



دکتر افسانه قاسمی

تحلیل فرهنگی قالی خستی چالستر

دکتر افسانه قانی

تهران

۱۳۹۸



سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)
پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی

سرشناسه: قانی، افسانه، ۱۳۵۴.

عنوان و نام پدیدآور: تحلیل فرهنگی قالی خشتی چالستر / افسانه قانی.

مشخصات نشر: تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)،

پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی، ۱۳۹۸.

مشخصات ظاهری: ده، ۱۷۸ ص: مصور (رنگی).

فروست: «(سمت)»؛ ۲۳۱۹. هنر؛ ۱۰۶.

شابک: ۳-۰۷۷۹-۰۲-۶۰۰-۹۷۸ ۵۴۰۰۰۰ ریال

یادداشت: پشت جلد به انگلیسی: Afsaneh Ghani. Cultural Analysis Lozenge of Chaleshtar Rug.

یادداشت: کتابنامه.

موضوع: قالی و قالی‌بافی — ایران — چالستر — زمینه و موضوع

موضوع: Carpets -- Iran -- Chaleshtar -- Themes, Motives

شناسه افزوده: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، پژوهشکده

تحقیق و توسعه علوم انسانی.

The Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Humanities (SAMT), Institute for Research and Development in the Humanities.

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۸ NK ۲۸۰۹

رده‌بندی دیویی: ۷۴۶/۷۹۵۵۹۴

شماره کتابشناسی ملی: ۶۱۰۹۱۹۱

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)

پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی



تحلیل فرهنگی قالی خشتی چالستر

دکتر افسانه قانی (عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه شهرکرد)

ویراستار: سیمین هاشمی

چاپ اول: زمستان ۱۳۹۸

تعداد: ۳۰۰

حروفچینی و لیتوگرافی: سمت

چاپ و صحافی: مشعر

قیمت: ۵۴۰۰۰۰ ریال. در این نوبت چاپ قیمت مذکور ثابت است و فروشندگان و

عوامل توزیع مجاز به تغییر آن نیستند.

نشانی ساختمان مرکزی: تهران، بزرگراه جلال آل احمد، غرب پل یادگار امام (ره)،

روبه‌روی پمپ گاز، کد پستی ۱۴۶۳۶، تلفن ۲-۴۴۲۴۶۲۵۰.

www.samt.ac.ir

info@samt.ac.ir

@sazman_samt

هر شخص حقیقی یا حقوقی که تمام یا قسمتی از این اثر را بدون اجازه ناشر، نشر یا بخش یا عرضه یا تکثیر یا تجدید چاپ نماید، مورد پیگرد قانونی قرار خواهد گرفت.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



صنعت‌های خودمان را دست ازش برداشتیم ... صنعت‌های قالی‌بافی، صنعت‌های
زری‌بافی و مخمل‌بافی ... یکی بعد از دیگری فراموش شد، صنعت‌های ما هم
فراموش شد، برای اینکه ما را عاشق غرب کردند.

صحیفه امام، ج ۱۱، ص ۲۲۱

سخن «سمت»

یکی از هدف‌های مهم انقلاب فرهنگی، ایجاد دگرگونی اساسی در دروس علوم انسانی دانشگاه‌ها بوده است و این امر مستلزم بازنگری منابع درسی موجود و تدوین منابع مبنایی و علمی معتبر و مستند با در نظر گرفتن دیدگاه اسلامی در مبنای و مسائل این علوم است.

ستاد انقلاب فرهنگی در این زمینه گام‌هایی برداشته بود، اما اهمیت موضوع اقتضا می‌کرد که سازمانی مخصوص این کار تأسیس شود و شورای عالی انقلاب فرهنگی در تاریخ ۶۳/۱۲/۷ تأسیس «سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها» را، که به اختصار «سمت» نامیده می‌شود، تصویب کرد.

بنابراین، هدف سازمان این است که با استمداد از عنایت خداوند و همت و همکاری دانشمندان و استادان متعهد و دلسوز، به مطالعات و تحقیقات لازم پردازد و در رشته‌های مختلف علوم انسانی به تألیف و ترجمه منابع درسی اصلی، فرعی و جنبی اقدام کند.

دشواری چنین کاری بر دانشمندان و صاحب‌نظران پوشیده نیست و به همین جهت مرحله کمال مطلوب آن باید به تدریج و پس از انتقادات و یادآوری‌های پیاپی ارباب نظر به دست آید. انتظار دارد که این بزرگواران از این همیاری و راهنمایی دریغ نورزند و با پیشنهادهای اصلاحی خود، این سازمان را در اصلاح کتاب حاضر و تدوین دیگر آثار مورد نیاز جامعه دانشگاهی جمهوری اسلامی ایران یاری دهند.

کتاب حاضر برای دانشجویان رشته فرش در مقطع کارشناسی به عنوان منبع اصلی دروس «شناخت طرح و نقش فرش ایران ۲» و «سیر تحول نقش در هنر ایران» هر کدام به ارزش ۲ واحد تدوین شده است. امید است علاوه بر جامعه دانشگاهی، سایر علاقه‌مندان نیز از آن بهره‌مند شوند.

فهرست مطالب

صفحه	عنوان
۱	پیشگفتار
۷	فصل اول: مروری بر اندیشهٔ انسان‌شناسی
۷	انسان‌شناسی و مردم‌شناسی
۸	گفتار اول: انسان‌شناسی هنر
۹	نسل‌های انسان‌شناسی هنر
۱۱	شیوه‌های تحلیل در انسان‌شناسی هنر
۱۶	گفتار دوم: مردم‌نگاری
۱۷	مردم‌نگاری به مثابهٔ روش پژوهش
۱۸	مردم‌نگاری به مثابهٔ تکنیک
۱۸	مردم‌نگاری به مثابهٔ تئوری
۱۹	گفتار سوم: مفهوم فرهنگ
۲۲	فصل دوم: انسان‌شناسی فرهنگ منطقهٔ چالشر
۲۲	نمودار فرایند یافته‌های میدانی قالی خشتی چالشر
۲۳	گفتار چهارم: کلیات جغرافیایی و تاریخی چالشر
۲۳	موقعیت جغرافیایی
۲۶	سوابق تاریخی
۲۹	اقتصاد
۳۰	گفتار پنجم: فرهنگ بومی در منطقهٔ چالشر
۳۱	فرهنگ مادی چالشر
۳۴	فرهنگ غیر مادی چالشر
۳۹	گفتار ششم: توصیف ویژگی‌های هنر مورد مطالعه
۳۹	دسته‌بندی قالی‌های منطقهٔ چالشر بر اساس طرح
۵۱	روش تولید قالی‌های بی‌بی‌باف
۵۸	فصل سوم: زیبایی‌شناختی فرمی و محتوایی قالی خشتی چالشر
۵۸	مقدمه

گفتار هفتم: زیبایی شناسی فرمی

۶۰

دسته بندی خشت ها در قالی های خشتی بر اساس نقوش

۶۰

آشنایی با اجزاء قالی خشتی چالشر

۸۱

زیبایی شناختی طرح و نقش قالی های خشتی چالشر با رویکرد نظریه گشتالت

۸۵

اصول گشتالت

۸۶

تقارن و تعادل

۹۰

ابعاد و تناسبات قالی خشتی

۹۴

ساختار نظم دهنده

۹۵

چیدمان خشت ها

۹۸

ریز نقش های تزئینی

۹۹

پرهیز از فضای تهی

۱۰۰

حرکت

۱۰۱

جمع بندی از زیبایی شناختی فرمی قالی خشتی چالشر

۱۰۲

زیبایی فرمی در تولید

۱۰۳

دار

۱۰۴

نوع چله کشی

۱۰۵

رج شمار

۱۰۵

انواع تکنیک های بافت در قالی چالشر

۱۰۶

گفتار هشتم: زیبایی شناسی محتوایی

۱۰۷

کاربردهای قالی خشتی چالشر

۱۰۸

روابط اجتماعی پیرامون قالی خشتی و اشخاص

۱۲۸

جمع بندی از زیبایی شناختی محتوایی قالی خشتی چالشر

۱۲۹

هنر شدن قالی خشتی چالشر

۱۳۴

دلایل شهرت قالی خشتی چالشر

۱۳۶

نحوه تولید قالی در منطقه چالشر

۱۳۸

نحوه فروش قالی از گذشته تاکنون

۱۳۸

نقش خوانی

۱۳۹

آیین گره زنی نوعروسان

۱۴۲

آویز کردن چشم زخم

۱۴۲

شیوه بازنمایی نقوش در قالی های خشتی چالشر

۱۴۴

طبیعت و محیط پیرامون

۱۴۶

صفحه	عنوان
۱۴۸	نقوش خاص منطقه چالشر
۱۵۳	مذهب و اعتقادات
۱۵۶	فصل چهارم: سبک و خلاقیت
۱۵۶	گفتار نهم: سبک بومی در قالی خشتی چالشر
۱۵۷	الف) شیوه بازنمایی طبیعت گرایی
۱۵۸	ب) شیوه بازنمایی مفهومی
۱۵۹	انطباق میان سبک و طرح‌واره‌های ذهنی بافنده
۱۶۰	سطوح فهم سبک قالی خشتی
۱۶۱	ارزیابی سبک
۱۶۲	گفتار دهم: خلاقیت
۱۶۵	تغییرات در قالی خشتی چالشر
۱۶۷	نقشه‌های دیگر منبع الهام بافندگان و طراحان است
۱۶۹	فصل پنجم: اندیشه نظری مؤلف
۱۷۱	الف) شیوه بودن
۱۷۲	ب) شیوه عمل کردن
۱۷۳	منابع
۱۷۸	مطلعان کلیدی و مصاحبه‌شوندگان حضوری

فهرست تصاویر، شکل‌ها و نمودارها

عنوان

صفحه

۲۲	شکل ۱-۲ فرایند تحلیل فرهنگی قالی خشتی چالشر
۲۳	تصویر ۱-۲ موقعیت چالشر در نقشه جغرافیایی استان چهارمحال و بختیاری
۲۴	تصویر ۲-۲ موقعیت چالشر در شمال غرب شهر کرد
۲۵	تصویر ۳-۲ موقعیت چالشر
۲۵	تصویر ۴-۲ یکی از برج‌های قلعه چالشر سابق، ۱۳۲۰ ه.ق
۲۹	تصویر ۵-۲ قفل حاج عبدالله ریاحی چالشری
۳۰	شکل ۲-۲ فرهنگ بومی مرتبط با قالی خشتی در منطقه چالشر
۳۱	تصویر ۶-۲ نمایی از قلعه ستوده
۳۲	تصویر ۷-۲ نمایی از نقاشی‌های دیواری قلعه ستوده
۳۲	تصویر ۸-۲ نمایی از مسجد جامع چالشر
۳۳	تصویر ۹-۲ نمایی از کاشی‌های مسجد جامع چالشر، ۱۲۶۷ ه.ق
۳۳	تصویر ۱۰-۲ نمایی از امامزاده سلطان سبزه‌پوش
۳۵	تصویر ۱۱-۲ کاکولی
۳۸	تصویر ۱۲-۲ علم‌های مراسم محرم
۳۸	تصویر ۱۳-۲ مراسم سنگ‌زنی یا چاق چاقو
۴۰	تصویر ۱۴-۲ کلیل ترنج نیم‌پیوسته، اندازه ۶ متری
۴۱	تصویر ۱۵-۲ کلیل ترنج پیوسته
۴۱	تصویر ۱۶-۲ کلیل ترنج غیر پیوسته، اندازه ۶ متری، قدمت حدود ۳۵ سال
۴۲	تصویر ۱۷-۲ قالی گل مینا، اندازه ۴/۵ متر در ۶/۱۰ متر سمت راست قدمت حدود ۷۰ سال و ...
۴۳	تصویر ۱۸-۲ قالی کف ساده، اندازه پرده‌ای، قدمت حدود ۳۵ سال
۴۴	تصویر ۱۹-۲ قالی خشتی، تکنیک القاجی، اندازه یک زرع و نیم، قدمت حدود ۳۵ سال
۴۵	تصویر ۲۰-۲ قالی قابی سبل و کاج، تکنیک تب کو، اندازه ۶ متری، قدمت حدود ۱۰ سال ...
۴۵	تصویر ۲۱-۲ قسمتی از قالی قاب سماوری، تکنیک القاجی، اندازه ۶ متری، قدمت حدود ۱۵ سال ...
۴۶	تصویر ۲۲-۲ قالی گلدونی چالشر، تکنیک تب کو، اندازه ۶ متری، قدمت حدود ۵۰ سال
۴۸	تصویر ۲۳-۲ قسمتی از قالی گل و بلبل، تکنیک القاجی، اندازه ۶ متری، قدمت حدود ۲۰ سال
۴۸	تصویر ۲۴-۲ قسمت‌هایی از قالی‌های شکارگاهی، تکنیک القاجی، اندازه ۶ متری، ...
۴۹	تصویر ۲۵-۲ قسمتی از قالی به‌ای یا به‌ سرکج، تکنیک القاجی، ابعاد زرع و نیم، ...
۵۱	تصویر ۲۶-۲ پره یا پیلی
۵۴	تصویر ۲۷-۲ نمونه طناب استفاده شده برای تکنیک تب کو
۵۵	تصویر ۲۸-۲ قالی بی‌بی‌باف، زن ایستاده به همراه سگش، اندازه ۶ متری، ۱۳۲۴ ه.ق
۵۶	تصویر ۲۹-۲ قالی بی‌بی‌باف، سبل و کاج کتیبه‌دار (تکنیک تب کو)، اندازه ۶ متری، ۱۳۲۳ ه.ق
۵۷	تصویر ۳۰-۲ مرحوم میرزا احمد نصر با خانواده
۶۱	نمودار ۱-۳ دسته‌بندی قراردادی خشت‌های قالی خشتی چالشر بر اساس نقوش
۶۲	تصویر ۱-۳ مقایسه گلدان بارفتن با خشت دست دلبز
۶۳	تصویر ۲-۳ گلدان‌های شیشه‌ای فتون
۶۳	تصویر ۳-۳ انواع خشت دست دلبز، ابعاد ده‌تایی، قدمت از راست به چپ حدود ۴۰ و ۳۵ سال

۶۳	تصویر ۴-۳ خشت طاووس
۶۴	تصویر ۵-۳ از راست به چپ، چمن یور (چمن کج)، چمن یور، دو پرند و طوطی
۶۴	تصویر ۶-۳ چمن آهو
۶۴	تصویر ۷-۳ نقش مایه مار در خشت درخت و مرغ و مار
۶۵	تصویر ۸-۳ انواع خشت‌های گل لندنی
۶۶	تصویر ۹-۳ از راست به چپ، ابرو یا خنجری، شاه عباسی، سیب و شاه عباسی
۶۶	تصویر ۱۰-۳ انواع خشت‌های گل بادبزی
۶۷	تصویر ۱۱-۳ انواع خشت‌های همه گلی، برگرفته از قالی‌های خشتی
۶۷	تصویر ۱۲-۳ انواع خشت گل پیازی
۶۸	تصویر ۱۳-۳ خشت بید مجنون
۶۸	تصویر ۱۴-۳ خشت سبل (درخت سرو)
۶۹	تصویر ۱۵-۳ خشت درخت کاج
۶۹	تصویر ۱۶-۳ از راست به چپ، درخت انگور و درخت بادم
۷۰	تصویر ۱۷-۳ خشت‌های برگرفته از محیط پیرامون
۷۰	تصویر ۱۸-۳ فرشته
۷۱	تصویر ۱۹-۳ از راست به چپ، سینی، سوسکه، ابرو و زُلف
۷۱	تصویر ۲۰-۳ قاب خورشیدی و چنگال
۷۱	تصویر ۲۱-۳ انواع خشت‌های ستونی
۷۲	تصویر ۲۲-۳ خشت قیچی و داس
۷۲	تصویر ۲۳-۳ خشت زنگوله‌ای تومون قری و زنگوله‌ای آویز به گوش شتر
۷۴	تصویر ۲۴-۳ انواع خشت‌های بته‌ای در قالی‌های خشتی چالشر
۷۵	تصویر ۲۵-۳ خشت‌ها با نقوش ترکیبی
۷۵	تصویر ۲۶-۳ خشت‌های گل‌دونی
۷۷	تصویر ۲۷-۳ برخی خشت‌های طایفه مش براتیا
۷۷	تصویر ۲۸-۳ برخی خشت‌های طایفه فتح‌اللهی‌ها
۷۸	تصویر ۲۹-۳ برخی نقشه خشت‌های طایفه شاکری‌ها
۷۸	تصویر ۳۰-۳ برخی خشت‌های طایفه شرافت‌ها
۸۲	تصویر ۳۱-۳ انواع قلمدون
۸۳	تصویر ۳۲-۳ انواع حاشیه‌های بزرگ
۸۳	تصویر ۳۳-۳ انواع حاشیه‌های کوچک
۸۴	تصویر ۳۴-۳ اجزاء تشکیل دهنده حاشیه قالی خشتی
۸۷	تصویر ۳۵-۳ تکرار فرم مربع - مستطیل خشت‌ها در متن قالی خشتی
۸۹	تصویر ۳۶-۳ قلمدون
۹۱	تصویر ۳۷-۳ قالی خشتی محرابی کتیبه دار، ابعاد پرده‌ای، بی‌بی‌یاف
۹۲	تصویر ۳۸-۳ از راست به چپ، خشت محرابی، بید مجنون و سبل
۹۳	تصویر ۳۹-۳ طرح تک‌خشت یا غلط، احیاشده توسط شرکت فرش
۹۳	تصویر ۴۰-۳ از راست به چپ، خشت بته‌ای، بته گوشه و شاه عباسی
۹۴	تصویر ۴۱-۳ از راست به چپ، خشت سه‌لندنی، دست دلبر و طاووس
۹۵	شکل ۱-۳ ابعاد متداول قالی‌های خشتی چالشر در گذشته و حال

۹۶	تصویر ۴۲-۳ هماهنگی طرح با رنگ متن خشت، قسمتی از قالی خشتی ۶ متری، تکنیک القاجی ...
۹۸	تصویر ۴۳-۳ نوع قرارگیری خشت‌ها در امتداد طولی قالی و در وسط، قسمتی از ...
۹۸	تصویر ۴۴-۳ خشت مرکزی، قسمتی از قالی خشتی ۶ متری، تکنیک القاجی ...
۹۹	تصویر ۴۵-۳ نقش پشه در خشت گلدان و پرنده
۹۹	تصویر ۴۶-۳ شاخهٔ بید مجنون در خشت چمن آهو و دو پرنده
۱۰۰	تصویر ۴۷-۳ از راست به چپ خشت دو پرنده، بته گوشه، چمن آهو و بادوم
۱۰۱	تصویر ۴۸-۳ از سمت بالا به پایین، طرح کوه کوهی، پرچمی و کله‌قندی
۱۰۴	تصویر ۴۹-۳ ابزارهای بافت در چالستر
۱۰۵	تصویر ۵۰-۳ از راست به چپ، دار افقی یا زمینی و دار ارگونومیک
۱۰۶	تصویر ۵۱-۳ تکنیک القاجی، شیوهٔ لول‌باف
۱۰۷	تصویر ۵۲-۳ خشت پیاز از قالی ۶ متری، ابعاد ده‌تایی، تکنیک تب‌کو ...
۱۱۰	نمودار ۲-۳ کاربرد قالی‌های خشتی چالستر
۱۱۳	تصویر ۵۳-۳ کاربرد تزیینی قالی خشتی، اولین سمینار طرح و نقش فرش شهرکرد
۱۱۵	تصویر ۵۴-۳ قالی مزار
۱۱۶	تصویر ۵۵-۳ قالی مزار
۱۱۷	تصویر ۵۶-۳ خشت درخت کاج، نقش برجستهٔ سرو روی حجاری‌های سنگی ...
۱۳۷	تصویر ۵۷-۳ نژاد گوسفند چالستری با طول الیاف سی سانتی‌متر
۱۴۳	تصویر ۵۸-۳ چشم‌زخم (پنجۀ ابوالفضل و مهرهٔ آبی یا خر مهره) روی دار قالی طایفهٔ فتح‌اللهی‌ها ...
۱۴۳	تصویر ۵۹-۳ چشم‌زخم (ادعیه و آبه‌های قرآنی) روی دار قالی طایفهٔ شاکری‌ها منزل تهمینه شبانیان
۱۴۵	تصویر ۶۰-۳ نقاشی دیواری قلعهٔ چالستر، خشت سبل و سرو و گل شانزده‌پر ...
۱۴۵	تصویر ۶۱-۳ نمونهٔ استفاده‌شده گل چندپر در قلم‌دون و حاشیهٔ کوچک قالی خشتی
۱۴۶	تصویر ۶۲-۳ از راست به چپ، خشت بته سرکج، طاووس، گل لندنی، دن ایژدری و شانگم
۱۴۷	تصویر ۶۳-۳ از راست به چپ، دم داس و خشت داس، چنگال پرندگان و خشت چنگال، ...
۱۴۷	تصویر ۶۴-۳ خشت مرغ و انگور
۱۴۹	تصویر ۶۵-۳ گل زنبق
۱۴۹	تصویر ۶۶-۳ گل زنبق، خشت پیازی و درخت بادام و خشت بادوم
۱۴۹	تصویر ۶۷-۳ از راست به چپ، خشت زُلف، سرترنجی، قندان و سینی
۱۵۰	تصویر ۶۸-۳ تزیینات سنگی اطراف در ورودی قلعهٔ چالستر
۱۵۰	تصویر ۶۹-۳ نمایی از قلعه ستوده
۱۵۰	تصویر ۷۰-۳ نمایی از نقاشی‌های دیواری قلعه ستوده
۱۵۱	تصویر ۷۱-۳ خشت انگور و حجاری‌های سنگی قلعهٔ چالستر
۱۵۲	تصویر ۷۲-۳ خشت درخت سبل و حجاری سنگی قلعهٔ چالستر
۱۵۲	تصویر ۷۳-۳ حجاری سنگی و خشت گلدون، نقاشی دیواری قلعهٔ چالستر و خشت زنبق
۱۵۳	تصویر ۷۴-۳ حجاری سنگی نقش فرشته در سردر ورودی قلعهٔ چالستر و خشت فرشته
۱۵۴	تصویر ۷۵-۳ خشت درخت بید مجنون
۱۵۵	تصویر ۷۶-۳ خشت درخت و مرغ و مار برگرفته از قالی خشتی با قدمت ۴۵ سال
۱۵۵	تصویر ۷۷-۳ انواع خشت‌های محرابی
۱۶۶	تصویر ۱-۴ بشقاب‌های ملامین
۱۶۷	تصویر ۲-۴ گلدون گوشهٔ کلیل در طرح کلیل ترنج و خشت گلدونی برگرفته از آن ...

پیشگفتار

تقدیم به: روح پاک عزیزانم
پدرم و برادرانم عزت الله و مهدی
که عالمانه به من آموختند تا چگونه در عرصه زندگی،
ایستادگی را تجربه نمایم.
و تقدیم به:

بافندگان هنرمند چالشر که نسل به نسل و دست به دست
هنرشان را جاودانه ساختند، می سازند و خواهند ساخت.

چالشر با تنوع فرهنگی و هنری خود یکی از مناطق با سابقه در زمینه تولید قالی در استان چهارمحال و بختیاری است که مرغوبیت قالی هایش شهرت بین المللی دارد. علاوه بر کیفیت مواد اولیه و بافت، تنوع در طرح ها همچون خشتی، قابی، کلیل ترنج^۱، شکارگاه، گل و بلبل و گلدونی^۲ نقطه قوت دیگری برای قالی این منطقه به حساب می آید. در این میان طرح خشتی به سبب پیشینه، تنوع نقوش، استقبال از سمت بافندگان و مصرف کنندگان داخلی و خارجی در این کتاب انتخاب و بررسی شده است. در روش تحقیق کیفی این کتاب برای نخستین بار از رویکرد انسان شناسی هنر به مثابه ابزار شناسایی بهتر نقش قالی خشتی در ساختار فرهنگی چالشر استفاده شده است.

مطالعات انسان شناسی هنر همچون یکی از زیرمجموعه های انسان شناسی سال هاست که در حوزه مطالعات هنری ورود پیدا کرده، توانسته است از تنوع نظریات علمی قابل توجهی برخوردار شود. انسان شناسی هنر در عصر حاضر علمی است با موضوعیت تحقیق و رویکردی که در بررسی آثار هنری می تواند راهگشا باشد و امکان شناخت تولیدات انسانی در اجتماع

۱. طرح لچک و ترنج در منطقه چالشر، کلیل ترنج نامیده می شود.

۲. گلدانی

را فراهم کند. در این رویکرد اعتقاد بر این است که هنر محصول زندگی جمعی افراد است و بخش مهمی از فرهنگ بومی را تشکیل می‌دهد. قالی خشتی تولیدشده در منطقه چالشر ماهیتی مستقل از زمینه‌ای که در آن به وجود آمده، ندارد؛ در واقع فهم این قالی بدون داشتن دانش فرهنگی از جامعه آفریننده‌اش یعنی منطقه چالشر ممکن نیست. بنابراین روابط پیرامون قالی خشتی در بررسی‌های انسان‌شناسی هنر اهمیت می‌یابد. محقق می‌تواند مشخصات صوری قالی خشتی را که اکنون خارج از جامعه‌اش قرار گرفته، بررسی کند اما ویژگی‌های معنایی‌ای که در جامعه سازنده به آن بخشیده می‌شود، قابل ارزیابی نخواهد بود مگر در جامعه تولیدکننده‌اش. بر این اساس و از آنجا که حوزه طرح و نقش قالی با بُعد معناشناختی و زیبایی‌شناختی رابطه قدرتمندی دارد، با انسان‌شناسی هنر به مثابه یکی از حوزه‌های بینارشته‌ای می‌توان قالی مناطق مختلف را بررسی کرد که قالی خشتی چالشر مصداق آن است. به نظر می‌رسد این قالی همانند قالی اکثر نقاط، یکی از تأثیرگذارترین ابزارهای بیان و هنر دیداری است که افراد جامعه برای ادراک آن اعتبار قابل توجهی قائل می‌شوند. از این‌رو توجه به این هنر تجسمی و بومی به طور جدی و عمیق در حوزه انسان‌شناسی هنر امری مهم و اجتناب‌ناپذیر است، چرا که انسان‌شناسی هنر به دنبال بررسی و قرار دادن هنر در اجتماع و فرهنگی است که در آن خلق شده، مصرف شده یا به نمایش گذاشته شده است. به طور مشخص اغلب بررسی‌های انجام‌شده در حوزه فرش ایران از توصیف ظاهری، ذکر نوع مواد اولیه، تکنیک‌های بافت و طبقه‌بندی بر اساس طرح‌ها و نقوش، فراتر نمی‌روند؛ اما آنچه کمتر به آن توجه شده، مقولات فرهنگی است که در این هنر، طی دوران منتقل شده و امروزه شاید برای خالق اثر - به‌خصوص بافندگان - هم مبهم و دور از دسترس باشد. لذا با در دست داشتن نتایج یک شناخت عمیق فرهنگی که هدف انسان‌شناسی هنر است، هنرهایی همچون قالی، برای نمونه از داوری‌های نادرست در مورد پیشینه نام‌گذاری و معانی غیر بومی نقوش رهایی می‌یابند. بدین امر محقق با استقرار در منطقه مورد نظر و به شیوه‌ای منسجم به دنبال گردآوری حداکثر داده‌های فرهنگی بوده تا از این راه به درک فرهنگی از قالی خشتی در این جامعه دست یابد و به این مسئله پاسخ دهد که پژوهشگران دیگر به آن نپرداخته‌اند که چه معنایی را از فرهنگ بومی منطقه از طریق قالی خشتی چالشر می‌توان دریافت، یا چه روابط معنایی در قالی خشتی چالشر انتقال یافته و مردم بومی این شیء هنری را چگونه تعریف و ارزیابی می‌کنند.

به دنبال این مهم علاوه بر اطلاعات و تجربیات شخصی به مطالعه منابع مرتبط با انسان‌شناسی هنر و مردم‌نگاری پرداخته شد. یکی از اصلی‌ترین مراحل، حضور در میدان تحقیق (چالستر) بود؛ اگرچه از گذشته و طی سال‌های متمادی برای شناسایی طرح‌ها و نقوش قالی در این منطقه رفت‌وآمد داشتیم اما با مطالعات انسان‌شناسی هنر دریچه‌ای تازه برایم گشوده شد تا از زوایای مختلفی قالی خشتی را مورد تحقیق و تحلیل قرار دهم. در شروع کار با آشنایان و مطلعان کلیدی که از قبل آشنایی داشتم مصاحبه‌های مفصلی در خصوص قالی خشتی، فرهنگ مادی و غیر مادی منطقه شد. هنرمندانی از طایفه‌های مختلف منطقه چالستر که برخی‌شان تا زمان چاپ کتاب فوت شدند از مهم‌ترین کسانی هستند که در تحقیقات کتاب حاضر از اطلاعات آن‌ها استفاده شده است، اشخاصی همچون: عبدالله شیرزاد چالستری (قفل‌ساز و محقق فرهنگ بومی)، داراب و امین شرافت (فروشنده قالی)، مرحوم کریم اجاق بیات (تولیدکننده)، اسفندیار حیدری (فروشنده قالی)، حاج رضا نصوحی (از تاجران فرش غیر بومی که هر سه شنبه مرتب به منطقه چالستر رفت‌وآمد دارد)، محمود شبانیان (چله‌دوان)، عباس ابراهیمی (محقق فرهنگ بومی)، محسن صفا چالستری، الهه فتح‌اللهی دهکردی و بافندگان صاحب تجربه‌ای همچون: مرحومه حبیبه‌خانم نصراللهی، بتول دایی جواد، مرحومه عمه شازده (پری‌چهر شرافت)، قدم‌خیر رحیمیان، مرحومه بتول نصر، طلعت شبانیان، طاهره بادفر، تهینه شبانیان، فروغ شبانیان، مهناز شرافت و اشرف بهرامی. علاوه بر این، در حین رفت‌وآمد در منطقه با افراد بومی همانند پیرمردهایی که در طول روز و در اطراف قلعه چالستر یا قسمت‌های دیگر جمع می‌شدند، دختران جوانی که در مسیر رفت‌وآمد به مدرسه یا دانشگاه با ایشان برخورد می‌کردم، دانشجویان فرش دانشکده هنر دانشگاه شهرکرد که بومی چالستر بودند نیز گفتگوهای حضوری داشتم. علاوه بر آن از زیرمجموعه‌های فرهنگ مادی و غیر مادی منطقه نیز تحقیقات مفصلی به عمل آمد، شامل رسوم، جشن‌ها و سوگواری‌ها. در این میان تلاش شد توجه معطوف شود به مواردی مهم از فرهنگ بومی در رابطه با قالی منطقه و به طور خاص قالی خشتی. در حین پیش رفتن تحقیقات و مصاحبه‌ها، ارتباط بین قالی خشتی و فرهنگ بومی منطقه بیشتر آشکار شد؛ اما هر از گاهی یافتن رابطه بین این دو از وظایف دشوار بود، چرا که جامعه در برابر توضیح هنر بیش از آنکه بتواند حرف‌هایی بزند، سکوت اختیار کرده، از وسیله دیگری غیر از زبان گفتاری (قالی خشتی) استفاده می‌کرد. لذا طبیعی است که افراد نتوانند درباره هنر حرف بزنند، بلکه باید آن را بیافرینند

تا منظورشان از طریق فرم‌ها زده شود. از این رو محقق برای استخراج توضیحاتی درباره قالی خشتی چالشر مجبور شد تا از یک طرف از داده‌های فرهنگ بومی استفاده کند و از طرف دیگر با مشاهدات و مشارکت‌ها، احساس اجتماع را دریابد. بدین ترتیب او قادر می‌شود تا صرفاً بخشی و سطوحی از قالی خشتی چالشر را بفهمد، اما همین فهم انسان‌شناسانه می‌تواند از سوی محققان دیگر به چالش کشیده شود؛ زیرا موضوع مورد مطالعه خود چالش‌برانگیز است چرا که هنر هیچ‌گاه به طور مستقیم و آشکارا تن به تفسیر نمی‌دهد و این سختی مضاعفی را بر مردم‌نگار وارد می‌کند به نحوی که اوایل پژوهش مایوس‌کننده است زیرا که هیچ‌کس و هیچ منبع فرهنگی‌ای حرف مستقیمی به خصوص درباره محتوا نمی‌زند و افراد نیز واکنش‌های مستقیم فکری و حسی به آثار ندارند؛ به تدریج و به کندی است که روزنه‌ها و سرخ‌هایی با غرق شدن در فرهنگ مورد مطالعه باز می‌شود. با این اوصاف، گرچه دیدن هنر بومی همچون بومیان، ناممکن است اما پژوهش انسان‌شناسی به ما کمک می‌کند که به این فهم بومی نزدیک‌تر شویم. لذا پس از انجام دادن یا خواندن پژوهش انسان‌شناسانه، آثار هنری را متفاوت‌تر از قبل خواهیم دید و به قول مورفی «به جای تلاش برای ارائه تعریفی ساده از هنر، باید طیف گسترده‌ای از ویژگی‌های مرتبط با آثار هنری و شرایطی را بررسی کنیم که اشیاء به وسیله آن‌ها در این مقوله پذیرفته می‌شوند» (Morphy, 2007a: 3) که در تحلیل ابعاد زیبایی‌شناختی و معنای فرهنگی قالی خشتی با این سختی درگیر بودم و تلاش کردم تا هر چه بیشتر به درکی بومی نزدیک شوم اما همواره پژوهشگران در تحقیقات خود با محدودیت‌هایی مواجه‌اند که بخشی از آن‌ها حتی در ابتدای کار نیز خود را نشان می‌دهند. هر پژوهشی در کنار بدیع بودن و داشتن نقاط قوت، برخی محدودیت‌های روش‌شناختی دارد. البته باید توجه داشت که محدودیت‌های پژوهش به معنی نارسایی تحقیق در مراحل تدوین، اجرا، تحلیل و تبیین نتایج نیست. به عبارت دیگر از زاویه روش‌شناختی محدودیت‌های اعمال‌شده، بیانگر توانمندی پژوهش است چرا که پژوهشگر در مرحله مقدماتی و تدوین طرح با توجه‌های علمی و منطقی مطلوب به انجام آن‌ها همت می‌گمارد. در کتاب حاضر هم برخی محدودیت‌ها وجود داشت که مهم‌ترین آن‌ها به شرح زیر است:

- عدم دسترسی به برخی قالی‌های خشتی با طرح‌های اولیه مانند قالی‌های خشتی طایفه شاکری‌ها یا طرح خشت غلط که بافت آن در گذشته با خشت‌های اصیل منطقه رواج داشت، اما برای معرفی تصویری این نوع طرح، قالی اصیل آن یافت نشد و مجبور به استفاده از نقشه‌های

آنها یا طرح‌های احیاشده شرکت تعاونی فرش دستباف روستایی شهرکرد شدم.
- کمبود یا عدم منابع مکتوب در خصوص فرهنگ بومی، طرح‌ها و نقوش قالی خشتی چالشر.

- در قید حیات نبودن مطلعان کلیدی همچون بافندگان مسن که از تجربه بیشتری در زمینه قالی‌بافی برخوردار بودند یا کهولت سن و کسالت بافندگان بازمانده صاحب تجربه که توانایی و حوصله صحبت با محقق را نداشتند.

- فراموشی بسیاری از رسومات مرتبط با قالی‌بافی منطقه چالشر که قسمت مهمی از فرهنگ غیر مادی منطقه در این ارتباط است.

- عدم آگاهی مطلعان بومی یا تاجران از مکان قالی‌های خشتی با طرح‌های اولیه و قدمت بالای ۷۰ سال.

در پایان ذکر این نکته ضروری است که حجمی از اطلاعات کتاب مورد نظر برگرفته از رساله دکتری نگارنده با عنوان «تحلیل فرهنگی قالی خشتی چالشر با رویکرد انسان‌شناسی هنر» از دانشگاه هنر اصفهان است. به مصداق «من لم یشکر المخلوق لم یشکر الخالق» بسی شایسته است از اساتید گرامی ام جناب دکتر اصغر ایزدی جیران، دکتر اصغر جوانی و دکتر ناصر فکوهی سپاسگزاری ویژه‌ای داشته باشم.

پروردگارا حسن عاقبت، سلامت و سعادت را برای آنان مقدر بفرما.

مروری بر اندیشه انسان‌شناسی

انسان‌شناسی و مردم‌شناسی

آنچه امروزه در علوم اجتماعی به صورت گسترده‌ای «انسان‌شناسی» یا «انسان‌شناسی فرهنگی» نام گرفته است در گذشته‌ای نه‌چندان دور حتی امروزه نزد برخی از صاحب‌نظران «مردم‌شناسی» نامیده می‌شود. ریشه این نام‌گذاری‌های متفاوت به تاریخ پیدایش این علم در نیمه قرن نوزده برمی‌گردد (فکوهی، ۱۳۸۸). در این زمان در کشورهای اروپایی واژه انسان‌شناسی از مفهوم قدیمی خود در الهیات فاصله گرفته، در معنای جدیدی که از قرن هجده به دست آورده بود به دانش شناخت انسان به مثابه موجودی زیستی (بیولوژیک) اطلاق می‌شد. بنابراین «انسان‌شناسی» معنایی داشت که امروزه به طور دقیق با «انسان‌شناسی زیستی» برابر است. در این حال دو واژه دیگر نیز وجود داشت: واژه «مردم‌نگاری» و واژه «مردم‌شناسی». واژه نخست به مجموعه‌ای از روش‌ها گفته می‌شود که پژوهشگر در زمینه تحقیق خود به کار می‌گیرد تا بتواند بیشترین میزان اطلاعات و داده‌های مادی و غیر مادی را درباره فرهنگی خاص جمع‌آوری کند. فنون مختلف مشاهده، مصاحبه، طراحی، توصیف، موزه‌نگاری، روش‌های ثبت داده‌های زبان‌شناختی و غیره در قالب این مفهوم قرار می‌گرفتند.

واژه دوم یعنی «مردم‌شناسی» بر مرحله‌ای پیشرفته‌تر از تحقیق انطباق داشت: فرایند بررسی، طبقه‌بندی، مقایسه، تحلیل و توضیح داده‌های جمع‌آوری‌شده بر زمینه تحقیق. این دو واژه تا نیمه قرن بیستم در اروپای غربی رواج کامل داشت. تنها واژه دیگری که تا اندازه‌ای در کنار این دو به کار می‌رفت و معنی آن در معانی این واژگان تداخل پیدا می‌کرد، واژه فولکلور (از دو ریشه انگلیسی قدیمی folk به معنی مردم و lore به معنی شناخت) بود که در ابتدا فقط برای ساختن معادلی انگلیسی از واژه مردم‌شناسی به وجود آمد اما به تدریج معنای مستقل یافت و به مجموعه دانش عوام شامل فنون، ادبیات و باورهای یک فرهنگ گفته شد (ملک‌زاده، ۱۳۹۱). در مفهوم فولکلور تأکید بر بخشی از فرهنگ عام بود که به وسیله عموم مردم ساخته و پرداخته

شده است و با روش‌های سنتی و به طور عموم شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. بنابراین واژهٔ برابر نهادهٔ «فرهنگ عامه» در فارسی برای این واژه انتخاب شد. این در حالی بود که واژگان مردم‌شناسی و مردم‌نگاری در اروپا تا اندازهٔ زیادی علم جدید را نمایندگی می‌کرد، در امریکا واژهٔ انسان‌شناسی از همان آغاز به مجموعهٔ بزرگی از شناخت علمی گفته می‌شد که در یک سوی آن انسان به مثابهٔ موجود طبیعی قرار می‌گرفت و در این حال از انسان‌شناسی طبیعی یا زیستی^۱ سخن گفته می‌شد و در سوی دیگرش از انسان به مثابهٔ موجودی فرهنگی و در این حال با انسان‌شناسی فرهنگی روبه‌رو می‌شدیم. این نام‌گذاری‌ها بعدها به تدریج خود را به اروپا و به کل جهان تحمیل کرد. چنان‌که در انگلستان به تدریج اصطلاح «انسان‌شناسی اجتماعی»^۲ نهاده شد و برابر انسان‌شناسی فرهنگی امریکا قرار گرفت. در فرانسه نیز از دو صفت طبیعی و فرهنگی برای مشخص کردن حوزه‌های انسان‌شناسی استفاده می‌شد. انسان‌شناسی در کشور ما نیز همانند سایر کشورهای دیگر جایگزین مردم‌شناسی شده است. انسان‌شناسی از هنگام پیدایش خود تا امروز چه در زادگاه خویش - اروپای غربی قرن نوزده - و چه در کشور ما، حدود ۶۰ سال قدمت دارد. انسان‌شناسی یک تاریخ رسمی دارد، تاریخی که انسان‌شناسی خود را به مثابهٔ یک علم مطرح می‌کند به نیمهٔ قرن نوزده میلادی بازمی‌گردد. در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ قرن بیستم به تدریج کرسی‌های دانشگاهی در این زمینه شکل گرفت و انتشارات علمی شروع به تعیین حوزهٔ مطالعاتی و روش‌های خاص مردم‌شناسی کردند. اما هرگز نمی‌توان تاریخ حقیقی انسان‌شناسی را به این دوران کوتاه ۱۵۰ ساله محدود کرد. در واقع آنچه پایه و اساس علم انسان‌شناسی را می‌ساخت، تفکری بود که ریشه در کهن‌ترین اندیشه‌ها و فرهنگ‌های انسانی داشت. تاریخ نانوشته این میراث قدیمی را که می‌توان آن را در عرصهٔ چند هزار ساله دنبال کرد، گاه ماقبل تاریخ انسان‌شناسی نامیده‌اند (فکوهی، ۱۳۸۸).

گفتار اول: انسان‌شناسی هنر

انسان‌شناسی هنر یکی از زیرشاخه‌های انسان‌شناسی است که مسئلهٔ مورد توجهش «اشیاء هنری، فرهنگی و کارکرد اجتماعی» آن‌هاست و در ابتدا فرهنگ‌های مورد مطالعهٔ انسان‌شناسی را

1. Physical or Biological Anthropology

2. Social Anthropology

حوزهٔ کاری خود قرار می‌دهد و به «فهم» هنر از دیدگاه فرهنگ آفرینندهٔ آن می‌پردازد. در واقع انسان‌شناس هنر به دنبال توضیح فرهنگ است نه اینکه فرهنگ چه باید باشد. «ورود برخی از دست‌ساخته‌های هنری بومیان مناطق مختلف جهان به اروپا از اولین رویارویی‌های انسان‌شناسان با فرهنگ‌های دیگر یا غریبه بود. در این جوامع ابتدایی اشیائی تولید می‌شد که به موزه‌های دنیای مدرن راه یافتند» (فکوهی، ۱۳۸۵: ۱۲). این اشیاء مورد توجه انسان‌شناسان هنر قرار گرفت و تلاش برای شناخت این آثار که پژوهشگران آن‌ها را جزء آثار هنری دسته‌بندی کردند، شدت یافت. بدین منظور انسان‌شناسی هنر برای فهم شیء هنری، باید به نظریه‌های عمومی و تخصصی انسان‌شناسی توجه کند تا بتواند مطالعه اقوام و فرهنگ‌های مختلف ایرانی را ممکن سازد.

نسل‌های انسان‌شناسی هنر

به نظر می‌رسد در قدم اول و پیش از همه توجه به هنر فرهنگ‌های دیگر، به‌واسطهٔ موزه‌های مردم‌نگارانه شکل گرفت. محتوای این موزه‌ها شامل اشیاء غربی بود که تجار، مبلغان مذهبی و در نهایت انسان‌شناسان میدانی در دیدارها و برخوردهای خود از فرهنگ‌های دیگر برای اهدافی چون نمایش به غرب آورده بودند.

موزه‌های شامل اشیاء مردم‌نگارانه طی دو موج اولی بین ۱۸۴۹ و ۱۸۸۴ م و دومی از ۱۸۹۰ تا ۱۹۳۱ م تأسیس شدند. از این نظر، اولین دقت‌های انسان‌شناختی به هنر، معطوف به هنر موزه‌ای می‌شود. آشکار است که در این وضعیت، هنر از جامعه و فرهنگ تولیدکنندهٔ خود جدا شده، در یک زمینهٔ موزه‌ای و در واقع نمایشی با اهداف خاص خود قرار گرفته است. پرداختن به هنر موزه‌ای پیامد دیگری نیز دربر دارد و آن در مرکز قرار گرفتن هنرهای دیداری و تجسمی است؛ چیزی که شاید یکی از علت‌های این امر باشد که انسان‌شناسی هنر به «هنرهای دیداری» می‌پردازد و در هنرهای اجرایی، موسیقی به شاخهٔ موسیقی‌شناسی قومی و رقص به شاخهٔ انسان‌شناسی رقص و هنرهای ادبی به شاخه‌های فولکلور و اسطوره‌شناسی شکل داده‌اند (ایزدی جیران، ۱۳۹۱: ۱۷).

تأسیس موزه‌های مردم‌نگارانه از سوی نهادهای مختلف، مقدمات توجه انسان‌شناسان را به فرهنگ مادی و هنرهای دیداری و فرهنگ‌های دیگر در اواسط و اواخر قرن نوزدهم فراهم می‌آورد. توجه به موزه‌های مردم‌نگارانه به دو رویکرد مهم در انسان‌شناسی هنر دامن زد: دیدگاه تطوری به هنر با آثار انسان‌شناسانی چون ادوارد برنت تایلور که در این رویکرد، اشیاء

هنری در توالی‌هایی از ساده به پیچیده یا از سبک‌های هندسی - انتزاعی به سوی سبک‌های شمایل - عکسی یا برعکس تحلیل شده است. در رویکرد اشاعه‌گرایی، مرکزی برای تولید آثار هنری و پیرامون‌هایی برای به دست آوردن آن‌ها در نظر گرفته می‌شود، بدین معنا که طرح‌های هنرهای تزئینی مراکز اشاعه‌ای دارند که در اثر برخورد حاصل از مهاجرت یا جنگ به جوامع دیگر اشاعه می‌یابند و جوامع دیگر آن‌ها را بازتفسیر می‌کنند. ایده «شکل اولیه و تفسیر ثانویه» در همین چارچوب فهمیدنی است. مهم‌ترین اثر بواس که از آن با عنوان کتاب *کلاسیک انسان‌شناسی* هنر یاد می‌شود، هنر ابتدایی (۱۹۲۷) است. این کتاب حاوی بررسی‌های بسیار مفصل و دقیقی از اصول و تکنیک‌های زیبایی‌شناختی سرخ‌پوستان امریکای شمالی است. انسان‌شناسی هنر در قالب همین دو رویکرد، هنر را از زمینه زنده آن جدا کرده و تحلیل‌های خود را بر بازنمودهای موزه‌ای بنا می‌کند.

با ورود به قرن بیستم و به ویژه با «انقلاب میدانی» و ظهور کارکردگرایی، دل‌مشغولی انسان‌شناسان هنر به سوی مشاهده آثار و فعالیت‌های هنری در زمینه تولیدکننده آن معطوف می‌شود. از این دوره می‌توان به دوران شکوفایی و پدید آمدن مهم‌ترین رویکردها و مبانی نظری انسان‌شناسی هنر یاد کرد. از این پس انسان‌شناسان، هنر را در چارچوب نظام فرهنگی و اجتماعی مطالعه کردند و به دنبال کشف رابطه هنر با عناصر دیگر جامعه بودند. همین رویکرد توانست به کشف کارکردهای مختلف آثار و فعالیت‌های هنری در میان جوامع غیر غربی پردازد و از این‌رو، به معرفی زیبایی‌شناسی‌های بومی متفاوت از تاریخ هنر غرب نائل آید.

نسل اول انسان‌شناسان هنر اگرچه در میان آثار متعددشان به هنر نیز پرداخته‌اند، ولی هنر را بدل به موضوع محوری و نقطه کانونی پژوهش‌های خود نکرده‌اند. از این‌رو باید منتظر دهه ۱۹۴۰ باشیم تا شاهد ظهور اولین انسان‌شناسان هنر به معنای دقیق کلمه و ظهور شاخه انسان‌شناسی هنر به طور جدی شویم. از این نسل به عنوان «نسل دوم انسان‌شناسان هنر» یاد می‌کنیم که در عین حال تأثیرگذارترین چهره‌ها نیز در این نسل بوده‌اند. این نسل از انسان‌شناسان هنر را در زمینه فرهنگ آفریننده آن مطالعه می‌کنند. به طور مشخص چهار نفر از این نسل که می‌توانیم آن‌ها را به جرئت بنیان‌گذاران انسان‌شناسی هنر بدانیم عبارت‌اند از: ویلیام فاگ^۱، نانسی مان^۲،

1. William Fagg

2. Nancy Munn

آنتونی فورگ^۱ و دنیل بیبویک^۲.

دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ شاهد «نسل سوم انسان‌شناسان هنر» است؛ نسلی که وامدار و منتقد نسل دوم (و اندیشمندانی از نسل اول همچون بواس) است. انسان‌شناسان هنر این نسل کارهای میدانی خود را بیشتر در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ انجام داده و آثارشان را در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ منتشر کرده‌اند. رخداد مهم در این نسل، شاخه‌ای یا حوزه‌ای شدن خود انسان‌شناسی هنر به موضوعات مختلف است که همین امر باعث شده اندیشمندان زیادی مطرح شوند و در نتیجه این نسل پرجمعیت‌ترین نسل انسان‌شناسان هنر شود. بدین ترتیب پژوهش‌های عمومی دربارهٔ هنر جای خود را به پژوهش‌هایی با تمرکز بر جنبه‌هایی خاص از هنر می‌دهد. هوارد مورفی با اثر *پیوندهای اجدادی*، آلفرد جِل^۳ با اثر *هنر و عاملیت* از مهم‌ترین انسان‌شناسان این دوره‌اند.

شاید بتوانیم از دهه‌های ۲۰۰۰ و ۲۰۱۰ نیز با عنوان «نسل چهارم انسان‌شناسی هنر» یاد کنیم؛ اما باید تا چند دههٔ بعد منتظر باشیم تا کارهای میدانی این نسل و بنیان‌های تازهٔ فکری آنان منتشر شود. اکنون انسان‌شناسی هنر شاخه‌ای از پژوهش است که با تعداد عظیمی از انسان‌شناسان و هنرهای بومی سراسر جهان تغذیه می‌شود.

شیوه‌های تحلیل در انسان‌شناسی هنر

انسان‌شناسان در تحلیل هنر از یک شیوه، یک رویکرد یا یک دیدگاه استفاده نمی‌کنند بلکه هر یک بنا بر موضوع و بنا بر وابستگی به مکتب فکری خاص، هنر مورد بررسی خود را به گونه‌ای ویژه تحلیل می‌کنند. «انسان‌شناسی هنر از آغاز عمر آکادمیک خود همواره بر هنرهای دیداری مثل نقاشی‌ها، مجسمه‌ها و طیف بسیار متنوع دست‌ساخته‌های دیداری متمرکز بوده است. هنرهایی چون موسیقی، رقص، معماری و ادبیات به ترتیب، موجب پدید آمدن شاخه‌های انسان‌شناسی موسیقی، انسان‌شناسی رقص، انسان‌شناسی معماری و ادبیات شفاهی شده‌اند» (ایزدی جیران، ۱۳۹۳: ۱۳ و ۱۴). به همین دلیل بیشتر شیوه‌های تحلیلی انسان‌شناسی هنر متمرکز بر هنرهای دیداری و بُعد غالب این هنرها یعنی فرم دیداری است که در طرح‌ها، نقوش و رنگ‌ها تجسم

1. Anthony Forge

2. Daniel Biebuyk

3. Alfred Gell

می‌یابند. انسان‌شناسان هنر در پژوهش‌های خود بر پنج بُعد هنر متمرکز شده‌اند که عبارت‌اند از: بُعد معناشناختی. در این بُعد هنر همچون نظامی معناشناختی تصور می‌شود که با استفاده از دال‌های دیداری به دنبال انتقال مدلول‌ها یا مفاهیم مختلف است. هر یک از عناصر درونی آثار هنری از پیش بر اساس فرهنگ غیر مادی جامعه کدگذاری شده‌اند و مخاطب با کدگشایی، اثر را می‌فهمد و در واقع آن را همچون متن می‌خواند. از مهم‌ترین انسان‌شناسان هنر که بر بُعد معناشناختی تأکید کرده‌اند می‌توان به نانسی مان با ایده معناشناسی ساختاری، آنتونی فورگ با ایده نمادشناسی معنای پنهان و گریگوری بیتسون^۱ با ایده مبادله انواع ناخودآگاه در هنر اشاره کرد.

در بسیاری از موارد به ویژه در هنرهای مناسکی، نمادها ناقل معنایی هستند که از هنرمند به مخاطب منتقل و با این انتقال معنا، بین هنرمند، شیء هنری و مخاطب ارتباط برقرار می‌شود. حتی در انتخاب مواد نیز ممکن است ماده‌ای برگزیده شود که بهترین ناقل معنا و در درجات مختلفی از پیچیدگی باشد. این پیچیدگی را در فرهنگ و ذهن هنرمندی که در آن فرهنگ زندگی می‌کند، می‌آفریند و میزان ابهام آن در اثرپذیری سلیقه ادراک فرهنگی خالق اثر و مخاطبانش مشخص می‌شود. «انسان با استفاده از نماد است که می‌تواند خود را با سیستم‌های مفهومی ویژه فرهنگ تطبیق دهد» (Qrtner, 1984: 129) و از طریق این نمادهاست که معناها به نشانه‌ها تبدیل می‌شوند. بنابراین ممکن است مفهوم نمادها در یک فرهنگ با دیگری تا اندازه‌ای متفاوت باشد؛ یعنی در یکی از آن‌ها معنای مثبت و در دیگری معنای منفی به خود بگیرد. در نتیجه بدون اینکه درباره جامعه و فرهنگی که هنرمند در آن عمل می‌کند چیزی بدانیم، نمی‌توانیم در مطالعه هنر به چیزی درباره هنرمند یا ارزش‌های او دست یابیم که این خود مستلزم تحلیل نمادهای فرهنگی و هنری جامعه مورد نظر است. در مطالعه معناشناختی شیء هنری، اینکه «اشیاء چگونه و چه چیزی معنی می‌دهند، مورد توجه است» (Morphy and Perkins, 2006). چگونه این انتقال معنا و روشی که برای نیل به مقصود انتقال معنا برمی‌گزیند می‌تواند با تحلیل زیبایی‌شناسی ارتباط داشته باشد؟ در حالی که برای پاسخ به این شیء چه معنایی می‌دهد، تحلیل سیستم‌های بازنمایی و کدگذاری و بررسی «تأثیر جنبه‌های هنرمند» شیء نیاز است.

بُعد زیبایی‌شناختی. انسان‌شناسانی که بر بُعد زیبایی‌شناسی هنر تأکید می‌ورزند، معتقدند که هر نوع ویژگی شیء هنری که بر حس‌ها اثر بگذارد و از طریق این تأثیر کارکرد هنر آشکار شود، در قلمرو بررسی‌های زیبایی‌شناختی از هنر قرار می‌گیرد. اصولی همچون ریتم، تقارن، هارمونی، ترکیب رنگ‌ها و امثال آن حواس انسانی را دست‌کاری می‌کنند و احساسات ویژه‌ای را به او انتقال می‌دهند. از میان انسان‌شناسان هنر، فرانتس بواس با تأکید بر آثار روان‌شناختی حرکات ریتمیک هنرمند و هووارد مورفی با تأکید بر تأثیرات روحی کیفیت‌های زیبایی‌شناختی به این بُعد پرداخته‌اند. جرمی کوت از پیشروان این نظریه نیز معتقد است که انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی باید خود را از هنر جدا کند و به ادراک نزدیک شود «کوت زیبایی‌شناسی را چیزی شبیه گروهی از خصوصیات قراردادی ارزش‌گذاری شده در اشیاء یا ادراکات حسی تعریف می‌کند» (Coote, 1992: 247). با وجود اینکه مورفی بر «زیبایی‌شناسی اشیاء هنری» تمرکز دارد او نیز با کوت هم‌عقیده است که «ویژگی‌های تجسمی و بصری یک کار هنری خاص نمی‌تواند تنها موضوع و تنها سطح بررسی زیبایی‌شناسی باشد» (Morphy, 2006: 64). زیبایی‌شناسی در فرهنگ‌های متفاوت تعابیر مختلفی دارد و وظیفه انسان‌شناسان به عنوان محقق در هر فرهنگ بومی، فهم و بررسی زیبایی‌شناسی اشیاء در ارتباط با زمینه فرهنگی مورد پژوهش است.

انسان‌شناسی زیبایی‌شناختی. کشف زیبایی‌شناسی بومی در جامعه مورد مطالعه که تعاریف، ویژگی‌ها و اصولی متمایز از زیبایی‌شناسی جوامع غربی دارد، در حیطه انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد. این بینش در اواسط قرن بیستم و از سوی یکی از بنیان‌گذاران انسان‌شناسی یعنی مارسل موس در بخش زیبایی‌شناسی کتاب *راهنمای اتنوگرافی* (۱۹۴۷) وی بیان شده است: «کلیت فرم باید توسط حس دیداری فرد بومی یا جامعه تولیدکننده شیء هنری تحلیل شود» (Mauss, 1967: 70). ادموند لیچ در سخنرانی خود با عنوان «زیبایی‌شناسی» می‌گوید که دغدغه اصلی انسان‌شناس نباید این باشد که «هنر بدوی چه معنایی برای ما دارد؟» بلکه باید این پرسش باشد که «هنر بدوی چه معنایی برای سازندگان آن دارد؟» (Leach, 1967: 25) یعنی این فرض را کنار بگذاریم که «آن‌ها چیزی را می‌بینند که ما می‌بینیم و بالعکس» (Forge, 1967: 282). لذا توجه به دانش پس‌زمینه اجتماعی - فرهنگی برای فهم این گونه معناها بسیار اهمیت دارد که با صحبت کردن، تجربه کردن و مطالعه بخشی از راه این فهم طی می‌شود.

به نظر جرمی کوت اشیاء خودشان دارای زیبایی‌شناختی نیستند، زیبایی‌شناسی در اذهان

بینندگان آن‌ها قرار دارد. به همین معناست که می‌توان گفت اشیاء معانی‌ای دارند که در شکلشان آشکار است (Coote, 1989: 156). به نظر وی درست است که زیبایی‌شناسی دربارهٔ شکل و نیز رنگ است، اما چیزی که شکل را در فرهنگی تشکیل می‌دهد، در فرهنگی دیگر متفاوت است؛ یعنی «شکل‌هایی که ترجیح داده می‌شوند، ارزشمند تلقی می‌گردند، ظرافت می‌یابند و پدید می‌آیند، از فرهنگی به فرهنگی دیگر متفاوت‌اند» (Coote, 1989: 238). لذا پیش از هر کاری در انسان‌شناسی زیبایی‌شناختی، باید تلاش کنیم تا توضیح دهیم که مردم مورد مطالعه ما چگونه جهان را می‌بینند، چه شکل‌هایی را ترجیح می‌دهند، دنبال می‌کنند، ظرافت می‌بخشند و پدید می‌آورند (Coote, 1989: 238).

مورفی قدم‌های بیشتری از کوت برمی‌دارد و در مقالهٔ مشهور «از تیرگی به درخشندگی: زیبایی‌شناسی قدرت روحی در یولنگو» بیان می‌کند که زیبایی‌شناسی با «چگونگی جذب چیزی به حس‌ها سروکار دارد، تأثیر ویژگی‌های فرم بر حس‌ها» (Morphy, 1989: 21-23). مورفی دو دستاورد بسیار مهم در این مقاله ارائه می‌دهد:

۱. تأثیر ویژگی‌های فرم بر حس‌ها اساساً بین فرهنگی یعنی جهان‌شمول است، اما تفسیر این تأثیرات فرهنگی، محلی و بومی است.

۲. زیبایی‌شناسی هم با فرم^۱ سروکار دارد و هم با محتوا^۲. علاوه بر زیبایی‌شناسی فرم^۳ «زیبایی‌شناسی می‌تواند با محتوا نیز مرتبط باشد؛ با شیوه‌ای که در آن اندیشه‌ای خاص بیان می‌گردد یا تناسب داشتن یک عکس با رخدادی خاص. رابطهٔ بین فرم و محتوا مثل رابطهٔ دو روی یک سکه است. تأثیرات زیبایی‌شناسی در ترکیب با فهم‌های شناختی^۴ است که فرم ملموسی^۵ به مفهوم انتزاعی می‌دهند و افراد را قادر می‌سازد تا از آن برای اهداف خاصی استفاده کنند» (Morphy, 1989: 32-37).

مورفی در مقالهٔ دیگری با عنوان «زیبایی‌شناسی در دیدگاهی بین فرهنگی» (۱۹۹۲) تعریف بین فرهنگی خود را از زیبایی‌شناسی با توجه به دستاورد دوم فوق به طور واضح‌تری

1. form

2. content

3. aesthetics of form

4. cognitive understandings

5. concrete form

بیان می‌کند: در مورد فرهنگ مادی، زیبایی‌شناسی به تأثیرات ویژگی‌های شیء بر حس‌ها یعنی به بُعد کیفی^۱ ادراک اشیاء برمی‌گردد. چنین ویژگی‌هایی شامل ویژگی‌های فیزیکی مانند فرم، ویژگی‌های سطح، لمس و بوی شیء، و نیز ویژگی‌های غیر فیزیکی مثل ویژگی‌های قدمت، مکان دور، یا ماده جادویی هستند. وی دستاورد اول فوق را نیز بیشتر و بهتر توضیح می‌دهد: ویژگی‌های اشیاء به خودی خود ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نیستند، یعنی چیزی بیش از شوک الکتریکی نیستند. این ویژگی‌ها از طریق جای گرفتن در درون نظام‌های ارزش و معنا تبدیل به ویژگی‌های زیبایی‌شناختی می‌شوند؛ جای گرفتن ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در نظام‌های ارزش و معنا آن‌ها را در فرایندهای فرهنگی^۲ ادغام می‌کند (Morphy, 1989).

جرمی کوت حوزهٔ کاری انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی را گسترش می‌دهد و می‌گوید: «همهٔ فعالیت‌های انسانی، جنبه‌ای زیبایی‌شناختی دارد». انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی باید «خود را از هنر بگسلد و به ادراک^۳ نزدیک‌تر شود»، زیرا کار آن «مطالعهٔ تطبیقی تجربهٔ ادراکی ارزشمند^۴ 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» (Morphy, 1989: 245-247).

بُعد عاملیتی. آلفرد جل از متقدمان نظریهٔ بُعد عاملیتی، شیء هنری را همچون اشخاص در نظر می‌گیرد که بر اساس آن اشیاء هنری، در جایگاه کنش‌گران اجتماعی قرار می‌گیرند و هنر را بیش از هر چیز دیگر باید عاملی اجتماعی قلمداد کرد. «وی هنر را نظامی تکنولوژیک دانسته و آن را تکنولوژی افسونگری تصور می‌کند» (Gell, 1992: 5). جل چهار نوع عاملیت برای اشیاء هنری قائل است:

الف) عاملیت روان‌شناختی: مانند متأثر شدن تماشاگر از مزیتی تکنیکی،

ب) عاملیت فیزیکی: مانند شفایابی با بوسیدن شمایل مذهبی،

ج) عاملیت زیبایی‌شناسی،

د) عاملیت رمزی: که از نظر وی همیشگی نیست (جل، ۱۳۹۰).

1. qualitative

2. cultural processes

3. perception

4. valued perceptual experience

جریان اصلی انسان‌شناسی هنر از رویکرد عاملیتی به هنر استقبال چندانی نکرد، اما محققان دیگری (پینی و توماس، ۲۰۰۱ و اسبورن و تانر، ۲۰۰۷) به دنبال کاربرد آن در بررسی هنرهای جوامع مختلف بوده‌اند.

بُعد عاطفی. در این دیدگاه، درک آثار هنری از طریق تأثیری است که بر هیجان‌ها و احساسات می‌گذارد و حالت‌های عاطفی ویژه‌ای را به وجود می‌آورد. به طور خاص پل روسکو بر بُعد عاطفی هنر تأکید ورزیده و معتقد است که اگر فقط هنر را به ابعاد معناشناختی آن محدود کنیم، فهم ناقصی از آثار خواهیم داشت. در این دیدگاه هنر همچون محرک عواطف تصوّر می‌شود که به دنبال ایجاد حالت‌های روانی همچون قدرت و تهدید است» (ایزدی جیران، ۱۳۹۱: ۱۶). نظریه پل روسکو نشان می‌دهد که «کارهای هنری در حقیقت چندبعدی هستند و هنر هم‌زمان هم می‌تواند با پیام‌های معناشناختی ارتباط برقرار کند و هم می‌تواند پاسخ‌های عاطفی را برانگیزد» (Roscoo and Ohanlon, 1995: 83) که بر اساس زمان یا مکان متفاوت است. روسکو یکی از روش‌های نائل شدن هنرمند به اهداف عاطفی‌اش را «بسط نمادها و نشانه‌ها به عنوان وسیله‌ای که عواطف و احساسات مخاطب را برانگیزد، می‌داند» (Roscoo, 1995: 10).

بُعد حسی: انسان‌شناسان در دهه‌های ۱۹۹۰ و ۲۰۰۰ معتقد بوده و هستند که ارزش‌های هنری در درک حسی شخص از شیء هنری قرار دارد و معتقد بودند که شیء دیداری فقط چیزی برای دیدن نیست، بلکه می‌تواند بوییده، لمس و شنیده شود. دیوید هاووز از بنیان‌گذاران این نظریه است.

گفتار دوم: مردم‌نگاری

مردم‌نگاری را می‌توان مرحله آغازین و فعالیت مرکزی انسان‌شناسی دانست. مردم‌نگار که از او با نام «انسان‌شناس» یاد می‌کنند، کسی است که در بین مردم مورد مطالعه خود برای مدتی زندگی می‌کند و «درگیر بررسی دست اول نظام‌های اجتماعی - فرهنگی می‌شود» (Morphy, 2009a: 95). جامعه مورد مطالعه بر اثر تعاملی که با مردم‌نگار ایجاد می‌کند، مهارت‌ها و دانش شکل خاصی از زندگی را به او یاد می‌دهد و او در این نوع مطالعه مشاهده مشارکتی، جزئیات بیشتری از زندگی مردم به دست خواهد آورد. مردم‌نگار نه تنها سعی می‌کند الگوهای عمومی زندگی را شرح دهد، بلکه ممکن است همراه با مطالعه فرهنگ مردم، «بسیاری از آداب، رسوم و عقاید آن‌ها را نیز تبیین کند» (ملک‌زاده، ۱۳۹۱: ۳۰). بدین منظور مردم‌نگار باید «فوننی برای

گردآوری داده‌ها به کار بگیرد که ویژگی‌های دست اول بودن، درگیر بودن و کل‌گرا بودن را داشته باشد». بنابراین باید مردم‌نگار با «بودن در آنجا» به مشاهده مستقیم و بی‌واسطه رفتارها، اشیاء و رخدادها آن‌چنان که هستند (وضعیت ایستای هم‌زمانی) و آن‌چنان که می‌شوند (وضعیت پویای درزمانی) پردازد، سپس باید رفتارها، اشیاء و رخدادها یا جهان اجتماعی و مادی را شخصاً تجربه کند (ایزدی جیران، ۱۳۹۱: ۳۹)؛ یعنی مشاهده مشارکتی که در قلب هر پژوهش مردم‌نگارانه قرار دارد.

مردم‌نگاری از نظر لغوی یعنی توضیح و معرفی یک قبیله یا قوم، ولی از نظر روشی یعنی مجموعه روش‌های گردآوری اطلاعات برای توصیف یک فعالیت خاص اجتماعی یا نوع زندگی دسته‌ای از افراد یک جامعه است (منادی، ۱۳۸۶). «مردم‌نگاری به مجموعه روش‌های گردآوری که امروزه هم مطرح‌اند، گفته می‌شود، یعنی نوعی نزدیکی و وارد شدن به موضوع و حتی یکی شدن با آن. این روش تنها جزء روش‌های توصیفی نیست، مردم‌نگاری نوعی تحلیل است. وقتی ما دست به توصیف دقیق چیزی می‌زنیم، خود این توصیف یک تحلیل است» (فکوهی، ۱۳۸۵: ۴۸۰). لذا مردم‌نگاری به مثابه: الف) روش پژوهش، ب) تکنیک یا ابزار اندازه‌گیری و ج) نظریه یا تئوری مطرح هست که هر کدام به اختصار معرفی می‌شوند.

مردم‌نگاری به مثابه روش^۱ پژوهش

مردم‌نگاری به مثابه روش پژوهش مجموعه ابزارها یا روش‌هایی مانند مشاهده، مصاحبه، عکس‌برداری و فیلم‌برداری است که مردم‌نگار در زندگی با افراد خاص جامعه‌ای یا گروه مورد مطالعه به کار می‌گیرد و داده‌های جمع‌آوری شده از این طریق را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد.

جدول ۱-۱ مردم‌نگاری به مثابه روش پژوهش

هدف نهایی چیست؟	واحد تحلیل چیست؟	تفسیر چه کسی؟	در کجا مفهوم را جستجو می‌کنید؟	
نقشه فرهنگی	اجتماع	تفسیر حاصل تعادل میان محقق و مشارکت‌کننده	فرهنگ	مردم‌نگاری

Source: Vanderstoep & Johnston, 2009: 201.

مردم‌نگاری به مثابه تکنیک

روشی است برای جمع‌آوری اطلاعات و داده‌هایی پیرامون گروه یا دسته‌ای از طریق مشاهده یا مصاحبه‌ای که غیر رسمی است؛ یعنی مصاحبه‌شونده (گان) به طور دقیق نمی‌داند که فرد مقابل او پژوهشگری مردم‌نگار است و از هدف او نیز بی‌اطلاع است. در این حالت نه گفته‌ها ضبط می‌شوند و نه کاغذی در میان است که یادداشتی برداشته شود. مصاحبه به صورت گفتگویی دوستانه است. همچنین مردم‌نگار در حین گفتگو فقط به محتوای صحبت‌ها توجه نداشته، بلکه علاوه بر اصطلاحات، نوع برخورد و رفتارهای اجتماعی به فرهنگ ظاهری شخص مثل پوشش و نوع آرایش او نیز توجه دارد. در واقع، همه عناصر فرهنگی موجود در فرد و در آن محیط از نظر مردم‌نگار دور نخواهد ماند (منادی، ۱۳۸۶).

مردم‌نگاری به مثابه تئوری

هر گروهی واقعیت فرهنگی خود را که متمایز و متفاوت از دیگر فرهنگ‌هاست، می‌سازد. در واقع، به مرور زمان مشخص خواهد شد که کوچک‌ترین رفتارها (ژست‌ها، حرکات چهره، حالت‌ها و عکس‌العمل‌های عاطفی) به هیچ‌وجه خنثی و طبیعی نیستند (همان‌جا)؛ بلکه ناشی از فرهنگی است که افراد در آن زندگی می‌کنند. از این‌رو مردم‌نگار به آنچه افراد گروهی یا جامعه‌ای انجام می‌دهند، باور دارند و برایشان مهم است، توجه می‌کنند و آن‌ها را در نظر می‌گیرند.

برای مردم‌نگاران کار میدانی، آن مرحله‌ای از گردآوری داده‌هاست که مردم‌نگار در محل، میدان و خارج از محل کار یا کتابخانه به تحقیق می‌پردازد و می‌تواند از روش‌هایی همچون: «مشاهده مشارکتی، مصاحبه‌های فردی و گروهی رو در رو، مصاحبه‌های ساختاریافته (شامل مصاحبه تاریخ زندگی و مصاحبه روایتی)، نقشه‌ها و نمودارها، جمع‌آوری مستندات پرسش و پاسخ، عکاسی، نظرسنجی یا جمع‌آوری و گرفتن نوارهای صوتی و فیلم» (Murchison, 2010: 41) و (O'Reilly, 2005: 39) بهره‌برد و آنچه مهم است رابطه مستقیم و بی‌وقفه پژوهشگر با مردمان مورد مطالعه است. مردم‌نگار در بستر زندگی روزانه آن‌ها وارد می‌شود، اتفاقات را می‌بیند، گفته‌ها را می‌شنود، می‌پرسد و برایش مهم است که بداند مردم مورد مطالعه چگونه درباره اعمالشان می‌اندیشند، نگاهشان به دنیا و ارتباطشان با زندگی چگونه است. و رای این، هر

فرد مردم‌نگار در جریان کار انتخاب خواهد کرد که تا چه اندازه می‌خواهد به مسائل تاریخی یا دیگر عوامل عمده دخیل در موضوع کارش بپردازد و تا چه حد نگاه نقادانه داشته باشد و خود را درگیر سیاست‌های فرهنگی کند یا تا چه اندازه از روش‌هایی استفاده کند که ورای برخورد مستقیم و بی‌وقفه، نگاه کردن، گوش سپردن و سؤال کردن است (www.Anthropology.ir).

گفتار سوم: مفهوم فرهنگ

توجه انسان‌شناسان، جامعه‌شناسان و فلاسفه به فرهنگ و فرهنگ‌شناسی سبب ارائه تعاریف گوناگونی از این مقوله مهم انسانی شده است. «در آثار کهن ایران واژه فرهنگ به معنی ادب و تربیت به کار رفته است که با پسوند «ستان» به صورت فرهنگستان و به معنی دبستان و مکتب آمده است» (ملک‌زاده، ۱۳۹۱: ۵۶). مفهوم فرهنگ در ایران پیشینه طولانی دارد و این امر را می‌توان در بررسی و مطالعه آثار نویسندگان و پژوهشگران گذشته این سرزمین به دست آورد. «واژه فرهنگ از دو جزء «فر» و «هنگ» تشکیل شده است. «فر» به معنی نیروی معنوی، شکوه، عظمت، جلال و درخشندگی است. علاوه بر این «فر» پیشوند است که در این صورت به جای معنی جلو، بالا و پیش می‌نشیند. در اینجا فر در معنی پیشوند به کار برده می‌شود» (همان: ۵۷). «هنگ» نیز از ریشه اوستایی (thanga = سنگ) به معنی کشیدن، سنگینی، وزن و وقار است. معنی ترکیبی این دو واژه بیرون کشیدن است که منظور از آن بیرون کشیدن مجموع دانستنی‌ها، نیروها و استعدادها، نهفته یک ملت برای پربار کردن پدیده‌ها و خلاقیت‌های ناشناخته آدمی است (محمودی بختیاری، ۱۳۶۸). بنابراین کشور یا جامعه‌ای که می‌تواند این نیروها و استعدادها، نهفته را شناسایی کند، پربار سازد و به کار برد، فرهنگ غنی و سازنده‌ای دارد که در واقع مفهوم خلاقیت فرهنگی است. حاصل این جریان منطقی در شناسایی، پرورش و کاربرد توانایی‌های یک جامعه است (ملک‌زاده، ۱۳۹۱). کمابیش همه انسان‌شناسان فرهنگی این نکته را که فرهنگ، پایه و مفهوم مرکزی علم آن‌هاست بدیهی می‌دانند، اما در درک آن‌ها از این مفهوم اختلاف‌های زیادی وجود دارد. برخی فرهنگ را رفتار آموزش‌یافته می‌دانند. برخی دیگر فرهنگ را هرگز رفتار نمی‌دانند، بلکه شکل انتزاع‌یافته‌ای از رفتارها هر چه باشند، می‌دانند. برخی دیگر فرهنگ را مجموعه‌ای از پدیده‌ها، اشیاء و وقایع قابل مشاهده در جهان بیرونی می‌دانند. بعضی از انسان‌شناسان فرهنگ را مجموعه‌ای از پندارها می‌دانند، اما در نقطه تمرکز