

## بررسی تأثیرات نقاشی ساسانی بر دیوارنگاره‌های سغدی

ابوالقاسم دادور<sup>۱\*</sup>، محمدمعین‌الدینی<sup>۲</sup>، الهام‌عصار کاشانی<sup>۳</sup>

<sup>۱</sup>دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

<sup>۲</sup>دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

<sup>۳</sup>دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۳/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۷/۲)

### چکیده

این مقاله با توجه به آثار مکتوب و تصویری باقی‌مانده از هنر ساسانی و سغدی که در زمان امپراتوری ساسانی در دوره‌هایی زیرمجموعه این پادشاهی بوده است - به بررسی تأثیرات هنر ساسانی بر دیوارنگاره‌های سغدی می‌پردازد؛ جامعه آماری مورد بررسی ۳ نمونه از نقش برجسته‌ها و نقاشی دیواری‌های ساسانی و ۶ نمونه از نقاشی دیواری‌های سغدی می‌باشد. روش تحقیق، توصیف و تحلیل نگاره‌هاست و هدف بازشناسی تأثیرات نگاره‌های ساسانی بر دیوارنگاره‌های سغدی است، زیرا به اعتقاد بسیاری پژوهشگران نقاشی سغدی عامل انتقال ویژگی‌های نگاره‌های ساسانی به نگارگری ایران پس از اسلام می‌باشد و نتیجه حاصل از آن نشان می‌دهد علی‌رغم موقعیت درخشان سغد، همواره تأثیرات هنری ساسانی در نقاشی سغدی تأثیر گذار بوده است، بیشتر تأثیرگذاری نگاره‌های ساسانی بر نگاره‌های سغدی در ویژگی‌های صوری نگاره‌ها از نظر فضای تصویری، استفاده از رنگ‌های تخت و درخشان، و نادیده گرفتن توالی زمانی و ابعاد مکانی و رویکرد به شیوه خطی می‌باشد، لیکن نقاشی سغدی از اصالت خاص خود بهره‌مند است و بنا به خاستگاه فرهنگی خویش همواره سعی در حفظ ارزش‌های فرهنگی و هنری خود می‌نمودند. سغدیان در نقاشی‌های خود نه تنها از ساسانیان بلکه از فرهنگ‌های تصویری دیگر سرزمین‌ها مانند خوارزم، هند و یونان نیز تأثیر گرفته‌اند.

### واژه‌های کلیدی

دیوارنگاره، هنر ساسانی، هنر سغدی، مانویت، پنجکنت.

## مقدمه

می‌توان دید، که یکی از مهم‌ترین آنها میراث تصویری است که در محدوده جغرافیایی سغد در آسیای مرکزی باقی مانده است. چنانچه آثار هنری باقی مانده سغدیان را پلی در راستای انتقال ویژگی‌های بصری نقاشی ساسانی به نگاره‌های ایران پس از اسلام می‌دانند. لذا بررسی تأثیرات نگاره‌های ساسانی و سغدی بر یکدیگر، نقش مهمی در بازشناسی فرهنگ تصویری ایران و به ویژه هنر ساسانی بر نگاره‌های این دوره ایفا می‌کند. در این راستا، لازم به ذکر است که حکومت ساسانیان به عنوان یکی از مهم‌ترین امپراتوری‌های دوران باستان به دلیل اهمیت فرهنگی و اقتصادی می‌توانست حتی بدون توسل به قدرت نظامی نفوذ خود را در اقوام همسایه‌اش اعمال کند (بارتولد، ۱۳۷۶، ۵۴). این مقاله با این فرضیه که نقاشی ساسانی تأثیر انکارناپذیری را در روند تکامل دیوارنگاره‌های سغدی داشته است، به بررسی هنر نقاشی سغد و ایران ساسانی و تأثیرات فرهنگ تصویری این دو سرزمین و به ویژه تأثیر نقاشی ساسانی بر سغد می‌پردازد.

ایران از دیرباز مهد هنر و هنروری بوده است و سنت‌های بومی هنری و فرهنگی این سرزمین در پیوند با تاریخ کهن و موقعیت جغرافیایی این سرزمین که پلی میان شرق و غرب به حساب می‌آمد. همچنین افت و خیزهای قدرت‌های نظامی، سیاسی، علمی و فرهنگی، ظهور ادیان و مکتب‌هایی فکری همچون زرتشتی، مزدکیان و مانویان، ایران را همواره صحنه کشمکش میان فرهنگ‌های مجاور و دور می‌ساخت. در نتیجه نفوذ متقابل این فرهنگ‌ها در دوره‌های غالب یا مغلوب فرهنگی ایران تأثیر چشم‌گیری بر فرهنگ و هنر هر کدام از این سرزمین‌ها به جای گذارد، و ایران همواره در تلاقی با فرهنگ‌های گوناگونی که از شرق و غرب عالم آن را تحت تأثیر قرار می‌دادند، نقش کلیدی در گستره فرهنگ و هنر کشورهای حوزه قلمروی فرمانروایی و کشورهای همسایه خود ایفا می‌کرد. از این رو در مطالعه فرهنگ و هنر بسیاری از سرزمین‌های در ارتباط با ایران، تأثیرات متقابل بسیاری از سنت‌های فرهنگی و هنری را

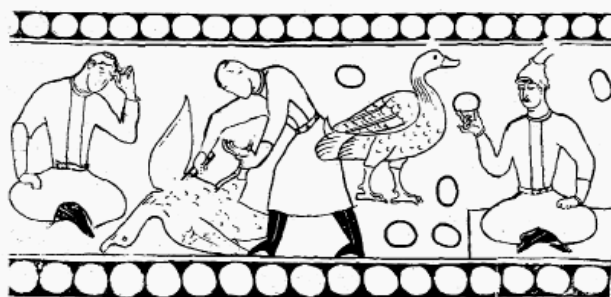
## سغد

مطالعه آنها برای شناخت هنر تصویری عصر ساسانی دارای اهمیت فراوانست» (زمانی، ۱۳۵۵، ۴۴)، که در بازشناسی تأثیرات نقاشی ساسانی بر سغدی و بالعکس سندی مصور می‌باشد. «زرسده پنجم تاریخ اول سده هشتم میلادی شکوفایی هنری بی‌سابقه‌ای در سغدیان پدید آمد دیوارنگاری در معابد، کاخ‌ها و خانه‌های سغدیان رواج بسیار یافت، که بقایای آن در فراسیاب (سمرقند)، ورخشا [نزدیک بخارا]، و خصوصاً در پنجنکت [در حوالی سمرقند] کشف شده است» (پاکباز، ۱۳۸۳، ۳۹). رونق هنر نقاشی در سغد آنچنان بود که «در سده‌های ششم تا هشتم، نقاشی‌ها نه تنها کاخ‌ها و پرستشگاه‌ها، بلکه همچنین منازل شهری رازینت می‌بخشیدند» (پوگاچنکو و خاکیموف، ۱۳۷۲، ۹۱). آن چنانکه که نقاشی دیواری تبدیل به نوعی تفاخر زندگی در جامعه سغدیان شده بود، به گونه‌ای که «در اوایل قرن هشتم میلادی حداقل خانه‌های سغدی منقوش بود. ۱ تا ۵ اتاق خانه‌ی ثروتمندان با نقاشی دیواری و کنده‌کاری چوب تزئین شده بود» (Sims, 2002, 17)، که نشان از رونق اقتصادی این سرزمین در این دوران است و همچنین به خوبی زندگی ایده‌آل ثروتمندان سغدی و جامعه‌ای مرفه و روبه رشد را بازنمایی می‌کند. «نخستین نمونه‌های نقاشی دیواری سغدیان، ... بر سبک هنری اولیه «یونانی- ایرانی» مبتنی بود. ... دیوارنگاره‌ها برای اشراف زمین‌دار نوعی سرگرمی به شمار می‌رفتند. ... نقاشی سغدی با بهره‌گیری از امکانات سبک خطی و دو بعدی و با نوعی تصویرسازی که به نحو تحسین‌انگیزی با جاذبه داستانی نقاشی‌ها مناسبت داشت، پیش می‌رفت» (آذرپی، ۱۳۷۹، ۱۸۹-۱۸۷). جلوه این تأثیرات متعدد

سغد<sup>۱</sup> یا سغدیان<sup>۲</sup> ناحیه‌ای در آسیای مرکزی است که بین رودهای آمودریا در جنوب تا سیردریا در شمال وسعت دارد که امروزه بین کشورهای مختلف این ناحیه از جمله قزاقستان، ازبکستان و تاجیکستان تقسیم شده است. این سرزمین از دیرباز با ایران در ارتباط بوده است. حد و مرز و تقسیمات جغرافیایی سغد در قرن‌های مختلف متفاوت بوده است و شناخته‌ترین آن پس از قرن نهم میلادی است که «نام سغد یا السغد به نواحی روستایی بین سمرقند و بخار محدود شد» (www.iranicaonline.org). سغد در ۵۴۰ قبل از میلاد توسط کوروش کبیر فتح شد و شمالی‌ترین قسمت امپراتوری هخامنشیان را تشکیل داد و از آن زمان تقریباً تا صدر اسلام همواره با فرهنگ ایرانی ارتباط تنگاتنگی داشت. اگرچه گاه توسط دولت‌های مستقل اداره می‌شده و نفوذ فرهنگی مردمان خاور دور بر آن مشهود است، لیکن تعلق سغد به فرهنگ ایرانی بارز است. واژه سغد که در کتیبه شاپور اول نیز آمده است در معنا «با واژه سوخته که در زبان ایرانی باستان به معنای «پاک شده توسط آتش» بوده است مربوط می‌باشد. ... تعبیر سغد که از آن معنای «زمین مزروع و شاداب» برمی‌آید در مقایسه با تفسیرهای دیگر به حقیقت نزدیک‌تر است» (لئونیدویچ خروموف، ۱۳۸۱، ۷۸-۷۷). آنچه که سغد را بیش از هر چیز با فرهنگ و هنر ایران ارتباط می‌دهد، نقاشی دیواری‌هایی به دست آمده از این نواحی می‌باشد. «کاوش‌های باستان‌شناسی در بخش بزرگی از ترکستان شوروی در مراکز چون ورخشا و خوارزم و سغدیان و فراسیاب مجموعه‌ای از نقاشی‌های دیواری را معرفی نموده است که

(پاکباز، ۱۳۸۳، ۴۳).

«در بازنمایی حکایات عامیانه و رویدادهای روزمره که در نقاشی سغدیان اهمیت ثانوی دارد، شیوه‌ای متفاوت به کار رفته است. ظاهراً این موضوع‌ها بیشتر برای سرگرمی نقاشی شده‌اند و رفتار و اخلاق مردم را منعکس می‌کنند» (پاکباز، ۱۳۸۳، ۴۳). نمونه یکی از این دیوارنگاره‌ها، روایت مردی است که سر غازی را می‌برد تا بتواند به تخم‌های طلای بیشتری دست پیدا کند (تصویر ۱). این احتمال وجود دارد که این داستان‌ها از کتاب‌های مصور برگرفته شده باشند چرا که «امکان دارد این گروه آثار بر دیوار خانه‌های پنجکنت، دوره‌ای باشد از انتقال کتاب‌هایی تصویرسازی شده به دیوارها، به عنوان گامی بزرگ در اجرای سرودها یا روایاتی که راوی آنها را از روی طومارهایی قابل حمل روایت می‌کرد. به نظر می‌رسد در سغد کتاب‌های تصویرسازی شده‌ای بوده است که به تزئین دیوارهای اماکن و خانه‌ها جهت حفظ سنت‌ها اختصاص داشته است و این به دلیل تصویرسازی‌های بی‌دوام طوماری و پوسیدگی کتاب‌ها بوده است» (Sims, 2002, 18). چرا که برخی از این نقاشی‌ها «تصویرسازی‌هایی از پنجه تنتر، سندنبدنامه... است که توسط متن‌های باقی مانده سغدی و چندین موضوع دیگر که به صورت فولکلور توسط فرهنگ ایرانی و همسایگان قابل تصدیق است» (Ibid, 18). یکی از ویژگی‌های نقاش سغدیان این بود که «آنان ضمن نقاشی به مناظر و مریا کمتر توجه داشتند، ولی می‌کوشیدند که اشخاص را به صورت روشن در زمینه‌های سیاه نشان دهند» (بهزادی، ۱۳۶۹، ۳۶۰). با توجه به تعدد موضوع‌های نقاشی و فرهنگ تلفیقی به کار رفته در نقاشی آنها و همچنین صحنه‌های گوناگون رزمی و بزمی، مذهبی در کنار زندگی مجلل و اشرافی طبقه ثروتمند سغدی می‌توان چنین نتیجه گرفت که مردمان سغد از نوعی فرهنگ دموکراتیک برخوردار بودند، و همین باعث می‌شد که به راحتی از دیگر فرهنگ‌های اطراف خود تأثیر پذیرند. از مهم‌ترین نواحی که دیوارنگاره‌های سغدی در آنها پیدا شده است، می‌توان به شهرهای پنجکنت، افراسیاب، بالالیق تپه و ورخشا اشاره کرد. «نکته حائز اهمیت درباره هنر سغدی و به ویژه نقاشی‌های سغدی این است که تمامی این عناصر فرهنگی که از فرهنگ‌های گوناگون به عاریت گرفته شده‌اند در شکل نهایی خود، به صورتی یکپارچه، یکتا و یگانه با ارزشی مستقل ظاهر شده است» (زرشناس، ۱۳۸۱، ۲۵۱). به طوری که سنت‌های تصویری از شرق دور تا یونان را می‌توان در آنها بازشناخت.



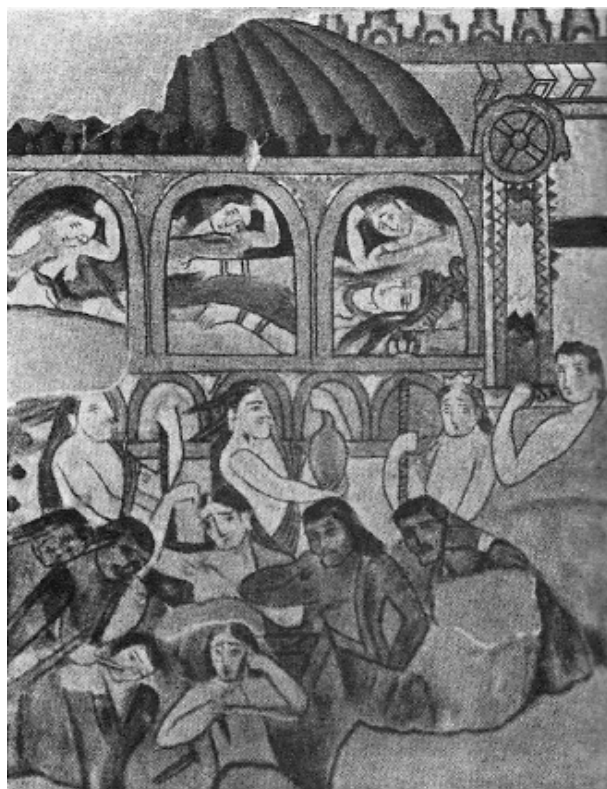
تصویر ۱- دیوارنگاره، قصه تخم طلایی، پنجکنت، اواخر سده ۷ تا اوایل سده ۸ میلادی، موزه ارمیتاژ، لنینگراد.  
ماخذ: (پاکباز، ۱۳۸۳، ۴۴)

فرهنگی به صورت پراکنده در قسمت‌های مختلف دیوارنگاری‌ها دیده می‌شود. برای نمونه «مردمی که به تصویر کشیده می‌شدند، جمله‌هایی به شیوه آسیای مرکزی در برداشتند که شامل بسیاری از جزئیات تن پوش‌های دوره ساسانی بود. بدین ترتیب، شکل تاج‌های پادشاهان، به انضمام نقاب‌ها و زنگوله‌ها از ساسانیان اقتباس شده بود. همچنین است فنجان‌ها و سایر ظروفی که در میگساری به کار می‌رفت، و موی سر اصلاح شده و ریش‌های آراسته‌ای که مردان داشتند به طرز است که بیشتر به رسم هندی‌ها یا افراد دوره هلنیستی شبیه بود تا ایرانی. از سوی دیگر، چهره‌هاله داری که در پنجکنت به دست آمده، به اندازه‌ای حاکی از نفوذ بیزانس است که احتمالاً به دست یکی از نسطوری‌هایی نقاشی شده، که در آغاز مسیحیت در آسیای مرکزی به موعظه اشتغال داشت» (بهزادی، ۱۳۶۹، ۳۶۰). در اندک مواردی می‌توان «تأثیر هنر هندی را در آثار سغدیان مشاهده نمود» (آذری، ۱۳۷۹، ۱۹۰). این نقاشی‌ها در برگیرنده مقوله‌های متفاوتی اعم از حماسی، مذهبی، تاریخی و امور روزمره و عامیانه می‌باشند. موضوعات نقاشی دیواری‌های سغدی شامل «جنگ‌های پهلوانان، شکار در حالت سوار بر اسب، هنرهای کم‌دی و سرگرم کننده مخصوص روزهای تعطیل (مراسم مذهبی)، اجتماع اشراف در بزما، آویز کردن ساغرهای مطابق با رسمی خاص، نواختن چنگ و بیشتر می‌شد» (www.silk-road.com). قدیمی‌ترین نقاشی‌های دیواری سغدی مضامین مذهبی دارند و بخش بزرگی از هنر سغدی را در بر می‌گیرند «نقاشی‌های دینی و نوشته‌ها و ادبیات دینی در دیوارنگاره‌های سغدی تصاویر ایزدان و ایزد بانوان مورد ستایش و تکریم سغدیان و در صحنه‌های فراوانی از برگزاری آیین‌ها و مراسم دینی مشاهده می‌شود» (زرشناس، ۱۳۸۱، ۲۵). این دسته از نقاشی‌ها بیشتر در معابد پنجکنت کشف شده‌اند، «مشخصه دیوارنگاری مذهبی سغدی ترکیب بندی‌های بسته و متقارن است» (پاکباز، ۱۳۸۳، ۴۳).

شکوه و نوآوری نقاشی سغدیان بیشتر در نقاشی‌های با موضوع‌های حماسی دیده می‌شود «مضمون‌های حماسی و تاریخی بیشترین اهمیت را در دیوارنگاری سغدی داشتند. این مضمون‌ها عموماً در بخش میانی دیوارها تصویر شده‌اند. حال آنکه باز نمود قصه‌های عامیانه و صحنه‌های عادی غالباً به صورت ترکیب بندی‌های قاب‌بندی شده در پایین‌ترین بخش دیوار جای گرفته‌اند. توالی روایی، بزرگی پیکرها و رنگ‌های درخشان نقاشی‌های حماسی کاملاً آنها را از گونه‌های دیگر متمایز می‌کند. محتوای اغلب داستان‌های پهلوانی به روایت حماسی متداول در میان سغدیان مربوط می‌شد» (پاکباز، ۱۳۸۳، ۴۱۳۹). نقاشی داستان‌های حماسی و قهرمانی بیشتر به صورت افقی و در باریکه‌هایی که ادامه دارد داستان را به تصویر می‌کشید و صحنه‌های قهرمانی به نحوی کنار هم قرار گرفته‌اند که بیننده می‌تواند روایت تصویری را به طور افقی روی دیوار دنبال کند.

گونه دیگر نقاشی‌های سغدی نقاشی‌های تاریخی است که ویژگی مهم آنها وفاداری به واقعیت است. به گونه‌ای که نمادهای فر و شکوه به کار رفته در تصویر شخصیت‌های حماسی مانند هاله نور و شعله آتش در روایت‌های تاریخی دیده نمی‌شود و «از نمونه‌های برجسته در پنجکنت و افراسیاب می‌توان پی برد که نقاشان سغدی در بازنمایی مستندات تاریخی به جزئیات تاریخی و واقعگرایانه می‌پرداخته‌اند»

## پنجکنت



تصویر ۲- سوگ سیاوش، پنجکنت، سده ۷ و ۸ میلادی، موزه ارمیتاژ. ماخذ: (بهزادی، ۱۳۶۹، ۲۵۸)

نقاشی‌های ورخشا، بالاتپه و پنجکنت غیر مذهبی است و طرح‌ها و نقوش لباس‌ها نیز شبیه طرح‌ها و نقوش لباس نقاشی‌های به‌دست‌آمده از محوطه‌های مورد اشاره است» (ریاضی، ۱۳۸۲، ۲۰۷-۲۰۶). بنا به اعتقاد پروفیسور مارشاک<sup>۸</sup>، نقاشی‌های به‌جا مانده از افراسیاب تنها یادگاری از هنری مجلل نیست، بلکه آشکارا نشان می‌دهد که این شهر روزگاری از رونق بسیاری برخوردار بوده است و «نتیجه‌ای است از پیشرفت اجتماعی و سیاسی شهری با سنتی پایدار که قدرت پادشاهی بومی را از پادشاهان بیگانه محدود کرده و خادم هر دو آنهاست تا هنگامی که همه همسایگان ناحیه به معتقدات و قوانین سمرقند احترام بگذارند» (www.silk-road.com). «نقاشی‌های کاخ‌های ورخشا و افراسیاب از حیث بزرگی ابعاد و جنبه یادبودی‌شان متمایز می‌شوند. ... دیوارنگاری‌های تالار اصلی کاخ محوطه افراسیاب در سمرقند، از همه چشمگیرترند چرا که در تجلیل از فرمانروایان سمرقند پرداخته شده‌اند. صحنه‌های ترسیم شده نمایانگر رخدادهایی واقعی‌اند که به صورت حکایتی حماسی آراسته شده‌اند» (پوگانچنکو و خاکیموف، ۱۳۷۲، ۹۱-۹۰).

## ورخشا

محوطه باستانی ورخشا<sup>۹</sup> در شمال غربی شهر بخارا و در جمهوری ازبکستان واقع شده است. در این ناحیه ارگ و کاخ‌هایی با نقاشی دیواری‌های هنرمندانه‌ای کاوش شده است که مدارکی با

پنجکنت<sup>۳</sup> کلمه‌ای سغدی است، «سغد شناس معروف شوروی سابق «لیوشیتس»<sup>۴</sup> معتقد است که این کلمه به سغدی به معنای پنج‌شهر است و شاید هم در ابتدا معنای پنج‌خانه را داشته است. ... از طرفی خاورشناسان دیگر شوروی سابق (اسمیرناوا<sup>۵</sup> و بوگولیوبوف<sup>۶</sup>) عقیده دیگری دارند. از نظر آنها پنجکنت یعنی «شهر پنج» و کلمه «پنج» نام منطقه‌ای است که در قرون ۷ و ۸ میلادی ملک خاصی بوده و سلسله و خاندان سلطنتی داشته است. ... دشوار بتوان گفت که عقیده کدام یک از این گروه‌ها به حقیقت نزدیک‌تر است» (لئونیدویچ خروموف، ۱۳۸۱، ۸۱-۸۰). این منطقه باستانی که در ۷۰ کیلومتری شرق سمرقند و کنار رود زرافشان واقع شده است، دارای بناها و آثاری است که از قرن پنجم تا اواسط قرن هشتم تاریخ‌گذاری شده‌اند، که در این میان نقاشی دیواری‌های آن از برجسته‌ترین آثاری است که از سغد به دست آمده است و تزئینات عمده فضاهای داخلی پنجکنت، اطاق‌ها و راهروها را تزئینات نقاشی دیواری یا دیوارنگاره تشکیل می‌دهد که از کف تا زیر سقف را پوشانده است و تقریباً بیشتر موضوع‌های رایج دیوارنگاره‌های سغدی را می‌توان در آنها دید. در نقاشی‌های پنجکنت علاوه بر الگوهای تصویری می‌توان الگوهای اعتقادی را نیز دید به ویژه در معابد عمومی آنها که قدیمی‌ترین نمونه‌های نقاشی مذهبی به دست آمده است «این مکان‌ها ظاهراً مخصوص آیین خاکسپاری و پرستش چند خدای مشهور ایرانی بود» (آذریسی، ۱۳۷۹، ۱۸۷). مناظر مذهبی این دیوارنگاره‌ها «وجود نوع مختلفی از آیین زردشتی را در آسیای مرکزی نشان می‌دهد، که با آنچه که در ایران بود فرق داشت، زیرا شامل پرستش بعضی از مظاهر طبیعت، مانند ماه و خورشید بود» (بهزادی، ۱۳۶۹، ۳۵۹). از دیگر الگوهای اعتقادی و فرهنگی می‌توان به دیوارنگاره پهلوانی پنجکنت، مجلس سوگ سیاوش اشاره کرد (تصویر ۲) که در آن جسد سیاوش بر زیر تختی مرصع که گنبد شیارداری آن را پوشانده است قرار دارد «این نقاشی و آثار دیگر پنجکنت که بر بنیاد همان داستان‌ها و روایاتی که چهار قرن بعد به هنگام سرودن شاهنامه مورد استفاده شاعر ملی ما واقع شد پرداخته گشته است ضمن تأیید اصالت منابع شاهنامه وجود یک سنت کهن ایرانی را در تمامی این مناطق مورد توجه قرار می‌دهد» (تجویدی، ۱۳۵۲، ۴۵). «نقاشی‌های پنجکنت از سیریشم و رنگ‌های طبیعی ساخته شده‌اند» (www.asraresokhan.com) و «چندگونگی سبک‌ها و شیوه‌های هنری، و گوناگونی بی‌کران ترکیب بندی‌ها که حتی برای موضوع‌های یکسان تکرار نشده‌اند، تکان دهنده است. ... دامنه رنگ‌ها گاه رنگ‌های پرمایه و گاه خاکستری‌های میانه‌ای است که سایه روشن کاری شده است» (Khakimov, 1996, 45).

## افراسیاب

پس از پنجکنت ناحیه باستانی افراسیاب<sup>۷</sup> یکی از مهم‌ترین مراکز فرهنگی و هنری سغدیان است که امروزه با نام سمرقند در جمهوری ازبکستان شناخته می‌شود. «موضوع نقاشی‌های افراسیاب، مانند موضوع





تصویر ۳- بخشی از دیوارنگاره سغدی که صحنه شکار را نشان می‌دهد، کاخ شاهی ورخشا، ناحیه بخارا، اواخر سده ۷ تا اوایل سده ۸ میلادی.  
ماخذ: (Roland, 1970, 70)

عدم وجود یک امپراتوری قدرتمند در آسیای مرکزی همزمان با حکومت ساسانیان، و حضور دولت‌های پراکنده محلی این ناحیه که میان امپراتوری ایران و چین در کشاکش تصرف بوده‌اند، باعث شده است عناصر هنری و نقاشی این سرزمین‌ها تا حد زیادی زیر مجموعه یک حکومت مستقل مطرح نگردد و بیشتر اقتباس‌هایی پراکنده باشند که بنابه موقعیت‌های گوناگون تاریخی و مطابق با نیازهای مذهبی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی مردمان این نواحی از همسایگان خویش اخذ شده‌اند، بنابراین خاستگاه اصلی بسیاری از ویژگی‌های نقاشی این نواحی ریشه در کشورهای قدرتمند همجوار خود دارد؛ در این میان، هنر و نقاشی سغدی نیز از این کلیت مستثنی نیست و تأثیر عناصر تصویری فرهنگ‌های مختلفی و خاصه ساسانیان در آنها دیده می‌شود. ساسانیان قومی آریایی تبار بودند که با غلبه اردشیر ساسانی بر اردوان‌اشکانی و تاجگذاری رسمی وی در سال ۲۲۶ میلادی تا سال ۶۵۱ میلادی بر ایران فرمانروایی کردند، بنیان اعتقادی حکومت آنها متکی بر دین ملی زرتشت بود، حضور همسایگانی همچون چین و یونان و عبور جاده ابریشم از مسیر سرزمین‌های این امپراتوری باعث گردید که هنر و فرهنگ ایران در این دوران دستخوش تحولات بسیاری گردد و از طرفی قدرت و اقتدار آنها توانست سبکی رسمی در هنر، به ویژه نقاشی ایرانی به وجود بیاورد به گونه‌ای که «از زمان ساسانیان به بعد وحدتی واقعی در هنر ایران ساری شد که همواره پایدار ماند و تکامل مداوم اندیشه‌های تزینی ابتدایی را میسر ساخت» (گری، ۱۳۵۴، ۲۰). لذا هنر دوره ساسانی را می‌توان همچون پلی دانست که میان تمدن‌های کهن آسیا، تمدن‌های جدید اسلامی و قرون وسطایی غربی ایجاد شد و عامل تأثیر و تأثرهای بسیاری گردید.

در عصر ساسانی، هنرهای تصویری ایران از جمله نقاشی وارد مرحله جدیدی گردید. بازمانده چند نقاشی از این دوران نشان می‌دهد، که «هنر نقاشی در این زمان بیش از دوره اشکانی مورد استقبال بوده است. زیرا آنچه از گزارش‌ها و تذکرها بر می‌آید «قالی رنگارنگ السوان مداین، پارچه‌های نقش و نگاردار، یا لباس شاهان این دوره» نشانگر این است که مردم و هنرمندان، کوشش فراوانی برای پیشرفت نقاشی از خود نشان می‌داده‌اند» (ضیاءپور، ۱۳۷۷، ۱۹۰). امروزه تعداد محدودی از نقاشی‌های ساسانی به دست ما رسیده‌است که خلاصه می‌شود «به تکه تکه نقاشی‌های دیواری ایوان کرخه [حوالی شوش]، حاجی‌آباد [فارس]، حصار [دامغان]، تصاویر طرح‌گونه تخت جمشید،

ارزش جهت مطالعه تاریخ تمدن باستانی آن می‌باشد. در تالارهای سه‌گانه کاخ ورخشا از روی سکوی نشیمن گاه تا زیر سقف را نقاشی دیواری‌هایی تزیین نموده‌اند که از آن جمله می‌توان به تصویر حمله حیواناتی چون ببر و اژدهای بالدار به فیل‌ها و بزم باشکوهی با حضور پنج مرد و زن نام برد. «دیوارنگاری‌های تالار اریکه شرقی کاخ ورخشا چنان طراحی شده‌اند که از اقتدار سلطنت تجلیل کنند» (پوگاچنکوا و خاکیموف، ۱۳۷۲، ۹۱-۹۰). در این ناحیه علاوه بر ضیافت، صحنه‌های مستقل مانند صحنه شکار و هیولایی که به فیل‌ها حمله می‌کند، وجود دارد (تصویر ۳).

## بالالیک تپه

بالالیک تپه<sup>۱۰</sup> محوطه‌ای است در کنار رود آمودریا در جمهوری ازبکستان امروزی که روزگاری سغد محسوب می‌شده است. برخلاف دیوارنگاره‌های پنجکنت و افراسیاب که صحنه‌های گوناگونی در آنها تصویر شده است نقاشی‌های این ناحیه «تنها به صحنه‌های ضیافت اختصاص دارند. ... در این صحنه‌ها مردان فاقد ریش و زانی تصویر شده‌اند که صورت گردی دارند، و لباس‌های عادی پوشیده‌اند و با جواهرات خود را آراسته‌اند. ... هر یک از اشخاص این صحنه نقاشی یک جام، یک ساغر، یک آئینه و کاردی در دست دارند. ... در لباس‌ها جزئیات زیادی از لباس‌های ایرانی (ساسانی) را می‌توان ملاحظه کرد. ... این نقاشی‌ها با نقاشی‌های افراسیاب، ورخشا، پنجکنت و چندین محل باستانی دیگر در شمال افغانستان و همچنین با نقش‌های ترکستان چین شباهت بسیار نزدیک دارند» (فرامکین، ۱۳۷۲، ۱۹۰-۱۸۹).

## تأثیر نقاشی ساسانی بر دیوارنگاره‌های سغدی

بینش زیبایی‌شناسانه شرقی همواره باعث شده است آثار خلق شده در مشرق زمین از فضایی تقریباً همسان برخوردار باشد و روح کلی حاکم بر آثار خلق شده در این نواحی گویای هم ریشه بودن آنهاست، بنابراین می‌توان چنین ادعا کرد که «کشورهای آسیایی بیش از آنچه تصور می‌شود، دست کم در حوزه هنر عناصر مشترکی دارند» (بینیون، ۱۳۸۳، ۳۳). با وجود این تفاوت‌هایی نیز به سبب تعدد فرهنگ‌ها، مذاهب و حکومت‌های حاکم بر این سرزمین‌ها وجود داشته‌است که ادیان پرطرفدار و حکومت‌های قوی‌تر قدرت‌اشاعه آن را داشته‌اند. نمود آن را به خوبی می‌توان میان هنر ساسانی و سغدی نیز مشاهده کرد، اما نکته مهم اینجاست که در بررسی تأثیرات متقابل نقاشی ساسانی و سغدی، غلبه عناصر هنری و نگاه زیبایی‌شناختی هنر ساسانی بر نقاشی سغدی بیشتر مشهود است، که به دلایل بسیاری از جمله تأثیرگذاری امپراتوری ساسانی به عنوان قدرت برتر منطقه، مهاجرت پیروان مانی به سغد و زیرمجموعه و خراج‌گذار بودن دولت‌های محلی این منطقه در مقابل حاکمان ساسانی می‌باشد؛ از سوی دیگر،

معمول بود. ... [هنرمند ساسانی] چکیده‌نگاری و نمادپردازی را بر باز‌نمایی واقع‌گرایانه ترجیح می‌داد» (پاکباز، ۱۳۸۳، ۲۸). علاوه بر این ویژگی‌ها «از دیگر ترکیب‌های واضح هنر ساسانی نوارهای موجی است که از برخی پرندگان به پرواز در می‌آیند. ... [و این‌که] زنان را موزون نقش می‌کنند» (Talbot Rice, 1971, 32-33). رنگ‌هایی که در نقاشی‌های دوران ساسانی استفاده می‌شد بیشتر «زرد، سرخ و خرمایی بوده که گاهی سرخی تند رنگ «روناس» را هم به آن افزوده‌اند. آبی آسمانی و سیاه را نیز با کمال مهارت (برای زینت حواشی) بکار می‌برده‌اند. ... کاشی‌های ریز (یا موزاییک‌ها) نمودار خوبی برای آشنایی به رنگ آمیزی آن زمان هستند» (ضیاء‌پور، ۱۳۵۳، ۵۵-۵۲). یکی از این موزاییک‌ها تصویر زنی ایستاده را نشان می‌دهد، به نوعی الگوی پوشش زنان آن دوران را نیز به نمایش می‌گذارد (تصویر ۴)، «بانوان دوره ساسانی، پیراهن بلند و بسیار پرچین و فراخ می‌پوشیده‌اند، و گاهی آن‌را بوسیله‌ی نواری در حوالی زیر پستان‌ها (یا کمی پائین‌تر) جمع کرده می‌بستند» (ضیاء‌پور، ۱۳۴۷، ۱۱۱-۱۱۰). نمونه‌هایی از این دست پوشش زنانه را در دیوارنگاره‌های سغدی نیز می‌توان دید (تصویر ۵). در دیگر نقاشی‌های دیواری ساسانی نیز می‌توان به الگوهای دست‌یافت که نمود آنها در نقاشی سغدی نیز وجود دارد. از جمله نقاشی دیواری شوش که در آن «دو شکارچی سوار یکی در جلو و دیگری در عقب مشاهده می‌شود که فاصله بین آنها از نقش حیوانات گوناگونی در حال فرار پر شده‌است. نقش شکارچیان دو برابر طبیعت طراحی شده‌است و جامه یکی از آنها که در سمت راست قرار دارد پارچه گلابتون‌دار صورتی رنگی را معرفی می‌نماید. با توجه به حالت دست راست این سوار می‌توان پی‌برد که وی را در حالت تیراندازی تصویر نموده‌اند. بر کمر این شخص شمشیری مشاهده می‌شود. متن نقاشی را رنگ آبی خوش‌رنگی همانند آنچه در نقاشی‌های پنج‌کنت بکار رفته پوشانده است» (زمانی، ۱۳۵۵، ۵۳). در این اثر با پرهیز از ایجاد سایه روشن و پرسپکتیو، به مدد بکارگیری رنگ‌های تخت و خطوط دورنما، فضای نخجیرگاه به زیبایی تصویر شده است.<sup>۱۱</sup> یا نقاشی دیواری با موضوع صحنه جنگ که از دوراوارپوس سوریه به دست آمده است که در برخی ویژگی‌ها با نقاشی شوش مشابهت دارد و به خوبی ویژگی‌های نقاشی ساسانی را باز می‌نمایاند.

علاوه بر نقاشی‌های دیواری‌ها برای شناخت بیشتر هنر تصویری ساسانیان، می‌توان به کنده‌نگاری‌های باقی مانده آن دوران اشاره کرد که امروزه «متجاوز از سی نقش برجسته متعلق به دوره ساسانی در صخره‌های فارس و کرمانشاه کشف گردیده است. نقوش فارس غالباً در نقش‌رستم نزدیک تخت جمشید و بی‌شاپور و فیروزآباد قرار دارد و نقوش عمده کرمانشاه در طاق بستان حجاری شده‌است» (زمانی، ۱۳۵۵، ۲۰). نقش برجسته‌های طاق بستان از بی‌ظیرترین صحنه‌های هنر حجاری ایرانی محسوب می‌گردد که شامل قسمت‌های: نقش اردشیردوم، نقش شاپوردوم و سوم و نقش‌های طاق بزرگ شامل اعطای منصب خسروپرویز، خسرو سوار بر اسب و شکار گراز و گوزن می‌باشد. نکته مهم در اینجا این است که این نقش برجسته‌ها با شیوه نقاشی ساسانی نزدیکی

و نیز بقایای دیوارنگاره‌های دوراوارپوس و شوش» (پاکباز، ۱۳۸۳، ۲۸). تکنیک به کار گرفته شده در این نقاشی‌ها بیشتر «نوعی فرسک بوده است» (زمانی، ۱۳۵۵، ۲۰). علاوه بر این، تعدادی موزاییک نیز در بی‌شاپور کشف شده‌اند. ولی قدر مسلم این است که نقاشی در دوران ساسانی از طرف دربار حمایت می‌شده است و نقاشی چه در قالب نگارگری و کتاب‌آرایی و هم نقاشی دیواری به ویژه در کاخ‌ها، در دوران ساسانی رواج داشته است؛ علاوه بر مدارک عینی موجود روایت مورخان نیز سندی بر رواج نقاشی در این دوران است، برای نمونه می‌توان به روایت «قزوینی» از کاخ‌های ساسانی اشاره نمود: «خسرو انوشیروان دستور داد در تالار اورنگ کاخ در تیسفون تابلوی عظیمی تصویر کنند که در کنار سایر چیزها نبرد و محاصره انطاکیه را نمایش می‌داده است. پادشاه بر اسب کهری سوار بوده و لباس‌هایی سبز رنگ بر تن داشته است و در مقابل او سواران ایرانی و بیزانسی قرار داشته‌اند» (فون‌گال، ۱۳۷۸، ۱۵۳). طبری در کتاب خود می‌نویسد «چون سعد ابن ابی وقاص پس از نبرد قادسیه و شکست سپاه خسرو با لشکریان خویش وارد مدین شد و در کاخ سفید (قصر ابیض) فرود آمد ایوان را نمازخانه گردانید و در آن ایوان لوحه‌های مصوری بود. سعد آنها را از جای برداشت و آن تصاویر تا حدود دو بیست سال پس از آن همچنان بر جای ماند» (عکاشه، ۱۳۸۰، ۶). سند تاریخی این ادعا، سروده‌های «بحتری» شاعر قرن سوم هجری است که وصف یکی از این نقاشی‌هاست که نبرد میان ایران و روم در سال ۵۳۸ میلادی را به تصویر آورده بود، مسعودی مورخ و جغرافی‌نگار مسلمان نیز در کتاب «مروج المذهب» نیز از «ساختمان سستری» صحبت می‌کند که هنوز حتی در زمان او که بیش از سه قرن از فتوح اعراب می‌گذشت، مزین به تصاویری بوده است» (پوپ، ۱۳۸۴، ۶). ساسانیان علاوه بر دیوارنگاری، آثار خطی خود را نیز به تصاویر می‌آراستند. برای نمونه ابواسحاق فارسی معروف به استخری، مورخ قرن چهارم هجری از سالنامه‌هایی می‌نویسد که در آنها تک چهره پادشاهان ساسانی را تصویر کرده بودند، مسعودی نیز در این ارتباط «از کتابی مصور که به یک خانواده مشهور ایرانی شهر استخر تعلق داشته نام برده‌است که شامل سرگذشت پادشاهان ایران بوده و ساختمان‌های برپا شده بوسیله هر یک از آنان در آن کتاب نگاشته بوده‌است» (زمانی، ۱۳۵۵، ۴۴-۴۳). در جایی دیگر از این دست روایات را در کتاب حمزه اصفهانی و «مجموع التواریخ والقصص» نیز می‌بینیم و البته نمونه بارز دیگر این سنت کتاب آرایی را می‌توان مانویت و کتاب ارژنگ دانست، «آئینی که زبان زنده و شاخص روح ایرانی بود، از همان آغاز ظهور برای تبیین و توجیه الاهیات مانوی و کاربرد آن برای تبلیغ و ضبط و ثبت و بیان اصول آئینی، از هنر بهره گرفت» (پوپ، ۱۳۸۴، ۲۱).

به طور کلی با مطالعه آثار تصویری هنر ساسانی در خصوص باز‌نمایی ویژگی‌های نقاشی آنها می‌توان عوامل زیر را برشمرد، «در هنر ساسانی تأکید صریح بر نظم و وضوح طرح می‌توان دید. وجه شاهانه در این هنر غالب است؛ بدین سان که عمدتاً اختصاص یافته است به باز‌نمایی هیئت پادشاه در اعمال و احوال مختلف (چون پیروزی در جنگ و شکار، دهییم‌گیری از اهورامزدا، جلوس شکوهمند بر تخت و جز اینها). اما کاربرد انواع نقش مایه‌های گیاهی و جانوری با معانی نمادین نیز در هنر ساسانی

تصویری نقاشی دوران ساسانی را جبران نماینده، واندنبرگ پس از وصف این حجاری‌ها بیان می‌دارد که «این نقوش برجسته در حقیقت تقلیدی از صحنه نقاشی است که روی سنگ کنده شده» (واندنبرگ، ۱۳۴۸، ۱۰۴). خانم پرادا<sup>۱۲</sup> در شرح این نقش برجسته‌ها در خصوص برخی از آنها اعتقاد دارد که «باعث بکاربردن رنگ شد. در نتیجه کم‌کم تأثیر چنان نقش برجسته‌هایی بیشتر با نقاشی مربوط می‌گردد» (پرادا، ۱۳۸۳، ۳۰۳). به اعتقاد رایس<sup>۱۳</sup> «نقش‌های کم برجسته طاق‌بستان علاوه بر طاق تیسفون وابسته به شیوه اصلی نقاشی است و احتمالاً از دیگر سطوح تزئینی کار شده با رنگ یا موزائیک است» (Talbot Rice, 1971, 27). بنابراین تا حد زیادی می‌توان در بازشناسی ویژگی‌های نقاشی ساسانی و همچنین در مقایسه با نقاشی سغدی به آنها استناد کرد.

یکی از مهم‌ترین نمونه‌های تأثیر هنر ساسانی بر هنر سغدی را می‌توان در نقش لباس‌ها و زیور آرایه‌های نگاره‌های سغدی دید. نمونه آن بیش از همه در دیوارنگاره‌های پنجکنت دیده می‌شود، تا جایی که «از عنصر بافت و آرایه‌های جامه‌ها گرفته تا چهره‌پردازی همه ساسانی است. حتی نقش گراز که نمادی از ایزد بهرام و فرّکیانی است در بازو و حتی یکی از سرها دیده می‌شود و این نشان آن است که ایزد بهرام پاسدار سرزمین آنهاست... وهاله‌ی گرد سریکی از ایزدان یادآور ایزدمهر یا میتراست» (Azarpay, 1981). در تصویر ۷ به وضوح می‌توان نقش مروارید را در سرآستین‌ها و لبه شلوار دو مرد و نقوش گیاهی پارچه‌های ساسانی را در زیرانداز ایشان باز یافت. تصویر ۸، نمونه‌ای باقی مانده از دو مجلس است که یکی بر بالای دیگری نقاشی شده است. «در تصویر فوقانی حالت نشستن و شیوه‌ی لباس‌سازی و نمایش اندام‌ها از هر جهت به سبک هنرهای تصویری ایران است. از این صحنه قسمتی از اندام دو مرد و یک سر اسب و تصویر یک کوشک باقی مانده است... اگر نگاهی به طرح کوشک نقاشی پنج‌کنت بیفکنیم و سپس آن را با طرح کوشکی که بر روی یک بشقاب نقره عصر ساسانی قلمزنی شده است (تصویر ۹)، مقایسه کنیم بی‌درنگ بیشتر عوامل معماری نموده شده در هر یک را در دیگری باز می‌یابیم. به طور کلی مصادیق الگوهای هنر ساسانی در نقاشی سغدی، استفاده از نقاشی دیواری و گچبری جهت زینت بخشی دیوارها و بهره از نقوش انسانی و حیوانی و ترکیبات کلی متقارن برخی آثار به همراه نقوش پارچه‌ها که شامل فرم‌های هندسی مدور، نقوش گیاهی نامبرده و حیواناتی همچون سیمرغ، گراز و... می‌باشد؛ در پیوند با رنگ‌های تخت و خالص، عدم حضور منبع نور و حالت دو بعدی طرح‌ها در کنار تزئینات مو و لباس است که گاه با نقش مروارید و روبان‌های موج پیوند می‌خورد. از دیگر ویژگی‌های برجسته هنر ساسانی، عنصر تزئین و توجه به ریزه‌کاری است که این مهم با نقاشی نیز پیوندی نزدیک داشته و نمود آن در نقاشی‌های سغدی نیز نمایان است. در دیوارنگاره‌های افراسیاب نیز مانند پنجکنت سنت التقاطی و بهره‌گیری از ویژگی‌های هنر ساسانی را می‌توان مشاهده کرد، در آثار افراسیاب «رنگ‌های کبود و گل ماشی این تصاویر از هر جهت جلب توجه می‌کند. شیوه طراحی و رنگ‌آمیزی این آثار شباهت زیادی به نقوشی که از دوران ساسانیان می‌شناسیم دارد... نمایش عنقا یا سمندر و مرغ فرعونی و مرغابی... را می‌توان از همه‌جا روشن‌تر در تزئینات جامه‌های افراد بر



تصویر ۴ - موزائیک بیشاپور، نیمه دوم سده سوم میلادی، موزه ایران باستان. ماخذ: (ضیاءپور، ۱۳۵۳، ۱۱۱)



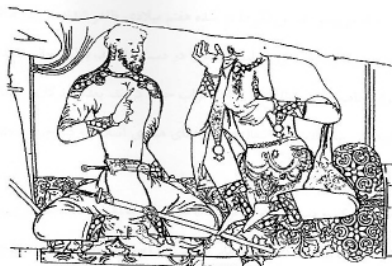
تصویر ۵ - زنان رامشگر (طراحی شده از یک نقاشی دیواری)، پنجکنت. ماخذ: (فرامکین، ۱۳۷۲، ۱۲۵)

بسیاری دارند. برای نمونه در نقش برجسته اعطای منصب اردشیر دوم (تصویر ۶)، پادشاه در میان دو ایزد ایستاده است «یکی از آنها اهورامزدا است که تاج می‌بخشد و دیگری میترا است رشته برسم در دست دارد و از سرش نور می‌تابد... در زیر پاهای خدای بزرگ و شاه دشمن کشته شده بر زمین افتاده است... روش فنی هنرمندانی که عهده‌دار ساختن این اثر بوده کاملاً غیر عادی است... مبنای و قواعد نقش را رعایت نمی‌کند... تنه آنها جبهه‌ای و پاها نیم‌رخ است و نخستین بار است که سرها به صورت سه ربعی نمایان می‌شوند... بدین ترتیب هنر پیکر تراشی با فن نقاشی درهم می‌آمیزد» (گیرشمن، ۱۳۷۰، ۱۹۳-۱۹۲). بنابراین این نقش برجسته‌ها می‌توانند تا حدودی کمبود مدارک





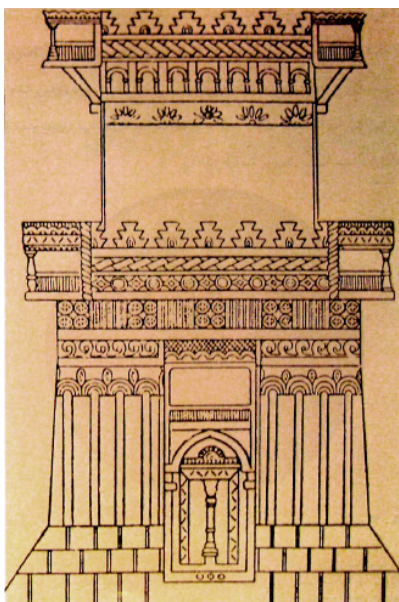
تصویر ۶- اعطای منصب شاهلی (اهورامزدا، اردشیر، مهر)، طاق بستان. ماخذ: (گیرشمن، ۱۳۷۰، ۱۹۰)



تصویر ۷- بخشی از یک نقاشی که در سال ۵۶۹۱ به دست آمده (طراحی شده)، پنجکنت. ماخذ: (فرامکین، ۱۳۷۲، ۱۲۷)



تصویر ۸- دو مجلس از نقاشی های دیواری پنجکنت. ماخذ: (تجویدی، ۱۳۷۵، ۳۷)



تصویر ۹- نقش کوشک بر بشقاب نقره ساسانی. ماخذ: (تجویدی، ۱۳۷۵، ۳۸)

روی نقاشی های افراسیاب مشاهده نمود» (تجویدی، ۱۳۵۲، ۵۱) یکی دیگر از تأثیرهای هنر ساسانی بر سغد، شیوه خطی نقش برجسته های ایرانی است که در نقاشی دیواری های متأخر سغدی دیده می شود «در دیوارنگاره های اولیه تناسبات نسبتاً طبیعی و اندکی برجسته نمایی در پیکره ها دیده می شود، در نقاشی های متأخر رویکرد به شیوه خطی و دو بعدی و معیارهای جدید تناسبات و زیبایی، و نیز اهمیت مضمون های دنیوی را ملاحظه می کنیم. جلوه های شاخص این تحول را در تصویرگری موضوع های حماسی، تاریخی و روزمره در اقامتگاه های خصوصی پنجکنت می توان یافت» (پاکباز، ۱۳۸۳، ۳۹). از دیگر ویژگی های برجسته هنر ساسانی، عنصر تزئین و توجه به ریزه کاری است که این مهم با نقاشی نیز پیوندی نزدیک داشته و نمود آن در نقاشی های سغدی نیز نمایان است. در شخصیت پرداز، نگاره های سغدی تا حدود کمی از الگوهای ایران ساسانی بهره برده اند زیرا «به طور خاص نوع پهلوانان قرن ۷ و ۸ میلادی سغدی با شانه های پهن، کمر بندهای باریک، دست های روشن و انگشتان باریک شباهت کمی با نیروی آرمانی ساسانی دارد» (Sims, 2002, 19).

جدای از تزئینات، کاربرد رنگ در دیوارنگاره های سغدی نیز تا حد زیادی از الگوهای هنری مانوی نیز بهره برده است. مانویت در واقع تلفیقی از مسیحیت و اعتقادات ایرانی است که بر مبنای باورها یا عقاید مذهبی و فکری ساکنان بین النهرین شکل گرفت. آیین مانی بدعتی تازه در نظام شاهنشاهی ساسانیان بود و از آنجا که موبدان زرتشتی به عنوان پاسداران دین ملی ساسانیان به شدت با او مخالفت ورزیدند «مانی در حدود سال ۲۷۴ م. بدستور بهرام اول شاه ایران به دار کشیده شد» (پوپ، ۱۳۸۴، ۱۳)، بنابراین باتنگ شدن عرصه بر مانویان، تعداد زیادی از پیروان این آیین به خارج از مرزهای امپراتوری ساسانی مهاجرت نمودند و به تبلیغ و گسترش مانویت پرداختند، «آیین مانی در ایران نشأت گرفت و پس از یک دوره پر بار ایرانی در آسیای مرکزی و شرقی تا کره و ژاپن پیشرفت» (پوپ، ۱۳۸۴، ۳۰). بنا بر اسناد تاریخی، سغدی یکی از مهم ترین پایگاه های مهاجرت مانویان در آسیای مرکزی بود. بر طبق سندی مکشوف از یک کتیبه سغدی، سرزمین سغد به پایگاهی برای تبلیغات مانوی تبدیل شده بود. همچنین حضور مانویت را می توان در شهرهایی مانند سمرقند و تاشکند پیدا نمود. مانویان به پیروی از مانی و کتاب ارژنگ او نقاشی را جزئی جدانشدنی از فرهنگ آیینی خود می دانستند، بنابراین با توجه به سکونت تعداد زیادی از مانویان در سغد و همچنین نقش و کاربرد نقاشی در فرهنگ آیینی مانویان باید شکوفایی هنر و نقاشی مانوی آسیای میانه با ریشه ایرانی (اشکانی و ساسانی) «را بر زمینه های فرهنگ های محلی در نظر بگیریم. ... پیوند این نقاشی با دیوارنگاره های سغدی قابل ملاحظه است، اگر چه تأثیر پذیری آن از هنر بودایی بازتر به نظر می رسد» (دادور، ۱۳۸۵، ۱۴۸). خود نقاشی مانوی به واسطه تجربیات مانی مجموعه ای از تأثیرات گوناگون فرهنگ های متفاوت بود، لیکن در این میان هنر ساسانی «بیش از همه بر نقاشی مانوی نیز مؤثر بوده است» (کایت و یواخیم، ۱۳۸۴، ۶۹). بنابراین نقاشی مانوی یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار نقاشی ساسانی بر دیوارنگاره های سغدی شد. از نمونه های تأثیر نقاشی مانوی بر سغدی می توان به برخی از دیوارنگاره های پنجکنت اشاره کرد، پس زمینه های نگاره های پنجکنت



بودند و از نوعی واقعیت‌گرایی طبقاتی برخوردار بودند. «برخلاف برخی نمونه‌های نقاشی دیواری سغدی که پادشاه در کنار شاهان کشورهای دیگر در مراسم بزم تصویر شده است، در نقاشی‌های ساسانی تنها شاه در حالت غلبه بر دیگر شاهان تصویر شده است؛ همچنین برخلاف هنرمندان ساسانی، نقاشان سغدی به ندرت اتفاقات مربوط به پادشاهان را به تصویر می‌کشیدند» (Ibid, 17). لیکن، علی‌رغم تمام رویکردهای ترکیبی در نگاره‌های سغدی «نقاشان سغدی کاملاً به موازین هنری خود پایبند بودند. نقاشی‌های سغدی، دستاورد هنرمندان حرفه‌ای بودند که به نیازها و دلبستگی‌های جامعه‌ای اشرافی و جنگاور پاسخ می‌دادند. در حالی که هنرهای یادمانی هند و ایران ساسانی علائق مذهبی یا حکومتی را تحقق می‌بخشیدند و نیز هنرهای سغدی، ارزش‌های دنیوی عصر حماسی را به وجود می‌آوردند» (آذری، ۱۳۷۹، ۱۹۱-۱۹۰). آنچه که مسلم است دیوارنگاره‌های سغدی با وجود تمامی رویکردهای خود در حیات نقاشی ایرانی تأثیر بسیاری داشتند و برخی از اصول و مبانی نقاشی ایرانی را که با اسلامی شدن ایران برای مدتی کمرنگ شده بودند در بازگشت به ایران احیا نمودند به ویژه از آنجا که «نقاشی ایرانی ارتباط گسترده‌ای با داستان‌های حماسی دارد» (بینیون و دیگران، ۱۳۶۷، ۲۱). شاید بتوان نگاره‌های حماسی سغدی را شروعی بر این گونه نقاشی‌ها دانست که بیشتر پس از دوره ساسانی بر نقاشی اسلامی تأثیرگذار بوده‌اند.

همانند بسیاری از نگاره‌های مانوی آبی، سرخ، سیاه و زرد است و کم و بیش در هیچ یک چشم‌انداز یا ژرف‌نمایی دیده نمی‌شود. گاه تأثیر هنر ساسانی بر نگاره‌های سغدی چنان است که برخی «به‌اشتباه هنر سغدی را نوع دیگری از هنر ساسانی می‌دانند که این تصور غلط صفت اختصاصی هنر سغدی را از مسیر تاریخی که در آن قرار داشته است؛ نادیده می‌گیرد» (Sims, 2002, 15). و هر چند در بازشناسی دیوارنگاره‌های سغدی تأثیر نقاشی ساسانی دیده می‌شود، لیکن به‌عنوان عنصر غالب شناخته نمی‌شود، «به‌طور کلی شمایل‌نگاری و شیوه نقاشی‌داسستان‌های سغدی مرکب از رومیان، هندیان، هفتالیان<sup>۱۴</sup> و یا نقش مایه‌های ساسانی است» (Sims, 2002, 19). هر چند که هنر این نواحی نیز از اصالت خاص خود برخوردار بود و در تقابل‌های فرهنگی بر روی جنبه‌هایی از هنر همسایگان خود تأثیر گذارد، به‌عنوان مثال «احتمالاً پرداخت در هنر ساسانی برگرفته از الگوی آسیای مرکزی است» (Talbot, 1971, 34). در واقع «سغد بخشی از امپراتوری ساسانی شد اما تأثیر فرهنگی از غرب ایران باعث پنهان نگاه‌داشتن سنت‌های بومی و محدود کردن فرهنگ آنها نشد و همواره تأثیرات باکتریایی و خوارزم بیش از تأثیرات ایرانی بود» (Sims, 2002, 15). از جمله تفاوت‌های هنر ساسانی با سغدی این است که نقاشی‌ها و نقش بر جسته‌های ساسانی در قالب نوعی تبلیغات سیاسی بود و متعلق به دربار شاهان لیکن بسیاری از دیوارنگاره‌های سغدی در خدمت طبقه متوسط جامعه

## نتیجه

نقاشی‌های کوچک قاب بندی شده پشت سر هم که روایت‌گر داستانی خاص بوده است را شروعی برنگاری در دوره‌های بعد می‌دانند، وجه شاهانه در هنر ساسانی غالب است و به بازنمایی هیئت پادشاه در اعمال و احوال مختلف چون پیروزی در جنگ و شکار، دیهیم‌گیری از اهورامزدا، جلوس شکوهمند بر تخت و... می‌پردازد در صورتی که در نقاشی‌های سغدی کمتر محوریت موضوعات را پادشاه تشکیل می‌دهد و مضامین عامیانه و روزمره همچون بزم‌ها، سرگرمی‌ها و ورزش در کنار مضامین مذهبی و حماسی موضوع نقاشی دیواری‌ها را تشکیل می‌دهد، برخلاف برخی نمونه‌های نقاشی دیواری سغدی که پادشاه در کنار شاهان کشورهای دیگر در مراسم بزم تصویر شده است، در نقاشی‌های ساسانی تنها شاه در حالت غلبه بر دیگر شاهان تصویر شده است. در نگاره‌های سغدی گاه با مواردی از تأثیرات ساسانی همچون: ترسیم موزون زنان، بهره‌گیری از جزئیات تن‌پوش‌ها و نقوش جانوری و گیاهی بافته‌ها، شکل تاج‌های پادشاهان، به انضمام نقاب‌ها و زنگوله‌ها و بهره‌گیری از رنگ‌های: زرد، سرخ، خرمایی، آبی آسمانی و سیاه روبرو می‌شویم. علاوه بر آنکه انتقال بسیاری از ویژگی‌های نقاشی ساسانی با مهاجرت پیروان مانی به سغد صورت گرفت. در یک جمع بندی کلی مهم‌ترین ویژگی‌های صوری نگاره‌های ساسانی از نظر فضای تصویری، استفاده از رنگ‌های تخت، درخشان و متنوع، حذف پرسپکتیو، پرهیز از حجم‌سازی

با توجه به موقعیت جغرافیایی امپراتوری ساسانی، یکی از مهم‌ترین سرزمین‌های همجوار با ایران، سغد بود که پیوند فرهنگی میان این کشور تأثیرات متقابل بسیاری بر فرهنگ آنها گذاشت، چنانکه مصداق بارز آن را می‌توان در نگاره‌های سغدی باز نمود؛ گرچه نقاشی سغدی به دلیل قرارگرفتن سغد در مسیر جاده ابریشم و به‌عنوان منطقه‌ای ثروتمند، مجموعه‌ای از عناصر به عاریت گرفته از فرهنگ‌های متفاوت تصویری است و همچنین مضامین نگاره‌های سغدی و ساسانی تفاوت بسیاری با یکدیگر دارند، لیکن همواره تأثیرات نگاره‌های ساسانی در استفاده از رنگ، فرم و عناصر تزئینی لباس‌ها، ترسیم موزون زنان و... در آنها به چشم می‌خورد؛ که باز شناخت این تأثیر و تأثرها به بازشناسی عناصر نگارگری ایرانی و اسلامی کمک شایانی می‌کند زیرا نگاره‌های سغدی پس از دوره ساسانی و ورود اسلام به ایران با حفظ سنت‌های نقاشی ایرانی آن‌را به‌نگارگری اسلامی بازگرداند. نقاشی سغد با وجود تأثیرپذیری زیاد از هنر ساسانی تفاوت‌هایی نیز با آن دارد. از جمله اینکه ساسانیان چکیده‌نگاری و نمادپردازی را بر بازنمایی واقع‌گرایانه ترجیح می‌دادند، در صورتی که سغدی‌ان گاه با بازنمایی واقع‌گرایانه و جزئیات‌پردازی به تصویرگری می‌پرداختند، در نگاره‌های ساسانی بیشتر شاهد نقش برجسته می‌باشیم لیکن هنرمندان سغدی به نقاشی دیواری توجه ویژه داشتند، تا آنجا که به اعتقاد برخی

تصویری دیگری همانند تأثیرات باکتریایی و خوارزمی حتی از نقاشی ساسانی نیز بیشتر است، لیکن با وجود همه اینها نقاشی سفیدی از اصالت خاص خود بهره‌مند است و صرفاً نمی‌توان آن را زیر گروه فرهنگ تصویری هیچکدام از همسایگان خودش تعریف کرد.

و سایه‌روشن، عدم حضور منبع مشخص نور و سایه، یکسان بودن جایگاه و اهمیت انسان و طبیعت، ساده‌سازی فرم‌ها و نادیده گرفتن توالی زمانی و ابعاد مکانی و رویکرد به شیوه خطی در نگاره‌های سفیدی قابل مشاهده است. نقاشی سفیدی را نمی‌توان نسخه‌ای از نقاشی ساسانی نامید، بلکه تأثیرات فرهنگ‌های

## پی‌نوشت‌ها

- 1 Sogd.
- 2 Sogdiana.
- 3 Panjikant.
- 4 livshits.
- 5 smirnova.
- 6 Bogoliubov.
- 7 Afrasiab.
- 8 porf.Marshak.
- 9 Varakhsha.
- 10 Balalike Tepe.

۱۱. «این دو پیکر احتمالاً شاه را در دو وضعیت مختلف می‌نمایاند.» (پاکباز، ۱۳۸۳، ۲۹) تصویر کردن شاه در حال شکار به آن علت بود که «ساسانیان اعتقاد داشتند که سلطنت ودیعه‌ی الهی است و شاه نایب خداوند در زمین از این رو «اینکه قدرت آسمانی در وجود شخص شاه باقیست از پیروزی او در شکار معلوم می‌شد.» از اینرو این نقش از موضوعات متداول هنرمندان این دوره محسوب می‌شده است» (پوپ، ۱۳۳۷، ۵۳).

- 12 Prada.
- 13 Rice.
- 14 Hephthalite.

## فهرست منابع

اتینگهاوزن، ریچارد، واحسان یارشاطر (۱۳۷۹)، *اوج‌های درخشان هنر ایران*، روبین پاکباز و هرمز عبداللهی، نشر آگاه، چاپ اول، تهران.  
بارتولد، واسیلی ولادیمیر (۱۳۷۶)، *تاریخ ترک‌های آسیای میانه*، غفار حسینی، انتشارات توس، چاپ اول، تهران.  
بهزادی، رقیه (۱۳۶۹)، *هنر قوم‌های کهن - نقاشی‌های سفیدی، چیستا، شماره ۷۳، صص ۲۶۸-۲۵۸.*  
بینیون، لارنس، ج.وس. ویلکینسون، بازیل گری (۱۳۶۷)، *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، محمدایرمنش، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، تهران.  
بینیون، لارنس (۱۳۸۳)، *روح انسان در هنر آسیایی*، محمدحسین آریا، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول، تهران.  
پاکباز، روبین (۱۳۸۳)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، انتشارات زرین و سیمین، چاپ سوم، تهران.  
پرادا، ایدت (۱۳۸۳)، *هنر ایران باستان*، ترجمه و اقتباس پرویز نائل خانلری، انتشارات فرانکلین، تهران.  
پوپ، آرتور ایهام (۱۳۸۴)، *سیر و صورت‌نقاشی ایران*، یعقوب آژند، مولی، چاپ دوم، تهران.  
پوگاچنکوا، گالینا، و آلبرخاکیموف (۱۳۷۲)، *هنر در آسیای مرکزی*، ناهید کریم‌زندی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول، تهران.  
تجوییدی، اکبر (۱۳۵۲)، *نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان*، وزارت فرهنگ و هنر، تهران.  
تجوییدی، اکبر (۱۳۷۵)، *نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری*، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ دوم، تهران.  
ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۲)، *طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و یافته‌های ساسانی*

گنجینه‌هنر، چاپ اول، تهران.  
زمانی، عباس (۱۳۵۵)، *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*، وزارت فرهنگ و هنر، تهران.  
ضیاء‌پور، جلیل (۱۳۵۳)، *آشنایی با رنگ‌آمیزی در آثار هنری ایرانیان از کهن‌ترین زمان تا دوره صفویه*، اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر بمناسبت جشن فرهنگ و هنر، تهران.  
ضیاء‌پور، جلیل (۱۳۷۷)، *مختصر تاریخ هنر ایران و جهان*، جلدیک، انتشارات اسلیمی، چاپ اول، تهران.  
ضیاء‌پور، جلیل (۱۳۴۷)، *پوشاک زنان ایران از کهن‌ترین زمان تا آغاز شاهنشاهی پهلوی*، وزارت فرهنگ و هنر، تهران.  
عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)، *نگارگری اسلامی*، سید غلامرضا تهامی، انتشارات حوزه هنری، تهران.  
فرامکین، گرگوار (۱۳۷۲)، *باستان‌شناسی در آسیای مرکزی*، صادق ملک شه‌میرزادی، وزارت امور خارجه، تهران.  
فون‌گال، هوبرتس (۱۳۷۸)، *جنگ سواران*، فرامرز نجدسمعی، انتشارات نسیم دانش، تهران.  
انس یواخیم (۱۳۸۴)، *هنر مانوی*، ابوالقاسم اسماعیل‌پور، نشر اسطوره، تهران.  
گری، بازیل (۱۳۵۴)، *نگاهی به نگارگری در ایران*، فیروز شیروانلو، توس، تهران، چاپ اول.  
گیرشمن، رمان (۱۳۷۰)، *ایران از آغاز تا اسلام*، محمدمعین، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.  
لئونیدویچ خروموف، آلبرت (۱۳۸۱)، *سغدیان*، به‌اهتمام علی‌بهرامیان، وزارت امور خارجه، چاپ اول، تهران.  
واندنبگ، لویی (۱۳۴۸)، *باستان‌شناسی ایران باستان*، عیسی بهنام، دانشگاه تهران، تهران.  
دادور، ابوالقاسم، و ثریا محمدی (۱۳۸۵)، *نقاشی مانوی و تأثیر آن بر نگارگری اولیه اسلامی*، *دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۵، صص ۱۵۴-۱۴۱.  
زرشناس، زهره (۱۳۸۱)، *هنر و افسانه‌های سفیدی*، ماه هنر، شماره ۵۱، صص ۲۷-۲۴.

Azarpay, Guity (1981), *Sogdian painting*, Contributor. A.M. Belenitski, B.I. Mmarshak, J., university of California press, Londond.  
Khakimov, akbar (1996), *Central Asian art*, contributor Galina pugatsenkova Ferdinand kuzjumov, Art & Art instruction, Parkstone press ltd.  
Rowland, Benjamin (1970), *the Art Of Central Asia*, New York.  
Sims, Eleanor- Marshak, Boris I. & Grube, Ernst J.; (2002), *Peerless images - persian painting its sources*, London.  
Talbot Rice, david (1971), *Islamic painting*, Edinburgh university press.  
(فروردین ۱۳۹۱) [www.asraesokhan.com](http://www.asraesokhan.com).  
(فروردین ۱۳۹۱) [www.caiss-soas.com](http://www.caiss-soas.com).  
(فروردین ۱۳۹۱) [www.iranicaonline.org](http://www.iranicaonline.org).  
(فروردین ۱۳۹۱) [www.silk-road.com](http://www.silk-road.com).