهانی معاصر است.

۱-۳.پرسش‌های پژوهش

- طرح و نقوش قالی‌های دورهٔ مملوکی چه ارتباطی با اسطوره‌های ایرانی دارند؟
- آیا ممالیک از معنای نمادهای اسطوره‌ای در فرهنگ ایران آگاه بودند یا آنها را صرفاً به عنوان موتیفی در فرش به عاریت گرفتند؟

بدین سان، فرضیه‌ای که بر می‌آید این است که: طرح‌های اسطوره‌ای طنین یافته در صنعت فرش-بافی در قلمرو حکومت ممالیک یادآور اساطیر ایرانی و بازتاب‌دهندهٔ اندیشه و نظرگاه، ارزش‌ها، باورها و اساطیر ایرانی و برداشتی از نقوش فرش ایرانی، به مثابهٔ یک سفیر و رسانه فرهنگی، است و فضای فرهنگی عصر ممالیک از اساطیر ایرانی تنها به عنوان یک اصل زینتی در صنعت فرش بافی بهره برده‌اند.

۱-۴.پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در خصوص صنعت فرش‌بافی در ایران و جهان، در دوره‌های مختلف تاریخی طبق رویکردهای گوناگون، از جمله بررسی نقوش اساطیری، محققان ایرانی و خارجی پژوهش‌های شماری انجام داده-اند. از جمله:

کتاب «**الفنّ الإسلامي مِن العصر الأمويّ إلى العصر العثماني**» نوشته أرنست کونل (۲۰۲۱)، ترجمه أحمد موسی است. پژوهشگر در فصلی درباره صنعت قالی‌بافی در جهان اسلام، ضمن اشاره به شکوفا بودن این صنعت در ایران در قرن شانزدهم، به بررسی طرح‌های پر گل و درخت، حوض آب، نگاره‌های

۱ . «قلمرو حکومت سلاطین مملوکی از شمال آفریقا به مرکزیت مصر تا مرزهای شمالی سوریه و نواحی شمال رود فرات و شرق آسیای (آناتولی) را در بر می گرفت» (حماده، ۱۹۸۰: ۶۲).

اساطیری و آوردن شعرهای فارسی در حاشیه فرش‌ها، و نیز به تاثیرپذیری مصریان از صنعت قالی‌بافی ایرانی می‌پردازد.

زکی محمد حسن در کتاب «**الفنون الإيرانيّة فِي العصر الإسلامي**» (۲۰۱۸)، با مقدمه‌ای در باب فضیلت هنر ایرانی و اینکه هنرهای تمدّن ایرانی در کنار دو دیگر تمدّن یونانی و چینی جزء سرآمدترین هنرهای جهان به شمار می‌آید، در فصلی مجزّا به توصیف صنعت فرش‌بافی، ویژگی صورت‌های فرش ایرانی و جایگاه این هنر در ایرانِ بعد از اسلام و مجموعه فرش‌های ایرانی کهن در مصر می‌پردازد.

مقالهٔ «نشان جام بر روی فرش‌های مملوکی»[1] نوشته ردوان عمر(۲۰۱۸) است. نویسنده ضمن بررسی فرش‌های دورهٔ مملوکی، به شاهنامهٔ فردوسی بعنوان نخستین اثری که ذائقهٔ نمادگرایی را به صورت رنگ‌ها و نشان‌هایی منقّش به شاهان رواج داده است، اذعان دارد که در قرن سیزدهم در حکومت ممالیک اعطای نشان، در اشکال دایره و بیضی، به امیران و افسران مملوکی رواج می‌یابد. این نشان‌ها در مرکز و حاشیه فرش‌ها نیز منعکس شده وهمچنین میدان مرکزی با عناصر گیاهی ریز و سبک مانند پاپیروس و سرو مشبک شده است.

مقالهٔ دیگر نوشتهٔ Sumiyo Okumura با موضوع «اهمیّت تارهای زرد رنگ در فرش‌های مصریی و شماری از سجّاده‌های دربار عثمانی»[2] (۲۰۱۱) است. نویسنده در بررسی علت استفاده از رنگ زرد در فرش‌های دورهٔ مملوکی به این نتیجه می‌رسد که رنگ زرد در زمان ساسانیان نشانی از نور و آفرینندهٔ نور اهورامزدا بوده است. همچنین صنعتگران مهاجری از ایران در مصر حضور داشتند که فنون بافندگی (براساس منابع متعدد، در آن دوره در شهر کرمان ایران، ابریشم‌هایی با نخ‌های طلا یا نقره توسط زنان بافته می‌شده است) و گنجینه‌هایی تزئینی به همراه خود به مصر آورده بودند.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، نوشتهٔ نگار راکعی با عنوان «بررسی عناصر نمادین ونقوش اساطیری در فرش ایران (تأکید بر دوران صفویه)» (۱۳۸۹) است. نتایج بدست آمدهٔ این پژوهش حاکی از رونق صنعت فرش در عصر صفویه است؛ زیرا نوعی ارزش جهان شمول‌تر و زمینهٔ وسیع‌تری برای آگاهی‌های شهودی و معانی مقدس در نقوش اساطیری ایزدان دین مزدیسنا پدید می‌آورد که ریشه در زندگی و اعتقادات ایرانیان از گذشته‌های باستانی داشت.

1. Le blason du calice sur les apis Mameloukes
2. The Significance of Yellow Dyed Wraps in Cairene Rugs and a Group of Ottoman Court Prayer Rugs

محمد افروغ در مقالهٔ «نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی» (۱۳۸۸)، با تحقیق در محتوای هنر فرش‌بافی و ارتباط آن با اسطوره‌ها و عناصر نمادین نتیجه می‌گیرد که نقوش مندرج در فرش صرفاً بیان مفهوم خود آن موضوع نیست، بلکه نشانی از هوّیت فرهنگی بافنده دارد.

مقالهٔ دیگر نوشتهٔ Peter Samsel با عنوان «درخشش زیر پا خاستگاه طراحی فرش مملوکی»[1] (۲۰۰۴) است. محقق با بررسی نقوش فرش‌های عصر مملوکی از قبیل آیات قرآنی در حاشیه‌ها، درختان نخل و سرو و گلهای گوناگون رُز به این نتیجه رسیده است، که همزمان با مهاجرت پناهندگان از جمله بافندگان ماهر از شمال غرب ایران و با حمایت سلطان قایتبای (۸۷۲-۹۰۳)، هنر و معماری و نیز صنعت فرش از لحاظ طرح و نقش تغییر و تحول یافته است.

پژوهش جمال محمد محرز با عنوان «دو تخته فرش مملوکی در موزه باستانی گرانادا»[2] (۱۳۷۳)، با بررسی و مطالعهٔ دو نمونه فرش متعلق به دورهٔ ممالیک در موزهٔ باستانی گرانادا[3]، اظهار می دارد که نوع گره در بافتِ دو فرش ایرانی است و رنگ سفید و سبز و آبی با زمینهٔ قرمز غالب است. طرح انگاره‌هایی از گیاهان و حیوانات و اشکال هندسی چون ستاره، همگی الهام گرفته از فرش‌های سرزمین‌های شرق اسلامی مانند فرش سلجوقی است.

با استناد به مطالعات صورت‌گرفته، می‌توان دریافت که در زمینهٔ چرایی و چگونگی بازتاب شمایل اساطیر ایرانی در فرش‌های مصری در عصر ممالیک با رویکرد تطبیقی تاکنون از منظر پژوهشگران و نگاه منتقدان مغفول مانده است. از همان قرار، پرداختن به این موضوع به منظور شفاف نمودن جایگاه و مبانی زیبایی‌شناسی و تثبیت موقعیت هنر وصنعت فرش‌بافیِ ایرانی در فرهنگ و تمدّن کشورهای عربی از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

جستار کنونی از نظرگاه روش تحقیق میان رشته‌ای، نهاده بر روش توصیفی- تحلیلی با رویکرد و نگرش تطبیقی، داده‌های لازمی است که با استفاده از مآخذ اسنادی ومنابع کتابخانه‌ای وپایگاه‌های اینترنتی جمع آوری شده و مورد بررسی قرارگرفته است. در بخش میدانی وجامعه آماری پژوهش با مراجعه به پایگاه‌های اینترنتی موزه‌های: بروکلی، موزهٔ هنر متروپولین نیویورک، موزهٔ نساجی

1. Illumination Underfoot The Design Origins of Mamluk Carpets

۲ . قطعتانِ مِن السّجاد المملوكي بمتحف غرناطة الأثري

3. Granada

واشنگتن، موزهٔ نساجی باردینی و موزهٔ هنرهای کاربردی وین برای مشاهدهٔ نمونه‌های نادر باقی‌مانده از فرش دورهٔ ممالیک، و مشق نظری وقلمی ازکتاب‌های معتبر مرجع دربردارندهٔ تصاویر و اطلاعات قالی‌های ویژهٔ عصر ممالیک، نمونهٔ فرش‌ها گردآوری شد و طرح‌مایه‌های آنها براساس اهداف پژوهش جداسازی وطبق نقوش ومفاهیم ونمادهای اسطوره‌های کهن ایرانی وکارکرد نمادین آنها در فرش عصر ممالیک مورد بررسی و تجزیه و تحلیل واقع شده‌اند.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. ایلخانیان و ممالیک در تاریخ هنر فرش‌بافی

آنچه از منابع تاریخی دریافت می‌شود گواهی بر اینست که در دورهٔ ممالیک «حرکت فرهنگی وهنری با جریان و حکومت سیاسی در یک خطّ موازی همسو نبوده‌اند، و چه بسا اتّفاق افتاده است که سیاست در خطّ سقوط حرکت کرده است و فرهنگ در خط پیشرفت» (شیخ أمین، ۱۳۸۳: ۵۹). این پیشرفت وشکوفایی در حوزهٔ فرهنگی در درون مرزهای یک حکومت می‌تواند تا حدّی، «به ایجاد استحکام و توسعهٔ قدرت وثبات اجتماعی و نیز به وجودآوردن یک همزیستی مسالمت آمیز میان طیف‌های مختلف نژادهای بشری در مصر» (ابراهیم‌نافع، ۲۰۱۳: ۱۰) بیانجامد. جای تعجّب نیست؛ «چرا که حکومت غیرعربی ممالیک که برخاسته از قدرت یافتن ژنرال‌ها، سلاطین و سربازانی از نژادهای ترک بحری و چرکسی و برجی بودند توانست بر قلمرو جغرافیای گستردهٔ مصر حاکمیت یابد» (المقریزی، ۱۴۱۸: ۳۷۴/۲-۲۹۹ والنویری، لاتا: ۹۳/۳۰). بر طبق آن، آنان برای مقبولیّت عامّه «همواره مانند حکومت‌های دیگر بخش مهمی از مشروعیت‌یابی را در قالب آثار هنری و حمایت از هنر و هنرمند دنبال کرده‌اند و با ایجاد یک نظام شایستهٔ هنری برای به رسمیّت شناخته شدن از سوی جامعه کوشیده‌اند» (سرافراز، ۱۳۸۱: ۴۱) و همچنین «سیاست سلاطین مملوکی این بود که زمینهٔ مناسبی برای استقبال و ورود عالمان، دانشمندان، صنعتگران و هنرمندان از اقصی نقاط جهان اسلام به مصر، به منظور احیای میراث فرهنگی و علمی فراهم کنند، تا بدانجا که این رویه به یک سنت فراگیر بدل گشت» (السیوطی، ۱۹۶۸: ۹۴/۲ و محمود رزق، ۱۹۵۷: ۱۰-۱۱) و نیز توانستند نقش فرهنگی پیشرفته و تمدّنی کارآمدی در مصر و و سوریه و نیز جهان اسلام داشته باشند. به عنوان شاهد، همچنانکه مشاهده می‌شود، «معماریِ دورهٔ ممالیک در مصر و سوریه یکی از مهم‌ترین منابع بصری است که همراه با تزئینات، نشان‌ها و کتیبه‌های مرتبط، مفهوم شهرنشینی و رونق آن را در این دوره، در جنبه‌های مختلف زندگی نشان

می‌دهد. سنت‌های معماری، امروزه، در مجموعه‌ای از ساختمان‌های ممالیک در مصر و سوریه به طور یکسان ظاهر می‌شود» (Sadeq, 2011: 106).

در همین راستا، در کنار این نمونهٔ یاد شده، با بررسی و دنبال کردن خطوط هنری بصری یا تجسّمی در عصر ممالیک، در پرده‌های متفاوت از جمله هنر و صنعت فرش‌بافی، در مراکز فرهنگی آن زمان[1] محققان به این باور رسیده‌اند که آغاز و منشأ فرش‌های عصر ممالیک قابل تأمل است. ارنست کونل، لوئیزا بلینگر و نیز اسین آتیل «ادعا می‌کنندکه فرش‌های مملوکی نشان‌دهنده یک فناوری خارجی است که احتمالاً توسط کارگران ایرانی یا آسیای مرکزی به مصر معرفی شده است»[2](Kühnel and Bellinger,1957: 80-82)؛ چه این صناعت «برخلاف دیگر هنرهای ممالیک، که در طول سال‌های شکل‌گیری خود بر تکنیک‌های قبلی تکیه می‌کردند، هیچ سابقه‌ای از فرش‌بافی که ممالیک می‌توانستند به ارث ببرند، وجود نداشت و فرش ممالیک از روزی که به دنیا آمد با شکوه و عظمت خود ظاهر شد و با تمام سنّت‌های هنری دیگر، از جمله معماری، که از ریشه‌های باستانی تکامل یافته و قبل از رسیدن به بلوغ طی مراحل آزمایشی تکامل یافته، در تضاد بود»[3](Atil, 1981: 226)، همچنین «بیشتر نقوش فرش‌های مصری ترکیبی از اشکال هندسی است و نه طرح باغ و گلها همانند فرش‌های ایرانی» (تالبوت رایس،۲۰۱۳: ۹۵)، دیگر آنکه اگرچه تا پیش از این شکوفایی، بافته‌های مصریان «بیشتر شامل گلیم‌هایی بود با طرح‌ها و تصاویری از محیط بومی و میراث باستانی و تاریخ اسلامی مصر و مناظر طبیعی روستایی واشکال هندسی ساده مثل مثلث و تصاویر ساده‌ایی از گیاهان و زمینه‌هایی ساده و بدون نقش‌های پیچیده» (مجمع الکتّاب،۲۰۰۷: ۲۱۵-۲۱۴). بنابراین مراد این است که نقوش ساده و بومی گلیم‌های بافته شده در تاریخ هنر مصر باز هم حکایت از وجود تضّاد بین نقوش توسعه‌یافته و پیچیدهٔ فرش‌های عصر مملوکی با نقوش صنعت گلیم در قلمرو جغرافیایی و تاریخی مصر دارد.

---

۱ . از جمله مساجد، زوایا، رباط‌ها، مکتب‌خانه‌ها و کتابخانه‌ها.

2. “Several scholars, notably Ernst Kühnel, Louisa Bellinger, and Esin Atil, claim that Mamluk carpets represent a foreign technology, probably introduced to Egypt by Iranian or Central Asian workers.”

3. “The origin of Mamluk rugs is quite mystifying. In contrast to other Mamluk arts, which during their formative years relied on earlier techniques … there was no precedent of pile weaving which the Mamluks could have inherited... The Mamluk rug appeared in all its glory from the day it was born, contradicting all other traditions, which evolve fromarchaic origins and evolve through experimental stages before reaching maturity.”

از جملهٔ دلایلی که پژوهشگران برای اثبات این ادعا مبنی بر عدم وجود هرگونه سابقهٔ بافندگی طرح‌های مشخص، که ممالیک می‌توانسته‌اند آن را از پیشینیان به ارث برده باشند، استناد نموده‌اند، تابلوهای نقاشی برجای ماندهٔ مقارن با فرش‌های دورهٔ ممالیک است. نخست: در هیچ یک از این نقاشی‌ها قبل از حدود سال ۱۵۴۰م، نمونه‌های روشنی از فرش‌های ممالیک دیده نمی‌شود. دوم: برخی از نقاشی‌ها فرش‌هایی را به تصویر می‌کشند که قطعاً مصری نیستند یا با اشیاء هنری شناخته شده آن دوره مطابقت ندارند. سوم: سایر نقاشی‌ها به وضوح فرش‌هایی را نشان می‌دهند که تنها دارای برخی ویژگی‌های مشترک با فرش‌های مملوکی هستند که محققان معاصر آن‌ها را متعلق به گروهی از فرش‌های غیرمملوکی می‌دانند[1] (Thompson,2012: 118). با توجه به دلیل سوم، به عنوان نمونه در تصاویر۱ و۲ ، نقاشی جیووانی مارتینی دا اودینه[2] در کلیسای جامع اودینه[3]، مورخ ۱۵۰۱م، می‌توان تصویر بخشی از یک فرش نقاشی شده را، که از مصر خریداری شده، مشاهده نمود که «هم از نظر ترکیب کلی و هم از نظر تزئینات با فرشی که در کاخ چهل ستون اصفهان باقی مانده است، مطابقت دارد نه با فرش‌های برجای مانده از عصر مملوکی» (همان:۱۲۰).

1. “Firstly, none of the earlier paintings prior to around 1540 depict clear examples of Mamluk carpets. Secondly, some paintings depict carpets that are definitely not Egyptian, or do not correspond to anything known. Thirdly, other paintings clearly depict carpets having features in common with Mamluk carpets that were considered by modern scholarship recognises as belonging to a group of non-Mamluk carpets of uncertain provenance”.

2. Giovanni Martini da Udine (1470-1535) نقاش و مجسمه ساز ایتالیایی در عصر رنسانس بود

3. Udine

تصویر (۱)

تصویر(۲): فرش در کاخ چهل ستون اصفهان. رابطه نزدیک آن با نقاشی در کلیسای جامع اودینه نشان می‌دهد که تقریباً به طور قطع مربوط به قرن پانزدهم است.

مقارن با تکاپوهای فرهنگی در مصر و شام در دورهٔ ممالیک، در ایران، حاکمان حکومت‌های ترکان مغولی از جمله ایلخانیان به مانند ممالیک «با به کار گماشتن دانشمندان و دبیران ایرانی در صنایع وحرفه‌های گوناگون به ترمیم مشکلات و بهبود شرایط اجتماعی و شکوفایی مجدد فرهنگی پرداختند» (مجمع الکتّاب،۲۰۰۷: ۲۱۵-۲۱۴)؛ زیرا آنان سعی در آبادکردن ویرانی‌های برجای مانده پس از حمله مغول وفتوحات چنگیزی داشتند. در همین ارتباط سه نکته قابل تأمل می‌نماید، نخست: بهره‌گیری از مدیران کارآزموده و بزرگان ایرانی و قراردادن آنان در رأس امور دیوانی و نشر معارف فرهنگی که به خودی خود سبب افزایش و تنوّع مراکز آموزشی و علمی در این دوره می‌شود. دوم: با چیرگی مغولان بر گسترهٔ فلات ایران پیوند میان ممالک شرق و غرب بیش از پیش می‌شود. سوم: علاوه بر مراکز فرهنگی در شهرهای شرقی و مرکزی مانند خراسان، بلخ، اصفهان، شیراز و نیشابور، شهرهای دیگری در مناطق غرب و شمال غربی ایران مانند آذربایجان، مراغه و همدان، که در ارتباط بیشتری با جهان عرب و خاورمیانه وشمال آفریقا و اروپا بودند، به رونق و شکوفایی رسیدند. بدین ترتیب در کنف حکومت ایلخانیان و مجاهدت آنان به منظور استقرار و تثبیت هر چه بیشتر شالوده‌ها و نهادهای قدرت و قبولاندن آن به شهروندان ایرانی و از سوی دیگر تلاش ایرانیان در جهت برخاستن و تجدید هوّیت ملی و فرهنگی خویش، سبب رونق یافتن حیاتِ هنری و درخشندگی پایه‌های تازهٔ فرهنگی شد، و هر یک از مراکز فرهنگی نامبرده با دیگر شهرهای داخلی و نیز شهرهای قلمروی حکومت‌های خارجی دیگر در ارتباط و داد و ستدهای فرهنگی بودند و بر همدیگر تاثیرگذار بوده‌اند. در همین ارتباط، «با اشاراتی گذرا به نوشته‌های جغرافیدانان و مورخان نشان می‌دهد که هنر سنّتی قالی‌بافی در ایران صنعتی بوده که بین افراد قبایل و مردم روستاها رواج داشته» (ادواردز، بی‌تا، ۳-۴)، و با پشت سر نهادن تاریخی طولانی، توانسته جامع جنبه‌های پیدا و پنهان خصایص، حافظه مشترک، ذوق، تفکّرات، باورها ملّی و مذهبی و فرهنگ ایرانی- اسلامی باشد که به یک صنعت هنری بدل گردد و به تعبیر محققان تاریخِ هنر «تأثیر قالی‌بافی ایران حتّی در مصر و اسپانیا نیز مشاهده می‌شود، زیرا روش‌های ایران، یا از راه ترکیه و یا از راه شمال آفریقا، بوسیله اعراب در اسپانیا رواج پیدا کرده است» (تاجبخش، ۱۳۸۱: ۳۷۶)، و صنعت فرش‌بافی، مشهورترین صنعت تولیدی ایرانی در جهان است «که در قرون میانه به یونان و بیزانس وکشورهای اروپایی صادر شده است و آنان تحت تأثیر اسلوب‌های هنری فرش ایرانی قرار گرفته‌اند» (زکی حسن، ۲۰۱۸: ۱۳۵)، اسلوبی که در کلّیت خود افزون بر اینکه نشانی از ذوق و بصیرت

و ادراک هنری ایرانیان دارد، بی‌ترید برگردانی از وجوه اساطیر ایرانی، بازآفرینی آگاهی‌های دینی و حاوی اشاراتی موشکافانه به کیفیّت جهان‌شناسی ایرانی است.

به هر روی، صنعت فرش‌بافی در گذر تاریخی‌اش و در پی تحولات فرهنگی و هنری در دورهٔ ایلخانیان و پس از آن در دورهٔ تیموریان و در زمان شاهرخ میرزا (۷۷۹ – ۸۵۰هـ)، اهمیّتی درخور و از حیث نقوش و نگاره‌ها و ویژگی‌های بافتی رویه خاصّی می‌یابد و قالی‌های فاخر و گرانبهایی از فرش‌ها تهیّه می‌گردد. بدین ترتیب رفته رفته «گروهی از استادان قالیباف و طرّاحان که روش بافندگی با طرح گردان را (که تماماً دارای خطوط منحنی است) به کار بردند، در قرن ۱۵م ظاهر شدند. این روش در مقایسه با روش ابتدایی‌تر استفاده از طرح شکسته و خطوط راست مستلزم مهارت واستادی بیشتری است و ایجاب می‌کند که نقشه کاملی از قالی قبل از بستن اولین گره تهیه گردد» (ادواردز، بی‌تا:۴). آنچه حائز اهمیت است این است که همزمانی رشد و گسترش صنعت فرش‌بافی در دو نقطهٔ جغرافیایی، فلات ایران و سرزمین‌های مصر و شام تحت فرمانروایی ممالیک، با روابط سیاسی و فرهنگی پرفراز و نشیب دولت ایلخانیان و ممالیک، از دو منظر قابل تأمل است؛ نخست از نظرگاه اقتصادی: از جمله دلایل توجه حاکمان و سلاطین در دو سوی مرز وقلمرو هر دو حکومت ، می توان به اهمیت تجارت و مناسبات بازرگانی در حوزهٔ منسوجات همچون پارچه و فرش بافی اشاره نمود؛ چه «در جهان اسلام، منسوجات گرانبها نقش نمادینی در بیان قدرت سیاسی و زمینهٔ مذهبی داشته و جایگاه مهمی در سازمان بخشیدن به جامعه و ابزاری برای نمایش حقانیت و تعیین معیارهای زیبایی و محرکی برای اقتصاد و توسعهٔ ثروت بوده است (Mackie,2015 :12). دوم از لحاظ رقابت سیاسی؛ زیرا شکست ایلخانان از ممالیک در نبرد «عین جالوت[1]» (۶۵۸هـ)، از سویی به گونه‌ای نشان از بی‌ثمر بودن رویهٔ جنگ طلبی و غارتگری مغولان بود، و سبب شد که در حکومت ایلخانان یک حساسیت سیاسی نسبت به رابطه با ممالیک شکل بگیرد، و بسا کسانی در رده‌های گوناگون سیاسی، اجتماعی، دینی و علمی به منظور در امان ماندن از اتهام و حفظ جان خویش ضمن جریان‌های حوالی سال ۷۱۰هـ به مصر مهاجرت می‌کردند. همچنانکه در جانب مملوکیان هم نیز شرایط بدین سیاق بود و افرادی از

۱ . در سال ۶۵۸ نبردی میان سپاهیان مملوکی و مغولان ایلخانی در منطقه عین جالوت واقع در فلسطین کنونی رخ داد که به پیروزی جنگاوران مملوکی ختم یافت. ر .ک: **راغب السرجانی، قصة التتار من البداية إلى عين جالوت**، ص۲۴۵.

مقامات سیاسی دربار ممالیک به ایلخانیان پناه می‌آورند[۱] (القاشانی، ۱۳۴۸: ۱۱۰-۱۱۲)؛ اما باز وجود این شرایط، هر دو حکومت ایلخانی و ممالیک برای حفظ و پایداری شرایط فرهنگی و هنری مطلوب در جامعه سیاست‌هایی اتخاذ نمودند که در یک مسیر مشابه بودند، بدین صورت که «ایلخانان با بینشی واقع‌گرایانه‌تر، راهبردهای فرهنگی و سیاسی را جایگزین راهبردِ نظامی نمودند و به جای تقابل، تعامل و مناسبات دوستانه با ممالیک را در دستور کار قرار دادند» (رضوی، ۱۳۹۴: ۵۷). بدین جهت در طرح‌ریزی برنامه‌های فرهنگی، علمی، هنری و ادبی ایلخانان در ابعاد گوناگون، از جمله در زمان غازان خان(۶۷۰-۷۰۳هـ)، صنعت فرش‌بافی مورد توجه صنعتکاران، استادان و بافندگان و مورد حمایت حاکمان ایلخانی قرار می‌گیرند. در جانب مصر هم از یک سوی، شواهد تاریخی مبنی بر این است که «احیای حمایت‌های هنری ومعماری در دوران سلطنت سلطان قایتبای که به شکوفایی هنرهای مصری منجر شد، همزمان با امواج مهاجرت پناهندگان مسلمان، از جمله بافندگان ماهر، از شمال غرب ایران در پی سقوط ترکمن های قراقویونلو و همچنین از کل مسلمانان آسیای مرکزی بود»[۲](Atil:1981: 226 and Samsel,2004: 16)، که در منابع عربی این گروه مهاجران « «وافدیۀ» و «مستأمنین» نامیده شده اند که خلال سال‌های ۴-۱۲۶۲م از اقوام کرد و ترک ایران از صنعتگران و هنرمندانی بودن که خواستار حمایت سلاطین مملوکی بودند. ورود این خیل از صنعتگران و هنرمندان به قلمرو حکومتی ممالیک سبب تغییراتی در مضامین و سبک‌های هنری آن دوره شد »[۳](Irwin,1986: 51-53). و به تعبیر اغراق آمیزی می توان ادعا کرد که در زمان ممالیک، مصر و سوریه بسان کشتی نوح جامع فرهنگ کهن اسلامی مشرق زمین بدل شد.

---

۱ . امیر تیمورتاش چوپانی و امیر سولامیش از جمله مقمامات ایلخانی بودند که به ممالیک مصر پناه برند، و نیز شمس الدین قراستقر، والی دمشق(۷۱۱هـ ق) از امیران مملوکی بود که به ایلخانان پناه آورد(همان:۱۱۰).

2. The production of Mamluk carpets appears to have been driven by a fortunate confluence of patronage and talent. The revival of artistic and architectural patronage during the reign of Sultan Qa'it Bay, which led to a flowering of Egyptian arts generally, coincided with the immigration of Muslim refugees, among them skilled weavers, from northwestern Iran following the fall of the Karakoyunlu Turkmen state, as well as from the whole of Muslim Central Asia.

…. The fall of the Karakoyunlu Turkman state coincide with two remarkable occurrences in the Mamluk world: the appearance of rugs and the beginning of an exceptional painting style.

3. *"Wafidiyya* was the term used to refer to large bodies of cavalry of Turkish, Kurdish or Mongol origin who came as immigrants into Mamluk lands from Iraq, Anatolia or elsewhere to seek protection and employment from the sultan. the refugees coming from Iraq and Anatolia were not all courtiers soldiers and tribesmen. Theologians, scholars, and sufis came looking for employment in Cairo and Damascus. we can further deduce from changes in themes and styles in the art of the period that metalworkers, glassblowers and book illuminations moved from Mosul into the Mamluk lands in this period and the stream of skilled refugees was also swollen by artisans, doctors, astrologers etc."

۲-۲. فرش دوره ممالیک

امروزه شماری از فرش‌های دستبافت تحت عنوان فرش‌های مملوکی در موزه‌های اروپایی و امریکایی مانند: بخش هنرهای جهان اسلام در موزهٔ بروکلی[۱]، بخش هنرهای اسلامی موزهٔ هنر متروپولین[۲] در نیویورک، موزه نساجی واشنگتن[۳]، موزهٔ نساجی باردینی[۴] در ایتالیا و موزهٔ هنرهای کاربردی[۵] در وین نگهداری می شوند که تحت عنوان فرش‌های مملوکی (سوریه و مصر) شناخته می‌شوند. محققان در مورد منشأ فرش‌های عصر مملوکی مطالعاتی انجام داده‌اند؛ امّا در مورد زمان و مکان دقیق بافت آنها به اتفاق نظر نرسیده‌اند؛ لکن بررسی‌های پژوهشگران حاکی از دو نکته است. نخست آنکه آنان بر این عقیده‌اندکه «تولید این گونه از فرش‌های باقی مانده از دورهٔ مملوکی، از نیمه دوم قرن پانزدهم تا اواسط قرن شانزدهم آغاز شد و حتّی پس از فتح مصر توسط عثمانی ها ادامه یافت. دوم: گروه فرش-های تولید شده در این دوره در ابتدا پس از انتساب به دمشق سوریه، فرش های «دمشقی» نامیده می شدند که برای استفاده در دربار سلاطین مملوکی، اماکن مذهبی و یا صادرات به اروپا به ویژه ونیز[۶] بافته می‌شده‌اند» (Suriano,2004: 95 and Spuhler,2013: 31). سوم: فرش‌های دستباف دورهٔ مملوکی شکوه ویژه‌ای دارند که برای اولین بار توسط صنعتگران مصری در زمان حکومت سلاطین مملوک بافته شد، و همین جلوه در طرح و بافت سبب شده که در یک دسته متفاوت و خاص قرار داده شوند. این ویژگی‌ها عبارتند از «گره‌های نامتقارن، که به آن گره های فارسی یا سنه[۷] نیز می-گویند، و نحوهٔ تابیده شدن پشم مورد استفاده در این گروه از فرش‌ها و اندازهٔ بزرگ عرض آنها در مقایسه با دیگر فرش‌های متعلق به آن دوره است» (همان:۳۲). همچنین بنا بر پژوهش‌های کورت اردمان (۱۹۶۴-۱۹۰۱)[۸] «یک دسته از فرش‌های عصر مملوکی زمینهٔ اصلی چهارگوش دارای یک طرح مربع کوچک در هر یک از چهار گوشه است. دستهٔ دیگر با زمینهٔ اصلی مستطیلی از یک عنصر مرکزی تشکیل شده است که توسط صفحات مستطیلی که به دو، سه یا پنج شمسه (مدال) تقسیم می شوند، در کنار آن قرار گرفته است، که البته این طرح‌های مدالی برگرفته از نقوش فرش‌های ایرانی

1. Brooklyn Museum
2. The Metropolitan Museum of Art
3. The Textile Museum in Washington D.C.
4. The Bardini-textile museum
5. The MAK – Austrian Museum of Applied Arts
6. Venice
7. Senneh knots

۸. یکی از برجسته ترین مورخان هنر آلمانی در نیمه اول قرن بیستم در زمینه هنر قرون وسطایی و اوایل هنر مدرن خاورمیانه بود.

است. دسته آخر فرش‌های بزرگی هستند که با پس زمینه اصلی به چند بخش و مدال تقسیم می‌شوند. همهٔ این ویژگی‌ها نشان می‌دهد که این مجموعهٔ فرش‌ها تنها در یک کارگاه فرش‌بافی بافته شده‌اند»(Erdmann,1961: 68- 105). از لحاظ شکل و طرح، پیکربندی غالب فرش‌های ممالیک را می‌توان به یک بخش مرکزی (ستاره‌ای یا خورشیدی) که به سمت حاشیه‌های فرش کشیده می‌شود، ساده‌سازی کرد. حاشیه‌های متقارن بیرونی قاب شده بیشتر با صفحات مستطیلی و پنج، شش و هشت ضلعی که اغلب به اشکال سه‌جانبه هستند و طرح هندسی مرکزی را بازتاب می‌دهند، طراحی شده‌اند. در برخی موارد، صفحات مستطیلی شامل ردیف‌هایی از درختان نخل و سرو، و طرح برگ‌های چتری شکل است. حاشیه‌های بیرونی، مشخصه اصلی همه فرش‌های ممالیک، به‌طور پیوسته با مدال‌هایی که متناوب با کارتوهای بیضی شکل قرار گرفته‌اند. به عنوان مثال می‌توان به فرش «باله لاتور»[1]، تصویر۳، که در ونیز یافت شده است اشاره نمود.

آنچه می‌توان از نقوش پر تکرار در فرش‌های عصر مملوکی برداشت نمود این است که اشکال و نمادهای هندسی (دایره، مستطیل و مربع و چند ضلعی‌ها) بر سطح قالی‌ها مسلط هستند که گویا این اشکال هندسی در ذوق و حس زیبایی‌شناسیِ هنر اسلامی- عربی آن دوره اهمیت خاصّی داشته و همچنین رنگ فرش‌ها متشکل از لطف های قرمز، زرد، سبز و آبی است، و تزیینات گیاهی با مناظر طبیعی گسترده، چون باغ و حوض در طرح فرش‌های ایرانی، در آنها دیده نمی‌شود و تنها تصاویری از درختان و گل‌های ریز نقش ساده می‌توان مشاهده نمود. این قالی‌ها معمولاً با حاشیه بیرونی قاب می‌شوند که شکل‌هایی شبیه به کل فرش را در بر می‌گیرد. ویژگی اصلی طراحی که به تمایز فرش دستباف ممالیک از سایر فرش‌های شرقی و ایرانی کمک می‌کند، این واقعیت است که کل طرح از هسته فرش به بیرون تابش می‌کند.

1. The Baillet-Latour Mamluk Carpet (1550)

تصویر(۳): فرش باله-لاتور مملوک. از کتاب Orientalische Teppiche نوشته Friedrich Sarre(۱۸۹۲) ص۲۹

علاوه بر طرح‌های فرش دورهٔ مملوکی، می توان به اظهاراتی که جهانگردان اروپایی در سفرنامه-هایشان نوشته اند نیز استناد نمود. باربارو گیوسافت[1]، جهانگرد ونیزی، در سال ۱۴۷۴ در دیدار از تبریز ثبت می‌کند که «قالی‌های مصر از فرش‌هایی که در تبریز بافته می‌شد پایین‌تر بود. پس این موضوع وجود صنعت فرش را در قاهره اثبات می‌کند. همچنین از آنجایی که مبادلات تجاری برای صادرات کالا از مصر به اروپا در اسکندریه یا دمیتا و نه در خود قاهره صورت می‌گرفته است، ارجاعات به فرش‌های مصری به مثابه یک مرکز تجاری، مکان بافت فرش را نشان می‌دهد. دیگر آنکه به دلیل کیفیّت بالای فرش‌های بافته شده در قاهره، امپراتور عثمانی، سلطان مراد سوم، در سال ۱۵۸۵ دستور می دهد که یازده استاد قالیباف از قاهره، هر یک همراه با تقریباً چهار هزار پوند پشم، با نام‌های مشخص به استانبول بیایند» (Erdmann,1961: 68- 105). هر دوی این اشارات و مناسبات سیاسی و تجاری که قبلا بیان شد، دلایلی بر وجود مناسبات فرهنگی بین دو دولت ایلخانیان و ممالیک می‌باشد و

1. Barbaro Giosafat

نیز انتقال استادکاران صنعت فرش به دربار مملوکی به مثابهٔ سفیر فرهنگی مورد توجه ایلخانیان واقع شده است که بر فرهنگ و اندیشهٔ مردم مصر آن زمان تأثیر نهاده است.

۲-۳. اسطوره های ایرانی در فرش عصر مملوکی

تطبیق الگوها و طرح‌های فرش عصر مملوکی با سبک‌ها و الگوهای خاصّ فرش ایرانی، به عنوان نقش واسطه انتقال فرهنگ، در طرح‌هایی چون لچک، ترنج، محراب، حوض و عناصر طبیعی چون درخت، محراب، حوض، حیوانات، پرندگان، گلها، می‌توان در قالب‌ها و روش‌های مشخصِ تأثیرگذاری فرش ایرانی در اسلوب فرش دورهٔ مملوکی کنکاش نمود.

۲-۳-۱. نقش گیاهان

الف- درخت سرو

اساطیر ایرانی، تقدّس و اعجاز گیاهان و سودمند و قدسی بودن درختان با گونه‌های گوناگون، به ویژه نمادی از پیوند بین دو جهان عالم ملکوت و ناسوت، و پیوند زندگی انسان‌ها با آنها را در خود جای داده است[۱]. از جملهٔ درختان دارای اهمیّت در انگاره‌ها، ادبیات و فرهنگ ایرانی درخت سرو است. بر روی یادمان‌های مربوط به میترا «مهر»، هفت سرو دلالت بر هفت سیاره دارد، که روح، در سفر خود به سوی آسمان، از آنها می‌گذرد» (هال، ۱۳۸۰: ۲۹۳). در همین ارتباط، نقش درخت سرو در اکثر هنرهای سنتی ایران استفاده می‌شود و «این خود دلیل اهمیّت این نقش در میان نقوش طبیعی است که همواره در طول تاریخ هنر ایران بر روی مصنوعات دیده شده‌اند» (کوهزاد، ۱۳۸۹: ۷). علاوه بر این، نقش سرو خمیده هم که به «بته جقه» شناخته می‌شود «در اصل سروی است که تارک آن بر اثر باد خم شده و حکایت از راستی و تواضع دارد» (پرهام، ۱۳۷۱: ۲۲۵). بازتاب نقش درخت سرو در فرش‌های مناطق مرکزی و شرق ایران که آیین زرتشت رواج دارد، بیشتر مشاهده می‌شود.

از مهمترین عناصر گیاهی بازتاب یافته در فرش‌های عصر مملوکی درخت در اشکال مختلف مانند: درختان نخل و سرو است. درخت «نخل دوم» از درختان بومی مصر محسوب می‌شود. این درخت در اساطیر سامی، «در میان مردمان مصر و بابل و فینیقیه با عنوان «شجرهٔ الحیاهٔ» شناخته می‌شود

---

۱ . آیه در قرآن کریم هم در آیه «**الذي جعلَ لَكم من الشجرِ الأخضر نارا فإذا أنتم منه تُوقدُون**»(یس:۸۰)، درخت سبز، درختی است که خداوند در آن آتش را پدید آورده است.

از قداست مذهبی و اعتبار قومی برخوردار است[۱]» (عبدالحکیم، لاتا: ۶۶). با توجه به اهمیّت درخت نخل در زندگی مصریان، انعکاس طرحواره آن در فرش کاملا مشهود است. به عنوان مثال در تصاویر۴، ۵، ۶ و۷، در حاشیه‌های اصلی بالا و پایین و چپ و راست فرش، بسامد بسیار نقش درخت نخل، در رنگ های قرمز وآبی، مشاهده می‌شود. این درحالی است که درحاشیه‌های فرعی و باریک عرضی، تنها در قسمت بالا وپایین مربع مرکزی فرش، هشت درخت سرو دیده می‌شود که همگی به سمت مدال مرکزی امتداد یافته‌اند. از مقایسه تعداد درختان نخل و سرو می‌توان اظهار داشت که طرح درخت سرو یک نقش نوظهوریافته وبرگرفته از هنر فرش‌بافی ایرانی در صنعت فرش بافی عصر مملوکی است.

تصویر(۴): این فرش با درختان نخل و سرو در اواخر قرن پانزدهم توسط مملوک سلطان قاهره مصر طراحی شده است. این در موزه نساجی واشنگتن دی سی، R.16.1.3 به نمایش گذاشته شده است.

تصویر(۵): این فرش با درختان نخل و سرو در اواخر قرن پانزدهم توسط مملوک سلطان قاهره مصر طراحی شده است. این در موزه نساجی واشنگتن دی سی، R.16.1.3 به نمایش گذاشته شده است.

۱ . آپولو، نپتون، دلین وآرتمیس زیر درخت خل متولد شدند. چنین است حضرت مسیح(ع) (همان:۶۶۵).

تصویر(۶): ولکر(۲۰۰۱)، فرش‌های گره‌دار شرقی MAK: ۵-۴۲

تصویر(۷) :فرش ممالیک. (اوایل قرن شانزدهم) . فرش مملوکی [۲۲.۱۰۰.۵۲]. موزه هنر متروپولیتن.

ب-گل سه برگ

«بوته‌های سه گل یا سه برگی و یا درخت سه شاخه» یکی از نمودهای اساطیری خورشیدی است که از دوران پیش از تاریخ تا کنون درنگاره‌های فرش ایرانی وجود دارد. این گل سه برگی که در آیین مهر، نمادی از «عصر آفتاب، اعتقاد اساطیری به آسمان سه لایه و افلاک سه‌گانه شکل می‌گیرد که برگرفته از حرکت سه مرحله ای خورشید در آسمان می‌باشد» (پرهام،۱۳۷۱: ۲۹۸)، که با باروری و حاصلخیزی، رونق و برکت در زندگی مرتبط می‌باشد. در هنر فرش‌بافی، طرح سه گل یا سه برگ «گاه گل میانی با دو گل دیگر در یک ارتفاع قرار دارد و گاهی بلندتر از آ نها می‌باشد» (موسوی لر، ۱۳۸۹: ۱۲۴). در تطبیق نقش بوته یا گل سه برگ با نقش مشابه در فرش مملوکی در تصاویر ۸، ۹ و ۱۰ می‌توان چنین تحلیل کرد که ترکیب تعداد اندک این گل‌های سه برگ و همچنین اندازه آنها با خطوط ضخیم و مستقیم در اشکال هندسی هشت، شش و پنج ضلعی و رنگ غالب قرمز و زرد در فرش‌های مملوکی نشان از وام‌گیری این طرح از هنر و فرهنگ دیگری دارد. بعلاوه، خطوط تاب دار و متّصل گلهای زمینه و مرکز در این نمونه فرش‌ها و نیز ترکیب رنگ آنها با گل‌های مشخص شده هماهنگی کاملی ندارد، و به عنوان یک عنصر غیر معمولی یا جدید و یا وام گرفته نمایان می‌گردد. از لحاظ تناسب میان این گل‌ها و ترکیب و چیدمان غیر معمول آنها احتمالاً نشان دهندهٔ تلاشی آگاهانه برای توسعهٔ یک محصول متمایز در صنعت و هنر فرش‌بافی مملوکی است. از این روی، می‌توان به اشتراک و پیوند نقش گل‌های آبی در حاشیهٔ فرش مملوکی با گل‌های سه برگ در فرش ایرانی پی برد.

تصویر(۸): ولکر(۲۰۰۱)، فرش‌های گره‌دار شرقی MAK: ۵-۴۸

تصویر(۹): ولکر(۲۰۰۱)، فرش‌های گره‌دار شرقی MAK: ۵-۴۲

تصویر(۱۰): این فرش دارای یک شمسه مرکزی است که با انواع نقوش هندسی کوچکتر احاطه شده است. این فرش در موزه هنر متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود. شماره۱۸

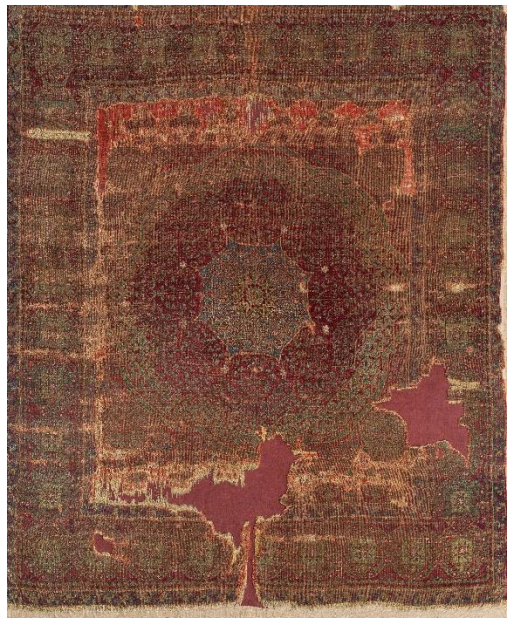
۲-۳-۲. خورشید (شمسه)

خورشید یا گردونهٔ مهر به عنوان یک اختر آسمانی با ماهیت نورانی، گرمابخشی، عامل حیات و حاصلخیزی «در پیرامون جهان، چون افسری گردش است. و هر روز به روزنی درآید، به روزنی بشود. ستاره زندگی و کامروائی است» (هینلز،۱۳۸۵: ۴۹۲)، بدین روی، در فرهنگ ایرانی پیش از اسلام، خورشید پیوسته مورد احترام و ستایش بوده است. بما بر این، تقدّس خورشید و «در نگرشی جامعتر، آشکارترین و اصیلترین نماد اهورامزدا نور مطلق به شمار می‌آید که مصداق و کالبد زمینی وی طبق توصیفات هفت پاره، خورشید است» (نیرنوری، ۱۳۴۴ :۲۰۳). انعکاس اساطیر وابسته به خورشید و آیین مهر، از جمله نگاره‌هایی است که در فرش ایرانی به اشکال متنوّعی تبلور یافته است.

در بررسی تصاویر ۱۱، ۱۲ و ۱۳، علائم بصری نقش خورشید در نمونه‌ای از فرش‌های عصر مملوکی، مشاهده می‌شود که پنج مرکز دارد، و در هر مرکز یک ستاره هشت پر وجود دارد. در مرکز هر ضلع یک مدال هشت لبه پر از گلهای سبز بر روی زمینه قرمز وجود دارد که توسط یک ساقه به یک هشت ضلعی داخلی متصل شده است. هشت ضلعی داخلی با شعله‌های تابشی رنگ زرد به بیرون متمایل است. این نقش هشت ضلعی با پرتوهای نور تابیده به بیرون می‌تواند متأثر از نقش مهر در فرش‌های ایرانی باشد.

تصویر(۱۱): برگرفته از کتاب «رنسانس اسلام: هنر ممالیک» نوشته اسین آتیل. ص۱۲۸

تصویر(۱۲): این فرش دارای یک مدالیون (شمسه) مرکزی است که با انواع نقوش هندسی کوچکتر احاطه شده است. این فرش در موزه هنر متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود. شماره۱۸



تصویر(۱۳): موزهٔ دولتی برلین، موزه هنرهای اسلامی. کریستین کروگ CC BY-SA 4.0

۲-۳-۳. نقش ماهی

طرح ماهی یکی از قدیمی‌ترین و رایج‌ترین طرح‌های نمادین فرش ایرانی است که حوضچه با چهار برگ ماهی در اطراف آن دیده می شود. ماهی در اساطیر ایرانی نماد خدای ناهید و دلیل فراوانی است.

«پیوستگی میان آب و ماهی سبب شده که ماهی از همان ابتدای تاریخ بشر نمادی مقدّس بشمار آید. هنرمندان، سپندینگی تقدّس آب را با نماد ماهی بر کوزه ها و جام‌های سفالین نقش می‌زدند، نقشی که یادآور روزی و برکت است و همچنین ماهی، گاهی با نماد ایزد بانو آناهیتا به عنوان نشانی از برکت و باروری همراه شده است» (نامورمطلق، ۱۳۹۴ : ۳۱۰). نقش ماهی در آثار هنری دوره‌های تاریخی ایران در ترکیب با سایر نمادهای حیات و حاصلخیزی همچون حوض، درخت و گل به کار برده شده است. نقش ماهی نیز در آثار هنری و منسوجات عصر مملوکی دیده می‌شود. نگارهٔ ماهی «بیشتر به صورت جفت، در ردیف، متناوب با هلال، یا در نوارهای تزئینی در میان حیوانات و پرندگان در حال حرکت به تصویر کشیده شده است. منبع الهام این طرح احتمالا از اواخر قرن سیزدهم میلادی و از منابع هنری ایران یا یوان چین گسترش یافته است ،که البته نمود ماهی به راحتی قابل تشخص نیست» (Sardi,2016:254). در تصاویر ۱۴ و ۱۵، نشانگر ماهی‌هایی است که به صورت متقارن درون حوض شناور هستند. چهار ماهی در میان حوض‌های آب و در کنار گل ها قرار دارند. هر جفت ماهی در یک جهت قرار دارند و ماهی‌ها در جهت‌های متناوب شنا می‌کنند. ماهی‌هایی که بر روی فرش‌های مملوکی دیده می‌شوند درون حوض‌های آب در کنار نقوش هندسی بومی نمایش داده می‌شوند. تعداد ماهی‌ها کم است.

تصویر(۱۴):

تصویر(۱۵): فرش باله-لاتور مملوک. برگرفته از کتاب Orientalische Teppiche نوشته(Friedrich Sarre 1892) ص۲۹

۳. نتیجه‌گیری

جلوه‌های تغییر تمدنی، فرهنگی و آداب و رسوم جامعه مصری در عصر مملوکی را، به دلیل پیوند و ارتباطات فرهنگی با ایرانیان در دورهٔ ایلخانیان، در صنعت فرش‌بافی قابل سنجش است. هنر فرش‌بافی در دورهٔ ممالیک، به مثابهٔ یک هنر بصری، سعی دارد تا از جهان عربی به عالم وسیعتری پلی بزند و دنیای طرح‌ها و نقش‌های متنوّع‌تری را درون خود در سطح وسیعتری بپروزاند. حضور چشم‌گیر نقش‌های اسطوره‌ای در فرش ایرانی چون «درخت سرو»، «گل سه برگ» و «خورشید» از نقوش اصیل اساطیر ایرانی که حامل اندیشه‌ها و باورهای هستی شناسانه مردمان فلات ایران است که صرفا برای زیبایی نیست، در فرش دورهٔ مملوکی تبلور می‌یابد. این نمادها همچنانکه در آمیزش با اصول زیبایی‌شناسانه دورهٔ اسلامی به زینت فرش ایرانی افزوده است، مورد توجه صنعتگران مصری در حوزهٔ فرش‌بافی قرار گرفته و آنان هم توانسته اند این نقوش را با طرح فرش‌های بومی خود درآمیزند و مسیر نوینی در صنعت فرش‌بافی اعتبار وجایگاهی به دست آورند. علاوه بر این، نقش‌های مشابه روی فرش‌های عصر مملوکی، در مقایسه با سایر الگوهای هنری این دوره، نشان می‌دهد که صنعت‌گران حوزهٔ فرش‌بافی دورهٔ مملوکی از محبوبیت و معنای فرهنگی این نقوش در میان ایرانیان آگاه بودند و آنان در این زمینه معانی جدیدی مطابق با سنّت اسلامی در صنعت بومی خود فرش‌بافی به دست آوردند.

منابع

قرآن کریم

ابراهیم نافع، لیلی (۲۰۱۳). الحیاة الثقافیة فی مصر فی العصر المملوکی. رسالة الماجستیر فی التاریخ الإسلامی. جامعة مصراته، کلّیة الآداب.

ادواردز، آرتور سیسیل (بی‌تا). *قالی ایران*. ترجمه: مهین دخت صبا، تهران، انجمن دوستداران کتاب.

اسعدی، زهره، و معماری، ناصر (۱۳۸۹). وضعیت فرش ایران در عصر ایلخانان مغول. *مجله مسکویه*، سال چهارم، شماره ۱۲. ۸-۲۰.

بهنسی، عفیف (۱۹۷۸). *جمالیّة الفن العربی*. بإشراف أحمد مشاری العدوانی، عالم المعرفة.

پرهام، سیروس (۱۳۷۱). *دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس*. ج ۱و۲. تهران، انتشارات امیرکبیر.

تاجبخش، احمد (۱۳۸۱). *تاریخ تمدن و فرهنگ ایران از اسلام تا صفویه*. شیراز، نشر نوید.

تالبوت رایس، دیفید (۲۰۱۳). *الفنون الإسلامیة عبر العصور*. ترجمة: فخری خلیل. عمان، الأهلیّة للنشر والتوزیع.

حشمتی‌رضوی، فضل الله (۱۳۸۷). *تاریخ فرش ایران*. تهران، انتشارات سمت.

حماده، محمد ماهر (۱۹۸۰). *الوثائق السیاسیّة و الإداریة للعصر المملوکی «دراسة و نصوص»*. الطبعة الثالثة، بیروت، مؤسسة الرسالة.

رضوی، سید ابوالفضل (۱۳۹۴). تأملی بر مناسبات ایلخانان و ممالیک در قرن هشتم هجری. *مطالعات تاریخی جهان اسلام*، سال سوم، شماره ۶، ۵۷- ۸۶.

سرافراز، فرشید (۱۳۸۱). مفهوم مشروعیت و رهیافت‌هایی نسبت به آن. *ماهنامه اطلاعات سیاسی و اقتصادی*، شماره۱۷۷و ۱۷۸، ۴۶-۶۱.

سلیم، محمود رزق (۱۹۵۷). *الأدب العربی و تاریخه فی عصر الممالیک والعثمانیین والعصرالحدیث*. القاهرة، مطابع دار للکتاب العربی.

السیوطی، جلال الدین عبدالرحمن (۱۹۶۸). *حسن المحاضرة فی تاریخ مصر و القاهرة*. تحقیق، محمد أبوالفضل إبراهیم. القاهرة، دار إحیاء الکتب العربیة.

شیخ أمین، بکری (۱۳۸۳). *پژوهشی در شعر مملوکیان و عثمانیان*. ترجمه: عباس طالب زاده شوشتری، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ اول.

عبد الحکیم، شوقی(لاتا). *موسوعة الفولکلور و الأساطیر العربیة*. القاهرة، مکتبة مدبولي.

القاشانی، محمد ابوالقاسم عبدالله بن علی (۱۳۴۸). *تاریخ اولجایو*. به اهتمام، مهین همبلی، تهران، بنگاه ترجمه و نشرکتاب.

کاسیرر، ارنست (۱۳۸۷). *زبان و اسطوره*. ترجمه: محسن ثلاثی، چاپ دوم، تهران، نشر مروارید.

کوهزاد، نازنین (۱۳۸۹). *تقدس نقش سرو در هنر ایران، دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی هنرهای تجسمی نقش مایه*، سال سوم، شماره ۵ ، بهار و تابستان، ۷-۱۶.

مجمع الکتّاب (۲۰۰۷). *الفن المملوکی: عظمة وسحر السلاطین*. متحف بلا حدود. مصر، الدار المصریة اللبنانیة.

محمدحسن، زکی (۲۰۱۸). *الفنون الإیرانیة في العصر الإسلامي*. القاهرة، مطبعة دارالکتب المصریة.

المقریزی، تقی الدین أبو العباس أحمد بن عبدالقادر العبیدي (۱۴۱۸). *السلوک لمعرفة دول الملوک*. تحقیق، محمد عبدالقادر عطا. بیروت، دارالکتب العلمیة.

موسوی لر، اشرف السادات، و رسولی، اعظم (۱۳۸۹). «بررسی نمودهای اساطیری خورشید و مهر در فرش دستبافت ایران». *فصلنامه انجمن علمی فرش ایران*. شماره ۱۶. ۱۱۱-۱۳۲.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴). *فرهنگ مصور نمادهای ایرانی*. تهران، نشر شهر.

النویری، شهاب الدین احمدبن عبد الوهاب (لاتا). *نهایة الأرب فی فنون العرب*. تحقیق، ابراهیم شمس الدین. بیروت، دار الکتب العلمیة.

نیرنوری، حمید (۱۳۴۴). *تاریخچه بیرق ایران و شیر و خورشید*. تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقاتی اجتماعی ایران.

هال، جیمز (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره ای نمادها در فرهنگ شرق و غرب*. ترجمه، رقیه بهزادی. چاپ اول. تهران، موسسه فرهنگ معاصر.

هینلز، جان راسل (۱۳۸۵). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمه، محمد حسین باجلان فرّخی، چاپ دوم، تهران، انتشارات اساطیر.

References

Abdel Hakim, Sh. (n.d.). *Encyclopedia of Arab folklore and mythology*. Cairo: Madbouly Library. [In Arabic]

Al-Maqrizi, T. (1997). *Behavior to know the countries of kings* (M. A. Q. Atta, Trans.). Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah. [In Arabic]

Al-Nuwairi, Sh. (n.d.). *The end of Arab arts in Arab arts* (I. Shams al-Din, Trans.). Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah. [In Arabic]

Al-Suyuti, J. A. R. (1968). *Good lecture on the history of Egypt and Cairo* (M. A. F. Ibrahim, Trans.). Cairo: House of Revival of Arabic Books. [In Arabic]

Asadi, Z., & Memari, N. (2009). The state of Iranian carpets in the era of the Mughal patriarchs. *Mescoeh Magazine, 4*(12), 8–20. https://www.sid.ir/paper/177537/fa [In Persian]

Atıl, E. (1981). *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Bahnasi, A. (1978). *The aesthetics of Arab art* (A. M. Al-Adwani, Supervision). Alemo Al-Maarefah. [In Arabic]

Cassirer, E. (2007). *Language and myth* (M. Thalasi, Trans., 2nd ed.). Tehran: Marwarid Publishing. [In Persian]

Edwards, A. C. (n.d.). *The Persian carpet* (M. D. Saba, Trans.). Tehran: Book Lovers Association. [In Persian]

Erdmann, K. (1961). Neuere Untersuchungen zur Frage der Kairener Teppiche. *Ars Orientalis, 4*, 65–105. http://www.jstor.org/stable/4629134

Hall, J. (2001). *A pictorial dictionary of symbols in Eastern and Western cultures* (R. Behzadi, Trans.). Tehran: Contemporary Culture Institute. [In Persian]

Hamada, M. M. (1980). *Political and administrative documents of the Mamluk era: Study and texts* (3rd ed.). Beirut: Al-Resala Foundation. [In Arabic]

Heshmati Razavi, F. (2008). *History of Iranian carpets*. Tehran: Samt Publications. [In Persian]

Hinels, J. R. (2004). *Understanding Iranian mythology* (M. H. B. Farrokhi, Trans., 2nd ed.). Tehran: Asatir. [In Persian]

Kohzad, N. (2010). The sanctity of cypress in Iran's art. *Naghsh Mayeh, 3*(5), 7–16. https://www.sid.ir/paper/184149/fa [In Persian]

Kuhnel, E., & Louisa, B. (1957). *The textile museum: Catalogue raisonné. Cairene rugs and others technically related, 15th–17th century* (Vol. 1). Washington, DC: National Publishing Company.

Mamluk carpet. (early 16th century). [Wool, warp, weft, and pile; asymmetrically knotted pile]. In *Mamluk Carpet [22.100.52]*. The Metropolitan Museum of Art. https://jstor.org/stable/community.18498645

Mousawi Lor, A., & Rasouli, A. (2009). Investigation of the mythological manifestations of sun and seal in Iranian carpets. *Quarterly Journal of Iranian Carpet Scientific Association, 16*, 111–132. https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=188210 [In Persian]

Muhammad Hassan, Z. (2018). *Iranian arts in the Islamic era*. Cairo: Egyptian House Press. [In Arabic]

Namwar Motalaq, B. (2014). *Illustrated culture of Iranian symbols*. Tehran: Shahr Publication. [In Persian]

Nirnuri, H. (1965). *The history of Iran's flag and Lion and Sun*. Tehran: Iran Social Studies and Research Institute. [In Persian]

Parham, C. (1992). *Nomadic and rural handicrafts of Fars* (Vols. 1–2). Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian]

Razavi, S. A. (2014). A reflection on the relationship between Ilkhans and Mamluks in the 8th century AH. *Historical Studies of the Islamic World, 3*(6), 57–86. https://www.sid.ir/paper/519315/fa [In Persian]

Recherché SMB Museum. (n.d.). https://recherche.smb.museum/detail/1524077/mamluken-teppich-kn%C3%BCpfteppich

Salim, M. R. (1957). *Arabic literature and its history in the Mamluk and Ottoman eras and the modern era*. Cairo: Dar Arab Book Press. [In Arabic]

Sadeq, M. (2011). Mamluk architecture and its related arts as evidence for state stability and administration in Egypt and Syria. *International Journal of Business, Humanities and Technology, 1*(2), 106–110.

Samsel, P. (2004). Illumination underfoot: The design origins of Mamluk carpets. *The Journal of Traditional Studies, 10*(2), 61–135.

Sarafraz, F. (2011). The concept of legitimacy and approaches to it. *Magazine of Political and Economic Information, 177–178*, 46–61. https://www.sid.ir/paper/473370/fa [In Persian]

Sardi, M. (2016). Art, trade, and culture in the Islamic world and beyond: From the Fatimids to the Mughals. In A. Ohta, M. Rogers, & R. W. Haddon (Eds.), *Swimming across the weft: Fish motifs on Mamluk textiles*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Sheikh Amin, B. (2004). *A research in the poetry of Mamluks and Ottomans* (A. T. Shoshtri, Trans., 1st ed.). Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad Press. [In Persian]

Spuhler, F. (2013). *Carpets from Islamic lands* (1st paperback ed.). London: Thames & Hudson.

Suriano, C. M. (2004). The Mamluk landscape: Carpet weaving in Egypt and Syria under Sultan Qaitbay. *Hali, 17,* 134–135.

The Holy Qur'an.

The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447510

Thompson, J. (2012). Late Mamluk carpets: Some new observations. In S. Conermann (Ed.), *The arts of the Mamluks in Egypt and Syria – Evolution and impact*. Oxford: Oriental Institute, University of Oxford.

Völker, A. (2001). *Die orientalischen Knüpfteppiche das MAK*. Vienna: Böhlau.

Writers Complex. (2007). *Mamluk art: The grandeur and magic of the sultans*. Egypt: Egyptian Lebanese House. [In Arabic].