# تجلی هویت ملی در هنر ایران با رویکردی به مضامین نقش‌مایه‌های تزیینی سقانفارها(۱) در مازندران

*فتانه محمودی* *
*محمود طاووسی* **
*علی‌اکبر فرهنگی* ***
**E-mail: f_mah44@yahoo.com**

**تاریخ دریافت: ۱۳۸۷/۳/۲۲** **تاریخ پذیرش: ۱۳۸۷/۹/٤**

## چکیده

از دیدگاه هنر ایرانی، اسطوره و حماسه دو بنیاد هویت ایرانی قلمداد می‌شود. مقالهٔ حاضر به چگونگی نقش سه مؤلفهٔ مذهب، اسطوره و حماسه در تکوین هویت بومی مازندران می‌پردازد و هدف آن بررسی میزان گرایش مردم مازندران به این سه عنصر هویت‌ساز است. ازآنجاکه هنرهای بصری و متون تصویری، یکی از عناصر مهم هویت‌ساز هستند، نقوش تزیینی بناهای سقانفارها جهت بررسی موردی در نظر گرفته شده‌اند. اکثر این بناهای مذهبی که یادمانی آیینی و تاریخی بوده‌اند در دورهٔ قاجاریه ساخته شده‌اند و تزیینات این بناها با فرهنگ و هویت بومی منطقه مرتبط بوده، با توجه به ویژگی هنر قاجاری، با تلفیق سه عنصر مذهب، اسطوره و حماسه در نقوش سقانفارها، تجدید عظمت ایران قبل از اسلام و نیز هویت مذهبی بعد از اسلام را می‌نمایانند. متغیرهای علّی که متغیرهای اصلی هستند شامل مؤلفه‌های مذهب، اسطوره و حماسه است. متغیرهای توصیفی تحقیق، نقش‌مایه‌های متعددی هستند که شامل دو گروه بزرگ مذهبی و غیرمذهبی بوده، روایات دینی، حماسی و ملی را به تصویر می‌کشند. مقالهٔ حاضر در پی پاسخ به این پرسش اساسی است که چرا و چگونه خلق این آثار هنری در تکوین هویت ایرانی نقش داشته است؟ فرضیه مقاله این است که اسطوره، مذهب و حماسه، با کارکرد دینی و اجتماعی، نقش مهمی در تکوین هویت ایرانی داشته‌اند و باعث حفظ و تقویت انسجام مردم این منطقه از ادوار گذشته تا به امروز بوده‌اند.

**کلیدواژه‌ها:** هویت هنر بومی، حوادث دینی، اسطوره، حماسه، سقانفار، مازندران.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران، دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس
** استاد گروه پژوهش هنر دانشکدهٔ هنر دانشگاه تربیت مدرس
*** استادیار گروه مدیریت دانشکدهٔ مدیریت دانشگاه تهران

**مقدمه**

نقاشی‌ها درواقع متونی تصویری‌اند که حاوی پیامی برای مخاطب هستند. واژهٔ خواه مکتوب و تصویری، خواه زبانی و رسانه‌ای، جهت خلق مفاهیم، تبادل آرا و اندیشه‌هاست. اما زبان، برای انتقال مفاهیم کافی به نظر نمی‌رسد. نظریه‌های ارتباطات به دو نظریهٔ نشانه‌شناختی و ادبیات دسته‌بندی شده‌اند و انسان با مشاهدهٔ زبان، همانند مدلول، مراحل ادراک را به‌درستی یا نادرست کشف می‌کند (میلر[1]، ۱۹۷۰: ۲۶). نشانه فقط به‌مثابهٔ ابزاری مطالعاتی پس از متن و درجریان تحلیل متنی به کار می‌آید؛ متنی که در کار خلق آن نظام‌های نشانه‌ای متفاوتی در لایه‌های هم‌نشین دخیل بوده‌اند (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۵۳). کاربرد نشانه‌ها امری اجتناب‌ناپذیر است؛ بدین مفهوم که آن‌ها تنها عامل ارتباطات فرهنگی مخلوقات بوده، دربردارندهٔ دلالت ضمنی و قراردادی هستند. تشابه میان نشانه و شیء (دال و مدلول) گمراه‌کننده و دور از انتظار است، زیرا نشانه‌ها نامحدود و دارای چند متغیر هستند. بیشترین کاربرد نشانه‌شناسی در تجزیه و تحلیل متن است. نقاشی‌های سقانفارها عامیانه‌اند و بر مبنای تخیلات نقاش و گفته‌ها و نوشته‌های تاریخی و افسانه‌ای به تصویر کشیده می‌شوند (عناصری، ۱۳٦٦: ۱۹۷ و۱۹۸).

مؤلفهٔ مذهب به‌تنهایی در ایجاد فرهنگ و آداب و رسوم بسیاری از کشورها تأثیری شگرف دارد و حتی در بسیاری از کشورها اهمیت آن رو به افزایش است. بسیاری از پژوهشگران خارجی بر اهمیت عامل مذهب در جامعهٔ ایرانی تأکید دارند. گراهام فولر[2] بر این اعتقاد است که:

> ***اگر در جامعهٔ ایرانی قبل از اسلام، مذهب زرتشت یک نیروی مهم در ایجاد همبستگی ملی بوده است، بعد از اسلام نیز مذهب تشیع از عوامل بسیار قوی در ایجاد هویت ملی بوده و هویت ایرانی با آیین تشیع پیوندی جدایی‌ناپذیر پیدا کرده است*** (گودرزی، ۱۳۸٤: ۸۳).

بسیاری از پرده‌های نقاشی با حوادث دینی و متون ادبی نسبت بینامتنی دارد. روایت در نقاشی ـ نه همیشه، اما در بیشتر موارد ـ استوار به روایت کلامی بود. صدها پردهٔ نقاشی را با موضوع واحد از رخدادهای دینی و اسطوره‌ای می‌توان در تاریخ نقاشی دید. نسبت بسیاری از سبک‌ها به متن‌های دیگر ارجاع داده می‌شود (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۲۷). بیشتر زمینه‌های مشترک در نقاشی‌های سقانفارها ملی و مذهبی است. زمینه‌های مذهبی بیشتر بر شهادت امام حسین(ع) و یارانش در کربلا متمرکز است و داستان‌های

1. Miller
2. Graham Fuller

ملی، بیشتر از آثار حماسی شاهنامهٔ فردوسی و از قرن دهم منشأ گرفته است. این نقوش، همانند نقاشی قهوه‌خانه‌ای، براثر نیاز مبرم به نمایش و ستایش قهرمانان ملی و مذهبی پارسی پدید آمده و درواقع بازتاب تلاش ملت‌ها جهت احیا و حفظ قهرمانان مذهبی و ملی و الهام از صحنه‌های دلاوری‌های آن‌هاست. پرده‌خوانی و شاهنامه‌خوانی دو عامل مهم در رشد این شیوهٔ هنری بوده‌اند. این شیوهٔ نقاشی در زمرهٔ هنر مردمی (فولک) محسوب می‌شود و تحت نفوذ هنرهای نمایشی و دراماتیک مشهور به «نقالی» (داستان‌گویی عمومی و ازبرخوانی شاهنامه) و داستان شاهان و تعزیه‌خوانی (ازبرخوانی نمایشی رویدادهای دینی و مذهبی) توسعه پیداکرد.

مؤلفهٔ دوم یعنی ***اساطیر*** و ***افسانه‌های ایران***، بازتاب ابقاء یک سنّت کهن در فرهنگ و به‌مثابهٔ یک منطقهٔ جغرافیایی گسترده، ماورای مرزهای سیاسی جهان امروزی است. نه جابه‌جایی و کوچ‌نشینی، نه تهاجمات و حتی تحولات و تغییرات داخلی سیاسی، نتوانستند این حماسه‌های کهن را نابود سازند. حفظ و احیاء آن‌ها، سنّت‌ها و مفاهیم اجتماعی گذشته و کنونی را زنده نگاه داشته و به توسعه و بقای زبان و ادبیات ایرانی کمک کرده است. این اساطیر در ابتدا به‌صورت شفاهی و زبانی انتقال می‌یافت، اما در زمان پارتیان و ساسانیان، بسیاری از این افسانه‌ها به صورت مکتوب درآمد. بعضی از این افسانه‌ها منشأ کفرکیشی و بعضی دیگر منشأ زرتشتی داشته، پس از تسلط اعراب و ظهور اسلام با این آیین وفق داده شده‌اند.

حماسه‌ها که سومین مؤلفهٔ هویت‌ساز در خلق نقوش سقانفارهاست، اغلب آثار شعرای بزرگی چون دقیقی و فردوسی بوده و بشر را قادر به خواندن این افسانه‌ها به زبان پارسی کرده است. قهرمانان شاهنامهٔ فردوسی، رستم، سهراب و اسفندیار، قسمتی از زندگی هر ایرانی است. شاهنامه‌خوانی یا نقالی توسط داستان‌سرایانی ماهر، در شهرها و روستاها انجام می‌شد. اسطوره‌ها و حماسه‌های ایرانی نه تنها نقش مهمی در ادبیات فارسی دارند، بلکه صحنه‌های اسطوره‌ای قهرمانان و ضدّقهرمانان را به همراه تصویر به جهان هنرهای بصری وارد کرده‌اند. تصاویر نُسَخ خطی شاهنامه شامل این اساطیر و افسانه‌هاست.

**طرح مسئله**

رابطهٔ هنر و هویت در نظام‌های هنری امری مهم به نظر می‌رسد و با تعمق و مطالعه در آثار هنری می‌توان به شناخت هویت فرهنگی یک ملت دست یافت. معماری، به‌عنوان یکی از هنرها، در احراز، تثبیت و تداوم هویت فرهنگی، دینی و ملی هر سرزمین نقش

ارزنده‌ای دارد و می‌توان گفت در بسیاری موارد شاخص‌ترین عنصر حفظ هویت مردم هر سرزمین است. تجلی هویت مردمی هر کشور و ناحیه، به وسیلهٔ شکل و نوع فضای معماری و تزیینات وابسته بدان تعریف می‌شوند. نقوش سقاتالارها، مسئلهٔ این تحقیق، دارای ابعاد گوناگون کمّی، کیفی، هنری، تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است. متغیرهای علّی این تحقیق که به‌عنوان عوامل به‌وجود آورندهٔ این پدیده‌ها محسوب می‌شوند عبارت‌اند از: سیر تکامل تاریخی، ساختار اجتماعی، نهادهای سیاسی، اعتقادات مذهبی و ملّی، آداب و رسوم و ارزش‌های زمان ایجاد بناها و تزیینات موجود در آن‌ها، و متغیرهای توصیفی این تحقیق شامل روابط بینامتنی تصاویر و روایت‌ها و مضامین نقوش است که مبیّن صفات و ویژگی‌های این اشیاء بوده، سهم زیادی در ایجاد شناخت وضعیت آن‌ها دارد.

## پیشینهٔ پژوهش

مطالعات متعددی درزمینهٔ معماری و نقوش تزیینی سقانفارهای مازندران توسط دانشجویان صورت گرفته است که اغلب در باب توصیف نقوش و سبک معماری آن‌ها بوده است و تاکنون تحقیقی درزمینهٔ عناصر هویت‌ساز و چگونگی ارتباط این نقوش با هویت بومی منطقه انجام نگرفته است. به چند مورد از تحقیقات انجام‌گرفته در ذیل اشاره می‌کنیم:

۱. معصومه رحیم‌زاده کتابی را تحت عنوان سقاتالارهای مازندران در سال ۱۳۸۲ توسط سازمان میراث فرهنگی ایران منتشر نموده است که در آن به بررسی اجمالی و کلی نقوش سقانفارها پرداخته است. نتایج تحقیق ایشان بیانگر این مسئله است که سقاتالارها، به‌منزلهٔ کانون و مرکز فرهنگی و آیینی، حامل میراث ملتی دیرپاست که در این مرکز می‌توان یادگارهای حماسی، اساطیری، سنّتی، آیینی، ادبی و هنری یک ملت را مشاهده کرد.

۲. محمد اعظم‌زاده طرحی پژوهشی را تحت عنوان «نشانه‌های تصویری و رمزپردازی نقوش سقانفارها» در سال ۱۳۸۵ در دانشگاه مازندران انجام داده است. هدف وی بررسی نقوش نمادین سقانفار و آشنایی خوانندگان با باورها و اعتقادات محلی است که با اَشکال اسطوره‌ای ایران باستان تلفیق و با عقاید اسلامی، به‌ویژه مذهب تشیع، آمیخته شده است. همچنین، وی سعی نموده است ضمن تدوین دقیق نشانه‌های تصویری، به تقسیم‌بندی انواع نقوش انسانی، هندسی، گیاهی، حیوانی، ترکیبی و روزمره بپردازد تا وجوه مشترک و ویژگی نقش‌ها، در سقانفارهای پراکندهٔ استان شناسایی گردد.

وی علاوه بر معرفی این بنا و اجـزای سـاختاری آن، بـه نقـش‌هـای رمزگونـه نیـز می‌پردازد. علاوه بر هدف مذکور، تقسیم‌بندی و طبقه‌بندی نقوش، انـواع موضـوع‌هـا و مضامین و کاربرد آن‌ها و تأثیر اَشکال رمزی بر اعتقادات مردمی و نـوع شـیوهٔ بیـان بـا اَشکال ساده و مردمی، مورد نظر بوده است. در جهت پرداختن به انواع مضامین دینی و غیردینی، نشانه‌های تصویری سقانفارها علاوه بـر چکیـده‌نگـاری، دارای انـواع نقـوش انسانی، گیاهی، هندسی، حیوانی و ترکیبی (انسان و گیاه، انسان و حیوان) هـستند و در این بین، بیش از نیمی از تـصاویر جنبـهٔ رمـزی و نمـادین دارنـد و برخـی از تـصاویر باقی‌مانده، با هدف طبیعت‌گرایی ترسیم شده‌اند.

۳. همچنین وحید یوسف‌نیا پایان‌نامه‌ای تحت عنوان پیمایشی بر نقوش روی شیرسر و کوماچه‌سر در سقانفارهای مازندران در سال ۱۳۸۵ در دانشگاه تربیت مدرس تـدوین نموده است که بیشتر به معماری آیینی مازندران و چگونگی نقشه و طرز سـاخت بنـای سقانفارها ازلحاظ معماری پرداخته است.

اما در این تحقیق، نگارنده سعی دارد بـا تأکیـد بـر مؤلفـه‌هـای مـذهب، حماسـه و اساطیر، به چگونگی ارتباط این نقوش با هویت بومی منطقه بپـردازد و رد پـای میـراث ملّی را در این نقوش شناسایی نماید.

## روش‌شناسی تحقیق

این تحقیق، بر اساس هدف، از نوع بنیادی بـوده، در جـست‌وجـوی کـشف حقـایق و واقعیت‌ها و شناخت نقوش یـاد شـده اسـت و بـه تبیـین ویژگـی‌هـا و صـفات آن‌هـا می‌پردازد، و بر اساس ماهیت و روش، از نوع تاریخی و توصیفی است؛ یعنی با استفاده از اسناد و مدارک معتبر می‌توان از ویژگی‌های عمومی و مشترک ایـن بناهـا و حـوادث تاریخی و دلایل بروز آن‌ها آگاه شد و به توصیف منظم نقوش پرداخته، صفات آن‌ها را مطالعه و در صورت لزوم، ارتباط بین متغیرها را بررسی کرد.

در این تحقیق، با تمرکز بر سه مؤلفهٔ مذهب، اسطوره و حماسه که تأثیر بـسزایی در شکل‌گیری هویت هر ملتی دارند، و با نگرشی بر نقوش سقانفارهای مازنـدران، در پـی یافتن رد پایی از ایـن عناصـر هویـت‌سـاز در تزیینـات ایـن امـاکن مقـدس بـوده‌ایـم. بدین‌منظور، ضمن تحقیق میدانی و مشاهدهٔ آثار نقاشی‌شده بر سقف و دیوارهـای ایـن بناها، پس از توصیف نقوش، به تحلیل محتوای آن‌ها بر اساس مضامینی کـه منطبـق بـا سه مؤلفهٔ مذکور باشند پرداختـه‌ایـم. پـس از جمـع‌آوری اطلاعـات از طریـق بررسـی

اسنادی، میدانی و کتابخانه‌ای و با تحلیل محتوا و توجه به هویت بومی منطقه و تأثیر آن بر هنر، به هدف، که شناخت صفات و ویژگی‌ها، عقاید، نگرش‌ها و دیگر مسائل اجتماعی افراد جامعه است، دست می‌یابیم.

## چارچوب مفهومی

### تصویرگری در دوره قاجاریه

این دورهٔ تاریخی با تاج‌گذاری آغامحمدخان قاجار، در سال ۱۲۱۰هـ‌ق شروع شده و تا سال ۱۳٤٤هـ‌ق ادامه داشته است. آغامحمدخان اعتنایی به هنر نداشت و دوران حکومتش به جنگ و خون‌ریزی و گردآوری پول و جواهرات گذشت. فتحعلی‌شاه نه تنها مانند عمویش، آغامحمدخان، روحیهٔ جنگاوری و کشورگشایی نداشت، بلکه درزمینهٔ کشورداری و سیاست نیز از استعداد و دلسوزی لازم بی‌بهره بود، اما در عوض روحیهٔ هنرمندانه‌ای داشت؛ شعر می‌سرود و خطی بسیار خوش داشت. در نتیجه هنرمندان زیادی را گرد خود جمع آورد که هرکدام در یک یا چند زمینهٔ هنری فعالیت داشتند و بدون شک دوران حکومت وی، ازنظر هنری، شکوفاترین سال‌های دورهٔ قاجار است. در بررسی نگارگری دورهٔ قاجار نقاشی‌های زمان فتحعلی‌شاه تفاوت بسیار عمیق و قابل توجهی با نقاشی‌های اواسط دوران ناصرالدین‌شاه و پس از آن دارند و نمی‌توان ویژگی‌هایی کلی را برای نقاشی دورهٔ قاجار در نظر گرفت و آن را سبک قاجار نامید. بهتر است نقاشی سبک قاجار را در دو گروه کلی «اشرافی» و «عامیانه» بررسی کرد. تمام نقاشی‌های دورهٔ قاجار در زمان حکومت پادشاهان مختلف، باوجود تفاوت زیادی که با هم دارند، در یکی از این دو گروه قرار می‌گیرند. در مکتب زند و قاجار، تأثیرپذیری از غرب را فقط در منظره‌هایی می‌بینیم که گاهی در زمینهٔ تابلو دیده می‌شود و تأثیرات محدودی نیز از پرسپکتیو وجود دارد که آن هم اغلب در همین زمینه‌های آثار به چشم می‌خورد. اصول نگارگری ایرانی و حس هنر بومی به‌وضوح بر فضای اثر حاکم است. ارتباط معماری با نقاشی در دورهٔ فتحعلی‌شاه بیش از دوران حکومت سایر شاهان قاجار بوده است. در سدهٔ سیزدهم شیوهٔ نقاشی فرنگی ازسوی ایرانیان ایتالیارفته، به ایران راه یافت. از آن هنگام نفوذ نقاشی فرنگی در آثار نقاشان ایران آغاز شد و در زمان فتحعلی‌شاه نقاشان دست‌به‌کارکشیدن بر روی بوم‌های بزرگ شدند. اما درآمیختن شیوهٔ ایرانی و فرنگی نتایج درخشانی نداشت. در سرتاسر جهان اسلامی وضع چنین بود. جنگ‌های ایران و روس در دورهٔ فتحعلی‌شاه را می‌توان آغاز

دوران آشنایی و تماس عمیق‌تر از گذشتهٔ ایران با غرب دانست. البته این تماس و آشنایی با خودآگاهی همراه نبود و بنا به ضرورت‌های بیرونی به وجود آمده بود.

در نگارگری ایران در زمان محمدشاه، به‌تدریج دورنماپردازی ـ که در نقاشی ایران هرگز به‌صورت سبکی مستقل درنیامده بود ـ در نگارگری جلوه‌گر می‌شود. موضوع نقاشی‌ها غالباً صحنه‌های بزمی است و هنوز روحیهٔ ایرانی بر فضای کلی اثر غالب است (افشارمهاجر، ۱۳۸٤: ۱۵۰-۷۵). حرکت جامعهٔ سنّتی ایران به‌سوی مدرنیسم قرن نوزدهم اروپا، از دورهٔ ناصرالدین‌شاه شدت گرفت. موضوع بیشتر نقاشی‌های اشرافی دورهٔ ناصرالدین‌شاه، به دلیل دور شدن از ویژگی‌های ایرانی و تأثیرپذیری بسیار از نقاشی اروپایی، منظره‌سازی و صورت‌نگاری است. در این دوره نوعی نقاشی موسوم به «قهوه‌خانه‌ای» مرسوم شد. این نقاشی روایی است و فن (تکنیک) رنگ و روغن و سوژهٔ مذهبی یا رزمی و گاهی بزمی دارد و دوران جنبش مشروطیت، با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرای رایج در آن زمان، توسط هنرمندانی مکتب‌ندیده، نقاشی می‌شد. مشابه این پرده‌ها، علاوه بر قهوه‌خانه‌ها، در محل‌های عزاداری، حمام‌ها و زورخانه‌ها هم آویخته می‌شد. سقانفارها نیز ازجملهٔ مکان‌هایی هستند که نمونهٔ این مضامین در آن‌ها به تصویر کشیده شده است.

پس از سلسلهٔ قاجار که در عهدشان عنوان کشور به سیرهٔ اسلاف «ممالک محروسهٔ ایران» بود، ملیت ایرانی به گونه‌ای دیگر تعبیر و تعریف شد و در پرتو فرهنگ و تمدن ایران دوران باستان، معنا یافت و این‌چنین، هویت ملی با باستان‌گرایی و رجعت به تاریخ پیش از اسلام درآمیخت. اندکی بعد، ضمن حفظ رشتهٔ پیوند با دوران باستان، بعضی وقایع سیاسی تاریخ معاصر ایران نیز از نظر دور نماند و در نتیجه تعریف هویت ایرانی، از احتمالات و امکانات تأثیر پذیرفت (ستاری، ۱۳۸۳: ۱۰۷-۱۰٤). در این دوره، هنرهای نمایشی یا تئاتر به معنی جدید، در ایران پس از اسلام، به علت مشکلات مضمونی داستان‌های نمایشی که متأثر از فرهنگ یونان باستان و ایران بود و مخالفت افکار عمومی جامعهٔ دینی ایران با بسیاری از امور ذوقی و هنری عصر شرک تا اواخر قرن چهارم هجری، به‌کلی منسوخ و متروک شد، اما به‌تدریج، با تغییر مضامین داستان‌های نمایشی که صورت دینی و اسلامی پیدا کرده بود، دوباره فعالیت خود را آغاز کرد. اصل اساسی این نمایش‌ها بیان احساسات و بینش دینی مردم بود؛ چه خیمه‌شب‌بازی و روحوضی و چه تعزیه. این نمایش‌ها تا عصر قاجاریه استمرار یافت. شبیه‌خوانی و تعزیه احتمالاً با تراژدی‌های مذهبی ـ که به نام نمایش‌های رمزی دینی یا

اخلاقی در قرون وسطا در اروپا نمایش داده می‌شد ـ ارتباط داشته است. اما بـه‌هرحـال قدمت آن پیش از نمایش‌های دینی مسیحی و سوگواری مسیح است و احتمالاً با سوگ سیاوش در ایران باستان ارتباط پیدا می‌کند. قرن سیزده دوران نمـایش سـنّتی بـود. ایـن نمایش‌ها در تعزیه به کمال رسید. این نمایش‌ها موجودیت خود را با حمایت عامـه در دربار به‌ویژه ناصرالدین شاه حفظ کردند، حتی زمانی که او دسـتگاه تئـاتر را بـه ایـران وارد کرد، عملاً به جهت مشکلاتی، به ابراز نمایش سنّتی در تکیهٔ دولت تبـدیل گردیـد (مددپور، ۱۳۷۳: ۲٦۳ و ۲٦٤).

**مضامین مذهبی در سقانفارها**

ادیان، از آغاز تاکنون، همواره در هویت‌بخشی مدنی و اجتماعی به بشر نقـش مثبـت و مؤثری داشته‌اند. اگر این مدعا پذیرفتنی باشد که ادیان در تمدن‌سازی تأثیر قابل توجهی داشته‌اند، مفروض آن این است کـه در بـین عناصـر فرهنـگ‌سـاز بـشری، دیـن نقـش تعیین‌کننده‌ای را به عهده دارد و بـه تعبیـری، فرهنـگ دینـی مـی‌توانـد حیـات‌بخـش، توسعه‌آفرین و تمدن‌ساز باشد. هویت دینی نیز همچون هویـت کـه چندبُعـدی اسـت، مفهومی است مرکّب و شامل ابعاد مختلفی چـون مـسائل اعتقـادی، شـعائر و مناسـک، مسائل تاریخی، اجتماعی و فرهنگی می‌شود (ذوالفقاری، ۱۳۸٦: ۳٤ و ۳۵).

هنر تمثال‌پردازی و شمایل‌نگاری، به مفهوم عام آن، در بین همـهٔ ادیـان رایـج بـوده است. هرچند در ابتدای ظهور اسلام از این هنر به دلیل موانع و نواهی تـصویرسازی از موجود زنده شـواهدی در اختیـار نـداریم، پـس از چنـد سـده، هنـر شـمایل‌نگـاری و تمثـال‌پـردازی در بـین جوامـع اسـلامی نیـز رایـج شـد. ایـن هنـر، خاصـه در میـان هنرپـردازی‌هـای عامیانـه، از اقبـال بیـشتری برخـوردار بـوده اسـت. پـرده‌خـوانی و شاهنامه‌خوانی دو عامل مهم در رشد این شیوهٔ هنری بوده است. تمثال‌پردازی از چهـرهٔ افراد مقدس و معصومین، خاصه حضرت علی(ع) و امام حـسین(ع) و حتـی حـضرت عباس(ع) یا علی‌اکبر(ع) و علی‌اصغر(ع) از سنّت‌های رایج هنر نقاشی عـصر خـود نیـز بی‌بهره نبوده است. شماری از مضامین مذهبی در سقانفارها به خدایان قبـل از اسـلام و ایزدانی همچون مهر، آناهیتا و تیشتر اختصاص می‌یابند و تعدادی دیگر به اعتقادات بعد از اسلام و امامان و حوادث کربلا. درواقع همان‌طـور کـه اشـاره شـد، در دورهٔ قاجـار هویت ملی با باستان‌گرایی به‌وسیلهٔ رجعت به تاریخ پیش از اسـلام درآمیخـت. نقـوش مذهبی موجود در سقانفارها مربوط به دو دورهٔ قبل و بعد از اسلام‌اند:

**نقوش دورهٔ اسلامی**

***نقوش امامان (تصاویر ٤-٦):*** در نقاشی‌های سقانفارها چهره‌های معصومین و مقدسین و افراد روحانی، همواره شباهت‌هایی با افراد حماسی و اسطوره‌ای ایران‌زمین دارد که این موضوع یکی از ویژگی‌های هنر عامیانه است. علاوه بر تمثال‌نگاری، سراسر سقاتالارها انباشته و مملو از نقاشی‌هایی است که صاحب بنا، یعنی حضرت ابوالفضل(ع) را در صحنه‌های مختلف و حالات گوناگون نشان می‌دهد. صحنه‌های بعد از عاشورا، یعنی به آتش کشیده شدن خیمه‌ها، حرکت اسیران درحالی‌که حضرت زینب(س) پیشاپیش در حرکت است و خاندان امام حسین(ع) از دیگر نقوش سقانفارها در چارچوب نقاشی‌های دینی این بناست.

***فرشتگان و ملائک:*** طیف گستردهٔ دیگری از نقوش دینی دربرگیرندهٔ نقش انبوهی از فرشتگان، نقوش ارواحی که بعد از مرگ پاداش یا کیفر می‌بینند و اعمالشان در ترازو سنجیده می‌شود (تصاویر۱۲-۱۹)، آتش مهیب جهنم و ملائک عذاب و درکات دوزخ که سیاه و ظلمانی است و در سوی دیگر، نعمت‌های بهشتی با نقوشی از گل‌ها و گیاهان و درختانی پر از شکوفه و میوه‌های گوناگون، حوض کوثر، چشمهٔ سلسبیل که خاطرهٔ ازلی بهشت را تداعی می‌کند، است. تمامی این نقوش حامل پیام‌هایی است و درحقیقت مبیّن سیطرهٔ قوی و قدرتمندانهٔ سنّت و آیین بر جامعه است. اساساً سنّت و آیین در ایران‌زمین، چه در ایران باستان با دین زرتشتی و آیین مزدایی و چه در ایران اسلامی، نقش اصلی را در پی‌ریزی فرهنگ و تمدن و هنر ایرانی داشته است.

***نقوش گیاهی (تصویر۷):*** در نقوش گیاهی موجود در سقانفارها، دوری از طبیعت محسوس است و رفتن به جهانی ورای آن با صُوَری تمثیلی از اشکال هندسی نباتی و اسلیمی و ختایی و گره‌ها به‌وضوح به چشم می‌آید. وجود مرغان و حیوانات اساطیری بر این حالت ماوراءطبیعی در نقوش افزوده است. وجود چنین تزییناتی با دیگر عناصر، از نور و حجم و صورت، فضایی روحانی به هنر اسلامی می‌بخشد. این ممیزه درحقیقت گاهی از صُوَر خیالی قصص اسلامی به نقوش تسری پیدا می‌کند. بدین‌سان، روح هنر اسلامی سیر از ظاهر به باطن اشیاء و امور است. هنرمندان اسلامی در نقش و نگاری که در صورت‌های خیالی خویش از عالم کثرت می‌بینند، هرکدام جلوهٔ حسن و جمال و جلال الهی را می‌نمایند.

***نقوش هندسی (تصویر ۸):*** طرح‌های هندسی که به نحو بارزی وحدت و کثرت و کثرت در وحدت را نمایش می‌دهد، همراه با نقوش اسلیمی که نقش ظاهری گیاهی

دارند، آن‌قدر از طبیعت دور می‌شوند که ثبات را در تغییر نشان می‌دهند و فضای معنوی خاصی را ابداع می‌نمایند که رجوع به عالم توحید دارد. این نقوش و طرح‌های موجود در سقانفارها که فاقد تعیّنات نازل ذی‌جان هستند، آدمی را به‌واسطهٔ صُوَر تنزیهی، به فقر ذاتی خویش آشنا می‌کنند (مددپور، ۱۳۸٤: ۱۳۵-۱۳۳). نقوش هندسی با تنوع بسیار در نقوش روی سقف و ستون‌ها و پنجره‌های اُرسی و درهای سقانفارها کاربرد دارند.

***خوشنویسی (تصویر۹):*** باید در نظر بگیریم که خوشنویسان اسلامی سلسله‌ای روحانی دارند. آنان به هنر خود به دیدهٔ امری کاملاً روحانی می‌نگرند، مبتنی‌بر این اصل متعارف که پاکی نوشتن پاکی روح است، و مانند صوفیان، سلسلهٔ وراثتی دارند که سرآغاز آن را به باب مدینهٔ علم می‌رسانند (فیروزان، ۱۳۸۰: ۳۰). تبیین و تشریح بورکهارت[1] دربارهٔ خوشنویسی اسلامی نیز جلوه‌های معنوی بی‌مانندی را آشکار می‌کند. او ابتدا در تشریح ساختار زبان عربی، آن را زبانی می‌داند که می‌توان به‌وسیلهٔ آن یک فکر فلسفی یا اندیشهٔ معنوی را در قالبی کوتاه و گفتاری مجمل، با روشنی کامل بیان کرد. رمز و راز حروف قدسی که از جملهٔ عوامل اصلی تقدس خوشنویسی در هنر اسلامی است، با مفاهیمی چون ارزش عددی حروف در نظام ابجد بیشتر روشن می‌شود (بلخاری قهی، ۱۳۸٤: ۷۷). دکتر سیّدحسین نصر نیز در کتاب هنر و معنویت اسلامی به رمز و راز حروف در تمدن اسلامی و مبانی عرفانی خوشنویسی چنین اشاراتی دارد: «نقطه خالق الف و الف خالق سایر حروف است، زیرا درحالی‌که نقطه نماد هویت الهی است، الف نیز نشانگر مقام واحدیت است.» (نصر، سیدحسین، ۱۳۸۳: ۲۵)

## نقوش ایزدان قبل از اسلام

***ایزد آب‌ها «اردوی سوراناهیتا»:*** سقانفارها بناهایی مرتبط با آب هستند. بسیاری از نقوش و نمادهای به تصویر کشیده شده در آن‌ها به‌طور مستقیم و غیرمستقیم متضمن مفاهیم آب و آبیاری است. در عالم اساطیری، «اردوی سوراناهیتا» ایزدبانوی همهٔ آب‌های روی زمین و سرچشمهٔ اقیانوس کیهانی است. او بر گردونه‌ای سوار است که چهار اسب آن را می‌کشند: باد، باران، ابر و تگرگ. وی سرچشمهٔ زندگی، پاک‌کنندهٔ تخمهٔ همهٔ نرها و زهدان همهٔ ماده‌ها و تصفیه‌کنندهٔ شیر در پستان همهٔ مادران است. به دلیل ارتباطی که با زندگی دارد زنده ماندن و پیروزی را از او طلب می‌کنند. «اردوی

1. Borkhart

سور ناهید» همیشه ظاهر می‌شود، به‌صورت دختی جوان، بسیار برومند، خوش‌اندام، کمر به میان بسته، راست‌بالا، آزاده‌نژاد و شریف که یک جبّهٔ قیمتی پُرچینِ زرین در بر دارد. در بالای سر ناهید تاجی با صد ستاره گذارده است (کرتیس[1]، ۱۳۸۳: ۹).

بسیاری از پژوهشگران آثاری را که به نام‌های قلعه‌دختر، پل دختر و کتل دختر و غیره نامیده می‌شوند، با ستایش آناهیتا مرتبط می‌دانند. «پل‌ها را برای این ایزدبانو که ایزد آب بود به رودخانه می‌بستند و بدین طریق هدیه‌ای نثار دختر یعنی ناهید می‌کردند. قلعه‌های دختر معمولاً جایگاه آتشکده‌های بزرگ و کوچکی بود که به این ایزد اهدا شده بود (فره‌وشی، ۱۳۷٤: ۱۸٦). حتی بسیاری «سقاخانه‌های کهن را نیز که در ایران‌زمین بسیارند یادگاری سنّتی از همین آب و باروری می‌دانند. یکی از سقاتالارهای بابل به نام کیجاکه در زبان مازندرانی به واژهٔ دختر اطلاق می‌شود، معروف است.» (رحیمی، ۱۳۸۲: ۲٦۹).

***ایزد مهر «میترا»:*** نقش خورشید در دورهٔ اسلامی و حتی قبل از اسلام، با نقش‌های دیگری ترکیب شده است. رایج‌ترین آنها ترکیب «شیر و خورشید»، «خورشید و سیمرغ» و «خورشید و طاووس» است. شاید مهم‌تر از همه ترکیب شیر و خورشید باشد. نقش شیر و خورشید در طول دوره‌های مختلف در فرهنگ ایران مفاهیم مختلفی دارد. قدیمی‌ترین مفهوم نمادین نقش شیر و خورشید، مفهوم نجومی این نقش است که قدمت آن به هزارهٔ چهارم قبل از میلاد برمی‌گردد. نقش شیر و خورشید در روی سکه‌های دوره ایلخانیان در دورهٔ سلطان محمد خدابنده و یا در سکه‌های دورهٔ صفوی به‌کرّات دیده می‌شود. در دورهٔ قاجار هم شاهد این نقش بر روی سکه‌ها هستیم (خزایی، ۱۳۸۱: ۱۳۷).

میترا معروف‌ترین خدا در میان خدایان ایرانی است. آیین میترایی، چنان‌که در جای خود مورد کاوش قرار گرفته، یکی از آیین‌های کهنسال ایرانی آریایی است. این ایزد در اوستا و ودا و دیرینه‌ترین اسناد یافت شده است (رضی، ۱۳۸۵: ٤٥). دربارهٔ این ایزد مطالعاتِ عمیقی صورت گرفته است. این ایزد دارای تقدس زیادی در بین زرتشتیان بوده است. میترای ودایی[2] قبل از میترای اوستایی و میترائیسم رومی در غرب شناخته شده بود. این ایزد در ایران و در اوستا، به جهت ارتباط آن با خورشید، مقدس شمرده می‌شد (بویس[3]، ۱۹٦۸: ۲٤). در اوستای نو، برخی از ایزدان پیشین دوباره در یشت‌ها زنده می‌شوند که مهم‌ترین آنان ایزد مهر در مهریشت(یشت دهم) است(موله، ۱۳۷۷: ۹).

در سقاتالارها نقش خورشید را به‌فراوانی می‌بینیم (تصویر۱۷)، گاه به صورت

1. Curtis 2. Mithra 3. Boyce

تابلویی از یک یا چند خورشید، گاه نشسته بر سرستون‌هایی در میان دهان‌های گشودهٔ دو اژدها و گاهی نیز نقش‌زده بر روی ستون. همهٔ این نقش‌ها نشانگر حرمت‌داشت خورشید به‌عنوان نیرویی حیات‌بخش است. تجسم نماد آب و خورشید به‌عنوان دو عنصر قدرتمند حیات در سقاتالارها حضوری جدّی دارد و چه‌بسا خورشید نیز که با وجه حرارت‌بخش و آناهیتا مرتبط است، به اندازهٔ آب، از احترام شایانی برخوردار است.

***ایزد باران «تَیشتَر [تیشتر، تشتر]»:*** تیشتر، خدای باران، در قالب ستارهٔ شعْرای یمانی یا کلب اکبر تجسم پیدا می کند. دشمنان او «دژیا ئیریا» (محصول بد)، و اَز آن بدتر، «اَپَوشَه» یا خشک‌سالی هستند. هنگامی که دیو قحطی در آستانهٔ پیروزی قرار می‌گیرد، تشتر از دریای فراخکرت می‌گریزد و از اینکه مردم به‌درستی او را ستایش نمی‌کنند زبان به شکوه می‌گشاید (یشت ۸، ٢٤). هنگامی که سرانجام خود زرتشت یک قربانی به پیشگاه تیشتر تقدیم می‌کند، این خدا بار دیگر به‌صورت یک اسب سفید وارد دریای فراخکرت می‌شود تا با دشمن خود روبه‌رو شود (یشت ۸، ۲۸). چهارمین ماه تقویم ایرانی به نام خدای تیشتر، تیر نامیده می‌شود و جشن تیرگان نیز در گرامیداشت جشن باران برگزار می‌شد (کرتیس، ۱۳۸۳: ۲۱). در سقاتالارها نقشی وجود دارد که با آب مرتبط است و آن نقش «ملک باران» (تصویر۱۲) است. شاید بتوان این نقش را معادل نماد آب برشمرد. موجودی با سر انسان و دست‌های بی‌شمار. گاه سر این موجود تخیلی با تاج آراسته است تا مفهوم ملک بودن را بهتر القا کند. به نظر می‌رسد که نقاش برای اینکه به این موجود حالت فوق‌بشری ببخشد دست‌های متعددی با مشت‌های گره‌کرده برای او در نظر گرفته است. نقش ملک باران در سقاتالارها همچنین می‌تواند یادآور باور کهن ایرانیان در اوستا باشد که از او به‌عنوان تیشتر یاد می‌کند.

## اسطوره، حماسه و هویت ملّی

***اسطورهٔ ملّی:*** روایتی الهام‌بخش یا قصه‌ای دربارهٔ گذشتگان و اغلب مانند نماد ملّی مهم است و ارزش‌های ملّی را تصریح می‌کند و ممکن است گاهی اوقات در قالب یک حماسهٔ ملّی ظاهر شود. میزان قابل توجهی از این نمادها در مذاهب رایج در ملل مختلف وجود دارند. اسطورهٔ ملّی می‌تواند نشانه یا روایت داستانی باشد و گاه این سطوح نمادین و اعتباری توسط ملت واقعیت می‌یابند و ممکن است به‌طور ساده، به‌صورت درام یا نمایش یک رویداد حقیقی شوند و جزئیات تاریخی مهمی را حذف و یا اضافه کنند. فرهنگ مردمی در بسیاری از ملل شامل یک سری اسطوره‌های بنیادی

است که ممکن است درگیری و کشمکش بر ضد استعمارگرایی یا جنگ برای آزادی باشد. در بعضی مکان‌ها، اسطوره‌های ملّی ممکن است معنوی باشد و به داستان‌هایی اساسی در مورد خدایان و رهبران جامعهٔ مورد حمایت خدایان و دیگر موجودات ماوراءطبیعی ارجاع داده شود. اسطوره‌های ملّی در خدمت اهداف اجتماعی و سیاسی هستند. اساطیر به تاریخ معنی و جان می‌بخشند و ذات و گوهر اقوام و طوایف محسوب می‌شوند و بسیاری از اقوام و شاهان، اصل و منشأشان را آسمانی یا فوق‌طبیعی می‌پندارند (ستاری، ۱۳۸۳: ۱۲۷). در اسطوره‌ها اغلب رد پایی از افسانه‌ها یا روایات مردمی می‌بینیم. در این افسانه‌ها انسان به‌صورت پارهٔ جدایی‌ناپذیر یک دنیای هستی بزرگ و پهناور معرفی می‌شوند. اسطوره‌ها شیوهٔ مهمی برای خودشناسی هستند و نیز وسیله‌ای برای درک ارتباط یا پیوند اقوام و مردم دیگر به گاهی که رفاه هر فرهنگ یا جامعه بر نحوهٔ رفتار و کردار فرهنگ‌های دیگر بستگی دارد (روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۱۹-۱۷).

***حماسه:*** قهرمانان ایرانی در شاهنامه، مانند رستم (نماد قدرت)، کاوه (نماد جنگ علیه نظام استبدادی) و آرش (نماد دفاع از کشور)، تأثیر بسزایی در هوشیاری امروز ایرانی‌ها دارند. اشیاء اساطیری مانند جام جمشید (جام جم) و دیگر اشخاص اسطوره‌ای ایرانی مانند شهرزاد قصه‌گو، پری، آناهیتا، میترا و هما، در میان مردم ایران برای نامیدن افراد، مؤسسات و سازمان‌ها کاربرد دارند. (ویکی‌پدیا، اسطورهٔ ملّی) ایران کشوری است که در آن بین قطب‌های مذهبی و ملّی ارتباطی عمیق وجود دارد. مذهب و ملّی‌گرایی همیشه در ایران تأثیرات متقابل بر یکدیگر داشته‌اند و هویت ملّی را شکل داده‌اند. اشعار فردوسی زبان میهن‌پرستی را به ایرانیان می‌آموزد(مناشری[1]، ۲۰۰۱: ۲۳۲).

مشخصات هویت ایرانی به حد وفور در شاهنامهٔ فردوسی و تاریخ حماسی ظهور یافته است. جلال و افتخار شاهان سلطنتی ایران به‌قدری بود که سلاطین غیرایرانی بعدی که بر ایران حکمرانی کردند شاهنامه را نشانهٔ شاهی دانسته، به نوعی خود را به آن منتسب می‌دانستند و سعی داشتند که پادشاهی خود را در جهت تداوم سنّت‌های تاریخی آن برشمارند. لذا در جهان ایرانی، هویت قبل از اسلام در هویت دورهٔ اسلامی مستتر و ممزوج شد و استفاده از نمادهای قدیمی در کنار نمادهای اسلامی متداول شد (شای[2]، ۲۰۰۲: ۲۰۱). تحول بزرگ اجتماعی ـ مذهبی مزدکیان در قرن پنجم، در دورهٔ ساسانی، کالبد آسیب‌دیدهٔ جامعهٔ ساسانی و زرتشتی را تازه کرد و در همان زمان شالودهٔ دولت ساسانی را تحلیل برد و سپس یک تحول سرکوب‌کننده و مانع‌شونده، و ازلحاظ

1. Menashri
2. Shay

نژادشناسی احیاکننده را برانگیخت. تحول در دورهٔ خسرو اول در قرن ششم باعث تدوین شاهنامه و بازگشت به اسطوره‌های ایرانی و تشریفات مذهبی و احیا در ادبیات، آداب و رسوم، و هنرها را سبب شد (د. اسمیت[1]، ۱۹۹۱: ۱۰۵).

جدا از اهمیت ادبی، شاهنامه به زبان فارسی، محوری اساسی برای احیای این زبان بوده است. این اثر بزرگ ادبی، تاریخ ایرانی را در ارزش‌های فرهنگی و مذهب باستانی (زرتشتی) و حس عمیق ملیت، انعکاس می‌دهد. فردوسی شاهنامه را در زمانی که استقلال ملّی به خطر افتاده بود کامل کرد. (ویکی‌پدیا، شاهنامه) شاهنامه ارزش‌های اجتماعی دورهٔ فردوسی و اصولی را که حاکم بر زندگی قهرمانان و افسانه‌ای ایرانی حاکم است منعکس می‌کند و بر زندگی مردمان این سرزمین تأثیرگذار است. وی افسانه‌های پهلوانی رستم را با سلسلهٔ کیانی درهم بافته است و رستم هدایت سپاه پادشاهی کیانی را در نبردها به عهده دارد. فردوسی در سرتاسر این متن حماسی سعی کرده است با صفات ویژه‌ای قهرمانان را وصف کند؛ به گونه‌ای که آن قهرمانان همواره در اذهان و افکار نسل‌ها زنده بمانند. در مسیر حوادث، این قهرمانان با جادوی دیوها، هیولاهای عظیم‌الجثه و نبرد جنگاوران دلاور روبه‌رو می‌شوند. شاهنامه تقریباً همان ارتباطی را که حماسهٔ ایلیاد برای فرهنگ یونان و رامایانا و ماهابهاراتا برای هند به ارمغان می‌آورند، به فرهنگ ایرانی عرضه می‌دارد؛ همانند آن‌ها درحقیقت تاریخ کشورش را حفظ می‌کند و بدان شهرت جاوید می‌بخشد، ارزش‌های ویژهٔ فرهنگی را نمادپردازی نموده، جاودان می‌سازد و بدان وسیله احساس هویت ملّی را ایجاد نموده، عزت نفس و شأن مردم را می‌افزاید (روزنبرگ[2]، ۱۹۹۷: ۱۰۲-۹۱).

### نقوش اسطوره‌ای، حماسی و ملی در سقانفارها

بخش مهمی از نقاشی‌های سقانفارها مُلهَم و برگرفته از اساطیر کهن ایرانی است. اکثر این نمادها دربارهٔ آب، حاصلخیزی، باروری و برکت‌اند؛ نمادهایی مانند اژدها، مار، ماهی، شیر و خورشید و ملک باران و غیره که سال‌های متمادی مورد توجه مردم منطقه بوده‌اند. «هاوزر» یکی از خصایص هنر عامیانه را محافظه‌کاری آن دانسته و معتقد است در این هنر نقش‌های ساده به وجود می‌آیند و قرن‌ها ادامه می‌یابند. ذهن روستایی برای تازگی بی‌قرار نیست (هاوزر، ۱۳۶۳: ٦٥). مضامین اساطیری که به نوعی در نقوش سقاتالارها مشاهده می‌شوند عبارت‌اند از:

1. D.Smith
2. Rosenberg

**نبرد، حماسه و نمادهای مرتبط با آن**

***نبرد خیر و شر:*** نبرد میان خیر و شر از روزگاران دیرین و ادیان پیش از اسلام در تعالیم مذهبی آورده شده است. یکی از مهم‌ترین مضامین هنر ایرانی ـ زرتشتی، تنازع و تعارض اهورامزدا و اهریمن است که در عقاید اوستایی و اساطیری ایرانیان اهمیت بسزایی دارد. از اینجا ایرانیان قدیم همواره با تاریکی و ظلمت در ستیز بوده‌اند و بالطبع توجه به نور اساس هنر آنان را تشکیل می‌داده است. اساساً در تفکر زرتشتی جهان جسمانی که تمثل عالم روحانی یا نور است مبدأ ظلمت، و اهورامزدا که به عالم روحانی قریب است، مبدأ نور محسوب می‌شود (مددپور، ۱۳۸٤: ۱۰٤).

در آیین زرتشت، اهوره‌مزدا سرور دانا، خدای غایی، خیر مطلق، خرد و معرفت، آفرینندهٔ خورشید، ستارگان، روشنایی و تاریکی، انسان‌ها و حیوانات و تمامی فعالیت‌های فکری و جسمی است. او مخالف همهٔ بدی‌ها و رنج‌هاست. در مقابل او، انگره‌مینو (اهریمن) قرار دارد که روح شر است و همواره سعی می‌کند دنیا و حقیقت را ویران کند و به انسان‌ها و حیوانات آسیب بزند. زندگی در این جهان بازتابی از مبارزهٔ کیهانی اهوره‌مزدا و انگره‌مینو است. به‌موجب تعالیم زردشت، اهورامزدا تجسم خیر مطلق است و کلیهٔ انسان‌ها باید میان خیر و شر دست به انتخاب بزنند. انگره‌مینو، دیو کهن، در شمال که مأمن همهٔ دیوان است، در تاریکی زندگی می‌کند و می‌تواند خود را به هیئت مارمولک، مار یا یک جوان درآورد. انگره‌مینو در مبارزهٔ مستمر خود با نیکی، از جمله آفریده‌های اهوره‌مزدا، از یاری دیوان دیگر نیز بهره می‌گیرد. از جملهٔ مهم‌ترین این دیوان می‌توان از «اَیشمَه»، دیو غضب، اَژی دَهاکه (ضحاک)، هیولایی دارای سه سر، شش چشم و سه پوزه که بدنش پر از مارمولک و عقرب است (تصویر ۱۷) نام برد. بر اساس متون زردشتی، انگره‌مینو در پایان جهان شکست خواهد خورد (کرتیس، ۱۳۸۳: ۲۱).

***دیوان، موجودات افسانه‌ای و پهلوانان:*** در برابر خدایان، دیوان قرار دارند. در زمان تجدید حیات واپسین (فرشکرد ـ م) هر ایزدی رقیب خود را ازمیان خواهد برد. از هم‌اکنون هر ایزدی مخالفت خود را با رقیب مخصوص خود آغاز کرده است. در دوران کهن این قرینه شکافی دارد. اهورامزدا رقیب مستقیم ندارد. سرکردهٔ نیروهای شر، «انگره‌مینو» (پهلوی: اهرمن یا اناک مینوک)، در برابر شپنتامنیو (پهلوی: سپنتاک مینوک) قرار دارد. بعدها با یکی شدن اهورامزدا و سپندمینو ذخیره کامل می‌شود. در برابر شش امشاسبندان نیز شش دیو وجود دارد (موله، ۱۳۷۷: ۷۳).

اوستا و سایر متون مذهبی آیین زردشت، به توصیف دیوان، موجودات افسانه‌ای و

پهلوانان انسانی می‌پردازند که در دنیای ایران باستان می‌زیسته‌اند. آموزنده‌ترین منبع در این زمینه اوستاست، اما متون بعدی از قبیل بُنْدَهش نیز به‌تفصیل از پهلوانان باستانی و دشمنان آن‌ها سخن می‌گویند. هیولاهایی افسانه‌ای نیز بودند که پهلوانان انسانی با آن‌ها به جدال برمی‌خاستند. آن‌ها غالباً هیئت مار یا اژدها داشتند. مهم‌ترین آن‌ها «اژدی دهاک» (فارسی جدید: اژدها)، هیولای سه‌سری بود که انسان‌ها را می‌خورد. همین هیولای سه‌سر آدم‌خوار در شاهنامهٔ فردوسی با اسم ضحاک ظاهر می‌شود. نام آز در گاهان نیامده است، اما در اوستای نو بارها به نام «اَزی»[1] یا «اَزَی»[2] یا از ریشهٔ «آز»[3] (کوشیدن، تلاش ورزیدن) برمی‌خوریم. اژی‌دهاک و افراسیاب نیز در متن‌های اوستایی و پهلوی و در شاهنامه همواره بزرگ‌ترین دشمنان آزکامهٔ سیری‌ناپذیر ایرانیان و همهٔ آدمیان شناسانده شده‌اند (دوستخواه، ۱۳۸۰: ۲۸).

مجموعهٔ اصطلاحات متنوعی توسط هندیان و ایرانیان برای خدایان استفاده شده است. در ودای هندو deva در اوستا واژهٔ daeva که واژه‌ای کهن و هم‌ریشه با dues لاتین است (بویس، ۱۹٦۸: ۲۳)، و در فارسی باستان واژهٔ daiva و در سنسکریت deva آمده است. شکل بازسازی‌شدهٔ هندواروپایی این واژه dew است. دیوان درواقع گروهی از خدایان و پروردگاران آریایی بودند که با آمدن زرتشت و تعالیم آن طرد شدند و مورد بی‌مهری قرار گرفتند. پس از ظهور زرتشت به‌عنوان دیوان و گمراه‌کنندگان قلمداد شده‌اند. کسانی که به پرستش آن‌ها مشغول بودند دئویسنان گفته شدند. این گروه در کرانه‌های دریای خزر زندگی می‌کردند. در اوستا از دیوان مزنی نام برده شده است (صفاری، ۱۳۸۳: ۹۰). فردوسی در شاهنامه مازندران را با تبرستان یکی دانسته، چنان‌که در توصیف این اقلیم در داستان کاووس‌شاه ساحرانه تبرستان ایران را به نظم کشیده است. واژهٔ دیو از دیرباز با نام مازندران همراه بوده است. دیوان مازندران بومیانی بودند که به اعتقادات مزدیسنی باور نداشتند و اعتقاد دیرینه‌شان به «دیو یسنا» بود (پیروز، ۱۳۸۵: ۱۳٦-۱۳۲).

کتاب ***اوستا*** به‌کرّات اصطلاح «دیو مازنی»[4] را به کار می‌برد. مثلاً در یسنای ۲۷ بند ۱ گفته می‌شود: تا دیوان مَزَندری را برانیم و همهٔ دیوان و دُروندان (دروغ وندان) وَرنَ (گیلان) را براندازیم، و در بند ۱۳۷فروردین‌یشت گفته می‌شود: آخَرین عملیات پهلوانی رستم در ماجراهای پشت سر گذاشتن هفت‌خوان خود در مازندران، در مقابل دیوانی از

1. Azi
2. Azay
3. Az
4. Mazainiia - daeuua

قبیل ارژنگ و دیو سفید انجام می‌گیرد. این آخری، یعنی دیو سفید، دیو کهنی است که پادشاه را به بند کشیده است. رستم در غار دیو سپید می‌رود و تیغی تیز در میان دیو می‌زند (رضا، ۱۳٦۹: ۱٤۰).

بر مبنای روایت‌های مذهبی و ملّی، فرمانروایان قبیله‌های ایرانی بارها با دیوان مازندران جنگیدند. یکی از نبردهای اصلی ایرانیان و تورانیان در مازندران رخ می‌دهد. این سرزمین از دوران قاجار به بعد وارد گذار تازه‌ای می‌شود؛ از انزوا و تنهایی کامل که گاه پیامدش عقب‌ماندگی اجتماعی بود به درمی‌آید و در سرنوشت تاریخی ایران نقشی تاریخ‌ساز به عهده می‌گیرد (عمادی، ۱۳۷۲: ۵۲).

***اژی دهاک (ضحاک):*** ضحاک (تصویر۱۵) شخصیت اسطوره‌ای و در فرهنگ مردمی ایرانی به نام «ازی دهاکه»[1] و در اوستا و فارسی میانه به نام «دهاگ»[2] است. «اژی»[3] کلمه‌ای ایرانی ـ اوستایی به معنی مار بزرگ یا اژدهاست. این کلمه با واژهٔ «آهی»[4] در سنسکریت است. این شخصیت با سه دهان، شش چشم و سه سر، مکار، نیرومند و شیطانی است و در چندین اسطورهٔ اوستایی و ادبیات زرتشتی ظاهر شده است (و یکی‌پدیا، ضحاک) نقش ضحاک به‌وضوح در نقاشی‌های سقانفارها نمایان است. داستان ضحاک داستانی است که ساختار و سرنوشت اسطوره‌ای در آن نیک برجسته و نمایان است. پاره‌ای از نمادها و بنیادهای این داستان از دید اسطوره‌شناسی عبارت‌اند از ضحاک، فریدون (هماورد ضحاک)، گاو پرمایه (نمادین و شگفت‌آور که در گرز گاوسار فریدون هم مستتر است)، گوشت‌خواری: یکی از ویژگی‌های نمادین و اهریمنی در ضحاک گوشت‌خواری اوست (کزازی، ۱۳۷۰: ۲۸– ۱۸).

***گرز گاو سر:*** در نقوش سقانفارها، از جمله سقانفار «شیاده»، به نقش نبرد رستم و فریدون درحالی‌که گرز گاوسر به دست دارند، برمی‌خوریم (تصویر۱۳). اژی‌دهاک در اوستای نو (= ضحاک در شاهنامهٔ فردوسی و شاهنامهٔ نقالان) بزرگ‌ترین و تباه‌کارترین مهر دُروج در جهان است و فریدون همچون ایزد مهر او را با گرز گاوسار خود می‌کوبد. پیوند فریدون با گرز گاوسار را می‌شناسیم و ازسوی دیگر، گرز گاوسار را رزم‌افزار ویژهٔ سام گرشاسپ و پهلوانان خاندان او می‌یابیم (دوستخواه، ۱۳۸۰: ۲۹۵). گرز گاوسار همیشه در شاهنامه کوبه‌زن دشمنان ایران‌زمین و همواره در دست ایران‌دوستان بوده است. سام نیز گرزی گاوسار دارد. رستم برای اولین بار با گرز گاوسار که از آن

1. Azi Dahāka
2. Dahāg
3. aži
4. āhi

سام است به نبرد افراسیاب می‌رود. در اوستا نیز گرز سلاحی است کوبه‌زن دشمنان ایران‌زمین و مهر دارندهٔ گرزی است با صد گره (رهین، ۱۳۵٤: ۳۰).

گرز با سرَ گاو به‌وسیلهٔ کشیش زردشتی به‌عنوان نماد جنگ باید علیه نیروهای اهریمنی باشد. (هینلْز[1]، ۱۹۷۷: ۱۳٤) لهراسب که به گرز گاوسر مسلح است برای دفاع از زرتشت و آتشکدهَ در برابر حملهٔ ترکان متجاوز، کوششی ناموفق به عمل می‌آورد. در ادوار اخیر گرز گاوسر به‌صورت جنگ‌افزاری تشریفاتی و نمادین، نشانی برای پادشاهان ایران و موبدان زرتشتی باقی مانده است (هارپر، ۱۳٦۹: ۳۸۲ و ۳۸۳).

***رستم (قهرمان شاهنامه):*** در نقوش سقانفارها به‌کرّات به نبرد رستم با دیوان برمی‌خوریم (تصویر ۱٤). بر اساس شواهدی در شاهنامه، که رستم را به مفهوم هندواروپایی فرزند آب‌ها مربوط می‌سازد، می‌توانیم به روایاتی رجوع کنیم که بازگو می‌کنند چگونه رستم پادشاهان ملّی، این دارندگان فَر را، می‌یابد و آن‌ها را نجات می‌دهد. رستم کیقباد را بر تختی نشسته در سایه، در ساحل رودی در دامن البرز می‌یابد. داستان‌های متنوعی دربارهٔ نجات کیکاووس به دست رستم هست که در آن‌ها کیکاووس به دست پادشاه هاماوران اسیر و زندانی است و سپس رستم او را نجات می‌دهد. در جای دیگر رستم برای نجات کیکاووس از ته چاه، فَرَش را به او بازمی‌گرداند. این موارد ارتباط رستم با آب و با فَر اتفاقی نیست. نقش رستم نه تنها پهلوانانه است، بلکه در قالب مفهوم پادشاهان کیانیان جا دارد (دیویدسن، ۱۳۷۸: ۱٤۸). بسیاری از نقوش سقاتالارها مربوط به نبرد با نیروهای شر و اهریمنی است که قهرمان آن رستم، شخصیت داستانی فردوسی، حماسه‌سرای بزرگ ایرانی است. شاهنامهٔ دقیقی و فردوسی (تا عهد ساسانی) و گرشاسب‌نامه و سایر منظومه‌های حماسی فارسی نیز جملگی به قرن‌های بسیار کهن که از دوره‌های پیش از اوستا تا اواسط عهد اشکانی کشیده شده است، مربوط می‌شود (واحددوست، ۱۳۸۱: ۲٦٤).

***نقش شیر و خورشید، نماد ملّی ایرانیان:*** در ایران علامت شیر و خورشید (تصویر۱۸). برای اولین بار در زمان محمدشاه قاجار (۱۲۲۷-۱۲۱۷) نشانهٔ رسمی دولت ایران شد، شیر مذکر و خورشید، زنی با چهرهٔ زیبا و گاه در شمایل‌نگاری قاجاری به‌صورت هم مذکر و هم مؤنث دیده شده است؛ اگرچه، در اوایل قرن بیستم خورشید به‌تدریج موهایش را از دست داد و شکل رسمی یافت. شجره‌نامهٔ شیر و خورشید به زمان قبل از اسلام (زرتشتی) می‌رسد. این نشانه وابسته به نجوم است و طرف‌دار وفاداری

1. Hinnells

شیعیان به علی(ع) بوده که یکی از القاب او اسدالله، شیر خداست. در دورهٔ قاجاریه، تبادل و انتقال زیاد این نشانه در مکان و زمان‌های مختلف آن را به یکی از نمادهای ایرانی‌گری تبدیل کرده است. به‌ندرت در ایران نماد و نشانه‌ای این‌چنین فرازمانی و فرامکانی می‌توان یافت که با آیین زرتشتی، یهودی و شیعی سازگاری داشته باشد. تغییر شکل نشانهٔ شیر و خورشید هم‌زمان با دوره‌ای از تغییرات فرهنگی در ایران بود که زیبایی حالت زنانه پیدا کرده بود و جنس خورشید متقابلاً به‌صورت مؤنث در نظرگرفته می‌شد(ساد[1]، ۲۰۰۳: ٥٢٤).

شیر و خورشید نماد رسمی ایرانی بر روی سکه‌ها هم دیده شده است که خورشید با اشعهٔ تیز و شعاعی بر پشت شیر در حال پرتوافشانی است (تیلر[2]، ۲۰۰٦: ۲۹٤). این نماد با برج اسد که پنجمین صورت فلکی منطقه‌البروج است، ارتباط دارد. ابتدا شیر به‌صورت نشسته و خورشید با چهرهٔ انسان بود، اما به‌تدریج شیر به‌صورت ایستاده و شمشیری در چنگال راست آن و خورشیدی بر پشت آن و تاج شاهی قاجار در بالای خورشید به‌صورت الحاق نماد خانواده و قدرت سلطنتی بود.

استفاده از نماد شیر و خورشید در ابتدا در نقاشی‌های مینیاتور دیده شده است. در زمان صفویه (۱۱۰۱-۸۸۰) و پس از آن نقش شیر و خورشید نماد وحدت ملیت ایرانی بوده است. انبوه گسترده‌ای از شواهد ادبی و باستان‌شناختی نشان می‌دهد که استفاده از نمایش نور مانند یک نشانه از نزول پادشاهی از دوران ماقبل تاریخ وجود داشته است. از آن جمله است نام اسطوره‌ای جمشید که در سنّت‌های ایرانی نخستین حاکم است و بسیاری از سلسله‌ها ادعای توارث او را دارند و نیز پرچم اشکانیان که با نقش خورشید مزین بود و پس از آن در دوران ساسانی گوی قرمز مرسوم و نماد خورشید بوده است. شیر نیز همواره با پادشاهی ایرانیان ارتباط نزدیکی داشته است. جامه و تاج شاهان هخامنشی با نقش خورشید تزیین می‌شده است. در سنگ‌نبشتهٔ اعطای نشان اردشیر اول در نقش رستم، سینهٔ زره شاه با نقش شیر مزین است.

## نتیجه

پس از سلسلهٔ قاجار ملیت ایرانی به گونه‌ای دیگر تعبیر و تعریف شد و در پرتو فرهنگ و تمدن ایران دوران باستان معنا یافت و این‌چنین هویت ملّی با باستان‌گرایی و رجعت به تاریخ پیش از اسلام درآمیخت. اندکی بعد، ضمن حفظ رشتهٔ پیوند با دوران باستان، بعضی وقایع سیاسی تاریخ معاصر ایران نیز از نظر دور نماند. امروزه شناخت

1. Suad
2. Tyler

اساطیر و افسانه‌ها و قصه‌های محلی و کشف زبان رمزی‌شان، از دیدگاه‌های مختلف مورد نظر است. معماری به‌عنوان یکی از هنرهای مؤثر در امر احراز، تثبیت و تداوم هویت فرهنگی، دینی و ملّی هر سرزمین نقش ارزنده‌ای دارد و می‌توان گفت در بسیاری موارد شاخص‌ترین عنصر حفظ هویت مردم هر سرزمین است. تجلی هویت مردمی هر کشور و ناحیه با شکل و نوع فضای معماری و تزیینات وابسته بدان تعریف می‌شود. سقاتالارها نمونه‌هایی از این آثار هستند که در دورهٔ قاجار برپا شده‌اند. توجه به نقاشی‌های این بناها، جنبهٔ روایی بودن آن‌ها، وجود روابط بینامتنی میان تصاویر و روایت‌ها را که حماسی یا دینی هستند آشکار می‌سازد. مضامین این نقوش اسطوره‌ای، حماسی، مذهبی، رزمی، زندگی روزمره، تخیلی، گیاهی، حیوانی، هندسی، صُوَر فلکی و خوشنویسی است. اسطوره‌ها نماد یا سمبل تجربیات انسانی و مجسم‌کنندهٔ ارزش‌های روحانی یک فرهنگ هستند. هر جامعه‌ای اسطوره‌های ویژهٔ خود را نگه می‌دارد و در حفظ آن‌ها می‌کوشد؛ زیرا معتقدات و دنیانگری‌های درون آن‌ها عامل قطعی پایندگی و جاودانگی فرهنگ آن‌هاست. معمولاً اسطوره‌ها از یک روایت باستانی زبانی یا سینه‌به‌سینه سرچشمه و مایه می‌گیرند. شماری از آن‌ها از آفرینش و آغاز، پدیده‌های طبیعی و مرگ سخن می‌گویند و شماری دیگر از ماهیت و طبیعت و نتیجهٔ کار و رفتار موجودات ملکوتی و خدایان. در اسطوره‌ها اغلب رد پایی از افسانه‌ها یا روایات مردمی می‌بینیم. اسطوره‌های ایرانی در وهلهٔ اول به‌صورت شفاهی انتقال یافتند و در دوره‌های ساسانی و پارتی، بسیاری از این داستان‌ها نوشته شدند. بعضی از این اسطوره‌ها مربوط به دورهٔ زرتشتیگری است که پس از فتح ایران به دست اعراب در قرن هفتم و پذیرش آیین اسلام نیز به حیات خود ادامه دادند. شاهنامهٔ فردوسی به دلیل زیبایی اشعار و روشنی زبان، در این میان جایگاه ویژه‌ای دارد. اسطوره‌های ایرانی نه تنها در ادبیات نقش مهمی داشته‌اند، بلکه صحنه‌های اسطوره‌ای وارد عرصهٔ هنرهای دیداری هم شده‌اند. اژدها و ضحاک ماردوش، گرز گاوسر، رستم و اسفندیار، سیمرغ و نبرد رستم با دیو و جز آن، از جملهٔ این عناصر تزیینی‌اند. نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های سقاتالارها و نیز نقاشی‌های مربوط به فرهنگ مردمی، نمونه‌ای از این تزیینات است که ارتباط خود را با باورها، نگرش‌های اجتماعی و ذائقهٔ ایرانی به نمایش می‌گذارند. با بررسی این نقوش به ارتباط آن‌ها با اسطوره‌ها و داستان‌های کهن ایرانی پی برده، سپس با گذر زمان تجلی مجدد این اساطیر را در اشعار دقیقی و فردوسی و هنرهای دیداری چون نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های سقاتالارها مشاهده می‌کنیم.

## یادداشت

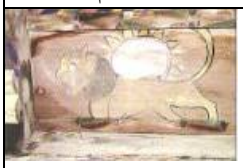
۱- واژهٔ سقانفار یا «ساق نفار» یعنی نفار سقا (ساقی)، نام بنایی چوبی و جزو لاینفک مجموعه‌ای مذهبی شامل مسجد، تکیه، حسینیه، ساقی‌خنه، سقانفار و قبرستان است. این بنا، نوعی معماری آیینی است که در دو طبقه بنا شده و اطراف آن کاملاً باز یا در بعضی نقاط ارسی‌دار و پایهٔ آن بر روی چهار ستون چوبی قطور بنا شده است. این بنا، ویژهٔ منطقه مازندران بوده، محلی برای نشستن جوانان در ماه‌های محرم و صفر است.

## منابع


- احمدی، بابک (۱۳۷۱)؛ ***از نشانه‌های تصویری تامتن***، تهران: نشر مرکز.
- افشارمهاجر، کامران (۱۳۸٤)؛ ***هنرمند ایرانی و مدرنیسم***، تهران: دانشگاه هنر.
- اکو، امبرتو (۱۳۸٤)؛ ***اسطورهٔ سوپرمن***، ترجمهٔ خجسته کیهان، تهران: ققنوس.
- اوستا، مهرداد (۱۳۸۱)؛ ***مهر و آتش رویارویی اسطوره‌های آیین مهر و مزدیسنا در شاهنامه***، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی سورهٔ مهر.
- بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۸٤)؛ **حکمت، هنر و زیبایی**، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- بهار، مهرداد (۱۳۷٦)؛ ***از اسطوره تا تاریخ***، گردآورنده ابولقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر چشمه.
- پیروز، غلامرضا (۱۳۸۵)؛ «مازندران در دنیای اساطیر»، ***مطالعات ملی***، ۲۸، س۷، ش٤، صص ۱٤۵-۱۲۵.
- ثاقب‌فر، مرتضی (۱۳۸۵)؛ ***دین مهر در جهان باستان***، (مجموعه‌ای از گزارش‌های دومین کنگرهٔ مهرشناسی)، *خصوصیات متفاوت مهریشت*، تهران: توس.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۸۰)؛ ***حماسهٔ ایران: یادمانی از فراسوی هزاره‌ها***، تهران: آگاه.
- دیویدسن، اولگا (۱۳۷۸)؛ ***شاعر و پهلوان در شاهنامه***، ترجمهٔ فرهاد عطایی، تهران: نشر تاریخ ایران.
- ذوالقاری، حسن (۱۳۸٦)؛ «هویت ایرانی و دینی در ضرب‌المثل‌های فارسی»، ***مطالعات ملی***، ۳۰، س۸، ش ۲، صص ۵۲-۲۷.
- رحمتی، انشاءالله (۱۳۸۳)؛ ***هنر و معنویت***، تهران: فرهنگستان هنر.
- رحیم‌زاده، معصومه (۱۳۸۲)؛ ***سقاتالارهای مازندران***، مازندران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- رضا، فضل‌الله (۱۳٦۹)؛ ***پژوهشی در اندیشه‌های فردوسی***، تهران: علمی و فرهنگی.
- رضی، هاشم (۱۳۸۵)؛ ***آیین مهر***، چ۲، تهران: گلشن.
- روزنبرگ، دونا(۱۳۷۹)؛ ***اساطیر جهان: داستان‌ها و حماسه‌ها***، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، ج۱، تهران: اساطیر.
- رهین، عظیم (۱۳۵٤)؛ ***ضحاک در شاهنامه***، تهران: پویش.
- ستاری، جلال (۱۳۸۳)؛ ***هویت ملی و فرهنگی***، تهران: نشر مرکز.
- صفاری، نسترن (۱۳۸۳)؛ ***موجودات اهریمنی در شاهنامهٔ فردوسی***، کرج: جام گل.
- عمادی، اسدالله(۱۳۷۲)؛ ***بازخوانی تاریخ مازندران، مازندران در آیینه اسطوره و تاریخ***، ساری: چاپ نقش جهان.
- عناصری، جابر (۱۳۷٤)؛ ***اساطیر و فرهنگ عامه ایران***، مرند: نشر قمری.
- عناصری، جابر (۱۳٦٦)؛ ***درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران***، تهران: سروش.
- فیروزان، مهدی (۱۳۸۰)؛ **راز و رمز هنردینی**، چ۲، تهران: سروش.
- کرتیس، وستا (۱۳۸۳)؛ ***اسطوره‌های ایرانی***، ترجمهٔ عباس مخبر، چ٤، تهران: نشر مرکز.

- کزازی، جلال‌الدین (۱۳۷۰)؛ ***مازهای راز، جستارهایی در شاهنامه***، تهران: نشر مرکز.
- گودرزی، حسین (۱۳۸٤)؛ ***جامعه‌شناسی هویت در ایران، زمینه‌های انسجام ملی در آذربایجان ایران***، مؤسسه مطالعات ملی، تهران: انتشارات تمدن ایرانی.
- خزایی، محمد (۱۳۸۱)؛ نمادگرایی در هنر اسلامی در ***مجموعه مقالات هنر و زیبایی***، به اهتمام محمد خزایی، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی، صص ۱٤۲-۱۳۷.
- مددپور، محمد (۱۳۷۳)؛ ***تجدد و دین‌زدایی در فرهنگ و هنر منورالفکری ایران از آغاز پیدایی تا پایان عصر قاجار***، تهران: دانشگاه شاهد.
- مددپور، محمد (۱۳۸٤)؛ ***تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی***، تهران: نشر بین‌الملل.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۱)؛ ***تن پهلوان و روان خردمند***، چ۲، تهران: طرح نو.
- مفرد کهلان، جواد (۱۳۷۵)؛ ***گزارش زادگاه زرتشت و تاریخ اساطیری ایران***، تهران: پرسپولیس.
- موله، م (۱۳۷۷)؛ ***ایران باستان***، ترجمهٔ ژاله آموزگار، تهران: توس.
- واحددوست، مهوش (۱۳۸۱)؛ ***رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی***، تهران، سروش.
- هارپر، پرودنس او (۱۳٦۹)؛ گرز گاو سر در ایران پیش از اسلام، ترجمهٔ امید ملاک بهبهانی، ***مجلهٔ فرهنگ*** (ویژه‌نامه شاهنامه فردوسی)، کتاب هفتم، پاییز، صص ٤۰۲-۳۸۱.
- هاوزر، آرنولد (۱۳٦۳)؛ ***فلسفه تاریخ هنر***، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران، نگاه.
- Boyce, Mary (1968); ***A History of Zoroastrianism***; London: BRILL publisher.
- Cleveland, Milo and Koch, Ebba, (1997); ***King of the World: The Padshahnama***; Sackler Gallery.
- Curtis, veste (2005); ***Persian Myths***, Third university ot Texas press printing.
- D.Smith, Anthony (1991); ***National Identity***, Penguin Books of London, London.
- Fernández-Armesto, Felipe ( 2004); ***World of Myths***, University of Texas Press.
- Hart, George (1990); ***Egyptian Myths***, University of Texas Press.
- Hinnells, R. JOHN (1997); ***Persian Mythology***, Chancellor Press.
- Malekpour, Jamshid (2004); ***The Islamic Drama***, British Library.
- Menashri, David (2001); ***Religion and Politics in Iran: Religion, Society and Power***; Great Britain: Frank Cass Publisher.
- Miller, Richard (1970); ***Barthes;***New York: *R.* Hill & Wang.
- Rosenberg, Donna (1997); ***Folklore, Myths, and Legends: A World Prespective***; Chicago: NTC Publishing Groop.
- Shay, Anthony (2002); ***Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power***; United states of America Wesleyan University press.
- Suad, Joseph and Najmabadi, Afsaneh (2003); ***Encyclopedia of Women & Islamic Cultures***; Published: BRILL.
- Tanavoli, Parviz (1994); ***Kings and Lovers: Pictorial Rugs from the Tribes and Villages of Iran***; London: Scorpion Publishing.
- Tyler Olcott, William (2006); ***Sun Lore of All Ages. A Collection of Myths and Legends Concerning the Sun***; New York, London Published in G.P.Putnams Sons.

***تصاویر با مضامین متنوع در سقانقارهای شیاده و کَردکلا (مأخذ نگارنده)***

| | | | |
|---|---|---|---|
| جهان آخرت | | | |
| | ۱- مکافات در دوزخ | ۲- عذاب جهنم | ۳- اعمال گناه |
| امامان و بزرگان | | | |
| | ٤- خیمه گاه | ٥- حضرت علی‌اکبر | ٦- حضرت ابوالفضل |
| مذهبی | | | |
| | ۷- نقوش هندسی | ۸- گره چینی | ۹- خوشنویسی |
| ملائک | | | |
| | ۱۰- ملک باران | ۱۱- ترازوی عدالت | ۱۲- اغمال ثواب |
| اساطیری | | | |
| | ١٤- گرز گاوسار | ١٥- ضحاک ماردوش | ١٦- نبرد رستم و دیو |
| شیر و خورشید | | |  |
| | ۱۷- صور فلکی | ۱۸- خورشید خانم | ۱۹- شیر و خورشید |