سقانفار؛ نماد معماری اسلامی: کارکردهای دینی و اجتماعیِ سقانفار در مازندران

حیدر جانعلیزاده چوب بستی استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه مازندران hjc@umz.ac.ir

محمد حسن ذال دانشجوی دکتری باستان شناسی دانشگاه تربیت مدرس zarcstu.tmu@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۶/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۸/۲

چکیده

چگونه سقانفار به عنوان نماد معماری اسلامی قابل تبیین است؟ کارکردهای دینی و اجتماعی سقانفار چیست؟ هدف اساسی این مقاله، تلاش برای طرح و پاسخ به این پرسش-هاست. اماکن دینی نقشی حیاتی در زندگی اجتماعی تشیع دارد. جلوه‌های این نقش آفرینی در ابعاد گوناگون زندگی، در ابعاد آموزشی و پرورشی، مادی و معنوی، نگرش‌ها و کنش‌ها قابل مشاهده و بیان است. در این راستا، سقانفار به عنوان نمونه‌ای برجسته از نمادهای معماری اسلامی، یکی از بارزترین عرصه های تجلی باورها و اعتقادات شیعی است. معماری اسلامی بیانی گویا برای ابراز اعتقادات و حضور مذهبی است. بیان مذهبی در معماری را می‌توان در بازه‌ای از ارادت خالصانه‌ی بانیان و برپاکنندگان این عمارت مذهبی، فعالیت های دینی مورد انجام در این فضا و تعلقات دینی و نیز نقش های اجتماعی و سیاسی آن مشاهده کرد. در این پژوهش که بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای، مشاهده مستقیم و مصاحبه استوار است، سعی شده است تا تأثیرات باورهای مذهبی شیعه بر توسعه و اقبال بنای سقانفار در مازندران بررسی شود؛ ضمن این که برخی کارکردهای اجتماعی و دینی آن نیز مورد نظر و تحلیل واقع می‌شود. از مهم‌ترین دست آوردهای این پژوهش، مشاهده‌ی اثر مستقیم باورهای شیعه در وجه تسمیه، معماری، کارکرد و نقوش تزیینی این بناست. تشیع ریشه در اعماق تاریخ مازندران دارد و سقانفار نیز بنایی مذهبی است که رابطه‌ی نزدیکی با واقعه‌ی کربلا و تقدّس آب به عنوان عنصری نمادین در روز عاشورا دارد. قائل بودن احترام خاص مردم شیعه برای سقانفار، شفابخش دانستن آن ، توسل به حضرت عباس، به عنوان باب الحوائج و نذر کردن مردم و اجرای آن به شیوه های مختلف، از جمله قربانی کردن حیوانات خاصه گوسفند، مکانی مقدس برای تجمع و تعامل جوانان در ایام محرم، محلی برای برقراری ارتباطات اجتماعی، تجدید دیدارها و صله‌ی رحم آشنایان، دوستان و اقوام، همه و همه نشان از وجه دینی سقانفار و کارکرد دینی و اجتماعی آن دارد.

واژه های کلیدی:

سقانفار، کارکردهای دینی و اجتماعی، معماری اسلامی، مازندران

مقدمه

بشر همواره در سراسر زندگی خود، به حضور موجودی برتر و مؤثر در سرنوشتش ایمان داشته است. این حقیقت را می توان از آثار به جا مانده‌ی مرتبط با آیین‌های اعتقادی او مانند بناهای مختلف مذهبی و یا الگوهای متنوع تدفین مشاهده کرد. در گذر زمان، شکل این اعتقادات تغییر کرد. با آمدن ادیان مختلف اعتقاد انسان محکم‌تر شد و سمت و سوی خاصی گرفت. ادیان ابراهیمی بر یکتاپرستی توجه و تمرکز نمودند و فرایند تکامل دین با ظهور اسلام کامل گردید. ظهور دین مبین اسلام و گسترش آن در دنیا، اثرات شگرفی را در زندگی بشر نهاد. یکی از این تأثیرات، تجلی اعتقادات و شعایر اسلامی در هنر معماری ایران قبل از اسلام، تولد معماری اسلامی و بناهای مذهبی است.

ورود اسلام به مازندران و سیر تحولات مذهبی منطقه، نسبت به سایر مناطق ایران اندکی متفاوت است. سرزمین کوه، جنگل، دشت و دریا - مازندران- با وسعت تقریبی ۲۵۰۰۰ کیلومتر مربع یکی از غنی‌ترین مناطق فرهنگی ایران است که در طول حیات آدمی همواره محیطی مستعد برای بروز و ظهور تمدن‌ها و فرهنگ‌های مختلف بوده است. بعد از ورود اسلام به مازندران، این سرزمین همواره پناهگاه افراد حق جویی از خاندان پیامبر بود که از کژاندیشی‌ها و کژروی‌های خلفا به ستوه آمده و به این سرزمین گرویدند و بدین ترتیب پایه‌های تشیع را نیز با حضور خود در مازندران پی نهادند (رحیم زاده ۱۳۸۲: ۲۷).

پیشینه‌ی پژوهش

بررسی پیشینه‌ی تحقیق و پژوهش‌های قابل دسترس نشان می دهد که منابع پیرامون پرسش‌های این مطالعه بسیار اندک است. تاکنون درباره‌ی معماری مذهبی ایران پژوهش‌های ارزنده‌ای صورت گرفته است که ذکر همه‌ی آن‌ها در این‌جا ممکن نیست. اما آن چه که به معماری مذهبی در حوزه‌ی مازندران مربوط می‌شود، پژوهش‌های بسیار اندکی است که در دو بخش مطالعات باستان‌شناختی و تاریخ معماری انجام شده است. آن بخش از تحقیقات که به بررسی سقانفارهای مازندران می‌پردازد نیز به نوبه‌ی خود بسیار محدود است. از مهم‌ترین کارهای انجام شده در این

زمینه، می‌توان به پژوهش وحید یوسف‌نیا پاشا در سال ۱۳۸۴ اشاره کرد که بـه صـورت پایان‌نامه کارشناسی ارشد، با عنـوان "***پیمایشی بر نقوش روی شیرسر و کوماچه‌سر در سقانفارهای مازندران***"، منتشر شده است. این پژوهش که مأخذ عمده‌ی مقالـه‌ی حاضر نیز محسوب می‌شود، به بررسی کلـی معمـاری و کـارکرد سـقانفارها و مطالعـه‌ی اختصاصی نقوش آن پرداختـه اسـت. پژوهشـی دیگـر در ایـن زمینـه، کتـاب معصـومه رحیم‌زاده با عنوان "***سقاتالارهای مازندران، منطقه بابل، وجهی از معماری آیینی***" است که در سال ۱۳۸۲ منتشر شده است. این کتاب نیز به معماری سقانفار و و جوهات آیینی سقانفارهای مازندران پرداخته و تقریباً تمامی جنبه‌های نگرشی موجـود در بنـا را به طور گذرا مورد بررسی قرار داده است.در این راستا، پژوهش حاضر به بررسی آیینی و اعتقادی این بنا می‌پردازد و بیشتر رابطه‌ی شیعه و تأثیر باورهای شیعی را بـر توسـعه و اقبال مردم شیعی به سقانفار را در مازندران مورد مداقّه قـرار مـی‌دهـد. ارکـان اساسـی تحقیق حاضر، بر پژوهش در باب وجه‌تسـمیه، معمـاری و اسـتفاده از نمادهـای عـددی مرتبط، نقـوش تزیینـی و کارکردهـای ایـن بنـای مـذهبی اسـتوار اسـت کـه رابطـه‌ی ناگسستنی با باورها و نگرش شیعی دارند.

روش

روش تحقیق گویای چگونگی رسیدن به حقیقت و پاسخ گویی بـه مسـایل پـژوهش علمی است. جهت پاسخ گویی به پرسش‌هـای ایـن پـژوهش از مطالعـات کتابخانـه‌ای و تکنیک مشاهده مستقیم استفاده شده است. تعداد قابل ملاحظه‌ای از سقانفارها (حـدود ۲۰ بنا خاصه در آمل و بابل) از نزدیک مورد مشاهده مستقیم قرار گرفتنـد و چگـونگی ساخت، نقوش و تصاویر موجود در آن‌ها به دقت مورد بررسی واقع شدند. علاوه براین، با اسـتفاده از تکنیـک مصـاحبه در خصـوص منزلـت حسـینیه و سـقانفار نـزد مـردم و کارکردهای دینی و اجتماعی آن از تعدادی از متولیان تکایا و سقانفار در شهرستان های بابل، جویبار و آمل مصاحبه بعمل آمد.

مازندران در دوران اسلامی

اسلام در اوایل قرن دوّم هجری جایگزین دین مزدیسنا و آتش‌پرستی در طبرستان شد. در این عصر حکّام عرب که از طرف خلیفه در آن‌جا فرمانروایی می‌کردند، همه سنّی بودند(مرعشی ۱۳۴۵ :۲۰). وندا امید، پور شهریار یکم در (۱۷۵-۲۰۷ هجری) به مدّت سی و دو سال بر رویان فرمانروا بود، بعد از او عبدالله پور وندا امید از (۲۰۷ تا ۲۵۰ هجری) حکمرانی کرد. از اسم عبدالله پیداست که پدرش وندا امید به اسلام گرویده بود و یا به مسلمانی تظاهر می‌کرد(اعظمی ۱۳۵۴ :۱۹-۲۰). در اوایل دوره‌ی خلفای بنی امیه، این ناحیه از لحاظ سیاسی چندان اهمیت نداشت؛ زیرا آخرین قسمتی از کشور ایران بود که به کیش مسلمانی در آمدند(لسترنج ۱۳۳۷ :۳۹۴). خلفای بنی امیه یکی پس از دیگری آرزوی فتح طبرستان و مازندران و گیلان را به گور بردند و به جز قتل عام وحشیانه‌ی یزیدبن مهلب که وی نیز نزدیک به دو سال پس از کشتار به هلاکت رسید، بهره‌ی دیگری نصیب امویان نگردید(ابن اسفندیار، ۱۳۲۰: ۱۶۱-۱۶۴؛ شجاع شفیعی، ۱۳۸۰ :۶۳). مازندران در دوران عباسی یکی از پرتنش‌ترین مناطق در جغرافیای اسلام به شمار می‌آمد. در ادامه‌ی تحوّلات منطقه در گذر تاریخ، آمل و قسمتی از بخش های تابع از لشکرکشی مسعود غزنوی و سپاه چنگیز و تیمور ویران شد و هزاران نفر از مردمان مسلمان به خون طپیده شدند. ساری نیز همان وضعیت را داشت چون مسیر لشکرکشی های ترک و تاتار بود، مردم آن آزار بیشتری کشیدند(مهجوری ۱۳۴۵: ۲۲). در قرن هفتم هجری هنگام حمله مغول ظاهراً نام تبرستان متروک و اسم مازندران متداول شد که از آن تاریخ عنوان عمومی این ایالت شده است(همان: ۶۶). مغولان در مازندران با مقاومت زیادی مواجه نشدند. در زمان آنان شهر استرآباد و آمل مهم‌ترین بلاد طبرستان بود(مرعشی ۱۳۴۵ :۲۵). از ۷۶۰ تا ۸۸۰ هجری، سلسله‌ای از سادات مرعشی حسینی در مازندران پادشاهی داشتند(نفیسی ج۱ ۱۳۶۴ :۱۰). خاندان مرعشی از فرزندان علی مرعشی‌اند که از مرعش به تبرستان و قزوین رفته است و در آنجا مقیم شدند و به ارشاد مردم به آئین اسلام پرداختند(حجازی کناری، ۱۳۷۲ :۲۸). مازندران زمینه‌ی مناسبی برای قیام‌های شیعی داشت. منشأ شیخ خلیفه، بزرگ بزرگان سربداری که به سبزوار می‌رود و قیام سربداران را بنیان می‌گذارد، از تبرستان بود. از همین منطقه است که قیام مرعشیان شکل می‌گیرد(بی نا، ۱۳۸۳: ۱۵). سادات مرعشی

که در دوران تیموری به شدت در تنگنا بودند، بعد از مرگ تیمور، تا اوایل قرن دهم هجری، در طبرستان حکومت کردند. پس از آن، مازندران به‌کلی به دست شاه عباس و شاهان صفوی می‌افتد(مرعشی ۱۳۴۵ :۲۵). اولین جنبش مسلحانه‌ی قاجار که توسط محمدحسن‌خان و در سال ۱۱۶۵ هجری صورت گرفت، از راه مازندران و کناره‌ی دریای خزر و به قصد تسخیر گیلان صورت گرفت(شمیم،۱۳۷۱:.۲۹).

نکته‌ی مهم در روند تحوّلات مذهبی، حضور پررنگ تشیّع در منطقه، و ریشه‌ی عمیق شیعه در تاریخ مذهبی مازندران است که نشانه‌های آن را می‌توان در بناهای خاص این مذهب مشاهده کرد. سقانفار(تصویر شماره ۱)، تکیّه(تصویر شماره ۲) و حسینیّه(تصویر شماره ۳) از جمله بناهای مختصّ تشیع هستند که مهم‌ترین کارکرد آن‌ها، انجام مراسم عزاداری محرم خاصه تاسوعا و عاشورا و بیان ارادت جمعی به امام حسین(ع) و یاران وفادارش است.

تصویر شماره ۱: سقانفار روستای نجار محله شهرستان آمل (مأخذ: موسوی، ۱۳۸۸)

تصویر شماره ۲: تکیه روستای فیروزکلا، شهرستان آمل (مأخذ: نگارندگان)

تصویر شماره ۳: حسینیه روستای شاهاندشت، شهرستان آمل (مأخذ: موسوی، ۱۳۸۸)

تکیه و سقانفار در مازندران

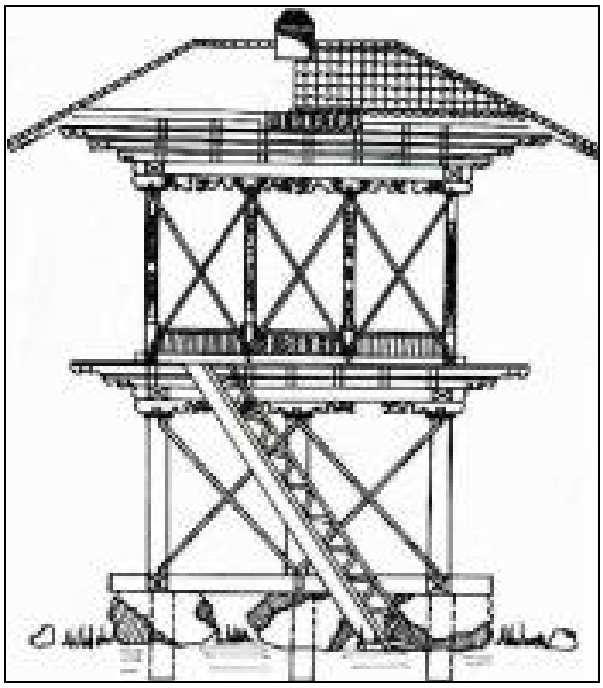
تکیّه در مازندران بنایی است در یک مجموعه‌ی مذهبی که به عنوان پراهمّیت‌ترین و اصلی‌ترین بنا در محوریّت قرار گرفته است و دیگر عناصر مجموعه مذهبی بر اساس آن شکل می‌گیرد. پلان تکیه مستطیل شکل و دارای کشیدگی شمال غربی، جنوب شرقی و رو به قبله است(یوسف‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۳۴).

سقانفار نیز بنایی است عموماً چوبی، دو طبقه، با گستردگی عمودی و کارکرد مذهبی. معمولاً در مجموعه‌های مذهبی، تکیّه و سقانفار در کنار هم واقع شده‌اند. قاعده‌ی معمول و همیشگی این مجموعه‌های مذهبی برافراشتن یک سقانفار در کنار تکیه است. در بسیاری از این مجموعه‌های مذهبی، سقانفار(تصویر شماره ۴ و ۵) در کانون مجموعه‌ی مذهبی قرار می‌گرفت و به ندرت در ضلع جانبی مجموعه بنا می‌شد. تکیّه، بیشتر مختّص پیرمردان، خان‌ها و روحانیون و افرادی که صاحب منزلت اجتماعی و سیاسی و گهگاه اقتصادی هستند، می‌باشد. کشیدگی افقی تکیه علاوه بر لحاظ داشتن مسایل اقلیمی، از نظر معنایی نیز با ماهیت پیری مترادف می باشد(بر اساس مشاهدات میدانی و مصاحبه‌های انجام شده؛ نیز ببینید: یوسف‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۳۷).

سقّانفارها نیز محل نشستن جوانان و فرزندان ذکور میان حد بلوغ تا ۳۵ سال و قبل از دوره‌ی میان‌سالی است. در این محل تنها آب و چای صرف شده و از ورود کودکان، زنان و پیرمردان جلوگیری می‌شود. از این بنا فقط جهت عزاداری جوانان در ماه محرم

برای حضرت ابوالفضل استفاده می‌شود و پیرمردان هم به خاطر ارتفاع زیاد آن و هم به لحاظ مفهومی از آن استفاده نمی‌کنند. در حقیقت نشستن و عزاداری جوانان در آن سنخیتی نیز با سن آن حضرت داشته است و در واقع با این کار خود شجاعت و دلیری آن حضرت را می‌ستایند و بر سقّا بودن او ارج می‌نهند. زنان تنها در ایام و اعیاد خاصی که پختن آش نذری صواب شمرده می‌شود و یا جهت پهن کردن نذر سفره‌ی حضرت ابوالفضل(ع) به طبقه‌ی همکف سقانفار حق ورود دارند و در غیر این ایام، حتی وارد شدن به زیر تخت برای زنان کاری ناصواب محسوب می‌شود(بر اساس مشاهدات میدانی و مصاحبه‌های انجام شده؛ نیز ببینید: یوسف‌نیا، ۱۳۸۴: ۶۴).

بنابراین از نظر اجتماعی، کاربرد تکیه را به افراد مسن و سقانفار را به جوانان نسبت داده‌اند. این‌گونه انتساب را می‌توان از چند منظر نتیجه گرفت. استواری، عمودیّت و صعوبت دسترسی به سقانفار و ارتفاع کم، گسترش طولی و سهولت دسترسی به تکیّه، هم از نظر مفهومی و نمادین و هم از منظر توان استفاده از بنا، با دو طیف سنی یاد شده، تناسب کامل دارد. دومیّن دلیل در تأیید این گزاره حضور فضایی به عنوان شاه-نشین در تکیّه است، که دارای بار معنایی مترادف با جایگاه سنّی و اجتماعی بالاتر است؛ فضایی که در سقانفار وجود ندارد. در نهایت مشاهدات میدانی و مصاحبه‌های متعدّد صورت گرفته در زمینه‌ی کاربرد سقانفار و تکیّه، سومیّن نکته‌ای است که انتساب یاد شده را تقویّت می‌کنند. با توجه به شواهد موجود و وقف‌نامه‌ها و رونق و شکوه کنونی تکیّه و سقانفار در ایام محرّم، این دو بنا در مجموعه‌ای مذهبی مختص انجام مراسم عزاداری واقعه کربلا و شهادت امام حسین(ع) ساخته شده است.



تصویر شماره ۴: طرحی شِماتیک از سقّانفار (مأخذ: یوسف نیا، ۱۳۸۴)

تصویر شماره ۵: سقانفار روستای آهنگرکلا شهرستان آمل (مأخذ: موسوی، ۱۳۸۸)

اما پرسش اساسی این است که چرا این بنا که مختصّ انجام مراسم شیعی است، در دوره‌ی قاجار که دیگر تشیع رسمی شده بود و تبلیغ و اشاعه‌ی این مذهب آزاد بود، تنها

در منطقه‌ی مازندران اقبال و گسترش یافت؟ آیا می‌توان بین گسترش ساخت این بنا در مازندران و ریشه‌ی عمیق و تاریخی تشیّع در منطقه رابطه‌ای برقرار ساخت؟ از نقطه نظر فنی، ساخت سازه‌های چوبی در منطقه‌ای مانند مازندران، با توجه به پوشش غنی جنگلی، امری طبیعی است و معماری چوبی، نامی برازنده برای معماری سنتی این خطّه است. اما نکته‌ی مهم این پژوهش، بررسی اثرات باورهای ریشه‌دار شیعه بر گسترش بنایی آیین‌محور یعنی سقانفار در مازندران است.

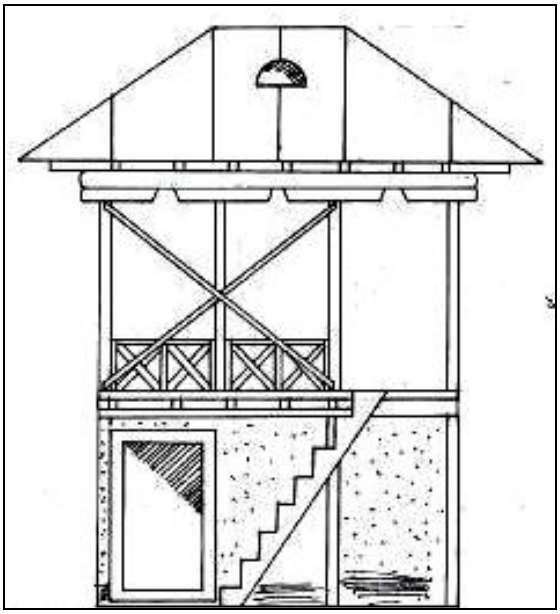
منشاء کالبدی و معمارانه‌ی سقانفار

قبل ساخت سقانفار به عنوان بنای مذهبی در راستای تفکر شیعی، می‌توان پیشینه‌ای غیرمذهبی و یا حداقل پیشینه‌ای جدا از کارکرد شیعی، برای آن متصوّر شد و می‌توان سقانفار را استحاله‌ای از یک بنای غیرمذهبی و عمومی به بنایی مذهبی دانست که تناسب کاربرد پیشین این بنا و وجه تسمیه‌ی آن با عنصر نمادینِ آب در واقعه‌ی کربلا، موجب ساخت و گسترش آن در مفهوم و کاربرد جدید شد.

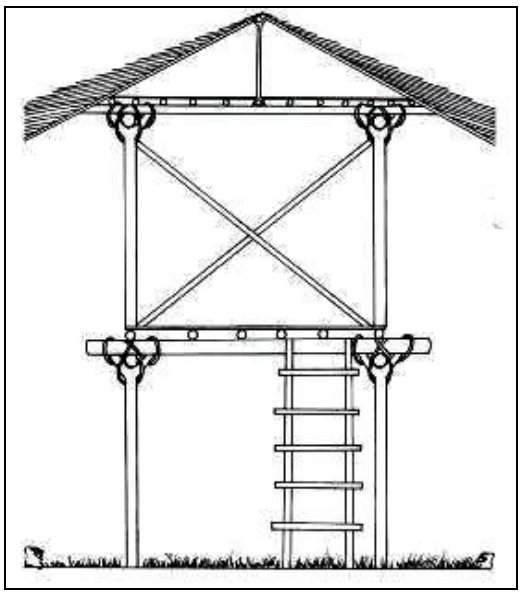
نِفار[1] صورت اولیه‌ی آن نِپار[2] است(تصویر شماره ۶) و حرف «ف» معرِّب «پ» در حروف زبان فارسی است در منطقه‌ی مازندران، یعنی فضایی کاملاً باز که در یک ارتفاع بلند ساخته می‌شود و از سطح زمین حداقّل به اندازه‌ی یک طبقه فاصله داشته باشد. نفار عموماً بر پلان مربع یا مستطیل و به صورت چهار ستونی کاملاً باز ساخته می‌شود. نفار دارای شکل، اندازه و کارکردهای متفاوت در مکان‌های مختلف است، که انواع آن شامل: خِنِه‌نفار[3] یا خانه نفار(تصویر شماره ۷)، دشْتی‌نفار[4] (تصویر شماره ۸) و سقّانفار (تصویر شماره ۹) می‌شود(یوسف نیا، ۱۳۸۴: ۲۳-۲۴).

1. Nefār
2. Nepār
3. Khene Nefār
4. Dashti Nefār

تصویر شماره ۶: طرحی از نفار بر سر مزارع کشاورزان (مأخذ: یوسف نیا، ۱۳۸۴)



تصویر شماره ۷: طرح شماتیک خنه نفار در مازندران (مأخذ: یوسف نیا، ۱۳۸۴)



تصویر شماره ۸: طرح شماتیک دشتی نفار در مازندران (مأخذ: یوسف نیا، ۱۳۸۴)

تصویر شماره ۹: نمای کلی از سقانفار روستای قادیکلا، شهرستان بابل (مأخذ: یوسف نیا، ۱۳۸۴)

وجه تسمیه و رابطه‌ی ساخت سقانفار با باورهای شیعی

به بناهای مورد، بحث در مناطق مختلف مازندران نام‌های: ساق‌نِفار[۱]، سقّانِفار[۲] ساقی‌نِفار[۳]، ساخانِفار[۴]، ساخْنِفار[۵]، سقّاتالار[۶] و سقّاتِلار[۷]، اطلاق می‌شود که دو صورت اخیر بسیار متأخّر است و به زعم پژوهشگری مازندرانی، از صورت اولیه‌ی واژه‌ی نِفار بسیار دور شده‌اند. نوعی کوچک‌تر و ساده‌تر از این بنا بر سر مزارع و کشتزارهای مازندران برپا می‌شود که به آن نِفار[۸] می‌گویند. نفار که معرب واژه‌ی نِپار[۹] است، به کومه‌ای دو طبقه‌ی چوبیِ ساده‌ای گفته می‌شود که با سوار کردنِ چند چوب بر روی هم تا حدّی که توان تحمل سنگینی وزن یک انسان را داشته باشد، عموماً در کنار جوی‌های آب یا چاه‌های آبیاری کشتزاران ساخته می‌شود. ساختار معماری سقانفارها، متأثر از معماری بومی منطقه‌ی شمال ایران خاصّه مازندران و بازتاب زندگی ساده‌ی کشاورزی و دامداری است و بر اساس نوشته‌ها و تاریخ های قید شده بر روی سقف چوبیِ بنا، زمان ساخت‌شان به دوره‌ی قاجار می‌رسد. این بنا از لحاظ فرم، ساختار و کارکرد عملاً با سقاخانه متفاوت بوده و تقریباً خاصّ منطقه‌ی مازندران و بالاخصّ محدوده‌ی مرکزی آن است. سقّانفار، بنای مذهبی و مقدّسی به شمار می‌رود که این تقدّس و فرا مادّی بودن، به آن اهمیتی خاص می‌بخشد[۱۰]. البته از نظر فرم و ساختار کلّی، بلااستثنا همه‌ی سقانفارها به هم شبیه می‌باشند و از یک الگوی کلّی پیروی می‌کنند. نِپار[۱۱] نام کهن این بنا است. با توجه به کاربرد آن می‌توان قدمت و سابقه‌ی دیرینه‌ی این بنا را در دوران کومون[۱۲] جستجو کرده و بدان نسبت داد. واژه نپار از دو

---

1. Sāgh Nefār
2. Saghghā Nefār
3. Sāghi Nefār
4. Sākhā Nefār
5. Sākh Nefār
6. Sagh-ghā Tālār
7. Sagh-ghā Telār
8. Nefār
9. Nepār

۱۰. بسیاری از مردم کنش‌های مذهبی مانند نذر کردن را انجام می‌دهند و به آن کاملاً باور دارند.

11.Nepār

۱۲. Comone: به دوران ماقبل تاریخ گفته می شود و در لغت به معنای نهفتگی است.

جزء نَپ[1] و آر[2] تشکیل شده است. جزء نَپ، از واژه‌ی اوستایی ریشه در فرهنگ دوران ودایی دارد و همانا، از نام ایزد آب‌ها در دوره‌ی ریگ ودا که ایـزد «آپـم نپـات»[3] بـوده، مشتق شده است.

نَپ یا نپتْ[4] در واژه‌های اوسـتایی بـه معنـیِ آب و مـایع (بهرامـی، ۱۳۷۱) اسـت. نمونه‌ی این واژه در پارسی امروز در کلمه‌ی نوه[5] که همان فرزند زاده اسـت، مشـاهده می‌شود. یعنی نپِه یا نپهِه[6] اشاره به پشْت آبِ انسان ذکور و از تخم و ترکه‌ی جدّ بودن دارد. بنابراین نپ در واژه‌ی نِپار به معنی آب است. جزء دوم واژه‌ی مورد بحث یعنـی آر مخفّف و کوتاه شده‌ی واژه‌ی آورنده است. پس بدین استناد، واژه‌ی نِپار یعنی آب آورنده و اشاره به عمارتی دارد که شخص هدایت کننده‌ی آب به آن جای دارد. زیرا امروزه نیز کسی که بر نِفار کنار شالیزار می‌خسبد، با هدف جاری کردن آب به تمامی نقـاط یـک قطعه شالیزار، در آن عمارت سکنی می‌گزیند. به نظر می‌رسد، این بنا پس از ورود دین مبین اسلام و رواج یافتن مذهب شیعه‌ی اثنی عشری، وقف ساقیِ دشت کربلا، حضرت ابوالفضل(ع) شده است. که البته هیچ منافاتی در این جایگزینی مشاهده نشده اسـت و تنها صِحّه گذاردن بر وظایف سقایی، حضرت باب الحوائج در صحرای کربلا و قداست و حرمت او مشاهده و احساس می‌شود. بنابراین کلمـه‌ی دوّم سـقانفار، واژه‌ی باسـتانی و کلمه‌ی اول اشاره‌ای به عزاداری برای امام سوّم شـیعیان و اهـل بیـت(ع) اسـت. بـدین ترتیب واژه‌ی سقانفار به معنی محل آب‌رسانی به عزاداران حضرت سقّا(ع) و اهل بیـت امام سوم است(همان: ۵۷-۶۳).

بنابراین کالبد و کارکرد سـقانفار، قبـل از ظهـور نمـادین آن در نگـرش شـیعی، در منطقه مازندران وجـود داشـته اسـت. کـارکرد آن تناسـب نزدیکـی بـا عنصـر آب دارد. می‌دانیم آب موهبتی است که از جنبه‌های گوناگون، اهمیت فوق‌العاده‌ای نزد ایرانیـان و همچنین مردم خطّه‌ی مازندران دارد. مذاهب گوناگون قبل اسلام، آب را مایه طهـارت و

1. Napa
2. ār
3. Āpam Napāt
4. Napa-Napat
5. Naveh
6. Nape-Napahe

پاکیزگی خوانده‌اند و آن را عنصری والا مقام و آلودن آن را گناه دانسته‌اند. اهمّیت این عنصر در دین اسلام نیز بر کسی پوشیده نیست و وضو ساختن برای طهارت در چندین نوبت، شاهدی گویا بر این ادعاست. از طرفی دیگر آب عنصری بسیار حیاتی و اثرگذار در اقتصاد و معیشت مردم مازندران است و از این منظر نیز بسیار ارزشمند و گرامی است. با رسمی شدن شیعه، در منطقه‌ای با اصالت علوی، اهمّیت آب در واقعه‌ی کربلا، با جایگاه پیشین آن هم داستان و موجب اطلاق بیانی نمادین به این سازه‌ی معماری شده که بخشی از موجودیّت لغوی و کاربردی خود را مدیون آب است. بنابرین با حفظ کالبد و شمایل، استحاله‌ای معنایی و کاربردی در بنای سقانفار اتفاق می‌افتد و آن را به سازه ای آیین محور بدل می‌کند.

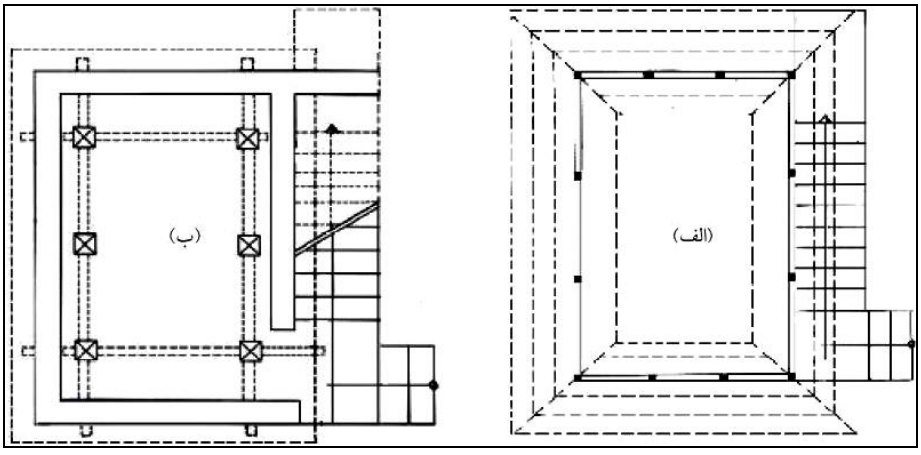
به جهت تنوع اقلیمی و زیست‌محیطی در ایران، سبک‌های معماری متنوعی به منصه‌ی ظهور رسید. این مسئله کاملاً منطقی به نظر می‌رسد که معماران در هر منطقه‌ی اقلیمی، از مواد و مصالح موجود و متناسب با همان محیط برای ساختن و برپا کردن بناهای گوناگون استفاده کنند؛ بناهایی که هر کدام علاوه بر تمایز ظاهری، تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی هر منطقه را با باورها و اعتقادات و سنت‌های خاص همان منطقه به تماشا نهاده‌اند و لذا ما شاهد بروز و ظهور نوعی معماری به نام معماری بومی هستیم که خود به مثابه‌ی شناسنامه‌ی قومیت و هویت فرهنگ مردم آن منطقه عمل می‌نماید(رحیم‌زاده ۱۳۸۲: ۲۵۸). از این رو معماری یکی از عناصر بسیار کارآمد برای بشر است که ناخودآگاه وجوه مختلف فرهنگ او را نیز بازتاب می‌دهد. به این صورت که معماری بخشی از فرهنگ است و با دیگر ابعاد فرهنگ انسانی عجین و قرین است، بنابراین هنگام برپایی سازه‌ی معماری، ناگزیر ویژگی‌های معاصر خود را هم به نمایش می‌گذارد. به گفته‌ی گیدئین، ذات یک عصر خود را در معماری آن عصر نشان می‌دهد، خواه شکل بیان معماری این زمان بدیع و تازه باشد و خواه از زمان‌های دیگر تقلید شده باشد(گیدئین، ۱۳۷۴: ۳۷).

اما معماری کدام وجه از فرهنگ انسانی را واضح‌تر می‌نمایاند؟ مسلماً بارزترین بازتاب در معماری از مهم‌ترین رفتار انسانی سرچشمه می‌گیرد، یعنی اعتقادات و وجه آیینی آن. از آن رو که همواره در طول تاریخ بزرگ‌ترین، مهم‌ترین و با کیفیت‌ترین سازه‌ی معماری، به امور آیینی یک ملت منتسب بود.

به عنوان مثال پوپ می‌گوید: در گذشته وظیفه‌ی فن معماری هم از نظر مادی و هم از دید سمبولیک، ایجاد ارتباط میان جهان مادی و عالم معنا بود(پوپ، ۱۳۶۵: ۱۳). و یا از نگاه گیدئین معماری هنری است برای نظم بخشیدن به فضا، و معماری قدسی هم به مدد تکنیک‌های مختلف معمار، هدف اصلی خود را در قرار دادن انسان در محضر پروردگار از طریق تقدس بخشیدن به فضایی که می‌سازد و بدان نظم می‌دهد، تحقق می‌بخشد(همان : ۴۶). معماری قدسی، فضا و سرپناهی ایجاد می‌کند که انسان در آن می‌تواند، نه فقط از آرامش و هماهنگی طبیعت بکر، بلکه از بهشت آسمانی که طبیعت بکر خود تجلی آن است، بهره ببرد؛ بهشتی که انسان در عمق و مرکز وجود خود دارد، جایی که حضور الهی در آن طنین انداز می‌شود(نصر، ۱۳۷۵: ۶). با این مقدمه به معماری و کاربرد سقانفارهای مازندران و رابطه‌ی آن با مذهب تشیع می‌پردازیم.

سقّانفارهای مازندران، بنای مقدسِ خاص سقّایی و آب است. هیأت اصیل این ساختمان کاملاً چوبی، دارای ۶ ستون در طبقه‌ی همکف و ۱۲ ستون در طبقه‌ی فوقانی(تصویر شماره ۱۰و۱۱) است که در دوره‌ی قاجار رواج یافته و سقف آن از سفال و گالی پوشانده شده است. البته با توجه به بررسی‌های انجام شده نمونه‌هایی از سقانفارها هستند که از نظر تعداد ستون از قاعده ی فوق تبعیّت نمی‌کنند(تصاویر شماره ۱۲). همچنین بعدها استفاده از مصالح مدرن در بازسازی و یا ساخت سقانفارها رواج پیدا کرده است(تصاویر شماره ۱۳ و ۱۴).

تصویر شماره ۱۰: سقانفار کچل ده سهرستان نور (مأخذ: امیرکلایی، ۱۳۸۴)



تصویر شماره ۱۱: پلان طبقه فوقانی (الف) و همکف (ب) سقانفار (مأخذ: یوسف نیا، ۱۳۸۴)

تصویر شماره ۱۲: نمای کلی از سقانفار روستای کتی لته، شهرستان شیرگاه (مأخذ: یوسف نیا، ۱۳۸۴)

تصویر شماره ۱۳: سقانفار روستای هندوکلا شهرستان آمل (مأخذ: موسوی، ۱۳۸۸)

تصویر شماره ۱۴: سقانفار روستای تمسک شهرستان آمل (مأخذ: موسوی، ۱۳۸۸)

معماری این بنای قدسی که وقف حضرت ابوالفضل العباس(ع) سقّای دشت کربلا و برادر وفادار امام سوم شیعیان است، برخلاف معماری امروزین، از اصالتی خاص منطقه برخوردار است. امروزه، معماری و ساختن بناها بدین صورت طراحی شده است که: عموماً زیربنا یا پایه‌ی ساختمان را از مصالح محکم و سنگین می‌سازند و هر چه به ارتفاع و سقفِ بنا نزدیک‌تر می‌شوند، از سنگینی مصالح می‌کاهند، تا نهایتاً پایه و بنیان محکم بنا، سنگینیِ مصالح ساختمانی را راحت‌تر متحمل شود، اما در این بنا سنگینیِ سفالِ سقف بسیار بیشتر از چوب‌هایی است که ۶ ستون طبقه‌ی همکف بر روی آن قرار می‌گیرند؛ تا حدی که سنگینی این دو وجه ساختمان ابداً قابل قیاس نیست. به همین خاطر در زیرِ نال‌های طبقه‌ی همکف، کُنده‌هایِ چوبیِ قطورِ چهارتراش و یا تخته سنگ‌های بزرگ را به موازات هم در عرضِ بنا قرار می‌دادند. سپس دو طرفِ آنها را به ابعادِ حدوداً ۳۰ سانتی متر فاق می‌کردند و ستون‌هایی به همان ابعاد در داخل فاق جاگذاری نموده و حدوداً ۱ متر آن‌ها را در داخل زمین فرو می‌بردند. به همین دلیل سقانفارها، از استحکام و انعطاف‌پذیری ویژه‌ای در برابر زمین لرزه برخوردارند. طبقه‌ی همکف سقّانفار زیرتخت[1] و طبقه‌ی فوقانی سقّانفار نام دارد (یوسف نیا، ۱۳۸۴: ۵۵-۶۴). بنابراین یکی دیگر از جلوه‌های بارز تشیع در بنای سقانفار، استفاده از اعداد نمادین و

1. Zir Takht

مقدس در این باور است. به این صورت که در ساخت سقانفارها، از ۶ ستون در طبقه همکف و ۱۲ ستون در طبقه‌ی فوقانی استفاده شده است که در مذهب شیعه، اعدادی معنادار و گرامی هستند. می‌دانیم که عمده اصول شیعه، یادگار ششمین اختر تابناک آسمان ولایت و امامت، امام جعفر صادق(ع) است، به طوری که ما شیعیان خود را شیعه جعفری می‌نامیم. بنابرین استفاده از ۶ ستون به عنوان پایه و اساس در بنا، رابطه‌ای نمادین با الگوی نظری و عملی تشیع، یعنی امام ششم شیعیان جهان دارد. از طرفی دیگر، استفاده از ۱۲ ستون در طبقه فوقانی، رابطه‌ای کاملاً نمادین و معناداری با ۱۲ امام بزرگوار، یعنی سکان‌داران تشیّع در تلاطم‌های روزگاران سخت دین مبین اسلام دارد. بنابرین رابطه‌ی تشیّع با بند بند معماری این سازه به وضوح قابل مشاهده است. نکته حائز اهمیت دیگری که در کاربری سقانفار به چشم می‌خورد، توجه این مذهب به وجه اجتماعی و برقراری ارتباط میان نسل جدید با حضرت ابوالفضل جوان(ع) است. یعنی اختصاص کاربرد این بنا در روزهایی منتسب به حضرت ابوالفضل(ع) به جوانان و ناصواب بودن استفاده از آن بر پیران و زنان. نکته‌ی دیگری که اشاره‌ای روشن به اهمیت مذهبی سقانفار دارد، اعتقاد به اهمیت والایی است که مردم به باب الحوائج بودن سقای دشت کربلا، حضرت عباس(ع) داشته‌اند و جهت برآورده کردن حاجات خویش، نذر می‌نمایند. هر ساله، تعدا زیادی گوسفند که نشان از برآورده شدن حاجت نذرکنندگان دارد، در نزدیکی بعضی از این سقانفارها قربانی می‌شود و گوشت این گوسفندان به عنوان تبرک بین مردم توزیع می‌شود.

نقوش آیینی سقانفارها و رابطه آنها با تشیع

اساساً سنت و آیین همواره در ایران زمین، چه در ایران باستان با دین زرتشتی و آیین مزدایی و چه در ایران اسلامی، نقش اصلی را در پی ریزی فرهنگ و تمدن و هنر ایرانی ایفا کرده است و بی دلیل نیست که هنر دینی یکی از پرنفوذترین و پرکاربردترین شاخه‌های هنر ایرانی بوده است. هنر دینی و هنر آیینی یکی از خصلت‌های جامعه سنتی است. هنر دینی نیز چون هنر سنتی و هنر آیینی و هنر قدسی دارای قوالبی لغزان و تعاریفی سیال است. گاه هنر دینی را با هنر سنتی یکی دانسته‌اند، گاه هنر دینی و آیینی را تفکیک‌ناپذیر می‌دانند و گاه نیز هنر دینی را با هنر قدسی خلط

کرده‌اند، اما آنچه که در آن اتفاق نظر وجود دارد، این است که هنر آیینی از اسطوره، رمز، دین و سنت بهره جسته و در بیان مضامین و تفکراتش از این زبان‌ها استفاده می‌برد(رحیم‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۴۹). سقفِ منقوشِ سقّانفار از دیگر امکاناتی است که می‌تواند در ساخت بناهای جامعه‌ی دین‌دار مورد استفاده قرار گیرد. نقّاشان سقّانفار، همچون مانویان[۱] که زبان تصویری را برای تبلیغ آیین خود برگزیده بودند، بسیاری از روایات مذهبی آیینی، قومی و ملّی را بر سقفِ سقّانفار نقش نمودند. این شیوه که در زمان مانویان در مدتی کوتاه بسیار مؤثر بوده است و در طی سالیان معدود توانست مردم بسیاری را به جرگه‌ی مانویان وارد سازد، به نحو چشم‌گیری در نقاشی سقفِ سقّانفارها دیده می‌شود: دین‌دار بی‌سواد، آن‌گاه که به فضای سقّانفار وارد می‌شد، بی‌آن که حتّی ذرّه‌ای از خواندن و نوشتن بداند، روایت‌های قدسی آیینِ خویش را از بر می‌کرد؛ او با مشاهده‌ی صورفلکی و تصویر منطقه‌البروج[۲] به سعد و نحس ایام و ماه‌ها واقف می‌شد و آموزه‌های اخلاقیِ مستتر در تصاویر را درک می‌نمود و در زندگی روزمرّه‌ی خویش اجرا می‌کرد. بدین نحو این شیوه تأثیر غیرقابل انکاری در ارتقایِ سطح آگاهیِ مذهبی روایی جامعه‌ی دین‌دار داشته است. داستان حضرت یوسف(ع)، داستان حضرت ابراهیم (ع)، ذبح حضرت اسماعیل (ع)، داستان حضرت یونس، داستان‌های روایت شده در کلام الله مجید قرآن و نیز روایات صدر اسلام و حرب‌های امامان شیعی، همه و همه به واسطه‌ی همین نقّاشی‌ها، برای مؤمنان روایت می‌شد (یوسف نیا، ۱۳۸۴: ۱۸۶).

عموماً تناسب واضحی میان نقوش بنا و کارکردهای آن از یک سو و نگرش‌ها و روحیات کاربران آن از سویی دیگر، دیده می‌شود. نمونه‌ی بارز این ادعا تناسب مضامین

---

۱. مانویان به پیروان پیامبر ایرانی مانی که در سده ی ۲۰۰ میلادی متولد شد اطلاق می شوند. مانویت منشعب از آیین مغتسله و زیر مجموعه‌ی آیین‌های گنوسی قرار می گیرد .

۲. منطقةالبروج یا فلک‌البروج (نیسنگ پرهون). منطقه‌ای از آسمان به صورت یک نوار دایره‌شکل که تقریباً معادل ۹ درجه از بالا و ۹ درجه از پایینِ دائره البروج را می‌پوشاند. ۱۲ عدد از صور فلکی در آن قرار دارند و ظاهراً (از دید ساکنان کره‌ی زمین) به نظر می‌آید که خورشید، ماه و پنج سیاره تیر، ناهید، بهرام، مشتری و کیوان (یعنی سیاره‌هایی که با چشم غیرمسلح دیده می‌شوند) در این محدوده از آسمان در حال حرکت هستند (ویکی‌پدیا، دانشنامه آزاد).

نقوش تزیینی کاخ‌ها و مساجد با نوع کاربری و کاربران این گونه از بناهاست. هم‌چنین می‌توان از تناسب نقوش خانه‌های قاجاری آمل و نگرش صاحبان آن‌ها به عنوان نمونه‌ای دیگر یاد کرد.

استفاده از نقش، یکی از بهترین و آسان‌ترین راه انتقال پیام قدسی و مفهوم آیینی است. از این مقوله به درستی و وفور در سقانفارها استفاده شده است. عمده‌ی نقوش و تقریباً تمامی اشعار موجود در سقانفارها، در رابطه با واقعه‌ی عظیم عاشورا و بیان‌گر عظمت آن است. نقوش و اشعار مرتبط با واقعه‌ی عاشورا دارای اثر بصری بسیار بالایی هستند و مفهوم و ماهیت وجودی بنا را دوچندان می‌کنند. لازم به ذکر است که تمامی نقوش موجود در سقانفارهای مازندران صرفاً با مضامین شیعی و مرتبط با تفکر شیعه (تصویر شماره ۱۵، ۱۶و۱۷) نیست، بلکه دیگر مضامین مذهبی، اسطوره‌ای، اجتماعی و... را نیز در بر می‌گیرد ونشان از تنیدگی فرهنگ دینی و ملی مردمان این خطّه دارد.

تصویر شماره ۱۵: تصاویر امامان علی(ع)، حسن(ع) و حسین(ع) پیشوایان شیعیان (مأخذ: رحیم‌زاده، ۱۳۸۲)

تصویر شماره ۱۶:تزیینات دیوار بیرونی سقانفار کیجا تکیه بابل (مأخذ: نگارندگان)

تصویر شماره ۱۷:علم سقانفار هندوکلا (مأخذ: نگارندگان)

از این رو، در کنار نقوش مذهبی(تصویر شماره ۱۸و ۱۹) و شیعی، نقوشی ملهم از شاهنامه و دلاوری پهلوانان ایرانی نیز دیده می‌شود که بی‌ارتباط با سلیقه‌ی ملی این مردمان نیست. در این نقوش به وضوح، مقایسه دلیری‌ها و مجاهدت‌های واقعه عاشورا و تفکر حماسی و پهلوانی مردم ایران زمین دیده می‌شود. به این معنی که ایرانیان قبلاً در

اسطوره‌هایشان با رشادت، جنگاوری و ایثار آشنا بودند. حتّی در نقالی‌های، وقایع حزن‌انگیز کربلا در کنار داستان‌های اسطوره‌ای و پهلوانی آرش، رستم (تصویر شماره ۲۰)، کاوه آهنگر و ضحاک ماردوش(تصویر شماره ۲۱) به نمایش درمی‌آمد. در هر دو گونه از روایت‌های تصویری تقابل خیر و شر و پیروزی معنوی خیر دیده می‌شود. مهم‌ترین وجه این هم‌گذاری و ترکیب نقوش، تنیدگی فرهنگ دینی و ملی مردمان این منطقه است.

تصویر شماره ۱۸: دمیدن اصرافی در صور (مأخذ: رحیم‌زاده، ۱۳۸۲)

تصویر شماره ۱۹: دعا کردن ملک در حق بنده مؤمن (مأخذ: رحیم‌زاده، ۱۳۸۲)

تصویر شماره ۲۰: جنگ رستم و دیو سپید (مأخذ: رحیم‌زاده، ۱۳۸۲)

تصویر شماره ۲۱: ضحاک ماردوش (مأخذ: رحیم‌زاده، ۱۳۸۲)

جمع‌بندی و نتیجه گیری

چگونه سقانفار به عنوان نماد معماری اسلامی قابل تبیین است؟ و نقش دینی و اجتماعی سقانفار چیست؟ هدف اساسی این مقاله، تلاش برای طرح و پاسخ به این پرسش‌هاست. اماکن دینی نقشی حیاتی در زندگی اجتماعی تشیع دارد. جلوه‌های این نقش‌آفرینی در ابعاد گوناگون زندگی؛ در ابعاد آموزشی و پرورشی، مادی و معنوی؛ نگرش‌ها، و کنش‌ها قابل مشاهده و بیان است. در این راستا، سقانفار به عنوان نمونه‌ای برجسته از نمادهای معماری اسلامی، یکی از بارزترین عرصه‌های تجلی باورها و اعتقادات دینی است. معماری اسلامی بیانی گویا برای ابراز اعتقادات و حضور مذهبی است. بیان مذهبی در معماری را می‌توان در بازه‌ای از ارادت خالصانه بانیان و برپاکنندگان این عمارت مذهبی، فعالیت‌های دینی مورد انجام در این فضا و تعلقّات دینی و نیز نقش‌های اجتماعی و سیاسی آن مشاهده کرد.

سقانفار در مازندران، سازه‌ای است، معمولاً چوبی، با گسترش عمودی و مرتبط با نگرش شیعی، که به تعداد فراوان در مجموعه‌های مذهبی و در ارتباط با تکیّه ساخته شده است. اصول معماری و مصالح آن تابع ویژگی‌های بومی و مصالح بوم‌آورد است. بر اساس متون محدود در این زمینه و بررسی‌های میدانی انجام شده، کاربری آن با جوانان در ارتباط است. که عمودیّت بنا، نیز انتساب آن به حضرت ابوالفضل (ع) و هم‌چنین اطلاعات حاصل از مصاحبه‌ها، مؤید این امر است.

نشانه‌هایی وجود دارد که به صراحت گویای ارتباط و تأثیر باورهای شیعی بر گسترش و اقبال این بنا هستند و آنها عبارت‌اند از:

- رونق سقانفار در مراسم عزاداری دهه‌ی محرم.
- ریشه‌دار بودن تشیع در مازندران و گسترش ساخت سقانفار در منطقه به منظور استفاده در مراسم شیعی.
- وجه تسمیه و مترادف بودن سقانفار با کلمه‌ی مرکب «آورنده‌ی آب» که گویای رشادت‌های حضرت ابوالفضل(ع) است.
- استفاده از تعداد ۶ و ۱۲ ستون در طبقات همکف و فوقانی سقانفار که در تفکر شیعی اعدادی مقدس بوده و می‌تواند رابطه‌ای نمادین با ششمین امام همام و ۱۲ تن از امامان

بزرگ شیعی داشته باشند. البته باید خاطرنشان کرد که این تعداد ستون در طبقات همکف و فوقانی در همه‌ی سقانفارها رعایت نشده و دارای استثناءهایی نیز هست.

- نقوش آیینی و اشعار موجود در سقانفار که با واقعه‌ی کربلا مرتبط است.

- انتساب کاربرد بنا به جوانان که از نقطه نظر اجتماعی و سن با جوانی حضرت ابوالفضل (ع) ارتباط دارند.

- و احترام خاص مردم برای سقانفار، توسّل به حضرت عباس، علم‌دار سپاه امام حسین(ع) به عنوان باب الحوائج و نذر کردن و اجرای نذر به شیوه‌های مختلف از جمله قربانی کردن حیوانات خاصّه گوسفند، مکانی مقدس برای تجمّع و تعامل جوانان در ایام محرّم، محلی برای برقراری ارتباطات اجتماعی، تجدید دیدارها و صله رحم آشنایان، دوستان و فامیلان، همه و همه نشان از وجه دینی سقانفار و کارکرد دینی و اجتماعی آن دارد. به عبارتی می‌توان گفت، سقانفاز، ائمه و خاندان آن‌ها نزد شیعه سرمایه‌های دینی و اجتماعی محسوب می‌شوند.

منابع

۱. ابن اسفندیار کاتب، بهاءالدین محمد بن حسن؛ (۱۳۲۰)، **"تاریخ طبرستان"**، به تصحیح عباس اقبال، به اهتمام محمد رمضانی مدیر کتابخانه خاور، جلد اول، تهران: چاپخانه‌ی مجلس.

۲. اعظمی سنگسری، چراغعلی، (۱۳۵۴)، **گاوبارگان پادوسبانی بازماندگان ساسانیان در رویان**، شماره ثبت در دفتر مخصوص کتابخانه ملی ۹۳۴.

۳. بهرامی، احسان؛ (۱۳۷۱)، **فرهنگ واژه‌های اوستا**، به کوشش فریدون جنیدی، تهران: بنیاد نشر نیشابور.

۴. پوپ، آرتور؛ (۱۳۶۵)، **معماری ایران**، ترجمه کرامت الله افسر، تهران: انتشارات یساولی.

۵. دبیر خانه شورای پژوهشی اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران؛ (۱۳۸۳) **مجموعه مقالات فرهنگ مازندران**، دفتر دوم، تهران: نشر رسانش.

۶. رحیم‌زاده، معصومه؛ (۱۳۸۲)، **سقاتالارهای مازندران، منطقه بابل، وجهی از معماری آیینی**، ساری: ناشر اداره کل میراث فرهنگی استان مازندران.

۷. شمیم، علی‌اصغر؛ (۱۳۷۱)، **ایران در دوره‌ی سلطنت قاجار**، چاپ۱۳۷۱، تهران: ناشر شرکت چاپ و انتشارات علمی.

۸. شجاع شفیعی، محمدمهدی؛ (۱۳۸۶)، **تاریخ هزارساله اسلام در نواحی شمالی**، تهران: نشر اشاره.

۹. گیدئین، زیگفرید؛ (۱۳۷۴)، **فضا، زمان و معمار**، ترجمه‌ی منوچهر مزینی، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰. نصر، سید حسین؛ (۱۳۷۵)، **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمه‌ی رحیم قاسمیان، تهران :دفتر مطالعات دینی هنر.

۱۱. لسترنج، گای؛ (۱۳۳۷)، **سرزمین‌های خلافت شرقی**، ترجمه‌ی محمود عرفان، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۲. مرعشی، میر سید ظهیرالدین بن سید نصرالدین؛ (۱۳۴۵)، **تاریخ طبرستان رویان ومازندران**، به اهتمام محمدحسین تسبیحی، تهران: انتشارات موسسه‌ی مطبوعات شرق.
۱۳. مهجوری، اسماعیل؛ (۱۳۴۵)، **تاریخ مازندران**، جلد دوم، ساری: چاپ اثر.
۱۴. موسوی کوهپر، مهدی، (۱۳۸۸)، **بررسی باستان‌شناسی استان مازندران به منظور تهیه نقشه باستان‌شناسی**، جلد دوم، آمل:
۱۵. یوسف‌نیا پاشا، وحید؛ (۱۳۸۴)، **پیمایشی بر نقوش روی شیر سر و کوماچه سر در سقانفارهای مازندران**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.