

# مفاهیم عرفانی

## نقوش انسانی ظروف سفالین

### قرون ۷ و ۸ هجری قمری



#### چکیده

عرفان اسلامی بر فرهنگ و هنر ایران قرون ۷ و ۸ (ه.ق) تأثیر فراوانی گذاشته و انسان در آن جایگاه بااهمیتی دارد. نقوش انسانی که در تعداد زیادی از ظروف سفالینه‌های این قرون آمده، دارای تعبیرات عرفانی هستند. با این نگاه به بررسی مفاهیم عرفانی نقوش انسانی روی ظروف سفالین قرون مورد نظر پرداخته شده است.

هدف مشخص ساختن مفاهیم عرفانی نقوش انسانی در هنر سفالگری این دوران و تعیین جایگاه زیبایی‌شناسانه و معنایی آن با مشاهده‌ی آثار کتابخانه‌ای و بررسی موردی بعضی از آثار این دوره است.

نتیجه‌ی به دست آمده نشان می‌دهد که انسان جایگاه مهمی در نقوش ظروفی دارد که از مفاهیم عرفانی برخوردار بوده‌اند و این مسأله متأثر از جایگاه والای انسان در عرفان اسلامی است.

**واژگان کلیدی:** تصوف، عرفان، نقوش عرفانی، تعبیر عرفانی، انسان کامل.

#### مقدمه

نقوش آثار هنرمند مسلمان که با معتقدات دینی و عرفانی و تصورات او از انسان و جهان درهم تنیده شده به هنر او جنبه‌ی الهی و عرفانی می‌دهد. وی از نقوشی بهره می‌گیرد که برگرفته از احساس، ادراک و تجربه‌ی باطنی است.

با مطالعه‌ی کتاب‌های مرتبط با موضوع و بررسی ارتباط و تلفیق آنها با هم و مطالعه‌ی آثاری نظیر «شرح گلشن راز» محمد لاهیجی، «انسان کامل» عزیزالدین نسفی عارف قرن هفتم هجری، «تصوف اسلامی و رابطه‌ی انسان و خدا» رینولد نیکلسون و مطالعه پیرامون زندگی مردم ایران (به‌خصوص سفالگران و عرفای این دوره) و با شناخت شرایط اجتماعی، عرفانی و فرهنگی دو

قرن مورد نظر مقاله‌ی حاضر نوشته و فرض بر این بوده که:

۱ - انسان در قرون ۸ و ۷ (ه.ق) جایگاه عرفانی داشته است.

۲ - بحث انسان کامل که در عرفان اسلامی به آن توجه خاصی مبذول شده است، در نقوش سفالینه‌ها آمده است.

۳ - عشق مجازی و حقیقی که در عرفان اسلامی، ایرانی وجود دارد در نقوش سفالینه‌های این دوران به چشم می‌خورد.

\*\*\*

انسان در مرکزیت جهان قرار دارد و تنها اوست که می‌تواند پدیده‌های جهان و طبیعت را تغییر و تأویل و تبیین نماید و اوست که خلیفه خدا در زمین است.

«عرفان اسلامی با نظری جامع و عمیق به شخصیت انسان می‌نگرد و با طبع انسانی سخت سازگار است. راز قدرت عمیق عرفان را باید در همین جست. (حقیقت، ۱۳۸۷: ۸۱۷)

درخت تنومند عرفان و تصوف که از سده‌های پیش تا قرن ششم (ه.ق) کاملاً رشد کرده و قویاً ریشه دوانیده بود، با آغاز حملات مغولان کاملاً خشک نشد و این درخت تنومند که ریشه در گذشته داشت، تا حدی در این دوره ثمره‌ی خود را دارد. هنرمندان قرون هفتم و هشتم کمابیش درگیر فضاهای حکمی و عرفانی بوده‌اند. این مسأله نیاز به اثبات ندارد چرا که تمام فلسفه و بینش آنها در آثارشان متجلی شده است و ساختار فضای کارشان غیر از فضای عالم مادی و جسمانی محسوس بوده و هدف هنری آنها در اصل دارای اصالت معنوی بوده، و هنر آنان، با نوعی آگاهی از عالمی دیگر شکل گرفته است.

مرحوم جلال‌الدین همایی در مورد عرفان و تصوف در قرون هفتم و هشتم هجری قمری گفته است: «دو روش در عرفان و تصوف وجود داشت؛ یکی طریقه یا روش عطار و مولوی که آن را تصوف عاشقانه می‌نامند و دیگری، مکتب یا روش سهروردی و ابن‌عربی که از آن به تصوف عابدانه تعبیر می‌شود.» (صفه، ۱۳۵۸: ۱۷۰) جامعه ایرانی در این دو سده، فاقد شرایط لازم برای مقاومت در مقابل دشمنان بود. «خس همدلی گروهی که ناشی از ایمان مردمی هم‌سو، به منافع مشترک و مقابله آنان با مشکلات و مصائب بود، از میان رفته و «من» غنائی و متعلقات فردی آن، جای «ما»ی حماسی و مصلحت‌های اجتماعی را گرفته بود و این احوال بود که در پهنه‌ی هنر و ادب، شعر حماسی جا تهی می‌کرد و تفکر غنائی و گرایش به تصوف و اندیشه‌های عاشقانه عرض وجود می‌نمود. زیرا تجربه‌های تاریخی به همگان ثابت کرده بود که انسان این دوران، موجودی تنها و بی‌پناه و بی‌اتکاء است و راه رهائی و بهروزی وی برعکس تصورات شاعران قرون پنجم و ششم که انسان

را قادر و صاحب اختیار سرنوشت خویش می‌شناختند، ایستادگی و مقاومت در برابر صاحبان سلطه و قدرت نیست.» (رستگار فسایی، ۱۳۸۷: صص ۱۱۰ و ۱۱۱)

نتیجه‌ی بلاهای این قرون (حمله‌ی مغول و سپس هجوم تیمور) بر مردم ایران، این بود که نوعی تفکر جبری و اعتقاد به قضا و قدر، نه تنها در میان مردم عادی و هنرمندان سفالگر، بلکه در میان علما و عرفای آن عهد نیز پیدا شد.

از ویژگی‌های تصوف در عصر مغول این بود که صوفیان بیش از پیش به سیر و سفر می‌پرداختند. این مسافرت‌ها یا از بیم مغولان، یا برای کسب علم و ادب یا برای تبلیغ دین بود (آریا، ۱۳۷۹: ۱۶). این سیر و سفرها باعث شد، که عقاید عرفا در بین مردم و هنرمندان گسترش

تصویر (۱): کاسه مینایی با نقش دو دل‌داده، قرن ششم و هفتم هجری، قطر دهانه ۲۱/۷ سانتی متر، مجموعه خلیلی. (خلیلی، ۱۳۸۴: ۱۸۸)



تصویر (۲): کاسه لعابدار زرین فام، چرخساز؛ کاشان؛ تاریخ ساخت (شوال ۶۰۸ ه.ق) محل نگهداری موزه آبگینه (تصویر از نگارنده)

پیدا کند.

برای نشان دادن اهمیت انسان در عرفان اسلامی، نظریات دو تن از این بزرگان را در مورد انسان مورد بررسی قرار می‌دهیم:

«هولانا در دیوان شمس، انسان را این‌گونه توصیف می‌کند: از پشت خلیفه زاده شده است، طلسم جهان است. انسان از عالم بالا نشأت گرفته است و در واقع مرغ لاهوتی است که گرفتار عالم ناسوتی شده است، هر چند به ظاهر خاکی است اما در باطن نور پاک و در شهوار محسوب می‌شود. منزلت و مقام او از چهار عنصر و هفت فلک برتر است؛ بنابراین باید به چشم دل به او نگریست نه به چشم ظاهر.» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۳:صص ۱۱۵ و ۱۱۶) اینکه مولانا انسان را عالم اصغر می‌خواند از آن رو است که وی را عالمی جداگانه می‌داند که با وجود جرم صغیر خویش از پاره‌یی جهات به عالم کبیر که وی خود را در آن محاط می‌بیند، بی‌شبهت نیست و گویی هر چه در مجموع عالم کبیر موجود است در شخص وی نیز با ابعاد کوچکتر هست. (زرین کوب، ۱۳۸۱:۵۴۵)

نقوشی از روابط عاشقانه عرفانی روی ظروف سفالین تصویر شده است، که برای بررسی آنها باید به شناخت عشق و روابط عاشقانه در عرفان بپردازیم:

«عشق مشتق از «عشقه» است و آن گیاهی است که در باغ پدید آید و چون این شجره طیبه بالیدن آغاز کند و نزدیک کمال رسد عشق از گوشه‌ای سر برآرد و خود را در او پیچد تا به جایی رسد که هیچ نم بشریت در او نگذارد و چندان که پیچ عشق بر این شجره زیادت می‌شود عکسش که آن شجره زرد تر و ضعیف‌تر می‌شود تا بیکارگی علاقه و منقطع گردد.» (نصر، ۱۳۸۲:۲۵۹) شعله آتش عشق به تدریج وجود عاشق را می‌سوزاند و پاک و صاف می‌گرداند تا دل عاشق چنان نازک و لطیف شود که تحمل دیدار معشوق را ندارد. در این مقام است که عاشق فراق را بر وصال ترجیح می‌دهد و هر روز در درون خویش با معشوق نجوا می‌کند. در آخر چنان می‌شود که جمال معشوق دل عاشق را غیر از خود خالی می‌بیند و همه دل عاشق را فرا می‌گیرد. اینجاست که عاشق خود را نمی‌بیند و همه معشوق می‌بیند. (نسفی، ۱۳۸۲:صص ۷۲ و ۷۳)



تصویر (۳): بشقاب با نقاشی زرین فام، قطر ۴۸ سانتی متر؛ ری، اواخر قرن ششم تا اوایل قرن هفتم هجری، محل نگهداری مجموعه داوید، کپنهاگ. (پوپ، ۱۳۷۸:۶۴۲)

در مطالعه ادبیات عرفانی همواره در مقابل عشق حقیقی، از عشق مجازی نام برده شده، که به معنای عشق زمینی، انسانی، خاکی، مادی، غیرالهی و این جهانی به کار رفته است. «عشق زمینی که پایندگی، مستلزم واقع‌بینی است و عشق آسمانی که عشق شیفتگی است و از عاشق، تسلیم و اطاعت محض بی‌چون و چرا می‌طلبد، هم‌گوهر نیستند.» (ستاری، ۱۳۸۵:۲۶۱) و شیخ محمود شبستری در این مورد می‌گوید: «عشق مجازی که افراط محبت است، جز از حسنی که در مظهر انسانی است، صورت نبندد که آینه دل جز به صورت حسن تام مستغرق نگردد و همین عشق بود که از غلبه صورت، معشوق مجازی و یقین او را بسوزاند و بی مزاحمت حجب اغیار خود به خود عشق‌بازی کند و آن‌گاه حقیقی گویند.» (شبستری، ۱۳۸۶:۲۸)

اساطیر و آیین‌های کهن حاکی از نر و ماده بودن حقیقت هر انسان است. در بسیاری از روایات اساطیری، نخستین انسان نیای نوع بشر، دو جنسی تلقی شده و در روایات اساطیری متأخر از «زوج‌های آغازین» سخن رفته است. این دو جنس مختلف در وجود انسان همواره مظاهری از صفات خیر و شر در وجود انسان تلقی می‌شوند که با اتحاد یافتن و به تعادل رسیدن این دو صفت در دایره هستی انسان به تکامل خواهد رسید.

روایات مانوی نیز به حضور یک زوج در کنار درخت معرفت یا درخت زندگی اشاره دارند. داستان آدم و حوا و شجره‌ی ممنوعه و رانده‌شدنشان از بهشت نیز در بیشتر کتاب‌های آسمانی

چون قرآن، تورات و روایات یهودی آمده است. هم‌چنین این داستان در اشعار نظامی و عطار به طرز زیبایی سروده شده است. از سوی دیگر در اساطیر، ماده‌ی وجودی انسان، «آب و گل» تصور شده است و بیشتر اساطیر، عنصر اولیه وجودی انسان را «خاک» دانسته‌اند. متون ادبی چون خمسه نظامی نیز بر خلقت انسان از گل یا خاک تأکید داشته‌اند:

«تویی که اول ز خاکم آفریدی

به فضلم ز آفرینش برگزیدی» (نظامی، ۱۳۶۳: ۸)

از نمونه‌هایی که اسلوب قرن هفتم هجری را نمایان می‌سازد، ظرفیست که در تصویر (۱) مشخص است. این ظرف با تصویر زوجی در کنار نهر آب و درختی در وسط آنها تزئین شده است، که می‌تواند در مقام مظهری از صفات خوب و بد وجود آدمی باشد و در نهایت با اتحاد و به تعادل رسیدن این دو صفت در دایره‌ی هستی، انسان به تکامل خواهد رسید. احتمال می‌رود که این تصاویر عاشق و معشوق باشد، این نوع نقاشی در وسط ظرف و در تعدادی از ظروف دیگر نیز تصویر شده است، که اغلب سرشار از فضایی اندوه‌بار است؛ زیرا زوج به یکدیگر نگاه نمی‌کنند و «عاشق

نشانه‌های متعددی دارد که از جمله‌ی آنها، چشمان اشک بار، چهره‌ی زرد و جسم نحیف است، به هنگام تحمل چون کوه است، مانند آب سجده کننده و چون خاک مظهر تواضع و فروتنی است.» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۳: ۶۲۸)

تصویرگرایی نقوش انسانی اغلب حالت تفکر یا غمگینی را نشان می‌دهد و نقوش انسانی در حالت خوشحالی یا شادی کمتر دیده شده است، حتی در ظروفی که زن یا مرد در حال نوازندگی هستند. در اینجا به ذکر روایتی از سهروردی در رساله فی حقیقه‌العشق می‌پردازیم: بدان که اولین چیزی که حق سبحانه تعالی بیافرید گوهری بود تابناک، او را عقل نام کرد که «اول ما خلق الله تعالی العقل» و این گوهر را سه صفت بخشید: یکی شناخت حق و یکی شناخت خود و یکی شناخت آنکه نبود، پس نبود. از آن صفت که به شناخت حق تعالی تعلق داشت، حسن پدید آمد که آن را نیکویی خوانند و از آن صفت که به شناخت خود تعلق داشت، عشق پدید آمد که آن را مهر خوانند، و از آن صفت که نبود پس بود تعلق داشت، حزن پدید آمد که آن را اندوه خوانند. و این هر سه که از یک چشمسار پدید آمده‌اند، برادران یکدیگرند، حسن که برادر



تصویر (۴): نقاشی زرین فام؛ قطر ۳۷/۳، ری یا ساوه؛ قرن هفتم هجری. محل نگهداری مجموعه جی.ای.بارلو. (پوپ، ۱۳۷۸: ۶۴۱)

مهین است در خود نگریست خود را عظیم خوب دید، بشاشتی در وی پیدا شد، تبسمی بکرد؛ چندین هزار ملک مقرب از آن تبسم پدید آمدند. عشق که برادر میانی است با حسن انسی داشت، نظر از او بر نمی‌توانست گرفت، ملازم خدمتش می‌بود، چون تبسم حسن پدید آمد شوری در وی افتاد، مضطرب شد خواست که حرکتی کند، حزن که برادر کهین است در وی آویخت، از این آویزش آسمان و زمین پدید آمد. (نصر، ۱۳۸۲: ۲۵۱) دومین دلیلی که برای این امر می‌تواند وجود داشته باشد این است که، خداوند در حال خلق انسان به گل وجود او صورت بخشید و او را در، بهشت به مدت چهل سال گذاشت تا بر روی او باران اندوه و غم بیارد و یک سال هم باران شادی. به همین دلیل است که غم و اندوه آدم‌ها بر نشاط و شادمانی آنها غالب است. (خوشدل، ۱۳۸۱: ۶۳) در مورد این تصویر به نظر می‌رسد دو شخص عمیقاً در فکرنند. یکی از انسان‌ها مظهر توجه به عالم باقی و جاودان و دیگری تمثیلی از رویکرد به عالم فانی بوده که نهایتاً این دو انسان با به تعادل رسانیدن این دو جهت منجر به شکوفایی درخت خواهند شد. هنرمند از رنگ برای نشان دادن مفاهیم و رموز این آثار استفاده‌ی فراوان برده است، از جمله در این نقش که با دقت در رنگ لباس این دو نفر می‌بینیم که، یکی از این دو لباسی به رنگ «آبی» دارد، رنگی که نمایانگر خاک و هم‌چنان نشانه‌ی

سماوات و دنیای ملکوت است و دیگری دارای لباسی به رنگ سرخ است که تداعی آتش و نمایشگر روح حیوانی و نمایش «بهار» است.

نوار تزئینی کوفی که بر گرداگرد لبه‌ی داخلی ظرف و خط شکسته‌ای که بر لبه‌ی بیرونی کاسه آمده، تقریباً تکرار کلمه‌ی «العز»، در داخل ظرف و «البر» در بیرون آن است.

این دو انسان اغلب نمادی از زن و مرد بوده که در حقیقت انسانیت به وحدت می‌رسند چرا که انسان حقیقتی است از دو واقعیت مختلف اما مساوی زن و مرد. در تفکر اسلامی و ایرانی، زن و مرد از یک سرشت و یک خمیره و در یک موقع و به دست یک نفر خلق شده‌اند. بنابراین از هر جهت با هم هم‌سرشت و هم‌خمیره و از یک نژادند. این طرز تفکر در نقوش این ظروف به روشنی مشخص است. زیرا در این نقوش بدون اینکه یکی از این دو نفر بر هم ترجیح داده شوند، در یک سطح و یک موقعیت مکانی و زمانی ترسیم شده‌اند. فرم و نقش ظرف دارای تعادل و تقارن است، جالب آنکه؛ در ظروف دوره‌ی اسلامی هم فرم اشیاء و هم نقوش آن دارای تعادل و تقارن هستند. این تعادل از مهم‌ترین اصولی است که جهان بر اساس آن آفریده شده است. انواع نمونه‌های هنر اسلامی از طریق قالب‌های محسوس، این قانون را که همان تعادل می‌باشد به نحوی هنرمندان

پیاپی می‌کردند. خود «انسان» محور تقارن دارد. او نمونه‌ی مثالی در این دنیاست که هم جنبه‌ی ظاهری دارد و هم جنبه‌ی معنوی، دارای تعادل روحانی است و بنابراین موظف است میان جنبه‌های روحانی و معنوی زندگی تعادلی پیدا کند تا به کمال برسد. همان کمالی را که در آفرینش از طریق آفریدن زن و مرد که کامل کننده‌ی یکدیگر هستند به وجود آمده است.

قبل از اسلام تصاویر شیر یا انسان یا دو حیوان یا دو سیمرغ در دو طرف درخت ترسیم می‌شد که این دوگانگی سمبل مادیت و معنویت فاعل و مفعول است. در دوره‌ی اسلامی تنها نقش انسان است که در طرفین درخت قرار می‌گیرد. مفاهیم این نقوش در مطابقت با عرفان اسلامی به کار رفته و جنبه‌ی ظاهری آن نمادی از جنبه‌ی معنوی آن است. جنبه‌ی ظاهری، سمبلی از فاعل و مفعول، مذکر و مؤنث، مثبت و منفی است.

تصویر ۲: کاسه‌ی سفالی لعابداری زرین فامی است که در (شوال ۶۰۸ ه.ق) کاشان ساخته شده و در موزه‌ی آبیگینه نگهداری می‌شود. در وسط ظرف دو پرنده با سر انسان نقش شده است. بدن پرنده‌ها پشت به هم ترسیم شده، سرشان را برگردانده‌اند و به همدیگر نگاه می‌کنند. پرنده در عرفان ایرانی دارای جایگاه باله‌میتی است، «...خلاصه آنکه این تصویر هویت نفس که به صورت مرغ یا موجودی بالدار ظاهر می‌شود، هم در آثار سهروردی و هم در رسالاتی از ابن سینا و غزالی، هم در مثنوی عطار، نقش بسته است» (ستاری، ۱۳۷۲: ۱۲۲)

می‌توان این دو پرنده را سیمرغ در نظر گرفت، سیمرغ که اغلب با سری انسان - مرغ است؛ انسانی بالدار و با رمزی از «طیران آدمیت» این دو معنی را در خود جمع کرده است. از سویی انسان است، انسانی ارجمند و روحانی و یاری دهنده و آورنده‌ی دین بهی، و از سوی دیگر مرغی است که بر فراز محور عالم در اقیانوس آغازین که زهدان هستی است، آشیانه دارد. (اکبری، ۱۳۷۵: ۲۳۴)

نوشته‌ی حاشیه تا لبه که نیمی از آن به علت مرمت خوانا نیست، از این قرار است:

نگهدار بادا جهان آفرین

به هر جا که باشد خداوندا این

تصویر (۳) با انتخاب نقش انسانی سالخورده در مرکز ظرف و قرار گرفتن انسان‌ها در اطراف او به صورت دوایر متحد‌المرکز و حلزونی شکل [اشاره است به نقش کامل انسان شخصیت مرکزی



تصویر (۵): کاسه‌ی زرین فام، قطر ۲۵/۲ سانتی متر، ساوه؛ قرن هفتم هجری، محل نگهداری مجموعه‌ی کایر. (ویلسون، طرح‌های اسلامی)

بشقاب، نمادی از حرکت ماریچی است که خداوند به سوی روح آدمی فرو می‌آورد و بار دیگر از روح به سوی خدا می‌رود. نقش حلزونی نماد مذهبی، عارفانه و کیمیاگرانه‌ی طواف نیز هست. منحنی حلزونی به خودی خود تجسم ذات الهی است که در حقیقت در انسان کامل، تحقق می‌پذیرد. این تصویر نیز اشاره به چنین موضوعیتی دارد و به نقش جام‌چم بودن انسان اشاره می‌کند. هاله‌ی سر انسان بیان‌گر تصویر آدم مثالی و کامل بوده و نشانه‌ی قداست و سر او که درون این گردی قرار می‌گیرد، نمایان‌گر وحدت است.

می‌توان تفسیر دیگری از نقوش روی ظرف مورد نظر انجام داد و تصویری را که در مرکز ظرف قرار گرفته و دارای جثه‌ای بزرگتر از سایر افراد است [اصل شرقی اندازه‌گذاری افراد بر اساس موقعیت آنها] را به عنوان سیمای آرمانی شاه در نظر بگیریم و افراد دیگری که اطراف وی هستند را به عنوان نمایندگان ملت و پیروان او بدانیم. جالب توجه است که بگوییم «عموماً در ادبیات ایران چهره‌پردازی شاه در دو قالب مشخص، سرداری پهلوان به مانند قهرمانی حماسی، و زاهدی دیندار مشابه فرد مقدسی از روایات دینی، تحقق یافته است و این دو جنبه متناسب با شرایط به کار می‌رود.» (آپولیا کووا، ۱۳۸۱: ۶۴)

حتی می‌توان نقاشی روی این بشقاب را با مضمونی اجتماعی نیز تعبیر کرد، با توجه به اهمیت فرهنگ و اقلیم در این دوره، به همت خواجه نظام‌الملک، موضوع نقاشی می‌تواند به مثابه یک امر قابل توجه برای جامعه توسط نگارگر انتخاب شده باشد.

همان‌گونه که در این تصویر می‌بینیم، می‌توان از این نقوش تعبیرهای مختلفی کرد. تصویر می‌تواند دارای مضمونی عرفانی، داستانی ادبی یا اجتماعی باشد و اینکه نگارگر کدام یک از این مضامین را مد نظر داشته، در زیر لایه‌هایی از غبار زمان قرار گرفته است و ما با توجه به ذهنیت خود، با دلایلی قابل قبول می‌توانیم از این ظرف تعبیرهای مختلفی داشته باشیم.

تصویر ۴ بشقابی با نقاشی زرین فام از قرن هفتم هجری را نشان می‌دهد که در نقطه مرکزی آن تصویر مردی نشسته دیده می‌شود. لباس او با نقوش اسلیمی تزیین شده است. در طرفین او دو زن نشسته‌اند، که هم سطح او قرار دارند و دو کودک در قسمت پایین ظرف دیده می‌شود. نگارگر ظرف همانند دیگر نگارگران این دوره قاعده‌ی دوری و نزدیکی (پرسپکتیو) را رعایت نکرده است. فضای خالی اطراف افراد با نقوش اسلیمی تزیین شده است و یک نوار پهن دایره‌ی دورادور آنها قرار دارد که با نقوش اسلیمی ریزتر پر شده است.

هاله‌ی نور بر گرد سر شمایل‌های انسانی هم عرض با دیگر نمادها، رابطه‌ای تنگاتنگ با خورشید دارد. این هاله‌ی درخشان که از فرهنگ اوستایی ریشه گرفته و خورنه به معنای خورشید خوانده می‌شود، اهورامزدا به برگزیدگان ارزانی می‌دارد. در فارسی، آن را فرنه گویند و در شاهنامه، به کرات، ذکر آن رفته است.

عدم حضور اشیاء مادی و وجود خورشید بیش از همه این گمان را در ما برمی‌انگیزد که هنرمند سعی در نمایاندن یک رخداد معنوی و نه واقعی را داشته است و احتمال دیگر اینکه تصویر در صدد بیان یک واقعه‌ی تاریخی در پرده‌ی ابهام به کمک زبان نمادین بوده است. خورشید که نمادی از بی‌مرگی است بر بالای سر پادشاه در حال تابیدن است. شعاع تابش آن که در تمام جهات رو به تابش

تصویر (۶): کاسه با نقاشی رو لعاب؛ ری؛ قرن هفتم هجری، محل نگهداری مجموعه آلن بالچ (پوپ، ۱۳۷۸: ۶۷۱)



تصویر (۷): ظرف چند قسمتی؛ زرین فام؛ قالبی؛ سده‌ی ۷ و ۶ (دق)؛ گرگان؛ موزه‌ی آبگینه. (تصویر از نگارنده)

داخلی است گویا تأکیدی است بر این اتحاد و یکپارچگی موجود بین افراد این خانواده، اتحادی که در آن ایام یورش و انهدام بیش از هر چیز دیگر می‌توانسته، آرزوی هنرمند ملت‌ه‌ب و نگران این دوران بوده باشد.

همان‌طور که در توصیف این ظرف گفتیم، «جنسیت در این نمونه کاملاً مشخص و بارز است و این مساله با «تأکید بر ریش، ادوات جنگ، کمر بند و خفتان و کلاه‌خودها و حمایل‌ها در مردان، گیسوان بلند، پوشاک خاص زنان چون دامن و شاخه‌های گل از مهم‌ترین این مشخصه‌هاست که به شکل رسا و واضح بر آن تأکید داشته است.» (همپارتیان و خزایی، دو فصلنامه‌ی مطالعات هنر اسلامی: ۴۳)

تصویر ۵ نقش پهلوانی را در حال مبارزه با پلنگ نشان می‌دهد شایان ذکر آن که صحنه‌ی مبارزه با حیوانات درنده به کرات در هنر ایران قبل از اسلام دیده شده است. (مانند نقوش برجسته‌ی تخت جمشید و...)

بدن پلنگ دارای خال‌هایی است که در کلاه فرد جنگجو نیز تکرار شده است. می‌توانیم این فرد را پهلوانی افسانه‌ای در نظر بگیریم که مظهر والای خیر و نیکی بوده و به‌دور از توصیف مشخصات فردی است، جبهه‌گیری پهلوان، در دفاع از نیروی خیر و سعادت در نظر گرفته است. این فرد به صورت قطری بر روی دایره‌ی ظرف قرار گرفته است، در دست راستش سپری شطرنجی قرار دارد که به سمت چپ متمایل شده است و در دست چپ شمشیری در گردن پلنگ که بر روی دو پایش ایستاده فرو رفته است. جهت قرارگیری دست جنگجو به دو طرف (شرق و غرب)، با توجه به نقوش شطرنجی و فرم سپر یادآور شکل صلیب و آثار تصویری هنر بیزانس می‌باشد. توجه به جنگ‌های صلیبی، نشانگر تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم این نبردها بر نقوش سفال این دوران است. سطح ظرف با نقوش اسلیمی تزیین گردیده و دایره‌ی بیرونی ظرف دارای نقوش دالبری است. «فضای خالی نماد امر قدسی و دروازه‌ای است که حضور الهی از طریق آن به نظام مادی که محیط بر انسان در زندگی اوست، داخل می‌شود. به این ترتیب فضای خالی اثر محدود کننده‌ی فضای کیهانی بر انسان را حذف می‌کند، چون هر وقت و هر جا که حجاب جسم برداشته می‌شود، نور الهی به درون می‌تابد.» (خزائی، ۱۸: ۱۳۸۲) از این رو در میان آثار نگارگران مسلمان به انواعی برمی‌خوریم که یا ساده و بدون تزییناتند یا عناصر تزیینی و آرایه‌های



تصویر (۸): کاسه مینایی، ری، قرن هفتم هجری، قطر دهانه ۲۰/۲ سانتی متر، ارتفاع ۸/۵ سانتی متر (کیانی و کریمی، ۱۳۶۴: ص ۲۴۰ و ۲۴۱)

بسیار اندک دارند.

تصویر ۶ برخلاف سایر نقوش روی ظروف سفالینه، دارای فضای خالی و کم‌تزیین است، نقش انسان سوار بر فیلی را نشان می‌دهد که در وسط ظرف قرار گرفته و احتمالاً اشاره به «راه» جهت رسیدن به حقیقت دارد. در دو طرف انسان در قسمت پشت، فردی ناظر بر آنچه اتفاق افتاده و پایان یافته است و جلودار نماد هدایت‌کننده برای انسان است، دیده می‌شود. نگاه انسان رو به جلو بوده و به پشت توجهی نمی‌کند.

هنرمندان گاه موضوعات و داستان‌هایی را به تصویر می‌کشیدند و گاهی نیز ترجیح می‌دادند، تزیینات خالص و بدون موضوع، مانند ردیف سواران کوچک و... را به کار برند، این موضوع باعث شده اعداد جایگاه ویژه‌ای در ترکیب بندی نقوش پیدا کنند که بیانگر راز چرخش عالم و ارتباط اعداد با نظام هستی است. «۱» نمادی از خداوند، «۲» نمادی از هوش و فهم و عقل و سمبلی از تقارن است که از اصول مهم هنر اسلامی محسوب می‌شود. «۳» نمادی است که هم بر روح و هم بر «مثلث»، سمبل روح دلالت می‌کند. «۴» بر ماده، جسم و ذات و خلق و خوی انسان و... عجا

که این معانی در ارتباط با تعداد نقوش مختلف انسانی، گیاهی و حیوانی حول نقطه‌ی مرکزی دلالت می‌کند. در تصاویر ۷، ۸ و ۹ می‌توانیم شاهد جایگاه با اهمیت اعداد در ترکیب‌بندی نقوش باشیم.

تصویر ۷ شامل کاسه‌ی کم‌عمقی به شکل سینی است که فرورفتگی‌ها یا گودی‌های گرد یا چند ضلعی دارد. این ظرف به خوبی بیانگر وحدت تجلی است. کل هستی را درون دایره‌ای جا داده و درون هر کدام از دایره‌ها، نقش دو انسان نشسته رو به روی هم قرار دارد. نیز نقشی از یک درخت که احتمالاً نمادی از درخت حیات است، به صورت قطری در وسط دایره این هفت دایره، دو نفر را از هم جدا کرده است. لباس‌های تمام این افراد با نقطه‌ترین شده است. لازم به ذکر است که نقوشی که درون یکی از دایره‌های کوچک ترسیم شده، درون دیگر دایره‌ها تکرار شده است.

اطراف سر همی افراد تصویر دارای هاله‌ای نور است. «وجود این هاله در هر موجودی سبب تقدم او بر دیگران و بیانگر ذات ویژه‌ی دارنده آن و تفاوت وی با دیگران شمرده می‌شود. بر این مبنای می‌توان آن را نمادی از انسان کامل و منجی موعود نیز دانست.» (کرین، ۱۳۷۴: ۶۲)

تصویر ۸ کاسه‌ی سفالی لعابدار مینائی یا هفت رنگ، از خمیر شیشه با پایه بلند مدور مقعر و بدنه‌ی محدب و لبه برگشته به خارج وجود دارد، که داخل و خارج آن با لعاب شیری رنگ پوشش داده

شده است و دورادور لبه را نقوش مثلی شکل به هم پیوسته فرا گرفته و «لبه‌ی داخلی با حاشیه‌ی محدود به خط کوفی (تکرار کلمه «الدو» به قلم مشکلی) در حالی که زمینه با نقوش تزئینی آبی فیروزه‌ای و نقطه‌های اخرائی پر شده آرایش یافته است.» (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۲۴۰) بدنه با نقش شش سوار که در فواصل هر یک نقوش گیاهی قرار گرفته زینت شده، لازم به ذکر است که تصاویر سوارها به همراه اسبشان یک در میان به هم شباهت دارند.

آنچه نظر محققان را جلب کرده تشابه طراحی و سنن نقاشی ساسانی است که آن هم خود برگرفته از سنن هزاران ساله‌ی هنر ایرانی است. به‌عنوان نمونه «نقش «اسب سوار» که یکی از رایج‌ترین نقوش سفالینه‌های این دوره است به وفور در آثار دوره‌ی اشکانی به چشم می‌خورد... و توجه به ترکیب بندی قرینه‌ی نقوش انسانی در مفرغ‌های لرستان نوعی سنت پایدار بوده است.» (همپارتیان و خزائی، ۱۳۸۴: ۴۴)

در این اثر هنرمند با تقسیم‌بندی هندسی، فضا را به دوایر متحدالمرکز زیبایی‌شناسانه‌ای تقسیم کرده و از آنجا که دایره مشخص‌ترین و آشکارترین نشانه‌ی توحید است، گویی هنرمند خواسته به این وسیله وحدت در کثرت در آثارش را به نمایش بگذارد. در دایره‌ی مرکزی نقوش اسلیمی متقارنی حول مرکز دایره‌ها قرار دارد، در دایره‌ی سوم نقش شش انسان اسب سوار دیده می‌شود که در طی مراحل سلوک هستند و هنوز به مرحله‌ی هفتم که مرحله‌ی انسان کامل است، نرسیده‌اند و در دایره‌ی هفتم نقوش دالبری دورادور ظرف قرار گرفته‌اند. در دایره‌های دو و چهار و شش هیچ نقشی قرار نگرفته است. وجود نقطه‌ی مرکزی این دایره خالی از رمز نیست. این نقطه در دانش منفرد است اما تمام پدیده‌ها را در بر می‌گیرد. بیشتر نقاشی‌های این دوره از تکثیر بخش کوچکی به نام واگیره، که اغلب یک چهارم، یک ششم، یک هشتم و... شکل نهایی را دربر می‌گرفت، تشکیل می‌شدند. برای نمونه این ظرف از ترکیب یک ششم تشکیل شده است. از ترکیب واگیره شکل‌ها و ترکیب بندی‌هایی به وجود می‌آید که به طرح نهایی و تمام شده می‌انجامید.

در تصویر ۹ کاسه‌ای مینایی را می‌بینیم که بر روی آن نقش هفت سوار دیده می‌شود. در این نقش انسان مرکزی، نمادی از انسان کامل است، «مقصود از انسان کامل، قبل از هر چیز، پیغمبران و بخصوص پیغمبر اسلام (ص) است. واقعیت باطنی ایشان همه‌ی امکانات ذاتی جهان هستی را شامل



تصویر (۹): کاسه با نقاشی رولعابی (مینایی)؛ ری، قرن هفت (۵۰ق)، (روح فر، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی: ۱۵۱)



است، از این جهت که آنان در خود همه‌ی امکانات ذاتی وجود انسانی را متحقق ساخته‌اند و انسان به این حالت همچون جهان صغیر و مرکزی است که همه‌ی صفات کمال را منعکس می‌کند.» (نصر، ۱۳۸۵:صص ۱۱۶و۱۱۷)

انسان کامل در محیط فرهنگی این اشعار است. هم‌چنین شعر فارسی کوشش در سلب شخصیت از معشوق دارد (حتی عدم تمایز میان معشوق زن و مرد در غزل فارسی) اینها، همه را نتیجه‌ی آمیزش شعر دینی و دنیوی و عشق زمینی و آسمانی می‌داند. (نیکلسون، ۱۳۸۳:صص ۱۸۹و۱۹۰)

همراه با تصویر شش سواری که اطراف او قرار گرفته‌اند، «اسب» نماد نفس انسان است و سوار، نماد انسانی که بر نفس خود سوار شده و آن را مهار کرده است. اطراف سر تمام پیکره‌ها هاله‌ی نور قرار گرفته و هاله‌ی نور اطراف سر پیکره‌ی اصلی که در مرکز است، با رنگ زرد رنگ آمیزی شده و پشت سر او نیز یک خورشید زرد رنگ کوچک نقاشی شده است. پیکره‌ی اصلی در مرکز ظرف نقش شده است. «در مرکز قرارگیری پیکره اصلی، احتمالاً باید ریشه در اعتقادات زروانی داشته باشد؛ استفاده از این ترکیب‌بندی ناخودآگاه باعث ایجاد تقسیماتی برابر و همسان در کادر می‌گردد.» (همپارتیان و خزائی، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی: ۴۳)

یکی از میمیزات عالم اساطیری شرق و عالم دینی تکرار طرح و نقش و الحان در آثار هنری آنهاست. این وضع در همه‌ی هنرهای دینی و اساطیری مشترک است. بنابراین باید بینش واحدی وجود داشته باشد تا همه‌ی هنرمندان با وجود گذر هزاران سال همواره یک نقش یا یک لحن یا کلمه را به قدری تغییر نامحسوس ابداع کنند. (مددپور، ۱۳۸۴: ۴۵۳)

### نتیجه‌گیری:

نقوشی که بر روی ظروف قرون ۶ و ۷ (ق.ه) کشیده شده‌اند، دارای مفاهیم مختلفی هستند. اینکه نگارگر ظروف در هنگام ترسیم آنها، کدام یک از این مفاهیم و مضامین را مد نظر داشته، در زیر لایه‌هایی از غبار زمان قرار گرفته است و ما با توجه به ذهنیت خود، با ذکر دلایلی قابل قبول می‌توانیم برای این ظروف تعبیرهای مختلفی داشته باشیم.

در ظروف دوره‌ی اسلامی هم فرم اشیاء و هم نقوش آن دارای تعادل و تقارن هستند. خود «انسان» محور تقارن دارد. او نمونه‌ی مثالی در این دنیا است که هم جنبه‌ی ظاهری دارد و هم جنبه‌ی معنوی، او دارای تعادل روحانی است و بنابراین موظف است میان جنبه‌های روحانی و معنوی زندگی تعادلی پیدا کند تا به کمال برسد.

هنرمندان گاهی موضوعات و داستان‌هایی را به تصویر می‌کشیدند، گاهی نیز ترجیح می‌دادند، تزئینات خالص و بدون موضوع، مانند ردیف سواران کوچک و... را به کار برند. با توجه به اینکه اعداد خاصی در ترکیب بندی نقوش انسانی و تکرار آنها استفاده شده و هرکدام از این اعداد، دارای معانی عمیق عرفانی هستند، و در ضمن هنرمندان سفالگر این دوران عرفان را می‌شناخته‌اند و نقوش ترسیم شده توسط آنها دارای معانی عمیق عرفانی هستند.

در تصاویر انسانی روی سفالینه، نقوش انسانی اغلب حالت تفکر یا غمگینی را نشان می‌دهد و نقوش انسانی در حالت خوشحالی یا شادی کمتر دیده شده است، حتی در ظروفی که زن یا مرد در حال نوازندگی هستند. دلیلی عرفانی این امر می‌تواند این باشد که، خداوند در حال خلق انسان به گل وجود او صورت بخشید و او را در بهشت به مدت چهل سال گذاشت تا بر روی او باران آندوه و غم بیارد و یک سال هم باران شادی. به همین دلیل غم و آندوه آدم‌ها بر نشاط و شادمانی آنها غالب است. تقریباً تمام نقوش انسانی دارای هاله‌ای، دور سرشان هستند، که این هاله مشخص‌کننده‌ی نقوش انسان مثالی و کامل و نشانه‌ی قداست و سر انسان که درون این گردی قرار می‌گیرد، نمایانگر وحدت است. با توجه به این مسأله و جایگاه قرارگرفتن نقوش انسانی درون ظروف، بحث انسان کامل که در عرفان اسلامی به آن توجه خاصی می‌ذول شده، در نقوش سفالینه‌ها آمده است.

روابط عاشقانه‌ی عرفانی روی ظروف سفالین این دوران تصویر شده است، این نقوش در ظاهر روابط عاشقانه‌ی دو انسان را نشان می‌دهد که نمایانگر عشق مجازی است، ولی با دقت بیشتر و تفحص در طرز نگاه، می‌توان به حالت قرارگیری پیکره‌ها و... به عشقی انسانی که نمایانگر عشق حقیقی است، پی برد.

## منابع:

- ۱- ابوالقاسمی، سیده مریم. «اصطلاحات و مفاهیم عرفانی دیوان شمس». تهران: انتشارات وزارت و فرهنگ ارشاد اسلامی، ۱۳۸۳.
- ۲- اکبری، فاطمه. «پیشینه نقوش بر روی سفالینه های ایران (به ویژه نقوش انسانی در ادوار اسلامی)». کارشناسی ارشد پژوهش هنر، استاد راهنما: محمد یوسف کیانی، ۱۳۷۵.
- ۳- آپولیاکووا، ز. ای. رحیمووا. «نقاشی و ادبیات ایرانی». ترجمه‌ی زهره فیضی، تهران: نشر روزانه، ۱۳۸۱.
- ۴- آریا، غلامعلی. «تصوف و عرفان در عصر ایلخانی»، مجموعه مقالات اولین سمینار تاریخی هجوم مغول به ایران و پیامدهای آن، تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۹.
- ۵- خزائی، محمد. «مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، تهران: مؤسسه‌ی مطالعات هنر اسلامی»، ۱۳۸۲.
- ۶- خوشدل، محمد رضا، «آدم از بهشت تا بهشت»، تهران، انتشارات حریر، ۱۳۸۱.
- ۷- حقیقت، عبد الرفیح. «سهروردی شهید فرهنگ ملی ایران»، تهران: کومش، ۱۳۷۸.
- ۸- خلیلی، ناصر. «سفال اسلامی»، ترجمه‌ی فرناز حائری: تهران: نشر کارنگ، ۱۳۸۴.
- ۹- رستگار فسایی، منصور. «حماسه سرایی در ایران پس از حمله مغول تا ظهور صفویان»، آینه میراث، پیاپی ۴۱، دوره جدید، ش دوم، تابستان ۱۳۸۷.
- ۱۰- روح فر، زهره. «پارچه بافی دوره‌ی ایلخانیان»، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، سال دوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۳۸۴.
- ۱۱- زرین کوب، عبدالحسین. «سر نی او (نقد تحلیلی و تطبیقی مثنوی)»، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۸۱.
- ۱۲- زکی، محمد حسن. «هنر ایران در روزگار اسلامی»، ترجمه‌ی محمد ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر، ۱۳۷۷.
- ۱۳- زکی، محمد حسن. «چین و هنر های اسلامی»، ترجمه‌ی غلامرضا تهامی، تهران: نشر فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.
- ۱۴- ستاری، جلال. «مدخلی بر رمزشناسی عرفانی»، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.
- ۱۵- ستاری، جلال. «عشق نوازی های مولانا»، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.
- ۱۶- شبستری، محمود. «گلشن راز»، تصحیح پیشگفتار و توضیحات از حسین محی‌الدین الهی قمشاهی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۶.
- ۱۷- صفا، ذبیح‌الله. «تاریخ ادبیات ایران»، جلد سوم، تهران، ۱۳۵۸.
- ۱۸- کریمی، فاطمه و محمدیوسف کیانی. «هنر سفالگری دوره اسلامی ایران»، تهران: مرکز نشر باستان شناسی ایران، ۱۳۶۴.
- ۱۹- کربن، هانری. «ارض ملکوت، کالبد انسان در روز رستاخیز، از ایران مزدایی تا ایران شیعی»، ترجمه‌ی ضیاءالدین دهشیری، تهران: طهوری، ۱۳۷۴.
- ۲۰- قائینی، فرزانه. «موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران»، تهران: اداره کل آموزش و انتشارات و تولیدات فرهنگی، ۱۳۸۳.
- ۲۱- مددپور، محمد. «حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفانی»، تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۴.
- ۲۲- مطهری، مرتضی. «تماشاگاه راز»، قم: صدرا، ۱۳۶۳.
- ۲۳- نسفی، عزیر الدین. «انسان کامل (تألیف قرن هفتم هجری)»، باز نویسی به کوشش محمود رضا اسفندیاری، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی اهل قلم، ۱۳۸۲.
- ۲۴- نصر، سید حسین. «نیاز به علم مقدس»، ترجمه‌ی حسن میان‌داری، ویراسته احمد جلیلی، تهران: نگارش، ۱۳۸۲.
- ۲۵- نصر، سید حسین. «نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت»، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۵.
- ۲۶- نصر، سید حسین. «سه حکیم مسلمان»، ترجمه‌ی احمد آرام، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۵.
- ۲۷- نظامی. «خمس نظامی»، به اهتمام وحید دستگردی، تهران: نشر علمی، ۱۳۶۳.
- ۲۸- نیکلسون، رینوالد آلن. «تصوف اسلامی و رابطه انسان و خدا»، ترجمه‌ی محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۲.
- ۲۹- همپارتیان، مهرداد و محمد خزایی. «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم / چهارم و پنجم)»، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، سال دوم، ش سوم، پاییز و زمستان ۱۳۸۴.
- ۳۰- واتسون، الیور. «سفال زرین فام ایرانی»، ترجمه‌ی شکوه زاگری، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۲.