Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts

Type: Research Article

Cultural Translation on the Silk Road: Artistic Hybridization of the Timurid Court and the Ming Dynasty in the Fifteenth Century CE

DOI: 10.22034/jivsa.2026.582445.1172

Amireghbal Heidarpour*[1], Hassan Bolkhari Ghehi[2], Yaghoub Azhand[3]

[1]* Corresponding Author: PhD Candidate, Department of Advanced Art Studies, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran; Instructor, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran
Email: ae.heidarpour@ut.ac.ir
[2] Professor, Department of Advanced Art Studies, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3] Emeritus Professor, Department of Advanced Art Studies, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran.

Received: *May 2025*
Revised: *03 June 2026*
Accepted: *04 June 2026*
Published: *06 June 2026*

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

Abstract

The political and artistic interactions between the Timurid court and the Ming Dynasty in the fifteenth century CE represent a defining chapter in Silk Road exchanges. Previous scholarship has frequently isolated diplomatic history from stylistic analysis, often framing the Timurid reception of Chinese art as mere passive imitation. To transcend this reductionist perspective, the present study investigates the obscured mechanisms of these interactions through the theoretical lenses of 'cultural translation' and 'cultural hybridity.' The primary objective is to elucidate the genesis of syncretic artistic styles emerging from the convergence of political diplomacy and material culture. Employing a qualitative methodology and a comparative-interpretive strategy, this study examines papermaking technology, manuscript illumination, and blue-and-white porcelain as conduits of material transfer. The analytical framework intersects these artifacts with four foundational textual narratives: the Ming Shilu annals, Ghiyath al-Din Naqqash's travelogue, Chen Cheng's reports, and Ruy González de Clavijo's travelogue. The findings reveal that the introduction of Chinese motifs into Timurid workshops initiated a dynamic process of recontextualization. Deliberately indigenized through the active agency of envoys and institutionalized policies, these elements reinforced the Timurid system of legitimation, acquiring a novel identity through their interaction with Ming cosmological paradigms.

Keywords: Cultural Diplomacy, Cultural Translation, Cultural Hybridity, Timurid Art, Ming Art.

Citation: Heidarpour, Amireghbal; Bolkhari Ghehi, Hassan & Azhand, Yaghoub (2026), "Cultural Translation on the Silk Road: Artistic Exchange Between the Timurid Court and the Ming Dynasty in the Fifteenth Century", *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 2026, 5 (11), P. 1-22. DOI: https://doi.org/10.22034/jivsa.2026.582445.1172

1. Literature Review

Current scholarship on Timurid-Ming artistic relations exhibits a conspicuous divergence between macro-political analyses and abstracted stylistic assessments. The existing body of literature converges along four primary axes. The first examines political architectures and diplomatic conduits, where Rossabi and Rajkai analyze trans-regional exchanges, complemented by Manz and Subtelny's insights into how Timurid administrative frameworks—specifically the soyurghal system—governed artistic production. A second axis addresses the material supply chain, with Bloom elucidating the transmission of papermaking technologies and Clunas interrogating the symbolic economy underlying Ming diplomatic gifting. Stylistic inquiries form the third axis; here, Azhand posits that Timurid royal workshops functioned as instruments of political authority by synthesizing Chinese aesthetics with Iranian cosmological worldviews, a trajectory further traced by Necipoğlu and Roxburgh through the lens of trans-regional motif transformation. The fourth axis provides the theoretical scaffolding for understanding cultural dynamics, employing Bhabha's 'Third Space' and Burke's 'Cultural Hybridity' to argue for the dynamic reproduction of meaning in cross-cultural encounters, while Flood's 'intercultural objects' explains the semantic redefinition of artifacts. Notwithstanding these contributions, there remains a critical lacuna in historiography: the lack of a systematic, interdisciplinary synthesis linking the discursive agency of diplomatic envoys to the semantic metamorphosis of the artistic objects they facilitated.

2. Research Methodology

Adopting a qualitative framework, this theoretical inquiry utilizes a comparative-interpretive strategy situated at the nexus of diplomatic history and visual studies. The primary objective was to interrogate Timurid-Ming artistic interactions in the first half of the fifteenth century, thereby unveiling the latent mechanisms of cultural translation. The empirical data were synthesized from a rigorous examination of manuscripts, chronicles, and visual archives curated in international museums, with specific artifacts manifesting profound cultural hybridity selected through purposive sampling. The analytical corpus was bifurcated into two primary domains: macro-textual narratives and material-visual evidence, with a particular focus on miniature paintings, blue-and-white ceramics, and the architectural ornamentation linked to Shahrukh and Baysunghur Mirza. To this end, four seminal texts—the Ming Shilu, Chen Cheng's reports, Naqqash's travelogue, and Clavijo's narratives—underwent critical discourse analysis to decode embedded ideological biases and imperial power dynamics. Parallelly, the material evidence was subjected to intensive iconographic and semiotic analysis to trace the semantic metamorphosis of imported Chinese motifs. To ensure scholarly validity, the study employs data triangulation, systematically cross-referencing textual accounts with material evidence to construct a holistic representation of cultural hybridization.

3. Findings

The triangulation of textual and material evidence demonstrates that Timurid ateliers did not merely adopt, but purposefully reconfigured Ming artistic idioms within a distinct Iranian-Islamic conceptual framework. This process of cultural translation was most salient in ceramics and manuscript illumination. Whereas the Jingdezhen kilns produced blue-and-white porcelains as vectors of imperial diplomacy, Timurid artisans engaged in a 'dynamic equivalence,' orchestrating an inventive synthesis that hybridized Chinese draconic forms with the fluid geometry of Iranian eslimi and khata'i vines. Within the realm of illumination, this 'visual translation' involved a strategic decoupling of Chinese motifs from their indigenous mythological contexts. Such semantic metamorphosis is particularly discernible in four pivotal motifs: first, the Chinese dragon, an emblem of imperial supremacy, was transfigured into a liminal guardian or a formidable antagonist in the Persian epic tradition. Second, the Chinese phoenix, signifying cosmic equilibrium, was consciously merged with the Simurgh, thereby evolving into a signifier of divine wisdom. Third, the serene clouds, symbols of vital breath, were reconceptualized as 'flaming clouds,' denoting supernatural agency and spiritual transcendence. Lastly, the Buddhist lianhua, a mark of enlightenment, was systematically abstracted and stripped of its sacral connotations to be integrated into Iranian architectural ornament and illumination as the khata'i motif. Collectively, these recontextualized elements functioned within a sophisticated courtly aesthetic, asserting a deliberate discursive strategy over mere passive imitation.

4. Conclusion

Employing a "quadripartite narrative paradigm" and a comparative analysis of four foundational texts, this study demonstrated that artistic interactions between the Timurid court and the Ming Dynasty could not be reduced to unilateral cultural influence. A comprehensive understanding necessitates synthesizing official-political, personal-artistic, and pragmatic-diplomatic narratives. Critical comparison of these texts also revealed a recurring triad in Eurasian diplomacy comprising spatial-temporal ritualism, the gift exchange network, and the structural function of multilingual intermediaries. Each textual source offers a constructed representation of reality: the *Ming Shilu* framed relations within the tributary system's ideological structure, whereas Ghiyath al-Din Naqqash presented a narrative of symbolic resistance and

cultural parity. The genesis of syncretic artistic styles was the consequence of a complex process of cultural translation, discursive courtly rivalries, and purposeful patronage policies. Appropriated Chinese visual elements were stripped of their primary semantic burden in Buddhist/Daoist traditions and semiotically recoded within the Iranian-Islamic aesthetic framework. This creative amalgamation substantiates the exceptional capacity of Islamic art to absorb, transmute, and integrate foreign elements into a coherent artistic expression. Ultimately, establishing an organic nexus between text and material object facilitates a profound reading of cross-cultural phenomena, offering a systematic framework for analyzing historical junctures.

Funding
There is no funding support.

Authors' Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. Both authors approve of the content of the manuscript and agree on all aspects of the work.

Conflict of Interest
Authors declared no conflict of interest.

Acknowledgments
We are grateful to all the persons for scientific consulting in this paper.

مطالعات بین‌رشته‌ای هنرهای تجسمی
Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts

نوع مقاله: علمی پژوهشی

ترجمان فرهنگی در جادهٔ ابریشم:
آمیزش هنری دربار تیموری و دودمان مینگ در سدهٔ پانزدهم میلادی

DOI: 10.22034/jivsa.2026.582445.1172

امیراقبال حیدرپور*[۱]، حسن بلخاری قهی[۲]، یعقوب آژند[۳]

[*۱]. نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. مربی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران. ae.heidarpour@ut.ac.ir

[۲]. استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۳]. استاد بازنشسته گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۳/۱۶

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

چکیده

روابط سیاسی و هنری دربار تیموریان و دودمان مینگ در سدهٔ پانزدهم میلادی، فصلی تعیین‌کننده از تبادلات شبکهٔ جادهٔ ابریشم است. پژوهش‌های پیشین در بیشتر موارد با گسست تاریخ دیپلماسی از تحلیل‌های سبک‌شناختی، به درکی تقلیل‌گرایانه و متکی بر تأثیرپذیریِ انفعالی دست یافته‌اند. پژوهش حاضر به‌منظور گذر از این نگاه تک‌بُعدی، سازوکارهای پنهانِ این تعاملات را با اتکا بر مفهوم «ترجمان فرهنگی» و چارچوب نظری «آمیزش فرهنگیِ» پیتر برک واکاوی می‌کند. هدف بنیادین این پژوهش، تبیین چگونگی زایش سبک‌های هنریِ ترکیب‌گرا از بطن مناسبات سیاسی و فرهنگ مادی است. بدین‌منظور، مطالعهٔ پیش‌رو با بهره‌گیری از رویکرد کیفی و راهبرد تطبیقی-تفسیری، سه حوزهٔ فناوری کاغذسازی، آرایه‌های نسخ خطی و سفالینه‌های آبی‌وسفید (در کنار نگارگری، معماری و منسوجات) را در جایگاه کانون‌های انتقال مادی بررسی می‌کند. جامعهٔ تحلیلی بر تقاطع نظام‌مند این شواهد مادی با چهار روایت سترگِ متنی استوار است: «سالنامهٔ مینگ شی‌لو»، «سفرنامهٔ غیاث‌الدین نقاش»، «گزارش‌های چن چنگ» و «سفرنامهٔ کلاویخو». این متون از منظرهای گوناگونِ عقیدتی (کارگاهی، دولتی، میدانی و بیرونی)، با کاربست روش تحلیل گفتمان انتقادی و خوانش شکل‌شناسانه تحلیل شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که ورود اشیا و نقش‌مایه‌های چینی (چون اژدها، ققنوس، ابر و نیلوفر آبی) به کارگاه‌های تیموری به تقلید محض نینجامید؛ بلکه طی فرآیندی پویا از درآمیختگی و بازبسترپردازی، با عاملیت فعال فرستادگان (ایلچیان) و نهادینه‌سازی سیاست‌های درباری، بومی‌سازی شد. این عناصرِ نوپدید به‌گونه‌ای هدفمند در خدمت نظام مشروعیت‌سازی تیموری قرار گرفتند و در تعامل با نظام کیهان‌شناختی مینگ، هویتی نوین یافتند. در نتیجه، پیوند خوانش‌های چندصداییِ متون تاریخی با شواهد مادی ثابت می‌کند که سبک‌های تلفیقیِ این عصر، برآیند برهم‌کنش پیچیدهٔ ترجمان فرهنگی بوده‌اند. این رویکرد شبکه‌ای نه‌تنها پرده از مناسبات قدرت و زیبایی‌شناسی در اوراسیا برمی‌دارد، بلکه عاملیت دربار تیموری را در ارتقای جادهٔ ابریشم به بستری زاینده برای دیپلماسی هنری و آفرینش‌های دورگه اثبات می‌کند.

کلیدواژگان: دیپلماسی فرهنگی، ترجمان فرهنگی، درآمیختگی فرهنگی، هنر تیموری، هنر مینگ.

مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارندهٔ اول با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی آثار نقاشان مینگ در سفرنامهٔ غیاث‌الدین نقاش و سالنامهٔ مینگ شیلو» است که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم در دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران انجام شده است.

ارجاع به این منبع: حیدرپور، امیراقبال، حسن بلخاری قهی و یعقوب آژند (۱۴۰۵)، «ترجمان فرهنگی در جادهٔ ابریشم: آمیزش هنری دربار تیموری و دودمان مینگ در سدهٔ پانزدهم میلادی»، *مطالعات بین‌رشته‌ای هنرهای تجسمی*، دوره ۵ (۱۱)، صص ۲۲-۱. DOI: https://doi.org/10.22034/jivsa.2026.582445.1172

۱. مقدمه

سدهٔ پانزدهم میلادی، نقطهٔ عطفی در تحولات جغرافیای سیاسی و فرهنگیِ اوراسیا به‌شمار می‌رود؛ دورانی که استقرار دودمان مینگ در چین و تحکیم قدرت تیموریان در فلات ایران و آسیای مرکزی، شبکه‌ای بی‌سابقه از تعاملات سیاسی را رقم زد (Rossabi, 2014, pp352-360). بر پایهٔ اسناد رسمی منتشرشدهٔ «مینگ شی‌لو» از سوی مؤسسهٔ تاریخ کره (National Institute of Korean History, 2025a)، امپراتور یونگ‌له[۱] در سال ۱۴۱۰ میلادی، پس از پذیرش فرستادگان شاهرخ و اعطای صله به آنان، نامهٔ مفصلی به شاهرخ فرستاد و در آن، وی را در مقام فرمانروایی که «به‌خوبی به تکالیف خراج‌گزاری و آرام‌سازی مرزهای غربی عمل کرده» ستود و هم‌زمان، او را از ادامهٔ منازعه با برادرزادهٔ خویش، خلیل، برحذر داشت. در این عصر، روابط دربار امپراتور یونگ‌له و شاهرخ تیموری، از تبادلات صِرفِ تجاری در امتداد جادهٔ ابریشم فراتر رفت و به الگویی ساختارمند از دیپلماسی درباری بدل شد. در این گذار تاریخی، فرستادگان و ایلچیان نه‌تنها حاملان پیام‌های سیاسی، بلکه کنشگران فعال در انتقال فناوری و سنت‌های زیبایی‌شناختی بودند. با وجود اهمیت بنیادین این تعاملات، بازخوانی انتقادیِ پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد که مطالعات گذشته بیشتر گرفتار نوعی نگاه تقلیل‌گرایانه بوده‌اند. این پژوهش‌ها در بیشتر موارد یا بر کلان‌روایت‌های تاریخ سیاسی متمرکز شده‌اند و یا اشیای هنری را با رویکردی تک‌بُعدی و سبک‌شناختی، جدا از بستر سیاسی آن‌ها، واکاوی کرده‌اند. در این میان، کاستیِ تحلیل‌های میان‌رشته‌ای که بتوانند تقاطع پیچیدهٔ انتقال فناوری (نظیر پیشرفت‌های مشترک در کاغذسازی و تکامل سفالگری) را با شواهد متنی همچون «سالنامهٔ مینگ شی‌لو»[۲]، «سفرنامهٔ غیاث‌الدین نقاش»[۳]، «گزارش‌های چن‌چنگ»[۴] و «سفرنامهٔ کلاویخو»[۵] تبیین کنند، در مطالعات تاریخ هنر مشهود است

برای گذر از این شکاف تحلیلی، مقالهٔ حاضر چارچوب نظری خود را بر مفهوم «ترجمان فرهنگی»[۶] استوار ساخته است. در این خوانش، اشیای مادی نظیر سفالینه‌های آبی‌وسفید[۷] و آرایه‌های نسخه‌های خطی، تنها کالاهایی بی‌جان یا هدایا و پیشکش‌های سیاسی نبودند؛ بلکه حاملانِ رمزگذاری‌شدهٔ پیام‌های عقیدتی و زیبایی‌شناختی به‌شمار می‌آمدند. این عناصر مادی پس از ورود به دربار مقصد، به‌شکل انفعالی پذیرفته نمی‌شدند، بلکه در فرایندی پویا، بازخوانی، بومی‌سازی و در نظام نشانه‌شناختیِ جدید، معناآفرینی می‌شدند. بر این اساس، هدف بنیادین این مطالعه، واکاوی سازوکارهای پنهان در این تبادلات هنری و مادی است. پرسش‌های محوری عبارت‌اند از: فرستادگان درباری چگونه در جایگاه میانجیانِ ترجمان فرهنگی عمل می‌کردند؟ و پیوند تقاطعی میان روایت‌های سترگ تاریخی و شواهد مادی، چه چشم‌اندازی از فرایند بومی‌سازیِ الگوهای زیبایی‌شناختی در هنر تیموری و مینگ ارائه می‌دهد؟ در راستای پاسخ به این پرسش‌ها، مسیر تحلیلی مقاله بدین شرح سامان یافته است: نخست، بستر سیاسی و نقش ایلچیان در مقام واسطه‌های فرهنگی با استناد به منابع دست‌اولِ تاریخی تحلیل می‌شود. سپس، سازوکارهای ترجمان فرهنگی در تولیدات مادی (با تأکید بر فناوری‌های کاغذسازی و تزئینات سفالینه‌ها) مورد واکاوی قرار می‌گیرد و در نهایت، برهم‌کنش این شواهد مادی و متنی برای تبیین الگوی پیچیدهٔ «آمیزش فرهنگی»[۸] در سدهٔ پانزدهم جمع‌بندی خواهد شد.

پیشینه پژوهش

پژوهش دربارهٔ مناسبات هنری و فرهنگی ایرانِ تیموری و چینِ مینگ در دهه‌های اخیر، در تقاطع تاریخ روابط دیپلماتیک، تاریخ تطبیقی هنر و مطالعات میان‌رشته‌ای فرهنگ مادی گسترش چشمگیری یافته است. با این حال، بازخوانی انتقادی ادبیات تحقیق نشان می‌دهد که بخش عمده‌ای از این مطالعات دچار گسست تحلیلی میان رویکردهای کلان سیاسی و بررسی‌های صوریِ مجرد هستند. به‌منظور تبیین دقیق شکاف پژوهشی موجود و انتظام بخشیدن به این دستاوردها، پیشینهٔ موضوعی تحقیق حاضر در چهار محور هم‌افزا و مکمل دسته‌بندی و تحلیل شده است:

نخستین محور، به تحلیل ساختارهای سیاسی و سازوکارهای امپراتوری اختصاص دارد که بستر سازمانی لازم را برای مبادلات فرهنگی فراهم می‌آوردند. روسابی (Rossabi, 1988; 2014) با بررسی پیوندهای فرهنگی و سیاسی جهان مغولی و پسامغولی، بسترهای کلان این تعاملات فرامنطقه‌ای را صورت‌بندی کرده است. در امتداد این نگاه، راجکای (Rajkai, 2015; 2025) با تمرکز بر نظام خراج (سیورغال)[۹] و شبکه‌های دیپلماتیک میان دو امپراتوری، ابعاد تحلیلی این پیوند را در نسبت با سازوکارهای درباری بازخوانی می‌کند. نقش نهادهای حکومتی و انتقال اقتدار سیاسی به حوزهٔ فرهنگ نیز از سوی منز (Manz, 2007) و سابتلنی (Subtelny, 2007) واکاوی شده است؛ آنان نشان داده‌اند که ساختار دولت تیموری و نظام‌های حمایتی نظیر سیورغال، نقشی کانونی در هدایت و رونق تولیدات هنری ایفا می‌کرده‌اند.

در ساحت تحلیلِ روایی و گفتمانیِ این مناسبات، پژوهش‌های متعددی به بازخوانی ماهیت سفارت‌ها پرداخته‌اند. (Wade, 2000, 2005, 2008) با تحلیل زبان دیوانیِ دربار مینگ نشان می‌دهد که چگونه دستگاه سیاسی چین، مناسبات خارجی را در قالب مفاهیمی چون خراج، هدیه و نظم امپراتوری بازنویسی می‌کرده است. ژو (Zhu, 2023) با تمرکز بر سیاست‌های امپراتور یونگ‌له، و کریموا (Karimova, 2024) با تحلیل داده‌های مرتبط با سفارت‌های تیموری، اثبات می‌کنند که ثبات مرزی و آیین‌های روابط سیاسی، مقدمهٔ ضروری برای گردش فرامنطقه‌ای اشیا و مصنوعات هنری بوده‌اند. هم‌زمان، در جبههٔ غربی این تعاملات، امام (۱۴۰۳) و آیکوت (Aykut, 2024) ابعاد روایی و کارکردهای سیاسی گزارش‌های سفارت را بازسنجی کرده و نشان داده‌اند که این متون چگونه میان ثبت عینی مشاهدات کارگاهی و بازنمایی شکوه دربار مقصد در نوسان بوده‌اند.

دوم بر «شیءوارگی» تعاملات و زنجیرهٔ تأمین فناوری‌های هنری متمرکز است. در این میان، بلوم (Bloom, 2001) فرآیند انتقال فناوری کاغذسازی از چین به جهان اسلام را به‌عنوان بستری زیرساختی برای

دگرگونی نظام‌های معرفتی و ارتقای کیفیت آرایه‌های کتاب‌آرایی تبیین می‌کند. در ساحت مبادلات اشیای تجملی، کلوناس (Clunas, 2013) تولیدات هنری دربار مینگ را در پیوند با اقتصاد نمادین قدرت و کارکرد هدایای دیپلماتیک واکاوی می‌کند. در حوزهٔ پژوهش‌های داخلی نیز، فرحناکی (۱۳۹۶) با تأکید بر شبکه‌های صنعتی و نقش فعال صنعتگران خراسان در این عهد، بستری ملموس برای فهم پیوند تولید هنری و ساختارهای تولید منطقه‌ای عرضه کرده است که فرآیند بومی‌سازیِ صنایع ظریفه را تبیین‌پذیر می‌سازد.

محور سوم ادبیات تحقیق، به مطالعات سبک‌شناختی و تحلیل ساختار کارگاه‌های هنری اختصاص دارد. آژند در مطالعات بنیادین خود پیرامون *مکتب نگارگری شیراز* (۱۳۸۷الف) و *مکتب نگارگری هرات* (۱۳۸۷ب)، کارگاه‌ها و کتابخانه‌های سلطنتی دورهٔ تیموری را به‌عنوان نهادهایی سامان‌یافته برای تبلور اقتدار درباری معرفی می‌کند؛ بستری که در آن، عناصر بصریِ وارداتی از چین طی فرآیندِ فعالِ کارگاهی دگرگون شده و با جهان‌بینی ایرانی پیوند می‌خورند. او در *هفت اصل تزئینی هنر ایران* (۱۳۹۳) نیز درآمیختگی صُوَری نقش‌مایه‌های ختایی را محصول مستقیم این تبادلات کارگاهی می‌داند.

در زمینهٔ ردیابی دگردیسیِ نقش‌مایه‌های خاص، اصغری‌راد و همکاران (۱۴۰۵) در مطالعهٔ تطبیقی خود نشان می‌دهند که چگونه عناصر بصری هجرت‌کرده (نظیر نقش ابر) در نقاشی ایرانی از کارکرد اصلی خود مجزا شده و رویکردی استعاری و تزیینی می‌یابند. این رویکرد در مقالهٔ ملک‌پایین و ژانگ (۱۳۹۹) با تمرکز بر تحلیل شمایل‌نگارانه، و در بررسی‌های راکسبرا (Roxburgh, 2005) و نجیب‌اوغلو (Necipoğlu, 2017) با تأکید بر فرهنگ مرقع‌سازی و گردش الگوهای بصری در شبکه‌های فرامنطقه‌ای پی گرفته شده است. همچنین سواری و شیخی (۱۴۰۲) بومی‌سازی صوری این نقوش را در سنت نگارگری بررسی کرده‌اند و رجایی و همکاران (۱۴۰۱) بر ضرورت بازخوانی منطق این دگرگونی‌ها بر اساس منابع دست‌اول تأکید ورزیده‌اند. محور چهارم، به توسعه و کاربست چارچوب‌های نظری برای تبیین مکانیسم تعاملات اختصاص دارد. بابا (Bhabha, 1994) در «تبیین موقعیت فرهنگ» و برک (Burke, 2009) در «نظریهٔ درآمیختگی فرهنگی»، نشان می‌دهند که تماس‌های بین‌فرهنگی جریانی پویا و چندلایه در «فضاهای میانی» هستند که به بازتولید معنا می‌انجامند. فلود (Flood, 2009) با طرح مفهوم «اشیای بینافرهنگی»[۱۰]، ابزاری نظری برای فهم این نکته دست‌وپا می‌کند که اشیا در جریان عبور از مرزهای سیاسی، چگونه دچار بازتعریف معنایی و کاربردی می‌شوند. در حوزهٔ مطالعات حکمی و نشانه‌شناختی، بلخاری قهی در *فلسفه، هندسه و معماری* (۱۳۹۵) با تکیه بر اصل «تجلی وحدت در کثرت»، تبیین می‌کند که چگونه صور متکثر مادی می‌توانند محمل تجلی حقیقتی واحد باشند و هندسهٔ فضاهای درباری را در مقام تجلی‌گاه کیهانی قدرت تحلیل می‌کند. او در مقالهٔ «نیلوفر ایرانی، نیلوفر بودایی» (۱۳۸۹) نمونه‌ای عینی از این فرآیند را ارائه داده و اثبات می‌کند که چگونه نمادی شرقی در روند انتقال به حوزهٔ فرهنگی ایران، دچار بازخوانی، جابجایی کارکرد و تحدید معنایی می‌شود؛ امری که موسوی و همکاران (۱۳۹۹) نیز آن را در قالب بیان تصویریِ مراتب وجود در نقوش اسلیمی ردیابی کرده‌اند.

برآیند بررسی این محورهای چهارگانه نشان می‌دهد که اگرچه ابعاد دیپلماتیک (محور اول)، ویژگی‌های مادی (محور دوم)، ساختارهای صوری (محور سوم) و نظریه‌های فرهنگی (محور چهارم) به صورت مجزا مطالعه شده‌اند، اما متون تاریخی همچنان به‌عنوان اسناد سیاسی و اشیای هنری به‌عنوان مصادیق سبک‌شناختی واکاوی گردیده‌اند. شکاف علمیِ موجود، عدم پیوند نظام‌مند میان سازوکار گفتمانیِ ایلچیان و فرآیند دگردیسی معناییِ اشیا در چارچوبی منسجم میان‌رشته‌ای است. مقالهٔ حاضر با تکیه بر همین کاستی، می‌کوشد نشان دهد که تبادل هنری میان دو دربار تیموری و مینگ نه حاصل اقتباسی صُوَری و منفعل، بلکه برآیند فرایندی پیچیده از «ترجمان فرهنگی» در دربار تیموری است.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر از منظر هدف، مطالعهٔ بنیادین-نظری است که با ماهیت کیفی و به‌کارگیری راهبرد تطبیقی-تفسیری، در تلاقیِ میان‌رشته‌ایِ تاریخ دیپلماسی و مطالعات بصری سامان یافته است. هدف این رویکرد، واکاوی تعاملات هنری تیموری-مینگ با تأکید بر نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم میلادی است. این مطالعه می‌کوشد با فراتر رفتن از توصیفِ محضِ پدیده‌ها، به لایه‌های پنهانِ «ترجمان فرهنگی» در تعاملات درباری دست یابد.

گردآوری داده‌ها از طریق روش کتابخانه‌ای و اسنادی (بررسی نسخ خطی، متون تاریخی و مقالات پایگاه‌های استنادی معتبر) و همچنین مطالعهٔ دقیقِ داده‌های بصری مستخرج از بایگانی‌های دیجیتال و فهرست‌نامه‌های موزه‌های بین‌المللی (نظیر موزهٔ بریتانیا و متروپولیتن) انجام پذیرفته است. پیکرهٔ مطالعاتی در دو ساحت هم‌افزا تعریف شده است: نخست، ساحت «روایت‌های کلان متنیِ» هم‌عصر شامل چهار منبع اصلی تاریخی؛ و دوم، ساحت «شواهد مادی و بصری» اعم از نگاره‌ها، سفالینه‌های آبی‌وسفید و آرایه‌های معماریِ مرتبط با دربار شاهرخ و بایسنقر میرزا. با توجه به گستردگی آثار هنریِ این دوره، از روش نمونه‌گیری هدفمند استفاده شده است. بر این اساس، تنها متون بنیادین (ازجمله *زبدةالتواریخ* حافظ ابرو، سالنامهٔ *مینگشیلو*، گزارش‌های *جن‌جنگ* و سفرنامهٔ *کلاویخو*) و آن دسته از آثار مادی که شاخصه‌های بارزِ دوگانگی و درآمیختگی فرهنگی را در خود جای داده‌اند، به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی برگزیده شده‌اند.

در میان داده‌های متنیِ چینی، چهار مدخل بنیادین از *مینگ شی‌لو* انتخاب و تحلیل شده است؛ این مدخل‌ها گزارش پذیرش ایلچیان شاهرخ و نامهٔ هشدارآمیز امپراتور دربارهٔ نزاع او با خلیل، حرکت مشترک ایلچیان هرات، سمرقند و شیراز به همراه چن چنگ و اعطای هدایای نساجی، و دو گزارش از اعزام‌های سال ۱۴۱۸ را در چارچوب آیین هدیه و مهارِ تجارت مرزی ثبت کرده‌اند (National Institute of Korean History, 2025a-d).

از منظر تحلیلی، داده‌های متنی با کاربستِ روش تحلیل گفتمان انتقادی خوانش شده‌اند تا سوگیری‌های عقیدتی و ساختارهای قدرت در روایت‌های مناسبات سیاسی رمزگشایی شوند. هم‌زمان، شواهد بصری و مادی از طریق روش تحلیل شمایل‌نگارانه و نشانه‌شناختی مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند تا دگردیسی و تغییر معنایی نقش‌مایه‌های وارداتی ردیابی شود. مبنای استدلالی مقالهٔ حاضر برای تأیید یافته‌ها، بر اصل «تقاطع‌سنجی داده‌ها» استوار است؛ به این معنا که روایات چهارگانهٔ متنی به‌صورت متقاطع با مصنوعات هنری هم‌سنجی شده‌اند تا تصویری چندصدایی و مستند از فرایند آمیختگی فرهنگی در شبکهٔ جادهٔ ابریشم ارائه گردد. شایان ذکر است تمامی اسامی و اصطلاحات دودمان مینگ در این مقاله با نظام معیار «پین‌یین» آوانگاری شده و نویسه‌های سنتیِ چینی در پانویس‌ها درج گردیده‌اند.

۳. مبانی نظری

چارچوب نظری این مقاله برای تبیین پیچیدگی‌های تبادل هنری میان دربارهای تیموری و مینگ، بر شبکه‌ای از مفاهیمِ مکمل در حوزه‌های مطالعات فرهنگی، تاریخ سیاسی و تاریخ هنر استوار است. این چارچوب، به‌جای تقلیل تبادلات هنری به تأثیر یک‌سویهٔ پیرامون از مرکز، آن‌ها را به‌مثابهٔ کنش‌هایی تعاملی، هدفمند و خلاقانه فهم می‌کند.

۳-۱. آمیزش فرهنگی، فضای سوم و بازنویسی فرهنگی

رابرت اس. وایر، فرهنگ را در بنیادی‌ترین سطح، شبکه‌ای درهم‌تنیده از دانش، باورها و الگوهای معنایی تجلی‌یافته در نمادها می‌داند که چارچوب ادراکیِ جامعه را شکل می‌دهد (Wyer & et al, 2009, pp 30, 101). هنگامی‌که شیء یا نقش‌مایهٔ هنری از بسترِ تولیدِ اولیهٔ خود جدا شده و به شبکه‌ای بیگانه وارد می‌شود، انتقالِ آن دیگر به اقتباسِ منفعل تقلیل نمی‌یابد، بلکه نوعی ترجمانِ فعال را می‌طلبد. بر مبنای نظریاتِ زبان‌شناختیِ یوجین اِی. نایدا دربارهٔ ترجمه، در این فرایند می‌توان میان دو راهبرد «معادل‌یابی صُوَری»[۱۱] و «معادل‌یابی پویا»[۱۲] تمایز نهاد: رویکرد نخست بر حفظِ دقیقِ فرم و محتوای پیامِ مبدأ (ظاهرِ اصیلِ الگوی چینی) تأکید دارد، درحالی‌که راهبرد دوم مبتنی بر «تأثیر معادل» است و مترجم (یا هنرمند) را به تطبیقِ خلاقانهٔ پیام با الگوهای ادراکیِ فرهنگِ مقصد فرامی‌خواند (Nida, 1964, pp 169-171, 175).

گرایش به معادل‌یابی پویا در عرصهٔ فرهنگ مادی، با مفهوم «آمیزش فرهنگی» در آرای پیتر برک پیوندی نزدیک دارد. برک، آمیختگی را نه پذیرشی منفعل، بلکه فرایندی پویا و مبتنی بر عاملیتِ کنشگران می‌داند (Burke, 2009, p 77). به‌زعم او، عاملانِ فرهنگِ دریافت‌کننده از طریقِ «تصاحب» و «اقتباس»، عناصر بیگانه را هدفمند برمی‌گزینند؛ یعنی در حرکتی دوگانه از «برون‌زمینه‌سازی»[۱۳] و «درون‌زمینه‌سازیِ مجدد»[۱۴]، این عناصر را از بسترِ نخستین جدا، در ساختارِ سنتِ جدید ادغام، و در نهایت بومی می‌سازند (Burke, 2009, pp 64-65, 105).

در ادامه، هومی کی. بابا نشان می‌دهد که این تبادلات در زنجیره‌ای خطی روی نمی‌دهند، بلکه در فضایی میانجی موسوم به «فضای سوم»[۱۵] شکل می‌گیرند؛ فضایی مرزی که نقطهٔ اوجِ ترجمان است و تصویرِ فرهنگ به‌مثابهٔ نیرویی همگن را به چالش می‌کشد. مداخلهٔ این فضا سبب می‌شود یک نشانه بارها از نو تصاحب، ترجمه و تاریخ‌مند شود. استقرار در فضای سوم، به هنرمندان امکان می‌دهد از تقابلِ ساده‌انگارانهٔ مبدأ/مقصد عبور کرده و آمیختگی فرهنگی را عینی سازند (Bhabha, 2004, pp 54-56). آندریاس آکرمن نیز یادآور می‌شود که سازوکارهایی چون وام‌گیری و اختلاط، در نهایت به خلقِ ملموسِ اشیای تلفیقی (دورگه[۱۶]) می‌انجامند (Ackermann, 2012, pp 1-2).

برای درکِ این معادل‌یابیِ پویا، باید به بسترِ دیپلماتیکِ جادهٔ ابریشم در سدهٔ پانزدهم میلادی نگریست. به بیان توماس تی. آلسن، این مسیر بستری برای پذیرش و اقتباسِ سبک‌ها و فنونِ تازه است (Allsen, 2001, p 35). در این چارچوب، مناسباتِ دربارِ تیموری و مینگ رنگی عقیدتی می‌یابد؛ چراکه هر دو قدرت در پیِ بازتعریفِ هویتِ سیاسیِ خود در سایهٔ فروپاشیِ امپراتوریِ چنگیزی بودند (Rajkai, 2025, p 89). اعزام هیئت‌های رسمیِ تیموری به دربار یونگ‌له ـ که غیاث‌الدین نقاش آن را ثبت کرده است (Melville, 2020, p 90) ـ کارکردی فراتر از تشریفات داشت. مبادلهٔ سفرا و هدایای هنری، ابزاری محوری برای مشروعیت‌بخشیِ متقابل و پاسخی به نیازهای دیپلماتیکِ دو امپراتوری بود (Rajkai, 2015, pp 32, 96-97).

گردشِ این دست‌ساخته‌ها در شبکه‌های قدرت، زمینهٔ راهبردی را فراهم کرد که هانس پیتر هان آن را «بومی‌سازی» می‌نامد؛ فرایندی که طی آن، اشیای وارداتی متناسب با بافتارِ محلی دگرگون می‌شوند (Hahn, 2012, 1-2). از این منظر، تلفیقِ عناصرِ چینی در هنرِ تیموری حاصلِ پردازشی هدفمند است. همان‌گونه که جسیکا راوسُن نشان می‌دهد، هنرمندان تیموری با جابه‌جایی و تطبیقِ خلاقانهٔ الگوهای وارداتی، قالب‌های بیگانه را با نیازهای زیباشناختی و نمادینِ بومی سازگار می‌کردند (Rawson, 1984, pp 14, 40, 76, 148).

بر پایهٔ این هم‌نهادِ نظری ـ از معادل‌یابی پویای نایدا تا فضای سومِ بابا و مشروعیت‌بخشیِ دیپلماتیک ـ نگارندگان در این مقاله با الهام از مطالعاتِ پسااستعماری (Bhabha, 2004, pp 42, 70-71) و دورگه‌سازیِ فرهنگی (Burke, 2009, pp 57, 67)، ایدهٔ «بازنگاریِ فرهنگی» را به‌مثابهٔ چارچوبِ تحلیلیِ خود بسط می‌دهند. بر این مبنا، اشیای فرهنگیِ چینی هنگام ورود به کارگاه‌های تیموری، هرگز به تقلیدی منفعلانه تقلیل نیافتند؛ بلکه در فرایندی سنجیده، کارکردِ نمادین و دلالت‌های معناییِ آن‌ها در پرتوِ گفتمانِ حاکمیت و زیباشناسیِ میزبان، از نو صورت‌بندی شده و بازنویسی شدند.

۳-۲. «منطقهٔ تماس» و پویاییِ «اسمیچکا» در دیپلماسی فرهنگی

چهار منبع روایی این مقاله، همگی محصولِ فرهنگیِ «منطقهٔ تماس»[۱۷] هستند؛ فضاهای اجتماعی که در آن‌ها فرهنگ‌های ناهمگون با یکدیگر ملاقات و تعامل کرده و در پیِ فهم متقابل می‌کوشند. پرات مواجهه با این فضاها، به‌ویژه در روابط نابرابرِ میان سلطه‌گر و سلطه‌پذیر را «عرصهٔ تقابل امپراتوری» می‌نامد؛ عرصه‌هایی که با تعامل و

درهم‌تنیدگیِ فهم‌ها و کنش‌ها در بسترِ نابرابریِ قدرت مشخص می‌شوند (Pratt, 2008, pp 3-24). تعاملاتِ تیموری–مینگ در این منطقهٔ تماس، در پرتو مفهوم «اسمیچکا»[18] قابل فهم است؛ اصطلاحی که دیوید کریسچن برای توصیفِ پیوندِ ناپایدار و متکی بر برتری نظامی میان مناطقِ کوچ‌نشین و امپراتوری‌های زراعیِ یکجانشین به‌کار می‌برد (Chiristian, 2018, p 49).

در ساختارهای نامتقارنِ تبادل فرهنگی، نابرابریِ قدرت، به تعبیر هومی بابا، محرکی برای زایشِ پویای فرهنگی است؛ زایشی که از طریق مقاومت خلاقانه، خوانش‌های تلفیقی و نوعی «همانندسازیِ آگاهانه» (تقلیدی که عناصر بصریِ غیربومی را بازتولید، اما از آن‌ها معنازدایی می‌کند) شکل می‌گیرد (Bhabha, 2004, pp 51, 80). چنین بستری از تعامل (منطقهٔ تماس)، در نگاه نظریه‌پردازانی چون گلرو نجیب‌اوغلو، به «عرصهٔ جهان‌شمولِ رویارویی» ارتقا می‌یابد (Necipoğlu, 2017, p 551)؛ در این فضای پویا، کنشگران و هنرمندان با «نگاهی کاوشگر»[19] به فرهنگِ بصریِ «دیگری» می‌نگرند و از طریق درهم‌آمیختنِ روایت‌های بصری و الگوهای کلانِ نمادین، دست به بازآفرینیِ فرهنگی و خلقِ معانیِ جدید می‌زنند (Necipoğlu, 2015, p 32; 2017, p 538)، و الگوهای هنریِ غیربومی از نو قالب‌ریزی شده و از طریق «اقتباس خلاقانه» و تغییرِ توأمانِ سبک و موضوعِ منابع غیربومی، به اشکال نمادینِ بومی بدل می‌شوند که بازتابی از جهان‌بینیِ میزبان‌اند (Necipoğlu, 2017, p 544). پیتر برک این پدیده را «بازخوانی و بومی‌سازی فرهنگی» می‌نامد؛ بیرون‌کشیدن نشانه‌ها از بستر اصلی و جای‌دهیِ آن‌ها در بستری تازه، تا فرهنگ میزبان بتواند این عناصر را با ارزش‌های خود تطبیق داده و روایتی بومی و مشروع خلق کند (Burke, 2009, p 105). در نهایت، این دگردیسیِ بصری و فرهنگی در تعاملات درباری، تلاشی است برای درهم‌آمیختنِ عناصر متنوع؛ با این هدف که روایتی سیاسی و منسجم شکل گیرد و پایه‌های مشروعیتِ حاکمیتی و هنریِ امپراتوری استوار گردد.

در تجلیِ عملیِ این چارچوب، تبادل فرهنگی در قلمروهای ایلخانی و تیموری را اقتباسی ساده نبود؛ بلکه این تبادل در ساختارِ نابرابر قدرت قابلِ تحلیل است؛ وضعیتی که در آن، برتری سیاسی مغول‌ها با چیرگی فرهنگیِ کاتبان و هنرمندان ایرانی، همزمان در تقابل و تعامل بود. از نقطه‌نظر یوکا کادویی، هنرمند ایرانی از رهگذر گزینشی آگاهانه، تنها آن دسته از مضامین چینی‌مآب[20] را برگزید که امکان تطبیق با زیباشناسیِ ایرانی–اسلامی را داشتند (Kadui, 2009, p 261). پیتر جکسون این رویکردِ گزینشی را نوعی مقاومت نمادین در برابر فروپاشی فرهنگی می‌داند که هدفِ آن، جذب عناصر بیگانه و سپس بومی‌سازیِ آن‌ها بود (Jackson, 2017, p 348). از سوی دیگر، حاکمان ایلخانی نیز با حمایت از تولیدِ نسخه‌های مصوری چون *جامع‌التواریخ*، در پیِ کسب مشروعیت از طریق روایت‌های تاریخی بودند تا پیوند میان تبار مغولی و سنت‌های کشورداری ایرانی را در قالب تصویر تثبیت کنند. در این آثار، منظرپردازی‌های روایی فقط پس‌زمینه‌ای تزئینی نبودند، بلکه عرصه‌ای برای نمایشِ نظم سیاسی نوین بود؛ نظمی که اگرچه از الگوهای بصری دودمان یوآن الهام می‌گرفت، اما کاملاً در چارچوب جهان‌بینی و تفکر ایرانی بازنمایی می‌شد (Kadui, 2009, pp 182, 209; Jackson, 2017, p 349).

۳-۳. دیپلماسی آیینی و نظام مبادلهٔ هدایا

در جهان تیموری، مشروعیت بر آمیزه‌ای پیچیده از سنت‌های حقوقی–سیاسیِ استپی (ترکومغولی) و ارزش‌های ایرانی–اسلامی استوار بود و همواره با دغدغهٔ مشروعیت‌سازی مواجه بود (Melville, 2020, pp 42-44, 13-14). در این ساختار، تبار چنگیزی به‌عنوان رکنی اساسی تا دورهٔ بابُر تداوم یافت (Rajkai, 2025, p 103). تیموریان با اطلاق عنوان «چُغَتایی» به خود، پیوسته در پی اتصال به این میراث بودند؛ تا جایی که تیمور برای توجیه اقتدار خویش در چارچوب سنت‌های استپی، خان‌های دست‌نشاندهٔ چنگیزی را به‌صورت نمادین بر تخت می‌نشاند، درحالی‌که قدرت واقعی و زمامداریِ مطلق در دستان امیران تیموری متمرکز بود. تیمور با ظرافتی بنیادین، شریعت اسلامی را برای ساماندهی دیوان‌سالاریِ مدنی و یاسای مغولی را برای مدیریت امور نظامی حاکمیت در هم آمیخت؛ رویکردی دوگانه که با وجود کارآمدی، همواره با تنش‌های مستمری میان رسوم ناب مغولی و قوانین اسلامی در پیکرهٔ حاکمیت همراه بود (Rajkai, 2025, pp 101-103).

در سوی دیگر، روابط خارجیِ چین در دورهٔ مینگ بر پایهٔ نظامی طبقاتی و برخاسته از نظم کیهانی استوار بود که امپراتور را در جایگاه «پسر آسمان» (تیانژی)[21] و در مرکز عالم قرار می‌داد. این اندیشهٔ امپراتورمحور، پیش‌تر برای مشروعیت‌بخشی به قدرت دودمان مینگ در برابر حاکمان مغولِ یوان نیز به کار گرفته شده بود (Robinson, 2019, pp 37, 72, 288). در صحنهٔ عمل، این نظام فکری در قالب گفتمانِ حاکمیتیِ «مهار و تربیت اقوام بیگانه» تجلی می‌یافت. از این‌رو، دربار چین سفیران خارجی را فرستادگانِ دولت‌هایی هم‌تراز نمی‌دانست، بلکه آنان را اقوامی دور از تمدن می‌دید که برای رسیدن به صلح و ثبات، به آموزش، راهبری و سایهٔ حمایتیِ امپراتور محتاج‌اند (Wade, 2005, p 5).

برخورد این دو نظام متفاوت در جریان سفارت‌ها، وضعیتی دوگانه ایجاد کرد و سبب شد تا «دیپلماسی آیینی» و «مبادلهٔ هدایا»[22] به اصلی‌ترین زبانِ تعامل میان دو دربار بدل شوند. چینی‌ها این مناسبات را در قالب «نظام خراج» (چائوگونگ)[23] تعریف می‌کردند؛ ساختاری سلسله‌مراتبی که در آن، پیشکش کردنِ هدایا از سوی فرستادگان، به‌معنای پذیرش نمادینِ قدرتِ مرکز و نشانهٔ خدمتگزاری به امپراتور تلقی می‌شد (Brook, 2005, p 223; 2010, p 121). با این وجود، در پسِ این تشریفاتِ ظاهری، تعاملی دوسویه در قالب «تقدیم خراج و دریافت هدیه» جریان داشت. دربار مینگ در ازای دریافت خراج از سفیران، هدایای گران‌بهایی به آن‌ها می‌بخشید و با این کار به دنبال تضمین صلح و امنیت بود. این دادوستد، به شکل‌گیریِ تجارتی پرسود به نفع تیموریان انجامید و هم‌زمان، منافع و اهداف سیاسیِ بنیادینِ چین را تأمین کرد (Rajkai, 2015, pp 88-131).

اجرای عملیِ این دیدگاهِ امپراتوری بر عهدهٔ سازمان‌هایی چون «دیوان تشریفات» (لیبو[24]) بود که تسلطِ مطلقِ مناسک درباری را در اختیار داشت (Brook, 2005, pp 115-175). ثبت ساختارمند ورود سفرا و

ضیافت‌ها در اسناد رسمی، نشان‌دهندهٔ کارکرد آیینیِ این تشریفات در تثبیت قدرت است (Wade, 2005, p 5). البته این نهادها با چالش‌هایی نیز روبه‌رو بودند؛ مخالفت‌های مستمرِ نهادهای تشریفاتی با هزینه‌های گزافِ نگهداری پیشکش‌های رسمیِ زنده‌ای چون شیرها، گواهی بر پیچیدگیِ نظام مبادلهٔ هدایا در این دوران است (Rajkai, 2025, p 107).

این سیاست‌ها ریشه در گفتمان «چین‌ـبربر» یا اصل «هوا‌ـیی»[۲۵] داشت؛ باوری که جهان را به دو بخشِ متمایز تقسیم می‌کرد: «مرکزِ متمدن» (هوا)[۲۶] و «پیرامونِ نامتمدن (بربر)» (یی)[۲۷]. بر اساس این الگو، کشورهای پیرامون تنها در صورتی مجاز به تعامل با چین بودند که جایگاهِ تابعیت (یا موضعِ تبعیت) خود را می‌پذیرفتند و تشریفاتِ دربار مینگ را به‌دقت اجرا می‌کردند (Robinson, 2019, p 28). چنین رویکردی تضادی آشکار به همراه داشت: دربار مینگ در نامه‌نگاری‌ها، حاکمانی چون شاهرخ تیموری را فرمانروایی «برابر» می‌خواند، ولی در عمل و هنگام اجرای مناسک درباری، با سفیرانِ تیموری همچون نمایندگانِ کشوری زیردست و خراج‌دهنده رفتار می‌کرد (Rajkai, 2025, pp 104-106).

این بازنماییِ بیگانگان در منابع تاریخیِ رسمی چون *مینگ‌شی‌لو*، تحت سیطرهٔ استبدادِ تاریخ‌نگاری دولتیِ چین به‌تمامی نهادینه شده بود. تمامی اسناد خراج از صافیِ ارزشی و عقیدتیِ نخبگان دیوان‌سالار می‌گذشت تا تصویر امپراتورِ متمدن در برابر بربرهای نیازمندِ آموزش، به‌طور مستمر ثبت و بازنویسی شود (Wade, 2005, pp 2-4). همین روایتِ جهت‌دارِ مکتوب، ضرورتِ خوانشِ انتقادی و تطبیقیِ اسناد سیاسیِ این دوره را بیش از پیش گریزناپذیر می‌سازد.

۳-٤. بازاندیشی هنر اسلامی در پرتو بومی‌سازی‌های بصری

در ساحت مادی و هنری، اتخاذ رویکردی انتقادی نسبت به تعاریف ذات‌گرایانه از «هنر اسلامی» ضرورتی انکارناپذیر است. به استدلال وندی شاو، تقلیل این هنر به هویتی یکپارچه و دینی، پژوهشگر را در دام ذات‌گرایی گرفتار می‌کند (Shaw, 2019, pp 46-47). بر این اساس، هنر دورهٔ تیموری را نباید بازتابی خطی از این هویتِ یکپارچه پنداشت؛ بلکه باید آن را زاییدهٔ بسترهای پیچیدهٔ تاریخی، رقابت‌های درباری و حمایت‌های نهادمندی چون نظام «سیورغال» دانست (Subtelny, 2007, 22, 54-55; Platts, 1884, p 715). در چنین بافتار پویایی است که ابعاد زیبایی‌شناختی و مفهومی (صورت و معنا)، به‌طور هم‌زمان و درهم‌تنیده قوام می‌یابند (Lentz & Lowry, 1989, pp 159-160). از این‌رو، وفاداریِ صرف به ویژگی‌های ظاهریِ الگوهای چینی و گسستِ آن‌ها از مفاهیم بومی، تنها به خلق نمادهایی ظاهری برای اصالت‌بخشی می‌انجامد و در حد اقتباسی صُوَری متوقف می‌شود (Berlekamp, 2010, pp 214-230). یک تلفیق هنریِ موفق، مستلزم جای‌دهیِ مفهومیِ نقش‌مایه‌های وارداتی و غیربومی با مفاهیم و نظامِ ارزشیِ فرهنگ بومی و میزبان است. تحقق این امر مرهونِ رویکردِ «نگاه کاوشگر» در زیبایی‌شناسی و فرهنگ بصری اسلامی است؛ رویکردی که میان «دیدنِ سطحی» و «مشاهدهٔ تحلیلی و ژرف‌نگر»، تفاوت قائل می‌شود، ذهن و چشم را هم‌زمان درگیر می‌کند و با پیوند دادنِ مشاهدهٔ ظاهری با بینشِ درونی، توانمندیِ هنرمند را در خلاقیت و بازآفرینیِ هنر ارتقا می‌دهد (Necipoğlu, 2015, pp 23-35).

این تعاملات بستری پویا برای تبادل فرهنگی و هنری میان دو امپراتوری فراهم آورد. چنین ارتباطاتی به تیموریان امکان داد تا ضمن ارتقای مشروعیت سیاسی خویش، دستاوردهای زیباشناختیِ نوینی را در هنر اسلامی پایه‌گذاری کنند؛ در نقطهٔ مقابل، امپراتوری مینگ نیز از این مراودات برای تثبیت سلطهٔ فرهنگی خود بهره برد (Subtelny, 2007, pp 54-55). به‌منظور درک بهتر پیوستگی رویدادها و تقارن تحولات کلان میان این دو قدرت اوراسیایی که بستر شکل‌گیری این دیپلماسی فعال را فراهم آورد، گاه‌شمار تحلیلیِ رویدادهای محوری در «جدول ۱» صورت‌بندی شده است.

جدول ۱. گاه‌شمار تحلیلی تقارن رویدادهای محوری در روابط امپراتوری‌های تیموری و مینگ (۱۳۶۸–۱۴۳۵م). (مأخذ: نگارندگان)

سال (میلادی)	امپراتوری مینگ	امپراتوری تیموری	اهمیت تاریخی
۱۳۶۸	تأسیس دودمان مینگ ژو یوان‌ژانگ[۲۸] (امپراتور هونگ‌وو[۲۹])	—	پایان استیلای مغولان (یوان) و آغاز سیاست‌های احیای هویت چینی
۱۳۷۰	—	تأسیس امپراتوری تیموری توسط تیمور گورکانی	شکل‌گیری قطب جدید قدرت در اوراسیا و آغاز رقابت بر سر هژمونی
۱۴۰۵	تثبیت قدرت امپراتور یونگ‌له	مرگ تیمور (در مسیر لشکرکشی به چین) و آغاز صدارت شاهرخ	پایان تهدید نظامی مستقیم و گذار به دیپلماسی فعال و تبادلات فرهنگی
۱۴۰۶	آغاز پروژهٔ ساخت شهر ممنوعه در پکن[۳۰]	—	آغاز طرح کلان معماری برای نمایش مرکزیت امپراتوری مینگ در جهان
۱۴۱۹	—	اعزام هیئت بزرگ دیپلماتیک‌ـهنری به چین (حضور غیاث‌الدین نقاش)	آغاز مستندنگاری هنری و دیپلماتیک دقیق از زیرساخت‌ها و تشریفات دربار چین
۱۴۲۲	تکمیل شهر ممنوعه و میزبانی از هیئت تیموری	ورود هیئت تیموری به خانبالیق (پکن)	تقاطع اوج معماری مینگ با ثبت مشاهدات هنرمند ایرانی؛ نمایش عملی دیپلماسی هدایا
۱۴۳۵	کاهش مأموریت‌های بزرگ دیپلماتیک پس از مرگ یونگ‌له	تولید اسکندرنامه (برای ابراهیم سلطان)	نمود بارز «ترجمان فرهنگی» در کتاب‌آرایی تیموری (بازتاب رقابت نقاشان چینی و رومی)

٤. تحلیل یافته‌ها

یافته‌های مقالهٔ حاضر در دو ساحتِ درهم‌تنیدهٔ «روایی–متنی» و «بصری–مادی» صورت‌بندی شده‌اند. تقاطع این دو ساحت نشان می‌دهد

که تبادلات هنریِ تیموری‌ـمینگ فراتر از وارداتِ کالا، عرصه‌ای برای شکل‌گیریِ «زبان بصری مشترک» بوده است.

٤-١. ساحت روایی-متنی: منشور چهارگانهٔ دیپلماسی

واکاویِ اسناد مکتوب، پرده از چهار الگوی متمایز در بازنماییِ تبادلات برمی‌دارد:

۱. سالنامهٔ مینگ شی‌لو: روایت رسمی امپراتوری مینگ

روایت دربار مینگ با رویکردی سلسله‌مراتبی و چین‌محور، همهٔ تعاملات سیاسی و تبادلات هنری را بر پایهٔ نظامِ «خراج‌گزاری» و تسلیمِ سفیران تفسیر می‌کند. ریشهٔ این نگاه در جهان‌بینی و ساختار سیاسی امپراتوری مینگ نهفته است؛ ژو یوان‌ژانگ (امپراتور هونگ‌وو)، بنیان‌گذار این دودمان، برای تثبیت مشروعیت خود پایتخت را «ییِنگ‌تیان»[۳۱]، به‌معنای «مُطیعِ [فرمانِ] آسمان» نامید. این نام‌گذاری دارای بارِ عقیدتی عمیقی بود؛ چرا که وی قصد داشت با این انتخاب، مشروعیت خود را به‌عنوان صاحبِ «فرّه ایزدی» یا «حکم آسمان» پس از اخراج مغول‌ها (دودمان یوان) تثبیت کند. بر این اساس، او با برچیدنِ مناصبِ رقیب، نظامی کم‌سابقه از قدرت مطلق را بر ارکان امپراتوری حاکم کرد (Ditmanson, 2009, 1483-1484). بر اساس این جهان‌بینی، دربار مرکزی با انتصاب حاکمان محلی، آنان را مکلف می‌کرد تا برای اثبات فرمان‌برداری خویش به‌طور منظم خراج بپردازند؛ رویه‌ای که شالودهٔ روابطی سلسله‌مراتبی را استوار می‌ساخت. در این منطق، حاکمانِ تابع باید به «آسمان» و «مقام امپراتور» احترام می‌گذاشتند و حتی اگر سرزمینی مانند آنانم[۳۲]، تقویم رسمیِ دربار چین را می‌پذیرفت، باز هم از نگاه چینی‌ها از حدِ «بیگانگان حاشیه‌نشین» فراتر نمی‌رفت و همچنان نگاه تبعیض‌آمیزِ «خودیِ متمدن در برابر بیگانهٔ بربر» پابرجا می‌ماند (Wade, 2005, pp 5, 21). دربار چین برای تداومِ دریافت خراج، حتی از فرستادن ناوگان‌های جنگیِ مجهز به توپ نیز پرهیز نمی‌کرد؛ این برخوردِ زورمدارانه نشان می‌دهد که دیپلماسیِ آن‌ها هیچ شباهتی به روابطِ برابر نداشته است؛ چراکه باور داشتند امپراتور، برگزیدهٔ آسمان برای حکومت بر تمامِ جهان (سرزمین‌های «زیر آسمان») است و حق دارد از همهٔ حاکمانِ دیگر خراج بخواهد (Wade, 2005, pp 30-31; 2008, p 581).

یادداشت‌های *مینگ شی‌لو*، شاهرخ را همواره الگویِ حاکمی خراج‌گزار و مطیع بازنمایی می‌کنند: امپراتور یونگ‌له در یادداشت سال ۱۴۱۰، پس از تحسینِ او به سببِ «انجامِ شایستهٔ تکالیفِ خراج» و «آرام‌سازی مرزهای غربی»، او را به ترک نزاع با برادرزادهٔ خود فرا می‌خواند و ثبات داخلی را پیش‌شرطِ نظم امپراتوری معرفی می‌کند (National Institute of Korean History, 2025a). از سوی دیگر، در یادداشت‌های سال ۱۴۱۶ و ۱۴۱۸، تصویری روشن از دامنهٔ جغرافیاییِ مراوداتِ مبتنی بر تبادل هدایا ارائه می‌دهد؛ و نام فرستادگان هرات، سمرقند، شیراز و اندخوی را کنار هم ذکر می‌کند و اشاره می‌کند که برای هر کدام، بسته‌های متمایزی از عطایا، شامل پول کاغذی، پارچه‌های ابریشمی و جامه‌های زربفت، در نظر گرفته شده است (Ibdm, 2025a, 2025c). ذکر صریح شهرهایی چون اندکان و اصفهان در مسیر حرکتِ ایلچیان، نشان می‌دهد که از منظر دربار مینگ، این شبکه نه‌تنها رابطهٔ دو دربار، بلکه سازوکارِ دقیقِ گردش کالا، منسوجات و نمادهای بصریِ قدرت را نیز صورت‌بندی می‌کرد (Ibdm, 2025b, 2025d).

۲. سفرنامهٔ غیاث‌الدین نقاش: روایت سفارت تیموری

درحالی‌که دیوان‌سالاری مینگ، هیئت اعزامیِ شاهرخ تیموری (۱۴۲۰-۱۴۲۱ م.) را در چارچوب نظام سلسله‌مراتبیِ خود به‌عنوان «مأموریت خراج‌گزاری» ثبت می‌کرد و ورود آنان را تحت نظارت و بازرسی سخت‌گیرانهٔ مرزی قرار می‌داد (Serruys, 1967, pp 44, 254)، تیموریان رویکردی عمل‌گرایانه به این سازوکار داشتند. شاهرخ این مأموریت‌ها را پیش از هر چیز، مجرای تجارت رسمی و انتفاع اقتصادی می‌پنداشت؛ برداشتی که در اوج مناسبات تیموری-چینی شکل گرفت و گزارش غیاث‌الدین نقاش از آن، با نگاهی تحلیلی، روایتی متمایز از مراودات مبتنی بر هم‌ترازیِ نسبی هدایا عرضه می‌کند.

افزون بر این، هویت چندوجهی راوی در تحلیل این مراودات حائز اهمیت است. یعقوب آژند در پژوهش خود این فرضیه را مطرح می‌کند که «غیاث‌الدین نقاش»، سفیر بایسنقر میرزا، همان هنرمند برجسته‌ای است که با نام «استاد محمد سیاه‌قلم» شناخته می‌شود (آژند، ۱۳۸۷، ص ۳۱۵). بر پایهٔ این دیدگاه، انتخاب نقاشی چیره‌دست برای سفارت، تصمیمی آگاهانه از سوی دربار هرات و پاسخی مستقیم به هدایای هنری خاقان چین بوده است (همان، ص ۳۱۸). بنابراین، مأموریت غیاث‌الدین تنها رسالتی سیاسی به شمار نمی‌رفت، بلکه وظیفهٔ تدوین گزارشی مصور و دقیق از مشاهداتش در چین را نیز در بر می‌گرفت؛ گزارشی که شگفتی‌ها، معماری، و آداب‌ورسوم آن سرزمین را برای دربار تیموری ثبت و ضبط کند (همان، ص ۳۱۹). این رویکرد، سبب شد مراودات تیموری از تبادلی متنی، به تعاملی فرهنگی و بصری ارتقا یابد.

راجکای (Rajkai, 2015) معتقد است که نقاش با ثبت دقیقِ جزئیات، گونه‌ای «مقاومت نمادین» در برابر تشریفات درباری را به تصویر می‌کشد و در توصیفِ آیینِ بارعام و رویارویی با امپراتور (آیین کوتو)[۳۳]، مرز ظریف میان رعایت ادبِ تشریفاتی و پرهیز از تسلیمِ کاملِ نمادین را مستند می‌سازد؛ درحالی‌که قواعدِ خضوعِ چینی به‌صراحت ایجاب می‌کرد «سر با زمین تماس پیدا کند» (Ibdm, pp 47-53)، نقاش می‌نویسد: «سه کرت ایلچیان سر بر زمین نهادند، اما پیشانی بر زمین نرسانیدند» (حافظ ابرو، ۱۳۸۰، ص ۸۳۹). افزون بر این، متن حاکی از رمزگشاییِ پویای نشانگانِ بصری و فضاییِ قدرت در دربار مینگ از سوی هیئت اعزامی است. نقاش بارها به کاربرد انحصاریِ «اطلس زرد» برای خرگاهِ پیرامونِ تخت (همان، ص ۸۳۹) و سایبان امپراتور (همان، ص ۸۴۵) اشاره کرده و دربارهٔ تقدیم نامه‌های شاهرخ و بایسنقر تصریح می‌کند که آن‌ها را «در پارچهٔ اطلس زرد پیچیده به دو دست بلند گرفته، که قاعدهٔ ختایی آن است که هرچه تعلّق به جانب پادشاه دارد، در زر می‌پیچند» (همان، ص ۸۳۹). این ثبتِ آگاهانه توسط غیاث‌الدین نقاش ثابت می‌کند که تیموریان نظام نشانه‌شناختیِ امپراتوری مینگ را به‌خوبی درک کرده و گزارش خود را بر پایهٔ تحلیل همین رمزگانِ بصریِ چیره سامان داده‌اند (Rajkai, 2015, pp 47, 53). این پویایی‌ها مؤید آن است که محور

تیموری–مینگ، بسترِ کلانِ ترجمانِ مادی و فرهنگی در تاریخ اوراسیا به شمار می‌رفته است.

۳. گزارش‌های چن چنگ: روایت دیوان‌سالاری مینگ

چن چنگ (۱۳۶۵–۱۴۵۹ م.) در دو اثر برجستهٔ خویش، *شی‌یو شینگ‌چنگ جی*[۳۴] و *شی‌یو فانگوو ژی*[۳۵]، مشاهداتی بی‌واسطه از هرات و سمرقند و نیز پویاییِ شبکه‌های ارتباطیِ مینگ–تیموری ثبت کرده است (Fan, 2023, pp 795-798, 802). در چارچوب مفهومیِ درهم‌تنیدگیِ حقوق بین‌الحکومتی و آداب درباری، این گزارش‌ها نشان می‌دهند که چگونه مؤلفه‌هایی نظیر زمان‌بندیِ تشریفات، تعویقِ آگاهانهٔ دیدارها و گفتمانِ فرادستانه در سازوکار «پیشکش/پاداش»، در آغاز در عرصهٔ عمل پیاده شده و پس از آن در متون رسمی و تواریخِ درباریِ چین، از جمله مینگ *شی‌لو*، صورت‌بندی و تثبیت شده‌اند. در این میان، نقش پویای واسطه‌های چندزبانه ـ از مترجمان درباری گرفته تا عالمان ـ در مهارِ تنش‌های آیینی و برگردانِ «قانون در عمل» به زبانِ مشترکِ دیپلماسی، بسیار برجسته است (Kooria, 2021, pp 227, 230-231, 234-238; Fan, 2023, pp 804-808, 813-816). از منظر تاریخی، این متون مأموریت‌های هیئت‌های اعزامیِ سال‌های ۱۴۱۳ تا ۱۴۱۵ میلادی و گزارش‌هایی از هجده منطقه را که به پیشگاه امپراتور یونگ‌له تقدیم شد، مستند می‌کنند و درعین‌حال و هم‌زمان بر استمرارِ کارکردِ نهادِ «یام»[۳۶] و سازوکارِ نظارت و مشایعتِ سفیرانِ تیموری تأکید می‌ورزند (Fan, 2023, pp 795-798; Rossabi, 1976, pp 1-7, 20-22).

٤. سفرنامهٔ کلاویخو: روایت اروپایی (ناظر بیرونی)

کلاویخو (۱۴۰۳–۱۴۰۶ م.) در سفرنامهٔ خود، از منظر دیپلمات اروپایی، نمایش سلطه، زمان‌مندیِ حضور سفیر و اقتصادِ پیشکش را در سمرقند، در کنار تشریفات پرشکوهِ خیمه‌های سلطنتی به تصویر می‌کشد (Clavijo, 2005, pp 18-21). به تعبیر راکسبرا، این متن بیش از آنکه گزارشی جغرافیایی به شمار آید، روایتی از زیست درباری و نمایش قدرت در سمرقندِ سال ۱۴۰۴ میلادی است (Roxburgh, 2009, p 113). هرچند کلاویخو به دربارِ مینگ راه نیافت، اما سنجشِ الگوی کنشگریِ او با شواهدِ اوایلِ دورهٔ مینگ، نشان‌دهندهٔ منطقی مشترک در هر دو دربار است که بر پیشکش به‌مثابهٔ زبانِ حقوقی/سیاسی و میانجی‌گریِ چندزبانه استوار بود. چنان‌که کوریا یادآور می‌شود، این منطق در دیپلماسیِ آغازینِ سدهٔ پانزدهم، به‌ویژه در تنظیم روابط دربار مینگ با مناطقی چون بنگال، نقشی محوری در تثبیتِ جایگاهِ سیاسی ایفا می‌کرد (Kooria, 2021, pp 231-250).

در پیِ تنش‌های پیشین، از جمله بازداشت سفیران چینی نزد تیمور، این متون هم‌زمان از چرخشِ مناسباتِ پس از سال ۱۴۰۵ میلادی به سوی بهبود روابط و گسترش تبادلات تجاری (نظیر تجارت اسب، پشم و ابریشم) خبر می‌دهند (Fan, 2023, p 797). راجکای با پیگیری این روند، نشان می‌دهد که چینِ عصر مینگ، حتی در کشاکشِ بحران‌های داخلیِ پس از مرگِ تیمور، کوشید تا پیوندهای خویش با جانشینانِ او را از رهگذر تمهیداتِ تدارکاتی و سیاسی حفظ نماید (Rajkai, 2015, pp 101-111). با توجه به تنوعِ خاستگاه‌های فکری، سیاسی و فرهنگیِ این چهار راوی، بسنده کردن به خوانشِ تک‌منبعی نمی‌تواند بازتابانندهٔ تصویرِ رسایی از پیچیدگی‌های این عصر باشد؛ ازاین‌رو، به‌منظورِ دستیابی به شناختی ژرف‌تر و ارزیابیِ روش‌مندِ کانون‌های تمرکز، ناگفته‌های تاریخی و جهت‌گیری‌های فکریِ هر یک از این منابع، «الگوی روایی چهارجانبه» در «جدول ۲» تدوین و تطبیق شده است.

جدول ۲. الگوی روایی چهارجانبه: تحلیل تطبیقی متون مرجع در بازنمایی روابط تیموری–مینگ (مأخذ: نگارندگان)

مؤلفه	مینگ شی‌لو (روایت رسمیِ دربار مینگ)	غیاث‌الدین نقاش (روایت سفارت تیموری)	چن چنگ (روایت دیوان‌سالاری مینگ)	کلاویخو (روایت اروپایی)
ماهیت متن	سالنامهٔ امپراتوری؛ تاریخ‌نگاریِ رسمی	گزارشِ سفارتِ درباری؛ توصیفی و پدیدارنگارانه	گزارش میدانیِ دیوانی؛ مستندنگاریِ دولتی	گزارشِ هیئتِ سفارت؛ تحلیلی با رهیافتِ جغرافیای سیاسی
تمرکز اصلی	مشروعیت کیهانی شناختیِ امپراتور و تثبیتِ نظام خراج‌گزاری	صنایعِ مستظرفه، زیبایی‌شناسیِ درباری و نظام‌نامه‌های بصری	سیمای شهری، امنیتِ مرزها و زیرساخت‌های مدنی	نمایشِ قدرتِ نظامی، تشریفاتِ پرشکوهِ سراپرده‌ها و اقتدارِ فردیِ تیمور
سوگیریِ گفتمانی	بازنماییِ هرگونه تعامل در قالبِ انقیادِ سیاسی	تحسینِ متقابلِ فرهنگی و جست‌وجوی اشتراکاتِ زیبایی‌شناختی	ارزیابیِ ظرفیت‌های راهبردی و کارکردهای دیوان‌سالاری	آمیزه‌ای از شگفتیِ فرهنگی و ارزیابیِ تهدیداتِ امنیتی
بازنماییِ دیپلماسی	برگردانِ مادیِ کالا به مفهومِ حقوقیِ «خراج»	تأکید بر انعام و تبادلِ هدایا به‌مثابهٔ زبانِ مفاهمه	ثبتِ تعاملاتِ متقابل، پاداش‌ها و زیرساخت‌های ارتباطیِ «یام»	تأکید بر سیاستِ «تعویقِ آگاهانه» به‌منظورِ تولیدِ هیبت و شکوهِ درباری
ناگفته‌های تاریخی	انگیزه‌های تجاری و هنریِ هیئت‌های سیاسی	فرایندهای سیاسیِ پشت‌پرده و لایه‌های پنهانِ قدرت در دربارِ مینگ	فقدانِ تحلیلِ ژرف پیرامونِ ظرافت‌های فرهنگی و هنرِ غیردینیِ تیموری	عدمِ درکِ پیچیدگی‌های الهیاتی و بافتارِ دینیِ منطقه

٤-۲. ساحت بصری–مادی: تبلورِ درآمیختگیِ سبکی

تلاقیِ روایت‌های مکتوب با فرهنگِ مادیِ سدهٔ پانزدهمِ میلادی نشان می‌دهد که جریانِ انتقالِ عناصرِ هنریِ مینگ به کارگاه‌های تیموری، به‌هیچ‌روی گرته‌برداریِ انفعالی نبوده، بلکه این عناصر طیِ فرایندی هدفمند، در چارچوبِ نظامِ بصریِ ایرانی–اسلامی بازتعریف شده‌اند. به بیان دیگر، هنرمندانِ کارگاه‌های سلطنتیِ شاهرخ و بایسنقر میرزا، از رهگذرِ بازخوانیِ نگاره‌های بیگانه‌تبار، دربارِ تیموری را به‌مثابهٔ «فضای سوم» (به تعبیر هومی بابا) بازآفرینی کردند (Bhabha, 2004, pp 54-55). در این «فضای میانجی»[۳۷]، عناصر بصری چینی دچار «دگرگونی معنایی» شده و هویتی دوگانه و پیوندی یافتند؛ پدیده‌ای که فلود آن را تحت عنوان «اشیای بینافرهنگی» تبیین می‌کند (Flood, 2009, p 2). بر این

اساس مهم‌ترین نمودهای این درآمیختگی را می‌توان در سه حوزهٔ مکملِ «سفال و کاشی»، «کتاب‌آرایی» و «معماری» قابل پیگیری کرد.

۱. سفالگری و کاشی‌کاری: از جینگ‌دِژِن تا کارگاه‌های نیشابور و سمرقند: در میان هنرهای مادی، سفالگری گویاترین شواهد را برای ردیابیِ درآمیختگیِ سبکیِ تیموری‌ـمینگ فراهم می‌آورد. کوره‌های جینگ‌دِژِن[۳۸] در دورهٔ مینگ به کانونِ اصلی تولید مصنوعاتِ چینی برای دربار و بازارهای جهانی بدل شدند (Ebrey, 1996, p 217). شاخص‌ترین محصول این مرکز، ظروف «آبی‌ـسفید» با نقوش زیرلعابیِ لاجوردی (کبالت) بود که در عصر امپراتور یونگ‌له، هم‌زمان نقش کالای تجملی و ابزار دیپلماسیِ دربار مینگ را ایفا می‌کرد (Watt & Leidy, 2005, pp. 24-26; Ebrey, 1996, pp 217-218). از نمونه‌های برجستهٔ این دوران، می‌توان به تُنگ‌های کُروی‌شکلِ موسوم به «تیان‌چیوپینگ»[۳۹] اشاره‌کرد که در آن‌ها، نگارهٔ اژدهای سه‌چنگال چینی در پیوندی با گل‌های نیلوفرچینی بازنمایی شده‌است(شکل۱).

هرچند سفالگرانِ قلمروِ اسلامی پیش‌تر با فنِ نقاشیِ زیرلعاب آشنایی داشتند (Blair & Bloom, 1994, p 154)، اما الگوی زیباشناختیِ نوینی که ظروفِ لاجوردیِ مینگ عرضه کردند، به شکل‌گیریِ نسلِ جدیدی از تولیداتِ سفالی در مراکزی چون نیشابور و سمرقند انجامید. در این شبکهٔ تولیدِ درباری، درحالی‌که سمرقند (به‌عنوانِ پایتخت) به کانونِ اصلیِ تجلیِ این نقوشِ ترکیبی در «کاشی‌کاری و آرایه‌های معماری» بدل شد، کارگاه‌های تاریخیِ نیشابور وظیفهٔ تأمینِ «ظروفِ سفالیِ» تجملی را بر عهده گرفتند. ورودِ گستردهٔ مصنوعاتِ چینی و جریانِ مراوداتِ مبتنی بر تبادلِ هدایا، دسترسیِ بی‌واسطهٔ هنرمندانِ تیموری به نمونه‌های اصیلِ جینگ‌دِژِن را ممکن ساخت (Carswell, 1985, pp 10-12). پاسخ کارگاه‌های تیموری به این جریان، نوعی «معادل‌یابی پویا» بود: آن‌ها در عین اقتباس از طیف رنگی و برخی قالب‌های مینگ، به ترکیبی ابداعی از نقوش «اسلیمی» و «ختایی» دست یافتند که در آن، گل‌های نیلوفر، صدتومانی (پئونی[۴۰]) و اژدهای چینی در کنار پیچک‌های عربی‌ـایرانی در میدانی واحد ظاهر می‌شوند (شکل۲).

شکل ۱. تُنگِ کُروی با نقش نیلوفر چینی و اژدها؛ چینی آبی‌وسفید، چین، دودمان مینگ، دورهٔ یونگله (۱۴۰۳–۱۴۲۴ م.)؛ ارتفاع: ۴۲٫۲ سانتی‌متر، قطر دهانه: ۹٫۳ سانتی‌متر، قطر قاعده: ۱۶٫۲ سانتی‌متر (URL 1).

شکل ۲. بشقاب سفالی آبی‌وسفید (بدل‌چینی)؛ اواخر دورهٔ تیموری (۱۵۰۰–۱۵۲۰م.). دارای نقوش زیرلعابی گل صدتومانی (پئونی)، صخره و امواج در حاشیهٔ دالبری؛ نمونه‌ای از تولیدات نیشابور با الهام از سبک چینی سدهٔ۱۵، محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا، لندن؛ شمارهٔ ثبت: 1965,0729.1. (URL 2).

این سفالینه‌های بدل‌چینی[۴۱] تیموری (که از منظرِ سبک‌شناسی در ذیلِ جریانِ «چینی‌مآبی» جای می‌گیرند)، حاصل درکی دقیق از تفاوتِ مصالح و فناوریِ کوره بوده‌اند. آرایه‌های معماری نیز قابلِ خوانش است؛ چنان‌که تزییناتِ کاشی در بناهای هرات و سمرقند، تلفیقی از کتیبه‌های کوفی و هندسهٔ ستاره‌وار با نگاره‌های گیاهی و جانوریِ برگرفته از هنرِ چین است (Blair & Bloom, 1994, p 163).

۲. کتاب‌آرایی و نگارگری: از اقتباس صُوری تا دگردیسیِ نشانه‌شناختی: در حوزهٔ نقاشی و کتاب‌آرایی، نفوذ هنر چین بیش از آنکه به‌صورت نسخه‌برداریِ صِرف ظاهر شود، در سطح «ترجمان بصری» و بازپردازیِ شمایل‌نگارانه قابل ردیابی است. بررسی مُرقّعات موزهٔ قصر توپقاپی و آثار وابسته نشان می‌دهد که کارگاه‌های ایرانی و ایرانی‌مآبِ سدهٔ نهم هجری (پانزدهم میلادی)، الگوهای صُوَریِ چینی را در قالبِ ترکیب‌بندی‌ها و کارکردهای تازه، درونِ نظامِ روایی خود ادغام کردند (Adamova, 2004, pp 10-12).

تحلیل نگاره‌های مکتب هرات در دورهٔ تیموری نشان می‌دهد که ورود نگاره‌هایی نظیر اژدها، ققنوس (سیمرغ)، گل‌های صدتومانی و ابرهای پیچان، تنها اقتباسی تزئینی نبود، بلکه نوعی تصاحبِ آگاهانه به شمار می‌رفت. نقاشانِ تیموری ـ به‌ویژه هنرمندانِ کارگاهِ بایسنقری و پیروانِ سنتِ محمد سیاه‌قلم ـ با کاربستِ اصل «اقتباس خلاقانه»، پیکرِ ظاهریِ نمادهای چینی را از خاستگاهِ اسطوره‌ایِ مینگ جدا ساختند و آن‌ها را با ساختارِ اندام‌وار و شبکهٔ نقوشِ اسلیمیِ هنرِ ایرانی پیوند دادند(Bhabha, 2004, pp 121-122). به‌عنوان نمونه، در نگاره‌های *شاهنامهٔ ابراهیم سلطان* و *اسکندرنامه*، پیکرِ خشن و پویای اژدهای چینی، تحتِ مهارِ هندسهٔ پنهان و نظام رنگ‌پردازی ایرانی درمی‌آید و از نشانهٔ قدرتِ بلامنازعِ امپراتور چین، به نمادی از نیروهای اهریمنیِ رام‌شده به‌دست قهرمانِ ایرانی دگرگونیِ معنایی می‌یابد (آژند، ۱۳۸۷الف، ص ۴۵؛ سواری و شیخی، ۱۴۰۲، ص ۱۵). این رمزگردانیِ نمادین نشان‌دهندهٔ عاملیتِ قدرتمندِ هنرمندِ تیموری است که هنرِ مینگ را نه به‌مثابهٔ کلیتی مسلط، بلکه همچون مادهٔ خام برای غنی‌سازیِ جهان‌بینیِ بصریِ خویش به کار می‌گیرد. افزون بر این دگرگونی‌های صُوَری، تکاملِ این «اشیای بینافرهنگی» وام‌دارِ رقابت‌های درونی میانِ کارگاه‌های سلطنتیِ تیموری نیز بوده است. آژند تأکید می‌کند که با انتقال هنرمندان و میراثِ کارگاهیِ اسکندر سلطان به دربار ابراهیم سلطان در شیراز، نوعی رقابت فرهنگیِ آشکار میان کارگاه هنری شیراز و کتابخانهٔ هرات (تحت حمایت شاهرخ و بایسنقر) درگرفت (آژند، ۱۳۸۷الف، ص ۱۷۲). تحت نظارت هنرمندانی چون «نصیرالدین مُذَهِّب» که کلانتری کتابخانهٔ شیراز را بر عهده داشت، هنرهایی نظیر تذهیب، نقاشی و تجلید، ذیل نظامِ متمرکزِ کارگاهی قرار گرفتند (همان، صص ۱۸۲–۱۸۶). در بسترِ همین فضای رقابتیِ نهادینه‌شده بود که شاهنامه‌هایی نظیرِ نسخهٔ بایسنقری و ابراهیم‌سلطان تولید شدند و عناصرِ بصریِ اقتباسیِ چینی ـ در غیابِ فشارهای دیپلماتیکِ دربارِ پکن ـ با استقلالِ عمل در شبکه‌ای درهم‌تنیده از اسلیمی‌ها، بازسازی و بومی‌سازی شدند.

یکی از برجسته‌ترین نمودهای این «ترجمانِ بصری» و رویکردِ دگرگون‌ساز را می‌توان در مجموعه‌آثارِ منسوب به «محمد سیاه‌قلم» ردیابی کرد. چنانچه هویتِ او را با غیاث‌الدین نقاش یکی بدانیم، این نگاره‌ها دیگر نه آثاری مستقل، بلکه نوعی «گزارش‌نگاریِ تصویری» از سفرِ دوسالهٔ هیئتِ تیموری به چین محسوب می‌شوند (آژند، ۱۳۸۷، ص ۳۲۵). این تصاویر که ماهیتی واقع‌گرایانه، لحظه‌محور و طرح‌گونه دارند، به‌منظورِ ثبتِ وقایعِ روزمره طراحی شده‌اند و از سنتِ نگارگریِ فاخر و رسمیِ کتابخانه‌های سلطنتی فاصله می‌گیرند. تطبیقِ جزئیاتِ این نگاره‌ها با متنِ مکتوبِ سفرنامهٔ غیاث‌الدین، انطباقِ شگفت‌انگیزی را در نمایشِ موضوعاتی مانند دیوان‌ها، کاهنانِ بودایی، کاروان‌های تجاری و تشریفاتِ دربارِ مینگ آشکار می‌سازد (همان، صص ۳۲۰–۳۲۴). در حقیقت، این مجموعه، سفرنامه‌ای مُصَوَر است که در آن هنرمندِ ایرانی، مواجههٔ خویش با فرهنگِ «دیگری» را به شیوه‌ای مستند به تصویر کشیده و سبکِ بصریِ دورگه (هیبریدی) و منحصربه‌فردی خلق کرده است (همان، ص ۳۲۶). نگارهٔ «اسبِ تکیده» (شکل ۲–الف) اثرِ گونگ کای[۴۲] (۱۳۰۷–۱۲۲۲م.) می‌تواند یکی از روشن‌ترین نمونه‌های تبلورِ مادیِ نمادهایِ اقتباسی در آثارِ محمد سیاه‌قلم باشد. گونگ کای، اسبی لاغر اما ایستاده را به تصویر کشیده است که استعاره‌ای از ادیبان و وفادارانِ رنج‌کشیده اما باصلابتِ دودمانِ سونگ در برابرِ استیلای حاکمانِ مغول است (Barnhardt & et al, 1997, pp 140-141). استاین‌هارت استدلال می‌کند که این نگاره از دورهٔ یوآن، به‌عنوان الگوی صُوَریِ قدرتمند واردِ سنتِ ایرانی–ترکمانی شده و در گروهِ نگاره‌های منسوب به «محمد سیاه‌قلم» (شکل ۲–ب) در مُرقّعات سه‌گانهٔ[۴۳] موزهٔ توپقاپی سرای استانبول بارها بازتولید شده است (Steinhardt, 1986, pp 68-70).

شکل ۳. جابجاییِ فرمی و ترجمانِ بصری میان نگارگریِ چین و سنتِ ایرانی–ترکمانی.

راست (الف): گونگ کای، *اسب نجیب (اسب تکیده)*، مرکب روی کاغذ، ۲۹.۹ در ۵۶.۹ سانتی‌متر، چین، دورهٔ یوآن، سدهٔ سیزدهم تا چهاردهم میلادی. نسخهٔ اصلی در مجموعهٔ آبه، موزهٔ هنرهای زیبای اوزاکا، ژاپن. (Steinhardt, 1986, p 60).

چپ (ب): منسوب به محمد سیاه‌قلم، *مرد چادرنشینِ ترکمن در حال کشیدنِ اسب خود (اسب لاغر و مهتر)*. آب‌مرکب روی کاغذ، نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم میلادی (ایران یا آناتولی). مُرقّع H.2153، برگ b118). موزهٔ قصر توپقاپی، استانبول، ترکیه. (İpşiroğlu, 1985, p 137).

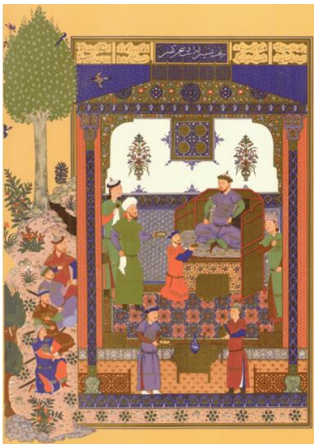
همان‌گونه که در نگارهٔ منسوب به محمد سیاه‌قلم مشاهده می‌شود (شکل ۲–ب)، پیکرهٔ استخوانیِ اسب، عضلات تفکیک‌شده و حتی نگاهِ رو به پایینِ حیوان با دقتی کالبدشناسانه بازآفرینی شده است؛ تا آنجا که می‌توان این نگاره را اقتباسی مستقیم یا دست‌کم مبتنی بر نسخه‌ای واسط از سنت چینی دانست (آژند، ۱۴۰۰، صص ۵۸–۵۹). بااین‌حال، این فرایند به تقلیدی ساده محدود نشده است؛ نقاشِ مُرقّعات استانبول با افزودن پیکرهٔ انسانی با پوشش و چهره‌پردازیِ بومی و دگرگون ساختن فضای فرهنگی، صُوَرِ اقتباسیِ چینی را در نظامِ معنایی و زیباشناختیِ تازه‌ای با اسلوب سیاه‌قلم بازتفسیر کرده است. بدین‌سان، این نگاره‌ها نشان می‌دهند که تأثیر هنر چین بر نگارگریِ تیموری–ترکمانی، جابه‌جایی آگاهانهٔ نوعی زبان تصویریِ بیانگر و بومی‌سازیِ آن بوده است (Steinhardt, 1986, pp 66-70). در سطح مواد و فنون نیز نوعی هم‌گرایی مشاهده می‌شود: ورود اوراق رنگین و فن زرافشانی از چین، کتاب‌آرایی ایرانی را دگرگون کرد؛ طومارهای کاغذ رنگی و طلاکاری‌شدهٔ مینگ، هنرمندان هرات و تبریز را به توسعهٔ گونه‌های بومی زرافشانی و اقتباس نقوش چینی در حاشیه‌سازیِ نسخه‌ها و مُرقّعات برانگیخت (Roxburgh, 2017, p 19; Blair, 2000, pp 26-29). در کنار آن، برخی ترکیب‌بندی‌های منظره‌پردازانه و روایی برگرفته از سنت ایلخانیِ متأثر از چین ـ مانند صحنه‌های «فرمانروا و ملازمان» یا «ابرهای طوفان‌زا و درختان درهم‌پیچیده» ـ در کارگاه‌های سدهٔ شانزدهم ماوراءالنهر استمرار یافت (Brend, 1993, pp 104-106, 113-114). در نتیجه، تأثیر هنر چین بر نگارگری دورهٔ تیموری را باید فراتر از انتقال چند نگارهٔ مجزا دانست؛ این تأثیر در بازتعریف منطق تصویر و آرایهٔ کتاب نقشی ساختاری ایفا کرد؛ منطقی نو که در آن پیکره‌های لاغراندام، حیوانات نمادین، کاغذهای زرافشان و ترکیب‌بندی‌های چینی‌مآب در شبکهٔ معنایی ایرانی بازتفسیر شدند و به شکل‌گیری سبک‌های دورگه یاری رساندند (Steinhardt, 1986, pp 68-70; Adamova, 2004, pp 10-12).

۳. معماری و فضاسازی: الگوهای فضایی و نمادین: معماری فاخر همواره ابزاری کارآمد برای «تأیید حضور و اقتدار حاکم» بوده است (Grabar, 2006, p 28). تیمور با پیش‌بردِ اقدام‌های عمرانیِ گسترده در سمرقند، آشکارا در پیِ آن بود تا پایتختِ خویش را به نمادِ فراگیرِ سلطه و «برترین شهرِ جهان» بدل سازد (Blair & Bloom, 1994, pp 37-41). معماریِ تیموری با کتیبه‌هایی در مقیاسِ عظیم و رنگ‌های درخشان متمایز می‌شود که با بهره‌گیری از فنونِ پیچیده‌ای چون «کاشیِ معرق» و «هفت‌رنگ» اجرا می‌شدند (Blair, 1998, p 171). این کتیبه‌ها نه‌تنها دربردارندهٔ آیات قرآن بودند، بلکه با القاب پرطمطراقی چون «سلطان مقتدر، سایهٔ خدا بر زمین»، اقتدار سیاسی و مشروعیت مذهبی حامی بنا را توأمان به نمایش می‌گذاشتند (Ibdm, p 172). این کارکردِ نمادینِ فضا که هدفِ آن بازتابِ جاه‌طلبی‌های جهان‌گشایانه بود، در اقدام‌های عمرانیِ دودمانِ مینگ نیز به‌روشنی دیده می‌شود. هرچند نفوذ زیباشناسی چینی در معماری تیموری لایه‌مند و ظریف است، اما در سازمان‌دهی بصری فضاهای باز و باغ‌ها به‌وضوح قابل ردیابی است. در چینِ عصرِ مینگ، باغ فضایی تفریحی یا پناهگاهی منفک از اجتماع نبود، بلکه «پدیده‌ای چندساحتی»، «مکانی فرهنگی» و «متنی برای خوانش» به شمار می‌رفت (Clunas, 1996, p 9). این فضا هم‌زمان نقشِ ابزارِ تولیدِ اقتصادی (مانند پرورشِ اشجارِ بارور و گیاهانِ تجاری) و قلمروِ فرهنگی–اخلاقی را بر عهده داشت. بر این اساس تملکِ این فضاها، به‌ویژه در اراضیِ شهری و پیراشهری، نوعی سرمایهٔ کلان محسوب می‌شد؛

هرچند این مهم در نیمهٔ دومِ سدهٔ شانزدهم بیشتر به‌سوی مصرفِ زیبایی‌شناختی دگرگون شد (Ibdm, 9, 21-22, 50, 53, 57).

در هر دو سنتِ ایرانی و چینی، باغ بازنمودِ زمینیِ نظمی استعلایی تلقی می‌شد و از این حیث تلاقیِ معناداری می‌یافت: باغ در چین استعاره‌ای از هماهنگی انسان و طبیعت بود، و در فرهنگ ایرانی‌ـاسلامی با مفهوم «پردیس» به‌مثابهٔ تمثیلی از بهشت موعود گره می‌خورد. این هم‌گرایی معنایی، یکی از پشتوانه‌های تفاهم فرهنگی در امتداد جادهٔ ابریشم به شمار می‌رفت. در مقیاس کلان‌شهری نیز، سازمان‌دهی فضایی بازتاب همین اقتدارِ سیاسی بود. طرح «شهر ممنوعه» بر نظمی کیهانی استوار است و امپراتور را در مرکز عالم قرار می‌دهد و محور شمالی‌ـجنوبیِ کاخ، پیوند دهندهٔ مسیر امپراتوری به معبد آسمان و محراب‌های زمین به شمار می‌آید (Chiou-Peng, 2009, pp 848-851). در خوانش تطبیقی میان طرح «شهر ممنوعه» که بر مرکزیت بی‌بدیل امپراتوری مینگ در جهان دلالت داشت و فضاهای چهارایوانی و متقارن دربار تیموری، می‌توان اشتراکات مفهومیِ عمیقی را شناسایی کرد. با این حال، معماری تیموری موفق می‌شود این اقتدار نمادین را در بستری حکمی‌ـعرفانی بومی‌سازی می‌کند. با استناد به آرای بلخاری قهی (۱۳۹۵) پیرامونِ مبانیِ حکمیِ معماری، فضاهای چهارایوانی در هنرِ تیموری بازنمایی «تجلیِ امرِ نامتناهیِ آسمانی در قالبِ متناهیِ زمینی» به شمار می‌روند (صص ۳۸–۴۲). هندسهٔ دقیق، کاربست مربع و دایره، و استفاده از نقوش اسلیمیِ سیال در آرایه‌های معماری و کاشی‌کاری‌ها، نمایانگر اصل «وحدت در کثرت» است (همان، ص ۸۷). در این شبکه، حتی اگر عنصرِ اقتباسیِ چینی برگرفته از سرامیک‌ها یا منسوجاتِ مینگ (نظیرِ گل‌های ختایی) واردِ آرایه‌های معماریِ تیموری شود، ماهیتِ مادیِ آن به محملی برای تجلیِ نظمِ کیهانی در تفکرِ ایرانی‌ـاسلامی استحاله می‌یابد (موسوی و همکاران، ۱۳۹۹، ص ۵۱). این تبلورِ مادیِ قدرت را می‌توان در رویکردِ حامیانِ قدرتمندِ هنرِ تیموری نظیرِ ابراهیم‌سلطان نیز مشاهده کرد. او با تسلط بر خطِ ثلث و تلفیقِ نظامِ حامی‌پروری با اقدام‌های عمرانی، کتیبه‌های متعددی را برای مدارس (مانند دارالصفا) و مقابرِ شیراز به‌خطِ خویش نگاشت و بدین‌طریق، مشروعیتِ سیاسی را با متونِ قُدسی درآمیخت (آژند، ۱۳۸۷، ص ۱۷۱). این تسلط بر قلمروهای مادیِ معماری و خوشنویسی، نشان‌دهندهٔ درک عمیقِ حاکمان تیموری از «معماری و کتیبه» به‌مثابهٔ رسانه‌ای برای اعمالِ قدرت و انتقال گفتمانِ قدرت به جوامع پیرامونی است. بر این اساس، ساختار هندسیِ کوشک‌ها، فضاهای چهارایوانی و سازمان‌دهیِ فضاییِ باغ‌ها در دربارهای تیموری و مینگ را می‌توان نه فقط الگوهایی کارکردی، بلکه محمل‌هایی مادی برای تجلیِ اقتدارِ کیهانی و نظمِ آسمانی در ساحتِ زمین تفسیر کرد. این الگوهای هندسی، به‌عنوان فضاهایی نمادین، امکان هم‌ترازیِ قدرتِ سیاسی با مراتبِ لاهوتی را برای حاکمان فراهم می‌آورند و معماری را به رسانه‌ای برای بیانِ اقتدارِ حاکمیت و پیشبردِ راهبردهای سیاستِ خارجی بدل می‌سازند.

یافته‌های کلوناس و هریسون–هال (Clunas & Harisson-Hall, 2014, p 50) نشان می‌دهد که شهر ممنوعه، به‌عنوان بزرگ‌ترین مجموعهٔ محصور جهان در آن دوران، بر اساس الگوبرداریِ امپراتور یونگ‌له از کاخ نانجینگ[۴۴] و توسعهٔ بقایای معماری دورهٔ یوآن شکل گرفته است (Mote & et al, 1998, pp 240-241; Zhu, 2004, p 28; Tsai, 1996, p 202). همین منطقِ کیهانی با محوریت جایگاه فرمانروا، در طراحی بسیاری از پایتخت‌های ایالتیِ مینگ نیز تکرار شد (Clunas, 2013, pp 31-32). بازتابِ مواجههٔ فرستادگانِ سیاسی و کارگاه‌های تیموری با این ساختارهای فضایی، در طراحیِ باغ‌ها و کاخ‌های هرات و سمرقند نیز محسوس است. چنان‌که نقاشی‌ها و آرایه‌های دیواریِ کاخ‌های تیموری، سبکی تلفیقی را به نمایش می‌گذارند که در آن عناصرِ چینی‌مآبانه با نگاره‌های اسلامی به‌شکلی یکپارچه درهم‌تنیده شده‌اند (Lentz, 1992, pp 254-255).



شکل ٤. بازتاب دیپلماسی و قدرت در معماری درباریِ اوراسیا. (URL 3).

راست (٤–الف): *تک‌چهرهٔ مقامی دولتی مقابل شهر ممنوعهٔ پکن*، اثر ژو بانگ، ح. ۱۴۸۰–۱۵۸۰م، موزهٔ بریتانیا، شمارهٔ ثبت: 1881.1210.087.

چپ (٤–ب): *جلوسِ لهراسب بر تخت*، شاهنامهٔ بایسنقری، مکتب هرات، ۸۳۳ ق/۱۴۳۰م، کتابخانه موزهٔ کاخ گلستان، تهران.

نمونهٔ روشنِ این درهم‌تنیدگیِ فضا و قدرت را می‌توان در دو اثرِ تصویریِ وابسته به این دوران مشاهده کرد (شکل ۳). در سنت تصویری مینگ، *تک‌چهرهٔ مقامی دولتی مقابل شهر ممنوعهٔ پکن* اثر ژو بانگ[۴۵] (شکل ۴–الف) با بهره‌گیری از ژرفانمایی از بالا، نگاه مخاطب را به محور تقارن کیهانیِ تالارهای تشریفاتیِ منتهی به حریم امپراتور هدایت می‌کند. اگرچه این اثر متأخرتر از عصر یونگ‌له خلق شده، اما نزدیک‌ترین تصویرِ بازمانده از چیدمان کاخ‌های او در شهر ممنوعه را نشان می‌دهد. در این اثر، میزان نزدیکیِ مقامات به «پسر آسمان» نمایانگر جایگاه سیاسی آنان است و هنرمند به‌خوبی توانسته مرکزیت کیهانی امپراتوری مینگ و تقارن سلسله‌مراتبی دروازه‌های پایتخت را تجسم بخشد (Clunas & Harisson-Hall, 2014, p 50).

در مقابل، در نگارهٔ «جلوسِ لهراسب» از شاهنامهٔ بایسنقری (شکل ۴–ب)، تخت پادشاه در محورِ مرکزیِ ایوان قرار گرفته و ساختارِ چندسطحیِ فضا (شاملِ ایوان، پیش‌خوان و حیاط)، سازمان‌دهیِ سلسله‌مراتبیِ درباریان را بر اساسِ فاصلهٔ آنان از کانونِ قدرت القا می‌کند. بر این اساس، می‌توان پیوندِ نظم کیهانیِ چینی با هندسهٔ متقارنِ ایوان و چهارباغ ایرانی را محصول مواجههٔ آگاهانهٔ دو سنتِ فرمانروایی چین و ایران دانست. هر دو تمدن با اتکا بر بازتولید «قدرت» از طریق «فضا»،

باغ و کاخ را کانونِ تلاقیِ ثروت اقتصادی و اقتدار نمادینِ خود تعریف کردند (Clunas, 1996, pp 53-57; Chiou-Peng, 2009, pp 848-851).

۵. بحث و نتیجه‌گیری

خوانشِ متقاطعِ یافته‌های متنی و مادی، پرده از سازوکارهای پنهانِ «ترجمانِ فرهنگی» برمی‌دارد. در این بخش، چرایی و چگونگیِ شکل‌گیریِ هنرِ دورگه در سدهٔ پانزدهمِ میلادی تبیین می‌شود.

الف) واسازی روایات: از تقابل ایدئولوژیک تا تلاقیِ گفتمان‌ها

تحلیلِ انتقادیِ یافته‌ها نشان می‌دهد که برای درکِ دیپلماسیِ هنری در این عصر، خوانشِ تک‌منبعی گمراه‌کننده است. دربارِ مرکزیِ مینگ، بخشِ عظیمی از واقعیت‌های آمیختگیِ هنری را ـ که خارج از تشریفاتِ نظامِ خراج‌گزاری رخ می‌داد ـ آگاهانه از سوابقِ رسمیِ *مینگ شی‌لو* حذف می‌کرد (Wade, 2005, pp 16-17). بااین‌حال، ترکیبِ روایاتِ موردبحث، الگوی نظریِ منسجمی از «فضای سوم» می‌سازد (Bhabha, 2004, pp 314, 316). بر اساس متون بررسی‌شده، در تمامیِ این تعاملات، سه‌گانه‌ای تکرارشونده شامل «زمان‌مندیِ تشریفات»، «شبکهٔ هدایا» و «میانجی‌های چندزبانه» وجود دارد. در این شبکه، هر روایت وجهی از واقعیت را برمی‌سازد: غیاث‌الدین «نگاه کارگاهی» را وارد میدان سیاست می‌کند؛ *مینگ شی‌لو* آیین را به متنِ دولت بدل می‌سازد و بیگانگان را در چارچوب ایدئولوژیِ فرهنگیِ چین بازتعریف می‌کند (Wade, 2005, pp 26-28)؛ چن چنگ «قانون در عرصهٔ عمل» و واقعیتِ مادیِ هرات را ثبت می‌کند؛ و کلاویخو «نمایشِ قدرتِ» ترکو-مغولی را صورت‌بندی می‌نماید. این تلاقی می‌تواند بیانگر این مهم باشد که هنرِ تیموری در برابرِ مینگ، هنری منفعل نبود؛ بلکه محصولِ دیپلماسیِ فرهنگیِ فعال و آگاهانه‌ای بود.

ب) دگردیسی نمادها: سازوکارهای ترجمان بصری و الگووارهٔ آمیختگی

فرایندِ ترجمانِ فرهنگی در کارگاه‌های هنریِ عصرِ تیموری، به الگوبرداریِ شکلی محدود نمی‌شد؛ بلکه نمادهای اقتباسی طیِ «استحالهٔ معنایی» از بارِ نشانه‌شناختیِ اولیهٔ خود تهی گشته و در ساختارِ روایی ایرانی–اسلامی بازتعریف شدند (Grabar, 2006, pp 283-284). این دگردیسی را می‌توان در قالب گفتمانی سه‌مرحله‌ای تبیین کرد: در مرحلهٔ نخست، نگاره‌های بصری تحت تأثیر مستقیم الگوهای مینگ و یوآن وارد کارگاه‌های درباری شدند (Kadui, 2009, pp 84-86)؛ در مرحلهٔ دوم، این صُوَر دچار «ترجمان بصری» گشتند که ماهیتی دورگه به آن‌ها بخشید (Canby, 2005, p 52)؛ و در مرحلهٔ سوم، این عناصر چنان با رسانه‌ها و مفاهیم بومی منطبق شدند (Grabar, 2006, p 176) که دیگر به‌مثابهٔ امری بیگانه ادراک نمی‌گردیدند.

اصل ختایی در بدو ورود شامل سه نقش محوری گل خشخاش، گل عناب و گل نیلوفر بود. هنرمندانِ ایرانی با آمیختنِ این نقوش با گل‌های پیش از اسلام، آن‌ها را از حالتِ طبیعت‌گرایانهٔ چینی خارج کرده و به‌سوی تجرید و تزئین سوق دادند (آژند، ۱۳۹۳، صص ۹۷، ۹۸). برخلافِ اسلیمی که تجریدِ «درخت» است، ختایی نموداری تجریدیافته از «شاخه، بوته و گل» محسوب می‌شود. این نقوش بر پایه نظام «تند و کند» در ساقه‌ها طراحی می‌شوند که در آن ساقه اصلی قوی‌تر و ساقه‌های منشعب ظریف‌تر ترسیم می‌گردند (همان، صص ۱۰۰، ۱۰۲). اوج این تبادل در مکتب هرات و در آثاری چون دیوان حافظ سلطانعلی مشهدی (۸۹۴ هق) و سنگ قبر غیاث‌الدین منصور (۸۸۸ هق) دیده می‌شود که در آن‌ها ختایی با نقوشی چون «درنا» در هم آمیخته است. تلاش «مولانا حاجی محمد نقاش» برای بازتولید «چینی فغفوری» در دربار سلطان حسین بایقرا، نمونه‌ای اعلا از تلاش برای بومی‌سازی فناوری و هنر ختایی در عصر تیموری است (همان، ص ۱۱۱).

این پایداری و دیرپاییِ نمادها در بستر اصلی‌شان ـ که ولش آن را ریشه در احترام به گذشتهٔ چینی و آرمانی‌سازیِ مفهوم «تداوم» می‌داند (Welch, 2008, p 10) ـ خود گواهی بر عمق معناشناختیِ این نقش‌مایه‌ها در لحظهٔ ورود به بستر فرهنگیِ جدید است. بارزترین مصادیق این دگردیسی مفهومی–بصری را می‌توان در چهار نقش‌مایهٔ بنیادین واکاوی کرد.

۱. اژدها: از نماد امپراتوری تا نگهبان آستانه: در سنتِ چینی، اژدها (لونگ)[۴۶] موجودی خیرخواه، مظهرِ نیروی مردانگی (یانگ)[۴۷] و نمادِ شخصِ پادشاه اعظم[۴۸] است (Eberhard, 1986, p 97). ولش این موجود مرکب را با ویژگی‌های ریخت‌شناختیِ متعددی توصیف می‌کند؛ از جمله شاخ گوزن، فلس ماهی و پای عقاب که اغلب در میان ابرها یا امواج، در حال تعقیب «مروارید شعله‌ور» تصویر می‌شود. این مروارید در نظام نمادگراییِ شرق دور، تجلیِ خرد کیهانی، نیروی مطلق و قدرت ازلی است (Welch, 2008, p 122). از منظر نمادشناسیِ تطبیقی، اژدها همچنین در مقام «نگهبان گنج» ظاهر می‌شود که وظیفهٔ صیانت از ثروت‌های معنوی و قدرت‌های روحانی در برابر نیروهای متخاصم را بر عهده دارد (Cirlot, 2001, p 133). نگارهٔ اژدهای پادشاه اعظم در ظروف مسطحی مانند بشقاب‌های چینی عصر شوان‌دو[۴۹] (شکل ۵–الف) با جزئیات دقیق کالبدشناختی در مرکز قاب تجلی یافت. با ورود این الگوها به ایران، هنرمندان کارگاه‌های تیموری دست به «ترجمانِ دوگانه» زدند: در سفالگری، با اینکه قالب‌های مدور و ترکیب‌بندیِ بشقاب‌های مینگ را وام گرفتند، اما اژدها را با خطوطی انتزاعی‌تر و هماهنگ با پیچک‌های «ختایی» بازتولید کردند (شکل ۵–ب). از سوی دیگر در بستر نگارگری، با بهره‌گیری از بُعد جهانیِ این نماد، اژدها را از موجودی قُدسی برای پادشاه اعظم، به «نگهبان آستانه» تغییر ماهیت دادند؛ عنصری آزمون‌گر که قهرمان (مانند رستم یا اسفندیار) باید پیش از دستیابی به کمال حماسی یا معنوی بر آن فائق آید. این تحول، اژدها را از تجلیِ خیرخواهانهٔ چینیِ آن به رکن محوری نبردهای شاهنامه‌ای بدل ساخت و جایگاه آن را در نظام تصویریِ ایرانی–اسلامی تثبیت کرد (Eberhard, 1986, p 101).

شکل ۵. فرآیند الگوبرداری و ترجمان بصریِ نقش اژدها از چینیِ مینگ به سفالینه‌های ایرانی.

راست (شکل ۵–الف): بشقاب چینی با نقش اژدها میان امواج؛ چینی با نقاشی لاجورد (کبالت) زیرلعاب، جینگ‌دژن، چین، دودمان مینگ، دورهٔ شوان‌ده (۱۴۲۶–۱۴۳۵ م.)؛ موزهٔ متروپولیتن نیویورک، موزهٔ متروپولیتن؛ شمارهٔ ثبت: 1975.99. (URL 4).

چپ (شکل ۵–ب): ظرف با نقش اژدها؛ خمیرسنگ با نقاشی زیرلعاب (احتمالاً تبریز)، ایران، اواخر سدهٔ پانزدهم تا اوایل سدهٔ شانزدهم میلادی؛ موزهٔ هنر فیلادلفیا؛ شمارهٔ ثبت: 1943-40-88. (URL 5).

۲. ققنوس و سیمرغ: از فرّهٔ امپراتوری تا مرشد معنوی

در هنر دربار مینگ، ققنوس (فنگ‌هوآنگ) [۵۰]، نماد ویژهٔ ملکهٔ اعظم[۵۱] و مظهر هماهنگیِ هستی و کیهانی است؛ پرنده‌ای ترکیبی که در شمایل‌نگاری چینی با شکوه، فرّه، رستاخیز و جاودانگی پیوند دارد (Welch, 2008, pp 78-80). این منطق بصری را می‌توان در *نگارهٔ دو ققنوس بر درخت پالونیا* (شکل 6–الف) واکاوی کرد. این اثر متعلق به «مکتب جِه»[۵۲] است؛ مکتبی قدرتمند در دورهٔ مینگ که توسط «دای جین»[۵۳] بنیان‌گذاری شد. این جریان هنری که با قلم‌گیری‌های نیرومند و احیای سنت‌های نقاشی آکادمی سونگِ جنوبی شناخته می‌شود، نقش مهمی در پیوند میان هنرِ رسمیِ درباری و هنرمندان حرفه‌ایِ خارج از دربار ایفا کرده است (Cahill & von Mirbach, 2023). در این اثر، ققنوس‌ها با جزئیات دقیق کالبدی در میان آرایه‌های گیاهی تصویر شده‌اند که نشان‌دهندهٔ منطقِ تزیینی و استوارِ این مکتب در بازنمایی نمادهای حاکمیتی است.

در سنت تیموری، همین زبان صُوَری در قالب «سیمرغ» بازآفرینی شد، اما نه به‌مثابهٔ تقلیدی منفعلانه، بلکه به‌صورت ترجمانی فرهنگی در متن حماسهٔ ایرانی. در *شاهنامهٔ ابراهیم سلطان*، صحنهٔ «نبرد اسفندیار و سیمرغ» (شکل ۶–ب) نشان می‌دهد که این پرنده در نگارگریِ مکتب شیراز و هرات از سطح تزیین فراتر رفته و به پیکره‌ای کنش‌مند، عظیم و روایی تبدیل شده است. هنرمندان ایرانی با ادغام آگاهانهٔ ویژگی‌های بصریِ «فنگ‌هوآنگ» با کهن‌الگوی «سیمرغ» (نماد خرد الهی و هدایت روحانی در سنت عرفان ایرانی)، موجودی دورگه آفریدند که فراتر از آرایهٔ تزیینیِ صِرف، به تجلیِ «مرشد معنوی» در منظومه‌های عطار و نظامی و عنصری نمایشی در فردوسی بدل گشت (Kadui, 2009, p 110). از این منظر، رابطهٔ ققنوس و سیمرغ را باید در سطح منطق بصری مشترک فهم کرد: تبدیل پرندهٔ باشکوه به حامل معناهای فراتر از طبیعت، که در چین به‌صورت «فرّهٔ پادشاه اعظم» و در ایران به‌صورت «هدایت و نیروی اسطوره‌ای» صورت‌بندی شده است.

شکل ٦. ترجمان بصریِ پرندهٔ اساطیری از فنگ‌هوآنگِ چینی به سیمرغِ ایرانی.

راست (شکل ٦–الف): *دو ققنوس بر درخت پالونیا*؛ چین، دودمان مینگ، سدهٔ شانزدهم میلادی؛ منسوب به مکتب جِه؛ طومار آویختنی، مرکب و آبرنگ مات روی ابریشم، ۱۵۹٫۱ × ۹۰٫۵ سانتی‌متر؛ گالری فریر، مؤسسهٔ اسمیتسونیان، واشینگتن دی‌سی؛ شمارهٔ ثبت: F1919.112. (URL 6).

چپ (شکل ٦–ب): *نبرد اسفندیار و سیمرغ*، برگ b263 از شاهنامهٔ ابراهیم سلطان؛ شیراز، حدود ۱۴۳۰–۱۴۳۵ م.؛ آبرنگ مات، مرکب و طلا روی کاغذ؛ کتابخانهٔ بادلیان، آکسفورد؛ نسخه: Ouseley Add. 176. (URL 7)

۳. ابرهای ختایی: از دَم حیاتی تا تجلیِ سلوک ماورایی

واژهٔ «ختا» یا «ختای» در اصل نام طایفه‌ای از طوایف مغول در قرن چهارم هجری بود که بر شمال چین و منچوری حکم می‌راندند (آژند، ۱۳۹۳، ص ۹۸). این نام در منابع چینی تحت عنوان «چی–تن»[۵۴] و بعدها «لیائو»[۵۵] ثبت شده و در زبان‌های اروپایی به صورت «کتای»[۵۶] تداوم یافته است (همان، ص ۹۹). در متون اسلامی، ختای همواره ملازم «خُتن» ذکر شده که به دلیل قرارگیری بر سر راه تجاری و تخصص در بافندگی ابریشم، نقشی محوری در انتقال الگوهای بصری به ایران داشته است (همان). در هنر چینی، «ابر» (یون) [۵۷] نشانگر «دَم حیاتی» (چی) [۵۸]، مظهر نیروی حیات‌بخش و نماد عمر جاویدان است (Welch, 2008, p 204). نمونهٔ بارزِ کاربستِ این صُور نمادین در طومار نقاشی *سفر به شو* (شکل ۷–الف) قابل مشاهده است؛ اثری که در آن ابرها در لابه‌لای کوه‌های صخره‌ای، به‌شکلی به نسبت ایستا، ملایم و آرام‌بخش ترسیم شده‌اند و پیوند هماهنگ انسان و طبیعت را القا می‌کنند. در مقابل، با ورود این نقوش به هنر اسلامی، هنرمندان تیموریِ مکتب هرات با فاصله‌گرفتن از حالتِ آرامِ چینی، این صُورِ خوش‌یمن را به «ابرهای شعله‌ور» و بسیار پویا بدل ساختند. چنان‌که در نگاره‌های نسخهٔ نفیس *معراج‌نامه شاهرخی* (شکل ۷–ب) دیده می‌شود، ابرها کارکردی چندگانه و ساختاری یافته‌اند؛ آن‌ها نه‌تنها ابزاری برای فضاسازیِ نمایشی و افزایش تحرک در ساختار هندسیِ نگاره‌اند، بلکه به‌طور مستقیم در خدمت بیان روایی مفاهیم قُدسی و سلوک ماورایی (مانند عروج پیامبر اسلام به آسمان) قرار گرفته‌اند. در

اینجا، ابر از نمادی طبیعت‌گرایانه، به عنصری ماورایی برای نمایشِ مداخلهٔ امر الهی و جداسازی ساحت‌های زمینی و آسمانی دگرگون شده است.

شکل ۷. دگردیسیِ بصری و معناییِ نقش‌مایهٔ ابر از سنتِ چینی به نگارگریِ تیموری.

بالا (شکل ۷–الف): بخشی از نقاشی *سفر به شو*، منسوب به چیو یینگ[۵۹] (حدود ۱۴۹۴–۱۵۵۲ م.) با خوشنویسی ون ژنگ‌مینگ[۶۰] (۱۴۷۰–۱۵۵۹م.)؛ دودمان مینگ؛ مرکب و رنگ معدنی روی ابریشم؛ گالری فریر، واشینگتن دی‌سی؛ شمارهٔ ثبت: F1993.4. (URL 8).

پایین (شکل ۷–ب): صحنه‌ای از نسخهٔ خطی *معراج‌نامه* شاهرخی (معروف به معراج‌نامهٔ میرحیدر) با نقوش ابر چینیِ دگرگون‌شده؛ ترکی جغتایی با خط اویغوری، هرات، ۸۴۰ ق / ۱۴۳۶ م؛ آبرنگ مات و طلا روی کاغذ؛ کتابخانهٔ ملی فرانسه، Supplément turc 190، برگ 43. (URL 9).

٤. نیلوفر چینی: از نماد روشنگریِ بودایی تا هندسهٔ ختایی

نیلوفر آبی در سنت بودایی و فرهنگ بصری چین با نام «لیان‌هوا»[۶۱] شناخته می‌شود و نماد غاییِ پاکی، روشنگری و تعالیِ معنوی است (Welch, 2008, p 34; Cirlot, 2001, p 193). نمونه‌ای برجسته از تجلیِ این الگو را می‌توان در بشقابِ میناکاری‌شده (کلوآزونه)[۶۲] از اوایلِ سدهٔ پانزدهمِ میلادی مشاهده کرد (شکل ۸–الف). در این اثر، نقش‌مایهٔ نیلوفر با رنگ‌های درخشان و خطوطی دوّار بر زمینه‌ای فیروزه‌ای سامان یافته است. کاربردِ آیینی و نمادینِ این نقش‌مایه در نمونهٔ فاخرِ دیگری، یعنی پایهٔ میناکاری‌شدهٔ ماندالا[۶۳] (نیمهٔ نخستِ سدهٔ پانزدهمِ میلادی)، به‌خوبی هویداست (شکل ۸–ب). در این اثر که به سنت‌های بودیسمِ باطنی در دربارِ مینگ تعلق دارد، گل‌های نیلوفر به‌عنوانِ نمادِ پاکی در بخشِ فوقانی جای گرفته و با نقوشِ «هشت گنجینهٔ بودایی»[۶۴] در سطوحِ جانبی ترکیب شده‌اند. نقش‌مایهٔ «لیان‌هوا» در بافتِ چینی–بودایی دارای دلالت‌های صریحِ مذهبی است؛ اما هنرمندانِ تیموری آن را در فرایندِ انتزاعِ مستمر دگرگون ساختند. نیلوفر در هنرِ ایرانی از بارِ مذهبیِ پیشینِ خود تهی شد و با نامِ «گل ختایی»، به عنصری بنیادین در تذهیب، کتابت و کاشی‌کاری بدل گردید که به‌شکلی اندام‌وار با ساختارِ اسلیمی‌های ایرانی پیوند یافته است. نمودِ بارزِ این بومی‌سازی را می‌توان در تذهیبِ نسخه‌های خطی، نظیر صفحات آغازین *شاهنامهٔ ابراهیم سلطان* مشاهده کرد (شکل ۸–ج). در این اثر، گل ختایی در شبکه‌ای پیچیده و متقارن از نقوش اسلیمی تنیده شده و در خدمتِ نظامِ زیبایی‌شناختیِ مکتبِ هرات و شیراز درآمده است.

شکل ۸. دگردیسی نیلوفر چینی به گل ختایی در هنر اسلامی.

بالا راست (شکل ۸–الف): بشقاب میناکاری با نقوش اسلیمی و نیلوفر؛ دودمان مینگ، اوایل سدهٔ پانزدهم میلادی؛ موزهٔ متروپولیتن نیویورک؛ شمارهٔ اثر: 1993.338. (URL 10).

بالا چپ (شکل ۸–ب): پایهٔ ماندالا با نقوش نیلوفر بودایی؛ چین، نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم میلادی؛ موزهٔ متروپولیتن نیویورک؛ شمارهٔ اثر1992.331(URL 11).

پایین (شکل ۸–ج): برگی تذهیب‌شده از نسخهٔ خطی *شاهنامهٔ ابراهیم سلطان* (برگ 17b)، با نقوش اسلیمی و گل ختایی؛ حدود ۸۳۹ ق؛ مکتب شیراز، دورهٔ تیموری؛ کتابخانهٔ بادلیان، آکسفورد. (URL 12).

قابلیتِ درونی‌سازی و استحالهٔ عناصرِ بیگانه در نظامِ بصریِ هنرِ تیموری را می‌توان در پرتوِ جهان‌بینیِ حاکم بر این عصر عمیق‌تر فهمید. در سنتِ حکمیِ رایج (همچون آرای سید حیدر آملی)، کثرتِ صُوَرِ مادی همواره به‌مثابهٔ آینه‌هایی متکثر برای تجلیِ حقیقتی واحد در نظر گرفته می‌شد (بلخاری قهی، ۱۳۹۵، صص ۷۷، ۸۷ و ۸۸). از این منظر، ورودِ نگاره‌های طبیعت‌گرایانهٔ چینی و ادغامِ آن‌ها در شبکه‌های اسلیمی و معماریِ بومی، از دیدِ هنرمندِ ایرانی نه پذیرشِ امری بیگانه، بلکه فراهم‌آوردنِ «آینه‌هایی تازه» برای تجلیِ همان نظمِ بنیادینِ هستی تلقی می‌گردید. این منطقِ وحدت در کثرت، هنرمندِ تیموری را قادر ساخت تا از سطحِ اقتباسِ انفعالی فراتر رفته و صُوَرِ بیگانه را به‌عنوانِ محملی برای ظهورِ معنای بومی، رمزگردانی نماید. مجموع این شواهد مؤید آن است که اقتباس هنرمندان تیموری، نوعی «معادل‌یابیِ پویای مفهومی» بوده است؛ فرآیندی که در آن نقش‌مایهٔ بیگانه از اسطورهٔ اصلیِ خود جدا شده و با تبدیل به آرایه‌های چینی‌مآبانه، پاسخگوی نیازهای زیباشناختی و ایدئولوژیک حاکمیت جدید می‌گردد (Kadui, 2009, pp 61-64). سازوکارهای این دگردیسی در «جدول ۳» صورت‌بندی شده است.

جدول ۳. سازوکارهای ترجمان فرهنگی و دگردیسیِ نقش‌مایه‌های هنری(نگارندگان)

نقش‌مایه	دلالت اصلی در هنر مینگ	سازوکارِ دگردیسی در دربار تیموری	خروجی دورگه در مکتب هرات
اژدها / سیمرغ	پادشاه اعظم، فرمانروای مطلق؛ نیروی فعالِ مردانه (یانگ)	استحالهٔ معنایی از موجودِ قُدسی به «نگهبانِ آستانه» و نیروی متخاصمِ حماسی	نبرد با پهلوانان در *شاهنامه*؛ آرایهٔ تزیینیِ حاشیه‌ای در پیوند با سیمرغ
ققنوس	ملکهٔ اعظم؛ همتای فرمانروای مطلق؛ هماهنگیِ کیهانی و رستاخیز	ادغام با کهن‌الگوی سیمرغ بر پایهٔ نمادگراییِ مشترک (جاودانگی و شکوه)	ظهورِ «سیمرغِ چینی‌مآب» به‌مثابهٔ نمادِ خردِ الهی و مرشد در نگارگری و عرفانِ اسلامی
ابر ختایی	نیروی حیات (چی)، فرخندگی و آرامش	تغییرِ صُور ایستا به پویا؛ فضاسازیِ نمایشی و روایی در قابِ نگارگری	ظهورِ «ابرهای شعله‌ور» در نگاره‌های حماسی و مافوق‌طبیعی (مانند *معراج‌نامه* و *شاهنامه*)
نیلوفر آبی	پاکی، روشنگری و تعالی در آیینِ بودا	انتزاعِ صُوری، زدودنِ بارِ دینیِ بیگانه و تلفیق با هندسهٔ گیاهیِ اسلامی	تبدیل به «گل ختایی» در تذهیب، کتابت و کاشیِ معرق

ج) کارگاه درباری به‌مثابهٔ کانون دیپلماسی و میراث آن

سازوکار شکل‌گیری این سبک دورگه، معلول پیوندِ سطح کلانِ سیاست (حمایت هدفمند امپراتورانی چون شاهرخ و یونگ‌له) و سطح خُردِ هنر (کتابخانه‌ها و کارگاه‌های سلطنتی) بود. کتابخانهٔ هرات به‌مثابهٔ آزمایشگاهی بصری عمل می‌کرد که در آن، الگوهای اقتباسیِ چینی (در قالبِ هدایای دیپلماتیک)، توسط سفالگران، نقاشان و نساجان بومی‌سازی می‌شدند(Lentz & Lowry, 1989, pp 50-51). فرایندِ استحالهٔ «اصلِ ختایی» که از عصرِ ایلخانی آغاز شده بود، در عصرِ صفوی به چنان کمالی رسید که تحتِ حمایتِ بیوتاتِ سلطنتیِ شاه‌عباسِ اول، این نقوش به «گل‌های شاه‌عباسی» تغییر نام یافته و هویتی کاملاً بومی یافتند (آژند، ۱۳۹۳، ص ۱۱۸–۱۲۰).

سبکِ بین‌المللیِ تیموری با افولِ سیاسیِ این امپراتوری از میان نرفت؛ بلکه از طریقِ مهاجرتِ هنرمندان (از جمله انتقالِ اجباریِ کارگاه‌های تبریز به استانبول پس از نبردِ چالدران در سال ۱۵۱۴ میلادی، به دربار عثمانی منتقل شد(Binney, 1973, p 12) و در شرق نیز، هنر گورکانیان (مغولان) هند را سیراب کرد. بدین ترتیب، تیموریان نقشی تاریخی را به‌عنوان «پلی فرهنگی» ایفا کردند تا زبان بصری شرق دور را در ساحت زیباشناسی جهان اسلامِ غربی نهادینه سازند.

نتیجه

پژوهش حاضر با کاربست «الگوی روایی چهارجانبه» و تحلیل تطبیقی چهار متن محوری نشان داد که تعاملات هنری میان دربار تیموری و امپراتوریِ مینگ در سدهٔ پانزدهمِ میلادی را نمی‌توان به تأثیرِ فرهنگیِ یک‌سویه یا مأموریتی خراج‌گزارانه تقلیل داد. درکِ جامعِ این تعاملات نیازمندِ تلفیقِ نظام‌مندِ روایت‌های رسمی-سیاسی، شخصی-هنری و دیپلماتیک-عمل‌گرایانه است. مقایسهٔ انتقادیِ این متون، سه‌گانه‌ای تکرارشونده را در دیپلماسیِ اوراسیایی آشکار می‌سازد که متشکل از «زمان‌مندیِ تشریفات»، «شبکهٔ مبادلهٔ هدایا» و «نقشِ ساختاریِ واسطه‌های چندزبانه» است.

بررسیِ تلاقیِ این چهار قلمروِ متنی نشان داد که هر منبع، بازنماییِ برساخته‌ای از واقعیت ارائه می‌دهد: دربارِ مینگ در *مینگ شی‌لو*، با تقلیلِ آگاهانهٔ آمیختگی‌های هنری، «آیین را به متنِ دولت» بدل کرده و روابط را در چارچوبِ ایدئولوژیکِ نظامِ خراج‌گزاری صورت‌بندی می‌کند. در مقابل، غیاث‌الدین نقاش با اتخاذِ «نگاهِ تیزبینِ کارگاهی»، روایتی از مقاومتِ نمادین و ادعای هم‌ترازیِ فرهنگی ارائه می‌دهد. هم‌زمان، گزارش‌های چن چنگ به‌مثابهٔ ثبتِ «قانون در عرصهٔ عمل» عمل می‌کند و سفرنامهٔ کلاویخو، زیبایی‌شناسیِ ترکو-مغولی را در قالبِ «نمایشِ قدرت» به تصویر می‌کشد.

زایشِ سبک‌های هنریِ تلفیقی در این بازهٔ زمانی، معلولِ فرایندِ پیچیدهٔ «ترجمانِ فرهنگی»، «رقابت‌های گفتمانیِ درباری» و «سیاست‌های حمایتیِ هدفمند» بوده است. عناصرِ بصریِ اقتباسی از چین (مانند اژدها و ابر ختایی)، در بسترِ کارگاه‌های تیموری، از بارِ معناییِ اولیهٔ خود در سنت‌های بودایی/دائویی تهی شدند و در ساختارِ زیبایی‌شناختیِ اسلامی-ایرانی رمزگردانی گشتند. این هم‌آمیزیِ خلاقانه، ظرفیتِ برجستهٔ هنرِ اسلامی را در جذب، دگردیسی و ادغامِ عناصرِ بیگانه درونِ بیانی هنری و منسجم به اثبات می‌رساند.

پیشنهادها: از منظرِ مبانیِ نظری، این مطالعه با فراروی از مرزهای پیشینِ ادبیاتِ «ترجمانِ بصری»، نوآوریِ روش‌شناختیِ قابل‌توجهی در ادغامِ خوانش‌های ناهمگونِ متونِ ایرانی، چینی و اروپایی ارائه داده است. بااین‌حال، مقاله با محدودیت‌هایی روبه‌رو بوده است؛ از جمله عدمِ دسترسیِ بی‌واسطه به نسخه‌های خطیِ برخی متونِ چینی، مفقودبودنِ بخش‌هایی از سفرنامهٔ غیاث‌الدین، چالشِ انتسابِ قطعیِ آثار به هنرمندان به‌دلیلِ ماهیتِ جمعیِ کارگاه‌ها، و تمرکزِ غالب بر ابعادِ زیبایی‌شناختی در قیاس با اقتصادِ سیاسی. در راستای غنای ادبیاتِ تاریخِ هنرِ اوراسیا، پیشنهادهای زیر برای افق‌های پژوهشیِ آینده ارائه می‌گردد:

- **کاوش‌های باستان‌شناختی در جادهٔ ابریشم:** مطالعهٔ کانون‌های تأثیرگذارِ مسیر (نظیر هامی و سمرقند) با هدفِ دستیابی به شواهدِ مادیِ جدید از سبک‌های دورگه.
- **کاربست فناوری‌های نوین:** استفاده از الگوسازیِ سه‌بعدیِ بناها و تحلیلِ الگوهای بصری بر پایهٔ هوشِ مصنوعی (AI) جهتِ ردیابیِ دقیق‌ترِ فرایندِ دگردیسیِ نقش‌مایه‌ها.
- **بسط دامنهٔ زمان‌شناختی:** توسعهٔ پژوهش با تمرکز بر ردیابیِ تداومِ آمیختگیِ فرهنگی در دوره‌های متأخر و انتقالِ این میراثِ بصری به دربارِ چینگ در شرق، و امپراتوری‌های گورکانی و صفوی در غرب.

در نهایت، کاربستِ «الگوی روایی چهارجانبه» در این مقاله، با ایجادِ پیوندِ اندام‌وار میانِ «متن» و «شیءِ مادی»، امکانِ خوانشِ عمیق‌تری از پدیده‌های میان‌فرهنگی فراهم آورده و چارچوبی روش‌مند برای تحلیلِ سایرِ بزنگاه‌های تاریخی در اختیارِ پژوهشگران قرار می‌دهد.

تشکر و قدردانی: نویسنده اول بر خود لازم می‌داند از راهنمایی‌های عالمانه و حمایت‌های بی‌دریغِ استادانِ راهنمای اول و دوم (نویسندگان دوم و سوم)، صمیمانه قدردانی نماید. همچنین از کلیهٔ استادان و پژوهشگرانی که با نقدها و پیشنهادهای ارزشمندِ خود در غنای علمیِ این پژوهش سهیم بوده‌اند، سپاسگزاری می‌شود. شایانِ ذکر است که این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتریِ نگارنده در رشتهٔ تاریخِ تطبیقِ تحلیلیِ هنرِ اسلامی است که با محوریتِ «مطالعهٔ تطبیقیِ روایت‌های ایرانی، چینی و اروپایی از تعاملاتِ هنریِ تیموری–مینگ» تدوین و نگاشته شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Yongle / Yǒnglè / 永樂

۲. Ming Shi-lu / Míng Shílù / 明實錄: «سالنامهٔ مینگ‌شی‌لو» یا «سوابق راستین مینگ» (Ming Veritable Records)، جامع‌ترین بایگانی و گاه‌شمار امپراتوران دودمان مینگ (۱۳۶۸– ۱۶۴۴م.) است. این مجموعهٔ عظیمِ تاریخی با ۲۹۰۹ مجلد و بیش از 16 میلیون واژه، نقشی بنیادین در بازسازی تاریخ سیاسی و اجتماعی این دوره دارد و منبع دست‌اول مورخان دودمان چینگ در تدوین «تاریخ مینگ» بوده است.

3. Ghiyāth al-Dīn Naqqāsh
4. Chen Cheng / Chén Chéng / 陳誠
5. Ruy González de Clavijo
6. Cultural Translation
7. Blue-and-white ware / Qīnghuā cí / 青花瓷
8. Cultural Hybridity

۹. Tribute System / suyūrgāl: واژه‌ای ترکی–مغولی معادل «تیول» یا «اقطاع». اعطای دائمی و موروثی منابع درآمدی به نخبگان؛ همچنین به واگذاری زمین با اهداف خیرخواهانه و کمک‌هزینهٔ دولتیِ بی‌قیدوشرطِ حاصل از درآمد زمین (پلاتس، ۱۸۸۴، ص ۱۷۵).

10. Object Translation
11. Formal Equivalence
12. Dynamic Equivalence
13. Decontextualization
14. Recontextualization
15. Third Space

۱۶. دورگه: معادل فارسی مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی برای واژهٔ انگلیسی hybrid.

17. Contact Zone
18. Smychka
19. Scrutinizing gaze
20. Chinoiserie
21. Son of Heaven / Tianzi / 天子
22. Gift economy
23. Tributary system / Chaogong / 朝貢
24. Ministry of Rite / Libu / 禮部
25. Sino-barbarian dichotomy / Huá-Yí zhī biàn / 华夷之辨
26. Huá / 华
27. Yí / 夷
28. Zhu Yuanzhang / Zhū Yuánzhāng / 朱元璋
29. Hongwu / Hóngwǔ / 洪武
30. Beijing / Běijīng / 北京
31. Yingtian / Yìngtiān / 應天
32. Annam / Ānnán / 安南
33. Kowtow / Kòu tóu / 叩头
34. Xiyu xingcheng ji / Xīyù Xíngchéng Jì / 西域行程記
35. Xiyu fanguo zhi / Xīyù Fānguó Zhì / 西域番國志
36. Yam / 驛站
37. Liminal
38. Jingdezhen / Jǐngdézhèn / 景德鎮
39. Tianqiuping / Tiānqiúpíng / 天球瓶
40. Peony / mǔdān / 牡丹

۴۱. Pseudo-Chinese ware: ظروف شبه‌چینی؛ سفالینه‌های تولیدی کارگاه‌های تیموری با تقلید از نقوش و فنون چینی با ماهیت و کارکردی بومی.

42. Gong Kai / Gōng Kāi / 龔開

۴۳. مرقّعات سه‌گانه (H.2152، H.2153 و H.2160) متعلّق به سلطان یعقوب آق‌قویونلو (آژند، 1400، صص 57–59).

44. Nanjing / Nánjīng / 南京

۴۵. Zhu Bang / Zhū Bāng / 朱邦: نقاش دورهٔ جیاجینگ (۱۵۲۲–۱۵۶۶ م.) با نام مستعار «فنگ‌شی» (Fengxi / 豐溪).

46. Dragon / Lóng / 龍
47. Yáng / 陽
48. Emperor / Huangdi / 皇帝

۴۹. Zhu Zhanji / Zhū Zhānjī / 朱瞻基 یا Xuāndé / 宣德:
پنجمین امپراتور دودمان مینگ (سلطنت. ۱۴۲۵ تا ۱۴۳۵م.) بر چین فرمانروایی کرد. او حامی بزرگ شعر و ادبیات بود و در هنر نقاشی، به‌ویژه در ترسیم نگاره‌های جانوری، مهارت بالایی داشت.

50. Fenghuang / Fènghuáng / 凤凰
51. Empress / Huanghou / 皇后
52. Zhe School / Zhè pài / 浙派
53. Dai Jin / Dài Jìn / 戴進
54. Ch'i-tan
55. Liao
56. Cathay
57. Yún / Yún / 云
58. Qi / 气
59. Qiu Ying / Qiú Yīng / 仇英
60 Wen Zhengming / Wén Zhēngmíng / 文徵明
61. Lianhua / Liánhuā / 蓮花
62. Cloisonné
63. Mandala
64. Eight Buddhist Treasures / Bājíxiàng / 八吉祥

کتاب‌نامه

الف) منابع فارسی

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷الف). *مکتب نگارگری شیراز*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

ـــــــــ . (۱۳۸۷ب). *مکتب نگارگری هرات*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

ـــــــــ . (۱۳۹۳). *هفت اصل هنر تزئینی هنر ایران*. تهران: پیکره.

ـــــــــ . (۱۳۹۳). *استاد محمد سیاه‌قلم (هنرمندی با سه چهره)*. تهران: انتشارات بایگانی [با همکاری نشر شیوا].

اصغری‌راد، زهرا، زمانی سعدآبادی، معصومه، و هوشیار، مهران (۱۴۰۵). مطالعهٔ تطبیقی نقش ابر در مکتب نقاشی ایلخانی با سونگ، یوآن و مینگ. *نگاره*، ۲۱ (۷۷)، ۶–۳۷. https://doi.org/10.22070/negareh.2024.19409.3411

امام، سیدجلال. (۱۴۰۳). جای‌نمایی مسیر سفرنامه غیاث‌الدین نقاش در جغرافیای چین امروز. *مطالعات تاریخ اسلام*، ۱۶ (۶۰)، ۳۹–۵۲. https://journal.pte.ac.ir/article-1-1112-fa.html

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۵). *فلسفه، هندسه و معماری*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ـــــــــــ . (۱۳۸۹). نیلوفر ایرانی، نیلوفر بودایی (بررسی موردی: نقش نگاره تاجگذاری اردشیر دوم در طاق بستان). *نگره*، ۵ (۱۶)، ۱۹-۲۵.

حافظ ابرو، عبدالله بن لطف‌الله. (۱۳۸۰). *زبدة‌التواریخ* (جلد ۴). تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

حسینی، س.، عبدالهی متنق، غ.، و امیر راشد، س. (۱۴۰۰). عجائب‌اللطائف غیاث‌الدین محمد نقاش؛ ره‌آورد هنری سفارت تیموری هرات از دربار چین. *جلوهٔ هنر*، ۱۳ (۴)، ۴۹-۶۱.
https://doi.org/10.22051/jjh.2020.31752.1522

رجایی، مهدی، بلخاری قهی، حسن، و فدوی، سیدمحمد. (۱۴۰۱). مطالعهٔ تطبیقی «اصل اسلیمی» در «متون تاریخی» با «پژوهش‌های سدهٔ اخیر». *الهیات هنر*، ۲۱ (۲۱)، ۲۹-۶۰ https://el.itaihe.ac.ir/article_705669.html

سواری، محمد، و شیخی، علیرضا. (۱۴۰۲). تبلور گل و مرغ در تشعیر دورهٔ تیموری. *پژوهشنامهٔ خراسان بزرگ*، ۱۴ (۵۰)، ۱۳-۲۹.
https://doi.org/10.22034/jgk.2023.321280.1016

فرحناکی، شهرام، نوروزی، جمشید، و خسروبیگی، هوشنگ. (۱۳۹۷). بررسی نقش و جایگاه صنعتگران خراسان و ماوراءالنهر در عهد تیموریان. *تحقیقات تاریخ اجتماعی*، ۸ (۱)، ۱۳۳-۱۵۴.
https://doi.org/10.30465/shc.2018.18648.1681

ملک‌پایین، علی، و چلنگ هونگ، ژلنگ. (۱۳۹۹). تأکید بر یگانگی هویت محمد سیاه‌قلم و غیاث‌الدین نقاش با بررسی تطبیقی نگاره «جاودانه‌ها لیوهایچان و لی تیه گوآی» سیاه‌قلم و آثار چینی. *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۵(۲)، ۱۰۵-۱۱۴. https://doi.org/10.22059/jfava.2020.284269.666262

موسوی، محسن، بلخاری قهی، حسن، و موسوی، سیدرضی. (۱۳۹۹). بازشناخت مبانی حکمی نقوش اسلیمی، بر اساس تجربهٔ زیستهٔ هنرمندان سنتی. *الهیات هنر*، ۲۲(۱۸)، ۵۳-۸۸ https://el.itaihe.ac.ir/article_700964.html

ب) منابع لاتین

Adamova, A. T. (2004). The Iconography of A Camel Fight. *Muqarnas Online*, *21*(1), 1-14. https://doi.org/10.1163/22118993_02101002.

Ackermann, A. (2012). Cultural hybridity between metaphor and empiricism. In P. W. Stockhammer (Ed.), *Conceptualizing cultural hybridization: A transdisciplinary approach* (pp. 5–25). Springer-Verlag.

Adamova, A. T. (2004). The Iconography of A Camel Fight. *Muqarnas Online*, 25(1), 1-14. https://doi.org/10.1163/22118993_02101002

Allsen, T. T. (2001). *Culture and Conquest in Mongol Eurasia*. Cambridge University Press.

Andrea, A. J., & Levi, S. C. (2006). *The Silk Road: A History*. M.E. Sharpe.

Aykut, A. (2024). The memoirs (Ruznāma) of Ghiyāth al-Dīn Naqqāsh on his journey to China during the Timurid era (822–825 AH / 1419–1422 AD) and its historical and cultural value. *Jordan Journal for History and Archaeology*, 18(3), 25–40. https://doi.org/10.35516/jjha.v18i3.1843

Barnhart, R. M., Yang, X., Nie, C., Cahill, J., Lang, S., & Wu, H. (1997). *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press.

Berlekamp, P. (2010). The Limits of Artistic Exchange in Fourteenth-Century Tabriz: The Paradox of Rashid al-Din's Book on Chinese Medicine, Part I. *Muqarnas Online*, 27(1), 209-250. https://doi.org/10.1163/22118993_02701010

Bhabha, H. K. (2004). *The location of culture*. Routledge. (Original work published 1994)

Binney, E., Metropolitan Museum of Art, Gerlach Collection, & Los Angeles County Museum of Art. (1973). *Turkish miniature paintings and manuscripts: from the collection of Edwin Binney 3rd*. Metropolitan Museum of Art.

Blair, S. S. (2000). COLOR AND GOLD: THE DECORATED PAPERS USED IN MANUSCRIPTS IN LATER ISLAMIC TIMES. *Muqarnas Online*, 17(1), 24-36. https://doi.org/10.1163/22118993-90000004

Blair, S. S., & Bloom, J. M. (1994). *The art and architecture of Islam 1250-1800*. Yale University Press.

Bloom, J. M. (2001). *Paper before print: The history and impact of paper in the Islamic world*. Yale University Press.

Brend, B. (1993). A SIXTEENTH-CENTURY MANUSCRIPT FROM TRANSOXIANA: EVIDENCE FOR A CONTINUING TRADITION IN ILLUSTRATION. *Muqarnas Online*, 11(1), 103-116. https://doi.org/10.1163/22118993-90000335

Brook, T. (2005). *The Chinese state in Ming society*. RoutledgeCurzon.

_____. (2010). *The troubled empire: China in the Yuan and Ming dynasties*. The Belknap press of Harvard University Press.

Burke, P. (2009). *Cultural hybridity*. Polity Press.

Cahill, J., & von Mirbach, H. (2023). Zhe school. In *Grove Art Online*. Oxford University Press. https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000093440

Canby, S. R. (2005). *Persian painting*. Interlink Books. (Original work published 1993)

Carswell, J., & Mudge, J. M. (1985). *Blue and white: Chinese porcelain and its impact on the Western world*. The David and Alfred Smart Gallery, The University of Chicago.

Chiou-Peng, T. (2009). Forbidden City. In L. Cheng et al. (Eds.), *Berkshire encyclopedia of China* (pp. 848–851). Berkshire Publishing Group.

Christian, D. (2018). *A history of russia, central asia and mongolia: Volume ii: inner eurasia from the mongol empire to today, 1260-2000*. Wiley Blackwell.

Cirlot, J. E. (2001). *A dictionary of symbols* (J. Sage, Trans.; 2nd ed.). Taylor & Francis.

Clunas, C. (1996). *Fruitful sites: Garden culture in Ming dynasty China*. Duke University Press.

_____. (2013). *Screen of kings: Royal art and power in Ming China*. Reaktion Books.

Clunas, C., & Harrison-Hall, J. (Eds.). (2014). *Ming: 50 years that changed China*. University of Washington Press.

Dabashi, H. (2015). *Persophilia: Persian culture on the global scene*. Harvard University Press.

Ditmanson, P. B. (2009). Ming Dynasty (1368–1644). In L. Cheng et al. (Eds.), *Berkshire Encyclopedia of China* (pp. 1481-1488). Berkshire Publishing Group.

Eberhard, W. (1986). *A dictionary of Chinese symbols: Hidden symbols in Chinese life and thought* (G. L. Campbell, Trans.). Routledge & Kegan Paul. (Original work published 1983)

Ebrey, P. B. (1996). *The Cambridge illustrated history of China*. Cambridge University Press.

Fan, C. (2023). The Timurid Regions and Moghulistan through the Eyes of a Ming Diplomat: An Annotated Translation of the Xiyu fanguo zhi and Selected Poems by Chen Cheng (1415). *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 66(7), 795-884. https://doi.org/10.1163/15685209-12341607

Flood, F. B. (2009). *Objects of translation: Material culture and medieval "Hindu-Muslim" encounter*. Princeton University Press.

https://sillok.history.go.kr/mc/id/msilok_002_2090_0010_0010_0010_0010

Necipoğlu, G. (2015). The Scrutinizing Gaze in the Aesthetics of Islamic Visual Cultures: Sight, Insight, and Desire. *Muqarnas Online*, 32(1), 23-61. https://doi.org/10.1163/22118993-00321P04

_____. (2017). Persianate Images between Europe and China: The "Frankish Manner" in the Diez and Topkapı Albums, c. 1350–1450. In *The Diez Albums*. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004323483_021

Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004495746

Platts, J. T. (1884). Suyūrgāl. In *A dictionary of Urdu, classical Hindi, and English* (p. 715). Crosby Lockwood and Son. https://dsal.uchicago.edu/cgi-bin/app/platts_query.py?qs=suyūrgāl&matchtype=default

Pratt, M. L. (2008). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation* (2nd ed.). Routledge.

Rajkai, Z. (2015). *The Timurid Empire and Ming China: Theories and approaches concerning the relations of the two empires*. Department of East Asian Studies, Eötvös Loránd University.

_____. (2025). Timurids and Ming Chinese on the remnants of the Chingisid Empire. In F. Csirkés & B. Péri (Eds.), *Mongols, Tatars, and Turks in the Persianate world* (pp. 89–111). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004720664_006

Rawson, J. (Ed.). (1984). *Chinese ornament: The lotus and the dragon*. Holmes & Meier.

Robinson, D. M. (2019). *In the shadow of the Mongol Empire: Ming China and Eurasia*. Cambridge University Press.

Rossabi, M. (1976). Two Ming Envoys to Inner Asia. *T'oung Pao*, 62(1/3), 1–34. http://www.jstor.org/stable/4528048

_____. (1988). *Khubilai Khan: His life and times*. University of California Press.

_____. (2014). 7. The "Decline" of the Central Asian Caravan Trade. In *From Yuan to Modern China and Mongolia: The Writings of Morris Rossabi*. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004285293_009

Roxburgh, D. J. (2005). *The Persian album, 1400–1600: From dispersal to collection*. Yale University Press.

_____. (2009). Chapter Three. Ruy González De Clavijo's Narrative Of Courtly Life And Ceremony In Timur's Samarqand, 1404. In *The 'Book' of Travels: Genre, Ethnology, and Pilgrimage, 1250-1700*. Brill. https://doi.org/10.1163/ej.9789004174986.i-332.17

_____. (2017). Persianate arts of the book in iran and central asia. In F. B. Flood & G. Necipoğlu (Eds.), *A Companion to Islamic Art and Architecture* (1st ed., pp. 668–690). Wiley. https://doi.org/10.1002/9781119069218.ch26

Serruys, H. (1967). *The tribute system and diplomatic missions: 1400-1600*. Institut belge des hautes études chinoises.

Shaw, W. M. K. (2019). *What is "Islamic" Art?: Between Religion and Perception*. Cambridge University Press.

Steinhardt, N. S. (1986). SIYAH QALEM AND GONG KAI: AN ISTANBUL ALBUM PAINTER AND A CHINESE PAINTER OF THE MONGOLIAN PERIOD. *Muqarnas Online*, 4(1), 59-71. https://doi.org/10.1163/22118993-90000208

Subtelny, M. E. (2007). *Timurids in transition: Turko-Persian politics and acculturation in medieval Iran*. Brill.

Tsai, S. H. (1996). *The Eunuchs in the Ming Dynasty*. SUNY Press.

Wade, G. (2000). The Ming shi-lu as a source for Thai history—Fourteenth to seventeenth centuries. *Journal of Southeast Asian Studies*, 31(2), 249-294. https://doi.org/10.1017/S0022463400017562

_____. (2005). The Ming Shi-lu as a source for the study of Southeast Asian history. http://epress.nus.edu.sg/msl

González de Clavijo, R. (2005). *Embassy to Tamerlane* (G. Le Strange, Trans.). RoutledgeCurzon. (Original work published 1928)

Grabar, O. (2006). *Islamic art and beyond*. Ashgate.

Hahn, H. P. (2012). Circulating Objects and the Power of Hybridization as a Localizing Strategy. In P.W. Stockhammer (Ed.), *Conceptualizing cultural hybridization: A transdisciplinary approach* (pp. 27–42). Springer-Verlag.

İpşiroğlu, M. Ş. (1985). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında Bulunan Üstad Mehmet Siyah Kalem'in Resimlerinin Tıpkı Basımı*. Ada Yayınları.

Jackson, P. (2017). *The Mongols and the Islamic world: From conquest to conversion*. Yale University Press.

Kadoi, Y. (2009). *Islamic chinoiserie: The art of Mongol Iran*. Edinburgh University Press.

Karev, Y. (2005). Qarakhanid Wall Paintings in the Citadel of Samarqand: First Report and Preliminary Observations. *Muqarnas Online*, 22(1), 45-84. https://doi.org/10.1163/22118993_02201004

Karimova, N. E. (2024). Information contained in the "Ming shilu" on the Timurid embassies to China. *TÜRKAV Kamu Yönetimi Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 547–562. https://doi.org/10.71138/turkav.1567700

Kooria, M. (2021). Regimes of Diplomacy and Law: Bengal-China Encounters in the Early Fifteenth Century. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 64(1), 217-250. https://doi.org/10.1163/15685209-12341536

Lentz, T. W. (1992). DYNASTIC IMAGERY IN EARLY TIMURID WALL PAINTING. *Muqarnas Online*, 10(1), 253-265. https://doi.org/10.1163/22118993-90000313

Lentz, T. W., & Lowry, G. D. (1989). *Timur and the princely vision: Persian art and culture in the fifteenth century*. Smithsonian Institution Press; Los Angeles County Museum of Art.

Manz, B. F. (2007). *Power, politics and religion in Timurid Iran*. Cambridge University Press.

Melville, C. P. (2020). *The Timurid century: the idea of Iran*. I.B. Tauris: Bloomsbury Publishing.

Mote, F. W., Twitchett, D., & Fairbank, J. K. (1988). *The Cambridge History of China, Vol. 7: The Ming Dynasty, 1368-1644 (Part 1)*. Cambridge University Press.

National Institute of Korean History. (2025a). *Veritable Records of the Ming Dynasty: Emperor Taizong, Yongle reign, 8th year, 2nd month, 9th day, [First entry of the day] (Vol. 101)* [Image of the original text also available]. *Sillok: Annals of the Joseon Dynasty*. Retrieved January 12, 2025, from https://sillok.history.go.kr/mc/id/msilok_002_1060_0010_0010_0090_0010

National Institute of Korean History. (2025b). *Veritable Records of the Ming Dynasty: Emperor Taizong, Yongle reign, 14th year, 6th month, 19th day, [First entry of the day] (Vol. 177)* [Image of the original text also available]. *Sillok: Annals of the Joseon Dynasty*. Retrieved January 13, 2025, from http://sillok.history.go.kr/mc/id/msilok_002_1820_0010_0010_0130_0010

National Institute of Korean History. (2025c). *Veritable Records of the Ming Dynasty: Emperor Taizong, Yongle reign, 16th year, 8th month, 20th day, [First entry of the day] (Vol. 203)* [Image of the original text also available]. *Sillok: Annals of the Joseon Dynasty*. Retrieved January 15, 2025, from https://sillok.history.go.kr/mc/id/msilok_002_2080_0010_0010_0150_0010

National Institute of Korean History. (2025d). *Veritable Records of the Ming Dynasty: Emperor Taizong, Yongle reign, 16th year, 9th month, 1st day, [First entry of the day] (Vol. 204)* [Image of the original text also available]. *Sillok: Annals of the Joseon Dynasty*. Retrieved January 15, 2025, from

URL 12: Philadelphia Museum of Art. Dish [Accession no. 1943-40-88]. https://www.philamuseum.org/objects/48428
URL 13: The British Museum. Dish [Pottery]. Object Registration number: 1965,0729.1. https://www.britishmuseum.org/collection/image/280297001
URL 14: The Fitzwilliam Museum. (1444). No. 45 the Simorgh restores Zal to Sam. https://shahnameh.fitzmuseum.cam.ac.uk/explore/objects/no-45-the-simorgh-restores-zal-to-sam
URL 15: The Metropolitan Museum of Art. Base for a mandala [Cloisonné enamel]. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40758
URL 16: The Metropolitan Museum of Art. Dish with dragon amid waves. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42497
URL 17: The Metropolitan Museum of Art. Foliated dish with floral scrolls. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40765

_____. (2008). Engaging the South: Ming China and Southeast Asia in the fifteenth century. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 51(1), 578–638. https://doi.org/10.1163/156852008X354643
Watt, J. C. Y., & Leidy, D. P. (2005). *Defining Yongle: Imperial art in early fifteenth-century China*. Metropolitan Museum of Art. https://cdn.sanity.io/files/cctd4ker/production/73bd319a279221d5e19635e09e3579fe453c2a19.pdf
Welch, P. B. (2008). *Chinese art: A guide to motifs and visual imagery*. Tuttle Publishing.
Wyer, R. S., Chiu, C.-y., & Hong, Y.-y. (2009). *Understanding culture: Theory, research, and application*. Psychology Press.
Zhu, J. (2004). *Chinese Spatial Strategies: Imperial Beijing, 1420-1911*. Routledge.
Zhu, J., Wei, C., & Hua, L. (Eds.). (2023). *Routledge handbook of Chinese architecture: Social production of buildings and spaces in history*. Routledge.

ج) منابع الکترونیکی و آرشیوی

URL 1: Bibliothèque nationale de France. Miʿrāj'nāma [Illuminated manuscript… Supplément turc 190, fol. 43]. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f43.item
URL 2: Bodleian Libraries. Shāhnāmah-'i Firdawsī, Persian MS. Ouseley Add. 176, fol. 17b. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/bcbfd832-086b-4874-80f8-87500e0de704/surfaces/fc2b4c95-e517-4ecc-8ec0-5f6ff44bf65c
URL 3: Bodleian Libraries. Shāhnāmah-'i Firdawsī, Persian MS. Ouseley Add. 176, fol. 17b. https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/bcbfd832-086b-4874-80f8-87500e0de704/surfaces/0f2220ce-bb89-43d4-846a-3feb056c08d1/
URL 4: British Museum. Painting of a court scene. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1881-1210-0-87-CH/
URL 5: Freer Gallery of Art. Journey to Shu [Accession No. F1993.4]. https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1993.4/
URL 6: Freer Gallery of Art. Pair of phoenixes on a paulownia tree. https://asia-archive.si.edu/object/F1919.112/
URL 7: National Institute of Korean History. Veritable Records of the Ming Dynasty: Emperor Taizong, Yongle reign, 8th year… (Vol. 101). https://sillok.history.go.kr/mc/id/msilok_002_1060_0010_0010_0090_0010
URL 8: National Institute of Korean History. Veritable Records of the Ming Dynasty: Emperor Taizong, Yongle reign, 14th year… (Vol. 177). http://sillok.history.go.kr/mc/id/msilok_002_1820_0010_0010_0130_0010
URL 9: National Institute of Korean History. Veritable Records of the Ming Dynasty: Emperor Taizong, Yongle reign, 16th year… (Vol. 203). https://sillok.history.go.kr/mc/id/msilok_002_2080_0010_0010_0150_0010
URL 10: National Institute of Korean History. Veritable Records of the Ming Dynasty: Emperor Taizong, Yongle reign, 16th year… (Vol. 204). https://sillok.history.go.kr/mc/id/msilok_002_2090_0010_0010_0010_0010
URL 11: National Palace Museum. Celestial globe vase with lotus and dragon decoration in underglaze blue. https://digitalarchive.npm.gov.tw/opendata/Pub/DetailEng/1777?dep=U&mode=full