زهره روح‌فر[1]

پارچهٔ زندنیجی

در قرون اولیهٔ اسلامی در سراسر ایران، چه در خراسان و چه در جبال و دیلم و طبرستان، کارگاههای پارچه‌بافی دایر بوده و اقسام پارچه‌های بسیاری از این کارگاهها به شهرها و سرزمینهای دیگر صادر می‌شده است. یکی از این اقسام پارچه‌ها پارچهٔ معروف به زندنیجی است. از نام این پارچه انتساب آن به زندنه، از حومه‌های بخارا در ماوراءالنهر، معلوم می‌شود. برای شناخت این پارچه نخست وضع پارچه‌بافی در ایران، به‌ویژه در خراسان و ماوراءالنهر بررسی می‌گردد. آن‌گاه بر اساس شواهد به‌دست‌آمده از این بررسی و نیز وارسی مشخصات نمونه‌ای از این پارچه، مشخصات اصلی این نوع پارچه تبیین می‌شود. برای روشن شدن ماهیت و منشأ نقش‌مایه‌های معمول در این نوع پارچه، با عنایت به فرهنگ سغدی، از مقایسهٔ نقوش با دیوارنگاره‌های مانوی استفاده می‌گردد.

دربارهٔ صنعت ـ هنر پارچه‌بافی ایران در قرون اولیهٔ اسلام تاریخ‌نویسان و جغرافی‌نویسان سخن بسیار گفته‌اند. با بررسی اجمالی آثار ایشان می‌توان نتیجه‌گیری کرد که در آن دوره تقریباً در سراسر ایران کارگاههای متعدد و فعال پارچه‌بافی وجود داشته است. در هر جا که از نظام اقتصادی و تجاری ایران سخن رفته است، پارچه را از مهم‌ترین اقلام صادراتی ایران شمرده‌اند؛ و این خود نشان‌دهندهٔ جریان تولید و تنوع این صنعت ـ هنر است. بنا بر منابع مکتوب، نواحی خوزستان، فارس، طبرستان، جبال (شامل قسمت وسیعی از نواحی مرکزی ایران)، ماوراءالنهر و خراسان دارای کارگاههای عمدهٔ پارچه‌بافی بودند و هریک به تهیهٔ نوع یا انواعی از پارچه با اسامی ویژه شهرت داشتند.

ریشه‌یابی این هنر و بررسی دقیق پارچه‌بافی در قرون مذکور به علت کمبود نمونه پارچه‌هایی که بتوان به‌قطع آنها را منسوب به این دوره دانست دشوار است و انتسابها بیشتر بر منابع تاریخی، جغرافیایی، سفرنامه‌ها و متون ادبی و همچنین بررسی و مطالعهٔ آثار و اشیای هم‌زمان مبتنی است. بدین وسیله شاید بتوان پارچه‌های آن دوره را فقط از برخی جهات مانند شیوه‌های تزیین یا مکاتب هنری رایج در آن زمان مقایسه و طبقه‌بندی کرد. ولی با توجه به اسامی و عناوین متنوعی که به انواع پارچه‌ها در این زمان اطلاق شده، از هیچ‌یک از این راهها نمی‌توان به نتیجهٔ مطلوبی از نظر طبقه‌بندی شیوه و فنّ بافت، که در مطالعات پارچه‌شناسی اساس کار محسوب می‌شود، دست یافت. بنا بر این، تحقیق در این زمینه غالباً بر طبقه‌بندی انواع پارچه از جهت اسامی و شیوه‌های تزیین و مراکز بافت مبتنی است.

مراکز تولید انواع پارچه در قرون اولیهٔ اسلام

در منابع نوشتاری می‌توان به انواع مختلف پارچه با عناوینی از قبیل عتّابی، سقلاطون، بخاری، زندنیجی، اشمونی، کمخا، سینیزی، ملحم، کوفیه، راختج و تاختج، طراز و منیّر و برخی دیگر پی برد. نگارنده در جایی دیگر هریک از آنها را توضیح داده[2] و پرداختن مجدد به آنها خارج از موضوع این مقاله است. با بررسی این واژه‌ها در فرهنگهای لغت مشخص می‌شود که نام بسیاری از آنها ــ مانند بخاری، سینیزی، عتّابی، کوفیه ــ صرفاً انتساب است؛ در ذیل برخی دیگر به ذکر اینکه «نوعی پارچه است» (مانند

«اشمونی») و گاه به ذکر محل بافت آنها اکتفا شده است. مثلاً در *لغت‌نامهٔ دهخدا* دربارهٔ «راختج» و «تاختج» صرفاً گفته شده پارچه‌هایی که در نیشابور بافته می‌شد.[۳] در ذیل «قزین» آورده که مقصود پارچهٔ ابریشمی است و قزین در واقع از واژهٔ «قز» به معنای ابریشم است. «سقلاطون» را نوعی دوخته‌دوزی روی پارچه دانسته و نوع و شیوهٔ آن را معرفی نکرده است. صرفاً در چند مورد از پارچه‌ها در لغت‌نامه می‌توان دریافت چه الیافی در بافت آنها به کار رفته و ویژگی آنها چیست؛ مانند «ملحم» که پارچه‌ای است با تار ابریشم و پود غیرابریشم.[۴]

اطلاق «طراز» بر نوعی خاص از پارچه‌ها شیوهٔ ویژه‌ای از بافت یا حتی نوع الیاف پارچه را مشخص نمی‌کند. طراز به کتیبه‌ای می‌گویند که در حواشی پارچه بافته یا دوخته‌دوزی می‌شده و متن کتیبه‌ها اکثراً حاوی نام و القاب و یا شعایر مخصوص شاهان و خلفا بوده است. تهیهٔ این نوع پارچه در نظام حکومتی آن زمان پس از خواندن خطبه و ضرب سکه اهمیت بسیار داشت و این پارچه‌ها را به مناسبتهای مختلف یا جهت عزل و نصب به امیران اهدامی‌کردند ــ به همان شیوه‌ای که آیین خلعت بخشیدن در قرون بعد متداول شد. ابن خلدون در این باب اطلاعات مبسوطی به دست می‌دهد.[۵] در مورد «منیّر» که نگارنده تحقیقی دربارهٔ آن انجام داده می‌توان گفت پارچه‌ای است که غالباً از ابریشم بافته می‌شده و ویژگی‌اش در شیوهٔ بافت و به کارگیری پودهای نقش‌انداز در دو روی پارچه است، به ترتیبی که هر دو روی پارچه دارای یك نقش با رنگهای متضاد زمینه‌اند. این پارچه به پارچهٔ «دوپودی» نیز معروف است و ری‌بافت آن معروفیتی خاص داشته است.[۶] به هر صورت چنان‌که در این بررسی اجمالی مشاهده شد، بررسی لفظی نام این پارچه‌ها جز در مواردی خاص مسئله‌ای را در جهت شناخت شیوهٔ بافت و ویژگیهای آن برای ما مشخص نمی‌کند.

موضوع دیگری که مبتنی بر منابع می‌توان بررسی کرد شناخت مراکز بافت است. در اینجا به مراکز عمدهٔ تولید پارچه در قرون مورد نظر اشاره می‌کنم. صنعت ــ هنر پارچه‌بافی ایران در قبل از اسلام به‌ویژه در زمان ساسانیان سیری تکاملی پیمود و در این راه درجهٔ مهارت فنی در بافت نقوش و رعایت نظم و ترتیب و کنترل و استفاده از پودهای چندرنگ نقش‌انداز از ویژگیهای عمدهٔ ابریشم‌بافی دورهٔ ساسانی گردید.[۷] این جریان تولید پس از اسلام نیز در همان مراکز مهم دورهٔ ساسانی ادامه و تکامل یافت؛ چنان‌که کارگاههای ری که قبل از اسلام نیز به بافت پارچه‌های دوپودی معروف بودند همچنان به تولید آن با همان ویژگیهای شیوه‌ای پرداختند و این نوع پارچه به «منیّر رازی» معروف شد و مرغوبیت آن تا حدی بود که به سایر نقاط نیز صادر می‌شد.[۸]

شهرهای مختلف خوزستان نیز از دورهٔ ساسانیان دارای کارگاههای مهم و فعال بافندگی بود و آورده‌اند که شاپور ذوالاکتاف پس از پیروزی بر روم، هنرمندان بافنده را از آنجا با خود بیاورد و در شوش و شوشتر و دیگر شهرهای ولایت خوزستان اقامت داد و از آن زمان در شوشتر دیبا و انواع حریر و خز و در نصیبین پرده و فرش بافته می‌شد.[۹] مقدسی نیز در همین زمینه اشاراتی به تولید پارچه‌های دیبا و خز و پنبه‌ای که در شوش و شوشتر و جندی‌شاپور بافته می‌شد دارد.[۱۰] مرغوبیت پارچه‌های شوشتری در حدی بود که مورد توجه خلفا بود و معتضد، خلیفهٔ عباسی، سفارش کرده بود که لباس او را از پارچه‌های بافت شوشتر تهیه کنند.[۱۱] علاوه بر این در خوزستان پرده‌های معروف به «سوزن‌کرد» تهیه می‌شد.[۱۲] احتمالاً نقش و نگاره‌های این پرده‌ها را به شیوهٔ سوزن‌دوزی (دوخته‌دوزی) می‌انداختند؛ یا شاید آنها را در سوسن‌جرد/ سوسن‌گرد خوزستان تولید می‌کردند و شاید «سوزن‌کرد» تصریف «سوسن‌گرد» باشد.

اصفهان نیز در قرون اولیهٔ اسلام به بافت پارچه‌های معروف به مروی و عتّابی و ملحم مشهور بود، تا حدی که تولیدات خود را به سایر نواحی جبال[۱۳] و خراسان و خوزستان نیز صادر می‌کرد.[۱۴] شایان ذکر است که «مروی» پارچه‌ای منسوب به مرو و «عتّابی» نیز نوعی پارچهٔ موج‌دار مخطط منسوب به محله‌ای به نام «عتّاب» در بغداد بود.[۱۵] چون مرو و بغداد به بافت این پارچه‌ها مشهور بوده‌اند، احتمالاً این پارچه‌ها در مناطق دیگر نیز با همین نام بافته می‌شده است.

در وصف فارس نیز گفته‌اند که جامه‌های توزی در توز و پارچهٔ معروف به سینیزی در کازرون تهیه و از آنجا صادر می‌شد.[۱۶] منطقهٔ طبرستان و دیلم نیز به بافت پوشاکهای معروف به رویانی و آملی (انتسابات محلی) و پارچه‌های پنبه‌ای و ابریشمی و پشمی معروف بودند.

به‌ویژه در گرگان پارچه‌های ابریشمی عالی تهیه و به سایر شهرها صادر می‌شد. در خراسان نیز بافت انواع پارچه‌های ملحم و راختج و تاختج رواج داشت و نیشابور به بافت دو نوع اخیر معروف بود.[۱۷]

با بررسی کوتاهی که دربارهٔ مراکز بافت و انواع پارچه مبتنی بر منابع مکتوب گردید، در اینجا به معرفی نوعی پارچه معروف به زندنیجی و قبل از آن به بررسی کارگاههای پارچه‌بافی ماوراءالنهر، یعنی خاستگاه پارچهٔ زندنیجی، می‌پردازم.

کارگاههای پارچه‌بافی ماوراءالنهر در قرون اولیهٔ اسلام

منطقهٔ ماوراءالنهر و شهرهای مختلف آن قبل از اسلام فرهنگی غنی داشتند و از نظر تولید صنایع و آثار هنری بسیار فعال بودند. این حوقل در این مورد آورده که ماوراءالنهر در سراسر دنیا به فراخی نعمت و خرمی و پربرکت بودن معروف است و گفته‌اند که پادشاهان این ناحیه و سایر نواحی خراسان از آل سامان‌اند که نسبت آنان به بهرام چوبین می‌رسد. از میان هنر- صنعتهایی که ماوراءالنهر بدانها مشهور بوده بافت انواع مختلف پارچه‌های پشمی و ابریشمی و کرباسهای عالی است که در کارگاههای مختلف آن بیش از حد نیاز تولید و به سایر مناطق صادر می‌شود.[۱۸]

از شهرهای ماوراءالنهر، مرو به بافت پارچه‌های معروف به «مروزی» و همچنین ملحم معروف بوده است.[۱۹] علاوه بر این در مرو پارچهٔ دیگری به نام قزین (پارچهٔ ابریشمی) تهیه می‌شد.[۲۰] در سمرقند نیز انواع پارچهٔ معروف به «سیم‌گونی» که مقصود نوعی پارچهٔ زربفت با الیاف نقره بود و همچنین جامه‌های سینیزی بافته می‌شد.[۲۱] شهرت پارچه‌های بافت سمرقند به‌حدی بود که کارگاههای خراسان نیز پارچه‌هایی را با عنوان «سمرقندی» تولید می‌کردند.[۲۲]

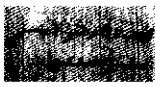
در ویذار، در دو فرسخی سمرقند، پارچه‌های نخی معروف به «ویذاری» بافته می‌شد. در وصف این پارچه گفته‌اند که در لطافت و نرمی همانند خز است و بسیار بادوام است و اندکی زردرنگ. لباس امیر و وزیر و قاضی و سپاهی و عامی از آن تهیه می‌شد و از لباسهای فاخر محسوب می‌گردید. این پارچه به نواحی دیگر مانند فارس و عراق و سایر نواحی نیز صادر می‌شد.[۲۳]

علاوه بر سمرقند، بخارا و دیگر شهرهای ماوراءالنهر کارگاههای معتبر پارچه‌بافی داشتند، چنان‌که در طواویس، از شهرهای بزرگ بخارا، پارچه‌های پنبه‌ای به میزان فراوان تولید و به عراق صادر می‌شد. همچنین پارچه‌های معروف به بخاری که دارای بافتی بسیار محکم و بادوام بود و پارچه‌های پشمی و فرش و گلیم در بخارا بافته می‌شد.[۲۴] پارچهٔ دیگری به نام اشمونی را نیز در بخارا می‌بافتند.[۲۵] نام این پارچه مانند بیشتر اسامی پارچه‌ها شیوه و فن ویژه‌ای را برای ما مشخص نمی‌کند و در توصیف آن فقط گفته‌اند که پارچه‌ای از کالاهای بخارا است.[۲۶] اما شهرت ویژهٔ بخارا در تهیهٔ نوعی خاص از پرده‌های بزرگ، یا شادُروان، و نوعی پارچهٔ معروف به «یزدی» بود که پارچه‌ای بسیار نفیس و فاخر محسوب می‌شد. ارزش برخی از این پرده‌ها یا یزدیها به‌حدی بود که گاه به منزلهٔ خراج سالیانهٔ بخارا پرداخت می‌شد. مهارت و زبردستی هنرمندان بافندهٔ بخارا تا حدی بود که مهاجرت برخی از آنها به مناطق دیگر مانند خراسان موجب رونق یافتن کارگاههای پارچه‌بافی آن مناطق نیز گردید.[۲۷]

پارچهٔ زندنیجی

پارچهٔ موضوع این نوشتار، پارچهٔ زندنیجی، در زندنه، از حومه‌های بخارا، بافته و به نواحی دیگر صادر می‌شد. بنابراین نام آن صرفاً انتساب مکانی است. جنس این پارچه از کرباس سفید بوده، ولی از نظر ارزش با پارچه‌های نفیس دیبا برابری می‌کرده و به دلیل مرغوبیت زیاد، شاهان و بزرگان از این پارچه لباس تهیه می‌کردند. همچنین گفته‌اند که این نوع پارچه در وردانه نیز بافته می‌شده که قدمت آن بیش از بخارا است و معروف است که آن را شاپور ملك بنا کرده و در سرحد ترکستان و مرکزی تجاری بوده است.[۲۸] به هر صورت دربارهٔ ارزش و اهمیت این پارچهٔ کرباسی گفته‌اند که در عهد سامانیان این رسم برجا بوده که وقتی به سبب هنر و شایستگی به درجه و مرتبهٔ غلامان اضافه می‌کردند، یك سال او را در رکاب می‌بردند و جامهٔ زندنیجی به او می‌پوشاندند.[۲۹]

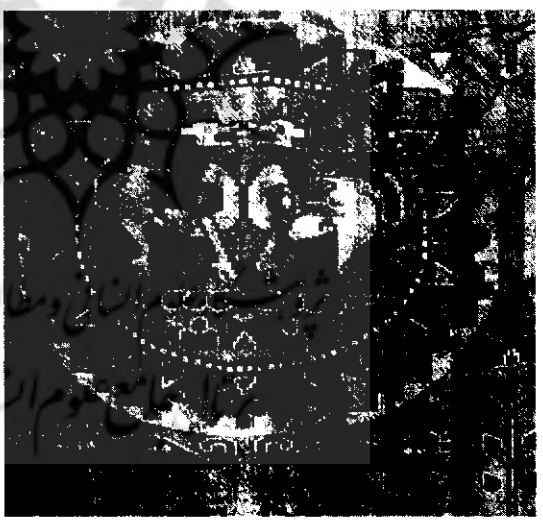
همان‌طور که گفته شد اکثر اسامی پارچه که مبتنی بر متون موجود است، یا انتساب مکانی است یا بعضاً نوع الیاف را بر ما مشخص می‌کند. از این رو تطبیق عناوین



ت ۱. پارچهٔ ابریشم کتیبه‌دار، کلیسای نوتردام اوتن، مأخذ: Shepherd and Henning, "Zandniji Identified?", p.260

ت ۲. پشت پارچهٔ ت ۱، مأخذ: Shepherd and Henning, "Zandniji Identified?", p. 261

ت ۳. قسمتی از پارچهٔ ابریشمی، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن، مأخذ: Shepherd and Henning, "Zandniji Identified?", p. 263



ت ۴ (راست). قسمتی از پارچهٔ ابریشمی، خزانهٔ کلیسای اعظم سانس، مأخذ: Shepherd and Henning, "Zandniji Identified?", p.261

ت ۵ (چپ). قسمتی از پارچهٔ ابریشمی، موزهٔ نانسی، مأخذ تصویر: Shepherd and Henning, "Zandniji Identified?", p. 265

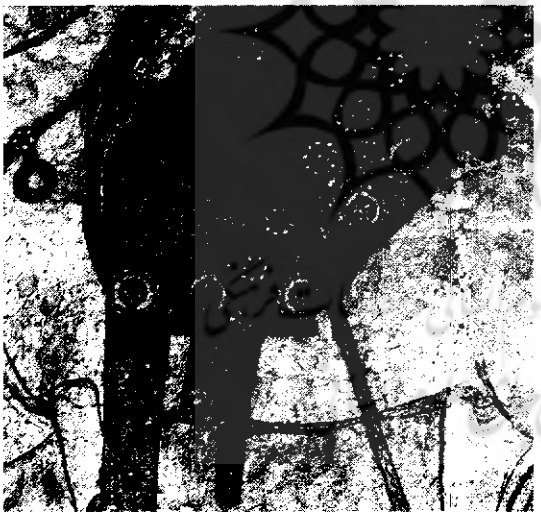
با فن خاصی از بافت و یا نوع الیاف و شیوه‌های تزیینی و نهایتاً طبقه‌بندی هریك تحت عنوانی خاص به علت کمبود نمونه، اشکالاتی در مطالعهٔ دقیق پارچه به وجود می‌آورد. به همین علت با وجود نمونه‌ای از پارچهٔ معروف به زندنیجی که حاوی کتیبه است، می‌توان این نوع پارچه را از چند جنبه مانند ریشه‌یابی نام زندنیجی، نوع پارچه از نظر الیاف و بررسی نقش‌مایه‌های تزیینی بررسی کرد.

نمونهٔ مزبور (ت ۱) پارچه‌ای است ابریشمی که با نقش دوایر مماس در ردیفهای منظم افقی و عمودی تزیین شده است. دوایر هریك مانند قابی نقش‌مایهٔ اصلی را که عبارت از نقش دو حیوان در طرفین یك درخت است، در بر گرفته‌اند. اصل تقابل و تقارن در نقش‌بندی رعایت شده است. طول پارچه ۱۹۱ و عرض آن ۱۲۲ سانتی‌متر است. سه ضلع پارچه دارای لبهٔ حاشیه و کامل است؛ و فقط یك ضلع آن بریده شده، که نشان می‌دهد طول پارچه بیش از حد موجود بوده است. آنچه در بررسی این پارچه مهم است کتیبهٔ پشت این پارچه است (ت ۲). این کتیبه در بافت پارچه ساخته نشده، بلکه پس از اتمام

بافت آن را با مرکب بر پُشت پارچه نوشته یا مُهر زده‌اند. کتیبه شامل دو سطر کوتاه است. هنیش[1] خط این کتیبه را سغدی دانسته که در قرن اول/ هفتم در سراسر بخارا رایج بوده است. وی سطر اول کتیبه را عبارت «زندنیجی» و سطر دوم را «سغدانی» خوانده است.[۳۰] موضوعی را که در آغاز باید به آن توجه کرد این است که این پارچه و نیز گروهی دیگر از پارچه‌ها که این دو پژوهشگر آنها را ذیل زندنیجی طبقه‌بندی کرده‌اند همگی ابریشمی‌اند؛ در حالی که از بررسی‌متون به دست آمد که زندنیجی پارچهٔ کرباس ولی فاخر و ارزشمند بوده است. البته این تناقض دریچه‌های دیگری به موضوع بحث باز می‌کند.

چنین تناقضی را در پارچه‌های منیّر نیز می‌توان دید. پارچهٔ منیّر همان‌طور که گفته شد در اکثر منابع نوعی پارچهٔ ابریشمی معرفی شده؛ در حالی که در دورهٔ ساسانیان از این پارچه به نوعی پارچهٔ کرباس دوپودی یاد شده است. در این خصوص آورده‌اند که روزی پرویز از غلام خوش‌ذوق خود به نام ریدك خواست که او را از بهترین پوشاکها آگاه سازد. وی در پاسخ گفت: در بهارْ شاه‌جانی، در تابستانْ کتانِ توزی، و در پاییزْ کرباسِ دوپودهٔ رازی.[۳۱] در اینجا تناقضی با آنچه که در قبل راجع به نوع الیاف پارچهٔ منیّر گفته شد مشهود است. پس از بررسی فن بافت مشخص شد که در اصطلاح منیّر جنس پارچه، ابریشم یا کرباس، ملحوظ نمی‌شود؛ بلکه وجه ممیز آن صرفاً در به کارگیری پودهای نقش‌انداز در دو طرف پارچه است که باعث می‌شود دو طرف پارچه نقش داشته باشد. نام منیّر نیز دقیقاً از همین جاست که دو طرف پارچه نقش دارد و مانند آیینه روشن است. پس می‌توان اظهار کرد که نام زندنیجی به سبب نوع الیاف پارچه نیست و این نوع می‌توانسته هم از پارچهٔ ابریشمی و هم از کرباس باشد. این پارچه قطعاً ویژگی دیگری داشته که حتی نوع کرباسی‌اش هم ارزشمند بوده است.

در نمونه‌هایی که هنیش با مقایسه با پارچهٔ کتیبه‌دار زندنیجی طبقه‌بندی کرده وجه تشابهی هست و آن عبارت است از نقش‌مایه‌های تزیینی و همچنین شیوهٔ نقش‌اندازی (ت ۳، ۴، ۵، ۶) متشکل از نقشهای مدوری که نقش‌مایهٔ اصلی را مانند قابی در برگرفته‌اند. این‌چنین روشی از ویژگیهای هنر ساسانی و اوایل اسلام به‌ویژه در هنر پارچه‌بافی بوده است و گونه‌ای تغییریافته از آن، با جزئیاتی



ت ۶ (بالا). جنگ رستم با دیو و اژدها. قسمتی از دیوارنگارهٔ پنج‌کند. مأخذ: Azarpay, *Sogdian Painting*, pl. 8

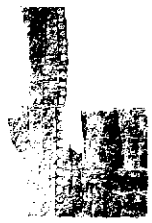
ت ۷ (راست). قسمتی از دیوارنگاره‌های پنج‌کند. مأخذ: Azarpay, *Sogdian Painting*, pl. 9

ت ۸. قسمتی از دیوارنگاره‌های پنج‌کند. مأخذ: Azarpay, *Sogdian Painting*, pl. 14

کم و بیش متفاوت، در هنر سلجوقی و ایلخانی و حتی پس از آن نیز دیده می‌شود.[۳۲] حال اگر بنا باشد خاستگاه چنین شیوهٔ هنری را به جرئت منطقهٔ سغد بدانیم، لازم است که نگاهی اجمالی به پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی آن بیفکنیم.

سغد شامل منطقهٔ وسیع و ثروتمندی واقع در میان آمودریا و سیردریاست،[۳۳] که در دوران هخامنشیان جزو ساتراپی شانزدهم بوده و شهر مهم آن مرکنده، سمرقند امروزی، است و ساکنان آن ایرانی‌نژاد بودند.[۳۴] شایان ذکر است بخارا که اهمیت اقتصادی و تجاری آن به‌ویژه در

(1) Henning



ت ۹. دیوارنگاره در ویرانهٔ خوجو، سر پل ایزد مانوی، مأخذ تصویر: کلیم کایت، *هنرمانوی*، ص۱۲۷

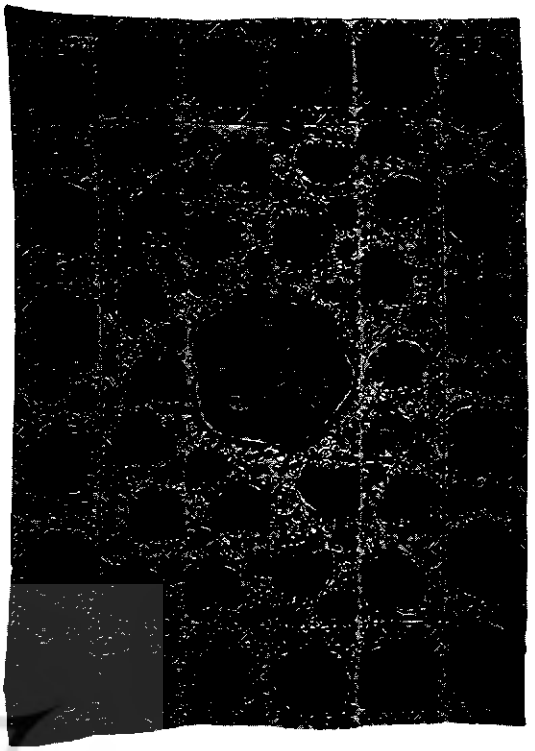
ت ۱۰. قطعه‌ای از یک برگ کتاب مصور مانوی، مأخذ تصویر: کلیم کایت، *هنرمانوی*، ص۱۷۹

ت ۱۱ (چپ). قسمتی از نقاشی دیواری در سمرقند، مأخذ تصویر: Azarpay, *Sogdian Painting*, pl. 16

بافندگی ذکر شد از مراکز مهم در سغد قدیم بوده است. نخستین منبع در مورد نام سغد متون اوستایی و کتیبه‌های هخامنشی است. در این منابع سغد هم به معنی سرزمین خاص و هم به معنی مردمان ساکن آن به کار رفته است. در سنگ‌نبشته‌هایی که از داریوش و خشایارشا باقی مانده نام سغد چند بار همراه با نام بلخ و خوارزم و هری (هرات) در شمار ایالات شاهنشاهی ایران آمده است. در مِهریشت به صورت سویسه (*suysa*) و در فصل اول وندیداد به صورت سویو- سَیَنه (*suyoo-sayana*) ذکر شده است.[۳۵] با هجوم اسکندر و از بین رفتن وحدت سیاسی امپراتوری هخامنشی، عده‌ای از این قوم به سوی شرق و مرزهای چین مهاجرت کردند و در مسیر جادهٔ ابریشم مهاجرنشینهایی تشکیل دادند. گروهی نیز در زادگاه خود ماندند و پس از مدتی از سلطهٔ سلوکیان بیرون آمدند و دولت‌شهرهای کوچکی برپا کردند که گاه زیر سلطهٔ کشورهای نیرومند و زمانی در معرض تهاجم اقوام کوچ‌نشین قرار می‌گرفتند؛ با این حال توانستند در هر مورد در طول چندین قرن، نفوذ فرهنگی و اقتصادی خود را حفظ کنند. دربارهٔ سغدیان در دورهٔ پارتها اطلاعات اندکی در دست است؛ ولی آنان با شروع قرن سوم قبل از میلاد تحت امپراتوری مرکزی ساسانیان قرار گرفتند. در کتیبهٔ کعبهٔ زرتشت که از شاپور اول مانده، نام سغد در میان ایالات قلمرو امپراتوری ساسانی همراه با نام کوشان‌شهر و تاشکند آمده است. در مراجع اسلامی نیز نام سغد به سرزمین و ملتی در ماوراءالنهر اطلاق شده است.[۳۶] به هر صورت مهاجرنشینهای سغدی به علت استقرار در مسیر جادهٔ ابریشم توانستند صنعت و تجارت خود را به‌ویژه در صنعت- هنر پارچه‌بافی از طریق تجارت با چین توسعه دهند.[۳۷]

پس از فتح سغد در زمان ولید بن عبدالملک (۸۶-۹۶ق/۷۰۵-۷۱۵م)، دولت‌شهرهای سغدی همچنان با حفظ میراث فرهنگی ساسانیان خوش درخشیدند و در واقع قرن اول/ هفتم را می‌توان دوران تجدید فرهنگی سغد دانست که به رغم ویرانگریهای عربان، تا قرن پنجم/ یازدهم و به‌گونه‌ای حتی در قرون بعد ادامه یافت. باید اذعان کرد که در سغد همواره سیاست اعتدال و آزادی دینی آن‌چنان رعایت می‌شد که بوداییان، مسیحیان نسطوری، زرتشتیان و مانویان می‌توانستند آزادانه تبلیغ کنند و پرستشگاههای خود را برپا سازند. همین آزادی سیاسی- دینی و اختلاط فرهنگی عاملی برای تکوین هنر سغد شد، که اگرچه جوانه‌ای از هنر ایرانی بود، ولی آمیزه‌ای از هنر یونان و هند را در خود داشت.[۳۸]

با بررسی آثار هنری سغدیان و به‌ویژه کند و کاو در نقش‌مایه‌های نمادین آن می‌توان گفت که آیینهای زرتشتی و به‌خصوص مانوی در آنجا غالب بوده است؛ حتی پس از اسلام به علت اینکه عباسیان پیروان مانی را به سوی ماوراءالنهر گسیل داشتند، این آیین در خراسان و خوارزم گسترش بیشتری یافت.[۳۹] مهم‌ترین منبع برای بررسی هنر سغدیان و ویژگیهای آن و همچنین مقایسه آن با پارچه‌هایی که در گروه پارچه‌های معروف به زندنیجی طبقه‌بندی شده است دیوارنگاره‌های پنج‌کند و نقاشیهای کتاب مانی است. پنج‌کند از نظر موقعیت جغرافیایی بر ساحل چپ رود زرافشان در ۶۸ کیلومتری سمرقند در جمهوری تاجیکستان است.[۴۰] نقاشیهای منحصر به فرد پنج‌کند را هیئتی روس در سال ۱۹۴۶م کشف کرد. این نقاشیها قدیم‌تر از قرن پنجم میلادی و جدیدتر از قرن هشتم میلادی نیست.[۴۱] نقاشیهای پنج‌کند به‌خوبی نمایانگر هنری است با عناصر عامیانهٔ آمیخته به خصیصه‌های پهلوانیِ نشئت‌گرفته از جامعهٔ فئودالی سغدیان، همراه با عناصر هنر ساسانی، یونانی، هندی و چینی که در یکدیگر



ت۱۲. پارچهٔ کرباسی، بخارا(دوزی با الیاف ابریشم، موزهٔ دوران اسلامی، موزهٔ ملی ایران

در آمیخته‌اند. تأثیر این ویژگیها در هنر نگارگری ایرانی به‌خوبی مشهود است. عنصر پهلوانی این نقاشیها تجلی جامعه‌ای است که با جامعهٔ اسطوره‌ای *شاهنامه* شباهت شگفت‌انگیزی دارد. بر این دیوارنگاره‌ها حماسهٔ رستم، پهلوان شکست‌ناپذیر ایران، به تصویر درآمده است. شك نیست رستمی که هنرمند سغدی بر دیوارنگاره‌های پنج‌کند در حال جنگ با دیوان و سوار بر رخش کشیده (ت ۶) همان رستمی است که در متون سغدی بازیافته در غارهای هزاربودای چین توصیف شده است. این احتمال می‌رود که داستان رستم از زمان اشکانیان که با سکاها ارتباط نزدیك داشتند تا زمان فردوسی به صورت روایات شفاهی وجود داشته است.[۴۲]

نقاشیهای پنج‌کند از نظر نمایش نقوش پارچه در برخی از صحنه‌ها برای مقایسه با نقش‌مایه‌های پارچه‌های زندنیجی نیز بسیار مهم است. در تصاویر ۷ و ۸ دو نمونه از نقاشیهای پنج‌کند دیده می‌شود که این مطلب را روشن می‌کند. در تصویر ۷ پارچه‌ای مستطیل‌شکل دیده می‌شود که ظاهراً بر دیوار آویخته است. این پارچه از نظر شیوهٔ نقش‌اندازی و قاب‌بندی با قابهای مدور قابل مقایسه با پارچهٔ زندنیجی است. چنین تشابهی در تصویر ۸ نیز در تزیین زین اسب مشاهده می‌شود. این قابهای مدور با حاشیه‌ای مشتمل بر نقوش مرواریدی مشخص شده است. این حاشیهٔ مرواریدی در پارچه‌های زندنیجی (ت ۱، ۳، ۵) در قسمت حاشیهٔ داخلی قابهای مدور نیز به‌خوبی نمایان است.

کاربرد نقش مروارید در واقع نمونه‌ای نمادین از آموزه‌های مانی است که بحث آن از این مقاله خارج است. در اینجا به همین حد اکتفا می‌کنم که مروارید نماد روح فرد است که نیازمند رستگاری است و شخصیتهای نجات‌بخش در آیین مانوی آن را آزاد می‌کنند. جستجوی روح بیشتر به کنشهای غواصان تشبیه می‌شود که ژرفای دریا را می‌جویند تا گنجهای ارزشمند را برچینند. هدف آیین مانوی همانا آزاد کردن مرواریدها از جهان مادی و از جامهٔ پوشالی جسم است. از آنجا که مانویان برای توصیف کنشهای رهایی‌بخش و سرنوشت بشر از زبان تصویری ارزشمندی استفاده می‌کردند،[۴۳] نقوش مرواریدی در حواشی قابهای مدور یا در حواشی عمودی و محصور در یك نوار نمایش داده شده است که شاید به‌گونه‌ای نمادین حاکی از محصور بودن روح انسان در درون چهارچوب تن باشد.

در تصاویر ۹، ۱۰، ۱۱ نمونه‌های دیگری از نوارهای مروارید در آثار هنر مانوی مشاهده می‌شود. شایان ذکر است که موضوعات تصویرشده در درون قابها، مانند بز کوهی، سیمرغ و درخت زندگی، نیز ریشه در کهن‌ترین اساطیر ایرانی دارد؛ ولی موضوع مهم و مورد بحث که وجه تمایز هنر مانوی است همانا نوارهای مرواریدی است که از اصول و مبانی آموزه‌های مانی برآمده است. حال با توجه به نقشی که به منزلهٔ نمادی کلیدی در آثار مانویان دیده می‌شود، بجاست که به بررسی واژهٔ «زندنیجی» نیز بپردازیم.

همان‌طور که گفته شد، در فرهنگها آمده که زندنیجی پارچه‌ای است منسوب به محل بافت آن یعنی زندنه، از حومه‌های بخارا. البته یاقوت از این مکان با عنوان زند یاد کرده و گفته دهی است در بخارا.[۴۴] زند به معنی آگاهی و شناخت و نیز به معنای ترجمه و تفسیر اوستا به شیوهٔ بدعت‌گذارانه است.[۴۵] واژهٔ زندیق، معرب زندیك، نیز از همین ریشه و در عربی نیز به معنی بدعت‌گذار است و به مانویان اطلاق می‌شده؛ زیرا گویی آیین مانوی را بدعتی در دین زرتشت می‌شمرده‌اند.[۴۶]

با بررسی نقش‌مایه‌های نمادین مانوی و کاربرد آن در آثار هنری سغدیان، با توجه به پارچهٔ کتیبه‌دار با عنوان زندنیجی و پارچه‌های طبقه‌بندی‌شده در این گروه و مقایسه آنها با دیوارنگاره‌های سغدی و سایر آثار مربوط به آنان و همچنین بررسی نامهای زند و زندیق و ارتباط آنها با مانویان، آیا می‌توان اظهار کرد که پارچهٔ زندنیجی به گروهی از پارچه اطلاق می‌شد که نقش‌مایه‌های نشئت‌گرفته از آموزه‌های مانی را در برداشت و به‌گونه‌ای به محل اصلی بافت آنها که احتمالاً مرکز سکونت مانویان بوده نیز ارتباط پیدا می‌کرد؟ به این ترتیب تناقضی هم که در متون راجع به جنس این پارچه، یعنی ابریشم و کرباس، دیدیم برطرف می‌گردد.

شایان ذکر است که استفاده از قابهای مدور در هنر پارچه‌بافی ایران از زمان ساسانیان رایج بود و در قرون اولیهٔ اسلام نیز به‌ویژه در پارچه‌های منیّر بافت ری و حتی در دورهٔ سلجوقیان و پس از آن نیز تداوم یافت. البته در این پارچه‌ها نوار مرواریدی به منزلهٔ مشخص‌کنندهٔ قاب به کار نرفته و غالباً حواشی قاب با طرحهای تزیینی و گاه ردیف جانوران تزیین شده است. ولی به نظر می‌رسد که استفاده از این طرحهای مدور در منطقهٔ ماوراءالنهر رایج‌تر از سایر مناطق بوده، تا جایی که تا اواخر قرن سیزدهم/ نوزدهم نیز نوعی دوخته‌دوزی روی پارچه رواج داشته است. در این شیوه نقوش مختلف را با الیاف رنگین ابریشمی روی پارچه می‌دوختند. این شیوه دوخته‌دوزی معروف به «بخارادوزی» است و چنان که در تصویر ۱۲ مشاهده می‌شود، سراسر پارچه با ردیفهای منظم گل و بوته تزیین شده که هریک از آنها درون قابی مدوّر قرار دارد. □

کتاب‌نامه

ابن حوقل. *ایران در صورة الارض*، ترجمه و تصحیح جعفر شعار، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۶.

ابن فقیه، ابوبکر احمد بن محمد بن اسحق. *البلدان*، ترجمهٔ ح. مسعود، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹.

ابن خلدون، عبدالرحمان. *مقدمهٔ ابن خلدون*، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۶، ۲ج، ج۱.

النرشخی، ابوبکر محمد بن جعفر. *تاریخ بخارا*، ترجمهٔ ابونصر احمد بن محمد بن نصر القبادی، مشهد، توس، ۱۳۶۳.

ثعالبی نیشابوری، عبدالملک بن محمد بن اسماعیل. *تاریخ ثعالبی مشهور به غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم*، ترجمه و مقدمهٔ مجتبی مینوی و محمد فضائلی، تهران، نقره، ۱۳۶۸.

خواجه نظام‌الملک طوسی، ابوعلی حسن بن علی بن اسحاق. *سیاست‌نامه*، تصحیح عباس اقبال، تهران، چاپخانهٔ مجلس، ۱۳۲۰.

دهخدا، علی اکبر. *لغت‌نامه*. تهران، دانشگاه تهران.

روح‌فر، زهره. «نقش عقاب بر کفن‌های آل بویه»، در: *مجلهٔ باستان‌شناسی و تاریخ*، ش۴، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

ـــــــــ . *نگاهی بر پارچه‌بافی دورهٔ اسلامی*، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۸۰.

قریب، بدرالزمان. *فرهنگ سغدی*، تهران، انتشارات فرهنگان، ۱۳۷۴.

کلیم کایت، هانس یواخیم. *هنر مانوی*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، فکر روز، ۱۳۷۳.

گیرشمن، رمان. *هنر ایران (پارت و ساسانی)*، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰.

مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین. *مروج الذهب و معادن الجوهر*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۶۰.

مقدسی، ابوعبدالله محمد بن احمد. *احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم*، ترجمهٔ علینقی منزوی، تهران شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۱.

نامعلوم. *حدود العالم من المشرق الی المغرب*، تصحیح سید جلال‌الدین طهرانی، تهران، ۱۳۵۲ق.

نیولی، گراردو. *آیین گنوسی و مانوی*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، فکر روز، ۱۳۷۳.

یاقوت حموی. *مشترک یاقوت حموی*، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲.

Azarpay, Guitty. *Sogdian Painting*, University of California Press, 1981.

Reat, Nancy and Eleanor B. Sachs. *Persian Textiles and Their Technique from Sixth to Eighteenth Centuries*, Oxford University, 1937.

Shepherd G. and W. Henning. "Zandniji Identified?", in: *Early Islamic Art*, ed. Janathan M. Bloom. vol. 23, Ashgate/ Variorum, 2002.

پی‌نوشتها

۱. مسئول بخش اسلامی موزهٔ ملی ایران

۲. زهره روح‌فر، *نگاهی بر پارچه‌بافی دورهٔ اسلامی*، ص۷۱-۷۴.

۳. *لغت‌نامهٔ دهخدا*، ذیل «راختج» و «تاختج».

۴. همان، ذیل «ملحم».

۵. ابن خلدون، *مقدمهٔ ابن خلدون*، ج۱، ص۵۲۶-۵۲۸.

۶. روح‌فر، «نقش عقاب بر کفن‌های آل‌بویه»، ص۲۴-۲۶.

7. Reat and Sachs, *Persian Textiles and Their Technique from Sixth to Eighteenth Centuries*, p.15.

۸. مقدسی، *احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم*، ص ۶۹۲.

۹. مسعودی، *مروج الذهب و معادن الجوهر*، ص۲۵۴.

۱۰. مقدسی، همان، ص۶۱۱.

۱۱. مسعودی، همان، ص۶۲۸.

۱۲. *حدود العالم من المشرق الی المغرب*، ص۸۱.

۱۳. در تقسیم‌بندی جغرافیایی قدیم، اصفهان جزو منطقهٔ جبال بوده است.

۱۴. ابن فقیه، *البلدان*، ص۸۷.

۱۵. *لغت‌نامهٔ دهخدا*، ذیل «عتّابی».

۱۶. *حدود العالم من المشرق الی المغرب*، ص۷۸.

۱۷. ابن فقیه، همان، ص۸۷ .

۱۸. ابن حوقل، *ایران در صورة‌الارض*، ص۱۹۴-۱۹۸.

۱۹. ابن فقیه، همان، ص۸۷.

۲۰. *حدود العالم من المشرق الی المغرب*، ص۵۸.

۲۱. مقدسی، همان، ص ۴۷۷.

۲۲. ابن فقیه، همان، ص ۸۸.

۲۳. ابن‌حوقل، همان، ص ۲۴۵.

۲۴. همان، ص۲۱۶ و ۲۱۷.

۲۵. مقدسی، همان، ص ۴۷۵.

۲۶. *لغت‌نامهٔ دهخدا*، ذیل «اشمونی».

۲۷. النرشخی، *تاریخ بخارا*، ص۲۸.

۲۸. همان، ص۲۱، ۲۲، ۳۹۳.

۲۹. خواجه نظام‌الملك طوسی، *سیاست‌نامه*، ص۱۹۲.

30. Shepherd and Henning, "Zandniji Identified?," pp. 258, 260, 280.

۳۱. ثعالبی، *تاریخ ثعالبی*، ص۴۵۲ .

۳۲. روح‌فر، *نگاهی بر پارچه‌بافی دورهٔ اسلامی*، ص ۳۲ و ۲۲.

۳۳. یاقوت حموی، *مشترك یاقوت حموی*، ص ۳۷۹.

۳۴. گیرشمن، *هنر ایران (پارت و ساسانی)*، ص ۳۵۸.

۳۵. قریب، *فرهنگ سغدی*، ص ۱۱.

۳۶. همان، ص۱۲ و ۱۳.

37. Shepherd and Henning, op. cit., p. 260.

۳۸. قریب، همان، ص۱۴ و ۱۷.

۳۹. نیولی، *آئین گنوسی و مانوی*، ص ۱۴۱.

۴۰. گیرشمن، همان، ص۳۵۲ .

41. Guitty Azarpay, *Sogdian Painting*, pp. 1, 13.

۴۲. قریب، همان، ص ۱۸.

۴۳. کلیم کایت، *هنر مانوی*، ص ۵۵ و ۵۶.

۴۴. یاقوت حموی، همان، ص ۱۰۶.

۴۵. *لغت‌نامهٔ دهخدا*، ذیل «زند».

۴۶. نیولی، همان، ص ۱۴۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی