Social History Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 14, No. 1, Spring and Summer 2024, 265-292
https://www.doi.org/10.30465/shc.2023.45242.2459

Iconology of the Maiden of Light and Two *electae* in Manichaean Art (MIK III 6251, Asian Art Museum Berlin)

Azade Fathipour Dehkordi[*], Esmaeil Sangari[**]
Mohammad Shokri-Foumeshi[***], Masoud Kasiri[****]

Abstract

The present study tries to analyze one of the Manichaean silk paintings from the Turfan collection in the Asian Art Museum of Berlin representing with the motif of the Maiden of Light, the famous goddess who leads the lights to their original land, the Paradise of Light. She causes to be released the lights (salvation of lights) imprisoned in plants and trees. In this way, the study attempts to see her functions in analogy to Anahita and Ishtar. The hypothesis of this research, which is suggested here for the first time, is based on this comparison. Here, we will try to compare the similarities of these three goddesses by analyzing the human motifs in the silk painting of the Maiden of Light and the two *electae* and to show how much Mani, the Babylonian and Iranian, could have been inspired *sc.* influenced by the myths of his own land.

Keywords: Manichaean Iconology, the Maiden of Light, MIK III 6251 silk painting, Turfan.

* Ph.D. Candidate of Ancient History of Iran, University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author), azade_fathipour@yahoo.com

** Associate Professor, Department of History, University of Isfahan, Isfahan, Iran, e.sangari@ltr.ui.ac.ir

*** Associate Professor, Department of Eastern Religions, University of Religions and Denominations, Qom, Iran, mshokrif@urd.ac.ir

**** Associate Professor, Department of History, University of Isfahan, Isfahan, Iran, masoodkasiri@gmail.com

Date received: 23/04/2023, Date of acceptance: 09/10/2023

Introduction

Problem statement. Manichaean art reflects the ideas of the Iranian religious scholar and artist, Mani, and the visual expression of teachings called "Manichaean" after him. This art, which was created by this religious artist in the third century AD and the beginning of the Sassanid era, was an inseparable part of the institution of religion, so that in the end it was beautiful to the end of its purpose, which was to depict the doctrines of Manichaeism. Due to the presence of many abstract concepts in his religion, this art-loving messenger personally tried to get help from both mythology and miniature to make his complex teaching easier to understand. Contrary to the expression of mythology, which has always played a prominent role in conveying religious concepts since the distant past, the use of the art of painting to simplify theological and philosophical teachings was quite innovative. It depicts the creation of the material world by the hand of the spiritual world creator (living spirit) and finally the resurrection of the purified light freed from the shackles of the evil material. In fact, Mani used painting in the service of simple teaching of the complex myths of his religion and knowledge of philosophy, theology, cosmology and anthropology of his teaching.

The painting analyzed in this research probably depicts the role of the Light Maiden of the Manichaeism and two selected ladies of the Manichaean society. This research aims to investigate the role of three ladies embroidered on a piece of silk and analyze it from an iconographical and iconological point of view. The embroidered silk painting was found in the ruins of Kocho located in the Turfan region (Klimkeit, 1982: 47, Whitfield, 2004: 314).

Research Object. The purpose of this research is to examine one of the Manichean silk paintings from the Turfan collection in the Asian Art Museum of Berlin, probably with the role of a goddess the Light Maiden who guides the fragments of light to the source of her existence, the "bright heaven".

Hypothesis. The hypothesis of this research is based on the premise that the central human motif of "MIK III 6251 silk painting" is probably the Light Maiden. Also, the similitude of the three goddesses, the Light Maiden, Anahita and Ishtar, are compared to show how much Babylonian and Iranian Mani could have been inspired by the myths of their land.

Research background. Albert von Le Coq, who headed the German expedition in Chinese Turkestan together with Albert Grünwedel, was the first to describe all the artifacts recovered from the Turfan region in 1913 (one year before the end of the

expedition) in his famous work that published in black and white under the title " Chotscho " (Le Coq, 1913: Tafel 6). After him, Hans-Joachim Klimkeit in his work, "Manichaean Art and calligraphy", referred to the description of this painting and called its central character "definitely" the Light Maiden goddess (Klimkeit, 1982: 47). This book was the only reference for Manichean art researchers until the following years. Zsuzsanna Gulácsi, who republished this silkscreen after him, is the last person who commented on this famous painting before this article. In his work known as "Mani's Pictures", he briefly discussed how silk fabric is woven and the nature of the story that this silk painting tells (Gulácsi, 2016: 320,323).

Method

The famous Erwin Panofsky method was used to read the embroidered silk which is the goal of this article. Based on this method, the image of the Light Maiden has been analyzed in three parts (1) pre-iconographical description, (2) iconographical analysis, and (3) iconological interpretation (Panofsky, 1955: 28-30). Since the recognition of the symbolic components of a painting, which also entails knowing the artist and his time, requires other investigations and interpretations from other angles, and due to the importance of the details that exist in Manichaean art as well as Sasanian art, in addition to Panofsky's method, Mieke Bal's method and Georges Didi-Huberman's method are also included.

Discussion and conclusion

Manichean silk painting MIK III 6251, which is one of the most famous works of art of the Iranian Manichaeans who migrated to Central Asia, was mainly analyzed by applying Panofsky's iconographic approaches. This research argues that the central character of this painting is probably one of the savior goddesses of Manichaeism, namely the Light Maiden. The result of the research shows that the Light Maiden, under her original work, is guiding the pieces of light released from the grip of darkness to the boat of the moon, and the lights that go from there with the sun ship to their original place, Light Paradise. The article offers a very clear and simple interpretation of the presence of two selected ladies in this silk screen painting, which is definitely due to their high position that they are depicted quite close to her: those who are in charge of the daily work of religion provide the ground for the release of fragments of light. Therefore, the article sees the main and general theme of silk painting as the salvation and liberation of the fragments of light hidden in the beings of the material world.

To achieve its second goal, which is to find the origin of the central character of this silk painting from an artistic point of view, the article has tried to see the Light Maiden in the context of Sasanian art in a comparative study. The community in which Mani grew up was located in the scope of the Sasanian rule, and therefore, when studying Mani's artworks, the influence of Sasanian art on the formation of his artworks should be considered seriously. The article shows with clear evidence that there are striking similarities between the self-work and the appearance of the Manichaean Light Maiden, the Sasanian Anahita, and the Babylonian Ishtar, corresponding and very close components, whose remarkable similarities, in the opinion of this article, indicate the close connection between Manichaean art and Sassanid art.

Bibliography

Allberry, Charles Robert Cecil (ed.) (1938). *A Manichaean Pslam-Book*, Stuttgart, W. Kohlhammer.

Avesta (The Yashts), (2015). documented by: Ebrahim Poor-Davood and James Darmesteter, first edition, Vol. 2, Negah Pub, Tehran, [In Persian].

Bahar, Mehrdad, (2019). *A Research on Persian Mythology*, fourteenth edition, Agah Publication, Tehran, [In Persian].

Bahrani, Zainab (2001). *Women of Babylon Gender and Representation in Mesopotamia*, Routledge, London and New York.

Bal, Mieke (2001). *Looking in: the Art of viewing*. With an Introduction by Norman Bryson. Amsterdam: G+B Arts International.

BeDuhn, Jason David (2000). *the Manichaean Body In Discipline and Ritual*, THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS Baltimore & London.

Boyce, Mery (1951). "Sadwēs and Pēsūs", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 13/4, pp. 907-915.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2023, April 10), *Mani. Encyclopedia Britannica*. https:// www.britannica.com/biography/Mani-Iranian-religious-leader.

Bunce, Fredrick W. (2005). *Mudras in Buddhist and Hindu Practices- An Iconographic Consideration* - , D.K. Printworld (P) Ltd,New Delhi.

Didi-Huberman, G. (1989). "the Art of not Describing: Vermeer - the Detail and the Patch", History of the Human Sciences, 2(2), 135–169. https://doi.org/10.1177/095269518900200201

Dobkowski, Mariusz (2016). "Was the Religious Manichaean Narrative a Mythical Narrative? Some Remarks from the Perspective of Andrzej Wierciński's Definition of Myth", *Studia Religiologica*, 49 (2), p. 119–131.

Foster, Benjamin R. (2005). *Before the Muses: An Anthology of Akkadian Literature*, CDL Press Bethesda, Maryland.

Franzmann, Majella (2007). “Beyond the Stereotypes: Female Characters and Imagery in Manichaean Cosmology and Story.” The Trendall Lecture 2007. Australian Academy of Humanities Proceedings 2007. Available Online at: [http://www.otago.ac.nz/religion/staff/articles/trendall.pdf] (Accessed on 23 March 2017).

Gardner, Iain (ed.) (1995). *The Kephalaia of the teacher : the edited Coptic Manichaean Texts in Translation with Commentary*, Leiden ; New York ; Koln : Brill.

Gulácsi, Zsuzsanna (2005). *Mediaeval Manichaean Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments from 8th–11th Century East Central Asia*, Boston, Brill.

Gulácsi, Zsuzsanna(2016), *Mani’s pictures : the Didactic Images of the Manichaeans from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia and Tang-Ming China*, Boston, Brill.

https://www.livius.org/pictures/iran/bishapur/bishapur-palace/bishapur-palace-mosaic-of-a-lady-with-flowers/

Khazaei, D., “Illustrated books in the mirror of Manichaean motifs and texts”, *The collection of articles of the second visual book festival*, 2018, 35-71.

Klimkeit, Hans-Joachim (1982). *Manichaean Art and Calligraphy*, Leiden, E.J. Brill, Netherlands.

Kósa, Gábor (2018). “Near Eastern Angels in Chinese Manichaean Texts”, in: B. Damshäuser, R. Kauz, Li Xuetao, H. Meyer, and D. Schaab-Hanke (eds.), *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens*, Gossenberg: Ostasien Verlag, pp. 43-72.

Le Coq, Albert von (1913). *Chotscho*, Berlin.

McCall, Henrietta (2001): *Mesopotamian Myths*, Austin : University of Texas Press.

McCall, Henrietta, (1992). *Mesopotamian Myths*, Transl into Persian by Abbas Mokhber, second edition, Markaz Publication, Tehran, [In Persian].

Mirecki, Paul and Jason Beduhn(2001). *The Light and The Darkness*, Brill, Leiden.Boston.Koln, Netherlands.

Nasri, Amir, (2018). *Image and word: Approaches to Iconography*, second edition, Cheshmeh Publication, Tehran, [In Persian].

Panaino, Antonio (2011). “Sadwēs, Anāhīd and the Manichaean Maiden of Light”. Der östliche Manichäismus – Gattungs- und Werksgeschichte: Vorträge des Göttinger Symposiums vom 4./5. März 2010, edited by Zekine Özertural and Jens Wilkens, Berlin, Boston: De Gruyter, 2011, pp. 121-132.

Panofsky, Ervin (1955). *Meaning in the Visual Arts*, New York: Dobleday Anchor Books.

Pryke, Louise (2017). *Ishtar*, London and New York, Routledge.

Reeves, John C. (1997). “Manichaean Citations from the Prose Refutations of Ephrem,” in: *Emerging from Darkness: Studies in the Recovery of Manichaean Sources*, P. Mirecki and J. BeDuhn, eds., Leiden: Brill, 217-288.

Richter, Siegfried G. and Charles Horton and Klaus Ohlhafer(ed.) (2009). *Mani in Dublin*, Brill, Leiden.Boston.

Shokri-Foumeshi, Mohammad, (2022). "ANGELICAL CONCEPTS AND KEYWORDS: A TEXTOLOGICAL APPROACH TO THE MEANING AND USAGE OF SOME TERMINI TECNICHI IN MANICHAEAN ANGELOLOGY", Language Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS) Biannual Journal, Vol. 14, No. 1, Spring and Summer 2023, 123-142 Doi: 10.30465/ls.2022.42963.2087, [In Persian].

Skjærvø, Prods.O, (2020). *Iranian Elements in Manicheism. A Comparative Contrastive Approach*, translated by: Mohammad Shakouri Foumeshi, third edition, Tahoori Publication, Tehran, [In Persian].

Tardieu, Michel (2008), *Manichaeism*, Translated from the French by M. B. DeBevoise, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.

Tardieu, Michel, (2022). *Manichaeism*, Trnsl into Persian by Mohammad Shokri-Foumeshi with Iraj Jamshidi, Qom, URD Press, [In Persian].

Towers, Susanna (2017). *Constructions of Gender in Late Antique Manichaean Cosmological Narrative*, Cardiff University.

Whitfield, Susan(ed.) (2004). *The Silk Road: Trade, Travel, War and Faith,* Serindia Publications Inc, Catalog of an exhibition held at the British Library May 7-Sept. 12.

Yoshida Yutaka (2010). "Shinshutsu Manikyō Kaiga no Keijijō" 新出マニ教絵画の形而上 [Cosmogony and Church History Depicted in the Newly Discovered Chinese Manichaean Paintings], *Yamato Bunka* 大和文華 121, pp. 1-34.

تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳

شمایل‌نگاری نقش‌مایهٔ دوشیزهٔ روشنی و دو بانوی گزیده در هنر مانوی ابریشم‌نگارهٔ MIK III 6251 محفوظ در موزهٔ هنر آسیایی برلین

آزاده فتحی‌پور دهکردی*

اسماعیل سنگاری، محمد شکری‌فومشی***، مسعود کثیری*****

چکیده

هدف این پژوهش بررسی یکی از ابریشم‌نگاره‌های مانوی از مجموعهٔ تورفان در موزهٔ هنرهای آسیایی برلین با نقشی از ایزدبانویی–احتمالاً، دوشیزهٔ روشنی است که رهنمایِ پاره‌های نور به سرچشمهٔ هستی خویش «بهشت روشنی» است. او سبب رستاخیز روشنی‌ها (آزادسازی پاره‌های نور) محبوس در گیاهان و دیگر رستنی‌هاست. از این رو، مقالهٔ حاضر می‌کوشد خویشکاری‌های او را در تناظر با ایزدبانو اَناهیتای زردشتی و ایشتار بابلی ببیند. فرضیهٔ این پژوهش، که برای نخستین بار در این‌جا مطرح می‌شود، بر این مبنا پی‌ریزی شده است. ما در این‌جا می‌کوشیم با استفاده از روش توصیفی–تحلیلی و با بهره‌وری از منابع کتابخانه‌ای به کندوکاو در نقش‌مایهٔ انسانیِ مرکزیِ «ابریشم‌نگارهٔ دوشیزهٔ روشنی و دو بانوی گزیده» پرداخته، همانندی‌های این سه ایزدبانو را در سَنجش هم قرار دهیم و نشان دهیم که مانیِ بابلی و ایرانی تا چه اندازه می‌توانسته از اسطوره‌های سرزمینش الهام گرفته باشد.

کلیدواژه‌ها: شمایل‌نگاری مانوی، دوشیزهٔ روشنی، ابریشم‌نگارهٔ MIK III 6251، تورفان.

* دانشجوی دکتری، تاریخ ایران باستان، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول)، azade_fathipour@yahoo.com

** دانشیار، گروه تاریخ، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران، e.sangari@ltr.ui.ac.ir

*** دانشیار، گروه ادیان شرق، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران، mshokrif@urd.ac.ir

**** دانشیار، گروه تاریخ، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران، masoodkasiri@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۱۷

۱. مقدمه: تبیین سه مسئله و روش پژوهش

۱.۱ ضرورت بازشناخت خاستگاه هنر مانوی. هنر مانوی نمایشگر اندیشه‌های نابغهٔ دین‌آگاه و هنرمند ایرانی[۱]، مانی، و بیان تصویری آموزه‌هایی است که به نام او «مانوی» خوانده می‌شود. این هنر که از سوی این هنرپرور دین‌شناس در سدهٔ سوم میلادی و ابتدای عصر ساسانی آفریده شد جزئی جداناشدنی از نهاد دین بود تا در نهایتِ زیبایی به غایت هدفش که همانا ترسیم آموزه‌های مانویت بود، جامهٔ عمل بپوشانَد. عناصر بنیادین این آموزه از اندیشه‌های کافرکیشی (به‌ویژه بابِل که موطن اصلی مانی بود)، گنوسی (با عناصر گوناگونی از جمله فلسفهٔ یونانی)، زردشتی، یهودی، مسیحی، بودایی، و بعدها دائویی الهام گرفته بود (شِروو، ۱۳۹۹: ۴۹ـ۶۴؛ Kósa 2018: 43) و ازاین‌رو هنر مانوی به‌راستی نمایشگر همهٔ آن عناصری بود که برخی از آنها از همان ابتدا و برخی دیگر بعدها در مانویت بازتعریف شده بود (شکری فومشی، ۱۴۰۲: ۱۲۵ـ۱۳۱). به‌روشنی می‌دانیم که عناصر بنیادین هنر مانوی، همچون آموزه‌ها و آیین‌هایش، از فرهنگ‌های گوناگون سیراب شده بود.

۲.۱ هنر نوآورانهٔ مانوی. این پیام‌آورِ هنردوست به دلیل وجود مفاهیم انتزاعیِ فراوان در دینش شخصاً کوشید برای آسان‌سازی فهمِ آموزهٔ پیچیده‌اش هم از اسطوره‌پردازی یاری گیرد و هم از هنر نگارگری. برخلاف بیان اسطوره‌ای که از گذشته‌های دور همواره نقشی پررنگ برای انتقال مفاهیم دینی داشت، به‌کارگیریِ هنر نگارگری جهت ساده‌سازی تعالیم الهیاتی و فلسفی کاری بس نوآورانه بود. در حقیقت، تا آنجا که تحقیقات نشان می‌دهد، نمایش تصویریِ آموزه‌ها در قالب یک کتاب، چه در شرق و چه در غرب، مسبوق به سابقه نبود (خزایی، ۱۴۰۰: ۳۹ به بعد). آموزه‌هایی که در هنر مانوی به تصویر درآمده بود همان تعالیمی بود که همانند دیانت زردشتی جهان را محل نبرد میان نور اهورایی و ظلمت اهریمنی و برخلاف مسیحیت، عیسای تاریخی را نماد روشنی‌های در بند تاریکی می‌دانست. این هنر می‌بایست پیکار دو بُن(شکست و سپس نجات و سرانجام پیروزی انسان قدیم/هرمزدبغ)، آفرینش جهان مادی به دست جهان‌آفرینِ مانوی (روح زنده/مهرایزد) و در نهایت رستاخیز انوار پالوده و رهاشده از بند مادهٔ پلید را به تصویر می‌کشید. در حقیقت، مانی نگارگری را در خدمت تعلیم سادهٔ اسطوره‌های پیچیدهٔ دینش و شناخت فلسفه، یزدان‌شناسی، کیهان‌شناسی و انسان‌شناسیِ آموزه‌اش قرار داد. او، به همین دلیل، کتابی به نام انجیل زنده نوشت تا انجیل‌های پیشین را باطل کند و نشان دهد فقط او است که کلام زندهٔ پدرِ بزرگی و پیام راستینِ واسطهٔ ایزدی‌اش، عیسای درخشان، را به

جهانیان ابلاغ می‌کند. در واقع، به قول پاول میرِکی (Paul Mirecki)، مانی و پیروانش نگارگرانی انجیلی بودند که به سبک خاص «مانوی» خود نقش می‌زدند (تاردیو، ۱۴۰۱: ۲۱؛ Tardieu, 2008: X). بنابراین، مانی می‌بایست همهٔ مفاهیم و «انگاره»های آموزهٔ جدیدش را به «نگاره»هایی بدل می‌کرد که همه‌فهم و همگان‌پسند باشد؛ همان‌گونه‌که افرایم سوری (Syrus Ephraem) به نقل از او می‌گوید: «من در باب آن [ایزدان و آموزه]ها[یشان] در کتاب‌ها[یم] نوشته و [آنها را] با رنگ‌های گونه‌گون مصوّر کرده‌ام تا کسی که کلامی از ایشان می‌شنود صورتشان نیز درنِگرَد و آن که نتواند با [کلام] بیاموزد با نگاره تعلیم گیرد» (افرایم سوری، ردیه‌ها ۱۲۶.۳۱–۱۲۷.۱۱، به نقل از Reeves 1997, 262-263).

۳.۱ هنر مانی یا هنر مانویان؟ بدون شک بخشی از آوازهٔ هنری مانی نتیجهٔ کوشش‌ها و ذوق هنری پیروانش بود. به دیگر سخن، صرف نظر از نوآوری‌های هنرمندانهٔ خود مانی، آن‌چه هنرمندان مانوی نیز در حوزهٔ نگارگری بر جای گذاشته‌اند در تاریخ به نام او شهره یافت؛ در حالی که از اصل آثار هنری او و به‌طور مشخص از کتاب‌نگاره‌اش (ارژنگ) هیچ برگی بر جای نمانده است. دیوارنگاره‌ها، پارچه‌نگاره‌ها، و دست‌نوشته‌های تذهیب‌شدهٔ مانویانِ تورفان در شین‌جیانِ چین از آنِ ایرانیان و ترکان مانویِ آسیای مرکزی است ـ و از همین رُوست که نمود ویژگی‌های هنرِ ایرانی و چینی و ترکی در آنها غالب است ـ و آن کیهان‌نگارهٔ چینی نیز که چندی پیش یوتاکا یوشیدا آن را یک اثر «مانوی» شناسایی کرد (Yoshida 2010: 1 ff., apx./fig. 4)؛ حتی اگر نسخهٔ چینیِ کتاب‌نگارهٔ مانی باشد ـ که به نظر می‌رسد چنین است؛ باز هم از آفرینش‌های پیروان مانی است نه خود او. آنچه امروز آثار «هنر مانوی» خوانده می‌شود، در واقع، دستاورد هنرمندان مانویِ قرن‌ها پس از مرگ مانی است.

۴.۱ روش کار در مقالهٔ حاضر. ما برای خوانش نگاره‌ای که هدف مقالهٔ حاضر است، از روش مشهور پانوفْسکی (Erwin Panofsky) پیروی کرده‌ایم. بر مبنای این روش، نگارهٔ دوشیزهٔ روشنی را در سه بخش (۱) توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه، (۲) تحلیل شمایل‌نگارانه و (۳) تفسیر شمایل‌شناسانه مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده‌ایم، یعنی درست همان‌گونه که در روش پانوفسکی معمول است (Panofsky, 1955: 28-30). ما به این نکته توجه داشته‌ایم که پانوفسکی در روش خود بیشتر به کلیات تصویرها توجه داشته، درحالی‌که هنرمندان گاهی آگاهانه برای بیان نمادهای آثار هنری خویش وارد جزئیات می‌شوند. بازشناخت مؤلفه‌های نمادینِ یک نگاره، که شناخت هنرمند و زمانهٔ او را نیز در پی دارد، البته نیازمند بررسی‌های

دیگر و تفسیر از زاویه‌های دیگر است. از این رو، ما به سبب اهمیت جزییاتی که در هنر مانوی و همچنین هنر ساسانی وجود دارد، افزون بر روش پانوفسکی، روش میکه بال (Mieke Bal) و ژُرژ دیدی‌اوبرمان (Georges Didi-Huberman) را نیز لحاظ کرده‌ایم.

بال در پیِ یافتنِ راهی برای تبیین امکان چندمعنایی در آثار هنری است و به نقشِ مفسر در گزینشِ یک مفهوم از میانِ مفاهیم متعدد توجه بیشتری دارد. وی برخلافِ مورخانِ هنر کلاسیک[۲]، بر جزییات تصویر تأکید دارد و در تفسیر آن‌ها را از حاشیه به مرکز تصویر جابه‌جا می‌کند. بنابراین وجهی از تصویرها را در می‌یابد که پیش از آن دیده نشده‌اند (نصری، ۱۳۹۷: ۱۰۶–۱۰۸). او همچنین در رویکرد خود سه اصطلاح بینامتنیت، چندمعنایی و معنا را از نقد ادبی به خدمت می‌گیرد و بر این باور است که نقاشی محدودِ به متن نیست و راویِ روایت خودش است (Bal, 2001: 67-81). دیدی‌اوبرمان نیز به نبودِ معنای واحد در تصاویر باور دارد و معتقد است، تصویرها متفاوت از پنداشت‌هایِ پیشین به آشکارسازی حقایقی نو در باب خویش می‌پردازند (نصری، ۱۳۹۷: ۱۴۰–۱۴۱). وی با وام‌گیری از اصطلاح‌هایِ لکه (pan) و سیمپتوم (Symptom) در پیِ نشان دادنِ تعلیقِ معنا در تصویر است (Didi-Huberman, 1989: 160).

۲. پیشینهٔ پژوهش: از لوکُک تا گولاچی

نگاره‌ای که در این پژوهش مورد واکاوی قرار می‌گیرد در ویرانهٔ K در شهر باستانی قوچو/ خوچو (Kocho)، واقع در واحهٔ تورفان (Turfan)، در ایالت شین‌جیان یا ترکستان شرقی در شمال غربی چین، کشف شده است. این اثر که از سوی هیئت اکتشافی آلمانی به دست آمده، در موزهٔ هنر آسیایی برلین (Museum für Asiatische Kunst Berlin) نگهداری می‌شود (Le Coq, 1913: Tafel 6, Klimkeit, 1982: 47; Whitfield, 2004: 314; Gulácsi, 2016: 139-140).

آلبرت فُن لوکُک، که به‌همراه آلبرت گرونودِل سرپرستی هیئت اکتشافی آلمان را در ترکستان چین به عهده داشتند، نخستین کسی بود که تصویر همهٔ آثار هنریِ بازیافته از منطقهٔ تورفان را در سال ۱۹۱۳ (یعنی یک‌سال پیش از اتمام کار آن هیئت اکتشافی) در اثر مشهورش تحت عنوان «قوچو» به صورت سیاه‌وسفید منتشر کرد (Le Coq, 1913: Tafel 6). او در این‌جا به توصیف این ابریشم‌نگاره به طور کلی پرداخت و در باب لباس ایزدبانوی مانوی و رنگ‌های به‌کاررفته و رشته‌های مروارید موجود در گلدوزی‌های آن وارد جزئیات شد. او بر این باور بود که این اثر شگرف گویای هنر ایرانی مانوی است.

پس از او، هانس یوآخیم کلیمکایت در اثرش، «هنر مانوی»، اشاره‌وار به توصیف این نگاره پرداخت و شخصیت محوری آن را «به یقین» ایزدبانو دوشیزهٔ روشنی خواند (Klimkeit, 1982: 47). این کتاب تا سال‌های بعد تنها مأخذ محققان هنر مانوی بود.

سوزانا گولاچی که پس از او این ابریشم‌نگاره را بازنشر کرد، آخرین فردی است که تا پیش از مقالهٔ حاضر در باب این نگارهٔ مشهور اظهار نظر کرده است. او در اثرش معروف به «نگاره‌های مانی» به اختصار به چگونگی بافت پارچهٔ ابریشمین و ماهیت داستانی که این ابریشم‌نگاره روایت می‌کند پرداخته است (Gulácsi, 2016: 320,323). ما در بخش تحلیل پیش‌شمایل‌نگارانهٔ این نگاره به شرح و تفسیر دیدگاه او خواهیم پرداخت.

۳. ضرورت پژوهش

تصاویر و نگاره‌ها زبان گویای فرهنگ و آداب زمانهٔ خویش هستند. بنابراین، در این‌جا باید درنگ کرد و هنر نقاشی را، که یکی از ابزارهای این بازگویی است، به خدمت گرفت و رمز و رازهای نهفته در دل تصاویر و نقاشی‌ها را آشکار ساخت. این آشکارسازی در صورتی‌که در تطابق با متن‌های همزمان و هم‌دورهٔ برجای‌مانده از آثار هنری صورت پذیرد، برآیندهایی ارزشمند در پی خواهد داشت، اگرچه نیک پیداست که این ارزشمندی هنگامی که داده‌هایی از دورانی بس دور و دراز را بازگو کند، دوچندان خواهد شد. از این رو، واکاوی تصاویر و نقاشی‌هایی که از دوران باستان برجای مانده‌اند، کمک شایان توجهی به شناخت فرهنگ، ادب، هنر و حتی فناوریِ به‌کاررفته در آن دوران خواهد کرد. دورهٔ ساسانی جایگاهی ویژه در تاریخ سرزمین ایران دارد. هنر ساسانیان و شکوهی که در بُن خویش دارد، قابل توجه خاص است و شاید شناخت این هنر به دور از تمام جانب‌داری‌ها به راستی بر دانش پژوهشگران عصر حاضر در باب این تمدن دور به مقدار قابل توجهی بیفزاید. همان‌گونه که پیشینهٔ پژوهش در مطالعات مانوی نشان می‌دهد، در باب ابریشم‌نگاره‌های مانوی به طور کلی و دربارهٔ نگارهٔ موضوع پژوهش ما به طور خاص پژوهشی مستقل صورت نگرفته است. از این رو، مقالهٔ حاضر بر آن است که به بخشی از این ضرورت بیندیشد و فرآیند تحقیق خود را در تعامل با یافته‌های کهن قرار دهد.

© Museum für Asiatische Kunst Berlin

۴. ابریشم‌نگارهٔ دوشیزهٔ روشنی

۱.۴ معرفی مروری

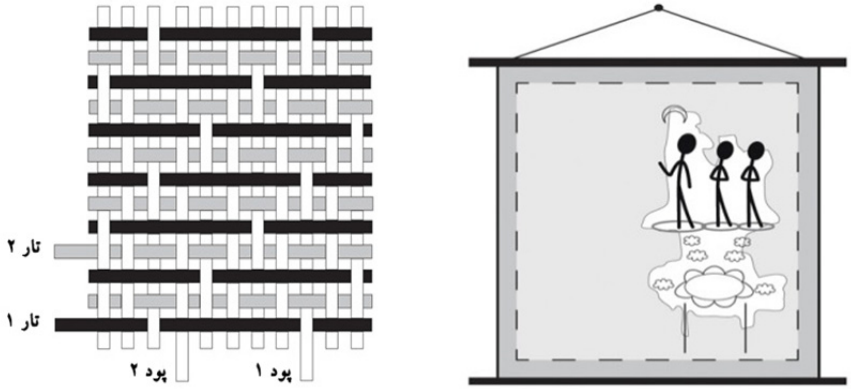
- **عنوان نگاره:** ایزدبانوی مانوی و دو بانوی گزیده (Klimkeit, 1982: Plate XXVI)؛ رهایی نور و دوشیزهٔروشنی(Gulácsi, 2016: 239).
- **توصیف نگاره:** قطعه‌ای گلدوزی شده از یک طومارنگارهٔ ابریشمی.
- **زمینهٔ اصلی نگاره:** صحنه‌ای از رهایی نور در حضور دوشیزهٔ روشنی.
- **جنس:** ابریشم (Klimkeit, 1982: 47، Gulácsi, 2005: 239).
- **تاریخ‌گذاری:** پایان سدهٔ هشتم میلادی (Klimkeit, 1982: 47)؛ حدود میانهٔ سدهٔ نهم میلادی تا اوایل سدهٔ یازدهم میلادی (Gulácsi, 2016: 239)؛ حدود سدهٔ نهم تا دهم میلادی(Whitfield, 2004: 314).
- **زمان/مکان کشف:** اوایل سدهٔ بیستم میلادی (Whitfield, 2004: 314)/ راهروی «کتابخانهٔ» ویرانهٔ K، قوچو (Klimkeit, 1982: 47، Whitfield, 2004: 314).

- **مکان نگهداری:** موزهٔ هنرهای آسیایی برلین.
- **شماره شناسایی:** MIK III 6251.
- **اندازه:** ۱۸.۵ س.م در ۲۰ س.م (Klimkeit, 1982: 47)؛ طول ۱۳ س.م، عرض ۲۰.۳ س.م. (Gulácsi, 2016: 239)؛ طول ۳۵ س.م، عرض ۲۰ س.م. (Whitfield, 2004: 314).

۲.۴ توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه

این ابریشم‌نگاره ایزدبانویی نجات‌بخش همراه با دو بانوی ایستاده بر اورنگ‌هایی از نیلوفر را به تصویر کشیده است. ایزدبانو دست راست خویش را به حالت مودرا (Mudrā) بالا گرفته و گویی شیء را نگه داشته است. سه نقش‌مایهٔ انسانی در این نگاره دیده می‌شوند که از صورت یکی از آن‌ها چیزی باقی نمانده، اما دو دیگر تا حدی قابل تشخیص هستند. هر سه جامه‌هایی بلند و پرچین‌وشکن بر تن دارند. جامهٔ دو بانوی گزیده سفیدرنگ است و نوعی کلاه نیز که موها و گردن آن‌ها را کاملاً پوشانده بر سر دارند. جامهٔ ایزدبانو فاخر و دارای دستاری باشکوه است و موهای وی نیز به گونه‌ای آرایش یافته‌اند. در بخش پایینی نگاره گل‌هایی در اندازه‌های متفاوت به چشم می‌خورد. همهٔ این نقش‌مایه‌های انسانی و گیاهی به صورت گلدوزی‌شده بر روی قطعه‌ای از ابریشم هستند. به نظر می‌رسد بخش بالایی نگاره نیز طرح‌هایی برای اجرای گلدوزی داشته که به دلایل نامعلومی نیمه‌کاره مانده‌اند. در این ابریشم‌نگاره از شگردهای مختلف گلدوزی، از جمله دوخت‌های زنجیره‌ای و مسطح استفاده شده است. هنرمند مانوی با به‌کار بردن نوارهای نازکی از ورق طلا در امتداد لبه‌های داخلی گلبرگ‌های نیلوفر آبی به این اثر جلوهٔ بیشتری بخشیده است.

نمایی از ابریشم‌نگاره که احتمالاً به عنوان یک طومار آویزان روی دیوار راهروی کتابخانهٔ ویرانهٔ K در قوچو قرار داشته در شکل (۲)ـ الف، قابل مشاهده است. در شکل(۲)ـ ب فرم جای‌گیری تار و پودهای این نگاره دیده می‌شود.



الف: جای‌گیری احتمالی بر روی دیوار **ب: جای‌گیری تار و پودها**

شکل ۲. تفسیر ابریشم‌نگاره به عنوان یک طومار دیواری

(Gulácsi, 2016: 239)

اورنگ‌های نیلوفری و در ادامهٔ آن‌ها گل‌هایی در اندازه‌های متفاوت با رنگ‌های آبی لاجوردی، احتمالاً سفید و طلایی نقش‌مایه‌های گیاهی به کار رفته در این ابریشم‌نگاره هستند. در این ابریشم‌نگاره نقش‌مایهٔ جانوری به چشم نمی‌خورد.

۳.۴ تحلیل شمایل‌نگارانه

تا چندی پیش عقیده بر این بود که این اثر را در دستهٔ بیرق‌ها و ابریشم‌نگاره‌ها در نظر بگیرند (Whitfield, 2004: 314 ،Klimkeit, 1982: 47). این باور غالب از سوی گولاچی کنار گذاشته شد و او آن را طومارنگاره خواند (Gulácsi, 2016: 238)، اثری که به‌زعم او باید به دیواری آویزان بوده باشد. این ابریشم‌نگارهٔ گلدوزی‌شده یک طومار با بن‌مایهٔ تعلیمی و تک صحنه است که بر اساس آنچه از اثر اصلی بر جای مانده، شامل سه بخش است: (۱) بن‌مایهٔ تعلیمی در بالای ابریشم‌نگاره، (۲) گل‌های نیلوفر در بخش میانی، و (۳) متنی سغدی در بخش پایینی آن. هنگام کشف این اثر هنری از سوی لوکُک در سال ۱۹۱۳ میلادی فقط دو واژه از آن متن سغدی بر جای مانده بوده که اکنون همان نیز از بین رفته است (*ibid.*). هر سه نقش‌مایهٔ انسانی در این طومارنگارهٔ ابریشمی و گلدوزی‌شده، بانو هستند.

یک ایزدبانو با جامه و دستاری فـاخر و متفـاوت از دو دیگـر نقـش‌مایـه، بـر اورنـگ نیلوفری بزرگ و پرزرق و برقی ایستاده است. این تفاوت گواه ایزدبانو بودن او است، زیرا لباس گزیدگان معمولا ساده و به رنگ سفید است؛ اما لباس این نقش‌مایـه بسـیار فـاخر و دارای رنگ‌هایی زنده و متنوع است و نشانی از ایزدبانو بودنش دارد. جامهٔ وی باشکوه بـا آستینی بلند، پوشیده تا زیر گردن، پرچین‌وشـکن و دارای مخمـل‌دوزی اسـت. نوارهـایی مخملی به رنگ بنفش یا شاید قرمز و نوارهایی به رنگ‌های بنفش، زرد و نارنجی از منجق بر روی لباس وی گلدوزی و یا بافته شده است (Klimkeit, 1982: 47). دیگر تفاوت ظاهری وی با دو بانوی گزیده، دیهیمی است که بر سر دارد. کلیمکایت، آن را دستاری باشـکوه و گلدوزی شده با هاله‌ای نورانی و دارای لبهٔ مرواریدی توصیف کرده اسـت (*ibid.*). امـا بـه نظر می‌رسد حلقهٔ دور سر این ایزدبانو دیهیم و دستار نیست بلکـه هالـهٔ نـوری حـاکی از تقدس آن شخصیت است. هالهٔ نور گلدوزی شده با پرتوهـا و اشـعه‌هـای رنگارنـگ کـه نشان‌دهندهٔ نور هستند (Whitfield, 2004: 315)، تنها این گمان را به احتمال قریب بـه یقـین بدل می‌کند که این نقش‌مایه، دوشیزهٔ روشنی است. برخی پژوهشـگران ایـن شخصـیت را به‌یقین دوشیزهٔ روشنی می‌داننـد (Klimkeit, 1982: 47، Gulácsi, 2016: 238). ایزدبـانو دسـت راست خویش را به حالتی از مودرا و با زاویه‌ای تقریباً ۴۵ درجه خم رو به بالا نگه داشـته و دست چپ را نیز موقرانه بر روی دامـن جامـهٔ خـود قـرار داده اسـت؛ شـیء کوچـک رنگارنگی شبیه به غنچهٔ گل نیلوفرآبی بالای دست وی دیده می‌شود که بـه گمـان لوکُـک شاید عودسوز، به گمان کلیمکایت، گل نیلوفر، مقبـرهٔ نـذورات یـا جعبـهٔ اشـیای متبرکـه (Klimkeit, 1982: 47) و بـه گمـان گـولاچی نقشـی جواهرماننـد و نمـادی از نـور اسـت (Mirecki/BeDuhn, 2001: 122). حالت دست این ایزدبـانو رهـا کـردن نـور را مـی‌نمایانـد، درست همان‌گونه که در نگارهٔ دست خدا و در زیر اجرام آسمانی شناور (خورشید و مـاه) دیده می‌شود (Mirecki/BeDuhn, 2001: 122).

دو تن از بانوان گزیده، با لباسی پرچین‌وشکن و سربندی مانند هـم بـه رنـگ سـفید و دستانی، که مقابل هم در آستین جامه فرو برده‌اند، بر اورنگ نیلوفری کوچک‌تر و کم زرق و برق‌تر از آنِ دوشیزهٔ روشنی، بر این ابریشم‌نگاره نقش شده‌اند. اورنـگ نیلـوفری کـه دو بانوی گزیده بَر آن ایستاده‌اند در طرح‌های بودایی نیز دیده می‌شود (Klimkeit, 1982: 47). به نظر می‌رسد این دو بانوی گزیده از آن رو که بسیار نزدیک به دوشیزهٔ روشنی ایسـتاده‌انـد ارتباط نزدیکی با وی دارند (*ibid.*). این دو کمی کوتاه‌تر از ایزدبانو نقش شده‌اند تا تفـاوت

جایگاه آن‌ها در مقابل دوشیزهٔ روشنی آشکار باشد. چین‌های جامهٔ بانوان گزیده آراسته و به‌سامان کنار هم جای گرفته‌اند و با گل‌های اورنگی که بر آن ایستاده‌اند هماهنگی کامل دارند. فرم آن‌ها مانند حرفِ شین در الفبای مانوی است (شکل(۳)).

شکل ۳. مانندی پایین لباس بانوان گزیده با گل‌های اورنگی که بر آن ایستاده‌اند و حرف شین در الفبای مانوی برگرفته از تصویر اصلی در اثر گولاچی، جای‌نگاری توسط نویسندگان انجام گرفته است.

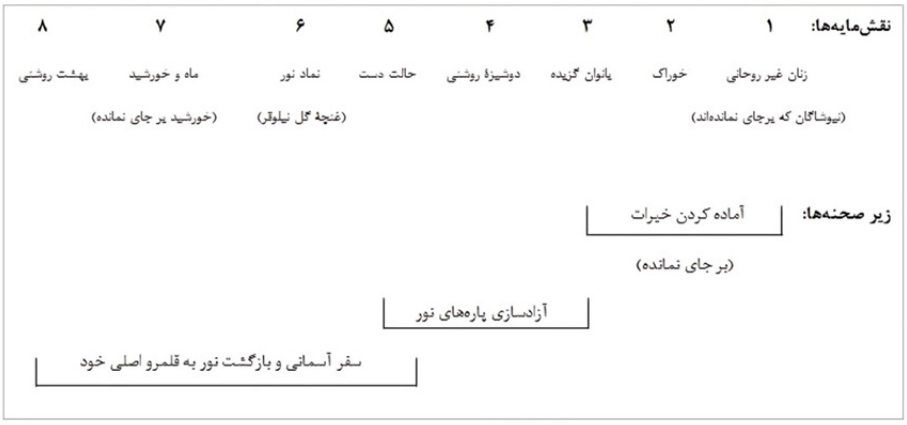
(Gulácsi, 2016: 239)

این هماهنگی‌ها و جای‌گیری‌های مرتب، چه‌بسا نظم و ترتیب حاکم بر جامعهٔ مانویان را نیز به تصویر کشیده‌اند. همچنین فرم نقش شدن هر سه نقش‌مایه در این ابریشم‌نگاره به فرم پرسپکتیو است که صحنهٔ نمایش را واقعی‌تر نشان دهند. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت همهٔ این‌ها ذهن خلاق و بسامان هنرمند مانوی را آشکار می‌سازند. نقش‌مایه‌های گیاهی به کار رفته در این ابریشم‌نگاره نیز فرم‌های گوناگون و بزرگ و کوچک از گل نیلوفر هستند که در نگاره‌های مانوی پربسامدند. پربسامد بودن این نقش‌مایه را چه‌بسا بتوان برآیند جایگاه ویژهٔ گل نیلوفر در آیین بودایی و همچنین در ایران پیش از عصر مانی پنداشت.

به باور گولاچی، ابریشم‌نگارهٔ دوشیزهٔ روشنی از منظر شمایل‌نگاری داده‌های کمی در باب ترکیب اصلی خود حفظ کرده و تفاوت‌های جایگاهی جامعهٔ مانوی در این ابریشم‌نگاره به چشم نمی‌خورد زیرا نقش‌مایه‌ها به یک اندازه تصویر شده‌اند (Gulácsi, 2016: 321). با این حال، تفاوت جایگاهِ ایزد و گزیدگان از نشانه‌های دیگری قابل تشخیص است؛ از جمله اورنگ نیلوفری دوشیزهٔ روشنی بزرگ‌تر از آن دو دیگر نقش‌مایه است؛ هاله‌ای چندلایه به گرد سر دارد که سبب شده بخش زیادی از ابریشم‌نگاره را به نسبت دو نقش‌مایهٔ دیگر به تصرف خویش درآورد؛ و جامه‌ای فاخر و رنگی کاملاً متفاوت

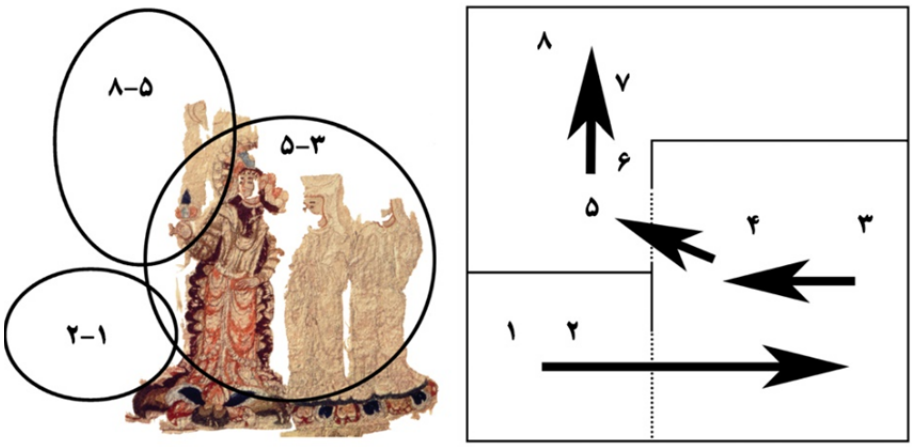
از دو نقش‌مایهٔ دیگر نیز بر تن دارد. به گمان ما این نشانه‌ها تفاوت جایگاه نقش‌مایه‌های انسانی در این ابریشم‌نگاره را آشکار می‌سازند.

از آن روی که جهت نگاه هر سه نقش‌مایه به سوی چپ است، احتمالاً بخش بالای سمت چپ سفر آسمانی نور (نقش‌مایه‌های ماه و خورشید) و همچنین بازگشت نور به قلمرو روشنی را به تصویر کشیده بوده و بخش پایین سوی چپ، به گمان برخی متخصصان، زنان نیوشا و خوراک تهیه‌شده به دست آن‌ها برای گزیدگان را نشان می‌داده است (*ibid.*). این ابریشم‌نگاره روایتی دنباله‌دار را به تصویر کشیده است؛ ساختار موضوعی آن چه‌بسا شامل هشت نقش‌مایه بوده که تنها چهار مورد از آن‌ها بر جای مانده است: بانوان گزیده، دوشیزهٔ روشنی، حالت مودرای دست دوشیزهٔ روشنی، و هلال ماه. همچنین، بن‌مایهٔ کلی این ابریشم‌نگاره را مانند نگارهٔ رهایی نور و دست خدا می‌توان در سه زیرصحنهٔ خیرات، رها شدن نور و سفر آسمانی، و بازگشت نور در نظر گرفت که البته برخلاف آن نگاره که گویای دنبالهٔ روایی خود به طور کامل است، ابریشم‌نگارهٔ گلدوزی‌شده تنها بخش میانی روایت خود (بانوان گزیده، دوشیزهٔ روشنی، هلال ماه) را بازگو می‌کند(*ibid.*). دنبالهٔ روایت‌گونهٔ این ابریشم‌نگاره در شکل(۴) نشان داده شده است.



شکل ۴. الف: ساختار موضوعی

(Gulácsi, 2016: 323)



شکل ۴. ب: دنبالهٔ روایی زیرصحنه‌ها/ ج: سه زیرصحنهٔ نشان‌گذاری شده در ابریشم‌نگارهٔ گلدوزی‌شده (Gulácsi, 2016: 323)

حال، اگر توالی روایت را، آن گونه که گولاچی باور دارد، در نظر بگیریم شاید این گمان تقویت شود که ابریشم‌نگاره در پایین و سمت چپ با تصویری از خوراک‌هایی که نیوشاگان (در این‌جا به طور خاص احتمالاً زنان) برای گزیدگان مهیا ساخته‌اند آغاز شده؛ سپس بانوان گزیده را به تصویر کشیده است که گویا رابطی بین نیوشاگان و دوشیزهٔ روشنی هستند. پس از آن دوشیزهٔ روشنی با دستی، که در حالت مودرا نگه داشته، در حال هدایت پاره‌های نور به سمت زورق ماه، نخستین دریافت‌کنندهٔ نور، تصویر شده است. در ادامه، در بخشی که باقی نمانده، بخش بالایی و در سوی راست ابریشم‌نگاره، احتمالاً انتهای روایت جای گرفته بوده است. انتهای روایت و سرنوشت پاره‌های نور رهاشده، پیوستن آن‌ها به ماه و خورشید از راه ستون روشنی و جای گرفتن در مقصد نهایی خود یعنی بهشت روشنی و سرزمین نور است. این روایت، همان‌گونه که در نگارهٔ رهایی نور و دست خدا نیز آمده، همان کار روزانهٔ دین از دیدگاه مانی، پیامبر روشنی، را بازمی‌نمایاند (*ibid.*: 323). کار روزانهٔ دین، رهایی مداوم نور از طریق آیین‌های روزانهٔ جامعهٔ مانوی است. نظم زاهدانه‌ای که بر زندگی همهٔ مانویان، به ویژه زندگی برگزیدگان حکم‌فرما بود افراد را برای کار روزانهٔ دین آماده می‌کرد (BeDuhn: 2000: 21).

۴.۴ تفسیر شمایل‌شناسانه

در برابر نهاد این ابریشم‌نگاره با منابع مکتوب مانوی نتایجی آشکار می‌شود که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم. بر مبنای منابع مکتوب مانوی، دوشیزهٔ روشنی ضمانتی بر انتقال نور آزادشده یا نفس زنده به بهشت است (Mirecki/BeDuhn, 2001: 122). مانی نیز به طور خاص به پیوند بین دوشیزهٔ روشنی با نورهای آزاد شده یا نفس زنده پس از رها شدن از بدن برگزیدگان و قبل از رسیدن به ماه در کفالایون ۱۱۴ اشاره می‌کند و این ایزد را در ارتباط با آخرین حالت رها شدن نور از بدن برگزیدگان یاد می‌کند(Gulácsi, 2016: 325-326).

> همان دوشیزهٔ روشنی است، که انسان جدید را ملبس می‌کند، که ساعتِ
> زندگی خوانده می‌شود، که همان [اولین] است.
> اما او آخرین نیز هست.
>
> (Gardner, 1995: 276).

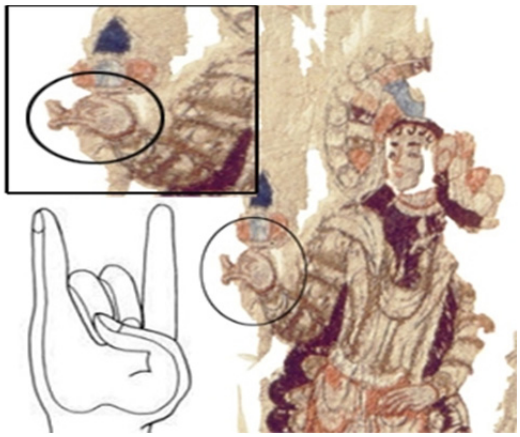
وی رسالتی مهم در تصفیه و آزادسازی نور در کیهان‌شناختی مانویت دارد (Dobkowski, 2016: 126). مری بویس نیز بر این باور است که دوشیزهٔ روشنی جایگاهی الهی متمایز و روشن در ذهن پیروان مانویت داشته است (Boyce, 1951: 910). احتمال دارد صحنهٔ به تصویر کشیده شدهٔ این ابریشم‌نگاره توصیفی بر این بخش از کفالایون ۲۸ باشد:

> نهمین داور است دوشیزهٔ
> روشنی، [همو که ربود قلب] نیروها[ی تاریکی] را با
> صورت خویش، با گرد آوردن آنانی(= ذرات نورِ در بندی) که متعلق به او بودند، در عوض
> حکمی صادر کرد، بر ارخون‌هایـ[ـی که بر جای] تر و ارخون‌هایـ[ـی که بر زمین] خشک
> [افتادند]. ...
>
> (Gardner, 1995: 82).

بنابراین، آیا می‌توان این ابریشم‌نگاره را صحنه‌ای از داوری دوشیزهٔ روشنی به عنوان نهمین داور، در حالی‌که دو بانوی گزیده را به جهت داوری گرد خویش آورده است، پنداشت؟ بنا بر کفالایون ۳ و در سطر ۲۴، دوشیزهٔ روشنی که یکی از سه نیروی شادکامی، خرد و قدرت است و در کشتی نور جای دارد (Towers, 2017: 331، Gardner, 1995: 28)، می‌تواند داوری قدرتمند به شمار آید و حکم صادر کند. از این رو، چندان دور از ذهن نیست که این ابریشم‌نگاره در واقع نمایشگر صحنهٔ داوری باشد. فرانْتْسْمان، قدرت دوشیزهٔ روشنی

را در انتقام وی از نیروهای تاریکی، درست با همان سلاح و همان شیوه‌ای کـه تـاریکی از آن بر ضد مؤمنان استفاده کرده بود، می‌داند (Franzmann, 2007: 152).

اما حالت دست دوشیزهٔ روشنی در این گلدوزی فُرمی از مودرا را بازمی‌نمایاند کـه در آیین بـودا کَرَنَـه مـودرای نخسـت (karana mudrā 1) نامیـده مـی‌شـود (Bunce, 2005: 103)؛ یکسانی فرمِ دست دوشیزهٔ روشنی بـا ایـن مـودرا در شـکل(۵) قابـل مشـاهده اسـت. از آن‌جایی‌که نفوذ آیین بودا در کیش مانی محرز است، تفسیر آن نیز درخـور نگـرش اسـت. کَرَنَه مودرای نخست، یک ژست آیینی دست است که در رقص و در بیرون رانـدن و دور کردن اهریمنان کاربرد دارد. این مودرا با یک دست اجرا می‌شود و کف دسـت بـه سـمت بیرون، انگشت اشاره و انگشت کوچک صاف و موازی با زمین، انگشت میانی و انگشـت حلقه در کف دست جمع شده و شستْ روی آن دو جای می‌گیرد. دست در این مودرا بـه پهلو گرفته و عموماً به سمت بیرون کشیده می‌شود اما ممکن است با انگشـتان رو بـه بـالا نیز نگه داشته شود (*ibid.*). با مداقه در تفسیر کَرَنَـه مـودرای نخسـت، ممکـن اسـت ایـن ابریشم‌نگاره را یا تصویری از یک رقص آیینی با صحنه‌گردانیِ دوشیزهٔ روشنی بپنداریم یـا استوارسازی فرضیهٔ دور راندن اهریمنان در فرآیند آزادسازی پاره‌های نور.



شکل ۵. تصویر کَرَنَه مودرای نخست (Bunce, 2005: 103) و تصویر حالت دست دوشیزهٔ روشنی، جداشده از تصویر اصلی ابریشم‌نگاره (Gulácsi, 2016: 239) در کنار هم توسط نویسندگان جای‌نگاری شده‌اند.

بخش جزئی و شایان توجه دیگر این ابریشم‌نگاره، هالهٔ ناتمام ماندهٔ گرد سر دوشیزهٔ روشنی است. اشکال دایره‌وار در اطراف این هالهٔ نور را که کلیمکایت به مروارید مانند کرده شاید به گمانی دیگر بتوان سرهای کوچکی دانست که در چند نگارهٔ دیگر (MIK III 4965، MIK III 6286) بر گرد سر دوشیزهٔ روشنی احتمالی نقش شده‌اند. تعداد آن‌ها نیز دوازده یا هجده عدد دانسته شده (Richter/Horton/Ohlhafer, 2009: 179) که با توجه به از بین رفتن بخش‌هایی از نگاره‌ها نمی‌توان در این باب با قاطعیت نظر داد. اما اگر تعداد آن‌ها را در هر سوی سر نقش‌مایه‌ها دوازده در نظر بگیریم، با توجه به قرینه تصویر شدن بیشتر نگاره‌های مانوی، تعداد کل آن سرهای کوچک بیست و چهار عدد در هر هالهٔ گرد سر ایزدها می‌شود. عدد دوازده البته منطقی‌تر است[۳]، از آن روی که از دوشیزهٔ روشنی در منابع مختلف با نام‌های دوازده بتول (سریانی)، دوازده دوشیزهٔ روشنی (سریانی، فارسی میانه)، دوازده بغ‌دخت (سغدی)، و دوازده شهریاری (پارتی) نیز یاد شده است (تاردیو، ۱۴۰۱: ۱۵۵–۱۵۶؛ Tardieu, 2008: 85). همچنین در برخی منابع مانوی قبطی برای توصیف ایزدان متعدد، به ویژه فرستادهٔ سوم (پیام‌آور سوم)، از اصطلاح دوازده دوشیزه استفاده شده است که ممکن است در هاله‌ای بر گرد سر ایزدی به تصویر کشیده شوند (Richter/Horton/Ohlhafer, 2009: 179). در زبور مانوی آورده شده است:

سومین تجلّی: فرستادهٔ سوم
دومین بزرگی شهریاری که در این جهان‌هاست.
ایزدی در جایگاه ایزد، هیئت ایزد راستی
دوازده دوشیزه‌اش، دوازده پلکانش، آن که او را آواز سر دهد.

(Allberry, 1928: 138).

اما چهرهٔ دوشیزهٔ روشنی(؟)، به گمان نگارندگان، بیش از آن که به مردمان آسیای شرقی شباهت داشته باشد به ایرانیان می‌مانَد. این امر احتمالاً نتیجهٔ وام‌گیری هنرمندان مانوی تورفان از تصاویر کتاب ارژنگ مانی است. از آن‌جا که هنر نگارگری شخص مانی می‌بایست در بافتار و ساحت هنر ساسانی شکل گرفته باشد بعید نیست این نقش از اَناهیتای زردشتی الهام گرفته باشد. شباهت توصیف ظاهری از اَناهیتا در آبان‌یشت (پورداود، ۱۳۹۴: ۲۳۹) و آن‌چه که از دوشیزهٔ روشنی در این ابریشم‌نگاره دیده می‌شود، همان دختر محبوب پدر بزرگی که بنا بر زبور مانوی (مزمور ۲۱۹، ۲: ۲۵–۳۰؛ Allberry, 1928: 2) با زیبایی وصف‌ناپذیرش نیروهای پلید را شرمسار می‌کند بسیار قابل

توجه است: دختری جوان، برومند و خوش‌اندام، دارای کمربند و جامه‌ای پرچین و زرین، برسم در دست، با دیهیمی آراسته بر سر. همان‌گونه که دیده می‌شود، دوشیزهٔ روشنی نیز در ابریشم‌نگارهٔ ما جوان و دارای اندامی متناسب با جامه‌ای فاخر و پرچین‌وشکن و آراسته به نوارهای طلایی است. او غنچهٔ گلی، احتمالاً نیلوفر، در دست و هاله‌ای شبیه به دیهیمی آراسته نیز به سر دارد. افزون بر این، مقایسهٔ نقش‌مایهٔ دوشیزهٔ روشنی با آن‌چه که از اَناهیتا بر سنگ‌نگاره‌ها (مانند سنگ‌نگارهٔ طاق بستان) و سکه‌های ساسانی (مانند تصویر او بر پشت سکهٔ زرین خسرو پرویز) نقش شده، به ویژه حالت لباس او، بدون شک مهم است. نیک پیداست که موی آراسته و رشتهٔ مرواریدی نیز که بر لبهٔ دیهیم مشهورترین ایزدبانوی زردشتی دیده می‌شود، شایان توجه ویژه است. آن‌چه در این‌جا مطرح شده قابل سنجش با نقش‌مایه‌های یکی از موزاییک‌های ساسانیِ بیشاپور (از سدهٔ سوم میلادی، یعنی همعصر با حیات شخص مانی) است. بانویی که بر این موزاییک نقش زده شده، چه اَناهیتا باشد یا نباشد، نه تنها همچون نگارهٔ دوشیزهٔ روشنی جامه‌ای بلند و پرچین‌وشکن و یقه‌ای پوشیده تا گردن و مویی آراسته و شاخهٔ گلی در دست دارد، بلکه رنگ‌های به کار رفته در این موزاییک تا حد قابل توجهی همانند رنگ‌های ابریشم‌نگارهٔ مانوی، قرمز، سبز با رگه‌هایی طلایی است.

شکل ۶. تصویری از یک بانوی ساسانی بر روی موزاییک‌های بیشابور.
محل نگهداری: موزهٔ ایران باستان

غیر از این داده‌های مکتوب و باستان‌شناسی، مری بویس در ۱۹۱۵ متنی مانوی به پارتی با شناسهٔ M741 را منتشر کرد که سرودی است با درون‌مایهٔ اغواگری دیوها جهت رها شدن پاره‌های نور نهفته در بُن آن‌ها از سوی سدویس (Sadwēs). سدویس نام دیگر دوشیزهٔ روشنی است (Boyce,1951: 907). بخش ویژه‌تر پژوهش وی برابر دانستن این سدویس با Satauuaēsa (سدویس زردشتی)، ستارهٔ زردشتی پشتیبان و یاور تیشتر در باران‌آوری است (*ibid.*: 909). پانینو، ضمن تأیید نتیجهٔ پژوهش مقایسه‌ای بویس، بر این باور است که داده‌های اوستایی بسیاری در باب پیوند دوشیزهٔ روشنی مانوی با Satauuaēsa وجود دارد. از آن جا که Satauuaēsa آشکارا در روند پراکندن ابرها و باران نقش دارد و همچنین دارای ویژگی پاداهریمنی است و روشنایی وی نیز مورد تأکید قرار گرفته (Panaino, 2011: 123)، به نظر می‌رسد این همانندی‌ها پرمعنی هستند. اگرچه اسطورهٔ ریزش پاره‌های نور از سوی دوشیزهٔ روشنی با اسطورهٔ باران‌آوری سدویس زردشتی قابل سنجش است، پاکدامنی معروف اَناهیتای زردشتی در برابر این خویشکاری دوشیزهٔ روشنی قرار نمی‌گیرد. زیرا دوشیزهٔ روشنی، سرِ همهٔ حکمت‌ها، بر اساس فرمان پدرِ بزرگی مأموریت داشت با نمایش خود نزد دیوان (اَرخون‌ها) این نیروهای اهریمنی را اغوا کند تا پاره‌های نورِ بلعیدشده از کالبدشان خارج شود (Towers, 2017: 325,333). کفالایون ۷ در این زمینه می‌گوید:

> سومین، دوشیزهٔ روشنی است، حکمت شکوهمندی
> که قلب اَرخون‌ها و تمامی قدرت‌ها را با ظهورش تسخیر می‌کند، حال آن که
> خواستِ (پدرِ) بزرگی را اجابت می‌کند
>
> (Gardner, 1995: 39).

اما، از سوی دیگر، رسالت دوشیزهٔ روشنی در این بخش از اسطورهٔ مانوی، افزون بر رهایی پاره‌های نور و هدایت آن‌ها به سوی سرچشمهٔ اصلی خود، پاک‌کنندگی و باروری حیات گیاهی و جانوری نیز هست (Towers, 2017: 324,328). از این منظر، شاید بخشی از خویشکاری او صورت دگرگون‌شدهٔ ویژگی‌های اَناهیتای زردشتی است، زیرا اَناهیتا پاک‌کنندهٔ نطفهٔ مردان و مشیمهٔ زنان، فزایندهٔ گله و رمه و دشمن دیوها است (پورداود، ۱۳۹۴: ۲۱۰). مقایسهٔ ریزش پاره‌های نور از سوی دوشیزهٔ روشنی و ریزش دانه‌های باران از سوی اَناهیتا در کفالایون ۹۵، در جایی که به پرسش «ابر چیست» پاسخ می‌دهد، تأیید می‌شود (Gardner, 1995: 246-250). سوای این داده‌های متنی و مکتوب، نامیدن اَناهیتا

در روزگار ساسانیان با واژه‌هایی مانند بانو و دوشیزه که در پیوند با دوشیزهٔ روشنی نیز هستند (Towers, 2017: 331)، شایان توجه است.

اگرچه دوشیزهٔ روشنی مانوی و اَناهیتای زردشتی خویشکاری‌های متفاوتی دارند ـ زیرا این دو بخشی از دو دین و البته دو فلسفهٔ متفاوت را نمایندگی می‌کنند ـ تردیدی نیست که میان این دو، همانندی‌های ویژه‌ای نیز وجود دارد. این همانندی‌ها زمانی بیشتر به چشم می‌آید که این دو را به‌ویژه از دید هنری بنگریم. این مقایسه میان نقش‌مایهٔ دوشیزهٔ روشنی در ابریشم‌نگارهٔ مانوی و هنر ساسانی نیز لزوماً متضمن نتیجهٔ قطعی نیست. با این حال، احتمالاً تأثیروتأثرها و همانندی‌هایی که میان آن‌ها وجود دارد آشکارا قابل درنگ است. این را از آن‌جا می‌دانیم که مطالعات هنر مانوی سخت به هنر ساسانی، یا به عبارت بهتر هنر ایرانی، وابسته است؛ درست همان‌گونه که مقایسه میان اَناهیتای ایرانی و ایشتار بابلی از آن رو بجاست که بابل قرن‌ها بخشی جدایی‌ناپذیر از شاهنشاهی ایران بوده و از این رو ابداً از نفوذهای فرهنگ و تمدن بابل دور نبوده است. افزون بر همهٔ این‌ها، اگر در نظر بگیریم که مانی اهل بابل بوده، چگونه می‌توان به تأثیرهای احتمالیِ ایشتار بابلی در شکل‌گیری مفهوم دوشیزهٔ روشنی نیندیشید و مقایسهٔ قابل اثبات میان دوشیزهٔ روشنی و اَناهیتا را به ایشتار تسرّی نداد (سنج. بهار، ۱۳۹۸: ۸۱ و ۳۹۵). ایشتار، ایزدبانوی عشق و جنگ، یکی از برجسته‌ترین خدایان و محبوب‌ترین ایزدبانوانِ میان‌رودان باستان (Pryke, 2017: 3; Bahrani, 2001: 141)، را شاید بتوان با اغماض ایزدی دوچهره پنداشت. ایزدی که به گمان برخی پژوهشگران، ویژگی‌های نرینه و مادینه را با هم دارد (Bahrani, 2001: 158). به علاوه، توصیفی که در یکی از سرودهای بابلی از او شده (Foster, 2005: 85) نشان از فریبندگی و آراستگی‌اش در جهت قدرت اغواگری وی دارد:

> ایشتار، یک شادمانی است، ملبس (مزیّن) به زیبایی،
> (ایزدی که) به دلربایی، جذابیت، و دلفریبی آراسته است
>
> (*ibid.*).

شرحِ آراستگیِ ایشتار در اسطورهٔ فرودِ وی به جهان زیرین نیز آمده است. وی دلربا، با لباسی زیبا و باشکوه، تاجِ بزرگی بر سر، گوشواره بر گوش، دارایِ گردنبند و کمربند توصیف شده که هر یک از آن‌ها را در صحنه‌ای آیینی و در برابر هر یک از هفت دروازهٔ جهان زیرین تحویل می‌دهد تا اجازهٔ ورود یابد (مک‌کال، ۱۳۷۵: ۹۶؛ McCall, 2001: 70). همچنین وصفِ اغواگری‌اش را می‌توان در کتیبهٔ ششم حماسهٔ گیلگمش دید (مک‌کال،

۱۳۷۵: ۳۳و۵۷؛ McCall, 2001: 24,42). این صفات به راستی در تناظر با ویژگی‌ها و خویشکاری‌های دوشیزهٔ روشنی است.

۵. نتیجه‌گیری و دستاورد پژوهش

ما در این‌جا کوشیدیم ابریشم‌نگارهٔ مانوی MIK III 6251 را، که یکی از مشهورترین آثار هنریِ مانویان ایرانیِ مهاجر به آسیای مرکزی است، عمدتاً با به کارگیری از رویکردهای شمایل‌نگارانهٔ پانوفسکی تجزیه‌وتحلیل کنیم، اگرچه در جزئیات به روش میکه بال و ژُرژ دیدی‌اوبرمان نیز توجه داشته‌ایم. پژوهش ما استدلال می‌کند که شخصیت مرکزیِ این نگاره احتمالاً یکی از ایزدبانوان نجات‌بخش مانوی یعنی دوشیزهٔ روشنی باشد. برآیند بررسی ما نشان می‌دهد که دوشیزهٔ روشنی، مطابق با خویشکاری اصلی‌اش، در حال هدایت پاره‌های نورِ رهاشده از چنگ تاریکی به زورق ماه است، روشنی‌هایی که از آن‌جا با کشتی خورشید به جایگاه اصلی‌شان بهشت روشنی می‌روند. مقاله برای حضور دو بانوی گزیده در این ابریشم‌نگاره، که قطعاً به سبب جایگاه والایشان است که کاملاً نزدیک به او نقش شده‌اند، تفسیری کاملاً روشن و ساده ارائه می‌کند: آنان که کار روزانهٔ دین را به عهده دارند زمینه را برای رهاسازی پاره‌های نور فراهم می‌کنند. بنابراین، مقاله بن‌مایهٔ اصلی و کلی ابریشم‌نگاره را رستگاری و رهایی پاره‌های نور نهفته در بن موجودات جهان مادی می‌بیند.

مقاله برای دست‌یابی به دومین هدفش، که همانا یافتن خاستگاه شخصیت مرکزی این ابریشم‌نگاره از منظر هنری است، کوشیده است در یک بررسی مقایسه‌ای دوشیزهٔ روشنی را در بافتار هنر ساسانی ببیند. در حقیقت، همبودگاهی(جامعه‌ای) که مانی در آن بالید در گسترهٔ فرمانروایی ساسانیان جای داشت و از این رو هنگام مطالعهٔ آثار هنر مانوی تأثیر هنر ساسانیان بر شکل‌گیری آثار هنری او را باید محل تأمل جدی قرار داد. مقاله با گواه‌هایی مشخص نشان می‌دهد که میان خویشکاری و ظاهرِ دوشیزهٔ روشنی مانوی، اَناهیتای ساسانی و ایشتار بابلی همانندی‌های چشمگیری وجود دارد، مؤلفه‌هایی متناظر و بسیار نزدیک به هم که شباهت‌های قابل تأملشان، از نظر این مقاله، گویای پیوند تنگاتنگ میان هنر مانوی و هنر ساسانی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مانی در بابِل به دنیا آمد. این شهر زمانی پایتخت امپراتوری هخامنشی بود و بعدها در حوالی آن تیسفونِ اشکانی و ساسانی سر بر آورد. از این رو، در باب اصالت ایرانیِ او نمی‌توان تردید روا داشت. بحث در باب اصالت ایرانیِ «دین او» متخصصان را به چند گروه بخش کرده است.

۲. مورخانِ هنرِ کلاسیک، جزییات را در اندازه‌ای که در خدمت مرکز باشند، مورد توجه قرار می‌دهند (نصری، ۱۳۹۷: ۱۰۷).

۳. جایگاه ویژهٔ عدد دوازده در دین مانوی از آن رو باید مورد توجه خاص قرار گیرد که یادآور اولین وحی به پیامبر روشنی در دوازده سالگی وی است. دومین وحی نیز، که بعثت آشکار او را در پی داشت، دوازده سال بعد در بیست و چهارسالگی او روی داد.

کتاب‌نامه

بهار، مهرداد (۱۳۹۸)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: نشر آگه، چاپ چهاردهم.

پورداود، ابراهیم (۱۳۹۴)، *اوستا*، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، چاپ اول، جلد دوم.

تاردیو، میشل (۱۴۰۱)، *کیش مانوی*، ترجمهٔ محمد شکری‌فومشی و ایرج جمشیدی، قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب، چاپ اول.

خزایی، داود (۱۴۰۰)، «کتاب‌های تصویری در آیینهٔ نگاره‌ها و متن‌نگاره‌های مانوی»، در: *مجموعه مقالات دومین جشنوارهٔ کتاب‌های تصویری: آثار بازنگاری (بازنویسی و بازآفرینی)، ۱۷ و ۱۸ اردیبهشت ۱۳۹۷*، شیراز: مرکز مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، ص ۳۵ـ۷۱.

شِروو، پرادز اُکتور (۱۳۹۹)، *عناصر ایرانی در کیش مانوی (با رویکردی مقایسه‌ای)*، ترجمهٔ محمد شکری فومشی، تهران: طهوری، چاپ سوم.

شکری فومشی، محمد (۱۴۰۲)، «انگاره‌ها و کلیدواژه‌های فرشتگانی: رویکردی متن‌شناسانه به معنا و کاررفت چند واژهٔ دانشورانه در فرشته‌شناسی مانوی»، *زبان‌شناخت*، دورهٔ ۱۴، ش ۱، ص ۲۵ـ۳۱.

مک‌کال، هنریتا (۱۳۷۵)، اسطوره‌های بین‌النهرینی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

نصری، امیر (۱۳۹۷)، *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*، تهران: نشر چشمه، چاپ دوم.

Allberry, Charles Robert Cecil (ed.) (1938), *A Manichaean Pslam-Boo*k, Stuttgart, W. Kohlhammer.

Bahrani, Zainab (2001), *Women of Babylon Gender and Representation in Mesopotamia*, Routledge, London and New York .

Bal, Mieke (2001), *Looking in: the Art of viewing*. With an Introduction by Norman Bryson. Amsterdam: G+B Arts International.

BeDuhn, Jason David (2000), *the Manichaean Body In Discipline and Ritual*, THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS Baltimore & London .

Boyce, Mery (1951), "Sadwēs and Pēsūs", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 13/4, pp. 907-915.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2023, April 10), *Mani. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica*.com/biography/Mani-Iranian-religious-leader.

Bunce, Fredrick W. (2005), *Mudras in Buddhist and Hindu Practices- An Iconographic Consideration* - , D.K. Printworld (P) Ltd,New Delhi .

Didi-Huberman, G. (1989), "the Art of not Describing: Vermeer - the Detail and the Patch", History of the Human Sciences, 2(2), 135–169. https://doi.org/10.1177/095269518900200201

Dobkowski, Mariusz (2016), "Was the Religious Manichaean Narrative a Mythical Narrative? Some Remarks from the Perspective of Andrzej Wierciński's Definition of Myth", *Studia Religiologica*, 49 (2), p. 119–131.

Franzmann, Majella (2007), "Beyond the Stereotypes: Female Characters and Imagery in Manichaean Cosmology and Story." The Trendall Lecture 2007. Australian Academy of Humanities Proceedings 2007. Available Online at: [http://www.otago.ac.nz/religion/staff/articles/trendall.pdf] (Accessed on 23 March 2017.(

Foster, Benjamin R. (2005), *Before the Muses: An Anthology of Akkadian Literature*, CDL Press Bethesda, Maryland.

Gardner, Iain (ed.) (1995), *The Kephalaia of the teacher : the edited Coptic Manichaean Texts in Translation with Commentary*, Leiden ; New York ; Koln : Brill.

Gulácsi, Zsuzsanna (2005), *Mediaeval Manichaean Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments from 8th–11th Century East Central Asia*, Boston, Brill.

Gulácsi, Zsuzsanna(2016), *Mani's pictures : the Didactic Images of the Manichaeans from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia and Tang-Ming China*, Boston, Brill.

Klimkeit, Hans-Joachim (1982), *Manichaean Art and Calligraphy*, Leiden, E.J. Brill, Netherlands.

Kósa, Gábor (2018), "Near Eastern Angels in Chinese Manichaean Texts", in: B. Damshäuser, R. Kauz, Li Xuetao, H. Meyer, and D. Schaab-Hanke (eds.), *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens*, Gossenberg: Ostasien Verlag, pp. 43-72.

Le Coq, Albert von (1913), *Chotscho*, Berlin.

McCall, Henrietta (2001): *Mesopotamian Myths*, Austin : University of Texas Press.

Mirecki, Paul and Jason Beduhn(2001), *The Light and The Darkness*, Brill, Leiden.Boston.Koln, Netherlands .

Panaino, Antonio (2011), "Sadwēs, Anāhīd and the Manichaean Maiden of Light". Der östliche Manichäismus – Gattungs- und Werksgeschichte: Vorträge des Göttinger Symposiums vom 4./5. März 2010, edited by Zekine Özertural and Jens Wilkens, Berlin, Boston: De Gruyter, 2011, pp. 121-132.

Panofsky, Ervin (1955): *Meaning in the Visual Arts*, New York: Dobleday Anchor Books.

Pryke, Louise (2017): *Ishtar*, London and New York, Routledge .

Reeves, John C. (1997), "Manichaean Citations from the Prose Refutations of Ephrem," in: *Emerging from Darkness: Studies in the Recovery of Manichaean Sources*, P. Mirecki and J. BeDuhn, eds., Leiden: Brill, 217-288.

Richter, Siegfried G. and Charles Horton and Klaus Ohlhafer(ed.)(2009): *Mani in Dublin*, Brill, Leiden.Boston.

Tardieu, Michel (2008), *Manichaeism*, Translated from the French by M. B. DeBevoise, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.

Towers, Susanna (2017), *Constructions of Gender in Late Antique Manichaean Cosmological Narrative*, Cardiff University.

Whitfield, Susan(ed.) (2004), *The Silk Road: Trade, Travel, War and Faith*, Serindia Publications Inc, Catalog of an exhibition held at the British Library May 7-Sept. 12 .

Yoshida Yutaka (2010), "Shinshutsu Manikyō Kaiga no Keijijō" 新出マニ教絵画の形而上 [Cosmogony and Church History Depicted in the Newly Discovered Chinese Manichaean Paintings], *Yamato Bunka* 大和文華 121, pp. 1-34.

https://www.livius.org/pictures/iran/bishapur/bishapur-palace/bishapur-palace-mosaic-of-a-lady-with-flowers/