زیبایی‌شناسی گبه بختیاری بر اساس الگوی هنر قومی

حسین ابراهیمی ناغانی*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۴

نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

وقتی مصادیق هنرهایی که تاکنون به‌عنوان هنرهای سنتی می‌شناخته‌ایم را بررسی و مقایسه می‌کنیم، با بسیاری از تفاوت‌های زبانی، بیانی و حتی فرمی آنها مواجه می‌شویم. «سنتی» قلمداد نمودن مجموعه آثاری که صرفاً در دوران اسلامی و حتی پیش از آن تولید شده، اشتباه است و علت آن را می‌توان ناشی از عدم تبیین یک دوره هنری فاخر در هنرهای ایرانی دانست که مجموعه‌ای از این آثار را در شمول خود جای داده و از دایرهٔ شمول آثار مربوط به دوره تاریخی هنرهای سنتی متمایز و خارج سازد. این دوره هنری را بنا بر مختصات خاصش باید «هنر قومی» نامید. هنر قومی محمل اصلی درک ملاحظات زیبایی‌شناسی ناب ایرانیان است. هنر قومی، گفتمانی است که در نقد هنر ایران از آن غفلت شده است. این هنر از همه حیث، خاصه زبانی و بیانی، زیر سایه هنر سنتی مهجور و ناگشوده مانده است. با توجه به این‌که در این مجال، به کمال نمی‌توان هنر قومی ایرانی را شناساند؛ قصد داشتیم با معرفی یکی از گونه‌های هنر قومی، مخاطب را به درک کلیت این هنر رهنمون سازیم. برای این منظور، «گبه» را انتخاب کردیم که از زیباترین دست‌بافته‌های ایرانی به طور عام و بختیاری به طور خاص است که بازشناخت نشانه‌ها و تمهیدات زیبایی‌شناسی‌اش، مسیر شناخت «گفتمان هنر قومی ایران» را هموار می‌سازد. از حیث روش‌شناسی، محقق برای تبیین تفاوت‌های ماهوی بین هنر سنتی و قومی، مؤلفه‌های علم زیبایی‌شناسی را به روش قیاسی کاویده و بر نمونه‌های مورد نظر تطبیق داده است. هم‌چنین برای فهم کلیت هنر قومی، تمرکز خود را بر یک نمونه موضوعی گذارده و نهایتاً مؤلفه‌های کاویده‌شده در نمونهٔ موردی گبه را به کلیت هنر قومی تعمیم داده است. روش تحقیق پژوهش، توأمان، تطبیقی و تحلیلی-توصیفی می‌باشد و منابع آن با ابزار تصویربرداری و مصاحبه، عمدتاً به صورت میدانی گردآوری شده است. در هنر قومی، بهترین تجربیات زیبایی‌شناختی ناب هنر ایرانی دیده می‌شود. این شکل از تجربه، تَمَثُّل اندیشه‌ای است که در متن اثر هنری، تنها جوهرهٔ خالص زبانی و بیانیِ فرم، شکل و رنگ اثر را مدنظر دارد؛ لذا عاری از ملاحظات، حاشیه‌ها و اضافه‌هایی از جمله تحلیل‌های تاریخی-روانشناختی ذهن است که همیشه بر برخی هنرها، خاصه هنر سنتی مسلط بوده است. کمینه‌گرایی، انتزاعی‌گری و تجریدِ محضِ برآمده از دانایی زیبایی‌شناسانه، تقدم اصل تحلیلِ بصریِ محض، در چینش و ترکیب‌بندی، رویکرد بدوی‌نگاری در طراحی و انتزاعی‌گری هوشمندانه از عناصر دم‌دستی و زندگی روزمره، مؤلفه‌هایی است که شالوده هنر قومی ایرانی را شکل می‌دهد که این ویژگی‌ها به شکل ماهوی در گبه خودنمایی می‌کنند.

کلیدواژه‌ها:

زیبایی‌شناسی فرش، هنر قومی، هنر سنتی، گبه بختیاری، ارزش‌های تصویری.

* استادیار، دانشگاه شهرکرد، ایران. پست الکترونیک: Hossein.ebrahiminaghani@gmail.com

هنرهای صناعی ایران

سال سوم، شماره ۱، بهار و تابستان ۹۹

(صفحات ۱۲۵-۱۴۰) ۱۲۵

۱. مقدمه

به فرهنگ تصویری گبه‌های عشایر بختیاری و شاهسون، هنر سنتی می‌گوییم؛ به نمونه‌های تزیینی مسجد امام اصفهان و فرش‌های نایین و کاشان و تزیینات مساجد دوره اسلامی هم هنر سنتی می‌گوییم؛ و این، قابل قبول به نظر نمی‌رسد چرا که هیچ مشابهتی از حیث زبانی و بیانی در نشانه‌های تصویری این آثار یافت نمی‌شود. در این مقاله و با تحلیل نشانه‌های زبانی و بیانی مندرج در گبه و به‌طور خاص گبه بختیاری، از یک دوره هنری رونمایی می‌کنیم که مجموعهٔ بسیار زیادی از آثار هنری و هنرهای صناعی که می‌توان آنها را در زمرهٔ شاهکارهای زیبایی‌شناسانه هنر ایرانی نامید، در ذیل آن قرار می‌گیرند. صحبت از یک دورهٔ هنری است؛ دوره‌ای که بالذات دارای زبان و بیان و ارزش‌های زیبایی‌شناسانه مختص به‌خود است و پرداختن به آن و انکشاف ماهیت و جایگاه آن در شناخت ادوار هنر ایران، بسیار ضروری است. این دورهٔ هنری، با برخی دوره‌های هنری مدرن، هم‌خوانی بسیاری دارد و مشخصات آن در تحلیل و نقدهای هنری دوران مدرن واکاوی شده است. اهمیت شناسایی این دوره هنری، به معنای واقعی نشان‌دادن دایره المعارف زیبایی‌شناسی هنر ایرانی است که هنرمندانش بیش از آن‌که متأثر از نحله‌های فکری و اندیشه‌های غیر باشند؛ جوهرهٔ ناب هنر و زیبایی ایرانی را بر هر تحلیل و تعریضی مقدم داشته و متمثل کرده‌اند.

تولیدات هنر قومی ایران از جمله گبه که نمونهٔ مد نظر این پژوهش می‌باشد؛ با وجود آن‌که در ابتدا به منظور تأمین معاش و مایحتاج روزمره تولید می‌شده است، اما سرشار از مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی مدرن است که واجد ارزش‌هایی از جمله فرم ناب هنری و جواهر محض تجربه زیبایی‌شناختی است. تبیین تفاوت ماهوی هنر سنتی و هنر قومی به وجه تطبیقی و مقایسه‌ای، کمک شایانی در درک بهتر کلیّت هنر قومی می‌کند. سپس در بخش دیگری، هنر قومی بر مبنای تحلیل زیبایی‌شناسانه و با استفاده از نمونه‌های نوعی، معرفی شده و در بخشی دیگر با معرفی بختیاری و گبه بختیاری به عنوان نمونه شاخص در این مقاله، زمینه درک مصداقی و نوعی گونه‌های هنر قومی هموار می‌گردد.

از جمله الگوهای مسلط هنرهای قومی که می‌تواند فهم این هنر را هموارتر سازد، فرایند «تکرار» است که در کنار تطبیق زیبایی‌های گبه و مکتب کمینه‌گرایی، اشاره‌ای اجمالی به آن شده است. هم‌چنین با تطبیق برخی مؤلفه‌های هنر سنتی و هنر قومی، به اختلاط و هم‌آمیزی آنها پرداخته می‌شود.

بدون‌شک، زمینه‌های اجتماعی در پدیدآمدن هنرها و دوره‌های هنری مؤثر بوده است هر چند که نظریاتی از جمله «هنر برای هنر» و «تجربه زیبایی‌شناختی»، ارجاع به جوهرهٔ ذاتی و مجرد زیبایی در سرشت انسانی می‌دهند. درک هنرهای قومی، با فهم درست روح و روان و ناخودآگاه حیات قومی قابل درک است. این‌جا، قوم نه صرفاً یک مقولهٔ ساختاربندی اجتماعی، که در واقع یک «زمینه» است. زمینه‌ای که از یک طرف، دل در فرهنگ اسطوره‌ای دارد و از سوی دیگر، چون در دامان طبیعت به شکل عشیره‌ای و قبیله‌ای زندگی می‌کند، غنای بلافصلی از طبیعت و روان زُلال آن می‌گیرد و نهایتاً توسط هنرمند در هنر مستقر می‌شود. از حیث جهان‌های زیسته‌شدهٔ انسان، هنر قومی در زمینه‌های اجتماعی‌ای رشد کرده که پدیدآورندگانش از وجه تاریخی، اسطوره‌ها را به دین و حتی دنیای مدرن پیوند زده‌اند.

مبنای روش‌شناسی این تحقیق به جهت تبیین تفاوت‌های ماهوی بین هنر سنتی و هنر قومی (خاصه وجوه زبانی و بیانی آن)، مبتنی بر روش تحلیل کیفی است. لذا با انتخاب چند نمونه از بین گبه‌های بختیاری به شیوه قضاوتی، مؤلفه‌های علم زیبایی‌شناسی در این زمینه را بررسی کرده و بر نمونه‌های موردنظر تطبیق می‌دهیم. هم‌چنین برای فهم کلیت هنر قومی، تمرکز را بر یک نمونه موردی گذاشته و نهایتاً، مؤلفه‌های کاویده‌شده، به کلیت هنر قومی تعمیم داده می‌شوند. بنابراین، روش تحقیق، تطبیقی و تحلیلی-توصیفی می‌باشد و عمده نمونه‌های مورد مطالعه به‌صورت میدانی و برخی به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. تمامی اشارات به اندیشهٔ هنرمندان و بافندگان، به‌صورت میدانی و طی گفتگو با بافندگان و هنرمندانِ عمدتاً عشایری، برداشت شده است.

۲. تبیین تفاوت ماهوی هنر سنتی و هنر قومی

برشمردن مقدمه‌ای درخصوص هنر قومی و ذکر برخی مؤلفه‌های آن، در این پژوهش ضرورت دارد. اما پیش از آن، تبیین

تفاوت ماهوی بین هنر سنتی و هنر قومی به جهت مشخص‌نمودن گونه‌ها و حوزه هنرهای قومی که در این مقاله به یکی از شاخص‌ترین آنها پرداخته خواهد شد، اهمیتی دوچندان می‌یابد. از سوی دیگر، بسیاری افراد، ماهیت این دو حوزه را یکی دانسته و نهایتاً در تحلیل و تبیین ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ هنرهای کهن و قدیمی این سرزمین دچار تناقض‌گویی شده‌اند که بر ضرورت تبیین تفاوت‌های هنر سنتی و هنر قومی تأکید می‌کند.

جهت دست‌یابی به الگوهای شاخص هنر قومی و مشخص‌نمودن تمایزات آن با هنرهای دیگر خاصه هنر سنتی، طرح مسئله از حیث زیبایی‌شناسی ضروری است؛ چرا که از این منظر است که می‌توان به الگوهای هنری هر دوره نزدیک شد. به عنوان نمونه، از حیث فلسفهٔ زیبایی‌شناسی و نشانه‌شناسی هنر، زبان و بیان هنری و فرهنگ تصویریِ قالی‌های شهری دوره صفوی ایران، - که اوج استیلای نگاه دینی و سنتی به هنر در آن مشهود است- با قالی‌های روستایی و عشایری همان عصر، تفاوت ماهوی دارد. چگونه است که در یک جهان به شدت وحدت‌یافته و منسجم از حیث ساخت اجتماعی و سیاسی، این تفاوت نشانه‌ای به حد اعلی است؟ چه تبیین و توجیهی برای تفاوت اساسی زبان و بیان نشانه‌ای عناصر تصویری مندرج در دست‌بافته‌ها و حتی معماری مثلاً مسجد امام(ره) اصفهان صفوی و دوره‌های بعد که هنوز در انقیاد نظام سیاسی و اجتماعی دینی قرار دارند و به‌شدت متأثر از آن هستند، با هنرهای صناعی و خاصه قالی‌های قشقایی و هنرهای برآمده از فرهنگ زیستی عشیره‌ای و قبیله‌ای قومی ایرانیان در همان زمان‌ها داریم؟ آیا این تفاوت‌ها، محصول تفاوت ماهوی جهان‌بینی هنری و زیبایی‌شناسی تولیدکنندگان این آثار نمی‌باشد که همزمان به یک اندازه مؤمن، معتقد و مذهبی و در واقع، هم‌کیش و هم‌آیین هستند؟

تبیین هنر قومی در این مقال که از حیث اولویت، به نوعی مقدم بر سایر جنبه‌های تحقیق می‌باشد، در گرو تمایز قایل بودن بین هنر سنتی و هنر قومی و ارزش‌های زیباشناسانهٔ آن است. هویت، زبان و بیان هنر قومی را باید مستقل و متفاوت از هنر سنتی قلمداد کرد. هنر سنتی، الزاماً به هنرهایی گفته نمی‌شود که قدیمی هستند و از حیث تاریخی، غبار زمان و کهنگی بر تارکشان نشسته است. «سنت»، در تعبیر هنر سنتی دارای بار معنایی است که سر در کشف و شهود امر دینی و اعتقادی دارد. لذا، هنر با پسوند سنتی تعبیری ارزشی داشته و هم‌طراز ادراک و معرفت‌شناسی دینی و عقیدتی است. هنر سنتی، اصالتاً بیانگر چیزی است که روحانی و دارای بار معنوی و متافیزیکی می‌باشد. بر همین اساس، ارزش‌های متعالی پیشین یا به تعبیری مفاهیم ولایی پیش‌تر ساخته‌شده و تثبیت‌شده را منعکس می‌کند. در چنین هنری، موضوع و موضوع‌مندی و معنامحوری اهمیت دارد و بنابر رسالت و حقیقتش؛ موضوع آن، عقیدتی، الهی و متعالی است.

اما هنر قومی[1]، لااقل آن‌چه در ایران شناخته می‌شود، به مجموعهٔ هنرها و ظرفیت‌های هنری اطلاق می‌گردد که از حیث صورت و محتوا، تأملات زیبایی‌شناختی مستقل از هر انگاره‌شناختی و اعتقادی را در خود پرورانده و در هستی خود کمال زیباشناسیِ (به معنای واقعی کلمه) یک قوم، دسته و گروه انسانی را با خاطرات جمعی مشترک عرضه می‌دارد. میثاق بر ارزش‌گذاری هر امر زیبا و زیبایی چیزی نیست مگر آن‌چه فرح‌بخش، روح‌نواز و کمال‌یافته باشد و از سوی دیگر، پیوندهای حسی و عاطفی را به وجد آورده و تطمیع و اقناع کند. هنر قومی، قاعده‌ای از پیش تعیین‌شده و هنجاری عقیدتی مذهبی را همراهی و راهبری نمی‌کند. آنچه از طرح، نقش، رنگ و نغمه در هنر قومی خاصه بختیاری دیده می‌شود، متناسب با مواد و مصالحی که هنرمند در اختیار دارد، نیتی جز فرح‌بخشی، حیات و زدن رنگ شادی به محیط را دنبال نمی‌کند و لذا غرضی جز زیبایی ندارد. زیبایی از این منظر، منطبع و متأثر از کُنه و سرشت طبیعت است، هنجاری است که نظم، قاعده، صراحت و خلوص طبیعت را در هیبتی پویا و کمال یافته، تداعی می‌کند.[2]

هنر قومی خاصه آن‌چه در گبهٔ بختیاری می‌بینیم، هدفی را که از حیث زیبایی‌شناسی و بیانی دنبال می‌کند در خویشتن خویش می‌جوید که این کشف و شهود متفاوت از جریان مفهوم‌سازی مرسوم در هنر سنتی، متناظر زیبایی محض آرمانی است. هنرمندِ هنر قومی، از حیث گزینش عناصر[3]، سهل‌انگار و مسامحه‌کار است چرا که ملاحظه‌گری و محافظه‌کاری عقیدتی نمی‌کند و بدهکار و مقید هیچ نقد و انتقادی هم نیست. هم‌چنین، ارزش هر عنصر را نه در معنایی که حمل می‌کند و شناسه‌ای که دارد، بلکه در فرم گوهری آن جستجو می‌کند. اما از حیث خلاقیت در تبدیل و ساده‌سازی[4]های

منبعث از حساسیت بصری به ایدهٔ مطلق و فرم گوهری، سخت‌گیرانه و ماهرانه عمل می‌کند. مهندسی و ساماندهی فضا در هنرورزی‌های بصری و تجسمی هنرمند قومی، بسیار متبحرانه، جذاب و گیراست؛ آن‌چنان که امروزی، بسیارآموخته و محاسبه‌گرانه می‌نماید.[۵]

هنر سنتی اما، سخت در صدد اخلاقی‌کردن پدیده‌ها و امور مورد التفاتش است. نه این‌که هنر قومی غیراخلاقی است، بلکه الزامی در اخلاقی‌کردن ندارد. برخورد گزینشی با نشانه‌ها در هنر سنتی، علقه‌مندی و فایده‌گرایی آن را که متناظر بیان‌گرایی است، نشان می‌دهد. به زعم سید حسین نصر: «هنر سنتی به معنای عمیق کلمه کاربردی ست، به این معنی که برای مقصود خاصی طراحی شده است» (نصر ۱۳۸۳، ۲۱۰). حال آن‌که در هنر قومی و به‌طور ویژه در نمونه‌های بختیاری، خصوصاً وجهی که متفاوت با جنبه کاربردی محصول می‌باشد و به‌صورت انضمامی در آن نهاده شده است، هر عنصری نه از آن جهت که معنایی و کارکردی خاص که دارد بلکه به لحاظ ابعاد زیبایی و ظرفیت زیبایی شکل و فرم نابی که از خود نشان می‌دهد انتخاب و گزینش می‌شود، چه سیخ کباب یا قیچی یا سماور باشد و چه طلسم، چشم زخم و یا خطنگاره‌ای آیینی. در هنر قومی، عناصر و نشانه‌ها، کارکرد ارجاعی خویش را به لحاظ انتزاعی‌گری محض و نیز تجرید از دست می‌دهند. چینش ناهمگون و ناهم‌سنخ عناصر از حیث بیانی و معنایی و نیز عدم توجه به شناسه آنها در این روند، مزید بر علت است. هنر سنتی، دارای شناسنامه و زیبایی‌شناسی خاصی است که هیچ‌کدام از وجوه آن با نمونه‌هایی که ما در این مقاله بدان پرداخته و پیش‌تر با عنوان هنرسنتی معرفی می‌شده‌اند، همخوانی ندارد.

هنر سنتی، قدسی‌سازی می‌کند اما هنر قومی به ملاحظات عقیدتی، اضافه‌ها و حاشیه‌های متافیزیکی که صبغهٔ قدسی‌سازی دارند، التفات و توجهی ندارد. هنر سنتی، امور بعضاً جزیی را متناسب با رمزگان هنر دینی و به قصد انتقال پیام‌های بعضاً مذهبی و دینی، متعالی و روحانی می‌کند و هاله‌ای از قداست را در کارکرد نشانه‌ای عناصر بصری، تصویری، آوایی و... بارگذاری می‌کند. به زعم فریتهوف شوان[۶]، در هنر سنتی، «زیبایی دارای بار و معنایی بس متعالی [است] و تنها نمودی دلپذیر و یا سودمند نمی‌باشد». لذا ابژه‌های زیبایی از این منظر، زمینه‌ساز حصول و وصول به مراتبی بالا در مراتب انفسی و آفاقی هستند. بر این مبنا، ارزش زیبایی در خود و بر خود بسته نمی‌شود؛ به تعبیری، خودبسنده و قائم بالذات نیست، بلکه در هدفی و مراتبی دیگر جستنی است. «هم‌چنان که در تفکر سنتی هنر، زیبایی و خیر دو وجه واقعیتی یگانه قلمداد می‌شوند» (رحمتی ۱۳۸۳، ۳۲-۳۵)؛ کارکرد زیبایی به مثابهٔ جوهرهٔ اصلی هنر باید با خیر یکی و هم راستا تلقی شده باشد. این خیر، خود موجد سعادت و قرب حضرت حق است. لذا از این منظر، «زیبایی، موجبی برای یادآوری عالم معنا است» (همان، ۱۱). پس در تعبیر سنتی، زیبایی و نشانه‌های تصویری، ارجاع به چیزی بیرون از خود می‌دهند و فی‌الواقع به مثابهٔ واسطه عمل می‌کنند.

بنابراین، هنر در معنای سنتی کلمه، هنری بیان‌گرا، مفید و متعین است؛ از آن جهت که رسالتی برون از خود دارد. حال آن‌که، ممیزه‌های هنر قومی، در صدد تجلیل از زیبایی به معنای این اعتقاد «کانت» است که می‌گوید: «زیبا آن است که لذتی بیافریند رها از سود و بهره، بی‌مفهوم و همگانی که چون غایتی بی‌هدف باشد» (احمدی ۱۳۸۰، ۸۱).

اگر بپذیریم که طرح و نقش قالی‌های شهری مناطقی چون اصفهان و کاشان دوران صفوی به عنوان نمونه‌های شناخته‌شده‌ای که در این تقسیم‌بندی، زیرمجموعهٔ هنر سنتی به حساب می‌آیند -چرا که طرح و نقشان دارای وحدتی هم‌سان با تزیینات معماری فاخر اسلامی است- با طرح و نقش قالی‌های بختیاری، بلوچ و قالی‌های شیری فارس که در تقسیم‌بندی اخیر، زیرمجموعهٔ هنرهای قومی می‌باشند، از حیث صورت و محتوا واقعاً یکسان بوده و دارای وحدتی همگن هستند؛ پس یکسان‌انگاری هستی‌شناسانهٔ هنر سنتی و قومی نیز توجیه‌پذیر است. اما با این تقسیم‌بندی که از هنر قومی و سنتی به‌دست داده‌شد و اشکال زبانی و بیانی آن را مطرح کردیم، مشخص می‌شود که این دو نمونهٔ مطرح‌شده، متعلق به دو زبان و جهان هنری متفاوت‌اند.

۳. هنر قومی

تبیین ویژگی‌ها و ممیزه‌های هنر قومی، انگیزه‌های خلق‌کنندگی هنرمندان این حوزه را مشخص و لذا نقد

ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ محصولات ایشان را امکان‌پذیر می‌سازد. بدون توجه به کلیت فضا و مکان و زمینهٔ[۷] ظهور این گونه‌های هنری، اختلاط دنیای هنری این محصولات با دنیای هنری محصولاتی دیگر که تنها شاید از جهت وجوهی خاص و محدود (مثلاً وجه کاربردی فرش روستایی با قالی شهری که یکسان است) با یکدیگر قرابت داشته باشند، اجتناب‌ناپذیر است.

هنر قومی به صورت یک پدیدهٔ طبیعی در قبال پدیده‌های ساختگی (تصنعی)، مغایر با تمام هنرهای دیگر بوده و ناشناخته بودن آن به منزلهٔ سندی تلقی می‌شد برای آفریده‌شدن خود به‌خود آن، توسط اجتماعی مرموز که عاری از فردیت و آگاهی [آکادمیک] بود (فیشر ۱۳۴۹، ۸۷). این هنر، در خود اندیشه‌های یک اجتماع را منعکس می‌کند و از نیازهای جمعی نیز مایه می‌گیرد. لذا نمی‌توان از این هنر به مثابهٔ «هنرهای زیبا» یاد کرد و آن را در زمرهٔ هنرهایی که بر اساس هویت و «زیبایی‌شناسی بیان‌گری» خلق گشته‌اند، به حساب آورد. آرنولد هاوزر[۸] در خصوص هنر قومی می‌گوید: «هنر قومی به معنی فعالیت‌های شعری، موسیقایی و تصویرگرانهٔ قشرهایی از جمعیت بکار برده شده‌است که تحصیلکرده و شهرنشین و صنعتی‌شده نیستند. از اجزای ماهوی این هنر آن است که برپا نگه‌دارندگانش نه فقط به طرزی انفعالی پذیرا خویند بلکه معمولاً از شرکت‌کنندگان خلاق در فعالیت‌های هنری‌اند و با این حال به عنوان افراد منفرد به چشم نمی‌خورند یا هیچگونه ادعای امتیاز آفرینش آثار هنر یاد شده را ندارند. [...] در هنر قومی، تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان را به سختی می‌توان از همدیگر بازشناخت و مرز میان ایشان همواره در تغییر است» (هاوزر ۱۳۶۳، ۳۳۷). این قسم از هنر، با تعبیر «هنر روستاییِ» سر هربرت رید کاملاً هم‌سو است.[۹]

از دیگر شاخصه‌های هنر قومی، که بدون تردید در خوانش نظام نشانه‌شناختی دست‌بافته‌های بختیاری به‌خصوص، تعیین‌کننده می‌باشد، این است که [فرهنگ تصویری و ارزش‌های طرحی و رنگی دست‌ساخته منظور نظر است که اساساً وجه هنری دست‌ساخته می‌باشند]، هیچ‌گاه آگاهانه و با قصد و غرض قبلی تولید نشده است، هم از این روی قصد رقابت با محصولات همسایگان و رقبا را در سر نمی‌پروراند. هنر قومی از آنِ مردمی است که به قصد تجارت و برآوردن نیات سفارش‌دهنده، خلق اثر نمی‌کنند، بلکه صرفاً براساس خلق‌کردن مدام و نیت باز هم خلق‌کردنِ فارغ از منیّت و تشخص است که تولید هنر می‌کنند. ارسطو معتقد است: «هنرمندان وقتی بیش از حد به مخاطبان خویش توجه می‌کنند، دچار لغزش می‌شوند» (ضیمران ۱۳۸۴، ۳۷). بر همین اساس، کم‌تر با موردی که امضاء یا رقمی از تولیدکننده اثر در آن باشد، مواجه می‌شویم. اما باید توجه داشت که «آثار هنر قومی، در واقعیت، گمنام نیستند بلکه همیشه غیرشخصی‌اند، ممکن است در این یا آن نقطه، اصالت داشته باشند ولی تلاش برای اصیل بودن از آنها سر نمی‌زند، پدیدآورندگان این آثار ممکن است غالباً استعداد خاصی داشته باشند، ولی کوششی به خرج نمی‌دهند که آثارشان با آنچه احتمالاً همسایگانش آفریده‌اند متفاوت باشند. هنر قومی کشاکش فردی با مسائل زندگی نیست، ولی هنر پیشرفته چنین است. تمامی اجزای هنر قومی در چارچوب میثاق‌هایی ثابت حرکت می‌کنند، حال آنکه در هنر تحصیل‌کردِگان، حتی سنتی‌ترین و قراردادی‌ترین شکلها به یك وسیله‌ی بیان شخصی مبدل می‌شوند» (هاوزر ۱۳۶۳، ۳۶۴). برای هنرمندان در هنر قومی[۱۰]، زیبایی در مرتبه‌ای والاتر از امور سودمند و ضروری قرار می‌گیرد. لذا می‌توان چنین ادعا کرد که هدف نهایی و غایی آثار ایشان با تمامی آرایه‌ها و فریبندگی نقش‌مایه‌هاشان، جلب نظر مساعد مخاطب نیست. لذا، بر این سیاق، «آنچه هنرمند را برمی‌انگیزد تا زبده یا برشی از انگارهٔ جهانی را بر ما بنمایاند تنها عشق وی به انگاره است. وی انگاره را از زرّ و زیورهای خاصیت وجودی پاك 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).

بر این اساس، می‌بینیم که مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی محصولات هنر قومی پیش از آنکه معطوف به معیارهای بیانگری عواطف و اندیشه‌های شهودی سازندگانشان باشد، منحصر به ملاك‌هایی است که در آن هر اعتبار و زیبایی معطوف به فرم 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 فرمی، نخست ریشه در محدودیت‌های تکنیکی و ابزاری دارد.

اینك مجال آن را می‌یابیم که بگوییم پرداخت‌های ذهنی ما در خصوص تبیین ارزش‌های بصری و زیبایی‌شناسانهٔ این

آثار، باید به‌کلی با ذات‌باوری و ماهیت‌انگاری[11] در تضاد بوده و لذا رویکردمان در تشریح این معیارها می‌بایست معطوف به جوهرهٔ فرم و شکل باشد. به تعبیر مالەویچ[12]، آن‌چه را به حساب آوریم صرفاً «احساس به عنوان احساس، مستقل از شرایط محیط و نیز حساسیت تجسمی» (کپس ۱۳۸۲، ۹۷) باشد.

۴. بختیاری و گبهٔ بختیاری

چون در این مقاله نمونهٔ نوعی مورد بررسی گبه بختیاری است، اشاره‌ای مختصر به این مردمان می‌تواند به فهم بهتر مفاهیم تئوریک کمک کند. بَخْتیاری، از گروه‌های ایلی کوچنده و لُر جنوب غربی ایران است که اکنون بخش بزرگی از خانوارهای آن در نقاط ییلاقی و قشلاقی، یکجانشین شده‌اند. «چون بخت با آنها یاری کرده، خود را «بخت یار» نامیدند» (لایارد ۱۳۷۱، ۲٤٥). در کتاب معتبر و معروف *تاریخ بختیاری* این‌گونه آمده است: «در اینکه اصل و نژاد ایشان ایرانی است محلهٔاشتباه نباشد، زیرا که اخلاق و اطوار و اصالت و نجابت و زبان و لغات ایشان می‌نماید که ایشان ایرانی خالص می‌باشند» (لسان السلطنه سپهر بی‌تا، ۷).

از آن‌جایی که بختیاری در مقابل فرهنگ‌های بیگانه مقاومت کرده، با آنها امتزاج نیافت. فرهنگ قومی و رسم ایلیاتی همیشه در بین ایشان پا برجا بوده و زنده مانده است. این خصلت که به یُمن آن، حیات قومی و فرهنگ ایلیاتی را موجب گشته، نقش تعیین‌کننده‌ای در هنر و محصولات هنری و در کل، خصلت زیبایی‌شناسی هنر ایشان که در جغرافیای هنر قومی می‌گنجد، داشته است.

گبه از کهن‌ترین دست‌بافته‌های بختیاری است که به لحاظ شباهت فرم با خرسك عموماً به همین نام در بین بختیاری‌ها شناخته می‌شود. البته گبه همان خرسک نیست؛ اهل فن از حیث مراتب بافت، مواد و مصالح و اندازه، خرسک و گبه را از هم تفکیک می‌کنند. از آن‌جایی که خرسک‌بافی در بین ایشان قدمتی بسیار طولانی دارد، امروزه نیز گبه‌هایی که طرح و نقش آنها غیر بومی و سفارشی هست را نیز به همان نام خرسک می‌شناسند. توجیه ایشان در این نام‌گذاری شاید تعداد رج‌شمار نسبتاً یکسان و پرزهای بلند در هر دو بافته باشد. آن‌چه در برخی موارد الگوی تشخیص گبه از خرسک بختیاری می‌گردد، طرح و نقش دست‌بافته است که در خرسک به نسبت گبه زمخت و کم‌اهمیت‌تر و فاقد تنوع و رنگ‌بندی متنوع است و خرسک از ظرافتی که گبه برخوردار است، محروم می‌باشد (تصاویر ۱ و ۲). البته در سویهٔ مواد اولیه نیز تمام مصالح خرسک پشم بوده و در گبه که سابقاً تار و پود آن از پشم بوده است، گاهی از پنبه برای تارهای محصول استفاده می‌شود.

آنچه در این مقال در خصوص گبه و ویژگی‌های زیبایی‌شناسانهٔ آن مطرح می‌شود، دربرگیرندهٔ خرسک و محصولاتی

تصویر ۱: گبه بختیاری، ناغان
(عکس از آرشیو نگارنده).

تصویر ۲: گبه بختیاری، کوهرنگ
(عکس از آرشیو نگارنده).

دیگر از این دست نیز خواهد بود که از حیث بافت، مراتب ساخت، تعداد رج‌شمار و بلندی پرز با آن قرابت داشته باشند. گبهٔ اصیل بختیاری تمام پشم است اما عمده محصولات به‌دست آمده در این تحقیق، تارهای پنبه‌ای داشته‌اند.

کجی و ناصافی مختصری که به عنوان عیب قالی و دست‌بافته شهری محسوب می‌گردد، در گبه و خرسک بختیاری به نوعی از ویژگی‌های ریختی و بصری محسوب می‌شود که به صورتی اتفاقی موجد زیبایی است. گبه بختیاری و غیر بختیاری به طور عمده ذهنی‌باف است. هنگامی که چند بافنده در حین بافت یک گبه به توافقی فی‌البداهه بر سر طرح می‌رسند، گفتگوی نامحسوس و توافقی زیبایی‌شناسانه بر گزینش و چینش عناصر تصویری انجام می‌گیرد و این بازی‌های بصری، متأثر از فی‌البداهگی نقش و رنگ، جذابتیی خاص و نمکین با صبغهٔ کودکانه به محصول خواهند داد. هنگامی که چند بافنده مدت مدیدی با هم کار می‌کنند، این رفتار چنان هماهنگ و سنجیده پیش می‌رود که تو گویی دستان ایشان بازوهای ماشین بافت است که جریان تولید را مکانیکی پیش می‌برد. نگارنده بارها دیده است که چگونه سه بافنده، هم‌زمان در حالی که مشغول گفتگوی غیر مرتبط با عمل بافت و موارد مترتب بر آن می‌باشند، انتظام‌یافته و متقارن، گره بر گره می‌زنند و گاهی که این تقارن و تعادل در رج‌های موازی در عرض بر هم می‌خورد، بافندهٔ متبحرتر و باتجربه‌تر، با تدبیر و تمهید در رج‌های بالاتر، نقشی با رنگی خاص الحاق می‌کند تا تنش پیشین در سوی دیگر را جبران کرده و همان که هنرمندان آکادمیک می‌گویند، تعادل در چیدمان برقرار گردد و سنگینی در سمتی، چیدمان را نامتناسب نگرداند.

سرزندگی، پویایی، دل‌نشینی و حضور آهنگ تغییر و شوخ طبعی در بستر دست‌بافته‌های عشایری و روستایی بختیاری خصوصاً گبه به عنوان ساده‌انگارانه‌ترین دست‌بافته از حیث تأمل و توافق بر طرح از پیش تعیین‌شده، ریشه در نوعی آزادی و اختیار گزینش طرح و بازی‌های بصری سیال در جریان تولید دست‌بافته دارد. این آزادی، ودیعهٔ محیط و بستری است که بافنده در دامان آن پرورده شده و هستی یافته است: طبیعت بکر و منحصر به‌فرد بختیاری.

گبه، زیراندازی است تار و پودی و خوابدار که پرز، این خواب را به‌وجود می‌آورد و بیش‌تر در استان فارس و کم‌تر، در استان‌های هم‌جوار فارس[۱۲] بر اثر کوچ عشایر استان فارس و یا قرابت این عشایر با سایر مناطق بافته می‌شود. گبهٔ اصیل بختیاری، پشم اندر پشم و خودرنگ بوده و هم‌اینك نیز گبه‌هایی که کلیهٔ معیارهای سنتی از بافت تا طرح را رعایت می‌کنند بر همین ضابطه تولید می‌گردند. امروزه به لحاظ رونق بازار سفارشات، عموماً از تار پنبه‌ای برای ظرافت و مقبولیت و نیز رنگ‌های گیاهی و شیمیایی برای رنگرزی پشم، در گبه استفاده می‌شود. اندازهٔ گبه‌های بختیاری، برخلاف قالی از قاعدهٔ خاصی تبعیت نمی‌کند زیرا کاربرد شخصی دارد و البته مکان گستراندن آن نیز یکسان نبوده است. بافت گبه، بسیار ساده بوده و از حیث نوع بافت، طبق سیاق بافت قالی و البته ساده‌تر از آن است (تصاویر ۳-۶).

با توجه به این‌که تأکید نگارنده بر اصول و معیارهای زیبایی این دست‌بافته در حوزهٔ هنرهای قومی است و نیز اهمیت تحلیل این معیارها و توجه به این‌که روش بافت گبه در اکثر نقاط ایران بر یك قاعده بوده و آوردن آن در این مقال، تکرار

تصویر ۳: گبه بختیاری (http://www.jpwillborg.com).

تصویر ۴: گبه بختیاری، کوهرنگ، طایفه آرپناهی (عکس از آرشیو سجاد عبدالهی).

تصویر ۵: گبه بختیاری، روستای سرپیر (عکس از آرشیو نگارنده).

تصویر ۶: گبه بختیاری (http://www.jpwillborg.com).

مکررات می‌باشد، لذا به این نکته اکتفا می‌کنیم که در گبه، برخلاف قالی، پودها بیش‌تر بوده و این تعدد پودها باعث انعطاف و نرمی بیش‌تر گبه می‌شود.

۵. نظری اجمالی بر زیبایی‌شناسی کمینه‌گرایی در گبهٔ بختیاری

سادگی در طرح و نقش گبه بختیاری تا به حدی است که بسیاری آن را از این حیث، هم هویت و هم‌طراز با آثار مکتب هنری کمینه‌گرایی[۱۳] می‌شمارند. با وجود آن‌که از حیث صورت، این قرابت دیدنی و درک شدنی است اما از حیث محتوا، چندان تابع یک منش نیستند. تحلیل زیبایی‌های بصری گبهٔ بختیاری با این رویکرد تطبیقی و تحلیلی هموارتر گشته و دست‌یافتنی‌تر خواهد بود.

ویژگی بارز کمینه‌گرایی، «پرهیز از هرگونه نمود توهم و هر نوع بیان احساس است. این هنر خود را فروتنانه در شکلی مطمئن عرضه می‌کند، چیزی بیش از آنکه بتواند مسئولیتش را بپذیرد، نمی‌گوید. هیچ وعده‌ای که نتواند عمل کند، نمی‌دهد و به جدیت خود می‌بالد» (بکولا ۱۳۸۷، ۴۳۰-۴۳۱). مینی‌مالیست به یک اندازه به فرم و محتوا بی‌اعتناست و به جهت اعادهٔ حیثیت از دنیای هنر در مقابل احساساتی‌گری و بیان‌گری عاطفه‌مند و به تعبیری «دنیای ادراک» و نیز تفاسیر اجتماعی، روان‌شناسی تاریخی و سیاسی، تعمداً به کمینه‌گرایی روی می‌آورد تا این‌گونه اندیشه‌اش را متجسم و متمثل ساخته باشد. اما حداقل‌گراییِ هنرمند بافندهٔ گبه بختیاری، سوای منش عرفانی که در ذات هر ایرانی نهفته است و به زعم پرویز تناولی ریشه در «کم‌گویی و کم‌مصرفی» دارد (تناولی ۱۳۸۳، ۱۸)، با پالایش و پیرایشی که بر عناصر برگرفته از دامان طبیعت انجام می‌دهد، فرم جوهری و تعالی‌یافته را که منبعث از حساسیت صرف بصری وی می‌باشد، جاودانه ساخته و ناظر را به تجربه زیبایی‌شناختی خویش دعوت می‌کند. این پیرایش‌گری، سرشار از احساس است اما نه رفتاری انفعالی که «بیان خلاقانهٔ احساس» به‌زعم کالینگوود[۱۴] است؛ دعوتی است ستودنی به گوهر اشیایی پیش پا افتاده که در نگاه و اندیشهٔ روستایی و عشایری اعتلاء یافته و هیجانی چشم‌نواز می‌آفرینند.

وقتی به شکل ساده‌شدهٔ «شیرسنگی» یا «سگ» یا «برگ کنگر» در حاشیهٔ دست‌بافتهٔ بختیاری نظر می‌افکنیم، حساسیت ناب بصری توأمان در کنار شوخ‌طبعی و احساس لذت‌بخشی بر ما عارض می‌گردد. این نگرش تنها یک بیانیه هنری و دفاعیه‌ای «منش‌گرایانه» نیست. هم‌چنین جانبداری محافظه‌کارانه به نفع مکتب هنری، مطمع نظر نمی‌باشد. اما در سوی دیگر، هنرمند و پرنده خیالش با اتکاء و تأسی از عقلانیت مدرن، حساسیت بصری و شوخ‌طبعی بیان و احساس هنری وی-اگر در ظلمات و چنبره دنیای ماشینی مدرن هنوز بیدار بوده باشد- اسیر منش‌گرایی و تعهد به ایسم[۱۵] مورد توجهش می‌شود.

با وجود آنکه در بسیاری موارد، کمینه‌گرایی در دست‌بافته‌های بختیاری خاصه گبه، معلول نارسایی‌های تکنیکی و عدم تسلط بافنده به لحاظ رج‌شمار پایین بر ظرافت‌کاری‌ها است، اما هنگامی که قصد شرافت بخشیدن به عنصر تصویری و دل‌نشینی آن را دارد، با چنان تسلطی، خصلت‌های روایی و بیانی آنها را با پیرایش‌گری[۱۶] به کنار می‌زند و صورت گوهری آن را عیان می‌سازد که تصور می‌کنیم نقشی تازه از عدم به هستی می‌گشاید. حداقل‌گرایی در گبه بختیاری که متن دست‌بافته را بعضاً به پهنه‌ای بی‌کرانه تبدیل می‌کند؛ الگویی از سادگی، روانی و صداقت، عدم پیچیدگی و آشفتگی ذهنی و سلم و آرامشی است که طبیعت پیرامون، بر وی ارزانی داشته است.

۶. تحلیل فرایند تکرار در جریان طراحی و نقش‌آفرینی دست‌بافته‌های روستایی و عشایری

از جالب توجه‌ترین و در عین حال، مبهم‌ترین رفتارهای بافندهٔ هنرمند روستایی و عشایری، خاصه در بین بختیاری‌ها، تکرار الگوها و نقش‌مایه‌ها بدون اکراه و کسالت است. تبیین این رفتار و چگونگی آن، کار دشواری است که از حوصلهٔ این مقاله خارج بوده و نگارنده تنها به ذکر مواردی از تجربیات میدانی خویش اکتفا می‌کند. اساساً این تکرار الگوها در متن دست‌بافته‌ها، گفتمانی است که در نقد هنری توسط افرادی مطرح گشته و می‌گردد که ذهن پیچیده‌تر و سختگیرانه‌تری نسبت به هنرمند روستایی و عشایری دارند؛ به قولی، درس‌خوانده و مکتب دیده‌اند. به این معنا، در نظر خود بافنده چیزی با

عنوان تکرار و دوباره‌سازی مطرح نبوده و بدان فکر نمی‌کند. پاسخ این مسئله را باید در سادگی و پیچیدگی اذهان انسان‌ها و طرز تلقی ایشان از اشیاء و ماهیت آنها جستجو کرد. البته نباید از سنت‌ها و پایبندی به میراث غافل شد که در فرایند استاد و شاگردی بسیار صلب و سخت می‌بود.

شاید به کرات، کودکانی را دیده باشید که یک فیلم کارتونی یا سینمایی را بارها دیده و بدون اندیشیدن به مقولهٔ تکراری‌بودن، باز هم ببینند. مثال دیگر، انواع بازی‌هایی است که بزرگ‌ترها نیز هم‌چون کوچک‌ترها، بارها آنها را تکرار می‌کنند بدون آن‌که تکراری بودن آنها، آزرده‌شان کرده باشد. بسیاری از افراد، تحلیل خویش در خصوص تماشای چندین بارهٔ فیلم و نمایش توسط کودکان را این‌گونه توجیه می‌کنند که ایشان، هر بار دریافتی جدید از پیچیدگی و عمق آن مورد و موضوع مورد تأمل می‌یابند یا این‌که به خاطر فراموشی و تداعی خاطرات، آن را دوباره می‌بینند. پاسخ کودکان در طرح این سؤال از ایشان، البته ناراستی تحلیل ایشان را برملا خواهد ساخت. اگر کودکان، چندین بار از دیدن دوباره لذت می‌برند، بزرگ‌ترها که ذهن پیچیده‌تر و سختگیرانه‌تری دارند و مقولهٔ تکرار و دوباره‌کاری در اندیشه ایشان معنی یافته است، کسالت و کرختی‌شان را از این مقوله پنهان نخواهند کرد. شاید بتوان از مثال اخیر این‌گونه استنباط کرد که ذهن هنرمند بافندهٔ روستایی و عشایری به لحاظ آن‌که هنوز بی‌آلایش بوده و سادگی کودکانهٔ خویش را حفظ کرده و به شکلی ارزشی آن را صیانت می‌کند، مقولهٔ تکرار و بغرنجی که خاطر ما را مکدر می‌سازد، به شکلی که ما درک کرده‌ایم، ندانسته و نمی‌شناسد. وجههٔ کودکانگی به انضمام ارتباط با ماهیت تکرار در طبیعت، هنر ایشان را موجد زیبایی ساخته است.

این رویکرد به امر تکرار، غریزی، فی‌البداهه و خود به‌خودی است. مادامی که بافنده و سفارش‌دهنده بر این منبع غنی آگاهی می‌یابد و سعی می‌کند برای تولید انبوه، آن کیفیت را به سطح آگاهی فرد بیاورد، نتیجهٔ کار بسیار زشت و تصنعی خواهد بود. این شگرد، مادامی که در همان سطح غریزی و ناموخته، آزاد و رها گذارده شده باشد، نتیجهٔ مطلوب خواهد داشت. تکرار در این حالت، غیر ماشینی است و البته کاملاً قبض و منجمدشده[۱۷] هم نیست. این بدین معناست که تکرار در این حالت، نامتناوب است و متغیرهای نوسان‌های گره‌زنی، چله‌کشی، پودگذاری، رنگ‌بندی آزاد، حال بافنده در حین بافت و خطاهای محدود انسانی، تأثیر دل‌نشین و چشم‌گیری در آن خواهد داشت. این متغیرها همانند آن چیزی است که طبیعت، در هر سال به نسبت سال قبل بر مظاهر خویش می‌گذارد و این چنین، حرکت، صیرورت و استمرار حیات طبیعت را گوشزد می‌کند. کل هستی، در حرکت و تغییر مداوم است. برگ‌ها و گل‌های نشسته بر شاخه درخت امسال، هیچ‌گاه هم‌چون برگ‌ها و گل‌های همان شاخه و درخت در سال قبل نبوده است. اما هم‌چنان گل، ساقه، شاخه و مجموعه‌ای از برگ است که هستی خویش را عوض نمی‌کند و ما نیز این شاخه با گل و برگ‌هایش را همان گل‌ها، برگ‌ها و شاخهٔ سال قبل می‌دانیم، شباهتی که دانسته می‌شود و درک شدنی است. «طبیعت آفریننده شباهات است» (بنیامین ۱۳۸۱، ٤)، اما این شباهات، هیچ‌گاه همانند آن‌چه ماشینی و مکانیکی و مصنوعی است، نخواهد بود. این امر، ناشی از عدم تناوب رفتار طبیعت (قرینگی نامتناوب) است که پویایی و بالندگی را موجب شده و هنرمند نیز در سادگی و فی‌البداهگی، امر تکرار و شباهات طبیعت را تقلید می‌کند. این ساختاری آرمانی شده، غریزی، خودانگیخته و متأثر از اقلیمی است که بافنده و هنرمند قومی تنها یک نفس با آن فاصله دارد.

شاید این‌گونه به نظر برسد که محدودیت و به‌دنبال آن، تکرار در نقش و طرح دست‌بافته‌های قومی خاصه گبه بختیاری، محصول محدودیت حوزه آزادی عمل او باشد. اما باید بگویم از آن‌جا که وجه بیانگری در هنرهای قومی ایران خاصه بختیاری آن‌گونه که در هنرهای بدوی مثلاً آفریقا در خدمت امر جادو، مسائل عقیدتی و دفع آفات و امراض و مسایلی از این دست می‌باشد، نبوده و نمی‌باشد؛ لذا مانعی برای جلوه‌گری و خودنمایی عرصه‌های نوین و متغیر خیال هنری وی وجود نخواهد داشت. هرچند که هنر در این اقلیم (هنرهای قومی)، مبتنی بر میثاق‌های جمعی است و فردگرایی و نفسانیات شخصی در آن راهی ندارد. بنابراین علت عمدهٔ این امر، همان‌طور که گفته شد، عدم پیچیدگی و بغرنجی، صداقت، خلوص و سادگی روان اذهان ایشان است که پیوندی ناگسستنی با طبیعت برقرار ساخته است. کیفیاتی که می‌توان از آن به دنیای کودکانه تعبیر کرد. این همان صداقت و اصالتی است که در هستی‌شناسی هنر مدرن، به اعتبار بیان هنری تعبیر می‌شود (بکولا ۱۳۸۷، ۱۵۰).

۷. برخی ویژگی‌های نقش و رنگ گبه بختیاری

سادگی گبهٔ بختیاری در نوع خود بی‌نظیر است. چنین جسارت و تهوری در هنرهای قومی که تمایل زیادی به پرتکلفی و تکثر نقش و پرکاری زمینه دارد، در نوع خود منحصر به‌فرد است. قاب‌هایی که بیش‌تر به جهت نمایش رنگ و فضای رنگین خود، نقش می‌شوند تا نمایش پنجره‌ای به سوی فضایی دیگر یا زمینه‌ای که در آن گل و مرغ و دیگر نقوش متنوع حضور یابد (مانند قاب‌ها و خشت‌های قالی و قالیچه‌های خشتی چالشتر)، در گبهٔ بختیاری بسیار زیاد دیده می‌شود. قاب‌هایی که گاهی مورب در کنار هم قرار می‌گیرند و زمانی به‌صورت عمودی و افقی جلوه می‌کنند. در اکثر فضاهای گبهٔ بختیاری، اثری از طبیعت و انتزاع دیده نمی‌شود. نوارهای ساده، فرم‌های هندسی ساده و رنگ‌های کاملاً درخشان و پرتلألو، اکثراً تجریدی و به‌صورت اشکال بنیادی هم‌چون مربع، مستطیل، مثلث و مشتقات آنها هستند (تصاویر ۷-۱۰). چینش دقیق و متفکرانهٔ قاب‌های رنگین در گبه‌های بختیاری که به صورتی پویا تعادل فضا را حفظ می‌کنند، از امتیازات گبه بختیاری می‌باشند. گویی هنرمندی آکادمیك و مدرن درخصوص نحوهٔ چینش آنها اظهارنظر کرده است.

در گبه‌های بختیاری، برخلاف اکثر گبه‌های دیگر اقوام ایرانی، آن‌چه به‌کلی مسلط است، نظام بصری، فرم و رنگ‌های خالص، خیره‌کننده و شادمانه است. بازی لذت‌بخش و هیجان‌آور نقش و فرم‌هایی که اکثراً از حد فرم‌های اولیه هندسی تجاوز نمی‌کنند: مربع، مستطیل، مثلث، دایره، لوزی. این خصلت‌های غیر بازنمودی، آن هم بر بستری که به قصد گستراندن تولید می‌شود و سازنده‌اش نیز هنرمندی است که تنها در مکتب طبیعت بکر و بی‌آلایش شاگردی کرده است، شالودهٔ فکری خویش را در این حد تکاملی، کجا و چگونه پی‌ریزی کرده است؟ تکاملی که گویی از حیث تقسیمات هنری مرتبهٔ گذر از سبك‌ها و مکتب‌های «بازنمودی» و «بیانی هنر» است.

اینجا تمامی حساسیت و توجه، معطوف به بررسی تأثیر متقابل چیدمان و به‌سامان کردن ایده‌های تصویری برای تعاملی سنجیده و همگراست. مضافاً این‌که در کل جریان کار، تفنن و لذت برخاسته از طنزگویی، متل‌خوانی و... نیز چاشنی کار می‌شود. این آثار که در غایت خویش [بر شرحی که آمد]، از حقیقتی قائم به ذات برخوردار می‌باشند و گشودگی بی‌پیرایهٔ حقیقت زندهٔ خویش می‌کنند، توفیق از آن می‌یابند و از آن چشمه مایه می‌گیرند که در جریان تولید، هنرمند، کار را به خودِ کار وامی‌گذارد تا خودِ اثر [=حقیقت اثر] بتواند قائم به خود باشد. هایدگر[۱۸] معتقد است: «هنرمند باید کار را به خود کار

تصویر۷: گبه خشتی بختیاری
(تناولی ۱۳۸۳، ۷۱).

تصویر۸: گبه بختیاری
(همان، ۱۲۴).

تصویر۹: گبه بختیاری
(همان، ۹۷).

واگذارد، تا کار صرف به خود قائم بتواند بود. مشخصاً در هنر بزرگ، و این‌جا از آن هنر سخن در میان است، در برابر هنر، هنرمند، بود و نبودش یکسان است. تا بدان غایت که تو گوئی در [مقام] ابداع [هنر]، تا هست شود کار، خود را نیست باید کرد» (هایدگر ۱۳۸۲، ۲۴).

با وجود این‌که مجال بسط و گسترش مبحث اخیر را نخواهیم یافت اما گوشه چشمی بدان انداختن، خالی از لطف نخواهد بود. بحث ما در خصوص جریان تولید هنری این آثار ناخواسته با فرایند فرمالیسم درگیر می‌شود و شاخصه‌هایی که در این آثار مشهود می‌باشند و تنها معطوف به فرم و اصلی‌ترین ممیزه فرمالیسم، «فرم دلالتگر» می‌باشند، قابل تعمیم و خوانش مجدد است. این تطبیق و خوانش معیارهای زیبایی گبهٔ بختیاری با رویکرد فرمالیستی نه از خودرأیی و سلیقه که از قید اجتناب‌ناپذیر این‌گونه هنرهاست، و تأکید بر فرم و رجحان آن در فضای تصویری بر سایر فراگردهای بصری، ساحتی فرمالیسمی را صحه می‌گذارد. لذا خوانش آن با دستورالعمل‌های فرمالیستی اجتناب‌ناپذیر بوده و حال که به زعم فرمالیست‌ها، «فرمالیسم سرّ همه هنرها را در همهٔ اعصارش فاش ساخته است» (کارول ۱۳۸۶، ۱۷۴)، این رویکرد، مناسب احوال چنین فضا و هنرهایی هم می‌تواند باشد. از این نظرگاه، فرمالیسم، عطف به انگیزهٔ هواخواهان این نگره، «نه به خاطر تشخیص شاخصه‌های مهم هنر مدرن، بلکه به جهت ارائه طریقی برای ارزیابی هنرقبیله‌ای [... و هم هنر قومی]، که فهم آن به روشی جز این دشوار می‌نمود، خود را قابل قبول جلوه می‌داد. به دیگر سخن، آثار هنری قبیله‌ای حتی اگر از واقع‌نمایی اخیر تخطی کرده بودند، چون واجد فرم (صورت) دلالتگر بودند [همان که در تحلیل نهایی بافندگان برای چیدمان و ترکیب فرم‌ها و رنگ‌ها قرار می‌گیرد]، همچون آثار هنری مدرن، هنر به‌شمار می‌آمدند» (همان‌جا)؛ راهکارهای مناسبی در جهت تفسیر و تدقیق در سرشت این آثار به‌دست می‌دهد. مضافاً این‌که روحیهٔ حاکم بر مجموعه دست‌بافته‌های بختیاری با مؤلفه‌های فرمالیسم قابل ارزیابی و تأویل است و همان‌گونه که آرنولد هاوزر معتقد است: «روح فرمالیسم قدیمی را می‌توان تا آخرین مراحل فرهنگ شهرنشینی در شرق باستان ردیابی کرد» (هاوزر ۱۳۶۳، ۳۷۶)، این خصلت، در بین هنرهای صناعی اکثر اقوام ایرانی کاملاً محسوس است و می‌توان با این رویکرد نقد فرمالیسمی به تبیین و تشریح آنها پرداخت. با توجه به دستورالعمل‌هایی که نگرش فرمالیسم در اختیار می‌گذارد و با توجه به آن‌که روند حاکمیت فرم و ارزش‌های فرم‌گرایانه در نگرش بافندهٔ این محصول، غیر قابل انکار است، تبیین زیبایی‌های این دست‌بافته با چنین رویکردی امکان‌پذیر است. البته لازم است این مهم در مجالی دیگر مورد تفحص مبسوط‌تری واقع شده و بررسی گردد.

در خصوص شأن و جایگاه رنگ در گبه بختیاری باید بگوییم که با توجه به گستره‌های وسیع و یکدست، قاب‌های کناریِ متنوع و متکثر، رنگ‌بندی با آزادی عمل بیش‌تر و البته حساس‌تر انجام می‌پذیرد. در گبه بختیاری، رنگ بدون هیچ‌گونه تردید و احتیاطی، کاملاً درخشان استفاده می‌شود. بافنده با همان جسارت و تهوری که از طبیعت وام می‌گیرد، از تباین‌های رنگی به جهت ایجاد تحرک، پویایی و نشاط افزون‌تر و هم‌چنین به جهت نیل به زیبایی و وقار هر چه تمام‌تر بهره می‌برد. بافنده در به‌کارگیری قرمزینگی‌های پرتلألو با سبزهای پُر تنش و نیز متباین‌های رنگی دیگر، تردیدی به خود راه نمی‌دهد؛ آبی‌های لاجورد و سورمه‌ای در کنار نارنجی‌ها و زردها، تحسین هر مخاطبی را موجب می‌گردد و چشم را سرشار از شادابی و جسارت و هارمونی می‌کند (تصاویر ۱۰-۱۵). امروزه این نوع نگرش دیرین در هنر-صنعت دستبافته‌های بختیاری خواهان زیادی پیدا کرده است و مطمئناً مادامی که این احساس و حساسیت بصری غیر محافظه‌کارانه و خود به‌خودی باشد، در طول زمان‌های دیگر هم مشتاقان و هواخواهان بسیار خواهد داشت و نیز غبار کهنگی بر خود نخواهد دید. متأسفانه، امروزه با هجوم سلیقه خام‌دستانهٔ بازاریان و سوداگران، روحیه طبیعت‌گرای هنرمند گبهٔ بختیاری در چنبره تولید انبوه و تکثیر مکانیکی این محصول قرار گرفته و رفته‌رفته هنرورزی‌های فی‌البداهه و کودکانه بر بستر این دست‌بافته به خاطره‌ای کهنسال مبدل گشته است.

اگر متولیان هنری و داعیه‌داران میراث کهن اقوام به خود آمده و آن میراث را محترم و مغتنم شمارند، شاید آرزوی دیرین «ژرژ روئو» هنرمند نقاش اکسپرسیونیسم که حسرت‌بار ندا در داد: «ای هنر مردم [مردمی]، تو چه دور از آکادمی زیسته‌ای، آیا هرگز به زندگی باز خواهی گشت» (گلدواتر، ۱۳۸۰، ۲۱)، دوباره به زندگی پر پیشینه ما ایرانی‌ها برگردد.

تصویر۱۰: گبه بختیاری، احتمالاً اردل (نگارنده).

تصویر۱۱: گبه بختیاری (تناولی ۱۳۸۳، ۱۱۷).

تصویر۱۲: گبه خشتی بختیاری، روستای کاج (عکس از آرشیو نگارنده).

تصویر۱۳: گبه خشتی بختیاری، فارسان (عکس از آرشیو نگارنده).

تصویر۱٤: گبه بختیاری (تناولی ۱۳۸۳، ۸۱).

تصویر۱۵: گبه بختیاری (همان، ۷۰).

۸. نتیجه‌گیری

بختیاری‌ها از قدیمی‌ترین اقوام ایرانی می‌باشند که به پیروی از سنن و معیارهای زیبایی قوام‌یافته در خاطرات قومی خویش، اصرار ورزیده‌اند. طرح، نقش، رنگ، نغمه و... در هنر قومی خاصه قوم بختیاری متناسب با مواد و مصالحی که هنرمند در اختیار دارد، نیتی جز فرح‌بخشی حیات و زدن رنگ شادی به محیط را دنبال نمی‌کند و لذا غرض و هدفی جز زیبایی ندارد. زیبایی از این منظر، منطبع و متأثر از کُنه و سرشت رفتار طبیعت است که در روان هنرمند بافنده حلول یافته

و نه الزاماً شکل و سیمای ظاهری آن. رفتار طبیعت، نیل به سادگی، صراحت، وضوح، روشنی و خلوص دارد و بر همین اساس، جریان فکری هنرمند قومی که با طبیعت عجین شده، به طور چشم‌گیری تمایل به سادگی و خلوص داشته و کم‌تر درگیر تنش‌های عاطفی و تحلیل‌های روان‌شناسانه‌ای است که منجر به پیچیدگی‌های معناشناختی اثر می‌شوند. هنرمند ایلیاتی بختیاری، پس از تأمل و مکاشفه‌ای طولانی در دامان طبیعت بکر و سیراب نمودن نگاه از رفتارهای بی‌پیرایهٔ آن، در ضمن خلق آثار و هنرهای صناعی خویش، مشق عشق کرده و در سراسر حیات قومی جز برای ذات هنر، به قصد و غرضی دیگر نیاندیشیده است و تأملات زیبایی‌شناسی را به خدمت چیزی دیگر مصادره نکرده است. هنر برای زن و مرد ایلیاتی، واجد مراتبی از عشق و قوانین لایتغیر ازلی است. عشق به خلق دنیایی غیر بازنمودی که در آن، حقیقت و واقعیت تصویری صرفاً و مستقل از هر خصلت بازنمودی و بیانگری اقامه می‌شود.

گبه بختیاری به لحاظ حضور ممیزه‌های برجسته و شاخص زیبایی‌شناسانهٔ قوم بختیاری در آن به شکل یک الگو[۱۹]، در صورت ارزیابی دقیق و به دور از پیش‌داوری و ماهیت انگاری‌های مرسوم، توان تبیین گفتمان هنر قومی را داراست. گبه بختیاری، زیرمجموعهٔ محصولات هنر قومی بختیاری است که در آن، هنرمند سعی دارد در کنار ساختن مفرشی مناسب برای گستراندن، دنیایی از رنگ و فرم را برای لختی استراحت و آرامش خیال، پس از مشغله‌های روزمره برای اعضاء خانواده مهیا سازد. آن‌چه گبه یا هر دست‌بافتهٔ ایلیاتی را زیبا می‌سازد، عملاً ارتباطی به سودمندی و ارزش مبادله‌ای آن ندارد. اگرچه آثار هنری از این دست به صورت کالا درمی‌آیند، اما نه ارزش کاربردی ایشان و نه قابلیت آنها به عنوان کالا نمی‌تواند آنها را به منزلهٔ آثار هنری تعیین کند.

البته مبرهن است که بهره‌مندی از قابلیت‌های بسیار زیاد هنر قومی و دستمایه‌های هنری آن، بدین معنا نیست که هنر قومی با هیچ قاعده و اصولی قابل ارزیابی و ارزش‌گذاری نیست، بلکه به نوعی بر پرمایگی این آثار صحه می‌گذارد. این ویژگی و خصلت بنیادی، ماهیت خویش را از فروگذاری منیّت هنرمند و حذف هیجانات سطحی و عواطف مقطعی در جریان تولید اخذ می‌کند که تا کاری ساخته شود و کاری هست گردد، هنرمند، خود را نیست می‌کند و کار را به خودِ کار وامی‌گذارد. این‌چنین است که این آثار، گشودگی بی‌پیرایهٔ حقیقت زندهٔ خود می‌کنند و آن حقیقت زنده چیزی نیست جز ماهیت عریان و برهنه زیبایی و تجربه زیبایی‌شناختی که راجع به ذات زیبایی است. بر همین اساس، معیارهای هنری ملحوظ در گبه بختیاری با بسیاری از مؤلفه‌های هنر، سرِ بازی دارد. آن‌چنان که برخی کمینه‌گرایی را هم‌طراز با ظرفیت‌های هنری نهفته در این محصول دانسته‌اند. با این وجود، گبه بختیاری افزون بر این معیارها، دست‌بافته‌ای است که زنان و مردان بختیاری در جریان مداوم تولید، بدون هیچ‌گونه پیش‌فرض، پیش‌پنداشت و حس رقابتی در عرصه بازار و میدان عرضهٔ محصول و تأملات کاسبکارانه برای تطمیع خریدار، به تولید می‌پردازند.

ترکیب فرم‌ها و صفحات رنگی گبه بختیاری، آن هنگام که چند بافنده در جریان مشترك تولید با هم می‌بافند، زاده حساسیت بصری و تعاملات تجسمی صرف است که بر توافق و تفاهم انسجام می‌یابد. اگر هم به تنهایی توسط یك بافنده انجام پذیرد، چیدمان و توزیع رنگ‌ها بستگی تام به توافق خود با حال و قراری است که در آن زمان بر او عارض گشته و بستر کار نیز موافق آن حال، گردن بدان حکم می‌نهد؛ البته مبرای از هرگونه کشش و گرایش سطحی رومانتیك و لحظه‌ای. برخی گبه‌های بختیاری نیز که صحنه‌های طبیعت و مناظر را موضوع کار قرار می‌دهند از این تأملات برکنار نبوده و به هیچ روی، بازنمایی صرف بر نگاه هنرمند سایه نمی‌اندازد، بلکه او دخل و تصرف (دفرماسیون) منظرهٔ موردنظر را آن‌چنان که زمان و حال، در حین بافت حکم می‌دهد، گزینش کرده و رنگ می‌زند.

هنرمندان بافنده گبه بختیاری، در بستر کار بنا بر اقتضای تکنیك بافت و ضرورت دستگاه کار، از فرم‌ها و آرایه‌های انتزاعی و کم‌پیرایه که در دست‌بافته‌های دیگر از جمله گلیم و قالی مورد کاربرد وسیع‌تری دارد، با ادغام قریحهٔ ساده‌گرای خویش به فرم‌های ناب و مجردی دست یافتند که از این حیث، گبه را در بین سایر دست‌بافته‌های بختیاری در انطباق با معیارهای زیبایی مدرن ممتاز گردانده است. این دست‌بافته در ابتدای امر که در بازارهای جهانی خصوصاً آمریکا و اروپا شناخته و عرضه شد، به لحاظ بهره‌مندی از ممیزه‌های سادگی، بی‌پیرایگی و خلوص که در نظر ایشان، «حقیقت راستین» به حساب می‌آمد، توفیق چشم‌گیری یافته بود.

پیشنهاد می‌گردد به منظور تبیین و ارزیابی شایستهٔ ظرفیت‌های هنری تمدن ایران زمین، آن‌گونه که واقعاً وجود دارد، غنای میراث هنری خویش را بهتر عرضه کرده و دیدگان را دقیق‌تر و بیناتر بر آن بگشاییم. با معرفی بهتر شاخصه‌های هنری و زیبایی این ظرفیت‌های هنری و فرهنگی اقوام ایرانی که در نهایت زیبایی با معیارهای معتبر هنر قابل رقابت و ارزش‌گذاری است، نمونه‌های هنر قومی بهتر شناسانده می‌شود و با حفظ و احیاء آنها چه در قالب مرسومشان و چه با تدوین و تألیف کارکردی جدید برای آنها (در قالب‌های جدید هم‌چون تابلو نمد، تابلو گلیم و ...) از اضمحلال و فراموشی این آثار گران‌مایه جلوگیری می‌کنیم. هم‌چنین برای پرهیز از گرفتار آمدن نقدهایی که هستی و ماهیت بسیاری از گونه‌های هنری اقوام این سرزمین را بر وجه ماهیت‌گرایی صرف به حیطهٔ هنر سنتی (در معنای اخیر و طرح‌شده در این مقاله) رانده و ظرفیت‌های زیبایی‌شناسانه آن را مصادره به مطلوب کرده و در حصار نقد سنتی هنر یا هنر سنتی، قرارداده‌اند، بهتر شناخته و ارزیابی کنیم. البته این بدان معنا نیست که هنر سنتی ما واجد ارزش‌های زیبایی‌شناسانه نبوده و یا اینکه بخواهیم تفاوت ارزشی بین این دو حوزه قائل شویم.

پی‌نوشت‌ها

۱. مصادیق هنر قومی در حوزهٔ دست‌بافته‌ها، جلوه‌های هنری و زیبایی‌شناسانه‌ای است که با وقار و متانت در کنار عرصه‌های کاربردی و صناعی محصول نشسته است. لذا بحث ما پیرامون هستی‌شناسی این انگیزه و آفرینش‌گری هنری است که در اقلیم هنر قومی گنجانده شده است.

۲. برای اطلاعات بیش‌تر نک. (حسین ابراهیمی ناغانی. ۱۳۹۲. زیبایی‌شناسی هنرهای دیداری قومی ایران با تأکید بر قوم بختیاری، رسالهٔ دکتری، دانشگاه تهران، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران: شماره ثبت ۵۸۸۱۴).

3. objects

۴. استیلیزه کردن

۵. جهت کسب اطلاعات بیش‌تر نک. (ابراهیمی ناغانی ۱۳۹۲).

6. Frithjof Schuon

7. Context

8. Arnold Hauser

۹. هربرت رید معتقد است: هنر روستایی از آنجا سرچشمه می‌گیرد که انسان میل دارد رنگ شادی به اشیاء و آلات روزمرهٔ زندگی، مانند لباس، میز، کرسی، کوزه، فرش و غیره علاوه کند. کسانی که این هنر را پدید می‌آورند عقیده ندارند که این هنر، فعالیتی است که توجیه‌کنندهٔ نفس خویش باشند. این هنر، تمایل شگفت‌انگیزی در جهت انتزاع نشان می‌دهد. روستایی ترجیح می‌دهد که چیزی به زندگی خود علاوه کند، نه آن‌که آیینه‌ای در برابر واقعیت زشت قرار دهد. از میان همهٔ هنرها، تعیین تاریخ دقیق یك اثر روستایی از همه دشوارتر است. در این هنر، نقش‌های ساده به‌وجود می‌آیند و قرن‌ها ادامه می‌یابند. ذهن روستایی برای تازگی بی‌قرار نیست. اما شاید شگفت‌انگیزترین خصیصهٔ هنر روستایی، عمومیت این هنر باشد. خصایص هنر روستایی با هر بحثی دربارهٔ ماهیت هنر ارتباط مستقیم پیدا می‌کند. این خصایص نشان می‌دهند که میل به آفرینش هنری یك میل طبیعی است که حتی در وجود کم‌فرهنگ‌ترین اقوام سرشته است. این نکته را هم باید علاوه کنیم که هنر روستایی به ندرت بیان‌کنندهٔ احوال دینی است؛ البته در هنر روستایی، اشیاء فراوانی هست مانند ظرف آب مقدس یا شمایل، که با نمادهای دینی تزیین شده‌اند. اما غرض از ساختن خود اثر، هرگز دفع مضرات یا قربانی کردن یا حتی ادای مناسك نیست بل این غرض کاملاً عادی و انسانی است که رنگ و رویی به شیء موردبحث داده باشند (رید ۱۳۷۴، ۶۴-۶۷).

۱۰. این‌جا بین هنرمند و صناعت‌گر صرف تمایز قایل هستیم. هنرمند در هنر قومی به طور مستقل البته وجود ندارد، بلکه منظور فردی است که با وجود این‌که محکوم به ارائه نبوغ هنری در زمینه دست‌ساخته کاربردی است، اما وجوه هنری و زیبایی‌شناسانه را در همین زمینهٔ اجباری به شکلی خاص بیان می‌کند.

11. Essentialism

12. Malevich

۱۲. این رأی کاملاً ناصواب بوده و دلیل آن نیز می‌تواند این باشد که محققانِ دست‌بافته‌های ایرانی که به صورت میدانی در این خصوص تحقیق می‌کرده‌اند، اکثراً مستشرقینی بوده‌اند که بیش‌تر اطلاعات و مشاهدات آنان در بین اقوام و ایلاتی گردآوری شده است که مکان و مأوای ایشان از حیث تردد و حضور در آنجا مصایب کم‌تری برای محقق داشته است؛ هم‌چنین در سرحدات این اقوام (مثلاً عشایر فارس و قشقایی و اقوام لُر کهگیلویه) و مکان‌های ساده‌رو و سهل الوصول با طایفه‌هایی چند از بختیاری هم‌چون طوایف متمرکز در بخش لردگان که خود عموماً کم‌تر بدین هنر دل‌مشغول می‌باشند، با نمونه‌هایی در خور از این نوع دست‌بافته برخورد نکرده‌اند، این عدم استقبال و وجود منابع مستند و قابل رقابت با انواع دیگر از اقوام و قبایل مورد مطالعهٔ ایشان را به دیگر طوایف و مردمان ساکن مکان‌های صعب‌العبور بختیاری که پیش‌تر به‌واسطه جهانگردان و مردم‌شناسان معرفی شده بودند، تعمیم داده و این‌گونه که گفته شد حکم صادر می‌کنند. این احکام که سال‌ها پیش (در حدود دهه‌های ۱۰ تا ۶۰ هجری) صادر شده بود و تا به‌حال نیز مورد استفادهٔ محققان راحت‌طلب داخلی که تنها رنج ایشان و البته هنرشان سرقت اطلاعات و انتقال آن به متون به اصطلاح تحقیقی خویش بوده، بر همان سبیل تکرار گشته است. یکی از دلایل اثبات این ادعا از سوی نگارنده در خصوص قدمت و رونق این هنر- صنعت در بین بختیاری‌ها این است که امروزه به‌راحتی و بدون هیچ‌گونه آموزش قبلی، وارثان همان بافندگان گبهٔ بختیاری، اکثر سفارشات خارجی دلالان علی‌الخصوص طرح‌های خارجی و غیره را به دلیل رونق بازار این طرح‌ها که پیش‌تر به‌واسطهٔ همین محققان به بازارهای شرق و غرب شناسانده شده بود، در نهایت ظرافت و دقت می‌بافند. راه‌اندازی و برپایی کارگاه‌های بی‌شمار گبه‌بافی برای طرح‌های عاریتی از جانب همین دلالان در مُلك بختیاری دلیل موجود و حاضری بر این مدعاست.

13. minimalism

14. Collingwood

15. Ism

16. Abstraction

17. frozen

18. Heidegger

19. Paradigm

منابع

- ابراهیمی ناغانی، حسین. ۱۳۹۲. «زیبایی‌شناسی هنرهای دیداری- قومی ایران با تأکید بر قوم بختیاری.» رساله دکتری، دانشگاه تهران.
- احمدی، بابك. ۱۳۸۰. *حقیقت و زیبایی*. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.
- بکولا، ساندرو. ۱۳۸۷. *هنر مدرنیسم*، ترجمهٔ روئین پاکباز و دیگران. تهران: انتشارت فرهنگ معاصر.
- بنیامین، والتر. ۱۳۸۱. «درباره قوه محاکات.» ترجمهٔ امید مهرگان. *دوماهنامه نقد هنری-فرهنگی بیدار*، ش. ۱۵: ۲-۱۱.
- تناولی، پرویز. ۱۳۸۳. *گبه، هنر زیر پا*. تهران: انتشارات یساولی.
- رحمتی، انشاءالله، گردآورنده و مترجم. ۱۳۸۳. مجموعه *مقالات هنر و معنویت*. فریتهوف شوان و دیگران. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- رید، سر هربرت. ۱۳۷۴. *معنی هنر*. ترجمهٔ نجف دریابندری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ضیمران، محمد. ۱۳۸۴. *فلسفهٔ هنر ارسطو*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- فیشر، ارنست. ۱۳۴۹. *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*. ترجمهٔ فیروز شیروانلو. تهران: انتشارات توس.
- کارول، نوئل. ۱۳۸۶. *درآمدی بر فلسفهٔ هنر*. ترجمهٔ صالح طباطبائی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- کپس، گئورگ. ۱۳۸۲. *زبان تصویر*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. چاپ چهارم. تهران: انتشارات سروش.

- گلدواترز، رابرت، و مارکو تریوز. ۱۳۸۰. *هنرمندان دربارهٔ هنر*. ترجمهٔ سیما ذوالفقاری. تهران: انتشارات ساقی.
- لایارد، اوستین هنری. ۱۳۷۱. *عشایر بختیاری. سیری در قلمرو بختیاری و عشایر بومی خوزستان*. ترجمهٔ مهراب امیری. تهران: فرهنگسرا (یساولی).
- لسان السلطنه سپهر، عبدالحسین. بی‌تا. *تاریخ بختیاری*. به کوشش علیقلی‌خان سردار اسعد. بی‌جا: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- نصر، سید حسین. ۱۳۸۳. *معرفت و امر قدسی*. ترجمهٔ فرزاد حاجی میرزایی. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
- نیوتن، اریك. ۱۳۷۷. *معنی هنر*. ترجمهٔ پرویز مرزبان. چاپ چهارم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- هاوزر، آرنولد. ۱۳۶۳. فلسفه تاریخ هنر. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: انتشارات نگاه.
- هایدگر، مارتین. ۱۳۸۲. *سرآغاز کار هنری*، ترجمهٔ پرویز ضیاء شهابی. چاپ دوم. تهران: انتشارات هرمس.
- http://www.jpwillborg.com

mainly by field observations and interviews.

The results of this particular experience are devoid of personal considerations, a fact which has always prevailed in some branches of arts, especially traditional art. Minimalism, abstraction based on pure aesthetic considerations, superiority of pure visual analysis in evaluating the composition, a primitive approach to the design and intelligent abstraction of ready elements of everyday life are the components that constitute the foundation of Persian ethnic art. Such features have essentially been manifested in Bakhtiāri *gabbehs*.

Keywords: Carpet Aesthetics, Ethnic Art, Traditional Art, Bakhtiāri *Gabbeh*, Visual Values.

Aesthetics of Bakhtiāri *Gabbeh* on the Basis of Ethnic Art Paradigm

Hossein Ebrāhimi Nāqani
Assistant Professor, Shahrekord University, Shahrekord, Iran.
Email: Hossein.ebrahiminaghani@gmail.com

Receive Date: 26 July 2018 , Accept Date: 14 January 2020

When we look at and compare examples of hitherto known traditional arts, we come across many linguistic, expressive, and even formal differences. Giving the mere title of "traditional" to the works produced in the Islamic era and even earlier is due to the failure to consider and explain a high art period in the Persian art; a period to incorporate a number of such works and to exclude them from the historical period of traditional arts. Such an artistic period can be called "ethnic art" with regard to its particular features. Ethnic art is a major field of understanding the pure aesthetic considerations of Iranians.

Ethnic art is a discourse that has been neglected in Iranian art criticism. This art remains unknown in all respects, especially in terms of language and expression, under the impact of traditional art. Given that one cannot fully recognize Iranian ethnic art here, we intend to attract the audiences' attention to the understanding of such art as a whole by introducing one example and one medium. We chose *gabbeh* (long-wefted pileless carpet) for this purpose. *Gabbeh* is one of the most beautiful Iranian handicrafts in general and Bakhtiāri nomadic society in particular whose recognition of its aesthetic signs and symbols paves the way for the recognition of "Iranian ethnic art discourse".

Gabbeh is one of the most beautiful handicrafts in Bakhtiāri tribal society with many aesthetic dimensions and capabilities, including simplicity and ease of weaving. It also has many aesthetic and visual values in line with the tastes of modern urban man who still has room for artifacts in the interior of his architecture.

Designs, colors, and other elements in artworks, especially in those of the Bakhtiāri people, in proportion to the materials available for the artist, pursue nothing but the joy of life and the color of happiness in the environment and therefore have no purpose but beauty. The beauty in this point of view is influenced by the nature, and the behavior of nature, not necessarily the physical appearance of it, blows the mind of artist.

The role and design of ethnic handicrafts, especially *gabbeh*, is a clear example of pure reflections of artists who prefer and emphasize the linguistic and expressive essence of forms, shapes and colors over other historical-psychological analysis of the mind in the context of the artwork.

From a methodological point of view, the author in the present essay has explored the components of aesthetics in an analogical way and has compared them to the extant samples for explaining the essential differences between traditional and ethnic art. Here the linguistic and expressive aspects have been considered, and the focus has been on understanding the generality of ethnic art. The author has actually offered a thematic example and eventually generalized the research components to the whole ethnic art.

The research method is comparative and analytical-descriptive and its sources are collected