

بررسی نقوش دست‌بافته‌های روستای متکازین از روستاهای شرق مازندران^۱

آرزو پایدارفرد (نویسنده مسئول)، استادیار گروه فرش و هنر اسلامی دانشگاه بیرجند

a.paydarfard@birjand.ac.ir

حدیث دلاور، فارغ‌التحصیل کارشناسی فرش از دانشگاه بیرجند

hadis.hd@gmail.com

چکیده

نقوش دست‌بافته‌ها یکی از جلوه‌های هویت فرهنگی و از نشانه‌های مردم‌شناسی و ذهن خلاق هنرمند است. در دست‌بافته‌های بومی منطقه شرق استان مازندران که یکی از هنرهای دستی با ارزش و قابل توجه در منطقه به حساب می‌آید، می‌توان این نقوش و نگاره‌ها را که با زیبایی هرچه تمام‌تر توسط بافندگان به تصویر کشیده شده است مشاهده نمود. مقاله حاضر به بررسی نقوش دست‌بافته‌های اصیل روستای متکازین مازندران پرداخته که کمتر مورد توجه پژوهشگران بوده است. هدف از انجام این پژوهش، تحلیل نقوش به‌کار رفته در دست‌بافته‌های بومی این روستا از نظر تنوع نقوش است. در پژوهش حاضر سعی شده است به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

۱. با توجه به تنوع در نقوش دست‌بافته‌های روستای متکازین، چه ویژگی‌هایی را می‌توان برای طبقه‌بندی نقوش دست‌بافته‌ها در نظر گرفت؟

۲. نقوش دست‌بافته‌ها چه اسامی و چه مشخصه‌ای دارند؟

نتایج مشخص کرد نقش مایه‌های به‌کار رفته در دست‌بافته‌های متکازین، ارتباط مستقیم با طبیعت و محیط اطراف بافته داشته از حیوان و گیاهان گرفته تا کوه و رود و پرندگان. وجود نگاره‌هایی خاص و بومی در این مناطق می‌کند که هر کدام مفهوم و رمزی دارند که ریشه در فرهنگ و باورهای بافته دارد. روش تحقیق تحلیلی-توصیفی و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و گردآوری تصاویر کتابخانه‌ای و میدانی است.

واژه‌های کلیدی: دست‌بافته، صنایع دستی، مازندران، متکازین، نقوش

^۱ این مقاله مستخرج از پایان‌نامه مقطع کارشناسی با عنوان بررسی نقوش دست‌بافته‌های روستای متکازین از روستاهای شرق مازندران در دانشگاه بیرجند با راهنمایی خانم دکتر آرزو پایدارفرد است.

مقدمه

استان مازندران با نواحی متعدد و پراکنده شهری و روستایی از نظر تنوع و فراوانی دست‌بافته‌ها چون تولیدات گلیم، گلیمچه، جاجیم، گلیچ، ساچین، جوراب و ... یکی از مراکز مهم تولید دست‌بافته‌های سنتی ایران است (شفیعی، ۱۳۹۲: ۳۳).

نخستین نشانه‌های بافندگی در مازندران به حدود پنج هزار سال قبل از میلاد برمی‌گردد و وسایلی که در غارکمریند در نزدیکی بهشهر به‌دست آمده است که نشان‌گر رسیدن نخ از پشم و موی بز به صورتی ابتدایی در آن دوره زمانی است (براری، ۱۳۹۵: ۲). منابع تاریخی مشخص کرده است به علاوه آب و هوای مناسب جهت تولید ابریشم، کشت الیاف کتان و کنف، کثرت دام و فراوانی پشم و نیاز مردم مناطق کوهستانی که دو سوم کل منطقه مازندران را تشکیل می‌دهد به پوشاک و بافته‌های گرم، تعداد بسیاری قالی‌ها و بافته‌های نفیس تولیدی در قرن‌های اولیه بعد از اسلام در مازندران وجود داشته است. هنر دست بافی مازندران در انواع گلیم، گلیمچه، جاجیم، گلیچ، ساچین، جوراب و ... تبلور یافته است (شایسته‌فر، ۱۳۹۱: ۳۶). گلیمچه متکازین در مقام یکی از مهم‌ترین و مشهورترین دست‌بافته‌های سنتی مازندران است. نشانه‌ها و نقوش تصویری به‌کار رفته در این فرآورده هنری و کاربردی، اصلی‌ترین عامل در هویت بخشی، اصالت و تمایز آن از سایر دست‌بافته‌های سنتی دیگر نواحی ایران است، این نقوش ذهنی بوده که در دو قسمت حاشیه و زمینه اجرا می‌شود (شفیعی، ۱۳۹۲: ۳۳).

این پژوهش با هدف طبقه‌بندی نقوش دست‌بافته‌های بدون پرز متکازین به بررسی این نقوش از زاویه فرهنگ و باورهای بومی پرداخته است. روش تحقیق در این پژوهش تحلیلی - توصیفی و روش جمع‌آوری اطلاعات از مقاله‌ها و گردآوری عکس‌ها میدانی است، در این راستا تلاش شده به گردآوری اطلاعات در منطقه مورد نظر پرداخته شود و سپس براساس داده‌های به دست آمده، طبقه‌بندی نقش‌ها و معرفی اسامی نقوش و ویژگی‌های هر نقش بررسی شود.

پیشینه پژوهش

با توجه به تحقیقات به عمل آمده در مورد دست‌بافته‌های مازندران موارد زیر قابل اشاره است: پاکزاد (۱۳۹۱) در پایان‌نامه خود به نام «دست‌بافته‌های روستایی مازندران» به بررسی نقوش جوراب و دستکش در مناطقی از مازندران پرداخته است. براری (۱۳۹۵) در مقاله خود به نام «پژوهشی بر اصالت طرح، رنگ و ترکیب‌بندی در گلیمچه متکازین به معرفی و لزوم بازآفرینی این نقوش همت گمارده است. عابدی‌نژاد (۱۳۹۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود به «طبقه‌بندی نقوش دست‌بافته‌های بومی شهرستان بهشهر» پرداخته است، همچنین زینب شفیعی (۱۳۹۲) در مقاله «مطالعه و بررسی نقش‌مایه‌های گلیمچه‌های

ستی متکازین» و اعظم‌زاده (۱۳۸۵) در مقاله «نگاهی به نشانه‌های تصویری در گلیم و گلیمچه‌های مناطق شرق استان مازندران» معرفی و بررسی دست‌بافته‌های بدون پرز مازندران و نقوش آن‌ها را مورد مطالعه قرار داده است. همچنین در پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد شهریار صفری (۱۳۸۱) با عنوان «نگرشی بر نساجی سنتی استان مازندران» و صداقتی‌زاده (۱۳۸۴) با عنوان «ارائه طرح‌های جدید بر اساس نقش‌مایه‌های دست‌بافته‌های داری و دستگامی منطقه متکازین» و فیروزی (۱۳۹۳) با موضوع «پیوند شعر و موسیقی با نقوش گلیمچه متکازین»، گلیم و گلیمچه‌های مازندران به‌ویژه متکازین را مورد پژوهش قرار داده‌اند.

ریاحی (۱۳۷۵) در «کتاب سیمای جغرافیای هزارگریب»، صداقتی‌زاده (۱۳۹۸) در کتاب «آوای کِرچال (مستندنگاری گلیج در شهرستان بهشهر)»، یوری (۱۳۸۹) در کتابی با عنوان «شناخت گلیم و گلیم مانند‌های ایران» و عابدی‌نژاد (۱۳۹۱) در پایان‌نامه کارشناسی «پیوند نگاره‌های دست‌بافته‌های هزارگریب مازندران با فرهنگ و باورهای بومی منطقه» نقوش گلیمچه‌های مازندران را مورد بررسی قرار داده‌اند و رستمی (۱۳۸۶) در کتاب «دست‌بافته‌های سوادکوه»، به بررسی نقوش جوراب‌ها و دستکش‌های شمال ایران پرداخته است.

پیشینه نساجی در مازندران

وجود آب و هوای مناسب، رونق کشاورزی، کثرت دام و فراوانی مواد اولیه، از جمله مواردی بوده است که کرانه‌های دریای خزر را به مکانی مناسب برای تولید منسوجات تبدیل کرده بود. اگرچه امروزه نمونه‌ای از دست‌بافته‌های کهن مازندران در دست نیست اما توصیفات موجود در منابع تاریخی و نوشته‌های جغرافی‌نویسان و سفرنامه‌نویسان نشان می‌دهد که پارچه‌ها و دست‌بافته‌های طبرستان، خصوصاً در قرون اولیه اسلامی، بسیار شناخته شده بوده و این منطقه یکی از مراکز تولید دست‌بافته‌های نفیس و گران‌بها محسوب می‌شده است.

«ابن حوقل» سیاح و جغرافی‌نویس قرن چهارم هجری قمری در در سفرنامه خود اشاره دارد به «در همه نواحی طبرستان ابریشم به دست می‌آید که به همه جا می‌فرستند و در میان کشورهای اسلامی و کفر ناحیه‌ای در کثرت ابریشم به پایه طبرستان نمی‌رسد. از طبرستان جامه‌های گوناگون ابریشمی و پشمین گران‌بها و گلیم سیاه شگفت‌انگیز به دست می‌آید و جامه‌های هیچ سرزمینی بدین خوبی و گرانی نیست و هرگاه از زر بافته باشند، مانند جامه فارس یا کمی گران‌تر از آن است» (ابن حوقل، ۱۳۶۶: ۱۲۳). رایینو^۱ سفرنامه‌نویس انگلیسی نیز به صادرات پيله‌های ابریشم مازندران در اوایل قرن چهاردهم هجری قمری به شهرهای میلان و ماریسی اشاره کرده است و می‌افزاید «مقداری از ابریشم نیز در خود ایالت، تابیده و آن را با نخ مخلوط نموده و در کارگاه‌های محلی می‌بافند» (رایینو، ۱۳۶۵: ۳۴). اما به‌طورکلی از اواخر قرن دوازدهم هجری قمری،

^۱ رایینو سرکنسول دولت بریتانیا در شهر رشت و سفرنامه‌نویس انگلیسی است. او طی سالهای ۱۳۲۷ و ۱۳۲۸ ه.ق به مازندران و استرآباد سفر نمود و نتیجه مشاهدات و اطلاعات سفرهای خود را در کتابی تحت عنوان «سفرنامه مازندران و استرآباد» به چاپ رساند.



نابسامانی‌های سیاسی و اقتصادی در ایران، همراه با افزایش ارتباطات خارجی، سبب برهم خوردن تعادل نظام‌های سنتی ایران می‌شود. طبق این موضوع و با سلطه بیشتر دولت اروپایی بر حیات اقتصادی ایران در طی ادوار بعدی، به تدریج صنایع بومی و دست‌ساخته‌های سنتی ایران از جمله نساجی، نیز دچار رکود شده و نه تنها بازارهای سنتی منطقه‌ای خود را از دست می‌دهد بلکه در بازار داخلی نیز به دلیل ورود کالاهای اروپایی دچار مشکل می‌شود (فریه، ۱۳۴۷: ۱۶۹). این رکود و روند کاهشی در نساجی سنتی مازندران نیز کاملاً مشهود است به طوری که در گزارش‌های باقی‌مانده از سال‌های اخیر، این هنر به تدریج در سطح منطقه بسیار محدود شده و تنها جنبه خود مصرفی و بومی یافته است.

«در زمان قدیم صنایع دستی زیادی در مازندران وجود داشت که اهالی را از حیث لباس و اسباب‌خانه بی‌نیاز از منسوجات خارجی می‌نمود ولی در ۶۰ سال قبل بر اثر باز شدن راه اروپا و ورود کالاهای ارزان و بروز مرض مخصوص ابریشم که ابریشم را تنزل فاحش داد موجبات از بین رفتن اغلب دستگاه‌های کوچک بافت را فراهم نمود و در بعضی نقاط مازندران فقط به منظور رفع احتیاجات محلی مقداری از پارچه‌های نخی و ابریشمی مانند چادرشب، رختخواب بند و شیرپنیر^۱ و تافته- از پارچه‌های پشمی مانند باشلق و چوخا و جاجیم- از کتان شمد و دستمال و حوله و غیره می‌بافتند» (شایان، ۱۳۳۶: ۹۳). اگرچه دیری نگذشت که مصرف بومی و محلی این دست‌بافته‌ها نیز کاهش یافت و این گونه صنایع از رونق و رواج افتاد به طوری که سید حسن قلعه‌بندی در گزارشی که حدود سال ۱۳۴۷ ه.ش در مورد بهشهر، یکی از شهرستان‌های مازندران، منتشر کرده است، پس از اشاره به رکود نساجی از دست‌بافته‌هایی همچون چوقا^۲، شیرپنیر، کرباس، متقال، جاجیم، نم، چادرشب، جادر رختخواب بندف قالیچه و غیره به عنوان مصنوعات تولیدی گذشته بهشهر نام می‌برد (قلعه‌بندی، ۱۳۴۷: ۳۵).

از این دوران به بعد محدوده تولیدات منسوجات سنتی روز به روز کوچک‌تر و به تدریج منحصر به مناطق روستایی استان شد. دور بودن از مراکز شهری و دسترسی کم‌تر به تولیدات صنعتی، وفور مواد اولیه مناسب، قدرت اقتصادی کم‌تر این جوامع و مقرون به صرفه بودن تولیدات دست‌بافته‌های مورد نیاز و ... سبب تداوم تولید منسوجات و کاربرد آن در مناطق روستایی شده بود. اما به تدریج با افزایش ارتباطات، نفوذ فرهنگ شهرنشینی، تغییر در شیوه زندگی روستاییان و ورود پارچه‌ها و بافته‌های ماشینی ارزان قیمت با کارکردی مشابه، این دست‌بافته‌ها مهم‌ترین دلیل تداوم و ماندگاری خود یعنی نقش کاربردی خویش را در جوامع روستایی از دست داد و به همین دلیل تولید بسیاری از دست‌بافته‌ها یا به‌طور کامل متوقف شد و یا بسیار محدود و اندک شد.

^۱ «شیرپنیر»، پارچه ابریشمی مخصوصی که سفید، خنک و مناسب لباس تابستان بوده است (قلعه‌بندی، ۱۳۴۷: ۳۵)

^۲ چوقا نوعی پارچه نسبتاً ضخیم و تک رنگ است که در گذشته بیشتر برای تهیه کت مردانه مورد استفاده قرار می‌گرفت، که از پشم گوسفند تهیه می‌گردید.

هنر و صنایع دستی روستای متکازین

در منطقه مازندران بیش از شصت رشته صنایع دستی صنعت‌گران را به خود مشغول داشته که در اطراف شهرهای کلاردشت، رامسر، علی‌آباد، سوادکوه، کجور (نوشهر)، جوینار، آلاشت، منطقه دودانگه و چهاردانگه شهرستان ساری و مناطق وسیع هزارجریب در شهرستان‌های نکا و بهشهر سکونت دارند. در واقع بخشی از اقتصاد این منطقه بر پایه تولیدات صنایع دستی است که در امرار معاش خانواده‌های روستایی نقش مهمی ایفا می‌کند.

فعالیت موجود در بخش‌های یاد شده رغبت آنان به صنایع دستی را انعکاس می‌دهد. شاید انگیزه این فعالیت پرداختن به دامداری و تبدیل مواد اولیه مانند پشم، کرک، مو، پوست، ابریشم و غیره به کالاهای دستی باشد. تولید دست‌بافته‌ها تقریباً در همه جای ایران رواج دارد، ولی نقوش‌هایی که بافندگان هریک از مناطق استفاده می‌کنند، مختص به خودشان است؛ به گونه‌ای که از روی رنگ و نقش یک دست‌بافته می‌توان محل بافت آن را تشخیص داد. تنوع شرایط اقلیمی آب و هوایی و وجود آداب، رسوم و سنن گوناگون و متفاوت در مناطق مختلف می‌تواند در پدید آوردن صنایع دستی متنوع با نگره‌ها و نقوش جالب و پر تنوع مؤثر باشد (یاوری، ۱۳۹۰: ۵۳). بافته‌های مناطق مختلف تا حد بسیار زیادی اصالت و تنوع طرح‌های خود را مدیون شرایط اجتماعی و خاستگاه‌های اقلیمی است. اگر این تنوع وجود نداشت و نقش‌ها به صورتی یکنواخت و تکراری در می‌آمدند به یقین، هیچ زیبایی در آن‌ها یافت نمی‌شد و با معضل بزرگ مردم شناسی مواجه بودیم. البته این مسأله به این معنی نیست که طرح‌ها و نقش‌های دست‌بافته‌های مناطق مختلف، ملهم از یکدیگر نیستند یا آنکه بر یکدیگر تأثیر نمی‌گذارند، بلکه با واقع بینی می‌توان نقاط اشتراک و تفاوت‌ها را از هم تشخیص داد و طرح‌ها را از هم تفکیک کرد و هویت هر منطقه را از هم باز شناخت.

روستای متکازین در بخش صنعت شاغلی ندارد و تنها تعداد معدودی از زنان در بخش صنایع کارگاهی و خانگی نظیر گلیمچه‌بافی و دیگر دست‌بافته‌های سنتی فعالیت دارند. در گذشته فعالیت بافندگی سنتی در متکازین از اهمیت بسیار زیادی برخوردار بوده و این قبیل فعالیت‌های هنری در اقتصاد خانوارها نقش موثری بر عهده داشته‌اند. اما امروزه تعداد بسیار کمی از زنان روستای متکازین به فعالیت بافندگی می‌پردازند، رشد مهاجرت به شهرهای بزرگتر و بسیاری مشکلات در مسیر تهیه مواد خام، تولید و عرضه دست‌بافته‌های سنتی مهم‌ترین عوامل رکود این هنر-صنعت در این روستا است (شفیعی، ۱۳۹۲: ۳۶). عمده محصولات تولیدی منطقه شامل گلیم، گلیمچه، جاجیم، ساچین (ساجیم)، چادرشب‌بافی، پتوبافی، چوقا (چوخا)، سفره‌بافی، شمدبافی، پستی، جوراب‌بافی، خورجین، و... است که بر روی دستگاه پارچه‌بافی سنتی به نام ((چال)) یا ((کرچال)) به شیوه دو وردی بافته می‌شود (عابدی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۴۳).



بررسی نقوش دست‌بافته‌های متکازین

آنچه در مشاهده گلیج‌های^۱ نواحی مختلف منطقه قابل تأمل است، وجود اشتراکات فراوان در طرح و نقش‌های اجرا شده بر دست‌بافته‌هاست، به طوری که اغلب تشخیص مکان اصلی بافت گلیج‌ها امکان‌پذیر نیست. ازدواج‌ها و مبادلات اقتصادی و تجاری صورت گرفته در میان روستاها را می‌توان از مهم‌ترین عوامل ایجادکننده این اشتراکات دانست. اگرچه در این دست‌موارد نیز اغلب بافندگان زن هر منطقه با بهره‌گیری از خلاقیت و ذوق سلیقه فردی، تغییراتی هرچند اندک در نقش و رنگ طرح مورد نظر ایجاد کرده و آن را به گونه‌ای متفاوت بر دست‌بافته خویش می‌نشانند (صداقتی‌زاده، ۱۳۹۸: ۶۸). بیشتر نقش‌های بافته‌شده به عنوان نقش اصلی، و گروهی از نقش‌ها همانند آنچه در فرش‌ها دیده می‌شود و همچون بافته‌های سنتی مناطق روستایی و عشایری، طرح‌ها و نقوش سنتی جوراب و دستکش با استفاده از خطوط شکسته بافته شده است (پاکزاد، ۱۳۸۷: ۶۱). برخی نقوش نیز که مشابه هستند، تفاوت آن‌ها در نام‌های انتخاب شده برای آن‌ها است. به نحوی که گاه یک نقش یا ۴ تا ۵ اسم متمایز در سطح منطقه شناخته می‌شود. برای مثال نقش «لاله» روستای متکازین، در روستای کمرد «سَر بن کلا»، در روستای سمچول «مجمه لاله» و در روستای پارچ، «لمچه پرک» خوانده می‌شود (صداقتی‌زاده، ۱۳۹۸: ۶۷).

برخی از نقوش نیز به دلیل زمان بر و سخت‌تر بودن نحوه بافتشان به تدریج کمتر مورد استفاده قرار گرفته‌اند و در دست‌بافته‌های جدید منطقه دیگر جایی نداشته و در حال فراموشی‌اند. لذا امروزه حفظ پاسداری از این میراث کهن و نقش‌مایه‌های اصیل و سنتی آن، امری ضروری به نظر می‌رسد.

نقوش دست‌بافته‌های منطقه متکازین را می‌توان در سه گروه طبقه‌بندی کرد:

الف: نقوش هندسی ب: نقوش گیاهی ج: نقوش حیوانی

الف: نقوش هندسی

اغلب نقش‌های دست‌بافته‌های بدون پرز هندسی بوده، مانند مربع، مثلث، لوزی، مستطیل و... این نقش‌ها کاربردهای متفاوتی در انواع دست‌بافته‌ها از قبیل گلیم، گلیمچه، کیف، پشتی و... دارند. هم به عنوان نقش اصلی به کار گرفته می‌شوند و هم در حاشیه از آن‌ها استفاده می‌شود. نقوش سربند کلا، آفتاب تیره، موری، منقلی، حوضی، چهارحوضی، چپ پیچ پیاله، چپ پیچ سر و نقوش بعلاوه (+) و جدیدی گال (ته گال) هستند. در جدول شماره ۱ اطلاعات مربوطه به هر نقش در گروه هندسی به همراه تصاویر نقوش در دست‌بافته‌های متکازین آمده است. (جدول شماره ۱)

^۱ دست‌بافته‌های روستاهای توابع مازندران را گلیج گویند.

جدول ۱- نقوش دست‌بافته‌های متکازین در گروه نقوش هندسی.

نام نقش	شرح نقش	تصویر
<p>نقوش سربند کلا</p>	<p>نام‌های دیگر نقش: دالبری، زیگزاکی. بیشتر در حاشیه در یک قاب مستطیلی یا چند نوار به صورت هفت-هشت و تکرار شونده بافته می‌شود. در حاشیه دور گلیمچه، این نقش هندسی تداعی‌کننده جریان آب است. این نقش با توجه به اقلیم کوهستانی منطقه می‌تواند نشانگر کوه باشد که بافته با الهام از طبیعت اطراف خود، آن را شکل داده است. این نقش در مناطق مختلف مازندران مانند رامسر، سوادکوه، آلاشت و ... نیز کاربرد دارد (پاکزاد، ۱۳۹۱: ۵۰).</p>	 <p>(نگارندگان، ۱۳۹۸)</p>
<p>آفتاب تیره</p>	<p>نام دیگر: «آفتاب تیره» مشکل از لوزی کوچکی است که دو بازوی شکسته و چنگک مانند در بالا و پایین به آن متصل هستند به‌طور معمول این نقش در گلیمچه با البافی به رنگ‌های سورمه‌ای، سفید و قرمز بافته می‌شود (صدقاتی‌زاده، ۱۳۹۸: ۸۲). جزء نقش‌های اصلی است که در متن کار و پرکردن زمینه دست‌بافته به کار برده می‌شود و از جمله نقوشی است که از خورشید الهام گرفته شده است و در زبان مازندرانی به معنی «صبح پس از طلوع، تیغ آفتاب و پرتو آفتاب است» (نصری اشرفی، ۱۳۸۱: ۱۱۴ و ۱۱۳). این نقش، ریشه در فرهنگ و باور بومی مردمان منطقه در زمینه آفتاب‌خواهی و گرما دارد. در این منطقه با توجه به کوهستانی و بیابانی بودن، گرما و خورشید همواره مورد طلب مردمان برای کشاورزی و کارهای روزمره زندگی بوده است. بنا به گفته ساکنان بومی منطقه اگر بارندگی زیاد باشد، با خواندن دعا و نذورات و در برخی موارد با خواندن شعر و انجام مراسم‌های خاص، از خداوند طلب آفتاب و درآمدن خورشید می‌کنند. نقوش گل خورشیدی در گلیم، حکایت از آن دارد که خورشید به دلیل آن که نور و گرما به زندگی انسان‌ها می‌دهد و موجب برکت و زاینده‌گی خاک می‌شود، نزد بافندگان قابل احترام است (شادقزوینی، ۱۳۸۸: ۸).</p>	 <p>(نگارندگان، ۱۳۹۸)</p>
<p>منقلی</p>	<p>شکل اصلی، لوزی است اما بافته با افزودن جزئیاتی مانند خطوط کوچک شعاع مانند و رنگین در اطراف لوزی‌ها، ترکیب‌بندی و طرحی متفاوت در پیش روی بیننده نهاده است (صدقاتی‌زاده، ۱۳۹۸: ۷۷). این نقش خورشیدی نیز نامیده می‌شود و از جمله نقش‌هایی است که از خورشید (مظهر گرما و روشنائی) ملهم شده است و به عنوان پرکننده متن کار مورد استفاده قرار می‌گیرد (رستمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۵). در این منطقه در گذشته نه چندان دور، از منقل و آتش برای آشپزی و رفع نیازهای ضروری زندگی استفاده می‌کردند و برای آن‌ها دارای اهمیت به‌سزایی بوده است (عابدی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۴۵).</p>	 <p>(persianv.com)</p>

نام نقش	شرح نقش	تصویر
نقوش بعلاوه (+)	شباهت زیادی به نقش چلیپا دارد، بیشتر برای پر کردن درون نقش‌ها و فضاهای خالی در زمینه کار استفاده می‌شود و به عنوان نقشی تزئینی به کار می‌رود (عابدی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۴۶).	 (نگارندگان، ۱۳۹۸)
ته کار	نام دیگر: پرکلاهی گال برای به تصویر کشیدن این نقش، در هر ردیف، تمامی پودهای مضاعف به زیر کار منتقل شده و پس از ساده‌بافی زمینه و در رج بعدی، دوباره به روی کار آورده می‌شوند تا نقش‌اندازی ادامه یابد. به همین دلیل بافندگان به نام «ته کار» را که اشاره‌ای است به تکنیک بافت این نقش و به پایین رفتن پودها در هر ردیف از نقش‌اندازی، بر روی این نگاره گذارده‌اند (صدادقتی‌زاده، ۱۳۹۸: ۸۱).	 (نگارندگان، ۱۳۹۸)
چپ‌پیچ سر	بافندگان برای پر کردن فضای میانی لوزی‌های این نقش، از گل‌های کوچک و یا نقطه‌های ریزی کمک می‌گیرند که به زیبایی طرح می‌افزاید. این نقطه‌های کوچک، «تیپ» یا «تیپک» و گل‌ها «نگین» نامیده می‌شوند. نقش «چپ پیچ سر» هنگام استفاده در متن گلیمچه‌ها اغلب به صورت تک رنگ بافته می‌شود، اما برعکس، هنگام استفاده در حاشیه، بافته گاهی بسیار هنرمندانه تنها با تغییر رنگ پودها و ایجاد هم‌نشینی رنگی غیر تکراری، از این نقش، طرحی نو و تازه می‌آفریند (صدادقتی‌زاده، ۱۳۹۸: ۸۰).	 (نگارندگان، ۱۳۹۸)
موری	نام‌های دیگر: شطرنجی، خشتی، موری گال ۱. از نقوش پر کاربرد دست‌بافته‌های متکازین است. طرح «خشتی» یا «موری گال» از چینش خطی مربع‌های کوچک یک اندازه، در امتداد یکدیگر و به صورت مایل، به وجود می‌آید، در شکل‌ها و ترکیب‌بندی‌های مختلف از این نقش در متن اصلی کار و پر کردن زمینه استفاده می‌شود (عابدی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۴۵). اگرچه ترکیب سه تا چهار مربعی خشت‌ها در کنار هم، تنها زینت‌بخش حاشیه این دست‌بافته‌ها و یا نوارهای متن گلیم‌های لت‌تی است اما گاهی نیز بافته بسیار متحرانه و با ریتمی مشخص، تمامی زمینه گلیمچه را با استفاده از این چهار ضلعی‌ها پوشش می‌دهند، به طوری که در انتها از تکرار مربع‌های کنار هم، نیم لوزی‌ها و لوزی‌های تو در تو بر سطح دست‌بافته نقش می‌بندند. این نقش اقتباسی است از مهرها و یا خشت و آجرهایی که در زندگی روزمره بافندگان کاربرد داشته است (صدادقتی‌زاده، ۱۳۹۸: ۷۴).	 (نگارندگان، ۱۳۹۸)

۱ - موری گال همان موری گال است. در حقیقت لغت مهر به مرور زمان و بر اثر تلفظ سریع به مور تبدیل شده است.

تصویر	شرح نقش	نام نقش
 <p data-bbox="194 481 354 513">(نگارندگان، ۱۳۹۸)</p>	<p data-bbox="845 252 977 284">نام دیگر: چاربیج</p> <p data-bbox="391 292 977 693">از متنوع‌ترین و کهن‌ترین نقوش مورد استفاده در حاشیه و متن گلیمچه است. به دلیل چهار قسمتی بودن این نقش به این نام خوانده می‌شود؛ ترکیبی از چهار لوزی است و بیشتر برای پر کردن درون نقش‌های بزرگتر مانند حوضی به کار می‌رود و در برخی موارد، داخل آن‌ها با نقش‌های ریزتر پر می‌شود. مشخصه بارز این نقش، وجود لوزی‌هایی است که در میانه آن‌ها چهار لوزی کوچک‌تر جای گرفته‌اند. بافندگان محلی از منبع اقتباس این نقش و دلیل نام‌گذاری آن اطلاعی ندارند و صرفاً آن را سینه به سینه حفظ کرده و به نسل‌های جوان‌تر منتقل کرده‌اند. بیج در گویش محلی به نام شالی به کار برده می‌شود بنابراین شاید این نقش از نظر آنان اشاره‌ای بوده باشد به زمین‌های کشت شالی یا برنج (صدادقتی‌زاده، ۱۳۹۸: ۷۷).</p>	<p data-bbox="1002 463 1091 490">چهاربرجی</p>
 <p data-bbox="199 963 350 989">(persianv.com)</p>	<p data-bbox="391 710 977 1192">در زبان محلی و بومی مازندران، به کاسه‌های کوچک، پیاله گفته می‌شود. نقش مذکور چنان از اصل خود فاصله گرفته و صورتی تجریدی یافته که تشخیص دقیق منبع الهام و اقتباس آن سخت است. این طرح از تکرار و کنار هم قرار گرفتن لوزی‌های کوچکی تولید می‌شود که اگر در حاشیه گلیمچه مورد استفاده قرار گیرند، از یک رأس به هم متصل بوده و به صورت زنجیروار در کنار هم بافته می‌شوند. در این حالت اغلب فضای مابین لوزی‌ها به وسیله الیاف سفید رنگ پر می‌شود. نقش پیاله از جمله نقوشی است که علاوه بر حاشیه، در متن گلیمچه نیز به کار برده می‌شود. بافندگان گاهی در کتا نام پیاله، از واژه «چپ پیچ» نیز استفاده می‌کنند. این لغت برای بافندگان معرفی‌کننده تکنیک بافت نقش و نحوه عبور نخ‌های پود از میان تارهاست. به همین دلیل برخی مواقع این نقش با نام «چپ پیچ پیاله» نیز خوانده می‌شود (صدادقتی‌زاده، ۱۳۹۸: ۷۵).</p>	<p data-bbox="1002 919 1091 998">چپ پیچ پیاله</p>
 <p data-bbox="194 1545 354 1577">(نگارندگان، ۱۳۹۸)</p>	<p data-bbox="769 1210 977 1241">نام دیگر: جدید گل پله‌ای</p> <p data-bbox="391 1250 977 1605">بافته با کنار هم قرار دادن خطوط و تکرار منظم و متوالی آن‌ها، ترکیب‌بندی‌های لوزی شکل تو ماندی در تو و بزرگی ایجاد می‌کند که به وسیله آن‌ها، اغلب زمینه و متن گلیمچه را پوشش می‌دهد. در این حالت، تعداد لوزی‌ها با توجه به ابعاد گلیمچه متفاوت است. اطراف همه خطوط و نوارهای تشکیل دهنده لوزی در نقش «جدید گال»، به وسیله خط‌های باریک و کوچک دندان‌ه پر شده است، به گونه‌ای که دیگر هیچ فضای خالی میان لوزی‌های متداخل به چشم نمی‌خورد. این نقش با دو رنگ سورمه‌ای و سفید و یا سیاه و سفید بافته می‌شود و بافندگان اغلب از سایر نخ‌های رنگی هنگام اجرای آن استفاده نمی‌کنند. (صدادقتی‌زاده، ۱۳۹۸: ۸۱).</p>	<p data-bbox="1002 1368 1091 1448">جدیدی گال</p>

ب: نقوش گیاهی دست‌بافته‌های روستای متکازین

همواره طبیعت منبع الهام بافندگان بوده است و نقوش گیاهی دست‌بافته‌ها نیز از طبیعت و محیط پیرامون زن بافنده به دست‌بافته‌ها منتقل می‌شود. نقوش گیاهی «دارداری» و «چمازی» از زیباترین نقوش گیاهی دست‌بافته‌های شهرستان بهشهر هستند که در دست‌بافته‌های روستای متکازین نیز بافته می‌شوند. نقوش گیاهی دیگری چون شکوفه، دار، دار به داری، برگ‌دار، گل‌گرد، دراز گل و سایمه‌گل در دست‌بافته‌های روستای متکازین کاربرد دارد. بافندگان متکازین برای نمایش این نقوش، برگ‌ها و شاخه‌هایی کوچک را بر ساقه‌ای باریک و بلند نشانده و با تکرار آن‌ها در کنار هم، انبوهی از گیاهان یا درختان را به نمایش می‌گذارند. هر دو نگاره مذکور اغلب برای پر کردن زمینه و متن اصلی گلیمچه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند و به ندرت در حاشیه دست‌بافته‌ها به کار برده شده‌اند. جدول شماره ۲ به معرفی و بررسی نقوش گیاهی دست‌بافته‌های متکازین پرداخت است (جدول شماره ۲).

جدول ۲- نقوش دست‌بافته‌های متکازین در گروه نقوش گیاهی.

نام نقش	شرح نقش	تصویر
دار داری	در زبان مازندرانی «دار» به معنای «درخت» نامیده می‌شود. این نقش ملهم از طبیعت است. به دلیل وجود جنگل‌های انبوه در منطقه زیستی هنرمندان از این نقش، به وفور در زمینه دست‌بافته‌ها به عنوان نقش اصلی دیده می‌شود (اعظم‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۳).	 (نگارندگان، ۱۳۹۹)
چمازی	در زبان مازندرانی «چماز» به معنای «گیاه سرخس» است و چمازی به معنای مکانی که در آن به صورت انبوه سرخس روید. این نقش برگرفته از طبیعت بوده و بافنده با الهام از اقلیم خود، آن را نقش زده است؛ گل چماز از گیاهان بومی منطقه است (نصری اشرفی، ۹۰۲ و ۱۳۸۱، ۹۰۳).	 (نگارندگان، ۱۳۹۸)
شکوفه	این نقش برگرفته از شکوفه‌های زیبای درختان کوهستانی مازندران مانند ازگیل وحشی، سیب تلخ، گوجه سبز، سیب بومی، به و ... است. که هم به صورت نقش اصلی تکرار شونده در متن اصلی و هم نقش پرکننده کاربرد دارد (عابدی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۴۷).	 (persianv.com)
داری	نقش مایه‌های مربوط به درخت در جوراب‌های آلاشت به صورت ترکیب قرینه‌ای از نقش‌های ساده و دارای ریتم بافته شده‌اند. بسیاری از اقوام باستانی درخت را به عنوان جایگاه خدا یا در واقع خدا می‌پرستیدند. همچنین درخت منبع باروری، نماد دانش و حیات جاودانی بوده است، اعتقاد بر این‌که در بعضی درختان و گیاهانی که برای بشر سودمند است، روحی که درون درخت وجود دارد، به پیش از تاریخ بر می‌گردد (هال، ۱۳۸۰: ۲۸۵).	 (شایسته‌فر، ۱۳۹۱: ۴۲)

نام نقش	شرح نقش	تصویر
دار به داری	نقش مایه دار به داری نشان‌دهنده باغی پر درخت باشد که ردیف‌های درخت پشت سر هم در آن چیده شده است. رنگ‌هایی که در این نقش‌ها به کار گرفته می‌شود، رنگ‌های طبیعی و یا حتی رنگ‌های قراردادی نیست، بلکه بافنده چند رنگ (معمولاً دو رنگ) را در ابتدا انتخاب می‌کند و تمام نقش‌های گیاهی و حیوانی و طبیعی را در یک جوراب با همان رنگ‌ها می‌بافد (عابدی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۴۶).	 (شایسته‌فر، ۱۳۹۱: ۴۲)
برگ‌دار	این نقش مایه دارای یک محور میانی و تکراری از خطوط مورب به‌طور قرینه در حاشیه است. به نظر می‌رسد همین در مرکز واقع شدن درخت در اساطیر و ادیان مختلف، سبب ایجاد یک ترکیب‌بندی کاملاً قرینه در تمام آناری شده است که از دوران باستان این نقش مایه را در بر گرفته‌اند و درخت همچون محور تقارنی برای کل ترکیب به کار رفته است (شوالیه و گرایر، ۴۳۶، ج ۲، ۱۳۸۵).	 (شایسته‌فر، ۱۳۹۱: ۴۲)
گل گرد	گل‌های گرد در این بافته‌ها با نقش هندسی دایره‌ای تو خالی معمولاً با دوازده پر بافته می‌شوند. خط‌های اصلی را معمولاً با رنگ تیره می‌بافند و فضای خالی درون دایره را رنگین می‌کنند. رنگ سبز، آبی و قرمز از رنگ‌های خالصی است که در میانه گل‌های گرد بافته می‌شود (شایسته‌فر، ۱۳۹۱: ۴۴).	 (شایسته‌فر، ۱۳۹۱: ۴۴)
درازگل	نقش مایه گل، نمایشی از ظرافت و زیبایی‌های زنانه، باروری و سرسبزی طبیعت است. نقش دراز گل در فرم‌های هندسی جوراب‌ها به صورت مربع لوزی‌های به هم پیوسته در طول جوراب امتداد می‌یابد. فضای میانی بین مربع لوزی نیز با مثلث‌های تو خالی با رنگ سبز و یا قرمز پر می‌شود. شکل چهارضلعی (مربع لوزی) در این گل‌ها ممکن است به چهار عنصر اصلی آب، باد، خاک و نور و یا چهار فصل سال به سبب اهمیت فصول و تأثیرشان در کشاورزی اشاره کند (بختورتاش، ۱۳۷۰: ۵۶۱).	 (شایسته‌فر، ۱۳۹۱: ۴۴)
سایمه گل	سایم نام گل صحرائی است. در کتاب دست‌بافته‌های سوادکوه، این نقش بدین صورت معرفی شده است: «سایم نوعی نقش هندسی انسانی در جوراب‌بافی گویند که سایم نام شخصی بوده که این گل از وی اقتباس شده است. برخی نیز آن را نوعی گل صحرائی خوانده‌اند» (رستمی، ۱۳۸۶: ۹۵). با توجه به این‌که اهالی منطقه آلاشت سایم را نام گل صحرائی می‌دانند، صحت معنای دوم قوی‌تر می‌نماید. گذشته از نام سایم، این نقش به صورت خلاصه‌ای از نقش گل با اغراق ویژه در قسمت گلبرگ‌ها بر جوراب‌های منطقه بافته می‌شود. این نقش را به صورت تک رنگ می‌بافند و فضای خالی آن را به رنگ زمینه در می‌آورند.	 (شایسته‌فر، ۱۳۹۱: ۴۵)

ج: نقوش جانوری

بیشترین نقش‌های حیوانی به کار گرفته شده در دست‌بافته‌های متکازین، حیوانات خانگی هستند که بافندگان در محل زندگی خود، از آن‌ها نگهداری می‌کنند. شاید یکی از دلایل این کثرت کاربرد، ارتباط بسیار نزدیک مردم روستایی این خطه با این حیوانات است. این حیوانات در تأمین پوشاک، خوراک، حمل و نقل و زندگی روزمره مردم، نقش مهمی بازی می‌کنند. نقوش پنچوک، خرچنگی، تیغ ماهی، غازگلی، کوتری، بازبازک، کجراه، بلبلک و پاپلی از نقوش حیوانی دست‌بافته‌های متکازین مازندران هستند که در جدول شماره ۳ به معرفی این نقوش به همراه ارائه تصاویر از دست‌بافته‌ها پرداخته شده است (جدول شماره ۳).

جدول ۳- نقوش دست‌بافته‌های متکازین در گروه نقوش حیوانی

نام نقش	شرح نقش	تصویر
پنچوک	نام دیگر: پای مرغ حیوانات خانگی و پرندگان که در محل زندگی بافندگان به وفور دیده می‌شوند، به واسطه طبیعت منطقه، جایگاه گسترده و عمیقی در زیست‌بوم مردم متکازین دارند. از این نقش برای پر کردن زمینه اصلی کار به وفور استفاده می‌شود. بدنه اصلی این نقش معمولاً با رنگ سیاه یا سورمه‌ای بافته می‌شود و قطعه‌هایی به رنگ سفید نیز زینت‌بخش سر پنجه‌ها می‌شود (صدافتی‌زاده، ۱۳۹۸: ۸۶).	 (نگارندگان، ۱۳۹۸)
خرچنگی	این نقش به عنوان پرکننده زمینه دست‌بافته مورد استفاده قرار می‌گیرد و قدمت فراوانی دارد. استفاده از این نقش، در مناطق دیگر نیز رایج است، مانند فرش ترکمن و کناره‌های فرش اردبیل. این نقش در زمان صفویه از قفقاز به ایران آورده شد (اعظمی‌راد، ۱۳۸۲: ۴۶). نقش خرچنگ، بزرگ‌تر از «افتاب تیر» است و معمولاً با تنوع رنگی بیشتری بافته شده و در حاشیه و متن گلیمچه مورد استفاده قرار می‌گیرد.	 (نگارندگان، ۱۳۹۸)
تیغ ماهی	از این نقش بیشتر به صورت خط‌های مورب، درون نقش‌های دیگر در زمینه اصلی که در ذهن بافنده نشانگر تیغ ماهی است، بافته می‌شود. ماهی نیز می‌تواند از عناصر طبیعی مورد الهام بافندگان باشد (عابدی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۴۸).	 (نگارندگان، ۱۳۹۸)
کوتری	بخشی از جورایی است که نقش مایه کوتری بر روی آن بافته شده است. پرنده و درخت هر دو مفاهیم رمزی و نمادین بارزی دارند. مشابه این نقش درخت مرغی در بافته‌های اقوام دیگر مناطق ایران و حتی در بافته‌های اقوام همسایه رایج است.	

تصویر	شرح نقش	نام نقش
 <p data-bbox="199 601 388 627">(شایسته‌فر، ۱۳۹۱: ۳۹)</p>	<p data-bbox="417 266 946 751">پرنده در سراسر اسطوره‌های پیش از تاریخ و دوران تاریخی سرزمین‌های ایران و بین‌النهرین، نماد ابر و باران یا «پیک باران» بوده است. پیوند پرنده و باران به بهترین صورت ممکن در سفال‌نگاره‌های پیش از تاریخ شوش، فارس، نهاوند و سیلک، با به کار بستن نگاره «شانه باران» یا «مرغ شانه‌ای» نشان داده شده است. در این سفال‌نگاره‌ها پرندگان با بال‌های شانه‌مانندی در پروازند و یا باران از آثار فرو می‌ریزد (پرهام، ۱۳۷۳: ۶، ج ۲). گیاه، نماد رشد و حاصل‌خیزی و پرنده نیز نماد ابر و باران بوده است و این دو نشانه، اشاره‌ای به رمز زندگی و حیات دارد. در نقوش هندسی و زیبایی‌میل بافی مازندران، نگاره‌های درخت مرغی بافته شده است و در اطراف آن‌ها نقوشی حاشیه‌ای به صورت متناوب و در سراسر ارتفاع درخت چرخیده است.</p>	
 <p data-bbox="199 1024 388 1051">(شایسته‌فر، ۱۳۹۱، ۳۸)</p>	<p data-bbox="417 765 946 1130">نام دیگر: مهر خفته به معنای مار خوابیده غازگلی از نقش‌مایه‌هایی است که کاربرد زیادی در نقش‌پردازی متکازین و آلاشت داشته است. لغت غازگلی به معنای گردن‌غاز است. غازها از جمله پرندگانی هستند که به بلندی گردن مشهورند. در زبان طبری، «غاز گردن»، کتابه از آدم گردن دراز است (نصری‌اشرفی، ۱۳۸۱: ۱۵۱۸). این نقش از پیوستگی دو عنصر خط، با حرکت S مانند و لوزی‌های تو خالی شکل می‌گیرد که درون آن‌ها را با رنگ متضاد (بیشتر گرم) می‌بافند. نقش غازگلی عموماً در حاشیه به صورت U شکل به دور نقش مرکزی می‌پیچد.</p>	غازگلی
 <p data-bbox="221 1395 366 1421">(پاکزاد، ۱۳۸۷، ۶۴)</p>	<p data-bbox="417 1141 946 1539">به کارگیری نقوش حیوانات به خصوص بز نیز در سفال‌ها، مجسمه‌ها و سایر اشیاء به دوران تاریخی برمی‌گردد و در میان اقوام مختلف باستانی مظهر عوامل طبیعی به شمار می‌آید. در لرستان مظهر خورشید و گاه فرشته باران بود و در شوش و ایلام، بزکوهی مظهر فراوانی و رب‌النوع و رویبندی‌ها خوانده می‌شد. در حقیقت بز در جوامع ابتدایی به دلیل استفاده از همه ایلام، بزکوهی مظهر فراوانی و رب‌النوع و رویبندی‌ها خوانده می‌شد. در حقیقت بز در جوامع ابتدایی به دلیل استفاده از همه اجزاء آن مظهر برکت، قدرت و زندگی به حساب می‌آید. در جوراب و دستکش مازندران، بز در شکلی ساده و منحصر به فرد با نام «بازبازک» دیده می‌شود (پاکزاد، ۱۳۸۷: ۶۴).</p>	بازبازک

نام نقش	شرح نقش	تصویر
<p style="text-align: center;">کج راه</p>	<p>نقش مایهٔ محرمات جنائی که از تکرار خط شکسته‌ای به صورت هفت ایجاد شده است، در متن اصلی جوراب‌های آلاشت به فراوانی به کار گرفته می‌شود. این نقش در میان زنان بافندهٔ آلاشت به دو نام کج راه و سُم آهو خوانده می‌شود. در فرهنگ عوام، اعتقادات خرافی نسبت به سم آهو وجود دارد. آن را برای رفع چشم زخم همراه بچه قرار می‌دهند (هلایت، ۱۳۱۲: ۸۰). بدین تفسیر می‌توان این گونه انگاشت که نقش مایهٔ سم آهو برای رفع چشم‌زخم بر روی جوراب بافته می‌شود</p>	 <p>(شایسته‌فر، ۱۳۹۱، ۳۹)</p>
<p style="text-align: center;">بلیک و پاپلی</p>	<p>دو نقش مایه به نام‌های بلیک و پاپلی به شکل‌های مختلف در جوراب بافی به کار رفته‌اند. این دو کلمه، پاپلی و بلیک، دارای یک مفهوم مشترک به معنی پروانه هستند. در فرهنگ لغت زبان طبری، پاپلی و کلمات مشتقان بدین شکل معنا شده است: پاپلی به معنی پروانه، سبک و چالاک. ریابلی (پروانه‌ای به رنگ قهوه‌ای سوخته و یا روشن که در باور عامه، پیام‌آور روح یکی از مردگان است. بلیک نیز به معنی پروانه و کشش دوزک است (نصری‌اشرفی، ۳۳۷ و ۴۰۴: ۱۳۸۱).</p> <p>پروانه در طبیعت از دو بال در قسمت میانی بدنش تشکیل شده است. بال‌ها مشخصه اصلی پروانه هستند، زیرا بزرگ‌ترین قسمت بدن آن را تشکیل می‌دهند. نقش مایه پاپلی که از چهار دایرهٔ به هم متصل شکل یافته است. این دایره‌ها در مرکز، دارای نقاط ریز پروانه مانند هستند. گویی در این نقش، بافنده در چهار شکل به هم متصل، حرکت پروانه را بر دست بافتهٔ خود ضبط کرده است. به هر تقدیر اگر پاپلی به معنای بلیک یا همان پروانه تفسیر شود. نماد پروانه به بی‌مرگی و تولد دوباره در باور سستی جهان بر می‌شود. پروانه نشانهٔ شادی بسیار و مظهر زیبایی مفرط شناخته می‌شود. پروانه یک نماد برای روح و زن بودن است. دو پروانه نماد زناشویی خوشبخت است (هال، ۱۳۸۰: ۳۹). شاید زنان بافنده نقشی از پروانه را به عنوان نمادی از شادی‌ها و زیبایی‌های زندگی بر روی جوراب نقش می‌کنند و یا آن را نمادی از روح زنانگی خود می‌دانند. همچنین اعتقاد به آن که روح عزیزان به شکل پروانه به دنیای مادی برمی‌گردد در سراسر مازندران رایج است. بنابراین اعتقاد، نقش مایهٔ پروانه بر روی جوراب می‌تواند نشانه‌ای از باور و علاقه به بازگشت روح اموات باشد. در نقش مایه پاپلی، گویی بافندهٔ محلی در یک نقش ساده، حرکت پیوستهٔ پروانه را در چهار پلان بر روی جوراب قاب کرده است.</p>	 <p>نقش مایه بلیک مربوط به جوراب بافی متکازین و آلاشت (شایسته‌فر، ۱۳۹۱، ۳۹)</p>  <p>نقش مایه پاپلی مربوط به جوراب بافی متکازین و آلاشت (شایسته‌فر، ۱۳۹۱: ۳۹)</p>

نتیجه‌گیری

دست‌بافته‌های استان در روستای متکازین شامل گلیمچه، دستکش و جوراب است. در این مقاله، این نتیجه حاصل شد که با بررسی نقوش دست‌بافته‌های متکازین، ۳ گروه نقوش هندسی، گیاهی و حیوانی قابل طبقه‌بندی است.

- نقوش هندسی شامل: آفتاب تیره، سریندکلا، منقلی، موری، چهاربرجی، حوضی، بعلاوه، چپ پیچ پیاله است که این نقوش در دست‌بافته‌های متکازین دیده شده است.

- نقوش گیاهی شامل: شکوفه، چمازی، دارداری (نقوش متکازین)، برگ‌دار، داربه داری، داری، سایمه گل، درازگل و گل گرد (نقوش آلاشت و متکازین).

- نقوش حیوانی شامل: تیغ ماهی، خرچنگ، پنچوک (نقوش متکازین)، بازبازک، کوتری، غازگلی، پاپلی، بلبلک، کج راه (نقوش آلاشت و متکازین).

انتقال این نقش‌ها سینه به سینه، نسل به نسل و بنا به تجربیات ذوق و سلیقه بافندگان انجام گرفته است. برای مثال، نقوش مورد بررسی در سه گروه طبقه‌بندی در چادرشب، گلیم، جاجیم، سفره، جوراب و بسیاری هنرهای دیگر استان نیز دیده می‌شود. نقش‌ها در صنایع مختلف با ابزار کار و مواد اولیه تغییر می‌کند و ممکن است به اشکال مختلفی دیده شود ولی ساختار اصلی نقش یکی است.

از جمله نقوش پرکاربرد در گلیمچه، لوزی‌ها هستند شامل: حوضی، چارُبُج، منقلی، سُر، جدید گال و ته کار در این دسته از نقوش جای می‌گیرند که تعداد لوزی‌ها با توجه به ابعاد گلیمچه متغیر است. در جوراب بیشتر از نقوش حیوانی استفاده می‌شود از جمله کج راه یا سم آهو که برای رفع چشم زخم همراه بچه قرار می‌دهند، همچنین کوتری، مهرخفته و غازگلی هم کاربرد چشم زخم دارند.

معرفی این دست‌بافته‌های غنی از بار فرهنگی و مستندنگاری طرح و نقش موجود بر آن‌ها که گستره‌ای عظیم از میراثی کهن را در بردارد، برای ماندگاری بیشتر از این نقوش اصیل امری لازم و ضروری به نظر می‌رسد. نقوشی که اگرچه امروزه مبدأ و معنای بسیاری از آن‌ها بر ما پوشیده است اما زیبایی و اصالت آن‌ها از هیچ چشمی پنهان نمی‌ماند.

فهرست منابع

- اعظم‌زاده، محمد (۱۳۸۵). نگاهی به نشانه‌های تصویری در گلیم و گلیمچه‌های مناطق شرق استان مازندران، گلجام، ۳، ۱۱-۲۴
- اعظمی‌راد، گنبد دردی (۱۳۸۲)، نگاهی به فرهنگ مادی و معنوی ترکمنها، مشهد: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد



- براری، میثم (۱۳۸۹). پژوهشی بر اصالت طرح، رنگ و ترکیب‌بندی در گلیمچه متکازین به منظور معرفی و لزوم باز آفرینی، ۱۸-۱
- پاکزاد، ناهید (۱۳۸۷). شناسایی نقوش جوراب‌ها و دستکش‌های سستی مازندران، دو فصلنامه دانشگاه هنر، ۲، ۷۰-۵۷
- پرهام، سیروس (۱۳۷۰)، دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- رابینو، ه، ل (۱۳۶۵)، مازندران، استرآباد، ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، تهران، علمی و فرهنگی.
- رستمی، مصطفی (۱۳۸۶) دست‌بافته‌های سوادکوه، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
- سفرنامه ابن حوقل (۱۳۶۶): ایران در صوره الارض، مترجم جعفر شعار، تهران، امیر کبیر
- شایان، عباس (۱۳۳۶)، مازندران، تهران، چاپخانه موسوی
- شفیعی، سیده نجیبه (۱۳۹۲). مطالعه و بررسی نقش‌مایه‌های گلیمچه‌های متکازین، فصلنامه علمی پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، سال پنجم، ۱۱، ۴۲-۳۳
- شایسته فر، مهناز (۱۳۹۱). بررسی نقش‌مایه‌های تزیینی در جوراب‌بافی منطقه آلاشت مازندران، دو فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، ۱۶، ۴۸-۳۵
- صدقاتی‌زاده، ندا (۱۳۹۸). آوای کِرچال (چاپ اول)، ساری، انتشارات مهرنیکان
- عابدی‌نژاد، پیمان (۱۳۹۳). طبقه‌بندی نقوش دست‌بافته‌های بومی شهرستان بهشهر، دو فصلنامه پژوهشی تحلیلی مطالعات هنر بومی، ۱۷، ۵۴-۳۹
- فریه، ر. دیلیو (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، نشر و پژوهش فرزانه روز
- یقلعه بندی، حسن (۱۳۴۷)، تاریخ و جغرافیای شهرستان بهشهر، [بیجا].
- هال، جیمز (۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، مترجم رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.
- نصری‌اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۱)، فرهنگ واژگان طبری، تهران، انتشارات احیاء کتاب.
- یاور، حسین، شناخت گلیم و گلیم مانده‌های آن، تهران، آذرو سیمای دانش