بررسی انسان‌شناختی شکل و سبک زیلوهای میبد

الهام رضوی[1]
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد در پژوهش هنر/ پژوهشگر آزاد

https://doi.org/10.22034/ciom.2025.2046713.1034
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۰۸، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۱/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۰۲
نوع مقاله: پژوهشی، صص ۴۰-۲۳

چکیده

مقالـهٔ حاضر به مطالعهٔ اَشکال و نقــوش بافته‌شده بر روی زیلوهای شهرستــان میبد از دیدگاه انسان‌شناسی می‌پردازد. زیلو از کهن‌ترین دست‌بافت‌ها و یکی از صنایع دستی روستایی در میبد محسوب می‌شود. با توجه به پیشینهٔ بافت زیلو در میبد و پیوند عمیقی که این دست‌بافته با محیط زندگی و معیشت مردم میبد دارد، ارتباط میان این نقوش با فرهنگ مردم این منطقه به سهولت قابل توجیه است و لذا بررسی و تحلیل این نقوش به ما در فهم عمیق‌تر باورها و فرهنگ مردم این منطقه کمک می‌کند. هدف این پژوهش توصیف بازنمودهای مختلف سبک چلیپا به مثابه یک سبک در زیلوها و فهم ارتباط میان ساختار این نقش با نظام ساختاری اساطیر و باورهای ساکنان این منطقه است. این مقاله به روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد انسان‌شناسی است و تحقیق به شیوهٔ میدانی انجام شده است.

همچنین گردآوری داده‌ها از طریق مشاهده، مصاحبه، عکس‌برداری و اسناد فرهنگی صورت گرفته است. برای بررسی شکل و سبک زیلوها از روش «تحلیل شکلی» و «تحلیل سبکی» استفاده شده است. برای تحلیل فرهنگی نقوش زیلو، دیگر آثار هنری منطقه مانند نقوش سفال و لباس بومی این منطقه نیز مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج پژوهش بیانگر ارتباط ساختاری عمیق میان باورها

1. e.razavi62@gmail.com

و اساطیر این منطقه با نقوش زیلوها است که این ساختار را در دیگر هنرهای این منطقه نیز می‌توان مشاهده کرد.

واژگان کلیـدی: زیلوی میبـد، سبک، ساختـارگرایی، لوی استراوس، انسان‌شناسـی هنر، بررسی معناشناختی، فرهنگ میبد.

مقدمه

آفرینش هنر از کهن‌ترین فعالیت‌های بشر است که آثار آن از دوران پالئولیتیک به شکل نقاشی‌های متنوع در درون غارها برجای مانده است. نظریات متفاوت و متنوعی دربارهٔ منشأ هنرها وجود دارد، اما بسیاری از نظریات در یک اصل توافق دارند و آن این است که هنر یک پدیدهٔ اجتماعی است و خاستگاهی جمعی دارد (باستید،۱۹۷۷: ۸۹).

هنر همواره به سبب جهان‌شمول بودن و دیرینگی آن نزد بشر جایگاه ویژه‌ای داشته است. در برخی جوامع اشیاء هنری متعلق به زندگی روزمره‌اند و سازندگان آنها نه به‌عنوان هنرمند، بلکه در جایگاه صنعتگرانی هستند که اشیاء روزمره را تولید می‌کنند. (فکوهی، ۱۳۸۵) همچنین هنر ممکن است به‌عنوان یک جزء قابل مشاهده از باورهای فرهنگی و اجتماعی باشد یا اعتقادات سیاسی و اقتصادی را بیان کند (Foster,1989) یا در ارتباط با معانی معنوی و انتقال پیام باشد (Rosco,1995). مرکز توجه انسان‌شناسی هنر، بررسی هنر در بستر فرهنگ تولید کنندهٔ آن است. مطالعهٔ انسان‌شناختی هنر به پرسش‌هایی مانندِ اینکه چگونه هنر ساخته شده؟ عملکرد آن چیست؟ چه کسی آن را ساخته است؟ چه معنایی برای خالقان آن دارد؟ و سوال‌های مشابه پاسخ می‌گوید. با بررسی آثار هنری در زمینهٔ آن می‌توان به روابط میان اشیاء و موضوعات هنری با دیگر جنبه‌های زندگی جوامع تولیدکنندهٔ آنها پی برد و اینکه هنرها چگونه ساخته می‌شوند و در موقعیت‌های اجتماعی مورد استفاده قرار می‌گیرند (هاچر، ۱۹۹۹: ۲).

مهم‌ترین مطالعات انسان‌شناسی هنر، بر هنر به منزلهٔ نظام معنا و ارتباط متمرکز بوده است. این مطالعات به ارتباط میان معنا و روش رمزگذاری آن می‌پردازد. هنر از راه‌های بی‌شماری معنا را رمزگذاری می‌کند. انواع متضاد رمزگذاری درمیان نظام‌های شمایلی و غیر شمایلی، دلالت‌های انگیخته و اتفاقی، در میان نظام‌های معنایی متصل و گسسته و در میان هنر تصویری و انتزاعی است. این مطالعات نشانه‌شناختی به ارتباط میان دال و مدلول در درون نظام می‌پردازد و این که آیا معنا بر مبنای تشابه میان دال و مدلول رمزگذاری می‌شود یا بر مبنایی دیگر. از محققانی که معنا را محور مطالعات خود قرار داده‌اند، می‌توان مان و فورگ را نام برد (مورفی، ۱۳۸). هم در بررسی مان دربارهٔ هنر قبیلهٔ والبیری و هم در پژوهش فورگ دربارهٔ هنر قبیلهٔ آبلام «هنر نظام ارتباطی قلمداد شده است

که معنا در آن خلق می‌شود» (همان‌جا).

مطالعهٔ معنا مستلزم تجزیه و تحلیل فرم‌های هنری است. مطالعهٔ معنا به اینکه چگونه چیزی معنا می‌دهد و چه معنایی می‌دهد احتیاج دارد و آن مستلزم تجزیه و تحلیل نظام‌های بازنمایی و رمزگذاری و مطالعهٔ جنبه‌های هدفمند موضوع است (Morphy,2006). مطالعهٔ اَشکال به ما در فهم این نکات یاری می‌رساند که اشیا چگونه ساخته شده‌اند، چگونه کار می‌کنند و چگونه درطول زمان متغیر و متحول می‌شوند؟ (Ibid)

بررسی سبک و ساختار چلیپا و ارتباطی که میان این نقش با ساختارهای ذهنی تولیدکنندگان آن دارد، از مباحث اصلی در این پژوهش است. اهداف این پژوهش برای پاسخگویی به سه پرسشی است که مطرح شده است: چلیپا به مثابه یک سبک در زیلوهای میبد به چه صورت‌هایی نمایان می‌شود؟ چه ارتباطی میان ساختار نقوش زیلوها و اساطیر و باورای این منطقه وجود دارد؟ و در آخر چه دلایل فرهنگی و اجتماعی موجب خلق نماد چلیپا به‌عنوان نقش غالب در زیلوهای میبد شده است؟

به طور کلی پژوهش‌هایی که در باب زیلو صورت گرفته، صرفاً مراحل تولید زیلو، شیوهٔ بافت و معرفی نقوش را بررسی کرده است؛ مانند پژوهشی در زیلوی یزد تألیف جواد علی محمدی اردکانی که در آن بیشتر به معرفی و جمع‌آوری نقوش پرداخته شده است و بررسی معنای نقوش، ویژگی‌های شکلی و اشتراکات میان نقوش، مواردی هستند که جای آنها در پژوهش مذکور خالی به نظر می‌رسد. از دیگر پژوهش‌های انجام گرفته در ارتباط با زیلوهای میبد می‌توان به تحقیقات محبی و آشوری (۱۳۸۴) در رابطه با نمادها و نشانه‌ها در نقش‌پردازی زیلوها؛ شایسته‌فر و شکرپور (۱۳۸۸)، در مقایسهٔ طرح و نقش زیلوهای میبد و آرایه‌های معماری به‌ویژه کاشی‌های مسجدجامع یزد و شریفی و محبی (۱۳۸۰) در ارتباط با رنگ و نقش زیلوهای میبد اشاره کرد.

روش‌شناسی و جامعهٔ مورد مطالعه

این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد انسان‌شناسی است. داده‌های این مقاله به صورت میدانی و کتابخانه‌ای گردآوری شده است. پس از حضور در میدان تحقیق به شیوهٔ مردم شناسی و مشاهدهٔ مشارکتی از زیلوهای موجود در موزهٔ زیلوی میبد و تعدادی زیلوهای خانگی عکس‌برداری شد و پس از مصاحبه با مطلعان کلیدی (بافندگان، تجار و افراد مسن و همچنین مصاحبه با زرتشتیان این منطقه) و اسناد فرهنگی و کتاب‌ها و مقالات، تحلیل نقوش صورت گرفت. برای بررسی شکل و سبک زیلوها از روش «تحلیل شکلی» و «تحلیل سبکی» استفاده شده است. برای تحلیل فرهنگی نقوش زیلو، دیگر آثار هنری منطقه مانند نقوش سفال که پیشینهٔ آن در این منطقه به دوران باستان می‌رسد، نیز مورد بررسی قرار گرفته شد. اساطیر و روایت‌های بومی منطقه مهم‌ترین منابع در تحلیل داده‌ها به شمار می‌روند.

جامعهٔ پژوهشی در این رساله تمامی زیلوهای شهرستان میبد است. میبد یکی از شهرستان‌های استان یزد است که در مرکز ایران قرار دارد و دومین مرکز تجاری استان به شمار می‌رود. میبد از گذشته‌های بسیار دور با توجه به خصلت‌های محیطی و موانع و مواهب طبیعی همواره توانسته است به مثابه زیستگاهی پایدار و متکی به ویژگی‌های بیشتر درونی و بومی و کمتر بیرونی، حیات پرتحرک و پویایی را داشته باشد. اشیا و سفالینه‌های به دست آمده از دوران پیش از تاریخ، سرباره‌های فلزی کشف‌شده متعلق به عصر آهن، مصطبهٔ عظیم خشتی مربوط به دوران ماد، مواد فرهنگی، شهرسازی و آثار معماری وسیع دورهٔ ساسانی به دست آمده از نارین قلعهٔ میبد، مسجد مربوط به سده‌های نخستین دوران اسلامی و آثار بسیار گسترده و جامع معماری و شهرسازی موجود از دورهٔ آل مظفر، همگی حکایت از جایگاه، اهمیت فرهنگی و اعتبار تاریخی این شهر دارند (بنگرید به: اسفنجاری کناری، ۱۳۸۵: ۹) جامعهٔ پژوهشی در این مقاله بررسی فراگیر زیلوهای شهرستان میبد است.

سبک‌شناسی نقوش زیلوهای میبد

یکی از معیارهای اصلی در طبقه‌بندی اشیاء هنری تجزیه و تحلیل شکل ظاهری و سبک‌شناسی آن است. در هنرهای بصری، سبک شیوه‌ای است که گروه‌بندی آثار در مقولات مرتبط به یکدیگر را فراهم می‌آورد (Fernie,1995,p.361) یا روشی است که در آن فعالیتی اجرا یا شیء ساخته می‌شود یا باید اجرا و ساخته شود (Gombrich,1998,p.150). به اعتقاد گودم «سبک ویژگی پیچیده‌ای است که کارکردی مانند امضای یک فرد یا گروه دارد و به آثار «رنه»، «ویسلر» یا «بورودین» دلالت می‌کند یا آثار اولیهٔ «کورو» را از آثار متأخر او یا سبک‌های «باروک» و «روکوکو» را از یکدیگر متمایز می‌کند» (Goodman,19 ,p.34). سبک با لحن، امضا و تمامی روش‌هایی که در آن می‌تواند انتخابی صورت بگیرد، مانند محتوا و فرم سر و کار دارد (نودلمن، ۱۳۸۰: ۹۱).

در پژوهش‌های انسان‌شناختی، این مطالعه شامل بررسی ساختار یک فرم و تجزیه و تحلیل آن در کل فرهنگ است. سبک به معنای عناصر ثابت، کیفیت و بیان در هنر یک فرد یا گروه است و مهم‌تر از همه نظامی از فرم‌ها با کیفیت و بیان معنادار است که از طریق آن می‌توان شخصیت هنرمند و دیدگاه گسترده‌ای از یک گروه را مشاهده کرد و بنابراین نوعی همبستگی در آثار هنری وجود دارد که در برابر خلاقیت‌های فردی و آثار خاص قرار می‌گیرد و یک وسیلهٔ بیان در درون گروه است (Shapiro,1985:287). سبک در درجهٔ اول بر ویژگی‌های قابل مشاهده استوار است، شباهت‌های قابل مشاهده‌ای که میان گروهی از آثار که در یک طبقه‌بندی جای می‌گیرند، وجود دارد (Hatcher,1999: 16).

همهٔ ویژگی‌های یک اثر هنری را نمی‌توان ویژگی‌های سبکی دانست، بلکه آنهایی که نسبت به دیگر ویژگی‌ها پایدارتر هستند نشانه‌هایی از یک سبک هستند. سبک جلوه‌ای از فرهنگ به‌عنوان یک کل و نشانهٔ قابل رؤیت از وحدت آن است؛ در این معنا سبکِ یک فرد یا هنر خاص مورد نظر

نیست، بلکه فرم‌ها و کیفیت‌های تمامی هنر آن فرهنگ است که به اشتراک گذاشته شده است (Shapiro,1985: 287). سبک می‌تواند منعکس کنندهٔ تفاوت در معنای موضوعات، مانند شاخصی از وضعیت، طبقه یا تولید راه‌های مختلف رمزگذاری معنا باشد (Morphy, 2006: 325).

سه جنبهٔ اساسی سبک عبارت‌اند از: ۱ـ عناصر فرم ۲ـ روابط شکل ۳ـ کیفیت یا بیان، که در یک کار هنری با فرهنگ، این سه معیار استوارترین و معتبرترین معیارها هستند. تکنیک، موضوع و مواد، مشخصهٔ گروه خاصی از آثار هستند اما به‌عنوان ویژگی‌های اصلی قرار نمی‌گیرند (Shapiro,1985,p.289). سبک‌ها را می‌توان بر اساس معیارهایی مانند سبک فردی، سبک یک دوره، سبک یک فرهنگ یا رسانه یا بر اساس کیفیت‌های صوری طبقه‌بندی کرد (Hatcher,1999: 16).

سبک در دو مفهوم کاملاً متفاوت به کار می‌رود: «دراشاره به تشابهات صوری اشیاء آن‌چنان که انسان‌شناس یا مورخ هنر به دست می‌دهد و در اشاره به همین شباهت‌ها در حکم بخشی از آنچه تولید کننده در نظر دارد» (مورفی، ۱۳۸۵ : ۴۷). تشخیص این که سبکی آگاهانه حفظ شده و هنرمند آگاهانه قصد ایجاد شباهت‌های صوری را دارد یا ناآگاهانه و در چارچوب قوانین و سنت‌های خاص حفظ می‌شود آسان نیست. اما اغلب، تجزیه و تحلیل سبک حاصل درک از خارج است. هنرمندان در لحظه‌ای از تکامل یک سبک اغلب آگاه نیستند که عضو گروهی هستند که سبکی گسترده را خلق می‌کنند. (Carr and Neitzel,1995: 30).

در دوران معاصر با انواعی از سبک‌ها مواجه‌ایم. چنانچه برخی از هنرمندان در زمان فعالیت‌شان چندین سبک را تجربه می‌کنند. از این میان برخی از سبک‌ها مانند سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم و کوبیسم از هنرهای بدوی الهام گرفته‌اند، اما با تمام شباهت‌های آشکاری که میان آنها وجود دارد، «هنر مدرن در ساختار و محتوا از هنر بدوی متمایز است، آنچه در هنر بدوی متعلق به جهان تأسیس باورهای جمعی و نمادهاست، در هنر مدرن از بیان فردی نشأت می‌گیرد» (Shapiro,۱۹۸۵: ۲۹۱).

به زبان زبان‌شناسی، آکادمیسم دوران پیش از امپرسیونیسم، آکادمیسم به اعتبار مدلول بود و هنرمند آنچه را که می‌خواست بازسازی کند در قالب قراردادها و سنن خاص می‌دید اما با پیدایش تنوع سبک‌ها در کار هنرمندان معاصر، آکادمیسم به اعتبار مدلول از میان رفت و جای خود را به آکادمیسم به اعتبار دال سپرد. این آکادمیسم در واقع آکادمیسم زبان است که هنرمند در آن تمامی دستگاه‌های نشانه‌ای را به کار می‌گیرد. آکادمیسم زبان جلوی آکادمیسم موضوع هنر را می‌گیرد، دلیلش این است چون اوضاع و احوال حاکم بر تولید آثار هنری هنوز فردی است امکان این وجود ندارد که یک زبان واقعی ایجاد شود زیرا زبان پدیده‌ای جمعی و لاجرم پایدار است (لوی استروس،۱۳۷۲: ۶۴).

یکی از برجسته‌ترین محققانی که در زمینهٔ سبک، پژوهش کرده فرانتس بوآس است. بوآس در اثر خود با نام هنر ابتدایی به بررسی سبک تزئینی بومیان سواحل شمالی اقیانوس آمریکای شمالی پرداخته است. وی در این اثر دو سبک را از یکدیگر متمایز می‌کند: سبک مردانه که نمادین است

و دارای درجاتی از واقع‌گرایی است و سبک زنانه که صوری است و معنای خاصی را منتقل نمی‌کند (ایزدی جیران، ۱۳۸۸: ۱۵). او نشان داد که سبک ممکن است هم حاصل به کار گرفتن اصول بازنمایی باشد و به دلایل معناشناختی به کار گرفته شود و هم عامل تعیین کنندهٔ فرم باشد (مورفی، ۱۳۸۵: ۴۹).

پژوهش‌های بوآس را شاگردانش از جمله بانزل و کروبر ادامه می‌دهند. به نظر بانزل، سبک‌های هنری روابط تنگاتنگی با فرایندهای ذهنی هنرمند دارند که ناشی از وابستگی آنها بر تصاویری است که آگاهانه یا در رویا برانگیخته شده‌اند (Silver,1979:273). توجه کروبر بیشتر بر شکل معطوف است تا محتوا. به نظر او سبک‌های تاریخی از چرخه‌ای از مراحل رشد و فروپاشی می‌گذرند و ایستا بودن یک سبک بدون زوال و فروپاشی بسیار بعید است (Ibid).

دیگر محققانی که دربارهٔ شکل و سبک هنری پژوهش کرده‌اند، عمدتاً شامل اهانلون، مان، ژاناتیس، گاس، روزمن و رابل می‌شوند. به اعتقاد روزمن و رابل که با دیدگاهی ساختارگرایانه به بررسی معنای آثار هنری کواکیوتل پرداخته‌اند، ویژگی‌های سبکی و بازنمایی شکلی بیانگر نظام‌های طبقه‌بندی ذهنی امور مقدس جامعه هستند و کارکرد آنها شناسایی انواع اجدادی کواکیوتل است (ایزدی جیران، ۱۳۸۸: ۱۶).

در مجموع، سبک‌های هنری را نمی‌توان حاصل ابداع گروهی از هنرمندانی دانست که آن را به کار می‌برند، بلکه این سبک‌ها بخشی از ساختار اجتماعی و فرهنگی اجتماعی هستند که آنها را تولید کرده است؛ به عبارت دیگر تغییر و تحولات یک فرهنگ را می‌توان در تغییراتی که در سبک‌های هنری آن جامعه به وجود می‌آید مشاهده کرد.

نماد چلیپا

چلیپا در اصل واژه‌ای آرامی است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۵۴۲). این واژه در زبان‌های سامی مانند سریانی، به صورت «صلیبا» آمده و به شکل «صلیب» وارد زبان عربی شده است (مشکور، ۱۳۵۷: ۴۸۹). نماد مذکور به شکل دو خط متقاطع و عمود بر هم یکی از کهن‌ترین نمادهای بشری است. در مورد هویت و منشأ آن اطلاعات تاریخی وجود ندارد. صلیب در کشورهای مسیحی زینت‌بخش کلیساها است. کشیشان آن را سرچشمهٔ لایزال و نیروی سعادت‌بخش این جهان می‌دانند و مسیحیان به هنگام غسل تعمید آن را بر گردن می‌آویزند (یاحقی،۱۳۸۶: ۵۴۳-۵۴۲).

در قرون وسطی صلیب به شکل درختی Y شکل با گره‌ها و شاخه‌هایی که نمادی از درخت زندگی بود و به‌عنوان محور جهان نمایش داده می‌شد، پل یا نردبانی برای رسیدن روح به خدا شناخته می‌شد و همچنین بر ارتباط اولیه میان دو جهان آسمانی و زمینی دلالت داشت (Cirlot, 1971: 69). در اسطوره‌شناسی مصری به‌عنوان نمادی برای اتحاد اوزیریس و ایزیس است و به‌عنوان سمبلی از اصل مولد طبیعت شناخته شده است (Wilson, 1896: 766).

کهن‌ترین شکل صلیب، چلیپای شکسته است که انتهای هر بازوی آن با زاویهٔ قائمه در یک جهت شکسته شده است، در سانسکریت به آن سواستیکا می‌گویند (مشتق از su به معنای خوب و asti به معنای هستی، با پسوند ka) و همواره از آن به‌عنوان نماد خوشبختی و خوش اقبالی یاد می‌شود(Wilson,1896). این نماد در آثار باقیمانده از تمدن درهٔ سند پیش از آریایی‌ها دیده شده است و یک نماد عرفانی مورد استفاده در میان فرقه‌های مختلف هندوان از جمله پیروان آیین جین، مریدان ویشنو و بوداییان بوده است (بختورتاش،۱۳۸۰: ۳۲۳) و همچنین نمادی از ارابهٔ خورشید و خورشید گردان است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۴۵).

در ایران، چلیپا و چلیپای شکسته از هزارهٔ پنجم پیش از میلاد مورد توجه بوده و در سرزمین خوزستان یافت شده است. آثار آن را می‌توان بر روی سفالینه‌ها، پارچه‌ها، گچ‌بری‌ها، زیورآلات و در مناطق باستانی مانند شوش، تپهٔ سیلک، تپهٔ حصار، شهر سوخته و ... مشاهده کرد. در سفال‌پاره‌های به دست آمده از شوش متعلق به هزارهٔ چهارم پیش از میلاد نقوش بز کوهی ترسیم شده که در درون خمیدگی‌های شاخ آن نشانهٔ چلیپای شکسته دیده می‌شود (بختورتاش ،۱۳۸۰: ۱۷۳-۱۳۸). در منسوجات عشایر مانند سوزنی‌های ایل بختیاری و قالیچه‌های سرکوه داراب نیز نقش چلیپا وجود دارد و گاه به جای چشمان پرنده در بافته‌ها، چلیپا به کار رفته است یا مانند گلیم‌های بختیاری حاشیه‌ها به صورت چلیپا بافته می‌شود (پرهام، ۱۳۷۱ :۹۶-۵۶). همچنین در بافته‌های گلیمی و خیمه، زن تازه‌زا برای دفع چشم‌زخم نقش می‌شده است (بختورتاش،۱۳۸۰: ۲۸۹).

نقش چلیپا و چلیپای شکسته به‌ویژه در معماری و در کاشی‌کاری‌ها و گچ‌بری‌ها بسیار به کار رفته است. چلیپای شکسته از نقش‌های مقدماتی در آجرچینی سلجوقی به شمار می‌رود (پوپ، ۱۳۷۰: ۱۴۴).

نماد چلیپا به قدری ساده است که می‌توان آن را به تمامی مردم در تمامی فرهنگ‌ها نسبت داد. نگاره‌ای که ادیانی مانند بودایی، مسیحی و اسلام و تمدن‌های گوناگون همچون آریاییان، آشوریان، بوداییان و بومیان آمریکایی آن را به کار برده‌اند. پیشینه‌ای که این نماد دارد و معانی متعددی که به آن نسبت داده شده، دلیلی بر قابلیت‌هایی است که این نماد دارد.

تحلیل و بررسی سبک چلیپا در زیلوها

زیلو از کهن‌ترین دست‌بافت‌ها و یکی از صنایع دستی روستایی میبد با ظاهری خنک و بادوام، مناسب‌ترین زیرانداز برای مناطق کویری محسوب می‌شود. در گذشته و در میان صنایع خانگی میبد، زیلو از پر رونق‌ترین محصولات صادراتی محسوب می‌شده و تعداد زیادی از ساکنان این منطقه و می‌توان گفت تمامی افراد یک خانواده در بافت آن مشارکت داشته‌اند. تنوع چشمگیر نقوش در زیلوها، ترکیب‌بندی این نقوش و اصول ساختاری خاصی که سبب انسجام این ترکیب‌بندی‌ها در

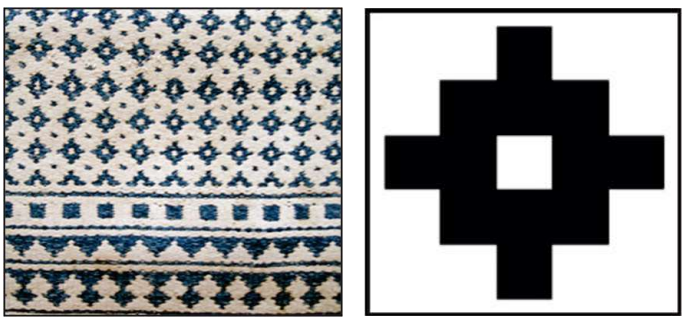
زیلوها شده، ابعاد وسیعی از فرهنگ و اعتقادات ساکنان میبد را در خود جای داده است.

عنصر سازنده در اغلبِ آرایه‌ها، نقش چلیپا است که با حرکت‌های گوناگون خود تنوعی از اَشکال را در زیلوها به وجود آورده است و سبب به وجود آمدن سبک چلیپا در زیلوها شده است. زیلوها از نظر کاربرد و نقوش به کار رفته در آن، به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱ـ زیلوهایی که مصارف خانگی دارند و به‌عنوان زیرانداز در منازل استفاده می‌شوند.

در متن این زیلوها تنها از تکرار یک و یا ترکیبی از چند نقش استفاده می‌شود. ۲ـ دستهٔ دیگر زیلوهایی هستند که برای مساجد بافته و وقف آنها می‌شوند؛ زیلوهای محرابی نیز به دو دسته قابل تفکیک هستند: زیلوهایی که از تکرار یک یا چند نقش تشکیل شده‌اند (همانند زیلوهای خانگی) و تنها در برخی موارد در گودی محراب نقشی متفاوت از نقش زمینه قرار گرفته است. این محراب‌ها با یک حاشیه از یکدیگر تفکیک می‌شوند. ۳ـ دستهٔ دیگر زیلوهایی هستند که از نقوش متفاوتی که در یک ترکیب‌بندی منسجم در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، تشکیل شده‌اند. این نقوش از پیچیدگی و تنوع زیادی برخوردارند و برای بافت آنها به مهارت بیشتری نیاز است.

نقوش زیلو نسبت به دیگر دست‌بافته‌های این منطقه، از تنوع چشمگیری برخوردارند؛ به طوری که بعضی از زیلوبافان تعداد آن را هفتاد نوع می‌دانند (جانب اللهی، ۱۳۸۵، ۴۰۸). علی‌رغم تنوع نقوش در زیلوها، اغلب این نقوش به نظام معناشناختی کلی وابسته هستند، به طوری که کل این نظام در بسیاری از نقوش قابل مشاهده است؛ به همین جهت تمامی اَشکال نیز تحت یک ساختار مشترک طبقه‌بندی شده‌اند. یکی از نقوشی که می‌توان آن را به‌عنوان نقش مبنا برای شکل‌گیری دیگر نقوش قرار داد نقشی با نام «کله‌مداخلی» است (شکل۱).

این نقش به دو صورت ساده و چشم‌دار در زیلوها بافته می‌شود. مربع مرکزی با رنگ روشنِ چشم، کله‌مداخلی نامیده می‌شود. این نقش از یک مربع مرکزی و مربع بزرگتری که آن را در برگرفته است تشکیل شده و خطوطی از مربع مرکزی و عمود بر اضلاع مربع بزرگتر به بیرون گسترانده شده و مربع را به چهار قسمت مساوی تقسیم کرده است. نقش کله‌مداخلی را می‌توان به‌عنوان چارچوب کاملی برای مجموعه‌ای از نقوش زیلوها در نظر گرفت. در واقع اغلب نقوش بر پایهٔ ساختار چلیپایی با یک نقش مرکزی شکل گرفته‌اند.

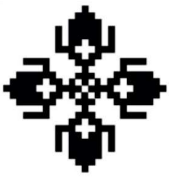
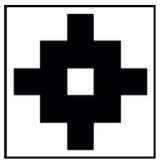
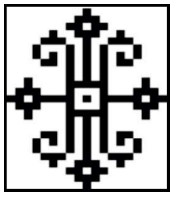


■ شکل۱. نقش کله‌مداخلی در زیلوها
(مأخذ: نگارنده)

جدول شمارهٔ ۱ شامل مجموعه نقوشی است که از ساختار چلیپایی با دو محور عمودی و افقی پیروی می‌کنند. شکل (۱-۲) بدون احتساب مثلث‌هایی که در چهار گوشهٔ آن قرار گرفته‌اند، شبیه به پیکرک‌هایی هستند که دستان‌شان به طرف بالا کشیده شده است. شکل‌های (۱-۳) و (۱-۴) نیز به همین ترتیب این چهار پیکره را در انتهای چهار بازوی چلیپا بازنمایی می‌کنند. این پیکرک‌ها در اَشکال بعدی به گونه‌ای انتزاعی‌تر ترسیم شده‌اند، به طوری که در اشکال (۱-۱۰) (۱-۱۱) و (۱-۱۲) کاملاً تغییر شکل یافته و به شکلی کاملاً انتزاعی بازنمایی شده‌اند.

در برخی موارد مانند شکل (۱-۶) و (۱-۸) این اشکال با یک چرخش در چهار گوشه مربع و فواصل بین خطوط خارج شده از آن بازنمایی می‌شوند. نکتهٔ قابل توجه، وجود محور مرکزی در تمامی نقوش است که در برخی اشکال به شکل مربع و در برخی دیگر به شکل چلیپا ترسیم شده‌اند. یکی دیگر از ویژگی‌های این نقوش وجود سه عنصر در انتهای چهار بازوی چلیپا یا در میان آن است. اگر در اشکالی که از چهار پیکرک تشکیل شده، سر و دو دست پیکره را به‌عنوان سه عنصر شکل‌دهندهٔ آن در نظر بگیریم، این سه عنصر در اغلب اشکالی که با ساختار چلیپا ترسیم شده‌اند، تکرار شده است. در برخی اشکال این سه عنصر با یک یا سه شکل مثلث مانند در انتهای یک و یا سه محور، مانند شکل‌های (۱-۷)، (۱-۹) و(۱-۱۰) و در برخی موارد با مثلثی که از هر بازوی آن جدا شده است، باز نمایی شده‌اند؛ مانند شکل (۱-۱۱). تنها در برخی از نقوش مانند شکل (۱-۸) عنصر میانی حذف شده است.

جدول ۱. سبک چلیپا در زیلوها (مأخذ: نگارنده).

			
نقش۱-۴-نقش «سینه‌ریز»	شکل۱-۳-نقش «آدمک»	نقش۱-۲-نقش «پرت توره»	نقش۱-۱-کله مداخلی
			
نقش۱-۸-نقش «هشت‌پر شاخ گاوی»	نقش ۱-۷-نقش «هشت پر کوچک»	نقش۱-۶-نقش «پرت توره»	نقش۱-۵-نقش «تالک»
شکل۱-۱۲-نقش «چرخ دونه‌بری»	شکل۱-۱۱-نقش «هشت‌پر خورشیدی»	نقش۱-۱۰-نقش «پرت پیله»	نقش۱-۹-نقش «گچ کنه»

با بررسی نقوش زیلوها چند ویژگی محوری را می‌توان بر شمرد که در اغلب نقوش مشترک است و سبب به وجود آمدن یک ساختار ویژه و همچنین سبک چلیپا در زیلوها شده است، این ویژگی‌ها عبارت‌اند از:

۱. شکل‌گیری تمامی نقوش در زمینهٔ مربع

۲. استفاده از خطوط شکسته در تمامی نقوش

۳. وجود یک نقش مرکزی در اغلب نقوش

۴. ترسیم چهار خط در چهار جهت اصلی از نقش مرکزی در اغلب نقوش

۵. ترسیم چهار نقش در انتها یا مابین خطوط خارج شده از مرکز

۶. تحول از اشکال فیگوراتیو به اشکالی به‌شدت انتزاعی و بالعکس

۷. استفاده از اشکال هندسی به ویژه مربع و مثلث در مرکز و یا در شکل‌گیری نقوش پیرامونی

۸. وجود عناصر سه‌تایی در نقوش پیرامونی

بنا بر آنچه شرح داده شد، سبک اصلی زیلوها از یک نقطهٔ مرکزی، به همراه چهار بازو (در اغلب موارد چهار پیکر) تشکیل شده است و به‌تدریج این طرح به ویژگی‌های اساسی آن یعنی سه عنصر اصلی شامل یک عنصر میانی و دو نقشی که در طرفین نقش میانی و قرینهٔ یکدیگر ترسیم شده‌اند تقلیل می‌یابد و در مواردی به نقوشی پیچیده‌تر تبدیل می‌شود.

این ویژگی به گونه‌ای دیگر در ترکیب‌بندی کلی زیلوهای محرابی نیز قابل مشاهده است. اگر بازوی افقی در نقوشی که دارای ساختار چلیپایی هستند را حذف کنیم، ترکیب‌بندی این نقوش که از یک پیکرهٔ رو به پایین، فضای میانی شامل مربع یا چلیپا و پیکره‌ای که رو به بالا ترسیم شده باقی می‌ماند که این ساختار در زیلوهای محرابی نیز مشاهده می‌شود.

فضای درونی اغلب این زیلوها به سه بخش قابل تقسیم‌بندی هستند:

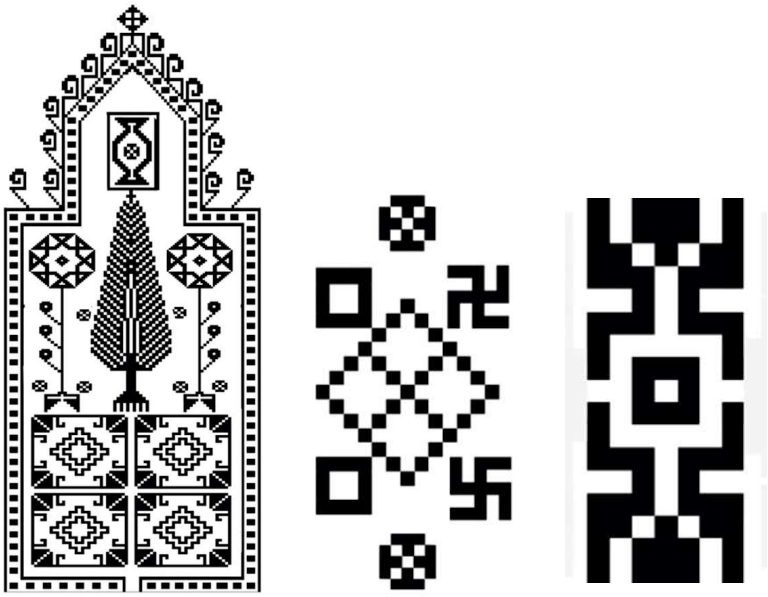
۱ـ فضای بالای زیلوها که شامل سه نقش است: نقش میانی که بزرگ‌تر و بالاتر از دو نقش طرفین است و نقوشی که در یک راستا در طرفین نقش میانی قرار گرفته‌اند.

۲ـ نقوشی که در فضای میانی محراب واقع شده‌اند و در واقع ارتباط میان فضای زیرین و فضای بالا را برقرار می‌سازند.

۳ـ نقوش قرارگرفته در فضای زیرین که بخش قابل توجهی از تقسیم‌بندی داخل محراب را اشغال می‌کند. در این فضا نیز در برخی موارد عناصر سه‌تایی قابل مشاهده هستند. نقوش میانی اغلب دارای سه پایه‌اند که در بعضی از زیلوها هر سه پایه به سه عنصر قرار گرفته، در بالای زیلوها متصل هستند و در بعضی دیگر، تنها به عنصر میانی در بالای زیلوها متصل می‌شود. با وجود تنوع نقوش در هر زیلو، ساختار اصلی در ترکیب‌بندی این نقوش در اغلب آنها یکسان است.

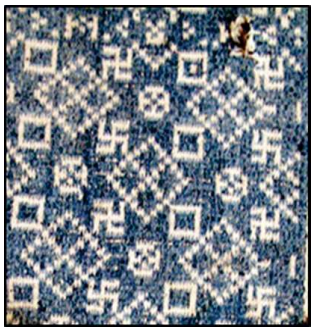
شکل ۲. دو نمونه زیلوی محرابی (مأخذ: نگارنده).

این ساختار را در برخی دیگر از زیلوها که در آنها از ترکیب چند نقش استفاده شده نیز می‌توان یافت. طرح و نقش دیگر «چنتک» نامیده می‌شود که از ترکیب چند نقش پدید آمده است (اشکال۳و۴). در مرکز این ترکیب نقش لوزی ترسیم شده است و نقوش سه‌تایی در این ترکیب، نقش چلیپای شکسته، مربع و نقش «چرخ دونه‌بری» است که در قسمت بالا و پایین نقش لوزی قرار گرفته‌اند. در شکل شمارهٔ۳ سه نوع ترکیب‌بندی در زیلوها با یکدیگر تطبیق داده شده‌اند.



شکل ۳. شباهت ساختاری میان نقش چلیپا با ترکیب‌بندی نقوش در دو نوع متفاوت از زیلوها از نظر کاربرد. (مأخذ: نگارنده).

با بررسی‌هایی که انجام گرفت، تمامی نقوش زیلوها را می‌توان در چند طبقه و تحت ساختار چند شکل محدود طبقه‌بندی کرد؛ بنابراین چندین شکل مختلف می‌توانند معنایی یکسان داشته باشند و در جایگاه یکدیگر بدون تغییرات معنایی به کار روند.



■ شکل ۴. نقش «چنتک» در زیلوها (مأخذ:نگارنده).

در زیلوهای محرابی این جابه‌جایی نقوش با یکدیگر به وفور مشاهده می‌شود؛ به‌عنوان مثال انواع نقوش «پرت توره» در قسمت‌های مختلف زیلوها از جمله در فضای زیرین، به جای سه عنصری که در فضای بالای زیلوها قرار گرفته‌اند (در بعضی از زیلوها در جایگاه عنصر میانی و در بعضی دیگر در جایگاه عناصر جانبی) ترسیم شده‌اند؛ تنها برخی از نقوش مانند انواع سینه‌ریز به علت جزئیات زیادی که دارند و به همین جهت حجم بیشتری از فضا را احاطه کرده‌اند، در فضای زیرین محراب مورد استفاده قرار گرفته‌اند؛ بنابراین برای یافتن معنای نقوش توجه به جایگاه آنها در زیلوها در اولویت قرار می‌گیرد.

همچنین از بررسی زیلوهای محرابی می‌توان نتیجه گرفت که شکل خاصی از ترکیب‌بندی بر کلیت زیلوهای محرابی غالب است و نقوش قرار گرفته در این زیلوها روابط بسیار منسجمی با یکدیگر دارند. بنابراین گام بعدی در شناخت مفهوم نقوش، در نظر گرفتن آنها به صورت یک کل واحد است. این ترکیب‌بندی کلی (شامل سه فضای متفاوت که با یکدیگر مرتبط هستند) را در هر یک از نقوش که دارای ساختار چلیپایی هستند و نقوش پیرامون آنها در چهار جهت اصلی قرار گرفته نیز می‌توان مشاهده کرد، مانند انواع نقوش پرت‌توره، نقوش سینه‌ریز و نقش طوق.

اغلب این اَشکال شامل یک محور مرکزی هستند که با فضای میانی در زیلوهای محرابی قابل مقایسه هستند و بازوی جنوبی در این نقوش، در زیلوهای محرابی با نقوشِ قرار گرفته در فضای زیرین و بازوی شمالی با اشکال قرار گرفته در بالاترین فضا در این زیلوها مطابقت دارند. پیکرک‌هایی که بر روی چهاربازوی نقوش چلیپا قرار گرفته‌اند در برخی موارد به گوشه‌ها و مابین خطوط متقاطع تغییر مکان می‌یابند و این در واقع نمایانگر چرخش این پیکرک‌ها است.

فهم فرهنگی نقوش زیلوها

الگوی ساختاری را که در نقوش زیلوها مورد بررسی قرار گرفت، می‌توان در روایات و باورهایی که اغلب در میان زرتشتیان شهرستان میبد رواج دارد، یافت. در تمامی داستان‌ها و روایاتی که در میان ساکنان این منطقه رواج دارد، ساختاری سه‌گانه قابل تشخیص است. در این قسمت به بررسی چند روایت و شباهت ساختاری آنها با ساختار نقوش در زیلوها می‌پردازیم. بسیاری از این روایات مرتبط با مراسمی است که زرتشتیان این منطقه برگزار می‌کنند.

به علت ارتباط زیادی که میان اماکن مقدس زرتشتیان این منطقه با نقوش زیلوها وجود دارد، به معرفی این اماکن و روایات مرتبط با آنها پرداخته می‌شود: از مراسم‌های بسیار با اهمیت نزد زرتشتیان استان یزد مراسم مربوط به زیارتگاه‌های متعددی است که در این استان قرار گرفته است، به طوری که در هر دهکدهٔ زرتشتی‌نشین در شهرستان میبد چندین زیارتگاه وجود دارد، اما عمده‌ترین آنها شامل هفت عدد است که اغلب آنها بر فراز کوه‌ها بنا شده‌اند. نوشته‌ای از رستم بلیوانی، رئیس سابق انجمن زرتشتیان شریف‌آباد اردکان، که در زیارتگاه «چک‌چک» نصب است، علل پیدایش این زیارتگاه‌ها را به‌تفصیل آورده است[1].

■ شکل۶.ساختار سه‌گانهٔ در نقوش لباس عروس در میبد، موزهٔ مردم‌شناسی میبد (مأخذ: نگارنده)

این سه عنصر در سفال‌های این منطقه به شکل سه دایرهٔ تو پر در داخل اشکال مثلث‌مانندی قرار گرفته‌اند که به نظر می‌رسد بازنمودی از کوه باشد. این دایره‌ها در بعضی از سفال‌ها به یک عدد تقلیل یافته‌اند (شکل۷).

۱. «به طوری که در اسناد تاریخی و مذهبی و دیوان خاضع و روایت‌های سینه‌به‌سینهٔ محلی به یادگار مانده، در دوران سلطنت یزدگرد سوم آخرین پادشاه ساسانی چون اوضاع ایران رو به وخامت می‌رفته، یزدگرد سوم فکری مبنی بر این اندیشیده که خاندان خود را از مدائن به یزد که منطقهٔ نسبتاً امنی بوده است، کوچ دهد؛ از این رو به دستور وی شهری با استحکامات آن روز (حصار و برج و خندق) برای محافظت، تهیه کردند و یزدگرد خاندان خود را از مدائن به یزد کوچ داد. امکان دارد نام یزد از یزدگرد به یادگار مانده باشد. شاید آثار برج و باروی به جا مانده در محله یزاران بقایای شهر فوق‌الذکر باشد. یزدگرد دو پسر به نام‌های هرمزان و اردشیر و پنج دختر به نام‌های شهربانو، پارس‌بانو، مهربانو، نیک‌بانو و نازبانو داشت. نام همسرش کتایون بود و خدمتکاری به نام مروارید داشت.

یزدگرد پس از شکست از مسلمانان به خراسان گریخت و در آنجا به دست آسیابانی کشته شد. با شایع شدن خبر مرگ یزدگرد، خانوادهٔ وی در یزد با یکدیگر وداع کرده و هر یک به سمتی از اطراف یزد متواری شدند.

هرمزان و شهربانو، پسر و دختر بزرگ یزدگرد در حین فرار دستگیر شده و به عربستان به غلامی و کنیزی برده می‌شوند. پارس‌بانو و مهربانو به سمت شمال غربی یزد متواری شدند. این دو در حدود ارجنان با هم وداع کردند. مهربانو به سمت عقدا گریزان بوده است که بر اثر بی غذایی و رنج راه در این شهر فوت می‌کند. او را در گوشهٔ باغی در عقدا دفن می‌کنند که اکنون به مزرعهٔ مهر معروف است و مردم آن سامان آن را محل مهربانو می‌نامند و برای وی شمع روشن می‌کنند. پارس‌بانو در سمت غربی عقدا به زرجوع رسیده، در کوهی غایب می‌شود. شکاف سنگیِ زیارتگاه را محل غایب شدن پارس بانو می‌دانند. در گذشته لباس مقنعه‌مانندی در شکاف سنگ ظاهر بوده که آن را برای تبرک کنده و حفظ کرده‌اند.

نیک‌بانو (چک‌چک) با مروارید (هریشت) در بیابان وداع کرده، به سمت کوهی در ۳۷ کیلومتری شرق اردکان رفته که اکنون کوه چک‌چک نامیده می‌شود و در این کوه غایب می‌گردد. آثار لباس مقنعه‌مانندی در شکاف کوه وجود داشته که آن را برای تبرک کنده‌اند. این محل امروز زیارتگاه زرتشتیان جهان است. در زیارتگاه درخت چنار تنومندی هست که بیش از هزار سال قدمت دارد. گفته می‌شود این درخت همان عصای نیک‌بانو (پیر سبز) بوده است که با آن به شکاف کوه زده و پس از آن بر اثر رطوبت آب شیرینی که از شکاف کوه می‌چکد، سبز شده است. مروارید (هریشت) نیز در کوهی در هفده کیلومتری اردکان در کوهی که امروزه هریشت نامیده می‌شود، غایب شده است و این مکان نیز از زیارتگاه‌های زرتشتیان است.

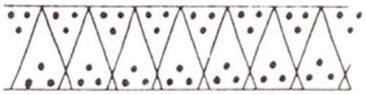
نازبانو (نارکی) به سمت جنوب یزد متواری شده در کوه تیجنگ غایب شده و آثار زیارتگاه در آنجا موجود است. اردشیر پسر کوچک یزدگرد به همراه مادرش کتایون به سمت خرابه‌های شرقی یزد متواری شدند. کتایون در پشت حصار یزد که اکنون در خود شهر یزد واقع شده و به ستی پیر معروف است، پناه برده و در آنجا در چاهی غایب شده است که اکنون این محل زیارتگاه است. اردشیر نیز در شرق یزد در کوهی غایب گردیده که این مکان نیز به زیارتگاه (نارستانه) معروف است».

زیارتگاه «چک‌چک» یا «پیر سبز» از محبوب‌ترین زیارتگاه‌هاست که در ۴۸ کیلومتری شمال شرقی شهر یزد و در کوه‌های میان اردکان و انجیر واقع شده است. نام«چک‌چک» از صدای قطرات آبی گرفته شده که از کوه می‌چکد. زرتشتیان بر این باورند که این کوه محل ناپدید شدن «حیات بانو»، دختر آخرین پادشاه ساسانی است. زمان زیارت از روز اشتاد در ماه خرداد (بهمن ماه قدیم) به مدت پنج روز است.

زیارتگاه پیر بفروئیه، از زیارتگاه‌های مسلمانان است. به اعتقاد ساکنان این منطقه این زیارتگاه محل دفن سه دختر است. زنانی که نذر می‌کنند و حاجتشان برآورده می‌شود روزهای سه شنبه به این مکان آمده و نان می‌پزند و بین حاضران تقسیم می‌کنند.

ازدیگر مراسم رایج در این منطقه، سفره‌های نذری است که نزد زرتشتیان و مسلمانان رایج است. سفره‌ای که از اهمیت زیادی نزد زرتشتیان برخوردار است، سفره بی‌بی سه‌شنبه است. محتویات سفره اغلب شامل ظرف آب، نان سورک، انار، میوه‌های فصل، شاخه‌ای از درخت سرو، آیینه و عروسک است. برای انداختن این سفره ابتدا نذر می‌کنند و هنگامی که حاجتشان برآورده شد، سه هفته متوالی در روزهای سه شنبه، سفره را می‌اندازند.

روایتی که در مورد صاحبان این سفره نقل می‌شود، روایت سه خواهر به نام‌های «بی‌بی سه‌شنبه »، «بی‌بی مراد» و «بی‌بی حاجت» است که پدرشان آنها را در غاری که در کنار چشمه و درختان سرسبز قرار گرفته بود، رها می‌کند. پس از گذشت چند روز بی‌بی سه‌شنبه برای یافتن غذا به بیرون از غار می‌رود. سه خواهر جماعتی را می‌بینند که برای برآوردن حاجتشان آشی پخته و آن را با انگشت می‌خورند. آنها نیز همین کار را انجام می‌دهند و به مراد خود می‌رسند. «بی‌بی سه‌شنبه» با پسر پادشاه ازدواج می‌کند و خواهران او به دربار پادشاه راه می‌یابند. سفره را اغلب بر بالای تنور می‌اندازند زیرا اعتقاد دارند که منزل سه خواهر در کنار تنور است (رمضانخانی، ۱۳۸۷). مسلمانان نیز آشی به نام «آش بی‌بی سه‌شنبه» می‌پزند که چشم آسمان، مردان و همچنین زن آبستن نباید آن را ببینند.



■ شکل۷. نقوش سه‌تایی در سفال‌های منطقهٔ میبد (مأخذ: نگارنده).

ترتیب و توالی داستان «بی‌بی سه‌شنبه» با ترکیب‌بندی کلی زیلوها که دراغلب موارد با توجه به جهت پیکان‌ها از فضای زیرین آغاز می‌شود، مطابقت دارد و می‌تواند اشاره‌ای به جنبهٔ زیرزمینی سه عنصری که در فضای بالای زیلوها قرار گرفته و منشأ باروری و آب هستند، باشد و راه یافتن آنها به دربار پادشاهی نیز بازنمودی از جنبهٔ آسمانی آنهاست.

این سه عنصر در شکل ۷ متناسب با این روایت در داخل کوه قرار گرفته‌اند و کوه‌ها نیز ارتباط میان این دو فضا را برقرار می‌سازند. این ارتباط در زیلوها به‌وسیلهٔ عناصری مانند درخت و زنجیر صورت می‌گیرد؛ اگرچه زنجیر می‌تواند نماد مقولات مختلفی مانند کوه هم باشد.

در بندهش دربارهٔ سه عنصر ماه، خورشید و ستاره و نقشی که برخی کوه‌های مقدس به‌عنوان ارتباط میان زمین و آسمان ایفا می‌کنند، آمده است که «البرز تا به سر رسیدن هشتصد سال می‌رُست: دویست سال (تا) به ستارهٔ پایه، دویست سال تا به ماه پایه، دویست (سال) تا (به) خورشید پایه، دویست سال تا به بالای آسمان» (فرنبغ دادگی، ۱۳۷۸). «البرز پیرامون این زمین، به آسمان پیوسته است. تیرگ البرز آن است که ستاره و ماه و خورشید بدو فروگردند و بدو باز آیند» (همان). کوه در تاریخ ادیان محور و مرکز به شمار می‌رود و متبرک و مقدس است، زیرا دریچهٔ جهان نورانی و نقطهٔ تلاقی آسمان و زمین است (الیاده، ۱۳۷۳).

باور به دو ویژگی الهه یا الهگان باروری (جنبهٔ زیر زمینی و آسمانی آنها) را در قالب مراسم جادویی که برای چشم زخم انجام می‌گیرد، نیز می‌توان مشاهده کرد. این مراسم بدین صورت انجام می‌گیرد که یک تخم‌مرغ با هفت دانهٔ اسپند و هیزم سر سه کوچه آتش می‌کنند و روی تخم مرغ اسم همه را می‌نویسند و درون آتش می‌گذارند و می‌خوانند: اسفند سر کوه، اسفند بن کوه، اسفند تو می‌دانی، چشم زخم تو می‌شناسی، اسفند سرکوهی، چشم حسود می‌سوزانی، هرکه چشم کار ما کنه ... اسفند تلخ و نمک شور، بترکون چشم حسود و حسرت خور، . . . و می‌خوانند تا تخم مرغ بترکد.

واژهٔ سپنته به معنای «نیروی کامل رونده و گستراننده» که به معنای مقدس نیز نقل شده است، یک صفت یزدانی است. در مهریشت واژهٔ سپنته صفتی برای اسب‌هایی است که گردونهٔ مهر را می‌کشند. این واژه در نام ایرانی میانه گیاه سپند، فن. اسپند نهفته است که برای دور کردن چشم زخم به کار می‌رود (نیبرگ، ۱۳۸۲: ۹۹-۹۷).

واژهٔ اسفند به معنای مقدس در اینجا بیش از همه می‌تواند صفتی برای خورشید باشد، زیرا سوزاندن چشم حسود از ویژگی‌های او است و اسفند سرکوه و ته کوه اشاره‌ای به دو جنبهٔ زیرزمینی

و آسمانی خورشید است. علاوه بر آن، نقش «هشت پر خورشیدی» که یکی از طرح‌های مطرح در زیلوهاست به گونه‌های مختلفی در زیلوها ترسیم شده است، اما در اغلب موارد این نقش در فضای زیرین در زیلوها ترسیم می‌شود.

در روایت «بی‌بی سه‌شنبه»، شخصیت اصلی داستان که دارای مقامی بالاتر از دو خواهر دیگر است، در جایگاه خورشید قرار گرفته است و در نقوش زیلوهای محرابی به گونه‌ای برجسته‌تر با نقشی که در مربع محاط است، نمایان می‌شود. مربعی که در فضای زیرین قرار گرفته علاوه بر غار می‌تواند بازنمودی از زیر زمین و چاه آب نیز باشد. چاه‌های مقدسی که در این منطقه وجود دارند مانند «ستی پیر» که زنان یا دخترانی در آنجا ناپدید شده‌اند، از دلایلی است که ارتباط میان این عناصر را با آب آشکار می‌سازد.

علاوه بر آن، محتویات سفره که شامل ظرف آب، آویشن، میوه‌های فصل، انار و سه نان که نشانهٔ این سه خواهر است، بر اهمیت این سه به‌عنوان الهگان باروری تأکید دارد. نان عنصری مؤنث تصور می‌شده است (کوپر ،۱۳۷۹: ۳۶۸) و یکی از نشانه‌های ایزدبانوان باروری است و براساس باوری کهن، هدیهٔ ایزدبانوی بزرگ است که شکل آن نیز گرد است (عسکری،۱۳۸۶: ۱۴۳). مراسم پخت «آش بی‌بی سه‌شنبه» و پخت نان از سوی زنان در زیارتگاه «پیر بفروئینه» در هر سه‌شنبه در میان مسلمانان این منطقه، باز مانده‌ای از باور به این ایزدبانوان است.

ارتباط میان ساختار چلیپایی موجود در زیلوها و نقش چرخ در زندگی مردم میبد بسیار قابل توجه است. یکی از نقش‌مایه‌هایی که در شکل به کار رفته است، نقشِ «چرخ دونه‌بری» است که شکل ظاهری آن شباهت کاملی با این چرخ دارد. علاوه بر این نقش، نقشِ «چرخ چاه» نیز در زیلوها مورد استفاده قرار گرفته است. همان طور که پیش‌تر شرح داده شد، سبک چلیپا بازنمود چرخهٔ مرگ و حیات ایزدبانوی باروری است و در واقع بر حرکت دَوّار زمان نیز دلالت دارد. این بینش از چرخش زمان به شکل مادی چرخ که از لوازم ضروری در معیشت مردم این منطقه بوده است (چرخ‌های ریسندگی، چرخ چاه، چرخ سفالگری و ...) نیز منتقل می‌شود، به طوری که با چرخاندن آن در جهت عکس، رویدادها نیز در جهت عکس اتفاق می‌افتد.

■ شکل۸. چرخ دونه‌بری (مأخذ: نگارنده).

به‌عنوان مثال برای بازگرداندن مسافری که به سفر رفته و بازنگشته است، بر روی پشت‌بام و رو به ناودان، چرخ ریسندگی را در جهت عکس می‌چرخانند و نام او را صدا می‌زنند و یا برای بازکردن بخت دختران، چرخ سفالگری یا ریسندگی را در جهت عکس می‌چرخانند؛ بنابراین ساختار چلیپایی در واقع چرخه‌ای از زمان تصور شده است که الهه و یا الهگان باروری ناگزیر در داخل این چرخه قرار گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری

با بررسی سبک نقوش در زیلوها می‌توان نتیجه گرفت:

۱ـ در زیلوها از نقوش فیگوراتیو، انتزاعی و هندسی برای بیان اندیشه‌ها و باورهای ساکنان این منطقه استفاده شده است. ۲ـ با وجود تنوع نقوش در زیلوها چند نقش را می‌توان به‌عنوان مبنای شکل‌گیری دیگر نقوش قرار داد. ۳ـ ساختار چلیپایی موجود در زیلوها برای بیان مفاهیمی به کار می‌رود که ساختار اصلی اندیشه اسطوره‌ای ساکنان این منطقه را تشکیل می‌دهد؛ به عبارت دیگر وحدت ساختاری موجود در زیلوها، وحدت معنایی را نیز در پی دارد ۴ـ سبک چلیپا در زیلوها، هم در اجزا و هم در کل ترکیب‌بندی نقوش قابل مشاهده است؛ به طوری که مرکز نقوش چلیپایی با فضای میانی و نقوشی که در دو بازوی شمالی و جنوبی قرار گرفته‌اند، با دو فضای مجزا در زیلوها نمایش داده می‌شوند.

اساسی‌ترین اندیشهٔ ساکنان این منطقه را تقابل تاریکی و روشنایی (مرگ و حیات مجدد) و نقشی که این تقابل در آفرینش جهان ایفا می‌کند، شکل می‌دهد. ملموس‌ترین شکل مادی و صوری این آفرینش که به صورت ادواری تکرار می‌شود، چرخ است. ارتباط میان چرخ و زمان در باورهای مردمی، سبب پدید آمدن الگوی بنیانی چلیپا در هنر زیلوبافی شده و نوعی وحدت صوری را در ساختار کلی نقوش به وجود آورده است. بازوهای چلیپا در این نقوش چرخش این الهه باروری و حرکت آن از تاریکی به سمت نور و مرکز این نقش، زمین و آفرینش آن را به تصویر می‌کشد. این سبک در زیلوهای محرابی با سه فضای متفاوت که بیانگر سه مرحله از زندگی ایزدبانو یا ایزدبانوان باروری است، نمایش داده می‌شود:

۱ـ فضای زیرزمین یا جهان اموات که اغلب با نقش مربع بازنمود شده و نقش دیگری که نمادی از این الهه است در درون آن قرار گرفته است. این بخش فضای زیادی از محراب را گرفته است.

۲ـ فضای میانی که بیانگر حیات دوبارهٔ ایزدبانو همراه با برکت‌بخشی است و اغلب با سه پایه که فضای زیرین را به بالاترین فضا در محراب متصل می‌کند، نمایش داده می‌شود. مطرح‌ترین نقش در این فضا نقش درخت است که در هنرهای دیگر این منطقه نیز به وفور مشاهده می‌شود.

۳ـ بالاترین فضا در زیلوها که بازنمودی از آسمان است و با سه عنصر نمایش داده می‌شود.

وجود عناصر سه‌گانه در اَشکالی با ساختار چلیپایی و جایگاهی که این نقوش در زیلوهای محرابی دارند، ارتباط میان این سه‌تایی‌ها و عناصر مرتبط با آن، با نقش چلیپا آشکار می‌شود و می‌تواند نشانه‌ای از چرخش، تناسخ و باروری باشد. این سبک روایی در زیلوها با همان ترتیب، در روایت‌های مردمی و اساطیر این منطقه نیز مشاهده می‌شود. عناصر سه‌تایی در این داستان‌ها به شکل سه

خواهر، سه فرشته، سه زن یا در اساطیر مرتبط با زیارتگاه‌ها به شکل یک زن بازنمود می‌شوند. این نقش‌مایه‌ها در اغلب داستان‌های مورد بحث، سه زندگی متفاوت را بازتاب می‌دهند. زندگی در جهان اموات (در غار، زیر زمین یا چاه آب)، ارتباطی که این عناصر با برکت‌بخشی و زندگی بر روی زمین دارند و صعود آنها که در برخی از داستان‌ها با ازدواج با پادشاه صورت می‌گیرد.

سبک موجود در زیلوها را در دیگر هنرهای منطقه به ویژه در سفال، با تفاوت در جزئیات می‌توان مشاهده کرد، اما ساختار موجود در زیلوها کامل‌ترین ساختار متناسب با سبک روایات و اساطیر این منطقه است و ترتیب این روایات را به شکلی منجسم و پیوسته می‌توان در ترکیب‌بندی زیلوهای محرابی و حتی در تک‌تک نقوش مشاهده کرد.

منابع

- ایزدی جیران، اصغر. (۱۳۸۸). مردم شناسی هنر گلیم‌های روستایی : تحلیل شکل و سبک طرح‌ها (روستای مولان ، آذربایجان). مجله انسان‌شناسی (۱۰) : ۳۹-۹.
- اسفنجاری کناری، عیسی. (۱۳۸۵). میبد شهری که هست . تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پایگاه پژوهشی میراث فرهنگی شهر تاریخی میبد.
- الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). رساله در تاریخ ادیان .ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- باستید، روژه. (۱۹۷۷). هنر و جامعه . ترجمه غفار حسینی .۱۳۷۴. تهران: توس.
- بختورتاش، نصرت الله. (۱۳۸۰). نشان رازآمیز. تهران: انتشارات فروهر.
- پرهام، سیروس. (۱۳۷۰). دستباف‌های عشایری و روستایی فارس. تهران: امیرکبیر.
- جانب‌اللهی، محمد سعید. (۱۳۸۵). چهل گفتار در مردم شناسی میبد؛ دفتردوم و سوم : مردم‌شناسی اقتصادی. تهران: روشنان.
- چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). مبانی نشانه شناسی. ترجمه مهدی پارسا، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر، چاپ دوم.
- رمضانخانی، صدیقه . (۱۳۸۷). گنچینه ای از تاریخ و فرهنگ ایرانی زرتشتیان یزد. تهران : سبحان نور، یزد: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری ، پایگاه میراث فرهنگی شهر تاریخی یزد.
- عسکری، لیلا. (۱۳۸۶). حضور ایزدبانوی بزرگ در زبان‌ها و گویش‌های ایرانی. گویش‌شناسی (۴) شماره ۱و۲ : ۱۵۱-۱۲۳.
- فرنبغ دادگی . (۱۳۷۸). بندهش . گزارنده مهرداد بهار . تهران: توس.
- ریویر، کلود. (۱۳۷۹). درآمدی بر انسان‌شناسی، ترجمه ناصر فکوهی، تهران: نشر نی.
- شایسته فر، مهناز و شهریار شکرپور. (۱۳۸۸). مقایسهٔ طرح و نقش در زیلوبافی میبد و مسجد جامع یزد. مطالعات هنر اسلامی ۶(۱۱): ۴۲-۲۵
- شریفی، علی اکبر، و محبی، حمیدرضا. (۱۳۸۰). پژوهش در نقش و رنگ زیلو؛ بررسی نقوش زیلوهای

موزهٔ میبد. پایگاه پژوهشی میراث فرهنگی و گردشگری شهر تاریخی میبد.
- فکوهی، ناصر . (۱۳۸۵). «انسان‌شناسی هنر» . فصلنامه فرهنگستان هنر. خیال (۱۷): ۱۹-۶.
- لوی استروس، کلود . (۱۳۷۲). مردم شناسی و هنر .ترجمه حسین معصومی همدانی. تهران: نشر گفتار.
- محبی، حمید رضا و محمد تقی آشوری. (۱۳۸۴). نماد و نشانه در نقش پردازی زیلوهای تاریخی طرح محرابی (صف) میبد. فصلنامهٔ گلجام ۱: (۵۹-۴۲)
- مشکور، محمد جواد . (۱۳۵۷). فرهنگ تطبیقی عربی با زبان‌های سامی و ایرانی . تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- مورفی، هوارد. (۱۳۸۵). «انسان‌شناسی هنر» . فصلنامه فرهنگستان هنر. خیال (۱۷) : ۵۷-۲۰.
- نیبرگ، هنری ساموئل. (۱۳۸۲). دین‌های ایران باستان. ترجمه دکتر سیف‌الدین نجم آبادی. کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
- یاحقی، محمد جعفر. (۱۳۸۸ . فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.

- Carr, Christopher and Jill E .Neitzel. (1995). “Style, Society and person”.New York: Plenum Press
- Cirlot, Juan Eduardo. (1971). “A Dictionary of Symbols”. New York: Philosophical Library
- Fernie, Eric, (1995). “Art History and Its Methods: A Critical Anthology”. Phaidon Press Ltd.
- Foster, Arnold W, and Judith R. Blau. 1989. “Art and Society: Reading in the sociology of the arts”. State University of New York Press , Albany
- Goodman, Nelson. (1978). Ways of Worldmaking
- Hatcher, Evelyn Payne. 1999. “Art as Culture: an Introduction to the Anthropology of Art” .
- Morphy, Howard, & Perkins, Morgan. (2006). “The Anthropology of Art”.Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosco, Paul B.(1995). “Of Power and Menace: Sepik Art as an Affecting Presence”. The Journal of the Royal Anthropological Institute . 1-22
- Shapiro, Meyer.(1953).”Style”.Anthropology Today, ed .A.L .Kroeber.Chicago : Aldine , pp : 64-80
- Silver, Harry R. (1979). Annual Review of Anthropology. 267-307
- Wilson, Thomas. 1896. “The swastika , the Earliest Known Symbol“, and its migration