نشانه هایی از آئین های باستانی در نقوش دستبافته های سنتی منطقه تبرستان

چکیده

منطقه تاریخی طبرستان به دلیل شرایط جغرافیایی خود، در طول تاریخ از ویژگی های فرهنگی پایداری برخوردار بوده است. علیرغم اهمیت تاریخ فرهنگی تبرستان و شهرت تاریخی فرش و بافته های آن، پژوهش های اندکی در زمینه نقوش بافته های این منطقه تاریخی وجود دارد. این پژوهش تلاش کرده است، با روش توصیفی و تحلیلی بخشی از نقوش دستبافته های سنتی در محدوده جغرافیایی تبرستان قدیم را برای یافتن لایه های معنایی و ریشه های آئینی و فرهنگی آن ها مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. روش گردآوری اطلاعات، در جمع آوری نقوش، به صورت میدانی و اطلاعات مربوط به پیش متن ها و تجزیه و تحلیل، از طریق مطالعات اسنادی بدست آمده و تحلیل کیفی و تفسیر تطبیقی نقوش با استفاده از رویکرد بینامتنیت انجام شده است. در میان بیش از صد نقش گیاهی، جانوری و هندسی در انواع بافته های بومی تبرستان، تعدادزیادی از نقوش دلالت صریحی به نمادهای ملی، آئینی و تاریخی دارند. کاربست نظریه بینامتنیت با استفاده از پیش متن های فرهنگی و آئینی تبرستان، نماد شناسی نقوش، دریافت دلالت های ضمنی آن ها و مقایسه با نمونه های تاریخی، حضور متن های پیش از اسلام را در نقوش دست بافت های تبری تایید می کند و نشان می دهد که سه مفهوم کلی ۱-تقدیس و ستایش نیروی برترالهی،۲-طلب برکت، خوش یمنی و حفاظت، ۳- احترام و بزرگداشت، در نقوش بافته های تبری، از باورهای دینی و آئینی باستانی به شمار می روند که از طریق بیانیِ نمادین، در بافته ها جلوه گر شده اند و کاربرد نقشمایه های تبری، تحت تاثیر سنت ها و باورهای آئینی کهن تا بعد از اسلام در ارتفاعات البرز ادامه داشته و مضامین مربوط به تقدیس، خداباوری و آئین مهر لایه های معنایی پنهان در نقوش است که ارتباط با طبیعت و جهان هستی را در بافته ها بصورت یک امر معنوی جلوه داده است.

کلمات کلیدی: منطقه تبرستان، آئین های باستانی، نقوش دستبافته های سنتی، مطالعات بینامتنی

مقدمه

تبرستان قدیم به دلیل موقعیت جغرافیایی خود، همواره خارج از تسلط کامل و دائمی حکومت های مرکزی ایران بوده و در طول تاریخ، به دلیل استحکامات طبیعی و وجود رشته کوه های البرز همواره در برابر تغییرات شدید مذهبی مقاومت کرده است(Soudavar, 2014:247). منطقه تبرستان به لحاظ نژادی، زبانی و فرهنگی، واحد جغرافیایی متمایز محسوب شده و از نظر اقتصادی نیز پویا و مستقل بوده است و در طی قرون متمادی موفق به حفظ فرهنگ بومی خویش دربرابر فرهنگ های کلان شده است. با اینکه قسمت هایی از تبرستان امروز در استانهای متفاوتی قرار دارند، اما ویژگیهای فرهنگی مشترک آن ها پایدار مانده و این منطقه تاریخی با وجود پادشاهان محلی و فرهنگ سرشار از اساطیر، ادبیات و سنت های بومی، نگاهبان زبان و فرهنگ ایرانی بوده است. برمبنای منابع

ACCEPTED MANUSCRIPT

تاریخی، تبرستان از مراکز مهم بافندگی و حوزه تولید قالی طبری بوده و پیشینه تولید ابریشم، سنت بافندگی و فرش تبری به پیش از ورود اسلام و دوره ساسانیان بر می گردد. شواهدی از حضور بازرگانان تبرستانی برای تجارت در جاده ابریشم(Dawei , 2016) و برخی اطلاعات از منابع مکتوب تاریخی، پیشینه صنعت تولید ابریشم و سنت بافندگی تبرستان را به پیش از ورود اسلام به منطقه می رساند(پاکزاد و همکاران،۱۴۰۲، ۱۷۷). انزوای جغرافیایی تبرستان، دور ماندن خلفای عرب ازتسلط برآن و حضور سلسله های محلی که تا قرن ها بعد از ورود اسلام، برای حفظ صنایع و سنت های ساسانی می کوشیدند، احتمالا سبب استمرار سنت های قبل اسلام درطرح و نقش بافته های تبری بوده، چنانکه به گفته فیلیس آکرمن، تا سده پنجم هجری، بافندگی درمناطق سواحل خزر تغییرات چندانی نداشته است(پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ۲۳۲۳). در گستره جغرافیای تبرستان، بخصوص در مناطق کوهستانی البرز،که مسکن اصلی اقوام تبری و مراکز حکمرانی امرای محلی بوده، درکوهپایه های چهاردانگه و دودانگه ساری، ارتفاعات آمل، بندپی، لفور، سوادکوه، کلاردشت، کجور، هزارجریب و بخش هایی از ارتفاعات جنوبی شهمیرزاد و سنگسر، در میان زنان نسل گذشته، تعدادی دستباقت های منقوش همچنان بافته می شود که از سنت دیرپای بافندگی این مناطق حکایت می کند.

فرضیه و پرسش پژوهش: با توجه به آنچه گفته شد منطقه تاریخی تبرستان موفق به حفظ فرهنگهای بومی خود بوده، دارای ویژگی های فرهنگی پایدار است و منابع تاریخی بر بافته های مشهور آن تاکید دارند، سوال اصلی پژوهش این است که دلالتها، مضامین و باورهای کهن در نقوش نمادین بافته های سنتی منطقه تبرستان کدامند؟

پیشینه پژوهش: تحقیقاتی پراکنده درباره دستبافت های تبرستان وجود دارند. اشعاری(۱۳۹۹) در مقاله خود به جایگاه فرش طبری پرداخته و با استناد به منابع مکتوب تاریخی، بیشترین فراوانی در حجم تولید قالی را مربوط به خراسان، فارس و طبرستان می داند. پاکزاد و همکاران(۱۴۰۲) بافته های تبرستان را براساس منابع تاریخی بررسی نموده اند. پرهام(۱۳۷۱) در بحث های مربوط به تاریخ فرش فارس و نیز در بخش نقوش آن، به فرش طبرستان اشاره کرده و نقش معروف محرمات را مربوط به منطقه طبرستان دانسته است. حصوری (۱۳۹۶) در بخش فرش طبری از کتاب سفرنامه فرش، آورده است که پوشن طبری به طور کامل منقرض نشده و در تبرستان باستان که گسترده تر از مازندران امروزی است، باقیمانده است. درباره فرش بعضی مناطق محدوده تبرستان قدیم مانند کلاردشت و سنگسر، تحقیقاتی انجام شده است. از جمله پاکزادیان(۱۳۸۸) نقش مایه های باستانی در انواع بافته های ایلی منطقه سنگسر را، ریشه یابی نموده و انواع آن مانند: نقش مایه های مربوط به آیین مهر(طرح های چلیپاگونه، نقش دو ماهی و صورت مهر)، نقش محرمات، نقوش باروری و انواع نقوش گیاهی و جانوری این منطقه را معرفی می نماید. رستمی(۱۳۸۶) در کتاب «دستبافته های روستایی سواد کوه» انواع دستبافته های منطقه سواد کوه را معرفی و درباره نقوش و مفاهیم بومی و سنتی آن ها توضیح می دهد. اعظم زاده(۱۳۸۵) نقوش گلیم و گلیمچه های روستاییان شرق مازندران را شناسایی و تحلیل نموده است. پاکزاد در کتاب دستبافته های روستایی مازندران(۱۳۹۱) ۷۰ نقش بافته برجورابها و دستکش های سنتی کوهپایه های مازندران را جمع آوری و مورد بررسی قرار داده است. در میان منابع موجود، پژوهشی که به مطالعه تحلیلی و ریشه یابی نقوش بافته های این منطقه به عنوان یک واحد جغرافیای فرهنگی بپردازد، انجام نگرفته است.

روش پژوهش: این تحقیق به روش توصیفی، تحلیلی، با هدف ریشه یابی نقوش بافته های تبرستان، انجام شده است. جمع آوری داده ها، در بخش نقوش، به صورت میدانی، با جمع آوری نقوش انواع دستبافت های سنتی در حوزه های تاریخی محدوده جغرافیایی تبرستان انجام گرفت و به صورت هدفمند نمونه هایی متناسب از نظر مضمون و تصویر برای پژوهش انتخاب شدند. اطلاعات مربوط به تحلیل نقوش با مطالعات اسنادی و آثار تاریخی مرتبط به دست آمد. برای تحلیل کیفی و تفسیر تطبیقی نقوش با استفاده از دلالت های صریحِ نقش، خوانش نمادها و مقایسه با نمونه ها و آثار تاریخی از رویکرد بینامتنیت بعنوان رهیافت پژوهشی استفاده گردید.

مبانی نظری

ACCEPTED MANUSCRIPT

نقوش بافته های تبرستان: منبع متنوعی از نقوش سنتی دربافته های سنتی گلیم، گلیمچه، گلیچ، جاجیم، سوزندوزی، جوراب و دستکش در محدوده جغرافیایی تبرستان قدیم دیده می شود که با اشکال مختلف گیاهی، جانوری و انتزاعی به صورت ذهنی و بدون نقشه قبلی بافته می شوند و بافت اغلب آن ها بوسیله زنان بومی و سالخورده در ارتفاعات البرز ادامه دارد. بخشی از این نقوش مانند: درخت زندگی، اشکال چهارپر و نقش سواستیکا، از پیشینه طولانی برخوردارند و نقش هایی مانند حیوانات متقارن، نقوش محصور در قاب و برخی از انواع نگاره های گیاهی از مشخصه های نقوش ساسانیان به شمار می روند. بررسی مقدماتی آنها نشان می دهد عوامل متعددی در چگونگی این نقوش و خاستگاه آن نقش دارندکه عبارتنداز:۱- روش بافت دستبافته ها و ظرفیت آن در نقش پذیری.۲- شیوه زندگی، فرهنگ بومی و پیشینه طولانی از باورها و آئین های باستانی و سنت های اجتماعی طبرستان. ۳- ریشه و پیشینه مشترک با نقوش سایر اقوام ایرانی و نگاره های پیش از اسلام که متاثر از آئین های کهن و باورهای اقوام مهاجر هندو اروپایی هستند.

بینامتنیت و تحلیل نقوش: نقوش دستبافتهای تبرستان، بیش از یک نشانه ساده هستند و به عنوان نماد، واجد مفاهیم درونی به نظر می رسندکه به معنایی فراتر از خود و به یک اندیشه اشاره دارند و می توانند به عنوان یک متن تصویری بازخوانی شوند. برمبنای نظریه بینامتنیت که از مباحث نوین در حوزه مطالعات زبان شناختی است و در واکاوی معنا و کشف پیام ها جایگاه ویژه ای یافته است، متون با یکدیگر در ارتباط بوده و از متون پیشین به عنوان مرجع برگرفته شده اند. اگر زبان را منحصر به نشانه های حروف و کلمات ندانیم، از بینامتنیت می توان برای تحلیل متون تصویری استفاده نمود. ماهیت بینامتنی متون تصویری، زمینه ساز کاربست مطالعات بینامتنی در نظام نشانه ای تصویری است(نامور مطلق و حسن زاده، ۱۴۰۰: ۱۹) و رولان بارت(Roland Barthes) از پیشگامان استفاده از تحلیل بینامتنی در هنر محسوب می شود. او متون را چند بعدی و دارای طیف متنوعی از نوشتار یا تصویر می داند که با هم درآمیخته اند و متن جدید را برمبنای پیش متن های پیشین تفسیر می کند. میان انواع گونه های بینامتنی، روابط بیش متنی به بررسی رابطه دو متن ادبی یا هنری می پردازدکه وجود متن دوم به متن اول وابسته و یا از آن الهام گرفته است. پیش متن، متون نخست است که منبع الهام و برگرفتگی تلقی می شود و بیش متن، متن متأخر یا برگرفته از پیش متن است و نوع بینامتنیت صریح، بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. نقوش بافته های تبرستان نیز در شبکه ای از روابط با سایرمتون هنری و متون پیشین، قرار گرفته است و میتوان برای رمزگشایی نقوش، از زاویه متون پیشین، به مفاهیم آن ها نگریست و به کشف معانی نهفته از طریق بررسی نشانه ها و روابط آنها پرداخت تا تاویل عمیق تری از نقوش بافته ها به دست آید.

پیش متن بافته های تبرستان؛ یافتن متون اولیه و پیشین برای نقوش و نمادهای یک منطقه دشوار است، زیرا همه متون چون زنجیره ای به یکدیگر مرتبط و تا بی نهایت ادامه دارند. اما با توجه به این که با پیدایش بشر باورها و اعتقادات او نیز شکل گرفته است، برای رسیدن به لایه های عمیق تر و خاستگاه اصلی نقوش، باید به باورهای درونی و اعتقادی انسان ها بازگشت. به گفته یونگ«تاریخ ازگذشته در تنگاتنگ مذهب و هنر قرار داشته است»(یونگ، ۱۳۹۳: ۲۳۲). از ابتدای تاریخ، بشر برای امنیت، بقا و شناخت خود به نیروی برتر توسل جسته و مناسک دینی و حقایقِ ماوراء درک بشر، او را واداشته تا برای ابرازشان نمادهایی ابداع کند. این علائم، به مثابه خاطره جمعی، مبنای نشانها و نقوشی می گردند که در تاریخ ریشه دوانده و در آثارفرهنگی اعصار بعد ظاهر شده اند، شاید به این دلیل مردمان کهن، همه انواع اشکال را، نمود قداست و الوهیت می پنداشتند(الیاده، ۱۳۷۲: ۳۲). به عبارتی: «عمده مبانی طراحی سنتی ایران و حتی نخستین نقش هایی که انسان کشید، بنیاد مذهبی و جادویی دارد، هرگونه باور به نیروی ماوراء طبیعت، بنیانی برای مذهب است، گرچه ممکن است امروز آن باورها را مذهب نشماریم»(حصوری، ۱۳۸۹: ۹). باورهای مذهبی کهن در تبرستان را، می توان به دو گروه عمده تقسیم کرد:

۱-باورهای جامعه مادرسالاری:

ACCEPTED MANUSCRIPT

بخشی از باورهای جوامع اولیه و ابتدایی تبرستان، باورهای مربوط به مادینگی است. درجوامع ابتدایی مبتنی برگردآوری غذا، مهمترین مشغله انسان، حفظ نسل و مادرهسته اصلی جامعه است(حصوری،۱۳۸۹: ۱۲). به دلیل وظایف زیاداو نسبت به مردان و از آن جا که زن، ناقل خون قبیله و زنجیر اتصال خانواده است، در اولویت قرار می گیرد(یزدان پناه لموکی، ۱۳۸۹: ۲۰)، مادر با تولد فرزند، برکت می بخشد و با شیر دادن به فرزندان خود، باعث جریان حیات می‌شود، پس به عنوان الهه آب در اسطوره‌ها جایگاه مقدس می یابد. در این جوامع خدایان و عناصر اصلی جهان، خورشید، ماه، ستارگان و زمین، با نام زنانه و رب النوع شناخته می شوند(بروس و فورد، ۱۳۸۸: ۱۲). محتملا سنت های فرهنگی این جوامع از هزاره ششم و هفتم پ.م براساس کشفیات غارهای کمربند و هوتو در دامنه های البرز وجود داشته است(یزدان پناه لموکی، ۱۳۸۹: ۲۲)و جامعه دامدار و کشاورزِ کوهپایه های البرز از این سنت های فرهنگی مستثنی نیستند. زنان تبری، نقش عمده در امور خانواده، کار و پرورش فرزند دارند و بافندگی علاوه بر تامین پوشاک خانواده، دنیای درون او را بازتاب داده، نقش برکت دهی، خوش یمنی و آفرینندگی به او می بخشد. بنابراین نقوش بافته ها، زنانه و برخاسته از جوامع مادرسالارانه تاریخی، نمادهای مادینگی، نقوش سه گوش یا ترکیب آن است. در دوره سنگ و فلز نیز به نقوش مورد علاقه زنان مانند گل، پرنده های ظریف، آهو، بز و امثال آن پرداخته شده است(حصوری، ۱۳۸۹: ۱۲). بخشی از نشان ها و نمادهای باورهای جادویی، نظرقربانی، چشم زخم، برکت و خوش یمنی نیز از فرهنگ جامعه مادرسالاری برخاسته است. نمود سنت های فرهنگی جوامع مادرسالاری در مراسم آیینی «مادرشاهی» که همچنان در ارتفاعات لاریجان و آب اسک، برگزار می شود، باقی مانده است. مکان هایی با نام دختر و در شمال ایران با نام کیجا، مانند:کیجا تکیه(بابل)، کیجاقلعه(دارابکلای ساری)، معبد دخترپاکِ در«آرات بُن»(سوادکوه)، کیجاکِچال یا غاراسپهبد خورشید(سوادکوه)که گفته شده قبل ازکاربرد به عنوان دژ، مهرابه بوده، نشانی ازباورهای مربوط به مادینگی و تقدیس الهه مادر است.

۲-باورهای اساطیری و دینی تبرستان:

مردم تبرستان تحولات اعتقادی ومذهبی متعددی را پشت سرگذاشته اند. دامنه اعتقادات تبری ها، به باورهای اساطیری، تقدیس عناصر طبیعت، آیین دیوان، تقدیس روشنایی و خورشید و اعتقادات زرتشتی می رسد(یوسفی، ۱۳۸۷، ۱۶۷). تاریخ تبرستان با تاریخ اساطیری دوره تمدن هندو ایرانی، اوستایی تا دوره ساسانی درآمیخته است. درمتون اوستا، بُندَهِش، مینوی خرد، متون حماسی و اساطیری شاهنامه، شبرنگ نامه و کوش نامه، از البرز کوه، دیوان و مردمان مازنی فراوان آمده است. از این منابع و سنت های به جامانده می توان گفت که مردها و تپوری ها بعد از ورود آریایی ها به دوگانه پرستی و خدایان خیر و شر و آیین مهر معتقد بودند. شواهدی بر وجود مهرابه در بعضی نقاط تبرستان وجود دارد. سنت های قدیمی روشن نمودن فانوس یا شمع، در غاری در سوادکوه، وجود قبرهای گبری و سفال قدیمی درمدخل آن بر احتمال جنبه آئینی و مهرابه بودن آن تأکید می کند(باوند، ۱۳۹۵، ۳۴) و امکان نیایشگاه و مهرابه در غار–دژاسپهبدان وجود دارد(توفیق و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۲۷). دیو نزد مردم بومی مازندران به معنای خدا و خدای خورشید بود(یوسفی، ۱۳۷۸، ۱۷۵) و ضرب المثلها و قصه های تبری مملو از حضور دیو و نام بعضی مناطق همراه با نام دیو است (باوند، ۱۳۹۵، ۹). مولف کتاب «جوامع میترایی» نیز تأکید می کند هخامنشیان اولیه مخالفان مذهبی خود را دایوا می نامیدند و کاهنان زرتشتی در واکنش با آیین مهر، پرستندگان غیر را دیو نامیده و مازنی ها، به دیوان تعبیر می شدند(Soudavar, 2014,248). در متون اساطیری، البرز که در تبرستان واقع شده، مکانی مقدس است که سروش ایزد بزرگ، برفراز آن کاخی با هزار ستون دارد(بهار، ۱۳۸۰، ۷۸). ایزد ناهید از قله البرز روان می شود، گیاه هوم بر آن نشانده شده و زرتشت در آنجا درگذشته است(یاحقی، ۱۳۹۱، ۱۵۲). آرش از فراز البرز، مرز ایران و توران را مشخص می کند که به عنوان جشن سیزده تیرماشو، تا امروز در ارتفاعات جشن گرفته می شود. بعد ازپذیرش دین زرتشت، تبری ها قرنها بعد ازظهور اسلام به آیین و سنت های ساسانی ازجمله مبدأ تقویم تبری، که ۱۳۳سال پیش از هجرت، مصادف با پادشاهی قباد و حاکمیت فرزندش کیوس بر تبرستان است، پایبند ماندند. گردیزی درباره برگزاری جشن تیرگان(گردیزی، ۱۳۶۳، ۵۲۰) و میرتیمور مرعشی درباره برگزاری جشن مهرگان در تبرستان، مطالب زیادی آورده اند(مرعشی،۱۳۵۵، ۱۳۵و۳۶۲). بعضی ازسنت

ACCEPTED MANUSCRIPT

های باستانی دیگرمانند؛ جشن آبانگان و نوروزماه، سنت ایام پتک آخرسال، باور به تقدس درختان و بعضی از حیوانات، احترام به آب، حرمت چراغ، نور، روشناییِ خورشید و آتش، تا امروز در گستره البرز، ارتفاعات سوادکوه، سنگسر، کجور و بندپی ادامه داشته و یا با باورهای و آیین های اسلامی تطبیق یافته است، تبری ها به روشنایی و نورخورشید سوگند می خورند و برای محافظت و خوشبختی مهر میکنند(Soudavar, 2014:363). نور از اسماء الهی در اسلام، به ذات الهی اشاره دارد، بنابراین باورهای آیین مهر و زرتشت دراین زمینه که با روح اسلام منافاتی نداشت، با اعتقادات شیعی درآمیخت و به کارگیری نمادهایی از آن، در تزئینات معماری مسکونی، تکایا، سقانفارها و در نقوش دستبافته ها تداوم یافت.

مطالعات بینامتنی نقوش بافته های تبرستان: در اینجا ابتدا خوانش اولیه و دلالت صریح نقوشِ بافته های تبرستان و درسطوح بعدی خوانش، تفاسیر نمادهای وابسته، دلالت های ناشی از ارجاع به باورهای پیشین و نمونه های تاریخی بیان میگردد. با اضافه شدن لایه های معنایی جدید، تحلیل جامع تری از آن ها به دست می آید که گرچه با توجه به مفاهیم گسترده نقوش کامل نخواهد بود، ولی جنبه های زیادی از مفاهیم نقوش را روشن خواهد نمود.

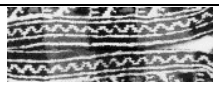
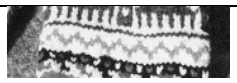
۱-نقوش مرتبط با مادینگی و ایزد مادر در بافته های تبری: تعدادی از نقوش هندسیِ ساده و انتزاعی در بافته های تبری که در حاشیه، لبه بافت و یا بین ردیف های موازی بکار می روند، انواع ترکیب فرم های سه گوش و مثلثی، اشکال لوزی شکل و نقوش موج دار و زیگزاگ هستند که با وجود سادگی، به دلیل فراوانی کاربرد، واجد معنی به نظر می آیند و مطالعات نمادشناسی نشان می دهد که انواع این نقوش با مفاهیم و نمادهای مرتبط با مادینگی و ایزد مادر در ارتباطند.

نماد شناسی نقوش مربوط به مادینگی: در مطالعات نماد شناسی، بعضی اشکال مرتبط با مادینگی محسوب می شوند. مثلث از جمله نمادهای وابسته به مادینگی است. نماد طبیعت، سه گانه است. مثلث با راس رو به پایین قَمری؛ مونث، نمادآب، مظهر مادر زمین در نقش زایندگی و نماد طبیعت بشری است(کوپر، ۱۳۷۹: ۳۴۴). مثلث رو به بالا نماد طبیعت الهی و اشکال مخروطی نماد آستارته؛ خدابانوی کنعانی عشق و باروری و در ارتباط با ایشتار آشوری و افرودیته یونانی محسوب می شدند(همان: ۱۷۱). همچنین خطوط زیگزاگ براساس کهن ترین شواهد خطهای تصویری بین النهرین، نماد آب محسوب می شدند که با مفهوم الهه مادر در ارتباطند. خط های موازی، نقوش زیگزاگی، مارپیچ و صلیبی، نمادهای جهانی الهه مادر تفسیر شده اند(نظیف و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۶۲). بر بت های زنانه پارینه سنگی، مارپیچ نقش شده، زیرا نشانه حرکت زندگی در نظامی یکپارچه یا تداوم هستی در تحرک خویش است(شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۱۰۲). کلیت«آب-ماه-زن»، مدار«انسانی_کیهانیِ»باروری است و در دوره پارینه سنگی، منحنی حلزونی، رمز بارورکنندگی و نقش آن بر بتهای مادینه، درحکم تایید هسته زندگی و باروری می باشد (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۹۰). اشکال لوزی «اصل مؤنث آفریننده»(کوپر، ۱۳۷۹: ۳۲۵) و در تمدن های مختلف نماد چشم، چشم زخم، آب، زمین، باروری، زنانگی و بخش فرودینِ لوزی، نماد عالم پایین(شوالیه و گربران،۱۳۸۴: ۲۹) بوده است. نمادها و پیکرهای مادینگی، به معنای منشأ زندگی، حافظ باروری و به عنوان ایزدبانوی ماه؛ مظهرحیات جاودانی و ناظرآب حیات بخش هستند(کوپر، ۱۳۷۹: ۳۲۷). وفور آن ها در جوامع ابتدایی، دلالت بر موقعیت اجتماعی زن و باور به جایگاهِ کیهانیِ نیروی مونث بود(زابلی نژاد، ۱۳۸۸: ۳۴). با توجه به نمادشناسی نقوش، نگاره های مربوط به مادینگی در دستبافتهای تبرستان را می توان درجدول ۱ قرارداد.

جدول۱-انواع نقوش مرتبط با مادینگی در دستبافت های تبری(نگارندگان،۱۴۰۲)

باروری				
	حاشیه جوراب جنت رودبار	حلوا برش لفور، قرش کندلوس	حلوا برش درآلاشت، برشی کلک، شیرگاه	نقش سه لاپه، جوراب ورسک

ACCEPTED MANUSCRIPT

زنانگی، چشم زخم و دفع شر				
	جوراب منطقه ورسک	گردِگل، جوراب بندپی	گلیم سنگسر	گلیمچه رسکت
آب جاری				
	نقش ول تیرمه جوراب بلده	گلیمچه رسکت	جوراب بلده	دست پیته دوهزار

نقوش مادینگی در آثار تاریخی: انواع نقوش مرتبط با مادینگی با مفاهیم باروری، آب و دفع شر به صورت مثلث، خطوط زیگزاگ و موجدار و لوزی در سفالینه های شوش و سیلک دیده می شود. انواع متعدد پیکره گلین در ایران عصر نوسنگی، از جمله در تورنگ تپه و املش، در شمال ایران با خصوصیات مادینگی و نشانه های باروری یافت شده است(تصویر۱). نمادهای الهه مادر و آب جاری در بافته ها نیز دیده می شود(تصویر۲و۳). در میان گالش های مازندران(دامداران ساکن جنگل)، استفاده ازشمایل «تادونه» (تصاویر۴و۵)، نماد باستانی چوبی مرسوم است که برای باروری و افزایش دام، برکت، رفع چشم زخم و دفع نیروهای شر به کار می رود و با نقوش مادینگی، فرم های مثلثی، خطوط شکسته هفت و هشت، مارپیچ و سواستیکا تزئین شده، از آن جا که سنت های زندگی گالش ها در طی قرن ها تغییر چندانی نداشته، شمایل تادونه احتمالا بازمانده ای از نماد ایزد مادر، الهه آناهیتا است که به روایت اوستا«زایمانِ آسان می بخشد، چارپا را می افزاید و کشور را نیکو می سازد»(نیبرگ، ۱۳۸۳: ۲۷۵) و در میان تبری ها نیز برای حفظ دام و باروری آن به کار می رود. این نماد بومی در شرایط ویژه و آئین خاص با چوب بکرِ درخت داغداغان، تراشیده شده و بدنه آن مملو از نمادهای مادینگی موج دار، زیگزاگ، مثلث، لوزی و نقوش چهارپر می گردد که این نمادها از نقوش پرتکرار و رایج در بافته های تبرستان است که در جدول ۱ آمده است.

مطالعات بینامتنی نقوش مرتبط با مادینگی: نقوش حاشیه ای در بافته های تبری به اشکال زیگزاک، هفت و هشت، مارپیچ، اشکال مثلثی و لوزی، در نگاه اول، نقوش تزئینی هستند که به بافته ها زیبایی و لطافت زنانه می بخشند. اما در پیش متن ها و باورهای باستانی نقوش مثلثی، مخروطی، لوزی و نقوش زیگزاگی با نمادهای ایزد مادر و مادینگی پیوند دارند و به مفاهیم نیروی مونث، منشاءزندگی، حافظ باروری و آب، تقابل نیروهای خیر وشر و چشم زخم دلالت می کنند. حضور مکرر اشکال این نقوش، بر شمایل نمادین تادونه ها که به علامت برکت و باروریِ دام، بصورت آویز در سکونت گاههای دامِ کوه نشیان و جنگل نشینان مازندران و یا بر پرچین مزارع قرار می گیرد، خوانش های جدید مرتبط با مفاهیم مادینگی و ایزد مادر بوجود می آوردکه وظیفه برکت دهی، باروری و دفع نیروی شر را دارد. مفاهیمی که حضور چشمگیر آن ها را در گذر قرنها براشیاء و البسه تبری، مقدس و قابل توجیه می کند. گویی این نقوش بر پوشاک به کار رفته اند تا به صاحب خود برکت ببخشند و نیروهای شر را دور نمایند.

ACCEPTED MANUSCRIPT

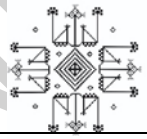
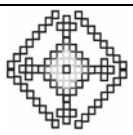
۱-ایزد بانو، شمال ایران، ۱۳۵۰تا۸۰۰ ق.م. (https://collections.lacma.org/node/184846))	۲- الهه مادر در گلیم آناتولی(هال و ویووسکا: ۱۳۷۷)	۳-نگاره آب جاری، گلیم آناتولی(هال و ویووسکا،۱۳۷۷: ۷۶)	۴-تادونه بندپی، نقوش زیگزاگ (عکس: شیما نوری،۱۴۰۲)	۵-تادونه بندپی با نقوش لوزی و زیگزاک(عکس :شیما نوری،۱۴۰۲)

۲-نقوش مرتبط با باورهای اساطیری و آیینی تبرستان

نقوش مرتبط با خورشید در بافته های تبرستان

از جمله نقوش سنتی دستبافت های تبری، اشکالی با چهار بازوی متقارن است که گردونه خورشید، معروف به سواستیکا را نشان می دهد. همچنین نقوش ترنج مانند با اشکال گل های چهارپر و هشت پر دیده می شوند که صورت های گسترش یافته گردونه مهر را تداعی می کنند(جدول۲).

۲- جدول نقوش مرتبط با گردونه مهر در بافته های تبرستان(نگارندگان،۱۴۰۲)

نقوش مرتبط با خورشید آریایی(گردونه مهر)					
	سوزندوزی سنگسر	سوزندوزی سنگسر	گلیچ،فولادمحله	گلیم چاشم	فرش خودرنگ سنگسر
صورت های گسترش یافته گردونه مهر به صورت گل های هشت پر					
	جوراب دلارستاق،	یک گل شاهی، جوراب بلده،	جوراب سنگسر	جوراب جنت روبار	پرطاووس، فرش کلاردشت

نمادشناسی نقوش چهارپر و گردونه مهر: نقوش چهار یا هشت پر برگرفته ازگردونه مهر یا سواستیکا، نمادی باستانی است که با مفاهیم خورشید، چراغ مشعشع، ارابه میترا، چرخش جهان و گردش حیات، چهارجهت اصلی و چهار حالت ماده، مربوط بوده و چلیپا نیز نامیده می شود. چهارسویی که نیروی گردان شمسی را به دایره مبدل می سازد. یعنی مربع به دایره و دایره به مربع برمی گردد(کوپر، ۱۳۷۹: ۲۴۶). چلیپا معرف آیین مهراست که به نشانه خورشید، صلیبی را دردایره رسم می کردند. درکنار ایزدان و ایزدبانوان ظاهر می شود و با نمادهای خورشید، شیر، قوچ، و نیلوفر آبی در ارتباط است(کوپر، ۱۳۷۹: ۲۴۶). درمذهب مصر باستان و بین النهرین نیز خورشید نماد نیروی متعال کیهانی، تجلی خدا، مرکز معرفت شهودی، تصویر عینی خیرالهی و صورت مثالی نورمتعالی بود(همان:۱۳۲). خورشید در آیین زرتشت نیز مقدس است. نور، زیبایی، آتش، گاو و جانوران مفید از «اسپنته مینو» به معنای نیک پدید آمده و با تاریکی در مبارزه اند (قدیانی،۱۳۸۳: ۲۵۰). ایرانیان باستان اهورامزدا را نورالانوار یا شیدان شید می دانستند. در نزد آنان نور دلیل بر وجود خداوند بود که به جان آدمی قدرت و روشنی می بخشد و رهبران خود را با میزان نور الهی آنان می سنجیدند(سودآور، ۱۳۸۰: ۴۱۵). بر این مبنا «خورنه» و «خور» مترادف با «فره» به معنی سعادت و موهبتی ایزدی است که به شکل بال شاهین، شاخ بز و بصورت هاله نور، گردِ پاشاهان نقش می شود (دریایی، ۱۳۸۲: ۳۷). مفهوم«نورِ برتر»؛ با حکمت خسروانی و پهلویِ ایران و یونان باستان مرتبط است و بعد از اسلام در بسیاری از مکاتب و در فلسفه اشراق تداوم یافته و نماد بینش معنوی و در عرفان، رمز روح است(اسماعیل پور، ۱۳۷۷:

ACCEPTED MANUSCRIPT

۲۰). سهروردی خورشید را «وجهه علیای الهی» درجهان مادی میخواند و با استناد به قرآن که خداوند را نور می‌نامد، بین نظراسلام و ایران باستان، سازش می دهد(عبدالهی فر، ۱۳۸۷: ۱۰۸). از دیدگاه غزالی نیز نور مختص به خداست. در هنر اسلامی نقش شمسه، نماد کثرت در وحدت و وحدت درکثرت، تجلی صفات خداوند است.

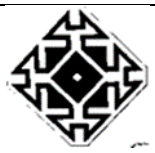
نمادهای خورشید در آثار تاریخی: نقوش ستاره ای و اشکال چند پر، نشان خدایان بود و خدابانوی ایشتار را که با ستاره ناهید یکی می دانستند، با ستاره هشت پر نشان می دادند(هال، ۱۳۹۰: ۲۱۰). شَمَش، خدای بین النهرین، به شکل ستاره چهارپر با چهار پرتو به عنوان حرز و تعویذ به کار میرفت(تصویر۶). کاربرد نماد سواستیکا، به سفال هزاران سال پیش گیان، شوش و سیلک برمی گردد (تصاویر۷تا۹)که به عنوان نماد چهار عنصر اصلی، خداوند، آفتاب و برابری، برای شگون، تبرک و باروری در محرابها، ظروف، سپرها، لباسها و سکه ها بکار میرفت(کوپر، ۱۳۷۹: ۲۴۶) و بر جام معروف کلاردشت، نیز دیده می شود. در نقوش فلزکاری، مسکوکات ساسانی و مهرالصاقی روی اسناد بدست آمده از تبرستان نقش فره دیده می شود(تصویر۱۰). در این اسناد حقوقی مربوط به سال ۹۴ یزدگردی گزارشی وجود دارد از منقوش نمودن یک سپر با نقش رخِ خورشید به وسیله آهنگری در تبرستان، که به تعبیر ماریا ماتسوخ، پژوهشگر دانشگاه برلین، احتمالا همان نقش خورنه/فره، خورشید بالدار بوده است(Macuch, 2017:182). از دیگر نمونه های کاربرد نماد خورشید، طرح ستاره شش پر است که درکنار متن پهلویِ«فرهی یا فرخی»برانگشتری مکشوف ازگور ساسانی در قلعه کنگلو سوادکوه، حک شده است(سورتیجی،۱۳۸۹، ۸۶). در یک منسوج ساسانی به سفارش اسپهبد تبرستان، خورشید شبیه گلواره ای، اشعه های آن به وسیله علامات یک در میان، مشخص شده است(تصویر۱۱)(پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۳۲۵). اشکال دیگر گردونه مهر حاصل تغییرات سواستیکا را، سیروس پرهام، درانواع نگاره فرش قشقایی، معرفی(تصاویر۱۲و۱۳) و نقش میان ترنجِ فارسی–لری–قشقایی را تحول یافته گردونه خورشید میداندکه گرچه با دخل وتصرف بافندگان در ادوارگوناگون، دگرگون شده و رابطه آن با گردونه خورشید، مشهود نیست، ولی میتوان با دقت در شیوه آنها، به این پیوندچند هزارساله پی برد(پرهام،۱۳۷۰: ۱۰۰). از جمله نقش«نشان ساسانی»قالی فارس(تصویر۱۴) زاییده خورشید هشت بازویی و گردونه خورشید است. هر دو با نقوش حاشیه قالی پازیریک، با انواع نگاره هشت پرکه بعد از اسلام تغییر یافته و درگچبری، کاشیکاری و بافته های ایرانی متجلی شده، پیوند ناگسستنی دارند(همان: ۱۰۳). نقوش حاصل از تغییرات گردونه مهر درگلیم آذربایجان(تصویر۱۵) و بافته های تبرستان فراوان به کار می رود.

در تزئینات معماری مازندران نقوش مرتبط با خورشید بصورتِ فرم سواستیکا(تصویر۱۶)، چهره انسانی محاط در دایره(تصویر۱۷)، ستاره چندپر(تصویر۱۸و۱۹) و بالای نقش سرو (تصویر۲۰) یا به شیوه قاجاری درکنار شیردیده می شوند. درسنگواره باستانی منطقه نوا درلاریجان آمل، نقوش چلیپا درکنار نگاره بز، به کار رفته است(گودرزی پرور، ۱۳۹۶ :۶۲).

خوانش بینامتنی نقوش مرتبط با گردونه مهر: انواع اشکال چهاربازویی، چهارپر، هشت پر و ترنج مانند در بافته های تبری دیده می شوند. این نقوش از پیچیده ترین نمادها و پرکاربرد ترین نقوش بافته های ایرانی است که با توجه به فراگیری آن در تمام مناطق ایران، برای معنایابی آن نیز باید به سرچشمه های غنی آن در تاریخ مراجعه نمود. همانطور که در بخش نمادشناسی دیده شد، مفاهیم خدایان، نمادهای مهری و خورشید بصورت عناصر و اشکال چندپر و نقوش ستاره ای نشان داده شده اند، مقایسه انواع این نقوش با نقوش مشابه آن در آثار تاریخی تبرستان، همچنین مشابهت اشکال گسترش یافته گردونه مهر در بافته های فارس با دستبافت های این منطقه، تشابه و پیوند با نگاره های باستانی مرتبط با «گردونه خورشید» را نشان می دهد و خوانشی مبتنی بر مفاهیم فرهنگی تاریخی در ارتباط با آئین مهر شکل میگیرد. این نقوش مرتبط با نمادهای مقدسی به شمار می آیند که به عنوان تجلی و نمادی از

ACCEPTED MANUSCRIPT

نورالهی، برمفاهیم تمامیت، وحدت وجود، روشنایی و صورت مثالی نورمتعالی دلالت می کنند و گویی جهت تقدیس نیروی برکت آفرین و ایمنی بخش الهی در بافته ها به کار رفته اند.

۶–نشان خورشید خدای بین النهرین(هال، ۱۳۹۰: ۲۰۵)	۷–نقش چلیپا در سفال سیلک (گدار، ۱۳۷۷، ۱۲)	۸–مهر با نقش چلیپا، تپه گیان www.britishmuseum.org	۹–نقش چلیپا و بزکوهی شوش(گدار، ۱۳۷۷، ۲۲)	۱۰–مهرالصاقی اسنادِ دادگاه تبرستان با نقش فره، ۸۰۰م (Macuch, 2017,165)
				
۱۱–پارچه اسپهبد تبرستان (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ۲۳۲۴)	۱۲–نقش جنبیِ گردونه خورشید، بافته فارس (پرهام، ۱۳۷۰، ۱۰۰)	۱۳–نقش جنبیِ گردونه خورشید، عشایرفارس (پرهام، ۱۳۷۰، ۱۰۰)	۱۴–نشان ساسانی، دستبافت فارس (پرهام، ۱۳۷۷۰، ۱۰۲)	۱۵–نگاره هشت بازو، گلیم آذربایجان (هال و ویووسکا، ۱۳۷۷، ۷۸)
۱۶–نقش سواستیکا، تکیه مشهدی کلا بابل(نگارندگان،۱۴۰۰)	۱۷– سقانفار زوارده بندپی بالای سرو، تزئینات آهکبری(۱۳۹۸)	۱۸– گچبری، تکیه قدیمی کبریا کلا، بابل(۱۳۹۹)	۱۹– ستاره پنج پر بالای سنگ قبر، هزارخال، کجور(ن۱۳۹۹)	۲۰– خورشید بر بالای سرو تکیه زوارده بندپی(۱۳۹۸)

نقش نیلوفر آبی در بافته های تبرستان

یکی از نقوش بسیار متداول، در منطقه بندپی و آلاشت، سایمه گل یا «عروسِ زلف»، فرم گیاهی مشابه نقش غنچه نیلوفر آبی است(تصاویر۲۱تا۲۴). نقش دیگری با شباهت به نگاره هشت پرِگردونه مهر نیز دیده شده که زنان بافنده آنرا «واش تی تی» می نامیدند. تی تی به معنای شکوفه و واش در زبان تبری به گیاه روی آب، یا نیلوفر آبی گفته می شود(تصویر۲۵).

نمادشناسی نگاره نیلوفر آبی: آب در باورکهن، پیش درآمد آفرینش و در آیین مهر زهدان هستی و چشمه جزئی جدا نشدنی از مهرابه ها است(مقدم، ۱۳۸۵: ۳۱). درنمادهای مهری، میترا به صورت کودکی روی نیلوفر آبی تصویر شده که بعد از تولد در آب، دو ماهی دلفین، او را بیرون آورنده اند(حصوری، ۱۳۹۸: ۴۳). دربارو زرتشتی نیز نطفه زرتشت درآب دریاچه کیانسیه قرار دارد. در اساطیر هندواروپایی، آپام نپات ایزد آبها بود و نیلوفر آبی نماد او شمرده می شد(Soudavar, 2014:335) که آن را سمبل خورشید و چرخه تولد و نوزایی دانسته اند(بروس و فورد، ۱۳۸۸: ۵۶). در گذر زمان نقش ایزد و نگهبان آب به آناهیتا واگذار و جشن آبانگان برای

ACCEPTED MANUSCRIPT

پاسداشت او برگزار می شد و نیلوفرآبی معرف او شمرده شد. آناهیتا از ایزدان ایرانی–آریایی و تصوری از مادینگی هستی است که در اوستا توصیف و ماه آبان به او تقدیم شده است. در مزداپرستی ایران، ایزد پاکی، باروری و مادری بود. نام اصلی او اَرِدویسورآناهیتا (Aredvi Sura Anahita)است. اَردوی به معنای رودی که از البرز سرچشمه گرفته و از آن هزاران رود و دریا منشعب شده و از آناهیتا ستارگان متولد می‌شوند. آناهیتا فزاینده گله و رمه، فزاینده گیتی، دارایی و فزاینده کشور است(فرهوشی، ۱۳۷۹: ۱۷۰). وصف او در کتیبه اردشیر دوم، در کتاب «تواریخ» پولیبیوس، «جغرافیای استرابو» و ایزیدور خاراکسی و دیگر منابع یونانی آمده است.(همان: ۱۷۹).

نگاره نیلوفر در آثار تاریخی: نماد آناهیتا در کتیبه ها و سکه های هخامنشی، سلوکی، اشکانی و ساسانی وجود دارد. نیلوفر آبی در نقش برجسته های تخت جمشید با مفاهیم آئینی و نمادین به صورت گل دوازده پر و یا غنچه نیمه باز(تصویر۳۵)، درکاخ چال ترخان و کاخ تیسفون نیز دیده می شود. در نقش برجسته تاج گذاری اردشیر دوم در طاق بستان، میترا با هاله ای از نورخورشید و دسته برسم، بر روی گل نیلوفر ایستاده است(تصویر۲۶). آتشکده کنگاور، ساختمان کعبه زرتشت و پرستشگاه شهربانو در ری، سقاخانه ها و سقاتالارهای تبرستان منتسب به این ایزد آب و باروری هستند. در زیورسنتی زنان سنگسر، دو ماهی در دوسوی نیلوفر، مشابه با نماد مهر و ماهی در آیین مهر دیده می شوند(تصویر ۲۷). بعضی از محققین با توجه به اشکال اولیه نقش گل شاه عباسی(تصویر۲۸) آن را به نیلوفر آبی نسبت داده اندکه در دوره اسلامی با اشکال گوناگون کاربرد فراوان دارد.

خوانش بینامتنی نقش نیلوفرآبی: نگاره «واش تی تی» به واسطه نام خود اشاره به نیلوفرآبی دارد. در سه نقشمایه دیگر مورد بررسی، ساختار و نوع قرارگیری گلبرگ ها و شیوه تقارن آنها، به گل نیلوفر آبی در نقش برجسته های تخت جمشید و گل شاه عباسی شباهت دارد و با توجه به نمادشناسی نیلوفرآبی، مفاهیم سمبولیک مرتبط با این نقوش شکل می گیرد که در ارتباط با باورهای آئینی مهر، تقدیس آن بعنوان زهدان و بستر رویش ایزد مهر و مفهوم دیگر، نماد آناهیتا ایزد نگهبان آب است.

۲۱–سوزندوزی لفور(نگارندگان،۱۴۰۲)	۲۲–جوراب اشکور(نگارندگان،۱۴۰۲)	۲۳–جوراب آلاشت(نگارندگان،۱۴۰۲)	۲۴– جوراب تنکابن(نگارندگان،۱۴۰۲)
۲۵– کاخ خزانه، تخت جمشید https://www.cgie.org.ir/fa/news/8515	۲۶–بیستون، ایزد مهر ایستاده بر گل نیلوفر (گدار،۱۳۷۷، ۲۴۴)	۲۷–دو ماهی دوسوی نیلوفر آبی، چنگوم زنان سنگسر(پاکزادیان، ۱۳۸۸، ۳۲)	۲۸– فرش صفوی، https://collections.vam.ac.uk/item/O66856/carpet-fragment-unknown

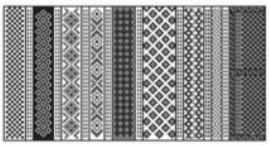
ACCEPTED MANUSCRIPT

نقش محرمات در بافته های تبرستان: در اغلب زیراندازهای تبری، نقوش در داخل ردیف های منظمی از رنگ، بافته می شوند(تصاویر۲۹تا۳۱) و گاهی نیز ساختاربافته از نوارهای رنگی تشکیل شده است. این نوع طرح را محرمات نامیده اند(تصویر۳۲).

نماد شناسی نقش محرمات: گفته شده نقش مَحرمات براساس باورهای مهری شکل گرفته و تلفظ mahramat در پاکستان نشان می دهد که واژه ایرانی و به معنی نوار یا ورقه ای است که دعا روی آن می نوشته اند. در فارسی مَهر به معنی دعا است و این واژه در مازندران همچنان استفاده می‌شود. مَهرمات باید در فارسی میانه؛ مهرماتک بوده باشد یا مهرماد که احتمالا در اوائل دوره اسلامی با قالی ایران به لاهور رفته است(پرهام،۱۳۷۱: ۵۱). مهر نام پارسی میترا، ایزد آفتاب و روشنایی و واژه تبری مهرکردن یعنی نام خدا را به زبان آوردن، در بین مردم مازندران قدمت دیرینه دارد و به ایران پیش از زرتشت برمی گردد که مهر به عنوان ایزد پرستیده می شد(گودرزی پرور، ۱۳۹۶: ۵۹).

نقش محرمات درآثار تاریخی: محرمات نقشی است راه راه در بافته ها و یا روی اشیاء، بصورت تکرار نوارهای دعا، که با حاشیه باریک از هم جدا می شوند. بعد از اسلام که نوشتن دعا روی جامه از بین رفت. نقوشی مثل انواع گل و بته در نوارها تکرار شد و ردیف نقوشی بدون مرز ویا مورب شکل گرفت(حصوری، ۱۳۸۹: ۵۱). با توجه به جامه هایِ مَحرماتِ زنان ایرانی در کتیبه مصری، این طرح، پیش از هزاره دوم تا اواخر هزاره سوم پیش از میلاد شکل گرفته و متعلق به دوره برنز است که بافندگی در آن زمان رونق داشت و بعد آن را در جامه های سده چهارم و پنجم می بینیم(همان: ۵۲). در ظروف مصور یونانی عهد هخامنشی، لباس ایرانیان به نقش راه راهِ محرمات، نقش اصیل هخامنشی_ساسانی است که در بافته های تبرستان ادامه یافته است(پرهام، ۱۳۷۱: ۱۹۱) (تصویر۳۳). نوشتن دعا و طلسم روی لباس در دوره اسلامی هم مرسوم بود. در لباس هایی از دوره صفویه نقش دعا، به صورت تکرار و ردیف به کار رفته است(پاکزادیان، ۱۳۸۸: ۴۶).

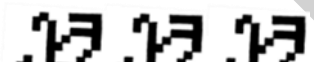
خوانش بینامتنی طرح محرمات: طرح محرمات در برداشت اول ترکیب موازی خطوط یا نقوش به نظر می رسد. اما مطالعه متون پیشین مبنی بر وجود واژه مهر کردن که به معنای یاد خدا و یادآور ایزد نور و روشنایی میتراست و وجود نمونه هایی تاریخی از البسه و منسوجات با نوارهای دعا که بعدها تبدیل به نقوش شده اند، این نقوش مفهومی آیینی می یابند. اغلب نقوش بکار رفته در نوارهای محرمات مربوط به تبرستان، نقوش چلیپا، زیگزاگ و لوزیمربوط به نمادهای باور به نیروی برتر، برکت وچشم زخم هستند و خوانش آئینی محرمات، مضامین مربوط به تمسک به خدا را برای سلامتی، برکت و دفع نیروهای شر تداعی می کند.

				
۲۹- نقش محرمات در جوراب،میچکارچ((نگارندگان،۱۴۰۲)	۳۰-اجرای نقوش گلیم متکازین (نگارندگان،۱۴۰۲)	۳۱- محرمات، گلیم متکازین (نگارندگان،۱۳۹۰)	۳۲- محرمات، گلیچ گالشکلا، لفور(نگارندگان،۱۴۰۲)	۳۳-نبرد سرباز پارسی(چپ) بایونانی https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/?item_id=408385

نقوش پرندگان در بافته های تبری

ACCEPTED MANUSCRIPT

نقوش پرندگان دستبافتهای تبرستان عبارتند از: نقش مرغابی یا قو(تصویر۳۴)، نقوشی شبیه کبوتر و یا طاووس به صورت تنها (تصویر۳۵)، یا زوج متقاطع(تصاویر۳۶و۳۷). نقشی نادر نیز در دستکشی با قدمت صد ساله از بلده و چهاردانگه دیده شد که دو پرنده متقارن با دم بلند شبیه طاووس را نشان می دهد (تصاویر۳۸و۳۹)، میان آن ها فرمی انتزاعی بدون جزئیات قرار دارد.

		
۳۴–نگاره مرغابی، دستکش قاجاری ، بلده(نگارندگان،۱۴۰۲)	۳۵ – نقش کوتر در حمام سری، دودانگه(نگارندگان،۱۳۹۱)	۳۶– جوراب روستای لنگر(نگارندگان،۱۴۰۲)
۳۷–جوراب دودانگه(نگارندگان،۱۴۰۲)	۳۸–دو پرنده مقابل، جوراب چهاردانگه(نگارندگان،۱۴۰۲)	۳۹–دو پرنده مقابل، دستکش قدیمی بلده(نگارندگان،۱۴۰۲)

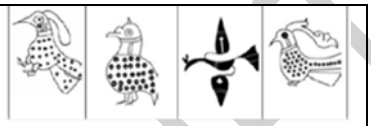
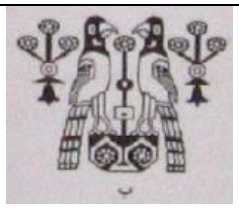
نماد شناسی نقش پرندگان: پرنده یا مرغ، نماد جان یا نفس (اسماعیل پور، ۱۳۷۷، ۲۱) و سمبل روح است و می تواند واسطه بین خدایان و انسان ها باشند(بروس و فورد، ۱۳۸۸: ۶۸). در ریگ ودا کبوتر پیام آور رستگاری و نماد آشتی میان مردمان به عنوان هدف دین مهر، نماینده فرِسوشیانت و پیکِ ناهید است و در یادمان های مهری در دیوارابامیان افغانستان، ترکستان چین و ایتالیا با دانه های مروارید دیده می شود. کبوتر، نماد پاکی و با شاخه زیتون در منقار، نماد صلح و خوشبختی است(اسماعیل پور، ۱۳۷۷: ۲۱). در نقوش وابسته به آیین مهر و زرتشت، کبوتر، کلاغ، خروس، قو، طاووس و نوعی پرنده اسطوره ای به نام چمروش به عنوان نمونه اولیه همه پرندگان و سمبل آپام نپات دیده می شوند. به گفته جیمز هال، نگاره پرندگان متقابل بر نقش الهه مادر و باروری دلالت دارد. همچنین قو و مرغابی را نمادی از ایزدبانو آناهیتا می دانند(یاحقی، ۱۳۹۱: ۴۳۴).

نماد پرنده در آثار تاریخی: نماد انواع پرندگان درسفالینه های سیلک، شوش، شغا و تل کفتری و در اشیاء سیمین و منسوجات دوره ساسانی بسیاردیده می شود. کبوتر وطاووس از نقوش پرتکرار سفالینه های آمل وساری بوده اند(تصویر۴۰). اصل تقارن و تقابل نقوش، از مشخصات آثار هخامنشیان بوده که در دوره ساسانی با فیگورجانوران و بخصوص پرندگان رواج یافت. نقشی مشابه به صورت نگاره آتشدان و دو نگهبان مقابل، بر پشت سکه های فرخان و خورشید(امرای تبرستان) نقش بسته است. نگاره دو پرنده مقابل هم درکنار درخت سرو یا درخت زندگی، نگاره منسوب به دوره ساسانی است که کاربرد آن در منسوجات آل بویه ادامه یافت(تصاویر۴۱تا۴۳). این نقش در تزئینات معماری بقعه ها، تکایا، سقانفارها و بناهای مسکونی منطقه(تصاویر۴۴تا۴۶) و در نمدمالی کجور (تصویر۴۷) به فراوانی دیده شده است.

خوانش بینامتنی نقوش پرندگان: ارجاع به باورهای کهن نشان می دهد پرندگان همواره مقدس بوده و جایگاه آیینی و اسطوره ای داشته و در آثار تاریخی با مفاهیم رمزآمیزشان ظاهرشده اند. اشکال مختلف این پرندگان دربافته های تبرستان که بوسیله بافندگانشان اغلب کوتر نامیده شده اند، از یک نشانه ساده خارج می شوند و دلالت های ضمنی می یابند. ترکیب دوپرنده مقابل و متقارن با فرم میان آن ها که احتمالا منتزع از آتشدان و یا درخت زندگی است، شباهت به نگاره های اساطیری ساسانی دارد و میتواند نمادی آیینی

ACCEPTED MANUSCRIPT

از فرسوشیانت و رستگاری باشد. نگاره دیگر بافته های تبری با شباهت به قو(تصویر۳۴)، نیز نقشی نادر و قدیمی است که از دستکشی با قدمت بیش از صدسال نمونه برداری شد و باورهای پیشین آن را با مفاهیم آب و باروری مرتبط می سازد.

			
۴۰- پرندگان سفالینه های تبرستان (شیخ زاده و اعظم زاده ۱۳۹۹: ۴۷)	۴۱-پارچه ری، سده ۶ یا ۷ ه.ق (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۳۱۶)	۴۲- پارچه ری، سده ۶ یا ۷ ه.ق (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۳۱۶)	۴۳- پارچه ۱۲ م، ملهم ساسانی (https://collections-gwu.zetcom.net/en/collection).
۴۴-نقش آهکبری تکیه تاج الدوله بابل(نگارندگان،۱۴۰۰)	۴۵- طاووس متقابل با درخت سرو ، بنای مسکونی قاجاری، بابل(نگارندگان،۱۴۰۲)	۴۶- پرنده متقابل با نشان گردونه مهر، تزئینات آهکبری تکیه زوارده بندپی(نگارندگان،۱۳۹۸)	۴۷- نمد قدیمی، نوج، بلده(نگارندگان،۱۴۰۱)

نقش سرو در بافته های تبرستان

دربافته های تبری، نقش سرو و فرم تغییرشکل یافته آن معروف به بته دیده می شود (تصاویر۴۸تا۵۱). سرو به تبری سوردار نامیده می شود.سرو بومی از معدود درختان مقاوم به سرمای کوهستان های البرز می باشد.

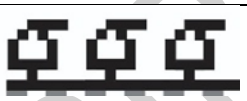
نماد شناسی درخت سرو: در اساطیر بین النهرین درخت سرو به برکت جاودانگی و نامیرایی، درخت زندگی نام می گیرد و در میان دو کاهن یا دو نگهبان قرار دارد. تقدس و سپندینگی درخت سرو دراقوام هند و ایرانی نیز دیرینه است. گفته می شود که سرو را زرتشت از بهشت آورد و نماد جاودانگی و حیات پس از مرگ است. بر روی یادمان های مربوط به میترا، هفت سرو دلالت بر هفت سیاره دارد که روح در سفر به آسمان از آنها میگذرد(هال، ۱۳۹۰: ۲۹۳). در تعالیم مهرپرستی، سرو، ویژه خورشید و از کنار آن میترا متولد شده و مظهر دین به شمار می آمد(گودرزی پروری، ۱۳۹۶: ۳۲).

نقش سرو در آثار تاریخی: درتاریخ مذاهب و هنر شاهد حضور انواع سرو هستیم که در تمدن جیرفت و سیلک، مفرغ های لرستان (تصویر۵۲) و نقوش تخت جمشید(تصویر۵۳) دیده می شود. بعد از اسلام به صورت نماد بته جقه، در نگارگری، نساجی و فرش به وفور بکار رفته است. درتزئینات آهکبریِ بناهای آئینی ومسکونی مازندران در دوره صفوی و قاجاری، بخصوص در دوسویِ ورودی بنا، سرو به همراه نقش انتزاعی ازخورشید بر بالا و نمادی ازمرغابی در پایین آن(تصویر ۵۴و۵۵) دیده می شود. همراهی نقوش خورشید، سرو و مرغابی باورهای آئینی میترایسم را تداعی میکند.

خوانش بینامتنی نقش سرو در بافته های تبرستان: در وهله اول، وجود نگاره سرو در بافته ها براهمیت آن در طبیعت مازندران و ارتفاعات البرز دلالت می کند. اما با توجه به پیشینه اساطیری و آیینی سرو در بین النهرین، روایت های تاریخی آیین مهر و زرتشت

ACCEPTED MANUSCRIPT

و در مقایسه با کاربرد نمادین آن در تمدن های باستانی ایران و تزئینات معماری تبرستان، مفاهیم مبتنی بر جایگاه اساطیری و آئینی سرو شکل میگیرد که کاربرد فراوان این نماد را بر اشیاء، بافته ها و تزئینات معماری تبرستان توجیه میکند.

			
۴۸–گلیم تلاوک ساری(نگارندگان،۱۴۰۲)	۴۹–فرش سنگسر(نگارندگان،۱۴۰۲)	۵۰–سوزندوزی سنگسر(نگارندگان،۱۴۰۲)	۵۱–جوراب لفور(نگارندگان،۱۴۰۲)
۵۲– دو بز و سرو ، لرستان، ۹ تا ۷پ.م https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1936-0613-170	۵۳– سرو، تخت جمشید	۵۴– سرو همراه با نقوش نیلوفر، خورشید و گاو بربالای آنها، تکیه زواره، بندپی(نگارندگان)	۵۵–معماری مسکونی بابل(نگارندگان)

نقوش درخت در بافته های تبرستان

در میان نقوش با اشکال و نام های گیاهی، تعدادی نگاره با شاخه های متقارن و تکثیرشونده، درختی بالارونده را تداعی می کنند که گویی تا بینهایت ادامه دارند. اغلب این نقوش در گویش زنان بافنده، باپسوند دار(درخت) به کار می روند(تصاویر۵۶تا۶۲).

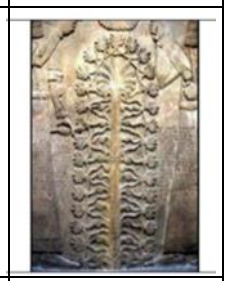
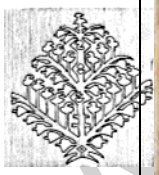
نماد شناسی نقش درخت زندگی: درخت رمز زندگی و باروری، با نماد آب مرتبط و سرچشمه بی مرگی وآب حیات است و به همین دلیل درخت زندگی نامیده میشود. درخت زندگی درختِ کیهانی ومقدسی است که ریشه های آن دردنیای زیرین و شاخه هایش آب را از زمین به ملکوت و جاودانگی می رساند و نماد تلاش انسان برای رسیدن به کمال مطلق است(بروس و فورد، ۱۳۸۸: ۴۹). براساس مینوی خرد، اهورامزدا درخت گوکَرَن را در دریای فراخکرد آفرید و درخت آسمانی هوم، که نوشابه آن درمان گر است، بر ستیغ کوه البرزمی روید(کوپر،۱۳۷۹: ۱۴۷). درخت دیگری در باغ عَدن موجد زندگی جاوید، دانش و خوشبختی است(هال، ۱۳۸۰: ۲۸۶).

درخت زندگی درآثار تاریخی: درخت زندگی بصورت انواع نخل، انار، سرو و تاک در نقش‌برجسته‌ها و هنرهای تزئینی بین‌النهرین (تصویر۶۳)، آشور و در هنرساسانی(تصاویر۶۴و۶۵) و نقوش منسوجات آن به وفور دیده می شود. معمولا با حالت تکثیرشونده و میان دو کاهن نگهبان یا دو جانورافسانه‌ای(شیردال، بز وحشی، شیر و پرنده) قراردارد. در نقوش طاق بستان، درخت با شاخ و برگ اغراق شده جنبه نمادین و دینی داشته و بعداز اسلام در فرش و یا به عنوان درخت طوبی، در سجاده ها بکار می رود. درخت زندگی در بافته های فارس، آناتولی و داغستان نیز دیده می شود(تصاویر۶۶تا۶۸).

خوانش بینامتنی نقش درخت زندگی در بافته های تبرستان: شمایل گیاهی در بافته های تبرستان با حالت متقارن، تکثیر شونده و بی انتها، در مقایسه با اشکال رمزی درخت زندگی که در باورهای کهن با مفاهیم حیات، زندگی ابدی و بازگشت به ملکوت

ACCEPTED MANUSCRIPT

مرتبطند و در آثار تاریخی، بیان نمادین می یابند، موجدِ معنایی آئینی و اساطیری می شوند و مفاهیم مربوط به تعالی، جاودانگی و ارتباط با جهان ماورایی می یابند. گویی زنان تبرستانی با به کارگیری رمزهای گیاهی دربافته ها، ضمن تقدیس و ستایش طبیعت، به گیاهان و طبیعت اطراف خود معنا بخشیده اند.

۵۶–گلیچ دودانگه(نگارندگان،۱۴۰۲)	۵۷–گلیچ دودانگه	۵۸–فرش کلاردشت (نگارندگان،۱۴۰۲)	۵۹–گلیم آلاشت (نگارندگان،۱۴۰۲)	۶۰–جوراب لفور(نگارندگان،۱۴۰۲)	۶۱سوزندوزی سنگسر(نگارندگان،۱۴۰۲)	۶۲–حوراب لفور (نگارندگان،۱۴۰۲)
						
۶۳– درخت زندگی، سومر	۶۴–درخت زندگی ساسانی	۶۵– طاق بستان	۶۶–گلیم داغستان(هال و ویوسکا، ۱۳۷۷: ۸۰)	۶۷– گلیم آناتولی(هال و ویوسکا، ۱۳۷۷: ۸۰)		۶۸– قالی فارس(پرهام، ۱۳۷۰، ۱۲۲)

نقشمایه بز در دستبافته های تبرستان

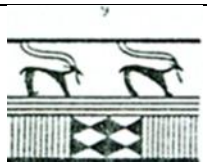
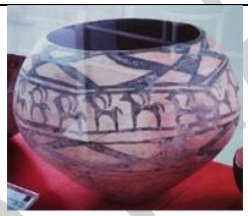
نگاره ای از بز با ساختاری بومی و منحصر به منطقه بلده به نام بازبازک و نقش انتزاعی دیگری از بز، در فرش کلاردشت دیده می شود(تصاویر۶۹تا۷۱). در خوانش اول، بز حیوان مقاوم و کاربردی است که در میان دامداران کوهستان البرز، مظهر برکت و زندگی محسوب می شود.

نماد شناسی نقش بز: نقشمایه بز از رایج ترین نمادهای خاور باستان و مظهر قدرت، الوهیت و نیروی فراطبیعی بوده و در ایران کهن با مظهر شاخهای بزرگ هلالی، با ماه و ایزد بانو آناهیتا، آب، فرشته باران، مفاهیم باروری و زاد و ولد مرتبط است. بز هشتمین تجسم ایزد بهرام؛ آورنده فره و ایزد پیروزی است که تصاویر آن بر صخره ها و ظروف آب در کنار سرچشمه ها پیدا می شود. از نخستین جانورانی است که اهورامزدا پس از گاو آفریده است. منظومه آسوریک درباره اهمیت بز در آیین زرتشت، گفتگویی است میان بز به عنوان نمادی از تمدن ایران و درخت خرما، نمادی از اقوام سامی که در نهایت به برتری بز می انجامد(ترابی، ۱۳۸۲: ۷۳). تصاویر بز در آثار عصرساسانی، نمادی از قدرت و برتری، به صورت تمثیلی به شکست اهریمنان اشاره دارد.

ACCEPTED MANUSCRIPT

نقش بز در آثار تاریخی: نماد بز و بزکوهی به اشکال و ترکیب های گوناگون و گاه با شاخ های بزرگ هلالی نماد ماه و آناهیتا، در مُهرهای ایلام، سفالینه های سیلک(تصویر۷۲)، شوش، شهر سوخته، اسماعیل آباد(تصویر۷۳) و جام زرین مارلیک به وفور وجود دارد. در دیوارنگاره های باستانی روستای نوا در ارتفاعات آمل، بردیواره سنگی و در کنار چشمه آب، نقوش بز با اشکال مختلف دیده می شود که می تواند به ارتباط مفاهیم این نماد با آب، باروری و زاد و ولد اشاره داشته باشد(تصویر۷۴).

خوانش بینامتنی نقش بز در بافته های تبرستان: در خوانش اول، نقش انتزاعی و نادر بز در بافته های سنتی یوش، برخاسته از اهمیت آن در جامعه دامدار ارتفاعات البرز است که نقش مهمی در تامین معاش خانواده به عهده دارد، ولی در مطابقت با پیش متن ها، با توجه به نقش آیینی و اسطوره ای بز در متون باستانی مبنی بر برکت، باروری، فراوانی و قدرت، این نقش مفاهیم نمادین می یابد و خوانش جدیدی از این نقش شکل می گیرد که مبتنی بر باورهای آیینی آن است.

۶۹–دستکش روستای یوش(نگارندگان،۱۳۹۹)	۷۰–نگاره بازبازک، بخشی از نقوش دستکش یوش(نگارندگان،۱۴۰۲)	۷۱– فرش کلاردشت(نگارندگان،۱۴۰۲)
		
۷۲– سفالینه سیلک	۷۳–سفال تپه اسماعیل آباد، موزه ایران باستان	۷۴– نقوش بز در ارتفاعات نوا، آمل(سورتیچی، ۱۳۹۱: ۴۷)

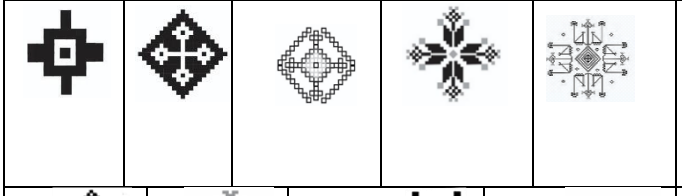
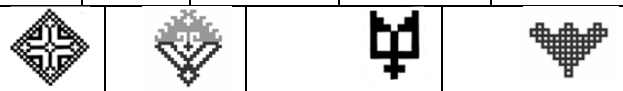
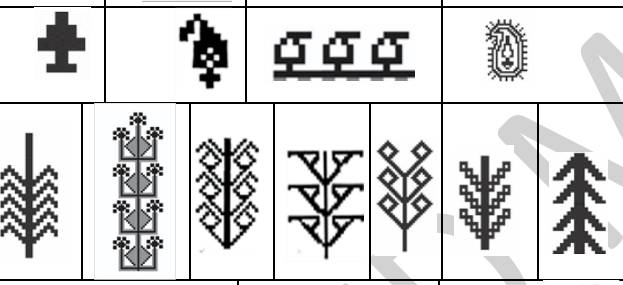
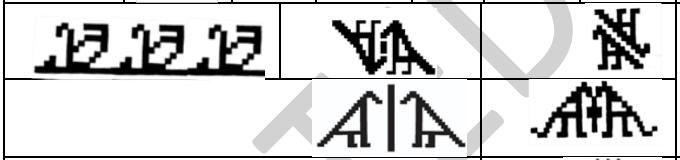
عناصر نقوش بافته های تبری که در آثار نمادین تاریخی مشابه دیده می شوند، در مقایسه بینامتنی با باورهای باستانی نشان دهنده مفاهیم مشترک و غیرصریحی است که در جدول دو خلاصه شده است.

جدول ۲–روابط بینامتنی در نقوش مورد مطالعه(نگارندگان،۱۴۰۲)

پیش متن های جامعه مادر سالاری	مفاهیم نمادین	فرم های نمادین	بیش متن در دستبافته های تبری
ایزدبانوی باروری و زنانگی مادرعالم۰	صورت مثالی زن، زاینده و منشأ زندگی مادینگی برکت باروری	نقوش سه گوش و مثلثی اشکال مخروطی	

ACCEPTED MANUSCRIPT

	برکت، فراوانی، تجدید حیات جاودانی، آبهای حیات بخش، چشمه جوشان، خوش یمنی	فرمهای مارپیچ فرم های زیگزاگ	
	حفاظت و دفع شر	نقوش لوزی شکل	

پیش متن ها، باورهای باستانی	مفاهیم مرتبط		بیش متن در دستبافته های تبری
ایزدان ایزد مهر و خورشید گردونه مهر	ایزد نور و روشنایی نور کل یا نورالانوار یا شیدان شید تجلی خدا، تصویر عینی خیرالهی وحدت وجود صورت مثالی نورمتعالی. آفرینندگی آتش آگاهی، روشنگری، بینش معنوی رمز روح، تقدیس الهی، رفع شر	اشکال گسترش یافته هشت پر	
		اشکال چهارپر	
آفرینش آب آناهیتا، زهدان مهر	باروری ،آورنده باران نیروی نیکوکاری	نیلوفر آبی	
حیات جاودانی میترا درخت بهشت گیاه هوم درخت زندگی	جاودانگی نامیرایی اتصال به ملکوت	سرو گیاهان بالا رونده	
فرسوشانت نگاهبانان محافظ آتش و درخت زندگی	بهشت آب ، باروری نماینده فرِسوشیانت، رستگاری اخروی	کبوتر،کلاغ، قو	
ایزد جنگ وپیروزی ایزد خورشید	قدرت، الوهیت، نیروی فراطبیعی، مظهر خورشید، فرشته باران، باروری، ، زاد و ولد و باران خواهی	بز	

نتیجه گیری

براساس مطالعات بینامتنی، هر پدیده تاویل پذیری را می توان به عنوان متن درنظر گرفت. متون با یکدیگر در ارتباط بوده و از متون پیشین به عنوان مرجع برگرفته شده اند. نقوش بافته های تبری نیز از این قاعده مستثنی نیستند و براین مبنا از متون و باورهای کهن برخاسته اند. در این پژوهش سعی شد با بررسی شواهدی از متون کهن، بخشی از لایه های پنهان در نقوش بافته های تبری از طریق رویکرد بینامتنیت آشکار گردد. باورهای مربوط به جوامع ابتدایی مادرسالارانه که درآن مادر و مادینگی به جهت اهمیت جایگاه، باروری و برکت، تقدیس می شود و باورهای مربوط به خداباوری، آئین مهر و زرتشت مهمترین پیش متن های نقوش بافته های تبرستان

ACCEPTED MANUSCRIPT

هستندکه نمادها و نمونه های تاریخی آن ها مطالعه شده و با نقوش بافته های تبرستان که در حکم متون تصویری هستند، تطبیق داده شدند. نتایج نشان می دهند بخشی از نقوش با اشکال چند پر مرتبط با نماد های مربوط به مهر، بر مفاهیم خداباوری دلالت می کنند. درخت زندگی، درخت سرو، کبوتر و دوپرنده مقابل از جمله نشانه های مربوط به حیات جاودانی و اتصال به ملکوت است. نقوش مثلثی و مواج، باروری، برکت، خوش یمنی و امنیت را از روح مادرانه هستی، طلب می کند. شباهت نقوش تادونه های سنتی و بومی مازندران که جهت باروری، خوش یمنی و رفع چشم زخم به کار می روند، به نقوش دستبافت ها، نشان می دهد که این نقوش در بافته های تبری همان وظیفه ای را دارند که تادونه ها انجام می دهند. بخشی از مفاهیم نقوش بافته ها نیز، برخاسته از تقدیس عناصر هستی در باورهای فرهنگی تبرستان است که به صورت نمادهایی مانند پرنده، بز، مرغابی نشان داده شده اند و با نمادهای آناهیتا در پیوندند. بنابراین سه مفهوم کلی ۱–تقدیس و ستایش نیروی برترالهی،۲–طلب برکت، خوش یمنی و حفاظت، ۳– احترام و بزرگداشت، در نقوش بافته های تبری، از باورهای دینی و آئینی به شمار می روند که از راه دیگری به جز ابزار بیانیِ نماد، نمی توان آنها را بیان نمود، مفاهیمی که به صورت سمبولیسم دینی در بافته ها جلوه گر شده اند و زنان بافنده تبرستان از این طریق نسل به نسل و سینه به سینه، آئین ها و باورهای نیاکان، سنتهای بافندگی و در واقع هویت دیرینه خود را پاس داشته اند. بنابراین کاربست نظریه بینامتنیت درباره نقوش بافته های تبری توانست حضور متن های پیش از اسلام را در آن ها تایید کند و نشان دهد که نقشمایه های تبری، تحت تاثیر سنت ها و باورهای آئینی کهن تا بعد از اسلام در ارتفاعات البرز ادامه داشته و ارتباط با طبیعت و جهان هستی را بصورت یک امر معنوی جلوه داده است .

منابع و ماخذ

–الیاده، میرچا، ۱۳۸۱، *اسطوره، رویا، رمز*. ترجمهٔ رویا منجم، تهران: انتشارات علم.

–اشعاری، محمود، ۱۳۹۹، « بازسازی تاریخ وجغرافیای هنرهای کاربردی ایران بر اساس منابع مکتوب در سده های نخستین هجری با تکیه بر فرش دستباف». *نگره*، دوره ۱۵ شماره ۵۳، ص ۲۳–۵.

–اعظم زاده، محمد، ۱۳۸۵، «نگاهی به نشانه های تصویری درگلیم و گلیمچه های شرق استان مازندران»، *گلجام*، شماره ۳، ص ۳۴–۱۱.

–باوند سوادکوهی، احمد، ۱۳۹۵، *قصه های راک*. تهران: نشر رسانش نوین.

–بهار، مهرداد، ۱۳۹۱، *پژوهشی در اساطیر ایران*. ویراستار کتایون مزداپور، تهران: انتشارات آگاه، چاپ نهم.

–پاکزاد, ناهید؛ شریف زاده، محمد رضا؛ داودی رکن آبادی, ابوالفضل و خویی, مهسا، ۱۴۰۲، «پژوهشی در بافته های تبرستان قدیم بر پایه منابع مکتوب تاریخی». *جامعه شناسی فرهنگ و هنر* , دوره۵، شماره۳، ص۱۷۳–۱۸۵.

–پاکزاد، ناهید، ۱۳۹۲، *دستبافته های روستایی استان مازندران با نگرش ویژه به جوراب و دستکش*، بابل: جهاد دانشگاهی.

–پاکزادیان، حسن، ۱۳۸۸، *نقش مایه های باستانی در فرهنگ و آثار ایل سنگسر*، سنگسر: موزه عشایری ایل سنگسر.

–پرهام، سیروس، ۱۳۷۰، *دستبافتهای عشایری و روستایی فارس*، تهران: امیرکبیر.

–توفیق، سامان؛ فیروزمندی، بهمن؛ و مرتضایی، محمد، ۱۳۹۹، «گاه نگاری غار–دژِ اِسپهبَدان بر اساس؛ پیشینه، وجوه تسمیه و دگرگونی هایِ کاربری»، *پژوهشهای باستانشناسی ایران*، دوره ۱۰، شماره ۲۴، ص ۱۳۹–۱۲۱.

–ترابی، سید محمد، ۱۳۸۲، *نگاهی به تاریخ و ادبیات ایران*. تهران: ققنوس.

–جعفری قریه علی، حمید، ۱۳۸۵، «مهر و خورشید در منظومه حماسی ملی»، *کاوش نامه دانشگاه یزد*، شماره ۱۲، ص ۹۶–۶۳.

ACCEPTED MANUSCRIPT

-حصوری، علی، ۱۳۸۹، *مبانی طراحی سنتی در ایران*، تهران: نشرچشمه، چاپ سوم.

-حسن زاده، حسام؛ و نامور مطلق، بهمن، ۱۴۰۱، «بیش متنیت ژنتی به مثابه رویکردی در خوانش متون تصویری»، *مجله رهپویه هنر*، سال پنجم، پیاپی ۱۴، ص ۲۴-۱۷.

-دریایی، تورج، ۱۳۸۲، *تاریخ و فرهنگ ساسانی*، ترجمهٔ مهرداد قدرت دیزجی، تهران: انتشارات ققنوس.

-رضی، هاشم، ۱۳۵۹، *آیین مهر، میترابیسم*، تهران: انتشارات فروهر.

-زابلی نژاد، هدی، ۱۳۸۸، «پیکرکهای الهه مادر: سیمای زن در آثار پیش از تاریخ ایران»، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۱، ص ۴۱-۳۴.

-سودآور، ابوالعلاء، ۱۳۸۰، *هنردربارهای ایران*، ترجمهٔ ناهید محمدشمیرانی، تهران: نشرکارنگ.

-سورتیجی، سامان، ۱۳۸۹، «معرفی شیوه تدفینی از دوره ساسانی درقلعه کنگلو»، *مطالعات باستانشناسی*، دوره ۳، شماره ۲، ص ۹۰-۷۵.

-سورتیچی، سامان، ۱۳۹۱، «سنگ نگاره های نوا»، *اباختر*، سال ششم، شماره ۲۳-۲۱.

-فره وشی، بهرام، ۱۳۷۹، *ایرانوویچ*، چاپ پنجم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

-قدیانی، عباس، ۱۳۸۱، *تاریخ ادیان و مذاهب در ایران*، تهران: فرهنگ مکتوب.

-کوپر، جین، سی، ۱۳۷۹، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران : فرشاد.

-گودرزی پرور، محمدرضا، ۱۳۹۶، *آخرین نشانه های باستان از قومس تاتبرستان*، سمنان: انتشارات حبله رود.

-گیرشمن، رومن، ۱۳۷۲، *ایران از آغاز تا اسلام*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ نهم.

-مرعشی، میرتیمور، ۱۳۵۵، تاریخ خاندان مرعشی مازندران، منوچهرستوده، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

-مقدم، محمد، ۱۳۸۰، *جستاردرباره مهر و ناهید*، تهران: هیرمند.

-نوری مجیری، مهرداد، ۱۴۰۰، «تحلیل فرمی و مفهومی مجسمه های زنانه در هنر ایلام باستان، *دانش هنرهای تجسمی*»، دوره۶، شماره۷، ص ۳۴-۲۱.

-نیبرگ، هنریک ساموئل، ۱۳۸۳، *دین های ایران باستان*، کرمان: دانشگاه شهیدباهنر.

-نظیف، سمانه؛ وحدتی نسب، حامد؛ و محمدخانی، کوروش، ۱۴۰۱، «جستجوی جوامع مادرسالار در پیش از تاریخ»، *مجله جامعه شناسی تاریخی*، دوره ۱۴، شماره ۲، ص ۲۸۳-۲۵۷.

-ورمازرن، مارتین، ۱۳۸۷، *آیین میترا*، بزرگ نادرزاد، تهران: نشرچشمه، چاپ هفتم.

-هال، جیمز، ۱۳۸۰، *فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب*، رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

-هال، آلستر؛ و لوچیک ویووسکا، جوزه، ۱۳۷۷، *گلیم*، شیرین همایون فر، تهران: نشر کارنگ.

-یاحقی، محمدجعفر، ۱۳۹۱، *فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر، چاپ چهارم.

-یوسفی، صفر، ۱۳۷۸، «سیر تحول دین ومذهب در مازندران»، *فصلنامه تخصصی فقه و تاریخ تمدن*، شماره شانزده، ص ۱۹۲-۱۶۷.

-یونگ،کارل گوستاو، ۱۳۹۳، *انسان و سمبول هایش*، محمود سلطانیه، تهران: جامی، چاپ نهم.

ACCEPTED MANUSCRIPT

Ashari, M., 2019, "Reconstructing the history and geography of Iran's applied arts based on written sources in the first centuries of the Ah ". *Negreh*, Volume 15, No. 53, pp. 5-23.

-Bavandeswadkohi, A., 2016, *Rock stories*. Tehran: New Rasanesh-e Novin. (In Persian).

-Bahar, M., 1391, *A research in Iranian mythology*. Editor: Ketayoun Mazdapour, Tehran: Aghah Publications, 9th edition. (In Persian).

-Cooper, Jane, C, 2000, *An Illustrated Dictionary of Traditional Symbols*, translated by Maliha Karbasian, Tehran: Farshad Publications. (In Persian).

-Dariaii, T., 2012, *Sassanid history and culture*, translated by Mehrdad Ghadrat Dizji, Tehran: Qaqnoos Publications. (In Persian).

- Dawei. Li ,2016, "The Judeo-Persian Document of Dandan Oilik Site in Khotan". *The History Department of Tsinghua University*, Dunhuang Studies, No. 1, https://www.academia.edu/17315533.

-Eliade, M., 2002, *Myth, dream, secret. Translation of Roya Munjem*, Tehran: Alam Publications. (In Persian).

-Farah Vashi, B., 2000, *Iranovich*, Tehran: Tehran University Press, fifth edition. (In Persian).

-Gudarzi Parvar, M. R., 2016, *The last signs of antiquity from Qoms to Tabarstan*, Semnan: Hableroud Publications. (In Persian).

-Girshman, R., 1993, *Iran from the beginning to Islam*, Tehran: Elmi and Farhangi Publications. 9th edition. (In Persian).

-Hall, J., 1380, *Pictorial Anthology of Symbols in Eastern and Western Art*, Roghieh Behzadi, Tehran: Farhang-e Moaser.Publications. (In Persian).

-Hall, A.; Luchik Vivaska, J., 1998, *Glim*, Shirin Homayoun Far, Tehran: Karang Publications. (In Persian).

-Hasouri, A., 2009, *Basics of Traditional Design in Iran*, Tehran: Cheshme Publications, third edition. (In Persian).

- Hassanzadeh, H.; Namur Motlat, B., 2022, "Genette's Hypertextuality as an approach in visual texts reading (Case study: the logo of Islamic Republic of Iran Airline)", *Rehpoueh Art magazine*, fifth year, series 14, pp. 17-24. (In Persian).

- Jafari Qariye Ali, Ha., 2003, Mehr and Khursheed in the National Epic Poem, *Yazd University Journal*, No. 12, pp. 63-96. (In Persian).

-Jung, C. G., 2013, *Man and his symbols*, Mahmoud Soltanieh, Tehran: Jami Publications, 9th edition. (In Persian).

-Macuch. M., 2017, "Sasanian Coins, Middle-Persian Etymology And The Tabarestan Arshive", *Res Orientales* XXVI, 165-195.

Marashi, M., 1355, *The history of Marashi dynasty, Mazandaran*, Manocher studeh, Tehran: Iran Culture Foundation. (In Persian).

ACCEPTED MANUSCRIPT

-Moghadam, M., 2010, *Essay on Mehr and Nahid*, Tehran: Hirmand Publications. (In Persian).

Nazeef, S.; Vahdati Nasab, H. & Mohammad Khani, K., 2022, "Searching for Matriarchal Societies in Prehistory", *Journal of Historical Sociology*, Volume 14, Number 2, pp. 257-283.

-Nouri Mujiri, M., 2022, "Analysis of Women's Sculpture in Ancient Elam Art", *Danesh-e honarhay-e -tajasomi Quarterly*, Volume 6, Number 7, pp. 21-34. (In Persian).

-Nyberg, H. S., 2004, *Religions of Ancient Iran*, Kerman: Shahid Bahonar University. (In Persian).

-Pakzad, N.; Sharifzadeh, M.; Davodi Roknabadi, A. & Khoie, M., 2023, "Research on the weavings of old Tabaristan based on historical written sources". *Sociology of Culture and Art*. 5 (3): 173-185. (In Persian).

-Pakzad, N., 2012, *Rural handicrafts of Mazandaran province with a special attitude to socks and gloves*, Babol: Jahad-e Daneshgahi. (In Persian).

-Pakzadian, H., 2009, *Ancient motifs in Sangsar culture and works*, Sangsar: Sangsar Nomadic Museum. (In Persian).

-Parham, C., 1991, *Nomadic and rural handwovens of Fars*, Tehran: Amirkabir Publications. (In Persian).

-Qadiyani, A., 2002, *History of religions and religions in Iran*, Tehran: Farhang Maktoob. (In Persian).

-Razi, H., 1980, *Ayin Mehr, Mitraism*, Tehran: Forohar Publications. (In Persian).

-Soudavar, A., 2014, *Mithraic Societies: From Brotherhood Ideal to Religion's Adversary*, by Soudavar - Houston – 3 rd revision.

-Sodavar, ., 2010, *Iran's Art Courts*, translated by Nahid Mohammad Shamirani, Tehran: Karang Publications. (In Persian).

-Surtiji, S., 2009. "Introducing the burial method from the Sassanid period in Kanglu Castle", *Archaeological Studies*, Volume 3, Number 2, pp. 75-90. (In Persian).

-Surtichi, ., 2011, "Nava petroglyphs", *Abakhtar*, 6th year, number 21-23. (In Persian).

-Tawfiq, S.; Firouzmandi, B. & Mortezaei, M., 2019, "The Chronology of the Stronghold-Cave Spahbedān Based on: Historical Background, Appellations and Usage Changes", *Iranian Archaeological Research*, Volume 10, Number 24, pp. 121-139. (In Persian).

-Torabi, S. M., 2012, *A look at the history and literature of Iran*. Tehran: Phoenix Publications. (In Persian).

-Vermazeren, M., 2007, *Ayan Mitra*, Bozor Naderzad, Tehran: Cheshme Publications, 7th edition. (In Persian).

-Yahaghi, M., 2011, *Culture of myths and stories in Persian literature*, Tehran: Farhang-e Moaser Publications.4th edition. (In Persian).

ACCEPTED MANUSCRIPT

-Yousefi, S., 1378, “The course of the evolution of religion and religion in Mazandaran”, *specialized quarterly journal of jurisprudence and history of civilization*, number sixteen, pp. 167-192. (In Persian).

-Zabolinejad, H., 2009, “Figures of the mother goddess: the image of a woman in pre-historic works of Iran”, *Book of the Month of Art*, No. 131, pp. 34-41. (In Persian).

ACCEPTED MANUSCRIPT