

## بررسی انسان‌شناختی هنرهای تزئینی در نخل‌گردانی محلّه «هرده»<sup>۱</sup> ابیانہ

سمیه کاظمی\*

(تاریخ دریافت ۹۱/۷/۴، تاریخ تأیید ۹۱/۱۰/۱۷)

### چکیده

پژوهش حاضر در نظر دارد هنرهای تزئینی نخل‌گردانی محلّه «هرده» ابیانہ را با توجه به معنای آن در زمینه فرهنگی و مناسکی‌اش بررسی نماید. نخل‌گردانی که در ابیانہ مجموعه‌ای از هنرهای تزئینی و نمایشی است از مهم‌ترین رویدادهایی است که سالیانه همه بومیان را گرد هم می‌آورد؛ با توجه به این ارزش محلی نخل‌گردانی، بررسی هنرهای آن می‌تواند ابعاد مهمی از فرهنگ را نمایان سازد و از طرفی بررسی فرهنگ می‌تواند به فهم بهتر معنای هنرها بیانجامد. این مقاله جهت دستیابی به این فهم و با رویکرد انسان‌شناسی هنر به دنبال پاسخ این پرسش‌هاست که: چه معنای فرهنگی موجب حضور اشیایی ویژه بر نخل ابیانہ شده است؟ و این معنا چگونه در نخل‌گردانی بیان می‌شود؟ پژوهش حاضر، با شیوه میدانی انجام یافته و از مصاحبه، عکسبرداری، فیلم‌برداری و مشاهده مشارکتی برای گردآوری داده‌ها، استفاده شده است. این مقاله در تحلیل معناشناختی خود به‌طور ویژه به طرح سه بخش «ویکتور ترنر» شامل مفهوم تفسیری، عملی و موقعیتی نمادها توجه می‌نماید و در نظر دارد موقعیت برخی از نمادهای نخل را در ارتباط با سایر نقش‌مایه‌های تجسمی موجود در آن و نیز با «زمینه عملی» نخل‌گردانی بررسی نماید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که ۱. ارزش اشیای تزئینی در نخل، ارزشی تباری-مذهبی است. ۲. نشانه‌های ستایش خداوندی خورشیدی در هنر و مناسک نخل‌گردانی دیده می‌شود. ۳. هنر مناسکی نخل‌گردانی پویایی نمایشی، معنایی و تاریخی دارد.

واژه‌های کلیدی: انسان‌شناسی هنر، بررسی معناشناختی، مناسک، نمایش مناسکی، ویکتور ترنر<sup>۲</sup>، خدای خورشیدی، نخل‌گردانی، ابیانہ، هرده، فرهنگ روایی.

۱. Herdah، پایین ده.

\* کارشناس ارشد هنر اسلامی دانشگاه هنر اصفهان

skazemi125@gmail.com

2. Victor Turner

مجله انسان‌شناسی، سال دهم، شماره ۱۶، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۶-۱۴۱

## مقدمه

بر اساس شواهدی چون نقوش حکاکی شده بر روی سنگ‌ها می‌توان گفت هنر یکی از قدیمی‌ترین و عمومی‌ترین وجوه تجربه بشری است. اگر هنر را بیانی خلاقانه بدانیم که «با اصول زیبایی‌شناسی هدایت می‌شود و شامل تخیل، مهارت و سبک است» (Nunda & Warms, 2007-2011: 318) می‌توان گفت هیچ فرهنگ شناخته شده‌ای بدون هنر (Ibid: 317) یا نوعی «فعالیت زیبایی‌شناختی» (Beaks & Harry, 1971: 50) وجود ندارد. این تجربه عمومی بشر به عنوان موضوع مورد بررسی در انسان‌شناسی هنر مورد توجه قرار گرفته است. شی هنری از دیدگاه انسان‌شناسی، «شی است که دارای ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و/یا معناشناختی باشد (اما در بیشتر مواقع هر دو را داراست) که برای اهداف نمایاندن یا بازنمایی استفاده می‌شود (Morphy & Perkins, 2006a: 12). «رویکرد انسان‌شناسانه به هنر، رویکردی است که آن را در زمینه جامعه آفریننده‌اش قرار می‌دهد (Ibid:15). انسان‌شناس هنر به مفهوم هنر برای سازندگان آن توجه دارد و با این تعریف، در برابر دیدگاه منتقدان هنر که در جست‌وجوی مفهوم آن برای فردی جدا از فرهنگ آفریننده هستند، قرار می‌گیرد (Leach, 1967: 25).

یکی از مشخصه‌های بسیاری از هنرها مفهوم نمادین است. نمادها موجب می‌شوند هنر، کارکردی ارتباطی بیاید. این کارکرد ارتباطی هنر در دین نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. نمادگرایی در مناسک دینی محدود به تزئین اشیای مناسکی نیست بلکه «کل مناسک، نمادین است بنابراین هر شی که با آن در ارتباط است، هر کلامی که گفته می‌شود و هر حرکتی باری از مفاهیم را حمل می‌کند (Bunzel, 1938: 584).

ارتباط هنر با دین و مناسک دینی قدمت بسیار دارد و «تاریخ و مردم‌نگاری هنر از تاریخ و مردم‌نگاری دین تفکیک‌ناپذیر است» (Harris, 1997: 395). نمونه‌های ابتدایی این همبستگی تاریخ دین و هنر، در هنر و نقاشی‌های درون غارها که بنا بر اعتقاد انسان‌شناسان، کارکردهای مناسکی و جادویی چون افزایش احتمال موفقیت در شکار، مناسک شمنی و... (Nunda & Warms, 2007-2011: 323; Bunzel, 1938: 535) داشته‌اند، قسابل مشاهده است. نمونه دیگر این اشتراک تاریخی در مناسک تدفین نئوآندرتال‌ها که بین ۳۵۰۰۰ تا ۷۰۰۰۰ سال پیش می‌زیسته‌اند، وجود داشت. آن‌ها در این مراسم برای تزئین از رنگ‌های معدنی، گل‌ها و آویزه‌هایی از دندان و استخوان حیوانات استفاده می‌کردند (Nunda & Warms, 2007-2011: 317; Beaks & Harry, 1938: 540).

در بیان ویژگی‌های مناسک، مردم‌شناسان آن را «به عنوان یک مکانیسم اجتماعی برای

پیوستگی گروهی» (Winthrop, 1991: 24) که مفاهیم اجتماعی-فرهنگی و مذهبی دارد، نیروی ایجاد می‌کند (Salamon, 2004:5) و شامل قوانین قراردادی، رمز و نماد، رفتار و گفتار قانونمند است (Rappaport, 1999: 26) می‌شناسند. شایان ذکر است که برخی از انسان‌شناسان، مناسک را الزاماً دارای ویژگی‌های دینی نمی‌دانند (Ibid: 24, 49). بر اساس این مفاهیم زمینه‌ای و ویژگی‌هایی که برای مناسک ذکر شد، انسان‌شناسان معتقدند «مناسک را باید از میان الگوهای تعاملی و مفاهیم گروهی که اعضای یک جامعه را به هم پیوند می‌دهد، ادراک کرد» (Ibid: 26). نمونه‌های پژوهش با این دیدگاه، پژوهش‌های روبرتسون اسمیت و سپس امیل دورکیم است. آن‌ها همچنین مناسک را «به عنوان کلیدی برای تفسیر نماد» که همان تفسیر فرهنگی است، در نظر می‌گیرند (Ibid) مناسک از دیدگاه دورکیم سیستمی از نمادها است که به‌سادگی نمی‌توان گفت ترجمه‌ای خارجی از اعتقادات را فراهم می‌کند بلکه «مجموعه‌ای از مفاهیمی است که به صورت دوره‌ای خلق و باز تولید می‌شوند» (Phillips, 2000: 259).

هنر به عنوان زمینه‌ای برای نمادپردازی در مناسک و به‌ویژه مناسک دینی حضوری پررنگ دارد و نظر بسیاری از انسان‌شناسان دین را به خود معطوف نموده است. آنچه فاصله انسان‌شناسی هنر با انسان‌شناسی دین را از میان برداشت، «علاقه و گرایش پژوهشگران به درک چگونگی شکل گرفتن نمادها و به رمز درآمدن معنا، به جای پرداختن به خود معنا» بود. این گرایش موجب پیوند بین محتوا و صورت شد (Morphy, 1994/2005: 659). در حقیقت هنر به عنوان یک شکل، اغلب خود زمینه‌ای چون مناسک را خلق می‌نماید. (Morphy & Perkins, 2006a: 22) و «تحلیل شکل‌های مناسکی، راهی برای فهم تأثیر عمل مناسکی بر ذهن و جسم کنشگرانش باز می‌کند» (Ibid). شکل و مفهوم، در هر اجرای مناسکی، به هم پیوسته‌اند و از نظر تحلیلی نیز تمایزناپذیرند (Rappaport, 1999: 30). فعالیت مناسکی است که ارتباط بین شی مناسکی و زمینه استفاده از آن را نشان می‌دهد و «تصورات موضوعی»، را «زمینه‌مند» و «زمینه‌ها» را «تصویرساز و قابل تصور» می‌سازد. (Napier, 1992: XViii). با توجه به این ساختار تفکیک‌ناپذیر، بررسی فرایند اجرای مناسک، فضا، زمان، مکان، جایگاه اشیای هنری در مناسک و خارج از آن و نیز جایگاه مناسک در فرهنگ، برای فهم معنای هنرهای مناسکی لازم می‌نماید.

یکی از مناسک هنرمندان ایران، نخل‌گردانی است. این مراسم در ایبانه از مهم‌ترین رویدادها برای بومیان است که آن‌ها را از همه جای کشور گرد هم می‌آورد. نخل‌گردانی ایبانه با استفاده از اشیای هنری مختلف چون نخل‌سازی، زیورهای نقره و طلا، لباس‌های چاپ باتیک و همچنین

هنرهای خودتزیینی، موسیقی و هنرهای نمایشی اجرا می‌شود. با توجه به این ساخت پیچیده هنری، مقاله حاضر در نظر دارد با هدف فهم معنای فرهنگی هنرهای تزئینی در مناسک نخل‌گردانی محله «هرده» ابیانه با رویکردی انسان‌شناسانه گام بردارد و در این راستا می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ گوید: چه معنای فرهنگی موجب حضور اشیایی ویژه بر نخل ابیانه شده است؟ و این معنا چگونه در نخل‌گردانی بیان می‌شود؟

### روش‌شناسی و جامعه‌مورد مطالعه

ویکتور ترنر - انسان‌شناس برجسته دین و نماد - طرحی سه قسمتی برای تحلیل نمادها ارائه می‌دهد که سه نوع مفهوم را مشخص می‌سازد: اولین مفهوم، «مفهوم تفسیری» است. این رویکرد «به وسیله استخراج عقاید بومی درباره مفهوم یک نماد به دست می‌آید». مفهوم دوم «مفهوم عملی» است که با «ملاحظه این‌که چگونه مردم به صورت فعال نسبت به نمادها واکنش نشان می‌دهند، تشخیص داده می‌شود» و سومین مفهوم «مفهوم موقعیتی» نامدهاست که «از ارتباطشان با سایر نمادها در ساختار کلی یک شیء یا رویداد حاصل می‌شود» (Silver, 1979: 278). مفهوم موقعیتی از یک نماد تجسمی می‌تواند از دو سطح مختلف مفهوم، ترکیب شده باشد: موقعیت نمادهای یک شیء در ارتباط با سایر نقش‌های تجسمی در همان شیء، یا در ارتباط با «زمینه عملی» که نماد در آن ظاهر شده است. مورد دوم مخصوصاً «برای اشیایی که کارکرد اجتماعی پویا دارند مفید است» (Ibid: 279) می‌توان از طرح ترنر در بررسی معنای هنرهای تجسمی و مناسکی استفاده کرد. معنا هم می‌تواند به صورت امیک و هم به صورت اتیک به دست آید. تفسیر از بیرون یا اتیک «مطابق با نظر مشاهده‌کننده» است. (Winthrop, 1991: 247) و «با تفسیر هنرمندان و مخاطبان [بیرونی] برای کشف ساختار سیستم‌های زیبایی‌شناختی بومی» به دست می‌آید (Silver, 1979: 278). تفسیر از درون یا امیک «مطابق با ادراک کنشگر است» (Winthrop, 1991: 247) و با توجه به «شیء در زمینه اجتماعی اش» انجام می‌پذیرد (Silver, 1979: 278). کاترین بل<sup>1</sup> نیز بر این اعتقاد است که برای فهم معنای مناسک نباید از موضع «برتری معنوی» به مشارکت‌کنندگان مناسک بنگریم (1997:xi).

پژوهش حاضر که با روش میدانی انجام یافته است، می‌کوشد مفهوم نمادهای هنرهای تزئینی نخل محله «هرده» ابیانه را با استفاده از هر دو شیوه اتیک و امیک و هر سه مفهوم

1. Catherin Bell

تفسیری، عملی و موقعیتی ترنر بررسی نماید. در جمع‌آوری داده‌های این پژوهش از عکسبرداری و فیلم‌برداری، مشاهده مشارکتی و مستقیم، مصاحبه عمیق و تاریخ شفاهی استفاده شده است.

ایبانه در زاویه شمال غرب کوه «کرکس» شهرستان «نطنز» و در دهستان «برزرد» قرار دارد (خوانساری ایبانه، ۱۳۷۸: ۱۱). شهرستان نطنز حدوداً در شمال استان اصفهان و دهستان برزرد در ۴۰ کیلومتری شمال غرب آن (نظری داشلی برون و دیگران، ۱۳۸۴: ۳۶) واقع شده است. در سال ۱۳۸۶ صد در صد جمعیت زیر ۴۰ و ۵۰ سال روستا خارج از آن سکونت داشتند؛ جمعیت روستا دارای سنی بالاتر از ۶۰ سال و حدود ۵۰۰ نفر (۲۷۰ خانوار تک‌نفره و دونفره) بوده است (معینیان، ۱۳۸۶: ۳۱). مردم ایبانه مسلمان و شیعه هستند و — بنا بر مقاله آقای دکتر احسان یارشاطر در دانشنامه ایرانیکا — با گویشی که از لحاظ سیستم‌های زبان‌شناسی با سایر مناطق مرکزی ایران شباهت دارد، صحبت می‌کنند (ABYANA, 2012). دین سابق اهالی این روستا زرتشتی بوده است. نخل‌گردانی یکی از مراسم اصلی ایبانه است که در روزهای تاسوعا و عاشورا برگزار می‌شود. در این زمان بیشتر مردمی که از روستا مهاجرت کرده‌اند برای شرکت در مراسم در ایبانه حضور می‌یابند؛ همین موضوع موجب می‌شود که جمعیت مورد مطالعه این پژوهش بیش از جمعیت ساکن روستا باشد.

نخل، شی است که در منابع مختلف به عنوان تابوت‌واره‌ای معرفی می‌گردد که برای عزاداری و به‌ویژه عزای امام حسین (ع) از آن استفاده می‌کنند (بلوکباشی، ۱۳۸۳: ۴۱؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۴؛ میرشکرایی، ۱۳۸۳؛ ۴۱۰-۴۱۱؛ Chelkowski, 2005: 46; Korom, 2003). این شی مناسکی در بسیاری از مناطق ایران از جمله شهرستان‌های مختلف استان‌های یزد و اصفهان و نیز در کشورهای هندوستان، مالزی و... مورد استفاده قرار می‌گیرد (بلوکباشی، ۱۳۸۳). «نخل»‌های مناطق مختلف، از نظر ساختمان، اندازه، جنس، وسایل تزئینی و در نهایت، نحوه تزئین با هم تفاوت دارند و این خود نشانگر تفاوت فرهنگ هنرمندان و مخاطبان این هنر مناسکی است.

تحلیل‌های معناشناختی که تاکنون از نخل و نخل‌گردانی صورت گرفته بیشتر بر نخل شهرستان یزد تمرکز داشته‌اند و عموماً نخل را به عنوان درخت خرما در نظر گرفته و یا بر اساس شکل ظاهری، نماد درخت سرو و در معنای نمادین متداول این درخت به عنوان نماد آزادگی و استقامت معرفی کرده‌اند. در ارتباط با همین مفهوم آن را به مثابه تابوتی مقدس برای امام حسین (ع) یا شهدا می‌دانند و شکل ظاهریش را نماد عروج و تزئینات درخشانش را بیانگر مفهوم تقدس عنوان می‌کنند (بلوکباشی، ۱۳۷۸ و ۱۳۸۳؛ میرشکرایی، ۱۳۸۳؛ زارع‌زاده، ۱۳۸۸؛

وفایی شاهی، ۱۳۸۳؛ مقدم، ۱۳۸۳؛ هراتی، ۱۳۸۰ (Korom, 2003; Chelkowski, 2005: 410). علاوه بر این وفایی شاهی بر اساس استنباط رایج از معنای نمادین رنگ‌هایی که در تزئین نخل به کار می‌روند، به تحلیل معناشناختی پرداخته است. (۱۳۸۳) می‌توان گفت بیشتر منابع فوق به معرفی و تحلیلی کوتاه از مراسم و نخل، اکتفا کرده و کمتر به فرهنگ زمینه‌ای آن در تحلیل‌های خود توجه نموده‌اند. به این دلیل و نیز توجه اندک به نخل‌گردانی ابیانه، و همچنین تزیینات فراوان آن موضوع این پژوهش برگزیده شد. پژوهش حاضر می‌کوشد گامی جهت معرفی و بررسی انسان‌شناختی هنرهای مناسکی روستاهای ایران بردارد و زمینه را برای بررسی‌های گسترده‌تر آتی در این موضوع هموارتر سازد.

### رویکرد معناشناختی

یکی از رویکردهای مورد توجه در تحلیل انسان‌شناسان از هنرهای مناسکی، با نظر به ویژگی نمادین اغلب آن‌ها تحلیل معناشناختی است. تحلیل معناشناختی بر کارکرد هنر به عنوان سیستمی ارتباطی تأکید می‌ورزد. نمادهای هنری به‌ویژه در مناسک، ناقل معنایی هستند که از هنرمند به مخاطب، منتقل می‌شود و با این انتقال معنا بین هنرمند، شی هنری و مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند. در مطالعه معناشناختی، این‌که اشیا چگونه و چه معنی می‌دهند، مورد توجه است؛ بنابراین دستیابی به پاسخ این پرسش‌ها نیازمند «تحلیل سیستم‌های بازنمایی و کدگذاری» و بررسی «تأثیر جنبه‌های هدفمند شی» است. به‌علاوه روشی که آن شی برای نیل به مقصود انتقال معنا برمی‌گزیند و «آنچه تصور می‌شود که شی باشد نیز باید بررسی شود». در این تحلیل معنایی، شکل در زمینه فرهنگی خود مورد توجه قرار می‌گیرد (Morphy & Perkins, 2006b: 325)؛ ارتباط فرهنگ و نمادهای فرهنگی ارتباطی دوسویه است و چنان‌که انسان‌شناسان نمادین معتقدند برای درک فرهنگ باید ابتدا به تحلیل نمادهای فرهنگی پرداخت. آن‌ها فرهنگ را مجموعه‌ای از معانی می‌دانند که با نمادها و نشانه‌ها بیان شده است (فکوهی، ۱۳۸۸: ۲۵۴) و نمادها را تجسم مفاهیم انتقال‌یافته تاریخی و سیستم ادراکات موروثی می‌دانند (Geertz, 1973: 325). گروهی از انسان‌شناسان همچون ویکتور ترنر، نانسی مان<sup>۱</sup>، هوارد مورفی<sup>۲</sup>، آنتونی فورگ<sup>۳</sup> و دنیل بیبویک<sup>۴</sup> به بررسی معناشناختی نمادها در قالب هنرهای مناسکی پرداخته‌اند.

1. N. D. Munn  
3. Anthony Forge

2. Howard Morphy  
4. Daniel Biebuyk

در پژوهش‌های مورفی بر هنر «یولنگو»<sup>۱</sup> و نانسی مان بر سیستم بازنمایی یا گرافیکی هنر «والبیری»<sup>۲</sup>، «آداب هنرمندان» دستور زبان و فرهنگ لغتی از نشانه‌های تجسمی مهیا می‌کند که به هنرمندان اجازه می‌دهد تا به جای این‌که نشانه‌های توتمی سنتی را بدون تغییر باز تولید کنند با استفاده از آن کارهای جدیدی خلق کنند. در مورد مراسم نیز چنین رویکردی قابل بررسی است (Barnard & Spencer, 2002: 4). به عقیده مورفی این سیستم ارتباطی همچون زبان به روشی سیستماتیک معنا را رمزگذاری و در حد توانش فرم‌های جدید را تولید می‌کند (1991:8) و بنابر بررسی معناشناسی ساختاری نانسی مان، نمادهای والبیری، «محصولات نهایی فرایندهای اجتماعی‌اند که از طریق آن‌ها معنا به نشانه درمی‌آید». وی معتقد است بار عاطفی که این زبان گرافیکی حمل می‌کند موجب کارکرد مفید آن برای رسیدن به اهداف مطلوب می‌شود (1962:981). فورگ نیز بر کارکرد ارتباطی زبان — مانند هنر (Rosman & Rubel, 1990/2006: 339) و ارتباط بین سبک و معنا (Forge, 1967/2006: 110) تأکید می‌ورزد. او معنا را در ارتباط هنر با نظم گسترده‌تر فرهنگی-اجتماعی بررسی می‌کند و معتقد است بدون این‌که درباره جامعه و فرهنگی که هنرمند در آن عمل می‌کند، چیزی بدانیم، نمی‌توانیم در مطالعه هنر به چیزی درباره هنرمند یا حتی ارزش‌های او دست یابیم (Ibid). در بررسی هنر آبلام<sup>۳</sup> و یاتمول<sup>۴</sup>، فورگ نتیجه می‌گیرد هنر این جوامع «به‌ویژه از طریق شکل‌ها، سازمان‌دهی و زمینه‌هایشان»، پیام‌هایی را درباره «طبیعت فرد و فرهنگش» مخابره می‌کنند که به دلیل درست بودن این معانی و

۱. Yolnegu: «یولنگو»ها گروهی از بومیان هستند که «در ادبیات انسان‌شناسی به عنوان "Murngin" شناخته شده‌اند و در شمال شرقی "Arnhem Land" در سواحل شمال استرالیا زندگی می‌کنند» (Morphy, 1989: 21). آن‌ها به تأثیر نیروهای اجدادی در زندگی خود اعتقاد بسیار دارند (Morphy, 1991). رقص، آواز و نقاشی از هنرهای مناسکی یولنگوها است (Morphy, 2005: 159).
۲. Walbiri: «والبیری»ها بومیان مناطق مرکزی استرالیا هستند که اکنون در زیستگاه‌های مختلف و در منطقه گسترده‌ای در شمال استرالیا زندگی می‌کنند (Hale, 1974: 472). آن‌ها بیش از ۱۵۰ توتم دارند (Munn, 1962: 946) و یکی از مهم‌ترین هنرهای آن‌ها نقاشی ماسه‌ای است (Munn, 1962).
۳. Abelam: قوم «آبلام» در دامنه‌های جنوبی کوه‌های "Prince Alexander" تا شمال رودخانه "Sepik" زندگی می‌کنند. آن‌ها، هم به خاطر هنر و هم آیین‌های مربوط به سبب‌زمینی شهرت دارند (Forge, 1967/2006:110).
۴. Iatmul: «یاتمول»ها مردمی ماهیگیر و کشاورز هستند که در سرزمین «سپیک» میانی کشور «پاپواگینه‌نو» — Papua New Guinea — در سواحل رودخانه «سپیک» زندگی می‌کنند (Needham, 1971: 100-101). اعتقادات دینی آن‌ها بر پایه اعتقاد به ارواح رودخانه، مرداب و جنگل است. رقص، موسیقی، نقاشی و ساخت مجسمه‌ها و پیکره‌های حکاکی‌شده از مهم‌ترین هنرهای مناسکی آن‌هاست (Claas, 2009: 216).

توضیحات، آفریده و پذیرفته می‌شوند و «ممکن است به‌طور کلی در آفرینندگان و بینندگان هنر آگاهانه نباشد» ولی با ساختار اجتماعی زمینه‌ای هنر، مرتبط و برای آن حیاتی هستند (1966:30). در تکمیل این بحث آنچه از نظر مورفی در سطح آگاهی فردی قرار دارد، شکلی است که ساختار معانی به اشتراک گذاشته شده را نشان می‌دهد (1991:9). طبق نظر بیویک این شکل در هنرهای مناسبی معانی را به صورت مستقیم نشان نمی‌دهد و در بررسی عمیق «نظام‌های فکری پنهان در پس اشیای هنری» می‌توان دریافت که «معانی مکمل» مرتبط با «شکل‌ها یا مقوله‌بندی‌هایی از شکل در زمینه‌های مختلف اجتماعی و مناسبی» که بنابر اجتماعات سنتی به آن‌ها پیوند یافته‌اند، چیست (Biebuyk 1962:21).

از نظر بیویک «شکل‌های هنری به هنرمند تعلق دارند، معانی به اجتماع گسترده‌تری که خواسته‌هایشان، مجموعه‌الگوها، را ایجاد می‌کند و سپس از قدرت تولید هنرمندان استفاده می‌کند» (Ibid:11). با همین دیدگاه مورفی نیز تلاش می‌کند نشان دهد چگونه در هنر یولنگو الگوی کلی توسط فرهنگ، ایجاد شده «اما به صورت فردی فرمول‌بندی و تجربه شده است». وی این ادراک را «بخشی از پویایی سیستم» می‌داند که در «استفاده از آن در سیستم فرهنگی»، پیشرفت می‌کند. او در بررسی هنر یولنگو به این نتیجه می‌رسد که هم «معانی» و هم «همبستگی آن‌ها با سیستم فرهنگی - اجتماعی به عنوان کلی، که با فعالیت فردی بازتولید شده است» در هنر رمزپردازی می‌شوند (1991:9).

ویکتور ترنر ارتباط معنا با آگاهی فردی و تأثیر اجتماع بر هنرمند و رمزگذاری معنا در شکل توسط وی را بر اساس «بنیان‌های روان‌شناختی» بررسی می‌کند. از نظر وی قطب ایدئولوژیک و قطب حسی هر دو در تعیین معنا اهمیت دارند. «معنای ایدئولوژیک، هنجارها و ارزش‌هایی را که رفتار فردی را در گروه‌های اجتماعی هدایت می‌کند، تنظیم می‌کند در حالی که مفهوم حسی برانگیزاننده است». یک نماد ممکن است قالبی برای هر دو مفهوم باشد. وی معتقد است این مسئله به‌ویژه «در هنرهای قومی که کارکرد تخیلی و آرایش دراماتیک به صورت نمونه‌وار در هم پیچیده شده‌اند، صادق است (Silver, 1979: 279). او در مجموع، مناسب را دارای «پیام» یا «مفهوم» اجتماعی می‌داند (Turner, 1987: 28).

در جمع‌بندی می‌توان گفت هنرمند مناسبی، بیان‌کننده مقصود اجتماع با توجه به معیارهای فرهنگ جمعی و با استفاده از شکلی نمادین است. برای درک معنای پنهان در پس این شکل، هم معیارهای حسی و فردی هنرمند و هم معیارهای جمعی فرهنگ زمینه خلق هنر، که چه بسا معیارهای فردی را نیز تحت تأثیر قرار داده باشند، اهمیت دارند. از آن‌جا که مناسب بین دو مقوله کنش و معنا رخ می‌دهد (Bryn, 2000: 18) و هنرهای مناسبی، ظرفی برای معنا در قالب کنش مناسبی هستند،

فعالیت مناسکی نقش تعیین‌کننده‌ای در هر دو معیار فردی و جمعی آفرینش هنری دارد.

### توصیف مناسک نخل‌گردانی و مراسم جانبی

مناسک نخل‌گردانی در محله «هرده» ایبانه را در روز تاسوعا و با «نخل پوشانی»<sup>۱</sup> و هم زمان با آن پوشاندن عَلمی به نام «قاسم عروسی»<sup>۲</sup> و سپس مراسمی به نام «پَرسه»<sup>۳</sup> آغاز می‌نمایند. «پَرسه» را با حرکت عَلم سرخ‌پوش «قاسم عروسی» در مسیری مشخص در محله، برگزار می‌کنند. در طول این مسیر و در حال توقف دسته «پَرسه»، کنار درب خانه کسانی که در آن سال درگذشته‌ای داشته‌اند، فاتحه می‌خوانند. بازماندگان متوفی با فرشی گسترده، آتش روشن و مقداری خوراکی برای خیرات و پذیرایی از فاتحه‌خوانان منتظر هستند. این فاتحه‌خوانی در بیشتر مراسم محرم، برگزار می‌شود. پس از بازگشت دسته «پَرسه» و پایان یافتن کار نخل پوشانی، بابا نخل اجازه نخل برداری را صادر می‌کند، سپس «نخل نشین» بر نخل می‌نشیند، پایه‌داران، نخل «سرخ‌پوش» را از حسینیه خارج می‌کنند و نخل‌گردانی آغاز می‌شود. در این روز، نخل را تنها در هنگام ظهر و کنار چشمه دره کوه «قلعه» بر زمین می‌گذارند. برای رسیدن به این مکان، نخل را باید از شیب تند کوه پایین ببرند. در این هنگام مشارکت جمعی اهالی، برای جلوگیری از سقوط نخل، نقشی بارز دارد.

تصویر ۱. نخل‌گردانی تاسوعا، نگارنده، ۱۳۸۹

۱. نصب زیورهای نخل

2. Qasem arusi

3. Parse

پس از صرف ناهار نذری و اقامه نماز، شاهد اوج مشارکت حسی و فیزیکی حاضرین هستیم. در این مرحله چون نخل نباید از مسیر رفته باز گردد، آن را از مسیری پرشیب‌تر با همکاری جمعی، از کوه بالا می‌کشند (تصویر ۱). این عملیات، در حالی است که نخل‌نشین بر روی نخل نشسته و علاوه بر هدایت پایه‌داران و یاریگرانشان، با جابه‌جایی بر نخل، می‌کوشد تعادل آن را حفظ کند. پس از این‌که نخل، به بالای کوه رسید، به سرعت به مسیر خود ادامه می‌دهد و سرانجام داخل حسینیه آن را بر زمین می‌گذارند. شب‌هنگام، بابا نخل یا پسرش، برای حفاظت از نخل، کنار آن می‌مانند. عده‌ای از اهالی نیز، برای طلب حاجت، فانوس‌هایی در کنار نخل روشن می‌گذارند.

حدود ساعت ۳/۳۰ صبح روز عاشورا، مراسم «طلوع خوانی» از جلوی درب امامزاده - که در کنار حسینیه نخل قرار دارد - آغاز می‌گردد. طلوع‌خوانان، در حالی که شعری مخصوص، را با صدای بلند می‌خوانند، در کوچه‌های روستا حرکت می‌کنند. در گذشته درب خانه‌ها را نیز در طول مسیر می‌کوبیدند تا ساکنین را از دمیدن طلوع صبح عاشورا، آگاه کنند و به همراهی بخوانند. طلوع‌خوانان در زمانی نزدیک به طلوع خورشید، به امامزاده باز می‌گردند.

نخل «سیاه‌پوش» عاشورا، زودتر از روز تاسوعا به راه می‌افتد چون در طول مسیر باید آن را مانند طلوع خوانی و قاسم عروسی، درب خانه همه کسانی که در آن سال، در گذشته‌ای داشته‌اند، رو به قبله، بر زمین بگذارند و مراسم فاتحه‌خوانی و توزیع نذورات و خیرات انجام گیرد. علاوه بر آن، نخل را در مکان‌های اصلی هر محله فرعی «هرده» نیز بر زمین می‌گذارند و با ذکر نام چند نسل خاندان‌های ساکن هر محله توسط فردی خاص، برای آنان فاتحه‌خوانی و طلب آمرزش و برای بازماندگان آرزوی سلامتی می‌کنند.

غیر از پارچه‌ها و زیورها، وجه نقد، قربانی در جلوی نخل، نذورات خوراکی چون نان زرد و کله قند، نذورات دیگری همچون رد کردن کودک از روی نخل توسط نخل‌نشین نیز وجود دارد. نخل‌نشین باید کودک را پس از رد کردن از روی نخل، از سمت مخالف جهتی که از والدینش گرفته به آن‌ها بازگرداند. در ازای این کار مقداری پول نذری توسط والدین کودک به نخل‌نشین داده می‌شود. این نذر برای حفظ یا بازگشت سلامتی کودک انجام می‌گیرد.

در روز عاشورا نیز نخل را در کنار چشمه بر زمین می‌گذارند. مراسم پایین بردن و بالا کشیدن نخل از کوه در روز عاشورا تفاوتی با تاسوعا ندارد. حدود ساعت ۴ بعد از ظهر، نخل به جایگاه خود باز می‌گردد. در این هنگام بابا نخل، خانواده‌اش و برخی از افراد مورد اعتماد، زیورها را باز و به سرعت به مخفیگاهشان منتقل می‌کنند. سپس، پارچه‌ها را باز می‌نمایند و آن‌ها را مرتب و

دسته‌بندی می‌کنند. بدین ترتیب مراسم نخل‌گردانی، پایان می‌یابد.

### فهم فرهنگی هنر

در این قسمت با توجه به فرایند نخل‌گردانی و سایر داده‌های فرهنگی به تحلیل معناشناختی هنرهای تزئینی نخل می‌پردازیم. بررسی داده‌های فرهنگی، توجه نگارنده را به شباهت بین مراسم ازدواج و نخل‌گردانی در ابیانه و نیز شباهت‌های بین تزئین نخل با توصیفات ایزدان زرتشتی و میتراپی، معطوف کرد. دین زرتشتی آمیزشی از دین میثرو و دین انجمن گاهانی است که توسط زرتشت انجام‌گرفت (نیبرگ، ۱۳۸۳: ۲۸۲) در واقع بخشی از دین میثرو با دین زرتشتی آمیخته شده است و نمی‌توان آن‌ها را از یکدیگر تفکیک نمود. در این قسمت بر اساس بخشی از شواهد اعتقادی موجود در ابیانه که با باورهای زرتشتی و میتراپی اشتراکاتی دارند، شباهت بین ایزدان زرتشتی و میتراپی و مراسم ازدواج را با مناسک نخل‌گردانی بررسی می‌کنیم.

یکی از این شواهد، اعتقادات و مراسم مربوط به طلوع، نور و آب در فرهنگ ابیانه است. بیشتر مکان‌های مقدس، کنار آب و درخت مقدس بنا شده‌اند. در محل مسجد «دوازده امام» و مسجد «حاجتگاه»، قبرستان مورد احترام و دیده شدن نور نیز بر عناصر فوق اضافه شده است. هنگامی که نخل در این مکان‌ها بر زمین گذاشته می‌شود، بر تقدس مکان می‌افزاید. همچنین جوشیدن چشمه از محل ریخته شدن خون پاکان در چشمه «دوآب»، بارداری درخت چنار در همین مکان، مطالعه یک روحانی در کنار دیگر درخت چنار کنار چشمه «دوآب» و علم‌آموزی کنار درخت چنار چشمه «هرده» توسط ۱۲ امام (ع)، دیده شدن نور در درختان چنار چشمه‌ها، عناصر نور، آب، گیاه و باروری، را با پاکی خون درگذشتگان، و معرفت و آگاهی روحانی، درهم می‌آمیزد و موجب تقدس بیشتر محل چشمه‌ها می‌گردد.

مکان مقدس دیگری که می‌تواند بر اعتقادات میتراپی در ابیانه دلالت کند، زیارتگاه «هینزا» است. این زیارتگاه متعلق به «بی‌بی زبیده خاتون» دختر امام موسی کاظم (ع) است که از بیم دشمنان به کوه پناه برده و در آن پنهان شده است. این پناه گرفتن در دل کوه، می‌تواند معکوس افسانه تولد میتراپی پیش زرتشتی در دل غار تصور شود (مقدم، ۱۳۸۰: ۹۵). می‌توان گفت «بی‌بی زبیده خاتون» به مکانی پناه برده که میترا در آن متولد شده است. آب روان، مناظر سرسبز اطراف غار و افروختن شمع در آن نیز به آنچه در مورد ویژگی معابد میتراپی (رضی، ۱۳۵۹: ۷۷). بیان می‌شود، شباهت دارد. اهمیت طلوع، در اعتقادات مردم ابیانه و نیز روشن کردن آتش در بسیاری از مراسمی که به‌ویژه با بزرگداشت درگذشتگان همراه است، شاهدی دیگر بر عقاید میتراپی است. میترا با آتش در ارتباط است و به عنوان روشنایی و پرتوهای زرین

خورشید معرفی می‌شود (همان: ۷)؛ هرچند در دین زرتشتی، مهر با خورشید یکی نیست (بخشورتاش، ۱۳۸۰: ۱۷۹) با گسترش مهرپرستی در کشورهای همسایه ایران و هند، با الهه سرزمین خورشید یکی دانسته شد (همان).

در مورد اهمیت طلوع میان مردم ایبانه به این شواهد می‌توان اشاره کرد: ۱. مراسم «ختم» روز بعد از فوت در زمان پیش از طلوع آفتاب همراه با روشن کردن آتش، فاتحه‌خوانی و توزیع خیرات؛ ۲. مراسم «عرفه»<sup>۱</sup> در طلوع روز عید فطر کنار قبر درگذشتگان خاندان، در حالت ایستاده رو به طلوع و ۳. مراسم «طلوع خوانی» روز عاشورا.

در همه مواردی که در هنگام طلوع یا زمان نزدیک به طلوع برگزار می‌شود، طلوع خورشید با روح درگذشتگان تبار ارتباط می‌یابد. این ارتباط می‌تواند به کارکرد سروش در انجمن دینی میثره اشاره کند که «مردگان تیره و پیروان مرده میثره را که... در آسمان گرد آمده‌اند، در بر می‌گیرد» (نیبرگ، ۱۳۸۳: ۷۰) و در پناه او روان درگذشتگان به چینود پل می‌رسد (بندهش، ۱۳۷۸: ۱۱۲) زمان نیایش سروش نیز از نیمه‌شب تا هنگام برخاستن خورشید است (خرده اوستا، اشهینگاه). از طرفی در امان ماندن از دیو مرگ به یاری سروش و مهر ممکن است (بهار، ۱۳۸۷: ۹۰). سروش در انجمن دینی میثره از مهم‌ترین خدایان پیرامون میثره به شمار می‌آید که در انجمن زرتشتی چهره‌ای آشکارتر و برجسته‌تر می‌یابد (نیبرگ، ۱۳۸۳: ۶۹). ایستادن رو به طلوع و پرتوهای خورشید در حال طلوع در مراسم «عرفه»ی طلوع روز عید فطر می‌تواند نیایش مهر به عنوان ایزدی که با گردونه خورشید در آسمان ظاهر می‌شود را نیز به ذهن متبادر سازد.

این ارتباط طلوع با مرگ، می‌تواند با کار ویژه میترا در داوری روز واپسین و کیفر و پاداش توسط او نیز ارتباط داشته باشد (رضی، ۱۳۵۹: ۱۸). علاوه بر این، شکوه، نعمت و ثروت، شادی خانواده، «برقراری نظام روستا و خانواده، زنان زیبای بلندبالا و فرزندان دلیر» از بخشایش میتراست (همان: ۱۵). میترا - نیرومندترین ایزدان - پیمان‌شکنان را در سراسر قلمرو تعقیب کرده و کیفر می‌کند. شاید اوست که پیمان‌شکنی نخل‌گردانان در نبرد نخل از مسیر همیشگی، را با ریزش کوه، کیفر می‌دهد. او «با گردونه، بر سرکسانی که از روی نارضایی فدیه داده‌اند، فرود آمده» (همان) و آن‌ها را مجازات می‌کند و شاید با همین معناست که در نخل‌گردانی اگر نخل به دیوار خانه‌ای برخورد کند و صاحب خانه قربانی نکند و فدیه ندهد، به کیفر آن بخشی از تبارش را از دست خواهد داد.

علاوه بر موارد ذکر شده، از عمده‌ترین باورهای مردم ایبانه اعتقاد به رفع چشم زخم توسط

1. Arafe

گیاه اسپند است که نامش ایزدبانوی مادین زمین «سپنتا آرمیتی» را به خاطر می‌آورد (نیبرگ، ۱۳۸۳: ۹۵). در انجمن گاهانی، مراسم عروسی، بازنمایی ازدواج «وهُومَنَه» و «آرمیتی» است که در انجمن گاهانی خواهر و برادر هستند (همان: ۱۶۰). «وهُومَنَه» ضمن ارتباط با روح درگذشتگان نیک تبار، رویش و بالش را در دست دارد. از سوی دیگر «آرمیتی» با «دینا<sup>۱</sup>» ارتباط نزدیک دارد. «دینا» در چندین مفهوم ظاهر می‌شود: ۱. نگریستن دینی و یک پرتو روشنائی درونی که در معنای نگریستن، هم از سوی خدایان و هم از سوی مردم است و همچنین «نیرو یا بخشی از جان انسان که به هنگام نگرش دینی به کار می‌افتد... و به مناسبت آفرینش آغازین از آن یاد می‌شود» (همان: ۱۱۹-۱۲۰). ۲. انجمن سستی؛ ۳. «همزاد و جفت آسمانی مرده» که بر پل «چینوت» به سیمای دوشیزه‌ای زیباروی و پانزده‌ساله به دیدار فرد نیکوکار می‌آید (همان: ۱۲۱-۱۲۵) و ۴. حافظ پایداری زناشویی خویشاوندی (همان: ۲۹۰)؛ مراسمی به همین نام برای کسب اجازه داماد برای دیدار عروس در ابیانه برگزار می‌شود. به نظر می‌رسد کاربرد واژه «دینا» برای این مراسم هم به انجمن و جمع خویشاوندان اشاره دارد و هم با توجه به مفهوم نگریستن دینی، به مراسم و انجمن، مفهومی مقدس می‌بخشد.

در مقایسه شکل تزیین نخل، تزیینات عروس و توصیفات دینی درباره ایزدان، نیز به شباهت‌هایی برمی‌خوریم.

مهر، ایزد روشنائی و پیمان و جنگ و پیروزی (رضی، ۱۳۵۹: ۱۵) سیر سیمین و زره زرین دارد (همان: ۲۰-۲۳). نخل «هرده»، نیز دو شمشیر و بخش مخروطی شکل با نام «کلاخود» دارد. علاوه بر این مهر پیش از طلوع خورشید از پس کوه «هرا»<sup>۲</sup> با جامه زرین و زینت‌هایش از بلندی کوه، همه کشورهای آریایی را می‌نگرد (مهریشت: بند ۱۱۲). او گردونه‌ای بسیار زیبا «با زینت‌های فراوان و زرین» و «ستاره‌نشان» دارد که به سرعت می‌راند (رضی، ۱۳۵۹: ۲۰-۲۳). آردوی سورا آناهیتا - ایزد بانوی آب، باروری و ستارگان - نیز دوشیزه‌ای درخشان و زیبا و نیرومند، با جبهه پرچین زرین، گوشواره‌های چهارگوش زرین، گردن‌بند، تاجی زرین و آراسته به صد ستاره بر سر توصیف می‌گردد (آبان یشت: بندهای ۱۲۶-۱۲۹). از سوی دیگر توصیفات که از وای نیز می‌شود با تزیینات درخشان نخل ابیانه و کارکردهای آن متناسب است. وای یا وایو در بند ۵۶ یشت پانزده دارای خود، تاج، گردن‌بند، گردونه، ابزار، جامه، کفش و کمربند زرین توصیف می‌شود و در بندهش وای نیکو «جامه زرین، سیمین، گوهرنشان» و سرخ با گل‌های رنگارنگ یعنی جامه ارتشتاران (گزیده‌های زاد اسپرم: ۱۱۶) را بر تن دارد. به نظر می‌رسد عروس

1. Dayana

2. Hara

و داماد ابیانه با جامه و کمربند زرینی که پوشش اصلی آن‌ها در شب آخر عروسی است و نخل با لباس‌ها و زیورهای درخشان، گردونه میثره و یا پیکره اردوی سورا آناهیتا و یا وای راکه آن‌ها نیز سوار بر گردونه تصویر می‌شوند، بازنمایی می‌کنند.

بنابراین شاید استفاده از پارچه‌های براق، مانند ابریشم و مخمل و نیز رنگ زرد، در لباس عروس و داماد ابیانه، تأکیدی بر ارتباط آن‌ها با خدایان باروری باشد؛ به نظر می‌رسد تعویض لباس بنفش‌رنگ داماد — لباس ارتشتاری در فرهنگ زرتشتی (گزیده‌های زاداسپریم: ۱۲۱) — به لباس زری در شب عروسی نیز بر همین ارتباط اشاره دارد. پارچه‌های ابریشم، مخمل و زری بر نخل نیز استفاده می‌شوند. علاوه بر این رنگ قرمز، یکی از رنگ‌های محبوب لباس برای عروس و داماد و نیز رنگ غالب در پوشش نخل — حتی در حالت سیاه‌پوش — یکی از رنگ‌های لباس ارتشتاران زرتشتی است (همان) و این می‌تواند تأکیدی بر کار ویژه حفاظت باشد.

اکنون تحلیل را از دیدگاهی دیگر و فارغ از ادیان مشخص ادامه می‌دهیم که بی‌ارتباط با تحلیل فوق نیست. در ابتدا به دلیل این‌که بخشی عمده‌ای از تحلیل زیر بر شباهت تزئین و زیورهای عروس ابیانه با نخل متمرکز است، ذکر نکاتی درباره زیورهای عروس و سیستم انتقال آن‌ها لازم می‌نماید. پس از آن به بررسی معناشناختی برخی از اجزای تزئینی نخل و سپس به ساختار کلی نخل و جایگاه آن در مفاهیم مناسکی اش خواهیم پرداخت.

به‌طور کلی زنان ابیانه بیشتر زیورهای خود را تنها در مراسم ازدواج خویش استفاده می‌نمایند و پس از این مراسم آن‌ها را پنهان می‌سازند تا در روز عروسی دختر خود به او هدیه کنند. بیشتر زیورهای موروثی از جنس طلا، نقره یا سکه‌های اشرفی دسته‌دار به رشته کشیده شده، هستند. ارزش‌های معنوی چون موروثی بودن و خاطره مادری و نیز القای قدرت و اعتماد به نفس موجب می‌شود زن ابیانه‌ای تمایلی به فروش زیورهای خویش نداشته باشد. علاوه بر این دختر، مادر آینده است و او نیز باید این ارزش را به دختر خود انتقال دهد.

بخش عمده‌ای از زیورهای عروس، از سکه‌های رایج مملکت یا سکه‌های باارزش قدیمی مانند اشرفی، تشکیل شده است. پارچه مخملی که این سکه‌ها به صورت منظم بر آن دوخته می‌شوند، با ظاهری چون تاج درخشان به عنوان پیشانی‌بند، پیشانی و بخشی از سر را می‌پوشانند. این مجموعه سکه و پارچه با نام «تنگه<sup>۱</sup>» شناخته می‌شود.

سکه‌ها یکی از عمده‌ترین اشیای تزئینی در نخل ابیانه نیز هستند که به نظر می‌رسد استفاده

1. Tange

از آن‌ها بر نخل می‌تواند به چند دلیل باشد. یکی این‌که سکه در زیورهای عروس ابیانه نقش اصلی دارد و چون بخشی از زیورهای نخل، همان زیورهای عروس هستند که نذر شده‌اند، سکه‌ها نیز همراه با آن‌ها بر زمینه تزیینی نخل جای گرفته‌اند. در زیورهای زنان، نماد ارزش اقتصادی - سکه - به عنوان عنصر ایجادکننده قدرت برای عروس حضور می‌یابد. به این ترتیب سکه به عنوان ابزاری اقتصادی هم زمان در جایگاه نماد قدرت و زیبایی نیز، بر پیکر عروس و در میان جهیزیه وی ظاهر می‌شود. به نظر می‌رسد این ابزار نمایش هم‌زمان قدرت و زیبایی، در نخل نیز همین کارکرد را دارد. نخل دو محله با یکدیگر هم در زیبایی و هم در تعداد و ارزش مادی زیورها، رقابت دارند. پس هر یک از نخل‌ها که از نظر اقتصادی غنی‌تر باشد، پیروز است و چون نخل، نماد هر محله است، پس اهالی آن محله پیروز خواهند بود. زیورهای نخل محله بالا بیشتر از محله «هرده» هستند ولی از نظر بینندگان اغلب بومی نصب منظم‌تر آن‌ها بر نخل «هرده» آن را زیباتر ساخته است. به این ترتیب زیبایی بر ارزش اقتصادی غلبه کرده است.

از سوی دیگر نخل، واسطه کرامت و بخشش ماورایی است، پس باید ثروتمند باشد تا بتواند ببخشد و سکه، نمادی از این ثروت است. نقش سکه‌ها نیز می‌تواند دلیلی دیگر بر حضور آن‌ها بر نخل و نیز بر پیکر عروس باشد. همچنین حضور این سکه‌ها به نحوی دوران مختلف تاریخی و سیاسی را که بر نخل گذشته، نشان می‌دهد و بدین نحو به عنوان یکی از ابزار زندگی گذشتگان و نیاکان نیز ظاهر می‌شود.

به علاوه شکل دایره‌ای سکه‌ها را در سایر زیورها نیز می‌بینیم. می‌توان گفت این دایره‌هایی که نور خورشید را باز می‌تابانند، هر یک خورشیدواره‌ای بر شی مناسبی هستند که بر اساس اعتقادات دیرین بومیان بر آن جای گرفته‌اند. به این ترتیب در مجموع می‌توان گفت حضور سکه‌ها هم بر نخل و هم در جهیزیه عروس و بر پیکر او، نمادی از قدرتی اقتصادی، سیاسی - تاریخی، آرایشی، ماورایی و اجدادی است.

جز بر برخی از سکه‌ها که شمایل شاهان یا برخی حاکمین محلی را بر خود دارند، در سایر زیورها، نقش انسانی مشخص فقط در یک مورد - نقشی که به نظر «خورشید خانم» می‌رسد - دیده می‌شود. اما حضور پیکر زنان، به صورت زنده و متحرک در ترکیب با لباس و به ویژه لباسی که توسط عروس یا زنان جوان به کار می‌رود و در تناسب با زیورهایی که استفاده می‌کنند، اهمیتی ویژه دارد. شباهت نقوش زیورها با نقوش لباس‌ها بر اشتراک معانی و اشتراک زیبایی‌شناختی آن‌ها تأکید می‌کند. نقوش لباس (تصویر ۲) بیشتر با نام «ستاره» - نور - یا «گل» - گیاه - شناخته می‌شوند.

تصویر ۲. پایین پیراهن زنان ایبانه، عکس از نگارنده  
تصویر ۳ و ۴. درخت با نقش درخشان

طرح گیاهی و طرح‌های نشان‌دهنده خورشید، هم در میان نقوش لباس (تصویر ۲) و هم نقوش زیورها به‌وفور یافت می‌شود. از جمله این طرح‌ها که به‌خصوص در زیورهای بخش بالای جبهه جلوی نخل، بسیار وجود دارد، نقش درختی است که شی درخشان در دل خود دارد (تصویر ۴). این نقش، روایات متعدد نور در چنار مقدس را به خاطر می‌آورد. بنابراین به نظر می‌رسد این زیورها باز نمود اعتقاد به نیروی مرکب از نور و گیاه هستند. در روایات شفاهی، این نور مقدس است که به گیاه تقدس می‌بخشد، پس نیروی اصلی را باید در نور جست‌وجو کرد. با توجه به اهمیت حضور لباس زنان بر نخل، اعتقاد به ایجاد باروری با رد شدن از زیر نخل، و تشابه نقوشی که در بالا ذکر شد، به نظر می‌رسد این نیروی نورانی با زن و باروری نیز مرتبط است.

تصویر ۵. بدنه نخل بدون لباس

در بررسی نقش روی ساختار چوبی نخل نیز، حضور نقش گیاهی، آشکار است و حتی شکل آن نیز بی‌شبهت به درخت نیست (تصویر ۵). هر چند با توجه به اهمیت آب در فرهنگ ایبانه شکل کلی نخل می‌تواند به قطره آب نیز تشبیه شود اما وجود عناصر درخشان - که در بیشتر موارد زیورهای زنانه هستند - در تزیین آن بیشتر، نقش درختی که نوری بر خود جای داده را تداعی می‌کند. به نظر می‌رسد تأثیر اعتقاد به آب در نقوشی که هم‌زمان نقش قطره و درخت را تداعی می‌کنند و نیز به عنوان عامل مؤثر در حفظ و ایجاد درخت مقدس، خود را نشان می‌دهد. یکی دیگر از نقوش غالب در زیورهای نخل، لوزی است که دایره‌ای درخشان در وسط آن قرار دارد (تصویر ۶). این دایره درخشان، گاهی نگین است. بر سر در برخی از خانه‌های روستا، تکه‌ای لباس دیده می‌شود که با نقش لوزی‌های متوالی، برش داده شده است و برای رفع بیماری ناشی از چشم‌زخم از آن استفاده می‌کنند (تصویر ۷).

تصویر ۶. بخشی از گردن‌بند به نام پاطوقی، تصویر ۷. پارچه‌ای برای رفع چشم‌زخم با نقش لوزی و نگین مدور درخشان در مرکز

می‌توان این لوزی‌ها را چشم‌هایی دانست که با درآوردن آن‌ها اثر چشم‌زخم برطرف می‌گردد. پارچه ذکر شده را همراه با گلوله‌های خمیر به رشته کشیده شده، آویزان می‌کنند. به نظر می‌رسد این گلوله‌ها همان گره داخلی چشم باشند که با آویزان کردن آن‌ها بر سر در خانه به نحوی اعلام عمومی می‌شود که این چشم بد، درآورده شده است؛ شاید این اعلامی به نیروهای مافوق طبیعی نیز باشد. بنابراین نقش لوزی با دایره‌ای درخشان در مرکز را در زیورهای نخل، می‌توان چشم‌هایی دانست که این بار مقدس هستند و تأثیر مثبت دارند. اعتقاد به نور منفی که از چشم خارج می‌شود، در این جا به صورت مثبت درآمده است. اعتقاد به چشم و تأثیر آن در ایبانه بسیار دیده می‌شود. در مجموع، عناصر غالب در نقوش زیورها، چشم، نور، آب و درخت هستند که با یکدیگر ترکیب شده‌اند.

در مقایسه شکل کلی تزیین نخل و عروس ایبانه نیز به شباهت‌ها و اشتراکاتی برمی‌خوریم. یکی از این اشتراکات، تعدد زیورهای عروس و نخل و نحوه استفاده قرینه و مجموعه‌ای از آن‌هاست؛ بدین معنی که مجموعه‌ای از زیورها را به ریسمان می‌کشند و بر گردن عروس، و نیز

نخل می‌آویزند. همچنین بیشتر زیورهای عروس بر پیشانی و سینه او جای می‌گیرند، در مورد نخل نیز این تزیینات بر پیشانی و جبهه جلوی آن دیده می‌شوند (تصاویر ۸ و ۹).

تصویر ۸. نخل از مجموعه شخصی علی      تصویر ۹. عروس و داماد، از مجموعه شخصی رضا همتی، بی‌تا.      پرهیزکار ابیانه، احتمالاً دهه ۷۰

به‌علاوه قسمتی از موهای ریزبافته شده عروس از زیر بخشی از زیورها که برگردن و سینه او قرار دارند، آویزان می‌شوند. به همین نحو بر نخل نیز پارچه‌ها بر جبهه جلو از زیر زیورها، آویخته می‌شوند. بخشی از زیورهای نخل را نیز به صورت توده‌ای در وسط جلو جمع می‌کنند که حالت «تنگه» را ایجاد می‌کند.

اشتراک دیگر نخل و عروس، لباس است. جنس لباس‌ها برای ثروتمندترین عروس‌ها و نیز نخل از ابریشم و مخمل است. همچنین یکی از محبوب‌ترین رنگ‌ها به‌ویژه برای «چارقد»

عروس، رنگ قرمز است؛ چنان‌که رنگ غالب لباس نخل ابیانه حتی در حالت سیاه‌پوش نیز همین رنگ است. به‌علاوه آینه، هم از لوازم عروس و هم از تزئینات جبهه جلوی نخل است.

اکنون با توجه به سطوح اول تحلیل، به‌طور عمیق‌تر به یکی از مهم‌ترین موضوعات در تحلیل فرهنگی نخل‌گردانی ابیانه یعنی اهمیت خاندان و تبار می‌پردازیم. این عنصر به صورت چندجانبه در نخل‌گردانی نمودار می‌شود. یکی از این موارد، انتقال موروثی مسئولیت‌ها - بابانخلی، نخل‌نشینی و پایه‌داری - است. پذیرش مسئولیت توسط پسر، نشانه احترام به پدر به عنوان نماینده دودمان است. پدر، مسئولیت آموزش پسرش را نیز بر عهده دارد، بنابراین پسر، تداوم دودمان را با نام فامیلی و آموختن، انجام دادن و آموزش دادن مسئولیت به نسل بعد تضمین می‌کند.

نذر کردن زیورهایی که زنان تنها برای دخترانشان به ارث می‌گذارند و یا خانواده داماد به عروسی که تداوم دودمان را تضمین می‌کند، هدیه می‌کنند، به نحوی وارد کردن و شرکت دادن دودمان در ارزش نخل است؛ شاید این انتقال ارزش از دودمان به نخل و نخل به دودمان، دوسویه باشد. این فرایند، با انتقال ارزش‌های عاطفی نیز همراه است و این می‌تواند یکی از دلایل تعلق خاطر اهالی به نخلشان باشد. بنابراین هم اثر هنری عواطف را برمی‌انگیزد (Roscoe, 1995: 9-10) و هم ارزش‌های عاطفی در خلق اثر هنری نخل نقشی تکمیل‌کننده دارد. زنان فاقد فرزند نیز گاهی زیورهای خود را به نخل هدیه می‌کنند و شاید بدین نحو ادامه نسل خود را به نخلی ماندگار و متعلق به جامعه محلی می‌سپارند و این‌گونه همه جامعه را تبار خود معرفی می‌کنند. وجود قوانین محکم انتقال زیورها در میان زنان، و مسئولیت‌ها و اموال در مردان نیز بر اهمیت حفظ «خاطره و زنجیره اجدادی» تأکید می‌کند.

تابوت شمردن نخل و نیز فاتحه‌خوانی در حین کلیه مناسک محرم و به‌ویژه نخل‌گردانی تأکیدی دیگر بر حضور و اهمیت نیاکان و اجداد است. از همه اهالی محله در ازای طلب آمرزش جمعی برای نیاکانشان پذیرایی و بدین نحو تبادل ارزش می‌نمایند. بدین وسیله جامعه واسطه‌ای برای آمرزش روح اعضای درگذشته یک تبار می‌شود.

از سوی دیگر با توجه به نامی که به پایه‌های نخل داده می‌شود - دو جفت پایه‌های جلو و پشت، «پایه» و سه جفت پایه وسط، «دستک» - و نیز اصطلاح «لباس پوشاندن به نخل» به نظر می‌رسد که تصویری انسانی از نخل در میان بومیان وجود دارد. شاید بتوان نخل‌گردانی را جشن آزادی این عنصر مرکب گیاهی - انسانی - خورشیدی حامی تبار دانست.

در این رابطه به گفته طلوع‌خوانان برمی‌خوریم که: «طلوع را دمیدیم»؛ پس طلوع خورشید، توسط اهالی انجام می‌شود و شاید نویدی است برای مراسم بعد که نخل‌گردانی و آزادی عنصر مرکب گیاهی-انسانی-خورشیدی از زندان یک‌ساله است. طلوع‌خوانان سراسر روستا را طی می‌کنند پس این تلاشی جمعی برای زدودن تاریکی از سرتاسر ابیانه است. به نظر می‌رسد در این مراسم با تقسیم خیرات و فاتحه‌خوانی برای درگذشتگان، آن‌ها را نیز به یاری می‌طلبند تا سیاهی را از محل زندگی‌شان بزایند. نکته جالب توجه این است که در همه مواردی که بر اهمیت تبار اشاره دارند، حضور و تأثیر جمع بارز است. بنابراین اهمیت حفظ تبار به دلیل اهمیت حفظ جامعه محلی است. ارزش روستا و جامعه محلی برای بومیان از آن‌جا آشکار می‌شود که کلمه «ابیانه» را در انتهای نام فامیلی خود با افتخار ذکر می‌کنند.

می‌توان گفت مهم‌ترین جشنی که در مطالبه بقای تبار انجام می‌شود، مراسم عروسی است. در ابیانه علاوه بر شباهت‌تزیینات، ساختار نخل‌گردانی نیز به مراسم عروسی بسیار شباهت دارد. از جمله این‌که این مراسم در محله «هرده» با حرکت عکلم حضرت قاسم (ع) عروسی آغاز می‌شود. نام آن می‌تواند گواهی بر این باشد که این مراسم، نمادی از عروسی حضرت قاسم (ع) است. بسیاری از نذورات خوراکی را که در این مراسم و سایر بخش‌های مراسم عزاداری محرم توزیع می‌شوند، در سینی‌های بزرگ می‌چینند که جلوه بصری آن بی‌شباهت به مراسم عروسی نیست. به علاوه کله‌قند نذری را در کاسه‌ای در سینی قرار می‌دهند، آن را بر سر می‌گیرند و به نخل‌نشین می‌دهند که با رسم هدیه کله‌قند به عروس شباهت دارد. کسب اجازه از بابانخل برای برداشتن نخل نیز یادآور کسب اجازه خانواده داماد از پدر عروس برای بردن او است. علاوه بر این‌که کاروان نخل‌گردانی با توصیفات که از مراسم «عروس‌کشان» قدیم در ابیانه می‌شود، بی‌شباهت به کاروان عروسی نیست، همچون عروس، برای نخل نیز هنگام حمل، قربانی می‌کنند.

با وجود شباهت بین عروسی و نخل‌گردانی، نمی‌توان شواهدی که نخل‌گردانی را به عنوان مراسم تدفین معرفی می‌کنند، نادیده گرفت. قبل از تشییع جنازه متمولین و کسانی که احترام بیشتری در روستا دارند، بهترین لباس‌های متوفی که همان لباس‌های عروسی یا دامادی اوست، بر تابوتش می‌اندازند و تابوت را بر دو کرسی کنار هم که جلوی درب منزلش قرار داده‌اند و بر آن‌ها فرش گسترده شده می‌نهند؛ جلوی تابوت او هنگام تشییع، قربانی می‌کنند؛ کاروانی، تابوت را همراهی می‌کند؛ علاوه بر این رو به قبله گذاشتن نخل نیز می‌تواند شاهد دیگری از تابوت بودن آن باشد. درباره تأثیر باروری مرده نیز اعتقادی وجود دارد و آن این‌که زنی که نابارور

است، اگر با آب غسل یک مرده خود را شست و شو دهد، بارور می‌گردد؛ رد شدن از زیر نخل نیز برای زن نابارور، همین تأثیر را دارد.<sup>۱</sup>

### نتیجه‌گیری

بنابر موارد فوق می‌توان مناسک «نخل‌گردانی» محله «هرده» را نمایشی جمعی از روایتی تقویمی دانست. مخاطبان این اثر هنری، خود، کنشگران و معنادهندگان به آن هستند. آن‌ها هنرمندانی هستند که «نخل‌گردانی» را در قالب یک «هنر نمایشی» بازنمایی می‌کنند و نه به عنوان «هنرمند» یا «مخاطب» بلکه با عنوان کلی «عزادار» شناخته می‌شوند. اوج موفقیت نخل‌گردانی، هنگامی است که با مشارکت حسی و فیزیکی جمعی و یاری روح مقدس حامی تبار و روستا، «نخل صاف حرکت کند» بنابراین «عمل مناسکی موفق، یک تئاتر موفق نیز هست (Morphy, 1989: 38).

واقعهای که به نمایش درمی‌آید اگر تنها جشن آزادی نمادین خداوند خورشیدی-گیاهی-انسانی، عروسی یا سوگ باشد، در هر حالت، نمایانگر ارزشی است که جامعه معتقد، برای تبار و روستا قایل است. آن‌ها با ستایش این خداوند که اکنون همه تأثیرات و نیروهای خود را در قالب اعتقاد به روح مقدس حامی تبار و مرتبط با خدای یگانه-امام حسین (ع)-- جای داده است از او تقاضا می‌کنند تا تبار را برای روستا حفظ کند؛ فاتحه‌خوانی و توزیع خیرات، برای آرامش روح درگذشتگان تبار است و ازدواج، تداوم تبار را تضمین می‌کند. ممکن است نخل‌گردانی، تلفیقی از هر سه این مراسم باشد. در هر صورت آنچه مهم است، تبار است. این ارزش تبار، هم خود را در نمایش مناسکی و هم در قالب هنرهای تزئینی نمودار می‌کند.

اشیای تزئینی نخل، بیش از ارزش اقتصادی، ارزشی معنوی دارند. ارزش تبار در انتقال موروثی زیورها، از مادر به دختر و با نذر به نخل انتقال می‌یابد. این انتقال ارزش، دوجانبه است؛ بدین معنی که نخل نیز به آن‌ها ارزش می‌بخشد و این تأییدی بر کارکرد عملیاتی (Gell, 1998) نخل و زیورهای آن به عنوان اشیای هنری است؛ البته اعتقاداتی که درباره نخل و تقدس آن وجود دارد موجب این عاملیت گردیده است بنابراین می‌توان گفت شی هنری به خودی خود عاملیت ندارد (ایزدی جیران، ۱۳۹۱) و اعتقادات مذهبی به عنوان وجهی از عاملیت انسانی به آن عاملیت بخشیده است. حتی اگر زیورهای نذری، موروثی نیز نباشند ارزش معنوی هدیه به

۱. این کار بدین صورت انجام می‌گیرد که زن نابارور در مکانی دور از چشم عموم از زیر نخلی که بر دست پایه‌داران قرار دارد، عبور می‌کند. پس از این کار، قبل از هر کس باید با همسر خود صحبت کند و گرنه تأثیر بارورسازی نخل از بین می‌رود.

خداوند حافظ تبار، هم به آن‌ها و هم به نخل ارزش می‌بخشد. آن‌ها با نمود بصری که بر نخل ایجاد می‌کنند در فرایند انتقال ارزش، نقش خود را ایفا می‌کنند.

علاوه بر این به نظر می‌رسد چنان‌که در فلسفه زیست زرتشتیان، شادی بر غم غلبه دارد و «تجلی اهورامزداست که در وجود آدمی انعکاس یافته» (رمضان خانی، ۱۳۸۷: ۷۴) و با توجه به این‌که جشن در اصل مراسم نیایشی بوده که بیشتر برای بزرگداشت «یک پیروزی یا واقعه اجتماعی یا آسمانی» سودمند برای اجتماع و به صورت مراسمی تقویمی برگزار می‌شده است، (همان: ۷۵) در ایبانه نیز عناصری که در شادی حضور دارند، خود را در مراسم سوگ نیز جای می‌دهند تا غمناک بودن آن را تعدیل کنند و به‌طور کلی، همواره شادی را بر غم در جامعه مسلط سازند. از سوی دیگر این عناصر نشان شادی، در شی ظاهر می‌شوند که نماد زیبایی‌شناسی و فرهنگ جمعی است؛ بنابراین شی هنری در جایگاه یک عنصر وحدت‌بخش و نیز نمادی از وحدت موجود جامعه ظاهر شده است. نکته دیگر این‌که حضور خاطره‌آجدادی در پس این نماد زیبای وحدت، می‌تواند بیانگر اهمیت یک اعتقاد دسته‌جمعی - اهمیت تبار و روستا - به عنوان یک عنصر وحدت‌بخش معنایی در پس کاربرد زیبایی‌شناسانه این عناصر باشد.

علاوه بر این می‌توان نخل و تزیینات آن را به عنوان رسانه و ناقلی برای معنا و اعتقاد مقدس جمعی تلقی کرد. انعکاس تصویر کنشگران، محله‌ای که با نشانه‌های آتش و فرش، یادرفتگان را گرمی داشته و مکان‌های مقدسی چون چشمه، در زیورهای براق و آینه‌های نصب شده بر روی نخل، همه آن‌ها را در تزیین و به این وسیله انتقال معنا توسط نخل مشارکت می‌دهد. به نحوی می‌توان گفت تقدس نخل به کل محله‌ای که نخل در آن و تصویر آن در تزیینات نخل حرکت می‌کند تقدس می‌بخشد، درحالی که خود نخل نیز تقدس خود را از مشارکت جمعی اهالی و یاد تبار کسب کرده است.

بنابراین در ایبانه آنچه در نخل‌گردانی نمود می‌یابد ارزش تبار و روستا در قالب سیستم‌های زیستی آن، به وسیله خود جامعه است؛ و نخل تزیین شده ایبانه فرهنگ روایی - تجسمی پویای روستاست. پویایی نخل، پویایی تاریخی به واسطه انتقال موروثی تزیینات و مسئولیت‌ها، پویایی شخصیتی صاحب مقدس نخل از خداوندی گیاهی - انسانی - خورشیدی به امام حسین (ع) و فرزندان‌شان و پویایی نمایشی به دلیل پویایی روایت نیایشی نخل‌گردانی است. به‌علاوه معنای پویایی از ازدواج، سوگ و نیایش که همه با هدف حفاظت از تبار و روستا پیوسته‌اند، در این قالب هنری پویا روایت می‌شود. این‌گونه معنای فرهنگی به صورت هم‌زمانی و درزمانی در شکل هنری جای می‌گیرد و هنر خود زمینه‌اش را می‌سازد.

لازم است از استاد راهنمای ارجمندم جناب آقای دکتر اصغر ایزدی جیران، مشاهده‌گران

همکارم آقایان محمد و علی کاظمی و خانم‌ها حبیبه و سیمین کاظمی و اهالی محترم روستای ابیانه که در انجام این پژوهش بسیار همکاری فرمودند، تشکر کنم.

## منابع

- ایزدی جیران، اصغر، ۱۳۹۱، پراگماتیک هنر به مثابه الگوی روش‌شناختی پژوهش هنر در ایران، منتشر شده در [http://www.academyhonar.com/branches-of-art/anthropology/1799\\_peragmatic.html](http://www.academyhonar.com/branches-of-art/anthropology/1799_peragmatic.html)
- بختورتاش، نصرت‌الله، ۱۳۸۰، نشان رازآمیز (گردونه خورشید یا گردونه مهر)، تهران، فروهر.
- بلوکباشی، علی، ۱۳۷۸، «تابوت‌گردانی نمایشی تمثیلی از قدرت قدسی خداوندی»، در نشر دانش، سال ۴، صص ۳۲-۳۸.
- \_\_\_\_\_، ۱۳۸۳، نخل‌گردانی، نمایش تمثیلی از جاودانگی حیات شهیدان، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- بهار، مهرداد، ۱۳۸۷، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، آگه.
- بندش، ۱۳۷۸، گزارنده، مهرداد بهار، تهران، توس.
- خوانساری ابیانه، زین‌العابدین، ۱۳۷۸، ابیانه و فرهنگ مردم آن، تهران، گنجینه هنر.
- دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، ۱۳۷۷، تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، جلد ۱۴.
- رضی، هاشم، ۱۳۵۹، آیین مهر، میترا بیسم، تهران، فروهر.
- رمضان‌خانی، صدیقه، ۱۳۸۷، گنجینه‌ای از تاریخ و فرهنگ زرتشتیان یزد، تهران، سبحان نور، یزد، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پایگاه میراث فرهنگی شهر تاریخی یزد.
- زارع زاده، فهیمه، ۱۳۸۸، «تعامل و همکاری مشترک میان مخاطبان و آفرینندگان «نخل ماتم»»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا تهران.
- فکوهی، ناصر، ۱۳۸۸، تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی، تهران، نشر نی.
- گزیده‌های زاد اسپرم، ۱۳۸۵، ترجمه و پژوهش محمدتقی راشد محصل، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- معینیان، محمدتقی، ۱۳۸۶، ابیانه نگین قرمز رنگ ایران، پژوهشی درباره جغرافیای انسانی و طبیعی روستای تاریخی «ابیانه»، اصفهان، جهاد دانشگاهی دانشگاه اصفهان.
- مقدم، مازیار، ۱۳۸۳، «مراسم سنتی نوا (از روستاهای شهر آمل)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشکده علوم اجتماعی و روان‌شناسی.
- مقدم، محمد، ۱۳۸۰، جستار درباره مهر و ناهید، تهران، هیرمند.
- میرشکرایی، محمد، ۱۳۸۳، «محرم و نشانه‌های نمادین»، در کتاب ماه هنر، شماره ۷۵ و ۷۶، صص ۵۲-۵۶.
- نظری داشلی برون، زلیخا و دیگران، ۱۳۸۴، مردم‌شناسی روستای ابیانه، تهران، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکده مردم‌شناسی.

- نیبرگ هنریک، ساموئل، ۱۳۸۳، *دین‌های ایران باستان*، ترجمه سیف‌الدین نجم‌آبادی، کرم‌مان، دانشگاه شهید باهنر.
- وفایی شاهی، حمید، ۱۳۸۳، «ویژگی عناصر بصری و نمادهای نخل»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد تهران.
- هراتی، محمد مهدی، ۱۳۸۰، «علم: تجلی هویت ملی و مذهبی ایرانیان»، کتاب ماه هنر، شماره ۳۹ و ۴۰، صص ۳۴-۴۳.
- یشت‌ها (ج ۱ و ۲)، ۱۳۷۷، تفسیر و تألیف ابراهیم پورداود، تهران، نشر اساطیر.

- ABYANA, (2011), In Yarshater E(ed.), *Encyclopaedia Iranica*, Online, Edition, available at <http://www.iranicaonline.org/articles/abyana-the-dialect-spoken-in-the-village-of-abyana> [accessed 3 November 2012].
- Barnard, A. & Jonathan Spencer, (2002), *The Structural Study of Symbolism*, In *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, edited by J. S. Barnard Alan, London & New York, Routledge, p: 4.
- Beaks, Ralph & Hajior Harry, (1971), *An Introduction to Anthropology*. USA, The Macmillan Company.
- Bell, Catherin, (1997), *Ritual, Perspectives and Dimensions*, New York, Oxford University Press.
- Biebuyk, Daniel, (1969), *Introduction*. In *Tradition and Creativity in Tribal Art*, edited by D. Biebuyk. Berkeley, University of California Press, pp: 1-23.
- Bryn, Dominic, (2000), *Orange Parades, the Politics of Ritual, Tradition and Control*, London, Pluto Press.
- Bunzel, Ruth, (1938), *Art*. (1938), In *General Anthropology*, edited by Franz Boas, Boston. D. C: Heath & Company. pp: 535-588.
- Chelkowski, Peter, (2005), *Art for Twenty- Four Hours*, In *Islamic art in the 19th Century: Tradition, Innovation, and Eclecticism*, edited by Behrens Doris -Abouseif & Stephen Vernoit, Netherland Bill Academic Publishers Martinus Nijhoff Publishers & VSP, pp: 409-433.
- Claas, Ulrike, (2009), "Fish, Water, and Mosquitoes", *the Western Invention of Iatmul Culture*, In *Form, Macht, Differenz*, edited by Hermann, Elfried et al. Motive und Felder Ethnologischen Forschens. Germany, Universitätsverlag Göttingen, pp: 215-225.
- Forge, Anthony, (1966), "Art and Environment in the Sepik". *Proceedings of the Royal Anthropological Institute* 1965, pp: 23-31.

- Forge, Anthony, (1967/2006), *The Abelam Artist*. In *The Anthropology of Art: A Reader*, edited by H. Morphy & M. Perkins. Oxford, Blackwell, pp: 109-121.
- Geertz, C., (1973), *Religion as a Cultural System*, In *The Interpretation of Cultures*, edited by C. Geertz, New York, Basic Books, Inc, pp: 87-125.
- Gell, Alfred, (1998), *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Hale, Kenneth, (1974), *A Note on a Walbiri Tradition of Antonymy*, In *Semantics: an Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, edited by Danny D. Steinberg, Leon A. Jakobovits, pp: 472-482.
- Harris, M., (1997), *Culture, People, Nature, an Introduction to General Anthropology USA*, Longman.
- Korom, F. J., (2003), *Hosay Trinidad: Muarram Performances in an Indo-Caribbean Diaspora*. Philadelphia, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.
- Leach Edmond R., (1967), *Aesthetics*, In *The Institutions of Primitive Society*. edited by E. E. Evans Pritchard, Oxford, Basil Blackwell, pp: 25-38.
- Morphy, Howard & Morgan Perkins, (2006 a), *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*, In *The Anthropology of Art: A Reader*, edited by H. Morphy & M. Perkins, Oxford, Blackwell Publishing, pp: 1-32.
- Morphy, Howard & Morgan Perkins, (2006 b), *Form, Style, and Meaning Introduction*, In *The Anthropology of Art: Reader*, edited by H. Morphy & M. Perkins, Oxford, Blackwell Publishing, pp: 321-325.
- Morphy, Howard, (1989), "From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu", *Man*, 24 (1): 21-40.
- Morphy, Howard, (1991), *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*, USA, the University of Chicago Press, Ltd, London.
- Morphy, Howard, (1994/2005), *The Anthropology of Art*, In *Companion Encyclopedia of Anthropology*, edited by Tim Ingold, London & New York, Routledge, pp: 648-685.
- Morphy, Howard, (2005), *Yolngu Art and the Creativity of the Inside*, In *Aboriginal Religion in Australia, An Anthology of Recent Writings*. edited by Max Charlesworth. et al. England, Ashgate, pp: 159-170.
- Munn, N. D., (1962), "Walbiri Graphic Signs: An Analysis", *American Anthropologist*, 64:972-974.
- Napier, A., (1992), *Foreign Bodies: Performance, Art, and Symbolic Anthropology*, Berkeley, Los Angeles & Oxford, University of California Press.
- Needham, Rodney, (1971), *Rethinking Marriage and Kinship*, London, Routledge.
- Nunda, Serenda & Richard. L. Warms, (2007-2011), *Cultural Anthropology 10e*. USA,

- Wadsworth Cengage Learning.
- Phillips, P. (2000). "The Cross of Christ, Sacrifice and Sacred Violence" *New Blackfriars*. 81: 256-264.
- Rappaport, R. A., (1999), *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, United Kingdom, Cambridge University Press.
- Roscoe, Paul, (1995), "Of Power and Menace: Sepik Art as an Affecting Presence", *the Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1 (1):1-22.
- Rosman, Abraham & Paula G. Rubel, (1990/2006), *Structural Patterning in Kwakiutl Art and Ritual*. In *The Anthropology of Art: A Reader*, edited by H. Morphy & M. Perkins, Oxford, Blackwell, pp: 339-357.
- Salamon, F. A., (2004), *Encyclopedia of Religious Rites, Rituals, and Festivals* New York, & London, Routledge.
- Silver, H., (1979), "Ethnoart", *Annual Review of Anthropology*, 8: 267-307.
- Turner, Victor, (1987), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.
- Winthrop, R. H., (1991), *Dictionary of Concepts in Cultural Anthropology*, New York & London, Greenwood Press.