صفحات ۲۵-۳۵ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۵ ● شمارهٔ ۴ ● زمستان ۱۴۰۱
شناسه دیجیتال DOI: 10.22034/RA.2023.542600.1132

گل‌ومرغ ایرانی؛ تداوم تقدس بخشی از ایران باستان تا دوران اسلامی با تأکید بر حضرت محمد (ص))*

محمد سواری[۱]، علیرضا شیخی[۲]**

[۱] کارشناس ارشد صنایع دستی، گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی،دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۲۳، پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۲۷)

چکیده

گل‌ومرغ در کتب *قرآن* و ادعیه مذهبی از صفوی مورد توجه جدی قرار گرفت؛ اگرچه سبقه آن را می‌توان در قبل اسلام پیگیری نمود. آنچه گل سرخ (محمدی) را برای هنرمندان پر اهمیت کرد نسبت آن با حضرت محمد (ص) در سخنان ادیبان و شعراست. هدف، بررسی چگونگی تداوم سنت‌های تصویری ایران باستان تا انتزاع گل سرخ است. بنابراین استحاله سنن تصویری ایزدان دوران باستانی ایران در گل سرخ دوره اسلامی به‌عنوان حضرت محمد (ص) چه سیری را پیموده و هویت مرغ در این هنر چیست؟ در چارچوب نظری این پژوهش کیفی و رویکرد پژوهش توصیفی- تحلیلی است و از نظر هدف در دسته اهداف کاربردی قرار می‌گیرد. در بررسی جامعه آماری آثاری مدنظر است که حداقل یک ویژگی مشترک یعنی گل‌ومرغ را داشته باشد. ریشه گل‌ومرغ خصوصاً گل سرخ (گل محمدی) در روایت معراج گنجانده شده است. در روایات گوناگون چکیدن عرق پیامبر را محل رویش این گل می‌دانند و عطر خوش آن را به عطرخوش پیامبر و زیبایی و رنگ سرخ‌گون و صورتی آن را به زیبایی پیامبر تشبیه کرده‌اند. در سفر معراج پیامبر خروس سپیدی را می‌بینند که پایش بر زمین و سرش تا عرش آمده است. در روایت پیش از اسلام پیام‌آور میترا خروس بود و با سروش دیو بیکاری را دور می‌کنند. استحاله معنایی میترا، نیلوفر و خروس در ایران باستان به دوره اسلامی با محمد (ص)، گلسرخ و مرغ قابل تبیین است. هنرمندان صفوی تا قاجار دست به انتزاع و چکیده‌نگاری نقش گل سرخ به‌عنوان نماد حضرت محمد (ص) زده تا سنن و تعلقات مذهبی خود را به تصویر کشند.

واژگان کلیدی
گل‌ومرغ، گل سرخ، میترا، حضرت محمد (ص)، خروس.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه نگارنده اول با عنوان «سبک‌شناسی گل و مرغ از دوره تیموری تا دوره معاصر» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در در دانشگاه هنر ارائه شده است.
** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۵۵۳۳۸۰۱۶، نمابر: ۶۶۴۰۴۹۸۶-۰۲۱، E-mail: a.sheikhi@art.ac.ir.

مقدمه

نقش گل‌ومرغ در هنر ایران متشکل از گل سرخ و مرغی یا گلشنی از گل‌ها با مرغانی بینابین آنست که غالباً گل سرخ همچون شاه گل‌ها در نقطه طلایی کادر قرار می‌گیرد. این شیوه از دوره تیموری تا قاجار مورد توجه هنرمندان قرار گرفت؛ اما بن‌مایه گل سرخ (محمدی) به همراه مرغ ناآشنا بر ساقه‌اش، نقشی چکیده‌نگاری است که ریشه در ادبیات و سنت‌های تصویری پیشااسلامی دارد. سادگی گل‌ومرغ، اسلوب ویژه اجرا، آزادی نقاش از دستورها و سلیقه کارمافرما آن را از کار گروهی جدا کرد. برخی شاعران و عارفان گل سرخ را مصداق حضرت محمد (ص) دانسته و گلاب را به عطر خوش و زیبایی گل را به‌صورت زیبای پیامبر مربوط دانسته‌اند. در کنار این نگرش، در هنرهای تصویری می‌توان نقش گلسرخ را صورت انتزاعی از پیامبر دانست. در مطالعات آیکونگرافیک با استحاله یا مطالعه استمرار دگرگونی‌های بنیادین و تدریجی در مفاهیم روبروییم. این گرایش اسطوره‌شناسی مبتنی بر تغییر و تبدیل پیچیده و چندوجهی کهن‌الگوهای تاریخی به نمونه کردارهای قهرمانی که از رهگذر افسانه‌ها تقدیس یافته‌اند قابل مشاهده است (عبدی، ۱۳۹۰: ۱۰۶). از رایج‌ترین آنها تطبیق و حفظ فرم‌های قرون میانه بر زمینه مضامین باستانی است. آنچه نخست باید به آن اشاره باید داشت انتقال سنت‌های تصویری در ایران از دوره باستان تا دوره اسلامی است، دوم آن که طی این انتقال در طی قرن‌ها هنرمندان با خلاقیت خویش به چکیده‌نگاری و انتزاع به مثابه تمثیل عمل کرده‌اند؛ چنانچه در کتاب‌آرایی و نگارگری موجبات نزدیکی سنت‌های ادبی و تصویری را فراهم آورده‌اند. پروفسور گرابار به این مهم اشاره داشته و با توجه به تشبیهات ادبی و روایی معراجنامه‌ها و بررسی سنت‌های تصویری همچون هاله دورسر؛ هر دو را عوامل موازی و روایات ادبی را منبع الهام انتزاع شکل پیامبر به گل سرخ دانسته و تحسین کرده است. این سنت‌های تصویری صرفاً در معراج‌نامه‌ها نبوده بلکه می‌توان این نگرش را در دوران ایران باستان واکاوی کرد. هدف پژوهش بررسی چگونگی تداوم سنت‌های تصویری از دوران پیش از اسلام تا انتزاع گل سرخ به‌عنوان نمادی از حضرت محمد (ص) است. بنابراین استحاله سنن تصویری ایزدان دوران باستانی ایران در گل سرخ دوره اسلامی به‌عنوان نمود حضرت محمد (ص) چه سیری را پیموده است؟ با پذیرش این فرض که مقصود نقاشان از گل سرخ تصویری از حضرت محمد (ص) و مرتبط با معراج است، هویت مرغ را چگونه می‌توان تبیین کرد؟ رویکرد پژوهش، کیفی است. از نظر هدف، بنیادی بوده و ماهیت تحلیلی- تاریخی دارد. شیوه جمع‌آوری اطلاعات اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای است.

روش پژوهش

در چارچوب نظری این پژوهش کیفی است و از نظر هدف در دسته اهداف کاربردی قرار می‌گیرد. در بررسی جامعه آماری آثاری مدنظر است که حداقل یک ویژگی مشترک یعنی گل‌ومرغ را داشته باشد. در این پژوهش مسیر تحول گل سرخ از دوران پیش از اسلام تا دوره قاجار را مد نظر قرار داده‌ایم که شامل گل‌ومرغ‌هایی هستند که در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی نگهداری می‌شوند. اما از آن‌جا که امکان بررسی تمامی آثار مقدور نمی‌باشد، پس از روش نمونه گیری در این روند استفاده می‌کنیم، روشی که بیان‌کننده تمامی موارد شامل کلیت آثار و همچنین آثار یگانه باشد؛ برای آن‌که برخی آثار خاص و تأثیرگذار در گزینش از قلم نیفتد. به روش کیفی روی می‌آوریم و آثاری را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهیم که دیدی جامع نسبت به این موضوع دارد. در روش کیفی بهترین شیوه که می‌توانست ما را در بررسی این آثار کمک کند شیوه «باقابلیت مقایسه‌بودن» بود. از آن‌جا که این پژوهش آثاری را مدنظر دارد که سیر تحول و تداوم این هنر را در خود نمایان کند و کلیت را در برداشته باشد، بنابراین بر موارد «بارز» خواهیم پرداخت، البته از موارد "مرزی" که کم‌تر شناخته شده هستند نیز برای بررسی برخی آثار که از خلاقیت خوبی برخوردارند اما هنوز مطرح نشده یا کم‌تر به آن‌ها پرداخته شده یا دیده نشده است، بهره برده‌ایم.

پیشینه پژوهش

نیلوفر سراجی و شهره جوادی (۱۳۹۹) در مقاله «نمادشناسی گل سرخ با تأکید بر فرهنگ و هنر ایران» به تبارشناسی نقش گل رز به مفاهیم نمادین گل سرخ و مشتقات آن در هنر ایران پرداخته‌اند. کریستسن گروبار[1] (۲۰۱۴) در مقاله «The Rose of the Prophet Floral Metaphors in Late Ottoman Devotional Art» با تکیه بر ادبیات ترکی و معراج‌نامه‌ها در پی فهم نسبت گل سرخ با پیامبر است. لیلا سودآور دیبا[2] (۱۹۹۴) در *رساله دکتری* «Lacquerwork of Safavid Persia and Relation to Persian Painting» در بخشی از آن با اشاره به موضوع گل‌ومرغ به تغییر مضمون آن در دوره صفوی اشاره دارد. جیوانی جمشیدی[3] (۱۹۱۱) در مقاله «The Cock as a Sacred Bird in Anciant Iran» به بررسی هویت نقش خروس در ایران باستان می‌پردازد. نقطه عطف این مقاله استحاله میترا به حضرت محمد (ص) است و پیوند هر دو را به واسطه نقش نیلوفر و گل سرخ و خروس می‌توان تبیین کرد و انتزاع و چیکده‌نگاری آن را در گل‌ومرغ به‌عنوان نماد مقدس دوره صفوی تا قاجار به‌صورت امری آگاهانه توسط هنرمند مورد بررسی قرار داد.

میترا و نیلوفر

نخستین افسانه رستاخیز و باززاد، افسانه تموز و اینانا، متعلق به سومر کهن شناخته شده است. در دوران ایرانیان آریایی، با دگرگونی و جابه‌جایی فرهنگی ویژگی‌های تموز، شاهبانان و انو ایزد خورشید به میترا داده شد و حادثه داستان روند دیگری یافت؛ در زمان استقرار میترا بر زمین، باززایی و رستاخیز آغاز می‌شود (شهدادی، ۱۳۸۴: ۱۲۶-۱۲۸). میترا از لغت اوستایی میژه و در سانسکریت «mri» اخذ و به معنای عهد و پیمان است (کرتیس، ۱۳۹۸: ۱۳). در تثلیث ایرانیان نیز شامل اهورامزدا، آناهیتا و میترا است. مادر مهر در دریاچه هامون به شنا پرداخته و در حین شنا، نطفه مقدس در رحم او قرار گرفته و مهر همچون نیلوفری بر آب متولد

شده است (بلخاری، ۱۳۹۸: ۸۸). در این آیین تنها گیاه لایق و سزاوار نگهداری فر زرتشت، فرزندان و مهر در دریاچه کیانسه، گل نیلور آبی است (پورداوود، ۱۳۸۰: ۱۲۲). مهم‌ترین وظیفه مهر را حفاظت از خورنه یا فره (اقبال شاهانه) دانسته‌اند (کرتیس، ۱۳۹۳: ۱۳). بنابر اعتقادات اساطیری، مهر را رب‌النوع خورشید می‌دانستند. در یشت ۱۰، ۱۳ آمده است: «نخستین ایزد مینوی که پیش از خورشید فناناپذیر تیزاسب در بالای کوه هرا برآید» (اوستا، ج. ۱: ۳۵۶).

نیلوفر با آیین مهر، پیوندی نزدیک دارد. برخی معتقدند در صحنه زایش مهر، آن چیز که مانند میوه کاج است و مهر از آن بیرون می‌آید، غنچه نیلوفر است نه صخره»(یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۲). ارتباط نزدیک ایزدانی چون میترا و آناهیتا، نشانه اهمیت این گل است. در سنگ‌نگاره شاپور دوم در طاق بستان (تصویر ۱) میترا با هاله نور دور سر ایستاده بر نیلوفری خبر از اهمیت حضور در تقدیس اردشیر دوم پادشاه ساسانی به‌عنوان نگاهبان اقبال وی است. همچنین ابوالعلا سودآر آن را با ویکتوریا رگا در هندوستان تطبیق و بخشاینده فر پادشاهی نیز می‌داند (۱۳۸۴: ۷۴).

در جام دیلمان یکی از شهریاران شاید شاپور دوم ساسانی، در حال

تصویر ۱. کتیبه *تاج‌گذاری اردشیر دوم ساسانی*، پیکر سمت راست اهورامزدا، پیکر میانی اردشیر دوم ساسانی و پیکر سمت چپ الهه میترا (مهر).

تصویر ۲. *نوازندگان* (IB 6368)، سده ۹/۸ میلادی، مکشوف ویرانه خوچو، اندازه ۱۱/۲ × ۱۷/۲ سانتی متر، موزه دولتی برلین. منبع: (کایت، ۱۳۹۶: ۱۶۰)

کشتن گوزنی کمیاب نشان داده است. روی هر دو شانه شهریار، گل نیلوفر آبی به روشنی قابل رویت است(عادل‌زاده و نظری، ۱۳۸۹: ۱۰۵-۱۰۶). او در بینش اسطوره‌ای ایرانیان باستان ایزد توانا و از آفریدگان خدای یگانه (اهورا مزدا) محسوب می‌گشت. زرتشت در متن اسطوره‌های ایرانی اصلاحاتی به وجود آورد یعنی مقام الهه‌هایی اسطوره‌ای چون مهر و ناهید را به فرشتگان یا ایزدانی تنزل داد تا به وحدانیت و اصالت اهورامزدا خدشه‌ای وارد نگردد. مهرداد بهار با بررسی نسخه سغدی تولد بودا «در برابر میترا داور آفرینش همراه فرشتگان کوهستان..» این لقب را نقش داوری مهر در کیش زرتشتی می‌داند و در متن به بازتاب ایزد ودایی در کیش هندوها برابر با مهر ایزد مانوی که در آفرینش پایگاه بلندی دارد اشاره کرده است (اسماعیل‌پور ،۱۳۹۸: ۸۰).

گل سرخ و اورنگ نیلوفری در آثار مانوی

در نسخه *نیایش سغدی* (M801) یافت‌شده در ویرانه (الف) در خوچو؛ مانی که در مراسم بما، هبوط دوباره‌اش را انتظار می‌کشند، بودای مهر یا میترا خوانده شده است (کایت، ۱۳۹۶: ۱۴۷). شروو با جمع‌بندی از نگره‌های ویدنگرن و رودلف و نیولی بر این واقعیت تأکید ورزیده که مانی از اساطیر ایرانی شناخت کاملی داشت و خاطرنشان کرده بسیاری از عناصر زیربنایی طریقه‌اش را فقط می‌توان از ورای همین اسطوره‌های ایرانی دریافت (شروو، ۱۳۹۹: ۵۴). تصویر (۲) از سرودنامه برجسته ترکی به خط سغدی اویغوری متأخر است. عبارت چهار ایزد شهزاده‌وار در میان پاجوش‌های دنباله‌دار گل‌های سمت چپ بر زمینه سبز زیتونی به چشم می‌خورد. آنچه نظر این پژوهش را جلب کرده بوته گل سرخی است که از نیم‌رخ و تمام‌رخ – ز نمونه‌های ابتدایی گل سرخ در کتاب‌آرایی– قابل ملاحظه بوده و با حرکت خود به سمت بالا بر اورنگ قرمز رنگ؛ گویی بر شخصیت مهم مانوی با لباس طلایی تأکید ورزیده است.

تصویر (۳) نگاره *توبه‌کنندگان* است. هر دو برگ دارای یک متن

تصویر ۳. *توبه‌گران* (IB 8259) تک‌برگ ۱۹ × ۱۴/۷ سانتی متر، سده ۹، موزه دولتی برلین. منبع: (کایت، ۱۳۹۶: ۱۸۶)

فارسی میانه-پارتی به خط مانوی است. اخیرا زوندرمان[۴] آن را منتشر کرده است. (Sundermann, 1973, 98) آنان در برابر دو گزیده و اورنگ آنان بر گل‌های سرخ نیلوفری، زانو زده‌اند. به گمان، در اینجا آموزهٔ مهم مانوی نقش گردیده: هر چیزی ذی‌روح است و گیاهان نیز چنین‌اند. چنان که از مجموعه دست‌نوشته‌های مانوی گلن پیداست، کندن شاخه از درخت به منزله گناه و حتی قتل است. یک مانوی که روح یک درخت را خشکانده است، مستوجب زایش دوباره به همان گونه گیاهی است. هنریش پیشنهاد کرده در *ارژنگ* مانی محتملاً نگاره‌های شاخه‌های بریده با خون سرخ جاری از آنها بوده است. در اینجا شعله سرخ آشکارا از بریدگی کنار یک برگ سبز سر درمی‌آورد. پس گزیدگان نیز، به ویژه گزیده سمت چپ که کتابی در دست دارد، در حال اجرای مراسم توبه‌اند. در حقیقت، ما متونی در اختیار داریم که در آنها اهمیت فوق‌العاده توبه برای همه گناهان این چنینی تشریح گردیده است(کایت، ۱۳۹۶: ۱۱۹-۱۲۰). در تصویر (۳) که دو برگزیده (احتمالاً مارآمو) یکی از آنانست و با هاله‌های دور سر به‌طور قرینه بر اورنگ سرخ نیلوفری ایستاده‌اند، ما را یاد فرگرد سوم می‌اندازد «هنگامی که کشتی‌های روشنی حرکت کردند و به میان آنها رسیدند، فریشته به دو هیئت ظاهر شد، نرینه و مادینه و بر همه شهریاران نر و ماده آشکار گشت و با دیدار فریشته که اندام‌های زیبا داشت، همه شهریاران تاریکی بدو میل کردند... در پی چنین تمایلی، پنج گونه درخشانی را که بلعیده بودند، آزاد کردند» (Jonas,1970: 25-26). فریشته چون این نکته درمی‌یابد دو هیئت خویش را پنهان می‌سازد و تا آنجا که ممکن است تاریکی و روشنایی را که بر اثر حدوث انزال به شهریاران تاریکی پدیده آمده است از هم جدا می‌کند در حالی که بخش‌های پاک‌تر روشنی به بالا می‌رود. بخش‌های آلوده بر زمین فرو می‌افتدو آنجا هیئت گیاه به خود می‌گیرد (اسماعیل‌پور و بهار، ۱۳۹۴: ۱۸۵). «... گیاه، اسپرغم (گل) و مرغ و گیاهان بی‌دانه و گونه گونه روییدنی کشته و رویانده شد (همان: ۳۰۶) در هنر مانوی شیوه نقاشی پیروان مانی، دنباله هنر نقاشی ساسانی است و یکی از منابع عمده نقاشی و فن تصویر کتب خطی در هنر دوره اسلامی محسوب است (جدول ۱).

گل سرخ دوره اسلامی

در تبارشناسی گل سرخ به‌صورت ورد چندین بار در اوستا در وندیداد، فرگرد ۱۶ بند ۲ آمده است. در فارسی باستان وردا و در فارسی میانه و پهلوی ساسانی ورده و ورت آمده است. واژه ورد به معنای گل در نام بسیاری از آبادی‌های ایران باقیمانده است: «وردآورد» روستایی نزدیک تهران و شهر ورد زادگاه شیخ اشراق در زنجان. جز ء اول شهرورد (شهرد) که صورت صحیح کلمه سرخ است و واژه سرخ فارسی شکل قلب‌شده آن

جدول ۱. سیر تطور گل نیلوفر.

عنوان	سنگ‌نگاره	فلزکاری	پارچه بافی
هخامنشیان			----------
توضیح	نیلوفر دوازده‌پر، پلکان کاخ آپادانا تخت جمشید.	نیلوفر پیاله نقره، موزه بریتانیا. منبع: (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴: ۱۲۰)	
ساسانیان			
توضیح	کتیبه نیلوفر و گلسرخ، تیسفون، موزه متروپلیتن. منبع: (URL1)	گل نیلوفر و گلسرخ، درپوش سفال لعابی مجموعه نلسن؛موزه کانزاس سیتی. منبع: (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴: ۹۵)	گل نیلوفر و گلسرخ، ابریشمین، موزه دولتی برلین. منبع: (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴: ۱۹۸)
اسلامی			
توضیح	نیلوفر، کاشی سلجوقی یا ایلخانی، سده هشتم ه.ق، موزه هاروارد. منبع: (URL2)	نیلوفر و گل سرخ، استودان مسی طلا و نقره کوب، موزه آقاخان. منبع: (URL3)	نیلوفر و مرغان،ساتن سبز، سده ۸ ه.ق، مجموعه کاستلو و کیو. منبع: (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴: ۱۰۰۵)

و سهرورد به معنی سرخ گل است. ورت در دوره اشکانیان به ارمنستان رفته، از سوی دیگر به زبان آرامی و از آنجا به زبان‌های دیگر سامی از جمله عربی راه یافته است (سراجی و جوادی، ۱۳۹۹: ۳۹). گل فارسی از واژه کهن ورسا و صورت اوستایی آن از شرق به غرب گراییده و در اطراف دریای سیاه و مدیترانه به همین صورت رایج که یونانیان آن را به‌صورت ورُودون/ *Wroson* و بعدها با حذف (w) به‌صورت رودون/ *Roson* پذیرفته‌اند. واژه رودون یونانی با افتادن(n) به شکل رُز/ «Rose» و سپس در کشورهای اروپایی به‌صورت «Rose» در آمده است. نام دختر مهرداد اول در کتاب اردشیر پلوتارک رودگونه آمده یعنی گلگونه یا رزگونه (همانجا). گلبرگ، گل سرخ است (فره‌وشی، ۱۳۷۹: ۱۲۸). واژه سور در لغتنامه دهخدا سرخ‌رنگ معنا شده است. در کتاب *بندهش* از گل و نسترن با احترام یاد شده است (بهار، ۱۳۹۵: ۸۷). چنانچه نقش گل سرخ بر لباس پادشاه ساسانی در نقش برجسته شکارگاه و پارچه به‌دست‌آمده از دوره ساسانی قابل رویت است پوپ با بررسی نقش نیلوفر اعلام داشته

تصویر ۴. لباس سلطنتی با نقش گل سرخی، صحنه شکار گراز، طاق بستان. منبع: (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۶۶)

تصویر ۵. پارچه سوزن دوزی، لباس پادشاه ساسانی با نقش گل سرخ نشسته بر اورنگ، قرن ۷ یا ۸ پ.م، مجموعه دیوید. منبع: (URL4)

«در نقش‌پردازی عصر هخامنشی، هم به‌صورت نیم‌رخ و هم تمام‌رخ به شکل گلواره نقش عمده‌ای داشته است، هرچند به اشکال معدود، تجریدی و انتزاعی. در عصر ساسانی، نیلوفر آبی پر نقش‌ونگار شد و ارزش تزیینی آن کاهش و محتوای نمادین آن افزایش یافت. در سده‌های نخستین اسلامی یافتن آثار نیم‌رخ نیلوفر آبی مشکل است اما این تصویر می‌بایستی یا محفوظ مانده باشد یا در مسیری جداگانه در خاور دور ادامه یافته باشد مانند محراب گچبری ملک کرمان در دوره سلجوقی. در سده هشتم هجری این گل محبوب‌ترین دستمایه گل و گیاه‌پرداز در جهان اسلام است و در این زمان شکل آن آشکارا تحت تأثیر گسترده الگوهای چینی با گل چینی مهم دیگر یعنی گل صدتومانی(عودالصلیب) درآمیخته یا بدیل آن گردیده است بدان سان که در عصر صفوی تمایز این دو از یک تقریباً در امکان نیاید. نقش گل نیلوفر در عصر اسلامی متحول شد و به‌صورت گل شاه عباسی در عصر صفویه مورد استفاده قرار گرفت» (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴: ۲۷۶۰). هنرمند دوره اسلامی پس از گذشت سال‌ها از اسلیمی و ختایی بهره برده و بعد گل‌های ریز و برگ‌ها و لوتوس به وجود آمدند (زکی، ۱۳۶۴: ۴۱). این انتزاع و خلاصه‌نگاری موجبات جایگزینی نقش گل سرخ به جای پیامبر را مهیا کرد، هنرمندانی که ملهم از ادبیات با آشنایی صفات پیامبر چون خوشبویی و زیبایی، این گل را به سبب محدودیت تا مدت‌ها جایگزین شمایل پیامبر کردند. انتخاب گل سرخ به‌عنوان شاه گل‌ها نمادی از حضرت محمد (ص) نه‌تنها بین هنرمندان ایران بلکه ادیبان و نقاشان سرزمین های مسلمان دیگر چون عثمانی مرسوم شد (Grubar, 2014: 223-224).

گل سرخ پس از اسلام با مفاهیم مشابه رخ نموده و در کالبد ادبیات، هنر و عرفان جلوه کرده است. حسن بن منذر گوید: «وقتی پیامبر(ص) را به معراج بردند، زمین از دوری حضرت اندوهناک شد و درخت آصف را رویانید و چون حضرت به زمین بازگشت زمین خوشحال شد و گل سرخ را رویانید. بنابراین هرکس که خواهد بوی پیامبر را استشمام کند، گل سرخ ببوید.» پیغمبر فرمود: «گل سفید در شب معراج از عرق من خلق شد و گل سرخ از عرق جبرئیل و گل زرد از عرق براق.» همچنین از امام حسن (ع) نقل شده که پیامبر دو دست خود را پر از گل کرد و به من داد،

تصویر ۶. قالی *شکارگاه*، عمل غیاث‌الدین جامی، سال ۹۲۹ ه.ق، موزه پولدی پتزولی میلان. منبع: (URL5)

فرمود: این گل‌های دنیا و آخرت است (طبرسی، ۱۳۶۵: ۴۴-۴۵). نوعی تقدس بر معنای گل سرخ یا محمدی در فرهنگ اسلامی حاکم است که متکی براصل شمایل‌گریزی هنر این دوران، گل سرخ به‌عنوان نمادی از حضرت رسول (ص) رخ نموده است. همین است که تاکنون مردم با بوییدن گل محمدی بر اهل بیت صلوات نثار می‌کنند. نقل است از روزبهان بقلی (۵۲۲ ه.ق) «جرییل جمیل فرشتگان... بسان گل سرخ بود» (شایگان، ۱۳۷۳: ۳۲۶-۳۴۰) یا جمال صفت خداست و پیامبر از همه زیبایی عشاق برخوردار: چون گل می‌دیدی، به سرعت آن را ببوسیدی و بر چشم نهادی و گفتی: الورد الاحمر من بهاءالله (همان: ۳۵۳). از گل‌های نیلوفر آبی که در قالی‌های شکارگاه میلان مصور شده است خروس‌های هشیارو بیدار سر بر می‌آورند (تصویر۶) ... در ذهن ایرانیان این تمهید دوگانه‌ایست برای فراخواندن خورشید» (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۵: ۲۷۶۰ و ۲۷۶۵).

خروس

خروس در اوستایی *Xraoasaka*, *Xraosya*, *Xraosyoit* و پهلوی *Xros* است (هرن، ۱۳۵۶، ج. ۱: ۶۱۳-۶۱۴). ریشه واژه خروس از مصدر خرئوس(Khraos) در اوستا به معنای خروشیدن است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۲۴) و به‌عنوان مرغ ایرانی یا مرغ ماد به فرنگ راه یافته است (همان: ۳۲۶). در آیین میترایی خروس، نماد مهرپرستی و مقام شامخی دارد. در مراسم دینی، خروس سفید به میترا هدیه شده است (رضی،۱۳۸۱، ج. ۱: ۴۴۴-۴۴۵) و در سحرگاهان پرهیزکاران را برای نیایش بیدار می‌کند (همان: ۵۵۷). نقش خروس بر مهرابه‌ها و معابد مهری گواه اهمیت آنست (شین‌دشتگل، ۱۳۸۶: ۳۶). حضور سر خروس در پیکره‌های مفرغی لرستان (شین‌دشتگل، ۱۳۸۶: ۳۶-۳۷) نشان از حضور میترائیسم یا آیینی مرتبط و نزدیک به آن در این منطقه دارد (گیرشمن، ۱۳۷۸-۱۳۷۹، ج. ۲: ۱۶۳). بر روی سنگ مهری از زمان ساسانیان، سه عدد سر انسان وجود دارد که بر روی خروسی پیوند خورده است (همان: ۱۶۶). خروس به‌عنوان نمادی از رستاخیز است. در روایت فریدون، هربار که خروس بانگ برآورد زنجیری که ضحاک به‌وسیله

تصویر ۷. گل محمدی یا گل صدپر، اثر محمدباقر، سده دوازدهم ه.ق، کتابخانه ملی روسیه، منبع: (Folk,1985,131)

آن بسته شده و با لیسیدن آن را نازک کرده به حالت سابق بر می‌گردد. در زندوهومن یسنا -گزارشی از هفتمین فرگرد سوتگرنسک بخش مفقود اوستای کهن- (هدایت، ۱۳۴۴: ۶۹ -۷۲) آمده «...پس (یزد) سروش دست بهم زند و خروس شنود، چون خروس بانگ کند، بهره‌ای از ایشان آتش بهرام، و بهره‌ای آتش که نیمه شب بخانه بر افروزند بزند، بهره‌ای مینوی درون بزند و دیگران را سروش هما بزند» (همان: ۷۶). نقش‌های ویژه خروس روی پارچه‌های ساسانی، نشان از مفاهیم وابسته به فر ایزدی دارد (ریاضی،۱۳۸۲: ۲۷۳) (تصویر ۸). در بندهش، خروس تنها پرنده نر تخم‌گذار(بهار، ۱۳۹۵: ۸۵-۸۶) یکی از صد و ده سرده مرغان (همان: ۷۹) و آفریدهای اهورایی برای از بین‌بردن دیوان و جادوان (همان: ۱۰۳) است. در هادخت نسک جنگی دائمی بین خروس و بوشیانست (دیو بیکاری) وجود دارد که دیو بیکاری به مردان گوید:« بخوابید مردان گنه کار! بخوابید!» (J. Jamshedji, 1911: 106) در وندیداد، فرگرد هجدهم درفراز۱۴تا۲۹ آمده است:

> *زرتشت از اهوره‌مزدا پرسید کیست سروشاورز فرمانبر سروش پارسای نیرومندتن، منتزه سخت رزم‌افزار، خداوند برترمیش؟ اهوره‌مزدا پاسخ داد: ای زرتشت اشون! مرغی است به نام پرودرش. مرغی که هنگام بامداد بگاه بانگ بردارد: ای مردمان! بپاخیزد و بهترین اشه را بستایید که دیوان را فرو افگند. اینک بوشاسپ درازدست بر فراز سر شما آید و همه آفریدگان را که در همان دم بیدار شده‌اند، دیگر باره به خواب فرو برد. در نخستین پاس شب، آتش-پسر اهوره‌مزدا- خانه خدا را به یاری همی خواند و گوید: پیش از آنکه آزی دیو آفریده بدین جا آید و با مایه هستی من بستیزد و مرا نابود کند، مرا با هیزم پاک و با دستان پاک شسته، برافروز. در دومین پاس شب ... در سومین پاس شب آتش، سروش پارسا را به یاری همی خواند. در اسطوره‌های ایران باستان خروس، پرنده ویژه امشاسپند بهمن است و از جانب سروش، ایزد شب‌زنده‌دار، گماشته شده تا با بانگ خویش ظلمت را دور و مردم را بیدار کند.* (پورداوود، ۱۳۹۴، ج. ۱: ۱۱۲)

در *شاهنامه* فردوسی طهمورث، خروس و ماکیان را از بین پرندگان برای پرورش برگزید (جلالی مطلق، ۱۳۸۶، دفتر اول: ۳۶، بیت ۱۵-۱۶).

در دوره اسلامی این ویژگی خروس مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است چنانچه ابریق‌هایی با سری شبیه خروس یا دهانه یا لوله آن

تصویر ۸. خروس با فر ایزدی،پارچه دوره ساسانی، موزه واتیکان. منبع: (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴: ۲۰۱)

شبیه خروس است و نقش های گیاهی چون نیلوفر بر بدن آن اجرا شده است (تصویر۹). طهمورث نخستین شاهی بود که به خروس بانگ‌زدن را آموخت در اوستا به‌عنوان دیوبند او را می‌شناسند(J. Jamshedji, 1911: 111). کیومرث آن را پرنده آزادی و شجاعت و این موضوع را به فال نیک گرفت و دستور داد فرزندانش خروس را با کمال احترام پاسداری کنند، چنانچه هیچ دیوی نمی‌تواند وارد خانه‌ای شود که خروس وجود دارد (بلعمی، ۱۳۵۲، ج. ۱: ۱۱۷–۱۱۸؛ Mirkhond, 1832: 55-57). شاهان و پهلوانان ایران هرجا می‌رفتند خروس را به‌عنوان نشانه سپاه با خود می‌بردند (پورداود، ۱۳۵۶، بخش ۱: ۳۲۸). چنانچه در علامت‌های مذهبی دوره صفوی و قاجار دیده می‌شود (تصویر ۱۰). در بهرام یشت، بهرام ایزد پیروزی است و خود را به ده شکل در می‌آورد و گاهی خود را به شکل یک پرنده نشان داده که احتمالاً خروس است، به‌عبارتی مردی که موفقیت و پیروزی در کار خود می‌خواهد باید به درگاه آن دعا کند (Ibid.). خروس را حتی گاه را می‌پرستیدند (اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱۹۶)؛ چنانچه در *معراج‌نامه* احمدموسی فرشتگان در حال ستایش خروس

تصویر ۹. ابریق با دهانه خروس و نیلوفر، سده اول هجری، موزه قاهره. منبع: (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴: ۲۴۵)

تصویر ۱۱. خروس سفید بر اورنگ، *معراج‌نامه* احمد موسی، سده ۸ ه.ق، موزه توپقاپی استانبول، منبع: (URL6)

هستند (تصویر ۱۱). درباره معراج پیامبر آمده است: «رسول خدا افزود از عجائب مخلوقات خدا خروسی را دیدم که دوبالش در بطون زمین‌های هفتم و سرش نزد عرش پروردگار است و این خود فرشته‌ای از فرشتگان خدای تعالی است که او را آنچنان که خواسته خلق کرده، شنیدم که می‌گفت: منزه است پروردگار من هر چه هم که بزرگ باشی نخواهی دانست که پروردگارت کجاست، چون شان او عظیم است و این خروس دوبال در شانه داشت که وقتی باز می‌کرد از شرق و غرب می‌گذشت و چون سحر می‌شد بال‌ها را باز و به هم می‌زد و به تسبیح خدا بانگ بر می‌داشت و می‌گفت:

> *منزه است خدای ملک قدوس، خدای کبیر متعال، معبودی نیست جز خدای حیّ قیوم. وقتی این جملات را می‌گفت، خروس‌های زمین همگی شروع به تسبیح نموده بال‌ها را به هم می‌زدند و مشغول خواندن می‌شدند و چون او ساکت می‌شد همه آنها ساکت می‌گشتند. پرهائی ریز و سبز رنگ و پری سفید داشت که سفیدیش سفیدتر از هر چیز سفیدی بود که تا آن زمان دیده بودم و زغب (پرهای ریز) سبزی هم زیر پرهای سفید داشت آنهم سبزتر از هر چیز سبزی بود که دیده بودم.* (طباطبایی، ۱۳۶۷، ج. ۱۳: ۱۵)

در *معراج‌نامه* میرحیدر این دیدار تصویرسازی شده است (تصویر ۱۲). بنابر *تفسیر طبری* بر احادیث ذکرشده در باب خروس در *حیاة‌الحیوان* دمیری، پیامبر وصیت کرد خروس سپید دوست من و من دوست اویم

تصویر ۱۰. خروس نقره کوب، سده ۱۲، موزه هاروارد. منبع: (URL5)

تصویر ۱۲. دیدار پیامبر با خروس سفید، *معراج‌نامه* میرحیدر، سده نهم ه.ق، مجموعه دیوید کوپنهاگ، منبع: (URL7)

(دمیری، ۱۳۶۸،ج. ۱: ۴۸۹؛ طبری، ۱۳۳۹–۱۳۴۴، ج. ۴: ۹۱۳؛ یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۲۷).

تبیین نقش پیامبر و خروس در گل‌ومرغ صفوی تا قاجار

با قدرت‌گرفتن تبریز و دربار آق‌قویونلوها و چیرگی بر تیموریان آثاری از هرات به سمت تبریز گسیل داشته شد. در دربار پررونق شاه‌طهماسب هنرمندان به جانب تبریز و قزوین حرکت کردند. گلچینی از بهترین هنرمندان ایران در دربار او بودند در این زمان هنرمند جوانی تحت تربیت و نگرش صوفی‌مابانه دربار ترکمانان رشد پیدا کرد به نام سلطان‌محمد تبریزی.

سلطان‌محمد تحت تأثیر *معراج‌نامه* میرحیدر و احمدبن موسی، بهزاد و شاگردانش، نیز شعائر مذهبی اولین گل‌ومرغ مستقل را خلق کرد. این تأثیر از لحاظ موضوعی، شیوه اجرا و تکنیک در *خمسه* طهماسبی کاملاً هویداست. اما گل‌ومرغی که منسوب به او است با شیوه حل کاری بوده، گل‌ها شبیه به ختایی یعنی نیلوفر که در تاریخ پیش از اسلام منتسب به میترا و با تغییر ماهیت پس از اسلام به‌عنوان وجهی نمادین از رسول اکرم همراه خروسی که بر روی تاج گلی نشسته و گویی تسبیح می گوید، تصویر شده است. در این اثر(تصویر۱۴) خروس وجهی مشترک از لحاظ مضمونی با *معراج‌نامه*ها و نسبت آن با گل نیلوفر را تحکیم می‌بخشد.

ازین پس نسخ خطی مجلل و بی‌نظیری که برای شاهان و فرماندهان صفوی تولید می‌شدند مناظر متعددی را نشان می‌دادند که در آنها نه‌تنها درختچه‌های گل سرخ قبلی، بلکه پرندگانی[۵] نیز قابل شناسایی هستند که بر روی شاخه‌های درختان مشغول نغمه‌خوانی‌اند (سودآور، ۱۳۹۰: ۴۸) از مروجین اصلی این شیوه جدید در اصفهان شفیع عباسی بود. وی همانند پدرش رضا عباسی، سفارشات درباری زیادی را با طرح‌های گیاهی برای مرقعات اجرا کرد (همان: ۵۱). مکتب اصفهان شاهد دو شیوه نقاشی است یکی تکامل شیوه سنتی و دیگری فرنگی‌سازی که توسط محمد زمان و محمدعلی بیک جبه‌دار با مطالعه آثار غربی خصوصاً گراوورها آغاز و نقش پرندگان، پروانه‌ها، زنبورها و گل‌ها در کنار ساقه‌ها چهره نمود (آژند، ۱۳۷۹: ۷). گل‌ومرغی که از درون الگوهای بومی تیموری و صفوی تکامل پیدا کرد. این تحول دو دلیل دارد؛ یکی تغییر سلیقه ایرانیان و دیگری تعامل فرهنگی و هنری با اروپا که طی آن یک سبک جدید

تصویر ۱۳. خروس‌های قرینه، منتسب به غیاث‌الدین محمد، شیوه سیاه‌قلم، سده نهم، موزه توپقاپی استانبول.

دورگه بر پایه الگوهای اروپایی یا منتج شده از الگوهای اولیه مغول وارد آثار تزیینی ایرانی شد.

پس از حکومت کوتاه‌مدت نادرشاه، شیراز پایتخت سیاسی و هنری حکومت زند شد. در اواخر افشاریه نهضت مکتب گل توسط علی اشرف از ایل معروف افشار ارومی آغاز و با همراهی شاگردانش محمدباقر، محمدصادق و محمد هادی تثبیت شد. وی آثارش را با سجع زبعد محمدعلی اشرف است رقم می‌زد و احتمال دارد شاگرد محمد زمان بوده باشد (رهنورد، ۱۳۸۸: ۱۶۱) و شاگردانش این سجع را با هدف اعتلای نام استاد مرقوم کرده‌اند (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۳۶۹). محمد هادی در سجع خود نام استاد را چنین آورده است «صنع محمد زعلی اشرف است» و همچنین آقا باقر با سجع «باقر از لطف علی اشرف شد» (همان: ۳۶۹) و محمد صادق با سجع «صادق از لطف علی اشرف شد» ارادت خویش را به استادش بیان نموده‌اند (همان: ۲۵۸). این سجع‌ها هم بیان‌کننده مفهوم مذهبی و هم توسل هنرمندان به ائمه اطهار را نشان می‌دهد. چنانچه در دوره صفوی با رقم‌های «محمد شد شفیع هر دو عالم» (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۷) و «یا صاحب الزمان» (همان: ۷۳) و در دوره قاجار با «یا صادق‌الوعد» (آژند، ۱۳۹۴: ۱۲) «لطف حق هادی مهدی بود» (همان، ۱۳۹۶: ۱۵) و محمدباقر با رقم «یا باقرالعلوم» و فرزندش«یا امام حسن» و «گل بوستان محمدحسن» (همان، محمدباقر: ۱۴) یا آقا نجفعلی با رقم «یا شاه نجف» (همان، ۱۳۹۲: ۳۵) روبه‌روییم. علت این رقم‌های مسجع حاصل نگره‌های فتوت در صناعت ایران بود. این مودت از حدود فردی خارج شده و در قالب رفتارهای اجتماعی خودنمایی می‌کرد (جوکار و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۱). دیگر این که با مفهوم مذهبی‌بخشیدن به رقمه‌ها هنرمندان بتوانند مفاهیم حرفه‌ای خود را در لابه‌لای مفهوم مذهبی بگنجانند (آژند، ۱۳۹۶: ۴).

لطفعلی‌خان شیرازی نقاش اوایل عصر محمدشاه قاجار که تا اواسط عصر ناصرالدین شاه دست به قلم بود نخست تحت تأثیر و پیرو هنرمندان مذکور و در احیای تازه مکتب گل از ذوق یاران هنرمندش همانند آقا

تصویر ۱۴. گل ومرغ ه حل کاری، منسوب به سلطان محمد، سده دهم ه‌ق، مجموعه دیوید کوپنهاگ. منبع: (URL3)

تصویر ۱۵. گل‌ومرغ لاکی، شیوه‌پرداز، محمدهادی، سده دوازدهم ه.ق، مجموعه خلیلی. منبع: (خلیلی، ۱۳۸۶: ۱۳۷)

محمدحسن شیرازی بهره برد. در این هنگام ذهنیت نقاشانی که در شیراز فعالیت داشتند آنها را به جست‌وجوی منابع هنری عارفانه پیشین سوق داد و این نقاشان رمزها و نمادها را به روشنی در اشعار عارفانه احساس کردند (شهدادی، ۱۳۸۴: ۴۹). نقاش آنچنان تصرّف ماهرانه‌ای در ترسیم گل‌ها و پرندگان به خرج داده که به جرأت می‌توان گفت گاه یافتن نمونه این گل‌ها در طبیعت کاری مشکل و چه بسا ناممکن است (هادی، ۱۳۶۸: ۷۳). در آثار گل‌ومرغ ایرانی نوعی انتزاع آگاهانه قابل درک است. با بررسی این سیر تکامل و انتزاع آگاهانه هنرمندان ایرانی شاید بتوان استنباط کرد که هدف آنان بازگشت به همان گذشته مقدس بوده است.

این آثار مدارکی دال بر وجود رگه‌هایی از اشعار عرفانی مذهبی نیز هستند. این نوع نقاشی انعکاس تأثیر صوفی‌گری است. نمونه‌هایی که همراه با اشعار یا پرتره‌های صوفیان و شعرای عارف هستند به مضامین عارفانه اشاره دارند. بهشت و باغ توسط نگارگر با یک گل، بازگو شده و به او می‌آموزد تا خدا را در یک شکوفه بازتاب دهد. گل سرخ به‌عنوان سمبل پیامبران به خصوص حضرت محمد (ص) محبوبیت داشت و عقیده بر این بود که گل سرخ از قطره‌ای از عرق ایشان به وجود آمده است و همچنین نشانگر تصویری از بهشت است (Schimmel, 1976: 31). ترکیب گل‌ومرغ به طور فزاینده‌ای در تزیینات لاکی متون مذهبی و *قرآن* به‌کار می‌رفت. سهروردی، مرغ را به روح و جان آدمی تشبیه نمود که در انسان عارف و خداجوی، آرزوی پرواز و رهایی از قفس تن را دارد؛ به طوری که این شور و شوق به هنگام سماع جلوه‌گر می‌شود (صباغ‌پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۴۴). حضور مرغ که پیش تر نمادی از آگاهی بود در برخی آثار به شکل مرغ خواب ترسیم گردید (تصویر ۱۵) که با چشم‌بستن نوعی حالت خلصه معنوی هنرمند را پیش روی نهاده است.

نتیجه گیری

در این پژوهش سعی شد تداوم و اهمیت دو نقش‌مایه گل نیلوفر و خروس از دوره ایران باستان تا دوره اسلامی و تبدیل آن به گل‌ومرغ دوره صفوی و قاجار بررسی شود. نقش نیلوفر و خروس که در آیین مهر، نماد میترا بود با تأکید بر اورنگ‌های نیلوفری و گل‌سرخی مانوی در دوره اسلامی جای خود را به حضرت محمد (ص) و معراج ایشان داد. در بررسی *معراج‌نامه*‌ها تأثیرات هنری و فرهنگی پیش از اسلام پیداست، نمونه مهم دیدار پیامبر با خروس(تصویر ۱۲)، نشستن خروس بر اورنگ (تصویر ۱۱) که برای مانویان از اهمیت ویژه ای برخوردار بود یا استفاده از الگوهای متقارن که دوره پیش از اسلام مرسوم بود و در آثار دوره تیموری (تصویر ۱۳) نمایان شد، نشان از آگاهی هنرمندان نسبت به هنر پیشینیان خود است. هنرمندان صفوی و قاجار با تأکید بیشتر بر اصل چکیده‌نگاری و انتزاع تلاش کردند تا این الگوها را به سبک‌وسیاق زمانه خود ارایه دهند. در دوره صفوی اگرچه تمایل به نقش‌های سنتی بود ولی ظهور بروز نقاشی فرنگی موجبات تحول در طرح و نقش گل‌ومرغان را مهیا کرد. هنرمندان ذیل تلاش برای رسیدن به الگوهای ناتورالیسمی و واقع‌گرایی که از غرب آموختند مضمون‌های خود را از یاد نبردند و در دوره افشار و زند با بهره‌مندی از ذهن خلاق و متأثر از ادبیات عرفانی گل سرخ را به نمادی از حضرت محمد (ص) تبدیل کردند. ترکیب گل‌ومرغ را قاعده‌مندتر و با استفاده از گل‌های متنوع ترکیب‌های جدید پدید آورند اما در دوره اوایل دوره قاجار این ترکیب بر روی آثار کاربردی خصوصاً لاکی فزونی یافت و بیشترین کاربرد آن در این دوره جلد *قرآن* و ادعیه مذهبی بود که نشان از آگاهی هنرمندان نسبت به موضوع بود؛ چنانچه بهره‌مندی از مرغ خواب به‌عنوان نماینده احوال هنرمند و رقمه‌های مسجع و توسل به نام ائمه اطهار بر این حقیقت صحه می گذارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Christiane Grubar.
2. Layla S. Diba.
3. Jivanji Jamshedji.
4. Sundermann.

۵. به عقیده خانم لیلا دیبا این پرنده می‌تواند بلبل باشد.

فهرست منابع فارسی

قرآن کریم

آژند، یعقوب (۱۳۷۹)، تجدد و نوآوری در هنر اصفهان، نشریه *هنرهای زیبا*، ش. ۷، صص ۴-۱۰.

آژند، یعقوب (۱۳۹۲)، کارستان نجفعلی، نشریه *هنرهای زیبا*، ش. ۴، صص ۳۳-۴۲.

آژند، یعقوب (۱۳۹۴)، *محمد صادق*، تهران، پیکره.

آژند، یعقوب (۱۳۹۶)، رقم مسجع: علل و رویکرد مذهبی-اجتماعی آن، نشریه *هنرهای زیبا*، ش. ۲، صص ۱-۸.

آژند، یعقوب (۱۳۹۶)، *محمد باقر*، تهران: پیکره.

آژند، یعقوب (۱۳۹۶)، *محمد هادی*، تهران: پیکره.

اسدی طوسی، علی بن احمد (۱۳۵۴)، *گرشاسبنامه*، اهتمام حبیب یغمائی، تهران: طهوری.

اسماعیل پور مطلق، ابوالقاسم (۱۳۹۸)، *اسطوره، ادبیات و هنر*، تهران: چشمه.

بلعمی، محمدبن محمد (۱۳۵۳)، *تاریخ بلعمی تکمله و ترجمه تاریخ طبری*، به تصحیح محمدتقی بهار ، تهران: چاپ محمد پروین گنابادی.

بهار، مهرداد (۱۳۹۵)، *بندهش*، تهران: توس.

بهار، مهرداد؛ اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم (۱۳۹۳)، *ادبیات مانوی*، تهران: کارنامه.
پنجه‌باشی، الهه (۱۳۹۴)، مطالعه تحلیلی و تطبیقی نقشمایه مرغ در نقاشی‌های گل‌ومرغ لطفعلی شیرازی، فصلنامه *نگره*، ش. ۳۹، صص ۶۰-۷۵.
پوپ ،آرتور آپهام (۱۳۹۳)، *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
پوپ، آرتور آپهام؛ اکرمن، فیلیپس (۱۳۹۴)، *سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، مترجمان نجف دریابندری و دیگران، ویرایش زیر نظر سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.
پورداوود، ابراهیم (۱۳۵۶)، *فرهنگ ایران باستان*، تهران: دانشگاه تهران.
پورداوود، ابراهیم (۱۳۸۰)، *آناهیتا*، به کوشش مرتضی گرجی، مشهد: افراسیاب.
پورداوود، ابراهیم (۱۳۹۴)، *یشت‌ها*، به کوشش بهرام فره وشی، تهران، نگاه.
جوکار، جلیل؛ نجارپور جباری، صمد، و فیض‌اللهی، مریم (۱۳۹۵)، *نقاشی گل‌ومرغ*، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
خلیلی، ناصیر دیوید (۱۳۸۶)، *کارهای لاکی*، به اهتمام جولیان رابی، ترجمه سودابه رفیعی سخایی، مجموعه هنراسلامی، تهران: کارنگ.
دمیری، کمال‌الدین محمد (۱۳۶۸)، *حیاة الحیوان الکبری*، قم: رضی و ناصر خسرو.
دوستخواه،جلیل (۱۳۷۵)، *اوستا*، تهران: مروارید.
رضی، هاشم (۱۳۷۶)، *وندیداد*، ترجمه از متن اوستایی، مقدمه، تطبیق با ترجمه پهلوی آوانویسی فارسی، پژوهش‌های گسترده و واژنامه تطبیق، تهران: فکر روز.
رهنورد، زهرا (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی*، تهران: سمت.
ریاضی ، محمدرضا (۱۳۸۲)، *طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی*، تهران: گنجینه.
زکی، محمدحسن (۱۳۶۴)، *تاریخ نقاشی در ایران*، ترجمه ابوالقاسم سحاب، تهران: سحاب کتاب.
سراجی، نیلوفر؛ جوادی، شهره (۱۳۹۹)، نمادشناسی گلسرخ با تأکید بر فرهنگ و هنر ایران، *هنر و تمدن شرق*، ش. ۲۹، صص ۳۷-۴۶.
سودآور دیبا، لیلا (۱۳۹۰)، گل‌ومرغ، ترجمه فریبا بختیاری و رضا افهمی، کتاب *ماه هنر*، ش. ۱۶۰، صص ۴۶-۵۷.
شایگان، داریوش (۱۳۷۳)، *هانری کربن: آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی*، تهران: فرزان روز.
شروو، پرادز اُکتور (۱۳۹۹)، *عناصر ایرانی در کیش مانوی*، ترجمه محمد شکری فومشی، تهران: طهوری.
شهدادی، جهانگیر (۱۳۸۴)، *گل‌ومرغ، دریچه‌ای بر زیباشناسی ایرانی*، تهران: خورشید.
شین دشتگل، هلنا (۱۳۸۶)، خروس سفید از متن تا تصویر، *فرهنگ مردم*، ش. ۲۱ و ۲۲، صص ۳۴-۴۸.
صباغ‌پور، طیبه؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۹)، بررسی نقشمایه نمادین پرنده در فرش‌های صفویه و قاجار از نظر شکل و محتوا، فصلنامه *نگره*، ش. ۱۴، صص ۳۹-۴۹.
صدری افشاری، غلامحسین؛ حکمی، نسرین (۱۳۸۱)، *فرهنگ معاصر فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
طباطبایی، محمد حسین (۱۳۶۷)، *تفسیر المیزان*، ترجمه ناصر مکارم شیرازی، تهران: رجا.
طبرسی، حسین بن فاضل (۱۳۶۵)، *مکارم‌الاخلاق*، ترجمه سید ابراهیم میرباقری، تهران: فراهانی.
طبری، محمد بن جریر (۱۳۳۹-۱۳۴۴)، *تفسیر طبری*، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: دانشگاه تهران.
عادل‌زاده، پروانه؛ نظری، معصومه (۱۳۸۹)، بررسی جایگاه اساطیری نیلوفر آبی در ادبیات کلاسیک و معاصر فارسی، نشریه *علامه*، ش. ۲۷، صص ۹۹-۱۲۲.
عبدی، ناهید (۱۳۹۰)، *درآمدی بر آیکونولوژی*، تهران: سخن.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: سخن.
فره‌وشی، بهرام (۱۳۷۹)، *ایرانویج*، تهران: دانشگاه تهران.
قریب، بدرالزمان (۱۳۸۸)، *روایتی از بودا*، تهران: اسطوره.
کرتیس، وستا سرخوش (۱۳۹۸)، *اسطوره‌های ایرانی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳)، *احوال و آثار نقاشان قدیم*، تهران: مستوفی.
کلیم کایت، هانس یوآخیم (۱۳۹۶)، *هنر مانوی*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق، تهران: هیرمند.
گیرشمن، رومن (۱۳۷۸-۱۳۷۹)، *بیشاپور*، ترجمه اصغر کریمی، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
هادی، محمد (۱۳۶۸)، رهبران و رهروان مکتب گل، مروری بر احوال و آثار نقاشان قرن دوازدهم و سیزدهم هجری، فصلنامه هنر، ش. ۱۷، صص ۶۶-۷۵.
هدایت، صادق (۱۳۴۴)، *زندوهومن یسن و کارنامه اردشیر پاپکان*، تهران: کتاب‌های پرستو.
یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستانواره ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

فهرست منابع لاتین

Jivanji Jamshedji, Modi (1911), The Cock as a Sacred Red in Ancientt Iran, *Anthropological Papers*, Bomby: The Biritish India Press, S 104-121.
Jonas, H. (1970). *The Gnostic Religion*, Boston.
Mirkhond (1832), *History of Early Kings of Persia*, Editted by Rauzat-Ussafa By David Shea, London: Printed For The Oriental Translation Fund of Great Britain And Ireland.
Schimmel, Anne-Marie (1976), *The Celestial Garden in the Islamic Garden*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
Sundermann, W. (1973). *Mittlpersische und parthische Kosmogonische und Parabeltexte der Manichar* (Beliner Turfantexte V), Berlin.

فهرست منابع الکترونیکی

URL1: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322672
URL2: https://harvardartmuseums.org/collections/object/165422?position=1354
URL3: https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/tray-stand-akm726
URL4: https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/textiles/art/23-2011
URL 5: https://museopoldipezzoli.it/catalogo/#/dettaglio/119243_Tappeto%20di%20caccia
URL6: https://harvardartmuseums.org/collections/object/216125?position=24
URL7: https://iranicaonline.org/articles/meraj-ii-illustrations

URL8: https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/miniatures/art/13-2012

URL9: https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/safavids/art/82-2006

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)