e-ISSN 3092-7498
ISC | MSRT | ICI

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

www.hgj.imamreza.ac.ir

Received: 19 Feb 2026 - Revised: 04 May 2026 - Published: 21 March 2026

Vol. 4, No. 13, Spring 2026

Research article

The Manifestation of Sogdian Mural Painting Visual Traditions in the Manuscript Illumination of Jibāl and Jazīra: A Critical Assessment in Relation to the Views of Guitty Azarpay

Maryam Keshmiri * (a)

a)Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. (m.keshmiri@alzahra.ac.ir)

Keywords
Sogdian Murals, Panjikent, Afrasiab, Samarqand, Early Islamic Manuscripts, Jibāl Manuscripts, Jazīra Manuscripts.

Citation
Keshmiri, M ., (2026). The Manifestation of Sogdian Mural Painting Visual Traditions in the Manuscript Illumination of Jibāl and Jazīra: A Critical Assessment in Relation to the Views of Guitty Azarpay. *Journal of GreaterKhorasanHandicrafts*, 4(13), 81-92.

* **Corresponding Authors**

Abstract

In the pursuit of identifying the sources of early Islamic art, research over the past century has explored various dimensions of artistic influence. One of the most recent views is that of Guitty Azarpay, who, on the basis of the dominance of Arab culture in pre-Mongol manuscript illumination, considers secondary Sogdian murals with popular and non-epic themes to have been the most influential genre of Eastern art on Islamic-period art. The present study, based on the classification of the aforementioned manuscripts into two groups—works from Jibāl–al-Jazīra and those from Baghdad—examines the dimensions of this influence in order to assess Azarpay's interpretation and identify the influential position of Sogdian epic painting, as the most important artistic genre of Transoxanian civilization. To this end, ten Islamic manuscripts and 26 Transoxanian murals were examined. The influence of epic-painting traditions was identified in two categories: 1.representations rooted in Sogdian–Turkic cultural life, such as depictions of warrior women and celestial beings; 2.the direct adoption of Sogdian artistic motifs and techniques, such as colored backgrounds, detailed rendering of military garments, and balanced compositions. The analysis shows that the artistic traditions of epic painting transmitted to the Transoxanian Turks, spread along the cultural route from Khurasan to al-Jazīra, giving rise to a distinctive pre-Mongol manuscript tradition, distinct from Abbasid and Mamluk artistic production. Contrary to Azarpay's interpretation, the findings reveal that the predominance of Iranian culture in this sphere is reflected in the prominent presence of epic-painting visual traditions in regional manuscript illumination.

DOI: 10.22034/hgj.2026.607345.1089

OPEN ACCESS

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

Since Thomas W. Arnold discussed the origins of Islamic art in his book *Painting in Islam* (1928), highlighting the role of the Manichaeans of Turkestan and the Christians of Mesopotamia, a considerable body of scholarship has addressed these beginnings. Alongside this perspective, and concurrent with the expansion of archaeological excavations in the Sogdian city-states of Transoxiana, including Panjikent, Afrasiab (Samarkand), Varakhsha, and Shahristan, a new chapter in Islamic art research emerged, emphasizing the influence of Sogdian art on pre-Mongol art. One of the most recent theories in this field was proposed by Guitty Azarpay. Familiar with the distinction between artistic genres in Sogdian murals, including epic painting, ritual paintings, and popular narrative scenes, she writes in part of her book *Sogdian Painting* (1981) that, because Sogdian epic painting, with its Iranian–Eastern themes, was incompatible with the sensibilities of Arab peoples, reflections of the minor genre of Sogdian painting, namely popular narrative scenes, can be found in Arabic books from Iraq, such as *Kalila wa Dimna* and the *Maqāmāt* of al-Hariri.

Taking Azarpay's argument into consideration and drawing on historical evidence concerning the migration of Turkic peoples—particularly the Seljuks—from Transoxiana to Khurasan, Rayy, and Azerbaijan, and subsequently to northern Iraq (centered on Mosul) and southeastern present-day Turkey, the present study adopts the theoretical premise that some forms of manuscript production in pre-Mongol Mesopotamia were supported by peoples who had migrated to these regions with Eastern–Iranian cultural sensibilities, centered on Greater Khurasan. This raises the following question: given the affinity between the cultural sensibilities of Turkic peoples and Iranian–Eastern epics, what influence did Sogdian epic painting exert on manuscripts produced in Rayy and Azerbaijan in Iran, the cities of northern Iraq (such as Mosul), and southeastern present-day Turkey (such as Diyarbakır and Mardin)? Following the geographical terminology of the early Islamic world, this study refers to the aforementioned territories as Jibāl and al-Jazīra. The phrase "Manuscript Illumination of Jibāl and al-Jazīra" in the article's title derives from this geographical designation.

Materials and Methods

This study proceeds on the basis of two groups of visual evidence. The manuscript illumination traditions of Jibāl and al-Jazīra are described through an examination of ten prominent manuscripts from these regions whose significance and attribution are generally accepted by scholars. Sogdian epic-painting traditions are identified descriptively on the basis of 26 non-Buddhist Sogdian murals, particularly those from Panjikent, Afrasiab, and Shahristan. The next step involves matching and comparing the features identified in the works selected during the preceding descriptive stages, followed by a diachronic reassessment from a historical perspective.

Discussion and Findings

This article compares the visual traditions of illustrated manuscripts from the Islamic period with Sogdian epic painting along two distinct lines:

1. Visual traditions in Islamic-period manuscripts rooted in the cultural life of the Turkic peoples who migrated to the territories of Jibāl and al-Jazīra. At least two subjects can be examined in this regard:

1.1. Depictions of prominent and warrior women: Sogdian painters did not restrict the representation of warriors to men. In the culture of this region, warrior women were as important as their male counterparts, and a considerable number of Sogdian murals, such as the battle of the Amazons, attest to this status. Like Sogdian epic painting, the manuscripts of Jibāl and al-Jazīra likewise depict warrior women or women of prominent social standing. At least two manuscripts, *Varqa and Gulshāh* and the *Maqāmāt* of al-Hariri, attributed to northern Mesopotamia, display this characteristic.

1.2. Depictions of celestial bodies: In continuity with Sogdian beliefs, in which Nana was among the venerated deities, the Transoxanian Turks continued to believe in the supernatural power of celestial bodies, particularly the Moon. Manuscripts such as *Kitāb al-Diryāq* in the National Library of France and *al-Aghānī* depict the crescent Moon above the heads of rulers and manuscript patrons.

2. This study demonstrates that, alongside motifs rooted in deep-seated cultural and social traditions, certain artistic forms and techniques

Journal Of Greater Khorasan HandiCraft
Vol. 4, No. 13 ,Spring 2026

were also reproduced irrespective of their meanings. Examples include:

2.1. Red and blue backgrounds, sometimes incorporating animal motifs and arabesques: Unlike the miniatures of Baghdad, paintings from Jibāl and al-Jazīra characteristically feature uniform colored backgrounds, which are sometimes embellished with various ornaments. This tradition became widespread through the imitation of the background treatments found in Sogdian epic murals, such as the Blue Hall at Panjikent and the Red Hall at Varakhsha.

2.2. Artists' emphasis on depicting details of military attire: The importance of warfare in Sogdian culture and, subsequently, in the culture of migrant Turkic peoples led to particular care and precision in depicting military garments and horse trappings in battle scenes. Such meticulous attention was especially common in Sogdian murals depicting battle scenes.

2.3. Balanced composition: In Sogdian ritual murals, which were painted alongside epic scenes to celebrate and commemorate their events, a particular compositional arrangement was common, organized around a central figure and a circular composition. This compositional scheme also held a special place in the Buddhist–Manichaean murals of Eastern Turkestan. In the opening pages preceding the main text, manuscripts from Jibāl and al-Jazīra employ the same composition to honor the manuscript patron.

Conclusions

A comparison of Sogdian epic murals with paintings in manuscripts from Jibāl and al-Jazīra, which reflect Eastern–Iranian traditions, demonstrates that the art of the Islamic world before the Mongol invasion was influenced by Sogdian works along two distinct trajectories. Alongside the influence of popular narrative painting traditions on Arabic manuscripts from Baghdad and southern Mesopotamia, Egypt, and the Levant, as emphasized by Azarpay, manuscripts produced in the more northerly regions along the principal route from Greater Khurasan to northern Iraq and southeastern Turkey were strongly influenced by Sogdian epic-painting techniques, reflecting the Iranian cultural inclinations of their patrons. Undoubtedly, the findings of this study offer scope for further investigation and development in several directions. It is possible that a broader understanding of Sogdian art, to be achieved through future archaeological excavations, will reveal further and more complex aspects of its influence on the manuscript illumination of Jibāl and al-Jazīra.

شاپا الکترونیکی
۳۰۹۲-۷۴۹۸
ISC | MSRT | ICI

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ٤، شماره ۱۳، بهار ۱٤۰۵

مقاله پژوهشی

سنت‌های دیداری دیوارنگاری سغدی در نسخه‌آرایی‌های جبال و جزیره در سنجش با آرای گیتی آذرپی

مریم کشمیری* (الف)

الف) دانشیار گروه باستان شناسی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. (m.keshmiri@alzahra.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۳۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱
شماره صفحات: ۹۲-۸۱

واژگان کلیدی:
دیوارنگاری سغدی، پنجکنت/پنجیکنت، افراسیاب، سمرقند، نسخه‌آرایی جبال، نسخه‌آرایی جزیره

استناد به مقاله:
کشمیری، م.(۱۴۰۵). سنت‌های دیداری دیوارنگاری سغدی در نسخه‌آرایی‌های جبال و جزیره در سنجش با آرای گیتی آذرپی. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۴(۱۳)، ۹۲-۸۱

*نویسنده مسئول مکاتبات

چکیده

درپی شناسایی آبشخورهای هنر دوره‌های آغازین اسلامی (پیشامغول)، پژوهش‌ها در یک سدهٔ پیش، سویه‌های گوناگونی را کاویده‌اند، از میراث مسیحیان میان‌رودان و زردشتیان ساسانی تا سغدیان ایرانی‌مآب و فرهنگ آمیختهٔ بودایی‌مانوی ترکستان. یکی از آخرین دیدگاه‌ها در این مسیر، از آنِ گیتی آذرپی است که برپایهٔ چیرگی فرهنگ عربی در نسخه‌آرایی پیشامغول، دیوارنگاره‌های فرعی سغد با مضامین عامیانه و غیرحماسی‌را اثربخش‌ترین‌ژانر هنر خاوری بر هنر دوره اسلامی می‌داند. پژوهش حاضر، برپنیانِ جداسازی نسخه‌های یادشده در دو گروهِ آثار جبال‌جزیره (متأثر از فرهنگ خراسانی) و بغداد (متأثر از فرهنگ عربی)، به هدف سنجش دریافت آذرپی و شناسایی جایگاه اثربخش حماسه‌نگاری سغد (در جایگاه مهم‌ترین‌ژانر هنری تمدن فرارود)، سویه‌های این اثربخشی‌را به پرسش می‌گذارد. در این مسیر، ده نسخهٔ جبال‌جزیره (برپنیان ویژگی‌های سبک و آرای هنرپژوهان پیشین) و ۲۶ دیوارنگارهٔ فرارود به شیوه‌های توصیفی‌تحلیلی واکاوی شدند و اثربخشی سنت‌های حماسه‌نگاری در دو گروه سامان یافتند: نخست، بازنمایی‌های برآمده از زیست فرهنگی سغدی‌ترکی که مهاجران ترک از فرارود به جبال‌جزیره آوردند (مانند بازنمایی‌زنان جنگاور، نمایش نیروهای آسمانی)؛ دوم، روگرفت از نقش‌مایه‌ها و شیوه‌های هنر سغدی (مانند پسزمینه‌های رنگی، ریزنگاری رزم‌جامه‌ها و ترکیب‌بندی‌های متعادل). واکاوی‌ها نشان دادند، آنچه از سنت‌های فرهنگی‌هنری مهم‌ترین نمود هنر سغد، یعنی حماسه‌نگاری به ترکان فرارود رسید، در شاهراه تمدنی خراسان تا جزیره پیش رفت و نسخه‌پردازی ممتاز پیشامغول در این سرزمین‌ها را جدا از تکاپوهای هنری عباسیان(بغداد) و مملوکیان(شامات) رقم زد. دربرابر دریافت آذرپی باید گفت، به‌سبب چیرگی فرهنگ ایرانی در این حوزه تمدنی، سنت‌های دیداری حماسه‌نگاری در نسخه‌آرایی این نواحی، نمودی چشم‌گیر دارد.

DOI: 10.22034/hgj.2026.607345.1089

OPEN ACCESS
©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

از دیرباز دربارهٔ جایگاه و جاگذاری‌های تصویرپردازی‌های فراردی بر هنر سده‌های آغازین اسلامی و روزگاران پیشامغول سخن گفته‌اند. آثار بودایی‌مانوی (تورفان) و در جایگاهی فروتر، دیوارنگاره‌های سغدی غیربودایی (پنجکنت، ورخشا و افراسیاب)، زمینهٔ بحث از آبشخورهای بنیادین کتاب‌آرایی سده‌های پیشامغول را فراهم نموده؛ با این همه، دیدگاه‌ها دربارهٔ چگونگی و جنبه‌های این اثربخشی، گوناگون است. گیتی آذرپی بیش از چهار دهه پیش، دیدگاهی انتقادی را در هم‌سنجی با آرای فراگیر آن زمان و با چشم‌داشتی ویژه به هنر سغد پیش کشید که شایسته بازاندیشی است. وی با نگاه به هنر غیربودایی سرزمین‌های فراردی، تأثیرگذاری آن را بر هنر اسلامی در دو سویه پررنگ می‌یابد: چین‌وشکن جامه‌ها در دیوارنگاره‌های سامرا در گام نخست (Azarpay et. al, 1981: 171-173 & 175)؛ و در گام دوم، اثرگذاری تنها بخش فرعی و کوچکی از سنت‌های دیوارنگاری سغدی بر نسخه‌های عربی پیشامغولی، چند سده پس از سامرا (Ibid: 180). آذرپی یادآور می‌شود آنچه را تاکنون در دیوارنگاره‌های متقدم اسلامی، تورفانی دانسته‌اند، از هنر سغدی غیربودایی نشان بیشتری دارد؛ در برابر، تأثیرات شیوه‌های تورفانی را در نسخه‌نگاری پیشامغولی برجسته می‌بیند.

در نوشتار آذرپی روشن نیست که چرا او هنگام سخن گفتن از نسخه‌های پیشامغولی، آثار شمال بین‌النهرین (موصل)، بغداد و مملوک را بی‌هیچ تمایزی در نظر می‌گیرد (Ibid: 175)، به‌ویژه آنکه وی در بخشی از نوشته‌اش به تأثیرات ترکان سلجوقی بر برخی از این نسخه‌ها می‌پردازد (Ibid: 176-177) و این به معنای آگاهی آذرپی از ناهماهنگی سبکی این نسخه‌هاست. البته با توجه به دیگر پژوهش‌های ۵.۴ دههٔ پیش می‌توان پنداشت که ریزبینی کنونی ما دربارهٔ دیگرگونگی سبکی این آثار، چندان برای پژوهشگران پیشین درخور توجه نبوده است. یگانه‌پنداری نسخه‌های پیشامغولی سبب شد که آذرپی روحیات قوم عرب را دربرابر دودمان‌های ایرانی ببیند و با یک کل‌نگری گمراه‌کننده، تأثیرپذیری نسخه‌نگاری حوزهٔ باختری (عراق تا مصر) را از حماسه‌نگاری سغدی که ژانر بنیادین این دیوارنگاره‌هاست، منتفی بداند: درحالیکه جنبه‌های حماسی نقش‌برجسته‌های سغدی بر سیر نقاشی سده‌های آغازین اثری **نگذاشت**، نقاشی‌های فرعی سغد که دربردارندهٔ افسانه‌ها و فولکلورها بود، در کتاب‌آرایی عرب نمود یافت (Ibid: 180)، جهان عرب «به گونه‌ای فهم‌پذیر، نسبت به جذابیت دنیوی و طنز جهان‌شمول این گونهٔ ادبی پذیراتر بود، تا نسبت به حال‌وهوای اندوه‌بار و میهن‌پرستانهٔ حماسه‌های ایرانی» (Ibid). این درحالیست که نسخه‌هایی مانند *الأغانی*، *الترياق* وین و دیگر نسخه‌های شمال میان‌رودان یا «**جزیره**» که آذرپی به آن‌ها می‌نگرد، چنان همبسته و دنبالهٔ شاهراهِ فرهنگی خراسان بزرگ و سرزمین‌های خاوری است که برخی هنرپژوهان، در همان زمان هم آن‌ها را از خانوادهٔ بزرگ آثار **جبال** دانسته (Malikian-Chirvani, 1970: 71-73) و رگه‌های ایرانی را در آن‌ها جسته‌اند (Ibid: 78-79). بنابراین، پذیرش رویگردانی از نقاشی حماسی سغدی به‌سببِ ناسازی عرب با روحیات ایرانی سست می‌شود.

پژوهش کنونی افزون‌بر همانندی‌های دیداری نسخه‌های جزیره با آثار جبال، خراسان بزرگ و فراردی، به‌ویژه با نگاه به گواهی‌های تاریخی‌زبانی[۱] بر همسانی فرهنگی این سرزمین‌ها تکیه دارد و نسخه‌های شمال میان‌رودان را بیرون از دایرهٔ آثار بغداد و مملوک، شایستهٔ بازبینی می‌داند. از سوی دیگر، سنت فراگیر پای‌بندی‌های سبکی‌موضوعی را در هنرهای تصویری دنیای کهن پیش چشم دارد؛ از دیوارنگاره‌های اموی‌عباسی تا نقاشی‌های خراسانی‌سغدی همگی پیرو این اصل‌اند که بسته به موضوع (درباری، مذهبی، حماسی، تاریخی یا عامیانه)، آداب و شیوه‌های بازنمایی دیگرگون بوده است.[۲] بنابراین، آنگاه که موضوع نسخه‌های آغازین اسلامی، حماسی یا علمی باشد، سبک «دنیوی و طنزگونهٔ» نقاشی‌های عامیانهٔ سغدی، بدانگونه که آذرپی می‌گوید، ناکارآمد خواهد بود. سخن آذرپی دربارهٔ سبک فرعی سغد و روحیات عرب، بیشتر برای نسخه‌نگاری *مقامات حریری* و *کلیله‌ودمنه‌های* بغداد و مملوک پذیرفتنی است. جستار حاضر، تأثیرات حماسه‌نگاری سغدی را در نسخه‌های جبال‌جزیره، نه تنها منتفی نمی‌داند، بلکه با نگاه به موضوعات حماسی، رزمی و یادمانی نسخه‌نگاره‌های یادشده، به هدف بازبینی و چارچوب‌بندی تأثیرات، این پرسش را پی می‌گیرد: در سنجش نسخه‌آرایی جبال‌جزیره با حماسه‌نگاری فرارود که هر دو از فرهنگ خراسان بزرگ سیراب می‌شوند، چه سنت‌های دیداری و شیوه‌های هنری را می‌توان ردیابی کرد؟ بدین منظور، نخست در دو فراز جداگانه، نسخه‌های برجستهٔ جبال‌جزیره و دیوارنگاره‌های اثربخش فرارود را برمی‌شماریم تا گسترهٔ بصری پژوهش مرزبندی گردد؛ آنگاه برپایهٔ سنت‌های دیداری برآمده از زیست فرهنگی و گرته‌برداری‌های ظاهری، سویه‌های اثربخشی حماسه‌نگاری سغد را بر نسخه‌آرایی جبال‌جزیره می‌کاویم.

۱. برای مستندات ارتقیان در جزیره بنگرید به: Shamisani, 1987؛ و برای جایگاه زبان فارسی میان سلاجقه آناتولی نگاه کنید به: Riahi, 1990.

۲. برای نمونه بنگرید به: شرح ویژگی‌های موزاییک‌کاری خربه‌المفجر (Okasha, 2001: 217-218)؛ یا تفاوت‌های آرایه‌های بناهای مذهبی و غیرمذهبی، و حتی چندگانگی تزیینات در بناهایی با کاربردهای گوناگون، نگاه کنید به: گفتارهای متعددی در پژوهش اتینگهاوزن‌گرابر (2007).

پیشینه تحقیق

از یک سدهٔ پیش که توماس آرنولد[1] از ریشه‌های نقاشی در تمدن اسلامی و همبستگی آن با آثار مانویان ترکستان و مسیحیان میان‌رودان (Arnold, 1928) سخن گفت تا به‌امروز، دربارهٔ جنبه‌ها و چگونگی این تأثیرات بسیار نوشته‌اند. دیدگاه آرنولد در زمان خود چنان پذیرفته شد که هر نگارشی دربارهٔ تاریخ نقاشی ایرانی، بازبینی آثار مانویان را بایسته می‌دانست؛ برای نمونه بازیل گری در کتاب *Persian Painting* (Gray, 1930؛ برگردان فیروز شیروانلو در ۱۳۵۵ش.)، بارها به هنر خاوری پرداخته و سخن خود را در گفتار سوم دربارهٔ آثار پیشامغول (مکتب بین‌المللی عباسی) با اشاره به آرنولد و یافته‌های فن‌لوکک[2] آغاز کرده است (Gray, 1930: 27). اندکی بعد، آرنولد در شناسایی خاستگاه‌های نقاشی ایرانی در جلد سوم[3] A Survey of Persian Art (زیرنظر آرتور پوپ،[4] انتشار ۱۹۳۹) از حضور نقاشان مانوی در کارگاه‌های عباسی گفت (Pope & Ackerman, 2008: 2084). جایگاه بررسی هنر مانوی چنان شد که برای آشنایی خواننده در همین مجموعه، گفتاری جداگانه دراین‌باره آمد (Monneret de Villard; in: Ibid: 2087). همچنین، لویی ماسینیون،[5] تأثیر مانویت را فراتر از گرته‌برداری نقش‌ها و رنگ‌گذاری، در بنیان‌های الهیاتی مکتب کوفه کاوید و ابعاد تازه‌ای به این اثربخشی داد (Massignon; in: Ibid: 2219). از آن زمان تا کنون، بسیاری از نویسندگان، سخن از سرچشمه‌های نقاشی ایرانی را با نگاه ویژه به هنر مانویان پیش می‌برند (برای نمونه بنگرید به: Binyon et. al, 1933 تا Azhand, 2010).

در نیمهٔ دوم سدهٔ ۲۰ و با افزایش انتشار گزارش‌ها از کاوش شهرهای سغدی غیربودایی، دیوارنگاره‌های فرارودی در جایگاه یکی دیگر از سرچشمه‌های خاوری نقاشی دورهٔ اسلامی زبانزد شد. ریچارد اتینگهاوزن[6] و اولگ گرابر[7] در ۱۹۸۷ نوشتند: «دومین منبع نگارگری، نقاشی‌های دیواری بودند که امروزه در جمهوری‌های آسیای مرکزی به‌دست آمده‌اند [...] به‌ویژه موضوعات حماسی آن‌ها در ایران شناخته بود و در دوران اسلامی بار دیگر احیا شدند» (Ettinghausen & Grabar, 2007: 504). گرابر در آثار متأخرتر خود نیز تأثیرگذاری دیوارنگاره‌های سغدی را برجسته می‌داند (Grabar, 2000).

نوشته‌های ریزبینانه‌تر دربارهٔ آثار سغدی، برای نمونه گزارش بلنیتسکی[8] و مارشاک[9] از کاوش‌های پنجکنت در سال‌های ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۸م (Belenitski & Marshak, 1971)، نقش دیوارنگاره‌ها را در تاریخ هنر برجسته‌تر کرد تا آنجا که بحث از چیستی و چگونگی اثرگذاری‌ها، جزییات روگرفت‌ها، سازوکار گرته‌برداری‌ها، و حتی سهم اثرگذاری هنر دینی (مانوی) و غیردینی (دیوارنگاره‌های شهری) مورد توجه قرار گرفت. برای نمونه، گیتی آذرپی، نگاه آرنولد و اثرگذاری‌های مانوی را کنار زد و ردّ پای نقاشی‌های فرعی عامیانه را در نسخه‌آرایی عراق کاوید. او ناهمخوان با اتینگهاوزن‌گرابر، اثر حماسه‌نگاری سغدی را به‌سبب ناسازی با روحیات عرب کم‌رنگ دانست (Azarpay et. al, 1981: 179-180)؛ نیمارک[10] پس از بررسی تالار سرخ ورخشا در کاوش ۱۹۸۷م. از سازوکار گرته‌برداری احتمالی هنرمندان مسلمان از دیوارنگاره‌ها نوشت (Naymark, 2003: 18)؛ کارف[11] نیز دیوارنگاره‌های ترکان در افراسیاب را در سنجش با سنت‌های پیشین سغد بررسی کرد (Karev, 2005)؛ گرابر (Grabar, 2000) در بررسی دیوارنگاره‌هایی که خاستگاه نقاشی ایرانی هستند، آثار سغدی را در بندی جداگانه و گسترده می‌شناساند. در دههٔ اخیر، پژوهشگران از واکاوی کلیات نقاشی‌ها فراتر رفته، لایه‌های معنایی و ریشه‌های فرهنگی را کاویده و به برداشت‌های تازه‌ای از این آثار رسیده‌اند، برای نمونه، پژوهش Compareti (2024) که درجهت «شناخت پانتئون سغدی»، پیشینهٔ زرتشتی نمادهای بصری را کاویده است. در این میان، پژوهشگران ایرانی نیز به‌ویژه در دهه‌های ۸۰ تا ۹۰ش، آثاری نگاشته‌اند که در بیشتر آن‌ها تأثیرات هنر مانوی برجسته‌تر از دیوارنگاره‌های سغدی است و دستاوردها نیز فراتر از یافته‌های کتاب‌های ترجمه‌شده نیست. در این میان، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محمدی (Mohammadi, 2010) و مقالهٔ برآمده از آن (Mohammadi & Hatam, 2011) که برپایهٔ پژوهش سیمز و همکارانش (Sims et al, 2002) ساخت یافته، نگاه موشکافانه‌تری به دنباله‌داربودنِ سنت‌های سغدی در نگارگری ایرانی داشته است.

---

1. Thomas Walker Arnold (1864-1930)
2. Albert von le Coq (1860-1930)
3. جلد پنجم برگردان فارسی مجموعهٔ *سیری در هنر ایران*، ۱۳۸۷ ش، انتشارات علمی و فرهنگی.
4. Arthur Upham Pope (1881-1969)
5. Louie Massignon (1883-1962)
6. Richard Ettinghausen (1906-1979)
7. Oleg Grabar (1929-2011)
8. Aleksandr Markovich Belenitsky (1904-1993)
9. Boris Ilich Marshak (1933-2006)
10. Aleksandr Neymark (1960-)
11. Yury Karev (?)

کاوش‌ها در شهرهای سغدی، همچنان ادامه دارد و هرروز بر دانسته‌های ما دربارهٔ این آثار افزوده می‌شود. درگاه انجمن کاوش‌های اوراسیا (URL1) گزارش‌های سالیانه خود را از سال ۲۰۰۸ تا ۲۰۲۵م. بی‌وقفه، منتشر کرده که نشانگر تکاپوهای گسترده در شناخت هنر این سرزمین است. ازاین‌رو، انتظار می‌رود با گذر زمان، جنبه‌های تازه‌ای از اثربخشی دیوارنگاره‌های سغدی بر هنر پس از خود شناخته شود. پژوهش کنونی، با همین هدف می‌کوشد از دو سویه، دنباله‌ای بر پژوهش‌های پیشین باشد: نخست، ردّ پای حماسه‌نگاری سغدی را در هنر دوره‌های پسین، از جنبه‌هایی دریابد که تاکنون، کمتر به آن پرداخته‌اند؛ دوم، تأثیرات را تنها در نسخه‌های جبال‌جزیره، بیرون از کل‌نگری فراگیر دهه‌های پیشین (مکتب بین‌المللی عباسی)، برپایهٔ مسیر فرارودی، خراسان، جبال، جزیره، آناتولی پیگیری نماید.

روش تحقیق

بنیان‌های این پژوهش بر سه گام مطالعاتی استوار است: نخستین گام، شناخت سبک‌شناسانهٔ نسخه‌های پیشامغول برای جداسازی آثار جبال‌جزیره از نسخه‌های ایوبی‌مملوکی و بغداد است. در این مرحله، روش توصیفی‌تطبیقی کارآمدی دارد و مرور آرای هنرپژوهان، دریافت‌ها را پشتیبانی می‌کند. درنتیجهٔ این گام، ۱۰ نسخه برجسته می‌شود که در بخش «آشنایی با نسخه‌های برجسته جبال و جزیره» آمده‌اند. گام دوم، شناخت توصیفی‌تحلیلی دیوارنگاره‌های سغدی، به‌ویژه آثار پنجکنت و افراسیاب است که برپایهٔ بررسی دیداری تصاویر برخط، و گزارش‌های سالیانهٔ کاوش‌ها پیش می‌رود. ۲۶ دیوارنگاره در بخش «آثار برجسته نقاشی‌های غیربودایی سغد» برپایهٔ مطالعات گام دوم گزینش و شناسانده می‌شود. سومین گام، سنجش ویژگی‌های شناخته‌شده در آثار برگزیدهٔ گام‌های نخستین و دومین است که به‌گونه‌ای درزمانی و با نگاهی تاریخی بازخوانی می‌گردد. برای سهولت بررسی، این سنجش در دو سویهٔ مضمونی و دیداری پیش خواهد رفت. جستار کنونی، پژوهشی بنیادی است و ماهیتی کیفی دارد.

بحث و یافته‌ها

مروری بر نقاشی‌های غیربودایی سغد

گسترهٔ مکانی

سغدیانه در گسترهٔ سده‌های ششم تا هشتم میلادی[۱] مجموعه‌ای از دولت‌شهرهای توانگر در کنار جاده ابریشم بود که جامعهٔ پرشمار بازرگانان شهری را دربرداشت. پنجکنت و شهرستان (قهقهه) در تاجیکستان امروز، و افراسیاب (سمرقند) و ورخشا در ازبکستان کنونی از بنام‌ترین مراکز شهری آن بودند. برپایهٔ گزارش‌های باستان‌شناسی در این بازهٔ تاریخی، شهرسازی و معماری این دولت‌شهرها چنان چشم‌گیر بود که نه‌تنها اشراف، بلکه طبقات نزدیک به اشراف نیز در بناهایی دواشکوبه با دیوارنگاره‌ها و تندیس‌های گوناگون می‌زیستند (Marshak, 2002). دیوارنگاره‌های سغدیانه تا هنگامیکه اعراب مسلمان، بر آن سرزمین چیرگی بیابند (از اواخر ۱ق تا میانه‌های ۲ق)، آمیزه‌ای از فرهنگ ایرانی‌خاوری با نمادهای توانگری شهرنشینان باستان بود. سنت آرایش تالارها با یک استانداردسازی سه‌گانه، به‌ویژه در پنجکنت (کامل‌ترین شهر بازماندهٔ سغدی)، مسیر بررسی چیستی نقاشی‌ها را هموار کرده و امکان بازسازی موضوعی نقش‌های ازدست‌رفته را فراهم آورده است: بر دیوار روبه‌روی ورودی تالارها، طاقچهٔ مرکزی و جایگاه خدایان چندفرهنگی بود که بزرگ‌اندازه‌تر از دیگر نقوش کشیده می‌شد؛ دیوارهای جانبی، دربردارندهٔ دو گروهِ دیگر از نقش‌ها بودند: نقاشی‌های پانوراما‌یی در میانهٔ دیوار با پهنای چشم‌گیر، صحنه‌های حماسی‌رزمی را در خود داشتند؛ و ردیف کشیدهٔ پایینی که کم‌پهناتر از بالایی بود، صحنه‌های روزمره یا بازنمایی داستان‌های عامیانه با ریشه‌های هندی (پنجاتنتره)[۲] را دربرمی‌گرفتند. آنچه آذرپی دربارهٔ تأثیرپذیری نسخه‌نگاری عرب از نقاشی فرعی سغد می‌گوید (Azarpay et.al, 1981: 180)، به آثار گروه سوم بازمی‌گردد. دیوارنگاره‌های سغدی، کمتر پادشاهانه؛[۳] و بیشتر همبستهٔ زندگی توانگران شهری بود (Marshak; in: Mode, 2009).

برخی شهرهای سغد پس از گشایش اعراب، همچنان برپا ماندند و سنت‌های هنری‌شان را پس از پالایشی اسلام‌مدارانه بازآوری کردند. سمرقند در همجواری افراسیاب باستانی، گسترش بیشتری یافت و حتی در روزگار قراخانیان (آل‌افراسیاب)، بر ویرانه‌های ارگ ابومسلم،

۱. ۶۰۰ تا ۷۲۲ م را دورهٔ شکوفایی متأخر می‌نامند. تالار سفیران (XXIII1) افراسیاب و چرخهٔ رستم در بخشVI، اتاق۴۱ و به گمان باستان‌شناسان، نقاشی‌های تالار آبی ورخشا از مهم‌ترین آثار این بازه‌اند. دورهٔ یادشده با هجوم مسلمانان در ۱۰۳هـ.ق/۷۲۲م. به‌سر می‌رسد. ۱۳۲ تا ۲۳۵ ق (۷۵۰ تا ۸۵۰ م) را دورهٔ پایانی خوانده‌اند؛ دوره‌ای شکوفا که با پیمان صلح میان نصربن‌سیار، حاکم اموی مرو و سغدیان مخالف اعراب در ۱۲۳ ق آغاز شد و به بازسازی برخی شهرها مانند پنجیکنت (تا ۷۸۰ م) انجامید. نقاشی‌های تالار سرخ ورخشا و آثار شهرستان (قلعه قهقهه)، برجسته‌ترین آثار این دوره‌اند (Mode, 2009).

۲. برای بررسی گستردهٔ نمونه‌ای از این نقاشی‌ها و همبستگی آن به داستان‌های اخلاق هندی بنگرید به: Compareti, 2012.

۳. در میان دیوارنگاره‌های پرشمار برجامانده، برخی تالار سفیران افراسیاب و کاخ ارگ پنجکنت را در گروه نقاشی‌های شاهانه می‌دانند (Mode, 2009)؛ دربرابر، برخی نیز با نگاه به اندازهٔ این تالارها، به‌ویژه تالار سفیران، کاخ‌بودنِ بنا را رد کرده و آن را اقامتگاه فردی شناخته‌اند (Compareti, 1984).

استراحتگاه شکوهمندی برپا شد که ویرانهٔ دیوارهای نقاشی‌شدهٔ آن در کاوش‌های ۲۰۰۰ م، پدیدار گشت. این نقاشی‌ها تنها نمونه‌های شناخته‌شدهٔ فراورودی در گسترهٔ سده‌های پنجم تا ششم هجری است و برای پژوهش پیش رو، شایسته توجه.

آثار برجسته فرارود در این پژوهش

افزون‌بر آثار اسلامی قراخانی، حماسه‌نگاری‌ها و رزم‌نمایی‌های سغدی بر دیوارهای خانه‌های شهری پیشااسلامی در بازشناسی همبستگی نسخه‌نگاری‌های جبال‌جزیره با سنت‌های فراورودی جایگاه مهمی دارند. پژوهش کنونی در این بازشناسی، دیوارنگاره‌های زیر را پیش چشم دارد (از این پس، برپایهٔ شماره‌گذاری‌های زیر از آثار یاد می‌کنیم):

الف) پنجکنت: ۱. نبرد رستم (VI:41)؛[۱] ۲. رستم در بارگاه کیکاووس/کیخسرو (XXIII:50)؛ ۳. رزم بر دروازه‌های شهر (VI:1)؛ ۴. بانوی رزمجو (شاید گردآفرید،[۲] VI:55)؛ ۵. مهمانان نشسته و خدمتکاران (XVI:10)؛ ۶. هم‌نشینی [نقاشان؟] (XXIV:1)؛ ۷. الههٔ ماه[؟] (ایوان:XXIV)؛ ۸. پیش‌قراولان سواره‌نظام (III:17)؛ ۹. چکاچک نبرد [دوئل] (XXII:1)؛ ۱۰. رزمجویان زن و مرد [آمازون‌ها] (XXI:1)؛ ۱۱. دیوارنگارهٔ رزم در موزهٔ تاجیکستان؛ ۱۲. بانوان بلندپایه در مراسم آیینی (حیاط بیرونی:TempleII)، ۱۳. پیشکشی به الهه (VI:8)؛

ب) افراسیاب: ۱. ورود سفیران (XXIII1:WestWall)؛ ۲. متحد چینی (XXIII1:NorthWall)؛ ۳. افسانه‌ها (XXIII1:EastWall)؛ ۴. رژه [آیینی؟] (XXIII1:SouthWall)؛

پ) شهرستان (قهقهه اوا): کاوشگران، آثار شهرستان را از دورهٔ پایانی هنر سغد می‌دانند (Mode, 2009؛ نک: پی‌نوشت۱۱، همین مقاله) و مانند آثار سرخ ورخشا، ردپای هنر بودایی‌چینی را در آن‌ها پررنگ می‌بینند. با این همه، برخی تکه‌نقاشی‌های به‌دست‌آمده در شناسایی سنت‌های هنری تأثیرگذار اهمیت دارند: پ.۱. خدای‌بانو نانا؛ پ.۲. نانا بر ارابه؛ پ.۳. خدای وِشپارکَر؛[۳]

ت) آثار قراخانی: این نقاشی‌ها، نخستین بار در کاوش‌های استراحتگاه جبههٔ شمال‌غربی ارگ افراسیاب در ۱۹۸۵م یافت شدند و به حدود میانه‌های سدهٔ ششم هجری بازمی‌گردند (Reutova, 2024: 341)؛ از مهم‌ترین آن‌ها ۱. جنگجوی تُرک؛ ۲. ردیف پرندگان و کتیبه؛ ۳. ردیف سگ‌ها با قطعات خوشنویسی؛ ۴. تعقیب حیوانات؛ ۵. مدالیون با نقش پرنده؛ ۶. چهرهٔ زن در سه‌طاق؛ ۷. چهرهٔ سه‌رخ با سربند زرین را می‌توان برشمرد. با آنکه تکه‌نقاشی‌های قراخانی، پراکنده و به‌شدت آسیب‌دیده بود، بررسی‌های اخیر توانسته‌اند بخشی از ویژگی‌های این نقاشی‌ها را آشکار نمایند، ازجمله می‌دانیم، نقاشی‌های هر دیوار در چند ردیفِ خوابیده اجرا می‌شد (Ibid: 346)؛ مضامین غیرمذهبی داشت، و بیشتر بازنمودی از زندگی اشراف (شکار، بزم، جنگاوری) بود (Ibid: 347).

جبال و جزیره، دنباله‌ای بر سنت‌های هنری سغدیانه

ترکان سلجوق در بخش‌های فراورودی، میراث‌بر سنت‌های هنری بودند که درآمیختگی‌های قومی و دینی را سپری کرده بود: سغد باستانیِ ایرانی‌مآب با سنت‌های زرتشتی‌بودایی، در آمیزش با سامانیانِ مسلمان، فرهنگ بصری پرباری را برجا نهاده که گام‌به‌گام، با حضور پراکندهٔ غزها، رنگ و بویی ترکی نیز یافته بود. آنگاه که سلاجقه رهسپار سرزمین‌های باختری‌شان در جبال ایران و جزیرهٔ میان‌رودان گشتند و برآن شدند تا در هماوردی با دربارهای همتا، پشتیبان نسخه‌پردازی گردند، پای این میراث هنری از دیوارها به برگ‌های کاغذی گشوده شد.

رگه‌های تأثیرپذیری نسخه‌آرایی جبال‌جزیره از سنت‌های سغدی را می‌توان در دو گروه بررسی کرد: گروه نخست، نمودهای دیداری برآمده از باورهای ریشه‌دار در زیست فرهنگی‌اجتماعی مردمانی است که به باختر کوچ کردند و این زیست فرهنگی‌اجتماعی را با خود به سرزمین تازه بردند. به دیگر سخن، سنت دیداری در گروه نخست، تنها یک روگرفت ساده از نقشی دلخواه و پسندیده نیست؛ بلکه پدیداری آن، برخاسته از باورها و سنت‌های فرهنگی است. اما گروه دوم نمودهای دیداری، همبستگی چندانی را با ریشه‌های فرهنگی یادآوری نمی‌کنند. گویی هنرمندان روگرفت برخی نقش‌مایه‌ها را به‌سبب زیبایی و پسند بصری‌شان برساخته‌اند. البته آگاهیم که گروه‌بندی یادشده برای برخی نمونه‌ها بسیار تردیدپذیر است، با این همه، جستار کنونی برای سهولت بررسی به این گروه‌بندی پای‌بند می‌ماند.

گروه نخست: سنت‌های دیداری برآمده از زیست فرهنگی

برخی عناصر دیداری در نسخه‌نگاره‌های پیشامغولی، برآمده از زندگی اجتماعی و فرهنگی ترکان است و در آثار بغداد یا مملوک ناپیداست. پیش‌تر به پژوهش رایس دربارهٔ ناهمگونی بازنمایی آرامستان‌ها در نسخه‌های *مقامات حریری* از کارگاه‌های جزیره و بغداد اشاره کردیم

---

۱. در سراسر متن، عدد نخست، شمارهٔ Sector؛ و عدد دوم، شماره اتاق است؛ برای نمونه: SectorVI, Room41 = VI:41.

۲. بلنیتسکی می‌نویسد: نقاشان پنجکنت، داستان‌های حماسی ویژه‌ای را پیش چشم داشته‌اند. برای راه‌یابی به فضای فکری آن‌ها می‌توان به شاهنامه اندیشید. برای نمونه، زن با شمشیر آخته می‌تواند گردآفرید باشد. همو که هنگامی مردان از نبرد پا پس می‌کشند، رزم‌جامه می‌پوشد و برابر دشمن پدیدار می‌شود (Belenitski, 2011: 161).

3. Weshparkar God

(نک: پی‌نوشت ۱۰). آنچه در گروه نخست می‌آید، لایه‌هایی از باورها و دیدگاه‌ها در جامعهٔ ترکان سلجوقی را آشکار می‌سازد. در این پژوهش به دو نمود «زنان جنگاور» و «نیروهای آسمانی» خواهیم پرداخت.

زنان جنگاور

در دیوارنگاه‌های سغدی، نمای زن جنگاور با رزم‌جامه‌های آراسته، پی‌درپی دیده می‌شود. گاه رزمجویی تنها و بزرگ‌اندازه (۲/۵متر در دیوارنگارهٔ الف.۴) که قامت قهرمانانه‌ای را همتای پهلوانان مرد به رخ می‌کشد؛ گاه در جایگاه پیش‌قراول سواره‌نظام و دوشادوش مردان (الف.۸)؛ و گاهی در کشاکش نبرد و چنان رزمنده که میان باستان‌شناسان امروز با وام‌گیری از افسانه‌های یونانی، آمازون[۱] نامیده می‌شود (الف.۱۰). بلنیتسکی و مارشاک، نقاشی از زنان جنگاور را برآمده از ویژگی‌های جامعهٔ اشرافی‌حماسی فرارودی، و متفاوت با جوامع ابتدایی و پرولتاریایی می‌دانند: زن سغدی، نه جادوگر جوامع ابتدایی و شبانی است، و نه همسر خردمند و دوراندیش جامعهٔ پرولتاریایی. او آرمان‌های جهان حماسی را همتای مردان زنده می‌دارد، و در هنگامهٔ نبرد، دوشادوش آنان می‌جنگد (Azarpay et. al, 1981: 116).

سنت‌های اشرافی‌حماسی سغد با روحیات ترکان جانشین در این سرزمین‌ها سازگاری داشت. گرچه نوشته‌های تاریخی، روایت رزم‌های زنان ترک را نپرداخته‌اند، جابه‌جا از نقش پررنگ آن‌ها در ادارهٔ مُلک و سپاه گفته‌اند. در این میان، تَرکان‌خاتون، همسر ملکشاه سلجوق نمونهٔ درخوری است. او که دختر ابراهیم‌بن‌نصر(طمغاچ‌خان)، فرمانروای قراخانی (آل‌افراسیاب) است، از یک‌سو آداب دربار ترکان فرارودی را با خود دارد، و ازدیگرسو، ویژگی‌های یک ملکهٔ سلجوق در بارگاه ایران را بازتاب می‌دهد. ابن‌اثیر در گزارش رویدادهای سال ۴۸۰ ق و پس از آن، بارها از نقش ترکان‌خاتون در به تخت نشاندن فرزندش، محمد یکم، به‌ویژه پس از درگذشت ملکشاه (۴۸۴ ق)، و مقاومتش برابر جانشینی برکیارق (پسر زبیده‌خاتون، دیگر همسر ملکشاه) می‌گوید (Ibn Athir, n.d: 137pp). راوندی فراتر رفته و چیرگی خاتون بر ملکشاه را یادآور می‌شود (Ravandi, 1986: 133). در این گزارش‌های هرچند پراکنده، نقشِ برجستهٔ ترکان‌خاتون و فرمانبرداری سپاهیان و درباریان از وی به چشم می‌آید. چهره‌هایی مانند ترکان‌خاتون در صفحات تاریخ به‌تکرار دیده می‌شوند، کافی است نگاهی هرچند گذرا به تاریخ سلاجقهٔ ایران، شمال عراق و روم، قراختاییان کرمان یا تاریخ آغازین ایلخانی بی‌اندازیم تا ردّ پای حضور تأثیرگذار این بانوان را بیابیم.

در میان نسخه‌های پیشامغولی، *ورقه‌وگلشاه* که یک رزمنامهٔ عاشقانه است، مجال بازنمایی زن جنگاور را همسو با سنت‌های فرارودی درخود دارد. عیوق (نقاش نسخه) در چندین صحنه، قهرمان زن داستان را در جامهٔ رزم و در کشاکش نبرد بازنموده است. ایپشیراوغلو می‌نویسد: «صحنه‌های خشونت‌آمیزی از نبرد میان قبایل عرب [در این نسخه] است که در آن‌ها هر دو عاشق درجایگاه شخصیت‌های اصلی ایستاده‌اند. نقش زن در این صحنه‌ها کمتر از نقش مرد نیست. گلشاه همیشه در کنار ورقه و دوشادوش او می‌جنگد» (Ipsiroglu, 1966: 41). بی‌تردید آنچه در *ورقه‌وگلشاه* می‌بینیم، هیچ همانندی‌ای با سنت‌های عربی میان‌رودان ندارد و برآمده از فرهنگ جوامع خاوری است. این دریافت به‌ویژه با سنجش بازنمایی‌های زنانه در نسخه‌های بغداد[۲] آشکارتر می‌گردد.

پیش‌تر با دو نسخهٔ بغدادی *مقامات حریری* از دربارهای المستنصر و المستعصم آشنا شدیم. سنجش بازنمایی‌های گوناگون زنان در نسخه‌های یادشده با تصویری که از گلشاه می‌بینیم، تفاوت فرهنگی جامعهٔ عباسی و سلجوقی را نشان می‌دهد. زنان در نسخه‌های عباسی، سرگرم کارهای کم‌اهمیت در جامعهٔ مردانه‌اند: خانه‌داری، نخ‌ریسی، دلبری و رقص در میخانه و مانند این‌ها؛ خردمندی، تدبیر یا سلحشوری در این نگاره‌ها از زنان برنمی‌آید؛ در حالیکه گلشاه، تدبیر می‌کند (Ayyuqi, 1983: 19) می‌جنگد، و در پیروزی ورقه، نقش‌آفرین است (Ibid: 37-40). در نسخه‌های عباسی، حتی آنجا که کاری زنانه مانند زایمان به تصویر درآمده که زن در آن می‌تواند نقش محوری داشته باشد،[۳] بازنمایی فرمانروا، ابوزید دانشمند و خدمه، نقش‌آفرینی او را کم‌رنگ، و بودنش را بی‌اثر می‌سازد.

۱. آمازون‌ها در اساطیر یونان، شماری از زنان جنگاور در جامعه‌ای جدا از مردان بودند که در جایگاه دشمنان پهلوانان یونانی نقش‌آفرینی می‌کردند. داستان‌های اساطیری از سپرهای ماه‌گون آن‌ها می‌گویند که این نکته با جایگاه ماه نزد سغدیان باستانی، همانندی می‌یابد. شاید بر این بنیان، پژوهشگران هم‌روزگار ما چنین نامی را برای دیوارنگارهٔ یادشده برگزیده‌اند. برای آگاهی بیشتر از آمازون‌ها بنگرید به: (Warner, 2010: 311-313).

۲. پژوهشگران (برای نمونه: Ettinghausen & Grabar, 2007: 535) از میان نسخه‌های برجای‌مانده مقامات حریری، سه نسخه را برآمده از کارگاه‌های بغداد و سرآمد نقاشی عرب می‌دانند: نسخه‌های لنینگراد (Ms.C-23)، المستنصر/ الواسطی (فرانسه، Arabe5847) و المستعصم (سلیمانیه‌استانبول، Efendi2961).

۳. مقامهٔ ۳۹: عمانیه (ماجرای سفر از صُحار تا عمان). fol.122v نسخهٔ Arab5847 (کتابخانهٔ فرانسه) به قلم واسطی.



تصویرهای۱. الف. مقامات حریری، بغداد دورهٔ المستعصم، کتابخانهٔ سلیمانیه استانبول (Efendi2961)؛ ب. مقامات حریری، برگ47v، بغداد، ۶۳۴ ه، کتابخانهٔ ملی فرانسه (Arab5847)؛ ج و د. مقامات، به ترتیب برگ‌های 149r و 151r، جزیره، سدهٔ ۷ه، کتابخانهٔ ملی فرانسه (Arabe3929)

سنجش مقامهٔ هجدهم با نام سنجاریه در سه نسخهٔ *مقامات* کتابخانهٔ پاریس از بغداد المستنصر (تصویر۱ب)، المستعصم (تصویر۱الف) و جزیره (تصویر۱ج)، گواهی دیگر بر تفاوت جایگاه زنان در این جوامع است. در این مقامه، حریری از زبان ابوزید در بزم بازرگان از کنیزی خوش‌پیکر و نیکومنش می‌گوید که در زیبایی، ادب و سخنوری، یگانه روزگار بوده است. در هر سه نسخه، صحنهٔ سخنوری ابوزید و بزمی مردانه را نمایانده‌اند (تصویر۱ الف.ج)، اما تنها نسخهٔ جزیره است که زن زیباروی و به‌منش را در نگاره‌ای جداگانه نشان می‌دهد (تصویر ۱د). در این نسخه، نه تنها قامت ایستادهٔ زن را به‌تنهایی و عکس‌گونه بازنموده‌اند، بلکه او را به زیباترین تن‌پوش‌ها و زیورآلات زنان ترک آراسته‌اند: دستان حنابسته؛ چهره و گیسوان آراسته به سبک ترکی؛ سربند مرواریدگون که دستارش، گره‌ای نمادین از سنت سغدی‌ساسانی دارد؛ تن‌پوشی با پارچهٔ سغدی نگارینه و لاجوردین با طرازبندی زرین؛ و حتی هالهٔ آرایه‌دار. نقاش، هیچ عنصر تأثیرگذاری را بر صفحه نپرداخته است تا از درخشش زن کاسته نشود؛ این در حالیست که هنرمندان دو نسخهٔ دیگر *مقامات*، هیچ گرایشی به نمایش این زن، حتی به‌گونه‌ای فرعی و حاشیه‌ای نداشته‌اند. گرابر با نگاه به نسخهٔ جزیره می‌نویسد: در نسخه‌های *مقامات*، زنان و کودکان به‌ندرت تصویرپردازی موفقی داشته‌اند، تنها در یک مورد، «نمونه‌ای از زیبایی آرمانی» و «تصویری از دختر برازندهٔ جهان عرب سدهٔ هفتم هجری» را می‌یابیم (Grabar, 1970: 215).

نیروهای آسمانی

بررسی دیوارنگاره‌های سغدی، اهمیت خدای‌بانوی نانا را در باورهای این مردمان آشکار می‌کند. با آنکه نانا ریشه‌ای میان‌رودانی داشت (دختر خدای ماه و خواهر خدای خورشید)، در فرارودی به برترین جایگاه رسید (Azarpay et. al, 1981: 135). این الهه در فرهنگ سغدی، همچنان با ماه و خورشید پیوسته ماند و همزمان الهه عشق و جنگ نیز شد (Ibid: 137). در سغد به دو شیوه، ماه را در همبستگی با نانا پرداخته‌اند: گاه به شکل هلال‌های کوچک، بر کلاه‌ها و سربندها یا سرعلم‌های آیینی (برای نمونه: الف.۱۲)؛ و گاهی به شکل هلالی بزرگ که قرص خورشید را دربردارد و گرداگرد چهره‌ای جای گرفته است (الف.۷) که این حالت دوم، هالهٔ تقدس را یادآوری می‌کند.

باورهای صحرانشینان ترک با دیدگاه‌های اساطیری و ماورایی فرارودی هم‌خوانی داشت. سلجوقیان، حتی آنگاه که اسلام آوردند، ته‌نشست این باورها را رها نکردند، تا آنجا که «موجودات مافوق طبیعی که جنبه‌های جسمی آن‌ها از موجودات باستانی و اسطوره‌ای شرق یا دوران کهن» مایه دارد، گروه بزرگی از بازنمایی‌های پیکره‌ای بر آثارشان را دربرمی‌گیرد (Ettinghausen & Grabar, 2007: 496). در این میان، «تصاویر کیهانی متمرکز بر شخصیت‌پردازی صور فلکی و سیارگان» همچنان معنادار و در ردّ بلایا توانمند بودند (Ibid: 497). نسخه‌های جبال‌جزیره، افزون‌بر هاله‌های زرین و گرد که شاید پژوهشگر را در انتسابی یقینی به خاستگاهی فرارودی یا میان‌رودانی گرفتار نمایند، دومین حالتِ هم‌نشینی ماه و خورشید سغدی را به‌ویژه برای پیکرپردازی‌های شاهانه نشان می‌دهند؛ و با این گرته‌برداری، پیوستگی به سنت‌های فرارودی را پررنگ‌تر می‌کنند. در میان نسخه‌های برجای‌مانده، *الأغانی* موصل با پنج نگارهٔ هاله‌دار از شش نگاره، مستندترین نسخه است (برای نمونه: تصویر ۴ب). در این نگاره‌ها، هاله گرد زرین به هلالی سرخ با آرایه‌هایی ظریف پیوسته است. حتی دستار نمادینی که فرشتگان/خدمتکاران بر سر پادشاه نگه داشته‌اند، بر فراز سر، ساختاری هلالی و ماه‌گون دارد. نمونهٔ دیگر، گشایش دوبرگی *الترياق* (فرانسه، Arab2964، تصویر ۴الف) است. در کتیبهٔ کوفی این برگ‌ها می‌خوانیم که نسخه را «محمدبن‌ابوالفتح برای کتابخانهٔ ابوالفتح‌محمود پرداخته است» (Canby et. al, 2016: 176-177). بنابراین، شاید دو پیکرهٔ مرکزی در این برگ‌ها، ابوالفتح‌محمود، مالک نسخه باشد. این پیکر شاهانه در هر دو برگ، درحالیکه هلال ماه بزرگی را در دست گرفته است، هالهٔ زرینی پشت سر دارد. هاله‌های پیکره‌های دیگر در این نسخه، آراسته به قابی رنگین با آرایه‌های متفاوت‌اند که هم‌نشینی ماه و خورشید را یادآور

می‌شوند. شیروانی در بررسی *ورقه‌وگلشاه*، همهٔ هاله‌ها را آراسته به «قاب با قلاب‌های تزیینی» می‌یابد و می‌نویسد: «نقاشان بغداد، سوریه و مصر هرگز این هاله‌ها» را نپرداخته‌اند (Malikian-Chirvani, 1970: 74). هاله‌هایی که شیروانی توصیف می‌کند با نمونه‌های *التریاق* همانندی دارد.

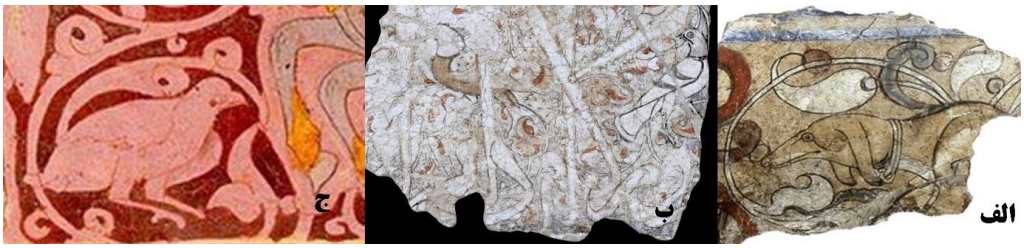
گروه دوم: گرته‌برداری از نقش‌مایه‌ها و شیوه‌ها

آنچه در گروه دوم می‌آید، گرته‌برداری از آرایه‌ها و روگرفت از شیوه‌های ساماندهی فضای تصویر است. نیمارک پس از کاوش ۱۹۸۷م، یکی از شیوه‌های ممکن برای این گرته‌برداری‌ها را پیشنهاد می‌کند و می‌نویسد: با آنکه شیشکین، آسیب به نقاشی‌های تالار سرخ ورخشا را به مسلمانان شمایل‌شکن نسبت می‌دهد، براساس دقت برش‌ها و شیوهٔ جداسازی یکپارچه و مخروطی بخش‌های ویژه‌ای از نقاشی مانند سر یک انسان یا گریفیون می‌پنداریم هدف اصلی این دستکاری، بیرون آوردنِ سالمِ آن بخش‌ها بوده است. چه بسا هنرمندانی کوشیده‌اند مجموعه الگوهایی را از آثاری در آستانهٔ نابودی فراهم آورند. این می‌تواند یکی از سازوکارهای جابه‌جایی سنت‌های هنری پیشااسلامی به روزگار پسین باشد (Naymark, 2003: 18). بنابراین، تلاش نقاشان در روگرفت از دیوارنگاره‌ها می‌توانست به‌هدف بازنمایی نقش‌مایه‌ها یا آموزش شیوه‌های اجرا باشد.

۱. پس‌زمینه‌های رنگین و آرایه‌دار

در نسخه‌های غیرعربی جبال‌جزیره، مانند *کلیله‌ودمنه* فارسی، *ورقه‌وگلشاه* و حتی دو *انجیل* از موصل،[۱] نگاره‌ها دارای پس‌زمینه‌های سرخ یا آبی‌اند که بی‌تردید دنباله‌روی از هنر فرارودی است. پس‌زمینه‌های رنگی در دیوارنگاره‌های فرارودی چنان چشم‌گیرند که برخی تالارها برپایهٔ رنگ‌ها نام‌گذاری شده‌اند (مانند تالارهای سرخ و آبی ورخشا، اتاق آبی رستم و...)؛ این در حالیست که نسخه‌های عربی جبال‌جزیره، شاید به پیروی از سنت بغداد، بدون پس‌زمینه، بی‌رنگی کاغذ را نشان می‌دهند (*مقامات* و کتاب‌های علمی)، البته در همین نسخه‌ها نیز نگاره‌های برگ‌های گشایش که از ترکیب‌بندی فرارودی پیروی می‌کنند، آراسته به پس‌زمینه‌های رنگی‌اند (نک: *التریاق* وینا، A.F.10؛ *الأغانی*).

برخی برگ‌های *ورقه‌وگلشاه*، افزون‌بر رنگ‌آمیزی، پس‌زمینه‌های آراسته به نقوش شبه‌اسلیمی دارند که اگر در آن‌ها ریز بنگریم، تصویر پرندگان یا جانوران را لابه‌لای آن‌ها می‌یابیم (تصویر ۲ج)، فراتر از این، شبه‌اسلیمی‌ها گاه به پرندگان، جانوران و حتی به گفتهٔ ملیکلیان‌شیروانی، صورتک‌های کارتونی دگردیسی یافته‌اند. شیروانی این «اسلیمی‌های پیچان جانوروار»[۲] را همانند برخی فلزکاری‌های هم‌دورهٔ نسخه می‌یابد و یادآور می‌شود *ورقه‌وگلشاه* تنها نمونهٔ نقاشانه از این دست است (Malikian-Chirvani, 1970: 60). اتینگهاوزن‌گرابر (Ettinghausen & Grabar, 2007: 519) نیز پس‌زمینه‌های یگانهٔ این نسخه را همتای سفال‌نگاره‌های کاشان سدهٔ ۷ه.ق. می‌دانند. دیوارنگاره‌های فرارودی، به‌ویژه نمونه‌های به‌دست‌آمده از استراحتگاه قراخانی (ت.۳و۴)، *ورقه‌وگلشاه* را به پشتوانه‌ای نقاشانه پیوند می‌دهد که دست‌کم یک سده بیش از این نسخه، دیرینگی دارد.



تصویرهای۲. الف و ب: تکه‌نقاشی‌های استراحتگاه جبههٔ شمال‌غربی ارگ افراسیاب، ۶ ق (Karev, 2003: 1702)؛ ج: بخشی از پس‌زمینهٔ fol.21a نسخهٔ *ورقه‌وگلشاه*، آغاز۷ق، توپقاپی‌سرا (Hazine841)

نقاشی‌های ت.۲، ت.۳، ت.۴، ت.۶ قراخانی، اسلیمی‌های پیچیده با سراسلیمی‌های درشت را نشان می‌دهند که پرندگان خوش‌خوان یا سگ‌های شکاری (تصویرهای ۲ الف و ب) را دربرگرفته‌اند. تنها نمونهٔ انسانی، نقاشی ت.۶ است که به‌سبب آسیب شدید، با تردید می‌توان از آن گفت. این تکه‌نقاشی، چهره زنی ماه‌رو را زیر ریسه‌ای سه‌بخشی[۳] می‌نمایاند: کمان نخستین که بزرگترین است، بالای سر زن جای دارد، سپس کمانی کوچک‌تر و در انتها، خمیدگی‌ای که می‌تواند بالای یک سراسلیمی دیده شود. پرنده‌ای که تنها پاها و دمش مانده، روی

۱. واتیکان (Vat.sir.559) و کتابخانهٔ بریتانیا (Add.7170).

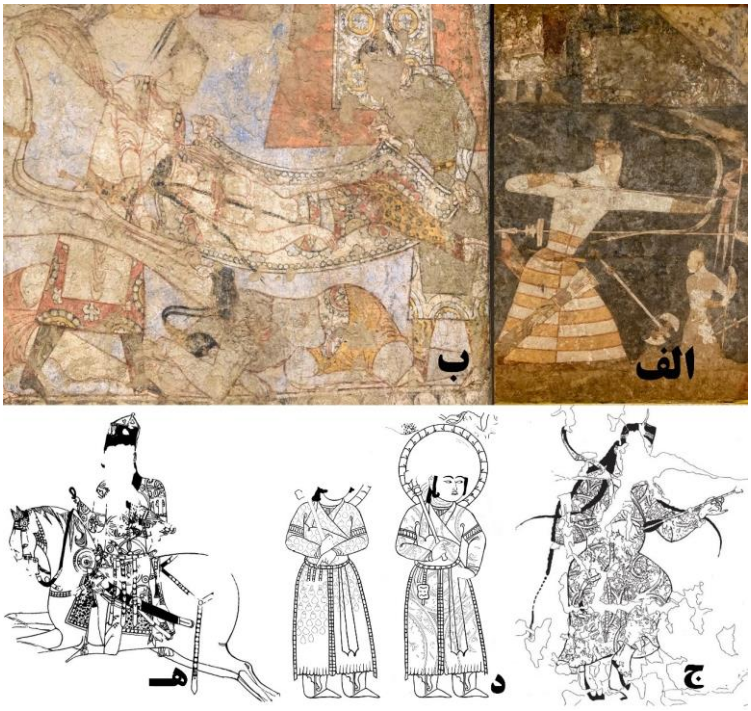
2. rinceaux animés

۳. با آنکه نقاشی به‌شدت آسیب دیده، تردیدی نیست که این کمان‌ها بخش‌های یک ساختار به‌هم پیوسته بوده‌اند و نباید آن‌ها را جدا از هم دید. کارف نیز این ریسه را یک طاق پیوستهٔ سه‌لبی دانسته است (Karev, 2005: 66).

دو بخش انتهایی راه می‌رود. با همهٔ گوناگونی آرایه‌ها در دیوارنگاره‌های قراخانی، بن‌مایهٔ اصلی اسلیمی‌پیکره است. همین بن‌مایه را با قلم‌گیری‌های مشابه در پس‌زمینه‌های نقش‌دار *ورقه‌وگلشاه* می‌بینیم، با این تفاوت که در نسخه‌نگاره‌ها برای پرهیز از درآمیختگی نقش‌های پس‌زمینه و پیکره‌های پیش‌زمینه، بن‌مایهٔ اسلیمی‌پیکره را هم‌رنگ و یکپارچه پرداخته‌اند. بنابراین، پیشینهٔ آرایه‌بندی نگاره‌های *ورقه‌وگلشاه*، نه روگرفتی از فلزکاری، که سنتی نقاشانه، اما کمتر شناخته‌شده است.

۲. ریزنگاری رزم‌جامه‌ها و جنگ‌افزارها

بازنمایی بی‌کم‌وکاست ویژگی‌های رزم‌جامه‌ها و جنگ‌افزارها (نک: الف.۳، الف.۹ یا الف.۱۰)، از شناسه‌های خیره‌کنندهٔ دیوارنگاره‌های فرارودی و نشانگر ستایش روحیهٔ حماسی نزد این مردمان است. جامعهٔ اشرافی‌حماسی که بلنیتسکی و مارشاک به آن اشاره کردند، رزم‌جامه را در جایگاه یک نشانهٔ دیداری‌مفهومی در همبستگی با سلحشوری و قهرمانی درمی‌یابد و آن را به صاحب تصویر/خانه پیوند می‌زند (تصویرهای۳ الف-ب). این کارکرد بصری در دیوارنگاره‌های ترکان فرارودی ادامه می‌یابد، تا آنجا که دقت در بازنمایی جامه‌های رزم و تن‌پوش‌های تشریفاتی با جنگ‌افزارهای جواهرنشان با گذشت سده‌ها و آسیب بسیار، همچنان چشم‌گیر و درخور بررسی‌اند؛ گزارش کارف دربارهٔ نقش رزمجوی تُرک بر دیوار شرق استراحتگاه قراخانی افراسیاب (Karev, 2005: 58ff، تصویر۳ج)، نوشتهٔ بلومبرژه از پیکره‌های لشکری‌بازار (Schlumberger, 1952: 262، تصویر۳د)، و بررسی موشکافانهٔ ویلکینسون بر پوشش و جنگ‌افزار پیکره‌های تپه تاکستان نیشابور (Wilkinson, 1986: 205ff، تصویر۳هـ)، توجه کاوشگران را در رویارویی با این ریزنگاری‌ها مستند می‌سازد.



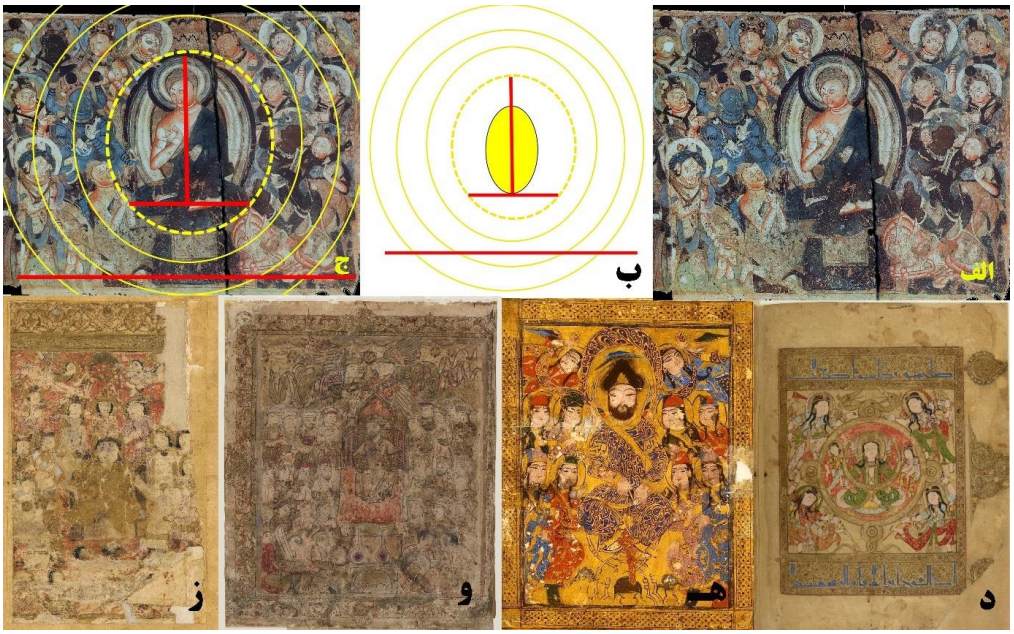
تصویرهای ۳. الف: پنجکنت، بخشی از نقاشی دیوار غربی تالار شاهی VI:1، میانهٔ سدهٔ ۲ ق (URL2)؛ ب: پنجکنت، بخشی از نقاشی دیوار غربی XXI:1، میانهٔ سدهٔ ۲ ق (Belenitski, 2011: 74-75)؛ ج: روگرفت از نقاشی جنگجوی ترک قراخانی، استراحتگاه جبههٔ شمال‌غربی ارگ افراسیاب، ۶ ق (Karev, 2003: 1709)؛ د: روگرفت از نقش سربازان در تالار بارعام، لشکری‌بازار، ۳۸۷ق. به بعد (URL3)؛ هـ. روگرفت از نقاشی سوار با قوش، دیوار شمال‌غربی V6، تپه تاکستان نیشابور، ح.۳ق (Wilkinson, 1986: 207)

در میان نسخه‌های جبال‌جزیره، *ورقه‌وگلشاه* به‌سبب ژانر حماسی‌رزمی‌اش، بیش از دیگر آثار، پای‌بندی به ریزنگاری‌های جنگی را با هدف یادآوری مفهوم سلحشوری به چشم می‌آورد. باآنکه اندازهٔ نگاره‌های این نسخه کوچک است،[۱] لباس‌ها، خنجرها و شمشیرها و کمان‌ها، سپرها و کلاهخودها را چنان ریزبینانه پرداخته‌اند که پژوهشگر آذربایجانی، احمداوغلوصبوحی در مقاله‌ای با نگاه به گوناگونی رزم‌جامه‌ها و جنگ‌افزارها، نمونه‌های موزه‌ای هریک را شناسایی کرده است (AhmadoghluSabuhi, 2015). دیگر نسخه‌های جبال‌جزیره نیز به فراخور موضوع، این ریزنمایی را هرچند گزیده‌تر درخود دارند؛ برای نمونه در برگ‌های گشایش *الأغانی* (جلدهای ششم، هفدهم، نوزدهم)، تیروکمان و شمشیر بلند شاهانه همراه با ردای زربفت بدرالدین‌لؤلؤ، تصویر امیری جنگ‌آزموده و توانگر را به آیندگان می‌نمایاند.

۱. در نخستین گزارش از شناسایی این نسخه، بزرگی برگ‌ها را ۲۸/۸ در ۲۱/۶ و اندازهٔ بخش نگاشته‌شده را ۲۳ در ۱۱/۷ سانتی‌متر آورده‌اند (Atesh, 1954: 2).

۳. ترکیب‌بندی‌های متعادل

برگ‌های گشایش در برخی نسخه‌ها مانند *التریاق* (تصویر ۴الف)، جلدهای چهارم و هفدهم *الاغانی* (تصویر ۴ب) و حتی برخی نسخه‌های مملوک (*مقامات* وینا، A.F.9) از چینش یکسانی پیروی می‌کنند که می‌توان آن را ترکیب‌بندی متعادل نامید. این شیوه، روگرفت دقیقی از یک ترکیب‌بندی پرکاربرد در دیوارنگاری‌های بودایی/مانوی غارها و برخی نقاشی‌های مذهبی به‌ویژه در پنجکنت است. یکی از اندک‌نمونه‌های برجای‌مانده در پنجکنت، دیوارنگارهٔ به‌شدت آسیب‌دیدهٔ الف.۱۳ (پیش‌کشی به الهه) است. از آنجا که در دورهٔ اسلامی، بسیاری از نقاشی‌های مذهبی، زدوده شده‌اند، برای بررسی تصویری، نمونه‌ای بودایی از ترکستان شرقی را واکاوی می‌کنیم تا گمان بهتری از این ساختار تصویری پیش چشم آید (تصویر۴الف).



تصویر۴. الف. نقاشی دیواری بودا، ترکستان شرقی، کیزیل، غار۱۸۱، برآورد کربنی: ۶۸۵۵۴۵ م؛ ب. طراز و محور محسوس؛ ج. هم‌نشینی طراز و محور محسوس بر نقاشی دیواری غار۱۸۱؛ د. التریاق، ۵۹۵ق، جزیره، کتابخانه فرانسه (Arabe2964)؛ هـ الأغانی، جلد۱۷، میانه‌های ۷ق، موصل، کتابخانهٔ افندی استانبول (Ms.Efendi1566)؛ و. شاهنامه قوام‌الدین حسن، fol.2r، ۷۴۱ق، شیراز، فریرسکلر (S1986.112)؛ ز. تاریخ بلعمی، fol.1r، میانهٔ ۷ق، عراق(؟)، اسمیتسونیان (F1957.16)

در ترکیب‌بندی متعادل، پیکرهٔ اصلی در کانون قاب‌بندی (بودا، مانی، خدایان چندفرهنگی سغد)، گرانیگاه جای‌گیری دایره‌ای پیکره‌های جانبی است که دوبه‌دو و هم‌وزنِ یکدیگر در صحنه چیده شده‌اند. این شیوهٔ چینش، افزون‌بر مرکزگرایی دورانی (حلقه‌های زردرنگ در تصویر ۴ب)، طراز ترکیب‌بندی را افزایش می‌دهد. طراز در هنرهای تصویری، سامان‌دهی عناصر بصری به‌گونه‌ای است که هیچ عنصر غیرمنتظره یا فشار بصری به چشم نیاید. پیکرهٔ مرکزی، نقطهٔ طراز تصویر است (بیضی زردرنگ در تصویر۴ب). همچنین در این ترکیب‌بندی، نقاش بر حالت نشستن چهارزانوی پیکرهٔ اصلی را به تصویر کشیده است. چهارزانو بودن، نمایی مانند یک T وارونه ایجاد می‌کند. برای درک اهمیت این حالت، به مفهوم نمودار محسوس بازگردیم: تمایل ما به دیدن منظره‌ها در حالت متعادل بصری سبب می‌شود که همواره یک محور ایستا و یک محور خوابیده را در ناخودآگاه ادراکی خود داشته باشیم (خط‌های قرمز در تصویر۴ب). هرگاه منظره‌ای که به آن می‌نگریم، بر حالت تلاقی این دو محور منطبق شود، متعادل‌ترین تصویر به چشم انسان خواهد آمد (تصویر۴ج). در فرآیند ادراک بصری، این محور محسوس، یک عامل ثابت ادراکی است و به فهم تعادل می‌انجامد (Dondis, 2004: 49). اکنون بار دیگر به نمونهٔ شرقی (تصویر۴الف) و روگرفت آن در نسخه‌آرایی اسلامی (تصویرهای ۴دز) بنگریم. طراز و محور محسوس در تصویر۴ب را بر تمامی این نگاره‌ها می‌توان منطبق ساخت. این شیوهٔ ترکیب‌بندی به دریافت حس تعادل و آرامشی می‌انجامند که پیامدش، نمایش شوکت پیامبرانه/شاهانه و مرکزیت پیکرهٔ اصلی است. هنرمندان جبال و جزیره، هوشیارانه از ترکیب‌بندی متعادل در اجرای برگ‌های گشایش بهره بردند، زیرا در این برگ‌ها جدا از درونمایهٔ متنی، هنرمند می‌کوشید تصویری از پشتیبان نسخه و اهمیت جایگاه او را بنماید و وابستگی زیردستان به وی را برجسته سازد. این شیوهٔ اجرا به‌همراه بزرگ‌نمایی مقامی پیکرهٔ مرکزی که بازنمایی امیر یا امیرزاده‌ای هنرپرور بود، مفاهیمی چون درپناه‌بودن، آرامش، و پشتیبانی را در دربارهای اسلامی یادآور می‌شد.

ترکیب‌بندی متعادل در نسخه‌های جبال‌جزیره رها نشد و با اندک‌دگرگونی به نقاشی سده‌های بعد راه یافت. توجه به برگ‌های گشایش *شاهنامهٔ* قوام‌الدین‌حسن (تصویر ۴و) یا *تاریخ بلعمی* (تصویر ۴ز)، در درک این دگرگونی بسیار راه‌گشایند. در این نسخه‌ها، ترکیب‌بندی متعادل با رعایت محور محسوس و اجرای T وارونه اجرا شده، اما افزایش پیکره‌های جانبی و گرایش این پیکره‌ها به جای‌گیری خطی در دو سو دیده می‌شود. هردو نسخه، همچنان دربردارندهٔ فرشتگان قرینهٔ فرازین هستند که دستار قدرت را بر سر فرمانروا چونان هلال ماه نگه داشته‌اند. در سده‌های بعد، به فراخور داستان و شکل قاب‌بندی، پیکره‌های خطی چندردیفی پرشمارتر می‌شوند؛ و فرشتگان و دستار قدرت بالای سر، به خدمه و پرده‌ها یا سایبان‌ها بدل می‌گردند. بازنمایی دربارهای ایرانی در *جامع‌التواریخ* (ادینبارو، Or.Ms.20)، *سمک‌عیار* (fols.114a, 226a، MS.Ouseley381) و *شاهنامهٔ* بزرگ (سکلر S.1986.107؛ فریر F.1935.24؛ لوور7096)، گام‌های بعدی این دگرگونی را تا برآمدنِ صحنه‌های پیچیده در نسخه‌های سدهٔ نهم هجری و پس از آن می‌نمایانند.

بی‌تردید آنچه آذرپی دربارهٔ تأثیرات ژانر فرعی سغدی می‌نویسد، درکنار دریافت‌های ایتنگهاوزن‌گرابر از ادامهٔ سنت‌های حماسه‌نگاری در هنر اسلامی، سرآغازهای بررسی دربارهٔ همبستگی هنر خاوری و نسخه‌نگاری دورهٔ اسلامی را گسترش می‌دهد. همانگونه که آمد، سویه‌های این تأثیرگذاری فراتر از نقش‌مایه‌ها و اسلوب هنری، جنبه‌های فرهنگی و بنیادین دارد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر در تکمیل یافته‌های گیتی آذرپی دربارهٔ تأثیرپذیری نسخه‌نگاری‌های دورهٔ اسلامی در روزگاران پیشامغول از ژانر فرعی هنر سغد (نقاشی‌های عامیانه به جای دیوارنگاره‌های حماسی) از دو سویه پیش رفت: نخست، برخلاف دیدگاه استاد آذرپی که نسخه‌های پیشامغول را برآمده از فرهنگ عرب دانسته و چنان از این آثار سخن گفته که گویی همگی دارای ویژگی‌هایی یگانه‌اند، ساخت‌وپرداخت‌های سرزمین‌های مرکزی و باختری ایران (حوزه جبال) را در همبستگی با سنت‌های تصویرپردازی آذربایجان و جزیره (شمال میان‌رودان: موصل، حصن‌کیفا، ماردین و...)، و امتدادی بر فرهنگ خراسان بزرگ دانسته است. از آنجا که این حوزهٔ فرهنگی بیش از آنکه دارای روحیات عربی باشد، ایرانی بوده، بنابراین زمینهٔ هنری چیره در دیوارنگاره‌های فرارودی، یعنی حماسه‌نگاری با چارچوب‌های فرهنگی. بصری آن همخوانی داشته است. پژوهش نشان می‌دهد دست کم در دو سطح مضمونی و دیداری این همخوانی‌ها به بازتولید الگوهای تصویری در نسخه‌آرایی جبال‌جزیره انجامیده است. در سطح مضمونی، بازنمایی زنان جنگاور که در برابر سنت عباسی و عربی جای می‌گیرد و نیز پرداخت نیروهای آسمانی، به‌ویژه با تکیه بر قدرت ماورایی ماه، میراثی از سغدیان فرارودی است. در سطح دیداری نیز پس‌زمینه‌سازی رنگی یا آرایه‌دار که در نسخه‌آرایی بغداد، بی‌سابقه است، برآمده از اسلوب دیوارنگاری‌های سغدی. قراخانی است. همچنین در سطح دیداری می‌توان به نمایش وسواس‌گونه و ریزنگارانهٔ رزم‌جامه‌ها و جنگ‌افزارها، و ترکیب‌بندی‌های متعادل در برگ‌های گشایش اشاره کرد. این شیوهٔ ترکیب‌بندی، در آثار بودایی‌مانوی و بخش‌هایی از دیوارنگاره‌های مذهبی سغدی، فراگیر است و نسخه‌آرایی جبال‌جزیره درست با همان کارکرد بصری اجرا می‌شده است.

Refrences

AhmadogluSabuhi, A. (2015). The Miniatures of the manuscript Varka and Gulshah as a Source for the Study of Weapons of XII-XIII Centureis in Azerbaijan, *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*, (7&8), pp.14-16.

al-Katib, I.(2004). *Tārīkh Dawlat Āl-i Saljūq* [The History of the Seljuk Dynasty]. Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya (In Arabic).

al-Maqdisi, M. (1982). *Ahsan al-Taqasim fi Marifat al-Aqalim*. (A.N. Monzavi, Trans.). Tehran: Publication of the Iranian Authors and Translators Company. (In Persian).

al-Yaqubi (1977). *Al-Buldān* [The Book of Countries] (M.E. Ayati, Trans.). Tehran: Book Translation and Publication Agency (In Persian).

Anonymous. (1998). *The History of the Seljuks of Anatolia* (N. Jalali, Ed.). Tehran: Miras Maktoob (In Persian).

Arnold, Th.W. (1928). *Painting in Islam*. Oxford University Press.

Arpacioglu, S.H. & Uysal, H.K. (2022). An Evaluation to Munich Staatsbibliothek, Cod.616 ve TSMK H.363 Kalila and Dimna Manuscripts Through Baghdad School, *Akdeniz Sanat*, 16(29), pp.77-101.

Atesh, A. (1954). A lost masnavi from the Ghaznavid period: Varqa and Golshah by Ayyuqi. Journal of the Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran, 1(4), 1–13 (In Persian). https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1021130/

Ayyuqi (1983), *Vargheh-O-Golshah*, (Z. Safa. Ed.). Terhan: Ferdows Publisher (In Persian).

Azarpay, G; Belenitskii, A.M; Marshak, B.I. and Dresden, M.J. (1981). *Sogdian Painting, the pictorial epic in oriental art*, University of California Press.
Azhand, Y. (2010). *A Research on Persian Painting and Miniature*, vol.1, Tehran: SAMT [in Persian].
Balafrej, L. (2022). Automated Slaves, Ambivalent Images, and Noneffective Machines in al-Jazari's Compendium of the Mechanical Arts, 1206, *Inquiries into Art, History and the Visual*, 3(4), 734-774.
Belenitski, A.M. and Marshak, B.I. (1971). L'art de Piandjikent à la lumière des dernières fouilles (1958-1968), *Arts asiatiques*, (23), 3-39.
Belenitski, A.M. (2011). *Monumentalnoe Iskusstvo Pendzhikenta*. Tehran: MATN [In Persian].
Binyon, L., Wilkinson, J.V. & Gray, B. (1933). *Persian Miniature Painting*, London: Oxford University Press.
Boyle, J.A. (2012). *The Cambridge History of Iran*. (Vol.5, H. Anoosheh, Trans.). Tehran: AmirKabir [In Persian].
Canby, Sh., Beyazit, D., Rugiadi, M., Peacock, A.C.S. (2016). *Court and Cosmos: the great age of the Seljuqs*, NewYork: The MET.
Compareti, M. (1984). Afrasiab, ii. Wall Paintings, *Encyclopaedia Iranica*, in: https://www.iranicaonline.org/articles/afrasiab-ii-wall-paintings-2/
Compareti, M. (2012). Classical Elements in Sogdian Art, *Iranica Antiqua*, XLVII, 303-316.
Compareti, M. (2024). *Studies on Zoroastrian Iconographies: from Pre-Islamic Persia and Central Asia*, Rome: WriteUp.
Dondis, D.A. (2004). *A Primer of Visual Literacy*, (M. Sepehr, Trans.). Tehran: SoroushPress (in Persian).
Ettinghausen, R. & Grabar, O. (2007). *The Art and Architecture of Islam*, vol.I. (Y. Ajand, Trans.). Tehran: SAMT (in Persian).
Ettinghausen, R. (1977). *Treasures of Asia: Arab Painting*, New York: Rizzoli publications Grabar, O. (1970). The Illstrated Maqamat of the 13th Century: the Bourgeoisie and the Arts, in: Hourani, A.H. & Stern, S.M., *The Islamic City*, University of Pennsylvania Press, 208-221.
Grabar, O. (1970). The Illustrated Maqamat of the 13th Centurey: the bourgeoisie and the arts, in: A.H. Hourani & S.M. Stern, *The Islamic City*, University of Pennsylvania.
Grabar, O. (2000). *Mostly miniatures : an introduction to Persian painting*, Princeton University Press.
Gray, B. (1930). *Persian Painting*, London: Ernest Benn.
Gray, B. (2013). *Persian Painting*, (A. Sherveh, Trans.). Tehran: Donya-ye-no Publisher (In Persian).
Ibn al-Faqih. (1996). *Al-Buldān* [The Book of Countries] (Yūsuf al-Hādī, Ed.). Beirut: ʿĀlam al-Kutub (In Arabic).
Ibn Athir, A.M. (n.d.). *The Complete History of Islam and Iran* (Vol. 23, A. Hashemi-Haeri, Trans.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance (In Persian).
Ibn Khurdadbih. (1992). *Kitab al-Masalik wa al-Mamalik* [Book of Roads and Kingdoms] (S. Khakrand, Trans.). Tehran: Hanafa (In Persian).
Ibn Rustah, A.U. (1892). *Al-Aʿlāq al-Nafīsa*. Leiden: Brill (In Arabic).
Ibn Rustah, A.U. (2001). *Al-Aʿlāq al-Nafīsa* [The Book of Precious Records] (H. Qarachanlu, Trans.). Tehran: Amir Kabir (In Persian).
Ipsiroglu, M.S. (1955). *Painting and Culture of the Mongols*, NewYork: Harry N. Abrams.
Karev, Y. (2003). Un cycle de peintures murales d'époque qarakhanide à la citadelle de Samarkand, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (4), 1685-1731, doi: https://doi.org/10.3406/crai.2003.22679.
Karev, Y. (2005). Qarakhanid Wall Paintings in the Citadel of Samarqand, *Muqarnas* (22), 45-84.
Malikian-Chirvani, A.S. (1970). **Le roman de Varqe et Golšâh : Essai sur les rapports de l'esthétique littéraire et de l'esthétique plastique dans l'Iran pré-mongol, suivi de la traduction du poème, *Arts asiatiques*, 1-264.**
Marshak, B.I. (2002). Panjikant, *Encyclopaedia Iranica*, in: https://www.iranicaonline.org/articles/panjikant/

Mode, M. (2009). Sogdiana iv. Sogdian Art, *Encyclopaedia Iranica*, in: https://www.iranicaonline.org/articles/sogdiana-vi-sogdian-art/
Mohammadi, M. & Hatam. Gh.A. (2011). Sogdian Painting as an Origin of Persian Miniature, *Islamic Art Journal* 14, 61-80, https://www.noormags.ir/view/fa/artuckeoage/1206802 (In Persian with English abstract).
Mohammadi, M. (2010). *Sogdian Painting as an Origin of Persian Miniature* (Master's thesis). Available from Irandoc: https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/3607fc9969573669677f7d3652076c57 (In Persian).
Naymark, A. (2003). Returning to Varakhsha, *Silk Road*, 1(2), 9-22.
Okasha, Th. (2001). *Islamic miniature painting* (S.Gh. Tahami, Trans.). Tehran: Hozeh-ye Honari (In Persian).
Pope, A.U., Ackerman, Ph. (2008). *A Survey of Persian Art, From Prehistoric Times to the Present*. (S. Parham, Ed.). Tehran: Elmi Farhangi Publication (In Persian).
Ravandi, M.A. (1986). *Rāḥat al-Ṣudūr wa Āyat al-Surūr fī Tārīkh Āl-i Saljūq* [The Comfort of Hearts and the Sign of Joy in the History of the Seljuks] (M. Minovi & M. Iqbal, Eds.). Tehran: Amir Kabir (In Persian).
Reutova, M. (2024). Находки монументальной настенной живописи на памятниках Узбекистана (IX-XIII в.): Исследование и реставрация (Finds of Monumental Wall Painting on Sites of Uzbekistan (9th-13th century): Research and Restoration), *МАРҒҰЛАН ОҚУЛАРЫ*, (2), 338-349.
Riahi, M.A. (1990). *Persian language and literature in Ottoman territory*. Tehran: Pajang (In Persian).
Rice, D.S. (1959). The Oldest Illustrated Arabic Manuscript, in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies University of London*, (XXII), 207-220.
Schlumberger, D. (1952). Le Palais Ghaznevide de Lashkari Bazar, *Syria* 29(3-4), 251-270.
Shumaysani, H. (1987). *Madinat Mardin min al-fath al-arabi ila sanat 1515*. Bayrut: Alam al-Kutub [In Arabic].
Sims, E; Marshak, B.I.; Grube, E.J. (2002). *Peerles Images*, Yale University Press.
Stchoukine, I.V. (1934). Un manuscrit du traité d'al-Jazarī sur les automates du VIIe siècle de l'Hégire, *Gazette des Beaux-Arts*, 13(75), 134-140.
Warner, R. (2010). *Encyclopedia of World Mythology*. (A. Esmailpour, Trans.). Tehran: Ostoore Publisher [In Persian}.
Wide, R. (1985).Evidence for a School of Painting at the Artuqid Court, *Oxford Studies in Islamic Art* (1), 69-83.
Wilkinson, Ch.K. (1986). *Nishapur; some early Islamic buildings and their decoration*. NewYork: the Metropolitan Museum.
URL1: https://www.exploration-eurasia.com/inhalt_english/frameset_projekt_5.html [20260925]
URL2: https://archive.org/details/penjikent-mural-battle-endlos [20260925]
URL3:https://www.researchgate.net/figure/Wall-painting-from-the-audience-hall-of-the-palace-of-Lashkari-Bazar-After-Daniel_fig1_271908715 [20260925]