Journal of Athar

ISSN: 2538-1830 | Volume 45 | Issue 107 | Winter 2025

A Symbolic Interpretation of the Narrative Scene of Seafarers on a Polychrome Buffware Bowl from Nishapur from the Perspective of Historical Texts

Nasrin Beik-Mohammadi[1], Ahad Variji[2], Khalil-Ollah Beik-Mohammad[3], Rouhollah Yousefi Zoshk[4]

1. Ph.D. student in Archeology, Department of Archeology, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan Isfahan, Iran.
2. Assistant Professor, Department of Islamic Crafts, Faculty of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, Mazandaran University, Babolsar, Iran.
3. Assistant Professor, Department of Archaeology, Faculty of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, University of Mazandaran, Babolsar, Iran (Corresponding Author). ***Email:*** k.beikmohammadi@umz.ac.ir
4. Associated Professor, Department of Archeology, Faculty of Literature and Human Science, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Varamin, Iran.

Article Info

Pp: 73-104

Original Article

Received: 2024/08/09
Revised: 2024/10/11
Accepted: 2024/10/14

https://dx.doi.org/10.66224/45.107.3

Use your device to scan and read the article online

Athar Journal
Journal of Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran

Publisher:
Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).

ABSTRACT

The Nishapur polychrome buffware pottery, one of the paramount artistic expressions of the 3rd and 4th centuries Hijri, is deeply rooted in the beliefs and worldview of its makers, rich with symbolic meanings that provide insight into the cultural outlook of the time. Despite many scholarly attempts to interpret these motifs, several pieces remain highly controversial-such as the narrative scene of the seafarers on the polychrome buffware-painted bowl in the Reza Abbasi Museum. Previous interpretations often suffer from a lack of precision and arrive at inconsistent conclusions due to the absence of stringent comparative analysis. This study conducts a historical-analytical and comparative examination to investigate and re-evaluate this narrative scene. Based on historical texts and archaeological evidence, the authors raise the following research questions: What kind of symbolic meaning does the scene of the seafarers convey? Does it have mythological roots, and is it related to beliefs from various historical periods? The results suggest that the narrative reflects the worldview of the mercantile class of Nishapur. In fact, the imagery of sea travelers is linked to superstitions associated with astrology and celestial constellations, stemming from merchants' fears of maritime perils. Hence, rather than reflecting pre-Islamic mythology, the artwork reveals a deep interplay between art, myth, and astronomical knowledge within the cultural fabric of the time.

Keywords: Pottery, Nishapur, Polychrome Buffware, Seafarers, Mythology, Astronomy.

Copyright © 2023. This open-access journal is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the AttributionNonCommercial terms.

URL: https://athar.richt.ir/article-2-1927-en.html

How to Cite This Article:

Beik-Mohammadi, N., Variji, A., Beik Mohammadi, K. & Yousefi Zoshk, R., (2025). "A Symbolic Interpretation of the Narrative Scene of Seafarers on a Polychrome Buffware Bowl from Nishapur from the Perspective of Historical Texts". *Athar*, 107(45): 73-104. https://dx.doi.org/10.66224/45.107.3

Introduction

Polychrome buffware constitutes a distinct category of Iranian pottery that flourished in the 3rd and 4th centuries AH (9th–10th centuries CE), notably during the Samanid period in the northeastern part of Iran. The term "buffware" refers to the ceramic technique used in its production (Fehervari, 2000: 50; Blair & Bloom, 2004: 122; Watson, 2004; Kiani, 1978: 15). Although scholarly debates continue regarding the precise locations of workshops and the exact dating of these artifacts, researchers broadly agree that polychrome buffware was produced in cities such as Nishapur, Samarkand (Wilkinson, 1973: 3,139–138; Fehervari, 2000: 63; Watson, 2004: 248), Sari (Cooper, 2000: 89; Lane, 1948: 12; Wilkinson, 1961: 105), and Kerman (Fehervari, 2000: 61–63; Allen, 1989: 60). The polychrome buffware from Nishapur, in particular, stands out for its aesthetic complexity and thematic diversity, which are virtually unparalleled among ceramics excavated from the region. The motifs include vegetal, geometric, anthropomorphic, and zoomorphic designs—many of which potentially carry layered meanings and depict specific narrative scenes or culturally significant imagery (Ettinghausen & Yarshater, 2000: 141). In recent decades, scholars have made increasing efforts to explore the origins and cultural contexts of these artworks.

The Excavation of Buffware from Nishapur

Fig. 8 is a polychrome buffware bowl dated to the 3rd–4th centuries AH (9th–10th centuries CE), currently housed in the Reza Abbasi Museum under inventory number 231. This piece features one of the most intricate configurations of motifs found on ceramics excavated in Nishapur. The design comprises three concentric circles on a buffware background. In the central ochre-toned circle, a relatively small boat is depicted, carrying eight passengers, a giant fish, and a full-figure man standing on the shore.

The boat is rendered in buff color, with its hull surface covered in dense checkerboard and wicker-like patterns, black arabesques, and edged by an ochre band outlined in black. At the center of the boat is a stylized, decorative, vase-like object on legs, painted in black and white. A group leader, along with six attendants behind him, stands onboard. Facing the man on the shore, the leader holds a black-painted tiller or oar. He is depicted with narrow eyes, pronounced eyebrows, a long nose, a small closed mouth, a dark complexion, and a thick curly black beard. His straight black hair is tied horizontally at the back. He wears a long dark tunic with broad yellow bands at the edges and a black cloak over the shoulders, outlined with white brushstrokes extending to his hands. He is rendered larger in scale than the attendants behind him.

The attendants are shown in semi-profile with tilted faces, all wearing sorrowful expressions. Their features include large, staring eyes, connected eyebrows, long noses, small pursed lips, and curved black lines indicating mustaches and beards. Their hair is black and straight, pulled back. They wear long-sleeved tunics with round necklines and ochre backgrounds decorated with dark vertical and geometric lines.

An individual beyond the third attendant appears seated atop a mast-like structure. In his right hand, he holds a triangular flag embroidered with dots and a simple black border; in the left, he grasps a curved rope or stick. This mast structure is adorned with four symbols commonly associated with protection from the evil eye. The man on the mast has large, intense eyes, arched eyebrows, and long, straight black hair. His ochre-colored tunic is decorated with irregular circular motifs outlined in black.

Beneath the ship appears a large-bodied fish (likely a dolphin), with round, staring eyes and a closed mouth. Its body is marked with four prominent rows of buff-colored scales, several black fins, and a curved tail beneath the waterline.

The man standing on the shore faces the group leader and the ship's occupants. He is shown with his body in a three-quarter turn and his face in profile. His wide, staring eyes, long eyebrows, thick straight black hair, and beard are adorned with decorative rings tied at the back. He wears a long ochre garment with a deep, round neckline extending to his long sleeves, which reach the wrists. The lower part of the garment falls below the knees and is paired with pointed black boots. His left hand is placed on his chest, while the right hand holds a straight, sheathed black sword.

Around the main scene's periphery are painted multi-petal flowers and numerous motifs associated with protection from the evil eye. Some are brown-ochre, others light brown, simply rendered and closely aligned with the bowl's rim.

Conclusion

In response to the first research question—the meaning of the narrative scene depicted on the Nishapur ceramic bowl-it can be asserted that, contrary to some assumptions, the scene does not portray ancient mythologies or pre-Islamic beliefs. Rather, a thorough analysis of its componentsa boat, a large fish, the anxious faces of the passengers, a man on the shore, and the figure atop the mast-reveals an allegorical composition reflecting astronomical superstitions and folk beliefs of the time, particularly among Nishapur's merchant class.

Historically, given the strategic importance of Nishapur and the greater Khorasan region during the Samanid period as a key hub for trade between China, India, and Central Asia, it is plausible that a substantial merchant population lived in the area. Merchants, exposed to the dangers of oceanic trade, sought protection through celestial constellations such as Delphinus (the Dolphin) and al-Safīnah (the Ship), which they invoked for divinely guided prosperity. These constellations functioned more as mystical symbols than scientific references.

Regarding the second question-whether this scene relates to ancient mythology-there is insufficient evidence to support any reference to pre-Islamic mythological themes, particularly those involving water deities or afterlife beliefs. Therefore, the hypothesis of direct influence from ancient mythologies remains unsubstantiated.

Turning attention to the large fish beneath the vessel, its likeness closely resembles representations of the Delphinus constellation. The image of the boat, elevated on a kind of pedestal, can metaphorically symbolize the celestial path provided by this constellation to guide or save ships at sea. Likewise, the figure atop the mast with a sail and rope or stick may symbolize human efforts to invoke cosmic forces during times of crisis.

The man on the shore, holding a sword and seemingly in conversation with the ship's rower, may represent an official or coastal guard. He appears as an authoritative figure, possibly involved in emergency

communication with the ship's captain (represented by the rower). Thus, the entire scene narrates a maritime crisis where humans also seek terrestrial oversight when facing danger.

There are two main reasons for the visual differences between the shapes depicted and their real astronomical counterparts. First, artistic aesthetics may have influenced the composition. Second, popular superstitious and astrological beliefs often reshaped celestial formations. These symbols were brought to life through culturally and spiritually informed perceptions rather than scientific precision.

In essence, the study concludes that the narrative scene on this Nishapur ceramic reflects a blend of superstitious and astrological beliefs prevalent in the 3rd and 4th centuries AH (9th–10th centuries CE). It is deeply intertwined with the concerns, fears, and hopes of the merchant class of that period. Thus, this interpretive reading-based on historical context, visual analysis, and cultural background-offers the most coherent and plausible understanding of this symbolic composition.

Acknowledgments

The authors would like to express their sincere appreciation to all individuals who provided support and guidance during the preparation and writing of this article.

Authors' Contributions

All authors contributed equally to the conception, writing, and revision of this article.

Conflict of Interest

The authors affirm that there are no conflicts of interest related to this study. They also confirm that no financial support was received from any individual or institution for the authorship or publication of this article, in full compliance with ethical publishing standards.

مجلهٔ علمی اثر
شاپا: ۱۸۳۰-۲۵۳۸، دوره ۴۵ | شماره ۱۰۷ | زمستان ۱۴۰۳

مقالهٔ پژوهشی

بررسی ریشه‌های نمادین صحنه‌روایی کشتی‌نشینان در سفالینهٔ مکشوف از نیشابور براساس متون تاریخی

نسرین بیک‌محمدی[۱]، احد وریجی[۲]، خلیل‌الله بیک‌محمدی[۳]، روح‌الله یوسفی‌زشک[۴]

۱. دانشجوی دکترای باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ حفاظت و مرمت دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
۲. استادیار گروه هنرهای صناعی، دانشکدهٔ میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
۳. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: k.beikmohammadi@umz.ac.ir
۴. دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، واحد ورامین، دانشگاه آزاد اسلامی، ورامین، ایران.

اطلاعات مقاله

صفحات: ۱۰۴-۷۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۲۳

https://dx.doi.org/10.66224/45.107.3

فصلنامهٔ اثر
نشریهٔ پژوهشکدهٔ ابنیه و بافت‌های تاریخی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران

ناشر:
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

خلاصه

نقوش سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ نیشابور، به‌عنوان برجسته‌ترین جلوه‌های هنری سده‌های سوم و چهارم هجری‌قمری، برخاسته از باورها و اعتقادات آفرینندگانش و سرشار از مفاهیم نمادینی است که بررسی‌شان می‌تواند به درک بهتر نگرش‌های فرهنگی آن عصر یاری رساند. باوجود پژوهش‌های متعدد در زمینهٔ بازخوانی و تفسیر این نقوش، برخی از آن‌ها ازجمله کاسهٔ گلابه‌ای منقش به صحنهٔ روایی کشتی‌نشینان در موزهٔ رضا عباسی، هم‌چنان با ابهام جدی روبه‌روست. تفاسیر ارائه‌شده از این صحنهٔ روایی نیز به‌دلیل نبود مطالعات تطبیقی دقیق، پر ابهام و ناهمگون است؛ از این‌رو، پژوهش حاضر با رویکرد تاریخی-تحلیلی و تطبیقی، به واکاوی و بازبینی این صحنه‌روایی می‌پردازد. نگارندگان به‌منظور نیل به اهداف پژوهش، برپایهٔ متون تاریخی و شواهد باستان‌شناسی این پرسش‌ها را مطرح ساخته‌اند: صحنهٔ روایی کشتی‌نشینان برروی این ظرف به چه مفهومی اشاره دارد؟ آیا این صحنه ریشه در اساطیر کهن دارد و ملهم از باورهای اسطوره‌ایِ دوران مختلف تاریخی است؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که مضمون صحنه‌روایی، با توجه به جایگاه طبقات مختلف اجتماعی، احتمالاً معرف جامعهٔ بازرگانانِ نیشابوری است. روایت کشتی‌نشینان بیانگر باورهای خرافی مرتبط با نجوم و صور فلکی درمیان این طبقه و ریشه در هراس‌شان از بلایا و خطرات دریانوردی دارد. درنتیجه این صحنه اشاره‌ای است به پیوند عمیق میان هنر، اسطوره و دانش نجوم در فرهنگ آن دوره و نه برخاسته از اساطیر پیش از اسلام.

کلید واژه‌ها: سفال، نیشابور، گلابه‌ای رنگارنگ، کشتی‌نشینان، اسطوره، نجوم.

حق کپی رایت انتشار: این نشریه دارای دسترسی باز، تحت قوانین گواهینامه بین‌المللی Creative Commons Attribution 4.0 International License منتشر می‌شود که اجازه اشتراک (تکثیر و بازآرایی محتوا به هر شکل) و انطباق (بازترکیب، تغییر شکل و بازسازی براساس محتوا) را می‌دهد.

URL: https://athar.richt.ir/article-2-1927-fa.html

بیک‌محمدی، نسرین؛ وریجی، احد؛ بیک‌محمدی، خلیل‌الله، و یوسفی‌زشک، روح‌الله، (۱۴۰۳). «بررسی ریشه‌های نمادین صحنه‌روایی کشتی‌نشینان در سفالینهٔ مکشوف از نیشابور براساس متون تاریخی». اثر، ۱۰۷ (۴۵): ۷۳-۱۰۴. https://dx.doi.org/10.66224/45.107.3

مقدمه

سفال گلابه‌ای رنگارنگ[1] یکی از گونه سفالینه‌های گِلابه‌ای[2] است که در سده‌های سوم و چهارم هجری‌قمری هم‌زمان با حکومت سامانیان، در مناطق شمال‌شرق ایران تولید می‌شد. نام‌گذاری این سفالینه‌ها به «گلابه‌ای» به تکنیک خاص ساخت‌شان بازمی‌گردد (Blair and Bloom, 2004: 122; Watson, Fehervari, 2000: 50; 205; 2004؛ کیانی، ١٣٥٧: ١٥). درخصوص محل دقیق کارگاه‌های سفالگری و تاریخ تولید این سفال‌ها، هم‌چنان میان پژوهشگران اختلاف‌نظر وجود دارد. با این‌حال، بیشتر محققان بر این باورند که سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ در سده‌های سوم و چهارم هجری‌قمری در شهرهای: نیشابور، سمرقند (Wilkinson, 1973: 3, 139-138؛ Fehrevari, 2000: 63؛ Watson,2004:248) ساری (Wilkinson, 1961: 105 Cooper, 2000: 89; Lane, 1948:12) و کرمان (Allen, 1989: 60; Fehrevari, 2000: 61-63) تولید شده‌اند.

سفالینه‌های گِلابه‌ای رنگارنگ، ازجمله شاخص‌ترین آثار مکشوف در کاوش‌های نیشابور و بیشترین پژوهش‌ها نیز بر روی آن‌ها صورت گرفته است. دلیل این توجه ویژه، غنای بصری و تنوع نقوش در این آثار است که شامل طرح‌های گیاهی، هندسی، انسانی و حیوانی می‌شود. افزون بر این، هر یک از این نقوش حامل مفاهیم گوناگون و برخی از آن‌ها روایتگر صحنه‌های روایی خاصی هستند (اتینگهاوزن و یارشاطر، ١٣٧٩: ١٤١).

در طول دهه‌های اخیر، پژوهشگران تلاش کرده‌اند تا منشاء و زمینه شکل‌گیری این نقوش را بررسی و تحلیل کنند. ازجمله نمونه‌های شاخص، کاسه‌ای است که در موزهٔ رضا عباسی نگه‌داری می‌شود. مطالعات صورت‌گرفته براساس متون تاریخی، تفاسیر متعددی را درباره صحنه روایی منقوش بر این کاسه ارائه داده است (همپارتیان و خزائی، ١٣٨٤؛ سیبویه، ١٣٩٨). با این‌همه، هم‌چنان ابهاماتی در خوانش دقیق این صحنه وجود دارد. از این‌رو، ضروری است که در پژوهشی مستقل، تفاسیر پیشین مورد بازبینی قرارگرفته و ارتباط عناصر بصری درون صحنه، بر پایهٔ تحلیل متون تاریخی، به‌دقت بررسی شود.

اهمیت این پژوهش از آن‌روست که علیرغم دهه‌ها مطالعه بروی نقوش سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ، به‌ویژه نمونهٔ حاضر، هنوز پرسش‌ها حول این صحنهٔ روایی برجای خود باقی است. در واقع عدم تبیین درست برخی مسائل در تفاسیر پیشین، برداشت‌های ناقص و تفاسیر متناقض بسیاری را در پی داشته است. برغم تنوع رویکردها در مطالعات صورت‌گرفته توسط پژوهشگران حوزه‌های پژوهش هنر و هنر اسلامی، اما هم‌چنان ابهامات از میان برداشته نشده است.

هدف این پژوهش، بررسی و تحلیل صحنه‌روایی کشتی‌نشینان، با استناد به متون تاریخی و داده‌های باستان‌شناسی، حول کلیهٔ عناصر موجود در صحنه و روابط متقابل آن‌هاست. انتظار می‌رود این پژوهش با ارائه تحلیلی دقیق‌تر و جامع‌تر از شیوهٔ صحنه‌پردازی این اثر، به رفع ابهامات در تفاسیر پیشین کمک‌کرده و درک عمیق‌تری از مفاهیم نمادین آن فراهم سازد.

1. Buff ware
2. Polychrome decoration under transparent glaze / Folk / Peasant
3. Engobe / Slip

پرسش‌های پژوهش: این پژوهش از طریق بررسی نمونهٔ حاضر تلاش دارد تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد: صحنه‌ی‌روایی کشتی‌نشینان چه مفهومی را می‌رساند؟ آیا این صحنه ریشه در اساطیر کهن دارد و تحت‌تأثیر باورهای اسطوره‌ای در دوره‌های مختلف تاریخی شکل‌گرفته است؟

روش پژوهش: این پژوهش با رویکردی تاریخی- تحلیلی و تطبیقی، بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. در گام نخست، کاسهٔ گلابه‌ای رنگارنگ به‌وسیلهٔ نرم‌افزار «کورل دراو» طراحی شد و نقوش بصری آن مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفت؛ سپس در بخش مطالعات کتابخانه‌ای، ابتدا منابع تاریخی، ادبی، مذهبی و شواهد باستان‌شناسی موردبررسی قرار گرفت و اسناد و شواهد مرتبط با نقوش سازندهٔ این صحنهٔ روایی، استخراج شدند. در مرحلهٔ دوم، به‌منظور درک عمیق‌تر و جامع‌ترِ نقوش، آثار دوره‌های مختلف تاریخی، به‌ویژه با آثار هم‌عصر خود موردتطبیق و تحلیل قرار گرفت. این روند پژوهشی، امکان بررسی سیر تحول نمادها، معانی نهفته در نقوش و ارتباط‌شان با بستر تاریخی و فرهنگی هر دوره را فراهم می‌آورد.

پیشینهٔ پژوهش

سفالینه‌های گلابه‌ای رنگارنگ، به‌واسطه نقوش متنوع و صحنه‌های روایی منحصر به‌فردشان، همواره مورد توجه پژوهشگران عرصهٔ هنر بوده‌اند. بررسی این آثار، به‌ویژه نمونه‌های منسوب به نیشابور، پس از کاوش‌های «چارلز ویلکینسون» در سال ١٩٧٣م. بیش از پیش اهمیت یافت. کشف تعداد قابل‌توجهی از این سفالینه‌ها و انتقال آن‌ها به مجموعه موزه متروپولیتن، زمینه‌ساز مطالعات گسترده‌ای در این حوزه گردید.

یکی از مهم‌ترین محورهای این تحقیقات، بررسی نقوش سفالینه‌ها و تفسیر مفاهیم نمادین آن‌ها بوده است. تاکنون پژوهش‌های متعددی به بازخوانی و منشایابی این نقوش اختصاص‌یافته است که ازجمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به مطالعات «لین» (1948)، «دورتی شفرد» (1960)، «ریچارد اتینگهاوزن» (1971)، «ویلکینسون» (1973)، «واتسون» (2004)، «فهرواری: (2000 ;1973)، «ترزا فیتزربرت» (1983)، «بولیت» (1992)، «دانشوری» (2007)، «سامانیان» و «بهمنی» (2013) و «اویا پانکوراوغلو» (2013)، «عسکری‌الموتی» (١٣٩٥) اشاره کرد. این پژوهشگران، هریک با روش‌های متفاوتی به بررسی این نقوش پرداخته و آن‌ها را در ارتباط با مفاهیمی همچون تأثیرات نجومی، اسطوره‌های ادبی، عناصر برگرفته از هنر ساسانی، باورهای آخرالزمانی و عقاید عامه تفسیر کرده‌اند.

در میان این مطالعات، برخی پژوهشگران به‌طور خاص به بررسی صحنه روایی مصور بروی کاسهٔ گلابه‌ای موزه رضا عباسی پرداخته‌اند؛ ازجمله، «همپارتیان» و «خزائی» (١٣٨٤) در مقاله‌ایی با عنوان «نقوش انسانی برروی سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم میلادی/ چهارم و پنجم هجری‌قمری)» تلاش کرده‌اند تا صحنه‌روایی این سفالینه را تفسیر کنند. آن‌ها این صحنه را مرتبط با دو روایت تاریخی دانسته‌اند: یکی داستان طوفان نوح(ع) و دیگری روایت اسکندر در شاهنامه فردوسی. با این‌حال، ازجمله نقدهای وارد بر این پژوهش آن است که تمامی عناصر تصویری سفالینه، در یک روند تفسیری هم‌زمان و یکپارچه مورد تحلیل قرار نگرفته‌اند. برای مثال در تفسیر ناظر بر کشتی نوح، نقش دلفین و چهارپایه مغفول باقی مانده و در روایت مربوط به اسکندر نیز هیچ تفسیری برای چهارپایه ارائه نشده است. بدیهی است، رویکردی که به‌طور مجزا به بررسی عناصر تصویری می‌پردازد، نمی‌تواند تفسیری جامع و قابل‌استناد از مضمون صحنه روایی ارائه دهد.

در پژوهشی دیگر «سیبویه» (١٣٩٨) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل شمایل‌شناسانهٔ تصویر کشتی‌نشستگان از مجموعهٔ سفال‌های نیشابور» به مطالعه و ریشه‌یابی مفهوم نمادین تصویر روایی منقش بر کاسه گلابه‌ای رنگارنگ پرداخته است؛ وی معتقد است که این تصویر بازتابی از باورهای مانوی درباره «ستون روشنی» است، مفهومی که در اعتقادات مانویان، به انتقال ارواح پاک درگذشتگان از طریق این ستون به جهان دیگر اشاره می‌کند. براساس این دیدگاه، این ستون در باورهای مانوی در قالبِ تمثیلِ کشتی درآمده و سفر ارواح از این جهان به مراحل مختلفی چون گردونه ماه، گردونه خورشید و سپس عالم برزخ را فراهم می‌آورد. با این‌حال، چالش اصلی پژوهش حاضر، عدم‌تفسیر چهارپایهٔ ترسیم‌شده در زیر کشتی است. علاوه‌براین، نقش ماهی به‌درستی تبیین نشده است؛ چراکه این نقش بیشتر به دُلفین شباهت دارد؛ حال آن‌که نویسنده آن‌را با ماهی خارا، موجود اسطوره‌ای دریای فراخکرت در متون اوستایی، یکسان پنداشته است. هم‌چنین، انتساب این روایت به باورهای مانوی سده‌های سوم و چهارم هـق.، از لحاظ تاریخی، خالی از اشکال نیست.

با وجود پژوهش‌های پرشمار چند دههٔ اخیر که اغلب با تکیه بر متون تاریخی توسط محققان هنر صورت‌گرفته، هم‌چنان خوانش دقیق بن‌مایه‌های مفهومی این اثر دارای ابهامات اساسی است. نوآوری پژوهش پیش‌رو از آن روست که با اتخاذ رویکردی انتقادی، ضمن توجه بر زمینهٔ تاریخی متون متعلق به سده‌های سوم و چهارم هـق.، به‌علاوه روابط میان کلیهٔ عناصر تصویری را به گونه‌ای جامع مورد تحلیل و بازبینی قرار می‌دهد.

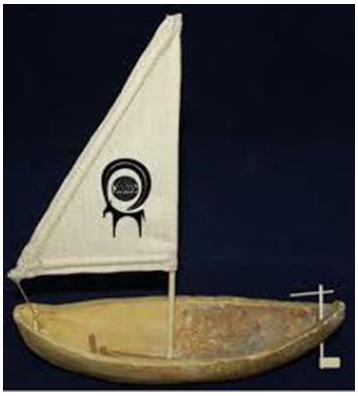
پیشینهٔ قایق، کشتی و ماهی در آثار هنری و مفاهیم نمادین آن در پیش از اسلام ایران

ریشه‌های تجارت و بازرگانی ایران در دوران پیش از تاریخ را می‌توان مربوط به هزارهٔ پنجم ق.م در حوضهٔ خلیج‌فارس و رودهای منتهی به آن دانست. در هزارهٔ چهارم ق.م بازرگانی دریایی ایران، بین‌النهرین و حوضهٔ خلیج‌فارس را به هندوستان متصل می‌کرد. بازرگانی در حوضهٔ خلیج‌فارس چهار ناحیه را شامل می‌شد: ١. ایلام و میان‌رودان در شمال شهرهای شوش، اور و لاگاش؛ ٢. کرانهٔ جنوبی و جزایر فرازین و مرکزی خلیج‌فارس، به‌ویژه جزایر بحرین و فیلکه؛ ٣. کرانهٔ جنوب شرق خلیج‌فارس و دریای عمان و کوه‌های داخلی عمان در دوران حفیظ، ام‌النار و وادی‌السوق که تحت‌عنوان کتیبهٔ «مگن» شناخته می‌شوند؛ ٤. تمدن درهٔ سند به همراه استقرارهای کرانه‌ای آن در میانهٔ سو تکاگن و لوثال (Edens and Christopher, 1992: 118). بسیاری از مواد فرهنگی و اشیاء از کاوش‌های شوش به‌دست آمده است که نشان‌دهندهٔ تجارت دریایی شوش با سایر جوامع ازجمله: هاراپا (درهٔ رود سند) بین‌النهرین، مگن (عمان) و... است (Amiet, 1980: 155-66). اما آن‌چه در این بین حائز اهمیت است، شکل‌گیری پاره‌ای از عقاید و باورها در ارتباط با کشتی، قایق و ماهی در بین مردمان باستان در خلال تبادلات اقتصادی و فرهنگی است؛ در ادامه به بررسی آثار هنری به‌جای مانده از این دوران در ارتباط با کشتی، قایق و ماهی می‌پردازیم.

قایق سفالی شوش

در سال ١٣٩٣ هـش. معاون میراث فرهنگی شوش از «عباس علیزاده» دعوت به همکاری برای ساماندهی و طبقه‌بندی سفال‌های شوش کرد. علیزاده در حین ساماندهی سفالینه‌ها متوجه دو قطعه سفال می‌شود که فرانسویان به اشتباه آن‌را با قطعات ظرف سفالی مرتبط دانستند. وی با کنار هم گذاشتن دو قطعه سفال پی می‌برد که آن‌ها

متعلق به یک قایق کوچک سفالی است؛ علیزاده این قایق را یکی از مهم‌ترین دستاوردهای این ساماندهی می‌داند (تصویر ١). برای تاریخ‌گذاری این اثر می‌توان از تاریخ نسبی استفاده کرد؛ چرا که این قایق در کنار اشیاء تدفینی اکروپل (شوش)، در یک گور دسته‌جمعی، متعلق به شوش I و در بازهٔ زمانی ٤٢٠٠ ق.م.، کشف‌شده و احتمالاً این قایق سفالی نیز در ارتباط با همان مراسم تدفین و در نتیجه، متعلق به شوش I باشد. در توصیف جزئیات و کارکرد آن، علیزاده اذعان می‌کند: این یک قایق شکسته و سکان و بادبان آن بازسازی شده است. تصویر ساده‌شدهٔ این قایق در کف آن نقاشی شده است. این قایق منحصربه‌فرد، مربوط به ٤٢٠٠ ق.م. است و نمونه‌های متأخرتر آن فقط روی اثر مهرها مشاهده شده؛ مانند پیکرک‌های گلی، این‌گونهٔ قایق‌ها نیز توسط ماهی‌گیران و دریانوردان برای برکت و حفظ فرد از خطرات احتمالی، به معابد اهداء می‌شد. نمونهٔ مشابه این قایق‌ها از محوطه‌های باستانی بین‌النهرین، مصر و... نیز گزارش شده است (علیزاده، ١٣٩٧: ٤٠٩).



تصویر ١: قایق کوچک سفالی مکشوف از شوش (شوش I)، ٤٢٠٠ ق.م. (برگرفته ازسایت: پایگاه میراث جهانی شوش)
Fig. 1: Small ceramic boat discovered at Susa (Susa I), 4200 BC. (Source: ©Susa World Heritage Site)

مُهر و اثرمُهرهای پیش‌ازتاریخی

از اوایل هزاره چهارم ق.م نقش کشتی (قایق) و ماهی به اشکال مختلف بر مهرها حک شده است (بیانی، ١٣٦٣: ٤٥). اثرمهرهای برجای‌مانده از این دوران در ارتباط با کشتی، قایق و ماهی، دارای موضوعات متنوعی هستندکه عبارتند از: یادبودی (پیروزی در جنگ)، رب‌النوع‌های دنیای زیرین (سفر بعد از مرگ توسط آن‌ها با کشتی به عالم زیرین اتفاق می‌افتد)، آیینی (ایزدان دریایی) تجارت دریایی، صیادان در حال صید. در این پژوهش با توجه به جنبه‌های نمادین موضوعات مهرها و اثرمهرها هشت نمونه از آن‌ها به تفصیل بررسی خواهد شد.

اثر مهر با موضوع یادبود پیروزی در جنگ: یکی از مهم‌ترین اشیای مکشوف در محوطهٔ چغامیش، اثرمهری از گِل خام با نقش کشتی و تعدادی سرنشین است. این مهر به‌عنوان قدیمی‌ترین نقش کشتی برروی مهرهای پیش از تاریخ ایران متعلق به اواسط هزارهٔ چهارم ق.م بوده و اطلاعات با ارزشی در خصوص ساختار کشتی و کشتیرانی در اختیارمان می‌گذارد. بروی این مهر، نقش یک کشتیِ حامل فرمانروا یا سرداری فاتح، به حالت نشسته و اسیرانی که در برابرش زانو زده‌اند، در هنگام بازگشت از نبرد در کنار گاو نر و پرچمی هلالی‌شکل به تصویر در آمده است. در یک دست فرمانده، گرز و در دست دیگرش ریسمانی است که با آن اسیران را نگاه می‌دارد؛ به‌علاوه مرد دریانورد در حالی‌که بر روی دماغهٔ کشتی نشسته، چیزی شبیه علامت یا پرچم را در دست دارد (طرح ١). به اعتقاد «دولوگاز» این تصویر احتمالاً به وقوع یک جنگ دریایی در رودخانهٔ داخلی اشاره دارد، اما مشاهدهٔ گاوی

که توسط یکی از جاشوها مراقبت می‌شود، نشانهٔ بازگشت فرماندهٔ کشتی از سفری طولانی است. هم‌چنین رسم حمل حیوانات زنده در کشتی‌ها از زمان‌های دور، میان دریانوردان ایرانی در خلیج‌فارس رایج بوده است (ملک‌شهمیرزادی، ١٣٧٨: ٢٣– ٦٧ ؛ بیانی، ١٣٦٣: ٤٥؛ Wikipedia.org ذیل چغامیش).

طرح ١: نقش کشتی برروی مهر از تپه چغامیش خوزستان، اواسط هزارهٔ چهارم ق.م (رابرت کارتر، ٢٠٠٦: ٥٢)

Pl. 1: Depiction of a boat on a seal from Chogha Mish, Khuzestan, mid-4th millennium BC. (Robert Carter, 2006: 52)

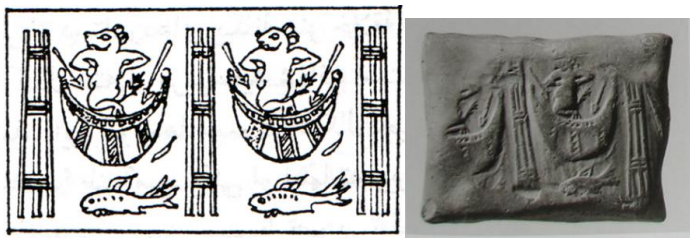
اثرمهر با موضوع موکل دنیای زیرین (اساطیر دنیای پس از مرگ): بروی چند گل‌نبشتهٔ آغازایلامی، شیرمرد یا گاومردی انسان‌نما را شاهدیم، که در کشتی‌ای که از تنهٔ یک درخت یکپارچه ساخته‌شده، در حال پارو زدن هستند (طرح ٢).

به نظر برخی از باستان‌شناسان، حیوانات در این نقوش، موکل دنیای زیرین‌اند؛ با این‌حال بیانی معتقد است این نقوش نشانهٔ عنصر آب و موکل برکه و مرداب بوده که هر دو ساحل رودخانه را به‌هم مرتبط می‌کن؛ هم‌چنین به‌وسیلهٔ آن می‌توان برای ماهیگیری به کنارهٔ دریا رفت (ملک‌زاده بیانی، ١٣٦٣: ٤٦).

طرح ٢: گل‌نبشته با اثرمهر با نقش کشتی و موجودات عجیب‌الخلقه؛ اواسط هزارهٔ چهارم ق.م، شوش؛ موزهٔ لوور (بیانی، ١٣٦٣)

Pl. 2: Clay tablet with seal impression depicting a boat and mythical creatures; mid-4th millennium BC, Susa; ©Louvre Museum. (Bayani, 1984)

بر روی اثر مهری با نقش کشتی و موجودات عجیب‌الخلقه مربوط به اواخر هزارهٔ چهارم ق.م، که از کاوش‌های شوش به‌دست آمده؛ تصویر هیولایی دُم‌دار، نیمی میمون و نیمی شیر ماده را می‌بینیم که در میانهٔ نیزار و بر روی رودخانه، درحالی‌که لنگر کشتی داخل قایقشان قرار گرفته، توسط ماهیان بزرگ همراهی و محافظت می‌شوند (تصویر ٢)، (هینتس، ١٣٨٣: ١٩٤).



تصویر ٢: اثر مهر با نقش کشتی با موجودات عجیب‌الخلقه مربوط به اواخر هزارهٔ چهارم ق.م، شوش (هینتس، ١٣٨٣: ٩٥)

Fig. 2: Seal impression depicting a boat with mythical creatures, late 4th millennium BC, Susa. (Heinz, 2004: 95)

مهر و اثرمهر با موضوع آیینی (ایزدان دریا و کشتی): مهری استوانه‌ای با نقشی جالب‌توجه از شوش به‌دست‌آمده که صحنهٔ آن از دو قسمت تشکیل شده؛ در قسمت بالا، خدایِ کشتی به‌صورت انسانی در کنار بزکوهی با شاخ‌های پُرپیچ و بلند ایستاده و شاهین با بال‌های گشوده بر صحنه نظارت دارد. در قسمت پایین، خدای کشتی که حامی کشتیرانان است، درون کشتی ایستاده. کشتی به شکل ماهی است و سکان آن از نیم‌تنهٔ انسانی با تاجی شاخ‌دار، تشکیل شده است. بی‌گمان کشتی با چنین تشکیلاتی مظهر آرامش آب است که خدای کشتی درون آن ایستاده و در کنارش نقش پلنگی حک شده است. هم‌کناریِ حیوانات اهلی و وحشی و شاهین مظهر برتری و فرمانروایی بر آسمان‌ها، مبین ادامهٔ زندگی و ایستادگی در برابر حوادث ویرانگر ناشی از طوفان است (تصویر ٣)، (بیانی، ١٣٦٣: ٤٥).

تصویر ٣: اثر مهر استوانه‌ای مربوط به اوایل هزارهٔ سوم مکشوف از شوش، رب‌النوع‌های کشتی در کنار حیوانات اساطیری (Amiet, 1972)

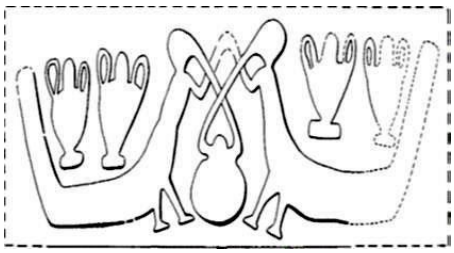
Fig. 3: Cylinder seal impression from early 3rd millennium BC, discovered at Susa, depicting boat deities alongside mythical animals. (Amiet, 1972)

نمونهٔ دیگری از این الهه‌ها را می‌توان در اثر مهر استوانه‌ای مکشوف از شوش مشاهده کرد. در اینجا خدای آب درحالی‌که کوات آب از بازوانش به پایین روانه شده و ماهی‌ها در آن شناورند، ایستاده و دست راست خود را در برابر سینه نگه‌داشته، با دست چپش ظرفی را گرفته که دو رشته آب از آن جاری است. او پای خود را برروی یک بز – ماهی قرار داده و دو الهه به‌واسطهٔ امتداد آب‌هایی که پایین‌تنه‌شان را شکل‌داده، به‌هم متصل شده‌اند و قایقی را برای خدای آب مهیا ساخته‌اند. هر یک ظرفی را به‌دست گرفته و از این طریق، با جریان آب‌های روان ارتباط می‌یابند. قرص خورشید و هلال ماه هم به نشانهٔ خدایان خورشید و ماه، پشت سرش قرار گرفته‌اند. الههٔ جلوی ایزد و پشت به او درحالی‌که هر دو دستش را بالا آورده، ایستاده است. الهه هم‌چون ایزد آب، کلاه شاخدار ایزدان را بر سر گذاشته است. هر دوی این خدایان نظارگر صحنه‌ای می‌باشند که در برابرشان زانو زده و دست‌ها را به‌حالت تضرع بالا آورده است (تصویر ٤)، (ابراهیم‌پور فرسنگی و نادعلیان، ١٣٩١: ٨٩).

تصویر ٤: اثرمهر، نقش ایزدان دریایی به‌صورت دو قایق اساطیری، شوش، دورهٔ سوکل‌مخان/ بابل باستان (Amite, 1972)

Fig. 4: Seal impression depicting marine deities in the form of two mythical boats, Susa, Sukkalmah/early Babylonian period (Amiet, 1972).

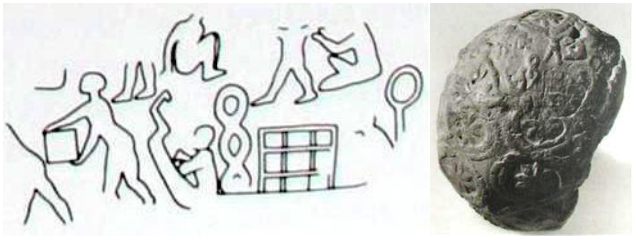
در اثر مهر استوانه‌ای دیگری از چغامیش، طرحی شامل دو قایق با دماغه‌هایی به‌شکل انسان را می‌بینیم که هر کدام دو آوند را در درون خود دارند (Kantor and Delougaz, 1996: 34)؛ هم‌چنین یک آوند نیز در حدفاصل دو کشتی وجود دارد که دسته‌های آن بوسیلهٔ دستان انتزاعی کشیدهٔ انسانی نگه داشته شده‌اند (طرح ٣).



طرح ٣. اثرمهر استوانه‌ای، نیمهٔ دوم هزارهٔ چهارم ق.م دو قایق با دماغه‌هایی انسان‌نما (Kantor and Delougaz, 1996: 34).

Pl. 3: Cylinder seal impression, second half of the 4th millennium BC, depicting two boats with human-like prows. (Kantor and Delougaz, 1996: 34).

اثرمهر با موضوع تجارت دریایی: اثرمهر دیگری با موضوع تجارت دریایی از شوش به‌دست آمده است. این اثرمهر کارگران را در حال کار نشان می‌دهد که در حال حمل کالاهای تجاری، از کشتی به ساحل می‌باشند (تصویر ٥).



تصویر ٥. نقش قایق در اثرمهر روی گوی گلی، شوش دو (اوروک متأخر)، هزارهٔ چهارم ق.م. (Amiet, 1972)

Fig. 5: Depiction of a boat on a seal impression on a clay ball, Susa (Late Uruk), 4th millennium BC (Amiet, 1972)

اثرمهر با موضوع صیادی (صید ماهی): نقش ماهی و صید از هزارهٔ چهارم ق.م بر مهرها ظاهر می‌شود. کهن‌ترین‌شان متعلق به شکارچی و صیادی است که به خواست صاحب مهر جهت فراوانی شکار و صید، بروی آن نقش بزکوهی به‌عنوان مظهر فراوانی به‌همراه ماهی در کنار رب‌النوع حامی حیوانات و شکار و صید یکجا

ترسیم شده است؛ تا از این طریق، رضایت رب‌النوع را جلب نماید و صید و شکار برایش آسان شود. بروی مهرهای استوانه‌ای مکشوف از شوش، مربوط به اواسط هزارهٔ چهارم ق.م، نقش ماهی در ردیف‌هایی پشت سرهم به حالت شناور در آب و در رودخانه‌ای با ساحلی پوشیده از درختان، به تصویر در آمده است. در اثرمهر دیگری، صیادانی عریان، حین بازگشت از صید را شاهدیم که ماهی‌ها را از قایق خارج می‌کنند؛ یکی از آن‌ها در حال حملِ ماهی عظیم‌الجثه و دیگر با طشتی مملو از ماهی‌ها بر سر به نمایش در آمده است. در مهرها، ماهی همواره نماد صیادی است (طرح ٤)، (بیانی، ١٣٦٣: ٦٠).

طرح ٤: دو اثر مهر مربوط به اواسط هزارهٔ چهارم ق.م، مکشوف از شوش، صیادان در حال صید و بازگشت از صید ماهی (Amite, 1972)

Pl. 4: Two seal impressions from the mid-4th millennium BCE, discovered at Susa, depicting hunters in the act of fishing and returning from a fish catch. (Amiet, 1972)

نقش کشتی برروی سکه‌های هخامنشیان

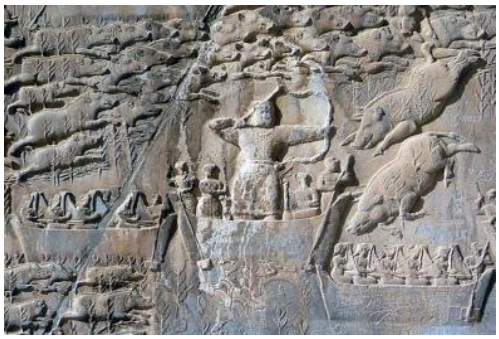
در دورهٔ هخامنشیان، ساتراپ‌های مختلف اقدام به ضرب سکه می‌کردند؛ درواقع سکه‌های مربوط به هر یک از ساتراپی‌های هخامنشی، به‌دست شهربان‌ها و نمایندگان شاهنشاه ضرب می‌شد و به سکه‌های شهربان‌ها (ساتراپ) شهرت داشت. ازجمله ساتراپ‌هایی که در این دوره اقدام به ضرب سکه کرد، ساتراپ صیدا (فینیقیه) بود. در دورهٔ هخامنشیان صیدا (فینیقیه) به‌واسطهٔ موقعیت خاصی که از لحاظ بحریه داشت بسیار مورد توجه شاهنشاهان بود. کشتی‌های صیدا مجهزترین و مقتدرترین کشتی‌های آن زمان بوده و قسمت مهمی از بحریهٔ ایران را تشکیل می‌دادند. صیدا یکی از شهرهای مهم فینیقیه بود که در دریانوردی و ساخت کشتی شهرت فراوان داشت و واسطهٔ تجارت شرق و غرب بود.. با فتح بابل توسط کوروش، فینیقیه به ممالک ایران پیوست و به این ترتیب ایران صاحب بحریهٔ بسیار نیرومند شد. برروی سکه‌های صیدا بیشتر نقش کشتی جنگی که مظهر تفوق دریایی است، نقر شده بود. سکه‌های صیدا در اوزان مختلف، دو استاتر، استاتر، نیم استاتر و سکه‌های کوچک (ابول) و اغلب از جنس نقره بود. بر روی سکه‌های دو استاتر، نقش کشتی جنگی و طرف دیگر آن، اردشیر سوم سوار بر گردونهٔ اسب نقر شده بود. در یک‌سوی این سکه‌ها، نقش کشتی جنگی با چهار بادبان و طرف دیگر اردشیر دوم در حال کمان‌کشی به‌همراه نیم‌تنهٔ بزکوهی در دو جناح پادشاه و تصویر محوِ یک خدای محلی را شاهدیم (تصویر ٦). بر روی سکه‌های فینیقی اغلب نقش کشتی جنگی با ردیفی از پاروزن‌ها ... بدون بادبان و کشتی روی امواج دیده می‌شود (ملک‌زاده، ١٣٣٩: ٩٩-٩٠).

تصویر ٦. سکهٔ استراتون اول (شریعت‌زاده، ١٣٩٠: ٤٩). روی سکه: نقش اردشیر با تاج و لباس پارسی، به‌صورت کماندار پارسی، به سمت راست ایستاده؛ پشت سکه: ناو جنگی فینقی با چهارپایان و پاروزنان، برروی دریا

Fig. 6. Coin of Straton I (Shariatzadeh, 2011: 49). On the obverse: depiction of Ardashir with a Persian crown and attire, standing as an archer facing right; on the reverse: Phoenician warship with quadrupeds and rowers on the sea.

نقش کشتی برروی نقش‌برجستهٔ طاق‌بستان با موضوع بزم و شکار شاهی

در دو جبهٔ جانبی طاق بستان، مربوط به دورهٔ پادشاهی خسرو دوم، شکارگاه‌های سلطنتی به‌صورت نیم‌برجسته ترسیم شده‌اند. اهمیت این اثر تاریخی در آن است که شکارگاه پادشاه ساسانی را با تمام جزئیات نشان می‌دهد. روی دیوار سمت‌راست طاق بزرگ، مجلس شکار گوزن پادشاه و همراهان وی به ارتفاع ٣/٨ متر و ٥/٧ متر حجاری شده است؛ اما نقوش سمت چپ با ظرافت بیشتر، صحنهٔ شکار گراز را نشان می‌دهد (تصویر ٧). در جانب راست صحنه، پنج‌ردیف فیل دیده می‌شود که روی هر فیل، دو فیلبان -یکی در پیش و یکی در پَس-، علاوه بر هدایت فیل‌ها، به صید گراز می‌پردازند. در قسمت بالا، قایقی را می‌بینیم که بانوانی نشسته، مشغول خواندن و کف‌زدن هستند؛ در دو سَرِ قایق، زنان پارو می‌زنند. در میانهٔ مجلس، دیگر قایق‌ها، زنانی را حمل می‌کنند. تصویر قایق‌ها، دو بار و در دو صحنهٔ مجزا به تکرار در آمده است. در یک قایق، پادشاه را بزرگتر از اندازهٔ طبیعی و در حال کشیدن زه کمان، در کنارِ زنِ ملازمی که تیرها را به وی می‌دهد، نظاره‌گریم. زن دیگری در سمت راست تصویر، چنگ می‌نوازد. قایق دیگر، درست پشت سر قایق اول، در حرکت است. عده‌ای از زنان چنگ می‌نوازند؛ در نتیجهٔ تیرهای رهاشدهٔ شاه، دو گراز بر زمین افتاده‌اند. در طرف راست این مجلس، دو قایق دیگر پیداست. در یکی از آن‌ها پادشاه با تاجی بر سر، کمانی در دست چپ دارد. در مجلس پایین، شکار پایان‌یافته است و فیل‌ها با خرطوم‌هایشان حیوانات کشته‌شده را جمع می‌کنند و روی پشتشان قرار می‌دهند (موسوی‌حاجی و سرفراز، ١٣٩٧: ١٨١-١٨٣). در این نقش‌پردازی، کشتی تنها یک وسیلهٔ حمل‌ونقل دریایی، فاقد هرگونه مفهوم نمادین یا استعاری و صرفاً به کارکرد واقعی‌اش اشاره شده است.



تصویر ٧. نقش چند قایق و کشتی کوچک در یک صحنهٔ شکار متعلق به دورهٔ خسرو دوم ساسانی، نقش‌برجستهٔ طاق‌بستان، کرمانشاه (هرمان، ١٣٧٣: ١٥٠).

Fig. 7. Depiction of several boats and a small ship in a hunting scene from the reign of Khosrow II, bas-relief at Taq-e Bostan, Kermanshah. (Hermann, 1994: 150)

بررسی نقش کشتی در آثار هنری و مفهوم نمادین آن در سدّه‌های نخستین اسلامی ایران

نقش کشتی در آثار هنری سدّه‌های نخستین اسلامی در دو اثر قابل‌بررسی است؛ نقوش دیواری سیراف و سفالینهٔ نیشابور. در ادامه به تشریح و نمادشناسی مفهوم نمادین نقوش مذکور پرداخته می‌شود.

نقوش دیواری سیراف

سیراف در جلگهٔ باریکی به طول ٥/٤ کیلومتر و عرض ٧٠٠ متر و به‌فاصلهٔ ٢٥٠ کیلومتری جنوب‌شرقی بوشهر و ٣٦ کیلومتری شرق بندر کنگان قرار دارد (اسماعیلی‌جلودار، ١٣٨٨: ٢٧٣). بندر سیراف به‌سبب موقعیت ویژهٔ جغرافیایی و شرایط مناسب پهلوگیری کشتی‌ها، قرن‌ها مرکز تجارتی حوضهٔ خلیج‌فارس محسوب می‌شد. کشفیات باستان‌شناسی و مدارک مکتوب گواه آن است که سیراف از اواخر عصر ساسانی تا اوایل قرن پنجم هق. بندر بزرگ ایران به‌شمار می‌رفت. این شهر از راه جم و فیروزآباد با شیراز و درواقع با فلات ایران ارتباط داشت و گذرگاه ارتباطی ایران با دیگر کشورها بود. به‌سبب شهرت و اهمیت خاص سیراف، توجه بسیاری از جغرافی‌دانان و مورخین دورهٔ اسلامی را به‌خود جلب نمود و در آثار متعدد دوران اولیهٔ اسلامی و سده‌های بعد به آن اشاره شده است (توفیقیان، ١٣٩٢: ٣١). از آثار اسلامی به‌دست آمده در کاوش‌های سیراف، می‌توان به مسجد جامع، بازار، کاروانسرا، حمام، آب‌انبار، قبور، ساختمان‌های مسکونی و... اشاره کرد (وایت‌هاووس، ١٣٨٤: ٦٠-٨١). در این پژوهش نقش کشتی بر دیوار خانه‌های مسکونی محوطهٔ K و محوطهٔ F مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

نقش کشتی در محوطهٔ K سیراف: در سیراف حداقل چهار مجموعه (محوطه) مسکونی یا بازار وجود دارد که دارای ابعادی غیرمعمول‌اند؛ البته مجموعهٔ "K" و "F" بزرگ‌ترین مجموعه‌های اعیانیِ سیراف هستند که نخستین مجموعهٔ آن، برروی بلندی مشرف به شهر و خلیج کوچک سیراف قرار گرفته است. مجموعهٔ "K" بر لبهٔ پشته‌ای به ارتفاع ٤٠ متر از سطح دریا واقع‌شده و پلان فضاهای این مجموعه به‌صورت زاویه‌دار و حداقل دارای یک آب‌انبار می‌باشند. این مجموعه به‌دلایل قانع‌کننده‌ای به تجار و بازرگانان بزرگ و صاحب‌منصب آن تعلق داشت. پلان این مجموعه به‌صورت یک صحن مرکزی با اتاق‌های پیرامونی است (وایت‌هاووس، ١٩٧٢: ٧٣-٧٧).

مساحت این مجموعه بالغ بر یک هکتار است. اندودن دیوار با گچ و طراحی بروی گچ در سیراف امری رایج بود. نمونه‌هایی از قطعات گچی با خطوط قرآنی، صفحات تکه‌تکه شده حاوی نقش ستاره و تزئینات چندضلعی، قابل‌مقایسه با سیراف سه (پلان a6) و هلالِ گچبری قالب‌زده شده از سیراف، شناسایی شده است. در لایه‌های بالاترِ ساختمان "K"، در یکی از اتاق‌ها، نقشِ یک قایق با سه دکل، برروی دیوار گچ‌اندود یافت‌شده است (جدول ١: طرح ١). به‌نظر کاوشگر سیراف، این نقوش دیواری قبل از تخریب دیوارها و احتمالاً در قرن هفتم م. ایجاد شده است (وایت‌هاووس، ١٩٧٢: ٨٢).

نقش کشتی بر سطح آهکی دیوارهٔ محوطهٔ "F": دومین و مهم‌ترین نقش کشتی تجاری خلیج‌فارس در بندر تاریخی سیراف در مجموعه بناهای اعیانی محوطهٔ "F" موجود است. این مجموعه معماری که توسط وایت هاووس به‌عنوان خانه‌های اعیانی و یا بازار معرفی شده، در حاشیهٔ مسیل شیلو در غرب سیراف قرار داشت که به‌صورت مجموعه‌های معماری با کوچه‌های بزرگ و معابر کوچک از هم تفکیک شده‌اند. هر واحد شامل یک حیاط مرکزی و فضاهای پیرامونی است. در محوطهٔ "F" در سمت چپ ورودی خانهٔ "W" و در ارتفاع حدود

یک‌ونیم متری برروی سطح گچی، نقش یک کشتی با جزئیات به‌دست‌آمده است (جدول ١: طرح ٢)، (وایت‌هاووس، ١٩٦٨: ٤٨).

برغم کشف این محوطه توسط وایت هاووس، محتملاً به دلیل تکراری‌بودن یا مغفول‌ماندن این نقش، هیچ اشاره‌ای به آن در گزارش‌های وی نشده است. این نقش نمودار یک کشتی بزرگ تجاری خلیج‌فارس، شامل: بدنهٔ فوقانی و میانی کشتی، عرشه، بخشی از سکان، محافظ چوبی کنار عرشه، دو یا سه دکل با بادبان‌های برافراشته و دیگر جزئیات مخدوش شده، است (توفیقیان، ١٣٩٢: ٣٢).

در خصوص نقوش کشتی بروی دیوار خانه‌های اربابی سیراف، علاوه‌بر مفاهیم فرامتنی و نمادین مدنظرِ کاوشگر سیراف، هم‌چنین نگارندگان با مفروض دانستن سنن زیبایی‌شناختی شهر بندری سیراف، بیش از آن با اذعان به تاریخ تولید این نقوش هم‌زمان با سده‌های نخست اسلامی و نیز شیوع باورهای اختربینانه در بین عامهٔ مردم، بن‌مایه‌های نجومی را شالودهٔ نقوش سمبولیک مذکور می‌انگارند.

در این دوره، علم نجوم پیشرفت چشمگیری داشت و در دو شاخهٔ اصلی رواج داشت. نخست، شاخه‌ای که براساس حرکات اجرام آسمانی، آینده را پیش‌بینی می‌کرد و به «احکام نجوم» شهره بود. امروزه این گرایشِ خرافی و رایج در بین عامهٔ مردم را «طالع‌بینی» می‌نامند. شاخهٔ دوم، موسوم به «نجوم علمی»، که به بررسی دقیق پدیده‌های آسمانی ازجمله تعیین فاصله و اندازهٔ اجرام سماوی، محاسبات زیجی و تقویمی، علم مواقیت (زمان‌سنجی)، روش‌های رصد، نجوم کروی، کاربرد هندسه در محاسبات نجومی و ساخت ابزارهای رصدی می‌پرداخت. این بخش از علم نجوم عمدتاً در اختیار حاکمان، دانشمندان و اشراف قرار داشت (گیاهی‌یزدی، ١٣٨٨: ٢٠).

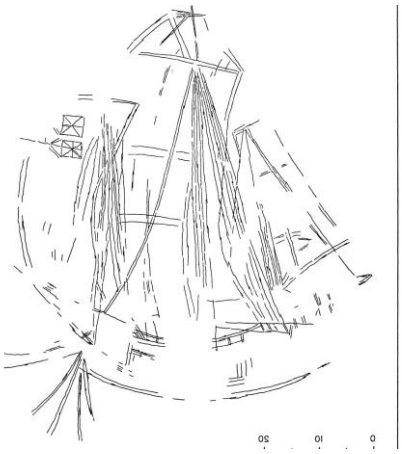
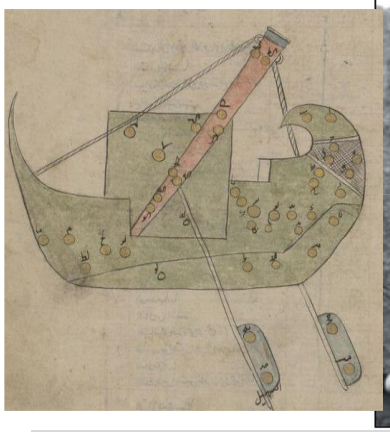
شواهد تاریخی حاکی از رواج گستردهٔ باورهای خرافی در میان مردم، پیرامون احکام نجوم بود. منشأ این باورها را می‌توان در ترسیم و تفسیر صورت‌های فلکی جست. ایرانیان، تحت‌تأثیر یونانیان، در شمارش و دسته‌بندی ستارگان، آن‌ها را به اشکال و الگوهای خاصی تقسیم‌بندی می‌کردند (مروزی، ١٣٩٠). مردم این صُور فلکی را جهت طالع‌بینی و پیش‌گویی و به شکل انسان‌ها و موجودات فرازمینی بکار می‌بستند. به‌علاوه، هر صورت فلکی را با ویژگی‌های خاصی مانند جنسیت (نر یا ماده) و مزاج (خشک یا تر) مرتبط دانسته و باور داشتند، این اجرام آسمانی در امور زندگی‌شان تأثیر گذارند (بیرونی، ١٣٦٧: ٣٢٦-٣٢٧).

روی‌هم‌رفته، نگارندگان فرضیهٔ ارتباط نقوش کشتی سیراف با «صورت فلکی السفینه» را مطرح می‌کنند (جدول ١: تصویر ١). در این راستا، عبدالرحمن مروزی در کتاب «گیهان‌شناخت» دربارهٔ این صورت فلکی چنین می‌نویسد: السفینه به‌شکل کشتی است. تمام سینه‌ی کشتی روبه‌سوی مغرب دارد و سر تیر آن به‌سمت شمال است. پشت کشتی به‌سوی مشرق قرار گرفته و جهت کلی آن به‌سمت جنوب است. در این کشتی، ٤٥ ستاره قرار دارد (مروزی، ١٣٩٠: ١١٣).

در ادامه و در بخش بحث و تحلیل، دلایل شکل‌گیری مفهوم نمادین صورت فلکی السفینه در باورهای مردم شهر بندری سیراف مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت. این تحلیل به درک عمیق‌تر باورهای نجومی و زندگی دریانوردی این منطقه کمک خواهد کرد.

جدول ١. مطالعهٔ تطبیقی نقوش دیواری سیراف با صورت فلکی‌السفینه (نگارندگان، ١٤٠٣)

Table 1. Comparative study of the wall motifs of Siraf with the constellation Argo (Authors, 2024)

طرح ١	طرح ٢	تصویر ١: صورت فلکی‌السفینه
		
طرح کشتی با سه دکل بادبانی مکشوف از محوطه K در بندر تاریخی سیراف (وایت‌هاووس، ١٩٧٢: ٧٥، تصویر ٧)	طرح کشتی با دو یا سه دکل بادبانی بر سطح آهکی دیوار در سمت راست ورودی خانهٔ W از محوطهٔ F که اندکی خوانا شده است (Luky Blue, 2008)	صورت فلکی السفینه (برگرفته از: کتاب صورالکواکب عبدالرحمن الصوفی)

سفالینهٔ مکشوف از نیشابور

در تصویر ٨، کاسهٔ سفالی گلابه‌ای رنگارنگِ ساخت نیشابور، متعلق به قرن سوم و چهارم هـ.ق.، محفوظ در موزهٔ رضا عباسی به شماره ثبت ٢٣١ به نمایش در آمده است. این اثر یکی از پرتراکم‌ترین نقشمایه‌ها را در میان سفالینه‌های نیشابور داراست. در سفالینه سه دایره تودرتو بر روی زمینهٔ نخودی ترسیم شده است. در زمینهٔ اُکر دایرهٔ مرکزی یک کِشتیِ نسبتاً کوچک با هشت سرنشین، یک ماهی و انسانی تمام‌قدْ ایستاده بر ساحل به‌چشم می‌خورد. در مرکز ظرف، یک کِشتی به‌رنگ نخودی، با سطحی مملو از نقوش چهارخانه‌ای و حصیری‌شکل، اسلیمی‌های سیاه‌رنگ و نیز حاشیه ساده اُخرایی با قلم‌گیری سیاه‌رنگ آراسته شده است. یک چهارپایه تزئینی، شبیه به گُلدان و پایه‌های آن، با آمیزه‌ای از رنگ‌های سیاه و سفید در کفِ کِشتی تعبیه شده است. فردی به‌عنوان رهبر گروه و شش نفر در پشت سرش بروی عرشهٔ کشتی به نمایش در آمده‌اند. رهبر، پیشاپیش ملازمین، در حالی‌که سکان (پاروی سیاه‌رنگ) کشتی را به‌دست گرفته، درست مقابلِ مردِ ایستاده در ساحل، در حال نظارهٔ یکدیگرند. رهبر گروه در حالت نیم‌رخ، با چشمانی ریز، ابروان و بینی کشیده، دهان کوچک و بسته، پوستی تیره و ریشی مجعد، پرپُشت و سیاه رنگ به تصویر در آمده است. موهای او مشکی، صاف و در پشت به حالت صلیبی بسته‌شده‌اند. او پیراهن بلند تیره‌ای را با تزئینات نواری و نسبتاً پهنِ زرد رنگ به‌همراه شنل سیاه‌رنگِ روی شانه‌هایش که با قلم‌گیری سفید تا روی دستانش را پوشانده، به تن کرده است. ابعاد او در مقایسه با شش ملازم پشت سرش بزرگتر است. بدن ملازمان در حالت نیم‌رخ و چهره‌شان به حالتی سه‌رخ و حزن‌انگیز ترسیم شده است. این مردان دارای چشمانی درشت و زل‌زده، ابروانی پیوسته، بینی‌ای کشیده، دهانی کوچک و جمع‌شده و خطوطی منحنی، شبیه به سبیل و ریش‌هایی سیاه و قوسی‌شکل هستند. موهای‌شان سیاه، صاف و در پشت سر

جمع شده است. آن‌ها پیراهن بلند یقه‌گرد و آستین‌بلند، با زمینه‌ای به‌رنگ اُکر روشن و تزئیناتی با خطوط عمودی و هندسیِ تیره را به تن کرده‌اند. بالای سر سومین نفر از ملازمان، فردی به حالت نشسته بروی دکلی با سازه‌ای منتظم، منقّش به چهار نماد مرتبط با چشم‌زخم که در دست راستش، پرچمی مثلثی‌شکل به‌همراه نقطه‌ها و حاشیه سادهٔ سیاه‌رنگ و در دست چپش، ریسمان یا چوبی قوسی‌شکل را به‌دست گرفته، تصویر شده است. مردِ روی دکل، با چشمانی درشت، ابروانی کشیده، موی سیاه و صاف و هم‌چنین پیراهنی به رنگ اُکر، مرکب از نقوش دایره‌ای و نامنظم، بروی زمینهٔ سادهٔ مشکی با قلم‌گیری سیاه، به نمایش در آمده است.

ماهی بزرگ‌جثه‌ای نیز (محتملاً دلفین)، با چشمانی گرد، درشت و خیره و با دهانی بسته در زیر کشتی خودنمایی می‌کند. بدنِ این ماهی پوشیده از فلس‌های درشتِ نخودی‌رنگ، در چهار ردیف مجزا و دارای چندین باله سیاه‌رنگ می‌باشد. از سویی، مرد ایستاده بر ساحل، درست در برابر رهبر و سرنشینان کشتی، با بدنی در حالت سه‌رخ و صورتی به حالت نیم‌رخ و با چشمانِ درشتِ خیره، اَبروانی کشیده، ریش و مویی پُرپشت، بلند، سیاه و صاف به‌همراه حلقه‌هایی تزئینی در پشت سر قابل مشاهده است. او لباسِ یقه‌گردِ بلند و یکپارچه‌ای به رنگ اُخرایی با آستین‌هایی تا مچ دست، بر تن دارد. وی هم‌چنین چکمهٔ نوک‌تیز سیاه‌رنگ تا زیر زانو، به پا کرده است. دست چپش بروی سینه جمع‌شده و شمشیر سیاه‌رنگِ غلاف‌شده‌ای را به دست راستش گرفته است. اطراف صحنهٔ اصلی بوسیلهٔ گل چندپر و تعدادی نماد چشم‌زخم تزیین شده است. برخی از نقوش مربوط به چشم‌زخم با رنگ اُکر مایل به قهوه‌ای و برخی دیگر به رنگ قهوه‌ای روشن به صورتی ساده و مماس با لبهٔ کاسه به تصویر در آمده‌اند.

تصویر ٨. کاسه گلابه‌ای رنگارنگ منسوب به نیشابور با صحنه روایی کشتی‌نشینان (برگرفته از: ©موزه رضا عباسی)

Fig. 8: Polychrome Buffware Bowl from Nishapur, depicting a narrative scene of boatmen. (Source: ©Reza Abbasi Museum).

تفاسیر مذهبی

در این بخش به بررسی منابعی پرداخته می‌شود که در آن‌ها نقش کشتی و ماهی به‌همراه روایت‌های مرتبط با آن به تصویر کشیده‌شده است. هدف، شناسایی و تحلیل داستان‌هایی روایی است که بیشترین شباهت را به صحنه‌پردازی روی سفالینهٔ مکشوف از نیشابور دارند. این منابع شامل:

- متون مذهبی مانند قرآن کریم، کتاب مقدس (بی‌نام، ٢٠١٦) و تفاسیری که برخی از نویسندگان براساس آن‌ها ارائه داده‌اند (ازجمله کراس، ٢٠١٦؛ آلوسی، ١٤١٥)
- متون ادبی مانند شاهنامه فردوسی (١٣٨٣)
- منابع نجومی ازجمله گیهان شناخت (مروزی، ١٣٩٠) و صورالکواکب الثابته (الصوفی، ١٣٨١)
- متون تاریخی مانند: آثارالباقیه و التنهیم لأوائل صناعه التنجیم (بیرونی، ١٣٨٩، ١٣٦٧)

هم‌چنین در این‌راستا، به پژوهشگرانی که این نقوش را با روایت‌های مرتبط با کشتی‌نشینان و صحنه‌پردازی‌های مصور برروی سفالینه نیشابور مرتبط دانسته‌اند، اشاره خواهد شد. در نهایت، نگارندگان در بخش بحث و تحلیل به کمک نقدوبررسی کلیهٔ آرا و منابع یادشده، تفسیر پیشنهادی خود را براساس روایت‌های گوناگون و متون تاریخی ارائه خواهند داد.

روایت کشتی حضرت نوح

در کتاب مقدس در داستان حضرت نوح(ع) آمده است که، خداوند به نوح فرمان داد کشتی‌ای از چوب کوفر بسازد و آن‌را قیراندود کند. نوح در حین ساخت کشتی، مردم را از داوری الهی آگاه می‌کرد. او موظف شد از هر گونه جاندار، یک جفت نر و ماده را به همراه آذوقهٔ کافی به کشتی ببرد. پس از پایان ساخت، نوح، خانواده و یارانش، سوار کشتی شدند و حیوانات نیز جفت‌جفت داخل شدند. پس از هفت روز، خداوند درِ کشتی را بست و در سال شش‌صدم ... طوفان آغاز شد... چهل روز و چهل شب باران بارید. آب‌ها همه‌جا را فراگرفت و کشتی بر امواج شناور شد، درحالی‌که تمامی موجودات خارج کشتی، از بین رفتند. پس از ١٥٠ روز ... سرانجام کشتی بر زمین نشست. نوح و همراهانش ٣٧١ روز در کشتی ماندند تا آن‌که خداوند ... اجازهٔ خروج داد (کراس، ٢٠١٦: ٨٨-٨٥). برخی محققان، نقش سفال مذکور را با روایت کشتی نوح یکی می‌دانند. به اعتقاد آنان، قرارگرفتن کشتی بر روی چهارپایه به پیش از وقوع طوفان اشاره دارد. فردی که بر ساحل ایستاده، احتمالاً همان پسر نوح است؛ کسی که از ورود به کشتی و پذیرش فرمان الهی سر باز زد. آن‌که پارو به‌دست گرفته، احتمالاً نوح(ع) است که به هدایت و راهبری پیراونش می‌پردازد. سایر سرنشینان احتمالاً اشاره‌ای است به پیروان صدّیق او که فرمان الهی را پذیرفته‌اند (همپارتیان و خزائی، ١٣٨٤: ٢٠).

داستان حضرت یونس(ع) و زندانی شدنش در شکم ماهی

در قرآن به داستان حضرت یونس و بلعیده‌شدن وی توسط ماهی غول‌پیکر (نهنگ) اشاره شده است؛ هم‌چنین در آیات سوره‌های: انبیاء آیهٔ ٨٨-٨٧، یونس آیهٔ ٩٧، القلم آیهٔ ٥٠- ٤٩، صافات ١٤٨-١٣٩ و... خداوند به یونس فرمان داد که برای هدایت مردم نینوا به آن‌جا برود، اما یونس که از فساد مردم نینوا ناامید بود، به‌سوی ترسیس

(اسپانیای کنونی) فرار کرد. او به شهر یافا رسید و سوار بر کشتی‌ای شد که قصد سفر به ترسیس را داشت. در میانه راه، طوفانی سهمگین درگرفت و کشتی در آستانه غرق‌شدن قرار گرفت. ملوانان برای نجات کشتی، قرعه انداختند و نام یونس درآمد. پس از اعتراف یونس به فرار از مأموریت الهی، او را به دریا انداختند و دریا آرام گرفت.

خداوند به ماهی بزرگی فرمان داد که یونس را ببلعد. او سه روز در شکم ماهی ماند و در آن‌جا به عبادت و تضرع پرداخت. سرانجام، خداوند او را نجات داد و به خشکی افکند. پس از این واقعه، یونس مأموریت خود را پذیرفت و به نینوا بازگشت تا پیام الهی را به مردم ابلاغ کند (آلوسی، ١٤١٥، ج ٢٣: ١٤٨). می‌توان روایت یونس ع در این تصویر را چنین تفسیر کرد: کشتی همان است، که یونس سوار برآن بود. ماهی غول‌پیکر همان ماهی است که حضرت یونس را بلعید. شخص ایستاده بر ساحل را نیز می‌توان حضرت یونس تفسیر کرد. هنگامی که کشتی با سرنشینان خود به ساحل می‌رسد حضرت یونس را در ساحل مشاهده می‌کنند.

عیسی مسیح (ع) و دوازده حواریون

در کتاب مقدس راه رفتن عیسی(ع) برروی دریا به‌عنوان یکی از معجزات الهی وی، این‌طور توصیف شده است: هنگام غروب، شاگردانش به‌سوی دریا رفته و سوار بر قایق، به جانب کَفَرناحوم روانه شدند. هوا تاریک شده بود، امّا عیسی هنوز به آنان نپیوسته بود؛ در همین حال، دریا به سبب وزش بادی شدید، به تلاطم درآمد. چون بیست‌وپنج یا سی تیر پارو زدند، عیسی را دیدند که برروی دریا راه می‌رود و به قایق نزدیک می‌شود، به هراس افتادند. عیسی به آن‌ها گفت: «من هستم، مترسید»؛ آنگاه خواستند عیسی را سوار کنند، که قایق به ساحل رسید (بی‌نام، ٢٠١٦: ٩٧).

نقش سفال مذکور را می‌توان صحنهٔ روایی از معجزهٔ عیسی مسیح و حواریونِ سوار بر کشتی درحال عبور از دریای متلاطم، تفسیر کرد. چهرهٔ مضطرب ملازمان و مردِ بالایِ دکل که پرچمی به نشانهٔ بادبان در دست دارد، اشاره‌ای است به این رخداد روایی. شخص روی ساحل نیز عیسی مسیح در حال گفتگو با حواریون خود است.

تفسیرادبی

حکیم‌ابوالقاسم فردوسی در شاهنامه به داستان اسکندر اشاره می‌کند که از نظر صحنه‌پردازی، شباهت‌هایی با نقش سفالینهٔ نیشابور دارد.

داستان اسکندر: اسکندر در سفرش به دریای خاور و سرزمین حبش با موجودات شگفت‌انگیزی روبه‌رو می‌شود. این موجودات عجیب‌الخلقه، در برخی موارد سیمایی پوشیده دارند ؛ به‌طوری‌که مردان مانند زنان خودشان را می‌پوشانند. آن‌ها به زبانی سخن می‌گویند که با تازی، خسروی، ترکی، چینی و پهلوی متفاوت است و تنها ماهی مصرف می‌کنند:

ز شهر برهمن به جایی رسید / یکی بی‌کران ژرف دریا بدید
بسان زنان، مرد پوشیده روی / همی رفت با جامه و رنگ و بوی
زبان‌ها نه تازی و نه خسرو / نه ترکی، نه چینی و نه پهلوی

زماهی بُدیشان همی خوردنی / به جایی نبد راه آوردنی
شگفت اندریشان سکندر بماند / ز دریا همی نام یزدان بخواند
(فردوسی، ج٧، ٦٨: ب ١١٣٠ تا ١١٣٢)

در این‌میان، اسکندر شاهد نمایان‌شدن کوهی زردرنگ از دلِ دریا است که درخششی هم‌چون خورشید دارد:

هم آنگه کوهی بر آمد ز آب / به دو پاره شد زرد چون آفتاب

اسکندر در جستجوی کشتی بر آمد، تا از نزدیک، کوه زردرنگ را مشاهده کند، اما با مخالفت همراهانش روبه‌رو می‌شود. با این‌حال، او به‌همراه گروهی از یارانش سوار کشتی شده و به‌سمت کوه حرکت می‌کند، اما همین‌که به آن نزدیک می‌شوند، در می‌یابد که آن‌چه از دور کوه می‌پنداشت، درواقع یک ماهی عظیم است. ماهی کشتی را می‌بلعد و آن‌را به اعماق آب فرو می‌برد:

یکی زرد ماهی بُد آن لخت کوه / هم آنگه چو تنگ اندر آمد گروه
فرو برد کشتی هم اندر شتاب / هم آن کوه شد ناپدید اندر آب
(فردوسی، ٦٩، ب١١٤٠ و ١١٤١)

برخی از پژوهشگران، صحنه‌ی روایی نقش کشتی روی سفال گلابه‌ای را به داستان اسکندر در شاهنامه مرتبط دانسته‌اند. در این تصویر، ماهی عظیم‌الجثهٔ زیر کشتی، نمادی از ماهی غول‌آساست که اسکندر جهت شناسایی آن، ٣٠ نفر از یارانش را به مأموریت می‌فرستد.

شخص ایستاده با شمشیر در ساحل اسکندر است که در حال صحبت با ناخدای کشتی (پاروزن) است. چهره‌های مضطرب سرنشینان و شخص بالای دکل با شئ مثلثی‌شکلی (که احتمالاً استعاره از بادبان کشتی است)، احتمالاً به یک حادثهٔ خطیرِ محتمل‌الوقوع اشاره دارد. این تصویر ممکن است نماد اضطراب و مخاطراتی باشد که کشتی و سرنشینانش را در بر گرفته و تهدید کرده است (همپارتیان و خزائی، ١٣٨٤: ٢٠).

تفسیر نجومی

می‌توان تفسیری از منظر مباحث نجومی برای این صحنه روایی ارائه نمود. بر این پایهٔ چنین تفسیری، صور فلکی هم‌زمان می‌تواند به «السفینه» و «دُلفین» اشاره داشته باشد. صورت فلکی دُلفین، به‌عنوان جانوری دریایی، چنان تفسیرشده که سَر آن رو به شمال و دُم آن به سوی جنوب است. دُلفین، حیوانی است که در آب‌های دریا شنا می‌کند و مردم را دوست دارد. هر زمان که کشتی را ببیند، خود را به آن افکَنَد و در صورتی‌که کسی در دریا غرق شود، راه نجاتش را هموار سازد و او را از آب بیرون می‌آورد. دُلفین در این صورت فلکی شامل ده ستاره است (جدول ٢، تصویر ٢)، (مروزی، ١٣٩٠: ٢٦١). با استناد به این آرا، می‌توان ماهی عظیم‌الجثه را دلفینی دانست که با رفتن به زیر کشتی، مانع از غرق‌شدن آن می‌شود. هم‌چنین، چهارپایهٔ روی دلفین، می‌تواند استعاره‌ای از راه (یا مسیر) نجاتی باشد که دُلفین برای کشتی و سرنشینان آن هموار ساخته و پس از نجات‌شان آن‌ها را تا ساحل مشایعت می‌کند.

شخص پیاده، با شمشیری به کمر و درحال گفت‌وگو با پاروزن، می‌تواند نشانهٔ مأموران یا نگهبانان ساحلی باشد که به‌عنوان دیده‌بانان دریایی وارد عمل شده‌اند. این فرضیه با تأکید بر عناصری نظیر لباس حکومتی، شمشیر و چکمه‌ها تقویت می‌شود. این موارد نشان می‌دهند که وی مأموری با وظایف امنیتی است که در مواقع بحرانی، از

طریق تبادل اطلاعات، ازجمله گفتگو با ناخدای کشتی (که در اینجا همان شخص پاروزن است)، شرح دقیقی از حوادث در حال وقوع ارائه می‌دهد. چهرهٔ آشکارا مضطرب و پریشان او و دیگر سرنشینان کشتی، به‌ویژه با علم به شرایط بحرانی دریا و وقوع خطرات احتمالی، می‌تواند حاکی از بلیهٔ اجتناب‌ناپذیری باشد که کشتی و سرنشینان آن، انتظارش را می‌کشند. این وضعیت دلهره‌آور و دشوار، احتمالاً نشان‌دهندهٔ تلاش جمعی سرنشینان جهت حفظ کشتی و خلاصی‌شان از غرق‌شدن است. این عناصر، ازجمله شخص پیاده و گفت‌وگویش با پاروزن، در کلیتِ نمادین صحنهٔ روایی، می‌تواند بر واکنش آدمی در برابر شرایط غیر منتظره و بلایای طبیعی دلالت کند. برای تقویت این فرضیه که دریانوردان و بازرگانان آن عصر، به صُوَر فلکی و باورهای خرافی نجومی اعتقاد داشته و همین‌طور کشف ماهیت نمادشناختی شخصی بالای دکل که در یک دست خود، شیء مثلثی و در دست دیگر ریسمان دارد، می‌توان به روایت دیگری از کتاب «آثارالباقیه» استناد نمود.

در این کتاب، در مبحث دیماه از خرم‌روز و دیگر اعیاد دیبگان، به شب شانزدهم مهرماه اشاره می‌شود که آن‌را به نام‌های «درامزنان» و «کاکثل» می‌شناسند. در این شب، باور رایجِ ایرنیان آن بوده که کواکب مسخره به‌عنوان واسطه‌هایی میان انسان‌ها و خداوند عمل می‌کنند. این عقیده، که ریشه در علم تنجیل دارد، به‌عنوان یادگاری از ستاره‌پرستان صابئین، در فرهنگ‌های مختلف باقی مانده است. طبق این باور، کواکب و ملائکه‌ای که از ارواح پاک سرچشمه می‌گیرند، به‌عنوان واسطه‌های الهی درنظر گرفته می‌شدند که قادر بودند حال انسان‌ها را بهبود بخشیده و دعای‌شان را اجابت نمایند. از نکات جالب این روایت، گزارش‌هایی است که از دریانوردان و بازرگانان نقل شده است. در شرایط بحرانی، هنگامی‌که طوفان‌های شدید و امواج عظیم، کشتی را در معرض غرق‌شدن قرار می‌دهند، دریانوردان تیری را بر دکل کشتی می‌بندند، به‌طوری‌که پیکان آن به‌سمت بالا قرار گیرد. در چنین شرایطی، وقتی کشتی در خطر نابودی است، دریانوردان دست به دعا برداشته و با تضرع از خداوند درخواست نجات می‌کنند. در لحظات پرتنش و خطرناک، به‌طور شگفت‌انگیزی، کواکب درخشانی به‌چشم می‌خورند که هر یک به اندازه یک فیل بزرگ به‌نظر می‌رسند. دیدن این کواکب درخشان، برای دریانوردان آرامش و اطمینان به‌همراه می‌آورد و آنان را از غرق شدن نجات یافته می‌بینند. در چنین شرایط بحرانی، آنان به یکدیگر بشارت می‌دهند که به‌سلامتی خواهند رسید، هرچند دریا هم‌چنان طوفانی و پر از امواج باشد (بیرونی، ١٣٨٩: ٣٤٨).

با استناد به این روایت، می‌توان نقش شخصی که بروی دکل نشسته و شیء‌ای چوبی یا تیرْ مانند در دست دارد، این‌طور در نظر گرفت و این صحنه را در ارتباط با همان تیری که بر دکل کشتی می‌بستند، تفسیر نمود. شیء‌ای که در دست مرد روی دکل قرار دارد، می‌تواند اشاره به همان چوب یا تیری باشد که در شرایط بحرانی جهت استعانت از نیروی کواکب تابناک و نجات‌بخش، بدان توسل می‌جستند. تنها تفاوت‌های موجود در این روایت را می‌توان ناشی از سیر تحولات روایی‌ای دانست که توسط عامهٔ مردم و در مکان و زمان‌های مختلف به خود گرفته است؛ هم‌چنین این تفاوت‌ها را می‌توان با دلایل زیبایی‌شناسی نیز تبیین نمود.

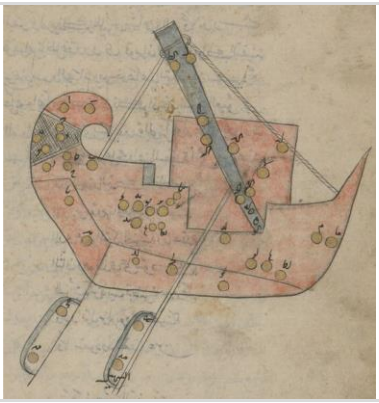
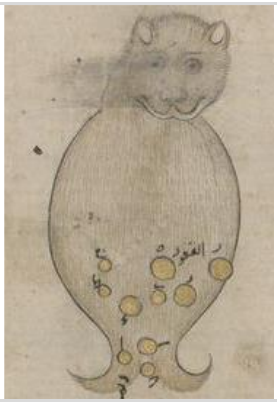
این داستان، نمونه‌ای بارز از باورهای عمیق به‌صور فلکی و کواکب در اندیشهٔ دریانوردان و بازرگانان است. این صحنه‌ها نشان می‌دهد که چطور این افراد به این پدیده‌ها، چنان نیروی نجات‌بخش توسل می‌جستند. باور به کواکب و صور فلکی در میان این طبقه، نه‌تنها به‌عنوان ابزارهایِ راهنما در سفرهای دریایی، بلکه به‌عنوان نیروهای معنوی و نجات‌بخش نیز درنظر گرفته می‌شد. این اعتقادات ضمن تأکید بر تأثیرات خرافات نجومی در رفتار و

تصمیمات دریانوردان و بازرگانان و هم‌چنین نشان می‌داد، چگونه این باورها در هنگامهٔ بروز طوفان‌های دریایی، تنها روزنهٔ امید و نجات‌شان محسوب می‌شده است.

در ادامه، تفاسیر ارائه‌شده در فصل مربوط به بحث و تحلیل را با دقت بیشتری مورد بررسی قرار می‌دهیم. به‌علاوه فرضیهٔ رابطهٔ میان نگره‌های نجومی در پیوند با باورهای اقشار تجّار و بازرگانان در جامعهٔ نیشابور آن روزگاران را به بحث می‌گذاریم.

جدول ٢: مطالعهٔ تطبیقی سفالینهٔ نیشابور با صورت‌های فلکی (نگارندگان، ١٤٠٣).

Table 2: Comparative study of Nishapur pottery with constellations (Authors, 2024).

سفال	طرح
تصویر ١: (برگرفته از: ©موزه‌ی رضا عباسی)	(طرح ١: نگارندگان، ١٤٠٤)
	
تصویر ٢: صورت فلکی‌السفینه (برگرفته از: کتاب صورالکواکب عبدالرحمن الصوفی)	تصویر٣: صورت فلکی دلفین (برگرفته از: کتاب صورالکواکب عبدالرحمن الصوفی)

بحث و تحلیل

نقوش دیواری سیراف و سفالینهٔ مکشوف از نیشابور را صرفاً نباید از منظر زیبایی‌شناختی و تزئینی موردبررسی قرار دهیم. این نقوش که از خانه‌های اربابیِ بندر تاریخی سیراف در سده‌های نخستین اسلامی یافت شده‌اند، اگرچه در نگاه نخست ارتباط عناصر تزئینی آن با شهرهای بندری منطقی به‌نظر می‌رسند؛ اما باید توجه‌داشت که آثار هنری همواره بازتابی‌اند از باورها، اعتقادات و جهان‌بینی هنرمندان و سفارش‌دهندگان عصر خویش. به‌علاوه اهمیت انکارناشدنی دریا و سفرهای دریایی در زندگی مردم آن دوران، احتمالاً به شیوع برخی باورهای خرافی

نسبت به تأمین امنیت سفرهای دریایی، جلب برکت برای صیادان و تاجران و محافظت از کشتی‌ها در برابر خطرات احتمالی دریایی دامن زده است. این باورها می‌توانست به خلق نمادهایی با کارکرد آیینی یا طلسم‌گونه بی‌انجامد. افزون‌بر این، در میان مردم سده‌های نخستین اسلامی، گرایش زایدالوصفی به ستارگان و صور فلکی وجود داشت. آنان ستارگان را در قالب صورت‌های فلکی تصویر می‌کردند و این اَشکال را در سرنوشت و اعمال هرروزهٔ خود مؤثر می‌پنداشتند. روی‌هم‌رفته مباحث پیشین، طرح پیشنهادهٔ نظری این پژوهش مبنی بر ارتباط این نقوش با صورت فلکی «السفینه» را توجیه می‌نماید. این دیدگاه بی‌گمان نیازمند پژوهش‌های بیشتری است، اما هرگز نمی‌توان به‌سادگی نقش بسزای ملاحظات نجومی و فرهنگی را نادیده گرفت. به این ترتیب در تفسیر صحنه‌روایی سفالینهٔ مکشوف از نیشابور، متون مذهبی، تاریخی، ادبی و نجومی مورد بررسی قرار گرفتند. بدیهی است تمامی این تفاسیر هنوز هم نیازمند بازنگری و ارزیابی از جنبه‌های مختلف نظری و انتقادی است. از این‌رو در آغاز، تفسیر متون مذهبی و ارتباط نقش کشتی با داستان حضرت نوح مورد تحلیل قرار گرفت. مطابق با متون مذهبی، کشتی نوح در چند طبقه و جفتی از هر موجود زنده (اعم مؤنث و مذکر) را با خود به همراه داشت؛ اما کشتی در نمونهٔ حاضر در یک طبقه و جز مردانی از میان آدمیان، فاقد هرگونه موجود دیگر است. همین مسئله، نخستین نقد جدی به تفاسیر مذهبی پیش‌گفته از این اثر روایی است. اِشکال دیگرِ این قِسم تفاسیر، عدم اشاره به وجودِ ماهی عظیم‌الجثه در زیر کشتی و ناهم‌خوانی تفسیر ماهی با داستان نوح است. برخی از مفسرین با اشاره به استقرار کشتی بروی چهارپایه، این روایت را به مرحلهٔ قبل از وقوع طوفان نسبت داده‌اند. با این‌حال، شخص رویِ دکل و جنبهٔ استعاری شیء مثلثی‌شکلی و چوبْدست بلندی که در دستانش (بادبان، پرچم راهنما) گرفته، همگی می‌تواند استعارهٔ بادبان برافراشته و کشتی در حال حرکت را تداعی نماید. مهم‌تر از آن، به دست‌گرفتن پاروی بلند توسط رهبر گروه، به‌هیچ چیز دیگری جز هدایت و حرکت واقعی یا نمادین کشتی برروی آب، دلالت ندارد. از سوی دیگر چهرهٔ مضطرب سرنشینان نیز، به‌وضوح وقوع حادثه‌ای هولناک، هم‌چون طوفان را اِنذار می‌دهد. در نتیجه با تکیه بر شواهد و بررسی‌های به‌عمل آمده، هیچ‌گونه ارتباط منطقی میان این صحنهٔ روایی و داستان نوح نمی‌توان یافت. از این حیث چنین تفاسیری از صحنهٔ مذکور، بکلی مورد تردید است.

دومین تفسیر مذهبی با موضوعِ داستان یونس و حبس وی در شکم ماهی را هم باید با دقت بیشتری بررسی نمود. در این تفسیر، ماهی عظیم‌الجثه زیر کشتی قرار دارد و کشتی برروی چهارپایه ایستاده است. حال آن‌که در داستان یونس(ع)، وی توسط ماهی بلعیده‌شده و به‌مدت سه شبانه‌روز در شکم ماهی باقی می‌ماند؛ بنابراین، هیچ‌گونه مطابقتی میان داستان اصلی با اجزای تصویری و جزئیات صحنه در روایت حاضر نمی‌توان یافت؛ از این‌رو این تفسیر نیز نامتقاعدکننده و فاقد شواهد مستدل است.

تفسیر سومی که از داستان عبور مسیح و حواریون بروی دریا ارائه‌شده نیز با اشکالات عدیده‌ای روبه‌رو است. در واقع این تفسیر نیز به‌دلیل عدم اشاره به چهارپایه و ماهی عظیم‌الجثه در زیر کشتی و نیز وجودِ تنها هشت سرنشینْ در مقایسه با داستان سفر عیسی به‌همراه ١٢ حواری به کفرناحوم، محل بحث و چالش جدی است. بنا به دلایل ایرادشده، این تفسیر نیز برای توجیه و تطبیق با صحنهٔ روایی این پژوهش ناکافی به‌نظر می‌رسد.

تفسیر چهارم که برگرفته از متون ادبی و به داستان اسکندر در شاهنامه اشاره دارد، بی‌شک نیازمند بررسی بیشتری است. در شاهنامه چنین آمده، اسکندر ٣٠ نفر از پارسیان را برای تحقیق بیشتر، روانهٔ کوه زرد می‌کند، ولی به مجرد آن‌که نزدیک می‌شوند کوه به ماهی عظیم‌الجثه‌ای بدل‌شده و کشتی را می‌بلعد. با این‌حال، تطبیق داستان

اسکندر با تصویر سفالینه، به‌ویژه ارتباط ماهی عظیم‌الجثه در زیر کشتی و قرار گرفتن کشتی برروی چهارپایه، چندان منطقی به‌نظر نمی‌رسد. علاوه‌بر این، مقایسهٔ هشت تن از سرنشینانِ کشتی با ۳۰ تن، در داستان شاهنامه، خود دلیل دیگری بر عدم تطابق این تفسیر با صحنهٔ روایی حاضر است.

در نقطهٔ مقابل اما، تفسیر نجومی به‌نظر درست‌ترین و منطقی‌ترین تفاسیر برای تصویر سفالینه محسوب می‌شود. همان‌طورکه پیش‌تر اشاره شد، دو صورت فلکیِ «دلفین» و «السفینه» به‌عنوان دو مؤلفهٔ محوریِ در تحلیل این روایت تصویری بکار گرفته شد. از این‌رو با در نظرگرفتن شباهت نزدیک ماهی و دلفین و نیز پیوند آن با رواج اعتقادات خرافی حول صور فلکی دلفین در میان مردمان آن دوره، دلفین در تفسیر تصویر حاضر می‌تواند نقش بسیار مهمی ایفا کند. هر دو رویدادِ استعاری، استقرار هم‌زمان کشتی بروی چهارپایه و وجود دلفین در زیر کشتی، نقش نجات‌بخش دلفین از غرق‌شدن کشتی را تأیید می‌کند. این نظریه می‌تواند با اشاره بر نقش شخص ایستاده بر ساحل که در حال گفتگو با پاروزن کشتی است، به‌عنوان ناظر و نگهبان ساحلی بیش از پیش تقویت شود. به‌خصوص آن‌که ویژگی‌هایی چون بستن شمشیر بر کمر، پوشیدن چکمه و لباس مرتب و رسمی، همه نشان از اختیارات حکومتی و مسئولیت امنیتی فرد مزبور دارد؛ به طوری‌که وی را واداشته تا در این لحظهٔ بحرانی در پی برقراری ارتباط با رهبر ملازمان (فرد پارزون) جهت اطلاع از شرایط سرنشینان برآید. چهره‌های نگران و مضطرب سرنشینان کشتی نیز، آشکارا اشاره‌ای است به وضعیت اضطراری و مخاطره‌آمیز آن‌ها. شخصی که بر روی دکل نشسته و بادبان و چوبی در دستانش گرفته، می‌تواند نمایانگر تلاش‌های انسانی برای جلب توجه به کواکب درخشانی باشد که در شرایط بحرانی می‌توانند به‌عنوان نجات‌دهندگان وارد عمل شوند. این تصویر می‌تواند اشاره‌ای به حادثهٔ در حال وقوع و خطر غرق‌شدن کشتی داشته باشد.

به این‌ترتیب، تفسیر نجومی تنها تفسیر منطقی و قابل‌قبولی است که امکان کشف معانی دقیق و روابط نمادین عناصر داخل تصویر نظیر: چهارپایه، ماهی عظیم‌الجثه، کشتی، مرد ایستاده بر ساحل، شخص روی دکل و سرنشینان پریشان‌حال کشتی را فراهم می‌آورد.

تفاوت‌های بازنمودیِ صورت‌های فلکی با نقوش داخل تصویر را این‌طور می‌توان استدلال کرد: نخست، به دلیل تنوع قراردادهایِ زیبایی‌شناختی و سلایق شخصی هنرمندان در دوران مختلف و دوم، سیر تدریجی دگرگونی صُور فلکی در اذهان عامهٔ مردم که با توجه به عقاید و باورهای خود، تغییراتی در آن ایجاد می‌کردند. در توجیه این نظر، این نکته را نیز باید افزود که صورت‌های فلکی علاوه‌بر شمارش آسان‌تر ستارگان، هم‌چنین در رصد علمی ستارگان و نیز امور طالع‌بینی و خرافی مردمان عادی نیز کاربرد فراوان داشت؛ بنابراین نباید انتظار داشت که صُور فلکی ملهم از خرافات و عقاید جاریِ مردمان آن دوره با علم نجوم یکی باشند؛ بلکه به احتمال فراوان، شیوهٔ ترسیم صور فلکی در آثار هنری آن دوره، بسته به ذوق و بینش هنرمندان، دستخوش تحریف و تغییر بسیار واقع می‌شد.

مسألهٔ مهم دیگر در این‌جا، لزوم توجه به محل تولید این سفالینه – نیشابور– است؛ شهری که مستقیماً به دریا راه ندارد؛ بنابراین، پرسش اصلی این است، چگونه می‌توان این فرضیه را با توجه به صحنه‌روایی فوق توجیه نمود؟ برای پاسخ به این پرسش باید توجه کنیم که خراسان، به‌ویژه در دوره سامانیان، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین گذرگاه‌های مواصلاتی در مسیر تجاری آسیای مرکزی و سرزمین‌های چین و هند محسوب می‌شد. این باعث می‌شد تا بازرگانان و تجار متعددی در این منطقه حضور داشته باشند (زرین‌کوب، ١٤٠٠ ج٢: ١٥٧ ؛ اشپولر،

١٣٦٩ج١: ٣٩٢-٣٩٣). در واقع، سامانیان با تدابیر امنیتی خود توانستند اقتصاد و تجارت را در منطقهٔ ماوراءالنهر رونق بخشند (باسورث، ١٣٨٥: ٢٩). تجار در این دوران، از امنیت و ثبات سیاسی بهره‌مند بود و موفق به گسترش روابط تجاری خود با چین، اروپا و سایر مناطق شدند (فروزانی، ١٣٨١: ١٦٢). تجار در این دوران، به‌ویژه از لباس‌های خاصی استفاده می‌کردند که آن‌ها را از دیگر اقشار جامعه متمایز می‌ساخت (ابن‌حوقل، ١٣٦٦: ٢١٠-٢٠٩؛ بارتولد، ١٣٥٢: ٥٠٩). بازارها و کاروانسرها در شهرهای مختلف خراسان، مکان‌های اصلی برای مبادلات تجاری بودند و این مراکز، به‌عنوان مراکز اجتماعی و اقتصادی مهم، اهمیت ویژه‌ای در زندگی روزمره داشتند (فروزانی، ١٣٨١: ١٦٣). در این‌میان، حضور تجار یهودی و هندو در شهرهای خراسان نیز قابل‌توجه است. این تجار در بسیاری از مناطق خراسان، ازجمله جوزجان، فاریاب، کابل، غزنه، سمرقند و خوارزم ساکن بودند (اشپولر،١٣٦٩ج١: ٣٩٢ -٣٩٤). این گروه‌ها نه‌تنها در زمینهٔ اقتصادی فعال بودند، بلکه در بسیاری از شهرها محله‌های مخصوص خود را داشتند که نشان‌دهندهٔ حضور پررنگ آن‌ها در زندگی اجتماعی و تجاری منطقه بود (زرین‌کوب، ١٤٠٠ ج٢: ١٥٧؛ بارتولد، ١٣٠٨: ٥٧).

با توجه به آن‌چه که شرح آن رفت، می‌توان نتیجه گرفت که این سفالینه، با چنین مفهوم روایی، احتمالاً متعلق به قشر بازرگان و تجار اهل نیشابور و به سفارش آن‌ها ساخته می‌شد. در این‌صورت، فرضیهٔ وجود ارتباط با مفاهیم نجومی و فرهنگی رایج در آن دوران، به‌ویژه در میان طبقات تجار و عالمان، قابل قبول و منطقی به‌نظر می‌رسد.

این نکتهٔ مهم را نیز، نباید از نظر دور داریم که همواره در طول تاریخ و در بسیاری از داستان‌ها و روایات‌های فرهنگی، ماهی به‌عنوان نمادِ حفاظت و نگهبانی بشمار می‌رفت. این نماد از دیرباز در جوامع مختلف، به‌ویژه در باورهای دینی رواج داشت. در این سفالینه، ماهی عظیم‌الجثه هم‌چنان نماد محافظت است، با این تفاوت که در این دوران خاص- به‌ویژه در سده‌های سوم و چهارم هـ‌ق- ماهی به‌عنوان یک نماد نجومی و در پیوند با اعتقادات خرافی نجومی بود و صرفاً رب‌النوع یا یک نماد دینی و اسطوره‌ای محسوب نمی‌شد. این تغییر در کارکرد نماد ماهی نشان‌دهندهٔ تحول در باورها و فرهنگ مردم آن دوران است. درواقع، استفاده از این نماد در سفالینه‌های نیشابور ممکن است بازتابی از عقاید و باورهای اجتماعی و نجومی مردم آن دوره باشد، که اثرات فرهنگی و اقتصادی عظیم آن، از جمله بروی تجارت آن دوره هم‌چنان باقی ماند و قابل مشاهده بود.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به پرسش نخست این پژوهش مبنی بر چیستی مفهوم صحنهٔ روایی ترسیم‌شده بروی سفالینهٔ نیشابور، می‌توان گفت، این صحنه برخلاف برداشت‌های اولیه، بازتابی از اساطیر کهن یا باورهای پیشااسلامی نیست. تحلیل دقیق عناصر تصویری هم‌چون کشتی، ماهی عظیم‌الجثه، سیمایِ مضطرب سرنشینان، مرد ایستاده بر ساحل و فرد روی دکل، حاکی از آن است که این ترکیب‌بندی روایی بیشتر جنبه‌ای نمادین داشته و برخاسته از باورهای نجومی و خرافی مردم آن دوران، به‌ویژه طبقهٔ بازرگان و تجار نیشابوری است.

با توجه به جایگاه راهبردی نیشابور و خراسان در دورهٔ سامانیان به‌عنوان یکی از کانون‌های اصلی مبادلات تجاری میان چین، هند و آسیای مرکزی، حضور پررنگ تجار در این منطقه بدیهی می‌نماید. بازرگانانی که پیوسته در معرض خطرات و بلایای سفرهای دریایی قرار داشتند، برای حفظ امنیت خود، به نیروهای ماورایی و نمادهایی از

صورت‌های فلکی مانند «دلفین» و «السفینه» تمسک می‌جستند. این صورت‌های فلکی نه به‌مثابهٔ ابزار علمی، بلکه به‌عنوان نشانه‌هایی خرافی و محافظان فرازمینی در نظر گرفته می‌شدند.

در پاسخ به پرسش دوم، یعنی امکان ریشه‌داشتن این صحنه در اساطیر کهن، باید تأکید کرد که هیچ نشانهٔ آشکاری از وجود باورهای اسطوره‌ای پیشااسلامی، به‌ویژه در پیوند با خدایان آب یا مفاهیم مرتبط با جهان پس از مرگ، در این اثر مشاهده نمی‌شود. از این‌رو، ظن تأثیرپذیری این نقوش از اساطیر باستانی از پشتوانهٔ لازم برخوردار نیست.

با تحلیل دقیق‌تر این صحنه، ماهی بزرگِ ترسیم‌شده بروی سفال، از لحاظ بصری شباهت بسیاری به صورت‌فلکی «دلفین» دارد. ترسیم کشتی بر روی چهارپایه نیز ممکن است استعاره‌ای باشد از مسیری که این صورت فلکی برای نجات کشتی فراهم کرده است. هم‌چنین، شخصی که بر بالای دکل ایستاده و بادبان و چوبی در دست دارد، می‌تواند نمادی از کوشش انسان برای جلب توجه ستارگان و نیروهای نجات‌بخش آسمانی در شرایط بحرانی باشد.

از سوی دیگر، مرد پیاده‌ای که شمشیر به کمر بسته و در حال گفت‌وگو با پاروزن کشتی است، ممکن است نشانگر مأمور یا نگهبانی ساحلی باشد که در قامت ناظری حکومتی، به بررسی وضعیت اضطراری پرداخته است. نشانه‌هایی چون لباس رسمی، چکمه‌ها و شمشیر، این مفروضه را تقویت می‌کند که او فرد مسئولی است که تلاش دارد با ناخدای کشتی (در این‌جا پاروزن) ارتباط برقرار کرده و اطلاعات دقیقی از واقعه دریافت کند. به‌این‌ترتیب، تصویر، روایتگر یک وضعیت بحرانی بروی دریاست که انسان در مواجهه با آن ناگزیر از امید بستن و استمداد از نیروهای ماورایی است.

تفاوت‌های ظاهری میان نقوش این سفال و تصویر واقعیِ صورت‌های فلکی نیز با دو عامل قابل توجیه است: نخست، ملاحظات زیبایی‌شناختی هنرمند که می‌توانسته به تغییراتی در طرح بی‌انجامد، و دوم، تحریف‌های رایج در فرهنگ عامه که با استناد به باورهای خرافی و طالع‌بینی، بازنمایی‌های متفاوتی از صورت‌های فلکی ارائه می‌دادند. در واقع، مردم اغلب این نمادها را نه براساس محاسبات علمی، بلکه مطابق با ذهنیت فرهنگی و اعتقادی خود بازآفرینی می‌کردند.

در مجموع، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که صحنه‌ی روایی، بروی این سفالینه، بازتابی از باورهای خرافی- نجومی در سده‌های سوم و چهارم هجری‌قمری است و با دغدغه‌ها، ترس‌ها و امیدهای طبقهٔ بازرگان و تجار در آن دوران پیوندی عمیق دارد. بنابراین این خوانش، با توجه به زمینه‌های تاریخی، ویژگی‌های تصویری و بافت فرهنگی اثر، منطقی‌ترین و منسجم‌ترین تفسیر از این ترکیب نمادین به شمار می‌رود.

سپاسگزاری

همهٔ عزیزانی که در مسیر نگارش این مقاله نویسندگان را یاری رسانده‌اند، کمال تشکر و قدردانی را ابراز می‌داریم.

درصد مشارکت نویسندگان

همهٔ نویسندگان به یک اندازه در نگارش این مقاله مشارکت داشته‌اند.

تعارض منافع

نویسندگان ضمن رعایت اخلاق نشر، هیچگونه کمک مالی در نگارش مقاله دریافت نکرده و هیچ‌گونه تعارض منافعی در این مقاله با هیچ شخص یا مؤسسه‌ای وجود ندارد.

کتابنامه

- ابراهیمی‌پورفرسنگی، مریم؛ و نادعلیان، احمد، (١٣٩١). «بازتاب‌های باورهای مرتبط با آب در آثار هنری ایلامیان (بررسی نمونه‌های ایزد آب در هنر هزاره‌های سوم و دوم پیش از میلاد باستان با نگاهی به آثار بین‌النهرین و شهداد)». *نگره*، ٧(٢١): ٩٤-٨٥. https://negareh.shahed.ac.ir/article_36.html
- ابن‌حوقل النصیبی، ابوالقاسم، (١٣٦٦). *سفرنامه‌ی ابن حوقل (ایران در صوره‌الارض)*. ترجمه و توضیح جعفر شعار، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- اتینگهاوزن، ریچارد؛ شراتو، امبرتو؛ و بمباچی، آلسیو، (١٣٧٦). *هنر سامانی و هنر غزنوی*. ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: انتشارات مولی.
- اتینگهاوزن، ریچارد؛ و یارشاطر، احسان، (١٣٧٩). *اوج‌های درخشان هنر ایران*. ترجمهٔ هرمز عبداالهی، رویین پاکباز، تهران: انتشارات آگاه.
- اسماعیلی‌جلودار، اسماعیل، (١٣٨٨). «گزارش گمانه‌زنی به منظور لایه نگاری در بندر باستانی سیراف». مرکز اسناد پژوهشکده باستان‌شناسی، شمارهٔ ٤٨.
- اشپولر، برتولد، (١٣٦٩). *تاریخ ایران در قرون نخستین اسلامی*. ترجمهٔ مریم میراحمدی، جلد ١، ٢، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- آلوسی، محمودبن‌عبدالله، (١٤١٥). *روح‌المعانی*. نشر بیروت.
- بارتولد، و. و.، (١٣٠٨). *تذکرهٔ جغرافیای تاریخی ایران*. ترجمهٔ حمزه سردادور (طالب‌زاده)، چاپ اول، تهران: چاپخانه اتحادیه.
- بارتولد، و. و.، (١٣٥٢). *ترکستان‌نامه (ترکان در عهد هجوم مغول)*. ترجمهٔ کریم کشاورز، جلد ١، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- باسورث، کلیفورد ادموند، (١٣٨٥). *تاریخ غزنویان*. ترجمهٔ حسن انوشه، جلد ١،٢، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- بیانی، ملک‌زاده، (١٣٦٣). *تاریخ مُهر در ایران*. جلد نخست، چاپ اول، تهران: انتشارت یزدان.
- بیرونی، ابوریحان، (١٣٦٧). *التنهیم لأوائل صناعهٔ التجیم*. تهران: چاپ جلال‌الدین همائی.
- بیرونی، ابوریحان، (١٣٨٩). *آثار الباقیه*. ترجمهٔ اکبر داناسرشت، تهران: نشر ابن‌سینا.
- بی‌نام، (٢٠١٦). *کتاب مقدس*. ترجمه دنیای جدید، متی تا مکاشفه، چاپ آلمان.
- توفیقیان، حسین، (١٣٩٢). «بررسی نقوش کشتی‌های تاریخی بر روی آثار معماری سواحل خلیج فارس». *اثر*، ٢٤(٦٠): ٣٨-٢٢.

- زرین‌کوب، عبدالحسین، (١٤٠٠). *تاریخ مردم ایران از پایان ساسانیان تا پایان آل‌بویه*. جلد ٢،، چاپ هیجدهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

- سیبویه، نرگس، (١٣٩٨). «تحلیل شمایل شناسانهٔ تصویر کشتی‌نشستگان از مجموعه سفال‌های نیشابور». *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ١٢(٢٧): ١٢٥-١٠٩. https://doi.org/10.30480/vaa.2020.2490.1387

- شریعت‌زاده، سید علی‌اصغر، (١٣٩٠). *سکه‌های ایران زمین (مجموعه‌ی سکه‌های مؤسسه کتابخانه و موزه‌ی ملی ملک از دوره‌ی هخامنشی تا پایان دوره‌ی پهلوی)*. تهران: پازینه.

- صوفی، عبدالرحمن‌بن‌عمر، (١٣٨١). *صورالکواکب الثابته*. ترجمهٔ خواجه نصیرالدین طوسی، به‌کوشش: بهروز مشیری، تهران: ققنوس.

- عسکری‌الموتی، حجت‌اله، (١٣٩٥). «بازخوانی محتوایی نقوش سفال نیشابور در قرن چهارم هجری با محوریت باورهای مذهبی و پیش‌گویی‌های نجومی». *خراسان بزرگ*، ٧(٢٥): ٢٧-١٥. DOR: 20.1001.1.22516131.1395.6.25.2.8

- علیزاده، عباس، (١٣٩٧). «طرح جامع تأسیس مرکز بین‌المللی پژوهش شوش و معرفی یک ناودان عیلامی با سر شیر». *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی باستان‌شناسان جوان*، جلد سوم، به کوشش: محمدحسین عزیزی‌خراقانی، مرتضی خانی‌پور و رضا ناصری، چاپ اول، تهران: بنیاد ایران‌شناسی: ٤٠٧-٤٢٢.

- فردوسی، حکیم ابوالقاسم، (١٣٨٣). *شاهنامه بر اساس نسخه نه جلدی چاپ مسکو*. زیر نظر: ی . ا. برتلس، دورهٔ دو جلدی، چاپ سوم، تهران: ققنوس.

- فروزانی، سیدابوالقاسم، (١٣٨١). *تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دورهٔ سامانیان*. چاپ اول، تهران: انشارات سمت.

- کراس، جان. ر، (٢٠١٦). *آنچه انبیا گفته‌اند*. ترجمهٔ عصر جدید، انتشارات کانون یوحنای رسول (Good Seed).

- کیانی، محمدیوسف، (١٣٥٧). *سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری*. طرح، تنظیم و نظارت چاپ از فریدون صادقین، تهران: انتشارات نخست وزیری.

- گیاهی‌یزدی، حمیدرضا، (١٣٩٥). *تاریخ نجوم در ایران*. چاپ دوم، تهران: انتشارات پژوهش‌های فرهنگی.

- مروزی، عین‌الزمان حسن بن علی احمد ابوعلی قطان، (١٣٩٠). *گیهان‌شناخت*. تحقیق و تصحیح: علی‌صفر آق‌قلعه، چاپ اول، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، چاپ اول.

- ملک‌شهمیرزادی، صادق، (١٣٧٨). *ایران در پیش از تاریخ باستان‌شناسی ایران از آغاز تا سپیده دم شهرنشینی*. تهران: سازمان میراث فرهنگی.

- موسوی‌حاجی، سیدرسول؛ و سرفراز، علی‌اکبر، (١٣٩٧). *نقش‌برجسته‌های ساسانی*. تهران: انتشارات سمت.

- نظرأف، حق‌نظر، (١٣٨٧). *نقش ایرانیان و تاجیکان در تاریخ و فرهنگ جهان*. ترجمهٔ مهین‌السادات صمدی، تهران: اداره نشر وزارت امور خارجه.

- وایت‌هاووس، دیوید، (١٣٨٤). *کاوش‌های علمی باستان‌شناسی در سیراف*. ترجمهٔ غلامرضا معصومی، بوشهر: انتشارات شروع.
- هرمان، جورجینا، (١٣٧٣). *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان*. ترجمهٔ مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- همپارتیان، مهرداد؛ و خزائی، محمد، (١٣٨٤). «نقوش انسانی بر روی سفالینه‌های نیشابور (قرون دهم و یازدهم/ چهارم و پنجم)». *مطالعات هنر اسلامی*، ٢ (٣): ٦٠-٣٩.
- هینتس، والتر، (١٣٨٣). *دنیای گمشده عیلام*. ترجمهٔ فیروز فیروزنیا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- Alizadeh, A., (2018). "Comprehensive plan for the establishment of the Shush International Research Center and introduction of an Elamite lion-headed gutter". In: M. A. Kharaqani, M. Khanipour and R. Naseri (Eds.), Proceedings of the International Conference of Young Archaeologists, Vol. 3 (pp. 407–422). Tehran: Iranology Foundation.
- Allen, T., (1989). "Notes on Bust (Continued)". *Iran,* 27: 57-66. https://doi.org/10.2307/4299817
- Alusi, M.-bin A., (1995). *Ruh al-Ma'ani* [The Spirit of Meanings]. Beirut.
- Amiet, P., (1972). *Glyptique Susienne: Mémoires de la, des origines à l'époque des Perses achéménides.* Délégation archéologique française en Iran, No.43, 2 Vols. Parsia: Paul Geuthner.
- Amiet, P., (1980). *Antiquités de serpentine*. 15.
- Anonymous. (2016). *The Holy Bible: New World Translation (Matthew to Revelation).* Germany.
- Askari Al-Mouti, H., (2016). Content reinterpretation of Nishapur pottery motifs in the 4th century AH with focus on religious beliefs and astrological predictions. Greater Khorasan, 7(25), 15–27. DOR: 20.1001.1.22516131.1395.6.25.2.8
- Barthold, W., (1929). *Memoir of the Historical Geography of Iran* (H. Sardadvar [Talebzadeh], Trans.). Tehran: Ettehadieh Press.
- Barthold, W., (1973). *Turkestan Down to the Mongol Invasion* (K. Keshavarz, Trans., Vol. 1). Tehran: Iranian Culture Foundation.
- Bayani, M., (1984). *The History of Seals in Iran,* Vol. 1. Tehran: Yazdan Publishing.
- Biruni, A. R., (1988). *Al-Tafhim li-Awail Sina'at al-Tanjim* [The Book of Instruction in the Elements of the Art of Astrology] (J. Homai, Ed.). Tehran.
- Biruni, A. R., (2010). *Chronology of Ancient Nations* (A. Danaseresht, Trans.). Tehran: Ibn Sina Publications.
- Blair, S. & Bloom, J., (2004). "Decorative Art". In: M. Hattstein and P. Delius (Eds.), *Islamic Art and Architecture* (pp. 118-123). Konemann.
- Bosworth, C. E., (2006). *The History of the Ghaznavids* (H. Anousheh, Trans., Vols. 1 and 2, 5th ed.). Tehran: Amir Kabir Publishing.
- Bulliet, R. W., (1992). "Pottery style and social status in Medieval Khorasan". In: A. B. Knapp (Ed.), *Archaeology, Annales, and Ethnohistory* (pp. 75-82). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511759949.006
- Cross, J. R., (2016). *What the Prophets Have Spoken* (New Era Translation). Tehran: John the Apostle Evangelical Center (Good Seed Publishing).
- Daneshvari, A., (2007). "Cup, Branch, Bird and Fish: A iconographical study of the figure holding a cup and a branch flanked by a bird and a fish. The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand". *Journal of Islamic Studies,* 18(2): 299-302.
- Ebrahimi Pour-Farsangi, M. & Nadalian, A., (2012). "Reflections of beliefs related to water in Elamite artworks (A study of water deities in the art of the 3rd and 2nd millennia BC with a look at Mesopotamian and Shahdad works)". *Negareh,* 7(21): 85–94. https://negareh.shahed.ac.ir/article_36.html

- Edens, C., (1992). "Dynamics of trade in the ancient Mesopotamian 'World System'". *American Anthropologist,* 94: 118. https://doi.org/10.1525/aa.1992.94.1.02a00070
- Esmaeili Jolodar, M. E., (2009). *Report on exploratory stratigraphic excavation in the ancient port of Siraf.* Archaeological Research Center Archive, Report No. 48.
- Ettinghausen, R. & Yarshater, M. E. (2000). *Brilliant Heights of Iranian Art* (H. Abdollahi and R. Pakbaz, Trans.). Tehran: Agah Publishing.
- Ettinghausen, R., Grabar, O. & Bembaci, A., (1997). *Samanid and Ghaznavid Art* (Y. Ajand, Trans.). Tehran: Mowla Publications.
- Fehervari, G., (2000). *Ceramics of the Islamic Worlds in the Tareq Rajab Museum.* I. B. Tauris.
- Ferdowsi, A., (2004). *Shahnameh* (Based on 9-volume Moscow edition under Y. Bertels, 2-vol. ed., 3rd ed.). Tehran: Qoqnoos Publishing.
- Fitzherbert, T., (1983). "Themes and images on the animated buff ware of medieval Nishapur". Unpublished master's thesis, University of Oxford.
- Forouzani, S. A., (2002). *The History of Political, Social, Economic and Cultural Developments in the Samanid Era.* Tehran: SAMT Publishing.
- Giahiyazdi, H. R., (2016). *History of Astronomy in Iran* (2nd ed.). Tehran: Farhangi Research Publications.
- Hampartean, M. & Khazaei, M., (2005). "Human motifs on Nishapur pottery (10th–11th centuries / 4th–5th AH)". *Islamic Art Studies,* 2(3), 39–60.
- Herrmann, G., (1994). *The Revival of Art and Civilization in Ancient Iran* (M. Vahdati, Trans.). Tehran: Center for University Publishing.
- Hinz, W., (2004). *The Lost World of Elam* (F. Firooznia, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications.
- Ibn Hawqal, Abu al-Q., (1987). *The Travelogue of Ibn Hawqal* (Iran in "Surat al-Ardh") (J. Shoar, Trans., 2nd ed.). Tehran: Amir Kabir Publishing.
- Kantor, H. & Delougaz, P., (1996). *Chogha Mish.* Volume 1, Text: The First Five Seasons, 1961-1971. Oriental Institute Publication 101.
- Kiani, M. Y., (1978). *Iranian Pottery: A Study of the Prime Ministry's Ceramic Collection* (Ed. by F. Sadeghin). Tehran: Prime Ministry Press.
- Lane, A., (1948). *Islamic Pottery from the Ninth to the Fourteenth Centuries A.D. In the Collection of Sir E.* Hitchcock. Faber and Faber Limited.
- Malek Shahmirzadi, S., (1999). *Iran in Prehistory: From the Beginning to the Dawn of Urban Civilization.* Tehran: Cultural Heritage Organization.
- Marwazi, H.-bin A., (2011). *Geyhan-Shenakht* [World Recognition] (A. Aghghaleh, Ed.). Tehran: Library, Museum and Archives of the Parliament.
- Mousavi Haji, S. R. & Sarfaraz, A. A., (2018). *Sasanian Rock Reliefs.* Tehran: SAMT Publishing.
- Nazarov, H., (2008). *The Role of Iranians and Tajiks in the History and Culture of the World* (M. S. Samadi, Trans.). Tehran: Ministry of Foreign Affairs Publishing.
- Pancaroglu, O., (2013). "Feasts of Nishapur: Cultural resonances of tenth-century ceramic production in Khurasan". In: M. McWilliams (Ed.), *In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art* (pp. 85-102). Harvard Art Museums.
- Samanian, S. & Bahmani, P., (2013). "Spring-Summer: Studying the identity of Nishapur during the first few centuries". *Armanshahr Architecture and Urban Development,* 1(10): 5-14.
- Shariatzadeh, S. A., (2011). *Coins of Iran (Collection from the Malek National Museum and Library).* Tehran: Pazineh Publishing.
- Sibuyeh, N., (2019). "Iconographic analysis of seated-ship figures from Nishapur ceramics". *Journal of Visual and Applied Arts,* 12(27): 109–125. https://doi.org/10.30480/vaa.2020.2490.1387
- Spuler, B., (1990). *History of Iran in the Early Islamic Centuries* (M. Mirahmadi, Trans., Vols. 1 and 2). Tehran: Scientific and Cultural Publications.
- Sufi, A. Ibin-Umar. (2002). *Book of Fixed Stars* (Trans. by Kh. Nasir al-Din Tusi, Ed. by B. Moshiri). Tehran: Qoqnoos.

- Tofighian, H., (2013). “A study of historical ship motifs in architecture of the Persian Gulf coasts”. *Asar Journal,* 24(60): 22–38.
- Watson, O., (2004). *Ceramics from Islamic Lands.* Thames and Hudson Ltd.
- Whitehouse, D., (1968). “Excavations at Siraf: Second interim report”. *Iran,* VII: 39-63. https://doi.org/10.2307/4299612
- Whitehouse, D., (1972). “Excavations at Siraf: Fifth interim report”. *Iran,* 10: 63-89. https://doi.org/10.2307/4300466
- Whitehouse, D., (2005). *Archaeological Excavations in Siraf* (G. Masoumi, Trans.). Bushehr: Shorou Publications.
- Wilkinson, C. K., (1973). *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*. The Metropolitan Museum of Art.
- Zarrinkoub, A., (2021). *History of the Iranian People from the End of the Sasanian Period to the End of the Buyid Dynasty,* Vol. 2 (18th ed.). Tehran: Amir Kabir Publishing.
- http://www.rezaabbasimuseum.ir