مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

مطالعه تطبیقی فرم‌ها و نقوش منبر در نگارگری دوره تیموری و صفوی*

چکیده

منبر در معماری اسلامی با جایگاه مسجد و محراب پیوند دارد و به عنوان یکی از عناصر الحاقی در مساجد، مصداقی از هنر مذهبی به شمار می‌رود. بر این مدار با در برگرفتن خصوصیات زیبایی‌شناسی منحصربه‌فرد، از عناصر ارزشمند در هنر ایرانی-اسلامی بوده که از دریچه نگارگریِ دوران مختلف و به‌ویژه روابط فرمی و بصری به صورت کافی بررسی نشده است؛ بنابراین،پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که منبر در نگاره‌های دوره تیموری و صفوی چه ویژگی‌های فرمی و بصری دارد؟ شیوه پژوهش، توصیفی- تحلیلی و تطبیقی بوده است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش کیفی و با رویکرد فرم‌شناسانه، بر پایه نظریه تاتارکیویچ انجام شده‌است. نتیجه پژوهش آن است که دو نوع فرم در منابر نگاره‌ها وجود دارد: فیگوراتیو که بر اساس فرم «ب»(خطوط محیطی)، مشخص‌کننده قسمت‌های مختلف و ارتفاع منابر بوده و فرم انتزاعی که نمایانگر نقوش هندسی با فرم «ج» (خطوط حاشیه) و هر دو حالت فرم «ب»(خطوط پیرامونی و رنگ) است.

واژه‌های کلیدی: نگارگری، دوره تیموری، دوره صفوی، منبر، فرم، نقش

*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» است.

حاتم شیرنژادی
کارشناسی، ارشد رشته هنر اسلامی(گرایش مطالعات تاریخی و تطبیقی)، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. نویسنده مسئول)
hatam_shirnejadi@yahoo.com

صمد نجارپورجباری
استادیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
s.najarpoor@aui.ac.ir

جلیل جوکار
مربی گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
j.jokar@aui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۹-۰۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41848.1189

مقدمه

منبر، به عنوان یکی از وسایل کاربردی در معماری اسلامی، به ویژه در مساجد، تکایا و حسینیه‌ها دارای اهمیت بوده است. در واقع، منبر نخست در نمازهای جمعه و طبیعتاً در مسجدجامع‌ها به کار می‌رفته، یعنی به واسطهٔ اهمیت خطبه در نماز جمعه و برای دیده و شنیده شدن خطیب به هنگام ایراد خطبه، به وجود آمده است (هیلن برند، ۱۳۹۳: ۴۶)؛ ولی‌همواره در طول تاریخ هنر و معماری اسلامی بر عظمت آن افزوده شده و به ویژه در دوره اسلامی با دو کارکرد اطلاع‌رسانی و آموزش، به مثابهٔ رسانه‌ای بانفوذ، نقش بارزی برعهده داشته‌است (رزمجو، ۱۳۸۹: ۳). بر همین اساس، منبر یکی از آثار هنری ارزشمند مسلمانان در طول تاریخ و از بهترین موارد ترکیب زیبایی و کارایی در هنر اسلامی به شمار می‌رود که وجود آن افزون بر مسجدها در دیگر عرصه‌ها همچون نگارگری نیز به چشم می‌خورد. در واقع نگارگری به مثابه مهم‌ترین منبع تصویری که چیزی را از گذشته بازگو می‌کند، با وجودِ تعداد اندک نگاره‌های دارای نقش منبر، به خوبی توانسته آن را به عنوان عنصری مذهبی، سیاسی، زیبایی‌شناسی و مؤثر در صحنه‌پردازی فضا، تصویر کند. دراین میان، تصویرسازی‌های عنصر منبر بیش از همه در نگاره‌های دوره‌ی تیموری و صفوی دیده می‌شود تا جایی که در دوره تیموری شمار چشمگیری‌از نگاره‌ها، مضمون و عناصر دینی همچون منبر داشته‌اند. همچنین، در دورهٔ صفویه با انتخاب مذهب شیعه به عنوان مذهب رسمی، تفکرات دینی، شکلی جدید و جدی به خود می‌گیرند و از این منظر نقل و تصویرسازی کتب و عناصر مذهبی موردِ توجه قرار می‌گیرد که در این میان نقش منبر بسیار اهمیت دارد. همچنین، منبر و خطابه در پیوند با سیاست قرار گرفته و درنتیجه به تصویر کردن آن توجه بیش‌تری می‌شود؛ بنابراین، می‌توان خصوصیات و تغییر و تحولات فرمی و بصری منبر را وابسته به نگارگری این دو دوره آشکار ساخت. هدف از پژوهش حاضر، بررسی فرم منبر در نگارگری دوره‌های تیموری و صفوی با تأکید بر نقوش هندسی بوده تا به شناسایی شباهت‌ها و تفاوت‌ها در آن‌ها دست یابیم. پرسش‌های پژوهش نیز از این قرارند: منبر در نگاره‌های دوره تیموری و صفوی چه ویژگی‌های فرمی و بصری دارد و از چه نقاط اشتراک و افتراقی برخوردار است؟ ضرورت این پژوهش از آن جهت است که منبر از جنبهٔ بصری آکنده از تزئینات بوده و می‌تواند معرف هنر، مفاهیم نمادین، ساختار و روابط هنری دوره‌های موردِ نظر باشد همچنین در زمینهٔ عناصر مذهبی و خطابه به ویژه منبر در نگارگری ایرانی بسیار اندک پژوهش‌هایی به انجام رسیده‌است.

پیشینه پژوهش

نقش منبر در نگارگری به ندرت از منظر زیبایی‌شناسی و با نگاه فرمالیستی موردِ توجه بوده است که می‌توان به مقاله کاظمی و همکاران (۱۳۹۱) با عنوان «مفهوم جایگاه و فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد بهزاد» اشاره کرد. آن‌ها ساختار بصری سه نگاره معروف ایرانی متعلق به دوره تیموری را بررسی کرده 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. لازم به اشاره است که بهزاد در برجسته‌ترین نقطه ممکن در بالا، منبر و واعظ را قرار داده است. مقاله شیروانی و رضوانی (۱۳۹۶) با نام «بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری» در راستای بازشناسی نقش‌های هندسی موجود در ظفرنامه تیموری، دوازده نگاره را دارای گره هندسی دانسته‌است. آن‌ها رویِ هم رفته، سی و چهار نوع گره را استخراج کرده‌اند که به تفکیک در هر نگاره ازجمله منبرِ نگاره دربند کردن قطب‌الدین قرمی و آوردن او به مسجد شیراز، ارائه گردیده است. با توجه به پژوهش‌های انجام گرفته می‌توان گفت تا کنون بررسی فرمالیستی در پیوند با نقش منبر در نگارگری دوران تیموری و صفویه انجام نگرفته است و مقاله حاضر می‌تواند تلاشی برای از بین بردن این کمبود باشد.

روش انجام پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام گرفته‌است. هدف، از گونهٔ بنیادی و کاربردی است. داده‌ها به دو شیوهٔ کتابخانه‌ای و اینترنتی گردآوری شده است. نمونه‌گیری به روش هدفمند انجام گرفته و جامعه آماری با توجه به محدودیت نگاره‌های دارای نقش منبر، در تعداد دوازده نگاره (پنج نگاره متعلق به دوره تیموری و هفت نگاره از دوره صفویه) تعیین شده است. تحلیل داده‌ها به صورت کیفی انجام شده و رویکرد فرم‌شناسانه، برای نشان دادن ویژگی‌های زیبایی‌شناسی «منبر» به کار رفته‌است. در این راستا، یافته‌های پژوهش از طریق تأکید بر فرم و نقوش هندسی با استفاده از دلالت‌های معنایی تاتارکیویچ برای فرم، تحلیل

شده‌است.

مبانی نظری

فرمالیسم، جریان هنری فرم‌محوری است که بر اهمیت فرم در شکل‌گیری آثار تأکید دارد و سومین نظریه در مورد هنر بعد از نظریه‌های بازنمایی و فرانمایی بوده که در اوایل قرن بیستم اهمیت بسزایی یافته است. در این میان، تاتارکیویچ -فیلسوف قرن بیستم- در کتاب «تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی» و مقاله‌هایی به نام «تاریخچه شکل‌گیری فرم» و «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی»، پنج دلالت معنایی برای فرم مطرح می‌کند:۱-فرم «الف» که با ترتیب، نظم و آرایش اجزا معادل است، در این حالت، فرم نوعی انتزاع بوده که با عناصر در تضاد است، نظامی از تناسبات است که از طریق عدد به وجود می‌آید.۲- فرم «ب» به معنای صورت ظاهر چیزهاست و به آنچه مستقیماً به حواس ما می‌رسد، گفته می‌شود؛ یعنی در تضاد با محتوا قرار گرفته و معنای مضاعفی می‌یابد: نخست به معنای انتظامی که در درون خطوط کناری محصور باشد و دوم به معنای ظاهر بیرونی و زیبایی شیء است، رنگ در هنرهای تجسمی نیز در این گروه قرار می‌گیرد. ۳- فرم «ج» در معنای حاشیه و خطوط کناری شیء، فیگور و شکل به کار می‌رود که متضاد و قرینه آن ماده یا جوهر است، تاتارکیویچ در این حالت بر مفهوم طرح، تأکید داشته است و درک همزمانِ حاشیه و رنگ را در گروه «ب» قرار می‌دهد. کاربردِ فرم در سه حالت موردِ اشاره در حوزهٔ هنرهای تجسمی مطرح است که در دوره باستان برای فرم «الف»، در دوره رنسانس فرم «ج» و در قرن بیستم فرم «ب» علاقه و ارزش قائل بودند. به گمان تاتارکیویچ، نمی‌توان گفت اثری فاقد فرم «الف» است چرا که اجزای آن به هر حال ترتیب یافته‌اند اما ممکن است این ترتیب منظم نباشد و این مهم در مورد فرم «ب» و «ج» هم کاربرد دارد، یعنی هیچ شیء بدون صورت ظاهر و طرح و خطوط کلی وجود ندارد. در دو گروه باقی‌مانده، فرم در معنای فلسفی مطرح است:۴- فرم «د» که مورداستفاده ارسطو بوده و به معنای جوهر و ذات یک شیء تلقی می‌شود. ۵- فرم «ه» موردِ نظر کانت است و به سهم ذهن در موضوع اشاره دارد یعنی فرم را ویژگی ذهنی قلمداد می‌کند که سبب می‌شود انسان اشیا را با فرم خاصی دریافت کند، بر این اساس ذهن، فرم را بر اشیا تحمیل می‌کند (تاتارکیویچ، ۱۳۸۱: ۴۷-۴۸). در این میان، پژوهش حاضر، پیرامون فرم در هنر تجسمی انجام پذیرفته که فرم در معنای گروه دوم و سوم یعنی فرم «ب» و «ج» را مورد توجه قرار داده است. در پیوند با تحلیل بر اساس فرم «ب»، اگرچه به فرم‌های بازنمایانه و فیگوراتیو منابر توجه شده و اجزا، ارتفاع و شکل ظاهری آن‌ها مطرح بوده اما تأکید بر فرم‌های انتزاعی یعنی نقوش است که در قالب خطوط کناری و رنگ مایه‌ها بررسی می‌شود. در پیوند با فرم «ج» نیز خطوط محیطی در نقوش بررسی شده و سپس به شناخت مفهومی نقوش هندسی به‌کاررفته در منابر نیز می‌پردازیم. ازآن جاکه موضوع اصلی نقوش هندسی به‌کاررفته در منابر است؛ بررسی گره‌ها به تنهایی «تحلیل فرمی از نوع الف» را شامل نمی‌شود، ولی در کل می‌توان گفت همه این نقوش، به وسیله اعداد و بر مبنای روابط ریاضی به وجود آمده‌اند که با کل عناصر موجود در ترکیب‌بندی نگاره‌ها هماهنگ هستند.

منبر در معماری اسلامی

در سرزمین‌های اسلامی، مسجد مهم‌ترین و با ارزش‌ترین فضای معماری به شمار می‌آمده‌است که افزون بر کارکرد مذهبی و معنوی همواره از نقش اجتماعی و سیاسی نیز برخوردار بوده است. این نقش دینی و اجتماعی مسجد، موجب شده که معماران و دیگر هنرمندان در همه دوره‌های تاریخی تلاش خود را در راه خلق فضایی مناسب و شایسته برای نیایش صرف کنند. مهم‌ترین اجزایی که در طراحی و ساخت این بنا موردِ استفاده قرار می‌گیرند، گنبد، مناره، محراب و منبر است. در این میان، می‌توان منبر را به ویژه در کنار محراب از نقاط معنوی، نمادین، کاربردی و مادی در مساجد دانست که یادگار پیامبر اسلام و فراگیرترین رسانه جهت روشنگری و بصیرتافزایی برای مسلمان‌ها بوده‌است. در واقع، اگرچه در دوران پیش از اسلام، پادشاهان ایران، روم و برخی از حکام محلی از وسیله‌ای به نام کرسی یا تختگاه به هنگام جلوس یا دیدار با بلندپایگان بهره می‌برندند ولی بی‌گمان،پیامبر اکرم (ص) نه از آن‌ها متأثر بوده و نه هدف آن‌ها را دنبال کرده است. بر این اساس، منبرسازی، از عصر پیامبر اکرم (ص) باقی ماندهاست که در مسجد مدینه با سه پله و برای موعظه و هدایت مؤمنان ساخته شد (محمدی،۱۳۷۵: ۴۵). به مرور زمان، منبر در معماری اسلامی آن چنان جا افتاد که یکی از لوازم ضروری مسجدهای شهرهای بزرگ گردید و برای مسلمانان نشانه‌ای از حکومت الهی به شمار می‌رفت. همچنین، به واسطهٔ خواندن خطبه نماز جمعه بر فراز آن، جنبهٔ سیاسی پیدا کرد و در نتیجه برای همه مسجدجامع‌ها، منبرهایی با این هدف، ساخته شد.

روی هم رفته، منبرهای اولیهٔ مساجد از جنبهٔ شکل ظاهری، بسیار ساده بوده و شکل ویژه‌ای داشتند که در تکامل بعدی آن‌ها کاملاً تعیین‌کننده بوده است. پلکانی باریک با پله‌های محدود که از جنبهٔ ساختمانی شامل دو مثلث مسطح و دو بدنه می‌شد و در بین این دو، یک ردیف پله قرار می‌گرفت؛ پلکان در سمت نمازگزاران قرار داشته و مؤذن همیشه بر روی پله می‌ایستاد. به مرور زمان در فرم و ارتفاع منابر تغییرات بسیاری به وجود آمد ازجمله الف) بر ارتفاع مبنرها افزوده شد تا آن جا که تعداد پله‌ها به ۷، ۹، ۱۱ و ۱۵ عدد افزایش یافت که بر مظهریت منبر تأکید دارد؛ یعنی مفهوم و نماد نردبان جهان که از زمین میرا آغاز می‌شود و به عرش و روح مطلق تمایل دارد، ب) در مقابل پله اول (پائین‌ترین پله) دری قرار داده شد، ج) آسمانه یا سرپناهی بر فراز بالاترین قسمت منبر قرار گرفت، د) منبرها دارای تزئین و آرایش گردیدند (بورکهارت،۱۳۹۳: ۱۰۴). بر این مدار، کهن‌ترین منبرهای موجود دارای هفت تا یازده پله است و بر مبنای آداب و رسوم، امام باید خطبهٔ روز جمعه را روی یکی از پله‌های پائین بیان کند، پله‌های بالای منبر به ویژه بالاترین آن همواره خالی نگه داشته می‌شود. به گمان بورکهارت، بالاترین پله منبر با اورنگ سایبان دار، یادآور تختی است در مسیحیت و آیین بودا و آن جایگاه کلام خدا یا به بیان دیگر، حضور غیرمرئی پیامبر الوهیت است (همان).

در این میان، معماران مسلمان همواره می‌کوشیدند تا منبرها را تزئین کنند، از این رو بر روی آن‌ها آیه‌های قرآن، احادیث نبوی، نام پادشاهان، نام سازندگان منبر و تاریخ آن را حک می‌کردند و با شیوه‌های خاص اسلامی مانند ستاره‌های مختلف‌الاضلاع و خطوط عربی به زیبایی می‌آراستند. تزئینات ماهرانه منبرها که در سرزمین‌های اسلامی همچون ایران استمرار داشته، نیز اهمیت بسیاری دارد که بر اساس سنتی اتفاقی، به صورت قابلِ تشخیصی کلیشه‌ای بوده‌است. در واقع، سازه چوبی آن‌ها بر مبنای قطعه‌های چوبی بوده که با ترکیب شدن، طرح کلی (معمولاً هندسی) به وجود می‌آوردند. می‌توان گفت اشکال و طرح‌های موردِ استفاده در تزیین منبرها عموماً اشکال هندسی (خط، زاویه، مربع، مکعب، کثیرالاضلاع، مخروط، مارپیچ، دایره و کره) بوده که از ترکیبشان طرح‌های نو، شبکه و ستاره رسم شده و همچنین در داخل آن‌ها نقوش اسلیمی و نباتی به کار رفته است (دورانت، ۱۳۹۳: ۳۲۹). در واقع، اشکال توریقی، نباتی و اسلیمی در کنار اشکال هندسی به صورت مستقل یا ترکیبی به کار رفته‌اند.

تصویرگری منبر در نگارگری

در نظریه‌های هویت بنیاد، نگارگری ایران دارای هویتی پایدار بوده و به مثابه زیرمجموعه‌ای از هنر اسلامی مانند دیگر هنرهای این گروه، هویتی دینی و اسلامی داشته است. در واقع، اگرچه نگارگری در دوره‌های گوناگون تاریخ، فراز و فرودهایی داشته اما همواره هویت دینی-اسلامی را می‌توان در آن دید (مبینی و شاه وردی، ۱۳۹۷: ۵۴). بر این اساس، نگارگری ایرانی به مثابه انگاره‌ای متأثر از مفاهیم و ارزش‌های مذهبی دارای شاخه‌ای اصلی در تصویر کردن موضوع‌های قدسی و مذهبی است. این شاخه همواره سرشار از شخصیت‌ها، اتفاقات، عناصر و نمادهای مذهبی بوده و در دوره‌های گوناگون عهده‌دار مسئولیت‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و موارد مشابه گردیده‌است. شواهد نشان‌دهندهٔ آن بوده که بروز این مقدسات در هنر ایران، از دوره ایلامی آغاز شده و با به تصویر کشیدن ایزدان بر صخره‌ها و سکه‌ها در دورهٔ ساسانی، به ایران پس از اسلام انتقال یافته است. این در حالی است که نقاشی برای آموزش و پرورش اعتقادات دینی و مذهبی در دوره‌های نخست پس از اسلام و تا پیش از قرن هشتم هجری قمری مورد استقبال قرار نگرفته و تعداد محدودی از نقاشان به ترسیم صحنه‌ها و عناصر دینی و مذهبی پرداخته‌اند.

در دوره ایلخانی، این نوع نقاشی به صورت نقش‌های الهام گرفته از تاریخ دین و روایات گسترش یافته و در دوران تیموری و صفوی به اوج خود می‌رسد. در واقع، در این دوران به دنبال مصورسازی کتب و داستان‌های مذهبی و هم‌چنین تصویرسازی صحنه‌های مقدس و افراد دارای مراتب دینی، آفرینش فضای خاص تصویری همراه با عناصر مذهبی و گویش متفاوت روحانی اهمیت می‌یابد. به این ترتیب، قالب‌هایی نیز برای خلق تصاویر مذهبی و عناصر وابسته به آن در نظر گرفته می‌شود که به مرور زمان و در محیط‌های فکری، اجتماعی و مذهبی متفاوت، ویژگی‌های منحصربه‌فردی به دست می‌آورند. در این میان، می‌توان دو نوع تصویرگری مذهبی را برشمرد: ۱- تصویرگری موضوع‌های دینی (تصاویر اولیا و انبیا به همراه عنصر دینی در فضایی مذهبی)، ۲- تصویرگری موضوع‌های غیر دینی (تصویر افراد غیر مذهبی به همراه عنصر و نمادی دینی) (پویان مجد، ۱۳۹۴: ۴۷- ۴۵) که عنصر منبر در گروه اول به روشنی قابلِ مشاهده بوده است.

در واقع «در دوران تیموری به دلیل گرایش حکام

و وزیران، به مذهب و اهمیت آن بیشتر پرداخته شده‌است و افزون بر نسخ تاریخی، داستان‌های مذهبی مصور در نسخه‌های ادبی نیز قابلِ دست‌یابی هستند، همچنین در این نگاره‌ها آموزشِ علوم دینی نیز دیده می‌شود» (شایسته فر، ۱۳۸۶: ۹۸) که خود دربردارنده عناصری چون منبر هستند. در دوره تیموری، غالباً نمونه‌های تصویرگری منبر در نگاره‌های مربوط به مکاتب هرات و شیراز به چشم می‌خورد. در دوره صفویه نیز تصویرسازی کتب مذهبی و ازجمله کتبی با مضمون‌های برگرفته از قرآن با استفاده از سبک‌های گوناگون آن زمان و متأثر از هنرهای دوره‌های پیشین، در شکل جدیدی صورت گرفته است. همچنین، در این دوره به جز کارگاه‌های دولتی و سلطنتی، مراکز شهرهای مختلف به صورت جداگانه به تصویرگری کتب مذهبی پرداخته‌اند (صداقت و خورشیدی، ۱۳۸۸: ۴۵). در واقع، انتخاب مذهب شیعه به عنوان مذهب رسمی در عصر صفوی، تأثیر چشمگیری بر هنر داشته است. همچنین، منبر و خطابه به عنوان یک رسانه سیاسی و عمومی جایگاه خود را در جامعه صفوی به دست آورده و در خدمت تثبیت حکومت قرار گرفته است. به این اعتبار، نیز می‌توان حضور پررنگ عنصر منبر در نگاره‌های صفوی توجیه نمود که نگارگران با استفاده از اندوخته‌های عینی و ذهنی خود، جوی متفاوت از دیگر فضاها را خلق کرده‌اند و در بیشتر نگاره‌های مربوط به مکتب‌های قزوین، مشهد و اصفهان قابلِ مشاهده است.

فرم فیگوراتیو منبر در نگاره‌های دوره تیموری

با توجه به محدودیت نگاره‌های دارای نقش منبر در دورهٔ تیموری، پنج نگاره مربوط به مکتب‌های شیراز و هرات انتخاب گردید. همچنین، بر مبنای دو گروه فرم مطروحه، در هر یک از نگاره‌ها، الف) قسمت‌های مختلف منابر از جمله بدنه، پله‌ها، نشیمن، سردر و سایه‌بان (آسمانه) موردِ توجه قرار گرفته‌است؛ ب) ارتفاع تقریبی هر یک مشخص شده‌است؛ ج) فیگور و فرم کلی هر منبر با خطوط محیطی ترسیم شده است.

در تصویر (۱) ظاهر منبر با سه قسمت بدنه، نرده و سردر تصویر شده که از طریق خطوط محیطی، شکل کلی منبر جلوه‌گر می‌شود. به نظر می‌رسد خطوط مستقیم کوتاه روی منبر که در مثلث‌های ساخته‌شده، ضلع بالایی را تشکیل می‌دهند، پلکان منبر باشند یعنی خطوط موازی خطی که شخص نشسته روی منبر، پایش را روی آن قرار داده است. به این ترتیب، این منبر دارای ۶ پله و یک نشیمن است و می‌توان آن را در زمرهٔ منابر با ارتفاع متوسط قلمداد نمود. اضلاع عمودی مثلث‌ها نیز، نقش ستون‌های نرده را دارند.

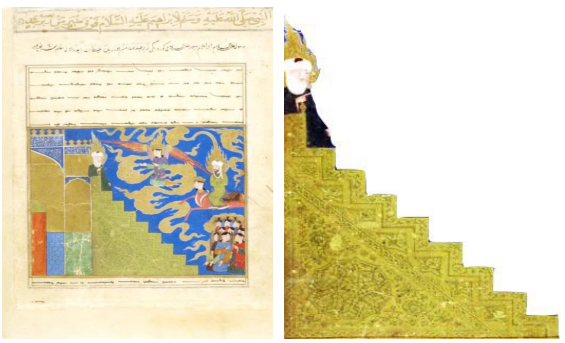
در تصویر (۲)، عنصر مشخص منبر، بدنه است و نرده ندارد هم‌چنین با وجود نیم‌رخ بودن منبر با توجه به خطوط کناری می‌توان گفت دارای ۷ عدد پله و مرتفع است. حضرت ابراهیم نیز روی نشیمن به صورت چهارزانو نشسته است.

در تصویر (۳)، منبر دارای قسمت‌های نشیمن و بدنه بوده ولی فاقد سردر و نرده است، همچنین دارای ۲ عدد پله است، اما با توجه به طرح پیرامونی در ارتفاع متوسط به نظر می‌رسد.

در تصویر (۴)، منبر فاقد بخش‌های نرده و سردر بوده و بدنه، آسمانه و نشیمن به همراه ۲ عدد پله به کار رفته است، ولی این منبر نمایانگر ارتفاعی متوسط است.

در تصویر (۵) منبر دارای بدنه و نشیمن سایه‌بان دار است که ستون و بخشی از سایه‌بان مشخص است.

تصویر ۱: گرشاسب نامه اسدی طوسی[1] (شیراز، ۸۰۰ ق، موزه بریتانیا لندن، URL1)



تصویر ۲: دیدار پیامبر با حضرت ابراهیم (معراج‌نامه‌ی میرحیدر[2]، کتابخانه ملی پاریس، هرات،۸۴۰ ق، URL6)

تصویر ۳: پیرمرد کثیف را از ورود به مسجد مانع می‌شوند (منسوب به بهزاد، هرات، ۸۹۴ ق، بوستان سعدی، URL8)

تصویر ۴: پیامبر در میان یاران نشسته (حیرت الابرار میر علیشیر نوایی[۳]، بهزاد، هرات، حدود ۹۰۱ ق، کتابخانه بادلیان آکسفورد، URL5)

تصویر ۵: دربند کردن قطب‌الدین قرمی و آوردن او به مسجد شیراز (بهزاد، هرات، ظفرنامه تیموری[۴]، آژند، ۱۳۸۷: ۴۱۴)

تعداد پله‌های آن نیز وابسته به خطوط مورب کوتاه، ۴ عدد است که ارتفاعی متوسط را نمایان می‌کند.

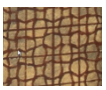
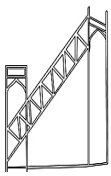
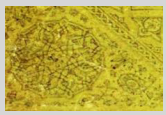
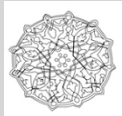
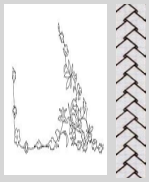
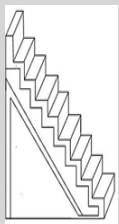
روی هم رفته، فرم فیگوراتیو در منبرهای دورهٔ تیموری، شامل به‌کارگیری فرم «ب» در قالب بدنه، پله و نشیمن در تمامی منبرها بوده است که در این میان، از «نرده» و «سردر» فقط در یک نگاره و «آسمانه» در دو نگاره استفاده شده است. همچنین، ارتفاع منبرها با تعداد ۲، ۵ و ۷ پله، از کوتاه تا بلند متغیر بوده‌است. اگرچه با توجه به طرح پیرامونی اغلب در ارتفاع متوسط تصویر شده‌اند.

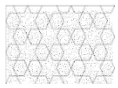
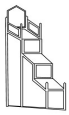
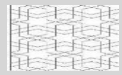
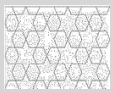
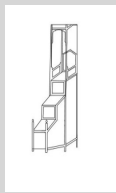
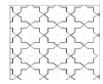
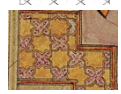
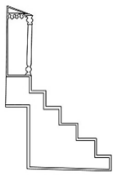
فرم انتزاعی نقوش منبر در نگاره‌های دوره تیموری

گره‌های هندسی به‌کاررفته در منبر نگاره‌های متعلق به دوره تیموری، در ۱۰ نوع متفاوت بوده که در این میان، گره «شش داودی» تکرار شده، همچنین، بهره‌گیری از نقش‌های گیاهی در ۲ نگاره دیده می‌شود؛ به گونه‌ای‌که در قسمت بدنهٔ منبر در تصویر (۱)، گره‌های چهارلنگه و شش دواتی- هشت و سُلی طولانی و در سردر و نرده نقوش اسلیمی و ختایی به کاررفته است. این نقش‌ها به وسیلهٔ رنگ نخودی به عنوان رنگ زمینه و دورگیری قهوه‌ای، نقش شده‌اند. سطوحی که این دو رنگ به خود اختصاص داده‌اند، نابرابر بوده و درنتیجه کنتراست وسعت دیده می‌شود. بر اساس فرم «ب» از رنگ برای زمینه نگاری و دورگیری استفاده شده و بر مبنای فرم «ج» نقوش به صورت خطی و طراحی مشخص شده‌اند. در تصویر (۲)، بدنه منبر با نقوش اسلیمی و ختایی تزئین گشته و فقط در قاب قابی دورتادور آن گره حصیری به چشم می‌خورد همچنین به واسطهٔ یکرنگ بودن همه بخش‌ها، نقوش از طریق دورگیری طرح با رنگی تیره‌تر از رنگ زمینه نمایان شده‌اند و فضایی انتزاعی آکنده از فرم را نشان می‌دهند، در واقع در این منبر نیز دو گونه فرم «ب» و «ج» ادغام شده‌اند. در تصویر (۳) گره‌های هشت و صابونک با شمسه-هشت و چهارلنگه در بدنه و گره شش درودگری در نشیمن و پله‌ها با گره شش داودی تزئین گردیده است. در این منبر، نقوش به‌کاررفته در قسمتی از بدنه با رنگ گذاری روشن‌تر از زمینه

مشخص شده‌اند اما به طور کلی، تمامی نقوش با خطوط محیطی قهوه‌ای‌رنگ و تیره‌تر از زمینه نمایان شده‌اند که معرف فرم نوع «ب» و «ج» است. بدنهٔ منبر در تصویر (۴) با گره‌های شش و زهره-شمسه و شش جناقی، پله‌ها با گره شش داودی و نشیمن به صورت ساده نقش شده است. نقوش این منبر از طریق رنگ‌های تیره و روشن (کرمی، نخودی، قهوه‌ای) نمایان شده و اگر چه خطوط محیطی نیز در آشکارسازی آن‌ها مؤثر بوده ولی استفاده از رنگ در قالب فرم «ب» بارزتر است. در تصویر (۵) فقط در بدنه منبر، نقش به چشم می‌خورد که با گره شمسه و هشت بازوبندی تصویر شده است. در این منبر نیز رنگ (متضاد) و خطوط محیطی، اشکال هندسی را مشخص کردند (جدول ۱).

جدول ۱: فرم و نقوش منبر در نگاره‌های متعلق به دوره تیموری (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

نگاره	بدنه	سردر	نرده	نشیمن	پله	فرم کلی	تحلیل
تصویر ۱: گرشاسب نامه اسدی طوسی	گره چهارلنگه و شش  دواتی گره هشت و سُلی طولانی 	اسلیمی و ختایی 	اسلیمی و ختایی 	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در بدنه، نشیمن، سردر، نرده و ارتفاع منبر/ به صورت انتزاعی در به‌کارگیری رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقوش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقوش
تصویر ۲: دیدار پیامبر با حضرت ابراهیم	اسلیمی و ختایی- گره حصیری   	ندارد	ندارد	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/ به‌صورت انتزاعی در به‌کارگیری رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقوش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقوش

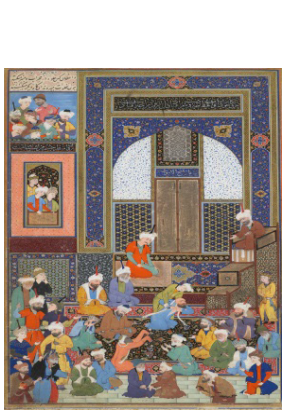
تصویر ۳: پیرمرد کثیف را از ورود به مسجد مانع می‌شوند	گره هشت صابونک با شمسه گره هشت و چهار لنگه	ندارد	ندارد	شش درودگری	شش داودی 		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن، پله و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقوش- کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقوش
تصویر ۴: پیامبر در میان یاران نشسته	گره شش و زهره گره شمسه و شش جناقی 	ندارد	ندارد	ساده	شش داودی 		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، آسمانه، نشیمن، پله و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری گسترده رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقوش- کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقوش
تصویر ۵: دربند کردن قطب‌الدین قرمی و آوردن او به مسجد شیراز	گره شمسه و هشت بازوبندی  	ندارد	ندارد	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، آسمانه، نشیمن و ارتفاع منبر/ به صورت انتزاعی در به‌کارگیری گسترده رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقوش- کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقوش

فرم فیگوراتیو منبر در نگاره‌های دوره صفوی

در دوره صفویه، تعداد بیش‌تری از نگاره‌ها دارای نقش منبرهستند که دراین میان، هفت نگاره مشتمل بر «نزاع در مسجد» از مکتب تبریز دوم، «قصص‌الانبیا[۵]» از مکتب قزوین، «حدیقه‌الحقیقه» از مکتب مشهد و نگاره‌های «بیعت امام علی در غدیر خم»، «مجالس العشاق»، «برگی از دیوان حافظ» و «حضرت محمد پس از نبرد خندق موعظه می‌کند» از مکتب اصفهان موردِ توجه قرار گرفته‌اند.

در تصویر (۶)، فرم ظاهری منبر متشکل از نشیمن، بدنه و فاقد سردر است و با ۲ عدد پله تصویر شده است، ولی با ارتفاعی متوسط به نظر می‌رسد.

منبر در (تصویر ۷) به صورت نیم‌رخ نقش شده و فاقد سردر است.- همچنین با داشتن ۳ عدد پله و



تصویر ۶: نزاع در مسجد (شیخ‌زاده مصور،۱۰ ق، تبریز دوم، سلطان‌زاده، ۱۳۸۷: ۹۶)

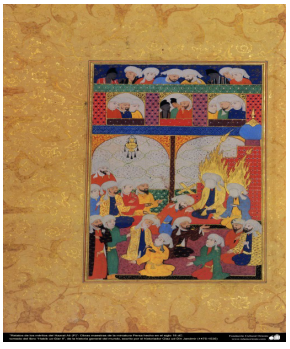
تصویر ۷: قصص‌الانبیا (۹۷۸-۹۸۸ ق، قزوین، مجموعه هنرهای اسلامی، URL2 keir)

تصویر ۸: حدیقه‌الحقیقه (۹۸۱ ق، مشهد، URL7)

نشیمن‌گاه نمایانگر ارتفاعی متوسط است.
در تصویر (۸) نیز منبر نیم‌رخ و فاقد سردر است. همچنین، با ۷ عدد پله و نشیمن‌گاه به صورت مرتفع تصویر شده است.
منبر در تصویر (۹)، بدونِ سردر بوده و فقط بدنه و نشیمن قابلِ مشاهده است، این منبر دارای ۳ عدد پله و ارتفاع متوسط است.
در تصویر (۱۰) نیز منبر بدونِ سردر و نیم‌رخ بوده که با توجه به طرح محیطی، می‌توان آن را دارای ۳ پله با نشیمن‌گاه و ارتفاع متوسط در نظر گرفت.
در تصویر (۱۱)، منبر دارای بدنه و بدونِ سردر است، این منبر با ۲ عدد پله و نشیمن‌گاه، با ارتفاع کوتاه تصویر شده است.
در تصویر (۱۲)، منبر دارای قسمت‌های بدنه، سردر و آسمانه بوده، پله‌ها از روبه‌رو و به تعداد ۱۰عدد نقش شده‌اند که ظاهر منبر را مرتفع نشان می‌دهد.
می‌توان گفت فرم فیگوراتیو در قالب فرم «ب» و به شکل بدنه، نشیمن و پله در همهٔ منبرهای دورهٔ صفوی به کار رفته است. در این میان، قسمت‌های «آسمانه» و «سردر» فقط در یک نگاره به کار رفته‌است. همچنین، ارتفاع منبرها با تعداد ۲، ۳، ۷ و ۱۰ پله، از کوتاه تا مرتفع متغیر بوده است.

فرم انتزاعی نقوش منبر در نگاره‌های دوره صفوی

در منبرهای نگاره‌های دوره صفوی فقط ۴ نوع گره هندسی به کار رفته است و مابقی با نقش‌های گیاهی (اسلیمی و ختایی) تزئین شده‌اند. به گونه‌ای که در تصویر (۶) نقش منبر در بدنه و پله‌ها مشابه بوده و از گره شش و تکه بهره گرفته شده‌است.
در این منبر، فرمِ انتزاعیِ نقشِ هندسی به وسیله رنگ‌های نخودی، سبز، سیاه و سفید آشکار شده است، اگرچه دورگیری نقش با رنگ نخودی نیز موجب مشخص‌تر شدن این گره شده است. در واقع فرم «ب» از رنگ، هم برای نقش‌نگاری و



تصویر ۹: بیعت امام علی در غدیر خم (حبیب السیر،۱۰ ق، اصفهان، URL3)

تصویر ۱۰: مجالس العشاق (حسین گازرگاهی، ۹۳۸ ق، اصفهان، کتابخانه ملی فرانسه، URL11)

تصویر ۱۱: برگی از دیوان حافظ (قرن ۱۰ ق، اصفهان، موزه هنر والترز، URL4)

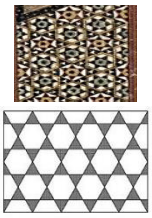
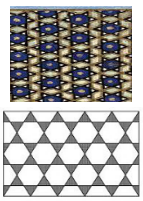
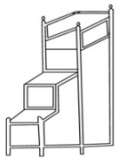
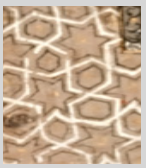
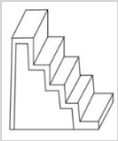
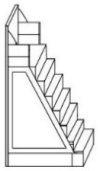
تصویر ۱۲: حضرت محمد پس از نبرد خندق موعظه می‌کند (۹۹۹ ق، اصفهان، گالری آرتور م.ساکلر، URL10)

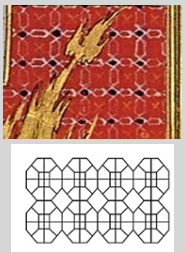
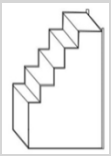
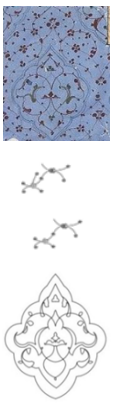
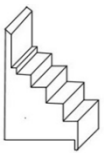
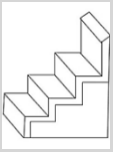
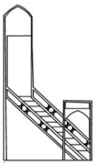
هم دورگیری استفاده شده و فرم «ج» نیز در نقش مدنظر، طراحی و دورگیری شده است. در تصویر (۷) فقط گره شش داودی در قسمت بدنه به کار رفته است که با تکرنگ نخودی نقش شده اما بر اساس فرم «ب» و «ج»، خطوط پیرامونی و دورگیری، فرم انتزاعی نقش را مشخص کرده‌اند. در تصویر (۸) نیز منبر با یک رنگِ زمینه نقش شده و در اطراف آن از دورگیری استفاده شده تا فرم نمایان گردد. همان گونه که در ظاهر نیز خطوط پیرامونی به بارز شدن شکل و عناصر منبر کمک کرده‌اند. در منبر -تصویر (۹) نیز به‌کارگیری تکرنگ قرمز در بدنه غلبه دارد و بر مبنای فرم «ب» و «ج» با استفاده از خطوط حاشیه‌ای سفیدرنگ، گره هشت و صابونک نمایان گشته است. فرم انتزاعی نقوش منبر در تصویر (۱۰) به طور کلی به وسیله رنگ نمایان شده است. در واقع طرح اسلیمی و ختایی‌ها بر مبنای فرم «ب» از طریق رنگ قرمز در تضاد با رنگ آبی زمینه مشخص شده‌است. همچنین، از خطوط پیرامونی برای بارزتر شدن نقوش استفاده شده است. در منبر تصویر (۱۱)، رنگ در جایگاه برابر فرم کارایی یافته و به واسطه آن شکل منبر و نقوش مشخص شده است، به گونه‌ای‌که نقوش با رنگ سفید بر روی زمینه تیره سبز رنگ نقش شده است. منبرِ تصویر (۱۲)، مشابه منبر پیشین، با تکرنگ زمینهٔ تصویر شده و نقوش گیاهی با رنگ تیره‌تر از زمینه و مشابه خطوط حاشیه نقش شده‌اند (جدول ۲).

تحلیل و تطبیق ویژگی‌های منبر در نگاره‌های دو دوره

با توجه به بررسی نگاره‌ها، در جدول (۳) سعی شد در هر دوره به تفکیک، جزئیات بصری و فرمی منابر، مورد تطبیق و تحلیل قرار گیرد. به طور کلی، کاربرد مجموعاً ۹ نقش هندسی در منبرهای موجود در نگاره‌های دوره تیموری و ۴ نقش هندسی در منبرهای نگاره‌های دوره صفوی به عنوان فرم انتزاعی به کاررفته است که دراین میان، نقوش «شمسه و هشت بازوبندی، هشت و صابونک، شش داودی» جز نقوش مشترک به شمار می‌آیند، همچنین، تمرکز به‌کارگیری نقوش در هر دو دوره بر روی قسمت بدنه و پله‌ی منبرها بوده است. نقوش گیاهی نیز در ۳ نگاره از دوره صفوی و دو نگاره از دوره تیموری در تزئین منابر به کار رفته‌است. کاربرد فرم در نقوش منابر دو دوره به مثابه فرم فیگوراتیو بیشتر بر مبنای فرم «ب» بوده و از اجزای بدنه، نشیمن، سردر، آسمانه و نرده تشکیل شده که دراین‌بین «بدنه» جزء پایدار به شمار می‌آید. همچنین، می‌توان منبرها را در ارتفاع متوسط تا بلند با تعداد پله متغیر بین ۲ تا ۱۰عدد قرار داد. از جنبهٔفرم انتزاعی نقوش از دو نوع فرم «ب»، هم در ارتباط با طرح و خطوط پیرامونی و هم رنگ در جایگاهی یکسان با فرم برخوردار بوده‌اند، همچنین، استفاده از فرم «ج» به شکل خطوط محیطی و حاشیه‌ای، جلوه‌گر فرم نقوش و شکل کلی منبر بوده است. به این نکته نیز باید اشاره نمود که در نگارگری، طراحی از جایگاه منحصربه‌فردی برخوردار است و طرح‌های خطی کم‌رنگ پیش از رنگ‌آمیزی، کشیده می‌شوند و قلم‌گیری خطوط حاشیه‌ای پس از رنگ‌گذاری انجام می‌شود، در واقع رنگ در درون خطوط پیرامونی نقوش محصور می‌شود. بنابراین،اگر نقوش موردِ استفاده در منابر منحصر به خطوط حاشیه‌ای و طرح آن شود

جدول ۲: فرم و نقوش منبر در نگاره‌های متعلق به دوره صفوی (منبع: نگارندگان، ۱۰۴۱)

نگاره	بدنه	سردر	نرده	نشیمن	پله	فرم کلی	تحلیل
تصویر ۶: نزاع در مسجد	گره شش و تکه 	ندارد	ندارد	دارد	گره شش و تکه 		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر / به صورت انتزاعی در به‌کارگیری گسترده رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقش
تصویر ۷: قصص‌الانبیا	گره شش داودی 	ندارد	ندارد	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری تک‌رنگ زمینه و خطوط حاشیه‌ای در نقش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقش
تصویر ۸: حدیقه‌الحقیقه	گره شمسه هشت و بازوبندی	ندارد	ندارد	دارد	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری تک‌رنگ زمینه و خطوط حاشیه‌ای در نقش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقش

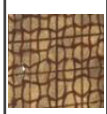
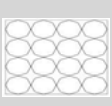
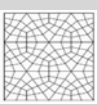
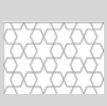
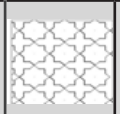
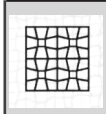
تصویر ۹: بیعت امام علی در غدیرخم	گره هشت و صابونک 	ندارد	ندارد	ندارد	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/ به صورت انتزاعی در به‌کارگیری تک‌رنگ زمینه و خطوط حاشیه‌ای در نقش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقش
تصویر ۱۰: مجالس العشاق	اسلیمی و ختایی 	ندارد	ندارد	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری نقوش رنگی تیره بر روی زمینه رنگی روشن و خطوط حاشیه‌ای در نقش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقش
تصویر ۱۱: برگی از دیوان حافظ	اسلیمی و ختایی	ندارد	ندارد	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری نقوش رنگی روشن بر روی زمینه رنگی تیره
تصویر ۱۲: حضرت محمد پس از نبرد خندق موعظه می‌کند	اسلیمی و ختایی	ختایی و کتیبه	ندارد	ندارد	ساده		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، سردر، آسمانه و ارتفاع منبر/ به صورت انتزاعی در به‌کارگیری نقوش رنگی تیره بر روی زمینه رنگی روشن

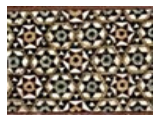
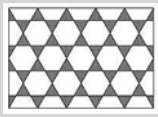
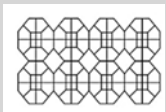
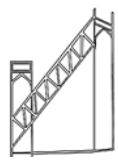
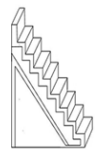
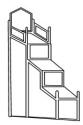
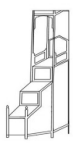
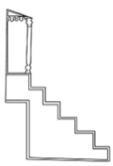
مجموعه‌ای از خطوط مستقیم و شکسته با زوایای اتصال آن‌ها به دست می‌آید که دارای تناسبات و نظم خاصی هستند و می‌توانند ارزش‌های بصری را با توجه به ضخامت خطوط در سطوح رنگی نیز به نمایش گذارند.

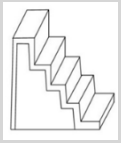
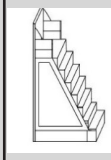
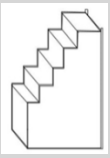
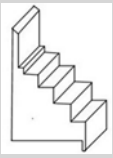
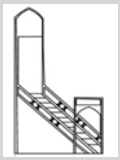
تحلیل و تطبیق ویژگی‌های منبر در نگاره‌های دو دوره

با توجه به بررسی نگاره‌ها، در جدول (۳) سعی شد در هر دوره به تفکیک، جزئیات بصری و فرمی منابر، مورد تطبیق و تحلیل قرار گیرد. به طور کلی، کاربرد مجموعاً ۹ نقش هندسی در منبرهای موجود در نگاره‌های دوره تیموری و ۴ نقش هندسی در منبرهای نگاره‌های دوره صفوی به عنوان فرم انتزاعی به کاررفته است که دراین میان، نقوش «شمسه و هشت بازوبندی، هشت و صابونک، شش داودی» جز نقوش مشترک به شمار می‌آیند، همچنین، تمرکز به‌کارگیری نقوش در هر دو دوره بر روی قسمت بدنه و پله‌ی منبرها بوده است. نقوش گیاهی نیز در ۳ نگاره از دوره صفوی و دو نگاره از دوره تیموری در تزئین منابر به کار رفته‌است. کاربرد فرم در نقوش منابر دو دوره به مثابه فرم فیگوراتیو بیشتر بر مبنای فرم «ب» بوده و از اجزای بدنه، نشیمن، سردر، آسمانه و نرده تشکیل شده که دراین‌بین «بدنه» جزء پایدار به شمار می‌آید. همچنین، می‌توان منبرها را در ارتفاع متوسط تا بلند با تعداد پله متغیر بین ۲ تا ۱۰عدد قرار داد. از جنبهٔفرم انتزاعی نقوش از دو نوع فرم «ب»، هم در ارتباط با طرح و خطوط پیرامونی و هم رنگ در جایگاهی یکسان با فرم برخوردار بوده‌اند، همچنین، استفاده از فرم «ج» به شکل خطوط محیطی و حاشیه‌ای، جلوه‌گر فرم نقوش و شکل کلی منبر بوده است. به این نکته نیز باید اشاره نمود که در نگارگری، طراحی از جایگاه منحصربه‌فردی برخوردار است و طرح‌های خطی کم‌رنگ پیش از رنگ‌آمیزی، کشیده می‌شوند و قلم‌گیری خطوط حاشیه‌ای پس از رنگ‌گذاری انجام می‌شود، در واقع رنگ در درون خطوط پیرامونی نقوش محصور می‌شود. بنابراین،اگر نقوش موردِ استفاده در منابر منحصر به خطوط حاشیه‌ای و طرح آن شود مجموعه‌ای از خطوط مستقیم و شکسته با زوایای اتصال آن‌ها به دست می‌آید که دارای تناسبات و نظم خاصی هستند و می‌توانند ارزش‌های بصری را با توجه به ضخامت خطوط در سطوح رنگی نیز به نمایش گذارند.

جدول ۳: تحلیل و تطبیق نقوش و فرم منبر در نگاره‌ها (منبع: نگارندگان، ۱۰۴۱)

تیموری									
نقش									
									
عنوان نقش	هشت و چهارلنگه	گره هشت و سُلی طولانی	شش و زهره	شش درودگری	شش داودی	شمسه و شش جناقی	شمسه و هشت بازوبندی	هشت صابونک با شمسه	چهارلنگه و شش دواتی
تعداد تکرار	۲	۲	۱	۱	۲	۱	۱	۱	۱
مبنای گره	۸	۸ - ۴	۶	۶	۶	۶	۸	۸	۶-۴
محل استفاده	بدنه	بدنه	بدنه	پله	پله	بدنه	بدنه	بدنه	بدنه- سردر- نرده

نوع کاربرد فرم	رنگ- دورگیری	دورگیری	رنگ- دورگیری	دورگیری	رنگ- دورگیری	رنگ- دورگیری	دورگیری
صفوی							
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 استفاده	بدنه-پله	بدنه	بدنه	بدنه			
نوع کاربرد فرم	رنگ	دورگیری	دورگیری	رنگ-دورگیری			
تیموری							
فرم							
اجزا	نرده- نشیمن-سردر	نشیمن	نشیمن	نشیمن-آسمانه	نشیمن-آسمانه		
تعداد پله	۶	۷	۲	۲	۵		
ارتفاع	مرتفع	مرتفع	متوسط	متوسط	متوسط		
زاویه	نیم‌رخ	نیم‌رخ	سه رخ	سه رخ	نیم‌رخ		

نوع کاربرد فرم	دورگیری	دورگیری	دورگیری	رنگ-دورگیری	رنگ-دورگیری	رنگ-دورگیری
صفوی						
فرم							
اجزا	نشیمن	نشیمن	نشیمن	-	نشیمن	نشیمن	سردر-آسمانه
تعداد پله	۲	۳	۷	۵	۳	۲	۰۱
ارتفاع	متوسط	متوسط	مرتفع	متوسط	متوسط	متوسط	مرتفع
زاویه	سه رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	سه رخ
نوع کاربرد فرم	رنگ-دورگیری	رنگ-دورگیری	رنگ-دورگیری	رنگ	رنگ	رنگ	رنگ-دورگیری

با توجه به ویژگی‌های موجود بین منبرها، دو دسته اطلاعات مبنی بر وجوه اشتراک و افتراق به ترتیب زیر قابل تبیین است.

وجوه اشتراک

- در نگارگری دوره تیموری رسیدن به هندسه از اهداف اصلی به شمار می‌آید و نمونه آن در منبر قابلِ مشاهده است به گونه‌ای‌که انواع گره‌ها در تزئینِ این منبرها به کار رفته است ازجمله گره چهارلنگه و شش دواتی؛ گره هشت و سُلی طولانی؛ گره هشت و صابونک؛ گره حصیری؛ گره هشت؛ صابونک با شمسه؛ گره شش و زهره؛ گره شمسه و شش جناقی؛ گره شمسه و هشت بازوبندی؛ شش درودگری؛ و شش داودی. آن چه آشکار است به‌کارگیری نقوشی با پایه گرهٔ ۸، ۶ و ۴ است. در نگاره‌های دوره صفوی نیز چهار نوع گره در منبرها به کار رفته است که شامل گره شش و تکه؛ گره شش داودی؛ گره شمسه و هشت بازوبندی؛ و گره هشت و صابونک است که مشابه دوره تیموری بر مبنای گره‌ی ۸، ۶ و ۴ رسم می‌شوند.
- تزئینات منبرها در دوران تیموری و صفوی از جنبهٔ کاربست نقوش هندسی، بیشتر بر اساس گره‌های هشت و شش ایرانی انجام گرفته‌اند به گونه‌ای که از ۱۲ نگاره، در ۸ نگاره طرح این گره‌ها دیده می‌شود و در این میان گره «هشت و صابونک»، «شش داودی» و گره «شمسه هشت و بازوبندی» از نقوش مشترک میان هر دو دوره است. با نگاه به نوع زیر نقش نیز می‌توان به اشتراکات بیشتری دست یافت که استفاده از شبکه مربع و مثلث از آن جمله است.
- در هر دو دوره کاربست نقش‌های گیاهی اسلیمی و ختایی مشهود است که نسبت به نقوش هندسی محدودتر بوده اما در ۵ نگاره به کار رفته است.
- بیش‌ترین تمرکز و به‌کارگیری نقوش در هر دو دوره در قسمت «بدنه» منبر است.
- نوع استفاده از فرم در نقوش به عنوان فرم انتزاعی در هر دو دوره، بر اساس فرم «ب» است که هر دو حالت آن یعنی خطوط محیطی و استفاده از رنگ، مشهود است. بهره‌گیری از فرم «ج» نیز در فرم کلی منابر و دورگیری نقوش در هر دو دوره دیده می‌شود.
- بر مبنای فرم فیگوراتیو و منوط به فرم «ب»، اگرچه هریک از اجزای به‌کاررفته در منبر (نشیمن، سردر، آسمانه) جز به جز مشابه نبوده و در همه

نگاره‌ها به کار نرفته است اما به صورت جداگانه وجود دارد، در این میان، استفاده از «سردر» فقط در ۱ نگاره از هر دوره، «آسمانه» در ۲ نگاره از دوره تیموری و ۱ نگاره از دوره صفوی و «نشیمن» در همه نگاره‌ها به غیر از دو نگاره از دوره صفوی استفاده شده است.

- منبرها بین ۲ تا ۱۰ عدد پله در دوره صفویه و ۲ تا ۷ عدد پله در دوره تیموری دارند که ارتفاع کوتاه تا بلند را شامل می‌شوند ولی آن چه در صورت ظاهر دیده شد، منابری با ارتفاع متوسط و مرتفع است یعنی با وجود حداقل تعداد پله در برخی منابر، ارتفاع به صورت مشابه، متوسط به نظر می‌رسد.
- منبرها در دو زاویه نیم‌رخ و سه رخ تصویر شده‌اند که منابر سه رخ از زیبایی و فرم ظاهری بهتر و زیباتری برخوردار هستند.

وجوه افتراق

- گره‌های هندسی در منبرهای نگاره‌های دوره تیموری از تنوع و تراکم بالاتری نسبت به دوره صفویه برخوردار هستند.
- استفاده بیش‌تر از نقوش گیاهی در منبرهای دوره صفوی آشکار است.
- در ساختار هیچ یک از منابر دوره صفویه، بخش نرده یا طارمی به کار نرفته است، برخلاف دوره تیموری که در یک نگاره مشهود است.
- غلبه کاربرد فرم «ج» در منبرهای تیموری در حالت خطوط محیطی و طرح است در صورتی‌که در منبرهای صفوی از نوع رنگ وابسته به فرم «ب» بیش‌تر استفاده شده است.

نتیجه‌گیری

نگاره‌های هنر نقاشی ایرانی ازجمله منابع مناسب برای بررسی عناصر وابسته به هنر و معماری اسلامی همچون «منبر» به شمار می‌آیند. بر این اساس، در پژوهش حاضر در پی پاسخگویی به چیستی ویژگی‌های فرمی و بصری تصویر منبر در نگاره‌های دوران تیموری و صفوی، فرم فیگوراتیو منابر و فرم انتزاعی نقوش به‌کاررفته در آن‌ها بر مبنای دیدگاه تاتارکیویچ مورد بررسی قرار گرفت. در این راستا، با توجه به ویژگی‌های‌فرم نوع «ب» و«ج» در نظریهٔ مورد اشاره، ویژگی‌های منابر نگاره‌ها مورد خوانش واقع شد تا از این رهگذر نقاط اشتراک و افتراق موجود در فرم آن‌ها مشخص گردد. یافته‌های پژوهش نشان داد که بر اساس فرم نوع «ب»، در فرم فیگوراتیو منابر قسمت‌های بدنه، پله، نشیمن، سردر و نرده به کار رفته است. هر چند عدم به کارگیری نرده در منابر دوره صفویه قابلِ مشاهده است، همچنین به دلیل نیم‌رخ بودن بیشترمنابر، با توجه به تعداد پله‌ها و یا از طریق خطوط محیطی، ارتفاع تقریبی هر منبر قابل تشخیص است که تعداد پله‌ها متغیر و بین ۲ تا ۱۰عدد بوده و از جنبهٔ ارتفاع نیز متوسط و بلند هستند. در واقع، با وجود حداقل تعداد پله در برخی نگاره‌ها، ارتفاع منابر به صورت مشابه، متوسط به نظر می‌رسد. در فرم انتزاعی منبرها، روی هم رفته، ۱۱ نقش هندسی مشتمل بر گره چهارلنگه و شش دواتی؛ گره هشت و سُلی طولانی؛ گره هشت و صابونک؛ گره حصیری؛ گره هشت صابونک با شمسه؛ گره شش و زهره؛ گره شمسه و شش جناقی؛ گره شمسه و هشت بازوبندی؛ شش درودگری؛ شش داودی؛ شش و تکه به کار رفته‌است که دراین میان گره‌های «هشت و صابونک، شمسه و هشت بازوبندی و شش داودی» در هر دو دوره مشابه بوده‌اند. همچنین کاربرد نقوش اسلیمی و ختایی نیز در منبرها مشهود بود؛ هر چند در منبرهای صفویه بیش‌تر کاربرد را داشته‌اند. فرم انتزاعی در هر دو دوره، از یک سو بر مبنای نوع «ج» به صورت خطوط محیطی، نقوش استفاده شده و از سوی دیگر، در هر دو حالت فرم «ب»، یعنی خطوط حاشیه یا محیطی که شکل نقش را به وجود می‌آورند. افزون بر این، رنگ نیز به کار رفته‌است.

پی‌نوشت

۱- گرشاسب‌نامه دومین اثر بزرگ حماسی ایران، سرودهٔ اسدی طوسی در قرن پنجم هجری قمری است که نزدیک ده هزار بیت مشتمل بر زندگی نیاکان گرشاسب و سفرها و دلاوری های او دارد (جعفری، ۱۳۹۲: ۶۲).

۲- معراج‌نامهٔ میرحیدر یکی از کتب دوران سلطنت شاهرخ تیموری بوده که مزین به ۶۱ تصویر در موردِ مراحل موفقیت‌آمیز سفر بزرگ حضرت محمد (ص) است و از سرزمین‌های آبی و طلایی رنگ بهشتی شروع شده و به دنیایی از سایه‌های دوزخی ختم می‌شود (سگای، ۱۳۸۵: ۱۱).

۳- علیشیرنوایی، کتاب‌های زیادی از خود به ارمغان گذاشته که مهم ترین آن «خمسه» بوده و حاوی ۲۷۰۰۰ بیت است. این کلیات اشعار مشتمل بر پنج مثنوی است که بخش اول آن را حیرتالأبرار تشکیل می‌دهد و بیشتر دربارهٔ اخلاق وتصوف اسلامی است (**URL9**).

۴- ظفرنامه تیموری کتابی مدیحه‌سرایانه در مورد زندگی و نبردهای امیر تیمور گورکانی است. اولین ظفرنامه به دستور شخص تیمور و به قلم نظام الدین شامی نگارش شد و دومین آن به فرمان ابراهیم سلطان، نوه تیمور و به دست شرف الدین علی یزدی نوشته شد. چند نسخه خطی از کتاب باقی مانده‌است، از جمله یک نسخه در موزه آثار ترک و اسلام استانبول و نسخه‌ای دیگر که در کتابخانه کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود و با داشتن ۲۴ نگاره منتسب به کمال الدین

بهزاد، نسخه‌ای نفیس شمار می‌آید (نوروزیان، ۱۳۸۶: ۷۳).
۵- شاه طهماسب صفوی علاقه وافری به هنر نقاشی و امامان داشت و این امر سبب شد در دوره‌ای از زندگی وی، نسخه‌های گوناگونی از قصص‌الانبیا (مجموعه داستان‌های مرتبط با پیامبران و اولیاء الهی) و فالنامه تولید شود. نسخه‌های مصور این دوره، به ویژه نسخه‌های مذهبی همچون قصص‌الأنبیا، دارای شیوه‌ها و سبک‌های مختلف اجرایی و تنوع تاریخی و مکانی هستند که تا اندازه‌ای با نسخه‌ها و کتاب‌های مصور دیگر دوره‌ها تفاوت‌هایی از لحاظ ترکیب‌بندی و هیأت و پوشش افراد در تصاویر، دارند (سعادتمند و مجابی، ۱۳۹۹: ۵۲).

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۷). ***مکتب نگارگری هرات***، تهران: فرهنگستان هنر.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۳). ***هنر اسلامی، زبان و بیان***، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: سروش.
- پویان مجد، آزیتا (۱۳۹۴). ***تصویرگری معراج پیامبر اکرم (ص) با مطالعهٔ نمادهای قدسیت در نگارگری ایران***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشتهٔ هنراسلامی (گرایش نگارگری)، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- تاتارکیویچ، ولادیسلاف (۱۴۰۰). ***تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی***، ترجمه حمیدرضا بسحاق، تهران: نشر چشمه.
- تاتارکیویچ، ولادیسلاف (۱۳۸۱)، «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ کیوان دوستخواه»، ***فصلنامه هنر***، ۲ (۵۲): ۴۶-۶۱.
- جعفری، مرتضی (۱۳۹۲)، «بررسی روایت و تصویرگری در گرشاسبنامه اسدی طوسی»، ***پژوهش‌های ادبی و بلاغی***، ۱ (۳)، ۷۵-۵۹.
- دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۹۳). ***تاریخ تمدن***، ترجمهٔ حسین کامیاب، محمدامین علیزاده و لیلی زارع (چاپ پنجم)، تهران: انتشارات بهنود.
- رزمجو، جمال (۱۳۸۹)، «منبر، اولین رسانه تاریخ اسلام»، ***روزنامه جام جم***، ۶۵، ۳.
- سلطان‌زاده، حسین (۱۳۸۷)، ***فضاهای معماری و شهری در نگارگری ایرانی***، تهران: چهارطاق.
- سگای، ماری‌رز (۱۳۸۵)، ***معراج‌نامه، سفر معجزه‌آسای پیامبر (ص)***، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی (مهاس).
- سعادتمند، آرمیتا و مجابی، سید علی (۱۳۹۹). «سامان‌بندی‌های تجسمی در نگارهٔ شهادت حضرت زکریا (ع) قصص الانبیا»، ***باغ نظر***، ۹۲، ۶۲-۵۱.
- شایسته فر، مهناز (۱۳۸۶). «معرفی نسخه خطی آثارالباقی (موجود در کتابخانه عالی شهید مطهری)»، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۶، ۴۲-۲۵.
- شیروانی، محمدرضا و رضوانی، میترا (۱۳۹۶). «بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری»، ***پژوهش در هنر و علوم انسانی***، ۲(۶)، ۱۵۵-۱۶۶.
- صداقت، فاطمه. خورشیدی، زهرا (۱۳۸۸). «بررسی مضامین مذهبی در نسخ خطی جامع التواریخ»، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۱۰، ۹۸-۷۷.
- کاظمی، مهروش. شعاریان ستاری، ویدا. صدیق اکبری، سحر (۱۳۹۱). مفهوم جایگاه و فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد بهزاد، ***جلوه هنر***، ۸، ۵۲-۴۳.Doi: ۲۰۱۶,۷۷۵.NIA/۱۰,۲۲۰۷۷
- محمدی، ذکرالله (۱۳۷۵). «تاریخ و جایگاه منبر در مسجد»، ***فرهنگ***، ۵ (۳۰)، ۵۳-۴۷.
- مبینی، مهتاب و شاه وردی، امین (۱۳۹۷). «نگارگری ایران فراتر از نظریات»، ***پژوهشنامه گرافیک و نقاشی***، ۱، ۶۰-۵۱.
- نوروزیان، گیتی (۱۳۸۶). «بهزاد و نسخه ظفرنامه تیموری ۹۳۵ هجری»، ***هنرهای زیبا***، ۳۲، ۸۰-۷۳.
- هیلن برند، رابرت (۱۳۹۳). ***معماری اسلامی: شکل، کارکرد و معنی***، ترجمه باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران: روزنه.

References

- Azhand, Y. (2008). ***Painting School of Herat***, Tehran: Arts Academy, (Text in Persian).
- Burckhardt, T. (2014). ***Art of Islam, Language and Meaning***, Translated by Masoud RajabNia, Tehran: Soroush, (Text in Persian).
- Durant, W. J. (2014). ***The Story of Civilization***, Translated by Hossein Kamyab, Mohammad Amin Alizadeh and Leili Zare (5nd ed.), Tehran: Behnoud, (Text in Persian).
- Hillenbrand, R. (2014). ***Islamic Architecture: Form, Function, and Meaning***, Translated by Bagher Ayat Allah Zadeh Shirazi, Tehran: Rowzaneh, (Text in Persian).
- Jafari, M. (2013). "A Study of Narration and Imagery in Asadi Toosi's Garshasbnameh", ***Quarterly Journal of Literary and Rhetorical Research***, 1(3), 59-75, (Text in Persian).
- Kazemi, M., Shaerian Sattari, V. Saedigh Akbari, S. (2012). "The Concept of Place and Space in Three Paintings of Master Behzad", ***Jelve-y Honar***, 8, 43-52, (Text in Persian). Doi: 10.22077/NIA.2016.775
- Mobini, M., Shahverdi, A., (2018). "Iranian Painting beyond Theories", ***Journal of Graphic Art and Painting Research***, 1, 51-60, (Text in Persian).
- Mohammadi, Z. (1996). "The history and position of the pulpit in the mosque", ***Farhang***, 30, 47-53, (Text in Persian).

● Norouzian, G. (2007). "Behzad and the Timurid Zafar Name 935 AH", ***Honar-Ha-Ye-Ziba***, 32, 73-80, (Text in Persian).
● Puyan Majd, A. (2015). ***The Illustration of Prophet Mohamads Levitation with Study of Holiness Symbols in Iranian Painting***, Master thesis, Islamic Art (Miniature), Tabriz Islamic Art University, (Text in Persian).
● Razmjo, J. (2010). "Minbar, the First Media in the History of Islam", ***Jam-e Jam***, 65, 3, (Text in Persian).
● Sedaghat, F., Khorshidi, Z. (2009). "Study of Religious Themes in the Manuscripts of JAME AL-TAWARIK", ***Scientific Quarterly Islamic Art***, 10, 77-98, (Text in Persian).
● Shirvani, M. R., Rezvani, M. (2017). "The Study of Islamic Geometric Motifs in the Paintings of Timurid Zafarnameh", ***Research in Art and Humanities***, 8, 155- 166, (Text in Persian).
● Soltanzadeh, H. (2008). ***Urban Arehitectral spaces in Iranian Painting***, Tehran: Chahartagh, (Text in Persian).
● Saadatmand, A., Mojabi, S. A. (2021). "The Visual Arrangements of Prophet Zechariah Martyrdom Miniature in Qisas Al-Anbiya", ***Bagh-e Nazar***, 17(92), 51-62, (Text in Persian).
● Saguy, M. R. (2006). ***Mi'raj Namah (The Miraculous Journey of Mohammad)***, Translated by Mahnaz Shayestehfar, (7nd ed.), Tehran: Islamic Art Studies, (Text in Persian).
● Shayestehfar, M. (2007). "Introducing the Manuscripts of Al-Baghi (available in Shahid Motahari High Library)", ***Islamic Art Studies***, 6, 25-42, (Text in Persian).
● Tatarkiewicz, W. (2021). ***A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics***, Translated by Hamidreza Boshagh, Tehran: cheshmeh, (Text in Persian).
● Tatarkiewicz, W. (2002). "Form in the History of Aesthetics", Translated by Keyvan doustkhah, ***Art***, 2 (52), 46-61, (Text in Persian).

URLs

URL1: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2780_f061r
URL2: https://b2n.ir/q70512
URL3: https://collections.mfa.org/objects/8980
URL4: https://collections.dma.org/artwork/5344493
URL5:https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/2947cab3-0155-41e1-b67f-746941ac9925/
URL6: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f62.item.zoom
URL7: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84271731/f171.item.zoom
URL8: http://id.lib.harvard.edu/images/olvwork48341/urn-3:FHCL:32604904/catalog
URL9: http://muhaqqique.blogfa.com/post/8
URL10: http://n2t.net/ark:/65665/ye395bd8fef-0b30-4460-a5bc-24645f2fa2e5
URL11: https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W633/description.html

A Comparative Study of the Forms and Motifs of the Pulpit in Timurid and Safavid Painting

Abstract:

In Islamic architecture, the pulpit is connected with the position of the mosque and the altar, and as one of the additional elements in the mosques, it is considered as an example of religious art. The pulpit next to the altar is one of the spiritual, symbolic, practical, and material points in mosques, which has always increased its greatness throughout the history of Islamic art and architecture. Especially in the Islamic era, it has played a significant role as an influential media with two functions of informing and teaching. Based on this, the pulpit is considered one of the most valuable works of Muslims' art throughout history and one of the best examples of the combination of beauty and efficiency in Islamic art, which Muslim architects always tried to decorate it. In this regard, they have carved Quranic verses, prophetic hadiths, the names of sultans, the names of the producers of the pulpit, and the production date on the pulpits and decorated them beautifully with special Islamic methods such as stars and Arabic lines. In between, the skillful decoration of pulpits that has continued in Islamic lands such as Iran is also important, which was based on a random tradition, in a clichéd form. It can be said that the shapes and designs used in the decoration of pulpits are generally geometric shapes (line, angle, square, cube, polygon, cone, spiral, circle, and sphere). From their combination, new designs, grids, and stars are drawn, also, Islamic and herbal motifs are used inside them. In addition to mosques, the presence of pulpits is also seen in other fields such as painting. Persian painting is the most important image source that tells about something in the past. Persian Painting, despite the small number of paintings with pulpit, has been able to draw it as a religious, political, aesthetic, and effective element in space staging. Persian painting, as an image influenced by religious concepts and values, has a

*The Present Paper is Extracted from the MA. Thesis by Hatam shirnejadi, Entitled: "Study of Formal and Visual Features of the Pulpit in Persian Paintings and its Comparison to the Pulpit's Motifs of Mosques in Isfahan".

Hatam shirnejadi
MA., Department of Islamic Art (Historical and Comparative Studies),Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran, Corresponding Author.
hatam_shirnejadi@yahoo.com

Samad Najarpour Jabbari
Assistant Professor, Department of Calligraphy and Persian Painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
s.najarpoor@aui.ac.ir

Jalil Jokar
Instructor, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
j.jokar@aui.ac.ir

Date Received: 2022-09-21
Date Accepted: 2022-11-27

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41848.1189

main branch in depicting holy and religious subjects. This branch has always been full of personalities, events, elements, and religious symbols and has been responsible for social, political, cultural, and other responsibilities in different periods. Among these, two types of religious depictions can be listed: 1) Depicting religious subjects (images of saints and prophets with religious elements in a religious settings), 2) Depicting non-religious subjects (depicting non-religious people with religious elements and symbols), which is the pulpit element in the first group was visible.

Meanwhile, depictions of the pulpit element are mostly seen in the paintings of the Timurid and Safavid periods, to the extent that in the Timurid period, a significant number of paintings had religious themes and elements such as the pulpit. During the Timurid period, examples of the pulpit are often seen in the paintings related to the schools of Herat and Shiraz. Also, in the Safavid period, with the choice of the Shiite religion as the official religion, religious thoughts took on a new and serious form, and from this point of view, the narration and illustration of books and religious elements were taken into consideration, among which the role of the pulpit is important. In addition, the pulpit and speech are related to politics, and as a result, more attention is paid to portraying it. According to this, we can justify the bold presence of the pulpit element in Safavid paintings, in which painters created an atmosphere different from other spaces by using their objective and mental experiences. It can be seen in most of the paintings related to Qazvin, Mashhad, and Isfahan schools. Therefore, it is possible to reveal the characteristics and formal and visual changes of the pulpit depending on the paintings of these two periods.

The purpose of the present research is to investigate the form of the pulpit in the painting of the Timurid and Safavid periods with an emphasis on geometric motifs to identify the similarities and differences between them. The questions are as follows: What are the formal and visual features of the pulpit in the paintings of the Timurid and Safavid periods, and what are their similarities and differences? This research was carried out with a descriptive-analytical method and a comparative approach, and it is fundamental and practical in terms of its purpose. Information has been collected in two ways: the library and the internet. Sampling was purposeful and the statistical population, due to the limitation of paintings with pulpit role, was determined in the number of twelve images (five images belonging to the Timurid period and seven images from the Safavid period). The data analysis was done qualitatively and with a formalistic approach to show the aesthetic features of the "pulpit". In this regard, the findings of the research have been analyzed by emphasizing the form and geometric motifs using Tatarkiewicz's semantic implications for form. He has proposed five semantic implications for form, which this research has taken into consideration regarding form in visual art; the form in the meaning of the second and third groups, i.e. form "B" and "C". Regarding the analysis based on form "B", attention was paid to the representative and figurative forms of pulpits and their components, height and appearance were mentioned. Also, the emphasis is on abstract forms, that is, motifs that are examined in the form of contour lines and colors. In connection with the "C" form, the outlines in the motifs are examined, and then it also deals with the conceptual recognition of the geometric motifs used in the pulpits. The necessity of this research is that the pulpit is visually full of decorations and can represent the art, symbolic concepts, structure, and artistic relations of the considered periods. Also, less

research has been done in the field of religious elements and speeches, especially the pulpit in Persian painting. It has not been sufficiently investigated through the lens of the painting of different eras and especially the formal and visual relationships. Therefore, this article can be an attempt to solve this deficiency.

The results show that based on the type "B" form; In the figurative form of the pulpit, the parts of the body, steps, seats, gates, and fences are used. However, it can be seen that the railings were not used in the pulpits of the Safavid era. The most concentration and use of motifs in both periods are in the "body" part of the pulpit. Also, the pulpits are depicted from sideview and oblique view, and the oblique pulpits have a better and more beautiful appearance. Due to the side view of most of the pulpits, the approximate height of each pulpit can be recognized according to the number of steps or through the surrounding lines. The number of stairs varies from 2 to 10 and they are medium and tall in terms of height. In fact, despite the minimum number of steps in some images, the height of the pulpits seems to be average. A total of 11 geometric patterns have been used in the abstract form of the pulpits. Meanwhile, the geometric patterns in the pulpits of the Timurid era have a higher diversity and density than the Safavid era. In addition, the use of Islamic and Khataee motifs was also evident in the pulpits which is more limited than geometric patterns, but it is used in 5 patterns; although they have been used more in Safavid pulpits. The abstract form was used in both periods, on one hand, based on type "C" in the form of surrounding lines of motifs, and on the other hand, in both cases, the "B" form, that is, the border or surrounding lines that create the shape of the pattern, as well as the color, has been used. Among these, the predominance of the use of form "C" in Timurid pulpits is in the form of outlines and design, while in Safavid pulpits, the type of color dependent on form "B" is used more.

Keywords: Persian Painting, Timurid Period, Safavid Period, Pulpit, Form, Motif.