صفحات ۲۳ - ۳۲
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۷، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۱

بررسی تأثیرات نقاشی ساسانی بر دیوارنگاره‌های سغدی

ابوالقاسم دادور*[۱]، محمدمعین‌الدینی[۲]، الهام عصارکاشانی[۳]

[۱] دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی دکتری پژوهش‌هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۳] 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 ـ 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. روش‌تحقیق، 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 برنگاره‌های 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 درحفظ ارزش‌های فرهنگی و هنری خود می نمودند. سغدیان در نقاشی‌های خود نه تنها از ساسانیان بلکه از فرهنگ‌های تصویری دیگر سرزمین‌ها مانند خوارزم، هند و یونان نیز تأثیر گرفته اند.

واژه‌های کلیدی

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

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۰۵۶۷۳۱، نمابر: ۰۲۱-۸۸۰۳۵۸۰۱، E-mail:ghadadvar@yahoo.com.

مقدمه

ایران از دیرباز مهد هنر و هنروری بوده است و سنت‌های بومی هنری وفرهنگی این سرزمین در پیوند با تاریخ کهن و موقعیت جغرافیایی این سرزمین که پلی میان شرق و غرب به حساب می‌آمد. همچنین افت وخیزهای قدرت‌های نظامی، سیاسی، علمی وفرهنگی، 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 برفرهنگ و هنر هرکدام از این سرزمین‌ها به جای گذارد، و ایران همواره در تلاقی با فرهنگ‌های گوناگونی که از شرق وغرب عالم آن را تحت تأثیر قرار می‌دادند، نقش کلیدی درگستره 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 وهنری را می‌توان دید، که یکی از مهم‌ترین آنها میراث تصویری است که در محدوده جغرافیایی سغد درآسیای مرکزی باقی مانده‌است. چنانچه آثار هنری باقی مانده سغدیان را پلی در راستای انتقال ویژگی‌های بصری نقاشی ساسانی به نگاره‌های ایران پس ازاسلام می‌دانند. لذا بررسی تأثیرات نگاره‌های ساسانی و سغدی بریکدیگر، 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 اقتصادیش 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.

سغد

سغد[1] یا سغدیانا[2] ناحیه‌ای در آسیای مرکزی است که بین رودهای آمودریا درجنوب تا سیردریا درشمال 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 بوده‌است. حد و مرز و تقسیمات جغرافیایی سغد در قرن‌های مختلف متفاوت بوده‌است وشناخته‌ترین آن پس از قرن نهم میلادی است که « نام سغد یا السغد به نواحی روستایی بین سمرقند وبخار محدود شد» (www.iranicaonline.org). سغد در ۵۴۰ قبل از میلاد توسط کورش‌کبیر 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 درکتیبه 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 «زمین‌مزروع 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 باستان شناسی در بخش بزرگی از ترکستان شوروی در مراکزی چون ورخشا و خوارزم و سغدیان و افراسیاب مجموعه‌ای از نقاشی‌های دیواری را معرفی نموده است که 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. «ازسده پنجم تا ربع اول سده هشتم میلادی شکوفایی هنری بی‌سابقه‌ای درسغدیانا پدیدآمد دیوارنگاری درمعابد، کاخ‌ها وخانه‌های سغدیان رواج بسیار یافت، که بقایای آن درافراسیاب (سمرقند)، ورخشا [نزدیک بخارا]، وخصوصاً درپنجکنت [درحوالی سمرقند] کشف شده‌است»(پاکباز،۱۳۸۳،۳۹). رونق هنرنقاشی در سغد آنچنان بود که «در سده‌های ششم تا هشتم، نقاشی‌ها نه تنها کاخ‌ها و پرستشگاه‌ها، بلکه همچنین منازل شهری را زینت می‌بخشیدند» (پوگاچنکوا وخاکیموف،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 ۱ تا ۵ اتاق خانه‌ی ثروتمندان با نقاشی دیواری و کنده‌کاری چوب تزیین شده‌بود» (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 ـ ایرانی» مبتنی بود. ... دیوارنگاره‌ها برای‌اشراف 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

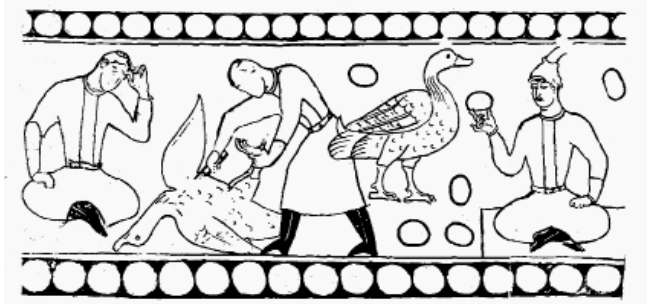
فرهنگی به صورت پراکنده در قسمت‌های مختلف دیوارنگاری‌ها دیده می‌شود. برای نمونه «مردمی که به تصویر کشیده می‌شدند، جامه‌هایی به شیوه آسیای مرکزی در برداشتند که شامل بسیاری از جزئیات تن پوش‌های دوره ساسانی بود. بدین ترتیب، شکل تاج‌های پادشاهان، به انضمام نقاب‌ها و زنگوله‌ها از ساسانیان اقتباس شده بود. همچنین است فنجان‌ها و سایر ظروفی که در میگساری به کار می‌رفت، و موی سر اصلاح شده و ریش‌های آراسته‌ای که مردان داشتند به طرزی است که بیشتر به رسم هندی‌ها یا افراد دوره هلنیستی شبیه بود تا ایرانی. ازسوی دیگر، چهره‌هاله داری که در پنجکنت به دست آمده، به اندازه‌ای حاکی از نفوذ بیزانس است که احتمالاً به‌دست یکی ازنسطوری‌هایی نقاشی‌شده، که در آغاز مسیحیت در آسیای مرکزی به‌موعظه‌اشتغال داشت» (بهزادی،۱۳۶۹، ۳۶۰). در اندک مواردی می‌توان «تأثیر هنر هندی را در آثار سغدیان مشاهده نمود» (آذرپی،۱۳۷۹، ۱۹۰). این نقاشی‌ها در برگیرنده مقوله‌های متفاوتی اعم از حماسی، مذهبی، تاریخی و امور روزمره وعامیانه می‌باشند. موضوعات نقاشی‌دیواری‌های سغدی‌شامل «جنگ‌های پهلوانان، شکار در حالت سوار بر اسب، هنرهای کمدی و سرگرم کننده مخصوص روزهای تعطیل (مراسم مذهبی)، اجتماع‌اشراف در بزم‌ها، آویز کردن ساغرها مطابق با رسمی‌خاص، نواختن چنگ و بیشتر می‌شد» (www.silk-road.com). قدیمی‌ترین نقاشی‌های دیواری سغدی مضامین مذهبی دارند و بخش بزرگی از هنر سغدی را در برمی‌گیرند «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). این‌دسته‌ازنقاشی‌ها 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 دربخش میانی دیوارها تصویر شده‌اند. حال آنکه بازنمود قصه‌های عامیانه و صحنه‌های عادی غالباً به صورت ترکیب بندی‌های قاب‌بندی شده در پایین‌ترین بخش دیوار جای گرفته‌اند. توالی‌روایی، بزرگی پیکرها و رنگ‌های درخشان نقاشی‌های حماسی کاملاً آنها را از گونه‌های دیگر متمایز می‌کند. محتوای اغلب داستان‌های پهلوانی به روایت حماسی متداول درمیان 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. به‌گونه‌ای که نمادهای فر و شکوه به کار رفته در تصویر شخصیت‌های حماسی مانندهاله نور و شعله آتش در روایت‌های‌تاریخی دیده‌نمی‌شود و «از نمونه‌های بر جا مانده در پنجیکنت و افراسیاب می‌توان پی برد که نقاشان سغدی در بازنمایی مستندات تاریخی به جزئیات تاریخی و واقعگرایانه می‌پرداخته‌اند» (پاکباز،۱۳۸۳، ۴۳).

«در بازنمایی حکایات عامیانه و رویدادهای روزمره که درنقاشی سغدیان اهمیت ثانوی دارد، شیوه‌ای متفاوت به کار رفته است. ظاهراً این موضوع‌ها بیشتر برای سرگرمی نقاشی شده‌اند و رفتار و اخلاق مردم رامنعکس می‌کنند» (پاکباز،۱۳۸۳، ۴۳). نمونه یکی از این دیوارنگاره‌ها، روایت مردی است که سر غازی را می‌برد تا بتواند به تخم‌های طلای بیشتری دست پیداکند(تصویر۱). این احتمال وجود دارد که این داستان‌ها‌از کتاب‌های مصور برگرفته شده باشند چراکه «امکان دارداین 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 قابل‌حمل روایت می‌کرد. ...به نظر می‌رسد در سغد کتاب‌های تصویرسازی شده‌ای بوده است که به تزیین دیوارهای اماکن و خانه‌ها جهت حفظ سنت‌ها اختصاص داشته است و این به دلیل تصویرسازی‌های بی‌دوام طوماری وپوسیدگی کتاب‌ها بوده است» (Sims,2002,18) . چرا که برخی از این نقاشی‌ها «تصویرسازی‌هایی از پنچه تنترا، سندبادنامه، ...است که توسط متن‌های باقی‌مانده سغدی وچندین موضوع دیگر که به صورت فولکلور توسط فرهنگ ایرانی و همسایگانش قابل تصدیق است» (Ibid,18). یکی از ویژگی‌های نقاش سغدیان این بود که «آنان ضمن نقاشی به مناظر و مرایا کمتر توجه داشتند، ولی می‌کوشیدند کهاشخاص را به صورت روشن در زمینه‌های سیاه نشان دهند» (بهزادی، ۱۳۶۹، ۳۶۰). با توجه به تعدد موضوع‌های نقاشی و فرهنگ تلفیقی به‌کار رفته درنقاشی آنها وهمچنین صحنه‌های گوناگون رزمی و بزمی، مذهبی درکنار زندگی مجلل واشرافی طبقه ثروتمند سغدی می‌توان چنین نتیجه‌گرفت که مردمان سغد ازنوعی فرهنگ دموکراتیک برخوردار بودند، و همین باعث می‌شد که به‌راحتی ازدیگر فرهنگ‌های اطراف خود تأثیر پذیرند.

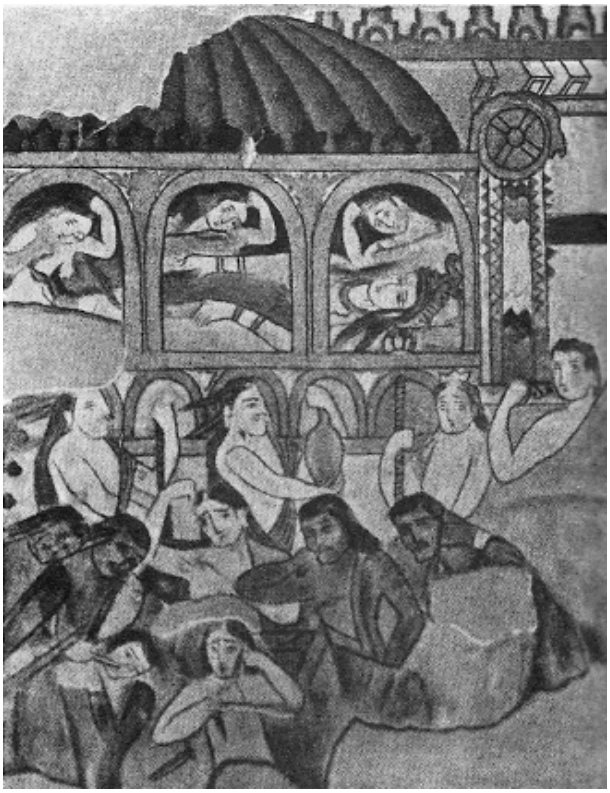
از مهم‌ترین نواحی که دیوارنگاره‌های سغدی درآنها پیدا شده‌است، می‌توان به شهرهای پنجکنت، افراسیاب، بالالیک تپه و ورخشااشاره کرد. «نکته حائز اهمیت درباره‌ی هنر سغدی و به ویژه نقاشی‌های سغدی این است که تمامی این عناصر فرهنگی که از فرهنگ‌های گوناگون به عاریت گرفته شده‌اند در شکل نهایی خود، به صورتی یکپارچه، یکتا و یگانه با ارزشی مستقل ظاهر شده‌است» (زرشناس،۱۳۸۱، ۲۵۱). به طوری که سنت‌های تصویری از شرق دور تا یونان را می‌توان درآنها بازشناخت.



تصویر۱- دیوارنگاره، قصهٔ تخم طلایی، پنجکنت، اواخر سده ۷ تا اوایل سده۸ میلادی، موزه ارمیتاژ، لنینگراد.
ماخذ: (پاکباز،۱۳۸۳، ۴۴)

پنجکنت

پنجکنت[۳] کلمه‌ای سغدی است، «سغد شناس معروف شوروی سابق «لیوشیتس» [۴] 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 [۵] و بوگولیوبوف [۶] عقیده دیگری دارند. از نظر آنها پنجکنت یعنی «شهرپنج» و کلمه «پنج» نام منطقه‌ای است که در قرون ۷ و۸ 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 آمده‌است و تزئینات عمده فضاهای داخلی پنج‌کنت، اطاق‌ها و راهروها را تزئینات نقاشی‌دیواری یا دیوارنگاره تشکیل می‌دهد که از کف تا زیر سقف را پوشانده است وتقریباً بیشتر موضوع‌های رایج دیوارنگاره‌های سغدی را می‌توان در آنها دید. در نقاشی‌های پنجکنت علاوه برالگوهای تصویری می توان الگوهای اعتقادی را نیز دید به ویژه در معابد عمومی آنها که قدیمی‌ترین نمونه‌های نقاشی مذهبی به دست‌آمده است «این مکان‌ها ظاهراً مخصوص آیین خاکسپاری و پرستش چند خدای مشهور ایرانی بود» (آذرپی،۱۳۷۹،۱۸۷). مناظرمذهبی 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 (تصویر۲) که در آن جسد سیاوش بر زیر تختی مرصع که گنبد شیارداری آن‌را پوشانده است قراردارد «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 سریشم و رنگ‌های طبیعی ساخته شده‌اند» .www (asraresokhan.com) و«چندگونگی سبک‌ها وشیوه‌های 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 روشن‌کاری شده‌است» (Khakimov,1996,45).



تصویر۲- سوگ‌سیاوش، پنجکنت، سده۷و۸میلادی، موزه ارمیتاژ. ماخذ: (بهزادی،۱۳۶۹، ۳۵۸)

افراسیاب

پس از پنجکنت ناحیه‌باستانی افراسیاب[۷] یکی از مهم‌ترین مراکز فرهنگی و هنری سغدیان است که امروزه با نام سمرقند در جمهوری ازبکستان شناخته می‌شود. «موضوع نقاشی‌های افراسیاب، مانند موضوع نقاشی‌های ورخشا، بالاتپه و پنجکنت غیرمذهبی است و طرح‌ها و نقوش لباس‌ها نیز شبیه طرح‌ها و نقوش لباس نقاشی‌های به‌دست‌آمده از محوطه‌های مورداشاره است» (ریاضی،۱۳۸۲،۲۰۷-۲۰۶). بنا به اعتقاد پروفسور مارشاک[۸]، نقاشی‌های به جا 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» (پوگاچنکوا وخاکیموف،۱۳۷۲،۹۱-۹۰).

ورخشا

محوطه باستانی ورخشا [۹] در شمال‌غربی شهر بخارا و در جمهوری ازبکستان واقع شده‌است. در این ناحیه ارگ و کاخ‌هایی با نقاشی دیواری‌های هنرمندانه‌ای کاوش شده است که مدارکی با

ارزش جهت مطالعه تاریخ تمدن باستانی آن می‌باشد. در تالارهای سه‌گانه کاخ ورخشا از روی سکوی نشیمن‌گاه 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 وخاکیموف،۱۳۷۲،۹۱-۹۰). در این ناحیه علاوه برضیافت، صحنه‌های مستقل مانند صحنه شکار و هیولایی که به فیل‌ها حمله می‌کند، وجود دارد(تصویر۳).

بالالیک تپه

بالالیک تپه [۱۰] محوطه‌ای است درکنار رود آمودریا در جمهوری ازبکستان امروزی که روزگاری سغد محسوب می‌شده است. برخلاف دیوار نگاره‌های 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 زنانی تصویر شده‌اند که صورت گردی دارند، و لباس‌های عادی پوشیده‌اند و با جواهرات خود را آراسته‌اند. ... هریک ازاشخاص این صحنه نقاشی یک جام، یک ساغر، یک‌آئینه و کاردی در دست دارند. ... در لباس‌ها جزئیات زیادی از لباس‌های ایرانی (ساسانی) را می‌توان ملاحظه کرد. ... این نقاشی‌ها با نقاشی‌های‌افراسیاب، ورخشا، پنجکت 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 خلق‌شده در مشرق زمین از فضایی تقریباً همسان برخوردار باشد و روح‌کلی 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 درحوزه هنر عناصر مشترکی دارند» (بینیون،۱۳۸۳،۳۳). با وجود این تفاوت‌هایی نیز به سبب تعدد فرهنگ‌ها، مذاهب و حکومت‌های حاکم براین 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،

تصویر۳- بخشی ازدیوارنگاره سغدی که صحنه شکاررانشان می دهد، کاخ شاهی ورخشا، ناحیه بخارا، اواخرسده۷ تااوایل سده۸ 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 سال۲۲۶ میلادی تا سال۶۵۱ 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 تزیینی 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 مرحله‌ی جدیدی گردید. بازمانده چند نقاشی از این دوران نشان می‌دهد، که «هنر نقاشی در این زمان بیش از دوره‌اشکانی مورد استقبال بوده است. زیرا آنچه از گزارش‌ها و تذکره‌ها بر می‌آید «قالی رنگارنگ الوان 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 نقاشی‌های دیواری ایوان کرخه [حوالی شوش]، حاجی‌آباد [فارس]، حصار [دامغان]، تصاویر طرح‌گونه تخت جمشید،

و نیز بقایای دیوارنگاره‌های دوراوروپوس و شوش» (پاکباز،۱۳۸۳،۲۸). تکنیک به کارگرفته شده در این نقاشی‌ها بیشتر «نوعی فرسک بوده است» (زمانی، ۱۳۵۵، ۲۰). علاوه بر این، تعدای 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 دراین دوران است، برای نمونه می‌توان به روایت «قزوینی» از کاخ‌های ساسانی‌اشاره نمود: «خسرو انوشیروان دستورداد در تالار اورنگ کاخش درتیسفون 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 برتن 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 مداین 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 برنداشت و آن تصاویر تاحدود دویست سال پس از آن همچنان بر جای ماند» (عکاشه، ۱۳۸۰،۶). سند تاریخی این ادعا، سروده‌های «بُحتری» شاعر قرن سوم هجری است که وصف یکی از این نقاشی‌هاست که نبرد میان ایران و روم درسال ۵۳۸ میلادی را به تصویردرآورده بود، مسعودی مورخ و جغرافی نگار مسلمان نیز در کتاب «مروج المذهب» نیز از «ساختمان سترگی صحبت می‌کند که هنوز حتی در زمان او که بیش از سه قرن از فتوحات 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 تصویرکرده 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 «مجمل التواریخ والقصص» نیز می‌بینیم والبته 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 تأکیدی 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 وشکار، دیهیم‌گیری از اهورامزدا، جلوس شکوهمند برتخت و جز اینها). اما کاربرد انواع نقش مایه‌های گیاهی و جانوری با معانی نمادین نیز در هنر ساسانی معمول بود. ...[هنرمند ساسانی] چکیده‌نگاری و نمادپردازی را بربازنمایی واقع‌گرایانه ترجیح می‌داد» (پاکباز،۱۳۸۳،۲۸). علاوه بر این ویژگی‌ها «از دیگر ترکیب‌های واضح هنر ساسانی نوارهای مواجی است که از برخی پرندگان به پرواز در می‌آیند. ... [واینکه] زنان را موزون نقش می‌کنند»(Talbot Rice,1971,32-33). رنگ‌هایی که در نقاشی‌های دوران ساسانی استفاده می‌شد بیشتر «زرد، سرخ و خرمائی بوده که گاهی سرخی تندرنگ «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 (تصویر۴)، «بانوان دوره ساسانی، پیراهن بلند و بسیار پرچین و فراخ می‌پوشیده‌اند، و گاهی آن‌را بوسیله‌ی نواری درحوالی زیرپستان‌ها (یاکمی‌پائین‌تر) جمع کرده می‌بستند»(ضیاءپور،۱۳۴۷،۱۱۱-۱۱۰). نمونه‌هایی از این دست پوشش زنانه را در دیوارنگاره‌های سغدی نیز می‌توان دید(تصویر۵). در دیگر نقاشی دیواری‌های ساسانی نیز می‌توان به الگوهایی 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 درعقب مشاهده می‌شود که فاصله بین آنها از نقش حیوانات گوناگونی در حال فرار پرشده‌است. 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.[11] یا نقاشی دیواری با موضوع صحنه جنگ که از دوراوراپوس 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 نقاشی‌دیواری‌ها برای شناخت بیشتر هنر تصویری ساسانیان، می‌توان به کنده‌نگاری‌های باقی مانده آن دوران‌اشاره کرد که امروزه «متجاوز از سی نقش برجسته متعلق به دوره ساسانی درصخره‌های فارس و کرمانشاه کشف گردیده است. نقوش فارس غالباً در نقش‌رستم نزدیک تخت‌جمشید وبیشاپور و فیروزآباد قرار دارد و نقوش عمده کرمانشاه در طاق بستان حجاری شده‌است»(زمانی، ۱۳۵۵، ۲۰). نقش برجسته‌های طاق‌بستان از بی‌نظیرترین صحنه‌های هنرحجاری ایرانی محسوب می‌گردد که شامل قسمت‌های: نقش اردشیردوم، نقش شاپوردوم وسوم و نقش‌های طاق‌بزرگ شامل اعطای منصب خسروپرویز، خسرو سوار بر اسب وشکار گراز وگوزن می‌باشد. نکته مهم دراینجا این است که این نقش برجسته‌ها با شیوه نقاشی ساسانی نزدیکی

تصویر۴ ـ موزاییک بیشاپور، نیمه دوم سده سوم میلادی، موزه ایران باستان.
ماخذ: (ضیاءپور،۱۳۵۳، ۱۱۱)

تصویر۵ ـ زنان رامشگر(طراحی‌شده‌ازیک‌نقاشی‌دیواری)، پنجکنت.
ماخذ: (فرامکین،۱۳۷۲، ۱۲۵)

بسیاری دارند. برای نمونه در نقش برجسته اعطای منصب اردشیردوم(تصویر۶)، پادشاه درمیان دو ایزد ایستاده است «یکی از آنها اهورامزدا است که تاج می‌بخشد و دیگری میترا است رشته برسم دردست دارد و ازسرش نورمی‌تابد... . در زیر پاهای خدای بزرگ و شاه دشمن کشته شده بر زمین افتاده است. ...روش فنی هنرمندانی که عهده‌دار ساختن این اثر بوده کاملاً غیرعادی است...مبانی و قواعد نقش را رعایت نمی‌کند... تنه آنها جبهه‌ای و پاها نیم‌رخ است و نخستین‌بار است که سرها به صورت سه ربعی نمایان می‌شوند... بدین ترتیب هنر پیکرتراشی با فن نقاشی درهم می‌آمیزد» (گیرشمن، ۱۳۷۰، ۱۹۳-۱۹۲). بنابراین این نقش برجسته‌ها می‌توانند تا حدودی کمبود مدارک تصویری نقاشی دوران ساسانی را جبران نمایند، واندنبرگ پس‌از وصف این‌حجاری‌ها بیان می‌دارد که «این نقوش‌برجسته درحقیقت تقلیدی از صحنه نقاشی است که روی سنگ کنده شده» (واندنبرگ، ۱۰۴،۱۳۴۸). خانم پرادا [۱۲] در شرح این نقش برجسته‌ها درخصوص برخی از آنها اعتقاد دارد که «باعث بکاربردن رنگ شد. درنتیجه کم‌کم تأثیر چنان نقش‌برجسته‌هایی بیشتر با نقاشی مربوط می‌گردد» (پرادا،۱۳۸۳، ۳۰۳). به اعتقاد رایس[۱۳] «نقش‌های کم برجسته طاق‌بستانِ علاوه بر طاق تیسفون وابسته به‌شیوه اصلی نقاشی است و احتمالاً از دیگر سطوح تزیینی کارشده 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. حتی‌نقش گراز که نمادی از ایزد بهرام و فرّکیانی است در بازو و حتی یکی ازسرها 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 تصویر۷ به وضوح می‌توان نقش مروارید را در سرآستین‌ها و لبه شلوار دو مرد و نقوش گیاهی پارچه‌های ساسانی را در زیرانداز ایشان بازیافت. تصویر۸، نمونه‌ای باقی مانده از دو مجلس است که یکی بر بالای دیگری نقاشی شده است. «درتصویر 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 آن‌را با طرح کوشکی که بر روی یک بشقاب نقره عصر ساسانی قلمزنی شده است(تصویر۹)، 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 وگچبری 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 مواج پیوند می‌خورد. از دیگر ویژگی‌های برجسته هنر ساسانی، عنصر تزیین 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 وگل 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

روی نقاشی‌های افراسیاب مشاهده نمود» (تجویدی،۱۳۵۲،۵۱)

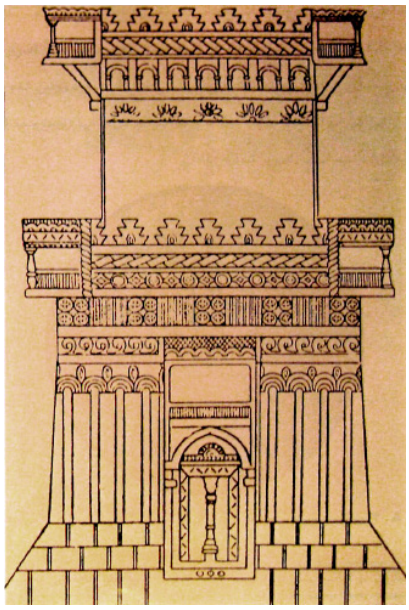
یکی دیگر از تأثیرهای هنرساسانی بر سغد، شیوه خطی نقش برجسته‌های ایرانی است که در نقاشی دیواری‌های متأخر سغدی دیده‌می‌شود «در دیوارنگاره‌های اولیه تناسبات نسبتاً طبیعی و اندکی برجسته‌نمایی در پیکره‌ها دیده می‌شود، در نقاشی‌های متأخر رویکرد به شیوه خطی و دو بعدی و معیارهای جدید تناسبات و زیبایی، و نیز اهمیت مضمون‌های دنیوی را ملاحظه می‌کنیم. جلوه‌های شاخص این تحول را در تصویرگری موضوع‌های حماسی، تاریخی و روزمره در اقامتگاه‌های خصوصی پنجکنت می‌توان یافت» (پاکباز،۱۳۸۳،۳۹). از دیگر ویژگی‌های برجسته هنرساسانی، عنصر تزیین و توجه به ریزه‌کاری است که این مهم با نقاشی نیز پیوندی نزدیک داشته و نمود آن در نقاشی‌های سغدی نیز نمایان است. در شخصیت پردازی، نگاره‌های سغدی تاحدودکمی از الگوهای ایران ساسانی بهره برده‌اند زیرا«به طور خاص نوع پهلوانان قرن۷و۸ میلادی سغدی با شانه‌های پهن، کمربندهای باریک، دست‌های روشن و انگشتان باریک شباهت کمی با نیروی آرمانی ساسانی دارد»(Sims,2002, 19).

جدای از تزیینات، کاربرد رنگ در دیوارنگاره‌های 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 از عقاید مذهبی و فکری ساکنان بین‌النهرین 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 سال۲۷۴م.بدستور بهرام اول شاه ایران به دار کشیده شد» (پوپ،۱۳۸۴،۱۳)، بنابراین باتنگ‌شدن عرصه برمانویان، تعداد زیادی از پیروان این آیین به خارج از مرزهای امپراتوری ساسانی مهاجرت نمودند و به تبلیغ و گسترش مانویت پرداختند، «آئین 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، سغد یکی از مهم‌ترین پایگاه‌های مهاجرت مانویان در آسیای مرکزی بود. برطبق سندی مکشوف از یک کتیبه سغدی، سرزمین سغد به پایگاهی برای تبلیغات مانوی تبدیل شده بود. همچنین حضور مانویت را می‌توان 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 می‌دانستند، 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 زمینه‌ی فرهنگ‌های محلی در نظر بگیریم. ...پیوند این نقاشی با دیوارنگاره‌های سغدی قابل ملاحظه است، اگر چه تأثیرپذیری آن از هنر بودایی بارزتر به‌نظر می‌رسد» (دادور، ۱۳۸۵، ۱۴۸). خود نقاشی مانوی به واسطه تجربیات مانی مجموعه‌ای از تأثیرات گوناگون فرهنگ‌های متفاوت بود، لیکن دراین میان هنرساسانی«بیش از همه بر نقاشی مانوی نیز مؤثر بوده است» (کایت ویواخیم،۱۳۸۴،۶۹). بنابراین نقاشی مانوی یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار نقاشی ساسانی بر دیوارنگاره‌های سغدی شد. از نمونه‌های تأثیر نقاشی مانوی برسغدی می‌توان به برخی از دیوارنگاره‌های پنجکنت‌اشاره کرد، پس‌زمینه‌ی نگاره‌های پنجکنت

تصویر۶-اعطای منصب‌شاهی(اهورامزدا، اردشیر،مهر)، طاق‌بستان.
ماخذ:(گیرشمن،۱۳۷۰،۱۹۰)

تصویر۷-بخشی‌ازیک نقاشی که درسال۵۶۹۱ به‌دست-آمده(طراحی‌شده)، پنجکنت
ماخذ:(فرامکین،۱۳۷۲،۱۲۷)

تصویر۸- دومجلس ازنقاشی‌های‌دیواری پنجکنت
ماخذ:(تجویدی،۱۳۷۵،۳۷)



تصویر۹-نقش‌کوشک بربشقاب‌نقره‌ساسانی.
ماخذ:(تجویدی،۱۳۷۵، ۳۸)

همانند بسیاری از نگاره‌های مانوی آبی، سرخ، سیاه و زرد است و کم و بیش در هیچ یک چشم‌انداز یا ژرف نمایی دیده نمی‌شود.

گاه تأثیر هنرساسانی برنگاره‌های سغدی چنان است که برخی«به‌اشتباه هنرسغدی 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، «به طورکلی شمایل‌نگاری و شیوه نقاشی‌داستان‌های سغدی مرکب از رومیان، هندیان، هفتالیان[۱۴] 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 برروی جنبه‌هایی از هنر همسایگان خود تأثیر گذارد، به عنوان مثال «احتمالاً پرداخت در هنر ساسانی برگرفته از الگوی آسیای مرکزی است»Talbot) (Rice,1971,34. در واقع «سغد بخشی از امپراتوری ساسانی شد اما تأثیر فرهنگی ازغرب ایران باعث پنهان نگاه‌داشتن سنت‌های بومی و محدود کردن فرهنگ آنها نشد و همواره تأثیرات باکتریایی وخوارزم 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 بودند و ازنوعی واقعیت گرایی 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 درحالت غلبه بر دیگر شاهان تصویر شده است؛ همچنین برخلاف هنرمندان ساسانی، نقاشان سغدی به‌ندرت اتفاقات مربوط به پادشاهان را به تصویر می کشیدند»(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 جامعه‌ای‌اشرافی و جنگاور پاسخ می‌دادند. در حالی که هنرهای یادمانی هند و ایران ساسانی علایق مذهبی یا حکومتی را تحقق می‌بخشیدند و نیز هنرهای سغدی، ارزش‌های دنیوی عصرحماسی را به وجود می‌آوردند» (آذرپی، ۱۳۷۹،۱۹۱ـ۱۹۰). آنچه که مسلم است دیوارنگاره‌های سغدی با وجود تمامی رویکردهای خود درحیات 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.

نتیجه

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 درمسیر جاده ابریشم و به‌عنوان منطقه‌ای ثروتمند، مجموعه‌ای ازعناصر 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 باحفظ سنت‌های نقاشی ایرانی آن‌را به‌نگارگری اسلامی بازگرداند. نقاشی سغد با وجود تأثیرپذیری زیاد از هنرساسانی تفاوت‌هایی نیز با آن دارد. از جمله اینکه ساسانیان چکیده‌نگاری ونمادپردازی را بربازنمایی واقع‌گرایانه ترجیح‌می‌دادند، در صورتی که سغدیان گاه با بازنمایی واقعت‌گرایانه 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 نقاشی‌های کوچک قاب بندی شده پشت سر هم که روایت‌گر داستانی خاص بوده است را شروعی برنگارگری 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 برتخت و... می پردازد در صورتی که در نقاشی‌های سغدی کمتر محوریت موضوعات را پادشاه تشکیل‌می‌دهد 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 تصویرشده 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، بهره ازجزئیات تن‌پوش‌ها و نقوش جانوری وگیاهی بافته‌ها، شکل تاج‌های پادشاهان، به انضمام نقاب‌ها و زنگوله‌ها و بهره از رنگ‌های: زرد، سرخ، خرمائی، آبی‌آسمانی و سیاه روبرو می‌شویم. علاوه برآنکه 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

و سایه‌روشـــن، عدم حضور منبع مشـــخص نور و ســـایه، یکسان بـــودن جایگاه و اهمیت انســـان و طبیعت، ساده‌ســـازی فرم‌ها و نادیده‌گرفتن توالی زمانی و ابعاد مکانی و رویکرد به شـــیوه خطی در نگاره‌های سغدی قابل مشاهده است. نقاشی سغدی را نمی توان نســـخه‌ای از نقاشـــی ساســـانی نامید، بلکه تأثیرات فرهنگ‌های تصویری دیگری همانند تأثیـــرات باکتریایی و خوارزمی حتی از نقاشـــی ساسانی نیز بیشتر است، لیکن با وجود همه اینها نقاشی ســـغدی از اصالت خاص خود بهره‌مند است و صرفاً نمی‌توان آن را زیـــر گـــروه فرهنگ تصویری هیچکدام از همســـایگان خودش تعریف کرد.

پی نوشت‌ها

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

۱۱ .«ایـــن دو پیکـــر محتمـــلاً شـــاه را در دو وضعیـــت مختلـــف می‌نمایانند.»(پاکباز، ۲۹،۱۳۸۳) تصویرکردن شـــاه درحال شـــکار به آن علت بود که «ساسانیان اعتقاد داشتند که سلطنت ودیعه‌ی الهی است و شاه نایب خداوند در زمین از این‌رو «اینکه قدرت آسمانی در وجود شخص شاه باقیست از پیروزی او در شـــکار 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

اتینگهـــاوزن، ریچارد، واحســـان یارشـــاطر(۱۳۷۹)، *اوج‌های درخشـــان هنرایران*، رویین پاکباز و هرمزعبداللهی، نشرآگاه، چاپ اول، تهران.

بارتولـــد، واســـیلی ولادیمیـــر(۱۳۷۶)، *تاریـــخ ترکهـــای آســـیای میانه*، غفارحسینی، انتشارات توس، چاپ اول، تهران .

بهزادی، رقیه (۱۳۶۹)، هنر قوم‌های کهن ـ نقاشـــی‌های سغدی، چیستا، شماره۷۳ ، صص۳۶۸-۳۵۸.

بینیون، لارنـــس، ج.و.س.ویلکینســـون، بازیل‌گری(۱۳۶۷)، ســـیر *تاریخ نقاشی‌ایرانی*، محمدایرانمنش، انتشارات‌امیرکبیر، چاپ اول،تهران.

بنیون، لارنس(۱۳۸۳)، *روح انســـان درهنرآســـیایی*، محمدحســـین‌آریا، وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی، چاپ اول، تهران.

پاکبـــاز، رویین (۱۳۸۳)، *نقاشـــی ایران ازدیربازتا امروز*، انتشـــارات زرین وسیمین، چاپ سوم، تهران.

پـــرادا، ایـــدت (۱۳۸۳)، هنـــر *ایـــران باســـتان*، ترجمه واقتبـــاس پرویز ناتل‌خانلری، انتشارات فرانکلین، تهران.

پوپ، آرتوراپهام (۱۳۸۴)، ســـیر *وصورنقاشـــی ایران*، یعقوب آژند، مولی، چاپ‌دوم، تهران.

پوگاچنکـــوا، گالینـــا، وآلبرخاکیمـــوف (۱۳۷۲)، هنردرآســـیای‌مرکزی، ناهیدکریم‌زندی، وزارت‌فرهنگ‌وارشاد اسلامی، چاپ‌اول، تهران.

تجویـــدی، اکبـــر (۱۳۵۲)، *نقاشـــی‌ایرانی ازکهن‌تریـــن روزگار تـــادوران صفویان*، وزارت فرهنگ و هنر، تهران.

تجویـــدی، اکبر (۱۳۷۵)،*نگاهی به هنر نقاشـــی‌ایران ازآغـــاز تاقرن دهم هجری*، وزارت فرهنگ و ارشاداسلامی، چاپ دوم، تهران.

ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۲)، *طرحها ونقوش لباس‌ها وبافته‌های ساسانی*، گنجینه‌هنر، چاپ اول، تهران.

زمانی، عباس (۱۳۵۵)، *تأثیرهنرساســـانی درهنراسلامی*، وزارت فرهنگ وهنر، تهران.

ضیاءپـــور، جلیـــل (۱۳۵۳)، *آشـــنایی‌بارنگ‌آمیزی‌درآثارهنری ایرانیـــان ازکهن‌ترین‌زمان تادورۀصفویه*، ادارۀکل نگارش وزارت فرهنگ و هنر بمناسبت جشن فرهنگ وهنر، تهران.

ضیاءپـــور، جلیـــل (۱۳۷۷)، *مختصرتاریـــخ هنر ایران وجهـــان*، جلدیک، انتشارات اسلیمی، چاپ اول، تهران.

ضیاءپور، جلیل (۱۳۴۷)، *پوشـــاک زنان ایـــران ازکهن‌ترین زمان تا آغاز شاهنشاهی پهلوی*، وزارت فرهنگ وهنر، تهران.

عکاشه،ثروت(۱۳۸۰)، *نگارگری اسلامی*، سید غلامرضا تهامی، انتشارات حوزه هنری، تهران.

فرامکین، گرگوار(۱۳۷۲)، *باستان‌شناســـی درآسیای‌مرکزی*، صادق ملک شهمیرزادی، وزارت امورخارجه، تهران.

فون‌گال، هوبرتس(۱۳۷۸)، جنگ *ســـواران*، فرامرزنجدسمیعی، انتشارات نسیم دانش، تهران.

انس یواخیم(۱۳۸۴)، *هنرمانوی*، ابوالقاســـم اســـماعیل‌پور، نشراسطوره، تهران.

گری، بازیل(۱۳۵۴)، *نگاهی به‌نگارگری درایران*، فیروز شـــیروانلو، توس، تهران، چاپ اول.

گیرشـــمن، رمان(۱۳۷۰)، *ایران ازآغاز تااســـلام*، محمدمعین، انتشـــارات علمی و فرهنگی، تهران.

لئونیدویـــچ خروموف، آلبرت(۱۳۸۱)، ســـغدیان، به‌اهتمام علی‌بهرامیان، وزارت امورخارجه، چاپ اول، تهران .

واندنبرگ، لویی(۱۳۴۸)، *باستان‌شناســـی ایران باســـتان*، عیســـی بهنام، دانشگاه تهران، تهران.

دادور،ابوالقاسم،وثریامحمدی(۱۳۸۵)، نقاشی‌مانوی‌وتأثیرآن‌برنگارگری‌اولیه اسلامی، *دوفصلنامه مطالعات هنراسلامی*، شماره ۵، صص ۱۵۴-۱۴۱.

زرشـــناس، زهره(۱۳۸۱)، هنر وافسانه‌های ســـغدی، *ماه هنر*، شماره۵۱، صص۲۷-۲۴

Azarpay,Guitty(1981), Sogdianpainting,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*,NewYork.

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.

(www.asraresokhan.com. فروردین ۱۳۹۱)
(www.cais-soas.com. فروردین ۱۳۹۱)
(www.iranicaonline.org. فروردین ۱۳۹۱)
(www.silk-road.com. فروردین ۱۳۹۱)