University of Tehran Prees

Historical Sciences Studies

Online ISSN: 2676-3370

https://jhss.ut.ac.ir/

Analysis Study of the Affectability of Manichaean Symbolic and Decorative Motifs in the Arts of the Sassanid Period

Elaheh Panjehbashi[1], Zeinab Mohammadjani Divkolaei[2]

1. Corresponding Author, Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran. Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

2. M. A, of Painting Department, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran. Email: zeinabmohammadjanii@gmail.com.

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:
25, May, 2024

In Revised Form:
18, July, 2024

Accepted:
6, August, 2024

Published Onlin:
20,September, 2024

Abstract

Manifestism is one of the important movements of the Sassanid period and Manifest painting forms a part of Iranian art history. Knowledge of Manichaean religion and art reveals a part of ancient Iranian culture and rituals. The religious beliefs of the Manichaeans have been manifested in the form of symbols and codes in their paintings. Symbolic motifs in Manichae paintings include human motifs, animal motifs, plant motifs, geometric motifs, and mixed motifs. This study is aimed to identify common symbolic and decorative motifs between Manichaean and Sasanian works. The research question is raised as follows: Which of the symbolic and decorative motifs in Manichaean paintings are similar to Sasanian works in implementation and theme? This study raises new issues and claims in the rooting of Manichaean painting art and tries to prove the hypothesis that Manichaean art was significantly affected by the art of the Sassanid period. In previous studies, researchers have pointed out some common motifs between Manichaean and Sasanian art. However, in this study, more samples have been studied to identify and solve some ambiguities and complexities that existed in Manichaean art from Turfan Oasis. This study has been done using a library-documentary study and descriptive-analytical method and with a comparative approach between Manichaean and Sasanian art. By studying Manichaean paintings and Sassanid works, it can be said that there are motifs such as pearls, lotus flowers, ducks, grapes, and pomegranates, and some decorative motifs such as Khatai motifs and wavy bands in Manichaean paintings, which are found in the artworks of the Sassanid period. The studied samples in Manichaean paintings have many similarities with Sasanian works in terms of appearance. In terms of meaning and concept, there is not much similarity between them in terms of partial theme. However, in terms of the overall theme, they have something in common in terms of linking Manichaean and Sasanian motifs with myths.

Keywords: Sasanian, Manichaean, painting, symbolic motifs, decorative motifs

Cite this The Author(s): Panjehbashi, E., Mohammadjani Divkolaei, Z., (2024). Analysis Study of the Affectability of Manichaean Symbolic and Decorative Motifs in the Arts of the Sassanid Period, Historical Sciences StudiesVol.16, No 1, Serial No.37 –Spring- Summer, (25-52)- DOI: 10.22059/jhss.2024.377032.473715

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

1. Introduction

Symbolism is common in Iran as a tool for expressing and conveying religious and cultural concepts, and this has brought many artworks together in terms of form and meaning. Human, animal, plant, geometric, and mixed motifs are among the elements that have been used as symbolic elements since ancient times, and there are many in Sasanian and Manichaean works. Mani was in Shapur I's court for many years and was safe from the wrath of his enemies during Shapur's reign. It seems that Manifestism was considered the most popular religious belief during the Sassanid period. Shortly after the death of Shapur I, Mani was tried and sentenced to death and executed. After his death, his followers were persecuted by their enemies and emigrated. There is no artwork by Mani himself because the opponents have burned and destroyed all his works. However, since Mani's followers considered themselves to be following the painting tradition of their prophet, they imitated Mani's works in their paintings. The immigrant Manichaeans took the aesthetics of Iranian painting of the Sassanid period to the region under the rule of the Uyghurs. In many of the existing works of Manichaean, the most important influence on Buddhist art and the most Affectability from Sasanian art are visible. For the first time, Manichaean paintings were discovered in Turfan in 1905. Central Asian texts are from the period between the 8th and 13th centuries AD. The history of most Turfan texts and miniatures goes back to the most brilliant period of Uyghur-Manichaean rule, i.e., the 9th to 12th centuries AD. The studied Manichaean paintings are from the period after the Sasanian period and are related to the 8th to 9th centuries AD.

Manichaean and Sasanian artworks are different in terms of implementation technique, but many visual and thematic similarities can be seen in their art. By comparing samples of Manichaean paintings on paper, fabric, and walls with plastering motifs, relief motifs, and Sasanian metalwork, it is found that pearl motifs, lotus flowers, ducks, grapes, pomegranates, Khatai motifs, and wavy bands are among the common motifs among them In terms of appearance, all the symbolic motifs in Manichaean and Sasanian art are almost similar but they have differences in terms of theme. The symbol of pearls in Sassanid works is the symbol of the sun tablet, the divine sphere, and power, and Manichean pearls are the symbol of the soul and are usually associated with people such as gods and angels. In the partial theme, the pearl symbols in Manichaean and Sasanian art are different, but in terms of the overall theme, they are close and similar due to their connection with the gods. Regarding the symbol of the lotus flower, which is seen a lot in Sasanian and Manichaean works, researchers have said that the Manichaeans adapted this flower from Buddhist art. Despite this, there is one case of Sassanian and Manichaean lotus flowers, which have some similarities between them.

It can be considered that maybe the Manichaean artists took models from Sasanian art in addition to Buddhist art in the performance of some lotus flowers. In terms of theme, the lotus flower was associated with Anahita and Izadmehr in the eyes of the Sasanians, and in Manichaean art, it is also depicted in connection with gods. In this case, this flower is related to Sasanian mythology and it is the same in Manichaean art, and it can be said that they are similar from this point of view. In a Manichaean wall painting, there is an image of a three-trunked tree; some researchers have said that this tree probably came from Buddhist art to Manichaean art.

Ducks can also be seen in the pond under this tree; it is not mentioned in Manichaean sources whether this motif was adapted from Buddhist art or not, but considering that there is a duck motif in Sasanian works, there is a possibility that the Manichaeans took this motif from Sasanian art. In terms of the theme of the motif of a duck, it inevitably referred to the concept of the painting of a three-trunked tree in which a duck is depicted. Considering the theme of the painting, which shows a heavenly environment, ducks may be a symbol of life or heaven in the eyes of the Manichaeans. If this hypothesis that the Manichaean duck is a symbol of heaven is true, so, in this respect, it differs from the theme of the Sassanid duck motif, which is the symbol of Anahita. The grape symbol is also depicted in Manichaean and Sasanian art in connection with myths, which are common in this sense but differ in a partial theme. Regarding

the pomegranate symbol, it should be said that it is the fertility symbol of the goddess Anahita among the Sasanians. However, in Manichean paintings, it is likened to the followers of Mani, and it is drawn next to a Roshani maiden. In general, considering that two female myths (Anahita and Roshani Maiden) were painted with pomegranates, it can be assumed that the ideas of the Sassanids and the Manichaeans about depicting pomegranates may have been close to each other.

There are decorative elements such as wavy bands and khatai motifs next to the Manichaean texts, which are a perfect example of Sassanid art. There may be slight differences in the way of implementation, but the overall design of the decorative motifs is modeled on Sassanid works. In general, it can be said that the appearance of the symbolic and decorative elements of Manichaeism and Sasanid have many similarities, but in terms of the theme of these motifs, both in Manichaeism and Sasanid works, they are sometimes related to religion and sometimes to mythology, which in general can be an indication of the common world view between Manichaean and Sassanid artists.

پژوهشهای علوم تاریخی

شاپای الکترونیکی:۳۳۷۰-۲۶۷۶

https://jhss.ut.ac.ir

واکاوی تحلیلی تأثیرپذیری نقوش نمادین و تزئینی مانوی از هنرهای دورهٔ ساسانی

الهه پنجه‌باشی[1]✉ زینب محمدجانی دیوکلائی[2]

۱.نویسنده مسئول دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران. رایانامه: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

۲. کارشناس ارشد گروه نقاشی،، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران. رایانامه: zeinabmohammadjanii@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۳/۰۵

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۴/۲۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۱۶

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۳۰

چکیده

مانویت یکی از جنبش‌های مهم دورهٔ ساسانی است و نگارگری مانوی بخشی از تاریخ هنر ایران را تشکیل می‌دهد. شناخت دین و هنر مانوی بخشی از فرهنگ و آئین‌های ایران باستان را نمایان می‌سازد. اعتقادات مذهبی مانویان در قالب نماد و رمز در نگارگری آن‌ها تجلی پیدا کرده‌اند. نقوش نمادین در نگاره‌های مانوی همانند آثار دورهٔ ساسانی شامل: نقوش انسانی، نقوش حیوانی، گیاهی و هندسی و ترکیبی است. هدف از انجام این تحقیق شناسایی نقوش نمادین و تزئینی مشترک میان آثار مانوی با ساسانی است. سؤال پژوهش بدین شرح مطرح می‌گردد: کدام یک از نقوش نمادین و تزئینی در نگاره‌های مانوی با آثار ساسانی در اجرا و مضمون شباهت دارند؟ این مقاله مباحث جدیدی را در ریشه‌یابی هنر نگارگری مانوی مطرح می‌کند و درصدد اثبات این فرضیه است که هنر مانوی به طور قابل ملاحظه‌ای از هنر دورهٔ ساسانی تأثیر گرفته است. در پژوهش‌های پیشین محققان به برخی نقوش مشترک میان هنر مانوی و ساسانی اشاره کرده‌اند؛ اما در این پژوهش نمونه‌های بیشتری مورد مطالعه قرار گرفته تا برخی ابهامات و پیچیدگی‌هایی که از هنر مانوی از واحهٔ تورفان وجود داشت، شناسایی و حل شود. این تحقیق با بهره‌گیری از مطالعهٔ کتابخانه‌ای– اسنادی و به روش توصیفی– تحلیلی و با رویکردی تطبیقی میان هنر مانوی و ساسانی انجام شده است. با مطالعه بر روی نگاره‌های مانوی و آثار ساسانی می‌توان گفت که در نگارگری مانوی نقش‌مایه‌هایی مانند مروارید، گل نیلوفر آبی، مرغابی، انگور، انار و برخی نقوش تزئینی مانند نقوش ختایی و نوارهای مواج وجود دارد، که این نقوش را در آثار هنری دورهٔ ساسانی نیز می‌توان مشاهده کرد. نمونه‌های مورد بررسی در نگاره‌های مانوی از لحاظ ظاهری با آثار ساسانی شباهت‌های بسیاری دارند. از نظر معنا و مفهوم نیز به لحاظ مضمون جزئی شباهت زیادی بین آن‌ها نیست؛ اما از نظر مضمون کلی، از جهت پیوند داشتن نقوش مانوی و ساسانی با اسطوره‌ها وجه اشتراکاتی با هم دارند.

واژه‌های کلیدی: ساسانی، مانوی، نگارگری، نقوش نمادین، نقوش تزئینی.

استناد: پنجه‌باشی، الهه؛ محمدجانی دیوکلائی، زینب ؛ (۱۴۰۳). واکاوی تحلیلی تأثیرپذیری نقوش نمادین و تزئینی مانوی از هنرهای دورهٔ ساسانی: پژوهشهای علوم تاریخی، سال ۱۶، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، شماره پیاپی ۳۷- (۵۲-۲۵) DOI: 10.22059/jhss.2024.377032.473715

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

CC BY

۱. مقدمه

نگاره‌های مانوی و آثار دورهٔ ساسانی از لحاظ تکنیک اجرایی با هم متفاوت هستند؛ اما اشتراکاتی بصری و مضمونی در آثار آن‌ها دیده می‌شود. نمادگرایی به عنوان یک ابزاری برای بیان و انتقال مفاهیم آئین دینی و فرهنگی در ایران رایج بوده و همین امر آثار هنری فراوانی را از نظر صورت و معنا به هم نزدیک کرده است. نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و ترکیبی از جمله عناصری بوده که از دورهٔ باستان به عنوان عناصر نمادین استفاده می‌شده و در آثار ساسانی و مانوی نیز بسیار وجود دارد. زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی دورهٔ ساسانی، توسط مانویان مهاجر به منطقهٔ تحت سلطهٔ اویغورها برده شد. در بسیاری از آثار موجود از مانویان، مهم‌ترین تأثیرگذاری بر هنر بودائی و مشهودترین تأثیرپذیری از هنر ساسانی نمایان است (جوادی و خونساری، ۱۳۹۷: ۵۵-۶۰). اسماعیل‌پور نیز با بررسی برخی از عناصر مشترک میان هنر مانوی با ساسانی به این نتیجه رسیده که هنر ایرانی در دورهٔ ساسانی بر هنر مانوی آسیای میانه و واحهٔ تورفان اثر فراوانی گذاشته است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۲: ۵۸). هدف از انجام این تحقیق شناسایی نقوش نمادین و تزئینی مشترک میان آثار مانوی با ساسانی است. سؤال پژوهش بدین شرح مطرح می‌گردد: کدام یک از نقوش نمادین و تزئینی در نگاره‌های مانوی با آثار ساسانی در اجرا و مضمون شباهت دارند؟ در جستار حاضر به روش توصیفی- تحلیلی و رویکردی تطبیقی با استناد به منابع مانوی و ساسانی، تلاش بر این شد تا تأثیرات هنر ساسانی بر هنر مانوی آشکار شود. با مطالعه بر روی نگاره‌های مانوی و آثار ساسانی می‌توان گفت که نقوشی چون مرغابی، انگور، انار، نقوش ختایی و نوارهای مواج که در آثار مانوی با ساسانی دارای اشتراک نقش هستند، در پژوهش‌های پیشین مورد توجه و تبیین قرار نگرفته‌اند. هنر مانوی به غیر از ایران، ترکیبی از هنر اقوام و ملل مختلف از جمله چین و هند هم هست، که از این نظر هنوز جنبه‌های مبهم و ناشناخته‌ای در مورد آن وجود دارد. برخی از نقوش مانوی که به احتمال بسیار زیاد از هنر ایران اقتباس گردیده‌اند تا به حال بررسی و کشف نشده‌اند؛ لذا در این پژوهش سعی بر این بوده تا با توصیف، مقایسه و گونه شناسی نقوش مانوی با ساسانی جنبه‌های ناشناخته این هنر آشکار گردد.

۱-۱.پیشینه پژوهش

برای موضوع پژوهشی حاضر، در کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های مختلف اطلاعاتی وجود دارد که در این پژوهش سعی در تکمیل تحقیقات پیشین شده است. اسماعیل‌پور (۱۳۸۲) در مقالهٔ خود تحت عنوان «زیبایی‌شناسی در هنر و ادبیات مانوی» در مورد تأثیرپذیری هنر مانوی از دورهٔ ساسانی پرداخته است. قائم (۱۳۸۷) در مقالهٔ خود تحت عنوان «مانی و تأثیر او بر هنر دورهٔ خود» به مقایسهٔ نقوش گچی با آثار نقاشی مانویان پرداخته و در بخشی از مقاله خویش به شباهت نقوش گیاهی، ساقه‌های مواج (ختایی) و تزئینات برگ کنگری در نقوش گچی ساسانی و آثار نقاشی مانویان اشاره کرده است. هامبی و همکاران (۱۳۸۹) در کتاب «هنر مانوی و زردشتی» به کانون‌های هنر مانوی اشاره کرده و توضیحاتی در مورد شیوه و فن اجرای نگاره‌ها

داده و اطلاعاتی نیز در رابطه با تأثیرپذیری هنر مانوی از هنر دورهٔ ساسانی ارائه داده است. پوپ و اکرمن (۱۳۹۱) در کتاب «سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز» در فصل پیوندهای هنر مانوی با هنر ایران، ضمن معرفی آثار هنری مانوی اشاره به دوایر مروارید نشان در هر دو هنر دارد. لطیف پور (۱۳۹۴) در مقالهٔ خود تحت عنوان «وجوه حکمی مانویت و تأثیر آن بر هنر مانوی» به هالهٔ نور دور سر مانوی و ساسانی پرداخته است. کلیم کایت (۱۳۹۶) در کتاب خود تحت عنوان «هنر مانوی» انواع نگاره‌های مانوی را نام برده و از نظر مضمونی و نمادین تحلیل و تفسیرهایی را ارائه داده است. کروگر (۱۳۹۶) در کتاب خود تحت عنوان «تزئینات گچ‌بری ساسانی» به انواع نقش‌مایه‌های موجود در گچ‌بری‌های ساسانی پرداخته و مضامین گچ‌بری‌های این دوره را مورد بررسی قرار داده است. جوادی و خونساری (۱۳۹۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «نقاشی اویغور حافظ میراث نقاشی مانویان» به بررسی هنر مانوی اویغور پرداخته‌اند و هنر اویغورهای مانوی را زنده نگهدارندهٔ هنر ایران دورهٔ ساسانی دانسته‌اند. چهری (۱۴۰۰) در مقالهٔ خود تحت عنوان «مطالعهٔ باستان‌شناختی نقوش الهه آناهیتا بر روی گچ‌بری دورهٔ ساسانی» به بررسی گچ‌بری‌هایی ساسانی با نقش الهه آناهیتا پرداخته است. پنجه باشی و محمدجانی (۱۴۰۱) در مقاله‌ای تحت عنوان «مطالعهٔ تحلیلی معنای عناصر نمادین با تأکید بر هالهٔ نور در نگارگری مانوی» برخی از عناصر نمادین مانوی را از حیث اجرا و مضمون بررسی کرده‌اند. در پژوهش‌های پیشین تنها به مروارید، هالهٔ دور سر، برگ کنگر و ساقه‌های مواج مشترک بین هنر مانوی و ساسانی اشاره شده و دیگر نقوش مشترک میان آن‌ها بررسی نشده است. آنچه موضوع پژوهش حاضر را از دیگر پژوهش‌ها متمایز می‌کند، معرفی تعداد بیشتری از نقش‌مایه‌های نمادین و تزئینی مشترک میان نگاره‌های مانوی و آثار دورهٔ ساسانی است؛ بنابراین در این پژوهش سعی شده با بهره‌گیری از منابع مرتبط، تحلیل و استدلال شخصی و تجزیه و تطبیق تصاویر به تحلیل علمی این موضوع پرداخته شود.

۲.دین و هنر مانوی در زمان ساسانیان

مانی بنیان‌گذار مانویت، دین جهانیِ گنوسی، در جنوب بین‌النهرین، در نزدیکی شهر تیسفون بر ساحل رود دجله به دنیا آمد (تاردیو، ۱۴۰۰: ۲۳). مانی سالیان دراز در دربار شاپور اول به سر برد و طی سلطنت شاپور از غضب دشمنان در امان بود. طی سلطنت شاپور تحول عظیمی در اوضاع دینی رخ نداد. به نظر می‌رسد که مانویت در دوران ساسانی پرطرفدارترین مرام مذهبی به شمار می‌رفت اما هرگز آن‌طور که آرزوی مانی بود مذهب رسمی شناخته نشد. اندکی پس از مرگ شاپور اول مانی محاکمه و به مرگ محکوم و اعدام شد، پیروان وی مورد آزار قرار گرفتند و از وطن مهاجرت کردند (قائم، ۱۳۸۷: ۳۳- ۴۰). مانی در شمار هنرمندانی بوده است که برای اشاعه، حفظ و بقای کیش خود، دست به نقاشی، خوش‌نویسی و نبیگان نگاری زده بود. نوآوری مانی در نگرش دینی و عرفانی در هنرش نیز متجلی شد و ویژگی هنری نوینی پدید آورد (اسماعیل‌پور، ۱۴۰۰، ۱۶۴). مانویان زمینهٔ هنر دوره اشکانی را راهنمای نقاشی خود قرار دادند و سعی کرده اند

شیوهٔ متداول نقاشی روی گچ و آبرنگ و سپس نقاشی روی کاغذ و پارچه را به اجرا درآورند. کلیم کایت می‌گوید که هنر مانوی بر شالودهٔ هنر اشکانی منطقهٔ بین‌النهرین نهاده شده است. بی‌تردید، هنر ساسانی نیز بر نقاشی مانویان مؤثر بوده است (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۶۹). هیچ اثر هنری از خود مانی متأسفانه در دست نیست؛ زیرا که مخالفان همه آثار او را سوزانیده و از بین برده‌اند؛ اما از آنجا که پیروان مانی خود را دنباله‌رو سنت نقاشی پیامبرشان می‌دانستند، احتمال اینکه در نقاشی‌هایشان آثار خود مانی را مثنی سازی می‌کردند زیاد است (رمضان ماهی و بلخاری، ۱۳۸۸: ۳۵). اولین بار نقاشی‌های مانوی در سال ۱۹۰۵ م در تورفان کشف شد (هامبی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۳). متون آسیای میانه از دوره‌ای بین سده‌های هشتم تا سیزدهم میلادی است. تاریخ بیشتر متن‌ها و مینیاتورهای تورفان به درخشان‌ترین دورهٔ شهریاری اویغوریان مانوی، یعنی سده‌های نهم تا دوازدهم میلادی باز می‌گردد (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۷۷).

۳.عناصر نمادین در نگاره‌های مانوی

تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند اهمیت نمادین پیدا کند: اشیاء طبیعی (مانند گیاهان، حیوانات، سنگ، خورشید) یا اشیاء ساخت انسان (مانند خانه، قایق) یا حتی اشکال مجرد (مانند مربع، دایره، مثلث). انسان با تمایلی که به نمادسازی دارد، اشیاء و اشکال را به نمادها تبدیل می‌کند و آنان را در مذهب و هنر بصری خود وارد می‌کند (یونگ، ۱۳۸۱: ۳۶۴). نقش نمادها در هنرهای دینی چنان قابل توجه و حائز اهمیت است که آن‌ها را می‌توان اجزای تفکیک نشدنی فرهنگ بصری ادیان دانست به‌طوری که شناخت یک هنر دینی بدون آشنایی با رمز و راز مفاهیم نمادهای آن ممکن نخواهد بود (ذکرگو، ۱۳۷۸: ۷). مانویان نیز برای درک زیبایی‌شناسی ویژهٔ خود و برای انتقال درون‌مایه‌های زیبایی شناسانه، در هنر نگارگری خود از یک زبان نمادین بهره گرفتند. این زبان نمادین دو جلوهٔ تصویری و بیانی دارد (اسماعیل‌پور، ۱۴۰۰: ۱۶۶). در آئین مانوی چون دیگر شاخه‌های عرفانی عناصر و مفاهیمی مانند؛ عروج، هبوط، تطهیر و رستگاری مطرح است که هر یک از آن‌ها به عنوان مفهومی ذهنی و لمس نشدنی و روحانی، با کمک رمز و نماد بیان می‌شوند. ریشهٔ این نمادگرایی در اصول گنوسی دین مانوی است. این نمادگرایی در زبان تصویرگرای این کیش از عناصری کمک می‌گیرد که مفاهیم مهم مانوی را در پالایش و تطهیر روح بیان می‌کند (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۳۱).

۳-۱.نماد مروارید

مروارید گوهری است که در نزد همهٔ تمدن‌های روی زمین از اقوام و نژادهای مختلف با آداب و رسوم‌های گوناگون، منجر به شکل‌گیری اساطیر و داستان‌های شگرف شده است. بی‌شک درخشندگی، تلألؤ و ماندگاری این عنصر و هم‌چنین یافتن آن از جایی ناممکن مانند قعر دریا، برای انسان باستانی به صورت شیئی با ارزش در خدمت یک ایدهٔ متعالی قرار گرفته و طی اعصار نیروی رمزی و کیهان‌شناختی به خود گرفته و باعث شده که مردم سرزمین‌های گوناگون از این نماد در خدمت باورهای عرفانی و قومی خود استفاده کنند و خدایان و ایزدان خود را در قالب این

عنصر نشان دهند. به همین سبب مروارید به صورت نمادی مشترک در بین بسیاری از جوامع کهن درآمده است (لرستانی، ۱۳۹۰: ۷۲). نماد مروارید در نگاره‌های مانوی هم مربوط به روح فردی که نیازمند رستگاری است و هم به روح روشنی در کیهان یعنی نفس زنده اشاره می‌کند که در سراسر جهان پراکنده شده و شخصیت‌های نجات‌بخش کیش مانوی آن را آزاد می‌کنند. هدف کیش مانوی نه تنها آزاد کردن مرواریدهای موجود در پوشش ناپاک جسمانی، از جهان مادی و نیز گردآوردن روان‌ها همچون اندام‌های یک بدن است، بلکه تداوم در تطهیر آن‌ها است (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۵۸). انسان با همه ساختار دیوی و پلیدش گوهری جانانه در بطن خود به اسارت دارد؛ این گوهر (مروارید) همان پاره نوری است که به زعم عرفان مانوی در صدف تن انسان به اسارت گرفته شده، درحالی که اصلاً به صدف کون و مکان تعلق ندارد (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۳۷). در نگاره‌های مانوی نقوش مروارید معمولاً به صورت رشته دایره‌های به هم متصل شده، در حاشیه متن، اطراف بدن و یا در تزئین هالهٔ نور دور سر ایزدان مانوی تصویر شده است (تصاویر ۱ و ۲).

تصویر ۱. ایزد بانو مانوی با هالهٔ نور مزین شده با مروارید، خوچو، پایان قرن هشتم م (Gulácsi, 2016: 239).

تصویر ۲. نوار مروارید به صورت عمودی، خوچو، قرن هشتم تا نهم م(کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۶۵).

۳-۲.نماد گل نیلوفر آبی

ظهور نیلوفر از آب‌هایی که عاری از هرگونه آلودگی بوده، نشانهٔ خلوص، پاکی و نیروی بالقوه است. از آنجا که گل نیلوفر در سپیده‌دم باز و در هنگام غروب بسته می‌شود، به خورشید شباهت دارد، پس مظهر همهٔ روشنگری‌ها، آفرینش، تجدید حیات و بی‌مرگی است (بهمنی، ۱۳۸۹: ۶۶-۶۸). این گل بیانگر نمادهای مختلف است که مشترک با عقاید سایر ملل نیز هست به عنوان مثال سمبل کامیابی، قدرت حاصلخیزی زمین، صلح جهانی، زیبایی، مظهر عشق، ریاضت و عبادت است. نیلوفر با آیین مهر نیز پیوستگی نزدیک می‌یابد (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۹). مانویان ایزدان و شخصیت‌های برگزیدهٔ خود را روی اورنگ نیلوفر نقش می‌کردند تا کمال معنوی و قدرت و پاکی و همچنین جایگاه متفاوت آن‌ها را نشان دهند. در نگاره‌های مانوی گل نیلوفر آبی (تصویر ۳) بسیاری نقش شده که اغلب ایزدان بر روی آن نشسته یا ایستاده‌اند و گاهی نیز این گل به صورت رونده رسم می‌شد، که به نظر می‌رسد گل نیلوفر به شکل رونده ایزدان را به سمت عروج و معنویت سوق می‌دهد (پنجه باشی و محمدجانی، ۱۴۰۱: ۲۳).

تصویر ۳. گل نیلوفر آبی، خوچو، پایان قرن هشتم م (Gulácsi 2016: 239).

۳-۳.نماد مرغابی

یک بن‌مایهٔ مهم، نگارهٔ درختی سه ساقه مکشوف در بزکلیک می‌باشد که تصویر این نگاره لطمهٔ فراوان دیده است (تصویر۴ و ۵). این درخت از حوض آب برآمده و در آن دو مرغابی شنا می‌کنند. درخت سرشار از شکوفه و میوه است و انسان‌ها، فرشتگان و ایزدان ستایش کنندهٔ آن هستند (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۲۴۵– ۲۵۸). نقوش اصلی این نقاشی به وضوح با مفهوم بهشت مانوی ارتباط دارد؛ درختان با میوه‌های سرشار، حوض آب با مرغابی و ایزدان مختلف که نماد ساکنان قلمرو نور هستند (Gulácsi, 2016: 335). از نظر گولاچی حوض آب در این نگاره می‌تواند نماد پاک‌کننده گناهان باشد؛ اما در ادامه گفته: از آن جایی که حوض آب در این نقاشی دیواری نه به عنوان منبع شستشوی گناهان، بلکه به عنوان منبع تغذیه درخت و مرغابی‌ها نشان داده شده است، مشخص نیست که چگونه می‌توان عناصر مختلف این نقاشی را به هم مرتبط کرد اما به طور کلی این نقاشی فضایی بهشتی را تعریف می‌کند (Gulácsi, 2016: 335- 337). طبق نظر کلیم کایت مانویان تصویر نمادین درخت را احتمالاً از کیش بودائی گرفته‌اند (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۲۴۵)؛

تصویر ۴. تصویر دیوارنگارهٔ اصلی مانوی از مرغابی، بزکلیک، تصویر قرن نهم(Gulácsi, 2016: 230)

تصویر ۵. تصویر بازسازی شده از دیوارنگارهٔ مانوی با مرغابی م(Gulácsi, 2016: 319).

اما در مورد نقش مرغابی در نگاره‌های مانوی تابه‌حال در متن‌های پژوهشی مورد توجه و تبیین قرار نگرفته است؛ احتمال اینکه تصویر مرغابی در نگاره‌های مانوی اقتباسی از مرغابی‌های آثار

ساسانی باشد وجود دارد. از نظر معنای نقش مرغابی در نگاره‌های مانوی، نیز پژوهشی صورت نگرفته است؛ بنابراین با توجه به مفهوم این دیوارنگاره و فضایی که تصویرسازی شده ممکن است که هدف هنرمند مانوی از نقش کردن مرغابی نشان دادن حیات یا بهشت باشد. در مجموع این امر می‌تواند فرضیه‌ای باشد که مرغابی مانوی از آثار ساسانی اقتباس شده و معنای آن را می توان حیات یا بهشت دانست.

۳-۴.نماد انگور

تاک یا درخت انگور دارای مفاهیم نمادین و مقدس در تاریخ باستان بوده است. درخت تاک گاهی در مکان‌ها و آثار باقی‌مانده با درخت پیچک به یک معنی و مفهوم استفاده شده است. تاک، درخت انگور و یا پیچک، عمدتاً به قوه حیات و الوهیت ارتباط داده شده است؛ همچنین در اساطیر ایران، نماد باروری و فراوانی و دارای نیروی مقدس جاودانه نیز بوده است (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۹). انگور نیز در آیین میتراییسم ایران باستان مقدس بوده و نماد برکت است. در اساطیر و افسانه‌های کهن ایرانی، انگور از خون گاوی که خداوند آفرید و در حمله اهریمن کشته شد، پدید آمده است (واشقانی فراهانی، ۱۳۸۹: ۲۴۳).

تصویر ۶. نگارهٔ خوشنویسان مانوی با خوشه‌های انگور، خوچو، قرن هشتم تا نهم م (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۶۱).

یکی از زیباترین نقاشی‌های دیواری به جا مانده از مانویان نقاشی غار بزکلیک است که در آن درختی با سه تنه تصویر شده که ریشه‌هایش در ظرفی مانند لگن فرو رفته است (تصاویر ۴ و ۵). هر تنه دارای دو شاخه به شکل چنگال است، برگ‌های درخت خیلی هنرمندانه طراحی نشده، کل اثر با رنگ‌های خاکستری و قهوه‌ای و نارنجی است، رویش را گل‌های بسیار بزرگ نارنجی به شکل بشقاب‌های گرد فرا گرفته و خوشه‌های انگور از هر طرف آن آویزان است (ویدن گرن، ۱۳۹۵: ۱۵۱-۱۵۰). در یکی از کاغذ نگاره‌های مانوی (تصویر ۶) تعدادی از خوشنویسان تصویر شده‌اند که در پشت سر آن‌ها درخت تاک با شکوفه‌های سفید و قرمز تصویر شده که خوشه‌های انگور از آن‌ها آویزان است. بن‌مایهٔ درخت تاک سرشار از انگور احتمالاً زاویه‌ای برای مراقبه است. و. آرنولد[1] در مورد بن‌مایهٔ تاک در نوشته‌های مانوی گردآورده و می‌نویسد: «شگفت‌آور است که بن‌مایهٔ تاک در پیوند با کیش مانوی مطرح می‌شوند. کیش به طور تخیلی در قالب یک تاکستان

است؛ همان‌گونه که کیش رهبر خود را دارد، تاکستان یا تاک نیز تحت مراقبت یک باغبان است». تک تک اعضای پرستشگاه مانوی می‌توانستند خود را یک تاک به شمار آورند (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۲۶۲).

۳-۵.نماد انار

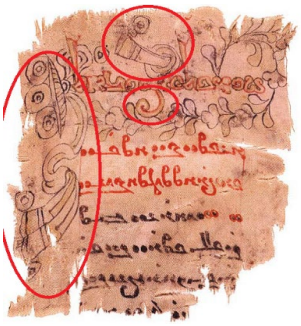
انار در دین مزدیسنا از درختان مینوی و از عناصر مقدس و خجسته به شمار می‌رود و زرتشتیان شاخه و میوه آن را در مناسک و آئین‌های دینی خود به کار می‌برند. به رسمی که زرتشتیان در آئین‌های عبادی به دست می‌گیرند. بنا بر متن‌های متأخر زرتشتی، از ترکه‌های درختان اناری است که معمولاً در آتشکده‌ها می‌کاشتند. درخت انار و برسم فراهم آمده از ترکه‌های انار را، ماه درختی مؤنث دانسته‌اند که در آن رمز و نشانه جاودانگی و باروری نهفته است (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۹). در یکی از ابریشم نگاره‌های مانوی (تصویر ۷) تصویر ایزدان و افرادی وجود دارد که در برابر درختان انار مملو از انارهای سرخ ایستاده‌اند. این درخت ظاهراً با درخت پُرمیوه و نمادین (می‌تواند مربوط به شخصیت‌های ایزدی و نیز به حواریون دین مربوط باشد) یکی است. هم عیسی و هم مانی را درخت پر میوه خوانده‌اند؛ البته می‌توان تشکیلات کیش مانوی را به بوستانی همانند کرد که میوه‌هایش همان پیروان آن هستند. پرستشگاه، جامعهٔ گزیدگان و نیوشایان، درخت پر میوه‌ای هستند که به دست حواریون کشت شده‌اند. میوه‌ها اعضای این پرستشگاه هستند که با دانش و رفتار حرمت گزار خویش به رستگاری از ماده می‌رسند. چنین رستگاری به چیدن میوه از درخت تشبیه گردیده است (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۳۸– ۱۳۹).

تصویر ۷. ابریشم نگاره مانوی با نقش انار، خوچو، اوایل قرن نهم م (Gulácsi, 2016: 237).

۳-۶.عناصر تزئینی در نوشته های مانوی

تزئین گیاهی متن نیز از ویژگی‌های هنر مانوی است. آرایه‌های گیاهی در نسخ خطی مانوی اکثراً فراتر از عنوان رفته و همه حواشی آن را گل و برگ فرا می‌گیرد. تزئین که مرکب از شاخه‌های میوه‌های درشت و نوارهای گیاهی و گل‌های مختلف است هم حالت استخوان‌بندی و چارچوب دارد و هم پس‌زمینه‌ای برای واژگان شده بدون اینکه با آن‌ها ادغام یافته باشد و یا قسمتی از آن‌ها شود (هامبی و دیگران، ۱۳۸۹: ۲۷–۲۶). آرایه‌های تزئینی و نقوش ختایی در قالبی آراسته در صفحه چرخیده، گویی وظیفه‌شان ایجاد تعادل بصری بوده است؛ اما نقوشی نیز یافت می‌شود که سبب ساز وزنی نامتقارن است که شاید برای ایجاد تمایز میان صفحات نگارین یا

برای تأکید بر جلوه‌های ویژه ایجاد شده باشد. در این میان حتی اشکال هندسی ساده و پیچیده در فرمی گره کشی شده به آرایش درست صفحه یاری رسانده است. برای ایجاد تعادل، نبیگان نگار مانوی از قرینه‌سازی‌ها، همانند قرینه لولایی[۲] و انتقالی[۳] سود جسته است. همین شیوه قرینهٔ لولایی آشکارا تأثیرات هنر ساسانی را همانند پارچه‌های ساسانی نشان می‌دهد (میرزایی، ۱۳۹۹: ۳۰). در سربرگ جزوه‌ای مانوی (تصویر ۸) که عنوانی بسیار خوش‌خط دارد، به آرایه‌های گل و نوار آراسته است (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۴۵– ۱۴۶). نواری ساده و کوتاه که از دل دایره‌ای متحدالمرکز روئیده در بالای صفحه قرار دارد و نواری دیگر که بلندتر، پیچان، با طرح‌های راه راه تصویر شده، به صورت عمودی در حاشیه متن قرار گرفته است. طرح‌های تزئینی دیگری نظیر دوایر متحدالمرکز، پیچک ها و گل‌های سه برگی نیز در این صفحه وجود دارند.



تصویر ۸. نوشته مانوی همراه با آرایه‌های تزئینی گل و نوار، خوچو، قرن هشتم تا نهم م (Gulácsi ,2005: 61)

در نمونه دیگری (تصویر ۹) از طرح‌های تزئینی مانوی نیز تصویر پیچک‌های زیاد و گره‌هایی آمده که به رنگ آبی روشن و سرخ ارغوانی است (کلیم کایت، ۱۳۹۶: ۱۴۵). در این نمونه نیز نوارها و دوایر متحدالمرکز همانند تصویر قبل وجود دارد (تصویر ۸).

تصویر ۹. آرایه تزئینی پیچک و گل، خوچو، قرن هشتم تا نهم م (میرزایی، ۱۳۹۹: ۳۰).

۳-۷.هنر دورهٔ ساسانی

یکی از درخشان‌ترین دوره‌های تاریخ فرهنگ و تمدن ایران از نظر ترویج هنرهای گوناگون، دورهٔ ساسانی است که نه تنها تضمین‌کنندهٔ تداوم خلاقیت‌های دوره‌های گذشته بوده، بلکه با نوآوری‌های هنری خود سهمی مهم در عرصهٔ جهانی ایفا کرده است. وسعت این امپراتوری از سرحدات گرجستان و ارمنستان تا سواحل خلیج‌فارس و دریای عمان و از حوالی سند تا رود فرات

گسترده بود (خسروی و صمدی بگه جان، ۱۳۹۴: ۲۱۰). یکی از هنرهای با ارزش دورهٔ ساسانی هنر گچ‌بری است که در این دوره بسیار رواج داشت؛ زیرا گچ کاری ارزان و کار با آن بسیار آسان بوده و نتیجه قطعی آن زود به دست می‌آمد (پرادا، ۱۳۸۳: ۳۰۵). هنر گچ‌بری یکی از مهم‌ترین تزئینات معماری ساسانی بوده و نمونه‌های آن تاکنون از حاجی‌آباد فارس، چال ترخان، بندیان درگز، تیسفون، تپه حصار دامغان، قلعه یزدگرد، بیشاپور و کیش به دست آمده است که مهم‌ترین منابع اطلاعاتی تزئینات معماری ساسانی در جغرافیای تاریخی ایران می‌باشند (منصوری و کرمیان، ۱۳۹۱: ۷۳). در دورهٔ ساسانی در انواع هنرها به ویژه ساخت و پرداخت ظروف سیمین نیز شاهد بلوغ چشمگیری هستیم. شکل‌های منتخب برای ساخت این ظروف باید متناسب باشکوه دربار ساسانی و کاربرد آن‌ها می‌بود. معروف‌ترین اشکال این آثار عبارت‌اند از: بشقاب بزرگ مدور، سینی مدور با لبه‌های برگشته و مضرس، کوزهٔ بیضوی با پایهٔ بلند شیپوری شکل و گلدان گلابی شکل با گردن بلند نامنظم (آزادبخت و طاووسی، ۱۳۹۱: ۵۹– ۶۰). موضوعات مهم تزئین این ظروف نیز شامل صحنه‌های شکار، جلوس شاه، اعطای منصب و ضیافت، رامشگری، صحنه‌هایی با ویژگی‌های مذهبی، پرندگان، گل‌ها و حیوانات افسانه‌ای است؛ همچنین بر روی بشقاب‌های سیمین، جام‌ها و تنگ‌ها، حیوانات اساطیری چون شیر همراه درختان و نقوش گیاهی و ستارهٔ هشت پر حک شده است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۸۱– ۸۲).

عناصر نمادین در آثار ساسانی

نقوش گیاهی، حیوانی، انسانی و ترکیبی در دورهٔ ساسانی در هنرهای مختلفی مانند نقش برجسته‌ها، آثار گچ‌بری، مهرها، سکه‌ها، ظروف فلزی و دیگر آثار به طور مکرر اجرا شده است. این نقوش، در مواقعی نقشی صرفاً تزئینی ایفا می‌کنند و گاهی نیز دارای معانی نمادین هستند و به اسطوره‌ها متصل می‌شوند (صداقت، ۱۳۹۶: ۱۳۵).

۳-۸.نماد مروارید

در آثار دوره ساسانی، در کنار دیگر نقوش، فرم دایره‌وار به تعداد زیادی دیده می‌شود (تصویر ۱۰). می‌توان استنباط کرد که این نقوش به گونه‌ای به ایزدان مقدس و فره آن‌ها دلالت دارند. این کادرهای مرواریدی علاوه بر حلقه مروارید که دور نقوش ساسانی قرار گرفته‌اند، نمادی از قرص خورشید و یا شمسه نیز هستند و حتی در این صورت هم نمادی از فره ایزدی است (سودآور، ۱۳۸۴: ۷۹). تعداد دوایر در این نقوش می‌تواند مظهر قدرت باشد.

تصویر ۱۰. گچ‌بری با طرح مروارید، دورهٔ ساسانی، تیسفون، قرن ششم م، محفوظ در موزهٔ متروپولیتن (URL: 1).

در نتیجه نقوش گچبری دایره و مرواریدها که در کنار دیگر نقوش ساسانی دیده می‌شود، مفهومی مانند قدرت و گاه نماد مهری است (دریانورد، ۱۳۹۹: ۳۲– ۳۳).

۳-۹.نماد گل نیلوفر آبی

در آثار هنری دورهٔ ساسانیان نقش زیبای غنچه‌ها و گل‌های نیلوفر آبی بسیار دیده می‌شود. یکی از حجاری‌های طاق‌بستان که مربوط به اردشیر دوم و مراسم تاج‌گذاری او است (۳۷۹– ۳۸۳ م)، صحنه‌ای از پیمان مذهبی را نشان می‌دهد (تصویر ۱۱) و شامل سه نفر ایستاده و اسیری در زیر پای آن‌ها که یکی شاهنشاه است و دیگری اهورامزدا افتاده است. میترا (ایزد مهر)، در سمت چپ بر روی گل نیلوفر آبی بزرگی ایستاده است (بیرق‌دار و حاتم، ۱۳۹۳: ۲۰).

تصویر ۱۱. نقش برجسته مراسم تاج‌گذاری اردشیر دوم، طاق‌بستان (بیرق‌دار و حاتم، ۱۳۹۳: ۲۰).

گل نیلوفر در اساطیر ایران و هند تصویری از مادینهٔ هستی، آفرینش و خلوص و پاکی تجسم یافته است. در روایات کهن ایران گل نیلوفر (لوتوس) را جای نگه‌داری تخمه یا فر زرتشت که در آب نگه‌داری می‌شد، می‌دانستند و از این رو، نیلوفر با آیین مهری پیوستگی نزدیک می‌یابد (آموزگار و تفضلی، ۱۳۷۰: ۸۱).

تصویر ۱۲. بخشی از تصویر، نقش گل نیلوفر آبی در زیر پای میترا (بیرق‌دار و حاتم، ۱۳۹۳: ۲۰).

گل نیلوفر در زیر پای مظهر ایزد مهر (خدای عهد و پیمان) قرار دارد (تصویر ۱۲) که نشانه خدای فروغ و روشنایی و نگهدارندهٔ گله‌ها و رمه‌ها است و همچنین نشان آفرینش و زندگی است

و نقش مذهب در قدرت شاهی را نشان می‌دهد (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۰۵). در آئین ایرانی نیلوفر گل نور و آب و ظهور است که با مهر و ناهید ارتباط ناگسستنی دارد و بندهش، نیلوفر را گل آناهیتا می‌داند؛ بنابراین نیلوفر به عنوان نمادی از زندگی و باروری و داشتن فر الهه آناهیتا است که در آب می‌روید (موسوی حاجی و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۲۲).

۳-۱۰.نماد مرغابی

به غیر از نقوش گیاهی و انسانی، نقوش حیوانی نیز از گچبری‌های دوره ساسانی به دست آمده است. هنرمندان این دوره در استفاده از نقوش حیوانات، ترکیب و تلفیق آن‌ها با نقوش گیاهی و هندسی به مهارت کامل رسیده بودند. نقش مرغابی به علت قدرت گرفتن آناهیتا در این دوره در ظروف، گچبری‌ها و جواهرات بسیار دیده می‌شود. این پرنده رشته‌ای از مروارید به منقار یا به گردن دارد (تصویر ۱۳) که نشانهٔ آن در ارتباط با بانو آناهیتا الهه آب و سلطنت بوده است (جوادی، ۱۳۹۴: ۳۶). نماد مرغابی در هنر ایرانی در یک سیر تاریخی مداوم قرار گرفته و در هر برهه با توجه به اقتضای اعتقادی و باور زمانه مورد استفاده قرار گرفته است. البته اعتقادات مرتبط با این نماد که تقدیس آب و الههٔ آن است ریشه در ناخودآگاه ایرانیان دارد، زیرا از بین رفتن یک باور لزوماً به معنی پاک شدن نمودهای آن از بطن زندگی ایرانیان نبوده و تنها تفاوت دید و عقیده در آن حاصل شده است. این نقش در ابتدا خاصیتی واقع‌گرا داشته و نماد آن چیزی است که مردم در اطراف خود می‌دیدند و در پیشبرد زندگی‌شان مؤثر بوده است. با روند تکاملی باورها و تولد ایزدان، نماد مرغابی فراواقعی و اساطیری شده و این پرنده نمایندهٔ یکی از بزرگ‌ترین ایزد بانوان ایران، آناهیتا، می‌شود. این اتفاق در دورهٔ هخامنشیان می‌افتد و در دورهٔ ساسانی به اوج خود می‌رسد (کریمی، ۱۳۹۸: ۳۰).

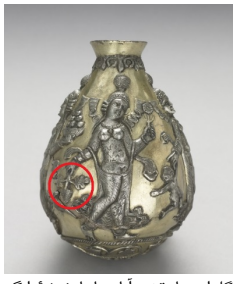
تصویر ۱۳. گچبری با طرح مرغابی، دورهٔ ساسانی، چال ترخان، محفوظ در موزهٔ بوستون
www.Raeeka.Wordpress.com

۳-۱۱.نماد انگور

انگور در آئین میتراییسم ایران باستان مقدس بوده و نماد برکت است. در اساطیر و افسانه‌های کهن ایرانی، انگور از خون گاوی که خداوند آفرید و در حملهٔ اهریمن کشته شد، پدید آمده است. در افسانه‌ها آمده است که در محل کشته شدن این گاو، ۵۵ گونه دانه و ۱۲ گونه گیاه داروئی روئید و از خون او انگور پدید آمد (واشقانی فراهانی، ۱۳۸۹:۲۴۳ و وارنر، ۱۳۸۶: ۳۶۷). انگور یا تاک از

دیگر گیاهان اساطیری است که نقش آن را در هنر دوره ساسانی بسیار مشاهده می‌کنیم و نماد امید باروری و فراوانی است (تصویر ۱۴ و ۱۵) (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۶۴).

تصویر ۱۴. گچبری طرح انگور، دورهٔ ساسانی، تیسفون، ، قرن ششم م، محفوظ در موزهٔ متروپولیتن .(URL: 2)



تصویر ۱۵. گلدانی با نقش آناهیتا با خوشهٔ انگور، چهارم تا پنجم م قرن دورهٔ ساسانی ، محفوظ در موزهٔ کلیولند (URL: 3).

۳-۱۲.نماد انار

انار در دورهٔ ساسانی همواره مقدس بوده و در آیین مذهبی کاربرد داشته و از شاخه‌های آن برای ساخت برسم استفاده می‌شده و پُردانگی آن نماد باروری آناهیتا بوده است (خالدیان، ۱۳۸۷: ۲۳). در برخی از گچبری‌های ساسانی انار درون نخل‌های شکافته شده که به صورت یک جفت بال درمی‌آیند وجود دارد (تصویر ۱۶)؛ که نماد باروری و حاصل خیزی است و جنبهٔ روحانی دارد (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۸). نقش الهه آناهیتای برهنه بر روی تنگ‌های فلزی نیز دیده می‌شوند (تصویر ۱۷) که الهه آناهیتا در درون طاق‌های ستون‌دار، در صحنه‌های مختلفی به شکل ایستاده به نمایش درآمده که در دستش انار را نگه داشته است (چهری، ۱۴۰۰: ۲۰۴).

تصویر ۱۶. گچبری با نقش انار، دورهٔ ساسانی، تیسفون، قرن ششم م، محفوظ در موزهٔ متروپولیتن(URL: 4).

تصویر ۱۷. فلاسک با نقش الهه آناهیتا با اناری در دستش، دورهٔ ساسانی،قرن ششم م، محفوظ در موزهٔ ارمیتاژ (http://deptswashington.edu/silkroad/museums/shm/shmsasanian.html)

۳-۱۳.عناصر تزئینی در آثار ساسانی

دسته دیگر از تزئینات در هنر ساسانی نقوش ختایی است که وجه تسمیهٔ آن به درستی آشکار نیست. ختایی، ساقه گلی است که به صورتی موزون سراسر سطح را می‌پیماید (تصویر ۱۸) و به

ابتکار هنرمند، انواع گل برگ و غنچهٔ تجریدی را بر آن می‌گستراند. سرآغاز نقوش ختایی را می‌توان در حجاری‌های هخامنشی و هنر دورهٔ ساسانی (گل‌ها، نخل، گل چند پر، نیلوفر آبی و برگ کنگر و غیره) دانست. تنوع بی‌پایان ختایی به سبب آزادی حرکت ساقه‌ها و تنوع گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و سایر نقوش وابسته‌اش میسر می‌شود. گل‌های گرد، پروانه‌ای، شاه‌عباسی و فرفره‌ای و انواع برگ‌ها و غنچه‌ها، نمونه‌هایی از بی‌شمار نگاره‌هایی هستند که هنرمندان ایرانی ابداع کرده و به مدد ساقه ختایی، در سراسر طرح گسترانده‌اند (ندیم، ۱۳۸۶: ۱۸).

تصویر ۱۸. نقش شاخه‌های پیچان بر روی تنگ آب، نقره زراندود، دورهٔ ساسانی، قرن ششم تا هفتم م، محفوظ در موزه میهو (URL:5).

یکی از شاخصه‌های هنر ساسانی نوارهایی پهن، بلند و مواج هستند که به نحوی اغراق‌آمیز تکرار می‌شوند و اکثراً رو به بالا در حال اهتزازند. این نوارها بر تاج و سر پادشاه و کمر و مچ پای او، در لباس ایزدان و موجودات و اشیای دیگر هم دیده می‌شوند (جلالیان، ۱۳۹۷: ۷). تقریباً تمام شاهان ساسانی نوار پادشاهی را دارند و آن‌قدر این عنصر در هنر این دوره تکرار می‌شود که در میان پژوهشگران نام نوارهای ساسانی را به خود می‌گیرد (رجبی، ۱۳۸۳: ۴۶۸).

تصویر ۱۹. بشقاب با نقش خسرو دوم، دورهٔ ساسانی، اواخر قرن ششم م، محفوظ در موزهٔ ارمیتاژ(URL: 6).

تمامی نوارهای ساسانی در آن قسمتی که به افراد یا اشیایی گره می‌خورند باریک و رفته‌رفته در انتها که به اهتزاز درآمده‌اند، پهن‌تر هستند. یکی دیگر از ویژگی‌های این نوار چین‌دار و مواج بودن آن‌ها است؛ حتی اگر شخص ثابت باشد. برای نمونه طرح روی یکی از بشقاب‌های ساسانی گواه این موضوع است (تصویر ۱۹)، با اینکه پادشاه ثابت است لیکن نوارها به اهتزاز در آمده‌اند.

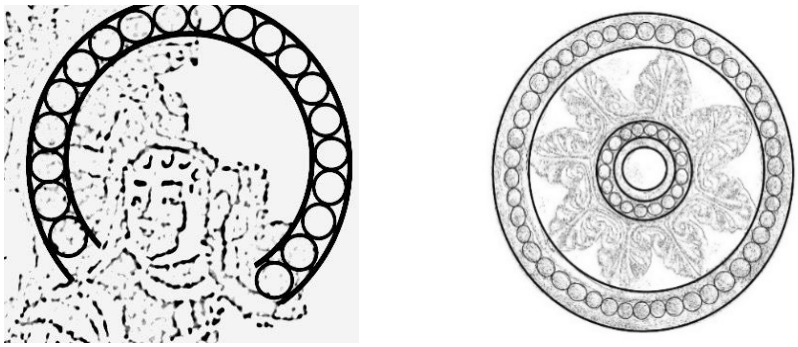
البته باید گفت که محدود نقوشی نیز وجود دارند که در آن‌ها نوارها در حال اهتزاز نیستند؛ که از این بین می‌توان به نقش برجسته تاج ستانی اردشیر دوم در طاق‌بستان اشاره نمود (تصویر ۱۱) (زارع ابرقویی و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۷– ۹۹).

۴. مقایسهٔ عناصر نمادین و تزئینی مانوی با ساسانی

حضور گستردهٔ نگاره‌های گیاهی و حیوانی در هنر ایران را باید در باور کهن تقدیس گیاهان و احترام و عمق فراوان ایرانیان به طبیعت جست‌وجو کرد (ندیم، ۱۳۸۶: ۱۷). دورهٔ ساسانی از منظر تقدس گیاهان جایگاه خاصی دارد؛ همچنین در دورهٔ مانوی نیز عناصر گیاهی نقش محوری و نمادین داشته‌اند. به طور کلی مفاهیم نمادین گیاهان و جانوران در باورهای اعتقادی مردم وجود دارد و این امر ریشه در باورهای اسطوره‌ای و دینی مردم ایران دارد. در پژوهش حاضر در انتخاب عناصر انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی، جهت بررسی به مواردی اشاره شد که در هنر مانوی و ساسانی مشترک بوده‌اند. این موارد در ادامه از نظر اسلوب‌های اجرا و مضمون مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند و در جدول‌های ۱ و ۲ جمع‌بندی می‌شوند.

۵.وجوه اشتراک و افتراق در اجرا

اسلوب‌های اجرایی از بسترهایی است که شباهت عناصر نمادین مانوی با آثار ساسانی را تقویت می‌کند. با بررسی‌های انجام شده می‌توان شباهت‌های اجرایی نقوش نمادین و تزئینی نگاره‌های مانوی با ساسانی را مشاهده کرد. در آثار ساسانی نقش‌مایهٔ مروارید اغلب به صورت رشته‌ای از دایره‌های به هم چسبیده می باشد؛ که در نگاره‌های مانوی نیز این نقش همانند دورهٔ ساسانی اجرا شده است (تصویر ۲۰).



تصویر ۲۰. نقش‌مایهٔ مروارید ساسانی و مانوی (تصویر سمت راست: ساسانی و تصویر سمت چپ: مانوی)، (منبع: نگارندگان).

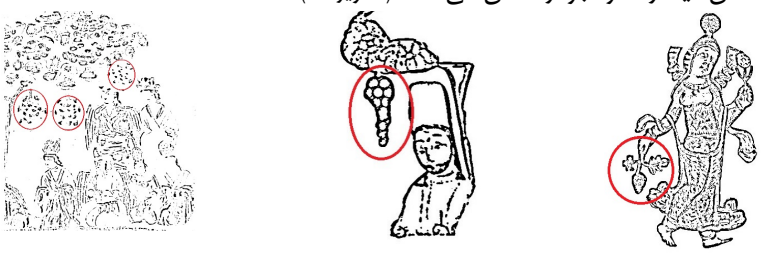
نقش‌مایه گل نیلوفر آبی به دست آمده از طاق‌بستان دورهٔ ساسانی که در زیر پای ایزد مهر قرار دارد، با ده پر نقش شده که نهنجی نیم‌دایره همراه با خطوطی مورب است. نگاره‌ای مانوی نیز وجود دارد که ایزد روشنی و دو برگزیده روی گل نیلوفر آبی ایستاده‌اند، در پائین ترین بخش این نگاره گل نیلوفر آبی دیگری به صورت مستقل وجود دارد که شباهت بسیاری از لحاظ فرم و تعداد گل برگ ها به نیلوفر آبی طاق‌بستان دارد (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۱. نقش‌مایهٔ گل نیلوفر آبی ساسانی و مانوی (تصویر سمت راست: ساسانی و تصویر سمت چپ: مانوی)، (منبع: نگارندگان).

در آثار ساسانی نقش‌مایهٔ مرغابی با گردنی باریک، سری گرد، با چشمانی دایره‌ای (دو دایره تودرتو) و با منقاری کوتاه و تیز و فرم بدنی تقریباً فربه نقش شده؛ همچنین گردنبندی به گردن مرغابی آویزان و بال‌هایش با نقوش مروارید و نوارهای قابی شکل بسیاری تزئین گردیده است. تصویر مرغابی که از دیوارنگارهٔ مانوی به دست آمده، بسیار آسیب‌دیده و فرم بدن آن خیلی واضح و مشخص نیست؛ اما به صورت کلی فرمی شبیه به مرغابی ساسانی دارد؛ همچنین به دلیل ناواضح بودن تصویر، نمی‌توان در مورد اینکه که آیا مرغابی نگاره‌های مانوی ساده ترسیم شده و یا مزین به عناصر تزئینی بوده، اظهار نظر کرد (تصویر ۲۲).

تصویر ۲۲. نقش‌مایهٔ مرغابی ساسانی و مانوی (تصویر سمت راست: ساسانی و تصویر سمت چپ: مانوی)، (منبع: نگارندگان).

نقش‌مایهٔ انگور در آثار ساسانی معمولاً به شکل خوشه‌ای با برگ‌های پهن به صورت مستقل و یا در ارتباط با الهه آناهیتا تصویر شده؛ اما انگور مانوی به شکل خوشه‌های آویزان از درخت در اطراف افراد خاص و یا ایزدان تصویر گردیده است. این مورد که نقش انگور ساسانی جدا از درخت و به صورت خوشه‌ای است و نقش انگور مانوی به یک درخت کامل، متصل شده تفاوت این دو نقش‌مایه از نظر اجرا را نشان می دهد (تصویر ۲۳).

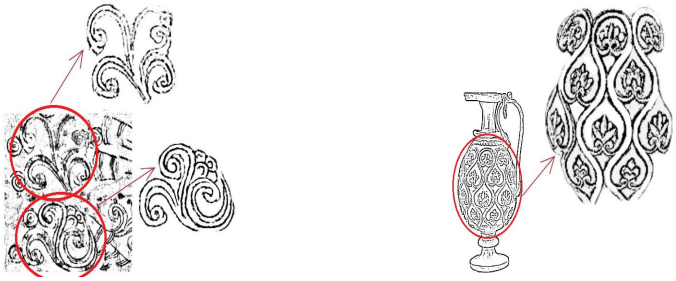


تصویر ۲۳. نقش‌مایهٔ انگور ساسانی و مانوی (تصویر سمت راست: ساسانی، نقش الهه آناهیتا با خوشهٔ انگور در دستش و تصویر میانی: خوشنویس مانوی با درخت انگور در پشت سرش و تصویر سمت چپ: ایزدان مانوی زیر درخت انگور)، (منبع: نگارندگان).

انار در آثار ساسانی و مانوی از لحاظ شکلی به صورت دایره‌ای و متصل به سه دندانه برگی شکل هستند. شباهت دیگر این نقش میان آن ها در این می باشد که در هنر ساسانی، انار با الهه آناهیتا و در هنر مانوی با دوشیزه روشنی نقش شده است (تصویر ۲۴).

تصویر ۲۴. نقش‌مایهٔ انار ساسانی و مانوی (تصویر سمت راست: ساسانی و تصویر سمت چپ: مانوی)، (منبع: نگارندگان).

نقوش ختایی در آثار ساسانی به عنوان تزئین در کنار نقش‌مایه‌های نمادین برای پر کردن فضا وجود دارد؛ که به شکل ساقه‌هایی پیچان، باریک، خمیده و در انتها به گل (احتمالاً نیلوفر آبی یا زنبق) می‌رسد. در نگارگری مانوی نیز از این نقش در حاشیه متون به عنوان آرایه‌ای تزئینی استفاده شده است؛ معمولاً به شکل چندین ساقهٔ دو لایه و یا سه لایهٔ پیچان که گاهی دایره‌های متداخل با گل نیلوفر به آن متصل می‌شود (تصویر ۲۵).



تصویر ۲۵. نقوش ختایی ساسانی و مانوی (تصویر سمت راست: ساسانی و تصویر سمت چپ: مانوی)، (منبع: نگارندگان).

نوارهای بلند، مواج، در هنر دوران ساسانی علاوه بر حلقهٔ قدرت و تاج شاه، بر لباس و کفش، اسب و کمان شاه و لباس ایزدان و همچنین در برخی حیوانات، اشیاء و گیاهان نیز دیده می‌شوند (جلالیان، ۱۳۹۷: ۵). نوارهای ساسانی مزین به خطوط راه‌راه‌های عمودی (در ابتدا) و افقی (در انتها) هستند؛ این نوار مواج در ابتدا باریک و رفته‌رفته پهن می‌شود. در هنر مانوی در تزئینات دست‌نوشته‌ها بیشتر با این نوار مواجه می‌شویم. به نظر می‌رسد هنرمند مانوی از این نوار به عنوان تزئین حاشیه متون استفاده می‌کرده است. از لحاظ ظاهری نوارهای مواج مانوی همانند نوارهای ساسانی اجرا شده؛ اما تفاوت‌هایی جزئی نظیر باریک‌تر شدن انتهای نوار، کم شدن پیچ‌های مواج و تغییر در تعداد خطوط داخلی نوار دارد (تصویر ۲۶).

تصویر ۲۶. نوارهای مواج ساسانی و مانوی (تصویر سمت راست: ساسانی و تصویر سمت چپ: مانوی)، (منبع: نگارندگان).

جدول ۱. بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌ها در اسلوب اجرایی نقوش مانوی با ساسانی (منبع: نگارندگان).

تفاوت	شباهت	نقش‌مایه	آنالیز خطی	ساسانی	آنالیز خطی	مانوی
ندارد	دایره‌ای، متصل به هم دیگر	مروارید				
ساسانی: جهت آن رو به پائین مانوی: جهت آن رو به بالا	گلبرگ‌های تیز، تعداد ده گلبرگ	گل نیلوفر آبی				
ساسانی: تصویر شدن پاها، نقوش تزئینی روی بدن مانوی: ساده بدون نقش و نگار (به دلیل واضح نبودن تصویر نظر دقیق نمی‌توان داد)	سر گرد، منقار تیز	مرغابی				
ساسانی: خوشه ای مستقل یا برگ پهن مانوی: خوشه های انگور آویزان از درخت	تصویر شدن یا اساطیر	درخت تاک و انگور				
ندارد	دایره‌ای، یا سه دندانه برگی شکل، در ارتباط با اساطیر	میوهٔ انار				
ساسانی: ساقه‌های باریک مانوی: ساقه‌های ضخیم	ساقه‌های پیچان، خمیده و منتهی شده به گل	نقوش ختایی				
نسبت به نوار ساسانی انتها باریک‌تر، کم شدن پیچ‌های مواج، تغییر در تعداد خطوط داخلی	مواج، طرح‌های داخلی عمودی و افقی، ابتدا باریک و انتها پهن	نوارهای مواج				

۶.وجوه اشتراک و افتراق در مضمون

نماد مروارید دورهٔ ساسانی به عنوان قرص خورشید و یا فره ایزدی و تعداد دوایر آن مظهر قدرت و کمال هستند؛ اما در هنر مانوی با توجه به آموزه‌های دینی مانویان که رسیدن روح انسان به رستگاری است، از این نماد استفاده شده تا روح فرد نیازمند به رستگاری و همچنین روح روشنی کیهان و ایزدان را نشان دهد. این نماد در دو معنا مطرح شده که در ظاهر به هم شبیه نیستند اما در بطن این مضامین شباهتی نهفته شده؛ مرواریدهای مانوی معمولاً در ارتباط با افرادی مانند ایزدان و فرشتگان است و در دورهٔ ساسانی نیز نماد فره ایزدی و قدرت می باشد؛ بنابراین می‌توان گفت این دو عنصر در هنر مانوی و ساسانی در مضمون به هم نزدیک هستند و با یک هدف مشترک اجرا شده‌اند. در مورد نماد گل نیلوفر آبی که در آثار ساسانی و مانوی بسیار دیده می‌شود، پژوهشگرانی گفته‌اند که مانویان این گل را از هنر بودائی اقتباس کرده‌اند؛ با وجود این موضوع اما یک مورد از گل نیلوفر آبی ساسانی و مانوی در دست است، که از نظر ظاهری شباهت‌هایی بین آن‌ها وجود دارد. با توجه به اینکه تاریخ آثار مانوی بررسی شده در این پژوهش، مربوط به بعد از دوره ساسانی است و خاستگاه نقوش مانوی، ایران دورهٔ ساسانی بوده، می‌توان در نظر گرفت که شاید هنرمندان مانوی، در اجرای برخی از گل‌های نیلوفر آبی علاوه بر هنر بودائی از هنر ساسانی نیز الگوهایی گرفته باشند؛ حال از نظر مضمون نیز، گل نیلوفر آبی در نزد ساسانیان با آناهیتا و ایزد مهر در ارتباط بوده؛ و در هنر مانوی نیز در ارتباط با ایزدان تصویر می‌شده است، در این مورد که این گل با اساطیر ساسانی در ارتباط بوده و در هنر مانوی نیز همین‌گونه است، می‌توان گفت از این زاویه نیز به هم شباهت دارند.

جدول ۲. اشتراکات و افتراقات در مضمون نقوش نمادین مانوی با ساسانی (منبع: نگارندگان).

عناصر نمادین	شباهت		تفاوت		شباهت در مفهوم کلی
	ساسانی	مانوی	ساساتی	مانوی	
مروارید	ندارد	ندارد	قرص خورشید و فره ایزدی و نماد قدرت	روح فرد نیازمند به رستگاری، روح روشنی و کیهان و ایزدان	در ارتباط بودن با اسطوره‌ها
نیلوفر آبی	آفرینش و زندگی	آفرینش و زندگی	فره الهه آناهیتا، نماد میترا (ایزد مهر)	کمال معنوی، قدرت، جایگاه ایزدان	در ارتباط بودن با اسطوره‌ها
مرغابی	ندارد	ندارد	نمایندهٔ آناهیتا	احتمالاً در ارتباط با بهشت مانوی	ندارد
انگور	ندارد	ندارد	فراوانی	در پیوند با کیش مانوی و محلی برای مراقبه	در ارتباط بودن با اسطوره‌ها
انار	ندارد	ندارد	باروری و برکت آناهیتا	در پیوند با کیش مانوی، تشبیه پیروان مانوی	در ارتباط بودن با اسطوره‌ها

در مورد نماد انگور از نظر اینکه در هنر مانوی و ساسانی، در ارتباط با اسطوره‌ها نقش شده‌اند، مشترک هستند اما در مضمون جزئی با هم تفاوت دارند. در مورد نماد انار در نزد ساسانیان باید گفت نماد باروری الهه آناهیتا است؛ اما در نگاره‌های مانوی تشبیه پیروان مانی است و در کنار دوشیزه روشنی ترسیم شده است. به طور کلی، از نظر اینکه دو اسطوره زن (آناهیتا و دوشیزه روشنی) را با انار رسم کرده‌اند می‌توان احتمال داد که اندیشه ساسانیان و مانویان در مورد نقش کردن انار شاید به هم نزدیک بوده باشد.

۷.نتیجه

یکی از شیوه‌های انتقال اندیشه‌های آئینی و مذهبی در هنر ایران نشانه‌های نمادین و مفاهیم رمزی بوده که همواره به صورت نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و ترکیبی رخ نشان داده و پی بردن به چرایی هر یک از این نمادها و نشانه‌ها، کلیدی در جهت شناخت بیشتر هر دورهٔ تاریخی است. این پژوهش با هدف شناخت نمادها و نشانه‌ها و مفاهیم رمزی مشترک در نگاره‌های مانوی و آثار ساسانی سعی در شناخت بیشتر هنر مانوی و ساسانی دارد. آثاری که از هنر مانوی در این تحقیق مورد بررسی قرار گرفت از نظر بازهٔ زمانی بعد از دورهٔ ساسانیان و مربوط به سده‌های هشتم تا نهم م بوده است. در برخی از پژوهش‌های پیشین به مواردی که مانویان از نقوش ساسانی استفاده کرده‌اند اشاراتی شده است؛ اما در پژوهش حاضر نقوش مشابه جدیدی مطرح گردیده که در تحقیقات قبلی به آن‌ها اشاره نشده است. در پاسخ به سؤال پژوهش می‌توان گفت مروارید، گل نیلوفر آبی، مرغابی، انگور، انار، نقوش ختایی و نوارهای مواج از نقوش مشترک میان نگاره‌های مانوی با آثار ساسانی هستند. نقش مروارید در نگاره‌های مانوی که به صورت دایره‌ای و مدور است؛ در تحقیقات بسیاری از آن صحبت شده و مسلم شده که از هنر ساسانی الگو گرفته‌اند. در مورد گل نیلوفر آبی نیز محققان گفته‌اند که مانویان این نقش را از هنر بودائی گرفته‌اند؛ اما در نمونه‌ای از نگاره‌های مانوی در خوچو، گل نیلوفر آبی مستقلی وجود دارد که با نمونه‌ای از طاق‌بستان ساسانی که در زیر پای ایزد مهر است شباهت زیادی دارد؛ می‌توان گفت که هنرمندان مانوی ممکن است در برخی موارد از گل نیلوفر ساسانی الگو گرفته‌اند. در دیوارنگاره‌ای مانوی تصویر درختی سه تنه وجود دارد که برخی از پژوهشگران گفته‌اند احتمالاً این درخت از هنر بودائی به هنر مانوی وارد شده؛ اما درمورد مرغابی‌هایی که در حوضِ زیر این درخت هستند، تحقیقی صورت نگرفته است. با توجه به اینکه در آثار ساسانی نقش مرغابی وجود دارد، احتمال اینکه این نقش را مانویان از هنر ساسانی گرفته باشند، هست. در مورد مضمون مرغابی هم به ناچار رجوع شد به مضمون نگارهٔ درخت سه تنه که مرغابی ها در آن ترسیم شده اند؛ با توجه به مضمون نگاره که محیطی بهشتی را نشان داده ممکن است مرغابی‌ها در نزد مانویان نماد حیات یا بهشت باشند. اگر این فرضیه که مرغابی مانوی نماد بهشت است، درست باشد؛ پس از این حیث با مضمون نماد مرغابی آثار ساسانی که نماد نمایندهٔ آناهیتا هست، فرق می‌کند. مضمون انگور مانوی با ساسانی نیز با هم تفاوت دارند؛ اما در استفاده از نقش انگور و تاکستان ممکن است از هنر ساسانی وام گرفته باشند. در هنر مانوی درخت و میوه‌های انار در کنار دوشیزهٔ روشنی نقش شده‌اند؛ در هنر ساسانی نیز در برخی موارد الهه آناهیتا با انار نقش شده تا نماد باروری آناهیتا را نشان دهند؛ بنابراین این مورد که هنرمند مانوی همانند ساسانیان انار را در کنار شخصیت اسطوره‌ای خود قرار داده، می‌تواند الگو گرفته از آثار ساسانیان باشد. عناصر تزئینی چون نوارهای مواج و نقوش ختایی که در کنار متون مانوی وجود دارند، الگو گرفته از هنر ساسانی هستند؛ شاید تفاوت‌های اندکی در شیوهٔ اجرا وجود داشته باشد اما طرح کلی نقوش

تزئینی همانند آثار ساسانی است. در مجموع می‌توان گفت شکل ظاهری عناصر نمادین و تزئینی مانوی و ساسانی شباهت‌های بسیاری به هم دارند اما از نظر مضمون این نقوش هم در نگاره‌های مانوی و هم در آثار ساسانی گاه با مذهب و گاه با اسطوره ارتباط پیدا می‌کنند که به طور کلی می‌تواند حکایت از جهان‌بینی مشترک میان هنرمندان مانوی با ساسانی باشد.

پی‌نوشت

1. Victoria Arnold-Doben

۲. شیو ه ای از قرینه‌سازی که شکل یا نقش به شکل معکوس، حول یک محور تکرار شود، در قرینه لولایی یا انعکاسی دو نقش یا شکل شبیه است، اما همسان نیست، مگر اینکه یکی از آن‌ها برگردانده شود (شریف‌زاده، ۱۳۷۸: ۲۴).

۳. شاید به عنوانِ قدیمی‌ترین روش برای تکرار و گسترش نقش شناخته می‌شود. در این شیوه، نقش دلخواه تغییر نمی‌کند، بلکه با توجه به جهت و اندازه مشخص، تغییر مکان یافته و تکرار می‌شود (همان منبع، ۲۳-۴).

منابع

آزادبخت، مجید؛ طاووسی، محمود (۱۳۹۱)، «استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دورهٔ ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی نیشابور»، *نگره*، شمارهٔ ۲۲، صص ۲۲- ۵۷.

آموزگار، ژاله و تفضلی، احمد (۱۳۷۰)، *اسطوره زندگی زردشت، بابل*، تهران: کتاب‌سرا.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۴۰۰)، *اسطوره آفرینش در کیش مانی*، تهران: چشمه.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۲)، « زیبایی‌شناسی در هنر و ادبیات مانوی»، *فرهنگستان هنر*، صص ۵۴- ۶۳.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۷۷)، «بررسی تطبیقی دیباچه مثنوی و اشعار گنوسی»، *ایران شناخت*، شماره ۱، صص ۱۵- ۴۱.

بوسایلی، ماریو؛ شراتو، امبرتو (۱۳۸۳)، *هنر پارتی و ساسانی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

بهمنی، پردیس (۱۳۸۹)، *سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران*، تهران: دانشکده هنر و رسانه دانشگاه پیام نور تهران.

بیرق‌دار، راحله؛ حاتم، غلامعلی (۱۳۹۳)، «بررسی نمادین صخره سنگ‌های طاق‌بستان»، *هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، دورهٔ ۸، شماره، ۱۸، صص ۱۹- ۳۱.

پرادا، ایدت (۱۳۸۳)، *هنر ایران باستان (تمدن‌های پیش از اسلام)*، ترجمهٔ یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.

پنجه‌باشی، الهه؛ محمدجانی، زینب (۱۴۰۱)، «مطالعهٔ تحلیلی معنای عناصر نمادین با تأکید بر هالهٔ نور در نگارگری مانوی»، *رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی*، دوره ۵، شماره ۲، صص ۱۷- ۲۸.

پوپ، آرتور اپهام و اکرمن، فیلیس (۱۳۹۱)، *سیری در هنر ایران*. ترجمه نجف دریابندی. تهران: علمی و فرهنگی.

تاردیو، میشل (۱۴۰۰)، *مانویت*، ترجمهٔ سید احمدرضا قائم مقامی، زهرا مؤدب، سمیه فرجی، الهه گل بستان، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.

جلالیان، مینا (۱۳۹۷)، «ارتباط ایزد باد (وای) با نوارهای در حال اهتزاز ساسانی»، *هنر و تمدن شرق*، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲۲، صص ۵- ۱۸.

جوادی، شهره (۱۳۹۴)، «طبیعت و عناصر منظر در فرهنگ و هنر ساسانی»، *هنر و تمدن شرق*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۷، صص ۳۳- ۴۲.

جوادی، شهره؛ خونساری، شهریار (۱۳۹۷)، «نقاشی اویغور حافظ میراث نقاشی مانویان»، *هنر و تمدن شرق*، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲۲، صص، ۵۵- ۶۴.

چهری، محمداقبال (۱۴۰۰)، «مطالعهٔ باستان‌شناختی نقوش الهه آناهیتا بر روی گچ‌بری دورهٔ ساسانی»، *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۳۰، صص ۱۹۹- ۲۲۲.

حیدرنتاج، وحید؛ مقصودی، میترا (۱۳۹۸)، «مقایسهٔ تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقش‌مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام ایران و آرایه‌های معماری دوران اسلام»، *باغ نظر*، دوره ۱۶، شماره ۷۱، صص ۳۵- ۵۰.

خالدیان، ستار (۱۳۸۷)، «تأثیر هنر ساسانی بر سفال دوره اسلامی»، *باستان پژوهی*، شماره ۱۶، صص ۱۹ – ۳۰.
خسروی، کاووس؛ صمدی بگه جان، جمشید (۱۳۹۴)، «مقایسه و تحلیل گچ‌بری‌های کاخ‌های ساسانی بین‌النهرین (کیش و تیسفون) با ایران (حاجی‌آباد و بیشاپور)». در *مجموعه مقالات اولین همایش بین‌المللی میراث مشترک ایران و عراق*، صص ۲۳۶-۲۰۷.
دادور، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام (۱۳۸۵)، *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*، تهران: دانشگاه الزهرا.

دریانورد، مهسا (۱۳۹۹)، *واکاوی نقوش گیاهی گچ‌بری‌های ساسانی و نقش آن در اصالت بخشی به طراحی گرافیک محیطی معاصر ایران (با محوریت فضای داخلی مسکونی)*، «پایان‌نامه کارشناسی ارشد»، استاد راهنما ستاره احسنت، موسسه آموزش عالی ارم شیراز.
ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۸)، تحول شمایل‌نگاری بودائی در امتداد جاده ابریشم، *نشریه هنر نامه*، سال دوم، شماره ۴، صص ۵-۲۱.
رمضان ماهی، سمیه؛ بلخاری، حسن (۱۳۸۸)، تأثیر هنر ایران کهن بر مکتب شیراز دوران آل اینجو، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۴، صص۴۳-۳۴.
زارع ابرقویی، احمد؛ موسوی حاجی، سید رسول و روستایی، جمشید (۱۳۹۳)، «تأثیر نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی از آغاز تا پایان دوره سلجوقی»، *مطالعات تطبیقی هنر*، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۷، صص ۹۵- ۱۰۶.
سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۴)، *فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*. تهران: نشر نی.
صداقت، نفیسه (۱۳۹۶)، «بررسی تحلیلی نقوش گیاهان مقدس و اساطیری دورهٔ ساسانی (در نقش برجسته و گچ‌بری و مهر)»، *تاریخ*، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴۵، صص ۱۲۹- ۱۴۸.
قائم، گیسو (۱۳۸۷)، «مانی و تأثیر او بر هنر دورهٔ خود»، *صفّه*، دوره ۱۷، شماره ۱، صص ۳۰- ۵۰.
کروگر، ینس (۱۳۹۶)، *تزیینات گچ‌بری ساسانی*، ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
کریمی، شکیلا (۱۳۹۸)، «نمادشناسی نقش مرغابی سانان در آثار هنری ایران»، *هنر و تمدن شرق*، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲۶، صص ۲۱- ۳۰.
کلیم کایت، هانس یوآخیم (۱۳۹۶)، *هنر مانوی*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: هیرمند.
لرستانی، مرضیه (۱۳۹۰)، *بررسی نقش ناخودآگاه جمعی در آفرینش هنری با تکیه بر نگاره‌های مانوی*، «پایان‌نامه کارشناسی ارشد»، استاد راهنما ایرج اسکندری، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی.
– لطیف پور، صبا (۱۳۹۴). «وجوه حکمی مانویت و تأثیر آن بر هنر مانوی»، *کیمیای هنر*، شمارهٔ ۱۴، صص ۸۸-۹۳.
مبینی، مهتاب؛ شافعی، آزاده (۱۳۹۴)، «نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته فلزکاری و گچ‌بری)»، *جلوه هنر*، دوره ۷، شماره ۲، صص ۶۵- ۴۵.
معمارزاده، محمد (۱۳۸۸)، «نقاشی مانویان»، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۰، صص ۳۶-۳۰.
منصوری، امیر؛ کرمیان، غلامرضا (۱۳۹۱)، «هنر گچ‌بری دوره ساسانی در محوطه باستانی برزقاوله، کوهدشت لرستان»، *نقش‌مایه*، دوره ۵، شماره ۱۰، صص ۸۲- ۷۳.
موسوی حاجی، سید رسول؛ رستمی، هوشنگ؛ مهرآفرین، رضا (۱۳۹۸)، «پژوهشی بر شاخص‌ترین نقوش نمادین گیاهی در گچ‌بری‌های دورهٔ ساسانی»، *جامعه‌شناسی تاریخی*، دوره ۱۱، شماره ۲، صص ۳۱۷- ۳۴۰.
میرزایی، سونیا (۱۳۹۹)، «هنر مانوی: نگاهی به یافته‌های قدیم و جدید و اهمیت نگرش‌های گوناگون در مطالعهٔ هنر مانوی». *گلستان هنر*، شماره ۲۲، صص ۴۳-۲۲.
ندیم، فرناز (۱۳۸۶)، «نگاهی به نقوش تزئینی در هنر ایران»، *هنر*، دوره ۴، شماره ۴، صص ۱۷-۳۳.
وارنر، رکس (۱۳۸۶)، *دانشنامهٔ اساطیر جهان*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: اسطوره.
واشقانی فراهانی، ابراهیم (۱۳۸۹)، «سرآغاز گیاهان در اساطیر ایرانی»، *مطالعات ایرانی*، شماره ۱۷، صص ۲۳۷- ۲۶۲.

ویدن گرن، گئو (۱۳۹۵)، *مانی و تعلیمات او*، ترجمهٔ نزهت صفایی اصفهانی، تهران: مرکز.
هامبی، لوئی؛ دوویلار، مونره و ویدن گرن، گئو (۱۳۸۹)، *هنر مانوی و زرتشتی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۱)، *انسان و سمبولهایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.
Gulácsi, Zsuzsanna. (2005). *Mediaeval Manichaean Book Art*, Leiden, Boston: Brill.
Gulácsi, Z. (2016). Mani's Pictures. Leiden, Boston: Brill.
URL 1: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322628
URL 2: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322651
URL 3: https://www.clevelandart.org/art/1962.294
URL 4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322648
URL 5: https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00000492e.htm
URL 6: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/97897
Amouzgar, Jaleh & tafazoli, Ahmad. (1991). *ostooreyeh zendegie zardosht,* Tehran: ketabsara. [In Persian].
Azadbakht, Majid & Tavoosi, Mahmood. (2012). Continuity of motifs in Silver dishes of Sassanian era on Nishapur pottery designs in Samanid period, *Negareh,* 7 (22), 57- 72. [In Persian].
Bahmani, Pardis. (2010). *Seyre Tahavol va tatavor naghsh va namad dar honarhaye sonati Iran* [The evolution of motif and symbol in Iranian traditional arts]. Faculty of Arts and Media, Tehran Payam Noor University. [In Persian].
Beyraghdar, Raheleh & Hatam, Qolam Ali. (2013). A symbolic study of the rocks of Taq Bostan, *Naghsh mayeh*, 8 (18), 19- 31. [In Persian].
Chehri, Mohammad Eghbal. (2021). Archaeological Study of the Anahita Goddess Motifs on the Stucco of the Sassanid period, *Pazhohesh- HA- YE Bastanshenasi Iran* , 11 (30), 199-222. [In Persian].
Dadvar, Abolghasem & Mansouri, Elham. (2006). *Daramadi bar ostooreha va namadhaye Iran va Hend dar ahde bastan [An introduction to Iranian and Indian myths and symbol in ancient times]*. Tehran: Kalhor, Alzahra University. [In Persian].
Daryanavard, Mahsa. (2020). *The Analysis of Sassanids Stucco Floral Patterns and its Effect on the Authenticity of Iranian Contemporary Environmental Graphic (With a Focus on Residential Interiors),* (Unpublished Master's Thesis). Faculty of Art, Eram Shiraz Institute of Higher Education. [In Persian].
Esmailpour, Abolghasem. (1998). Comparative study of masnavi preface and gnostic poems, *Iranshenakht*, 5, 15- 45. [In Persian].
Esmailpour, Abolghasem. (2003). Aesthetics in Manichaean art and literature, *Farhangestane honar*, 54- 63. [In Persian].
Esmailpour, Abolghasem. (2021). *Ostoore Afarinesh dar kish Mani*. Tehran: Cheshmeh . [In Persian].
Ghaem, Gisoo. (2008). The Impact of Manichaeism on its Contemporary Arts, *Soffeh*, 17 (46), 30- 50. [In Persian].
Girshman, Roman. (1992). *L'art de l'Iran parthes et sassanides*, translated by Faravashi, Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian].
Gulácsi, Zsuzsanna. (2005). *Mediaeval Manichaean Book Art*, Leiden, Boston: Brill.

Gulácsi, Zsuzsanna. (2016). *Mani's Pictures* .Leiden, Boston: Brill.

Haidarnattaj, Vahid & Maghsoudy, Mitra. (2019). Impression of Plant Motifs Common Contents of Iran's Pre-Islamic Architecture on Islamic Architecture Schemes (Respect to Umayyad and abbasid periods). *Bagh- e Nazar*, 16 (71), 35-52. [In Persian].

Hambis, Louis & De villard, Monneret & Widengren, Geo. (1997). Honar –e manavi va zartoshti [Zoroastrianism & Manichaean art], translated by Azhand. Tehran: Mola. [In Persian].

Jalalian, Mina. (2019). Relationship of Wind God (Vay) and Sassanid Waving Ribbons. *Journal of art & civilization of the orient*, 6 (22), 5-18. [In Persian].

Javadi, Shohreh & Khonsari, Shahriar. (2019). Preserving Manichaean Paintings' Heritage by Uyghur Painting. *Journal of art & civilization of the orient*, 6 (22), 55-66. [In Persian].

Javadi, Shohreh. (2015). Nature and Landscape Elements in Sassanid Art and Culture, *Journal of art & civilization of the orient,* 3 (7), 33- 42. [In Persian].

Jung, Carl, G. (2002). *Man and his symbols*, translated by soltaniyeh, Tehran: jami. [In Persian].

Karimi, Shakila. (2020). Symbolism of Ducks Motif in Iran's Artworks. *Journal of Art & Civilization of the Orient,* 7(26), 23-36. [In Persian].

Khaledian, Sattar. (2008). Tasire honare sassani bar sofal- e dore ye Sasani [The Effect of Sassanid Art on the Pottery of Islamic Period]. *Bastan Pajouhi,* (16), 30-19. [In Persian].

Khosravi, Kavoos & Samadi bagjan, Jamshid. (2015). Comparison and analysis of plastering of Sassanid palaces in mesopotamia (kish and Tisopho) with Iran (Hajiabad and Bishapur), *proceedings of the first international conference on common heritage of Iran and Iraq,* 207- 236. [In Persian].

Klimkeit, Hans-Joachim. (2017). *Manichaean Art* , translated by Esmailpour, Tehran: Hirman. [In Persian].

Kroger, Jens. (2017). *Sassanid stucco decorations*, Translated by Faramarz Najd Samiei, Tehran: Samt. [In Persian].

Latifpour, Saba. (2015). Philosophical Aspects of Manichean and its Influence on Manichean Art, *kimiya-y- honar,* 4(14), 77- 94. [In Persian].

Lorestani, Marzieh. (2011). *The Role ofthe CollectiveUnconsciousin ArtisticCreationBased on ManichaeanPaintings,* (Unpublished Master's Thesis). Faculty of Art, University of Art. [In Persian].

Mansori, Amir & Karamian, Gholam Reza. (2012). Plastering art of the Sassanid period in the ancient site of Barzgavale, Lorestan Vally, *Naghshmayeh*, 5(10), 73- 82. [In Persian].

Memarzadeh, Mohammad. (2008). Manichaean painting, ketabe mah honar, 130, 30- 36. [In Persian].

Mirzaie, Sonia. (2023). Manichaean Art: a glance at the old & new findings and the importance of different attituds in the study of Manichaean art, *Golestan-e- Honar*, 7(4), 17- 37. [In Persian].

Mobini, Mahtab & Shafei, Azadeh. (2016). The role of mythological and Sacred Plants in Sassanid Art (With emphasis on relief, metalworking and stucco), *Jelve-y- honar*, 7 (4), 45-64. [In Persian].

Mousavi Haji, Seyed Rasoul & Rostami, Hooshang & Mehrafarin, Reza. (2019). A study on the most significant symbolic plant motifs in the stucco of the

Sassanian period. *Journal of Historical Sociology*, 11 (2), 317 – 339. [In Persian].
Nadim, Farnaz. (2007). Negahi be noghush- e tazeeni dar honar- e Iran [A look at ornamental motifs in Iranian art]. *Amuzesh- e Honar*, (10), 14-19. [In Persian].
Panjehbashi, Elaheh & Mohammadjani, Zeinab. (2022). Analytical Study of the Meaning of Symbolic Elements with Emphasis on the Halo of Light in Manichaean Painting, *Rahpooyeh Art*, 5 (2), 17- 28. [In Persian].
Pope, Arthur Upham & Ackerman, Phyllis. (2008). *A survey of Persian art, from prehistoric times to the present*, translated by Daryabandarih, Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian].
Porada, Edith. (2004). *The art of Ancient Iran (pre- Islamic cultures,* Translated by Yousef Majidzadeh, Tehran: University of Tehran. [In Persian].
Rajabi, Parviz. (2008). *The lost millennia*, Tehran: tus. [In Persian].
Ramezanmahi, Somayeh & Bolkhari, Hassan. (2008), The influence of ancient Iranian art on the Shiraz school of the Al- inju period, *ketabe mah honar,* 134, 34- 43. [In Persian].
Sedaghat, Nafisseh. (2017). Analytical study of the motifs of sacred and mythological plants of the Sassanid period, *Tarikh,* 12 (45), 129- 148. [In Persian].
Sudavar, Abolala. (2004). *The Aura of kings*. Trhran: ney. [In Persian].
Tardieu, Michel. (2021). *Manichaeism,* Translated by qaemmaghami & moadab & faraji & golbostan, Tehran: sales. [In Persian].
Vasheghani farahani, Ebrahim. (2010). The beginning of plants in Iranian mythology. *Journal of Iranian Studies*, (17), 237-262. [In Persian].
Warner, Rex. (2007). *Encyclopedia of world mythology*. Translated by Esmailpour, Tehran: Ostoureh. [In Persian].
Widengren, Geo. (2011). *Mani va Talimat U (Mani and Manichaismus),* Translated by Nozhat Safay Isfahani, Tehran: Center. [In Persian].
Zekrgoo, Amir Hossein. (1999). Evolution of Buddhist iconography along the silk road*, Honarnameh*, 2 (4), 5- 21. [In Persian].