magiran.com

مردم‌شناسی هنر گلیم‌های روستایی: تحلیل شکل و سبک طرح‌ها (روستای مولان، آذربایجان)

اصغر ایزدی جیران*

(تاریخ دریافت ۸۸/۲/۶، تاریخ تأیید ۸۸/۵/۵)

چکیده

مقالهٔ حاضر به مطالعهٔ اشکال و طرح‌های بافته‌شده بر روی گلیم‌های دستباف در یک فرهنگ سنتی از دیدگاه مردم‌شناسی هنر می‌پردازد. برای این مطالعه، طرح‌های گلیم‌های یکی از روستاهای ایران، روستای مولان، از منطقهٔ آذربایجان انتخاب شده و مورد تحلیل شکلی و سبکی قرار گرفته است. هنرهای مردمی از دوران کهن برای ساکنان منطقهٔ شمال غرب ایران، آذربایجان، تقدس داشته تا جایی که برخی از هنرمندان در مقام دانایان، بزرگان و راهنمایان قوم و قبیله بوده‌اند. این آثار هنری گسترهٔ مادی و معنوی بسیاری را از فرهنگ آذربایجان در خود جای داده و لذا بررسی آن‌ها زوایای عمیقی را از فرهنگ منطقه آشکار خواهد ساخت. از این نظر مردم‌شناسی هنر از مهم‌ترین رشته‌هایی است که قادر به کشف لایه‌های مختلف فرهنگ‌هایی است که به‌شدت به امر هنری وابسته‌اند و بسیاری از بیان‌های فرهنگی را در کنش هنری پدیدار می‌کنند. روش تحلیل شکل‌ها و طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه شامل دو روش رایج در مردم‌شناسی هنر است که با دیدگاه شمایل‌نگارانه ترکیب شده‌اند: اول، تحلیل ویژگی‌های شکلی آثار هنری و دوم، تحلیل سبکی بین‌فرهنگی آثار. در تحلیل شکلی و سبکی و بازنمایی معنایی در آثار هنری به‌طور عام و اشکال و طرح‌های مورد بررسی به‌طور خاص،

* دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول ۰۹۱۰۴۱۲۲۹۴۵).
a_izadi_j@yahoo.com

مجلهٔ انسان‌شناسی، دورهٔ دوم، سال یکم، شمارهٔ پیاپی ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۸۸، ص. ۹-۳۹

magiran.com

رویکرد فرانتس بوآس به‌ویژه در اثر مشهور **هنر ابتدایی** لحاظ و سنجیده شده است. برای بازنمایی شکلیِ معنا، به دیگر آثار هنری منطقهٔ آذربایجان هم‌چون هنرهای صخره‌ای، روایت‌های مردمی و اساطیر جهت رمزگشایی اشکال و طرح‌ها رجوع کرده‌ایم. تحلیل سبکی بین‌فرهنگی به بررسی تطبیقی سبک طرح‌های سفالینه‌های سومری و سبک طرح‌های گلیم‌های آذربایجان اختصاص یافته است.

واژه‌های کلیدی: مردم‌شناسی هنر، آذربایجان، تحلیل شکلی و سبکی، گلیم‌های روستایی، روستای مولان، اشکال انتزاعی، طرح‌های هندسی.

مقدمه

به‌لحاظ تاریخی، رابطهٔ میان هنر و مردم‌شناسی چندان رضایت‌بخش نبوده است. این امر به سه علت عمده رخ داده است: اول، دشواری‌های تعریف هنر؛ دوم، مسئلهٔ کاربرد بین‌فرهنگی هنر؛ و سوم، غفلت هرچه بیشتر مردم‌شناسان از فرهنگ مادی و لذا آثار هنری. هنرهای ابتدایی و بومی قدمت دیرینه دارند؛ بیش از ۷۰،۰۰۰ سال پیش برخی از اولین هنرمندان جهان در آفریقای شمالی زندگی می‌کردند (Kottak, 2004:616). درواقع، هیچ فرهنگی شناخته‌شده نیست که در آن **بیان زیبایی‌شناختی**[1] (Beaks & Harry, 1971:501) یا برخی از ویژگی‌های **شکل هنر**[2] (Bunzel, 1928:535) وجود نداشته باشد.

رویکرد مردم‌شناختی به هنر با رویکردهای دیگر متفاوت است؛ اولاً، به این دلیل که مردم‌شناس هنر، آثار هنری را در زمینهٔ فرهنگ آن قرار می‌دهد و ثانیاً، معیارهای هنری در هر یک از فرهنگ‌های بومی ممکن است متفاوت باشد و یا حداقل در هر یک از جوامع مورد مطالعه مشخصه‌هایی جنبهٔ برجسته‌ای به خود گیرند. همین امر خود تعریفی جامع و مانع از آثار هنری و فعالیت هنری را برای مردم‌شناس دشوار می‌سازد. کلیفورد گیرتس، بنیانگذار انسان‌شناسی تفسیری، در مقالهٔ مشهور «هنر به‌مثابه یک نظام فرهنگی»، هنر را «تولید آگاهانه یا ترتیبات رنگ‌ها، اشکال، حرکات، صداها یا دیگر عناصر به شیوه‌ای که حس زیبایی را تحت تأثیر قرار دهد» می‌داند (Geertz, 1976:1497). هوواراد مورفی که در دهه‌های اخیر آثار بسیار مهمی در حوزهٔ مردم‌شناسی هنر به نگارش درآورده است، تعریف زیر را از آثار هنری برای مردم‌شناسی مفید می‌داند: «آثاری که خصوصیات معنایی و یا زیباشناختی دارند که برای اهداف نمایانی و بازنمایی به کار می‌روند» (Morphy, 1994:655, 2009). بنابراین آثار هنری برای یک مردم‌شناس

1. esthetic expression
2. form of art

magiran.com

در درجهٔ اول آثاری هستند که دارای ظرفیت معنایی یا زیباشناختی بوده و در درجهٔ دوم برای بازنمود امور عینی (اشیاء) و ذهنی (اندیشه‌ها یا ایده‌های محوری) به کار روند: کارکرد بازنمایی هنرهای بومی.

هدف از تحلیل مردم‌شناختی آثار هنری، «فهم آنها و شرح وجوه صوری‌شان در ارتباط با فرهنگ‌های سازنده یا به‌کارگیرندهٔ آنهاست» (Morphy, 1994:63). از این‌رو هنر می‌تواند «وسیلهٔ ارتباط» (مکالمه‌ها و نمادهای شکلی) و نیز «بیان‌کنندهٔ سنت فرهنگی» (Beaks & Harry, 1971:510-525) باشد، یا به دلیل قرارگیری در مکان‌های ویژه‌ای که آنها را در موقعیت یک شیء هنری قرار می‌دهند، کارکرد هنری یابد (Kottak, 2004:613) و یا در درون «روابط اجتماعی تولید و پذیرش آثار» (جِل، ۱۳۸۵: ۸۰) تعریف شود. به خاطر محتوای اثربخش و اندیشه‌ای هنرها، مردم‌شناسان اغلب به آثار هنری به مثابه فرهنگ بیانی[1] توجه می‌کنند. فعالیت‌های هنری از آنجایی فرهنگی‌اند که شامل «الگوهای مشترک و آموخته‌شده رفتارها، باورها و احساسات ویژه‌ای» (Ember & Ember, 2004,466) می‌شوند. مواد استفاده‌شده برای تولید آثار هنری، شیوه‌ای که از طریق آن مواد استفاده می‌شوند، و اشیاء طبیعی که هنرمند آنها را برای بازنمایی انتخاب می‌کند، همگی از جامعه‌ای به جامعهٔ دیگر تفاوت دارند و بیشتر ارتباط جامعه با محیط‌اش را آشکار می‌سازند.

آثار هنری در نزد انسان‌شناسان با عناوینی چون هنر بدوی[2]، هنر غریبه[3]، هنر باستانی[4]، هنر قبیله‌ای[5]، هنر بومی[6]، هنر مردمی[7]، هنر قومی[8]، هنر سنتی[9]، و هنر غیرغربی[10] تعبیر شده است (Inverarity, 1955:375; Silver, 1979:268). مردم‌شناسی هنر به دلیل ماهیت بین‌رشته‌ای بودن با مطالعات دین، مطالعات مناسک، نشانه‌شناسی، اسطوره‌شناسی تطبیقی و... نیز مرزهای مشترکی داشته و از آنها در فهم هنرها استفاده کرده است. دربرگرفتن حوزه‌های مختلف زندگی انسانی در بررسی هنر از سوی مردم‌شناسی هنر، به این سبب است که نهایتاً هنر را به‌مثابه فرهنگ در نظر می‌گیرد و به تفسیر آن می‌پردازد. در پژوهش حاضر ما به بررسی یکی از هنرهای سنتی یعنی گلیم‌بافی خواهیم پرداخت. تمرکز پژوهش نه بر خود فعالیت هنری در فرایند تولید گلیم‌ها، بلکه تحلیل شکلی و سبکی طرح‌های گلیم‌های روستایی خواهد بود.

---

1. expressive culture
2. primitive art
3. exptic art
4. ancient art
5. tribal art
6. aboriginal art/indigenous art/native art
7. folk art
8. ethnic art/ethnoart
9. traditional art
10. Non-Western art

magiran.com

اگرچه مردم‌شناسی هنر یکی از شاخه‌های انسان‌شناسی فرهنگی در دوران زایش آکادمیک انسان‌شناسی در مقام حوزه‌ای خاص از پژوهش مردم‌نگارانه تلقی نمی‌شد، اما می‌توان حضور موضوعات هنر را در میان آثار بزرگان انسان‌شناسی ملاحظه کرد: مطالعهٔ تطبیقی هنرهای مناسکی اقوام سراسر جهان در اثر مشهور *شاخهٔ زرین* جیمز فریزر (۱۸۹۰-۱۹۳۵)؛ هنر نوشتار تصویری در کار ادوراد تایلور (۱۹۶۴)؛ هنرهای مناسکی قبایل کواکیوتل و بررسی سبک هنرهای تزئینی (و نقاشی) بومیان امریکای جنوبی در آثار فرانتس بوآس (۱۹۲۷؛ ۱۹۳۸؛ ۱۹۵۵)؛ مطالعه تطبیقی هنرهای تزئینی (و نقاشی) اقوام امریکایی و آسیایی در کار کلود لوی-استراوس (۱۹۶۷)؛ زمینه‌ها و چارچوب‌های اجتماعی هنر ابتدایی در آثار ریموند فیرث (۱۹۷۱). احیای علایق هنری در انسان‌شناسان و توجه جدی به آثار و کنش هنری در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ در آثار سه تن از انسان‌شناسان هنر پدیدار شد: نانسی مان، آنتونی فورگ و دنیل بی‌بیوک.

روش‌شناسی و جامعه مورد مطالعه

به‌طور عمده، سه روش تحلیل هنر در مردم‌شناسی هنر غالب بوده‌است. روش اول تحلیل، مبتنی بر ایجاد توالی‌های گونه‌شناختی و پیوند دادن آن با فرضیه‌های تکاملی یا اشاعه‌گرا است. روش دوم تحلیل، بر ویژگی‌های صوری و شکلی هنر متمرکز است. در این روش هدف توضیح شکل در ارتباط با تأثیر زیباشناختی آن و نشان دادن مبانی شکلی بیان هنرمندانه است (Layton 1991; Silver 1979). نمونهٔ بارز این رویکرد آثار فرانتس بوآس است (Boas, 1938, 1955, 2006). سومین روش تحلیل، انواع سبکی مربوط به حوزه‌های فرهنگی، قبایل و نحله‌هاست و کاربرد تحلیل بین‌فرهنگی دارد. انواع سبکی در امریکا به حوزهٔ فرهنگی و اشاعه‌گرایی در مردم‌شناسی و در بریتانیا با مطالعات متأثر از تاریخ هنر پیوند عمیقی دارد (Morphy 1994; Kottak 2004).

گردآوری داده‌های پژوهش از طریق عکس‌برداری از طرح‌های گلیم‌ها و آثار باستان‌شناختی منطقهٔ مورد مطالعه بوده‌است. در بخش مطالعات تطبیقی از اسناد کتابخانه‌ای که در طرح‌های سفالینه‌های سومری بوده، استفاده شده است. در تحقیق حاضر از دو شیوهٔ تحلیل مردم‌شناسی هنر استفاده شده است. در بخش اول، یعنی بررسی طرح‌های گلیم‌های روستایی، از تحلیل شکلی و بررسی ویژگی‌های صوری آنها بهره گرفته شده‌است؛ که در نتیجه سبک اصلی طرح‌های گلیم‌ها به دست می‌آید. در بخش دوم، یعنی مطالعهٔ بین‌فرهنگی آثار هنری منطقه مورد مطالعه و آثار هنری فرهنگ سومری، روش تحلیل انواع سبکی به کار گرفته شده که در آن به مطالعهٔ

magiran.com

تطبیقی سبک طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه و سبک اشکال سفالینه‌های سومری پرداخته‌ایم. دیدگاه غالب در هر دو شیوهٔ تحلیل دیدگاه شمایل‌نگار بوده است.

گلیم‌های مورد مطالعه در روستای مولان (ماولان در گویش محلی)، یکی از روستاهای شهرستان کلیبر واقع در استان آذربایجان‌شرقی، بافته‌شده و به کار می‌رود. شهرستان کلیبر در ناحیهٔ شمال‌شرقی استان آذربایجان شرقی واقع شده، از سمت جنوب با شهرستان اهر، از شمال با جمهوری آذربایجان، از سمت غرب با شهرستان‌های جلفا و ورزقان و از سمت شرق با شهرستان پارس‌آباد از استان اردبیل هم‌جوار می‌باشد. بر اساس سرشماری عمومی نفوس و مسکن سال ۱۳۸۵، جمعیت دهستان مولان برابر با ۵۷۸۵ نفر و ۱۲۴۲ خانوار بوده‌است. اما روستای مولان دارای جمعیتی برابر ۱۰۵۴ نفر و ۲۷۳ خانوار می‌باشد (مرکز آمار ایران ۱۳۸۵). گلیم‌های مورد مطالعه از دو خانوار از طایفه زامانلی (عباس فرضی مولان و زمان فرضی مولان) که در منتهاالیه روستای مولان زندگی می‌کنند، انتخاب شده و مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

دو دلیل عمده باعث انتخاب روستای مولان از میان دیگر روستاها شده است: اول، نقوش شبیه به سبک اصلی طرح گلیم‌ها در منطقه مولان واقع شده و تنها ۳کیلومتر از آن فاصله دارد که به شیخ (Šix) معروف است؛ این نقوش در تحلیل معانی فرهنگی اشکال و طرح‌های گلیم‌ها به کار آمده‌اند. دوم، بنا به گفتهٔ برخی از مطلعین، در زمان‌های گذشته روستای مولان مرکزی بوده است که در آن گلیم‌های بافته‌شده در کل منطقه در آنجا مبادله شده، و در نتیجه به گلیم‌های آن روستا نیز جایگاه ویژه‌ای بخشیده است. خصوصاً از نظر مطالعهٔ حاضر، طراحان نقشه‌ها و مبادله‌کنندگان گلیم‌ها به‌نوعی می‌توانستند در مورد طرح و سبک گلیم‌ها به مذاکره و مباحثه پرداخته و در تحولات آتی نقشه‌ها سهیم باشند. البته اکنون بافتن گلیم رواج چندانی ندارد، بلکه تنها می‌توان به‌طور عمده آثار بافته‌شده دهه‌های اخیر را یافت. گلیم‌ها عموماً به شکل مستطیل با حاشیه و متن و در اندازه‌های معیار ۱×۳ متر (۴ تخته برای یک اتاق) و ۱/۵×۴ متر (۲ تخته برای یک اتاق) بافته می‌شوند.

تحلیل شکل و سبک آثار هنری در مردم‌شناسی هنر

در مردم‌شناسی هنر آثار هنری از سه دیدگاه اصلی تحلیل شده‌اند: «**شمایل‌نگاری**[1]، **زیباشناختی**[2] و **کارکردی**[3]» (Morphy, 1994:655). از دیدگاه شمایل‌نگاری، آثار هنری ابزارهایی در نظر گرفته می‌شوند که معنا را رمزگذاری می‌کنند، یا چیزی را بازنمایی می‌کنند و یا معنای

1. iconographic
2. aesthetic
3. functional

magiran.com

خاصی به وجود می‌آورند. از دیدگاه زیباشناختی، آثار هنری در ارتباط با اثر زیباشناختی یا خصوصیات بیانی‌شان تحلیل می‌شوند. و از دیدگاه کارکردی، جدا از لحظهٔ کارکرد هنر به عنوان یک کالا، سه ملاحظه در بحث غالب است: کاربردهای آثار هنری در مناسک و دین، در ساختن ارزش و در لذت‌بخش ساختن چیزی.

به دلیل این‌که پژوهش حاضر از دیدگاه شمایل‌نگاری بهره گرفته و از روش تحلیل شکلی و سبکی استفاده کرده است، در ابتدا به نظریات فرانتس بوآس می‌پردازیم. بوآس، مردم‌شناس پیشرو در مطالعهٔ هنر در امریکا، علاقه‌مند به مسائل شکل در تحلیل‌هایش از هنر غیراروپایی بود. او مطالعات شکل را در هنر به داشتن «ظرفیتی برای آشکار ساختن الگوها و روابط تاریخی میان گروه‌ها» (Morphy & Perkins,, 2006:5) می‌دانست. بوآس در بخشی از کتاب خود ***نژاد، زبان و فرهنگ*** (۱۹۵۵)، که به **هنر تزئینی**[1] بومیان امریکای شمالی اختصاص دارد، معتقد است که پژوهش‌های گسترده دربارهٔ **هنر تزئینی ابتدایی**[2] به‌روشنی نشان می‌دهند که «همواره هر جایی که طرح‌های تزئینی توسط انسان ابتدایی به کار رفته‌اند به‌طور محض اهداف زیباشناختی نداشته‌اند، بلکه این طرح‌ها مفاهیم مشخصی را به ذهن او متبادر می‌کنند»؛ این طرح‌ها تنها تزئین نیستند، بلکه «نمادهای ایده‌های معینی هستند» (Boas, 1955:546). بوآس بر آن است که در میان بسیاری از قبایل ابتدایی آثاری با ارزش هنری بسیار کم یافت می‌شوند. این به خاطر زندگی گردشی شکارگری و لزوم به دست آوردن ضروریات کمیاب زندگی است که زمان زیادی برای کار دستی فراتر از گردآوری انواع غذا نمی‌گذارد. با وجود این «چنین محدودیت‌هایی در هنرهای ادبیات، موسیقی و رقص وجود ندارد» (Boas, 1938:589).

پیش از پرداختن به نظرات بوآس در خصوص شکل و سبک هنر ابتدایی در نزد بومیان امریکای شمالی، بایستی به ویژگی‌های اندیشهٔ انسان ابتدایی در نزد او توجه کنیم. چراکه آثار هنری در سایه فهمی مشخص از اندیشهٔ خالقان آثار معنا یافته و تفسیر می‌شوند. بوآس در کتاب ***ذهن انسان ابتدایی*** (۱۹۲۲) ویژگی‌های زیر را برای اندیشه و فرهنگ انسان ابتدایی ذکر می‌کند: ۱. در اندیشهٔ ابتدایی مفاهیمی که برای ما شبیه به هم و مرتبط‌اند، مجزا شده و ترتیب می‌یابند (Boas, 1922:198)؛ ۲. درحالی‌که ادراکات حس‌های انسان ابتدایی در سطح عالی‌ای قرار دارند، قدرت تفسیر منطقی‌اش از ادراکات به نظر ناقص می‌رسد (Ibid:202)؛ ۳. شمار زیادی از عناصر سنتی در استدلال انسان ابتدایی وارد می‌شوند؛ ۴. ویژگی زندگی ابتدایی روی‌دادن ارتباطات نزدیک میان فعالیت‌های ذهنی‌ای است که برای ما کاملاً مجزا می‌نماید. در زندگی ابتدایی دین و علم؛ موسیقی، شعر و رقص؛ اسطوره و تاریخ؛ رسم و اخلاق سخت درهم تنیده‌اند (Ibid:209).

1. decorative art
2. primitive decorative art

magiran.com

با چنین درکی از ذهن انسان ابتدایی، بوآس در اصلی‌ترین اثر خود دربارهٔ هنر با عنوان هنر *ابتدایی* (۱۹۲۷) به بررسی سبک هنر تزئینی بومیان ساحل شمال اقیانوس آرام امریکای شمالی می‌پردازد. بوآس دو سبک هنری را از یکدیگر متمایز می‌کند: سبک مردان در هنر کنده‌کاری چوب و نقاشی و مشتقات آنها؛ و سبک زنان که بیان خود را در بافندگی، زنبیل‌بافی، و قلابدوزی می‌یابد. دو سبک به‌طور بنیانی از هم متمایز هستند. اولی نمادین و دومی صوری است. هنر نمادین[1] درجه‌ای مشخص از واقع‌گرایی داشته و پر از معناست. هنر صوری[2]، در بهترین حالت، اسامی الگویی داشته و به‌طور ویژه‌ای معنایی را مشخص نمی‌کند (Boas, 2006:39). نتایج حاصل از بررسی هنرهایی چون مجسمه‌سازی، نقاشی، بافندگی و... توسط بوآس را می‌توان در چهار نکته اساسی زیر یافت:

اول، اصول شکل تزئینی هندسی حتی در هنر نمادین بسیار توسعه‌یافته نیز ممکن است قابل تشخیص باشد (Ibid:54). تزئین نمادین توسط اصول صوری شدیدی هدایت می‌شود. لذا تصاویر حیوانات در تناسب با الگوهای تزئینی مشخصی قرار می‌گیرند. بوآس از مطالعهٔ شکل نتیجه می‌گیرد که «عناصر هندسی محض ویژه‌ای وجود دارند که در بازنمود نمادین به کار رفته‌اند».

دوم، ایدهٔ بنیانی واقع در اندیشه‌ها، احساسات و فعالیت‌های این قبایل، ارزش رتبه است که عنوانی را برای استفاده از مزایا، که اغلب بیان‌شان را در فعالیت‌های هنری یا در کاربرد اشکال هنر می‌یابند، در اختیار افراد قرار می‌دهند (Ibid).

سوم، بوآس معتقد است که **اندیشهٔ اعلانی**[3] در کل زندگی بومیان حضور دارد؛ بدین معنا که موردی همچون موقعیت اجتماعی بایستی با ابزارهای بیانی مختلف هنر بیان شود که تنها به هنرهای تزئینی محدود نشده و به بیان‌های ادبی، موسیقایی و نمایشی نیز گسترش می‌یابد. (Ibid).

چهارم، بوآس سؤالی مطرح می‌کند که آیا موقعیت اجتماعی و استفاده از اشکال حیوانی خاص ــ یعنی بعد توتمی زندگی اجتماعی ــ محرک اصلی توسعهٔ هنر بوده‌اند یا محرک‌های هنر زندگی توتمی را توسعه داده و غنی کرده است؟ بوآس در پاسخ به مشاهدات خود اشاره کرده و بیان می‌دارد که توسعهٔ نمادین ویژهٔ هنر بدون حضور ایده‌های توتمی روی نمی‌داد (Ibid).

پنجم، وفور **شکل توتمی**[4] توسط ارزش داده‌شده به **شکل هنر**[5] برانگیخته شده است. بوآس بر آن است که ممکن است در میان تمامی قبایل مشاهده کنیم که اشکال هنر بسیار تخصصی بر

---

1. symbolic art
2. symbolic art
۳. heraldic idea؛ بوآس اصطلاح اندیشهٔ اعلانی را برای اشاره به حضور دائم و نشانه‌های گروهی، طایفه‌ای و قومی در انواع هنرهای دیداری و اجرایی به کار می‌برد.
4. totemic form
5. art form

magiran.com

مبنای زمینهٔ عمومی بازنمود توتمی ساخته می‌شوند (Ibid:55).

نهایتاً بوآس در بخش دیگری از کتاب **زبان، نژاد و فرهنگ** با عنوان «طرح‌های تزئینی جاسوزنی آلاسکا: مطالعه‌ای در تاریخ طرح‌های قراردادی، بر اساس آثار موزه ملی ایالات متحد»، به نظریهٔ پوتنام[1] اشاره می‌کند که «**طرح‌های قراردادی**[2] از تلاش‌های **بازنمودهای واقع‌گرایانه**[3] نشأت می‌گیرند، که به‌تدریج چنان سیر قهقرایی می‌پیمایند که نهایتاً طرح کاملاً قراردادی باقی می‌ماند که در آن منشأ واقع‌گرا به‌ندرت می‌تواند شناخته شود» (Boas, 1966:564).

دیگر محققان و اندیشمندان مردم‌شناسی هنر که دربارهٔ شکل و سبک هنری به پژوهش پرداخته و نقش آنها را در تحلیل‌هایشان برجسته کرده‌اند، عمدتاً شامل گاس، اُهانلون، مان، ژاناتیس، روزمن و رابل می‌شوند. از این میان، میشل اُهانلون به عنوان محقق هنر گینه نو، به بررسی طرح‌ها و سبک‌های ابزارهای پوششی که کاربرد مناسکی دارند پرداخته و معتقد است که این طرح‌ها بر اساس ایده‌های گروهی و جمعی طراحی شده‌اند (O'Hanlon, 1995:469). بنابراین به نظر اُهانلون تحلیل شکل می‌تواند ابعاد عاطفی و بیانی انواع ابزارهای پوششی مناسکی را آشکار سازد و منشأ برخی از طرح‌ها را نیز ردیابی کند. روزمن و رابل با دیدگاهی ساختارگرا به بررسی معنای آثار هنری کواکیوتل پرداخته‌اند؛ ویژگی‌های سبکی و بازنمایی شکلی در این آثار هنری بیانگر نظام‌های طبقه‌بندی ذهنی از امور مقدس جامعه هستند که کارکرد شناسایی انواع اجدادی کواکیوتل را دارند (Rosman & Rubel, 1990:5).

با این توصیفات، برای مردم‌شناسی هنر تحلیل شکل بایستی موضوعی محوری باشد. هنر می‌تواند به‌طور مؤثری دخالت و تجربهٔ اشکال بیانی و معنادار در زمینهٔ کنش اجتماعی انسان دانسته شود. شکل اشیاء آن چیزی است که ظرفیت تأثیرگذاری آنها را ایجاد کرده و تا حدودی معناداری و تأثیر آنها را در زمینه توضیح می‌دهد. اشکال منبع‌اند، اشکال تاریخ دارند، اشکال ممکن است گروه‌ها یا مناطقی، دوره‌ها، هویت‌های دینی، کاست‌ها و طبقات را بشناسانند. تحلیل شکلی[4] چندین کاربرد برای مردم‌شناس هنر دارد (Morphy & Perkins, 2006:323-4): ۱. می‌تواند با استفاده از مطالعات تطبیقی برای ردیابی روابط در طول زمان، برای شناسایی خط سیرهای فرهنگی، برای پژوهش فرایندهای انتقال، برای نشان دادن مرزهای موجودیت‌های اجتماعی به کار رود؛ ۲. ابزارهای فهم این‌که آثار چگونه ساخته می‌شوند، چگونه به کار می‌آیند و چگونه انتقال یافته و در طول زمان تغییر می‌یابند فراهم می‌آورد؛ ۳. یکی از شیوه‌هایی است

1. F.W. Putnam
2. conventional designs
3. realistic representation
4. formal analysis

magiran.com

که مردم‌شناس می‌تواند بداند که اشیاء چه نوعی از آثار هنری هستند؛ ۴. می‌تواند مبنایی برای فهم شیوه‌هایی که در آنها معنا ممکن است در هنر رمزگذاری شود فراهم آورد؛ و ۵. اغلب در فرهنگ‌های باستان‌شناختی و مجموعه‌های مردم‌نگارانه اولیه، تحلیل شکل ابزارهای اصلی دسترسی به نظام‌های فکری و اعمال آنهایی را به دست می‌دهد که هنر را در زمینه تولید کرده‌اند.

اثر هنری «برای انتقال معنای شکلی بایستی گرایش سبکی داشته باشد» (Bunzel, 1938:566). سبک اصطلاحی باکاربرد وسیع در مطالعات هنر و فرهنگ مادی در سراسر رشته‌هاست. سبک اغلب به عنوان «شیوهٔ تلخیص مشابهت‌های شکلی برجسته میان آثاری تلقی می‌شود که بخشی از مجموعه یکسانی را شکل می‌دهند». سبک به «روابط منسجم در شکل مجموعه‌های آثاری که‌آنها را از دیگر آثار متمایز می‌کند» برمی‌گردد. سبک می‌تواند به‌طور بین‌فرهنگی یا در طول زمان و نیز برای مجموعه‌های همزمان آثار موجود در یک جامعه هم به‌کار رود. سبک می‌تواند اسلوب باشد ولی می‌تواند تفاوت‌های معنای آثار را نیز بازتاب کند (مثلاً به عنوان شاخص‌های طبقه یا منزلت) یا محصول شیوه‌های متفاوت رمزگذاری معنا باشد (Morphy & Perkins).

معنا با سبک ارتباط می‌یابد. مطالعهٔ معنا به تحلیلی از این‌که **چگونه** چیزی معنا می‌دهد و چه چیزی معنا می‌دهد، نیاز دارد ــ مطالعهٔ معنا به تحلیل نظام‌های بازنمایی و رمزگذاری، مطالعهٔ تأثیر، جنبه‌های هدفمند اثر، آنچه اثر انجام می‌دهد و آنچه فکر می‌شود باشد، نیاز دارد. در مطالعهٔ هنر، تحلیل معنا دربردارندهٔ بررسی شکل در زمینه است. چراکه شکل تجربهٔ زمینه‌ای را در خود دارد (Scott-Hoy, 2003:268). آثار هنری متفاوت و سبک‌های متفاوت آثاری که در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی متفاوتی تولید، استفاده، تفسیر و تجربه شده‌اند، به شیوه‌های کاملاً متفاوتی کارکرد می‌یابند.

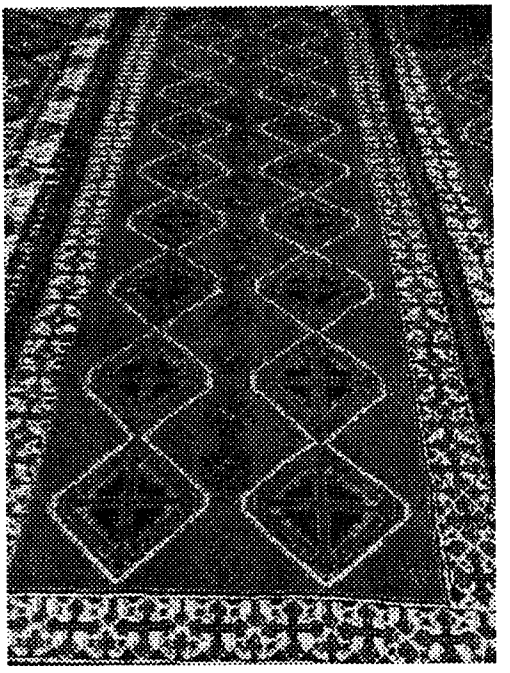
یافته‌ها

یافته‌های پژوهش حاضر در سه بخش ارائه می‌گردند. در بخش اول، ویژگی‌های شکل و سبک طرح‌های گلیم‌های روستای مولان با استفاده از تحلیل شکلی و سبکی در دیدگاهی شمایل‌نگاری بررسی می‌شوند. بخش دوم، به بررسی معانی اشکال بازگرفته‌شده از سبک طرح‌های گلیم‌ها اختصاص دارد. این معانی با استفاده از معانی نمادین طرح‌های انتزاعی سنگ‌نگاره‌های باستان‌شناختی منطقه و نیز زمینهٔ فرهنگی، روایت‌های مردمی در قالب اساطیر، استخراج می‌شوند. در بخش سوم با استفاده از تحلیل سبکی بین‌فرهنگی، سبک طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه با سبک طرح‌های اشکال ظروف سفالی سومری، در دوره‌های مختلف، حوزهٔ فرهنگی ویژه‌ای ترسیم می‌شود.

magiran.com

۱. شکل و سبک طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه

از تصاویر گلیم‌های مختلفی که از میان خانوارهای روستای مولان بـه دست آمـد، پس از مشاهدات و انجام‌دادن مقایسه‌های تطبیقی میان گلیم‌های مختلف، اشکـال و سـبک یکـی از گلیم‌ها (شکل ۱) که دارای ساده‌ترین طرح‌ها نیز بود، به عنوان گلیم مبنا برای طرح‌های دیگـر گلیم‌ها شناخته شد. بدین معنا که، همچنان‌که در ادامه خواهد آمد، طرح‌های اشکال بسیار متنوع تمامی گلیم‌ها از سبک این گلیم نشأت گرفته‌اند. این گلیم به شکل مستطیل، در اندازهٔ ۴ در ۱/۵ متر و دارای یک حاشیه (دورتادور گلیم) و یک متن است. همچنین زمینهٔ رنگ حاشیهٔ روشن و زمینهٔ رنگ متن تیره است. طرح اصلی حاشیه شکلی است انتزاعی شامل دو محور متقاطع با

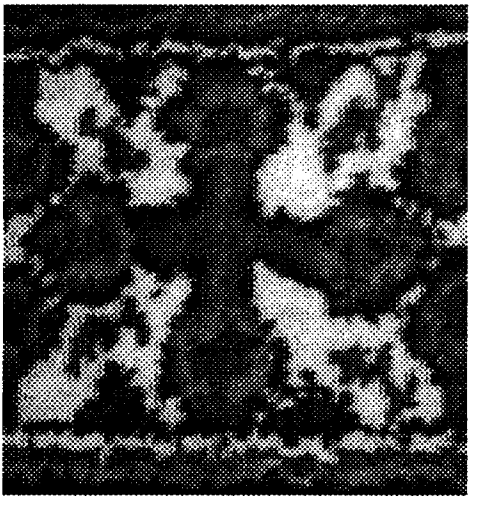


شکل شمارهٔ ۱. گلیم اصلی دارای طرح‌های مبنایی و سبک غالب دیگر گلیم‌ها
عکس از اصغر ایزدی جیران، ۱۳۸۸[1]

۱. تمامی تصاویر گلیم‌ها توسط نگارنده در بهار ۱۳۸۸ عکس‌بـرداری شـده است؛ لذا در ادامـه از ارجـاع مکرر به نام **نگارنده** خودداری می‌شود.

magiran.com

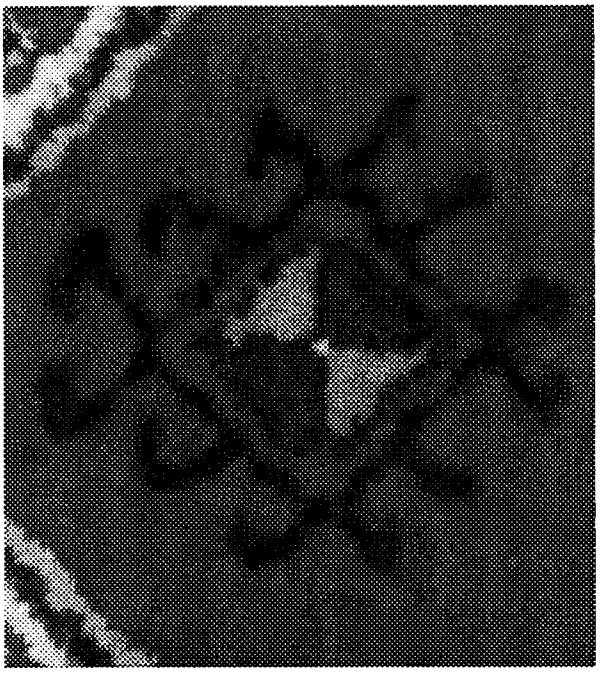
زاویهٔ ۹۰ درجه (شکل ۲). هر دو انتهای هر یک از محورها دارای طرح دایره‌ای است که درون خود با دو رنگ سبز درونی و زرد برونی شکلی دیگر را می‌سازند و عمدتاً برای نشان‌دادن برجستگی نقطهٔ انتهایی محورها به کار می‌روند. عرض گلیم دربردارندهٔ ۷ و طول آن ۲۷ عدد از این شکل است. متن گلیم با طرحی (شکل ۳) به دو نیمهٔ مساوی تقسیم شده است. این طرح شامل یک شکل لوزی در وسط است که از قطرها به چهار قسمت تقسیم‌شده و هر بخش آن مثلثی قائم‌الزاویه را تشکیل داده‌است. در نقطهٔ تقاطع قطرها نقطه‌ای مرکزی نیز مشخص است؛ مثلث‌های مقابل با رنگ‌های روشن و تیره از یکدیگر متمایز گشته‌اند. به نظر می‌رسد که این شکل مبنای طرح‌ها و اشکال دیگر گلیم‌ها و نشان‌دهندهٔ ساختار اصلی سبک غالب باشد. در امتداد اضلاع این شکل لوزی، خطوط لوزی دیگری نیز رسم شده که هر ضلع آن دارای سه زائده است. این طرح به تعداد ۱۶ عدد در خط محوری گلیم ترسیم شده است که آن را به دو نیمهٔ مساوی تقسیم می‌کند. این طرح کار **بازنمود نیمه‌ای**[1] (Levi-Strauss, 1967:245-268) را هم در ساختار کل طرح (در تقسیم آن به دو نیمه) و هم در اجزاء خود (تقسیم شکل لوزی به دو نیمه توسط قطرها) انجام می‌دهد.



شکل شمارهٔ ۲. طرح حاشیه گلیم اصلی با زمینهٔ روشن

1. split representation

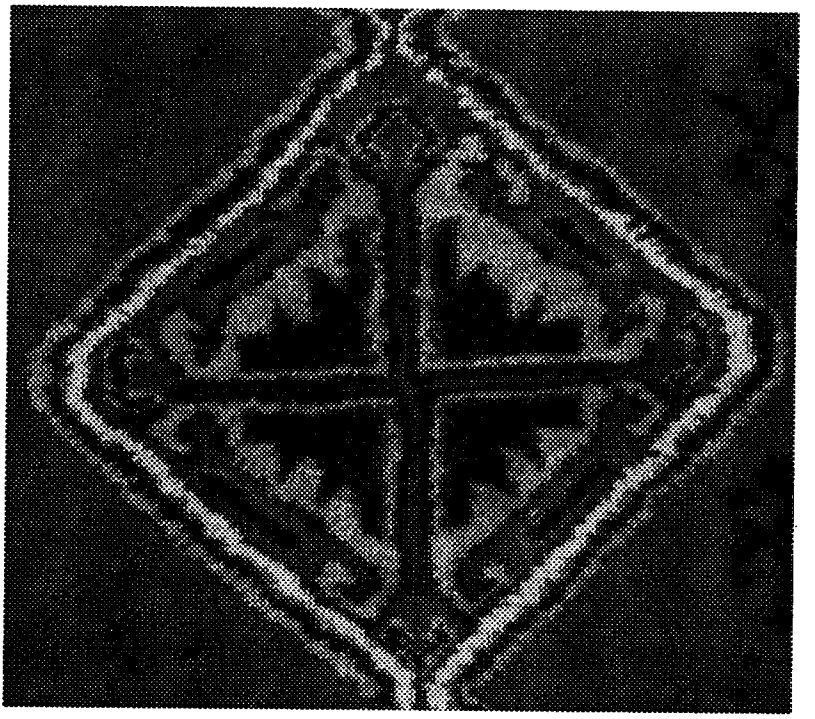
magiran.com



شکل شمارهٔ ۳. طرح میانی گلیم با زمینهٔ تیره

در طرفین این طرح‌ها، طرح‌های بزرگ سلسله‌واری واقع شده‌اند که دو نیمه گلیم را پر کرده‌اند. هر یک از این طرح‌های بزرگ درون خطوط لوزی مانندی محصور شده‌اند (شکل ۴). طرح اصلی داخل لوزی، شامل چهار شکل مثلث‌مانندی است که با قرار گرفتن کنار یکدیگر فضایی می‌سازند که به نظر محورهای متقاطعی (همچون شکل‌های ۲ و ۳) می‌رسند. هر یک از چهار بخش دارای شکلی است مثلث‌مانند (همانند شکل ۳)، با این تفاوت که در دو زاویهٔ بیرونی خود زایده‌ای را که به درون می‌چرخد را به نمایش گذارده‌اند. علاوه بر این، هر یک از این اشکال در درون خود دارای شکل انتزاعی ویژه‌ای هستند که از شکل هندسی مثلثی تبعیت می‌کنند و حتی می‌توان گفت همین شکل انتزاعی است که در لایهٔ بیرونی به شکل هندسی تحول یافته است. در میانه هر یک از زوایای زائده‌دار نیز شکل ویژه‌ای ترسیم گشته است که بعداً در تحلیل سبکی بین‌فرهنگی همان را در طرح‌های فرهنگی دیگر خواهیم دید. این طرح‌های بزرگ در هر نیمه گلیم به تعداد ۹ عدد موجود می‌باشند و می‌توان گفت که طرح تحول‌یافته شکل انتزاعی حاشیهٔ گلیم و طرح میانی آن است.

magiran.com

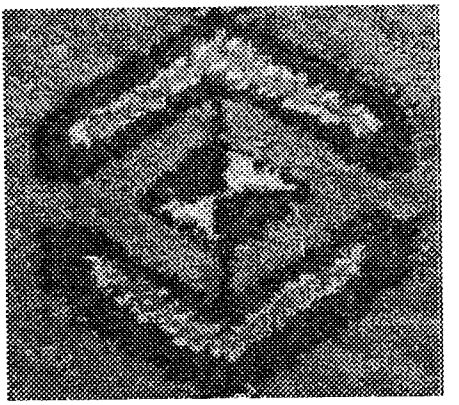


شکل شمارهٔ ۴. طرح بزرگ و اصلی گلیم

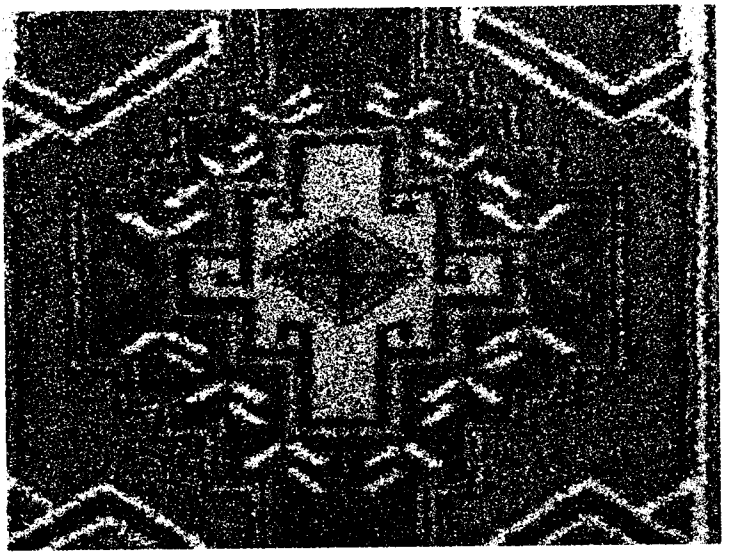
آن‌چنان‌که از توصیف شکلی طرح‌های مختلف گلیم مذکور برمی‌آید، همگی طرح‌ها و نیز اشکال از خطوط شکسته، و نه مدور، تشکیل یافته‌اند. طرح‌ها عموماً دارای اشکال لوزی (همچون شکل ۳) و مثلث‌اند (همانند شکل ۴) و زوائدی را در خطوط طرح بیرونی (شکل ۳) و نیز در اشکال (شکل ۴) را به خود می‌گیرند. همچنین اشکال در حصاری از خطوط بیرونی قرار گرفته‌اند. علاوه بر این‌ها طرح‌ها و اشکال از اصل بازنمود نیمه‌ای که نهایتاً به اصل تقارن می‌انجامد پیروی می‌کنند. این ویژگی‌های اصلی در طرح‌های بسیار متفاوت دیگر گلیم‌ها نیز قابل مشاهده است، بدین معنی که اغلب طرح‌ها دارای اشکالی هستند که ساختار اصلی‌شان توسط دو خط متقاطع عمود بر هم شکل گرفته و عناصر درون این ساخت در ارتباط با این مبنای اصلی سازمان می‌یابند.

ساده‌ترین نوع این ساختار و عناصر شکل هندسی لوزی است که با تنوع بسیار بالا در قسمت‌های مختلف گلیم‌ها حضور دارد و هر بار با رنگ‌ها و نیز تغییرات بسیار جزئی نمایان

magiran.com



شکل شمارهٔ ۵. ساختار و عناصر شکل اصلی در حصار



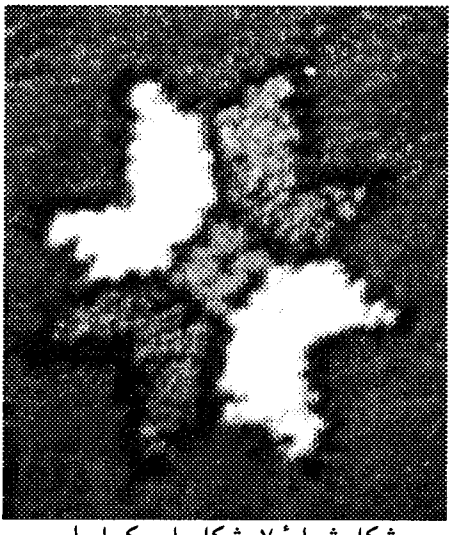
شکل شمارهٔ ۶. ساده‌ترین شکل گلیم‌ها با سبک اصلی این شکل در کانونی‌ترین مکان این گلیم قرار گرفته است[1]

۱. تصویر تنها قسمت میانی گلیم به‌غیر از حاشیه‌ها را نشان می‌دهد.

magiran.com

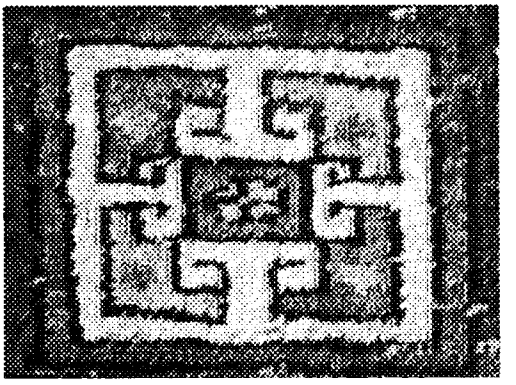
است. این شکل شامل ساختار اصلی نقطه مرکزی و خطوط متقاطع عمود بر هم و عناصر مشتمل بر چهار مثلث است. این طرح دارای نقطه محوری‌ای است که همهٔ اجزای دیگر بر حول آن شکل گرفته‌اند و خود را در نسبت با آن تعریف کرده و سازمان می‌بخشند. این طرح اصلی در جاهای دیگر گلیم درون اشکال انتزاعی دیگری در حصار قرار می‌گیرد (شکل ۵). این طرح بنیانی و ساده با اندکی تحول شکلی چنان جایگاهی در طراحی گلیم می‌یابد که در برخی از گلیم‌ها در کانونی‌ترین نقطه گلیم قرار می‌گیرد (شکل ۶). به‌طور منطقی طرح‌های دیگر گلیم در راستای ویژگی‌های شکلی و سبک این شکل قرار می‌گیرند.

یکی دیگر از نمونه‌های طرح بنیانی و سادهٔ گلیم‌ها، طرحی است که از یک محور کانونی، یک لوزی بسیار کوچک، تشکیل شده که در امتداد هر یک از زوایا خطوطی را به چهار طرف گسترانده که در نتیجه آنها در فضای بین خطوط اشکال دیگری شکل گرفته‌اند (شکل ۷). این طرح در جای‌جای گلیم‌های مختلف با تفاوت در رنگ‌ها دیده می‌شود. در نهایت تحول‌یافته‌ترین شکل سبک اصلی در شکل ۸ دیده می‌شود. در این طرح نقطهٔ محوری به‌طور مستقل خود یک شکلی است با سبک اصلی که درون مربع کانونی قرار گرفته است. این مربع همچون قطبی است که چهار بازویی که اشکالی انتزاعی هستند بدان وصل شده‌اند. به نظر می‌رسد که چهار شکل انتزاعی بر حول شکل هندسی مرکزی می‌گردند. این چهار شکل ویژه اطراف مربع در واقع همانی اشکالی هستند که در محورهای شکل ۴ قرار گرفته بودند، با این تفاوت که در این طرح به جای این‌که دو زاویهٔ زائده‌دار به طرف بیرون باشند به سمت درون چرخیده و محورهای متقاطع فرضی را به شکل دیگری ترسیم کرده‌اند.



شکل شمارهٔ ۷. شکل با سبک اصلی

magiran.com



شکل شمارهٔ ۸. پیچیده‌ترین طرح و اشکال گلیم‌ها در راستای سبک اصلی

چنان‌که از توصیف طرح‌های اصلی گلیم‌های دست‌بافت روستایی مشاهده شد، می‌توان سبک موجود در این هنر مردمی را فهمید. از آن‌جایی‌که سبک مشابهت‌های شکلی برجسته میان آثار و روابط منسجم در شکل مجموعه‌های آثاری است که آنها را از دیگر آثار متمایز می‌کند، ویژگی‌های عمدهٔ سبک موجود در گلیم‌های مورد مطالعه را می‌توان در موارد دوازده‌گانه زیر برشمرد:

۱. خطوط انتزاعی (در اکثر اشکال و طرح‌ها)؛
۲. خطوط شکسته (در تمامی اشکال و طرح‌ها)؛
۳. خطوط متقاطع عمود بر هم در راستای چهار جهت اصلی جغرافیایی (در تمامی اشکال)؛
۴. اشکال هندسی (در مکان‌های مرکزی و نیز پراکنده در کلیت گلیم‌ها)؛
۵. اشکال تزئینی (در اکثر اشکال و طرح‌ها)؛
۶. وجود قطب مرکزی (به مثابه یک نقطه، یا یک شکل هندسی)؛
۷. ترسیم چهار شکل هندسی در فضای فیمابین خطوط متقاطع؛
۸. در حصار قرار گرفتن اشکال با سبک اصلی (در اکثر طرح‌ها)؛
۹. تقابل شکل‌های مقابل هم در فضای فیمابین خطوط متقاطع با رنگ‌های روشن و تیره؛
۱۰. بازنمود نیمه‌ای و تقارن (در تمامی اشکال و طرح‌ها)؛
۱۱. تحول خطوط و اشکال انتزاعی به خطوط و اشکال هندسی (این ویژگی تحول انتزاعی-هندسی در برخی از موارد به‌طور همزمان در یک شکل قابل مشاهده است و در موارد دیگر با مقایسهٔ اشکال درون یک گلیم فهمیده می‌شود)؛
۱۲. تحول از اشکال و طرح‌های ساده به اشکال و طرح‌های پیچیده در یک گلیم (به عنوان مثال، تحولی از شکل ۲ به شکل ۳ و نهایتاً به شکل ۴).

magiran.com

در مورد ویژگی‌های دوم (شکستگی خطوط) و سوم (خطوط متقاطع) بایستی تأکید کرد که در واقع این تکنیک ویژه گلیم‌های دستی روستایی است که خطوط مستقیم را به جای خطوط منحنی به وجود می‌آورد. از این‌رو نوع گره‌ها در تار و پود گلیم، نوع بافت و فن گلیم‌بافی موجب شده است تا خطوط مستقیم و به تبعیت از آن خطوط متقاطع زاویه‌داری (خطوط شکسته) ایجاد شود. همچنان‌که هندسی‌بودن نقوش گلیم‌ها نیز می‌تواند به دلیل نوع بافت آن باشد (جزمی و دیگران، ۱۳۶:۱۳۶۳؛ دادور و مؤمنیان، ۵۴:۱۳۸۵؛ اعظم‌زاده، ۲۳:۱۳۸۵).

۲. شکل، سبک و معنا: بازنمایی شکلی اندیشه‌ها

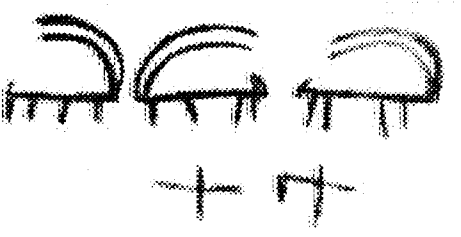
بنا بر این رویکرد که طرح‌های تزئینی در انواع هنرها نمادهای ایده‌های معینی در ذهن‌اند و نیز زمانی طرح‌های قراردادی هنرها تلاش‌هایی واقع‌گرا بوده‌اند (Boas 1955)، به استخراج معنای نمادین اشکال و طرح‌های ترسیم‌شده در گلیم‌ها می‌پردازیم. خالقان طرح‌های گلیم‌ها دست به بازنمود شکلی محتوای اندیشه خود در این هنر سنتی زده‌اند؛ و لذا با استفاده از تحلیلی سبکی به فهم شیوهٔ رمزگذاری معنا، دسترسی به نظام فکری و شناسایی خط سیر فرهنگی و با بهره گرفتن از دیدگاهی شمایل‌نگار بایستی به دنبال رمزگشایی معنایی اشکال و طرح‌ها، وجه بازنمودی آنها و معنای ویژه‌شان باشیم. برای رسیدن به چنین اهدافی نیاز به قراردادن ترسیم‌های هنر مورد مطالعه در زمینهٔ آن داریم (Morphy & Perkins 2006). در بخش ۲ـ۱ این زمینه‌یابی شامل شناسایی یکی از سبک‌های موجود در طرح‌های سنگ‌های باستانی است (مقایسهٔ سبکی درون‌فرهنگی دو نوع هنر یعنی هنر صخره‌ای و هنر گلیم‌بافی)؛ در بخش ۲ـ۲ به دنبال قرار دادن معنای نمادین به‌دست‌آمده از سبک اشکال و طرح‌های گلیم‌ها از یک‌سو و نگاره‌های سنگ‌ها از سوی دیگر در محتوای اندیشه‌های روایی در قالب اساطیر فرهنگ مورد مطالعه خواهیم بود.

۲ـ۱. سبک برخی از نگاره‌ها در یافته‌های باستان‌شناختی منطقه مورد مطالعه

در یافته‌های باستان‌شناختی منطقهٔ **دایی‌ممیغ** در شهرستان ورزقان (جنوب غربی شهرستان کلیبر)، بر روی تخته‌سنگ‌ها نقوش منقوری وجود دارد که نشان‌دهندهٔ ساختار اصلی اشکال و درواقع سبک موجود در طرح‌های گلیم‌هاست (شکل ۹). بر روی این تخته‌سنگ نماد انتزاعی دو خط متقاطعی دیده می شود که در قسمت تحتانی نقوش حیوانی (بزکوهی) قرار دارند. خطوط این نماد راست و بدون هیچ شکستگی و زائده‌ای ترسیم شده است، اما در سمت راست نماد دیگری هم مشاهده می‌شود که به همان شکل بوده، اما یکی از خطوط آن زائده (خط سمت چپ)، یا شکستی را دارد. به همین ترتیب در سنگ‌های حکاکی‌شده محل **شیخ** در منطقهٔ **مولان**

magiran.com

دو نماد دقیقاً به شیوهٔ نمادهای مذکور دیده می‌شوند؛ بدین معنا که یکی از نمادها دارای خطوط متقاطع سالم و دیگری تنها در یکی از خطوط دارای شکستگی است (خط سمت راست). در صخره‌نگاره‌های منطقه سؤنگؤن[1] این نماد انتزاعی در بالای سر انسانی ترسیم شده، اما زائده یا شکستگی تبدیل به دو مورد (در خطوط سمت چپ و پایین) شده‌است (شکل ۱۰الف). در نهایت در نگارهٔ دیگری در همین مجموعه، این شکل انتزاعی در امتداد هر چهار خط خود به سمت مخالف شکسته شده‌است، یعنی هر یک از چهار خط شکل به طرف راست شکسته‌اند (شکل ۱۰پ). بنابراین شکستگی‌های چهارگانه شکل نهایی را به نمایش گذارده‌اند. طرح خطوط متقاطعی که هر یک در سمت مخالف شکسته شده‌اند، به نماد صلیب شکسته معروف است و در مجموع تعداد آنها در سنگ‌نگاره‌های پناهگاه اصلی سؤنگؤن به سه عدد می‌رسد (رفیع‌فر، ۱۳۸۴: ۶۴؛ ۱۳۸۱ب: ۵۸).



شکل شمارهٔ ۹. نقوش سبک اصلی منقور بر روی تخته‌سنگ دایی ممیغ، سؤنگؤن
(رفیع‌فر، ۶۹:۱۳۸۴)

شکل شمارهٔ ۱۰الف. شکستگی دو خط از طرح اصلی
(Rafifar, 2007:208)

1. Süngün

magiran.com

شکل شمارهٔ ۱۰ب. شکستگی کامل خطوط

(Rafifar, 2007:208)

شکل شمارهٔ ۱۲پ. نماد بر روی شاخ بز کوهی

(Rafifar, 2007:208)

سبک اشکال و طرح‌های انتزاعی و هندسی گلیم‌های مورد مطالعه همان سبک نمادهای انتزاعی سنگ‌نگاره‌ها ست. با توجه به مقایسهٔ سبکی این دو هنر، می‌توان گفت که شکل‌گیری کامل و متناسب این سبک در گلیم‌فی به وقوع پیوسته است. بدین معنا که شکستگی در چهار خط اصلی نقوش نگاره‌ها، به‌تدریج از یک خط شروع شده به دو خط (شکل ۱۰الف) و سه خط (شکل ۱۰ب) ادامه یافته و در نهایت به شکستگی تمامی خطوط انجامیده است (شکل ۱۰پ). این شکستگی در اشکال و طرح‌های سبکی گلیم‌ها، به گونه‌ای دیگر رخ می‌دهد؛ شکستگی هر یک از خطوط چهارگانه به جای شکستگی ۹۰ درجه به ۴۵ درجه تبدیل شده و به رأس خط همجوار خود می‌پیوندد. چنین تغییر جزئی‌ای تحول شگرفی در اصول هنری به دنبال دارد: تبدیل اشکال انتزاعی به اشکال هندسی. با اتصال شکستگی مورب هر یک از خطوط چهارگانه

magiran.com

به یکدیگر در فیمابین هر دو خط، شکل مثلث به وجود می‌آید و با اتصال تمامی شکستگی‌های خطوط شکل لوزی پدید می‌آید. بنابراین اشکال اصلی موجود در گلیم‌ها و سبک حاصل از آنها مرحلهٔ پیشرفته و تحول‌یافته‌ای از نقوش موجود در صخره‌ها و سنگ‌های باستان‌شناختی است.

در نمادشناسی فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف، نماد شکل انتزاعی خطوط متقاطع عمود بر هم (صلیب) و حالت شکسته خطوط آن (صلیب شکسته یا سواستیکا[1]) در سنگ‌نگاره‌ها و سبک اصلی گلیم‌ها (متشکل از یک نقطه کانونی و امتداد آن در چهار جهت) «نماد خورشید» است (Mees 2008). بر این مبنا و در راستای معنای خورشیدی، از سواستیکا به‌مثابه «نماد حیات» (Heller, 2004:329)، «نماد نجات» (فکوهی ۱۳۷۸) یاد شده و «معانی عرفانی» (Quinn 1994:56) نیز بدان منتسب است. از نظر آندره لوراـگوران، باستان‌شناس و انسان‌شناس فرانسوی، «هنر ابتدایی با انتزاع و حتی طرح‌های غیرتجسمی آغاز می‌شود»، این اشکال انتزاعی و طرح‌های غیرتجسمی «کوشش‌های انسان ابتدایی برای تفسیر و تجسم دستی محتوایی گفتار است که قبلاً در ذهن او شکل گرفته است» (باستید، ۹۸:۱۳۷۴). لوراـگوران معتقد است که نقوش هنر دورهٔ پارینه‌سنگی جدید **اسطوره‌نگاشت**[2] هستند؛ درواقع هنرهای دورهٔ پالئولیتیک مجموعه‌ای از نمادها را معرفی می‌کنند که در پی طرح **نمودارـاسطوره**[3] می‌باشند (رفیع‌فر، ۱۳۸۱الف: ۷۰؛ باستید، ۹۷:۱۳۷۴).

۲ـ۲. معنای شکل و سبک طرح‌ها در ارتباط با محتوای اندیشه‌های روایی فرهنگ مورد مطالعه

بنابراین پیوند معنایی میان اشکال انتزاعی و طرح‌های گلیم‌ها و سنگ‌نگاره‌ها با اندیشهٔ اسطوره‌ای تولیدکنندهٔ آنها وجود دارد. اشکال و طرح‌های حاصل از سبک اصلی مورد مطالعه نمادی از خورشید هستند؛ اما شکسته‌شدن خطوط اصلی آنها به معنای آن است که خورشید در شرایط عادی نبوده و سالم نیست. درواقع این سبک اصلی شکسته‌شده نشان‌دهندهٔ خورشیدی است که در اسارت به سر می‌برد (سیدسلامت ۱۳۸۲). منشأ چنین معنایی از این سبک اصلی به روایت‌های مردمی در قالب اساطیر مختلف منطقه خصوصاً دستان‌های دوازده‌گانهٔ اسطورهٔ **دده قورقود** (لوئیس ۱۳۷۹؛ بهزادی ۱۳۸۱؛ Ergin 2003)، و نیز اساطیر **اَصلی‌ـکَرَم** (قمری ۱۳۵۴الف)، **آشیق‌غریب و صنم** (قمری و کنعانی ۱۳۵۹)، **کوراوغلو** (قمری ۱۳۵۴ب) برمی‌گردد، و نیز به خدایان اساطیری که همگی فرزندان اوغوز هستند و اولین آنها **گؤن‌خان** که به معنای خورشید است (فضل‌اله، ۶۲:۱۳۸۴). اساطیر به عنوان کهن‌ترین خاستگاه نقوش نمادین

1. Swastica
2. mythograph
3. mythologramme

magiran.com

همواره به صورت روایت نیستند بلکه می‌توانند به‌گونهٔ نقش و نگار گلیم‌ها نیز درآیند (دادور و مؤمنیان، ۱۳۸۵:۵۷و۵۸). این نقوش علاوه بر ویژگی‌های تزئینی، دارای ارزش‌های مفهومی و نمادین قراردادی‌ای هستند که بیانگر باورهایی به قدمت قوم آفرینندهٔ آن می‌باشند (صدری، ۱۳۸۴:۴۰). همچنان‌که مورفی نیز در بررسی کیفیت‌های زیبایی‌شناختی نقاشی یلنگوها[1]، در استرالیای جنوبی، به کاربرد مناسکی نقاشی‌ها همراه با آواز می‌پردازد. از نظر وی اثرات زیبایی‌شناختی نقاشی‌ها به‌مثابه تظاهرات قدرت روحی همراه با دیگر عناصر ایفای مناسکی برای ایجاد حس حضور اجدادی به کار می‌روند (Morphy, 1989:21-40).

دستان دوم کتابِ ***دده قورقود*** با عنوان «یغمای خانمان سالور قازان» بدین شرح است: روزی که ***سالورقازان*** به شکار رفته است، جاسوسان **ملک شوکلی**، سرکردهٔ اهریمنی‌یان، به او خبر می‌دهند و او با حمله‌ای چادرهای قبه‌زرین را به همراه **بورلاخاتون**، مادر پیر **قازان** و **اوروز**، پسرش، به یغما می‌برد. اوروز پس از فرار، برای آزادی **سلجان‌خاتون** به صحنهٔ مبارزه با اهریمنی‌یان برمی‌گردد. سرکردهٔ اهریمنیان شرطی تعیین می‌کند: **اوروز** بایستی با گاو وحشی سیاه، مبارزه کند. **اوروز**، پس از شکست گاو سیاه، **سلجان‌خاتون** را از اسارت رها می‌کند. بدین ترتیب **اوروز**، رب‌النوع گاو، شجاع‌ترین مبارز قوم اساطیری **اوغوز**، آفتاب را از اسارت آزاد می‌کند (لوئیس ۱۳۷۹:۴۷-۶۵؛ سیدسلامت، ۱۳۸۶:۷۵-۹۲؛ آنار، ۱۳۸۱:۲۴۵-۲۴۷؛ بهزادی، ۱۳۸۱:۵۱-۷۲؛ Ergin, 2003:23-36).

در دستان ششم همین اسطوره، دختر اهریمن در جایگاه نماد خورشیدی قرار می‌گیرد: «قصر دختر هم‌کنار میدان بود، همه دختران گرد سر او سرخ پوشیده بودند و او خود زردپوش بود و از بالا می‌نگریست» (لوئیس، ۱۳۷۹:۱۴۳)؛ و **قان‌تورالی** برای ازدواج با او، باید با سه حیوان وحشی مبارزه کند (آنار، ۱۳۸۵: ۲۵۷) تا سلطان زیبایان را که زرد پوشیده است به دست آورد: «**اؤچ جاناواری اؤلدؤرسم، گؤزللرین سلطانی ساری البسه‌لی سلجان خاتونو آلسام**» (Ergin, 2003:86). از نشانه‌های دیگر خورشید بودن دختر گرمای شدید اوست: «تنت همچون آتش داغی است» (لوئیس، ۱۳۷۹:۱۵۸). **قان‌تورالی** به خاطر جامعهٔ خود ایثار می‌کند؛ در این مبارزه ممکن است که با شاخ گاو یا با پنجهٔ شیر کشته شود: «**یا بوغانین بوینوزوندا ایله‌شییم، یا اصلانین پنجه‌سینده دیدیله‌ییم**» (Ergin, 2003:85). این روایت‌ها نشان می‌دهند که خورشید قوم **اوغوز** در اسارت دشمن است و نجبای **اوغوز** بایستی جان خود را به صحنهٔ مبارزه برده و برای نجات آن ایثار کنند؛ بایستی با دشمن (اهریمن) جنگیده، خورشید را نجات داده و بر جای اصلی خویش نصب نمایند تا طلوع کرده و سرزمین **اوغوز**، روشنایی خویش را بازیابد. رهایی خورشیدِ اسیر

1. Yolngu

magiran.com

(**اسیر اولونموش گؤنش**) چنان اهمیتی دارد که چندین دستان به این امر اختصاص داده شده است: دستان‌های دوم، سوم و ششم. مفهوم اسارت چنان مهم است که «مضمون آن در دستان‌ها به حدود ۲۶ محل می‌رسد» (Gayibov, 2008:132).

با چنین بنیان اندیشه‌ای در اساطیر محلی، نماد سبکی بازنمودکنندهٔ زن یا دختری است که به دست اهریمن به اسارت رفته است و وظیفهٔ قهرمان اصلی دستان‌ها یا اساطیر دیگر آن است که طی مبارزه‌ای سخت آن را نجات دهند. همچنان‌که سبک خطوط متقاطع شکسته در گلیم‌ها جنبهٔ محوری دارد، رویداد به اسارت رفتن خورشید و نجات آن نیز در اساطیر مختلف جنبه‌ای کانونی دارد. همتایی وفور شکل خطوط متقاطع شکسته در هنری تجسمی با وفور رویداد اسارت خورشید در اساطیر نشان‌دهندهٔ همسویی انواع هنرها با اندیشه‌هاست و بازنمود «عمیق‌ترین مشغله‌های یک جامعه در اساطیر» (Ember & Ember, 2004:467) و هنرهای مردمی است. در گلیم‌های متعدد سبک خطوط متقاطع شکسته سازمان‌دهندهٔ عموم طرح‌ها و اشکال است؛ به همین ترتیب در اساطیر، رویداد اسارت، رویدادی است که اغلب شخصیت‌ها، کنش‌های آنها و موقعیت‌ها نسبت بدان شکل می‌گیرند.

اَشکال حاصل از سبک گلیم‌ها نه‌تنها در یک گلیم فراوانی بسیار بالایی نسبت به دیگر اشکال دارند (همچون در گلیم اصلی)، بلکه در گلیم‌های دیگر نیز به نحوی ترسیم می‌شوند؛ در قیاس، رویداد اسارت نه‌تنها در یک اسطوره (یعنی اسطورهٔ دده قورقود) به‌کرات روی می‌دهد (Gayibov 2008)، بلکه در اساطیر دیگر نیز، همچون اساطیر **اَصلی-کَرَم**، **آشیق‌غریب** و **صنم** و **کوراوغلی** به شکل دیگری بازنمود می‌شود. درواقع هر یک از هنرهای ترسیمی (گلیم‌بافی) و کلامی (اساطیر) وضعیت و اهمیت ایدهٔ کانونی در ذهن بومیان منطقه را به سبک یکسانی با ابزار هنری متفاوتی به نمایش می‌گذارند. بایستی تأکید کرد که توجه به عنصر و خدای خورشید در باورهای اسطوره‌ای و روایت‌های مردمی منطقه در آئین‌های مختلفی همچون میتراییسم نیز قابل ملاحظه و در ارتباط است. مجموعه اساطیر مهمی که در میان اساطیر جهان با عنوان «قهرمان خورشیدی» از آن یاد می‌شود، خصوصاً برای شبانان کوچنده و چادرنشین آشناست؛ قهرمان، همچون میترا، نجات‌دهنده و نوکنندهٔ جهان است و بنیانگذار دوران سازماندهی نوین جهان (الیاده، ۱۳۸۵:۱۵۳؛ Cumont, 1903:11).

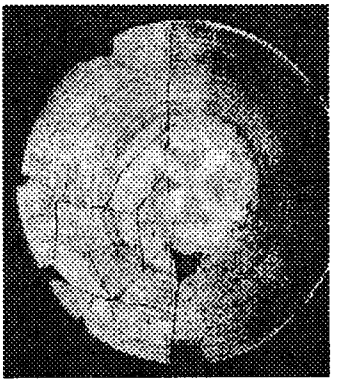
۳. تحلیل تطبیقی سبک طرح گلیم‌ها با طرح سفالینه‌های سومر

مقایسهٔ تطبیقی سبک طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه و سبک برخی از طرح‌های سفالینه‌ها و ابزار تزئینی سومری، نشان‌دهندهٔ شباهت‌های سبکی و بیانی قابل توجهی است. این تشابه

magiran.com

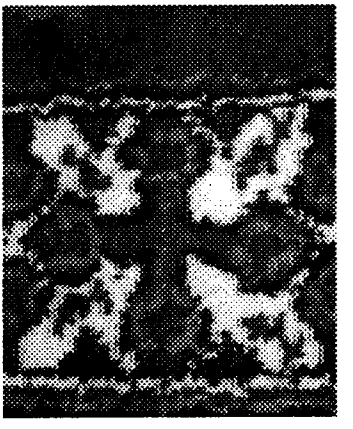
سبکی را حداقل می‌توان در سه نوع از طرح‌ها مشاهده کرد.

شکل ۱۱ بشقاب سفالی‌ای را نشان می‌دهد که متعلق به دورهٔ عبید (۴۵۰۰-۳۵۰۰ پ.م) از تمدن سومری است (فرنو، ۹۹:۱۳۸۴) و در منطقهٔ یاریم‌تپه (در ترکی به معنای نیم‌تپه) یافت شده است. سبک طرح داخلی این بشقاب، تکرار سبک موجود در طرح‌های گلیم‌هاست. طرحی که متشکل از چهار جهت بوده و در انتها برجستگی می‌یابد. با وجود تشابه سبکی، یکی از اشکال گلیم‌ها شباهتی بیشتر بدان دارد. شکل ۱۲ یکی از طرح‌های حاشیهٔ گلیم اصلی مورد مطالعه است که مشتمل بر خطوط متقاطعی است که در انتهای هر یک از خطوط برجستگی نمایانی را وجود دارد.



شکل شمارهٔ ۱۱. بشقاب از یاریم‌تپه III به سبک عبید

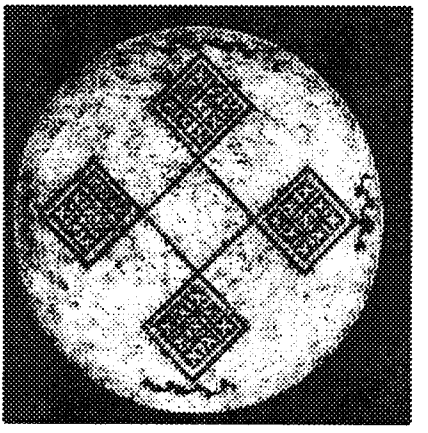
(فرنو، ۱۳۸۴: ۱۵۲)



شکل شمارهٔ ۱۲. طرح واقع در حاشیهٔ گلیم اصلی

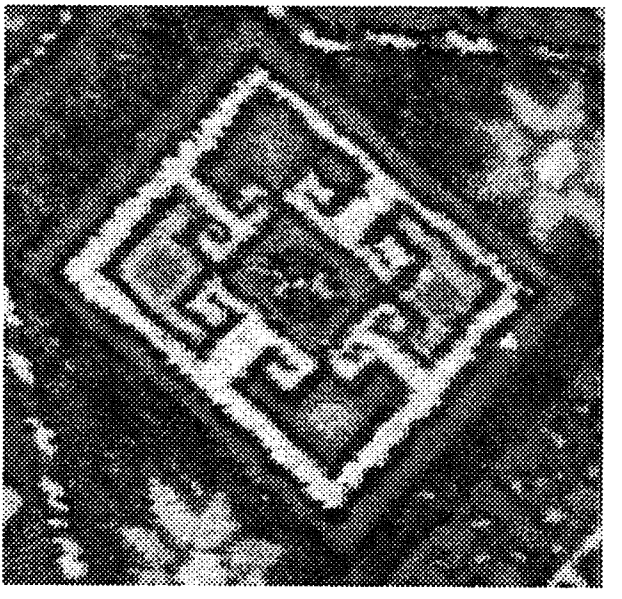
magiran.com

شکل ۱۳ طرح ظرف دورهٔ سامره از فرهنگ سومری را نشان می‌دهد. آثار باستانی این دوره به حدود ۵۰۰۰-۵۵۰۰ سال پیش از میلاد می‌رسد (همان). طرح داخلی ظرف از یک مرکز (قطب) و چهار بازو به همان شکل با اشکال هندسی ولی با طرح‌های پیچیده‌تری در داخل‌شان



شکل شمارهٔ ۱۳. کاسهٔ ماقبل تاریخ سامره

(فرنو، ۱۱۳:۱۳۸۴)

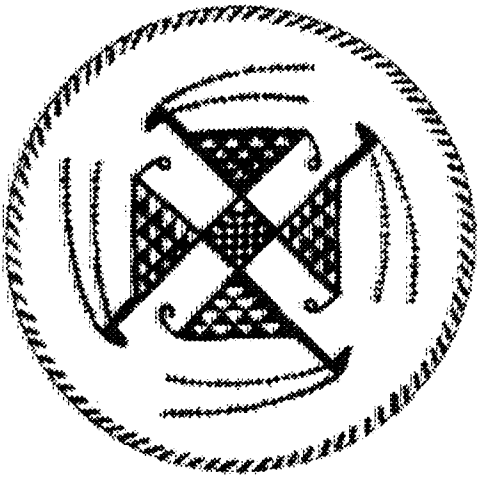


شکل شمارهٔ ۱۴. پیچیده‌ترین طرح در یکی از گلیم‌ها

magiran.com

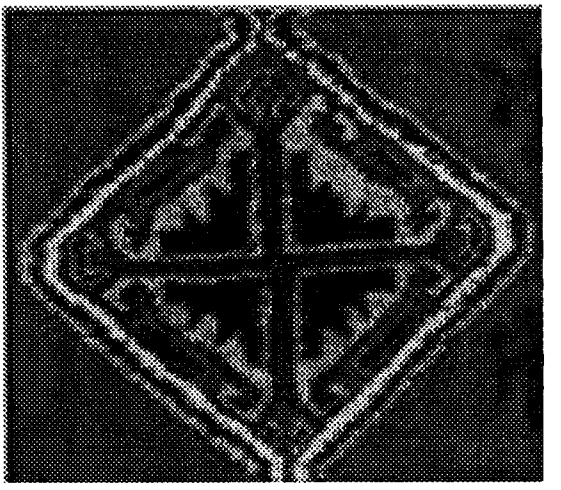
تشکیل شده‌است. شکل ۱۴ طرحی را از یکی از گلیم‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد؛ این طرح نیز از یک مرکز با شکل مربع و چهار بازو با شکل انتزاعی تشکیل یافته، با این تفاوت که در نقطهٔ مرکزی آن شکل سبک اصلی گلیم‌ها باز تکرار می‌شود و نمایانگر محوریت هر چه بیشتری است.

شکل ۱۵ طرح ظرف دیگری از دورهٔ سامره را نشان می‌دهد. طرح داخلی ظرف از یک مرکز (قطب) ثابت و چهار بازوی گردان بر محور آن تشکیل شده‌است (فکوهی ۱۳۷۸). در تصویر، چهار بز اطراف برکه‌ای به سمت چپ و خلاف عقربه‌های ساعت می‌چرخند. «از طریق ترسیم خطوط و به‌کارگیری وسیع آن، اجسام و اجزای پیکر بزها به شکل مثلث‌هایی برای شاخ‌ها، دم‌ها و پاها درآمده و در آنها چیزی جز عناصر ترکیبی چهارگانه صلیب باقی نمانده است» (فرنو، ۱۱۴:۱۳۸۴ـ۱۱۶)؛ این طرح در نمادهای باستانی به نام سواستیکا شناخته می‌شود. شکل ۱۶ طرح بزرگ گلیم اصلی را نشان می‌دهد. این طرح برخلاف عمده طرح‌های گلیم‌ها نقطهٔ قطب مرکزی ندارد، ولی دیگر ویژگی‌های سبک اصلی را داراست. شکل اولیهٔ مثلثی هر یک از بزهای ظرف سامره در این طرح به‌وضوح حفظ شده، دم‌ها و سرها تنها به شکل زائده‌ای قابل مقایسه است. شکل انتزاعی داخل مثلث‌ها در طرح گلیم به اشکال هندسی مثلث بسیار ریزی با رنگ‌های سیاه و سفید در ظرف تبدیل شده است. در پشت هر یک از اشکال مثلث‌مانند طرح گلیم، شکل بسیار کوچکی نیز دیده می‌شود؛ این شکل بسیار کوچک در دیگر طرح‌های ظروف سامره (شکل ۱۳) در همان نقطه با تغییراتی مشاهده می‌شود، اما در قیاس با ظرف مورد بحث، می‌توان آنها را در جایگاه شاخ‌های بزها قرار داد.



شکل شمارهٔ ۱۵. کاسهٔ ماقبل تاریخ سامره (سواستیکا) (فرنو، ۱۱۳:۱۳۸۴)

magiran.com



شکل شمارهٔ ۱۶. طرح بزرگ گلیم اصلی

مشابهت‌های سبک طرح‌های سفالینه‌های دوره‌های مختلف فرهنگ و تمدن سومری با سبک طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه با مشخصاتی چون وجود یک قطب مرکزی، چهار بازوی گردان، بازنمود نیمه‌ای و ... نشان‌دهندهٔ ارتباط فرهنگی میان این دو جامعه است. آنچه از مقایسهٔ طرح‌ها و جزئیات آنها فراتر از سبک یکسان به دست می‌آید، آن است که طرح‌های موجود در سفالینه‌های سومری، تصاویر کاملاً پیشرفته و پیچیده‌تری از طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه‌اند. طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه به شکل بسیار ساده و ابتدایی حاصل از خطوط عمودی و افقی متقاطع و خطوط ممتد است که حاصل آنها در اشکال هندسی‌ای چون لوزی، مثلث و مربع نمایان است؛ این اشکال، در مرحلهٔ اول اشکالی انتزاعی و در مرحلهٔ بعد هندسی می‌باشند. اما طرح‌های ظروف سومری به شکل بسیار پیچیده‌تر با کارکرد تزئینی (فرنو، ۱۳۸۴:۱۱۱-۱۱۲) در انواعی از اشکال هندسی ترسیم شده و به سوی تحول به اشکال حیوانی (همچون در شکل ۱۷) پیش رفته‌اند.

نتیجه‌گیری

تفسیر آثار هنری به معنای جست‌وجو برای فهم آنها با کشف برخی از بنیان‌های اثر هنری که برای محقق مهم است، صورت می‌گیرد (Stecker, 2003:29). در سنجش بررسی مردم‌شناختی طرح‌های گلیم‌ها با کاری که بوآس در مورد هنرهای بومیان، همچون بافندگی و مجسمه‌سازی، انجام داد می‌توان گفت که: اول، هنر طراحی تصاویر گلیم‌ها، هم هنری صوری و هم هنری

magiran.com

نمادین است، لذا سبک مردانه و زنانه را همزمان در خود داراست؛ دوم، در طرح‌های گلیم‌ها، عناصر هندسی محض ویژه‌ای وجود دارند که در بازنمود نمادین به کار رفته‌اند؛ سوم، توسعهٔ نمادین ویژهٔ هنر گلیم‌بافی بدون حضور اندیشه‌های اسطوره‌ای روی نمی‌داده‌است؛ چهارم، وفور شکل اسطوره‌ای توسط ارزش داده‌شده به **شکل** هنر برانگیخته شده‌است؛ پنجم، طرح‌های قراردادی گلیم‌ها از تلاش‌های بازنمودهای واقع‌گرایانه در رویدادها نشأت می‌گیرند؛ ششم، اندیشه اعلانی در کل زندگی مردمان منطقه حضور دارد؛ بدین معنا که ایده‌ای چون اسارت خورشید و رهانیدن آن با ابزارهای بیانی مختلف هنر تنها به هنرهای تزئینی محدود نشده و به بیان‌های ادبی (روایات و اساطیری چون دده‌قورقود، اصلی-کرم، آشیق‌غریب و صنم، کوراوغلو)، موسیقایی (در موسیقی موغامی در **بسته‌نیگار**) (سیدسلامت، ۱۳۸۴: ۸۹)، نمایشی (در رقص مردمی **ساری‌گلین**) و هنر صخره‌ای (در منطقهٔ شیخ و سونگون) نیز گسترش یافته است.

بررسی مردم‌شناختی شکل و سبک طرح‌های گلیم‌های روستای مولان ویژگی‌هایی محوری را برای ترسیم اشکال نمایان می‌کند. این مشابهت‌های شکلی در میان انواع متفاوت گلیم‌ها، سبک غالب و اصلی را نشان می‌دهد: اشکال انتزاعی، اشکال هندسی، اشکال شکسته، اشکال تزئینی، وجود نقطه‌ای کانونی، امتداد نقطهٔ کانونی به چهار جهت اصلی، ترسیم چهار شکل هندسی در فضای فیمابین خطوط اصلی، در حصار قرار گرفتن طرح بنیانی و ساده، تقابل شکل‌های مقابل هم در اجزاء با رنگ‌های روشن و تیره؛ و نهایتاً بازنمود نیمه‌ای، تحول درون‌شکلی خطوط، اشکال و طرح‌های انتزاعی به اشکال هندسی، و تحول درون‌ساختاری اشکال و طرح‌های ساده به پیچیده.

یافتن معانی مستتر در سبک اصلی طرح‌ها به کمک نقوشی با همان سبک در سنگ‌نگاره‌ها و صخره‌نگاره‌های منطقه مورد مطالعه صورت گرفت که در پیوند با اساطیر منطقه، رویداد اسارت خورشید را در قالب اشکال انتزاعی و هندسی گلیم‌ها مجدداً بازنمود می‌کرد. لذا در شکل و طرح گلیم‌ها «بازنمایی منقش آئینی» (صدری، ۱۳۸۴: ۴۰) در قالب مراسم آئینی رهایش خورشید از اسارت پدیدار می‌گردد. نکتهٔ بسیار مهم در گذر از هنر صخره‌ای به هنرهای دست‌باف، تحول اشکال انتزاعی به اشکال هندسی است. با تداوم یافتن شکستگی خطوط چهارگانهٔ اصلی از زاویه‌ای راست به مورب، خطوط انتزاعی سازمان‌دهندهٔ اشکال هندسی می‌شوند. اگر در هنرهای صخره‌ای انواع دیگری از نقوش غیر از نقوش انتزاعی (همچون نقوش انسانی و حیوانی) به تکمیل عناصر روایت اسطوره‌ای می‌آیند، این کار در گلیم‌ها فقط با اشکال انتزاعی و هندسی صورت می‌گیرد و همین امر باعث دشوارتر شدن تحلیل معنایی اشکال هنری گلیم‌ها می‌شود.

magiran.com

درحالی‌که در گلیم‌های مناطقی دیگر از ایران، نقوش حیوانی نیز پدیدار می‌شوند (جزمی و دیگران، ۱۴۳:۱۳۶۳، ۱۴۵و۱۴۷؛ دادور و مؤمنیان، ۵۳:۱۳۸۵) و لذا به فهم معانی و رمزگشایی اشکال و طرح‌ها یاری می‌رسانند.

در نقوش سنگ‌نگاره‌ها سبک اصلی طرح گلیم‌ها (نماد صلیب شکسته) در جایی (قسمت فوقانی پناهگاه اصلی سونگون) در بالای سر انسانی است که یک دست خود را به نشانهٔ مبارزه به طرف بالا برده است و ژست مبارزه در کلیت بدن وی مشاهده می‌شود (شکل ۱۲الف)، در جایی دیگر (در سمت راست پناهگاه اصلی)، همین انسان در مقابل شکل دیگری است که صلیب شکسته را در دست به نشانهٔ اسارت آن دارد و انسان برای مبارزه با آن نیروی اهریمنی آمده است (شکل ۱۲پ). هر بخشی از این سنگ‌نگاره‌ها، لحظه‌ای از رویداد اسارت و رهایی خورشید را بر اساس اساطیر منطقه نشان می‌دهند.

به همین ترتیب، در طرح‌های گلیم‌ها، خورشید پیش از اسارت دیده می‌شود که در آن نقطه‌ای کانونی با هشت گلبرگ به نشانهٔ پره‌های نورانی خورشید و حیات او است. سپس در طرح‌هایی دیگر نقطهٔ کانونی بسیار کوچک شده و در چهار طرف آن خطوط مستقیمی ترسیم می‌شوند، خطوط ترسیمی هر یک با خطی مورب شکسته شده و به دیگری اتصال می‌یابند (شکل ۵) که نشان از از بین رفتن نورانیت و درخشندگی خورشید است. این طرح اصلی در جاهایی دیگر از گلیم‌ها درون دو بازو دیده می‌شود که آن را احاطه کرده‌اند (شکل ۶) و در جاهایی دیگر به‌طور کامل درون خطوطی به شکل لوزی با زائده‌هایی (شکل ۳) در حصار است که بازنمودکنندهٔ اسارت خورشید است. چنین معانی نهفته‌ای در شکل و طرح گلیم‌ها نشان می‌دهد که «نوع نقش‌هایی که در گلیم‌ها بافته شده، ارتباطی مستقیم با وسعت ذهن و دید بافنده و اشیاء مورد علاقهٔ او دارد» (جزمی و دیگران، ۱۳۶:۱۳۶۳).

مطالعهٔ تطبیقی سبک گلیم‌های روستایی مورد مطالعه با سبک طرح‌های سفالینه‌های سومری نشان از مشابهات ترسیمی دقیقی دارد. ساختار اصلی هر دو سبک (قطب کانونی و چهار بازوی گردان) یکی بوده و تفاوت در اجزاء ساختار است. اجزاء ساختار طرح‌های گلیم‌ها بسیار ساده و با حداقل رویکرد تزئینی، عمدتاً با خطوط و اشکال انتزاعی و هندسی و اجزاء ساختار طرح‌های سفالینه‌های سومری بسیار پیچیده و با حداکثر اصول تزئینی، عمدتاً با اشکال هندسی و حیوانی نمایان می‌شوند. این شباهت‌های بین سبکی تعریف‌کنندهٔ حوزهٔ فرهنگی‌ای است که در اندیشه‌های بنیانی بازنمودیافته در هنرها از یکدیگر متأثر بوده‌اند.

magiran.com

منابع

آنار. رضا، ۱۳۸۱. ***دده قورقود***، ترجمه، تدوین و شرح: عزیز محسنی، تبریز: انتشارات تابان

اعظم‌زاده. محمد، ۱۳۸۵. «نگاهی به نشانه‌های تصویری در گلیم و گلیم‌چه‌های مناطق شرق استان مازندران»، در ***گلجام***، فصلنامهٔ علمی-پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، شمارهٔ ۲، صص: ۱۱-۲۴.

الیاده. میرچا، ۱۳۸۵. ***رساله در تاریخ ادیان***، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.

باستید. روژه، ۱۳۷۴. ***هنر و جامعه***، ترجمهٔ غفار حسینی، تهران: انتشارات طوس.

بهزادی. بهزاد) ۱۳۸۱. ***دده‌م قورقوت: شاهکار ادبی و حماسی ترکان اوغوز***، تهران: نشر نخستین.

جزمی. محمد و دیگران، ۱۳۶۳. ***هنرهای بومی در صنایع دستی باختران***، تهران: انتشارات مرکز مردم‌شناسی.

جِل. آلفرد، ۱۳۸۵. «مسئلهٔ نیاز به انسان‌شناسی هنر»، ترجمهٔ فرهاد ساسانی، در ***خیال***، فصلنامهٔ فرهنگستان هنر، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، صص: ۷۰-۸۷.

دادور. ابوالقاسم و حمیدرضا مؤمنیان، ۱۳۸۵. «عوامل مؤثر بر شکل‌گیری و پیدایش نقوش گلیم قشقایی»، در ***گلجام***، فصلنامهٔ علمی-پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، شمارهٔ ۲، صص: ۴۷-۶۳.

رفیع‌فر. جلال‌الدین، ۱۳۸۱الف. «سنگ‌نگاره‌های ارسباران (سونگون)»، در ***نامهٔ انسان‌شناسی***، شمارهٔ ۱، صص: ۴۵-۷۵.

رفیع‌فر. جلال‌الدین، ۱۳۸۱الف. ***پیدایش و تحول هنر***، تهران: برگ زیتون.

رفیع‌فر. جلال‌الدین، ۱۳۸۴. ***سنگ‌نگاره‌های ارسباران***، تهران: سازمان میراث فرهنگی گردشگری.

سیدسلامت. میرعلی، ۱۳۸۲. «ساری‌گلین، گونشین اهریمن الیندن آزاد اولماسی مراسیمی»، در ***دالغا*** (نشریهٔ تخصصی موسیقی)، تهران: شمارهٔ دوم، صص: ۴-۳۳.

ـــــــــ، ۱۳۸۴. ***اَصلی-کَرَم***، تبریز: انتشارات آشینا.

ـــــــــ، ۱۳۸۶. ***مقدمه‌ای بر بررسی کتاب دده‌قورقود***، تبریز: انتشارات آشینا.

صدری. مهرداد، ۱۳۸۴. «مفاهیم نمادین در نقوش قالی سنقر»، در ***گلجام***، فصلنامهٔ علمی-پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، شمارهٔ صفر، صص: ۳۲-۴۱.

فرنو. بهروز، ۱۳۸۴. ***منشأ فرهنگ، تمدن و هنر در بین‌النهرین***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

فضل‌اله. رشیدالدین، ۱۳۸۴. ***اوغوزنامه***، ترجمهٔ ر. م شوکراوُوا، تبریز: انتشاراتی ائلدار.

فکوهی. ناصر، ۱۳۷۸. ***اسطوره‌شناسی سیاسی***، تهران: انتشارات فردوس.

قمری. سیروس و کنعانی، ۱۳۵۹. ***آشیق‌غریب ایله صنم***، تبریز: انتشارات بنیاد کتابخانه فردوسی تبریز.

قمری. سیروس، ۱۳۵۴الف. ***اَصلی ائیله کَرَم***، تبریز: انتشارات بنیاد کتابخانه فردوسی تبریز.

ـــــــــ، ۱۳۵۴ب. ***کوراوغلو***، تبریز: انتشارات بنیاد کتابخانه فردوسی تبریز.

لوئیس. جفری، ۱۳۷۹. ***کتاب دده‌قورقود***، ترجمهٔ فریبا عزبدفتری و محمد حریری اکبری، تهران: نشر قطره.

مرکز آمار ایران، ۱۳۸۵. ***نتایج سرشماری نفوس و مسکن سال ۱۳۸۵***.

magiran.com

Beaks. Ralph & Haijor Harry, 1971, *An Introduction to Anthropology*, US, The Macmillan Company.

Boas. Franz, 1955. *Race, Language and Culture*, New York, The Macmillan Company.

Boas. Franz, 1922. *The Mind of Primitive Man*, New York, The Macmillan Company.

_____, 1927/2006. "Primitive Art". in *The Anthropology of Art*, Edited By Howard Morphy & Morgan Perkins, Oxford, Blackwell Publishing.

_____, 1938. "Literature, Music, and Dance, in *General Anthropology*, Edited by Franz Boas, Boston, D. C. Heath & Company.

Bunzel. Ruth, 1938. "Art", in *General Anthropology*, Edited by Franz Boas, Boston, D.C. Heath & Company.

Cumont. Franz, 1903. *The Mysteries of Mithra*, Translated by Thomas J. McCormack, Chicago, Open Court.

Ember. Carol R & Melvin Ember, 1993. *Anthropology*, New Delhi, Prentice-Hall of ndia Ergin. Muharrem, 2003(1964). *Dede Korkut Kitaberi*, Ankara, Hisar Kültüe Gönüllüeri.

Firth. Raymond, 1971. *Elements of Social Organization*, London: Tavistock Publication.

Frazer. James G., 1966. *The Golden Bough, A Stydy in Magic and Religion*, New York, Macmillan.

Gayibov. Seyran, 2008. *Kitab-t Dede Korkut'taki Tutsaklik 'Durumu Karuşissinda Oğuz'un Rutumu*, Baku, Uluslararas1 Sosyal Ara_t1rmala Dergisin, *The Journal of International Social Research*, Vol. 1/3, pp: 131-152.

Geertz. Clifford, 1976. "Art as a Cultural System", in *MLN Comparative Literature*, The Hohns Hopkins University Press, Vol. 91, No. 6, pp: 1473-1499.

Heller. Steve, 2004. *Design Literacy: Understanding Graphic Design*, New York, New York, Allworth Press.

Inverarity. Robert Bruce, 1955. "Anthropology in Primitive Art", in *Yearbook of Anthropology*, pp: 375-389.

Kottak. Conrad Ph., 2004. *Anthropology: The Explanation of Human Diversity*, US, McGraw Hill, 10th Edition.

Layton. Robert, 1991. *The Anthropology of Art*, Cambridge, Cambridge University Press.

Levi-Strauss. Claude, 1967. *Structural Anthropology*, London, Penguin Press.

Mees. Bernard, *The Science of Swastica*, Budapest, Central European University Press.

Morphy. Howar & Morgan Perkins, 2006. *The Anthropology of Art*, Oxford, Blackwell Publishing.

Morphy. Howard, 1989. "From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power

magiran.com

Among the Yolngu" , in *Man*, Vol. 24, No. 1, pp: 21-40.

Morphy. Howard, 1994. "The Anthropology of Art", in *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Edited by Tim Ingold, London & New York, Routledge.

Morphy. Howard, 2009. "Art as a Mode of Action: Some Problems with Gell's Art and Agency", in *Journal of Material Culture*, Vol. 14, No. 1, pp:5-27.

O'Hanlon. Michael, 1995. "Modernity and the 'Constructing' of Meaning: New Guinea Highland Shield Design in Historical Perspective", in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 1, No. 3, pp:469-493.

Rafifar. jalal, 2007. "Some Indications of Shamanism in Arasbaran Rock Carvings", in *Documenta Praehistorica XXXIV*, Edited by Mihael Budja, Ljubljana, pp: 203-213.

Rosman. Abraham & Paula Rubel, 1990. "Structural Patterning in Kwakiutl Art and Ritual", in *Man*, Vol. 25, No. 4, pp: 620-639.

Scott-Hoy. Karen, 2003. "Form Carries Experience: A Story of the Art and Form on Knowldege", in *Qualitative Inquiry*, Sage Publication, Vol. 9, No. 2, pp: 268-280.

Silver. Harry A., 1979. "Ethnoart" in *Annual Review of Anthropology*, pp: 267-307.

Stecker. Robert, 2003. *Interpretation and Construction: Art, Speech, and the Law*, Oxford, BlackwellPublishing.

Tylor. Edward B., 1964. *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization*, Chicago: The University of Chicago Press.