

هنر تصویری در ایران

ده درس گفتار

رویین پاکباز



روین پاکباز

متولد ۱۳۱۸، رشت؛

کارشناسی ارشد زیبایی‌شناسی، دانشگاه سوربون، پانتنون، پاریس ۱؛

کارشناسی نقاشی، دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران؛

موزخ و مدرس هنر

هنر تصویری در ایران

ده درس گفتار



نشر
فنیجان

تهران
۱۴۰۲

رویین پاکباز	نویسنده
فرامرز همایونی	نسخه‌پرداز و نمایه‌ساز
حسن کریم‌زاده	طراح جلد و صفحات استقبال
آرزو یکتا سرور	حروف‌چینی و صفحه‌آرایی
پیام حسینی شکرانی	آماده‌سازی تصاویر
انوشه صادقی آزاد	تولید فنی و چینش تصاویر
علی سجودی	ناظر چاپ
اول، پاییز ۱۴۰۲	نوبت چاپ
شادرننگ	چاپ
۱۰۰۰ نسخه	تیراژ
۹۷۸-۶۲۲-۹۷۹۹۷-۷-۲	شابک

تمام حقوق این اثر متعلق به نشر فنجان است و هرگونه استفاده از عناصر صوری و محتوایی آن، کلاً و جزئاً، به هر زبانی و به هر شکلی بدون اجازه‌ی کتبی ناشر ممنوع است و خاطی برای جبران خسارت تحت پیگرد قانونی قرار خواهد گرفت.

پیش‌گفتار	سیزده
-----------	-------

دوران کهن

درس‌گفتار یکم	۳
سرچشمه‌ها	۳
نقاشی در جهان ایرانی	۷
نقاشی سُغدی	۱۳
تصاویر درس‌گفتار یکم	۱۷
درس‌گفتار دوم	۳۳
نقاشی مانوی	۳۳
استمرار سنت‌ها	۳۸
وَرَقَه و گُلشاه	۴۶
تصاویر درس‌گفتار دوم	۴۹

دوران میانه

درس‌گفتار سوم	۶۷
تبریز: ایلخانان	۶۷
بغداد: جلایریان	۷۴

۷۷	شیراز: اینجویان و مظفریان
۸۱	تصاویر درس گفتار سوم
۹۷	درس گفتار چهارم
۹۷	شیراز: تیموریان
۱۰۰	تبریز و هرات: تیموریان
۱۰۷	شیراز، بغداد و تبریز: ترکمانان
۱۱۱	تصاویر درس گفتار چهارم
۱۲۵	درس گفتار پنجم
۱۲۵	هرات: واپسین شاه تیموری
۱۲۹	کمال‌الدین بهزاد
۱۳۶	محمد سیاه‌قلم (احتمالاً همان «حاجی محمد هروی»)
۱۳۹	تصاویر درس گفتار پنجم
۱۵۷	درس گفتار ششم
۱۵۷	تبریز، مشهد و قزوین: صفویان متقدم
۱۶۷	کارگاه مشهد
۱۶۹	کارگاه قزوین
۱۷۰	تک‌نگاره (مرقّع)
۱۷۳	تصاویر درس گفتار ششم
۱۹۳	درس گفتار هفتم
۱۹۳	کتاب‌آرایی در شیراز
۱۹۵	موضوع‌های مذهبی
۱۹۷	اصفهان: صفویان متأخر
۲۰۷	تصاویر درس گفتار هفتم

دوران جدید

۲۲۷	درس گفتار هشتم
۲۲۷	تأثیرات خارجی در نقاشی ایران
۲۳۰	نخستین نقاشان فرنگی‌ساز
۲۳۲	نقاشی لاک‌ی
۲۳۴	تداوم فرنگی‌سازی: افشاریه و زندیه
۲۴۱	تصاویر درس گفتار هشتم

۲۵۷	درس گفتار نهم
۲۵۷	پیکرنگاری درباری
۲۶۵	ظهور و تثبیت هنر آکادمیک
۲۷۶	تصاویر درس گفتار نهم

دوران معاصر

۳۰۷	درس گفتار دهم
۳۰۷	هنر، عرصه‌ی چالش سنت و تجدد
۳۰۹	نقاشی آکادمیک
۳۱۴	نگارگری جدید
۳۱۶	نقاشی قهوه‌خانه
۳۱۷	نوگرایی هنری (نقاشی نوگرا)
۳۲۶	تصاویر درس گفتار دهم
۳۶۱	کتاب‌نامه
۳۶۳	نام‌نامه

وقتی سخن از نقاشی قدیم ایرانی^۱ به میان می‌آید معمولاً نگاره‌های موجود در نسخ خطی یا مرقعات به ذهن متبادر می‌شود، حال آن‌که هنرمندان ایرانی در طی تاریخ آثار تصویری ارزنده‌ی دیگری نیز آفریده‌اند که کم‌تر شناخته شده‌اند. شناخت ویژگی‌های هنر تصویری در ایران کاوش در سرچشمه‌های کهن و باستانی این هنر و بررسی تداوم آن در دوره‌ی اسلامی را ایجاب می‌کند. این نکته را باید در نظر داشت که بسیاری از تصاویر مربوط به ادوار قدیم طی قرن‌ها در لایه‌های زیرین حافظه‌ی فرهنگی ایران نهفته می‌مانند و آن‌گاه که بازنمایی تصویری به عنوان یک شیوه‌ی بیان مورد توجه قرار می‌گیرد، با اسلوب و مواد متفاوت دوباره ظاهر می‌شوند.

نکته‌ی قابل توجه دیگر این است که هنر تصویری در ایران در مسیر تحولش بارها با فرهنگ‌های بیگانه و سنت‌های ناهمگون شرقی و غربی برخورد کرده و غالباً به نتایج جدید دست یافته است. برای مثال، هنر چینی که مغولان واسطه‌ی انتقال آن به ایران بودند منبع الهام تازه‌ای برای نگارگران شد. به‌راستی ادوار شکوفایی و بالندگی این هنر را باید محصول اقتباس‌های سنجیده و ابداعات تازه دانست. البته با وجود تأثیرات خارجی گوناگون و دگرگون‌کننده می‌توان نوعی پیوستگی فرهنگی را در تحولات تاریخی هنر تصویری در ایران تشخیص داد که یکی از موضوعات مورد بحث این هنر است.

نکته‌ی دیگر این‌که هنر تصویری را باید هنری در گستره‌ای وسیع‌تر از محدوده‌ی جغرافیای ایران امروز لحاظ کرد. در واقع، بخش قابل ملاحظه‌ای از آثار تصویری کهن در آسیای میانه و آسیای غربی کشف شده است.

پژوهش در موضوع نقاشی قدیم ایران از اوایل سده‌ی بیستم شروع شده است. آثار محفوظ در موزه‌ها و کتابخانه‌های استانبول، لندن، سن پترزبورگ، پاریس، وین، برلین و تهران و نیز گنجینه‌های خصوصی عمده‌ترین منابع پژوهندگان بوده است که گردآوری و نمایش این آثار امکان تحقیق در این زمینه را فراهم کرد. از ۱۹۰۱ تا ۱۹۱۴ یک رشته نمایشگاه‌های بزرگ هنر اسلامی-ایرانی برپا شد که مورد توجه بسیاری از خاورشناسان و هنرمندان اروپایی قرار گرفت: وین (۱۹۰۱)، پاریس (۱۹۰۶، ۱۹۰۸ و ۱۹۱۲)، برلین (۱۹۱۰) و مونیخ (۱۹۱۰). در برخی از این نمایشگاه‌ها، به‌ویژه مونیخ (۱۹۱۰) و پاریس (۱۹۱۲)، مجموعه‌های تا آن‌زمان ناشناخته ارائه شده بود. بعداً هم‌زمان با نمایشگاه لندن (۱۹۳۱) چند کتاب و مقاله درباره‌ی صدها نمونه از استانبول، قاهره، تهران، لنینگراد (پتروگراد) و مجموعه‌های خصوصی انتشار یافت. از جمله باید از کتاب نقاشی مینیاتور ایرانی (۱۹۳۳) تألیف لارنس بینون، ج. و. س. ویل‌کینسون و بازیل گری نام برد که زمینه‌ای برای تحقیقات بعدی به وجود آورد.^۱

نخستین پژوهندگان نقاشی ایرانی غالباً به گردآوری و رده‌بندی آثار متعلق به سده‌های هشتم تا یازدهم قمری می‌پرداختند. امروزه دامنه‌ی پژوهش‌ها از یک سو تا ادوار پیشاسلام و از سوی دیگر تا آغاز دوران جدید در ایران گسترش یافته است که از آن جمله می‌توان به کتاب‌های درآمدی بر نقاشی ایرانی (۱۹۹۹) تألیف اولگ گرابار^۲ و تصاویر بی‌نظیر: نقاشی ایرانی و سرچشمه‌های آن (۲۰۰۲) تألیف الینور سیمز^۳ اشاره کرد. همچنین باید یادآور شد که نه فقط بسیاری از کتاب‌ها و مقالات محققان خارجی به فارسی ترجمه و چاپ شده‌اند، بلکه محققانی چون محمدعلی کریم‌زاده تبریزی، یحیی ذکا، اکبر تجویدی، گیتی آذربی، لیلا دیبا، ابوالعلاء سودآور، شهریار عدل، عبادالله بهاری،

۱. این کتاب با عنوان *سیر تاریخ نقاشی ایرانی* توسط انتشارات امیرکبیر (۱۳۶۷) ترجمه و منتشر شده است:

Binyon, Laurence; Wilkinson, J.V.S.; Gray, Basil (1972), *Persian Miniature Painting*, Dover Publications Inc.

2. Oleg Grabar

3. Eleanor Sims

یوسف اسحاق‌پور، مجید اخگر و دیگر پژوهندگان ایرانی نیز در کندوکاو و شناساندن این هنر و آفرینندگان آن سهمیم بوده‌اند. اما با وجود این کوشش‌ها، تاکنون تاریخ تحلیلی و جامع هنر تصویری در ایران تدوین نشده است.

در این درس‌گفتارها براساس اطلاعات موجود طرحی کلی از دوره‌بندی تاریخ هنر تصویری در ایران ارائه می‌شود که در آن ملاک تفکیک دوره‌ها دگرگونی دید هنری و ویژگی‌های سبک‌شناختی است و نه لزوماً مقاطع معمول در تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران.

بر این مبنا، سیر تحولات هنر تصویری در ایران را در چهار بخش با عنوان‌های «کهن»، «میان»، «جدید» و «معاصر» از نظر می‌گذرانیم.

_____ تهران، تابستان ۱۳۹۹

دوران کهن

درس گفتار یکم

سرچشمه‌ها

سرزمین پهناوری که از کوه‌های زاگرس در غرب و بلندی‌های پامیر (بام دنیا) در شرق ممتد است «نجد ایران» خوانده می‌شود. نجد ایران از دیرباز سکونتگاه اقوام گوناگونی بوده که تاکنون اطلاعات کامل و دقیقی از خاستگاه‌های آن‌ها به دست نیامده است. صرفاً دانش باستان‌شناسان وجود آن‌ها را تأیید می‌کند.

یافته‌های باستان‌شناختی به ما امکان می‌دهند که سرچشمه‌های نقاشی ایرانی را در گذشته‌های بسیار دور جست‌وجو کنیم. صخره‌نگاره‌های ناحیه‌ی کوه‌دشت لرستان (غارهای هومیان، دوشه و میرملاس) که صحنه‌های رزم و شکار با تیر و کمان، و حیواناتی چون اسب، گوزن، بز کوهی و سگ را نشان می‌دهند، از جمله قدیم‌ترین آثار تصویری مکشوف در ایران به شمار می‌آیند. اغلب این نقاشی‌ها به شیوه‌ای ساده و ابتدایی و با رنگ‌های قرمز اُخرایی، سیاه و زرد بر سطح دیواره‌ی غارها کشیده شده‌اند. حیوانات عموماً پهلونما ولی انسان‌ها گه‌گاه روبه‌رونما تجسم یافته‌اند. حرکات آن‌ها در عین سادگی بیانگر جنگ و گریز است. قدمت این صخره‌نگاره‌ها هنوز به طور دقیق مشخص نشده است اما احتمالاً به دوره‌های مختلف — از میانه‌سنگی تا نوسنگی — تعلق دارند.

جلوه‌های بارزتر هنر تصویری کهن ایران را بر روی سفالینه‌هایی می‌یابیم که از تپه‌ی سیلک (کاشان)، تپه‌ی حصار (دامغان)، تپه‌ی تورنگ (گرگان)، تپه‌ی گیان (نهاوند) و یا کاوشگاه‌های دیگر به دست آمده‌اند. این کاوشگاه‌ها در اصل محل سکونت مردمانی کشاورز بوده‌اند که در فن سفالگری مهارت داشتند. آن‌ها ظروف سفالین نخودی یا صورتی‌رنگ را با شکل‌های کژنمای انسانی و صور ساده‌شده‌ی حیوانی و نقوش هندسی سرخ و قهوه‌ای و سیاه می‌آراستند. این گونه‌ی سفال‌نگاری در حدود ۳۵۰۰ پم در شوش به اوج کمال و ظرافت رسیده بود. در این زمان، خطوط و شکل‌ها را به‌قاعده و با سنجیدگی به کار می‌بردند، و طرح را چنان سامان می‌دادند که با هیئت کلی سفالینه هماهنگی کامل داشته باشد. بی‌شک سفال‌نگار به جنبه‌ی تزئینی طرح خود اهمیت می‌داد، ولی محتملاً معنای طرح در نظر او و مصرف‌کننده‌ی ظرف مهم‌تر بوده است. در آن روزگار، جانوران شاخ‌دار مظهر نیروی باروری انگاشته می‌شدند. بز با شاخ‌های هلالی از نقش‌مایه‌های مرسوم در طرح سفالینه‌ها بود که به تجدید حیات طبیعت اشاره داشت.

آنچه کار هنرمندان روزگاران پیشاتاریخی را به هم پیوند می‌دهد تشابه کلی روشی است که آنان برای بیان اعتقادات خود به کار می‌بردند. تصویرگر پیشاتاریخی طبیعت‌نگار نبود و اساساً گرایشی به تقلید از ظواهر عینی موجودات نداشت. او برای رساندن مفهومی خاص به نمایش چند ویژگی اساسی و بازشناختنی از چیزها بسنده می‌کرد. مثلاً قدرت جسمانی (یا معنوی) شیر را صرفاً با تأکید بر خصوصیاتِ چون بدن کشیده، پنجه‌های نیرومند و دهان گشوده نشان می‌داد و این‌سان، پدیده‌های واقعی بنا بر ذهنیت تصویرگر به نشانه‌های رمزی تبدیل می‌شدند. این روش را چکیده‌نگاری^۱ می‌نامند که ساده‌سازی شکل‌ها و اغراق و تحریف صوری از ملزومات آن است.

اقوام ایرانی

اقوام هندواروپایی در هزاره‌ی چهارم پم در روسیه‌ی مرکزی می‌زیستند. بعداً گروه‌هایی از آنان به جنوب سبیری و سراسر اروپا کوچیدند. آن‌ها اجداد اولیه‌ی یونانی‌ها، رومی‌ها، ژرمن‌ها و بعضی ملت‌های کوچک‌تر امروزی اروپا بودند. شاخه‌ی شرقی هندواروپاییان به سوی جنوب مهاجرت کردند و در دره‌ی رود سیند، حوضه‌ی سیحون و جیحون، کوه‌های هندوکش، دریاچه‌ی هامون و کوه‌های البرز ساکن شدند. مادها، پارس‌ها و پارت‌ها در حدود سده‌ی هشتم پم از نواحی شمال شرقی به نجد ایران آمدند. پارت‌ها در شمال خراسان، مادها در مرکز و غرب، و پارس‌ها در جنوب نجد ایران سکونت گزیدند.

مادها که قرن‌ها در کنار اقوام بومی شمال غرب ایران و در ارتباط فرهنگی با همسایگان متمدن‌تر از خود مانند اوراتو و آشور می‌زیستند و توانستند دولتی با مشارکت اقوام مختلف تشکیل دهند تقریباً ۱۶۰ سال در بخش‌های وسیعی از ایران فرمان راندند و به موقعیتی برتر در آسیای غربی دست یافتند، اما سرانجام در برابر قوم پارس از پای درآمدند.

پارس‌ها و مادها، که خویشاوند بودند، همراه یکدیگر از خراسان به منطقه‌ای در جنوب دریاچه‌ی ارومیه کوچیدند. در اوایل سده‌ی هفتم پم پارس‌ها از مادها جدا شدند و سراسر زاگرس را پیمودند تا به سرزمینی رسیدند که امروزه «فارس» نامیده می‌شود. دیری نگذشت که فارس به عنوان بخش مهمی از قلمرو دولت عیلام به تصرف پارس‌ها درآمد. سقوط شوش، پایتخت عیلامیان، به دست آشوری‌ها (۶۴۰ پم) زمینه را برای قدرت یافتن پارس‌ها هموار ساخت.

چکیده‌نگاری حیوان و انسان، شکل‌های دایره و مربع، و نقش مایه‌های کوه، آب مؤاج، خورشید و ماه از رایج‌ترین مواد تصویری کهن در هنر ایران بوده‌اند. در آثار نسبتاً متأخر، نقش مایه‌های دیگری با خصلت‌های فوق طبیعی ظاهر می‌شوند: تلفیقی از انسان و حیوانی که با دو پا راه می‌رود، جانوری چهارپا و بال‌دار، ماری با سر گریه‌سان و جز این‌ها. بیش‌تر این نقش مایه‌های نمادین را با اندکی اختلاف در آثار هنری بین‌النهرین و سایر نواحی آسیای غربی نیز می‌توان سراغ گرفت. با توجه به هم‌آمیزی اساطیر و باورهای مذهبی و تأثیرات متقابل فرهنگ‌ها تشابهات

جلوه‌های بارزتر هنر تصویری کهن ایران را بر روی سفالینه‌هایی می‌یابیم که از تپه‌ی سیلک (کاشان)، تپه‌ی حصار (دامغان)، تپه‌ی تورنگ (گرگان)، تپه‌ی گیان (نهادند) و یا کاوشگاه‌های دیگر به دست آمده‌اند. این کاوشگاه‌ها در اصل محل سکونت مردمانی کشاورز بوده‌اند که در فن سفالگری مهارت داشتند. آن‌ها ظروف سفالین نخودی یا صورتی‌رنگ را با شکل‌های کژنمای انسانی و صور ساده‌شده‌ی حیوانی و نقوش هندسی سرخ و قهوه‌ای و سیاه می‌آراستند. این گونه‌ی سفال‌نگاری در حدود ۳۵۰۰ پم در شوش به اوج کمال و ظرافت رسیده بود. در این زمان، خطوط و شکل‌ها را به‌قاعده و با سنجیدگی به کار می‌بردند، و طرح را چنان سامان می‌دادند که با هیئت کلی سفالینه هماهنگی کامل داشته باشد. بی‌شک سفال‌نگار به جنبه‌ی تزئینی طرح خود اهمیت می‌داد، ولی محتملاً معنای طرح در نظر او و مصرف‌کننده‌ی ظرف مهم‌تر بوده است. در آن روزگار، جانوران شاخ‌دار مظهر نیروی باروری انگاشته می‌شدند. بز با شاخ‌های هلالی از نقش‌مایه‌های مرسوم در طرح سفالینه‌ها بود که به تجدید حیات طبیعت اشاره داشت.

آنچه کار هنرمندان روزگاران پیشاتاریخی را به هم پیوند می‌دهد تشابه کلی روشی است که آنان برای بیان اعتقادات خود به کار می‌بردند. تصویرگر پیشاتاریخی طبیعت‌نگار نبود و اساساً گرایشی به تقلید از ظواهر عینی موجودات نداشت. او برای رساندن مفهومی خاص به نمایش چند ویژگی اساسی و بازشناختنی از چیزها بسنده می‌کرد. مثلاً قدرت جسمانی (یا معنوی) شیر را صرفاً با تأکید بر خصوصیاتِ چون بدن کشیده، پنجه‌های نیرومند و دهان گشوده نشان می‌داد و این‌سان، پدیده‌های واقعی بنا بر ذهنیت تصویرگر به نشانه‌های رمزی تبدیل می‌شدند. این روش را چکیده‌نگاری^۱ می‌نامند که ساده‌سازی شکل‌ها و اغراق و تحریف صوری از ملزومات آن است.

اقوام ایرانی

اقوام هندواروپایی در هزاره‌ی چهارم پم در روسیه‌ی مرکزی می‌زیستند. بعداً گروه‌هایی از آنان به جنوب سبیری و سراسر اروپا کوچیدند. آن‌ها اجداد اولیه‌ی یونانی‌ها، رومی‌ها، ژرمن‌ها و بعضی ملت‌های کوچک‌تر امروزی اروپا بودند. شاخه‌ی شرقی هندواروپاییان به سوی جنوب مهاجرت کردند و در دره‌ی رود سند، حوضه‌ی سیحون و جیحون، کوه‌های هندوکش، دریاچه‌ی هامون و کوه‌های البرز ساکن شدند. مادها، پارس‌ها و پارت‌ها در حدود سده‌ی هشتم پم از نواحی شمال شرقی به نجد ایران آمدند. پارت‌ها در شمال خراسان، مادها در مرکز و غرب، و پارس‌ها در جنوب نجد ایران سکونت گزیدند.

مادها که قرن‌ها در کنار اقوام بومی شمال غرب ایران و در ارتباط فرهنگی با همسایگان متمدن‌تر از خود مانند اوراتو و آشور می‌زیستند و توانستند دولتی با مشارکت اقوام مختلف تشکیل دهند تقریباً ۱۶۰ سال در بخش‌های وسیعی از ایران فرمان راندند و به موقعیتی برتر در آسیای غربی دست یافتند، اما سرانجام در برابر قوم پارس از پای درآمدند.

پارس‌ها و مادها، که خویشاوند بودند، همراه یکدیگر از خراسان به منطقه‌ای در جنوب دریاچه‌ی ارومیه کوچیدند. در اوایل سده‌ی هفتم پم پارس‌ها از مادها جدا شدند و سراسر زاگرس را پیمودند تا به سرزمینی رسیدند که امروزه «فارس» نامیده می‌شود. دیری نگذشت که فارس به عنوان بخش مهمی از قلمرو دولت عیلام به تصرف پارس‌ها درآمد. سقوط شوش، پایتخت عیلامیان، به دست آشوری‌ها (۶۴۰ پم) زمینه را برای قدرت یافتن پارس‌ها هموار ساخت.

چکیده‌نگاری حیوان و انسان، شکل‌های دایره و مربع، و نقش‌مایه‌های کوه، آب‌مواج، خورشید و ماه از رایج‌ترین مواد تصویری کهن در هنر ایران بوده‌اند. در آثار نسبتاً متأخر، نقش‌مایه‌های دیگری با خصلت‌های فوق طبیعی ظاهر می‌شوند: تلفیقی از انسان و حیوانی که با دو پا راه می‌رود، جانوری چهارپا و بال‌دار، ماری با سر گربه‌سان و جز این‌ها. بیش‌تر این نقش‌مایه‌های نمادین را با اندکی اختلاف در آثار هنری بین‌النهرین و سایر نواحی آسیای غربی نیز می‌توان سراغ گرفت. با توجه به هم‌آمیزی اساطیر و باورهای مذهبی و تأثیرات متقابل فرهنگ‌ها تشابهات

مضمونی در آثار هنری مربوط به زمان‌ها و مکان‌های مختلف چندان عجیب به نظر نمی‌رسد. اما نکته این‌جاست که فرهنگ ایرانی انتقال برخی استعاره‌های تصویری از جهان اساطیری به جهان حماسی را تجربه کرده، چنان‌که مثلاً ایزد پیروزمند در هیئت قهرمان شاهوار ظاهر شده است.

روند چند هزارساله‌ی هم‌آمیزی سنت‌های تصویری آسیای غربی نهایتاً در الگوی ایرانی عصر هخامنشی تبلور یافت. کورش کبیر با تأسیس امپراتوری هخامنشی (۵۵۰ پ.م) نه فقط بر سرزمین‌ها و اقوام مختلف مسلط شد، بلکه مجموعه‌ای از سنت‌های هنری زمان خویش — بابلی، آشوری، مصری و عیلامی — را نیز به ارث برد. هنر هخامنشی بر اساس رسوم سلطنتی متداول در خاور نزدیک، خصوصاً هنر کاخ‌های شاهان آشوری، شکل گرفت و به‌مرور عناصر برگرفته از سایر نواحی امپراتوری را نیز در خود حل کرد. این‌سان، سبک هخامنشی معرف نخستین سبک رسمی منسجم در جهان ایرانی شد که بیانگر عظمت و اقتدار شاهنشاهِ برخوردار از فرّ ایزدی بود.

سواى چند تکه دیوارنگاره‌ی یافته‌شده در گنج‌خانه‌ی تخت جمشید، اطلاعی از نقاشی هخامنشی در دست نیست. ولی نقش برجسته‌های دیواری خصوصیات هنر تصویری این دوره را به‌خوبی نشان می‌دهند. یک گروه از نقش برجسته‌ها با آجرهای لعاب‌دار در رنگ‌های کبود، زرد، سفید و سیاه ساخته شده‌اند. نقش مایه‌ها عمدتاً عبارت‌اند از نگهبان نیزه‌دار، شیردال و حیوانات مختلط. سر و تنه‌ی نگهبانان از پهلوی چشم آن‌ها از روبه‌رو نقش شده است. تیردان و جامه‌شان با خطوط و نقوش ساده شکل گرفته است. تأثیر بین‌النهرین را در اسلوب کار و برخی از مضمون‌ها می‌توان تشخیص داد. نمونه‌های نقش برجسته‌های گروه دوم را بر دیوارهای سنگی بناهای تخت جمشید می‌یابیم که مشتمل‌اند بر صف طویل پارس‌ها، مادها و نمایندگان اقوام خراج‌گزار، آیین‌های درباری، قهرمان شاهوار در حال نبرد با حیوان اساطیری، و حمله‌ی شیر بر گاو — مظهر برکت‌بخشی و رویش جهان گیاهی. در این

نقش‌برجسته‌های سنگی، شاه‌اهمیت محوری دارد و حلقه‌ی بال‌دار (فرّ ایزدی) بر فراز سرش فرمانروایی فرهمند او را تأکید می‌کند. در پیکرها و حتی در صحنه‌های نبرد، وقار و آرامش خاصی مشهود است که سابقه‌ای در فرهنگ‌های آسیای غربی نداشت. نقش‌برجسته‌ها، ستون‌ها و سرستون‌های نمادین گاو (ماه)، شیر (خورشید، مهر)، عقاب (قدرت، سلطنت) و دیگر ساختارهای تخت‌جمشید با رنگ‌های سرخ، سبز، زرد و آبی تزیین شده بودند که شکوه و عظمت آن را دوچندان جلوه‌گر می‌کردند.

نقاشی در جهان ایرانی

اسکندر مقدونی با لشکرکشی به سوی شرق بر تمامی سرزمین‌های تابع امپراتوری هخامنشی دست یافت و این دولت را برانداخت (۳۳۰ پ.م). او سپس تا کنار رود جیحون (آمودریا) پیش رفت و از آن‌جا به هند تاخت. پس از مرگ ناگهانی اسکندر، سردارانش متصرفات وسیع او را میان خود تقسیم کردند. ایران و سرزمین‌های خاوری به دست سلوکوس، سرسلسله‌ی سلوکیان افتاد. سلوکیان در طی دوره‌ی فرمانروایی‌شان همواره با اقوام کوچنده‌ی آسیای میانه، از جمله قوم پارت، درگیر بودند و نتوانستند تسلط کامل خود را در این منطقه اعمال کنند.

قوم پارت ریشه‌ی ایرانی داشتند و از دیرباز زندگی چادرنشینی را در جلگه‌های سردسیر بین دریاچه‌های خزر و آرال می‌گذراندند. آن‌ها که سوارکاران چابک و جنگاورانی ممتاز بودند، نخست در شمال شرقی ایران استقرار یافتند و دولت اشکانی را بنیاد نهادند (حدود ۲۵۰ پ.م)، سپس با پیروزی بر سلوکیان امپراتوری وسیعی از هند تا آسیای صغیر ایجاد کردند که البته از وحدت سیاسی برخوردار نبود.

در زمان تسلط سلوکیان بر ایران — و حتی پس از آن‌که اشکانیان جای آن‌ها نشستند — زبان، ادبیات و هنر یونانی در سراسر این سرزمین اشاعه یافت و بعضی از خدایان یونانی به مجموعه‌ی ایزدان ایرانی افزوده شدند. نفوذ فرهنگ یونانی در نواحی شرق فلات ایران و

آسیای میانه قوی‌تر و پایدارتر بود. در میانه‌ی سده‌ی سوم پم، یک دولت مستقل یونانی-باکتریایی (بلخی) در ماوراءالنهر تأسیس شد که چندی بعد به دست یکی از اقوام ایرانی به نام سکاها فروپاشید. در اواخر سده‌ی دوم پم، کوشانیان بلخ را تصرف کردند و سپس امپراتوری خود را از ماوراءالنهر تا افغانستان و دره‌ی سیند در هند گسترش دادند و حامی آیین بودا شدند. دولت کوشان توانست از تلفیق فرهنگ یونانی-ایرانی با اندیشه و هنر هندی و رومی، دوره‌ای از شکوفایی فرهنگی و هنری را به نام خود در تاریخ ثبت کند. به طور کلی، آسیای میانه در طی چند قرن شاهد هم‌آمیزی سنت‌های فرهنگی شرقی و غربی بود که در هنرها به صورت سبک‌های تلفیقی بروز کرد. چنین است که در سبک‌شناسی هنری این منطقه اصطلاحاتی چون یونانی-باکتریایی، یونانی-ایرانی و یونانی-بودایی متداول شده است.

آسیای میانه (Central Asia): منطقه‌ای وسیع بین دریاچه‌ی خزر و ایالت کانسو در چین که شامل دو بخش غربی و شرقی است (قبلاً ترکستان نامیده می‌شد). شمال شرقی افغانستان، ترکمنستان، ازبکستان، تاجیکستان و قرقیزستان در بخش غربی و ایالت سین‌کیانگ (خُتن) در بخش شرقی آسیای میانه واقع‌اند. رودهای جیحون (آمودریا) و سیحون (سیردریا) و شعبات آن‌ها این منطقه را سیراب می‌کنند، ولی دره‌های حاصلخیز با بیابان‌های برهوت، جلگه‌های سردسیر و کوه‌ها احاطه شده‌اند. به سبب تردد کاروان‌های تجاری در جاده‌ی ابریشم و تأثیر متقابل فرهنگ‌های ایرانی، سکایی، یونانی-رومی، هندی و چینی، آسیای میانه شکوفایی فرهنگی کم‌نظیری را به خود دید که تا زمان یورش مغولان پایدار ماند. در دوره‌ی اسلامی به قسمتی از نواحی غربی آسیای میانه (عمدتاً سمرقند و بخارا) عنوان «ماوراءالنهر» داده شد. ماوراءالنهر و خراسان بزرگ مراکز اصلی تحولات ادبی و هنری ایران بودند.

قطعات نقاشی دیواری و گچبری رنگی یافته‌شده در نواحی مختلف قلمرو اشکانیان حاکی از رواج این هنرها در آن دوره است. احتمالاً اسلوب دیوارنگاری برگرفته از غرب بود که در ایران با گچبری تلفیق

شده بود. سطح دیوارهای گچی با تکرار و در هم بافتن نقوش گوناگون تزیین می‌شد. گچ‌پُران علاوه بر طرح‌های هندسی از نقش‌مایه‌های تصویری هم استفاده می‌کردند. نقاشان نیز در سبک‌های مختلف به موضوعات مذهبی و غیرمذهبی می‌پرداختند. عدم تجانس فرهنگی در قلمرو اشکانی دلیل اصلی این گوناگونی سبک‌ها بود.

بقایای چند دیوارنگاره‌ی پارتی در ویرانه‌های مجتمع کاخی-مذهبی کوه خواجه (سیستان) کشف شده که در آن‌ها به رغم تأثیرات یونانی-رومی، روش بازنمایی دوبُعدی با رنگ‌های تخت (انواع آبی، بنفش، قرمز و زرد) و خطوط شکل‌ساز سیاه به کار رفته است. هرْتِسِفِلْت^۱، باستان‌شناس آلمانی، این دیوارنگاره‌ها را متعلق به سده‌ی یکم میلادی و متأثر از هنر یونانی-باکتریایی دانسته است. طبق گزارش او طاق قوسی کاخ با نقش‌مایه‌ی اِروس (خدای عشق) سوار بر اسب و گل‌واره‌ها آرایش یافته بود. بر روی یک دیوار، تصویر سه مرد — شاید سه ایزد — در جامه‌ی یونانی دیده می‌شد که یکی از آن‌ها کلاهخود پَردار بر سر داشت. در نقاشی دیگر که ظاهراً صحنه‌ی جلوس شاه و شهبانو را نشان می‌داد، شیوه‌ی پارتی در شکل جامه‌ها و نوع آرایه‌ها دیده می‌شد. روبه‌رونمایی پیکرها و سه‌رخ‌نمایی چهره‌ها، هم‌پوشانی پیکرها به منظور القای عمق، و رنگ‌گزینی متنوع از جمله مشخصات بارزی است که این دیوارنگاره‌ها را از دیگر نقاشی‌های دوره‌ی اشکانی متمایز می‌کند.

دیوارنگاره‌های مکشوف در شهر باستانی دورا اوروپوس (سوریه)، که در محدوده‌ی غربی قلمرو اشکانی واقع بود، خصوصیات «ایرانی» را نشان می‌دهند. در یکی از این نقاشی‌ها، شکارگرِ سوار بر اسب و کمان به دست بر آهوان رمیده تیر می‌اندازد و اِروس پشت‌سر او ایستاده است. در دیوارنگاره‌ی دیگری معروف به «میترا در نخجیرگاه» طرز نشستن ایزد ایرانی بر اسب در حال تیراندازی، شکل لباس او، زین و

تصویر
شماره‌ی ۴

تصاویر
شماره‌ی
۶ و ۵

پراق اسب، حیوانات گریزنده و منظره‌ای با چند گیاه منفرد از جمله قراردادهایی هستند که در قرون بعدی نیز در نقاشی ایرانی به کار گرفته شده‌اند. این صحنه‌ها احتمالاً تمثیلی از نبرد قهرمان با نیروهای شرّ در هیئت حیوانات را تصویر کرده‌اند. چند تصویر خطی از سوارکاران پارتی روی دیوارهای منازل دورا اوروپوس پیدا شده است که در آن‌ها نجبای محلی — و نه ایزد یا شاه — حیوانات وحشی را دنبال می‌کنند.

اردشیر بابکان پس از پیروزی بر اردوان پنجم، واپسین شاه اشکانی، امپراتوری ساسانی را بنیاد نهاد (۲۲۶ م) که قریب به چهارصد سال دوام آورد. اردشیر با تکیه بر این باور کهن که مقام سلطنت از جانب خدا تفویض می‌شود، قدرت را به‌تمامی در دست خود متمرکز کرد. دین زردشت را رسمیت بخشید و موبدان را به پاسداری آن گماشت. جامعه بر اساس الگوی اوستا به طبقات اجتماعی متمایز تقسیم شد و سلسله‌مراتب شغلی در نظام اداری مملکت اهمیت اساسی یافت.

شالوده‌ی هنر ساسانی در زمان پادشاهی اردشیر ریخته شد. شاید او قصد داشت با تقویت سنت‌های پارسی تأثیرات پیشین یونانی-رومی را از هنر ایرانی بزداید، اما جانشینان وی عملاً این خواست را نادیده گرفتند. آنان در جریان جنگ‌های ایران و روم هزاران اسیر و مهاجر را در نقاط مختلف قلمرو خود جای دادند و به کارهای تخصصی گماردند که نتیجه‌ی آن رسوخ برخی عناصر غربی در هنر ایران بود. با وجود این، اساس هنر ساسانی از عناصر کهن ایرانی (برگرفته از سنت‌های هخامنشی و میراث پارتی) تشکیل می‌یافت. در واقع، از تلفیق عناصر گوناگون زبانی نو شکل گرفت که برای بیان عظمت، اقتدار و تجمل شاهانه کاملاً مناسب بود: پیروزی شاه در جنگ و شکار، دیهیم‌گیری او از اهورامزدا، جلوس شکوهمند وی بر سریر و جز این‌ها.

از نقاشی دیواری و گچبری دوره‌ی ساسانی چندان اثری بر جای نمانده است. تکه دیوارنگاره‌های ایوان کرخه (حوالی شوش)، حاجی‌آباد

(فارس)، حصار (دامغان)، دورا اوروپوس و شوش از آن جمله‌اند. دیوارنگاره‌ی شوش (نیمه‌ی نخست سده‌ی چهارم م) بسیار آسیب دیده است ولی در بخش‌های نسبتاً سالم مانده‌ی آن تعدادی حیوان رمیده یا زخم‌خورده را در میان دو اسب‌سوار می‌توان دید. به نظر می‌رسد یکی از سواران که جامه‌ی بلند زربفت بر تن و شمشیری بر کمر دارد، در حال تیراندازی به سوی نخجیرهاست. این دو پیکر محتملاً شاه را در دو وضعیت مختلف می‌نمایانند. صحنه با خطوط سیاه قوی و سطوح رنگی تخت بازنمایی شده است. پس‌زمینه سراسر آبی‌فام است و رنگ صورتی جامه‌ی شکارگر و رنگ‌های روناسی و گل‌ماشی اسب‌ها و حیوانات در این پس‌زمینه جلوه‌ای چشمگیر دارند. نقوش ساده‌ی یک خورشید و یک گل، تنها نشانه‌های دورنمایی در این صحنه‌اند. این نقاشی می‌بایست در اصل بسیار پرشکوه و با بهت بوده باشد، زیرا مضمون کهن پیروزمندی شاهانه را بیان می‌کرده است. در صحنه‌های نظیر این — که به‌وفور در ظروف سیمین نیز دیده می‌شوند — شاه، سواره یا پیاده با استفاده از تیر و کمان و شمشیر با حیواناتی چون شیر، گراز، قوچ یا گوزن می‌جنگد. نخجیرگاه او تمثیلی از «پردیس» یا باغ عدن و عمل قهرمانانه‌ی او نمایانگر فضیلتی شاهانه است.

در عالم واقعیت نیز شکار کردن از سرگرمی‌های تشریفاتی شاهان ساسانی بود. آن‌ها شکارگاه‌های مشجر و محصور برای خود می‌ساختند و در آن‌ها مراسم شکار را با حضور درباریان و رامشگران اجرا می‌کردند. بازنمایی نمادین این مراسم را در نقش برجسته‌های دو دیواره‌ی جانبی مغاره‌ی بزرگ طاق بستان (کرمانشاه) می‌توان دید: در یکی صحنه‌ی شکار گراز و در دیگری صحنه‌ی شکار گوزن. پیل‌سواران گلّه‌ی انبوه نخجیرها را به سوی شاه می‌رانند و در محلی دورتر حیوانات شکارشده جمع‌آوری می‌شوند. شاه در هر وضعیت به سبب بزرگی پیکرش از دیگران کاملاً متمایز است. در صحنه‌ی شکار گراز زورق‌های سلطنتی در میان مرداب دیده می‌شوند. شاه با جامه‌ی فاخر در زورق وسط ایستاده و به گرازها تیر می‌اندازد. در زورق‌های دیگر،

تصویر
شماره‌ی ۷تصویر
شماره‌ی ۹تصویر
شماره‌ی ۸
(الف)

چنگ‌نوازان با نغمه‌های سازِ خود حرکت‌ها را هماهنگ می‌کنند. در جای دیگری از همین صحنه شاه در حال استراحت پس از عملیات شکار تجسم یافته است. در نقش برجسته‌ی شکار گوزن نیز شاهد روایتی پیوسته از جریان مراسم هستیم: در بالا، شاه قبل از شروع مراسم، سوار بر اسب و زیر یک چتر آفتاب‌گیر به سرود رامشگران گوش می‌دهد؛ در وسط، شاه چهارنعل بر انبوه گوزن‌ها می‌تازد؛ و در پایین، شاه تیردان به دست و سوار بر اسب آرام از نخجیرگاه خارج می‌شود.

شیوه‌ی توصیف شکارگری آیینی شاه در دیوارنگاره‌ی شوش و نقش برجسته‌های طاق بستان همانند است. در این ترکیب‌بندی‌های دو بُعدی (نقاشی یا نقش برجسته) قصد هنرمند ارائه‌ی تصویری آرمانی است و نه بازنمایی واقعه‌ای خاص. او می‌خواهد مفاهیم عام قهرمانی را به گویاترین وجه بیان کند. از این رو خلاصه‌های تصویری مراحل مختلف رویداد را در پی هم می‌آورد و اعمال قهرمان اصلی را همه‌جا برجسته می‌نماید. از سوی دیگر او باید صحنه را به گونه‌ای بیاراید که در خور شوکت شاهانه باشد، پس سطوح مختلف را با وسواس بسیار با انواع نقوش زینتی و نمادین پر می‌کند. جامه‌ی شکارگر دیوارنگاره‌ی شوش با شبکه‌ای از شکل‌های لوزی ساده تزیین یافته است، حال آن‌که در نقش برجسته‌ی شکار گراز لباس شاه با نقش‌های سیمرخ و گیاهان مزین شده و درباریان نیز همه جامگان نقش‌دار بر تن دارند. با توجه به کاربرد گسترده‌ی این زبان روایی و تزیینی در هنرهای تصویری ساسانی می‌توان حدس زد که در کتاب‌ها نیز از آن استفاده می‌شده است.

استمرار مضمون «شکار شاهانه» در تصویرپردازی‌های قرون بعدی دلیلی است بر ریشه‌دار بودن آن در فرهنگ ایرانی. دیوارنگاره‌ی دوره‌ی امویان و نگاره‌ی دوره‌ی صفویان مثال‌هایی از تداوم این سنت تصویری‌اند.

قبلاً به نفوذ یونانی‌مآبی در آسیای میانه اشاره کردیم. در سده‌های سوم و چهارم م، زبان تصویری رایج در ماوراءالنهر متأثر از سبک اولیه‌ی

تصویر
شماره‌ی ۸
(ب)

تصاویر
شماره‌ی
۱۰ و ۱۱

یونانی-ایرانی بود (دیوارنگاره‌های کاخ توپراق قلعه مکشوف در خوارزم قدیم [ازبکستان] را می‌توان مثال آورد). اما به تدریج نه فقط موضوعات محلی بر مضامین اساطیری یونانی برتری یافت، بلکه سبک آثار نیز «شرقی» تر شد. دیوارنگاره‌های کاخ بالالیق تپه، متعلق به سده‌های ششم تا هفتم م، شروع این تحول را نشان می‌دهند. کاخ نام‌برده را قبیله‌ای موسوم به هفتالیان (هون‌های سفید) پس از اسکان در ماوراءالنهر (اوایل سده‌ی پنجم م) ساخته بودند. در تالار اصلی این کاخ باشکوه، مجلس ضیافتی متشکل از مردان و زنان ایستاده یا لمیده نقاشی شده است. شیوه‌ی خطی و دو بُعدی، باریکه‌های تصویری ممتد، و پیکره‌هایی که طبق معیار معین بازنمایی شده‌اند حاکی از جهت‌گیری تازه‌ای در نقاشی این منطقه است. سنتی که این‌سان شکل گرفت، به کامل‌ترین وجه در نقاشی روایی سُغدیان ایرانی تبار جلوه کرد.

نقاشی سُغدی

در ادوار پیشااسلامی نواحی بخارا و سمرقند به نام سُغد (سُغدیانا) خوانده می‌شد. از سده‌ی پنجم تا ربع اول سده‌ی هشتم م — مقارن با فعالیت بازرگانان سُغدی در نقش واسطه‌های اصلی مبادلات تجاری در مسیر جاده‌ی ابریشم — نقاشی در جوامع شهری شده‌ی سُغد بسیار رونق داشت. بقایای دیوارنگاره‌های معابد، کاخ‌ها و خانه‌های سُغدیان در کاوشگاه‌های افراسیاب (سمرقند)، وَرَخشا (نزدیک بخارا) و به‌ویژه پَنجیکَنت (حوالی سمرقند) پیدا شده است. پَنجیکَنت در طی چند قرن مهم‌ترین مرکز تجاری و سوق‌الجیشی سُغدیان بود و سرانجام به دست اعراب مسلمان فروپاشید (حدود سال ۱۵۰ ق).

نقاشی سُغدی از تنوع قابل ملاحظه‌ای برخوردار بود. به طور کلی، آن را بر حسب موضوع و سبک می‌توان به مذهبی، حماسی، تاریخی، روزمره و عامیانه تقسیم کرد. قدیم‌ترین دیوارنگاره‌ها که در آن‌ها اعتقادات و مراسم مختلف مذهبی منعکس شده، در معابد عمومی

پنجیکنت به دست آمده است. یک نمونه از این گونه نقاشی‌ها صحنه‌ی سوگواری بر بالین شخصیت متوفّا (شاید سیاوش) را نشان می‌دهد که حاکی از اهمیت آیین خاک‌سپاری در فرهنگ سُغدی است. (در یکی از تصاویر شاهنامه‌ی بزرگ مغول نظیر این مراسم بازنمایی شده است.)

اگر در دیوارنگاره‌های اولیه‌ی سُغدی تناسبات نسبتاً طبیعی‌اند و اندکی برجسته‌نمایی در پیکرها دیده می‌شود، در نقاشی‌های متأخر رویکرد به شیوه‌ی خطی و دوبُعدی، معیارهای جدید تناسب و زیبایی، و نیز گرایش به مضمون‌های دنیوی توجه را جلب می‌کند. این تحول سبکی و مضمونی نتیجه‌ی تغییر اوضاع اجتماعی و پیدایش خواسته‌های جدید در جامعه‌ی مرفه شهری است که به‌ویژه در دیوارنگاره‌های اقامتگاه‌های خصوصی پنجیکنت تحقق یافته است.

مضمون‌های حماسی و تاریخی حائز بیش‌ترین اهمیت در دیوارنگاری سُغدی است. این مضامین عموماً در سطح فوقانی دیوارهای تالار تصویر شده‌اند، حال آن‌که تصاویر قصه‌های عامیانه و صحنه‌های معمولی غالباً به صورت ترکیب‌بندی‌های قاب‌بندی‌شده در پایین‌ترین بخش دیوار جای گرفته‌اند. محتوای داستان‌های پهلوانی با روایات حماسی متداول در میان سُغدیان مرتبط بوده است. به احتمال زیاد این روایات را چامه‌گویانی موسوم به «گوسان» اشاعه می‌داده‌اند. گوسان‌ها چون عاملان تلفیق و تداوم داستان‌های حماسی کهن شناخته می‌شدند، از اهمیت خاصی برخوردار بودند.

توالی روایی، بزرگی پیکرها و رنگ‌های درخشان نقاشی‌های حماسی کاملاً آن‌ها را از گونه‌های تصویری دیگر متمایز می‌کند. صحنه‌های قهرمانی به نحوی کنار هم قرار گرفته‌اند که بیننده می‌تواند روایت تصویری را به طور افقی روی دیوار «بخواند». در یکی از این‌گونه دیوارنگاره‌ها، پهلوانی سوار بر اسب کُهر پیش می‌راند و سوارانی دیگر از پی او می‌آیند. در سوی دیگر، همین پهلوان به طرف دشمن کمند می‌اندازد. او شانه‌های پهن، کمر باریک و دستانی ظریف دارد و جُبه‌ای

تصاویر
شماره‌ی ۱۸
(الف و ب)

تصاویر
شماره‌ی
۱۳، ۱۴ و ۱۵

از پوست پلنگ بر تن کرده است. ویژگی‌های این پهلوان و اسب او، رستم و رخس را به یاد می‌آورند (البته خوان‌های رستم آن‌گونه که این‌جا تصویر شده با روایت فردوسی در شاهنامه تفاوت دارد). داستان ضحاک نیز در یک دیوارنگاره‌ی دیگر شناسایی شده، ولی موضوع تصاویر حماسی سُغدی اکثراً ناشناخته مانده است.

در بسیاری موارد، قهرمانان و شخصیت‌های افسانه‌ای با علائم فرّ و شکوه (هاله‌ی نور و شعله‌ی آتش) تجسم یافته‌اند. در قطعه‌ای بازمانده از یک دیوارنگاره‌ی پنج‌گِنت جنگاوری دیده می‌شود که آماده‌ی نبردی تن‌به‌تن است و همان علائم نمایانگر پیروزی اوست. این قبیل نشانه‌ها در نقاشی موضوعات تاریخی دیده نمی‌شود اما توصیف اشخاص، به‌ویژه شکل و رنگ چهره‌ی آن‌ها، واقع‌گرایانه است. تصاویر حکایات و وقایع روزمره از صراحت و وضوح فوق‌العاده‌ای برخوردارند. مثلاً در حکایت «غاز تخم‌طلایی» صاحب‌غاز به طمع دست یافتن به تخم‌های طلایی بیش‌تر، سر‌غاز را می‌رُرد و بعداً از عمل احمقانه‌ی خود پشیمان می‌شود! ممکن است شیوه‌ی ترکیب‌بندی این‌گونه دیوارنگاره‌ها از نقاشی کتاب اقتباس شده باشد. از سوی دیگر پیوند قصه‌نگاری سُغدی با کتاب‌نگاری عربی عصر عباسیان در خور توجه است. احتمالاً این‌گونه قصه‌های طنزآمیز در شرایط اجتماعی-سیاسی آن دوره خواستارانی داشته است.

اگرچه دیوارنگاری سُغدی راه تحول مستقلی را پیمود، از تأثیر جریان‌های فرهنگی منطقه دور نماند، چنان‌که تأثیر هنر بودایی در پیکرهای نازک‌اندام، باوقار، زیبارو و گاه با هاله‌ای گردِ سر دیده می‌شود. اسلحه و جزئیات لباس نیز تأثیر ترکی را نشان می‌دهند. این ویژگی‌ها در سده‌ی هفتم م — زمانی که ترکان و چینی‌ها رهبری امور سیاسی سُغد را به دست گرفتند — ظاهر شدند. با وجود این، نقاشان سُغدی موازین هنری خاص خود را تا هنگام تسلط اعراب حفظ کردند. بعدها ترکان مسلمان با جذب الگوهای فرهنگی سُغدی‌ان عامل انتقال دستاوردهای هنری آنان به نواحی دیگر بودند.

تصاویر
شماره‌ی

۲۲ و ۱۷، ۱۶

تصویر
شماره‌ی

۲۱

تصاویر
شماره‌ی
۳۰ و ۱۹