دوفصلنامه جامعه شناسی تاریخی
دوره ۱۷، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۵
مقاله پژوهشی، صص ۳۹-۶۷

بررسی هنر میناکاری جامعهٔ صابئین مندائی خوزستان و نمادهای آن[۱]

بهادر قیم*[۱]، فاطمه پوربختیاری[۲]

۱. دانشیار گروه تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران
۲. دانشجوی دکتری، تاریخ ایران بعد از اسلام، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی تهران، تهران، ایران

چکیده

صابئین مندائی یکی از دیانت‌های آسمانی ایران و شهر اهواز مرکز معنوی آنان است. هنر میناکاری صابئین مندائی خوزستان یکی از مهم‌ترین جلوه‌های فرهنگ مادی و هنر سنتی این جامعه و بازتاب‌دهندهٔ باورهای دینی، هویت فرهنگی و تجربه تاریخی آنان است. با وجود پیشینه و اهمیت این هنر، نقوش به‌کاررفته در آثار میناکاری و نمادهای آن‌ها تاکنون به‌صورت منسجم و مستقل بررسی نشده‌اند؛ ازاین‌رو، شناخت نقوش و معانی نمادهای مرتبط با آنها در جامعه صابئین مندائی، مسئله اصلی این پژوهش است. هدف پژوهش، شناسایی و تحلیل نقوش رایج در هنر میناکاری صابئین مندائی خوزستان و تبیین مفاهیم مرتبط با آن‌ها است. این پژوهش با رویکرد تاریخی و روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است و داده‌ها از طریق مطالعات اسنادی، مصاحبه با استادکاران و بررسی نمونه‌هایی از آثار میناکاری گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که نقوش و نمادهای به‌کاررفته در این آثار، ریشه در باورهای دینی، زیست جهان جغرافیایی، آیین‌های مذهبی و سنت‌های فرهنگی جامعه صابئین مندائی دارند و در انتقال ارزش‌ها، حفظ سنت‌ها و تقویت هویت فرهنگی این جامعه نقش مؤثری ایفا می‌کنند. همچنین کاهش تعداد استادکاران، محدود شدن انتقال دانش و مهارت، گسترش تولیدات صنعتی و کاهش حمایت از صنایع‌دستی، تداوم این هنر را با چالش مواجه ساخته است. در نتیجه، میناکاری صابئین مندائی در دورهٔ معاصر ضمن حفظ مؤلفه‌های دینی، با جذب نقش‌مایه‌های محیطی، تاریخی و هویت مکانی به بازنمایی هویت چندلایه این جامعه تبدیل شده است. ازاین‌رو، تداوم این میراث نیازمند مستندسازی نقش‌مایه‌ها و دانش استادکاران و تقویت انتقال آن به نسل جدید است.

واژگان‌کلیدی: صائبین مندائی، خوزستان، میناکاری، صنایع دستی، نقوش و نمادها.

---

۱. این مقاله با حمایت مادی و معنوی بنیاد ملی علم ایران و مستخرج از طرح پژوهشی دکتر بهادر قیم با بنیاد ملی علم ایران به رشته تحریر در امده است.

*نویسنده مسئول: Email: ghayem.b@scu.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

صابئین یکی از چهار گروه اهل کتاب ذکر شده در قرآن هستند.[۲]بسیاری از نویسندگان اسلامی صابئین را ستاره‌پرست می‌دانند. شهرستانی (۴۷۹–۵۴۸ق) صابئین را مقابل گروه حنفیه [خداپرستان] قرارداده است (شهرستانی،۱۴۲۲: ۲۰۹). برخی نیز تمامی ملل قدیم را به دلیل پرستش ستارگان جزء صابئین دانسته‌اند (بن‌صاعد اندلسی، ۱۹۱۲: ۷؛ ابن العبری، ۱۳۷۷: ۱). درواقع این تلقی ازصابئین خطاست؛ زیرا قرآن، هیچگاه امت‌های ستاره‌پرست را در زمرهٔ اهل کتاب قرار نمی‌دهد. واقعیت امر این است که واژهٔ صابئین ذکرشده در قرآن با مفهوم آرامی آن و نه عربی آمده است. در زبان آرامی کلمه صابئین به معنای «فرورفتن در آب» و «تعمید» است (مصاحبه:سالم چحیلی،۱۳۸۸/۵/۱۴). ازاین‌رو برخی از متون متقدم اسلامی این گروه را «مغتسله» [تعمیدیان] نامیده‌اند (ابن‌ندیم،۱۳۴۳: ۶۰۶). بیرونی (۳۶۲–۴۴۲ق) میان اصطلاح «عبادیان» و «گروه نصاری جبره» تفکیک قائل شده و آن را بر صابئین تطبیق داده است (البیرونی، بی‌تا: ۳۱۴). دیانت صابئین جزء دیانت ابراهی تلقی می‌شود. خواستگاه جغرافیایی آنها منطقه فلسطین است که در متون مقدس مندائی جایگاه بالایی دارد (گنزا ربا، ۲۰۰۸: ۱۸). علل خارجی همچون تهاجم رومی‌ها و بابلی‌ها به سرزمین فلسطین (البیرونی، بی‌تا: ۳۱۸) و عوامل داخلی همچون آزار و تعقیب صابئین توسط بنی‌اسرائیل، خاصه یهودیان که منجر به قتل حضرت یحیی پیامبر صابئین شد (دینوری،۱۳۶۴: ۶۷؛ مسعودی،۱۳۷۸،ج۱: ۵۵)، موجب مهاجرت صابئین به منطقهٔ بین‌النهرین در دوره اشکانیان شد (مصاحبه: سالم چحیلی،۱۴/ ۵/ ۱۳۸۸).

یَردنا [رود اردن]، مقدس‌ترین رود در مجموعه فکری عقیدتی مندائیان است. در کتاب مقدس مندائیان آمده است که به امر خداوند فرشته‌ای به نام «منداد هیی» مأمور تعمید «هیبل زیوا [جبرئیل]» در یردنا شد (گنزا ربا، ۲۰۰۸: ۲۸). مقدس بودن آب اردن و تبدیل آن به نماد معلول این رویداد بزرگ است. در اینجا «تطهیر بخشی آب» بر «حیاط بخشی آن» تفوق دارد (لینگز، ۱۳۹۲: ۹۱). در متون مقدس مندائی آمده است که «آب» در کنار «آتش» در تکوین یکی از آسمان‌ها و پیدایش زمین و سختی آن و نیز پیدایش گیاهان و جانوران نقش اساسی دارد (دراشه ادیهیا، ۲۰۰۱: ۳۲). همچنین اینکه حضرت یحیی حضرت عیسی مسیح را در یردنا تعمید داد از نشانه‌های مقدس بودن آب در آیین مندائی است (همان: ۸۰). اصولاً آب در ادیان ابراهیمی که مندائیزم جزئی از آنها است، از نمادهای مقدس به شمار می‌آید. در داستان موسی و خضر آب

---

۲ . نصاری، یهودی، مجوس[زرتشتیان] و صابئین از گروههای اهل کتاب هستند که نام آنها در قرآن آمده است(قران کریم، بقره آیه۶۲؛ مائده آیه ۶۹؛ حج آیه ۱۷).

به صورت نماد حیات‌بخش ظاهر می‌شود (لینگز،۱۳۹۲: ۹۲)؛ اما در آیین مندائیزم به دلیل جنبهٔ تطهیربخشی آب، حتی طوفان نوح نوعی تعمید با آب به شمار می‌آید و برای آن مراسم خاصی با عنوان «دخرانی و لوفانی» یا «طعام آمرزش» انجام می‌دهند (چحیلی، بی تا: ۵).

هنر میناکاری صابئین مندائی در اهواز، افزون بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی و مهارت‌های فنی، حامل مجموعه‌ای از نمادها و مفاهیم است که بخشی از هویت تاریخی و اجتماعی این جامعه را بازنمایی می‌کنند. با وجود جایگاه این هنر در فرهنگ صابئین مندائی، دگرگونی‌های اجتماعی، کاهش شمار استادکاران، گسترش تولیدات صنعتی و تضعیف انتقال دانش بومی، تداوم این میراث فرهنگی را با چالش مواجه ساخته است. ازاین‌رو، شناخت نقوش و معانی نمادهای مرتبط با آنها در جامعه صابئین مندائی، مسئله اصلی این پژوهش است.

بررسی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که مطالعات انجام‌شده عمدتاً بر تاریخ، آیین‌ها، مردم‌شناسی، زرگری یا جنبه‌های فنی هنر میناکاری صابئین مندائی تمرکز داشته‌اند. بااین‌حال، پژوهشی انجام نشده است که به‌طور مستقل و جامع به بررسی نمادهای به‌کاررفته در هنر میناکاری و تبیین مفاهیم آن‌ها بپردازد. از این‌رو، هدف پژوهش فوق، شناسایی و تحلیل نقوش رایج در هنر میناکاری صابئین مندائی خوزستان و تبیین مفاهیم مرتبط با آن‌ها است. بر همین اساس، این پژوهش درصدد پاسخگویی به این پرسش است که نقوش به‌کاررفته در هنر میناکاری صابئین مندائی خوزستان چه مفاهیمی را بازنمایی می‌کنند؟ به نظر می‌رسد که نقوش به‌کاررفته در هنر میناکاری جامعه صابئین مندائی خوزستان، افزون بر کارکرد تزئینی، حامل مفاهیم نمادین هستند که با نظام اعتقادی، فرهنگ و شیوه زندگی این جامعه ارتباط دارند.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد تاریخی و به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. داده‌های پژوهش از طریق مطالعات اسنادی، مشاهده میدانی، مصاحبه حضوری و تحلیل آثار میناکاری گردآوری شده‌اند. در بخش اسنادی، منابع تاریخی، پژوهش‌های مرتبط و اسناد موجود درباره جامعه صابئین مندائی، پیشینهٔ تاریخی اشتغال مندائیان، هنر زرگری و میناکاری بررسی شد. همچنین نمونه‌هایی از آثار میناکاری موجود در کارگاه‌ها و مجموعه‌های شخصی و موزه‌ای مورد مطالعه قرار گرفت. جامعه پژوهش را استادکاران میناکار صابئین مندائی فعال در صنف زرگران اهواز تشکیل می‌دادند. با توجه به محدود بودن تعداد استادکاران این رشته، نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند انجام شد و چهار استادکار میناکار که بیش از ٤٠ سال سابقه فعالیت حرفه‌ای در زمینه

میناکاری داشتند، به‌عنوان مشارکت‌کنندگان پژوهش انتخاب شدند. ملاک انتخاب مشارکت‌کنندگان، سابقه فعالیت، تداوم اشتغال در حرفه میناکاری، آشنایی با شیوه‌های سنتی اجرا و تمایل به مشارکت در پژوهش بود. مصاحبه‌ها با پرسش‌های از پیش‌طراحی‌شده و به‌صورت حضوری انجام شد. پرسش‌های مصاحبه پیرامون پیشینه هنر میناکاری، منشأ و مفهوم نقش‌مایه‌ها، شیوه انتقال دانش و مهارت، کاربرد نمادها طراحی شد. هم‌زمان با انجام مصاحبه‌ها، مشاهده میدانی فرایند ساخت آثار و ثبت تصویری نقش‌مایه‌ها نیز انجام گرفت.

تحلیل داده‌ها هم‌زمان با گردآوری اطلاعات صورت پذیرفت. ابتدا متن مصاحبه‌ها پیاده‌سازی و چندین بار مطالعه شد. سپس مفاهیم استخراج و کدگذاری اولیه انجام گرفت. در مرحله بعد، کدهای مشابه در قالب مقوله‌های مشترک در قالب جداول طبقه‌بندی و با داده‌های حاصل از مطالعات اسنادی، مشاهدات میدانی و تحلیل آثار تطبیق داده شدند. در نهایت، با مقایسه و تلفیق یافته‌های منابع مختلف، مفاهیم مرتبط با نقوش به‌کاررفته در هنر میناکاری صابئین مندائی استخراج و تفسیر شد. برای افزایش اعتبار یافته‌ها، داده‌های حاصل از مصاحبه، مشاهده و منابع مکتوب با یکدیگر مقایسه و در قالب جدل و یافته‌های تحلیلی ارائه شدند.

ادبیات نظری

مادها و نقش‌مایه‌ها از مهم‌ترین عناصر هنرهای سنتی به شمار می‌آیند و افزون بر کارکرد زیبایی‌شناختی، می‌توانند بیانگر مفاهیم، باورها و ارزش‌های یک جامعه باشند. ازاین‌رو، بررسی نمادها و تبیین مفاهیم آن‌ها، زمینه شناخت لایه‌های معنایی آثار هنری و ارتباط آن‌ها با فرهنگ و شیوه زندگی جوامع را فراهم می‌کند. در هنر میناکاری نیز نقش‌مایه‌ها صرفاً عناصر تزئینی نیستند؛ بلکه می‌توانند حامل مفاهیم و معانی متعددی باشند که در بستر تاریخی، فرهنگی و اجتماعی شکل گرفته‌اند. بر این اساس، پژوهش حاضر با تمرکز بر نقوش به‌کاررفته در هنر میناکاری جامعه صابئین مندائی خوزستان، به بررسی و تبیین نمادهای مرتبط با آنها می‌پردازد.

پیشینهٔ پژوهش

بررسی پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد که مطالعاتی در حوزهٔ هنرهای سنتی، مردم‌شناسی آیینی و قوم‌نگاری صابئین مندائی انجام شده است؛ بااین‌حال، پژوهشی که به‌صورت جامع به بررسی نمادها و مفاهیم هنر میناکاری و نقش آن‌ها در بازنمایی فرهنگ قومی و مذهبی صابئین مندائی اهواز بپردازد، انجام نشده است. شریعت‌نیا در مقالهٔ «بررسی تطبیقی هنر میناکاری ایران و روسیه (عصر قاجار)» (۱۳۹۱)، به مطالعهٔ تحلیلی و تطبیقی هنر میناکاری دورهٔ قاجار و میناکاری قرن نوزدهم میلادی در روسیه و تحولاتی پرداخته که در این هنر در ادوار تاریخی رخ داده است. سهمدینی کشکولی در پژوهش «طراحی و ساخت زیورآلات مینای

صابئین مندائی با استفاده از تکنیک‌های فلزکاری دورهٔ سلجوقی» (۱۳۹۲)، با ریشه‌یابی نقش‌مایه‌های تزیینی زیورآلات صابئین، در جست‌وجوی راه تازه‌ای برای معرفی شیوهٔ کار آن‌ها بر روی زیورآلات صابئین و تلفیق این هنر سنتی با تکنیک‌های فلزکاری عهد سلجوقی بوده است. در پژوهش «پیوند کنشِ اقتصادی و هویت دینی‌قومیِ صابئین: مورد زرگران و میناکاران صابئی در اهواز» (۱۳۹۹)، گیلوائی و سمندی‌زادهٔ شوشتری به توصیف و تفسیر روی‌آوری صابئین مندائی اهواز به‌عنوان یک اقلیت قومی و دینی به حرفهٔ زرگری و میناکاری روی طلا و نقره و استمرار آن تا به امروز پرداخته‌اند. در مقالهٔ «تحلیل نقوش مینای سیاه (سیاه‌قلم) قوم صابئین مندائی اهواز بر اساس نظریهٔ بازتاب فرهنگی» (۱٤۰۰)، ذکاوتی و قاضی‌زاده به شناسایی نقوش هنر مینای سیاه و ارتباط این نقوش با فرهنگ قومی صابئین بر پایهٔ نظریهٔ بازتاب فرهنگی پرداخته‌اند.

پژوهش حاضر به لحاظ بینش و روش با تحقیقات فوق متفاوت است. بررسی مطالعات پیشین نشان می‌دهد که پژوهش‌ها را می‌توان در سه محور اصلی طبقه‌بندی کرد: مطالعات تاریخی هنر میناکاری، پژوهش‌های مردم‌شناختی دربارهٔ جامعهٔ صابئین مندائی و مطالعات مربوط به فنون ساخت زیورآلات. با وجود ارزش این پژوهش‌ها، بیشتر آن‌ها بر پیشینهٔ تاریخی، فنون اجرایی یا ویژگی‌های فرهنگی این جامعه تمرکز داشته‌اند و تحلیل مستقلی از نقش‌مایه‌های میناکاری به‌عنوان حامل مفاهیم دینی و فرهنگی ارائه نکرده‌اند. همچنین ارتباط میان نمادهای بصری، هویت فرهنگی و استمرار این هنر در دورهٔ معاصر کمتر مورد توجه قرار گرفته است. علاوه‌برآن، این پژوهش از رویکرد میان‌رشته‌ای بهره می‌گیرد و با تلفیق داده‌های تاریخی و تحلیل آثار هنری، موضوع را بررسی می‌کند؛ ازاین‌رو، درصدد است با اتکا به ابزارهایی همچون مشاهدهٔ میدانی و مصاحبه، به تطبیق و تلفیق داده‌های به‌دست‌آمده با منابع کتابخانه‌ای و تصاویر مشاهده‌شده پرداخته و هنر میناکاری را به‌عنوان حرفه‌ای هویت‌ساز در جامعهٔ صابئین مندائی تبیین کند.

گذری بر هنر میناکاری بر فلزات؛ فناوری لعاب، شیوه‌های اجرا و تطور تاریخی

مینا به‌طور کلی، پوششی شیشه‌ای، غیرشفاف یا مات است که از ترکیب شیشهٔ سرب با افزودنی‌های اکسید فلزی برای ایجاد رنگ یا کدرشدگی تولید می‌شود و به‌صورت لایه‌ای نازک بر بستر فلزی، غالباً طلا یا نقره، قرار می‌گیرد (پلندرلیت، ۱۳۸۲: ٤۳۱). مینا در تعاریف فرهنگ‌نگاری، مانند *فرهنگ عمید*، لعاب یا رنگی غالباً آبی برای تزئین ظروف طلا و نقره دانسته شده است (عمید، ۱۳۸۸: ۹۰۰). *فرهنگ معین* نیز آن را ماده‌ای از لعاب شیشه‌ای شفاف یا حائل می‌داند که برای نقش‌نگاری بر کاشی و فلزات به کار می‌رود (معین، ۱۳۸۸: ج ٤/ ٤). این فرآیند با ترکیب لاجورد، طلا و نقره و حرارت در کوره، پوششی شفاف و

کبود ایجاد می‌کند. مینا از نظر فنی، ماده‌ای است که بر فلز اعمال شده و با رنگ‌های لعاب‌دار در دمای بالا پخته و تثبیت می‌شود (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۳۳).

فلزات مورد استفاده در میناکاری، به‌صورت سنتی و مدرن، شامل مس، طلا، نقره، ورشو، آهن و برنج‌اند. هرچند میناکاری بر کاشی، سرامیک و شیشه نیز گزارش شده است؛ بااین‌حال، فلز بستر اصلی آن به شمار می‌آید و در میان فلزات، مس به دلیل ویژگی‌های فیزیکی مناسب، بیشترین کاربرد را دارد؛ اما در کارگاه‌های تخصصی، اجرای مینا بر فلزات گران‌بهایی چون نقره و طلا نیز رایج است (فقیهی، ۱۳۶۲: ۲۵۷–۲۵۸).

فرآیند میناسازی عبارت است از تزئین فلزات، از جمله طلا، نقره، برنج، آهن و فولاد با رنگ‌های لعاب‌دار که در کوره پخته و تثبیت می‌شوند (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۳۳). رنگ‌های مینا، که رنگ‌های آتشین یا نسوز نیز نامیده می‌شوند، طیف متنوعی دارند؛ برای نمونه، رنگ سیاه از اکسید آهن، سرب، اکسید کبالت و دی‌اکسید منگنز به دست می‌آید (فقیهی، ۱۳۶۲: ۲۵۸–۲۵۹).

مینا بر اساس شیوهٔ اعمال رنگ بر بستر فلزی، به سه دستهٔ اصلی تقسیم می‌شود :۱. مینای نقاشی‌شده؛ ۲. مینای حجره‌ای/ کلوزونه/ خانه‌بندی؛ ۳. مینای روحی/ سیاه‌قلم.

برای درک بهتر جایگاه فنی مینای روحی در سنت فلزکاری ایران، در جدول ۱، گونه‌های مختلف میناکاری بر اساس تکنیک و قدمت تاریخی طبقه‌بندی شده‌اند (ر.ک به: جدول ۱).

جدول ۱. گونه‌شناسی و سبک‌های میناکاری در ادوار تاریخی

ردیف	تصویر/ سبک مینا/ بازه زمانی	ردیف	تصویر/ سبک مینا/ بازه زمانی	ردیف	تصویر/ سبک مینا/ بازه زمانی
۱	 مینای برجسته و نقاشی شده/ (۱۳۵۰–۱۱۰۰م)	۲	 مینای خانه‌بندی طرح طاووس/ نمونه معاصر	۳	 مینای روحی یا سیاه قلم/ ساسانی
منبع	Metropolitan Museum of Art	منبع	آرشیو موزه دفینه تهران. شناسه: ٤٦٠١٩	منبع	Metropolitan Museum of Art

هنرمندان صابئین، با توجه به مشاهدات میدانی و تحلیل‌های انجام‌شده، بیشتر بر اجرای روش سوم، یعنی مینای «روحی»، تأکید دارند. فلزات گران‌بها مانند طلا و نقره در تکنیک مینای روحی (مینا با زمینهٔ حکاکی و قلم‌زنی)، غالباً به‌عنوان بستر استفاده می‌شوند. ابتدا طرح مورد نظر بر روی فلز از طریق قلم‌زنی و حکاکی در این روش ایجاد می‌شود؛ سپس این نقوش با رنگ‌های مینای شفاف رنگ‌آمیزی می‌شوند. این رنگ‌ها به دلیل خاصیت شفافیت و نبود کدورت، «روحی» نامیده می‌شوند. شفافیت رنگ در این تکنیک تابعی از عمق حفره‌های ایجادشده است؛ به‌گونه‌ای که عمق بیشتر به غلظت رنگی بیشتر می‌انجامد. این ویژگی امکان ایجاد جلوه‌های سایه‌روشن را فراهم می‌کند؛ اما در عین حال، زمینهٔ فلزی زیرین را نمایان نگه می‌دارد (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۳٦). عمقِ حفره‌ها، همان‌گونه که در جدول ۲ مشاهده می‌شود، رابطهٔ مستقیمی با شدت تیرگی رنگ دارد (ر.ک به: جدول ۲/ تصویر ردیف ۳).

جدول۲. ویژگی‌های فنی و نمونه‌های اجرایی مینای روحی صابئین مندائی اهواز

ردیف	تصویر	ردیف	تصویر
۱		۲	
۳		٤	

منبع تصاویر: نگارنده، اهواز، کارگاه زرگری طاووسی، ۱٤۰٤

میناکاری یکی از روش‌های پیشرفته تزئین سطوح فلزی است که به‌طور تاریخی بر فلزات گران‌بها، به‌ویژه طلا و نقره، به کار رفته است. انتخاب این فلزات جنبه‌ای فنی دارد؛ زیرا مقاومت آن‌ها در برابر

اکسیداسیون در مرحله حرارتی پخت لعاب، پیوند پایدار میان پوشش شیشه‌ای و بستر فلزی را تضمین می‌کند (هدایت اهوازی: ۵۵۲؛ کریمیان، ۱۳۷۵: ۷٤). ریشه‌های این فن در ایران به دوره هخامنشی بازمی‌گردد؛ شواهد نشان می‌دهد سنت‌های میناکاری ایرانی مبنای شکل‌گیری تکنیک‌هایی بوده‌اند که بعدها با عنوان «مینای بیزانس» شناخته شدند. این دانش فنی از طریق انتقال نسلی در طول تاریخ ایران تداوم یافته است (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۳٤). بازوبند طلای میناکاری‌شده‌ای با قطر حدود ۱۲ سانتی‌متر، از مهم‌ترین شواهد مادی آن است که به دوره هخامنشی نسبت داده شده و در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود (فقیهی، ۱۳٦۲: ۲۵۷) (ر.ک به: جدول ۳/ ردیف ۳).

کشف گنجینه‌های شمال ایران نشان می‌دهد که اشیای زینتی و فلزی نفیس در سده‌های ۵ـ٦ق/۱۱ـ۱۲م، در میان طبقات مرفه رواج گسترده داشت. نقره در این دوره، مهم‌ترین ماده در ساخت تزئینات بود و با تکنیک‌هایی چون قلم‌زنی، طلاکاری و «مینای سیاه» آراسته می‌شد. مینای سیاه غالباً در فرورفتگی‌های قلم‌زده به کار می‌رفت تا تضاد بصری چشمگیری با سطح براق نقره ایجاد کند. نمونه‌هایی چون گلاب‌پاش، عودسوز، ساغر و تنگ، و نیز اشیای کشف‌شده در نهاوند، متعلق به سردار «ابوشعاع اینجو تکن»، از جمله کمربندهای نقره‌ای طلاکاری‌شده، تسبیح‌ها و ساغر زرین، نشان‌دهنده کاربرد این شیوه در اشیای شخصی و حتی یراق‌آلات جنگی است. همچنین نام مالکان در گنجینه دیلمیان، بر ظروف سیمین با قلم‌زنی و پرکردن شیارها با مینای سیاه ثبت شده است (فریه، ۱۳۷٤: ۱۳).

شیوه‌های تزئینی در دوره‌های بعد، با افزایش استفاده از فلزات کم‌هزینه‌تر مانند برنج، تغییر یافت. حکاکی عمیق در این مرحله، بر سطح ظروفی چون آفتابه، لگن و شمعدان و پرکردن شیارها با پودر لعاب نقره‌ای رایج شد؛ روشی که گرچه از فلزات گران‌بها فاصله داشت؛ اما همچنان سنت بصری میناکاری را حفظ می‌کرد (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۳٤). هنر فلزکاری ایران در عصر سلجوقی به مرحله‌ای پیشرفته رسید و صنعتگران با ترکیب قلم‌زنی، برجسته‌کاری، زرنگاری و میناکاری، آثاری نفیس و ساختارمند پدید آوردند. مراکزی چون موصل، دیاربکر و ایران در نیمه قرن ٦ق/۱۲م، شاهد شکل‌گیری الگوی نوینی در تزئین آثار فلزی بودند. شماری از هنرمندان احتمالاً پس از تهاجم مغول، به غرب ایران، عراق، مصر و سوریه مهاجرت کردند و همین جابه‌جایی‌ها سبب پیوستگی و دشواری تفکیک میان فلزکاری ایران و موصل شد. حضور صنعتگران ایرانی در آثار امضاشده موصل نیز این فرضیه را تقویت می‌کند که هنرمندان ایرانی در شکل‌گیری برجسته‌ترین شیوه‌های فلزکاری اسلامی نقش مهمی داشته‌اند (زکی، ۱۳٦۳: ۲۵۷ـ۲٦۰).

تولید مصنوعات طلاکاری، نقره‌کاری و برنج‌سازی در دوره صفویه گسترش یافت و حتی فلزات آهنی

و فولادی نیز با پوشش طلا و نقره تزئین شدند. انتقال ارامنه جلفا به اصفهان در عصر شاه عباس اول صفوی، با هدف بهره‌گیری از توان اقتصادی و هنری آنان، در رونق صنایع و هنرهای فلزی پایتخت مؤثر بود. زیبایی‌شناسی فلزکاری و میناکاری در این دوره تحول یافت و ظروف نقره‌ای با نقوش مینیاتوری، مجالس بزم، صحنه‌های شکار، سوارکاری، نقوش درباری، اسلیمی و گل تزئین شدند (ویلسن، ۱۳٦٦: ۲۰۰). بنابراین سیر تحول فلزکاری و میناکاری ایران نشان‌دهنده تداوم سنت‌های فنی، تحول مواد و نقش‌آفرینی هنرمندان ایرانی در گسترش این هنر در جهان اسلام است.

فعالیت در حوزه فلزکاری و میناکاری پس از افول نسبی دوران صفویه، به دلیل شرایط متشنج سیاسی کشور، برای مدتی به رکود رفت (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۳٤). زرگران در عصر زندیه و به ویژه قاجاریه، بر تزئین ظروف با جنبه صنعتی‌تر تمرکز کردند و این تزئینات شامل کاربرد مینا و سنگ‌های قیمتی بود. استفاده فراگیر از رنگ قرمز در اکثر ظروف مینایی، از ویژگی‌های برجسته پالت رنگی دوره قاجار بوده است. همچنین تکنیک «بوته‌سازی» به عنوان یک شاخصه طراحی منحصربه‌فرد در هنر میناکاری این عصر شناخته می‌شود (دبیری، ۱۳٤٤: ۱۳). اشیاء بازمانده از دوره قاجاریه مزین به میناکاری، شامل اقلامی نظیر «اشکدان»، «گلاب‌پاش»، «گوشواره»، «قلیان» (کوزه و سر)، «کمربند»، «آفتابه لگن» و «قوطی سیگار» است (فقیهی، ۱۳٦۲: ۲۵۷).

صورت‌بندی مشاغل و گونه‌شناسی نقوش میناکاری صابئین مندائی در اهواز

اشتغال صابئین به فلزکاری، علاوه بر شرایط اقلیمی و محیطی محل سکونت، با تاریخ پر فرازونشیب آنان نیز ارتباط دارد. محدودیت اقلیت‌های دینی در زمین‌داری گسترده، دسترسی به مناصب قدرت و برخی مشاغل مرتبط با مواد غذایی، از نظر تاریخی ـ اجتماعی، موجب گرایش آنان به فعالیت‌های خدماتی، صنعتی و بازرگانی شد (عربستانی، ۱۳۸۳: ۲۱۲). آموزه‌های دینی صابئین مندائی درباره ارزش کار یدی و نیز جایگاه آنان به‌عنوان اقلیتی دینی و غیررسمی در این زمینه، زمینه‌ساز گرایش این گروه به مشاغل فنی مانند زرگری و میناکاری شد. صابئین ازاین‌رو به‌ویژه در اهواز و خوزستان به این هنر شهرت یافتند و شیوه‌ای منسوب به آنان پدید آمد که با عنوان «میناکاری سنتی» یا «طلای صُبَی» شناخته می‌شود. آنان اگرچه در مواقعی به فعالیت‌هایی مانند کشاورزی و دامداری می‌پرداختند؛ اما تمرکز اصلی‌شان بر تولید دست‌ساخته‌های هنری، زیورآلات و مصنوعات فلزی بوده است. این پیشینه حرفه‌ای به هنرمندان مندایی امکان داده است تا از طریق نَقْر و حکاکی بر سطوح فلزی، باورهای اعتقادی و روایت‌های تاریخی خود

را به زبان تصویر بازنمایی کنند (میثاقی و مرادمند، ۱۳۸۱: ۱۲۳).

ساخت «بلم» (قایق) نیز در برهه‌ای از تاریخ، از تخصص‌های آنان به شمار می‌رفت. کشاورزان عرب روستاهای خوزستان تا چند دهه پیش، ابزارهایی چون بیل، داس، خیش و برخی لوازم خانگی را از صابئین همان مناطق تهیه می‌کردند و این گروه در تولید صنایع آهنگری، نجاری، قایق‌سازی و ابزارهای آهنی مانند رکاب و دهنه اسب نقش مهمی داشتند (پورکاظم، ۱۳۸۰: ۳۲ـ۳۳).

سایر گزارش‌های تاریخی نیز بر این مهارت‌ها و مشاغلی همچون زرگری میان صابئین حویزه و دیگر شهرهای خوزستان همچون شوشتر، دزفول، فلاحیه [شادگان]، رامهرمز و محمره [خرمشهر] تأکید داشته‌اند (نجم‌الملک، ۱۳٤۱: ٦٥). منابع تاریخی همچنین زرگران خوزستان را عمدتاً صابئیان دانسته‌اند که از گذشته به ساخت زیورآلاتی چون گوشواره، آویزسینه، طوق‌گردن، خلخال و دستبند می‌پرداختند (نجم‌الملک، ۱۳٤۱: ۹٦؛ پورکاظم، ۱۳۸۰: ۳٤٤). استادکاران میناکار مندایی اهواز همچون طاووسی و درّاجی، زمان این حرفه را به چهار قرن گذشته نسبت داده‌اند (مصاحبه: نجاح طاووسی، ۱٤۰٥/٥/۱؛ شرای درّاجی، ۱٤۰٥/٥/۱). امام‌شوشتری (۱۲۸۱–۱۳٥۱ش) مولف کتاب «تاریخ جغرافیایی خوزستان» نیز شغل غالب آنان در اهواز و محمره را زرگری و در گذشته ساخت رکاب و دهنه اسب ذکر کرده است (امام شوشتری، ۱۳۳۱: ۱۷٦). دیگر پژوهشگران نیز بر همین موضوع تأکید داشته‌اند و صابئین عراق و خوزستان را غالباً زرگر، سازندهٔ زیورآلات زنانه و قایق‌های باری و مسافری معرفی کرده‌اند (ممتحن، ۱۳۳۷: ۳۷). همچنین حرفه‌هایی همچون قلم‌زنی، نقره‌کاری، آهنگری و قفل‌سازی نیز از مشاغل آنان دانسته شده است (یکتایی، ۱۳۱٦: ٤۲؛ مشکور، ۱۳۷۷: ۲۲۸). سایر منابع تاریخی خوزستان نیز بر صنعتگر و زرگر بودن این اقلیت تأکید داشته‌اند (میریان، ۱۳٥۲: ٤۱٦؛ حکمت، ۱۳٤۸: ۲۸۲؛ علم، ۱۳۹۸: ج ۱/ ۲٥). استادکاران میناکار مندائی بر مشاغلی همچون بلم‌سازی به ویژه در بستان، سوسنگرد و هویزه، نجاری و تراشکاری تأکید می‌کنند (مصاحبه: نجاح طاووسی، ۱٤۰٥/٥/۱؛ شرای دراجی، ۱٤۰٥/٥/۱).

حرفه زرگری در منابع مختلف، پس از اشاره به دین صابئین، به عنوان برجسته‌ترین ویژگی اجتماعی و اقتصادی آنان معرفی شده است. بررسی ویژگی‌هایی که طلا و نقره‌کاری صابئین را از دیگر انواع آن متمایز می‌سازد از این‌رو اهمیت دارد. ساخت و قلم‌زنی طلا و نقره در اهواز، از مشاغل رایج صنایع دستی به شمار می‌رود که عمدتاً توسط صابئین مندائی و به صورت موروثی انجام می‌شود (عربستانی، ۱۳۸۳: ۲۱۳) (ر.ک به: تصاویر ۱–۳: انتقال و تداوم هنر میناکاری در خاندان طاووسی). اقلام زیورآلات تولیدشده توسط هنرمندان مندائی، شامل گردنبند، دستبند، مدال، انگشتر، قوطی‌سیگار، گلدان، انواع سرویس‌های

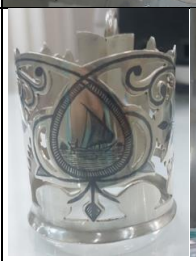
چای و قهوه‌خوری و سایر دست‌ساخته‌های هنری **می‌شود** (طرفی، بی‌تا: ۸۹) (ر.ک به: جدول ۳). نقوشی که مندائیان برای میناکاری به کار می‌برند، برگرفته از فرهنگ عمومی منطقه و عموماً دارای نمادهایی برآمده از اقلیم جغرافیایی هستند که مندائیان در آن حضور داشته‌اند (مصاحبه: نجاح طاووسی، ١٤٠٤/١١/٤).



تصویر۱. شیخ جبار طاووسی (چحیلی) (پدر) تصویر۲. شیخ نجاح طاووسی (پسر) تصویر۳. یاشا طاووسی (فرزند شیخ نجاح)

جدول ۳. دست‌سازه‌های میناکاری صابئین مندائی بر پایهٔ نقش‌مایه‌ها و کارکرد نمادین آنها

ردیف	تصویر
۱	 

ردیف	تصویر	
۲		
۳	 	 

ردیف	نقش	ریشه و نماد	تصویر	ردیف	نقش	ریشه و نماد	تصویر
۱	مسجد	ریشه در سنت معماری ایرانی–اسلامی به‌ویژه مساجدخوزستان . نماد هم‌زیستی صبی‌ها با مسلمانان.		۲	پل سفید	ریشه در تعلق مکانی و هویت شهری و نماد شهر اهواز.	

ردیف	تصویر						
۳	گل	ریشه در اندیشه دینی، نماد برکت و پاکی معنوی.		٤	نخل	ریشه در نماد کهن عربی– جنوبی بین‌النهرین و خوزستان، نماد استقامت و زیست طبیعی.	
۵	شتر و ساربان	ریشه در سنت بومی (بیابانی– کاروانی) جنوب ایران. نماد تحمل دشواری راه و پیوند با کاروان و تجارت.		٦	طاق کسری	ریشه در پیوند با میراث ساسانی و تاریخی فراتر از مرزهای دینی، نماد نوعی تأکید بر ایرانی‌بودن در کنار هویت مندائی.	
۷	الف. قایق	ریشه در بازنمایی ارزشهای مذهبی و معیشتی. نماد آیین‌های دینی مندائی در کنار رودخانه (کارون، دجله و فرات). قایق نماد هویت شغلی و صیادی.		۸	نقشه خوزستان	ریشه در خودآگاهی معاصر نسبت به جایگاه خوزستان در هویت مندائیان ایران. نماد ترکیب هویت قومی– دینی با سرزمین.	

منبع تصاویر: نگارنده اهواز، کارگاه زرگری طاووسی،۱٤۰٤/۱۱/۵

داده‌های مشاهده میدانی و دست‌ساخته‌های میناکاری جدول (۳) نشان می‌دهد که بخشی از این نقش‌ها،

مانند آب، گل و نخل، ریشه در سنت‌های دینی و باورهای کهن مندائی دارند؛ در حالی که نقش‌هایی همچون پل سفید، مسجد، نقشه خوزستان و حتی طاق کسری، بیش از آنکه صرفاً بازنمایی گذشته باشند، بیانگر پیوند هنرمندان با محیط جغرافیایی حافظه تاریخی و تجربه زیسته آنان در خوزستان امروز هستند. از این‌رو، می‌توان دریافت که هنر میناکاری مندائی در دوره معاصر از بازنمایی صرفِ نمادهای آیینی فاصله گرفته و به عرصه‌ای برای بازتاب هویت مکانی، هم‌زیستی فرهنگی و تعلق به سرزمین نیز تبدیل شده است. این تحول نشان می‌دهد که نظام نقش‌مایه‌ها همگام با تغییرات اجتماعی و فرهنگی جامعه، دچار بازخوانی شده و در کنار حفظ مؤلفه‌های دینی، عناصر جدیدی از هویت ایرانی و قومیتی را نیز در خود جذب کرده است.

هنر را در جهان‌بینی دینی می‌توان زبان جامعه دانست که ملهم از عقاید سنتی، باورهای فرهنگی و سنت‌های فکری جامعه است. این زبان جامعه رمزهایی دارد که در آن جامعه تعالی یافته است و روابطی علّی و معلولی دارد که گاه می‌توان از علّت به معلول رسید و بالعکس؛ بنابراین پژوهشگران با جمع‌آوری نشانه‌ها و خوانش نمادها و دلالت‌ها می‌توانند به عقیده و باورهای حاکم بر آن جامعه آگاهی یابند (ابراهیمی ناغانی و سامانیان باقرصاد، ۱٤۰۱: ۹۵). آنان هر نوع آب جاری بر زمین را سمبلی از یردنای آسمانی می‌دانند و کلیهٔ سنت‌های مندائی به یردنا یا همان آب جاری مرتبط می‌شود. رود اردن (جایگاه تبلیغ و موعظهٔ حضرت یحیی) خود سمبلی از یردنا است (ماهنامهٔ بیت مندا، ۱۳۹٤: ٤). مندائیان آب را مایهٔ حیات، تجدید جوانی، عنصر پاک‌سازی روان از گناهان، پدیدآورندهٔ درخت زندگی و محل استقرار نور می‌دانند؛ به همین دلیل در بخش‌های مختلف مراسم مذهبی و اجتماعی آن‌ها مانند تعمید، ازدواج، رشامه (وضو) و براخه (نماز)، آب مورد ستایش قرار می‌گیرد و از آن استفاده می‌شود (میثاقی و مرادمند، ۱۳۸۱: ۱۲۵). چهار عنصر تشکیل‌دهندهٔ کرهٔ خاکی به عقیدهٔ آنان (آتش، خاک، هوا و آب) به شمار می‌آیند و هر کدام دارای نمادهایی هستند (ماهنامهٔ بیت مندا، ۱۳۹۱: ۳). در نهایت، آب جاری رودخانه حس حَیّ و زنده بودن را در فرهنگ دینی مندائی بازنمایی می‌کند و دلالت بر ارزش‌های معنوی آنان دارد (مصاحبه: شرای درّاجی، ۱٤۰۵/۵/۱).

«نخل» نیز در نزد مندائیان درخت مقدس و منبع حیات است که در آیین و رسوم مذهبی از اجزای مختلف آن استفاده می‌شود (مصاحبه: کاترین سبک‌روح، ۱٤۰٤/۸/٤). گل یاس که در زبان مندائی «آس» نامیده می‌شود، گلی پنج‌برگ است که در کتب مندائی بارها از آن نام برده شده است و در مراسم مذهبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. «اکلیل» (حلقه‌ای ساخته‌شده از شاخه‌ای باریک از درخت آس–یاس)، یکی از مهم‌ترین ابزارهایی است که در مراسم مذهبی از آن استفاده می‌شود (ماهنامهٔ بیت مندا، ۱۳۹۳: ٤). گل‌های

دیگری نیز مانند «زنبق»، «نیلوفر» و «یاسمن» در صنایع فلزی مندائی به چشم می‌خورند که برای تزئین ظروف و زیورآلات به کار برده می‌شوند (ر.ک به: جدول ٤).

به کار گرفتن نقش «درفش» (پرچم مندائیان) در آثار میناکاری نیز به دلیل ارزش آن در مذهب مندائی است. این پرچم به لحاظ ساختاری از جنس ابریشم خام و به فرم شصت‌بندی بافته شده است که به صورت پیراهنی به همراه هفت شاخه از درخت یاس بر روی چوب افقی قرار گرفته است (مصاحبه: کاترین سبک‌روح، ١٤٠٤/٨/٤) (ر.ک به: جدول ٤). بنابراین پژوهشگران می‌توانند دلیل انتخاب نقش‌های آب، گل (به‌ویژه گل یاس) و درفش را اهمیت آن‌ها در مذهب مندائی و نماد دینی و آیینی بدانند. بررسی داده‌های حاصل از مطالعات اسنادی، مصاحبه با استادکاران میناکار و مشاهده آثار نشان می‌دهد که نمادهای دینی در هنر میناکاری صابئین مندائی صرفاً عناصر تزئینی نیستند؛ **بلکه** هر یک حامل بخشی از نظام اعتقادی و حافظه فرهنگی این جامعه‌اند. تکرار نقش‌هایی چون آب جاری، نخل، گل آس و درفش در آثار میناکاری، بیانگر پیوند عمیق میان باورهای دینی و زندگی روزمره مندائیان است؛ به‌گونه‌ای که این نمادها مفاهیمی چون طهارت، حیات، برکت، جاودانگی و تعلق به آیین مندائی را بازنمایی می‌کنند. یافته‌های میدانی نیز نشان داد که استادکاران در انتخاب این نقوش، بیش از آنکه به جنبه‌های زیبایی‌شناختی توجه داشته باشند، بر معانی آیینی و ارزش‌های موروثی آن‌ها تأکید دارند و انتقال این نقوش را بخشی از حفظ سنت‌های دینی و هویت فرهنگی جامعه خود می‌دانند.

اندیشه‌های دینی اگرچه یکی از اصلی‌ترین مضامین طراحی در هنر میناکاری مندائی به شمار می‌روند؛ اما مؤلفه‌های جغرافیایی و عناصر مرتبط با محیط طبیعی نیز در این زمینه بسیار قابل توجه هستند (مصاحبه: نجاح طاووسی، ١٤٠٥/٥/١). دست‌سازه‌های آن‌ها بیشتر مزین به تصویرهایی نظیر «پل معلق اهواز»، «طاق کسری»، «مناره اماکن مقدس»، «قایق»، «درخت خرما» و «شتر و ساربان» است (طرفی، بی‌تا: ٩٠) (ر.ک به: جدول ٣). مسجد به صورت تک‌گنبدی یا دارای دو گنبد و تک‌مناره در آثار میناکاری صابئین دیده می‌شود که عموماً به دلیل شباهت آن به مندی در عبادتگاه مندائیان است که گلدسته و محل عبادت دارد. وجود مساجد مختلف در شهرهایی که صابئین در آن ساکن بودند، می‌تواند از مهم‌ترین دلایل ماندگاری این نقش در آثار هنری آن‌ها باشد.

خرما با نام عبری «سندرکا» در کتاب گنزاربا دارای مفهومی مقدس دارد و انتخاب نقش‌هایی مانند نخل، علاوه بر اعتقادات دینی، از نظر موضوعی با جهان جغرافیایی و آثار تاریخی محل سکونت مندائیان ارتباط دارد. مشاهده نقش قایق بر هنر میناکاری مندائی علاوه بر آن، احتمالاً به این دلیل است که بلم‌سازی

از جمله مشاغل سنتی بود که مندائیان پیش از طلا و نقره‌کاری به آن اشتغال داشتند و به دلیل اهمیت و شاخص هنر افزارمندی در صنایع دستی آن‌ها ماندگار شد (مصاحبه: نجاح طاووسی، ۱۴۰۵/۵/۱). به نظر می‌رسد نقش شترها به صورت کاروان به همراه ساربانی که در بین آن‌ها در حال حرکت است به مهاجرت صابئین و استفاده فراوان آن‌ها از این حیوان در منطقه گرمسیری و بیابانی اشاره دارد.

همچنین «کپر»، «حیوانات» و «پرندگان» از نقوشی هستند که به دلیل سکونت در کنار آب‌های جاری و سرزمین‌هایی با شرایط جغرافیایی منحصر به خود در صنایع فلزکاری مندائیان نفوذ کرده است (میثاقی و مرادمند، ۱۳۸۱: ۱۲۵). کپر نمایانگر این امر است که صابئین مردمانی دامپرور بودند و از کپر استفاده می‌کردند. آنان کپرها را به شکل خانه‌ای متشکل از نی می‌ساختند و در هنگام کوچ‌نشینی و تغییر محل زندگی از آن استفاده می‌کردند؛ بنابراین کپر دلالت بر محل زندگی، نوع سکونت و نماد سادگی داشته است (مصاحبه: شرای درّاجی، ۱۴۰۵/۵/۱) (ر.ک به: جدول ٤).

وجود آثار تاریخی از جمله «شیر سنگی» در محل سکونت مندائیان، دلیل به کار گرفتن این نقوش در هنر میناکاری آنان است (میثاقی و مرادمند، ۱۳۸۱: ۱۲۵–۱۲۶) (ر.ک به: جدول ۵). نجاح طاووسی، جواهرساز میناکار از خاندان طاووسی، اگرچه معتقد است که شیر سنگی جزو فرهنگ خوزستان به شمار نمی‌آید و در آثار میناکاری ایشان اثری از این نقش دیده نمی‌شود (مصاحبه: نجاح طاووسی، ۱٤۰٤/۱۱/۵). «شیر سنگی نشسته» به عقیدهٔ ایشان احتمالاً در هنر ایلامی نماد قدرت است؛ اما به شکل امروزی بیشتر به سنت بختیاری در دوره‌های متأخر مربوط است. این نقش در هنر مندائی ممکن است به‌عنوان عنصری الهام‌گرفته از محیط فرهنگی منطقه، نه به‌عنوان نماد دینی یا اصلی خوزستان استفاده شود. ظرفیت جغرافیایی محل سکونت مندائیان در واقع به همراه توان بالقوه مهارت‌ورزی آن‌ها در صنایع دستی، زمینه‌ساز خلق آثاری شد که به لحاظ مفهومی یادآور ویژگی‌های فرهنگی، قومیتی و زیست‌جهان جغرافیایی آن‌ها بوده است.

صابئین مندائی از مصر به اورشلیم و رود اردن مهاجرت کردند؛ سپس یک دورهٔ کوتاه در بابل زندگی کردند و مجدداً به اورشلیم بازگشتند. آنان بعدها به کنار رود فرات و جنوب بین‌النهرین، سوریه و سرزمین حرّان رفتند و سرانجام در خوزستان ساکن شدند (میثاقی و مرادمند، ۱۳۸۱: ۱۲۳). هم‌زیستی تاریخی مندائیان با یهودیان در نواحی بابل و اورشلیم زمینه‌ای برای تبادل و تأثیرات فرهنگی فراهم آورد. رواج نقوشی چون «ماه» و «ستاره» در میناکاری مندائی نیز به نظر می‌رسد در همین بستر شکل گرفته و به‌عنوان عنصری وام‌گرفته از سنت‌های نمادین یهودی در تزیینات آنان استمرار یافته است (ر.ک به: جدول ۵).

جدول٤ . نقوش و نمادهای دینی رایج در میناکاری زیورآلات صابئین مندایی اهواز

ردیف	نقش	نماد	تصویر	ردیف	نقش	نماد	تصویر
۱	آب	مناسک مذهبی، اندیشه دینی		۲	گل آس (یاس) زنبق نیلوفر یاسمن	اندیشه دینی	
۳	درفش	آیین مذهبی، اندیشه دینی					

منبع تصاویر: نگارنده، اهواز، کارگاه زرگری طاووسی،۱٤۰٤/۱۱/۵

یافته‌های جدول (٤) نشان می‌دهد که بخش قابل توجهی از نقش‌مایه‌های میناکاری صابئین مندائی ریشه در آیین‌ها و مناسک مذهبی دارد. آب، گل آس و درفش بیش از آنکه عناصر تزئینی باشند، بازنمایی باورهای دینی بنیادین این جامعه‌اند. تکرار این نقش‌ها در آثار استادکاران مختلف نشان می‌دهد که انتقال مفاهیم دینی از طریق هنر همچنان استمرار یافته است و زیورآلات مینایی نقش مهمی در حفظ حافظه فرهنگی جامعه ایفا می‌کنند.

جدول ۵. نقوش و نمادهای محیطی و جهان جغرافیایی رایج در میناکاری زیورآلات صابئین مندائی در اهواز

ردیف	نقش	نماد	تصویر	ردیف	نقش	نماد	تصویر
۱	قایق	پیوند با اقلیم – محیط طبیعی – مشاغل سنتی		۲	نخل	پیوند با اقلیم – محیط طبیعی	

ردیف	نقش	نماد	تصویر	ردیف	نقش	نماد	تصویر
۳	کپر	پیوند با اقلیم – محیط طبیعی		٤	پرندگان	پیوند با اقلیم – محیط طبیعی	
۵	شتر	پیوند با اقلیم– محیط طبیعی		٦	آهو	پیوند با اقلیم – محیط طبیعی	

منبع تصاویر: نگارنده، اهواز، کارگاه زرگری طاووسی،۱٤۰٤/۱۱/۵

یافته‌های جدول (۵.) نشان می‌دهد که برخلاف تصور اولیه مبنی‌براینکه میناکاری منذائی را صرفاً هنری مذهبی می‌داند، یافته‌های میدانی نشان می‌دهد که فراوانی نقش‌های مرتبط با اقلیم و محیط زندگی کمتر از نقوش دینی نیست. نقش‌هایی مانند نخل، قایق، شتر، پرندگان و کپر بازتاب مستقیم شرایط زیستی، مشاغل سنتی و جغرافیای خوزستان هستند؛ بنابراین تجربه زیسته و محیط طبیعی در کنار باورهای دینی، مهم‌ترین منبع الهام نقش‌پردازی در این هنر محسوب می‌شود.

جدول٦. نقوش و نمادهای تاریخی– هویت مکانی در میناکاری صابئین منذائی اهواز

ردیف	نقش	نماد	تصویر
۱	طاق کسری مشهورترین بنای پادشاهان ساسانی در بین‌النهرین	اقلیم جغرافیایی، هویت تاریخی– مکانی در روزگاری است که در سرزمین بین النهذرین و در کنار این سازه زندگی می‌کردند.	

ردیف	نقش	نماد	تصویر
۲	پل؛ سمبل شهر اهواز	اقلیم جغرافیایی، هویت تاریخی- مکانی	
۳	مسجد	اقلیم جغرافیایی، هویت تاریخی- مکانی	

منبع تصاویر: نگارنده، اهواز، کارگاه زرگری طاووسی،۱٤۰٤/۱۱/۵

یافته‌های جدول (٦) نشان می‌دهد که حضور طاق کسری، پل سفید و مسجد پیوند هنر میناکاری با حافظه تاریخی و فضای فرهنگی محل زندگی هنرمندان را بیان می‌کند. این نقش‌ها نه به دلیل تعلق مستقیم به آیین مندائی، بلکه به واسطه زندگی چندصدساله آنان در خوزستان و بین‌النهرین وارد هنر میناکاری شده‌اند و نشان می‌دهند که هویت بصری این هنر حاصل تعامل میان سنت دینی و محیط تاریخی است.

جدول۷. تحلیل مفهومی نقش‌مایه‌های میناکاری صابئین مندائی بر پایه تحلیل داده‌های میدانی و اسنادی

ردیف	مفهوم اصلی	نقش‌مایه‌ها	منبع داده	برداشت تحلیلی
۱	نمادهای دینی	آب، گل آس، درفش	مصاحبه + منابع	بازنمایی باورهای مذهبی و استمرار آیین‌ها
۲	نمادهای محیطی	نخل، قایق، کپر، پرندگان، شتر	مصاحبه + مشاهده میدانی	انعکاس زیست جهان جغرافیایی و اقلیم خوزستان
۳	نمادهای تاریخی	پل، طاق کسری، مسجد	مصاحبه+ مشاهده میدانی	بازنمایی هویت مکانی و حافظه تاریخی

منبع: نگارنده، بر پایهٔ یافته‌های پژوهش حاضر

سیم و زر مذهبی؛ تکنیک‌ها و نقوش میناکاری بر فلزات گرانبها در فرهنگ صابئین مندایی

هنر میناکاری مندائی در شکل کنونی حدودا ۳۰۰ سال در شهرهای خوزستان همچون اهاز، دزفول و شوشتر قدمت دارد. این هنر معمولاً بر روی نقره و طلا انجام می‌شود؛ زیرا این فلزات قابلیت مناسبی برای حکاکی و قلم‌زنی دارند (مصاحبه: شرای دراجی، ۱/ ۵/ ۱۴۰۵). انتخاب نقره علاوه بر دلایل فنی، به درخشش و رنگ سفید آن نیز مرتبط است که نزد مندائیان نماد نور به شمار می‌رود؛ درحالی‌که طلا نماد خورشید و درخشندگی آن است. استفاده از مینای سیاه نیز به سبب ایجاد تضاد با سفیدی نقره و افزایش جلوه بصری آن صورت می‌گیرد (مصاحبه: نجاح طاووسی، ۱۴۰۴/۱۱/۵). امروزه علاوه بر مینای سیاه، از مینای رنگی و اکسید فلزات مختلف نیز استفاده می‌شود که رنگ‌های آن بازتابی از عناصر طبیعت است؛ از جمله قرمز، بنفش و سفید که یادآور گل‌ها به‌ویژه گل یاس‌اند. سبز نماد طراوت و سرسبزی گیاهانی مانند نخل، و نیلی الهام‌گرفته از رنگ آسمان است (میثاقی و مرادمند، ۱۳۸۱: ۱۲۳) (ر.ک به: جدول۲)

اگرچه در گذشته حدود ۹۵ درصد کارگاه‌ها بر روی نقره فعالیت می‌کردند و میناکاری برروی طلا محدود بود؛ اما امروزه به دلیل گرانی حدوداً صدرصد میناکاری بر روی نقره انجام می‌شود و مینای طلا تقریباً مرده است (مصاحبه: نجاح طاووسی، ۱/ ۵/ ۱۴۰۵). در فرایند تولید، ابتدا با استفاده از قالب، فرورفتگی‌هایی در قطعه ایجاد می‌شود تا نقش مینا برجسته شود. سپس پودر لعاب در این فرورفتگی‌ها ریخته و با حرارت‌دهی از زیر و رو ذوب می‌شود. پس از توقف حرارت، قطعه ۵ تا ٦ دقیقه برای سرد شدن رها می‌شود (مصاحبه: نجاح طاووسی، ۱۴۰۴/۱۱/۵).

مرحلهٔ پرداخت به دلیل تفاوت در ویژگی‌های مواد متفاوت است؛ مینای رنگی به دلیل شکنندگی با سنگ ساب و مینای مشکی به دلیل نرمی، انعطاف و چسبندگی بیشتر با سوهان پرداخت می‌شود. در پایان، خطوط حاصل از سوهان با کاغذ سمباده برطرف شده و با شستشوی آب و صابون، کار نهایی می‌شود. برای قلم‌زنی و حکاکی، اگر شیء النگو یا انگشتر باشد از «میل» به عنوان تکیه‌گاه و اگر پلاک باشد از«لاک مخصوص» (ساخته شده از موم و پلاستیک) استفاده می‌شود که پس‌از اتمام کار پاک می‌شود (میثاقی و مرادمند، ۱۳۸۱: ۱۲۷؛ مصاحبه: شرای دراجی، ۱/ ۵/ ۱۴۰۵). افرادی مانند «شیخ جبار طاووسی»، «مصباح طاووسی»، «فرحان چحیلی» و «طالب درَاجی» از استادان مشهور و ماهر در قلم‌زنی مینا محسوب می‌شدند. ابزارهای مورد استفاده در این حرفه عمدتاً دستی هستند و تمام مراحل به صورت سنتی انجام می‌گیرد (مصاحبه: نجاح طاووسی، ۱/ ۵/ ۱۴۰۵؛ شرای دراجی، ۱/ ۵/ ۱۴۰۵). تفاوت مینای دست‌ساز و صنعتی در فرآیند تولید، ویژگی‌های بصری و شیوه اجرا دیده می‌شود. مینای دست‌ساز در ابتدا رنگی طوسی‌مانند دارد

و پس از پرداخت به سیاه تبدیل می‌شود و معمولاً با قلم‌زنی دستی همراه است. در مقابل، مینای صنعتی از همان ابتدا سیاه و براق و فاقد قلم‌زنی است (مصاحبه: نجاح طاووسی، ۵/ ۱۱/ ۱۴۰۵). مینای سنتی مات است و به صورت دست‌ساز با ترکیب عناصری همچون مس و سرب ساخته می‌شود؛ درحالی‌که مینای صنعتی براق و شفاف است (مصاحبه: شرای درَاجی، ۱/ ۵/ ۱۴۰۵) (ر.ک به: جدول۲)

جدول۸. ابزارهای سنتی و مراحل ساخت زیورآلات مینایی صابئین مندایی بر اساس داده‌های میدانی

ردیف	تصویر	مرحله تولید و ابزار	ردیف	تصویر	مرحله تولید و ابزار
۱		ذوب طلا و تبدیل به شمش. انبر– مشعل	۲		نورد و آماده سازی شمش با ضخامت مناسب. چکش – سندان
۳		فرم دهی قطعه گیره– چکش– سنبه	٤		آماده‌سازی و زبر کردن سطح برای پذیرش مینا قلم فلزی– منتر

ردیف	تصویر	مرحله تولید و ابزار	ردیف	تصویر	مرحله تولید و ابزار
۵		اجرای مینا مواد مینا- مشعل	٦		پرداخت نهایی سوهان- صفحه میز کار- سنگ ساب (موتور پرداخت)

منبع تصاویر: نگارنده، اهواز، کارگاه زرگری طاووسی،۱۴۰٤/۱۱/۵؛ مصاحبه: نجاح طاووسی، ۵/ ۱۱/ ۱٤۰٤؛ شرای درَاجی، ۱/ ۵/ ۱٤۰۵

بررسی داده‌های میدانی و محاحبه با میناکاران مندایی در جدول (۸) نشان می‌دهد که تولید زیورآلات مینایی در کارگاه‌های صابئین مندایی مجموعه‌ای از مهارت‌های به‌هم‌پیوسته است و استادکار، تمام مراحل تولید را از انتخاب و آماده‌سازی فلز تا اجرای مینا و پرداخت نهایی شخصاً انجام می‌دهد. به‌گونه‌ای که هر مرحله نیازمند مهارت و ابزار ویژه‌ای است. این امر نشان می‌دهد که دانش فنی میناکاری صرفاً در محصول نهایی متجلی نیست؛ بلکه در توالی مراحل ساخت، ابزارهای اختصاصی و تجربه استادکاران نیز بازتاب می‌یابد. استمرار این نظام مهارتی، وابسته به انتقال تجربیات میان نسل‌های مختلف است و کاهش تعداد استادکاران، این چرخه انتقال دانش را با چالش روبه‌رو ساخته است.

نتیجه‌گیری

بر اساس داده‌های اسنادی، مشاهده آثار و مصاحبه با استادکاران، می‌توان نتیجه گرفت که پاسخ به پرسش این پژوهش را نمی‌توان در یک نظام معنایی صرفاً دینی یا تزئینی جست‌وجو کرد؛ بلکه نقش‌مایه‌های این هنر حاصل برهم‌کنش سه حوزه اصلیِ باورهای دینی، زیست‌جهان جغرافیایی و حافظه تاریخی ـ هویتی جامعه مندائی است. از این منظر، میناکاری نه‌تنها یک فن سنتی، بلکه رسانه‌ای برای بازنمایی تجربه تاریخی و اجتماعی این جامعه محسوب می‌شود.

یافته‌ها فرضیهٔ پژوهش را تأیید می‌کنند؛ زیرا نقش‌مایه‌های مورد بررسی، فراتر از کارکرد زیبایی‌شناختی، حامل دلالت‌هایی مرتبط با نظام اعتقادی، فرهنگ و شیوهٔ زندگی صابئین مندائی هستند. بااین‌حال، نتایج نشان داد که این ارتباط یک‌سویه نیست و همه نقش‌ها را نمی‌توان مستقیماً به متون و مناسک مندائی نسبت

داد. نقش‌هایی مانند آب، گل آس و درفش ارتباط آشکارتری با جهان دینی و آیینی دارند؛ درحالی‌که قایق، نخل، شتر و کپر بیشتر از تجربه زیسته، مشاغل سنتی و محیط طبیعی تأثیر پذیرفته‌اند. در مقابل، نقش‌هایی مانند پل سفید، مسجد، طاق کسری و نقشه خوزستان نشان‌دهندهٔ سطح دیگری از معنا هستند که در آن، مکان، حافظه تاریخی و تعلق سرزمینی به عناصر بصری هنر مندائی تبدیل شده‌اند. بنابراین، نظام نقش‌مایه‌های این هنر را باید نظامی چندلایه دانست که در آن هویت دینی، هویت جغرافیایی و هویت مکانی در کنار یکدیگر معنا می‌یابند.

یکی از مهم‌ترین نتایج پژوهش، آشکار شدن دگرگونی نظام نقش‌مایه‌ها در دورهٔ معاصر است. به نظر می‌رسد در گذشته، بازنمایی عناصر مرتبط با جهان دینی و آیینی سهم بیشتری در انتقال هویت مندائی داشته است؛ اما در دورهٔ معاصر، با تثبیت زندگی اجتماعی مندائیان در خوزستان و افزایش اهمیت تجربه زیسته و تعلق مکانی، عناصر جدیدی وارد زبان تصویری این هنر شده‌اند. پل سفید اهواز، نقشه خوزستان و برخی بناها و نشانه‌های تاریخی، نمونه‌هایی از این تحول‌اند. این نقش‌ها الزاماً از سنت دینی مندائی سرچشمه نمی‌گیرند؛ بلکه حاصل مواجهه هنرمند با محیط اجتماعی و تاریخی پیرامون خود هستند. از این رو، میناکاری معاصر صابئین مندائی را می‌توان عرصه‌ای برای بازتعریف هویت دانست؛ هویتی که ضمن حفظ مؤلفه‌های دینی، مؤلفه‌های قومی، ایرانی و محلی را نیز در خود جای داده است. این تحول به معنای گسست از سنت نیست؛ بلکه، استمرار نقش‌های دینی در کنار نقش‌های جدید نشان می‌دهد که سنت هنری مندائی در فرایند انتقال به دورهٔ معاصر، بیشتر دچار بازخوانی و انطباق شده است.

در مجموع، هنر میناکاری صابئین مندائی خوزستان در دورهٔ معاصر، میان حفظ سنت و بازآفرینی هویت قرار دارد. این هنر با تبدیل باورهای دینی، تجربه زیسته، حافظه تاریخی و تعلق سرزمینی به زبان بصری، نظامی پویا و در حال تحول است. ازاین‌رو، حفاظت از آن افزون بر حفظ فنون، نیازمند مستندسازی دانش استادکاران و معانی نقش‌مایه‌ها و انتقال آن به نسل جدید است.

در نهایت، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نقش‌مایه‌های میناکاری صابئین مندائی را می‌توان همچون حافظه‌ای بصری از مسیر تاریخی این جامعه در نظر گرفت؛ حافظه‌ای که از جهان دینی و رودخانه‌های مقدس آغاز می‌شود و در دورهٔ معاصر به سرزمین، شهر و تجربه زیستهٔ خوزستان امتداد می‌یابد. از همین رو، تداوم این هنر می‌تواند نه‌تنها به حفظ یک صنعت‌دستی، بلکه به حفظ بخشی از تنوع فرهنگی و حافظه تاریخی خوزستان کمک کند.

فهرست منابع و مآخذ

کتاب‌ها و مقالات

- قرآن کریم
- ابراهیمی ناغانی، حسین، سامانیان باقرصاد، مینا (۱۴۰۱). «*مطالعهٔ طرح و نقش میناکاری صبی؛ دریچه‌ای بر درک بهتر اندیشه‌های مذهبی صابئین مندائی خوزستان*». مطالعات بین رشته ی هنرهای تجسمی، ۱ (۲)، ۱۰۳-۹۲.
- ابن ندیم، ابوالفرج محمدبن اسحاق (۱۳۴۳). *الفهرست*. مترجم رضا تجدد، بی‌جا: ابن سینا.
- امام شوشتری، محمدعلی (۱۳۳۱). *تاریخ جغرافیایی خوزستان*. تهران: امیرکبیر.
- برنجی، سلیم (۱۳۷۷). *قوم از یاد رفته*. بی‌جا: دنیای کتاب.
- بن صاعد اندلسی، صاعد (۱۹۱۲). *طبقات الامم*. بیروت: المطبعه الکاتولیکیه للآباء الیسوعیین.
- البیرونی، ابوریحان (بی‌تا). *الاثارالباقیه عن القرون الخالیه*. بیروت: دارالفکر.
- پلندرلیت، هالورد. ج (۱۳۸۲). *حفاظت، نگهداری و مرمت آثار هنری و تاریخی*. مترجم رسول وطن‌دوست، تهران: دانشگاه هنر.
- پورکاظم، کاظم (۱۳۸۰). *صائبین، یادگاران آدم*. سوسنگرد: سرزمین خوزه.
- چحیلی، سالم (بی تا). *دخرانی و لوفانی*، اهواز: زیر نظر مندی صابئین مندایی.
- حکمت، علی‌اصغر (۱۳٤۸). *تاریخ ادیان*. تهران: کتابخانه ابن‌سینا.
- دبیری، علی (۱۳٤٤). *کارگاه مینا و نگاهی به تاریخچه هنر میناسازی در ایران*. تهران: فرهنگ و هنر.
- *دراشه ادیهیا، مواعظ و تعالیم یحیی بن زکریا علیه السلام* (۲۰۰۱). بغداد: بی نا.
- دینوری، ابوحنیفه (۱۳٦٤). *اخبارالطوال*. مترجم محمود مهدوی دامغانی، تهران: نی.
- زکی، محمدحسین (۱۳٦۳). *تاریخ صنایع ایران*. مترجم محمدعلی خلیلی، تهران: انتشارات اقبال.
- شریف‌زاده، سیدعبدالمجید (۱۳۸۱). «*مینا: نقش و آتش*». *کتاب ماه هنر*، (٤٥ و ٤٦)، ۳۲-۳۷.
- الشهرستانی، محمدبن عبدالکریم (۱٤۲۲). *الملل و نحل*. بیروت: دارالفکر.
- طرفی، حمید (بی‌تا). *خوزستان: مجموعه اطلاعات جغرافیای اقتصادی، اجتماعی - تاریخی، فرهنگی - عمرانی*. اهواز: دفتر تحقیق و نگارش فرهنگی استانداری خوزستان.
- عربستانی، مهرداد (۱۳۸۳). *تعمیدیان غریب*. تهران: افکار.
- علم، محمدرضا (۱۳۹۸). *انقلاب اسلامی در اهواز*. جلد۱. اهواز: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

- عمید، حسن (۱۳۸۸). *فرهنگ فارسی عمید*. تهران: فرهنگ‌نما.
- فریه، ریچارد دبلیو (۱۳۷٤). *هنرهای ایران*. مترجم پرویز مرزبان، تهران: فروزان روز.
- فقیهی، سیدمحمد (۱۳٦۳). « *سیری در هنرهای ظریفه: میناکاری هنر درخشان آتش و خاک*». *هنر و معماری*، ٦۳ (۵)، ۲۵٦-۲٦۹.
- کریمیان، نعیمه (۱۳۷۵). «*میناکاری در اهواز*». *میراث فرهنگی*، ۷۵ (۱٦)، ۷٤-۷۷.
- *گنزا ربا* (۲۰۰۸). بغداد: مطبعه الجعفرالعصامی.
- لینگز، مارتین (۱۳۹۲). *نماد و کهن الگو*. مترجم سید رحیم موسوی نیا، اهواز: دانشگاه شهید چمران اهواز.
- مسعودی، علی بن حسین (۱۳۷۸). *مروج الذهب و معادن الجوهر*. جلد۱. مترجم ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی و فرهنگی.
- مشکور، محمدجواد (۱۳۷۷). *خلاصه الادیان*. تهران: شرق.
- معین، محمد (۱۳۸۸). *فرهنگ فارسی معین*. جلد٤. تهران: امیرکبیر.
- ممتحن، حسینعلی (۱۳۳۷). *تحقیقی در احوال و مذاهب و رسوم صابیان عراق و خوزستان*. تهران: آفتاب.
- میثاقی، مریم، مرادمند، فرناز (۱۳۸۱). «*میناکاری صائبین*». *کتاب ماه هنر*، ۵۳ و ٥٤، ۱۲۲-۱۲۷.
- میریان، عباس (۱۳۵۲). *جغرافیای تاریخی خوزستان*. تهران: مصطفوی.
- نجم‌الملک، عبدالغفار (۱۳٤۱). *سفر به خوزستان*. مصحح محمد دبیرسیاقی. تهران: علمی.
- ویلسن، کریستین (۱۳٦٦). *تاریخ صنایع ایران*، مترجم عبدالله فریار. تهران: فرهنگسرا.
- هدایت اهواز، محمدحسین (۱۳۹۰). *اهواز از دیدگاه مورخان*. اهواز: رسانهٔ مکتوب.
- یکتایی، مجید (۱۳۱٦). *تریانا*. تهران: کتابخانه ابن‌سینا.
- **مجلات (نشریه بیت مندا)**
- بیت مندا. (۱۳۹۱، فروردین). سال دوازدهم (۱۲۸). اهواز.
- بیت مندا. (۱۳۹۳، آبان). سال دوازدهم (۱٦۰). اهواز.
- بیت مندا. (۱۳۹٤، مهر). سال دوازدهم (۱۷۱). اهواز.

مصاحبه‌ها

- دراجی، شرای (۱٤۰۵/۱/۵). مصاحبه. زیورساز و میناکار مندایی. اهواز. سن: ۷۲ سال. تحصیلات: کارشناسی زبان انگلیسی.
- سبک‌روح، کاترین (۱٤۰٤/۵/٤). مصاحبه. هنرمند مندایی و میناکار سفال. اهواز، عمارت هوزای. سن: ٥٤ سال. تحصیلات: دیپلم.
- طاووسی (چحیلی)، نجاح (۱٤۰٤/۸/۵) (۱٤۰۵/۵/۱). مصاحبه. زیورساز و میناکار مندایی. اهواز، کارگاه زرگری طاووسی. سن: ٦۷ سال. شیخ گنزورای صابئین مندایی.
- چحیلی، سالم (۱۳۸۸/۵/۱٤). مصاحبه. اهواز، مندی اهواز. سن: ۵۱ سال. اشکندای صابئین مندایی.

Electronic Sources

- dafineh Museum. Retrieved from https://dafineh.ir/
- Metropolitan Museum of Art. (n.d.). Collections. Retrieved from https://www.metmuseum.org/

- یادداشت‌ها (Endnotes)
- نصاری، یهودی، مجوس [زرتشتیان] و صابئین از گروه‌های اهل کتاب هستند که نام آنها در قرآن آمده است (بقره /٦۲؛ مائده/٦۹؛ حج /۱۷).

An Investigation of the Enameling Art of the Mandaean Sabians in Khuzestan and Its Motifs

Bahador Ghayem[1*], Fatemeh Pourbakhtiari[2]

1. Associate Professor, Department of History, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran
2. PhD Student, History of Iran after Islam, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran

Abstract

The Mandaeans, also known as the Mandaean Sabians, are one of the ancient religious communities present in the geographical territory of Iran, and the city of Ahvaz is regarded as an important spiritual center of the community. Throughout history, this community has preserved its religious and ritual traditions while also maintaining aspects of its material culture and traditional skills. Among these cultural practices, Mandaean enamelwork in Khuzestan is one of the significant manifestations of the community's material culture and traditional art. In addition to its aesthetic and technical dimensions, this art reflects religious beliefs, cultural identity, historical experiences, and the geographical lifeworld of the Mandaean community. Despite the historical and cultural significance of this art, the motifs used in Mandaean enamelwork and the symbolic concepts associated with them have not yet been systematically and independently examined. Therefore, identifying these motifs, explaining their symbolic meanings, and examining their relationship with the cultural identity of the Mandaean community constitute the central problem of the present study. The research aims to identify and analyze common motifs in Mandaean enamelwork in Khuzestan, explain their associated concepts, and examine their role in representing the cultural and historical identity of the community. The study adopts a historical approach and employs a descriptive-analytical method. Data were collected through documentary studies, field

* Email: ghayem.b@scu.ac.ir

Copyright© 2026. TMU Press. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

observation, face-to-face interviews with master enamelwork craftsmen, and the examination and analysis of selected enamelwork objects. The participants consisted of four Mandaean enamelwork masters, each with more than forty years of professional experience, who were selected through purposive sampling. Interview data, field observations, written sources, and examined artworks were transcribed, reviewed, coded, and organized into major categories. The data obtained through different methods and sources were then compared and integrated to identify recurring concepts, relationships, and meanings associated with the motifs. The findings indicate that the motifs and symbols used in Mandaean enamelwork can be classified into three principal groups: religious, environmental, and historical-identity-related motifs. Motifs such as water, the as flower, and the flag are closely associated with Mandaean religious beliefs and rituals and represent concepts including purity, life, blessing, continuity, and the preservation of religious traditions. Water, in particular, occupies an important position in the ritual and symbolic world of the Mandaeans and is consequently reflected in their artistic expressions. In contrast, motifs such as the date palm, boat, traditional reed shelter, camel, and birds reflect the geographical lifeworld, climatic conditions, natural environment, and some traditional occupations of the Mandaean community in Khuzestan. These motifs demonstrate the continuous interaction between artistic production and everyday experience and indicate that the surrounding environment has contributed to the formation of the community's visual language. A third category includes motifs associated with historical memory and place-based identity. Representations such as the White Bridge of Ahvaz, Taq Kasra, and the mosque reveal connections between Mandaean enamelwork, historical memory, the broader cultural environment, and the artists' sense of place. Accordingly, these motifs demonstrate that Mandaean enamelwork is not limited to the representation of religious concepts but also incorporates elements of the historical and cultural landscape in which the community has lived. Thus, the motifs found in this art are not merely decorative elements; rather, they function as a visual language through which the relationships among religion, environment, history, and identity are represented and communicated. The findings further show that contemporary Mandaean enamelwork, while retaining important religious components, has incorporated motifs corresponding to lived experience and place-based identity. Through this process, it has developed into a dynamic system for reproducing and reshaping the community's multilayered identity. The study therefore emphasizes that continuity and transformation are not opposing

processes in this artistic tradition. Instead, preserving established motifs alongside new representations demonstrates the capacity of Mandaean enamelwork to respond to changing social conditions while maintaining connections with inherited religious meanings, collective memory, and cultural experience in Khuzestan today. Nevertheless, the continuity of this heritage faces challenges, including the declining number of master craftsmen, restricted transmission of specialized knowledge and skills, expansion of industrial production, and reduced support for traditional handicrafts. Consequently, preserving Mandaean enamelwork requires more than conserving existing objects and technical methods. It also requires systematic documentation of motifs and their meanings, recording the knowledge and experiences of master craftsmen, and strengthening the transmission of this heritage to younger generations. In conclusion, Mandaean enamelwork in contemporary Khuzestan should be understood as an important material expression of the community's religious, historical, environmental, and cultural identity. Its preservation can contribute to maintaining both artistic knowledge and the cultural memory embodied in this distinctive tradition.

Keywords: Mandaean Sabians, Khuzestan, Enamelwork, Handicrafts, Motifs and Symbols, Historical Sociology, Oral History, Material Culture.