پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۱۰، شماره پیاپی ۲۰
پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صص ۲۵۷- ۲۳۷

آوای هالی؛ عاملیت قالی در روستای دویدوخ

طیبه عزت‌اللهی‌نژاد[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۲/۱۰
تاریخ پذیرش: ۴۰۰/۸/۲۳

چکیده

انسان‌شناسی هنر، رویکردی مردم‌شناختی است که هنر را در زمینهٔ جامعهٔ تولیدکنندهٔ آن مطالعه می‌کند و بر آن است که بررسی هنر جامعه‌ای خاص، بیشتر در ارتباط با جایگاه آن در همان جامعه امکان‌پذیر باشد و فهم آن نیز در جایی که تولید شده است، با درک و فهم اعضای جوامع دیگر تفاوت دارد. در این پژوهش، با مطالعه‌ای مردم‌نگارانه، بعد عاملیت قالی که در زبان ترکمنی بدان «هالی» می‌گویند، در روستای دویدوخ بررسی و تحلیل‌های کیفی انجام شد. داده‌های تحقیق، با انجام مصاحبه، مشاهده و بررسی کتابخانه‌ای و الکترونیکی جمع‌آوری شدند. پرسش اصلی پژوهش آن است که هنر به‌ویژه قالی (دوروی ابریشمی) چه نقشی در تعاملات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی روستای دویدوخ ایفا می‌کند و هنرمند در این راستا چه نقشی دارد. نتایج نشان می‌دهد قالی در عین رقابت، سبب انسجام و اتحاد افراد جامعه بوده و به نوعی یکی از حلقه‌های اتصال آنان با یکدیگر است. هنر و هنرمند در این جامعه معادل کار (آیش) و کارگر (ایشلی/ایشچی) است. هنرمند جایگاه اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دارد. مهارت در نوع بافت، کیفیت بافت و مواد اولیه موجب متمایزشدن این محصول در ایران و جهان شده است و همین امر هنرمند را ترغیب کرده است تا در حفظ این تمایز کوشش کند. علاوه بر اینکه قالی منبع اصلی درآمد اهالی روستا است، یکی از مهم‌ترین عوامل حفظ و انتقال هویت قومی و تاریخی نیز هست. البته در سال‌های اخیر تغییرات و تحولات در نوع نقوش قالی‌ها روی داده و اغلب سلیقهٔ خریداران بر آن تأثیر گذاشته است. با این وجود ، هنرمند روستای دویدوخ با خلق شیء هنری خاص موجب رونق اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: انسان‌شناسی هنر هالی، روستای دویدوخ، عاملیت، قالی.

۱ استادیار پژوهشکدهٔ هنر، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، تهران، ایران.
ezatollahi.tayebeh@yahoo.com

مقدمه

اقوام ترکمن یکی از بزرگ‌ترین قبایل عشایری (کوچرو) در منطقهٔ شمال شرقی ایران هستند. گسترهٔ پراکندگی آن‌ها از مغولستان و آسیای مرکزی تا ترکمنستان، شمال خراسان و شرق دریای خزر است. البته امروزه تعداد کمی از این اقوام به شیوهٔ کوچ‌رویی زندگی می‌کنند. در ایران، از استان گلستان تا شمال خراسان ترکمن‌ها ساکن‌اند و بیشتر ساکنان متعلق به قوم یموت هستند. یکی دیگر از اقوام ترکمنی، قوم تکه است که از بزرگ‌ترین و قدرتمندترین اقوام ترکمن در چند سدهٔ اخیر به‌شمار می‌آید. امروزه غالب تکه‌ها در ترکمنستان ساکن‌اند و جمعیت اندکی از آن‌ها در سال‌های مختلف به ایران مهاجرت کرده‌اند. روستای دویدوخ یکی از مکان‌هایی است که مهاجران ترکمنستانی بیش از صد سال است که در آنجا ساکن‌اند و اغلب زنان و دختران این قوم به هنرمندی شهره هستند. یکی از مهم‌ترین محصولات زنان و دختران، قالی دوروی ابریشمی است. این قالی شهرت جهانی دارد و منبع اصلی درآمد خانوارهای ساکن این روستا محسوب می‌شود. از آنجا که قالی دوروی ابریشمی در جهان با نام این روستا شناخته می‌شود، در ایران نیز برخی رسانه‌ها و ارگان‌های فرهنگی به معرفی آن می‌پردازند. نبود مطالعات میدانی به‌ویژه انسان‌شناسی هنر درمورد بعد عاملیت قالی در روستای دویدوخ بسیار محسوس است. نظریه‌پردازان انسان‌شناسی هنر، اغلب با نگاه غربی به هنر جوامع دیگر را نقد می‌کنند و بر این باورند که غربی‌ها در پی یافتن معنا و کارکرد غیربومی در جوامع بومی هستند. از سوی دیگر، بی‌توجهی به نگرش جامعهٔ خالق اثر، به پدیدآمدن تفاسیری به‌اصطلاح «فاصله‌دار» منجر می‌شود. از همین‌رو برای نخستین بار در این مقاله با رویکرد نظری انسان شناسی هنر از بعد عاملیت، نقش قالی در این جامعه مطالعه می‌شود. پرسش اصلی تحقیق آن است که هنر به‌ویژه قالی دوروی ابریشمی چه نقشی در تعاملات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی روستای دویدوخ ایفا می‌کند و هنرمند در این راستا چه نقشی دارد.

این پژوهش به شیوهٔ مردم‌نگاری[1] انجام گرفت و در آن، محقق مدتی طولانی در جامعهٔ مورد مطالعه ساکن شد و در کنار افراد آن جامعه زندگی کرد تا بتواند به‌طور دست‌اول و بدون واسطه موضوع موردمطالعه را مشاهده و تجربه کند.

چارچوب نظری

انسان‌شناسی هنر اساساً متمرکز بر هنرهای تجسمی در جوامع کوچک‌مقیاس و سنتی است که هنر را محصولی فرهنگی-اجتماعی می‌داند که بر اساس ادراکات و انگیزش‌های بومی شکل می‌گیرد. از این‌رو همواره انسان‌شناسان تأکید دارند که نمی‌توان با ذهن ملهم از نظریات غربی

1 Ethnography

در خصوص هنر و زیبایی‌شناسی به بررسی هنر فرهنگ‌های دیگر پرداخت؛ چرا که تعریف، ویژگی‌ها و کارکردهای هنر در هر جامعه متفاوت با جوامع دیگر است. انسان‌شناسان هنر حداقل بر چهار بعد هنر تجسمی تمرکز پژوهشی و مفهوم‌پردازی کرده‌اند:

۱. بعد زیبایی‌شناختی[1]: تأثیر ویژگی‌های فیزیکی و غیرفیزیکی آثار هنری بر حواس انسان، موضوع موردمطالعهٔ انسان‌شناسان است. هوارد مورفی، انسان‌شناس استرالیایی، در تحقیقات خود در سال ۱۹۸۹ نشان داد تأثیر زیبایی‌شناختی جهان‌شمول و تفسیر زیبایی‌شناختی محلی است. از این‌رو درخشندگی نقاشی‌های یولنگوهای شمال استرالیا در مناسک رازآموزی به‌عنوان ظهور قدرت اجدادی تلقی می‌شود (مورفی، ۱۹۹۸: ۳۶-۳۸). جرمی کوت (۱۹۹۲)، انسان‌شناس انگلیسی، در حوزهٔ زیبایی‌شناسی نیلوت‌های سودان تحقیق کرد. از دیدگاه او، هر فعالیت انسانی بعدی زیبایی‌شناختی دارد؛ بنابراین در پی بسط‌دادن درک زیبایی‌شناختی به حوزهٔ وسیع‌تری از حیات فرهنگی-اجتماعی است (کوت، ۱۹۹۲: ۲۶۹-۲۷۰).

۲. بعد معناشناختی[2]: انسان‌شناسانی مانند آنتونی فورگ انسان‌شناس انگلیسی و نانسی مان انسان‌شناس استرالیایی معتقدند هنر وسیله‌ای ارتباطی است که حامل پیام‌هایی برای اعضای جامعه است. در پژوهش فورگ در سال‌های ۱۹۶۷-۱۹۷۳ ارتباط بین نمادهای سردر خانه‌های مناسکی بین آبلام‌های گینهٔ نو بررسی می‌شود. به عقیدهٔ وی، نقاشی‌ها چیزهایی از ماهیت جامعهٔ آبلامی می‌گویند که فرم‌های ارتباطی دیگر نمی‌توانند آن‌ها را بیان کنند. مفاهیم مربوط به جامعه که در هنر، شکل ملموس به خود می‌گیرند، همواره در سطح ناخودآگاه قرار دارند. نانسی مان در پژوهش‌های خود در سال‌های ۱۹۶۰، ۱۹۶۷ و ۱۹۷۳ که روی نقاشی‌های ماسه‌ای والبیری‌ها در استرالیای مرکزی کار میدانی انجام داد، عناصر و ساختار گرافیکی این نقاشی‌ها را به‌مثابهٔ زبان تحلیل کرد. از نظر مان، معنا در نقاشی ماسه‌ای از فرایندهای فرهنگی-اجتماعی ساخته می‌شود.

۳. بعد عاملیتی[3]: آلفرد جل انسان‌شناس انگلیسی به‌عنوان بنیان‌گذار تحلیل بعد عاملیتی از هنر معتقد است که باید در بررسی هنر، اشیا را به‌مثابهٔ اشخاص قلمداد کرد؛ بنابراین شیء هنری مانند یک فرد وارد روابط و شبکه‌های اجتماعی می‌شود و نقش می‌آفریند (جل، ۱۹۹۸: ۲۹).

۴. بعد عاطفی[4]: پل سلیلیتو (۱۹۸۰؛ ۱۹۹۵)، انسان‌شناس انگلیسی، تحقیقاتی درخصوص نقاشی‌های خانه‌های مناسکی گینهٔ نو انجام داد. از دیدگاه او، در تحلیل هنر باید به تأثیر

1 Aesthetics
2 Semantic
3 Agentive
4. Affective

عاطفی و هیجانی هنر توجه ویژه‌ای کرد. این قدرت برانگیزانندگی هنر است که حجم عظیمی از فعالیت و انرژی برای تولید و نمایش آن صرف می‌شود (سلیلیتو، ۱۹۸۸: ۳۱۵-۳۱۶).

بدین‌ترتیب با پیروی از رویکرد انسان‌شناختی هنر و با مطالعهٔ میدانی، عاملیت قالی در روستای دویدوخ بررسی شد. ابتدا به نقش این هنر در ساختار اجتماعی روستا می‌پردازیم و سپس مفاهیم برگرفته از تمامی عوامل و عناصری را که در جامعهٔ موردمطالعه بر هنر و جامعه تأثیر می‌گذارند (هاچر، ۱۹۹۹: ۱۳۲) واکاوی می‌کنیم.

هنر و عاملیت

آلفرد جل انسان‌شناس بریتانیایی در کتاب *انسان‌شناسی زمان: ساختارهای فرهنگی زمان، نقشه‌ها و تصاویر* (۱۹۹۲) مباحثی جدید درمورد انسان‌شناسی زیبایی‌شناختی مطرح کرد. وی در این کتاب، نگرشی متفاوت به اشیای هنری داشت و آن‌ها را در مقولهٔ زیبایی‌شناسی و ارتباط دیداری قرار نمی‌داد. از نظر او، شیء هنری می‌تواند شمایل یا شاخص باشد، ولی نماد نیست. جل به مقولهٔ هنر از منظر روابط اجتماعی می‌پرداخت. او معتقد بود، هنر نقشی متمایز در روابط اجتماعی دارد و در نقش عامل در جامعه حاضر می‌شود. از نظرگاه جل، اشیای هنری تابع روابط اجتماعی، مراسم‌ها و آیین‌ها هستند و وظیفهٔ انسان‌شناسی هنر، توصیف و تعریف زیبایی‌شناسی بومی نیست، بلکه توصیف عملکرد آن در متن جامعهٔ تولیدکننده است. او این نظر هوارد مورفی را نیز رد می‌کند که «اشیای هنری دارای ویژگی زیبایی‌شناسی و معنایی یا هر دو هستند و برای نمایش یا بازنمایی این اهداف خلق می‌شوند». همچنین نمی‌پذیرد که «هنر کدی برای بیان معنی حس است». به عقیدهٔ جل، زیبایی‌شناسی فقط می‌تواند به ارزیابی هنر در بستر پیدایش آن بپردازد. وی ارزش تزئین در هنر را قبول نمی‌کرد و اظهار می‌داشت که انسان‌شناسی هنر در پی روشن‌کردن صرف مبحث زیبایی‌شناسی جوامع غیرغربی است؛ درحالی‌که انسان‌شناسی، علمی اجتماعی است نه انسانی، و باید به جنبه‌های اجتماعی هنر توجه کند. از نظر او، انسان‌شناسی هنر باید به زمینهٔ اجتماعی تولید هنر، گردش و پذیرش آن اهمیت دهد و فقط به ارزیابی آثار خاص نپردازد. جل نگاه افراطی به زیبایی‌شناسی به‌عنوان زبان دیداری را هم رد می‌کرد و نگرش زیبایی‌شناختی را محصول خاص تاریخی-مذهبی بحران روشنگری و ظهور علم غربی می‌دانست که در آن، جدایی میان زیبایی و تقدس رخ داده بود. به عقیدهٔ جل، ارزش زیبایی‌شناختی از فرهنگی به فرهنگ دیگر تغییر می‌کند و همواره در چارچوب اجتماع تعریف می‌شود. درنتیجه انسان‌شناسی هنر باید به این مسئله توجه کند که چگونه اصول زیبایی‌شناسی در تعاملات اجتماعی تأثیر می‌گذارند (لیتون، ۲۰۰۳: ۴۴۷-۴۴۹).

در اواخر دهۀ ۱۹۹۰، جل در کتاب *هنر و عاملیت* به‌منظور ارتقای نظریه‌ای متفاوت در باب انسان‌شناسی هنر، ویژگی‌های غیرزبانی معنا در آثار هنری را مطرح کرد. او با تأکید بر نمایه[1] به‌جای نماد بنا بر تعریف پیرس، اظهار داشت که آثار هنری نمادهای قراردادی نیستند، بلکه نشانه‌هایی طبیعی هستند؛ یعنی کیفیاتی که مخاطب برمبنای آن‌ها گونه‌ای ارجاع علی یا ارجاع به نیات یا توانمندی‌های شخصی دیگر (مانند هنرمند آن آثار) را ایجاد می‌کند؛ همان‌طور که دود به شکلی بی‌واسطه به آتش ارجاع داده می‌شود (عسکرپور، ۱۳۹۷: ۱۷۵). جل در این کتاب، بر روابط میان افراد و اشیا تأکید می‌کند و به همین دلیل به مباحثی نظیر نقش اشیا در مبادله و پول می‌پردازد. او معتقد است هنر یک مقولۀ فرهنگی نسبتاً پیچیده است که انسان‌شناسان در تلاش‌اند تا تفکر درک زیبایی‌شناسی را از محوریت اصلی آن خارج کنند؛ این در حالی است که مقولۀ زیبایی‌شناسی در هنر به‌نوعی امری طبیعی جلوه داده می‌شود. جل نظریه‌های قبلی هنر را نقد و بررسی کرد و اظهار کرد نظریه‌های جامعه‌شناسی، تحلیل زیبایی‌شناسی را دشوار می‌سازند و محدودکننده هستند؛ زیرا در این حوزۀ مطالعاتی، به عاملیت اجتماعی آثار هنری توجه کمتری صورت می‌گیرد. از نظر جل، هنر وسیله‌ای برای تقویت جایگاه افراد در جامعه است (جمیسون، ۱۹۹۹: ۶۷۲-۶۷۴) و اشیا به‌ویژه اشیای هنری در این میان نقش واسطه را در روابط اجتماعی دارند (کوچلر و کارول، ۲۰۲۱: ۲۴). از آنجا که او در جامعۀ ملانیزی مطالعات میدانی انجام داد، معتقد بود زیبایی ملانزیایی با میزان تأثیرگذاری رسیدن به هدف رابطه دارد و هنر یکی از عناصر تشکیل‌دهندۀ فناوری و ابزار است که مسئلۀ کارایی و تأثیرگذاری آن بیش از زیبایی اهمیت دارد (بالینی، ۱۳۸۹: ۱۴۷).

آپادورای،[2] انسان‌شناس هندی، نیز در کتاب *زندگی اجتماعی اشیا* (۱۹۸۶) مهم‌ترین نقش اشیا در روابط اجتماعی را ایجاد ارزش مادی و اقتصادی می‌داند؛ به‌طوری‌که این ارزش در تبادل، عرضه و تقاضا شکل می‌گیرد. جورج ریمل[3]، جامعه‌شناس آلمانی، روشی سیستماتیک از ارزش اقتصادی اشیا را ارائه می‌دهد و معتقد است ارزش مادی هرگز ویژگی ذاتی اشیا نیست، بلکه تحت تأثیر عوامل مختلفی به‌وجود می‌آید. از نظر زیمل، به‌دست‌آوردن اشیای ارزشمند دشوار نیست، اما ما آن اجسام را ارزشمند می‌نامیم؛ زیرا در برابر میل ما مقاومت می‌کنند تا آن‌ها را داشته باشیم (آپادورای، ۲۰۱۳: ۳). یکی دیگر از نقش‌های مهم اشیا، مصرفی‌بودن است، از نظر جل مصرف، نوعی کنش نمادین است و اشیای مصرفی در یک سیستم نمادین نقش مطلوبی دارند. در این میان، مراسم‌ها و آیین‌ها در میانجیگری اجتماعی اشیا مؤثرند (جل،

1 Index
2 Arjun Appadurai (1949)
3 Georg Simmel (1858-1918)

۲۰۱۳: ۱۱۰-۱۱۱). در این بخش از پژوهش به واکاوی نقش کارکردی و عاملیت قالی در جامعهٔ ترکمنی روستای دویدوخ می‌پردازیم.

معرفی روستای دویدوخ

روستای دویدوخ از توابع بخش جرگلان[1] شهرستان راز و جرگلان در استان خراسان شمالی است. جمعیت این روستا بالغ بر ۲۰۳۲ نفر (۴۰۵ خانوار) است و زنان نسبت به مردان جمعیت بیشتری دارند. روستای دویدوخ متشکل از دو بخش علیا و سفلی است. این روستا در دره قرار گرفته و رودخانه‌ای از وسط آن می‌گذرد که در زبان محلی به آن «چال پو» (رود، چشمه) می‌گویند. رودخانه روستا را به دو بخش تقسیم کرده است و اهالی یکدیگر را «اُل اوا» (اوبا) روستای آن طرفی و «بول اُوا» یا «شول اُوا» روستای این طرفی خطاب می‌کنند. بیش از صد سال پیش (حدود سال ۱۸۹۰ م) نخستین ساکنان مهاجر روستا، یعنی ترکمن‌های قوم تکه، از ترکمنستان به این منطقه مهاجرت کردند و به‌مرور زمان مهاجران بیشتری به این منطقه آمدند. امروزه هیچ‌یک از مهاجران اولیه در قید حیات نیستند. در سال ۱۳۹۱، نگارنده با تنها زن بازمانده از مهاجران اولیه (زنی حدود ۱۱۰ ساله) ملاقات کرد. در گفت‌وگوها با خانوادهٔ او، اغلب افراد خانواده به مهارت بافندگی قالی به‌وسیلهٔ زنان مهاجر اشاره داشتند و قالی را یکی از مهم‌ترین عوامل بقا در روستا می‌دانستند. از گذشته تا امروز، افراد برای کسب درآمد در این روستا کارهای متعددی مانند باغداری، دامداری و صنایع دستی انجام می‌دهند، اما قالی مهم‌ترین کالای اقتصادی است. بیش از یکصد سال است که قالی مهم‌ترین منبع درآمد خانوارهای مهاجر به‌شمار می‌رود. در سال‌های اخیر به‌علت بحران‌های بازار قالی ایران در جهان، شاهد نوسانات و معضلات فروش قالی در این روستا هستیم. آقای پارسه یکی از نوادگان تنها بازماندهٔ مهاجر، داستان مهاجرت ایشان و نقش قالی در بقا و ماندگاری آنان در روستا را چنین نقل می‌کند:

> «مادربزرگم در جوانی حوالی سال ۱۸۹۰ م به همراه خانواده بر اثر فشار و ظلم حکومت شوروی از ترکمنستان به ایران مهاجرت کرد. پدربزرگم می‌گفت: پس از آمدن به مرز ایران، حکومت ما را به ورامین تبعید کرد. پس از گذشت زمان کوتاهی به‌دلیل مشکلات فراوان به خراسان بازگشتیم و پس از مدت‌ها به گنبدکاووس رسیدیم و از آنجا به بجنورد و درنهایت به منطقهٔ راز و جرگلان آمدیم. از آنجا که دویدوخ منطقه‌ای خوش آب‌وهوا بود و قبلاً نیز مهاجران در آنجا ساکن شده بودند، این منطقه را برای زندگی انتخاب کردیم. بارها از پدربزرگم درمورد چرایی انتخاب دویدوخ پرسیدم؛ زیرا با توجه به وضعیت امروزی، شهر گنبدکاووس در مقایسه با دویدوخ برای زندگی مناسب‌تر بود. وی در پاسخ می‌گفت: آن زمان این منطقه برای تولید محصولاتمان مناسب‌تر بود؛ به‌گونه‌ای که ما برای

1 Jargalan

فروش محصولات کشاورزی، به‌ویژه قالی و ابریشم به گنبد می‌رفتیم و از این طریق درآمد خوبی کسب می‌کردیم و زندگی مناسب و راحتی در دویدوخ داشتیم.»

ساکنان دویدوخ اغلب از اقوام تکهٔ ترکمن مهاجر هستند. تعداد کمی غیرترکمنی مانند بلوچ‌ها (پنج تا ده خانوار) و تات‌های خراسان (سه تا چهار خانوار) نیز در روستا زندگی می‌کنند. ساکنان بلوچ و تات در زمان رونق قالی‌بافی (حدود دههٔ چهل شمسی) برای کارگری به این روستا آمدند و نسل‌های بعدی آنان نیز در آنجا ماندگار شدند. از آنجا که قالی مهم‌ترین محصول بود، موجب شکل‌گیری روابط اجتماعی-فرهنگی با دیگر فرهنگ‌ها در روستا شد و امروزه نیز اغلب این خانواده‌های غیرترکمنی به‌عنوان کارگر ترکمن‌ها مشغول به‌کار هستند، اما اقوام ترکمن ساکن روستا، قوم خود را دارای مزایای قابل‌تأمل نسبت به دیگر اقوام ترکمن و غیرترکمنی می‌دانند و وجه تسمیهٔ قوم را خود چنین شرح می‌دهند:

«علت نام‌گذاری این قوم به «تکه» این است که تکه در زبان ترکمنی به معنی بز نر و سمبل دلیری، فرمانروایی و شجاعت است. افراد این قوم جنگجو، خوش‌سیرت و خوش‌هیکل بودند. شباهت در ویژگی‌ها یا بز نر باعث شد این قوم را تکه بنامند. بیشتر قوم ساکنان ترکمنستان، تکه هستند و تعداد اندکی از این قوم در ایران ساکن‌اند» (مرد ۴۳ ساله).

از گذشته تا امروز، همهٔ زنان و دختران، بافندگان اصلی قالی هستند. اغلب زنان و دختران روستا به بافندگی قالی، تولید ابریشم و سوزن‌دوزی سنتی مشغول‌اند. اهالی معتقدند جمعیت زنان بیشتر از مردان است و بازتاب این مسئله را در نام روستا می‌توان دید؛ وجه تسمیهٔ دویدوخ نیز در باور اهالی بر این اساس است: ۱. سیرشدن؛ ۲. دختربس:

«قبلاً اهالی هرجا ساکن می‌شدند بیماری و گرسنگی سبب مرگ بچه‌هایشان می‌شد، اما شرایط مناسب زندگی این روستا سبب آرامش و رهایی آن‌ها از گرسنگی و قحطی شد به‌خاطر همین اهالی اصطلاح «دویدوق» به معنی سیر شدیم را در وصف اینجا به‌کار بردند. از گذشته تا به امروز خانواده‌ای که صاحب فرزند دختر می‌شود، نامی پسرانه یا ترکیبی از واژهٔ پسر «اوغول» (پسر) برای او انتخاب می‌کنند تا فرزند بعدی پسر به دنیا آید، مانند اوغور بورسون (پسر دهد) اوغول دورسون (پسر بماند)، اوغول چنار، اوغول جمال، اوغول گزل (پسر زیبا)، اوغول جهان و اوغول شکر. همچنین نام‌هایی مانند بسر و دویدوق به معنی دختربس را انتخاب می‌کردند» (زن ۴۱ ساله).

«اهالی نام روستا را دویدوق تلفظ می‌کنند؛ درحالی‌که در منابع رسمی دویدوخ است. علت این تفاوت را جویا شدم و اغلب راحتی تلفظ برای فارسی‌زبانان را علت اصلی می‌دانستند» (یادداشت‌های میدانی، شهریور ۱۳۹۱).

فراوانی نام زنانهٔ ترکیبی از اوغول را در میانسالان و سالخوردگان می‌توان دید. اهالی صفات بارز زنان قوم تکه را آرامش، سکوت، صبر، مطیع و هنرمندی بیان می‌کنند و یکی از مهم‌ترین نمادهای هنرمندی زنان را قالی‌بافی می‌دانند. زنان این روستا در بافت نوع خاصی از قالی یعنی

قالی دوروی ابریشمی مهارت دارند که به‌ندرت در کل ایران این نوع بافت انجام می‌شود و این قالی با نام این روستا عجین شده است.

در گذشته برخی از مردان نیز قالی‌بافی می‌کردند، اما امروزه مشاغل مردانه در روستا دامداری، کشاورزی، باغداری و دادو ستد است و به‌ندرت مردی قالی‌بافی می‌کند. اغلب جوانان در شهرهای مختلف مانند تهران، رشت و شهرهای استان مازندران کار می‌کنند. مهم‌ترین شغل زنان علاوه بر خانه‌داری، قالی‌بافی، سوزن‌دوزی، تولید ابریشم و خیاطی است. زنان و دختران اجازهٔ کار در خارج از روستا را ندارند. معدود دختران تحصیل‌کرده‌ای به چنین مشاغلی می‌پردازند که اغلب پس از ازدواج به‌علت برخی مسائل مجبور به ترک این مشاغل می‌شوند.

صنایع دستی رایج در روستای دویدوخ را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دستهٔ اول (بافتنی‌ها) شامل قالی «دوقما» (البته گاهی بدان «هالی» یا «هالچه» نیز می‌گویند)، سوزن‌دوزی (کشته، کجمه و سانجمه)، پارچه‌بافی (کتنی دوقماق یا تارا دوقماق)، پشتی‌بافی (میتیر و چوال)، سردری (قاپلوق)، گلیم، پلاس (قاقما) و سجاده (نمازلیق) است که این دسته را به‌اصطلاح «دوقما» و بافتن را «دوقماق» می‌گویند. دستهٔ دوم «شای» به معنی زیورآلات است. سال‌ها پیش افرادی به نام «کوموشچی» (زرگر) در روستا مشغول کار بودند. علاوه بر زرگران، برخی از نجاران نیز زیورآلات چوبی به نام «داغدان» می‌ساختند. امروزه این حرفه‌ها به دست فراموشی سپرده شده‌اند. اغلب زیورآلات از بازارهای شهرهای بزرگ تهیه می‌شوند که رابطه‌ای با هویت قومی آنان ندارد.

تصویر ۱. قالی دورروی ابریشمی-سوزن‌دوزی (کشته)[1]

اغلب دختران روستا ادامهٔ تحصیل نمی‌دهند و پس از اتمام کلاس پنجم ابتدایی ترک تحصیل می‌کنند و به‌طور رسمی به قالی‌بافی مشغول می‌شوند. عوامل مختلفی در علاقه‌نداشتن خانواده‌ها به ادامهٔ تحصیل دختران مؤثر است، مانند مختلط‌بودن کلاس‌های درس پس از دورهٔ ابتدایی، نبود دبیرستان و رفتن به شهرهای اطراف مانند «گرکز» و نبود امکان بافت قالی. اغلب

۱ نگارنده، شهریور ۱۳۹۱

پدران تمایلی به ادامهٔ تحصیل دختران ندارند؛ زیرا معتقدند تحصیل مانع قالی‌بافی آن‌ها می‌شود. قالی‌بافی زنان و دختران مهم‌ترین منبع درآمد خانواده‌ها است.

ویژگی‌های قالی

ابعاد قالی ترکمنی ۱/۳۰×۱/۹۰ متر است و مواد اصلی قالی نیز پشم (یونگ)، ابریشم (ایپک/تارا) و چله (آرش) هستند. اصطلاحات و ابزارهای بافت نیز عبارت‌اند از: قالی یک‌رو (یکه یوزلی)، دورو (ایکی یوزلی)، دو رج (قرم)، یک رج (اویدوم)، شانه‌زدن قالی (قاقماق)، شانه و دفته (دوقما داراق)، حاشیه (اویدومه) و بافت حاشیه (تکگ). همچنین نقوش قالی ترکمنی را «گول» می‌نامند:

> «به نقش‌های قالی گول می‌گوییم. برخی از گول‌ها مانند «قرق قوچاق» (چهل جوانمرد)، »گلین بارماق» (انگشت عروس) نشان می‌دهد که جوانمردان تکه از ناموس خود محافظت می‌کنند. شبیه این نقش‌ها در کشته نیز داریم» (زن ۳۵ ساله).

یک طرف قالی «اِنسی» مادر تمام نقش‌ها («اِنه» به معنی مادر) و طرف دیگر، قرق قوچاق بافته می‌شود. معیار اندازه‌گیری قالی «آیاق» (پا) است. در محاورهٔ خریدوفروش از این اصطلاح استفاده می‌کنند. «قِیزیل» (قرمز) در قالی ترکمنی رنگ زمینه است. رنگ نقوش نیز زرد تیره (شوتری/ساری)، سفید (آق) و سیاه (قارا) هستند. برخی از نقوش قالی ترکمنی و سوزن‌دوزی، «قارا قوچاق» (جوانمرد سیاه)، «اِریگ گول» (گل درخت هلو)، «تَگوند» و «چاقماق» (آتش‌زنه، فندک) هستند. یکی از ارجاعات معنای نقوش به‌کاررفته در پوشاک، وقایع و باورهای زندگی است. جوانمردان از ناموس محافظت می‌کنند و این تداعی‌کنندهٔ گذشته و حال زندگی زنان در دویدوخ است. تزئینات بازخوانی زندگی و وقایع آن به‌صورت نمادین است.

ایش و ایشلی/ایشچی

در روستای دویدوخ، هنر و هنرمند معادل ایش، «ایشلی/ایشچی» به معنای کارگر و متخصص استفاده می‌شود و واژه‌ای خاص برای هنر به‌کار نمی‌رود. همان‌طور که گس (۱۹۸۹)، انسان‌شناس آمریکایی، در کتاب *بافتن و آوازخواندن هنر نماد و روایت در جنگل‌های بارانی آمریکای جنوبی* بیان می‌کند: «مردم بومی رودخانهٔ اورینوکو در ونزوئلا واژه‌ای برای هنر ندارند، بلکه دو واژه برای هنرهای سنتی «تیدی-اوما» و محصولات تجاری «مزو-ما» دارند» (مورفی، ۱۹۹۲: ۴).

زن هنرمند «ایشلی هلی» و دختر هنرمند «ایشلی قیز» نام دارد. بافتن قالی «دوقما دوقماق» و زن قالی‌باف «دوقما دوقیان هلی» است. واژهٔ هنر واژه‌ای وارداتی به این روستا بوده

و از فارسی به زبان مردم روستا سرایت یافته است (مانند: اون بارماقندان هونر یاغی یر: از هر انگشتش هنر می‌بارد).

«در میدان پژوهش به این مسئله پرداختم و در پاسخ به این پرسش که شما قالی می‌بافید، پس هنرمندید همه می‌گفتند: ما ایشچی هستیم و دوقما می‌بافیم. در همین راستا از محققان ترکمنی نیز پرسیدم واژۀ معادل هنر در زبان ترکمنی چیست. آن‌ها جواب دادند: ما در برخی موارد واژۀ «هونر» را به‌کار می‌بریم، اما پس از تأمل زیاد می‌گفتند: واژه‌ای معادل هنر نداریم. همان کار است (یادداشت‌های میدانی، تیر ۱۳۹۲).

ترکمن‌ها به مجموعه آثار هنری یا صنایع دستی «ال ایشی» کاردست یا «آیش» می‌گویند. هنر در قالب کار در این جامعه به‌وسیلۀ مادران اقوام و افراد ماهر آموزش داده می‌شود. مادرانی که خود قالی نمی‌بافند، دخترانشان را از خردسالی نزد افراد ماهر می‌برند تا یاد بگیرند.

«من قالی‌بافی را در کودکی از مادر و عمه‌ام یاد گرفتم. اغلب مادران قالی‌بافی را بلدند. اگر هم کسی بلد نباشد دختر خود را پیش افراد ماهر می‌برد تا یاد بگیرد» (زن ۱۶ ساله).

«این نقش‌ها از مادرانمان به ارث رسیده. ما نیز به فرزندانمان یاد می‌دهیم. این نقش‌ها دسترنج گذشتگانمان است. در آن غم، شادی، آرزو و حسرت را به نمایش می‌گذاشتند» (زن ۲۸ ساله).

یادگیری هنر بیشتر جنبۀ موروثی دارد. فرد مبتدی «اورنجه»، ماهر «اوستا، اوگد یا الی چپر»، کسی که زیاد قالی می‌بافد «کن دوقما دوقیان» و کسی که به‌سرعت قالی می‌بافد «چقان» نامیده می‌شود. «هارسال» به معنای کاری که به نحو احسن انجام نشود، «ایشلری هارسال» به معنی کسی که کارهایش را به خوبی انجام نمی‌دهد، «هارسال دوقما» به معنی قالی‌ای که خوب بافته نشده است و «قوی یا اووادان» نیز به معنای کار خوب، نیک و زیبا است. در میان ترکمنان روستا، هنر گسترۀ وسیعی دارد و صرفاً به خلق شیء با ویژگی‌های خاص گفته نمی‌شود، بلکه اخلاق و رفتار منطبق بر ارزش‌های جمعی نیز هنر محسوب می‌شود.

هنرمندی در ادبیات شفاهی قومی

همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره شد، در این روستا، شیء هنری یک مزیت فردی و جمعی محسوب می‌شود که موجب تمایز فرد و جمع از دیگری می‌شود. اهالی دویدوخ به کار و کارکردن بسیار اهمیت می‌دهند؛ زیرا بقای خویش را در گرو تلاش می‌دانند. از آنجا که در این جامعه هنر و هنرمندی معادل کار و کارگری است، اهمیت کار و محصول آن در ادبیات شفاهی نیز نمودی از اهمیت هنر و هنرمندی است:

- «آز کُپله کُوپ ایشلَه، آز یاشا اینسان یاشا»: کم حرف بزن، زیاد کار کن، کم زندگی کن، ولی انسان باش.
- «آیش آدامی ساغاد اِدیا»: کار آدم را سالم نگه می‌دارد.
- «اِیش آدامونگ آبرِیسی دیا»: کار آبروی انسان است.
- «چَک سَنگ زحمت، یاغار رحمت»: اگر زحمت بکشی، رحمت بر تو نازل می‌شود.

از آنجا که قالی‌بافی یکی از مهم‌ترین مشاغل زنانه است، در ضرب‌المثل‌های معروف و رایج ترکمنی درمورد قالی‌بافی زنان این‌گونه آمده است: «زنی که قالی نمی‌بافد، غذا نباید بخورد» (بلک‌ول، ۲۰۰۱: ۱۵) که گاهی نیز حفظ آبرو با بافتن قالی خوب مترادف است.

- «کسی که قالی‌اش را خوب ببافد، آبرویش حفظ می‌شود.»

به‌طور خلاصه می‌توان گفت هنرمندی و اهل‌کاربودن نشان از شرافت انسانی، آبرومندی و مشمولیت رحمت الهی دارد.

قالی و جایگاه اجتماعی هنرمند

مهارت در بافندگی قالی در جایگاه افراد به‌ویژه اجتماعی در روستا تأثیرگذار است. خانوادهٔ مرحوم آی دوغدی در روستا به مهارت در بافندگی، رنگرزی و فروش قالی شهرت دارند؛ به‌طوری‌که قالی دوروی ابریشمی با نام این خانواده عجین شده است. سال‌ها پیش نخستین بار این خانواده این شیوهٔ بافت را در روستا رواج دادند. تمامی زنان و دختران این خانواده بافندگان سرشناسی هستند. اووادان گزل معروف به اووادان‌حاجی، مادربزرگ این خانواده، سالخورده‌ترین بافندهٔ قالی در دویدوخ است. اغلب بافندگان روستا به‌عنوان مرجع در این حوزه به او مراجعه می‌کنند. رنگرزی، بافت و در برخی موارد فروش قالی در انحصار این خانواده است.

> *«در شهریور سال ۱۳۹۱ به دیدار اوتادان حاجی رفتم. او می‌گفت: مادرم تعریف می‌کرد زمانی که مجبور به کوچ از ترکمنستان به ایران شدیم، هیچ‌چیز با خود نیاوردیم. به دویدوخ که رسیدیم، من بودم و هنر دستم و دیگر هیچ. شرایط زندگی بسیار دشوار بود. فرزندانم گرسنه و خسته بودند. پس از زمان کوتاهی شروع به بافتن قالی و پارچه کردم. همان چیزی که از مادرم یاد گرفته بودم موجب شد تا زندگی‌ام را از نو بسازم. هنر دستم مرا از مرگ و نیستی نجات داد. اگر هنر نداشتم، چه باید می‌کردم؟ حتماً از گرسنگی می‌مردیم. به‌زودی توانستم محصولاتم را بفروشم و در قبالش مایحتاج زندگی را تهیه کنم. کار دستم آبرو و احترام برایم آورد. امروز من نیز مانند او با این توانایی زندگی می‌کنم و آنچه آموخته‌ام همیشه با من است. در هر شرایطی حتی وقتی هیچ چیز ندارم، هنرم هست. من از مادرم آموختم، دختران، عروس‌ها و نوه‌هایم نیز از من می‌آموزند. ۸۲ سال دارم که صبح تا شب قالی می‌بافم» (یادداشت‌های میدانی شهریور ۱۳۹۱).*

تصویر ۲. خانوادهٔ آی دوغدی و همسرش اووادان حاجی

اووادان حاجی و خانواده‌اش نقش مهمی در تحولات قالی‌بافی دارند و در این حوزه از پیشگامان هستند. این خانواده در سال‌های متمادی توانسته‌اند با مشتری‌ها به‌ویژه سفارش‌دهندگان خارجی ارتباط برقرار کنند و در مذاکرات با آنان، ذائقه و بهای کالا را تعیین کنند. اغلب بافندگان درمورد نوع بافت و قیمت، تابع این خانواده هستند. شهرت و توانایی خانواده در این حوزه موجب افزایش قیمت محصولات آن‌ها شده است. حلیمه عروس این خانواده اظهار کرد:

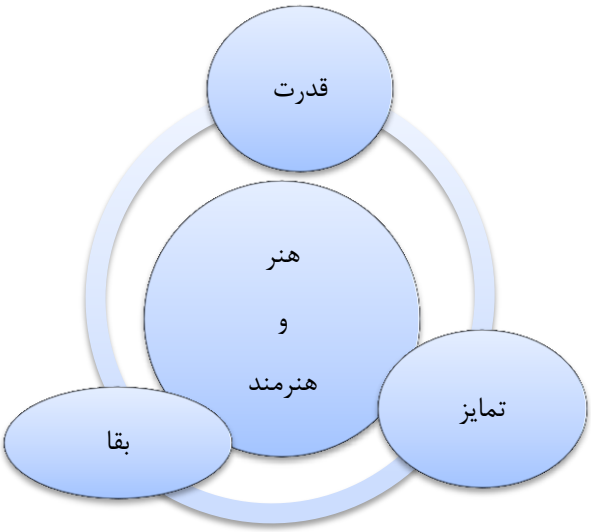
«اغلب خریداران داخلی و خارجی به خانهٔ ما می‌آیند. از کتابی که حاج آی دوغدی دارد، نقشه و طرح‌ها را انتخاب می‌کنند و سفارش کار می‌دهند. ما کارهایمان را پیش‌فروش می‌کنیم. وقت انجام هیچ کاری را نداریم باید شبانه‌روز کار کنیم تا بتوانیم سفارش‌ها را تحویل بدهیم. درمورد قیمت نیز با حاج آی دوغدی به توافق می‌رسند و معمولاً قیمت قالی‌های ما نسبت به دیگران بالاتر است؛ چون ما نقشه‌های جدید و متفاوت می‌بافیم. اهالی روستا برای انتخاب نقشه پیش اووادان حاجی همسر آی دوغدی می‌آیند و مشورت می‌کنند. او اغلب زنان و دختران را راهنمایی می‌کند و اگر نیاز باشد به آن‌ها یاد می‌دهد» (زن ۲۸ ساله).

«گاهی نقشه‌های دوروی قالی به هم نمی‌آیند. اووادان حاجی به دیگران در انتخاب نقشه مشورت می‌دهد. آن‌ها در رنگرزی ابریشم نیز به همه کمک می‌کنند» (زن ۲۲ ساله).

شهریور سال ۱۳۹۱ به دیدار حاج آی دوغدی رفتم. حاج آی دوغدی کتاب نقشهٔ قالی‌ها را در پارچه‌ای پیچیده بود. نوه‌هایش می‌گفتند پدربزرگمان کتابی دارد که دیگران ندارند. ما از روی تصاویر آن سفارش می‌گیریم، بعداً اهالی از ما تقلید می‌کنند. البته برخی از بافندگان روستا نظری متفاوت داشتند (یادداشت‌های میدانی، شهریور ۱۳۹۱).

هنر در خانوادهٔ آی دوغدی موجب تقویت جایگاه اجتماعی شده و اووادان حاجی نیز به‌عنوان هنرمندی سرشناس و تأثیرگذار در روستا نقش مهمی در پایداری این جایگاه دارد. اووادان حاجی در خلق شیء هنری، نقش راهنما و مشاور دارد و همچنین در چرخهٔ تولید بسیار مؤثر است. از آنجا که زنان و دختران بافنده رکن اساسی اقتصاد خانواده هستند و از

سوی دیگر اقتصاد نیز در انسجام، دوام و حیات خانواده مؤثر است، نقش خانوادهٔ آی دوغدوی نیز در این روند اهمیت دارد. یکی از بافندگان می‌گفت: *«اگر قالی نباشد، زندگی برایمان سخت می‌شود. دیگر خوراک، پوشاک و آسایش نداریم» (زن ۳۵ ساله)*. زندگی در این روستا با قالی درهم‌آمیخته است. خانوادهٔ آی دوغدی تلاش می‌کنند تا تمایز خود را نسبت به دیگر بافندگان حفظ کنند، در این مسیر، دائماً مهارت‌های مختلفی کسب می‌کنند. همچنین سعی دارند تا به بهترین نحو سلیقهٔ مشتری‌ها را اجرا کنند. بقای این تمایز در قدرت مادی و معنوی آنان اهمیت فراوان دارد. علاوه بر این خانواده، برخی از بافندگان نیز سعی دارند تا متمایز باشند. بدین‌ترتیب بعد عاملیت، حفظ و تداوم قدرت و درنهایت بقای هنرمند است.



شکل ۱. نقش و جایگاه هنر-هنرمند در روستای دویدوخ

یوور

همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، قالی در انسجام و اتحاد اهالی نقش مؤثری دارد؛ به‌طوری‌که در فرایند خلق آن، اغلب افراد به همیاری یعنی یوور (همیاری دسته‌جمعی) یا یاردم ادمگ (کمک) یکدیگر می‌روند تا فرایند خلق کوتاه‌تر و محصول ارائه شود. از آنجا که قالی در دویدوخ به‌عنوان مهم‌ترین عامل حفظ اقتصاد خانواده و درنهایت ارکان مرتبط با آن، حفظ سلامت فرد بافنده بسیار اهمیت دارد، هنگام آغاز کار به‌ویژه قالی‌بافی اصطلاحاً می‌گویند «ایشینگ ایلریک!» و در پاسخ می‌گویند «یاشینگ اوزین» (کارت به پیش رود/عمرت دراز باد). سعی می‌کنند آغاز کار قالی‌بافی در روز و ساعت خوش‌یمن باشد و از دعاها برای خوش‌یمنی این کار و پرروزی‌بودن آن استفاده می‌کنند. در باور اهالی، گاهی رونق قالی‌بافی موجب حسادت دیگران

و بر همین اساس، موجب پیدایش مشکلات روحی و جسمی بافنده می‌شود و توان بافتن را از او می‌گیرد. اغلب برای بازیابی سلامتی و توان بافنده، از نیروهای قدسی و ماورائی استفاده می‌کنند و برای درامان‌ماندن از پلیدی‌ها از نیروهای قدسی یاری می‌جویند. به همین دلیل، افراد سمبل‌ها و نشانه‌هایی به اصطلاح محافظ از «چشم‌خوردن» مانند داغدان، دعا، منجوق چشم، آلاجه (نخ سیاه‌وسفید تابیده) و پشم شتر بر چلهٔ قالی می‌آویزند و این‌گونه از برخی مشکلات جلوگیری می‌کنند. هنگامی که توان جسمی و روحی بافنده دچار اختلال می‌شود، بقیهٔ بافندگان او را یاری می‌رسانند تا فرایند بافت قالی را تکمیل کند. اهالی بر این باورند که قالی دوروی ابریشمی اعتبار این روستا است. به همین دلیل سعی می‌کنند تا با حمایت از یکدیگر موجب حفظ این تمایز شوند. همچنین یکدیگر را در انتخاب نقشهٔ بافت و رنگ‌ها برای حفظ اعتبار راهنمایی می‌کنند. بازتولید باکیفیت یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های همهٔ بافندگان است. در این روستا یکی از ارکان مهم آغاز زندگی مشترک، قالی ترکمنی است. به همین خاطر دختران برای زندگی مشترک، قالی ترکمنی می‌بافند و اغلب آشنایان و اقوام نیز در بافت این قالی یاری می‌رسانند. گاهی برگزاری مراسم ازدواج منوط به اتمام این قالی است. به همین علت این نوع همیاری را در آغاز زندگی مشترک میان اهالی روستا می‌توان دید. یکی از مصداق‌های همیاری، هدیه‌دادن قالی است. قالی هدیهٔ بسیار ارزشمند و گران‌بهایی محسوب می‌شود و این مسئله نشان از توانمندی و میزان علاقه‌مندی به گیرندهٔ هدیه دارد. در تمامی مراحل زندگی اعم از تولد فرزند، تهیهٔ مسکن و... نقش مؤثری دارد و گاهی در مناسبت‌های خاص (سیاسی، اجتماعی و اقتصادی) مانند اعلان صلح و دوستی دارای کاربرد است. به هر روی، قالی از دیرباز در مناسبت‌های مختلف این جامعه حضور مقتدرانهٔ خود را حفظ کرده است.

تصویر ۳. جلوگیری از چشم‌زخم بر چلهٔ قالی (دعا، پشم شتر، منجوق، سکه)[1]

۱ نگارنده، شهریور ۱۳۹۲

هنرمند و هویت

قالی دوروی ابریشم با نام روستای دویدوخ در ایران و جهان شناخته شده است. سال‌ها پیش، فروشندگان و واسطه‌گرها قالی بافته‌شدهٔ روستا را در نقاط مختلف به فروش می‌رساندند و اغلب نامی از این روستا مطرح نمی‌شد. حاج آی دوغدی نقل می‌کرد که «سال‌ها پیش برای شناخته‌شدن روستای دویدوخ در ایران و جهان تصمیم گرفتیم نام روستا را در بخشی از قالی ببافیم. بعدها همین امر موجب شد افراد در پی یافتن این مکان باشند. آن‌ها پس از جست‌وجوهای فراوان به دویدوخ آمدند و پس از آشنایی با بافندگان و فرایند بافتن قالی، سال‌ها است که برای تهیه و سفارش به این روستا می‌آیند» (مرد ۸۵ ساله).

بدین‌ترتیب، هنرمند با ثبت نام روستا در بخشی از قالی توانست تا هویت مکانی را خلق و معرفی کند و در پی آن، رونق و نفع مالی را نصیب خالقان شیء هنری کند. از سوی دیگر، متولیان امور فرهنگی کشور نیز روستا را هدف گردشگری اعلام کرده‌اند و از روستا به‌عنوان یکی از پتانسیل‌های بومی استانی یاد می‌کنند.

هنرمند علاوه بر رشد و بقای خانواده، در پیشرفت قدرت اقتصادی و اجتماعی روستا نیز مؤثر است. اغلب بافندگان نیز این مقوله را با تفاخر و رضایت یاد می‌کنند: «از روی نام دویدوخ که بر قالی بافته شده بود، زن خارجی برای یافتن دویدوخ به ایران آمد. او دویدوخ را شهری بزرگ با هنرمندان مشهور تصور می‌کرد و زمانی که به روستای ما آمد، تمام تصورات ذهنی‌اش تغییر کرد. زن بافنده می‌گفت: در جهان قالی دوروی ابریشمی با نام دویدوخ می‌شناسند. ما مثلی داریم که می‌گوید: اَل هونری، ایل گَذر: هنر دست، دنیا را می‌گردد.» خلق هویت مکانی و بافت نام آن بر قالی‌ها موجب ثبت و شهرت این شیوهٔ بافت به نام دویدوخ شد. تجار و واسطه‌ها قبلاً قالی‌ها را با قیمتی پایین از بافندگان خریداری می‌کردند و با نام‌های متفرقه به فروش می‌رساندند، اما همراهی نام قالی دوروی ابریشمی با نام روستا موجب رونق اقتصادی و برقراری ارتباط مستقیم با مخاطبان شد و در این میان خانواده آی دوغدوی نقش بسزایی داشتند.

قالی، مراسم و آیین

حضور فعالانهٔ قالی را در مناسبات اجتماعی به‌وضوح می‌توان دید. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، در این روستا، قالی به‌ویژه قالی ترکمنی یکی از ملزومات اصلی در آغاز زندگی و ادامهٔ آن است؛ زیرا نشان از هویت قومی و سنت دارد. اغلب مشتریان غیرترکمنی کمتر این نقشه را می‌پسندند و بیشتر جنبهٔ هویتی و قومی برای افراد روستا دارد. به هنگام پایان بافت قالی غیرفروشی و مصرفی از اصطلاح «یاغشینگا، تویا یاراسین» (به خوشی و عروسی مصرف شود) برای خوش‌یمنی استفاده می‌کنند. اغلب دختران جوان با بافت قالی هزینهٔ تهیهٔ جهیزیه

و عروسی را فراهم می‌کنند. گاهی نیز هزینهٔ ازدواج دیگر افراد خانواده نیز از این طریق تأمین می‌شود. در مراسم‌های مختلف از تولد تا مرگ، حضور بسیار پررنگ قالی را می‌توان دید که علاوه بر تأمین اقتصادی، جنبهٔ هویتی و زیبایی‌شناختی دارد. تزئین مکان جشن تا سوگ نیز با قالی انجام می‌شود و مجلس‌آرای محافل مختلف زندگی است. در مراسم عروسی، جایگاه عروس و داماد را با قالی تزئین (هالی بزمگ) می‌کنند. وسیلهٔ نقلیه نیز با قالیچه آراسته می‌شود. در آیین‌های قومی و دینی نیز قالی حضوری مقتدرانه دارد؛ برای مثال، در نماز و اعیاد مذهبی، اغلب افراد از قالی که به‌وسیلهٔ زنان و دختران بافته شده است، به‌عنوان سجاده استفاده می‌کنند و گاهی نیز قالی به‌عنوان هدیهٔ آیینی به افراد اعطا می‌شود.

تصویر ۴. قالی، مراسم و آیین

دادوستد شیء هنری

فرایند خریدوفروش شیء هنری مانند دیگر دادوستدها «ساتماق-آلماق» است. در فرهنگ ترکمنی هنگام دادوستد، از اصطلاح «سودا گشاد» (با جواب: دولت زیاد) استفاده می‌کنند. همچنین شیئی را که برای مصرف خود تولید می‌کنند «توتلیق» و برای فروش «ساتلیق» (فروشی) می‌نامند. اهالی معتقدند قالی‌بافی در دویدوخ دههٔ چهل و پنجاه شمسی بسیار رونق داشته است، یکی از اهالی اظهار می‌دارد:

> *«قالی‌فروشی در گنبد تعریف می‌کرد که در آن زمان ارزش قالی‌های دویدوخی به‌قدری بالا بود که روزی یکی از اهالی پیش من آمد و گفت می‌خواهم به زیارت مکه بروم. این دو قالی را برای فروش آورده‌ام. آن زمان، قیمت دو قالی تمام هزینهٔ سفر را تأمین می‌کرد، اما امروزه به‌خاطر رکود بازار قالی حتی قالی‌های دویدوخی نیز ارزش مادی آن زمان را ندارند. بافت*

قالی‌های پشمی و ابریشمی ترکمنی تا بیست سال پیش در دویدوخ رواج داشت، اما به‌تدریج با کاهش اقبال خریداران روبه‌رو شد. تجار مشهدی برای مقابله با رکود پیشنهاد بافت می‌دهند. قالی‌های دویدوخ را بیشتر به خارج از ایران می‌برند. ارباب‌ها (اصطلاحی که امروزه برای تجار خریدار قالی به‌کار می‌رود) معمولاً اهل مشهد هستند. آن‌ها می‌گویند: اغلب آلمانی‌ها قالی دویدوخ را می‌خرند» (مرد سی‌وپنج‌ساله).

همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، خانوادهٔ آی دوغدی و همسرش اووادان حاجی از پیشگامان بافت قالی دورو در دویدوخ بودند. اغلب زنان و دختران شیوهٔ جدید دوروبافی را از آن‌ها آموختند. بافت قالی‌های دورو با نقشه‌های غیرترکمنی نیز از آن زمان به بعد در روستا رواج یافت. تجار برای بافت قالی‌های دورو نقشه‌های غیرترکمنی را بیشتر توصیه می‌کنند. اهالی به قالی ترکمنی «دوقما» و غیرترکمنی «نقشه» می‌گویند. برخی بافندگان معتقدند که نداشتن تنوع در رنگ و نقوش موجب کاهش استقبال از قالی ترکمنی شده است. *«قالی ترکمنی نقش و رنگ محدود دارد و به همین جهت مشتریان بیشتر نقشه‌های غیرترکمنی را می‌پسندند» (زن ۲۸ ساله). بر همین اساس بافندگان اظهار می‌دارند: «نقشه‌های غیرترکمنی پر از رنگ و نقش هستند. مشتری آن‌ها را می‌پسندد»* (زن ۲۲ ساله). بدین‌ترتیب با توجه به تقاضای بازار، افراد سعی در تغییر روند بازتولید هویت قومیت و تاریخی خود دارند؛ به‌طوری‌که امروزه کمتر کسی در این روستا قالی ترکمنی می‌بافد. نزدیک به یک قرن است که در این روستا مواد و مصالح اولیهٔ قالی‌بافی به‌وسیلهٔ افراد بومی تولید می‌شود؛ به‌گونه‌ای که وجود درختان توت برای پرورش پیلهٔ ابریشم را در روستا می‌توان دید، اما در دو دههٔ اخیر به‌مرور زمان این خودکفایی کمتر شده است و اغلب مواد آماده را از بازار تهیه می‌کنند.

در زبان ترکمنی، رنگ‌کردن ابریشم را به‌اصطلاح «یوپک بویاماق» و رنگرز را «بویاقچی» می‌نامند. «قیزیل» رنگ پایهٔ بافته‌های ترکمنی است که امروزه بیشتر از رنگ شیمیایی به‌دست می‌آید. در گذشته رنگ‌های مورداستفاده را از گیاهان و مواد رنگ‌زای طبیعی مانند پوست گردوی سبز و انواع قهوه‌ای-زرشک، پوست انار «چوب بوی» رنگ زرد و بعضی علف‌های رنگی به‌دست می‌آوردند. خانوادهٔ آی دوغدی از رنگرزان ماهر روستا هستند. اغلب بافندگان رنگرزی را از آن‌ها آموخته‌اند. در سال‌های اخیر رنگ‌های شیمیایی به مرور جایگزین رنگ‌های طبیعی شده‌اند و امروزه به‌ندرت از رنگ‌های طبیعی استفاده می‌شود. یکی از زنان روستا می‌گفت:

«رنگ شیمیایی راحت‌تر از رنگ طبیعی است. رنگ طبیعی دردسر زیادی دارد، باید مواد را پیدا کنی. با شیوه‌های مختلف از آن‌ها رنگ به‌دست بیاوری. به همین علت از رنگ‌های شیمیایی استفاده می‌کنیم» (زن ۲۸ ساله).

مفهوم خود و دیگری در هنر

هنر در روستای دویدوخ را می‌توان به دو دستهٔ «هنر خود» و «هنر دیگری» تقسیم کرد. هنر خودی به معنی هنر برای جامعهٔ بومی قوم تکهٔ ترکمنی روستا است و شامل تمام صنایع دستی با هویت قومی، به‌ویژه هنرهایی می‌شود که مرتبط با پوشش و زیورآلات زنان هستند. هنر برای دیگری شامل قالی دوروی ابریشمی و کتنی (پارچه) است که برای مصرف دیگران تولید می‌شود. هنر خود نقش مهمی در حفظ و نمایش هویت قومی دارد و تمام اصول سنتی بی هیچ مداخله‌ای بازتولید می‌شوند؛ برای مثال، پوشش زنان ترکمنی این روستا اغلب به همان شکل سنتی است و در زندگی روزمره نیز کاربرد دارد. دختران از کودکی شیوهٔ تهیهٔ لباس‌های سنتی را می‌آموزند؛ به‌طوری‌که هر دختر هنگام ازدواج باید تعداد فراوانی لباس سنتی داشته باشد. زنان روستا اغلب لباس سنتی خود را به دیگری هدیه نمی‌دهند و نمی‌فروشند. علت این کار را نخست حفظ هویت قومی و دیگر دشواری تهیه می‌دانند:

> *«ما لباس را هدیه نمی‌دهیم؛ زیرا تهیه‌کردنش از نظر زمانی و مالی به‌صرفه نیست. لباس را برای خودمان تهیه می‌کنیم. این لباس قوم تکه است و دیگران نباید آن را بپوشند» (زن ۲۸ ساله).*

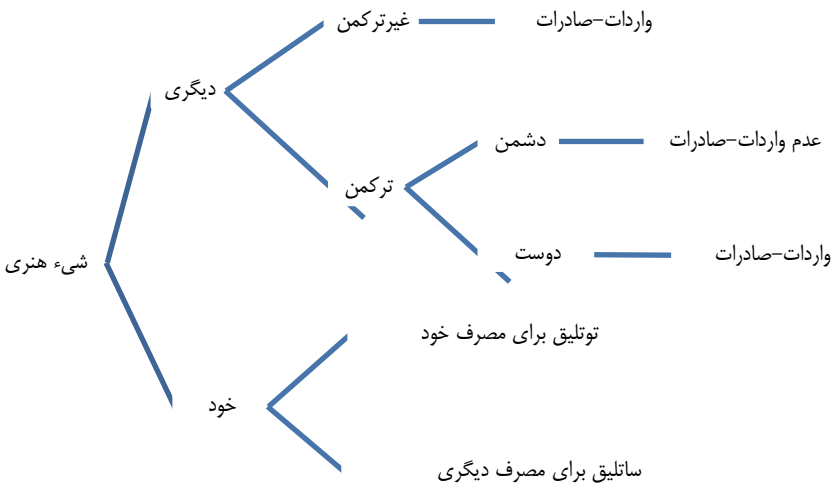
«هنر دیگری» روستای دویدوخ به‌منزلهٔ مصرف دیگری تولید می‌شود. این هنر را به دو شاخهٔ ترکمنی و غیرترکمنی می‌توان تقسیم کرد. از آنجا که هنر ترکمنی در ارتباط با هویت قومی است، ورود هنر قومی به قوم دیگر، به معنای پذیرفتن ارزش‌های جمعی آنان است و به همین خاطر در این روستا برای تولید آثار، فقط مواد اولیه مانند ابریشم وارد می‌کنند. البته در سال‌های اخیر به‌علت کاهش استقبال بازار از طرح‌های قالی ترکمنی، تجار نقشه‌های مختلف غیرترکمنی را به‌منظور بافت به بافندگان می‌دهند تا برایشان تولید کنند. از گذشته تا امروز اقوام مختلف از هنر برای حفظ تمایز و یافتن قدرت استفاده کردند و بر همین اساس، اهالی روستا نیز اغلب از نقوش قوم خود استفاده می‌کنند؛ زیرا بقای خویش را در حفظ این تمایز و هویت قومی می‌دانند: *«ما هرگز قالی اقوام دیگر ترکمنی را نمی‌بافیم. فقط قالی قوم تکه را می‌بافیم. اربابان چند سالی است نقشهٔ قالی غیرترکمنی را برای بافت به ما می‌دهند و می‌گویند این نقشه‌ها مشتری بیشتری دارند. ما هرگز لباس سنتی اقوام دیگر ترکمنی را نمی‌پوشیم. فقط لباس قوم تکه را می‌پوشیم»*. امروزه روابط میان اقوام، در پذیرش بخش‌هایی از هنر آنان تأثیر گذاشته است. رابطهٔ قوم تکه با قوم یموت، یکی از اقوام ترکمنی، مناسب است. پس آنان موجودیت هنر یموت را پذیرفته‌اند و گاهی از آن نقوش و رنگ استفاده می‌کنند. رابطهٔ نامناسب و متخاصمانه با قوم نخورلی ترکمنی موجب شکل‌گیری دیدگاه متفاوتی شده است. از نظر آنان نخورلی‌ها هنرمند نیستند و هنر در این جامعه حضور فعالی ندارد:

«رابطهٔ تکه با نخورلی خوب نیست. آن‌ها هنرمند نیستند. ما با آن‌ها فرق داریم. نقش‌های زیبا روی لباسشان ندارند. قالی‌شان از نظر ما زشت است. ظرافت در کارشان دیده نمی‌شود. مسلماً در مقایسه با تکه اصلاً هنر ندارند.»

در گذشته میان اقوام ترکمنی، حفظ هویت قومی در صادر و واردکردن آثار هنری بسیار اهمیت داشت. اغلب هنر دیگری را به جامعهٔ خود وارد نمی‌کردند و تلاش می‌کردند برخی از آثارشان را صادر کنند. امروزه درمورد پوشش سنتی تمایلی به صادرکردن ندارند؛ زیرا معتقدند پوشش سنتی مهم‌ترین شاخصهٔ تعلق به قومیت است و اقوام دیگر حق استفاده از آن را ندارند، اما در سال‌های اخیر شاهد تغییراتی در این نگرش هستیم:

«ما به یموت قالی می‌فروشیم و از برخی نقوش آن‌ها در لباس‌هایمان استفاده می‌کنیم، اما به نخورلی قالی نمی‌فروشیم و از محصولات آن‌ها استفاده نمی‌کنیم. در سال‌های اخیر بعضی‌ها به‌ندرت به‌خاطر ارزان‌بودن، پارچهٔ‌کتنی نخورلی‌ها را می‌خرند.»

فروش شیء هنری به جامعهٔ غیرترکمنی مانعی ندارد، اما اغلب با اقوام متخاصم قوم ترکمنی دادوستد نمی‌کنند و در مقابل با قوم ترکمنی مانند یموت‌ها، این دادوستد به‌راحتی انجام می‌شود.



شکل ۲. هنر خود و هنر دیگری

حفظ این ساختار در گذشته بسیار اهمیت داشت و برقرارنکردن رابطه با دشمن امری اجتناب‌ناپذیر بود. حتی اگر دشمن تلاش می‌کرد تا هزینهٔ بیشتری نسبت به دیگران برای تهیهٔ

شیء به‌ویژه شیء هنری پرداخت کند، باز هم این امکان وجود نداشت. در سال‌های اخیر ورود هنر دیگری را می‌توان دید؛ برای نمونه زیورآلاتی که اصلاً هویت قومیتی ندارند استفاده می‌شوند. البته در این میان، بیشتر زنان جوان به آن‌ها علاقه دارند؛ درحالی‌که سالخوردگان به‌ندرت پذیرای این مسئله هستند و اغلب از همان زیورآلات سنتی قوم خود استفاده می‌کنند و تمایلی به تغییر شیوهٔ زندگی سنتی ندارند. در شکل‌گیری این تغییرات، برخی از عوامل نظیر اقتصاد و فرهنگ تأثیرگذارند. در گذشته حفظ تمایز در قالب هنر قومی در تمامی مراحل زندگی اهمیت داشت و معتقد بودند با انتقال آن به جوامع دیگر، تفکر و هویت نیز منتقل می‌شود و بر همین اساس قدرت جامعه افزایش می‌یابد. به همین دلیل ورود هنر دیگر به جامعه موجب کاهش قدرت و تضعیف هویت می‌شد و از ورود هنر دیگری ممانعت می‌کردند. بدین‌ترتیب شیء هنری نقش مؤثری در حفظ هویت قومی و فرهنگی دارد.

نتیجه‌گیری

هنر بخش جدایی‌ناپذیر زندگی اهالی روستای دویدوخ است و حیات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی آنان در گرو تداوم هنر است. ایش (کار) و ایشلی (کارگر) معادل هنر و هنرمند است و نوعی متفاوت از کار به‌شمار می‌رود. هنرمند به‌عنوان خالق اثر نقش مؤثری در روند تمایز آنان از دیگر اقوام ترکمنی محسوب می‌شود؛ به‌طوری‌که گاهی از نیروهای ماورائی برای حفظ قدرت روحی و جسمی هنرمند استفاده می‌کنند؛ زیرا دوام خانواده و جامعهٔ روستای دویدوخ به نیروی پویای آنان بستگی دارد. شیء هنری موجب اتحاد و انسجام افراد می‌شود و به افراد اعتبار اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی می‌بخشد. خانوادهٔ آی دوغدی با مهارت و تسلط بر هنر توانسته‌اند اعتبار اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی کسب کنند و در اغلب جریانات هنری مؤثر باشند. در گذشته قالی‌های بافت دویدوخ در بازتولید هویت قومی نقش مؤثری داشتند، اما امروزه کاهش استقبال بازار موجب کم‌رنگ‌شدن مقولهٔ هویت قومی شده است؛ به‌گونه‌ای که شیء هنری روستا بیانگر هویت قومی نیست. از آنجا که شیء هنری نشان از هویت قومی ندارد، هویت مکانی برای ایجاد تمایز استفاده شده است. به همین دلیل با تدبیر خانوادهٔ آی دوغدی، نام مکان، ثبت و ترویج می‌شود. آفت اقتدار هنرمند، ازمیان‌رفتن تمایز او از دیگری است؛ زیرا بقای زندگی آنان در گرو بقای توانمندی و خلاقیت آنان است. در همین راستا افراد در حمایت از یکدیگر در حفظ این تمایز مشارکت می‌کنند. دادوستد شیء هنری از اصولی مانند مصرفی و فروش پیروی می‌کند و همچنین رابطهٔ قومی تاریخی با خریدار مؤثر است. قالی در تمامی مناسبات اجتماعی، دینی و آیینی این روستا نقش مؤثری دارد و با زندگی آنان عجین شده است.

منابع

بالینی، مونیک ژودی (۱۳۸۹). «زیبایی‌شناسی و امر قدسی در ملانزی»، *مجموعه مقالات اولین و دومین هم‌اندیشی انسان‌شناسی هنر*. ترجمهٔ ناصر فکوهی. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۵-۱۵۳.

عسکرپور، وحید (۱۳۹۷). «زن‌بودن روی مهر، تجسم زنانه در شوشان باستان (۳۵۰۰-۱۰۰۰ پیش از میلاد)». *نشریهٔ مطالعات باستان‌شناسی*، ۱۰ (۱)، ۱۶۹-۱۸۸.

Appadurai, A. (2013). *The Social Life of Things; Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Coote, J. (1992). Marvels of Everyday Vision: The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes. *Anthropology, Art, and Aesthetics (Oxford Studies in theAnthropology of Cultural Forms)*, Oxford: Clarendon Press: 245–73.

Forge, A. (1960). *Notes on Eastern Abelam Designs Painted on Paper. Three Regions of Melanesian Art*. New York: Museum of Primitive Art.

Forge, A. (1967). *The Abelam Artist. Social Organization, Essays Presented to Raymond Firth*; M. Freedman London: 65-84.

Forg, A. (1973). Style and Meaning in Sepik Art. *Primitive Art & Society*, New York: Oxford: 169-192.

Forge, A. (1973). *Primitive Art & Society*. New York: Oxford.

Gell, A. (1992). *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*. Berg: Oxford.

Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.

Gell, A. (2013). *Newcomers to the World of Goods: Consumption among the Muria Gonds*. Cambridge: University Press.

Guss, D. M. (1989). *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Hatcher, E. P. (1999). *Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art*. London: Bergin & Garvey.

Jamieson, M. (1999). Art and Agency: An Anthropological Theory by Alfred Gell. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, *5*(4), 672-674.

Küchler, S., & Carroll, T. (2021). *A Return to the Object, Alfred Gell, Art, and Social Theory*. Newgen Publishing UK.

Layton, R. (1983). The Anthropology of Art by Robert Layton, Reviewed by: Nelson H. H. Graburn and Ellen Badone. *Rain*, *55*, 11-12.

Morphy, H. (1998). *Aboriginal Art A&I (Art and Ideas)*. London: Phaidon.

Morphy, H., & Perkins, M. (2006). The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice, In *The Anthropology of Art: A Reader*, edited by Howard Morphy & Morgan Perkins, (pp.1-32) Malden: Blackwell.

Morphy, H., & Perkins, M. (2006). *Primitivism, Art, and Artifacts*. Malden: Blackwell: 125-128.

Munn, N. D. (1986). *The Fame of Gawa a Symbolic Study of Value Transformation in a Massim*. Cambridge: Cambridge University Press.

Morphy, H. (2008). *Becoming Art: Exploring Cross-cultural Categories*. USA: University of New South Wales Press.

Slillitoe, P. (1988). From Head-Dresses to Head-Messages The Art of Self-Decoration in the Highlands of Papua. *Man*, *23*(2), 298-318.