مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.255790.1220

تبیین ویژگی‌های هنری و فنی منبت چوب قرون هفتم و هشتم هجری قمری ایران

علیرضا شیخی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۸/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۳

چکیده

پس از حملهٔ مغول، آبادی ممالک ایران رو به زوال نهاد، واقعه‌ای که پس از ایلغار دوم مغول، ایلخانان متوجه آن شدند و در نتیجه فرهنگ شهری و صحرانشینی به‌هم آمیخت. وزیران ایرانی تفوق قلم بر شمشیر را رقم زدند و هنرها رو به معمور نهادند. پانزده اثر چوبی در قالب صندوق، در، منبر و رحل از زنده‌بودن هنر منبت در بین مردمان حکایت دارند. تساهل و تسامح مذهبی ایلخانان از سویی و گرویدن غازان‌خان به اسلام از سوی دیگر باعث رونق امور در صنوف مختلف، ازجمله فعالیت درودگران و نقاران در ساخت اسباب و اثاثیهٔ مذهبی گردید. نوشتار حاضر در پی آن است که به تبیین ویژگی‌های هنری و فنی آثار منبت قرون هفتم و هشتم هجری قمری دست یازد و در پی پاسخ بدین پرسش است که ویژگی‌های هنری و فنی آثار منبت قرون هفتم و هشتم هجری قمری چیست؟ روش تحقیق با هدفی بنیادی، ماهیتی توصیفی ـ تحلیلی دارد و جمع‌آوری داده‌های آن کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی است. نمونه‌گیری، تمام‌شماری شامل پانزده اثر چوبی متعلق به این بازهٔ زمانی است. یافته‌ها نشان می‌دهد هنر منبت ایرانی در این دوره، قوام یافته‌است. کتیبه‌ها به اقلام رقاع، ثلث و نسخ بوده و گره‌های هندسی با عناصر گیاهی تلطیف شده‌اند. عناصر گیاهی عمدتاً اسلیمی‌های بسیار ظریف هستند که نقشی شبه‌دکمه را به وفور نشان داده‌اند. بهره‌گیری از سرو و چراغدان، احتمالاً در مسیر رونق تصوف بوده و در برخی نقوش، متأثر از ایران باستان است. شیوهٔ روسازی در آثار، بیش‌تر محدب است، اگرچه آژده‌کاری‌های شبه‌گچی نیز مشاهده شدند. از اواسط قرن هشتم هجری قمری عناصر گیاهی، فراوانی قابل ملاحظه‌ای یافته و زمینه را برای عصر طلایی هنر منبت ایران در سده‌های نهم و دهم هجری قمری رقم زده‌اند.

کلیدواژه‌ها:

منبت چوب، عصر ایلخانی، صندوق چوبی، منبر چوبی، رحل و درِ چوبی.

* دانشیار، گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران/ a.sheikhi@art.ac.ir

۱. مقدمه

قرون هفتم و هشتم هجری قمری، بستری از ناملایمات و شکنج‌ها را در پی داشت، یورش مغول در ابتدای سدهٔ هفتم، بخش زیادی از ایران را درنوردید؛ اگرچه آنان در نیمهٔ دوم و از اواخر همین قرن، سعی در احیای فرهنگ و هنر ایرانی کردند. آن‌چه در این سیر به وقوع پیوست، تاخت و تاراج اموال منقول و غیرمنقول ایرانی بود که اسناد تاریخی از این هیمنه به تلخی یاد کرده‌اند. با برآمدن ایلخانان و به‌کارگیری دبیران ایرانی در وزارت، فرهنگ این بوم، به راست‌کردن کمر خود اهتمام گماشت. هنرمندانی از چین به کارگاه‌های درباری دعوت شدند و در عین حال با فرونشستن آتش تند جنگ، این هنرمندان به سرزمین خود مراجعت کردند. از یادگارهای برجای مانده از هنرهای چوبی چنین مستفاد می‌شود آن‌چه در خدمت مذهب بوده، توانسته قدر و منزلت خود را بازیابد. این آثار که عمدتاً در قالب در، صندوق، منبر و رحل هستند در اقصی نقاط ایران از گزند حوادث در امان مانده‌اند و می‌توانند مبیّن هنر منبت آن دوران باشند. تا سال ۷۳۶ ه.ق که آخرین ایلخان مقتدر بر سر کار بود و حدود یک دهه بعد از او، هرکدام از ایلخانان چند صباحی حکومت کردند؛ حکومت‌های دیگری چون مظفریان، آل کرت، آل جلایر و چوپانیان بر تخت حکمرانی نواحی‌ای از ایران نشستند. می‌توان پذیرفت آن‌چه به‌عنوان سبک ایلخانی در منبت چوب از آن یاد می‌کنیم در نیمهٔ دوم قرن هشتم هجری قمری بر همان سیاق ادامه داشت. از این‌رو سعی شد این دو قرن با هم بررسی شوند تا بتوان روال غالب در امر منبت را پیگیری کرد.

هدف نوشتار حاضر، تبیین ویژگی‌های هنری و فنی منبت چوب در قرون هفتم و هشتم هجری قمری است. از این‌رو به‌دنبال پاسخ بدین پرسش است که ویژگی‌های هنری و فنی منبت در این دوران چیست؟ از آن‌جا که تاکنون مطالعات موردی متعددی انجام شده‌اند، در همین راستا تبیین هنر منبت قرون هفتم و هشتم هجری قمری ضرورت خواهد یافت و لازم است ویژگی‌های بصری آن‌ها در راستای بازشناسی آثار، مورد توجه قرار گیرند. یقیناً این ضرورت قابل تأمل بوده که هنر منبت در آن دورهٔ تاریخی، چه بوده و چگونه از روی آثار آن دوره، قابل احصاء است.

۲. روش پژوهش

این نوشتار از نظر هدف، بنیادی است و ماهیتی توصیفی – تحلیلی دارد. روش جمع‌آوری اطلاعات در این پژوهش، کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی است. جامعهٔ آماری که تمام‌شماری شده، شامل پانزده اثر چوبی برجای مانده است که عبارتند از: درِ مسجد بالاسر، درِ قاضی الحاجات (۷۳۵ ه.ق)، درِ موزهٔ مرکزی آستان قدس رضوی مشهد، درِ واقع در مزار شیخ قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای در تربت حیدریه، صندوق امامزاده محروق نیشابور (۷۳۶ ه.ق)، منبر مسجدجامع نایین (۷۱۱ ه.ق)، درِ مسجدجامع یزد، منبر مسجد سوریان بوانات محفوظ در موزهٔ ملی (۷۷۱ ه.ق)، رحل محفوظ در موزهٔ متروپولیتن (۷۶۱ ه.ق)، صندوق مزار شعیاء نبی در اصفهان، منبر مسجدجمعهٔ اصفهان، منبر مسجد روستای ارنگه لاهیجان (۷۰۴ ه.ق)، منبر روستای جوین سرخه (۷۲۷ ه.ق)، صندوق ساروق اراک، صندوق سهل‌بن علی اراک و درِ ایوان اصلی مجموعهٔ شیخ جام در تربت جام (۷۳۳ ه.ق). پس از مروری بر ظهور ایلخانان در ایران و نظر جامعی بر هنر ایشان، ویژگی‌های هنر چوب این دوره با بررسی پنج در، چهار صندوق، پنج منبر و یک رحل، استخراج شده و در پایان، شیوهٔ منبت‌کاری آثار مورد بحث قرار گرفته‌است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

سمیرا خاکساری و علیرضا شیخی (۱۴۰۳) در مقالهٔ «سنجش تاریخی و مطالعه فنی و هنری صندوق چوبی امامزاده محروق نیشابور و دَرِ مقبره قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای تربت‌حیدریه»، به نقش‌مایه‌ها، کتیبه‌ها و نیز به جزئیات تاریخی، هنری و فنی آثار مذکور و تطبیق آن‌ها با تزیینات معماری اماکن و آثار شاخص دورهٔ ایلخانی اهتمام داشته‌اند. حسین صدیقیان، اسماعیل شراهی و حمید حسنعلی‌پور (۱۴۰۲) در مقالهٔ «مطالعه صندوق‌های قبر چوبی استان مرکزی از دورهٔ آل بویه تا آغاز صفوی»، به بررسی ویژگی‌های ظاهری و تزیینات صندوق‌های چوبی استان مرکزی و مضامین کتیبه‌های به‌کار رفته در آن‌ها پرداخته‌اند، این نوشتار به معرفی و توصیف دو صندوق ایلخانی اکتفا نموده‌است. رضا ناصری و سیدمهدی میری (۱۴۰۱) در مقالهٔ «مقدمه‌ای بر دست‌ساخته‌های چوبی قرون هشت تا یازده هجری قمری بوانات»، آثار چوبی این بازهٔ زمانی را معرفی نموده‌اند و به توصیف کتیبه‌های آن‌ها با رویکردی باستان‌شناسانه بسنده کرده‌اند. سحر ذکاوت و خشایار قاضی‌زاده (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل بازتاب فرهنگ و باورهای عرفانی اسلامی در رحل ایلخانی موجود در موزه متروپولیتن» در تلاش برای شناسایی نقش‌مایه‌های تزیینی

رحل ایلخانی با استناد به مفاهیم اسطوره‌شناسی و عقاید اسلامی و تفسیر روابط نقش‌مایه‌ها با کارکرد مذهبی رحل بوده‌اند. علیرضا خواجه احمد عطاری، بهاره تقوی‌نژاد و صدیقه میر اسمعیل‌زاده فخیم (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی نقوش و تزیینات رحل قرآن (قرن هشتم هجری) در موزه متروپولیتن» به بررسی نقوش و آرایه‌های رحل مزبور و کتیبه‌های آن پرداخته، روابط بین این عناصر و تناسبات طلایی را مد نظر قرار داده‌اند. طیبه دهقانی و صمد سامانیان (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی طرح و نقش منبر مسجد جامع نایین و منبر مسجد جامع سوریان» به ارتباط بین طرح‌ها و نقوش منبرهای دو مسجد نامبرده پرداخته‌اند. نقطه عطف مقالهٔ حاضر، تبیین ویژگی‌های هنر منبت ایلخانی بوده که با نگاهی جامع بر آثار، عناصر بصری آن‌ها را برشمرده‌است.

۴. ورود مغولان و حکومت ایلخانان

در اواخر سال ۶۱۶ ه.ق، چنگیزخان با نیروی سپاه خویش بر سلطان محمد خوارزمشاه غلبه یافت. ولایات ایران یکی پس از دیگری سقوط کردند و این قوم صحراگرد بر پهنهٔ ایران مسلط شدند. اما چند دهه بعد و «با آمدن هلاکو سال ۶۵۴ هـ/ ۱۲۵۶م حکومت واقعی مغولان در ایران شروع شد» (شراتو و گروبه،۱۳۷۶: ۱) و تا سال ۷۳۶ ه.ق/ ۱۳۳۶م بر اریکهٔ سلطنت ایران تکیه زدند. تقابل حکومت و مردم در تحکیم مبانی قدرت ایلخان مغول و تجدید حیات فرهنگی، رویارویی شمشیر و قلم را رقم زد. از این روست که فرمانروایی و فرماندهی در دست مغول و وزارت و دیوان در دست ایرانیان قرار می‌گیرد و به زودی عنصر ایرانی توفیق می‌یابد که در گردانندگی امور شرکت جوید. رویارویی دو قوم با نگاه کاملاً مغایر و با مبانی متفاوت، پیروزمندی را نصیب قومی کرد که تفوق فرهنگی، سیاسی و علمی داشت. در واقع علم و تدبیر دبیران و صاحب‌نظران ایرانی چون خواجه نصیرالدین طوسی، خانوادهٔ جوینی و خواجه رشیدالدین فضل‌الله توانست ماهیت و خصوصیت ملی حکومت ایرانی را باز زنده سازد.

هلاکو و آباقاخان در مراغه ساکن بودند و سیاست‌های کلی حاکم بر پکن را پیش می‌بردند. آغاز گرایش به فرهنگ ایرانی با اسلام‌آوردن غازان‌خان به وقوع پیوست. «علاقه هر چه بیشتر به فرهنگ و هنر ایران و به طبع آن تقویت مقام سلطنت بنیه مالی فرهنگی حکومت وی، نیروی ایران را تا آن جا اعتلا داد تا بتواند ارتباط ایلخانیان را با پکن قطع کند» (بیانی، ۱۳۷۱: ۴۶۵). به نظر می‌رسد که غازان‌خان علاقهٔ فراوانی به فعالیت صنعتی و فنی داشته‌است، چنان‌چه خواجه رشیدالدین فضل‌الله نیز آن را تأیید می‌کند (نوایی، ۱۳۶۴: ۵۴۷).

اولجایتو نیز چون برادر خویش حامی هنر محسوب می‌شد و سلطانیه را به عمارت و ابنیهٔ بسیار آراست (آژند، ۱۳۸۹: ۱۳۸؛ شکرپور، ۱۳۹۳: ۲۳) و در نهایت ابوسعید بود که «از مصاحبت دانشمندان لذت می‌برد و دوره او از دوره‌های تجدید حیات ادبی به شمار می‌رود. شاعران به دربار وی روی آوردند که از جمله حمدالله مستوفی قزوینی مورخ و جغرافی‌دان معروف است» (ویلبر، ۱۳۶۵: ۲۹). با مرگ ابوسعید، شکوه دولت مغول و قدرت ایلخانان پایان یافت، هرچند چندین شاهزاده پس از وی بر تخت نشستند، ولی شوکت و سطوتی نیافتند (نوایی، ۱۳۶۴: ۶۳). یکی از بزرگ‌ترین اثرات مثبت استیلای مغول و تشکیل دولت واحد تاتار، استقرار روابط مستقیم بین ممالک شرقی آسیا و نواحی غربی این قطعه بود که اهمّ آن‌ها اختلاط دو تمدن قدیم چین و ایران بود و این دو قوم که هرکدام دارای سابقهٔ تمدنی درخشانی بودند در سایهٔ دولت واحد مغول و رفت و آمد به ممالک یکدیگر و خلطه و آمیزش با هم، بسیاری از معلومات و معارف خود را به یکدیگر منتقل کردند و دورهٔ نفوذ تمدن چینی در ایران و سایر ممالک اسلامی، و توسط مسلمین در اروپا و نفوذ تمدن ایرانی و اسلامی در چین شروع شد (اقبال آشتیانی، ۱۳۷۶ : ۵۵۴).

۵. تفوق فرهنگ ایرانی بر فرهنگ مغولی

دین شمن مغول آن‌چنان نبود که بتواند در برابر فراخوانی یک آیین تبلیغی با فلسفه‌ای منظم و با صلاحیت اقناع خواستهٔ عقل، ایستادگی زیادی کند. در این سیر، پیروان سه دین بزرگ بودایی، مسیحی و اسلامی به رقابت با یکدیگر برخاستند. اگرچه حکام مغول، بودایی بودند اما تا اواخر قرن ۷ ه.ق/ ۱۳م نسبت به مذهب تساهل و تسامح داشتند. غازان‌خان بنا به مصالح سیاسی به اسلام گروید و همین باعث شد فرهنگ اسلامی در فرهنگ مغولی نفوذ کند. وی بعد از ذی‌الحجه ۶۹۵ ه.ق بر تخت نشست و «فرمان داد تا منادی کنند که تمام مغول و ایغور، اسلام اختیار کنند و شهادتین گویند [...] صورت مهر سلطنتی که مربع بود را مستدیر گردانید و فرمود در سکه‌ها لا اله الا الله محمد رسول الله نقش کنند و بر سر مکتوبات دیوانی الله اعلی نویسند» (شیرازی، ۱۳۴۶: ۱۹۸). تبریز را مرکز علوم، هنر و تجارت اسلامی ساخت [...] و دستور داد مسجدهای ویران‌شده شهرها و روستاها در سراسر ایران از نو بسازند» غازان‌خان در تعظیم شعائر اسلام کوشش کرد و به‌جای تاج، عمامه بر سر نهاد و امیران و مقربان درگاه را فرمود لباس اهل تقوی پوشند (همان: ۲۰۸).

اولجایتو پس از اسلام‌آوردن نام محمد خدابنده را انتخاب کرد. «از نتایج مثبت و مهم استیلای مغولان بر ایران زمین، آسانگیری دینی و تلاش‌نکردن آن‌ها برای ترویج مذهب و آیین خاصی در بین مردم ایران بود» (بیانی، ۱۳۷۱: ۳۲۲). تحولات عمیقی در حکومت ایجاد شد و سکه‌ها و تمغاها به نام خدا و پیامبر مزین شدند و مساجد فراوان به همت ایلخانان عمارت گردیدند. «اگرچه روابط با مغول‌های چین هیچ‌گاه قطع نشد و این پیوند با سلسله یوان منحصر به پیوند خویشاوندی و هم‌نژادی نبود بلکه تجارت افزایش و گسترش یافت» (حسن، ۱۳۲۰: ۲۲). ولی با سلطنت غازان‌خان، دولت ایلخانی، رنگ ایرانی یافت که شاید بتوان آن را آغاز تجدید حیات و استقلال سیاسی ایران بیان کرد. راه ابریشم نقش به‌سزایی در روابط ایران و چین بازی کرد. اویغورها که در مسیر اقوام متمدن آسیا بودند، واسطهٔ ارتباط بین ایران و چین بودند و مایهٔ استقلال فرهنگ ایران و چین شدند. در این مسیر با ادیان بودایی، عیسوی، زرتشتی و مانوی آشنا شده و خان اویغور در سال ۱۴۳ ه.ق مانوی شد (نوایی، ۱۳۶۴: ۲۶). مانویان که مردم هنردوست و باذوقی بودند کتاب‌ها را با نقوش زیبا می‌آراستند و تأثیر عمیقی در قوم اویغور نهادند. سبک نقاشی مانوی اقتباس شد و به چین منتقل گردید و پس از تغییراتی در زمان مغول، مسیری عکس گرفت و مایهٔ نقاشی ادوار مغول، تیموری و صفوی گشت. در عصر غازان‌خان و اولجایتو اصلاحات سودمندی در جهت بهبود اوضاع اقتصادی کشور صورت گرفت. امنیت اجتماعی و روش اقتصادی زمینهٔ مساعدی را برای عمران و آبادانی کشور فراهم کرد (کیانی، ۱۳۷۹: ۱۲۹)، چنان‌چه نقل شده‌است:

> مخدوم اعظم صاحبقران عالم رشید الدوله و الدین عزت انصاره که از هر حیث مورد اعتماد ایلخان است در باب توفیرات خزانه و ضبط اموال دیوان و تنظیم مصالح مملکت قدرت تمام نشان داد. در اموال از مال مقنن و خراج قبجور معین و املاک پادشاه و رعیت و ترتیب چاپارها و زیادساختن عمارات و آبادانی بلوکات و مردودساختن سکه‌های ناسره و اداکردن مال خزانه مشروط به زمان موعود فرمانی مطول نوشت و نسخه آن را به اطراف ممالک بفرستاد. (شیرازی، ۱۳۴۶: ۲۱۰)

خواجه رشیدالدین دربارهٔ اولجایتو که او را همواره پادشاه اسلام خوانده در اوایل ۶۹۴ می‌نویسد: «در آن ماه طوی‌ها کردند و به عبادت مشغول شده. جماعت سادات، ائمه و مشایخ را نواخت فرمود و ادارات و صدقات داد در باب عمارت مساجد و خانقاهان و ابواب‌البر احکام به مبالغت اصدار فرمود» (موسوی بجنوردی، ۱۳۹۳، ج. ۹: ۶۳۶). دوران غازان‌خان را باید عهد تجدید حیات ملیّت و فرهنگ ایران پس از تهاجم مغول نام نهاد، در نتیجهٔ اصلاحات وی فرهنگ ایرانی کاملاً به فرهنگ مغولی تسلط یافت و به موازات آن هویت از دست رفتهٔ خود را بازیافت (اصلانپور علمداری، ۱۳۸۷: ۶۵). با سکنای حکومت در ایران، نسبت به آن‌چه مغولان در ایام خانه‌به‌دوشی و کوچ‌نشینی داشتند به فعالیت فکری بسیار متمرکزتری نیاز بود. تقسیمات داخلی و ادارهٔ امور کشوری به زودی به جریان عادی بازگشت که تحت سیستم ملوک‌الطوایفی ایران باستان مقرر گردیده‌بود (نصرالهی، ۱۳۹۲: ۴۷). تا قبل از رواج این سیستم در میان حکام مغول، هنرمندان شرق و غرب آثار شگفتی در زمینهٔ هنرهای تصویری و موسیقایی ساختند، اما پس از تسلط اسلام، هنر چون سایر مناطق جامعه در مسیری نو گام نهاد.

چادرهای سلطنتیِ قوانین (جمع قاآن) و خاتون‌ها تبدیل به مقر شدند و مقبره‌های زیرزمینی بدل به آرامگاه‌های روی زمین گشتند و در این تغییر هنرهای معماری، نقاشی، کاشی، آجر، گچ‌بری و خوشنویسی به خدمت فراخوانده شدند. فن تاریخ‌نویسی پیشرفت قابل ملاحظه‌ای کرد به‌طوری که «آثاری به عظمت و اهمیت کتاب‌های تاریخ روزگار ایلخانیان به وجود نیامده است» (مرتضوی، ۱۳۸۵: ۳۶۹). کتاب‌های تاریخ جهانگشای جوینی، جامع‌التواریخ رشیدی، تاریخ وصاف شرف‌الدین شیرازی و تاریخ گزیده حمدالله مستوفی در تاریخ ایران زبانزد هستند. «شعبه مخصوصی از ادبیات یعنی فن تاریخ در عهد مغولی رواجی تمام گرفت و ترقی عظیم نمود و کتب نفیسه از بهترین کتب تاریخی که اکنون به زبان پارسی نوشته شده است، تالیف شد» (مقدمه تاریخ جهان‌گشای جوینی، ص د و ه).

۶. هنر ایلخانی

با وجود وقفه‌ای که در هنر عصر ایلخانی به دنبال ایلغار مغول رخ داد، انتقال موروثی فنون پیشه‌وران در حلقهٔ خانوادگی آنان حفظ شد و یا فنون مربوط به جنوب و مرکز ایران که از حملهٔ ایشان مصون ماند، به پیشرفت خود ادامه داد و یا استادکاران ایرانی با آرامشی نسبی دوباره از آسیای صغیر به مکان خود مراجعت کردند (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۱). در این دوره نه‌تنها تکامل در روش ساختمانی پیشرفت بسیار داشت، بلکه مشکلات فنی ایجاد یک بنای عظیم با نقش و ابتکار ایرانیان حل شد. همراه با آن گسترش و پیشرفت روش‌های تزیین بنا با آرایه‌هایی هم‌چون گچ‌بری، کاشی معرق، تلفیق کاشی و آجر و در نتیجه پدیدآوردن محراب‌های بی‌همتا در مساجد با افزودن آن‌ها به مسجدهای کهن رونق بسیاری یافت (پیرنیا، ۱۳۶۹: ۲۶۱-۲۶۳).

عرفان و تصوف منشأ بسیاری از نماد و نمادپردازی‌ها بودند «و در ساختار هنری معماری، خط، نقاشی در دوره ایلخانی، عناصر نمادین تصوف و معماری اسلامی دیده می‌شود» (نادری رمضان‌آباد، بحرانی‌پور، خسروبیگی، و قیم، ۱۳۹۹: ۳۳۰). خانقاه‌ها می‌توانستند به‌عنوان مراکزی برای شاعر موسیقی قومی، نشر شعر فارسی، و معرفی آداب و رسوم مردم به حساب آیند و سبب بازنمایی معماری و هنر اسلامی گردند و به دلیل تعالیم و برنامه‌های خاص عارفان آزاداندیش در این مکان‌ها به ارباب سلوک، به محلی برای آزاداندیشی و برخورد آزاد اندیشه‌های مذاهب مختلف دورهٔ خود تبدیل شوند (داودی مقدم، ۱۳۹۴: ۹۳). علاوه بر تشویق سلاطین و امرا و احتیاجات تجاری، امر دیگری که صنایع ظریفهٔ دقیق را در عهد ایلخانان در ممالک اسلامی مخصوصاً ایران رواج کلی داده، بسط افکار عرفانی است؛ همان‌طور که می‌دانیم عرفا باذوق‌ترین بزرگانی هستند که در تاریخ این مملکت نام ایشان مذکور است و این جماعت که هر نقش جمیل و صورت زیبا را مظهر تجلی نور حق و جمال الله می‌دانستند و در آرایش و نفاست لباس و سجادهٔ خود و گردن‌کردن اشیاء ظریف سعی می‌کردند و علناً تا حدی مثل مانویه از صنایع مستظرفه تشویق می‌نمودند (اقبال آشتیانی، ۱۳۷۶: ۵۶۰).

هنرمندانی که از چنگال درندگان به سرزمین‌های جنوبی پناه برده بودند، از شیوه‌های روایی در جنوب ایران بهره بردند و بر کارایی خود افزودند. با فراخواندن هنرمندان به آذربایجان، ویژگی‌های معماری مرکز و جنوب ایران با سنت و روش‌های کهن آذربایجان تلفیق شده و شیوهٔ آذری رخ نمود (پیرنیا، ۱۳۸۳: ۲۰۷)، شیوه‌ای که ساختمان‌های بزرگ را به ارمغان آورد. قرن هشتم هجری قمری را باید سدهٔ گچ نامید و در پایان دورهٔ مغول، هنر گچ‌بری در زمینهٔ گُل‌سازی، طرح‌های هنری و گره و کتیبه‌نگاری به اوج کمال خود رسید (نصرالهی، ۱۳۸۹: ۹۴؛ قسوریان جهرمی، ۱۳۸۹: ۹۲).

تأثیر خاور دور در مواد و عناصر که در سبک و روش ایرانی - مغولی به‌کار رفته، کاملاً آشکار و نمایان است (حسن، ۱۳۲۰: ۲۸). شناخته نیست که آیا هنرمندان ایرانی قبل از سدهٔ ۹ ه.ق/ ۱۵ م به چین رفته‌اند یا نه؛ ولی یقین است که هنرمندان چینی از طرف حکام مغولی راهی ایران شده‌اند. نظیر هنرمندانی که ارغون برای نقاشی دیواری معابد بودایی از آن‌ها دعوت کرد (شراتو و گروبه، ۱۳۸۴: ۱۷-۱۸).

در ابتدای سدهٔ بعد یعنی سال ۷۰۰ ه.ق شیوهٔ ایرانی - مغولی نوینی در نگارگری ایرانی پدید آمد که با گستره و طراوتی با مضامین کاملاً جدید بود (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۰۹۹). نقش‌مایه‌های متفاوتی در این دوره در پارچه‌ها مشاهده می‌شوند برای مثال نقش‌مایهٔ ابر چینی یا «تجیس» است که شکل بی‌قاعده‌ای از نقوش حلزونی متداخل دارد که به‌عنوان ابر شناخته شده‌است (همان: ۲۳۶۳). در این زمان، برگ‌های طبیعی از خصایص مهم تزیین می‌گردند و حروف کوفی نیز برای آرایش استحاله می‌یابند (ویلسن، ۱۳۶۶: ۱۷۲). «عناصر واقع‌گرایانه حتی طبیعت‌گرایانه در ترسیم پوشاک، چراغ‌ها، گلدان‌ها، پرده‌ها، فرش‌ها و تقریباً به‌طور حتم در کاشی‌های تمامی بناها فراوان است» (کوارتولا و اسکارچیا، ۱۳۹۴: ۲۲۳). به‌غیر از نقاشی، یک رشته صنایع دیگر نیز در دورهٔ مغول معمول بودند که اثر هنر دست استادان ایرانی در آن‌ها کاملاً نمودار است و از مشاهدهٔ همان‌ها نیز کمال توجهی را می‌توان دریافت که این ملت به ظرافت‌کاری و نمودن جنبهٔ جمال و ذوق داشته‌اند، و اهمّ این صنایع کاشی‌کاری، ساختن ظروف سفالین و به‌ویژه هنرهای چوبی مانند مشبک‌کاری و منبت‌کاری بر روی درب و چوب و نقره‌کاری بر روی فلزات و بافت پارچه‌های معمولی و زربفت و ساخت اسلحه و ... است (اقبال آشتیانی، ۱۳۷۶: ۵۵۸). آن‌چه در دورهٔ مغول و بعد از آن در دورهٔ تیموری اهمیت و اعتبار یافته و بازار آن رواج و رونق زیاد حاصل کرده دو چیز است: یکی فن تاریخ‌نویسی و دیگری صنایع مستظرفه (همدانی، ۱۳۶۲: ۶۴).

اولجایتو بعد از بنای سلطانیه جماعتی از پیشه‌وران و اهل حرف و صنایع تبریز را به سلطانیه آورد و ایشان را در آن‌جا به ترویج صنایع یدی مشغول داشت و به‌قدری در مزید رونق آن کوشید که سلطانیه در اندک مدتی بعد از تبریز، اولین شهر ممالک ایلخانی گردید (همان: ۶۳). در صناعات گوناگون، هیچ صنعتی از زرگری، آهنگری، نجاری، نقاشی، ریخته‌گری، خراطی، و دیگر صنعت‌ها نبود که در آن دستی نداشته باشند (موسوی بجنوردی، ۱۳۹۳: ۶۹۴).

۷. هنر چوب

به گواهی اسناد تاریخی پس از اولین حملهٔ تاریخی مغول بسیاری از آبادانی‌های ایران ویران شدند، چنان‌چه جوینی نیز می‌گوید: کشتند و سوختند و بردند و رفتند. در دومین حملهٔ مغول که در پی آن استقرار ایلخانان در قالبی منسجم در ایران شکل می‌گیرد، تحت نفوذ دبیران ایرانی، مملکت رو به معمور می‌گذارد. در این اثنی عمارت‌های بزرگی فخیم می‌شوند و شهرهایی چون مراغه، تبریز، سلطان‌آباد و دیگر شهرها بازسازی و

با ابنیهٔ جدید آراسته می‌گردند. از آن‌جا که تساهل مذهبی در بین حکام ایلخانی پذیرفته شده بود و به‌ویژه از غازان‌خان به بعد که دین اسلام رواج بیش‌تری یافت، زیارتگاه‌ها نیز رو به آبادانی نهادند. در زیارتگاه‌ها هنرهایی چون گچ‌بری، کاشی‌کاری، آجرکاری و البته نصب درها و قراردادن صندوق‌های چوبی برای احترام به این بزرگان کاربرد داشته‌است. اگرچه تعداد آثار برجای ماندهٔ چوبی چندان زیاد نیست لکن به تحقیق می‌توان خصوصیات هنر منبت در این دوران پرتلاطم را برشمرد. جای دارد یادآوری شود با توجه به زخم‌های عمیقی که بر پیکر ایران و مردمان آن وارد شده بود، جایگاه و سلوک عرفان در بین مردم رشد قابل ملاحظه‌ای کرد تا با توجه به قضا و قدر الهی، تا اندازه‌ای بتوانند این شرایط را التیام بخشند. از این‌رو تعدادی از این آثار نیز به مقابر عرفا و بزرگان سیر طریق و تصوف اختصاص دارند که شرایط زمانه، اقتضا کرده‌است. آن‌چه از بررسی هنر منبت بر درها و صندوق‌های چوبی عیان می‌گردد این است که هنر منبت ایرانی در این دوره تا اندازه‌ای پیرو اصول نه‌چندان تثبیت‌شدهٔ دوران اسلامی و در عین حال آغازی برای هنر تیموری است که عصر طلایی منبت ایران است. در ذیل به خصوصیات بصری این هنر در ایران (فرمی و سپس نقش) در این دورهٔ پرفراز و نشیب پرداخته شده‌است.

۷- ۱) فرم (شکل)

فرم‌های ترنجی متنوع متداوم: از بارزترین خصوصیات هنر منبت ایلخانی، فرم‌های ترنجی‌شکل است که به‌صورت دنبال هم، در متن یا حاشیهٔ درها ملاحظه می‌شوند. این ترنج‌ها در ساختاری با طراحی به نسبت آزاد و در قالب‌هایی با گوشه‌های تند و تیز به نمایش درآمده‌اند و بندهای عمدتاً زیاد اسلیمی در آن تابیده و حرکت کرده‌اند. این فرم در قالب متن به‌صورت تک‌نقش و در حاشیه، به‌صورت متنوع گسترش داشته‌است (تصویر ۱).

تصویر ۱: فرم ترنجی پیوسته؛ از سمت راست: حاشیهٔ قاب درِ مزار شیخ قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای؛ صندوق امامزاده محروق نیشابور (نگارنده)

گره بی‌انتها: این فرم بر حاشیهٔ جانبی منبر و در و به‌عنوان متن، در جوانب منبر نقش شده‌است. چنین برداشت می‌شود که با توجه به قوت‌گرفتن مباحث عرفانی و تصوف در این قرون، بهره‌گیری از شکل کلمهٔ «لا» در قاب‌های متنوع و نمادین به‌کار گرفته شده‌است. این کلمه بنا بر روایت پیامبر، نفی هر آن‌چه غیر اوست را از اذکار اهل عرفان به خاطر می‌آورد. چه‌بسا که نقّاران خود در این سلک بوده و یا طراحان آن، در این وادی سیر کرده‌اند (تصویر ۲).

تصویر ۲: گره بی‌انتها؛ از سمت راست: با نقش بازوبندی بر درِ چوبی از استان فارس، سال ۷۲۰ ه.ق؛ در قالب کلمهٔ «لا» بر دماغهٔ درِ مسجد بالاسر حرم رضوی (نگارنده)

قاب‌های لوزی کتیبه: از دیگر ویژگی‌ها، قاب‌های لوزی است که با قلم کوفی به نام‌های «الله» و «محمد» و یا شهادتین مزین شده‌اند. این کتیبه‌ها با روسازی تخت و بسیار روان در فرمی چلیپایی کتابت شده‌اند که این فرم در میان گره‌های هندسی و نقوش گیاهی در کانون توجه قرار گرفته‌است (تصویر ۳).

فرم‌های گردان با نقش گل شش‌پر یا هشت‌پر: از دهۀ سوم قرن هشتم هجری قمری به بعد، فرم‌هایی از اسلیمی و کم‌تر ختایی مشاهده می‌شود که بر بدنۀ بندها و در لقط مرکزی گره به زیبایی طراحی شده‌اند و از گلی شش‌پر یا هشت‌پر نشأت گرفته‌اند (تصویر ۴).

تصویر ۳: قاب لوزی کتیبه بر جوانب منبر مسجدجمعۀ اصفهان (نگارنده)

تصویر ۴: فرم‌های گردان؛ از سمت راست: جانب منبر مسجدجمعۀ اصفهان؛ صندوق ساروق اراک (نگارنده)

ماه و سرو: اگرچه این فرم در پلۀ انتهایی منبر نایین مشاهده می‌شود که مربوط به اوایل سدۀ هشتم هجری قمری است اما باید اذعان داشت به احتمال زیاد باید به باورهای قوم مغول مرتبط باشد (تصویر ۵).

فرم محرابی: این فرم که به‌صورت پیوسته در یک یا در دو جهت معکوس در بسیاری از آثار عیان است، در گچ‌بری عصر ایلخانی نیز قابل پیگیری است. فرم محرابی ساده یا کنگره‌دار به‌عنوان نقشی عمل کرده که مقسّم فضا بوده و توانسته فضای منظمی در اختیار هنرمند بگذارد. گاهی فرم دانۀ مرواریدمانند هنر ساسانی در این بند محرابی، عناصر و نقوش ایران باستان را به خاطر متبادر می‌سازد (تصویر ۶).

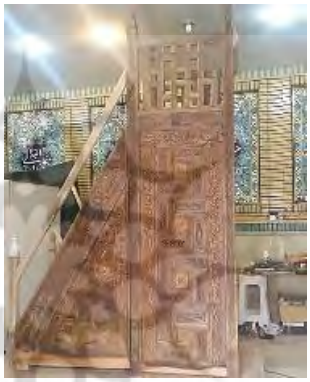
تصویر ۵: ماه و سرو بر منبر مسجد نایین (نگارنده)

تصویر ۶: فرم محرابی به‌صورت مشبک و کنده‌کاری بر محراب مسجد نایین (نگارنده)

لالۀ سرپری سینه‌باز: این فرم نیز از دیگر طرح‌هایی است که بیش‌تر در حاشیه کاربرد داشته‌است، اگرچه به‌عنوان قاب‌بند در متن نقوش نیز به‌کار رفته و نظمی چشم‌نواز به آثار چوبی داده و در دورۀ تیموری ادامه یافته‌است (تصویر ۷).

تصویر ۷: نقش سینه‌باز؛ از سمت راست: آسمانهٔ منبر نایین؛ حاشیهٔ درِ قاضی الحاجات محفوظ در موزهٔ آستان قدس رضوی؛ حاشیهٔ زیرین جانبی منبر سوریان بوانات محفوظ در موزهٔ ملی ایران (نگارنده)

چلیپا: از فرم‌های اصلی و متداول ایلخانی بوده و بر بدنه صندوق، منبر و برخی درها منبت شده‌است. این فرم کلی، بعدها در دوره‌های تیموری و صفوی نیز ادامه یافته‌است به‌عنوان مثال به شکلی پسندیده بر پیشانی محراب مدرسهٔ طلاکاری سمرقند با کاشی‌کاری به انجام رسیده‌است (تصویر ۸).



تصویر ۸: فرم چلیپا؛ از سمت راست: بدنهٔ منبر روستای ارنگه چالوس به سال ۷۰۴ ه.ق؛ بدنهٔ صندوق ساروق اراک (نگارنده)

۷- ۲) ترکیب‌بندی

ترنجی‌های آهنگین: در قاب اصلیِ تعدادی از آثار این دوره، شکل ترنج با تنوعی قابل ملاحظه به‌صورت دنبال هم و با ریتمی زیبا آمده که در آن بند اسلیمی ظریفی در حال چرخش بوده و توانسته فضای مابین را تکمیل کند. در این راستا می‌توان به درِ مقبرهٔ شیخ زاوه‌ای یا صندوق نیشابور اشاره داشت. ترکیب واگیره‌ای آن در آثار، متفاوت بوده و در برخی کشیده و در برخی به صورت تک‌قاب در پهنا و درازا، گسترش یافته‌است. در منبر نایین در قالب سینه‌باز بوده و یا بر «درِ قاضی الحاجات» به‌صورت تک‌نقش در طول، طراحی شده‌است.

بازوبندی کشیده: از دیگر ترکیب‌ها در حاشیه، بازوبندی و ترنج است که برای تأکید بر کتیبه‌ها و یا نمادهایی مانند چلیپا اجرا شده‌است. در این دسته، کتیبه به‌صورتی ساده در بازوبندی جای داده شده که همین احاطهٔ ترکیب بر کتیبه و نقش باعث شده تأکید بیش‌تری بر آن صورت پذیرد. در این زمره نیز می‌توان از درِ موزهٔ فارس و یا آثار مجموعهٔ تربت جام یاد کرد.

ترکیب کتیبهٔ رقاع و نقش گیاهی: این ترکیب که به نسبت در آثار بیش‌تری دیده می‌شود در قالب طرح مستطیل و یا لقط گره‌های هندسی نقش شده‌است. در این ادوار، قلم مورد استفاده عموماً رقاع بوده که بر انبوهی از اسلیمی‌های پیچان در یک یا دو ردیف در پلان پیشین، نشسته و تأکید بر آن را افزون نموده‌است. در برخی آثار مانند کتیبهٔ درِ مسجد بالاسر در مشهد، میزان دَورانِ بند اسلیمی کاملاً منظم و هندسی بوده‌است، در برخی دیگر از آثار مانند کتیبهٔ صندوق نیشابور، بند اسلیمی، سیال و روان در زمینهٔ کتیبه حرکت کرده‌است. البته این ترکیب در کلماتی مانند «لا» که بر دماغهٔ درِ مسجد بالاسر نقش شده، با تأکید بر کشیدگی حروف افراشته، با مضمون هم‌آوا شده و نقش گیاهی آن را مزین و دربر گرفته‌است.

اشکال هندسی چلیپا و لوز با نقش گیاهی: علاوه بر گره هندسی، اشکال ساده‌تری از دیگر ترکیب‌های بصری مانند یک لوز و چهار لچکی آن و یا نقش چلیپا بر نمای در و یا جوانب منبرها طراحی شده‌اند و فضای درونی آن در قالب ترنج و لچک و یا نوارهای گیاهی با نقش واگیره‌ای گیاهی پر شده‌است. در این نمونه باید منبر روستای ارنگه و دری چوبی از فارس را نام برد که در آن ترکیب هندسی بر گیاهی غالب بوده و شاید منظور سازنده بیش‌تر تأکید بر محتوای نقش بوده‌است.

ترکیب‌بندی شعاعی و انعکاسی در لقاط گره: به‌طور تقریبی، ترکیب مسلط در اشکال لقاط در گره‌های هندسی، ترکیب‌بندی شعاعی است و این ترکیب در اشکالی چون شش و هشت و شمسه نمایان است. در ترکیب‌بندی شعاعی واگیره‌ای با نقش گیاهی ساده و یا اسلیمی ساده تا اسلیمی ساخته و پرداخته در شکلی خورشیدی، طراحی شده و تکرار آن، ضرباهنگ مزینی را در سطح کار چوبی گسترش داده‌است. در این زمینه بسیاری از آثار را می‌توان نام برد. هم‌چنین باید از ترکیب انعکاسی در برخی لقاط گره با شکلی شبیه چراغدان روی درِ مسجد بالاسر یاد کرد که ترکیب آینه‌ای رخ نموده و از شکل میانی، بند اسلیمی در دو سوی آن روییده و فضا را پر کرده‌است.

ترکیب معکوس محرابی با نقش گیاهی و انتزاعی در حاشیه: این ترکیب بیش‌تر در حاشیه‌های ظریف کاربرد داشته و بخشی از نما و یا کل شکل منبر و یا در را مزین کرده‌است. هم‌چنین بر گچ‌بری‌های این دوران نیز مشاهده شده و در آن فرمی محرابی (ساده و یا کنگره‌دار) به‌صورت یک در میان و معکوس، گسترش یافته‌است. فضای خالی با نقوش گیاهی و یا اسلیمی پر شده و صلابت نقش هندسی مانند گره را آرام و روان می‌کند. این حاشیه عمدتاً در منبرها اجرا شده و به‌عنوان مثال در منبر نایین و یا منبر بوانات محفوظ در موزهٔ ملی ایران، به زیبایی موجب چرخش چشم در فضای پیرامونی و دیدن کلیّت اثر گردیده‌است.

ترکیب کتیبهٔ کوفی و گیاهی در لقط گره: این ترکیب بیش‌تر بر لقاط گره در منبرها مانند منبر مسجدجمعهٔ اصفهان طراحی شده‌است. ترکیب اسماء به قلم کوفی بنایی در فرم چلیپایی و یا لوزی بر سرمه‌دان در گره هشت و چلیپا، تأکیدی ویژه بر ترکیب بصری و مفهومی آن در گره دارد که با «الله» و یا «محمّد» همراه شده‌است. سادگی کتیبه و روسازی تخت در این نمونه آثار در جوار نقوش گیاهی روسازی‌دار، آن را بیش‌تر در مرکز دید قرار داده و به‌عنوان نقاط ثقل بر آن‌ها تأکید کرده‌است.

واگیره‌های ممتد و متواتر: از دیگر ترکیب‌ها باید به واگیره‌های ممتد و متواتر اشاره داشت که این نقوش در قالب سربند اسلیمی، اسلیمی و گیاهی نیز عمدتاً در حاشیه، طراحی شده‌اند و ریسهٔ گیاهی به نوعی شکنج هندسی را متعادل کرده و توانسته آن را به متانت و وزانت برساند.

۷- ۳) نقوش

بند اسلیمی با سربند کشیدهٔ رقصان: از رایج‌ترین نقوشی است که زمینهٔ کتیبهٔ صندوق، منبر و یا درها را آذین بخشیده‌است. بند اسلیمی با دوایر و منحنی‌های حساب‌شده، کتیبه را آراسته و در فضای لازم به سربندهایی کشیده، با کرشمه و ناز خاتمه یافته‌است. این نقش با دستی آزاد ولی دقیق طراحی شده و سیلان خاصی به کتیبه‌ها بخشیده‌است. این سربند شامل دو برگ در انتها و سه برگ با غنچه‌ای رقصان است که نوک آن معمولاً سر به گریبان فرو برده‌است (تصویر ۹).

تصویر ۹: بند اسلیمی با سراسلیمی رقصان؛ از سمت راست: حاشیه و کتیبهٔ صندوق امامزاده محروق نیشابور، حاشیه درِ قاضی الحاجات محفوظ در موزهٔ آستان قدس رضوی (نگارنده)

قلم رقاع و کوفی: عمدهٔ کتیبه‌های سرتاسری یا طوماری به قلم رقاع در زمینهٔ اسلیمی نگاشته شده‌اند و با روسازی نسبتاً محدب پرداخت شده‌اند. در لقط گره‌ها نیز جهت زیبایی و صراحت بیان، به‌عنوان نمونه در منبر مسجدجمعهٔ اصفهان از قلم کوفی بهره برده‌اند (تصویر ۱۰).

تزیین دکمه‌مانند و بندهای اسلیمی پیچان: در عصر ایلخانی این تزیین به وفور بر بندهای اسلیمی رخ نموده‌است. این فرم دایره‌ای با نقطه‌ای توخالی در میان آن، چنان وسیع به‌کار رفته که در مشاهده ابتدا سطحی پر از فرم دکمه درک می‌شود. این نقش در اسلیمی بخش‌های مختلف درِ حرم رضوی و صندوق امامزاده محروق، قابل مشاهده است. بندهای اسلیمی در هم پیچیده که از دیگر خصوصیات هنر منبت ایلخانی است، عمدتاً با تزیین‌های دکمه‌ای پُر شده‌اند. هم‌جواری اسلیمی‌های خطی پیچان و پیچک تک‌دایره‌ای بر بند اسلیمی، از ویژگی‌های بارز این دوره محسوب می‌شوند. اسلیمی‌ها که بیش‌تر بندهای خطی هستند در قاب‌های کوچک و یا در لقط گره‌ها کاربرد زیادی داشته و رویکردی بیش‌تر خطی دارند تا نقاشانه. در اغلب موارد فرمی از ترنج یا درخت سرو (چراغدان) در میان سطوح داخلی و بیرونی با این اسلیمی در هم بافته، کامل شده‌است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۰: از بالا: کتیبهٔ دَر مسجد بالاسر حرم رضوی؛ جانب بالایی صندوق امامزاده محروق نیشابور (نگارنده)

تصویر ۱۱: تزیین دکمه‌ای بر بندهای اسلیمی؛ از سمت راست: درِ مسجدجامع یزد و طرح خطی تزیین آن، منبر مسجدجمعهٔ اصفهان، از بالا: ضریح چوبی شعیای نبی در اصفهان؛ صندوق امامزاده محروق نیشابور (نگارنده)

درخت‌های خطی انتزاع‌گرایانه: از دیگر نقوشی که اغلب در پشت در یا حاشیهٔ منبر و امثال آن طراحی شده‌اند، نقوش خطی‌ای هستند که بیش‌تر شاخ و برگ درخت را به ذهن متبادر می‌کنند. این نوع نقش نسبتاً ساده بوده و در قالبی منظم برخی اوقات کادرهایی سروی‌شکل را ساخته که شاخه‌های پیچان اطراف، آن را تکمیل نموده‌اند (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲: شاخه‌های خطی انتزاع‌گرایانه بر پشت درِ مزار شیخ زاوه‌ای در تربت حیدریه (نگارنده)

ردیف دوتایی سراسلیمی: این نقش به صورت ضربدری، بیش‌تر ساده و یا کنگره‌دار، حاشیهٔ آثار چوبی نقش‌شده را زینت داده‌است. این نقش تقریباً فشرده و با روسازی نسبتاً مورب و به‌اصطلاح پخ، روسازی شده و نوعی سیلان و رهایی را در طرح کلی القا کرده‌است (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳: اسلیمی دوبندی؛ از سمت راست: حاشیهٔ درِ مزار شیخ زاوه‌ای؛ منبر مسجدجمعهٔ اصفهان؛ منبر روستای ارنگه چالوس (نگارنده)

طبیعت‌گرایی در عناصر گیاهی گل و برگ: این نقش که شامل عناصر گیاهی گل و برگ‌دار می‌شود در متن با قالبی شمسه‌وار و یا به‌صورت طرح خطی در حاشیه کاربرد داشته‌است. اگرچه این خصیصه در ربع سوم قرن هشتم هجری قمری رخ نمود، برای ورود به قرن نهم هجری قمری آمادگی کم و بیشی را نوید داده که عناصر گیاهی در آن مسلط هستند. طراحی این نقش با جرأت و جسارت انجام شده و در برخی موارد فقط با برگ بیدی به انجام رسیده‌است و در قالب فرم دایره، لقط گره و حاشیهٔ بند رونده طراحی شده‌اند. طبیعت‌گرایی آن بیش‌تر شده و از نقوش اسلیمی کاملاً فاصله گرفته‌است. روسازی این نقش بیش‌تر پَخ و مقعر بوده و با خطوط تأکیدی بر بخش‌هایی مانند رگ‌برگ‌ها تصریح شده‌است (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴: طبیعت‌گرایی گل و برگ؛ از سمت راست: منبر مسجدجمعهٔ اصفهان؛ منبر سوریان بوانات محفوظ در موزهٔ ملی ایران؛ رحل چوبی محفوظ در موزهٔ متروپولیتن (نگارنده)

کتیبه‌های خطی: در برخی آثار ایلخانی با کتیبه‌های رقاع و ثلث مواجه هستیم که صرفاً با یک مغار شفره، منبت شده‌اند. این نوع کتیبه‌ها بسیار ساده هستند و بر کلاف‌ها پیاده‌سازی شده‌اند (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵: از بالا و سمت راست: قلم رقاع و ثلث بر کلاف منبر روستای جوین شهرستان سرخه به سال ۷۲۷ ه.ق؛ کلاف درِ ایوان اصلی مجموعهٔ شیخ جامی در تربت جام به سال ۷۳۳ ه.ق؛ حاشیهٔ داخلی رحل موزهٔ متروپولیتن (نگارنده)

اسلیمی‌های توسازی‌دار: در تعدادی از آثار، اسلیمی‌هایی مشاهده می‌شوند که دارای طرح‌ها و نقوش عمدتاً گیاهی آراسته با روسازی تخت هستند. این نوع کار تقریباً در این دوره رایج بوده و صلبی و درشتی در طراحی اسلیمی‌ها به‌نوعی قابل بیان است (تصویر ۱۶).

طرح زنجیرباف (غنچه یا سراسلیمی، جفت بیضی پولک‌دار و ضربدر در حاشیه): این نقوش عمدتاً در حاشیه‌ای باریک به‌کار رفته‌اند. گاهی روسازی تخت و یا دارای شیاری در میان بند است که باعث جلب توجه بیش‌تر می‌شود. در برخی نیز یک شیار با شفره ایجاد شده‌است. غنچه یا سراسلیمی نیز از دیگر نقوش رایج این دوره برای حاشیه است. هم‌چنین طرح سادهٔ ضربدر که شاید بتوان چهار آخشیج و یا گردونه را از آن برداشت کرد، در برخی آثار رواج داشته‌است (تصویر ۱۷).

تصویر ۱۶: اسلیمی توسازی‌دار بر حاشیه کلاف درِ مجموعهٔ شیخ جام و بالای دماغهٔ مزین به شکل مقرنس (نگارنده)

تصویر ۱۷: نقش ضربدری و زنجیرباف؛ از سمت راست: حاشیه درِ مکشوفه از فارس، محفوظ در موزهٔ ملی ایران؛ منبر مسجد نایین

استفاده از تکنیک معرق در حاشیه و یا در مرکز آثار: آغاز استفاده از معرق به‌عنوان جایگزینی در حاشیهٔ آثار منبت را شاید بتوان در این عصر سراغ گرفت. طرح‌هایی نسبتاً ساده از قبیل کلمهٔ «لا»، ستاره و لوزی‌هایی که با چوب متباین با زمینه و استخوان جهت تأکید بر نقش اجرا شده‌اند در این تکنیک به‌کار رفته‌اند (تصویر ۱۸)

ترکیب گره هندسی با تزیین صرفاً اسلیمی یا گیاهی بسیار ظریف (تسلط عنصر هندسی مزین به نقوش گردان): عمده آثار برجای مانده از دورهٔ ایلخانی با گره‌های هندسی و لقطهایی آکنده از طرح صرفاً اسلیمی یا گیاهی، درودگری یا منبت شده‌اند. نوع نجاری، در خور و دارای مهندسی بوده و داخل لقط نیز به دست نقّاران و منبت‌کاران با ظرافت انجام شده‌است. عمق منبت که بستگی به نوع کار داشته، در این طرح‌ها نسبتاً زیاد است (تصویر ۱۹).

تصویر ۱۸: تکنیک معرق؛ از سمت راست: حاشیهٔ زیرین رحل محفوظ در موزهٔ متروپولیتن؛ قاب میانی درِ مسجد بالاسر حرم رضوی (نگارنده)

تصویر ۱۹: ترکیب گره هندسی با نقوش گردان؛ از سمت راست: پیشانی درِ مسجد بالاسر؛ درِ مسجدجامع یزد (نگارنده)

آژده‌کاری‌های گردان روی اسلیمی: به تأسی از گچ‌بری که در آن آژده‌کاری با ریتمی متنوع بر اسلیمی و سراسلیمی اجرا شده‌است، آژده‌کاری بر اسلیمی در چوب نیز قابل ملاحظه است. این نقوش البته با سادگی و تنوعی کم‌تر روی اسلیمی‌ها روسازی شده‌اند. همان‌طور که سربندهای گچ‌بری ایلخانان به‌صورت اریب به انجام رسیده، این اجرا در آثار چوبی نیز قابل مشاهده است (تصویر ۲۰).

نقش سرو یا چراغدان: به‌صورت واقع‌گرا و یا انتزاعی از نقوش پُرتکرار در این دوره بوده‌است. نقش سرو به‌صورت فرمی پنهان و یا در عیان، معانی فرهنگی و دینی را به خود اختصاص داده‌است. چنین به نظر می‌رسد که این نقش باید به همان تساهل و تسامح دینی ایلخانان و به‌ویژه با آزادی بیش‌تر تشیع مرتبط باشد. نقش سرو بیش‌تر بر اشیای اماکن زیارتگاهی مانند درِ مسجد بالاسر، رحل محفوظ در موزهٔ متروپولیتن و درِ مقبرهٔ شیخ زاوه‌ای دیده می‌شود. از سوی دیگر می‌توان آن را با آزادمردی و شرف عرفا نسبت داد که از قید تقید به امور دنیوی، پا برکشیده بودند. از سویی، برخی از این نگاره‌ها به فرم چراغدان نیز نزدیک هستند که شاید چراغ راهی برای پیروان سلوک و یا تشیع باشد که در آن دوران توانستند اندیشهٔ خود را کم‌کم در جامعه تزریق نمایند و از این وجه، گفتاری نه‌چندان عیان را برای زائرین و به‌صورت سمبلیک، برای راهنمایی ایشان طرح نموده‌اند (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۰: آژده‌کاری روی منبت؛ از سمت راست: منبر سوریان؛ پیشانی آستانهٔ ورودی منبر مسجدجامع نایین؛ درِ مسجد بالاسر حرم رضوی (نگارنده)

تصویر ۲۱: از سمت راست: نقش سرو و چراغدان بر قاب پایینی و دماغه درِ مسجد بالاسر و حاشیهٔ درِ قاضی الحاجات محفوظ در موزهٔ حرم رضوی (نگارنده)

اسلیمی متقارن دهان باز و سربند و بند روندهٔ اسلیمی متأثر از ایران باستان: این نقش متناسب حاشیه‌ها طراحی شده و به‌صورت بندی طولانی با واگیره‌ای ثابت است. اسلیمی‌ها با دهان کاملاً باز و متقارن طراحی شده‌اند و در بین دو به دوی آن‌ها یک سربند کوتاه‌تر ساخته شده‌است. این نقش، ردیف گل‌های سوسن تخت جمشید و یا برخی آثار فلزی دورهٔ ساسانی را به خاطر می‌آورد. اگرچه نقش تغییر نموده ولی دارای همان ساختاری است که بر آثار ایران باستان نمود یافته‌است. آن‌چه شیوهٔ طراحی را متمایز کرده، تکرار یکسان اسلیمی و سربند است که در طراحی ایران باستان، ضرباهنگ مشخصی فراهم آورده‌است. در همین راستا باید از بند اسلیمی رونده یاد کرد که در بسیاری از آثار ایلخانی نمودی زیبا داشته و در حاشیهٔ آثار ساسانی، پرتکرار بوده‌است (تصویر ۲۲).

اسلیمی انتزاعی پخ‌مانند (جمجمه یا گل سه‌پری با زمینهٔ سواد و بیاض): این نقش پراکندگی قابل توجهی در آثار ایلخانی دارد و در متن و زمینه به‌کار گرفته شده‌است. به دلیل قابلیت بالای طراحی و ساختار نقش در پُرکردن زمینه، فراوانی یافته و مکرر از آن بهره گرفته‌اند. سیال‌بودن حرکت اسلیمی و روسازی پخ‌مانند و محدب نقش، آن را بسیار چشم‌گیر کرده و نقوش مختلف انتزاعی چون جمجمه، درخت، گل سه‌پری و دانه‌مرواریدی را به خاطر می‌آورد (تصویر ۲۳).

تصویر ۲۲: از سمت راست: حاشیهٔ اسلیمی متقارن دهان باز و سربند در حاشیه‌های منبر مسجدجامع نایین؛ بند اسلیمی رونده در حاشیهٔ درِ ایلخانی محفوظ در موزهٔ ملی ایران (نگارنده)

تصویر ۲۳: اسلیمی انتزاعی پخ‌مانند بر جوانب و بر پله‌های منبر مسجدجامع نایین به سال ۷۱۱ ه.ق (نگارنده)

۷- ۴) تکنیک و شیوهٔ روسازی

در خصوص نحوهٔ ساخت باید گفت عمدهٔ آثار به‌صورت قاب و صفحه و با تکنیک فاق و زبانه نجاری شده‌اند. می‌توان گفت که آثار باقی‌مانده نشان می‌دهند تکنیک ساخت از استحکام خوبی برخوردار بوده و البته به دلیل کاربری آن‌ها در اماکن مقدس و محترم، از چوب‌های دارای استقامت بالا چون اُرس و گردو استفاده شده‌است. اگرچه در کنار اتصال فاق و زبانه، بهره‌گیری از بست‌های فلزی محکم پیکانی در بسیاری از

آثار به‌ویژه صندوق‌ها را نیز باید ذکر نمود که به نسبت چارچوب سنگینی داشته‌اند. در طول زمان نیز مرمت‌هایی بر آثار صورت گرفته و ورقه‌های فلزی نازک بر بخش‌هایی از آثار کوبیده شده‌اند. در بندهایی با ضخامت بیش‌تر عموماً یک شیار در میان بند اجرا شده‌است تا بر گردش‌ها و منحنی‌ها در طراحی بند تأکید بیش‌تری شود. سراسلیمی‌ها و برگ‌های اسلیمی معمولاً پخ (اریب) شده‌اند و تا اندازه‌ای سعی در سرراست کردن روسازی نموده‌اند. اگرچه بارقه‌هایی از ساخت و ساز اسلیمی‌ها در گچ‌بری در آثار چوبی نیز نمایان است. تزیینات دکمه‌مانند همگی به‌صورت محدب روسازی شده‌اند و نقطه‌ای توخالی جهت تأکید بیش‌تر بر آن‌ها ایجاد شده‌است. در اسلیمی‌هایی که توسازی انجام شده، بیش‌تر روسازی محدب به‌کار رفته و در هم‌زمانی کتیبه‌های رقاع و سربندها و بندهای رقصان اسلیمی نیز عموماً روسازی به‌صورت گرد و محدب درآمده‌است. اگرچه از ربع سوم قرن هشتم هجری قمری به بعد، در روسازی عناصر ساقهٔ گل‌ها و برگ‌های ختایی، روسازی مقعر دیده می‌شود باید اذعان کرد روسازی محدب در این عنصر غلبه دارد که شاید نتیجهٔ طراحی ظریف و پیچان اسلیمی و بندهای اسلیمی باشد. به‌رغم این موضوع باید به این نکته نیز اشاره داشت که روسازی مقعر کم‌کم وارد شده و زمینه را برای نوعی از منبت اصیل ایرانی آماده و فراهم نموده‌است. کتیبه‌های کوفی و آن‌چه به‌عنوان کتیبه‌های تزیینی در میان لقط گیاهی به اثر جان داده و آن را آذین بخشیده‌اند با روسازی تخت، ساخته و پرداخته شده‌اند. در عین حال باید از کتیبه‌های رقاع نیز نام برد که صرفاً با مغار شفره انجام گشته و در چوب نقاری شده‌است. در مجموع می‌توان اشاره داشت در این دوره به‌رغم استفاده از روسازی خفیف مقعر در برخی عناصر طرح و نقش، در منبت بیش‌تر از روسازی محدب در زمینهٔ نسبتاً عمیق استفاده شده و خود همین زمینه، نمود بیش‌تری در تمایل به گردکردن یا از دو طرف اریب‌زدن (پخ‌زدن) بندها و البته ظرافت در طراحی بندها را موجب شده‌است.

۸. نتیجه‌گیری

آن‌چه ایران در قرون هفتم و هشتم هجری قمری تجربه کرد گذر از بحران بزرگی بود که همهٔ سطوح جامعه از آن متأثر شدند. به‌رغم جابه‌جایی‌های وسیع هنرمندان طبق اسناد موجود، احتمال برگشت ایشان از نیمهٔ دوم قرن هشتم محتمل است. ایلخانان از آن‌رو که متعصب مذهبی نبودند، رویکردی تساهل‌گونه اتخاذ کردند که این مهم با اسلام‌آوردن ایلخان از غازان‌خان به بعد روشن است. در همین راستا آثار چوبی برجای‌مانده شامل صندوق مزار، در، منبر و رحل است که برای اماکن مذهبی نجاری و نقّاری شده‌اند. از سوی دیگر این آثار، بیش‌تر برای اماکن شیعی به‌کار رفته‌اند که از تسامح ایشان نسبت به موضوع نشان دارد. هنرهای چوبی در قرن هشتم هجری قمری به‌ویژه از دهه‌های دوم و سوم آن به بعد توانست قوام یابد. آن‌چه از این مطالعه مستفاد شد ویژگی‌هایی است که بیان‌گر شخصیت آثار چوبی این دوران است. چنین به نظر می‌رسد که این پدیده، نسبتاً تثبیت شده و مورد استفاده در آثار چوبی بوده‌است. در این زمره باید از کاربرد گره هندسی نام برد که لقط‌های گره به عناصر گیاهی صرفاً اسلیمی یا صرفاً گیاهی آراسته شده و تا اندازه‌ای از خشکی آن کاسته شده‌است، همان‌که در صفحات ابتدایی قرآن‌های ایلخانی نیز مشهود است. ساختار پرپیچ و تاب اسلیمی‌های ظریف و خطنگارانه در این عصر، جزو شاخصه‌های بارز هنر منبت شدند به نحوی که در نگاه اول، اسلیمی‌ها در چنتهٔ مرصع دکمه‌مانند نمایان شده‌اند که همان اسلیمی یا پیچک خرد روی بند اسلیمی است. کاربرد فراوان این نقش بر لقط گره‌های بدنهٔ صندوق امامزاده محروق نیشابور، درِ مسجد بالاسر در حرم رضوی و منبر مسجدجامع اصفهان عیان است.

بهره‌گیری از سه قلم رقاع، ثلث و نسخ در کتیبه‌نویسی به‌صورت برجسته با روسازی محدب و شیب‌دار، آثار چوبی را به آیات قرآنی، ادعیه و تاریخ مزین کرده‌است. استفاده از اسلیمی با منبتی انتزاع‌گونه در آثار اولیهٔ قرن هشتم هجری قمری، با نمایی چندوجهی و برداشت‌هایی چون جمجمهٔ انسان، گل‌های چندپَری، درخت و ... اوج خلاقیت منبت‌کاران را نشان داده که نمونهٔ آن بر منبر مسجدجامع نایین ساخته و پرداخته شده‌است. با گذار از نیمهٔ سدهٔ هشتم، نقش و نگار منبت به سمت و سوی عناصر گیاهی متمایل شده‌است. طرحی گیاهی پُر از برگ، آغاز راهی بود که در قرن نهم به نضج و پختگی رسید. این طرح‌ها در متن و حاشیه استفاده شده و بیش‌تر به‌صورتی اریب (پَخ) روسازی شده‌اند. باید گفت منبت با روسازی محدب و انتزاعی در اوایل قرن هشتم هجری قمری یا اسلیمی‌هایی با سربند رقصان، به سمت عناصر گل و برگ در نیمهٔ دوم این سده تغییر مسیر می‌دهد که یقیناً دعوت از هنرمندان چینی به دربار ایران در این مسیر بی‌تأثیر نبوده‌است. از دیگر عوامل، رونق تصوف و عرفان و در نتیجه گشایش فضای کاری برای هنرمندان شیعی در این بازهٔ زمانی بوده که بر مزارات ایشان آثاری چوبی برجای مانده و در آن نقوشی چون سرو و درخت زندگی یا اذکار و نام دراویش و عرفای مطرح قابل ملاحظه است و از این زمره می‌توان از درِ منبت مزار شیخ

قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای در تربت حیدریه نام برد. هم‌چنین عناصر ایران باستان مانند ردیف گل‌های سوسن در این دوره با همان ساختار طراحی در دوران هخامنشی و ساسانی ولی با رویکردی نو بر آثاری چون منبر مسجدجامع نایین نقش بسته‌اند.

منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). ایلخانان. تهران: مولی.

اصلانپور علمداری، نازیلا. (۱۳۸۷). تحقیق در آداب و رسوم دوره ایلخانی. آیینه میراث، ۶ (۴)، ۶۴-۸۶.

اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۷۶). تاریخ مغول و ایام تیموری (ج. ۱ و ۲). تهران: نارمک.

بیانی، شیرین. (۱۳۷۱). دین و دولت در ایران عصر مغول (ج. ۲). تهران: دانشگاه تهران.

پوپ، ارتر، و اکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز (ج. ۴ و ۵). ترجمه نجف دریابندری و دیگران. تهران: علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۴).

پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۶۹). شیوه‌های معماری ایران. تهران: هنر اسلامی.

-----. (۱۳۸۳). سبک‌شناسی معماری ایران. تدوین غلامحسین معماریان. تهران: معمار.

حسن، زکی محمد. (۱۳۲۰). صنایع ایران بعد از اسلام. ترجمه محمدعلی خلیلی. تهران: اقبال (نشر اثر اصلی ۱۹۴۰).

خاکساری، سمیرا، و شیخی، علیرضا. (۱۴۰۳). سنجش تاریخی و مطالعه فنی و هنری صندوق چوبی امامزاده محروق نیشابور و دَرِ مقبره قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای تربت‌حیدریه، فصلنامه نگره، شماره ۷۲، ۱۶۵-۱۷۹. Doi : 10.22070/negareh.2023.17946.3251

خواجه احمد عطاری، علیرضا، تقوی‌نژاد، بهاره، و میر اسمعیل‌زاده فخیم، صدیقه. (۱۳۹۶). بررسی نقوش و تزیینات رحل قرآن (قرن هشتم هجری) موزه متروپولیتن. نگارینه هنر اسلامی، شماره ۱۴، ۳۴-۴۶. Doi : 10.22077/nia.2018.1844.1145

داودی مقدم، فریده. (۱۳۹۴). معرفی خانقاه‌های خراسان و کارکردهای آنها. فصلنامه مطالعات فرهنگی - اجتماعی خراسان، ۱۰ (۱)، ۹۳-۱۱۷. Dor : 20.1001.1.26766116.1394.10.1.5.6

دهقانی، طیبه، و سامانیان، صمد. (۱۳۹۴). بررسی تطبیقی طرح و نقش منبر مسجد جامع نایین و منبر مسجد جامع سوریان. تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۱۹، ۲۹-۵۰. Dor : 20.1001.1.22520538.1394.6.19.2.7

ذکاوت، سحر، و قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۹۸). تحلیل بازتاب فرهنگ و باورهای عرفانی اسلامی در رحل ایلخانی موجود در موزه متروپولیتن. پژوهش‌های عرفانی، ۲ (۳)، ۶۳-۸۵.

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

شکرپور، شهریار. (۱۳۹۳). رابطه قدرت و هنر در عصر ایلخانی (کتیبه‌های معماری دوره ایلخانی) (رساله دکتری منتشرنشده). دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

شیرازی، شرف‌الدین عبدالله بن فضل‌الله. (۱۳۴۶). تاریخ وصاف. به قلم عبدالمحمد آیتی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

صدیقیان، حسین، شراهی، اسماعیل، و حسنعلی‌پور، حمید. (۱۴۰۲). مطالعه صندوق‌های قبر چوبی استان مرکزی از دورهٔ آل بویه تا آغاز صفوی. دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، ۷(۱)، ۷۵-۸۸. Doi : 10.52547/jic.7.1.75

قسوریان جهرمی، لیلا. (۱۳۸۹). طرح مرمت و احیاء ورودی گنبد سلطانیه (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

کوارتولا، جووانی، و اسکارچیا، جان روبرتو. (۱۳۹۴). هنر و معماری ایران. زیر نظر سیروس پرهام. ترجمه هایده مشایخ. تهران: علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۲۰۰۷).

کیانی، محمدیوسف. (۱۳۷۹). معماری ایران دوره اسلامی. تهران: سمت.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۵). مسائل عصر ایلخانان. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

موسوی بجنوردی، کاظم. (۱۳۹۳). تاریخ جامع ایران (از دوره اتابکان تا ایلخانان) (جلد ۹). تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

نادری رمضان‌آباد، امین، بحرانی‌پور، علی، خسروبیگی، هوشنگ، و قیم، بهادر. (۱۳۹۹). ساختار فرهنگی، هنری و اقتصادی خانقاه‌ها در فرایند رشد مریدان صوفیه ایلخانان ایران. مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳۷، ۳۱۷-۳۳۵. Doi : 10.22034/ias.2020.109319

ناصری، رضا، و میری، سیدمهدی. (۱۴۰۱). مقدمه‌ای بر دست‌ساخته‌های چوبی قرون هشت تا یازده هجری‌قمری بوانات. مطالعات باستان‌شناسی پارسه، شماره ۲۲، ۲۸۳-۳۰۲. Doi : 10.30699/PJAS.6.22.283

نصرالهی، احمد. (۱۳۸۹). طرح مرمت و ساماندهی ورودی ارگ حکومتی سلطانیه (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

نصراللهی، رضوان. (۱۳۹۲). بررسی جنبه‌های نمادین معماری و تزیینات بناهای شاخص ایلخانی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده)، دانشکده علوم انسانی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

نوایی، عبدالحسین. (۱۳۶۴). از مغول تا قاجاریه. تهران: هما.

ویلبر، دونالد. (۱۳۶۵). معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان. ترجمه عبدالله فریار. تهران: علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۹).

ویلسن، کریستی. (۱۳۶۶). تاریخ صنایع ایران. ترجمه عبدالله فریار. تهران: فرهنگسرا.

همدانی، خواجه رشیدالدین فضل‌الله. (۱۳۶۲). جامع‌التواریخ. به کوشش بهمن کریمی. تهران: اقبال.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

An Explication of the Artistic and Technical Features of Iranian Woodcarving in the 7th and 8th Centuries AH

Alireza Sheikhi
Associate Professor, Department of Handicrafts, Iran University of Art, Tehran, Iran/ a.sheikhi@art.ac.ir

Received: 20/11/2024
Accepted: 12/01/2025

Introduction
In the 7th century AH, Iran faced profound cultural and economic upheavals following the devastating Mongol invasions. However, the emergence of the Ilkhanid dynasty, along with its policy of religious tolerance, especially the conversion of Ghazan Khan to Islam, laid the groundwork for a significant revival of Iranian culture and arts. Within this context, religiously affiliated arts, particularly wooden crafts such as pulpits, Qur'an stands (Rahl), cenotaphs, and wooden doors, were revitalized as both spiritual expressions and cultural symbols. Among these, woodcarving (Monabbat) emerged as one of the most prominent branches of sacred wooden art, rooted in religious and spiritual traditions. Surviving examples across Iran attest to the widespread influence of this craft during the Ilkhanid era. While the 7th century marked its foundation, stylistic continuity into the late 8th century AH has led scholars to refer to these developments as the Ilkhanid style. Accordingly, this study aims to investigate the aesthetic and technical characteristics of Ilkhanid woodcarving in both centuries, focusing on this question: what are the visual and technical hallmarks of this period's woodwork? Despite previous case-specific studies, this study offers a comprehensive characterization of woodcarving from these centuries, which remains necessary to assist in proper identification and stylistic recognition.

Research Method
This research is fundamental in nature and employs a descriptive-analytical approach. Data were collected through both library and field studies. The statistical population was defined via complete enumeration and includes fifteen preserved wooden artifacts dating to the 7th and 8th centuries AH. These comprise: the door of Bala-Sar Mosque; the Qazi al-Hajat door (735 AH); a door from the Central Museum of Astan Quds Razavi in Mashhad; the tomb door of Sheikh Qutb al-Din Haydar in Torbat Heydariyeh; the cenotaph of Imamzadeh Mahruq in Nishapur (736 AH); the pulpit of Nain Jameh Mosque (711 AH); the door of Yazd Jameh Mosque; the pulpit of Suryan Mosque in Bavanat (preserved in the National Museum, 771 AH); a Qur'an stand in the Metropolitan Museum (761 AH); the cenotaph of Sha'yaNabi in Isfahan; pulpits from the Jameh Mosque of Isfahan, Arangeh village (704 AH), and Jovin-e-Sorkheh (727 AH); the cenotaphs of Saruq and Sahl ibn Ali in Arak; and the main wooden door of Sheikh Jam complex in Torbat Jam (733 AH). After an overview of Ilkhanid history and their contributions to the arts, these works, including five doors, four cenotaphs, five pulpits, and one Qur'an stand, were examined to extract stylistic and technical features of their woodcarving.

Research Findings
The findings reveal a set of visual and technical characteristics that define the identity of woodcarving in this era. The use of geometric knots, often softened with arabesque (islīmī) or natural plant motifs, played a central role. These combinations reduced the rigidity of earlier geometric patterns and are comparable to early illuminated Ilkhanid Qur'ans. Twisting, intricate arabesques sometimes appearing as button-like central motifs, became prominent. Such designs can be seen on the cenotaph of Imamzadeh Mahruq, the Bala-Sar Mosque door, and the pulpit of Isfahan's Jameh Mosque. Calligraphy in this era was typically executed in bold relief using three scripts—Riqā', Thuluth, and Naskh—which adorned the wood with Qur'anic verses, prayers, and inscriptions. In early 8th-century AH examples, arabesques took on abstract and multi-dimensional forms, resembling

elements such as human skulls, flowers, and trees. These highly creative designs are exemplified in the pulpit of Nain's Jameh Mosque. As time progressed, plant-based motifs became more dominant, culminating in dense leafy patterns that would later mature during the 9th century AH. These motifs were applied both in central compositions and borders, frequently in beveled (sloped) relief. Early 8th-century carvings with convex and abstract arabesques gradually gave way to floral and vegetal designs with dancing stems and stylized blossoms, a shift likely influenced by the presence of Chinese artists at the Ilkhanid court. Another contributing factor was the rise of Sufism, which provided space for Shia artists to create works for shrines and tombs. These works often included motifs such as cypress trees, the tree of life, and inscriptions referencing famous mystics and dervishes. A notable example is the door of the tomb of Sheikh Qutb al-Din Haydar in Torbat Heydariyeh. Additionally, ancient Iranian elements, such as rows of lilies echoing Achaemenid and Sasanian motifs, were integrated into new compositions, as seen in the pulpit of Nain's Jameh Mosque.

Conclusion

The woodcarving of the 7th and 8thcenturies AH in Iran represents a stage of consolidation and refinement. While rooted in earlier traditions, it developed distinct technical and visual attributes that laid the foundation for the golden age of Iranian woodcraft during the Timurid and Safavid periods. The convergence of mystical philosophy, foreign influences (notably Chinese), and the evolving creativity of Iranian artisans fostered the emergence of symbolic iconography, symmetrical compositions, and sophisticated relief techniques. The frequent use of calligraphy in Riqā', Thuluth, and Naskh scripts, as well as softened geometric structures with arabesque flourishes, created a richly spiritual aesthetic. Floral and plant motifs, including delicate button-like arabesques and convex carvings, conveyed both visual beauty and symbolic meaning. Motifs like the cypress and lamp possibly reflected Sufi symbolism, while certain elements clearly drew inspiration from pre-Islamic Iran. The widespread adoption of beveled carving and semi-gilded textures also marked a technical advancement. From the mid-8th century AH onward, plant-based designs proliferated, leading to the stylistic maturity that would characterize Iranian woodcarving (Monabbat) in subsequent centuries.

Keywords: Woodcarving, Ilkhanid era, Wooden cenotaph, Wooden pulpit, Wooden Qur'an stand, Wooden door.

References

Azhand, Y. (2005). *Ilkhanids*. Tehran: Mowla [In Persian].

AslanpourAlamdari, N. (2008). Research on the customs and traditions of the Ilkhanid period. *Ayine-ye Miras*, *6* (4), 64–86 [In Persian].

Biani, Sh. (1992). *Religion and state in Iran during the Mongol era* (Vol. 2). Tehran: University of Tehran [In Persian].

Curatola, G., & Scarcia, G. R. (2015). *Art and architecture of Iran*. (H. Mashaikh, Trans.; under supervision of S. Parham). Tehran: Elmi va Farhangi (Original work published 2007) [In Persian].

Davoodi Moghaddam, F. (2015). Introducing the Khurasan khanqahs and their functions. *Khorasan Socio-Cultural Studies Quarterly*, *10* (1), 93–117. Dor: 20.1001.1.26766116.1394.10.1.5.6 [In Persian].

Dehghani, T., & Samaniyan, S. (2015). Comparative study of the design and motifs of the pulpits in Na'in Jameh Mosque and Suryan Jameh Mosque. *Journal of Islamic Culture and Civilization History*, No. 19, 29–50. Dor: 20.1001.1.22520538.1394.6.19.2.7 [In Persian].

Eqbal Ashtiani, A. (2001). *History of the Mongols and the Timurid era* (Vols. 1–2). Tehran: Narmak [In Persian].

Ghasourian Jahromi, L. (2010). Restoration and revival plan of the entrance of Soltaniyeh dome (Unpublished master's thesis). Islamic Azad University, Tehran Central Branch, Tehran, Iran [In Persian].

Hamedani, Kh. R. F. (1983). *Jamiʿ al-Tawarikh.* (B. Karimi, Ed.). Tehran: Eqbal [In Persian].
Hasan, Z. M. (1941). *Iranian industries after Islam*. (M. A. Khalili, Trans.). Tehran: Eqbal (Original work published 1940) [In Persian].
Khajeh Ahmad Attari, A., Taghvinejad, B., & Mir Esmaeilzadeh Fakhim, S. (2017). Study of motifs and ornamentation on a Qur'an lectern (8th century AH) in the Metropolitan Museum. *Negarineh Honar-e Islami*, No. 14, 34–46. Doi: 10.22077/nia.2018.1844.1145 [In Persian].
Khaksari, S., & Sheikhi, A. (2024). Historical assessment and technical-artistic study of the wooden cenotaph of Imamzadeh Mahrooq in Neyshabur and the door of Qutb al-Din Haydar's tomb in Torbat Heydariyeh. *Negareh Quarterly*, No. 72, 165–179. Doi: 10.22070/negareh.2023.17946.3251 [In Persian].
Kiani, M. Y. (2000). *Islamic period architecture in Iran*. Tehran: Samt [In Persian].
Mortazavi, M. (2006). *Issues of the Ilkhanid era*. Tehran: Mahmoud Afshar Foundation [In Persian].
Mousavi Bojnourdi, K. (2014). *Comprehensive history of Iran: From Atabakan to Ilkhanids* (Vol. 9). Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia [In Persian].
Naderi Ramazanabad, A., Bahranipour, A., Khosrobeygi, H., & Gheym, B. (2020). Cultural, artistic, and economic structure of Ilkhanidkhanqahs in the development of Sufi followers. *Islamic Art Studies*, No. 37, 317–335. Doi:10.22034/ias.2020.109319 [In Persian].
Naseri, R., & Miri, S. M. (2022). An introduction to the wooden handicrafts of Bavanat from the 8th to 11th centuries AH. *Parseh Archaeological Studies*, No. 22, 283–302. Doi: 10.30699/PJAS.6.22.283 [In Persian].
Nasrollahi, A. (2010). Restoration and organization plan of the entrance of the Soltaniyeh governmental citadel (Unpublished master's thesis). Islamic Azad University, Tehran Central Branch, Tehran, Iran [In Persian].
Nasrollahi, R. (2013). Symbolic aspects of architecture and ornamentation in prominent Ilkhanid buildings (Unpublished master's thesis). Faculty of Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran [In Persian].
Navaei, A. (1985). *From the Mongols to the Qajars*. Tehran: Homa [In Persian].
Pirnia, M. K. (1990). *Architectural styles of Iran*. Tehran: Honar-e Islami [In Persian].
Pirnia, M. K. (2004). *Style typology of Iranian architecture*. (G. Memarian, Ed.). Tehran: Memar [In Persian].
Pope, A. U., & Ackerman, Ph. (2008). *Survey of Persian art: From prehistoric times to the present.* (Vols. 4–5), (N. Darya Bandari et al., Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi (Original work published 1964) [In Persian].
Scerrato, U., & Grube, E. (1997). *Ilkhanid and Timurid art.* (Y. Ajand, Trans.). Tehran: Mowla [In Persian].
Seddighian, H., Sharahi, E., & Hasanalipour, H. (2023). Study of wooden grave cenotaphs in Markazi Province from the Buyid to the early Safavid period. *Islamic Art Industries Biannual Journal, 7* (1), 75–88. Doi: 10.52547/jic.7.1.75 [In Persian].
Shirazi, Sh. A. F. (1967). *Tarikh-e Vasaaf*. (A. Ayati, Ed.), Tehran: Iranian Cultural Foundation [In Persian].
Shekarpour, Sh. (2014). The relationship between power and art in the Ilkhanid era (case of architectural inscriptions) (Unpublished doctoral dissertation). Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran [In Persian].
Wilber, D. N. (1986). *Islamic architecture of Iran in the Ilkhanid period*. (A. Faryar, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi (Original work published 1969) [In Persian].
Wilson, C. (1987). *History of Iranian industries*. (A. Faryar, Trans.). Tehran: Farhang Sara [In Persian].
Zekavat, S., & Ghazizadeh, Kh. (2019). An analysis of the reflection of Islamic mystical beliefs in an Ilkhanid lectern in the Metropolitan Museum. *Mystical Studies, 2* (3), 63–85 [In Persian].