تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۲۵

حاتم شیرنژادی[۱]، صمد نجارپورجباری[۲]، جلیل جوکار[۳]

مطالعه و تطبیق فرمی منبر در نگارگری و منابر مساجد اصفهان در دوره صفویه با تأکید بر نقش واقع‌گرایی

چکیده

منبر به‌عنوان یکی از وسایل کاربردی، معنوی و زیباشناسانه، همواره در دوران اسلامی همچون دوره صفویه از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده تا جایی که یکی از شاهکارهای هنر اسلامی، تزیینات ماهرانه منابر است. دراین‌بین علاوه بر منابر موجود در مساجد، در نگارگری این دوره نیز منبر به نحو بارزی نقش شده است که شاید بتوان آن را وابسته به انعکاس واقعیات عینی در این هنر قلمداد کرد. لذا هدف از پژوهش حاضر شناخت و تطبیق ویژگی‌های فرمی منابر دوره صفویه در دو حوزه نگارگری و منابر تاریخی مساجد اصفهان، به‌عنوان یکی از شهرهای شاخص این دوره است تا از این رهگذر تأثیرپذیری منبر در نگارگری از جهان واقعی بیش‌تر توجه شود. سؤال اصلی عبارت‌اند از: منبر در نگاره‌های دوره صفویه و در مساجد اصفهان چه ویژگی‌های فرمی دارد؟ روش پژوهش توصیفی_تحلیلی و تطبیقی بوده و مطالب به شیوه کتابخانه‌ای، اینترنتی و میدانی گردآوری شده است. روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی بوده و نمونه‌گیری نیز به‌صورت هدفمند است. حاصل آنکه نگارگران به حالت و فرم کلی (فرم آشکار) منابر مساجد در مقایسه با فرم پنهان (تزیینات) بیشتر توجه کرده‌اند که شامل شباهت‌های زیر می‌شوند: غلبه کاربست نقوش هندسی در بدنه منابر نگاره‌ها و مساجد، به‌کارگیری نقوش با عدد مبنای شش و هشت و زیرنقش مثلث و مربع، ارتفاع متغیر منابر در هر دو حوزه (کوتاه-متوسط-بلند) و وجود جز مشترك و پایدار «نشیمن». لیکن باید در نظر داشت که نگارگر فقط خصوصیات قابل‌درک از طریق حواس را تصویر نکرده است بلکه وابسته به ویژگی‌های نگارگری، همچنان می‌توان آنها را متفاوت از منابر مساجد قلمداد کرد.

کلیدواژه‌ها: نگارگری صفویه، مساجد اصفهان، منبر، فرم، واقع‌گرایی

---

[۱] کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی (گرایش مطالعات تاریخی و تطبیقی)، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).

Email: hatam_shirnejadi@yahoo.com

[۲] استادیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۳] مربی گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۴] این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد حاتم شیرنژادی با عنوان "مطالعه ویژگی‌های فرمی و بصری منبر در نگارگری‌های ایران و تطبیق آن با نقوش موجود در منبرهای مساجد اصفهان" به راهنمایی صمد نجارپورجباری و مشاوره جلیل جوکار در دانشگاه هنر اصفهان است.

مقدمه

یکی از آثار ارزشمند در هنر دوره اسلامی، منبرها هستند که با توجه به ذوق و استعداد هنرمندان در گونه‌های مختلفی، از جنس چوب یا سنگ، ثابت یا متحرک، به شکل قدیمی سنتی یا جدید، ساده و یا منقوش ساخته شده‌اند. بر روی بیشتر منابر علاوه بر آیات قرآن، احادیث نبوی، نام سازندگان منبر و نام سلاطین، عناصر و طرح‌های بصری با شیوه‌های اسلامی به‌کاررفته است. دراین‌بین در دوره صفویه علاوه بر منابر موجود در مساجد، در دیگر عرصه‌های هنری این دوره به‌ویژه در نگارگری نیز منبر قابل‌رؤیت است که وابسته به شناخت هنرمند از واقعیات عینی، مخاطب و نیاز دوران، یکی از عناصر فرهنگی، سیاسی و مذهبی محسوب می‌شود. درواقع، شاید در نگارگری بیش از دیگر هنرهای صفویه، نشانه‌های تحولات سیاسی و اجتماعی چون تثبیت مذهب شیعه و گسترش رابطه با اروپاییان از یک‌سو و تحولات درونی شامل واقع‌گرایی و استقلال یافتن نقاشی از کتابت، از دیگر سو دیده شود. درنتیجه می‌توان خصوصیات منبر را به‌مثابه نشانه‌ای از تحولات مذکور در نگارگری صفویه، در پیوند با منابر موجود در مساجد فرض کرد که تاکنون توجه چندانی به آن نشده است. لذا پژوهش حاضر می‌کوشد از طریق بررسی فرمی و بصری منبر در این دو حوزه ضمن نشان دادن پیوند میان آنها، میل به واقع‌گرایی در نگارگری صفویه را از منظری دیگر تبیین کند. چراکه در نگارگری ایرانی، مفهوم واقعیت فراتر از آن‌که فقط به حواس انسانی درآید، با نوعی ادراک شهودی در پیوند با یگانگی خدا و کیفیات تجلی آن مرتبط است و نگارگر در پی تصویر کردن این مفهوم اصیل از واقعیت آرمانی است. در این راستا سؤالات پژوهش عبارت‌اند از: ۱- منبر در نگاره‌های دوره صفویه و در مساجد اصفهان دارای چه ویژگی‌های فرمی است؟۲- منبر در نگاره‌های دوره صفویه از چه نقاط اشتراک و افتراقی با منابر در مساجد اصفهان برخوردار است؟۳- آیا رگه‌های واقع‌گرایی در منابر نگارگری قابل‌تشخیص است؟ اهمیت این پژوهش ازآن‌جهت است که با در نظر گرفتن نقش منبر به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین محورهای مساجد اسلامی و جایگاه آن نزد هنرمندان دوره‌ی صفویه، می‌توان آن را در شناخت بهتر روابط هنری مؤثر دید، هم‌چنین کم‌تر پژوهشی به روابط فرمی و بصری منبر در نگارگری پرداخته است و بیش‌تر منبرهای موجود در مساجد اصفهان نیز از جنس چوب بوده که به مرور زمان نقوش آن‌ها از بین می‌رود؛ لذا گردآوری ویژگی‌های بصری‌شان ضرورت می‌یابد.

پیشینه تحقیق

تاکنون مطالعاتی در خصوص «منبرهای دوره اسلامی» به لحاظ مذهبی، مرمتی و معماری انجام شده و به‌ندرت از منظر زیبایی‌شناسی و تزیینات توجه شده است که به اشاره‌ی مختصر یا توصیف کلی ویژگی‌های بصری بسنده کرده‌اند. دراین‌بین تحقیقات پیرامون منابر مساجد اصفهان و به‌ویژه نقش منبر در حوزه‌ی نگارگری اندک بوده تا جایی که در خصوص نگاره‌های دارای نقش منبر متعلق به دوره صفویه تحقیقی یافت نشد؛ لذا می‌توان از پژوهش‌های انگشت‌شماری در ارتباط با حوزه مطالعاتی مقاله‌ی حاضر نام برد: مقاله (شیروانی و رضوانی، ۱۳۹۶) با عنوان«بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری»، در راستای بازشناسی نقش‌های هندسی موجود در ظفرنامه تیموری، از ۲۹ نگاره آن، ۱۲ نگاره را مشتمل بر گره هندسی دانسته و در مجموع ۳۴ نوع گره را استخراج کرده است و بیش‌ترین گره‌های به‌کاررفته در ظفرنامه شمسه شش، شمسه هشت و شش و طبل گردان بوده که به تفکیک در هر نگاره، ازجمله منبر نگاره

«دربند کردن قطب‌الدین قرمی و آوردن او به مسجد شیراز» ارایه گردیده است. پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد (شیخ بگلو،۱۳۹۳) با عنوان «طراحی و ساخت منبر چوبی بر اساس نمونه‌های دوره ایلخانی (منابر مسجد جامع اصفهان و نائین)»، ضمن استخراج الگوهای سبکی منابر، به طراحی و ساخت نمونه‌ای از منبر دست یافته است. (کاظمی و همکاران، ۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «مفهوم جایگاه و فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد بهزاد»، ساختار بصری سه اثر از معروف‌ترین نگاره‌های ایرانی دوره تیموری را بررسی و فضای معماری آن را با توجه به ترکیب‌بندی عناصر، جایگاه فضاها، دقت در طرح و نقش و رنگ نگاره‌ها ترسیم کرده‌اند. در نگاره سائلی بر در مسجد، بهزاد با شبکه نسبت طلایی جایگاه هرکدام از عناصر معماری چون گنبد خانه، ایوان، منبر و غیره را تعیین کرده است. علاوه بر ترکیب‌بندی بدیع، تزییناتی چون کاشی‌کاری، کتیبه و منبت‌کاری و استفاده از رنگ‌های طلایی، آبی، قرمز و سبز توجه شده است. این نکته شایان ذکر است که بهزاد در برجسته‌ترین نقطه ممکن در بالا منبر و واعظ را قرار داده است. پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد (بیاتی راد، ۱۳۹۱) با عنوان «نسبت نقوش هندسی تکرارشونده منبرهای چوبی با مفاهیم نمادین در هنر اسلامی»، به دسته‌بندی و گونه شناسی نقوش هندسی گره چینی منبرهای مساجد شاخص اصفهان پرداخته و میزان درهم‌آمیختگی آنها را با مفاهیم نمادین آشکار ساخته است. (ماهرالنقش،۱۳۷۶) در کتاب «معماری مسجد حکیم»، توصیفی مختصر از ویژگی‌های شکلی منبر صفوی موجود در مسجد حکیم ارایه کرده است. با توجه به تحقیقات مذکور می‌توان گفت تا پیش از این، هیچ پژوهشی راجع به ویژگی‌های فرمی نقش منبر در نگارگری صفویه و تطبیق آن با منابر مساجد متعلق به همان دوره در شهر اصفهان انجام نگرفته است.

روش تحقیق

این پژوهش به شیوه توصیفی_تحلیلی و تطبیقی صورت پذیرفته و ازنظر هدف، بنیادی است. اطلاعات آن با مشاهدات و عکس‌برداری میدانی و از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و اینترنتی جمع‌آوری شده است. نمونه‌گیری به شکل هدفمند بوده و جامعه آماری آن در رابطه با نگارگری در تعداد ۷ نگاره‌ی دارای نقش منبر از دوره صفویه و در خصوص منابر مساجد در تعداد ۴ منبر متعلق به مساجد جامع عتیق، امام، لنبان و حکیم در اصفهان است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به روش کیفی و با رهیافتی فرم شناسانه با هدف نشان دادن ویژگی‌های فرمی «منبر» صورت گرفته است. در این راستا در بررسی نقش منبر از یک نظر فرم کلی و از یک نظر نقوش تزیینی مدنظر است. درواقع به اعتبار ریچارد ولهایم در باب وجود دو نوع فرمالیسم (آشکار و پنهان)، در پژوهش حاضر پیرامون فرم آشکار، فرم کلی منابر و در مفهوم فرم پنهان، ساختار تزیینات و عناصر منابر از حیث نقش، رنگ و کیفیت اجرا بررسی شده است. هم‌چنین به تحلیل تطبیقی آن با منابر مساجد تاریخی اصفهان با محوریت استخراج مشخصات تزئینی و تعیین وجود یا نبود وجود واقع‌گرایی پرداخته است.

منبر در نگارگری دوره صفویه

نگارگری ایران همواره در پرداختن به موضوعات خود از سیاست‌های حکومتی، جامعه و گرایش‌های مذهبی موجود بهره‌مند گردیده و درنتیجه در شیوه‌ها و مضامین آثار با دگرگونی‌هایی مواجه شده است که از آن

جمله می‌توان به حضور «منبر» به‌عنوان یک عنصر مذهبی که در بستر این جریان پرورانده شده، اشاره کرد. درواقع نگارگری همانند دیگر هنرهای ایرانی متأثر از مضامین و ارزش‌های مذهبی بوده تا جایی که در شاخه‌هایی از آن همچون «مذهبی نگاری» و «شمایل‌نگاری مذهبی»، موضوعات دینی با عناصر و شخصیت‌های قدسی تصویر شده‌اند و از این طریق بررسی عناصر شیعی در هنر اسلامی را فراهم کرده‌اند. دراین‌بین، برخی حاکمیت‌ها نیز کوشیده‌اند تا بدین‌وسیله، سیاست و مشروعیت سلطنت خود را آشکار سازند همچون حکومت صفوی که با روی کار آمدن شاه اسماعیل، مذهب تشیع رسمیت یافته و در پرتو آن میان سیاست، فرهنگ و هنر وحدت برقرار گشت؛ درواقع ارتباط بین هنر و مفاهیم دینی به‌خوبی پایه‌گذاری شد و آثار هنری بازگوکننده عناصر شیعی گردیدند (شریعت، ۱۳۸۶: ۴۵). بر همین مدار است که کارکرد منبر و خطابه نیز از مکانی برای تبلیغات سیاسی فراتر رفت و به محلی برای آموزش و تبلیغ دینی و اخلاقی تبدیل شد، درنتیجه نگارگری و نقاشی ایرانی در این دوره به خدمت مصور کردن نسخ، موضوعات و عناصر مذهبی همچون «منبر» در آمد تا آنجا که نقش آن در نگاره‌ها به‌ویژه نگارگری مکتب اصفهان افزایش یافت. علاوه بر این رواج مستقل شدن نگارگری از کتابت در این دوره، خود موجبات واقع‌گرایی تصویر و بازنمایی وقایع تاریخی را فراهم آورده بود یعنی نوشته‌های کتاب تعیین نمی‌کرد که نقاشی چه چیز را باید نشان دهد؛ لذا هنرمند می‌توانست آنچه را که می‌دید به تصویر درآورد(پوپ، ۱۳۷۰: ۴۵). وی به لحاظ مضمون به موضوعات واقعی، به عناصر طبیعی و پرداختن به جزییات عینی در کارش، نزدیک‌تر شده بود، درنتیجه شاید بتوان حضور پررنگ منبر را در نگارگری دوره صفویه نسبت به دوره‌های دیگر وابسته به واقع‌گرایی نیز توجیه کرد.

تزیینات به‌کاررفته در منبر نگاره‌های مورد مطالعه

به‌طورکلی استفاده از نقوش تزیینی در نقاشی ایرانی به دوران پیش از اسلام و مشخصاً دوره ساسانی باز می‌گردد لیکن کاربرد انواع تزیینات، پس از اسلام و در مکتب‌های مختلف رواج بیشتری داشته است که در این میان نقوش منابر موجود در نگاره‌ها را می‌توان به چهار گروه عمده هندسی، گیاهی، انتزاعی و کتیبه تقسیم کرد. بر این مدار در بسیاری از منابر نگاره‌های متعلق به دوره‌ی صفویه، نقوش هندسی و گیاهی قابل‌رؤیت است و این‌گونه برداشت می‌شود که تزیینات همواره جزء جدایی‌ناپذیر و زینت‌بخش منبر بوده‌اند، با این توضیح که در دوره‌ی اول مکتب صفوی، حضور و تنوع آرایه‌ها و گره‌های هندسی به اوج خود می‌رسد و از اواخر صفویه به‌ویژه با تغییر مضامین و موضوعات نقاشی دچار افول تدریجی می‌شود. در دوره‌های بعدی به عناصر ساده و نقوش گیاهی محدود می‌گردد و یا در اصل محملی برای پرداخت و کاربرد نقوش هندسی باقی نمی‌ماند تا آنجا که در دوره‌ی قاجار با رواج ادبیات دینی و گرایش به مضمون‌های مذهبی، منبر به‌گونه‌ای جدید و معمولاً ساده ترسیم می‌شود. بر این اساس در این قسمت کیفیت فرم در حوزه‌های تزیینی: نقوش، رنگ و کیفیت اجرا در هفت نگاره‌ی دارای تصویر منبر از مکتب‌های تبریز دوم، قزوین، مشهد و اصفهان بررسی شده است و همچنین در سایر قسمت‌های همان نگاره به تکرار یا تقسیمات فرمی مشابه منبر توجه شده است به‌نحوی‌که نقش‌مایه‌های هندسی و گیاهی منابر، در کاشی‌کاری‌ها، نقاشی‌های دیواری و لباس اشخاص قابل‌مشاهده است. الف) نزاع در مسجد (تصویر ۱): در این نگاره، منبر با نقوش هندسی تزیین گشته و از گره «شش و تکه» به‌طور مشابه در جناحین و پله‌های آن استفاده شده است، همچنین به‌کارگیری این نقش علاوه بر منبر، در کاشی‌کاری دیوارها دیده می‌شود. ب) قصص‌الانبیا (تصویر ۲): منبر در این نگاره نیز با استفاده از نقوش هندسی تصویر شده و به دلیل نیم‌رخ بودن آن، فقط نقش بدنه

قابل‌رؤیت است که با گره‌ی «شش داودی» تزیین شده است، به‌کارگیری این گره فقط در منبر و نه در دیگر قسمت‌های نگاره دیده می‌شود. ج) حدیقه‌الحقیقه (تصویر ۳): در این تصویر نیز منبر تنها دارای نقش بر روی بدنه است که با گره‌ی «شمسه هشت و بازوبندی» ترسیم شده است، به‌علاوه این نقش را بر روی دیواره بنا نیز می‌توان دید.

تصویر ۱. نزاع در مسجد، شیخ‌زاده مصور، ۱۰ ق (سلطان‌زاده،۱۳۸۷: ۹۶)

تصویر ۲. قصص‌الانبیا، ۹۷۸-۹۸۸ ق، قزوین، مجموعه هنرهای اسلامی Keir (URL1)

تصویر ۳. حدیقه‌الحقیقه، ۹۸۱ ق، مشهد (URL2)

د) بیعت امام علی در غدیر خم (تصویر ۴): به‌کارگیری نقش هندسی در منبر این نگاره نیز دیده می‌شود که به دلیل نیم‌رخ بودن به‌جز نقش روی بدنه که گره‌ی «هشت و صابونک» بوده، تزیینات دیگر قابل‌مشاهده نیست، این نقش در دیگر قسمت‌های نگاره استفاده نشده است. ه) مجالس العشاق (تصویر ۵): منبر در این تصویر برخلاف تصاویر قبل با نقوش «اسلیمی و ختایی» تزیین شده است که به‌کارگیری آن را به دلیل نیم‌رخ بودن منبر، منحصراً بر روی بدنه می‌توان دید، در این نگاره نیز از نقوش مشابه منبر به‌صورت کاغذدیواری در نگاره استفاده شده است.

تصویر ۴. بیعت امام علی در غدیرخم،۹۳۸ ق، اصفهان، (URL3)

تصویر ۵: حبیب السیر، ۱۰ ق، اصفهان ، کتابخانه ملی فرانسه (URL4)

و) برگی از دیوان حافظ (تصویر ۶): در این تصویر نیز از نقوش «اسلیمی و ختایی» بر روی بدنه منبر استفاده شده است، همچنین می‌توان به‌طور مشابه این نقش را به‌صورت کاغذدیواری در دیگر قسمت‌های نگاره دید. ز) حضرت محمد(ص) پس از نبرد خندق موعظه می‌کند (تصویر ۷): از «نقوش اسلیمی و ختایی» بر روی بدنه‌ی این منبر نیز استفاده شده است و اگرچه پله‌ها از روبه‌رو تصویر شده‌اند اما فاقد تزیین و به‌صورت ساده هستند، هم‌چنین کتیبه‌نگاری بر روی سردر منبر دیده می‌شود. در این نگاره نیز، نقوش منبر در تزیین لباس اشخاص استفاده شده است.

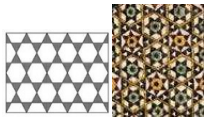
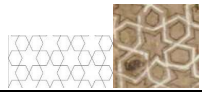
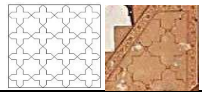
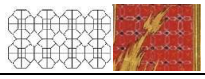
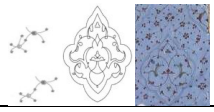
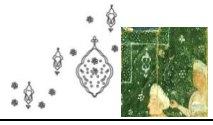
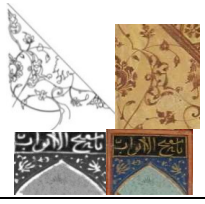
تصویر ۶. برگی از دیوان حافظ، قرن ۱۰ ق، اصفهان، موزه هنر والترز (URL5)

تصویر ۷. حضرت محمد (ص) پس از نبرد خندق موعظه می‌کند، ۹۹۹ ق، اصفهان، گالری آرتور م. ساکلر (URL6)

تحلیل نقوش

همان‌طور که در (جدول ۱) مشخص شده، نقوش تزیینی به‌کاررفته در منابر به سه نوع هندسی، گیاهی و کتیبه‌نگاری خلاصه می‌شوند به‌نحوی‌که منابر چهار نگاره‌ی (نزاع در مسجد، قصص‌الانبیا، حدیقه‌الحقیقه، بیعت امام علی«ع» در غدیرخم) با نقوش هندسی تزیین شده‌اند و چهار نوع گره‌ی (شش و تکه- شش داودی- شمسه هشت و بازوبندی- هشت و صابونک) استفاده شده است. هم‌چنین عدد مبنای گره‌ها بین ۴، ۶ و ۸ متغیر بوده و کاربرد شبکه مربع و مثلث به‌عنوان زیر نقش قابل‌تشخیص است. این در حالی است که سه نگاره‌ی دیگر (مجالس العشاق، برگی از دیوان حافظ، حضرت محمد(ص) پس از نبرد خندق موعظه می‌کند) با نقوش گیاهی و کتیبه تزیین شده‌اند و منحصراً متعلق به مکتب اصفهان هستند؛ نقوش گیاهی به‌کاررفته همواره در کنار هم و به‌صورت توأمان ترسیم شده‌اند طوری که هر جا اسلیمی‌ها هستند، ختایی‌ها نیز دیده می‌شوند. مضاف بر این هر دو نوع نقش (هندسی و گیاهی) با الگو و اندازه تقریبی مشابه، در بخش‌های مختلف نگاره نیز پراکنده شده‌اند.

جدول ۱. تحلیل نقوش منبر در نگاره‌ها

نگاره	عنوان نقش	محل به‌کارگیری نقش در منبر	محل به‌کارگیری نقش در دیگر قسمت‌های نگاره	مبنای گره	زیرنقش	توضیح
تصویر ۱. نزاع در مسجد	گره شش و تکه 	بدنه - پله	کاشی‌کاری دیوار	۶	مثلث	استفاده از نقش هندسی مشابه روی دو قسمت بدنه و پله‌ها که با رنگ‌آمیزی متفاوت در سایر قسمت‌های نگاره نیز دیده می‌شود
تصویر ۲. قصص‌الانبیا	گره شش داودی 	بدنه	کاشی‌کاری دیوار	۶	مثلث	کاربرد نقش هندسی روی بدنه منبر و گره شش روی کاشی‌کاری دیوار بنا در نگاره
تصویر ۳. حدیقه‌الحقیقه	گره شمسه هشت و بازوبندی 	بدنه	دیواره بنا	۸	مربع	به‌کارگیری نقش هندسی روی بدنه منبر و دیوار بنا در نگاره
تصویر ۴. بیعت امام علی در غدیرخم	گره هشت و صابونک 	بدنه	-	۴ و ۸	مربع	استفاده از نقش هندسی فقط روی بدنه منبر
تصویر ۵. مجالس العشاق	اسلیمی و ختایی 	بدنه	کاغذدیواری	-	-	کاربست نقوش اسلیمی و ختایی مشابه روی بدنه منبر و دیوارهای بنا در نگاره
تصویر ۶. برگی از دیوان حافظ	اسلیمی و ختایی 	بدنه	کاغذدیواری	-	-	به‌کارگیری نقوش اسلیمی و ختایی به‌طور مشابه روی بدنه منبر و دیوارهای بنا در نگاره
تصویر ۷. حضرت محمد(ص) پس از نبرد خندق موعظه می‌کند	اسلیمی و ختایی - کتیبه 	بدنه - سردر	لباس اشخاص	-	-	به‌کارگیری نقوش اسلیمی و ختایی روی بدنه منبر و لباس اشخاص در نگاره، استفاده از کتیبه در سردر منبر

(نگارندگان)

تحلیل رنگ و اجرا

رنگ‌ها تقریباً در منابر تمام نگاره‌ها بدون سایه‌روشن، به‌صورت تخت و با دورگیری در اطراف نقوش به‌کار رفته‌اند، هم‌چنین تعداد رنگ‌ها از ۲ تا ۵ رنگ متغیر بوده و کاربرد هر دو نوع رنگ‌های گرم و سرد دیده می‌شود. رنگ‌های غالب در نقوش منبر (تصویر ۱) رنگ‌های گرم مانند قهوه‌ای و نخودی و دو رنگ سیاه‌وسفید است که در کنار رنگ‌های سرد آبی و سبز استفاده شده‌اند؛ تمرکز رنگ‌های به‌کاررفته در کاشی‌کاری‌ها با نقش مشابه نیز بر دو رنگ سبز و آبی بوده است. در (تصویر ۲) نقش منبر با استفاده گسترده از تک‌رنگ نخودی تصویر شده و رنگ سفید برای دورگیری اطراف آن به‌کار رفته است. در (تصویر ۳) نیز غلبه رنگی منبر با رنگ گرم نخودی است و در کنار آن رنگ قهوه‌ای برای دورگیری نقوش استفاده شده است، اما رنگ غالب

در نقش مشابه موجود بر دیواره بنا، سرد و به رنگ آبی است. در منبر (تصویر ۴) برتری رنگ با قرمز است که در کنار آن رنگ سفید برای دورگیری نقوش به‌کار رفته است. غلبه رنگی در منبر (تصویر ۵) با رنگ آبی است که زمینه آن را پوشانده و نقوش با رنگ قرمز و آبی تیره بر روی آن تصویر شده‌اند؛ در کاغذدیواری نگاره نیز این نقوش با رنگ قرمز و آبی یعنی تیره‌تر از زمینه اجرا شده‌اند. استفاده وسیع از رنگ سبز به‌عنوان زمینه منبر در (تصویر ۶) قابل‌رؤیت است که وابسته به آن نقوش با رنگ سفید و روشن‌تر از زمینه به‌کار رفته‌اند؛ استفاده از این نقوش با رنگ قرمز بر دیواره نگاره نیز دیده می‌شود. زمینه منبر در (تصویر ۷) به رنگ نخودی بوده و نقوش آن با تک‌رنگ قهوه‌ای تصویر شده‌اند؛ اجرای این نقوش بر روی البسه اشخاص نیز به رنگ‌های نخودی و سبز است.

جدول ۲. تحلیل رنگ و کیفیت اجرا در منبر نگاره‌ها (نگارندگان)

		تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴	تصویر ۵	تصویر ۶	تصویر ۷
رنگ	تنوع رنگ	۵ رنگ	۳ رنگ	۲ رنگ	۳ رنگ	۳ رنگ	۲ رنگ	۴ رنگ
	رنگ غالب	گرم	گرم	گرم	گرم	سرد	سرد	گرم
	نحوه رنگ‌آمیزی	تخت بدون سایه‌روشن	تخت بدون سایه‌روشن	تخت بدون سایه‌روشن	تخت بدون سایه‌روشن	تخت بدون سایه‌روشن	تخت بدون سایه‌روشن	تخت بدون سایه‌روشن
اجرا	دورگیری	وجود دارد	وجود دارد	وجود دارد	وجود دارد	وجود ندارد	وجود ندارد	وجود ندارد
	کیفیت اجرا	مطلوب	مطلوب	مطلوب	مطلوب	مطلوب	مطلوب	مطلوب

تحلیل فرم کلی منبر در نگاره‌های موردمطالعه

در این قسمت، منبر در هر نگاره به لحاظ فرم کلی و اجزا ازجمله: بدنه یا جناحین، پله‌ها، سردر، نشیمن، دسته نشیمن و ارتفاع بررسی شده است. منبر در (تصویر ۱) به‌صورت سه رخ بوده، دارای نشیمن، دسته نشیمن و فاقد سردر است که با داشتن سه عدد پله جز منابر کوتاه قلمداد می‌شود؛ لیکن با ارتفاعی متوسط نقش شده است. در (تصویر ۲) منبر نیم‌رخ، فاقد سردر، نشیمن و دسته نشیمن است که با داشتن پنج عدد پله، ارتفاع متوسطی را انعکاس می‌دهد. منبر نقش شده در (تصویر ۳) نیم‌رخ بوده و دارای نشیمن، دسته نشیمن و فاقد سردر است که با هفت عدد پله به‌صورت مرتفع تصویر شده است. منبر در (تصویر ۴) نیم‌رخ، بدون نشیمن و سردر تصویر شده و دارای پنج عدد پله با ارتفاع متوسط است. در (تصویر ۵) نیز منبر نیم‌رخ، فاقد نشیمن و سردر بوده و با چهار عدد پله اما در ارتفاع متوسط تصویر شده است. منبر ترسیم‌شده در (تصویر ۶) نیز نیم‌رخ و به لحاظ ساختاری فاقد نشیمن و سردر بوده که با داشتن سه عدد پله، می‌توان آن را جز منابر کم ارتفاع و کوتاه قلمداد کرد. منبر در (تصویر ۷) فاقد نشیمن و به‌صورت سه‌رخ بوده لیکن برخلاف منابر قبل دارای سردر است، هم‌چنین با یازده عدد پله جز منابر مرتفع به شمار می‌رود.

منبر در مساجد شاخص اصفهان

منبر به‌عنوان پلکانی باریک، ساده و یا مزین به نقوش همواره در دوران اسلامی استفاده شده است و به‌طورکلی منابر اولیه بسیار ساده، دارای پله‌های محدود (۲ تا ۵ عدد) و شکل و ساختمان خاصی بودند به‌نحوی‌که شامل دو مثلث مسطح، دو بدنه و یک ردیف پله مابین آن دو می‌شدند؛ اما به‌مرورزمان منابر در فرم و ارتفاع تغییر

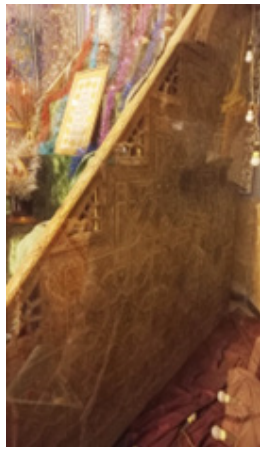
کردند تا جایی که بر ارتفاع آنها افزوده شد و تعداد پله‌ها به ۷-۹-۱۱ و ۱۵ عدد افزایش یافت. دری مقابل پله‌ی اول (پایین‌ترین پله) و آسمانه یا سرپناهی بر فراز بالاترین قسمت منبر واقع شد، هم‌چنین منابر دارای تزیین و آرایش گردیدند (بورکهارت،۱۳۹۳: ۱۰۴). دراین‌بین تزیینات منابر، از اهمیت برخوردار بوده که بر اساس سنتی اتفاقی، به‌صورت قابل‌تشخیصی کلیشه‌ای بوده‌اند، درواقع سازه چوبی آنها بر مبنای قطعات چوبی بوده که با ترکیب شدن، طرح کلی را (معمولاً هندسی) به وجود می‌آوردند و اشکال توریقی، نباتی و اسلیمی را در کنار اشکال هندسی به‌صورت مستقل یا ترکیبی استفاده می‌کردند. شاید بتوان گفت در میان منابر موجود، منبرهای متعلق به دوره‌ی صفویه جز شاخص‌ترین منابر اسلامی محسوب می‌شوند و شهر اصفهان به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین پایتخت‌های دوره مذکور، تعداد قابل‌توجهی از این منابر را در مساجد تاریخی خود همچون مسجد جامع عتیق، مسجد امام، مسجد لنبان و مسجد حکیم جای داده است.

در محراب مسجد جامع عتیق (معروف به محراب اولجایتو)، سه منبر چوبی منبت‌کاری شده تا به امروز به یادگار مانده است که هیچ یک دارای تاریخ ساخت نبوده و برهه زمانی‌شان به‌صورت تقریبی از سوی متخصصان مشخص شده و در مسجد به آن اذعان می‌گردد. هم‌چنین در سال‌های اخیر اداره میراث فرهنگی استان اصفهان سعی در بررسی تاریخ دقیق ساخت و ثبت ملی آنها داشته تا جایی که ساغر حمیدی (مدیر امور موزه‌ها و اموال منقول اداره کل میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان اصفهان) اذعان دارد که «سه منبر تاریخی مربوط به دوره‌های ایلخانی، تیموری و صفوی در شبستان اولجایتو مسجد جامع اصفهان موجود است و به دلیل اهمیت، کار ثبت ملی آنها در دستور کار قرار گرفته است»(حمیدی،۱۴۰۱). بر این مدار شاید بتوان گفت منبر اصلی مسجد، همان منبر بدون تاریخ، واقع در بین دو منبر دیگر است چراکه دارای نقش محراب اولجایتو بر روی بدنه خود بوده و به‌واقع با توجه به این نقش، احتمال بر آن است که زمان و طراح هر دو نیز در یک دوره (ایلخانی) و توسط یک نفر انجام گرفته باشد و دو منبر دیگر احتمالاً از مساجد دیگر در دوره‌های مذکور به مسجد جامع عتیق آورده شده‌اند.

تصاویر ۸ و ۹. منبر صفوی مسجد جامع عتیق (نگارندگان)

تصاویر ۱۰ و ۱۱. منبر موجود در موزه چهل‌ستون (نگارندگان)

مسجد امام نیز دارای دو منبر بوده که یکی به‌صورت سنگی و مرتفع در صحن جنوبی آن قرار گرفته و منبر دیگر از جنس چوب و کوتاه بوده و در باغ‌موزه چهل‌ستون اصفهان نگهداری می‌شود که به اعتبار اسنادِ موزه، متعلق به دوره صفوی است (تصویر ۱۱). منبر مسجد لنبان، معروف به منبر صاحب‌الزمان، مورخ ۱۱۱۴. ق نیز از نفیس‌ترین منبرهای منبت‌کاری عهد صفوی بوده که با خط نستعلیق سفید نام چهارده معصوم (ع) بر آن حک شده است (حاجی قاسمی، ۱۳۷۵: ۱۴۹). مسجد حکیم نیز دارای دو منبر ممتاز، یکی منبر چوبی مرتفع واقع در شبستان و در زیر گنبد با قدمتی حدود صد و پنجاه تا دویست سال قبل (صفوی) و دیگری منبر چوبی کوچکی متعلق به دوره قاجار است (ماهرالنقش، ۱۳۷۶: ۸۷).



تصاویر ۱۲ و ۱۳. منبر مسجد لنبان (نگارندگان)

تصاویر ۱۴ و ۱۵. منبر صفوی مسجد حکیم (نگارندگان)

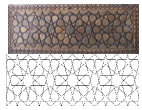
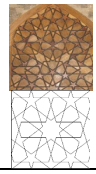
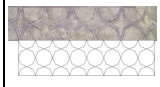
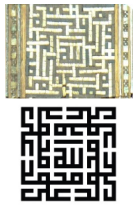
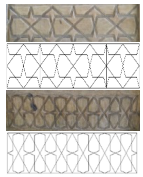
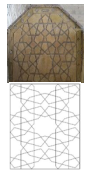
تزیینات منبر در مساجد موردمطالعه

در این قسمت سعی شده تزیینات قسمت‌های مختلف منابر از لحاظ نقش، رنگ و اجرا معرفی و بررسی شوند. الف) منبر صفوی موجود در مسجد جامع عتیق (تصاویر ۸ و ۹): این منبر با نقوش گره چینی (هندسی) تزیین شده است که بر روی جناحین یا بدنه آن از گره «هشت مربع سرمه‌دان» و به‌طور مشابه روی پله‌ها و نشیمن از گره «ده تند» استفاده شده است. ب) منبر متعلق به مسجد امام (تصویر ۱۰): منبر چوبی موجود در موزه چهل‌ستون بدنه و نشیمن ساده‌ای دارد اما پله‌های آن با نقش «موج» تزیین شده است. ج) منبر موجود در مسجد لنبان (تصاویر ۱۲ و ۱۳): نقوش بدنه منبر در این مسجد هندسی، گیاهی و کتیبه‌ای است به‌نحوی‌که نقوش «هشت مربع سرمه‌دان»، «هشت و چهارلنگه» و «موج»، اسلیمی-ختایی و اسامی چهارده معصوم به خط نستعلیق بر روی آن دیده می‌شود، هم‌چنین بر روی نشیمن گره ده تند و دسته‌ی نشیمن کتیبه کوفی بنایی با نام‌های الله، محمد، علی و نقش «هشت و چهارلنگه» تکرار شده است. پله‌های این منبر پوشیده بوده و نقوش آن غیرقابل رؤیت است لیکن احتمال می‌رود که با نقوش هندسی تزیین شده باشند. د) منبر صفوی موجود در مسجد حکیم (تصاویر ۱۴ و ۱۵): نقوش گره چینی بر روی جناحین منبر بزرگ مسجد حکیم از نوع گره «هشت مربع سرمه‌دان» است و نقوش پله‌های آن متفاوت از یکدیگر و در سه نوع بوده به‌نحوی‌که چهار پله با گره «طبل خفته و راست»، یک پله با گره «گیوه سرمه‌دان» و بقیه با گره «چهارلنگه و شش تند» کار شده‌اند، هم‌چنین نقش گره چینی روی نشیمن این منبر از نوع «گره کند» است.

تحلیل نقوش

در منابر متعلق به مساجد غلبه کاربرد نقوش هندسی دیده می‌شود که در این میان تعداد هشت گره (هشت مربع سرمه‌دان، ده تند، موج، هشت و چهارلنگه، طبل خفته و راست، گیوه سورمه‌دان، چهارلنگه و شش تند، گره کند) شناسایی شد، درواقع گره‌ها با توجه به زوایایی که دارند به گره‌های کند، تند، شل، کند شل و تند شل قابل تقسیم‌اند که در منابر مساجد از نوع تند و کند استفاده شده است. هم‌چنین عدد مبنای گره‌ها بین ۶، ۸ و ۱۰ متغیر بوده و کاربرد شبکه‌های مربع و دایره به‌عنوان زیر نقش قابل‌تشخیص است. این نکته نیز شایان توجه بوده که استفاده از نقوش گیاهی و کتیبه در منبر مسجد لنبان قابل‌رؤیت است، بر این اساس در (جدول ۳) تحلیل‌های مربوط به هر منبر مشخص شده است.

جدول ۳. تحلیل نقوش در منابر متعلق به مساجد (نگارندگان)

مسجد	بدنه	پله	نشیمن	مبنای گره	زیرنقش	توضیح
تصاویر ۸ و ۹. جامع عتیق	هشت مربع سرمه‌دان	گره ده تند 	گره ده تند 	۸ و ۱۰	مربع دایره	منبر چوبی، منقوش بودن کل منبر
تصویر ۱۰ امام	ساده	موج	ساده	۶	مربع	منبر چوبی، استفاده از تک نقش فقط روی پله منبر
تصاویر ۱۲ و ۱۳. لنبان	هشت مربع سرمه‌دان هشت و چهارلنگه موج اسلیمی- ختایی کتیبه	غیرقابل رؤیت	گره ده تند هشت و چهارلنگه  کتیبه 	۶-۸-۱۰	دایره مربع	منبر چوبی، کاربست نقوش هندسی، گیاهی و کتیبه در منبر
تصاویر ۱۴ و ۱۵. حکیم	هشت مربع سرمه‌دان	طبل خفته و راست چهار لنگه و شش تند  گیوه سرمه‌دان	کند سرمه‌دان قناس 	۶-۴-۸ و ۱۰	مثلث مربع دایره	منبر چوبی، استفاده از نقوش هندسی متنوع و متفاوت در هر یک از اجزاء منبر تا جایی که هرکدام از پله‌ها با نقشی متفاوت تزیین شده‌اند

تحلیل رنگ و اجرا

تمامی منابر موردمطالعه در مساجد از جنس چوب هستند، ازاین‌رو نقوش به شکل آلت و لقط به‌کار رفته‌اند و در هیچ‌کدام از رنگ استفاده نشده است اما ازآنجاکه تزیینات به شیوه خاتم‌کاری و منبت‌کاری اجرا شده‌اند، تفاوت رنگ از طریق روکش‌های چوب نمایان گردیده است. به‌نحوی‌که بعضی از لقاط در منبر مسجد جامع عتیق با خاتم مزین شده و شاید تمام آلات و لقاط آن در گذشته روکش خاتم داشته‌اند. هم‌چنین تمام سطح منبر کوچک مسجد امام نیز با خاتم پوشانده شده است، در تزیینات منبر مسجد لنبان و مسجد حکیم نیز از آلت و لقط استفاده شده است.

جدول ۴. تحلیل رنگ و اجرا در منبر مساجد (نگارندگان)

		تصویر ۸ و ۹	تصویر ۱۰	تصویر ۱۲ و ۱۳	تصویر ۱۴ و ۱۵
رنگ		ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
اجرا	شیوه اجرا	گره چینی و خاتم‌کاری	گره چینی و خاتم‌کاری	گره چینی، خاتم‌کاری و منبت‌کاری	گره چینی
	کیفیت اجرا	مطلوب	مطلوب	مطلوب	مطلوب

تحلیل فرم کلی منبر در مساجد موردمطالعه

در مساجد نیز شکل منبر را عناصری تعیین می‌کنند که به اختیار یا اجبار در ساختمان آن سهیم هستند عناصری چون پله، نشیمن و دسته نشیمن، ازاین‌رو مربع و متوازی‌الاضلاع، شکل غالب منابر است. به لحاظ ساختاری، منبر متعلق به مسجد جامع عتیق دارای نشیمن و دسته نشیمن بوده لیکن فاقد سردر است، هم‌چنین با تعداد پنج پله دارای ارتفاع متوسطی است. منبر چوبی مسجد امام، موجود در موزه چهل‌ستون با داشتن فقط دو پله، منبری کوتاه محسوب می‌شود و در نداشتن سردر به منبر قبلی شباهت دارد. پله‌ی آخر آن نیز به‌مثابه نشیمن قلمداد شده و دارای دسته نشیمن است. منبر مسجد لنبان نیز دارای نشیمن، دسته نشیمن و فاقد سردر بوده که با هفت پله، دارای ارتفاع متوسط است. منبر صفوی موجود در مسجد حکیم نیز مانند سایر منابر، فاقد سردر و دارای قسمت نشیمن و دسته نشیمن است که با نه عدد پله ازجمله منابر مرتفع و بلند قلمداد می‌شود. بر این اساس می‌توان این منابر را به لحاظ ارتفاع در سه گروه: کوتاه، متوسط و مرتفع قرار داد و قسمت‌های نشیمن و دسته نشیمن را جز پایدار قلمداد کرد درحالی‌که تمامی آنها فاقد سردر بوده‌اند.

تطبیق ویژگی‌های منبر در نگارگری با مساجد

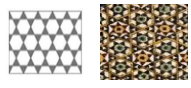
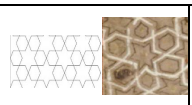
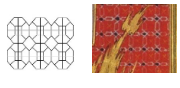
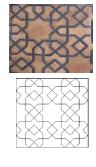
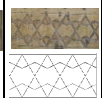
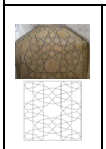
در (جداول ۵ و ۶) سعی شد در هر دو حوزه به تفکیک، نقوش و فرم کلی تطبیق و تحلیل شود تا نقاط اشتراک و افتراق میان آنها برجسته گردد:

۱. نقوش به‌کاررفته در تزیین منابر نگاره‌ها به ترتیب در سه گروه نقوش هندسی، گیاهی و کتیبه قرار دارد که دراین‌بین، نقوش هندسی پرکاربردتر بوده و در بیشتر نگاره‌ها استفاده شده است، در منابر مساجد نیز غلبه با نوع نقوش هندسی بوده و در یکی از منابر کاربرد نقوش گیاهی و کتیبه دیده می‌شود؛

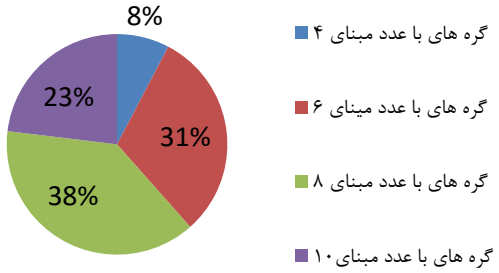
۲. نقوش هندسی به‌کاررفته در منبر نگاره‌ها بر پایه‌ی گره‌های چهار (هشت و صابونک)، شش (شش و تکه، شش داودی) و هشت (شمسه و هشت بازوبندی، هشت و صابونک) ایرانی شکل گرفته‌اند، در منابر مساجد نیز نقوش بر اساس گره‌های چهار (چهار لنگه و شش تند)، شش (موج، چهارلنگه و شش تند)، هشت (هشت مربع سرمه‌دان، هشت و چهارلنگه، طبل خفته و راست) و ده (ده تند) ایرانی صورت پذیرفتند؛ لذا اگرچه در این میان نقش کاملاً مشابهی دیده نشد اما می‌توان مبنای گره‌ی چهار، شش و هشت را در هر دو مشترک دانست و هم‌چنین از زاویه دید دیگری چون نوع زیر نقش، کاربرد شبکه مثلث و مربع در هر دو مشابه بوده، هرچند در منابر مساجد شبکه دایره نیز استفاده شده است؛

۳. هم‌چنین با توجه به پراکندگی نقوش در قسمت‌های مختلف منابر نگاره‌ها، می‌توان استنباط کرد که اصلی‌ترین بخش منبر از حیث تزیینات «بدنه» بوده است؛ چراکه منابر بیشتر به‌صورت نیم‌رخ بوده و تأکید بر بدنه‌ی آن است. در منابر متعلق به مساجد، کاربرد نقوش در تمام قسمت‌ها دیده می‌شود و به نظر می‌رسد علاوه بر تأکید بر بدنه و جناحین منبر، به پله‌ها نیز توجه ویژه‌ای شده است که از تراکم بالاتر نقوش برخوردار هستند؛

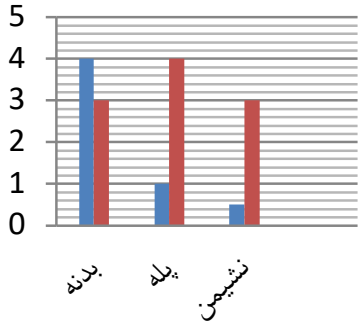
جدول ۵. تحلیل و تطبیق نقوش منبر در نگاره‌ها و مساجد (نگارندگان)

نگارگری								
نقش								
عنوان نقش	شش و تکه	شش داودی	شمسه و هشت بازوبندی	هشت و صابونک				
تعداد تکرار	۱	۱	۱	۱				
مبنای گره	۶	۶	۸	۴ و ۸				
محل به‌کارگیری	بدنه، پله	بدنه	بدنه	بدنه				
مساجد								
نقش								
عنوان نقش	هشت مربع سرمه‌دان	ده تند	هشت و چهارلنگه	موج	طبل خفته و راست	چهار لنگه و شش تند	گیوه سرمه‌دان	کند سرمه‌دان قناس
تعداد تکرار	۲	۵	۲	۲	۱	۲	۱	۱
مبنای گره	۴ و ۸	۸	۴	۶	۸ و ۱۰	۴ و ۶	۴	۱۰
محل به‌کارگیری	بدنه	بدنه، پله، نشیمن	بدنه، نشیمن	بدنه، نشیمن	پله	پله	پله	نشیمن

در نمودارهای (۱ و ۲)، تنوع و فراوانی گره‌ها بر اساس عدد مبنا و محل قرارگیری آنها، در منابر نگاره‌ها و مساجد آورده شده تا از این رهگذر، شباهت‌های نقوش و نحوه‌ی پراکندگی آنها در منابر، مشخص گردد.



نمودار ۱. فراوانی استفاده از گره‌ها، بر اساس عدد مبنای نقش‌مایه



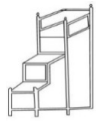
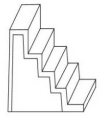
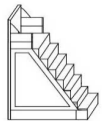
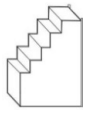
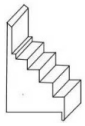
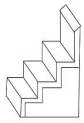
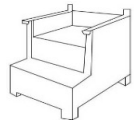
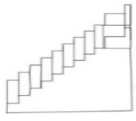
نمودار ۲. پراکندگی گره‌ها در تزیین منابر

۴. علاوه بر موارد مذکور، در فرم کلی منابر در هر دو حوزه، قسمت نشیمن تعبیه شده است که اگرچه در تعدادی از منابر نگاره‌ها این بخش وجود دارد اما در تمام منابر مساجد به‌عنوان جز پایدار دیده می‌شود؛

۵. هم‌چنین به جز یک مورد از منابر نگاره‌ها (دارای سردر) و منابر مساجد (دارای نرده)، در هیچ‌یک از منابر نگارگری و مساجد، سردر و نرده (طارمی) کاربرد نداشته است؛

۶. وجود منابر با ارتفاع‌های مختلف نیز از اشتراکات دیگر است که خود بر تنوع منابر از منبر کوتاه تا متوسط و بلند تأکید دارد و به نظر می‌رسد عدد فرد در هر دو حوزه از اقبال بیش‌تری برخوردار باشد.

جدول ۶. تحلیل و تطبیق فرم آشکار منبر در نگاره‌ها و مساجد (نگارندگان)

نگارگری							
فرم							
اجزا	نشیمن دسته نشیمن	-	نشیمن دسته نشیمن	-	-	-	سردر
تعداد پله	۳	۵	۷	۵	۴	۳	۱۱
ارتفاع	متوسط	متوسط	مرتفع	متوسط	متوسط	کوتاه	مرتفع
زاویه	سه رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	سه رخ
مساجد							
فرم							
اجزا	نشیمن- دسته نشیمن	نشیمن- دسته نشیمن	نشیمن- دسته- نرده	نشیمن- دسته نشیمن			
تعداد پله	۵	۲	۷	۹			
ارتفاع	متوسط	کوتاه	متوسط	مرتفع			
زاویه	تمام‌رخ	تمام‌رخ	تمام‌رخ	تمام‌رخ			

بحث و نتیجه

پژوهش حاضر با توجه به کمبود مطالعات در خصوص «منبر» و تزیینات آن در نگارگری دوره‌ی صفویه صورت گرفت تا مضاف بر شناسایی و معرفی خصوصیات آنها، به وجوه اشتراک و افتراقشان با منابر موجود از همان دوره، در مساجد شاخص اصفهان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شهرهای اسلامی و پایتخت صفویه دست یابد. بر این اساس درصدد پاسخگویی به چیستی ویژگی‌های فرمی و بصری، نوع نقوش، بیش‌ترین گره‌ها، پراکندگی آنها و هم‌چنین فرم کلی منبر از حیث ارتفاع و قسمت‌های تشکیل‌دهنده در نگاره‌های صفویه و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با منابر موردمطالعه در مساجد اصفهان بوده است تا از این رهگذر وجود یا عدم وجود واقع‌گرایی در آنها را تبیین نماید. بدین منظور به ۷ نگاره‌ی دارای نقش منبر از دوره صفویه و ۴ منبر در مساجد، استناد گردید. نتایج نشان‌دهنده‌ی آن است که به‌رغم شباهت بین منابر در دو حوزه مطالعاتی، تفاوت‌هایی نیز مشهود است به‌نحوی‌که اگرچه در فرم پنهان نگارگری و منبر واقعی، غلبه‌ی تزیینات با نقوش هندسی است که بیشتر متعلق به گره‌هایی با عدد مبنای ۶ و ۸ هستند و عمدتاً بر روی بدنه‌ی منابر در نگاره‌ها و مساجد به‌کار رفته‌اند؛ اما تراکم نقوش بر روی پله‌های منابر متعلق به مساجد بیش‌تر بوده و تفاوت اجرایی در نقوش نیز قابل‌تشخیص است. طوری که اندازه و فرم گره‌ها در نگاره‌ها کاملاً قابل‌دیدن است و می‌توان گفت بر اساس ترکیب‌بندی نگاره، مقداری بزرگ‌تر از حالت آنچه در منابر هستند، اجرا

شده است. همچنین در منابر نگارگری از نقوش هندسی که متناسب با نگاره بوده استفاده کرده‌اند، یعنی به‌کارگیری این نقوش در قسمت‌های دیگر نگاره نیز دیده می‌شود و این در حالی است که نقوش مذکور دقیقاً از نقوش هندسی منابر موجود در مساجد آن دوره نبوده است؛ لذا هم اندازه نقوش هندسی در نگاره‌ها بزرگ‌تر از منابر هستند و هم گره‌هایشان متفاوت‌ترند. بر این اساس به نظر می‌رسد نگارگران در تزیینات و جزییات ازجمله نقوش هندسی منابر کمتر به منابر واقعی توجه داشته‌اند و ترسیم نقوش در نگاره‌ها عکس گونه نبوده است. به‌علاوه رنگ‌های به‌کاررفته در منابر نگارگری دو طیف گرم و سرد را دربر می‌گیرد که با غلبه رنگ‌های فام گرم به‌صورت تخت، بدون سایه‌روشن و به شکل دورگیری در اطراف نقوش، خصایص عمق نمایانه آنها کاهش یافته و به شکل سطح نزدیک شده‌اند که در نگارگری ایرانی به‌مثابه یک ویژگی برجسته متداول است. درحالی‌که در تزیین منابر متعلق به مساجد هیچ رنگی استفاده نشده است. مضاف بر این اگرچه نگارگران به حالت و فرم کلی (فرم آشکار) منابر مساجد در مقایسه با فرم پنهان (تزیینات) بیشتر نظر داشته‌اند تا جایی که ارتفاع در منابر نگاره‌ها مانند مساجد، متنوع و از منبر کوتاه تا متوسط و مرتفع را در بر می‌گیرد یعنی تعداد تقریبی پله‌ها بین ۲ تا ۱۱ عدد متغیر است؛ هم‌چنین قسمت اصلی و پایدار منابر «نشیمن» بوده که در بیشترین آنها به‌طور مشابه وجود دارد درحالی‌که قسمت‌های سردر و نرده استفاده نشده است. لیکن اجزا، اندازه منابر جز به‌جز و دقیقاً متناظر نبوده است که در کنار استفاده محدود از پرسپکتیو و حجم پردازی در منابر نگاره‌ها، می‌تواند وابسته به نوع برداشت واقع‌گرایی نگارگر باشد. به‌گونه‌ای که برای پیروی از مشاهده انسانی، اعتبار کم‌تری قائل بوده است. درنتیجه می‌توان گفت اگرچه رگه‌های واقع‌گرایی در تصویر کردن منبر در نگاره‌های دوره صفویه دیده می‌شود اما در آن نگارگر فقط خصوصیات قابل‌درک از طریق حواس را در مواجه با منابر مساجد، تصویر نکرده است. درواقع نگارگر درعین‌حال که از طبیعت و عناصر پیرامونی الهام و الگو می‌گیرد، آن را عکس‌گونه به نمایش نمی‌گذارد. مثلاً، معماری در نگارگری وجود دارد ولی دقیقاً مثل معماری بناهای واقعی نیست و درعین‌حال با معماری واقعی هم غریب و بیگانه نیست. بر این مدار منابر نگارگری با منابر مساجد بسیار قرابت دارد لیکن حالت عکس گونه از منابر مساجد نیست. با توجه به اهمیت موارد مذکور نمی‌توان شباهت ویژگی‌های منبر را در نگارگری صفویه و مساجد متعلق به این دوره نادیده گرفت که شاید بیانی باشد از تأثیراتی که نگارگران از سابقه دیداری خود در برابر منابر مساجد اخذ کرده‌اند. لیکن این تأثیر عکس گونه و در معنای واقع‌گرایی اروپایی نبوده یعنی اگرچه خصایص صوری و فرمی منابر نگاره‌ها متأثر از منابر مساجد است اما با اتکا به ویژگی‌های نگارگری، همچنان می‌توان آنها را متفاوت از منابر مساجد قلمداد کرد.

منابع

- بورکهارت، تیتوس(۱۳۹۳). هنر اسلامی، زبان و بیان. ترجمه مسعود رجب نیا. تهران: سروش.
- بیاتی راد، نیلوفر(۱۳۹۱). «نسبت نقوش هندسی تکرارشونده منبرهای چوبی با مفاهیم نمادین در هنر اسلامی». (پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی)، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها.
- پوپ، آرتور(۱۳۷۰). آشنایی با مینیاتورهای ایران. ترجمه‌ی حسین نیّر. تهران: بهار.
- حاجی قاسمی، کامبیز(۱۳۷۵). مساجد اصفهان. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- حمیدی، ساغر(۱۴۰۱/۱/۱۵). اصفهان: اداره کل میراث فرهنگی استان اصفهان.

- سلطان‌زاده، حسین (۱۳۸۷). فضاهای معماری و شهری در نگارگری ایرانی. تهران: چهارطاق.
- شریعت، زهرا(۱۳۸۶). «تزئینات کتیبه‌ای آستانه مقدس قم». هنر اسلامی، شماره ۷، ۱۱۰-۸۹.
- شیروانی، محمدرضا؛ رضوانی، میترا(۱۳۹۶). «بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری». پژوهش در هنر و علوم انسانی، شماره ۶، ۱۶۶-۱۵۵.
- شیخ بگلو، امید(۱۳۹۳). «طراحی و ساخت منبر چوبی بر اساس نمونه‌های دوره ایلخانی (منابر مسجد جامع اصفهان و نائین)». (پایان‌نامه کارشناسی ارشد)، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده هنرهای کاربردی.
- کاظمی، مهروش؛ شعاریان ستاری، ویدا و صدیق اکبری، سحر(۱۳۹۱). «مفهوم جایگاه و فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد بهزاد». جلوه هنر، شماره ۸، ۵۲-۴۳.
- ماهرالنقش، محمود. (۱۳۷۶). معماری مسجد حکیم. تهران: انتشارات سروش.

- URL1:http://fotografia.islamoriente.com/sites/default/files/image_field/%E2%80%9C%E2%80%9CRelatos%20de%20los%20m%C3%A9ritos%20del%20Hazrat%20Ali%20%28P%29%E2%80%9D%E2%80%9D-%20Miniatura%20Persa%20hecho%20en%20el%20siglo%2016%20dC.%20del%20libro%20%E2%80%9CHabib%20us-Siar%20II%E2%80%9D%2C%20de%20la%20historia.jpg (access date: 2021/04/20).
- URL2:https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84271731/f171.item.zoom (access date: 2021/06/1).
- URL3:https://collections.mfa.org/objects/8980 (access date: 2021/04/11).
- URL4:https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W633/description.html (access date: 2021/03/21).
- URL5:https://collections.dma.org/artwork/5344493 (access date: 2021/05/10).
- URL6:http://n2t.net/ark:/65665/ye395bd8fef-0b30-4460-a5bc-24645f2fa2e5 (access date: 2021/03/20).

Received: 2021/11/02
Accepted: 2022/04/14

Study and Fermi adaptation of the pulpit in Persian painting and pulpits of Isfahan mosques in the Safavid era with an emphasis on the role of realism

Hatam shirnejadi, Master of Islamic art (historical and comparative studies), Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Samad najarpour jabbari, Asistant Professor of calligraphy and persian painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Jalil Jokar, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Abstract

The pulpit as one of the practical, spiritual, and aesthetic tools has always had a special place in the Islamic era such as the Safavid period, so much so that one of the masterpieces of Islamic art is the skillful decoration of the pulpits. Meanwhile, in addition to the pulpits in mosques, the pulpit has been prominent in the Persian painting of this period, which can be considered as dependent on the reflection of objective realities in this art. Therefore, the purpose of this study is to identify and adapt the Fermi characteristics of Safavid pulpits in the two areas of Persian painting and the historical pulpits of Isfahan mosques, as one of the leading cities of this period. In this way, should be paid more attention to the influence of the pulpit in Persian painting from the real world. The main questions are: What are the Fermi features of the pulpit in the Persian paintings of the Safavid period and the mosques of Isfahan? What are the commonalities and differences between the pulpits in the Safavid period paintings and the pulpits in Isfahan mosques? Are the traces of realism recognizable in the pulpits of painting? The necessity and importance of this research are due to the fact that on the one hand, less research has been done on the formal and visual relations of the pulpit in painting. On the other hand, most of the pulpits in the mosques of Isfahan are made of wood, which over time, their designs disappear, and there is no doubt that all the collectible aesthetic elements are useful. As a result, with a careful look, in addition to identifying and introducing the features of these pulpits with the help of drawings, a source of them can be obtained, which is perhaps the most necessary thing that can and should be done. The research method is descriptive–analytical and comparative and the data collection has been done in the library, internet, and field methods. The method of data analysis is qualitative and sampling is purposeful. As a result, painters have paid more attention to the general shape and form (explicit form) of mosque pulpits compared to the hidden form (decoration). Which include the following similarities: the predominance of the use of geometric patterns in the bodies of pulpits and mosques, the use of motifs with base numbers six and eight and the Pattern of triangles and squares, the variable height of pulpits in both areas (short–medium–long) and the Common and stable part " seating ". But it must be borne in mind that the painter did not depict only the features perceptible through the senses, rather depending on the characteristics of the painting, they can still be considered different from the pulpits of mosques.

Keywords: Safavid Persian painting, Mosques of Isfahan, Pulpit, Form, Realism.