دریافت مقاله: ۹۳/۰۷/۰۵
پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۲۰

تطبیق نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های منظومه وَرقه‌وگلشاه دوره سلجوقی*

عطیه شعبانی فتانه محمودی** ***

چکیده

از نخستین منظومه‌های داستانی فارسی مصور که در قرن چهارم و نیمه اول قرن پنجم سروده شده، تنها یک اثر به نام ورقه وگلشاه موجود است. این منظومه، مجموعه‌ای است که باید آن را مظهر آمیزه عشق و حماسه دانست. اولین منابع مانوی که به‌دست محققان رسیده، مربوط به منطقه تورفان در شرق آسیای مرکزی است که معلوم شده غنی‌ترین منبع متون هنر مانوی است. دو سبک مشخص در نقاشی‌های مانوی تورفان دیده می‌شود: ۱. سبک آسیایی به‌ویژه سبک ایرانی که در نگارگری دوره اسلامی قابل مشاهده است ۲. سبک چینی که در پارچه‌ها و نقاشی‌های دیواری چین وجود دارد. هدف این مقاله، بررسی تداوم ویژگی‌های نقاشی مانوی در تورفان در نگارگری ورقه‌وگلشاه در دوره سلجوقی است. بدین‌منظور، نگاره‌های ورقه‌وگلشاه با نقاشی‌های تورفان موردِتطبیق قرار گرفته‌اند. از میان ۷۱ نگاره ورقه‌وگلشاه، چند نگاره که کمتر مخدوش شده‌اند، به‌منظور شناخت ویژگی‌های نگارگری دوران سلجوقی درنظر گرفته شده‌اند. سوال اصلی تحقیق این است که چه عناصری از نقاشی‌های مانویان در دوره سلجوقی و در نگاره‌های ورقه‌وگلشاه وجود داشته است. روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و جهت اثبات فرضیه‌ها، ملزم به تطبیق عناصر تصویری بوده است.

پس از تطبیق نگاره‌های ورقه و گلشاه با نقاشی‌ها و دیوارنگاره‌های یافت‌شده در تورفان، چنین به‌دست آمد که استمرار نقوش، بن‌مایه‌ها، عناصر و تزئینات به‌کاررفته‌شده در نقاشی‌ها، چهره‌ها، حالات پیکره‌ها و پوشاک دیوارنگاره‌های مانوی بر نگاره‌های پس از اسلام در دوره سلجوقی و نگارگری منظومه ورقه و گلشاه که در این مقاله موردِمطالعه قرار گرفته، کاملاً مشهود است.

کلیدواژگان: نگارگری سلجوقی، هنر مانوی، تورفان، ورقه وگلشاه.

---

* مقاله پیش رو، برگرفته از پایان نامه نویسنده اول، "تبیین نقش اشراف و حکام در شکل گیری ساختار و مضمون آثار هنری ایران در دوره سلجوقی"، به راهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه مازندران است.

** دانشجوی کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه مازندران.
*** استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران. f.mahmoudi@umz.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

تاریخ هنر ایران در عصر سلجوقیان (سده‌های پنجم و ششم هجری قمری/ یازدهم و دوازدهم میلادی)، به مرحله نوینی دست یافت. در امپراتوری سلجوقی، هنر ایرانی با آمیزه‌ای از روح معنوی دین اسلام و کهن‌الگوهای باستانی، در گستره وسیعی از آثار معماری، فلزکاری، سفالگری، نگارگری به تعالی رسید. تحقیق بر روی آثار برجای‌مانده از مانویان، حضور گسترده نهضت مذهبی آنان را آشکار می‌سازد؛ این نهضت در آسیا و بخش اعظم شمال آفریقا و جنوب اروپا، رونق و گسترش یافت (موسوی‌لر و علیزاده، ۱۳۹۱: ۱۱۰). «مانی نقاش، نوشته‌ها و مکتوبات خویش را با تصاویر رنگی مزین می‌کرد زیرا او و پیروانش، به ارزش و اهمیت هنر نقاشی در تبلیغ آیین مذهبی خود پی‌برده و بدان تأکید می‌ورزیدند. تصویرگر و خوش‌نویس این نسخه، هنرمندی ایرانی به‌نام مؤمن محمد خویی است.» (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۵) در این زمان، کتاب‌سازی و مصورکردن آن بسیار رواج داشته است. باوجود کمبود اطلاعات کافی در این زمینه، باتوجه‌به نسخ مصور و سفالینه‌ها به‌خصوص ظروف موسوم به مینایی، می‌توان به خصوصیت هنر تصویری عهد سلجوقی پی‌برد (پاکباز، ۱۳۷۹ :۵۱). پاسخ به این مسئله که نگارگری سلجوقیان چگونه و از چه نظر تحت‌تأثیر فرهنگ بصری مانوی است، علت انجام این پژوهش شده است.

«درآن دوره، بر الگوهای تصویری و چهره‌نگاری یکسان (دهان غنچه، چشمان بادامی، بینی کشیده، ابروان سیاه کمانی) در نگاره‌های مانویان و سلجوقیان تأکید می شود؛ شیوه‌های صوری و الگوهای چهره‌نگاری در نگاره‌های مانویان، که مجدداً بازتولید شده و در نگاره‌ها و آثار هنری سلجوقیان نمود پیدا کرده است» (موسوی‌لر و علیزاده، ۱۳۹۱: ۸۶). پیشینه‌های این نگاره‌ها را می‌باید نه در بغداد بلکه ری و بعضی از شهرهای مجاور آن پیگیری کرد (پوپ،۱۳۷۸ : ۳۸). هنر مانوی، ساسانی و سغدی، جزئی از پیکره هنر ایرانی است که در کالبد هنر ایران اسلامی، در قالب یک کل، باردیگر یکپارچه شده و هنری پرتوان را پدید آورده است (حاتم و محمدی، ۱۳۹۰: ۶۳). درحقیقت، گذر سلجوقیان از سکونت‌گاه‌های مانویان در آسیای میانه و آشنایی با هنر مانوی، اثر بسزایی در شکل‌دهی به هنر سلجوقی یا سبک بین‌المللی آن داد. شیوه بازنمایی تصویری سلجوقیان وحدت، یگانگی و توان آن را داشت که به فراسوی مرزهای ایران گسترش یابد. این شیوه دو ویژگی برجسته دارد که آن را به آسانی بازمی‌شناساند:

۱. یکی اسلوب چهره‌نگاری است که پیشینه آن به هنر بودایی– مانوی آسیای میانه می‌رسد که به‌نوبه خود، اثرپذیرفته از هنر ایرانی بود. به‌عبارتی سیمای تمام‌رخ و گرد ماه‌گون با دهانی خرد، خطی صاف و ساده به‌جای بینی، چشمان باریک و کشیده و موهای بلند و فروهشته روی کتف است؛ از پیش از اسلام، در جاهایی مانند سغد، تخارستان، کوشان‌شهر و تورفان، طراحی پیکره‌ها براساس یک الگوی نژادی خاص است که در آن اندام و تن کوتاه و سر، بزرگ کار می‌شود.

۲. دیگری، اسلوب قلم‌گیری خطی، به‌ویژه خطوط منحنی و خمیده است که در بازنمایی پیکره‌ها، گیاهان، جانوران و منظره‌های طبیعی خلاصه شده. این هم برگرفته از شیوه بازنمایی مانویان است. به این شکل که شیوه خشک و حتی خشن مانویان که به همراه سلجوقیان به ایران رسید، نه‌تنها قانونمند شد بل در گذر زمان رسانه بیانی روان و چشم‌نوازی گردید که شیوه کار تمامی هنرهای دیداری از دیوارنگاری گرفته تا سفالینه‌های نقاشی‌شده قرار گرفت (الهنر و گروبه، ۱۳۷۴: ۲۰۱).

در این مطالعه تطبیقی، چند متغیر از نقاشی‌های تورفان و ورقه‌وگلشاه دربرابر یکدیگر نهاده می‌شوند تا در وجه یا وجوهی که باهم اشتراک دارند، موردبررسی قرار گیرند. اهمیت چنین تطبیقی، به این لحاظ است که پیگیری سیر تحول فرم‌ها در بستر یک تمدن در نگاه تطبیقی هنر، ردّپای یک فرهنگ (در اینجا هنر مانوی) را در عرصه‌های فرهنگ دیگر (نگارگری سلجوقی)، آشکار می‌سازد. هدف مقاله، رسیدن به ارتباطی منطقی بین عناصر به‌کاررفته در نگاره‌های دوره مانوی با استناد به نقاشی‌های ورقه‌وگلشاه و تورفان است.

پیشینه پژوهش

– مقاله

دادور و محمدی (۱۳۸۵) در "نقاشی و تأثیر آن بر نگارگری اولیه اسلامی"، به بررسی تأثیرات هنر مانوی بر نگارگری اوایل دوران اسلامی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که اکثر آثار هنری مانوی در تورفان مربوط به دوران سلسله اویغوری است و روش‌های به‌کاررفته در این نگاره‌ها از ممالک ساسانی به ترکستان رفته‌اند. *موسوی‌لر و علیزاده* (۱۳۹۱)، در "چهره‌نگاری سلجوقی؛ تداوم فرهنگ بصری مانوی"، به بررسی و تحقیق نگاره‌های موجود در آثار سفالی و فلزی دوره سلجوقیان دست زده و الگوهای چهره‌نگاری در نگاره‌های مانویان را در نگاره‌ها و آثار هنری سلجوقیان مشخص نموده‌اند. *اسماعیل‌پور* (۱۳۸۲)، در "زیبایی‌شناسی در هنر و ادبیات مانوی"، مفهوم زیبایی و جنبه‌های زیباشناسانه آثار هنری و کلامی مانویان را بررسی کرده و به این نتیجه کلی رسیده که غایت زیبایی در هنر و ادبیات مانوی، نجات و رستگاری روح و عروج به بهشت نور است.

Archive of SID

www.SID.ir

- کتاب

گلاوسی[۱] (۲۰۰۱) در "هنر کتاب‌آرایی مانویان در قرون میانه"، به بررسی قطعات مهم نسخ مانویان پرداخته است. دراین‌راستا، نسخ خطی مانوی را به‌لحاظ ترکیب‌بندی، صفحه‌آرایی و نگارگری در قرون وسطی و آسیای میانه مطالعه کرده است. *شیرازی و صادق‌پور* (۱۳۹۱)، در "بررسی تأثیرات نگاره‌های بازمانده از مانویان در تزئین قرآن‌های قرون اولیه اسلامی در موزه قرآن امام رضا (ع)"، به این نتیجه رسیده‌اند که برخی ویژگی‌های تصویری و تزئینی در نگاره‌های باقی‌مانده از مانویان همچون آرایش کتاب‌ها، مشتمل‌بر کاربست جداول، نقوش گیاهی، هندسی و غیرهندسی و استفاده از رنگ‌های ساده و بدون سایه‌روشن است. *معمارزاده و بهادر* (۱۳۸۷)، در "استمرار هنر و سنت مانوی بر نگاره‌های مکتب اول تبریز"، سعی داشته‌اند تا استمرار نفوذ بن‌مایه‌ها، هنر و انگاره‌های مانوی را بر نگاره‌های مکتب اول تبریز نشان دهند. درانتها، به این نتیجه رسیده‌اند که هنر مانوی در نقش یک عامل تنظیم و انتقال مایه‌های اصلی فنون و اندیشه‌هایی که بعدها اهمیت بسیاری برای هنر ایرانی داشته، سهم بسزایی دارد. *اسماعیل‌پور* (۱۳۸۸)، در "نبیگان‌نگاری مانوی در پاره‌های منتشرنشده از مجموعه برلین"، ده قطعه کوچک از مجموعه متون مانوی تورفان را بررسی کرده و ابعاد هنریِ این قطعات را با دیگر دست‌نویس‌های مجموعه مانوی تورفان مقایسه کرده است.

آذرپی[۲] (۱۹۸۱) در "نقاشی‌های سغدی، حماسه تصویری در هنر"،[۳] به بررسی نقاشی سغدیان پرداخته است. این نقاشی‌ها مربوط به پنجیکت در تاجیکستان هستند که دربردارنده فرهنگ و تمدن سغدیان‌اند. در این کتاب، به جنبه‌های دنیوی و مذهبی هنر سغدیان پرداخته شده و تأثیر آن بر هنر دیگر ممالک بیان شده است. در قسمت‌هایی هم، به تأثیر نقاشی مانویان بر نقاشی دوره اسلامی اشاره شده است.

روش پژوهش

توصیفی– تحلیلی، با تطبیق نقاشی‌های دوره مانوی در تورفان و نگاره‌های ورقه‌وگلشاه دوره سلجوقی است. متغیرهای تحقیق توصیفی و عبارت‌اند از: عناصر گیاهی، پیکره‌ها، پوشش و شیوه قرارگیری افراد. روش تطبیق از نوع روش تطبیقی طولی در دو دوره زمانی جدا ازهم، مانوی و سلجوقی، و گستره مکانی آن، ایران و تورفان بوده است.

نظربه‌اینکه درک تحولات نگارگری مکتب سلجوقی، به‌دلیل معدود نسخ خطی برجای مانده از این دوره، با دشواری بسیار همراه است؛ مقاله حاضر، کلیاتی را درباره شیوه پیشینه تاریخی سلجوقیان و نگاره‌های سلجوقی موجود در تعدادی از نگاره‌های ورقه‌وگلشاه و نگارگری مانویان بیان کرده و سپس با تحلیل توصیفی نمونه‌ها و بررسی تطبیقی دو دوره، به اشتراکات و پیشرفت‌های هنری در قالب تداوم سنت‌ها در بُعد تاریخی آنها پرداخته است.

منظومه ورقه‌وگلشاه

از نخستین منظومه‌های داستانی فارسی مصور که در قرن چهارم و نیمه اول قرن پنجم سروده شده (در این مقاله تصاویری از آن برگزیده شده است)، تنها یک اثر به نام ورقه‌وگلشاه *عیوقی* تصادفاً از گزند روزگار ایمن مانده است (عیوقی،۱۳۶۳: ۳). این اثر را برای اولین‌بار مرحوم پروفسور دکتر *احمد آتش* یافت و معرفی کرد.[۴] داستان ورقه و گلشاه[۵] براساس داستان "عروه‌بن‌حزام و عفرابنت‌عقال" است. *عروه‌بن‌حزام‌العذری*، شاعری عرب است که عاشق عفرا می‌شود. قصه عروه و عفرا قبل از قرن چهارم به‌شکل داستانی مستقل، مشهور بود و در کتب عربی بسیاری به آن اشاره شده است. *ابن‌ندیم* در "الفهرست"، نام چهل عاشق و معشوق را ذکر کرده است که در عصر جاهلی عرب شهره آفاق بودند و یکی از آن عشاق عروه و عفراست (ابن‌ندیم به‌نقل از احمدنژاد و دهقانی،۱۳۹۱: ۳۷). داستان ورقه وگلشاه سرگذشتی عاشقانه است از اصل عربی، ورقه پسر شیخ قبیله بنی‌شیبه و گلشاه دختر عمّ او بود که از کودکی یکدیگر را دوست داشتند و داستان پر حادثه عشق آنان تا دوره رسالت پیغمبر اسلام به‌طول انجامید. باآنکه این عاشق و معشوق در حرمان مرده بودند، پیغمبر آنان را زنده و با یکدیگر تزویج کرد و هر دو عاشق به سعادت عمر گذرانیدند (صفا، ۱۳۵۱: ۶۰۲)؛ چنانچه خود شاعر در میان ابیات به ریشه عربی این داستان اشاره می‌کند. این منظومه «مجموعه‌ای است که باید آن را مظهر آمیزه عشق و حماسه دانست» (فاضل،۱۳۸۱: ۱۱۶). از داستان ورقه‌وگلشاه در آثار مولوی یاد شده و شاعری به‌نام *یوسف مداح* همین قصه را در سال ۷۷۰ ه.ق. به نظم ترکی درآورد. کتابی دیگر هم به‌نام "حکایه عجیبه از احوال گلشاه و ورقه" از فارسی به ترکی ترجمه و در سال ۱۳۲۴ در تاشکند چاپ شد. در ادبیات قرون وسطای اسپانیا و فرانسه[۶] نیز این قصه مشهور بود (صفا،۱۳۵۱: ۶۰۳). گوینده این منظومه در چند بیت خود را عیوقی خوانده،[۷] در این که عیوقی معاصر کدام‌یک از سلاطین بوده، موردِبحث است. شاعر در آغاز کتاب ابیاتی در ستایش سلطان‌محمود آورده اما در اینکه شهنشاه عالم و امیر ملل سلطان غازی ابوالقاسم محمود کیست، بین محققان اختلاف است. تنها نشانه‌ای که به ما در یقین این مطلب یاری می‌دهد، عنوان سلطان غازی است که با کنیه ابوالقاسم همراه است و ما را برآن می‌دارد که ممدوح شاعر را به حدس و گمان، سلطان غازی ابوالقاسم محمودبن‌سبکتکین بدانیم (عیوقی،۱۳۶۳: ۵).

Archive of SID

www.SID.ir

به‌هرحال نسخه مزبور، کهن‌ترین نسخه خطی مصور موجود در سده‌های ششم و هفتم ه.ق. معرفی شده که حدوداً در اوایل قرن هفتم ه.ق. به نقش درآمده است (مقدم‌اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۶). اما *اکبر تجویدی* دررابطه با قدمت این نسخه، اظهارات دیگری را بیان می‌کند: «این نسخه ممتاز طبق تحقیقاتی که به‌عمل آمده در اواخر قرن چهارم و اوائل قرن پنجم هجری نگاشته و مصور شده است» (تجویدی،۱۳۵۲: ۸۷). نقاش نگاره‌های این مثنوی *عبدالمؤمن‌بن‌محمد النقاش الخویی*[۸] شناخته شده که در اوایل قرن هفتم ه.ق. در قونیه می‌زیسته و حتی نامش به‌شکل الشیخ عبدالمؤمن‌بن‌محمد الخویی در وقف‌نامه مدرسه جلال‌الدین قراطای مذکور است. او «از اهالی خوی آذربایجان است که به نقاشی علاقه داشته و احیاناً شغل اصلی‌اش نیز به‌شمار می‌آمده است» (مقدم‌اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۷). در این مجموعه، به‌طورکلی ۲۵ نگاره با مضمون جنگ و نبرد تن‌به‌تن ثبت شده که دست‌مایه‌ای کهن در هنر ایران است و ردّ آن را می‌توان تا هنر ماد و هخامنشی گرفت. به‌همین‌دلیل است که ورقه‌وگلشاه یک منظومه حماسی غنایی محسوب می‌شود.

ویژگی‌های نسخه خطی ورقه و گلشاه

دیوان مصور ورقه‌وگلشاه، به کتابخانه توپقاپی‌سرای استانبول تعلق دارد (در قسمت مخزن به شماره ۸۴۱) و نقاشی‌های آن در زمره عالی‌ترین نمونه‌های هنر تصویری در دوران سلجوقیان به‌شمار می‌رود (تجویدی،۱۳۵۲: ۸۵). البته یک نسخه عکسی سیاه و سفید از این کتاب در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران به شماره ع ۲ نیز موجود است. نسخه خوانا و درشت (رایج) در آناتولی دوره سلجوقی است. بعضی از کلمات متن دارای حرکت هستند. این خط نسخ خوانا، در بسیاری از آثار مستنسخ در آناتولی در قرون سیزدهم و چهاردهم دیده می‌شود (مقدم‌اشرفی، ۱۳۶۷: ۲۰). پژوهنده ایرانی، *اسدالله سورن ملکیان شیروانی* که شیوه نقاشی کتاب را با سنت هنر خاور ایران مرتبط می‌داند، تصاویر نسخه مذکور را منتشر کرد. او شیوه سترگ‌نمایی برگرفته از سنت دیوارنگاری پیش از اسلام را موردِتوجه قرار داد. این پژوهنده دریافت که نقاشی زینتی دوبعدی در معماری اسلامی بر هنر نقاشی کتاب تأثیر می‌گذارد. درنتیجه، صور کاملاً جدیدی حاصل گردید که به‌روشنی در ورقه‌وگلشاه هم دیده می‌شود (همان: ۲۵). ۷۱ نگارگری در میان متن اکثر صفحات مثنوی ورقه‌وگلشاه تعبیه شده که متأسفانه نسخه موجود براثر قدمت و عوارض دیگر در بسیاری از موارد سیاه و خراب است. به‌ویژه اینکه، هرجا تصویری بوده نقش آن درطول زمان به صفحه مقابل افتاده و خواندن متن را دشوار کرده است (عیوقی،۱۳۶۳: ۷).

ویژگی‌های کلی نگاره‌های ورقه‌وگلشاه عبارت‌اند از:

- جداسازی پیکره از زمینه با هاله‌ای بر گرداگرد شخصیت‌ها،
- ترکیب‌بندی‌هایی شبیه به هنر حجاری و نقش‌برجسته‌های ساسانی،
- دورگیری خطی و رنگ‌های ابداعی و درخشان،
- چین‌وشکن‌های اغراق‌آمیز لباس‌ها،
- چهره‌ها همچون ماه با چشمان بادامی و لبانی غنچه،
- همگامی و توازن متن و تصویر،
- اجتناب از به‌کاربردن سایه روشن و پرسپکتیو،
- نوشتن نام شخصیت‌ها در کنار پیکره‌ها،
- پرکردن فضاهای خالی با شاخه‌های مارپیچ و درختان استیلیزه.

گوناگونی و درعین‌حال القای نظام تصویری معناداری از تصاویر و اشکال، از ویژگی‌های اصلی تصویرنگاری در این سده‌ها (ششم و هفتم ه.ق.) به‌شمار می‌آید (گرابر،۱۳۹۰: ۶۰۷). در نسخه‌های خطی مکتب سلجوقی، تصویرسازی معمولاً داخل متن و ضمن کتابت انجام می گرفت (بینیون،۱۳۷۸: ۲۰۷۴). از کتب خطی مصوری که با موضوعات متنوع (علوم، طب و داستان) در موزه‌های سراسر دنیا باقی مانده است، می‌توان به "مفیدالخاص"، "اندرزنامه"، "طب جالینوس" یا "التریاق"، "سمک عیار" و "ورقه‌وگلشاه" اشاره کرد. در تمامی آنها چه در تصویرکردن گیاهان، حیوانات، انسان و چه در ترکیب‌بندی‌ها، شاهد تأثیرات هنر ساسانی و تداوم سنت‌های ایرانی در تصویرنگاری این ادوار هستیم (تجویدی،۱۳۵۲: ۶۴). ایران به‌طور متوالی در دوران آل‌بویه، سامانیان، سلجوقیان و سپس در دوران تیموریان و صفویان، احیای سنت عصر ساسانی را تجربه کرده است (اتینگهاوزن و الگ، ۱۳۷۸: ۳۲۷).

نقاشی‌های مانوی در تورفان

کیش مانوی بین قرون سوم تا پانزدهم میلادی رواج داشت. مانی، بنیانگذار این کیش، در جامعه بین‌النهرین باستان از تباری اشکانی زاده شد. این کیش همراه با برنامه‌ای تبلیغی که مانی و شاگردانش برعهده داشتند، ابتدا از بین‌النهرین شروع شد و بلافاصله در سرزمین‌های همسایه، تا نزدیکی مرزهای امپراتوری روم، شمال هند و تا غرب آسیای مرکزی گسترش یافت (Gulacsi,2001:4). مانویان در شرق ایران و آسیای مرکزی تماس‌های نزدیک با بودائیان داشتند، حتی با آنها در مناطقی چون بزقلیق، سنگیم و تویوق در ناحیه تورفان می‌زیستند. ازاین‌رو در ادبیات و هنر مانوی باید اقتباس‌هایی از بن‌مایه‌های هنر بودایی یافت (کلیم و یواخیم، ۱۳۸۴: ۲۴۱).

نزد مانویان، نقاشی امری مذهبی و دینی تلقی می‌شد. مانی عناصر گوناگون سنت‌های اساطیری ایران باستان و شرق را

Archive of SID

www.SID.ir

به شیوه‌ای بسیار نو و هنرمندانه براساس افکار فلسفی خویش به‌کار برد تا به تبلیغ و ترویج آئین خویش بپردازد. مانی و مانویان به‌فراست دریافتند که بهترین وسیله ترویج و تبلیغ دین، نگارش و بهره‌وری از هنرهای کلامی و تصویری است. ازاین‌رو، حجم عظیمی از گنجینه‌های تصویری آثار مانی و پیروان او بازمانده است. دین مانی در ایران شکل گرفت و سپس در آسیای شرقی تا کره و ژاپن پیش رفت (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۰). این دیواره‌نگاره‌ها، داستان‌های متنوع و مراسم مربوط به اعتقادات کیش مانوی هستند. مانویان به‌وفور نورهای زیادی را در مذهب، تشریفات مذهبی و جامه روحانیون مانوی به‌کار می‌بردند. به‌نظر می‌رسد، هنر مانوی در نقش تنظیم و انتقال مایه‌های اصلی فنون و اندیشه‌هایی که بعدها اهمیت زیادی برای هنر ایرانی داشته، سهم بسزایی دارد (پوپ، ۱۳۶۹: ۱۴). با گسترش اسلام، نقاشی ایرانی به‌هیچ‌وجه افول نکرد بلکه باید چنین پنداشت که نگارگری اسلامی و هنر کتاب‌نگاری (تذهیب)، در ایران و ترکستان باختری به‌شدت زیر تأثیر هنر مانوی قرار گرفت. این در چند مورد کاملاً قابل‌اثبات است (کلیم و یواخیم، ۱۳۸۴: ۷۱). بنابر گفته مانی، هدف از نوشتن کتاب‌ها و منقوش‌کردن تصاویر رنگی این بود. افرادی که آن مهم را به‌صورت کلمات می‌شنوند، به‌صورت تصاویر هم نظاره‌گر باشند (معمارزاده و بهادر، ۱۳۸۷: ۳۸). اولین منابع مانوی اولیه که به‌دست محققان رسیده مربوط به منطقه تورفان در شرق آسیای مرکزی است، که معلوم شده است غنی‌ترین منبع متون مانوی و هنر است. نگاره‌های مانوی منطقه تورفان، برای مورخان هنر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، چون نه‌تنها ازمنظر مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی اثر ویژه‌ای است، بلکه یک اثر مهم تاریخی است که در توسعه و گسترش نگارگری اسلامی سهمی درخور داشته است. این سنت نگارگری ایرانی در بین ترکان اویغوری نیز رایج شد.

نقاشی‌هایی که امروز از پیروان مانی باقی مانده، دیوارنگاره‌ها و مینیاتورهایی است که از تورفان، ناحیه‌ای در آسیای مرکزی واقع در غرب چین به‌دست آمده‌اند. بیشترشان در بین سده‌های نهم تا دوازدهم میلادی و در درخشان‌ترین دوره شهریاری اویغورهای مانوی خلق شده‌اند (کلیم و یواخیم، ۱۳۸۴: ۴۵)، (جدول ۱). تورفان در شرق ناحیه خودمختار سین‌کیانگ اویغور ــ که خود غربی‌ترین ایالت چین است ــ در ترکستان چین قرار دارد. مانویان منطقه تورفان را سرزمین برگزیدگان می‌نامیدند (گردیزی، ۱۳۴۷: ۲۶۸).

دو سبک مشخص در نقاشی‌های مانوی تورفان دیده می‌شود: ۱. سبک آسیای غربی به‌ویژه سبک ایرانی که در نگارگری دوره اسلامی قابل مشاهده است ۲. سبک چینی که در پارچه‌ها و نقاشی‌های دیواری چین وجود دارد. بعضی از ویژگی‌های ایکونوگرافی نقاشی‌های مانویان در هنر آسیای غربی دیده می‌شود؛ همچون نوارهای دراهتزاز پیروزی که تاج طلایی را بر سر نگه می‌دارند. در اواخر دوره رومی و هنر پارتی و در تصاویر سلطنتی و سر زنان که به‌عنوان نماد شمایلی در تزئیناتی که همراه با هاله مقدس افراد است، دیده می‌شود.

در بررسی آثار نقاشی مانویان، این ویژگی‌های کلی قابل‌توجه است:

- تلفیق متن و تصویر؛
- روایتگری در نگارگری مانوی؛
- حضور زن با دو موی بافته‌شده و سربند تزئینی، چهره‌ای گرد، چشمان بادامی، بینی کشیده، لبان غنچه وگاه گوشواره‌های بلند و سربند، آراسته و موقر؛
- صورت بیضی‌شکل، پوست صورتی، بینی عقابی و چشم‌های کشیده و کوچک و تاحدی به‌صورت اریب و گونه‌های سرخاب مالیده؛
- ترسیم جامه‌ها، چین‌وچروک خشک روی آنها و چروک‌های روی پارچه‌ها در دیوارنگاره‌های موجود در تورفان؛
- حالت دست‌ها و انگشتان، دورگیری‌ها و خطوط ضخیم و یکنواخت به‌کاررفته در نگاره‌ها؛
- تقسیمات منظم هندسی و نقوش تکرارشونده.

بررسی نمونه‌ها

در این مقاله، با گزینش چند نقاشی دوره مانوی در تورفان و ورقه‌وگلشاه به ویژگی‌های مرتبط با جامه افراد و مشخصات آنها، ترکیب‌بندی و نوع قرارگیری افراد در نقاشی‌ها و عناصر تزئینی گیاهی در داخل متن و نقاشی‌ها پرداخته شده و سپس شباهت‌ها و عناصر مشترک مذکور، در نگاره‌های ورقه‌وگلشاه بررسی شده‌اند. ویژگی چهره‌ها و لباس پیکره‌ها، حالات قرارگیری پیکره‌ها و عناصر گیاهی و تزئینی، متغیرهای موردِمقایسه در این پژوهش‌اند.

- تطبیق ویژگی چهره‌ها و پوشش پیکره‌ها در نقاشی‌های تورفان با ورقه‌وگلشاه (جدول ۱ و ۵)

حضور پیکره‌های مانوی با قامت کوتاه، سر بزرگ و هاله‌ای دور سر، چهره گرد و چشمان تنگ را در تصاویر کتاب‌های عربی و در نقوش ظرف‌های عهد سلجوقی و تصویرهای نسخه فارسی ورقه‌وگلشاه، می‌توان دنبال کرد. پیکره‌ها در ردیف‌های سست، روی هم و بدون هیچ نشانه‌ای از خط زمین و یا ژرفای فضایی، آرایش می یابند اما متناسب با اقتضای داستان، فضا با چند چشم‌انداز یا عنصر معماری نشان داده شده است. این شیوه، در سفالینه‌های زرین‌فام چندرنگ و ورقه‌وگلشاه نیز دیده می‌شود. تعدادی از پیکره‌ها چهارزانو نشسته‌اند، حالت زانوی

Archive of SID

www.SID.ir

آنها مانند نگارگری ایرانی به‌گونه‌ای است که کف‌پا و پای فرد نشسته، برخلاف حالت نشستن فرد عادی دیده می‌شود. استفاده از نقش‌مایه نیلوفر برای نشستن و اسلوب چین‌وشکن‌سازی در نگاره‌های مانوی، در ورقه‌وگلشاه هم مشاهده می‌شود. این چین‌وشکن‌ها به‌گونه‌ای است که انگار جامه از روبان‌های چین‌دار دوخته شده و بخش تاریک روشن آن محل تاخوردگی ابردوزی است (Azarpay, 1981: 172-175)، (جدول ۱).

- انسان با پوشش سر؛ کلاه سفید بلندی مشاهده می‌شود که از یک‌طرف مسطح و گسترده‌تر و از طرف دیگر، باریک‌تر شده و در قسمت بالای آن چین خفیفی است.

جدول ۱. نمونه‌های منتخب موردِمقایسه از نقاشی‌های تورفان و نسخه مصور ورقه و گلشاه

نگاره مانوی	نگاره مانوی	نگاره مانوی
نگاره مانوی	نگاره مانوی	نگاره ورقه‌وگلشاه (شاه شام)
نگاره ورقه‌وگلشاه (وداع ورقه‌وگلشاه زیر درخت سرو)	نگاره ورقه‌وگلشاه (نبرد سپاه ورقه با سپاه عدن و بحرین)	نگاره ورقه‌وگلشاه (وداع ورقه‌وگلشاه) نگاره ورقه‌وگلشاه (شاه شام)

(http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions; http://greatestbattles.iblogger.org)

Archive of SID
www.SID.ir

- نقش‌پردازی چهره‌های انسانی نیز قاعده‌مند است؛ دورگیری صورت، پلک‌ها، بینی، دهان و چانه همیشه به رنگ قرمز و ابروها، خطوط دور چشم‌ها و سبیل، همواره سیاه رنگ‌اند.
- خط بینی و سوراخ بینی با خطوط منقطع و شکافی در آنها دیده می‌شود.
- ژست دست و انگشتان به‌شیوه بودایی[۹] است به‌گونه‌ای که انگشت اشاره و شست همدیگر را لمس می‌نمایند.
- آستین لباس در قسمت آرنج به‌صورت اشکی‌شکل تا خورده است.

- تطبیق ترکیب‌بندی و قرارگیری پیکره‌ها در نقاشی‌های تورفان و ورقه‌وگلشاه

تراکم متعادل عناصر در سراسر تصویر مشاهده می‌گردد. فشردگی نه‌تنها با قراردادن چهره‌های تنگاتنگ پیکره‌ها بلکه با قرارگیری عناصر طبیعی مانند شاخ و برگ، منسوجات، مبلمان، موادغذایی و هاله دور سر مشهود است؛ و هنگامی که از پس‌زمینه آبی استفاده می‌شود بیش‌ازحد به حس تراکم کمک می‌کند. جهت حفظ تعادل، تمام صحنه‌ها به‌خوبی با آرایش متقارن چیده شده و این تأثیر با توزیع هوشمندانه، وزن بصری را متعادل می‌نماید.

- سلسله مراتب در تصاویر به طرق مختلف انتقال می‌یابد که یکی از آنها، تفاوت اندازه است. اما به‌ندرت این اندازه‌ها در پیکره‌ها اعمال می‌شوند و اغلب ازطریق نوع و محل نشستن، سربند و اندازه بزرگ‌تر هاله دور سر، این امر محقق می‌شود.
- در بسیاری از نگاره‌ها، اندازه پیکره‌ها یکسان است اما برگزیدگان با کلاه، همراهی با نیلوفر آبی و اشغال فضای بیشتر از افراد غیرروحانی قابل‌تشخیص هستند.
- یک راه زیرکانه برای نشان‌دادن سلسله مراتب اجتماعی، درمورد موقعیت قرارگیری پیکره‌ها وجود دارد. به‌طور مثال، نشستن به‌صورت ضربدری درمقابل نشستن بر روی پاشنه‌ها، رفتاری که در هنر قرون وسطی، آسیای مرکزی و هنر ترکان عثمانی بارها مشاهده شده، نشان‌دهنده بالاتربودن مرتبه اجتماعی است.
- قراردادن افراد با سلسله مراتب مذهبی در سطوح بالاتر تصویر به‌منظور نشان دادن رتبه معنوی بالاتر آنان، یکی دیگر از این ترکیب‌بندی قراردادی متداول بوده است (جدول های ۳ و ۴).

- تطبیق آرایه‌های گیاهی نقاشی‌های تورفان با ورقه وگلشاه

آرایه‌های گیاهی در نسخ خطی مانوی اغلب فراتر از عنوان می‌روند و همه حواشی آنها را گل و برگ فرامی‌گیرد. این شگردی بود که در سُنن هلنی که اروپا و آسیای غربی را در سیطره خود داشت، کاملاً غریب بود ولی طرح‌افکنی که هنر مانوی دارد، وارد هنر کتاب‌آرایی ایران شده بود (هامبی و دیگران، ۱۳۷۶: ۱۱). مجموعه قابل‌توجهی از این موتیف‌ها گیاهی هستند. گل‌ها و درختان مو در غالب طرح‌های تزئینی گنجانده شده‌اند. بر روی یکی از نسخ مانوی دیده شده که عنوان درشت‌تر از متن، به رنگ درخشان زرین، در میان ترنج کشیده شده و با شاخه و برگ تزئینی آرایش شده است (شیرازی و صادق‌پور، ۱۳۹۱: ۳۵).

یکی دیگر از نمادهای مانویان، گل نیلوفر است. یکی از آثار یافت‌شده در خوچو، دو بیرق را نشان می‌دهد که مقربان را با رداهای سفیدی برروی گل نیلوفرِ سیاه، آبی و زرد نقش کرده‌اند. در برخی دیگر از نگاره‌ها، این گل بالای سر مقربان قرار دارد که تأثیر هنر بودایی را القا می‌کند (آژند، ۱۳۷۶: ۳۳)، (جدول ۶).

در یکی از نقاشی‌های دیواری (نقاشی دهلیز شماره ۳۸ ب در بزلیق، واقع در واحه تورفان، در شرق آسیای میانه) تصویر نیایشگران درخت زندگی، شجره‌الحیاه، مانده است. این درخت تنومند، برگ‌هایی سبز و دوازده گُل بزرگ و میوه‌های فراوان دارد. نیلوفر، نماد زایش و خورشید، در بیشتر نگاره‌های مانوی به‌چشم می‌خورد. ایزدان مانوی غالباً بر بستری از نیلوفر منقوش گردیده‌اند. نماد نیلوفر بیشتر از هنر بودایی قلمرو چین و آسیای میانه وارد هنر مانوی شده است (klimkeit, 1980: 179- 199). نقوش گیاهی اسلیمی‌مانند که در هنر ساسانی و مانوی نیز دیده شده‌اند، در تزیین جامه به‌کار رفته‌اند. به‌نظر می‌رسد این نقوش تکامل‌یافته نقوش همانندش در هنر ساسانی و مانوی است. این نقش‌مایه با اسلیمی‌هایی که اندکی پس از این زمان در ایران و سرزمین‌های اسلامی رواج پیدا کرد، تفاوت صوری چشمگیری ندارد.

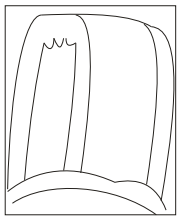
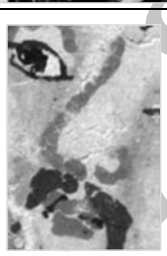
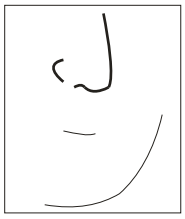
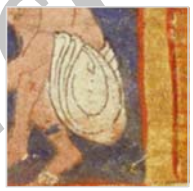
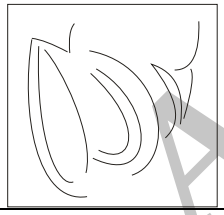
علل تأثیرپذیری نگاره‌های سلجوقی از هنر مانوی

بینش زیبایی‌شناسانه شرقی همواره باعث شده است آثار خلق‌شده در مشرق زمین، از فضایی تقریباً همسان برخوردار باشد؛ روح کلی حاکم بر آثار خلق‌شده در این نواحی گویای هم‌ریشه‌بودن آنهاست (دادور و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۷). تورفان، باقی‌مانده‌های شهری است که زمانی یکی از پایتخت‌های اویغور به‌شمار می‌آمد. مانویان عناصر هنری را ابزار تبلیغ خود قرار می‌دادند. مانویت ازطریق جوامع بازرگانی سغدی که میان سمرقند و چین پراکنده بود، به سمت شرق گسترش یافت (بهبهانی، ۱۳۸۱: ۷۸-۷۵). هنگام ظهور اسلام، هنر نگارگری ایران به‌دلیل ممانعت‌های تصویری موجود به سمت نقوش انتزاعی، هندسی

Archive of SID

www.SID.ir

جدول ۲. تطبیق حالات چهره و لباس‌های افراد در نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های ورقه‌وگلشاه

ویژگی	نگاره‌های تورفان	نگاره‌های ورقه‌وگلشاه	طرح خطی
پوشش سر مردان			
صورت با خطوط قرمز پلک			
بینی با شکست در سوراخ‌های بینی			
حالت انگشتان دست به‌شیوه بودایی			
تاخوردگی اشکی شکل لباس			

(http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions; http://greatestbattles.iblogger.org)

جدول ۳. حالات کلی قرارگیری افراد در نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های ورقه‌وگلشاه

درحال پرواز	نشسته بر تخت	نشسته به‌حالت ضربدری	نشسته بر روی زانو	ایستاده

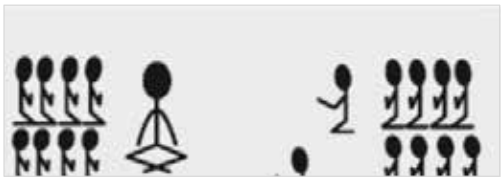
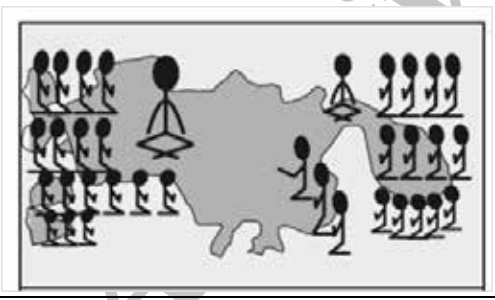
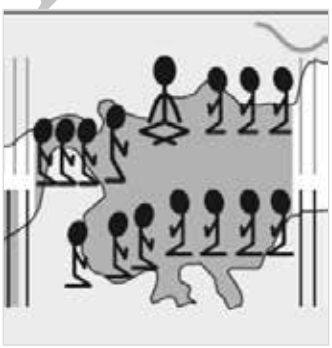
(نگارندگان)

Archive of SID

www.SID.ir

و گیاهی متمایل گشت. بررسی و تحقیق نگاره‌های موجود در آثار سفالی و فلزی دوره سلجوقیان حاکی از آن است که باوجود ممنوعیت‌های تصویری حاکم در آن زمان، به‌شیوه‌ای ظهور کرد که بازتولید سنت نگارگری مانوی محسوب می‌شود. در مجموعه آثار هنری ایران و مانویان و بعد از اسلام، روح و فضای کلی و شیوه‌ای از تبیین زیبایی‌شناسی همگون و مأنوس‌به‌هم، بر تمامی آنها حاکم است (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۳۶). نقاشی‌های دیواری تورفان که تنها نقاشی‌های مانوی شناخته‌شده امروزی‌اند،

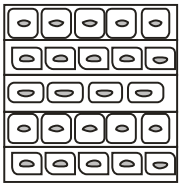
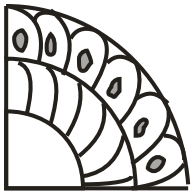
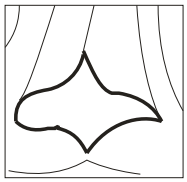
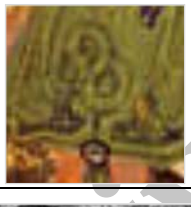
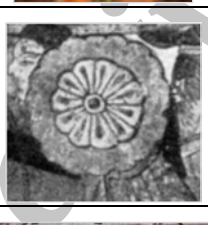
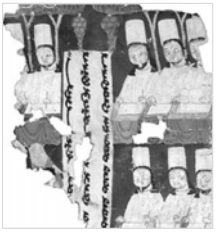
جدول ۴. شیوه قرارگیری پیکره‌ها در نگاره‌های ورقه‌وگلشاه و تورفان

	
شاه شام	حالت قرارگیری پیکره‌ها
وداع ورقه‌وگلشاه	حالت قرارگیری پیکره‌ها
(http://greatestbattles.iblogger.org/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah.htm)	
	
نگاره‌های مانوی	ترتیب قرارگیری افراد
	
نگاره‌های مانوی	ترتیب قرارگیری افراد

(http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions)

www.SID.ir

جدول ۵. تطبیق تزئینات و لباس‌های افراد در نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های ورقه‌وگلشاه

ویژگی	نگاره‌های تورفان	نگاره‌های ورقه‌وگلشاه	طرح خطی
مرزبندی هاله سر			
هاله دور سر هلالی			
تاخوردگی الماسی‌شکل لباس			
تاخوردگی لباس به‌شکل گُل			
تزئینات گل استخری سه ردیفی			
نشستن برگزیدگان بر روی گل نیلوفر			
تلفیق متن و عناصر گیاهی در تصویر			

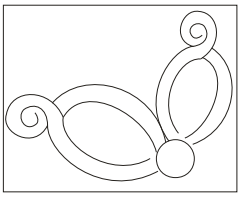
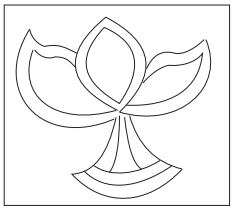
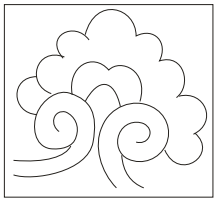
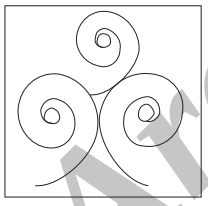
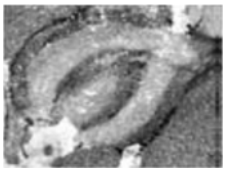
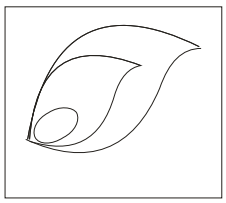
(http://greatestbattles.iblogger.org/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah.htm)

www.SID.ir

تمام ویژگی‌های نقاشی‌های بودایی دوره یانگ را در منطقه تورفان به‌نمایش می‌گذارند زیرا رگه‌هایی از تأثیرات هنر متأخر ساسانی را در خود دارند (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۲: ۵۸).

چند نقاشی دیواری که از داخل یک متروک مانوی در ویرانه‌های تورفان به‌دست آمده، از نظر ترکیب، رنگ و نقش‌مایه‌ها، شباهت‌هایی را با آثار نگارگران ایرانی و نسخ خطی قرآنی نشان می‌دهند. دلیل آن است که شمار اندک مانویان باقی‌مانده در سرزمین‌های تحت حکومت اسلام، مهارت هنری خود را دراختیار فرمانروایان اسلامی قرار داده‌اند (عکاشه، ۱۳۸۰: ۵۶).

جدول ۶. تطبیق آرایه‌های گیاهی در نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های ورقه‌وگلشاه

ویژگی	نگاره‌های تورفان	نگاره‌های ورقه‌وگلشاه	طرح خطی
موتیف غنچه درهم و میوه			
موتیف غنچه لوتوس			
گل با گل‌برگ‌های چندلایه			
موتیف تاک پیچدار			
تزئینات گیاهی ممتد داخل متن			
غنچه گل			

(http://greatestbattles.iblogger.org/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah.htm;
http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions)

www.SID.ir

الگوهای ذهنی نقاشی ورقه‌وگلشاه در قراردادهای ساسانی و آسیای میانه خصوصاً مانوی یافت می‌شود. هنر تصویری مانوی اویغور، در نسخه‌های خطی نوشته‌شده به زبان ایرانی (فارسی میانه، سغدی و اشکانی) پیدا شده است. می‌توان بین‌النهرین را در این مجموعه گنجاند؛ به این دلیل که مانی (۲۷۶- ۲۱۶) در اواسط قرن سوم ه.ق. در بین النهرین فعال بود و طبق تأیید منابع مستند، خود او نقاشی تصاویر کتابش را که باید دارای سبک نقاشی مقبول عام در فرهنگ خود باشد، عهده‌دار بوده است. ازآنجاکه استفاده از تصویر کتاب مانی (مخصوصاً نسخه کپی از آن) در سراسر جهان مانوی مستندسازی شده است، به‌حق می‌توانیم فرض کنیم که سبک ازدست‌رفته نقاشی بین‌النهرین، تحت‌تأثیر هنر بعد از مانوی بوده است. دلیل "فارسی" نامیدن آن ممکن است با استناد به این حقیقت باشد که تصویرسازی مانوی اویغوری ارتباطات سبکی بسیاری با کتاب‌آرایی هنر ایرانی- اسلامی انتشاریافته، داشته است. لازم است یادآوری شود که آنچه از تأثیر مانویان بر هنر نگارگری ایران به‌ویژه در دوره اسلامی برجای می‌ماند، جنبه تزئینی و صوری آن است نه جنبه‌های درونی و فلسفی (معمارزاده و بهادر، ۱۳۸۷: ۴۱).

نتیجه‌گیری

گذر سلجوقیان از سکونت‌گاه‌های مانویان در آسیای میانه و آشنایی با هنر مانوی، اثر بسزایی در شکل‌دهی به هنر سلجوقی یا سبک بین‌المللی آن گذاشت. شیوه بازنمایی تصویری سلجوقیان، وحدت، یگانگی و توان آن را داشت که به فراسوی مرزهای ایران گسترش یابد؛ این شیوه دو ویژگی برجسته دارد که آن را به‌آسانی بازمی‌شناساند: یکی اسلوب چهره‌نگاری آن است که پیشینه‌اش به هنر بودایی -مانوی آسیای میانه می‌رسد و به‌نوبه‌خود، اثرپذیرفته از هنر ایرانی بود. به‌عبارتی، سیمای تمام‌رخ و گرد ماهگون با دهانی خُرد، خطی صاف و ساده به‌جای بینی، چشمان باریک و کشیده و موهای بلند فروهشته روی کتف است.همچنین، رواج داشت همچنین، طراحی پیکره‌ها براساس یک الگوی نژادی خاص است که در آن اندام و تن، کوتاه و سر بزرگ کار می‌شود. اسلوب قلم‌گیری خطی، به‌ویژه خطوط منحنی و خمیده، در بازنمایی پیکره‌ها، گیاهان، جانوران و منظره‌های طبیعی، برگرفته از شیوهٔ بازنمایی مانویان است.

پس از تطابق تعدادی از نقاشی‌ها و نگاره‌های ورقه‌وگلشاه، ویژگی‌های مشترکی در آنها مشاهده گردید که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

پوشش کامل لباس با چین‌های زیاد اطراف دست‌ها و زانوها دیده می‌شود. تصاویر گزیدگان با کلاه‌ها و گل‌های نیلوفر که گرداگردشان است، فضایی وسیع‌تر را در نگاره‌های مانوی موردِبررسی پر می‌کند. درواقع، یکی از ظرافت‌هایی که کتاب‌نگاران برای نشان‌دادن طبقات اجتماعی به‌کار می‌برند، وضعیت بدن مثل حالات نشستن است. تفاوت میان حالات نشستن چهارزانو در مقایسه با نشستن بر روی پاشنه‌ها، رفتاری را درپی دارد که طبقات اجتماعی افرادِ به‌تصویرکشیده‌شده را ازهم تفکیک می‌کند.

چشمان بادامی، بینی کشیده، ابروان سیاه کمانی، حضور ایزدبانوانی با چهره‌هایی همچون ماه، لب غنچه و دوموی رها که طبق الگویی خاص، در آثار مانویان نمود یافته‌اند؛ بهره‌گیری از عناصر نمادین و تمثیلی، به‌کارگیری زربرگ درجهت القای نور، استفاده از رنگ در پس‌زمینه، دورگیری خطی رنگ‌های درخشان و تخت، نقوش گیاهی که میل به عروج می‌یابند و تلفیق متن و تصویر، در نمونه‌هایی از نقاشی‌های دیواری تورفان و ورقه‌وگلشاه در نگاره‌های برجای‌مانده از این دوره آشکار گردید.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت

1. Gulacsi
2. Azarpay
3. Sogdian Painting :The pictorial Epic Oriental Art
4. Ahmet Ates:FarascaeskibirVarakavaGulsahmesnevisi.TurkDiliveEdebiatyDergisi.V.Cilt)31Aralik 1953.(33-50,41levha.

۵. در لغت‌نامه برهان قاطع آمده: ورقه به فتح اول و قاف و سکون ثانی به‌نام عاشق گلشاه است، همچنین اسم مرکب گلشاه برای جمشید پادشاه پیشدادی نیز به‌کار رفته است و او، نخستین کسی بود که نوروز را به‌پاداشت. برای آگاهی بیشتر بنگرید به: archive .mashal .org content Php?c=shehr&id=00101

6. Floireetblanchefloo

۷. تو عیوقا گرت هوش است و رای به خدمت بپیوند به مدحت گرای

۸. کریم‌زاده تبریزی در کتاب "احوال و آثار نقاشان قدیم ایران"، چنین می‌نویسد: «در طرح و ترسیم نقوش اسلامی، بر روی فلزات استادی تام‌العیار به‌شمار می‌رفت. اثر زیبای وی، درب نقره‌کوبی استادانه‌ای است که در آن نقوش زیبای اسلیمی و طرح هندسی به‌عمل آمده و رقم دار (عمل عبدالمؤمن‌بن‌محمدالنقاش خوئی)».

9. Vitarka mudra

منابع و مآخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۷۶). **هنر ایرانی، هنر زردشتی، هنر مانوی، تاریخ**. قم: موسی.
- اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابر، الگ (۱۳۷۸). **هنر و معماری اسلامی**. ترجمه یعقوب آژند، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- احمدنژاد،کامل و دهقانی، شهرزاد (۱۳۹۱). مقایسه ورقه و گلشاه عیوقی با لیلی و مجنون نظامی، **مجموعه ادبیات و زبان‌ها**. (۹۷)، ۴۰-۳۶.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۲). زیبایی‌شناسی در هنر و ادبیات مانوی، **فصلنامه فرهنگستان هنر**. (۶)، ۵۴- ۶۳.
- اسماعیل‌پور، گلشن (۱۳۸۸). هنر نبیگان نگاری مانوی در پاره های منتشرنشده از مجموعه برلین، **مطالعات ایرانی**. (۱۶)، ۷۲- ۴۹.
- اله‌نر، سیمز و گروبه، ارنست (۱۳۷۴). **نقاشی ایران**. ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فروزان.
- بهبهانی، امید (۱۳۸۱). کشف متون ایرانی در تورفان چین و سهم آن در ترسیم سیر گسترش مانویت به جهان باستان. **مجله مطالعات ایرانی**. سال اول، (۲)، ۸۱- ۷۲.
- بینیون، لارنس (۱۳۷۸). کیفیات زیبایی در نقاشی ایرانی، **سیری در هنر ایران**. ج ۵. گردآورنده: آرتوراپهام پوپ، ترجمه مهدی مقیسه، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____(۱۳۷۹). **نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز**. تهران: نارستان.
- پوپ، آرتوراپهام (۱۳۷۸). **سیر و صور نقاشی ایرانی**. ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- تجویدی، اکبر (۱۳۵۲). **نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان**. تهران: دانشگاه تهران.
- حاتم، غلامعلی و محمدی، محمد (۱۳۹۰). نقاشی سغدی سرچشمه‌ای برای نگارگری ایرانی، **فصلنامه مطالعات اسلامی**. (۶۱)، ۸۰-۱۴.
- دادور، ابوالقاسم؛ محمدی، ثریا (۱۳۸۵). نقاشی مانوی و تأثیر آن بر نگارگری اولیه اسلامی، **فصلنامه مطالعات اسلامی**. (۵)، ۱۵۴- ۱۴۱.
- دادور و دیگران (۱۳۹۱). بررسی تأثیرات نقاشی ساسانی بر دیوارنگاره‌های سغدی، **هنرهای زیبا**. دوره ۱۷، (۴)، ۳۲- ۲۳.
- شیرازی، علی‌اصغر و صادق‌پور، ابوالفضل (۱۳۹۱). بررسی تأثیرات تزئینات نگاره‌های بازمانده از مانویان در تزیین قرآن‌های قرون اولیه اسلامی موجود در موزه قرآن امام رضا (ع)، **نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی**. دوره ۱۷، (۴)، ۴۴- ۳۳.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۱). **تاریخ ادبیات ایران از آغاز عهد اسلامی تا دوره سلجوقی**. تهران: ابن‌سینا.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰). **نگارگری اسلامی**. ترجمه غلامرضا تهامی، تهران: حوزه هنری.

Archive of SID
www.SID.ir

- عیوقی (۱۳۴۳). **ورقه‌وگلشاه.** به‌اهتمام ذبیح‌الله صفا، تهران: دانشگاه تهران.
- فاضل، احمد (۱۳۸۱). آمیزه عشق و حماسه با نگاهی به ورقه و گلشاه عیوقی. **مجله جامعه‌شناسی کاربردی،** (۱۱۵)، ۱۳۲-۱۳.
- کلیم،کایت و یواخیم، هانس (۱۳۸۴). **هنر مانوی**. ج ۲، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: اسطوره.
- گرابر، الگ (۱۳۹۰). هنرهای تجسمی، **تاریخ ایران کمبریج، از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی ایلخانیان**. ج ۵، گردآورنده: جی.آ.بویل، ترجمه حسن انوشه، تهران: امیرکبیر.
- گردیزی، عبدالحی (۱۳۴۷). **زین‌الاخبار**. به‌کوشش عبدالحی حبیبی، تهران: دنیای کتاب.
- مقدم‌اشرفی، م. (۱۳۶۷). **همگامی نقاشی با ادبیات ایران**. ترجمه رویین پاکباز، تهران: نگاه.
- معمارزاده، محمد (۱۳۸۸). نقاشی مانویان، **کتاب ماه هنر**. (۱۳۰)، ۳۶-۳۰.
- معمارزاده، محمد و بهادر، یگانه (۱۳۸۷). استمرار هنر و سنت مانوی بر نگاره‌های مکتب اول تبریز، **کتاب ماه هنر**. (۱۱۹)، ۴۵-۳۸.
- موسوی‌لر، اشرف‌سادات و نماز علیزاده، سهیلا (۱۳۹۱). چهره‌نگاری سلجوقی، تداوم فرهنگ بصری مانوی، **مطالعات تاریخ فرهنگی**. سال چهارم، (۱۳)، ۱۲۱ –۱۰۵.
- هامبی، لویی و دیگران (۱۳۷۶). **هنر مانوی و هنر زرتشتی**. ترجمه یعقوب آژند، ج ۳، تهران: مولی.

- Azarpay, G. (1981). **Sogdian Painting: The pictorial Epic Oriental Art**. Contributor A. M. Belenitski, B. I. Marshak, J. Dresden. London: University of California Press, Ltd.
- Gulacsi, Z. (2001). **Manichaean Art in Berlin Collections.** Turnhout: Brepols.
- Klimkeit, H. J. (1980). **Hindu Deities in Manichaean Art**. Zentralasiatische Studien 14: 179–199.
- SMPK Museum für Indische Kunst, Berlin; and SBPK, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Turfanforschung, Berlin.com
- http://warfare.uphero.com/tuk/romance-of-varaqa-and-gulshah. (accsess data: 15 dec 2014)
- http:/www.mashal.org/home/main/print shehr.php. (accsess data: 20 dec 2014)

Archive of SID

www.SID.ir