

# انسان‌شناسی هنر گلیم‌های روستایی: تحلیل شکل و سبک طرح‌ها

(روستای مولان، آذربایجان)

اصغر ایزدی جیران<sup>۱</sup>

چکیده: مقاله حاضر به مطالعه اشکال و طرح‌های بافته‌شده بر روی گلیم‌های دستی در یک فرهنگ سنتی از دیدگاه انسان‌شناسی هنر می‌پردازد. برای این مطالعه، طرح‌های گلیم‌های یکی از روستاهای ایران، روستای مولان، از منطقه آذربایجان انتخاب شده و مورد تحلیل شکلی و سبکی قرار گرفته‌است. هنرهای انسانی از دوران کهن در منطقه شمال‌غرب ایران، آذربایجان، برای ساکنان بعد تقدسی داشته تا جائیکه برخی از هنرمندان در مقام دانایان، بزرگان و راهنمایان قوم و قبیله بوده‌اند. از این رو آثار هنری آذربایجان گستره مادی و معنوی بسیاری را از فرهنگ آن در خود جای داده و لذا بررسی هنر آذربایجان زوایای عمیقی را از فرهنگ منطقه آشکار خواهد ساخت. از این نظر انسان‌شناسی هنر از مهم‌ترین رشته‌هایی است که قادر به کشف لایه‌های مختلف فرهنگ‌هایی است که به امر هنری به شدت 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 انسان‌شناسی هنر است که با دیدگاه شمایل‌نگارانه ترکیب شده‌اند: اول. تحلیل ویژگی‌های شکلی آثار هنری؛ و دوم. تحلیل سبکی بین فرهنگی آثار. در تحلیل شکلی و سبکی و بازنمایی معنایی در آثار هنری به طور عام و اشکال و طرح‌های مورد بررسی به طور خاص، رویکرد فرانتس بوآس به ویژه در اثر مشهور هنر/بتدایی لحاظ و سنجیده شده‌است. برای بازنمایی شکلی معنا به دیگر آثار هنری منطقه آذربایجان همچون هنرهای صخره‌ای و روایت‌های انسانی، اساطیر، جهت رمزگشایی اشکال و طرح‌ها رجوع کرده‌ایم. تحلیل سبکی بین فرهنگی به بررسی تطبیقی سبک طرح‌های سفالینه‌های سومری و سبک طرح‌های گلیم‌های آذربایجان اختصاص یافته‌است.

کلیدواژگان: انسان‌شناسی هنر، آذربایجان، تحلیل شکلی و سبکی، گلیم‌های روستایی، روستای مولان، اشکال انتزاعی، طرح‌های هندسی.

---

<sup>۱</sup>. بورسیه گروه انسان‌شناسی دانشگاه تهران (aizadij@gmail.com)

به لحاظ تاریخی، رابطه میان هنر و انسان‌شناسی چندان رضایت‌بخش نبوده‌است. این امر به سه علت عمده رخ داده‌است: اول. دشواری‌های تعریف هنر؛ دوم. مسئله کاربرد بین‌فرهنگی هنر؛ و سوم. غفلت هر چه بیشتر انسان‌شناسان از فرهنگ مادی و لذا آثار هنری. هنرهای ابتدایی و بومی قدمت دیرینه دارند؛ بیش از ۷۰۰۰۰ سال پیش برخی از اولین هنرمندان جهان در آفریقای شمالی زندگی می‌کردند (Kottak, 2004: 616). در واقع، هیچ فرهنگی شناخته شده نیست که در آن "بیان زیبایی‌شناختی" (Beaks & Harry, 1971: 501) یا "برخی از ویژگی‌های شکل هنر"<sup>۲</sup> (Bunzel, 1938: 535) وجود نداشته‌باشد.

رویکرد انسان‌شناختی به هنر از رویکردهای دیگر متفاوت است؛ اولاً به این دلیل که انسان‌شناس هنر، آثار هنری را در زمینه 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 جنبه برجسته‌ای به خود گیرند. همین امر خود تعریفی جامع و مانع از آثار هنر و فعالیت هنری را برای انسان‌شناس دشوار می‌سازد. کلیفورد گیرتس، بنیانگذار انسان‌شناسی تفسیری، در مقاله مشهور هنر به مثابه 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). هووراد مورفی که در دهه‌های اخیر آثار بسیار مهمی در حوزه انسان‌شناسی هنر به نگارش درآورده است، تعریف زیر را از آثار هنری برای انسان‌شناسی 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 انسان‌شناس در درجه اول آثاری هستند که دارای ظرفیت معنایی یا زیباشناختی بوده و در درجه دوم برای بازنمود امور عینی (اشیاء) و ذهنی (اندیشه‌ها یا ایده‌های محوری) به کار روند: کارکرد بازنمایی هنرهای بومی.

هدف از تحلیل انسان‌شناختی آثار هنری، "فهم آنها و شرح وجوه صوری‌شان در ارتباط با فرهنگ‌های سازنده یا به‌کارگیرنده آنهاست" (Morphy, 1994: 63). از این‌رو هنر می‌تواند "وسیله ارتباط" (مکالمه‌ها و نمادهای شکلی) و نیز "بیان‌کننده 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" (جل، ۱۳۸۵: ۸۰) تعریف شود. به خاطر محتوای اثربخش و اندیشه‌ای هنرها، انسان‌شناسان اغلب به آثار هنری به مثابه فرهنگ بیانی<sup>۳</sup> توجه می‌کنند. فعالیت‌های هنری از آنجایی فرهنگی‌اند که شامل "الگوهای مشترک و آموخته‌شده رفتارها، باورها و احساسات ویژه‌ای" (Ember & Ember, 2004: 466) می‌شوند. مواد استفاده شده برای تولید آثار هنری، شیوه‌ای که از طریق

- 
1. esthetic expression
  2. form of art
  3. expressive culture

آن مواد استفاده می‌شوند، و اشیاء طبیعی که هنرمند آنها را برای بازنمایی انتخاب می‌کند، همگی از جامعه‌ای به جامعه دیگر تفاوت دارند و بیشتر ارتباط جامعه با محیط‌اش را آشکار می‌سازند.

آثار هنری در نزد انسان‌شناسان با عناوینی چون هنر بدوی<sup>۱</sup>، هنر غریبه<sup>۲</sup>، هنر باستانی<sup>۳</sup>، هنر قبیله‌ای<sup>۴</sup>، هنر بومی<sup>۵</sup>، هنر انسانی<sup>۶</sup>، هنر قومی<sup>۷</sup>، هنر سنتی<sup>۸</sup>، و هنر غیر غربی<sup>۹</sup> تعبیر شده‌است (Inverarity, 1955: 375; Silver, 1979: 268). انسان‌شناسی 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 کرده‌است. در بر گرفتن حوزه‌های مختلف زندگی انسانی در بررسی هنر از سوی انسان‌شناسی هنر، به این سبب است که نهایتاً هنر را به مثابه 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.

اگرچه که انسان‌شناسی هنر به عنوان یکی از شاخه‌های انسان‌شناسی فرهنگی در دوران زایش آکادمیک انسان‌شناسی در مقام حوزه‌ای خاص از پژوهش انسان‌نگارانه نگریسته نمی‌شد، اما می‌توان حضور موضوعات هنر را در میان آثار بزرگان انسان‌شناسی ملاحظه کرد: مطالعه تطبیقی هنرهای مناسکی اقوام سراسر جهان در اثر مشهور شاخه زرین جیمز فریزر (۱۸۹۰-۱۹۳۵)؛ هنر نوشتار تصویری در کار ادوارد 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 و ارائه ایده بازنمود نیمه‌ای در سبک این آثار در کار کلود لوی-استراوس (۱۹۶۷)؛ زمینه‌ها و چارچوب‌های اجتماعی هنر ابتدایی در آثار ریموند فیث (۱۹۷۱). بازاحیای 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.

- 
1. Primitive Art
  2. Exotic Art
  3. Ancient Art
  4. Tribal Art
  5. Aboriginal Art / Indigenous Art / Native Art
  6. Folk Art
  7. Ethnic Art / Ethnoart
  8. Traditional Art
  9. Non-Western Art

به طور عمده سه روش تحلیل هنر در انسان‌شناسی 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 (Silver 1979). Layton 1991). نمونه 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 حوزه فرهنگی و اشاعه‌گرایی در انسان‌شناسی و در بریتانیا با مطالعات متأثر از تاریخ هنر پیوند عمیقی دارد (Kottak 2004: Morphy 1994).

گردآوری داده‌های پژوهش از طریق عکسبرداری از طرح‌های گلیم‌ها و آثار باستان‌شناختی منطقه مورد مطالعه بوده‌است. در بخش مطالعات تطبیقی از اسناد کتابخانه‌ای که در طرح‌های سفالینه‌های سومری بوده، استفاده شده‌است. در تحقیق حاضر از دو شیوه تحلیل انسان‌شناسی هنر استفاده شده‌است. 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 مطالعه بین‌فرهنگی آثار هنری منطقه مورد مطالعه و آثار هنری فرهنگ سومر، روش تحلیل انواع سبکی به کار گرفته شده که در آن به مطالعه تطبیقی سبک طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه و سبک اشکال سفالینه‌های سومری پرداخته‌ایم. دیدگاه غالب در هر دو شیوه تحلیل دیدگاه شمایل‌نگار بوده‌است.

گلیم‌های مورد مطالعه در روستای مولان (ماولان در گویش محلی)، یکی از روستاهای شهرستان کلپور واقع در استان آذربایجان-شرقی، بافته شده و به کار می‌رود. شهرستان کلپور در ناحیه شمال‌شرقی استان آذربایجان شرقی واقع شده، از سمت جنوب با شهرستان‌های 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 متنها الیه روستای مولان زندگی می‌کنند، انتخاب شده و مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

دو دلیل عمده باعث انتخاب روستای مولان از میان دیگر روستاها وجود شده‌است: اول. نقوش شبیه به سبک اصلی طرح گلیم‌ها در منطقه مولان واقع شده و تنها ۳ کیلومتر از آن فاصله دارد که به شیخ معروف است؛ این نقوش در تحلیل معانی فرهنگی اشکال و طرح‌های گلیم‌ها به کار آمده‌اند. دوم. بنا به گفته برخی از مطلعین، در زمان‌های گذشته روستای مولان به مثابه مرکزی بوده‌است

که در آن گلیم‌های بافته شده در کل منطقه در آنجا مبادله شده، و در نتیجه به گلیم‌های آن روستا نیز جایگاه ویژه‌ای بخشیده‌است. خصوصاً از نظر مطالعه حاضر، طراحان نقشه‌ها و مبادله‌کنندگان گلیم‌ها به نوعی 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 به طور 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 انسان‌شناسی هنر

در انسان‌شناسی هنر آثار هنری از سه دیدگاه اصلی تحلیل شده‌اند: "شمایل‌نگار"، زیباشناختی<sup>۲</sup> و کارکردی<sup>۳</sup> (Morphy, 1994: 655). از دیدگاه شمایل‌نگار، آثار هنری به عنوان ابزارهایی در نظر گرفته می‌شوند که معنا را رمزگذاری می‌کنند، یا چیزی را بازنمایی می‌کنند و یا معنای 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 لحظه 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 شمایل‌نگار بهره گرفته و از روش تحلیل شکلی و سبکی استفاده کرده‌است، در ابتدا به نظریات فرانتس بوآس می‌پردازیم. بوآس، انسان‌شناس پیشرو در مطالعه هنر در امریکا، علاقمند 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<sup>۴</sup> بومیان امریکای شمالی اختصاص دارد، معتقد است که پژوهش‌های گسترده درباره هنر تزئینی/ابتدایی<sup>۵</sup> به روشنی نشان می‌دهند که "همواره هر جایی که طرح‌های تزئینی توسط انسان ابتدایی به کار رفته‌اند به طور 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

- 
1. iconographic
  2. aesthetic
  3. functional
  4. decorative art
  5. primitive decorative art

از گردآوری انواع غذا نمی‌گذارد. با این وجود "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 اندیشه انسان ابتدایی در نزد او توجه کنیم. چراکه آثار هنری در سایه فهمی مشخص از اندیشه 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 اندیشه 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، روی دادن 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 به سختی در هم تنیده‌اند (Ibid: 209).

با چنین درکی از ذهن انسان ابتدایی، بوآس در اصلی‌ترین اثر خود درباره 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 به طور بنیانی از هم متمایز هستند. اولی نمادین و دومی صوری است. هنر نمادین<sup>۱</sup> درجه‌ای مشخص از واقع‌گرایی داشته و پر از معناست. هنر صوری<sup>۲</sup>، در بهترین حالت، اسامی الگویی داشته و به طور 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 مطالعه شکل نتیجه می‌گیرد که "عناصر هندسی محض ویژه‌ای وجود دارند که در باز نمود نمادین به کار رفته‌اند". دوم. ایده 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).

---

1. symbolic art  
2. formal art

سوم. بوآس معتقد است که اندیشه اعلانی<sup>۱</sup> 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 - یعنی بعد توتمی زندگی اجتماعی - محرک اصلی توسعه هنر بوده‌اند یا محرک‌های هنر زندگی توتمی را توسعه داده و غنی کرده‌است؟ بوآس در پاسخ به مشاهدات خود اشاره کرده و بیان می‌دارد که توسعه نمادین ویژه هنر بدون حضور ایده‌های توتمی روی نمی‌داد (Ibid). پنجم. وفور شکل توتمی<sup>۲</sup> توسط ارزش داده‌شده به شکل هنر<sup>۳</sup> برانگیخته شده‌است. بوآس بر آن است که ممکن است در میان تمامی قبایل مشاهده کنیم که اشکال هنر بسیار تخصصی بر مبنای زمینه عمومی بازنمود توتمی ساخته می‌شوند (Ibid: 55).

نهایتاً بوآس در بخش دیگری از کتاب *زبان، نژاد و فرهنگ* با عنوان *طرح‌های تزئینی سوزن‌کاری آلاسکا: مطالعه‌ای در تاریخ طرح‌های قراردادی*، بر اساس آثار موزه ملی ایالات متحده، به این نظریه روی می‌آورد که "طرح‌های قراردادی" از تلاش‌های بازنمودهای واقع‌گرایانه<sup>۴</sup> نشأت می‌گیرند، که به تدریج چنان سیر قهقرایی می‌پیمایند که نهایتاً طرح کاملاً قراردادی باقی می‌ماند در آن منشأ واقع‌گرا به سختی می‌تواند شناخته شود" (Boas, 1955: 564).

دیگر محققان و اندیشمندان انسان‌شناسی هنر که درباره شکل و سبک هنری به پژوهش پرداخته و نقش آنها را در تحلیل‌هایشان برجسته کرده‌اند، عمدتاً شامل گاس، آهانلون، مان، ژاناتیس، روزمن و رابل می‌شوند. از این میان، میشل آهانلون به عنوان محقق هنر گینه نو، به بررسی طرح‌ها و سبک‌های ابزارهای پوششی که کاربرد مناسبی دارند پرداخته و معتقد است که این طرح‌ها بر اساس ایده‌های گروهی و جمعی طراحی شده‌اند (O'Hanlon, 1995: 469). بنابراین به نظر آهانلون تحلیل شکل می‌تواند ابعاد عاطفی و بیانی انواع ابزارهای پوششی مناسبی 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 انسان‌شناسی هنر تحلیل شکل بایستی موضوعی محوری باشد. هنر می‌تواند به طور مؤثری به عنوان دخالت و تجربه اشکال بیانی و معنادار در زمینه کنش اجتماعی انسان دانسته شود. شکل اشیاء آن چیزی است که ظرفیت تأثیرگذاری آنها را ایجاد کرده و تاحدودی معناداری و تأثیر آنها را در زمینه توضیح می‌دهد. اشکال منبع‌اند، اشکال تاریخ دارند، اشکال ممکن

- 
1. heraldic idea
  2. totemic form
  3. art form
  4. conventional designs
  5. realistic representations

است گروه‌ها یا مناطقی، دوره‌ها، هویت‌های دینی، کاست‌ها و طبقات را بشناسانند. تحلیل شکلی<sup>۱</sup> چندین کاربرد برای انسان‌شناس 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 چگونه آثار ساخته می‌شوند، چگونه به کار می‌آیند و چگونه انتقال یافته و در طول زمان تغییر می‌یابند را فراهم می‌آورد؛ ۳- یکی از شیوه‌هایی است که انسان‌شناس 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 انسان‌نگارانه اولیه، تحلیل شکل ابزارهای اصلی دسترسی به نظام‌های فکری و اعمال ایفایی را که هنر را در زمینه تولید کرده‌اند به دست می‌دهد.

اثر هنری "برای انتقال معنای شکلی بایستی گرایش سبکی داشته‌باشد" (Bunzel, 1938: 566). سبک اصطلاحی با کاربرد وسیع در مطالعات هنر و فرهنگ مادی در سراسر رشته‌هاست. سبک اغلب به عنوان "شیوه تلخیص مشابهت‌های شکلی برجسته میان آثاری تلقی می‌شود که بخشی از مجموعه یکسانی را شکل می‌دهند". سبک به "روابط منسجم در شکل مجموعه‌های آثاری که آنها را از دیگر آثار متمایز می‌کند" برمی‌گردد. سبک می‌تواند به طور بین‌فرهنگی یا در طول زمان و نیز برای مجموعه‌های هم‌زمان آثار موجود در یک جامعه هم به کار 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, 2006: 324).

معنا با سبک ارتباط می‌یابد. مطالعه معنا نیاز به تحلیلی از اینکه چگونه چیزی معنا می‌دهد و چه چیزی معنا می‌دهد، دارد- مطالعه معنا نیاز به تحلیل نظام‌های بازنمایی و رمزگذاری، مطالعه تأثیر، جنبه‌های هدفمند اثر، آنچه که اثر انجام می‌دهد و آنچه که فکر می‌شود باشد، دارد. در مطالعه هنر، تحلیل معنا در بر دارنده بررسی شکل در زمینه است. چراکه شکل تجربه 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 مورد مطالعه، مولان، با استفاده از تحلیل شکلی و سبکی در دیدگاهی شمایل‌نگار بررسی می‌شوند. بخش دوم، به بررسی معانی اشکال



بازگرفته شده از سبک طرح‌های گلیم‌ها اختصاص دارد. این معانی با استفاده از معانی نمادین طرح‌های انتزاعی سنگ‌نگاره‌های باستانشناختی منطقه و نیز زمینه فرهنگی، روایت‌های انسانی 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، حوزه فرهنگی ویژه‌ای ترسیم می‌شود.

## ۱- شکل و سبک طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه

از تصاویر گلیم‌های مختلفی که از میان خانوارهای روستای مولان به دست آمد، پس از مشاهدات و انجام مقایسه‌های تطبیقی میان گلیم‌های مختلف، اشکال و سبک یکی از گلیم‌ها (شکل ۱) که دارای ساده‌ترین طرح‌ها نیز بود، به عنوان گلیم مبنا برای طرح‌های دیگر گلیم‌ها شناخته شد. بدین معنا که، همچنانکه در ادامه خواهد آمد، طرح‌های اشکال بسیار متنوع تمامی گلیم‌ها از سبک حاکم بر این گلیم نشأت گرفته‌اند. این گلیم به شکل مستطیل، در اندازه  $1/5 * 4$  متر و دارای یک حاشیه (دور تا دور گلیم) و یک متن است. همچنین زمینه رنگ حاشیه روشن و زمینه رنگ متن تیره است. طرح اصلی حاشیه، شکلی است انتزاعی شامل دو محور متقاطع با زاویه  $90$  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 نشان دادن برجستگی نقطه انتهایی محورها به کار می‌روند. عرض گلیم در هر دو طرف آن  $7$  و طول آن  $27$  عدد از این شکل است. متن گلیم با طرحی (شکل ۳) به دو نیمه مساوی تقسیم شده است. این طرح شامل یک شکل لوزی در وسط است که از قطرهای به چهار قسمت تقسیم شده و هر بخش آن مثلثی قائم‌الزاویه را تشکیل داده است. در نقطه تقاطع قطرهای 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 نشان‌دهنده ساختار اصلی سبک غالب باشد. در امتداد اضلاع این شکل لوزی، خطوط لوزی دیگری نیز رسم شده که هر ضلع آن دارای سه زائده می‌باشد. این طرح به تعداد  $16$  عدد در خط محوری گلیم ترسیم شده است که آن را به دو نیمه مساوی تقسیم می‌کند. این طرح کار بازنمود نیمه‌ای<sup>۱</sup> (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 قطرهای) انجام می‌دهد.

---

1. split representation



شکل ۱) گلیم اصلی دارای طرح‌های مبنایی و سبک غالب دیگر گلیم‌ها، عکس از اصغر ایزدی جیران، ۱۳۸۸



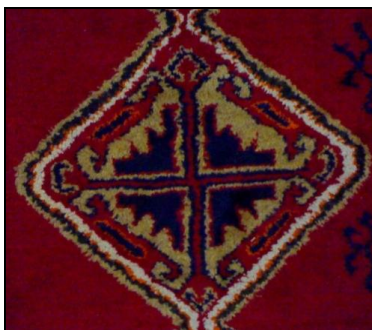
شکل ۳) طرح میانی گلیم با زمینه تیره



شکل ۲) طرح حاشیه گلیم اصلی با زمینه روشن

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 ماندی 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 متقاطع (همچون شکل ۲ و ۳) می‌رسند. هر یک از چهار بخش دارای شکلی است مثلث‌مانند (همانند شکل ۳)، با این تفاوت که در دو زاویه بیرونی خود زائده‌ای 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 لایه بیرونی به شکل هندسی تحول یافته‌است. در میانه هر یک از زوایای زائده‌دار نیز شکل ویژه‌ای ترسیم گشته‌است 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 تحول یافته شکل انتزاعی حاشیه گلیم و طرح میانی آن را تشکیل می‌باشد.

۱. تمامی تصاویر گلیم‌ها توسط نگارنده در بهار ۱۳۸۸ عکسبرداری شده‌است؛ لذا در ادامه از ارجاع مکرر به نام نگارنده خودداری می‌شود.



شکل 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 زوایدی را در خطوط طرح بیرونی (شکل ۳) و نیز در اشکال (شکل ۴) را به خود می‌گیرند. همچنین اشکال در حصار از خطوط بیرونی قرار گرفته‌اند. علاوه بر اینها طرح‌ها و اشکال از اصل باز نمود 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 اصلی-شان توسط دو خط متقاطع عمود بر هم شکل گرفته و عناصر درون این ساخت در ارتباط با این مبنای اصلی سازمان می‌یابند.

ساده‌ترین نوع از این ساختار و عناصر، شکلی 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 است (شکل ۵). 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 همه 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 ۶). 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 ۷). به طور منطقی طرح‌های دیگر گلیم در راستای ویژگی‌های شکلی و سبک این شکل قرار می‌گیرند.





شکل ۷) ساده‌ترین شکل گلیم‌ها با سبک اصلی، این شکل در کانونی‌ترین مکان این گلیم قرار گرفته است<sup>۱</sup>

یکی دیگر از نمونه‌های طرح بنیانی و ساده 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 ۸). این طرح در جای جای گلیم‌های مختلف با تفاوت در رنگ‌ها دیده می‌شود. در نهایت تحول یافته‌ترین شکل سبک اصلی در شکل ۹ دیده می‌شود. در این طرح نقطه محوری به طور مستقل خود یک شکلی است با سبک اصلی که درون مربع کانونی قرار گرفته‌است. 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 زاویه زائده‌دار به طرف بیرون باشند به سمت درون چرخیده و محورهای متقاطع فرضی را به شکل دیگری ترسیم کرده‌اند.



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

چنانکه از توصیف طرح‌های اصلی گلیم‌های دست‌بافت روستایی مشاهده شد، می‌توان سبک موجود در این هنر انسانی را فهمید. از آنجائیکه سبک مشابهت‌های شکلی برجسته میان آثار و روابط منسجم در شکل مجموعه‌های آثاری است که آنها را از دیگر آثار متمایز می‌کند، ویژگی‌های عمده 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 فیما بین خطوط متقاطع؛
- ۸- در حصار قرار گرفتن اشکال با سبک اصلی (در اکثر طرح‌ها)؛
- ۹- تقابل شکل‌های مقابل هم در فضای فیما بین 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 به طور همزمان در یک شکل قابل مشاهده است و در موارد دگر با مقایسه 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).

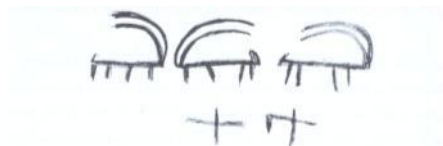
در مورد ویژگی‌های دوم (شکستگی خطوط) و سوم (خطوط متقاطع) بایستی تأکید کرد که در واقع این تکنولوژی ویژه گلیم‌های دستی روستایی است که خطوط مستقیم را به جای خطوط منحنی به وجود می‌آورد. از این‌رو نوع گره‌ها در تار و پود گلیم، نوع بافت و فن گیم‌بافی موجب گشته‌است تا خطوط مسقیم و به تبعیت از آن خطوط متقاطع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

## ۲- شکل، سبک و معنا: بازنمایی شکلی اندیشه‌ها

بنا بر این نظر بوآس که طرهای 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 شیوه رمزگذاری معنا، دسترسی به نظام فکری و شناسایی خط سیر فرهنگی و با بهر 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 زمینه آن داریم (Morphy & Perkins 2006). در بخش ۲-۱ این زمینه‌یابی شامل شناسایی یکی از سبک‌های موجود در طرح‌های سنگ‌های باستانی است (مقایسه سبکی درون‌فرهنگی دو نوع هنر یعنی هنر صخره‌ای و هنر گلیم‌بافی)؛ در بخش ۲-۲ به دنبال قرار دادن معنای نمادین به دست‌آمده 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.

### ۲-۱- سبک برخی از نگاره‌ها در یافته‌های باستان‌شناختی منطقه مورد مطالعه

در یافته‌های باستان‌شناختی منطقه دایی ممیغ در شهرستان ورزقان (جنوب غربی شهرستان کلیبر)، بر روی تخته سنگ‌ها نقوش منقوری وجود دارد که نشاندهنده ساختار اصلی اشکال و در واقع سبک موجود در طرح‌های گلیم‌هاست (شکل ۱۰). بر روی این تخته سنگ نماد انتزاعی دو خط متقاطع دیده می‌شود که در قسمت تحتانی نقوش حیوانی (بز کوهی) قرار دارند. خطوط این نماد راست و بدون هیچ شکستگی و زائده‌ای ترسیم گشته‌است، اما در سمت راست همان، نماد دیگری هم مشاهده می‌شود که به همان شکل بوده، اما یکی از خطوط آن زائده (خط سمت چپ)، یا شکستی، را داراست. به همین ترتیب در سنگ‌های حکاکی‌شده محل شیخ در منطقه مولان دو نماد دقیقاً به شیوه نمادهای مذکور دیده می‌شوند؛ بدین معنا که یکی از نمادها دارای خطوط متقاطع سالم (شکل ۱۱-۱) و دیگری تنها در یکی از خطوط دارای شکستگی است (خط سمت راست) (شکل ۱۱-۲). در صخره-نگاره‌های منطقه سونگئون 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 ۱۲-۱). در نهایت در نگاره 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 ۱۲-۳). بنابراین شکستگی‌های چهارگانه شکل نهایی را به نمایش گذارده‌اند. طرح خطوط متقاطع که هر یک در سمت مخالف شکسته شده‌اند، به نماد صلیب شکسته معروف است و در مجموع تعداد آنها در سنگ‌نگاره‌های پناهگاه اصلی سونگئون به سه عدد می‌رسد (رفیع-فر، ۱۳۸۴: ۶۴؛ ۱۳۸۱: ۵۸).



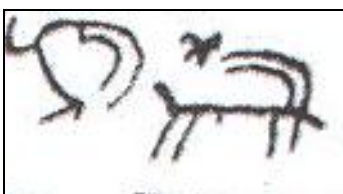
شکل ۱۰) نقوش سبک اصلی منقور بر روی تخته سنگ دایمی ممیغ، سؤنگؤن (رفیع فر، ۱۳۸۴: ۶۹)



شکل ۱۱-۲) سنگ نگاره دیگری با زائده در بازوی سمت راست

شکل ۱۱-۱) سنگ نگاره حکاکی شده به سبک اصلی

محل شیخ، منطقه مولان، عکس ها از نگارنده، ۱۳۸۸



شکل ۱۲-۳) نماد بر روی شاخ بز کوهی

شکل ۱۲-۲) شکستگی کامل خطوط

شکل ۱۲-۱) شکستگی دو خط از طرح اصلی

(Rafifar, 2007: 208)

سبک اشکال و طرح های انتزاعی و هندسی گلیم های مورد مطالعه همان سبک نمادهای انتزاعی سنگ نگاره هاست. با توجه به مقایسه سبکی این دو هنر، می توان گفت که شکل گیری کامل و متناسب این سبک در گلیم فی به وقوع پیوسته است. بدین معنا که

شکستگی در چهار خط اصلی نقوش نگاره‌ها، به تدریج از یک خط شروع شده (شکل ۱۰ و ۱۱-۲) به دو خط (شکل ۱۲-۱) و سه خط (شکل ۱۲-۲) ادامه یافته و در نهایت به شکستگی تمامی خطوط انجامیده است (شکل ۱۲-۳). 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 به یکدیگر در فیما بین هر دو خط، شکل هندسی‌ای، مثلث، به وجود می‌آید و با اتصال تمامی شکستگی‌های خطوط، شکل هندسی دیگری حاصل از اشکال هندسی پیشین، لوزی، پدید می‌آید. بنابراین اشکال اصلی موجود در گلیم‌ها و سبک حاصل از آنها، مرحله پیشرفته و تحول‌یافته‌ای از نقوش موجود در صخره‌ها و سنگ‌های باستان‌شناختی می‌باشند.

در نمادشناسی فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف، نماد شکل انتزاعی خطوط متقاطع عمود بر هم (صلیب) و حالت شکسته خطوط آن (صلیب شکسته یا سواستیکا<sup>۱</sup>) 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 به مثابه "نماد حیات" (Heller, 2004: 329)، "نماد نجات" (فکوهی ۱۳۷۸) یاد شده و "معانی عرفانی" (Quinn 1994: 56) نیز بدان منتسب است. از نظر آندره لورا-گوران، 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 گرفته‌است" (باستید، ۱۳۷۴: ۹۸). لورا-گوران معتقد است که نقوش هنر دوره پارینه‌سنگی جدید/اسطوره‌نگاشت<sup>۲</sup> هستند؛ در واقع هنرهای دوره پائولیتیک مجموعه‌ای از نمادها را معرفی می‌کنند که در پی طرح نمودار-اسطوره<sup>۳</sup> می‌باشند (رفیع-فر، ۱۳۸۱الف: ۷۰؛ باستید، ۱۳۷۴: ۹۷).

## ۲-۲- معنای شکل و سبک طرح‌ها در ارتباط با محتوای اندیشه‌های روایی فرهنگ مورد مطالعه

بنابراین پیوند معنایی میان اشکال انتزاعی و طرح‌های غیرتجسمی گلیم‌ها و سنگ‌نگاره‌ها با اندیشه اسطوره‌ای تولیدکننده آنها وجود دارد. اشکال و طرح‌های حاصل از سبک اصلی مورد مطالعه، نمادی از خورشید هستند؛ اما شکسته شدن خطوط اصلی آنها به معنای آن است که خورشید در شرایط عادی نبوده و سالم نیست. در واقع این سبک اصلی شکسته‌شده نشان‌دهنده خورشیدی است که در اسارت به سر می‌برد (سیدسلامت ۱۳۸۲). منشأ چنین معنایی از این سبک اصلی به روایت‌های انسانی در قالب اساطیر

---

1. Swastica  
2. mythograph  
3. mythologramme



مختلف منطقه خصوصاً داستان‌های دوازده‌گانه اسطوره دده قورقود (لوئیس ۱۳۷۹؛ بهزادی ۱۳۸۱؛ Ergin 2003)، و نیز اساطیر اصلی- گرم (قمری ۱۳۵۴ الف)، آشیق‌غریب و صنم (قمری و کنعانی ۱۳۵۹) کوراوغلو (قمری ۱۳۵۴ ب) برمی‌گردد، و نیز به خدایان اساطیری که همگی فرزندان اوغوز هستند و اولین آنها گون‌خان که به معنای خورشید است (فضل اله، ۱۳۸۴: ۶۲). اساطیر به عنوان کهن‌ترین خاستگاه نقوش نمادین، همواره به صورت روایت نیستند بلکه می‌توانند به گونه نقش و نگار گلیم‌ها نیز درآیند (دادور و مؤمنیان، ۱۳۸۵: ۵۷ و ۵۸). این نقوش علاوه بر ویژگیهای تزئینی، دارای ارزش‌های مفهومی و نمادین قراردادی‌ای هستند که بیانگر باورهایی به قدمت قوم آفریننده آن می‌باشند (صدری، ۱۳۸۴: ۴۰). همچنانکه مورفی نیز در بررسی کیفیت‌های زیبایی-شناختی نقاشی یلنگوها، در استرالیا، جنوبی، به کاربرد مناسکی نقاشی‌ها همراه با آواز می‌پردازد. از نظر وی اثرات زیبایی-شناختی نقاشی‌ها به مثابه تظاهرات قدرت روحی همراه با دیگر عناصر ایفای مناسکی برای ایجاد حس حضور اجدادی به کار می‌روند (Morphy, 1989: 21-40).

داستان دوم کتاب دده قورقود با عنوان *یغمای خانمان سالور قازان* بدین شرح است: روزی که *سالور قازان*، به شکار رفته‌است، جاسوسان ملک شوکلی، سرکرده اهریمنی‌یان، به او خبر می‌دهند و او با حمله‌ای چادرهای قبه‌زیرین را به همراه *بورلاختون*، مادر *پیر قازان* و *اوروز*، پسرش، به یغما می‌برد. اوروز پس از فرار، برای آزادی *سلجان خاتون*، به صحنه مبارزه با اهریمنی‌یان برمی‌گردد. سرکرده اهریمنیان شرطی تعیین می‌کند: *اوروز* بایستی با گاو وحشی سیاه، مبارزه کند. *اوروز*، پس از شکست گاو سیاه، *سلجان خاتون* 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؛ آنا، ۱۳۸۱: ۲۴۵-۲۴۷؛ بهزادی، ۱۳۸۱: ۵۱-۷۲؛ Ergin, 2003: 23-36).

در داستان ششم همین اسطوره، دختر اهریمن در جایگاه نماد خورشیدی قرار می‌گیرد: "فصر دختر هم کنار 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 می‌کند (آنا، ۱۳۸۵: ۲۵۷) تا سلطان زیباییان که زرد پوشیده‌است را به دست آورد: "اؤچ جان‌اوارای اولدورسم، گؤزلرین 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 جامعه خود ایثار می‌کند؛ در این مبارزه ممکن است که با شاخ گاو یا با پنجه شیر کشته شود: "یا بوغانین بوینوزوندا/ ایله‌شیمیم، یا اصلانین پنجه‌سینه دیدیله‌بیم" (Ergin, 2003: 85). این روایت‌ها نشان می‌دهند که خورشید قوم *اوغوز* در اسارت دشمن است و نجبای *اوغوز* بایستی جان خود را به صحنه 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 خورشید

اسیر (اسیر/اولونموش گونش) 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 بازنمودکننده زن یا دختری است که به دست اهریمن به اسارت رفته است و وظیفه قهرمان اصلی دستان‌ها یا اساطیر دیگر آن است که طی مبارزه‌ای سخت آن را نجات دهند. همچنانکه سبک خطوط متقاطع شکسته در گلیم‌ها جنبه 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 نشاندهنده همسویی انواع هنرها با اندیشه‌هاست و بازنمود "عمیق‌ترین مشغله‌های یک جامعه در اساطیر" (Ember & Ember, 2004: 467) و هنرهای انسانی است. در گلیم‌های متعدد سبک خطوط متقاطع شکسته سازمان‌دهنده 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.

اشکال حاصل از سبک گلیم‌ها نه تنها 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 نه تنها در یک اسطوره (یعنی اسطوره دده قورقود) به کرات روی می‌دهد (Gayibov 2008)، بلکه در اساطیر دیگر نیز، همچون اساطیر اصلی- گرم، آشیق‌غریب و صنم و کوراوغلی به شکل دیگری بازنمود می‌شود. در واقع هر یک از هنرهای ترسیمی (گلیم‌بافی) و کلامی (اساطیر) وضعیت و اهمیت ایده 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 انسانی منطقه در آئین‌های مخلفی همچون میتراایسم 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 نوکننده جهان است و بنیانگذار دوران سازماندهی نوین جهان (الیاده، ۱۳۸۵: ۱۵۳؛ ۱۱: Cumont, 1903).

### ۳- تحلیل تطبیقی سبک طرح گلیم‌ها با طرح سفالینه‌های سومر

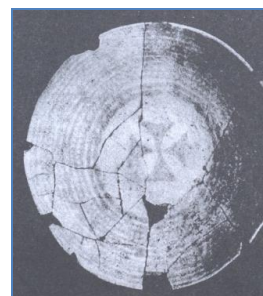
مقایسه تطبیقی سبک طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه و سبک برخی از طرح‌های سفالینه‌ها و ابزار تزئینی سومری، نشاندهنده شباهت‌های سبکی و بیانی قابل توجهی است. این تشابه سبکی را حداقل می‌توان در سه نوع از طرح‌ها مشاهده کرد.

شکل ۱۳ بشقاب سفالی‌ای را نشان می‌دهد که متعلق به دوره عبید (۴۵۰۰-۳۵۰۰ پ.م) از تمدن سومری می‌باشد (فرنو، ۱۳۸۴: ۹۹) و در منطقه یاریم تپه (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 ۱۴ یکی از طرح‌های حاشیه گلیم اصلی مورد مطالعه است که مشتمل بر خطوط متقاطعی است که در انتهای هر یک از خطوط برجستگی نمایانی را وجود دارد.

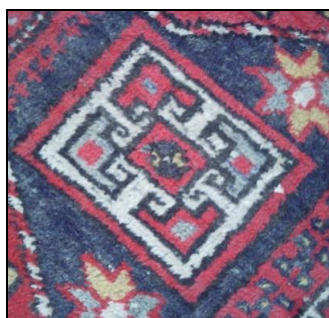


شکل ۱۴) طرح واقع در حاشیه گلیم اصلی



شکل ۱۳) بشقاب از یاریم تپه III به سبک عبید (فرنو، ۱۳۸۴: ۱۵۲)

شکل ۱۵ طرح ظرف دوره سامره از فرهنگ سومر 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 تشکیل شده‌است. شکل ۱۶ 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 نقطه مرکزی آن شکل سبک اصلی گلیم‌ها باز تکرار می‌شود و نمایانگر محوریت هر چه بیشتری است.



شکل ۱۶) پیچیده‌ترین طرح در یکی از گلیم‌ها



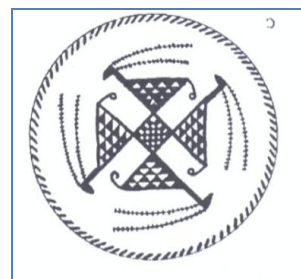
شکل ۱۵) کاسه ماقبل تاریخ سامره (فرنو، ۱۳۸۴: ۱۱۳)

شکل ۱۷ طرح ظرف دیگری از دوره 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 به کارگیری 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 نمانده‌است" (فرنو، ۱۳۸۴: ۱۱۴-۱۱۶)؛ این طرح در نمادهای باستانی به نام سواستیکا شناخته می‌شود. شکل ۱۸ طرح بزرگ گلیم اصلی را نشان می‌دهد. این طرح برخلاف عمده طرح‌های

گلیم‌ها نقطه قطب مرکزی ندارد، ولی دیگر ویژگی‌های سبک اصلی را داراست. شکل اولیه مثلثی هر یک از بزهای ظرف سامره در این طرح به وضوح 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 شده‌است. در پشت هر یک از اشکال مثلث-مانند طرح گلیم، شکل بسیار کوچکی نیز دیده می‌شود؛ این شکل بسیار کوچک در دیگر طرح‌های ظروف سامره (شکل ۱۵) در همان نقطه با تغییراتی مشاهده می‌شود، اما در قیاس با ظرف مورد بحث، می‌توان آنها را در جایگاه شاخ‌های بزها قرار داد.



شکل ۱۸) طرح بزرگ گلیم اصلی



شکل ۱۷) کاسه ماقبل تاریخ سامره (سواستیکا) (فرنو، ۱۳۸۴: ۱۱۳)

مشابهت‌های سبک طرح‌های سفالینه‌های دوره‌های مختلف فرهنگ و تمدن سومر با سبک طرح‌های گلیم‌های مورد مطالعه با مشخصاتی چون وجود یک قطب مرکزی، چهار بازوی گردان، بازنمود نیمه‌ای، و ... نشان‌دهنده ارتباط فرهنگی میان این دو جامعه است. آنچه از مقایسه 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 مرحله اول اشکالی انتزاعی و در مرحله بعد هندسی می‌باشند. اما طرح‌های ظروف سومری به شکل بسیار پیچیده‌تر با کارکرد تزئینی (فرنو، ۱۳۸۴: ۱۱۱-۱۱۲) در انواعی اشکال هندسی ترسیم شده و به سوی تحول به اشکال حیوانی (همچون در شکل ۱۷) پیش رفته‌اند.

### نتیجه‌گیری

تفسیر آثار هنری به معنای جستجو برای فهم آنها با کشف برخی از بنیان‌های اثر هنری که برای محقق مهم است صورت می‌گیرد (Stecker, 2003: 29). در سنجش بررسی انسان‌شناختی 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 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. توسعه نمادین ویژه هنر گلیم‌بافی بدون حضور اندیشه‌های اسطوره‌ای روی نمی‌داده- است؛ 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 انسانان 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 دده قورقود، اصلی- کرم، آشیق‌غریب و صنم، کوراوغلو)، موسیقایی (در موسیقی موغامی در بسته‌نیگار) (سیدسلامت، ۱۳۸۴: ۸۹)، نمایشی (در رقص انسانی ساری گلین) و هنر صخره‌ای (در منطقه شیخ و سونگون) نیز گسترش یافته‌است.

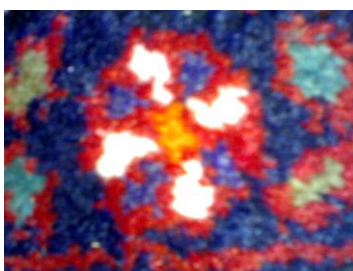
بررسی انسان‌شناختی شکل و سبک طرح‌های گلیم‌های روستای مولان ویژگی‌هایی محوری را برای ترسیم اشکال نمایان می‌کند. این مشابهت‌های شکلی در میان انواع متفاوت گلیم‌ها، سبک غالب و اصلی را نشان می‌دهد: اشکال انتزاعی، اشکال هندسی، اشکال شکسته، اشکال تزئینی، وجود نقطه‌ای کانونی، امتداد نقطه کانونی به چهار جهت اصلی، ترسیم چهار شکل هندسی در فضای فیما بین 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، توسط 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. نکته بسیار مهم در گذر از هنر صخره‌ای به هنرهای دست‌باف، تحول اشکال انتزاعی به اشکال هندسی است. با تداوم یافتن شکستگی خطوط چهارگانه اصلی از زاویه‌ای راست به مورب، خطوط انتزاعی سازمان‌دهنده 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 تنها توسط اشکال انتزاعی و هندسی صورت می‌گیرد و همین امر باعث دشوارتر شدن تحلیل معنایی اشکال هنری گلیم‌ها می‌شود. درحالی‌که در گلیم‌های مناطقی دیگر از ایران، نقوش حیوانی نیز پدیدار می‌شوند (جزمی و دیگران، ۱۳۶۳: ۱۴۳، ۱۴۵ و ۱۴۷؛ دادور و مؤمنیان، ۱۳۸۵: ۵۳) 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 نشانه مبارزه به طرف بالا برده‌است و ژست مبارزه در کلیت بدنی وی مشاهده می‌شود

(شکل ۱۲-۱)، در جایی دیگر (در سمت راست پناهگاه اصلی)، همین انسان در مقابل شکل دیگری است که صلیب شکسته را در دست به نشانه اسارت آن دارد و انسان برای مبارزه با آن نیروی اهریمنی آمده است (شکل ۱۲-۳). 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 (شکل ۱۹) دیده می‌شود که در آن نقطه‌ای کانونی با هشت گلبرگ به نشانه پره‌های نورانی خورشید و حیات او است. سپس در طرح‌هایی دیگر نقطه 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 به طور کامل درون خطوطی به شکل لوزی با زائده‌هایی (شکل ۳) در حصار می‌باشد که باز نمودکننده اسارت خورشید است. چنین معانی نهفته‌ای در شکل و طرح گلیم‌ها نشان می‌دهد که "نوع نقش-هایی که در گلیم‌ها بافته شده، ارتباطی مستقیم با وسعت ذهن و دید بافنده و اشیاء مورد علاقه او دارد" (جزمی و دیگران، ۱۳۶۳: ۱۳۶).



شکل ۱۹) سبک اصلی با نقطه کانونی و هشت گلبرگ

مطالعه تطبیقی سبک گلیم‌های روستایی مورد مطالعه با سبک طرح‌های سفالینه‌های سومری نشان از مشابهت 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 شباهت سبکی تعریف‌کننده حوزه فرهنگی‌ای است که در اندیشه‌های بنیانی باز نمود یافته در هنرها از یکدیگر متأثر بوده‌اند.

شایسته است تا از خانواده‌های عباس فرضی مولان و زمان فرضی مولان و همچنین خانم سهیلا فرضی مولان و نیز بافندگان گلیم‌ها، خانم-ها می‌خانیم سرداری و نیمتاج قدیمی‌فر به خاطر همکاری با محقق در عکسبرداری از طرح‌های گلیم‌ها و ارائه توضیحاتی در مورد آنها تشکر کنم.

## 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 فصلنامه علمی- پژوهشی انجمن علمی فرش ایران*، شماره ۲، صص: ۱۱-۲۴.
- الیاده، میرچا، ۱۳۸۵، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش.
- باستید، روزه، ۱۳۷۴، *هنر و جامعه*، ترجمه 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 انسان‌شناسی.
- جل، آلفرد، ۱۳۸۵، "مسئله نیاز به انسان‌شناسی هنر"، ترجمه فرهاد ساسانی، در *خیال فصلنامه 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 فصلنامه علمی- پژوهشی انجمن علمی فرش ایران*، شماره ۲، صص: ۴۷-۶۳.
- رفیع‌فر، جلال‌الدین، ۱۳۸۱ الف، "سنگ‌نگاره‌های ارسباران (سونگون)"، در *نامه انسان‌شناسی*، شماره ۱، صص: ۴۵-۷۵.
- رفیع‌فر، جلال‌الدین، ۱۳۸۱ الف، *پیدایش و تحول هنر*، تهران، برگ زیتون.
- رفیع‌فر، جلال‌الدین، ۱۳۸۴، *سنگ‌نگاره‌های ارسباران*، تهران، سازمان میراث فرهنگی گردشگری.
- سیدسلامت، میرعلی، ۱۳۸۲، "ساری گلین، گونشین اهریمن الیندن آزاد اولماسی مراسیمی"، تهران، در، *دالغا* (نشریه تخصصی موسیقی)، شماره دوم، صص: ۴-۳۳.
- سیدسلامت، میرعلی، ۱۳۸۴، *اصلی- گرم*، تبریز، انتشارات آشینا.
- سیدسلامت، میرعلی، ۱۳۸۶، *مقدمه‌ای بر بررسی کتاب دده قورقود*، تبریز، انتشارات آشینا.
- صدری، مهرداد، ۱۳۸۴، "مفاهیم نمادین در نقوش قالی سنقر"، در *گلجام فصلنامه علمی- پژوهشی انجمن علمی فرش ایران*، شماره صفر، صص: ۳۲-۴۱.
- فرنو، بهروز، ۱۳۸۴، *منشأ فرهنگ، تمدن و هنر در بین‌النهرین*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- فضل‌اله، رشیدالدین، ۱۳۸۴، *اوغوزنامه*، ترجمه ر. م شوکراوا، 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.، ۱۳۵۴، *الف، اصلی ائیله کرم*، تبریز، انتشارات بنیاد کتابخانه فردوسی تبریز.
- قمری، سیروس.، ۱۳۵۴، *کوراوغلو*، تبریز، انتشارات بنیاد کتابخانه فردوسی تبریز.
- لوئیس، جفری.، ۱۳۷۹، *کتاب دده قورقود*، ترجمه فریبا عزیدفتری و محمد حریری اکبری، تهران، نشر قطره.
- مرکز آمار ایران، ۱۳۸۵، *نتایج سرشماری نفوس و مسکن سال ۱۳۸۵*.
- 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.
- Boas, Franz., 1938, “**Literature, Music, and Dance**”, in, *General Anthropology*, Edited by Franz Boas, Boston, D. C. Heath & Company.
- Boas, Franz., 1927/2006, “**Primitive Art**”, in, *The Anthropology of Art*, Edited By Howard Morphy & Morgan Perkins, Oxford, Blackwell Publishing.
- 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 & Ember, Melvin., 1993, *Anthropology*, New Delhi, Prentice-Hall of India Private Limited, 6<sup>th</sup> Edition.
- Ergin, Muharrem., 2003 (1964), *Dede Korkut Kitabı*, Ankara, Hisar Kültür Gönüllüeri.
- Firth, Raymond (1971) *Elements of Social Organization*, London: Tavistock Publication.
- Gayibov, Seyran., 2008, *Kitab-ı Dede Korkut'taki Tutsaklık Durumu Karşısında Oğuz'un Yutumunu*, Baku, Uluslararası Sosyal Ara\_tirmalar Dergisi, The Journal Of International Social Research, Vol. 1/3, p: 131-152.
- Geertz, Clifford., 1976, “**Art as a Cultural System**”, in, *MLN Comparative Literature*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 91, No. 6, pp: 1473-1499.
- Heller, Steve., 2004, *Design Literacy: Understanding Graphic Design*, 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, 10<sup>th</sup> Edition.
- Layton, Robert., 1991, *The Anthropology of Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Levi-Strauss, Claude., 1967, *Structural Anthropology*, London, Penguin Press.
- Mees, Bernard, 2008, *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 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 ‘Graphicalization’ of Meaning: New Guinea Highland Shield Design in Historical Perspective**”, in, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 1, No. 3, pp: 469–493.
- Quinn, Malcolm., 1994, *The Swastika: Constructing the Symbol*, London, Routledge.
- 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 of Knowledge**”, 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, Blackwell Publishing.
- Tylor, Edward B (1964) *Researches into the Early History of Mankind and the development of Civilization*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Frazer, James G., 1966, *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, New York, Macmillan.

این مقاله قبلاً در آدرس زیر منتشر شده و توسط نگارنده برای انتشار مجدد در اختیار موسسه «انسان‌شناسی و فرهنگ» قرار گرفته است:

- ایزدی جیران، اصغر (۱۳۸۸) «مردم‌شناسی هنر گلیم‌های روستایی: تحلیل شکل و سبک طرح‌ها (روستای مولان، آذربایجان شرقی)»، *مجله انسان‌شناسی (علمی - پژوهشی)*، دور ۲، سال ۱، شماره ۱۰، صص: ۹-۳۹.