Religious Studies, 10:2 (2023) 179-203
doi:10.22034/jrr.2022.303328.1919 https://adyan.urd.ac.ir/

Examining Manichean Artworks Recovered from Western China with a Look at the Two Concepts of "Liberation" and "Return of Light"*

Nariman Aminiyan[1] , Ismail Bani Ardalan[2]

Received: 5 September 2021 / Accepted: 10 November 2021

Abstract

One of the important theoretical and technical sources of Iranian art in the past centuries is Manichean art. In the area where Manichean thought has penetrated, the artworks recovered in Western China are very significant. This importance is primarily due to the number of artworks left from this land, and then due to the high technical level of those works compared to other Manichaean regions. Since most of the researchers have studied the techniques used in these works, the author of this paper has tried to examine the Manichaean works recovered in Western China with a philosophical and wisdom perspective, and seeks to analyze how they influenced and were influenced in connection with the most important school in that area, namely Mahayana Buddhism, as well as the native art of the region, namely Uyghur art. In this article, two Manichean concepts/ideas of "liberation" and "return of light" have been examined for a better explanation.

Keywords: Manichaean Art, Western China, Return of Light, Liberation, Mahayana Buddhism.

* This article is taken from: Nariman Aminiyan, "A Study on the Influence of the Ontology of Mahayana Buddhism on Manichean Literature and Art", 2020, PhD Thesis in the Philosophy of Art, Supervisor: Ismail Bani Ardalan, Islamic Azad University, Shahrud Branch, Shahrud, Iran.

1. Ph.D Student in Philosophy of Art, Islamic Azad University, Shahrud Branch, Shahrud, Iran, narimanaminian84@gmail.com.

2. Associate Professor, Department of Art Research, University of Arts, Tehran, Iran (Corresponding Author), bani.ardalan@art.ac.ir.

© The Author(s) 2022. Published by University of Religions and Denominations Press. This is an Open Access article, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution licence (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted re-use, distribution and reproduction, provided the original article is properly cited.

پژوهش‌های ادیانی
سال دهم، شماره بیستم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ص۱۸۰ـ۲۰۳ «مقاله پژوهشی»

بررسی آثار هنری مانویِ بازیافته از غرب چین با نگاهی به دو مفهوم «رهایی» و «بازگشت نور»[۱]

نریمان امینیان*
اسماعیل بنی‌اردلان**

[تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۱۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۹]

چکیده

یکی از منابع نظری و فنی مهم هنر ایران در قرون گذشته هنر مانوی است و در گستره‌ای که تفکر مانوی در آن نفوذ کرده آثار هنری بازیافته در غرب چین اهمیت بسیار دارد. این اهمیت در درجهٔ نخست به دلیل تعدد آثار هنری است که از این دیار بر جای مانده و آنگاه به واسطهٔ سطح تکنیکی بالای آن آثار در مقایسه با دیگر نواحی مانوی‌نشین است. از آنجا که بیشتر محققان به فنون به‌کاررفته در این آثار پرداخته‌اند، نویسنده در این پژوهش کوشیده است با نگاهی فلسفی و حِکمی آثار مانوی بازیافته در غرب چین را بررسی کند و اثرگذاری و تأثیرپذیری آنها را در پیوند با مهم‌ترین مکتب موجود در آن ناحیه، یعنی آیین بودایی مهایانه، و نیز هنر بومی منطقه، که همانا هنر اویغوری است، بکاود. در این مقاله، برای تبیین بهتر بحث دو مفهوم/ انگارهٔ مانوی «رهایی» و «بازگشت نور» بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: هنر مانوی، غربِ چین، بازگشت نور، رهایی، آیین بودایی مهایانه.

---

۱. برگرفته از: نریمان امینیان، مطالعه‌ای در تأثیر هستی‌شناسی بودیسم مهایانه بر ادبیات و هنر مانوی، رساله دکتری فلسفه هنر، استاد راهنما: اسماعیل بنی‌اردلان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شاهرود، شاهرود، ایران، ۱۴۰۰.

* دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شاهرود، شاهرود، ایران Narimanaminian84@gmail.com
** دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول) bani.ardalan@art.ac.ir

مقدمه

امروزه، با تخصصی‌ترشدن پژوهش‌های فرهنگی، مطالعات مرتبط با هنرهای باستانی نیز گسترش یافته و در بیشتر کشورها بخش چشمگیری از فعالیت‌های تحقیقاتی را شامل می‌شود. در ایران نیز بر مبنای همین دیدگاه نیاز به شناخت خاستگاه‌هایی احساس می‌شود که آبشخور اصلی فکری و فنی هنر ایران را بهتر نمایان کند. یکی از منابع مهم حکمی و تکنیکی آنچه امروز هنر ایرانی شناخته می‌شود هنر مانوی است؛ هنری که اکتشافات جدید در آسیا، از اواخر قرن نوزدهم، ابعاد جدید و حیرت‌انگیزی از آن را نمایان ساخته است.[۱] در واقع، با بررسی جنبه‌های گوناگون هنر مانوی می‌توان به درک درست‌تری از دیدگاه‌های موجود در قالب‌های محبوب هنر ایرانی، مانند مینیاتور و تذهیب، دست یافت.

مانویان در واقع با تلفیق آرای بزرگ‌ترین اندیشمندان زمانهٔ خویش، در کنار تعالیم مانی، یکی از ادیان هُنرپَرور تاریخ بشر را بنیان نهادند. مانی و پیروانش، به شیوه‌ای خلاف عادت دیگر ادیان، تبلیغ و نشر مباحث مذهبی را فقط از طریق کلام (به صورت کتابی مقدس) پیش نمی‌بردند. زیرا معتقد بودند صرف پرداختن به مکتوبات در تبلیغ آرای مذهبی، اسباب تحریف و کژفهمی را فراهم می‌آورد – آن‌گونه که مانی معتقد بود در هر سه حوزهٔ مسیحیت و زردشتی‌گری و آیین بودایی اتفاق افتاده است – و اصطلاحاً پیغام پیامبر راستین (Message of the True Prophet) از میان می‌رود (Gulácsi, 2008: 4). در این راه، مانویان در دوره‌های مختلف، بسته به موقعیت زمانی‌مکانی خویش، دست به تولیدات هنری متنوعی زدند که برخی از آنها بسیار در خور توجه است.

فارغ از قیود زمانی مؤثر در تحلیل انواع آثار هنری مانوی، در این پژوهش، از منظر جغرافیایی، ناحیهٔ غربی چین را، که بیشتر ساکنانش ترکان اویغور بودند، مد نظر قرار دادیم؛ این به دلیل ابقای بخش مهمی از آثار مانویان در این سرزمین و نیز هم‌زیستی با یکی از اندیشه‌های اصلی همسو و احتمالاً مؤثر بر مانویت، یعنی آیین بودایی مهایانه (Mahayana Buddhism) بوده است. گرچه نباید از نظر دور داشت که به دلیل گوناگونی اقوام گردآمده ذیل مانویت در غرب چین، تعامل و تبادل اندیشه‌ها و آموزه‌ها میان ادیان

مرسوم بوده است، اما اثرگذاری‌های متقابل گاه چنان پیچیده می‌شود که چه‌بسا اصالت مانوی یا بودایی‌اش محل تردید پژوهشگران قرار گیرد. همچنین، احتمال دارد بخش عظیمی از آثار هنری کشف‌شده از غرب چین بدون هیچ‌گونه بررسی کارشناسانه‌ای بودایی تلقی شود. از سوی دیگر، در این ناحیه، دین مانوی با آیین بودایی، در زمینهٔ جذب پیروان و ترغیب خان‌های اویغور، که همواره به آیین بودایی احترام می‌گذاشتند، رقابت می‌کرد و این، اسباب تلفیق و احیاناً تقابل میان این دو جهان‌بینی را فراهم می‌آورد (Meredith, 2011: 78).

اگرچه می‌توان به‌وفور اشاراتی به نام مانی و سطح بالای هنرمندی او و پیروانش در متون کهن ایرانی دید و با اینکه مطالعات کلی در زمینهٔ متون و زبان‌های مانوی قدمتی بیش از یک قرن دارد، آنچه پژوهشگران این حوزه، به عنوان اصطلاح دانشگاهی مستقل، ذیل عبارت «هنر مانوی» مطرح کرده‌اند سابقه‌ای حدود پنجاه‌ساله دارد. البته، برخی نخستین تلاش در زمینهٔ چیستی هنر مانوی را به همان گروه خاورشناسان و مکتشفان اولیهٔ این ناحیه نسبت می‌دهند و کسانی چون گرونودِل (Grünwedel) یا آلبرت فُن لُکُک (A.von Lecoq) را نخستین پژوهشگران هنر مانوی می‌دانند (Gulácsi, 2015: 4). اما، بدون شک، چنین اصطلاحی آن زمان رایج نبوده و پژوهشگران یادشده نیز در مکتوباتشان به طور خاص بدان اشاره نکرده‌اند؛ به‌ویژه اینکه آغاز این اکتشافات هم مطلقاً به سبب کشف زوایای پنهان مانویت نبود و بیشتر کسانی چون گرونودِل در مقام پژوهشگر حوزهٔ مطالعات بودایی، یا دیگرانی که در پی کشف ریشه‌های باستانی زبان‌های ترکی و حتی هندواروپایی بودند این مسیر را دنبال کرده‌اند.

به هر روی، اگرچه پژوهش‌های مرتبط با هنر مانوی به‌ظاهر هم‌زمان با مطالعه در دیگر حوزه‌های مانویت (تاریخی، دین‌شناسانه، نسخه‌شناسانه) آغاز شد، انتشار فهرست‌وارهٔ متون مانوی بازیافته از تورفان به همت مری بویس (Mary Boyce) در ۱۹۶۰ با وجود اینکه بیشتر پایگاه نسخه‌شناسانه داشت، تأثیر مهمی بر مطالعات مربوط به ادبیات و هنر مانوی گذاشت و در ۱۹۶۴ همبیس (Hambis) این اصطلاح را رسماً وارد *دانش‌نامهٔ جهانی هنر* (*Encyclopaedia of World Art*) کرد و نخستین مکتوبات و مقالات

تخصصی در زمینهٔ هنر مانوی در دههٔ هشتاد میلادی پا به عرصهٔ ظهور نهاد (Gulácsi, 2005: 5)؛ از آن جمله می‌توان به فهرست‌واره‌هایی اشاره کرد که هربرت هارتل (Herbert Härtel) و ماری‌آنه یالدیز (Marianne Yaldiz) برای توضیح آثار مانوی موجود در موزهٔ هنرهای آسیایی برلین ارائه کردند. این روند با مطالعات شایان توجه ساموئلان. سی. لئو (Samuel N. C. Lieu) در دههٔ آخر قرن بیستم ادامه یافت. لئو نیز، مانند بسیاری دیگر، معتقد بود نخستین پژوهش‌ها در زمینهٔ هنر مانوی را لُکُک انجام داده است. کمی پیش‌تر، ویکتوریا آرنولددوبِن (Victoria Arnold-Döben) در رسالهٔ دکترایش برخی نمادهای تصویری موجود در ادبیات مانوی (درخت، کشتی، مروارید، ماه، و غیره) را نمایش داده بود. توفیقات او در شناسایی این نمادهای بصری را، به طور ویژه، هانس یواخیم کلیمکایت (H. I. Klimkeit) دنبال کرد. وی نخستین رسالهٔ تخصصی، با عنوان هنر *مانوی* (*Manichaean Art and Calligraphy*)، را در ۱۹۸۲ نگاشت و در واقع پای مطالعات هنر مانوی را به امریکا باز کرد (Ibid.: 7).

سوزانا گولاچی (Zsuzsanna Gulásci) مهم‌ترین پژوهشگر حوزهٔ هنر مانوی در غرب چین از نظر تعدد قالب‌های هنری و شمار آثار و حتی پژوهش‌های جدید مرتبط با این موضوع است. او پس از مدّاقه‌ای طولانی‌مدت بر کلیات هنر مانوی، کتاب هنر *تصویرگری مانوی* (*Mani`s Pictures*) را در ۲۰۱۵ نگاشت که احتمالاً تخصصی‌ترین رسالهٔ موجود درباره هنر مانوی است و شاید بتوان آن را از نظر فنّ، و نه فلسفهٔ هنر مانوی، نوعی بوطیقای هنر مانوی به شمار آورد. او در تاریخ‌گذاری دقیق آثار هنری مانوی مقاله‌های متعددی نگاشت (نک.: Gulácsi, 2003).

هنر مانوی در غرب چین: ماهیت و اهمیت

سال‌ها گمان می‌رفت که شیوه‌های هنری پارسی قدیم و چینی متأخر بر آثار هنری مانوی بازیافته از چین تسلط داشته‌اند. اما امروزه از نقش بی‌بدیل هنر اویغوری سخن به میان می‌آید (Gulácsi, 2003: 4). طبقه‌بندی‌های نسبتاً جدیدتر می‌توانند بسیار کارگشا باشند؛ به‌ویژه زمانی که بدانیم اساساً تلقی‌های متمایز میان اندیشه‌های آسیای غربی

(پارسی) و مکاتب چینی پیگیری روند ثابت و منظمی را در حوزهٔ متون و منابع مانوی، که منبع اصلی اندیشهٔ موجود در آثار هنری مانوی هستند دچار اختلال می‌کند (Ibid.: 5). به موازات قائل‌شدن به تأثیرپذیری هنر اویغوری از هنر چینی‌شرقی، باید از اختلاط غیرمستند مباحث مربوط به زیبایی‌شناسی موجود میان این نگره‌ها دوری جست. افزون بر این، آشکار است که ارتباط نزدیک مانویان و بوداییان در آسیای مرکزی بر مانویت تأثیر گذاشته است (کلیمکایت، ۱۳۸۴: ۶). برخی تحقیقات جدید وجود آثاری از هنر مانوی را در شرقی‌ترین نقاط چین، همانند فوجیان (Fujian)، تأیید می‌کنند که رسیدگی کامل به آنها موضوع تحقیق دیگری است.[۲] در این نوشتار، مشخصاً، به آثار هنر مانویِ بازیافته در غرب چین، که همان‌طور که گفتیم می‌توان آن را هنر اویغوری‌مانوی نیز نامید، نظری افکنده و جز چند نمونه ضروری به نمونه‌هایی غیر از این شاخهٔ هنر مانوی اشاره نکرده است. ناگفته نماند که «اویغور» در مباحث هنر مانوی غرب چین اصطلاح مهمی است برای یافتن دورنمایی از خصوصیات هنری بخش شرقی آسیایِ میانه (Gulácsi, 2003: 7).

تحولات فرهنگی‌نظری ایجادشده در مانویت چینی‌اویغوری به قالب‌های هنری، چون نقاشی و دیوارنگاری، محدود نشد. بخش اعظم نوشته‌های مانوی آسیای مرکزی بر پایهٔ مفاهیم بودایی است (کلیمکایت، ۱۳۸۴: ۶). مانی و شاگردانش که چینی یا اویغور نبودند همواره می‌کوشیدند سخنانشان را به زبان نشانه‌ها و اساطیر محلی‌قومیِ منطقه‌ای که در آن تبلیغ می‌کردند بیان کنند تا جایی که عده‌ای مانی را «عارف گلچین‌کنندهٔ مذاهب» دانسته‌اند (ویدنگرن، ۱۳۹۰: ۱۸۷). مقولهٔ تلفیق را مکتوبات و آموزه‌های مانوی هم تأیید می‌کنند. مانویان تلفیق و اثرپذیری را نه‌تنها نادرست نمی‌دانستند که از ویژگی‌های متفاوت و برتر دین خود به شمار می‌آوردند:

> پس آن شکوهمندترین به من گفت: تو تنها برای این دین فرستاده نشده‌ای؛ بلکه هر ملتی، مکتبی، هر شهری، و هر جایی. پس این امید برای همهٔ این منطقه‌ها و ناحیه‌های جهان گفته و اعلام می‌شود. بسیار کسان سخن او را خواهند پذیرفت. از این‌رو، گام پیش بنه و به پیرامون خود برو (رومر، ۱۳۸۸: ۵۸).

این طریق شگفت‌انگیز مانویان روش زندگی و مناسک و به طور کلی همهٔ زوایای فرهنگی و هنری ایشان را در بر می‌گرفت.

چینی‌ها احتمالاً نخستین بار در چانگ‌آن (Chang-an) و در سال ۶۹۴ م. با مانویت آشنا شدند. البته اظهار رسمی مانویت در چین به ۷۳۲ م. می‌رسد (Davidson, 2002: 81). رویارویی‌ها با دین مانی و تلفیق با آن یکسان نبود. برخی آن را تعلیمی شرارت‌بار می‌دانستند که مردم را می‌فریبد تا به‌اشتباه آن را به مثابهٔ شاخه‌ای از آیین بودایی بپذیرند و شاید بتوان گفت اگر تلاش و جایگاه سیاسی‌فرهنگی والای بازرگانان سُغدی[۳] در دربار اویغورها و به طور کل جامعهٔ چین نبود، مانویت و نیز هنر مانوی به چنین توفیقی دست نمی‌یافت.

هنر مانوی بازیافته در غرب چین نسبت به دیگر شاخه‌های هنر مانوی، به دلایل متعدد اهمیت دارد. نخست آنکه، مانویت در چین بیش از سرزمین‌های دیگر استمرار و ابقا یافت. در ادبیات فارسی نیز آشکارا آمده است که مانی غاری در ممالک شرقی را به صورت‌های گوناگون آراسته بود (حقیقت، ۱۳۶۹: ۶۰) که نشان می‌دهد ایرانیان کم و بیش از ترویج مانویت در چین مطلع بوده‌اند. مانویت در غرب چین، به طور محسوسی با حضور بازرگانان و کارورزان سیاسی سغدی گسترش یافت که در سدهٔ هفتم و هشتم میلادی مراودات فراوانی با دربار و مردم چین داشتند. این بازرگانان در جاده‌های کنارهٔ رود تارم (Tarim Basin) که اهمیت بسیار پیدا کرده بود، صاحب نفوذ شدند. آنها کوشیدند مذاهب را نیز به شکلی درآورند که خود می‌پسندیدند. سغدیانِ ایرانی گونه‌ای مانویت در آسیای مرکزی پدید آوردند که به دیناوریه[۴] مشهور بود. آنها توانستند حمایت صاحبان قدرت و ثروت را به دست آورند (Davidson, 2002: 81).

تلاش بازرگانان برای تبلیغ باورهای مذهبی مختص مانویت نبود. در کتاب‌ها و آثار بودایی هم، در بسیاری از استعارات و تمثیل‌ها، زبان تجارت و بازرگانان به کار برده می‌شد (فردریک، ۱۳۸۲: ۲). بهترین نمونه در این زمینه شاید نقاشی‌های کشف‌شده در غارها باشد که اغلب ویژگی‌های هنر اویغوری را در خود دارند. شکل شمارهٔ یک دیوارنگاره‌ای از بازرگانان سغدی (یا شاید تخاری) را در حالت زانوزده نمایش می‌دهد

کـه پیش‌کش‌هایی را به بودا تقدیم می‌کنند. این تصـــویر یافته‌شـــده از غارهای بزقلیق (Bazeklik) ارتباط فرهنگی‌اعتقادی میان اویغورها با اقوام مختلف ســـاکن فلات ایران را به‌روشـنی نشـان می‌دهد. این ارتباط از طریق جادهٔ ابریشـم اسـباب گسـترش تفکرات مانوی را در ســراســر آســیای مرکزی و حتی چین فراهم آورد؛ به‌ویژه در ناحیهٔ تورپان (Turpan)/ تورفـان که در حاشـــیهٔ شـــمالی بیابان تاکلاماکان (Taklamakan) قرار دارد و سال‌های متمادی یکی از مراکز مهم تجاری شاخهٔ شمالی و اصلی جادهٔ ابریشم، از هامی تا کاشـغر، و نیز چهارراه ادیانی چون بودایی، مسیحی، مانوی و بعدها اسلام بوده است (شکری فومشی، ۱۳۹۶: ۱). فارغ از این، مانویان سغدی فواید بسیار به همهٔ گروه‌های جدید سـاکن در آن منطقه می‌رسـاندند که تا پیش از آن حدود پانصد سال تحت تعالیم بودایی بودند (Davidson, 2002: 81).

شکل شماره یک- بازرگانان سغدی زانوزده در برابر بودا

تصویر شمارهٔ ۶ از غار ۹ بزقلیق- ©Toyobunko Museum, Tokyo

با وجود همهٔ اشـارات مسـتقیم و غیرمسـتقیم به مانویت و شمایل و مناسک آن، در کتب تاریخی و اعتقادی و حتی درباری اعصـار گذشته، جز چند کتاب و نسخهٔ مکتوب

در مصر و چند مُهر کوارتزی یافت‌شده در بین‌النهرین، نمونهٔ مشخصی از هنر مانوی در آن نواحی به دست نیامده است (کلیمکایت، ۱۳۸۴: ۴۲)؛ حال آنکه گنجینهٔ آثار هنری مانوی بازیافته در غرب چین، با وجود سال‌ها کم‌توجهی و فراموشی، همچنان شگفت‌انگیز و نسبتاً مبسوط است. از باب نمونه، بیشتر دیوارنگاری‌های سالم‌ماندهٔ مانویت شرقی در تورفان یافته شده و جالب آنکه موضوع شماری از آنها اهدای پیش‌کش به محرابه‌های بودایی است (همان: ۹).

دلیل مهم دیگر در اهمیت هنر مانوی یافته‌شده در غرب چین قابلیت مطالعهٔ آثار هنری درباریِ مانوی است که در هیچ یک از دیگر شاخه‌ها دیده نمی‌شود. چون مانویت فقط در این جغرافیا، در گذر زمان، به دینی درباری و حکومتی تبدیل شد. در سال‌های ۷۶۲ و ۷۶۳ م.، با فرمان بوگوخان (Bogo-Khan)، مانویت دین رسمی ترکان اویغور شد (همان: ۴۵) و بدین‌سان اشراف و افراد بانفوذِ دربار اسباب بالندگی این هنر را فراهم آوردند؛ به طور قطع، می‌توان گفت هنر مانوی با حمایت ایشان به اوج شکوه تاریخی خود در قرون هشت تا یازده میلادی رسید. به‌ویژه از زمانی که اویغورها موفق شدند بخش مهمی از مسیر تجاری بزرگ آن زمان، یعنی جادهٔ ابریشم، را در اختیار بگیرند مانویت هر چه بیشتر محلی برای رشد و تبلیغ یافت. از سوی دیگر، حامیان مهم هنر مانوی‌اویغوری طرح تلفیق شیوهٔ چینی را نیز در سر می‌پروراندند (Gulácsi, 2003: 27). برخی محققان این حوزه معتقدند بخش اعظم نمونه‌های فاخر هنر مانوی در قرن دَهم میلادی ایجاد شده‌اند یا روگرفت‌هایی از آثار قدیمی‌ترند که در این زمان بازآفرینی شده‌اند. آنها باور دارند جدای از اینکه آثار هنری مانوی یافته‌شده در غرب چین، تا پیش از قرن دهم، ساختار سبکی روشمند و یگانه‌ای نداشته، به علت نبودِ حمایت‌های مالی و ابزاری، از کیفیت خوبی نیز برای بقا بهره‌مند نبوده‌اند (Ibid: 18). بنابراین، لزوم پرداختن به این وجه از هنر مانوی بیش از وجوه دیگر احساس می‌شود. در این میان، از آنجا که یکی از ویژگی‌های دین مانی تلفیق آرای اعتقادی‌دینیِ ناحیه‌ای که به آن وارد می‌شد با اندیشه‌های خود بود، طبیعی است که این تلفیق در چین هم حادث شده باشد؛ تلفیقی که بسته به زمانهٔ گسترش مانویت در غرب چین بیش از هر تفکر دیگری با

اندیشهٔ بودایی صورت گرفت. البته این بدان معنا نیست که مانویت در چین با تفکرات دیگر رویاروی نشد؛ بلکه گویای آن است که آیین بودایی مهایانه در آن ناحیه قوی‌تر بود و نفوذ بیشتری داشت. از این‌رو است که در این نوشتار فقط به اثرگذاری‌های موجود در هنر مانویِ یافت‌شده در غرب چین اشاره شده است؛ همچنان که نوشته‌ها و ادبیات مانویان آسیای مرکزی و دیگر نقاط چین نیز تا حدود بسیار تحت تأثیر آیین بودا قرار داشته است. شاهد این ادعا متون مانوی چینی بازیافته از دون‌هوانگ (Dunhuang) است (کلیمکایت، ۱۳۸۴: ۲۱۹). در مجموع، راجع به مهم‌ترین اماکن غربی چین، که از منظر کشف آثار مانوی محل توجه‌اند، می‌توان به شهر باستانی قوچو/خوچو (چینی گائوچانگ) (Gaochang) و بزقلیق و غار مورتوق (Murtuq) اشاره کرد (همان: ۸۲).

جا دارد این نکته بار دیگر یادآوری شود که در بررسی هنر مانوی بازیافته از غرب چین، تأکید بر تأثیرگذاری و اثرپذیری فکری و زیبایی‌شناسانه میان آیین بودایی مهایانه و مانویت است؛ وگرنه اندیشهٔ مانوی، به‌ویژه در شرق چین، جدا از دیگر فرقه‌های بودایی حتی با گرایش‌های غیربودایی نیز تناظر فکری داشته است (نک.: Tojo, 2009) تا آنجا که دو اثر مانی جزء مجموعه کتاب‌های رسمی دائویی شده است (همان: ۴۵). از سوی دیگر، ممکن است خصوصیاتی که الزاماً بودایی نیستند و با این حال ویژگی‌های هنر محلی و عناصر تکرارشونده و آرایش‌های اویغوری را تداعی می‌کنند در برخی نمونه‌ها دیده شوند. اما ویژگی خاص تفکر آیین بودایی مهایانه که برخلاف دیگر گرایش‌ها محدود به ظهور و مرکزیت بودای تاریخی (سیدهاراته گَئوتمه) نیست به اثرگذاری متقابل این اندیشه با مانویت کمک کرد. در مکتب مَهایانه بوداهای بسیاری تحت عنوان بُدهی‌سَتوَه (Bodhisattva) می‌توانند به زمین خاکی بازگردند تا مریدان خود را نیز با خود از چرخهٔ سَمسارَه خارج کنند. این باعث شد در چین نه‌تنها دیدگاه‌های مانی را بپذیرند، که در نهایت او را در مقام بُدهی‌سَتوَه، با عنوان اختصاصی مینگ بودا (Ming Buddha) یا «بودای روشنی»، پذیرا شوند. خوب است بدانیم خصوصیات مختلف مذاهب موجود در آسیای مرکزی بر شخص مانی و پیروانش پنهان نبود و شواهد نشان می‌دهد او به‌وضوح در هر مذهب به نوع خاصی از آن نظر داشت؛ مثلاً راجع به بوداییان

فقط فرقهٔ مهایانه و راجع به دین زرتشـــتی فقط نگرش ســـنّتی (ویدنگرن، ۱۳۹۰: ۹۷). از ســوی دیگر، آیین بودایی مهایانه گرایشی ویژه به شمایل‌نگاری (Iconography) داشت که بـا شـــیوهٔ تبلیغی مـانویان نیز منطبق بود. در حقیقت، می‌توان گفت مهایانه بیشـــتر بر جنبه‌های انتزاعی و معنوی قدرت بودا متمرکز اســـت؛ در حالی که، شـــاخهٔ دیگر آیین بودایی، یعنی تِروادَه (Theravada)، یـا طریق پیشـــینیـان در جســـت‌وجوی الهـاماتی از رویدادهای زمینی زندگی بودا بود (رامز، ۱۳۸۴: ۱۹) و طبیعی اســـت که این خوانش با منظور نظر مـانویـان کـاملاً انطبـاق می‌یـافـت. در این مســـیر و بنا بر آنچه آمد، در آن جغرافیای به‌خصـــوص و در آن بازهٔ زمانی مشـــخص، میان این دو دیدگاه چنان تلفیق و اثرگـذاری و اثرپـذیری ژرفی رخ داد کـه هنوز راجع بـه برخی آثار قطعیت و اجماعی دربارهٔ مانوی یا بودایی‌بودنشـان حاصل نشده است؛ چنان‌که بخشی از آثار هنری مانوی از معابد بودایی کشـف شـده و در نوشـته‌های مانوی مانی بارها بودا یا بوداخدا خطاب شـده اسـت (کلیمکایت، ۱۳۸۴: ۲۴۲). این اثرگذاری‌ها بی‌تردید متقابل بوده است؛ چنان‌که در برخی آثار بودایی که حتی در نقاطی خارج از جغرافیای غرب چین ایجاد شـــده، با کمی احتیـاط، می‌توان تأثیر مانویت را دید، به‌ویژه راجع به نمادهایی چون چلیپای نور (Cross of Light). در کنار چهرهٔ بودا که در هنر بودایی بسـیار برجسته است، چلیپای نور نمادی مانوی اســـت و رمز پاره‌های نور که در جهان پراکنده‌اند و به‌آرامی رنج می‌برند (همان: ۱۰۲). در نمونه‌ای (شـــکل شـــمارهٔ دو) برای نمایش آکســـوبهایا (Aksobhaya) در آلچی (Alchi) صـلیب نور جایگزین صـائقهٔ همیشـگی بودا یا همان وَجرَه (Vagra) شده است. لئو تأیید می‌کند که نماد چلیپا بر سینه و به طور کل در نقاشی‌های بودایی مرسوم نیست و اگر باشد احتمالاً نقش‌مایه‌ای مانوی است (Lieu, 1998: 54). از این‌رو، بازشناسی آثـار مـانوی از آثار بودایی بازیافته از نواحی گوناگون چین با پیگیری دو نماد صـــلیب سـفید و نشـانهٔ خورشید رایج است. در زمینهٔ متون ادبی نیز چنین است و برخی سوترا (Sutra)هـای بودایی بـه‌وضـــوح تـأثیر مـانویت را نشـــان می‌دهند؛ مثلاً ســـوتره‌های بودایی‌اویغوری سَکیز یاکماک (Sakiz ykmak)، که نحوهٔ نگارش واژگان به‌کاررفته در آن یادآور کلام مانویان است (کلیمکایت، ۱۳۸۴: ۱۰۵).

شکل شماره دو-آکسوبهایا همراه با صلیب روشنی

نقاشی دیواری در آلچی (ناحیهٔ غربی تبت)
(www.celtosalvica.de/imago/manichaean.htm)

در ادامه، به منظور نشان‌دادن نمونه‌هایی همسو با موضوع این نوشتار، دو مفهوم «رهایی» و «بازگشت نور» در هنر مانوی یافته‌شده در غرب چین، که متأثر از هستی‌شناسی و باورهای محلی آن دیار (به‌ویژه آیین بودایی مهایانه) و نیز اثرگذار بر آنها است، بررسی می‌شود.

رهایی

مفاهیمی مانند «رهایی» در ادیانی چون مانویت یا آیین بودایی، را باید با ادراک و علم به مفهوم راستین «تناسخ» دنبال کرد. این تناسخ صرفاً تنانی نیست و از قضا حرمت‌گذاشتن به روح دیگران، بنا بر تعالیم مانی که چه‌بسا از جذب و تحلیل باورهای بودایی نشئت گرفته باشد، به باور تناسخ روح باز می‌گردد (ویدنگرن، ۱۳۹۰: ۸۹). طبق این بینش، باور به تناسخ همواره به معنای باورنداشتن جهان‌های غیرمادی نیست؛ چنان‌که در آیین وِدایی (Vedism)[۵] آغازین نیز، که بر شکل‌گیری هستی‌شناسی بودایی مؤثر بوده است، همواره مفهومی از «بهشت» وجود داشت، اما شرمنه‌ها[۶] آن را نپسندیدند و تناسخ را جانشین آن کردند که به‌مرور در همهٔ ادیان هندی اشاعه یافت (هاکینز، ۱۳۸۲: ۳۳). متأثر

از این دیدگاه، از آنجا که در باورهای بودایی (تقریباً همهٔ گرایش‌ها) جهان مادی عرصهٔ ظهور پلیدی‌ها و بیماری‌ها و در نهایت مرگ و نابودی است، باید به نحوی و برای همیشه از آن خلاصی یافت. شاکیامونی، خود در سنتی‌ترین خوانش از آیین بودایی در واقع شاهزاده‌ای بود که با دیدن مصائب جهان مادی زندگی زاهدانه را برگزید و از طریق مراقبه‌ای طولانی همراه تأمل (meditation) به مقام شامخ بودایی[۷] نائل شد.

اما در حوزهٔ مکتب مَهایانه خود بودا نیز در پی تناسخ‌های بسیار، بارها و در اشکال گوناگون به جهان مادی باز می‌گردد تا دوستان و پیروانش را نیز به رهایی از چرخهٔ زندگی- مرگ- زندگی راهنمایی کند. دربارهٔ تعداد این بُدهی‌سَتوَه‌ها رسالات و باورهای گوناگونی وجود دارد. رسالهٔ *بوداوسمه* (Buddhavasma) به داستان ۲۴ بودا اشاره می‌کند که در گذشته‌ها می‌زیسته‌اند و از بودایی در آینده خبر داده‌اند که بودامیتریا (Buddha-Maitrya) است (Beguin, 2009: 42). می‌توان از مجموعهٔ آورده‌های مهایانه‌ای دربارهٔ بازگشت بودا چنین برداشت کرد که ایدهٔ بُدهی‌سَتوَه چشم‌پوشی از نیروانَه برای کمک به انسان‌های دیگر در راه رستگاری است (رامز، ۱۳۸۴: ۳۱). در مانویت نیز این جریان به نحوی مشاهده می‌شود و فرستادهٔ روشنی بارها و بارها به پیکرهای گوناگون تجسم می‌یابد و به شکل شخصیت‌های کتاب مقدس یا بودا یا زردشت درمی‌آید و در نتیجه مانی، خود، واپسین نمودگار این گروه است (کلیمکایت، ۱۳۸۴: ۳۸).

در قیاسی دیگر، شرح مبارزهٔ اساطیری خیر با شرّ در اندیشهٔ مانوی بسیار نزدیک به همین بحث در آیین بودایی مهایانه است. این تشابه به‌ویژه در رویارویی شاکیامونی (Shakyamuni) با مارَه (Mara) که خدای جهان مادی است، دیده می‌شود. مارَه و دیوانش، مانند ارواح پلید و تاریکی در مانویت، می‌کوشند دنیای روشنی‌یافتهٔ بودا را تصاحب کنند؛ رخدادی که در آن شاکیامونی تنها بود و این لحظهٔ مهم در زندگی‌اش، به منزلهٔ یک بُدهی‌سَتوَه، بیشترین تأثیر را بر هنر مَهایانه بودایی گذاشت (Beguin, 2009: 48).

تناسخ یا زادمُرد در مانویت محدود به گروهی خاص نیست اما مراتبی دارد و اساساً بیشتر مؤمنان مانوی به نحوی درگیر این رَوند هستند؛ چنان‌که از منظر مانویت فقط برگزیدگان پس از مرگ به بهشت می‌رفتند و نیوشاگان (عامه و غیرروحانیان) باید آرزو

می‌کردند در تناسخ بعدی از برگزیدگان باشند (بویس، ۱۳۸۴: ۲۵). چنین دیدگاهی با اندکی فراز و فرود تا حد بسیار بودایی است. این نزدیکی اندیشه از علت‌هایی بود که تأثیرگذاری متقابل را میان هنر بودایی و مانوی در غرب چین فراهم آورد و البته این شباهت، آن‌طور که ادعای ما را نیز تأیید می‌کند، محدود به تکنیک‌های هنری یا فرم آثار نیست و عمیق‌ترین مفاهیم نظری و هستی‌شناسانه را نیز شامل می‌شود؛ چنان‌که می‌توان گفت پیوند نزدیک میان مرگ مانی و پَری‌نیروانَهٔ (parinirvana) بودایی برای مانویان آسیای مرکزی ملموس بوده است (کلیمکایت، ۱۳۸۴: ۱۰۱).

انگاره‌های اعتقادی مانوی باعث می‌شود مرگ جسمانی او نه‌تنها تلخ تلقی نشود و اسباب سوگواری را فراهم نیاورد بلکه سالمرگ او را به جشنی مقدس و عیدی سرورآفرین برای مانویان بدل کند؛ مناسکی موسوم به بِما یا بیما (Bema) که نماد عروج ملکوتی مانی و رهایی او از زندان پلید و آلوده به تاریکی تن است. بِما مهم‌ترین جشن مانوی بود که در آن تختی آماده می‌کردند و تصویر مانی را به نشانهٔ عروج به آسمان روی آن می‌گذاشتند (بهار و اسماعیل‌پور، ۱۳۹۴: ۳۵). در این عید، که یادآور روز مرگ مانی است، درست مانند شاه‌نشین خالی بوداییان، منبری مفروش و خالی در کانون توجه حضار قرار داده می‌شد و باورشان این بود که خود حضرت در مراسم حضور دارد. عجیب نیست که مناسک جشن بِما با چنین وجناتی از تصاویر پرکاربرد هنرهای بصری مانوی است و این بیش از هر چیز سویهٔ روحانی و زاهدانهٔ اندیشهٔ او را نمایان می‌کند. شکل شمارهٔ سه نمایش‌دهندهٔ نقاشی مانوی از جشن بما است؛ جشنی که در واقع فرصتی برای بخشایش عمومی گناهان نیز بود و خوراک آیینی گزیدگان را در بر داشت. نقطهٔ کانونی این تصویر، همسو با این نوشتار، که نشانه‌ای واضح از تأثیر اندیشهٔ بودایی مهایانه بر مانویت است، میل به بازگشت مانی است. سرودهای مانوی پری‌نیروانَه، که یادوارهٔ این رویداد به شمار می‌روند و بیانگر امید و بازگشت دوبارهٔ مانی‌اند، جایگاه ویژه‌ای در این مراسم دارند (همان: ۱۱۰). این روند، اغلب عرصه را برای تمایز میان آثار هنری بودایی و مانوی تنگ می‌کند. در برخی از کتاب‌های کوچک، اما بسیار مهم، بخش‌هایی وجود دارد که کاملاً خصال بودایی به خود گرفته است. مانی در اینجا بودایِ

مِهر خوانده می‌شـــود و حتی متن‌های مهم مناجات‌نامه به عبارات بودایی آمیخته اســـت (همان: ۱۴۷).

شکل شماره سه– مراسم بِما قطعهٔ MIK III 4979 (verso)
(Gulácsi, 2001: 71) © Museum für Asiatische Knust, Berlin

بازگشت نور

اگرچه میان آخرت‌شناسی مانوی و آیین بودایی مهایانه تفاوت‌هایی وجود دارد و در واقع یکی از وجوه یـاری‌دهنـدهٔ محققان برای تفکیک آثار بودایی از مانوی اغلب همین نشـانه‌های مربوط به زندگی پس از مرگ و فرجام کار جهان اسـت، خصال مؤثر هر دو رویکرد بر یکدیگر قابل شـناسـایی اسـت. بی‌شـک در بررسی آثار هنری متأثر از تفکر تناسخ‌محور همواره یکی از موضوعاتی که باید بدان توجه ویژه کرد موضوع «بازگشت» اسـت؛ خواه بازگشـت تنانی، خواه بازگشت روحانی. مطابق با این بینش در آیین مانی، قطعات (پاره‌های) نور در پی یافتن مسـیری برای رسـیدن (بازگشت) به قلمرو جاودانهٔ نورنـد. «همـهٔ اجزای نور در همـه حـال رو به بالا دارند و اجزای ظلمت در حال نزول اســـت تا خالص شـــوند و از امتزاج و ترکیب انحلال یابند و گویند قیامت و معاد این است» (شهرستانی، ۱۳۶۱: ۴۱۶).

اهمیت این موضوع در مانویت تا آنجا است که آسموسن (Asmussen) کارکرد اصلی دین مانی را آزادسازی نور از چنگال تاریکی می‌شناسد (Gulácsi, 2005: 3). از سوی دیگر، گفتیم که پذیرش مانی در چین به مثابهٔ بُدهی‌سَتوَه، با عنوان بودای روشنی، بوده که مؤید اهمیت این اصل در مانویت است. این موضوع طبیعتاً بر هنر مانوی نیز تأثیرگذار بوده و به نظر می‌رسد اغلب نخستین هدف هنر مانوی تصویرکردن نمادهای نور و رستگاری در برابر نمادهای جهان ظلمت و اندوه است (کلیمکایت، ۱۳۸۴: ۲۱۷). آیین‌ها و مناسک مانوی هم مشخصاً چنین کارکردی داشته‌اند و در حقیقت یاری‌کنندهٔ مؤمنان بوده‌اند برای رهایی از رنج دنیا و نیز آزادساختن قطعه به قطعهٔ نیروهای خوبی و نور و زندگی اسیرشده در چنگال نیروهای شرّ و تاریکی و مرگ (Gulácsi, 2005: 3). شکل شمارهٔ چهار شاید بهترین نمونه برای ادراک این موضوع و حتی بنیان هستی‌شناسی مانوی باشد. در این شکل میوه‌ها (غذای گیاهی) همان قطعات نورند که نیوشاگان یا مانویان عادی به برگزیدگان پیش‌کش می‌کنند تا از طریق بدن آنها (برگزیدگان) از ذرات تاریکی جدا شوند (Ibid.: 5). چینش تصویر به گونه‌ای است که سلسله‌مراتب روحانی و نیز یکی از وظایف اصلی اعتقادی مانویان را نمایش می‌دهد؛ طریقی که نشان‌دهندهٔ آغاز رهایی نور از افراد عادی و عروج آن به آسمان است. در گوشهٔ سمت راست بالای تصویر دست خدا (پدر بزرگی) درون تصویر آمده تا به صورتی نمادین به ترکیب‌بندی سفر اشاره کند (Ibid.). از سوی دیگر، نور در مسیر عروج و خلوص خود از دل غذای گیاهی ساده‌ای که نیوشاگان مانوی فراهم آورده‌اند به قطعه‌ای درخشان بدل شده و از طریق برگزیدگان به آسمان می‌رسد. استفاده از طلا در این نوع از تصاویر مانوی، فارغ از بحث تکنیکی آن، همواره نشانه‌ای از نور مقدّس است و بسیار طبیعی می‌نماید که جنس رنگ قطعهٔ بزرگ نوری که در این تصویر رو به بالا می‌رود از طلا باشد.

شکل شماره چهار- عمل مذهبی (نسخه بازسازی‌شده)

قطعهٔ © Museum für Asiatische Knust, Berlin MIK III 4974 (recto)

همین تفکر در کنار چند دیدگاه مهم دیگر پایهٔ نظری آثار هنری مانوی بازیافته از غرب چین را تشکیل می‌دهد؛ خودآگاهی مانوی پدیدآورندهٔ باور تطهیر نورانی است و بنا بر نظر پوئِش (Puech) هیچ چیز نمی‌تواند بهتر از مینیاتورهای ایرانیِ بازمانده از تورفان جوّ معنوی مانویت را تعریف کند (به نقل از: کلیمکایت، ۱۳۸۴: ۲۳۷). در واقع، مفاهیمی مانند «بازگشت نور» برای مؤمنان مانوی که هنرشان چیزی جز بخشی از آیین تشرفشان نبوده، احتمالاً اهمیت بسیار داشته است، زیرا پذیرفتن اینکه مهم‌ترین عمل در دین مانی تلاش برای رهایی و بازگشت دوبارهٔ قطعات نور بوده است، شامل زندگی دینی و اجتماعی و مشخصاً هنری آنها نیز می‌شود. اساساً نظام روحانی و سلسله‌مراتب فردی هر یک از مانویان نیز تا حدود بسیار به همین نقش وابسته است. در آخرت‌شناسی مانوی جایگاه هر فرد بر اساس موقعیتش در نبرد کیهانی میان روشنایی و تاریکی تعریف می‌شود و دقیقاً به همین دلیل، مانی به گروهی ویژه از زن و مرد برگزیده نیاز داشت تا بدن‌هایشان را در راه رهایی نور هدیه کنند (Gulácsi, 2008: 5). در واقع، شاید بتوان گفت عقوبت این نوع زندگی برای مانویان رسیدن به آرامش ابدی در بهشت نور برای برگزیدگان و فرصت تناسخ بهتر برای نیوشاگان بوده است.

بنا بر آنچه آمد، در بررسی وجوه اثرگذار در هنر مانوی به چند نشانهٔ مشخص برمی‌خوریم که حاصل این نوع آخرت‌شناسی مانوی‌اند. یکی نشانهٔ کشتی، معمولاً منقّش به نشان ماه یا خورشید، است. ماه و خورشید در نظام فکری مانوی تصفیه‌کنندگان نور از ظلمت‌اند؛ «پس از آن آفتاب و ماه را برای تصفیهٔ نور در این عالم آفرید و آفتاب تصفیه‌کنندهٔ نوری است که با اهریمنان گرما آمیخته و ماه تصفیه‌کنندهٔ نوری است که با اهریمنان سرما آمیخته است» (ابن‌ندیم، ۱۳۸۱: ۵۸۷). بسیار محتمل است که این اندیشه برگرفته از باورهای زرتشتی باشد. زیرا آنجا نیز روان از پلی موسوم به چینود،[۸] از راه ستاره‌پایه و ماه‌پایه و خورشیدپایه، سرانجام به بهشت فراز می‌رود. به همین نحو، در نظام مانوی نیز روان‌ها نخست به ماه، سپس به خورشید، و سرانجام به بهشت نو منتقل می‌شوند (شروو، ۱۳۹۶: ۱۰۵). شکل شمارهٔ پنج، نمایش‌دهندهٔ تصویری در همین زمینه است و با وجود آسیب‌های فراوانی که دیده می‌توان کشتی نور (ship of light) را، که به صورت ماه نمایش داده شده، در میانهٔ اثر تشخیص داد. کشتی به منزلهٔ منتقل‌کنندهٔ روان پارسایان از دریای رنج و تاریکی، از نشانه‌های متداول در هنر بودایی نیز هست. اما وجود دو کشتی در نگاره، احتمال اصالت مانوی آن را افزایش می‌دهد. اصولاً ثنویت مانوی همواره بخش مهمی از نشانه‌های موجود در هنر مانوی را پوشش می‌دهد، که همان‌گونه که اشاره شد اغلب به صورت دو نشانهٔ ماه و خورشید به تصویر درآمده است. این نمادها جایگاه مهمی در کیهان‌شناسی مانوی دارند و به منزلهٔ تن‌های رهاشده یا کشتی‌های نور، که قطعات نور رهایی‌یافته را منتقل می‌کنند، در آثار مانوی به چشم می‌خورند (Lieu, 1998: 7).

شکل شماره پنج- خدایان زمین و ماه

قطعهٔ (recto) MIK III 6278 © Museum für Asiatische Knust, Berlin

این بازگشت، اما، نشانه‌ها و مفاهیم دیگری را به وجود می‌آورد که بعضاً، مستقل از هر نوع جهان‌بینی دیگری، صرفاً مانوی‌اند. اهمیت بررسی این نشانه‌ها و مفاهیم در نوشتار پیش رو آن است که به برطرف‌کردن تردید در زمینهٔ اصالت بودایی یا مانوی آثاری که به آنها اشاره شد بسیار کمک می‌کند؛ مثلاً در آثار بودایی وجود عناصری کوچک، اما مهم، احتمال وجود اصل مانوی آنها را تأیید می‌کند، از آن جمله چلیپای نور است که پیش‌تر از آن یاد شد و احتمالاً این چلیپا نشانه‌ای از نفوذ شاخهٔ غربی‌مسیحیِ مانویت باشد که به حوزه‌های شرقی هم راه یافته است. چلیپای نور (صلیب روشنی) به اعتقاد مانویان نشانه‌ای از بَردارشدن و میخکوب‌شدن اعضای پراکنده‌شدهٔ نور در جهان سراسر مادی است که در درختان، سبزی‌ها، میوه‌ها و محصولات زمینی یافت می‌شوند. این فرضیه، به صورتی مشخص، با مفهوم «بازگشت نور» متناظر است؛ بازگشتی که در نگاه گروندگان ادیان ابراهیمی یادآور کتمان بهشت و جهنم و به نوعی نشانه‌ای از کفر و الحاد است و چنین است که کاتولیک جدلی مشهوری به نام اوودیوس (Evodius) از خطای بزرگ مرتدانی که ادعا می‌کنند مسیح هر روز زاده می‌شود و هر روز رنج می‌کشد و هر روز می‌میرد خشمگین می‌شود. این گزارش نمونه‌ای گویا برای فهم هر چه بهتر دیدگاه مانویان در زمینهٔ بازگشت نور است (دکره، ۱۳۸۰: ۱۰۷).

نتیجه

با توجه به آنچه آمد، می‌توان گفت هنرمندان مانوی ساکن غرب چین از هستی‌شناسی مَهایانه بودایی و ویژگی‌های زیبایی‌شناسانهٔ اویغوری آگاه بوده‌اند و در واقع، خودخواسته از این عناصر و اندیشه‌ها (و بعضاً فنون) در شکل‌دهی به آثارشان بهره می‌برده‌اند. از سوی دیگر، می‌توان گفت آثار هنری مانوی بازیافته از غرب چین، با توجه به تعدد آثار و وجود نمونه‌هایی از هنر مانوی درباری، احتمالاً مهم‌ترین شاخهٔ مطالعات مربوط به هنر مانوی است و لزوم پژوهش‌هایی هر چه گسترده‌تر درباره آن احساس می‌شود. مانویان از نمادها یا الگوهای ادیان دیگر با دقت فراوان در آثار خویش بهره می‌برده‌اند. اگرچه هنرمندان مانوی همهٔ باورهای بودایی یا محلیِ اویغوری را، چه به لحاظ نظری و چه به لحاظ تکنیکی، نپذیرفته و استفاده نکرده‌اند، مفاهیمی چون «رهایی» یا «بازگشت نور» را از آن‌رو در آثار هنری‌شان بسیار بازتاب داده‌اند که تلاقی و اصطکاک خاصی با باورهای مانوی داشت؛ چنان‌که این بهره‌مندی باعث پیدایش بخشی از آثار هنری شگفت‌انگیز قرون گذشته در آسیای مرکزی شد. این موضوع نشان می‌دهد بهره‌مندی مانویان غرب چین، آن‌گونه که تاکنون بیشتر بر آن تأکید شده، صرفاً تکنیکی نبوده و آنها به باورها و آموزه‌های بودایی و همچنین اعتقادات محلی موجود در این ناحیه اشراف کامل داشته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. تورفان‌پژوهی، از ۱۹۰۲ م.، با اعزام نخستین هیئت اکتشافی آلمان‌ها به تورفان، به سرپرستی آلبرت گرونودِل و با دستیاری آلبرت فُن لُکُک، آغاز شد. این گروه در چهار نوبت به آلمان اعزام شدند.

۲. برای نمونه نک.: شکری فومشی و میرزایی، ۱۳۹۵.

۳. تمدن و قومی باستانی در ایران که در ناحیهٔ ماوراءالنهر زندگی می‌کردند و تجارت شغل اصلی‌شان بود. شهرهایی مانند بلخ، سمرقند و بخارا از مراکز تمدنی مهم سغدیان به شمار می‌رفت که امروزه در مرزهای جغرافیایی کشورهایی چون تاجیکستان و ازبکستان قرار دارند.

۴. از فرقه‌های انشـــعاب‌یافتهٔ مهم مانوی در عصـــر اموی که در ناحیهٔ فرارود (ماوراءالنهر) ســـکونت گزیدند.

۵. مراد از این اصـطلاح اشـاره به تشریفات مذهبی و آیین‌هایی در هند باستان دوران پسابرهمنی است که در متون اولیهٔ ودایی ریشه داشته و با باورهای هندویی امروزی تفاوت‌ها و شباهت‌هایی دارد.

۶. شرامان‌ها یا شرمنه‌ها در واقع نخستین ریاضت‌کشان و اندیشمندان باورهای ودایی بودند. بعدها این اصطلاح به عنوان یک صفت و در معانی گوناگون وارد آیین‌های جِینه و بودایی شد.

۷. «بودا» به معنای روشنی‌یافته است. تلفظ بهتر این واژه در فارسی احتمالاً «بُدّا» (به ضَم «ب» و تشدید «دال») باشد. اما به سبب جاافتادن واژه در زبان یادشده و برای جلوگیری از توقف روند نگارشی مقاله از همان واژهٔ «بودا» استفاده شد.

۸. چینوَت پول یا پُل چینوَد، بنا بر باورهای زرتشـتی، پلی شـمشـیرگونه است که در حقیقت جداکنندهٔ پرهیزکاران از بدکاران اسـت و شـباهت بسـیار با پل صـراط در اسلام دارد. برای مطالعهٔ بیشتر نک.: فرنبغ دادگی، ۱۳۹۰: ۱۱۱–۱۱۲.

منابع

ابن‌ندیم، محمد بن اسحاق (۱۳۸۱). *الفهرست*، ترجمه: محمدرضا تجدد، تهران: اساطیر.

بویس، مری (۱۳۸۴). *بررسی ادبیات مانوی در متن‌های پارتی و پارسی میانه*، ترجمه: امید بهبهانی و ابوالحسن تهامی، تهران: بندهش.

بهار، مهرداد؛ اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۹۴). *ادبیات مانوی*، تهران: کارنامه.

حقیقت، عبدالرفیع (۱۳۶۹). *هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی؛ از مانی تا کمال‌الملک*، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.

دکره، فرانسوا (۱۳۸۰). *مانی و سنت مانوی*، ترجمه: عباس باقری، تهران: فرزان.

رامز، رضا (۱۳۸۴). *سمبل‌های مقدس بودا*، تهران: اندیشهٔ عالم.

رومر، کورنلیا (۱۳۸۸). *در جست‌وجوی دین گم‌شده (دین مانی)*، ترجمه: امیرحسین اکبری شالچی، تهران: پازینه.

شروو، پرادزاُکتور (۱۳۹۶). *عناصر ایرانی در کیش مانوی*، ترجمه: محمد شکری فومشی، تهران: طهوری، چاپ دوم.

شکری فومشی، محمد (۱۳۹۶). *راهنمای دست‌نوشته‌های مانوی تورفان: روش‌شناسی ویرایش و بازسازی*، تهران: میراث مکتوب.

شکری فومشی، محمد؛ میرزایی، سونیا (۱۳۹۵). «یک سند چینی نویافتهٔ مانوی و مدارک وابسته از ناحیهٔ شیاپو: پرتوی نو بر مطالعات مانوی»، در: *پژوهش‌های ادیانی*، س۴، ش۸، ص۱۲۳-۱۴۲.

شهرستانی، ابوالفتح محمد بن عبدالکریم (۱۳۶۱). *توضیح الملل* (ترجمه کتاب *الملل والنحل*)، تهران: اقبال، چاپ سوم.

فردریک، لوئیس (۱۳۸۲). «هنر بودایی»، ترجمه: نسترن پاشایی، در: *هفت‌آسمان*، س۵، ش۱۹، ص۱۰۳-۱۲۶.

فرنبغ دادگی (۱۳۹۰). *بندهش*، ترجمه: مهرداد بهار، تهران: توس، چاپ چهارم.

کلیمکایت، هانس یواخیم (۱۳۸۴). *هنر مانوی*، ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: اسطوره.

ویدنگرن، گئو (۱۳۹۰). *مانی و تعلیمات او*، ترجمه: نزهت صفای اصفهانی، تهران: مرکز، چاپ چهارم.

هاکینز، بردلی (۱۳۸۲). *دین بودا*، ترجمه: حسن افشار، تهران: مرکز، چاپ چهارم.

Beguin, G. (2009). *Buddhist Art: An Historical and Cultural Journey*, Bangkok: River Book.

Davidson, R. M. (2002). *Indian Esoteric Buddhism; A Social History of the Tantaric Movement*, New York: Colombia University Press.

Gulácsi, Z. (2001). *Manichaean Art in Berlin Collections: Corpus Fontium Manichaeorum: Series Archaeologica et Iconographica*, Belgium: Brepols Publishers.

Gulácsi, Z. (2003). *The Dates and Styles of Uygur Manichaean Art, A New Radiocarbon Date and its Implication for the Study of East Central Asian Art,* Arts Asiatiques.

Gulácsi, Z. (2005). *Mediaeval Manichaean Book Art*, Boston: Leiden.

Gulácsi, Z. (2008). "Manichaean Art", in: *Encyclopedia Iranica,* available at: www.iranicaonline.org/articles/manichaean-art.

Gulácsi, Z. (2015). *Mani`s Pictures, The Didactic Images of the Manichaean from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia Tang-Ming China,* Leiden: Brill.

Lieu, S. N. C. (1998). *Manichaean in Central Asia and China,* Boston, Koln, Leiden.

Meredith, H. G. (2011). "Objects in Motion: The Circulation of Religion and Sacred Objects in the Late Antique and Byzantine World", in: England, Archaeopress (Ed.), *The Art and Ritual of Manichaean Magic: Text, Object and Image from the Mediterranean to Central Asia.*

Tojo, Masato (2009). *Manichaeism, Esoteric Buddhism & Oriental Theosophy*, Japan: Emergence of Universal Theosophy in Asia.

References

Bahar, Mehrdad; Ismailpur, Abolghasem. 2015. *Adabiyat Manawi (Manichean Literature),* Tehran: Karnameh. [in Farsi]

Beguin, G. 2009. *Buddhist Art: An Historical and Cultural Journey*, Bangkok: River Book.

Boyce, Mary. 2005. *Barresi Adabiyat Manawi dar Matn-hay Parti wa Parsi Miyaneh (Review of Manichaean Literature in Middle Parthian and Persian Texts),* Translated by Omid Behbahani & Abu al-Hasan Tahami, Tehran: Bundahishn. [in Farsi]

Davidson, R. M. 2002). *Indian Esoteric Buddhism; A Social History of the Tantaric Movement*, New York: Colombia University Press.

Dekre, Francois. 2001. *Mani wa Sonnat Manawi (Mani and the Manichaean Tradition),* Translated by Abbas Bagheri, Tehran: Farzan. [in Farsi]

Faranbagh Dadegi. 2011. *Bondahesh*, Translated by Mehrdad Bahar, Tehran: Tus, Fourth Edition. [in Farsi]

Frederick, Louis. 2003. "Honar Budayi (Buddhist Art)", Translated by Nastaran Pashayi, in: *Seven Heavens*, yr. 5, no. 19, pp. 103-126. [in Farsi]

Gulácsi, Z. 2001. *Manichaean Art in Berlin Collections: Corpus Fontium Manichaeorum: Series Archaeologica et Iconographica*, Belgium: Brepols Publishers.

Gulácsi, Z. 2003. *The Dates and Styles of Uygur Manichaean Art, A New Radiocarbon Date and its Implication for the Study of East Central Asian Art,* Arts Asiatiques.

Gulácsi, Z. 2005. *Mediaeval Manichaean Book Art*, Boston: Leiden.

Gulácsi, Z. 2008. "Manichaean Art", in: *Encyclopedia Iranica,* available at: www.iranicaonline.org/articles/manichaean-art.

Gulácsi, Z. 2015. *Mani`s Pictures, The Didactic Images of the Manichaean from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia Tang-Ming China,* Leiden: Brill.

Haghighat, Abd al-Rafi. 1990. *Honar-hay Melli wa Honarmandan Irani; Az Mani ta Kamal al-Molk (Iranian National Arts and Artists; From Mani to Kamal al-Molk),* Tehran: Iranian Authors and Translators Company. [in Farsi]

Hawkins, Bradley. 2003. *Din Buda (Buddhism),* Translated by Hasan Afshar, Tehran: Center, Fourth Edition. [in Farsi]

Ibn Nadim, Mohammad ibn Eshagh. 2002. *Al-Fehrest (The List),* Translated by Reza Tajaddod, Tehran: Asatir. [in Arabic]

Klimkeit, Hans-Joachim. 2005. *Honar Manawi (Manichaean Art and Calligraphy),* Translated by Abolghasem Ismailpur, Tehran: Myth. [in Farsi]

Lieu, S. N. C. 1998. *Manichaean in Central Asia and China,* Boston, Koln, Leiden.

Meredith, H. G. 2011. "Objects in Motion: The Circulation of Religion and Sacred Objects in the Late Antique and Byzantine World", in: England, Archaeopress (Ed.), *The Art and Ritual of Manichaean Magic: Text, Object and Image from the Mediterranean to Central Asia.*

Ramez, Reza. 2005. *Sambol-hay Moghaddas Buda (Sacred Symbols of Buddha),* Tehran: Thought of Scholar. [in Farsi]

Romer, Cornelia. 2009. *In Search of the Lost Religion: Mani Religion (In Search of the Lost Religion: Mani Religion),* Translated by: Amir Hoseyn Akbari Shalchi, Tehran: Pazineh. [in Farsi]

Shahrestani, Abu al-Fath Mohammad ibn Abd al-Karim. 1982. *Tozih al-Melal; Tarjomeh Ketab al-Melal wa al-Nehal (Description of Nations; Translation of the Book Nations & Schools),* Tehran: Eghbal, Third Edition.

Shokri Fumeshi, Mohammad. 2017. *Rahnamay Dast Neweshteh-hay Manawi Turfan: Raweshshenasi Wirayesh wa Bazsazi (Guide to Manichaean Manuscripts of Turfan: Editing and Reconstruction Methodology),* Tehran: Written Heritage. [in Farsi]

Shokri Fumeshi, Mohammad; Mirzayi, Soniya. 2016. "Yek Sanad Chini Noyafteh Manawi wa Madarek Wabasteh az Nahiyeh Shiyapu: Partoy No bar Motaleat Manawi (A New Manaic Chinese Document and Related Documents from the Shiapo District: New Light on Manichaean Studies)", in: *Religious Studies*, yr. 4, no. 8, pp. 123-142. [in Farsi]

Skjrv, Prods O. 2017. *Anasor Irani dar Kish Manawi (Iranian Elements in Manichaeism),* Translated by Mohammad Shokri Fumeshi, Tehran: Tahuri, Second Edition. [in Farsi]

Tojo, Masato (2009). *Manichaeism, Esoteric Buddhism & Oriental Theosophy,* Japan: Emergence of Universal Theosophy in Asia.

Widengren, Geo. 2011. *Mani wa Talimat U (Mani and Manichaismus),* Translated by Nozhat Safay Isfahani, Tehran: Center, Fourth Edition. [in Farsi]