زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۳: ۲۰۹ـ۲۲۸

فاطمانه هانا اوزادیر: دیدن و چشیدن تصویر در دست‌بافته‌های زنان لومه‌ـ دره

اصغر ایزدی جیران[۱]

چکیده

این مقاله دعوتی است برای پذیرفتن و واردکردن حس‌ها به قلمرو پژوهش‌های مردم‌نگارانهٔ هنر. تلاش کرده‌ام تا بعد زیبایی‌شناختی دست‌بافته‌های زنان اجتماع لومه‌ـ دره، از تیره‌های طایفهٔ ترکمه در شمال غرب ایران را در جهان حسی جامعهٔ تولیدکننده قرار دهم و به سوی درک آن حرکت کنم. کار میدانی‌ام در میان لومه‌ـ دره با تمرکز بر دست‌بافته‌ها صورت گرفت. تجربهٔ مردم‌نگارانه نشان داد که نمی‌توان تصاویر بافته‌شده بر این آثار را براساس یک دیدگاه کلان و تقلیل‌گرای متأثر از منابع مکتوب ادبی و اسطوره‌شناختی ایرانی تحلیل کرد، بلکه باید تلاش کرد تا درکی نزدیک به جامعهٔ تولیدکننده به دست آورد و تصاویر را در داخل این تجربهٔ واقعی از زیست با جامعه قرار داد. طرح‌های ترنجی در ایران در میان بسیاری از جوامع محلی و قومی رایج است، اما پژوهشگران هنر در ایران همهٔ آن‌ها را دارای یک معنا یا یک بعد زیبایی‌شناختی می‌دانند. بررسی حاضر از برخی طرح‌های ترنجی در میان لومه‌ـ دره نشان می‌دهد که محوریت آب در نقش‌مایه‌های بزرگ و مرکزی متن دست‌بافته‌ها از ارزش‌های جمعی و فلسفهٔ بومی از تجربه هنرهای تجسمی سرچشمه می‌گیرد.

کلیدواژگان

انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی، دست‌بافته‌ها، قره‌داغ، لومه‌ـ دره، مردم‌نگاری، مزه تصویر.

۱. استادیار گروه انسان‌شناسی، دانشگاه تهران izadi@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۴/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۲۸

مقدمه

این مقاله سعی دارد وارد جهان حسی بافته‌شده در دست‌بافته‌های لومه‌ـ دره[1]، یکی از اجتماعات طایفهٔ ترکمه[2] در شمال غرب ایران، شود. از نظر نگارنده، دست‌بافته‌ها بیش از هر دلالت معناشناختی تولید حس‌اند. درگیری حواس بساوایی و بینایی صرفاً در مرحلهٔ تولید نباید بررسی شود، بلکه باید این حواس همچون مصرف‌کنندگان این اشیا نیز قلمداد شوند. همین مصرف حسی است که فرایند درک معناشناختی و زیبایی‌شناختی یا هر نوع درک دیگری را پدید می‌آورد. بنابراین، اساساً در هنر (شامل دست‌بافته‌ها) احساس پیش از اندیشه رخ می‌دهد؛ یعنی ابتدا نظام حسی فرد توسط شیء یا فعالیت هنری تحریک می‌شود و سپس ممکن است رمزهای معنایی گشوده شوند.

بنابراین پیش از جست‌وجوی معنای شناختی در دست‌بافته‌ها ، باید در پی چندین معنای حسی بود. هنر اساساً چیزی دربارهٔ جهان حسی افراد به ما می‌گوید: افراد چه احساسی از بودن در این جهان دارند؟ آن‌ها چگونه رخدادهای اجتماعی را حس می‌کنند و این حس چگونه در فرایندهای اجتماعی‌ـ فرهنگی سازماندهی می‌شود؟ رضایت حسی آن‌ها چگونه تأمین می‌شود؟ هنر، از میان ابزارهای دیگر، یکی از واسطه‌هایی است که از طریق آن حس‌های گروه‌های اجتماعی و افراد می‌تواند هم فرم بگیرد، هم بیان شود، و هم دوباره حس شود. بنابراین وظیفهٔ هنر صرفاً بیانگری نیست؛ بلکه پیش از بیان، باید خودِ بیان، فرم یا شکل بگیرد؛ یعنی از یک ساختار پراکنده به یک ساختار نسبتاً جمع‌وجور تبدیل شود. اما همین بیان، خود می‌تواند باعث شود که حس پیشین، از نو و دوباره تجربه شود. ارتباط عمیق میان هنر و حس‌ها موجب شده است در این مقاله به سوی انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی[3] حرکت کنم.

دو مسئلهٔ مهم در این مقاله حائز اهمیت است: ۱. دست‌بافته‌های قومی ایران موضوع بسیار مناسبی برای دسترسی و آگاهی از نظام زیبایی‌شناسی بومی تولیدکنندگان آن‌هاست. این یک دیدگاه انسان‌شناختی[4] است که محققان حوزهٔ هنر و زیبایی‌شناسی را از پذیرش تام و تمام تعاریف و معیارهای جهان‌شمول یا بهتر بگوییم مقوله‌های غربی از امر زیبایی‌شناختی بر حذر می‌دارد و به آن‌ها هشدار می‌دهد که درک حسی، درکی است که در انزوا وجود ندارد و خود را در جهان وسیع‌تر اجتماعی ـ فرهنگی ادغام می‌کند که یکی از عناصر مهم این جهان‌ها، نظام ارزش‌هاست که به طور بومی در مکان و زمانی خاص شکل می‌گیرد. بدین دلیل قاعدتاً نمی‌توان در بررسی قلمرو زیبایی‌شناختی یک جامعه، تجربهٔ جوامع دیگر (مثل جوامع غربی) را محور قرار داد و آن را تحمیل کرد. از همین‌روست که

1. Lümə-Dərə
2. Tərəkəmə
3. anthropology of aesthetics
4. anthropological

انسان‌شناسی به دنبال کشف درک‌های ویژه و بومی از چیزی است که زیبایی‌شناسی نامیده شده است.

۲. پژوهشگران ایرانی حوزهٔ هنر، به‌ویژه هنرهای اصطلاحاً سنتی یا قومی، بسیار تمایل دارند که بتوانند قواعد عامی برای ابعاد مختلف این هنرها از جمله ابعاد فن‌شناختی، زیبایی‌شناختی، معناشناختی، و جامعه‌شناختی برای تمامی اجتماعات محلی و قومی ایران تعریف و تعیین کنند. گرچه شاید تا حدی بتوان برای ویژگی‌های فن‌شناختی (مواد، ابزارها، و شیوهٔ بافت) قواعدی را دست و پا کرد، چنان‌که مطالعات تجربی دانش انسان‌شناسی هنر در میان اجتماعات قومی سراسر جهان نشان می‌دهد که هنر یک پدیدهٔ «به‌شدت اجتماعی‌شده است» [۲۱]؛ یعنی هنر توسط جامعه و برای جامعه به وجود می‌آید و بنابراین هستی‌شناسی آن به‌شدت با جامعه پیوند یافته است؛ به قول لیچ [۲۶] «هنر و جامعه همواره یک کل یک‌پارچه را شکل می‌دهند» [۲۷]. این هستی‌شناسی ادغام هنر- جامعه ضرورت وجود روش‌شناسی متناسب با آن را ایجاب می‌کند؛ روش‌شناسی‌ای که در مراحل گردآوری و تحلیل داده‌ها همواره این ارتباط ویژه را به‌منزلهٔ فرایند اصلی کار پژوهشگر می‌داند. این روش‌شناسی یکی از دستاوردهای اصلی دانش انسان‌شناسی برای کلیهٔ علوم اجتماعی است و آن زمینه‌مند کردن[1] یا بافت گرایی است. به این معنا که هنر در جوامع مختلف در بسترهای مختلفی رخ می‌دهد. این بسترها یا زمینه‌ها حداقل شامل تفاوت‌های محیطی، جغرافیایی، تاریخی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، و روانی می‌شوند. بایستی یک قدم نیز فراتر گذاشت: هنر نه اینکه صرفاً با این زمینه‌ها ارتباط دارد، بلکه با آن‌هاست؛ اساساً بدون آن‌ها نه به وجود می‌آید و نه می‌تواند معنایی را برای سازنده و مخاطب ایجاد کند.

لذا اندکی از ایدهٔ کلیت هنری[2] هاچر [۲۵] فراتر می‌روم. منظور هاچر از کلیت هنری این است که هنر بیش از آنکه شیء باشد یک رخداد است و در این رخداد عناصر بسیار دیگری مثل صداها، حرکات، هیجانات، اشیا، و افراد حضور دارند، ولی رویکرد موزه‌ای غرب صرفاً یک عنصر یعنی شیء را از این کلیت خارج می‌کند و بنابراین فهم ناقصی را از هنرهای بومی ارائه می‌دهد. فراروی من به بهترین وجهی می‌تواند با ایدهٔ پدیدهٔ اجتماعی تام[3] مارسل موس بیان شود: «پدیده‌های اجتماعی از هم گسیخته نیستند؛ هر پدیده‌ای دربرگیرندهٔ تمامی رشته‌هایی است که پارچهٔ اجتماعی از آن تشکیل شده است. در این پدیده‌های اجتماعی تام تمامی نهادها بیان هم‌زمانی می‌یابند: دینی، قانونی، اخلاقی، و اقتصادی. علاوه بر این، پدیده‌ها جنبهٔ زیبایی‌شناختی خودشان را دارند و انواع ریخت‌شناختی را آشکار می‌سازند» [۳۱]. یک شیء هنری هم‌زمان هم محیط است، هم اقتصاد، هم سیاست، هم جامعه، و هم فرد. نمی‌توان شیء هنری را صرفاً به خودش تقلیل داد یا حتی به یکی از این ابعاد.

---

1. contextualizing
2. artistic whole
3. total social fact

این تقلیل‌گرایی در پژوهش هنر در ایران باعث شده است تا به‌منزلهٔ نمونه در حیطهٔ زیبایی‌شناسی یا معناشناسی دست‌بافته‌های مناطق مختلف کشور، تحلیل واحدی صورت گیرد. یکی از طرح‌های رایج در دست‌بافته‌های داری (انواع قالی، گلیم، و جاجیم) طرح لچک‌ـ ترنج است. معنای منتسب به ترنج میانی در متن که اغلب به شکل لوزی است، حوض آب است [۸]؛ حوضی که در وسط باغ بهشت قرار دارد [۴]. همین که به همهٔ این‌گونه از نقوش ترنج به‌عنوان میوه‌ای بهشتی گفته می‌شود [۳]، حاکی از تحمیل دیدگاهی تحلیلی بر تنوع عظیمی از معانی و زیبایی‌شناسی‌های محلی است. انتساب این معانی برای همهٔ طرح‌های لچک‌ـ ترنجی مناطق مختلف ایران [۴] کاملاً قابل چالش است. اولاً، این معنا از چه منابعی (که اغلب کتابخانه‌ای است) استخراج شده است و اعتبار آن‌ها در چه حدی است؟ ثانیاً، به فرض اینکه بتوان مطالبی درخصوص باغ و حوض در منابع مکتوب (به‌ویژه ادبیات منظوم و منثور) دوران کهن و میانهٔ ایران یافت دو پرسش دیگر مطرح می شود: ۱. چگونه یک فرم کلامی یا واژگانی (در منابع مکتوب) با فرم تصویری (در دست‌بافته‌ها) در ارتباط قرار گرفته است؟ ۲. آیا این ارتباط برای همهٔ جوامع قومی یا محلی ایران قابل کاربرد است یا نه؟ مطالعهٔ انسان‌شناختی‌ام درخصوص طرح لچک‌ـ ترنجی در یکی از اجتماعات طایفهٔ ترکمه در شمال غرب ایران به برخی پرسش‌های مذکور پاسخ خواهد داد.

قلمرو انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی

در این بخش می‌کوشم تا مروری بر آثار و ایده‌های نظری انسان‌شناسان زیبایی‌شناسی داشته باشم. بینش‌های نظری و حساسیت‌های مفهومی برای انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی به ترتیب تاریخی از کارهای انسان‌شناسان زیر می‌تواند استخراج شود: مارسل موس [۳۰]، آنتونی فورگ [۲۲]، کارول جاپلینگ، جکس مکت [۲۸؛ ۲۹]، تونی فرادو، جرمی کوت [۱۷؛ ۱۸]، هوارد مورفی [۳۲؛ ۳۳؛ ۳۵]، و آنتونی شلتون [۳۷]. باید گفت که «کار انسان‌شناس پیوند مجدد زیبایی‌شناسی با فرهنگی است که شیء را تولید کرده است» [۳۳]، زیرا «آنچه در درجهٔ اول برای انسان‌شناس اهمیت دارد، زیبایی‌شناسی شیء در زمینهٔ فرهنگ تولیدکننده است» [۳۴]. «اگر انسان‌شناس می‌خواهد هنر آن جامعه را بفهمد... باید تلاش کند تا [هنر] را همان‌گونه ببیند که اعضای آن جامعه می‌بینند» [۱۷].

بایستی گفت که انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی با مقالهٔ مشهور جرمی کوت «شگفتی‌های دید روزمره: انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی و نیلوت‌های گله‌دار» [۱۹] به پختگی بینشی می‌رسد. کوت از میدان مورد مطالعه خود آغاز می‌کند: «نیلوت‌های گله‌دار جنوب سودان اشیا هنری نساخته و سنت‌های هنر دیداری ندارند، اما ساده‌لوحانه است که فکر کنیم آن‌ها زیبایی‌شناسی دیداری ندارند. در چنین مواردی، تحلیل‌گر وادار می‌شود تا به حوزه‌هایی از زندگی توجه کند که در آن‌ها

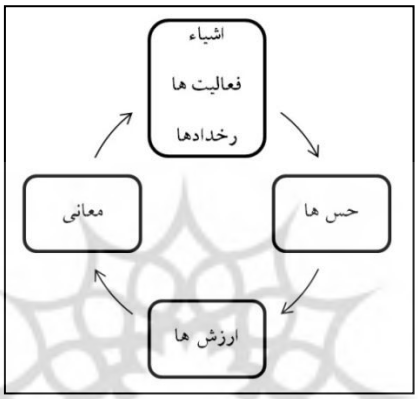
مفاهیم عادی هنر قابل کاربرد نیستند» [۱۹]. کوت برای این حوزه‌ها از واژگان گامبریچ [۲۴] یعنی «شگفتی‌های دید روزمره» کمک می‌گیرد. وی معتقد است که «تحلیل با طیف وسیع، توضیحات رضایت‌بخش‌تری از زیبایی‌شناسی جوامع دیگر پدید خواهد آورد» [۱۹]. کوت ادامه می‌دهد: «گرچه من اعتراض بنیادینی به تعریف وسیع هنر ندارم، رضایت‌بخش‌تر می‌یابم که به جای آن از جنبهٔ زیبایی‌شناختی فعالیت‌ها و محصولات جامعه صحبت کنم.» وی بدین طریق حوزهٔ کاری انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی را به‌شدت گسترش می‌دهد و می‌گوید: «همهٔ فعالیت‌های انسانی، جنبه‌ای زیبایی‌شناختی دارند»، زیرا به نظر او «ما همواره، گرچه در سطوح متغیر هوشیاری، با کیفیت‌های زیبایی‌شناختی حس‌های شنوایی، لامسه، حرکتی، و دیداری‌مان سروکار داریم» [۱۹]. ازاین‌رو، در کنار هوموهای مختلفی که به موجود انسانی اطلاق شده، دیسانایاک [۲۰] انسان را هوموـ استتیکوس[1] به معنای انسانِ زیبایی‌شناس می‌داند.

انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی از نظر کوت باید «خود را از هنر بگسلد و به ادراک نزدیک‌تر شود»، زیرا کار آن «مطالعهٔ تطبیقی تجربهٔ ادراکی ارزش‌مند در جوامع مختلف است». ادراک «یک فرایند فعال و شناختی است که عوامل فرهنگی در آن نقش مسلطی را بازی می‌کنند». بنابراین، «ادراک‌ها، پدیده‌های فرهنگی هستند» [۱۹]. به همین ترتیب است که کوت به پیروی از مفهوم «چشم دوره‌ای» باکساندل از «چشم فرهنگی» یاد می‌کند. من نیز در مقاله‌ام «مقوله‌های حسی سه‌گانه به‌مثابهٔ ابزارهای تحلیلی انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی» بدون اطلاع قبلی از کار کوت، در قیاس با «تکوین اجتماعی چشم» در کار بوردیو [۱۶]، «تکوین فرهنگی چشم» را مطرح کرده و فرهنگ را «شیوهٔ دیدن» تعریف کرده بودم [۵].

به نظر من، مهم‌ترین دغدغهٔ انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی باید این پرسش باشد که چه چیزی ویژگی‌هایی را در اشیا واجد کیفیت‌های زیبایی‌شناختی می‌کند؟ درواقع، باید پرسید که چگونه اشیائی دارای ویژگی‌هایی زیبایی‌شناختی می‌شود و اشیای دیگری فاقد آن‌ها می‌گردند؟ چگونه می‌توان توزیع گرایش زیبایی‌شناختی را به بخشی از یک شیء یا فعالیت، و نه ضرورتاً کل آن، توجیه کرد؟ درنهایت، پرسشی کلی‌تر مطرح می‌شود: چگونه حس زیبایی‌شناختی به مکان‌ها، زمان‌ها، فعالیت‌ها، اشیا، و رخدادهایِ حیات اجتماعی گسترش می‌یابد؟ مهم‌ترین عامل در این میان، از بین عوامل دیگر، ارزش است. وقتی یک ویژگی عادی مثل نرمی سطح یک دست‌بافته (مثل گلیم ورنی)، رنگارنگی طرح یک دست‌بافته (مثل طرح‌های خانهـ خانه یا یلانـ یلان در گلیم ورنی)، صوتِ آرام، مداوم، و محزون یک ساز (مثل ساز بالابان در آهنگ ساری گلین)، شیرینی مزهٔ آلما (سیب)، بوی خوشِ شاماما (دستنبو)، تبدیل به یک ویژگی با کیفیت زیبایی‌شناختی می‌شود که به ارزش‌ها یا نظام ارزشی افراد و گروه‌ها پیوند یابد یا این ویژگی‌ها وارد ارزش‌ها شده و با آن‌ها ادغام شوند.

1. Homo-Aestheticus

باید توجه کرد که خود هنر نیز می‌تواند ارزش تلقی شود و همین‌طور نیز است و به قول نانسی مان [۳۶] هنر با فرایند خلق ارزش درگیر است. در این صورت، اگر شیء/ فعالیت/ رخدادِ بررسی‌شده امر هنری باشد، ارزشِ هنری آن به ارزش‌های غیرهنری دیگری که بدان منتسب می‌شود اضافه شده و انباشت شود که در نتیجه تأثیر آن نیز شدیدتر خواهد بود. ارزش‌ها به نوبهٔ خود با معانی تغذیه می‌شوند یا موجب تداعی‌های معنایی می‌شوند. اساساً پیوند بین اشیا/ فعالیت‌ها/ رخدادها، حس‌ها، ارزش‌ها، و معانی اساساً به صورت ناخودآگاه و غیرمستقیمی رخ می‌دهد.



تصویر۱. قلمرو تحلیلی انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی و عناصر آن (منبع: نگارنده)

به همین دلیل این پیوندها از سوی افراد یا گروه‌های تولیدکنندهٔ هنر و زیبایی‌شناسی، قابل کلامی شدن نیستند؛ یعنی نمی‌توان از آن‌ها انتظار داشت که بتوانند این پیوندها را به طور آشکار و خودآگاهانه‌ای به وسیلهٔ واژه‌ها بیان کنند. قلمرو تحلیلی فوق برای انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی و نیز عناصر آن تشکیل‌دهندهٔ کلیت زیبایی‌شناختی هستند؛ بنابراین در هر بررسی باید همواره حداقل این عناصر را مد نظر قرار داد، در غیر این صورت، زیبایی‌شناسی ارائه‌شده توسط یک محقق از جامعهٔ مورد مطالعهٔ خویش، زیبایی‌شناسی تکه‌پاره‌شده و ناقص و درنتیجه نادرستی خواهد بود. این کلیت زیبایی‌شناختی در زندگی اعضای جامعه به وجود می‌آید، تغییر می‌کند، و توسعه می‌یابد. بنابراین، درک و فهم آن نیز مستلزم تجربهٔ حسی و فکری این زندگی در سطح عملی است. گرچه رسیدن به فهم کامل و صحیح غیرممکن است، نزدیک‌شدن به آن از طریق پژوهش مردم‌نگارانه ممکن خواهد بود.

لومه ـ دره

لومه ـ دره به‌منزلهٔ بخشی از طایفهٔ ترکمه، در شمال غرب ایران، در منطقهٔ وسیعی به نام قره‌داغ در استان آذربایجان شرقی واقع شده است. شیوه‌های زیست این منطقه دربرگیرندهٔ

شیوه‌های زندگی عشایری، روستایی، و شهری است و بنابراین اقتصاد آن نیز ترکیبی از دامداری، کشاورزی، صنایع دستی، و صنعت است. جامعهٔ لومه ـ دره در گذشته به طور کامل عشایری بوده، ولی اکنون دارای هر دو شیوهٔ زیست‌عشایری و روستایی است. حدود نیمی از آن‌ها به‌طور کامل اسکان یافته‌اند و محل سکونت دائمی آن‌ها روستایی به نام لومه ـ دره است. نیم دیگر، که کوچرو هستند، در طول سال در سه جا سکونت دارند: ییلاق را در ارتفاعات هشته‌سر در سه اتراق به نام‌های کله[1]، میان کند[2]، و قازان بی[3]؛ قشلاق را در روستاهای قاطار، دارچین، و قانلی؛ و فاصلهٔ بین این دو را در روستای لومه ـ دره. روستاهای قشلاقی به همراه روستای اصلی لومه ـ دره، موغان[4] نامیده می‌شوند. روستای لومه ـ دره در فاصلهٔ حدود بیست‌کیلومتری از شهر آبش احمد در داخل دره‌ای سرسبز قرار گرفته است. این روستا در سال‌های اخیر به‌شدت وارد فرایند ساخت‌وساز خانه شده و سکونت چادری پیشین در آن به‌طور کامل از بین رفته است. روستاهای قشلاقی نیز به فاصلهٔ چند کیلومتر از روستاهای اصلی واقع شده‌اند. این روستاها نوسازی نشده‌اند، چون به‌طور دائم محل اسکان نیستند، ولی امکاناتی مثل مدرسه در آن‌ها فراهم است.

محل ییلاق لومه ـ دره در هشته‌سر واقع شده است. هشته‌سر نام ارتفاعات غربی بخش هوراند است که از گذشته محل ییلاق عشایر مختلف منطقهٔ قره‌داغ به‌ویژه طایفهٔ ترکمه بوده است. این ارتفاعات بر بلندی‌های کوه هشت‌سر یا هشتادسر قرار دارند که ارتفاع آن بالغ بر ۲۹۰۸ متر است. این کوه دره‌های عمیق و نیز پرآبی دارد که از برف قلل متعدد کوه سرچشمه می‌گیرند. کوه‌پایه‌ها از شهر هوراند آغاز می‌شوند و به‌تدریج به دامنه‌ها و قله‌ها می‌رسند. پس از طی حدود پانزده کیلومتر، ییلاق‌های طایفهٔ ترکمه آغاز می‌شود. تعداد خانوارهای هریک از اقامتگاه‌ها، که اوبا خوانده می‌شود، متفاوت است و از حداقل پنج خانوار تا سی یا چهل خانوار را دربر می‌گیرد. محل اتراق لومه ـ دره مرتفع‌ترین محل اقامت عشایر این منطقه است و پس از آن سکونت‌گاهی وجود ندارد. این مکان‌ها سرزمین اجدادی لومه ـ دره است که نسل‌به‌نسل حفظ شده است؛ بنابراین، هریک از خانوارها محل خاصی برای برپا کردن چادر خود دارند.[5] در طول اسکان سه‌ماههٔ تابستانی لومه ـ دره، هوا بسیار خنک است و اغلب مه غلیظی سراسر دشت‌ها و کوه‌ها را دربر می‌گیرد.

لومه ـ دره دو نوع سازمان اجتماعی دارد که اصل سازمانده اولی مبتنی بر خویشاوندی است و از کوچک‌ترین واحد به بزرگ‌ترین واحد عبارت است از: اَو، تیره، طایفا. و اصل سازمانده

1. Kələh
2. Miyan Kənd
3. Qazan Bəy
4. Muğan

۵. هم اکنون ادارهٔ جنگلبانی منطقه برای هریک از خانوارهای کوچنده پروانه صادر کرده است؛ بنابراین خانوارهای دیگر نمی‌توانند به این اجتماعات وارد شوند.

دومی، مبتنی بر دام است و از کوچک‌ترین واحد به بزرگ‌ترین واحد عبارت‌اند از: کومه، اوبا، طایفا. مردم لومه‌ـ دره، همچون دیگر جوامع آذربایجان، به زبان ترکی تکلم می‌کنند. لهجهٔ ترکی آن‌ها لهجهٔ خاص قره‌داغی است و به میزان بسیار زیادی برای همهٔ ترک‌های ساکن در منطقهٔ آذربایجان قابل فهم است. لومه‌ـ دره بیش از هرچیز در دست‌بافته‌ها مهارت یافته است؛ تا حدود بیست سال پیش انواع فرمش، خورجین، گلیم، قالی، جاجیم، و اورکن به میزان زیادی بافته می‌شد. از این میان، هم‌اکنون فرمش به میزان بسیار محدودی نیز توسط چند خانوار برای مصرف داخلی بافته می‌شود. اما اکنون صرفاً بافت ورنی وضعیت منحصربه‌فرد هنر طایفهٔ ترکمه و اجتماع لومه‌ـ دره را نشان می‌دهد. طایفهٔ ترکمه در میان اهالی کل منطقهٔ قره‌داغ به بافت ورنی‌های ظریف و زیبا مشهور است. در طایفهٔ ترکمه نیز در مرتبهٔ اول لومه‌ـ دره و در مرتبهٔ دوم نجف بهترین بافندگان این محصول به شمار می‌آیند.

پژوهش دربارهٔ دست‌بافته‌های لومه‌ـ دره از آبان ۱۳۹۰ آغاز شد که در آن مذاکره و گفت‌وگو با مطلعان کلیدی و محققان درخصوص میدان مطالعه‌شده صورت گرفت. پس از آماده‌شدن مقدمات سفر، کار میدانی از فروردین ۱۳۹۰ شروع شد که در آن وارد طایفهٔ نیمه‌کوچ‌روی ترکمه شدم. مردم‌نگاری فشرده در این طایفه از فروردین تا مرداد ۱۳۹۱ به طول کشید و طی آن تلاش شد تا ابعاد مختلف حیات اجتماعی تیره‌هایی از این طایفه به نام لومه‌ـ دره در دوره‌های ییلاقی و قشلاقی و سکونت دائم مورد مشاهده، مصاحبه، و تجربه قرار گیرد. در بخش اعظم کار میدانی، به‌ویژه در گردآوری داده‌ها، همسرم، سهیلا فرضی مولان، دستیار پژوهشی‌ام بودند که بایستی قدردانی صمیمانه خود را از ایشان داشته باشم. همچنین، ایشان هم به‌عنوان دانش‌آموختهٔ جامعه‌شناسی و هم یک فرد بومی، مباحث و چالش‌هایی در مسیر گردآوری و تحلیل داده‌ها مطرح می‌کردند که همواره تأثیرگذار بود. نیز خواهرم، رباب ایزدی جیران، و برادرم، اکبر ایزدی جیران، هریک در یکی از سفرهای میدانی همکاران پژوهشی‌ام بودند که کار گردآوری داده‌ها را برایم تسهیل کردند. در گردآوری داده‌های مربوط به دست‌بافته‌ها، تقریباً اکثر منازل مسکونی روستایی و چادرهای عشایری را یک‌به‌یک جهت عکسبرداری و مشاهده گشتیم. گردهمایی‌های چندخانواری با بحث پیرامون ویژگی‌های دست‌بافته‌ها و نیز ادبیات شفاهی در چادرها شکل دادیم. خودم و همکاران پژوهشی‌ام در این مدت در برخی از فعالیت‌های جمعی مشارکت داشتیم مثل امور مرتبط با گله، تهیهٔ غذا و آب، بازی‌ها، عزاداری‌ها، مراسم‌های شعرخوانی، و... . تلاش می‌کردم تا در مشاهدات و تجربیاتم از زیست در این اجتماع کوچک به جهان مادی و حس‌های اجتماعی بیشتر توجه کنم تا بتوانم دست‌بافته‌ها را در ارتباط با این موضوعات درک و سپس تفسیر نمایم. این مقاله یکی از نتایج کار میدانی‌ام بود که نوشتن آن در اسفند ۱۳۹۱ به اتمام رسید، ولی انتشار آن تا بدین موقع به تعویق افتاد.

حس کردن لومه- دره

زندگی در ییلاقات لومه- دره یک تجربه کاملاً متفاوت برای من بود؛ گویی که به جهان دیگری وارد شده بودم. این تأثیر چنان بود که در هر بار بازگشت به تبریز یا تهران، مزهٔ شیرین زندگی در آنجا چندین روز در همهٔ وجودم و همکاران پژوهشی‌ام حس می‌شد. با حرکت از شهر هوراند، دامنه‌های ارتفاعات هشته‌سر آغاز می‌شود. دامنه‌هایی سرسبز، با درخت‌های متنوع، گل‌های رنگارنگ، پرندگان گوناگون، و حیواناتی دیگر دیده می‌شوند. هوای کاملاً سالم، صاف، و مطبوع لمس می‌شود و ما را وامی‌دارد تا با نفس‌های عمیق، این هوای منحصربه‌فرد و کمترتجربه‌شده را به درون ریه‌های خود راه دهیم. لحظات بسیار تهییج می‌شویم تا چشم‌هایمان را ببندیم و ورود محرک‌های بیرونی را به طرف گوش‌هایمان هدایت کنیم تا علاوه بر دیدن مناظر، آن‌ها را بیشتر بشنویم. تمایل به شنیدن زمانی قوی‌تر می‌شود که شرشر آب‌های جاری و آواز پرندگان نیز به این مناظر اضافه می‌شوند. تأثیر حسی این جهان به قدری شدید است که متوجه می‌شویم دوربین و عکس‌برداری آن نمی‌تواند انتقال‌دهندهٔ واقعیت آن باشد؛ بنابراین، مکرراً دوربین را کنار می‌گذاریم و خودمان را به این جهان می‌سپاریم تا محرک‌های آن همهٔ وجود و همهٔ حس‌هایمان را تحت‌تأثیر قرار دهد.

به‌تدریج اتراق‌ها یا اوباهای طایفهٔ ترکمه یک‌به‌یک ظاهر می‌شوند. گروه‌های چندین‌خانواری، با چادرهایی بیضوی، آغل‌های سنگ‌چین دایره‌ای، گوسفندها و بزهایی که ردیف‌ردیف از اتراق خارج می‌شوند، دخترانی که با ظروفی راهی چشمه‌های خنک هستند، زنانی که در حال تهیهٔ غذا یا رسیدگی به دام‌اند، کودکانی که بر بلندی ارتفاعات نشسته و رخدادها را زیر نظر دارند، پیرانی که در جایی نشسته و نظاره‌گر فعالیت اعضای گروهشان هستند، و... . ناگاه مه غلیظی کل فضا را پر می‌کند؛ به گونه‌ای که فاصلهٔ یک‌متری نیز به‌سختی دیده می‌شود و راندن ماشین در این دامنه‌های پر پیچ و خم دشوارتر می‌گردد. تودهٔ مه‌ها همواره در حال گذرند و یکی پس از دیگری فضا را در اختیار می‌گیرند و بعد دیداری و لمسی آن را به طور کامل دگرگون می‌کنند. درنهایت، پس از طی حدود سی‌کیلومتر و پرسان‌پرسان، به محل ییلاق لومه ـ دره می‌رسیم. به محض دیده‌شدن پراید بژ، بچه‌های اتراق‌کله شروع به داد و فریاد می‌کنند و به استقبال ما می‌آیند. ورود ما توجه همهٔ افراد را به سوی ما جلب می‌کند. زنان و مردان می‌آیند و به ما کمک می‌کنند تا در ابتدای اتراق چادرمان را بنا کنیم. ما بدون زحمت خیلی زیاد و توجیه کارمان به‌زودی پذیرفته می‌شویم و پذیرایی گرمی از ما صورت می‌گیرد.

اتراق‌کله مثل اتراق‌های دیگر در دست زنان است؛ یعنی بسیاری از امور توسط زنان انجام می‌شود، زیرا اکنون مردان برای کار به شهرهای مجاور می‌روند و فقط چوپان‌ها، سالخوردگان، و کودکان از میان مردان در اتراق حضور دارند. وقتی از بالای تپه انتهایی اتراق به کل اجتماع

نگاه می‌کنم، اغلب زنان دیده می‌شوند و تعداد اندک سالخوردگان بیشتر در چادر حضور دارند. زنان میانسال و دختران جوان با لباس‌های رنگارنگ، که اساساً نقوش گیاهی مثل انواع گل‌ها را دارند، اما برخی از زنان و نیز زنان سالخورده اغلب لباس‌های تیره می‌پوشند. برخورد زنان با من و همکاران پژوهشی‌ام بسیار محبت‌آمیز است؛ تا حدی که ما را با اسم کوچک صدا می‌کنند. اکنون دیگر پس از گذشت یک دورهٔ مفصل کار میدانی‌ام در منطقه به «اصغر» معروف شده‌ام. شدت دوست‌داشتن و محبت‌ورزیدن همهٔ اهالی، به‌ویژه زنان و کودکان، به ما برایمان شگفت‌انگیز به نظر می‌آید، گرچه آن‌ها معتقدند که «قوناخ ائوین برکتی‌دی» (مهمان برکتِ خانه است)، فراتر از این اعتقاد ذهنی، به نظر من یک گرایش شدید حسی در کار است. این جو دوستانه باعث می‌شود ما بیشتر و بهتر بتوانیم به جامعهٔ مورد مطالعهٔ خودمان نزدیک شویم و به ابعاد مختلف آن سرک بکشیم.

حس کردن دست‌بافته‌ها

جامعهٔ لومه‌ـ دره دست‌بافته‌های مختلفی مثل قالی، گلیم، فرمش، جاجیم، و اورکن دارد. در این مقاله، تلاش می‌کنم تا یکی از طرح‌های رایج در این دست‌بافته‌ها را برای تحلیل بعد زیبایی‌شناختی و جهان حسی آن بررسی کنم. این طرح در دسته‌بندی بومی ذیل طرح‌های گؤل[1] (به معنای برکه) قرار می‌گیرد. طرح گؤل متشکل از یک یا چند حاشیه به نام یلان با یک متن است که در درون متن، یک یا چند نقش‌مایهٔ مرکزی و بزرگ لوزی‌شکل یا دایره‌شکل به نام گؤل وجود دارند. در اصطلاحات مربوط به فرش در ایران، طرح‌های گؤل، طرح لچک ترنج نامیده می‌شوند [۱۴]. در لومه‌ـ دره، طرح‌هایی که یک گؤل دارند، ته‌گؤل (یک‌گؤل) و طرح‌هایی که بیش از یک گؤل دارند، گؤل‌ـ گؤل نامیده می‌شوند. طرح‌ها از نظر وجود نقش دیگری در کنار نقش‌مایه گؤل نیز نامگذاری می‌شوند؛ در این نام‌ها، گؤل به‌منزلهٔ پس‌وند استفاده می‌شود تا نقش دیگر کنار گؤل را نیز وارد اسم کند؛ مثل قوش‌لی‌گؤ (ترنج پرنده‌دار).

اغلب دست‌بافته‌ها در همین دسته از طرح‌های گؤل قرار می‌گیرند: تقریباً همهٔ طرح‌های قالی‌ها و گلیم‌ها، همهٔ طرح‌های فرمش‌ها، و اغلب طرح‌های ورنی‌ها. زمانی که متن قالی پر از نقوش انواع گل، برگ، شاخه، و درخت است (قاب‌های ۱ و ۲)، صحنهٔ گیاهی ویژه‌ای نمایش داده می‌شود که باید به جست‌وجوی نزدیک‌ترین تصویر تجربه‌شده به آن در حیات اجتماعی باشیم.

1. Göl

قاب۱. قالی، طرح گؤل با نقوش ریز انواع گل و نقش‌مایه‌های بزرگ گل سرخ (عکس از سهیلا فرضی‌مولان)

قاب۲. قالی طرح گؤل با نقوش ریزشاخه (عکس از سهیلا فرضی‌مولان)

وقتی از هنرمندان و همهٔ اعضای جامعه خواسته می‌شود تا دربارهٔ نقوش و طرح‌های دست‌بافته‌ها سخن بگویند، صرفاً به نام‌بردن برخی از آن‌ها بسنده می‌کنند و هیچ توضیح دیگری درخصوص چرایی واردکردن این عناصر ویژه به داخل دست‌بافته‌ها نمی‌دهند. گویی که هدف آن‌ها صرفاً پدیدآوردن فرم بوده است و نه توضیح آن؛ گویی که در لومه‌ـ دره به قول گیرتز [۲۳] «هنر نباید معنا دهد، بلکه باید حضور داشته باشد». با وجود این، واکنش‌های کلامی و جسمانی به دست‌بافته‌ها دارند که در پس خود بیشتر توضیحات حسی به اتنوگرافر منتقل می‌کنند. از این نظر، نمی‌توان یک روایت یا نظامی از معانی مشخص با ارجاعات تصویری

خاص را در این طرح‌ها یافت، مگر اینکه چنین روایت یا نظام معنایی را به هنر تحمیل کرد. در قلمرو کلامی، آنچه اعضای جامعه درخصوص دست‌بافته‌ها می‌گویند آن است که این آثار گوزل[1] هستند. مناسب‌ترین معادل واژهٔ گوزل در انگلیسی «Beauty» و در فارسی «زیبا» می‌تواند باشد. نه‌تنها گوزل‌بودن به کلیت یک دست‌بافته اطلاق می‌شود، بلکه طرح و به‌ویژه به نقوش آن نیز منتسب می‌شود. در مورد نقوش فیگوراتیو یا شمایلی (که در آن‌ها رابطهٔ بین دال و مدلول براساس شباهت شکلی است)، زیبابودن نقوش در درجهٔ اول به توانایی بافنده در انتقال تصویر دقیق عناصر موجود در طبیعت به دست‌بافته برمی‌گردد. در درجهٔ دوم، این خود نقوش‌اند که گوزل دانسته می‌شوند، به‌ویژه این زیبایی در مورد نقوش گل، که بیشترین حضور را در دست‌بافته‌ها دارد، به میزان بیشتری بیان می‌شود.

در قلمرو هیجانی‌ـ احساسی، آنچه از وضعیت بدنی و حس‌های بدنی کسانی که در مورد دست‌بافته‌ها سخن می‌گویند برمی‌آید، بیش از همه و پیش از همه نشان‌دهندهٔ مهم، عظیم، و سخت‌بودن کار بافندگی است. اهمیت این آثار از مراقبت ویژه از دست‌بافته‌های قدیمی در انبارها، عظیم‌بودن آن‌ها از وصف توانایی هنرمند، و سخت‌بودن از این گفته رایج برمی‌آید: «هانا توخوماخ، اینئینن گور قازماخ‌دی» (بافتن ورنی همانند کندن گور با سوزن است). جمع این حس‌های کلی در مورد دست‌بافته‌ها اهمیت آن‌ها را در انتقال سنت اجدادی نشان می‌دهد و از همین‌رو لومه‌ـ دره‌ای‌ها تعصب ویژه‌ای برای تداوم کار بافت دارند و می‌خواهند همواره تصاویر دست‌بافته‌های قدیمی خود را که دیگر آن‌ها را تولید نمی‌کنند در تنها دست‌بافتهٔ باقی‌مانده، یعنی در ورنی، از نو و به شکلی جدید بازتولید کنند. علاوه بر این حس کلی نسبت به کلیت یک دست‌بافته، نگاه‌کردن به عناصر یا نقوش داخل دست‌بافته و تجربهٔ گوزللیخ (به معنای زیبایی) در آن‌ها به حس‌های مختلفشان لذت می‌دهد.

دیدن تصویر

جغرافیای قره‌داغ به طور نسبتاً کاملی مملو از دشت‌ها و کوه‌هایی است که پر از گونه‌های مختلف گیاهی و حیوانی‌اند. مناطق ییلاقی هشته‌سر و قشلاقی موغان نیز چنین‌اند: دشت‌هایی فراخ پر از گل‌های رنگارنگ، کوه‌هایی پر از چشمه‌های خنک، فضای بین دشت‌ها و کوه‌ها که توسط مه پر می‌شود، دامنه‌ها و قله‌هایی که پر از درختان متنوع‌اند. درواقع، تجربهٔ حسی اعضای جامعهٔ لومه‌ـ دره از جغرافیای آن، تجربه از نزدیک عناصری مثل کوه‌ها، سنگ‌ها، خاک، چشمه‌ها، باغ‌ها، گل‌ها، میوه‌ها، حیوانات، و ستاره‌ها و رخدادهایی مانند باران، رنگین‌کمان، و مه است. قالی‌های قاب‌های ۱ و ۲ بخشی از این تجربهٔ اجتماعی را ملموس و مجسم کرده است که

1. Gözəl

در سطحِ دست‌بافته‌ها عناصر و فضاهای گیاهی دیده می‌شوند، اما در عمق، جهانی تصویر شده است که این سطح فوق روی آن سوار است یا از آن بیرون زده است.

به دلیل اینکه هدف این مقاله صرفاً بررسی بعد زیبایی‌شناختی دست‌بافته‌هاست، تلاش می‌کنم تا به دنبال کشف تجربهٔ حسی مردم لومه ـ درمه از چنین تصاویری باشم. بنابراین، بهتر است بگویم که هدفم بعد حس‌شناختی دست‌بافته‌هاست. در پاراگراف قبل، جغرافیای لومه ـ دره را ترسیم کردم؛ این ترسیم مبتنی بر مشاهدات یک مردم‌نگار بوده است. اما در حس افراد نسبت به این جغرافیا دیگر نمی‌توان به مشاهدهٔ صرف مردم‌نگار تکیه کرد، بلکه باید به سوی دریافت و تجربهٔ حس مستقیم افراد نسبت به این جغرافیا پرداخت. بخش مهمی از این حس مردم به جغرافیا در شعرهایی که اغلب توسط زنان خوانده می‌شود قابل درک است. در طول کار میدانی‌ام شعرهای فراوانی توسط زنان اتراق‌های لومه‌ـ دره خوانده شد؛ چه به صورت انفرادی، چه در مراسم‌های شعرخوانی که توسط مردم‌نگار ترتیب داده می‌شد، و چه در عزاداری‌ها. همچنین، خوشبختانه بسیاری از این اشعار با نام اشعار بایاتی در منابعی مثل فرزانه [۱۱]، اشراقی [۲]، پدرام [۷]، و به‌ویژه به‌طور نسبتاً کاملی در احمدی [۱] ثبت و ضبط شده‌اند.

شعر زیر را پیرزنی به نام لالازار، یکی از شاعران مشهور اتراق‌کله، خواند: «بولاخ سنده سویین لیل‌دی، دورت طرفین قیزیل گولدی/ بولاخ سنین خیرین اولسین، قیز گلین‌نن هیمین بیردی» (ای چشمه! آب در تو گل‌آلود است، هر چهار سمت تو پر از گل سرخ است/ ای چشمه! خوش به حالت باشد، تو همراز دختران و عروسان هستی). این شعر لایه‌ای از قالی قاب ۱ را برای ما آشکار می‌کند. در این شعر، چشمه محوریت دارد؛ در بیت اول ارتباط بین چشمه و طبیعت و در بیت دوم ارتباط بین چشمه و جامعه بیان می‌شود. به لحاظ دیداری، عنصر مشخص یا نقش‌مایهٔ معینی در قالی وجود ندارد که برابرنهادهٔ تصویری بولاخ (چشمه) باشد. اما در قالی سه نقش‌مایهٔ بزرگ داخل متن تصویر قیزیل گول[1] (گل سرخ) با هشت گلبرگ را نشان می‌دهند؛ در داخل هریک از گلبرگ‌ها مجدداً یک گل سرخ وجود دارد. در سراسر متن نیز، گل‌های سرخ و شاخه‌ها، ساقه‌ها، و برگ‌های آن‌ها بافته شده است. بدین‌ترتیب، گل‌های سرخ سطح تصویر را نشان می‌دهند، درواقع تصویر زیرین را می‌پوشانند. تصویر زیرین، همان چشمه‌ای است که رنگ قرمز زمینهٔ متن قالی نمایندهٔ آن است.

بیت دوم شعر، به ارتباطی اشاره می‌کند که به طور شمایلی و آشکارا در قالی قابل مشاهده نیست. در بیت دوم گفته می‌شود که دختران و عروسان با چشمه همرازند. همرازی بر پیوند بسیار نزدیک زنان با چشمه اشاره دارد. در قالی آنچه با تصویر چشمه این ارتباط نزدیک را برقرار می‌کند، نقوش گل‌های سرخ‌اند. بنابراین، نقوش گل سرخ همان نقوش زنان‌اند. اینکه گل

1. Qizil Gül

سرخ نمادی زنانه است، با شعرهای دیگری نیز تأیید می‌شود: «آرازین قیراخلاری، دولو گلیر آخلاری/ قیزیل بیر گوله بنزر، یاریمین یاناخلاری»[۱] [۹] یا «عزیزیم سن گولومسن، گولومسن سونبولومسن/ من سنین بولبولونم، سنده منیم گولومسن»[۲] [۱۱].

قالی قاب ۲ گل ندارد و متن آن از نقوش شاخه پر شده است. ساقه‌های بسیار طولانی در کنارین متن، بیشتر ذهن را به سوی تصویر باغ می‌برد. در اینجا شعر زنی که ما را در تشکیل مراسم‌های شعرخوانی یاری می‌کرد، درک خوبی از این قالی به ما می‌دهد: «کاربالا یولی باغ اولئیدی، قلبی قلبی داغ اولئدی/ کئشکی ددم‌نن ننم، بو گونلر ساغ اولئیدی» (ای کاش راه کربلا تبدیل به باغ می‌شد، تبدیل به کوه‌های مرتفع و بلند می‌شد/ کاش پدر و مادرم در این روزها زنده بودند). همچنان‌که در شعر و قالی قبلی چشمه‌ها و گل‌های سرخ در کنار یکدیگر آمده‌اند، در این شعر، باغ‌ها و کوه‌ها به همراه یکدیگر بیان شده‌اند. باز همچون قالی ۱، در قالی ۲ صرفاً فضایی شلوغ از باغ وجود دارد و نشانهٔ مشخصی از کوه در میان نیست. اینجا به‌طور آشکارتری می‌توان فهمید که کوه‌ها در زیر باغ‌ها مانده و پوشیده شده‌اند. بنابراین، سطحِ دست‌بافته، صحنهٔ باغ و عمقِ آن، صحنهٔ کوه است.

کوه و باغ از جمله عناصری‌اند که همچون نشانه‌های اصلی سرزمین و حیات جامعه قلمداد می‌شوند؛ به همین سبب اغلب بیان حس نسبت به سرزمین با اشاره به کوه‌ها و باغ‌های آن صورت می‌گیرد. به‌ویژه به تصویر کشیدن سرزمین با عنصر کوه شاید اصلی‌ترین بیان حسی باشد، همچون در شعر زیر از زبان یکی از مردان اتراق‌کله: «من آشیخ سولی داغلار، چشمه‌لی سولو داغلار/ بوردا بیر غریب یاتیب، گوی کیشنر بولود آغلار» (من عاشق کوه‌های پر از آب، کوه‌های پر از آب و چشمه/ در اینجا غریبی مرده، آسمان می‌غرد و ابر گریه می‌کند). از همین بیان‌هاست که هنر دیداری از دیدن عبور کرده و آغاز به حس‌شدن توسط حس‌های دیگری مثل چشایی، بویایی، شنوایی، و بساوایی می‌شود. در ادامه صرفاً به حس چشایی موجود در این تصاویر خواهم پرداخت و بررسی حس‌های دیگر را به نوشته‌های بعدی موکول می‌کنم.

چشیدن تصویر

تجسم دیداری دست‌بافته‌ها صرفاً در محدودهٔ حس بینایی و تحریک آن نمی‌ماند، بلکه با توجه به غنی‌بودن تصویرسازی‌های ذهنی در اشعار، لایه‌های دیگری نیز دارند که وارد قلمروهای حسی دیگر نیز می‌شود. قالی قاب ۲، که باغ موجود بر کوه‌ها را دیداری کرده بود، چشمه‌ها و آب‌های روان را نیز در کوه‌ها دربر می‌گیرد. در این قالی، نقش‌مایه‌های بزرگی در متن با شش

۱. کناره‌های رود آراز، جوی‌های خروشان آن می‌آیند/ به گلی سرخ شبیه است، لپ‌های عشقم
۲. عزیزم تو گل من هستی، گل و سنبلم هستی/ من بلبل تو هستم، تو هم گل من هستی

ضلع وجود دارند که گؤل نامیده می‌شوند. معنای لغوی گؤل، برکه همان محل جمع‌شدن آب است. درواقع، بیان ادبی شعر از چشمه در بیان تجسمی قالی تبدیل به برکه می‌شود؛ اما به هر روی، هر دو بر عنصر آب در پهنهٔ سرزمینی اشاره دارند. در اشعار بومی، چشیدن آب چشمه باعث طعم خوش دهان می‌شود: «من آشیق آدا گلسین، پروانه اودا گلسین/ ایبل سن بولاخدان ایچ، قوی آغزین دادا گلسین»[۱] [۱]. بنابراین، حس حاصل از چشیدن آب چشمه بیش از حس‌های دیدن ظاهر، شنیدن صدا، و لمس‌کردن آن است.

این اولویت‌دهی به دلیل قدرتی است که در آب چشمه وجود دارد و می‌تواند بر فرد تأثیر گذارد. این تأثیرگذاری در یکی از داستان‌های مشهور بومی نشان داده می‌شود که در سال ۱۹۳۷ از زبان آشیق علی در منطقهٔ خزر روایت شده و بهرنگی [۶] نیز همین موضوع روایی را در منطقهٔ قره‌داغ ثبت کرده است: کوراوغلو، شخصیت قهرمان تاریخی و اسطوره‌ای قره‌داغ، وقتی به توصیهٔ پدر کور خود، آلی‌کیشی، از کف آب چشمهٔ قوشا بولاخ (جفت‌ــ چشمه) در بالای کوه، که از برخورد ستاره‌ای از مشرق و ستاره‌ای از مغرب پدید آمده، می‌خورد به مقام آشیقی می‌رسد. آلی‌کیشی قبلاً گفته بود که «هر کیم قوشابولاغین سویوندان ایچسه آشیق اولار» [۱۵]، یعنی «هرکس از آب این چشمه بنوشد، تبدیل به آشیق می‌شود». آشیق، هنرمندِ نوازنده، خواننده، رقاص، شاعر، و داستان‌سراست که مراسم مختلفی را اجرا می‌کند. این شخصیت نمونهٔ یک فرد تکامل‌یافته و تعالی‌یافته از میان اعضای جامعه است و باور بر این است که توانایی‌های هنری وی از سوی نیروهای فراطبیعی اعطا می‌شود؛ به همین سبب به آن‌ها حق‌آشیقی می‌گویند.

در ییلاق‌کله، چندین چشمه وجود دارد که نام یکی از آن‌ها ایمان‌بولاغی است؛ ایمان رخدادی است که در درون و قلب فرد در اثر توجه به امر فراطبیعی روی می‌دهد. به نظر می‌رسد که جذابیت چشایی چشمه است که باعث شده است تا ما با تعداد قابل ملاحظه‌ای از دست‌بافته‌ها روبه‌رو باشیم که دارای طرح گؤل باشند؛ طرح‌هایی که بزرگ‌ترین نقش‌مایهٔ آن‌ها گؤل نامیده می‌شود تا بر اهمیت نمادین آب تأکید شود. درواقع، اصلی‌ترین و رایج‌ترین طرح، همین طرح گؤل است. به عبارت دیگر، سبک غالب طراحی دست‌بافته‌ها استفاده از نقش‌مایه‌های بزرگ آبی و آرایش عناصر دیگر در ارتباط با آن‌هاست. حتی نقش‌مایه‌های بزرگ و مرکزی قالی قاب ۱ نیز گؤل نامیده می‌شوند، گرچه به شکل گل سرخ بافته شده‌اند. از این نظر، دست‌بافته‌های طرح‌های گول بیشتر از آنکه به هدف دیده‌شدن بافته شوند، به هدف چشیده‌شدن خلق می‌شوند. چشیدن، قدرت بیشتری نسبت به دیدن در جذب عمیق‌تر و درونی‌تر موضوع حس‌شده دارد و می‌تواند به جای اینکه حرکات و سطح آب را در پردهٔ چشم بیندازد، خود آب را ببلعد و وارد بدن کند.

---

۱ . من عاشق، به اسم بیاید، پروانه به سوی آتش آید / خم شو و از آب چشمه بنوش، بگذار تا دهانت مزه بگیرد.

بنابراین ملاحظه می‌کنیم که ارزش داده‌شده به مزهٔ آب بیش از ظاهر آب است. چه ارزش‌های اجتماعی‌ای در چشیدن آب وجود دارد؟ در مرتبهٔ اول، سلامت جسمی، در مرتبهٔ دوم، تعالی روحی. قوت و قدرت گرفتن روح کوراوغلو باعث می‌شود تا او بدون هیچ‌گونه آموزش و تربیت قبلی به هنرمند تبدیل شود. به اعتقاد بومیان، رابطهٔ بین چشیدن آب و آفرینندگی هنری در قلمرو طبیعی نیز رخ می‌دهد. یکی از چیستان‌های ترکمه از زبان بچه‌های اتراق‌کله، همچون فرهاد و فرزاد، چنین است: «فاطما- ننه هانا اوزادیر» (کفش‌دوزک در حال بافتن گلیمِ ورنی است)؛ پاسخ این چیستان رنگین‌کمان است. رنگین‌کمان به هنگام نم‌نم باران یا اندکی پس از باران پدید می‌آید؛ یعنی وقتی طبیعت آب باران را چشید، رنگین‌کمان را پدید می‌آورد. بنابراین، رنگین‌کمان اثر هنری طبیعتی است که در اثر نوشیدن آب قادر به خلق آن شده است. باز همین رابطه به قلمرو انسان‌های عادی نیز کشیده می‌شود؛ براساس تقسیم کار اجتماعی در میان عشایر ترکمه، زنان مسئول آوردن آب و نیز مسئول بافتن دست‌بافته‌ها هستند. زنان ارتباط حسی فوق‌العاده عمیق و شدیدی با آب چشمه دارند که در تعداد قابل توجهی از اشعار بیان می‌شود. همین زنان، قدرت فوق‌العاده‌ای در آفرینش هنری در قالب انواع دست‌بافته‌ها دارند. بسیار مهم است که توجه کنیم نوعی از دست‌بافته‌ها به نام جئجیم (جاجیم) در لومه‌ـ دره بافته می‌شوند که طرح راه‌راه آن‌ها و رنگ‌های این طرح به طور بسیار زیادی به لحاظ شمایلی شبیه رنگین‌کمان است (قاب ۳).

جدول۱. حس چشایی و قدرت هنری

	چشایندگان آب چشمه/ باران	تأثیر بر بعد	نتیجهٔ تأثیر
قلمرو اسطوره‌ای	کوراوغلو	روحانی	آشیق‌شدن
قلمرو طبیعی	دشت‌ها و کوه‌ها (سرزمین)	مادی	پدیدآوردن رنگین‌کمان
قلمرو انسانی	دختران و زنان	ذهنی و حسی	خلق دست‌بافته‌ها

قاب۳. جاجیم‌هایی با طرح‌های راه‌راه رنگارنگ (عکس از سهیلا فرضی‌مولان)

در بسیاری از اشعار، کیفیت آب چشمه با واژهٔ سرخوش بیان می‌شود: «من آشیق داش بولاغا، سویی سرخوش بولاغا» (من عاشق چشمه‌سنگی، چشمه‌ای که آبش سرخوش است). آبِ چشمه چیز منفعلی نیست، بلکه فعال است؛ اما سطح فعالیت آن به بالاترین حد خود رسیده و در حال سرخوشی است. همین جنس سرخوش آب چشمه است که در دهان چشایندهٔ آن مزه می‌کند و فرد را نیز سرخوش می‌کند؛ سرخوشی‌ای که موجب توانایی هنری می‌شود. سرخوشی حالتی بدنی است که نشئه و خلسه‌ای را پدید می‌آورد؛ لحظاتی از تجربه انسانی که از حالت عادی خارج می‌شود و به وضعیتی خاص می‌رسد. به نظر می‌رسد که در فلسفهٔ هنری جامعهٔ لومه‌ـ دره، هنر در لحظات سرخوشی و خلسه پدید می‌آید.

از دیدگاه تحلیل حسی، دست‌بافته‌ها گرچه از جمله هنرهای تجسمی و دیداری محسوب می‌شوند، صرفاً در سطح خود حس بینایی را تحریک می‌کنند. لایه‌های عمیق‌تر تصویرهای طرح‌های گؤل، حسی مثل حس چشایی را نیز تحریک می‌کند. از این نظر، تجربهٔ این هنر ظاهراً دیداری، تجربه‌ای است که بیننده را به چشاینده تبدیل می‌کند. چشیدن تصویر یک فعالیت دوگانه را پدید می‌آورد: ۱. فرد برای چشیدن ابتدا باید به لایهٔ عمیق‌تر تصویر وارد شود، یعنی در تصویر جذب شود؛ ۲. سپس برای چشیدن، تصویر را به درون خود جذب می‌کند. درواقع، در فعالیت اول، فرد توسط شیء چشیده می‌شود و در فعالیت دوم، شیء توسط فرد چشیده می‌شود. فعالیت اول در شعر زیر به صورت دگرگونی به دریا و برکه بیان می‌شود: «دریا اوللام بولاننام، سوجاخ اوللام سولاننام/ ساغ گوزوم سنه قوربان، سول گوزومله دولاننام»[۱] [۲؛ ۷؛ ۱۰]. فعالیت دوم نیز به صورت همراه‌شدن با زیبارویان در اثر بدل‌شدن به آب در شعر زیر بیان می‌شود: «سویان گئدن ایگیدی، ساچی مخمر تک ایدی/ آللاه منی سو ائیله، سو گوزللر یوکیدی»[۲] [۱۳].

آب ارزش بقایی برای جامعهٔ عشایری لومه‌ـ دره دارد؛ به همین سبب، اتراق‌ها همگی در کنار چشمه‌ها برپا می‌شود. از یک طرف حیات انسان‌ها و حیوانات به آب چشمه بستگی دارد و از طرف دیگر حیات طبیعت، به‌ویژه طبیعتِ لومه‌ـ دره که دشت‌ها، کوه‌ها، و باغ‌هاست، به آب باران وابسته است. حیات جسمانی انسان‌ها و طبیعت نه با دیدن آب بلکه با چشیدن آب میسر می‌شود. اما لومه‌ـ دره‌ای‌ها حیات جسمانی را به حیات روحانی و معنوی نیز بسط داده‌اند؛ حیاتی روحانی که باعث پدیدآمدن قدرت خلق هنری می‌شود.

پیوند بین شیء، حس، ارزش، و معنا اکنون آشکار می‌شود. شیء هنری توسط حس

---

۱. دریا می‌شوم و به هم می‌خورم، آبگیر می‌شوم و آب می‌دهم/ چشم راستم قربان تو، با چشم چپم روزگار می‌گذرانم.

۲. جوانمردی که به سوی آب می‌رفت، زلفش مثل مخمر بود/ خدایا مرا تبدیل به آب کن، چون آب محمولهٔ زیبارویان است

چشایی به دلیل داشتن ارزش‌های اجتماعی (سلامتی جسمانی و طبیعی؛ تعالی روحانی) معنا می‌یابد. بنابراین، یک چیز وقتی معنا دارد که ارزشی اجتماعی بدان متصل است.

بنابراین، تصاویر بافته‌شده روی طرح‌های گؤل تصاویری هستند که توسط هنرمند چشیده شده و برای مخاطب نیز چشانده خواهند شد. این رویکرد بومی ما را به سوی فلسفهٔ متفاوتی از تجربهٔ هنری در هنرهای تجسمی می‌برد. فلسفهٔ غربی که با تأسیس موزه‌ها و گالری‌ها برای هنرهای تجسمی، دیدن، و تأمل بر شیء دیده‌شده را در مرکز تجربهٔ هنری قرار می‌دهد، در توجه نسبت به حس‌های دیگر ناکام می‌ماند. فلسفهٔ تجربهٔ هنری در لومه‌ـ دره دیدن را به سطح شیء و چشیدن را به عمق شیء مرتبط می‌کند؛ بنابراین، در این تصور، دیدن نمی‌تواند درک خوب و کاملی از چیز دیده شده باشد، بلکه باید حس‌های دیگر نیز به کار افتند تا شیء به‌طور کامل تجربه شود. دیداری‌گرایی غربی نمی‌تواند هستی تام و تمام پدیده‌ها را درک کند؛ دلیل کلامی‌کردن و توضیح شیء هنری در غرب نیز به دلیل تجربهٔ سطح است. درحالی‌که تجربه عمق بیشتر افراد را به سکوت می‌کشاند، چون جامعه واژگانی برای تجارب عمیق پدید نیاورده است. لومه‌ـ دره‌ای‌ها در مقابل پرس‌وجوی کنجکاوانهٔ مردم‌نگار دربارهٔ معانی عمیق نقوش و طرح‌ها ساکت بودند؛ آن‌ها گرایش داشتند تا بیش از آنکه دربارهٔ هنر سخن بگویند و آن را با تمام وجود درک کنند. مدت‌ها طول کشید تا اتنوگرافر بفهمد که لومه‌ـ دره‌ای‌ها هنر را تجزیه نمی‌کنند، بلکه با هنر زندگی می‌کنند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، نشان دادم که نمی‌توان رویکردی کلان‌نگر و تقلیل‌گرا در بررسی تصاویر دست‌بافته‌های اقوام مختلف ایران به کار برد و مثلاً نقش‌مایهٔ ترنج را حوض بهشت برین تلقی کرد. عنصر محوری آب در این نقش‌مایه نه در بهشت دوردست، بلکه در زمینِ نزدیک و در نزد خود مردمانی است که خالق این دست‌بافته‌ها هستند. طرح‌های گؤل یا طرح‌های ترنجی در تجربهٔ اجتماعی واقعی محلی ریشه دارند، نه در اسطوره‌شناسی کلان انتزاعی ایرانی. درک این نقوش یا طرح‌ها صرفاً با نزدیک‌شدن با جامعهٔ آفریننده و توانایی برای واردشدن در زندگی آن‌ها ممکن خواهد بود نه با نشستن بر پشت میز کتابخانه‌ها و از طریق کتب ادبی و اسطوره‌ای. روش‌شناسی مردم‌نگاری محقق را قادر می‌سازد تا شیوهٔ احساس و اندیشه یک اجتماع را از پایین درک کند و به دنبال تحمیل چارچوب‌های نظری از پیش تعیین شده و ایران‌شمول نباشد. مردم‌نگاری بر آن است که هریک از اجتماعات محلی و قومی ایران براساس تجارب تاریخی، محیط زیست، ارتباط اجتماعی، و مسائل مختلف دیگر، ویژگی‌های متفاوتی دارند و بنابراین برای درک آن‌ها باید آن‌ها را در خودشان مطالعه کرد. مردم‌نگاران باید به پیروی از استالر و اولکس [۳۸] جامعه و فرهنگ را بچشند تا بتوانند مردم‌نگاری‌هایی با طعم و خوشمزه

تولید کنند. بنابراین، این مقاله نیز به جای تلاش برای تحلیل «قالی به‌مثابهٔ متن» [۱۲]، سعی کرد قالی به‌مثابهٔ حس را درک کند.

منابع

[۱] احمدی، ناصر (۱۳۸۸). *تورک بایاتیلاری*، تهران: تکدرخت، ص ۴۷۹.

[۲] اشراقی، محمد (۱۳۸۸). *آذربایجان آغیز ادبیاتی*، تبریز: نویسنده، ص ۷۸.

[۳] اشرف‌زاده، رضا (۱۳۸۵). «ترنج: میوه‌ای از جنس میوه‌های بهشتی»، *فصلنامهٔ ادبیات فارسی* (دانشگاه آزاد مشهد)، ۱۳، ص ۳۱.

[۴] افروغ، محمد (۱۳۸۹). *نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران*، تهران: جمال هنر، ص ۱۲۳-۱۲۷.

[۵] ایزدی جیران، اصغر (۱۳۹۰). «مقوله‌های حسی سه‌گانه به‌مثابهٔ ابزارهای تحلیلی انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی: کارت‌پستال‌های تاریخی اسکویی»، *نشست تخصصی نمایشگاه زندگی روزمره به روایت کارت‌پستال‌های تاریخی*، تهران: موزهٔ عکسخانهٔ شهر، ۳۱ اردیبهشت.

[۶] بهرنگی، صمد (۱۳۴۶). «عاشیق شعری»، *مجلهٔ خورشید*، ش۳۳؛ تجدید انتشار در *کوراوغلو و کچل حمزه* (۱۳۸۷). ویراستار اکرم‌السادات میرمرتضوی، مشهد: مهرصفا، ص ۱۱.

[۷] پدرام، محمدحسن (۱۳۸۹). *آذربایجان شیفاهی خالق ادبیاتیندان*، تبریز: اختر، ص ۷۳.

[۸] پرهام، سیروس (۱۳۷۸). «جلوه‌های اساطیری و نمادهای نخستین در قالی ایران»، *نشر دانش*، ۱۶ (۱)، ص ۴۴.

[۹] دربندی، جواد (۱۳۸۹). «بایاتی‌لاریمیزدا یئر- یورد آدلاری»، *بایرام*، ش۲۹، ص ۳.

[۱۰] روشن، ح (۱۳۵۸). *ادبیات شفاهی مردم آذربایجان*، تهران: دنیا، ص ۶۹.

[۱۱] فرزانه، محمدعلی (۱۳۵۸). *آذربایجان شفاهی خلق ادبیاتیندان بایاتیلار*، تهران: فرزانه، ص ۱۲۶.

[۱۲] میرزایی، کریم (۱۳۸۸). «کتیبهٔ قالی‌ها به‌مثابهٔ یک متن»، *گلجام*، ۱۳: ۱۲۳-۱۴۰.

[۱۳] نبی‌اف، آزاد مولود اوغلو (۱۳۸۴) *چهارشنبه‌سوری در آذربایجان*، ترجمهٔ یونس وحدتی هلان و مینا جعفرپور عصر، تبریز: اختر، ص ۲۴.

[۱۴] یساولی، جواد (۱۳۷۵). *مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران*، تهران: فرهنگ‌سرا، ص ۹۲.

[15] Abbaslı, İsrafil (2005). *Koroğlu*, Bakı: Lider, p 57.

[16] Bourdieu, Pierre (1996). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, translated by Susan Emanuel, California: Stanford University Press, pp 321-313.

[17] Coote, Jeremy & Anthony Shelton (1992). *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, pp 10.

[18] Coote, Jeremy (1989). "The Anthropology of Aesthetics and the Dangers of "Maquetcentricism"", in *Journal of the Anthropological Study of Oxford*, 20 (3): pp 229-43.

[19] Coote, Jeremy (1992). "Marvels of Everyday Vision: The Anthropology of Aesthetic and Cattle-keeping Nilotes", in *Anthropology, Art, and Aesthetics*, edited by J. Coote & A. Shelton, Oxford: Clarendon Press, pp 245, 246, 247.

[20] Dissanayake, Ellen (1995). *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Washington: University of Washington Press, p xii.

[21] Firth, Raymond (1971). "The Social Framework of Primitive Art", in *Elements of Social Organization*, London: Tavistock, p 71.
[22] Forge, Anthony (1970). "Learning to See in New Guinea", in *Socialization: The Approaches from Social Anthropology*, edited by A. Mayer, London: Tavistock, pp 269-291.
[23] Geertz, Clifford (1976). "Art as a Cultural System", in *Modern Language Notes*, 91 (6), pp 1473.
[24] Gombrich, Ernest (1977). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon, pp 275.
[25] Hatcher, Evelyn Payne (1999). *Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art*, London: Bergin & Garvey, pp 13.
[26] Leach, E. R (1973). "Levels of Communication and Problems of Taboo in the Appreciation of Primitive Art", in *Primitive Art and Society*, edited by A. Forge, London: Oxford University Press, pp: 221-234, pp 223.
[27] Leach, Edmond R (1967). "Aesthetics", in *The Institutions of Primitive Society*, edited by E. E. Evans-Pritchard, Oxford: Basil Blackwell, pp 25-38.
[28] Maquet, Jacques (1979). *Introduction to Aesthetic Anthropology* (2nd edn.) [Other Realities 1], Malibu: Undena Publications.
[29] Maquet, Jacques (1986). *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, New Haven: Yale University Press.
[30] Mauss, Marcel (1967). *Manuel d'Ethnograohie*, Paris: Payot.
[31] Mauss, Marcel (1967). *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, trans by Ian Cunnison, London: Cohen & West Ltd, pp 1, 76.
[32] Morphy, Howard (1989). "From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu", *Man*, Vol. 24, No. 1, pp 21-40.
[33] Morphy, Howard (1992). "Aesthetics in a Cross-Cultural Perspective: Some Reflections on Native American Basketry", *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 23 (1), pp 10.
[34] Morphy, Howard (1994). "The Anthropology of Art", In *Companion Encyclopedia of Anthropology*, edited by Tim Ingold, London & New York: Routledge, pp 672.
[35] Morphy, Howard (1996). "1993 Debate: Aesthetics is a Cross-Cultural Category, presentation for the motion (1)", in *Key Debates in Anthropology*, edited by Tim Ingold, London: Routledge, pp 206-209.
[36] Munn, Nancy. D (1986). *The Fame of Gawa*, London: Cambridge University Press.
[37] Shelton, Anthony (1992). "Predicates of Aesthetic Judgment: Ontology and Value in Huichol Material Representation", in *Anthropology, Art, and Aesthetics*, edited by J. Coote & A. Shelton, pp. 209-244. Oxford: Clarendon Press.
[38] Stoller, Paul & Olkes, Cheryl (1986). "Bad Sauce, Good Ethnography", *Cultural Anthropology*, 1 (3): pp 336-352.