مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری*

حسین ابراهیمی ناغانی

استادیار دانشکده هنر دانشگاه شهرکرد

چکیده

نبوغ هنری و کیفیات زیبائی‌شناختی عشایر ایران خاصه عشایر بختیاری را می‌توان بر پهنه دستبافته‌های ایشان جستجو کرد. از این حیث گلیم، الگویی در خور توجه و شاخص است. این هنر-صنعت پر پیرایه، جولانگاه نقش و رنگ دنیای خیالین مردمانی‌ست که هیچ‌گاه از هنر استفاده‌ی ابزاری نکرده‌اند؛ نه برای ابلاغ باورها و پنداشت‌هایشان و نه برای به دست آوردن بازار و سلیقه‌ی مخاطب و مشتری محصولاتشان.

نقش و رنگ گلیم عشایر بختیاری بدون اغراق، از زنده‌ترین و پرمایه‌ترین هنرنمائی‌های عشایر و روستائیان ایران است. از حیث بصری وزن و ارزش کم‌نظیر گستره‌ها و تعاملات فضای مثبت و منفی و بازی‌های بصری آن و همچنین همنشینی بی‌بدیل رنگ‌هائی که از حیات پیرامون ایشان مایه می‌گیرد، با بسیاری از مؤلفه‌های هنر مدرن همچون «آشنایی‌زدایی»؛ تاکید بر شکل (فرم) و ارزشهای بصری ناب آن و نیز انتزاعی‌گری از یک‌سو و ملاک‌های ماندگار «هنرقومی» از سوی دیگر، هم‌گرائی دارد. در هنرهای دیداری قومی، تحلیل‌های شکلی و صوری بر تحلیل‌های زبانی اولویت دارد. بر همین اساس نزد هنرمند عشایری و روستایی مناسبت درونی و صوری طرح، نسبت به تحلیل‌های زبانی و معنایی واجد اهمیت بسزایی است.

این پژوهش که به صورت میدانی انجام شده است، سعی دارد به روش تحلیلی-توصیفی و استدلال قیاسی، ممیزه‌های زیبایی‌شناسی نقش و رنگ گلیم عشایر بختیاری را مورد مداقه قرار دهد. مسأله محوری و البته هدف اصلی این پژوهش تبیین؛ چگونگی روند تکامل «آگاهی زیبایی‌شناختی» و نحوه انطباق انگیزه حاکم بر فرآیند خلق‌کنندگی ایشان، با مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی است که سوای هر پیش‌پنداشت و تحلیل اجتماعی-تاریخی مرتبط با این آثار، خواندنی و تطبیق‌پذیر است.

واژه‌های کلیدی : عشایر بختیاری، گلیم، نقش، رنگ، زیبایی‌شناسی.

Email: Hossein.ebrahiminaghani@gmail.com

* (تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۹۲/۹/۴ - تاریخ پذیرش مقاله : ۱۳۹۲/۱۲/۵)

مقدمه

باورها، اعتقادات و آداب و رسوم هر قوم و ملتی را می‌توان از میان قصه‌ها، اسطوره‌ها، بناهای تاریخی، آثار باستانی و بالاخره صنایع دستی ایشان، استنباط نمود.

هنر دستبافته‌ها از جمله گلیم، مظهر تبلور، تکامل و پویایی ملاک‌های عینی و ملموس هنر هر قوم و تمدنی است که از جهات گوناگون دارای اهمیت وارزش والایی است. هنرنمائی در آفرینش طرح‌ها و نقوش و قدرت بلامنازع ایشان در خلاصه کردن و ساده‌نمودن نقش به همراه رنگ‌آمیزی زنده و پرجنب و جوش، قابلیت‌ها و ارزش‌های ویژه و پراهمیتی است که لازم است موشکافانه تحلیل شود و در خلال آن بر ملاک‌های آفرینندگی در مجموع هنر- صنعت‌های سنتی در چارچوبهٔ هنر قومی دست یازید.

از طریق بررسی و تطبیق ویژگی‌هایی از جمله سهولت ساخت و فن بافت گلیم به نسبت فرش می‌توان حکم اینگونه داد که گلیم از حیث قدمت به نسبت سایر دستبافته‌های عشایری دارای تاریخ و پیشینه بیشتری بوده و بر همین سیاق نقوش ملحوظ در آن دارای قدمت و اصالت بیشتری است. علاوه بر این، دستمایه‌های هنری به نسبت سایر دستبافته‌های دیگر بازار کمتری داشته و لذا کمتر مورد تعرض خواسته‌ها و سلایق نااهلان هنری و بازاریابانی که با هنر تجارت کرده و آن را دستمایه حوائج و مطامع مالی و مادی خویش ساخته‌اند واقع شده‌است. در این میان گلیم بختیاری به نسبت سایر اقوام دیگر بکر و دست‌نخورده باقی‌مانده‌است و شاید موهبت کوهستان و دشواری رفت و آمد حداقل در دهه‌های گذشته بر این امر تاثیر داشته است.

در اینجا لازم به تاکید است که عمده محصولات هنرهای صناعی در بین عشایر بختیاری خصوصا دستبافته‌ها توسط دستان توانمند شیر زنان ایل تولید می‌گردد. این محصولات عمدتاً خودمصرف‌اند و در پاسخ به سفارش تهیه نمی‌شوند. این ویژگی خود از عمده‌ترین ممیزه‌هایی است که نهایتاً در تحلیل زیبایی‌های این محصولات می‌تواند مؤثر واقع شود.

دختران و زنان عشایری با دست خود پشم را می‌ریسند و با مواد طبیعی همچون روناس، پوست انار، گردو، برگ مو و... آن را رنگین می‌کنند و سپس با آن محصولاتی به زیبایی یک اثر هنری مستقل می‌بافند.

هنر قومی و عشایری بختیاری رنگ تعلق فردی و شخصی به خود نگرفته است. «کسانی که این هنر را پدید می‌آورند عقیده ندارند که این هنر فعالیتی است که توجیه کننده نفس خویش باشد (رید، ۱۳۷۴: ۶۵)». نگارنده پس از پرسش این سؤال از بافنده عشایر و روستایی بختیاری که چقدر نفس و عواطف و انفعالات شخصی در این هنرنمایی تاثیر می‌گذارد؟ پاسخی غیر از آنچه در سخن «سر هربرت رید» آمده بود، دریافت نکرد؛ و یا هنگامی که غرض و نیت ایشان از تولید اثری صناعی-هنری جستجو گردد با این عبارت پاسخ داده می‌شود: «خَشِ خاری (یعنی، همینطوری...علی السویه...بی غرض)». این بی غرضی از وجهِ نداشتنِ موضوعِ خاص و دلیلی عقلی بر آن، موجب می‌گردد که ما هنر ایشان را با کیفیتی بسنجیم که در تجربه زیبایی‌شناختی به دلیل اصل «بی غرضی»، هنر فاخر و اصیل دانسته می‌شود.

بنابر آنچه گفته شد، هنر «قومی و عشایری» هیچ‌گاه آگاهانه و به قصد و غرض قبلی تولید نشده است، هم از این روی قصد رقابت با محصولات همسایگان و رقبا را در سر نمی‌پروراند. «هنر قومی و عشایری» از آنِ مردمی است که به قصد تجارت و برآوردن نیات سفارش‌دهنده خلق اثر نمی‌کنند، بلکه صرفاً براساس خلق‌کردن مدام و نیت باز هم خلق‌کردن فارغ از منیّت و تشخص است که تولید هنر می‌کنند.

بختیاری و بختیاری‌ها

تبارشناسی ایل «بختیاری» در اوراق تاریخ سرگردان است و گویی به ضرورت پنهان مانده است. در افواه تاریخی و همچنین گمانه‌زنی‌های باستان‌شناختی مناطقی که اینک مسکن بختیاری هاست، دیرزمانی مأوای تمدن‌ها و خاستگاه مردمانی بود که به نقل از «پلینی» وقایع‌نگار یونانی و

همچنین «دیودوروس سیکولوس» و «ژوستین»، از سوئی راه بر اسکندر می‌بسته و از سوئی دیگر حشمت و شوکت ایلام و بابل را دستخوش تهدید و مخاطره می‌کرده است. کشف مقادیر کثیری از انواع دست‌ساخته‌های بشر پارینه‌سنگی و نوسنگی که هر روزه نیز اخبار جدیدی از آن شنیده می‌شود، بهترین گواه بر قدمت این سرزمین و دیار بوده و لذا به یمن بازوان برافراشته زاگرسِ نگهبان و بخشنده، «ایل بختیاری» نه هیچگاه که کمتر در معرض تحریف و تهدید نژادی بوده است (سپهر، [بی تا]: ۱۰-۲). فرهنگ کوچ‌نشینی همیشه و همه حال آفت و مانع استنساخ و مضبوط‌داشتن وجوه تمدن و تاریخ نوشتاری هر قومی است، بر قسمی که وجوه تمدنی از قبیل معماری و رونق بناسازی که خود برترین و ماندگارترین مستندات تاریخی هر قوم است، در آن بکلی منسوخ و ناممکن است. آنچه با تأسف می‌توان از آن به عنوان تنها عامل عدم حضور مقتدرانه این قوم و نژاد در بازی تاریخ نام برد، نبود شهر و شهرسازی و تمدن یکجانشینی است که بدان واسطه بسیاری از دیگر شئون و مراتب فرهنگی‌اش عقیم مانده است؛ اما به یمن بسیاری رفتارها و رسوم ایلیاتی، خرده‌نشانه‌های قدمت و اصالت ایل بختیاری در دیگر شئون فرهنگی‌اش از جمله: صنایع دستی، ادبیات عامیانه و اسطوره‌هایی که کهولت، اندک اندک آنان را به احتضار نشانده، دیده می‌شود. منطقه بختیاری در امتداد رشته کوههای زاگرس میانی در جنوب غربی نجد ایران واقع گردیده و از شمال به اصفهان؛ از جنوب به خوزستان؛ از شرق به استان کهگیلویه و بویر احمد و از غرب به لرستان محدود شده است. امروزه مناطق بختیاری‌نشین از مرکزیت واحدی بهره‌مند نبوده و بیشتر بختیاری‌ها در استان‌های همجوار و نیز سایر شهرهای دیگر کشور ساکن هستند. «وسعت منطقه بختیاری را ۳۹۹۰۰ کیلومتر مربع برآورد کرده‌اند (امیر احمدیان،۱۹:۱۳۷۸)».

در کتاب معتبر و معروف *تاریخ بختیاری* نوشته عبدالحسین لسان السطنه سپهر که به نام تاریخ بختیاری سردار اسعد [البته علم و دانش ملحوظ در کتاب از برای شخص سردار اسعد بوده و ظاهرا تنها کتابت آن را سپهر بر عهده داشته است] نیز شناخته می‌شود، در خصوص نژاد بختیاری، سخن این‌گونه آمده است: که در این باب اختلاف نظر است؛ «بعضی نژاد ایشان را به یونانیان رسانند، جمعی به دیالمه پیوند می‌دهند. به‌روایت اصح نسب خوانین‌شان به اتابکان لرستان می‌رسد؛ اما در اینکه اصل و نژاد ایشان ایرانی است محله اشتباه نباشد، زیرا که اخلاق و اطوار و اصالت و نجابت و زبان و لغات ایشان می‌نماید که ایشان ایرانی خالص می‌باشد (سپهر، [بی تا]: ۷)».

از آنجایی که بختیاری هیچگاه به کلی تحت سیطره سلاطین و دولت وقت نبوده و عموماً از دستورات دولت مرکزی تمرد می‌جسته است و نیز از سویی دیگر در مقابل فرهنگ‌های بیگانه مقاومت کرده، با آن امتزاج نیافته است؛ فرهنگ قومی و رسم ایلیاتی همیشه در بین ایشان پا بر جا بوده و زنده مانده است. این خصلت که به یمن آن حیات قومی و فرهنگ ایلیاتی را موجب گشته، نقش تعیین‌کننده‌ای در هنر و محصولات هنری و در کل خصلت زیبایی‌شناسی اصیل و بکر هنر ایشان که در جغرافیای «هنر قومی و عشایری» می‌گنجد، داشته است.

گلیم‌بافی در بین عشایر بختیاری

تحقیقات «رومن گریشمن» به عنوان یکی از اولین کسانی که در مناطق بختیاری به کاوش‌های باستان‌شناختی مبادرت ورزید، حکایت از آن دارد که در عصر حجر میانه در کوهستان‌های بختیاری اقوامی می‌زیسته‌اند که به شیوه‌های ساخت سفال مسلط بوده‌اند (آهنجیده،۱۶:۱۳۸۴). دیرینه‌ترین اکتشافات در خصوص دست‌بافته‌ها ما را بر آن می‌دارد که این هنر-صنعت را در ارتباط با سفالگری قلمداد کنیم. این مطالعات حکایت از آن دارد که سازندگان سفال در ابتدا سبدهایی را از الیاف طبیعی درختان در قالبی دوار به شکل ظرف به هم می‌تنیدند و سپس گل سفالگری را بصورت پوسته‌ای به درون سبد آماده شده می‌چسباندند تا مطابق حصیر بافته

شده شکل بگیرد. به شیوه استدلالی می‌توان این‌گونه دریافت که شیوه تنیدن الیاف به درون هم به قصد بافتن و تافتن، سابقه‌ای هم‌پای نخستین دوران تولید سفال دارد و لذا می‌توان اینگونه احتجاج کرد که ساکنان نخستین کوه‌های بختیاری با فن بافتن آشنائی کامل داشته‌اند و این شناخت و توان، میراثی بوده که نسل به نسل به آیندگان رسیده و هر بار کارکرد و کاربردی جدید به این فن و محصولات و ساخته‌های آن داده شده است و دیری نپائید. که گلیم به عنوان تن‌پوش و یا حتی پیش‌تر به عنوان زیرانداز کارکردی جدید برای این فن و سایر محصولات آن گردیده است.

به هرحال، نتایجی که محققان و کارشناسان از مطالعات خود گرفته‌اند دلالت بر آن دارد که گلیم در آغاز به عنوان وسیله‌ای برای محافظت بدن در برابر سرما مورد استفاده قرار می‌گرفته و تولیدات اولیه به صورت ساده و بدون هیچ‌گونه نقش و طرح منظم بافته می‌شده است. تنها درمواردی از پشم خودرنگ گوسفندان، گونه‌ای نقش نامنظم و ابتدایی در آنها بوجود آمده که این امر آغازی برای بافت آگاهانه نقش‌ها و شکل‌ها و طرح‌های منظم بوده است (یاوری،۱۳۶۵:۸۱).

زیبایی‌شناسی از منظر این پژوهش

نگارنده قصد ارائه نظرگاه خود را در خصوص زیبایی‌شناسی ندارد، همچنین نمی‌خواهد زیبایی‌شناسی را در سیر تاریخی آن در این متن بکاود، بلکه قصد دارد با تبیین نظرگاهی که از آن به گلیم‌های بختیاری نگاه کرده، زمینه حضور مخاطب را در آن نظرگاه و درک آن زاویه دید فراهم کند تا در ادامه او با اصطلاحات و برداشتهای نگارنده از مفهوم زیبایی شناسی بهتر آشنا گردد و واژگان خاص‌تر این پژوهش از منظر زیبایی شناسی را ساده‌تر بفهمد. هرچند که نمی‌توان سایه نقد فرمالیستی را بر سر این پژوهش پنهان کرد، باید بگویم که توجه به اصل زیبایی (به مثابه واقعیتی در خود که در بطن مفهوم «تجربه زیبایی‌شناختی» مندرج می‌باشد) از منظری که در این بخش خواهم آورد، منافاتی با اصول و قرائت فرمالیستی نخواهد داشت.

می‌دانیم که زیبایی‌شناسی در ابتدا و از منظر بومگارتن و پل والری به عنوان سازندگان این واژه؛ به آن گونه دریافتی اطلاق می‌گردید که به‌واسطه حواس حاصل شود [امر انضمامی و حسی] و لاجرم از دامنه گسترده این تعریف معلوم می‌گردد که آنها حوزه وسیع‌تری از زیبایی و امر زیبا را مد نظر داشته‌اند.

بنابراین می‌بینیم که از حیث ریشه‌شناسی؛ زیبایی‌شناسی، مندرج در دریافت حسی است که البته در سیر تاریخی خود تغییرات و تبدلّ‌های بسیاری دیده تا آنجایی که از حیطه دریافت حسی و آن نوع معرفتی که ریشه در شناخت مفهومی (مفهوم‌سازی مقولات برای رسیدن به دانش و آگاهی عقلی) دارد، خارج شده و عمدتاً به نوعی معرفت مطلق یا شهودی تعبیر شده است. مقوله «تجربه زیبایی‌شناختی» به نظر ریشه در همین نوع دریافت و تفسیر دارد که متضمن احساس درونی و کاملاً ذهنی است که روان آدمی بدون دچار شدن به مفهوم‌سازی و نسبت‌سازی‌های مرسوم در مواجهه با واقعیت بدان دست می‌یابد.

جان هاسپر و راجر اسکراتن، زیبایی‌شناسی را آن می‌دانند که «نه تنها با ماهیت و ارزش هنرها، بلکه با آن واکنش‌ها در برابر ابژه‌های طبیعی سر و کار دارد که با زبان زیبایی و زشتی بیان می‌شود »(هاسپر، ۷۷:۱۳۸۹)؛ بُعد تجربه زیبایی‌شناختی و آن شهودی را مدنظر دارند که خارج از نسبت‌ها بوده و بی‌واسطه دریافت می‌شود و نیز درگیر با مقولات مفهومی نمی‌گردد؛ و اینجا مقصود از اصطلاح «زیبا» چیزی است که به جز مفهوم ناب خود، مفهوم دیگری ندارد و مرجوع به چیزی غیر خود نیست؛ بنابراین با آنگونه دریافت‌هایی که «حس» متاثر از لذت تملک و امر مطبوع خوشایند و نیز سود و بهره عملی همراه می‌باشد، متفاوت است. اینجاست که مفهوم بی‌علقگی[۱] و بدون غرض بودن «کانت» در مقوله امر زیبا و حکم به زیبایی مطرح می‌شود که به گونه‌ای در این پژوهش، معنا و محتوایش بسیار مدنظر بوده و نگارنده در نظرگاه خویش بدان تأسی جسته است؛ بنابراین توضیحی مختصر در این خصوص

لازم می‌باشد. کانت می‌گوید: «زمانی که از چیزی زیبا، شاد می شویم آرزومند تصاحب آن نیستیم و ایستاری [دیدگاهی] ویژه درباره هستی آن نداریم... و کلیت داوری‌های ذوقی درونی است و نه برونی و واقعی (راوچ، ۱۳۸۶، ۱۴۶)». همچنین داوری ذوقی و شناخت زیبایی را از بیان احساسی ناشی دانسته و جزء شناسایی مفهومی و عقلانی محسوب نمی‌دارد؛ بنابراین زیبایی را چیزی می‌داند که «بدون مفهوم پسند همگان افتد (همان: ۱۴۷)». به همین خاطر است که استدلال می‌کند که نمی‌توان گل یا پیکره‌ای را به دلیل سودمندی، زیبا دانست. چرا که سودمندی و تملک را از مقولات مفهومی به حساب می‌آورد که در اعراض و نسبتها دریافتنی است. مراد کانت از این منظر، آن است که «چیز زیبا چیزی است که بدون رابطه با میل و نیروی شهوانی و ...خشنودی ما را فراهم کند (همان: ۱۴۸)». فلذا «ناگزیریم که شیء را بر حسب ارزش‌های خود آن در نظر بگیریم و نه در رابطه با فایده‌ای که ممکن است از قِبَلِ آن عاید ما بشود؛ به عبارتی دیگر ما می‌بایست با خود ابژه روبرو شویم و نه با چگونگی رابطه آن با خودمان. حتی این اصطلاح ممکن است به علقه‌ای اشاره نماید که منحصر به نمود یا ظهور چیزی باشد و به نبودِ هر گونه نفعی در وجود بالفعل آن چیزی برگردد که پدیدار می‌شود (کالینستن،۷۱:۱۳۸۵)»؛ اما در اینجا ما از زاویه فیلسوفانه کانت به امر زیبا نگریستیم و لذا تعبیرِ به نوعی فلسفی و معطوف به داوری و حکم ذوقی در خصوص ارزیابی و دریافت زیبا را مشاهده کردیم. حال تکلیف زیبایی و چگونگی تحلیل عشایر و روستایی از زیبایی و غور در بعد زیبای چیزها و اشیاء، چگونه از این منظر قابل تألیف است؟ پیشتر گفته شد که چنانچه دلیل زیبایی و خلق ابژه زیبا را از هنرمند عشایری و قومی جویا شویم، خواهد گفت همین طوری [خَشِ خاری] و یا علی السویه. این پاسخ و انگیزه وی بدون شک با ذات جوهره زیبا در تحلیل اخیر بسیار تناسب دارد.

در بحث اخیر از منظر کانت (در حیطه قوه حکم و تصدیق ذوقی) مقوله‌ای نهفته است با عنوان نوع خاصی از «قوه» که در انسان وجود دارد که بر حسب یک «قاعده» حکم می‌کند و نه بر حسب «مفاهیم». پیشتر گفتیم که مفاهیم اساساً در نسبت‌ها و تمیزها و اصل دوئیت رخ می‌نماید و حال آنکه معرفت حقیقی از آن روی که یکی‌شدن با واقعیت، همان واقعیت محض است؛ تحقق می‌یابد و آنجا دوئیت و نسبت‌ها محو و منتفی می‌گردد. لذا «واقعیت» محض در «شهود» محض محقق است و آن «قاعده» و «قوه» به زعم کانت نیز ممکن است همین باشد (شهود و واقعیت درخود) که در فلسفه و معرفت‌شناسی شرق بسیار بر آن تاکید شده است.

مفهوم، واقعیت نیست. واقعیت درخود، فاقد دوئیت و نسبت است؛ شناسه‌گر/ شناسه، من/ نه-من و مانند اینها که متعلق به مفاهیم‌اند دوئی؛ تمیز، نسبت، عرض و ... هستند، لذا آنجایی که این قوانین و موازین در شناخت واقعیت حاکمند، آنچه حاصل می‌گردد، تصویر خطاآمیزی از واقعیت‌اند و نه خود واقعیت محض. گُلی را در نظر بگیریم که در گلدانی در کنار پنجره، نسیمی صبحگاهی دست نوازش بر گُرده‌اش می‌سابد. این گل در واقعیت بی‌تمیز یا دوئی‌نیافته‌اش گل واقعی است. حال اگر در آن به تمیز بپردازیم و بواسطه دوئیت (این هست و آن نیست و تابع نسبت‌ها و اعراض در آن باب سخن بگوییم) به شناخت از آن در قالب مفاهیم برسیم؛ آنگاه واقعیت آن مخدوش شده و به صورتی غیر واقعی و خطا آمیز از آن گل رسیده‌ایم[۲]. «واقعیت فقط هنگامی واقعیت است که بطور مفهومی گرفته نشده باشد (نات هان، ۱۲۷:۱۳۷۶)». لذا لازمه شهود و رسیدن به واقعیت محض، تماس بی‌واسطه است، بی‌آنکه به دام مفاهیم و لذا نسبت‌سازی‌های مندرج در زبان و سایر ابزارهای بیانی و مفهوم‌سازی درافتیم. بر این اساس واقعیت، دریافت‌شدنی نیست و لذا نمی‌توان آن را به گونه‌ای که از جایی فراخوانده و در ذهن جای داده شود، خواست. زیبایی نیز بر همین وجه [همچون واقعیتی مطلق] اگر درک و دریافت شود، تنها صورتی مخدوش و خطاآمیز از آن بدست خواهیم آورد. انگشتی که به ماه اشاره رفته است، خود ماه نیست؛ شکل و رنگی که به زیبایی اشاره دارد خود زیبایی نیست.

مفهوم‌سازی از زیبایی آن هم آمیخته به عُلقه و غرض دشمن زیبایی است.

نگارنده معتقد است که این حکم به زیبایی و داوری ذوقی که از کانت آوردیم، اگر نگوییم مستقیما متاثر از نگرش هستی‌شناسی تمدن‌های شرقی است که به طور موازی در این مسیر گام برمی‌دارد.

آنچه بی‌غرضی و بی‌علقگی نام می‌نهد، زاییده شناختی است که هیچگونه تعلقی به مفاهیم نداشته باشد و به شدت شهودی باشد؛ و آنگاه در بی‌غرضی و بی‌علقگی نه تنها به زیبا که به هر امر و چیز دیگر معرفت می‌یابیم که از طریقی غیر از عقل مفهوم‌ساز و روش مفهومی بطور کلی با آن مواجه گردیم؛ و همینگونه است که اگر هر امر و چیزی را بر حسب مفاهیم درک کنیم، خودبخود با علقه و غرض بدان نگریسته‌ایم. وقتی که امر زیبا و داوری ذوقی خارج از علقه دریافتنی است، بنابراین شیء و چیز زیبا نیز اگر با بی‌علقگی و بی‌غرضی همراه شود، آنگاه است که چون واقعیت محض که گفته شد، زیبای محض خواهد بود و لذا استعاره به تمام معنای زیبایی خواهد گردید. همه آنچه از این مبحث بدنبالش بودیم، این است که چنانچه عشایر، روستایی و هر انسانی به‌طور کلی در یک شیء به نفس زیبایی رسوخ کرده و از حیث شهودی بر آن دست یازیده و نیز خارج از علقه و غرض بدان نگریسته باشد، چون با زیبایی به مثابه یک واقعیت در آمیخته باشد، اثر وی و شیء زیبای وی که برآمده از آن معرفت محض است، تأثیرگذار و ماندگار و بی‌زمان خواهدبود. آنچه تجربه زیبایی‌شناختی و نوعی ادراک درونی و حسی زیبایی است، به نوعی شهود زیبایی و معرفت به زیبایی محض نه به عنوان مفهوم که به عنوان یک واقعیت محض است؛ و چون خواسته باشیم که آن را منعکس کنیم تمامی شناسه‌ها و برچسب‌های آن شیء بی‌اثر گشته و تنها آن زیبایی که به مثابه واقعیت در ما تجلی گشته اهمیت می‌یابد. شاید تحلیل بالا که کمی آمیخته به عرفان هندویی است، به نظر بسیار اشراقی و شهودی باشد؛ اما زمانی که پای حقیقت و واقعیت زیبایی از نگاه روستایی و عشایر که هنوز ذهنش با دنیای مفاهیم آنگونه که در قاعده‌های زبانی مرسوم تحصیلکردگان و شهرنشینان جای باز کرده، درمیان باشد، پذیرفتنی به نظر می‌رسد. زیبایی برای عشایر یک غایت و یک واقعیت محض است که فراتر از هر مفهوم و نسبتی می‌رود و لذا تأویل اشیاء و چیزها در زیبایی محض آنگاه که تنها درصدد صورت‌بخشیدن به این واقعیت محض (زیبایی) است، از حدود کاربردی و کارکردی‌شان خارج شده و قداستی همچون ایده‌های دنیای «واقعیت محض» می‌یابد.

زیبائی‌شناسی نقش و رنگ گلیم عشایر بختیاری

با نگاهی اجمالی به نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری از گذشته تابه امروز، پی خواهیم برد که خلق نقشمایه‌ها فقط برای پر کردن بستر گلیم و یا دستبافته‌های دیگر نبوده است بلکه به این وسیله عشایر به زیبا سازی محیط زندگیشان می‌پرداختند. این خصلت «زدن رنگ شادی و طرب به محیط زندگی» از زمره ویژگی‌ها و عوامل خلق‌کنندگی در بین عشایر بختیاری است. این نگرش زیباسازی محیط غرضی جز خود زیبایی نداشته و تبیینی جز نفس زیبایی به خود نمی‌گیرد. زندگی ایشان با زیبایی قرین و آمیخته است. اگر از ایشان دلیل آن را خواسته باشی، پاسخی آنگونه که متصوری نخواهی یافت.

در افواه عمومی خصوصا از کلام بافندگان کهنسال، اینگونه استنباط می‌گردد که نقشمایه‌های بکاررفته در دستبافته‌های عشایر بختیاری در ابتدا و در زمان‌های گذشته با رنگ‌های خاص خود، مضامین و محتوای خاصی را منعکس می‌کردند که همچون کتابی قابل خوانش بوده است؛ اما درحال حاضر به دلیل گذشت زمانی طولانی از کاربرد این نقوش و تکرار بی‌توجهی به معنا و حتی ترکیب بعضی نقشمایه‌ها با نقوش دیگر که منجر به خوانش و معنادار شدن آنها می‌شده، دیگر بیان پیشینی تصویری خود را از دست داده است و فقط به صورت نقش و شکل (فرم) جدا از هم قابل مشاهده و بررسی می‌باشد. نکته‌ای که نمی‌توان نادیده‌اش گرفت این است که

این نقوش با رنگ‌های فرح‌بخش جنبه تزئینی صرف نداشته و نمی‌توان به آنها به عنوان جُنگ های تزئینی صرف نگاه کرد، بلکه به زعم نگارنده، ویژگیهای زیبائی‌شناسانه‌ای که بعضی متمایل به انگاره‌های شکل گرایانه (فرمالیستی) است بر آنها قابل انطباق بوده و در بسیاری از زمینه‌ها همچون نقوش تکرارشونده و تبدیل شونده خصوصا بر دستبافته «وریس[۳]» آنچه در نگرش شکل گرایانه (فرمالیستی)؛ «فرم معنادار[۴]» خوانده می‌شود و «تجربه زیبایی‌شناختی» بدان تبیین می‌گردد؛ قابل مشاهده و خوانش است. می‌توان اینگونه احتجاج کرد که هنرمند قومی پس از روی‌گرداندن از معنای تاریخی اشکال و بیان نمادین آنها که باید این رویکرد را در سویه تحلیل زبانی و معنایی معنی کرد؛ رو به سوی تحلیل صوری و شکلی گردانده و شکل و نقش را صرفا از جهت ارزش‌های شکلی و نه نمادین و بیانی‌اش مدنظر قرار می‌دهد. به طور کلی در ادوار تطور و تکامل ذهنیت انسان، خصوصا در گذر از عصر اسطوره، تحولات عظیمی در اندیشه و معیارهای ارزشی خصوصا در دنیای هنر شکل گرفت؛ مثلا همین چرخش و رویگردانی از اولویت تحلیل‌های نمادین و محتوایی در دنیای هنر در عصر اسطوره به تحلیل‌های شکلی و صوری در دوران پس از اسطوره، خصوصا در هنرهایی که در دوران دین نیز خیلی مقید به التزامات دینی نبوده‌اند، انجامید.

باری، از جمله زیبایی های هنری این دستبافته ها، آنگاه که چون تصویری مستقل و نقش ویژه‌ای زیباشناسانه کاویده شود، پرهیز از تحلیل عناصر عینی (اُبژه) در سویه زبانی و معنای قاموسی (دایره المعارفی-زبانی) شان، یعنی همان تحلیل های معنایی و نمادین است. بدین معنا که ملاحظات و مناسبات مکانی و زمانی که در نگاه طبیعت‌گرایانه، صورتی غیر قابل انکار رعایت شده و باعث شده است منطق حاکم بر چیدمان و ترکیب عناصر لحاظ گردد و لذا تحلیل [شکل‌شکنی] عنصر (اُبژه) غدغن انگاشته می گردد، درهم شکسته می‌شود. هنرمند گلیم‌باف اشیاء و ابزار دم دستی را که برای دنیای تصویری وی در حکم اعیان (ابژه‌ها) تصویری است، از رنگ و بوی خاصیت وجودی‌شان در تجربه‌های روزمره منتزع ساخته و آنان را به شکل (فرم)های جوهری‌شان متمایل می‌سازد. این انتزاعی‌گری نوعی رویکرد خودسرانه و البته آمیخته به صبغه‌ای شاعرانه است که در نهایت با خصلتی «شکل گرایانه» معنا می‌یابد و قرین می گردد. لذا خودسرانگی در این محل از آن حیث رخ می‌نماید که هیچ ملاحظه‌گری و محافظه‌کاری را که زاده خصلت حصارافکنی[۵] در روحیه هنرمند قومی است برنمی‌تابانند؛ بنابراین تازگی و نامنتظربودگی در کاربست عناصر پیرامون (همچون وسایل ساده زندگی و مصرفی) ترکیبی بی‌بدیل و هم‌آئیِ کم‌نظیری را از آنروی که زادهٔ آزادی عمل بی‌حد و حصر و روحیه گریزپای ایشان می‌باشد، ارزانی می‌دارد. این کنش از تجربه‌ای می‌آید که قائم به خویش بوده و تنها در خود معنا می‌یابد.

در بسیاری از این انتزاعی‌گری‌ها که شالوده ادراک حسی (زیباشناختی) ایشان است و باید گفت یکی از «ساخت»های اصلی هنر اقوام ایرانی نیز محسوب می‌گردد، توجه ذهن دیگر معطوف به محرک های اراده نیست، بلکه عناصر (المانهایی که عمدتا لوازم دستی و پیرامونی است) تجسمی شده را رها از نسبتشان با اعیان و نیز رها از اراده محرک، دریافت کرده و فهم می کنیم. لذا این ادراک و تجربه زیباشناختی از جانب مخاطب، معلول شناخت محض هنرمند از فضای زندگی و اثر خویش می‌باشد که آنچنان به یکدیگر گره خورده که ناگسستنی است. به قول شوپنهاوئر[۶] در اینجا «نفی اراده همان نفی یا از دست‌دادن فردیت شخص و رسیدن به تامل ادراکی محض است » (کالینسن،۵۷:۱۳۸۵). لذا این آثار نه موضوع یا مفهومی ورای خود یا غیر خود، که ترجیحا ارزش‌ها و ویژگی‌های شکلی و تصویری خود و دنیای خاص خود را عرضه می دارد. به تعبیری دیگر در این آثار بر خلاف آثار و هنرهایی که در خدمت مفاهیم و موضوعاتی جانبی (مثلا مفاهیم متافیزیکی و اسطوره ای یا دینی و مذهبی) هستند؛ «فردیت» فارغ و متمایز از هر وابستگی و تعهد به معنا و موضوعی غیر از آنچه تصویر و شکل فی نفسه عرضه می‌دارد، نمایش داده می شود.

تصویر ۱: نقش انتزاعی دو حیوان [به احتمال زیاد دو سگ در حال زوزه کشیدن و یاخاراندن بدن خود و یا ...]، جزیی از نگاره های یک نمکدان گلیم باف بختیاری (ر.ک: هال، ۱۳۷۹: ۵۶).

از منظری دیگر تغییر کارکرد معنایی عناصر (اُبژه ها) یا همان سوژه‌های جاندار و عینی به صور خیال، در فضای این دستبافته ها محصول ایجاد «تغییر شکل» در واقعیت است. این ممیزه که از مؤلفه‌های اصلی شکل‌گرایی (فرمالیسم) می‌باشد، با عناوینی همچون غریب‌سازی[۷] و عجیب‌سازی[۸] در حیطه ادبیات قرین می‌باشد. در این صنعت هنری، هدف زبان ادبی آن است که عادات دیداری- ادراکی و احساسی ما را با استفاده از اشکال غریب و غیر عادی بر هم بزند و از این‌رو شکل را برجسته و آشکار سازد (شمیسا،۱۵۸:۱۳۸۱). اگر به نقوش و در مجموع کل فضای تصویری گلیم‌های عشایر بختیاری نظری بیفکنیم، با خصلتی از این دست مواجهیم. بافنده هنرمند سعی می‌کند از حوزه محیط و طبیعت خود در عین حال که بیرون نرفته است؛ در درون آن‌ها رسوخ کرده و با شناخت دقیق ساختار و اجزاء اشکال و عناصر در کلیت آنها دگرگونی و تبدل ایجاد کند و لذا خصلتی نوآیین فراآورد. همچنین سرزندگی ساختمان اثر از حیث همبودگی با محیط زندگی، از ابهامات و پوشیدگی‌ها برکنار مانده و صراحت و دلنشینی را توأمان با تازگی و تلون در هم می‌آمیزد. بدون تردید این همه بدون شگردهایی از جمله تغیر شکل در داشته‌ها و امکانات موجود و نیز غریب‌سازی آنچه در کُنه خویش آشنا می‌باشد، امکان‌پذیر نبوده و ممکن نمی‌گردد.

«ویلیام امپسون» مؤلف کتاب *هفت نوع ابهام* می‌گوید: «هنر مشکل می‌کند، فهم همین دشواری و مکث بر آن است که منشاء التذاذ هنری و تجربه زیباشناختی است (همان:۱۵۹)». لذا در این چارچوب هنر عادت‌ها را دگرگون کرده و آشناها را بیگانه می‌سازد و لذا ما را به تفحص و تلذذ ارزش‌های ژرف عادت می‌دهد. اینچنین است که جدای از فهم مفاهیم نقوش؛ ترکیب و سرشت پدیداری‌شان نیز برای «دیگران» نشاط‌آور است. به زعم کانت[۹] همانگونه که گفته شد: زیبا چیزی است که بدون مفهوم پسند همگان افتد (راوچ،۱۴۷:۱۳۸۶).

در فضای دست‌بافته‌های بختیاری خصوصا گلیم، این تغییر عادت‌ها به خوبی قابل مشاهده است، چه آنگاه که خود عناصر و اشکال در تغییر شکل‌یابی بر معانی مجازی‌شان تاکید شده و معنای هنری‌شان برجسته می‌گردد و چه آن هنگام که در کنار هم قرار می‌گیرند و در هم ترکیب می‌شوند. تصور حضور و ترکیب اشکال و نقش‌هایی همچون سماور؛ سیخ کباب؛ عصا و غیره در کنار برخی اشکال آیینی و طلسم و تعویض‌ها که از جهان آیینی و مذهبی می‌آید [البته بر وجهی خصلت زدایی شده] کمی اعجاب برانگیز و غیره منتظره و البته در نگاه نخست طنزآلود می‌نمایاند. البته این شگرد که با تناقض نمایی همراه است، خود از حیث همین تضادهای محتوایی (که در شناخت پیشینی ما نسبت به آنها موجود است) جذاب و گیرا می‌افتد. «هراکلیتوس» فیلسوف یونانی در باب زیبایی از وجه گرایش به تضاد، معتقد است: «تناقض، توافق است و از چیزهای ناموافق زیباترین هماهنگی (و همه چیز از راه جدل) پدید می‌آید (خراسانی، ۲۳۶:۱۳۷۰).» در ادامه این انگیزش و چگونگی آن مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت.

این «گونه‌های هنری» با حذف ویژگی‌های محتوانگارانه (بیان گرایانه صرف) و «اسطوره‌گرایانه» از رخساره‌شان، مناسبت میان هنرمند و اثر را نادیده گرفته و لذا شرح اندیشه‌ها و تجربه‌های صاحب اثر [یا همان «مؤلف»] نیز بی‌اهمیت می‌گردد. لذا آنچه اهمیت می‌یابد ساختار تصویری اثر است که در شکل معماری و نسبت اجزاءاش قابل انکشاف می‌باشد.

در خصوص رابطه هنرمند بافنده با نقوشی از آن دست که در تصویر شماره (۱) که خود جزیی از نگاره های یک « نمکدان» گلیم‌باف‌می‌باشد، دیده می‌شود، از زبان «هربرت رید»[۱۰] می‌توان گفت:«...این رابطه از نوع جسمانی(مثل رابطه شکار و شکارچی)

است: نیازی فوری است به نوعی عینی سازی زیباگرایانه تصوراتی که تخیل او را لبریز می‌داشته است و این وابستگی عصبی شدیدی است که طی آن انسان به درکی بصری و تخیلی از جهان جانوران دست یافته و به کمک آن به بیان از طریق شکل وادار گردیده است» (رید،۱۳۵۲:۶۱).

در نقش مذکور همچون سایر نقوش جانوری گلیم‌های عشایر بختیاری، تبیین نگرش و تلقی شخصی در میان نیست و همچنین هنرمند بافنده درصدد بازنمایی و توصیف امر عینی نمی باشد. آنچه در این میان نقش اساسی را ایفا می‌کند؛ در عین توجه به هم‌گرایی نقش و زمینه مورد نظر که یک دستبافته است، کمال‌یافتگی شکل و صورت اخذ شده از حیث استعداد باززایی و باشندگی است که دلالت بر شوخ‌طبعی و زایشگری قوه خیال وی دارد. این تغیر شکل یافتگی موجودی تعین‌یافته [سگ یا هر موجود عینی دیگری که باشد]، بخوبی شگرد و نگرش هنرمند را از حیث حساسیت بصری تبیین می‌نماید.

از انگیزه‌های انتساب «ویژگی‌های شکل‌گرایانه (فرمالیستی)» بر نقوش گلیم‌های عشایر بختیاری که در آن‌ها تحلیل مبتنی بر وجوه معنائی و ویژگی‌های بیان‌گرایانه را کم اثرتر کرده و پس می‌راند، توجه به اشکال از یاد رفته و کمتر شناخته‌شده و حتی می‌توان گفت تحقیرشده، تصویری است که در ضمن خصلتی کودکانه و بدوی (پریمیتیو[۱۱]) دارد. انگیزه بکارگیری این نقوش که از حیث تلفیق و هم‌سازی و هم‌گرائی در ترکیب اثر، توجهی به معنا و محتوای آن‌ها نمی‌شود؛ ساختار شکلی و ارزشهای بصری صرف بوده که در این هنگام هنرمند بافنده بدون هرگونه محافظه‌کاری و ملاحظه‌گری (ازحیث تجانس معنائی و محتوائی) در انتخاب و ترکیب‌بندی آن‌ها اشتیاق وافری نشان می‌دهد.

بدیهه‌نگاری و عدم تعصب در گزینش نقوش در متن این جُنگهای منقوش با چنان ظرافت و تأملات شکل‌گرایانه‌ای همراه است که در بسیاری موارد تأثیر محیط و شرایط زندگی از حیث بار احساسی در خوانش ارزشهای تصویری و روایی آن بکلی بی‌اثر می‌گردد. در هنگامی‌که هنرمند با بستر اثر خویش همراه می‌گردد و به گزینش نقش و رنگ‌های ذخیره‌شده در اندیشه خویش می‌پردازد؛ حذف خاطرات روزمره که عموما جانکاه و تلخ است، وانهاده می‌شود و فضایی سرشار از عشق به عنصر (اُبژه) تصویری بدون هرگونه پیش‌فرض و پیش‌شرط بر قلب و جان وی عارض می‌گردد. در نمایش زمینه هنری وی اثری از احساسات منفعلانه و سطحی که البته می‌دانیم در فرهنگ و رسوم ایشان جایگاه ویژه‌ای دارد [به عزا نشستن‌های طولانی مدت؛ تعصبات دینی و مذهبی؛ محدودیتهای اخلاقی از جمله پرهیز از آرایش و آویختن زیورآلات خصوصا در شرایط عزاداری و داغدار بودن طولانی مدت در فقدان عزیزان و نزدیکان و...] دیده نمی‌شود. این ویژگی خاص «هنر قومی» است.

در هنر قومی اثری از کشاکش فردی با مسایل زندگی دیده نمی‌شود، ولی هنر پیشرفته وضعیت دیگری دارد؛ تمامی اجزای هنر قومی در چارچوب میثاق‌هائی ثابت حرکت می‌کنند، حال آنکه در هنر تحصیلکردِگان حتی سنتی چنین نیست (هاوزر،۱۳۶۳،۳۶۴). برای هنرمندان در هنر قومی، زیبایی در مرتبه‌ای والاتر از امور سودمند و ضروری قرار می‌گیرد. لذا می‌توان چنین ادعا کرد که، هدف نهائی و غایی آثار ایشان با تمامی آرایه‌ها و فریبندگی نقشمایه‌هاشان جلب نظر مساعد مخاطبشان نیست. لذا براین سیاق «آنچه هنرمند را برمی‌انگیزد تا زبده یا برشی [جزء یا پاره و قسمت] از انگارهٔ[تجسم‌ها و تصورات] جهانی را بر ما بنمایاند تنها عشق وی به انگاره[صورت بصری و جلوه ی عینی] است. وی انگاره را از زرّ و زیورهای خاصیت وجودی پاک و پیراسته می‌سازد و آنرا چون شیئی که نه از لحاظ وظیفه‌ای که انجام دهد بلکه بخاطر خودش[که] پسندیدنی است، بر ما عرضه می‌دارد»(نیوتن،۱۳۷۷،۳۵).

براین اساس می‌بینیم که مؤلفه‌های زیبائی‌شناسی محصولات هنر قومی پیش از آنکه معطوف به معیارهای بیانگری عواطف و اندیشه‌های شهودی سازندگانشان باشد، منحصر به ملاک‌هایی است که در آن هر اعتبار و زیبایی معطوف به صورت و شکل و

رنگ بوده و در اینجا هنرمند اصلی به زعم «سرهربرت رید»؛ «همان دستگاه کار است» (رید،۱۳۷۴:۶۶) و چه بسا بسیاری از این انتزاعی‌گری‌ها و پالودگی‌های ریختی و شکلی، نخست ریشه در محدودیتهای فنی-صناعتی و ابزاری دارد.

اما از حیث ظرفیت های هنری آنچه در این میان نقش تعیین کننده دارد حساسیت بصری و دانش زیباشناختی است که در قالب مفاهیم شناختی و مفهوم سازی شده تبیین نمی شود. همانگونه که پیشتر نیز اشاره شد، ایشان در تزیین و آذین‌بندی آثار خویش از تمامی عناصر دم دستی و ابزارهای مورد کاربرد در امور روزمره گرفته تا اشکال و صورت های خیالی بدون هیچ قید و بندی بهره می‌برند. این بهره‌گیری خودبخودی صورت نمی‌گیرد، بلکه در کنشی عقلانی با آگاهی کامل از رعایت تناسب و دیگر معیارهای زیبایی شناسانه متناسب با روند جایابی نقش که با پیرایش‌گری همراه خواهد شد، جرح و تعدیل شده، متناسب با فضای کار در جای مناسب خود می‌نشیند؛ مثلا بافنده چنانچه اراده کند نقش سماور را که یک آن در فکر وی جا یافته، در فضای دستبافته در کنار دیگر نقوش بنشاند، تردیدی به خود راه نمی دهد و آنچه در این میان تعیین کننده است تنها حساسیت بصری در نحوه جاگیری و هم‌سازی با دیگر عناصر آن هم از وجه ریختی و شکلی است. لذا تناسب‌های به‌دست آمده در کلیت کار منبعث از حساسیت‌های تجسمی، دلنشین، گیرا و تکان دهنده خواهدبود. این کیفیت زیبایی شناسانه همانی است که با عنوان اصل «بی طرفی[۱۲]» در مباحث زیبایی شناسی مطرح می‌گردد و مبین لذت حاصل از تجربه خاص[۱۳][زیبایی شناختی] خود [فرد] در هنر است و اثر و کنش هنری را از مقدس‌مآبی شدید و قدسی‌سازی می‌رهاند.

عدم سنخیت دلالت‌های معنایی اشکال و صورت‌ها؛ عدم پایبندی بر نظام‌های ایستایی اشکال و احجام و بی‌اعتباری ساحت‌های معنایی؛ به معنای اهمیت ندادن به این که مثلا این شکل سیخ کباب است یا نعل اسب یا نقشی مقدس و آیینی، زاده و نتیجه چنین نگرش و شگردی است. باور این افراد درباره اهمیت شکل به باور هنرمند مدرن می‌ماند که « پیش او اعتبار دلالت‌های اثر، یعنی کارکرد ارجاعی آن کاهش می یابد و به طور مدام شکلِ اثر ارزش بیشتری می یابد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۱). شکل و ساختار درونی و هندسه ذاتی اهمیت ویژه‌ای دارد. «از این‌رو ناگزیریم که شیء را بر حسب ارزش‌های خود آن در نظر بگیریم و نه در ارتباط با فایده‌ای که ممکن است از قِبَلِ آن عاید ما بشود [Disintrestedness]؛ به بیان دیگر ما می‌بایست با خود ابژه روبرو شویم نه با چگونگی رابطه‌ی آن با خودمان» (کالینسن، ۱۳۸۵: ۷۲).

در یک تقسیم‌بندی کلی مجموعاً، دو گروه نقش را در گلیم‌های عشایر بختیاری می‌توان مشاهده کرد که معرفی و تحلیل آن‌ها خود می‌تواند دانش بصری و نگرش زیبایی‌شناسانه‌ی ایشان را فارغ از هرگونه پیش‌فرض و تجاهلی، معرفی کند:

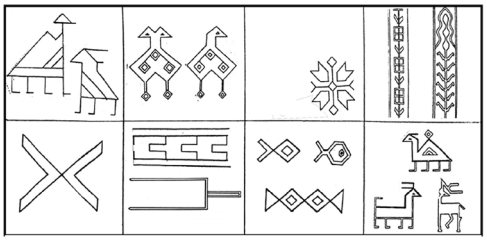
الف) نقوش انتزاعی: «انتزاع یعنی برکندن از جایی، بیرون کشیدن، واستدن، گرفتن، برکنده‌شدن، برآوردن جزیی از یک کل (همان:۲۵۳)».

تصویر ۲: توبره با نقوش انتزاعی حیوانات، عشایر سبزکوه

(مأخذ: آرشیو عکس نگارنده).

تصویر ۳: تصویر دو بط انتزاعی روبروی هم جزئی از یک خورجین،روستای سرمازه، بخش میانکوه

(مأخذ: آرشیو عکس نگارنده).



تصویر ۴: نقوش انتزاعی که عمدتاً از حیوانات، ابزار و وسایل دم‌دستی و عناصر طبیعت انتزاع شده‌اند (ر.ک: قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۲۹ -۱۶۶).

مشخصه اصلی نقوش انتزاعی «تبدیل کیفیت جنبشی رویداد بصری به مؤلفه‌های بصری اصلی و بنیادی با تاکید بر روی وسایل پیام‌رسانی هرچه مستقیم‌تر و مهیج‌تر و حتی بدوی (داندیس،۱۰۳:۱۳۸۰)» است. بافنده عشایر به این ممیزه بصورتی کاملا نیاموخته و مکتب نرفته آگاهی دارد و اصلا هدفش این است که اشکالی ساده و دم دستی را بگیرد و به نفع نیروهای جنبشی و فعال بصری تبدیل کند. اگر هم در این انتزاع‌گری به دنبال ابلاغ پیامی باشد، پیام وی از جنس همان «بیان خلاقانه احساس» به زعم کالینگوود است و نه احساس مشخص و از پیش تعیین شده که در هنر «جادوئی» و «هنر سرگرمی» سراغ داریم. این نقوش که به فراوانی در دستبافته‌های بختیاری خصوصا گلیم یافت می‌شود از یک سو محصول نگرش شکل در گزینش و واگردان[۱۴] نقوش طبیعت، هنرمند عشایر و روستائی دستی توانمند دارد. وی سعی می‌کند نقوش را تا آنجائی که در بستر دستبافته به تعادلی پویا و کارآمد برسد، بدون هرگونه محدودیت به ساده‌شدن و انتزاعی‌گرائیدن متمایل گردانده، پیراسته و آراسته کند. در این میان تنها چیزی که معیار واقع می‌گردد، علاوه بر حفظ تعادل و پویائی ترکیب، هم‌آئی نقش با ترکیب و چیدمان دستبافته است. این حساسیت بصری تنها در پی متعادل ساختن عناصر و المانهای ترکیب و ساختار اثر بوده و نهایتاً هدفش خلق فضای صوری ناب بدون درگیرشدن با عواطف و احساسات معمول انفعالی است. این رویکرد به خلق فضای صوری ناب و بی‌بدیل محصول استغراق در رفتارهای طبیعت و دلمشغولی بدان است. این نقوش با سادگی و بی‌پیرایگی خاصشان از زندگی بی‌آلایش آنان نشأت می‌گیرد (تصویر شماره ۲ و ۳ و ۴).

برخی نقوش انتزاعی مورد استفاده در گلیم‌های عشایر بختیاری را که بیشتر از عناصر طبیعی مثل ابزار و وسایل دم‌دستی و نیز حیوانات اهلی و وحشی و دیگر عناصر عالم طبیعت انتزاع شده‌اند، می‌توان به شرح ذیل برشمرد: آچار؛ اره؛ قیچی؛ سیخ کباب‌خوری؛ پرندگان و ماکیان از جمله گنجشک که در گویش محلی به آن «بنگشت» می‌گویند؛ مرغابی؛ کبوتر؛ چهارپایانی از جمله بز؛ کل؛ سگ؛ روباه و شتر و همچنین گل و گیاه. اکثر این نقوش انتزاع شده در تصویر شماره (۴) دیده می‌شوند.

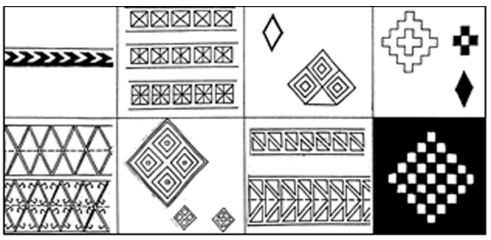
ب) نقوش تجریدی: «تجرید به معنای تنهایی گزیدن، پیراستن علمی از ذهن که صفتی از صفات چیزی یا جزیی از اجزای معنایی را به نظر آورده و سبب غفلت از صفات اجزای دیگر شود در صورتی که آن جزء یا آن صفت به تنهایی و مستقلاً نمی‌تواند وجود داشته باشد» (معین،۱۳۸۲،۷۲۶).

عشایر و روستانشینان بختیاری در نگاه خود به طبیعت، برخی نقوش را با نگرش بنیادی و محوری صرف استخراج کرده و تا بدانجا استحاله داده‌اند که شناسهٔ خویش را از دست داده و به ریخت و شکلی بنیادی تبدیل شده‌اند. ایشان از هر گونه عینیت‌پردازی صرف، در هنر خویش پرهیز نموده‌اند، تجرید از دید این اقوام، صرفا زبده‌گزینی از صور طبیعی را دنبال نمی‌کند، بلکه نوعی ساختن را مطرح می‌سازد. ساختن و خلق کردن صرف بدون هرگونه بهانهٔ معنائی و بیان‌گرایانه (تصویر شمارهٔ ۵).

تصویر ۵: گل خورجین، جزئی از نقوش تجرید یک خورجین که در بین بافندگان بخش میانکوه به لحاظ خصلت تجریدی‌اش به گل «خورجین» معروف است

(مأخذ : آرشیو عکس نگارنده).

اشکال بنیادی مربع و مثلث از جمله نقوش تجریدی گلیم‌های بختیاری است که در سایر دستبافته‌های ایشان نیز کاربرد دارد (تصویر شماره ۶).



تصویر ۶: نقوش تجریدی عمدتاً هندسی که اغلب از مربع و مثلث مشتق شده‌اند (ر.ک: قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۲۹ -۱۶۶).

در بررسی و ریشه‌یابی اشکال تجریدی گلیم، سوای نقوش شناخته شده هندسی، طبیعت کاملاً دگرگون شده و این استحاله‌یافتگی تا بدانجا می‌رسد که به سختی می‌توان تحلیل قانع‌کننده‌ای دربارهٔ مبدأ و منشاء اخذ و تبدیل آن از طبیعت و همچنین ایجاد آن، پیش روی خواننده گذاشت (تصویر شماره ۷).

تصویر ۷: جزئی از نگاره‌های یک «لی» یا سرانداز، طایفه آرپناهی (مأخذ: آرشیو عکس نگارنده).

تبدیل و واگشت نقشمایه‌ها

متأسفانه نمونه هایی از دستبافته های قدیم بختیاری برای بررسی جامع نقش‌ها و انطباق آنها با نقوش معاصر –صد سال اخیر- برای بررسی تحولات و دگرگونی‌ها در دست نیست؛ اما می‌توان با استناد به برخی موارد به این مسئله که نقوش اخیر همان میراث دست‌نخورده یا لااقل کمتر دست‌خورده نیاکانیِ ایشان است، اذعان داشت.

تصویر ۸: نقش چله‌چنگ در رنگ‌های مختلف در پشتی گلیم‌باف بختیاری (مأخذ: آرشیو عکس نگارنده).

تصویر ۹: چله چنگ نقش مسلط بر گلیم قشقائی (ر.ک: هال، ۴۲:۱۳۷۹)

هنرمند بافنده عشایری و روستائی از آنجایی که سعی در رقابت با نمونه‌های مشابه ندارد برای تازگی و بدعت بی‌قرار نیست. بنابراین وی سعی ندارد اثر خویش را با بدعت و نوآوری، شأنیت هنری که منقدان هنری تشخیص داده و معرفی می‌کنند، ببخشد. هنرمند عشایری و قومی از آنچه میراث نقش و رنگ می‌باشد با آغوش باز استقبال کرده و هر بار که بستر خویش را بدان مزین می‌کند، احساس تازگی و فرح‌بخشی خاصی را تجربه می‌کند. با این همه در برابر نگاره‌های وارداتی نیز هیچگونه تعصبی نداشته و مقاومتی از خود نشان نمی‌دهد. این ویژگی که از روحیه پذیراخوئی ایشان نشأت می‌گیرد، با مرام میهمان‌نوازی و غریبه‌دوستی ایشان که جزءلاینفک اخلاقیات ایشان می‌باشد، هم‌سوی بوده است. اثبات این مدعا استفاده از نقوش کلیدی و شناخته‌شده است که به راحتی و بدون هیچگونه مقاومتی در بستر دستبافته‌های اقوام دیگر میهمان می‌شود. در تصویر شماره (۸) نقش «چله‌چنگ» که از نقوش بسیار قدیمی و مرسوم مورد استفاده در دستبافته‌های بختیاری است، بدون تغییر در بستر گلیم قشقائی (تصویر شماره ۹) حاضر می‌شود و به عنوان یک نقش قالب جایگاه خود را تثبیت می‌کند. از این دست مبادلات و بده - بستان کردن. این هم‌گرائی ریشه در مشترکاتی دارد که مطمئناً در سایه یک تعریف واحد و آن هم «هنرقومی» است که می‌تواند گنجانده و تدوین گردد. دستبافته‌های بختیاری به دلیل اینکه جنبه خودمصرفی داشته و به فروش نمی‌رسیده و

یا اینکه به سفارش خریدار نبوده‌اند، کمتر دچار تغییر و تحول شده‌اند؛ بنابراین بافندگان عشایری سعی درتغییر این نقوش بر مبنای ذوق و سلیقه خریداران غریبه نداشته‌اند و همان نگاره‌های سنتی را البته با صیرورت و واگشت‌های مدام در دستبافته‌هایشان به کار می‌برند.

به طور معمول «گذشت» زمان، تقلید بی‌تأمل، ترسیم نادرست، بدخوانی نقوش، سبک‌پردازی مفرط، بدیهه‌سازی و بدیل‌کاری انفرادی، نقل و انتقال نقش‌ها، یکجانشینی اجباری و مهاجرت قهرآمیز و مواردی از این قبیل باعث شده است که نقش و نگاره‌های کهن دگرگون شوند (پرهام،۱۳۷۵:۱۳). لیکن، هیچ یک از عوامل و تحولات مذکور، دست‌کم تا نیمه‌های قرن گذشته، در گلیم‌های بختیاری آنقدر مؤثر نبوده‌است که آن را از توجه به خزانه سنتی نگاره‌های خود بی‌نیاز یا محروم سازد. تکرار عناصر بنیادین نقش و نگاره‌های بختیاری هیچ‌گاه مانع آفرینندگی بافندگان نبوده‌است. آنان همواره با حفظ نقوش و آرایه‌های سنتی خویش بُعد آفرینندگی کارشان را معطوف به ابداع ترکیب‌های تازه کرده و در پرتو رنگ‌آمیزی‌های بدیع، هویتی بی‌همتا به دستبافته‌هایشان بخشیده‌اند.

نقوش اصیل بختیاری

عشایر و روستاییان بختیاری از طرح‌ها و نقشمایه‌های متعدد و متنوعی در دستبافته‌های خویش بهره می‌گیرند که عموما از ابداعات و هنرنمایی‌های ایشان در طول اعصار بوده است. قدمت برخی از این نقوش و حتی خصلت انتزاعی‌گری حاکم بر فرهنگ تصویری ایشان را می‌توان در ظروف فلزی و مفرغینه‌های لرستان و حتی پیشتر در سفالینه‌های شوش و تصویرنگاری‌های غارهای لرستان پی‌جویی کرد. البته قرابت های نژادی بختیاری‌ها با لرهای لرستان از یکسو و ساکنین نخستین مناطق جنوبی زاگرس (ایلامیان) از سوی دیگر این وفاق و هم‌نوایی را منطقی و پذیرفتنی می‌سازد.

معرفی تمامی نقوش مورد استفاده در دستبافته‌های بختیاری خاصه گلیم، از حوصله این مقاله خارج بوده اما به لحاظ رسالتی که این تحقیق بر عهده خویش احساس می‌کند به معرفی و نمایش برخی از معتبرترین آن‌ها می‌پردازد.

الف: نقوش گیاهی و برگرفته از طبیعت[۱۵]

بافنده بختیاری علاوه بر نقش «گل» به هر نقش دیگری که شکلی نسبتا بسته دارد «گل» می‌گوید. گل‌نقشهای معروف بختیاری عبارتند از:

۱) گل گرده gol gerda یا تک گل Tak gol(لت اول از تصویر شماره ۱۰)

این نقش در متن به شکل لوزی‌های توپر یا اشکال دیگر آورده می‌شود که تداعی‌کنندهٔ گل‌های پراکنده در پیرامون آن‌هاست. نقش گل گِرده که با نام‌های دیگری همچون گل دره gol derra یا گل‌خیرده gol xirda هم شناخته می‌شود در متن قالی، هورژ [۱۶] و مهده به چشم می‌خورد.

۲) گل‌پیکه gol pika یا گل خالی gol-e xali(لت دوم از تصویر شماره ۱۰)

گل‌پیکه یا گل‌خالی که به آن خشخاری (در گویش محلی به معنای بی‌دلیل و بدون علت است) نیزگفته می‌شود، نقشی است که هم رنگ زمینه است و بیشتر به صورت لوزی توخالی درجاجیم، آوآر تَهده (نوارهای حمل گهوارهٔ بچه که بر سیاق جاجیم بافته می‌شود)، هورژ و هورژین[۱۷] بافته می‌شود.

۳) سه‌گلی se golli (لت سوم از تصویر شماره ۱۰)

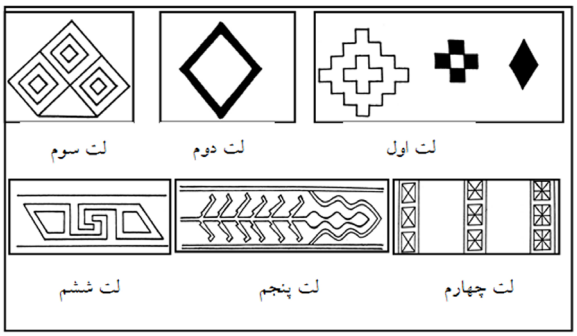
سه‌گلی مجموعه نقش‌های هندسی است که تکی یا در ترکیب چندتایی برای پرکردن فضاهای خالی به کار می‌رود. همانطور که تاکنون دیده‌ایم بافنده بختیاری، تکی آن را تک‌گل یا گل گِرده می‌گوید که هیچ مفهوم خاصی به جز خود شکل را القاء نمی‌کند و به مجموعه سه‌تایی آن سه گلی می‌گوید.

۴) یه‌گل ya gol (لت چهارم از تصویر شماره ۱۰)

اگر نقش گل در یک ردیف و پشت سرهم بافته شود، آن را «یه‌گل یا بندگل» می‌نامند. این نقش به گل‌هایی می‌ماند که به یک نخ کرده باشند. گل آن ممکن است چهار پر «گل شقایق» و شش پر «گل حسرت» یا هشت پر باشد.

گل حسرت بدون برگ و تنها در منطقه ییلاقی و در اواخر تابستان و اوایل پاییز از میان خاک سر بر می‌آورد که تنهایی‌اش برای هر فرد کوچرو شگفت‌انگیز است و چون حسرت در جمع بودن را القاء می‌کند آن را گل حسرت نامیده‌اند؛ اما باید توجه داشت که هیچ نقشی در بافته‌ها به این نام خوانده نشده است. این نقش در وریس برای آوآراو (در گویش محلی به معنای وسیلهٔ آوردن آب است)؛ حاشیه قالی و هورژ به شکل‌های متفاوت به چشم می‌خورد.

۵) گل گندم gol-e gandom (لت پنجم از تصویر شماره ۱۰)
گل گندم از دیگر نقوش زیبا و پر استفاده در گلیم‌های عشایری‌ست که چون از ساقه و خوشه گندم اقتباس و انتزاع شده به همین نام شناخته می‌شود. کشیدگی این نقش با کشیدگی ریخت وریس هماهنگ شده‌است و این نقش جایگاه خود را به‌صورت مکرر روی این وسیلهٔ چند کارهٔ زندگی باز کرده است.



تصویر ۱۰: نقوش انتزاع شده از طبیعت و گیاهان که اینک تجریدی شده‌اند (ر.ک: قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۶-۱۲۹).

نقوش ارائه شده در تصویر شماره (۱۰) با وجود آنکه از نمونه‌های طبیعی انتزاع شده است اما چنان از اصل خود فاصله گرفته‌اند که صورتی کاملا تجریدی درآمده‌اند و تنها از آن جهت بر آن‌ها اسامی نهاده‌اند که یا به اصلشان آگاهی داشته و یا بتوانند با نام و نشانی، آن‌ها را از یکدیگر تفکیک و تشخیص داده باشند؛ اما پر مسلم آنکه این نقوش راه تجرید را به‌خوبی پیموده، شمایل هندسی و تجریدی یافته‌اند.

نقوش بسیاری از این دست در دستبافته‌های بختیاری وجود دارد که متناسب با نام خود عنصر که نقش از آن انتزاع شده، شناخته می‌شود و لذا به لحاظ محدودیت نمی‌توان به تمامی آن‌ها اشاره کرد.

ب: نقوش حیوانی

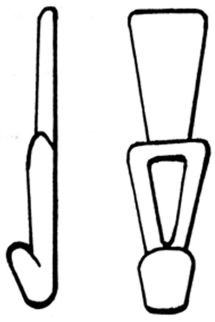
این نقوش عمدتا از حیوانات و حشرات انتزاع شده‌اند و همان‌طور که در تصاویر شماره (۲ و ۳ و ۴) آورده شد، صورتی مطلوب و قابل چینش در کنار سایر نقوش راه تجرید را پیموده و خلاصه شده‌اند. با توجه به آنکه پیشتر به برخی نقوش شاخص از این دست اشاره کردیم، تنها به نقش گَژدین از جمله نقوش زیبای انتزاع شده از حشرات اشاره می‌کنیم.

الف) گل گژدین gol –e gazhdin (لت ششم از تصویر شماره ۱۰)
گل گژدین یا همان گژدم از جمله نقوش به‌غایت زیبا و تکامل یافته در بستر دستبافته‌های بختیاری است که به‌زیبائی هرچه تمام‌تر سیر تکامل و تکوین خود را پیموده و در رده نقوش انتزاعی جای می‌گیرد. حرکت و پیچش بی‌نهایت زیبای این نقش، فضای منفی کناره را فعال کرده و از تعامل فضای مثبت و منفی بر بستر دستبافته ریتم و حرکت پایان‌ناپذیری خصوصا در کناره‌های دست‌بافته ایجاد می‌گردد (تصویر شماره ۱۱).

تصویر ۱۱: قالی بختیاری، حاشیه با نقش تکرار شوندهٔ گل گژدین، احتمالا بافت شده در بخش کیار (مأخذ: آرشیو عکس نگارنده).

برخی معتقدند که بافندگان در جغرافیای هنر قومی و عشایری

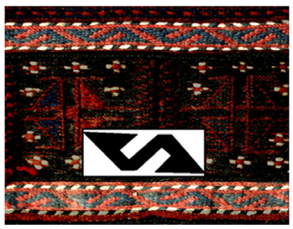
بیشتر نقوش حیواناتی را ترسیم می‌کنند که برای ایشان منشاء خیر و برکت بوده و لذا با نگاه منفعت‌طلبانه این قبیل نقوش را اختیار می‌کنند. نگارنده این سطور به این عقیده که در خصوص نحوهٔ گزینش عناصر (اُبژه‌ها) توسط بافندگان عشایر و روستائی ابراز شده به دیدهٔ تردید می‌نگرد و معتقد است به احتمال قریب به یقین، تنها عاملی که بافنده را در گزینش نهائی مجاز می‌دارد نه نگاه محافظه‌کارانه و تعبدی و فرمایشی است که سعی دارد منظور و مفهوم سفارش دهنده یا موضوع وابسته بدان را توجیه کنید؛ بلکه تنها حساسیت تجسمی و بازی‌های آزاد خیال و احساس و نیز برخورد شکل گرایانه از حیث تعاملات شکل و فضا و ساختار جوهری شکل است که ملاک عمل واقع می‌گردد. به نظر می‌رسد بافنده تنها درصدد وفق دادن و جور کردن [هماهنگ کردن] اشکال و نقوش در بستر دستبافته به قصد رسیدن به ترکیبی چشم‌نواز است همچنین به بی‌تجانسی و ناهمگونی انواع[۱۸] (از حیث مفاهیم و ویژگی‌های بیانی و نمادین) نیز توجهی ندارد. گل گندم، نقش قیچی، گل گژدم، نقش آچار و هر نقش نامتجانسی از این دست تنها از آن روی که قرابتی شکلی و بصری دارد، هم‌نشین می‌گردد. بر همین اساس می‌توان احتجاج کرد که هرگونه نگاه اسطوره‌گرا و فایده‌محور نیز در قاعده خلق‌کنندگی و انتخاب، محلی از اعراب نداشته و لذا در اندیشه بافنده جائی ندارد.



تصویر ۱۲: هچه، ابزاری است که بستن بار را ساده کرده، در حکم چفت و بست دوسر طناب یا ریسمان است (ر.ک: قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۵۰).

ج: نقوش ملهم از وسایل و ابزار دم‌دستی

«هنری پوئیده و کارآمد است که عناصر خود را از محیط پیرامونش بیابد »(گلدواترز، ۵۷:۱۳۸۰). این ویژگی مختص به هنرها، هنرمندان و هنردوستانی است که حرمت هنر و زیبایی فی‌نفسه برای ایشان بر استفاده و نفعی که از آن برده می‌شود مقدم شمرده شود. حرمت‌نهادن به اشکال و عناصر دم دستی و بعضاً تحقیر شده و نیز کشف قابلیت‌ها و استعدادهای بصری آنها مؤلفه‌ای است که پیش از آنکه جزء افتخارات و یافته‌های هنرهای مدرن باشد، در دستبافته‌های عشایری و روستائی اقوام ایران لحاظ شده و به تکامل رسیده بود.



تصویر ۱۳: تکرار نقشمایهٔ «گل هچه» بر حاشیه گلیم بختیاری، روستای سرمازه، بخش میانکوه
(مأخذ: آرشیو عکس نگارنده).

تصویر ۱۴: جزئی از گلیم روستائی بختیاری، اولاد حاج‌علی، هلوسعد، بخش میانکوه
(مأخذ: آرشیو عکس نگارنده).

تصویر ۱۵: گلیم بختیاری، عشایر کوهرنگ
(مأخذ: آرشیو عکس نگارنده).

هنرمند با شگرد «آشنایی‌زدایی» که برآمده از انگیزش جرح و تعدیل و انتزاع‌گری ذاتی اندیشه‌اش زیباشناسانه در طرح و شکل می‌باشد، این عناصر را به شکلی غریب و تکان‌دهنده بر متن اثر خویش جانی دوباره می‌بخشد. بر این اساس بافنده عشایر تاکید و التفات خویش را از حیث تجربه زیبایی‌شناختی نه در تکثیر و هیجانات حسی متأثر از گونگونی و نوبودگی که کششی غریزی و روانشناسانه است، بلکه در تأمل فرم‌گرایانه مبتنی بر تحلیل‌های شکلی محض؛ حساسیت بصری و انعکاس واکنش عاطفی بر اشکال عادی و دم دستی، نمایان می‌سازد.

هنرمندان روستائی و عشایر بختیاری در وام‌گرفتن آرایه‌های دستبافته‌ها و دست‌ساخته‌هایشان از محیط و طبیعت پیرامون، هیچگونه تردیدی به‌خود راه نمی‌دهند. پیشتر با نقوشی از قبیل قیچی و آچار و سیخ و... (برخی لت‌های تصویر شماره ۴) که به همان نامِ شیء مبنا نام پذیرفته است، آشنا شده‌ایم؛ اما اشکال زیبا و جالب توجه بیشتری نیز در دایره‌المعارف نقش و گنجینهٔ آرایه‌های بختیاری وجود دارد که هویت خویش را مدیون جسارت و نگاه زیبابین بافنده بختیاری است. در زیر مختصر اشاره‌ای به یکی از این نقوش به عنوان نمونه خواهیم داشت.

گل هچه gol-e hache

گل هچه نقشی است که از وسیله‌ای به همین نام –هچه- که در بستن بار از آن استفاده می‌شود، الهام گرفته شده‌است. این نقش شاید همان زمان که در حین کوچ برای بستن اسباب و اثاثیه و بار بر روی حیوانات، دستش به «هچه» (تصویر شمارهٔ ۱۲) می‌آویخت در ذهن بافنده که اینک در تدارک کوچ است، نقش بسته بود. شکار نقش برای عشایر به همین سادگی است. تبدیل نقش هچه به نقشمایه‌ای برای جای‌گیری و حضور بر بستر دستبافته در نوع خود جالب است. این نقش پس از تکرار در درون نوارهای کناری دستبافته، ریتم و حرکتی زیبا با اعوجاج‌هایی در پس‌زمینه و پیش‌زمینه یا همان فضای مثبت و منفی را تضمین می‌کند. این نقش پس از تکرار با رنگ‌های متنوع در اکثر دستبافته‌های عشایر بختیاری خصوصا گلیم، ریتمی زیبا و چشم‌نواز را عرضه می‌دارد (تصویر شمارهٔ ۱۳).

شأن رنگ در گلیم‌های عشایر بختیاری

رنگ در گنجینه دستبافته‌های بختیاری و همچنین انگارهٔ زیبادوستی ایشان جایگاهی مهم و ستودنی دارد. در فرهنگ تصویری که «تزئین و زدن رنگ شادی به محیط زندگی و پیرامون» شاخصه اصلی محسوب می‌گردد، رنگ اعتباری دیگرگون می‌یابد. چرا که در چنین فرآیندی تنوع و جسارت رنگی به نهایت خود می‌رسد و هر آنچه از حیث محدودیت اعتقادی و بیانی سد راه استفاده رنگ و گونگونی کاربردش گردد، از آن حذف می‌گردد.

در بین دستبافته‌های بختیاری نوعی گلیم وجود دارد با نام «گلیم پارچه‌ای» که بیشتر توسط قشر محروم و کم‌درآمد بافته می‌شود. برای بافت این گلیم، روستائی و عشایر لباس‌های کهنه و دورریز را گردآوری کرده و به‌صورت نوارها و نخ‌های نسبتاً باریکی در حد تارهای قالی رشته می‌کند و سپس بر همان سیاق بافت گلیم، آن را می‌بافد . در این گلیم با وجود آنکه تارهای مورد استفاده از لباس‌ها و پارچه‌های فرسوده و مستهلک تهیه می‌گردد، اما بافنده در چیدمان رنگ‌ها هیچگونه قناعت و محدودیتی قائل نمی‌شود. اشتهای سیری‌ناپذیر روستایی و عشایر در کاربرد رنگ در این نوع گلیم یادآور این مطلب است که اگر گاهی تنوع گستره رنگی بر بستری از دستبافته ضعیف و کم‌بضاعت است تنها از در دسترس نداشتن مواد و مصالح بوده نه هیچ‌محدودیت بیانی و معنایی. بافندهٔ گلیم بختیاری در ترکیب‌بندی رنگ‌ها دستی توانمند داشته و در نهایت ظرافت و هنرمندی، رنگ‌ها را چه از حیث تضادها و تباین‌های رنگی و چه از حیث تباین گستره و محدوده آنچنان چیدمان می‌کند تا سرزندگی و نشاط بر جای‌جای دستبافته حاکم گردد و اینچنین، جُنگی منقوش را با الوان سرزنده که ترجمان تصویری داستان زندگی و حیات ایلی و قومی ایشان است تعین بخشیده باشد. رنگ‌های بکاررفته در گلیم‌های عشایری با وجود تنوع و تکثر به نسبت

گلیم‌های روستایی از غنا و هماهنگی بالایی برخوردار و از حیث پراکندگی در متن دستبافته، چشم‌گیر است و جنب و جوش وصف‌ناپذیری را موجب می‌گردد.

تصویر ۱۶: نمکدان گلیم‌باف با حواشی قالی باف بختیاری

(مأخذ: هال، ۱۳۷۹، ۴۶).

تصویر ۱۷: گلیم عشایر بختیاری، طایفه گندلی، منطقهٔ صمصامی

(مأخذ: آرشیو عکس نگارنده).

نگارنده در هیچکدام از نواحی بختیاری مورد مطالعه با نمونه‌ای که گزینش رنگی منعکس‌کننده انطباعات شخصی و انفعال روانشناختی ایشان باشد، برخورد نکرده‌است. زنانی سیاه پوش و عزادار را هماره دیده بودم که با چشمانی اندوهبار اما خیالی فراخ و گشاده، سبز را بر کنار نارنجی و آبی همنشین کرده و از این بابت خوشنود می‌گردیدند.

همانطور که گفته شد گلیم‌های عشایر بختیاری به نسبت گلیم‌های روستائی آن از غنای رنگی بیشتر و بهتری برخوردار می‌باشد (تصویر شماره ۱۴ را با تصاویر ۱۵ و ۱۶ و ۱۷ مقایسه کنید). دلیل آن شاید نوع زندگی دامداری و در دسترس بودن مواد خام اولیه از جمله پشم و رنگزاهای طبیعی در پهنهٔ دشتی که هر ساله آن را در می‌نوردند، بوده باشد؛ اما عامل دیگر که همان تنوع مناظر و موقعیت‌های متنوع فصلی به عنوان هدیه کوچ و قشلاق و ییلاق می‌باشد و هر جا که آفتاب بیشتر بدرخشد عشایر همانجایند، ممکن است در این امتیاز دخیل بوده باشد. به هر روی عشایر در استفاده از تنوع و گستردگی رنگی دریغی ندارند؛ اما عمدتاً به سنت‌های خویش وفادار بوده و به همان اکتفا می‌کنند. اگر هم در پی تنوع باشند با ترکیبات و چیدمان‌های متفاوت سعی می‌کنند این تازگی را از هم‌نشینی‌های رنگی غیر تکراری بدست بیاورند؛ مثلا ممکن است یک نقشه را چند بار تکرار کنند، که البته همیشه هم اینطور نیست و این تکرار بیشتر مخصوص خود نقشمایه‌هاست نه صرفاً ترکیب و هم‌نشینی نقشمایه و چیدمانشان. به هرصورت اگر هم نقشه تکراری باشد اما در هر کدام ترکیب و چیدمان رنگ‌ها و هم‌نشینی گستره‌های رنگی آگاهانه و خردمندانه تغییر کرده و این‌گونه دستبافته‌ای نو و تازه آفریده می‌شود.

رنگمایه‌های گلیم‌های روستائی عمدتاً از حد چند رنگ شناخته شدهٔ قرمز، سیاه، سفید آبی‌تیره و بعضاً مختصر نارنجی و سبز تجاوز نمی‌کند، خصوصا در گلیم‌ها و دستبافته‌های منطقه میانکوه یا همان «اولاد حاج‌علی»؛ اما در گلیم‌های عشایری افزون بر رنگ‌های مذکور زرد، نارنجی، سبز با رنگمایه‌های مختلف، اُکرها و قرمزها با و رنگمایه‌های متنوع مورد کاربرد بسیار دارد.

تصویر ۱۸: لت‌اول: گلیم عشایر بختیاری، کوهرنگ- لت دوم: جزئی از گلیم لت اول- لت سوم: جل بختیاری، گلیم باف، طایفه بابادی، کوهرنگ. در این تصویر خصوصا در قاب‌های کناری دستبافته‌ها تعامل شکل مثبت و منفی خصوصاً در نقش سواستیکا یا همان گردونهٔ خورشید که از نقش‌های اصیل بختیاری محسوب می‌گردد، به حدی است که تشخیص نقش اصلی از بستر و زمینه دشوار می‌گردد، همچنین در سایر نقوش وضع بر همین منوال است. (مآخذ : آرشیو عکس نگارنده) .

نتیجه‌گیری

بختیاری‌ها از کهن‌ترین اقوام ایرانی ساکن دامنه‌های زاگرس به عنوان نخستین مأمن‌های تمدن بشری می‌باشند که بر پیروی از سنن و معیارهای زیبایی قوام‌یافته در خاطرات قومی‌خویش مصرانه اصرار ورزیده‌اند.

گلیم؛ این هنر-صنعت پر پیرایه جولانگاه نقش و رنگ خیالین مردمانی است که هیچ‌گاه از هنر استفادهٔ ابزاری نکرده‌اند؛ نه برای ابلاغ باورها و پنداشت‌هایشان و نه برای به‌دست آوردن بازار و سلیقهٔ مخاطب و مشتری محصولاتشان. نقش و رنگ گلیم عشایر بختیاری بدون اغراق از زنده‌ترین و پرمایه‌ترین هنرنمائی‌های عشایر و روستائیان ایران است. از حیث بصری وزن و ارزش کم‌نظیر سطوح و گستره‌ها و تعاملات فضای مثبت و منفی و بازی‌های بصری آن و همچنین همنشینی بی‌بدیل رنگهائی که از حیات پیرامون ایشان مایه می‌گیرد با بسیاری از مؤلفه‌های مدرن از یک‌سو و ملاک‌های ماندگار «هنرقومی»، از سوی دیگر هم‌گرائی دارد.

گلیم‌بافان بختیاری در بستر کار بنابر اقتضای فن و صناعت بافت و ضرورت دستگاه کار از صور و آرایه‌های انتزاعی و کم‌پیرایه با ادغام قریحه ساده‌گرای خویش به شکل های ناب و مجردی دست یافته‌اند. این آرایه‌ها بر پهنهٔ گلیم از حیث ساختار و رنگ به لحاظ بهره‌مندی از مؤلفه‌های سادگی؛ بی‌پیرایگی و خلوص که در نظر ایشان «حقیقت راستین»[۱۹] به حساب می‌آمد، توفیقات چشمگیری به حساب می‌آیند. هنرمند قومی در متن دستبافته‌ها خصوصا گلیم، اصل تحلیل و تقدم شکلی و صوری را بر اصل تحلیل معنایی و زبانی ترجیح می‌دهد و کمتر به معنای قاموسی اشکال و تناسب معنایی‌شان در ترکیب و چیدمان اهمیت می‌دهد. از این رو با متغیرهای فرم‌گرایانه در تاریخ زیبایی‌شناسی بسیار متقارب است. لذا با تحلیل‌های فرمالیستی می‌توان این هنر و نمونه‌های آن را تحلیل و تبیین کرد.

ذهن بافنده عشایر بختیاری از حیث طراحی و گزینش و انتزاع نقشمایه‌ها در نوع خود متکامل و منحصربه‌فرد است. عشایر و روستانشینان بختیاری در نگاه خود به طبیعت، برخی نقوش را با نگرش بنیادی و محوری صرف از دل طبیعت استخراج کرده و تابدانجا استحاله داده‌اند که شناسه خویش را از دست داده و به صورت و شکلی بنیادی تبدیل شده‌اند. ایشان از هر گونه عینیت‌پردازی صرف، در هنر خویش پرهیز نموده‌اند، تجرید از دید این اقوام، زبده‌گزینی از صور طبیعی را دنبال نمی‌کند، بلکه نوعی ساختن را مطرح می‌سازد؛ ساختن و خلق کردن صرف با تقدم تحلیل شکلی محض و بدون هرگونه تحلیل معنایی و بیان‌گرایانه.

نقوش ملحوظ در گلیم‌های عشایر بختیاری عمدتاً تجریدی و انتزاعی است. بافنده در انتزاع این نقوش (عمدتا حیوانی، گیاهی و انسانی) اصل مطابقت با فن بافت را خوبی لحاظ کرده و تاآنجا که نقش بتواند با فضای زمینه در بازی و کشاکشی متقابل ایفای نقش کند، انتزاع می‌یابد. نقوش تجریدی و انتزاعی در گلیم‌های عشایر بختیاری چنان با فضای زمینه

هماهنگ می‌گردد که دیگر پس‌زمینه و پیش‌زمینه قابل تشخیص نبوده و تعاملی منطقی بین شکل مثبت و منفی- عملا تقدم و تأخری در کار نیست و فضا به سطحی یکدست و روان مبدل می‌گردد- ایجاد می‌گردد (تصویر شماره ۱۸). این ممیزه یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های دستبافته‌های بختیاری است.

آنچنان که پیشتر درخصوص شگردهای زیبایی‌شناسی نقش گفته آمد، می‌توان اینگونه احتجاج کرد که بدیهه‌نگاری عمدتاً هندسی هنرمندان عشایر بختیاری؛ از آن منظر که نمی‌توان برهان و ادعایی مبنی بر پیام‌های «نمادین»؛ «اسطوره‌ای» و یا بالعکس «تزیینی-آرایشی» صرف بر آن اقامه کرد؛ بی هدف و حساب نیست. بلکه، به لحاظ بهره‌گیری از خصائصی همچون وزن و ریتم؛ تقارن و سرزندگی و نیز زبده‌گزینی و انعکاس واکنش عاطفی نسبت به عناصر دم دستی و «غریب سازی» و «آشنایی‌زدایی» آن‌ها با شگردهای هنری؛ که از مقوله‌های زیبایی‌شناسی فرم‌گرایانه می‌باشند؛ تأثیر عمیقی از حیث تأملات زیبایی‌شناختی بر ما می‌گذارند.

باید بر این نکته مجددا تاکید کرد که با وجود آنکه هنرنمایی در گستره گلیم توسط بافنده عشایر بختیاری، طبق تقسیم بندی و مرزبندی‌های هنری موجود خصوصا در حیطه هنرهای تجسمی [هنرهای زیبا و کاربردی] ممکن است به تزیین و آذین گری صرف متهم شده باشند، اما الزاما آنگونه که در کلام برخی منتقدان قائل به این مرزبندی می‌آید، بدون هدف نیست[۲۰]؛ اما اگر کلمه هدف در اینجا به معنای انعکاس اندیشه و پیامی معطوف به غرض و غایتی خاص و اندیشیده شده باشد، حکماً اینگونه است و باید گفت درست می‌گویید: بی‌هدف و منظور است، اما اگر هدف کمال تصویری و تکوین خلاقت زیبایی‌شناختی در خود، قائم بذات و برای ذات صورت و رنگ باشد؛ آنگاه خواهیم دید که اتفاقا هدفمند است و چونان غایتی در خویش دیده و انگاشته می‌گردد. همچنین تجربه و نگاهی اینچنینی در ساحت معرفت و شناخت هنری از حیث نظرگاه‌های مطرح در حوزه زیبایی‌شناختی که تجربه هنری خاص و تربیت خاص هنری را بر هر گونه شناخت و معرفت [آنهم از حیث بهره وری و استفاده از عالم هنر] مقدم می‌شمارد؛ نسبت به آن نگاهی که هدف و غایت را خارج از حوزه هنر (مفاهیم زبانی) تبین کرده و ساحت هنر را وسیله‌ای برای نیل به آن در نظر می‌آورد، ارزشمندتر و والاتر است.

گزینش رنگ در دستبافته‌های بختیاری همچون نقشمایه‌ها صرفاً از حساسیت بصری به انضمام محدودیت های ویژه تکنیکی نشأت می‌گیرد. این رنگ‌ها و نحوهٔ چیدمان آن‌ها به قصد ایجاد هارمونی و هماهنگی چشم‌نواز، با وسواسی خاص انتخاب و گزینش می‌شوند. کارکرد رنگ در نظر بافندهٔ گلیم بختیاری به قصد آراستن و شادکردن محیط اثر بوده و اگر هم تعابیری نمادین و رمزگرایانه از آن‌ها به ذهن مخاطب متبادر می‌گردد از پرمایگی و ویژگی‌خاص خود رنگ در وهله اول و نیز دقت نظر در سازماندهی و ترکیب آنها بوده‌است. اثبات این مدعا، نشانگر بی‌اطلاعی بافنده‌های عشایر و روستایی از معانی و مفاهیم آن‌هاست. در دستبافته‌های بختیاری خاصه گلیم عشایر رنگ‌ها بدون هیچ‌گونه تردید و احتیاطی، کاملاً درخشان استفاده می‌شود. در این هنگام بافنده از تباین‌های رنگی (رنگینه‌گی) در کنار هم به زیبایی هر چه تمام‌تر بهره می‌برد، سرخ‌های لعل‌گون و سبزهای متباین؛ آبی‌های متنوع در کنار نارنجی‌ها و زردها، استادانه و آگاهانه کنار هم آمده و چشم را سرشار از سرزندگی و پویایی می‌کند.

گلیم عشایر از حیث رنگی همان روحیه جسورانه ایلیاتی و عشایری را منعکس می‌کند که در مناسبات رفتاری و اخلاقی از هرگونه حس محافظه‌کارانه بدور است. الوان بی‌بدیل با تنش‌های متباین؛ حرکت، پویایی، قدرت و جسارت زن و مرد عشایر را می‌ماند که از هر آنچه محیط زندگی او را شادتر و چشم‌نوازتر کرده باشد پرهیزی ندارد. هنر در نظر این مردمان همان آراستن است بر وجهی چشم‌نواز و پر طمطراق که هر بار که بر آن چشم می‌گشایی تو را جانی می‌بخشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Disinterestedness

۲. برای کسب آگاهی بیشتر رجوع کنید به: نات هان، تیک. (۱۳۷۶). *کلیدهای ذن*.(ع.پاشایی : مترجم). تهران: نشر ثالث، (صص -۱۳۰ ۱۲۰).

۳. به نوارهای بلند و خوش نقش و نگاری اطلاق می‌گردد که کاربرد آن‌ها بیشتر برای بستن بار در هنگام کوچ می‌باشد. نقوش این دستبافته که عمدتا از پشم مرغوب می‌باشد از حیث تکرار و تبدیل دارای حرکت و پویایی زیبایی می‌باشند.

4. Significant form

5. Territorialization

6. Schopenhauer

7. Deformation of reality

8. Makingstrange

9. Kant

10. Herbert read

11. Primitive

12. Disinterestedness

۱۳. منظور از تجربه خاص زیبایی‌شناختی به زعم «جان دیویی» آن نوع تجربه‌ای است که غایتی جز خود نداشته و در خود بسته شده و به وحدت می‌رسد. لذا اجزاءاش با بیرون از خود طور محسوسی فاقد ارتباط بوده و با موارد بیرونی تبیین نمی‌گردد. حال آنکه تجربه‌های روزمره عمدتا خام و نیمه تمام می‌باشد.

14. Deformation

۱۵. برای کسب اطلاعات بیشتر در این خصوص مراجعه شود به: قاضیانی، فرحناز. (۱۳۷۶). *بختیاری‌ها بافته‌ها و نقوش*. تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور،(صص ۱۳۰-۱۸۴).

۱۶. همان خورجین است که به شکل یک کیسه دو طرفه کوچکتر و ظریف‌تر بافته و تهیه می‌شود که برای نگهداری وسایل قیمتی و پول مورد کاربرد دارد.

۱۷. در زبان بختیاری به خورجین «هورژین» گفته می‌شود که در حکم صندوقچه‌ای است جهت حمل وسایل به هنگام کوچ.

18.Type

۱۹. پیکاسو به عنوان پدر هنر مدرن (هنرهای تجسمی) غرب معتقد بود: «به‌راستی در یک اثر هنری آن چیزی ارزشمند است که بی‌پیرایه و خالص باشد و همان است که حقیقت راستین است». برای کسب اطلاعات بیشتر رجوع شود به: دراشتن.(۱۳۶۳). *پیکاسو سخن می‌گوید*. (محسن کرامتی :مترجم). تهران: انتشارات نگاه،(صص، ۴۸).

۲۰. برای کسب آگاهی بیشتر رجوع شود به: رید، هربرت (۱۳۵۲). *هنر و اجتماع*. (سروش حبیبی: مترجم). تهران: انتشارات امیرکبیر، (صص، ۳۸).

فهرست منابع :

• آهنجیده، اسفندیار. (۱۳۸۴). **تاریخ و تمدن بختیاری**. تهران: انتشارات آهنجیده .

• احمدی، بابک. (۱۳۸۰). **حقیقت و زیبایی**.تهران: *نشر مرکز*.

• امیراحمدیان، بهرام. (۱۳۷۸). **ایل بختیاری**. تهران: انتشارات دشتستان.

• پرهام، سیروس. (۱۳۷۵). **شاهکارهای فرشبافی فارس**. تهران: انتشارات سروش .

• خراسانی، شرف‌الدین. (۱۳۷۰). **نخستین فیلسوفان یونان**. تهران:انتشارات آموزش انقلاب اسلامی (نشر علمی فرهنگی).

• داندیس، دونیس. ا. (۱۳۸۰). **مبادی سواد بصری**. (مسعود سپهر، مترجم). تهران: انتشارات سروش .

• دراشتن . (۱۳۶۳). **پیکاسو سخن می‌گوید**. (محسن کرامتی، مترجم). تهران: انتشارات نگاه .

• راوچ، لئو . (۱۳۸۶). **فلسفه کانت**. (عبدالعلی دستغیب، مترجم). آبادان: انتشارات پرسش .

• رید، هربرت . (۱۳۷۴). **معنی هنر**. (نجف دریابندری، مترجم).تهران :انتشارات علمی‌وفرهنگی.

• رید، هربرت.(۱۳۵۲). **هنر و اجتماع**.(سروش حبیبی، مترجم).تهران :انتشارات امیرکبیر.

• شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). **نقد ادبی**. تهران: انتشارات توس.

• قاضیانی، فرحناز. (۱۳۷۶). **بختیاری‌ها بافته‌ها و نقوش**. تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور .

• کالینسن، دایانه . (۱۳۸۵). **تجربه زیباشناختی**. (فریده فرنودفر، مترجم). تهران: انتشارات فرهنگستان هنر .

• گلدواترز، رابرت و مارکو تریوز. (۱۳۸۰). **هنرمندان دربارهٔ هنر**. (سیما ذوالفقاری، مترجم).تهران: انتشارات ساقی.

• لسان السلطنه سپهر. عبدالحسین. (**[بی تا]**) **تاریخ بختیاری[شناخته شده به نام تاریخ بختیاری سرداراسعد]، [بی جا]** : انتشارات وآموزش انقلاب اسلامی.

• معین، محمد. (۱۳۸۲). **فرهنگ فارسی**، تهران: انتشارات دبیر.

• نات هان، تیک . (۱۳۷۶). **کلیدهای ذن**. (ع.پاشایی، مترجم). تهران: نشر ثالث .

• نیوتن، اریک. (۱۳۷۷). **معنی زیبایی**. (پرویز مرزبان، مترجم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

• هال، الستر و نیکلاس بارنارد. (۱۳۷۹). **گلیم‌های ایرانی**. (کرامت الله افسر:مترجم). تهران: انتشارات یساولی.

• هاوزر، آرنولد . (۱۳۶۳). **فلسفه تاریخ هنر**. (محمدتقی فرامرزی، مترجم) تهران: انتشارات نگاه.

• یاوری، حسین . (۱۳۶۵). **نساجی و بافت**. تهران: انتشارات سازمان صنایع دستی ایران.

An Introduction to the Aesthetical Aspects of Bakhtiari Nomad's Gelim

Hossein Ebrahimi Naghani
Assistant Professor of Art Collage, Shahrekord University

Abstract

Artistic genius and aesthetical qualities of Iran's nomads, especially Bakhtiari Nomads can be sought in their artifacts. In this respect, Gelim is a considerable and outstanding pattern. This art is the colorful industry of people who have not used the art in an instrumental sense, neither for dissemination of their beliefs, nor for earning money and interests of their customers.
The design and color of Bakhtiari nomads' Gelim are among the most animate and richest skillfulness found among Iranian Nomads and villagers. With respect to visual rhythm and value, interaction between positive and negative atmosphere and visual intricacies and the unique association of its colors which are affected by their surrounding life are in accord with modern categories such as, defamilirization, emphasis on form, and visual and pure values and abstraction on one hand and permanent criteria of racial art on the other hand. In visual-racial arts, formal analyses are prioritized over lingual analyses. Accordingly, among the nomadic and rural artists, internal and external symmetry has a greater importance, compared to lingual and semantic analyses.
This study is among the field research studies and aims at using descriptive-analytical method and deductive reasoning to scrutinize the aesthetical distinctions of designs and color of Bakhtiari Nomads, what is known as the main question in developing this research study. The quality of the evolution of aesthetical awareness and the manner of correspondence of predominant motive on their production process is based on the aesthetical elements, save, any presupposition or social analysis related to these works, is to be read and adapted.

Keywords : Bakhtiari Nomads, Gelim, Design, Color, Aesthetics.

Email: Hossein.ebrahiminaghani@gmail.com