تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۸/۲۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۲/۱۵

نرگس سیبویه[۱]

تحلیل شمایل‌شناسانهٔ تصویر کشتی‌نشستگان از مجموعه سفال‌های نیشابور

چکیده

سفالینه‌های سامانی به‌جامانده از قرن چهارم هجری، علاوه بر تنوع در ساخت و استفاده از تکنیک‌های مختلف لعاب‌زنی، در تزیین و تصویرگری آثاری برجسته و قابل‌تأمل است. نقوش سفال‌های نیشابور در دورهٔ سامانی دو گروه اصلی دارد: ۱. سفال‌های مصور، ۲. سفال‌های کتیبه‌دار. سفال‌های مصور که به نظر می‌رسد آثار متقدم نیشابور هستند، تصاویری از انسان، حیوان، پرنده به همراه نقوش تزیینی دارند که مفهومشان در حال حاضر همچنان نامشخص است. برخی از محققان کوشیده‌اند مفاهیم این نقوش را کشف کنند، اما با توجه به تنوع ادیان و باورهای دینی پیش از اسلام و اوایل دوران اسلامی در خراسان ممکن است برخی از این تصاویر با اساطیر ادیان مانوی، زرتشتی و زروانی مرتبط باشد. به هر روی این یک فرضیه است که باید سنجیده و ارزیابی شود. در این مقاله یکی از این تصاویر که حاوی شماری مرد سوار بر یک کشتی بزرگ است مورد بررسی و واکاوی قرار می‌گیرد. به سبب ابهام زیادِ معنای این نگاره، برای کشف درون‌مایه آن از روش شمایل‌شناسی یا آیکونولوژی بهره گرفته‌ایم، زیرا در این‌روش لازم است اثر در یک بستر گسترده تاریخی ملاحظه و به منزلهٔ بخشی از یک برنامهٔ گستردهٔ فرهنگی وارسی شود. درنهایت مشخص شد اساطیر مانوی، خاصه اسطورهٔ ستون روشنی، در شکل‌گیری این نگاره نقش داشته است.

کلیدواژه‌ها: تصویرگری، سفال سامانی، مانوی، آیکونولوژی، شمایل‌شناسی.

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد تاریخ هنر جهان اسلام، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
E-mail: narges_sibuye@yahoo

مقدمه

سامانیان دومین سلسله سیاسی ایرانی حاکم بر شمال شرقی ایران، خراسان و فرارود، در سدهٔ چهارم هجری بودند. آنان نَسَب خود را به سامان خدای بلخی می‌رساندند. همچنین خود را از اعقاب بهرام چوبینه[1] ساسانی می‌دانستند که در پی آن انتخاب نام سامانی برای سلسله خود به تقلید از نام ساسانیان بود (میثمی، ۱۳۹۱: ۳۰). آنان حامیان جدی فرهنگ ایرانی و ادب فارسی بودند که برای نمونه شاهنامه ابومنصوری[2] و شاهنامه فردوسی حاصل گرایش فکری آن دوره است. آنان به سبب تبار ایرانی، بر روی هیچ مذهبی تعصب نمی‌ورزیدند، ازاین‌رو تنوع باورهای دینی (بخصوص ادیان پیش از اسلام) که در رأس آنان زرتشتی، مانوی و زروانی قرار می‌گرفت در کنار مسیحیت و همین‌طور حضور پرنفوذ شیعیان، نشان از آزاداندیشی حاکم بر آن دوره است (هروی، ۱۳۹۳: ۱۲۲).

شهر نیشابور، واقع در شمال شرقی ایران، از اَبَر شهرهای خراسان قدیم است که عصر سامانیان، یکی از دوره‌های شکوفایی آن رقم خورد. این شهر در عصر ساسانیان و آغاز دوران اسلامی بسیار پررونق بود و تمدن درخشانی از قرن سوم تا ششم هجری در این ناحیه پرتو افکنده بود، اما با هجوم مغولان به اضمحلال رفت. در این بین، ظروف سفالین این منطقه به سبب قدمتشان در دورهٔ اسلامی اهمیت افزونی دارند. ظروف تصویردار نیشابور عموماً حاوی تصاویر روایت‌گرایانه‌ای است که موضوع و درون‌مایه آن‌ها بر ما پوشیده است و تحقیقاتی که تابه‌حال به این موضوع پرداخته‌اند از ارائه حدس و گمان‌هایی ابتدایی در این زمینه فراتر نرفته و یا حداکثر آثار را از حیث تاریخی ارزیابی کرده‌اند. بنابراین برای فهم دقیق‌تر درون‌مایه این آثار لازم است به شناخت عمیق‌تری از بسترهای اجتماعی، سیاسی و مذهبی حاکم بر خراسان در عصر سامانی بررسی شود که این امر از طریق نقد شمایل‌شناسی میسر می‌شود. در این تحقیق ظرف سفالینه کشتی‌نشستگان متعلق به قرن سوم و چهارم هجری که هم‌اکنون در موزه رضا عباسی نگهداری می‌شود، به شیوه نقد شمایل‌شناسی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. برای این امر کوشش می‌شود به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

۱. ویژگی‌های صوری سفالینه کشتی‌نشستگان چیست؟

۲. احتمالات مربوط به موضوع و درون‌مایه این تصویر چه مواردی می‌تواند باشد؟

۳. با توجه به شرایط فرهنگی، تاریخی و سیاسی دوره سامانی درون‌مایه سفالینه کشتی‌نشستگان کدام روایت تاریخی یا اسطوره‌ای می‌تواند باشد؟

۴. علل توجه سفالگران نیشابور به طرح درون‌مایه مفروض در این سفالینه چیست؟

در این تحقیق برای پرداختن به این مسئله و پاسخ به سؤال پژوهش، ابتدا به بررسی اجمالی کلیات تاریخی، فرهنگی و ادبی دوره سامانی می‌پردازیم، سپس اثر و شناسنامه و جغرافیای آن مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت. در بخش بعد سفال نیشابور و خصوصیات کلی سفالینه‌های تصویردار این منطقه ازجمله ترکیب‌بندی، رنگ و نقش‌مایه‌ها موردبررسی قرار خواهند گرفت. درنهایت بنا بر سه مرحله نقد شمایل‌شناسی ابتدا به توصیف اثر، دوم بررسی احتمالات مربوط به درون‌مایه تصویر کشتی‌نشستگان و تحلیل مضمون و روایت حاکم بر آن خواهیم پرداخت. در مرحله آخر نیز به تفسیر و بحث درباره عوامل به‌کارگیری اساطیر و روایات کهن در تصویرنگاری سفالینه‌های عصر سامانی می‌پردازیم.

پیشینه پژوهش

با توجه به اهمیت بحث سفالگری اسلامی، محققان زیادی گونه‌های مختلف این آثار را از حیث سبک‌شناسی و اسلوب‌شناسی مورد تحقیق قرار داده‌اند. ازجمله چارلز ویلکینسون در کتاب *سفال نیشابور در قرون اولیه اسلامی* به معرفی گروهی از سفالینه‌های نیشابور پرداخته است. گذا فهروری در کتاب *سرامیک‌های جهان اسلام* و اولیور واتسون در کتاب *سرامیک‌هایی از سرزمین‌های اسلامی* ویژگی‌های برخی از ظروف سفال نیشابور را بررسی کرده‌اند. همچنین سیف‌الله کامبخش فرد در *سفال و سفالگری در ایران* از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر و ارنست جی.گروبه در *سفال اسلامی* مجموعه ناصر خلیلی نیز برخی از سفال‌های نیشابور در مجموعه‌های مختلف را از نظر فن ساخت و ویژگی‌های تاریخی نقوش بررسی کرده‌اند. مرتبط‌ترین تحقیق به موضوع پژهش حاضر، مقاله اویا پانکراغلو با عنوان *جشن‌های نیشابور* است که نویسنده در یک تحلیل تاریخی و فرهنگی برخی از تصاویر سفال‌های نیشابور را در ارتباط با جشن‌های دوران باستان تحلیل کرده است. همچنین در *سفالینه‌های نیشابور و سامرا* زینب براتی و محسن جاوری به بررسی ویژگی‌ها و تفاوت‌ها و شباهت‌های ساخت و نقوش سفال‌های نیشابور و سامرا در سدهٔ سوم و چهارم هجری پرداخته‌اند. جز این، تعدادی پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد در خصوص جنبه‌های مختلف سفال‌های نیشابور اعم از خاستگاه، تحلیل نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های هنری سفالینه‌های نیشابور بدین شرح انجام شده است. لیلا نوبهاری در *بررسی نقوش سفالینه‌های نیشابور (سدهٔ اول تا ششم هجری) و کاربرد آن‌ها در گرافیک*، ضمن معرفی ریشه‌های نقوش سفالینه‌های اسلامی و بررسی مفاهیم آن‌ها، به شناسایی نقوش دوران اسلامی و دسته‌بندی نقوش سفالینه‌های نیشابور می‌پردازد و در طراحی گرافیکی اجرا می‌کند. مهدی شبیری دوزینی، در *بررسی ویژگی‌های تصویرگری در سفالینه‌های سامانی نیشابور* به تحلیل نقوش و ترکیب‌بندی سفالینه‌ها و بررسی سرچشمه‌های آن نقوش، می‌پردازد. سحر چنگیز و رضا رضالو در مقاله *ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور (قرون سوم و چهارم هجری قمری)* با توجه به اینکه بیشتر نقوش جانوری سفال نیشابور متعلق به پرندگان و تزیینات وابسته به آن‌هاست، سفالها را به دو دسته پرندگان و غیرپرندگان تقسیم می‌کنند و ضمن تحلیل ساختاری هر نقش، مفهوم نمادین و تأثیرپذیری مستقیم از نقوش ماقبل اسلام نیز شرح داده می‌شود. محبوبه حسینی‌نژاد در *بررسی سفالینه‌های غیرنوشتاری نیشابور (قرن ۳ تا ۵ ه.ق)*، به معرفی و بررسی انواع تکنیک‌ها و شیوه‌های اجرایی سفال نیشابور در طی قرون سوم تا پنجم و همچنین تحلیل نقوش، ترکیب‌بندی، خاستگاه، پیشینه و مفاهیم نمادین آن‌ها پرداخته است. هدا حجری‌زاده در *بررسی نقوش پرنده بر سفال نیشابور قرون ۳ تا ۵ ه.ق)*، سعی بر تحلیل و توصیف شیوهٔ طراحی و ساختار بصری پرندگان منقوش بر سفال نیشابور در ارتباط با مواد و مصالح شکل‌دهنده آن‌ها را دارد تا به معرفی بخشی از سنت‌های نقش‌پردازی ایرانی و شناخت ویژگی‌های ظهور یافته در آن‌ها بپردازد. حجت‌اله عسکری الموتی *بازخوانی محتوایی نقوش سفال نیشابور در قرن چهارم هجری با محوریت باورهای مذهبی و پیش‌گویی‌های نجومی*، گروهی از ظروف سفال منقوش نیشابور که دارای اشتراکات در اجزای نقش و ترکیب‌بندی هستند به‌صورت هدفمند انتخاب و تحلیل کرده است. همان‌طور که مشخص است در تحقیقات یادشده رمزگشایی از مفاهیم و مضامین تصاویر سفالینه‌های نیشابور به‌ندرت انجام گردیده و در مواردی تحلیل‌ها صرفاً در حد حدس و گمان‌های اولیه محدود شده است. در پژوهش حاضر

کوشش بر این اســت تا با روش شمایل‌شناسانه و ارزیابی و تبیین شرایط همه‌جانبه اثر در بستر تاریخی، در جهت فهم درون‌مایه یکی از این آثار گام برداشته شود.

روش پژوهش

اســاس این پژوهش بر مبنای نظریه شمایل‌شناســی اروین پانوفســکی[۳] اســت. شــمایل‌نگاری و شمایل‌شناســی ازجمله رویکردهای مطالعات تصویر به شــمار می‌روند که هرچند ســابقه آن به عصر رنســانس بازمی‌گردد، به‌منزلهٔ یک گرایش مدون مطالعاتی در زمینهٔ تصویر می‌توان آغازش را از ابتدای قرن بیستم و مکتب واربورگ[۴] دانست. اروین پانوفسکی چهرهٔ برجستهٔ مکتب واربوگ اســت و شیوه مطالعاتی او با عنوان شــمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی گره خورده است. پانوفسکی در این‌روش اثر را در ســه مرتبه یا مرحله ارزیابی می‌کند: این مراتب ســه‌گانه به ترتیب، توصیف پیشاشــمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناســانه نامیده می‌شود (آدامز، ۱۳۹۰: ۵۲). در مواجهه با آثار هنری معمولاً این پرســش مطرح می‌شــود که موضوع یا محتوای این اثر هنری چیســت؟ شــمایل‌نگاری در مقام یکی از حوزه‌های مطالعاتی تاریخ هنر درصدد پاسخگویی به این پرســش رایج اســت. از این حیث شــمایل‌نگاری را می‌توان حوزه‌ای از تاریخ هنر دانســت که به موضوعات هنرهای تجســمی و معنا و محتوای آن می‌پردازد. شمایل‌شناســی با تمرکز بر خصوصیــات دیداری تصویر و تاریخ و آموزه‌های مربوط به آن ســعی دارد به مفهوم بنیادین و روح نمادینی که از ابتدا در فرهنگ رواج داشــته است دست یابد. پانوفسکی در کتاب پژوهش‌هایی در ایکونولوژی پس از مقدمه‌ای، به بیان و توضیح مراحل ســه‌گانه روش‌شناســی خود می‌پردازد و در این میان با اســتناد به موتیف‌های بســیار آشــنای زندگی روزمره، ســعی در تغییر نوع دید به‌گونــه‌ای عمیق‌تر به تصویر و محیط اطراف دارد. آن‌چنان‌که پانوفســکی به دســته‌بندی مراحل سه‌گانه روش‌شناسی خود می‌پردازد گام اول تحت عنوان موضوع طبیعی یا اولیه معرفی می‌شود. در این مرحله بیننده تشویق می‌شود تا تصویر را به مشخص‌ترین و ریزترین اجزای تشکیل‌دهنده تجزیه کرده و عناصر تشــکیل‌دهنده را از نظر رنگ، خط و شکل و غیره بررسی کند. از نظر او این عناصر بصــری و فرم‌های خالص را موتیف‌های هنری نیز می‌توان نام نهاد. درواقع بازشناســی فرم‌های خالص تشکیل‌دهنده تصویر را پانوفســکی مرحلهٔ توصیف پیشاشمایل‌نگارانهٔ[۵] اثر هنری می‌نامد.

تفکیک میان دو اصطلاح شمایل‌نگاری[۶] و شمایل‌شناسی[۷] تبیین کنندهٔ مراحل بعدی شمایل‌شناسی اســت. تمایز میان این دو اصطلاح را نخست می‌توان در ریشهٔ لغوی آن‌ها نیز یافت. ریشهٔ Icon به واژه Eikon یونانی بازمی‌گردد که در آن زبان به معنای تصویر اســت و شــامل هر امر تصویری می‌شــود، از این‌روی صرفاً به نقاشی اختصاص ندارد، بلکه حتی مجسمه و خوشنویسی را نیز در برمی‌گیرد و صرفاً شــامل نقاشــی یا هنرهای فیگوراتیو نمی‌شود. واژهٔ Graphy نیز به معنای حک کردن، تصویر کردن، ترســیم کردن اســت که از واژهٔ Graphein یونانی اخذ شده است و در کنار آن واژهٔ Logyقرار دارد که از واژه Logos یونانی به معنای شــناختن اخذ شــده اســت (Panofsky, 1955: 3). بهترین معادل اصطلاحات فوق این اســت که در زبان فارســی نیز همچون زبان مبدأ این واژگان میان دو واژه «نگاری» و «شناســی» تفکیکی قائل شــویم و در ترجمه نیز به این دو پسوند توجه داشــته باشــیم. با توجه به این توضیحات درباره ساخت لفظی این دو اصطلاح می‌توان گفت

که «شـــمایل‌نگاری» همان توصیف تصویر[۸] اســـت و «شمایل‌شناسی» به تبیین تصویر می‌پردازد. شمایل‌شناسی بازسازی کل یک برنامه است و بنابراین بیش از یک متن را در برمی‌گیرد و در درون زمینه‌ای جا دارد که هم محیط هنری و هم محیط فرهنگی را در خود دارد (آدامز، ۱۳۹۰: ۵۲). بدین ترتیب مراحل سه‌گانهٔ شمایل‌شناسی را به ترتیب زیر می‌توان بیان کرد:

۱. توصیف پیشاشمایل‌نگارانه: عبارت است از توصیف یک اثر صرف‌نظر از داشتن یا نداشتن علم به اثر. در این مرحله به‌صورت‌های محسوس اثر هنری شامل فرم، رنگ، ترکیب و غیره توجه می‌شـــود. این مرحله خود دو بخش دارد شـــامل معانی عینی (آنچه به چشم می‌آید) و معانی بیانی (شامل احساسات درک شده از اثر شامل غم، شادی و غیره).

۲. تحلیل شـــمایل‌نگارانه: که عبارت اســـت از تحلیل معانی ثانویه یا قـــراردادی زیرا که در هر فرهنگی اموری به‌صورت قراردادی هســـت که برای فهم اثر باید بدان‌ها احاطه یافت. در این مرحله برخلاف مرحله نخســـت عناصر تصویری معنایشـــان در برخورد نخســـت عیان نمی‌کنند بلکه هر عنصر تصویری و هر واقعه‌ای در تصویر معنایی ثانویه و فراتر دارد.

۳. تحلیل شمایل‌شناســـانه: در این مرحله اثر هنری تفســـیر می‌شود و معنای اثر در یک برنامه گســـترده فرهنگی ارزیابی و درک می‌شـــود. البته باید دانست هیچ تفســـیری نمی‌تواند بی‌طرفانه و خنثی باشد. در این مرحله داده‌های مختلف اثر هنری جداشده و در کنار هم قرار می‌گیرد تا بتوان اثر هنری را تفسیر کرد.

بدین ترتیب برای نقد شمایل‌شناسانهٔ سفالینهٔ کشتی‌نشستگان لازم است سه مرحلهٔ یادشده طی شود. البته پیش از بررسی دقیق اثر به‌منظور تسهیلِ مرحلهٔ دوم و سوم ابتدا به بررسی زمینه‌های تاریخی و سیاسی و جغرافیایی اثر هنری می‌پردازیم تا مقدمات ارزیابی اثر بهتر مهیا شود.

زمینه‌های تاریخی، سیاسی، جغرافیایی

سامانیان دومین سلسله سیاســـی ایرانی حاکم بر شمال شرقی ایران، خراسان و فرارود، در سدهٔ چهارم بودند و نَسب خود را به سامان خدای بلخی می‌رساندند. سامان‌خدا از طبقهٔ اشرافی دهقانان بود که پیش از غلبه اســـلام بـــر ایران فرمانروایی می‌کرده‌اند. گفته‌اند که او به دســـت حاکم اموی خراســـان به اسلام گرویده بود. به استناد برخی منابع مأمون سامان‌خدا را به اسلام دعوت کرد و پســـرش اسد و چهار پسر دیگر او را برکشـــید. این گزارش البته مجعول است، لیکن نشان می‌دهد که مأمون چهره‌ای مهم برای مشـــروعیت بخشیدن به حکومت خراسان بوده است (میثمی، ۱۳۹۱: ۳۰). میـــان کتب به‌جای مانده از آن دوره اخبار گوناگونی از همزیســـتی ادیان مختلف در کنار هم یافت می‌شـــود. چنانکه از برقرار بودن دین زرتشتی به‌عنوان آیین رسمی ایران باستان در مناطق تحت سلطهٔ سامانیان از خراسان و خوارزم گرفته تا اقصای ماوراءالنهر و ترکستان و از آن‌سوی تا سیســـتان یاد شده است و از شهر نیشابور، محل زندگی شمار زیادی از زرتشتیان و اهل کتاب (مســـیحیان)، نیز نام برده شده است. حضور شیعیان هم به‌عنوان یکی از گروه‌های متنفّذ نیشابور در دورهٔ ســـامانی قابل‌ذکر اســـت. مانویان نیز تا اواخر ســـده چهارم در خراسان و فراوان بودند (ناجی، ۱۳۸۶: ۴۳۹-۴۲۸).

با ورود اســـلام و فروپاشی نظام پادشاهی ساسانی تغییرات عمده‌ای در اجتماع ایران به وقوع پیوســـت که منجر به بروز تحولاتی در هنر ایران شـــد. ازاین‌رو در آثار هنری مضامین پادشاهی

جای خود را به فرهنگ‌عامه داد و زمینه برای بروز اندیشـــه‌ها و باورهای موجود در تفکر ایرانیان فراهم شد. از طرفی مخالفت ایرانیان با اعراب سنّی‌مذهب اموی و عباسی که عقایدشان در تضاد با تمایلات شیعی آن‌ها بود باعث شد تا ایرانیان ضمن احیای روحیهٔ ملی‌گرایانه و عادات و باورهای کهـــن خود به مبارزه علیه جریان حاکم بپردازند. ســـبک ادبی خراســـانی و ده‌ها اثر مختلف ادبی، معماری و صنایع‌دستی در چنین فضایی پدید آمد و بی‌تاثیر از انعکاس این جامعه نیست؛ جامعه‌ای که در مقابله با جریان حاکم، ســـعی در احیای هویت تاریخی خود داشت و موجب شد تا جهان اســـاطیری و آداب کهنِ موجود در آیین‌های پیشین ایرانیان مانند زرتشتی، زروانی و مانوی سهم عمده‌ای در شکل‌گیری این آثار بر عهده داشته باشند.

سامانیان همچنین حامی جریانی شدند که «رنسانس ادبی ایران» نام‌گرفته است. وقتی اسماعیل بن احمد (اسماعیل اول) (۲۹۵-۲۷۹ق) در ۲۶۰ق به امارت رسید و بخارا را به قلمرو وسیع سامانیان در ماوراءالنهر و خراســـان افزود، آن شـــهر هم پایتخت شد و هم مرکز شکوفایی حیات فرهنگی و ادبـــی. این امر ابتدا در قالب زبان عربی صورت گرفت، اما حکومت نواده اســـماعیل، نصر بن احمد (نصر ثانی) (۳۳۱-۳۰۱ق)، شـــاهد درخشش ناگهانی شعر و نثر فارســـی بود (میثمی، ۱۳۹۱: ۳۰). یکـــی از مهم‌تریـــن اقدامات این خاندان توجه به زبان و ادبیات فارســـی اســـت. درواقع ایرانیان در دوره ســـامانی، زمینه را برای بازیابی مجدد فرهنگ خود فراهم دیدند؛ فرهنگی که بر اثر حکمرانی امرای عرب رو به فراموشی بود. این امر موجب شکل‌گیری نهضت شعوبیه[۹] شد که از آن به‌عنوان شاخص جنبش ملی ایران یاد می‌برند. این فضا منجر به یکی از عظیم‌ترین تحولات فرهنگی ایران در عصر ســـامانی در عرصه ادبیات و نثر گردید و آن شکل‌گیری نخستین مکتب منسجم نظم فارسی (ســـبک خراســـانی) در این دوره بود که از شاهنامه فردوسی می‌توان به‌عنوان ماحصل این دوران یادکرد. اسلامی ندوشن در تبیین این دوران می‌گوید: «براثر سیاست سامانیان، نوعی تجدید خاطره ایران گذشـــته باب شد که به شـــاهنامه‌پردازی منجر گردید. جریانی که از ابوالموید بلخی، دقیقی و شـــاهنامه ابومنصوری آغاز شد و در شاهنامه فردوســـی به کمال رسید» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۹: ۷). «آن‌هـــا تحرک و انگیزه عمیقی به برقراری زبان فارســـی جدید در مقام زبان دیوانی و فرهنگی بخشیدند و در میان چیزهای دیگر به گردآوری قصه‌ها و افسانه‌های باستانی ایران همت گماشتند». بنابراین هنری که در این دوره شـــکل گرفت و قوالب متعدد آن، از نظر ماهیت، نوعی هنر اشـــرافی بود. باوجود این، دســـت‌کم در تعدادی از مظاهر و جلوه‌هایش، عملاً به یک سنت هنری لاینقطع اتکا داشـــت (اتینگهاوزن و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۲-۵۰). همچنین به ســـبب ارتباط تنگاتنگ میان نگارگری و ادبیات تأثیرگذاری مضامین و روایات ادبیات آن دوره بر آثار هنری و به‌طور خاص بر سفالینه‌های نیشابور، قابل‌مشاهده است.

سفال نیشابور

نیشـــابور واقع در شمال شرق ایران ازجمله شهرهای سرزمین پهناور خراسان محسوب می‌شود. قدیمی‌ترین دانســـته‌های ما از این خطه مربوط به اســـکان قوم پارت در این سرزمین است. از نظر تاریخی نیشـــابور در زمان شـــاپور اول ساســـانی به وجود آمد و یک‌بار ویران شد و دیگربار در زمان شاپور دوم برپا گردید و اهمیت فوق‌العاده‌ای به دست آورد. «این ناحیه در عصر ساسانیان و آغاز دوران اسلامی بسیار آبادان بوده است و تمدن درخشانی از قرن سوم تا ششم هجری در این ناحیـــه پرتو افکنده بود که با هجوم مغولان به اضمحلال می‌گراید» (واندنبرگ، ۱۳۴۸: ۱۵). این

شـــهر در دوره سامانی از رونق بســـیاری برخوردار بود، به‌طوری‌که از آن به‌عنوان یکی از چهار شـــهر بزرگ این دوره یاد می‌شـــود که عقاید و مذاهب گوناگون در آن به‌صورت مسالمت‌آمیز در کنار یکدیگر می‌زیســـتند. نیشابور مرکز ولایت خراسان، افزون بر مرکزیت نظامی و اهمیت آن، در توســـعه حیات فرهنگی توانگرترین مردم خراسان را در خود جای‌داده بود و این شهر پرجمعیت و آباد پایگاه دانش و هنر و صنعت و بازرگانی بود. کالاهای آن به‌ویژه منسوجات و سفالینه‌ها را به آفـــاق می‌بردند و از همه‌جا برای علم و تجارت بدان‌جا می‌رفتند (ناجی، ۱۳۸۶: ۳۱۶). در این منطقه هیئت‌های مختلف باستان‌شناسی از سراسر دنیا کاوش‌های باستان‌شناسی متعددی انجام دادند و مجموعه‌های بی‌نظیری از آثار دوره اســـلامی که بیشـــتر هم شامل سفالینه‌های لعاب‌دار بود؛ یافت شـــد. نمونه‌های ارزنده از سفالینه‌های تک‌رنگ، رنگارنگ، نقش‌کنده، نقوش قالب‌زده، لعاب‌پاشیده و غیره به‌دســـت‌آمده اســـت. تولید این آثار از قرن سوم آغاز و تا قرن هفتم، مقارن با حمله مغول در نیشابور، ادامه یافت و بر اساس شیوه تزیین و اسلوب لعاب زنی به گونه‌های متمایزی تقسیم‌بندی شدند.

فهروری[10] سفالینه‌های مکشوف از نیشابور را بر اساس نوع لعاب و شیوه تزیین به شش گروه تقســـیم‌بندی کرده است. در این تقسیم‌بندی، ســـفالینه‌های رنگارنگ نیشابور[11] نمونه موردبحث در این تحقیق اســـت که به لحاظ فنی و تصویرگری متمایز از گروه‌های دیگر آثار است. آنچه آن‌ها را قابل‌تمایز از سایر سفالینه‌های نیشابور می‌کند، زردفام (خردلی) بودن لعاب زمینه همراه با تصاویر متراکم نقاشـــی شده اســـت که بارنگ‌های ســـبز، بنفش منگنز و قرمز گوجه‌ای و سفید رنگ‌آمیزی شـــده است. درواقع می‌توان غلبه رنگ زرد در این آثار را به سرزمینی که در آن خلق‌شده‌اند یعنی خراســـان مرتبط دانست زیرا خراسان یعنی جایی که خورشید در آنجا (آسان) طلوع می‌کند و این زردفامی یادآور رنگ خورشـــید اســـت و به آن خصلت محلی بخشـــیده است. از طرفی با توجه به تأثیرات زیاد باورهای زرتشـــتی در این آثار می‌توان رنگ زرد را سلیقه مردمی دانست که به آتش مقدس و نور احترام می‌گذاشتند و این رنگ برای آن‌ها تداعی‌کننده این مضامین محسوب می‌شد.

به نظر می‌رســـد علاوه بر تکنیک؛ ویژگی‌های هنری اعم از ترکیب‌بندی، نقش‌مایه‌ها (انســـانی، حیوانی و گیاهی) و ریشـــه‌های موجود در تصویرگری ســـفالینه‌های نیشـــابور چارچوب و قواعد خاصی را دنبال می‌کند. در مطالعهٔ بصری تصاویر سفال‌ها، توجه هنرمند به پُرکردن تمامی سطح ظرف با نقش‌مایه‌های انســـانی، حیوانی و گیاهی به چشم می‌خورد، به‌طوری‌که گویی تمامی سطح ظرف با قرار گرفتن فرمی تحت تأثیر قرار گرفته است و تنها فضای خالی موجود، فضاهایی است که برای مشخص کردن و تمییز دادن نقوش از یکدیگر لازم بوده است. تصاویر طوری ساماندهی شده‌اند که ضمن پُرکردن تمام سطح ظرف با انواع نقوش، غلبه خاصی با هیچ‌یک از عناصر نباشد. ویلکینسون نیز با تأیید این مطلب شرح می‌دهد که در این تصاویر، تزیین به‌جای آنکه با محدودیت و قیدوبند به‌کاررفته باشـــد، همه‌جا را در برمی‌گیرد. چنانچه یک پیکره اصلی در طرح وجود داشته باشـــد، پس‌زمینه با نقش‌مایه‌های کوچک پوشانده شده اســـت. در برخی قطعات عناصر پس‌زمینه به‌انـــدازه‌ای زیاد و پراکنده در تمامی ســـطح ظرف به‌کاررفته‌اند کـــه هیچ‌گونه نظم و منطق درونی برای آن نمی‌توان برشمرد. او همچنین ترکیب‌بندی چهارپَره‌ای را مختص به سفالینه‌های این دوره می‌داند که در تزیینات ظروف فاقد پیکره صورت گرفته است. این نوع تزیین یعنی تکرار چهاربخشی به‌منظور پُرکردن فضای دایره‌ای شـــکل را از شـــاخصه‌های تزیین در ســـفال ایرانی برمی‌شمارد (Wilkinson, 1986: 20). البتـــه در میان آثار به‌دســـت‌آمده نمونه‌هایی نیز یافت می‌شـــود که فقط به

موضوع اصلی تصویر پرداخته‌شـــده و سایر فضای تصویر بدون تزیین رها گشته است. موضوع این ســـفالینه‌ها اغلب پیکره انسانی و یا حیوانی اســـت و با توجه به تعداد کم این‌گونه آثار می‌توان آن‌ها را نوعی اســـتثناء در ســـنت تصویرگری ســـفال سامانی به شمار آورد. شـــیوهٔ غالب در این ترکیب‌بندی، پُرکردن بیشترین فضای تصویر با عناصر و نقش‌مایه‌ها است.

نقد اثر

معرفی و توصیف صورت اثر

از مجموعهٔ ظروف ســـفالین مصور عصر سامانی یک کاسه در موزهٔ رضا عباسی تهران نگهداری می‌شود که حاوی تصویر افرادی سوار بر یک کشتی است. این تصویر خاصیتی روایی دارد و به نظر می‌رســـد به حکایت یا داستانی خاص و آشنا برای مردمان عصر سامانی اختصاص دارد. این تصویر عبارت اســـت از یک کشتی بزرگ که سرتاســـر قطر ظرف را در برگرفته و مجموعاً پیکره نُه مرد در تصویر نقش بسته که هشت نفر سوار بر کشتی، یک نفر در ساحل ایستاده؛ به‌طوری‌که به نظر می‌رســـد کشتی در حال نزدیک شـــدن به بندرگاه است. مردان سوار بر کشتی عبارت‌اند از ناخدا که با ظاهری متبســـم، متفاوت و بزرگ‌تر از دیگر پیکره‌ها قرار دارد، درحالی‌که با وســـیله‌ای پاروشـــکل کشـــتی را هدایت می‌کند. حالت در دست گرفتن پارو در دست ناخدا حس حرکت کشتی را القا می‌کند.

تصویر ۱. سفالینهٔ کشتی‌نشستگان، سدهٔ سوم یا چهارم (سامانی)، نیشابور، قطر: ۳۲ سانتی‌متر، موزهٔ رضا عباسی (**مأخذ:** نگارنده)

پشت ناخدا شش جوان با ابروهایی مورب حالتی خاص را منعکس می‌کنند که می‌تواند انعکاس اندوه یا اضطراب باشد. شش مرد جوان همگی پشت سر هم به‌صف ایستاده‌اند. تصویرگر پیکره‌ها را بـــا ایجاد تضاد تیره و روشـــن در رنـــگ لباس‌ها به‌صورت یک‌درمیان، از هـــم متمایز می‌نماید. نکته قابل‌توجه در نحوه طراحی چهره در پیکره‌های انســـانی این دوره، وجود هر سه حالت نیم‌رخ، تمام‌رخ و ســـه‌رخ در این پیکره‌ها اســـت که در این نمونه کشتی‌نشســـتگان هـــر دو حالت تمام‌رخ در بین جوانان و نیم‌رخ در صورت ناخدا دیده می‌شـــود. چشـــمان پیکره‌ها با حدقه‌های درشـــت

ترسیم‌شـــده است که یادآور نمونه‌های مشابه در بین مجســـمه‌های بین‌النهرین و همین‌طور سنت تصویرگری مصر باســـتان است. گروبه در توصیف این آثار با بیانی شاعرانه می‌نویسد: «آنگاه‌که حفاری‌ها خاک‌های هزارساله خواب زمستانی را از چهره گله‌ها و رمه‌ها، جنگجویان، سلحشوران و میگساران میدان‌های نقش‌بسته بر سفالینه‌های نیشابور در دوره میانه زدودند؛ فکر می‌کردم که هر دو طرف (بیننده و نقوش) با چشمان گشاد شگفت‌زده به یکدیگر خیره شده‌اند» (گروبه، ۱۳۸۴: ۴۵).

نـــوع نگاه و حالت کلی پیکره‌ها به‌گونه‌ای اســـت که گویا به زمان خاصـــی تعلق ندارند و مانند سفالینه‌های پیش از تاریخ به شکل زمان بیکران نقش بسته شده‌اند. این تلقی بیشتر مربوط به سبک طراحی پیکره‌ها و نحوه آرایش آن‌ها اســـت. ویلکینسون این پیکره‌ها را دارای پیشانی تخت و فراخ و فک‌های بیرون‌زده و مربع توصیف می‌کند که در آن‌ها اثری از صورت‌های بَدرمانندِ ســـلجوقی دیده نمی‌شود (Wilkinson, 1986: 17). آرایش مو شامل یک نوار سیاه ضخیم است که بر روی سر قرار داده شـــده است که در مورد مرد ایستاده در روبروی کشتی به یک حلقه موی بزرگ بر روی شانه منتهی می‌شود.

پیکره هشـــتم بر بالای دکل کشـــتی طوری طراحی شده است که در یک دست پرچم و در دست دیگر فرمی عصا مانند دارد. در زیر کشـــتی نیز یک ماهی بســـیار بزرگ دیده می‌شود که به‌نوعی بیانگر تأکید بر وجود فضای دریا قلمداد می‌شـــود. به نظر می‌رســـد تصویرگر در ترســـیم نقوش حیوانی، واقع‌گرایانه‌تر از پیکره‌های انســـانی طراحی کرده است. نحوه طراحی ماهی در این ظرف، مؤید این مطلب است که در طرح‌های سفال سامانی حیوانات عموماً به‌صورت نیم‌رخ ترسیم شده‌اند، به استثنای مواردی خاص که بال‌های پرندگان را از روبرو ترسیم کرده شده است.

کشـــتی از فرم نسبتاً ساده‌ای برخوردار است که شامل عرشه و دماغه و دکل است که بر روی آن دیده‌بان قرار گرفته اســـت. در زیر کشـــتی چهار فرم پایه مانند و بر روی بدنه تزیینات ساده‌ای به چشم می‌خورد که گویی کشتی سوار بر آن‌هاست. بر زمینه بشقاب و فضای خالی بین عناصر تصویر با نقوشـــی ساده مثل دایره‌های کوچک یا نقشی هندسی ساخته‌شده از لوزی سیاه پُر شده اســـت که استمرار سنت تزیینی بودن تصویرگری ایرانی را نشان می‌دهد. تقسیمات مربع‌گونهٔ بدنه کشـــتی که البته کمی نامعقول می‌نماید نیز از ســـنت تزیین‌گرایی در نقاشـــی ایرانی حکایت می‌کند. عناصـــر تزیینـــی دیگر مانند نقش پیچک در قالب مثلث در انتهای کشـــتی و دوایر روی لباس‌ها نیز همین ویژگی را دارد.

تحلیل شمایل‌نگارانه

به‌طورکلـــی موضوع و شـــیوه اجرای این اثـــر نمونه‌ای از هنر مردمـــی و غیردرباری را به نمایش می‌گذارد و نشـــان‌دهنده لایه‌های اجتماعی‌تر (و نه درباری) عصر ســـامانی است. مثلاً موضوع اثر موضوعی درباری نیســـت درحالی‌که در نمونه آثار دیگر عصر ســـامانی مانند نگاره «ســـوارکار قوش به دســـت» یافت شده در نیشابور (محفوظ در موزه ملی) با یک موضوع درباری (شاه سوار بر اســـب در حال شـــکار) مواجهیم که شـــیوه اجرای دقیق و اصولی آن مشابه نقش برجسته‌های ساسانی است (تصویر ۲). این اثر در یکی از کاخ‌های سامانیان در تپهٔ سبزپوشان یافت شده است (Wilkinson, 1986 :207) و موضوعش شـــکار، از موضوعات موردعلاقه شاهان ایرانی، است که در دورهٔ اســـلامی نیز از طرف خلفا و سلاطین سلســـله‌های ایرانی تقلید شد. (تصویر ۳). این در حالی است که در تصویر کشتی‌نشستگان با چنین موضوع و شیوهٔ اجرایی روبرو نیستیم نه موضوع از

موضوعات موردعلاقه شـــاهان است و نه شیوهٔ اجرا شباهتی به نقش برجسته‌های ساسانی دارد. به‌علاوه اویاپانکر اوغلو با دلایلی تولید کم هزینهٔ سفال‌های نیشابور را اثبات کرده که آن را می‌توان دلیلی بر جنبهٔ عمومی این آثار دانست (Pancaroglu, 2013: 9).

تصویر۲. نقاشی دیواری سوارکار قوش به دست در کاخی در نیشابور، با موضوع درباری، عصر سامانی (**مأخذ**: پاکباز، ۱۳۸۵: ۵۲)

تصویر۲. نقاشی دیواری کاخ خِربه المِفجَر اثر هنرمندان ایرانی، عصر اموی (**مأخذ**: پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۰)

اما نکتهٔ مبهم این نگاره بیش از هر چیز درون‌مایهٔ آن اســـت. نخستین راه برای کشف موضوع مراجعه به شـــرایط اقلیمی و محیطی اســـت. چراکه در هنرهای سنتی عموماً هنرمندان از عناصر و بن‌مایه‌هـــای تصویری محیطشـــان الهام می‌گیرند و گاه آن‌ها را در قالـــب نماد و رمز درمی‌آورند؛ اما دربارهٔ اثر موردبحث همان‌طور که در بخش مطالعات جغرافیایی شـــهر نیشابور اشاره شد، به علت نبودن دریا یا رودخانه پُرآب و عظیم در این شـــهر احتمال آن‌که این تصویر انعکاس شـــرایط اقلیمی یا محیطی باشد منتفی است.[۱۲] آنچه مسلم است هنرمند سامانی در ترسیم این صحنه روایتی خاص را مدنظر داشته است، روایتی که می‌تواند برگرفته از یک ماجرا در دوره سامانی یا داستانی تاریخی و یا بازنمایی فضایی برگرفته از جهان اساطیر باشد. از این‌رو در ادامه به بررسی روایت‌ها و داستان‌های اسطوره‌ای مرتبطی خواهیم پرداخت که در آن‌ها به دریا، کشتی و رسیدن به ساحل و موارد مشابه اشاره شده باشد.

داستان کشتی نوح(ع)

تعدد پیکره‌های سوار بر کشتی و عظمت و بزرگی کشتی که تقریباً تمام سطح ظرف را در بر گرفته در نظر نخست داستان کشتی نوح(ع) را به ذهن می‌رساند. بر این اساس می‌توان ناخدای کشتی را نوح(ع) تصور کرد که در حال گفتگو با یکی از فرزندانش است؛ فرزندی که حاضر به سوارشدن در کشتی نیست و سایر افراد ایستاده در عرشه مردمانی هستند که به نوح ایمان آورده و چهره هراسناک آن‌ها می‌تواند بر اثر ترس از طوفان بزرگ باشد. آنچه با این داستان تناقض دارد، عدم تطابق برخی از عناصر تصویر با داستان نوح است. مثلاً وجود ماهی عظیم‌الجثهٔ زیر کشتی با شرایط این داستان هماهنگ نیست. همچنین دیده‌بانی که در بالای دکل کشتی در حال علامت دادن است و نیز عدم حضور حیوانات که جزء شاخصه‌های اصلی در تصویرگری داستان نوح است، این برداشت را کمرنگ می‌کند. به‌علاوه چهارپایه‌ای که در زیر کشتی است با واقعیت کشتی و دریا هماهنگ نیست و آن را هرچه بیشتر از ویژگی‌های تصویرگری داستان نوح(ع) دور می‌کند.

داستان عبور کیخسرو از موانع و رسیدن به ایران

در *شاهنامه* فردوسی روایتی مفصل از چگونگی فرار کیخسرو، پسر سیاوش، به همراه مادرش فرنگیس از توران به ایران آمده که در این سفر پنهانی کیخسرو و فرنگیس ناچار می‌شوند از رود بگذرند. خلاصه این داستان چنین است: «گیو و خسرو و فرنگیس با شتاب رفتند تا به رود گلزاریون رسیدند که در بهار چون دریای خون بود. گیو شاه را گفت: باید از آب گذشت و کمی آرام گرفت چه اگر لشکر افراسیاب سر رسد آب ما را حصار باشد. گیو خسرو را گفت: فریدون از اروند گذشت و تخت شاهی او را شد. تو هم‌چنین کن تا از کین افراسیاب برهی. پس هر سه به آب رسیدند و از نگهبان، کشتی طلب کردند، اما نگهبان عوضِ کشتی زره، اسب و غلام ماهرو را طلب کرد. گیو نپذیرفت. پس آنان ناگزیر با کشتی‌ای کوچک [و به بیان برخی از دیگر منابع با اسب] از آب گذشتند» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۰/۳). آنچه مسلم است، در تصویرگری این داستان علاوه بر کشتی که مطابق با داستان باید کشتی‌ای کوچک باشد، حضور یک زن (فرنگیس) در کنار دست‌کم دو مرد (کیخسرو و گیو) ضروری است تا اینکه بتواند داستان را به‌طور واضح بیان کند. همچنین اجزاء و عناصری تکمیلی مانند زره، اسبِ سیاه و غلام ماهرو، مواردی که نگهبان از گیو درخواست کرده بود، نیز در تصویر نیامده و ضمناً لباس و ظاهر کشتی‌نشستگان به اشخاص درباری شباهتی ندارد.

اساطیر و باورهای باستانی ایران

گمان دیگری که درباره درونمایهٔ نگارهٔ کشتی‌نشستگان وجود دارد باورهای کهن ایرانی است که در دوره سامانی دست‌کم در قالب صورت سنت‌های هنری استمرار داشت؛ بنابراین برای فهم بهتر ریشه‌های دقیق باورهای اساطیری که در لابه‌لای تفکرات رایج حیاتشان ادامه یافت، واکاوی آیین‌ها و کیش‌های ایرانیان ضروری است، زیرا خراسان به‌تازگی تحت سلطه اسلام درآمده بود و در بین همین سفال‌ها چنان‌که خواهیم دید شواهدی هست که نشان می‌دهد اساطیر و عناصر تصویری قبل از اسلامی رایج بوده است. شاید بتوان کیش زرتشتی را تبلور اعتقادات و اساطیر ایرانیان قلمداد کرد که بسیاری از باورها و اساطیر ادیان دیگر ایرانیان در این دین ظهور یافت و در قرون نخستین اسلام به‌رغم تغییر دین همچنان تأثیرات گسترده‌اش بر فرهنگ و اندیشهٔ ایرانیان پابرجا مانده بود. ازاین‌رو شاید بشود با مطالعه ابعاد مختلف این آیین انعکاس آن در آثار هنری شکل‌گرفته در دوره

ســـامانی را پیگیری کرد. ناگفته پیداست دین زرتشتی، دینی است که با جنگ و نبرد سروکار دارد، نبرد با نیروهای شـــر. به زبان اســـطوره، تاریخ نبردی میان خیر و شر است و تمامی اسطوره‌های زرتشتی بازیگران این صحنه هستند که هر یک نقشی بر عهده دارند. اندیشه زروانی را نیز می‌توان در زمره باورهای رایج این دوره به شـــمار آورد. اگرچه این اندیشه یکی از شاخه‌های اصلی کیش زرتشـــتی است اما به علت تفاوت‌ها و نیز گسترش عمده این تفکر، نیاز به بررسی جداگانه از تفکر زرتشـــتی دارد. این کیش در دوره اشکانی از مقبولیت عمومی برخوردار بوده و در دوره ساسانی اهمیت بیشتری یافته است. زروانیان با اعتقاد زاده شدن دو منشأ خیر و شر از خدای زروان، ثنویت زرتشـــتی را زاده از وجودی واحد به نام زروان می‌دانند (عفیفی، ۱۳۷۵: ۵۳۹). بنابراین با توجه به مقبولیـــت این ادیان در میان مردم، به همان نســـبت در تولید آثار هنری هـــم تأثیرگذار بوده‌اند که به‌طور مثال اسطوره زروان در تصویر ۵ در قالب زایش اهریمن و اهورامزدا نشان داده شده است (شـــبیری، ۱۳۸۹: ۹۸). در ســـفالینه دیگر (تصویر ۶) گیاهی در دست دو مرد ترسیم‌شده که به نظر می‌رسد شاخهٔ بَرسم باشد. برسم عبارت است از شاخهٔ بریدهٔ گیاهان مقدس (مانند هوم، گز، انار) که هنگام نیایش و شـــکرگزاری بابت تنعم از نباتات در دســـت می‌گرفتند (اوشیدری، ۱۳۷۱: ۱۶۳). بنابراین به گمان فراوان این تصویر نیز باید مصورسازی روایتی آیینی یا اسطوره‌ای مرتبط با دین زرتشتی باشد.

تصویر۵. بشقاب سفالین، (قرن ۳ و ۴ هجری)، نیشابور، با تصویری که احتمالاً بازنمایی تولد اهریمن و اهورامزدا در آیین زروانی است. موزهٔ اشمولین (**مأخذ:** شبیری‌دوزینی، ۱۳۸۹: ۸۷)

تصویر۶. کاسه سفالین، (قرن ۳ و ۴ هجری)، نیشابور، حاوی تصویری که احتمالاً مصورسازی یکی از مراسم زرتشتیان است، تالار موزه آبگینه (**مأخذ:** نگارنده)

علاوه بر زرتشـــتی می‌توان از آئین مانوی به‌عنوان آئین تأثیرگذار در دوره پس از اســـتیلای اعراب نام برد. به‌رغم آنکه بُعد دینی مانویت نتوانســـت در بســـتر دینی ایران در روزگار اســـلامی چنـــدان دوام آورد، در زمینه‌های فرهنگی، خوشنویســـی و تذهیب نفوذی انکارناپذیر و ماندگار در فرهنگ ایران‌زمین داشـــت. بنابراین شـــناخت همه‌جانبه این آئین می‌تواند تأثیر دین مانوی بر آثار نقاشـــی نیشابور را رمزگشایی نماید. مانویت از آیین‌های ویژه گنوسی است که در خود عناصری از دین زرتشتی، مسیحی و بودائی را وارد کرده است. مانویان به دوگانگی مطلق میان ماده و روح

معتقدند و بر اساس این تفکر، روح نیکوست و سرچشمه‌اش قلمرو جاودانی و براثر اتفاقاتی که در جریان آفرینش رخ می‌دهد به ماده که سرچشمه‌اش پلیدی و تاریکی است آمیخته می‌شود و انسان کنونی که حاصل آمیزش دو بُن است؛ با معرفت به این آمیختگی می‌بایست در جهت آزادی نور از ماده و بازگشت به سرچشمه راستی خویش تلاش کند (کلیم‌کایت، ۱۳۹۶: ۴۸-۴۷).

در بررسی اندیشه‌های مانوی تمثیل کشتی و سکان‌دار، یکی از استعاره‌های پرکاربرد مانویان است که به‌صورت تمثیلی از «ستون روشنی» مانوی استفاده شده است. ستون روشنی هم یک ایزد اســت و هم گذرگاهی است ارواحِ درگذشتگانِ پاک و فروزه‌های نورانی از طریق آن به‌سوی ماه و سپس خورشید و نهایت بهشت نو می‌رسد. مطابق این تمثیل روان‌های رستگار شده از این گذرگاه (که مانند راه شیری قابل‌رؤیت است) به ماه (در حالت بدر) و ازآنجا به خورشید رهسپار می‌شوند و آنگاه به بهشــت نو می‌رســند. خورشید و ماه از آن جهت که وســایل انتقال روح‌اند «کشتی» یا «گردونه» نام دارند. پیامبر ســوم، مادرِ زندگی و روح زنده، در خورشــید به سر می‌برد و عیسای درخشان، دوشیزهٔ روشنی و انسان قدیم در ماه است (کلیم‌کایت، ۱۳۸۴: ۵۲). داستان مصور شده در سفالینه کشتی‌نشستگان شباهت بسیاری به این تمثیل دارد، بدین‌صورت که هرمزدبغ، یا انسان نخستین، در مقام سکان‌داری نموده می‌شود که کشتی را در برابر نیروهای تاریکی هدایت می‌کند. بهمن بزرگ (اندیشه روشنی) نیز در مقام ناخدای کشتی‌ای که ارواح انسان را بر عرشه خود دارد ظاهر می‌شود. در اینجا کشتی که درواقع خورشید یا ماه است و یا ممکن است به‌منزله فرمان‌های آیین مانوی باشــد. کشــتی همچنین ممکن اســت به‌منزله «آیین مانوی» یا «حقیقت» باشد که بهمن بزرگ و گاه عیسی یا مانی سکان‌دار آن است. در همه این نگاره‌ها شخص راست‌کار (مؤمن) همانند کالا یا گنجی است که با یک کشتی به‌سوی رستگاری می‌رود. در بیانی دیگر از این باور آمده است که راســت‌کار همان کشتی است که به راهنمایی سکان‌دار به‌سوی بندرگاه رانده می‌شود. موضوع اصلی گریز از دریای این جهان و رســیدن به بندرگاه رســتگاری اســت. از آنچه گذشــت روشن می‌شود که جان‌های رهاشده از ماده، پیش از رسیدن به بهشت نو باید از ستون روشنی بگذرند تا به ماه و البته خورشید برسند.

مطابق ســخن مانی خورشــید و ماه برای تصفیه نوری آفریده‌شــده‌اند که در این جهان است. پس خورشــید نوری را که به شیاطین گرما درآمیخته و ماه نوری را که به شیاطین سرما مخلوط شده، تصفیه می‌کند (ابوالقاســمی، ۱۳۸۷: ۲۱). باید افزود که «گردونه روشنی» اشاره به خورشید و ماه دارد و این با رنگ زرد زمینهٔ این سفال که ویژگی سفال‌های مصور نیشابور است، هماهنگ شــده و می‌تواند تمثیلی از روشــنی خورشید تلقی یابد. در بخشــی از یک متن مانوی این گردونه چنین توصیف شــده است: «کشتی‌ای که ته آن ســپید و ریسمان‌های نور بر آن است/ سکان‌داران آن شــکوهمندند/ ملوانانش سپیده را فرا پوشــیده‌اند/ آنان که آگنج آن ایزد مقتدر را می‌آورند/ که در آن کشتی اســت/ و بی‌اندازه و بی‌شمار است [...]» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲۳-۲۲۴). اختصاص بیشــتر فضای بشقاب به کشتی اهمیت این عنصر را نشان می‌دهد. از سوی دیگر گردی بشقاب که تمثیلی از خورشــید و ماه می‌تواند باشــد، با درج نقش کشــتی در میانهٔ آن به‌خوبی ارتباط تمثیلی خورشــید و کشتی را نشان می‌دهد. به‌علاوه تعدد و فشردگی افراد سوار بر کشتی می‌تواند اشاره به تعدد ملوانان و گنج بی‌شمار ذکرشده در متون مانوی باشد. بااین‌حال نقش ماهی در این تصویر همچنان مبهم اســت. اما شــاید بشــود آن را با ماهی خارا[۱۳] مرتبط دانســت: ماهی غول‌پیکری در اســاطیر ایران که در وســط دریای «وئوروکش»[۱۴] [= فراخکرت] قرار دارد و با کمک چشم تیزبین

خود شـــیاطین را مغلوب می‌کند (جابز، ۱۳۷۰: ۱۵۹). با توجه به شـــرایطی که گفته شد این ماهی با دفع شـــیاطین مرحلهٔ گذار مؤمنان از این جهان به ماه و خورشـــید و درنهایت بهشت نو را تسهیل می‌کند. دستاورد آزادسازی روح از قید تن، شادمانی است. عناصر نوری که آزاد می‌شوند، مطابق با باورهای مانوی، شادمانه از راه ستون روشنی به ماه و خورشید می‌رسد و آن عناصر در آنجا کاملاً تطهیر و تصفیه می‌شـــود و پس‌ازآن سوار بر زورقِ نور، راهی بهشت نو و سرانجام بهشت روشنی می‌شود (اردستانی رستمی، ۱۳۹۵: ۳۲). شاید به همین سبب است که ناخدا چهره‌ای خندان و شادمان دارد زیرا از سرنوشت ارواح باخبر است؛ اما سواران کشتی به علت بی‌خبری در حالتی حیران ناظر رویدادها هستند. این دلایل نشان می‌دهد احتمال درست بودن این داستان بیشتر از بقیه است؛ بر اساس این مفروض، این اثر بر پایهٔ بررسی این احتمال تفسیر خواهد شد.

تفسیر

حال باید پرســـید چه دلایل و زمینه‌های فرهنگی‌ای موجب شـــده اســـت که در ســـدهٔ سوم و اوایل ســـدهٔ چهارم هنرمند مسلمان همچنان روایتی از باورهای مانوی را دستمایه کار خویش قرار داده اســـت. به سخن دیگر چه شرایطی از منظر فرهنگی موجب استمرار یا شاید احیای باورهای مانوی در این عصر بوده اســـت. همان‌طور که می‌دانیم مانویت یکی از ادیانی است که به‌شدت تحت تأثیر باورهای فرقهٔ مندایی، از فرقه‌های بین‌النهرینی گنوسی[۱۵] قرار دارد. در فرقه‌های گنوسی[۱۶] که ادیانی مثل بودائیســـم و مســـیحیت نیز را نیز متأثر کرد، خدا در جهان روح قرار دارد و جسم و عالم ماده جایـــگاه پلیدی و ناپاکی اســـت. ازاین‌رو ایـــن دین بر پایه ترک دنیا و تلاش برای رســـیدن به عالمِ روح با ریاضت نفس اســـتوار است. این دین و تمام فرقه‌ها و آیین‌های متأثر از آن معتقدند اساساً هرگونه جســـم مادی و دنیوی حجاب راه پیشرفت معنوی انســـان است ازاین‌رو این ادیان به ترک امور دنیوی و لذایذ مادی تأکید و توصیه می‌کنند (کریستین‌ســـن، ۱۳۶۷: ۵۷). این اعتقاد در عصر اسلامی در قالب تصوف تبلور یافت و با عقاید اسلامی همراه شد. زاهدان سدهٔ نخست با ترک دنیا و عدم دخالت در امور سیاسی و تلاش برای جلب رضایت خداوند و کسب بهشت از طریق عبادت و ریاضت زمینه‌ســـاز شکل‌گیری تصوف شدند. خراســـان یکی از نخستین مراکز تصوف بود که برخی از مشـــهورترین صوفیان عصر اسلامی مانند بایزید بسطامی، ابوالحسن خرقانی و ابوسعید ابوالخیر در این دیار ظهور کردند. ظهور این بزرگان نشـــان‌دهنده گسترش چشمگیر این جریان در عصر سامانی در خراسان است.

شـــواهد تاریخی این جریان در بغداد بیش از دیگر ســـرزمین‌ها ثبت شـــده است. گویا از اوایل حکومت بنی‌عباس جماعتی از تارکان دنیا و دوره‌گردان هندی و مانوی در عراق در ســـایر ممالک اســـلامی پراکنده شدند که نه مســـلمان بودند نه مسیحی و جاحظ آنان را «رهبان‌الزنادقه» می‌نامد. به‌موجب شـــرح جاحظ اینان از زهاد مانویه‌اند (جاحظ، ۱۴۲۴: ۱۶۴/۴). از خصایص این ســـیاحان، قدس، طهارت، صدق و مســـکنت است. این سیاحان به‌نوبهٔ خود در صوفیان مسلمان مؤثر بوده‌اند، همچنین ســـیاحان و دوره‌گردها و مرتاضان بودائی در صوفیان مسلمان تأثیر کرده و سرگذشت بودا را منتشر کرده، او را نمونه کامل زهد شناسانده‌اند که قدرت و شوکت را پشت سر نهاده و به لباس فقر درآمد.

نکته قابل‌توجه دیگر این اســـت که متجاوز از هزار ســـال پیش از اسلام مذهب بودائی در شرق ایـــران یعنی بلخ و بخـــارا و نیز در ماوراءالنهر شـــایع بود و بودائیان صومعه و پرستشـــگاه‌های

معروفی داشـــته‌اند، مخصوصاً صومعه‌های بودائی بلخ بسیار مشـــهور بوده است. در قرون اول اسلامی بلخ و نواحی آن از مراکز مهم تصوف بوده است و صوفیان خراسان در آزادمنشی و تهور فکری پیشرو صوفیان به شمار می‌رفته‌اند و عقیده «فناء فی الله» که تااندازه‌ای مقتبس از افکار هندی است، به‌وسیلهٔ بایزید و ابوالسعید ابوالخیر منتشر شد (زرین‌کوب، ۱۳۷۶: ۶۰-۵۶).

مانویان علاوه بر تصوف بر علم کلام مسلمانان نیز تأثیرگذار بودند. در منابع مختلف نقل‌شده است که مانویان را زندیق می‌خواندند. زندیق به معنای «مُفسِر زند» است و این لقبی است که پیش از اســـلام برای مانویان وضع شد زیرا آنان اوستا را تفســـیر و تأویل می‌کردند (پورداود، ۱۳۴۳: ۸۳). این نشـــان می‌دهد مانویان اهل نقد و تفسیر و طبیعتاً منطق بوده‌اند به همین سبب است که در دورهٔ شکوفایی عقلانیت اسلامی در مجالس مُباحثه و مُناظره‌ای که بین علمای اسلام و ادیان دیگر در بیت‌الحکمه بغداد و مدتی در زمان ولایت مأمون در خراســـان رایج بود، مانویان نیز جهت اثبات عقاید خود شـــرکت می‌کردند. در منابع نقل‌شده یکی از پیشوایان مانوی که در زمان مأمون در این مجالس شرکت می‌کرد یزدان‌بخت نام داشت (فرای، ۱۳۶۳: ۲۰۶). این امر نشان می‌دهد تا دست‌کم ســـه قرن مانویان آزادانه در بین مســـلمانان می‌زیستند و مسلماً عقایدشان چه در قالب آثار هنری و چه به‌صورت مســـتقیم بر مســـلمانان تأثیرگذار بوده است. در نتیجه با کنار هم نهادن تمامی این شواهد، بستر فرهنگی‌ای که زمینه‌ساز به کاربردن چنین مفهومی در این سفال‌ها شده تا حدی روش می‌شـــود. اســـتمرار پرقدرت عقاید مانوی از طریق تصوف، کلام، و ســـابقه تاریخی عقاید مردمان منطقه زمینه را برای استمرار این مفاهیم در آثار هنری عصر سامانی مهیا کرده است.

نتیجه‌گیری

ســـفال‌های نیشابور از معدود آثار مصور به‌جامانده از سده‌های نخست اسلامی است که استمرار ســـنت‌ها و شیوه‌های هنری کهن ایران را نمایان می‌کند، اما این آثار همچنان رمزگشایی نگردیده و اطلاعات ناقصی درباره درون‌مایه آن‌ها در دســـت است. یکی از راه‌های کشف مفاهیم این تصاویر مراجعه به زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاســـی دوره ســـامانیان اســـت که این امر در قالب نقد شمایل‌شناســـی قابل انجام است. سفالینه کشتی‌نشســـتگان به‌عنوان یکی از آثار مصور سدهٔ سوم هجری که مفهوم و درون‌مایه‌ای نامشخص دارد از طریق تحلیل و نقد شمایل‌شناسانه به مرحله‌ای از کشف نزدیک می‌شود. درنتیجه تحلیل این اثر مشخص شد از میان داستان‌های روایی و تاریخی و اســـطوره‌ای شناخته شدهٔ مرتبط با مفهوم کشـــتی و عبور از دریا، نزدیک‌ترین مورد روایتی از ستون روشنی از مفاهیم کلیدی در باورهای مانوی است که مطابق با آن ارواح پاک در گذشتگان از طریق ســـتون روشنی به جهان دیگر منتقل می‌شود. در باورهای مانوی این ستون در قالب تمثیلی کشـــتی بیان شـــده اســـت و مراحل آن عبور ارواح از این جهان به گردونه ماه و سپس به گردونهٔ خورشـــید و از آنجا به عالم برزخ است، اما در بخش تفســـیر چنین حاصل شد که علت استفاده از این نقش و این درون‌مایه برای اثری که در دوره اســـلامی تولید شـــده است، احتمالاً به نفوذ عقاید احیاشده مانوی در آغاز عصر اسلامی در میان مسلمانان مربوط می‌شود که شواهد تاریخی زیادی بـــرای آن وجود دارد و دیگر به اشـــتراکات فکری و بنیانی دین مانـــوی به‌منزله دینی که از عقاید گنوســـی الهام گرفته است و بر ترک دنیا و ریاضت نفس تکیه می‌کند. اشتراک عقاید مانوی در این زمینه با مبانی تصوف که در سدهٔ سوم و چهارم هجری در خراسان شکوفا شده بود نیز از دیگر زمینه‌های گسترش عقاید مانوی به شمار می‌رود.

پی‌نوشت‌ها

۱. بهرام چوبینه (پسر بهرام گشنسب) سردار بزرگ ساسانی، نقش عمده‌ای در تحوّلات سیاسی و نظامی اواخر عهد هرمزد چهارم و اوایل عهد خسرو پرویز دارد و شرح ماجراجویی‌های وی در بخش تاریخی شاهنامه، زمینه مناسبی را برای خلق حماسه‌ای زیبا، فراهم کرده است.

۲. یکی از سه متن تاریخ‌دار بازمانده از سده چهارم هجری، دیباچه شاهنامه‌ای است که به دستور ابومنصور محمد بن عبدالرزاق (حاکم طوس)، به سال ۳۴۶ق تألیف شد. این تألیف به «شاهنامه ابومنصوری» نامزد است. همین تألیف بود که پایه و مایه و منبع ابوالقاسم فردوسی در سرودن شاهنامه قرار گرفته بوده است (رضازاده‌ملک، ۱۳۸۳: ۱۲۱).

۳. Ervin Panofsky

۴. این مکتب در آغاز قرن بیستم به رهبری اَبی واربورگ (۱۸۶۶-۱۹۲۹م) شکل گرفت. او و پیروانش مانند اروین پانوفسکی، به شناسایی و طبقه‌بندی درون‌مایه‌های شمایل‌نگاری‌ها به‌عنوان وسیله‌ای برای دریافت معانی این آثار اقدام کردند.

۵. Pre-iconographical description

۶. Iconography

۷. Iconology

۸. Image Describing

۹. این اصطلاح در عهد بنی‌عباس رایج شد و فرصتی برای نشر افکار و عقاید خود یافت. آنان به تألیف کتب و رسالات و سرودن اشعاری در باب تفضیل قوم ایرانی بر عرب و تفاخر به نژاد خود و تحقیر عرب پرداختند. این گروه از اوایل قرن دوم تا قرن چهارم هجری بشدت مشغول تبلیغ افکار خود بودند.

۱۰. Fehervari

۱۱. Nishabur polychrome wares

۱۲. نیشابور در میان کوه‌های بینالود و کوه سرخ قرار گرفته و مطابق با گفته حمدالله مستوفی آب این شهر از طریق قنات و چشمه‌های جاری تأمین می‌شده است. (مستوفی، ۱۳۸۱: ۱۲۲).

۱۳. Khara

۱۴. نام دریای مینوی که آب‌های کره زمین از آن‌اند و در میان آن گئوکرن یا درخت زندگی می‌روید.

۱۵. Gnostikos

۱۶. گنوس واژه‌ای است یونانی به معنی «معرفت». دربارهٔ منش کیش گنوسی «که بر آگاهی از رازهای ایزدی تا کید می‌ورزید» و معتقد بود «معرفت از راه تجربه مستقیم مکاشفه یا تشرّف به سنّت راز آمیز و باطنی به دست می‌آید» گمان‌هایی زده شده است؛ این مکتب آمیزه‌ای از باورهای فلسفی_دینی یهودی، مصری، بابلی، یونانی، سوری و ایرانی است که در غرب یعنی یونان، تعبیری عقلانی و فلسفی از آن داشتند امّا برداشت مردمان مصر، سوریه و ایران، تعبیری عرفانی بوده است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۸۷).

فهرست منابع

- ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۸۷). *مانی به روایت ابن‌ندیم*. تهران: طهوری.
- اتینگهاوزن، ریچارد و همکاران. (۱۳۹۴). *هنر سامانی و غزنوی*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- آدامز، لوری‌اشنایدر. (۱۳۹۰). *روش‌شناسی هنر*. ترجمه علی معصومی. تهران: نظر.
- اردستانی‌رستمی، حمید. (۱۳۹۵). «بررسی و بازسازی متنی مانوی (MIK III4970)(از جهان ماده تا بهشت روشنی)». *مطالعات ایرانی*. (شماره ۳۰)، ۱۹-۴۰.
- اسلامی‌ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۹). «از تمدن‌های باستانی چه برمی‌آید». *اطلاعات سیاسی اقتصادی*. (شماره ۲۴)، ۱۷-۲۴.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). *اسطوره آفرینش در آیین مانی*. تهران: کاروان.
- اوشیدری، جهانگیر. (۱۳۷۱). *دانشنامه مزدیسنا: واژه‌نامهٔ توضیحی آیین زرتشت*. تهران: مرکز.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). *نقاشی ایران از دیرباز تاکنون*. تهران: زرین و سیمین.
- پورداود، ابراهیم. (۱۳۴۳). *آناهیتا: (پنجاه گفتار پورداود)*. تهران: امیرکبیر.

جابز، گرترود. (۱۳۷۰). *سمبل‌ها کتاب اول: جانوران*. ترجمه محمدرضا بقاپور. تهران: جهان‌نما.
– جاحظ، عمروبن بحر. (۱۴۲۴). *الحیوان*، ج۴، به‌کوشش محمدباسل و عیون سود، بیروت: دارالکتب العلمیه.
– جاوری، محسن؛ براتی، زینب. (۱۳۹۷). «سفالینه‌های نیشابور و سامرا». *نشریه هنرهای صناعی ایران*. (شماره ۱)، ۶۷–۵۷.
– حجری زاده، هدی. (۱۳۹۲). « بررسی نقوش پرنده بر سفال نیشابور (قرن ۳ تا ۵ ه.ق)». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
– حسینی یزدی نژاد، محبوبه. (۱۳۹۱). «بررسی سفالینه‌های غیر نوشتاری نیشابور (قرن ۳ تا ۵ هجری)». *پایان نامه کارشناسی ارش*د. کاشان: دانشکده هنر و معماری کاشان.
– رضازاده‌ملک، رحیم. (۱۳۸۳). «دیباچه شاهنامه منصوری». *نامه انجمن*. (شماره ۱۳)، ۱۲۱–۱۶۶.
– رضالو، رضا؛ چنگیز، سحر. (۱۳۹۰). «ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور(قرن سوم و چهارم هجری قمری). *هنرهای زیبا*. (شماره ۴۷)، ۳۳–۴۴.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۶). *جستجو در تصوف ایران*. تهران: امیرکبیر.
شبیری‌دوزینی، مهدی. (۱۳۸۹). «بررسی ویژگی‌های تصویرگری در سفالینه‌های سامانی نیشابور». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه شاهد.
– عسکری الموتی، حجت‌اله. (۱۳۹۵). « بازخوانی محتوایی نقوش سفال نیشابور در قرن چهارم هجری با محوریت باورهای مذهبی و پیش‌گویی‌های نجومی». *پژوهشنامه خراسان بزرگ*. (شماره ۲۵)، ۲۸– ۱۵.
– عفیفی، رحیم. (۱۳۷۵). *اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی*. تهران: توس.
– کریستن‌سن، آرتور. (۱۳۶۷). *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمه رشید یاسمی. تهران: امیرکبیر.
– فرای، ریچارد نلسون. (۱۳۶۳). *عصر زرین فرهنگ ایران*. تهران: سروش.
– فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*. ج۳. به‌کوشش حسین الهی‌قمشه‌ای. تهران: محمد.
– کامبخش‌فرد، سیف‌الله. (۱۳۸۳). *سفال و سفالگری در ایران از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر*. تهران: ققنوس.
– کلیم‌کایت، هانس‌یواخیم. (۱۳۹۶). *هنر مانوی*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.
– گروبه، ارنست. جی. (۱۳۸۴). *سفال اسلامی مجموعهٔ ناصر خلیلی*. ترجمه فرناز حایری. تهران: کارنگ.
– میثمی، جولی‌اسکات. (۱۳۹۱). *تاریخ‌نگاری فارسی، سامانیان، غزنویان و سلجوقیان*. ترجمه محمد دهقانی. تهران: ماهی.
– مینایی، محمد. (۱۳۲۹). «منشأ تصوف از کجاست؟». *دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*. (شماره ۲۱–۲۲)، ۱۲۸–۱۳۹.
– ناجی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان*. تهران: امیرکبیر.
– نوبهاری، لیلا. (۱۳۸۱). «بررسی نقوش سفالینه‌های نیشابور (سدهٔ اول تا ششم هجری) و کاربرد آن‌ها در گرافیک»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، تهران: دانشگاه تهران.
– واندنبرگ، لویی. (۱۳۴۸). *باستان‌شناس ایران باستان*. ترجمه عیسی بهنام. تهران: دانشگاه تهران.
- Fehervari, Geza. (2000). Ceramics of the Islamic World. London: I.B.Tauris.
- Wilkinson, Charles k. (1973). *Nishpur Pottery of the Early Islamic Period*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- ------ (1986). *Nishpur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Panofsky, Erwin. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. New York: Dobleday Anchor Books.
- Watson, Oliver. (2004). *Ceramics From Islamic Islands*. London: Thames & Hudson.
- Pancaroğlu, Oya (2013). "Feasts of nishapur: Cultural resonances of tenth-century ceramic production in Khurasan". *Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art*. London: Yale University Press.