

## تحلیل شمایل‌شناسانه 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 دوره 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 زیاد معنای این نگاره، برای کشف درون‌مایه آن از روش شمایل‌شناسی یا آیکونولوژی بهره گرفته‌ایم، زیرا در این روش لازم است اثر در یک بستر گسترده تاریخی ملاحظه و به منزله بخشی از یک برنامه گسترده فرهنگی واریسی شود. در نهایت مشخص شد اساطیر مانوی، خاصه اسطوره 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 سده چهارم هجری بودند. آنان نَسَب خود را به سامان خدای بلخی می‌رساندند. همچنین خود را از اعقاب بهرام چوبینه<sup>۱</sup> 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<sup>۲</sup> و شاهنامه فردوسی حاصل گرایش فکری آن دوره است. آنان به سبب تبار ایرانی، بر روی هیچ مذهبی تعصب نمی‌ورزیدند، از این رو 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 دوره اسلامی اهمیت افزونی دارند. ظروف تصویردار نیشابور عموماً حاوی تصاویر روایت‌گرایانه‌ای است که موضوع و درون‌مایه آن‌ها بر ما پوشیده است و تحقیقاتی که تا به حال 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 از جمله ترکیب‌بندی، رنگ و نقش‌مایه‌ها مورد بررسی قرار خواهند گرفت. در نهایت 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. از جمله چارلز ویلکینسون در کتاب *سفال نیشابور در قرون اولیه اسلامی* به معرفی گروهی از سفالینه‌های نیشابور پرداخته است. گزا 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 پژوهش حاضر، مقاله اوایا 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 سده سوم و چهارم هجری پرداخته‌اند. جز این، تعدادی پایان‌نامه کارشناسی ارشد در خصوص جنبه‌های مختلف سفال‌های نیشابور اعم از خاستگاه، تحلیل نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های هنری سفالینه‌های نیشابور بدین شرح انجام شده است. لایلا نوبهاری در *بررسی نقوش سفالینه‌های نیشابور (سده 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 شیوه 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 به صورت هدفمند انتخاب و تحلیل کرده است. همان‌طور که مشخص است در تحقیقات یادشده رمزگشایی از مفاهیم و مضامین تصاویر سفالینه‌های نیشابور به ندرت انجام گردیده و در مواردی تحلیل‌ها صرفاً در حد حدس و گمان‌های اولیه محدود شده است. در پژوهش حاضر

کوشش بر این است 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

اساس این پژوهش بر مبنای نظریه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی<sup>۳</sup> است. شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی از جمله رویکردهای مطالعات تصویر به شمار می‌روند که هرچند سابقه آن به عصر رنسانس بازمی‌گردد، به‌منزله یک گرایش مدون مطالعاتی در زمینه تصویر می‌توان آغازش را از ابتدای قرن بیستم و مکتب واربورگ<sup>۴</sup> دانست. اروین پانوفسکی چهره برجسته مکتب واربورگ است و شیوه مطالعاتی او با عنوان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی گره خورده است. پانوفسکی در این روش اثر را در سه مرتبه یا مرحله ارزیابی می‌کند: این مراتب سه‌گانه به ترتیب، توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه نامیده می‌شود (آدامز، ۱۳۹۰: ۵۲). در مواجهه با آثار هنری معمولاً این پرسش مطرح می‌شود که موضوع یا محتوای این اثر هنری چیست؟ شمایل‌نگاری در مقام یکی از حوزه‌های مطالعاتی تاریخ هنر درصدد پاسخگویی به این پرسش رایج است. از این حیث شمایل‌نگاری را می‌توان حوزه‌ای از تاریخ هنر دانست که به موضوعات هنرهای تجسمی و معنا و محتوای آن می‌پردازد. شمایل‌شناسی با تمرکز بر خصوصیات دیداری تصویر و تاریخ و آموزه‌های مربوط به آن سعی دارد به مفهوم بنیادین و روح نمادینی که از ابتدا در فرهنگ رواج داشته است دست یابد. پانوفسکی در کتاب پژوهش‌هایی در ایکنولوژی پس از مقدمه‌ای، به بیان و توضیح مراحل سه‌گانه روش‌شناسی خود می‌پردازد و در این میان با استناد به موتیف‌های بسیار آشنای زندگی روزمره، سعی در تغییر نوع دید به‌گونه‌ای عمیق‌تر به تصویر و محیط اطراف دارد. آن‌چنان‌که پانوفسکی به دسته‌بندی 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 تشکیل‌دهنده را از نظر رنگ، خط و شکل و غیره بررسی کند. از نظر او این عناصر بصری و فرم‌های خالص را موتیف‌های هنری نیز می‌توان نام نهاد. در واقع بازشناسی فرم‌های خالص تشکیل‌دهنده تصویر را پانوفسکی مرحله توصیف پیشاشمایل‌نگارانه<sup>۵</sup> اثر هنری می‌نامد.

تفکیک میان دو اصطلاح شمایل‌نگاری<sup>۶</sup> و شمایل‌شناسی<sup>۷</sup> تبیین‌کننده مراحل بعدی شمایل‌شناسی است. تمایز میان این دو اصطلاح را نخست می‌توان در ریشه لغوی آن‌ها نیز یافت. ریشه Icon به واژه Eikon یونانی بازمی‌گردد که در آن زبان به معنای تصویر است و شامل هر امر تصویری می‌شود، از این‌رو صرفاً به نقاشی اختصاص ندارد، بلکه حتی مجسمه و خوشنویسی را نیز در برمی‌گیرد و صرفاً شامل نقاشی یا هنرهای فیگوراتیو نمی‌شود. واژه Graphy نیز به معنای حک کردن، تصویر کردن، ترسیم کردن است که از واژه Graphein یونانی اخذ شده است و در کنار آن واژه Logy قرار دارد که از واژه Logos یونانی به معنای شناختن اخذ شده است (Panofsky, 1955: 3). بهترین معادل اصطلاحات فوق این است که در زبان فارسی نیز همچون زبان مبدأ این واژگان میان دو واژه «نگاری» و «شناسی» تفکیکی قائل شویم و در ترجمه نیز به این دو پسوند توجه داشته باشیم. با توجه به این توضیحات درباره ساخت لفظی این دو اصطلاح می‌توان گفت

که «شمایل‌نگاری» همان توصیف تصویر<sup>۱</sup> است 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 سه‌گانه 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 به صورت‌های محسوس اثر هنری شامل فرم، رنگ، ترکیب و غیره توجه می‌شود. این مرحله خود دو بخش دارد شامل معانی عینی (آنچه به چشم می‌آید) و معانی بیانی (شامل احساسات درک شده از اثر شامل غم، شادی و غیره).

۲. تحلیل شمایل‌نگارانه: که عبارت است از تحلیل معانی ثانویه یا قراردادی زیرا که در هر فرهنگی اموری به صورت قراردادی هست که برای فهم اثر باید بدان‌ها احاطه یافت. در این مرحله برخلاف مرحله نخست عناصر تصویری معنایشان در برخورد نخست عیان نمی‌کنند بلکه هر عنصر تصویری و هر واقعه‌ای در تصویر معنایی ثانویه و فراتر دارد.

۳. تحلیل شمایل‌شناسانه: در این مرحله اثر هنری تفسیر می‌شود و معنای اثر در یک برنامه گسترده فرهنگی ارزیابی و درک می‌شود. البته باید دانست هیچ تفسیری نمی‌تواند بی‌طرفانه و خنثی باشد. در این مرحله داده‌های مختلف اثر هنری جدا شده و در کنار هم قرار می‌گیرد تا بتوان اثر هنری را تفسیر کرد.

بدین ترتیب برای نقد شمایل‌شناسانه سفالینه کشتی‌نشتگان لازم است سه مرحله یادشده طی شود. البته پیش از بررسی دقیق اثر به منظور تسهیل مرحله 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 سیاسی ایرانی حاکم بر شمال شرقی ایران، خراسان و فرارود، در سده چهارم بودند و نسب خود را به سامان خدای بلخی می‌رساندند. سامان‌خدا از طبقه اشرافی دهقانان بود که پیش از غلبه اسلام بر ایران فرمانروایی می‌کرده‌اند. گفته‌اند که او به دست حاکم اموی خراسان به اسلام گرویده بود. به استناد برخی منابع مأمون سامان‌خدا را به اسلام دعوت کرد و پسرش اسد و چهار پسر دیگر او را برکشید. این گزارش البته مجعول است، لیکن نشان می‌دهد که مأمون چهره‌ای مهم برای مشروعیت بخشیدن به حکومت خراسان بوده است (میثمی، ۱۳۹۱: ۳۰). میان کتب به‌جای مانده از آن دوره اخبار گوناگونی از همزیستی ادیان مختلف در کنار هم یافت می‌شود. چنانکه از برقرار بودن دین زرتشتی به‌عنوان آیین رسمی ایران باستان در مناطق تحت سلطه سامانیان از خراسان و خوارزم گرفته تا اقصای ماوراءالنهر و ترکستان و از آن سوی تا سیستان یاد شده است و از شهر نیشابور، محل زندگی شمار زیادی از زرتشتیان و اهل کتاب (مسیحیان)، نیز نام برده شده است. حضور شیعیان هم به‌عنوان یکی از گروه‌های متنفذ نیشابور در دوره سامانی قابل‌ذکر است. مانویان نیز تا اواخر سده چهارم در خراسان و فراوان بودند (ناجی، ۱۳۸۶: ۴۳۹-۴۲۸).

با ورود اسلام و فروپاشی نظام پادشاهی ساسانی تغییرات عمده‌ای در اجتماع ایران به وقوع پیوست که منجر به بروز تحولاتی در هنر ایران شد. از این‌رو در آثار هنری مضامین پادشاهی

جای خود را به فرهنگ عامه داد و زمینه برای بروز اندیشه‌ها و باورهای موجود در تفکر ایرانیان فراهم شد. از طرفی مخالفت ایرانیان با اعراب سنتی مذهب اموی و عباسی که عقایدشان در تضاد با تمایلات شیعی آنها بود باعث شد تا ایرانیان ضمن احیای روحیه ملی‌گرایانه و عادات و باورهای کهن خود به مبارزه علیه جریان حاکم بپردازند. سبک ادبی خراسانی و ده‌ها اثر مختلف ادبی، معماری و صنایع‌دستی در چنین فضایی پدید آمد و بی‌تأثیر از انعکاس این جامعه نیست؛ جامعه‌ای که در مقابله با جریان حاکم، سعی در احیای هویت تاریخی خود داشت و موجب شد تا جهان اساطیری و آداب کهن 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 «رسانس 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 خراسان افزود، آن شهر هم پایتخت شد و هم مرکز شکوفایی حیات فرهنگی و ادبی. این امر ابتدا در قالب زبان عربی صورت گرفت، اما حکومت نواده اسماعیل، نصر بن احمد (نصر ثانی) (۳۳۱-۳۰۱ق)، شاهد درخشش ناگهانی شعر و نثر فارسی بود (میثمی، ۱۳۹۱: ۳۰). یکی از مهم‌ترین اقدامات این خاندان توجه به زبان و ادبیات فارسی است. در واقع ایرانیان در دوره سامانی، 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<sup>۱</sup> شد که از آن به‌عنوان شاخص جنبش ملی ایران یاد می‌برند. این فضا منجر به یکی از عظیم‌ترین تحولات فرهنگی ایران در عصر سامانی در عرصه ادبیات و نثر گردید و آن شکل‌گیری نخستین مکتب منسجم نظم فارسی (سبک خراسانی) در این دوره بود که از شاهنامه فردوسی می‌توان به‌عنوان ماحصل این دوران یاد کرد. اسلامی‌ندوشن در تبیین این دوران می‌گوید: «بر اثر سیاست سامانیان، نوعی تجدید خاطره ایران گذشته باب شد که به شاهنامه‌پردازی منجر گردید. جریانی که از ابوالموید بلخی، دقیقی و شاهنامه ابومنصوری آغاز شد و در شاهنامه فردوسی به کمال رسید» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۹: ۷). «آنها تحرک و انگیزه عمیقی به برقراری زبان فارسی 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 شکل گرفت و قوالب متعدد آن، از نظر ماهیت، نوعی هنر اشرافی بود. با وجود این، دست‌کم در تعدادی از مظاهر و جلوه‌هایش، عملاً به یک سنت هنری لاینقطع اتکا داشت (اتینگهاوزن و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۲-۵۰). همچنین به سبب 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

نیشابور واقع در شمال شرق ایران از جمله شهرهای سرزمین پهناور خراسان محسوب می‌شود. قدیمی‌ترین دانسته‌های ما از این خطه مربوط به اسکان قوم پارت در این سرزمین است. از نظر تاریخی نیشابور در زمان شاپور اول ساسانی به وجود آمد و یکبار ویران شد و دیگر بار 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 ناحیه پرتو افکنده بود که با هجوم مغولان به اضمحلال می‌گراید» (واندنبرگ، ۱۳۴۸: ۱۵). این

شهر در دوره سامانی از رونق بسیاری برخوردار بود، به طوری که از آن به عنوان یکی از چهار شهر بزرگ این دوره یاد می‌شود که عقاید و مذاهب گوناگون در آن به صورت مسالمت‌آمیز در کنار یکدیگر می‌زیستند. نیشابور مرکز ولایت خراسان، افزون بر مرکزیت نظامی و اهمیت آن، در توسعه حیات فرهنگی توانگرترین مردم خراسان را در خود جای داده بود و این شهر پرجمعیت و آباد پایگاه دانش و هنر و صنعت و بازرگانی بود. کالاهای آن به ویژه منسوجات و سفالینه‌ها را به آفاق می‌بردند و از همه جا برای علم و تجارت بدان جا می‌رفتند (ناجی، ۱۳۸۶: ۳۱۶). در این منطقه هیئت‌های مختلف باستان‌شناسی از سراسر دنیا کاوش‌های باستان‌شناسی متعددی انجام دادند و مجموعه‌های بی‌نظیری از آثار دوره اسلامی که بیشتر هم شامل سفالینه‌های لعاب‌دار بود؛ یافت شد. نمونه‌های ارزنده از سفالینه‌های تکرنگ، رنگارنگ، نقش‌کنده، نقوش قالب‌زده، لعاب‌پاشیده و غیره به دست آمده است. 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<sup>۱۰</sup> سفالینه‌های مکشوف از نیشابور را بر اساس نوع لعاب و شیوه تزیین به شش گروه تقسیم‌بندی کرده است. در این تقسیم‌بندی، سفالینه‌های رنگارنگ نیشابور<sup>۱۱</sup> نمونه مورد بحث در این تحقیق است که به لحاظ فنی و تصویرگری متمایز از گروه‌های دیگر آثار است. آنچه آن‌ها را قابل تمایز از سایر سفالینه‌های نیشابور می‌کند، زردفام (خردلی) بودن لعاب زمینه همراه با تصاویر متراکم نقاشی شده است که بارنگ‌های سبز، بنفش منگنز و قرمز گوجه‌ای و سفید رنگ‌آمیزی شده است. در واقع می‌توان غلبه رنگ زرد در این آثار را به سرزمینی که در آن خلق شده‌اند یعنی خراسان مرتبط دانست زیرا خراسان یعنی جایی که خورشید در آنجا (آسان) طلوع می‌کند و این زردفامی یادآور رنگ خورشید است و به آن خصلت محلی بخشیده است. از طرفی با توجه به تأثیرات زیاد باورهای زرتشتی 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 می‌رسد علاوه بر تکنیک؛ ویژگی‌های هنری اعم از ترکیب‌بندی، نقش‌مایه‌ها (انسانی، حیوانی و گیاهی) و ریشه‌های موجود در تصویرگری سفالینه‌های نیشابور چارچوب و قواعد خاصی را دنبال می‌کند. در مطالعه بصری تصاویر سفال‌ها، توجه هنرمند به پُرکردن تمامی سطح ظرف با نقش‌مایه‌های انسانی، حیوانی و گیاهی به چشم می‌خورد، به طوری که 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 به جای آنکه با محدودیت و قیدوبند به‌کاررفته باشد، همه‌جا را در برمی‌گیرد. چنانچه یک پیکره اصلی در طرح وجود داشته باشد، پس‌زمینه با نقش‌مایه‌های کوچک پوشانده شده است. در برخی قطعات عناصر پس‌زمینه به اندازه‌ای زیاد و پراکنده در تمامی سطح ظرف به‌کاررفته‌اند که هیچ‌گونه نظم و منطق درونی برای آن نمی‌توان برشمرد. او همچنین ترکیب‌بندی چهارپره‌ای 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 شکل را از شاخصه‌های تزیین در سفال ایرانی برمی‌شمارد (Wilkinson, 1986: 20). البته در میان آثار به‌دست آمده نمونه‌هایی نیز یافت می‌شود که فقط به



موضوع اصلی تصویر پرداخته شده و سایر فضای تصویر بدون تزیین رها گشته است. موضوع این سفالینه‌ها اغلب پیکره انسانی و یا حیوانی است و با توجه به تعداد کم این گونه آثار می‌توان آن‌ها را نوعی استثناء در سنت تصویرگری سفال سامانی به شمار آورد. شیوه غالب در این ترکیب‌بندی، پرکردن بیشترین فضای تصویر با عناصر و نقش‌مایه‌ها است.

## نقد اثر

### معرفی و توصیف صورت اثر

از مجموعه ظروف سفالین مصور عصر سامانی یک کاسه در موزه رضا عباسی تهران نگهداری می‌شود که حاوی تصویر افرادی سوار بر یک کشتی است. این تصویر خاصیتی روایی دارد و به نظر می‌رسد به حکایت یا داستانی خاص و آشنا برای مردمان عصر سامانی اختصاص دارد. این تصویر عبارت است از یک کشتی بزرگ که سرتاسر قطر ظرف را در بر گرفته و مجموعاً پیکره نه مرد در تصویر نقش بسته که هشت نفر سوار بر کشتی، یک نفر در ساحل ایستاده؛ به طوری که به نظر می‌رسد کشتی در حال نزدیک شدن به بندرگاه است. مردان سوار بر کشتی عبارت‌اند از ناخدا که با ظاهری متبسم، متفاوت و بزرگ‌تر از دیگر پیکره‌ها قرار دارد، درحالی که با وسیله‌ای پاروشکل کشتی را هدایت می‌کند. حالت در دست گرفتن پارو در دست ناخدا حس حرکت کشتی را القا می‌کند.



تصویر ۱. سفالینه کشتی‌نشستگان، سده سوم یا چهارم (سامانی)، نیشابور، قطر: ۳۲ سانتی‌متر، موزه 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 به‌صاف ایستاده‌اند. تصویرگر پیکره‌ها را با ایجاد تضاد تیره و روشن در رنگ لباس‌ها به‌صورت یک‌درمیان، از هم متمایز می‌نماید. نکته قابل‌توجه در نحوه طراحی چهره در پیکره‌های انسانی این دوره، وجود هر سه حالت نیم‌رخ، تمام‌رخ و سه‌رخ در این پیکره‌ها است که در این نمونه کشتی‌نشستگان هر دو حالت تمام‌رخ در بین جوانان و نیم‌رخ در صورت ناخدا دیده می‌شود. چشمان پیکره‌ها با حدقه‌های درشت



ترسیم‌شده است که یادآور نمونه‌های مشابه در بین مجسمه‌های بین‌النهرین و همین‌طور سنت تصویرگری مصر باستان است. گروهی در توصیف این آثار با بیانی شاعرانه می‌نویسد: «آنگاه که 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» (گروه، ۱۳۸۴: ۴۵). نوع نگاه و حالت کلی پیکره‌ها به‌گونه‌ای است که گویا به زمان خاصی 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 است. ویلکینسون این پیکره‌ها را دارای پیشانی تخت و فراخ و فک‌های بیرون‌زده و مربع توصیف می‌کند که در آن‌ها اثری از صورت‌های بدرمانند سلجوقی دیده نمی‌شود (Wilkinson, 1986: 17). آرایش مو شامل یک نوار سیاه ضخیم است که بر روی سر قرار داده شده است که در مورد مرد ایستاده در روبروی کشتی به یک حلقه موی بزرگ بر روی شانه منتهی می‌شود.

پیکره هشتم بر بالای دکل کشتی طوری طراحی شده است که در یک دست پرچم و در دست دیگر فرمی عصا مانند دارد. در زیر کشتی نیز یک ماهی بسیار بزرگ دیده می‌شود که به‌نوعی بیانگر تأکید بر وجود فضای دریا قلمداد می‌شود. به نظر می‌رسد تصویرگر در ترسیم نقوش حیوانی، واقع‌گرایانه‌تر از پیکره‌های انسانی 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.

کشتی از فرم نسبتاً ساده‌ای برخوردار است که شامل عرشه و دماغه و دکل است که بر روی آن دیده‌بان قرار گرفته است. در زیر کشتی 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 نقوشی ساده مثل دایره‌های کوچک یا نقشی هندسی ساخته‌شده از لوزی سیاه پُر شده است که استمرار سنت تزیینی بودن تصویرگری ایرانی را نشان می‌دهد. تقسیمات مربع‌گونه بدنه کشتی که البته کمی نامعقول می‌نماید نیز از سنت تزیین‌گرایی در نقاشی ایرانی حکایت می‌کند. عناصر تزیینی دیگر مانند نقش پیچک در قالب مثلث در انتهای کشتی و دواير روی لباس‌ها نیز همین ویژگی را دارد.

### تحلیل شمایل‌نگارانه

به‌طورکلی موضوع و شیوه اجرای این اثر نمونه‌ای از هنر مردمی و غیردرباری را به نمایش می‌گذارد و نشان‌دهنده لایه‌های اجتماعی‌تر (و نه درباری) عصر سامانی است. مثلاً موضوع اثر موضوعی درباری نیست درحالی‌که در نمونه آثار دیگر عصر سامانی مانند نگاره «سوارکار قوش به دست» یافت شده در نیشابور (محفوظ در موزه ملی) با یک موضوع درباری (شاه سوار بر اسب در حال شکار) مواجهیم که شیوه اجرای دقیق و اصولی آن مشابه نقش برجسته‌های ساسانی است (تصویر ۲). این اثر در یکی از کاخ‌های سامانیان در تپه سبزپوشان یافت شده است (Wilkinson, 1986: 207) و موضوع شکار، از موضوعات موردعلاقه شاهان ایرانی، است که در دوره اسلامی نیز از طرف خلفا و سلاطین سلسله‌های ایرانی تقلید شد. (تصویر ۳). این در حالی است که در تصویر کشتی‌نشستگان با چنین موضوع و شیوه اجرایی روبرو نیستیم نه موضوع از

موضوعات موردعلاقه شاهان است و نه شیوه اجرا شباهتی به نقش برجسته‌های ساسانی دارد. به‌علاوه او یاپانکر اوغلو با دلایلی تولید کم هزینه سفال‌های نیشابور را اثبات کرده که آن را می‌توان دلیلی بر جنبه عمومی این آثار دانست (Pancaroglu, 2013: 9).



تصویر ۲. نقاشی دیواری سوارکار قوش به دست در کاخی در نیشابور، با موضوع درباری، عصر سامانی (مأخذ: پاکبان، ۱۳۸۵: ۵۲)



تصویر ۲. نقاشی دیواری کاخ خَرَبه المَفْجَر اثر هنرمندان ایرانی، عصر اموی (مأخذ: پاکبان، ۱۳۸۵: ۳۰)

اما نکته مبهم این نگاره بیش از هر چیز درون‌مایه آن است. نخستین راه برای کشف موضوع مراجعه به شرایط اقلیمی و محیطی است. چراکه در هنرهای سنتی عموماً هنرمندان از عناصر و بن‌مایه‌های تصویری محیطشان الهام می‌گیرند و گاه آن‌ها را در قالب نماد و رمز درمی‌آورند؛ اما درباره اثر مورد بحث همان‌طور که در بخش مطالعات جغرافیایی شهر نیشابور اشاره شد، به علت نبودن دریا یا رودخانه پُر آب و عظیم در این شهر احتمال آن‌که این تصویر انعکاس شرایط اقلیمی یا محیطی باشد منتفی است.<sup>۱۲</sup> 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 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 فرزنداناش 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 عظیم‌الجثه 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. به علاوه 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 هم چنین کن تا از کین افراسیاب برهی. پس هر سه به آب رسیدند و از نگهبان، کشتی طلب کردند، اما نگهبان عوض کشتی زره، اسب و غلام ماهرو را طلب کرد. گیو پذیرفت. 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، اسب 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 درونمایه نگاره 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 درآمد 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 اندیشه ایرانیان پابرجا مانده بود. از این‌رو شاید بشود با مطالعه ابعاد مختلف این آیین انعکاس آن در آثار هنری شکل‌گرفته در دوره

سامانی را پیگیری کرد. ناگفته پیداست دین زرتشتی، دینی است که با جنگ و نبرد سروکار دارد، نبرد با نیروهای شر. به زبان اسطوره، 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 شمار آورد. اگرچه این اندیشه یکی از شاخه‌های اصلی کیش زرتشتی است اما به علت تفاوت‌ها و نیز گسترش عمده این تفکر، نیاز به بررسی جداگانه از تفکر زرتشتی 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 زرتشتی را زاده از وجودی واحد به نام زروان می‌دانند (عقیقی، ۱۳۷۵: ۵۳۹). بنابراین با توجه به مقبولیت این ادیان در میان مردم، به همان نسبت در تولید آثار هنری هم تأثیرگذار بوده‌اند که به‌طور مثال اسطوره زروان در تصویر ۵ در قالب زایش اهریمن و اهورامزدا نشان داده شده است (شبیری، ۱۳۸۹: ۹۸). در سفالینه دیگر (تصویر ۶) گیاهی در دست دو مرد ترسیم شده که به نظر می‌رسد شاخه برسم باشد. برسم عبارت است از شاخه بریده گیاهان مقدس (مانند هوم، گز، انار) که هنگام نیایش و شکرگزاری بابت تنعم از نباتات در دست می‌گرفتند (اوشیدری، ۱۳۷۱: ۱۶۳). بنابراین به گمان فراوان این تصویر نیز باید مصورسازی روایتی آیینی یا اسطوره‌ای مرتبط با دین زرتشتی باشد.



تصویر ۶. کاسه سفالین، (قرن ۳ و ۴ هجری)، نیشابور، حاوی تصویری که احتمالاً مصورسازی یکی از مراسم زرتشتیان است، تالار موزه آبگینه (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۵. بشقاب سفالین، (قرن ۳ و ۴ هجری)، نیشابور، با تصویری که احتمالاً بازنمایی تولد اهریمن و اهورامزدا در آیین زروانی است. موزه اشمولین (مأخذ: شبیری‌دوزینی، ۱۳۸۹: ۸۷)

علاوه بر زرتشتی می‌توان از آئین مانوی به‌عنوان آئین تأثیرگذار در دوره پس از استیلا اعراب نام برد. به‌رغم آنکه بعد دینی مانویت نتوانست در بستر دینی ایران در روزگار اسلامی چندان دوام آورد، در زمینه‌های فرهنگی، خوشنویسی و تذهیب نفوذی انکارناپذیر و ماندگار در فرهنگ ایران زمین داشت. بنابراین شناخت همه‌جانبه این آئین می‌تواند تأثیر دین مانوی بر آثار نقاشی 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 بر اثر 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 به صورت تمثیلی از «ستون روشنی» مانوی استفاده شده است. ستون روشنی هم یک ایزد است و هم گذرگاهی است ارواح درگذشتگان پاک و فروزه‌های نورانی از طریق آن به سوی ماه و سپس خورشید و نهایت بهشت نو می‌رسد. مطابق این تمثیل روان‌های رستگار شده از این گذرگاه (که مانند راه شیری قابل رؤیت است) به ماه (در حالت بدر) و از آنجا به خورشید رهسپار می‌شوند و آنجا به بهشت نو می‌رسند. خورشید و ماه از آن جهت که وسایل انتقال روح‌اند «کشتی» یا «گردونه» نام دارند. پیامبر سوم، مادر زندگی و روح زنده، در خورشید به سر می‌برد و عیسی درخشان، دوشیزه روشنی و انسان قدیم در ماه است (کلیم‌کایت، ۱۳۸۴: ۵۲). داستان مصور شده در سفالینه کشتی‌نشستگان شباهت بسیاری به این تمثیل دارد، بدین صورت که هر مزدبغ، 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 در واقع خورشید یا ماه است و یا ممکن است به منزله فرمان‌های آیین مانوی باشد. کشتی همچنین ممکن است به منزله «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 به سوی رستگاری می‌رود. در بیانی دیگر از این باور آمده است که راست‌کار همان کشتی است که به راهنمایی سکان‌دار به سوی بندرگاه رانده می‌شود. موضوع اصلی گریز از دریای این جهان و رسیدن به بندرگاه رستگاری است. از آنچه گذشت 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 سخن مانی خورشید و ماه برای تصفیه نوری آفریده شده‌اند که در این جهان است. پس خورشید نوری را که به شیاطین گرما درآمیخته و ماه نوری را که به شیاطین سرما مخلوط شده، تصفیه می‌کند (ابوالقاسمی، ۱۳۸۷: ۲۱). باید افزود که «گردونه روشنی» اشاره به خورشید و ماه دارد و این با رنگ زرد زمینه این سفال که ویژگی سفال‌های مصور نیشابور است، هماهنگ شده و می‌تواند تمثیلی از روشنی خورشید تلقی یابد. در بخشی از یک متن مانوی این گردونه چنین توصیف شده است: «کشتی‌ای که ته آن سپید و ریسمان‌های نور بر آن است/ سکان‌داران آن شکوه‌مندند/ ملوانانش سپیده را فرا پوشیده‌اند/ آنان که آگنج آن ایزد مقتدر را می‌آورند/ که در آن کشتی است/ و بی اندازه و بی شمار است [...]» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲۳-۲۲۴). اختصاص بیشتر فضای بشقاب به کشتی اهمیت این عنصر را نشان می‌دهد. از سوی دیگر گردی بشقاب که تمثیلی از خورشید و ماه می‌تواند باشد، با درج نقش کشتی در میانه آن به خوبی ارتباط تمثیلی خورشید و کشتی را نشان می‌دهد. به علاوه تعدد و فشردگی افراد سوار بر کشتی می‌تواند اشاره به تعدد ملوانان و گنج بی شمار ذکر شده در متون مانوی باشد. با این حال نقش ماهی در این تصویر همچنان مبهم است. اما شاید بشود آن را با ماهی خارا<sup>۱۳</sup> مرتبط دانست: ماهی گول‌پیکری در اساطیر ایران که در وسط دریای «وئوروکش»<sup>۱۴</sup> [= فراخکرت] قرار دارد و با کمک چشم تیزبین

خود شیاطین را مغلوب می‌کند (جایز، ۱۳۷۰: ۱۵۹). با توجه به شرایطی که گفته شد این ماهی با دفع شیاطین مرحله گذار مؤمنان از این جهان به ماه و خورشید و در نهایت 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 می‌شود و پس از آن سوار بر زورق 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 پایه بررسی این احتمال تفسیر خواهد شد.

### تفسیر

حال باید پرسید چه دلایل و زمینه‌های فرهنگی‌ای موجب شده است که در سده سوم و اوایل سده چهارم هنرمند مسلمان همچنان روایتی از باورهای مانوی را دستمایه کار خویش قرار داده است. به سخن دیگر چه شرایطی از منظر فرهنگی موجب استمرار یا شاید احیای باورهای مانوی در این عصر بوده است. همان‌طور که می‌دانیم مانویت یکی از ادیانی است که به شدت تحت تأثیر باورهای فرقه مندایی، از فرقه‌های بین‌النهرینی گنوسی<sup>۱۵</sup> قرار دارد. در فرقه‌های گنوسی<sup>۱۶</sup> که ادیانی مثل بودائیسیم و مسیحیت نیز را نیز متأثر کرد، خدا در جهان روح قرار دارد و جسم و عالم ماده جایگاه پلیدی و ناپاکی است. از این رو این دین بر پایه ترک دنیا و تلاش برای رسیدن به عالم روح با ریاضت نفس استوار است. این دین و تمام فرقه‌ها و آیین‌های متأثر از آن معتقدند اساساً هرگونه جسم مادی و دنیوی حجاب راه پیشرفت معنوی انسان است از این رو این ادیان به ترک امور دنیوی و لذا ایزد مادی تأکید و توصیه می‌کنند (کریستین سن، ۱۳۶۷: ۵۷). این اعتقاد در عصر اسلامی در قالب تصوف تبلور یافت و با عقاید اسلامی همراه شد. زاهدان سده نخست با ترک دنیا و عدم دخالت در امور سیاسی و تلاش برای جلب رضایت خداوند و کسب بهشت از طریق عبادت و ریاضت زمینه‌ساز شکل‌گیری تصوف شدند. خراسان یکی از نخستین مراکز تصوف بود که برخی از مشهورترین صوفیان عصر اسلامی مانند بایزید بسطامی، ابوالحسن خرقانی و ابوسعید ابوالخیر در این دیار ظهور کردند. ظهور این بزرگان نشان‌دهنده گسترش چشمگیر این جریان در عصر سامانی در خراسان است.

شواهد تاریخی این جریان در بغداد بیش از دیگر سرزمین‌ها ثبت شده است. گویا از اوایل حکومت بنی‌عباس جماعتی از تارکان دنیا و دوره‌گردان هندی و مانوی در عراق در سایر ممالک اسلامی پراکنده شدند که نه مسلمان بودند نه مسیحی و جاحظ آنان را «رهبان الزنادقه» می‌نامد. به موجب شرح جاحظ اینان از زهاد مانوی‌اند (جاحظ، ۱۴۲۴: ۱۶۴/۴). از خصایص این سیاحان، قدس، طهارت، صدق و مسکنت است. این سیاحان به‌نوبه خود در صوفیان مسلمان مؤثر بوده‌اند، همچنین سیاحان 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 قابل توجه دیگر این است که متجاوز از هزار سال پیش از اسلام مذهب بودائی در شرق ایران یعنی بلخ و بخارا و نیز در ماوراءالنهر شایع بود و بودائیان صومعه و پرستشگاه‌های



معروفی داشته‌اند، مخصوصاً صومعه‌های بودائی بلخ بسیار مشهور 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 تا اندازه‌ای مقتبس از افکار هندی است، به وسیله بایزید و ابوالسعید ابوالخیر منتشر شد (زرین‌کوب، ۱۳۷۶: ۶۰-۵۶).

مانویان علاوه بر تصوف بر علم کلام مسلمانان نیز تأثیرگذار بودند. در منابع مختلف نقل شده است که مانویان را زندیق می‌خواندند. زندیق به معنای «مفسر زند» است و این لقبی است که پیش از اسلام برای مانویان وضع شد زیرا آنان اوستا را تفسیر و تأویل می‌کردند (پورداد، ۱۳۴۳: ۸۳). این نشان می‌دهد مانویان اهل نقد و تفسیر و طبیعتاً منطبق بوده‌اند به همین سبب است که در دوره شکوفایی عقلانیت اسلامی در مجالس مباحثه و مناظره‌ای که بین علمای اسلام و ادیان دیگر در بیت‌الحکمه بغداد و مدتی در زمان ولایت مأمون در خراسان رایج بود، مانویان نیز جهت اثبات عقاید خود شرکت می‌کردند. در منابع نقل شده 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 سه قرن مانویان آزادانه در بین مسلمانان می‌زیستند و مسلماً عقایدشان چه در قالب آثار هنری و چه به صورت مستقیم بر مسلمانان 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 می‌شود. استمرار پرقدرت عقاید مانوی از طریق تصوف، کلام، و سابقه تاریخی عقاید مردمان منطقه زمینه را برای استمرار این مفاهیم در آثار هنری عصر سامانی مهیا کرده است.

### نتیجه‌گیری

سفال‌های نیشابور از معدود آثار مصور به‌جامانده از سده‌های نخست اسلامی است که استمرار سنت‌ها و شیوه‌های هنری کهن ایران را نمایان می‌کند، اما این آثار همچنان رمزگشایی نگردیده و اطلاعات ناقصی درباره درون‌مایه آن‌ها در دست است. یکی از راه‌های کشف مفاهیم این تصاویر مراجعه به زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی دوره سامانیان است که این امر در قالب نقد شمایل‌شناسی قابل انجام است. سفالینه کشتی‌نشستگان به‌عنوان یکی از آثار مصور سده سوم هجری که مفهوم و درون‌مایه‌ای نامشخص دارد از طریق تحلیل و نقد شمایل‌شناسانه به مرحله‌ای از کشف نزدیک می‌شود. در نتیجه تحلیل این اثر مشخص شد از میان داستان‌های روایی و تاریخی و اسطوره‌ای شناخته شده مرتبط با مفهوم کشتی 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 ستون روشنی به جهان دیگر منتقل می‌شود. در باورهای مانوی این ستون در قالب تمثیلی کشتی بیان شده است و مراحل آن عبور ارواح از این جهان به گردونه ماه و سپس به گردونه خورشید و از آنجا به عالم برزخ است، اما در بخش تفسیر چنین حاصل شد که علت استفاده از این نقش و این درون‌مایه برای اثری که در دوره اسلامی تولید شده است، احتمالاً به نفوذ عقاید احیاشده مانوی در آغاز عصر اسلامی در میان مسلمانان مربوط می‌شود که شواهد تاریخی زیادی برای آن وجود دارد و دیگر به اشتراکات فکری و بنیانی دین مانوی به‌منزله دینی که از عقاید گنوسی الهام گرفته است و بر ترک دنیا و ریاضت نفس تکیه می‌کند. اشتراک عقاید مانوی در این زمینه با مبانی تصوف که در سده 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 تحولات 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 آبی 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». درباره منش کیش گنوسی «که بر آگاهی از رازهای ایزدی تا کید می‌ورزید» و معتقد بود «معرفت از راه تجربه مستقیم مکاشفه یا تشرّف به سنت 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 اما 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: واژه‌نامه توضیحی آیین زرتشت*. تهران: مرکز.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). *نقاشی ایران از دیرباز تا کنون*. تهران: زرین و سیمین.
- پورداد، ابراهیم. (۱۳۴۳). *آناهیتا: پنجاه گفتار پورداود*. تهران: امیرکبیر.

- جانب، گرتود. (۱۳۷۰). *سمبل‌ها کتاب اول: جانوران*. ترجمه محمدرضا بقاپور. تهران: جهان‌نما.
- جاحظ، عمرو بن بحر. (۱۴۲۴). *الحيوان*، ج ۴، به‌کوشش محمدباصل و عیون سوده، 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)». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. کاشان: دانشکده هنر و معماری کاشان.
- رضازاده‌ملک، رحیم. (۱۳۸۳). «دییچه شاهنامه منصوری». *نامه انجمن*. (شماره ۱۳)، ۱۶۶-۱۲۱.
- رضالو، رضا؛ چنگیز، سحر. (۱۳۹۰). «ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور (قرن سوم و چهارم هجری قمری)». *هنرهای زیبا*. (شماره ۴۷)، ۴۴-۳۳.
- 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*. ج ۳. 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 مجموعه ناصر خلیلی*. ترجمه فرناز حایری. تهران: کارنگ.
- میثمی، جولی اسکات. (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)، ۱۳۹-۱۲۸.
- ناجی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان*. تهران: امیرکبیر.
- نوبهاری، لیللا. (۱۳۸۱). «بررسی نقوش سفالینه‌های نیشابور (سده اول تا ششم هجری) و کاربرد آن‌ها در گرافیک». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه تهران.
- واندنبرگ، لویی. (۱۳۴۸). *باستان‌شناسی 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.
- Pancaroglu, 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.