

عوامل موثر بر شکل‌گیری و پیدایش نقوش گلیم قشقایی*

دکتر ابوالقاسم دادور** مهندس حمید رضا مومنینان***

* این مقاله برگرفته از بخش طرح ملی مصوب مرکز ملی فرش ایران با عنوان «تحقیق پیرامون احیای نقش‌ها و طرح‌های گلیم قشقایی» می‌باشد. بدینوسیله از همکاری و حمایت مالی مسئولین محترم آن مرکز سپاسگزاری می‌شود. همکار این طرح آقای مهندس حمید رضا مومنینان می‌باشد.

** استادیار دانشکده هنر دانشگاه الزهرا

*** مدرس دانشکده هنر دانشگاه کاشان و محقق در زمینه فرش و بافته‌های سنتی ایران

چکیده

نقوش و طرح‌های گلیم قشقایی مبین ذهن خلاق، هوش سرشار، تلاش خستگی‌ناپذیر، توان بالا، لطافت طبع و ژرفای اندیشه بافندگان آن است. شناخت این نقشمایه‌ها و طرح‌ها سبب می‌شود تا بافت مذهبی، اعتقادی، حقیقت‌زندگی، اسطوره‌ها و ساختار آداب و رسوم این ایل را بهتر بشناسیم. همچنین عوامل مؤثر در بروز و ظهور و یا فراموشی نقوش در تاریخ این قوم را در خواهیم یافت. به طور کلی عناوین عوامل مهم و مؤثر در پیدایش نقوش گلیم قشقایی را می‌توان چنین بر شمرد:

الف) عوامل جغرافیایی و طبیعت اطراف

ب) تاریخ، فرهنگ و هنر عشایر ایران

د) نظام مدیریتی ایل

ج) سطح سواد و دانایی و میزان درآمد و معیشت افراد ایل

مهم‌ترین نتایج این پژوهش شامل این موارد است: تقسیم بندی‌های گلیم قشقایی، رایجترین طرح‌ها، نقوش و اندازه‌های گلیم قشقایی، طرح‌هایی که دچار تغییر و تحول یا فراموشی شده است و استفاده از انواع رنگ در گلیم قشقایی.

واژگان کلیدی

هنر ایرانی، کوچ‌نشینی، ایل قشقایی، گلیم قشقایی، طرح‌ها و نقوش گلیم قشقایی.



■ مقدمه

اصالت گذشتگان ما نیست. در واقع صنایع دستی هر ملتی یعنی آثاری که هر طرح و نقش آن با فکر و اندیشه ای پایدار و اصیل گره خورده است تبلور اعتقادات آن سرزمین است.

متأسفانه امروز معنی بسیاری از این نقوش بر ما آشکار نیست؛ اما زیبایی و اصالت آنها از هیچ چشمی پنهان نمانده است. از آنجا که بافتن گلیم کمتر از فرشبافی به مهارت نیاز دارد، دارای قدمتی کهن تر از قالی است. پس می توان گفت که نقوش گلیم بسیار اصیل تر و قدیم تر است، به خصوص که تا چند دهه قبل گلیم در بازارهای تجاری و توریستی جایی نداشت؛ بنابراین بافندگان عشایری سعی در تغییر این بافته ها بر مبنای ذوق و سلیقه خریداران غریبه نداشته اند و تمایلات شخصی و آرزوهای درونی ایشان منشأ ایجاد نقوش بوده است.

با ظهور دین اسلام اگر چه تصویرگری به نوعی محدود شد و بافندگان از تصویرگری جانداران منع شدند، نمادها و سمبل های پذیرفته شده قبلی همچنان از نسلی به نسل دیگر جریان داشت. ذهنیت پردازی در طرح و نقش و رنگ گلیم قشقایی بسیار گسترده است. ترکیبات حاصل از ساده ترین طرحهای هندسی تا نقشهای پیچیده و رمزآلود هر یک دنیایی در برابر محقق و پژوهشگر می گشاید که شاید با صرف سالها عمر و زندگانی همراه با ایل بتوان به تمامی جوانب آن وقوف یافت و هر تحقیقی می تواند به میزان توانمندی در امکانات و نیروی متخصص، بخشی از این سیر را بررسی کند.

بررسی سیر تحول نقوش در گلیم قشقایی مستلزم مطالعات گسترده در موضوعاتی همچون کوچ و کوچ نشینی (دلایل وانگیزه ها و ۰۰۰)، زندگی قومی و قبیله ای (طایفه، عشیره و ۰۰۰) تاریخ و جغرافیای کوچ، فرهنگ، آداب و سنن ایلاتی و موارد بسیار دیگر است. بسیاری از نشانه های به کار رفته در گلیم ها ریشه در خصلتهای رفتاری و باورهای مربوط به زندگانی چوپانی بشر دارد. یکی از مهمترین نقاط قوت زیراندازها، اصیل و بومی و دارای هویت اسلامی و ایرانی بودن آنهاست. نقش این

زیراندازها از جمله گلیم، مظهر تبلور عینی هنر هر کشور است و از جهات گوناگون از اهمیت و ارزش والایی برخوردار است. رمز گرایی در طرحها و نقوش و قدرت بلامنازع در خلاصه کردن و ساده نمودن نقش به همراه رنگ آمیزی زنده و پرجنب و جوش گستره بزرگی است که لازم است موشکافانه تحلیل شود. موتیف ها و طرحهای گلیم، رمز و ریشه گلیم ها هستند که می توانند تحت تأثیر شرایط متفاوت ایجاد شوند. این رموز با گذشت قرن ها باقی مانده اند و دارای زبان خاص خود شده اند. در طول سالها بافندگان گلیم سعی داشته اند تکنیک های بافندگی را با هم ترکیب کنند تا طرحهای پیچیده تر و پرنقش و نگارتری ایجاد نمایند.

باورها، اعتقادات و آداب و رسوم هر قوم و ملتی را می توان، از میان قصه ها، اسطوره ها، بناهای تاریخی، آثار باستانی آثار به جای مانده از تمدن های پیشین آن قوم و بالاخره صنایع دستی مردم آن دیار، بیرون کشید. تمام اینها یادگاری از پیشینه فرهنگی، اعتقادات مذهبی و باورهای انسان نخستین است؛ به عبارت دیگر، باورهای دینی انسان نخستین از اسطوره ها آغاز شد و، در زمان های متأخرتر به گونه ادیان شکل گرفت و سپس به اشکال گوناگون از جمله اجرای آیین ها، مراسم مذهبی، ایجاد پرستشگاهها و معابد، ساختن اشیای نمادین، سفالینه ها و دستبافتها متبلور شد. در این میان آنچه قابلیت دوام چندین هزار ساله داشت، همچون بناها، اشیای مفرغی و سفالینه ها به دست ما رسید و آنچه در اثر عوامل جوی همچون رطوبت و خاک آسیب پذیرتر بود، دیری نپایید که در میان تلی از خاک مدفون شد؛ اما به هر حال با توجه به مدارک و شواهدی که از قدمت چندین هزار ساله بافندگی در ایران حکایت می کند، این بافته ها و نقوش آنها سالیان سال است که در مسیری مشخص و معین و فناپذیر از نسلی به نسل دیگر و سینه به سینه منتقل شده است. آنچه امروز از عشایر این مرز و بوم به دست ما رسیده، چیزی جز یادگاری از



هنر در اشتغال زایی و کسب درآمد و آثار مثبت تعیین کننده ای که در کاهش روند مهاجرت از مناطق روستایی و عشایری دارد غیرقابل انکار است. بنابراین، پژوهش درباره نقشمایه و طرحهای گلیم بعنوان یکی از محصولات عشایر ایران جنبه کاربردی و اهمیت خاصی دارد.

■ نظام عشایری

در ساختار ایلی و قبیله‌ای قشقایلی‌ها، اصطلاحات و واژه‌های مختلفی به کار می‌رود که در دو دسته قابل دسته بندی است:

۱. دسته‌ای که به ویژگی‌های این نظام می‌پردازد؛ مانند کوچ و اسکان (تخته قاپو)؛

۲. مجموعه‌ای که ساختار اجتماعی و نظام ایلی را تعریف می‌کند؛ مثل ایل، طایفه و تیره که مفاهیم مربوط به این ساختار جامعه را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد:

« الف) در سال ۱۳۴۷ شادروان دکتر نادر افشار نادری، پژوهشگر و مردم شناس فقید دانشگاه تهران و نخستین محقق جامعه عشایری ایران، در تعریف ایل سه ملاک عمده در نظر گرفته است:

۱. وجود ساختمان ایلی (هر ایل تقسیماتی دارد به چند طایفه، هر طایفه به چند تیره، هر تیره به چند اولاد و...؛

۲. سرزمین مشترک (هر ایل سرزمین مشخصی را که قلمرو نامیده می‌شود در اختیار دارد و حدود آن کاملاً معین است)؛

۳. آگاهی افراد به عضویت خود در ایل (همه افراد می‌دانند به کدام طایفه، تیره و اولاد تعلق دارند)

همچنین چند ملاک فرعی پرورش دام و زراعت محدود، کوچ، سیاه چادر را در نظر گرفته که بر رابطه خویشاوندی استوار است.

ب) اجزای ایل. مهم‌ترین این اجزا عبارت است از: طایفه، تیره، اولاد، تش، مال و بهون.^۲

■ کوچ نشینی در ایران

بررسی موضوع کوچ نشینی ابعاد گسترده ای را شامل می‌شود که در حالت کلی و عمومی می‌توان به آن

■ بررسی علمی مفاهیم و مبانی کوچ نشینی

در مورد با موضوع کوچ و کوچ نشینی همیشه باید توجه داشت که این موضوع از دیدگاه جغرافیایی مورد بررسی قرار گیرد. در کتاب جغرافیای کوچ نشینی این واژه بدین صورت تعریف شده است:

« حرکت منظم سالانه و یا فصلی برای ارتزاق قومی یا قبیله ای که این حرکت با عوامل محیطی و اوضاع انسانی اجتماعی ارتباط مستقیم دارد. بیان تعاریف علمی پدیده کوچ نشینی و انواع آن از منظر جغرافیایی قبل از بحث ایلها و عشایر ایران برای ورود به موضوع ضرورت دارد. واژه کوچ در فرهنگهای معتبر فارسی تعابیر گوناگون دارد که عبارت است از: رحلت، رحیل، روانه شدن از منزلی به منزل دیگر، انتقال، جلائی وطن، مهاجرت و انتقال ایل یا لشکر از جایی به جایی دیگر. در کوچ سه مسأله زیر مورد توجه است:

۱- کوچ معمولاً حرکتی دو طرفه بین دو محیط است؛

۲- کوچ نتیجه تسلط جبر طبیعی است که انسان برای فرار از آن این پدیده را ابداع کرده است؛

۳- زمان کوچ را تغییرات محیط طبیعی تعیین می‌کند نه اختیار انسان.^۱

■ عوامل موثر بر کوچ نشینی

« عوامل و پارامترهای مختلفی در پیدایش انواع مختلف کوچ نشینی دخالت دارد که اغلب دارای منشأ جغرافیایی است. این عوامل عبارت است از:

- وضع آب و هوایی مناطق؛

- تغییر شکل کوچ نشینی به نیمه کوچ نشینی (دخالت



پرداخت. ولی به طور خاص در ایران دارای علل و عوامل مختلف و گوناگونی است که دو بخش عمده را شامل می‌شود:

۱- علل طبیعی: زندگی کوچ نشینی را در ایران نمی‌توان به طور جداگانه و بدون در نظر گرفتن موقعیت ایران در واحد جغرافیایی بزرگتری به نام آسیای جنوب غربی مطالعه کرد. زیرا وحدت طبیعی که در این ناحیه برقرار است و شامل سرزمین وسیع ایران نیز می‌شود، خود در پذیرش و شیوع این شیوه از زندگی انسانها مؤثر است.

۲- علل تاریخی و سیاسی: موقعیت جغرافیایی ایران بعلاوه وقایع تاریخی و اجتماعی سرزمین‌های مجاور، موجب پذیرش خانواده‌های کوچ نشین با معشیت دامداری شده است. در این زمینه ما دوران تاریخی کشور را به دو بخش تقسیم می‌کنیم: دوره ایران قبل از اسلام و دوره بعد از اسلام.^۴

■ ایل قشقایی

«اطلاع دقیقی از تاریخ مهاجرت ترکان و اعراب ایلات قشقایی و خمسه در دست نیست، اما ظاهراً طوایف ایل قشقایی از اقوام ترکانی به شمار می‌روند که حدود هزار سال پیش به این سرزمین آمدند و اعراب ایل خمسه نیز بازماندگان مهاجمین عرب هستند. مطالعه و بررسی زبان، آداب و رسوم، ادبیات و فرهنگ و مذهب اقوام عشایری فارس، روشنگر مسائل مهمی در زمینه زیست اجتماعی ایشان است.»^۵

«ایل قشقایی، یکی از بزرگترین ایلات ایران است که در همسایگی ایلات خمسه در استان فارس سکونت دارند. سواحل جنوبی استان به شکل حاشیه‌ای به طول حدود ۲۵۰ کیلومتر و عرض ۳۰ تا بیش از ۵۰ کیلومتر قلمرو گرمسیری (قشلاق) آنهاست. قلمرو سردسیری (بیلاق) بیشتر در شمال استان و از نظر وسعت به مراتب کوچکتر از قلمرو گرمسیری و در حدود نصف آن است. مناطق سردسیری برخلاف قلمرو گرمسیری که همه یکپارچه و به هم متصل می‌باشند، بیشتر پراکنده‌اند. در این محدوده

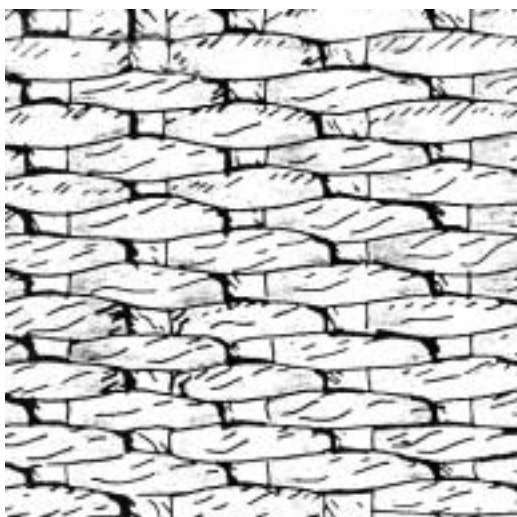
قشقایها و سکنه ایالات خمسه سکونت دارند. برای شناسایی در آغاز لازم است تاریخ قشقایی‌ها به اختصار مورد بررسی قرار گیرد.»^۶

برخی مورخان بر این نظرند که قشقایی‌ها بخشی از تیره‌های طایفه کشکولی لر هستند و همچنین طایفه فارسیمدان متقدم بر قشقایی‌ها بوده و قبل از ایشان زندگی کوچ نشینی را در منطقه فارس آغاز کرده‌اند. «قشقایی‌ها با داشتن سابقه تاریخی طولانی و وطن پرستی، به اینکه بازمانده کدام گروه و یا فرقه ای باشند حساسیتی نشان نمی‌دهند. به هرصورت آریاییها و از جمله کردهای اولیه طوایفی هستند که در سرزمین پهناور ایران اسکان یافته و سپس ترکان غوز از جانب توران به آنها پیوسته و مجموعه گروههای فوق ملت کهنسال ایران را پدید آوردند که از چندین هزار سال پیش دوشادوش هم در برابر ایلغارها از میهن بزرگ خود دفاع کرده‌اند.»^۷

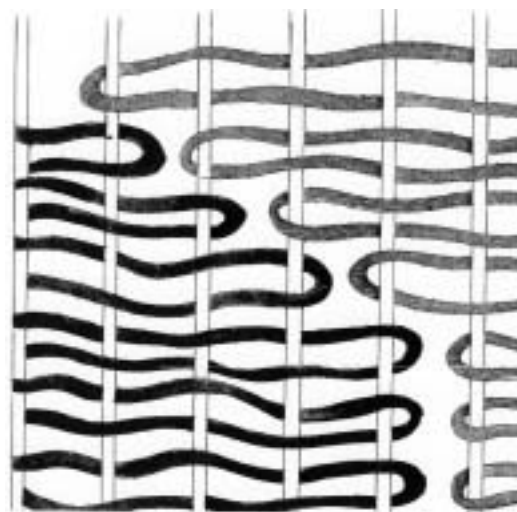
■ دستبافته‌های ایل قشقایی

«این تصور که طرحهای تکراری عاری از عمق و پختگی هستند و حاصل کار مردمی است که از نو آوری محدودی برخوردارند، اشتباه است. نقوش تزیینی در طرحهای تکراری به طور طبیعی و بجا، کنار هم قرار می‌گیرند هر چند که جایگیری آنها به هیچ وجه تصادفی نیست چرا که می‌توان به راحتی تفاوت میان یک طرح کاملاً فکر شده را با طرحی که به ظرافتهای فراگیر آن توجه نشده است، دید. اشتباه است اگر فکر کنیم یک طرح آسان نتیجه یک فکر ساده است.»^۸

قشقایی‌ها به دلیل توانایی و هنر والایشان در رنگرزی نخ‌های پشمی و کیفیت نیرومند رنگ‌آمیزی و همچنین تخصص در انواع تکنیکهای فنی بافت، در تولید دستبافته‌ها شهرت فراوانی دارند؛ اما در هنگام کوچ کمتر به کار بافندگی می‌پردازند و بیشتر در ماههای تابستان و در ارتفاعات خنک و مرتفع زاگرس جنوبی بافندگی می‌کنند. آنها برای بافت گلیمهای خود از پشم رشته‌ای



تصویر ۱: گلیم ساده



تصویر ۲: گلیم چاک‌دار

بلند محکم و درخشان گوسفندان پروار و دنبه داری استفاده می‌کنند که در کوچهای دراز مدت نیز به نسبت دیگر گوسفندان مقاومت بیشتری دارند. قشقایها معمولاً پشم گوسفندان خود را هر سال یک بار و در ماههای اردیبهشت و خرداد می‌چینند، زمانی که حیوانات به چراگاه‌های تابستانی رسیده و در رود خانه شستشو شده‌اند.

■ گلیم قشقایی

«گلیمهای قشقایی از مشهورترین گلیمهای ایرانی است که قدرت و انرژی طراحی آن در هیچ جای دیگر یافت نمی‌شود. استفاده معدودی از نگاره‌های کوچک و برخی تشابهات دیگر، بعضاً بیننده را به یاد گلیم‌های ترک بافتی چون شاهسون می‌اندازد؛ اما در عین حال، طرح‌های هندسی منحصر به فرد، ظرافت پشم و قدرت و درخشندگی رنگهای آن دست به دست هم داده و نمونه‌هایی بی نظیر و ممتاز در هنر بافندگی به وجود آورده است. گلیم‌های قشقایی دارای برش چاک دار است و گاه در آنها از تارهای نخی و پشم طبیعی قهوه‌ای نیز استفاده می‌شود.»

عشایر قشقایی از تنها ایلهایی هستند که هم از پشم و هم از نخ برای بافتن گلیم استفاده می‌کنند. به طور سنتی گلیم‌ها از پشم بافته می‌شوند، به غیر از هند که در آنجا فقط از نخ استفاده می‌کنند. در ایران نیز قشقایها تنها کسانی هستند که گلیمهای نخی می‌بافند. طرح‌های گلیم‌ها، ساده و هندسی و به ندرت مانند نقوش فرشها پیچیده است. از آنجا که اکثر بافندگان فرشها و قالیها در کشورهای شرقی روستانشینان هستند، حیوانات نقش مهمی در زندگی روز مره آنها ایفا می‌کنند. قشقایها به دلیل استفاده فراوان از گلیم، تعداد زیادی از آنها تولید، به محض کهنه شدن، گلیم دیگری جایگزین آن می‌کنند.

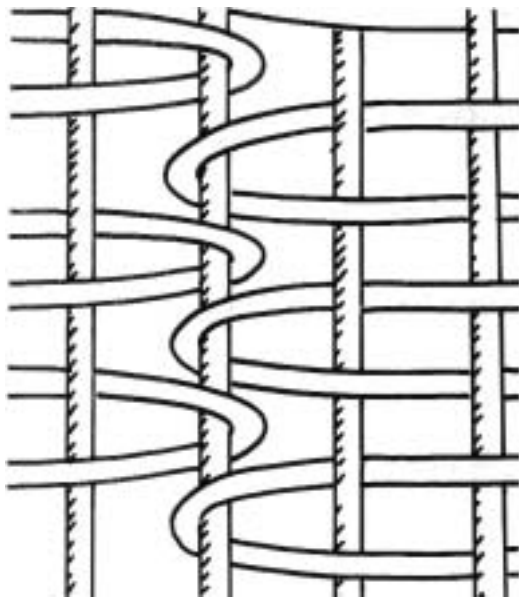
■ تقسیم بندیهای گلیم قشقایی

گلیم قشقایی را می‌توان به گونه‌های مختلفی تقسیم

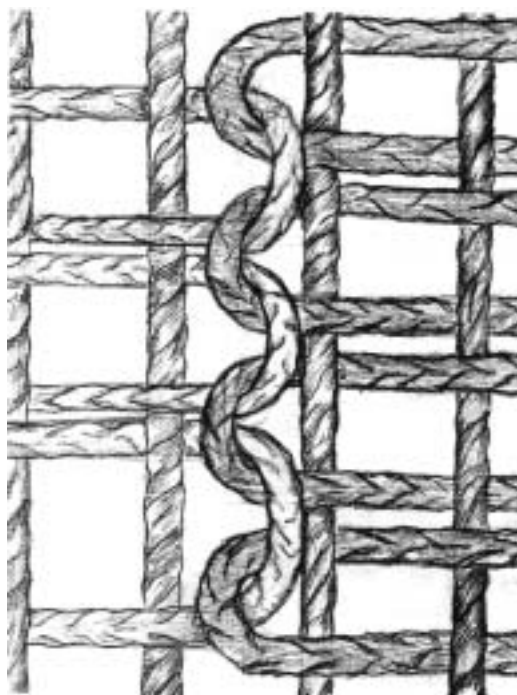
بندی کرد. مهمترین موارد این تقسیم بندی شامل موارد ذیل است:

الف) تقسیم بندی گلیم بر اساس شیوه‌ها و تکنیک‌های بافت

همان گونه که از نام آن پیداست این دسته بندی صرفاً گلیم را بر اساس فنون بافت آن و به عبارت دیگر بر مبنای نحوه در هم رفتن تار و پود و روشهای بافت گلیم تقسیم بندی می‌کند. بافت گلیم قشقایی به شیوه‌های مختلفی



تصویر ۴: گلیم تار پیوند



تصویر ۳: گلیم پود پیوند

طبیعت مانند گلها و حیوانات تنها به دلیل اهمیت بسزای آن‌ها در زندگی روزمره بافنده‌ها تکثیر شده است. ستاره، پسندیده ترین نگاره است و به صورت‌های گوناگونی در همه انواع گلیم مشاهده می‌شود و مبنای آن نقشمایه ای هشت گوشه به شکل دو چلیپای ساده است. (تصویر ۸)

نقشمایه‌های تولد و زندگی و حیات، نگاره‌های زندگانی پس از مرگ، نقوش هندسی و الهام گرفته از هنر معماری، نقوش اسطوره‌ای، نگاره‌های سماوی، گیاهی، حیوانی و تلفیقی شامل نقوشی مانند: خراسانی، تهرانی، دونابیگی (دونابه)، آماگل (گل سیب) شانه (داراق گلیم)، شوشتری، بل عربی، درناق (ناخن)، پرنده، عقرب، اژدها، سورمه دان، زلزله، کوچ، نمکدان، قزل قیچی (قیچی طلایی)، آقاجری و ... در این نوع طبقه بندی بررسی می‌شود و گلیمها و تنوع آن را بر این مبنا تقسیم بندی می‌کند.

د) نقوش و نگاره‌های مهم در حاشیه گلیم قشقایی
علاوه بر طرحهایی که برای زمینه گلیم بر شمرده‌ایم برخی

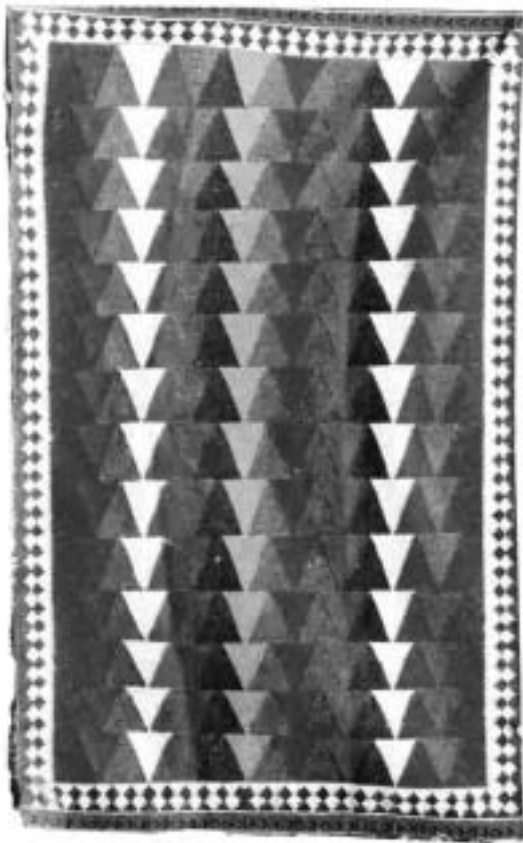
صورت می‌پذیرد و بر اساس نوع و شیوه بافت، گلیم به اسامی مختلفی از جمله گلیم ساده، گلیم چاکدار، دورچی (آینه گلیم)، رن (پود پیوند، تار پیوند) و ... شناخته می‌شود. (تصاویر ۱، ۲، ۳ و ۴)

ب) دسته بندی طرحهای اصلی گلیم قشقایی

این دسته بندی بر اساس ترکیب طرح و نقش در زمینه و حاشیه گلیم صورت می‌گیرد و آنها را از جهت ترکیب بندی و قرینه سازی مطالعه می‌نماید و شامل طرح‌های ترنج دار، راه راه، حوض حوض، شطرنجی، زمینه ای، ترکیبی - تلفیقی و واگیره ای می‌شود. (تصاویر ۵، ۶ و ۷)

ج) دسته بندی گلیم بر اساس تنوع نقشمایه‌های گلیم

«پرویز تناولی محقق منسوجات، نظریه ساده ای درباره نگاره‌ها عنوان می‌کند و آن‌ها را بازتابی از طبیعت می‌داند. تناولی می‌گوید که ستاره‌ها و دیگر نگاره‌های



تصویر ۶: گلیم راه راه



تصویر ۵: گلیم ترنج دار

نقوش نیز فراوانی بیشتری در حاشیه و زمینه گلیم دارند. مهم‌ترین نقوش و نگاره‌های حاشیه ای عبارت است: لنگج، چپلکه، آلاقورد، سیچان دیشی (دندان موشی)، قیچی، ونی و....

■ محدودیت‌های ایجاد نقوش در گلیم قشقای

الف) محدودیت‌های ساختاری: به طور یقین مسائل تکنیکی و امکانات فنی در بافندگی گلیم، طراحی و نقش‌پردازی را محدود می‌کند و ترکیب‌بندی متفاوتی، از نقشه تا طرح یک نگاره را می‌طلبد. ارزیابی محدودیت‌های پرداخت نقوش، نیازمند بررسی روند بافندگی با دار و چند و چون سیارهای گوناگون بافندگی است. در بافت متعادل یعنی ساده‌ترین شیوه بافندگی، که دارای تار و پودهای نمایان بر سطح دست بافت است، نقش‌پردازی تنها به صورت نقطه‌های گرد یا خال

امکان‌پذیر است. چنانکه تارها یا طبق معمول پودها را شانه بکوبند، راههایی به رنگ تار یا پود کوبیده شده پدیدار می‌شود که میان عشایر به نام بافت تار و پود رو مرسوم است، این گونه بافت غالباً به همراه بافت‌های تزئینی به کار می‌رود. بافت چاک‌دار تمایل بافنده را به در هم شکستن راه‌ها و نقش‌پردازی با مربع‌های گوناگون امکان‌پذیر ساخته است. رشته‌هایی از پود یک رنگ به دور تار پیچیده می‌شود که شکافی بین آن تار و تار مجاور پدید می‌آورد که به صورت مرزی بین رنگ‌ها دیده می‌شود. در این شیوه می‌توان قطعات چهارگوشی از رنگ به دست آورد که با تنظیم آن‌ها اشکال گوناگونی پدیدار می‌شود. با این نوع بافت به دلیل محدودیت‌های بافندگی و نیاز به

کم کردن فاصله‌ها، فقط نگاره‌های مثلثی، الماسی شکل، پلکانی و زوایای ۹۰ و ۴۵ درجه تولید می‌شود. البته نقوش پیچیده و پیشرفته را نیز با همین اشکال ساده هندسی ترسیم می‌کنند. شواهدی در دست است که گسترش بافت چاک‌دار و روند نقش‌پردازی با آن را، به عشایر آسیای مرکزی منسوب می‌سازد. طبق همین شواهد خط سیر کوچ اقوزهای ترک و اقلیم‌هایی که در آن ساکن شده‌اند و اثری از نفوذ فرهنگی و فنی خود باقی گذارده‌اند، به وضوح به مناطقی که بافت چاک‌دار به‌عنوان شیوه اصلی گلیم‌بافی رواج داشته، مرتبط است. در میان گروه‌هایی که گلیم‌هایی با نقش و نگاره‌های

مشابه می‌بافند، قشقایی‌ها، شاهسون‌ها، عشایر شمال افغانستان و قبایل آناتولی مرکزی را می‌توان نام برد. قرقیزها و قزاق‌های شمال غربی افغانستان، حصیرهایی می‌بافند که شباهت نقش و نگاره‌های آن‌ها با نقوش گلیم‌های ترکی می‌تواند بیانگر تأثیر و ارتباط بر یکدیگر باشد.»

ب) محدودیت‌های اعتقادی، خرافی و تعلقات دینی: از قرن هشتم میلادی، در سرزمین‌های گلیم‌بافان، نوعی نگرش واحد در خلاقیت هنری و فنی پدید آمده که از پذیرفتن دینی واحد، در میان مسلمین، چه شیعه و چه سنی نشأت گرفته است. پیش از آن، شمن‌گرایی، جان‌گرایی، یهودیت، مسیحیت، بودیسم و غیره متداول بوده است. به هر حال اعتقادات مذهبی جدید راهی تازه در رابطه با نحوه زندگی، تفکر و ابراز وجود، پیش پای مردم ایلیاتی گشود. دین نو استفاده از برخی نگاره‌ها و شیوه‌های باز‌نمایی را که جزئی از تصویرنگاری مبتنی بر باورهای گذشته بود، منع یا تشویق می‌کرده است. بدین

ترتیب اعتقادات جدید با در برگرفتن و شاید هم تصحیح برخی از اعتقادات ادیان گذشته، هویت تازه‌ای در اذهان مردم پدید می‌آورد. اینک اسلام، مسیحیت و بودیسم، ادیان اصلی کشورهای بافنده بوده و نمادهای مربوط به این ادیان عمیقاً در افکار خلاقه بافندگان نفوذ کرده است.

نخستین همنشینی اشکال مثبت و منفی در طرح، آشکارا در تصویرهای نمادین تائوئیسم بین-یانگ تجلی یافته است. بعدها فلسفه تصوف، اعتقاد به تعادل را در همه چیز گسترش داد. بنیانگذاری مراکز تصوف در شمال غربی ایران، از سده‌های چهارده و پانزده میلادی به بعد،

مصادف با پراکندگی قبایل و مهاجرت‌های جدید مردمی در سراسر آسیای مرکزی و میانه بوده است. همزمان با آن در شمال غربی ایران تجدید حیات و پیشرفت سریعی در هنر و صنایع دستی آغاز شده و تفکرات صوفیانه نفوذ عمیقی در طراحی برجای گذارده است؛ چنانکه



تصویر ۷: طرح حوض حوض (صندوقی)

امروزه نیز نفوذ تصوف در نقوش گلیم‌های ترکی دیده می‌شود. نقش چلیپا را می‌توان به فرقه‌های مسیحی ارتباط داد که در گلیم‌هایی که تحت تأثیر فرهنگ ارمنستان و قفقاز بوده، دیده می‌شود. نقش چلیپا به علت سهولت در ترسیم آن مکرراً به کار می‌رود؛ اما معنای این نماد غالباً به اشتباه تعبیر می‌شود.

اسلام محدودیت‌هایی در بازنمایی صورت و پیکر و در عوض علاقه‌ای نسبت به تکرار انحناها و زوایا و اعداد و از جمله اشکال گوناگون عدد پنج، پنج تن، پنج انگشت و در مواردی پنج اصل مورد پذیرش مذهب شیعه به وجود آورده است که رابطه مستقیمی با دین اسلام دارد. سجاده‌ها به سادگی و وضوح از نقش‌های محراب (فرو

رفتگی و قوس در دیوار که محل ایستادن و یا توجه پیش نماز بوده) قابل باز شناسی است. گرچه نگاره‌ها به مرور زمان معانی خود را از دست می‌دهند، در فرهنگ و سنت قبیله جایگاه ویژه‌ی خود را حفظ می‌کنند.

خرافات، نمادهای تصویری و معتقدات مربوط به نگاره‌های گوناگون با نقل سینه به سینه، طی نسل‌های پیاپی تغییر می‌یابد، پیچیده‌تر می‌شود و مانند دیگر رسوم قبیله، جزئی از افسانه‌ها و فرهنگ بومی می‌گردد. با از میان رفتن معانی اصلی، نگاره‌ها نامی تازه که مربوط به نمادهاست و صرفاً جنبه تصویری دارد بر خود می‌نهد. خرافات که بقایایی از آگاهی‌های پیش از اسلام است، اینک با عقاید اصول اسلامی همزیستی یافته، نقش مؤثری در زندگی مسلمانان ایفا می‌کند. در ترکیه، زن و شوهری با وجود تفکرات غربی، خرمهره‌ای را برای دفع

چشم زخم به قنناق نوزادشان وصل می‌کنند هر چند منشا این گونه بلاگردان‌ها فراموش شده، کاربرد شان همچنان پا برجا است. به هر صورت این نقش و نگاره‌ها دارای سه نوع کارایی‌اند:

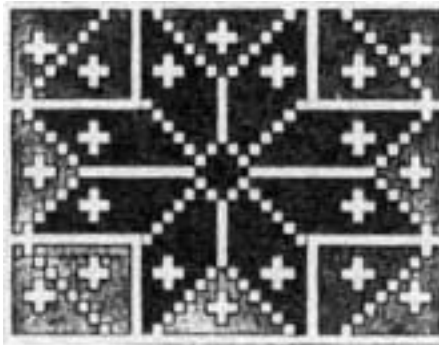
۱. باورهای خانوادگی و قبیله‌ای؛
۲. طلسم‌هایی برای دفع چشم زخم و بخت‌گشایی؛
۳. آگاهی‌های زیبا شناختی بافنده؛

اسطوره‌های حیوانات ریشه‌های عمیقی در فرهنگ مناطق شمال شرقی ایران، قفقاز و آسیای مرکزی دارد و هنوز ترسیم نقش حیوانات جزئی از زندگی روزانه آنان است. گمان می‌رود که نقوش سر حیوانات را لرها و بختیاری‌ها خلق نکرده باشند، بلکه منشا آن به دوران ماقبل تاریخ باز می‌گردد که از آن پس به اقوام پراکنده در آسیای مرکزی و غربی که نگاه دارنده سنت کهن بافندگی بوده‌اند، راه یافته است.

با وجود تمام مقالات موثق و گفت و گو با بافندگان و دلالان، هیچ‌گونه پاسخ یا بیان واضحی که مفاهیم و سیر تکامل نقش و نگاره‌ها را روشن کند، وجود ندارد. از این رو به دلیل همین پیچیدگیها، تعبیرهای منطقی‌تر اعجاب برانگیز می‌شود. این گونه تحقیقات درباره نقوش گلیم بافی دارای سه مرحله مرتبط با هم است:

۱. تجزیه و تحلیل ساختار بافت‌های گوناگون و محدودیت‌های آن در نقش‌پردازی و اشکال هندسی؛
۲. بررسی تاریخ‌های، مهاجرت‌ها، شیوه زندگی، مذهب، اعتقادات و خرافات؛
۳. بررسی ظهور و گسترش این گونه طراحی‌ها در سنتهای خانوادگی و فرهنگ بومی روستاییان یک‌جانشین.^{۱۲}

«نگاره‌ها را به صورتی می‌توان بسط و توسعه داد که فضای واژگون داخل آن یا فضای بین دو نقش مجاور، دارای اهمیتی همچون همان نگاره و در واقع جزئی از آن شناخته شود، مثلاً شکل، اندازه و نوع ستاره که شعاع‌های آن دارای سربهایی قلاب‌مانند است، چنان پدیده و متنوع است که می‌تواند به شکل عنکبوت یا



تصویر ۸: ستاره هشت‌پر

خرچنگ درآید. از آنجا که نقش ستاره ناگزیر از نقش مایه‌های مثلثی و الماسی شکل کنگره‌ای یا پلکانی پدید می‌آید، می‌توان گمان کرد که تکامل این نقش مبنی بر محدودیت‌های بافت چاک دار بوده است.

نگاره‌ها که پایه آن به شکل S است، با نقوش پیچیده و تکرار شونده‌ای تکامل یافته و طی قرون و مخصوصاً در قفقاز مورد پسند همگان بوده است و نگاره S به طور گسترده و خصوصاً به وسیله ترکها مورد استفاده قرار می‌گرفته، که البته در دستبافته‌های همه ترک‌زبانان و بلوچ‌ها نیز دیده می‌شود. طی نسلها، اعتقادات پر رمز و

راز، معجون‌ها، علایم و فنون (که نگاره‌های گلیم نیز بخشی از آنهاست) از مادران به دختران رسیده و داستان‌ها و خرافات جدیدی نیز به نقل قول‌ها و روایت‌های برجای مانده از اجداد، افزوده شده است. آرزوها و خواسته‌های روستاییان یک جا نشین به مرور تغییر کرد. انباشت سرمایه از طریق مالکیت زمین و کالا بر نیاز به خوشبختی و سعادت افزود و گلیم به وسیله نگاره‌ها و نمادهای طلسم گونه، زمینه ای مناسب جهت ابراز آرزوها و امیال بافندگان گردید. این اشکال نمادین می‌تواند یا به صورت بی‌قاعده در سراسر زمینه گلیم و یا در نگاره‌های مکرر پراکنده باشد.^۳»

صورت دگرگون شده، در متن و حاشیه قالیچه‌ها و گلیم‌ها و سایر بافته‌ها نشسته است. در این نقش و نگارها، هر خط و رنگ با مهارت کامل و هماهنگی بی نظیری، تصاویر را به وجود می‌آوردند. گاه پرندگان کنار هم یا نوک به نوک، چنان با ظرافت نقش می‌شوند که انگار در محیط طبیعی خود سرگرم دانه دادن جوجگان خود هستند. زنان قشقائی بی آنکه خود حال و حکایت هر نقش و نگاری را در یابند در رنگ بافته‌هایشان به کمک رشته‌های رنگین، تصاویر و اشکال را چنان به زیبایی و سحر انگیزی می‌بافند که گویی این نگاره‌ها بار دیگر از سر نو جان گرفته‌اند.

■ عوامل موثر در شکل‌گیری و پدید آمدن

نقوش گلیم قشقایی

خاستگاه نقش و نگار

بافته‌های ایل قشقایی

بسیار تعجب آور است که با وجود بیسوادی بیشتر زنان قشقایی، هنگام بافندگی تخیل نیرومند آنها به یاری دستان هنر آفرینشان، چنان ماهرانه در تار و پود قالیچه‌ها و گلیم و جاجیم و مفرش و دیگر بافته‌ها، طرح و نقش ایجاد

می‌کند که به تصور و خیال آدمی نمی‌گنجد. هنگام بافندگی آنچه در معرض دید زنان قشقائی است، الهام بخش آنان است و در زیر انگشتان آنها تصاویر استیلیزه و نقش پردازی شده و با کمک تار و پود و رشته‌های رنگی، شکل زیبای هندسی می‌یابد.

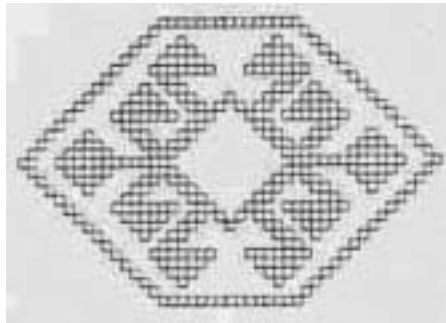
«گل و گیاه، در و دشت، جانوران و پرندگان و محیط زندگی در نهایت ظرافت و دقت در خطوط و نگاره‌های متن و حاشیه می‌نشیند؛ مثلاً با کمال تعجب دیده می‌شود که طاووس پرندۀ ای که در سرزمین ایران به علت وضع آب و هوای اقلیمی یافت نمی‌شود با خطوط محکم و به

تمامی بافندگان عشیره ای، غیر مستقیم تحت تاثیر محیط زیست خود قرار می‌گیرند، و با ترکیب رنگ‌ها و ساده کردن نقوش، الوان ترین پرده‌های نقاشی را به وجود

می‌آورند. هیچ بافته ای نیست که از زیر انگشتان ماهر زنان قشقایی بیرون بیاید و بر آن نقش و نگار بدیعی ترسیم نشده باشد.

قاب بازی بی اهمیتی که دردست کودکان و بچه‌های ایل، وسیله بازی و سرگرمی ایشان است، چگونه با زیبایی شگفت

انگیزی در حاشیه گلیم و مفرش یا متن طناب و تنگ اسب جان می‌گیرد و شکل بدیع نگاره زیبایی به خود می‌گیرد و خطوط چپ و راست، قرینه و منکسر با صلابت تمام طرح آشق قاب را تجسم می‌بخشد. این نقش و نگارها چنان زیر انگشتان توانای زنان قشقایی نرم و ملایم می‌نماید که گویی آسمان و زمین و هر چه در سایه روشن آن نهفته است، نقشه مصوری است که در برابرشان به وضوح گسترده شده و آنها با شکیبایی تمام از هر گوشه ای به سر انگشتان جادویی خویش، نکته ای و خال و خشتی، گلی، پرندۀ ای، آفتابی و ستاره ای بر



تصویر ۹: نگاره خرچنگی

می‌چینند و با رنگهای آتشی و درخشان، نقش و نگاری حیرت‌انگیز پدید می‌آورند.

قیچی یا گزایچی (مغز گردو) با دید نیرومند زن قشقایی همراه با خط و رنگ بر روی طناب پهن و تنگ چهار پایان نقش می‌بندند، و کنگره‌ها و پله‌های تخت جمشید ناخود آگاه بر زمینه رنگ بافته‌ها دوباره سازی می‌شود. حاشیه‌ها همیشه از نقش متن، قدرت و زیبایی بیشتری دارند مانند قابی تصویرهای متن را در بر می‌گیرند و به کتیبه و یا لوحی می‌ماند که نقش و نگارهایش با رنگهای زرد و سرخ و بنفش و آبی و زنگاری تکامل بخش طرح و نقش اصلی زمینه می‌شود. این بدعتهای بدیع از هنرمندی زنان عشایر است و جای بسی شگفتی است که چگونه زرد و سرخ، سبز و آبی، نارنجی و کبود نرم و شکیل درهم آمیخته‌اند.^۴

اساطیر، کهن ترین خاستگاه

نقوش نمادین

صنایع دستی هر ملتی تبلور آیین، آداب و رسوم، بینش اساطیری و اعتقادات مذهبی آن قوم و ملت است. اگر

بخواهیم با سیر تحول فرهنگی و تمدن و اندیشه یک سرزمین آشنا شویم، باید باورها و اعتقادات آن‌ها را از درون اسطوره‌ها بیرون بکشیم. چه بسا مطالعه اساطیر، ما را با گوشه‌هایی از آداب و الگوهای کهن که هنوز در ما زنده است و کاربردی ناخودآگاه دارد، آشنا سازد. اغلب نقوشی که امروز در صنایع دستی به کار می‌روند، قرن‌هاست که سینه به سینه و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند بی آنکه حتی امروزه زنان عشایری یعنی بافندگان این آثار، نامی یا توضیحی برای آن داشته باشند. «هر چند دیرینگی اساطیر باستانی با پیدایش و تکامل زبان انسان هم‌زمان و حتی کهن تر از آن می‌باشد اما دانش اسطوره شناسی تنها عمری دویست ساله دارد و این زمان در مقایسه با قدمت اساطیر باستانی ایران زمانی

بس ناچیز است.

اسطوره در لغت با واژه (Historia) به معنی روایت و یا تاریخ هم ریشه است. در یونان (Mythos) به معنی شرح خبر و قصه آمده که با واژه انگلیسی (Mouth) به معنی دهان، بیان و روایت از یک کلام می‌توان آن را چنین تعریف کرد:

اسطوره عبارت است از روایت یا جلوه‌ای نمادین درباره ایزدان، فرشتگان، موجودات فوق طبیعی و به طور کلی جهان شناختی که یک قوم به منظور تفسیر خود از هستی به کار می‌بندند. اسطوره سرگذشتی راست و مقدس است که در زمانی ازلی رخ داده و به گونه‌ای نمادین، تخیلی و وهم انگیز می‌گوید که چگونه چیزی پدید آمده، هستی دارد یا از میان خواهد رفت؛ به عبارتی بینش جوامع ابتدایی و تفسیر آن‌ها از جهان به گونه اسطوره جلوه گر می‌شده است و هر چند در ردیف حماسه،

افسانه و قصه‌های پریان قرار

می‌گیرد اما با آن‌ها متفاوت

است. اسطوره به گونه آیین‌ها

و شعائر متبلور می‌شود.

باورهای دینی انسان نخستین

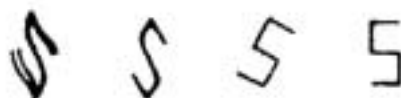
از اسطوره‌ها آغاز می‌گردد و

بعدها در زمان‌های متأخرتر به گونه ادیان شکل می‌گیرد. پس اسطوره به یک عبارت دین و دانش انسان نخستین و داشته‌های معنوی اوست.

اسطوره بنی دینی و فلسفی دارد، فلسفی نه به معنای امروزی اش، بلکه تنها استدلالی تمثیلی از جهان پیرامون. روایت اساطیری می‌توانند درباره آفرینش کیهان، طبیعت، انسان یا درباره ویرانی نیروهای اهریمنی باشد. پس به طور کلی اسطوره اصطلاحی است فراگیر برای نوعی ارتباط به ویژه به گونه روایت دینی و مقدس روزگاران پیشین که به اشکال زیر متبلور می‌شده است:

۱- رفتار نمادین: اجرای آیینها، مراسم مذهبی، مناسک و رقصهای جادویی؛

۲- جایگاه‌های نمادین: پرستشگاه‌ها، معابد و مقابر؛



تصویر ۱۰: مراحل چهارگانه تغییرات نگاره رمزی S

۳- اشیای نمادین: انواع ظروف کاسه، جام، سلاح، دهنه اسب، درفش، علم و طلسمها.

پس می بینیم که اسطوره همیشه به صورت حکایت و روایت نیست بلکه می تواند به گونه نقش و نگار هم در بیاید. بیان تصویری، بیان نمادین است. برای درک آن باید نمادهای به تصویر در آمده را در قالب الفاظ و کلمات درآورد و قابل هضم کرد؛ اما انسان اساطیری نیازی به ترجمه این معانی و رمزها نداشت زیرا راز و رمز این نگاره های اسطوره ای را از نیاکان می آموخت. تصاویر اساطیری در آیین و شعایر متبلور می شد. درفش ها و علم ها خود راوی نمادهای آیین بودند و برگزار کنندگان آیین، نیازی به توجیه و تفسیر نشانه های نمادین احساس نمی کردند.^{۱۵}

«در واقع اسطوره اساسی ترین جایگاه نماد است. ماهیت اسطوره چنان است که جز با نماد توضیح داده نمی شد. بهترین راه شناخت نمادها، شناخت نحوه برخورد تمدنهای سنتی با نماد و مفاهیمی است که از نماد در می یافته اند. زیرا در این جوامع نماد تنها کلامی موجز و مجمل نیست، بلکه مناسبات و ارتباطات بین دال و مدلول، انسان و ایزد و... را تعریف می کند.»^{۱۶}

«از روی مدارک به دست آمده از غارهای عصر دیرینه سنگی چنین بر می آید که انسان همواره می کوشیده است تا با توسل به جادوی تصویر بر محیط و طبیعت پیرامون خویش مسلط شود. اما همزمان با ظهور سومریان و آغاز تاریخ مدون، جادوی کهن خود را به دین خدایان نیکخواه و بدخواهی داد که تجسمی از نیروهای طبیعت بودند و غالباً با طرزی ویرانگرانه با امیدها و نقشه های انسان به ستیز بر می خواستند. در این دشت حاصلخیز گرمای طاقت فرسای تابستان و سیل های بنیان کن، آفات و هجوم ملخ ها انسان را به پذیرفتن این اندیشه و می داشت که گویا نیروهایی تسلط ناپذیر و برتر از او وجود دارند، او باید آن ها را رام کند یا بر آن ها غلبه کند. دین رسمی به صورت مجموعه ای از داد و ستدهای گوناگون میان انسان ها و خدایان احتمالاً در میان

سومری ها پدید آمده است و صرف نظر از این که تاکنون با چه تغییراتی طبقه بندی و متحول شده است دین همچنان تدابیر شفاعت طلبانه خود را که شامل نماز، قربانی، زیارت و ناتوان بودن طبیعت آدمی و اجبارش را در برابر نیرویی برتر، حفظ کرده است. دین سومریان و کسانی که از آن ها پیروی می کردند بر محور خدایان طبیعت در دنیای بین النهرینی ها به شکل مبارزه میان جانوران و هیولاها نمایانده و بیان می شد.^{۱۷}

در سایه و تحت بنیان و اساس هر تمدنی، دریایی از سحر و خرافه پرستی و جادوگری جریان داشته است. گفته می شود که هیچ تمدنی از لحاظ پایند بودن به او هام و خرافات به پای تمدن بابلی نمی رسد کاهنان بابلی هر حادثه از ولادت غیر طبیعی گرفته تا اشکال مختلف مرگ را با تعبیرات سحری و فوق طبیعی تفسیر و تأویل می کردند. بیشتر نوشته های بابلی که از کتابخانه آشور بانی پال به دست آمده نسخه هایی سحری است برای بیرون راندن اجنه و شیاطین و پرهیز کردن از گزند آنها. طبیعتاً برای جلوگیری از گزند این شیاطین، طلسم و تعویذ و اقسام مختلف باطل السحر به کار می بردند. غالباً چنان باور داشتند که اگر کسی تصاویری یا اشیایی از خدایان را همراه داشته باشد شیاطین از او می ترسند و می گریزند. در هنر و تمدن آشور آنچه حس تحسین کنندگان را برمی انگیزد نقش های جانوران است. شک نیست که هیچ مجسمه سازی نتوانسته است در مورد ساختن نقوش جانوران به اندازه هنرمندان قدیم آشور موفقیت پیدا کند. این مجسمه ها پر از نیرو و شکوه هستند. آنچنان که گویی جانوران نه تنها از نظر نیروی بدنی بلکه از لحاظ اخلاقی نیز خود را برتر از انسان می پندارند. مانند دو مجسمه گاو نری که به عنوان پاسبانی در کنار دروازه خرساباد قرار داشته است.

«دو مجسمه غول پیکر با بدن شیر، پاهای گاو، سر انسان و بال های عقاب که از دروازه اصلی کاخ پاسداری می کردند، برای دفع دشمن مرئی یا نامرئی و بخشیدن جلوه های پر شکوه و بر جسته به نمای کاخ استفاده

می شده اند. این پیکره‌ها تا اندازه‌ای برجسته ساخته شده اند و دید تمام رخ در حال استراحت آنها با دید جانبی در حال حرکت درهم می‌آمیزد و این درآمیختگی با افزوده شدن یک پنجم به اوج تاثیر گذاری می‌رسد و آنچه آنقدر قدرت شگفت‌انگیزی پدید می‌آورد که امروزه نیز از دیدنش حالت ترس آمیخته با احترام به انسان دست می‌دهد.^۸

با توجه به تمامی این مدارک و شواهد در می‌یابیم که از دورترین زمان‌ها حیوانات و جانوران چه نقش نمادینی در زندگی انسانها داشته‌اند؛ بنابراین همان بینش اساطیری کهن آسیایی با اشکال حیوانات گاهی به عنوان طلسم به کار می‌رفته و گاهی در قالب خدایان طبیعت و نیروهای فوق بشری در بناهای تاریخی استفاده می‌شده است. انسان آن روزگار برای هر جانوری با توجه به خصوصیات آن جانور و اعتقادات اساطیری کهن ویژگی‌های خاص قائل می‌شد و از تصاویر آن استفاده‌های نمادین می‌کرد. این نمادها از دوره‌ای به دوره دیگر و از آثاری به اثر دیگر منتقل شده‌اند و آنچه امروز برای ما به یادگار مانده تنها صورت ظاهری این نقوش و نمادها همراه با پرده‌ای از ابهامات و سوالات گوناگون در این زمینه است.

پس با این بینش و تفکر می‌توان جایگاه و ریشه بسیاری از نقوش نمادین صنایع دستی را پیدا کرد. برای مثال نقوش حیوانی‌ای که در بافته‌های گلیمی دیده می‌شوند، هر یک می‌تواند نمادی خاص باشد از اسطوره کهن که سینه به سینه به نسل بعدی منتقل شده است. اما از آنجا که بافته‌ها از پارچه گرفته تا قالی و گلیم به سبب خلل‌پذیری دوام نیاورده‌اند ناگزیر باید این نقشمایه‌های کهن چندین هزار ساله در میان آثاری جست که قابلیت دوام چندین هزار ساله دارند همچون سفالینه‌ها، اشیای مفرغی، پیکره‌های سنگی و حتی بازمانده‌های بناهای باستانی. همان‌طور که پیش از این در مبحث تاریخچه گلیم بافی اشاره شد قدمت فرشبافی چندان کمتر از تاریخ سفالگری نیست و به عصر مفرغ می‌رسد. بنابراین

می‌توان ادعا کرد که همان نقوشی که بر روی سفالینه‌ها و مفرغها به تصویر کشیده می‌شده، بر روی منسوجات و بافته‌ها نیز نقش می‌بسته است. این ذهنیت و تصور خصوصاً هنگامی قوت پیدا می‌کند که هر دو نقشمایه حدوداً مربوط به یک مکان جغرافیایی باشند. شاید یکی از بهترین مناطق برای مقایسه و اثبات این ادعا همان منطقه لرستان باشد که مقدار زیادی اشیای برنزی مربوط به هزاره‌های پیش از میلاد از آن‌ها به دست ما رسیده است.

نقش‌پردازی

متأسفانه نمونه‌هایی از دستبافته‌های قدیم قشقایی که برای بررسی جامع نقشها و تحول نقش‌پردازی قابل استفاده باشد، باقی نمانده است. عمر قدیم‌ترین فرش قشقایی در جهان به سیصد سال نمی‌رسد و نمونه‌هایی هم که بیش از دویست سال داشته باشد، انگشت شمار است و بیشتر نمونه‌های باقیمانده از نمونه‌های بسیار ظریف و نفیسی است که در موزه‌های جهان بوده و به دلیل همان نفیس بودن و ظرافت، نمی‌تواند نماینده واقعی سبکهای اصیل و رایج سه یا دو قرن پیش باشد.

به‌طور طبیعی هیچ هنر و صنعتی را نمی‌توان یافت که برای همیشه در محیط بسته سنتهای حاکم بر خود بدون تغییر باقی مانده باشد به‌ویژه اگر این هنر یا صنعت در یک فرایند پویا و پر تحرک آفریده شود. حرکت سالانه عشایر بواسطه زندگی کوچ‌نشینی و مراودات ایشان با دیگران، سبب شده است که بسیاری از نقشمایه‌های سنتی بر اثر اعمال سلیقه‌ها و ذوق بافندگان و آشنایی آنان با اندیشه‌های نو دستخوش تغییر گردد و یا آنکه با دیگر نقوش تلفیق شده و نقشهای تازه‌ای را پدید آورد.

«در بررسی تطور و تحول نقشهای قشقایی مهمترین عامل دگرگون‌کننده و تعیین‌کننده، مهاجرت این ایل به ایران و ماندگار شدن در استان فارس است. این سیر تاریخی به مرور زمان اساس هنر و صنعت بافندگی قشقایی، و بیش از همه قالیبافی آن را دگرگون کرد و از



تنگناها و محدودیت‌های سنت فرشبافی ترکی- از فلات آناتولی (آسیای صغیر) و قفقاز گرفته تا ترکمنستان- رهاوند و آن را متحول و متنوع ساخته و غنا و اعتلا بخشید. طایفه‌های قشقایی دامنه‌های زاگرس را از شمال تا جنوب، به آهستگی و در طول چند قرن، زیر پا گذاشتند و با طرحها و نقشها و نگاره‌هایی آشنا شدند که هر بافنده صاحب سلیقه‌ای را وسوسه می‌کند. از این رو بسیاری از بافندگان قشقایی چون به فارس رسیدند، توشه‌ای گران از سنتهای بافندگی و اندوخته‌ای سرشار از نقشها و تصویرها به همراه داشتند. کوله بار فرهنگی چادرنشینان ترکستان، که از میراث هنری بافندگان لرستان، کردستان، فراهان، ساروق، اراک، ساوه و... سنگین شده بود، پس از ماندگار شدن در فارس و آشنایی با هنر بافندگان فارس پربارتر و غنی تر شد..

از نقش‌های نخستین که قشقایها هنگام کوچ به نواحی شمال غربی و مرکزی ایران با خود آورده‌اند، هیچ نمونه‌ای در دست نیست، هرچند که می‌توان نشانه‌هایی از آنها را در دستبافتهای کاملاً عشایری و دست نخورده قشقایی جستجو کرد و نیز در نگاره‌ها و نقشمایه‌هایی که هنوز در دستبافتهای قشقایی هست یادگار آن دوره است.

گرفت) و اقامت بیست و چندساله درخراسان، تأثیری بزرگ در تحول نقشمایه‌های قشقایی داشت. همچنین رفتن دسته‌هایی از ایل به کرمان، در عهد محمدشاه قاجار، بی‌گمان در تطور نقشهای قشقایی بی تأثیر نبوده است.

البته اثر سازنده مبادله ارمغان‌ها و هدایامیان خوانین قشقایی و سران سایر ایلات و بزرگان و ثروتمندان شهرنشین را که موجب راه یافتن طرحها و نقشهای تازه میان قشقایها شده است، نمی‌بایست نادیده گرفت. فرآیند تحول و تکامل عناصر هنری با فرآیند تحول و تکامل موجودات زنده یکسان و همانند نیست و مراحل مختلف آن قابلیت آن را دارد که- برخلاف قانون طبیعت- تکرار شود، به عقب برگردد و علی‌رغم رسیدن به یک مرحله متعالی دوباره به یک مرحله ابتدایی رجعت کند. بازگشت به گذشته در هنر همواره امکان‌پذیر است، همچنانکه جان سختی در برابر تحول و تکامل و پذیرفتن آن نیز ممکن است. عناصری که دست تکامل، آنها را به دور انداخته، قابلیت آن را دارند که علی‌رغم همه چیز همچنان به حیات خود ادامه دهند و در برابر عامل زمان ایستادگی کنند.^۹

خیال پردازی مداوم در نقشمایه‌ها

از خصوصیات اساسی و دستبافتهای فارس به طور عام، مداومت بی‌مانند خیال پردازی در نقش و جلوه‌های آن است. نقشمایه‌های فارس، که از نسلی به نسلی دست به دست گشته، به طور مداوم و به برکت سنتهای دیرین، پیوسته پشت گرم به گنجینه پایان ناپذیری بوده است. بسیاری از نقشمایه‌ها طی نسلهای پیاپی جز به مقدار اندک تغییر نیافته‌اند و برخی نیز، هم در شکل و صورت و تا حدی نیز در محتوا و مفهوم، دستخوش تطور و تحول گشته، عناصر بنیادی خود را همچنان نگاه داشته‌اند بر این اساس می‌توان استنباط کرد که بافندگان فارس عمدتاً و در طول قرون متمادی نقشمایه‌ها و نگاره‌های همسان، و چه بسا که یکسان، به کار آورده‌اند.

برخی نقشمایه‌های قشقایی مشتمل بر نقشها و نگاره‌هایی است که زنان قشقایی در مدت اقامت خود در نواحی شمالی و غربی و مرکزی ایران، از آذربایجان و کردستان و لرستان تا حدود ساوه و اراک (خلیجستان) و گذشتن تدریجی از چراگاههای دامنه زاگرس آموخته و بر میراث هنری خود افزوده‌اند. بعد از آن نقشمایه‌هایی است که پس از آمدن قشقایها به فارس و آشنا شدنشان با سنت‌های کهن این سرزمین ظهور و بروز یافته است.

همچنین نقشمایه‌ها و طرحهایی نیز در ایل قشقایی مرسوم است که دستاورد کوچ طایفه‌هایی از ایل قشقایی به سایر نقاط ایران پس از ماندگار شدن در فارس می‌باشد. کوچانیده شدن گروههایی بزرگ از این ایل به (خراسان که در سال ۱۱۵۰ ه.ق به فرمان نادرشاه انجام

اکثر نقشمایه‌ها و آرایه‌ها در بافته‌های فارس به میراث فرهنگی مستدام و بسیار کهنی وابسته‌اند که در مواردی از تاریخ فرش بافی نیز کهن تر است. در میان این نگاره‌ها، نگاره‌هایی هست که اصل آنها به اعتقادات اساطیری و نگارگریهای نمادین زمانهای بسیار دور می‌پیوندد. برخی از این نقوش، آشکارا نشان از نمونه‌های آغازی پیش از تاریخ دارند که می‌توان اثر آنها را در آفریده‌های سفالگران هزاره‌های چهارم تا سوم پیش از مسیح باز جست، و شماری افزونتر، چه بسا بر آمده از نقشمایه‌های هخامنشی و ساسانی و دورانهای نخستین اسلامی باشند. مداومت چند هزار ساله نقشهای فرش بافی فارس در دیگر هنرهای ایرانی، از سفالگری و کاشیکاری تا نقاشی و پارچه بافی، بی‌نظیر است. شک نیست که دسته بزرگی از آرایه‌ها و نقشمایه‌ها در فرایند مداوم زوال، انحطاط و مسخ و نابودی زیر و رو شده‌اند.

«گذشت زمان و تقلید بی تأمل، ترسیم نادرست، بدخوانی نقوش، سبک پردازی مفرط، بدیعه سازی و بدیل کاری 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. لیکن، هیچ یک از این عوامل و تحولات، دست کم تا نیمه‌های قرن گذشته، در فرش بافی فارس آنقدر مؤثر نبوده است که آن را از توجه به خزانه سنتی نگاره‌های خود بی‌نیاز یا محروم سازد. درست مانند واژه‌هایی که زبان را پدید می‌آورند، واژه نگاره‌هایی هستند که با گذشت سالها دگرگونی نمی‌پذیرند یا خلل پذیری آنها بسیار اندک است، اما برخی نگاره‌ها با گذشت زمان مهجور می‌مانند یا معانی خود را به کلی از دست می‌دهند و بافنده مقید به سنت، قادر نیست که معنا، مفهوم یا املا و آوای نگاره‌های مورد کاربرد خود را به دلخواه تغییر دهد، ولی این اختیار را دارد که آنها را به دلخواه به کار گیرد و عبارتها و جمله‌ها و گفتارها و تغییرات و تشبیهات و استعارات تازه ای خلق کند و ترانه‌ها و سرودها و چه بسا حماسه‌ها بسراید که نه مکرر

باشد و نه تکرار نشدنی. آزادی و اختیار بافنده در مقام هنرمند به هیچ وجه از آزادی و اختیار نویسنده یا شاعر کمتر یا افزونتر نیست.

خلاقیت بافنده صاحب ذوق نه در فرایند اختراع کردن نقشها و نگاره‌ها، بلکه در چگونگی کاربرد و آرایش اشکال همیشه مکرر و همچنین در نمادپردازی و ترکیب بندیهای تازه و شیوه رنگ آمیزی و ترکیب بندی رنگها که نشان از خویشتن او ست، رخ می‌دهد. آفرینندگی فردی بافنده در محدوده سنت فرهنگی و رد چار دیواری نگاره خزانه اشتراکی تحقق پیدا می‌کند و به حکم قانون فرهنگ مشترک، بافنده مستقل، ناگزیر به تکرار نقشها و آرایه‌های سنتی است، بی آنکه این تکرار به رکود و پسروی منجر شود. تکرار نقشمایه‌ها از این دیدگاه فرایندی است آفریننده و پرتکاپو که میراث فرهنگی موجود را در خود جذب می‌کند و از آن خود می‌سازد.

این خلاقیت چندان ریشه دار است که حتی اگر بافنده ایلیاتی در کارگاهی کار کند یا بخواهد فرشی برای بازار بیافد، به ندرت تغییراتی بر نقشهای سنتی می‌افزاید، دستبافهای کارگاهی قشقایی که در سالهای اخیر در فیروزآباد بافته می‌شود و حتی گبه‌های جدید صادراتی که بافندگان زن لر و قشقایی اند و طرح و نقش آنها سخت نامتعارف و خود کامه و هوسبازانه و ابداعی است، این مطلب را روشنتر می‌کند.^۲

■ نتیجه گیری

تغییر در ساختار زندگی سنتی و ابتدایی ایلهها سبب بروز تزلزل و تغییر در سیستم حاکمیت ایلی، تنش در روابط بین طبقات و ارتباطات درون طایفه ای، تغییر در نوع روابط افراد در داخل خانواده و بنکو، تغییر و تحول در نقش زن و مرد در داخل خانه و روابط بین فرزندان پسر و دختر و موجب بروز تحول در بینش اجتماعی و نگرش مفهومی ایشان به زندگی می‌گردد. این تحول در نگاه به زندگانی یا در حقیقت تغییر در جهان بینی ایلی به صورت نوعی آشفستگی در تولیدات هنری و طرح و نقش هنرهای



سنتی بروز می‌نماید؛ چیزی که ما اکنون با اعمال سیاستهای یکجانشینی تا حدود زیادی شاهد بروز این ناهنجاریها در هنرهای سنتی ایل می‌باشیم. بنابراین کوچرو بودن و زندگی در بیلاق و قشلاق و به دنبال آن زندگی در ایل، راه و اطراق‌های متعدد در طول انتقال ایل از بیلاق به قشلاق و به عکس، یکی از عوامل مهم در بروز خلاقیت‌های ذهنی، نقش آفرینی و طراحی نقوش و نگاره‌هاست که به دست توانای زنان ایل در دستبافته‌ها و به ویژه گلیم ظهور و بروز می‌نماید. این گونه زندگی و تحمل ناسازگاریهای طبیعت وحشی از جمله مهمترین عوامل در انگیزش ذهنی و تجلی تخیلات بافندگان است.

بروز آسایش نسبی در زندگی ایلی به واسطه تخته قاپو شدن (یکجانشینی)، ارتباط با زندگی مدرن، سهولت در دسترسی به امکانات و تأثیر پذیریهایی روحی و روانی ناشی از این شیوه زندگی و لاجرم ارتباط و آشنایی با شهرنشینی، سبب کاهش انگیزه در توجه به اصالتها، خواستها، آمال و آرزوها و حتی به نوعی موجب افت اهمیت و غیرت ایلی در تولید هنرهای سنتی می‌گردد.

روابط میان کوچ نشینان و مردم یکجا نشین تا حدود زیادی تحت تأثیر شیوه‌های امرار معاش و اوضاع فرهنگی و اجتماعی آنهاست. ویژگی اساسی زندگی کوچ نشینان گله داری و ساختار اجتماعی ایل است. رویارویی مردم کوچ نشین بر سر مراتع سرسبز و وسیع با مردمان یکجا نشین و روستاییان در مسیر حرکت ایل سبب بروز منازعات فراوان می‌شود.

نحوه تولید و محصولات ایلی و عشایری به عنوان بخشی از صنایع دستی کشور، بیان کننده گوشه ای از فرهنگ و هویت مردم ایران است و به دلیل همراه داشتن فرهنگ خاص ایلی و مفاهیم ارزنده (ناشی از ساختار اجتماعی ایل) می‌تواند پیوستگی فرهنگ و تمدن ایران زمین را نشان دهد. این پیوستگی فرهنگی و پیوند، با گذر از مرزها، سبب آشنایی اقوام و ملل گوناگون با فرهنگ، تمدن و تاریخ گذشته شده و بدین ترتیب دیدگاهها،

عواطف، احساسات، باورها و اعتقادات آنها به یکدیگر منتقل می‌شود. بنابراین هنرهای سنتی در ایلات و عشایر و به ویژه گلیم می‌تواند نقش بسیار ارزنده ای در توسعه فرهنگی و در ارتباط با سایر کشورها ایفا نماید.

از سوی دیگر پیشرفت تکنولوژی و زندگی ماشینی، اوقات فراغت بیشتری را در اختیار مردم قرار می‌دهد. همچنین مدرن شدن وسایل سفر و سرعت و همواری راهها، امکان سفر به هر گوشه ای از دنیا را در کمترین زمان ممکن فراهم می‌سازد و این چنین است که جهانگردی و صنعت توریسم شکل می‌گیرد و کشور ایران با داشتن جاذبه‌های طبیعی فوق العاده زیبا و متنوع، بناهای تاریخی ارزشمند، آثار باستانی کهن و صنایع دستی بی همتا و بی نظیر به عنوان یکی از مراکز مهم طراز اول توریستی در دنیا معرفی شده است که منابع عظیمی از این ظرفیت و پتانسیل توریستی را به طور یکجا دارا می‌باشد.

■ فهرست منابع متن

۱. مشیری، سید رحیم، جغرافیای کوچ نشینی، چاپ سوم، تهران، انتشارات سمت، بهار ۱۳۷۷، ص ۵.
۲. همان، صص ۳۳-۳۵.
۳. طیبی، حشمت اله، مبانی جامعه شناسی و مردم شناسی عشایر، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۴، ص ۱۳۲.
۴. مشیری، سید رحیم، همان، ص ۷۲.
۵. مرکز انفورماتیک و مطالعات توسعه جنوب، دفتر برنامه ریزی، اوضاع اقتصادی و اجتماعی استان فارس - جوامع عشایری، ویرایش اول، شماره ۲-۷۰، شیراز، تابستان ۱۳۷۰، ص ۵۶.
۶. صفی نژاد، جواد، عشایر مرکزی ایران، چاپ دوم، تهران، انتشارات امیر کبیر تهران، ۱۳۷۵، ص ۵۹.
۷. کیانی، منوچهر، سیه چادرها، چاپ دوم، شیراز، انتشارات کیان نشر، ۱۳۷۶، صص ۱۵۱-۱۵۲.
8. Thompson, John, Carpet from the tents, L aurence King 1993.
۹. هال، آلستر و خوزه لوجیک ویووسکا، گلیم، ترجمه شیرین همایونفر و نیلوفر الفت شایان، تهران، نشر کارنگ چاپ اول، ۱۳۷۷، صص ۲۲۷-۲۲۹.
۱۰. همان، ص ۷۳
۱۱. همان، ص ۶۶-۷۲.
۱۲. همان، ص ۶۶-۷۲.

۱۳. همان، ص ۷۳-۷۵.
۱۴. مرکز مردم شناسی، مجموعه مقالات مردم شناسی ۳، چاپ اول، تهران، انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور، بهار ۱۳۶۶، ص ۳۰۶-۳۱۱.
۱۵. اسماعیل پور، ابوالقاسم، اسطوره بیان نمادین، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۷، ص ۹-۱۵.
۱۶. کوپر، جی. سی، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، نشر فرشاد، ۱۳۷۷، ص ۱.
۱۷. گاردنر، هلن، هنر در گذر زمان، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۵، ص ۴۹ و ۵۵.
۱۸. همان، ص ۶۱-۶۰.
۱۹. پرهام، سیروس، دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس، جلد دوم، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۱، ص ۸۰-۸۴.
۲۰. پرهام، سیروس، شاهکارهای فرشبافی فارس، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۵، ص ۱۴.

■ فهرست منابع تصاویر

- تصویر (۱)، گلیم ساده، نگارنده
- تصویر (۲)، گلیم چاک دار، نگارنده
- تصویر (۳)، گلیم پود پیوند، نگارنده
- تصویر (۴)، گلیم تار پیوند، نگارنده
- تصویر (۵)، گلیم ترنج دار، نگارنده
- تصویر (۶)، گلیم راه راه، نگارنده
- تصویر (۷)، طرح حوض حوض (صندوقی)، نگارنده
- تصویر (۸)، ستاره هشت پر، سیروس پرهام، دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس، جلد دوم، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۱، ص ۳۶۱
- تصویر (۹)، نگاره خرچنگی، سیروس پرهام، همان ماخذ، ص ۵۰
- تصویر (۱۰)، مراحل چهارگانه تغییرات نگاره رمزی S، نگارنده





فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فروش ایران
شماره دو
بهار ۱۳۸۵

