



## تطبیق نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های منظومه ورقه و گلشاه 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 و گلشاه موجود است. این منظومه، مجموعه‌ای است که باید آن را مظهر آمیزه عشق و حماسه دانست. اولین منابع مانوی که به دست 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 ورقه و گلشاه در دوره سلجوقی است. بدین منظور، نگاره‌های ورقه و گلشاه با نقاشی‌های تورفان مورد تطبیق قرار گرفته‌اند. از میان ۷۱ نگاره ورقه و گلشاه، چند نگاره که کمتر مخدوش شده‌اند، به منظور شناخت ویژگی‌های نگارگری دوران سلجوقی در نظر گرفته شده‌اند. سوال اصلی تحقیق این است که چه عناصری از نقاشی‌های مانویان در دوره سلجوقی و در نگاره‌های ورقه و گلشاه 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 یافت شده در تورفان، چنین به دست آمد که استمرار نقوش، بن‌مایه‌ها، عناصر و تزئینات به کاررفته شده 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 مورد مطالعه قرار گرفته، کاملاً مشهود است.

**کلیدواژگان:** نگارگری سلجوقی، هنر مانوی، تورفان، ورقه و گلشاه.

\* مقاله پیش رو، برگرفته از پایان نامه نویسنده اول، "تبیین نقش اشراف و حکام در شکل‌گیری 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.

## 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 برجای مانده 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 پی برده و بدان تأکید می‌ورزیدند. تصویرگر و خوش‌نویس این نسخه، هنرمندی ایرانی به نام مؤمن محمد خوبی است.» (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۵) در این زمان، کتاب‌سازی و مصور کردن آن بسیار رواج داشته است. با وجود کمبود اطلاعات کافی در این زمینه، با توجه به نسخ مصور و سفالینه‌ها به خصوص ظروف موسوم به مینایی، می‌توان به خصوصیت هنر تصویری عهد سلجوقی پی برد (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.

«در آن دوره، بر الگوهای تصویری و چهره‌نگاری یکسان (دهان غنچه، چشمان بادامی، بینی کشیده، ابروان سیاه کمانی) در نگاره‌های مانویان و سلجوقیان تأکید می‌شود؛ شیوه‌های صوری و الگوهای چهره‌نگاری در نگاره‌های مانویان، که مجدداً باز تولید 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، بار دیگر یکپارچه شده و هنری پرتوان را پدید آورده است (حاتم و محمدی، ۱۳۹۰: ۶۳). در حقیقت، 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. شیوه‌بازنمایی 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 فروهسته 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 هم‌برگرفته از شیوه‌بازنمایی 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 گروه، ۱۳۷۴: ۲۰۱).

در این مطالعه تطبیقی، چند متغیر از نقاشی‌های تورفان و ورقه و گلشاه دربرابر یکدیگر نهاده می‌شوند تا در وجه یا جوهی که باهم اشتراک دارند، مورد بررسی قرار گیرند. اهمیت چنین تطبیقی، به این لحاظ است که پیگیری سیر تحول فرم‌ها در بستر یک تمدن در نگاه تطبیقی هنر، ردپای 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 ورقه و گلشاه و تورفان است.

## پیشینه پژوهش

### - مقاله

د/دور 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.

گلاوسی<sup>۱</sup> (۲۰۰۱) در "هنر کتاب‌آرایی مانویان در قرون میانه"، به بررسی قطعات مهم نسخ مانویان پرداخته است. در این راستا، نسخ خطی مانوی را به لحاظ 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، مشتمل بر 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. در انتها، 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 منتشر نشده از مجموعه برلین"، ده قطعه کوچک از مجموعه متون مانوی تورفان را بررسی کرده و ابعاد هنری این قطعات را با دیگر دست‌نویس‌های مجموعه مانوی تورفان مقایسه کرده است. آذربی<sup>۲</sup> (۱۹۸۱) در "نقاشی‌های سغدی، حماسه تصویری در هنر"، به بررسی نقاشی سغدیان پرداخته است. این نقاشی‌ها مربوط به پنجیکت در تاجیکستان هستند که در بردارنده 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 از هم، مانوی و سلجوقی، و گستره مکانی آن، ایران و تورفان بوده است.

نظریه‌ای که درک تحولات نگارگری مکتب سلجوقی، به دلیل محدود 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 تصویری 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 اولین بار مرحوم پروفیسور دکتر احمد آتش یافت و معرفی کرد.<sup>۴</sup> داستان ورقه و گلشاه<sup>۵</sup> براساس داستان "عروه‌بن حزام و عفرانت‌عقال" است. عروه‌بن حزام/عذری، شاعری عرب است که عاشق عفرآ می‌شود. قصه عروه و عفرآ قبل از قرن چهارم به شکل 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 عفرآست (ابن‌ندیم به نقل از احمدنژاد و دهقانی، ۱۳۹۱: ۳۷). داستان ورقه و گلشاه سرگذشتی عاشقانه است از اصل عربی، ورقه پسر شیخ قبیلہ بنی‌شیبه و گلشاه دختر عم او بود که از کودکی یکدیگر را دوست داشتند و داستان پر حادثه عشق آنان تا دوره رسالت پیغمبر اسلام به طول انجامید. با آنکه 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 به نام یوسف مداح همین قصه را در سال ۷۷۰ ه.ق. به نظم ترکی درآورد. کتابی دیگر هم به نام "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 نیز این قصه مشهور بود (صفا، ۱۳۵۱: ۶۰۳). گوینده این منظومه در چند بیت خود را عیوقی خوانده،<sup>۶</sup> در این که عیوقی معاصر کدام یک از سلاطین بوده، مورد بحث است. شاعر در آغاز کتاب ابیاتی در ستایش سلطان محمود 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 بر آن می‌دارد که ممدوح شاعر را به حدس و گمان، سلطان غازی ابوالقاسم محمود بن سبکتکین بدانیم (عیوقی، ۱۳۶۳: ۵).

به‌رحال 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 در رابطه 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 عبدالؤمن بن محمد النقاش الخویی<sup>۸</sup> شناخته شده که در اوایل قرن هفتم ه.ق. در قونیه می‌زیسته و حتی نامش به‌شکل الشیخ عبدالؤمن بن محمد الخویی در وقف‌نامه مدرسه جلال‌الدین قراطی 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، به‌طور کلی ۲۵ نگاره با مضمون جنگ و نبرد تن‌به‌تن ثبت شده که دست‌مایه‌ای کهن در هنر ایران است و رد آن را می‌توان تا هنر ماد و هخامنشی گرفت. به‌همین دلیل است که ورقه و گلشاه یک منظومه حماسی غنایی محسوب می‌شود.

### ویژگی‌های نسخه خطی ورقه و گلشاه

دیوان مصور ورقه و گلشاه، به کتابخانه توپقاپی سرای 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 مورد توجه قرار داد. این پژوهنده دریافت که نقاشی زینتی دوبعدی در معماری اسلامی بر هنر نقاشی کتاب تأثیر می‌گذارد. در نتیجه، صور کاملاً جدیدی حاصل گردید که به‌روشنی در ورقه و گلشاه هم دیده می‌شود (همان: ۲۵). ۷۱ نگارگری در میان متن اکثر صفحات مثنوی ورقه و گلشاه تعبیه شده که متأسفانه نسخه موجود بر اثر قدمت و عوارض دیگر در بسیاری از موارد سیاه و خراب است. به‌ویژه اینکه، هر جا تصویری بوده نقش آن در طول زمان به صفحه مقابل افتاده و خواندن متن را دشوار کرده است (عیوقی، ۱۳۶۳: ۷).

ویژگی‌های کلی نگاره‌های ورقه و گلشاه عبارت‌اند از:

- جداسازی پیکره از زمینه با هاله‌ای بر گرداگرد شخصیت‌ها،
- ترکیب‌بندی‌هایی شبیه به هنر حجاری و نقش برجسته‌های 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،
- پر کردن فضاهای خالی با شاخه‌های مارپیچ و درختان استیلیزه.

گوناه‌گونی و درعین حال 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 می‌گرفت (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 "ورقه و گلشاه" 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 آل بویه، 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 برنامه‌های 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 توپوق در ناحیه تورفان می‌زیستند. از این‌رو 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

از ویژگی‌های ایکنوگرافی 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 شمایی در تزئیناتی که همراه با هاله مقدس افراد است، دیده می‌شود. در بررسی آثار نقاشی مانویان، این ویژگی‌های کلی قابل توجه است:

- تلفیق متن و تصویر؛
- روایتگری در نگارگری مانوی؛
- حضور زن با دو موی بافته‌شده و سربند تزئینی، چهره‌های گرد، چشمان بادامی، بینی کشیده، لبان غنچه و گاه 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، چین و چروک 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 مورد‌مقایسه 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 می‌یابند 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

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. از این‌رو، 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 دیوارنگاره‌ها، 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 قابل اثبات است (کلیم و یواخیم، ۱۳۸۴: ۷۱). بنابر گفته مانی، هدف از نوشتن کتاب‌ها و منقوش کردن 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 از منظر 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 اوغوری 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 اوغورهای مانوی خلق شده‌اند (کلیم و یواخیم، ۱۳۸۴: ۴۵)، (جدول ۱). تورفان در شرق ناحیه خودمختار سین‌کیانگ اوغور - که خود غربی‌ترین ایالت چین است - 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

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 یک طرف مسطح و گسترده‌تر و از طرف دیگر، باریک‌تر شده و در قسمت بالای آن چین خفیفی است.

آنها مانند نگارگری ایرانی به گونه‌ای است که کف پا و پای فرد نشسته، برخلاف حالت نشستن فرد عادی دیده می‌شود. استفاده از نقش مایه نیلوفر برای نشستن و اسلوب چین‌وشکن‌سازی در نگاره‌های مانوی، در ورقه و گلشاه هم مشاهده می‌شود. این چین‌وشکن‌ها به گونه‌ای است که انگار جامه از روبان‌های چین‌دار

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

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

شگردی بود که در سُنن هلنی که اروپا و آسیای غربی را در سیطره خود داشت، کاملاً غریب بود ولی طرح افکنی 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 بر روی گل نیلوفر 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 گل بزرگ و میوه‌های فراوان دارد. نیلوفر، نماد زایش و خورشید، در بیشتر نگاره‌های مانوی به چشم 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, 199-179: 1980). نقوش گیاهی اسلیمی‌مانند که در هنر ساسانی و مانوی نیز دیده شده‌اند، در تزئین جامه به کار رفته‌اند. به نظر می‌رسد این نقوش تکامل یافته نقوش همانندش در هنر ساسانی و مانوی است. این نقش مایه 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 هم‌ریشه بودن 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 از طریق 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 به دلیل ممانعت‌های تصویری موجود به سمت نقوش انتزاعی، هندسی

- 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 به شیوه بودایی<sup>۹</sup> است به گونه‌ای که انگشت اشاره و شست همدیگر را لمس می‌نمایند.  
- آستین لباس در قسمت آرنج به صورت اشکی شکل تا خورده است.

### - تطبیق ترکیب‌بندی و قرارگیری پیکره‌ها در نقاشی‌های تورفان و ورقه‌وگلشاه

تراکم متعادل عناصر در سراسر تصویر مشاهده می‌گردد. فشردگی نه تنها با قراردادن چهره‌های تنگاتنگ پیکره‌ها بلکه با قرارگیری عناصر طبیعی مانند شاخ و برگ، منسوجات، میلمان، مواد غذایی و هاله دور سر مشهود است؛ و هنگامی که از پس‌زمینه آبی استفاده می‌شود بیش از حد به حس تراکم کمک می‌کند. جهت حفظ تعادل، تمام صحنه‌ها به خوبی 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 به ندرت این اندازه‌ها در پیکره‌ها اعمال می‌شوند و اغلب از طریق 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 نشان دادن سلسله مراتب اجتماعی، درمورد موقعیت قرارگیری پیکره‌ها وجود دارد. به‌طور مثال، نشستن به صورت ضربدری در مقابل نشستن بر روی پاشنه‌ها، رفتاری که در هنر قرون وسطی، آسیای مرکزی و هنر ترکان عثمانی بارها مشاهده شده، نشان‌دهنده بالاتر بودن مرتبه اجتماعی است.

- قراردادن افراد با سلسله مراتب مذهبی در سطوح بالاتر تصویر به منظور 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

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

ویژگی	نگاره‌های تورفان	نگاره‌های ورقه و گلشاه	طرح خطی
پوشش سر مردان			
صورت با خطوط قرمز پلک			
بینی با شکست در سوراخ‌های بینی			
حالت انگشتان دست به شیوه 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 ورقه و گلشاه





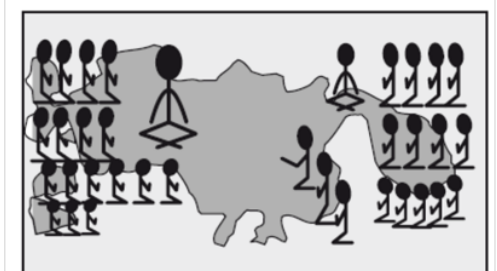

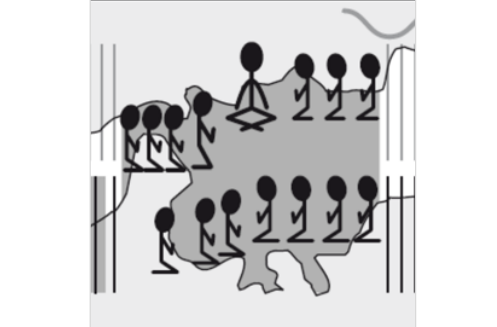

ایستاده	نشسته بر روی زانو	نشسته به حالت ضربدری	نشسته بر تخت	در حال پرواز

(نگارندگان)



مجموعه آثار هنری ایران و مانویان و بعد از اسلام، روح و فضای کلی و شیوه‌ای از تبیین زیبایی‌شناسی همگون و مأنوس به هم، بر تمامی آنها حاکم است (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۳۶). نقاشی‌های دیواری تورفان که تنها نقاشی‌های مانوی شناخته‌شده امروزی‌اند،

و گیاهی متمایل گشت. بررسی و تحقیق نگاره‌های موجود در آثار سفالی و فلزی دوره سلجوقیان حاکی از آن است که با وجود ممنوعیت‌های تصویری حاکم در آن زمان، به شیوه‌ای ظهور کرد که باز تولید سنت نگارگری مانوی محسوب می‌شود. در جدول ۴. شیوه قرارگیری پیکره‌ها در نگاره‌های ورقه‌گلشاه و تورفان

	
<p>حالت قرارگیری پیکره‌ها</p>	<p>شاه شام</p>
	
<p>حالت قرارگیری پیکره‌ها</p>	<p>وداع ورقه‌گلشاه</p>
<p>(<a href="http://greatestbattles.iblogger.org/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah.htm">http://greatestbattles.iblogger.org/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah.htm</a>)</p>	
	
<p>ترتیب قرارگیری افراد</p>	<p>نگاره‌های مانوی</p>
	
<p>ترتیب قرارگیری افراد</p>	<p>نگاره‌های مانوی</p>

جدول ۵. تطبیق تزئینات و لباس‌های افراد در نقاشی‌های تورقان و نگاره‌های ورقه و گلشاه

طرح خطی	نگاره‌های ورقه و گلشاه	نگاره‌های تورقان	ویژگی
			مرزبندی هاله سر
			هاله دور سر هلالی
			تاخوردگی الماسی شکل لباس
			تاخوردگی لباس به شکل گل
			تزئینات گل استخری سه ردیفی
			نشستن برگزیدگان بر روی گل نیلوفر
			تلفیق متن و عناصر گیاهی در تصویر

و نقش مایه‌ها، 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 در اختیار فرمانروایان اسلامی قرار داده‌اند (عکاشه، ۱۳۸۰: ۵۶).

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

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			

مستندسازی شده است، به‌حق می‌توانیم فرض کنیم که سبک از دست‌رفته 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 انتشار یافته، 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).

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 گنجانده؛ به این دلیل که مانی (۲۷۶-۲۱۶) در اواسط قرن سوم ه.ق. در بین‌النهرین 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. از آنجاکه استفاده از تصویر کتاب مانی (مخصوصاً نسخه کپی از آن) در سراسر جهان مانوی

### 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، اثر پذیرفته 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 شیوه 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 گردگردشان است، فضایی وسیع‌تر را در نگاره‌های مانوی موردبررسی 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 در پی دارد که طبقات اجتماعی افراد به‌تصویر کشیده‌شده را از هم تفکیک می‌کند.

چشمان بادامی، بینی کشیده، ابروان سیاه‌کمانی، حضور ایزدبانوانی با چهره‌هایی همچون ماه، لب غنچه و دوموی‌رها که طبق الگویی خاص، در آثار مانویان نمود یافته‌اند؛ بهره‌گیری از عناصر نمادین و تمثیلی، به‌کارگیری زربرگ در جهت 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.

1. Gulacsi
2. Azarpay
3. Sogdian Painting :The pictorial Epic Oriental Art
4. Ahmet Ates:FarascaeskibirVarakavaGulsahmesnevisi.TurkDiliveEdebiatyDergisi.V.Cilt)31Aralik 1953.(33-50,4 Hlevha.
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 به کار 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. Floireetblanchefflo
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 عبدالمؤمن بن محمدالنقاش خوئی)».
9. Vitarka mudra

## منابع و مآخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۷۶). هنر ایرانی، هنر زردشتی، هنر مانوی، تاریخ. قم: موسی.
- آتینگهاوزن، 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 پاره‌های منتشرنشده از مجموعه برلین، مطالعات ایرانی. (۱۶)، ۷۲-۴۹.
- اله‌نر، سیمز و گروه، 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.
- بینون، 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)، ۱۴۱-۱۵۴.
- 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 تزئین 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.

- عیوقی (۱۳۴۳). *ورقه و گلشاه*. به‌اهتمام ذبیح‌الله صفا، تهران: دانشگاه تهران.
- فاضل، احمد (۱۳۸۱). آمیزه عشق و حماسه با نگاهی به ورقه و گلشاه عیوقی. *مجله جامعه‌شناسی کاربردی*، (۱۱۵)، ۱۳۲-۱۳۳.
- 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). *زین‌الخبار*. 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). **Manichaeen Art in Berlin Collections**. Turnhout: Brepols.
- Klimkeit, H. J. (1980). **Hindu Deities in Manichaeen 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>. (access data: 15 dec 2014)
- <http://www.mashal.org/home/main/print/shehr.php>. (access data: 20 dec 2014)



Received: 2014/09/27

Accepted: 2015/03/11

## **Comparative Atudy of Turfan and Warqa – Golshah’s paintings in Seljuk Era**

**Atiyeh Shabani\* Fattaneh Mahmoudi\*\***

### **Abstract**

Warqa – Golshah is the first illustrated story that ever has been written in the fourth and first half of the fifth century. This story is a collection that embodies a mixture of love and epic. First Manichaeian sources that researchers reached in East Central Asian region is Turfan paintings. Turfan Manichaeian paintings can be seen in two distinct styles: 1. Asian style painting in particular, an Iranian-style visible in Islamic period 2. Chinese style, in fabrics and wall paintings in China.

The purpose of this study is to evaluate the characteristics of the Manichaeian miniature in Turfan and Warqa – Golshah paintings in Seljuk period. Therefore, some paintings that are less damaged were studied and analyzed to determine the characteristics of the Seljuk’s era painting. The research question is that what elements of Turfan Manichaeian paintings are in Warqa – Golshah paintings in the Seljuk period? Research Methodology is Descriptive analysis and to improve the hypothesis a comparative method of the visual elements of paintings was used. After comparing Warqa – Golshah paintings with murals found in Turfan, it was found that the continuation of the motifs, themes, and decorative elements in the paintings, faces, expressions and clothing of Turfan Manichaeian murals in the Muslim Seljuk period, and miniature paintings of Golshah that were studied in this research, is quite evident.

**Keywords:** Seljuk painting, Manichean art, Turfan, Warqa – Golshah.

---

\* Master of Arts in Mazandaran university.

\*\* Assistant Professor of in Mazandaran university, corresponding author.