بررسی نقوش شاخص سفال گناباد و معنای نمادین آن‌ها*

مهدی خداوردی**
فتحعلی قشقایی‌فر***
احمد سهرابی‌نیا****

نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.243626.0

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲

چکیده

سفال گناباد و نقاشی‌های سرشار از حس و مفهوم زندگی منقوش بر پیکرهٔ آن، اینک در دالان زمان و در طی سپری شدن سال‌ها، معنا و مفهوم اولیهٔ خود را از دست داده و به چند نقش‌نگارهٔ تزیینی و خالی از مفهوم برای غالب سفالگران منطقه خلاصه و تفسیر می‌شود. این امر برای نگارندگان بیان مسئله نمود تا غبار نشسته بر هویت نگاره‌های موجود بر این سفالینه‌ها را که حاصل انتقال شفاهی و گذر تاریخ است، زدوده و بار دیگر به معرفی و شناساندن آن‌ها بپردازند. ازاین‌رو هدف متون پیش رو معرفی و اشاعه و بازگویی فلسفهٔ پنهان نقوش بر دل سفالینه‌هایی است که هزاران سال آن‌ها را بر سینهٔ خود حک کرده‌اند. این پژوهش از نوع تحلیلی‌توصیفی بوده و روش جمع‌آوری اطلاعات و داده‌های آن به‌صورت کتابخانه‌ای‌اسنادی می‌باشد و در این زمینه غالب منابع مهم و مرتبط با نقوش گناباد در قالب کتاب و مقالات منتشرشده در پایگاه‌های داده‌های علمی مطالعه شده‌اند. نتایج بخش یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در سفالینه‌های گناباد به‌طور کلی سه دسته نقوش حیوانی، گیاهی و هندسی حضوری پررنگ دارند که در نقوش حیوانی، نقش طاووس، گنجشک (مرغی‌ریز) و کبوتر (مرغی‌درشت) اهمیت بسزایی دارند که نقوش گنجشک و طاووس در سردر مسجدجامع گناباد به کار رفته است. در نقوش گیاهی، نقش درخت و در نقوش هندسی، نقش خورشید پررنگ‌تر است. از سوی دیگر نقوش فوق از حیث مضمونی، ریشه‌های معنایی‌شان در داستان‌ها و باورهای عامیانه قرار دارد که به‌صورت نمادین و در غالب تک‌نگاره در هنر سفال‌گری منطقه تجلی یافته است. علاوه بر این، نقوش فوق با وجوه معرفتی تنیده به الهیات دوره‌های خود و دوره‌های پیشین خود پیوند نزدیکی دارد، چنان‌که نقش طاووس از سویی در دورهٔ هنر اسلامی پررنگ می‌شود و از سوی دیگر با محتوای درونی آیین زرتشت پیوند می‌خورد.

کلیدواژه‌ها:
سفال گناباد، نقوش شاخص، مفاهیم نمادین، باورهای دینی، آیین‌های اساطیری.

* این مقاله مستخرج از طرح تحقیقاتی با عنوان مقدمه‌ای بر شناخت صنایع‌دستی و هنرهای بومی گناباد با تأکید بر فرش دستباف به سفارش دانشگاه کاشان و با نظارت استاد فتحعلی قشقایی‌فر است.

** دانش‌آموخته کارشناسی فرش، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران (نویسنده مسئول)/ Irancarpetmahdi1390@gmail.com
*** مربی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران/ f.ghashghaeifar@kashanu.ac.ir
**** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران/ Ahmadsohrabi3311@gmail.com

۱. مقدمه

در تـاریخ همیشـگی ایران می‌توان میزان نفوذ هنر و در پس آن حضـور نمـادها و باورهای اسـطوره‌ای و آیینی‌مذهبی را در نحوهٔ نمایش و ارائهٔ هنرهای صـناعی دید. به همین روی شـناخت باورها و هنجارهای فرهنگی یک جامعه جهت شناخت و درک هرچه بهتر این نمادها و دلیل حضور آن‌ها به این نحو، مسـتلزم می‌نماید؛ چنان‌که نه‌تنها صـنایع‌دسـتی، بلکه دیگر هنرهای این مرزوبوم هیچ‌گاه از زندگی روزمرهٔ این مردم جدا نبوده اسـت، به‌نحوی که تمامی اتفاقات و مناسـبات سـیاسـی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصـادی اعم از جغرافیا، جنگ، قحطی، ظهور و حضـور ادیان و آیین‌های جدید، همگی بر باورها، روحیات و اعتقادات مردم در تأثیر مسـتقیم بوده و نمود آن را می‌توان در هنرهای دستی ایشان دید. پس چه بسا برای شـناخت ریشـهٔ باورهای یک ملت، باید برگ‌های تاریخ آن را ورق‌به‌ورق مطالعه نمود و به‌کمک مسـتندات تاریخی و علمی-باسـتان‌شناختی این اسطوره‌ها را بازشناساند و معرفی کرد. ضرورت انجام ین اقدام پژوهشی از این امر مایه می‌گیرد که از سویی داشته‌های تاریخی هر ملتی حامل معنای بنیادهای حیات آن ملت هسـتند و نادیده‌انگاری آن موجب افتادن در ورطهٔ فقدان تاریخی می‌شـود و از سوی دیگر، تجدید تأویل از نمادها و نگاره‌های موجود در آثار تاریخی و هنری در اعتلای سطح هنر زمان حاضر و بعد می‌تواند نقش ایفا کند.

علاوه بر این و از منظری خـاص، پژوهش دربـارهٔ سـفالینه‌های گناباد ازآن‌رو اهمیت دارد که سـفالینه‌های این منطقه با بهره‌گیری و تداوم شـیوه‌های سـنتی سـاخت و نقش‌اندازی و تولید محصـولات کاربردی به‌عنوان کالاهای فرهنگی مطرح می‌شـود که در جایی کارکرد هویتی پیدا کرده است. از سـویی مطالعه و بررسـی سـفالگری این منطقه منجر به شـناخت شـیوه‌های سنتی تولید محصولات خواهد شد که اگرچه در چرخهٔ تولید انبوه قرار می‌گیرد، از آنجا که حاصـل ذوق و خلاقیت سـفالگر این منطقه اسـت از زیبایی بی‌بهره نیسـت و زمانی که سـفالگر متأثر از باورها، اعتقادات و طبیعتی که در آن زندگی می‌کند به خلق نقوش می‌پردازد، آثار بدیعی را به نمایش می‌گذارد (نظری و زکریایی کرمانی ۱۳۹۴، ۳۸).

ازاین‌روی این پژوهش با تکیه بر روایات آیینی و اسـطوره‌ای و منابع موجود در این راسـتا با نگاهی تحلیلی سعی بر فهم فلسفهٔ حاکم بر نقوش جان‌گرفته بر سفال‌های منطقهٔ گناباد از دیرباز تاکنون و همخوانی بسیار زیـاد آن با چندی از اسطوره‌ها دارد. هدف از این امـر، بررسی و تحلیـل صـحیح و کشـف رابطـهٔ درسـت بین تک‌نگاره‌های شـاخص سـفال گناباد با آیین‌ها و مذاهب باسـتانی و اسـطوره‌های روایی موجود در تاریخ و همچنین بررسـی علل تداوم و تسـلسـل باورهای آیینی و اسـطوره‌ای در استفادهٔ بی‌چون‌وچرا از این نقوش بر پیکرهٔ سفال‌های منطقه است. بدین سـبب نوشـتار پیش رو درصـدد ارائهٔ شـناختی دقیق‌تر و شـفاف‌تر نسـبت به چرایی و تأثیرگذاری این باورها در شـکل‌گیری این نقوش بر سفال‌های منطقه اسـت. اهداف مدنظر در این پژوهش عبارت‌اند از: ۱. دسـترسی راحت و جامع به اطلاعات لازم در خصوص نقش‌مایه‌های شاخص سفال گناباد برای محققان آینده و علاقه‌مندان؛ ۲. فراهم شـدن امکانی برای پژوهش و تحقیقی بیشـتر و دقیق‌تر در خصوص سفال گناباد و توجه بیش از پیش پژوهشگران و متولیان امر به سفال منطقه.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱. آیا بین نقوش حاضر بر سفال‌های منطقه و باورهای دینی و آیین‌های اسطوره‌ای رابطه‌ای برقرار است؟

۲. مشخصهٔ اصلی نقش‌مایه‌های شاخص سفال گناباد چیست؟

۳. جایگاه و نقش نگاره‌های موجود بر روی سفال گناباد در بارز نمودن سفال منطقه و پویایی آن نسبت به سفال سایر مناطق چیست؟

۱-۲. روش تحقیق

پژوهش حاضر را می‌توان از حیث هدف پژوهشی، در زمرهٔ پژوهش‌های بنیادی قرار داد، چراکه به کندوکاو دانش موجود دربارهٔ سفال‌های منطقهٔ گناباد پرداخته اسـت. از منظر چهارچوب روش‌شـناسـی، پژوهش حاضر مبتنی بر کاربرد روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی است و جمع‌آوری داده‌ها بر مبنای مطالعات اسـنادی‌کتابخانه‌ای صـورت پذیرفته اسـت. در شـیوهٔ تحلیلی، تلاش شـده تا با تمرکز بر نمادها و نقوش به‌کاررفته در سـفال‌های گناباد، نسـبت این سفال‌ها با محتوای حیات فرهنگی و اجتماعی منطقه در نظر گرفته شود و در واقع نسبت میان بازنمایی نماد در اثر هنری با امر واقع موجود در حیات زیستی در نظر گرفته شود.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ پژوهش در مورد ماهیت و فلسفهٔ حضور نقشینه‌های سفال گناباد، تحقیقی جامع و کامل صورت نگرفته است. در کتب مربوط نیز که بیشتـر توسط نویسندگان محلی به چـاپ رسیده و دیگر مقالات، راجع به آن کلی‌گویی و به حالت توصیفی از این نگاره‌ها یاد شده است.

۲. تاریخچه

جیمز ویلسن آلن در کتاب سفالگری در خاورمیانه از آغاز تا دوران ایلخانی چنین می‌گوید:

> سفال یک از قدیمی‌ترین و در واقع اولین صنایع تولیدشده به دست بشر است که در آن چهار عنصر اصلی یا عوامل اربعه یعنی آب، باد، خاک و آتش که از دیرباز مورد احترام اقوام ایرانی و دیگر تمدن‌های بشری بوده‌اند، دخالت دارند. سفال، هنری برگرفته از عنصر وجودی بشر یعنی خاک، جایگاهی مناسب برای شکل‌گیری و بروز خلاقیت‌های هنری انسانی، در تمام طول تاریخ بوده است و همواره آثاری زیبا و بی‌مانند، در گذر از تاریخ پرفرازونشیب سرزمین ایران از هزاره‌های پیش از میلاد، دوران تاریخی و تمدن اسلامی تا به امروز، بر جای گذارده است. سیر تحول این هنر-صنعت در طول تاریخ همچون وقایع گذشته بر آن، پرفرازونشیب است. اما صنعتگر و هنرمند ایرانی هرگز در این مسیر طولانی ذره‌ای از هویت و سلایق خود نکاسته و آنچه را از تمدن‌های همجوار در پیِ آمدوشدها و تجارت‌ها یا هجوم اقوام دیگر بر این سرزمین به دست آورده، با خلاقیت خود و با استفاده از آنچه در این سرزمین در دسترس او بوده و سلیقهٔ مردم جامعه، این صنعت را به چنان شکوفایی‌ای در دل تاریخ رسانیده که تأثیر آن تا دوردسترس‌ترین سرزمین‌ها در شرق و غرب گسترش یافته است.
>
> پس از ورود دین اسلام به سرزمین کهن ایران و از آنجا که استفادهٔ بسیاری از ظروف نقره‌ای و طلایی که در دوران ساسانیان و در دربار مورد استفاده بوده ممنوع شد، باز صنعتگر و هنرمند ایرانی را به‌سوی تولید و استفاده از وسایلی کشاند که همسو با خواسته‌ها و فرامین دین جدید در سرزمین ایران باشد. سادگی و قابل دسترس بودن سفال برای همگان در جامعه، موضوعی بود که باعث گسترش روزافزون آن شد. پس از آن و به‌خصوص در سفال‌های ساخته‌شدهٔ عهد سامانی، نقوشی همچون جانوران، پرندگان، خطوط و نوشته‌های کوفی که تا آن زمان فقط در صحیفهٔ قرآن به چشم می‌خورد، افزایش یافت. در سدهٔ چهاردهم/ هشتم عناصر چینی وارد صنعت سفال‌سازی ایران شد و جا افتاد. ترکیبات گل، غنچه و گیاه، پرندگانی چون ققنوس و مناظری که به طبیعت کاملاً نزدیک بودند، صحنه‌های نقاشی و تزیینات سفال را تشکیل دادند. این تأثیر را می‌توان در ظروف سلطان‌آباد با تزیینات گیاهی، پرندگانی از قبیل عنقا و غاز، حیوانات مانند خرگوش و آهو، تصویر انسان در کسوت مغولی با پوشش‌هایی به رنگ سیاه و آبی فیروزه‌ای و اغلب دارای زمینه‌ای به رنگ نیلی یا شیری همراه با طرح‌های حلزونی و نقش پرنده و غاز مشاهده کرد. به کار بردن کاشی‌های صلیبی و مستطیل در ساخت محراب‌ها و عناصر تزیینی پرنده، ابر، گلدان و اژدهای چینی، همه نشان‌دهندهٔ تأثیر صنعت سفال‌سازی و کاشی چین بر ایران بوده‌اند (ویلسن آلن ۱۳۸۷، ۶ـ۵).

از یافته‌های اولیهٔ نویسنده در این مهم آن است که حضور متداوم و انتقال نسل‌به‌نسل تک‌نگاره‌های مورد بحث در سفال‌های ایران و خاصه به‌صورت متمرکز، سفال‌های منطقهٔ گناباد، بدون امکان باوری غنی همچون مذهب و آیین، امکان و اجازهٔ نفوذ و ماندگاری تا این حد را نمی‌دهد؛ هرچند که پس از سالیان سال و در پس قرون متمادی، این نقوش و استفاده از آن‌ها حالتی عادت‌گونه به خود گرفته و فلسفه، معنا و درک اولیه و صحیح هنرمند به خویش را از دست داده است. یکی از راه‌های رسیدن به این مقصود، معناکاوی و بررسی نقش و نمادهای ایرانی در کنکاش از هنرهای سنتی است. نماد که مظهر و سمبل هم نامیده شده نشانه‌ای است که نشانگر یک اندیشه، شیء، مفهوم، چگونگی و جز این‌ها می‌تواند باشد. نماد می‌تواند یک شیء مادی باشد که شکلش به‌طور طبیعی یا بر پایهٔ قرارداد با چیزی که به آن اشاره می‌کند، پیوند داشته باشد. برای نمونه فروهر نماد مزداپرستی است (بهمنی ۱۳۸۹، ۵).

لازم دانسته شد پیش از شروع بحث اصلی مقاله، مطلبی مربوط به نحوهٔ واکاوی و دیدگاه اهل فن نسبت به اسطوره بیان شود. برای مطالعهٔ اسطوره دو راه وجود دارد: ۱. انسان‌شناختی-تاریخی؛ ۲. ساختاری و جهان‌شمول (همان، ۷). در کتاب اسطوره و نماد در ادبیات و هنر آمده است:

> نگاهی که در ایران در بین غالب اساتید و برجستگان حوزهٔ اسطوره‌شناسی و اساطیر ایرانی به این مقوله وجود دارد، به‌نحوی کمتر با مقولات انسان‌شناختی و مردم‌شناختی گره خورده و در این باب کندوکاوی نداشته است؛ زیرا غالب این افراد دارای تخصص فرهنگ و زبان باستانی بوده و در واقع از اسطوره‌شناسی به‌عنوان یک علم مستقل، شناخت عمیقی

نداشتند. هرچند شاید توجه به اسطوره‌شناسی به‌مثابهٔ علمی مستقل موضوعی مربوط به آن‌ها نبوده، چون در حیطهٔ رشته‌شان نبوده است. به‌گفتهٔ جلال ستاری، در ایران، اسطوره را در وهلهٔ اول با مقولات ایران باستان خلط کردند؛ یعنی در واقع یک نوع بحث ادبی در اسطوره شد. خود اسطوره که اساسش چیست، چرا پدید آمد و چگونه ممکن است اثرگذار باشد، این‌ها تقریباً مطرح نشد. اسطوره در زندگی همهٔ ما هست. نه اینکه فقط دوره‌ای از تاریخ است. آنچه فرهنگ ما نیز هست. یا باید اسطوره را به‌عنوان پدیده‌ای زنده دید و به نقد آن پرداخت، یا باید آن را پدیده‌ای به‌عنوان موزه دید که فقط در یک جا وجود دارد و نفس می‌کشد. به‌عبارتی «اسطوره در بطن زندگی ما هست» (اسماعیل‌پور مطلق و اولاد ۱۳۹۶، ۱۱).

پس از آن اسطوره را باید از لحاظ ساختاری بررسی کرد؛ که آیا اسطوره همچنان پدیده‌ای زنده است و در زندگی حال ما تأثیرگذار است یا دیدگاهی جامعه‌شناختی دارد و لایه‌های زیرین جامعه را طرح می‌افکند، یا اینکه جنبهٔ اعتقادی و دینی دارد. جلال ستاری دراین‌باره می‌گوید:

اسطوره ساختاری است که جلو اندیشیدن را می‌گیرد. اسطوره خطرناک است. اسطوره جای تفکر را می‌گیرد و شما کم‌کم عادت می‌کنید که آن‌طور باشید. اسطوره به‌جای شما می‌اندیشد. چیزی که ما می‌خواهیم این است که اسطوره جای تفکر را نگیرد؛ یعنی در واقع اسطوره اندیشه شود. اسطوره باید شکافته شود. البته اندیشهٔ اسطوره‌ای (تفکری که پشتش هست)، نه خود روایتش.

محققانِ اسطوره را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: یکی اسطوره‌پژوه و دیگری اسطوره‌باور. اسطوره‌باوران اسطوره را باور دارند و آن را به‌عنوان واقعیت می‌بینند درحالی‌که اسطوره‌پژوه می‌خواهد ماهیت اسطوره را ببیند، که آیا پیام ماندگاری دارد؟ و آیا چیزی در آن هست که ماندگار باشد؟ یا باید از آن رد شد و آن را رها کرد. اسطوره‌ای که هنوز که هنوز است زنده است و فقط مختص به روزگاری خاص نیست، به‌تنهایی امتیاز محسوب نمی‌شود. باید ببینیم اندیشهٔ اساطیری چه می‌خواهد بگوید. فقط اگر آن را دریابیم، راه به جایی می‌بریم. اسطوره را باید تاریخ‌مند کرد، یعنی واقعا باید دید که آیا اسطورهٔ ضحاک، تاریخ‌مند می‌شود یا خیر؟ اگر بشود، این ماندگار است و تا قیام قیامت، ضحاک برای ما ماندگار است. در اینجا یک سؤال مطرح می‌شود. مرز بین اسطوره و تاریخ چیست؟ مرز بین اسطوره و تاریخ خیلی روشن و واضح است. این دو اصلاً از یک مقوله نیستند. تاریخ، علم انسان‌شناسی، انسانی و مدرن است. تاریخ کیانیان نداریم، بلکه سراسر اسطوره است. اسطوره الگوی فکری است. تاریخ، الگوی فکری نیست. اسطوره به‌جای شما می‌اندیشد، یعنی آن‌قدر شما را مسحور خودش می‌کند که تفکرتان را سلب می‌کند. اسطوره‌باور بر این باور است که انسان این‌طور آفریده شد، دریا این‌طور پدید آمد. بنابراین الگوهای اسطوره‌ای، اسطوره‌هایی هستند که امروز می‌توانیم بگوییم ایدئولوژیک‌اند، چون اسطوره در جهان امروز همان ایدئولوژی‌ها هستند. اسطوره‌های قدیم پوست انداختند و به ایدئولوژی تبدیل شدند. یعنی چه گفتند؟ گفتند بشر روح پیشرفته است. رازورمز ماندگاری اسطوره این است که بتواند خودش را با اوضاع هر روزگاری وفق دهد. البته اسطوره مقدم بر تاریخ است و البته ممکن است تاریخ اسطوره‌گون ریشه‌هایی هم در اسطوره داشته باشد. این دو مقوله کاملاً جداست و ما اگر بخواهیم اسطوره را زنده نگاه داریم و ارزشمند بدانیم باید ببینیم که پیام تاریخی دارد؟ اگر بتوانیم این امر را در مورد اسطوره اثبات کنیم، این اسطوره ماندگار است. در یک جمله «راز ماندگاری اسطوره، تعبیرپذیری‌اش است». در خصوص ماندگاری تیپ‌هایی مانند ضحاک و میترا و دیگران که تاکنون زنده مانده‌اند و بقیه نه، عواملی زیادی همچون اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و... تأثیرگذار بوده‌اند (همان، ۱۰ـ۱۱).

در باب شناخت اسطوره‌ها از دیدگاه انسان‌شناختی-تاریخی، کتب و مقالات فراوان و معتبری نوشته شده و اساتید برجسته‌ای در این مورد سخن گفته‌اند و هدف از بیان مطالب بالا آشنایی و گریزی مختصر راجع به آن بود. لذا با توجه به مجال اندک در این مقاله، سخنان تفصیلی در این باب به مطلبی دیگر موکول می‌شود.

در بررسی نقش‌مایه‌های موجود بر سفال‌های منطقه شاید فقط بتوان به نظر عباس زمانی (۱۳۵۱) تکیه نمود که در مقالهٔ خود به نام «هنر سفال‌سازی در مند گناباد» به تقسیم و دسته‌بندی این نقوش و تا حدودی تحلیل آن‌ها و ارتباطشان با دیگر نمادهای منطقه و پیوستگی و کشف «بودن یا نبودن» ارتباط پنهان بین نقوش سفالی و نقوش مستعمل در معماری و دیگر مشاغل منطقه پرداخته است. همچنین وی تا حدودی به

همبستگی فرهنگی و هنری در نوع و نقش سفال‌های مکشوفهٔ سایر مناطق باستانی ایران با سفال گناباد مواردی را بیان کرده و به مقایسهٔ تطبیقی آن‌ها دست زده است.

مرحوم زمانی دربارهٔ وجه تسمیه و پیدایش سفال‌سازی در مند گناباد چنین می‌گوید: «وجود نام سابق مرکز شهرستان گناباد یعنی جویمند و شایعه‌ای که دربارهٔ وجه تسمیهٔ آن وجود دارد، به این معنی که تصور می‌کنند جویمند نام خود را از مجرای آب دِه مند که از آن عبور می‌کرده گرفته است، قوت می‌بخشد. ریش‌سفیدان محل اظهار داشتند مقارن تشکیل آبادی فعلی مند شخصی به نام "ابوعلی کلاه لتّهٔ پاچوبه" از هرات و به‌احتمال ضعیف از فردوس وارد شده و کارگاه سفالگری را دایر کرده است و رفته‌رفته برخی از ساکنان مند این هنر را از او فراگرفته و تاکنون ادامه داده‌اند» (زمانی ۱۳۵۱، ۱۰ـ۱۱).

در حال حاضر شاید بتوان گناباد را قطب هنر سفالگری در شرق کشور دانست که بر اساس برخی از آثار و سفال‌های به‌دست‌آمده در تپه‌های نزدیک به دشت تاریخی پشن در ۴۰ کیلومتری شمال شرقی گناباد، قدمت آن را مربوط به دورهٔ تمدن‌هایی از هزارهٔ سوم پیش از میلاد می‌دانند. همچنین سفال‌هایی در سطح قلعهٔ فرود، ۳۰ کیلومتری جنوب غربی و سطح قلعه‌دختر، ۱۵ کیلومتری شمال شرقی آن وجود دارد که نشان می‌دهد قبل از اسلام، سفال در آن حوزه مصرف نسبتاً فراوانی داشته و احتمالاً در محل ساخته می‌شده است (همان‌جا؛ همو ۱۳۷۳، ۴۵).

تصویر ۱: سفال موجود با کتیبه؛ حسب‌الفرمایش جناب ؟ (ملالتحاب؟) امیرکبیر فرمانفرمای ملک خراسان (موزهٔ مردم‌شناسی کاخ گلستان)

دربارهٔ کیفیت سفال و صنعت سرامیک‌سازی در گناباد می‌توان گفت که سابقهٔ تولیدات این هنر از سابقهٔ درخشانی برخوردار است. ساخت کاشی‌های مرغوب در زمان ایالت فرمانفرما معروف به کاشی‌های فرمانفرمایی در خراسان مربوط به اوایل قرن چهاردهم هجری قمری، مؤید این نکته است که چند نمونه از آن در موزهٔ انسان‌شناسی تهران موجود است که ظرافت آن مثال‌زدنی می‌باشد (تصویر ۱) (تابنده گنابادی ۱۳۷۹، ۱۱۵ـ۱۳۹).

از جمله در زمان آقای اسدالملک اردلان، حکمران وقت گناباد (حدود ۱۳۱۰ش) ظروف مرغوبی با شرکت و مساعدت ایشان ساخته شده و بعضی از نمونه‌های آن در موزهٔ آستان قدس رضوی مشهد موجود و به ظروف اسدالملکی مشهور است. پس از اسدالملک، مردم دنبال کارهای دیگر که باصرفه‌تر بود رفتند و سفال‌سازی نزول کرد و در واقع کسانی به سفال‌سازی ادامه دادند که کار دیگری از آن‌ها ساخته نبود (زمانی ۱۳۵۱، ۱۰ـ۱۱).

گویا کوزه‌گری صنعتی مختص بیدخت و مند گناباد بوده است. با وجود استادان ماهری که در این صنعت مشغول به فعالیت بوده‌اند، کیفیت کار آن‌ها بعد از مدتی رو به افول می‌نهد، زیرا این صنعت به‌طور کامل توسط استادان به شاگردان تعلیم داده نشد (تابنده گنابادی ۱۳۷۹، ۱۳۹).

ظاهراً صالح‌علیشاه، از اقطاب صوفیه در گناباد، در دهه‌های اولیهٔ قرن حاضر، یک نفر استاد کاشی‌ساز به نام استاد علی‌اکبر را با کمک‌های مالی به بیدخت[1] برده تا این فن در آنجا نیز رواج پیدا کند. استاد علی‌اکبر نیز مدتی را در بیدخت گذرانده ولی پس از مرگ وی، صنعت کاشی‌سازی در آنجا از بین رفته؛ چون او به دیگری تعلیم نداده است. البته در حال حاضر برخی به تولید کاشی سفالی نیز مبادرت دارند (همان، ۱۱۵). از قدیمی‌ترین سفالگران منطقه می‌توان به آقایان حاج محمدحسن امیری و حاج محمد ترابی و مهدی شجاعی اشاره کرد که فرزندان ایشان همانند پدر، پیشهٔ خانوادگی خود را پیش گرفته‌اند.

در گذشته ظروف ساخته‌شده را با حمل توسط چهارپایان به شهرهای مجاور همچون کاشمر، قائن، فردوس و... برده و در آنجا به فروش می‌رسانده‌اند. در حمایت ایشان نیز قبل از انقلاب ۱۳۵۷ ظروف چینی توسط دولت خریداری شده و بعد از آن بر اساس کیفیت درجه‌بندی و بخشی از آن صادر و بخشی دیگر معدوم می‌شده است. این کار فقط ازآن‌رو بوده است که این فن و هنر در منطقه، زنده و پویا باقی بماند. لیکن پس از انقلاب با کم‌رنگ‌تر شدن حمایت دولت‌ها از این بخش، استفادهٔ از نقوش و ترکیب عناصر تزیینی متفاوت با یکدیگر به کمترین میزان خود می‌رسد؛ تا بدانجا که بسیاری از این نقوش دچار زدایش شده‌اند (مصاحبه با محمدحسن امیری ۱۳۹۶).

با نظر به پژوهش‌های دانشگاهی که در قالب مقاله منتشر شده‌اند، می‌توان دید که کاظم‌پور و شفایی (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «نشانه‌شناسی نقش ماهی با رویکرد عرفانی در سه نمونه از سفالینه‌های عصر معاصر مند گناباد» با استفاده از روش توصیفی‌تحلیلی سعی بر آن دارند تا با استخراج مضامین عرفانی نقش ماهی در اشعار مولانا در مثنوی معنوی، بازتاب آن در هنر سفالگری عصر معاصر را با رویکرد عرفانی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که پیوند ناگسستنی میان ادبیات و هنر باعث ورود مضامین ادبی به تزیینات هنر اسلامی شده است. از جمله این مضامین، ماهی است که به‌دلیل مفاهیم عمیق عرفانی و نمادین، از دیرباز تاکنون مورد توجه هنرمندان عرصه‌های مختلف و ادبا بوده است. بر اساس تجزیه و تحلیل اطلاعات که به روش تفسیری صورت گرفته است مشخص شد که این نقش‌مایه حامل معانی عرفانی بوده و در آثار سفالین عصر معاصر نمودی از انسان کامل و بهشتی به شمار می‌آید.

نظری و زکریایی کرمانی (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی سفالینه‌های مراکز سفالگری مند گناباد و شهرضای اصفهان) با استفاده از روش توصیفی‌تحلیلی، نتیجه گرفته‌اند که «وجوه اشتراک زیادی در شیوهٔ تولید، اعمال لعاب و نقش‌اندازی بر روی سفالینه‌های دو مرکز وجود دارد، برای دستیابی به نوعی بدنه‌های معروف به «خمیر سنگی» و موفقیت در زمینهٔ تولید آن تلاش می‌شود و رواج نقاشی زیرلعابی و انواع لعاب تک‌رنگ شفاف و قهوه‌ای و به‌کارگیری نقوشی مانند ماهی، پرنده و انواع نقوش گیاهی و هندسی متناسب با وضعیت فرهنگی و اقلیمی این مناطق سفالگری از جمله جنبه‌های مشترک هنر آنان است. همچنین وجود افتراق در شیوهٔ نقش‌اندازی مانند ترسیم دقیق و ظریف نقوش در سفالینه‌های شهرضا که به‌نوعی تداعی‌کنندهٔ قلمگیری‌های نقاشی ایرانی است و کاربرد آزادنه و خلاقانهٔ نقش و رنگ‌گذاری‌های خارج از چهارچوب طرح در مند گناباد بر ویژگی‌های منحصربه‌فرد سفالگری این مراکز افزوده است و در جایی تفاوت در ساختار آرایه‌های به‌کاررفته و رواج لعاب سبز آبی در شهرضا و به‌کارگیری مستمر لعاب شفاف بی‌رنگ در مند گناباد به‌عنوان وجوه تمایز سفالینه‌های این دو مرکز نشان می‌دهد» (نظری و زکریایی ۱۳۹۴، ۳۷).

محجوبی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «سفالگری در مند گناباد» با استفاده از روش توصیفی و اطلاعات میدانی شامل «عکس، گزارش و مصاحبه» و کتابخانه‌ای شامل «یادداشت‌نویسی و گردآوری اطلاعات از منابع» سعی نموده تا مواد اولیه، تکنیک سفالگری، چگونگی رنگ و لعاب و نقوش به‌کاررفتهٔ سفال‌های مند گناباد را تحلیل نماید. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که سفالگری در گناباد که حداقل پیشینه‌ای سه‌هزارساله دارد، با مراکز هم‌عصر خود از شیوه‌ای یکسان پیروی می‌کرد و سفال مند با مصالح و تزیینات متفاوت، به‌عنوان پدیده‌ای نوظهور از اواخر قرن یازدهم هجری در مند رایج شد. این سفال که با سفال میبد یزد و شهرضای اصفهان شباهت زیادی دارد، در طول زمان از محیط نیز تأثیر پذیرفته است. سفال مند به‌دلیل داشتن نقش‌مایه‌های سنتی و رنگ‌های گرم و شاد، همواره جذاب و در مجامع هنری مطرح است.

۳. تقسیم‌بندی نقوش سفال مند گناباد

اما شاید بتوان مهم‌ترین مشخصهٔ سفال مند را نقوش کارشده بر روی آن‌ها دانست که عناصر تزیینی برگرفته از طبیعت است. این عناصر شامل سه گروه حیوانی، نباتی و هندسی هستند. البته در این بین شاید بتوان نقش خورشیدخانم را که نقشی محوری در اجرای نقوش سفالینه‌های گناباد ایفا می‌کند، با سالیان اختلاط در ذوق و قریحهٔ هنری و قوهٔ تخیل سفالگر به‌عنوان یکی از عناصر گروه انسانی نام برد.

بنا به اظهار مطلعان و فعالان این بخش به‌دلیل محدود شدن کارها و کاهش بازار تقاضا، عملاً استفاده از نقوش به کمترین میزان خود رسیده و خیل عظیمی از این نقوش که شاید تعداد آن‌ها به ده‌ها نگارهٔ تزیینی برسد، دیگر بر روی ظروف کار نمی‌شوند. نقش بز، طاووس، گل بادامی، گل کدو، آفندی، مینایی، پره‌ماهی (اَرگی)، بازوبندی و... از این دست به شمار می‌آیند که متأسفانه به دست فراموشی سپرده شده‌اند. ازاین‌رو لازم آمد برای درک هرچه بهتر نقوش سفال مند گناباد، یک تقسیم‌بندی مختصر و کلی، ارائه و سپس روایت اسطوره‌ای این نقوش بیان شود.

۱ـ۳. نقوش حیوانی

درصد بالایی از نقوش حیوانی مصرفی کنونی در سفالینه‌ها شامل ماهی، مرغی‌ریز (چغوک[۲]) و مرغی‌درشت (کفتر[۳]) هستند که در گذشته به‌مراتب تنوع جانوری بیشتری را دارا بوده است.

۲ـ۳. نقوش گیاهی (نباتی)

از نقوش نباتی درخت، گل شش‌پر یا هشت‌پر که بعضاً پنجه‌موشی نیز خوانده می‌شود، گل سرخ یا گل قرمزی، بته و بته‌جقه نیز قابل بیان است. از دیگر نقوش مورد توجه سفال‌سازان مند گناباد در سابق (گل نیلوفر) است که اکثر به‌صورت استیلیزه به کار می‌رود که این نقش در سراسر دوران اسلامی و قبل از آن در تزیین آثار هنری مورد استعمال بوده است (زمانی ۱۳۵۱، ۱۰ـ۱۱).

۳ـ۳. نقوش هندسی

پس از آن نقوش هندسی که بیشترین استفاده را در حاشیه‌ها دارند که به آن‌ها کتیبه‌های اسلیمی نیز گفته می‌شود، شامل نقش گنجی، قفلی ریز و قفلی درشت، مِینه‌ای، پروانه‌ای، خانگی (خونگی)، محرمات، هفت و هشت، ضربدری یا خراش که شکلی ساده‌شده از طرح اَفندی می‌باشد که سابقاً با جزئیاتی بیشتر در ترسیم و رنگ‌آمیز بر روی ظروف سفالی اجرا می‌شده است. نقش خشتی یا شطرنجی نیز جزو این نقوش است. نقوش هندسی را شاید بتوان نقشی تکمیلی برای عناصر تزیینی سفال گناباد برشمرد که با حضور خود، به زیبایی ظروف جلوه‌ای خاص و زیبا می‌بخشند.

تصویر ۲: نقش خورشیدخانم با نقش مرغی‌ریز و ماهی در حاشیه
(عکس: مهدی خداوردی)

۴. روایت اسطوره‌ای نقوش

از نقوش مشهور سفال مند، «پرنده»، «ماهی»، «درخت زندگی» و «خورشیدخانم» است که جایگاه والایی در روایات اسطوره‌ای دارند. لازم است در اینجا به‌اختصار ذکر شود که چگونه در پس تمامی این اقوال و تفاسیر، رابطهٔ زنجیروار نقوش مستعمل در سفالینه‌ها، اسطوره‌ها، آیین و مذهب را به‌راحتی می‌توان بر پیکرهٔ سفال‌های مِند گناباد مشاهده کرد که به چه صورت تا به این اندازه با یکدیگر ادغام و هماهنگ شده و بعضاً فلسفهٔ وجودی آن نیز برای هنرمند سفالگر بعد از نسل‌ها و در انتقال سینه‌به‌سینه به فراموشی سپرده شده و حالتی عادت‌گونه به خود گرفته است. تنگانگی حضور پررنگ و نمادین پرنده، درخت و ماهی بیش از بیش تأثیر اسطوره و آیین و مذاهبی همچون میترائیسم و زرتشت را در زندگی عادی و روزمرهٔ مردم این سرزمین نشان می‌دهد که به چه مقدار این جایگاه‌ها برای ایشان قابل احترام و تقدس بوده‌اند. در تصویر ۲ پرنده و ماهی هر دو با حمل گیاه زندگی سعی در حفظ و حراست و به ارمغان آوردن آن برای مردم سرزمین خویش دارند که در ادامه مشروح آن ذکر شده است (تصویر ۲).

۱ـ۴. پرنده

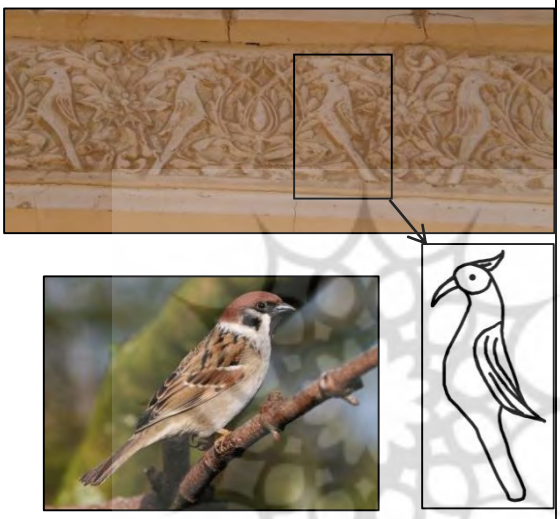
طبق گفتهٔ مرحوم زمانی موتیف یا سمبل سفال‌سازی مند گناباد، گنجشک [یا همان چغوک] است که نقش آن در اکثر ظروف سفالی همچنین سایر صنایع‌دستی آن شهرستان چون گلدوزی دیده می‌شود. این مطلب یادآور پرندگان سردر و طرفین مدخل مسجد گناباد است که با گچ در بین گل و گیاه منقّش شده و از آن‌ها به نام پرندگان باریک‌اندام دم‌بلند شبیه دارکوب نام برده است و شاید این پرنده در این شهر از گذشته مورد توجه بوده، یا سفال‌سازی گناباد در اوایل قرن هفتم هجری نیز دایر بوده است (زمانی ۱۳۵۱، ۱۰ـ۱۱). این نقوش گاه تقلید کامل از طبیعت‌اند و زمانی به‌صورت تجریدی نقش گردیده که بسیار ساده شده‌اند.

همچنین نقش طاووس از دیگر نقوش اجراشده به‌عنوان کتیبه بر سردر مسجدجامع گناباد است که سابقاً در سده‌های اخیر شاهد حضور نقش این پرنده نیز در هنر سفالگری منطقه البته با وجه رئال‌تر آن بوده‌ایم؛ چنان‌که در آیین اسلام، طاووس را پرنده‌ای اهل بهشت می‌دانند و

به‌واسطهٔ گناهی که از او سر زد و شیطان را که به هیبت مار درآمده بود، در زیر بال خود پنهان ساخت و به بهشت داخل کرد؛ که در نهایت به اغوا و تحریص آدم و حوا پرداخت و خداوند به‌واسطهٔ این رفتار و خطا، آدم و حوا و طاووس را از بهشت راند و به زمین هبوط داد (جدول ۱).

نقش طاووس نه‌تنها به‌عنوان نقشی نمادین در آثار هنری دورهٔ اسلامی به کار گرفته شده بلکه در دوران باستان در آیین زرتشت به‌عنوان مرغی مقدس مورد توجه بوده است. طبری در مورد آتشکده‌ها و معابد زرتشتی که تا قرن سوم هجری باقی بوده، اشاره می‌کند در نزدیکی آتشکدهٔ بخارا محل خاصی برای نگهداری طاووس‌ها اختصاص داده شده بود و در آنجا از طاووس‌ها نگهداری می‌کردند (بهمنی ۱۳۸۹، ۱۳۴ــ۱۳۹؛ برگرفته از Jorgensen 1986, p. 131).

جدول ۱: مقایسهٔ نقش‌مایه و سمبل‌ها

نقش	مقایسه (محل نگهداری)	قدمت	ملاک سنجش	تصویر	توضیحات
گنجشک	گچ‌کاری سردر مسجدجامع قدیم گناباد	۶۰۹ق	نقش‌مایه		نقش پرنده بر سردر مسجدجامع گناباد
طاووس	گچ‌کاری سردر مسجدجامع قدیم گناباد	۶۰۹ق	نقش‌مایه		نقش طاووس بر سردر مسجدجامع گناباد
طاووس	موزهٔ مزار بیدخت گناباد	مربوط به قرن دهم شمسی (۴۲۶ سال قبل)	نقش‌مایه		بشقاب کاشی گناباد

تصویر ۳: نقش بته‌جقه و خورشیدخانم در مرکزیت و پرنده که گردتاگرد ظرف در حرکت است (عکس: مهدی خداوردی)

حضور پـرنده و حمل گیاه توسط آن در نقوش اجـراشده بر روی سفالینـه‌های قدیم و جدید گناباد حائز اهمیت است. نظر بر این است که انتقال این گیاه که به‌زعم نگارندگان همان گیاه جاودانگی و نامیرایی است، توسط پرنـــده با عبـــور از سرزمین‌های مختلف، اشـــاره‌ای تمثیل‌وار به اســـطورهٔ کهن «گیلگمش» اســـت که چگونه در انتهای دریافت معنای زندگی، سـعیِ در به ارمغان آوردنِ گیاه جاودانگی برای مردمان سـرزمین خویش دارد (تصویر ۳).

«گیلگمش آفریده‌ای است خداانسان بدین معنی که دوسوم او آفرینش خدایی دارد و یک‌سـوم انسـانی؛ پس می‌توان گفت او واسـطه‌ای اسـت میان خدا و انسـان. وی با ستمکاری و خودکامگی بسیار بر سرزمین "اوروک" فرمانروایی می‌کند و چون چیزی به‌جز خوردن و نوشـیدن و هوسـرانی و سـتمکاری نمی‌داند، همهٔ چیزهای خوب را برای خود می‌خواهد. ازاین‌رو دختران و زنان را از پدران و همســرانشــان می‌رباید و میان خانواده‌ها آشـوب و اندوه به وجود می‌آورد، به‌طوری که مردم اوروک[۴] از سـتم او به جان می‌رسـند، پس نزد خداوند می‌روند و از او می‌خواهند تا موجود دیگری را بیافریند که در مقابل "گیلگمش" از آنان دفاع کند. خداوند می‌پذیرد و انسـانی به نام "انکیدو" می‌آفریند و به زمین می‌فرستد. آن دو پس از دیدار، ابتدا با هم می‌جنگند اما بعد از آن با هم دست دوستی و مهر می‌دهند و بر آن می‌شـوند که تا پایان از یکدیگر جدا نشـوند. از آن پس با هم یگانه می‌گردند؛ چونان یک روح در دو جسم. کم‌کم گیلگمش در کنار انکیدو که روانی آرام و شکیبا دارد، خوی ستمکارانهٔ خود را ترک می‌گوید و تصمیم می‌گیرد با یاری وی به جنگ غول شروری به نام "خوم بابا = هوم بابا" برود که از مدت‌ها پیش باعث وحشـت و نگرانی مردم سـرزمینش شـده است. اما پس از پیروزی، در راه بازگشت، انکیدو بر اثر نفرین "ایشتار"[۵] که از حوادث جنبی داسـتان اسـت، بیمار می‌شود و پس از چند روز در منتهای رنج می‌میرد. بعد از مرگ انکیدو، نخستین رنج بر گیلگمش که اکنون دیگر خوی انسـانی یافته، آشـکار می‌شـود. او به حقیقت مرگ پی می‌برد و به دردمندی‌های انسـان هوشـیار می‌گردد. پس درحالی‌که لحظـه‌ای از انـدوه مرگ همزادش انکیـدو غـافـل نمی‌مـانـد و همواره برایش مرثیه‌های غم‌انگیز می‌خواند، در جســت‌وجوی راز جاودانگی و بی‌مرگی برمی‌آید. سـفرهای بسـیار می‌کند و با آفریده‌های گوناگون روبه‌رو می‌شـود و از آن‌ها راز نامیرایی را می‌پرسد. همه به او می‌گویند که مرگ سرنوشت محتوم بشر است و به‌جای اینکه به مرگ بیندیشد، بهتر است این چندروزهٔ زندگی را به شادی بگذراند. اما گیلگمش نمی‌پذیرد. سـرانجام با رهنمود پیـــری به نام "ئوته نه‌پیش‌تیم"[۶] که راز جاودانگـــی را می‌داند و پس از گذر از آب‌های مرگ‌زا، گیاه جاودانگی را از ژرفای اقیانوس آب‌های شـیرین به دسـت می‌آورد. اما آن را نمی‌خورد بلکه بر آن می‌شـود گیاه را به اوروک برده و با مردم سـرزمینش در آن شـریک شـود. ولی ماری در یک لحظه از غفلت او استفاده می‌کند، گیاه را می‌رباید و می‌خورد و پوست می‌اندازد و جوان می‌شود. (ازاین‌رو در فرهنگ نمادها، مار نماد جوانـی و نامیرایی است.) آنگـاه گیلگمش خسته، سرشار از بیهودگی و اندوهناک از سفر ناکام خود به اوروک بـازمی‌گردد. به نزد دروازه‌بان مرگ می‌رود و از او می‌خواهد که انکیدو را به وی نشان دهد تا راز مرگ را از او جویا شود. دروازه‌بان سایه‌ای از انکیـــدو را به وی می‌نمایـــاند. سایه با زبانی نامفهوم، میرایـــی انسان و غبار شدنش را برای او بـــازمی‌گوید. آنگاه قهرمان به پوچـــی رسیده به سرنوشت خویش تسلیم می‌گردد بر زمین تـالار می‌خوابد و به جهان مـرگ می‌شتابد...»[۷] (شاملو ۱۳۴۰).

ناکامی گیلگمش در دستیابی به گیاه جاودانگی و ناکامی بشر در دست‌یازی به بهشت برین و جاودان، هر دو روایتی از آرزوها و عقده‌های بازنشده و دست‌نیافتنی آدمی است که بر پیکرهٔ سفالینه‌ها و فرش‌های ایرانی به دست هنرمند نقاش–صنعتگر، لبـاس اجابت بر قامت پوشیده و آن‌ها را دست‌یافتنی و برآورده ساخته است.

۲ـ۴. درخت

این نقش چندهزارساله ترکیبی از تصاویر برگ، ساقه، میوه و گل است که غالب همراه نگارهٔ ماهی و پرنده است. این شکل به‌عنوان یکی از پرکاربردترین نقوش مورد استفاده در سفال‌های مند گناباد، همان طور که مطرح شد، در قلمرو اسطوره از آن به «درخت زندگی» یاد می‌کنند؛ هرچند برای آن در نوشتارهای مختلف نام‌های دیگری از قبیل «هوم سپید»، «گوکرن یا همه‌تخمه»[۸] نیز قائل شده‌اند که هرکدام به‌نحوی،

روایتی متفاوت در پیدایش خود دارند. از سویی نقل است که در آغاز آفرینشِ آدمی، درخت به یاری مشی و مشیانه، نخستین زوج بشر می‌آید. مشی و مشیانه برای طبخ غذای خود نیازمند آتش بودند و آتش مورد نیاز آنان را دو درخت «کنار»[9] و «شمشاد» که بنا بر اساطیر ایران آتش‌دهنده‌ترند، فراهم کردند (آموزگار ۱۳۹۱، ۵۴؛ دادور و منصوری ۱۳۹۰، ۱۰۷).

وجود نقش درخت زندگی بر روی سفالینه‌های چندهزارساله به روایت خالقان آن، از حضور و تأثیر آن در زندگی بشر سخن دارد که در سوابق کاربرد و به‌کارگیری آن روی بافته‌های گره‌دار، واضحاً زمان دقیقی مشخص نیست. آنچه روشن است حکایت درخت، به‌ویژه درخت سرو و جنبهٔ تقدس آن نزد ایرانیان و زرتشتیان ایرانی، قبل از هجوم اعراب است که نمونهٔ بارز و مشهور آن در روایات و کتب تاریخی، درخت سرو کشمری (کاشمری)، مذکور می‌باشد.

تصویر ۴: نقش درخت زندگی در اشکال مختلف بر روی سفالینه‌های مند گناباد (عکس: مهدی خداوردی)

از سویی استفاده از نقش درخت زندگی در سفالینه‌ها و نقوش فرش بلوچی، محتملاً می‌تواند علاوه بر بیان روح تقدس و احترام این عناصر برای ایرانیان باستان، تأثیرپذیری این هنرها از یکدیگر را نیز بازگو کند. از پس تمامی این اقوال، حضور چندهزارسالهٔ زرتشتیان در شرق ایران بویژه ناحیهٔ خواف می‌باشد که در زمان ماقبل حملهٔ اعراب، بزرگ‌ترین مرکز حضور زرتشتیان در شرق ایران بوده است که در حال حاضر جزء مراکز اولیهٔ بافت قالیچه‌های بلوچی است که از طرح‌های مورد استفادهٔ آن‌ها می‌توان به نقش درخت تاک و به‌ندرت درخت سرو اشاره کرد[10] (تصویر ۴ و ۵).

تصویر ۵: نقش درخت سرو به‌همراه گل‌قرمزی (عکس: مهدی خداوردی)

جایگاه این نقش بیشتر روی بدنهٔ داخلی یا خارجی ظروفی مثل کاسه و بشقاب است. پرنده‌ها معمولاً با خطوطی سیال به‌صورت آرام و نشسته میان گل و بوته‌های سبزرنگ دیده می‌شوند. قلمگیری این نقش نیز مانند نقوش دیگر با رنگ مشکی و رنگ‌آمیزی آن با رنگ‌های متفاوت روشن، مانند آبی، زرد، قرمز و سبز انجام می‌شود (لباف خانیکی ۱۳۸۳، ۸۵).

۴ـ۳. ماهی

در تمدن‌های باستان،ی ماهی معروف به (خدای آب و دریای بابلی قدیم) بوده است. مخلوق شگف انگیزی که نصف بدنش انسان و نصف دیگرش ماهی است، از دریا بیرون آمده و نوشتن خط و آداب زندگانی و زراعت و علوم را به مردم بابل آموخت. در اوستا دو ماهی، از سوی اهورامزدا به نگهبانی گیاه گوکرن گماشته شدند. گوکن گیاهی است اساطیری که بی‌مرگی می‌آورد و در بازسازی جهان یا فرشگرد به کار خواهد آمد (کاظم پور و شفایی ۱۳۹۷، ۵۲). در فلات تشنهٔ ایران شاید بتوان غایت خواسته و آرزوی ساکنان آن را در تمامی ادوار، آب دانست که منشأ هرگونه باروری و حیات در کرهٔ خاکی است و همیشه چه در واقعیت و چه در عالم خیال در جست‌وجوی آن، مناطق و نواحی مختلف این سرزمین را کندوکاو کرده و درنوردیده‌اند. تا بدانجا که آب برای ایشان وجه تقدس و احترام ویژه‌ای پیدا می‌کند و برای آن الههٔ آب قائل می‌شوند.

در ایران باستان، زنان و مردان لباس‌های پوشیده بر تن داشتند و هرگز لخت نبوده‌اند، به همین سبب فنیقی‌ها و مردان دریا زمانی که پادشاهان و سلاطین هدایایی تقدیم می‌کردند، پوششی از ماهی به‌صورت دامن و حتی کلاه بر تن می‌کردند (حیدری شکیب، افروغ، و میرکمالی ۱۳۹۱، ۶۰). از روی دیگر، هنرمندان آرزوی رسیدن به آب و جنبهٔ مقدس آن را به‌مانند دیگر عناصر توسط بن‌مایه‌های آیینی و نمادها بر پیکرهٔ آثار مخلوق خود نقش کرده‌اند. یکی از این نگاره‌ها که دارای قدمتی چندهزارساله بوده و مکشوفات باستانی از آن حاصل شده است، ماهی می‌باشد، زیرا ماهی به آب زنده است. افزون بر آنکه آب، باد، خاک و آتش در نزد ایرانیان عناصر چهارگانهٔ مقدس شمرده

شده و ماهی نیز به‌عنوان نماد آب و طراوت و اشاره به اهمیت آن برای مردمان این سرزمین بر پیکرهٔ دست‌ساخته‌های آن‌ها اعم از سفال و فرش در زمانه‌های مختلف جای می‌گیرد. برای شناخت بهتر و بیشتر با نقش ماهی لازم است توضیحاتی راجع به آیین و سنن هزاره‌های پیشین داده شود که در پیگیری ریشه‌های تاریخی آن کمک مؤثری می‌کند.

آنچه از روایات اسطوره‌ای و اوستایی برمی‌آید شاید پیدایش نقش ماهی را بتوان به رواج اندیشه‌های مهرپرستی و میترایی نسبت داد که مربوط به سده دوم پیش از میلاد می‌باشد. اما مطلبی که به‌عنوان شواهد ملموس در علم باستان‌شناسی نام برده می‌شود که بتوان بر اساس آن استناد کرد، چیزی متفاوت از آن را به ما نشان می‌دهد. شواهد باستان‌شناسی و مکشوفات آن در محوطه‌های تاریخی همچون تَل باکون، تپه حصار و شهر سوخته حاکی از این است که نگارهٔ ماهی به هزاره‌های پیشین قبل از رواج آیین مهر در فلات ایران مربوط می‌شود که به‌عنوان یک نقش تزیینی مورد استعمال ساکنان بومی فلات ایران بر پیکرهٔ سفالینه‌ها بوده است. این اطلاعات از جامعهٔ آماری تحقیق متشکل از ۹ نمونه شکل و ۱۵ طرح خطی از نقش ماهی بر آثار سفالی در بازهٔ زمانی بین ۴۰۰۰ سال تا ۱۰۰۰ سال قبل از میلاد در ایران می‌باشد که به تحلیل شکل‌ها و طرح‌ها بر اساس موضوع و مفاهیم با تأکید بر نقش ماهی پرداخته شده است (تصویر ۶) (حیدری‌نژاد و حسین‌آبادی ۱۳۹۸، ۳).

تصویر ۶: سفالینهٔ به‌دست‌آمده از تل باکون، هزارهٔ چهارم قبل از میلاد (موزهٔ ملی ایران)

اما باوری که با عنوان آیین میترایی یا همان مهرپرستی وجود دارد و در خصوص آن تعدادی شواهد باستان‌شناسی به دست آمده این‌گونه روایت می‌کند که هنگامی که مهر از مادرش آناهیتا[11] متولد شد، مادرش او را بر روی گل نیلوفر می‌نهد و سپس یک ماهی مهر را به خشکی می‌رساند که در تعدادی آثار مِهری، این ماهی را دلفین تصویر کرده‌اند (ژوله ۱۳۹۰، ۳۱). باوری دیگر که همچنان گاهی اوقات از زبان سالخوردگان شنیده می‌شود و به یکی از کهن‌ترین اسطوره‌ها اشاره دارد، آن است که زمین بر شاخ گاوی قرار دارد و گاو بر پشت یک ماهی بزرگ.

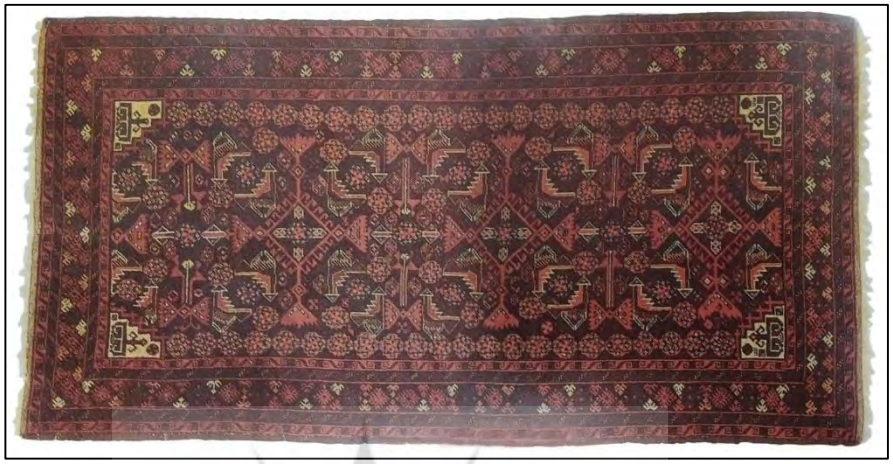
در آیین زرتشت نیز بر این عقیده‌اند که اهریمن در مقابل هریک از آفریده‌های نیکوی اهورامزدا دست به خلق مخلوقی مخرب می‌زند تا نور و تاریکی تا ابد با یکدیگر در حال مبارزه باشند.[12] هنگامی که اهورا در دریای فراخکرت، درخت گوکرن یا همان درخت زندگی را می‌آفریند، اهریمن نیز وزغ و به روایتی دیگر چلپاسه را خلق می‌کند تا ریشهٔ درخت را بجود و حیات را بر روی زمین نابود کند. اما پس از این اتفاق، اهورامزدا ماهیان نگاهبان درخت را می‌آفریند تا در اطراف ریشهٔ آن به‌طور پیوسته و ابدی در حال چرخش باشند و آن را از گزند اهریمن‌زادگان دور نگاه دارند که این اسطوره اشاره به اهمیت حضور عنصر حیاتی آب و بن‌مایهٔ نمادین آن یعنی ماهی دارد که ناخودآگاه در ذهن تداعی می‌شود (دهخدا ۱۳۷۷، ج. ۱۲: ۱۹۴۰۶؛ تفضلی ۱۳۵۴، ۸۱).

از پس تمامی این اقوال، نقش ماهی همچنان بعد از هزاره‌ها یکی از عناصر عمده در تزیین ظروف سفالی مند گناباد است که به دو حالت افقی و عمودی ترسیم می‌شود. در نقاشی ماهی‌های عمودی معمولاً بین هر دو ماهی یک شاخهٔ گل‌وبرگ‌دار نیز ترسیم می‌شود که اشاره‌ای تمثیل‌وار و نمادین به آیین‌ها و اسطوره‌های مذکور اخیر دارد (تصاویر ۷ و ۸).

تصویر ۷: نقش ماهی و گیاه با محوریت خورشیدخانم (عکس: مهدی خداوردی)

تصویر ۸: نقش ماهی به‌همراه درخت زندگی (عکس: مهدی خداوردی)

نقش ماهی علاوه بر سفال، در حوزهٔ فرش نیز کاربردهای زیادی دارد تا بدان‌جا که یکی از نقوش اصیل فرش ایرانی به نام هراتی یا ریزماهی (ماهی درهم) معروف است که بسته به موقعیت جغرافیایی به‌مدد خلاقیت و ذوق هنرمند بافنده به تفاوت‌هایی با یکدیگر دچار شده‌اند. بنیاد نقشه‌های هراتی، دو برگ خمیده[۱۳] می‌باشد که گل بزرگی مانند یک گل شاه‌عباسی یا گل نیلوفر را در میان گرفته است (تصویر ۹) (ژوله ۱۳۹۰، ۳۱).



تصویر ۹: قالیچهٔ بلوچ خراسان با نقش ریزماهی (ژوله ۱۳۹۰، ۳۱)

۴ـ۴. خورشید

در تمدن لرستان، صفحات سنجاقی پهن از جنس مفرغ به دست آمده است که تماماً نقوش صورت یک زن به‌صورت خورشید در وسط آن قرار دارد که این نقش در دورهٔ اسلامی ب صورت پرچم شیر و خورشید ظاهر شد. نام خدای خورشید و ماه به‌همراه مراسم آیینی آن‌ها در متون ایلام کهن آمده که یکی از آن‌ها «ناهونته» خدای خورشید است و نان-هونته یعنی خالق روز به زبان ایلامی باستان (بهمنی ۱۳۸۹، ۳۸ـ۴۲).

از سویی برای اولین بار طی تحقیقات و کاوش‌های باستان‌شناسی در شوش خوزستان نقشی ظاهر شد که هرتسفلد باستان‌شناس آلمانی آن را گردونهٔ خورشید (چلیپا) نام نهاد. این نماد در کف یک ظرف قرار دارد که متعلق به پنج‌هزار سال قبل است که قدیمی‌ترین اثر بر روی آثار سفالین این تمدن می‌باشد. این رمز به‌صورت نگارهٔ خورشید، ماه، ستاره و آتش است و نشان از تقدس آسمان و خورشید دارد (رمز چهار عنصر مقدس است که بیانگر گردانندگی هستی بودند: آب، باد، خاک، آتش) (همان، ۴۲ـ۴۵).

نقش چلیپا و خورشید و ماه و ستاره به‌صورت‌های مختلف در تمدن‌های قدیم ایران دیده می شود که همگی به‌نحوی یادآور آتش و نور هستند. آن‌ها بیشتر جنبهٔ جادویی داشتند و بر سفالینه‌ها نقش می‌شدند و قصد آنان تبرک و تقدس غذا و نوشیدنی‌های مقدس بوده تا آن‌ها را از گزند و بدی در امان دارد. همچنین حرکت مدور چلیپای شکسته، آن را به‌صورت نقش خورشید تبدیل می‌کند و «کشف آتش در جشن سده و رقص آتش و دیگر مراسمات مقدس ایشان که در بین تمام اقوام رایج بوده و ارتباط نزدیکی با فرهنگی معنوی و مادی مردم ایران باستان دارد»؛ زیرا برای محاسبهٔ روزهای مقدس به خورشید و ماه اتکا داشتند و برای امور کشاورزی و دامپروری هم می‌بایست از گاهشماری خورشیدی استفاده کنند. این در حالی است که هنوز در ایران از تقویم و گاهشماری خورشیدی با عنوان هجری شمسی استفاده می شود (همان، ۴۲ـ۳۸).

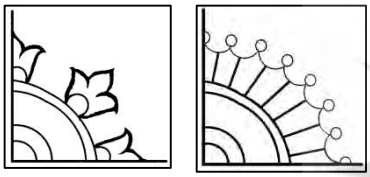
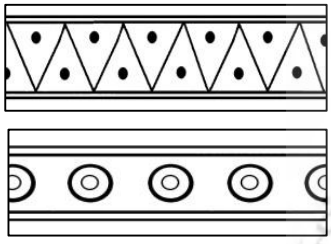
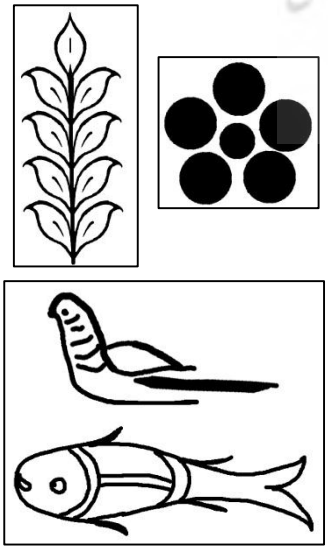
تصویر ۱۰: نقش خورشید به‌همراه مرغی درشت (عکس: مهدی خداوردی)

این رمزها را می‌توان در تمدن‌های سیلک کاشان[۱۴] ـ تل باکون فارس ـ شوش خوزستان بعینه دید که بیشتر نمادین هستند و پس از آن، در بشقاب‌های ساسانی، نگارگری، باغ‌ها، نقش قالی و مساجد چهار ایوانی تماماً از این نقش چلیپا به‌عنوان نمادی از خورشید و گردونهٔ مهر استفاده کردند. چنان‌که در کویر گناباد، خورشید بیش از هر پدیدهٔ دیگر خودنمایی می‌کند و هنرمندان این سرزمین آن را به‌عنوان عنصر اصلی برای تزیین ظروف سفالی استفاده کرده‌اند. این نقش که در اصطلاح سفالگران مند به خورشیدخانم شهرت دارد، به‌شکل صورت خانمی زیبا با اَبروانی به‌هم‌پیوسته و گیسوانی بافته، مشکین و آبی‌رنگ و گونه و لب‌هایی به رنگ قرمز و نارنجی غالباً در مرکزیت ظروف رخ می‌نمایاند (تصویر ۱۰).

۵. محل استقرار نقوش و عناصر مختلف تزیینی در ظروف

یکی از موضوعات دیگری که در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته است، اشاره به این نکته بوده که نقوش به‌کاررفته در سفال گناباد از حیث جای‌گیری در کجای ظروف منقش می‌شده‌اند؛ گرچه باید گفت که به‌طور کل و معمولاً نقوش بیرون و بخصوص داخل ظروف در سه قسمت اجرا می‌شود (زمانی ۱۳۵۱، ۱۰ـ۱۱) (جدول ۲).

جدول ۲: محل استقرار نقوش و عناصر تزیینی در ظروف سفالین گناباد

محل استقرار نقوش	نوع نقش	آیکونوگرافی
کف ظرف	غالباً نقوش گیاهی و شعاعی	
لبهٔ ظرف	یک نوار نسبتاً باریک گیاهی یا هندسی	
منطقهٔ بین کف و لبه	نقوش کوچک و ساده و گاهی با گل‌های نیلوفر و دوایر محیط بر گل و برگ و ماکوئی شکل‌ها که بعضاً با پیکرهٔ ماهی و پرنده همراه می‌شوند و...	

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۶. نتیجه

همـــان طور که توضیح داده شد، با نگـــاه و جست‌وجویی ساده در بیـــن نقش‌مایه‌های موجود بـــر پیکرهٔ سفال‌های منطقهٔ گناباد می‌توان به ارتباط آن‌ها با آیین و نمادهای باستانی سالیان گذشتهٔ این سرزمین کهن پی برد که شرح آن به‌تفصیل و به‌قدر اختیار در این نوشتار داده شد. از سویی این سفالینه‌ها همان طور که پژوهش محجوبی نیز نشان می‌دهد، نقوش سفال‌های گناباد به‌صورت طبیعی کشیده می‌شوند. بعضی از این نقوش جنبهٔ تزیینی دارند و برخی جنبهٔ تقدس و آیینی. برای رنگ‌آمیزی نقوش از رنگ‌هایی شـــاد با قلمگیری‌های مشـــکی اســـتفاده می‌شـود که یادآور هنر پارچه‌بافی و گلیم‌بافی در این منطقه اسـت. در پس تمامی این اقوال و مظاهر و نشـانه‌ها و اسـطوره‌های بازگوشـده، همگی منعکس‌کننده و نقطهٔ فوران احساسات و شیوه‌های واکنش آدمی در برابر و تقابل با محیط پیرامون اوست؛ تمامی خواسته‌هایی که در دنیای واقعی و جغرافیایی خود، شـاید به هر دلیلی نتوانسـته به آن دست یابد یا آن‌ها را به‌صورتی کمرنگ در اختیار داشته، یا آنچنان دستیابی به آن سخت و دشوار بوده که سعی در تجسم ذهنی و انتزاعی آن برای خود می‌کند. از سویی، آدمی همیشه ویژگی پنهان‌کاری و مخفی بودن امور را در سـاده بیان کردن آن‌ها ترجیح داده اسـت. حضـور نمادین این نقشـینه‌ها به‌عنوان عناصر تزیینی، فارغ از تمامی اسطوره‌ها و فلسفهٔ حضوری آن‌ها، در زیباسازی سطوح سفالینه‌های منطقه تأثیر بسزایی گذاشته که مشتریان خاص و عام خود را به‌همراه داشته است؛ از سوی دیگر نقوش به‌کاررفته در سـفال گناباد پیوند نزدیکی با عناصـر پیشینهٔ فرهنگی و حیات زیستی خودش دارد و همچون نتایج پژوهش نظری و زکریایی‌کرمانی، مطالعات اســـنادی این پژوهش نیز نشـــان می‌دهد که اکثر نقوش به‌کاررفته در ســـفالینه‌های گناباد، ارتباط میان هنرهای مختلف را در یک گسـترهٔ زمانی نشـان می‌دهد. برای مثال نقوش گیاهی و هندسـی سفالینه‌ها در هنر فرش‌بافی و منسوجات این منطقه نیز دیده می‌شود، به‌خصوص نقش‌هایی که عنوان «کتیبه»، «بته‌جقه»، و «اسلیمی» به خود گرفته، در قالی‌بافی گناباد دیده نیز می‌شود.

در نهایت باید گفت که حضور هم‌زمان دو عنصر خاص با هم در نقش مکمل یکدیگر همانند حضور یکجای ماهی و درخت، پرنده و گیاه، خورشید بـا هیبتی انسانی و... از مشخصه‌هـای اصلی موتیف‌های شاخص سفـال گناباد است که می‌توانـد اشاره‌ای تمثیـل‌وار به ریشه‌های تاریخی و باورهای موجود در پس اجرای آن‌ها باشـد. البته که نتایج این پژوهش همچون پژوهش کاظم‌پور و شـفایی نشـان می‌دهد که نقش ماهی از پرکاربردترین نقوش اسـت و ماهی‌ها به دو صـورت عمودی و افقی روی بدنهٔ ظروف نقش می‌بندند و وسـط نقش دو ماهی بر بدنهٔ ظروف استوانه‌ای درختی دیده می‌شود که با نقوش گیاهی دیگر تفاوت چشمگیری دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. بِیدُخت یکی از بخش‌های شهرستان گناباد است.

۲. در زبان محلی گنابادی، کلمهٔ گنجشک را هم به کسر و هم به ضم «چ»، چغوک می‌خوانند (چِ یا چُ، غُ ـُ).

۳. کبوتر.

4. Uruk

5. Ishtar

6. Uta_napiwtim

۷. متن مورد نظر به‌صـورت خلاصـه‌برداری از کتاب گیلگمش، کهن‌ترین حماسهٔ بشری (شاملو ۱۳۴۰) می‌باشد که سعی در بیان نکات کلیدی داستان و مفاهیم و اسطوره‌های مرتبط با این نوشتار بوده است.

۸. به آن درخت، «بس‌تخمه» یا «درخت زندگی» نیز اطلاق می‌شـود که در افسـانه‌های ایران باسـتان شـفابخش هر مرض به شـمار می‌رود. نام دیگر این درخت «ونی‌یوذبیش» است.

۹. در عربی، درخت کنار و در فارسی درخت سدر خوانده می‌شود.

۱۰. در باورها و تفکرات ایرانیان از پیش از اسـلام تاکنون رواج داشـته که می یا شـراب حاصـل از انگور یا همان تاک باعث فراقت انسـان‌ها از دنیا و تنقیه کردن خویش از حوادث روزگار است و نزدیک شدنِ بیش از پیش به معبود ربانی را در پی دارد.

۱۱. طبق روایات اسطوره‌ای و اوستایی، آناهیتا از آب دریاچهٔ هامون بار برمی‌دارد و مهر را باردار می‌شود.

۱۲. بنا به عقیدهٔ بسیاری از پژوهشگران، این روایت شاخه‌ای از میترائیسم یا همان مهرپرستی است.

۱۳. برگ‌های خمیده در طرح ریزماهی، تمثیلی از ماهیان نگاهبان است.

۱۴. آشکار شدن نماد آتش و نور بر سفال‌ها که نمونهٔ بارز آن‌ها قوری‌های لوله‌دار سیلک کاشان است که در اطراف لولهٔ آن‌ها بر روی بدنهٔ ظرف، نقش خورشید را ترسیم کرده‌اند.

منابع

۱. آموزگار، ژاله. ۱۳۹۱. تاریخ اساطیری ایران. تهران: سازمان سمت.

۲. اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم، و فروغ اولاد. ۱۳۹۶. اسطوره و نماد در ادبیات و هنر، گفت‌وگو با جلال ستاری. تهران: نشر چشمه.

۳. بهمنی، پردیس. ۱۳۸۹. سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران (www.ParsBook.org).

۴. تابنده گنابادی، حاج سلطان حسین (رضا علیشاه). ۱۳۷۹. تاریخ و جغرافیای گناباد. چ۲. تهران: انتشارات حقیقت.

۵. تفضلی، احمد. ۱۳۵۴. مینوی خرد. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۶. حیدری‌نژاد، فرزانه، و زهرا حسین‌آبادی. ۱۳۹۸. «ویژگی‌های بصری و تحلیل مفاهیم نقوش ماهی روی سفال‌های قبل از اسلام در ایران». فصلنامه علمی نگره، ش. ۵۵: ۱۲۱ـ۱۳۷.

۷. حیدری شکیب، رضا، محمد افروغ، و الهام میرکمالی. ۱۳۹۱. «جایگاه نگارهٔ تزیینی نقش ماهی در هنر و فرهنگ ایرانی». نشریه کتاب هنر ماه، ش. ۱۶۴: ۵۸ـ۶۳.

۸. دادور، ابوالقاسم، و الهام منصوری. ۱۳۹۰. درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران: دانشگاه الزهرا.

۹. دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۷۷. لغت‌نامه دهخدا. تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۰. زمانی، عباس. ۱۳۵۱. «هنر سفال‌سازی در مند گناباد». مجلهٔ هنر و مردم، ش. ۱۱۹ و ۱۲۰: ۱۰ـ۱۱.

۱۱. ـــــ . ۱۳۷۳. گناباد، پیر تاریخ. به‌کوشش ناصر زمانی. چ۱. مشهد: انتشارات مرندیز.

۱۲. ژوله، تورج. ۱۳۹۰. پژوهشی در فرش ایران. چ۲. تهران: انتشارات یساولی.

۱۳. شاملو، احمد. ۱۳۴۰. گیلگمش؛ کهن‌ترین حماسهٔ بشری. بی‌جا: بی‌نا.

۱۴. کاظم‌پور، مهدی، و بهاره شفایی. ۱۳۹۷. «نشانه‌شناسی نقش ماهی با رویکرد عرفانی در سه نمونه از سفالینه‌های عصر معاصر (مطالعهٔ موردی مند گناباد)». فصلنامهٔ هنرهای صناعی اسلامی، ش. ۱: ۵۱ـ۵۷.

۱۵. لباف خانیکی، رجبعلی. ۱۳۸۳. «سفال مند گناباد، نقش زندگی». ماهنامهٔ بین‌المللی میراث‌فرهنگی و گردشگری، ش. ۲: ۳۵ـ۴۸.

۱۶. محجوبی، فاطمه. ۱۳۹۲. «سفالگری در مند گناباد». فصلنامهٔ جلوهٔ هنر، ش. ۱۳: ۳۵ـ۴۸.

۱۷. مصاحبه با محمدحسن امیری؛ استادکار و پیشکسوت سفالگری در مند گناباد. اردیبهشت ۱۳۹۶.

۱۸. نظری، امیر، و ایمان زکریایی کرمانی. ۱۳۹۴. «مطالعهٔ تطبیقی سفالینه‌های مراکز سفالگری مند گناباد و شهرضای اصفهان». فصلنامهٔ علمی نگارینهٔ هنر اسلامی، ش. ۶: ۳۷ـ۵۶.

۱۹. ویلسن آلن، جیمز. ۱۳۸۷. سفالگری در خاورمیانه از آغاز تا دوران ایلخانی در موزهٔ آشمولین آکسفورد. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

20. Jorgensen. M. Golfer. 1986. *Medieval Islamic Symbolism and the Paintings in the Cefalù Cathedral*. Leiden: E. J. Brill.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی