Archive of SID

شمایل سیاوش، تجسم مادی و تصویری اسطورهٔ سیاوش در مواد باستان‌شناسی شرق ایران بزرگ در دوره ساسانی و سه سده نخستین دوران اسلامی*

علی مولودی آرانی **

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۵/۲۱

چکیده

داستان سیاوش، به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های حماسی ایران، از جمله مهم‌ترین روایت‌هایی است که در نهضت ادبی گردآوری روایت‌های حماسی ایران در سده‌های چهارم و پنجم ه.ق به صورت منظوم و منثور تدوین یافت. بسیاری از پژوهشگران با بررسی ژرف‌تر و زدودن ظواهر روایی این داستان حماسی و با یاری از داده‌های تاریخی، اسطوره‌شناختی و زبان‌شناختی تلاش کرده‌اند تا ساخت ابتدایی اسطوره سیاوش را در این روایت حماسی جستجو کنند. توجه و تمرکز این پژوهشگران بیش‌تر بر منابع نوشتاری تدوین‌شده در سده‌های چهارم و پنجم ه.ق و پس از آن بوده است؛ اما در این پژوهش، نگارنده تلاش کرده است با تمرکز بر یافته‌های باستان‌شناختی دوره ساسانی و سه سده ابتدایی دوران اسلامی، به بررسی و تحلیل ساختار اسطوره‌ای این روایت بپردازد. این بازه زمانی از آن جهت انتخاب شده که به آثاری پرداخته شود که پیش از تدوین نوشتاری روایت سیاوش در سده‌های چهارم و پنجم ه.ق آفریده شده‌اند. هدف اصلی بحث، تحلیل و راستی‌آزمایی انتساب آثار باستان‌شناختی گوناگون در این بازه زمانی به روایت سیاوش و ارتباط آن‌ها با ساخت ابتدایی اسطورهٔ آن بوده است. در این مقاله با استمداد از مطالعات کتابخانه‌ای در رابطه با چهار گروه از انواع یافته‌های باستان‌شناسی به‌عنوان آثاری که هرکدام به گونه‌ای نمایش‌دهنده شمایل سیاوش هستند، بحث و استدلال شده است. این پژوهش بر مقایسه یافته‌های باستان‌شناختی و مدارک نوشتاری استوار است و با استفاده از تحلیل‌های تاریخی، اسطوره‌شناسی، زبان‌شناسی و رهیافت‌های شمایل‌نگاری تلاش شده است با نگاهی جامع استنتاج نهایی ارایه شود. در یک نگاه کلی می‌توان شمایل‌های سیاوش در دوره ساسانی و سه سده نخستین دوران اسلامی را به دو ساخت اسطوره‌ای نهفته در روایت آن، یعنی «اسطورهٔ ایزد شهیدشونده» و «ساختار آیینی و توتمیک اسب بودن سیاوش»، مرتبط دانست و نکته دیگر آن‌که همه آثار در شرق ایران بزرگ آفریده شده‌اند.

کلیدواژه‌ها:

سیاوش، روایت، اسطوره، ایزد شهیدشونده، توتم اسب.

هنرهای صناعی ایران

سال سوم، شماره ۱، بهار و تابستان ۹۹

(صفحات ۱۴۱-۱۶۱) ۱۴۱

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دکترای نگارنده در دانشگاه تهران با عنوان «روایت تصویری حماسه ملی ایران در مواد فرهنگی سده‌های ۸-۶ هجری قمری/۱۴-۱۲ میلادی با تأکید بر روایت فریدون» به راهنمایی خانم دکتر هایده لاله و با تأیید ایشان بوده است.

** دانشجوی دکترای باستان‌شناسی دوران اسلامی، دانشگاه تهران. پست الکترونیک: ali.moloodi@ut.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

اسطوره‌ها، پاسخ بشر به بنیادین‌ترین پرسش‌های انسانی‌اند که به مرور، در زمانی طولانی و با تبادلات فرهنگی گوناگون شاخ و برگ می‌یابند و از قالبی به قالب دیگر درمی‌آیند. این اسطوره‌ها در قالب روایت‌های نمادین به کلام درمی‌آیند و چونان باورهای مقدس، بین جوامع گوناگون پذیرفته می‌شوند. این روایت‌های رمزآلود در طول تاریخ گاه به صورت متن و گاه به صورت تصویر ثبت شده‌اند و قابل توجه آن‌که بیان نمادین و رمزی آنها در این متون و تصاویر نیز آشکار است. اسطوره سیاوش، نه به‌عنوان یک شخصیت بلکه به عنوان یک روایت طولانی با بزنگاه‌های روایی نمادین گوناگون، از جمله اسطوره‌های مانای فرهنگ ایرانی است که می‌توان با نگاهی ژرف‌تر ریشه‌هایی از اسطوره‌های نخستین را در آن یافت؛ در روایت سیاوش، می‌توان تجلی دو ساختار اساطیری نخستین را پی‌گیری کرد: اسطوره ایزد شهیدشونده و ساختار آیینی و توتمیک اسب بودن سیاوش. در اسطوره‌های ملل گوناگون، اسطوره ایزد شهیدشونده پیوندی تنگاتنگ با اسطوره گیاهی[۱] دارد و هر دو با مناسک سالیانه سوگواری در ارتباطند. تجلی آنها در قالب اسطوره سیاوش نیز بیش‌ترین نمود را در سوگواره‌هایی دارد که نشان آن را می‌توان در منابع تاریخی و ادبی گوناگون دوران اسلامی جستجو کرد. در نگاهی دیگر، در روایت سیاوش نشانه‌های زبان‌شناختی و اسطوره‌شناختی متعددی وجود دارد که می‌توان بر اساس آنها این گمان را مطرح کرد که سیاوش در ساخت اسطوره‌ای ابتدایی خود نه یک انسان، بلکه یک اسب یا در حقیقت توتم اسب بوده است و در یک روند آیینی به یک شخصیت حماسی تبدیل شده است.

این مقاله بر آن است تا بر اساس ارتباط روایت سیاوش با اسطوره ایزد شهیدشونده و ساختار توتمیک اسب بودن سیاوش، شواهد تجسم اسطوره سیاوش بر مواد باستان‌شناسی در شرق ایران بزرگ را بررسی و تحلیل کند. بازه زمانی مورد بررسی در این پژوهش دوره ساسانی و سه سده ابتدایی دوران اسلامی است. مهم‌ترین دلیل انتخاب این بازهٔ زمانی در این پژوهش آن است که شواهد باستان‌شناسانه این اسطوره پیش از تدوین نوشتاری آن در قالب روایتی منسجم و مشخص بررسی شوند. تدوین، گردآوری و ثبت نوشتاری روایت‌های اسطوره‌ای و حماسی ایران در سده‌های چهارم و پنجم هجری قمری در قالب آثار منثور و منظوم به اوج خود رسید و نویسندگان و شاعران گوناگون در جریانی شبیه به نهضتی ادبی، انواع روایات حماسه‌های ایرانی را ثبت یا بازنویسی کردند. در این دو سده و در متون منظوم و منثور متعدد، روایتی از تولد، زندگی و مرگ سیاوش، این پهلوان و شاهزاده ایرانی، مدون شده که روایت شاهنامه فردوسی مشهورترین و منسجم‌ترین روایت موجود است. نکته قابل تأمل در مورد این روایات حماسی ثبت‌شده در منابع نوشتاری این دو سده آن است که آنها دقیقاً همان روایت‌های ابتدایی نیستند و به دلیل اقتضای حماسه از ساختار اسطوره‌ای ابتدایی خود دور شده‌اند و دیگر چون اسطوره‌های ابتدایی به زمانی ازلی تعلق ندارند و قالبی زمینی و انسانی گرفته‌اند. برای شناخت ساخت اسطوره‌ای بسیاری از این روایت‌های حماسی می‌توان با بررسی موشکافانه این روایت‌ها به نشانه‌هایی بازمانده از روح اسطوره ابتدایی آن در کالبد حماسه پی برد. هم‌چنین منابع نوشتاری معدودی متعلق به دوره ساسانی و ابتدای دوران اسلامی به دست ما رسیده که بررسی آنها می‌تواند راهگشا باشد. با وجود این، منبع اطلاعاتی مهم دیگری وجود دارد و آن شمایل‌ها و تصاویری هستند که پیش از سده‌های چهارم و پنجم هجری قمری، یعنی بازه زمانی تدوین نوشتاری روایت‌های حماسی، آفریده شده‌اند. این تصاویر و شمایل‌ها به‌عنوان مواد باستان‌شناسی می‌توانند ساختار اسطوره‌ای بسیاری از روایت‌ها و شخصیت‌های حماسی ایرانی را بیش‌تر آشکار کنند.

در پژوهش حاضر به بررسی نمونه‌های تجسم مادی و تصویری اسطوره سیاوش، پیش از تدوین نوشتاری روایت آن در سده‌های سوم و چهارم هجری قمری، پرداخته شده تا با بررسی تحلیلی هر کدام از نمونه‌ها ابتدا به این مسأله پرداخته شود که چرا و چگونه به اسطوره و روایت سیاوش مرتبط هستند و در گام بعدی به این پرسش پاسخ داده شود که با بررسی این آثار باستان‌شناختی چگونه می‌توان ساخت اسطوره‌ای ابتدایی این روایت حماسی را آشکارتر ساخت.

۲. پیشینهٔ پژوهش

محوریت موضوعی این پژوهش به مجموعه‌ای از آثار فرهنگی در دوره ساسانی و سه سده نخستین دوران اسلامی

www.SID.ir

Archive of SID

اختصاص دارد که با اسطوره و روایت سیاوش ارتباط دارند. پیش‌تر در پژوهش‌های متعدد آثاری در قالب‌های هنری گوناگون به اسطوره سیاوش نسبت داده شده است (نک: آذرپی ۱۳۹۷، ۱۵۹-۱۴۲؛ فرامکین ۱۳۷۲، ۱۲٤؛ هم‌چنین Rapoport 1971, 83؛ Yakubovskiy 1951, 250)، اما نکته اساسی در مورد پژوهش‌های یادشده آن است که در آنها بحث تجسم مادی و تصویری اسطوره سیاوش بحث اصلی نیست، بلکه در سیر موضوعات دیگر اشاره‌ای هم به ارتباط برخی آثار با اسطوره سیاوش می‌شود. تنها پژوهش‌هایی که در آنها محوریت اصلی به توصیف و تحلیل آثار مرتبط با اسطوره سیاوش اختصاص داده شده، پژوهش‌های دیاکونوف (۱۹۵۱) و حصوری (۱۳۸۷) است. هرچند در این پژوهش‌ها اطلاعات قابل تأملی در مورد آثار گوناگون عرضه شده، اما در مورد هر دو پژوهش می‌توان به دو کاستی قابل توجه اشاره کرد. نخست آن که در هر دو پژوهش بسیاری از آثار با قطعیتی از پیش تعیین‌شده به سیاوش منتسب شده‌اند و استدلال‌ها و مستندات جامع و کاملی به‌دست داده نشده است. به دیگر سخن، در این پژوهش‌ها تنها به ارتباط برخی نقوش و آثار با اسطوره سیاوش بسنده می‌شود و خواننده در مورد این انتساب و ارتباط قانع نمی‌شود. دیگر آن که در حال حاضر هر دو اثر، پژوهش‌هایی قدیمی به‌شمار می‌آیند؛ به ویژه آن‌که در دو دههٔ گذشته پژوهش‌ها و نقدهای متعددی در این حوزه نوشته شده است. افزون بر این، حصوری در بیشتر استنادات باستان‌شناختی کتاب *سیاوشان*، نظرات تالستوف را بازگو کرده است و هر دو کاستی پیشین در مورد آثار تالستوف نیز صادق است (نک: Tolstov 1948a؛ Tolstov 1948b؛ Tolstov and Vainberg 1967). در پژوهش حاضر تلاش شده تمام فرضیات ممکن و مطرح‌شده در پژوهش‌های گوناگون در مورد مواد باستان‌شناختی عرضه شوند و تنها آثار فرهنگی‌ای مورد بررسی و تحلیل قرار گیرند که به نسبت دیگر آثار انتساب آنها به اسطوره سیاوش مستدل‌تر و مستندتر باشد. بدین معنا هدف این مقاله عرضه نقوش و آثار جدید مرتبط با اسطوره سیاوش نیست بلکه کوشش نگارنده بر آن است که بر اساس استنادات باستان‌شناختی و اسطوره‌شناختی، با نگاهی دوباره به فرضیات پیشین، انتساب مواد باستان‌شناختی گوناگون به اسطوره سیاوش را در بازهٔ زمانی دوره ساسانی و سه سده ابتدایی دوران اسلامی به بوته نقد بگذارد. نگارنده در این پژوهش با بررسی آثار باستان‌شناختی، چهار گروه از آثار را با اسطوره سیاوش مرتبط می‌داند که بیش‌تر این آثار با آیین‌های مرگ‌اندیشانه و خاک‌سپارانه شرق ایران بزرگ پیوند دارند و پیوستگی سیاوش و اسب در ساخت اسطوره‌ای آن را نیز اثبات می‌کنند.

۳. روش پژوهش

این پژوهش بر اساس مقایسه یافته‌های باستان‌شناختی و مدارک نوشتاری شکل گرفته و برای رسیدن به نتیجه مطلوب از تحلیل‌های تاریخی، اسطوره‌شناسی و زبان‌شناسی نیز استفاده شده است. در بررسی موادی که تمرکز نگارنده بر تصویر آن است، رهیافت‌های شمایل‌نگارانه به‌کار گرفته شده است که بر اساس همین رهیافت به دلیل اهمیت تمام جزییات تصاویر موجود برای تحلیل و تفسیر نهایی، تمام اجزا و عناصر به دقت توصیف می‌شوند. مواد مورد بررسی در این پژوهش مواد باستان‌شناختی هستند که به صورت کلی می‌توان آنها را به نگاره‌ها و تندیس‌ها تقسیم کرد. آثاری که در این پژوهش به‌عنوان تجسم‌های مادی و تصویری اسطوره سیاوش مورد بررسی قرار گرفته‌اند، عبارت‌اند از: یک دیوارنگاره، یک سفال‌نگاره، مجموعه‌ای از سکه‌ها و تعدادی استودان انسان‌ریخت که در ادامه به تفکیک بررسی می‌شوند.

۴. سیاوش بر دیوارنگاره‌های پنجکنت[۲]

از مهم‌ترین مراکز تمدنی شرق ایران بزرگ محدوده فرهنگی سغد است که شهرهایی چون سمرقند، بخارا و خجند از جمله مهم‌ترین شهرهای این سرزمین هستند. در این محدوده، طی سده بیستم میلادی کاوش‌های باستان‌شناسی متعددی انجام و فضاهای معماری گوناگونی کشف شد که مهم‌ترین کشفیات باستان‌شناسی دیوارنگاره‌های متعددی است که با وجود آسیب‌های بسیارِ وارد شده بر آنها، اطلاعات فراوانی را در اختیار پژوهشگران قرار دادند. محوطه‌های

www.SID.ir

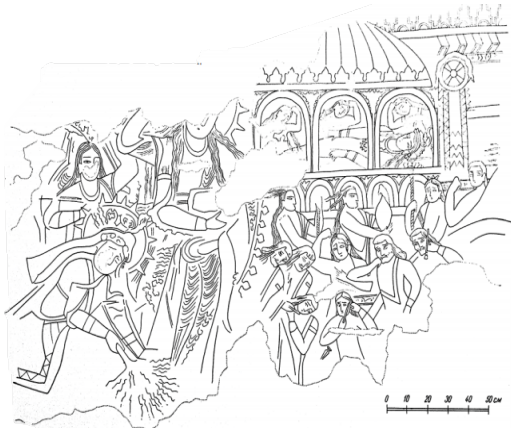
Archive of SID

اصلی که دربردارنده مهم‌ترین و بیش‌ترین دیوارنگاره‌های سغدی هستند عبارت‌اند از: ورخشه (نزدیک بخارا)، افرسیاب (ویرانه‌های سمرقند باستان، پایتخت سغد)، پنجکنت (شهری در شرق سمرقند) (بلنیتسکی و مارشاک ۱۳۹۷، ۳۳). محوطه پنجکنت دیوارنگاره‌های متعددی با مضامین مذهبی و آیینی، روایات پندآموز و روایات حماسی دارد. از جمله دیوارنگاره‌های مشهور پنجکنت صحنه‌ای است که بر دیوار جنوبی تالار چهارستون پرستشگاه II نقش بسته و اکنون در موزه ارمیتاژ روسیه نگهداری می‌شود. زمان آفرینش این دیوارنگاره حدود سده ششم میلادی تخمین زده شده است (Grenet and Azarnouche 2007, 162). این دیوارنگاره، نمایشگر مراسم سوگواری برای جوانی تاجدار در یک تابوت پنجره‌دار و گنبدی‌شکل است که افرادی آن را حمل می‌کنند. در اطراف تابوت، ردیفی از مردان و زنان، مویه‌کنان و در حال سوگواری‌اند. در سمت راست تابوت، پیکره یک زن و یک مرد با ابعادی چندین برابر دیگر افراد و با هاله‌ای پیرامون سرشان وجود دارد. یکی از آنها چهار دست دارد، موهایش بر سینه و کمرش افشانده شده است و مرد نیز بر زانو نشسته و شی‌ای نامشخص (احتمالاً مشعل) در دست راستش قرار دارد. زنی دیگر با گیسوان باز نیز پشت سر این دو پیکره ایستاده که دست چپش را بالا برده است.

قسمت‌هایی از یک بنای کنگره‌دار پشت تابوت دیده می‌شود (تصاویر ۱و۲). برای تحلیل روایی این شمایل باید به شاخص‌های تصویری که سازنده بر آنها تأکید کرده است، توجه کرد. با بررسی ساختار تصویری و جزییات این دیوارنگاره می‌توان گفت در آن بر موارد زیر تأکید شده است:

۱. پیکره تاجداری که در تابوت حمل می‌شود.
۲. زن و مرد سوگواری که با بزرگی پیکر و هالهٔ دور سر، از دیگر سوگواران متمایز شده‌اند.
۳. سوگواری جمعی زنان و مردان برای فرد درگذشته.
۴. بنای کنگره‌دار پشت تابوت

تصویر ۱: دیوارنگاره سوگواری، دیوار جنوبی تالار چهارستون، پرستشگاه II پنجکنت (Dyakonov 1954, pl. 23).



تصویر ۲: طرح خطی دیوارنگاره صحنه سوگواری (Belenitskii 1954, pl. 19).

کاوشگران و برخی پژوهشگران، با تردید، فرد درگذشته در این صحنه را سیاوش، قهرمان حماسه‌های ایرانی و بنیان‌گذار بلندآوازه شهر سغدی بخارا[۳]، شناسایی کرده‌اند (آذرپی ۱۳۹۷، ۱۴۵؛ حصوری ۱۳۷۸، ٦١-٦٤؛ فرامکین ۱۳۷۲، ١٢٤؛ Belenitskii 1954, 78-82). مهم‌ترین استناد تاریخی برای این انتساب، اشاره نرشخی در *تاریخ بخارا* است که در مورد مرگ سیاوش نوشته است وی کنار حصار شهر بخارا که خود او آن را ساخته بود، دفن شد و اهالی بخارا هر سال همان‌جا به یادبود کشته شدن سیاوش نوحه‌ها می‌خوانند و سوگواری می‌کنند (نرشخی ۱۳۵۱، ۳۳). یاکوبوفسکی نیز معتقد است در این دیوارنگاره، افسانه سیاوش، قهرمان اسطوره‌ای و حماسی مردم آسیای میانه و ایران، دوباره زنده شده

www.SID.ir

Archive of SID

است و می‌توان آن را با آیین‌های مرتبط با سیاوش و زنده شدن فصلی طبیعت در ارتباط دانست (Yakubovskiy 1951, 250). دیاکونوف نیز در اثری که به اسطوره سیاوش در آسیای میانه می‌پردازد با مقایسه این نگاره با شاهنامه فردوسی، آن را منتسب به همین داستان می‌داند (Dyakonov 1951, 34). شاهزاده بودن سیاوش (متناسب با تاجدار بودن فرد درگذشته)، دفن وی کنار باروی بخارا (متناسب با برج و باروی تصویرشده پشت تابوت) و آیین‌های سوگواری گسترده مرتبط با این شخصیت حماسی (متناسب با کلیت نگاره که یک صحنهٔ سوگواری است) این انتساب را مستدل‌تر می‌کند.

در مورد چیستی روایی دیوارنگاره پرستشگاه II ، پژوهشگران مختلف پیشنهادهای دیگری نیز داشته‌اند. دیاکونوف و سمیرنوآ این دیوارنگاره را روایتی از مرگ فرود، فرزند سیاوش دانسته‌اند که این روایت در شاهنامه فردوسی آمده است. پس از مرگ فرود در این روایت، دژ تورانیان به دست ایرانیان فتح می‌شود و جریره، مادر فرود، با خنجری خود را بر سر جنازه او می‌کشد و سپس ایرانیان و تورانیان به سوگ او می‌نشینند (Dyakonova and Smirnova 1960, 167-184). احتمالاً نقش مهم جریره در این داستان (متناسب با پیکره زن هاله‌دار)، اهمیت دژ در روایت (متناسب با برج و باروی تصویرشده پشت تابوت) و هم‌چنین شاهزاده بودن فرود (متناسب با تاجدار بودن فرد درگذشته)، از جمله استنادات این فرضیه دیاکونوف و سمیرنوآ بوده‌اند.

افزون بر دو فرضیهٔ پیشین که دیوارنگاره پرستشگاه II را به روایت سیاوش و فرود انتساب می‌دهد و آن را برشی از یک روایت مرتبط با شخصیت‌های حماسی مشهور می‌داند، فرضیات دیگری نیز وجود دارند که بیش‌تر بر ارتباط این دیوارنگاره با آیین‌های مذهبی رایج در شرق ایران بزرگ تأکید دارند. این فرضیات بر دو دسته‌اند: دسته اول، این دیوارنگاره را با آیین‌های ایرانی مرتبط می‌دانند؛ دسته دوم، فرضیاتی که این دیوارنگاره را با اسطوره‌های یونانی و هلنی ارتباط می‌دهند یا آن را تلفیقی از باورهای غربی و شرقی می‌دانند.

در دستهٔ اول فرضیات مرتبط با دیوارنگاره مورد بحث، پژوهشگران آن را با ایزدانی چون آناهیتا و میترا و آیین‌های مرتبط با باورهای آناهیتایی و میترایی مرتبط می‌کنند. دیاکونوف و سمیرنوآ پس از اظهارنظر پیشین خود فرضیه‌ای جدید مطرح کردند و این دیوارنگاره را یک سوگواری آیینی دانسته و شخصیت زن هاله‌دار اصلی نگاره را نیز «نانا-آناهیتا»[۴]، ایزدبانوی مادر و نگهبان شهر معرفی کرده‌اند (Dyakonova and Smirnova, 1967, 80-81). الکساندر بلنیتسکی نیز با نگاهی دیگرگونه نسبت به نظر پیشین خود این‌گونه تحلیل می‌کند که این صحنه به انعکاس آیینی می‌پردازد که تلفیقی از افسانه سیاوش با مفاهیم اخترانی یافته در جرگه‌های مانوی است (Belenitskii 1954, 80-81). بلنیتسکی هم‌چنین با بررسی شمایل‌نگارانه پیکره هاله‌دار زانوزده در این دیوارنگاره، او را میترا، ایزد ایرانی می‌داند. حالت پیکر، سرپوش شال‌مانند، صورت جوان، هاله پرتوافشان و شعله‌های برآمده از سر و شانه‌های او همگی از جمله ویژگی‌های مشترک این پیکره با شمایل ایزد میترا در سکه‌های کوشانی سده‌های دوم تا چهارم میلادی هستند (همان، ٦٩). یاکوبوفسکی هم ماهیت روایی این دیوارنگاره را با باورهای مانوی ریشه‌دوانده در آسیای میانه مرتبط می‌داند و آن را صحنه‌ای از یک تشییع جنازه مانوی می‌شناساند (Yakubovskiy 1950, 256). ملیحه کرباسیان نیز این دیوارنگاره را به اسطوره سیاوش انتساب می‌دهد اما در تفسیری متفاوت با دیگران سیاوش را مرتبط با ایزد گیاهی و ایزد شهیدشونده نمی‌داند بلکه او را ایزدی ستاره‌ای می‌داند که در باورهای کهن و فراموش‌شده ایرانیان به آسمان شب متعلق بوده و اداره جهان مردگان و زندگان را برعهده داشته است. وی پس از استنادات گوناگون در اثبات فرضیه خود، این دیوارنگاره را صحنه مراسم سوگواری غیر زمینی با حضور ایزدان مذاهب ستاره‌پرستی می‌داند و شخصیت هاله‌دار چهاردست در این دیوارنگاره را نیز به صورت فلکی وَنَند (نسر واقع) نسبت می‌دهد (کرباسیان ۱۳۸۹، ۴۰). وَنَند در باورهای ستاره‌پرستی وظیفه یاری در نگهبانی از ارواح مردگان را دارد و ویژگی اصلی او آن است که بیش از دو دست دارد (مزداپور ۱۳۷۸، ۲۴۰).

دسته دوم فرضیاتی که در مورد ماهیت آیینی دیوارنگاره پرستشگاه II مطرح شده، این صحنه را به اسطوره‌های یونانی و هلنی ارتباط داده‌اند یا آن‌که این نگاره را نمایشگر تلفیق اسطوره‌های شرقی و غربی دانسته‌اند. فرانتس گرنه، این دیوارنگاره را صحنه‌ای از یک سوگواری آیینی می‌داند و زن هاله‌دار را با استناد به منابع نوشتاری چینی و مانوی، ایزدبانوی نانا، مهم‌ترین ایزدبانوی سرزمین سغد می‌داند. اما فرد هاله‌دار دیگر را هم ایزدبانو می‌داند و او را «دمتر»[۵]، ایزدبانوی یونانی،

www.SID.ir

Archive of SID

معرفی می‌کند که ردپای حضور او در باورهای آسیای میانه در نام یکی از ماه‌های گاه‌شمار سغدی و باختری قابل پیگیری است.[۶] فرانتس گرنه، هم‌چون تالستوف[۷]، فرد درگذشته را یک دختر می‌داند و اظهار می‌کند بر اساس خوانش یونانی او را باید «پرسفونه»[۸]، دختر زئوس و دمتر و ملکه جهان زیرین و ایزدبانوی بهار دانست. او هم‌چنین احتمال می‌دهد این دیوارنگاره به اسطوره‌های بین‌النهرینی ارتباط داشته باشد و بر اساس خوانش میان‌رودانی فرد درگذشته را گشتینانا[۹]، خواهر تموز[۱۰] و ایزدبانوی حاصلخیزی می‌داند (Grenet and Azarnouche 2007, 162). باید توجه داشت که یکی از نشانه‌های هویت‌بخش در بازنمایی‌های تصویری دمتر، ایزدبانوی حاصلخیزی اسطوره‌های یونان، مشعل است که در این دیوارنگاره نیز دیده می‌شود. نماد مشعل اتفاقاً به آن بخش از شخصیت اسطوره‌ای دمتر تعلق دارد که با سفر وی به دنیای زیرین برای یافتن دخترش، پرسفونه، مرتبط است.

گیتی آذرپی برای تحلیل دیوارنگاره پرستشگاه II، آن را در مجموعه نقوش استودان‌های خوارزمی بررسی می‌کند و همه آنها را گواهی بر رواج آداب یکسان در میان مردمان ایرانی‌تبار فرارود در دوره ساسانی و ابتدای دوران اسلامی می‌داند. وی نگاره‌های استودان‌های خوارزمی و این دیوارنگارهٔ پنجکنت را با استناد به منابع نوشتاری چینی مرتبط با آیین‌های خاک‌سپاری و اختصاصاً گونه سغدی کیش آدونیس[۱۱] می‌داند. این کیش، مبتنی بر این باور بود که «ایزدبانوی نانا» در سوگواری سالانه برای خدای مرده به میرایان می‌پیوست. آذرپی هر دو پیکره هاله‌دار در این دیوارنگاره را ایزدانی ایرانی می‌داند (آذرپی ۱۳۹۷، ۱٤٦–۱٤۸). بر اساس این تحلیل، در این دیوارنگاره فرد درگذشته را می‌توان آدونیس و زن هاله‌دار را ایزدبانوی «نانا» پنداشت.[۱۲] بر این اساس، آذرپی این صحنه را روایت سوگواری برای آدونیس می‌داند. آدونیس جوان زیبای اسطوره‌های یونانی است که آفرودیت[۱۳]، الهه عشق و زیبایی، به او دل می‌بندد اما آدونیس کشته می‌شود. آدونیس خدای گیاهی و به نوعی ایزد شهیدشونده یونان باستان است و مرگ او با حیات دوباره طبیعت و فصل بهار ارتباط دارد؛ چنان‌چه از خون او گیاه می‌روید و هر سال در بهار زنده می‌شود. از جهات گوناگون این ایزد یونانی با سیاوش قابل مقایسه است؛ هر دو به زیبایی شهره‌اند، زنان مشهور به آنها دل می‌بندند، در جوانی کشته می‌شوند، از خون آنها گیاه می‌روید، آیین‌های سوگوارای سالیانه برای آنها برگزار می‌شود، همراه با بهار به نوعی زنده می‌شوند[۱٤] و در کل می‌توان گفت هر دو با اسطوره‌های ایزد گیاهی و ایزد شهیدشونده و آیین‌های سوگوارانه در ارتباط هستند.[۱۵]

در یک جمع‌بندی نهایی در مورد دیوارنگاره پرستشگاه II باید اشاره کرد که در مورد چیستی روایی و آیین‌ی این نگاره فرضیات گوناگونی مطرح شده است، اما در یک اطلاق عام می‌توان این دیوارنگاره را به آیین‌های سوگوارانه مرتبط دانست؛ آیین‌هایی که در شرق ایران بزرگ مقبولیت فراوانی داشته‌اند. در اینجا باید تأکید کرد که در اغلب انتساب‌های ایرانی، یونانی و میان‌رودانی پیشین نیز رد اسطوره ایزد شهیدشونده و آیین‌های مرتبط با خاک‌سپاری دیده می‌شود؛ چنان‌چه سیاوش، آدونیس، پرسفونه، دمتر، گشتینانا و تموز همگی شخصیت‌های اصلی این اسطوره و مناسک مرتبط با آن در ایران و یونان و روم و میان‌رودان هستند. بنابراین این دیوارنگاره را می‌توان انعکاس باورهای مرتبط با مرگ‌اندیشی و خاک‌سپاری ایزد، شاهزاده یا فردی والامقام دانست که احتمالاً بر حضور ایزدان در مراسمی نمادین شبیه به تشییع جنازه تأکید می‌شود. با این حال، برای اطلاقی دقیق‌تر در مورد این دیوارنگاره می‌توان گفت تمام پژوهشگرانی که اعتقاد دارند این نگاره صحنه‌ای آیینی است، در مورد زن هاله‌دار چهاردست اتفاق‌نظر دارند که ایزدبانوی نانا است. اما در مورد دیگر شخصیت‌های اصلی، اظهارنظرهای گوناگونی انجام شده که به نظر می‌رسد پژوهشگران تعلق این صحنه به آیین‌های سوگوارانه را که در منابع تاریخی شرق ایران بزرگ اشارت فراوانی به آنها شده، مبنا قرار داده‌اند و بر این اساس حدسیات خود را در مورد شخصیت‌های دیگر مطرح کرده‌اند. در نگاهی کلی می‌توان گفت بیش‌تر این گمان‌ها برآمده از اسطوره‌های یونانی است و منطق این انتساب‌ها نیز حضور سیاسی یونانیان در آسیای میانه و پیرو آن تأثیر اساطیر یونانی در اساطیر این منطقه[۱۶] است. با وجود این، به نظر می‌رسد برای انتساب بسیاری از نمودهای تصویری اساطیر شرق ایران بزرگ به اسطوره‌های یونانی باید احتیاط و وسواس بیش‌تری به خرج داد و به جزییات تصویری شمایل‌ها و استنادات تاریخی توجه بیش‌تری نمود. در مورد دیوارنگاره مورد بحث باید به دو مسأله قابل تأمل توجه شود: نخست آن‌که به نظر می‌رسد برای بررسی چیستی روایی این دیوارنگاره باید بار دیگر نگاهی به نکات شمایل‌نگارانه ابتدای این بحث بیفکنیم.

www.SID.ir

Archive of SID

هرچند همه فرضیاتی که این دیوارنگاره را صحنه‌ای آیینی می‌دانند، در سوگواری جمعی برای فرد درگذشته و ایزدبانوی چهاردست اتفاق نظر دارند، اما نباید تاجدار بودن فرد درگذشته و برج و باروی پشت تابوت را در این بررسی فراموش کرد و نمی‌توان آنها را زواید و تزیینات این نگاره دانست. با در نظر گرفتن این دو نکتهٔ شمایل‌نگارانه و با توجه به شاهزاده بودن سیاوش و اهمیت باروی شهر در روایت کشته شدنش و هم‌چنین انجام مناسک سوگوارانه کنار باروی بخارا (نرشخی ۱۳۵۱، ۳۳)، به نظر می‌رسد احتمال درستیِ فرضیه سیاوش‌بودن فرد درگذشته در این صحنه بیش‌تر از فرضیات دیگر باشد. مسأله دوم آن‌که با توجه به احتمال بسیار، این دیوارنگاره نمایشگر یک صحنه آیینی مرتبط با آیین‌های سوگوارانه و اسطوره‌های تجدید حیات طبیعت (ایزدان گیاهی و شهیدشونده) است، باید به این پرسش پاسخ داد که در سرزمین‌های شرقی ایران بزرگ این آیین‌های سوگوارانه بیش‌تر درباره کدام اسطوره‌ها، شخصیت‌ها یا ایزدان شکل گرفته است؟ برای پاسخ به این پرسش باید گفت با وجود رسوخ اسطوره‌های یونانی در این منطقه، بسیاری از پژوهشگران، هم‌چنان سیاوش را مهم‌ترین شخصیت در آیین‌های سوگوارانه مرتبط با تجدید حیات طبیعت در سرزمین‌های سغدی و خوارزمی می‌دانند (Dyakonov 1951: 34-43؛ Tolstov, 1948a, 202-204؛ Tolstov 1948b, 83-87؛ Gafurov 1972, 284-285؛ Yakubovskiy 1951, 250) که البته به نظر می‌رسد این انگاره با توجه به اشارات منابع تاریخی (بیرونی ۱۳۸۶، ۳۱۰؛ کاشغری، ۱۳۸۴، ۱۱۰-۱۱۱؛ نرشخی ۱۳۵۱، ۳۳) [۱۷] از اصالت بیش‌تری برخوردار است.

در مجموع، در مورد دیوارنگاره پرستشگاه II می‌توان گفت با وجود آن‌که در اطلاقی کلی، این دیوارنگاره بازتابی از آیین‌های سوگواری و مناسک خاک‌سپاری یک آیین التقاطی با ریشه‌های اساطیری ایرانی و یونانی است، [۱۸] اما به دلایل شمایل‌نگارانه و با توجه به ریشه‌های تاریخی عمیق‌تر اسطوره و آیین‌های مرتبط با سیاوش در بافت فرهنگی شرق ایران بزرگ در مقایسه با دیگر فرضیات می‌توان فرضیه ارتباط این نگاره با اسطوره سیاوش را درست دانست.

۵. سیاوش بر آمفورای مرو

افزون بر دیوارنگاره پرستشگاه II پنجکنت، در مورد آثار احتمالاً مرتبط با اسطوره سیاوش، باید از نگاره دیگری نیز یاد شود که بر ظرفی سفالین و در قالب چهار اپیزود از یک روایت به‌هم‌پیوسته به نمایش درآمده است. این ظرف، یک آمفورای بزرگ (با بلندای تقریباً نیم‌متر) است که در یک معبد بودایی در شهر مرو کشف شده و اکنون در موزه ترکمنستان در عشق‌آباد نگهداری می‌شود. این سفال‌نگاره، روایتی از یک قهرمان یا شاه در چهار صحنه است که مشخصاً در سه صحنه، با چهره‌ای هم‌سان به نمایش درآمده است (تصویر ۳). این صحنه‌ها عبارت‌اند از:

۱) بزرگ‌ترین بخش، نشان‌دهندهٔ یک صحنه شاهانه است که قهرمان، با لباسی فاخر روی یک تخت لمیده و بادبزنی در یک دست و سبدی از میوه در دست دیگر دارد. روبه‌روی وی، بانویی - احتمالاً ملکه‌اش- با گیسوانی بلند و گلی در دست چپ حضور دارد. پشت سر بانو نیز خدمتکاری ایستاده در حالی که دهان‌بندی بر صورت دارد.

۲) قهرمان، سوار بر یک اسب سیاه و در حال شکار با کمان به نمایش درآمده است. پرنده‌ای (احتمالاً شاهین یا طاووس) روبه‌روی اسب، حضور دارد که با وجود آن‌که قهرمان کمان را به سمت او کشیده اما بعید است هدف تیراندازی قهرمان باشد. بیش‌تر به‌نظر می‌رسد گوزنی که پشت سر اسب است شکار واقعی است.[۱۹] احتمال آن نیز وجود دارد که این پرنده مربوط به صحنهٔ بزم قهرمان و بانو باشد.

۳) قهرمان، با چشمانی باز در بستر بیماری یا مرگ است و دو زن کنار بالین او نشسته‌اند. مردی نیز بالای سرش نشسته و در دست چپش ظرفی دارد و انگشت سبابه و میانی دست راستش را بالا آورده است. قهرمان در پارچه‌ای با نقوش دایره‌شکل پیچیده شده است که شاید منظور نقاش نمایش نوعی کفن بوده است. پایین بستر او، دو ظرف قرار داده‌اند.

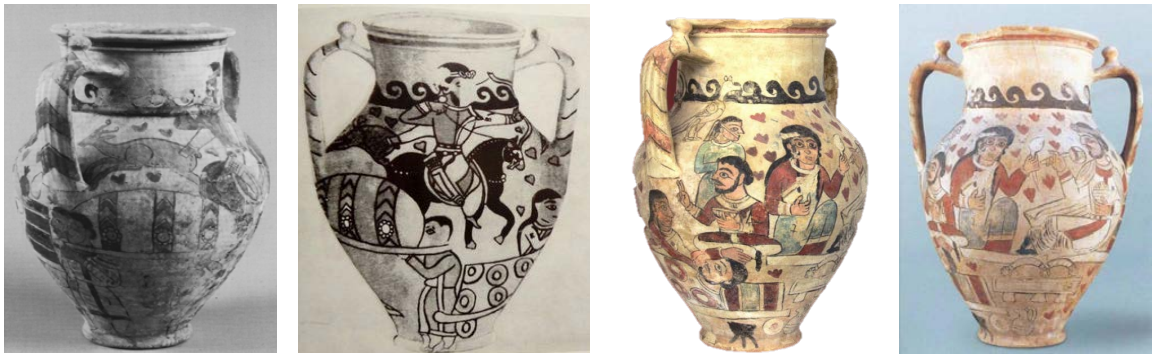
٤) تابوتی مزین روی دوش چهار فرد با لباس‌های بلند حمل می‌شود (تصویر ٤).

هرچند صحنهٔ بزم قهرمان و بانو تقریبا نیمی از فضای این مجموعه نگاره را تصرف کرده و سه صحنه دیگر تقریباً در نیمه دیگر فشرده شده است اما می‌توان دوردیفه بودن نقوش و توالی صحنه‌ها را به خوبی تشخیص داد.

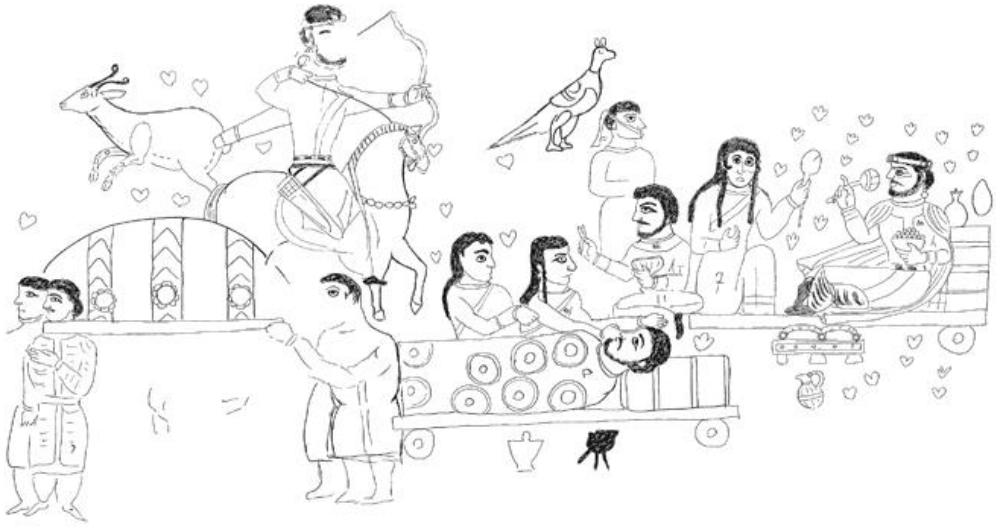
در مورد تاریخ ساخت آمفورای مرو اظهارنظرهای متفاوتی شده است. کامپرتی با مقایسه نقوش این ظرف با نقوش

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۳: وجوه گوناگون آمفورای مرو، موزه ملی ترکمنستان در عشق‌آباد (Manassero 2003, fig. 3,4,10)



تصویر ۴: توالی نگارهٔ آمفورای مرو (Compareti 2011, 26)

مرتبط با آیین‌های خاک‌سپاری سغدیان در چین سدهٔ ششم میلادی، این ظرف را به سده‌های پنجم تا ششم میلادی منسوب می‌کند (Compareti 2011, 26) و شیلا بلر سده‌های ششم و هفتم میلادی را برای آمفورای مذکور پیشنهاد می‌کند (Blair 2014, 23). ماناسرو با مقایسهٔ پوزه اسب مرد سوارکار با آثار دوره ساسانی و مقایسه سبکی این نقاشی با محوطه‌های مهم سده‌های ششم و هفتم میلادی در آسیای میانه (مانند ورخشا، افراسیاب، پنجکنت و بالالیق‌تپه) معتقد است این ظرف به نیمه اول دوره ساسانی تعلق دارد (Manassero 2003, 147) و استاویسکی نیز سده چهارم یا پنجم میلادی را پیشنهاد می‌کند (Staviskiy 1974 176-177). به‌صورت کلی، بین پژوهشگران در مورد تاریخ این ظرف اتفاق نظری وجود ندارد و حدسیات متفاوتی از نیمه اول دوره ساسانی تا سده نخستین دوران اسلامی در این باره مطرح شده است.

در مورد این که نگاره آمفورای مرو را می‌توان در کدام بافت فرهنگی معنا بخشید، سه فرضیه مطرح شده است. برخی پژوهشگران، روایت تصویری این ظرف سفالین را از یک منشاء محلی در خود مرو می‌دانند (Manassero 2003, 148) و برخی آن را به عنوان اثری در بافت فرهنگی سغد معرفی می‌کنند (Mode 2009)، اما لوکونین و مارشاک، با تفسیر این سفال‌نگاره در بافتی ایرانی، آن را یک نمونهٔ منحصر به‌فرد از نقاشی‌های ساسانی عنوان می‌کنند (Marshak

www.SID.ir

Archive of SID

.(Lukonin 1977, 219-221 ؛2002b, 12

مسأله بحث‌برانگیز دیگری که در مورد آمفورای مرو مطرح است، کاربری آن است. اندازهٔ بزرگ این ظرف، نقوش خاص و هم‌چنین مکان کشف آن، از جمله نشانه‌های مهمی هستند که می‌توان بر مبنای آنها در مورد کاربری آن اظهارنظر کرد. فیلانویچ و شیلا بلر این ظرف را یک استودان معرفی می‌کنند (Blair 2014, 23؛Filanovic 1989, 3). کامپرتی نیز به پیروی از فرانتس گرنه، کاربرد این آمفورا را مرتبط با آیین‌های یادبود مردگان و نوعی استودان بومی می‌داند (Compareti 2011, 35). به احتمال فراوان، اندازه بزرگ این آمفورا و نقوش آن که مرتبط با مرگ فردی والامقام است، اساس استودان دانستن این ظرف از سوی پژوهشگران یادشده است. با این وجود، نیکولا ماناسرو تأکید می‌کند هیچ دلیل تاریخی و باستان‌شناختی ما را مجاب به استودان دانستن این ظرف نمی‌کند و اعتقاد دارد که احتمالاً این اثر، یک ظرف تجملی و با هدف یادبودی بوده است که در استفادهٔ ثانویه، آن را به‌عنوان پیشکش به معبدی بودایی اهدا کرده‌اند (Manassero 2003, 147). کوشلنکو با توجه به محل کشف این اثر در معبدی بودایی، آن را دست‌ساخته‌ای از مردمان تازه بودایی‌شده‌ای می‌داند که پیش از این زرتشتی بوده‌اند (Košelenko 1966, 104). ماناسرو و کوشلنکو برای این گمان، بیش‌تر بر محل کشف این اثر که معبدی بودایی در مرو بوده است تأکید داشته‌اند.

افزون بر تاریخ‌گذاری، بافت فرهنگی و کاربری، مسأله مهم دیگری که محل بحث اصلی پژوهش کنونی است، چیستی روایی نقوش آمفورای مرو است. در این مورد نیز گمان‌های متفاوتی از سوی پژوهشگران مطرح شده است. مارتا کارتر با مقایسهٔ نقوش این ظرف با تعدادی از ظروف فلزی ساسانی، آن را مرتبط با جشن نوروز می‌داند (Carter 1974, 188). این تحلیل، بیش‌تر بر دو صحنهٔ بزم و شکار این سفال‌نگاره تکیه دارد، اما دیگر پژوهشگران با تأکید افزون‌تر بر دو صحنهٔ مرتبط با مرگ قهرمان، این سفال‌نگاره را مرتبط با آیین‌های سوگواری و اختصاصاً سوگواری‌های مربوط به دین زرتشتی می‌دانند (Compareti 2011, 35؛ Rose 2010, 144). از این جهت، این نگاره را نیز هم‌چون دیوارنگارهٔ پرستشگاه II می‌توان مرتبط با آیین‌های سوگواری دانست. اگر گمان برخی پژوهشگران در مورد استودان‌دانستن این ظرف را بپذیریم، فرضیه ارتباط نقوش این ظرف با آیین‌های سوگواری و خاک‌سپاری نیز تقویت می‌شود. ماناسرو، احتمال می‌دهد شخصیت اصلی این نگاره‌ها یک شخصیت حماسی مبهم باشد (Manassero 2003, 147). با این وجود، پژوهشگران دیگری، قهرمان این روایت تصویری را سیاوش می‌دانند (حصوری ۱۳۷۸، ۴۱-۴۳؛ قائمی ۱۳۹۳، ۶۰-۶۲). این فرضیه از چند جهت قابل تأمل به‌نظر می‌رسد. برای بررسی احتمال ارتباط این سفال‌نگاره با اسطورهٔ سیاوش لازم است به چهار نکتهٔ شمایل‌نگارانه در مورد نقوش این ظرف توجه شود:

الف) روایت تصویری بر این آمفورا را اگر از بالا و از چپ به راست و از پایین راست به چپ در نظر بگیریم، سیر داستانی این روایت را می‌توان این‌گونه پنداشت، شکار قهرمان، بزم قهرمان با ملکه، قهرمان در بستر بیماری یا مرگ و تشییع جنازهٔ قهرمان در تابوت.

ب) در این سفال‌نگاره، در قسمت شکار، نقاش با تأکید، اسب قهرمان را با رنگ سیاه نشان داده است.

پ) در این سفال‌نگاره، قهرمان در یک بزم شاهانه همراه با ملکه‌اش حضور دارد و تأکید نقاش بر شاه یا شاهزاده بودن قهرمان و اهمیت ملکه در سیر داستانی این روایت است.

ت) نکته‌ای که باید در دو صحنهٔ پایینی این سفال‌نگاره به آن توجه کرد آن است که روایت تصویری تنها با مرگ قهرمان پایان نمی‌یابد بلکه بر آیین‌های مرتبط با خاک‌سپاری (در اینجا تابوت‌گردانی) نیز تأکید می‌شود.

در مورد بند (الف) که در مورد توالی اپیزودهای مختلف این سفال‌نگاره است، باید گفت زندگی سیاوش در توران زمین، دو نقطهٔ عطف داستانی دارد: ازدواج با فرنگیس دختر افراسیاب و کشته شدنش به دستور افراسیاب. این سفال‌نگاره نیز به نظر، روایت فراز (شکار و بزم) و فرود (مرگ و تشییع جنازه) یک قهرمان است. بر این اساس، صحنهٔ بزم قهرمان با ملکه را می‌توان مراسم ازدواج سیاوش و فرنگیس پنداشت. افزون بر این، پیش از این ازدواج، سیاوش یک آزمون شکار را پشت سر نهاد که دقیقاً با صحنهٔ شکار قهرمان در این سفال‌نگاره مطابقت دارد. تنها بخشی از این روایت تصویری که با داستان سیاوش مطابقت ندارد، در بستر مرگ بودن قهرمان است. حال آن که سیاوش نه در بستر مرگ، بلکه به دست

www.SID.ir

Archive of SID

سپاهیان افراسیاب سر بریده شد. با وجود این، سیاوش با نوعی مرگ‌آگاهی پیش از رسیدن قاتلانش به بستر می‌رود و به خوابی عمیق فرو می‌رود، اما این خوابی معمولی نیست و او در این خواب، تمام آنچه بر سر او خواهد آمد، می‌بیند (تصویر ۵).[۲۰] صحنهٔ سوم سفال‌نگاره می‌تواند در ارتباط با این بخش از روایت باشد و حتی شاید باز بودن چشمان قهرمان در بستر، نشانه‌ای بر دیدن سرنوشتش در خواب باشد که این امر بر الوهیت سیاوش تأکید می‌کند.[۲۱]

تصویر ۵: خواب دیدن سیاوش و بریدن سرش، نسخه مصور شاهنامه فردوسی، هندوستان، سده ۹ ه.ق / ۱۵ م (www.alamy.com).

در مورد بند (ب)، سیاه بودن اسب قهرمان، باید گفت این نکتهٔ شمایل‌نگارانه با اسب سیاوش، بهزاد، هم‌خوانی دارد که تأکید فراوان بر سیاه بودن این اسب از لقبش، «شبرنگ»، هویداست. افزون بر این، حتی نام سیاوش نیز ریشه در همین امر دارد؛ سیاوش در ساخت واژگانی اوستایی آن، سیاورشن[۲۲]، به معنای «دارنده اسب سیاه» است[۲۳] که این مسأله، نشان‌دهنده آن است که اسب سیاهرنگ سیاوش که در سفال‌نگاره مرو نیز بر آن تأکید شده، از جمله ویژگی‌های هویت‌بخش شخصیت سیاوش است. علی حصوری، سیاه نشان دادن این اسب را نه‌چندان خوش‌نما و تنها به اجبار و برای تطبیق با واقعیت می‌داند (حصوری ۱۳۷۸، ٤٢).

در مورد بند (پ) و مقام شاهانهٔ قهرمان سفال‌نگاره نیز باید گفت که سیاوش در شاهنامه، شاه نیست بلکه فرزند کیکاووس‌شاه است اما در اوستا (در «فروردین‌یشت» و «زامیادیشت»)، سیاوش از جمله شاهان کیانی به‌شمار می‌آید و پیش از نامش، پیشوند «کی»[۲٤] آمده که نشانهٔ این شاهان است.[۲۵] بدین ترتیب، هرچند در بیش‌تر آثار حماسی دوران اسلامی، سیاوش شاه نیست، اما احتمالاً در منابع کهن‌تر او نیز به‌عنوان شاه شناخته می‌شده است.[۲٦] در آسیای میانه نیز، سیاوش به عنوان شاه یا خدا- شاه شناخته می‌شود. بنابراین، از این جهت نیز شخصیت سیاوش و قهرمان این سفال‌نگاره مطابقت دارند.

در مورد بند (ت) نیز که به تأکید نگارگر بر مناسک پس از مرگ قهرمان اشاره دارد، باید بار دیگر خاطرنشان کرد که آیین‌های خاک‌سپاری و سوگواری در محدودهٔ آسیای میانه بسیار رایج و گسترده بودند و همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، از مهم‌ترین ایزدان یا شخصیت‌های مرتبط با این آیین، ایزدبانوی نانا و خدا- شاه سیاوش[۲۷] است. تأکید بر صحنهٔ تابوت‌گردانی قهرمان به‌عنوان یک صحنهٔ کلیدی در این روایت، می‌تواند با سوگ‌آیین‌های سیاوش مرتبط باشد.

با این تفاصیل، نگارنده معتقد است احتمال انتساب روایت تصویری آمفورای مرو به روایت سیاوش[۲۸] یا در تفسیری عام‌تر، آیین‌های سوگوارانه با محوریت سوگ سیاوش را می‌توان مستدل‌تر از فرضیات دیگر دانست. با توجه به آن که این سوگ‌آیین‌ها، ارتباط مشخصی با مراسم سال نو، نوروز، دارند،[۲۹] فرضیه کارتر در مورد ارتباط نقوش این آمفورا با نوروز نیز از این جهت قابل تأمل‌تر از پیش می‌نماید.

www.SID.ir

Archive of SID

۶. سیاوش بر سکه‌های خوارزمی

نمود شمایل سیاوش در آثار فرهنگی شرق ایران بزرگ را بر سکه‌های خوارزمی نیز می‌توان مشاهده کرد (تصاویر ۶–۸). برخی پژوهشگران، نقش سوار پشت سکه‌های خوارزمی سلسلهٔ افریغیان[۳۰] را شمایلی نمادین از سیاوش دانسته‌اند (Tols-tov 1948a, 200–203). این فرضیه را بر اساس چند استدلال که هر کدام از آنها مبنایی اسطوره‌شناختی، زبان‌شناختی و هم‌چنین باستان‌شناختی دارد، می‌توان مستدل دانست.

نخستین استدلال برای انتساب نقش سوار پشتِ سکه‌های خوارزمی به سیاوش، بر مطالعات اسطوره‌شناختی استوار است. بر این اساس، در حوزه‌های فرهنگی شرق ایران بزرگ و به‌ویژه خوارزم باستان، نقشِ «مرد سوار بر اسب» به عنوان شمایلی از سیاوش شناخته می‌شود. ارتباط مرد سوار بر اسب با اسطورهٔ سیاوش، بر یک ریشه‌یابی اساطیری استوار است که بر اساس آن، شخصیت سیاوش در یک سیر اساطیری از اسب به سوار، از سوار به شاه و از شاه به خدا / ایزد تبدیل شده است. در این سیر اساطیری و آیینی، سیاوش در یک ساختار توتمیک، ابتدا اسب بوده و سپس آن‌چنان که تمام اسطوره‌ها در گذر زمان از قالب ابتدایی و نمادین خود خارج می‌شوند، سیاوش نیز از اسب به مردی سوار بر اسب تبدیل می‌شود و چونان یک شاه و حتی نخستین انسان[۳۱] پذیرفته می‌شود. برخی باور دارند در ادامهٔ این سیر اساطیری، سیاوش از حد سوار نیز فراتر رفته و به نیرومندترین خدای آسیای میانه تبدیل می‌شود (حصوری ۱۳۷۸، ۴۳). بحث در مورد چیستی و درستی این باور اساطیری، بسیار مفصل است اما چکیده‌وار می‌توان اشاره کرد که فرضیهٔ اسب دانستن سیاوش به‌عنوان یک توتم، بر دو استدلال استوار است. استدلال اول بر ریشه‌شناسی واژهٔ سیاوش تکیه دارد که هرچند اصطلاحاً دارندهٔ اسب سیاه معنا می‌شود، اما در اصل، این واژه به معنای «اسب نر سیاه» است (Bartholomea 1961, 1631؛ Koroglу 1983, 118)[۳۲] و بر این اساس، می‌توان گفت سیاوش در ابتدا اسب سیاه بوده و سپس در قامت یک انسان، سوار آن اسب شناخته شده است. استدلال دوم، بر جایگاه کلیدی اسب در روایت سیاوش و ارتباط دایمی او با اسب خود، شبرنگ بهزاد، تکیه دارد. نشانه‌هایی از این ارتباط ویژه در روایت‌های نوشتاری از سیاوش، به‌ویژه در شاهنامه فردوسی نمود دارد: سیاوش قبل از قتلش، تمام اسب‌هایش به‌جز شبرنگ بهزاد را می‌کشد؛ در آزمون آتش، سیاوش تنها به میان آتش نمی‌رود و اسبش نیز همراه اوست؛ سیاوش برای پسرش کیخسرو سه میراث می‌گذارد: شبرنگ بهزاد، نیزه و زره؛ او وصیتش به کیخسرو را در گوش شبرنگ

تصویر ٦: سکه درهم خوارزمی، سده اول ه.ق / هفتم م، روی سکه فرمانروا با نشانه گوش اسب روی تاج و پشت سکه فردی سوارکار (Zeimal 1994, fig. 7, 1-2).

تصویر ۷: سکه درهم خوارزمی با کتیبه شاوشفر، سده ۲ ه.ق / ۸ م، روی سکه فرمانروا با نشانه گوش اسب روی تاج و پشت سکه فردی سوارکار (Ibid, fig. 7, 7).

تصویر ۸: سکه درهم خوارزمی با کتیبه شاوشفر، سده ۲ ه.ق / ۸ م، روی سکه فرمانروا با نشانه گوش اسب روی تاج و پشت سکه فردی سوارکار، موزه فیتزویلیام کمبریج (http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk).

www.SID.ir

Archive of SID

بهزاد می‌گوید و پسرش را به او می‌سپارد. شبرنگ بهزاد، جایگاهی کلیدی در سوگواری سیاوش دارد. هر چند روایت شخصیت حماسی سیاوش متعلق به دوران اسلامی است و فرضیه اسب‌بودن سیاوش در ساخت ابتدایی اسطوره‌ای آن، فاصله زمانی طولانی با این دوران دارد، اما این نشانه‌های اسطوره‌ای در روایت طولانی سیاوش، نشان از پیوند ناگسستنی وی با اسبش شبرنگ بهزاد و حتی در فرازهایی هم‌پیکری این دو با هم دارد. بر مبنای آن‌چه گفته شد، می‌توان پذیرفت که در شرق ایران بزرگ، سیاوش در قالب مردی سوار بر اسب به نمایش در می‌آمده و بر این اساس، احتمال ارتباط تصویر نقش سوار پشت سکه‌های خوارزمی سلسله افریغیان با سیاوش قابل تأمل است.

برای انتساب نقش سوار پشت سکه‌های خوارزمی به سیاوش، می‌توان دلایل دیگری نیز مطرح کرد که پشتوانه استدلالی بحث پیشین باشند. افزون بر این که به نظر می‌رسد نقش مرد سوار بر اسب در خوارزم باستان به صورت نمادین به عنوان شمایلی از سیاوش شناخته می‌شده، باید این نکته نیز افزوده شود که سیاوش هم‌چنین به عنوان نیای افسانه‌ای خاندان پادشاهی خوارزمیان شناخته می‌شده (Tolstov 1948a, 200–203) و کیخسرو، پسر سیاوش، به عنوان بنیان‌گذار نخستین سلسلهٔ پادشاهی خوارزم شناخته می‌شده است (Tolstov 1948b, 83-86 ؛ Korogly 1983, 117-118؛ P'iankov 2001, 335-338). اهمیت سیاوش برای خوارزمیان تا آن‌جاست که مبداء تاریخ خود را از ورود سیاوش به این منطقه محاسبه می‌کرده‌اند (بیرونی ۱۳۸۶، ۵۶). بر این اساس، تصویر کردن نیای مشروعیت‌بخش پادشاهی و هویت‌بخش به تاریخ منطقه پشت سکه‌های رسمی چندان دور از ذهن و غیر قابل پذیرش نیست.

آخرین استدلال برای ارتباط نقش سوار پشت سکه‌های خوارزمی با سیاوش، بر دو نکتهٔ باستان‌شناسانه استوار است. نخست آن که بررسی کتیبه‌های سکه‌های سلسلهٔ خوارزمی افریغیان دربردارندهٔ نکته قابل‌توجهی است. روی سکه‌های شاهان خوارزمِ مقارن ظهور اسلام، لقب یک پادشاه به صورت «شاوشفر» آمده است که این واژه به معنی دارای فرّ سیاوش است (حصوری ۱۳۷۸، ۴۱). در *آثارالباقیه* نیز نام یکی از شاهان «سلسله آل آفریغ» در ملوک خوارزم شاوشفر است (بیرونی ۱۳۸٦، ۵۸). این اسم یا لقب، نشان از جایگاه خداگونه و مشروعیت‌بخش سیاوش برای شاهان این سلسله دارد. نکته دیگر آن که با بررسی تاج‌های روی سکه‌های شاهان سلسله افریغیان، آشکار می‌شود که روی تعداد زیادی از تاج پادشاهان، دقیقاً در همان بخشی که گوش شاه پوشانده می‌شود، تاج با نقش گوش اسب تزیین شده است. علی حصوری و تالستوف، سیاوش را خدا–شاهی معرفی می‌کنند که نشان اصلی او در شمایل‌های شرق ایران بزرگ، «دو گوش اسب» است (حصوری ۱۳۷۸، ۳۹، ٥٦–٥٨؛ Tolstov and Vainberg 1967, 231-234). این نظر، بر همان استدلالِ نخست استوار است که شخصیت اسطوره‌ای سیاوش را در ساختاری توتمیک با اسب مطابقت می‌دهد.

در یک جمع‌بندی نهایی، می‌توان نقش مرد سوار بر اسبِ پشت سکه‌های سلسله افریغیان را به صورت نمادین با اسطورهٔ سیاوش مرتبط دانست. تجسم نمادین سیاوش در قالب مردی سوار بر اسب در یک سیر اساطیری، جایگاه سیاوش به‌عنوان نیای افسانه‌ای خاندان پادشاهی خوارزمیان، لقب یا اسم شاوشفر در مورد یکی از پادشاهان روی سکه‌ها و تعداد زیاد پادشاهان با تاج‌هایی با دو گوش اسب به عنوان نشان اصلی سیاوش، همگی دلایلی هستند که در اثبات این فرضیه می‌توان به آنها استناد کرد.

۷. سیاوش در استودان‌های خوارزم

در منطقه خوارزم باستان، شواهد باستان‌شناختی فراوانی در مورد آیین‌ها و باورهای خاک‌سپاری کشف شده است. از جمله مهم‌ترین مواد فرهنگی، استودان‌های سفالین انسان‌وار خوارزم است که در قوی‌قیریلقان قلعه[۳۳]، از مهم‌ترین مراکز فرهنگی خوارزم باستان، کشف شده‌اند. با توجه به اهمیت سیاوش در آیین‌های سوگوارانه و خاک‌سپارانهٔ شرق ایران بزرگ، می‌توان احتمال داد بین اسطوره سیاوش و استودان‌هایی که در قامت مردی نشسته به نمایش درآمده‌اند، ارتباطی وجود داشته باشد. راپوپورت با سیاوش دانستن این استودان‌ها اظهار می‌دارد که به نظر می‌رسد در خوارزم، مرده را در قامت سیاوش پاس می‌داشته‌اند (Rapoport 1971, 83). دو نکته قابل تأمل در مورد این استودان‌های انسان‌وار وجود

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۹: نقشهٔ حوزه‌های فرهنگی ایران بزرگ و سرزمین‌های پیرامون، مستطیل ۲ (سیاه‌رنگ)، حوزه خوارزم و مستطیل ۳ (آبی‌رنگ)، حوزه سغد (Kidd 2004, 285).

دارد: نخست آن‌که به نظر می‌رسد تعداد زیادی از آنها، در قالب مردی بر تخت نشسته مجسم شده‌اند و دیگر آن‌که، گاه با کلاهی با دو گوش اسب به نمایش درآمده‌اند. تالستوف، دو گوش اسب و تخت را، دو نشانهٔ شمایل‌نگارانه از توتم اسب و پادشاهی یا خدا- شاهی سیاوش می‌داند و بر همین اساس، این استودان‌های سفالین قوی‌قیریلقان قلعه را مرتبط با سیاوش و آیین‌های پس از مرگ سیاوشانی می‌داند (Tolstov and Vainberg 1967, 231-234). علی حصوری نیز بر اساس فرضیه اسب بودن سیاوش در ساخت ابتداییِ اسطوره‌ای آن و هم‌چنین پیوند ناگسستنی آیین‌های سوگواری آسیای میانه با سیاوش، او را خدا- شاهی معرفی می‌کند که نشان اصلی او «دو گوش اسب» است و تجسم آیینی این شمایل را بسیاری از استودان‌های انسان‌وار خوارزم می‌داند (حصوری ۱۳۷۸، ۵۶-۵۸). دو گوش اسب، به اسب بودن سیاوش در ساخت ابتدایی اسطوره‌ای آن و تخت به شاه یا خدا- شاه بودن سیاوش مرتبط است. به نظر می‌رسد با توجه به اهمیت اسطورهٔ سیاوش در آیین‌های خاک‌سپارانهٔ شرق ایران بزرگ و هم‌چنین، پاس‌داشتن مردگان در قامت سیاوش در خوارزم، می‌توان احتمال ارتباط استودان‌های انسان‌وار خوارزم و اسطورهٔ سیاوش را منطقی پنداشت. افزون بر این، دو نشانهٔ شمایل‌نگارانهٔ تخت و دو گوش اسب که هر کدام نشانگان اسطوره‌ای سیاوش هستند، این فرض را تقویت می‌کنند (تصاویر ۱۰-۱۲).

۸. نتیجه‌گیری

روایت سیاوش که در منابع نوشتاری گوناگون سده‌های چهارم و پنجم هجری قمری، به‌ویژه شاهنامه فردوسی مورد توجه قرار گرفته و به‌عنوان یکی از مفصل‌ترین روایت‌ها شناخته می‌شود، به گواه پژوهش‌های متعدد ادبی، اسطوره‌شناسی و زبان‌شناسی، ریشه در اسطوره‌های کهن دارد. بررسی موشکافانهٔ داستانِ پر فراز و نشیب سیاوش، می‌تواند نشانه‌های باقی‌مانده از ساخت اسطوره‌ای ابتدایی این روایت را مشخص کند. اما آن‌چه می‌تواند ژرفای بیش‌تری به بررسی این ساخت اسطوره‌ای ببخشد، بررسی شمایل‌های مرتبط با این روایت است که پیش از تدوین نوشتاری آن در سده‌های سوم و چهارم هجری قمری آفریده شده‌اند و دلیل اهمیت منحصر به‌فرد این شمایل‌ها همین است که به سده‌ها پیش از آن‌که این روایت در قالب متون منظوم و منثور مدون شود، تعلق دارند. نگارنده در این پژوهش چهار گروه از آثار را با اسطوره سیاوش

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۱۰: استودان انسان‌وار با گوش اسب (http://sanat2013.orexca.com).

تصویر ۱۱: استودان انسان‌وار، سده‌های اول تا سوم میلادی، قوی‌قیریلقان قلعه، موزهٔ ارمیتاژ (www.hermitagemuseum.org).

تصویر ۱۲: استودان سغدی با سر انسان، محوطه افراسیاب، سده یکم ه.ق / هفتم م، موزهٔ ارمیتاژ (همان‌جا).

مرتبط می‌داند که عبارت‌اند از: یک دیوارنگاره، یک سفال‌نگاره، مجموعه‌ای از سکه‌ها و تعدادی استودان انسان‌وار. نخستین مسأله‌ای که در جمع‌بندی نهایی این پژوهش باید به آن اشاره کرد، آن است که همگی این آثار، متعلق به حوزه‌های فرهنگی شرق ایران بزرگ هستند. دیوارنگاره به پنجکنت (در نزدیکی سمرقند)، سفال‌نگاره به مرو و سکه‌ها و استودان‌ها به خوارزم تعلق دارند. به صورت کلی، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که بر اساس یافته‌های باستان‌شناسی اشاره‌شده در این پژوهش، به نظر می‌رسد شمایل سیاوش در ایرانِ شرقی، گستردگی بیش‌تری داشته است و حتی شاید بتوان گفت آبشخور اسطوره‌ای آن را باید همان شرق ایران بزرگ دانست. هنگامی که این شمایل‌های تصویری کنار روایت‌های نوشتاری سده‌های پسین‌تر بررسی شوند، فرض پیشین مستدل‌تر به نظر می‌آید. جریان ادبی سده‌های چهارم و پنجم هجری قمری که در آن بسیاری از روایت‌های حماسی تدوین و گردآوری شدند، در شرق ایران بزرگ آغاز و گسترش یافتند. فردوسی، ابومنصور معمری، اسدی توسی، دقیقی توسی، مسعودی مروزی، ابوالمؤید بلخی و ابوعلی بلخی از جمله حماسه‌سرایان و گردآورندگان روایات حماسی این جریان ادبی- فرهنگی هستند که همگی به شرق ایران تعلق دارند. حتی در شاهنامه فردوسی و شاهنامه ابومنصوری هنگامی که از راویان داستان‌های حماسی یاد می‌شود، همگی نسب شرقی دارند.[۳۴] افزون بر این، جغرافیای اساطیری دوره حماسی شاهنامه فردوسی و دیگر آثار حماسی نیز غالباً در محدودهٔ سیستان، خراسان و ماوراءالنهر اتفاق می‌افتد؛ هم‌چنان که روایت سیاوش نیز در شرقی‌ترین حوزه‌های جغرافیای اساطیری شاهنامه اتفاق می‌افتد. به صورت کلی به نظر می‌رسد روایات حماسی تدوین‌یافته در سده‌های چهارم و پنجم هجری قمری، بیش‌تر به روایت‌های شفاهی یا نوشتاری شرقی وابسته‌اند. بنابراین آشکار است که بر اساس روایت‌های نوشتاری می‌توان گفت حماسه‌های تدوین‌یافتهٔ ایرانی، روایت‌های حماسی شرق ایران بزرگ هستند. بر این اساس، این فرض که شمایل سیاوش در آثار باستان‌شناسی اشاره‌شده در این پژوهش را باید وابسته به و برآمده از فرهنگ شرق ایران بزرگ دانست، می‌تواند مستدل به نظر برسد.

دومین نکته آن که بین آثار باستان‌شناسی بحث‌شده در این مقاله، بیش‌تر آثار، به آیین‌های مرگ‌اندیشانه و خاک‌سپارانه ارتباط دارند. دیوارنگاره پرستشگاه II پنج‌کنت روایتی از یک تشییع جنازه آیینی با حضور ایزدان است که فرد درگذشته در تابوت به احتمال فراوان سیاوش است؛ به نظر می‌رسد آمفورای مرو که احتمالاً به عنوان استودان استفاده می‌شده، روایتی از زندگی سیاوش را به نمایش درآورده که نیمی از روایت به مرگ و تشییع تابوت قهرمان اختصاص یافته است؛ استودان‌های انسان‌وار خوارزم نیز که احتمالاً پیکر سیاوش را به صورت نمادین مجسم کرده‌اند، مستقیماً با مرگ مرتبط هستند. به نظر می‌رسد هم‌چنان‌که به استناد بسیاری از پژوهش‌های ادبی و اسطوره‌شناختی، در روایت حماسی سیاوش، به‌ویژه در شاهنامه فردوسی، نشانه‌هایی از اسطورهٔ «ایزد شهیدشونده» آشکار است، در شمایل‌های منتسب به سیاوش

www.SID.ir

Archive of SID

نیز می‌توان آشکارا مهم‌ترین شاخصه را ارتباط با آیین‌ها و مناسک سوگوارانه دانست. بدین ترتیب، می‌توان سیاوش را در ساخت ابتدایی اساطیری آن ایزدی وابسته به اسطوره‌ها و آیین‌های مرگ‌اندیشانه و سوگوارانه در شرق ایران بزرگ پنداشت.

سومین نکتهٔ قابل تأمل آن است که به نظر می‌رسد در مواد باستان‌شناسیِ پیش‌گفته که با اسطورهٔ سیاوش ارتباط دارند، شمایل و نشانه‌های اسب، اهمیتی ویژه دارند. اسب سیاه‌رنگ قهرمانِ سفال‌نگاره مرو، تجسم نمادین سیاوش در قالب یک اسب‌سوار بر پشت سکه‌های خوارزمی و هم‌چنین نشانه دو گوش اسب بر سکه‌ها و استودان‌های انسان‌وار خوارزمی، همگی تأکیداتی شمایل‌نگارانه در این تجسمات مادی هستند که نشان از پیوستگی سیاوش و اسب در ساخت اسطوره‌ای آن هستند. ریشه‌یابی نام سیاوش و هم‌چنین برخی بررسی‌های اسطوره‌شناختی، تقویت‌کننده این فرض هستند که سیاوش، در ابتدا یک اسب بوده و سپس در قالب یک ایزد / شاه سوار بر اسب ستوده می‌شده است. در ساختار اسطوره‌ای روایت سیاوش در شاهنامه نیز شبرنگِ بهزاد، اسب سیاوش، از اهمیت بسیاری برخوردار است و فراتر از یک مرکب، تشخص روایی می‌یابد و به‌ویژه در زمان گذر از آتش و هنگامهٔ مرگ و هم‌چنین پس از مرگ او، به نظر بخشی از ماهیت و وجود سیاوش است. بدین ترتیب، بر اساس آثار باستان‌شناسانهٔ عرضه‌شده در این پژوهش و بررسی‌های اسطوره‌شناسی، زبان‌شناسی و ادبی می‌توان ارتباط عمیق سیاوش با اسب را در ساخت ابتدایی این اسطوره پذیرفت.

در انتها می‌توان گفت سیاوش در شرق ایران بزرگ، در جایگاه ایزدی در آیین‌ها، مناسک و باورهای سوگوارانه و خاک‌سپارانه بوده و با وجود التقاط‌های طولانی‌مدت اسطوره‌های این محدوده با باورهای دیگر فرهنگ‌ها، به‌ویژه فرهنگ یونانی، هم‌چنان اهمیت و جایگاه آیینی خود را تا پایان دورهٔ ساسانی و ابتدای دوران اسلامی حفظ کرده است. اسطوره سیاوش در ساخت ابتدایی اسطوره‌ای خود، ارتباطی ماهوی با اسب دارد و به نظر می‌رسد در تجسم مادی و تصویری، در قالب مردی سوار بر اسب یا با نشانه‌های شمایل‌نگارانه اسب به نمایش درمی‌آید.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آگاهی از چیستی اسطوره ایزد شهیدشونده و اسطوره گیاهی و ارتباط آنها با اسطوره سیاوش نک: (آموزگار ۱۳۷۹؛ آیدنلو ۱۳۸۶؛ خجسته و حسنی جلیلیان ۱۳۸۹؛ رویانی و حاتمی‌نژاد ۱۳۹۴؛ شکیبی ممتاز ۱۳۸۹؛ قائمی ۱۳۹۲؛ کراسنوولسکا ۱۳۸۲؛ مسکوب ۱۳۸۶).

۲. محوطه پنجکنت در شصت کیلومتری شرق شهر سمرقند در تاجیکستان امروزی قرار دارد و اهمیت آن بیش از همه، به دلیل گوناگونی و گستردگی انواع دیوارنگاره‌ها در فضاهای گوناگون معماری آن است. این محوطه در دوره ساسانی و ابتدای دوران اسلامی به عنوان یکی از مراکز مهم فرهنگ سغدی از شهرت فراوانی برخوردار بوده است. رود زرافشان و جاده ابریشم از مهم‌ترین عوامل تاثیرگذار در گسترش و اهمیت این شهر بوده‌اند. برای اطلاعات بیشتر در مورد کاوش‌های محوطه پنجکنت و انواع نقاشی‌های دیواری آن نک: (آذرپی ۱۳۹۷؛ بلنیتسکی ۱۳۹۰؛ بلنیتسکی و مارشاک ۱۳۹۷ و هم‌چنین Belenitskii, Marshak, and (Yakubovskiy 1950 ; Marshak 2002a; Belenitskii 1959 ; Raspopova 1984, 1986

۳. افزون بر بخارا، سیاوش به عنوان مؤسس شهر سمرقند نیز شناخته می‌شود (Kliashtornyi 1964, 168). مسعودی نیز او را بنیان‌گذار شهر قندهار و همچنین سازنده آتشکده برکند در نزدیکی مرز چین می‌داند (مسعودی ۱۳۷۴، ۲۲۷ و ۶۰۴).

٤. دیاکونوف و سمیرنوآ شخصیت بانوی هاله‌دار چهاردست تصویر شده در این دیوارنگاره را با ماهیتی تلفیقی از دو ایزدبانوی سغدی-ایرانی معرفی می‌کنند. نانا (Nana) را می‌توان بزرگ‌ترین ایزدبانوی سغد در دوره پیشااسلامی دانست که پرستش او در کل فرارود رواج گسترده داشته است (آذرپی ۱۳۹۷، ۱۴۹). بازنمایی این ایزدبانو، بیش‌تر در قالب یک ایزدبانوی چهاردست یا ایزدبانویی نشسته بر شیر یا تختی شیروار است. از مهم‌ترین بازنمایی‌های این ایزدبانو، دیوار جنوبی پنجکنت VI:26 و دو تمثال تالار کوچک در شهرستان در اوست‌روشنه و نگاره‌های سیمینه‌های خوارزمی است. آذرپی، مفصلاً به ریشه‌های اساطیری این ایزدبانو و ارتباط او با ایزدبانوان ایرانی و میان‌رودانی می‌پردازد و این احتمال را می‌دهد که ایزدبانوی تصویرشده بر دیوارنگاره‌های سغدی و سیمینه‌های خوارزمی، تلفیقی مفهومی از سپنته‌آرمیتی ایزدبانوی ایرانی و ننی (Nanai) ایزدبانوی میان‌رودانی باشد (همان، ۱۵۵-۱۴۹). برای اطلاعات بیش‌تر در مورد ایزدبانوی نانا و هم‌چنین دیدن نمونه‌های مختلف آن بنگرید به:

www.SID.ir

Archive of SID

(Ghose 2005, 2006; Tanabe 1995; Potts 2001; Minardi 2013; Grenet and Marshak 1998; Azarpay 1967).

5. Demeter

6. Bactr: Dematrigano, Sogd: Zhimtich

۷. تالستوف این دیوارنگاره را در مقایسه با نقوش استودان‌های خوارزمی سده یکم ه.ق / هفتم و آغاز هشتم میلادی در توک‌قلعه مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد و بر این اساس پیکره فرد درگذشته در این نگاره را یک زن می‌داند. این شناسایی بر اساس وجود نام زنان در نوشته‌های روی استودان‌های خوارزمی توک‌قلعه انجام شده است (Tolstov and Livshitz 1964, 232).

8. Persephona

9. Geśthinanna

10. Tammuz

11. Adonis

۱۲. البته آذرپی سیاوش دانستن فرد تاجدار درون تابوت را نیز با توجه به آن‌که شخصیت کانونی آیین مرگ و رستاخیز بخارا کسی نیست جز سیاوش، رد نمی‌کند اما با اطلاقی عام‌تر این صحنه را آیین خاک‌سپاری یک فرد والامقام با حضور ایزدان می‌داند (آذرپی ۱۳۹۷، ۱۴۷).

13. Aphrodite

۱۴. برای اطلاعات بیش‌تر در مورد ایزد یونانی آدونیس، نک: (همیلتون ۱۳۷۶؛ Burkert 1985; Frazer 1961)
و برای مقایسه‌ای اسطوره‌شناختی بین آدونیس و سیاوش بنگرید به: (آیینه‌وند و نصرالله ۱۳۸۵).

۱۵. «آیین آدونیس در ابتدا آیین عزا بود که ضمن آن، مرگ آدونیس، خدای گیاهان را یادآوری می‌کردند، اما در عین حال جشن شادی نیز بوده، زیرا خدا دوباره زنده می‌شد. بر مرگ آدونیس می‌گریستند، زنان به ویژه مرثیه‌های دل‌خراش می‌خواندند، پیکره خدا را که مانند جسدی آن را کفن پوشانیده بودند، بر سر گور می‌بردند و سپس آن را به دریا یا چشمه آب جاری می‌انداختند. در برخی جاها آیین دوباره زنده شدن خدا را فردای روز آیین عزا برگزار می‌کردند» (کریستن‌سن ۱۳۶۴، ۴۷۶).

۱۶. این مسأله به دلیل حکومت‌های سیاسی یونانی-هلنی در آسیای میانه و تبادلات فرهنگی طولانی‌مدت این مناطق بوده است. به عنوان مثال در سرزمین سغد، حکومتی یونانی-باختری از ۲۵۰ تا ۱۲۵ پیش از میلاد حکومت رانده است و بیش‌ترین تأثیر هنری آن‌ها نیز در هنرهای تصویری و تجسمی بوده است.

۱۷. سیاوش و مرگ او آن‌چنان جایگاهی در باورهای شرق ایران بزرگ داشت که حتی ردپای آن را در بسیاری از واژه‌های این منطقه نیز می‌توان دید. به عنوان مثال بیرونی از عقیقی سرخ و زیبا در این منطقه یاد می‌کند که آن را «خون سیاوش» می‌نامیده‌اند (بیرونی ۱۳۵۵ه.ق، ۳۶).

۱۸. همان‌گونه که گ. فرامکین با جمع‌بندی برخی فرضیات، انتساب این دیوارنگاره به دینی خاص را رد می‌کند و اعتقاد دارد این نگاره نمودی از التقاط چند دین در محدوده جغرافیایی آفرینش همین اثر است (Frumkin, 1954: 79).

۱۹. با مقایسه این صحنه با صحنه‌های شکار در دوره ساسانی و متداول نبودن شکار پرندگان در این آثار، می‌توان این‌گونه استدلال کرد که در این سفال‌نگاره با وجود جهت مخالف قهرمان کماندار و حیوان، هدف شکار همان حیوان پشت سر قهرمان است (Com-pareti 2011: 34؛ Antonini 2003: 103). دو نمونه بشقاب نقره زراندود بین آثار ساسانی وجود دارد که هدف شکار بر آنها پرنده است؛ یکی در مجموعه‌ای خصوصی در اوزاکای ژاپن و دیگری در یک مجموعه خصوصی در سوئیس. البته در هر دو نمونهٔ مذکور، هدف شکار، شترمرغ است که از جهت جثه بزرگ، عدم توانایی پرواز و سرعت زیاد هنگام دویدن، بین پرندگان نمونه خاصی به شمار می‌آید. برای مطالعه پژوهشی در مورد بشقاب مجموعهٔ اوزاکا بنگرید به (Tanabe 1980) و برای دیدن بشقاب مجموعهٔ سوئیس رجوع کنید به: (https://www.bonhams.com/auctions/21926/lot/107/).

۲۰. فردوسی این بخش از داستان را این‌گونه روایت می‌کند:

چهارم شب اندر بر ماهروی // به خواب اندرون بود با رنگ و بوی
بلرزید و از خواب خیره بجست // خروشی برآورد چون پیل مست

www.SID.ir

Archive of SID

همی داشت اندر برش خوب چهر // بدو گفت: شاها چه بودت؟ به مهر
خروشید و شمعی ببفروختند // برش عود و عنبر همی سوختند
بپرسید ازو دخت افراسیاب // که فرزانه شاها چه دیدی به خواب؟
سیاوش بدو گفت کز خواب من // لبت هیچ مگشای بر انجمن
چنان دیدم ای سرو سیمین به خواب // که بودی یکی بی‌کران رود آب
یکی کوه آتش به دیگر کران // گرفته لب آب نیزه وران
ز یک سو شدی آتش تیز و گرد // برافروختی زو سیاوخش‌گرد
ز یک دست آتش، ز یک دست آب // به پیش اندرون پیل و افراسیاب
بدیدی مرا روی کردی دژم // دمیدی بران آتش تیزدم
چو گرسیوز آن آتش افروختی // از افروختن مر مرا سوختی (فردوسی ۱۳۶۹، ۳۴۳).

۲۱. در اینجا بیان این نکته نیز خالی از لطف نیست که در برخی نسخ مصور نخستین از شاهنامهٔ فردوسی، نگاره‌ای جداگانه به این خواب اختصاص داده شده که بر اساس آن، سیاوش در خواب می‌بیند که او را از بستر بیرون کشیده و سپس او را می‌کشند (تصویر ۵).

22. Syavarshan

۲۳. برای مطالعه بحثی جامع در مورد ریشه‌یابی نام سیاوش بنگرید به: (مختاریان ۱۳۸۷).

24. Kay

۲۵. «فرّی که به کی‌قباد پیوست که از آنِ کی‌اَپیوَه، کی‌کاووس، کی‌اَرش، کی‌پَیشین، کی‌بیارَش و کی‌سیاوش بود» (اوستا ۱۳۸۲، ۴۹۸).

۲۶. «اگر چه سیاوش به روایت فردوسی پادشاه ایران‌شهر نبود، ولی چون در اوستا با عنوان کوی یعنی شاه مذکور است، باید او را مانند کیان دیگر، یکی از پادشاهان خاور ایران در روزگار پیش از زردشت و یا نزدیک به عهد زردشت دانست و اگر کیان هشت‌گانه پیش از ویشتاسپ را که در زامیادیشت و بعضی دیگر از قطعات اوستا به ترتیب مذکورند، از یک خاندان بدانیم (چنان‌که در شاهنامه و روایات مذهبی پهلوی و تواریخ دوران اسلامی دانسته‌اند)، باید به این نتیجه برسیم که کی‌سیاوش پس از کاوس و پیش از کیخسرو، پادشاه مقتدر یکی از نواحی شرقی، مثلاً، بلخ بوده و در جنگ با قبایل مهاجم آریایی ماوراءِ جیحون که در داستان‌های ما به تورانیان معروف‌اند، کشته شده است» (صفا ۱۳۳۳، ۵۱۰).

۲۷. در مورد جایگاه سیاوش در آیین‌های آسیای میانه بنگرید به: (حصوری ۱۳۷۸).

۲۸. در مورد ارتباط روایی تصویر و متن در این مورد، به ناچار منسجم‌ترین و کامل‌ترین روایت نوشتاری از سیاوش، یعنی شاهنامه فردوسی، اساس قرار گرفته اما باید به این نکته تأکید کرد که فاصلهٔ زمانی ساخت آمفورای مرو و سرایش شاهنامه، بسیار طولانی (احتمالاً حدود پنج یا شش سده) است و قطعاً روایت فردوسی با روایت مقبول از این اسطوره در آسیای میانه تفاوت‌هایی دارد.

۲۹. قابل توجه‌ترین استناد در این مورد گزارش نرشخی است: سیاوش را هم در این حصار «دفن کرده‌اند و مغان بخارا بدین سبب آن‌جای را عزیز دارند و هر سالی هر مردی آنجا یکی خروس برد و بکشد، پیش از برآمدن آفتاب روز نوروز و مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست. چنان‌که در همه ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است» (نرشخی ۱۳۵۱، ۳۳). تالستوف نیز قهرمان اصلی آیین‌های مرتبط با سال نو (نوروز) را سیاوش می‌داند (Tolstov 1948a, 200-203).

۳۰. سلسله افریغیان، مجموعه‌ای از فرمانروایان محلی بودند که حدود ۷۰۰ سال (از نیمه یکم سده چهارم میلادی تا نیمه دوم سده دهم میلادی / چهار هجری قمری) بر منطقهٔ خوارزم، به‌عنوان یک منطقه مستقل یا گاه نیمه‌مستقل فرمان می‌راندند. افریغیان، در تمام دوره‌های خود سکه‌های منحصربه‌فرد و متمایزی ضرب می‌کردند که مهم‌ترین مشخصهٔ آنها، تصویر فردی سوار اسب بر پشت سکه بود؛ روی سکه نیز شمایل نیم‌رخ شاه با تاجی دسترمانند بر سر به نمایش در می‌آمده است.

۳۱. برای اطلاعات بیش‌تر در مورد مسأله نخستین انسان بودن سیاوش بنگرید به: (آیدنلو ۱۳۷۹، ۵۰؛ خالقی مطلق ۱۳۷۲؛ کنعانی ۱۳۹۲).

www.SID.ir

Archive of SID

۳۲. اصلِ واژه، به صورت سیاورشن بوده که به دو بخش سیا / siya به معنی سیاه و ورشن / varšan به معنی اسب نر تقسیم می‌شود. البته مهرداد بهار اعتقاد دارد این واژه به دو بخش سیاو / siyav به معنی سیاه و ارشن / aršan به معنی مرد تقسیم می‌شود و بدین ترتیب به معنای «مرد سیاه» است (بهار ۱۳۷۳، ۲۱۱-۲۱۵).

33. Koi - Krylgan - kala

۳۴. در شاهنامه ابومنصوری به چهار راوی اشاره می‌شود که عبارت‌اند از : شاهوی خورشید پسر بهرام از نیشابور، شادان پسر برزین از توس، یزداناد پسر شاپور از سیستان، ماخ پیر خراسانی از هرات. در شاهنامه فردوسی نیز این چهار نفر با این عناوین معرفی شده‌اند: شاهوی پیر، شادان برزین، مرزبان هری و ماخ.

منابع

- آذرپی، گیتی. ۱۳۹۷. «حماسه تصویری در هنر خاورزمین.» *در مجموعه مقالات نقاشی سغدی*. ترجمهٔ محمد محمدی، ۹۵-۲۲۶. تهران: انتشارات سوره مهر.
- آموزگار، ژاله. ۱۳۷۹. «ایزدانی که با سال نو به زمین بازمی‌گردند.» در مجموعه مقالات *نخستین همایش نوروز*، ۹۳-۱۰۵. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- *اوستا، کهن‌ترین سرودهای ایرانیان*. ۱۳۸۲. گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. چاپ نهم. تهران: مروارید.
- آیدنلو، سجاد. ۱۳۷۹. «*حاشیه‌ای بر سیاوشان*.» ماهنامهٔ کتاب ماه ادبیات و فلسفه. ش. ۳۲: ۴۸-۵۰.
- ---. ۱۳۸۶. «*بن‌مایه روییدن گیاه از خون انسان*.» *در نارسیده ترنج: بیست مقاله و نقد درباره شاهنامه و ادب حماسی*. اصفهان: مانا.
- آیینه‌وند، صادق، و حسن نصرالله. ۱۳۸۵. «پژوهشی تطبیقی در اسطوره‌های باروری و رویش سیاوش و آدونیس.» *فصلنامهٔ علمی مجله علوم انسانی*. ۱۳ (۲): ۱-۸.
- بلنیتسکی، آلکساندر ماکوویچ. ۱۳۹۰. *هنر تاریخی پنجکنت، نقاشی و پیکرتراشی*. ترجمهٔ عباس علی عزتی. تهران: فرهنگستان هنر.
- بلنیتسکی، آلکساندر ماکوویچ، و بوریس ایلیچ مارشاک. ۱۳۹۷. «نقاشی‌های سغدی.» *در مجموعه مقالات نقاشی سغدی*، ترجمهٔ محمد محمدی، ۳۱-۹۴. تهران: انتشارات سوره مهر.
- بهار، مهرداد. ۱۳۷۳. *جستاری چند در فرهنگ ایران*. تهران: فکر روز.
- بیرونی، ابوریحان. ۱۳۵۵ قمری. *کتاب الجماهر فی معرفه الجواهر*. حیدرآباد دکن.
- ---. ۱۳۸٦. *آثار الباقیه*، ترجمهٔ اکبر داناسرشت. تهران: امیرکبیر.
- حصوری، علی. ۱۳۷۸. *سیاوشان*. تهران: چشمه.
- خالقی مطلق، جلال. ۱۳۷۲. «شاهنامه و موضوع نخستین انسان.» در گل رنج‌های کهن (برگزیده مقالات). به کوشش علی دهباشی، ۹۹-۱۰۴. تهران: مرکز.
- خجسته، فرامرز، و محمدرضا حسنی جلیلیان. ۱۳۸۹. «تحلیل داستان سیاوش بر بنیاد ژرف‌ساخت اسطوره الهه باروری و ایزد گیاهی.» *دوفصلنامه علمی تاریخ ادبیات*. ش. ۶۴: ۷۷-۹۶.
- راسنوولسکا، آنا. ۱۳۸۲. *چند چهره کلیدی در اساطیر گاه‌شماری ایرانی*. ترجمهٔ ژاله متحدین. تهران: نشر ورجاوند.
- رویانی، وحید، و منصور حاتمی‌نژاد. ۱۳۹۴. «سیاوش و اسطوره بازگشت جاودانه.» *فصلنامه علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. ش. ۴۰: ۲۳۹-۲۶۱.
- شکیبی ممتاز، نسرین. ۱۳۸۹. «جایگاه سیاوش در اساطیر.» *فصلنامهٔ علمی متن شناسی ادب فارسی*. ش. ۵: ۱۰۱-۱۱۶.
- صفا، ذبیح‌الله. ۱۳۳۳. *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: پیروز.
- فرامکین، گرگوار. ۱۳۷۲. *باستان‌شناسی در آسیای مرکزی*. ترجمهٔ صادق ملک شهمیرزادی. تهران: انتشارات وزارت امور خارجه.
- فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳٦۹. *شاهنامه. دفتر دوم*. تصحیح جلال خالقی مطلق. زیر نظر احسان یارشاطر. کالیفرنیا: Bibliotheca Persica.
- قائمی، فرزاد. ۱۳۹۲. «از ریپهوین تا سیاوش (تحلیل اسطوره‌شناختی ساختار آیینی داستان سیاوش بر مبنای الگوی هبوط ایزد

www.SID.ir

Archive of SID

رپیهوین و آیین‌های سالانه مرگ و تولد دوباره در فرهنگ ایران).» *فصلنامهٔ علمی جستارهای نوین ادبی (جستارهای ادبی)*. ش. ۱۸۳: ۶۲-۸۶.

----. ۱۳۹۳. «نقد و تحلیل ساختار آیینی اسطوره سیاوش (مقایسه سیاوش- سیاوشان با تراژدی- دیونیسیا برمبنای نظریه اسطوره و آیین.)». فصلنامهٔ علمی نقد ادبی. ش. ۲۵: ۱۵۳-۱۸۴.

- کاشغری، محمود بن حسین. ۱۳۸٤. *دیوان لغات الترك*. ترجمهٔ حسین محمدزاده صدیق. تبریز: اختر.

- کرباسیان، ملیحه. ۱۳۸۹. «سیاوش بر اورنگ هفت‌اورنگ.» *ماهنامه اطلاعات حکمت و معرفت*. ۵ (۷): ۳۶-۴۱.

- کریستن‌سن، آرتور. ۱۳۶۴. *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان*. ترجمه و تحقیق ژاله آموزگار و احمد تفضلی، ج. ۱. تهران: نشرنو.

- کنعانی، ابراهیم. ۱۳۹۲. «بررسی الگوی پری‌گونگی و نخستین انسان در شخصیت سیاوش.» در مجموعه مقالات همایش شاهنامه و پژوهش‌های آیینی، ۲۱۷-۲۴۸. به کوشش فرزاد قائمی. دانشگاه فردوسی مشهد.

- مختاریان، بهار. ۱۳۸۷. «خاستگاه اسطوره‌ای نام سیاوش.» فصلنامه نامه انجمن، ش. ۲۹: ۱۴۱-۱۵۲.

- مزداپور، کتایون. ۱۳۷۸. *داستان گرشاسب، تهمورس و جمشید گلشاه و متن‌های دیگر*. تهران: آگاه.

- مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین. ۱۳۷٤. *مروج الذهب و معادن الجوهر*، ج. ۱. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: علمی و فرهنگی.

- مسکوب، شاهرخ. ۱۳۸۶. *سوگ سیاوش*. چاپ پنجم. تهران: خوارزمی.

- نرشخی، ابوبکر محمد بن جعفر. ۱۳۵۱. *تاریخ بخارا*. ترجمهٔ ابونصر احمد بن محمد بن نصر قباوی. تلخیص محمد بن زفر بن عمر. تصحیح مدرس رضوی. تهران: کتاب‌فروشی سنایی.

- همیلتون، ادیت. ۱۳۷٦. *سیری در اساطیر یونان و روم*. ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر.

- Antonini, Silvi. 2003. *Da Alessandro Magno all'Islam*. *La pittura dell'Asia Centrale*. Roma: Jouvence.

- Azarpay, Guitty. 1976. "Nana, the Sumero-Akkadian goddess of Transoxiana." *JAOS*. 96 (4): 536–542.

- Bartholomea, Christian. 1961. *Das Altiranisches Wörterbuch*. Berlin.

- Belenitskii, Aleksandr M. 1954. "Voprosy ideologii i kul'tov Sogda po materialam pandzhikentskikh khramov [Questions about the ideology and cults of Sogdiana raised by the materials from the Panjikent temples]." In، *Zhivopis' drevnego Piandzhikenta, 25-82.* Moskva:، Izd-vo. Akademii nauk SSSR.

- --- . 1959. "Novye Pamiatniki Iskusstva Drevnego Piandzhikenta [New Artistic Monuments of ancient Panjikent]." In *Skul'ptura i zhivopis' drevnego Piandzhikenta*, ed. A.M. Belenitskii, B.B. Piotrovskii, 2-86. Moskva:، Izd. Akademii Nauk SSSR.

- Belenitskii, Aleksandr M., Boris I. Marshak, and V. I. Raspopova. 1984. *Raskopki gorodichsha drevnego Pendzhikenta.* v *1978 g. ART 18:* 223-263.

- ---. 1986. *Raskopki gorodichsha drevnego Pendzhikenta*. v 1979 g. ART 19: 293-334.

- Blair, Sheila. S. 2014. *Text and Image in Medieval Persian Art*. Edinburgh University Press.

- Burkert, Walter. 1985. *Greek Religion*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Carter, Martha L. 1974. "Royal Festal Themes in Sasanian Silverwork and Their Central Asian Parallels." *Hommage Universel*, Volume 1, 171–202. Acta Iranica, Leiden, Téhéran, Liège، Brill.

- Compareti, Matteo. 2011. "The Painted Vase of Merv in the Context of Central Asian Pre-Islamic Funerary tradition." *The Silk Road*. no. 9: 26-41.

- Dyakonov, M. M. 1951. *Obraz Siyavusha v Sredneaziatskoi Mifologii, Kratkie Soobshcheniya. In-ta, Istorii Materialnoi Kultury*, Vol. 10. Moscow: Leningrad.

- --- .1954. *"Rospisi Piandzhikenta i zhivopis' Srednei Azii."* In *Zhivopis' drevnego Piandzhikenta*, 83–

www.SID.ir

Archive of SID

158. ed. A. iu. iakubovskii and M. M. Dyakonov. Moscow.

- Dyakonova, N.V., and O.I. Smirnova. 1960. *K vosprosu ob istolkovanii pendzhikentskoi rospisi, Issledovaniia po istorii kul'tury ncirodov Vostoka* , Sbornik v chest akademika I.A. Orbeli , Akademiia Nauk SSSR, Otdelenie istoricheskikh nauk, 167-184. Moskva: Leningrad.

- ---. 1967. *K voprosu o kul'te Nany/ Anakhity v Sogde On the cult of Nana / Anahita in Sogdia)*, *Sovetskaya Arkheologiya* 1: 74-83.

- Filanovic M. I. 1989. *Istoriko-kul'turnye arheologičeskie tablicy po gorodišču Gjaur-kala v starom Merve, Drevnij Merv* (Trudy JuTAKE, xix), Ašhabad : 62-121.

- Frazer, Sir James George. 1961. *Adonis, Attis, Osiris، Studies in the History of Oriental Religion*. New York: University Books.

- Gafurov, B.G. 1972. *Drevneyshaya, drevnyaya i srednevekovaya istoriya*. ed. by B. A. Litvinsky. Moscow.

- Ghose, M. 2005. "A rare image of the goddess Nana from Afghanistan." In Afghanistan. Ancien carrefour entre l'Est et l'Ouest. 259–270. o. Bopearachchi, and M.-F. Boussac,(eds.), Actes du Colloque international organisé par Ch. Landes et O.Bopearachchi au Musée archéologique Henri-PradesLattes du 5 au 7 mai 2003, Bruxelles.

- ---. 2006. "Nana the 'original' goddess on the lion." *Journal of Inner Asia Art and Archaeology*. no.1: 97–112.

- Grenet, Frantz, and Boris I. Marshak. 1998. "Le mythe de Nana dans l'art de la Sogdiane." *Arts Asiatiques*. no. 53: 5–18.

- Grenet, Frantz, and Samara Azarnouche. 2007. "Where Are the Sogdian Magi?." *21 Bulletin of the Asia Institute*. Vol. 21:159-177.

- Kidd, Fiona Jane. 2004. "The Samarkand Region of Sogdiana، Figurines, Costume and Identity 2nd - 1st Century BCE – 8th Century CE." A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Department of Near Eastern Archaeology University of Sydney.

- Kliashtornyi, S.G. 1964. *Drevnetiurkskie runicheskie pamiatniki kak istochnik po istorii Srednei Azii*. Moscow.

- Korogly, Kh. G. 1983. *Vzaimosviazieposa narodov Srednei Azii, Irana i Azerbaidzhana*. Moscow.

- Košelenko G. A. 1966. "Unikal'naja vaza iz Merva." *Vestnik drevnej istorii*. no.1: 92-105.

- Lukonin, Vladimir G. 1977. *Iskusstvo drevnego Irana [The Art of Ancient Iran]*. Moskva: Iskusstvo.

- Manassero, Nicolò. 2003. "Il vaso dipinto di Merv." *Parthica*. no. 5: 131–152.

- Marshak, Boris I. 2002a. *Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdiana*. with an Appendix by Vladimir A. Livshits, Biennial Ehsan Yarshater lecture series. New York: Bibliotheca Persica Press.

- Marshak, Boris I. 2002b. "Pre-Islamic Painting of the Iranian Peoples and Its Sources in Sculpture and the Decorative Arts." In *Peerless Images: Persian Painting and Its Sources*,7-19. Eleanor Sims. New Haven: Yale University Press.

- Minardi, Michele. 2013. "A four-armed goddess from Ancient Chorasmia history, iconography and style of an Ancient Chorasmian icon". *Iran*. no.51: 111-143.

www.SID.ir

Archive of SID

- Mode, Markus. 2009. "Sogdiana. VI. Sogdian Art." In *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, online version: www.iranica.com.
- P'iankov, I.V. 2001. "Drevneishie gosudarstvennye obrazovaniia Srednei Azii (Opyt istoricheskoi rekonstruktsii)." In *Drevnie tstvilizatsii Evrazii, Istoriia i kul'tura*, 334-348. ed A. Sedov. Moscow.
- Potts, D.T. 2001. "Nana in Bactria." *Silk Road Art and Archaeology*. no. 7: 23–35.
- Rapoport, U.A. 1971. *Iz Istorii Religii Drevnego Khorezma (Ossuarii)*. Moskva.
- Rose, J. 2010. *Zoroastrianism. An Introduction*. New York: I.B. Taurus.
- Staviskiy, B. Y. 1974. *Iskusstvo Sredney Azii*. Moskva: Iskusstvo.
- Tanabe, Katsumi. 1980. "Unique Sasanian Silver Plate with Bahram Gur's Ostrich-Hunting Scene and with Gold Inlay." *Bulletin of the Ancient Orient Museum*. no. 2, Tokyo: 45-68.
- ---. 1995. "Nana on Lion." *Orient.* no. (30–31): 309–334.
- Tolstov, Sergei Pavlovich 1948a. *Drevnik Khorezm، Opyt istoriko-aikheologicheskogo is sledovaniia*. Moscow.
- ---. 1948b. *Po Sledom Drevnekhorezmiiskoi Tsivilatsii*. Moskva: Akadamic Nauk.
- Tolstov, Sergei Pavlovich, and V. A. Livshitz. 1964. *Decipherment and Interpretation of the Khwarezmian Inscriptions from Tok Kala*. Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, XX. 1-2. Budapest.
- Tolstov, Sergei Pavlovich, and B. I. Vainberg. 1967. *Koi-Krylgan-Kala, pamiatnik kul'tury drevnego Khorezma* IV v. do n.e.-IV v. n.e. Moskova.
- Yakubovskiy, A.YU. 1950. *Zhivopis' drevnego Pendzhikenta po materialam Tadzhiksko-sogdiyskoy ekspeditsii* 1948-1949 gg. IAN OIF, VII, 5.
- ---. 1951. *Drevnii Piandzhikcnt, po sledam drevnikh kul'tur*. Moskva.
- Zeimal, E. V. 1994. "The circulation of coins in Central Asia during the early Medieval period (Fifth to eighth centuries A.D.)." *Bulletin of the Asia Institute*. New series vol. 8: 245-267.
- https://www.bonhams.com
- http://www.hermitagemuseum.org
- http://sanat2013.orexca.com

www.SID.ir

Archive of SID

main purposes in here are both to analyze the validity of attribution of such evidence to the Siyāvosh narrative and also to reveal the embryonic myth of Siyāvosh from these data. This evidence is comprised of four groups of archaeological findings, each of them representing the Siyāvosh story in a particular way.

This research is based on the archaeological and written evidence and it implements a combination of historiological, mythological, linguistic and iconographical approaches to reach a comprehensive conclusion. In the cases where the main focus is on image or painting, the iconographical approaches are the main analytical means and accordingly, all the details and elements of each image will be completely described. The subject material of this study is archaeological data which could be divided into paintings and sculptures. The evidence which is considered here as the material and pictorial representation of Siyāvosh are a mural painting, a painted pottery, a number of coins and some anthropomorphic ossuaries, which will be individually analyzed.

Keywords: Siyāvosh, Narrative, Myth, Martyr God, Horse Totem.

www.SID.ir

Archive of SID

Siyāvosh Iconography: The Material and Pictorial Embodiment of Siyāvosh in Archaeological Evidence from the Eastern Part of Greater Iran

Ali Moludi Ārāni
Ph.D. Candidate in Islamic Archeology, University of Tehran. Email: ali.moloodi@ut.ac.ir

Receive Date: 26 Februrary 2020 , Accept Date: 11 August 2020

Myths are the human being's responses to the most fundamental questions he has faced with. As time passes, such narratives would be elaborated, embellished and sometimes even transformed to something different. Myths are narrated and communicated through symbolic devices and parables and are accepted as a part of sacred beliefs in various societies. These mystic narratives throughout history were recorded as both texts and images and it is interesting that both of textual and visual media clearly represent the mystical aspects of myths. The myth of Siyāvosh is considered as one of the most time-honored stories in the Iranian culture, not only because of its heroic character, but also because of the long narrative with its several symbolic climaxes.

Siyāvosh is one the most important characters in Iranian national epics and his story is an integral part of a collection of narratives that came through a movement which compiled the Iranian heritage of epic literature. This movement which happened in the 3rd and 4th AH / 9th and 10th CE centuries gathered and refashioned the scattered stories into compendiums of verses and proses. Many researchers used historical, mythological and linguistic methods of analysis to reveal the seminal myth of Siyāvosh. While most of these researchers focused on the written sources mostly collected after the 4th and 5th centuries AH / 10th and 11th centuries, here we try to use the archaeological and pictorial evidence to study the mythological structure of Siyāvosh narrative. The temporal range of this evidence incorporates the Sasanian period during the 3rd AH / 9th CE century. The main reason for choosing this particular period is to look at the evidence before recording the oral culture of Iranian epic. Throughout these two centuries, birth, life and death of Siyāvosh have been depicted in several works in verse and prose the most famous and coherent of which is Ferdowsi's *Shāhnāmeh*.

The intriguing point about such works is their distance from the seminal myth: the inevitable result of attuning the main story with the generic requisites of epic literature has led to the loss of the primordial features of Siyāvosh myth. Yet, the detailed study of this epic's episodes reveals some traces of the older story. In addition, a few texts belonging to the Sassanian and early Islamic periods could be helpful in this respect. There are other sources to study the peculiarities of Siyāvosh myth and those are the images and icons which were created before the 4th and 5th AH / 10th and 11th CE centuries. These images and icons can be categorized as archaeological evidence and they can contribute immensely to understand Iranian epic narratives and characters.

Generally, one could relate the Siyāvosh narrative to two fundamental mythical structures: one is that of the "myth of the martyr god" and the other is the "totemic undertone of Siyāvosh as being a horse". All of this evidence was created in the eastern part of Greater Iran. The

www.SID.ir