Journal of Visual Art Studies

"Sogdian Murals and the Characters of the Shahnameh: A Comparative Inquiry into the Continuity of Iranian Epic Narratives"

Morvarid Kheradmand[1]✉ | Elham Hasanvand[2]

1. Corresponding Author: M.A. Student in Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies of Art, University of Art, Iran.
Email: morvkh4@gmail.com
2. Ph.D. in Cultural Management, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies of Art, University of Art, Iran.
Email: el.hassanvand@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
8 July 2025
Received in revised form:
5 october 2025
Accepted:
26 october 2025

Keywords:
Sogdian murals,
Shahnameh characters,
Panjikent,
epic narrative,
cultural memory,
Iranian visual tradition

ABSTRACT

The Sogdian mural paintings, particularly those excavated from Panjikent and other prominent urban centers of Sogdiana, constitute a unique visual archive that predates Ferdowsi's *Shahnameh* and reflects a vibrant tradition of storytelling in visual form. These artworks, dating from the fifth to eighth centuries CE, depict themes rooted in myth, ritual, heroism, and daily life. This research employs a comparative, character-based methodology to explore the correspondences between prominent figures in the *Shahnameh* and their visual representations in Sogdian mural art, with an emphasis on narrative continuity and cultural memory. Through case studies of characters such as Zal, Rostam, Sohrab, Siyavash, Farud, Gordafarid, Gordiyeh, Zahhak, and Fereydun, the study identifies recurring visual motifs, narrative parallels, and symbolic associations. These include concepts such as divine authority (*farr*), tragic heroism, purification through fire, maternal mourning, and dualistic struggle between order and chaos. The murals are examined in relation to their composition, iconography, gesture, costume, and contextual placement within Sogdian domestic and ritual spaces. Significantly, the research argues that these murals should not be seen as later illustrations of literary epic but as autonomous narrative agents that either informed or paralleled early Iranian epic traditions. This interdisciplinary investigation combines art historical analysis with comparative mythology and Persian literary studies, offering new insights into how visual culture contributed to the transmission and transformation of epic themes before the rise of Islamic-era manuscript traditions. By tracing the mytho-epic continuity across media and centuries, the study sheds light on the role of visual representation in sustaining shared cultural narratives and underscores the value of mural painting as a dynamic vessel of pre-Islamic Iranian identity.

Cite this article Kheradmand.Morvarid, Hasanvand.Elham. "Sogdian Murals and the Characters of the Shahnameh: A Comparative Inquiry into the Continuity of Iranian Epic Narratives" *Journal of Visual Art Studies*, (2026), 2(2), 291-312.
.DOI: 10.22111/JART.2025.53246.1086

© Kheradmand, Morvarid; Hasanvand, Elham.
Publisher: University of Sistan and Baluchestan
DOI: 10.22111/JART.2025.53246.1086

DRAFT

Extended Abstract

The mural paintings of Sogdiana—especially those discovered in Panjikent, Ghagha-Shahr, and other cultural centers of the eastern Iranian world—constitute some of the most significant visual records of pre-Islamic Iranian civilizations. These murals, dating approximately from the fifth to eighth centuries CE, represent a rich tapestry of mythological, ritualistic, heroic, and quotidian themes, capturing the layered cultural memory of their creators. The present study investigates these murals through a comparative lens, juxtaposing the depicted figures with prominent characters from Ferdowsi's Shahnameh to examine the extent of narrative continuity and the persistence of epic motifs in Iranian cultural memory. The central research question guiding this study is: To what degree do Sogdian mural figures correspond with Shahnameh characters, and how does this correspondence reflect the persistence of shared Iranian cultural memory?

This research adopts a qualitative methodology, relying primarily on comparative content analysis. The analytical framework includes several interrelated criteria: situational correspondences, individual character traits, shared narrative motifs, and symbolic markers. Situational correspondences encompass battle scenes, ritual activities, mourning practices, and ceremonial events depicted in the murals, which parallel analogous episodes in the Shahnameh. Individual traits focus on costume, weapons, posture, social rank, and gestures of the figures, allowing the identification of visual analogues to literary characters. Shared motifs include recurring heroic archetypes, cosmological dualisms, themes of justice and retribution, and symbolic representations of divine favor or authority (farr). Symbolic markers such as crowns, flames, mythological creatures, color schemes, and compositional orientation further inform the comparative analysis.

Through detailed case studies of characters including Zal, Rostam, Sohrab, Siyavash, Farud, Gordafarid, Gordiyeh, Zahhak, and Fereydun, the study demonstrates that the murals encapsulate conceptual and narrative structures that prefigure the epic portrayals in the Shahnameh. For example, scenes involving Zal and Rostam convey archetypal heroism, while depictions of Siyavash or Farud manifest tragic heroism, purification, and moral confrontation, aligning closely with the narrative arcs found in Ferdowsi's text. Female warrior figures such as Gordafarid and Gordiyeh are represented with martial agency, echoing their literary counterparts and indicating the preservation of non-stereotypical heroic roles in pre-Islamic visual culture. Furthermore, the iconic representation of Zahhak, with symbolic attributes, suggests a visual transmission of moral and cosmological themes that underpin Shahnameh narratives.

The methodological approach integrates art-historical analysis, semiotic interpretation, and comparative mythology. Visual analysis encompasses composition, bodily gesture, costume, iconographic symbols, and spatial context within domestic and ceremonial architecture. Semiotic investigation identifies recurring signifiers and their functional role in narrative construction, while comparative literary analysis situates these signifiers alongside textual descriptions in the Shahnameh. Importantly, the study does not assume direct influence of the murals on Ferdowsi's literary production. Instead, it conceptualizes both the murals and the Shahnameh as expressions of a shared cultural, reflecting continuity in Iranian heroic, mythological, and ritual consciousness across centuries. This approach allows for recognition of a pre-Islamic narrative substratum, which later crystallized in the poetic form of the Shahnameh.

The results of this comparative analysis reveal that Sogdian murals functioned not merely as decorative or aesthetic objects but as active repositories of Iranian cultural memory. Visual representations of characters exhibit patterns of narrative and symbolic continuity that resonate with literary epic structures. For instance, recurring visual motifs—such as martial postures, ceremonial gestures, and symbolic items like crowns and farr—correspond with narrative elements in the Shahnameh, suggesting that these murals encoded and communicated epic knowledge to a broad social audience. Unlike manuscripts, which rely on textual literacy, mural paintings engaged viewers across social strata, ensuring wider dissemination of heroic

narratives. The murals' integration of everyday life scenes with epic and ritual motifs underscores their role in embedding cultural memory within the fabric of communal life.

This research further elucidates how the shared narrative framework evident in both the Sogdian murals and the Shahnameh reflects a persistent Iranian epic consciousness. Through the examination of visual and textual analogues, the study demonstrates that key concepts—heroic valor, moral struggle, divine sanction, and cosmic duality—transcend medium-specific constraints and persist across centuries. Notably, the murals' visual vocabulary provides evidence of narrative strategies parallel to those employed in epic poetry, including the dramatization of conflict, hierarchical positioning of characters, and codification of symbolic gestures. By tracing these continuities, the study contributes to a broader understanding of how pre-Islamic Iranian identity and collective memory were visually preserved, reinforced, and transmitted.

The findings of this study have implications for multiple disciplines, including art history, comparative literature, folklore studies, and cultural memory research. They underscore the importance of interdisciplinary approaches in understanding the complex interactions between image and narrative, and between visual and textual modes of epic transmission. In particular, this research highlights the potential of mural paintings as autonomous narrative agents capable of parallel or complementary expression alongside literary texts. By situating Sogdian murals within the larger framework of Iranian epic traditions, the study advances a nuanced understanding of how visual culture mediated heroic ideologies and shaped the reception of mytho-historical knowledge.

In conclusion, this study argues that the Sogdian murals and the Shahnameh, though separated by centuries and medium, share a coherent narrative and symbolic universe. They constitute complementary facets of Iranian epic memory, reflecting an enduring cultural framework rooted in oral traditions, heroic archetypes, and collective imagination. Visual and textual representations together reveal the structural and thematic persistence of epic motifs, emphasizing that the transmission of Iranian cultural memory was neither linear nor medium-bound. Future research may extend this comparative inquiry by examining lesser-known Sogdian murals and integrating contemporary textual sources, potentially uncovering additional correspondences and expanding the repertoire of visual-literary analogues. Such investigations will further illuminate the interplay of visual narrative and literary epic in sustaining Iran's pre-Islamic cultural heritage.

دوفصلنامهٔ علمی-تخصصی مطالعات هنرهای تجسمی

«دیوارنگاره‌های سغدی و شخصیت‌های شاهنامه: واکاوی تطبیقی با تأکید بر تداوم روایت‌های حماسی ایرانی»

مروارید خردمند[1]✉ | الهام حسن‌وند[2]

۱. نویسنده مسئول دانشجوی کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران: morvkh4@gmail.com

۲. دکترای مدیریت فرهنگی، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران: el.hassanvand@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: 1404/04/17

تاریخ ویرایش: 1404/07/13

تاریخ پذیرش : 1404/08/04

واژه‌های کلیدی:
دیوارنگاره‌های سغدی،
شخصت‌های شاهنامه،
پنجکنت،
روایت حماسی،
حافظهٔ فرهنگی.

چکیده

دیوارنگاره‌های سغدی، ازجمله برجسته‌ترین اسناد تصویری تمدن‌های ایرانی پیش از اسلام به‌شمار می‌روند که با لایه‌هایی از اسطوره، حماسه، آیین و تجربهٔ زیستهٔ مردمان، روایت‌های فرهنگی این تمدن کهن را در خود حفظ کرده‌اند. این دیوارنگاره‌ها در گسترهٔ هنر نقاشی ایرانی، جایگاهی مستقل و درعین‌حال بنیادین دارند. پژوهش حاضر، با رویکردی تطبیقی میان شخصیت‌های نقش‌بسته بر دیوارهای تمدن سغد و شخصیت‌های شاهنامهٔ فردوسی، در پی واکاوی پیوستگی‌ها، هم‌پوشانی‌ها و دگرگونی‌های معنایی در انتقال روایت‌های حماسی است. پرسش اصلی پژوهش این است که: چه میزان تطابق میان چهره‌های سغدیِ بازمانده در نقاشی‌ها با شخصیت‌هایی شاهنامه وجود دارد؛ و این تطابق چه نسبتی با حافظهٔ فرهنگی ایرانی دارد؟ این پژوهش به لحاظ ماهیت کیفی‌ست؛ که به روش تحلیل محتوای تطبیقی انجام شده‌است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که برخی شخصیت‌های حماسی شاهنامهٔ فردوسی در قالب‌های بصری در دیوارنگاره‌های سغدی تجسم یافته‌اند. این مشابهت‌ها نه به‌مثابه تأثیرپذیری شاهنامه از نقاشی‌های سغدی، بلکه به‌عنوان تجلّی حافظهٔ فرهنگی مشترک در بسترهای بیانی متفاوت تحلیل می‌شوند. استمرار یک نظام مفهومی–روایی مشترک، که ریشه در فرهنگ شفاهی، قهرمان‌های اسطوره‌ای و حماسی ایرانی، و حافظهٔ جمعی مردمان فلات ایران دارد. از این منظر، می‌توان شخصیت‌هایی که در دیوارنگاره‌های سغدی و اشعار شاهنامه بازنمایی شده‌اند را بخشی از ذهنیت مشترک حماسی ایرانی پیش و پس از اسلام دانست که در ساختارهای گوناگون هنری تداوم یافته و برای قرن‌های متمادی هم‌چنان زنده مانده‌اند.

استناد: خردمند، مروارید؛ حسن‌وند، الهام. (۱٤۰٤). «دیوارنگاره‌های سغدی و شخصیت‌های شاهنامه: واکاوی تطبیقی با تأکید بر تداوم روایت‌های حماسی ایرانی»، *مطالعات هنرهای تجسمی*، ۲(۲)، ۲۹۱-۳۱۲.

DOI: 10.22111/JART.2025.53246.1086

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

© خردمند، مروارید؛ حسن‌وند، الهام.

مقدمه

نقاشی دیواری به‌مثابه یکی از شاخص‌ترین شیوه‌های بیانی در فرهنگ‌های باستانی، حامل لایه‌های پیچیده‌ای از معنا، اسطوره، روایت و ذهنیت جمعی است که از گذشتگان به‌جای مانده‌است. در این میان، دیوارنگاره‌های سغدی، به‌ویژه آثاری که از شهر پنجکنت (پنجه‌کند) به‌دست آمده‌اند، نه‌تنها از نظر زیبایی‌شناختی و تکنیک اجرایی حائز اهمیت‌اند، بلکه از منظر محتوای روایت‌محور و نشانه‌شناختی نیز درخور مطالعه هستند و منبعی غنی برای فهم ذهنیت اسطوره‌ای و حماسی ایرانی پیش از اسلام به‌شمار می‌روند. همچنین از حیث محتوای روایی دیوارنگاره‌های سغدی دربردارندهٔ مضامینی متنوع‌اند؛ از آن جمله است مضامین و صحنه‌های آیینی، حماسی، نبرد، شکار، درباری، افسانه‌ای، عامیانه و صحنه‌هایی از زندگی روزمرهٔ مردمان. این دیوارنگاره‌ها به‌دلیل شمول اجتماعی و گوناگونی مخاطبان نیز در خور توجه‌اند، زیرا صرفاً به طبقه‌ای خاص تعلق نداشته‌اند و هم بر دیوار خانهٔ توانگران و هم در خانهٔ طبقات فرودست یافت شده‌اند. نکتهٔ تأمل‌برانگیز و اهمیت این آثار زمانی دوچندان می‌شود که آن‌ها را در کنار شاهنامهٔ فردوسی قرار دهیم؛ اثری که قرن‌ها پس از خلق دیوارنگاره‌ها به رشتهٔ تحریر درآمده، که نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ همان الگوهای فرهنگی، اسطوره‌ای و ذهنی است؛ بلکه درمی‌یابیم که دیوارنگاره‌های سغدی حامل شخصیت‌هایی با ویژگی‌های بصری و موقعیتی‌اند که با برخی قهرمانان و ضدقهرمانان حماسیِ شاهنامه قابل‌تطبیق بوده و حتی در مواردی روایات و شخصیت‌ها دیوارنگاره‌ها و شاهنامه با هم برابری می‌کنند. نقاشی‌های سغدی، به‌عنوان بیان تصویری، واجد روایت‌اند؛ روایتی که نه از مسیر زبان، بلکه از خلال ترکیب‌بندی، بدن‌مندی، حرکت و نمادها بیان می‌شود. در برابر این بیان تصویری، شاهنامه، اثر سترگ حکیم ابوالقاسم فردوسی، با زبانی فاخر و نظمِ حماسی، جهان اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی ایرانیان را در قالب روایت‌های منظوم بازسازی کرده‌است. هدف این پژوهش، تحلیل تطبیقی میان شخصیت‌های محوری شاهنامه و شخصیت‌های دیوارنگاره‌های سغدی است، با تمرکز بر بازشناسی ساختارهای مشترک روایی، نشانه‌شناختی و مفهومی، به‌منظور تبیین پیوستگی حافظهٔ فرهنگی ایرانی در بستر روایت منظوم و تصویر حماسی. مسئلهٔ اصلی تحقیق این است که چگونه برخی صحنه‌های برجسته در نقاشی‌های سغدی را می‌توان با موقعیت‌های روایی در شاهنامه تطبیق داد و این تطبیق چه نسبتی با حافظهٔ فرهنگی، اسطوره‌شناسی تطبیقی و روایت‌نگاری بصری دارد. در حقیقت پرسش محوری این پژوهش از تقاطع همین دو قلمرو برمی‌خیزد:

- چه میزان تطابق میان چهره‌های سغدیِ بازمانده در نقاشی‌های دیوارنگاره‌ها با شخصیت‌های شاهنامه وجود دارد؟

و در خلال پاسخ به این پرسش اصلی، به سؤالات فرعی زیر نیز پرداخته خواهد شد:

- این تطابق چه نسبتی با استمرار حافظهٔ فرهنگی ایرانی دارد؟
- در ساختار بصری دیوارنگاره‌های سغدی، چه نشانه‌ها و بن‌مایه‌هایی دیده می‌شود که با روایات شاهنامه هم‌خوانی دارند؟

در این پژوهش، تلاش شده است با رویکردی تطبیقی، پیوندهای میان روایت‌های تصویریِ دیوارنگاره‌های سغدی و شخصیت‌های حماسی شاهنامه، نظیر زال، رستم، سهراب، سیاوش، فرود، فریدون، ضحاک و زنان جنگجو (گردیه و گردآفرید) مورد مطالعه قرار گیرند. نکتهٔ بنیادین آن است که این پژوهش فرض تأثیرپذیری شاهنامه از دیوارنگاره‌ها را پیش نمی‌کشد؛ دیوارنگاره‌های سغدی پیش از سرایش شاهنامه خلق شده‌اند و ازاین‌رو، هر نوع ارتباط میان آن‌ها با شاهنامه، نه در قالب تأثیرگذاری مستقیم، بلکه در قالب استمرار یک نظام مفهومی–روایی مشترک قابل‌درک است. این نظام مفهومی، ریشه در فرهنگ شفاهی، اسطوره‌های ایرانی و حافظهٔ جمعی مردمان فلات ایران دارد. حافظه‌ای که در قالب‌های متنوعی چون داستان، نقاشی و درنهایت ادبیات منظوم تداوم یافته‌است. از این منظر، دیوارنگاره‌ها را می‌توان به‌مثابه اسناد تصویری حافظهٔ جمعی ایرانی تحلیل کرد که بازتاب‌دهندهٔ همان بن‌مایه‌هایی‌اند که بعدها در شاهنامه با ساختاری روایی و کلامی بازتولید شده‌اند. این تطبیق‌ها، از خلال موقعیت، کنش، سلاح، لباس، و تعامل شخصیت‌ها در تصویر استخراج می‌شود و می‌تواند به‌عنوان داده‌ای برای درک الگوی روایی مشترک در دو رسانهٔ متفاوت تلقی شود. از این منظر، دیوارنگاره‌های سغدی را نه‌تنها به‌عنوان آثار هنری، بلکه به‌مثابه متونی تصویری می‌توان خوانش کرد که بخشی از پیکرهٔ حماسه‌پردازی ایرانی را در بسترهای زمانی و بیانی متفاوت به نمایش می‌گذارند. پژوهش حاضر، با تمرکز بر رابطهٔ میان تصویر و روایت، می‌کوشد تا بر شکاف موجود میان تاریخ هنر ایران پیش از اسلام و ادبیات کلاسیک فارسی پل بزند.

مطالعهٔ تطبیقی تصویر و روایت می‌تواند به شناخت عمیق‌تری از پایداری ساختارهای فرهنگی ایرانی بی‌انجامد. در این پژوهش از معیارهای تطبیقی زیر استفاده شده است:

- شباهت‌های موقعیتی (نبرد پهلوانان، صحنه‌های سوگواری و آیین‌ها)
- ویژگی‌های فردی شخصیت‌ها (پوشش، سلاح، جایگاه اجتماعی، ژست و کنش)
- بن‌مایه‌های مشترک (نظیر مرگ قهرمان، نبرد نور و ظلمت)
- نشانه‌های نمادین مشترک (مثل تاج، شعله، موجودات اسطوره‌ای، ویژگی‌های بارز شخصیت، رنگ‌ها و جهت‌گیری‌های تصویری)

با توجه به غنای روایت شاهنامه در شکل‌دهی به هویت فرهنگی ایران، و در عین حال فقدان پژوهش‌های دقیق تطبیقی میان روایت متنی و تصویر پیشااسلامی، ضرورت تحلیل میان‌رشته‌ای منابع تصویری چون دیوارنگاره‌های سغدی برای فهم پیشینه‌های روایی شاهنامه دوچندان می‌شود. این پژوهش می‌کوشد تصویری کامل‌تر از تداوم روایت‌های حماسی ایرانی در بسترهای مختلف ارائه دهد.

۱. پیشینهٔ پژوهش

اهم پژوهش‌های انجام‌شده در باب دیوارنگاره‌های سغدی بر جنبه‌های باستان‌شناختی و سبک‌شناسی متمرکز بوده‌اند و کمتر به امکان تطبیق محتوای روایی آن‌ها با منابع ادبی کلاسیک فارسی به‌ویژه شاهنامه پرداخته شده‌است؛ البته این به معنای فقدان کلی این مطالعه نیست؛ در برخی از مطالعات پیشین، به مشابهت دیوارنگاره‌ها و شخصیت‌های شاهنامه پرداخته شده‌است؛ که درحقیقت برای شناسایی شخصیت‌های شاهنامه بوده‌است؛ اما این مطالعات آن‌چنان که باید نه تطبیقی بوده و نه به تداوم روایت حماسی اشاره‌ای شده‌است. صرفاً شناسایی شخصیت‌های شاهنامه در برخی دیوارنگاره‌ها تحقق یافته‌است.

برای نمونه محمد محمدی (۱۳۸۹) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «نقاشی سغدی سرچشمه‌ای برای نگارگری ایرانی» به بررسی منشأ نقاشی سغدی و نگارگری ایرانی پس از اسلام می‌پردازد. این پژوهش ابتدا تحلیل می‌کند که نقاشی سغدی از نظر درون‌مایه (مضامین) و صورت (شیوهٔ اجرا، ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی) دارای ارتباط مستقیم با هنر ایرانی، ازجمله هنر ساسانی و مانوی است. پژوهش نشان می‌دهد که هنر سغدی، اگرچه مستقل از دربار ساسانی بوده، اما بخشی از گفتمان بصری ایرانی و خاستگاهی برای نگارگری اسلامی است. او مفاهیمی مانند رزم، بزم، آیین، سوگواری، اسطوره و حتی نقش زنان و پهلوانان را بررسی می‌کند و این مضامین را با نمونه‌های نگارگری ایرانی مقایسه می‌کند. تفاوت این پایان‌نامه با پژوهش پیش‌رو در آن است که، پژوهش حاضر به‌جای بررسی خاستگاه‌های سبک‌شناختی نگارگری ایرانی، بر تطبیق روایت‌محور شخصیت‌های شاهنامه با نمونه‌های موجود در نقاشی‌های دیواری سغدی تمرکز دارد. هدف این تحقیق، تحلیل پیوست‌های روایی، اسطوره‌ای و مفهومی میان شخصیت‌های حماسی و بازتاب آن‌ها در تصویر است، نه منشأ زیبایی‌شناختی نگارگری اسلامی. این تفاوت با سایر پژوهش‌های ذکرشده در پیشینه نیز مشترک است؛ لذا از تکرار تفاوت در ادامه خودداری می‌شود.

در نمونه‌ای دیگر سینا سلیمانی (۱۴۰۱) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تأثیر و تأثر فرهنگ و هنر سغد و ایران»، تعاملات فرهنگی، هنری و سبک‌شناختی میان تمدن سغدی و ایران از دوره‌های پیش از اسلام تا اوایل دورهٔ اسلامی تمرکز کرده‌است. پژوهش مزبور، بیشتر بر تأثیرات متقابل در عناصر بصری، نقش‌مایه‌ها، ساختارهای نمادین و فرم‌های هنری در معماری، نقاشی و صنایع دستی متمرکز بوده و به بررسی روندهای تاریخی در تبادل فرهنگی میان شرق ایران و سرزمین‌های مجاور پرداخته‌است.

همچنین مجید خالقیان (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «نقش سغدیان در حفظ تداوم و گسترش فرهنگ ایرانی در عهد باستان» تمرکز خود را بر تحلیل تاریخی و تمدنی جایگاه قوم سغد در انتقال عناصر فرهنگی ایران به سرزمین‌های شرقی، ازجمله چین و نواحی آسیای میانه است. این پژوهش با اتکا به داده‌های باستان‌شناسی، منابع مکتوب، زبان‌نوشته‌های سغدی و شواهد تاریخی، نقش میانجی‌گرایانهٔ سغدیان را در حفظ زبان، اسطوره و هنر ایرانی بررسی کرده و آن‌ها را از عوامل مؤثر در تداوم میراث ایران‌زمین دانسته است.

مهدی بیاتی (۱۳۹۰) نیز در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی تأثیر هنر ساسانی بر نقاشی سغدی» به بررسی چگونگی تأثیر سبک‌ها، نمادها و خصوصیات بصری هنر ساسانی بر نقاشی‌های دیواری سغدی می‌پردازد. پژوهشگر با بررسی تعدادی آثار ساسانی (مجسمه و نقاشی دیواری) و شش نمونه شناخته‌شده از نقاشی‌های سغدی، نشان می‌دهد که ویژگی‌هایی چون استفاده از رنگ‌های تخت و درخشان، فضای خطی دوبُعدی، تکرار موتیف‌های حیوانی (سیمرغ)، روبان‌های تزئینی و نقش‌های مروارید شکل مشابهی در هنر سغدی یافته‌اند. همچنین سیما مرادی (۱٤۰۲) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «سنجش داستان سیاوش در شاهنامه با دو روایت سغدی و ختنی» تمرکز اصلی‌اش بر تطبیق محتوایی داستان سیاوش با دو روایت کهن سغدی و ختنی است که از متون باقی‌مانده از آسیای میانه استخراج شده‌اند. نویسنده تلاش کرده با تحلیل روایت‌شناختی، عناصر روایی مشترک و متمایز این سه نسخه (شاهنامه، روایت سغدی، روایت ختنی) را بررسی کرده و نشان دهد که ساختار کلی داستان، به‌رغم تفاوت‌های فرهنگی و زبانی، از یک بن‌مایهٔ اسطوره‌ای مشترک ریشه گرفته‌است. در این پژوهش، الگوهایی چون مرگ قهرمان، آزمون پاکی، و بازگشت بهارانه مورد توجه قرار گرفته‌اند. این پایان‌نامه به‌دلیل تطبیق با شاهنامه و تحلیل روایت‌محور به پژوهش حاضر نزدیک است؛ اما تفاوت این پایان‌نامه با تحقیق حاضر در آن است که تمرکز آن بر تحلیل متنی و زبان‌شناختی روایت‌هاست، درحالی‌که این پژوهش به تطبیق شخصیت‌های حماسی، از جمله سیاوش، با بازتاب‌های تصویری آن‌ها در نقاشی‌های دیواری سغدی پرداخته است. در این‌جا لایهٔ تصویری روایت، ساختار بصری صحنه‌ها، نشانه‌ها و ترکیب‌بندی‌ها تحلیل می‌شود تا پیوند حافظهٔ تصویری با روایت شاهنامه نشان داده‌شود.

به‌علاوه مژده ملی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «مطالعه و بازخوانی اسطورهٔ آتش و سیاوش در نگاره‌های دیواری پنجکنت سمرقند» به بررسی ساختار بصری و معنایی تصویری روایت سیاوش و آتش را در دیوارنگاره‌های سغدی می‌پردازد. این پژوهش ضمن

تحلیل عناصر ترکیب‌بندی، رنگ و نقش‌بندی، رابطهٔ بین فرم و محتوای اسطوره‌ای را به‌صورت عینی بررسی کرده و نشان داده‌است که دیوارنگاران سغدی با بهره‌گیری از نشانه‌های بصری مشخص معنای متأثر از پاکی اسطوره‌ای سیاوش را به مخاطب منتقل کرده‌اند. اگرچه این پژوهش تصویری، تکیه‌ای قوی بر تحلیل فرم و محتوای اسطوره‌ای داشته، اما محدود است به بررسی ساختاری یک تصویر منفرد و بدون تحلیل تطبیقی با روایت شاهنامه یا سایر شخصیت‌ها.

ابوالقاسم دادور و همکاران (۱۳۹۱) نیز در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی تأثیرات نقاشی ساسانی بر دیوارنگاره‌های سغدی»، به بررسی دقیق و نمونه‌بنیاد تأثیرات هنر نقاشی ساسانی بر نقاشی‌های دیواری سغدی می‌پردازند. نمونه‌های مورد بررسی شامل سه اثر برجستهٔ ساسانی (مجسمه‌ها و نقاشی‌های دیواری) و شش تصویر سغدی از مناطق پنجکنت و سمرقند است. نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد که عناصر بصری مهمی مانند رنگ‌های تخت و درخشان، فضاسازی تخت و دوبُعدی، پرهیز از توالی زمانی و تمرکز بر ژست‌های پویا، به‌وضوح در هر دو حوزه مشترک هستند؛ گرچه نقاشی‌های سغدی در فرم و نشانه‌شناسی خود استقلال فرهنگی حفظ کرده‌اند. این مقاله مشخص می‌کند اگرچه هنر ساسانی نقش مؤثری در شکل‌گیری برخی ویژگی‌های بصری نقاشی سغدی داشته، دیوارنگاره‌ها دارای مبانی کنش‌گرای روایت‌محور بوده‌اند که مسیر کاملاً متفاوتی با یک تحلیل صرفاً سبک‌شناسانه دنبال می‌کنند.

۲. سغد

«به بغ و میترا [سوگند] که او را نخواهم فروخت... »[۱]

(دیتس، ۱۳۸۵: ۱٤٦).

اهمیت سغد در جغرافیای فرهنگی ایران باستان، فراتر از موقعیت منطقه‌ای و تجاری آن بوده‌است. «از سدهٔ پنجم تا ربع اول سدهٔ هشتم میلادی، مقارن با دوران فعالیت بازرگانان سغدی در نقش واسطه‌های اصلی تجارت در مسیر جادهٔ ابریشم، شکوفایی هنریِ بی‌سابقه‌ای در این نواحی پدید آمد» (پاکباز، ۱۳۹٦: ۳۷). در بسیاری از منابع زرتشتی، یونانی و اسلامی، سغد به‌عنوان یکی از کانون‌های تمدن

[۱]. بخشی از پیمان زناشویی سغدیان یافت شده در کوه مغ

ایرانی-آریایی تلقی شده است. «در تاریخ افسانه‌ای ایران، جهان به سه بخش ایران، توران و خاور [و روم] تقسیم می‌شد، که ایران و توران دشمنان اصلی یک‌دیگر می‌بودند. حکیم فردوسی در شاهنامه از توران یا فرارود تعریف ناروشنی می‌کند و تور را سالار ترکان و چین می‌خواند. بطلمیوس جغرافیدان یونانی ناحیهٔ خوارزم را سرزمین تور و آمودریا را مرز ایران و توران دانسته است (مارکوآرت، ۱۳۸۳). در بن‌دهش در بخش دربارهٔ شهرهای نامی از ایرانشهر و خانهٔ کیان از شانزده شهر یا استانی که به‌عنوان بهترین سرزمین‌ها یاد شده‌است؛ ده شهر یا استان در شرق و شمال شرق ایران جای دارند: *سُغد*، مرو، بلخ، نسا، هری یا هرات، کابل، مهنه، خنین [پیرامون گرگان]، هیرمند، چخر و هندوستان. شاپور ساسانی در کتیبهٔ خود در کعبهٔ زرتشت؛ *سغد*، چاچستان [تاشکند] و کوشان شهر را بخشی از قلمرو خود نامیده‌است. آمیانوس مارسلینوس نیز که در زمان شاپور دوم می‌زیسته *سغد* و سکستان را جزو ایرانشهر برشمرده‌است» (کریستن‌سن، ۱۳۸۰؛ محمدی، ۱۳۸۹: ۲-۱). همچنین می‌توان به جایگاه ویژهٔ این سرزمین در روایت‌های شاهنامه نیز اشاره کرد؛ هرچند این جایگاه به‌صراحت عنوان نشده؛ اما شخصیت‌های منتسب به جغرافیای سغدی که در متون پهلوی دورهٔ اسلامی هم‌چون متن شهرستان‌های ایران نام‌شان آمده است؛ نقشی کلیدی در شاهنامه دارند. «در متن پهلویِ شهرستان‌های ایران نیز که در دورهٔ اسلامی نوشته شده‌است، سمرقند، *سغد هفت آشیان*، بلخ بامی و خوارزم را نیز جزو ایرانشهر برشمرده‌است و هفت آشیان سغد را آنِ جمشید، ضحاک، فریدون، منوچهر، کاووس، کی‌خسرو، لهراسپ و گشتاسپ‌شاه دانسته است» (محمدی، ۱۳۸٦: ۲). که همگی این اسامی از شخصیت‌های مهم شاهنامه هستند. این هم‌نشینی زمانی و مکانی، حکایت از آن دارد که شخصیت‌های شاهنامه، به‌ویژه در شاخهٔ کیانی، نه‌تنها در تخیل ادبی بلکه در حافظهٔ جغرافیای سیاسی شرق ایران باستان، به‌ویژه ناحیهٔ سغد، حضور و نفوذ داشته‌اند. شاهدی دیگر آن‌که «در نوشتارهای زرتشتی، موسوم به اوستا، ... سغد در فهرستی از سرزمین‌های میان مرو و خورازمیا به شکل «سوخذَه» آمده‌است، به منزلهٔ *دومین سرزمین برتری که اَهورَه‌مزدا آفریده‌است*» (آذرپی، ۲۱:۱۳۹۷)؛ اما کهن‌ترین منبع به‌جای‌مانده که اشاره‌ای به سغدیان و سغد داشته را می‌توان در پلکان آپادانا جست. «گروهی از سغدیان در پلکان شرقی تالار بارعام، به‌نام اَپَدانَه [آپادانا]، در میان صف نمایندگانِ نمایش داده‌شده بر سکوهای پارسه از بخش‌های گوناگون شاهنشاهی هخامنشی داریوش بزرگ و خشایارشاه پدیدار گشته‌اند. آن‌ها آب‌خوری یا گونه‌ای گلدان، جامه، پوست جانوران و شماری قوچ برای ادای احترام به شاهنشاه پیش‌کش می‌برند. به نظر می‌رسد مرجع شناسایی آن‌ها بر پاپوش خاص‌شان نقش بسته‌است» (همان: ۲۰). دور بودن سغد از مرکز سیاسی شاهنشاهی، موجب نوعی استقلال تصویری در هنر این منطقه شده‌است. این استقلال به خلق زبان تصویری خاصی انجامیده که از یک‌سو، پذیرای عناصر فرهنگ‌های هم‌جوار (چین، هند، بودیسم، مانویت) بوده و از سوی دیگر، عناصر بنیادین روایات حماسی ایران پیشااسلامی را در خود حفظ کرده‌است. همین ویژگی سغد به‌ویژه دیوارنگاره‌های این شهر کهن را به یکی از مهم‌ترین کانون‌های نگه‌داری و تداوم میراث اسطوره‌ای ایران بدل ساخته‌است. نقاشی‌هایی که فارغ از وابستگی‌های درباری، به شکلی مردمی‌تر روایت‌های کهن را منتقل می‌کنند. در این میان، شهر پنجکنت (پنجکند)، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین محوطه‌های باستان‌شناسی سغد، با کشف بیش از پنجاه محل نقاشی شده در این شهر، جایگاهی ممتاز در تحلیل تاریخی و تطبیقی میان نقاشی‌های نقش بسته بر دیوارها و روایت‌های شاهنامه دارد. «پَنجَکَنت یا پنجکند یا پنجیکنتا بومجکث، شهر یا ناحیه‌ای است در حدود استان سغد تاجیکستان که در قسمت غرب این جمهوری قرار دارد. ... نام اصلی آن پنج‌کند به معنای پنج شهر است. این شهر ابتدا پنج ده نام داشته‌است. در این شهر بیش از پنجاه مکان از زیر خاک بیرون آمده‌است که دیوارهای‌شان قبلاً انباشته از نقاشی‌هایی با موضوعات متعدد بوده‌است. ... نقاشان پنجکنت روی موضوعات گوناگونی کار کرده‌اند: مذهبی، *حماسی*، عامیانه و زندگی روزمره» (طاهری، ۱۳۹:۱۳۹۷). مضمون برخی از دیوارنگاره‌های حماسی پنجکنت، چون نبرد تن‌به‌تن، یا صحنه‌های سوگواری دسته‌جمعی و پادشاهی ماردوش به‌گونه‌ای معنادار با روایت‌هایی چون نبرد رستم، سوگ سیاوش یا دربار ضحاک هم‌پوشانی دارد. «کهن‌ترین دیوارنگاری‌های سغدی، به تاریخ پایان سدهٔ پنجم و سدهٔ ششم م (پنجکنت)، نوعی سازوبرگ نظامی را به تصویر می‌کشیده که مشخصهٔ ایران آغاز دورهٔ ساسانی است» (آذرپی، ۱۳۹۷: ۱۳۹)؛ ازهمین‌روست که می‌توان گفت دیوارنگاره‌های سغدی و شخصیت‌های شاهنامه، در یک بستر فرهنگی مشترک تنفس می‌کنند. روایت‌های کهن دربارهٔ پهلوانان و شاهان ایرانی که در متون پیشاشاهنامه و در شاهنامه آمده‌اند در دل این دیوارها قابل‌مشاهده و بازیابی هستند. رابطهٔ میان تصویر و متن، به‌ویژه در نمونه‌هایی چون پنجکنت، نه رابطه‌ای پسین و تقلیدی، بلکه شکلی از هم‌خاستگاهی فرهنگی است.

۳. شخصیت‌های شاهنامه در دیوارنگاره‌های سغدی

در دهه‌های اخیر، با پیشرفت کاوش‌های باستان‌شناسی در منطقهٔ پنجکنت و تحلیل دقیق دیوارنگاره‌های سغدی، پژوهشگران به شواهدی مهم از پیوند میان ادبیات حماسی ایران و هنر تصویری پیشااسلامی دست یافته‌اند. یکی از پژوهشگران پیشرو در این زمینه، کارچفسکی است که موفق شد پانزده قطعهٔ تصویری در دیوارنگاره‌های پنجکنت را با توصیف‌های شاهنامه تطبیق دهد. این تطبیق‌ها، نه بر مبنای شباهت ظاهری، بلکه با استناد به ساختار روایی، نمادها، ترکیب صحنه‌ها و موقعیت فضایی شخصیت‌ها و درحقیقت با استناد به متن شاهنامه انجام شده‌است. به‌ویژه در توصیف کاخ سیاوش در سیاوش‌گرد، فردوسی صراحتاً به حضور نگاره‌هایی بر دیواره‌های ایوان اشاره می‌کند که شامل صحنه‌های نبرد، ضیافت، حضور شاهان، و چهره‌هایی چون رستم، زال، کاووس و افراسیاب می‌شود. در ابیات توصیفی فردوسی، ترکیب بصری کاخ سیاوش نه‌تنها به‌مثابه تزئین، بلکه به‌عنوان روایت‌نگاری تصویری از هویت سیاسی و فرهنگی خاندان کیانی عمل می‌کند. جالب آن‌که برخی از همین صحنه‌ها، نظیر شاهی با عصا و گردنبند یا پهلوانی نزدیک تخت پادشاهی، در دیوارنگاره‌های پنجکنت نیز مشاهده شده‌است. همچنین، نگاره‌هایی از سجدهٔ خورشید و ماه یا صحنه‌های آیینی – کیهانی، که در توصیف ایوان زرین جمشید در شاهنامه آمده، در برخی از نقاشی‌های مذهبی–حماسی پنجکنت نیز دیده شده‌اند. این بازنمایی‌ها، اگرچه نام ندارند، اما از طریق نشانه‌های تصویری و ساختار روایت در صحنه قابل‌تطبیق با توصیف‌های شاهنامه‌اند. «کارچفسکی پانزده قطعه در شاهنامه پیدا و مشخص کرده که می‌تواند با صحنه‌های نشان داده‌شده در نقاشی‌های دیواری پنجکنت ارتباط داشته‌باشد و هر یک در توصیف گنج جمشید، به تندیس‌هایی ارجاع دارد. هنگام توصیف کاخ سیاوش در سیاوش‌گِرد، فردوسی دیواره‌های ایوان آن را که با صحنه‌های نقاشی تزئین شده‌بود، ثبت می‌کند: صحنه شاهان و اعیاد و نبردها؛ نخستین پادشاه کاووس با گردنبندی بر گردن و عصایی در دست؛ رستم نزدیک سریر سلطنتی ایستاده‌است؛ زال، با درباریان که در آن‌جا جمع شده‌اند؛ در سوی دیگر، افراسیاب و فرمانده ارتش او حضور دارند. در شعری دیگر شرح می‌دهد: هنگامی که ایوان طلایی جمشید ساخته شد بر دیواره‌های آن پرستش خورشید و ماه تصویر شده‌بود. صحنه‌هایی از این‌گونه بیشتر از یک‌بار در نقاشی‌های باقی‌مانده از پنجکنت دیده‌می‌شودند» (طاهری، ۱۳۹۷: ۱۴۸ و ۱۴۹). از نظر فنی، دیوارنگاره‌های پنجکنت با تکنیکی چشم‌گیر و آمیخته به شیوه‌های بومی اجرا شده‌اند. رنگ‌گذاری این آثار، با بهره‌گیری از رنگ‌های طبیعی معدنی، گیاهی و حیوانی، جلوه‌ای درخشان و درعین‌حال ماندگار پدیدآورده‌اند. استفاده از سریش گیاهی به‌عنوان بستر رنگ، «رنگ‌های قرمز با غلظت‌های مختلف از زمین‌های دارای مواد آهنی و رنگ‌های زرد از اخرا تهیه شده‌است. رنگ آبی لاجوردی از لاجورد به‌دست آمده و برای رنگ سفید از گچ و خاک رس استفاده شده‌است. رنگ سیاه از استخوان سوخته و زغال تهیه شده، گاهی هم از دوده بهره جسته‌اند. همچنین رنگ‌های فسفری، زرنیج و شنگرف هم به کار گرفته شده‌اند. از رنگ‌های گیاهی نیل و روناس به مقدار محدود استفاده شده‌است» (همان: ۱۳۹). که بیان‌گر ظرافت بالای این آثار است. در ادامه، به شخصیت‌هایی از شاهنامه که در دیوارنگاره‌های سغدی بازشناخته شده‌اند پرداخته خواهدشد.

۱،۳. زال؛ بازنمایی خِرد و پیری مقدس

در یکی از محوطه‌های شناخته‌شدهٔ سغد، بنایی به شکل دژی بزرگ و مستحکم به نام کاخ مغ شناسایی شده‌است؛ که دارای دیوارهای بیرونی قطور و برج‌های دفاعی قابل توجهی از جنس خشت بوده‌است. در جریان کاوش‌های این منطقه، مجموعه‌ای از اشیاء و مصنوعات از جمله مهرها، سکّه‌ها، ابزارهای فلزی (سیمین و مفرغین)، قطعاتی از پارچه‌های پشمی و ابریشمی و سلاح‌های سبک کشف شده‌است. با این‌که اکثر این اشیاء نمونه‌های منحصربه‌فردی به‌شمار می‌آیند؛ اما درحقیقت «مهم‌ترین یافته عبارت بوده از یک سپر چوبی که توی آن را با پوستینی نازک پوسانده و روی آن را برای شبیه‌سازیِ پوست پلنگ نقاشی و تصویر جنگاوری آراسته به زین و برگ را روی آن کشیده‌اند» (محمدی، ۱۳۸۹: ۱۰). تصویر جنگجو سوار بر اسب که در بخش میانی سپر نقش شده؛ در وضعیتی نسبتاً سالم باقی مانده‌است. با این‌حال قسمت‌هایی از تصویر هم‌چون سر و اندام تحتانی سوار از میان رفته‌اند. جزئیات باقی‌مانده از کیفیت بالای اجرا

و انسجام بصری اثر حکایت دارند و از نظر سبک‌شناختی به‌وضوح با شیوهٔ نقاشی در دیوارنگاره‌های سغدی هم‌خوانی دارد (تصویر ۱). در سنت حماسی ایران، تصویر پهلوان بر زین و اسب، عنصری نمادین در بازنمایی قدرت، خرد و مشروعیت اسطوره‌ای است. آن‌چه در توصیف این سپر نقاشی‌شده جلب توجه می‌کند، نه‌فقط جزئیات تصویریِ سوار و اسب، بلکه جایگاه این نقش در فرهنگ تصویری سغدی است. پژوهش‌هایی چون تحلیل‌های بوریس مارشاک نشان می‌دهند که هنرمندان سغدی با بهره‌گیری از فرم‌های آشنای بصری، نظیر اسب نریان، تاج، و وضعیت عنان‌گیری، به خلق ساختارهای حماسی در قالب تصویر پرداخته‌اند. این ساختارها با بازنمایی‌های روایی در شاهنامه، به‌ویژه در خصوص شخصیت زال، هم‌خوانی دارد. زال، برخلاف دیگر قهرمانان شاهنامه، در بسیاری از توصیف‌ها با فرهیختگی، منش پدرانه، و استقلال کنش‌گرانه توصیف می‌شود؛ و تصویر سوارکاری او، نمادی از سیادت کیانی هم‌راه با خرد در برابر زور است. اگرچه تنها بخش مرکزی سپر بازمانده است، تصویر در وضع خوبی است و آن‌چه بازمانده، برای اثبات این نکته که سبکش همانند سبک دیوارنگاره‌های سغدی است بسنده می‌کند. «تاج گردی که بر سر اسب است، این گمان را برمی‌انگیزاند که سوار، جنگ‌آوری ساده نبوده، بلکه پهلوان یا شهریاری باشد. دیوارنگاره‌های سغدی نمایان‌گر نوعی زیبایی‌شناسی مردانه برای شیوه‌ای که سوار افسار را به‌دست می‌گیرد است، که در این تصویر به‌خوبی هویداست. اسبی که در این‌جا تصویر شده نریان است و در باورهای سغدی و حتی در قصه‌های تاجیکی آمده‌است که نریان نیم‌دیو است و یارای آن دارد که سوارش را از دیوان نگاه دارد. بوریس مارشاک پژوهشگر و باستان‌شناس روس، با استناد به بیتی از شاهنامه که در وصف زال آمده است:

تصویر ۱- پهلوان سواره (احتمالاً زال)، چوب نقاشی‌شده، سغد (محمدی، ۱۳۸۹، ۱۰۱).

چو دست و عنانش بر ایوان نگار
نبینی نه بر زین چنو یک سوار

و این امر که در شاهنامه نیز زال را سواری میان‌لاغر و بر فراخ معرفی شده، فرد تصویرشده روی سپر را بازنمودی از پهلوان افسانه‌ای ایران و پدر رستم یعنی زال دانسته‌است» (همان: ۱۰-۱۱). به‌علاوهٔ تاج گردی که بر سر اسب است؛ محل اکتشاف این سپر نیز نشان از جایگاه والای شخصیت نقش بسته بر آن دارد. با تطبیق با توصیف‌های شاهنامه‌ای از زال، جایگاه چنین نشانه‌هایی برجسته می‌شود. عنصر اسب نریان در روایت‌های ایرانی، چه در اسطوره و چه در حماسه، نه فقط نمادی از قدرت و جنبش، بلکه عنصری نیمه‌مقدس است که با تقدیر پهلوان پیوند دارد. در شاهنامه، این معنا به‌ویژه در رخشِ رستم و اسب زال تجلی می‌یابد. رابطهٔ پهلوان با اسب، رابطهٔ تسلط صرف نیست؛ بلکه رابطه‌ای درونی و تقدیری است، چنان‌که در آیین‌های رزمی ایرانی دیده می‌شود. در این مورد خاص، زال به‌عنوان نماد خِرد، توازن و قوام پدری در ساختار حماسی ایران، از تصویر به زبان شعر، منتقل شده و زنده مانده‌است.

۲،۳. رستم؛ تمثال پهلوانی آرمانی در اسطوره و تصویر

پیکربندی هفت‌خوان در روایت شاهنامه، ساختاری مرحله‌مند و تعلیق‌آمیز داشته و از نظر نشانه‌شناختی، یکی از پیچیده‌ترین الگوهای سفر قهرمانی در ادبیات ایران و جهان است. تطبیق این مراحل با توالی تصویری در دیوارنگاره‌های پنجکنت، حاکی از درک عمیق هنرمند از روایت‌های اسطوره‌ای و چگونگی رمزگذاری آن‌ها در قالب تصویر است. استفاده از ترتیب روایی، مکان‌یابی دشمنان و تطابق حالات بدنی قهرمان با کنش حماسی، همگی نشان می‌دهد که ساختار روایی شاهنامه در حافظهٔ تصویری ایرانی پیش از فردوسی نیز زنده و مؤثر بوده‌است. «داستان رستم که بعدها در شعر فردوسی جایگاه برجسته‌ای پیدا کرده، در نقاشی‌های دیواری سالن ٤١ (شهر پنجکنت) ارائه شده‌است (تصویر ۲).

تصویر ۲- سالن ۴۱ از پنجکنت (URL1).

در ردیف دوم نقاشی، ماجرای کامل اعمال یکی از قهرمان‌ها و همراهانش نشان داده شده‌است. این قهرمان کیست؟ با رجوع به شاهنامه اعمال قهرمانی به‌نام رستم منطبق با محتوای نقاشی مورد بررسی مشاهده می‌شود. برجسته‌ترین اعمال این قهرمان در منظومهٔ فردوسی، گذشتن از هفت‌خوان است که در هر یک از آن‌ها قسمتی از داستان بیان می‌شود. رستم در شعر فردوسی مانند قهرمان نقاشی‌های پنجکنت با دشمنانی چون اژدها، دیوها و موجودات خیالی دیگر که مانند خود وی نیرومند و عظیم‌جثه‌اند، درگیر می‌شود» (بلنیتسکی، ۱۳۹۰: ۱۶۰). در هنر تصویری سغدی، لباس به‌عنوان نشانه‌ای از منش و طبقهٔ اجتماعی بازنمایی می‌شود. خفتان پلنگی که در شاهنامه نمادی از خوی درندهٔ مهارشدهٔ پهلوان است، در نگاره‌ها به عنصری بصری برای بازشناسی شخصیت رستم بدل می‌شود. انتخاب این جزئیات در نگاره، نشان می‌دهد که تصویرگر تنها با توصیف ظاهری سروکار نداشته، بلکه در تلاش بوده است تا صفات روایی رستم، از جمله قدرت، شجاعت و ستیهندگی‌اش را در فرم بصری رمزگذاری کند. «جزئیات توصیف قهرمان شاهنامه جالب توجه است؛ او خفتانی از پوست پلنگ (پلنگینه‌جامه) می‌پوشد. خفتان قهرمان نقاشی پنجکنت هم از پوست پلنگ دوخته شده، هرچند نقاش، به هنگام نقاشی، شرایط زمان خود را بر آن تحمیل کرده‌است» (همان). عدم‌تطابق کامل میان روایت شاهنامه و صحنه‌های تصویری پنجکنت، درحقیقت ناشی از تفاوت ماهوی میان زبان تصویر و زبان شعر است. با این حال، نشانه‌هایی چون رنگ اسب، کمند، فرم پیکره و ساختار حمله، نشان می‌دهد که نگاره در تلاش بوده تا ماحصل حماسی روایت را نه در قالب خطبه‌خط، بلکه در قالب تم و مضمون منتقل کند. این روش، که در اصطلاح مطالعات تصویری نوعی روایت غیرخطی تصویری خوانده می‌شود، بیانگر ادراک ترکیبی تصویرگر سغدی از حافظهٔ فرهنگی ایرانی است. «نام اسب رستم رخش، یعنی اسب قرمز است. اسب قهرمان نقاشی به رنگ قرمز کشیده شده (همان) و البته نامش نیز رخش است. در داستان آمده‌است که رستم چندبار دشمنانش را با کمند شکست می‌دهد؛ قهرمان نقاشی پنجکنت نیز در یکی از قسمت‌ها از همین سلاح استفاده می‌کند. همهٔ این‌ها امکان مشاهدهٔ مدارک معتبری را در نقاشی فراهم می‌آورند که با ویژگی‌های رستم و اعمال قهرمانی او در شاهنامه مشترک‌اند. با این حال، شرح بسیاری از جزئیات نقاشی‌ها را نمی‌توان پیدا کرد که چندان دور از انتظار نیست. انطباق کامل نقاشی و منظومه غیرممکن است» (همان). «رستم این نقش‌ها، بسیار رئالیستی است. او در حالی کشیده شده که سوار بر اسب خود رخش است. در پشت سر رستم، دختری دیده می‌شود که گیسوهای بافته‌ای دارد و احتمالاً به شکل نماد فَرْوَهَر است. پرنده‌ای هم نقاشی کرده‌اند که گمان می‌رود سیمرغ باشد» (زاهدی، ۱۳۹۰) (تصویر ۳).

تصویر ۳- کمنداندازی رستم بر اولاد خوان‌های رستم از پنجکنت (بلنیتسکی، ۱۳۹۰، ۴۷- ۴۶).

هم‌زمانی حضور سه نماد: *رخش*، *دختر گیسودار و پرنده‌ای فرازین*، ترکیب بسیار نادری در دیوارنگاره‌های سغدی است که احتمالاً به ساختار فرّ ایزدی در شاهنامه اشاره دارد. رستم در شاهنامه نه‌تنها با قدرت جسمانی، بلکه با پشتیبانی اسطوره‌ای هم‌چون سیمرغ به پیروزی می‌رسد. همین ساختار، در ترکیب بصری نقاشی نیز بازتاب یافته‌است؛ جایی که پرنده‌ای در بالای صحنه، نماد راهبری آسمانی یا خرد متعالی‌ست. گیسوان بافته‌شده دختر، چنان‌که در نقوش پیشازرتشتی نیز آمده، نشان وابستگی به عناصر ایزدی یا اسطوره‌ای دارد. «نام رستم در متون سغدی هم آمده و آن‌چه در این متون جالب می‌نماید این است که نام رستم آوای زبان‌های ایرانی غربی را دارد و بیشتر شبیه به پارسی میانه و پارتی است تا سغدی! این نشان می‌دهد که احتمالاً سغدیان داستان را از دیگر مردمان ایرانی، شاید اشکانیان، وام گرفته‌اند. داستان رستم از دو قطعه تشکیل‌شده که نسخهٔ اصلی یک صفحهٔ آن در کتابخانهٔ ملی پاریس و نسخهٔ صفحهٔ دیگر در موزهٔ بریتانیا (امروز به نام کتابخانهٔ بریتانیا) نگهداری می‌شود» (قریب، ۱۳۸٦:۱۸۱). وجود نام رستم در متون سغدی با آوایی برگرفته از گویش‌های غربی ایران، نه‌تنها نشان‌دهندهٔ وام‌گیری بین‌فرهنگی، بلکه گواهی بر وحدت بنیادین میراث اسطوره‌ای ایرانیان از شرق تا غرب قلمرو فرهنگی ایران‌شهر است. استقرار متنی روایت رستم در متون مذهبی–ادبی سغدی، و در عین حال، استمرار تصویری او در هنر پنجکنت، نشان می‌دهد که اسطوره‌های کیانی، پیش از نظم‌یابی در شاهنامه، در اشکال متنوع روایی، زبانی و تصویری در پهنهٔ فرهنگی ایران حضور داشته‌اند.

۳،۳. سهراب؛ تجسد تراژدیِ کهن‌الگویی ناآگاهانه

در شاهنامهٔ فردوسی، شخصیت سهراب با ساختاری منحصربه‌فرد از روایت حماسی–تراژیک شکل گرفته‌است. او در عین دارا بودن نیرو، نجابت، نسب شاهانه و کنش‌گری قهرمانانه، قربانی بی‌خبری و سازوکار فریب‌محور قدرت می‌شود. سهراب در نقاشی‌های پنجکنت، آن‌گاه که در هم‌جواری با خوان‌های رستم، فضای تصویری ویژه‌ای را به خود اختصاص می‌دهد، اهمیتی دوچندان می‌یابد. جای‌گیری سهراب در یک فضای روایی–تصویری هم‌عرض با رستم، نه‌تنها در امتداد قهرمانی پدر، بلکه در مقام یک قهرمان مستقل و هم‌عرض شکل گرفته است (تصویر ٤). «در مجاورت خوان‌های رستم در پنجکنت، نقاشی‌های دیواری اتاق مجاور نیز موضوعات مشابهی داشته‌اند. در شاهنامه هم شرح قهرمانی‌های سهراب، پسر رستم، به همین صورت ارائه شده‌است. به احتمال قوی، ما با بقایای مجموعه‌ای مواجه‌ایم که قهرمان اصلی آن‌ها سهراب –تراژیک‌ترین شخصیت بخش قهرمانی شاهنامه است» (بلنیتسکی، ۱۳۹۰: ۱٦۱). در خوانش روایی دیوارنگاره‌ها، چنین نزدیکی مکانی‌ای میان صحنه‌های مربوط به رستم و سهراب، به‌مثابه بازآرایی بصری ساختار پدر و پسر در روایت است. این ساختار، یکی از پیچیده‌ترین مدل‌های روایت حماسی در ادبیات شاهنامه است؛ مدلی که طی آن، بی‌خبری، اشتباه هویتی و تقدیر، قهرمان را به نابودی می‌کشاند. پژوهش‌هایی که در حوزهٔ نشانه‌شناسی بصری انجام شده‌اند، نشان می‌دهند که قرارگیری متوالی صحنه‌ها در دیوارنگاره‌های پنجکنت، به‌ویژه در ترکیب رستم و سهراب، می‌تواند حاکی از روایتی پیوسته یا حداقل وابسته به یک خط داستانی باشد. این احتمال تقویت می‌شود آن‌گاه که بدانیم در این نگاره‌ها، قهرمان جوانی دیده می‌شود. عنصری که در صورت نبود نام یا کتیبه، باز هم به‌لحاظ ساختار و مضمون، قابلیت تطبیق با داستان سهراب را دارد.

تصویر ۴- احتمالاً سهراب، اتاق مجاور خوان‌های رستم، پنجکنت (بلنیتسکی، ۱۳۹۰، ۷۱ -۷۰).

٤،۳. سیاوش؛ بازتاب اسطورهٔ تطهیر و شهادت

در منظومهٔ شاهنامه، شخصیت سیاوش با رمزگان آیینی پیوندی ناگسستنی دارد. از عبورش از آتش به‌عنوان نماد تطهیر، تا مرگ بی‌گناهانه‌اش در سرزمین بیگانه، سیاوش نمونهٔ کلاسیک اسطورهٔ قربانی پاک و مطهر است. چنین ساختاری، که بن‌مایه‌هایی چون شهادت بی‌مقاومت، فروتنی در برابر تقدیر و بازگشت نمادین از مرگ را در خود داراست، در بسیاری از نظام‌های اسطوره‌ای جهان،

نقشی مقدس و تجلی‌گرانه دارد. تطبیق آن با صحنهٔ نقاشی سغدی، به‌ویژه در ساختار ترکیبی تابوت، طاق‌نما و سوگ جمعی، از منظر نشانه‌شناسی تصویری، یکی از هم‌پوشانی‌های شاخص میان روایت شاهنامه‌ای و هنر تصویری ایران باستان است (تصویر ۵). «مهم‌ترین نقاشی شناخته‌شدهٔ سغدی در معبد مشابهٔ دیگر پیدا شده‌است. ... که برخی از پژوهشگران معتقدند مراسم تدفین سغدی در صحنهٔ تصویر مرگ سیاوش را نشان می‌دهند. سیاوش در هیبت یک جوان، در مکانی طاق‌دار (که از فاصلهٔ دور در پلان پشت) قابل‌رؤیت است، آرمیده و تولد دوبارهٔ خود در بهار را تجسم بخشیده‌است. ... در صحنهٔ مرگ سیاوش، عزادارانی دیده می‌شوند که به‌صورت گروهی زیر تابوت در پایین تصویر قرار دارند و در حالتی از غم و اندوه سوگوارند؛ شش نفر از آنان در پایین بقیه قرار گرفته‌اند و دارای ظاهری متفاوت‌ترند که ممکن است نمایش تصویری متفاوت از سغدیان و ترک‌ها باشد» (طاهری، ۱۳۹۷:۱٤۷). طاق‌نمایی که سیاوش در آن نقش بسته، از حیث معماری نمادین، یادآور مفاهیم مرز میان حیات و مرگ، یا درگاه اسطوره‌ای عبور است؛ همان‌گونه که گذر سیاوش از آتش نیز نماد عبور از آزمون، تطهیر و ورود به مرحله‌ای دیگر از هستی بود. در اینجا، کاربرد چنین فضایی برای نمایش مرگ مقدس و عبور از مرحله است. نکتهٔ کلیدی دیگر در این بازشناسی تصویری، وجود تاج بر سر فرد درگذشته است؛ عنصری که جایگاه شاهانه یا نیمه‌ایزدی سیاوش را تقویت می‌کند. در شاهنامه، سیاوش نه تنها فرزند کاووس، بلکه نماد حقیقت مظلوم در برابر قدرت کور است. او به قتل می‌رسد، اما مرگش مقدمهٔ بازگشت و پیروزی‌ست؛ چه در قالب انتقام کی‌خسرو و چه در باور آیینی به باززایش سیاوش. «این دیوارنگاره، تابوت تدفین یک جوان تاج‌دار را نمایش می‌دهد که میرایان و خدایان در مرگ وی سوگوار هستند. کاوش‌گران با تردید، فرد درگذشته را سیاوش، قهرمان حماسهٔ ایرانی و بنیان‌گذار بلندآوازهٔ شهر سغدی بخارا، شناسایی کرده‌اند» (آذرپی، ۱۳۹۷: ۱٤٥). در بسیاری از اسطوره‌های ایرانی، از جمله باورهای زروانی و برخی متون پهلوی، سیاوش جایگاه شبه‌مسیحایی دارد: بی‌گناه کشته می‌شود، اما مرگش زایش دوباره‌ای برای حق و داد خواهدبود. چنین برداشتی، در نقاشی مورد بحث نیز نمایان است. تاج، نماد پادشاهی ازلی است و سوگواری خدایان، فراتر از آیینی خاکی، به مرگی کیهانی دلالت دارد. این ابعاد، گواهی بر جایگاه نمادین و فراتاریخی سیاوش در حافظهٔ فرهنگی شرق ایران است.

تصویر ۵- دیوارنگارهٔ سغدی نمایش‌دهندهٔ صحنهٔ سوگواری بر دیوار جنوبی تالار چهارستون پرستشگاهII، پنجکنت (URL2).

۵،۳. فرود؛ شاهزادهٔ خاموش، اندوه فروخورده

در ساختار روایی شاهنامه، فرود یکی از معدود قهرمانانی‌ست که هم به سلالهٔ پادشاهی تعلق دارد و هم در حاشیهٔ جغرافیای ایران بزرگ، در موقعیتی مرزی و دوگانه زیست می‌کند. همین وضعیت نیمه‌ایرانی–نیمه‌تورانی، باعث می‌شود که کنش او از نوعی انفعال تراژیک برخوردار باشد؛ او نه مهاجم است، نه مدافع، بلکه در تلاش برای شناخت است؛ اما قربانی پیش‌داوری و تعصب سپاه ایران می‌شود. شخصیت منتسب به سیاوش در دیوارنگارهٔ سغدی، بعدها توسط ن.و. دیاکنف و اُ.ی. سمیرنوآ (پژوهشگران روس) فرود پسر سیاوش بازشناخته شد. «روایتی از مرگ فرود در حماسهٔ ایران، شاهنامه، آمده‌است. در گزارش فردوسی، فرود قهرمانی تورانی است که سپاهیان ایران در یورشی دژ او را گشودند و در نبرد تن‌به‌تن بر او زخم زدند. هنگامی که مادر و بندگانش گیسو می‌دریدند و دارایی‌های پربهایشان را نابود می‌کردند، قهرمان زخم‌خوردهٔ بی‌جان بر تختی از عاج دراز می‌افتد. سپس در آستانهٔ تسلیم دژ به ایرانیان، مادر فرود نزد پیکر فرزندش به خود خنجر می‌زند»(همان، ۱٤٦). نکتهٔ درخشان در دیوارنگارهٔ مورد نظر، ساختار ترکیب‌بندی صحنهٔ سوگواری است که درجه‌بندی احساسی شخصیت‌ها را به‌خوبی منعکس می‌کند. جای‌گیری پیکر بی‌جان قهرمان بر تختی بلند، حضور مادر بربالین او و اشکال اطراف با ژست‌های سوگوار، الگوی بصری‌ای را شکل می‌دهند که از نظر روایت‌پردازی، بی‌نهایت به صحنهٔ شاهنامه‌ای مرگ فرود وفادار است. از منظر نشانه‌شناسی تصویری، قرار گرفتن قهرمان بر تخت عاج، اشاره‌ای است به مفهومی مقدس از مرگ اشرافی یا شهادت خانوادگی؛ پدیده‌ای که در اسطوره‌های ایرانی و هندوایرانی، به‌ویژه در مورد چهره‌هایی مانند سیاوش، بارها دیده

می‌شود. از منظر تاریخی نیز این تحلیل تقویت می‌شود؛ چراکه در روایت‌های پیشااسلامی، به‌ویژه در بندهش و متون پهلوی فرعی، شخصیت‌هایی با تقدیر تراژیک و مرگ مظلومانه، از منزلتی آیینی برخوردار بودند. فرود، هم‌چون پدر خود، سیاوش، مرگی قهرمانانه اما خاموش دارد، و این همان چیزی است که در صحنهٔ سوگواری پنجکنت نیز با دقت بازنمایی شده‌است: شهادت بی‌غوغای پهلوانی، اما لب‌ریز از اندوه مادرانه.

٦,٣. گردآفرید و گردیه، صورت‌بندی زن پهلوان در روایت و تصویر

بازنمایی زن به‌مثابه پهلوان در سنت تصویری ایران پیش از اسلام، مفهومی است که حضور آن در دیوارنگاره‌های سغدی، مرزهای معمول میان جنسیت و قدرت را در بستر فرهنگی ایرانشهر بازتعریف می‌کند. حضور صحنه‌های نبرد تن‌به‌تن با شرکت زنان، به‌ویژه در فضایی مردانه و قهرمانی، حاکی از آن است که در ساختار ذهنی آن دوران، امکان کنش‌مندی مستقل برای زنان جنگجو امری نامحتمل نبوده، بلکه به‌رسمیت شناخته شده‌است. «صحنه‌هایی در نقاشی‌های پنجیکنت هست که شخصیت‌های جنگجوی آن‌ها زنان جوان هستند. دست‌کم سه‌بار به این جنگجویان-دلاوران برمی‌خوریم. در یک صحنه، زن جنگجویی را در نبرد تن‌به‌تن می‌بینیم که به‌تنهایی با مردی می‌جنگد. صحنهٔ مشابهی هم که زنی با شمشیر آخته نشان داده شده، دیده می‌شود. ... با مراجعه به شعر فردوسی می‌توان زنان جنگ‌آور قهرمان داستان را بازشناخت» (بلنیتسکی، ۱۳۹۰:۱٦۱).

تصویر ۶- مادینه جنگ‌آور در نبرد تن‌به‌تن، طرح از بلنیتسکی و شاگال، پنجکنت (آذرپی، ۱۳۹۷، ۱۲۴).

از دیدگاه نشانه‌شناسی تصویری، نمایش زن با اسلحه، کلاه‌خود، یا در ژست‌های هجومی، نشانه‌هایی از انتقال نقش روایی پهلوان به بدن زنانه است (تصویر ٦). این انتقال در شاهنامه نیز به شکل روایت‌هایی از زنانی چون گردآفرید یا گردیه، ساختاریافته است. «گفتنی است گذشته از این امر، احترام به زنان در جامعهٔ سغد با نگرهٔ همگانی دربارهٔ زنان در مرحلهٔ نژاده‌سالار جوامع قهرمانی یکی بود» (آذرپی، ۱۳۹٦: ۱۳٤).

گردآفرید

«برای مثال، گردآفرید، دختر جوان حاکم سپیددژ، شجاعانه با پهلوان جوان، سهرابِ شکست‌ناپذیر، پسر رستم، وارد مبارزه می‌شود، آن‌هم در شرایطی که جنگجویان مرد، یا ترجیح می‌دهند پشت دیوارهای قلعه پنهان شوند، یا در مقابل یورش پهلوان جوان مقاومت نمی‌کنند و امان‌نامه می‌خواهند. ابیات زیر، که به این دختر اختصاص دارد، سیمای او را معرفی می‌کند:

زنی بود برسان گردی سوار
همیشه به جنگ اندرون نامدار

کجا نام او بود گردآفرید
زمانه ز مادر چنین ناورید

بپوشید درع سواران جنگ
نبود اندر آن کار جای درنگ
نهان کرد گیسو به زیر زره
بزد بر سر ترگ رومی گره»(بلنیتسکی، ۱۳۹۰:۱٦۱).

گردآفرید، در شاهنامه، تجلی زن کنش‌گر در حوزه‌ای‌ست که عرفاً و روایتاً مختص مردان دانسته می‌شده: میدان جنگ. پنهان‌کردن هویت زیر زره، و ورود مستقل به عرصهٔ نبرد؛ نه‌تنها عمل دفاعی، بلکه شکلی از درهم‌ریزی مرزهای تثبیت‌شده در روایت حماسی است. تطبیق چنین ساختاری با صحنهٔ نبرد زنی مسلح در پنجکنت، که بی‌واسطه درگیر مبارزهٔ تن‌به‌تن است، نشان می‌دهد که این تصویرها صرفاً استعاری یا تزئینی نبوده‌اند، بلکه بازنمایی‌هایی از نقش‌های زنده و مؤثر در حافظهٔ فرهنگی آن جامعه‌اند. «زنان در جامعهٔ سغدی اغلب نمودگار آرمان‌های جهان قهرمانی، آن‌چنان که بود، بودند نه چنان که گویی از پس خاطرات دور و کژنمایی‌ها دیده‌شوند» (آذرپی، ۱۳۹٦: ۱۳٤).

گردیه

در دیوارنگاره‌ای دیگر، «گردیه، خواهر بهرام چوبین، قهرمان تاریخی مشهور، به شکل زنی جنگجو به میدان می‌آید که شاعر دربارهٔ او چنین می‌گوید:
بشد گردیه با سلیح گران
میان‌بسته برسان جنگ‌آوران

آشنایی با قهرمانان زن شاهنامه درک محتوای نقاشی پنجکنت را آسان‌تر می‌کند. در این نقاشی، مجموعه‌ای از صحنه‌های رزم با شرکت زن‌ها ارائه شده‌است»(بلنیتسکی، ۱۳۹۰: ۱٦۱) (تصویر ۷). برخلاف گردآفرید که قهرمانی روایی–ادبی‌ست، گردیه شخصیتی است که در منابع تاریخی نیز حضور دارد و کنش‌گری او در سطح استراتژیک و سیاسی تعریف می‌شود. ویژگی برجستهٔ گردیه، قدرت تصمیم‌گیری در بزنگاه‌های سیاسی و هم‌راهی نظامی با بهرام چوبین است. در دیوارنگاره‌هایی که زنانی با زره کامل، اسب، یا سلاح‌های سنگین به تصویر درآمده‌اند، می‌توان نشانه‌هایی از بازنمایی چنین چهره‌هایی یافت که صرفاً به حماسه محدود نمی‌شوند، بلکه بازتاب زنانی فعال در قدرت سیاسی‌اند.

تصویر ۷- سواران جنگجوی زن و مرد، پنجکنت (بلنیتسکی، ۱۳۹۰، ۳۶).

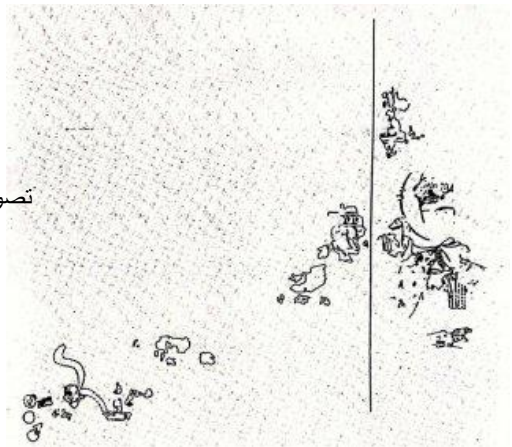
در دیوارنگاره‌ای دیگر، «در میان جنگجویان بر زمین‌افتاده –کشته‌ها یا زخمی‌ها– جنگجویان زن را هم‌ردیف مردان می‌بینیم که موهای بافتهٔ بلندشان از زیر کلاه‌خودها بیرون زده‌است. زن تا کمر عریانی را روی فرشی نقش‌دار می‌کشند و همهٔ لباس‌های نظامی و رویی از تن او بیرون آورده‌شده و فقط شلوار بلندی به پایش مانده‌است. لکهٔ قرمز پخش‌شده روی سینه‌اش نشان می‌دهد که زخمی است»

(همان: ۱۰۵). صحنهٔ مجروحیت یا مرگ زن جنگجو، نشانگر برابری کامل او با جنگجویان مرد در میدان نبرد است. خروج موهای بافته از زیر کلاه‌خود، راهی‌ست برای تأکید بر هویت زنانه، آن‌هم در لحظهٔ فروپاشی جسمی. نمایش پیکر نیمه‌برهنه اما مسلح، ترکیبی بصری از دوگانگی زن و جنگ را عرضه می‌کند. این ساحت دوگانه، دقیقاً در مرکز ادراک حماسی زن جنگجو در سنت ایرانی جای می‌گیرد (تصویر ۸).

تصویر ۸- دیوارنگارهٔ سغدی «مادینه‌جنگ‌آور» از پنجکنت (بلنیتسکی، ۱۳۹۰، ۷۲).

۷،۳. ضحاک: تمثال فرمانروای اهریمنی در حافظهٔ جمعی ایران

ضحاک، در روایت فردوسی، پادشاهی است با ظاهری انسانی، اما ماهیتی شیطانی که بر شانه‌هایش نشانه‌هایی از آن تباهی یعنی مارها روییده‌اند. از این منظر، دیوارنگاره‌ای که در آن پادشاهی ماردوش به‌تصویر کشیده‌شده، می‌تواند بازتابی تصویری از شخصیت ضحاک در فرهنگ بصری ایران باشند. «داستان ضحاک از نسخهٔ پسینش بازشناخته شده‌است. با توجه به این روایت از این حماسه، ضحاک دیگر نه اژدها، بلکه شهریاری است که دو مار از شانه‌هایش می‌روید» (آذرپی، ۱۳۹۷: ۸۵) (تصویر ۹). اگرچه بخش‌های مهمی از این دیوارنگاره از میان رفته، اما صرف حضور نشانه‌هایی چون تاج شاهی، موقعیت نشسته بر تخت و تصویر مار یا فرم‌های مارگونه در حاشیه شانه‌ها یا پیکر، دلالت‌گر آن است که تصویرگر با بهره‌گیری از الگوهای بصری، کوشیده است چهره‌ای آشنا و ترس‌آور را ارائه دهد. در تحلیل نشانه‌شناسی تصویر، مارهای روییده بر شانه‌ها را باید هم‌زمان به‌مثابه نشان فروپاشی درونی پادشاه و بیگانگی او با طبیعت انسانی فهمید. در نتیجه، این نگاره هرچند ناقص، شاهدی بصری بر تداوم اسطورهٔ ضحاک در حافظهٔ هنری ایران‌زمین است؛ پادشاهی که تصویرش همچون روایتش، آمیخته‌ای‌ست از هیبت و انزجار.



تصویر ۹- ضحّاک از دیوارنگارهٔ کنج شمال غربی رواق تالار مرکزی پرستشگاه I. پنجیکنت. سدهٔ ششم م. (آذرپی، ۱۳۹۷، ۸۷).

۸،۳. فریدون؛ تجسم عدالت کیهانی و پیروزی بر سلطهٔ اهریمنی

در اسطوره‌های ایرانی، فریدون بیش از آن‌که یک قهرمان صرف باشد، نماد ساختاری عدالت، فرّ ایزدی و پایانی بر نظام ظلم است. در شاهنامه، برخلاف شخصیت‌هایی چون رستم که در میدان نبرد فردی می‌درخشند، فریدون نماد جنبشی الهام‌گرفته از نیروی مردم است؛ او به همراه کاوهٔ آهنگر قیام می‌کند، گرز گاوسار را برمی‌افرازد و به سرنگونی ضحاک اقدام می‌کند. «دیوارنگاره‌های دوران آغازین و میانی ساسانی در سیستان نقش میانجی را میان هنر رسمی دربارهای ساسانی و سنت روایی و دنیوی فرارود [من‌جمله سغد] دارد. ... سه تن از چهار پیکرهٔ برجا مانده [در دیوارنگارهٔ غاغه‌شهر] در ردیف پایینی، جهت نگاه‌شان به پیکرهٔ نشسته‌ای در سمت چپ ترکیب‌بندی است. واپسین پیکره، دیهیم و گل‌آذینی از تودهٔ پولک‌پولک‌واری چون میوهٔ کاج بر سر و گرزی گاوساری در دست دارد. جامهٔ پرنقش و نگار، اندازهٔ نسبتاً بزرگ و حالت لمیده‌اش، او را یکی از خاندان‌های پادشاهی یا شخصیتی والامقام بازمی‌شناساند. روبه‌روی وی، پیکرهٔ سه‌سری با دستانی گشوده به جلو و حالتی ملتمسانه ایستاده‌است. ... ماهیت خیال‌انگیز و افسانه‌وار این صحنه، برخی را واداشت تا پیکرهٔ نشسته را قهرمان سیستان –رستم– معرفی کنند، ولی گرز گاوسار، تن‌پوش شاهانه، و هم‌آورد چندسر وی، بیشتر او را به فریدون ربط می‌دهد. اگر لحظهٔ هیجان‌انگیز چیرگی فریدون با گرز گاوسار شاهی بر ضحاک سه‌سر دژخیم در هنر پارتی کار شده‌باشد، چه‌بسا پی‌آیندش در هنر ساسانی پسین ارائه می‌شد» (آذرپی، ۱۳۹۶: ۱۰۶–۱۰۷). دیوارنگارهٔ غاغه‌شهر، از حیث فرم و محتوای ترکیبی، تصویر این لحظهٔ فراتاریخی را با نشانه‌هایی دقیق روایت می‌کند. مهم‌ترین این نشانه‌ها، گرز گاوسار است؛ ابزاری که نه صرفاً سلاح، بلکه نشانهٔ مشروعیت کیانی و تأیید ایزدی در انتقال قدرت است. مواجههٔ فریدون با ضحاک در این صحنه، نه صرفاً نزاع دو شخصیت، بلکه تجلی دو اصل متضاد هستی‌شناختی است: اصل نور و عدالت در برابر اصل تاریکی و ستم. این ساختار بصری،

احتمالاً برای مخاطب آن دوره معنایی دقیق و شناخته‌شده داشته‌است. به‌علاوه، «در کاوش‌های انجام‌گرفته از سال ۱۹۷۰/۱۳۴۹، دیوارنگاره‌های بسیاری کشف شده‌اند که به‌صورت ردیف‌های روی هم قرارگرفته، درون‌مایه‌های گوناگونی را به تصویر کشیده‌اند. روی ردیف پایینی، جنگ‌آورانی به تصویر درآمده‌اند که شخصیت سه‌سر، سوار بر اسبی در نبرد هستند و نگماتف [پژوهشگر روس] بر آن است که این صحنه به افسانهٔ ضحاک و فریدون در حماسهٔ ملی ایرانیان اشاره دارد» (همان: ۲۲۵). استفاده از پیکره سه‌سری برای تجسم ضحاک، از نظر نشانه‌شناسی، نوعی اغراق اسطوره‌ای است که بر ماهیت چندچهرهٔ قدرت اهریمنی دلالت دارد. این تقابل همچنین در متون دینی زرتشتی و مانوی نیز شواهدی دارد؛ بنابراین، این صحنه که روایت دقیق آن در شاهنامه آمده‌است؛ بازتولید یک ساختار آیینی و کیهانی است که پیش‌تر نیز در ذهن و فرهنگ ایرانیان جایگاه داشته‌است.

٤. نتیجه‌گیری

مقالهٔ حاضر با هدف واکاوی تطبیقی میان دیوارنگاره‌های سغدی و شخصیت‌های شاهنامه، به مطالعهٔ دقیق تطابق‌های محتوایی، نشانه‌شناختی و روایت‌محور پرداخت. آن‌چه از تحلیل دیوارنگاره‌های سغدی شامل محوطهٔ پنجکنت و دیگر نمونه‌های تصویری مرتبط به‌دست آمد؛ مؤید آن است که این آثار، صرفاً بازتابی از ذوق هنری یا تزئینات بصری نبوده‌اند، بلکه بخشی فعال از حافظهٔ فرهنگی ایرانی پیشااسلام را نمایندگی می‌کرده‌اند. تحلیل موردی شخصیت‌هایی چون زال، رستم، سهراب، سیاوش، فرود، گردآفرید، گردیه، ضحاک و فریدون نشان داد که بسیاری از مفاهیم، ساختارهای روایی، کنش‌های حماسی و حتی ویژگی‌های نمادین آن‌ها، با شباهت‌هایی گاه صریح و گاه نشانه‌ای، در نقاشی‌های سغدی نیز به چشم می‌خورند. این شباهت‌ها، از یک‌سو مؤید استمرار کهن‌روایت‌های ایرانی در قالب‌های گوناگون زبانی، تصویری و آیینی است؛ و از سوی دیگر نشان‌دهندهٔ وجود یک بنیان فرهنگی مشترک در ایران باستان، که روایت شاهنامه بعدتر آن را در قالب منسجم شعر حماسی به نظم کشیده‌است. شخصیت‌هایی هم‌چون سیاوش و فرود در مقام چهره‌های تراژیک، و چهره‌هایی چون گردآفرید یا گردیه به‌عنوان زنانی کنش‌گر و پهلوان، ساختارهای غیرکلیشه‌ای از حماسه را در حافظه بصری ایرانیان حفظ کرده‌اند. همچنین بازنمایی چهره‌هایی چون ضحاک، با ویژگی‌های هیبتی و نمادهای شهره به آن، نشان می‌دهد که دیوارنگاره‌ها حتی در انتقال مفاهیم کیهانی و اخلاقی شاهنامه، نقشی خلاقانه و روایی ایفا کرده‌اند. در مجموع، می‌توان گفت نقاشی‌های سغدی نه به‌عنوان بازنمایی‌ای پیشین از آن‌چه بعدها در شاهنامه نمود پیدا کرده؛ بلکه روایت‌هایی هم‌پا با روایت‌های منظوم شاهنامه هستند. این دیوارنگاره‌ها، با بهره‌گیری از نظام نشانه‌ای خاص خود، نسخه‌ای بصری از کهن‌روایت‌هایی‌اند که بعدها در قالب شاهنامه

منسجم شدند. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که خوانش تطبیقی میان روایت منظوم و روایت تصویری، می‌تواند راهی تازه برای فهم ریشه‌های فرهنگی، تاریخی و هنری اسطوره‌های ایرانی فراهم آورد؛ ریشه‌هایی که فراتر از مرزهای تاریخی و زبانی، در حافظهٔ تصویری ایران‌زمین تداوم یافته‌اند. از این منظر، می‌توان این شخصیت‌ها که در دیوارنگاره‌های سغدی و اشعار شاهنامه بازنمایی شده‌اند را بخشی از ذهنیت مشترک حماسی ایرانی پیش و پس از اسلام دانست که در ساختارهای گوناگون هنری تداوم یافته و برای قرن‌های متمادی همچنان زنده مانده‌اند. در ادامهٔ این پژوهش، پیشنهاد می‌شود در گام‌های بعدی مطالعاتی، تمرکز بیشتری بر شناسایی دقیق‌تر شخصیت‌های شاهنامه در دیوارنگاره‌های کمتر شناخته‌شدهٔ سغدی صورت گیرد. به‌ویژه لازم است که از روش‌های میان‌رشته‌ای همچون بهره‌گیری از منابع متنی هم‌دوره با شاهنامه استفاده شود تا شناسایی چهره‌هایی فراتر از فهرست کنونی ممکن گردد. بدین‌ترتیب، زمینه برای تطبیق‌های دقیق‌تر میان متن و تصویر، و استخراج روایت‌های نو یا مکمل، فراهم می‌شود.

منابع و مآخذ

ـ آذرپی، گیتی، (۱۳۹۷)، *نقاشی سغدی حماسهٔ ملی در هنر خاور دور*. محمد محمدی. چاپ اول. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

ـ بلنیتسکی، الکساندر، (۱۳۹۰)، *هنر تاریخی پنجکنت نقاشی و پیکرتراشی*. عباس‌علی عزتی. چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.

ـ بیاتی، مهدی، (۱۳۹۰)، *بررسی تأثیر هنر ساسانی بر نقاشی سغدی*. پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد. نقاشی دانشکدهٔ هنر. دانشگاه شاهد.

ـ پاکباز، روئین، (۱۳۹٦)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. چاپ سوم. تهران: انتشارات زرّین و سیمین.

ـ خالقیان، مجید، (۱۳۹٤)، *نقش سغدیان در حفظ تداوم و گسترش فرهنگ ایرانی در عهد باستان*. پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه تهران.

ـ دادور، ابوالقاسم؛ معین‌الدینی، محمد؛ عصار کاشانی، الهام، (۱۳۹۱)، *بررسی تأثیرات نقاشی ساسانی بر دیوارنگاره‌های سغدی*. نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۵۲، صص ۳۲-۲۳.

ـ دیتس، الکساندر، (۱۳۸۵)، *بغ و میترا در سغد، دین مهر در جهان باستان*. مجموعه گزارش‌های دومین کنگرهٔ بین‌المللی مهرشناسی. مرتضی ثاقب‌فر. تهران: توس.

ـ زاهدی، فرح، (۱۳۹۰)، *کتیبه‌های یافت‌شده در پنجکند و نگاره‌های رستم*. تهران.

ـ سلیمانی، سینا، (۱٤۰۱)، *تأثیر و تأثر فرهنگ و هنر سغدی و ایرانی*. پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد. نقاشی. دانشکدهٔ پردیس فارابی. دانشگاه هنر.

ـ طاهری، علی‌رضا، (۱۳۹۷)، *پارچه ابریشمین ساسانی، مدالیون‌ها و نفوذ آن‌ها در شرق و غرب*. چاپ اول. زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

ـ قریب، بدرالزمان، (۱۳۸٦)، *مطالعات سغدی*. تهران: نشر طهوری.

ـ کریستین‌سن، آرتورامانوئل، (۱۳۸۰)، *ایران در زمان ساسانیان*. رشید یاسمی. تهران: صدای معاصر.

ـ مارکوارت، یوزف، (۱۳۸۳)، *ایرانشهر در جغرافیای بطلمیوس*. مریم امیراحمدی. تهران: طهوری.

ـ محمدی، محمد، (۱۳۸۹)، *نقاشی سغدی سرچشمه‌ای برای نگارگری ایرانی*. پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد. پژوهش هنر. دانشکدهٔ هنرهای کاربردی. دانشگاه هنر.

ـ مرادی، سیما، (۱٤۰۲)، *سنجش داستان سیاوش در شاهنامه با دو روایت سغدی و ختنی*. پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد. زبان‌های باستانی ایرانی. دانشکده علوم انسانی و مدیریت. دانشگاه ولایت.

ـ ملی، مژده، (۱۳۹۸)، *مطالعه و بازخوانی اسطورهٔ آتش و سیاوش در نگاره‌های دیواری پنجکنت سمرقند*. پژوهش در هنر و علوم انسانی، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۷، صفحهٔ ۸-۱.

URLs

URL۱: https://sogdians.si.edu/rustam-cycle/

URL۲: https://sogdians.si.edu/mourning-scene/