صفحات ۲۱-۳۲ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۳ ● شماره ۴ ● زمستان ۱۳۹۹

تقابل نور و ظلمت در مضامین نقوش سفال‌های دوره سلجوقی در ایران*

بنفشه میرزائی[۱]، علی مرادخانی[۲]**

[۱] دکترای فلسفه هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه فلسفه و فلسفه هنر، دانشگاه آزاد واحد تهران شمال، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: (۹۸/۱۱/۱۳) تاریخ پذیرش نهایی: (۹۸/۱۲/۱۳)

چکیده

سفال‌ها در طول تاریخ پر فرازونشیب ایران، همواره هنری جاودان و ماندگار بوده‌اند و در هر دوره باورها و افکار حاکم بر جوامع را در نقوش خود انعکاس داده‌اند. در این میان سفال‌های دوره سلجوقی بسیار حائز اهمیت هستند. نقوش این سفال‌ها اغلب در فضایی اسطوره‌ای ـ حماسی ترسیم شده‌اند. برخی از این نقوش حاوی مضامینی هستند با بن‌مایه تقابل نور و ظلمت، که اصل بنیادین حکمت ایران باستان است. در این مقاله، که به روش کیفی است، به بررسی تأثیر این بن‌مایه کهن ایرانی بر نقوش سفال‌های دوره سلجوقی اشاره می‌شود. در نتیجه پژوهش مشخص می‌شود که تداوم بنیان‌های حکمت ایران باستان که در آن نور، قطب خیر و مثبت و ظلمت، قطب شر و منفی است، در سفال‌های دوره سلجوقی به خصوص در نقوشی که تحت تأثیر شاهنامه فردوسی ترسیم شده‌اند، دیده می‌شود. سفال‌ها دارای نقوشی هستند که یا به طور مستقیم نمادهای نور و ظلمت یا خیر و شر در آن‌ها ترسیم شده و یا محتوا و درون‌مایه نقوش نشان از تقابل این دو قطب دارد. مقاله حاضر با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی عهده‌دار بررسی تداوم این بن‌مایه کهن ایران باستان بر نقوش سفال سلجوقی است.

واژگان کلیدی

سفال، نقش، نور و ظلمت، سفال سلجوقی، حکمت.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «مبانی حکمی نقوش سفال‌های دوره اسلامی در ایران تا عصر ایلخانان» که به راهنمایی نگارنده دوم ارائه شده است.
** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۶۶۲۴۷۶۶، Email: dr.moradkhani@yahoo.com.

مقدمه

دوره سلجوقی، یکی از ادوار بسیار مهم در تاریخ هنر دوران اسلامی است. به طور کلی در این دوره نهضتی کم‌نظیر در عرصه هنر به وجود آمد که آثار آن تا عصر مغول باقی ماند. «تولیدات و محصولات هنری دوره سلجوقی ایران، در فرآیند شکل‌گیری و شکل‌پذیری نهایی الگوهای کلاسیک هنر اسلامی در ایران و در سرزمین‌هایی که کمابیش تحت تأثیر مستقیم آن قرار داشتند، اهمیت اساسی و بنیادی داشت» (کاتلی و هامبی، ۱۳۷۶: ۳). نکته حائز اهمیت در این دوره توجه سلاطین سلجوقی به انواع هنرهاست؛ «سلاطین سلجوقی خود را حامی و مشوق صنعت وانمودند و بعضی از مهم‌ترین شاهکارهای صنعتی و معماری ایران در یک قرن سلطه و حکومت آن‌ها و دوره بعد به وجود آمده است. بسیاری از علما معتقدند که معماری اسلامی ایران در زمان سلجوقی به نهایت درجه ترقی خود رسید و بعضی از صنایع دیگر نیز مانند سفالسازی و نساجی در این زمان به درجه‌ای ترقی نمود که در تمام تاریخ ایران کم‌تر به آن درجه رسید» (کریستی ویلسن، ۱۳۶۶: ۱۴۲). در این دوره شهرهایی نظیر ری، کاشان، ساوه، نیشابور، گرگان و... به‌صورت مراکز عمده سفالگری درآمدند و نقوش سفالینه‌ها با بهره‌گیری از عناصر تزئین قبل از اسلام و پس از آن، به شاهکارهای هنری تبدیل شدند. «ایران در این زمینه به چنان شهرتی دست یافت که شهرت چینی آن عصر به پای آن نمی‌رسید و با گوناگونی شکل‌ها و صورت‌ها، همچنین زیبایی و تازگی نقش‌ها و تزئینات سرآمد همه بود» (محمدحسن، ۱۳۷۷: ۲۶). از سفالگران آثاری به‌جای‌مانده که آن‌ها را می‌توان در زمره بهترین و زیباترین کارهای موجود محسوب داشت. «بسیاری از طرح‌ها و شیوه‌های دوره‌های قبل را سفالسازان این دوره تکمیل کرده‌اند» (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۳: ۴۸۳).

همچنین، در این دوره نقوش سفال‌ها با ادبیات پیوند خورد؛ هنرمندان سفالگر در این عصر طلایی به کمک خط و رنگ و با الهام از کلام شاعرانی چون فردوسی، بدیع‌ترین و زیباترین تصاویر سفالینه‌ها را با استناد به معانی نمادین و استعاره‌ای پدید آوردند (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۷۵۹). گفته می‌شود که در این دوره مردمان اشعار شاهنامه را می‌خواندند و سفالگران، محتوای این اشعار را بر سفال‌ها نقش می‌زدند؛ «زمانی که مردمان سده‌های گذشته هجری، در کوچه و بازار اشعار حماسی فردوسی را می‌خواندند، سفالگران هنرمند نیز از این آئین‌ها بهره گرفته، ضمن همراهی با آنان، نقش ضحاک ماردوش و دیگر حماسه‌های فردوسی را بر روی سفالینه‌ها طراحی می‌کردند» (کیانی، ۱۳۸۰: ۱۱۱).

به دلیل تأثیرپذیری از شاهنامه فردوسی، فضای غالب در طراحی بسیاری از نقوش در دوره سلجوقی، فضایی حماسی می‌باشد. تقابل میان شخصیت‌های خیر و شر یا نمادهای نور و ظلمت در نقوش سفال‌ها در این دوره بیش از هر دوره دیگری دیده می‌شود که ناشی از ویژگی حماسه است.

از سویی، نقوش حماسی این دوره به دنبال رهایی قومی و اجتماعی است؛ به نوعی میل به «رهایی از اسارت» ناشی از غلبه اقوام ترک‌نژاد در این برهه زمانی. به همین دلیل، در این نقوش عناصری برجسته‌تر می‌شوند که به‌کار پیکار و اخلاق اجتماعی بیایند و فرد ایرانی را در نسبت‌های عالم قومی و روح ایرانی قرار دهند. «اثر حماسی فردوسی در زمانه‌ای عرضه می‌شود که همراه با نادیده گرفتن و استحاله هویت ایرانی، ارزش‌های الهی و اخلاقی نیز در جامعه ایرانی دچار تزلزل شده بودند» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۱۴۰). شاید ترسیم نقوش حماسی با بن‌مایه تقابل نور و ظلمت یا ستیز میان خیر و شر مانند فریدون و ضحاک و یا سَلم و تور و ایرج بر روی سفال‌های این دوره، به نحوی برون‌گرایانه، بازگشت به روحیه قومی ایرانی را نشان می‌دهند. بر این اساس، داستان‌های نقش‌شده برروی این سفال‌ها، مفهومی را که در پس نبرد کیهانی میان نیروهای خیر و شر یا نور و ظلمت نهفته است حفظ می‌کنند و آن را به‌صورت نبردی زمینی میان شاهان و یا انسان‌های خوب و بد جلوه‌گر می‌سازند و چهره‌های مینوی و اهورایی در برابر چهره‌های اهریمنی قرار می‌گیرند. این جدال و تقابل میان نور و ظلمت یا خیر و شر که اساس و پایه حکمت ایران باستان نیز بوده، در نقوش سفال‌های این دوره انعکاس یافته است. هنرمند سفالگر این تقابل را اغلب در صحنه‌های نبرد یا صحنه‌هایی با بن‌مایه حماسی نبرد میان خیر و شر و گاه در قالب نمادپردازی‌هایی نشان داده است که در گفتار پیش‌رو مورد بررسی قرار می‌گیرد. با توجه به کثرت نمونه‌ها، تنها به ذکر مواردی شاخص اکتفا می‌شود.

هدف کلی این گفتار برقراری ارتباط با نقوش سفال‌های ادوار گذشته و ارائه تحلیلی مستند و متفاوت از آن‌هاست. در کنار این هدف کلی، بررسی چگونگی تداوم و بازتاب اصل بنیادین حکمت ایران باستان یعنی تقابل میان نور و ظلمت بر نقوش سفال‌های دوره سلجوقی از اهداف دیگر این گفتار است. لذا مهم‌ترین سؤالات این گفتار عبارتند از:

– آیا می‌توان از تداوم بن‌مایه کهن حکمت ایران باستان یعنی تقابل میان نور و ظلمت، در نقوش سفال‌های دوره سلجوقی سخن گفت؟

– اگر پاسخ مثبت است، تقابل میان نور و ظلمت در قالب چه نمادها یا مضامینی در نقوش سفال‌های دوره سلجوقی ظاهر می‌شود؟

روش تحقیق

این پژوهش از نوع پژوهش‌های کیفی است که با روش توصیفی

ـ تحلیلی انجام گرفته است. گردآوری اطلاعات بر اسناد و مدارک موجود در کتابخانه‌ها و مشاهدات متکی است. شیوه گردآوری اطلاعات نیز به‌صورت فیش‌برداری از منابع به خصوص کتاب‌ها و متون مرتبط با سفال اسلامی، اساطیر ایران، نمادها و شخصیت‌ها در شاهنامه فردوسی و حکمت ایران باستان است. جامعه آماری پژوهش متشکل از سفال‌های دوره سلجوقی و نمونه آماری، هشت عدد از این سفال‌هاست که حاوی نقوشی مرتبط با بن‌مایه تقابل نور و ظلمت یا خیر و شر می‌باشند. مهم‌ترین مرحله در جریان پژوهش، یافتن نقوش مرتبط با هدف پژوهش در سفالینه‌های دوره سلجوقی و بررسی نمادها یا شخصیت‌های ترسیم‌شده و ارتباط آن‌ها با اصل بنیادین حکمت باستان یعنی تقابل نور و ظلمت بوده است. بنابراین، ملاک انتخاب نقوش، وجود مضامین یا بن‌مایه‌های مرتبط با تقابل نور و ظلمت یا خیر و شر به طور مستقیم و یا غیرمستقیم و با توجه به سایر شواهد موجود بر روی آن‌هاست.

پیشینه تحقیق

تعدادی از پژوهشگران هنر اسلامی به تحقیق در مورد سفال‌های این دوران، فن ساخت لعاب و نقوش آن پرداخته‌اند. برخی محققان و خاورشناسان مشهور غیر ایرانی مانند ریچارد اتینگهاوزن[۱]، ارنست گروبه[۲]، آرتور اپهام پوپ[۳]، چارلز ویلکینسون[۴] و... و نیز محققان ایرانی مانند سیف‌الله کامبخش‌فرد، فائق توحیدی، محمدیوسف کیانی، لیلا رفیعی و... در کتب خود به شکل کلی و اجمالی به سفال دوره اسلامی و از جمله سفال سلجوقی پرداخته و اغلب ویژگی‌های ظاهری و فرمی نقوش را توصیف کرده‌اند.

از معدود پژوهش‌های صورت‌گرفته در زمینه تحلیل نقوش سفال سلجوقی در سال‌های اخیر می‌توان به مقاله ابراهیم رایگانی و داوود پاکباز (۱۳۹۷) با عنوان «بررسی نقوش سفالینه‌های زرین‌فام و ظروف فلزی دوره سلجوقی و ایلخانی و بازتاب زندگی اجتماعی آن عصر» اشاره کرد. در نتیجه این پژوهش مشخص شده که این آثار بازتاب جامعه‌ای در حال گذار و پیشرفت است که تحولاتی چون رشد صنایع، تخصص‌گرایی، تقسیم کار، ظهور طبقات جدید، تجمل‌گرایی، آفرینش شیوه‌های بدیع فلزکاری و سفالگری زرین فام را در آن شاهد هستیم. در مقاله بنفشه میرزایی (۱۳۹۱) با عنوان «تأثیر شاهنامه فردوسی بر نقوش سفال‌های دوره سلجوقی» به نمونه‌هایی از سفالینه‌های دوره سلجوقی اشاره شده که نقوش به‌کار رفته در این ظروف، روایتی از قصه‌های شاهنامه را به تصویر کشیده است. در مقاله شریف کاظمی و همکاران (۱۳۹۶) با عنوان «مطالعه نقش‌مایه‌های هندسی سفالینه‌های دوران میانه اسلامی» جزئیات بصری بیست ظرف سفالی که با نقش‌مایه‌های هندسی تزیین یافته‌اند از نظر محدوده نقوش، ترکیب‌بندی، تعادل، تقارن، مرکزگرایی، تناسب، ریتم و حرکت مورد بررسی قرار گرفته است و علاوه‌بر این مهم‌ترین رنگ‌های کاربردی هماهنگ با اصول ترکیب‌بندی هندسی نیز تحلیل شده است. در مقاله دیگری نوشته زهره مختاری و دیگران (۱۳۹۷) با عنوان «ویژگی‌های بصری در سفالینه‌های مینایی با تأکید برنقش‌مایه‌ها و ترکیب‌بندی (۵۷۵-۶۱۶ ه.ق)» نقوش سفالینه‌های مینایی در قالب پنج گروه نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و نقوش نوشتاری دسته‌بندی شده‌اند و در شش نوع ترکیب‌بندی شاخص سامان یافته‌اند. در نهایت نشان داده شده که عناصر و جزئیات نقوش و نیز روایات منقوش بر این ظروف، ملهم از روایات و داستان‌های کهن نسخ خطی سال‌های رواج سفال مینایی بوده است و در حقیقت ادامه سنت کهن نقاشی ایرانی را نمایش می‌دهد.

اما در حیطه‌های نزدیک به این موضوع می‌توان از پایان‌نامه‌ای که در زمینه نمادهای خیر و شر بر فرش ایرانی صورت گرفته نام برد که توسط پریسا هادی و به راهنمایی احمد تندی(۱۳۹۵) با عنوان «بررسی مضمون خیر و شر در طرح و نقش فرش ایران» انجام شده و در آن به شناسایی طرح‌ها و نقوش برخوردار از مفهوم خیر و شر در فرش ایران و بررسی طرح‌های فرش با مضمون خیر و شر و سیر آن از گذشته تا به حال پرداخته شده است.

پژوهش‌های اختصاصی صورت گرفته در زمینه تحلیل محتوایی نقوش سفال‌های دوره اسلامی ایران و از جمله سفال‌های سلجوقی بسیار اندک است و در زمینه تأثیر تفکر بنیادین حکمت باستان یعنی تقابل نور و ظلمت بر نقوش این سفال‌ها تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است و امید می‌رود گفتار حاضر پرتوی براین موضوع بیافکند.

نور و تقابل آن با ظلمت؛ اصل بنیادین حکمت ایران باستان

حکمت ایران باستان براساس نور استوار است و در آن ظلمت مقابل نور است. همان‌گونه که هستی از نیستی نمی‌آید، نور نیز از ظلمت ناشی نمی‌شود (ر.ک: ابراهیمی دینانی، ۱۳۹۵: ۳۷ ـ ۳۸). قاعده نور و ظلمت روش اصیل حکمت ایران باستان است و «تقابل نور و ظلمت در اوستا بسیار حائز اهمیت است» (اکبری، ۱۳۸۷: ۸۱). باور به دوگانگی و ثنویت و دو بنیاد انگیزنده نیکی و بدی و خیر و شر و ستیز میان این دو، پایه اساسی باورها و ادیان باستانی ایران را پدید می‌آورد به گونه‌ای که بن‌مایه بسیاری از اسطوره‌های آفرینش می‌گردد. بنابراین از همان ابتدا نظامی دو بنی به ظهور می‌رسد. «به دیگر سخن جهان از نور و تاریکی، خیر و شر، سیاه و سفید، خوب و بد تشکیل شده است که بدون یکی از این دو نظام آفرینش از بین می‌رود، برای همین است که در اسطوره‌ها همواره دو نیروی مخالف یا متضاد در مقابل هم قرار می‌گیرند» (شایگان‌فر، ۱۳۸۴: ۱۴۹).

این قضیه در آفرینش از دیدگاه اساطیر ایرانی نیز بدین‌گونه است و از همان آغاز آفرینش جهان نظام آن، نظامی دوگانه است.

ذکر این نکته ضروری است که در ایران باستان، پیش از آن که فلاسفه یونانی درباره وجود سخن بگویند، مسأله نور مطرح گشت و حکمای بزرگ این سرزمین، درباره نور و حقیقت روشنایی می‌اندیشیدند. «اندیشه، خود نور است و اندیشیدن، روشنایی و روشنایی بخشیدن است. جهل، ظلمت است و نادان باقی‌ماندن، همان چیزی است که تاریکی خوانده می‌شود» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۹۵: ۳۰). براین اساس، نور و ظلمت با خوبی و بدی، خیر و شر، دانایی و نادانی و... مرتبط می‌شود. علاوه‌بر این، در حکمت ایرانیان باستان بین نیروهای خیر از یک طرف و نیروهای شر از طرف دیگر، نبردی باستانی و طولانی آغاز شده است که در تمام طول تاریخ ادامه خواهد داشت؛ اما پیروزی نهایی با نیروهای خیر خواهد بود. در این راستا، مهرداد بهار، استاد برجسته و اسطوره‌شناس بزرگ ایرانی، بنیان اساسی اساطیر خدایان با اساطیر انسان‌ها را وجود تضاد می‌داند؛ تضاد بین عوامل مختلف، چه در جهان خدایان و چه در جهان انسان‌ها. و در داستان پهلوانان معتقد است «تا وقتی که در جامعه انسانی تضاد وجود دارد، باز هم پهلوانان و قهرمانان به وجود خواهند آمد؛ بنابراین فقط هنگامی ممکن است داستان‌های قهرمانی و پهلوانی از بین بروند که تضادهای انسان و طبیعت و تضادهای اجتماعی محو شده باشند» (بهار، ۱۳۷۷: ۳۸۱).

براساس آنچه گفته شد، اساس و مبنای حکمت ایران باستان مسئله نور است و از سوی دیگر نگرش مبتنی‌بر دو قطب نور و ظلمت بنیان همه چیز در حکمت و جهان‌بینی ایران باستان به شمار می‌رود. اصالت و جاودانگی نور در نزد حکمای ایران باستان نوعی نگرش عرفانی به جهان هستی است که در دوره اسلامی تداوم می‌یابد. هانری کربن با تأکید بر امر ایرانی و تلقی ویژه آن، تداوم در امر اندیشه را مورد بررسی قرار داده و معتقد است اندیشه فلسفی دوره باستانی ایران در دوره اسلامی تداوم پیدا کرده است (به نقل از طباطبایی، ۱۳۷۵: ۷۵). این بن‌مایه در منابع تصویری ایران دوره اسلامی، از جمله نقوش سفال‌های دوره سلجوقی و به‌صورت‌های مختلف تکرارشده و تداوم‌یافته که مطمح نظر در این مختصر است.

تقابل نور و ظلمت در نقوش سفال‌های دوره سلجوقی

نقش این کاسه، صحنه‌ای (تصویر ۱) را توصیف می‌کند که فریدون با گرز گاوسر و سوار بر گاو برمایه (بَرمایون)، ضحاک را ـ در حالی که برهنه است و دو مار بر دوش‌هایش دارد ـ با دست‌هایی از پشت بسته‌شده به سوی دماوند می‌برد. شخصی که در سمت چپ تصویر شده است، با توجه به شواهد موجود و نامی که آرتور پوپ براین تصویر نهاده یعنی «نقش فریدون و کاوه»، همان کاوه آهنگر می‌باشد درحالی‌که پیش‌بند چرمی یا همان درفش کاویانی را به دست راست خود برافراشته است.

با توجه به شواهد موجود از فریدون درخواست می‌شود که مردمان را در برابر کارهای ضحاک کمک کند. «در اوستا، اَژی‌دَهاکه[۵] (ضحاک) به‌صورت اژدهای سه‌پوزه‌ای وصف شده، ولی در شاهنامه به‌صورت مردی در می‌آید که دو مار بر شانه دارد» (واحددوست، ۱۳۸۷: ۱۵۷). در شاهنامه فردوسی، ضحاک فرزند امیری نیک‌سرشت و دادگر به نام مِرداس است. ضحاک با فریبکاری اهریمن، پدر خود را با حیله از میان برمی‌دارد و به جای او به تخت می‌نشیند. اهریمن از او می‌خواهد که به پاداش آنچه برای او انجام داده است بر دوش او بوسه زند. بر اثر این بوسه، بر دوش ضحاک دو مار می‌رویند و اژدی‌دهاکه سه سر، سه پوزه و شش چشم اوستا به این صورت جلوه می‌کند. مغز جوانان سرزمین ایران خوراک مارهای دوش اوست (آموزگار، ۱۳۸۴: ۵۶ـ ۵۷).

چهل سال از روزگار ضحاک باقی مانده بود که در خواب دید جوانی با گرزی گاوسر بر سرش کوبیده و جوان دیگری او را با چرم بسته به سوی دماوند کشان‌کشان می‌برند. خواب او را چنین تعبیر کردند که کسی به نام فریدون که هنوز از مادر زاده

تصویر ۱. کاسه دوره سلجوقی با نقش فریدون و کاوه، ساوه. مؤسسه هنرهای دیترویت. منبع: (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۹۲)

نشده، تخت و تاج ضحاک را زیر و رو خواهد کرد. با توجه به متن شاهنامه، ضحاک بر پشت هیون به سوی دماوند برده می‌شود و هیون در شاهنامه به معنی شتر و گاهی به معنای اسب آمده است. در این تصویر فریدون را سوار بر گاوی می‌بینیم که مطابقتی با متن شاهنامه ندارد و احتمالاً از اساطیر زرتشتی و نسبت فریدون با گاو مایه می‌گیرد.

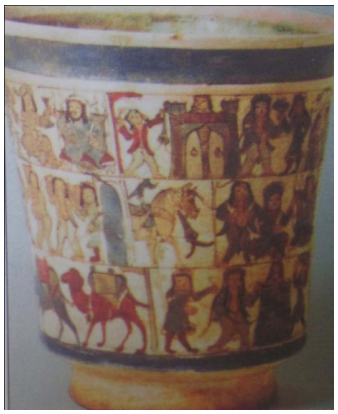
اگر موافق با تفسیر کسانی باشیم که بنیان اساطیری را سرانجام به حوادث طبیعی متحول می‌سازند، ضحاک خشکی و بی‌بارانی است که ابرهای باران‌زا (گاو فریدون که به دست ضحاک کشته شد، و یا به نظر گروهی دختران یا خواهران جمشید که در بند ضحاک بودند) را به بند می‌کشد و در اثر این حادثه، خشکسالی شدیدی در ایران زمین پدید می‌آید. فریدون با آزادساختن شَهرناز و اَرنَواز[۶]، که تجسم و نماد باران‌های برکت‌بخش هستند و به بندکشیدن ضحاک، که دیو خشکسالی و تاریکی است، برکت و آبادانی را به ایران بازگردانید(ستاری، ۱۳۹۵: ۳۴۷).

در اساطیر ودایی نیز، ایندرَه[۷] تیری به آسمان و ابرهای مانع ریزش باران می‌افکند و باران سرازیر می‌شود. از طرفی، در مهریشت، مهر فروریزنده باران از ابر است و مهری‌دینان در هنگام کمبود آب و خشکسالی، او را ستایش و از وی طلب آب می‌کردند و او بود که باران می‌بارانید. در واقع، مهر به ابرهایی که باران را درون خود محبوس کرده بودند، تیر می‌زند و ابرها باران را آزاد می‌سازند. در اسرار مهرپرستی، تخته سنگ یا صخره کنایه از آسمان است و تیر زدن بر تخته سنگ، در واقع تیرانداختن به ابر است و مردم از خشکسالی و بی‌آبی آزاد می‌شوند (واحددوست، ۱۳۸۷: ۴۳۸). باری در شاهنامه، فریدون می‌تواند نمودگار ایزد مهر در روی زمین باشد.

تفسیری دیگر حکایت از آن دارد که در باورهای عامیانه اژدها آب چاه‌ها را می‌خشکاند و به مردم تشنگی می‌دهد، سر راه آب‌ها می‌خوابد و مردم را از نزدیک شدن به آب‌ها می‌ترساند. اما با از بین رفتن او، آب‌ها نیز آزاد می‌شوند. ضحاک نیز اژدهاگونه است و فریدون در روز خرداد، که موکل و نگاهبان آب است، بر او پیروز می‌شود. گویی ایزد خرداد در آزاد شدن آب‌ها از او حمایت می‌کند (بهار، ۱۳۷۷: ۳۰۳ ـ ۳۱۲). ابوریحان بیرونی نیز در *آثار الباقیه* درباره خرداد گفته است که پرورش مردمان و درختان و گیاهان و پالودن آب از نجاسات بر عهده خرداد است (بیرونی، ۱۳۲۱: ۲۲۰). علاوه‌بر این، فریدون در *آثار الباقیه* به‌صورت جنگجوی کامل چیره بر اژدها ظاهر می‌شود. جشن مهرگان مراسم گرامی‌داشت غلبه او بر ضحاک و جنبه‌های مختلف پیروزی اوست (بیرونی، ۱۳۲۱: ۲۲۲). با توجه به این نکته، می‌توان احتمال داد ترسیم‌کننده نقش این ظرف سفالی اشاره‌ای به جشن مهرگان نیز داشته است.

آنچه که توجه به آن لازم است این است که نبرد پهلوان(فریدون؛ نماد نیکی، و راستی و روشنایی) با اژدها (ضحاک؛ نماد بدی، دروغ و تاریکی) کهن‌الگویی اساطیری است که به آزادی آب‌ها و در نتیجه افزونی برکت و باروری می‌انجامد. فریدون و ضحاک در اندیشه و گفتار و کردار نیز با هم مخالف‌اند؛ فریدون یزدان‌پرست و ضحاک بی‌دین است؛ فریدون نژاده و از پدری نیک و مادری خجسته است اما ضحاک از پدری نامعلوم می‌باشد؛ فریدون دارای فره و ضحاک فاقد آن است؛ فریدون تا پایان عمر دست به خون هیچ کس نمی‌آلاید اما ضحاک صدها تن را می‌کشد. همچنین، نیروها و قوای آن دو برابر است؛ ضحاک، ابلیس و دیوان و جادوان و دد و دام و دو مار بردوش و درباریان را دارد و فریدون، یزدان و سروش و فره و کاوه و حمایت مردم را. بنابراین، «اینطور نیست که فریدون صاحب قوای فراوان و ضحاک بی‌زور و بی‌یاور و پیروزی بر او آسان باشد، بلکه بدی و بدخویی با وجود قدرت بسیار، سرانجام نابود می‌شود و جز این سرنوشت محتوم، سرنوشت دیگری برایش متصور نیست»(مهین‌فر، ۱۳۸۳: ۲۲).

نکته دیگر این‌که رهایی‌بخشیدن نور تنها کار ایزدان نیست، بلکه تجسم مادی این ایزدان می‌تواند در افرادی چون فریدون و یا دیگران باشد که در نبرد با دیوها و نیروهای اهریمنی چون ضحاک، که سایه‌های ظلمت هستند، روشنایی و نور را آزاد کنند. ستیز میان نیکی و بدی یا نور و ظلمت در سرتاسر شاهنامه آشکارا دیده



تصویر۲. جام دوره سلجوقی با نقش بیژن و منیژه از ری، گالری فریر. منبع: (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۳: لوح ۱۷۹)

می‌شود. جدال میان این ناسازها، نه تنها رخدادهای شاهنامه، بلکه شخصیت‌ها را نیز در بر می‌گیرد و نمود آن بر روی نقوش تصویری سفال‌های این دوران نیز هویداست.

نقوش این ظرف (تصویر۲) در نوارهایی شبیه نقاشی متحرک داستان بیژن و منیژه، قصه برجسته شاهنامه فردوسی، را بازگو می‌کنند و شامل موضوعاتی از این داستان می‌باشند و نشان‌دهنده شباهت نقوش سفالگری این دوره با نگارگری هستند. نقش این جام دارای سه ردیف افقی و تقسیمات کوچک‌تری است که در هر ردیف مشاهده می‌شود. هر صحنه از صحنه دیگر با فرمی عمودی مجزا می‌شود و به نظر می‌رسد که صحنه‌ها به‌صورت متوالی و هماهنگ با روال داستان نقاشی شده‌اند. ریچارد اتینگهاوزن در طی سخنرانی خود متذکر شد که تاریخ ساختن این ظرف درحدود ۱۵۰ سال از مهم‌ترین نسخه خطی شاهنامه فردوسی که در دست است قدیمی‌تر می‌باشد (به نقل از برزین، ۱۳۴۲: ۴۷). «نقش‌ها عبارتند از: ابراز عشق بیژن به منیژه با تقدیم دسته گل، دستگیری بیژن به دست غلامان پدر منیژه، به چاه‌افتادن بیژن به دست ایشان (درکنار چاه، نقش فیلی مشاهده می‌شود که قصد دارد با خرطوم خود سنگی را روی دهانه چاه قرار دهد)، آمدن رستم به کنار چاه برای نجات بیژن» (توحیدی، ۱۳۸۷: ۲۷۹).

بیژن پسر گیو، نواده گودرز و خواهرزاده رستم از پهلوانان و دلاوران داستانی ایران به روزگار کیخسرو است (اوشیدری، ۱۳۷۸: ۱۸۸). داستان با شروع سفر بیژن به مناطق مرزی ایران و توران آغاز می‌شود. در این سفر بنا بوده است که بیژن به همراه گرگین، یکی از پهلوانان شاهنامه، گرازهای وحشی آن منطقه را از بین ببرند. بعد از انجام این کار به پیشنهاد گرگین، بیژن به سمت توران حرکت کرده و در آن جا با منیژه ملاقات می‌کند. منیژه به شدت دلباخته او می‌شود و او را نزد خود می‌خواند. افراسیاب (پدر منیژه) از این جریان مطلع شده و دستور می‌دهد بیژن را دستگیر کرده و به چاه اندازند و منیژه نیز به عنوان تنبیه از قصر رانده می‌شود. خبر به کیخسرو، پادشاه ایران، می‌رسد و او رستم را مأمور نجات بیژن می‌کند. رستم در جامه بازرگانان همراه با تنی چند از دلاوران ایران، پنهانی وارد توران شده و بیژن را از چاه تاریکی رهایی می‌بخشد(شهیدی مازندرانی، ۱۳۷۷: ۱۸۹ـ ۱۹۰). صحنه‌های داستان بر روی این جام سفالی تصویر شده‌اند.

ساختار داستان بیژن و منیژه تا حد زیادی تحت تأثیر آئین‌های باروری شکل گرفته است. «اسطوره الهه باروری و ایزد گیاهی شهیدشونده اگر براساس نظر اسطوره‌شناسان آیین‌گرا تحلیل شود، توجیه انسان عصر باستان از زندگی دوباره گیاهان در فصل بهار است. در این اسطوره نقش گیاه را ایزدی بر عهده دارد که با پذیرش تبعید موقت یا مرگ به جهان زیرین می‌رود و پس از چندی در قالبی نو به روی زمین باز می‌گردد و با خود برکت و زایش را به همراه می‌آورد» (خجسته و حسنی جلیلیان، ۱۳۸۹: ۷۷).

نکته دیگر این‌که همواره در داستان‌های مربوط به ایزد نباتی، یک زن وجود دارد که می‌تواند موجب مرگ ایزد شود (بهار، ۱۳۷۷: ۲۶۹). این مضمون در چاه افتادن، زندانی شدن و بعد بیرون آمدن و دوباره به سعادت‌رسیدن، مضمونی است که هزار شکل می‌تواند داشته باشد ولی مضمون همه، خدای خشکسالی، مرگ و حیات مجدد است (بهار، ۱۳۷۷: ۲۶۹) و تقابل میان نور و روشنایی وتاریکی و ظلمت را نشان می‌دهد.

از طرفی، نبرد بیژن با گرازها یکی از عناصر معنادار در ساختار این داستان است. «در آیین‌های باروری نیز به نبرد ایزدان شهید شونده با گراز اشاره شده است» (فریزر، ۱۳۸۶: ۳۹۷) شیفتگی منیژه به بیژن و بردن او به توران به معنای رفتن ایزد شهید شونده به جهان مردگان (دوزخ، دنیای تاریکی، زیر زمین) است. همچنین، توجه به این نکته لازم است که در اسطوره‌های باروری، اغلب ایزدی که غایب می‌شود، ایزد مذکر است که با داستان بیژن و منیژه نیز تطابق دارد.

در این داستان، منیژه در دو نقش متمایز ایفای نقش می‌کند؛ از یک‌سو، با علم به گرفتاری‌هایی که برای بیژن روی خواهد داد، او را بیهوش می‌کند و با خود به توران می‌برد و باعث اسارت او در چاهی عمیق می‌شود (اسارت ایزد شهیدشونده به دست الهه جهان مردگان) و از سوی دیگر، در تلاشی مستمر در پی آزادکردن بیژن از چاه است (تلاش برای آزادسازی ایزد شهید شونده). غیبت ایزد شهیدشونده باعث سترونی طبیعت و متوقف‌شدن هر گونه باروری در طبیعت می‌شود.

از سویی، کیخسرو به گیو وعده داد که با نگریستن در جام جهان‌نما در ابتدای فصل بهار، برای یافتن بیژن جستجو خواهد کرد. جام‌گیتی نمای کیخسرو «تجلی‌گاه اشراقات و شهودات عرفانی وی است و در ادوار بعدی به مفهومی نمادین و عرفانی بدل شده، به مثابه رمز درون مصفای کیخسرو تلقی می‌شود» (مستوفی، ۱۳۶۲: ۹۰). در *اسرارالتوحید* نیز از ابوالحسن خرقانی نقل است که: «خسرو همه حال خویش دیدی در جام» (محمدبن منور، ۱۳۶۱: ۱۴۳). و سرانجام با آمدن فصل بهار، کیخسرو با نگاه‌کردن در جام جهان‌بین خود، محل اسارت بیژن را پیدا کرد و رستم را برای بازگرداندن او فرستاد. بازگشت بیژن در هنگام بهار تحت تأثیر بازگشت ایزد شهید شونده در هنگام بهار و سرسبزی طبیعت است. در اینجا نیز با بن‌مایه تقابل روشنی و تاریکی مواجه هستیم و این تقابل همواره ادامه دارد. نجات بیژن از چاه، مصادف با آمدن فصل بهار و غلبه نور و روشنایی و رویش بر ظلمت و تاریکی و توقف باروری در زمستان است.

این کاشی زرین‌فام (تصویر۳) نیز مربوط به داستان بیژن و منیژه

است. «نوشته بالای این کاشی چنین است: «آمدن رستم برسرچاه». این کاشی یکی از قدیمی‌ترین کاشی‌های باقی‌مانده است که حماسه ملی ایران را به تصویر کشیده است» (واتسون، ۱۳۸۲: ۱۶۷). تصویرگر، رستم را درحالی نشان می‌دهد که تخته‌سنگ روی چاهی که بیژن در آن زندانی است را برمی دارد. در این تصویر، رستم بسیار بزرگ‌تر از بیژن ترسیم شده است. چنین به نظر می‌رسد که هنرمند با نمایش بیژن در هیئتی کوچک‌تر از رستم، از یک طرف سعی در نشان‌دادن عمق چاه داشته و از سوی دیگر قدرت و توان و پهلوانی رستم را یادآوری می‌کند.

چنان‌که اشاره شد، افراسیاب پس از اطلاع از عشق میان بیژن و منیژه، دستور می‌دهد بیژن را دستگیر کنند و او را بسته، به ته چاه اَرژنگ بیافکنند و سنگ بزرگی را که اَکوان‌دیو از دریا به بیشه چین پرتاب کرده بود بر دهانه چاه نهند. خبر به کیخسرو، پادشاه ایران، می‌رسد و او رستم، پهلوان نامدار ایران، را برای رهایی بیژن راهی توران می‌کند. او در کسوت بازرگانی با همراهانش به آنجا می‌رود و منیژه را در راه می‌بیند و از او می‌خواهد که شب هنگام بر سر چاه آتشی برافروزد تا راهنمای آن‌ها به سوی چاه باشد. در نهایت، رستم بیژن را از چاه آزاد ساخته و او را به اتفاق منیژه به ایران می‌آورد (فردوسی، ۱۳۷۸: ۲۶۳).

بر این نقش می‌توان تفسیری بدین شرح عرضه داشت؛ بیژن از ایران (عالم مینو، کشور روشنایی) به جنگ نیروهای اهریمنی یعنی گرازها در توران (عالم گیتی، کشور ظلمت) آمده است. او اسیر چاه می‌شود. در مورد نماد چاه در اندیشه عارفانی مانند مولانا تفسیرهای چندگانه‌ای ارائه شده است که از قضا به‌کار تفسیر داستان‌های شاهنامه نیز می‌آید؛ عارفان همه جهان فرودین را به چاه و انسان را به زندانی در چاه تشبیه می‌کنند. دنیای بالای چاه، زمین‌های سرسبز و باغ‌های زیباست که زندانی چشم دارد تا از زندان خلاص شود و به آنجا برسد (تاجدینی، ۱۳۸۸: ۲۴۹ـ ۲۵۵). بیژن روح ایرانی است و نباید در بن چاه ظلمانی (توران) در گمنامی و گمراهی بمیرد. بیژن تن به افسردگی زمین می‌دهد. پاییز و زمستان فصل مردگی است و او باید مدفون باشد. همان‌گونه که طبیعت در پاییز و در زمستان رشد و تصویری ندارد، نمی‌روید و امکان زندگی نیست. بهار فصل آغاز مجدد است. در رستاخیر طبیعی بیژن باید بازگردد. از کشور روشنایی به سراغ بیژن خواهند آمد، تیرگی از نور می‌گریزد و بیژن با کمک رستم، به ایران (مینو) باز می‌گردد. سفر رستم از ایران به توران در فصل بهار اتفاق می‌افتد؛ سفری از شهر نور به شهر تاریکی‌ها. «رستم نشانه‌ای از خویش در مرغی تعبیه می‌کند و به منیژه می‌دهد تا به بیژن برساند که تصویری نمادین از آمدن رستم است» (اکبری، ۱۳۹۰: ۱۳۳). شاید تصویر پرنده بر روی چاه اشاره به همین موضوع باشد. علاوه‌بر این، پرنده نشان از فتح و پیروزی است. همچنین، افروختن آتش بر سر چاه توسط منیژه نمادی از پیدا شدن راهی نورانی از ظلمت گیتی به دنیای روشنایی‌هاست. در این نقش نیز با بن‌مایه تقابل روشنایی و تاریکی مواجهیم.

یکی از سفالینه‌های مجموعه خلیلی، تکه‌هایی از یک کاسه است که تصاویر نقش بسته روی آن با نگارگری مشابهت بسیاری دارد (تصویر ۴). گرچه یک چهارم کاسه اصلی باقی مانده، ولی معلوم است که داخل و خارج ظرف به تصاویر مختلف مزین بوده است.

تزئینات داخلی این کاسه استثنایی است. نقاشی‌های کوچک در اصل در دو بخش دور یک شمسه مرکزی ترسیم شده، که بخش اعظم آن نیز از بین رفته است. پنج تصویر باقیمانده را اپیزودهایی از داستان فریدون و سه پسرش سَلم و تور و ایرج شناخته‌اند؛ بنا به روایت فردوسی در شاهنامه، سَلم و تور و ایرج سه پسر فریدون بودند که جهان را در سه بخش که فریدون تقسیم کرده بود اداره می‌کردند، روم و خاور توسط سلم اداره می‌شد، توران به تور و پادشاهی ایران به ایرج داده شده بود. دو برادر دیگر به ایرج رشک بردند و نزد پدر شکایت فرستادند. فریدون ایرج را آگاه ساخت و ایرج بر آن شد تا ملک خود را به برادران واگذارد. پس نزد آن‌ها رفت اما توسط تور کشته شد. آن‌ها سر ایرج را در تابوتی زرین

تصویر۳. کاشی دوره سلجوقی با نقش رستم بر سر چاه، مجموعه کایر.
منبع: (واتسون، ۱۳۸۲: ۱۷۰)

تصویر۴. تکه‌هایی از کاسه دوره سلجوقی، با نقش فریدون و پسرانش، مجموعه خلیلی. منبع: (خلیلی، ۱۳۸۴: ۱۸۷)

گذاردند و نزد پدرشان، فریدون فرستادند. تصاویر منقوش بر روی این سفال، طبق توالی داستان ترسیم نشده‌اند.

صحنه جداشده، سمت چپ و بالای ظرف، اسب‌سواری را درحال مبارزه با اژدها نشان می‌دهد که می‌تواند فریدون باشد که خود را برای امتحان یکی از پسرانش بدل به اژدها کرده است (فریدون برای آزمودن رشادت سه پسرش، خود را در هیئت اژدهایی به آن‌ها می‌نمایاند. سلم و تور با دیدن اژدها می‌ترسند، اما ایرج تیغ برکشیده و با اژدها می‌جنگد و به همین سبب فریدون پادشاهی ایران‌زمین را به ایرج می‌دهد.) تصویر مجاور آن، به نظر می‌رسد ایرج باشد و درحال حمل گنجینه‌هایی است که پدرش به او داده است. به نظر می‌رسد این صحنه در جایی اشتباهی قرار گرفته است، زیرا صحنه بعدی مربوط به فریدون است که همه چیز را به ایرج می‌دهد و دو پیکره‌ای که در درگاه سمت راست دیده می‌شوند برادران ایرج‌اند، با دستان خالی. تصویر سمت راست دو صحنه دیگر در بخش بعدی مربوط به قتل ایرج توسط دو برادرش است که یکی از برادران در تصویر دیده می‌شود، و تصویر سمت چپ تابوت ایرج است که به سوی فریدون آورده می‌شود (خلیلی، ۱۳۸۴: ۱۸۷– ۱۸۸).

گاه یک افسانه کهن فراموش می‌گردد، ولی اجزای آن به‌صورت‌های پراکنده، در موارد دیگر آشکار می‌شوند. از ادبیات ودایی برمی‌آید که خدایی به نام تریتَه[۸]، در اساطیر دوره هند و ایرانی وجود داشته است؛ «وی سومین برادری است که اَگنی[۹] از آب آفریده بود» (واحددوست، ۱۳۸۷: ۴۸). بنا به روایتی، سه برادر در بیابانی می‌رفتند و چون تشنه شدند به چاهی رسیدند و تریتَه از چاه آب کشید و به برادران داد، اما دو برادر، برای آن که مایملک او را به دست آورند، او را به چاه افکندند و چرخ گردون‌هایی را بر در چاه نهادند و از آن‌جا رفتند. تریتَه به درگاه خدایان نیایش برد و آنان او را از چاه رها ساختند. همین خدای ودایی در اوستا، یک بار به‌صورت ثریتَه[۱۰] ظاهر می‌شود که سومین مردی است که هَئومَه[۱۱] را فشرده است. در ادبیات فارسی و در شاهنامه نشانی از ثریتَه نیست، ولی فریدون دو برادر دارد و آن دو برادر در راه بازگشت به ایران می‌کوشند فریدون را از میان ببرند. داستان سه برادر ودایی به‌صورت دیگر در داستان فریدون ظاهر می‌شود و آن، جدالی است که میان سَلم و تور و ایرج در می‌گیرد (بهار، ۱۳۷۵: ۴۷۴). فریدون پسر کهتر را به سلطنت ایران نشانید و این امر خشم و رشک برادران دیگر را برانگیخت تا او را کشتند و فرزندان و اخلاف او را تباه کردند. «این داستان نیز بر همان موضوع سه برادر و ماجراهای برادر کهتر برمی‌گردد و مرگ ایرج، برابر فروافتادن تریتَه به چاه و به سلطنت رسیدن منوچهر، برابر درآمدن تریتَه از چاه است» (واحددوست، ۱۳۸۷: ۱۶۸) .

علاوه‌بر توضیحات فوق، در تحلیل این نقش ذکر این نکته ضروری است که اعتقاد به سعد و نحس ستارگان و تأثیر آن‌ها بر سرنوشت انسان‌ها، در داستان فریدون و نیز در بسیاری از افسانه‌ها و داستان‌ها وجود دارد. سرنوشت فرزندان فریدون نیز براساس وضع ستارگان پیش‌بینی می‌شود؛ ستاره سَلم، زحل و طالعش کمان بود. زحل یا کیوان به معنی بسیار دورگریخته است و آن را نحس اکبر دانسته‌اند. کمان یا قوس، نام یکی از بروج است. صاحب طالع کمان، دارای خصوصیاتی چون مکر و تعصب است که هر دو از خصوصیات سَلم‌اند؛ شورش علیه ایرج و فریدون، از مکر و حیله او بود و نقشه آن را نخست او در سر پرورد. طالع تور، شیر بود. شیر یا اسد در احکام نجوم، برجی است که دلیری و سخت‌دلی و جفاکاری و غرور و فراموشی بدو نسبت داده می‌شود که همه این‌ها با خصایص تور مطابقت دارد؛ اوست که با جفا و سنگدلی سر ایرج را می‌برد و نقشه سَلم را عملی می‌سازد (مصفی، ۱۳۶۶: ۳۹، ۳۳۸ و ۶۰۶). ستاره ایرج، حمل و حمل به معنی بره است. در بُندَهِش، میان دوازده هزار سال عمر مفروض جهان در سنت زرتشتی، با دوازده ستاره (به ترتیب بروج دوازده گانه) ارتباط وجود دارد. بدین ترتیب که هر اختری یک هزار سال، به ترتیب بروج دوازده گانه، حکومت می‌کند و این حکومت با بره (حمل) آغاز می‌شود. هزاره خدایی بره، زمانی

تصویر ۵. کاسه دوره سلجوقی با نقش بهرام گور و آزاده، کاشان. مجموعه مورتیمرشیف. منبع: (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۷۲)

است که آفرینش به‌صورت مینویی بود و اهریمن و نیروی اهریمنی وجود نداشت(دادگی، ۱۳۸۰: ۱۵۵). حمل، ستاره‌ای نیک و سعد و اهورایی و مثبت است، متفاوت‌بودن ایرج و سَلم و تور از ستارگان آن‌ها مشخص است و با پیشگویی مبتنی‌بر ستارگان آن‌ها مشخص می‌شود که چه سرنوشتی در انتظار آن‌هاست؛ سرنوشتی که فریدون و ایرج با تلاش‌هایشان نمی‌توانند با آن مقابله کنند و سرانجام صورت می‌پذیرد.

از مجموع آنچه درباره ستاره و طالع سه فرزند فریدون آمده است، می‌توان به نحس بودن سَلم و تور، پیش از اقدامات خونین و حسدورزی آن‌ها، پی‌برد. «ستاره زحل (نحس اکبر) از آن سَلم است که با او که بزرگ‌ترین فرزند است، تناسب دارد و ستاره بهرام (نحس اصغر) از آن تور است. اتحاد این دو نحس بر ضد حمل و ماه سعد، در واقع اتحاد سَلم و تور بر ضد ایرج است»(مهین‌فر، ۱۳۸۳: ۲۱۷).

با توجه به آنچه گفته آمد، بن‌مایه تقابل نور و ظلمت یا خیر و شر در این نقش نیز کاملاً مشخص است. اساس حکمت ایران باستان تقابل نور و ظلمت یا روشنایی و تاریکی است و اعتقاد به این دو اصل نیک و بد در شاهنامه نیز وجود دارد و بازتاب این تفکر در نقوش سفال‌ها نیز دیده می‌شود.

نقش این کاسه سفالی (تصویر۵) مربوط به داستان بهرام گور و آزاده است؛ «در این کاسه بهرام گور را بر پشت شتری می‌بینیم که به شکار پرداخته و آزاده، نوازنده خویش را که چنگ می‌نوازد بر ترکش سوار کرده است. آزاده، او را بر آن می‌دارد که پای پسین آهویی را به گوش او بدوزد و بهرام نیز بی‌درنگ چنین می‌کند. آزاده از این چیره‌دستی بهرام چندان شگفتی نشان نمی‌دهد و بهرام که خشمگین شده بود او را با تکان از پشت شتر به زمین می‌اندازد» (پرایس،۲۵۳۶: ۶۴). داستان بهرام گور و آزاده هم در شاهنامه فردوسی و هم در هفت پیکر نظامی گنجوی روایت شده است، اما نقش این ظرف از شاهنامه فردوسی گرفته شده است.[۱۲] هنرمند در این اثر دست به یک ابتکار بی‌سابقه زده است؛ او دو صحنه را در یک تصویر به‌صورت هم‌زمان نمایش داده است. از یک سو در سمت چپ، صحنه آهویی را نشان داده که بهرام با یک تیر پا و گوش او را به هم دوخته و از سوی دیگر در پایین صحنه سرانجام غم‌انگیز آزاده را نشان می‌دهد که از شتر پایین افتاده است. «در سده‌های میانه، بهرام گور، که آمیزه‌ای از خورشید ـ خدا و پادشاهی نامدار است هم در مقام عاشقی خستگی‌ناپذیر و هم به عنوان قهرمان سرکش شکارچی، از پسند عام برخوردار بود، این دو ویژگی در این کاسه نقش شده است» (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۰۹۱).

آرتور اپهام پوپ تفسیر زیبایی بر این نقش آورده است: «شاه با سرافرازی بر شتری سوار است زیرا شتر در عربستان بار آمده است، و احتمالاً دلیل واقعی این است که آن چهارپا آشناترین مظهر تجسم وِرثرَغنَه[۱۳] [بهرام] شناخته می‌شد. آزاده حتی نشسته بر روی زین زنانه خود چنگ می‌نوازد، درست همان گونه که همتای نجومی‌اش یعنی سیاره زهره بر مرکب شگرف خود چنگ می‌نوازد. بهرام گور(خورشید) سرانجام بی‌رحمانه جان آزاده (زهره) را می‌گیرد، چرا که تا خورشید، ستاره سپیده‌دم را از پهنه آسمان نزداید نمی‌تواند طلوع کند» (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۰۹۱).

در اینجا توجه به این نکته ضروری است که بنا به تفسیری «ستارگان نمایش‌گر رمزی نفسانیات آدمی‌اند. مثلاً ستاره زهره، رمز عواطف انسان است و خورشید رمز برتری و اراده معطوف به قدرت. بر طبق این تفسیر، بشر میان آسمان و زمین مناسباتی از مقوله مشابهت و تناظر و مطابقت می‌بیند و بدین لحاظ یکی را نمودار رمزی دیگری می‌بیند» (ستاری، ۱۳۹۸:۶۳). این تفسیر نیز از چنین دیدگاهی نشأت می‌گیرد. براساس این تفسیر در این نقش با

تصویر۶. کاسه دوره سلجوقی با نقش بهرام گور و آزاده از ری. مجموعه مورتیمرشیف. منبع: (پرایس، ۲۵۳۶: ۶۴)

تصویر ۷. کاسه دوره سلجوقی، حمله شیر به بز کوهی موزه طارق رجب. منبع: (Fehervari, 2000: 106)

درون‌مایه غلبه روشنایی بر تیرگی یا غلبه نور خورشید بر ظلمت و تیرگی شب مواجه هستیم.

تصویر بهرام گور و آزاده در دوره سلجوقی و قبل و بعد از این دوره، بارها به تصویر درآمده است. ازجمله بر روی بشقاب دیگری از دوره سلجوقی این صحنه تصویر شده است (تصویر۶).

ظرف دیگری با پیکرنگاری ساسانی یک کاسه لعاب‌دار قهوه‌ای موجود در موزه طارق رجب است که شیری را درحال حمله به یک بز کوهی نشان می‌دهد (تصویر۷). همین مضمون در ظرف سفالی ۸ نیز دیده می‌شود. «این موضوع که به طور مکرر در هنر دوره ساسانی و پس از آن استفاده شده، تغییر فصول را نشان می‌دهد» (Fehervari, 2000: 106).

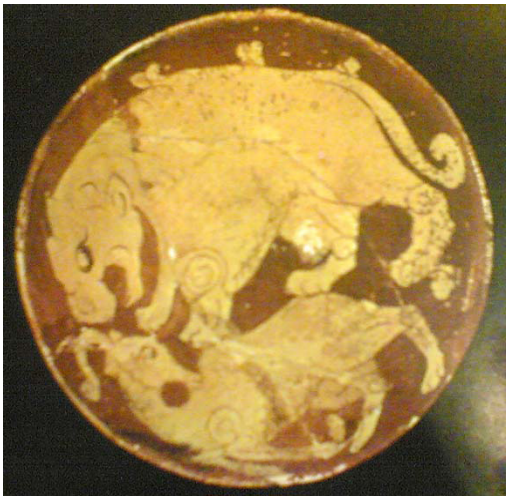
بر روی پای شیر، گلی تصویر شده که علامت خورشید می‌باشد. از طرفی، «شیر تقریباً در کلیه تمدن‌های خاور نزدیک سمبل قدرت و سلطنت به‌شمار رفته و با قدرت خورشید برابری کرده است و در واقع این‌حیوان مظهر و نماینده خورشید بوده است» (دادور، منصوری، ۱۳۸۵: ۷۴-۷۵). از طرف دیگر بز کوهی به علت شاخ‌هایش با ماه پیوند دارد: «در آغاز میان شاخ‌های خمیده و هلال ماه ارتباطی متصور بوده است. از جانب دیگر ماه از زمان‌های بسیار قدیم با باران مربوط شناخته می‌شده چنان‌که درمقابل آن، خورشید درنظر مردم باستان با گرما و خشکی ارتباط داشته است. بنابراین شاخ در نزول باران مؤثر شمرده می‌شد» (پوپ، ۱۳۸۰: ۱۵).

با توجه به آنچه گفته آمد، چنین به نظر می‌آید که حمله شیر به بز کوهی، درواقع غلبه خورشید است بر ماه، و در نتیجه نشان‌دهنده تغییر فصول می‌باشد. ذکر این نکته نیز ضروری است که برخی پژوهشگران در مورد صحنه‌های شکار جانوران شاخ‌دار مانند بز توسط جانوران خورشیدی مانند شیر، تفسیر کیهانی و نجومی متصور شده‌اند. «نمادهای ماه (جانوران شاخ دار) معرف زمستانند که دوران شب‌های دراز و انباشته از تاریکی و برف و باران را به یاد می‌آورند و از طرفی نمادهای خورشید (مانند شیر) معرف تابستان با روزهای تابناک و طولانی‌اش هستند» (Ackerman, 1977: 858). بدین ترتیب تقابل شیر و جانوران شاخ‌دار همچون بز، آشکارا بر تقابل روز و شب و همچنین غلبه تابستان بر زمستان اشاره دارد. تقابل میان خورشید و ماه، از اندیشه ساده تقابل میان روز و شب، یا روشنی و تیرگی می‌گذرد که در مذهب زرتشتی و حکمت ایران باستان در قالب مبارزه اهورامزدا با اهریمن یا تقابل نور با ظلمت نیز متجلی می‌شود.

نتیجه گیری

مبنای حکمت در ایران باستان، نور و همچنین تقابل آن با ظلمت است و نگرش مبتنی‌بر دو قطب نور و ظلمت بنیان همه چیز در حکمت و جهان‌بینی ایران باستان به شمار می‌رود. در دوره اسلامی ایران نیز این بن‌مایه تداوم یافته و در نقوش سفال‌های دوره اسلامی و از جمله سفال‌های دوره سلجوقی به‌صورت‌های مختلف ظهور می‌یابد. ظهور این بن‌مایه کهن در نقوش این سفال‌ها گاه به طور مشخص و صریح نمایان است و گاه هنرمند به‌صورتی نمادین آن‌ها را بیان می‌کند. تقابل میان نور و ظلمت در قالب ستیز و تقابل شخصیت‌ها و یا عناصری که نمادهای خیر و شر (خیر معادل نور و شر معادل ظلمت) و یا نمادهای تاریکی و روشنی هستند، ظاهر می‌شود:

در سفال سلجوقی با نقش فریدون و کاوه، ضحاک خشکی و بی‌بارانی است و فریدون ابر خوش‌باران است که بر ضحاک پیروز می‌شود. نبرد پهلوان (فریدون؛ نماد نیکی، و راستی و نور) با اژدها(ضحاک؛ نماد بدی، دروغ و ظلمت) و در نهایت غلبه نور بر



تصویر ۸. کاسه دوره سلجوقی، حمله شیر به بز کوهی. منبع: (کیانی، کریمی، ۱۳۶۴: ۱۵۹)

ظلمت بن‌مایه اصلی ایجاد این نقش است. در سفال سلجوقی با نقش بیژن و منیژه، رفتن بیژن به توران به معنای رفتن ایزد شهیدشونده به جهان مردگان (دوزخ، دنیای ظلمت و تاریکی، زیر زمین) است. بازگشت بیژن و نجات او از چاه در هنگام بهار تحت تأثیر بازگشت ایزد شهیدشونده در هنگام بهار و مصادف با آمدن فصل بهار و غلبه نور و روشنایی و رویش بر ظلمت و تاریکی و توقف باروری در زمستان است. در اینجا نیز با بن‌مایه تقابل روشنی و تاریکی مواجه هستیم. در کاشی سفالی دوره سلجوقی با نقش آمدن رستم بر سر چاه، می‌توان گفت بیژن روح ایرانی است و از ایران (عالم مینو، کشور روشنایی) به جنگ نیروهای اهریمنی یعنی گرازها در توران (عالم گیتی، کشور ظلمت) آمده است. سفر رستم به عنوان ناجی بیژن از ایران به توران در سپیده دم بهاری اتفاق می‌افتد و بیژن را از چاه رهایی می‌بخشد. غلبه نور بر ظلمت یا بهار بر زمستان بن‌مایه این نقش است. در سفال سلجوقی با نقش فریدون و پسرانش و در تفسیری نجومی از سلم و تور و ایرج، ستاره زحل (نحس اکبر) از آن سلم است، ستاره بهرام (نحس اصغر) از آن تور است. اتحاد این دو نحس بر ضد حمل و ماه سعد، در واقع اتحاد سلم و تور بر ضد ایرج است و تقابل خیر و شر یا نور و ظلمت را نشان می‌دهد. در سفال سلجوقی با نقش بهرام گور و آزاده، بهرام نمادی از روشنایی روز و پرتوهای خورشید است و آزاده (زهره) نمادی از تاریکی شب و این نقش، بن‌مایه غلبه نور بر ظلمت را در قالب شخصیت‌های شاهنامه نشان می‌دهد. و در نهایت، در سفال سلجوقی با نقش حمله شیر به بز کوهی، شیر مظهر و نماینده خورشید بوده و بز کوهی به علت شاخ‌هایش با ماه پیوند دارد. حمله شیر به بز کوهی، درواقع غلبه خورشید بر ماه یا روشنایی و نور بر تاریکی و ظلمت است.

با توجه به آنچه ذکر شد، ظهور بن‌مایه کهن تقابل نور و ظلمت بیش از همه در نقوش سفال‌هایی که تحت تأثیر شاهنامه فردوسی ترسیم شده‌اند، دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Richard Ettinghausen.
2. Ernst. J. Grube.
3. Arthur Upham Pope.
4. Charles K. Wilkinson.
5. Azhi Dahaka.

۶. سَنگهوَک (= شهرناز) (Sanghvak) و اَرنَوَک (= اَرنواز) (Arenavak) خواهران جمشید که ابتدا همسر ضحاک بودند و پس از پیروزی فریدون بر ضحاک، به همسری فریدون درآمدند. از شهرناز سلم و تور و از اَرنواز ایرج زاده شد (ر.ک: شهیدی مازندرانی، ۱۳۷۷: ۴۵ و ۴۵۷)

۷. (Indra) ایندرَه یکی از خدایان قوم هند و ایرانی بوده و در نزد هندوان وی سلطان آسمان، رب النوع رعد، آورنده باران‌های فراوان و حامی آریاییان است.

8. Trita

۹. (Agni) ایزد آتش و یکی از مهم‌ترین خدایان دوره ودایی. در هند آتش واسطه میان انسان و خدایان است (هینلز، ۱۳۹۷: ۴۷).

10. Thrita.
11. Haoma.

۱۲. (برای اطلاعات بیشتر ر.ک: (میرزائی، ۱۳۹۰: ۹۶).

13. Verethraghna.

فهرست منابع فارسی

ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۹۵)، *حکمت خسروانی*. تهران: نشر وایا.
اکبری، فتحعلی (۱۳۸۷)، *درآمدی بر فلسفه اشراق*. آبادان: نشر پرسش.
اکبری، منوچهر (۱۳۹۰)، *فردوسی پژوهی (مجموعه مقالات به قلم گروهی از نویسندگان)*. تهران: نشر خانه کتاب.
اوشیدری، جهانگیر (۱۳۷۸)، *دانشنامه مزدیسنا*. تهران: نشر مرکز.
آموزگار، ژاله (۱۳۸۴)، *تاریخ اساطیر ایران*. تهران: سمت.
بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: نشر آگه.
بهار، مهرداد (۱۳۷۷)، *از اسطوره تا تاریخ*. گردآورنده و ویراستار: ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: نشر چشمه.
بیرونی، ابوریحان (۱۳۲۱)، *آثارالباقیه*. ترجمه اکبر دانا سرشت، تهران: انتشارات کتابخانه خیام.
برزین، پروین (۱۳۴۲)، نقوش انسان بر روی ظروف سفالین از قرن سوم تا هشتم هجری، *مجله هنر و مردم*، شماره ۱۳، دوره دوم
پرایس، کریستین (۲۵۳۶)، *تاریخ هنر اسلامی*. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
پوپ، آرتور ایهام (۱۳۸۰)، *شاهکارهای هنر ایران*. ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
پوپ، آرتور ایهام (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*. ترجمه نجف دریابندری و دیگران، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
تاجدینی، علی (۱۳۸۸)، *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا*. تهران: انتشارات سروش.
توحیدی، فائق (۱۳۸۷)، *فن و هنر سفالگری*. تهران: انتشارات سمت.
خاتمی، محمود (۱۳۹۳)، *پیش درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
خلیلی، ناصر (۱۳۸۴)، *سفال اسلامی*. جلد هفتم از گزیده ده جلدی مجموعه هنر اسلامی، ترجمه فرناز حایری، چاپ اول، تهران: نشر کارنگ.
خجسته، فرامرز، حسنی جلیلیان، محمدرضا (۱۳۸۹)، تحلیل داستان سیاوش بر بنیاد ژرف ساخت اسطوره الهه باروری و ایزد گیاهی، *فصلنامه تاریخ ادبیات*، شماره ۶۴، ۹۶ ـ ۷۷.
دادگی، فرنبغ (۱۳۸۰)، *بندهش*. به گزارش مهرداد بهار. تهران: انتشارات توس.
دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام (۱۳۸۵)، *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*. چاپ اول، تهران: انتشارات کلهر.
زکی، محمدحسن (۱۳۷۷)، *هنر ایران در روزگار اسلامی*. ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، تهران: انتشارات صدای معاصر.
ستاری، جلال (۱۳۹۸)، *رمزاندیشی و هنر قدسی*. تهران: نشر مرکز.
ستاری، سمیرا (۱۳۹۵)، *فرهنگ موضوعی شاهنامه (جلد سوم)*. تهران: انتشارات فرهنگ دانشجو.
شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۴)، *نقد ادبی*. تهران: انتشارات داستان.
شهیدی مازندرانی، حسین (۱۳۷۷)، *فرهنگ شاهنامه (نام کسان و جای‌ها)*. تهران: نشر بلخ.
طباطبایی، جواد (۱۳۷۵)، *خواجه نظام‌الملک*. تهران: انتشارات طرح نو.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۸)، *شاهنامه (از روی نسخه مسکو)*. چاپ دوم، تهران: نشر محمد.
فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۶)، *شاخه زرین*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.
کاتلی، مارگاریتا و هامبی، لوئی (۱۳۷۶)، هنرسلجوقی وخوارزمی. ترجمه

یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی

کامبخش‌فرد، سیف‌الله (۱۳۸۳)، *سفال و سفالگری در ایران از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر*، تهران: انتشارات ققنوس.

کریستی ویلسن، ج (۱۳۶۶)، *تاریخ صنایع ایران*، ترجمه عبدالله فریار، تهران: انتشارات فرهنگسرا.

کیانی، محمد یوسف (۱۳۸۰)، *پیشینه سفال و سفالگری در ایران*، چاپ دوم، تهران، انتشارات نسیم دانش.

محمد حسن، زکی (۱۳۸۸)، *هنر ایران در روزگار اسلامی*، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، تهران: انتشارات صدای معاصر.

محمدبن منور (۱۳۶۱)، *اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، به اهتمام دکتر ذبیح الله صفا، تهران: امیرکبیر.

مستوفی، حمدالله (۱۳۶۲)، *تاریخ گزیده*، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران: امیرکبیر.

مصفی، ابوالفضل (۱۳۶۶)، *فرهنگ اصطلاحات نجومی*، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

مهین‌فر، سیاره (۱۳۸۳)، اسطوره ـ حماسه ضحاک و فریدون، تهران: نشر قصه.

میرزائی، بنفشه (۱۳۹۱)، تأثیر شاهنامه فردوسی بر نقوش سفال‌های دوره سلجوقی، *فصلنامه علمی پژوهشی نقشمایه*، سال پنجم، شماره دهم، صص ۹۵ ـ ۱۰۲.

واتسون، الیور (۱۳۸۲)، *سفال زرین‌فام ایرانی*، ترجمه شکوه ذاکری، تهران: سروش.

واحددوست، مهوش (۱۳۸۷)، *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی*، تهران: نشر سروش.

هینلز، جان (۱۳۹۷)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: نشر چشمه.

فهرست منابع تصاویر

پرایس، کریستین (۲۵۳۶)، تاریخ هنر اسلامی. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

پوپ، آرتور ایهام (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*. ترجمه نجف دریابندری و دیگران، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

خلیلی، ناصر (۱۳۸۴)، *سفال اسلامی، جلد هفتم از گزیده ده جلدی مجموعه هنر اسلامی*. ترجمه فرناز حایری، چاپ اول، تهران: نشر کارنگ.

کامبخش‌فرد، سیف‌الله (۱۳۸۳)، *سفال و سفالگری در ایران از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر*. تهران: انتشارات ققنوس.

کیانی، محمد یوسف، کریمی، فاطمه (۱۳۶۴)، *هنر سفالگری دوره اسلامی ایران*. تهران: مرکز باستانشناسی ایران.

واتسون، الیور (۱۳۸۲)، *سفال زرین‌فام ایرانی*. ترجمه شکوه ذاکری، تهران: سروش.

فهرست منابع لاتین

Ackerman, Phyllis, (1977). *Some Problems of Early Iconography*, *in*: *A Survey of Persian Art*, *From Prehistoric Times to the Present*, Pope, A. O., (ed.), Tehran: Soroush Press, Vol. II, pp. 831-895.

Fehervari, Geza, (2000). *Ceramics of the Islsmic World in the Tareq Rajab Museum*, I. B. Tauris Publishers. London. New York.

Fehervari, Geza, (2000). *Ceramics of the Islsmic World in the Tareq Rajab Museum*, I. B. Tauris Publishers. London. New York.

The Contrast of Light and Darkness in the Themes of Seljuk Pottery Motifs in Iran*

Banafsheh Mirzaei[1], Ali Moradkhani[2]**

[1] Ph.D in Philosophy of Art, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2]Associate Professor of Philosophy and Philosophy Of Art Department, Islamic Azad University, Tehran Shomal Branch, Tehran, Iran.

(Received: 2 Feb 2020, Accepted: 3 May 2020)

Pottery has always been an immortal and enduring art throughout Iran's ups and down history, reflecting the beliefs and thoughts of the communities in their designs. Among these, pottery of the Seljuk period is very important. These potteries have been much more diverse in terms of role and subject than their predecessors.The Seljuk period was a period during which Iranian civilization reached the peak of spiritual and material progress that other periods never reached. The pottery industry underwent a tremendous transformation during the Seljuk period. Pottery left from this period can be considered among the best and most beautiful works available. Many of the designs and methods of previous periods have been completed by the pottery makers of this period. In the researches that have been done so far, the content aspect and special symbolism of Seljuk pottery patterns have been paid very little attention; Therefore, this research has studied these motifs and their themes in more detail.The motifs of these pottery are often depicted in an epic-mythical space. In the pottery motifs of the Seljuk period, while the mythical motifs and themes of previous periods have continued, in some motifs we see a kind of transition from myth to epic. One of the main reasons for this transition is the composition of the Shahnameh by the Hakim Abolghasem Ferdowsi in the fourth century AH And the effects that Ferdowsi's Shahnameh has left on the pottery motifs of this period. Ferdowsi's Shahnameh is the manifestation of Iranian myths and their symbolic reflection, which using the written and unwritten sources of previous myths, is a manifestation of beliefs related to the mysterious and ambiguous past of Iran and Ferdowsi composed them in the form of poetry. Some of these motifs contain themes with a contrast between light and darkness, which is the fundamental principle of ancient Iran wisdom. Creation begins with this confrontation, and this initial battle becomes a model for the constant battle and confrontation of light (equivalent to good) and darkness (equivalent to evil) in Iranian thought. The originality and immortality of light and the contrast between light and darkness for the scholars of ancient Iran is a kind of mystical view of the universe that continues in the Islamic period.

In this qualitative article, the impact of this ancient Iranian monument on Seljuk pottery designs is examined. As a result of the research, it is clear that the continuation of the foundations of ancient Iranian wisdom, wherein the light is the pole of good and positive, and the darkness is the pole of evil and negativity, have been seen in Seljuk pottery, especially in motifs drawn in relation with Ferdowsi's Shahnameh. Pottery has motifs that are either directly depicted as symbols of light and darkness or good or evil, or the content and themes of the motifs indicate the opposite of these two poles. The present article, using a descriptive-analytical method, is responsible for investigating the continuity of this ancient monument on Seljuk pottery designs.

Keywords
Pottery, Motifs, Light and Darkness, Seljuk Pottery, Wisdom.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, titled: "Metaphysical foundations of the drawings on potteries of Islamic Iran until Ilkhanis era" under supervision of second author.

**Corresponding author: Tel:(+98-912) 7369964, Email: dr.moradkhani@yahoo.com