Social History Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 14, No. 1, Spring and Summer 2024, 251-278
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*, W. Kohlhammer: Stuttgart.

Avesta; The Yashts (2015), Documented by Ebrahim Poor-Davood and James Darmesteter, Tehran: Negah Pub, [In Persian].

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

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

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*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Boyce, Mery (1951), "Sadwēs and Pēsūs", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol 13, no. 4, 907-915.

Britannica, T. (ed. of Encyclopaedia) (2023), "Mani", in: *Encyclopedia Britannica*: <https://www.britannica.com/biography/Mani-Iranian-religious-leader>.

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

Didi-Huberman, G. (1989), "The Art of not Describing: Vermeer - the Detail and the Patch", *History of the Human Sciences*, vol. 2, no. 2, 135-169: <https://www.doi.org/10.1177/095269518900200201>.

Dobkowski, Mariusz (2016), "Was the Religious Manichaean Narrative a Mythical Narrative? Some Remarks from the Perspective of Andrzej Wiercińskiʼs Definition of Myth", *Studia Religiologica*, vol. 49, no. 2, 119-131.

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

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

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. (2018), "Illustrated Books in the Mirror of Manichaean Motifs and Texts", in: *The Collection of Articles of the Second Visual Book Festival*, 35-71, [In Persian].

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

Kósa, Gábor (2018), "Near Eastern Angels in Chinese Manichaean Texts", in: *Orientierungen, Zeitschrift zur Kultur Asiens*, B. Damshäuser et al. (eds.), Ostasien Verlag: Gossenberg, 43-72.

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

McCall, Henrietta (1992), *Mesopotamian Myths*, Abbas Mokhber (trans. into Persian), Tehran: Markaz Publication, [In Persian].

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

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

Nasri, Amir (2018), *Image and Word: Approaches to Iconography*, Tehran: Cheshmeh Publication, [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, Zekine Özertural and Jens Wilkens (eds.), Berlin, Boston: De Gruyter, 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., Charles Horton, and Klaus Ohlhafer (eds.) (2009), *Mani in Dublin*, Leiden, Boston: Brill.

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, 123-142, [In Persian]: <https://www.doi.org/10.30465/ls.2022.42963.2087>.

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

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

Tardieu, Michel (2022), *Manichaeism*, Mohammad Shokri-Foumeshi and Iraj Jamshidi (trans. into Persian), 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.

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, 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 شکری فومشی*****، **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. ازاین‌رو، مقالهٔ حاضر می‌کوشد خویشکاری‌های او را در تناظر با ایزدبانو آناهیتای 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 ـ تحلیلی و با بهره‌وری از منابع کتاب‌خانه‌ای به کندوکاو در نقش‌مایهٔ انسانیِ مرکزیِ «ابریشم‌نگارهٔ دوشیزهٔ روشنی و دو بانوی گزیده» بپردازیم، همانندی‌های این سه ایزدبانو را در سنجش هم قرار دهیم، و نشان دهیم که مانیِ بابلی و ایرانی تا چه‌اندازه می‌توانسته است 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 نشان‌دهندهٔ اندیشه‌های نابغهٔ دین‌آگاه و هنرمند ایرانی[۱]، مانی، و بیان تصویری آموزه‌هایی است که به‌نام 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 درنهایتِ 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 ازجمله فلسفهٔ یونانی)، زردشتی، یهودی، مسیحی، بودایی، و بعدها دائویی الهام گرفته بود (شِروو ۱۳۹۹: ۴۹–۶۴؛ Kósa 2018: 43) و ازاین‌رو هنر مانوی به‌راستی نشان‌دهندهٔ همهٔ آن عناصری بود که برخی از آن‌ها از همان ابتدا و برخی دیگر بعدها در مانویت بازتعریف شده بود (شکری فومشی ۱۴۰۲: ۱۲۵–۱۳۱). 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 به‌دلیل 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. درحقیقت، تاآن‌جاکه تحقیقات نشان می‌دهد، نمایش تصویریِ آموزه‌ها در قالب یک کتاب، چه در شرق و چه در غرب، مسبوق به سابقه نبود (خزایی ۱۴۰۰: ۳۹ به‌بعد). آموزه‌هایی که در هنر مانوی به‌تصویر 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 به‌دست جهان‌آفرینِ مانوی (روح زنده/ مهرایزد) و درنهایت رستاخیز انوار پالوده و رهاشده از بند مادهٔ پلید را به‌تصویر می‌کشید. درحقیقت، مانی نگارگری را درخدمت تعلیم سادهٔ اسطوره‌های پیچیدهٔ دینش و شناخت فلسفه، یزدان‌شناسی، کیهان‌شناسی، و انسان‌شناسیِ آموزه‌اش قرار داد. او، به همین دلیل، کتابی به‌نام *انجیل زنده* نوشت تا انجیل‌های پیشین را باطل کند و نشان دهد فقط اوست که کلام زندهٔ پدرِ بزرگی و پیام راستینِ واسطهٔ ایزدی‌اش، عیسای درخشان، را به جهانیان

ابلاغ می‌کند. درواقع، به‌قول 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 تبدیل می‌کرد که همه‌فهم و همگان‌پسند باشد؛ همان‌گونه‌که افرایم سوری (Ephraem Syrus) به‌نقل‌از او می‌گوید: «من درباب 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، به‌نقل‌از 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. به‌دیگرسخن، صرف‌نظر از نوآوری‌های هنرمندانهٔ خود مانی، آن‌چه هنرمندان مانوی نیز در حوزهٔ نگارگری برجای گذاشته‌اند، در تاریخ به نام او شهره یافت، درحالی‌که از اصل آثار هنری او و به‌طور مشخص از کتاب‌نگاره‌اش (*ارژنگ*) هیچ برگی برجای نمانده است. دیوارنگاره‌ها، پارچه‌نگاره‌ها، و دست‌نوشته‌های تذهیب‌شدهٔ مانویانِ تورفان در شین‌جیانِ چین از آنِ ایرانیان و ترکان مانویِ آسیای مرکزی است و ازهمین‌روست که نمود ویژگی‌های هنرِ ایرانی و چینی و ترکی در آن‌ها غالب است 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 که به‌نظر می‌رسد چنین است، باز هم از آفرینش‌های پیروان مانی است، نه خود او. آن‌چه امروز آثار «هنر مانوی» خوانده می‌شود، درواقع 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. برمبنای این روش، نگارهٔ دوشیزهٔ روشنی را در سه بخش ۱. توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه، ۲. تحلیل شمایل‌نگارانه، و ۳. تفسیر شمایل‌شناسانه موردتجزیه و تحلیل قرار داده‌ایم؛ یعنی درست همان‌گونه‌که 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 است، 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. ازاین‌رو، ما به‌سبب اهمیت جزئیاتی که در هنر مانوی و هم‌چنین هنر ساسانی وجود دارد، افزون‌بر روش پانوفسکی، روش میکه بال (Mieke Bal) و ژُرژ دیدی‌اوبرمان (Georges Didi-Huberman) را نیز لحاظ کرده‌ایم.

بال درپیِ یافتنِ راهی برای تبیین امکان چندمعنایی در آثار هنری است و به نقشِ مفسر در گزینش یک مفهوم از میانِ مفاهیم متعدد توجه بیش‌تری دارد. وی برخلافِ مورخان هنر کلاسیک[۲]، بر جزئیات تصویر تأکید دارد و در تفسیر آن‌ها را از حاشیه به مرکز تصویر جابه‌جا می‌کند. بنابراین، وجهی از تصویرها را درمی‌یابد 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 به‌خدمت می‌گیرد و بر این باور است که نقاشی به متن محدود 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 با پنداشت‌هایِ پیشین به آشکارسازی حقایقی نو درباب خویش می‌پردازند (نصری ۱۳۹۷: ۱۴۰–۱۴۱). وی با وام‌گیری از اصطلاح‌هایِ لکه (pan) و سیمپتوم (symptom) درپیِ نشان‌دادنِ تعلیقِ معنا در تصویر است (Didi-Huberman 1989: 160).

۲. پیشینهٔ پژوهش: از لوکُک تا گولاچی

نگاره‌ای که در این پژوهش موردواکاوی 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 را که هیئت اکتشافی آلمانی به‌دست آورده است، 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 به‌عهده داشت، نخستین کسی بود که تصویر همهٔ آثار هنریِ بازیافته از منطقهٔ تورفان را در سال ۱۹۱۳ (یعنی یک سال پیش از اتمام کار آن هیئت اکتشافی) در اثر مشهورش تحت عنوان *قوچو* به‌صورت سیاه‌وسفید منتشر کرد (Le Coq 1913: Tafel 6). او در این‌جا به توصیف این ابریشم‌نگاره به‌طور کلی پرداخت و درباب 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 «به‌یقین» 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 درباب این نگارهٔ مشهور اظهارنظر کرده است. او در اثرش معروف به *نگاره‌های مانی* به‌اختصار 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، به‌خدمت گرفت و رمز و رازهای نهفته در دل تصاویر و نقاشی‌ها را آشکار ساخت. این آشکارسازی درصورتی‌که در تطابق با متن‌های هم‌زمان و هم‌دورهٔ برجای‌مانده از آثار هنری صورت پذیرد، برایندهایی ارزش‌مند در پی خواهد داشت، اگرچه نیک پیداست که این ارزش‌مندی هنگامی‌که داده‌هایی از دورانی بس دور و دراز را بازگو کند، دوچندان خواهد شد. ازاین‌رو، واکاوی تصاویر و نقاشی‌هایی که از دوران باستان برجای مانده‌اند، به شناخت فرهنگ، ادب، هنر، و حتی فناوریِ به‌کاررفته در آن دوران کمک شایان توجهی خواهد کرد. دورهٔ ساسانی جایگاهی ویژه در تاریخ سرزمین ایران دارد. هنر ساسانیان و شکوهی که در بُن خویش دارد، قابل‌توجه خاص است و شاید شناخت این هنر به‌دور از تمام جانب‌داری‌ها به‌راستی بر دانش پژوهش‌گران عصر حاضر درباب این تمدن دور به‌مقدار قابل‌توجهی بیفزاید. همان‌گونه‌که پیشینهٔ پژوهش در مطالعات مانوی نشان می‌دهد، درباب ابریشم‌نگاره‌های مانوی به‌طور کلی و دربارهٔ نگارهٔ موضوع پژوهش ما به‌طور خاص پژوهشی مستقل صورت نگرفته است. ازاین‌رو، مقالهٔ حاضر بر آن است که به بخشی از این ضرورت بیندیشد و فرایند تحقیق خود را در تعامل با یافته‌های کهن قرار دهد.

شکل ۱. © Museum für Asiatische Kunst Berlin

۴. ابریشم‌نگارهٔ دوشیزهٔ روشنی

۱.۴ معرفی مروری

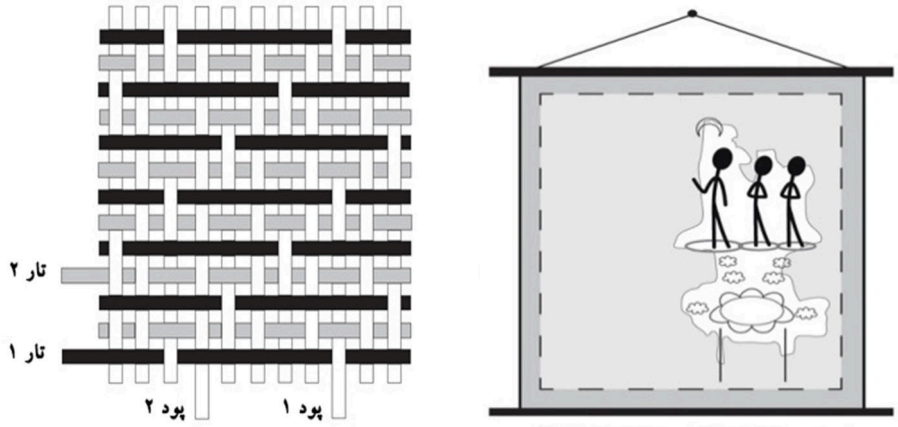
- **عنوان نگاره:** ایزدبانوی مانوی و دو بانوی گزیده (Klimkeit 1982: Plate XXVI)؛ رهایی نور و دوشیزهٔ روشنی (Gulácsi 2016: 239).
- **توصیف نگاره:** قطعه‌ای گل‌دوزی‌شده از یک طومارنگارهٔ ابریشمی.
- **زمینهٔ اصلی نگاره:** صحنه‌ای از رهایی نور در حضور دوشیزهٔ روشنی.
- **جنس:** ابریشم (Gulácsi 2005: 239; Klimkeit 1982: 47).
- **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 (ibid.)/ راه‌روی «کتاب‌خانهٔ» ویرانهٔ K، قوچو (ibid.; Klimkeit 1982: 47).
- **مکان نگه‌داری:** موزهٔ هنرهای آسیایی برلین.
- **شمارهٔ شناسایی:** MIK III 6251.
- **اندازه:** ۱۸/۵ س‌م در ۲۰ س‌م (Klimkeit 1982: 47)؛ طول ۱۳ س‌م، عرض ۲۰/۳ س‌م (Gulácsi 2016: 239)؛ طول ۳۵ س‌م، عرض ۲۰ س‌م (Whitfield 2004: 314).

۲.۴ توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه

این ابریشم‌نگاره ایزدبانویی نجات‌بخش همراه با دو بانوی ایستاده بر اورنگ‌هایی از نیلوفر را به‌تصویر کشیده است. ایزدبانو دست راست خویش را به‌حالت مودرا (Mudrā) بالا گرفته و گویی شیئی را نگه داشته است. سه نقش‌مایهٔ انسانی در این نگاره دیده می‌شوند که از صورت یکی از آن‌ها چیزی باقی نمانده، اما دو دیگر تاحدی قابل‌تشخیص هستند. هرسه 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 به‌گونه‌ای آرایش یافته‌اند. در بخش پایینی نگاره گل‌هایی در اندازه‌های متفاوت به‌چشم می‌خورد. همهٔ این نقش‌مایه‌های انسانی و گیاهی به‌صورت گل‌دوزی‌شده بر روی قطعه‌ای از ابریشم هستند. به‌نظر می‌رسد بخش بالایی نگاره نیز طرح‌هایی برای اجرای گل‌دوزی داشته است که به دلایل نامعلومی نیمه‌کاره مانده‌اند. در این ابریشم‌نگاره از شگردهای مختلف گل‌دوزی، ازجمله دوخت‌های زنجیره‌ای و مسطح، استفاده شده است. هنرمند مانوی با به‌کاربردن نوارهای نازکی از ورق طلا در امتداد لبه‌های داخلی گل‌برگ‌های نیلوفر آبی به این اثر جلوهٔ بیش‌تری بخشیده است.

نمایی از ابریشم‌نگاره که احتمالاً به‌عنوان یک طومار آویزان روی دیوار راه‌روی کتاب‌خانهٔ ویرانهٔ K در قوچو قرار داشته در شکل «۲. الف» قابل‌مشاهده است. در شکل «۲. ب» فرم جای‌گیری تاروپودهای این نگاره دیده می‌شود.



الف) جای‌گیری احتمالی بر روی دیوار **ب) جای‌گیری تاروپودها**

شکل ۲. تفسیر ابریشم‌نگاره به‌عنوان یک طومار دیواری

منبع: Gulácsi 2016: 239

اورنگ‌های نیلوفری و در ادامهٔ آن‌ها گل‌هایی در اندازه‌های متفاوت با رنگ‌های آبی لاجوردی و احتمالاً سفید و طلایی نقش‌مایه‌های گیاهی به‌کاررفته در این ابریشم‌نگاره‌اند. در این ابریشم‌نگاره نقش‌مایهٔ جانوری به‌چشم 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 باورِ غالب را گولاچی کنار گذاشت و 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 تک‌صحنه‌ای است که براساس آن‌چه از اثر اصلی برجای مانده، شامل سه بخش است: ۱. بن‌مایهٔ تعلیمی در بالای ابریشم‌نگاره؛ ۲. گل‌های نیلوفر در بخش میانی؛ ۳. متنی سغدی در بخش پایینی آن. هنگام کشف این اثر هنری توسط لوکُک در سال ۱۹۱۳ م فقط دو واژه از آن متن سغدی برجای 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 فاخر و متفاوت با دو دیگر نقش‌مایه، بر اورنگ نیلوفری بزرگ و پرزرق‌وبرقی ایستاده است. این تفاوت گواه ایزدبانوبودن اوست؛ زیرا لباس گزیدگان معمولاً ساده و به‌رنگ سفید است، اما لباس این نقش‌مایه بسیار فاخر و دارای رنگ‌هایی زنده و متنوع است و نشانی از ایزدبانوبودنش دارد. جامهٔ وی باشکوه با آستینی بلند، پوشیده تا زیر گردن، پرچین‌وشکن، و دارای مخمل‌دوزی است. نوارهایی مخملی به‌رنگ بنفش یا شاید قرمز و نوارهایی به رنگ‌های بنفش، زرد، و نارنجی از منجق بر روی لباس وی گل‌دوزی 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 باشکوه و گل‌دوزی‌شده با هاله‌ای نورانی و دارای لبهٔ مرواریدی توصیف کرده است (.ibid)، اما به‌نظر می‌رسد حلقهٔ دور سر این ایزدبانو دیهیم و دستار نیست، بلکه هالهٔ نوری حاکی از تقدس آن شخصیت است؛ هالهٔ نورِ گل‌دوزی‌شده با پرتوها و اشعه‌های رنگارنگ که نشان‌دهندهٔ نور هستند (Whitfield 2004: 315)، تنها این گمان را به‌احتمال قریب‌به‌یقین تبدیل می‌کند که این نقش‌مایه دوشیزهٔ روشنی است. برخی از پژوهش‌گران این شخصیت را به‌یقین دوشیزهٔ روشنی می‌دانند (Gulácsi 2016: 238; Klimkeit 1982: 47). ایزدبانو دست راست خویش را به‌حالتی از مودرا و با زاویه‌ای تقریباً ۴۵ درجه خم‌کرده رو به بالا نگه داشته و دست چپ را نیز موقرانه بر روی دامن جامهٔ خود قرار داده است؛ شیءِ کوچک رنگارنگی شبیه به غنچهٔ گل نیلوفرآبی بالای دست وی دیده می‌شود که به‌گمان لوکُک شاید عودسوز، به‌گمان کلیمکایت گل نیلوفر، مقبرهٔ نذورات، یا جعبهٔ اشیای متبرکه (Klimkeit 1982: 47)، و به‌گمان گولاچی نقشی جواهرمانند و نمادی از نور است (Mirecki and BeDuhn 2001: 122). حالت دست این ایزدبانو رها کردن نور را می‌نمایاند، درست همان‌گونه‌که در نگارهٔ دست خدا و در زیر اجرام آسمانی شناور (خورشید و ماه) دیده می‌شود (.ibid).

دو تن از بانوان گزیده، با لباسی پرچین‌وشکن و سربندی مانند هم به‌رنگ سفید و دستانی که مقابل هم در آستین جامه فرو برده‌اند، بر اورنگ نیلوفری کوچک‌تر و کم‌زرق‌وبرق‌تر از آن دوشیزهٔ روشنی بر این ابریشم‌نگاره نقش شده‌اند. اورنگ نیلوفری که دو بانوی گزیده بر آن ایستاده‌اند، در طرح‌های بودایی نیز دیده می‌شود (Klimkeit 1982: 47). به‌نظر می‌رسد این دو بانوی گزیده ازآن‌روکه بسیار نزدیک به دوشیزهٔ روشنی ایستاده‌اند، ارتباط نزدیکی با وی دارند (.ibid). این دو کمی کوتاه‌تر از ایزدبانو نقش شده‌اند تا تفاوت جایگاه آن‌ها درمقابل 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

(Gulácsi 2016: 239)

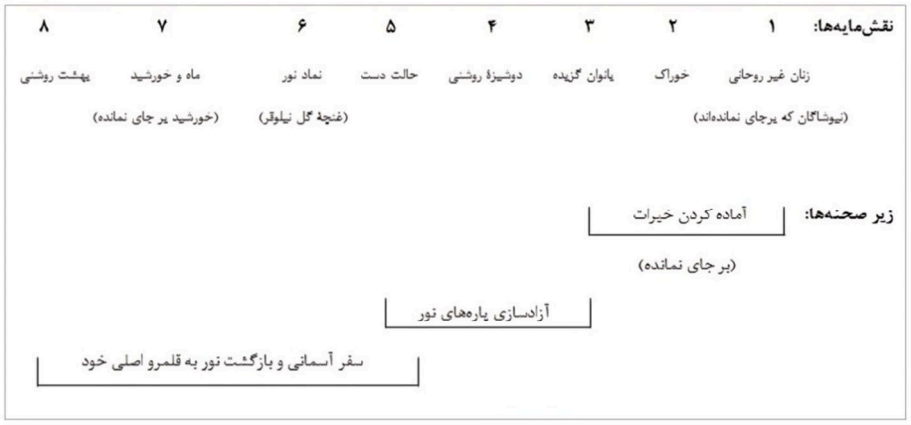
جای‌نگاری توسط نویسندگان انجام گرفته است.

این هماهنگی‌ها و جای‌گیری‌های مرتب چه‌بسا نظم و ترتیب حاکم بر جامعهٔ مانویان را نیز به‌تصویر کشیده‌اند. هم‌چنین فرم نقش‌شدن 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 به‌سامان هنرمند مانوی را آشکار می‌سازند. نقش‌مایه‌های گیاهی به‌کاررفته در این ابریشم‌نگاره نیز فرم‌های گوناگون و بزرگ و کوچک از گل نیلوفر هستند که در نگاره‌های مانوی پرتکرارند. پرتکراربودن این نقش‌مایه را چه‌بسا بتوان برایند جایگاه ویژهٔ گل نیلوفر در آیین بودایی و هم‌چنین در ایرانِ پیش از عصر مانی پنداشت.

به‌باور گولاچی، ابریشم‌نگارهٔ دوشیزهٔ روشنی از منظر شمایل‌نگاری داده‌های کمی را درباب ترکیب اصلی خود حفظ کرده است و تفاوت‌های جایگاهی جامعهٔ مانوی در این ابریشم‌نگاره به‌چشم نمی‌خورد؛ زیرا نقش‌مایه‌ها به یک اندازه تصویر شده‌اند (ibid.: 321). بااین‌حال، تفاوت جایگاهِ ایزد و گزیدگان از نشانه‌های دیگر قابل‌تشخیص است؛ ازجمله اورنگ نیلوفری دوشیزهٔ روشنی بزرگ‌تر از آن دو دیگر نقش‌مایه است؛ هاله‌ای چندلایه به گرد سر دارد که سبب شده است بخش زیادی از ابریشم‌نگاره را به‌نسبت دو نقش‌مایهٔ

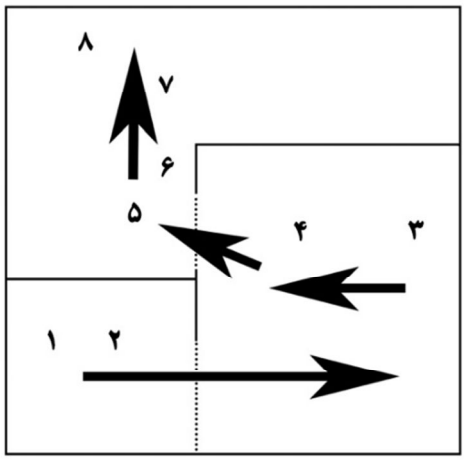
دیگر به‌تصرف خویش درآورد و جامه‌ای فاخر و رنگی کاملاً متفاوت با دو نقش‌مایهٔ دیگر نیز بر تن دارد. به‌گمانِ ما این نشانه‌ها تفاوت جایگاه نقش‌مایه‌هایِ انسانی در این ابریشم‌نگاره را آشکار می‌سازند.

ازآن‌روی که جهت نگاه هر سه نقش‌مایه به‌سوی چپ است، احتمالاً بخش بالای سمت چپ سفر آسمانی نور (نقش‌مایه‌های ماه و خورشید) و هم‌چنین بازگشت نور به قلمروِ روشنی را به‌تصویر کشیده بوده است و بخش پایین سوی چپ، به‌گمان برخی از متخصصان، زنان نیوشا و خوراک تهیه‌شده به‌دست آن‌ها برای گزیدگان را نشان می‌داده است (ibid.). این ابریشم‌نگاره روایتی دنباله‌دار را به‌تصویر کشیده است؛ ساختار موضوعی آن چه‌بسا شامل هشت نقش‌مایه بوده که تنها چهار مورد از آن‌ها برجای 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، رهاشدن نور و سفر آسمانی، و بازگشت نور در نظر گرفت که البته برخلاف آن نگاره که گویای دنبالهٔ روایی خود به‌طور کامل است، ابریشم‌نگارهٔ گل‌دوزی‌شده تنها بخش میانی روایت خود (بانوان گزیده، دوشیزهٔ روشنی، و هلال ماه) را بازگو می‌کند (ibid.). دنبالهٔ روایت‌گونهٔ این ابریشم‌نگاره در مجموعهٔ شکل ۴ نشان داده شده است.

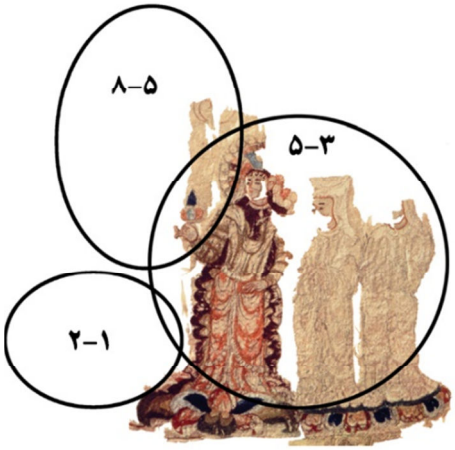


شکل ۴. الف) ساختار موضوعی

منبع: Gulácsi 2016: 323



شکل ۴. ب) دنبالهٔ روایی زیرصحنه‌ها



شکل ۴. ج) سه زیرصحنهٔ نشان‌گذاری‌شده در ابریشم‌نگارهٔ گل‌دوزی‌شده

منبع: ibid.

حال، اگر توالی روایت را، آن‌گونه‌که 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 به‌طور خاص احتمالاً زنان) برای گزیدگان مهیا ساخته‌اند آغاز شده، سپس بانوان گزیده را به‌تصویر کشیده است که گویا رابطی بین نیوشاگان و دوشیزهٔ روشنی هستند. پس‌ازآن، دوشیزهٔ روشنی با دستی که در حالت مودرا نگه داشته، درحال هدایت پاره‌های نور به‌سمت زورق ماه، نخستین دریافت‌کنندهٔ نور، تصویر شده است. درادامه، در بخشی که باقی نمانده، بخش بالایی و در سوی راست ابریشم‌نگاره احتمالاً انتهای روایت جای گرفته بوده است. انتهای روایت و سرنوشت پاره‌های نورِ رهاشده، پیوستن آن‌ها به ماه و خورشید از راه ستون روشنی، و جای‌گرفتن در مقصد نهایی خود، یعنی بهشت روشنی و سرزمین نور، است. این روایت، همان‌گونه‌که در نگارهٔ رهایی نور و دست خدا نیز آمده، همان کار روزانهٔ دین از دیدگاه مانی، پیامبر روشنی، را بازمی‌نمایاند (ibid.: 323). کار روزانهٔ دینْ رهایی مداوم نور از طریق آیین‌های روزانهٔ جامعهٔ مانوی است. نظم زاهدانه‌ای که بر زندگی همهٔ مانویان، به‌ویژه زندگی برگزیدگان حکم‌فرما بود، افراد را برای کار روزانهٔ دین آماده می‌کرد (BeDuhn 2000: 21).

۴.۴ تفسیر شمایل‌شناسانه

دربرابر نهاد این ابریشم‌نگاره با منابع مکتوب مانوی نتایجی آشکار می‌شود که درادامه به آن‌ها می‌پردازیم. برمبنای منابع مکتوب مانوی، دوشیزهٔ روشنی ضمانتی بر انتقال نور آزادشده یا نفس زنده به بهشت است (Mirecki and BeDuhn 2001: 122). مانی نیز به‌طور خاص به پیوند بین دوشیزهٔ روشنی با نورهای آزادشده یا نفس زنده پس از رهاشدن از بدن برگزیدگان و قبل از رسیدن به ماه در *کفالایون* ۱۱۴ اشاره می‌کند و این ایزد را در ارتباط با آخرین حالت رهاشدن 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).

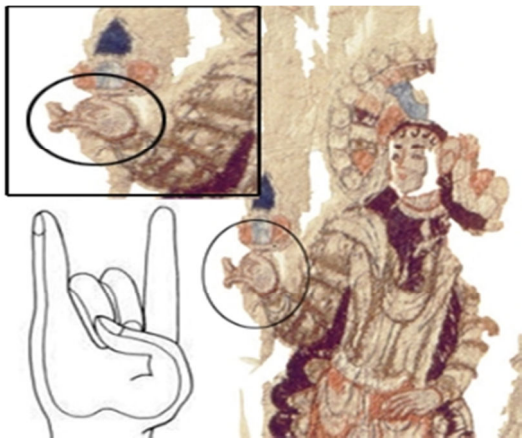
وی رسالتی مهم در تصفیه و آزادسازی نور در کیهان‌شناختی مانویت دارد (Dobkowski 2016: 126). مری بویس نیز بر این باور است که دوشیزهٔ روشنی جایگاهی الهی متمایز و روشن در ذهن پیروان مانویت داشته است (Boyce 1951: 910). احتمال دارد صحنهٔ به‌تصویرکشیده‌شدهٔ این ابریشم‌نگاره توصیفی بر این بخش از *کفالایون* ۲۸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

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

بنابراین، آیا می‌توان این ابریشم‌نگاره را صحنه‌ای از داوری دوشیزهٔ روشنی به‌عنوان نهمین داور، درحالی‌که دو بانوی گزیده را به‌جهت داوری گرد خویش آورده است، پنداشت؟ بنابر *کفالایون* ۳ و در سطر ۲۴، دوشیزهٔ روشنی که یکی از سه نیروی شادکامی، خرد، و قدرت است و در کشتی نور جای دارد (Gardner 1995: 28; Towers 2017: 331)، می‌تواند داوری قدرت‌مند به‌شمار آید و حکم صادر کند. ازاین‌رو، چندان دور از ذهن نیست که این ابریشم‌نگاره درواقع نشان‌دهندهٔ صحنهٔ داوری باشد. فرانتْسْمان، قدرت

دوشیزهٔ روشنی را در انتقام وی از نیروهای تاریکی، درست با همان سلاح و همان شیوه‌ای که تاریکی از آن برضد مؤمنان استفاده کرده بود، می‌داند (Franzmann 2007: 152).

اما حالت دست دوشیزهٔ روشنی در این گل‌دوزی فُرمی از مودرا را بازمی‌نمایاند که در آیین بودا کَرَنَه مودرایِ نخست (karana mudrā 1) نامیده می‌شود (Bunce 2005: 103). یک‌سانی فرمِ دست دوشیزهٔ روشنی با این مودرا در شکل ۵ قابل‌مشاهده است. ازآن‌جایی‌که نفوذ آیین بودا در کیش مانی محرز است، تفسیر آن نیز درخور نگرش است. کَرَنَه مودرایِ نخست یک ژست آیینی دست است که در رقص و در بیرون‌راندن و دورکردن اهریمنان کاربرد دارد. این مودرا با یک دست اجرا می‌شود و کف دست به‌سمت بیرون، انگشت اشاره و انگشت کوچک صاف و موازی با زمین، انگشت میانی و انگشت حلقه در کف دست جمع می‌شود و شستْ روی آن دو جای می‌گیرد. دست در این مودرا به پهلو گرفته و عموماً به‌سمت بیرون کشیده می‌شود، اما ممکن است با انگشتان رو به بالا نیز نگه داشته شود (.ibid). با مداقه در تفسیر کَرَنَه مودرایِ نخست ممکن است این ابریشم‌نگاره را یا تصویری از یک رقص آیینی با صحنه‌گردانیِ دوشیزهٔ روشنی بپنداریم یا استوارسازی فرضیهٔ دورراندن اهریمنان در فرایند آزادسازی پاره‌های نور.



شکل ۵. تصویر کَرَنَه مودرایِ 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 ناتمام‌ماندهٔ گرد سر دوشیزهٔ روشنی است. اشکال دایره‌وار در اطراف این هالهٔ نور را، که کلیمکایت به مروارید مانند کرده است، شاید به‌گمانی دیگر بتوان سرهای کوچکی دانست که در چند نگارهٔ دیگر (MIK III 6286, MIK III 4965) بر گرد سر دوشیزهٔ روشنی احتمالی نقش شده‌اند. تعداد آن‌ها نیز دوازده یا هجده عدد دانسته شده (Richter et al. 2009: 179) که باتوجه‌به ازبین‌رفتن 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، باتوجه‌به قرینه‌تصویرشدن بیش‌تر نگاره‌های مانوی، تعداد کل آن سرهای کوچک ۲۴ عدد در هر هالهٔ گرد سر ایزدها می‌شود. عدد دوازده البته منطقی‌تر است،[۳] ازآن‌روی 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 از منابع مانوی قبطی برای توصیف ایزدان متعدد، به‌ویژه فرستادهٔ سوم (پیام‌آور سوم)، از اصطلاح دوازده دوشیزه استفاده شده است که ممکن است در هاله‌ای بر گرد سر ایزدی به‌تصویر کشیده شوند (Richter et al. 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 (؟)، به‌گمان نگارندگان، بیش از آن‌که به مردمان آسیای شرقی شباهت داشته باشد، به ایرانیان می‌مانَد. این امر احتمالاً نتیجهٔ وام‌گیری هنرمندان مانوی تورفان از تصاویر کتاب *ارژنگ* مانی است. ازآن‌جاکه 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 از دوشیزهٔ روشنی در این ابریشم‌نگاره دیده می‌شود، همان دختر محبوب پدر بزرگی که بنابر *زبور* مانوی (مزمور ۲۱۹، ۲: ۲۵–۳۰؛ Allberry 1928: 2) با زیبایی وصف‌ناپذیرش نیروهای پلید را شرم‌سار می‌کند بسیار قابل‌توجه است: دختری

جوان، برومند و خوش‌اندام، دارای کمربند و جامه‌ای پرچین و زرین، برسم در دست، با دیهیمی آراسته بر سر. همان‌گونه‌که 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. افزون‌براین، مقایسهٔ نقش‌مایهٔ دوشیزهٔ روشنی با آن‌چه از اَناهیتا بر سنگ‌نگاره‌ها (مانند سنگ‌نگارهٔ طاق بستان) و سکه‌های ساسانی (مانند تصویر او بر پشت سکهٔ زرین خسرو پرویز) نقش شده، به‌ویژه 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 قابل‌سنجش با نقش‌مایه‌های یکی از موزاییک‌های ساسانیِ بیشاپور (از سدهٔ سوم میلادی، یعنی هم‌عصر با حیات شخص مانی) است. بانویی که بر اینِ موزاییک نقش زده شده است، چه اَناهیتا باشد یا نباشد، نه‌تنها هم‌چون نگارهٔ دوشیزهٔ روشنی جامه‌ای بلند و پرچین‌وشکن و یقه‌ای پوشیده تا گردن و مویی آراسته و شاخهٔ گلی در دست دارد، بلکه رنگ‌های به‌کاررفته در این موزاییک تاحد قابل‌توجهی همانند رنگ‌های ابریشم‌نگارهٔ مانوی قرمز و 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 رهاشدن پاره‌های نورِ نهفته در بُن آن‌ها از سوی سدویس (Sadwēs). سدویس نام دیگر دوشیزهٔ روشنی استَ (Boyce 1951: 907). بخش ویژه‌ترِ پژوهش وی برابردانستن این سدویس با Satauuaēsa (سدویس زردشتی)، ستارهٔ زردشتیِ پشتیبان و یاور تیشتر در باران‌آوری است (ibid.: 909). پانایِنو، ضمن تأیید نتیجهٔ پژوهش مقایسه‌ای بویس، بر این باور است که داده‌های اوستایی بسیاری درباب پیوند دوشیزهٔ روشنی مانوی با Satauuaēsa وجود دارد. ازآن‌جاکه Satauuaēsa آشکارا در روند پراکندن ابرها و باران نقش دارد و هم‌چنین دارای ویژگی پاداهریمنی است و روشنایی وی نیز موردتأکید قرار گرفته (Panaino 2011: 123)، به‌نظر می‌رسد این همانندی‌ها پرمعنی هستند. اگرچه اسطورهٔ ریزش پاره‌های نور از سوی دوشیزهٔ روشنی با اسطورهٔ باران‌آوری سدویس زردشتی قابل‌سنجش است، پاک‌دامنی معروف اَناهیتای زردشتی دربرابر این خویشکاری دوشیزهٔ روشنی قرار نمی‌گیرد؛ زیرا دوشیزهٔ روشنی، سرِ همهٔ حکمت‌ها، براساس فرمان پدرِ بزرگی مأموریت داشت با نمایش خود نزد دیوان (اَرخَون‌ها) 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، حال‌آن‌که
> خواستِ (پدرِ) بزرگی را اجابت می‌کند
>
> (Gardner 1995: 39).

اما، ازسوی‌دیگر، رسالت دوشیزهٔ روشنی در این بخش از اسطورهٔ مانوی، افزون‌بر رهایی پاره‌های نور و هدایت آن‌ها به‌سوی 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، و فزایندهٔ گله و رمه و دشمن دیوهاست (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، زیرا این دو بخشی از دو دین و البته دو فلسفهٔ متفاوت را نمایندگی می‌کنند، تردیدی نیست که میان این دو همانندی‌هایِ ویژه‌ای نیز وجود دارد. این همانندی‌ها زمانی بیش‌تر به‌چشم 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. بااین‌حال، احتمالاً تأثیروتأثرها و همانندی‌هایی که میان آن‌ها وجود دارد آشکارا قابل‌درنگ است. این را از آن‌جا می‌دانیم که مطالعات هنر مانوی سخت به هنر ساسانی یا به‌عبارت بهتر هنر ایرانی وابسته است؛ درست همان‌گونه‌که مقایسهٔ میان اَناهیتای ایرانی و ایشتار بابلی ازآن‌رو به‌جاست که بابل قرن‌ها بخشی جدایی‌ناپذیر از شاهنشاهی ایران بوده و ازاین‌رو ابداً از نفوذهای فرهنگ و تمدن بابل دور نبوده است. افزون‌بر همهٔ این‌ها، اگر در نظر بگیریم که مانی اهل بابل بوده است، چگونه می‌توان به تأثیرهای احتمالیِ ایشتار بابلی در شکل‌گیری مفهوم دوشیزهٔ روشنی نیندیشید و مقایسهٔ قابل‌اثبات میان دوشیزهٔ روشنی و اَناهیتا را به ایشتار تسرّی نداد (دراین‌باره، بنگرید به بهار ۱۳۹۸: ۸۱، 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 به‌گمان برخی از پژوهش‌گران، ویژگی‌های نرینه و مادینه را باهم دارد (Bahrani 2001: 158). به‌علاوه، توصیفی که در یکی از سرودهای بابلی از او شده (Foster 2005: 85) نشان از فریبندگی و آراستگی‌اش درجهت 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 هریک از آن‌ها را در صحنه‌ای آیینی و دربرابر هریک 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: ۳۳، ۵۷؛ McCall 2001: 24, 42). این صفات به‌راستی در تناظر با ویژگی‌ها و خویشکاری‌های دوشیزهٔ روشنی است.

۵. نتیجه‌گیری و دستاورد پژوهش

ما در این‌جا کوشیدیم تا ابریشم‌نگارهٔ مانوی MIK III 6251 را، که یکی از مشهورترین آثار هنری مانویان ایرانیِ مهاجر به آسیای مرکزی است، عمدتاً با به‌کارگیری از رویکردهای شمایل‌نگارانهٔ پانوفسکی تجزیه‌وتحلیل کنیم، اگرچه در جزئیات به‌روش 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. برایند بررسی ما نشان می‌دهد که دوشیزهٔ روشنی، مطابق با خویشکاری اصلی‌اش، درحال 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 به‌سبب جایگاه والایشان است که کاملاً نزدیک به او نقش شده‌اند، تفسیری کاملاً روشن و ساده ارائه می‌کند: آنان که کار روزانهٔ دین را به‌عهده 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. درحقیقت، هم‌بودگاهی (جامعه‌ای) که مانی در آن بالید، در گسترهٔ فرمان‌روایی ساسانیان جای داشت، ازاین‌رو هنگام مطالعهٔ آثار هنر مانوی تأثیر هنر ساسانیان در 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 قابل‌تأملشان، از نظر این مقاله، گویای پیوند تنگاتنگ میان هنر مانوی و هنر ساسانی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مانی در بابل به‌دنیا آمد. این شهر زمانی پایتخت امپراتوری هخامنشی بود و بعدها در حوالی آن تیسفونِ اشکانی و ساسانی سر برآورد. ازاین‌رو، درباب اصالت ایرانیِ او نمی‌توان تردید روا داشت. بحث دربابِ اصالت ایرانیِ «دین او» متخصصان را به چند گروه بخش کرده است.

۲. مورخان هنرِ کلاسیک جزئیات را در اندازه‌ای که درخدمت مرکز باشند، موردتوجه قرار می‌دهند (نصری ۱۳۹۷: ۱۰۷).

۳. جایگاه ویژهٔ عدد دوازده در دین مانوی ازآن‌رو باید موردتوجه خاص قرار گیرد که یادآور اولین وحی به پیامبر روشنی در دوازده‌سالگی وی است. دومین وحی نیز، که بعثت آشکار او را در پی داشت، دوازده سال بعد در ۲۴سالگی او روی داد.

کتاب‌نامه

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

پورداود، ابراهیم (۱۳۹۴)، *اوستا*، ج ۲، تهران: نگاه.

تاردیو، میشل (۱۴۰۱)، *کیش مانوی*، ترجمهٔ محمد شکری فومشی و ایرج جمشیدی، قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

خزایی، داود (۱۴۰۰)، «کتاب‌های تصویری در آیینهٔ نگاره‌ها و متن‌نگاره‌های مانوی»، در: *مجموعه‌مقالات دومین جشنوارهٔ کتاب‌های تصویری: آثار بازنگاری (بازنویسی و بازآفرینی)، ۱۷ و ۱۸ اردیبهشت ۱۳۹۷*، شیراز: مرکز مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، ۳۵–۷۱.

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

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، ۲۵–۳۱.

مک‌کال، هنریتا (۱۳۷۵)، *اسطوره‌های بین‌النهرینی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

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

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

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

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*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Boyce, Mery (1951), "Sadwēs and Pēsūs", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 13, no. 4, 907-915.

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

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

Didi-Huberman, G. (1989), "The Art of not Describing: Vermeer-the Detail and the Patch", *History of the Human Sciences*, vol. 2, no. 2, 135-169: <https://www.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*, vol. 49, no. 2, 119-131.

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

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

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/>.

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

Kósa, Gábor (2018), "Near Eastern Angels in Chinese Manichaean Texts", in: *Orientierungen, Zeitschrift zur Kultur Asiens*, B. Damshäuser et al. (eds.), Ostasien Verlag: Gossenberg, 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*, Boston, Netherlands, Leiden, Koln: Brill.

Panaino, Antonio (2011), "Sadwēs, Anāhīd and the Manichaean Maiden of Light", *Der östliche Manichäismus-Gattungs- und Werksgeschichte: Vorträge des Göttinger Symposiums vom*, 4/5, Zekine Özertural and Jens Wilkens (eds.), Berlin, Boston: De Gruyter, 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., Charles Horton, and Klaus Ohlhafer (eds.) (2009), *Mani in Dublin*, Leiden, Boston: Brill.

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

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.

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, 1-34.