Ancient Iranian Studies
2022, VOL. 1, NO. 3: 45-67. OPEN ACCESS
https://doi.org/10.22034/ais.2022.341940.1014

پژوهشنامهٔ ایران باستان

مقالهٔ پژوهشی

مطالعهٔ ویژگی‌های ساختاری نقاشی‌های مانوی

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

چکیده

نقاشی‌های مانوی زبان تصویری دین مانوی هستند، هر نگارهٔ مانوی دارای مضامینی عرفانی است که توسط نقش‌های انسانی به تصویر در آمده‌اند. نقش‌های انسانی که در نزد مانویان با عناوین و جایگاه‌های مقامی مختلف دسته‌بندی شده‌اند. چیدمان و قرارگیری هر پیکره انسانی در صفحهٔ نگاره‌ها براساس جایگاه و رتبه‌هایشان در مقیاس‌ها و حالت‌های مختلف نمایش داده شده است. بررسی و شناخت پیکره‌های انسانی موجود در نقاشی‌های مانوی می‌تواند به شناسایی ویژگی‌های ساختاری این هنر ارزشمند کمک کند زیرا ترکیب‌بندی، ریتم، تعادل، حرکت و هندسه که عناصر مهم ساختار بصری هستند، در نگاره‌های مانوی به پیکره‌های انسانی گره خورده است. هدف این پژوهش پی بردن به ویژگی‌های ساختاری نقاشی‌های مانوی است. سؤال‌های این پژوهش به این شرح است: ۱. ساختار نقاشی‌های مانوی مرهون چه عناصری است؟ ۲. نقاشی‌های مانوی چه ویژگی‌هایی در ساختار و ترکیب‌بندی دارند؟ روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و بررسی نمونه‌های موجود از آثار نقاشی مانوی روی کاغذ، انجام شده است. شیوهٔ تحلیل آثار براساس بررسی اصول و قواعد تجسمی به‌کار رفته در ویژگی‌های ظاهری نقاشی‌های مانوی است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد عناصر انسانی نقش اصلی را در ساختار نقاشی مانوی ایفا می‌کنند و معمولاً براساس جایگاه مقامی مقیاس و حالت نشستن پیکره‌ها تغییر می‌کند. اندازه و قرارگیری هر پیکره در بخش‌های هر صفحه نگاره براساس اصول و قواعد پرسپکتیوی نیست و تصویرها عمق ندارند، باوجوداین نگاره‌ها دارای تعادل و هماهنگی خاصی هستند و وزن بصری مطلوبی را داراست.

واژه‌های کلیدی: نقاشی مانوی، ساختار بصری، پیکره انسان، ترکیب‌بندی، مقیاس بدنی.

[۱]. دانشیار پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول) e.panjehbashi@alzahra.ac.ir
[۲]. کارشناس ارشد نقاشی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران parastoomohammadjani@yahoo.com

مشخصات مقاله: تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۲۱ | تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۱۵ | تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۷/۹

این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد زینب محمدجانی دیوکلائی با راهنمایی دکتر الهه پنجه‌باشی با عنوان «مطالعهٔ تأثیر پیکرنمایی مانوی بر نقاشی اوایل اسلام» در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا (س) است.

استناد: پنجه‌باشی، الهه و محمدجانی دیوکلائی، زینب. (۱۴۰۱). "مطالعهٔ ویژگی‌های ساختاری نقاشی‌های مانوی"، *پژوهشنامهٔ ایران باستان*، سال ۱، شمارهٔ ۳: ۴۵-۶۷.
https://doi.org/10.22034/ais.2022.341940.1014

مقدمه

شیوهٔ نقاشی مانویان به‌گونه‌ای خاص و متفاوت و دارای رمز و رازهای زیادی بوده که برای شناخت آن نیازمند ریزنگری در اسلوب اجرایی هستیم. محتوای هر نگاره توسط عناصر و نمادها و نشانه‌های مختلف بیان شده‌اند که در این پژوهش به یکی از این عناصر که در اجرای نگاره‌ها نقش اساسی داشته پرداخته می‌شود تا بتوانیم گوشه‌ای از این هنر پر رمز و راز را دریابیم. به همین جهت با مطالعهٔ ویژگی‌های ترکیب‌بندی‌ها و مقیاس‌های انسانی در هر نگاره به چگونگی ساختار این هنر پرداخته می‌شود. هدف این پژوهش پی بردن به ویژگی‌های ساختاری نقاشی‌های مانوی است. سؤال‌های این پژوهش به این شرح است: ۱. ساختار نقاشی‌های مانوی مرهون چه عناصری است؟ ۲. نقاشی‌های مانوی چه ویژگی‌هایی در ساختار و ترکیب‌بندی دارند؟ معمولاً نگاره‌های مانوی دارای تقسیم‌بندی بالا و پایین و یا چپ و راست بوده و تصاویر به‌صورت عمودی و یا افقی قرار می‌گرفتند و کل صفحه با پیکره‌های انسانی پر می‌شده، پیکره‌هایی که در حالت ایستاده، نشستن چهارزانو، نشستن روی پاشنه پا تصویر می‌شدند. براساس موقعیت مقامی هر پیکره، جایگاهش در بخش‌های مختلف صفحه تعیین می‌شده. بالاترین بخش صفحه متعلق به فرد مهم‌تر بوده که معمولاً در ابعاد بزرگ‌تر و از روبه‌رو تصویر می‌شد، و فضای باقی مانده در صفحه اختصاص به افراد دیگر داشت. اگر چند فرد با مقام یکسان در نگاره‌ای بودند مقیاس پیکره‌ها در صفحه تغییر نمی‌کرد و به‌صورت قرینه رسم می‌شدند. با اینکه نگاره‌ها بُعد خاصی ندارند اما تحرک و وحدت در بین اجزاء و عناصر را می‌توان احساس کرد. ضرورت و اهمیت تحقیق در این است که هنر مانوی از حیث هنری و فرهنگی دارای اهمیت شایانی است. شناخت و تشخیص اسلوب‌های اجرایی پیکره‌ها و ساختار نقاشی آنان به ما در شناخت بیشتر این هنر مهم کمک می‌کند، باوجود پژوهش‌هایی که دربارهٔ هنر مانوی انجام شده اما این موضوع تاکنون به‌صورت پژوهشی مستقل صورت نگرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش کیفی بوده و به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و فیش‌برداری انجام شده است. جامعه آماری این تحقیق، تصویر نسخه‌های مصور باقی‌مانده نقاشی مانوی از تورفان است و برای بررسی دقیق‌تر به روش نمونه‌گیری خوشه‌ای انتخاب شده مورد مطالعه قرار گرفته‌اند و به روش قیاسی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند. شیوه تحلیل بر مبنای اصول و قواعد تجسمی و ویژگی‌های آن است.

پیشینه پژوهش

تاکنون تعداد معدودی از پژوهشگران هنر به موضوع هنر مانوی پرداخته‌اند و اغلب این پژوهش‌ها مروری کلی بر هنر مانوی و یا در مورد عرفان و دین مانوی بوده و به ساختار نگاره‌های مانوی از لحاظ تجسمی و هنری پرداخته نشده است. به‌خصوص در هیچ پژوهشی پیکره‌های انسانی موجود در نگاره‌ها را از حیث مقیاسی و حالت جلوس بررسی نکرده‌اند. همین موضوع ضرورت این پژوهش و جنبهٔ نوآوری این پژوهش را نشان می‌دهد. در ادامه به معرفی پژوهش‌های مرتبط با موضوع پرداخته می‌شود. کلیم کایت (۱۳۹۶)، در کتاب هنر مانوی به نمادها و ویژگی‌های تصویری نگاره‌ها و کتاب‌های مانویان پرداخته است و بخشی از مطالب کتاب خود را به توصیف و تحلیل نگاره‌ها اختصاص داده است. اسماعیل‌پور (۱۴۰۰)، در کتاب اسطورهٔ آفرینش

در کیش مانی به جامعه مانوی و اسطوره‌های مانوی پرداخته و نقش هر یک را در دین مانوی توضیح داده. هامبی و دیگران (۱۳۸۹)، در کتاب هنر مانوی و زردشتی به کانون‌های هنر مانوی اشاره کرده و توضیحاتی در مورد شیوه و فن اجرای نگاره‌ها داده است. آژند (۱۳۸۹)، در کتاب نگارگری ایران جلد اول در مورد نقاشی‌های مانویان کشف شده در تورفان توضیحاتی داده است. اسماعیل‌پور (۱۳۸۲) در مقاله خود با عنوان زیبایی‌شناسی در هنر و ادبیات مانوی به بررسی عناصر نمادینی که در نگاره‌های مانوی قرار دارند پرداخته و در آخر این‌گونه نتیجه گرفته است که غایت زیبایی در هنر مانوی نجات و رستگاری روح و عروج به بهشت نور است. شعبانی و محمودی (۱۳۹۳)، در مقالهٔ تطبیق نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های ورقه و گلشاه دورهٔ سلجوقی به پیکره‌های موجود در نگاره ورقه و گلشاه و نگاره‌های مانوی به شیوه تطبیقی پرداخته و به‌صورت کلی و اجمالی ترکیب‌بندی نگاره‌های مانوی را بررسی کرده است. در مجموع می‌توان نتیجه گرفت که مقالات و کتب مربوط به این زمینهٔ پژوهشی کم بوده و این زمینهٔ پژوهشی باوجود اهمیت هنری و تاریخی مورد غفلت واقع شده است. بنابراین در این مقاله سعی می‌شود با بهره‌گیری از منابع مرتبط و بررسی نمونه‌های نقاشی مانوی به بررسی و تحلیل این موضوع پرداخته شود.

مروری بر هنر مانوی

سنت نگارگری مانویان به خود بنیان‌گذار مانویت برمی‌گردد. مانی پرورش یافتهٔ جامعه مندایی-گنوسی سده سوم و مدعی رسالتی جهانی گستر بود. مانی آیین خود را به‌صورت نوشتار در می‌آورد و به‌دلیل پیچیدگی‌ها و هم‌چنین حضور اسطوره‌های گوناگون در کیش مانوی نیاز به ابزاری بود تا فهم آن را برای همگان ساده کند. مانی برای این مهم نقاشی را برگزید. بنا به گفتهٔ خود مانی هدف از استفاده نقاشی در کنار نوشته‌هایش تکمیل آموزش باسوادان بود و درعین‌حال درک پیامش را برای دیگران نیز ساده می‌کرد (ویدن‌گرن، ۱۳۹۵: ۱۴۲). مانی هنر نقاشی را چون وسیله‌ای برای رستگاری روح و روان آدمی و عروج آن به بهشت نور[۱] می‌دانسته است، به‌زعم وی وظیفه این هنر آن بوده است که توجه را به عوالم بالاتر جلب نماید، عشق و ستایش را به سوی فرزندان نور متوجه سازد و نسبت به زاده‌های تاریکی ایجاد نفرت نماید (تجویدی، ۱۳۸۶: ۳۲). اسطوره‌ها و آموزه‌های گنوسی-مانوی بی‌تردید بر هنر مانوی تأثیری شایان گذارده است. اصولاً تجلی دینی-عرفانی هنر یکی از ابعاد مهم و گسترده فرهنگ بشری است که در مانویت به‌ویژه در بُعد هنرهای تصویری به زیباترین شکل بازتاب یافته است. درواقع، پیوند هنر و اساطیر در عرفان مانوی شکل متعالی خود را نشان داده است. هنر و اسطوره در اینجا چنان به هم گره خورده‌اند که جدانشدنی‌اند (اسماعیل‌پور، ۱۴۰۰: ۱۶۴). مانویان زمینه هنر دورهٔ اشکانی را راهنمای نقاشی خود قرار دادند و سعی کردند شیوه متداول نقاشی روی گچ و آبرنگ و سپس نقاشی روی کاغذ و پارچه را به اجرا درآورند. به دلیل گستره تبلیغاتی دین و آیین مانویت، مانی و پیروانش سفرهای تبلیغی زیادی انجام دادند. همچنین پیروان مانی پس از مرگ او از طرف زرتشتیان ایران و حاکمان سایر نواحی بسیار مورد آزار و اذیت قرار گرفتند و مجبور به تغییر مکان‌های زیادی شدند، بنابراین آثار تصویری مانویان در مناطق مختلفی دیده می‌شود که بیشتر آن‌ها به‌دلیل از بین رفتن آثار مانویان در ایران، در بیرون از ایران به‌دست آمده

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

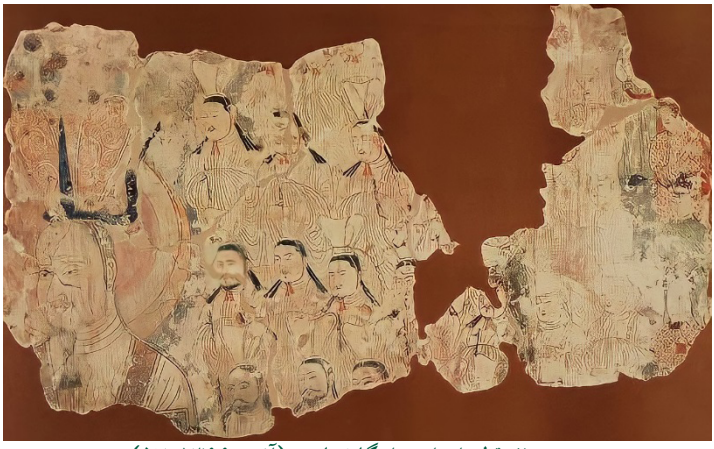
تصویر ۱. برگه‌ای مصور، پیکره‌دار از هنر مانوی (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۵۷)

است. آگاهی ما درباره دیوارنگاره‌های مانوی تنها مبتنی بر توصیفات آلبرت گرونویدل[1] و آلبرت فن لوکک[2] است. بسیاری از آبرنگ نگاره‌های دیواری کم‌رنگ است یا محو گردیده یا چندان شکستگی در آن پدید آمده که دیگر جابه‌جا شدنی نیستند. جز چند مورد تقریباً آثار عتیق مانوی اعم از آبرنگ نگاره‌های دیواری، مینیاتورها یا دست‌نوشته‌ها که در آسیای مرکزی بازمانده است همگی از واحه تورفان است (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۷۸). بخش بزرگ قطعات هنر مانوی را تکه‌های کاغذی می‌سازد (تصویر ۱)؛ قطعاتی که از نسخه‌های مُذَهّب به‌دست آمده و برخی از آنها دارای نگاره‌های پیکردار است اگرچه چیزی از کتاب‌های سالم مانوی، که دربرگیرنده تکه‌های نگاره‌دار بوده، به‌دست نیامده، شماری از ویژگی‌ها زبان گویای کتاب‌های هنری مانوی با ویژگی‌های نسخه پردازانهٔ منحصربه فرد است. با توجه به همین بازمانده‌ها می‌توان دریافت که مانویان بر تهیهٔ کتاب‌های ارزشمند تأکید داشته و مواد گران‌بها و اسلوب ویژه‌ای را به‌کار می‌برده‌اند (میرزایی، ۱۳۹۹: ۲۷).

اگرچه بخش کمتری از آثار بازمانده از تورفان را دیوارنگاره‌ها تشکیل می‌دهد، اما ویژگی‌های آن‌ها شایسته توجه است. دیوارنگاره‌ها (تصویر ۲) تکه‌هایی است که از سطح دیوارهای گچ‌اندود و نگارین، از درون ساختمان‌های خشت گِلی به‌دست آمده است. گنجینهٔ رنگ دیوارنگاره‌های مانوی با قطعات بازمانده از نسخه‌ها متفاوت است؛ یعنی فام‌های گوناگون به چشم نمی‌خورد و رنگ گرم کمتر به‌کار رفته است. باوجودآن‌که دیوارنگارهٔ سالمی بازنمانده، تکه‌ها نشان می‌دهد که پیکره نگاری در دیوارنگاره‌ها بیشتر از تزئین با آرایه‌های زینتی در مدار توجه بوده و شکل‌ها ساده‌تر شده است (میرزایی، ۱۳۹۹: ۲۹).

نقاشی‌هایی که از تورفان به‌دست آمده منبع تصویری مهمی برای شناخت هنر مانوی هستند، هرچند اغلب این آثار آسیب دیده، پاره شده و وضعیت نامناسبی دارند، بااین‌حال اما می‌توان با توجه به قسمت‌هایی که سالم مانده به ارزیابی این هنر گران‌بها دست زد. در این پژوهش نیز چند

1. Albert Grunwedel
2. Albert Von Le Coq



تصویر۲. قطعه‌ای از دیوارنگارهٔ مانوی (آژند، ۱۳۹۹: ۵۷)

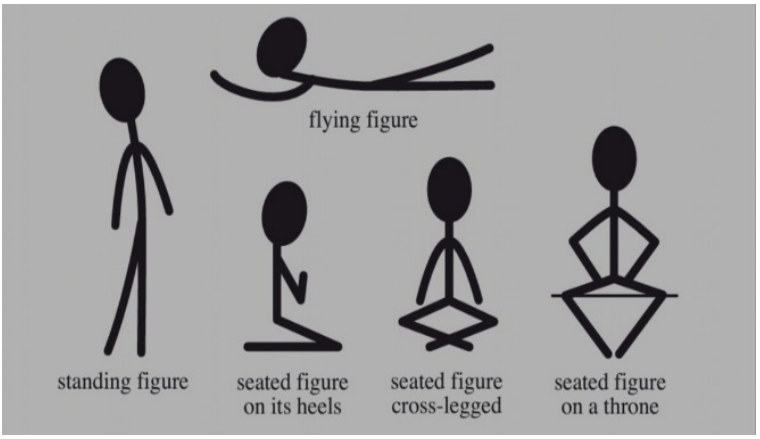
نسخه مصور از نقاشی‌های مانوی را که از تورفان به‌جامانده از لحاظ آرایش عناصر انسانی مورد بررسی قرار می‌دهیم.

بازنمایی انسان در نقاشی مانوی

ازآنجاکه اسطوره‌ها و اعتقادات مانی از آفرینش جهان آن‌قدر پیچیده و دشوار بود که او ناگزیر برای توضیح مبانی دینش به تصویرسازی و نقاشی رو آورد. او سعی داشت تا با طرح‌ها و تصاویر زنده، پویا و روشن که از تخیل بی‌انتهای او و البته از طبیعت پیرامونش الهام گرفته شده بود، دین نوپا و نو گرایش را به مخاطبانش عرضه دارد. مانی ارزش تصاویر را می‌دانست و نقاشی‌هایش را بر سیستم پیچیده مذهبی و فلسفی خود پیاده می‌کرد و به همگان عرضه می‌داشت (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۳۰). رسالت نقاشی‌های مانوی نشان دادن رسیدن انسان به نور و رستگاری و رهایی از تاریکی و ظلمت بود، به همین خاطر در نگاره‌ها افرادی را می‌بینیم که در فضایی روحانی به تصویر درآمده‌اند. فضای نگاره‌ها طوری طراحی شده که هر تصویر روایت داستانی است که هنرمند مانوی به تصویر کشیده است و فرم‌های انسانی در هر نگاره در حال بازگو کردن این روایات هستند، روایاتی که براساس فلسفه دین مانوی شکل گرفته‌اند. این پیکره‌های انسانی که گاه تمام صفحه نگاره‌ها را دربرمی‌گیرند به زمان و مکان خاصی تعلق ندارند. این اشخاص معمولاً پیکره‌های ایزدان مانوی، برگزیدگان[1] و یا نیوشایان[2] هستند. تمام شخصیت های انسانی در نگاره‌های مانوی از لحاظ اجزای صورت به یک شکل ترسیم می‌شدند، برای تشخیص هر شخصیت باید به نوع پوشش و عناصر اطراف و حالت پیکره‌ها رجوع نگاه کنیم؛ ایزدان را معمولاً با لباس فاخر، هاله دور سر، نشسته یا ایستاده بر گل نیلوفر نقش می‌کردند، گزیدگان همیشه لباسی بلند، سفید با آستین‌های آویزان و گشاد بر تن داشتند و نیوشایان مجاز بودند هر لباسی بپوشند.

۱. طبقه خواص و برگزیده مانوی که فقط به امور دینی و آیینی اشتغال داشتند. طبقه پایین‌تر از آنان نیوشایان بودند که خوراک و پوشاک آنان را فراهم می‌کردند (اسماعیل‌پور، ۱۴۰۰: ۳۵۶).

۲. نیوشایان یا شنوندگان (سماعون)، پایین‌ترین طبقه مانوی یا مردم عادی را تشکیل می‌دادند (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۶۳).



تصویر۳. پنج حالت نشستن پیکره‌های مانوی از نظر گولاچی (Gulacsi, 2005: 137)

ویژگی‌های ساختاری نقاشی مانوی براساس نمایش پیکره‌ها در نگاره‌ها

با تأمل و جست‌وجو در شیوهٔ اجرای پیکره‌های نقاشی‌های مانوی مشخص می‌شود که هنرمند مانوی از روش متفاوتی برای قرارگیری فرم‌های انسانی در نگاره‌ها استفاده کرده که براساس قاعده و اصول پرسپکتیوی نبوده و طبق اصول خاصی که مخصوص مانویان بوده ترسیم می‌شده. اما به شیوه‌ای هنرمندانه این پیکره‌ها اجرا می‌شدند که تعادل تصاویر و وزن بصری به خوبی حفظ شده، حتی زمانی که پیکره‌ها به‌صورت فشرده در کنار هم قرار گرفته‌اند. از نظر گولاچی فیگورهای انسانی در هنر مانوی در پنج حالت (تصویر ۳) به نمایش گذاشته شده‌اند که عبارت‌اند از: ایستادن، پاشنه نشستن، چهارزانو نشستن، بر تخت نشستن و حالت پرواز (Gulacsi, 2005: 137). در این بخش دغدغه نگارنده این است که با توجه به حالت نمایش و مقیاس پیکره‌ها در نگاره‌ها پی به اصول ساختاری نقاشی های مانوی ببرد. در انتها پس از بررسی نگاره‌ها مطالب در جدول ۱ و ۲ جمع‌بندی می‌شود.

نگارهٔ توبه‌گران

این نگاره (تصویر ۴) صحنه‌ای از موعظه را نشان می‌دهد که در دو قسمت کشیده شده است (یکی بالای دیگری). در قسمت پایینی صحنه سه مرد و سه زن غیر روحانی به حالت V شکل روی دو قالیچه نشسته‌اند. شخصیت‌های تصویر بی‌حرکت روی پاشنه‌هایشان نشسته‌اند و دست‌هایشان را جلوی سینه و زیر آستین‌ها به هم قلاب کرده‌اند. سرپوش‌هایشان نشان می‌دهد که به‌احتمال اعضای خاندان سلطنتی اویغور هستند. دو مرد سمت راست تصویر (از داخل) کلاه سه گوش سیاه رنگ به سر دارند. این کلاه‌ها را معمولاً شاهزاده‌ها به سر می‌گذاشتند. در سمت چپ تصویر (از داخل) زن ها، کلاه بلند زنانه با میانه زراندود مخصوص شاه دخت‌ها را به سر دارند. دو شخصیت دیگر از این تصویر پایینی کلاه کوچک‌تر، گرد، ساده و بی‌پیرایه‌ای به سر دارند که بیانگر رده پایین‌تر آن‌ها است (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۰: ۱۹۲). این افراد در برابر دو گزیده که بر اورنگ گل‌های سرخ نیلوفری نشسته‌اند زانو زده‌اند. گزیدگان به‌ویژه گزیدهٔ سمت چپ که کتابی در دست دارد به‌احتمال در حال اجرای مراسم توبه‌اند

تصویر۴. صحنه‌ای از موعظه دادن گزیدگان مانوی (Gulacsi, 2001: 60)

(کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۲۰). طریقهٔ نشستن دو گزیده با هم متفاوت است، گزیدهٔ سمت چپ روی پاشنهٔ پاهایش نشسته و در حال قرائت کتابی است اما گزیدهٔ سمت راست به شکل چهارزانو نشسته و دستانش را به حالت ویتارکا مودرا[1] به سمت بالا گرفته به‌نظر در حال موعظه دادن است. ویژگی‌های صورت دو گزیده یکسان است. برای ابروها یک خط سیاه نازک با خمیدگی ملایم یک خط قرمز خمیده‌تر و ضخیم‌تر برای پلک‌ها استفاده شده، یک زاویهٔ تقریباً مستقیم در نوک بینی، سوراخ بینی با زاویهٔ کم به سمت عقب خم می‌شود (Gulac-si, 2005: 48).

هر دو گزیده ریش و سبیل و مدل موهای یکسانی دارند. گزیده سمت راست کلاه استوانه‌ای سفید و بلندی بر سر دارد قسمتی از سر گزیده سمت چپ از بین رفته، به‌احتمال او نیز همان کلاه استوانه‌ای که مخصوص برگزیدگان است را بر سر دارد. این تصویر در دو بخش بالا و پایین تقسیم شده (تصویر ۵)، گزیدگان قسمت بالا و پیشکش آورندگان قسمت پایین، اندازهٔ پیکره‌ها هیچ فرقی با هم

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

تصویر ۵. حالت‌های قرارگیری و نشستن پیکره‌ها در نگاره توبه گران (Gulacsi, 2005: 143)

ندارند، اما هنرمند مانوی با قرار دادن عناصر گیاهی به‌عنوان نوعی لایهٔ میانجی بین این دو قسمت فاصلهٔ آن‌ها و جدا بودن آنها از هم را نشان داده‌اند. با توجه به اینکه گزیدگان مانوی مقامی بالاتر از نیوشایان یا افراد عادی دارند در قسمت بالای صفحه قرار داده شده اند و دیگر افراد در پایین‌ترین قسمت صفحه تصویر شده‌اند. قرار دادن افراد مهم در بالاترین قسمت نگاره، روشی است که مانویان برای نشان دادن طبقات اجتماعی و جایگاه افراد مهم به‌کار می‌بردند.

نگارهٔ صحنهٔ شهریاری

این نگاره (تصویر ۶) به دو نیمهٔ بالایی و پایینی تقسیم شده است. شخصیت وسط تصویر که در قسمت وسط و بالایی نگاره قرار دارد به‌نظر یک مقام روحانی بلندپایه است، که شهریاری با زره کامل در برابرش زانو زده است. شهریار و آن مقام روحانی، دست راست یکدیگر را فشرده‌اند که در قالب پیچیدهٔ نمادگرایی مانوی می‌تواند اشاره به رستگاری باشد. کلیم کایت گفته: میل دارم این صحنه را به‌عنوان تاج‌گذاری شهریار به‌دست شماس[1] یا به کیش مانوی گرویدن شهریار قلمداد کنم. شاید چهرهٔ بوگو خان است که در ۷۶۲ م کیش نور را پذیرفت (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۱۱). دو گزیده و فردی با لباس فاخر در سمت چپ و شهریار و افرادش در سمت راست روحانی روی پاشنهٔ پاهای شان نشسته‌اند، اما روحانی که در ابعادی بزرگ‌تر در بین این افراد قرار گرفته به‌صورت چهارزانو نشسته، به‌نظر مانویان پیکره شخصیت‌های مهم را بزرگ‌تر و در حالت نشستن چهارزانو

۱. مقامی همچون اسقف مسیحی.

تصویر۶. صحنهٔ شهریاری و یا مراسم رستگاری در آیین مانوی (Gulacsi, 2001: 72)

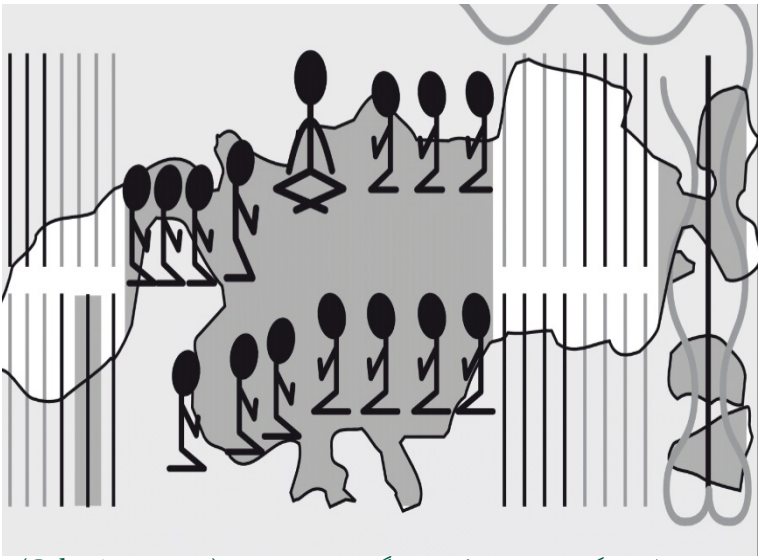
تصویر می‌کردند. در بخش پایینی تصویر چهار ایزد هندو که از راست به چپ عبارت‌اند از: شیوا، برهما، ویشنو با صورت وراهه[1] با تجسم گرازگونه‌اش و سرانجام ایزد گنشا که سر فیل مانندی دارد قرار دارند. به‌احتمال ایزدان مانوی به نحو شایسته‌ای پشت چهره‌های هندو پنهان شده‌اند (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۱۲).

این ایزدان هندو به‌صورت فشرده در کنار یکدیگر بر پاشنه پاهایشان نشسته‌اند، بدن‌ها و سر هر چهار نفر به سمت راست چرخیده به سمت دو ایزدی که با هاله صورتی و قرمز که در مقابلشان نشسته‌اند. گویی در حال گفتن چیزی به آن‌ها هستند. چهرهٔ ایزدان هندی سراسر اخم و نگاهی عصبی را نثار دو ایزد مقابل‌شان کرده‌اند. پیکره‌ها در این نگاره طوری کنار هم هستند (تصویر ۷) که بیننده احساس می‌کند پیکره‌ها به‌صورت فشرده کنار هم قرار دارند. تمام صحنه را نقش‌های انسانی پر کرده‌اند هیچ لایهٔ میانجی یا خط افقی بین تصویر بالا و پایین نیست و حتی کمی از هالهٔ نور و سرهای پیکره‌های پایینی روی تصاویر قسمت بالایی را گرفته‌اند. پس‌زمینه‌ای دیده نمی‌شود و پیکره‌ها به هم چسبیده‌اند و فضاسازی پر و شلوغ است. بااین‌حال به‌نظر می‌رسد هنرمند مانوی کمی سعی کرده عمق را در تصویر نشان دهد زیرا مقام روحانی را بزرگ‌تر از بقیه افراد تصویر کرده و پیکره‌های دیگر را اگرچه تقریباً اندازهٔ هم کشیده اما کمی بالا و پایین و مورب کشیده تا به عمق تصویر کمک کند.

نگارهٔ خوشنویسان مانوی

عناصر بصری در این نگاره (تصویر ۸) شامل پیکره‌های انسانی، درخت و متن است. پیکره‌های انسانی که با جامه‌ای سپید و کلاهی بلند، کاغذی در مقابلشان و قلمی در دست دارند خوشنویسان مانوی هستند. آن‌ها در دو ردیف بالا و پایین و چپ و راست قرار گرفته‌اند و متنی که در وسط تصویر وجود دارد سبب شده این نگاره به دو بخش عمودی تقسیم شود. در سمت راست سه خوش‌نویس در قسمت بالا و پایین هستند، اما سمت چپ

۱. در لغت به معنی گراز است.

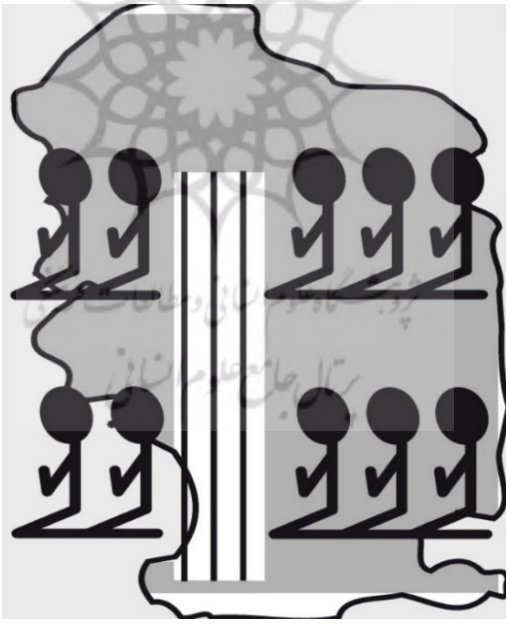


تصویر۷. حالت قرارگیری و نشستن پیکره‌ها در نگارهٔ صحنهٔ شهریاری (Gulacsi, 2005: 147)

نگاره سالم نمانده است و فقط دو خوش‌نویس در قسمت بالا دیده می‌شوند. نکته‌ای که اینجا جلب توجه می‌کند این است که در این نگاره خوشنویسان مانوی همگی قلم را در دست چپ خود گرفته‌اند، همچنین نوشته‌ای که در وسط تصویر وجود دارد به‌صورت معکوس از پایین به بالا است. انگار همه‌چیز در این نگاره وارونه است. شاید مفهوم این نگاره این بوده که در دورهٔ التقاط و آمیختگی هیچ‌چیز سر جای خود قرار نگرفته است و همه غوطه‌ور و وارونه جلوه می‌کنند و فقط در بهشت روشنی نظم حکم‌فرما است (بهادر، ۱۳۸۶: ۱۱۶). درخت زندگی که درختی سه شاخه با نماد سرزمین نور است را در بالاترین قسمت نگاره در پشت سر خوشنویسان قرار داده‌اند و انگورهایی به رنگ قرمز از درخت آویزان است. سر خوشنویسان کمی مایل به چپ و نگاهشان به سمت پایین رسم شده، چهره‌های افراد یکسان با موهای بلند که از زیر کلاه تا روی شانه‌هایشان افتاده و از قسمت جلوی سر نیز موهایی کوتاه روی پیشانی قرار گرفته است. رنگ پوست شان را با سایه پردازی سفید و صورتی مایل به قرمز نشان داده‌اند اما رنگ قرمز در آن غالب است طوری که صورت خوشنویسان را بسیار گل‌گون نشان داده است.

در این نگاره وحدت و انسجام خاصی نمایان است، تقسیم‌بندی و تقارن (تصویر ۹) با هوشمندی بسیاری به‌کار گرفته شده است. به‌نظر نمی‌رسد هنرمند مانوی با هدف رتبه‌بندی مقامی پیکره‌ها را در بالا و پایین قرار داده باشد. زیرا همهٔ آن‌ها از نظر ابعادی به یک اندازه و از نظر پوشش و ترسیم چهره نیز به یک شکل هستند. در مورد درخت زندگی که در بالاترین نقطه نگاره قرار گرفته نیز به‌احتمال براساس اندیشه مانوی که رسیدن انسان به رستگاری بهشت نور است در بالای نگاره طراحی شده، زیرا درخت زندگی نماد سرزمین نور است و برای مانویان دارای ارزش و جایگاه بالایی است و طبق اصول تصویری نقاشی مانوی، هرچه که مهم‌تر باشد بالاترین قسمت نگاره قرار می‌گیرد و در این نگاره درخت زندگی

تصویر۸. خوشنویسان مانوی با متنی در میانهٔ تصویر (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۶۱)



تصویر ۹. حالت قرارگیری و نشستن پیکره‌ها در نگارهٔ خوش‌نویسان مانوی (Gulacsi, 2005: 156)

این جایگاه را از آن خود کرده است.

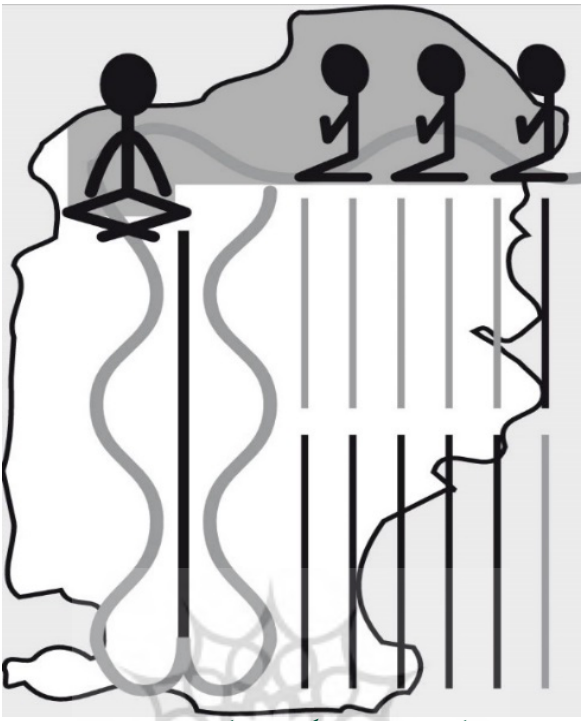
نگارهٔ چند نوازندهٔ مانوی

این نگاره (تصویر ۱۰) به‌نظر با موضوع شعر و

تصویر ۱۰. نگارهٔ چند نوازندهٔ مانوی (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۶۰)

موسیقی ترسیم شده است. این برگهٔ مصور نشان می‌دهد موسیقی نزد مانویان جایگاه عرفانی داشته است. در این نگاره موسیقی‌دانان به ترتیب هر یک بر قالیچهٔ سبز آراسته، در برابر یک استاد گروه هم‌نوازان یا رهبر ارکستر که بر قالیچه‌ای سرخ‌رنگ منقوش شده، نشسته‌اند (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۱۷). پیکره‌های انسانی در این نگاره در بالاترین قسمت صفحه نقش شده و بیشترین فضای نگاره را عناصر گیاهی و متن پر کرده است. دو شخص نوازنده مانند هم روی پاشنهٔ پاهایشان نشسته‌اند، شخص سمت راست جامه‌ای به رنگ آبی با گل‌های قرمز و کمربندی زرد رنگ بر تن و کلاهی قرمز رنگ بر سر که با نواری به زیر چانه‌اش بسته شده است در حال نواختن موسیقی است، شخصی که با فاصلهٔ اندکی در کنارش قرار دارد جامه‌ای به رنگ قرمز با طرح‌های زرد رنگ بر تن دارد و دست‌هایش را در آستین فرو کرده، موهایش در اطراف بدنش رها شده است. صورت آنان تار و محو شده و مشخص نیست. رهبر آنان کمی جلوتر، در مقابل شان با جامه‌ای سپید، چهارزانو نشسته است. قسمتی که صورت رهبر قرار گرفته پاره شده و از بین رفته است.

به‌نظر می‌رسد هنرمند مانوی کمی در نشان دادن ژرفا در این نگاره موفق بوده زیرا قرار گرفتن پیکره رهبر (تصویر ۱۱) کمی جلوتر از نوازندگان، بودن فضای خالی بین دو قالیچه و بزرگ‌تر بودن پیکره رهبر و قرار گرفتن آن در جلوی صفحه باعث شده نوازندگان دورتر به‌نظر بیایند. همچنین مایل بودن بدن و صورت پیکره‌های نوازنده به سمت راست نیز به عمق



تصویر۱۱. حالت قرارگیری پیکره‌ها در نگارهٔ نوازندگان مانوی (Gulacsi, 2005: 156)

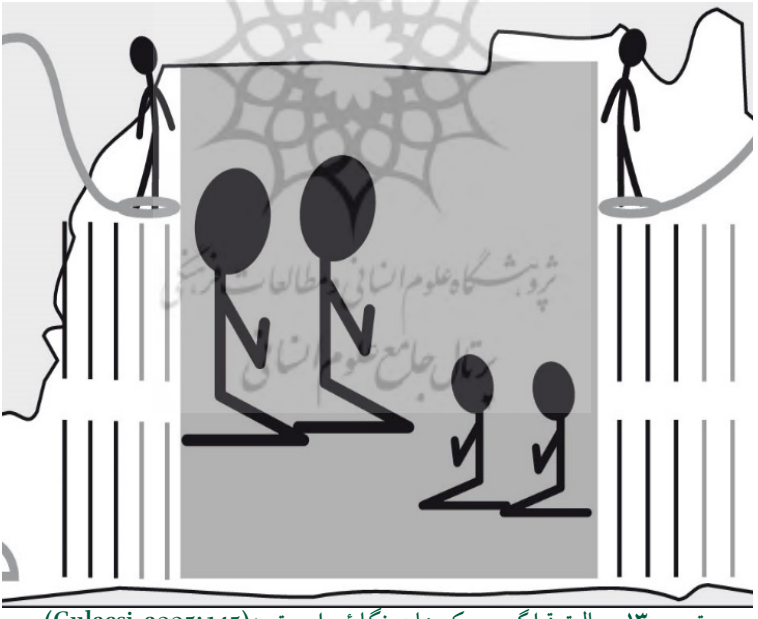
تصویر کمک کرده است. در این نگاره اگرچه همهٔ پیکره‌ها در بالای صفحه قرار دارند اما پیکره رهبر به‌گونه‌ای از روبه‌رو و بزرگ‌تر رسم شده که چشم بیننده ابتدا معطوف به سمت رهبر می‌شود و شخص مهم نگاره و نقطهٔ تأکید را تشخیص می‌دهد.

نگارهٔ مراسم توبه

در سمت چپ و راست این نگاره (تصویر ۱۲) به‌صورت قرینه متنی به رنگ مشکی و قرمز نوشته شده و نگاره در وسط صفحه بین متون قرار گرفته است. بر حاشیهٔ بالایی، سمت چپ و راست بالای سطور نگارش یافته، نگارهٔ پسران برهنه‌ای به چشم می‌خورد که در حال رقص و آوازند. در خود نگاره دو مرد تصویر شده‌اند که جامهٔ قهوه‌ای پوشیده و بر قالیچه‌ای سرخ‌رنگ زانو زده‌اند و در کنار آنان کاسه‌ای نهاده شده است. در برابر آنان دو هیکل بلند سفیدپوش قرار دارد که دستار سپید بلندی بر سر دارند و می‌توان آنان را حواریون یا چهره‌های ایزدی (به‌گمان لوکک) به‌احتمال بسیار، گزیدگان به شمار آورد (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۲۲-۱۲۱).

یکی از گزیدگان دستانش پوشیده است و در حالت احترام تصویر شده اما دیگری دستش را به‌صورت ویتارکا مودرا گرفته است. به‌نظر در حال موعظه یا اجرای مراسمی برای دو فردی که در مقابلشان قرار دارند (به‌احتمال نیوشایان) هستند. در این نگاره گزیدگان بیشترین فضای نگاره (تصویر ۱۳) را دربرگرفته‌اند و در مقیاسی بسیار بزرگ‌تر از دو نیوشا و در قسمت بالایی صفحه رسم شده‌اند که نشان برتر بودن آنان از نظر مقامی است. هر چهار پیکره روی پاشنه پا تصویر شده‌اند اما مقیاس بدنی آنان متفاوت

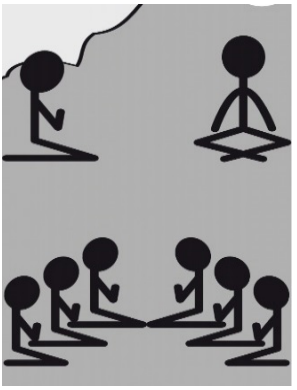
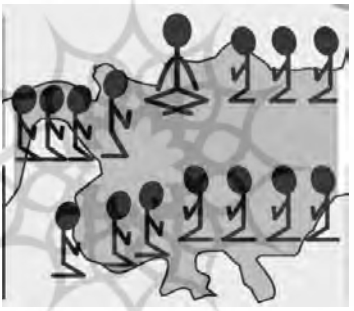
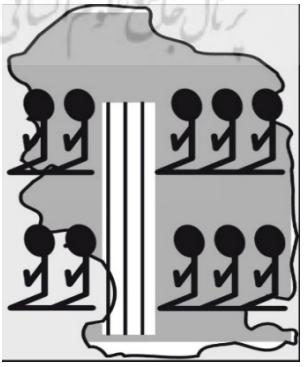
تصویر۱۲. برگی مصور از کتاب مانوی که به‌احتمال مراسم توبه را نشان می‌دهد (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۶۲)



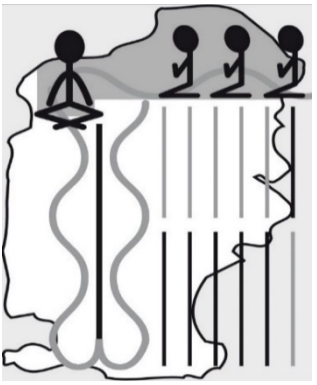
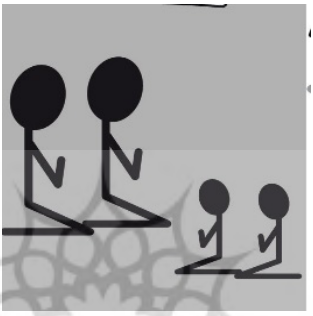
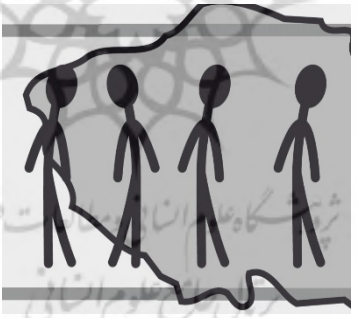
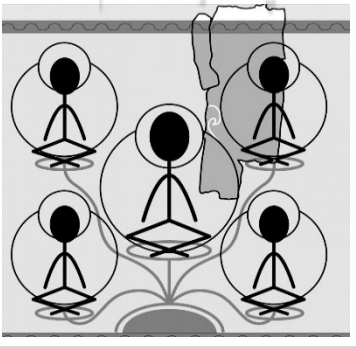
تصویر۱۳. حالت قرارگیری پیکره‌ها در نگارهٔ مراسم توبه(Gulacsi, 2005: 145)

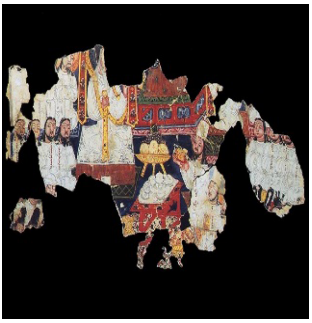
است. این نگاره تقسیم‌بندی صفحه‌ای ندارد و کمترین عمق‌نمایی در آن دیده می‌شود؛ فقط جهت قالیچه‌ها و بدن و سرهای پیکره‌ها مایل و سمت یکدیگر چرخیده است.

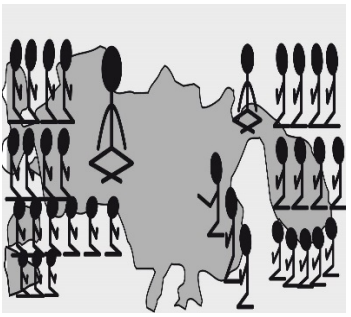
جدول ۱. حالت‌ها و ویژگی‌های قرارگیری پیکره‌ها در نقاشی‌های مانوی

حالت نشستن	ویژگی	شخصیت‌ها به‌صورت آدمک‌های خطی	تصویر
فرد مهم تر به‌صورت چهارزانو و بقیه روی پاشنه پا نشسته‌اند	افراد مهم در بالاترین قسمت نگاره، از روبه‌رو، دیگر افراد در پایین‌ترین قسمت نگاره و مورب		
فرد مهم تر چهارزانو نشسته و افراد دیگر روی پاشنه پا نشسته‌اند	فرد مهم‌تر در ابعاد بزرگ‌تر و از روبه‌رو در بالاترین قسمت نگاره و افراد دیگر در کنارش و یا در پایین در ابعاد کوچک‌تر به‌صورت مورب		
همهٔ پیکره‌ها به‌صورت نشسته روی پاشنه پا	همهٔ پیکره‌ها در یک اندازه، مایل به سمت راست		

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

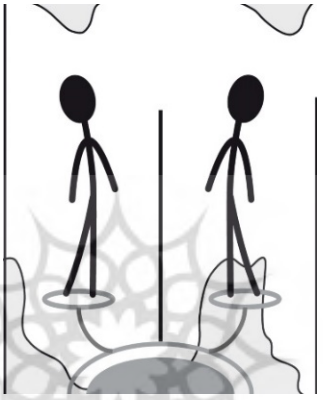
پیکره جلویی چهارزانو، پیکره‌های عقب‌تر نشسته روی پاشنه پا	پیکره مهم جلوتر، بزرگ‌تر و از روبه‌رو، پیکره‌های عقب‌تر مایل به راست و کوچک‌تر		
هر چهار پیکره نشسته روی پاشنه پا	پیکره‌های مهم در ابعاد بزرگ‌تر و افراد دیگر در ابعاد کوچک‌تر. و هر چهار پیکره روبه‌روی هم		
هر چهار پیکره به‌صورت ایستاده	اندازهٔ پیکره‌ها یکسان و بدن‌ها کمی مایل و خمیده		
هر پنج پیکره نشسته به‌صورت چهارزانو	پیکرهٔ مهم در بخش میانی و بزرگ‌تر از بقیهٔ پیکره‌ها، همهٔ پیکره‌ها از روبه‌رو		





شخصیت‌های مهم چهارزانو، دیگر افراد نشسته روی پاشنه پا، بعضی افراد به حالت تعظیم

شخصیت مهم در ابعاد بزرگ، بقیهٔ افراد کوچک‌تر و مایل به شخص مهم

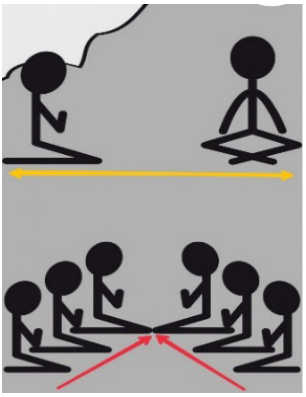
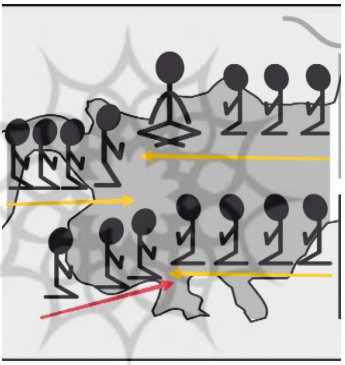
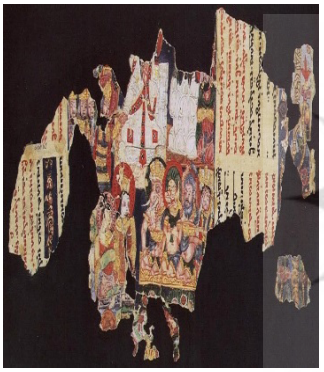
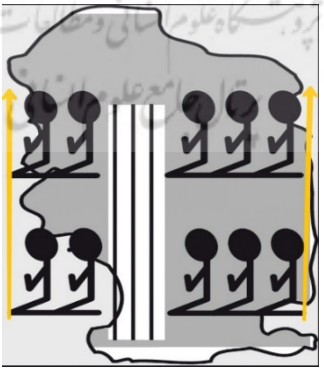


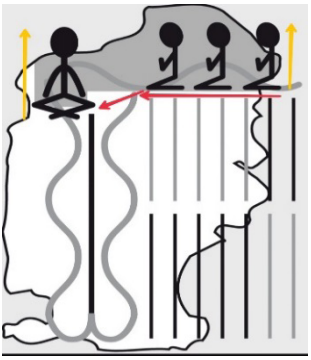
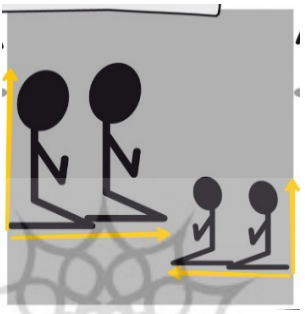
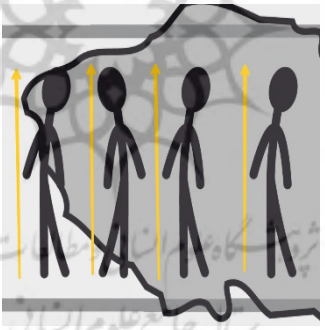
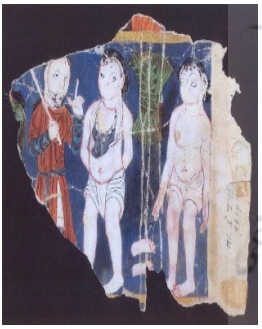
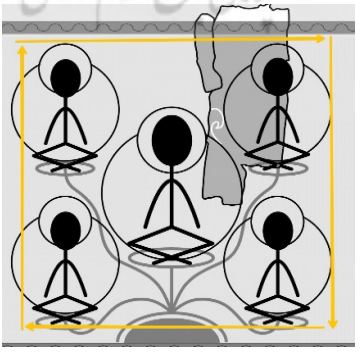
هر دو پیکره به‌صورت ایستاده

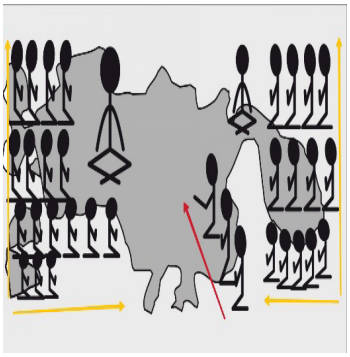
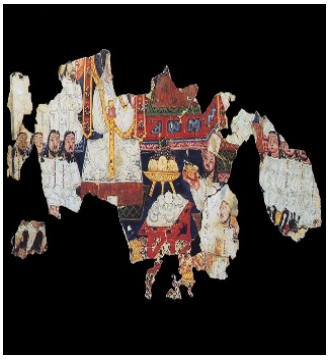
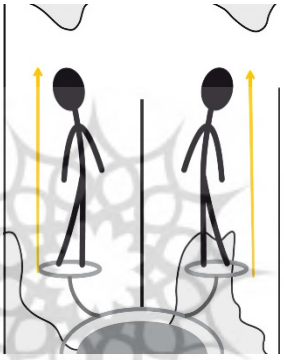
هر دو پیکره در یک ابعاد به‌صورت قرینه و بدن آن‌ها مایل به سمت یکدیگر

در همه بخش‌های نگاره‌ها عناصر انسانی دارای حضور فعال و پویا هستند بنابراین ساختار نگاره‌ها براساس نقش این شخصیت‌ها طراحی شده است. پیکره‌های انسانی در نقاشی مانوی دارای دسته‌بندی ایزدان، برگزیدگان و نیوشایان است که به‌ترتیب، ایزدان مقام والایی دارند و بعد از آنان برگزیدگان و نیوشایان پایین‌ترین مقام را دارا هستند. این اولویت‌بندی مقامی در ترکیب‌بندی و ساختار کل نقاشی‌های مانوی نمایان است. اگر هر نگاره را به دو بخش تقسیم کنیم بخش بالایی همیشه مختص به بالاترین مقام و بخش پایینی به پایین‌ترین مقام اختصاص داده شده است، و یا اگر تقسیم صفحه‌ای نداشته باشد اغلب بخش میانی صفحه مختص به مقام بالاتر است. از دید مقیاس و طریقه نشستن نیز مقام بالاتر بزرگ‌تر و به‌صورت جلوس چهارزانو و از روبه ترسیم می‌شده و مقام‌های پایین‌تر با بدنی مایل و چرخیده، به‌صورت نشسته روی پاشنه پا و در اندازهٔ کوچک‌تر ترسیم می‌شده است. این چیدمان خاص قرارگیری پیکره‌ها در بخش‌های مختلف نگاره‌ها را هنرمند مانوی بدون توجه به اصول پرسپکتیوی رسم می‌کرده اما به گونه‌ای هنرمندانه اجرا می‌شده که نوعی وحدت و هماهنگی بین عناصر را می‌شد احساس کرد.

جدول۲. بررسی ساختار و ترکیب‌بندی نقاشی‌های مانوی

ساختار بصری	ترکیب‌بندی	آدمک های خطی	تصویر
پلان‌بندی بالا و پایین، قسمت پایین متقارن و دارای عمق	ترکیب‌بندی فضای بالا خلوت ولی فضای پایین شلوغ، وجود عناصر گیاهی جدا ساز بین پیکره‌های بالا و پایین		
سه پلان افقی و یک پلان مورب، فشرده، نامتقارن، نقطهٔ تأکید، ریتمیک، بزرگ نمایی مقامی	ترکیب‌بندی پیچیده، پیکره‌ها درهم آمیخته و به هم چسبیده، شلوغ ولی به سامان، ترکیب‌بندی با نقطهٔ متمرکز، بدون پس زمینه		
پلان‌بندی بالا و پایین، چپ و راست، عمودی، برابر، ایستا، متعادل	ترکیب‌بندی به دور از مرکزنمایی، کشش به سمت حاشیه، تقسیم‌بندی متوازن، عنصر گیاهی بالای صفحه به منظور نمای پشت صحنه		

دورنمایی، نقطهٔ تأکید نامتقارن، بزرگ‌نمایی مقامی	فضاسازی بالای صفحه‌ای، ترکیب‌بندی عقب و جلو به منظور عمق نمایی		
نامتعادل، بدون پلان‌بندی، نامتقارن، بزرگ‌نمایی مقامی	بدون فضاسازی، ساده، تمرکز بر شخصیت‌های اصلی		
متقارن، متعادل، ایستا، بدون پلان‌بندی، عدم تمرکز	بدون فضاسازی، ساده، منظم، با تناسبات، بدون تمرکز بر شخصیت اصلی		
متمرکز، ریتمیک، چرخشی، پویا، بزرگ‌نمایی مقامی	فضا سازی مربعی با چرخش چشم، تمرکز بر شخصیت اصلی، منظم		

پلان‌بندی چپ و راست و یک پلان مورب، ریتمیک، متفرق، نامتعادل، بزرگ‌نمایی مقامی	ترکیب‌بندی باز و گسترده، فراخی فضا، گسترش نقش و طرح، پیکره‌ها چسبیده به هم، فضا دارای تحرک و شلوغی ولی به سامان، تمرکز بر شخصیت اصلی		
ایستا، متقارن، متعادل، دو پلان چپ و راست، عمودی	ترکیب‌بندی منظم، فضا سازی با عناصر گیاهی، سامان‌یافته، ترکیب‌بندی قرینه‌ای، حرکت و ریتم در عناصر گیاهی		

اغلب نسخه‌های مصور نگاره‌های مانوی دارای پلان‌بندی بالا و پایین و چپ و راست هستند. پیکره‌ها هر کدام جای مشخصی در صفحه دارند که طبق جایگاه خود در آن بخش قرار می‌گیرند، معمولاً همهٔ پیکره‌ها در یک مکان بودند و هیچ ساختمان یا فضا بیرونی دیده نمی‌شود، خط افق و نقطه گریزی در هیچ‌کدام از تصویرها وجود ندارد. گاهی از عناصر گیاهی به‌عنوان لایهٔ میانجی برای جداسازی و تقسیم‌بندی صفحه استفاده می‌کردند. نکتهٔ مهم در این تصویرها این است که باوجوداین‌که در بعضی از تصویرها تعداد زیادی پیکره در فضای کوچکی قرار گرفته‌اند اما طوری کنار یکدیگر جای گرفته‌اند که دچار همپوشانی نشده‌اند و بدن تمام پیکره‌ها به طور کامل و واضح نمایان هستند. ردیف پیکره‌ها منظم و مرتب طبق یک خط صاف و گاهی مورب بسیار منظم چیده شده‌اند، حتی زمانی که تعداد پیکره‌ها چسبیده و فشرده به همدیگر تصویر شده بازهم این نظم و تعادل در چینش را می‌بینیم. تصاویر دارای تحرک و پویایی هستند که باعث چرخش چشم می‌شوند، ابتدا چشم به سمت نقطهٔ تأکیدی تصویر که پیکره مهم در ابعاد بزرگ است می‌چرخد و سپس به اطراف نگاره می‌رود. اگر نگاره‌ای نکتهٔ تأکیدی نداشته باشد عناصر به‌صورت قرینه با یک مقیاس رسم می‌شده است. به‌طورکلی می‌توان گفت اگرچه نقاشی‌های مانوی

فاقد ژرفانمایی است، از تناسبات و نظم خاصی پیروی می‌کند که در همهٔ نگاره‌ها می‌توان این نظم و هماهنگی را دید.

برآیند

طبق بررسی که بر چند نسخه مصور از نگاره‌های مانوی انجام شد مشخص شد که عنصر انسان نقش به‌سزایی در ساختار و اسکلت نگاره‌های مانوی دارد. قرارگیری و نمایش پیکره‌های انسانی براساس عناوین و جایگاهی که دارند در صفحه نگاره‌ها تعیین می‌شده. برخی پیکره‌های دارای اهمیت بیشتر، به‌صورت هدفمند در محلی از صفحه نگاره قرار می‌گرفت که بیشترین تأثیر را در مخاطب بگذارد. بیشتر نگاره‌ها دارای تقسیم‌بندی صفحه‌ای بالا و پایین و چپ و راست هستند اما از خط افق خبری نیست. اگر نقش انسانی ایزد مانوی باشد بالاترین بخش نگاره به او اختصاص داشت و در ابعاد بزرگ‌تر به‌صورت جلوس چهارزانو در نگاره تصویر می‌شد و اگر گزیده یا نیوشایی در کنارش بودند در ابعاد کوچک‌تر و یا قسمت پایین نگاره به‌صورت نشسته روی پاشنه پا در نگاره قرار می‌گرفتند. حال اگر گزیده و نیوشا را فقط در تصویر داشته باشیم چون گزیده از نظر مقامی بالاتر از نیوشا است بنابراین گزیده بخش بالایی نگاره را دارا می‌شود، این بزرگ‌نمایی مقامی در تمام نگاره‌ها به‌وضوح دیده می‌شود. اما اگر دو یا چند فرد از نظر مقامی یکسانی در نگاره‌ای بودند معمولاً به‌صورت قرینه در ابعادی یکسان و با یک مقیاس و معمولاً هم با حالت نشستن یکسان تصویر می‌شدند. از نظر ژرفانمایی هنرمند مانوی سعی کرده در بعضی از نگاره‌ها با همین روش کوچک و بزرگ رسم کردن پیکره‌ها دوری و نزدیکی را القا کند اما چندان موفق عمل نکرده است. تقریباً تمامی پیکره‌ها از روبه‌رو به‌صورت نشسته رسم شده‌اند جز در چند مورد پیکره‌ها به‌صورت مورب و ایستاده قرار گرفته‌اند. لایه‌های میانجی توسط نوشته و یا گیاه نشان داده شده در بعضی موارد نیز هیچ لایه میانجی وجود ندارد و پیکره‌ها به‌صورت فشرده در کنار یکدیگر قرار دارند. به‌طورکلی می‌توان گفت باوجوداین‌که نگاره‌های مانوی از ساختار اصولی بهره‌ای ندارند اما نظم، تعادل، هماهنگی، وحدت اجزاء، بیان روشن و کیفیت خوبی بهره دارد و حس نامتوازن و ناهماهنگی به مخاطب القا نمی‌کند.

کتاب‌نامه

الف) فارسی

آژند، یعقوب. (۱۳۹۹). نگارگری ایران، جلد اول، تهران: انتشارات سمت، چاپ پنجم.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۷). «بررسی تطبیقی دیباچه مثنوی و اشعار گنوسی»، نشریه ایران‌شناخت، شمارهٔ ۱: ۱۵-۴۱.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۲). «زیبایی‌شناسی در هنر و ادبیات مانوی»، فصل‌نامه فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۶: ۵۴-۶۳.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۴۰۰). اسطوره آفرینش در کیش مانی، تهران: نشر چشمه، چاپ سوم.

اسماعیل‌پور، گلشن. (۱۳۹۰). «بررسی پوشاک زنان و مرد در چند نگاره مانوی»، مجله پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، سال ۱، شمارهٔ ۲: ۱۸۳-۲۰۰.

بهادر، یگانه. (۱۳۸۶). تأثیر نقاشی مانوی بر نگاره های دورهٔ ایلخانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشگاه الزهراء.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). نقاشی ایرانی از دیرباز تا به امروز، تهران: زرین و سیمین، چاپ پنجم.

پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۹۳). سیر و صور نقاشی ایران، ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی، چاپ چهارم

تجویدی، اکبر. (۱۳۸۶). نگاهی به هنر نقاشی ایران، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، چاپ سوم.

شعبانی، عطیه؛ محمودی، فتانه. (۱۳۹۳). «تطبیق نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های منظومه و گلشاه دوره سلجوقی»، فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر، سال ۵ ، شمارهٔ ۱۰: ۸۳-۹۶.

کلیم کایت، هانس یواخیم. (۱۳۹۶). هنر مانوی، ترجمهٔ

ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق. تهران: نشر هیرمند.
معمارزاده، محمد. (۱۳۸۸). «نقاشی مانویان»، کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۳۰: ۳۰-۳۶.
میرزایی، سونیا. (۱۳۹۹). «هنر مانوی: نگاهی به یافته‌های قدیم و جدید و اهمیت نگرش‌های گوناگون در مطالعهٔ هنر مانوی»، نشریهٔ گلستان هنر، شمارهٔ ۲۲: ۲۲-۴۳.

ب) نافارسی

Gulacsi, Z. (2001). *Manichaean Art in Berlin Collections*, Turnhout: Brepols.
Gulacsi, Z. (2005). *Mediaeval Manichaean Book Art*, Leiden, Boston: Brill.
Gulacsi, Z. (2015). *Mani's Pictures*, Leiden, Boston: Brill.
ویدن گرن، گئو. (۱۳۹۵). مانی و تعلیمات او، ترجمهٔ دکتر نزهت صفایی اصفهانی. تهران: مرکز، چاپ پنجم.
هامبی، لوئی؛ دوویلار، مونره و ویدن گرن، گئو. (۱۳۸۹). هنر مانوی و زرتشتی، ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی، چاپ سوم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

© 2022 The Author(s). Published by Tissaphernes Archaeological Research Group, Tehran, Iran. Open Access. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.
The ethical policy of Ancient Iranian Studies is based on the Committee on Publication Ethics (COPE) guidelines and complies with International Committee of Ancient Iranian Studies Editorial Board codes of conduct. Readers, authors, reviewers and editors should follow these ethical policies once working with Ancient Iranian Studies. The ethical policy of Ancient Iranian Studies is liable to determine which of the typical research papers or articles submitted to the journal should be published in the concerned issue. For information on this matter in publishing and ethical guidelines please visit www.publicationethics.org.

Ancient Iranian Studies
2022, VOL. 1, NO. 3: 45-67. OPEN ACCESS
https://doi.org/10.22034/ais.2022.341940.1014

ANCIENT
IRANIAN
STUDIES

RESEARCH ARTICLE

Study of Structural Features of Manichaean Paintings

Elaheh Panjehbashi[1], Zeinab Mohammadjani Divkolaei[2]

Abstract

Manichaean paintings are the visual language of the Manichaean religion, every Manichaean painting has mystical themes depicted by human figures. Human roles that are classified by the Manichaeans with different titles and positions. The arrangement and placement of each human body on the drawing page is displayed based on their position and rank in different scales and modes. Examining and recognizing human figures in Manichaean paintings can help identify the structural features of this valuable art because composition, rhythm balance, movement and geometry, which are important elements of visual structures, are tied to human figures in Manichaean paintings. The aim of this study is to find out the structural features of Manichaean paintings. The questions of this research are as follows: 1. What elements owe the structure of Manichaean paintings? 2. What are the features of Manichaean paintings in structural and composition? Research method in this descriptive_ analytical study, library resources have been studied and samples of Manichaean paintings on paper have been reviewed. The method of analyzing the works is based on the study of the visual principles and rules used in the appearance features of Manichaean painting. The results of this study show that human elements play a major role in the structure of Manichaean paintings and usually change based on the position of the scale and the sitting position of the figures. The size and placement of each body in the sections of each page of the drawing is not based on the principles and rules of perspective and images do not have depth, but nevertheless the drawings have a special balance and coordination and have a desirable visual weight.

Keywords: Manichaean Painting, Visual Structure, Human Body, Composition, Body Scale.

[1] Associate Professor of Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author) e.panjehbashi@alzahra.ac.ir
[2] MA in Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran . Tehran, Iran. parastoomohammadjani@yahoo.com
Article info: Received: 11 May 2022 | Accepted: 6 July 2022 | Published: 1 October 2022
Citation: Panjehbashi, Elaheh, Mohammadjani Divkolaei, Zeynab. (2022). "Study of Structural Features of Manichaean Paintings". *Ancient Iranian Studies*, Vol. 1 (3): 45-67.
https://doi.org/10.22034/ais.2022.341940.1014