

نقاشی مانویان

چکیده

استمرار نقاشی مانویان در نگاره‌های سه کتاب مهم مکتب اول تبریز (دوره‌ی ایلخانیان) منافع الحیوان ابن بختیشوع و جامع‌التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله و شاهنامه بزرگ مغولی ژیش‌تر مورد بررسی قرار گرفت.

انتخاب مانی به دلیل این مهم می‌باشد که مانی نگارگر نور ایران باستان برای رسالت خویش از اعجازی نو بهره گرفته است. یعنی در نگارگری و چهره‌پردازی برای بیان دیدگاه عرفانی خویش به هنر نقاشی رو آورده و هنر را در خدمت مذهب به کار بسته است. در حقیقت اهمیت مانویت در نقاشی ایران از این رو است که به هنر نقاشی نوعی اصل اخلاقی بخشیده، آن را زنده نگه داشته و شیوه‌ای سنتی و قراردادی در آن پدید آورده است.

بنابراین برای شناخت هنر و نقاشی مانوی لازم است ابتدا مطالعه‌ای بر دین، اساطیر و باورهای مانوی صورت گیرد. چرا که قبل از آن که مانی یک نقاش چیره‌دست باشد، پیامبری است که به تبلیغ آیین‌اش پرداخته و از نقاشی به عنوان معجزه‌ای برای اشاعه‌ی آیین خود بهره گرفته است.

واژگان کلیدی: پیامبر، حماسه، دین، عرفان، نماد، وحی

مقدمه

برای شناخت بهتر هنر و نقاشی مانوی لازم است ابتدا مطالعه‌ای بر دین، اساطیر، و باورهای مانوی صورت گیرد. چرا که تبیین مانی از کیهان و اسطوره‌ی آفرینش در آیین خود چنان پیچیده و دشوار بود که وی ناگزیر گردید برای توجیه به نقاشی توسل جوید. بنا بر گفته‌ی مانی، هدف از نوشتن کتاب‌ها و منقوش کردن تصاویر رنگی این بوده افرادی

که آن مهم را به صورت کلمات می‌شنوند به صورت تصاویر فراگیرند و ملکه ذهنشان شود. نباید فراموش نمود، قبل از آنکه مانی یک نقاش چیره دست باشد، پیامبری است که به تبلیغ آیین‌اش پرداخته و از نقاشی مانند معجزه‌ای برای اشاعه‌ی آن کمک گرفته است.

پس از بررسی، هنر و مذهب مانویه و تحلیل نقاشی‌ها و دیوارنگاره‌های یافت شده از تورقان، بن‌مایه‌ها، استمرار نقوش، عناصر و تزیینات، به کار رفته شده در نقاشی‌ها، بیرق‌ها و دیوارنگاره‌های مانوی بر نگاره‌های پس از اسلام (به طور مشخص مکتب اول تبریز) انجام شده و سه کتاب مشهور دوره ایلخانیان: منافع‌الحیوان ابن بختیشوع، جامع‌التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله و شاهنامه بزرگ مغولی همراه با نگاره‌ها و کنکاش در استمرار نقوش و عناصر ایران باستان و مانویت در یکایک آنها تحقیق و پژوهش شده است.

ارژنگ مانی

مانی کتاب‌های بسیاری دارد اما مشهورترین کتاب مانی «آردهنگ» است که در فارسی «ارتنگ» و «ارژنگ» خوانده می‌شود و سراسر تصویری است. مانی، تمام اساطیر، داستان آفرینش و اصول اعتقادی آیین خود را در این کتاب به تصویر کشیده است. وی بر این باور بود که سخنان‌اش باید به گونه‌ای بیان شود که برای همه‌ی مردم قابل فهم باشد. کتاب ارژنگ را می‌توان ابتکار مانی برای تکمیل آموزش آیین خود به توده‌ی مردم به‌ویژه کم‌سوادان و کم‌دانشان دانست. در فرهنگ فارسی دکتر معین آمده است:

«وی برای این که اصول آیین خود را به بی‌سوادان بیاموزد، آنها را با تصاویر زیبا در کتاب‌های خود جلوه‌گر می‌ساخته است و به همین سبب وی را مانی نقاش می‌گفتند».

پیامبر روشنی‌دنیای باستان، سعی بر آن داشته تا با طرح‌ها و تصاویر

زنده و روشن الهام یافته از طبیعت و تخیل، ایمان مذهبی نوگرایانه‌اش را در باور پیروان‌اش بکار و بی‌پروانند. وی ارزش هنر تصویری را شناخته و بر سیستم پیچیده‌ی مذهبی و فلسفی عالم وجود بسط داده است. آنچه مسلم است آن که؛ شیوه‌ی نقاشی مکتب مانی در پیدایش مکاتب بدون تأثیر نبوده است چرا که گروه‌های زیادی از مانویان به سوی سرزمین‌های شرقی و شمال خاوری ایران روی آوردند و به زودی در آن نقاط آیین خود را گسترش دادند که این مهم، سبب اشاعه‌ی هنر مانوی بر نقاشی‌های سایر ملل شد.

مانی یک بدعت‌گذار و مروج آیینی عرفانی بود و برای معرفی آیین خود؛ از هنر جذاب نقاشی و خوشنویسی بهره گرفت. دشواری درک کیش مانوی، با اسطوره‌های پیچیده‌اش باعث شد که مانی حرفه‌های خود را در قالب کتاب مصوری به نام ارژنگ، ارائه کند تا در بین عامه‌ی مردم نفوذ کند و در این کار موفق هم بود. چون در مدت کوتاهی پیروان بسیار گرد خود جمع کرد و آیین خود را تا آسیای صغیر و بیزانس و از سمت شرق تا آسیای مرکزی و سرحدات غربی چین گسترش داد. ارژنگ چندین قرن کارکرد آیینی داشت تا این که در قرن پنجم هجری به دست متعصبان غزنوی از بین رفت.

«ارژنگ مانی نگارنامه‌ای بود درباره‌ی آفرینش و تکوین عالم، جهان نور و ظلمت و چگونگی آزاد شدن پاره‌های نور و رسیدن آن به گردونه‌ی ماه و خورشید و بهشت نور ازلی» (۱۳۸۶/۷/۱۸) ، <http://www.atiban.com> و در یک کلام ارژنگ را می‌توان بیانیه‌ی مصورمانی قلمداد نمود.

مانی از منظر دیگر نویسندگان

محمد عوفی در جوامع الحکایات و لوامع الروایات درباره‌ی ادعای پیامبری مانی و معجزه‌ی او؛ ارژنگ می‌نویسد: «او [مانی] چنین دعوی می‌کرد که من آن کسم که عیسی وعده داده است، من ختم پیغمبرانم و آنچه عیسی فرمود من شارح آنم. چون شاپور از حال وی آگاه شد او را از مملکت خود برون کرد و او به زمین هندوستان، به کشمیر و تبت رفت و اهل تبت و ترکستان او را قبول کردند و بتان ساخت و به تصویر و تزویر ایشان را از راه برد. وی در کوه‌های آنجا بسیار بگشت و به یک جای قرار نمی‌گرفت. در اثنای این سیر وقتی به شکاف کوهی رسید که در تنه‌ی آن کوه، آب‌های روان و فضایی فسیح بود و مدخل آن تنگنایی داشت پس آن موضع را اختیار کرد و یک ساله طعام خود در آنجا برد چنان که هیچ کس از او خبر نبود. پس یک روز اصحاب خود را گفت من به آسمان خواهم رفت و یک سال آنجا خواهم بود. چون سر سال شد به فلان روز باید که شما در پای فلان کوه جمع شوید و اسبی بیارید تا من بیایم و از مراسم دین و محاسن شریعت خود، شما را اعلام دهم. پس ناگاه بدان غار درشد و مقام ساخت و درجی بزرگ به شکل کاغذی تومار مهیا کرده بود که در تنگی و صفاء بیاض به پوست بیضه مرغ مانند بود. پس در آن صورت‌های عجیب نقش کرد و در مدت یک سال آن را پرداخت و به همان وقت میعاد آن درج در دست گرفت و برون آمد و گفت من به خدمت و درگاه خدای آسمان بومد مرا فرمود تا احکام او را قایم کنم و این کتاب خدایست. چون خلق آن را بدیدند و مهنگنان از مثل آن عاجز بودند، باور داشتند و تصدیق کردند و آن را ارژنگ مانی

خواندند» (افشار شیرازی، ۱۳۳۵: ۵۱۲ - ۵۱۰).

ابوالمعلی محمد الحسینی العلوی نیز درباره‌ی مانی و کتابش؛ ارژنگ آورده است: «این مردی بود استاد در صناعت صورتگری و به روزگار شاپورین اردشیر بیرون آمد در میان مغان و پیغامبری دعوی کرد و برهان او صناعت قلم و صورتگری بود. گویند بر پاره حریر سپید خطی فرو کشید چنان که [از] آن یک تار حریر بیرون کشیدند و آن خط ناپدید گشت و کتابی کرد به انواع تصاویر که آن را ارژنگ مانی خواندند و در خزاین غزنین هست» (افشار - شیرازی، ۱۳۳۵ : ۴۹۱).

اسدی طوسی نیز مانی را «نقاش نور» خوانده و آورده است: پرده‌ی ظلمت برافکنند از جهان نقاش نور تا زمین چون آسمان بر صورت ارژنگ شد (اسماعیل پور، ۱۳۷۷ : ۱۱)

نقاشی مانویان

استعاره و تمثیل در متون و نگاره‌های مانوی حضوری همگون دارد و می‌توان سمبولیستی واحد را در آن نشان داد. این سمبولیسم عرفانی در زبان تصویرگری خویش از عناصری مدد می‌جوید که مفاهیم والای مانوی را در پالایش و تطهیر روح بیان می‌نماید (حسین‌زاده، ۱۳۷۹ : ۶۳).

[به زعم] مانویان، خدا ذره به ذره در وجود شاهد متجلی می‌شود. مانویان چیزی را می‌ستایند که قابل ستایش است: گل‌ها - فلزها - آب - درخت‌ها - اسب‌ها - اشترها - گوسفندها - گاوها - مردها - زن‌ها و گیاهها ؛ و این آیین حلولیه در میان حلاجیه است (پوپ، ۱۳۷۸ : ۱۲۴). هنر مانی در نقاشی به کمال رسیده است. وی هنر نقاشی را چون وسیله‌ای برای رستگاری روح و روان آدمی و عروج آن به بهشت نور می‌دانسته است. بنابراین تلقی مانویان هر چه زیبا و جمیل است باید شایسته‌ی پرستش باشد.

به زعم آنان: «وظیفه این هنر آن بوده است که توجه را به عوالم بالاتر جلب نماید: عشق و ستایش را به سوی فرزندان نور متوجه سازد و نسبت به زاده‌های تاریکی ایجاد نفرت نماید» (تجویدی، ۱۳۷۵ : ۳۲). مانی ارزش هنر تصویری را شناخته و تأکید بر نظام پیچیده‌ی مذهبی و فلسفه‌ی عالم وجود داشت.

سنت افزایش تأکید ویژه‌ی بر هدف آموزنده‌ی مانویان در به‌کارگیری این هنر تصویری دارد و می‌گوید:

«بنابراین مانی بر تومار نیز تصاویر رنگی کشیده است. آن‌طور که بعضی از پیروان‌اش می‌گویند: شباهت‌های شرارت که او در مغزش خلق کرده و بر برخی تصاویر آن نام پسران تاریکی نهاده می‌تواند برای پیروان‌اش زشتی آن تاریکی‌ها را که ممکن است از آن بیم و نفرت داشته باشند، یادآور شود. وی برخی تصاویر را پسران نور و روشنایی نام گذاشته، به این دلیل که زیبایی آن به تنهایی دلالت به آنهاپی داشته باشد که ممکن است آن را آرزو کنند. همان‌طور که خود او گفته، «من آنها را در کتاب‌هایم نوشته و با تصاویر رنگی منقوش کردم، بگذار تا کسی که آن را به صورت کلمات می‌شنود به صورت تصاویر هم ببیند، تا اگر کسی قادر نیست آن را از طریق اصوات بیاموزد از تصاویر فراگیرد...» (پوپ، بی تا : ۸).

از این رو نقاشی‌ها و دیوارنگاره‌های مانوی تخت بوده و بعد ندارند چرا که؛ مانی سعی بر آن داشته که عالم ملکوت و بهشت روشنایی را برای مخاطبین تداعی نماید. مکانی به دور از دنیای مادی و زمینی. در نقاشی‌های این دوره نقطه‌ی عطفی وجود ندارد تا همه‌ی خطوط براساس آن نظام گیرند، بلکه نقاط متعددی روی سطح وجود دارد. در این تصاویر عمق با لایه‌لایه و چند سطحی کردن از طریق ایجاد سطوح نقوش نمایش داده می‌شود. چنین فضایی تمثیلی از جهان ملکوتی به شمار می‌آید. انسان در این حالت احساس مادی و بی‌روح نسبت به اشیاء و طبیعت ندارد بلکه جان و نفس را صورت و حقیقت آن تلقی می‌کند. در این منظره تمامی عالم به وجهی روحانی جلوه‌گر می‌شود و هنرمند از نظام هندسی - اقلیدسی و علم مناظر و مرایای یونانی فارغ می‌شود و غرق در عالم خیال و پر رمز و راز و مثل می‌گردد.

هنر نگارگری ایران، بدون فضا و جو، بدون حجم‌نمایی و پرسپکتیو، بدون سایه‌روشن و قالب‌بندی، در شکوه متالیک چند رنگی‌اش، خاص خویش است و گواهی بر این واقعیت که واضعان آن به نوعی از تعالی شیمیایی (کیمیای) ذرات نورالاهی دست یازیده‌اند که در «توده» تصویر محبوس شده است. احجار کریمه و طلا و نقره در سطح حواشی و تاج‌ها در اهداییه‌ها و جام‌ها جای گرفت تا از زاهدان رنگ‌ها بگریزد. این عقیده‌ی رهایی که کاملاً ملهم از مانویت است در تقابل کامل با «دگرذیسی» شمایل‌های بیزانسی قرار داشت چون در اینجا زمینه‌های طلایی رنگ در نور غوطه می‌خورد و در آن تجسم یافت (پوپ، ۱۳۷۸: ۲۱۶).

کوشش مشتاقانه مانی برای واردکردن هنر در خدمت مذهب؛ از نوشته‌های مقدس گرفته تا جامه‌های فاخر کاهنان و تزیینات اماکن مقدس را در برمی‌گرفت. او فراتر از زمان خود دریافته بود که چگونه کلمه و تصویر را به هم آمیزد. در واقع نسخه‌های خطی و تصویرسازی‌هایش؛ مبلغ دین وی بودند. او ذوق هنری‌اش را در تعالیم دینی‌اش سازمان‌دهی کرده و از هنر برای اشاعه تفکرات مذهبی‌اش بهره جست.

اهمیت (مانویان) در رابطه با نقاشی‌های ایرانی به خاطر این واقعیت است که تحت لوای مذهب به هنر نقاشی پرداختند و بدین وسیله سنن باستانی را زنده و برپا نگاه داشتند (پوپ، بی‌تا: ۸)

توسعه‌ی چشمگیر تذهیب و تصویرگری عبادی در بین مانویان در نتیجه تفسیر رمزی و نمادین نقاشان آنها از آیین «رهایی و نجات نور» بود. این مفهوم را در دیوارنگاره‌های مانوی به گونه‌ی هاله‌ای در دور سر قدیسیں فرامی‌نمودند که نوعی قدسیت آنها رو به سوی آسمان بود و درست در مقابل هاله‌ی نور یا نیمبوس مسیحی قرار داشت که حاکی از تمرکز در قدیس روح‌القدس بود. عقیده‌ی مشابهی مانویان را واداشت تا در نگاره‌های خویش نور را با احجار کریمه ارائه دهند (پوپ، ۱۳۷۸: ۲۱۵).

در تذهیب عبادی مانویان تقابل بین رنگ‌های سیاه و سفید، چهره‌های براق، با نورپردازی و انفجار نور در قطعات طلا، گذر از آرامش پایای الهام اسلامی، خاطره‌ای بی‌غفلت و بی‌امید، اعتقاد مصلحانه به تفکر و اندیشه، تذهیب با رنگ‌های «ناخالص» و مکرمت آنها، غیر مادی گردانیدن احجار کریمه، این همه با هم غلبه دارد. در آنها حالات موجز تلطیف شده و پرداخت، تنش کمتری دارد؛ سایه روشن‌های رقیق

مانویان به تدریج و موزون ملین شده و منظره‌ی پس‌زمینه آنها شفافیت نور طلایی غیرواقعی را در خود گرفته و همچون کاشی‌های زرین فام مس‌گونه کاشان می‌نمایند. به همین سبک و سیاق رویای دلپذیر مؤمن مسلمان که در حال استخاره است یعنی خلسه او پس از عبادت به منظور مکاشفه اراده‌ی الاهی، اشیاء را در سطحی از رنگ‌های گوناگون تلطیف شده می‌نماید و مکاشفه اراده‌ی الاهی، ازلی و مسلط چهره می‌بندد (پوپ، ۱۳۷۸: ۲۱۶).

عموماً موضوعات تصویرسازی‌هایش که برپایه تعالیم‌اش بود با سنتی می‌آمیخت که قبلاً توسط حوزه گنوسی استنتاج شده بود. این‌ها تفکرات غنی یهودیان در بین‌النهرین بود، بدین‌سان که، کاملاً واضح است که آنها در جهت پیشبرد کتب خطی فاخر گام برداشتند و مانی از آنها برای موعظه‌های تصویری شخصی‌اش استفاده کرد. ایرانی بودن مانی سبب شد که تأثیرات چشمگیری از هنر اشکانیان سوریه‌ای دوراوریوس، در اجرای کارهایش بگیرد (http://ignca.nic.in، ۱۳۸۶/۳/۲).

مانی برای اشاعه‌ی دین‌اش به سراسر جهان؛ عناصر بومی هر ملت را وام می‌گرفت، این سیاست و وام‌گیری از فرهنگ‌ها در نگاره‌های مانوی نیز مشهود است به طوری که؛ مانویان آسیای مرکزی رموز و تخیل نیرومند گنوسیان را به گونه‌ی، دینی کثرت‌گرا حفظ کردند و تحول بخشیدند و بسیاری از مفهوم‌های کتاب مقدس و برداشت‌های بدعت‌گذارانه مسیحیت را با گونه‌های هنری ایران، هند و چین درآمیختند (کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۲۰).

تأثیرپذیری نقاشی مانویان از ایران باستان

هنر مانوی در عین آن که نگاه‌دار یک سنت بود، ویژگی‌های بومی را نیز پذیرفت (کلیم کایت، ۱۳۸: ۲۱). ما بر این اندیشه‌ایم که هنر مانوی بر شالوده هنر اشکانی منطقه‌ی بین‌النهرین نهاده شده است. بی‌تردید، هنر ساسانی که به راحتی تأثیر بیگانگان و بیش از همه، تأثیر هنر یونانی را پذیرفته، بر نقاشی مانویان نیز مؤثر بوده است (کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۶۹).

یکی از قطعات کوچک نقش‌مایه شبیه نقش‌مایه خسرو دوم (۶۲۸ - ۵۹۰ م) را در قوس طاق بستان بازناب می‌دهد و در آن نوار مروریدی که یکی از مشخصات آرایه ساسانی است، ظاهر شده است. آیین مانی در ایران نشأت گرفت و پس از یک دوره‌ی پرپار ایرانی در آسیای مرکزی و شرقی تا کره و ژاپن پیش رفت (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۰).

متأسفانه، نمونه کتاب‌های مصور شده دوره‌ی ساسانی به دست نیامده ولی در منابع کتبی از آن یاد شده است. در ایران نقاشی‌های دیواری متعلق به پیش از اسلام در کوه خواجه سیستان و بیشاپور پیدا شده است. آثار این دوره بیشتر طراحی و نقوش برجسته روی سنگ‌ها می‌باشد. از تکنیک موزاییک‌کاری نیز نمونه‌هایی برجاست. اما در این ادوار نقاشی روی بوم یا مصورسازی نمونه‌ای نمی‌توان یافت.

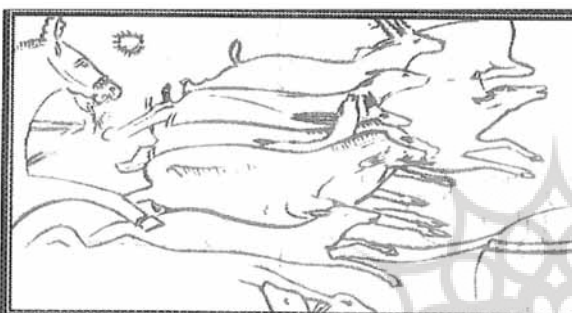
نمونه‌هایی از دیوارنگاره‌های اشکانی در کوه خواجه (سیستان) و دوراوریوس (سوریه) و نقش برجسته‌های ساسانی در طاق بستان. دورگیری‌های ضخیم، دوبعد‌نمایی‌ها و تزیینات لباس برخی از آرایه‌های زینتی؛ الهام‌بخش مانویان بوده است.



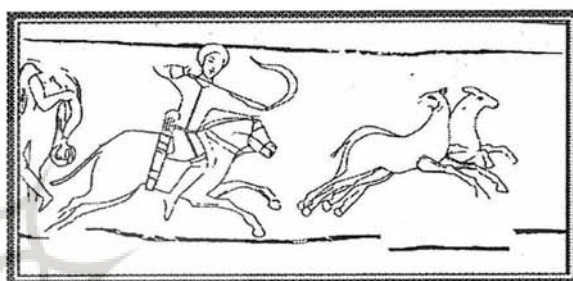
۲- دیوارنگاره‌ی میترا در نخجیرگاه، دورا اوروپوس (سوریه)، عصر اشکانی



۱- دیوارنگاره‌ی شاه و شاهبانو کوه خواجه (سیستان) احتمالاً سده‌ی اول میلادی



۴- دیوارنگاره‌ی نخجیرگاه، شوش، سده‌ی چهارم میلادی



۲- دیوارنگاره‌ی شکارگر، دورا اوروپوس (سوریه)، سده‌ی



۶- تاج‌گذاری اردشیر دوم، طاق بستان، عصر ساسانی



۵- شکار خسروی دوم، طاق بستان، عصر ساسانی

نگاره‌ها و دیوارنگاره‌های مانوی

به رغم اشاعه‌ی شگرف یک سنت هنری از سوی مانویان، به‌راستی از نقاشی‌های نخستین آنان چیزی بر جای نمانده است. تنها آبرنگ نگاره‌ها و مینیاتورهایی در ناحیه‌ی تورفان بازمانده که هنر این کیش پیشین را نشان می‌دهد. روشن است که در اینجا دو نوع هنر آبرنگ نگاره و مینیاتور بسیار به هم نزدیک‌اند، چنان که آفن - لوکک گفته است:

این دیوارنگاره‌ها، همان مینیاتورهای بزرگ شده‌اند و مینیاتورها همان دیوار نگاره‌های کوچک شده‌اند (کلیم کایت، ۱۳۸۴ : ۶۷)،

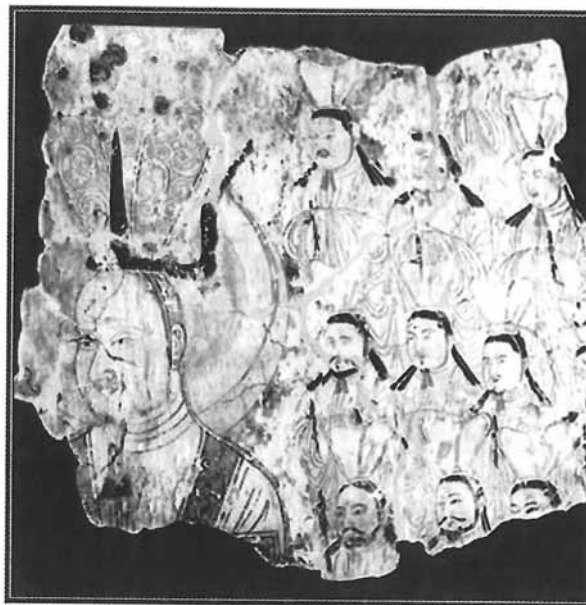
مینیاتورها و دیوارنگاره‌ها آشکارا در سبک و محتوا به یکدیگر مربوط‌اند (کلیم کایت، ۱۳۸۴ : ۲۱۸)

این دیوارنگاره‌ها و [نگاره]ها داستان‌های متنوع و مراسم مربوط به اعتقادات کیش مانوی هستند. آنها به‌وفور نورهای زیادی را در مذهب، تشریفات مذهبی و جامه‌ی روحانیون مانوی و الحان ستایششان به کار می‌بردند. هنگامی که کیش مانوی رو به زوال رفت، این دیوارنگاره‌ها و نقاشی‌ها، منبع ارزشمندی را برای مطالعه حیات دینداران مانویت و سبک هنری آنها که در سیرت ایرانیان غالب است؛ فراهم آورد.

(<http://ignca.nic.in>، ۲/۳/۱۳۸۶)



۸- نوازندگان مانوی، شهر باستانی گائوچانگ،
۱۷/۲×۱۱/۲ سانتی‌متر) گنبد شمالی، ویرانه‌ی «ک»،
خوجو، سده‌های ۹/۸ میلادی.



۷- دیوار نگاره‌ی گزیدگان مانوی که گرداگرد مانی، حلقه زده‌اند، شهر
باستانی گائوچانگ، (۱۶۸/۵×۸۸ سانتی‌متر) بخش باختری تالار میانی،
ویرانه «ک» خوجو، سده‌های ۹/۸ میلادی.

هنر دیوارنگاری نیز از آنجا آغاز شده بود که بر یک سطح صاف و بسیار خوب [آماده‌سازی] شده طرح‌های اصلی را رقم می‌زدند و برای این منظور، از وسایل رسم استفاده می‌کردند، شگفت‌آور است که خطوط را نه تنها با رنگ پر می‌کردند - و اکنون متأسفانه بسیاری از آنها محو گردیده - بلکه با ضربه‌های اضافی و چیره‌دستانه‌ی قلم‌مو بر استحکام آنها می‌افزودند. بنابراین، آبرنگ - نگاره‌های دیواری که سالم مانده‌اند، بیش‌تر جزئیات مهم را که چیره‌دستانه نقاشی شده‌اند، نشان می‌دهند؛ به گونه‌ای که در دیوار نگاره‌های بودایی کم‌تر می‌توان دید. چگونگی نقش محاسن و ابرو، جشن و شکن جامه و جنبه‌های دیگر، به راستی در آبرنگ نگاره‌های دیواری مینیاتورهای بزرگ باز نموده شده است. (کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۶۸-۶۹).

تمجید نویسندگان از تبحر طراحی مانی

مهارت مانی به وسیله‌ی نویسندگان بسیاری تأیید و ستایش شده است. اعتضادالسلطنه و طبقات المصلین آورده است: «و هم‌چنین [مانی] خط‌های دراز و کوتاه کشیده همه بمسطر راست آمدی. و طرفه‌تر از همه این که صورت ربع مسکون را چنانچه تمامی شهرها و دربارها و رودها در آن ظاهر بود و سه ربع غیرمسکون را گویی برابر بیضه‌ای کشیده بود. و غریب‌تر از این‌ها پیراهنی بود که چون پیدا و نمایان بود و چون از تن بدر کردی ناپیدا بود» (افشار شیرازی، ۱۳۳۵: ۵۳۵).

میرخواند نیز درباره‌ی تبحر مانی در رسم، چنین می‌نویسد: «مانی صورتگری بی‌نظیر بود چنانکه گویند با انگشت خود دایره کشیدی که قطر آن پنج‌گزر بودی و چون با پرگار امتحان کردی اصلاً تفاوت در اجرای محیط دایره نیافتندی» (افشار شیرازی، ۱۳۳۵: ۵۲۵).

استمرار بن‌مایه‌های مانوی بر نگارگری و کتاب‌آرایی

اسلامی

به نظر می‌رسد که هنر مانوی در نقش یک عامل تنظیم و انتقال

درباره‌ی فن نگارگری مانوی سند مکتوبی موجود نیست. از قرار معلوم سطحی که روی آن نقاشی می‌شد قبلاً خوب کوبیده و سفت می‌گشت و سپس خطوط مرزی آنها با رنگ قرمز یا مرکب سیاه طرح‌افکنی و در نهایت طرح با رنگ‌های مختلف [پوشیده] می‌شد. بعضی از بخش‌ها را با برگ زرین می‌پوشاندند. رنگ‌های اصلی با درجات متفاوت عبارت بودند از: قرمز، آبی تیره و سبز. رنگ سبز کمتر کاربرد داشت (پوپ، ۱۳۷۸: ۲۹).

نخستین نکته‌ای که درباره‌ی تکنیک نقاشی مینیاتور باید یادآور شد، این است که کاغذ را معمولاً - نه همیشه - با مخلوطی از سفیدآب یا گچ، بتونه‌کاری می‌کردند و پرداخت می‌دادند آن گاه یک طرح اولیه - احتمالاً به کمک وسایل رسم - روی صفحه صاف کاغذ [ترسیم می‌نمودند]. بعد آن را با پوشش رنگی پر می‌کردند و [سپس] پرداخت می‌دادند. در مرحله‌ای دیگر زبربرگ به کار می‌بردند و آن را به صورت برش‌های نازک درآورده، شکل می‌دادند و در این کار افراط می‌ورزیدند. زمینه‌ها را با یک خط اصلی می‌آراستند تا به نگه داشتن زبربرگ نیز کمک کند و سطح زرنگار را که سرشار از خطوط رنگی بود، بهتر جلوه دهد و از لعل سرخ درخشانده بسیار بهره می‌گرفتند.

رنگ‌هایی که اغلب در این نگاره‌ها به کار می‌رفت، عبارت بودند از سرخ ارغوانی، قرمز تند، آبی، زرد و سبز بسیار سیر، برای بتونه‌کاری گاه از آبی براق بهره می‌گرفتند که به احتمال از سنگ لاجورد فراهم می‌شد. استفاده از رنگ‌های پرتالو و ناب به‌ویژه قرمز و ترکیبات نارنجی از خصوصیات قابل ذکر در اکثر نقاشی‌های مانوی و پیروانش می‌باشد. رنگ‌هایی که بعدها در نگارگری‌های دوره‌ی اسلامی به ویژه نگارگری دوره‌ی ایلخانیان، مشاهده می‌شود. از نکات دیگر لازم به ذکر در نقاشی‌های مانوی؛ ترکیب منسجم نوشته و تصویر می‌باشد که در ادوار بعد نیز به تکرار مشاهده می‌شود.

مایه‌های اصلی فنون و [ندیشه‌هایی] که بعدها اهمیت زیادی برای هنر ایرانی داشته، سهم بسزایی دارد (پوپ، بی‌تا: ۱۴). با گسترش اسلام نقاشی ایرانی به هیچ وجه افول نکرد، بلکه باید چنین پنداشت که نگارگری اسلامی و هنر کتاب‌نگاری (تذهیب) در ایران و ترکستان باختری قویاً زیر تأثیر هنر مانوی قرار گرفت و این در چند مورد کاملاً قابل اثبات است (کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۷۱).

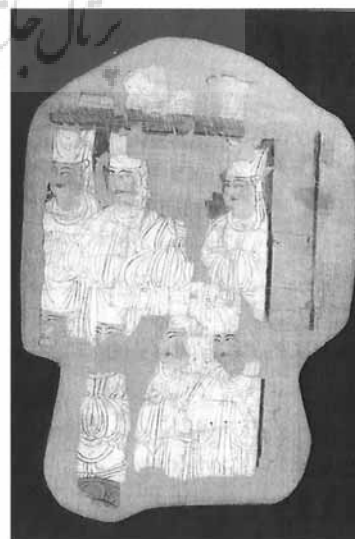
به زعم سرتوماس و آرنولد:

«هم رنگ و هم طرح [نقاشی‌های مانویان] مشابه با کار نقاشان ایرانی در زمان‌های بعد است و تأثیرات این چنانی مانوی ممکن نیست تنها در خود امپراتوری اسلامی باشد، بلکه مطمئناً

نقاشان مانوی به کار هنری‌شان در سرزمین‌های مشرق‌زمین جایی که پناهنده شده‌اند، ادامه داده‌اند. به احتمال بسیار آنها را در آن جریان قدرتمند سنت‌های تازه که چنین اثرات دائمی و بی‌زوال بر روی نقاشی ایرانی بعد از فتح مغول در دنیای اسلام نهاده، تأثیرات بسیاری را از شرق به همراه آورده است (پوپ، بی‌تا: ۹).

در حقیقت این چنین می‌توان تفسیر نمود که؛ از هنگامی که مغول‌ها، کاتبان اویغوری را در دستگاه‌های دولتی خود استخدام کردند، هنر نگارگری که در دربار آنان رواج داشت و خود وام‌دار مانویت بود؛ وارد دربار ایران شد.

حتی صورت بیضی شکل، پوست صورتی، بینی عقابی و چشم‌های کشیده و کوچک و تا حدی به صورت اریب و گونه‌های سرخاب مالیده‌ی مانویان نیز به نگارگری‌های اسلامی راه یافته است. در زمینه‌ی رنگین بودن پوست مانویان آگوستین قدیس چنین آورده است:



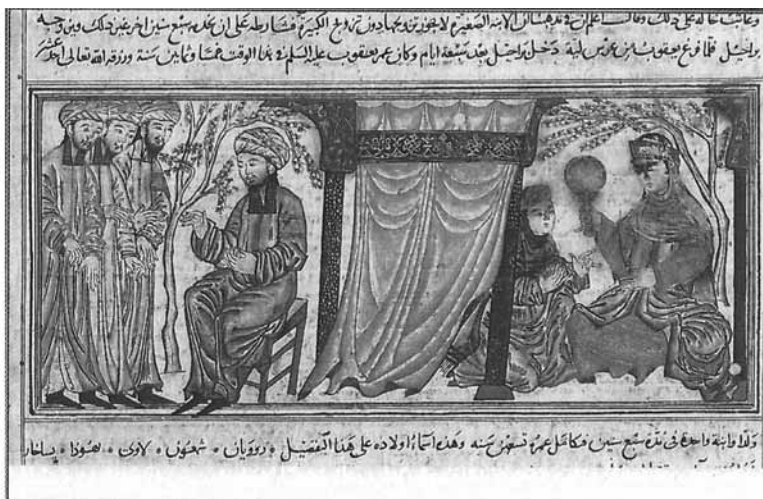
۹- نگاره‌ی گزیدگان بر ابریشم، شهر باستانی گائوچانگ، (۲۰×۳۰ سانتی‌متر) ویرانه‌ی «الف»، خوچو، سده‌های ۱۰/۹ میلادی(۹)



۱۰- حضرت رسول حمزه را برای نبرد با بنی قینونه گسیل می‌دارد، کتاب جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله، مکتب ایلیخانیان (دوره‌ی اول تبریز، تبریز: ۷۱۴ هـ. ق / ۱۵ - ۱۲۲۴ م. مرکب، رنگ، طلا روی کاغذ. مجموعه‌ی ناصر خلیلی. لندن

«مانویان گناهان خود را آشکار می‌کردند». به همین سبب، می‌گوید: «چهره‌های مزبور اصلاً رنگ پریده نیست» (کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۱۳۶). نقوش، تزئینات و گل‌های ایران باستان از جمله هنر مانوی بر هنر ایران پس از اسلام تأثیرات شگرفی بر جای نهاده است. چرا که؛ هنر ایران مبتنی بر تزیین است. هنری است همواره متعادل و متناسب و جامع. میدان هنر ایرانی در موضوع و اسلوب بسیار وسیع بود و همواره ریزه‌کاری در آن اهمیت بسیار داشت. با این حال هنر ایران قاعده‌ی ایجاد آثار قوی و عظیم را نیز می‌شناخت و هرگز این قدرت را از دست نداد، با سادگی آشنا بود و آن را دوست می‌داشت. اگرچه بیشتر شور و هیجان تمایل می‌شد، (آرایش و متانت نیز همواره کمال مطلوب هنر ایرانی بوده است).

ترسیم جامه‌ها، چین و چروک خشک روی آنها، چروک‌های روی پارچه‌های مکتب اول تبریز (به عنوان مثال پرده‌هایی که در نگاره‌های جامع‌التواریخ دیده می‌شود) نیز نزدیک به هنر مانویان و نقاشی‌ها و دیوارنگاره‌های موجود در تورفان می‌باشد. دست‌ها، دورگیری‌ها و خطوط ضخیم و یکنواخت به کار رفته در نگاره‌هایشان نیز؛ نزدیک به ترسیمات مانوی می‌باشد. البته قلم‌گیری زمخت خطوط مانوی، خود، مرهون اشکانیان و دیوارنگاره‌های دوراوروبوس می‌باشد. حتی تقسیمات منظم هندسی و نقوش تکرار شونده در نگاره‌های دوره‌ی اسلامی را می‌توان برگرفته از نقاشی و کتاب آرایه‌ی مانویان دانست. چرا که به زعم مانویان با نظم می‌توان به تعادل روحی و فکری دست یافت. آنها خود را عارف می‌پنداشتند و معتقد بودند که یک انسان کامل عارف باید منظم باشد. این هماهنگی و نظم در جامه‌های مانوی، آرایش محاسن و مویشان و هم‌چنین در نحوه‌ی نگارگری و کتاب‌آرایه‌ی‌شان به خوبی مشهود می‌باشد. نظمی که در ادوار بعدی نیز استمرار یافته است. در خاتمه، مانویان را می‌توان مخترع شیوه‌ی نگارگری یا فن تصویر کتب خطی در ایران دانست.



ذکر در اکثر نقاشی‌های مانوی و پیروانش می‌باشد. رنگ‌هایی که بعدها در نگارگری دوره‌ی ایلخانی مشاهده می‌شود.

از نکات دیگر لازم به ذکر در نقاشی‌های مانوی، ترکیب منسجم نوشته و تصویر می‌باشد که در ادوار بعد نیز به تکرار مشاهده می‌شود.

در پایان شایان ذکر است که در مجموعه آثار هنری ایران و مانویان و بعد از اسلام، یک روح و فضای کلی و شیوه‌ای از تبیین زیبایی‌شناسی همگون و مانوس به هم بر تمامی آنها حاکم است و همه‌ی آنها در جمع بازگوکننده‌ی حال و هوا و بو و رنگی هستند که وابستگی، عضویت و هم‌ریشه بودن آنها در یک خانواده بزرگ یعنی «ایران» را توجیه می‌نماید.

منابع

- ۱- بینیون و دیگران. سیره تاریخ نقاشی ایران، ترجمه‌ی محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.
- ۲- پاکباز، روبین. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین، ۱۳۸۳.
- ۳- پوپ، آرتو. آشنائی؛ مینیاتور ایران، ترجمه‌ی، حسینی نیر، تهران: بهار، بی‌تا.
- ۴- پوپ، آرتو. سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه‌ی یعقوب آژند، تهران. مولی، ۱۳۷۸.
- ۵- تجویدی، اکبر. نگاهی به هنر نقاشی ایران، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، چاپ دوم، ۱۳۷۵.
- ۶- زکی، محمد حسن. تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه‌ی، ابوالقاسم سبحان، تهران: کتاب سبحان، چاپ چهارم، ۱۳۶۴.
- ۷- شراتو، امرتو و گرویه، ارنست: تاریخ هنر ایران (هنر ایلخانی و تیموری) ترجمه‌ی یعقوب آژند، تهران. مولی.
- ۸- کن بای، شیلان. نقاشی ایران، ترجمه‌ی مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر، ۱۳۷۸.
- ۹- کلیم کایت، هانس یواخیم. هنر مانوی، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: اسطوره، ۱۳۸۴.
- ۱۰- گری، بازیل. نگارگری ایران، ترجمه عربعلی شروه. تهران، عصر جدید، ۱۳۶۹.
- ۱۱- وزیر، علینقی. تاریخ عمومی هنرهای مصور، تهران، هیرمند، چاپ دوم

نشریات

- ۱- اسماعیل پور، ابوالقاسم. «بازسازی ارژنگ مانوی». مجله‌ی باستان‌شناسی و تاریخ تهران، ش ۲۴ و ۲۳، ۱۳۷۷.
- ۲- دبیر، بهرام. «از مانوی تا مکتب شیراز و ماتیس» مجله‌ی آدینه، ش ۹۶، ۱۳۷۳.
- ۳- گونت، چیان (۱۳۷۲) «غارهای مانوی مکشوف در تورفان» ترجمه‌ی اسماعیل پور، مجله کلک، ۱۳۷۲، شماره ۴۳-۴۴.

نتیجه‌گیری

مانی هنر نقاشی را به مثابه وسیله‌ای برای رستگاری روح و روان آدمی و عروج آن به بهشت نور قلمداد می‌نمود.

به گمان نگارگر نور، وظیفه‌ی نقاشی آن بوده که توجه را به عوالم بالاتر و بهشت روشنی سوق دهد. به راستی که، مانوی ارزش هنر تصویری را شناخته و تأکید بر نظام پیچیده‌ی مذهبی و فلسفه‌ی عالم وجود داشته است.

مانی یک بدعت‌گذار و مروج آیینی عرفانی بود و برای معرفی آئین خود، از هنر جذاب نقاشی و خوشنویسی بهره گرفت. دشواری درک کیش مانوی، با اسطوره‌های پیچیده‌اش باعث شده که مانوی حرفه‌های خود را در قالب کتاب مصوری به نام **ارژنگ** ارائه کند.

مانی از نقش‌مایه‌ها و عناصر سایر ملل نیز در نقاشی و تصویرسازی‌هایش بهره‌جویی نموده است.

به عنوان نمونه: تناسب و زیبایی رنگ‌ها بدون سایه و روشن و به صورت مسطح با قلم‌گیری‌های ضخیم تیره را اشکانیان اقتباس نموده است. هم‌چنین چین و چروک خشک جامه‌ها نظیر چین و چروکی است که ساسانیان در حجاری‌ها و نقش برجسته‌ها به کار می‌بستند که نظایر آنها در طاق بستان مشاهده می‌شود یا در ترسیم صورت‌ها از شرق و ناحیه‌ی تبت اقتباس نموده است یا حتی در نگاره‌ها و دیوار نگاره‌ها، خدایان و باورهای دینی هندوان را نیز به عاریت گرفته است. چرا که، هنر تصویری و نقاشی بیش از سایر هنرها بر بیننده تأثیر گذار بوده و رنگ‌هایی را که اغلب در این نگاره‌ها به کار می‌گرفتند، عبارت بودند از سرخ ارغوانی، قرمز تند آبی، زرد و سبز بسیار تیره. استفاده از رنگ قرمز و ترکیبات نارنجی از خصوصیات قابل



۱۲- خوش‌نویسان مانوی، شهر باستانی، گائوچانگ، (۱۱/۲×۱۷/۲ سانتی‌متر) گنبد شمالی، ویرانه‌ی «ک»، خوچو، سده‌های ۹/۸ میلادی.



۱۳- بیریقی با نگاره‌ی یک گزیده‌ی مانوی، شهر باستانی گائوچانگ (۵/۲۵×۱۶ سانتی‌متر) راهروی کتاب‌خانه، ویرانه‌ی «ک» خوچو