DOI: 10.22034/JACO.2023.376546.1281

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
A Comparative study between the faces and clothing items in Manichaean paintings and those of Early Islam
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

مطالعهٔ تطبیقی چهره و پوشش نگاره‌های مانوی بر نقاشی صدر اسلام*

الهه پنجه‌باشی[۱]**، زینب محمدجانی دیوکلائی[۲]

۱. دانشیار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.
۲.کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

تاریخ دریافت :۱۴۰۱/۰۹/۲۳ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۱/۱۲/۲۴ تاریخ انتشار : ۱۴۰۲/۰۴/۱۰

چکیده

در نقاشی‌های مانوی حضور و نقش انسان بسیار پررنگ است. مانویان در طراحی چهره‌های انسانی روش و اصول خاصی داشتند؛ هنرمند مانوی با وام‌گیری از چهره‌های سرزمین‌ها و ملل مختلف و ادغام آن با تخیلات ذهن خود سعی‌کرده تا چهره‌های متفاوت و با شیوه‌های اجرایی متباین خلق کند. در نقاشی‌های صدر اسلام نیز مانند نقاشی مانوی انسان‌ها حضوری فعال دارند و نگارگران در ترسیم چهره‌های انسانی راه و روش مانویان را ادامه دادند، هرچند تغییراتی در چهره‌نگاری صدر اسلام رخ داده، اما شکل کلی و مشخصه‌های اجزای صورت و در برخی موارد پوشش پیکره‌ها همانند سبک هنر مانوی است. مقالهٔ حاضر درصدد پاسخ به این پرسش‌ها است: چهره‌نگاری مانوی متأثر از چهره‌های کدام سرزمین‌ها و ملل است و چه ویژگی‌هایی دارد؟ دلیل ترسیم چهره‌های یکسان و شبیه به‌هم در نگاره‌های مانوی چه بوده است؟ چه ویژگی‌هایی از چهره و پوشش نگاره‌های مانوی در نقاشی صدر اسلام دیده می‌شود؟ هدف از انجام این تحقیق مطالعهٔ ویژگی‌های چهره و پوشش نگاره‌های مانوی و بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با دورهٔ عباسی (مکتب بغداد)، سامانی، غزنوی و سلجوقی است. این تحقیق با بهره‌گیری از مطالعهٔ کتابخانه‌ای–اسنادی و به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی و با رویکردی تطبیقی انجام شده است. این مقاله بدین جهت حائز اهمیت است که از جهت سبک‌شناسی هنر نگارگری مباحث و دعاوی جدیدی را در ریشه‌یابی هنر نگارگری و چهره‌پردازی هنر صدر اسلام (دورهٔ عباسی (مکتب بغداد)، سامانی، غزنوی و سلجوقی) مطرح می‌کند و این پژوهش درصدد اثبات این فرضیه است که نقاشی صدر اسلام قویاً و به طور قابل ملاحظه‌ای از نقاشی سبک چهره‌نگاری مانویان تأثیر پذیرفته است. نتایج تحصیل‌شده حاکی از آن است که مشخصاتی چون ترسیم چهره‌های یکسان، زاویه‌سازی سه‌رخ و شکل بیضی صورت، عدم سایه‌گذاری و حجم‌پردازی، چشمان ریز و کشیده، ابروان خطی شکل و با خمیدگی کم، دهان کوچک و لب‌های غنچه، بینی به شکل‌خطی صاف و یا قوس‌دار و موهای آرایش‌یافته بر روی پیشانی از مشخصه‌های اصلی چهره‌نگاری مانوی بوده که در چهره‌نگاری دوره‌های صدر اسلام نیز به‌کار رفته است.

واژگان کلیدی: *نقاشی مانوی، نقاشی صدر اسلام، چهره‌نگاری، انسان، نگارگری.*

مقدمه

با نگاه کلی به نگاره‌های مانویان در درجهٔ اول چهره‌ها و پیکره‌های انسانی توجه مخاطب را به خود جلب می‌کنند که این امر نشان‌دهندهٔ نقش ویژه و پررنگ انسان در نقاشی‌های مانوی است. هنرمندان مانوی چهره‌ها را بر طبق اصول خاصی ترسیم می‌کردند، این اصول بسته به شرایط مختلف اجتماعی و جغرافیایی بوده است. آن‌ها با توجه به جامعه‌ای که در آن حضور داشتند و با بهره‌گیری از آثار گذشتگان و ادغام آن با تخیلات ذهن خود چهره‌های منحصربه‌فرد و خاص خلق کردند. مانویان به دلیل مهاجرت و زندگی در

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «زینب محمدجانی دیوکلائی» با عنوان «مطالعهٔ تأثیر پیکرنمایی مانوی بر نقاشی اوایل اسلام» است که با راهنمایی «دکتر الهه پنجه‌باشی» در دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزهرا (س) در سال ۱۴۰۱ به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: ۰۲۱۸۸۰۴۴۰۴۰، e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

بین چینی‌ها و اویغورها چهره‌هایی را در نقاشی‌های خود ترسیم می‌کردند که شباهت و قرابت نزدیکی با چهره و پوشش مردم چین و اویغور دارد. در دوره‌های صدر اسلام نیز چهره‌نگاری تغییر چندانی نکرد و هنرمندان سبک چهره‌نگاری مانویان را ادامه دادند و بیش‌ترین تغییر در پوشش پیکره‌ها رخداده که به‌نظر می‌رسد نوع پوشش به باورهای دینی و اجتماعی جامعهٔ اسلامی نزدیک شده است. بنابر آن‌چه که گفته شد این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌ها است: چهره‌نگاری مانوی متأثر از چهره‌های کدام سرزمین‌ها و ملل است و چه ویژگی‌هایی دارد؟ دلیل ترسیم چهره‌های یکسان و شبیه به‌هم در نگاره‌های مانوی چه بوده است؟ چه ویژگی‌هایی از چهره و پوشش نگاره‌های مانوی در نقاشی صدر اسلام دیده می‌شود؟ هدف از این تحقیق مطالعهٔ ویژگی‌های چهره و پوشش نگاره‌های مانوی و بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با دورهٔ عباسی (مکتب بغداد)، سامانی، غزنوی و سلجوقی است. نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است چهره‌نگاری مانوی متأثر از چهره‌های مردم چین و ترکان آسیای میانه (اویغورها) است و ترسیم چهره‌های یکسان و شبیه به‌هم در هنر مانوی نیز احتمال دارد مربوط به آیین دین مانوی باشد، که در آن جسم انسان اهمیتی ندارد و روح و بُعد معنوی انسان مورد توجه است. به همین دلیل چهره‌ها را شبیه به‌هم ترسیم می‌کردند. ترسیم چهره‌های یکسان، زاویه‌سازی سه‌رخ و شکل بیضی صورت، عدم سایه‌گذاری و حجم‌پردازی، چشمان ریز و کشیده، ابروان بلند، دهان کوچک و لب‌های غنچه، بینی به شکل خطی صاف و یا قوس‌دار و موهای آرایش‌یافته بر روی پیشانی از مشخصه‌های اصلی چهره‌نگاری مانوی بوده که در چهره‌نگاری صدر اسلام نیز مشاهده می‌شود؛ تنها تفاوت در نوع پوشش پیکره‌ها بوده که در دوره‌های صدر اسلام پوشش اسلامی شده، اما با این وجود در چند مورد شباهت‌هایی با نوع پوشش سبک مانوی دیده می‌شود. اهمیت و ضرورت نوشتار حاضر به این جهت است که هنر مانوی یکی از هنرهای مهم و تأثیرگذار برای ایران بوده لذا این موضوع برای کشف اشتراکات هنر چهره‌نگاری دوره‌های مختلف ایران اهمیت بسیار دارد و از طرفی موجب می‌شود تا ابهامات موجود در مورد دلیل ترسیم چهره‌هایی شبیه به یکدیگر و غیر واقع‌گرا دوره‌های صدر اسلام مشخص شود. بنابراین این پژوهش می‌تواند هم باعث شناخت بیش‌تر این هنر پر از شگفتی شود و هم باعث شناخت تأثیری که بر چهره‌نگاری ادوار اولیهٔ پس از اسلام گذاشته است. گرچه از نقاشی‌های مانوی و هم‌چنین نقاشی‌های صدر اسلام آثار بسیار کمی باقی‌مانده، اما با توجه به همین آثار اندک و بررسی هریک از آن‌ها سعی‌شده تا ابعاد و زوایای جدیدی از چهره‌نگاری این دوره‌ها شناسایی شود؛ بنابراین این پژوهش می‌تواند در زمینهٔ چهره‌نگاری نقاشی ایران کمک کند.

پیشینهٔ پژوهش

محققان در زمینهٔ نقاشی مانوی و خصوصاً دین مانوی تحقیقات بسیاری انجام داده‌اند اما در باب موضوع تحقیق حاضر تا به حال محققی در مورد چهره و پوشش نگاره‌های مانوی و مقایسهٔ آن با نقاشی صدر اسلام پژوهشی درخور توجه انجام نداده است. همین موضوع ضرورت و جنبهٔ نوآوری این پژوهش را نشان می‌دهد. در کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های مختلف دربارهٔ شیوهٔ نقاشی مانوی و نقاشی‌های صدر اسلام اطلاعات و تصاویری ارائه شده که در این‌جا سعی بر تکمیل و تمرکز بر روی چهره‌نگاری آن‌ها می‌باشد. از بین کتب، مقالات و پایان‌نامه‌های مرتبط با موضوع این تحقیق افرادی چون آژند (۱۳۹۹)، در کتابی با عنوان «نگارگری ایران» به بررسی ویژگی‌های هنر و مکاتب نگارگری ایران قبل و بعد از ظهور اسلام پرداخته است. کلیم کایت (۱۳۹۶)، در کتابی با عنوان «هنر مانوی» به آثار هنری مانویان پرداخته و ویژگی‌های آن‌ها را برشمرده است. او در این کتاب عنوان کرده است که با گسترش اسلام نقاشی ایرانی به هیچ وجه افول نکرده است. باید چنین اندیشید که نگارگری اسلامی و هنر کتاب‌نگاری در ایران و ترکستان باختری قویاً از هنر مانوی تأثیر گرفته است. شعبانی و محمودی (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «تطبیق نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های منظومهٔ ورقه و گلشاه دورهٔ سلجوقی» به شباهت‌های بین آثار مانوی و سلجوقی از حیث چهره و پوشش پرداخته‌اند و در پایان به این نتیجه رسیده‌اند که چهره‌نگاری سلجوقی پیشینه‌اش به هنر مانوی آسیای میانه می‌رسد. آخوندی (۱۳۸۹)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران» به بررسی ویژگی‌های چهره‌پردازی ایران از دورهٔ ساسانی تا اواخر دورهٔ صفوی پرداخته و در پایان به این نتیجه رسیده است که چهره‌پردازی قبل از اسلام به‌عنوان پیش‌زمینه‌ای برای چهره‌های ترسیمی در نگارگری اسلامی با اعتقادات دینی بعد از اسلام ترکیب شده و باعث ظهور شیوه‌ای ابداعی در چهره‌نگاری اسلامی شده است و سنت‌های چهره‌نگاری مانویان نقش اساسی در انتقال این باورها به دوره‌های اسلامی داشتند. در بیش‌تر مقالات و پایان‌نامه‌ها در مورد تطبیق چهره‌نگاری مانوی با چهره‌نگاری سلجوقی صحبت‌هایی شده است اما در هیچ پژوهشی در مورد چهره‌نگاری دوره‌های عباسی، سامانی و غزنوی و تطبیق آن با چهره‌نگاری مانوی بررسی صورت

نگرفته و به این موضوع توجهی نشده است. در مجموع می‌توان نتیجه گرفت با توجه به اهمیت هنر دورهٔ مانوی در شکل‌گیری هنر صدر اسلام، منابع کمی در باب هنر مانوی و ارتباط آن با هنر صدر اسلام به رشتهٔ تحریر درآمده است.

روش پژوهش

این پژوهش مطالعهٔ تطبیقی با تأکید بر چهره‌نگاری مانوی است. به روش توصیفی-تحلیلی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای-اسنادی انجام شده است. بدین منظور به مطالعهٔ کتب، مقالات، پایان‌نامه‌ها و نیز تحلیل و استدلال شخصی صورت پذیرفته است. لذا از منابع کتابخانه‌ای و روش فیش‌برداری برای اطلاعات اولیه استفاده و سپس چهره‌نگاری در نقاشی مانوی و ادوار اولیهٔ اسلامی به‌صورت جداگانه و با توجه به معیارهای تجسمی توصیف و سپس به روش قیاسی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفتند تا به اهداف تحقیق دست یافته و به پرسش‌های موردنظر پاسخ گفته شود. جامعهٔ آماری این پژوهش دیوارنگاره‌ها، بیرق‌نگاره‌ها و برگه‌های مصور کشف‌شده از واحهٔ تورفان از هنر مانوی و هم‌چنین دیوارنگاره‌های دورهٔ عباسی، کتب مصور مکتب بغداد، سفالینه‌های دورهٔ سامانی، دیوارنگاره‌های غزنوی و سفالینه‌ها و کتب مصور دورهٔ سلجوقی است.

هنر مانوی

سنت نگارگری مانویان به خود بنیان‌گذار مانویت، مانی برمی‌گردد (کلیم کایت، ۱۳۹۶، ۶۱). مانی در شمار هنرمندانی بوده است که برای اشاعه، حفظ و بقای کیش خود، دست به نقاشی، خوش‌نویسی و نبیگان‌نگاری[1] زده بود. نوآوری مانی در نگرش دینی-عرفانی در هنرش نیز متجلی شد و ویژگی هنری نوینی پدید آورد. مهم‌ترین وجه زیبایی‌شناسانهٔ هنر مانوی عبارت است از درون‌مایهٔ رستگاری روح و روان آدمی و رسیدن به بهشت نور[2] آزادشدن از جهان خاکی که آمیزه‌ای از نور و ظلمت پنداشته می‌شد، مهم‌ترین درون‌مایه‌های هنر مانوی به‌شمار می‌رفت (اسماعیل‌پور، ۱۴۰۰، ۱۶۴). مانی به دلیل این‌که در بابل در یک خانوادهٔ اشکانی‌تبار زاده شد محتملاً با سنت نقاشی اشکانی‌باختری آشنا بوده و شالودهٔ تصویرگری‌اش را بر همین سنت نهاده است؛ بعدها پیروان مانی در آسیای میانه با اثرپذیری از سنت‌های دیگر شیوهٔ نقاشی او را تکامل بخشیدند. از میانهٔ سدهٔ هفتم میلادی، هنر بودایی ترکستان شرقی تحول دیگری را آغاز کرد. این زمانی بود که، تحت نفوذ سیاسی و فرهنگی چین، مرکز فعالیت هنری از کوچا به ناحیه‌ای شرقی‌تر به نام تورفان منتقل شد. پس از آن‌که ترکستان شرقی به دست ترکان اویغور[3] افتاد، دستاورد هنری تورفان در میان پیروان مذاهب مختلف گسترش یافت. بدین‌سان، مانویان تحت حمایت حاکمان جدید از این دستاورد بهرهٔ کافی گرفتند. تقریباً تمام اسناد نقاشی مانوی اعم از آن‌چه بر دیوارها تصویر شده یا بر صفحات کاغذ و طومارهای پارچه‌ای از ناحیهٔ تورفان به‌دست‌آمده عمدتاً به سدهٔ هشتم و نهم میلادی متعلق هستند. بررسی این آثار تا حدی شیوه و اسلوب کار نقاشان مانوی را برای ما روشن کرده است. بی‌شک مانویان به پیروی از مانی به کار تصویر و تذهیب کتاب می‌پرداختند، اما هنر آنان در دربار اویغورها مجال رشد و توسعه یافت. نگاره‌های تورفان (تصویر ۱) اگرچه تصاویر پاره‌پاره‌ای بیش نیستند اما این نکته را تأیید می‌کنند. به طور کلی سنت کتاب‌نگاری مانوی تا مدت‌ها در آسیای میانه پایدار ماند و سپس توسط سلجوقیان در سراسر ایران گسترش یافت (پاکباز، ۱۴۰۰، ۴۱-۴۴). با تأمل و جست‌وجو در نقاشی مانوی مشخص می‌شود که این نقاشی‌ها با بیانی نمادین به‌صورت مستدل و محکم شکل گرفته است و عمدهٔ عناصر به‌کاررفته متأثر از مفاهیم و دستورات مانی بوده و دارای وضوح آشکار می‌باشد. هرچند علی‌رغم ظاهر ساده نقاشی مانوی عمق نمادین عناصر معنای تازه‌ای بر نقاشی این دوران می‌گشاید (پنجه‌باشی و محمدجانی دیوکلائی، ۱۴۰۱، ۲۷).

نگاهی به مشخصات چهره‌نگاری مانوی

با توجه به این‌که هنر مانوی در خدمت دین مانوی بود و نگاره‌ها براساس آموزه‌های این دین طراحی و تصویرسازی می‌شدند و رسالت این دین نیز رسیدن روح انسان به رستگاری و بهشت نور بوده؛ بنابراین فرم‌های انسانی از اجزا و عناصر اصلی و جدانشدنی نقاشی مانوی است. با بررسی آثار باقی‌مانده از نقاشی مانویان و مشاهدهٔ فرم‌های انسانی و مقایسهٔ چهره‌ها

تصویر ۱. قسمتی از یک نگارهٔ مانوی بر روی کاغذ. مأخذ: Gulácsi, 2016, 298

با یکدیگر اغلب با چهره‌هایی شبیه به یکدیگر مواجه شده که نشان‌دهندهٔ این است مانویان از الگویی یکسان در ترسیم چهره‌ها استفاده می‌کردند (تصویر ۲)، البته در برخی نگاره‌ها مختصر تغییراتی در چهره‌ها مشاهده می‌شود که در ادامهٔ این پژوهش به این جزئیات اشاره می‌شود؛ اما به طور کلی می‌توان به مشخصه‌های صورت بیضی و گوشت‌آلود و در بیش‌تر موارد با زاویهٔ سه‌رخ، چشمان ریز، کشیده و مشکی، فاصلهٔ چشم و ابروی نسبتاً زیاد، یک خط خمیده و تقریباً ضخیم برای پلک‌ها، خطی سیاه با خمیدگی ملایم برای ابروها (گاهی ضخیم و گاهی نازک)، دهان کوچک و لب‌های غنچه و به رنگ قرمز، بینی به شکل خطی صاف، مستقیم و یک تیزی در نوک بینی که سوراخ بینی با زاویهٔ کم به سمت عقب خم‌شده (گاهی نیز بینی به شکل خطی قوس‌دار و نوک بینی به‌صورت گرد است) اشاره کرد. رنگ‌گذاری صورت و بدن نیز یکدست و صاف بوده و حجم‌پردازی و سایه‌روشن‌گذاری مشاهده نمی‌شود.

الگوی چهره‌پردازی مانوی شباهت زیادی به چهره‌های چینی دارد که به دلیل مهاجرت و سفرهایی که مانویان به چین داشتند این اقتباس صورت گرفته؛ البته با دقت بیش‌تر در چهره‌های موجود در نگاره‌ها با چهره‌های ترکان آسیای میانه که اویغورها بودند نیز مواجه می‌شویم. به دلیل این‌که مشخصه‌های چهره‌های چینی‌ها و اویغورها به‌هم نزدیک هستند تفاوت‌های این دو در نگاره‌های مانوی خیلی مشخص و ملموس نیست و نیاز به ریزنگری و دقت بیش‌تری دارد. در نگاره‌های مانوی چهره‌هایی که مشخصه‌های چینی دارند دارای چشمانی ریز و با کشیدگی کم، ابروان بسیار نازک و بلند با خمیدگی ملایم، ریش و سبیل تکه‌تکه، نازک و کم‌حجم و رنگ پوست نیز در بیش‌تر موارد زرد و صورتی و گونه‌ها گلگون است (تصویر ۳).

اما چهره‌هایی که در نگاره‌های مانوی مشخصه‌های چهرهٔ اویغورها را دارند دارای چشمانی کشیده‌تر از چشمان چینی‌ها (کشیدگی چشم رو به بالا تا نزدیکی انتهای ابرو)، ابروان ضخیم و بسیار بلند و نزدیک به‌هم (به حالت اخم)، سبیل و ریش مشکی، پرحجم و یکدست از بناگوش، فرم صورت کشیده و گونه‌ها گوشت‌آلود و رنگ پوست تیره و یا زرد است (تصویر ۴).

مانویان در شیوهٔ اجرای چهره‌ها و پیکره‌ها نیز از اصول خاصی که مختص به خودشان بوده پیروی می‌کردند؛ استفاده از خطوط کنارهٔ نما یکی از شیوه‌های رایج در نقاشی‌های مانویان بوده، معمولاً دورگیری صورت، بدن و دست‌ها، گوش‌ها و هم‌چنین خط پشت پلک، بینی و لب‌ها به رنگ قرمز بوده و خطوط دور چشم با مردمک، ابروها، ریش و سبیل همیشه

تصویر ۲. نمونه‌هایی از چهره‌های موجود در نگاره‌های مانوی. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۳. نمونه‌هایی از چهره‌نگاری مانوی که به چهرهٔ چینی‌ها شبیه هستند. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۴. نمونه‌هایی از چهره‌نگاری مانوی که به چهرهٔ اویغورها شبیه هستند. مأخذ: نگارندگان.

به رنگ مشکی اجرا شده است. در نگاره‌های مانوی معمولاً ژست دست و انگشتان ایزدان و یا برخی برگزیدگان[۴] مرد در حالت موعظه به حالت ویتارکا مودرا[۵] اجرا شده و در حین ژست‌گرفتن بازو خمیده به پهلو و یا جلوی بدن نگه داشته شده است (تصویر ۵)؛ اما به‌صورت کلی گزیدگان (زن و مرد) و هم‌چنین نیوشایان دست‌هایشان پنهان‌شده در آستین و به حالت احترام بوده است.

آرایش مو و نوع پوشش زنان و مردان در نگاره‌های مانوی

در نگاره‌های مانوی چهرهٔ زنان و مردان را اغلب در جایگاه ایزدان، برگزیدگان، نیوشایان[۶] و پیشکش‌آورندگان می‌توان یافت. از آن‌جایی که مانویان تمام چهره‌ها را به شکل یکسان ترسیم می‌کردند باید برای جداسازی و متمایزکردن شخصیت‌های موجود در هر نگاره از عناصر و نشانه‌های مختلف استفاده می‌کردند. یکی از نشانه‌ها نوع جامه و آرایش مو و آرایه‌های اطراف سر افراد است. ایزدان مرد و زن که در نگاره‌های مانوی حضور داشتند همیشه لباسی فاخر با رنگ‌های گرم و درخشان و پر چین و شکن (چین و شکن

تصویر ۵. چهره‌پردازی‌های مانوی با دورگیری به رنگ قرمز و ژست دست ایزد و برگزیده به شکل ویتارکا مودرا. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

به‌وسیلهٔ خطوط رنگی اجرا می‌شده) بر تن داشتند. آرایش موهای ایزدان نیز با افراد عادی و گزیده متفاوت بود؛ اغلب ایزدبانوان موهایی بلند با فرق وسط و چندتکه موهای کوتاه و منحنی‌شکل و یا فر و پیچان ریخته بر روی پیشانی تا قسمت بناگوش داشتند. ایزدمردان نیز در بیش‌تر مواقع موهای بلند با فرق وسط داشتند. هم‌چنین تمام ایزدان مرد و زن در نگاره‌های مانوی با تاجی آراسته و هالهٔ دور سر نقش شده و نوع هاله، نقش و نگار درون آن براساس جایگاه ایزدان تغییر می‌کرد (تصویر ۶).

در جامعهٔ مانوی مردان و زنان در مقام برگزیده حضور داشتند که در نگاره‌های مانوی نیز به تصویر درآمده‌اند. پوشش زنان و مردان برگزیده همانند یکدیگر بوده؛ پیراهنی سپید، بلند و ساده با خطوط مشکی که چین و شکن را نشان می‌داد بر تن داشتند. دست‌های آنان پنهان در آستین‌های گشاد و فروافتاده به حالت احترام بود و فقط در مواقعی که ضروری بود دست‌ها را از آستین بیرون می‌آوردند. تنها تفاوت پوشش زنان و مردان گزیده در نوع کلاه یا دستار آن‌ها بود؛ مردان دو نوع کلاه بر سر داشتند: یک مدل آن به شکل استوانه‌ای بلند و گاهی کوتاه بوده و نوع دیگر آن به شکل بالدار که با نواری قرمز رنگ به زیر چانه گره می‌خورده، موهای مردان نیز از زیر دستار بیرون زده و به شکل طره موهایی تا روی سرشانه قرار می‌گرفت. دستاری که زنان گزیده بر سر داشتند به دو صورت است که در هر دو نوع مربعی شکل با دو لبهٔ تیز است اما یک نوع آن از اطرافش پارچه‌هایی تا زیر گردن آویزان است که موها را کاملاً می‌پوشاند و در نوع دیگر پارچه‌های اطراف دستار کوتاه‌تر و موها از زیر دستار مشخص است. البته در اکثر موارد موهای زنان برگزیده کاملاً پنهان‌شده تصویر شده است (تصویر ۷).

نیوشایان نیز که از جامعهٔ مانوی بودند اکثراً به‌صورت نشسته به حالت دوزانو و دست‌ها در آستین پنهان و به حالت احترام در حال گوش‌دادن به مواعظ گزیدگان تصویر شده‌اند. اگر نیوشنده‌ای از طبقهٔ عادی جامعه بود لباسی ساده و بلند با کمربندی بر کمر بسته‌شده به تن داشت و موهایش به‌صورت ساده بر روی شانه‌هایش افتاده بود؛ اما اگر نیوشنده ای از طبقهٔ سلطنتی بود با لباسی آراسته و معمولاً با نقش و نگار و کمربندی طلایی بر کمر و موها نیز آرایش‌یافته و با سرپوش یا تاجی بر سر تصویر می‌شد (تصویر ۸).

در چند نگاره مانوی تصاویری از شاهزاده‌ها (معمولاً شاهزاده‌های اویغوری هستند) به‌عنوان پیشکش‌کنندگان تصویر شده‌اند. شاهزاده‌های پیشکش‌کننده، بر درگاه یا کنار پنجره‌ای میان دو پرده سرخ رنگ می‌ایستادند و در دستان خود گلی با ساقهٔ چین و شکن‌دار دارند (کلیم کایت، ۱۳۹۶، ۹۷) و دست‌های آنان نیز به حالت احترام در آستین پنهان است. پیشکش‌کنندگان زن، پیراهنی بلند که در بعضی مواقع منقوش است بر تن و موهایشان آرایش‌یافته و جمع‌شده در اطراف و تاجی طلایی بر سر دارند. مردان پیشکش‌کننده نیز پیراهنی منقوش و بلند که با کمربندی بسته‌شده و موهایشان اغلب بسیار بلند در پشت سرشان تا نزدیکی کمرشان است. بر روی سر مردان تاج یا کلاهی که با نواری قرمز در زیر چانه بسته می‌شد نیز قرار دارد (تصویر ۹).

هنر ایران در سدهٔ نخستین اسلامی

از سدهٔ نخستین اسلامی اطلاعات پراکنده‌ای دربارهٔ تحولات هنر تصویرگری ایران وجود دارد این اطلاعات را می‌توان گاهی از لابه‌لای متون تاریخی، ادبی و گاهی از بازمانده‌های هنری دوران اموی و عباسی به‌دست آورد. ایرانیان در روی کارآمدن عباسیان نقش زیادی داشتند و تأثیرات فرهنگی و هنری آن‌ها در آثار هنری خلافت عباسی کاملاً پیداست. این تأثیرات را می‌توان در بازیافته‌های سامرا و کاخ‌های عباسیان دید که از نقش‌مایه‌های تأثیرات ساسانی و مواریث آسیای میانه بهره‌یاب شده است (آژند، ۱۳۹۹، ۱۰۵). کهن‌ترین نقاشی‌های دورهٔ اسلامی، فوق‌العاده کمیاب هستند، دلایل و علل فقدان اطلاعات متعدد است، پیش از همه تحریم و خصومتی بود که در جهان اسلام نسبت به بازنمایی پیکرهٔ انسانی و در واقع کل اشکال حیات حیوانی ابراز می‌شد. دومین عاملی که منجربه چنین حوزهٔ تنگ پژوهش شد،

تصویر ۶. نمونه‌ای از نوع پوشش، آرایش مو و هالهٔ دور سر ایزد مرد و زن مانوی. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۷. نمونه‌هایی از نوع پوشش و آرایش موهای زن و مرد برگزیده. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۸. سمت راست نیوشندگان از طبقهٔ عادی، قسمت میانی نیوشایی جوان و سمت چپ نیوشندگان از طبقهٔ سلطنتی. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

ساسانیان در هنر این سرزمین به‌خصوص در هنر معماری و دیوارنگاری در کاخ‌های عباسی و یا هنر مصورسازی کتب

تصویر ۹. تصویری از پیشکش‌کنندگان زن و مرد. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

توالی اسفبار اعمال تخریبی است که نمونه‌های موجود هنر تصویری را دچار تطاول کرده است. نقاشان ایران دیوار قصرها را تزئین می‌کردند، اما این آثار هنری با تختگاه‌های شاهان از بین می‌رفتند و فقط چند قطعه از این دیوارنگاره‌ها به طور پراکنده باقی می‌ماند. مادهٔ دیگری که نقاشان با آن سروکار داشتند، کاغذ بود؛ کاربرد مداوم این مادهٔ ظریف در غرب بسیار بی‌ثبات و نامطمئن بود و این بی‌ثباتی در شرق دوچندان می‌شد؛ اما جریان نابه‌سامان تاریخ جهان اسلام بدتر از هر تخریب دیگر، آثار هنری را دچار تطاول و خسران کرد. آتش‌سوزی کتابخانه‌ها در بخشی از جهان سانحهٔ جبران‌ناپذیری بود و بی‌تردید در آتش‌سوزی سال ۹۹۸/۳۸۹ که کتابخانه سلطان سامانی را با خاک یکسان کرد و گفته‌شده که حاوی گنجینه‌های بی‌نظیری بود، بسیاری از آثار هنری ایران دستخوش آتش شده است (آرنولد و پوپ، ۱۳۹۳، ۳-۵)؛ بنابراین اطلاعات ما از چگونگی هنر تصویری ایران در سده‌های نخستین اسلامی به چند نقاشی دیواری آسیب‌دیده، تصویر روی ظروف سفالی و فلزی و نیز گزارش‌های بعضی از مورخان مسلمان در این باره محدود می‌شود (پاکباز، ۱۴۰۰، ۴۶-۴۷).

چهره‌نگاری در دورهٔ عباسی

با روی کارآمدن عباسیان که پایتخت خود را از دمشق به بغداد انتقال دادند، این شهر مرکز فرهنگی جهان شد و با توجه به این‌که بغداد در نزدیکی تیسفون یکی از بزرگ‌ترین پایتخت‌های جهان باستان و ایران بود می‌توان دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانه و هنری ایران را حتی قرن‌ها پس از سقوط

مشاهده کرد (توشه‌اصل، ۱۳۹۸، ۱۱۶-۱۱۷). احتمالاً هنرمندان ایرانی در ساختن و آراستن کاخ‌های عباسیان مشارکت داشتند؛ و مصداق آن را در دیوارنگاره‌های کاخی در سامرا موسوم به «جوسق‌الخاقانی» می‌توان یافت. این نقاشی‌ها به ربع اول قرن سوم هجری متعلق هستند (پاکباز، ۱۴۰۰، ۴۵). نقاشی‌های دیواری کاخ‌های عباسی دارای ماهیت تزئینی و فیگوراتیو بود و البته جنبهٔ فیگوراتیو آن‌ها بر جنبهٔ تزئینی آن‌ها توفیق داشت. این دیوارنگاری‌ها منشأ در آسیای میانه داشت و در حقیقت دو سنت هنری شرقی و غربی را درهم آمیخته بود (آژند، ۱۳۹۹، ۷۵). یکی از دیوارنگاره‌های معروف این کاخ نقاشی از دو رقاص درباری (تصویر ۱۰) است که در یک ترکیب‌بندی متقارن به شیوهٔ خطی بازنمایی شده‌اند. رقاصه‌ها جامه‌ای بلند و پرچین و شکن بر تن دارند و یک پای خود را بالا برده‌اند. هر یک از آنان صراحی به دست در جام دیگری شراب می‌ریزد. حالت نگاه، حرکات بدن و چین‌های جامهٔ خشک و قراردادی است. ریچارد اتینگهاوزن[۷] این نقاشی را با توجه به گیسوان بافته بلند و یقهٔ پهن پیراهن رقاصه‌ها، تحت تأثیر طرح‌های ساسانی یا دیوارنگاره‌های تورفان می‌داند (گرابر و اتینگهاوزن، ۱۳۸۰، ۵۱). اجزای چهرهٔ دو رقاص یکسان و شبیه به هم تصویر شده، صورتی بیضی شکل با زاویهٔ سه‌رخ، چشمانی کشیده اما درشت با خطی در پشت پلک، ابروها خطی با خمیدگی کم، دهان خطی افقی و کوچک، بینی به شکل خطی قوس‌دار و بلند، برای نشان‌دادن فرم چانه خطی منحنی‌شکل در قسمت زیرین لب قرار دارد. چهره، فرم دستان و هیکل دو رقاص مردانه است اما با توجه به گوشواره‌ها و آرایه‌های تزئینی روی موهای و هم‌چنین پیراهنی که بر تن دارند همگی نشان می‌دهد که این دو فرد بانو هستند.

در (تصویر ۱۱) بانویی تصویرشده که شبیه به چهره‌های دیوارنگارهٔ دو رقاصه است. او با صورت بیضی شکل و با زاویهٔ سه‌رخ، گونه‌های چاق و گوشت‌آلود، چشمانی درشت (با خطی در گوشهٔ چشم برای نشان‌دادن کشیدگی چشم) و با ابروانی بلند، بینی خطی بلند و قوس‌دار، لب‌های خطی شکل و کوچک تصویر شده است. تاجی آراسته بر سر و دسته‌ای موی سیاه در پشت سر و در جلوی پیشانی موهای منحنی شکل دارد و قسمت بناگوش دو دسته موی پیچ خورده رو به بالا و پایین قرار دارد. از لحاظ نوع پوشش نیز پیراهنی بلند، ساده و تک‌رنگ با خطوط چین و شکن‌دار بر تن دارد.

چهره‌نگاری در کتب مصور مکتب بغداد یا عباسی

در ظهور مکتب بغداد، تأثیرات محافل مانوی و اویغوری، بیزانس و مسیحیان نسطوری نقش بسیاری داشتند، اما

تصویر ۱۰. دیوارنگارهٔ اصلی و تصویر بازسازی‌شده از دو رقاص درباری، کاخ جوسق الخاقانی سامرا. مأخذ:.Hoffman, 2008, 112

تصویر ۱۱. دیوارنگاره اصلی و تصویر بازسازی‌شده از زن شکارچی، سامرا. مأخذ: Hoffman, 2008, 115.

جملگی این تأثیرات در یک کلیت اسلامی درهم تنیده شده است (آژند، ۱۳۹۹، ۹۷-۹۸). نقاشی‌های دورهٔ متقدم و میانی عصر عباسی بیش‌تر در نقاشی‌های دیواری جلوه یافته و هنر تصویری دورهٔ پایانی یعنی دهه‌های پسین قبل از فروپاشی خلافت و پایتخت آن بغداد به‌صورت نگارگری خطی به دست آمده است (کونل، ۱۳۸۸، ۸۸-۸۷). از کتاب‌های مکتب بغداد می‌توان کلیله و دمنه، مقامات حریری، الاغانی، الادویه المفرده یا الحشائش، صورالکواکب، البیطره و دیگر نسخ علمی و ادبی مصورسازی را نام برد، این نسخ از نظر به‌کاربردن موضوعات، قدرت نقاشی و رنگ‌آمیزی موفق بوده‌اند (همان). نسخهٔ الاغانی نوشتهٔ «ابوالفرج اصفهانی» که در سال‌های (۶۱۴-۶۱۶ ه.ق) کتابت شده، مربوط به مکتب بغداد است (کاتلی و هامبی، ۱۳۷۶، ۳۵). در نگاره‌های این کتاب تصاویری از فرمانروایان همراه با کنیزکان و رقصندگان و خنیاگران نقش‌بسته و سفره‌ها آکنده از خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها است (آژند، ۱۳۹۹، ۹۹-۱۰۰). در یکی از تصاویر این کتاب (تصویر ۱۲)، پادشاهی در مرکز و بانوانی (ملازمانش) در اطراف او تصویر شده‌اند. صورت پادشاه تمام‌رخ و گوشت‌آلود، چشمانی ریز و بسیار کشیده، ابروانی با خمیدگی ملایم، نازک و بلند، دهان کوچک و لب‌ها غنچه‌ای، ریش و سبیل حجیم و سیاه، دورگیری صورت، بینی، خط پشت پلک و دست‌ها به رنگ قرمز، موهای پادشاه نیز پنهان در کلاه و هاله‌ای منقوش دور سر دارد. جامه‌اش بلند با نقش و نگار و بازوبندی بر دستانش بسته شده است. ملازمان نیز مشخصات چهره‌شان همانند پادشاه می‌باشد و تنها صورت آن‌ها زاویهٔ سه‌رخ دارد و هالهٔ

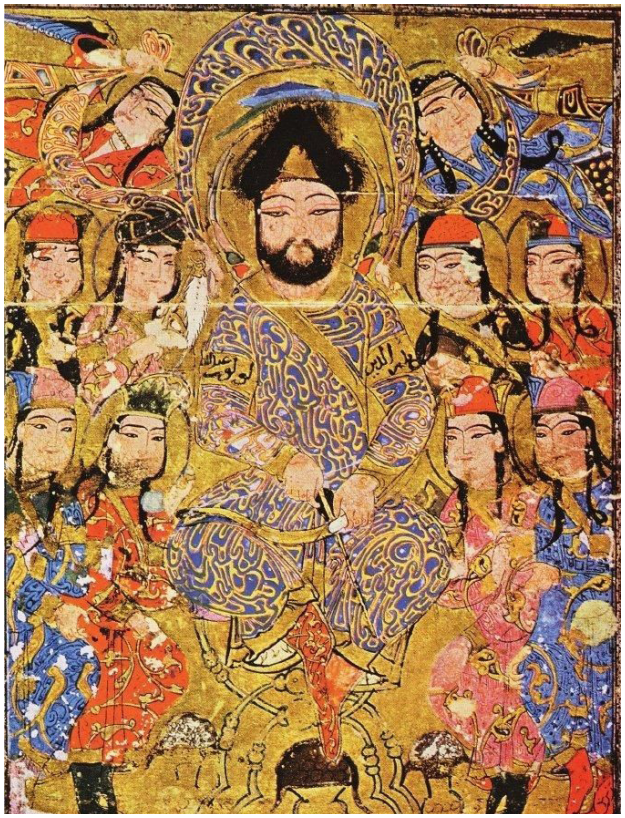
ساده و تک‌رنگ دور سر دارند. موهای بانوان نیز به‌صورت دو طره موی بافته‌شدهٔ اطراف صورت است.

در مکتب بغداد بیش‌تر آثار در زمینهٔ فلسفه، طب، منطق و ریاضیات بوده اما در زمینهٔ هیئت و نجوم هم مسلمانان افق‌های وسیعی را کشف کردند و کهن‌ترین اثری که از این نوع و به‌صورت مصور باقی‌مانده است صورالکواکب الثابته نوشتهٔ «عبدالرحمان صوفی» در اوایل سدهٔ پنجم هجری است. پیکره‌های انسانی در این کتاب دارای سرهای بزرگ، بدن‌های کوتاه و طراحی دست و پای دقیق است (آژند، ۱۳۹۹، ۱۰۰). از مشخصات چهره‌های این کتاب می‌توان گفت صورت‌های بزرگ و بیضی‌شکل و با زاویه سه‌رخ، چشمان و ابروان کشیده، لبان کوچک و غنچه، بینی با خطی قوس‌دار و بلند، گوش‌های بزرگ، موهای بلند و افتاده در پشت سر و موهای جلوی سر معمولاً دارای آرایش و ریخته بر روی پیشانی تا بناگوش است. جامه‌های بلند و بسته‌شده با کمربند و دارای خطوطی مشکی برای نشان‌دادن چین و شکن است (تصویر ۱۳).

کتاب‌البیطره (دامپزشکی) نوشتهٔ «احمدبن حسین احنف» در سال (۶۰۵ ه.ق) در بغداد کتابت شد. در یکی از نگاره‌های این کتاب دو سوارکار نشان می‌دهد (تصویر ۱۴) که از عمق نمایی ویژه‌ای برخوردارند و هنرمند با کاردیدگی خاصی قواعد بصری را منتقل کرده است به‌خصوص زنده‌نمایی حرکت هم از چیره‌دستی او حکایت می‌کند (عکاشه، ۱۳۸۰، ۳۱۶). چهرهٔ دو سوارکار به چهرهٔ اویغوری شباهت دارد؛ صورت بیضی‌شکل، سه‌رخ و با هالهٔ دور سر، چشمان ریز و کشیده، ابروان ضخیم و کشیده رو به بالا و نزدیک به‌هم به حالت اخم، این دو فرد دارای سبیل بلند و افتاده رو به پایین با ریش‌هایی حجیم هستند. پوشش هر دو فرد عربی است؛ عمامه‌ای کلاه‌مانند بر سر دارند که با بندی به زیر چانه بسته می‌شود و جامه‌ای بلند با بازوبند بر تن دارند.

• چهره‌نگاری در دورهٔ سامانی

در عهد سامانیان به احتمال زیاد کتاب‌نگاری رواج داشته؛ چنان‌که گفته شده یکی از امیران سامانی (نصر دوم)، نقاشان چینی که احتمالاً مانوی بودند را به کار مصورکردن کلیله و دمنه استخدام کرده بود (پاکباز، ۱۴۰۰، ۴۷). از نقاشی این دوره غیر از قطعاتی دیوارنگاره و سفالینه‌های منقوش از نیشابور اثر دیگری در دست نیست. دیوارنگاره‌ها برای بررسی چهره‌نگاری این دوره مناسب نیستند زیرا فیگورهایی که از دیوارنگاره‌های سامانی در دست هستند فاقد چهره می‌باشند و صورت‌ها تخریب‌شده و قابل بررسی نیست؛ بنابراین برای بررسی چهره‌نگاری دورهٔ سامانیان به دلیل کمبود منابع تصویری سعی‌شده با استناد بر سفالینه‌ها چهره‌نگاری این



تصویر ۱۲. پادشاه و ملازمان او، کتاب الاغانی، احتمالاً موصل. مأخذ: آژند، ۱۳۹۹، ۱۰۰.

تصویر ۱۳. کتاب صورالکواکب الثابته صوفی. مأخذ: آژند، ۱۳۹۹، ۱۰۱.

دوره بررسی شود. در سفالینه‌های سامانی پیچیده‌ترین و مرموزترین نقوش مربوط به نقش انسان است. واتسون[۸]

پیکره‌های نقش‌شده بر سفال‌های سامانی را با سنن نقاشی عصر ساسانیان و اندیشه مانوی پیوند می‌دهد (watson, 2004, 247). احتمالاً این ظروف اعضای طبقه حاکم را به تصویر کشیده است. وجود حالات و عناصر نمادین ویژه همراه تعدادی از این نقوش ارتباط این پیکره‌ها را با مضامین ایران باستان محتمل می‌کند (عطایی، موسوی حاجی و کولابادی، ۱۳۹۱، ۷۵). چهره‌های موجود در سفالینه‌های سامانی خشک و بی‌حالت و به شکل نیم‌رخ، تمام‌رخ و سه‌رخ ترسیم شده‌اند. تأکید زیاد بر خطوط کنارهٔ نما و دورگیری کامل صورت مشاهده می‌شود. از مشخصه‌های اجزای چهره می‌توان به چشم‌های درشت، گرد و گاهی ریز و کشیده، ابروان خطی نازک و بلند، بینی به شکل دو خط صاف عمودی، لب‌ها نیز خطی صاف و افقی است. مردها معمولاً با ریش و سبیل حجیم، موها (زن و مرد) ساده و یا بافته‌شده و بلند، در برخی موارد چند حلقه موی پیچان آرایش‌یافته بر روی پیشانی ترسیم شده‌اند. پوشش زنان و مردان به شکل جامه‌ای بلند با کمربند و جامه‌ها دارای نقوش فراوان ولی بدون خطوط چین و شکن بوده است (تصویر ۱۵).

• چهره‌نگاری در دورهٔ غزنوی

غزنویانِ کاخ‌های خود را با نقاشی دیواری می‌آراستند و احتمالاً هنرمندان آسیای میانه را برای تزئین کاخ‌های خود به‌کار گرفتند. دیوارنگاره‌های کاخ لشکری بازار (افغانستان)، تنها مدرک نقاشی بازمانده از آن زمان است. در متون تاریخی نقاشی‌های این کاخ چنین توصیف شده که نقاشی بر زمینهٔ گچی بر گچ‌بری‌های قالب‌گیری‌شده در نقاطی که از نفوذ باران و رطوبت در امان بود و زیر طاق‌ها به چشم می‌خورد (عباس‌زاده، خمسه و مرتضایی، ۱۳۹۸، ۱۱۵). اکثر منابع حاکی از آن است که در نقاشی‌های دیواری ساختمان‌های دورهٔ غزنوی پیکره‌های انسانی جایگاه خاصی داشته‌اند و چهره‌ها معمولاً چهره‌های شخصیت‌های سیاسی و نظامی مانند پادشاهان، سربازان و محافظان است. چنین نشان می‌دهد که صحنه‌هایی از میدان‌های جنگ و زندگی درباری از مضامین اصلی این نقاشی‌های دیواری بوده است. نقاشی‌های این کاخ نمایانگر ۴۴ شخصیت است (خرابه‌های دو ستون نشان‌می‌دهد که تعداد اصلی آن‌ها ۷۰ نفر بوده است)؛ بدن‌ها تمام‌رخ و پاها نیم‌رخ تصویر شده است. چهره‌ها که تقریباً همه آن‌ها در آتش‌سوزی دیرک‌های پشتی از بین رفته‌اند در حالت سه‌چهارم نیم‌رخ و دارای هالهٔ دور سر بوده‌اند (تصویر ۱۶). پیکره‌ها جامهٔ آستین کوتاه بر تن دارند که فقط گردن آن قابل مشاهده است و ردای بلندی که از طرف چپ بسته می‌شده (بمباچی، اتینگهاوزن و شراتو، ۱۳۹۴، ۹۷-۹۸).

از مشخصه‌های چهره‌پردازی این دوره می‌توان به‌صورت

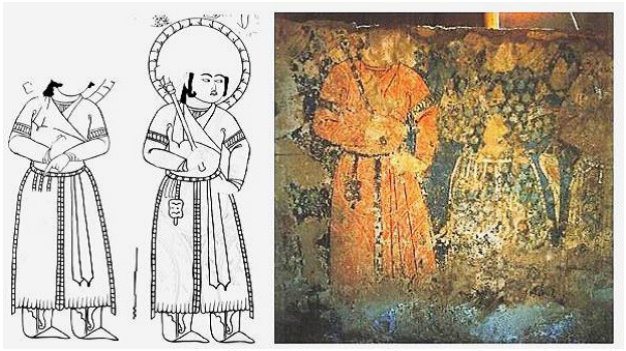
تصویر ۱۴. کتاب‌البیطره، دو سوارکار، بغداد. مأخذ: آژند، ۱۳۹۹، ۱۱۱.

تصویر ۱۵. نمونه‌هایی از سفالینه‌های نیشابور دورهٔ سامانی. مأخذ: حکم آبادی، خزایی و احمدپناه، ۱۳۹۴، ۶۲-۶۴.

بیضی و با زاویه سه‌رخ، سر خم‌شده به سمت شانه، چشمانی ریز و کشیده، ابروان نازک، بینی به شکل خطی صاف و بلند، دهان کوچک و لب‌های غنچه و هالهٔ دور سر اشاره کرد (تصاویر ۱۶ و ۱۷). موها نیز به‌صورت ریخته‌شده در پشت سر و در قسمت بناگوش نیز یک حلقهٔ موی تقریباً بلند و پیچان آویزان است. از لحاظ پوشش آن‌چه از دیوارنگاره‌های به‌جامانده پیداست پیکره‌ها پیراهنی منقش و بلند با بازوبند و کمربند بر تن دارند (تصویر ۱۶).

• چهره‌نگاری در دورهٔ سلجوقی

در دورهٔ سلجوقی معماری، فلزکاری و سفالگری به اوج شکوفایی رسیدند با آن‌که به احتمال قوی گونه‌های مختلف هنر تصویری نیز در این عهد رواج داشته، فقط چند قطعه نقاشی دیواری و معدودی نسخهٔ مصور از آن زمان برجای مانده‌اند که اطلاعات کافی در این زمینه به دست نمی‌دهند در عوض از نقاشی‌های روی سفالینه‌ها و به‌خصوص ظروف موسوم به مینایی[۹] می‌توان به خصوصیات هنر تصویری عهد سلجوقی پی برد. اگرچه سفالینه‌نگاران در نواحی مرکزی ایران و عمدتاً شهر کاشان فعالیت می‌کردند، اما سخت تحت‌تأثیر سنت‌های هنری خاوری خصوصاً سنت مانوی بودند (پاکباز، ۱۴۰۰، ۵۱-۵۲). سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی تصویری از نگارگری این دوره ارائه می‌دهند، چراکه بهترین نقاشی‌های این دوره بر روی ظروف سفالین ترسیم شده‌اند (کاتلی و هامبی، ۱۳۷۶، ۳۳). در سفالینه‌های سلجوقی (تصویر ۱۸)



تصویر ۱۶. بخشی از دیوارنگارهٔ کاخ لشکری بازار، سدهٔ پنجم ه.ق.
مأخذ: Schlumberger, 1952, 262.

تصویر ۱۷. چهرهٔ شخصی بر روی یکی از ستون‌های کاخ لشکری بازار، غزنویان.
مأخذ: آژند، ۱۳۹۹، ۸۳.

تصویر ۱۸. نمونه‌هایی از سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی. مأخذ: آژند، ۱۳۹۹، ۱۱۴.

چهره‌ها یکسان و شبیه به‌هم ترسیم شده، صورت‌ها بیضی و اکثراً به شکل سه‌رخ و در کم‌تر موارد تمام‌رخ و نیم‌رخ، صورت‌ها چاق و گوشت‌آلود، دورگیری کامل صورت، چشمان ریز و بسیار کشیده، ابروان خطی شکل، نازک و با خمیدگی ملایم، بینی به شکل خطی صاف و بلند و در بعضی موارد به شکل قوس‌دار، دهان کوچک و لب‌ها به شکل خطی کوتاه و افقی، در اکثر موارد موهای زنان و مردان بلند و دو طرهٔ موی بلند در اطراف صورت آویزان، مردان با ریش و سبیلِ کم‌حجم و کوتاه، جامه‌ها بلند و پر از نقش و نگار (معمولاً نقوش اسلیمی) بدون خطوط چین و شکن می‌باشد.

از عصر سلجوقیان کتب مصور متعددی که بیش‌تر آن‌ها دربارهٔ علوم و دانش‌های مختلف است نیز به‌جای‌مانده که بررسی نقاشی‌های آن‌ها مکمل شناختی است که در این زمینه از سفال‌های مینایی به دست آورده‌ایم (تجویدی، ۱۳۸۶، ۶۶). رسم بر این است که گروهی از نگاره‌هایی را که می‌بایست نگاره‌های سلجوقی نام گیرد تحت عنوان کلی مکتب بغداد می‌نامند. تردیدی نیست که نسخ حاوی این نگاره‌ها منبعث از تعدادی مراکز گوناگون است که فاصلهٔ قابل ملاحظه‌ای با یکدیگر داشتند، ولی همهٔ آن‌ها در حیطهٔ قلمرو سلجوقیان بودند و خود نقاشان هم نه از ترکان سلجوقی بلکه از ایرانیان و اعراب بودند؛ از این‌رو عنوان سلجوقی به این بخش از نگارگری ایران بیش‌تر می‌برازد. نسخهٔ خطی منحصربه‌فرد رمانس فارسی، کتاب سمک عیار، متعلق به کتابخانه بادلیان، نقطهٔ عطف و سرآغاز مناسبی برای تعیین هویت آثار نقاشی دورهٔ سلجوقی ایران است (آرنولد و پوپ، ۱۳۹۳، ۳۸-۳۹). در تصاویر این کتاب پیکره‌ها جامه‌های رنگارنگ و منقوش با اسلیمی‌ها به‌صورت دو تیکه بر تن داشتند، جامه‌رویی به‌صورت قبا یا به شکل جلوباز و یا جلوبسته طراحی‌شده که قد آستین قبا همه تا آرنج است. چهره‌های افراد یکسان و شبیه به یکدیگر، صورت بیضی و اغلب سه‌رخ، چشمانی کشیده، دهانی کوچک و لب‌هایی غنچه، گونه‌هایی سرخ، بعضی از پیکره‌ها دارای هالهٔ دور سر و تاج، گیسوان بلند و دو طره موی بلند آویزان در جلوی صورت و یک موی کوتاه و پیچان در جلوی گوش دارند. یکی از برگه‌های این نسخه تمام ویژگی‌های ذکرشده را دربرمی‌گیرد که دو فرشتهٔ بالدار را نشان می‌دهد (تصویر ۱۹).

یک نسخهٔ دیگر هم که تاکنون به مکتب بغداد منسوب بوده یعنی رسالهٔ جالینوس موجود در کتابخانهٔ دولتی وین، دارای تعدادی از نگاره‌ها با یک پس‌زمینهٔ قرمز و جزئیاتی از تزئین تصاویر است که سبک سفال‌های مینایی را در ذهن می‌گنجاند (آرنولد و پوپ، ۱۳۹۳، ۴۰). یکی از نگاره‌های این کتاب (تصویر ۲۰) به‌صورت تقسیم‌بندی و کادربندی شده

تصویر ۱۹. تصویری از کتاب سمک عیار، شمس به حرف‌های شماط و پریان گوش می‌دهد. مأخذ: آرنولد و پوپ، ۱۳۹۳، ۳۴۸.

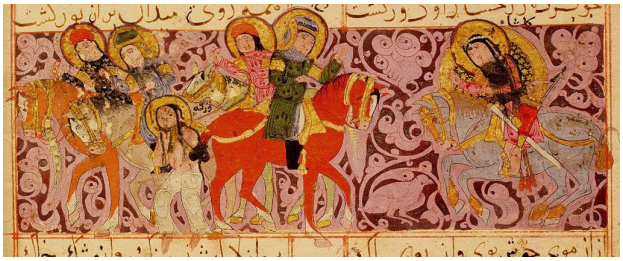
تصویر ۲۰. تصویری از رسالهٔ جالینوس، سلطان و ملازمان او و سایر وقایع. مأخذ: تجویدی، ۱۳۸۶، ۶۷.

است، گویا در هر کادر اتفاقی در حال وقوع است. این نگاره حاوی تعداد زیادی پیکرهٔ انسانی است که هر کدام (به‌صورت دوتایی و یا گروهی) در قسمتی از کادر قرار گرفته‌اند. چهره‌ها همه به‌صورت یکسان ترسیم شده‌اند، صورت بیضی و سه‌رخ، چشمان بادامی و کشیده و ابروان بلند، دهان کوچک، بینی خطی صاف، دورگیری صورت، خط پشت و بین به رنگ قرمز، موهای بلند و فروهشته هم برای مردان و هم برای زنان و هم‌چنین مردان با ریش و سبیل حجیم ترسیم می‌شدند، همهٔ پیکره‌ها حتی پرندگان دارای هالهٔ دور سر هستند. هیچ فضای منفی در نگاره دیده نمی‌شود و تصویر مشحون از پیکره‌های انسانی است.

نسخهٔ بسیار مهم دیگری که آن هم در سال‌های اخیر از بوتهٔ فراموشی به‌درآمده و در اصالت آن تردیدی نیست، دیوان مصور ورقه و گلشاه است و نقاشی‌های آن در زمرهٔ عالی‌ترین نمونه‌های هنر تصویری دوران سلجوقیان به‌شمار می‌رود (تجویدی، ۱۳۸۶، ۷۰-۷۱). قرابتی آشکار میان نگاره‌های ورقه و گلشاه و تصاویر ظروف مینایی این عصر از حیث شیوهٔ چهره‌نگاری، نقش‌پردازی و ترکیب‌بندی به چشم می‌خورد (پاکباز، ۱۴۰۰، ۵۲-۵۳). نگاره‌ها آکنده از پیکره‌های انسانی و اسب می‌باشد. چهره‌ها همه یکسان تصویر شده‌اند؛ صورت‌ها بیضی و گوشت‌آلود، چشمان بادامی و کشیده، دهان کوچک، بینی خطی قوس‌دار، موهای بسیار بلند و دو طره مو فروافتاده در جلوی صورت و دو طره مو در پشت سر، دورگیری صورت، خط پشت پلک، لب و بینی به رنگ قرمز و تمامی چهره‌ها دارای هالهٔ دور سر هستند. هم‌چنین جامه‌ها بدون نقش و نگار ترسیم شده‌اند و تنها از خطوط منحنی برای نمایش چین و شکن استفاده شده است (تصویر ۲۱).

مقایسهٔ چهره‌نگاری مانوی با نقاشی دورهٔ عباسی (مکتب بغداد)، سامانی، غزنوی و سلجوقی

چنان‌چه ذکر شد مانویان در چهره‌پردازی‌های خود از چهره‌های مردم چین و ترکان آسیای میانه (اویغورها) وام گرفتند و سپس با استفاده از ذهن خلاق خود و با روشی متفاوت چهره‌های مخصوص به خود را در نگاره‌هایشان خلق کرده‌اند. در نقاشی‌های دوره‌های بعدی نیز شیوهٔ چهره‌نگاری مانوی مشاهده می‌شود. در سده‌های ابتدایی دورهٔ عباسی که بیش‌تر دیوارنگاره رایج بوده الگوهای چهره‌نگاری مانوی کم‌تر دیده می‌شود؛ برخی جزئیات مانند کشیدگی انتهای چشم‌ها و ترسیم بینی به شکل خطی و صورت با زاویهٔ سه‌رخ و رنگ‌گذاری‌های تخت و بدون سایه‌گذاری در دورهٔ عباسی نیز اتفاق افتاده است و هم‌چنین مهم‌ترین مشخصهٔ چهره‌نگاری مانوی که ترسیم چهره‌های یکسان بوده در دیوارنگاره‌های عباسی نیز تکرار شده است. در نگاره‌های کتب مکتب بغداد نه‌تنها از اصول چهره‌نگاری مانوی استفاده شده بلکه چهره‌ها قرابت بسیار نزدیکی به چهره‌های موجود در نگاره‌های مانوی دارند، خصوصاً در کتاب الاغانی (تصویر ۱۲)؛ حتی از روش دورگیری صورت به رنگ قرمز که روش مخصوص



تصویر ۲۱. تصویری از کتاب ورقه و گلشاه، اسیرشدن ورقه و رخ‌نمودن گلشاه در برابر ربیع. مأخذ: تجویدی، ۱۳۸۶، ۷۰.

مانویان بوده استفاده شده و یا در کتاب البیطره (تصویر ۱۴) چهرهٔ سوارکار مطابقتی آشکار با یکی از چهره‌های مانوی که به چهرهٔ ترکان اویغور شبیه بوده دارد. در دورهٔ سامانی متأسفانه نسخهٔ مصوری در دست نیست و چند دیوارنگاره پیکره‌دار به‌جامانده از این دوران نیز فاقد چهره هستند؛ بنابراین ناچاراً به سفالینه‌های دورهٔ سامانی که منقش به چهره‌های انسانی است رجوع شده، هرچند سفالینه‌های این دوره اطلاعات کاملی به دست نمی‌دهند اما با بررسی و ریزبینی می‌توان مشخصه‌های چهره‌نگاری مانوی مانند الگوی چهره‌های یکسان، بینی خطی شکل، کشیدگی انتهای چشم، دهان کوچک را در سفالینه‌های سامانی دریافت کرد. از دورهٔ غزنوی تنها چند دیوارنگاره آسیب‌دیده در دست است اما با این وجود مطابقت‌های بسیاری بین چهره‌نگاری این دوره با چهره‌نگاری مانوی می‌توان مشاهده کرد، حتی در ترسیم فرم و مدل هالهٔ دور سر از روش مانویان که هاله‌های طرح‌دار ترسیم می‌کردند استفاده شده است در صورتی‌که در کتب مکتب بغداد و نگاره‌های سلجوقی هالهٔ دور سر ساده ترسیم شده است. از دورهٔ سلجوقی اما منابع بیش‌تری در دست بوده؛ سفالینه‌ها و کتب مصور این دوره اطلاعات زیادی در مورد شیوهٔ چهره‌نگاری سلجوقی به ما می‌دهند. چهره‌ها در سفالینه‌های سلجوقی عیناً با چهره‌های مانوی مطابقت دارند، اما در کتب مصور سلجوقی از مشخصه‌های چهره‌نگاری مانوی مانند چشمان ریز و کشیده، بینی خطی شکل، لب‌های غنچه، زاویه‌سازی سه‌رخ صورت و چهره‌های یکسان و دیگر مشخصه‌ها استفاده شده ولی مختصر تغییراتی هم ایجاد شده که چهره‌ها دقیقاً شبیه به چهره‌های مانوی نباشند. به طور کلی اما از مشخصه‌های چهره‌نگاری مشترک و بارز این دوره‌ها با مانوی می‌توان به چهره‌های یکسان و شبیه به‌هم اشاره کرد که در تمام این دوره‌ها این سیر تکرارشده و چهره‌هایی با چشمان ریز و کشیده، ابروان نازک و بلند، بینی خطی صاف، صورت با زاویهٔ سه‌رخ و رنگ‌گذاری تخت و عدم سایه‌گذاری و حجم‌پردازی از بیش‌ترین مشخصه‌هایی بوده که از نگاره‌های مانوی به دوره‌های صدر اسلام راه پیدا کرده است. با وجود این وجه اشتراکات اما تفاوت‌هایی نیز دیده می‌شود که نه در چهره‌نگاری بلکه تنها در نوع پوشش پیکره‌های انسانی بوده که به نظر جامه‌ها در این دوره‌ها بیش‌تر اسلامی شده همین‌طور مدل کلاه نیز عربی و جامه‌ها پرنقش و نگارشده درصورتی که در نگاره‌های مانوی پوشش اکثراً ساده و بدون نقش و نگار بوده و فقط چین و شکن را در طراحی جامه‌ها لحاظ می‌کردند. تنها در دیوارنگاره‌های دورهٔ عباسی، کتاب صورالکواکب و ورقه و گلشاه از نوع پوشش مانوی اقتباس شده است. تمامی این موارد گفته‌شده در جدول ۱ طبقه‌بندی می‌شود.

نتیجه‌گیری

با بررسی و مقایسهٔ چهره‌های موجود در نگاره‌های مانوی اغلب به چهره‌های تکراری و شبیه به‌هم مواجه می‌شویم. مانویان به دلیل این‌که نگاره‌ها را براساس اندیشه و آیین دین خود طراحی و تصویرسازی می‌کردند احتمال دارد در چهره‌نگاری هم آیین دین خود را اعمال کرده باشند. در آیین این دین اشاره به روح و بُعد معنوی انسان شده و رسیدن روح انسان به رستگاری و بهشت نور هدف والای دین مانوی بوده؛ بنابراین به نظر می‌رسد بُعد جسمانی انسان در نزد مانویان اهمیتی نداشته و دلیل ترسیم چهره‌های شبیه به‌هم نیز احتمالاً برای نشان‌دادن برابری انسان‌ها باهم بوده است. از ویژگی‌های اصلی چهره‌نگاری مانوی به صورت بیضی و گوشت‌آلود با زاویه‌سازی سه‌رخ و هالهٔ دور سر، چشمان ریز و کشیده، ابروان بلند، بینی به شکل خط صاف، بلند و گاهی قوس‌دار، لب‌های غنچه، مردان در بیش‌تر موارد با ریش و سبیل (گاهی کم‌حجم و تکه‌تکه و گاهی پرحجم و یکدست) می‌توان اشاره کرد که وام‌گرفته از مشخصه‌های چهره‌های چینی و اویغوری است. در مورد چهره‌نگاری صدر اسلام نیز می‌توان اذعان داشت که چهره‌نگاری دوره‌های عباسی (مکتب بغداد)، غزنوی، سامانی و سلجوقی اقتباسی بارز و آشکار از شیوهٔ چهره‌نگاری مانویان بوده است. تغییرات اساسی در چهره‌نگاری این دوران‌ها مشاهده نمی‌شود. مثلاً چهره‌ها به چهره‌هایی با هویتی ایرانی و یا با حجم‌پردازی و سایه‌گذاری مشاهده نمی‌شود و خبری از واقعی‌ترشدن چهره‌ها نیست و کاملاً آشکار است که چهره‌نگاری مانوی الگوی هنرمندان پس از اسلام بوده است. از ویژگی‌های مشترک بین چهره‌نگاری مانوی و این دوران‌ها مواردی چون: ترسیم چهره‌های یکسان، چهره‌های بیضی و سه‌رخ، هالهٔ دور سر، چشمان ریز و کشیده، ابروان بلند و لب‌های غنچه بوده است؛ حتی شیوهٔ اجرای چهرهٔ مخصوص مانویان که

جدول ۱. مقایسه و بررسی چهره و پوشش در نقاشی مانوی و صدر اسلام. مأخذ: نگارندگان.

نمونهٔ تصاویر	ویژگی‌های مشترک		نمونهٔ تصاویر
	پوشش	چهره	
مانوی	مدل و فرم، چین‌های انتهای دامن، خطوط رنگی به‌کار رفته برای نشان‌دادن چین‌ها	صورت سه‌رخ و بیضی، کشیدگی انتهای چشم، ابروان خطی نازک و بلند، بینی خطی قوس‌دار، موهای منحنی‌شکل روی پیشانی و موی پیچان کنار گوش	عباسی (دیوارنگاره)
	عدم تشابه در پوشش	صورت سه‌رخ و بیضی، هالهٔ دور سر، چشمان ریز و کشیده، ابروان خطی نازک و بلند، بینی خطی صاف، لب‌های غنچه و قرمز، ریش و سبیل حجیم، دورگیری صورت، بینی، خط پشت پلک و دست به رنگ قرمز	مکتب بغداد کتاب‌الاغانی
	خطوط مشکی برای نشان‌دادن چین و شکن و چین‌های انتهای پیراهن	صورت سه‌رخ و بیضی، چشمان کشیده و ابروان خطی نازک و بلند، بینی خطی قوس‌دار، لب‌های غنچه، موهای آرایش‌یافته بر روی پیشانی	کتاب صورالکواکب
	عدم تشابه در پوشش	صورت سه‌رخ و بیضی، ابروان ضخیم، چشمان کشیده، سبیل افتاده و ریش‌های حجیم، هالهٔ نور	کتاب‌البیطره
	عدم تشابه در پوشش	ابروان خطی نازک، بینی به شکل خطی صاف، دهان کوچک، ریش‌های سه‌گوش، موهای آرایش‌یافته به شکل پیچان بر روی پیشانی	سامانی (سفالینه)
			غزنوی (دیوارنگاره)

ادامهٔ جدول ۱.

نمونهٔ تصاویر	ویژگی‌های مشترک		نمونهٔ تصاویر
	پوشش	**چهره**	
	عدم تشابه در پوشش	صورت سه‌رخ و بیضی، هالهٔ دور سر با نوار حاشیه‌ای و تزئینی، چشمان کشیده و ریز، ابروان خطی نازک، بینی خطی صاف، لب‌های غنچه، موهای پیچان در کنار گوش	
	عدم تشابه در پوشش	صورت سه‌رخ و بیضی، هالهٔ دور سر، چشمان ریز و کشیده، ابروان خطی نازک و بلند، بینی خطی بلند و تیز، دهان کوچک، ریش و سبیل مردان کم‌حجم	**سلجوقی** **سفالینه**
	عدم تشابه در پوشش	صورت سه‌رخ و بیضی، هالهٔ دور سر، گونه‌های گلگون، چشمان ریز و کشیده، ابروان خطی نازک، بینی خطی صاف و بلند، لب‌های غنچه و قرمز، موهای پیچان کنار گوش	**کتب مصور** **کتاب سمک عیار**
	عدم تشابه در پوشش	صورت سه‌رخ و بیضی، هالهٔ دور سر، چشمان ریز و کشیده، ابروان خطی نازک و بلند، بینی خطی صاف، لب‌های غنچه و قرمز، ریش و سبیل حجیم، دورگیری صورت، بینی، خط پشت پلک و دست به رنگ قرمز	**کتاب طب جالینوس**
	نشان‌دادن چین و شکن با خطوط رنگی	صورت سه‌رخ و بیضی، هالهٔ دور سر، چشمان ریز، ابروان نازک، دهان غنچه و قرمز، دورگیری صورت، خط پشت پلک، بینی و لب به رنگ قرمز	**کتاب ورقه و گلشاه**

دورگیری‌های صورت، بینی، خط پشت پلک و دست‌ها به رنگ قرمز است در نگاره‌های کتاب الاغانی و رسالهٔ جالینوس و ورقه و گلشاه نیز دیده می‌شود. یکی دیگر از اصول ترسیمی مانویان رنگ‌گذاری تخت و یکدست بوده و چهره‌ها بدون حجم‌پردازی و یا سایه‌روشن اجرا شده‌اند و اکثر چهره‌ها رنگ‌پریده و بی‌روح است که این شیوه نیز در نگاره‌های پس از اسلام عیناً تکرار شده است. در مجموع می‌توان گفت که احتمالاً ریشهٔ نقاشی دوره‌های صدر اسلام به نقاشی مانوی بازمی‌گردد و نقاشی مانوی تأثیر زیادی بر نقاشی دوره‌های پس از اسلام گذاشته و این تأثیر بیش‌تر در چهره‌پردازی رخ داده است و هنرمندان نگارگر با توجه به نگاره‌های مانوی و الگو گرفتن از آن‌ها توانستند چهره‌های نسبتاً جدیدی خلق کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. بنابر متن‌های فارسی میانهٔ مانوی، نویسندگان و کاتبان، «دبیر» خوانده می‌شدند و هنرمندان دیگری به نام «نبیگان‌نگار» (کتاب‌نگار) کار تذهیب و نقاشی کتب را برعهده داشتند (کلیم کایت، ۱۳۹۶، ۳۳).

۲. بهشت اصلی در اساطیر مانوی، جایگاه پدر بزرگی یا زروان (اسماعیل‌پور، ۱۴۰۰، ۳۵۰).

۳. اویغورها از اقوام ترک‌تبار ساکن ایالت خودگردان شین‌جیان یا ترکستان شرقی (اویغورستان) به مرکزیت اورومچی، در شمال غرب چین هستند که غیر از استان شین‌جیان چین؛ مطابق آخرین آمار مربوط به سال ۲۰۰۹ میلادی، بخشی از آنان اینک ساکن کشور قزاقستان و بخشی کوچکی هم ساکن کشور قرقیزستان هستند (چن، ۱۳۹۸، ۷).

۴. طبقهٔ خواص و برگزیدهٔ مانوی که تنها به امور دینی و آیینی اشتغال داشتند، طبقهٔ پایین‌تر از آنان نیوشایان بودند که خوراک و پوشاک آنان را فراهم می‌کردند (اسماعیل‌پور، ۱۴۰۰، ۳۵۶).

۵. حالت احترام بودائی بدان‌گونه که در نگاره‌ها و تندیس‌های بودا دیده می‌شود. بنابر سنت مانویان، یک دیناور به پیروی از آموزه‌های بودائی (ویتارکا-مودرا) دست چپش را بلند می‌کند. این اقتباس از نمادگرایی بودائی که شکل آن به همان نسبت باژگونه است، ویژهٔ آن گروه از مانویان آسیای میانه است که همانند کیش بن در تبت، رنگ بودائی گرفته است (کلیم کایت، ۱۳۹۶، ۱۰۹-۱۱۱).

۶. طبقهٔ عادی و تودهٔ مانوی که در واقع نیوشنده و شنوندهٔ مواعظ‌گزیدگان و خروش‌خوانان مانوی بودند و وظیفه داشتند خوراک‌گزیدگان مانوی را فراهم کنند و حق ازدواج و گوشت‌خواری داشتند (همان، ۳۵۸).

۷. Richard Ettinghausen

۸. Oliver Watson

۹. نوعی سفالینهٔ بسیار ظریف با تصاویر و نقوش روی لعاب و زیر لعاب که هفت‌رنگ نیز نامیده شده است. رنگ‌های به‌کار برده شده برای نقاشی ظروف مینایی شامل آبی لاجوردی، سبز، فیروزه‌ای، قرمز، قهوه‌ای و یا سیاه، زرد و سفید بوده که گاهی از تمام رنگ‌ها و زمانی از بیش‌تر رنگ‌های نام برده شده برای تزئین استفاده شده است (کیانی، ۱۳۷۵، ۲۰-۱۶).

فهرست منابع

• آخوندی، شهلا. (۱۳۸۹). *بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

• آرنولد، تامس و پوپ، آرتوراپهام. (۱۳۹۳). *سیر و صور نقاشی ایران* (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: مولی.

• آژند، یعقوب. (۱۳۹۹). *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*. تهران: سمت.

• اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۴۰۰). *اسطورهٔ آفرینش در کیش مانی: با گفتارهایی دربارهٔ ادبیات و عرفان مانوی*. تهران: چشمه.

• بمباچی، آلیسو؛ اتینگهاوزن، ریچارد و شراتو، امبرتو. (۱۳۹۴). *هنر سامانی و غزنوی* (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: مولی.

• پاکباز، رویین. (۱۴۰۰). *نقاشی ایرانی: از دیرباز تا به امروز*. تهران: زرین و سیمین.

• پنجه‌باشی، الهه و محمدجانی دیوکلائی، زینب. (۱۴۰۱). مطالعهٔ تحلیلی معنای عناصر نمادین با تأکید بر هالهٔ نور در نگارگری مانوی. *رهپویهٔ هنر*، ۵ (۲)، ۱۷-۲۸.

• تجویدی، اکبر. (۱۳۸۶). *نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سدهٔ دهم هجری*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

• توشه‌اصل، مارال. (۱۳۹۸). *پدیدارشناسی هنر نقاشی ایرانی دورهٔ ساسانی و تأثیر آن در ادوار بعدی (با تکیه به نقش مانی)* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی.

• چن، شی‌رو. (۱۳۹۸). *گسترش کیش مانوی در میان اویغورها بر پایهٔ متون تورفانی و چینی* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران.

• حکم‌آبادی، عارفه‌سادات؛ خزایی، محمد و احمدپناه، سیدابوتراب. (۱۳۹۴). بررسی نقوش پارچه‌های سامانی. *خراسان بزرگ*، ۶ (۲۰)، ۵۷-۷۴.

• شعبانی، عطیه و محمودی، فتانه. (۱۳۹۴). تطبیق نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های منظومهٔ ورقه و گلشاه دورهٔ سلجوقی. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۵ (۱۰)، ۸۳-۹۶.

• عباس‌زاده، حسین؛ خمسه، هایده و مرتضایی، محمد. (۱۳۹۸). نویافته‌های نقاشی دیواری غزنوی در مسجد شهر تاریخی سنگ‌بست. *باستان‌شناسی ایران*، ۹ (۱)، ۱۱۱-۱۲۵.

• عطایی، مرتضی؛ موسوی حاجی، سیدرسول و کولابادی، راحله. (۱۳۹۱). سفال منقوش گلابه‌ای (انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری). *نگره*، ۷ (۲۳)، ۷۰- ۸۷.

• عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی* (ترجمهٔ غلامرضا تهامی). تهران: سازمان تبلیغات اسلامی حوزهٔ هنری.

• کاتلی، مارگریتا و هامبی، لوئی. (۱۳۷۶). *هنر سلجوقی و خوارزمی* (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: مولی.

• کونل، ارنست. (۱۳۸۸). *هنر اسلامی* (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: مولی.

• کیانی، محمدیوسف. (۱۳۷۵). *سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی*. تهران: نخست‌وزیری.

• گرابر، الگ و اتینگهاوزن، ریچارد. (۱۳۸۰). *هنر و معماری*

Painting of Samarra and Abbasid Princely Culture, Publisher: Brill, 107- 132.

• Schlumberger, D. (1952). Le palais ghaznevide de Lashkari Bazar. *Librairie Orientaliste Paul Geuthner*, (29), 251- 270.

• Watson, O. (2004). *Ceramics from Islamic lands*. London: Thames & Hudson, in association the al-Sabah Collection, Dar al-Athar al- Islamiyyah, Kuwait National Museum.

اسلامی (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: سمت.

• کلیم کایت، هانس یوآخیم. (۱۳۹۶). *هنر مانوی* (ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور). تهران: هیرمند.

• Gulácsi, Z. (2016). *Mani's Pictures: the didactic images of the Manichaeans from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia and Tang-Ming China.* Boston: Brill.

• Hoffman, E. (2008). *Between East and West: The Wall*

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
پنجه‌باشی، الهه و محمدجانی دیوکلائی، زینب. (۱۴۰۲). مطالعهٔ تطبیقی چهره و پوشش نگاره‌های مانوی بر نقاشی صدر اسلام. *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۱(۴۰)، ۱۹-۳۴.

DOI: 10.22034/JACO.2023.376546.1281
URL: https://www.jaco-sj.com/article_170967.html