پیکره
زودآیند ویرایش نشده

مقاله پژوهشی

نویافته‌هایی در تبیین ویژگی‌های هنری منبت چوب سبک تیموری

علیرضا شیخی[۱]

۱. دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: a.sheikhi@art.ac.ir

چکیده

مقدمه: پس از آشوب‌های پایانی قرن هشتم هجری قمری؛ آرامش نسبی ایران، مرهون تلاش‌های شاهرخ میرزا و جانشینان اوست. از آنجا که همت تیموریان بر آبادانی و معموری کشور نهاده شد، سعی کردند در همهٔ وجوه از جمله هنرهای صناعی گشاده و نظری، بلند افکنند. در این راستا، هنرهای معماری و تزئینی ازجمله منبت چوب مسیری را پیمود که می‌توان ویژگی‌های بارزی در آن دید. هدف نوشتار، تبیین هنر منبت تیموری در ماوراءالنهر، خراسان، طبرستان و کویر مرکزی ایران است. از این‌رو به‌دنبال پاسخ بدین پرسش است که ویژگی‌های هنری منبت چوب قرن نهم و اوایل دهم ه.ق در ایران تیموری چیست؟

روش پژوهش: پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی بوده و از منظر روش، ماهیتی توصیفی، تحلیلی و تاریخی دارد. جامعهٔ مورد مطالعه آثار چوبی قرن نهم و اوایل دهم ه.ق در ایران و روش نمونه‌گیری شامل تمامی آثار در دسترس بر جای مانده از عصر قرن نهم در ایران شامل بیست دَر، دوازده صندوق مزار و سه منبر، در مجموع سی و پنج اثر تاریخی بوده که عمدتا به صورت میدانی جمع‌آوری شده است. تحلیل آثار مبتنی بر ویژگی‌های صوری و تکنیکی در اجرای آثار منبت آن دوره تاریخی است.

یافته‌ها: فرم‌های ترنجی، سینه‌باز و گره‌های هندسی، نقوش فلس ماهی، گل دولپی سه‌قسمتی، گل خورشیدی و فرفره، شاخه‌های افشان گیاهی، همنشین اسلیمی و ختایی در متن کتیبه و ریسه گیاهی، گل قلبی صنوبری، گل لاله در حاشیه آثار چوبی دوره تیموری از نقوش شاخص است. همچنین، تأکید بر اعداد شش، هشت، ده، دوازده و شانزده در بخش‌های مختلف ملاحظه شد که همگی با شیوهٔ جست مقعر روسازی و اجرا شده‌اند.

نتیجه‌گیری: منبت تیموری را می‌توان به عنوان نقطه طلایی منبت ایران از لحاظ طراحی و شیوه ساخت و پرداخت بر آثار چوبی مطرح نمود.

کلیدواژه

قرن نهم ه.ق، قلمرو تیموریان، منبت روی چوب، سبک منبت تیموری

ارجاع به این مقاله: شیخی، علیرضا. (۱۴۰۴). نویافته‌هایی در تبیین ویژگی‌های هنری منبت چوب سبک تیموری. پیکره.
DOI: 10.22055/pyk.2025.19999

مقدمه و بیان مسئله

از پس دو هجمهٔ بزرگ در قرون هفت و هشت ه.ق، ایران توانست در قرن نهم ه.ق آرامش نسبی را تجربه کند که مدیون نوع تفکر حاکمان این برههٔ تاریخی در ایران است. تساهل و تسامح سیاسی و مذهبی با امرای محلی مأمنی را فراهم کرد تا آبادی‌ها بتواند بار دیگر رو به عمارت نهد. در این راستا، بناهای بسیاری ساخته شد که البته از مقاصد سیاسی آن نمی‌توان چشم پوشید. آرایه‌های معماری و تزئینی، از جمله هنرهای چوبی نیز از این قصه، بی‌نصیب نبود. آنچه به‌جای مانده عمدتاً دَر، صندوق و میزهای چوبی است که به‌دلیل کاربری در اماکن مقدس علی‌رغم فسادپذیری چوب، در حد قابل قبولی برجای مانده است. از آنجا که حکومت در راستای اهداف سیاسی و تثبیت خود نیز در این آثار می‌نگریست، طبیعی بود کتابخانه‌ها در نوع ساخت و پرداخت آثار چوبی از مجرای صورت‌خانه‌ها اعمال نظر کنند. این آثار در پهنه‌ای گسترده از ماوراءالنهر تا خراسان، طبرستان و حاشیهٔ کویر مرکزی ایران پراکنده شده است. بازشناسی ویژگی‌های منبت قرن نهم ه.ق در ایران به‌عنوان نقطهٔ عطفی در این هنر مطرح است که بخشی از مستندنگاری، تحلیل و پی‌جویی آثار منبت ایران را در پی دارد. شناخت شخصیت بصری هنر منبت تیموری با سایر ادوار تاریخی -با توجه به شیوهٔ جَست مقعر- از ضروریات پژوهش است. هدف پژوهش حاضر پی‌جویی ویژگی‌های هنر منبت در خطهٔ جغرافیایی ایران عصر تیموری است و به‌دنبال پاسخ به این پرسش است که خصوصیات بصری منبت چوب قرن نهم ه.ق و اوایل قرن دهم ه.ق چیست؟

روش پژوهش

پژوهش از نظر هدف بنیادی بوده و سبک و سیاق ویژه‌ای از منبت قرون نهم و اوایل دهم ه.ق ارایه داده است. این پژوهش ماهیتی توصیفی، تحلیلی و تاریخی دارد. نقوش مختص این دوره مورد شناسایی و با توجه به تجربه نگارنده دسته بندی و مورد تحلیل واقع شد. روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی است که بر عکاسی از آثار چوبی تاریخی و بهره‌گیری از آرشیو محققان استوار است. جامعهٔ پژوهش شامل آثار چوبی ماوراءالنهر، خراسان، طبرستان و اصفهان است و روش نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند شامل بیست دَر، دوازده صندوق مزار و سه منبر بوده است. از این‌رو تمامی آثار در دسترس در ایران از نزدیک عکاسی و آثار برجای‌مانده در ماوراءالنهر از فضای اینترنتی استخراج و دستمایهٔ شناخت است (جدول ۱).

جدول ۱. جامعهٔ پژوهش مورد مطالعه در مجموعه آثار باقیمانده از دورهٔ تیموری شامل ۲۰ دَر، ۱۲ صندوق مزار و ۳ منبر. منبع: نگارنده.

نوع	مکان و تاریخ
در	مسجد جامع از قد سال ۸۳۴ ه.ق
	مسجد جامع گرگان دهه ۸۷۰ ه.ق
	امامزاده طاهر کیاکلا در بابل قرن ۹
	گور امیر سمرقند سال ۸۰۸ ه.ق
	درهای مجموعهٔ مصلی محفوظ در موزهٔ خراسان بزرگ دهه سوم قرن ۹
	امامزاده اسماعیل اصفهان سال ۸۷۵ ه.ق
	بقعهٔ ابوبکر تایبادی قرن ۹
	درهای داخلی گنبد اصلی و انبار مجموعه شیخ احمد جامی در تربت جام قرن ۹
	امامزاده عباس ساری سال ۸۵۷ ه.ق
	موزهٔ اهر قرن ۹

نوع	مکان و تاریخ
صندوق	امامزاده حسین ساری سال ۸۹۰ ه.ق
	دَر موجود در انبار امازاده عباس ساری قرن ۹
	امامزاده ابراهیم بابلسر سال ۸۴۱ ه.ق
	امامزاده قاسم بابل سال ۸۹۰ ه.ق
	بقعۀ سید واقف نطنز سال ۸۲۵ ه.ق
	امامزاده نور گرگان سال ۸۶۵ ه.ق
	امامزاده صالح مرزرود ساری سال ۸۴۶ ه.ق
	امامزاده یحیی ساری سال ۸۴۹ ه.ق
	امامزاده میرفندرسک علی‌آباد کتول محفوظ در موزۀ گرگان سال ۸۷۴ ه.ق
	امامزاده سلطان محمدطاهر آمل قرن ۹
	درویش فخرالدین بابل سال ۸۳۳ ه.ق
	بابا رکن‌الدین روستای خسرویۀ فاروج سال ۸۹۷ ه.ق
	امامزاده صالح مرزرود ساری سال ۸۴۶ ه.ق
	امامزاده سفیدچاه بهشهر سال ۸۵۰ ه.ق
	امامزاده ابراهیم بابلسر سال ۸۴۱ ه.ق
	امامزاده زین‌العابدین ساری سال ۹۰۵ ه.ق
	امامزاده ابراهیم آمل سال ۹۲۵ ه.ق
	شاهزاده حسین ساری سال ۸۴۷ ه.ق
	سیدابو جعفر ثایری چابکسر سال ۸۵۵ ه.ق
	شیخ بیدوازی در موزۀ مفخم بجنورد قرن ۹ ه.ق
	هارونیه در موزه ویرانی مشهد سال ۸۳۴ ه.ق
	تاج‌الملک در موزۀ دانشکدۀ هنر طراحی روداياند آمریکا قرن ۹
منبر	مسجد جامع خواف سال ۹۰۸
	مسجد گوهرشاد مشهد قرن ۹۰
	مسجد جامع گرگان دهه ۸۷۰

پیشینه پژوهش

به‌صورت مشخص در مورد سبک و سیاق منبت تیموری و شیوۀ اجرای نقوش منابع محدودی موجود است. از آنجا که رویکرد پژوهش حاضر تجسمی بوده؛ بنابراین از ذکر منابعی که رویکردی سیاسی و فرهنگی عصر تیموری را بررسی کرده‌اند خودداری شد. «مدهوشیان‌نژاد و عسکری الموتی» (۱۴۰۴) در مقاله« مطالعه تطبیقی کیفیت ساخت و تزیین محراب‌های چوبی در جهان اسلام» محراب‌های چوبی را از قرن ۴ تا ۱۰ هجری بررسی صوری کرده‌اند. «مدهوشیان‌نژاد» (۱۳۹۹) در رسالۀ دکتری «سبک‌شناسی مصنوعات چوبی قرن ۹ ه.ق قمری در مازندران (نمونۀ موردی، بناهای آرامگاهی)» دربارۀ بازشناسی فرم و نقش بر آثار چوبی دورۀ مذکور در مازندران صحبت می‌کند. «اوب» (۲۰۱۷) در مقالۀ «سبک و شیوه در میراث فهرالدین نجار و پسرش علی در مازندران» و در سال (۲۰۱۹) در مقالۀ «ردیابی خانواده های نجار در قرن پانزدهم مازندران» به ردیابی سبک و سیاق خانواده‌های اساتید نجار و کنده‌کاری روی چوب قرن نهم ه.ق در مازندران می‌پردازد. «کریمیان» (۱۳۹۱) در

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «ساخت رحل قرآن براساس منبت‌کاری دورهٔ تیموری»، نقش و شیوهٔ برخی آثار تیموری مازندران و اصفهان را بررسی کرده است. «شیخی» (۱۳۹۵) در رسالهٔ دکتری با «واکاوی مناسبات قدرت در عهد شاهرخ تیموری و بازتاب آن در آثار منبت خراسان»، در پی‌جویی فکری و بصری آثار خراسان قرن نهم اهتمام داشته است. «کلانتر» (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «بازتاب باورهای شیعی در بناهای مذهبی مازندران و تا پایان دورهٔ قاجاریه» بر محتوای کتیبه‌ها متمرکز شده است. «شیخی» (۱۳۸۷) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «بررسی سبک منبت‌کاری معاصر در مناطق شاخص ایران (اصفهان، گلپایگان، آباده شیراز و سنندج)» بر ویژگی‌های تکنیکی دوران تاریخی ایران تلاش کرده و نیز در مقالهٔ «سنجش تاریخی و تطبیقی ویژگی‌های فنی و نقش‌پردازی درهای چوبی موزهٔ خراسان بزرگ» آن‌ها را متعلق به قرن نهم ه.ق دانسته است. «کیانمهر» (۱۳۸۳) در رسالهٔ دکتری «زیبایی‌شناسی منبت دورهٔ صفوی»، ویژگی‌های سیاسی، اجتماعی و بصری منبت عصر صفوی را بررسی کرده و اجمالاً به دورهٔ قبل نیز جسته و گریخته اشاراتی نموده است. «پاکیاری» (۱۳۸۲) و «شجاع‌نوری» (۱۳۷۷) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «بررسی سیر تحول منبت در اصفهان از قرن ۴ تا ۱۲ ه.ق» و «بررسی منبت ایران تا دورهٔ صفوی» به بررسی تاریخی این هنر در دوران اسلامی پرداخته‌اند. اما تاکنون، با وجود پژوهش‌های نام برده، در برشمردن خصوصیات بصری سبک تیموری و بازشناسی اجزای آن کمتر کار مدون پژوهشی‌ای انجام شده و به نظر از این زاویه واجد اهیمت است.

رونق هنر در دورهٔ تیموری

نگاه متمایز تیمور و جانشینانش به اصناف و اهل دین موجب شد تا بسیاری از ابنیهٔ دینی پابرجا بماند و به‌کرات طبق اسناد تاریخی مرمت و احیا گردد. ایشان با اهل فن الفتی داشتند و همواره صنعتگران و هنرمندان را حامی بوده و در راستای جهانداری خویش بهره برده‌اند. «ابن عربشاه» که در حملهٔ تیمور به دمشق حضور داشته آورده است: «همهٔ کسانی که در حرفه‌هایی چون بافندگی، دوزندگی، درودگری، سنگ‌تراشی، بیطاری، خیمه‌دوزی، نقاشی، کمان‌سازی، قوشچی‌گری و مانند آن‌ها دستی داشتند گرد کرد و با سپاهیان به سمرقند فرستاد» (ابن عربشاه، ۱۳۵۶، ۱۶۵). تیمور در مقام بانی با تأکید بر شکوهمندی آثار، در سر و سامان دادن به قوانین این سبک سهمی اساسی و عمده داشته است» (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴، ۲۵۶). می‌توان گفت مهمترین کمک و مساعدت تیموریان در عالم معماری در تزیین ساختمان‌ها بود. خطاطی مخصوصاً، با عطف توجه به قرآن، از فضایل شمرده و اشکال مختلف آن پیوند مستقیم با دیدگاه و جهان‌نگری صوفیان داشت. از آداب و سنن نقاشی و خطاطی پایان سدهٔ هشتم ه.ق، تذهیب نسخ خطی با طرح‌های طبیعت‌گرایانه، همراه با ظرافت و دقت نظر در جزئیات، بود. «این سبک نقشمایه‌های گیاهی و اسلیمی برای تزیین سنگ قبرها، قاب‌بندی‌های تزیینی دیواری، پایه‌ستون‌ها و بازوی درب‌های آثار ماوراءالنهر و سمرقند به‌کار رفته است» (شراتو و گروبه، ۱۳۷۶، ۶۸). همچنین باید گفت هدف اشتیاق‌خواهان معماری صرف خلق زیبایی نبوده، بلکه آن نوع جلال و شکوهمندی را می‌خواسته که قدرت سلسله را منعکس سازد. «مقیاس و تجمل دو صنعت عمده برای نمایش عظمت و رفعت شأن بانی بود» (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴، ۲۷۷). انتخاب تزئین گیاهی، انگیزه نمایش بهشت که که یک اندیشه محوری در اسلام است؛ باری در قرن ۱۵ م/ ۹ هـ علاقه‌ای به یک نوع درخت زندگی اهلی شده به‌وجود آمد. درختی که از یک گلدان یا کاشت تزئینی سر برآورده است. این نوع درخت زندگی به‌ویژه در ایران مرکزی و در توران قرن ۱۶ مقبولیت عام یافته بود (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴، ۲۷۹- ۲۸۰). در مصداق این ادعا «گنزالس» از حضور استادان مختلف در تزئین بنای آق‌سرای یاد می‌کند (کلاویخو، ۱۳۳۷، ۲۱۴). یا از مجالس بزم تیمور با طمطراق بسیار یاد کرده‌اند که

خیمه‌ها و سراپرده‌ها ابریشمین و تخت‌های طلایی و نقره داشته و صنعتگران از سرزمین‌های مختلف به کار مشغول بوده‌اند (حافظ ابرو، ۱۳۸۰، ۱۰۲۷- ۱۰۲۸). شاهرخ نیز با طبعی لطیف و متعادل سازنده‌ای بی‌دریغ بود که به لحاظ کمال و معرفت دوران طلایی تیموری را رقم زد؛ به‌طوری که عصر او را دوران احیای علم و هنر نامیده‌اند. منابع مختلف از طبع متعادل و پادشاهی شاهرخ سخن رانده‌اند. به‌یقین همراهی شاهزادگان ادیب و هنرمند بودن ایشان چون «بایسنغرمیرزا» و «الغ‌بیگ» و یا دربار ابراهیم‌میرزا و امثالهم در این پیشرفت غیرقابل انکار است. در مجموع می‌توان بیان داشت، ابنیه و امکنهٔ دینی مطلوب فرمانروایان تیموری مأمنی بود که مرمت و تزئین آن‌ها امیدی بود تا محبت عامهٔ مردم را جلب کرده و از برکات آن مقدسات برخوردار شوند. ساخت و یا تجدید بنا، مرمت‌ها و تزئینات بسیاری که بر پوستهٔ ابنیه نشانده شده، نشان از اقتدار و تسلط و استادی در هنرهای مختلف دارد که دانسته و آگاهانه به‌دست افرادی لایق و آگاه به امور سپرده شده است. هماهنگی و تعادل و در برخی نقاط تأکید بر قسمت‌های ویژه نشان از هنرمندی و استادی والیان به متولیان امر بوده است. ایشان نیز که دل در گرو حکومت و دین داشته، امر را به‌درستی و به‌جا آزموده و پرورده‌اند.

آثار چوبی در دورهٔ تیموری

اگرچه آثار چوبی قابل‌شماری از ادوار قبل از تیموری نسبت به سایر تزئینات معماری به‌جای نمانده، اما همان خبر از تحولی عظیم و اوج هنر منبت ایرانی می‌دهد. هنری که توانست از قرن ۹ ه.ق، با هویتی ایرانی بر صندوق‌ها و درها، نمایان شود. نکتهٔ مهمی در این راستا قابل ذکر است. مستشرقین در حیطهٔ هنر منبت و بررسی و نوع آن‌ها دچار خطاهای فاحشی شده و به‌دلیل اطلاع نداشتن از وجوه ناپیدای هویت و فرهنگ ایرانی به بیراهه رفته‌اند. مثلاً «پوپ» معتقد است: «چون در سرزمین ایران چوب فراوان نیست، این هنر رواج و توسعهٔ بسیار نیافت و هیچ یک از جعبه‌سازان ایرانی در مضان برابر با نجاران قرن ۱۸ میلادی ایتالیا و انگلیس نیستند» (پوپ، ۱۳۹۰، ۱۱۲). در سفرنامه‌ها چندان توجهی به آن نشده یا به‌صورت پراکنده به آثار چوبی در قالب‌های صندوق، دَر و منبر اشاره شده است و به توصیفی گذرا از آن در حد نام منبت‌کار، حامی و نقش و نگار اکتفا کرده‌اند. آثار به‌جای مانده در بقعهٔ قاسم بن عباس در مجموعهٔ شاه زنده سمرقند به سال ۸۰۸ ه.ق، درهای گور امیر سمرقند، یا دَر مسجد لویی در ترکستان از اواخر قرن ۸ ه.ق (موسوی بجنوردی، ۱۳۹۳، ۷۵۷) و سایر نمونه‌ها در خراسان (شیخی، ۱۳۹۵)، نیز فرآورده‌های منطقهٔ نطنز و حوزهٔ نفوذ آن در ابیانه، کاشان، قم، اصفهان و بقاع متبرکهٔ شمال ایران به‌ویژه مازندران و حتی آذربایجان و همدان حکایت از هنری دارد که از اهمیتی خاص برخوردار بوده و قداست ویژه‌ای را روایت می‌کند. سنت محلی حکاکی آثار بزرگ در آسیای مرکزی تا دورهٔ تیموری ادامه یافت. آثاری چون درهای بزرگ، محراب، منبر، مقصور، تابوت‌های یادواره‌ای مبین آن است. کنده‌کاری‌ها، عمیق و از حیث جزئیات دقیق است (شراتو و گروبه، ۱۳۷۶، ۶۰). این آثار عمدتاً برای اماکن مقدس با ظرافتی قابل تحسین همراه است. «زیارت قبور قدیس برای زائرین آن‌ها برکت داشته و در آن‌ها حس فروتنی ایجاد می‌کرد. این‌ها که مزار، مشهد و گاهی بقعه نامیده شده، بقعه‌الخیر به‌معنی محل کار خیر می‌باشد» (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴، ۸۶). بنابراین اولین قسمتی که زایر با آن در تماس است درگاه یا آستانهٔ بناست که دَری چوبی و ضریح‌ها بوده‌اند. گرچه مراد نیست که به محتوای نقوش در این مجال پرداخته شود، اما لازم به یادآوری است که این اماکن و نقوش آن از منظر شکل و یا تعداد و جایگاه آن بازتابی است از علاقه‌مندی روزافزون به قبور سادات و تأثیر فزایندهٔ تولیدات دینی شیعه تصور بهشت موعود که از قبل در مخیلهٔ ایرانیان بوده و شعرا آن را از زوایای متنوعی نگریسته‌اند؛ «به‌عنوان واحدی خاموش و پناهگاهی آرام، محلی که می‌توان گل و آب و درخت را از روی عطوفت

آن توصیف کرد و سرانجام نمونه‌ای از شکوه و جلال شاهانه» (ویلبر، ۱۳۴۸، ۵۳) بر دَرها و ضریح‌های چوبی نمایان شده است. تزئین گیاهی با موقعیت انتزاعی و خطاطی به‌چشم می‌خورد. «همهٔ تزئین خواه گل و بوته و یا شاخ و برگ، انتزاعی یا کتیبه‌ای، تابع قواعد تقارن، انعکاس، تکرار و نظم هندسی بود ... تقسیم اشکال به قسمت‌های نامحدود، کثرتی از شکل‌های جدید ایجاد می‌کند، به این نحو مانند تنوع آوازها در یک ارکستر، کلیت و غنای بیشتری را سبب می‌شود» (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴، ۱۷۲). همانطور که بیان شد اگرچه هنر منبت در دوران قبل نیز رواج یافته بود، ولی بنابر نوع طرح و نقش و تکنیک‌های مورد استفاده در عصر تیموری به‌ویژه از قرن ۹ ه.ق به بعد می‌توان گفت اوج هنر منبت یا دوران طلایی منبت در ایران تجربه شده است. باید اذعان کرد پژوهشگران قلیلی به موضع منبت در خود ایران، خاصه دورهٔ تیموری، همت گماشته‌اند. این امر در کلیت موضوع نیز عیان و آشکار است. بهره‌مندی از اصطلاحاتی چون رولیف یا بارولیف و اورولیف که متعلق به هنر غرب بوده تا همین دورهٔ معاصر مورد استفاده بوده و هیچ سنخیتی با هنر منبت ایرانی ندارد. آنچه در عصر تیموری به‌وقوع پیوست، یافتن شخصیت ایرانی هنر منبت است. پیچ و تاب بسیار و تراکم نقش، که رهاورد هنر استپ‌نشینان مغول بود، کم کم با طراحی و نقشمایه‌های ایرانی درآمیخت. روسازی مقعر نقوش پخته شد و نضج گرفت و با بن‌مایهٔ نمادها و اساطیر ایران به اوج رسید. آنچه در ادامه بدان اهتمام شده، ویژگی‌های بصری هنر منبت در عصر تیموری است که با توجه به تجربهٔ بیست‌سالهٔ نگارنده و مشاهدهٔ آثار و برداشت‌های میدانی بسیار از هنر منبت ایران شکل گرفته است.

شیوهٔ جست و تیج در عصر تیموری

از اواخر قرن هشتم ه.ق، آثار چوبی با عمق بیشتری منبت شدند. آثار پس از کادر محرابی در کادر ترنجی قرار گرفتند که در آن عمق زمینه بین هشت تا بیست میلیمتر بوده و پرداخت مقعر آن‌ها به‌صورت جدی دنبال شد. عمق پرداخت نیز بین دو تا هفت میلیمتر بوده و دیواره‌ها عمودی و هرمی منبت می‌شدند. از اوایل قرن نهم تا اوایل قرن دهم ه.ق نواحی مختلف خراسان، به‌ویژه هرات، سمرقند، ترکستان و خوقند به مراکز عمدهٔ منبت تبدیل می‌شوند. تزیینات گیاهی، ساقه‌های نرم و بلند و تک‌گل‌ها، میراث شرق دور را در آثار چوبی ترکستان نمایان می‌کند. با توجه به مسائل بررسی شده، شاید بتوان عصر تیموری را دوران طلایی این هنر برشمرد. تلفیق نقوش گردان و گره‌ها، اعتدال و هماهنگی را به ارمغان آورده است که به احتمال زیاد، یکی از دلایل عمق زیاد در آثار این دوران، تعداد پلان‌های دو و سه‌تایی باشد. نوع دیگر در پرداخت، گل‌های سه‌برگی است که به‌صورت دولبّه‌ای مقعر پرداخت شده‌اند (در دورهٔ ایلخانی به‌صورت تک‌لبی پرداخت می‌شدند). همچنین اسلیمی‌های این عصر، طوری پرداخت شده که به عناصر طبیعی نزدیکی بیشتری دارد. شیوهٔ تیج با کم شدن تعداد سطوح در آثار منبت‌کاری از اواخر دورهٔ تیموری رواج پیداکرد. سه سطح به دو یا یک سطح کاهش پیدا نمود و اشیای منبت شده با عمق کمتر پرداخت شدند. عمق زمینهٔ منفی اثر به دو تا هفت میلیمتر کاهش یافت. عمق روسازی عناصر طرح کمتر گشت یا به‌صورت تخت پرداخت شد و به لحاظ بصری با زمینه هماهنگ‌تر گردید. در عصر صفوی، منبت از نواحی خراسان به مازندران، گیلان، زنجان، آباده، کاشان و اصفهان رشد و نمو یافت. درها در این عصر برمبنای قاب و صفحه، گره‌چینی و مشبک، ساخته می‌شدند. نقوش با دو حمیل طراحی شده و در اجرا، زیر و رو اندازی، خفیف‌تر شد. شبکه کردن چوب و استفاده از نقوش حیوانی و گل‌های چندپَر داخل یکدیگر، با تکنیک مقعر، رواج یافت. از فلس ماهی به‌جای زمینه، در خود لقط‌های گره استفاده شد. خط نستعلیق و روسازی مقعر رواج یافته که نمونهٔ آن در ورودی بقعهٔ شاهزاده حسین قزوین و امامزاده گوگد قابل مشاهده است. مرصع کردن

چوب با آبنوس و عاج انجام می‌شود «اگرچه ذوق تهیهٔ اشیا و مرصع کردن آبنوس از آغاز بوده، از اواخر قرن ۱۵ م شتاب بیشتری به‌خود می‌گیرد» (ورجاوند، ۱۳۵۱، ۲۸).

ویژگی‌های هنری منبت چوب در عصر تیموری

اگرچه رشد و نمو در هنرهای بسیاری خوانده شده، اما در آرایه‌های معماری چشمگیر بوده است. در این زمره باید از آثار چوبی‌ای نام برد که عمدتاً بر عمارت‌های با کاربری‌های متنوعی نصب شدند در این راستا با توجه به مطالعات گستردهٔ میدانی در پهنه‌ای وسیع از طبرستان تا خراسان و اصفهان باید اذعان کرد چوب ماده‌ای بادوام نبوده و آنچنان که سایر هنرها چون کاشی‌کاری به‌جای مانده، نتوانسته از گزینهٔ عوامل طبیعی و انسانی در امان ماند. آثار مورد مطالعه از عناصری‌اند که در پیکرهٔ معماری مذهبی نشانده شده، از این‌رو به‌دلیل تقدس مکان توانسته مورد احترام و قدردانی واقع شده و کمتر آسیب ببیند. از این‌رو باید گفت درها، صندوق‌ها، منبرهای مساجد و امامزاده‌ها مورد بررسی واقع شده‌اند که می‌توان ویژگی‌های سبک تیموری در نسبت چوب را حاصل نمود. همچنین دستگاه صنفی که در آن تعداد قابل ملاحظه‌ای شاگرد توسط استادی تربیت شوند، به‌طوری که شامل افراد خانوادهٔ استاد نیز بشود، در ایران خوب استقرار یافته بود. این وضع به‌ویژه در مورد منبت‌کاری و صنعت چوب در مازندران آشکار است (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴، ۱۰۶). در کتبی چون «الاعلاق‌النفسیه» ابن رسته و «احسن‌التقاسیم» مقدسی و سفرنامه‌های مارکوپولو و کلاویخو مطلب قابل توجهی دربارهٔ آثار هنری چوبی به‌چشم نمی‌خورد. قبل از آنکه ویژگی‌های هنری نسبت تیموری برشمرده شود، ضروریست در گام نخست به شیوهٔ نجاری آن اشاره‌ای کوتاه گردد. از نظر ساخت و ساز یا همان درودگری باید گفت همگی آثار چوبی دورهٔ تیموری به‌شیوهٔ قاب و صفحه کار شده‌اند. درهای امامزاده‌ها که بیشتر در منطقهٔ طبرستان برجای مانده، به‌صورت دو لتی نجاری شده است. هریک از لنگه‌های در شامل سر قاب (دو قاب مربع در طرفین و یک مستطیل کشیده در میان) است. دَر مساجد، مانند دَر مسجد ازغند طرقبهٔ مشهد یا دَر مسجد جامع گرگان در اندازه‌ای بزرگتر، دو لنگه و هر لنگه شامل پنج قاب، به‌صورت دو قاب مستطیل جفت در بالا و پایین و یک مستطیل کشیدهٔ افقی در میان، درودگری شده است. صندوق‌های چوبی به‌صورت مکعب مستطیل و شامل قاب‌های مستطیل و مربع به فرم‌های متنوعی کنار هم چیدمان شده است که قدرت نجاری هنرمندان نجار آن عصر را حکایت دارد. در تاریخ هنر، روش‌های متفاوتی برای طبقه‌بندی تاریخ وجود دارد. گاه سیر مداوم رویدادهای عرفی به ادوار گوناگون و گاه به سبک‌ها، مکتب‌ها و جنبش‌ها تقسیم می‌شود (هاوزر، ۱۳۶۳، ۲۵۲). از نظر «وینکلمان»، «سبک، فرهنگ خاص از نسلی به نسل دیگر براساس دیگری مشخص که متناسب با همان تمدن خاص است که تحول یا تعییر می‌یابد» (ماینر، ۱۳۸۷، ۱۶۸)؛ به‌عبارتی وی هنر را وابسته به تاریخ و دگرگونی‌های آن را حاصل تغییر فرهنگ‌های ایجادکنندهٔ آن می‌داند (آدامز، ۱۳۹۰، ۳۸- ۳۷). «یاکوب بورکهارت» در قرن ۱۹ میلادی تاریخ فرهنگی را مطرح کرد و «گوتفرد سمپر» به انگیزهٔ تکنیکی ارزش عام و توقع زیباشناسانه داد (ونتوری، ۱۳۸۴، ۲۷۸). پس از این نگاه مادی‌گرای عملکرد، مصالح و فن، اندیشمندانی چون «ریگن» و «ولفلین» در منظر بصری مباحثی طی کردند. براساس نظر «ویفلین»، تاریخ هنر بر این فرض بنیان شده که هدف‌های هنری و گرایش‌های سبکی، روی هم حاصل یک دوره‌اند و باید نام‌های هنرمندان را نادیده گرفت. بر این مبنا، سبک دارای پهنهٔ جغرافیایی ویژگی‌های نژادی و دوره‌های تاریخی معین است (مدهوشیان‌نژاد، ۱۳۹۹). باید دانست در بین اندیشمندان ایران نیز سبک، معنای خاص را در بر دارد. سبک عبارتست از شیوهٔ خاص در نزد هر گوینده (زرین‌کوب، ۱۳۷۲، ۱۷۵). «بهار» آن را روش خاص ادراک و بیان افکار می‌داند (بهار، ۱۳۸۶، ۵). سبک وحدتی است که در آثار کسی به‌چشم

می‌خورد (شمیسا، ۱۳۸۸، ۱۶). در یک جمع‌بندی باید گفت سبک بر شیوهٔ مشخص از فرم و نقش در برههٔ تاریخی و منطقهٔ جغرافیایی خاص دلالت می‌کند. از مطالعات میدانی گسترده‌ای که در طی پانزده سال انجام شده و ویژگی‌ها و خصوصیات هنر منبت در عصر تیموری در منابع مختلف، می‌توان چنین مستفاد کرد که فرم، نقش (متن و حاشیه) و تکنیک در آثار چوبی این دوره نمودهای بصری خاص دارد:

۱. فرم (شکل): فرم که کلیت پیرامونی یک عنصر بصری در هنرها را در بر می‌گیرد، در هنر منبت تیموری در نمونه‌هایی قابل تمایز به‌کار گرفته شده است.

۱-۱. درهای دو لتی سه، پنج و هفت قاب: معمولاً درهای سه، پنج و هفت قاب روی هر لنگه، بنابه نوع کاربری، متفاوت نجاری شده است. عموماً در بنای مساجد که کاربری عام و مهمتری به‌عنوان یک مقر سیاسی و مذهبی دارند، درهای بزرگ پارچه با پنج یا هفت قاب و در بناهای دنج مانند امامزاده‌ها درهای کوچک سه قاب درودگری شده است. برای مثال، می‌توان به دَر مسجد ازغد طرقبه در مشهد با سه قاب بزرگ در هر لنگه و مسجد جامع گرگان با پنج قاب در هر لنگه اشاره داشت که برای ورود تعداد افراد بیشتری در نظر گرفته شده است. باید از درهای قبه‌دار مربعی مانند دیگر موزهٔ بابل(۸۶۱ ه.ق) نیز نام برد که البته جزو درهای منفرد باید درشمار آورد. (تصویر ۱)

تصویر ۱. از راست، در مسجد گرگان، در مسجد ازغد و در امامزاده طاهر کیاکلا در بابل. سدهٔ ۹ ه.ق. منبع: نگارنده.

۱-۲. فرم ترنجی و محرابی: فرم ترنجی در نمایی عمودی یا افقی بر قاب‌های دَر و به‌ویژه صندوق‌های چوبی قرن نهم ه.ق عیان و پرشمار است. ترنج در فرم‌های متنوعی نمود یافته و می‌توان آن را از عناصر بصری خاص این دوره محسوب کرد. ترنج گاهی با یک یا دو سر ترنج بر قاب‌های نقش بسته است. فرم محرابی در کل طرح به‌صورت هندسی و گردان بر درهای چوبی پدیدار شده که در فرم هندسی عمدتاً به نقش پاباریک ختم می‌شود. این فرم بیشتر بر قاب‌های میانی و یا درهای تک قاب نمود دارد (تصویر ۲).

تصویر ۲. از راست: فرم ترنجی منحنی و هندسی بر درهای گور امیر سمرقند، ۸۰۸ ه.ق. منبع: مجموعه درهای مصلی در موزهٔ خراسان بزرگ (دههٔ سوم قرن ۹ ه.ق و امامزاده اسمعیل اصفهان، ۸۷۵ ه.ق). منبع: نگارنده.

۱-۳. بازوبندی و گل چهار، شش و هشت‌پَر گرد: از این فرم بر درهای قواره بزرگ، حاشیهٔ دَرها و صندوق‌ها نقش بسته است. نمونهٔ این فرم در آثار کاشی دورهٔ تیموری نمود پررنگی دارد. این فرم در حاشیه، در قالب شش طولانی، بازوبندی، شمسهٔ هشت یا شش کشیده همراه نقش شش‌ضلعی و یا گل چهار و شش‌پَر قابل مشاهده است (تصویر ۳).

تصویر ۳. بازوبندی بر قاب اصلی دَرِ تیموری: محفوظ در انبار مجموعهٔ شیخ جام و نیز بر حاشیهٔ دَر بقعهٔ شیخ ابوبکر تایبادی در تایباد. منبع: نگارنده.

۱-۴. چلیپا: از فرم‌های رایج دورهٔ تیموری بر آثار چوبی است. فرم چلیپا در قاب‌های مربعی بر صندوق‌هایی مانند صندوق بابا رکن‌الدین روستای خسرویهٔ فاروج، صندوق فخرالدین درویش بابل و یا به‌صورت انتزاعی بر دَر امامزاده عباس ساری نقش بسته است (تصویر ۴).

زودآیند ویرایش نشده

تصویر ۴. از راست: چلیپا بر دَر ورودی امامزاده عباس ساری ۸۵۷ ه.ق، دَر موزهٔ اهر، صندوق درویش فخرالدین بابل۸۳۳ ه.ق و قابی بر صندوق بابا رکن‌الدین روستای خسرویهٔ فاروج ۸۹۷ ه.ق. منبع: نگارنده.

۱-۵. سینه‌باز: در فرمی کلی و در قالب‌های گوناگونی بر آثار چوبی دورهٔ تیموری نمایان است. فرم‌هایی مانند گل لاله برساو شده بر روی مجموعه درهای مصلی، به‌صورت واگیره‌ای، بر صندوق هارونیه و دورانی و انعکاسی بر صندوق امامزاده صالح مرزرود گسترش یافته است. بهره‌گیری از این نقش در کاشی‌های این دوره نیز آشکار است. (تصویر ۵).

تصویر ۵. سینه‌باز بر قاب میانی مجموعه درهای محفوظ در موزهٔ خراسان بزرگ و یکی از قاب‌های پایینی امامزاده صالح مرزرود ۸۴۶ ه.ق. فرح‌آباد ساری. منبع: نگارنده.

۲. نقش (متن یا کتیبه و حاشیه): آنچه بیشترین فراوانی در آثار چوبی مختلف ایران قرن نهم ه.ق را از دیگر ادوار تاریخی، جدا می‌سازد و بدان شخصیتی ویژه می‌دهد، نقوش است. نقوش چه در کتیبه یا قاب اصلی و چه در حاشیه نمودهای بارزی دارد که از این منظر می‌توان آن‌ها را مربوط به سبکی خاص و ویژه دانست. اگرچه ممکن است این نقوش اوایل قرن دهم نیز کاربرد داشته اما این نکته باید مدنظر قرار گیرد که تداوم آن در دورهٔ بعدی تا شکل‌گیری شخصیت مستقل ادوار بعد امری طبیعی و مسلم است.

۲-۱. فلس ماهی: از نقوش پرکاربرد در لچکی قاب‌ها و عمدتاً صندوق‌های چوبی است. به‌صورت جفتی نیز به‌عنوان حاشیه بر قاب درهای چوبی به‌کار رفته است. این نقش به‌صورت منظم و پشت سر هم با روسازی مقعر، کنده‌کاری شده و در برخی قاب‌ها مانند منبر مسجد جامع خواف به شرفه نیز مزین شده است. از این نقش در قاب‌ها برای پُر کردن زمینه و البته برای برجسته نمودن قاب اصلی (عمدتاً ترنج) بهره گرفته‌اند (تصویر ۶).

تصویر ۶. از راست: فلس ماهی در زمینهٔ قاب دَرهای امامزاده حسین ساری ۸۹۰ ه.ق و انبار امامزاده عباس ساری، قابی بر منبر مسجد جامع خواف ۹۰۸ هـ و زمینهٔ قابی در صندوق امامزاده سفیدچاه بهشهر ۸۵۰ ه.ق. منبع: نگارنده.

۲-۲. گل دو و سه‌پَر لپی جفتی و چهارلپی ساده و متداخل: باید اذعان کرد گل‌های ختایی که تمایل طبیعت‌گرایانهٔ زیادی در آن‌ها مشهود است در هنر منبت تیموری نقشی بی‌بدیل بر آثار چوبی ایفا کرده‌اند. استفاده از آن در طراحی ختایی تیموری عمدتاً در سرتاج یا سربند ختایی بنا به نوع فرم محیط، رواج گسترده‌ای دارد. این گل‌ها در قالب سه‌بخشی و معمولاً به‌صورت جفت‌گلبرگ، با روسازی مقعر و شیوهٔ جَست کنده‌کاری شده است. همچنین باید گفت این گل به‌صورت چهاربخشی به‌صورت ساده و یا متداخل کم و بیش به اجرا درآمده، اما نمود بارز آن همان سه‌لپی جفتی می‌باشد. این نقشمایه در متن قاب‌های ترنجی و لقطه‌های هندسی گره‌ها نمود بیشتری دارد. ظرافت در طراحی و اجرا در هنر منبت، نگاه تحسین‌برانگیزی را در پی دارد، اگرچه در کاشی‌های تیموری نیز قابل مشاهده است (تصویر ۷).

تصویر ۷. از راست: گل سه‌لپی بر دَر و صندوق امامزاده ابراهیم بابلسر ۸۴۱ ه.ق گل چهارلپی متداخل و ساده بر صندوق امامزاده زین‌العادین و شاهزاده حسین ساری ۸۴۷ ه.ق. منبع: نگارنده.

۲-۳. گل خورشیدی و فرفره‌ای: قاب‌هایی که در قالب مربع، ترنج و لقطه‌های گره‌ها با ختایی طراحی شده‌اند، همگی دارای نقطهٔ ثقل مرکزی هستند که از یک گل گرد شش، هشت، ده، دوازده و یا شانزده گلبرگی آغاز شده‌اند. این گل خورشیدی یا به‌صورت کاملاً ساده و یا به‌صورت فرفره‌ای راستگرد طراحی شده و شاخ و برگ‌های ختایی از آن منشعب و بر سطح کار رویش یافته‌اند. این گل در اندازه‌ای نسبتاً درشت نسبت به سایر نقشمایه‌ها مانند گل و برگ‌ها طراحی شده و به‌نوعی اصل توازن و تعادل را برای قاب به ارمغان آورده است.گل خورشیدی و

زودآیند ویرایش نشده

فرفره به‌دلیل نوع منبت مقعر آن، در اجرا بر خطوط کناره و حاشیه تأکید نموده که خود نمودی روشن بر طرح ایجاد نموده و صلابت استواری در عین ملاحت به اثر ارزانی داشته است (تصویر ۸).

تصویر ۸. گل گرد خورشیدی و فرفره بر قاب میانی در امامزاده عباس ساری، فخرالدین بابل ۸۳۳ هـ و امامزاده ابراهیم آمل ۹۲۵ ه.ق. منبع: نگارنده.

۴-۲. گل اناری بر قاب لوز یا شمسهٔ شش و هشت: در قاب‌های مربع یا مرکز دیگر قاب‌ها عمدتاً بر درهای چوبی فرم کلی از لوز و یا شمسهٔ شش یا هشت بر زمینهٔ ختایی یا اسلیمی طرح شد که سر زوایای لوز یا پره‌های شمسهٔ شش و هشت‌ضلعی به گل اناری کشیده‌ای مزین شده است. شمسه و لوز در قالب منحنی طراحی شده و در تمامی نمونه‌های مورد مطالعه کامل است، اما طراح در نشان دادن گل اناری دست به انتخاب زده، به‌صورتی که طرح اصلی را بزرگ طراحی کرده، در این شرایط گل اناری بر زوایای مربع که فضا برای نمود گل دارد، به‌تصویر کشیده شده است. عملاً باید گفت این دو نقشمایه مکمل همدیگر هستند و در بین آن‌ها نقوش دیگر قابل ملاحظه است (تصویر ۹).

تصویر ۹. گل اناری کشیده بر لوز و ۸ ضلعی در قاب دَرهای مجمعه موزهٔ خراسان بزرگ، صندوق شاهزاده حسین ساری ۸۴۷ ه.ق و پیشانی دَر امامزاده قاسم بابل ۸۹۰ ه.ق. منبع: نگارنده.

۵-۲. اسلیمی قاب‌گونهٔ خمره‌ای: اسلیمی در تنوع قابل ملاحظه‌ای در طراحی دورهٔ تیموری ظاهر شده است. از این جمله باید اسلیمی دهن‌اژدی ساده‌ای را مطرح کرد که به‌صورت جفتی انعکاسی در کنار هم، قاب خمره‌ای را تشکیل می‌دهد. این نقش بر قاب‌های کوچک جانبی منبرها و یا حاشیهٔ درها و صندوق‌ها نقش شده تا بتواند آن را پُر کرده، از سویی ضرب‌آهنگ خطوط هم‌نوای با فرم اسلیمی در داخل آن که سبک و سیاق و گچبری‌های عصر ایلخانی را در خاطر می‌آورد. این خطوط بر گل‌های اناری کشیده نیز قابل ملاحظه بوده و در نمای کلی نقشمایهٔ اسلیمی و یا گل اناری و سایر نقشمایه‌های درشت، اصل زیبایی تداوم را متذکر می‌شود.

تصویر ۱۰. اسلیمی خمره‌ای بر بخش جانبی منبر خواف ۹۰۸ ه.ق و امامزاده زین‌العابدین ساری ۹۰۵ه.ق. منبع: نگارنده.

۶-۲. همنشینی اسلیمی و ختایی: در تزئینات دورهٔ تیموری نقوش گره‌بندی، اسلیمی و ختایی کارکرد اساس دارند. «توسلی» معتقد است که در دورهٔ اول هرات، نقوش و بندهای اسلیمی و ختایی همراه یکدیگر اجرا نمی‌شده‌اند (توسلی، ۱۳۹۳). «پاشازانوس» نیز معتقد است این مهم در دورهٔ سلطان حسین بایقرا شکل گرفته است (پاشازانوس، ۱۳۸۸). «آژند» نیز بدین موضوع اعتقاد داشته که در عصر شاهرخ چنین چیزی روی نمی‌دهد (آژند، ۱۳۹۲). اگرچه در این بین کسانی چون «هیلن برند» اعتقاد دارد بسیار متحمل است تعداد زیادی از طرح‌های اسلیمی و ترنج در کارگاه‌های هنری سلطنتی پدیدآمدهٔ تابعه‌ها در هنرها استفاده شود (هیلن برند، ۱۳۸۶، ۲۱۳). «نجیب اوغلو» نیز بدان اشارهٔ مستقیمی ندارد، ولی اشاره به طرح‌های پیچیدهٔ شعاعی با نقش‌های منحنی‌الخط دارد که در مکتب هرات اتفاق می‌افتد (نجیب اوغلو، ۱۳۸۹، ۱۵۴). «لینگز» نیز موضوع را با احتیاط بیان کرده و معتقد است از اسلیمی برای پُرکردن قاب‌ها بهره برده‌اند (لینگز، ۱۳۷۷، ۱۷۱). گرچه محققین داخلی و خارجی نتوانسته‌اند با صراحت به این موضوع اشاره کنند، اما مطالعهٔ آرایه‌های معماری نشان از کاربرد توأمان نقوش ختایی و اسلیمی در دورهٔ نخست قرن نهم ه.ق دارند (شیخی، ۱۳۹۶، ۸۱). با توجه به سلیقهٔ حکمرانان، عظمت و بزرگی در معماری و گستردگی سطوح عناصر معماری، خلاقیت هنرمندان در ترکیب اسلیمی و ختایی، ضرب‌آهنگ بصری کامل‌تری را ایجاد نموده است. باید اذعان کرد هنرمندان جامع‌الاطراف هرات، طراحی هندسی و اسلیمی‌های غرب ایران را با نقوش گیاهی واقع‌گرای جنوب ایران توانستند در شرق ایران به توازن رسانند (شیخی، ۱۳۹۶، ۸۲). بدین ترتیب عقلانی است پذیرفته شود طراحان قرآنی در طراحی کتیبهٔ بناهای مهم تیموری نقش ایفا کرده و از نظر مذهبی و کارکردی، ارتباط تنگاتنگ با هم داشته‌اند. می‌توان این خوانش را طرح کرد که هماهنگی و نرمی اصول طراحی شیراز با اصول هندسی تبریز، قالب‌هایی متوازن در خراسان پی‌ریخت که نمونهٔ آن بر در چوبی مسجد ازغد (۸۳۴ ه.ق) و درهای مدرسهٔ بالاسر دیده می‌شود. تزئینات درهای مدرسهٔ بالاسر (شیخی و همکاران، ۱۳۹۷) با درهای آرامگاه شمس‌الدین کولا در شهر سبز (احتمالاً ۸۴۱ه.ق) که حروف در نوک قاب‌بندی تزئینی چهارگوش (پاباریک) به‌صورت نقش‌برجسته با زمینهٔ برگ‌دار نمایان شده، شباهت دارد (اوکین، ۱۳۸۶، ۳۰۱). همچنین نمونهٔ آن بر دَر بقعهٔ تایباد و «درخت حیات در بقعهٔ تومان آغا در شازه زنده» (اوکین، ۱۳۸۶، ۲۴۵) و مسجد گوهرشاد قابل توجه است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱. طراحی و همکناری اسلیمی و ختایی از قرن ۹ ه.ق بر دَر مسجد ازغد طرقبه مشهد ۸۳۴ ه.ق و دَر بقعه ابوبکر تایبادی در تایباد. منبع: نگارنده.

۲-۷. شاخه‌های افشان گل و برگ در لچکی قاب اصلی دَر: اگرچه نمود این طرح در لچکی قوس‌های نیزه‌دار معماری، مانند در بقعهٔ ابوبکر تایبادی نیز دیده می‌شود، اما در لچکی قاب‌های اصلی درها، طبیعت‌گرایی و دستهٔ شاخهٔ باطراوت گل و برگ به‌زیبایی نقش‌بسته و انگار قاب را گل و برگ در آغوش گرفته است. معمولاً این شاخه‌های افشان به گل‌های درشت و ریز مزین شده و انبوهی از گل و برگ را به دیدگان ارزانی می‌دارد. یقیناً این سطح از پختگی را باید در «آرامش دولت ۴۳ سالهٔ شاهرخ و جانشینانش پی‌جویی کرد» (میرجعفری، ۱۳۹۰، ۸۷). همچنین فرزند او، بایسنغر، در «کاخ باغ سفید هرات، مجمع دانشمندان، افاضل، شعرا، نویسندگان، خطاطان، تذهیب‌کاران، نقاشان و موسیقی‌دانان نامدار» (زمچی اسفزاری، ۱۳۳۹، ۲۵) را رقم زده است. امیرعلی‌شیر نوایی نیز وی را پادشاهی هنرپرور دانسته است (نوایی، ۱۳۶۳، ۱۲۵). دولتشاه سمرقندی هم وی را هنرمند و هنرپرور دانسته که هنرمندان و فضلا از اطراف و اکناف روی به خدمتش آورده‌اند (سمرقندی، ۱۳۳۸، ۲۶۴) (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲. از راست: شاخه‌های افشان در قاب و حاشیهٔ دَرهای بقعهٔ سید واقف نطنز در نطنز ۸۲۵ ه.ق امامزاده نور گرگان ۸۶۵ ه.ق مسجد جامع گرگان دهۀ ۸۷۰ ه.ق و درهای محفوظ در موزهٔ خراسان بزرگ دهۀ ۸۲۰ ه.ق. منبع: نگارنده.

۲-۸. لقط‌های هندسی آکنده از نقش گیاهی: در واقع منطق تراکم (حلیمی، ۱۳۹۰، ۲۱۰) و فشردگی عناصر تزئینی به‌صورت یک امر پژوهش شده و عالمانه مورد توجه هنرمندان بوده است. این نقوش بیشتر بر بخش‌های جانبی منبرها مانند منبر مسجد گرگان و یا منبر مسجد گوهرشاد مشهد می‌توان یافت. نقوشی که از مرکز یک

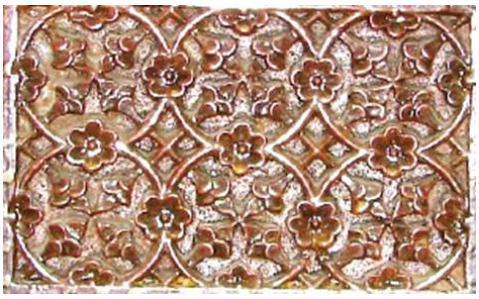
گل و یا سربند ختایی آغاز شده و کل فضای لقط گره را تزئین می‌کند. همنشینی نقوش گیاهی فضای زیبا و مخملی ایجاد کرده که با سایه‌روشن آن، منظر یا تمثالی از بهشت را در ذهن متبادر می‌سازد. (تصویر۱۳).

تصویر ۱۳. لقط‌های هندسی پوشیده با نقش گیاهی، بالا و راست: شمسهٔ ایرانی بر جانب منبر مسجد گوهرشاد مشهد (مشهور به منبر صاحب‌الزمان)، لقط هشت بر جانب منبر مسجد جامع گرگان. پایین راست: لقط حاشیه در صندوق امامزاده صالح مرزرود فرح‌آباد ساری شمسه ده کند بر صندوق امامزاده زین العابدین ساری. منبع: نگارنده.

تصویر ۱۴. گره در مرکز چلیپا، جانب منبر مسجد خواف ۹۰۸ ه.ق.

۲-۹. گره بی‌انتها: این نقش که از عصر ایلخانی مورد استفاده بود، در عصر تیموری نیز در قالب نقش و یا کتیبهٔ لا (حرف لا) خودنمایی می‌کند. به‌عنوان نقش تزئینی در قاب‌های منبر خواف و یا بخش زیرین حرف لا روی دماغهٔ درها نمود دارد. حرف لا که از منظر عرفانی هرچه غیر ذات احدیت را نفی می‌کند، بر این نکته با پیچشی چندباره تأکید می‌کند و در میان نقوش گیاهی بر کلمهٔ لا اله الا الله تأکید می‌ورزد. جالب آنکه رئیس کتابخانه، علاوه بر هنرهای کتاب‌آرایی بر صنایع ظریفه، مثل معماری تزئین اعم از سنگ‌پزی، کاشی‌پزی، صدف‌تراشی و حکاکی و ... نیز نظارت داشته است (آژند، ۱۳۸۷، ۴۸). درخصوص تأکید برگره بی‌انتها در کلمهٔ لا باید اشاره داشت سرفتوت کلمهٔ لا اله الا الله است (افشاری و مداینی، ۱۳۸۱، ۵۷). همچنین آن را افضل‌الذکر از زبان حضرت رسول دانسته‌اند (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰، ۳۳- ۳۱). از سویی باید گفت این نقش با رویکرد صوفی‌مأبانه اصل فتی و نقشبندیان که صوفیان بر مدار کارند نه فقیهان؛ با راهبردهای اخلاقی و عرفانی در زندگی نقش به‌سزا داشته است. شاید بتوان گفت بر کار، نفس به نفس و دم به دم نقش خود را بر پهنه‌ای از ایثار و برکت و روزی از سوی خداوند، نمود یافته تا بندگان را به سپاسگزاری دعوت نماید. تأیید آن در مطالب «حصارکی جلال‌آبادی» (۱۳۵۹) و «اسلوار» (۱۳۹۱) می‌توان دید (تصویر ۱۴).

۲-۱۰. مدالیون با گل شش‌پَر: (شاهزاده حسین ۸۹۰ ه.ق): از نقوش دیگر، مدالیون‌ها در قالب دایره‌های مماس برهم در ردیف‌های چهارتایی مربعی هستند. محل مماس با گل‌های شش‌پَر مزین شده و این دوایر کاملاً ساده بر نقوش ختایی محیط است. سادگی در ترکیب طراحی، طرحی یگانه و چشمگیر در ترکیب بصری رقم زده است (تصویر ۱۵).



تصویر ۱۵. مدالیون بر صندوق شاهزاده حسین ساری و امامزاده قاسم بابل. منبع: نگارنده.

۲-۱۱. در کنار نقوش ختایی و اسلیمی باید از گره‌های هندسی نام برد که بر قاب‌های مختلف آثار چوبی نقش بسته است. در این میان گره هشت و چهار لنگه، شش سنگی، شش و موج، ده تند و کند، شش طبل‌دار، پیلی، هشت و سلی و گره هشت فراوانی قابل ملاحظه‌ای دارد. این گره‌ها فضایی را فراهم آورده که هنرمند با جای دادن نقش ختایی و اسلیمی توازنی مناسب و شایسته ایجاد کند. این همنشینی گره‌چینی، منبت و خاتم ستودنی است. «هنر چوب در دورهٔ شاهرخ رشد چشمگیری داشت. مثلاً بر درهای منبت‌کاری شدهٔ گور میر در سمرقند، خاتم‌کاری سنجیده و استادانه‌ای روی آبنوس، عاج و نقره اجرا شده است» (جکسون، ۱۳۸۲، ۴۱۴).

۳. نقوش حاشیه: از دیگر نقوش به‌کار رفته برآثار چوبی تیموری باید به طرح‌هایی اشاره داشت که صرفاً در قالب حاشیه بر قاب‌های اصلی نقش بسته‌اند.

۳-۱. ریسهٔ گل یا برگ رونده به‌صورت یک یا سه شاخه: ریسهٔ ظریف گیاهی به‌صورت یک شاخه برگ بید و یا یک شاخهٔ اصلی همراه با شاخ‌های منشعب گل اناری با عرض پهن بر حاشیهٔ در و صندوق یا منبرها طراحی و منبت شده است. این ریسه‌های گل که نسبتاً عمیق منبت شده، کل قاب را در بر می‌گیرد و یا در لقطهای هندسی شش طولانی و بازوبندی‌ها به‌تصویر کشیده شده است (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶. حاشیهٔ ریسهٔ گل؛ از راست: دَر مسجد ازغد ۸۳۴ ه.ق درهای محفوظ در موزهٔ خراسان بزرگ، صندوق سید ابوجعفر ثایری روستای میانده چابکسر ۸۵۵ ه.ق دَر سید حسن واقف نظنز ۸۴۹ ه.ق دَر امامزاده اسماعیل اصفهان ۸۷۵ ه.ق. و منبر مسجد جامع گوهرشاد مشهد. منبع: نگارنده.

۳-۲. گل سه‌لپی صنوبری: گل سه‌لپی (یا سه‌برگی) با ساختار دو گل‌برگ گِرد و یک گل‌برگ تیزه‌دار، با فرمی قلبی‌شکل، حاشیهٔ صندوق و درهای چوبی را مزین کرده است. این نقش به‌صورت واگیره‌ای در سرتاسر قاب تکرار شده و اندازه‌های متنوعی دارد (تصویر ۱۷).

زودآیند ویرایش نشده

تصویر ۱۷. گل صنوبری در حاشیهٔ در محفوظ در موزهٔ مفخم بجنورد و سمت چپ، نقش برصندوق هارونیه ۸۳۴ ه.ق. در موزهٔ ویرانی مشهد و صندوق شیخ بیدوازی محفوظ در موزهٔ مفخم بجنورد. منبع: نگارنده.

۳-۳. فرم بیضی‌های یک یا دوقلوی مماس به‌هم پیوسته: (میرفندرسک ۸۷۴ ه.ق و انبار امامزاده عباس ساری): از تداوم دو بند ساده و یا چهاربند درکنار هم و پیوستگی آن در محور طولی، فرم بیضی‌شکل افقی در دو ردیف شکل گرفته که در برخی آثار داخل فرم بیضی با تزیین دکمه‌مانندی پُر شده است. این نقش روی هم رفته ساده و باروسازی تخت و یا کمی محسوب کاربرد داشته است (تصویر۱۸).

تصویر ۱۸. فرم بیضی بر حاشیهٔ دَرهای تیموری؛ بالا از راست: دَر امامزاده یحیی ساری ۸۴۹ ه.ق دَر موزهٔ اهر. پایین از راست: دَر امامزاده میرفندرسک علی‌آباد کتول محفوظ در موزهٔ گرگان ۸۷۴ ه.ق صندوق شاهزاده حسین ساری، دَر امامزاده سلطان محمدطاهر آمل. منبع: نگارنده.

۳-۴. گل لالهٔ هفت و هشتی: نوار افقی که به‌صورت هفت و هشت به مثلث‌هایی تقسیم می‌شود و گل سه‌پر لاله بر قاعدهٔ مثلث به‌صورت آینه‌ای معکوس نشسته است. این طرح را نیز باید در زمرهٔ حاشیه‌های ساده منبت بر آثار تیموری دانست (تصویر ۱۹).

تصویر ۱۹. گل لاله و هفت و هشتی بر حاشیهٔ صندوق شیخ بیدوازی محفوظ در موزهٔ مفخم بجنورد و صندوق تاج‌الملک موزهٔ دانشکدهٔ هنر طراحی روداباند آمریکا. منبع: نگارنده.

۳-۵. زنجیرهٔ گیس‌باف و اسلیمی دانه‌زنجیری: (عبدالصالح مررزو و درویش فخرالدین بابل): هنر چوب در دورهٔ شاهرخ رشد چشمگیری داشت. از ویژگی‌های منبت‌های این دوره، جفت و جور کردن و در هم تابیدن دو لایه از نقش‌برجسته‌های اسلیمی است! (جکسون، ۱۳۸۲، ۴۱۴). حرکت دوبند روی هم به‌صورت فاصله‌دار، زنجیره‌ای را شکل داده که به‌صورت زیر و رو در محور طول گسترش یافته است. درون این بند به‌خاطر زیبایی خط انداخته شده و در پیرامون قاب‌ها استفاده شده است. همچنین باید از اسلیمی‌های ساده‌ای نام برد که به‌صورت زنجیروار با دانه‌های مرواریدی‌شکل مزین شده که در هم بافته و از دو رشته اسلیمی، فرمی بیضی‌مانند به‌صورت تکراری، قاب‌ها را محصور نموده‌اند (تصویر ۲۰).

تصویر ۲۰. زنجیرهٔ گیس‌باف ساده و گیاهی بر آثار چوبی تیموری؛ راست: منبرخواف، چپ: درویش فخرالدین بابل ۸۳۳ ه.ق. منبع: نگارنده.

نتیجه‌گیری

آنچه مورد بررسی قرار گرفت، آثار چوبی قرن نهم و دهه‌های آغازین قرن دهم ه.ق قمری بود. این آثار که در قالب دَر، صندوق و منبر به‌یادگار مانده، در اقصی نقاط ایران از ماوراءالنهر تا خراسان و از طبرستان تا حاشیهٔ کویر مرکزی ایران پراکنده هستند. آثار مذکور در اماکن مقدس از مساجد تا امامزاده‌ها و بناهای آرامگاهی اهل عرفان ساخته و نصب شده است. یقیناً حمایت دولت تیموری از این دست هنرها، نه صرفاً به‌واسطهٔ تزیین که به‌نوعی تثبیت، مشروعیت‌بخشی، هنردوستی و هنرپروری ایشان را نشان می‌دهد. این هنر بر آثاری که در معماری نقش مهمی به‌عنوان آستانه یا محل وعظ و ندای حاکم از آن ساری و جاری بوده، نقش بسته است. نقش و فرم در طراحی منبت دورهٔ تیموری را می‌توان به‌نسبت دارای الگوی هماهنگی دانست که در قالب نقوش هندسی، گیاهی (ختایی و اسلیمی) و کتیبه بر متن و حاشیهٔ آثار کنده‌کاری شده‌اند. با توجه به بررسی‌های انجام‌گرفته می‌توان ابراز داشت ماوراءالنهر، خراسان، طبرستان و اصفهان باید از مراکز منبت‌کاری آن دوره باشند. فرم‌های ترنجی در اشکال مختلف، بازوبندی و گل‌گرد، سینه‌باز، و قاب لاله بر روی درهای دولتی با سه یا پنج قاب از ویژگی‌های آثار چوبی این دوره است. نقوش فلس ماهی، گل‌های دو و سه‌لپی جفتی، گل خورشیدی و فرفره، گل‌های در قاب لوزی و شمسهٔ شش و هشت، بند اسیلمی قابی خمره‌ای، همنشینی اسلیمی و ختایی، شاخه‌های افشان گیاهی بر لچکی‌ها، لقطه‌های آکنده از نقوش گل و برگ، مدالیون و گره بی‌انتها درکنار گره‌های هندسی از خصوصیات نقوش با آثار چوبی تیموری است که در متن قاب‌ها به عرصهٔ دیدار آمده است. همچنین باید از ریسهٔ گیاهی ظریف، گل صنوبری، بیضی‌های دوقلو، زنجیرهٔ گیس‌باف و فرم لاله در محور طولی هفت و هشتی نام برد که در حاشیهٔ قاب‌های چوبی خودنمایی می‌کند. آنچه در نوشتار عمدتاً بر آن تأکید شد، بیشتر جنبهٔ بصری نقوش بود که با توجه به مطالعات دو دههٔ نگارنده می‌توان این مهم را در قالب سبک منبت تیموری شناخت و شناساند. سبک تیموری قابل شناسایی و نمودهای عرفانی می‌تواند موضوع مطالعات آینده باشد.

زودآیند ویرایش نشده

مشارکت‌های نویسنده

این پژوهش فاقد همکاری است.

تقدیر و تشکر

این پژوهش فاقد قدردانی و تشکر است.

تضاد منافع

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

منابع مالی

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

منابع

- ابن عربشاه، احمدبن محمود. (۱۳۵۶). *عجایب‌المقدور فی‌النوائب‌التیمور* (ترجمهٔ محمدعلی نجاتی با *عنوان زندگانی شگفت‌آور تیمور*). بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اسلوار، فاتح. (۱۳۹۱). *حروفیه از ابتدا تاکنون با استناد به منابع دستهٔ اول*. مولی.
- اوکین، برنارد. (۱۳۸۶). *معماری تیموری در خراسان* (ترجمهٔ علی آخشینی). آستان قدس رضوی.
- آدامز، لوری. (۱۳۹۰). *روش‌شناسی هنر* (ترجمهٔ علی معصومی). نظر.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری هرات*. فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۲). مصاحبهٔ منتشرنشده، طراحی اسلیمی و ختایی در دورهٔ شاهرخ تیموری. دانشگاه هنر.
- بلر، شیلا. (۱۳۸۲). *هنر و معماری اسلامی در ایران و آسیای مرکزی دورهٔ ایلخانان و تیموریان* (ترجمهٔ سید محمد موسوی هاشمی گلپایگانی). وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۸۶). *سبک‌شناسی یا تطور نثر فارسی* (جلد اول). امیرکبیر.
- پاشازانوس، محرمعلی. (۱۳۸۸). تذهیب در نگارگری مکتب هرات. *کتاب ماه هنر*، (۱۳۰)، ۱۹-۱۰.
- پاکیاری، سارا. (۱۳۸۲). *بررسی سیر تحول منبت در اصفهان از قرن ۴-۱۲ ه.ق* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
- پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۹۰). *شاهکارهای هنر ایران* (به کوشش پرویز خانلری). علمی و فرهنگی.
- توسلی، وحید. (۱۳۹۳). *بررسی آرایه‌ها و تذهیب مکتب هرات براساس نسخ قرآنی آستان قدس رضوی* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ایران‌شناسی). دانشکده معماری، دانشگاه امام رضا (ع)، مشهد، ایران.
- جکسون، پیتر. (۱۳۸۲). *تاریخ ایران دورهٔ تیموریان (ترجمهٔ بخشی از جلد ۶ تاریخ ایران کمبریج)* (ترجمهٔ یعقوب آژند). جامی.
- حافظ ابرو، عبدالله لطف‌الله. (۱۳۸۰). *زبده‌التواریخ* (مقدمه و تصحیح و تعلیقات سید کمال حاج سید جوادی). وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- حبیبی، عبدالحی. (۱۳۵۵). *هنر عهد تیموریان و متفرعات آن*. بنیاد فرهنگی ایران.
- حصارکی جلال‌آبادی، فقرالله. (۱۳۵۹). *طریق‌الارشاد*. نیلاب رحیمی.

پیکره
زودآیند ویرایش نشده

- حلیمی، محمدحسین. (۱۳۹۰). *زیبایی‌شناسی خط در مسجد جامع اصفهان*. قدیانی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*. علمی.
- زمچی اسفزاری، معین‌الدین محمد. (۱۳۳۹). *روضات‌الجنات فی اوصاف مدینه هرات* (تصحیح و حواشی و تعلیقات محمدکاظم امام). دانشگاه تهران.
- سمرقندی، دولتشاه بن علاالدوله بختی شاه الغازی. (۱۳۳۸). *تذکره‌الشعرا* (تصحیح محمد عباسی). کتابفروشی بارانی.
- سمرقندی، دولتشاه بن علاالدوله بختی شاه الغازی. (۱۳۸۲). *تذکره‌الشعرا* (به اهتمام و تصحیح ادوارد براون). اساطیر.
- شجاع نوری، نیکو. (۱۳۷۷). *منبت ایران* (پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر). پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
- شراتو، امبرتو و گروبه، ارنست. (۱۳۷۶). *هنر ایلخانی و تیموری* (ترجمهٔ یعقوب آژند). مولی.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). *کلیات سبک‌شناسی*. میترا.
- شیخی، علیرضا. (۱۳۹۶). تحلیل چگونگی طراحی در هنرهای تزئینی وابسته به معماری و کتاب‌آرایی در عصر شاهرخ تیموری. *مجله نگارینهٔ هنر اسلامی*، (۴)(۱۴)، ۹۰-۷۷.
- شیخی، علیرضا. (۱۳۹۵). *واکاوی عناصر قدرت در عهد شاهرخ تیموری و بازتاب آن در آثار منبت خراسان* (رساله دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی). دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
- شیخی، علیرضا. (۱۳۸۷). *بررسی سبک‌های منبت کاری معاصر در مناطق شاخص ایران (اصفهان، گلپایگان، آباده، شیراز، سنندج)* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد صنایع دستی). دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
- فریه، دبلیو. (۱۳۷۴). *دربارهٔ هنرهای ایران* (ترجمهٔ پرویز مرزبان). فرزان‌روز.
- کریمیان، معصومه. (۱۳۹۱). *ساخت رحل قرآن براساس منبت‌کاری تیموری* (پایان‌نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی). دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران.
- کلانتر، علی‌اصغر. (۱۳۸۸). *بازتاب باورهای شیعی در بناهای مذهبی مازندران تا پایان دورهٔ قاجار* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
- کلاویخو، روی گنزالس. (۱۳۳۷). *سفرنامه کلاویخو* (ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا). بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- کیانمهر، قباد. (۱۳۸۳). *ارزش‌های زیباشناسی منبت سبک صفوی* (رسالهٔ دکتری پژوهش هنر). دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
- گروسه، رنه. (۱۳۵۳). *امپراطوری صحرانوردان* (ترجمهٔ عبدالحسین میکده). بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- لینگز، مارتین. (۱۳۷۷). *هنر خط و تذهیب قرآنی* (ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی). گروس.
- ماینر، ورنن هاید. (۱۳۸۷). *تاریخ تاریخ هنر* (ترجمهٔ مسعود قاسمیان). فرهنگستان هنر و سمت.
- افشاری، مهران و مداینی، مهدی. (۱۳۸۱). *چهارده رساله در باب فتوت و اصناف*. چشمه.
- مدهوشیان‌نژاد، محمد. (۱۳۹۹). *سبک‌شناسی مصنوعات چوبی قرن ۹ هجری قمری در مازندران (نمونهٔ موردی بناهای آرامگاهی)* (رسالهٔ دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی). دانشکده هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنراسلامی، تبریز، ایران.
- مدهوشیان‌نژاد، محمد و عسکری الموتی، حجت الله. (۱۴۰۴). مطالعهٔ تطبیقی کیفیت ساخت و تزیین محراب‌های چوبی در جهان اسلام، پیکره،
- موسوی بجنوردی، کاظم. (۱۳۹۳). *تاریخ جامع ایران* (سر ویراستار صادق سجادی) (جلد ۱۸). مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- میرجعفری، حسین. (۱۳۹۳). *تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دورهٔ تیموریان و ترکمانان*. دانشگاه اصفهان و سمت.
- نجیب اوغلو، گلرو. (۱۳۸۹). *هندسه و تزئین در معماری اسلامی* (ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی). روزنه.

زودآیند ویرایش نشده

- نوایی، امیرعلی‌شیر. (۱۳۶۳). *تذکرهٔ مجالس‌النفائس* (به اهتمام علی‌اصغر حکمت). منوچهری.
- واعظ کاشفی، حسین. (۱۳۵۰). *فتوت‌نامهٔ سلطانی* (به اهتمام محمدجعفر محجوب). بنیاد فرهنگ ایران.
- ورجاوند، پرویز. (۱۳۵۱). سیری در هنر ایران و دیگر سرزمین‌های اسلامی. مجلهٔ *هنر و مردم*، شمارهٔ ۱۱۴. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- ونتوری، لیونلو. (۱۳۸۴). *تاریخ نقد هنر* (ترجمهٔ امیر مدنی). مؤسسهٔ علمی و فرهنگی فضا.
- ویلبر، دونالد. (۱۳۴۸). *باغ‌های ایران و کوشک‌های آن* (ترجمهٔ مهین‌دخت صبا). بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ویلبر، دونالدو و گلمبک، لیزا. (۱۳۷۴). *معماری تیموری در ایران و توران* (ترجمهٔ کرامت‌الله افسر و محمد یوسف کیانی). سازمان میراث فرهنگی کشور.
- هاورز، آرنولد. (۱۳۶۳). *فلسفهٔ تاریخ هنر* (ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی). نگاه.
- هیلن براند، رابرت. (۱۳۸۶). *هنر و معماری اسلامی* (ترجمهٔ اردشیر اشراقی). روزنه.
- Aube, S. (2017). Skills and style in Heritage: The woodworker fahr a-Din and his son Ali in the Mazandaran (iran, ca 1440-1500), *EURASIAN Studies 15*, 283-303.
- Aube, S. (2019). Tracing woodworkrs, families in fifteenth- Century Mazandaran(iran). *AIS Newsletter*, (1),