زهره روح‌فر[1]

تجلی فرهنگ عامه در هنر نقاشی دوران اسلامی

نقاشی

هرچند تاکنون تحقیقات وسیع و دامنه‌داری در زمینهٔ هنر نقاشی ایران انجام شده، ولی هنوز ناگفته‌ها و ناشناخته‌هایی باقی است که شاید نیازمند نگرشی دوباره و فراتر از مکاتب هنری شناخته شده و رایج زمان خود باشد. خوشبختانه آثاری هرچند معدود در برخی از مواردِ قابل بررسی موجود است که دارای شیوه‌های نامتعارف و زبان و بیانی خاص هستند و به نوعی حاوی پیام‌های برخاسته از آرمان‌ها و ناهنجاری‌ها و در نتیجه قهرمان ـ پهلوان‌پروری است که به شیوه‌هایی متمایز خلق شده‌اند. برخی از این نقاشی‌ها رویکردی نمایشی داشته که توسط گوسان‌ها روایت می‌شوند و نهایتا نشأت‌گرفته از باورها، وقایع تاریخی و حماسی هستند. با توجه به مضامین و شیوه‌های متمایز، این‌گونه آثار را می‌توان هنر عامه دانست؛ هنری گاه ساده، گاه اعتراضی و خشن و زمانی سراسر اشاره و نماد که هنرمند در این شیوه، دیدگاه خود را به خواست‌ها و زندگی عامیانه نزدیک و از آن الهام می‌گیرد.

در این مقاله با معرفی و بررسی چند نمونه نقاشی از سده‌های مختلفِ پس از اسلام در ایران، عوامل مهم و تأثیرگذار بر بروز چنین شیوه‌های نامتعارفی بررسی می‌شود. در پایان پاسخی به نقش نهضت‌های فرهنگی و همچنین مضامین تاریخی و حماسی شاهنامه و تأثیر هنر شرق ایران بر این آثار نقاشی ارائه می‌گردد.

مقدمه

نقاشی بنابر شواهد و مدارک باستان‌شناختی، از آغاز با تصویرگری روی دیوار غارها و سفالینه‌ها، از هزاره‌های پیش از میلاد تاکنون پیوسته تجلی‌گاه آرمان‌ها، ترس‌ها و نیازها بوده و به نوعی از کهن‌ترین و اصولی‌ترین ابزار برای بیان مفاهیم ذهنی و درخواست‌های مادی و معنوی بشر شناخته شده است و در طول تاریخ با زبان خط و نقش و رنگ به بیان حقایق و وقایع زندگی مادی و باورها و سنت‌های جوامع پرداخته است. علی‌رغم این موضوع که نقاشی ترکیبی از محتوا و زیبایی است، اما عمدتاا جنبهٔ محتوایی آن، به‌ویژه در برخی از بزنگاه‌های تاریخی، از اهمیت ویژه‌ای برای شناخت وقایع و دیدگاه‌های مختلف جوامع برخوردار است.

پس از ظهور اسلام، با توجه به کراهت نقاشی، تصویرگری آثاری چند از این حوزه با مضامین مختلف با نقوش انسانی و جانوری به صورت دیوارنگاره و نقاشی روی ظروف سفالی از شرق ایران موجود است که حاکی از رواج آن در این منطقه است. این آثار منابع مهمی برای شناخت و بررسی تاریخ هنر نقاشی در اوایل اسلام محسوب می‌شوند. آنچه مسلم است، تأثیر هنر شرق ایران و آسیای میانه بر این عرصه است که با توجه به پیشینهٔ کهن آن انکارناپذیر می‌نماید. مضامین این نقاشی‌ها عمدتا برگرفته از موضوعات تاریخی و حماسی و اسطوره‌ای شاهنامه و شیوهٔ نقش‌پردازی‌ها تا حدودی ملهم از شیوهٔ نقاشی‌های مکتب مانی است.

آثار نقاشی در شرق ایران عمدتا از شهرهای نیشابور و سمرقند و پنجیکنت و مربوط به اوایل اسلام و سده‌های سوم و چهارم، همزمان با حکومت سامانیان در این منطقه هستند.

در اکثر این آثار، به‌ویژه نقاشی سفالینه‌ها، شاهد شیوه‌های نامتعارفی هستیم ولی آنچه تقریبا در تمامی آنها مشترک است، استفاده از اسلوب تقارن مقامی است که دلیلی بر تأکید موضوع و شخصیت اصلی است.

در قرون میانی اسلام، به‌ویژه بعد از حملهٔ مغول به ایران و دورهٔ تیموری و شکل‌گیری نوزایی فرهنگی با پشتوانهٔ کهن و پربار ایران در زمینه‌های مختلف علمی و هنری، مجدداً شاهد نمونه‌های کمی از آثار نقاشی به

شیوهٔ سایه‌نما و موضوعات و مضامینی متفاوت و گاه ناهنجار و خشن هستیم که نشأت‌گرفته از افسانه‌ها و اسطوره‌های کهن و داستان‌های نقل‌شدهٔ سینه‌به‌سینه و همچنین ناهنجاری‌ها و سختی‌هاست. گونه‌ای از این نقاشی‌ها به شکل طوماری است که عمدتا همراه با داستان‌سرایی توسط گوسان‌ها روایت می‌شد که با توجه به چنین ویژگی‌هایی می‌توان این آثار را در زمرهٔ هنر عامه شناخت.

هنر ایران شرقی و تأثیر آن بر هنر نقاشی

تاثیر هنر شرق ایران و آسیای میانه با پیشینهٔ غنی و کهن در عرصه‌های مختلف هنری به‌ویژه هنر نقاشی انکارناپذیر است. ناحیهٔ ایران شرقی در آسیای میانه از نظر زبان و فرهنگ، مدت‌ها قبل از ورود اسلام کاملا ایرانی بود. مهم‌ترین قسمت از نواحی فرهنگی شرق ایران ناحیهٔ سغد بود. در واقع صحرای حاصلخیز زرافشان در زمان حملهٔ اعراب سه واحهٔ عمده داشت که از غرب به شرق عبارت بود از: سمرقند و بخارا و پنجیکنت. علاوه بر این، به دلیل اینکه سُغدیان به سوی شرق رانده شده بودند، تاشکند و فرغانه را نیز مسکون ساختند. سغدیان در واقع یک قوم ایرانی بود مانند پارسیان. ولی این قوم مکتب هنری متمایزی از هنر سایر همسایگان خود داشت و از نظر اعتقادات مذهبی نیز آزادی در این ناحیه وجود داشت و آئین‌های مانوی، بودایی، زرتشتی و نسطوری در آنجا رایج بود. علاوه بر این اساطیر کهن ایران‌زمین همچون اسطورهٔ سیاوش نزد آنان ریشه‌ای قوی و قومی داشت.[۲]

سغد که نقش مهم و برجسته‌ای در شکل‌گیری هنر ایران، به‌ویژه در مکاتب هنری ایران اسلامی داشت، در واقع مرکز تمدن آسیای میانه بود که منطقهٔ وسیع و ثروتمندی را در میان آمودریا و سیردریا شامل می‌شد.[۳] سغد در زمان هخامنشیان جزو ساتراپی شانزدهم این امپراطوری بود.[۴]

با هجوم اسکندر و از بین رفتن وحدت سیاسی امپراطوری هخامنشی، عده‌ای از این قوم به سوی شرق و مرزهای چین مهاجرت کردند و در مرز جادهٔ ابریشم مهاجرنشین‌هایی را تشکیل دادند و گروهی نیز در زادگاه خود باقی ماندند و پس از مدتی دولت - شهرهای کوچکی را تشکیل دادند و توانستند طی چند قرن، نفوذ فرهنگی خود را حفظ کنند. سغدیان با شروع سدهٔ سوم قم تحت امپراطوری مرکزی ساسانیان قرار گرفتند. پس از فتح سغد به دست مسلمانان در زمان ولیدبن عبدالملک (۹۸-۹۶ق)، دولت - شهرهای سغدی همچنان با حفظ میراث و هویت فرهنگی خود خوش درخشیدند.[۵] در واقع سدهٔ اول هجری دوران تجدید حیات و نوزایی سغد بود که تا سدهٔ پنجم هجری ادامه یافت. در این ناحیه پیوسته سیاست اعتدال و آزادی دینی رعایت می‌شد. با بررسی آثار هنری سغدیان، به خصوص در نقش‌مایه‌های تزئینیِ مربوط به آنها می‌توان گفت که آیین مانی در آنجا غالب بوده است. پس از ظهور اسلام، به دلیل اینکه پیروان مانی را به سوی ماوراءالنهر گسیل دادند، این آیین در خراسان و خوارزم گسترش یافت.[۶] تأثیر دست‌مایه‌ها و شیوه‌های هنری سغد، از سدهٔ اول هجری در هنر ایران آغاز و طی سده‌های بعدی در برخی نواحی دیگر شکوفا گردید و تداوم یافت و بیش از همه در هنر نقاشی متجلی شد. بهترین منبع برای بررسی هنر سغدیان و ویژگی‌های آن، دیوارنگاره‌های پنجیکنت در شصت و هشت کیلومتری سمرقند است که نقاشی‌های آن قدیمی‌تر از سدهٔ پنجم وجدیدتر از سدهٔ هشتم میلادی (اوایل اسلام) نیست.[۷] این نقاشی‌ها به خوبی نمایانگر هنری با عناصر عامیانه و آمیخته به خصیصه‌های پهلوانی است. عناصر پهلوان ـ قهرمانی این دیوارنگاره‌ها تجلی جامعه‌ای است که با اسطوره‌های شاهنامه شباهت و پیوندی شگفت دارند (ت ۱). شک نیست رستمی را که هنرمند سغدی بر دیوارنگاره‌های پنجیکنت در حال نبرد و سوار بر اسب رخش نقش کرده، همان رستمی است که در متون سغدیِ بازیافته از غارهای «هزار بودا»ی چین توصیف شده است. این احتمال وجود دارد که داستان رستم از زمان اشکانیان تا زمان فردوسی به صورت روایات شفاهی وجود داشته است.[۸] به هر صورت هنر عامیانه‌ای که از شرق ایران و بر اساس مضامین شاهنامه برخاست، نقاشی‌های پنجیکنت است که هم از نظر اسلوب‌های هنری و هم از جنبهٔ مفهوم دارای ویژگی‌هایی است. اسطوره‌هایی مانند اسطورهٔ

سیاوش و آیین «سیاوشان» برخاسته از همین منطقه است.[۹] با آثار مکشوف از نواحی شرق ایران و آسیای میانه، مانند این نقاشی‌ها، دیگر نیازی به اثبات اینکه آسیای میانه جایگاه ویژه و کاملا مستقلی در پیشرفت هنر شرق داشته، باقی نمی‌گذارد. در این راستا با هنری سروکار داریم که در یک دورهٔ طولانی به تشکیل مکاتب مختلف هنری با ویژگی‌ها و سنت‌های خاص منجر شد. این مکاتب که در حوزه‌های مختلف هنری شکل گرفته‌اند، پدیدهٔ خاصی را عرضه نمی‌کنند، بلکه در فعل و انفعال با مراکز هنری دیگر رشد یافته‌اند.

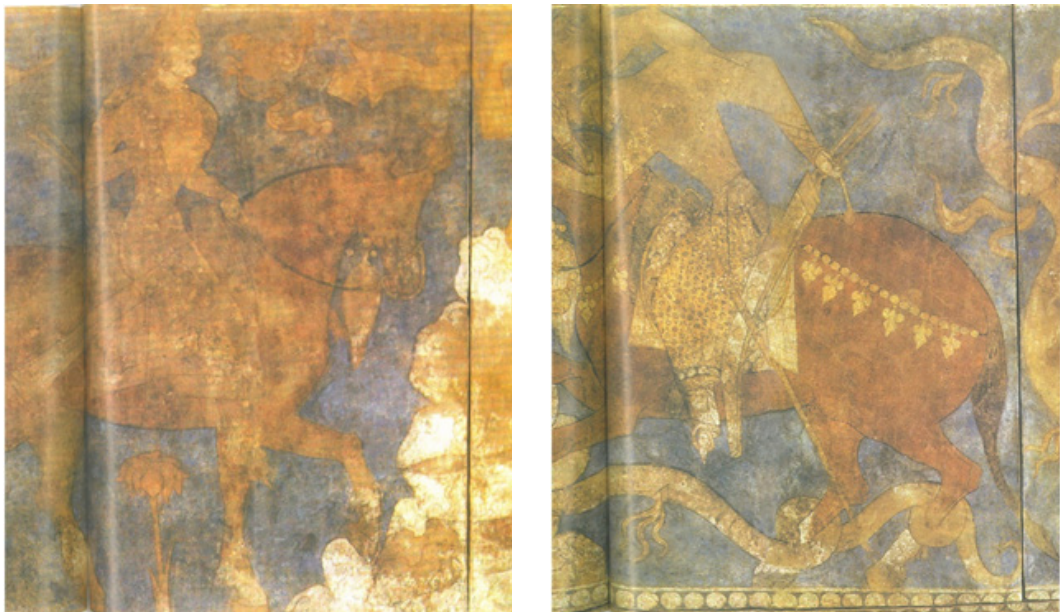
دیوارنگاره‌های بنجیکنت

آثار هنری پنجیکنت نمونه‌های ارزشمندی برای تشریح ویژگی‌های هنر تجسمیِ مکتب غنی پنجیکنت و رابطهٔ آن با سایر مراکز هنری محسوب می‌شود. آنچه مسلم است نقاشان پنجیکنت رابطهٔ مستقیم با سمرقند داشته‌اند و چون سمرقند مرکز عمدهٔ بازرگانی و فرهنگی سغد محسوب می‌شد، بدون تردید نقش مهمی در حوزهٔ هنری داشته است. در واقع مکتب هنری سمرقند و پنجیکنت را باید به مثابهٔ یک مکتب هنری شناخت.[۱۰]

به همین دلیل بررسی این نقاشی‌ها علاوه بر شناخت مکتب هنری این منطقه، در مقایسه و تأثیر آن در شکل‌گیری مضامین نقش‌مایه‌های ظروف سفالی نیشابور و همچنین دیوارنگاره‌های «کاخ سبزپوشان» نیشابور قابل توجه است. موضوع مهم در ویژگی‌های این مکتب هنری، تأثیر آیین و یا به عبارتی مکتب هنری مانوی است. یکی از دلایل عمده‌ای که هنر نقاشی در شرق ایران از هنرهای برجسته محسوب می‌شود، تأثیر و ارتباط عمیق با نقاشی‌های مانی و مضامین آنهاست. به عبارتی رواج آیین مانوی و بودایی، به هنرمندان شرق ایران انگیزهٔ نگارگری بخشید، چرا که در هر دو آیین شمایل‌نگاری رواج داشت.[۱۱] پیروان مانی به ذوق و ظرافت هنری مشهور بودند و علاقه‌ای خاص به نمودن جمال داشتند که از لوازم دین مانی بود[۱۲] و آموزه‌های وی در واقع با نقاشی تجلی یافت. آیین مانی در ترکستان شرقی نیز غالب بود و مانویان توفیق یافتند که سلسلهٔ قدرتمند ایغوری ترکستان را به کیش مانی فراخوانند و زمانی که تعقیب دینی از جانب حکومت اسلامی پیروان این مذهب را راند، مانویان در شمال شرقی قلمرو اسلامی در حال گسترش بودند. نکتهٔ مهم این است که تأثیرات مانوی نه‌تنها در حوزهٔ جهان اسلام دوام آورد، بلکه نقاشان مانوی در نواحی خاور دور که به آن پناه برده بودند در جریان نیرومند سنت‌های هنری آنها سهیم شدند. این جریان به وسیلهٔ مغولان پیروز به همراه بسیاری از تأثیرات هنری، از شرق به جهان اسلام وارد شد و اثر ماندگاری بر هنر نقاشی ایران گذاشت. از ویژگی‌های مهم نقاشی‌های مانی که از منطقهٔ تورفان در ترکستان به دست آمده، نقاشی‌های طوماری و نوعی شبیه‌سازی وی از سیمای پلیدی‌هایی است که آنها را به نیروی تخیل خود می‌آفرید. این آثار نگاره‌های زشت و کریهی بودند که مانی نام «فرزندان تاریکی» بر آنها می‌نهاد تا به شاگردان و پیروانش زشتی و تاریکی را بنمایاند و آنان را از آن دور کند. وی در کنار این تصاویر، نگاره‌های زیبا را نیز به مثابهٔ فرزندان روشنایی خلق می‌کرد.[۱۳]

این ویژگی، یعنی نمایان ساختن موجودات هیولایی و زشت به عنوان مظهر پلیدی‌ها در نقاشی، در ظروف سفالی ایران در سده‌های میانی اسلامی و همچنین نقاشی‌های سایه‌نمای استاد محمد سیاه‌قلم در دورهٔ تیموری به شکلی نمادین تجلی یافته است.

به هر صورت، ویژگی غالب در نقاشی‌های پنجیکنت نقش جنگجو ـ قهرمان آرمانیِ مورد پسند عوام است که عمدتاً در حال نبرد با نیروی پلیدی‌هاست. قهرمان همیشه با شانه‌های قوی و پهن و کمر باریک و چهرهٔ قوی و مصمم که از خصوصیات قهرمانان حماسی است به تصویر درمی‌آید. علاوه بر این، جانوران اهلی و اسطوره‌ای در این نقاشی‌ها جایگاه مهمی در بیان مفاهیم نقاشی دارا هستند. دیوارنگاره‌ها عمدتا در دو بخش نقاشی شده‌اند. چنان‌که موضوعات اصلی در قسمت بالای دیوار، و در ردیف‌های پایین که با حاشیه‌ای مجزا شده، موضوعات عادی و روزمرهٔ زندگی مردم و داستان‌های عامیانه نقاشی شده است. این ویژگی در تصویر ۱ به خوبی نمایان است. مضامین حاشیه‌ایِ قسمت پایین دیوار را هنرمند با آزادی عمل انتخاب



ت ۱. قسمتی از دیوارنگارهٔ سغدیان در پنجیکنت، نقش قهرمان ـ پهلوان سوار بر اسب در حال نبرد با موجود اهریمنی. مأخذ: بلنیتسکی، هنر تاریخی پنجیکنت.

ت۲. طرح بخشی از حاشیهٔ پایین یک دیوارنگاره در پنجیکنت، صحنهٔ جوانی که به دلیل طمع زیاد مرغ تخم طلا را کشته به امید رسیدن به ثروت. مأخذ: بلنیتسکی، هنر تاریخی پنجیکنت.

می‌کرد. این بخش، داستان‌های مورد پسند عوام را نشان می‌دهد، مثل صحنهٔ تصویر جوانی که به دلیل طمع، تخم‌های طلایی مرغی را که تخم طلا می‌کرد تصاحب کرد و آن را کُشت و به این ترتیب منبع ثروتش را از دست داد (ت۲). این یکی از افسانه‌های رایج و معروف به پرندهٔ خوشبختی و برگرفته از فرهنگ عامهٔ آسیای میانه است. هدف اصلی هنرمندان پنجیکنت انتقال زندگی واقعی و اجرای خواسته‌های مورد پسند عوام بود. موضوع قابل توجه دیگر در این نقاشی‌ها زمینهٔ تک‌رنگ آنهاست.[۱۴] استفاده از زمینهٔ یک‌رنگ، از ویژگی‌های نقاشی‌های مانی نیز هست و عمدتا از رنگ‌های آبی، سبز و یا سرخ برای رنگ زمینه استفاده می‌شد.[۱۵] آنچه مسلم است اینکه مضمون حماسی جایگاه مهمی را در میان موضوعات هنر نقاشی‌های پنجیکنت دارد. لازم به ذکر است که اغلب این دیوارنگاره‌ها در خانه‌های مسکونی بوده است. موضوع رستم در این نقاشی‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد. او خفتانی از پوست پلنگ بر تن کرده و بر رخش سوار شده، چنان‌که فردوسی نیز رستم را چنین وصف کرده است[۱۶] و رخش نیز به رنگ قرمز نقش شده است. مشابه نقش اسب‌سوار قهرمان ـ پهلوان، در دیوارنگارهٔ دیگری به شیوهٔ نقاشی روی گچ، مربوط به سدهٔ سوم هجری، در کاخ سبزپوشان نیشابور

ت۳. نقاشی روی گچ از کاخ سبزپوشان نیشابور، سدهٔ سوم هجری، با نقش اسب سوار، به شیوهٔ نقاشی‌های پنجیکنت موزهٔ ملی ایران.

(ت۳) اجرا شده است. در اینجا شیوهٔ ترکیب‌بندی نقش قهرمان و همچنین اسب کاملا قابل مقایسه با نقش اسب‌سوار پنجیکنت است. تجلی موضوعات عامیانه و مورد پسند عوام با مضامین پهلوانی و اسطوره‌ای و گاه موضوعات عادی و روزمره با بن‌مایه‌های فرهنگی شرق ایران، موضوعی است که به شیوهٔ مکتب نقاشی‌های پنجیکنت بر ظروف سفالی مکشوف از نیشابورِ مربوط به سدهٔ سوم و چهارم هجری متجلی است. ساخت این ظروف به شیوهٔ نقاشی روی پوشش گلی در زیر لعاب شفاف بوده است.

نقش‌مایه‌های ظروف سفالی

بررسی نقش‌مایه‌های این ظروف، به‌ویژه استفاده از نقش‌مایه‌های انسانی، با توجه به منع و کراهت تصویرگرایی در آموزه‌های اسلام، از نظر شناخت هنر نقاشی در سده‌های اولیهٔ اسلامی قابل توجه است. نقوش این سفالینه‌ها، علاوه بر انواع گیاهی و طرح‌های تزئینی هندسی، عمدتاً شامل تصاویر انسانی و جانوری با مضامین اسطوره‌ای است. این آثار منابع مهم و باارزشی برای تاریخ هنر نقاشی ایران محسوب می‌شوند. نقش‌مایه‌های این ظروف منشائی از هنر آسیای میانه را دارا هستند. ماوراءالنهر در سده‌های سوم و چهارم هجری بستر مناسبی برای تشکیل اولین سلسله‌های نیمه‌مختار ایرانی بود. بی‌تردید سلسله‌های سامانیان و آل‌بویه که در این زمان قدرت یافتند، از درخشان‌ترین ادوار تاریخ فرهنگی ایران هستند، چرا که موجبات بنیان نهادن پایه‌های نوزایی فرهنگی ایران را پس از از اسلام فراهم آوردند. همزمان، نوابغی چون ابونصر فارابی، رودکی و فردوسی که هر یک به نحوی پایه‌گذار علم و ادب بودند به این نوزایی و احیای فرهنگی خدمت فراوان کردند. خراسانِ تحت حاکمیت دولت سامانی در واقع به یکی از مراکز بزرگ علمی - فرهنگی جهان اسلام تبدیل شد. این دوره یکی از خلاق‌ترین ادوار تاریخ ایران در عرصهٔ علم و ادبیات و هنر است. در این راستا شاهنامهٔ فردوسی در احیای هویت فرهنگی و تقویت روحیهٔ ملی ایرانیان نقش اساسی و برجسته‌ای داشت.[۱۷] به این ترتیب مضامین اسطوره‌ای شاهنامه که از دیرباز مورد توجه و علاقهٔ افراد مختلف جامعه، به‌ویژه عوام بود به عنوان نقش‌مایه‌های ظروف سفالی مورد استفاده قرار گرفت. تصاویر انسانیِ روی ظروف اکثرا با چهره‌های بدون احساس و یا در حال نبرد، نقش پهلوان - قهرمان و یا انسان شاخدار و نقش زن هستند. به نظر می‌رسد موضوعات به تصویر درآمده، بیش از آن که جنبهٔ تزئینی داشته باشند، رویکردی نمایشی و داستانی برای بیان و نقل موضوعی خاص هستند. نقش‌مایهٔ اسب‌سوار کاسهٔ سفالی نیشابور به شیوهٔ نقاشی روی پوشش گِلی زیر لعاب شفاف (ت۴)، مربوط به سدهٔ سوم هجری، کاملا مشابه و قابل مقایسه با نقش و شیوهٔ ترکیب‌بندی اسب‌سوار در نقاشی دیواری پنجیکنت و همچنین

ت۴. کاسهٔ سفالی با نقاشی روی پوشش گلی زیر لعاب شفاف، نیشابور، سدهٔ سوم هجری، با نقش اسب سوار به شیوهٔ نقاشی‌های پنجیکنت. مأخذ: همپارتیان و خزائی، «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور».

ت ۵. کاسهٔ سفالی، نقاشی روی پوشش گلی زیر لعاب شفاف، نیشابور، سدهٔ سوم هجری، با نقش کشتی‌نشستگان در یک کشتی که بر پشت ماهی عظیم‌الجثه‌ای قرار دارد. مأخذ: همپارتیان و خزائی، «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور».

ت ۶. کاسهٔ سفالی، با نقاشی روی پوشش گلی زیر لعاب شفاف، نیشابور، سدهٔ سوم هجری، با نقش قهرمان - پهلوان با لباس رزم و کلاه شاخدار. مأخذ: همپارتیان و خزائی، «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور».

نقاشی روی گچ کاخ سبزپوشان نیشابور است. نقش کشتی‌نشستگان (ت۵) در یک ظرف سفالی، بیان داستانی است که موضوع آن قرار گرفتن یک کشتی بر پشت یک ماهی عظیم‌الجثه است و می‌توان تحلیل این نقش را در شاهنامه جستجو کرد.[۱۸]

هم آنگاه کوهی برآمد ز آب
به دو پاره شد زرد چون آفتاب
سکندر یکی تیز کشتی بجست
که آن را ببیند به دیده درست

نقش‌مایهٔ دیگری در یک کاسهٔ سفالی (ت۶) صحنه‌ای از ضحاک ماردوش (اژی دهاک) را به تصویر کشیده که مربوط به داستان تاریخی ضحاک است که مسلما چنین نقشی با دو موجود زشت و پلید بر شانه‌های انسان، نمی‌توانسته جنبهٔ زیبایی و تزئین برای ظرف داشته باشد. این نقش قطعا جنبهٔ نمایشی و روایی دارد. چنان‌که بر اساس شاهنامه، پس از هزار سال دوران شهریاری جمشید، زمان حکومت هزارسالهٔ ضحاک فرا می‌رسد. طبق روایات اوستایی، ضحاک (اژی دهاک) آفریدهٔ اهریمن است و شخصیت او در شاهنامه شخصیتی خطرناک و پلید و اهریمنی است و معروف است که ابلیس شانه‌های او را بوسید و پس از آن، دو مار سیاه بر شانه‌های ضحاک ظاهر شدند که خوراک‌شان هر روز مغز دو جوان بود. ولی بالاخره ضحاکِ اهریمنی به دست فریدون اسیر و در کوه دماوند به بند کشیده شد.[۱۹]

علاوه بر این، نقش دیگری از یک قهرمان - پهلوان با اندامی موزون و لباس رزم و کلاه شاخدار در یک کاسهٔ سفالی (ت۷) دیده می‌شود. ظروف سفالی مذکور ساخت نیشابور و متعلق به سدهٔ سوم هجری است. لازم به ذکر است که ادبیات کهن ایران، به‌ویژه شاهنامه، در یک نوزایی فرهنگی که وسیع‌ترین محدودهٔ زمانی آن، فاصلهٔ میان سده‌های سوم و چهارم هجری را در برمی‌گیرد، از شرق ایران با تجدید حیات فرهنگی ایران و پیشینهٔ کهن شرق شروع گردید که این نقشی اساسی و بنیادی را در ادبیات و همچنین مکاتب هنری پس از خود برجای گذاشت. رویکرد به شیوهٔ هنری مبتنی بر سبک زندگی ساده و خواسته‌های مورد پسند عوام با موضوعات نمایشی و روایتی را بار دیگر در سده‌های میانی اسلامی (سده‌های ۶ و ۷ق) به شیوهٔ سایه‌نما بر معدود ظروف سفالی به گونه‌ای متفاوت می‌بینیم. این ظروف سفالی به روش نقاشی زیرلعاب هستند و در کارگاه‌های سفالگری کاشان ساخته شده‌اند.[۲۰] با توجه به اینکه سده‌های میانی اسلامی اوج صنعت - هنر سفالگری است و ظروف زیبا و متنوعی با فنون مختلف مانند زرین‌فام، مینایی، نقاشی زیرلعاب قلم سیاه و مشبّک ساخته می‌شد - که نقش‌مایه‌های تزئینی آنها عمدتا شامل نقول گل و گیاه و یا نقوش انسانی و جانوری در صحنه‌های دلپذیر و زیبا مانند بزم و شکار است - ساخت ظروفی با نقوش عجیب و متفاوت به شیوهٔ سایه‌نما قابل توجه و بررسی است. در ضمن به نظر می‌رسد میزان تولید این ظروف نسبت به

ت ۷. کاسهٔ سفالی با نقاشی روی پوشش گلی زیر لعاب شفاف، سدهٔ چهارم هجری، با نقش ضحاک ماردوش. موزهٔ ملی ایران.

سایر ظروف سفالی بسیار کم است، چنان‌که از این شیوه تعداد بسیار کمی در موزه‌ها و مجموعه‌ها موجود است.

ظروف مورد بحث با نقوش موجودات عجیب و گاه هیولایی به رنگ سیاه، عمدتا در دورهٔ سلجوقی ساخته شده‌اند. لازم به ذکر است که سلاجقه خاندانی از غزان بودند که در آسیای میانه از ناحیهٔ دریای خزر تا دریای اورال و درهٔ علیای سیحون سرگردان بودند.[۲۱] با توجه به این موضوع می‌توان چنین احتمال داد که تأثیر فرهنگ و شیوه‌های هنری رایج در آسیای میانه و خراسان در این زمان حتی در کارگاه‌های هنری نواحی مرکزی ایران مانند کاشان وجود داشته است.

نقش‌مایه‌های این گروه از سفالینه‌ها به شیوهٔ سایه‌نما، شامل موجودات عجیب و یا نقش انسان با حرکات بسیار طبیعی و حالات عادی و بی‌پیرایه است که در تصویر ۸ چهار نمونه از آنها با نقوش متفاوت از سایر شیوه‌ها و نقش‌مایه‌های ظروف سفالی همزمان مشاهده می‌شود.

به هر روی، هنرمند با نگرشی محسوس و آگاهانه، بیش از در نظر گرفتن جنبه‌های زیبایی، رویکردی نمایشی و روایتی مورد پسند عوام را مد نظر داشته است. ظروف مورد بحث دارای لعاب یکرنگ سفید یا نخودی هستند که با نقوشی به رنگ سیاه و شیوهٔ سایه‌نما در زیر لعاب یکرنگ نقاشی شده‌اند. زمینهٔ سادهٔ این

الف. لعاب آبی، کاشان، مجموعهٔ چی. ای. بارلو قطر ۲۲/۵ سانتیمتر

ب. لعاب آبی، کاشان، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، قطر ۱۸/۴ سانتیمتر

ت ۸. چهار ظرف سفالی، نقاشی زیر لعاب به شیوهٔ سایه‌نما، کاشان، سدهٔ ششم هجری، با نقوش موجودات عجیب و هیولایی و نقش انسان در حالت بسیار طبیعی و ساده. مأخذ: پوپ، سیری در هنر ایران، ج ۹، ت ۷۵۰.

ظروف به احتمال قوی نوعی تأکید هنرمند بر نقش‌مایهٔ اصلی است. از طرفی زمینهٔ یکرنگ آنها مشابه و قابل مقایسه با شیوهٔ زمینه‌های یکرنگ در نقاشی‌های مانی و دیوارنگاره‌های پنجیکنت و کاخ سبزپوشان است که گویا همگی پیرو یک اسلوب و بیانی مشترک برای مؤکد ساختن موضوع اصلی بوده‌اند. در این رابطه و همزمان با ساخت و شیوهٔ نقاشی این ظروف در سده‌های میانی و به دنبال نوآوری چشم‌گیری که در سدهٔ ششم هجری در فنون کتاب‌آرایی رخ داد، برخی از موضوعات موجود در نسخه‌ها به‌ویژه در افسانه‌ها به تصویر کشیده شد. هرچند که این عمل به شکل پراکنده صورت می‌گرفت، از نظر بیان موضوعات مرتبط حائز اهمیت است. در این مورد اتینگهاوزن به مضامین نمایش‌های فانوس خیال اشاره می‌کند که دلیلی بر رواج داستان‌های عامیانه در این دوره است:

> نمایش‌های فانوس خیال در ادبیات فارسی و عرب رایج بوده است هرچند که متأسفانه از متن این نمایش‌ها و تصاویر از سدهٔ ششم هجری اثری در دسترس نیست

اما سه متن در قاهره موجود است که ابن دانیال طبیب موصلی‌الاصل (۶۲۷- ۶۸۹ ق) آنها را نوشته. این متون بازتابی از شکل ادبی نمایش خیالی است که احتمالا از روی تصاویر نمایش‌های عامیانهٔ قبلی گرته‌برداری شده‌اند و مکتوب نبوده‌اند. در ضمن اشعار عمربن فارض، متوفی ۶۱۴ ق، می‌رساند که نقاشی‌های فانوس خیال شامل تصاویری از اشتران بوده که بیابان را درمی‌نوردیدند و قایق‌هایی که روی دریاهای وسیع هستند و مردانی در حال صعود به بادبان‌ها و یا نبردهای زمینی و دریایی با شمشیر و نیزه و تیر و کمان و ماهیگیرانی در حال پهن کردن تورهای ماهیگیری و صیادانی در حال گستراندن دام برای پرندگان و هیولاهای دریایی در حال شکستن قایق‌ها و حیوانات و پرندگان در حال حمله به طعمه‌های خود.[۲۲]

به نظر اتینگهاوزن، این‌گونه تصاویر در واقع مضحکه‌هایی بودند که ماهیت زندگی واقعی و غیرواقعی دنیا را به استهزا گرفتند. آنچه مسلم است اینکه بیان موضوعاتی این‌چنین در نقاشی، علاوه بر موضوعات روزمره و عامیانه، نوعی هنر اعتراضی به سختی‌ها و مشکلات و پلیدی‌های ناشی از ستم در زندگی طبقات زحمتکش است.

شیوهٔ نقاشی های استاد محمد سیاه‌قلم

در سیر تاریخ هنر ایران در دوران اسلامی، پس از گذشت چند سده از ساخت ظروف قرون میانی کاشان، شاید با وضوح و جسارتی بیشتر در اجرای شیوهٔ سایه‌نما و نمایش موضوعات عجیب، بار دیگر در سدهٔ نهم هجری شاهد این شیوه در نقاشی‌های استاد محمد سیاه‌قلم هستیم. نقاشی‌های این هنرمند به شیوه‌ای متفاوت از اسلوب‌های رایج سایر هنرمندان و مکاتب همزمان اوست. به طور کلی سدهٔ نهم هجری از نظر شیوه‌ها و بیان هنری دورهٔ خاصی است، به عبارتی نوزایی فرهنگی که از پیش آغاز شده بود، در زمان بعد از حملهٔ مغول و سپس حملهٔ وحشیانهٔ تیمور در یک نهضت عظیم ادبی - هنری به پیشوایی دو دانشمند به نام‌های امیر علیشیر نوایی و احمد جامی متبلور گردید.

در این زمان مکاتب غنی و تأثیرگذار سمرقند و هرات با بیانی متفاوت شکل گرفتند؛ به‌ویژه مکتب هرات که با نگرشی انسان‌گرایانه و عارفانه در زمان خود و پس از آن خوش درخشید. پس از فتح هرات در دورهٔ صفوی، کانون هنری هرات و مکتب هرات به تبریز انتقال یافت و اساس مکتب هنری تبریز دوم را پی‌ریزی کرد. به همین دلیل در این زمان از نظر بیان مفاهیم هنری با گستردگی و تنوع ویژه، به عبارتی با جنبش نوینی روبرو هستیم. در این راستا استاد محمد سیاه‌قلم در واقع پدیده‌ای بود که با شیوهٔ خاص و محتوا و بیانی متفاوت، هنر مردمی را به تصویر کشید. آثار این هنرمند در چهار مرقّع در «موزهٔ توپقاپوسرای» استانبول نگهداری می‌شوند. تعدادی از این نقاشی‌ها بدون رقم و برخی دارای امضای وی هستند. از ویژگی این نقاشی‌ها این است که تصاویر روی کاغذهای ساده و یکرنگ و حتی بدون طی مراحل آماده‌سازی مانند آهار مهره کردن و یا کاغذهای رنگ شده، نقاشی شده‌اند. رنگ‌های استفاده‌شده برای نقوش اکثرا شامل سیاه، قهوه‌ای، خاکستری و آجری هستند. برخی از محققین هنر، شیوهٔ نقاشی این هنرمند را مرتبط با شیوهٔ نگارگری آسیای میانه، به‌ویژه هنر مانوی و بودایی می‌دانند.[۲۳] تأثیر آسیای میانه در نقاشی‌های سیاه‌قلم شاید به دلیل توجه خاص تیمور به هنر و نقاشی‌های مانوی بود که در زمان وی در سمرقند بسیار رایج بود.[۲۴] البته چنین ایده‌ای دور از نظر است، چراکه این روش به جز در کارهای این استاد که هنرمندی خاص با نگرشی متفاوت است، شیوه‌ای رایج و مرسوم در دورهٔ مورد بحث محسوب نمی‌شود. به هر روی، این هنرمند به شیوهٔ سایه‌نما دنیای دیگری را در هنر نگارگری نشان داد که در سایر مکاتب هنری، شیوه‌ای نامأنوس محسوب می‌شد.

این شیوهٔ غیرمتعارف، یادآور اسلوب و مضامین نقوش ظروف سفالی سده‌های میانی مذکور است. صحنه‌ها در آثار این هنرمند اکثرا مربوط به زندگی مشقت‌بار و ساده و بی‌آلایش صحرانشینان در استپ‌هاست. علاوه بر این، موجودات پلید و اهریمنی نیز در این میان جایگاهی ویژه دارند. هیولاها به صورت موجودات خارق‌العاده و عجیب نقش شده‌اند.[۲۵] به

عبارتی نگاره‌ها بیانی از درد و رنجوری و وجود نیروهای پلید و مؤثر در ابراز این رنج‌هاست.

از نظر اجرای فنی و ترکیب‌بندی‌ها نیز این هنرمند روشی خاص دارد. چنان‌که در ترکیب‌بندی‌های خود از فضای هندسی کمتر استفاده کرده و این در حالی است که در سایر مکاتب هنریِ همزمان وی، از عوامل هندسی در فضاسازی و ترکیب‌بندی‌ها استفاده شده است. همچنین حرکات و رفتارهای باوقار و بامتانت نقوش انسانی که در سایر مکاتب دیده می‌شود، در نقاشی‌های این استاد وجود ندارد. زندگی کولیان در حال کوچ و قلندران که ماهیتی مردمی دارند و موجودات عجیب و هیولایی و صحنه‌هایی معمولی از زندگی روزمره، از موضوعات برجستهٔ این نقاش هستند (ت۹). علاوه بر این و با توجه به اندازه نقاشی‌ها که تقریبا هر یک از آنها ۳۳/۸× ۵۰ سانتی‌متر است، قطعا قطعاتی به شکل طومار بوده‌اند که موضوعات به دنبال هم نقاشی و به یکدیگر متصل بوده‌اند و به دلایل مختلف و در زمانی دیگر از یکدیگر آنها را جدا ساخته‌اند.[۲۶]

طوماری بودن این نقاشی‌ها خود دلیلی است بر اینکه به احتمال زیاد آنها را در مکان‌های خاص می‌آویختند و گوسان‌ها در مورد آنها داستان‌سرایی و نقالی می‌کردند. آنچه به نظر می‌رسد، داستان‌سرایی و نقل افسانه‌های مورد توجه و پسند عوام بوده است؛ از جمله داستان‌های هیجان‌انگیز حماسی و همچنین آرمان‌های قهرمان‌جویی. اینها به دلیل نیاز اجتماعی نسل اندر نسل در فرهنگ‌ها متجلی و انتقال یافته و قسمت برجسته‌ای از فرهنگ قومی و ملی ملل مختلف گردیده است.

داستان‌سرایی نیز هنری کهن و بیانی دیگر از اشکال هنر نمایشی است که گاه با یاری نگاره‌ها به وسیلهٔ گوسان‌ها نقل می‌گردید. هرچند که گوسان‌ها و نقال‌ها در ایران معمولا به بیان روایات حماسی و مذهبی می‌پرداختند، باید در نظر داشت که نقالی با مفهومی وسیع‌تر شامل بیان روایات مختلف است. یکی از ویژگی‌های طومارها و پرده‌ها برای نقالی، خیال‌سازی از وقایع همراه با تخیلات و گرایش‌های افسانه‌ای و آیینی است.[۲۷] به هر روی، داستان‌های پهلوانی و حماسی که توسط گوسان‌ها روایت می‌شد، از زمان اشکانیان در شرق ایران به‌ویژه خراسان رواج کامل داشت. گاه محور موضوعات علاوه بر صحنه‌های حماسی، صحنه‌های عاشقانه نیز بود. آنچه مسلم است نقالی و پرده‌خوانی در هر دوره به بیان خواسته‌ها و موضوعات مورد علاقه و آرمانی عوام در جوامع مختلف پرداخته و گاه نقشی رسانه‌ای نیز در ترغیب و تشجیع داشته است.

تصویر ۹. چند نقاشی اثر استاد محمد سیاه‌قلم، سدهٔ نهم هجری، با نقوشی شامل موجودات عجیب و هیولایی و نقش انسان‌هایی در حالت طبیعی و زندگی روزمره، موزهٔ توپقاپی‌سرای استانبول.

نتیجه‌گیری

بررسی تاریخ فرهنگ ایرانِ سده‌های سوم و چهارم هجری، به دلیل رخداد نوزایی فرهنگی و تأثیرگذار، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در این راستا شرق ایران با توجه به پیشینهٔ کهن و غنی علمی و فرهنگی و هنری نقش بسیار اساسی داشت. به عبارتی بن‌مایه‌های

این تجدید حیات فرهنگی در شرق ایران گذاشته شد، چنان‌که در دوره‌ی سامانیان شهر بخارا از مهم‌ترین کانون‌های علمی، ادبی و هنری بود. تأثیر شاهنامه به عنوان سند هویت ایرانی همگام با کوشش دانشمندان و هنرمندان در این نهضت انکارناپذیر است. بنابر نقاشی‌های دیواری پنجیکنت سمرقند، مضامین شاهنامه پیش از به نظم کشیدن آن، در شرق ایران با رویکرد نمایشی و روایتی رواج داشته است. هرچند که داستان رستم و همچنین سیاوش از زمان اشکانیان پیوسته به صورت شفاهی و سینه به سینه نقل می‌گردید.

به هر صورت شیوه‌های هنری سغد به عنوان مرکز اصلی فرهنگی شرق ایران در سده‌های بعد در سایر مناطق گسترش یافت. چنان‌که در سده‌های سوم و چهارم هجری با توجه به کراهت تصویرسازی، مضامین کهن با تصاویر انسانی و جانوری بر دیوارنگاره‌ها و ظروف سفالی نیشابور و سمرقند تجلی یافت. اسلوب نقاشی‌های مذکور بسیار تحت تأثیر نقاشی‌های مانی است که پیروان بسیار در شرق داشت. مانی ایدئولوژی خود را با نقاشی بیان می‌کرد. نقش‌مایه این ظروف سفالی به دلیل به تصویر کشیدن برخی از موجودات زشت و پلید مانند ضحاک با نقش دو مار نمی‌توانسته جنبهٔ مصرفی و یا تزئینی داشته باشد و به احتمال قوی همانند دیوارنگارها بیشتر جنبهٔ روایتی و نمایشی داشته است. این ویژگی‌ها با تفاوت شیوه، در دورهٔ سلجوقی بار دیگر بر تعداد بسیار معدودی از ظروف سفالی با لعاب یکرنگ و نقش موجودات زشت و ناهنجار به شیوهٔ سایه‌نما تجلی یافته است. تأثیر تفکرات و نقاشی‌های مانی در این سفالینه‌ها نیز وجود دارد؛ چرا که مانی موجودات پلید و اهریمنی را با نگاره‌های زشت مجسم می‌ساخت. شیوهٔ سایه‌نما که نقش را به صورت سیاه نشان داده نیز تأکیدی بر این موضوع است.

شیوهٔ سایه‌نما و به تصویر درآوردن صحنه‌های زندگی روزمره همراه با تمام سختی‌ها و ناهنجاری‌های آن و گاه نمایش موجودات اهریمنی و پلید در دورهٔ تیموری نیز با استادی محمد سیاه‌قلم بر تعدادی نقاشی طوماری به عنوان شیوه‌ای نادر و متفاوت درخشید.

آنچه مشخص است اینکه دیوارنگاره‌ها و نقش‌مایه‌های ظروف سفالی سده‌های سوم و چهارم و دورهٔ سلجوقی و همچنین نقاشی‌های محمد سیاه‌قلم با شیوه‌ای نامتعارف و با مضامین متفاوت عامه‌پسند، ریشه در فرهنگ شرق دارند و عمدتا جنبهٔ نمایشی و روایتی داشته‌اند. در تمامی این آثار بیش از زیبایی، به جنبه‌های محتوایی پرداخته شده و با توجه به مضامین آن، به‌ویژه در آثار محمد سیاه‌قلم و سفالینه‌های سلجوقی در کنار شیوه‌های متعدد و شناخته شدهٔ زمان خود نوعی هنر اعتراضی محسوب می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری باستان‌شناسی، مدرس دانشگاه و پژوهشگر حوزهٔ پارچه و لباس.

۲. فرای، عصر زرین فرهنگ ایران، ۴۵ – ۴۴.

۳. حموی، مشترک یاقوت حموی، ۳۷۹.

۴. گیرشمن، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، ۳۵۸.

۵. قریب، فرهنگ سغدی، ۱۳ و ۱۲.

۶. گراردو، آیین گنوسی و مانوی، ۱۴۵.

7. Azadpay, *Soghdian Painting*, 1-13.

۸. قریب، فرهنگ سغدی، ۱۸.

۹. حصوری، سیاوشان، ۲۵.

۱۰. پلنیتکی، هنر تاریخی پنجیکنت، ۱۶۷.

۱۱. فرای، عصر زرین فرهنگ ایران، ۵۸.

۱۲. اقبال آشتیانی، تاریخ مغول، ۵۵۵.

۱۳. پوپ، سیری در هنر ایران، ج ۵، ۲۰۸۵ و ۲۰۸۳.

۱۴. بلنیتسکی، هنر تاریخی پنجیکنت، ۱۶۹ و ۱۵۲.

۱۵. سفلایی، «بررسی تطبیقی کاربرد معنایی رنگ در شاهنامه فردوسی و نگاره‌های مربوط به آن»، ۱۱۷.

۱۶. بلنیتسکی، هنر تاریخی پنجیکنت، ۱۶۰.

۱۷. همپارتیان و خزائی، «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور»، ۴۱.

۱۸. همان، ۵۷.

۱۹. روح‌فر، تجلی شاهنامه در هنر اسلامی، ۴۶.

۲۰. پوپ، سیری در هنر ایران، ج۴، ۱۸۴۸.

۲۱. فرای، عصر زرین فرهنگ ایران، ۲۴۱.

۲۲. اتینگهاوزن و گرابر، هنر و معماری اسلامی، ۵۰۴ – ۵۰۳.

۲۳. حسینی، «معمای لاینحل استاد محمد سیاه‌قلم»، ۹۸ - ۹۶.

۲۴. پوپ، آشنایی با مینیاتورهای ایران، ۲۴.

۲۵. Tapi، «استاد محمد سیاه‌قلم»، ۷۵ و ۷۱.

۲۶. حسینی، «معمای لاینحل استاد محمد سیاه‌قلم»، ۹۹.

۲۷. نجم، «نقالی حماسی و شاهنامهٔ فردوسی»، ۷۹ و ۵۳.

کتاب‌نامه

اقبال آشتیانی، عباس، تاریخ مغول، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.

اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابر، الگ. هنر و معماری اسلامی. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۷۸.

بلنیتسکی، الکساندر. هنر تاریخی پنجیکنت. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۹۰.

پوپ، آرتور اپهام. سیری در هنر ایران. ج ۴ و ۵، به کوشش سیروس پرهام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.

پوپ، آرتور اپهام. آشنایی با مینیاتورهای ایران. ترجمهٔ حسن نیّر تهران: انتشارات بهار، ۱۳۶۹.

حسینی، مهدی. «معمای لاینحل استاد محمد سیاه‌قلم» گلستان هنر، ش ۱ (۱۳۸۴).

حموی، یاقوت. مشترک یاقوت حموی. ترجمهٔ محمد پروین گنابادی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.

حصوری، علی. سیاوشان. تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۷.

روح‌فر، زهره. تجلی شاهنامه در هنر اسلامی. تهران: موزهٔ ملی ایران، ۱۳۸۱.

سفلایی، احمد. «بررسی تطبیقی کاربرد معنایی رنگ در شاهنامهٔ فردوسی و نگاره‌های مربوط به آن»، در: مجموعه‌مقالات هزارهٔ شاهنامه، تهران: دانشگاه صدا و سیما، ۱۳۹۲.

فرای، ن. ریچارد. عصر زرین فرهنگ ایران. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش، ۱۳۵۸.

قریب، بدرالزمان. فرهنگ سغدی. تهران: انتشارات فرهنگان، ۱۳۷۴.

گراردو، تیولی. آیین گنوسی و مانوی. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: فکر روز، ۱۳۷۳.

نجم، سهیلا، «نقالی حماسی و شاهنامهٔ فردوسی»، در: مجموعه‌مقالات هزارهٔ شاهنامه، تهران: دانشگاه صدا و سیما، ۱۳۹۲.

همپارتیان، مهرداد؛ خزائی، محمد. «نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور»، دو فصلنامهٔ هنر اسلامی، ش۳ (۱۳۸۴).

Haron, Tapi. «استاد محمد سیاه‌قلم»، ترجمهٔ فیروزه جشتی، خیال شرقی، فرهنگستان هنر (۱۳۸۴).

Azarpay, Guitty. *Soghdian Painting*. University of Califor, 1981.