Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Autumn 2026 - NO 79

Research Article
DOI:10.22070/negareh.2025.19803.3452

The Manichaean Bēma Ceremony and the Identification of its Five Key Elements in the Fragment MIK III 4979 (Verso)

Nariman Aminian [1] Esmaeil Bani Ardalan[2]

1-Ph.D Student in Philosophy of Art, Islamic Azad University, Shahroud Branch, Shahroud, Iran.
2-Associate Professor, Department of Art Research, University of Art, Tehran, Iran, (Corresponding author).

Abstract

Introduction: Manichaeism, as a religious system, encompasses various traditions and rituals, among which the Bēma ceremony is one of the most significant. Elements of this ceremony, including customs, food, and ritual objects, are mentioned in several sources. The annual Bēma ceremony expresses fundamental Manichaean doctrines and serves to reaffirm the religious commitment of believers. However, the extensive loss of Manichaean texts and artifacts, together with the limited amount of scholarship on the subject, has left several questions concerning the ceremony unanswered. For example, scholars disagree as to whether the Bēma ceremony developed during Mani's lifetime or after his death as a commemoration of his legacy. Moreover, Bēma ceremony appears to have received limited attention from a philosophical perspective. In this context, literal translations of the ceremony's texts alone cannot reveal its deeper meanings and significance. Beyond its religious and philosophical content, Manichaean art influenced fields such as calligraphy, painting, manuscript illumination, bookbinding, and Persian literature. This influence was not confined to the artistic and cultural spheres of Iran. Manichaeism spread eastward and westward, particularly along the Silk Road and through its commercial and ideological networks, creating complex cultural connections among Asian, European, and North African societies. Manichaean studies should therefore be considered both international and intercultural. This context highlights the importance of surviving Manichaean artifacts, especially those from western China. Much of our current knowledge of Manichaean art is derived from artifacts preserved in this region. Among the most significant Manichaean artworks from western China, particularly Turpan, are representations of the Bēma ceremony, which further establishes the significance of this study. Turpan is an oasis in Xinjiang (Eastern Turkestan), the westernmost region of China. The arrival of Uyghur Turks and the establishment of their government in Qocho marked an important turning point in the region's history. Subsequently, Mani's followers replaced Buddhists in East Turkestan and Turpan, making the region the largest and last center of Manichaeism in the East. Previous studies, particularly those by Zsuzsanna Gulácsi, have examined the technical, codicological, and aesthetic dimensions of this fragment. However, the relationship between Fragment MIK III 4979 and the Bēma ceremony has not been examined in detail. Despite their contributions, however, neither work explores the relationship between the verso of Fragment MIK III 4979 and the Bēma ceremony. The significance of the

CC BY

Received: 2025-11-19
Final revision: 2025-12-29
Accepted: 2026-03-12
Early online access: 2026-03-15
Published: 2026-10-01

1
Email: Narimanaminian84@gmail.com
2
Email: Bani.ardalan@art.ac.ir

present study lies in two aspects. First, the depth of wisdom and knowledge embodied in Manichaean artworks provides a valuable source for contemporary art. Second, it demonstrates how Iranian art and culture can be adapted by other indigenous cultures and transformed into an intercultural, or even universal, art form.

Purposes & Questions: This article examines five elements of the Bēma ceremony—throne, table, consecrated food, hymns, and color symbolism—in selected Manichaean artifacts and paintings. Considering Bēma and the wide range of elements and signs represented in different works, the study takes their various indications and significations into account. Fragment MIK III 4979 (Verso), in the Asian Arts Museum in Berlin, has been purposefully selected as the central example to answer the following question: How, and under what circumstances, are these five elements represented in this artifact?

Methods: This study employs a descriptive-analytical and iconographic approach. Data were collected through library research and field observations conducted by the researchers. A major challenge in such studies is the inaccessibility of some artifacts, particularly those damaged over time. The data obtained from the manuscript fragment were qualitatively examined and analyzed. The five elements discussed in this article have been identified in the relevant sources. Since Fragment MIK III 4979 (Verso) is the most intact example depicting rituals associated with the Bēma ceremony, it preserves major characteristics of Uyghur art as well as native artistic forms from Turpan, further underscoring its importance.

Findings & Results: The findings show that Manichaean art creatively combines the ideological and unchanging tenets of Manichaeism with local beliefs and aesthetic traditions. More specifically, the analysis identifies visual correspondences between the ceremonial throne, ritual table, consecrated food, hymns, and color symbolism of the Bēma ceremony and the compositional and symbolic features of the fragment. Accordingly, the influence of both Buddhist and Uyghur artistic forms can be traced in Fragment MIK III 4979 (Verso). It can be argued that the Manichaean artist focused on the principles of Manichaeism while adapting local and cultural elements within the artwork. In this context, the Bēma ceremony, as a special gathering representing a substantial part of Manichaean ritual practice, provides a suitable example for examining the philosophical and aesthetic dimensions of Manichaean art.

Keywords: Bēma ceremony, Manichaeism, Manichaean art, Turpan, Uyghur art, Fragment MIK III 4979 (Verso)

جشن بِمای مانوی و بازیابی پنجَ ویژگی آن در قطعهٔ MIK III 4979 (Verso)

نریمان امینیان [*] اسماعیل بنی اردلان [**]

دریافت : ۱۴۰۴/۰۸/۲۸ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۲۲ انتشار : ۱۴۰۵/۰۷/۰۹
بازنگری نهایی: ۱۴۰۴/۱۰/۰۸ زودآیند: ۱۴۰۴/۱۲/۲۵

صفحه ۱۸۸ تا ۲۰۵
نوع مقاله: پژوهشی
DOI:10.22070/negareh.2025.19803.3452

چکیده

مقدمه: مانویت کیشی مملو از مناسک و آیین‌های گوناگون است که به رأی بیشتر پژوهشگران، جشن موسوم به «بِما» را می‌توان مشهورترین آن‌ها به شمار آورد. گواه این امر، ذکر عناصر مختلف این مراسم، ازجمله نوع پوشش، خوراکی‌های موجود و حتی شکل و محل قرارگیری برخی لوازم آن، در منابع گوناگون است. ازاین‌رو، با توجه به اینکه برخی از مهم‌ترین آثار هنریِ به‌جامانده از مانویانِ ساکن در نواحیِ غربیِ چین، به‌ویژه در واحهٔ تورفان، نیز صحنه‌هایی از این مراسم را به نمایش درآورده‌اند، اهمیت بررسی این آثار بیش‌ازپیش آشکار می‌شود.

اهداف و سؤال‌ها: این پژوهش باهدف تبیین برخی عناصر و نشانه‌های موجود در جشن بِما، ابتدا به شرح و تفسیر پنج ویژگیِ این جشن، یعنی سریر، میز، غذای مقدس، سرودخوانی، و رمزپردازی رنگ، در چند قطعه شعر و تصویر مانوی می‌پردازد و سپس قطعهٔ MIK III 4979 (verso)، محفوظ در موزهٔ هنرهای آسیایی برلین را به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی بررسی می‌کند تا به این پرسش پاسخ دهد که بازنمود هریک از این ویژگی‌ها در اثر مذکور به چه صورت و تحت تأثیر چه عواملی است؟

روش‌ها: این پژوهش با رویکردی کیفی و به روش توصیفی - تحلیلی انجام‌شده و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات آن ترکیبی از روش کتابخانه‌ای و مشاهدات عینی و میدانی است.

یافته‌ها و نتایج: نتایج این مطالعه نشان می‌دهند که هنر مانوی، علاوه بر پای‌بندی به اصول ایدئولوژیک کیش خود، به‌طور مشخص از زیباشناسی‌های بومی و محلی نیز بهره برده است. تأثیر هنر بودایی و اویغوری در نمونهٔ مذکور، مؤید این امر است. در این زمینه، جشن بِما به‌عنوان آوردگاهی ویژه که بخش اعظمی از مناسک مانوی را به نمایش می‌گذارد، نمونهٔ مطالعاتیِ مناسبی برای بررسی ابعاد گوناگون فلسفی و زیبایی‌شناختی هنر مانوی به شمار می‌رود.

واژگان کلیدی: جشن بِما، مانویت، هنر مانوی، تورفان، قطعهٔ اِم‌آی‌کِی ۴۹۷۹ (سویهٔ چپ)

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

فصلنامهٔ علمی نگره
دانشکده هنر دانشگاه شاهد

مقدمه

پیشرفت پژوهش‌ها در حوزه‌های گوناگون فرهنگ و هنر ایران در سده‌های اخیر، نشانگر تأثیر بی‌بدیل عرفان، فرهنگ و هنر مانوی بر دیگر شاخه‌های هنری ایرانی بوده است؛ تأثیری که دامنهٔ گسترده‌ای داشته و از قالب‌ها و فنون تا حکمتی را در برمی‌گیرد که بُعد هنریِ آثار را از منظر معنوی و نظری پوشش می‌دهد[1]. در واقع، علاوه بر اهمیت آثار مانی ازلحاظ محتوایی و زبان‌شناختی، از حیث قالب[2] نیز، بنا بر بسیاری از مستندات موجود، خوشنویسی، نقاشی، کتاب‌آرایی، مجلدسازی و حتی ادبیات فارسی در ایران، وامدار هنر و فرهنگ مانوی بوده‌اند. بنابراین، اهمیت مطالعهٔ جوانب فلسفی و حکمیِ هنر مانوی نیز به‌گونه‌ای روزافزون نمایان می‌شود. اما تأثیرگذاری مانی و مانویان بر حوزهٔ فرهنگ و هنر، تنها به ایران محدود نبوده است و در حقیقت، می‌توان اذعان داشت که مانویت، به‌واسطهٔ گسترشی که در شرق و غرب عالم داشته، نمایشگر ارتباط فرهنگی پیچیده‌ای میان ملل گوناگون ساکن آسیا و نواحی مختلف اروپا و شمال آفریقا بوده است. این مسئله خود به‌وضوح مؤید دیگری بر اهمیت پژوهش در زمینهٔ هنر مانوی است. در حقیقت، می‌توان چنین استنباط کرد که پژوهش دربارهٔ هنر مانوی، فارغ از مبحث مطالعات هنر ایران باستان، گونه‌ای از مطالعات بینافرهنگی و بین‌المللی نیز محسوب می‌شود. در همین راستا، هدف اصلی این پژوهش، بررسی برخی عناصر موجود در جشن بِما، بر پایهٔ اشاراتی که در برخی آثار هنری مانوی به این مراسم شده است و تلاش برای قیاس میان این عناصر با نشانه‌هایی است که در نمونهٔ مطالعاتی این مقاله، یعنی قطعهٔ MIK III 4979 (verso) (تصویر ۱)، مشاهده می‌شود. این پژوهش بر آن است تا از این طریق، نمونه‌ای برای نشان دادن سطح فلسفی و حکمیِ موجود در آثار هنری مانوی ارائه دهد. ضمن آنکه درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش است که اساساً هنر مانوی تحت تأثیر چه عناصری بوده و هنرمندان مانوی در آفرینش آثار خود به چه اصولی پایبند بوده‌اند؟ همچنین، بازنمود هریک از این ویژگی‌ها در اثر مذکور، به چه صورت و تحت تأثیر چه عواملی است؟ ضرورت و اهمیت این پژوهش را می‌توان از دو بُعد مطرح کرد. نخست، درک عرفان و حکمت موجود در آثار هنریِ مانوی می‌تواند خود منبع و روشی مناسب برای بازتولید آثار هنری معاصر باشد. ثانیاً، پژوهش‌هایی از این سنخ نشان‌دهندهٔ این واقعیت‌اند که چگونه فرهنگ و هنری اصالتاً ایرانی می‌تواند با تغییر و

تصویر ۱. مراسم بما (MIK III 4979 (verso)، محل نگه‌داری: موزهٔ هنرهای آسیایی، برلین، آلمان (Gulácsi, 2001, p. 71)
Figure 1. MIK III 4979 (verso), BĒMA Ceremony,
© Museum für Asiatische Kunst, Berlin, Germany
(Gulácsi, 2001, p. 71)

تطبیق یافتن با فرهنگ‌های بومی دیگر، در حقیقت، هنری بینافرهنگی و حتی جهان‌وطن تلقی شود.

تأکید نگارنده بر نشانه‌ها و عناصر موجود در جشن بما در راستای اهداف یادشده نیز دلایل متعددی دارد. این جشن که به‌منظور تجلیل و بزرگداشت مرگ مانی برگزار می‌شد، در نمایش و بروز باورها، اعتقادات و به‌طورکلی، جهان‌بینی مانوی اهمیت وافری داشته است (تاردیو، ۱۹۸۱/۱۴۰۰، ص. ۴۹). بما در پایان دوازدهمین ماه یا همان ماه روزهٔ مانویان برگزار می‌شد و باور بر این بود که خود مانی به صورتی نامرئی در این مراسم حضور دارد (ویدن‌گرن، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۸). افزون بر این، دربارهٔ این مراسم، قطعهٔ ارزشمندی از تورفان[3] چین موسوم به MIK III 4979 (verso) (تصویر ۱)، باقی‌مانده است که علی‌رغم آسیب‌های واردشده بر آن، کماکان حامل نکات مهمی است و همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، در مقالهٔ حاضر نقش نمونهٔ مطالعاتی را ایفا می‌کند. قطعهٔ مذکور با استفاده از جوهر، رنگدانه‌های مختلف و ورق طلا بر روی کاغذ ایجادشده و شامل دو بخش از یک صفحه کتاب است. طول این قطعه ۲۵٫۲ سانتی‌متر و عرض آن ۱۲٫۴ سانتی‌متر است و در حقیقت، یکی از بزرگ‌ترین نقاشی‌های کتابی موجود در مجموعهٔ شناخته‌شدهٔ هنر مانوی را در خود جای داده است (Gulácsi, 2001, p. 70). در این زمینه، باید خاطر نشان کرد که با وجود پژوهش‌هایی که با اهدافی متفاوت به بررسی این اثر پرداخته‌اند، هیچ‌یک در راستای تطبیق عناصر جشن بما با قطعهٔ فوق نبوده‌اند و این امر، مشخصاً جنبهٔ نوآورانهٔ پژوهش حاضر است.

۱. برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه رجوع کنید به: لطیف‌پور (۱۳۹۹). همچنین در رابطه با تأثیرات فنی و موضوعی هنر مانوی بر هنر اویغوری و سلجوقی، رجوع کنید به: (جوادی و خوانساری، ۱۳۹۷).
2.format
3.Turfan

روش پژوهش

مقالهٔ حاضر کوشیده است با روش توصیفی ــ تحلیلی، ویژگی‌های جشن بِمای مانوی و بازنمود آن‌ها در یکی از قطعات باقی‌ماندهٔ از ناحیهٔ تورفان بررسی کند. بدین منظور، نگارندگان ابتدا به شرح پنج ویژگی بنیادین مراسم بِما، یعنی سریر، میز، غذای مقدس، سرودخوانی و رمزپردازی رنگ، پرداخته و پس از آن، بازنمایی این ویژگی‌ها را در مجموعه‌ای از منابع و آثار هنری مانوی نمایشگر این مراسم شرح داده است. اغلب اطلاعات به‌دست‌آمده از این جامعهٔ آماری به شیوهٔ کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده‌اند؛ اما باوجود موانع متعدد، از کمبود آثار بازمانده در این حوزه گرفته تا محدودیت دسترسی به این قطعات، بخش کمتری از اطلاعات این پژوهش نیز از طریق مشاهدات عینی و میدانی توسط نگارندگان گردآوری شده‌اند. با توجه به اهمیت منطقهٔ تورفان در شکل‌گیری و به‌تبع آن، مطالعات هنر مانوی، نمونهٔ مطالعاتی پژوهش به شیوه‌ای هدفمند از میان آثار باقی‌مانده از این ناحیه انتخاب و تلاش شده است تمرکز بر بازیابی پنج ویژگی نام‌برده در قطعهٔ MIK III 4979 (verso) قرار گیرد. در نهایت، تمامی اطلاعات به‌دست‌آمده از این بررسی‌ها نیز به شیوه‌ای کیفی تجزیه‌وتحلیل قرار شده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌ها دربارهٔ مانویت و اندیشهٔ مانوی قدمتی نسبتاً طولانی دارد؛ اما پژوهش‌ها دربارهٔ «هنر مانوی» و اساساً شکل‌گیری چنین اصطلاحی، نسبتاً جدید است[1]. در چند سال گذشته نیز پژوهش‌هایی دربارهٔ هنر مانوی، به‌ویژه نگارگری‌های بازمانده از مانویان صورت گرفته است. برای مثال، جوادی و خونساری (۱۳۹۷) در مقالهٔ «نقاشی اویغور، حافظ میراث هنر نقاشی مانویان» به بررسی نقاشی‌های مانوی باقی‌مانده از اویغورها پرداخته‌اند و تأثیر هنر مانوی بر آثار نگارگری ایرانی-اسلامی بعد از حکومت مغول را در ویژگی‌های مختلفی، ازجمله موضوعات و عناصر به‌کاررفته در چهره‌نگاری‌ها، شرح داده‌اند. همچنین، لطیف‌پور (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر هنر کتاب‌آرایی مانوی بر هنر نگارش قرآن‌ها در قرون اولیهٔ اسلام در ایران»، کتاب‌آرایی مانوی و نگارش قرآن‌های قرن‌های اولیهٔ اسلام در ایران را بررسی کرده و ردپای هنر مانوی در این قرآن‌ها را در موارد مختلفی، ازجمله استفاده از زمینهٔ آبی، کشیده‌نویسی حروف، طلاکاری و تزیین سرفصل‌ها جست‌وجو کرده است؛ اما مشخصاً دربارهٔ جشن بِما، با اینکه شمار پژوهش‌هایی که به نحوی به آن اشاره کرده‌اند کم نیست، اما ورود مستقیم به این موضوع، آن هم از منظر حکمی و نه صرفاً فنی، کمتر صورت گرفته است. نخستین اشارات به جشن مانوی بِما را شاید بتوان در آثار پژوهشگران قرون اولیهٔ اسلامی یافت. به‌عنوان نمونه، کتاب الفهرست از ابن‌ندیم (۱۳۸۱) منتشرشده در نشر اسطوره، یکی از منابع مهم در خصوص آداب و مناسک مانویت است که توضیحات مفصلی در این باره و مشخصاً دربارهٔ مراسم بِما ارائه داده است. همچنین، مانی‌شناسی تقی‌زاده (۱۳۸۸) نیز برگزیده‌هایی از سی‌وهشت کتاب و مقاله از شرق‌شناسان معتبر زمانهٔ خود ارائه کرده است که دست‌کم دو مورد از آن‌ها به‌طور مشخص به جشن بِما مربوط می‌شوند؛ به‌ویژه، مقاله‌ای از چارلز آلبری[2] در این زمینه حاوی اطلاعات نسبتاً جامعی است. گفتنی است که زبور مانوی از آلبری و ایبشر (۱۳۷۵/۱۹۳۸)، یکی از اصلی‌ترین منابع شناخت خصلت‌های شاخهٔ اروپایی ـ آفریقایی اندیشهٔ مانوی و نیز حاوی نکات مهمی دربارهٔ جشن بِما است. اما جدا از تصاویری که به نحوی به جشن بِما پرداخته‌اند و یکی از آن‌ها نمونهٔ مطالعاتی مقالهٔ حاضر است، اسناد دیگری نیز وجود دارند که در آن‌ها به‌طور مشخص به جشن بِما اشاره‌شده است. در کتاب مانویت تاردیو (۱۴۰۰/۱۹۸۱)، از نشر ثالث، یکی از این اسناد، بخش اول متن M 801، به فارسی میانه و پهلوی اشکانی و دیگری، قطعهٔ سغدی T II D 123 که والتر هنینگ[3] آن را منتشر کرده، معرفی شده‌اند. ماتیاس برند (Brand, 2002) نیز در شماره‌ای از مجموعهٔ نَجع حمادی ــ که دست‌نوشته‌هایی با موضوعات مسیحی و گنوسی است و در میانهٔ قرن بیستم در شمال مصر کشف شده‌اند ــ تحت عنوان Religion and the everyday life of Manichaean in Kellis: Beyond Light and Darkness ، به بررسی متون قبطی مانوی پرداخته و در فصل پنجم این کتاب، ابعاد گوناگون اعیاد مانوی، به‌ویژه جشن بِما را بررسی کرده که حاوی نکات بدیع و قابل‌تأملی است.

در مورد ویژگی‌های هنری عناصر موجود در جشن بِما نیز آثار سوزانا گولاچی[4] در صدر منابع موجود قرار می‌گیرند و وی در پژوهش‌های گوناگون خود، مانند (Gulácsi, 2001, 2005, 2015) به بررسی قطعهٔ MIK III 4979 (verso) پرداخته است. اما در مطالعهٔ پیش‌رو تلاش شده است تا با دیدگاهی متفاوت نسبت به پژوهش‌های پیشین، عناصر و نشانه‌های موجود در

۱. دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش‌ها در رابطه با هنر مانوی، رجوع کنید به: (امینیان و بنی‌اردلان، ۱۴۰۱).

2.Ch. R. C. Allberry
3.Walter Bruno Henning
4.Zsuzsanna Gulácsi

جشن بِما موردبررسی قرار گیرند تا از طریق تبیین و تفسیر پنج ویژگیِ مهم این جشن، یعنی سریر، میز، غذای مقدس، سرودخوانی، و رمزپردازی رنگ، در چند قطعه شعر و تصویر مانوی و با تمرکز بر قطعهٔ(verso) MIK III 4979 به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی، عناصر تأثیرگذار بر هنر مانوی و اصول ناظر بر فعالیت هنرمندان مانوی شناسایی شوند.

اهمیت تورفان در مطالعات هنر مانوی

تورفان (یا تورپان) بخشی تاریخی از ایالت شین‌جیان[1] چین است؛ ایالتی خودمختار در غرب چین که در گذشته ترکستان شرقی و یا ترکستان چین نیز خوانده می‌شد. شین‌جیان از شرق با استان گانسو[2] که خود یکی از مهم‌ترین استان‌های مسلمان‌نشین چین همسایه است و از غرب نیز با سرزمین‌های پاکستان، افغانستان و تاجیکستان هم‌مرز است. وسعت این ایالت تقریباً برابر با کشور ایران است و مرکز آن شهر اورومچی[3] و شهرها و منطقه‌های تاریخی مهم آن عبارت‌اند از: کاشغر[4]، ختن[5]، تورپان، یارکند[6] و آقسو[7] (بدیعی، ۱۳۷۷، ص. ۱۷). گفتنی است که بنا بر شرایط گوناگون سیاسی، اجتماعی و حتی اقلیمی، آثار هنری مانویِ به‌جامانده از تورفان، کامل‌ترین مجموعهٔ آثار را در برمی‌گیرند و احتمالاً مهم‌ترین بخش مطالعات هنر مانوی را تشکیل می‌دهند. این مسئله زمانی اهمیت بیشتری می‌یابد که در نظر بگیریم این ناحیه تنها سرزمینی است که در سده‌های هفتم و هشتم هجری و در دوران فرمانروایی خان‌های اویغور، دین مانی را به‌عنوان دین رسمی و رایج پذیرفته بود (ناطق، ۱۳۵۷، ص. ۱۳۱). داده‌های جدید و پرتوافکنی‌های کَربُنی هم تأیید می‌کنند که بهترین و نفیس‌ترین آثار هنری مانوی در ناحیهٔ تورفان و در فاصلهٔ قرون هشتم تا یازدهم میلادی ایجاد یا نگه‌داری شده‌اند (Gulácsi, 2003, p. 4). از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار مانوی به‌جامانده از تورفان، تنوع موجود در خطوط، زبان‌ها و شیوه‌های خلاقانهٔ نگارش ماهرانهٔ این متون است؛ موضوعی که خود گواهی بر فرهنگ ادبی پیچیده و بسیار پیشرفتهٔ تورفان است (Gulácsi, 2005, p. 94).

بااین‌حال، آسیب‌ها و نواقصی نیز وجود دارند که روند پیشرفت چنین پژوهش‌هایی در این زمینه را تا حدی کند می‌سازند. شاید مهم‌ترین مشکلی که بتوان به‌عنوان آسیب‌های پژوهش در این زمینه مطرح کرد، بحث پاره‌پاره بودن اکثر این آثار است که معمولاً امکان استنتاج دقیق و مبرهن را سلب می‌کند. این معضل صرفاً آثار تجسمی را شامل نمی‌شود، بلکه در زمینهٔ نسخه‌شناسی آثار مانوی نیز مشکل‌ساز است.

موضوع بعدی وضعیت کنونی این آثار است. اگرچه بیشتر آثار هنری مانویِ بازیافته از تورفان امروزه در موزهٔ هنرهای آسیاییِ برلین نگه‌داری می‌شوند، اما احتمالاً بخش دیگری از آثار نیز وجود دارند که در موزه‌های گوناگون و حتی مجموعه‌های شخصی، در شرایطی که بعضاً اصالت غیرمانوی برای آن‌ها متصور است، حفظ می‌شوند. همین دسترسی نداشتن به‌تمامی آثار، امکان انجام مطالعات جامع‌تر و نیز جمع‌بندی موضوعات را با مشکل مواجه می‌کند.

مسئلهٔ دیگری که می‌توان آن را آسیبی جدی در خصوص آثاری که از ناحیهٔ تورفان چین بازیافته شده‌اند تلقی کرد، نبود شناخت و اطلاعات کافی دربارهٔ فرهنگ رایج آن دوره در تورفان است. امروزه بیشتر ساکنان استان شین‌جیان را مسلمانان اویغور تشکیل می‌دهند که به دلایل فرهنگی و شاید سیاسی، به کنکاش در گذشتهٔ غیراسلامی خود کمتر راغب‌اند. از سوی دیگر، برخی اقوام تأثیرگذار در پیشرفت فرهنگ و جهان‌بینی مانوی در تورفان نیز امروزه یا کاملاً از بین رفته‌اند یا به گروه‌های کوچک انسانی در کشورهای گوناگون آسیای مرکزی تبدیل شده‌اند. برای مثال، سُغدیان که زمانی مهم‌ترین بازرگانان بخش مرکزی جادهٔ ابریشم بوده‌اند و از همین ویژگی برای انتقال انواع اندیشه‌ها و باورهای ایدئولوژیک استفاده می‌کرده‌اند، امروزه به گروه‌های انسانیِ بسیار کوچکی در نواحی کم‌جمعیت تاجیکستان تقلیل یافته‌اند و ازاین‌رو، امکان بررسی بیشتر گذشتهٔ تاریخی آن‌ها محدودشده است. این در حالی است که از قرن هفتم میلادی، زبان سُغدی زبان اصلی مانویان شرق بوده و در کنار زبان چینی، به نحوی نقش زبان میانجی را ایفا می‌کرده است. گسترش مانویت در چین نیز به‌ویژه در دست بازرگانان و کاروزران سیاسیِ سُغدی صورت گرفت که در سده‌های هفتم و هشتم، اخبار «کیش نو» را به قلمرو امپراتوری چین می‌بردند (کلیمکایت، ۱۳۸٤/۱۹۸۲، ص. ٤٤).

بِما، عرصهٔ باورها و اعتقادات مانوی

بِما یا در آوانوشتی دیگر، بیما (و یا بیم) را سریر، کُرسی، محل قضاوت یا حتی یادگار مُرده ترجمه کرده‌اند (تقی‌زاده، ۱۳۸۸، ص. ۲۷، به نقل از آلبری، ۱۹۳۹، صص. ۳-۱۰). این جشن، همان‌طور که پیش‌تر خاطرنشان کردیم، احتمالاً مهم‌ترین جشن و آیین مانوی است. در مانویت شرقی، واژهٔ بِما را «گاه[8]»

1.Xinjiang
2.Gansu
3.Urumqi
4.Kashgar
5.Khotan
6.Yarkant
7.Aksu
۸. در اینجا به معنی تخت

و «گاهروشن[1]» و یا حتی «نِشیم[2]» خوانده‌اند. مانویت اویغوری آن را «چایدان/جایدان[3]» می‌نامد که تقریباً همان معنای بِما را دارد. همچنین، در شاخهٔ چینی، بِما را «ژِی‌تان[4]» می‌خوانند که به معنای مکان یا سالنی برای روزه‌داری است (Sundermann, 1989, pp. 136-137). در مجموع، به نظر می‌رسد شکل کلی واژهٔ چینی نیز برگرفته‌شده از همان چایدان ترکی باشد. بِما در متون گوناگون با عنوان «روز شادی» نیز ذکر شده و در برخی متون به‌روشنی از موعد فصلی آن‌که تقریباً مصادف با نوروز است، یادشده است. تقی‌زاده (۱۳۸۸، ص. ۲۷) می‌نویسد: «در روز بِما، زمین پر از شکوفه است و زمستان گذشته». در حقیقت بِما مراسمی برای گرامیداشت مرگ مانی و جشن گرفتنِ امید به بازگشت دوبارهٔ او بوده است (Gulácsi, 2015, p. 39). به‌احتمال بسیار زیاد، فروع این جشن، مانند دیگر مقولات مرتبط با مانویت، هم‌راستا با فرهنگ جامعه‌ای که مانویت به آن وارد می‌شد، دستخوش تغییراتی شده است؛ چنان‌که برخی عناصر موجود در آثار مانویِ بازیافته از تورفان که مستقیم یا غیرمستقیم به جشن بِما مربوط می‌شوند، مشخصاً در ارتباط با فرهنگ اقوامی همچون اویغورها و سُغدیان شکل گرفته‌اند. این عناصر طیف گسترده‌ای از موضوعات اقلیمی، مانند نمایش انگور یا خربزه که میوه‌هایی رایج در منطقهٔ تورفان، نواحی شمال شرق ایران و به‌طورکلی آسیای مرکزی هستند تا عناصر نشانه‌شناختی و حتی فلسفی، برای مثال، تأثیر اندیشهٔ مهایانهٔ بودایی[5] بر هنر مانویِ موجود در تورفان) را شامل می‌شوند. اصولاً، هنگامی‌که به بخش غربیِ قلمرو مانویان بنگریم، مشاهده می‌کنیم که نوشته‌های مانوی سخت وامدار مسیحیت هستند و نوشته‌های آسیای مرکزی و چین به‌گونه‌ای فزاینده تحت تأثیر آیین بودا قرار دارند (کلیمکایت، ۱۳۸٤/۱۹۸۲، ص. ۳۱). همچنین، یکی از مهم‌ترین دلایل تأثیرپذیری مانی از آیین بودا را می‌توان در نخستین سفر تبلیغی ـ آیینیِ او به هندوستان جست‌وجو کرد. مانی در این سفر به سرزمین‌هایی قدم گذاشت که در آن‌ها آیین بودا رواج داشت و به همین جهت، می‌توان رگه‌هایی از این آیین، ازجمله باور به تناسخ یا به بیان مانی، «زادمُرد» را در اندیشه‌های او مشاهده کرد (بهار و اسماعیل‌پور، ۱۳۹٤، صص. ۲۸-۲۹). این موضوع، البته، نافی وجود برخی اصول مشترک در برگزاری این مراسم نیست؛ چنان‌که به نظر می‌رسد، برای مثال، نواختن موسیقی و خواندن سرود در راستای شادی‌آفرینی، عنصری ناگسستنی از تمامی جشن‌های بِما در جغرافیای گستردهٔ مانویت، از شرق تا غرب بوده است. همچنین در مواردی، نکات بسیاری دیده می‌شود که مانویت شرقی همخوانی دقیقی با عبارت‌پردازی‌های قبطی دارد (زوندرمان، ۱۳۷۵/۱۹۷۸، ص. ۲۰۸).

در هر صورت، اغلب پژوهشگران معتقدند مراسم بِما همواره دو اصل اساسی را مدنظر داشته است: یادبود مرگ مانی که به‌طور مشخص از زبور مانوی قابل‌دریافت است و نیز تکریم شخصیت و نقش نجات‌بخش وی (زوندرمان، ۱۳۷۵/۱۹۷۸، ص. ۲). اما در دیدگاهی گسترده‌تر، بِما در حقیقت پوشش‌دهندهٔ موضوع آخرت در جهان‌بینی مانوی نیز هست. در باور مانوی، نتیجهٔ برخورد سرنوشت‌ساز نهایی، فتح و پیروزی پرهیزکاران است. جمعیت‌های متفرق دوباره گرد می‌آیند[6]، معابد نوسازی می‌شوند، متون مقدس نجات پیدا می‌کنند، پیروزی مانویت قطعی و آن روزی است که روح‌ها در برابر تخت او (بِما) جمع خواهند شد (ویدن‌گرن، ۱۳۹۰، ص. ۹۱). در حقیقت، مانویان در جشن‌های بِمایی که پس از وفات مانی برگزار می‌کرده‌اند، از طریق نمایش تصویر مانیِ نشسته بر تخت، حضور مستمر او را در میان گروهِ برگزیدگان گرامی می‌داشته‌اند (تاردیو، ۱٤۰۰/۱۹۸۱، ص. ٤۹). البته، به نظر می‌رسد که این روش تا حدی متأثر از جهان‌بینی مهایانهٔ بودایی و فضای فکری تورفان در آن بازهٔ زمانی بوده باشد؛ چراکه دین مانی با ورود به هر منطقه، میان باورهای دینی و اعتقادی آن ناحیه با آرای خود پیوندی ایجاد می‌کرد (امینیان و بنی‌اردلان، ۱٤۰۱، ص. ۱۸۷). گفتنی است در خصوص تأثیرپذیری اندیشهٔ مانوی از سایر باورهای دینی و نیز تناظر و قیاس میان مراسم بِما و مناسک مشابه در دیگر ادیان، نکات بسیاری وجود دارد که مستلزم پژوهش‌های جداگانه‌ای در مطالعات آینده است.

عناصر و نشانه‌های هنری موجود در جشن بِما

در برخی پژوهش‌ها، به نمادها و نشانه‌هایی در جشن بِما اشاره‌شده است که در ادامه به‌تفصیل به آن می‌پردازیم

۱. تخت یا سریر

واژهٔ بِما در یونانی به معنی تخت و صُفّه[7] است و ظاهراً در رومی و مصری باستان هم به این معنا کاربرد داشته است (Sundermann, 1989, pp. 136-137). در بیشتر باورهای شرقی، هنگام تصویر کردن شخص یا اشخاص مهم و مقدس در حالت نشسته، آن‌ها را نشسته بر تخت یا سریری ویژه نمایش می‌دهند. در بسیاری از موارد، به‌ویژه در هنرهای هندو ـ بودایی،

۱. سریر روشنی
۲. واژهٔ نشیمن به معنای محل نشستن امروزه نیز در فارسی کاربرد دارد.
3.čaidan
4.zhāitán
5.Mahayana Buddhism
٦. این بحث را میتوان در تناظر با مفهوم سیمرغ در اندیشهٔ شیخ اشراق سهروردی نیز بررسی کرد. برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه، رجوع شود به: (Tojo, 2009).
7.Platform / stage

تصویر ۲. شاکیامونی بودا نشسته بر سریر لوتوس، بخشی از یک نگاره، محل نگه‌داری: موزهٔ ملی نپال، کاتماندو (عکس از نگارندگان)
Figure 2. Shakyamuni Buddha Seated on a Lotus Throne, detail of a miniature, © National Museum of Nepal, Kathmandu (Photograph by the authors)

این تخت یا اورنگ در واقع یک لوتوس یا نیلوفر آبی است که ایزدان بر آن می‌ایستند یا می‌نشینند (تصویر ۲). در همین راستا، برخی معتقدند یکی از برجسته‌ترین بن‌مایه‌های بودایی موجود در هنر مانوی، همین استفاده از اورنگ نیلوفر آبی است[۱](کلیمکایت، ۱۳۸٤/۱۹۸۲، ص. ۲٤٦). در این‌گونه آثار، برای نمونه در مورد هنر بودایی، «تمثال بودا مصداق همهٔ این ویژگی‌ها است و خود به مضمونی مرکزی بدل می‌گردد؛ تصویری که همهٔ نمونه‌ها و تمثال‌های دیگر گرد آن می‌چرخند» (بورکهارت، ۱۳۹۲/۱۹۷٦، ص. ۱۵۹). این کانونی بودن تمثال بزرگان به انواع گوناگون وارد هنر مانوی نیز شد. البته، در تصاویر مانوی، دیگر صرفاً این ایزدان نیستند که نشسته بر گل لوتوس ظاهر می‌شوند، بلکه گزیدگان مقدس نیز بر روی آن به تصویر کشیده می‌شوند. کلیمکایت (۱۳۸٤/۱۹۸۲، ص. ۲٤۷) معتقد است زمانی که ایزدان یا بزرگان مانوی به‌طور چهارزانو روی اورنگ نیلوفر آبی تصویر شده‌اند، حتماً از پیکرنگاری بودایی اقتباس‌شده‌است.

اما تخت یا سریر، از آنجاکه پله‌پله بالا می‌رود، در اندیشهٔ مانوی نوعی رمز نیز می‌یابد؛ به‌ویژه آن‌که در اغلب متون، به تعداد مشخص پلکان این سریر نیز اشاره‌شده است که معمولاً پنج‌گانه‌اند. تعدد و اهمیت این پلکان به‌اندازه‌ای است که در برخی متون، حتی از نردبانی برای عروج یادشده است. در متون پهلوی، داستان دئنا (دین) داستان دست یافتن به جایگاه برین آن دنیا است که به‌وسیلهٔ نردبانی میسر می‌شود (شروو، ۱۳۹٦، ص. ۱۰٤). بخش‌هایی از زبور مانوی دربردارندهٔ این انگاره است:

[سرود بما] بُوَد که برای تو بِما هبوط گاهِ روزانِ تو باشد، جایگاهی برای پالودن هستی‌ات، سینه‌ای سرشار از آموزه، نردبانی برای عروج، ترازویی برای «سنجش» کرده‌هایت، و چونان که همسانی اینان را در بما بینیَ، تقدیسش کن! (آلبری و ایبشر، ۱۳۷۵/۱۹۳۸، ص. ۵۲) [تو روشنای توانمندی، ای عیسی!] پلکان ما به‌سوی روشنی! نردبانِ ما به بلندا! (آلبری و ایبشر، ۱۳۷۵/۱۹۳۸، ص. ٤۷۱).

اما وظیفهٔ برپایی و تزئین سریر بما نیز ظاهراً از وظایف نیوشگان بوده است. «آن‌ها پارچه‌ای کتانی بر بیم، یعنی منبر پنج‌پله، می‌کشیدند. بیم تخت مانی بود و تمثال او را هم بر بالای تخت گذاشته بودند و این بر سبیل رمز، بیان‌کنندهٔ آن بود که مانی در رأس امت خویش نشسته است. بدین ترتیب، جشن بزرگ مانویان در میان گل‌ها و رنگ‌ها و سرودها آغاز می‌شد (تاردیو، ۱٤۰۰/۱۹۸۱، ص. ۱۷۲).

۲. میز

شاید در وهلهٔ اول، تفکیک بحث تخت و سریر از موضوع میز کمی غریب به نظر برسد، اما در حقیقت، میان این دو، چه از حیث معنایی و چه از حیث نشانه‌شناختی، تفاوت‌های بنیادینی وجود دارد. اگر تخت یا سریر محل نشستن فرد مقدس (خواه مانی یا یک مانوی بلندپایه) بود، میز بیشتر محلی برای گذاردن روانگان[۲] و پیشکشی‌های دیگر بود. در زبان فارسی، می‌توانیم این واژه را «خوان[۳]» بنامیم؛ یعنی سفره یا میزی که برگزیدگان در تناول غذا روی آن با یکدیگر شریک می‌شوند (BeDuhn, 1994, p. 7). جالب آن‌که در یک قطعه‌نوشتهٔ مانوی به خط سغدی، با واژه‌ای تقریباً معادل «میز خدا[٤]» مواجه هستیم که از حیث آوانوشت، شباهت بسیاری به کلمهٔ خوان دارد

۱. حتی ممکن است علاوه بر نیلوفر آبی به‌عنوان محل نشستن شخصیت‌ها، یک حرکت دست شبیه به ویتارکا مودرا (Vitarka Mudra) که اغلب در هنر بودایی دیده می‌شود، در برخی قطعات مانوی نیز به تصویر کشیده شده باشد (Gulác-si, 2005, p. 44).
۲. . خیرات
3. Xw'n
4. Xw'nyzd'n

(Pedersen, 2017, p. 1270). می‌توان حدس زد که ریشهٔ مفهومی میز مقدس در باورهای گوناگون در محراب و یا قربانگاه‌های گذشته بوده باشد.

اهمیت ایدئولوژیک میز در باور مانوی چنان است که صدقه‌هایی که نیوشگانِ هر روز برای برگزیدگان فراهم می‌کردند را اصطلاحاً «میوه و نانِ میز» می‌خواندند (تاردیو، ۱۴۰۰/۱۹۸۱، ص. ۴۹). آن‌ها، نان و میوه در دست وارد مراسم بِما می‌شدند و هدایا را بر سه‌پایه‌ای زرین و بر میز ضیافت روبه‌روی تخت بِما می‌نهادند. در اطراف میز ظروفی بود که اندک‌اندک با گُل‌هایی که نیوشگان چیده بودند پر می‌شدند (تاردیو، ۱۴۰۰/۱۹۸۱، ص. ۱۷۲).

۳. غذا و میوه

بحث تغذیه و آداب مرتبط با موارد ممنوع و مجاز، معمولاً در هر باوری، از پایه‌های اساسی فقه و طهارت است. در مانویت نیز، به‌عنوان کیشی به‌شدت اخلاق‌مدار و قائل به حدود مشخص و بعضاً سخت‌گیرانه، برخی مواد خوراکی جنبهٔ معنوی و حتی مقدس می‌گیرند و به همین دلیل، نمایش برخی از آن‌ها در مراسم جشن بِما امری تقریباً ضروری است. به‌طورکلی، در مانویت «خوردن گیاهان، به دلیل داشتن روشنایی‌های بیشتری نسبت به گوشت جانوران، روا شناخته می‌شد» (بویس، ۱۳۸۴، ص. ۲۴). در مقابل، از شرایط گرویدن به این کیش، پرهیز از مواردی ازجمله خوردن گوشت بود و اگر کسی این توانایی را نداشت، نمی‌توانست به دین مانی بپیوندد (ابن‌ندیم، ۱۳۸۱، ص. ۵۹۲). از دید مانویان، گوشت حیوانات از ساکنان تاریکی می‌آمد و لذا خوردن آن منع شده بود، ازاین‌رو، مانویان باید از میوه‌جات استفاده می‌کردند؛ به‌ویژه از هندوانه که گواه اصل نور تلقی می‌شد. همچنین، از نوشیدن بیش از حد آب نیز، به‌واسطهٔ این‌که عنصری مادی است، باید پرهیز می‌شد (ویدن‌گرن، ۱۳۹۰، ص. ۱۲۸). محدودیت‌های تغذیه با نخوردن گوشت حیوانات پایان نمی‌یافت و به‌خصوص برای رده‌های بالای مؤمنان مانوی، لبنیات را هم شامل می‌شد. در باور مانوی، تولید لبنیات، ازآنجاکه متضمن آزار رساندن به نورهای درون آن‌ها است، منع شده بود (تاردیو، ۱۴۰۰/۱۹۸۱، ص. ۱۶۱).

در این میان، جشن بما در حقیقت فرصتی بود برای بخشایش عمومی گناهان و البته خوراک آیینی برگزیدگان را نیز در برداشت (کلیمکایت، ۱۳۸۴/۱۹۸۲، ص. ۱۰۵). نکتهٔ جالب این‌که برگزیدگان میوه‌ها و خوراکی‌ها را از یک سینی مشترک برمی‌داشتند و

تصویر ۳. عمل مذهبی (نسخهٔ بازسازی‌شده)، MIK III 4979 (verso)، محل نگه‌داری: موزهٔ هنرهای آسیایی، برلین، آلمان (عکس از نگارندگان)
Figure 3. Religious Ritual (reconstructed version), MIK III 4974 (Recto), © Museum für Asiatische Kunst, Berlin, Germany (Photograph by the authors)

تناول می‌کردند تا ذرات نور محبوس در آن‌ها آزاد شود (شروو، ۱۳۹۶، ص. ۱۰۶). در حقیقت، می‌توان گفت که عمل تناول غذا توسط گزیدگان، خود به یک نوع تشریفات مذهبی تبدیل‌شده بود. آن‌ها پیش از مصرف نان یا میوه دعا می‌خواندند. در آکتا آرخالای[1] دربارهٔ این خصلت‌های برگزیدگان مانوی آمده است که «هرگاه می‌خواستند نان بخورند، اول دعا می‌کردند و به نان می‌گفتند: من نه تو را نچیدم، نه تو را به باد دادم (بوجار کردم)، نه تو را آسیاب کردم و نه تو را در تنوری گذاشتم. کس دیگری این کار را کرده و تو را برای من آورده. من تو را به بی‌گناهی می‌خورم» (تقی‌زاده، ۱۳۸۸، ص. ۵۹).

نیوشگان یا مستمعین مانوی نیز، در حقیقت، اگر تکالیف دینی مشخصی به عهده داشتند، یکی از مهم‌ترین آن‌ها تهیهٔ غذا برای برگزیدگان بود؛ به‌گونه‌ای که در هر ناحیه‌ای که مانویان حضور داشتند، برگزیده مطمئن می‌شد که گرسنه نمی‌ماند. به‌خصوص در مورد جشن بِما، برخی منابع متذکر شده‌اند که اساساً آوردن غذاهای پیشکشی نیوشگان برای برگزیدگان و قرار دادن آن‌ها در مکان‌هایی خاص، نخستین بخش آیین تشریفات این

1. Acta Archelai

تصویر ٤. زنان مانوی در حال نواختن ساز، 81 TB 65:01، محل نگه‌داری: اداره آثار باستانی تورفان، تورفان، چین (Gulácsi, 2005, p. 181)

Figure 4. Manichaean Women Playing Musical Instruments, 81 TB 65:01, © Turfan Antiquarian Bureau, Turfan, China (Gulácsi, 2005, p. 181)

مراسم بوده است. گروهی هم باور دارند که نیوشگان صرفاً پیشکشی‌ها را می‌آوردند و بعد مراسم را ترک می‌کردند (BeDuhn, 1994, p. 5). البته، بیشتر پژوهشگران در این عقیده که در روز بما، برگزیدگان و نیوشگان همگی کنار هم گرد می‌آمدند، اشتراک نظر دارند (زوندرمان، ۱۳۷۵/۱۹۷۸، ص. ۲). نقش متقابل برگزیدگان نسبت به نیوشگان نیز معمولاً متبرک ساختن و دعا خواندن بود. اما برگزیدگان، همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، وظیفهٔ اصلی تسویهٔ نور موجود در میوه‌جات و به‌طورکلی غذا را از طریق بدن خود داشتند. در واقع، می‌توان گفت که اگرچه ریاضت‌کشی و انضباط اخلاقی همهٔ شعائر زندگی مانویان را شامل می‌شد، اما برای برگزیدگان وظایف خاصی نیز به‌صورت مشخص وجود داشت (BeDuhn, 2000, p. 22).

این روند در یکی از شگفت‌انگیزترین‌ها قطعات هنری بازیافته در تورفان خود را نشان می‌دهد (تصویر ۳). قطعهٔ فوق[1] نمایشگر دو مستمع مانوی است که غذایی پیشکشی را به دو برگزیدهٔ سپیدپوش تقدیم می‌کنند. از طرفی، دستی بزرگ از بالا (آسمان) وارد قاب شده تا قطعه نوری که توسط ابدان برگزیدگان تسویه شده است، به آسمان یا بهشت نور ببرد[2]. این دست احتمالاً دست پدر بزرگی است و به نظر می‌رسد در مجموع با یک صحنهٔ عمل متقابل مذهبی (رخ‌به‌رخ) روبه‌رو هستیم. بررسی این قطعهٔ منحصربه‌فرد نکات بسیار مهمی را در پی دارد. نخست آن‌که از طریق بزرگ‌نمایی که به ترتیب اتفاق افتاده است (پیکر برگزیدگان بزرگ‌تر از مستمعین و نیز دست پدر بزرگی در اندازه‌ای بزرگ‌تر از ابعاد بدنی برگزیدگان)، هنرمند مانوی به اهمیت و در حقیقت سلسله‌مراتب ایدئولوژیک موجود در مانویت اشاره کرده است. ترتیب کوچک به بزرگی در تصویر توسط شیوهٔ نمایش اشخاص کم‌اهمیت‌تر از پایین به بالا نیز قوام یافته و به ترتیب، نیوشگان در پایین قاب، برگزیدگان در میانه و دست پدر بزرگی در بالای قاب قرار گرفته است (BeDuhn, 2000, p. 140). این ترتیب، به‌احتمال‌زیاد، در راستای این باور بنیادین مانویت است که تمایل نور به سمت بالا را نشان می‌دهد. «همهٔ «اجزای نور» دائماً در ارتفاع و بالا روی است و «اجزای ظلمت» دائماً در نزول و فرود آمدن است» (شهرستانی، ۱۳٦۱، ص. ٤۱٦). از طرفی، نشان می‌دهد که روند خوردن غذا در مانویت، لااقل برای برگزیدگان، تا چه حد به‌عنوان یک آیین مذهبی اهمیت داشته است. برگزیدگان معمولاً برنامهٔ غذایی پیچیده و سختی داشتند و این را به‌عنوان بخشی از وظایف برگزیدگی خود پذیرفته بودند. روزه‌های آن‌ها گاه در تمام طول روز ادامه می‌یافت تا دستگاه گوارشی‌شان مطهر شود و محل مناسبی برای پذیرش نور باشد.

۴. سرود و سرودخوانی

موسیقی و نیز سرودخوانی همواره نقشی محوری در مناسک و اعیاد مانوی داشته است (Lieu, 1998, p. 19). نمود این اهمیت نزد مانویان حتی در نگاره‌های آنان نیز مشهود است (تصویر ٤). هنرمندان مانوی ظاهراً می‌کوشیدند از طریق نوای خوشی که سرودهای مذهبی ایجاد می‌کردند، شنونده را مشغول و مفتون سازند (جلالی نائینی، ۱۳۸٤، ص. ۲٦۹). در واقع، هنگامی‌که مؤمنان مانوی برای انجام کارهای عبادی اجتماع می‌کردند، از موسیقی و خواندن سرودهای مقدس بهره می‌بردند. به‌خصوص، خوانش آهنگین مزامیر سهم بسیار عمده‌ای داشته است (دکره، ۱۳۸۰، ص. ۱۳٦). به نظر می‌رسد اهمیت سرودخوانی طی جشن که ظاهراً چهار روز به طول می‌انجامید، در ردیف دیگر تشریفات مذهبی همچون روزه گرفتن، عبادت و دست کشیدن

1. MIK III 4974 (recto)

۱.در هنر مانوی، معمولاً نور با طلا یا با آب‌طلا نمایش داده میشود

از امور روزمره، قرار داشته است (Brand, 2022, pp. 209-210).

اساساً شاید بتوان مجموع سرودهای مانوی را در سه بخش زبور قبطی، سرودهای ایرانی و طومار ـ سرودهای چینی تقسیم‌بندی کرد. در مورد زبور قبطی، اشاره‌شده است که مانویان مصر در کلیساهای خود، به شیوه‌ای تک‌خوانی و پامنبری، آن را می‌خوانده‌اند (تاردیو، ۱۹۸۱/۱٤۰۰، ص. ۱٤۳). مانویان ایرانی زبان نیز به شیوهٔ هم‌کیشان مصری خود، فهرستی از سرودهای تک‌خوانی و پامنبری داشته‌اند که قطعات آن به‌مرور از تورفان یافته شده است. این سرودها ممکن است به پهلوی یا فارسی میانه نوشته‌شده باشند؛ مانند «سرودی در ستایش نفس زنده[1]» و «سرودی در ستایش نفس روشن[2]» (تاردیو، ۱۹۸۱/۱٤۰۰، ص. ۱٤٤). اما سرودهایی هم هستند که به پهلوی اشکانی نگاشته شده‌اند که یکی از آن‌ها «هویَدَگمان[3]» به معنی بخت ما و دیگری «اَنگد روشنان[4]» احتمالاً به معنی دوست غنی انوار (یا سرشار از نور) است. نام هر دوی این سرودها برگرفته از کلمات آغازین آن‌هاست. اما در رابطه با طومار ـ سرودهای چینی، حدود بیست‌وپنج سرود مانوی طوماری یافت شده است که در لندن نگه‌داری می‌شوند و به نظر می‌رسد این سرودها در حقیقت همان سرودهای مانوی اشکانی هستند که با فرهنگ مناطق بودایی سازگار شده‌اند و به لحاظ محتوا، همان خصوصیاتی را دارند که سرودهای قبطی و اشکانی دارند (تاردیو، ۱۹۸۱/۱٤۰۰، ص. ۱٤۵).

جشن بما نیز طبیعتاً از این روند مجزا نبوده و خوانش مزامیرِ مهم، به‌ویژه مزامیری که متعلق به مجموعه سرودهای مانوی «پَری‌نیروانه[5]» است، در آن رایج بوده است (کلیمکایت، ۱۳۸٤/۱۹۸۲، ص. ۱۰۱). این سرودها در حقیقت یادوارهٔ رویداد مرگ مانی و بیانگر امید بازگشت دوبارهٔ او هستند و به همین دلیل، جایگاه ویژه‌ای در این مراسم دارند (کلیمکایت، ۱۳۸٤/۱۹۸۲، ص.۱۱۰). نوشته‌های آگوستین قدیس هم مؤید این حقیقت هستند که مانی به موسیقی نیز می‌پرداخته و حتی برای آن سرچشمهٔ ایزدی قائل بوده است. حتی احتمال دارد که ازجملهٔ کارهای موسوم به پریستاری ایزدی، همنوایی با گروه هم‌نوازان بوده باشد (کلیمکایت، ۱۳۸٤/۱۹۸۲، ص. ٦٤). منابع قبطی نیز بر اهمیت موسیقی در مانویت گواهی داده‌اند و حتی متون چینی نیز آن را تأیید کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که برای آهنگ یک سرود نیایشی که در مراسم خوانده می‌شد، راهنمای موسیقیایی وجود داشته است. این مسئله بُعد دیگری از تأثیر متقابل هنر بودایی و هنر مانوی را در منطقهٔ آسیای مرکزی نشان می‌دهد، چراکه موسیقی‌دانان از شخصیت‌های محبوب هنر بودایی تورفان نیز بوده‌اند (کلیمکایت، ۱۳۸٤/۱۹۸۲، ص. ۱۱۷).

سرودهای مانوی معمولاً از اصول خاصی پیروی می‌کردند. در این سرودها، قالب‌های سنتی در برخی جنبه‌های جزئی تعدیل پیدا می‌کنند. «شیوهٔ الفبایی (ابجدی) برای دسته‌بندی آن‌ها، گویا برگرفته از روش سامی، عموماً رواج داشت؛ یعنی هر بیت یا مصراع (یا به‌ندرت هر واژه) با یک حرف ابجد آغاز می‌شود» (گرشویچ و بویس، ۱۳۹٤، ص. ۱٦٦). اصولاً بیشتر حجم ادبیات مانوی را شعر تشکیل می‌دهد. وزن این اشعار کیفی است نه کمی و قافیه نیز وجود ندارد. هر وزنی با تعداد تکیه‌ها در هر مصراع کاملاً مشخص می‌شود و تعداد هجاها آزادانه در محدوده‌هایی معین تغییر می‌کند. در این میان، ابیات پاسخ‌خوانی[6] که تعدادشان کم هم نیست، خارج از این ترتیب ابجدی و معمولاً بین بیت اول و دوم آمده‌اند (بویس، ۱۳۸٤، ص. ۲۸). قالب‌های کلی این سرودها نیز به هم شبیه‌اند و عملاً شاید بتوان ادعا کرد که سه قالب شعری عمده در این زمینه وجود دارد: ۱. سرودهای بلند، مرکب از شماری بندهای گوناگون؛ ۲. سرودهای ستایش‌آمیز مفصل (مدیحه)، بدون قطعه‌بندی یا آفریوان[7]؛ و ۳. سرودهای کوتاه، عموماً در قالب ابجد همیشگی یا به پارسی میانه مَهر[8] و به پارتی باشاه[9] (گرشویچ و بویس، ۱۳۹٤، ص. ۱٦٦). از دستهٔ نخست، چهار نمونه یافت شده است: گریو زندگ و گریو روشن و نیز اَنگدروشنان و هویَدَگمان (گرشویچ و بویس، ۱۳۹٤، صص. ۱٦٦–۱٦۷). در این میان، «تصنیف‌های بلند ستایش‌آمیز (مدیحه) نشان می‌دهند که هرچند نه به‌طور یکنواخت، معمولاً یک خدای مخصوص را مورد خطاب قرار می‌دادند. نکته اینکه مدیحه‌هایی که در جشن بِما خوانده می‌شدند، معمولاً شخص مانی را خطاب و مورد ستایش قرار می‌دادند» (گرشویچ و بویس، ۱۳۹٤، صص. ۱٦۷–۱٦۸). از حیث اعتقادی نیز، ایمان ناب مانویان در سرودهای آن‌ها دیده می‌شود و نیز مشخص می‌کند که تصنیفات شرقی و غربی مانوی چقدر متمایزند. سرودها موضوعات گوناگونی را در برمی‌گیرند، ازجمله ستایش والاترین خدا، مهریزد، قاصد سوم و یا هیئت‌های انسانی آن، یعنی مانی و مسیح (ویدن‌گرن، ۱۳۹۰، ص. ۱۱٤). بسیاری از این سرودها خطاب به مسیح یا زرتشت هستند. برخی نیز در ستایش طبیعت‌اند که معمولاً بسیار شورانگیز می‌نمایند (ویدن‌گرن، ۱۳۹۰، ص. ۱۱۹).

1. Gōwišn īg grīw ī zīndag
2.Gōwišn ig grīw ī rōšn
3.Huyadagmān
4. Angad rōšnān

۵. نیروانا مفهومی بودایی و حتی پیشابودایی، به معنای گذار از سلسلهٔ علل پیدایش و رنج جهانی است که برپایهٔ آموزه‌های بودا حاصل می‌شود. اصل این مفهوم از دید بیشتر عالمان بودایی غیرقابل تفسیر است. همچنین، ازآنجاکه نیروانا معمولاً با مرگ فیزیکی همراه می‌بود، مرگ شخص بودا را «پَری‌نیروانه» می‌نامیدند که منشأ آیین‌ها و مناسک گوناگونی شد. بعدها که مفهوم «پَری‌نیروانه» برای برخی بزرگان بودیسم رایج شد، گروهی گذار شخص بودا از چرخهٔ سامسارا را «مَهاپَری‌نیروانا» (یعنی پَری‌نیروانای بزرگ) خواندند. به نظر می‌رسد یکی از تأثیرات مشخص بودیسم بر مانویت، همین به‌کارگیری مفهوم نیروانا به‌طور کلی و نیز ایدهٔ پَری‌نیروانا برای مرگ و طبعاً رهایی شخص مانی باشد.

6 . Antiphonal Verses
7 . Āfriwan
8. Mahr
9. Bāšāh

فصلنامهٔ علمی نگره
دانشکده هنر دانشگاه شاهد

۵. رمزپردازی رنگ

کارکرد رنگ در آثار تجسمی مانوی گسترده است. نخست، استفاده از رنگ‌های متنوع و درخشان معمولاً نمایشگر کیفیت آثار بود و رغبت بیشتری نیز در مخاطب ایجاد می‌کرد. دوم، این رنگ‌ها اغلب حاوی رمزپردازی و نشانه‌گذاری خاصی بودند؛ برای نمونه، «رداهای سپید برای برگزیدگان و ردای سیاه برای دیگران» (Gulácsi, 2003, p. 24). رنگ سپید در مناسک مانوی، رنگی قراردادی بود و به‌ویژه در جشن بِما نقشی محوری داشته است. جدا از پوشیدن لباس و ردایِ سپید توسط برگزیدگان که به آن اشاره شد، ظاهراً حتی راندن اسب سپید هم در این روز مبارک مفروض بوده است (Tojo, 2009, p. 10). از طرفی، مانی به اهمیت حضور تصاویر رنگی در کنار متن مقدس پی برده بود و چنان‌که خود گفته است، «من اندیشه‌هایم را به کلام مکتوب و تصاویر آن را به رنگ‌ها سپرده‌ام. پس بگذارید که آن‌هایی که تراوشات ذهنی مرا به کلام می‌شنوند، به تصاویر هم رؤیت کنند و بگذارید آن کس که قادر نیست ... فهم کند ... از روی تصاویر بفهمد» (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷/۱۹۳۸، ج. ۵، ص. ۲۰۸۳).

رمزپردازی رنگ در آثار مانویِ اویغوری از برخی الگوهای نسبتاً مشابه پیروی می‌کند. برخی از این الگوهای تکرارشونده برگرفته از یک آرمان یا باور مانوی هستند و بخشی دیگر تحت تأثیر محیط و جهان‌بینی‌های بومی منطقه قرار دارند. برای مثال، پس‌زمینهٔ آبی که در اکثر آثار دیده می‌شود مورد مشابهی با مینیاتورهای بودایی است (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷/۱۹۳۸، ج. ۵، ص. ۲۰۹۲). پیش‌تر نیز متذکر شدیم که به‌گونه‌ای آشکار، تماس مانویان و بوداییان در آسیای مرکزی تأثیر زیادی بر هنر مانوی گذاشته است. این امر چندان شگفت‌آور نیست، چراکه می‌دانیم نوشته‌های مانوی آسیای مرکزی عموماً برپایهٔ مفاهیم بودایی بنا شده‌اند. اگرچه در نوشته‌های پارتی این تأثیر کم است، اما در اسناد سغدی و اویغوری بسیار دیده می‌شود (کلیمکایت، ۱۳۸٤/۱۹۸۲، ص. ٦٨). رنگ‌ها و حتی حالات نشستن نیز در این آثار تا حدی اویغوری[1] است (Gulácsi, 2003, p. 7). البته، نباید انگاشت که هر آنچه در زمینهٔ رنگ نزد هنرمندان مانوی وجود داشته، مسئلهٔ رمزآمیزی بوده است. شواهد نشان می‌دهند که آن‌ها به‌وضوح به جوانب زیبایی‌شناسانهٔ زمانهٔ خویش واقف بودند و در آثارشان از آن استفاده می‌کردند. «مانویان برای زیبایی و جلوگیری از یکنواختی اثر شیوه‌های فراوانی داشتند. برای مثال ممکن بود هر خط را به رنگی بنویسند» (ویدن‌گرن، ۱۳۹۰، ص. ۱۵۰). در رابطه با به کار بردن رنگ مرکب‌ها هم به نظر می‌رسد رأی هنرمندان مانوی بیشتر بر جنبهٔ زیباشناختی آن‌ها باشد تا جنبهٔ رمزی یا نشانه‌ای. «در دست‌نویس‌های مانوی، از انواع مرکب، از سیاه گرفته تا سرخ و ارغوانی و بنفش و دیگر رنگ‌ها، استفاده‌شده است. معمول‌ترین مرکب متن، سیاه و در مرحلهٔ بعد سرخ است و رایج‌ترین مرکب عنوان (تیتر) برگ سرخ و در مرحلهٔ بعد سیاه. قطعات زیادی وجود دارند که نشان می‌دهند کاتبان مانوی در نگارش متن رنگ‌های متنوعی به کار می‌برده‌اند» (شکری فومشی، ۱۳۹٦، ص. ۱۰۹).

نشر باورهای مانوی از طریق رمزپردازی رنگ، ابعاد گوناگونی دارد. برای نمونه، نمایش نور و خلوص و پاکی آن الزاماً به رنگ طلایی محدود نیست و ممکن است در ساحت آسمان نیز خود را بروز دهد. آسمان، به‌عنوان منشأ نور، دیگر عنصر اصلی در باورهای مانوی است. آسمان معمولاً به رنگ آبی، به‌ویژه آبی لاجوردی، در هنر مانوی نمود پیدا کرده است. «به نظر می‌رسد هنرمند مانوی قصد داشته است با غالب کردن رنگ آبی در تصاویر و نوشته‌ها، اهمیت آسمان و پاکی آن را یادآوری کند» (لطیف‌پور، ۱۳۹۹، ص. ۷۹).

بازنمود ویژگی‌های جشن بِما در قطعهٔ MIK III 4979 (verso)

کانونی‌ترین بحث مطالعهٔ حاضر، بازیابی خصوصیات جشن بما در قطعهٔ MIK III 4979 (verso) بازیافته از خوچو[2] است. این قطعهٔ، مانند بسیاری از دیگر آثار هنریِ مانوی، در واقع جنبهٔ تعلیمی و آموزشی دارد. اساساً اهمیت مانویان در تاریخ هنر، به‌واسطهٔ نقشی است که برای هنر در راستای آموزش‌های مذهبی خود قائل بودند و این نکته‌ای است که باعث می‌شد معابد آن‌ها مملو از نقاشی‌های دیواری و کتاب‌های‌شان سرشار از تصویرنگاری باشد (Arnold, 1924, p. 17). این احتمال نیز وجود دارد که با توجه به پیچیدگی اسطورهٔ آفرینش و رستاخیز مانوی، مانی و مبلغانش مجبور می‌شدند با به تصویر کشیدن آن‌ها کیش خود را تبلیغ کنند و همین امر سبب می‌شد تا پرده‌های نقاشی در این آیین اهمیت به سزایی داشته باشند (بهار و اسماعیل‌پور، ۱۳۹٤، ص. ۳۰). همان‌طور که پیش‌تر توضیح داده شد، قطعهٔ MIK III 4979 (verso)، به‌احتمال‌زیاد و بنا بر ادعای بیشتر پژوهشگران، نمایشگر جشن بِما است. آلبری

۱. گولاچی تأکید دارد که استفاده از اصطلاح «سبک اویغوری» در اینجا به زبان ساده، یعنی آن بخشی از خصوصیات هنر مانوی موجود در غرب چین که برگرفتهٔ از خصلت‌های ایرانی و به‌طورکلی آسیای مرکزی نیستند.

2. Qocho

تصویر ٥. تخت یا سریر کانونی، بخشی از نگارهٔ MIK III 4979 (verso)، (عکس از نگارندگان)
Figure 5. Focal Throne, detail of the miniature MIK III 4979 (verso) (Photograph by the authors)

تصویر ٦. میز و نان مقدس، بخشی از نگارهٔ MIK III 4979 (verso)، (عکس از نگارندگان)
Figure 6. Table and Sacred Bread, detail of the miniature MIK III 4979 (verso) (Photograph by the authors)

معتقد است که این قطعه یقیناً نمایشگر جشن بِما است (تقی‌زاده، ۱۳۸۸، ص. ۲۷، به نقل از آلبری، ۱۹۳۹، صص. ۳-۱۰). بی‌دوهن (BeDuhn, 2000, p. 156) نیز مشخصاً اشاره می‌کند که دلیلی برای ردّ این ادعا که مینیاتور یادشده نمایشگر جشن بِما است، نمی‌یابد. جالب است بدانیم که این قطعه در حقیقت سالم‌ترین و دست‌نخورده‌ترین قطعهٔ تصویرسازی مانوی است (Gulácsi, 2008, p. 3). بنابراین، در ادامه به بررسی بازنمایی این ویژگی‌ها در قطعهٔ مذکور خواهیم پرداخت اگر بخواهیم با همان ترتیبی که خصوصیات مهم جشن بِما را بر اساس متون و مستندات موجود ارائه کردیم، بحث‌مان را پیش ببریم، نخست به عنصر تخت یا سریر می‌رسیم. بررسی MIK III 4979 (verso) نشان می‌دهد که در کانون تصویر، یک مقام بلندپایهٔ مانوی[1] بر سریری پوشیده از منسوجات سرخ و سپید جلوس کرده است. صورت او و نیز دیگران به شیوه‌ای نیم‌رخ نقش شده است؛ موضوعی که در میان آثار هنری مانوی یافته‌شده از تورفان محفوظ در برلین، تقریباً ثابت است (اردستانی رستمی، ۱۴۰۰، ص. ۱۴۰). نکتهٔ جالب‌توجه در خصوص سریری که فرد بلندپایهٔ مانوی بر آن نشسته این است که پنج پلکانی را که در اکثر منابع به آن اشاره شده، ندارد و در حقیقت، اصلاً پلکانی در کار نیست (تصویر ٥). اما کانونی بودن تخت و در واقع، همان چیزی که باعث می‌شود تا مناسک فوق را بِما بخوانند، در تصویر دیده می‌شود. همان ترکیب‌بندی چرخشی که احتمالاً متأثر از زیباشناسی بودایی است و پیش‌تر به آن اشاره کردیم، اینجا هم به چشم می‌خورد

قطعهٔ MIK III 4979 (verso) حاوی تصویر دو میز نیز هست. اولی میزی چهارپایه و سرخ‌رنگ است که نان مقدس (ظاهراً به تعداد برای آن‌که میان همه پخش شود) روی آن قرار گرفته و به‌وضوح در برابر آن گروهی از برگزیدگان قرار دارند که مشغول سرودخوانی (یا شاید مراسم اعتراف) هستند (تصویر ٦).

هرچند تصویر، به علت مسائل گوناگون، مانند گذشت زمان یا صدماتی که دیده است، از وضوح چندانی برخوردار نیست، اما کماکان به نظر می‌رسد که میز مذکور شامل نوعی منبت‌کاری و شاید حتی طراحی روی چوب نیز هست. در هر صورت، مبرهن است مانویانی که تا این حد به جزئیات زیبایی‌شناختی‌شان پایبند بودند، احتمالاً در زمینهٔ هنرهایی که با چوب سروکار دارند نیز به درجات بالایی رسیده بودند. اما در عقب صحنه، میز دومی را نیز می‌بینیم که طرح متفاوتی دارد و البته ساده‌تر است (تصویر ۷). این میز کوچک و ظاهراً سه‌پایه است که شاید کوچک نمایی‌اش در قیاس با میز بزرگ‌تر، به دلیل اهمیت معنوی کمتر آن باشد. اما فراموش نکنیم که اولاً به کانون و در حقیقت به شخصیت مرکزی اثر نزدیک‌تر است و دیگر آن‌که حامل میوه‌های مقدس است. بنابراین، تردیدی نیست که این میز نیز نوعی وسیلهٔ آیینی ـ مذهبی است. سه‌پایه بودن میز نیز نکته‌ای است که برخی به آن اشاره کرده‌اند (Lieu, 1998, p. 19).

قطعهٔ مورد بحث، به یک دلیل مشخص، نمایشگر اهمیت ویژهٔ میز در مناسک بِما است؛ جایی که در میان همهٔ عناصر تصویری، میز به‌وضوح در میانهٔ قاب و

۱. برخی معتقدند فردی که لباس سپید پوشیده و به شیوه‌ای بزرگ‌نمایی‌شده در کانون تصویر قرار گرفته، احتمالاً خود مانی است. نگارنده با این نظر هم‌سویی ندارد.

تصویر۷. میز سه‌پایه باطالبی (یا احتمالاً گرمک)، بخشی از نگارهٔ MIK III 4979 (verso)، (عکس از نگارندگان)
Figure 7. Tripod table with cantaloupe (or possibly muskmelon), detail of the miniature MIK III 4979 (verso)
(Photograph by the authors)

تصویر۸. یک برگزیدهٔ مانوی احتمالاً در حالت خواندن سرود، بخشی از نگارهٔ MIK III 4979 (verso)، (عکس از نگارندگان)
Figure 8. A Manichaean Elect, presumably in the act of chanting hymns, detail of the miniature MIK III 4979 (verso)
(Photograph by the authors)

به‌نوعی در مرکز صحنه قرار گرفته است. همچنین، لبهٔ میز ازنظر زاویه دید، درست در خط دید مخاطب قرار گرفته که نکتهٔ مهم دیگری است. طرح هلالی آن نیز شاید ازنظر زیباشناختی، مؤید طرح کلی دایره‌ای‌شکلی باشد که به هالهٔ نور دور سر شخصیت بزرگ در تصویر ختم می‌شود (BeDuhn, 2000, pp. 156-157).

در مورد بحث میوه‌جات و وعده‌های غذایی مقدس در مانویت نسبتاً به‌تفصیل سخن راندیم. نمونهٔ مطالعاتی ما نیز از این حیث حاوی نکات ارزشمندی است. در این تصویر، جدا از نان مقدس که تا حدی فضا را به برخی مناسک مسیحی شبیه می‌کند، در انتهای صحنه، میوه‌های مقدس مانوی، یعنی انگور و طالبی (شاید هم گرمک یا خربزه) را می‌بینیم که همگی به‌نوعی پیشینهٔ ایدئولوژیک دارند. در مورد انگور و طالبی، البته، مسئلهٔ اقلیم هم اهمیت می‌یابد[1] و متأسفانه ما نقوش هنری از گروه‌های دیگر مانوی که در غرب یا برخی از نواحی فلات ایران سکنی گزیده بودند، بازنیافتیم تا مواردی از این دست را مورد قیاس قرار دهیم.

سرود و سرودخوانی در قطعهٔ فوق شاید از این منظر اهمیت وافری بیابد که دقیقاً لحظهٔ خوانش سرود (یا شاید اعتراف) را نمایش می‌دهد. درست است که حالات دهانیِ گروه برگزیده‌ای که در سمت راست تصویر نشسته‌اند، نشان نمی‌دهد که در همان لحظه مشغول خواندن هستند، اما فردی که ظاهراً در میان بقیه جایگاه بالاتری دارد (به‌وضوح کمی بزرگ‌تر هم تصویر شده است)، کتابی (محتملاً زبور) در دست، رو به بالا و به سمت شخصیت بزرگ مانوی گرفته است؛ حالتی که نشان می‌دهد یا مشغول خواندن از روی آن است یا به آن قسم می‌خورد (تصویر ۸).

از سوی دیگر، قطعهٔ مذکور مؤید نقش متقابل نیوشگان و برگزیدگان نسبت به یکدیگر نیز هست. در باور مانوی، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، برگزیدگان نقش اصلی تسویهٔ نور را بر عهده دارند و نیوشگان نیز به‌عنوان دستیار یا همراه، در حقیقت، فراهم‌کنندهٔ شرایط نجات‌بخشی مانوی[2] هستند (BeDuhn, 2000, p. 127). در این میان، نقش سرودخوانی بسیار مهم است؛ چراکه «سرودها و دعاها در واقع نیوشگان را برای همراهی با برگزیدگان آماده می‌کرد» (BeDuhn, 2000, p. 135).

اما بحث پایانی ما، بررسی نشانه‌شناسی رنگ موجود در قطعهٔ MIK III 4979 (verso) و مقایسهٔ آن با خصلت‌هایی است که در منابع در این باره آمده است. در این راستا نیز، ما با طیفی از نشانه‌ها و عناصر روبه‌رو هستیم که ممکن است در متون پیشین به آن‌ها اشاره شده یا نشده باشد. مهم‌ترین نکته‌ای که به‌عنوان یک اصل مانوی می‌توان در تصویر اصالت آن را تأیید کرد، پوشش سراسر سفید برگزیدگان مانوی است (تصویر ۹). تنها کلاه‌های گروهی که در گوشهٔ پایین تصویر، سمت چپ دیده می‌شوند تیره‌رنگ هستند و ازنظر لباس، حتی آن‌ها هم سپیدپوش‌اند؛ هرچند ممکن است اصل تصویر بزرگ‌تر بوده باشد و برای مثال، در حاشیهٔ آن بتوان حضور چند مستمع مانوی با لباس‌هایی به رنگ غیرسپید نیز مشاهده کرد[3].

۱. منطقهٔ تورفان و به‌طور کل اغلب نواحی منطقهٔ شین‌شیانگ از نقاط مهم تولید میوه‌هایی مانند انگور یا طالبی است.

2.Manichaean Salvation Project

۳. برای نمونه، در قطعه، دو مستمع مانوی را می‌بینیم که مشغول پیش‌کش کردن میوه‌های مقدس به دو برگزیده هستند و به‌روشنی لباس‌هایی غیرسپید به تن کرده و در برابر برگزیدگان سپیدپوش زانو زده اند.

استفاده از رنگ سرخ هم تا حد زیادی در تصویر به چشم می‌خورد که از دید نگارنده، ترکیب هوشمندانه‌ای میان زیبایی‌شناسی رنگ مانوی و نیز خصلت‌های بومی هنر ترکی ـ اویغوریِ است. پارچه‌هایی که در و دیوار را پوشانده‌اند، اکثراً سرخ با لکه‌هایی از ارغوانی، آبی و سبز هستند و به نظر نمی‌رسد هنرمندان مانوی هیچ نقطه‌ای را در دیوارها خالی رها کرده باشند. کف اتاق نیز با فرشی لاجوردی پوشانده شده است و به شیوه‌ای احتمالاً ایرانی، حواشی صورتی‌رنگی نیز دارد. نقش طلا یا آب‌طلا در این تصویر به‌اندازهٔ دیگر تصاویر به‌دست‌آمده از تورفان نیست؛ یعنی یا از ابتدا وجود نداشته یا به‌مرور از میان رفته است. اما در همین قطعه نیز، با کمی دقت، می‌توان رگه‌هایی از آن را بر شال، ردا یا دستاری که فرد بزرگ مقام مانوی به دور گردن خود پیچیده است، مشاهده کرد. طلا، اساساً در هنر مانوی کاربردی دوگانه داشته است. نخست آن‌که رمز مستقیم نور است، و دوم آن‌که ازنظر اعتباری، به اثر قدر و منزلت فراوانی می‌دهد و در حقیقت، به‌واسطهٔ ضخامت قشر طلای به‌کاررفته در آثار و کتاب‌ها، ارزش آن‌ها بیشتر می‌شود (ویدن‌گرن، ۱۳۹۰، ص. ۱۴۷). بنابراین، در این تصویر هم احتمالاً هر

تصویر ۹. برگزیدگان مانوی سپیدپوش، بخشی از نگارهٔ، MIK III 4979 (verso)، (عکس از نگارندگان)
Figure 9. White-clad Manichaean Elects, detail of the miniature MIK III 4979 (verso) (Photograph by the authors)

مشاهده‌گری، حتی اگر سواد خواندن و نوشتن هم نداشته است، به‌راحتی می‌توانسته به اهمیت فردی که بزرگ‌تر تصویر شده و در کانون تصویر نشسته است، پی ببرد. وجود رگه‌هایی از طلا در پوشاک او نیز ارتباط او با نور و در نهایت جایگاه مقدسش را تثبیت می‌کرده است.

نتیجه

بررسی نگارندگان در قیاس میان خصوصیاتی که در دل متون مختلف در راستای برپایی جشن بِما وجود داشت و نیز خصلت‌های مشخصی که در قطعهٔMIK III 4979 (verso) به چشم می‌خورد، نشان داد که هنر مانوی چگونه از ترکیبی خلاقانه برای درآمیختن اصول ایدئولوژیک و لایتغیر کیش مانوی با باورها و حتی زیباشناسی‌های بومی (مانند زیبایی‌شناسی اویغوری) بهره برده است. بر این اساس، کاملاً مبرهن است که میان آثار هنریِ مانویِ بازیافته از تورفان با آثار هنریِ مانویانِ اقوام دیگر، هم اشتراکات و هم افتراقاتی وجود دارد. در همین راستا و دربارهٔ قطعهٔMIK III 4979 (verso)، طبقِ مستنداتی که ارائه شد، به‌وضوح با تأثیر هنر بودایی و اویغوری روبه‌رو هستیم. در حقیقت، می‌توان گفت هنرمندان مانوی به‌طور مشخص از ویژگی‌های مؤثر تلفیق (فنی و زیبایی‌شناختی) میان هنرهای بومی با اصول باور مانویت آگاهی داشته‌اند. همچنین، نباید از خاطر دور داشت که آن‌ها حدود این تلفیق را شناخته و مباحثی را که به‌عنوان کانونی‌ترین مباحث کیش مانوی لازم بوده است در اثر وجود داشته باشد، اعمال نموده‌اند، چنان‌که نکات بسیاری از مانویت شرقی، همخوانی دقیقی با متون قبطی دارند. در بحث فروع نیز، همان‌طور که اشاره شد، هنرمندان مانوی معمولاً هیچ ابایی از به‌کارگیری سُنن زیبایی‌شناختی و نمادپردازانهٔ منطقه و فرهنگی که در آن زیست می‌کرده‌اند، نداشته است. بررسی قطعهٔMIK III 4979 (verso) و بازیابی عناصر موجود در آن، مطابق با اشاراتی که در منابع گوناگون به مراسم بِما شده است، این فرضیه را که قطعهٔ فوق نمایشگر جنبهٔ زمینی مراسم و جشن بِما است، تا حدود زیادی تثبیت می‌کند. نکتهٔ جالب دیگری که طی روند تکوین این پژوهش مشاهده شد، موضوع پارهٔ دیگر قطعهٔ فوق، یعنیMIK III 4979 (recto)، بوده است که به نظر می‌رسد در آن با جنبهٔ فرازمینی یا متافیزیکی همین مراسم (جشن بِما) مواجهیم. در مطالعات آینده، خواهیم کوشید بازنمایی خصلت‌های جشن بِما را بر اساس رویهٔ دیگر این قطعه پیش ببریم.

تقدیر و تشکر (Acknowledgement)

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول در رشته فلسفه هنر، با عنوان «مطالعه‌ای در تأثیر هستی‌شناسی بودیسم مهایانه بر ادبیات و هنر مانوی» است که با راهنمایی نویسندهٔ دوم در سال ۱۴۰۰ در دانشگاه آزاد اسلامی واحد شاهرود، انجام‌شده است.

تعارض منافع (Conflict of Interest)

نویسندگان اعلام می‌دارند که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این، موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسندگان رعایت شده است.

منابع و مآخذ

آلبری، سی. آر. سی.، و ایبشر، ه. (مترجم متن قبطی و ویراستار). (۱۳۷۵). زبور مانوی (الف. اسماعیلپور، مترجم). فکر روز (نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۳۸).https://www.iranketab.ir/book/76972-a-manichaean-psalm-book

ابنندیم، م. الف. (۱۳۸۱). الفهرست (م. تجدد، مترجم). اساطیر؛ مرکز بین‌المللی گفتوگوی تمدنها.

https//:noorlib.ir/book/info3310/

اردستانی رستمی، ح. (۱۴۰۰)، مسیح مانوی. نگاه معاصر.

https://www.iranketab.ir/book/56734-manichaean-christ

امینیان، ن.، و بنی اردلان، الف. (۱۴۰۱). بررسی آثار هنری مانوی بازیافته از غرب چین با نگاهی به دو مفهوم رهایی و بازگشت نور. پژوهش‌های ادیانی، ۱۰(۲۰)، ۱۷۹- ۲۰۳.

https//:doi.org/10.22034/jrr2022.303328.1919.

بدیعی، ن. (۱۳۷۷). فرهنگ واژه‌های فارسی در زبان اویغوری چین. بلخ.

https//:www.iketab.com/Bakiee

بورکهارت، ت. (۱۳۹۲). هنر مقدس: اصول و روش‌ها (ج. ستاری، مترجم). صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، انتشارات سروش.

(نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۷۶).https//:www.iranketab.ir/book-47257/sacred-art-in-east-and-west

بویس، م. (۱۳۸۴). بررسی ادبیات مانوی در متن‌های پارتی و پارسی میانه (الف. بهبهانی، و الف. تهامی، مترجمان). بندهش .

https//:brown-circle.com/product2005/

بهار، م.، و اسماعیل‌پور، الف. (۱۳۹۴). ادبیات مانوی.کارنامه.

https//:www.iranketab.ir/book-11084/manavy-literature

پوپ، آ. الف.، و آکرمن، ف. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز (ج. ۵: هنر نقاشی، کتابآرایی و پارچه‌بافی؛ ن. دریابندری، مترجم؛ س. پرهام، ویراستار). انتشارات علمی و فرهنگی.

(نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۳۸).https://rasekhoon.net/books/show/416814

تاردیو، م. (۱۴۰۰). مانویت: همراه با چهار مقاله دیگر از آلبرت هنریکس، یوهانس ون‌اورت و دن شاپی‌را(س. الف. قائم‌مقامی، ز. مؤدب، س. فرجی و الف گل‌بستان، مترجمان). نشر ثالث.

(نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۸۱).https//:fa.wikinoor.ir/wiki/Tardio

تقی‌زاده، ح. (پژوهشگر). (۱۳۸۸). مانی‌شناسی (الف. افشار، گردآورنده). انتشارات توس.
https//:www.iranfarhang.com/book3294/

جلالی نائینی، س. م. (۱۳۸۴). ثنویان در عهد باستان. طهوری.
https//:www.iranketab.ir/book-102879/bastan

جوادی، ش.، و خوانساری، ش. (۱۳۹۷). نقاشی اویغور، حافظ میراث هنر نقاشی مانویان. هنر و تمدن شرق، ۶(۲۲)، ۵۵- ۶۴.
https//:doi.org/10.22034/jaco2019.81924.

دکره، ف. (۱۳۸۰)، مانی و سنت مانوی (ع. باقری، مترجم). نشر فرزان روز.
https//:www.iranketab.ir/book-63773/mani-et-la-tradition-maniche%cc81%enne

زوندرمان، و. (۱۳۷۵). بازنگری جایگاه مهر در یزدان‌شناسی مانوی (الف. بهبهانی، مترجم). فرهنگ، ۹(۱)، ۲۰۱- ۲۲۰.
https://www.noormags.ir/43607(نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۷۸).

شروو، پ. ا. (۱۳۹۶). عناصر ایرانی در کیش مانوی (با رویکرد مقایسه‌ای) (م. شکری فومشی، مترجم؛ الف. دژهوست‌گنک، ویراستار). طهوری.
https//:mirasmaktoob.com1396/

شکری فومشی، م. (۱۳۹۶). راهنمای دست‌نوشته‌های مانوی تورفان: روشناسی ویرایش و بازسازی. مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
https//:noorlib.ir/book/info92351/

شهرستانی، م. ع. (۱۳۶۱). توضیح الملل: ترجمهٔ کتاب الملل و النحل (ج. ۱؛ خ. عباسی، محرر و مترجم؛ س. م. جلالی نائینی، مصحح و حاشیه‌نویس). تهران: اقبال..
https//:urd.ac.ir/fa43576/

کلیمکایت، ه. ی. (۱۳۸۴). هنر مانوی (الف. اسماعیل‌پور، مترجم). نشر اسطوره.
https//:www.goodreads.com/en/book/show6130704/ (نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۸۲)

گرشویچ، الف.، و بویس، م. (۱۳۹۴). سه گفتار دربارهٔ ادبیات ایران پیش از اسلام (ی. منصوری، مترجم). آوای خاور.
https//:www.iranketab.ir/book-93143/three-essays-on-the-iranian-literature

لطیف‌پور، ص. (۱۳۹۹). تأثیر هنر کتاب‌آرایی مانوی بر هنر نگارش قرآن‌ها در قرون اولیهٔ اسلام در ایران. نگره ۱۵(۵۴)، ۴-۱۹.
https//:doi.org/10.22070/negareh2020.1234.

ناطق، ن. (۱۳۵۷). بحثی دربارهٔ زندگی مانی و پیام او. امیرکبیر.
https//:classicbooks.ir/product/Naseh

ویدن‌گرن، گ. (۱۳۹۰)، مانی و تعلیمات او (ن. صفای اصفهانی، مترجم). نشر مرکز.
https//:www.iranketab.ir/book-58574/mani-and-manichaismus

Reference

Allberry, C. R. C., & Ibscher, H. (Coptic Trans. & Eds.). (1996). *A Manichaean Psalm – Book* (A. Esmailpour, Trans.). Fekr-e Rooz. https://www.iranketab.ir/book/76972-a-manichaean-psalm-book (Original work published 1938). **[In Persian]**.

Aminian, N., & Bani Ardalan, E. (2023). Examining Manichean artworks recovered from Western China with a look at the two concepts of Liberation and Return of Light. *Religious Research*, *10*(20), 179-203. https://doi.org/10.22034/jrr.2022.303328.1919 **[In Persian]**.

Ardestani Rostami, H. (2021). *The Manichaean Christ*. Negah-e Moaser. https://www.iranketab.ir/book/56734-manichaean-christ **[In Persian]**.

Arnold, T. W. (1924). *Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting*. Clarendon Press. https://books.google.com/books/about/Survivals_of_Sasanian_Manichaean_Art_in.html?id=9szqAAAAMAAJ

Badiei, N. (1998). *Dictionary of Persian Words in the Uyghur Language of China*. Balkh. https://www.iketab.com/Bakiee **[In Persian]**.

Bahar, M., & Esmaeelpou, A. (2005). *Manavy Literature*. Karnameh Publishing. https://www.iranketab.ir/book/11084-manavy-literature **[In Persian]**.

BeDuhn, J. D. (1994). The Manichaean sacred meal. In R. E. Emmerick, W. Sundemann, I. Warnke, & P. Zieme (Eds.), *Turfan, Khotan Und Dunhuang* (pp. 1-17). Berlin: Akademie Verlag. Retrieved April 21, 2024, from https://www.academia.edu/34854258/The_Manichaean_Sacred_Meal

BeDuhn, J. D. (2000). *Manichaean Body in Discipline and Ritual*. Johns Hopkins University Press. https://archive.org/details/manichaeanbodyin0000bedu/page/n1/mode/2up

Boyce, M. (2005). *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian* (O. Behbehani, & A. Tahami, Trans.). Bandhesh. https://brown-circle.com/product/2005 **[In Persian]**.

Brand, M. (2022), *Religion and the Everyday Life of Manichaean in Kellis: Beyond Light and Darkness*. Brill Publishers. https://books.google.com/books/about/Religion_and_the_Everyday_Life_of_Manich.html?id=nr2zzgEACAAJ

Burckhardt, T. (2013). *Sacred Art: Principles and Methods* (J. Sattari, Trans.). Soroush Publications. https://www.iranketab.ir/book/47257-sacred-art-in-east-and-west (Original work published 1976). **[In Persian]**.

Decret, F. (2001). *Mani and the Manichaean Tradition* (A. Bagheri, Trans.). Farzan Rooz Publications. https://www.iranketab.ir/book/63773-mani-et-la-tradition-maniche%cc%81enne **[In Persian]**.

Gershevitch, I., & Boyce, M. (2015). *Three Essays on the Iranian Literature in the Pre-Islamic Period* (Y. Mansouri, Trans.). Avay-e Noor. https://www.iranketab.ir/book/93143-three-essays-on-the-iranian-literature **[In Persian]**.

Gulácsi, Z. (2001). *Manichaean Art in Berlin Collections.* Brepols Publishers. https://www.brepols.net/products/IS-9782503506494-1

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, 58*, 5-33. https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2003_num_58_1_1497

Gulácsi, Z. (2005). *Mediaeval Manichaean Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments from 8th-11th Century East Central Asia.* Brill Publishers. https://brill.com/display/title/11371

Gulácsi, Z. (2008, July 28). Manichaean Art. *Encyclopaedia Iranica*. Retrieved May 11, 2025, from https://www.iranicaonline.org/articles/manichean-art

Gulácsi, Z. (2015), *Mani's Pictures*: *The Didactic Images of the Manichaean from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia and Tang-Ming China*. Brill. https://brill.com/display/title/16430

Ibn al-Nadim, M. I. (2002). *Al-Fihrist* (M. Tajaddod, Trans.). Asatir; International Center for Dialogue Among Civilizations. https://noorlib.ir/book/info/3310 **[In Persian]**.

Jalali Naeini, S. M. (2005). *Dualists in Antiquity*. Tahoori. https://www.iranketab.ir/book/102879-bastan **[In Persian]**.

Javadi, S., & Khonsari, S. (2019). Preserving Manichaean paintings' heritage by Uyghur painting. *Journal of Art and Civilization of the Orient*, *6*(22), 55-64. https://doi.org/10.22034/jaco.2019.81924 **[In Persian]**.

Klimkeit, H. J. (2005). *Manichaean Art and Calligraphy* (A. Esmaeelpour, Trans.). Ostooreh Publishing. https://www.goodreads.com/en/book/show/6130704 (Original work published 1982). **[In Persian]**.

Latifpour, S. (2020). The influence of Manichean book art on Handwritten Qur'ans in the early centuries of Islam in Iran. *Negareh Journal*, *15*(54), 4-19. https://doi.org/10.22070/negareh.2020.1234 **[In Persian]**.

Lieu, S. N. C. (1998). *Manichaean in Central Asia and China*. Brill. https://books.google.com/books/about/Manichaeism_in_Central_Asia_and_China.html?id=Yl2DteLY8jcC

Nateq, N. (1978). *A Discussion on the Life of Mani and His Message*. Amirkabir. https://classicbooks.ir/product/Naseh **[In Persian]**.

Pedersen, N. A. (2017). Holy meals and eucharist in Manichaean sources: Their relation to Christian traditions. In D. Hellholm, & D. Sänger (Eds.), *The Eucharist– Its Origins and Contexts: Sacred Meal, Communal Meal, Table Fellowship in Late*

Antiquity, Early Judaism, and Early Christianity (Vol. 2, pp. 1265-1295). Mohr Siebeck. https://pure.au.dk/portal/en/publications/holy-meals-and-eucharist-in-manichaean-sources-their-relation-to

Pope, A. U., & Ackerman, P. (2008-a). *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present* (Vol. 5: Painting, Book Arts, and Textile Weaving; N. Daryabandari et al., Trans., S. Parhan, Ed.). Scientific and Cultural Publications. https://rasekhoon.net/books/show/416814 (Original work published 1938). **[In Persian]**.

Shahrestani, M. A. (1982). *Towzih al-Melal: Translation of Ketab al-Melal wa al-Nehal* (Vol. 1; Kh. Abbasi, Redactor & Trans.; S. M. Jalali Naeini, Ed. & Annotator). Tehran: Eqbal. https://urd.ac.ir/fa/43576 **[In Persian]**.

Shokrifoumeshi, M. (2017). *Guide to the Turfan Manichaean Manuscripts: Methodology of Editing and Reconstruction*. Written Heritage Research Institute. https://noorlib.ir/book/info/92351 **[In Persian]**.

Skjærvø, P. O. (2017). *Iranian Elements in Manichaeism (With a Comparative Approach)* (M. Shokrifoumeshi, Trans.; E. Dehghoosh-Genk, Ed.). Tahoori. https://mirasmaktoob.com/1396 **[In Persian]**.

Sundermann, W. (1989, December 15). BĒMA. *Encyclopaedia Iranica*. https://doi.org/10.1163/2330-4804_EIRO_COM_6876

Sundermann, W. (1996). Some more remarks on Mithra in the Manichaean Pantheon (O. Behbehani, Trans.). *Farhang, 9*(1), 201-220. https://www.noormags.ir/43607(Original work published 1978). **[In Persian]**.

Taqizadeh, H. (Researcher). (2009). *Manichaean Studies* (A. Afshar, Comp.). Toos Publications. https://www.iranfarhang.com/book/3294 **[In Persian]**.

Tardieu, M. (2021). *Manichaeism: Along with Four other Articles by Albert Henrichs, Johannes van Oort, and Dan Shapira* (S. A. Ghaemmaghami, Z. Moadab, S. Faraji, & A. Golbostan, Trans.). Saless Publications. https://fa.wikinoor.ir/wiki/Tardio (Original work published 1981) **[In Persian]**.

Tojo, M. (2009). *Manichaeism, Esoteric Buddhism & Oriental Theosophy*. Emergence of Universal Theosophy in Asia. Retrieved March 29, 2025, from http://www.shamogoloparvaneh.com/Manichaeism_Esoteric_Buddhism_and_Oriental_Theosophy_V1.pdf

Widengren, G. (2011). *Mani and Manichaismus* (N. Safaye Esfehani, Trans.). Markaz Publishing. https://www.iranketab.ir/book/58574-mani-and-manichaismus **[In Persian]**.