بررسی آثارباستانی و ابنیه تاریخی ایذه با تأکید بر نقوش و نمادهای به‌کاررفته در بافته‌های قوم بختیاری[۱]

مازیارطهماسبی
کارشناس ارشد ارتباط تصویری(گرافیک)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، ایران
(*mazyar.th@gmail.com*)

چکیده

شهرستان ایذه بخشی از سرزمین کهن بختیاری‌نشین دردامنه رشته کوه‌های زاگرس و همجوار با استان‌های چهارمحال بختیاری و استان کهگیلویه و بویراحمد می‌باشد که اکثر مردمان این دیار کوچ‌نشینانی بودند که بصورت قشلاق (در شهرستان ایذه) و ییلاق(در شهرهای اردل، فارسان، شلمزار، لردگان و ...) زندگی می‌کردند لذا بافندگان فرش در ایذه همان کوچ نشینان شهرهای ییلاقی ذکر شده می‌باشند. بختیاری‌ها، که از کهن‌ترین اقوام زاگرس نشین هستند، همواره با دیدی هنری و جهان بینی فرهنگی به طبیعت و محیط اطراف خود می‌نگرند و خلاقیت هنری خود را در بافتن فرش به عنوان یکی از جلوه‌های هنری نشان داده‌اند و فرش این مناطق از لحاظ طرح، شکل و رنگ شبیه بهم هستند. در قالی بختیاری نقش‌هایی همچون بز کوهی (کل، پازن) و کبک و.... در کنار نقش گل و بوته استفاده شده است. که حاکی ازبرداشت مردم این مناطق و نگاه زیبا شناسانه‌ی آنها به جهان پیرامون خود می‌باشد. عمده شهرت قالیچه‌های بختیاری به دلیل بکارگیری اشکال انتزاعی، هندسی و ذهنی باف همراه با رنگ و پشم و الیاف طبیعی در آن است. ابزارجمع آوری اطلاعات این مقاله به روشهای کتابخانه ای ،مصاحبه و.. می باشد.دراین راستا ساختار کلی نقوش با استفاده از ابزارهایی مانند مشاهده، مصاحبه، گفتگو واسناد مکتوب رسمی، استخراج گردید،سپس با مراجعه به منابع و مستندات موجود پیرامون مفاهیم نقوش، کلیت طرحها و قابلیت این المان های سمبولیک از نظر تاریخی و پیوند فضای گرافیکی با فضای تجاری، از دید گرافیکی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. سپس نمادهای بکاررفته درفرش ایذه موردبررسی قرارگرفته ودرادامه پیشنهاداتی به ارائه گردیده است.

واژگان کلیدی: گرافیک، نماد،نقوش ، بافته های بختیاری ، شهرستان ایذه

مقدمه

منطقه‌ی ایذه بطور کلی لر بزرگ و کوچک قبل از مهاجرت آریایی‌ها جز کشور عیلام بود زیرا کشور مذکور شامل خوزستان و لرستان امروزی، پشتکوه و کوه‌های بختیاری بوده است. بدین معنی که محدوده این حکومت (عیلام) از مغرب به دجله، از مشرق به قسمتی از فارس، از شمال به کوه‌های بختیاری، و از جنوب به خلیج فارس تا بوشهر محدود می‌شده و در دوره اوج عظمت از مغرب به بابل و از مشرق به اصفهان می‌رسیده است. و چنانچه مشاهده می‌شود از دو قسمت کوهستانی و دشت تشکیل می‌شد. قسمت اول در شمال حکومت قرارداشته، به مناسبت وضع جغرافیایی دست‌نخورده‌تر و به اصطلاح ابتدایی‌تر مانده در حالی که قسمت دشت که دائما با ملل متمدن در تماس، و در همسایگی آنها واقع بوده است. مرکز یکی از مهمترین تمدن‌های ایران کهن گردیده است ایالات مهم ایلام عبارت بودند از: شوش به منزله پایتخت (سوزیا) آوان در شمال غربی شوش

۱- مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری (گرافیک) دانشگاه آزاداسلامی واحد یزد می باشد.

و کنار رودهای دز و کرخه سیماش که شمال قسمت شمال و شمال شرقی دشت خوزستان و دارای نواحی کوهستانی بوده است. آنزان یا آنشان که به منطقه شرقی و جنوب شرقی اطلاق شده است (مال امیر) و پارسوماش که شامل مسجدسلیمان امروزی بوه است.(آمیه، ۱۳۴۹: ۲) مرحوم پرفسور ولادیمیر مینورسکی محقق ایران‌شناس‌بزرگ فقید در تحقیقات و توضیحات و تحشیه‌ی رساله ابودلف (سفرنامه ابودلف) نوشته است: ایذج در نزدیکی "مالمیر" امروزی واقع است. در مجاورت آن تعدادی از سنگ‌های مجازی شامل نقش ملی مربوط به دوره عیلامی‌ها وجود دارد. ایذج در قرن‌های ۱۲ و ۱۳ میلادی مرکز حکومت لر بزرگ بود (به مقاله مینورسکی در دائره المعارف اسلامی مراجعه شود). ایذج در سر راه اصفهان و اهواز و در منطقه کوهستانی جنوب کارون میانه واقع است. (پورکاظم، ۱۳۸۳ : ۲۰۰) "آتشکده‌ای که ابودلف به آن اشاره میکند ممکن است معبد مهم (شمی) متعلق به پارتی‌ها باشد که بلافاصله در شمال مال امیر واقع است و در سال ۱۹۳۴ کشف شده و در داخل آن خاکستر و بقایای ذغال چوب بدست آمده است. (اقتداری ، ۱۳۶۹ :۶۷)

در کتاب تاریخ"آل مظفر" نیز در این باره آمده است :«ایذج که اکنون ایذه خوانده می شود و شهرستان کوچکی است از خوزستان، پایتخت اتابکان لُربزرگ یعنی نواحی بختیاری و کهگیلویه بود. ایذج(ایذه) همان مال امیر(مالمیر) است و مال در اصطلاح لرهای بختیاری به معنای مقر، محل است. و مال امیر (مالمیر) به معنای پایتخت و مقر حکومت. خواجه بزرگوار حافظ شیرازی در اشعار خود از ایذج و اتابکان آن چندجا یاد کرده من جمله فرماید:

شوکـــت پورپشنگ و تیـــغ عـــالمگیـــر او　　درهمـــــه شهنامه ها شد داستان انجمن

بعد از این نشکفت اگر بانکهت خلق خوشت　　خیزد از صحرای ایذج نافه ی مشک ختن (امانی .۶:۱۳۸۰)

شهرستان ایذه بین استانهای چهارمحال و بختیاری ،کهگیلویه و بویراحمد و شهرستان‌های مسجدسلیمان و باغملک قراردارد. این شهرستان در ۱۷۰ کیلومتری خاوری اهواز واقع شده است که بیش از ۲۰۰ هزارنفرجمعیت دارد. بامساحتی حدود ۲۳،۹۳۰ کیلومترمربع، در شمال شرقی استان خوزستان قراردارد. شهرستان ایذه دارای سه بخش، ۱۰ دهستان و ۴۹۱ روستا است که بسیاری از آنها از نظر جمعیتی محدود وکوچک می‌باشند.

این شهرستان که نسبت به دشت اصلی خوزستان از ساختاری کاملاً متفاوت برخوردار است، از دو قسمت دشت و کوهستان تشکیل شده است. کوهستانی متشکل از رشته کوه‌های نسبتاً پیوسته و مرتفعی است که دشت ایذه را در بر گرفته اند. رود کارون در بخشی ازشمال ایذه جاری است، به واسطه‌ی شرایط آب و هوایی این شهرستان، دارای پوشش جنگلی طبیعی(بلوط) ومراتع ارزشمند دیگری است.(شکل ۱) ایذه یک شهر تاریخی است و آثاری از ادوار قدیم در آن به چشم می‌خورد. این شهر، در روزگار عیلامیان، اهمیت و عظمت بسیاری داشته و مرکز آن آنزان یا آنشان بوده است. درعهد ساسانیان نیز ایذه نام و اعتبار داشته و در اخبار اسلامی مکرر از این شهر نام برده شده است. بعدها به نام های ایذج و مال امیر نیز نامیده شده است. (بارونیان ،۱۳۹۲ :۱) «مال امیر» شهریست که در طول تاریخ فراز و نشیب‌هایی داشته است، این شهر از مناطق جنوب غربی ایران است که عیلامی‌ها بر آن حکمرانی می‌نمودند و آثار و کتیبه‌های به جا مانده از دوران عیلامی مانند: اشکفت‌سلمان و کول‌فره در این منطقه خود گویای این حقیقت است. مال امیر پس از عیلامی‌ها در دوره حاکمیت مادها، هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان همچنان یکی از شهرهای مهم و تاثیر گذار در روند تحولات سیاسی و اقتصادی این سلسله‌ها بوده است. (عبدالهی،۱۳۹۲: ۵۶)

شکل۱- شهرستان ایذه - طهماسبی،۱۳۹۶

نژاد

بختیاری: این واژه و نام نیز بنابر اظهار نظر محققین در نوشته‌های تاریخی و جغرافیایی تا پیش از دوران صفویه دیده نشده و دلایل پیدایش و نامگذاری آن بگونه‌هایی بیان شده است، از جمله اینکه مرحوم سردار اسعد از قول هرودوت مورخ معروف یونانی می‌نویسد: «بختیاریها از نژاد و اصله‌ی قدیمه‌ی ایرانیانند که در انقلاب دوم دنیا که موجب نقل نفوس از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر شده، در جزء احفاد نوح – علیه السلام- در اطراف عالم پراکنده شدند، یعنی از محل سفینه که مرتفعات ارمنستان و جبل آرارات (آغری داغ) باشد رو به مشرق حرکت نمودند. ارمنستان بعد از طوفان جزء ایالت آران شده، آران اصل و ریشه ایران است... جماعتی از ایشان به جنوب رود جیحون که حالا بدخشی می‌نامند رسیدند، چون اراضی وسیع و بی منازع بود، در حقیقت بین النهرین واقع شده بود، یعنی شمالش رود جیحون و در کنار رودخانه‌ی اختصاصی آنجا مسمی به "دهاز" بود و به فال نیک گرفته، "بخت آر" نامیدند. به مرور بخت آر، بختیار شد. (امانی ، ۱۳۸۰ : ۸۸)

از آنجاکه گرافیک بعنوان یکی از مهمترین عوامل تبلیغ و پیام رسانی در زمینه تجاری و فرهنگی محسوب می‌شود ودر کشورهای مدرن از مهمترین عناصر تشکیل دهنده‌ی زندگی اجتماعی است . لذا نماد و نشانه بعنوان یکی از شاخه‌های طراحی گرافیک در رسیدن به مراتب بالای فرهنگی و اقتصادی، نقش ویژه‌ای ایفا می‌کند و بخش عمده‌ای از فعالیتهای تبلیغاتی و تجاری را در بر می‌گیرد، و با توجه به اینکه فرش و دستبافته‌های محلی در حوزه تجاری کمتر مورد توجه قرار گرفته است، لذا پژوهشگر با دیدی پست مدرن، توجه به سنت‌ها، فرهنگ و خرده فرهنگ‌ها را ضروری دانسته و در پی شناساندن قابلیت‌های گرافیکی نقش مایه‌های دستبافت (فرش) و بکارگیری آن‌ها در بحث تبلیغات و از جمله نماد و نشانه را امری لازم و ضروری می‌داند بنابراین پژوهش در این زمینه ضرورت می‌یابد .

با شناسایی نقوش بخصوص نقوش انتزاعی و نمادهای بکار رفته در فرش بختیاری، می‌توان از این نقوش در طراحی گرافیک مدرن امروزی مخصوصا طراحی آرم، نماد و نشانه‌ها استفاده کرد. پژوهشگر در این راستا می‌خواهد با استفاده از این نقوش در نماد و نشانه‌ها، قابلیت‌های گرافیکی نهفته دراین نقشمایه‌ها را کاربردی کند و بر آن است که نقشمایه‌های انتزاعی بکار رفته در فرش بختیاری را بررسی نماید و با شناخت نمادهای استفاده شده در آنها بتواند طرح‌ها و نقشهای جدیدی جهت استفاده در صنعت قالی بافی، پارچه و... دست یابد. همچنین با کشف ارتباط بین فرم و معنای موجود در این نقشمایه‌ها، راه‌حلی برای کاربرد این طرح‌ها در طراحی آرم، نماد و نشانه گرافیکی با خصوصیتی سنتی- ایرانی برسد.

دراین مقاله ابتدا آثار باستانی و ابنیه تاریخی ایذه ذکرشده و سپس نقوش و نمادهای به کاررفته دربافته های قوم بختیاری و دسته بندیهای آن مورد بحث وبررسی قرار می‌گیرند.

آثار باستانی و ابنیه تاریخی ایذه

اشکفت سلمان

اشکفت‌سلمان یا سلیمان در یک کیلومتری جنوب غربی شهر ایذه در انتهای دره‌ای واقع است. اشکفت سلیمان محوطه‌ای وسیع است. واقع در سرپناهی صخره‌ای با آثار آبرفتی و یک چشمه آب شیرین که از زیر سنگهای این اشکفت بیرون می آید.(شکل۲).

روبروی مجموعه اشکفت سلیمان در سمت راست، دو نقش برجسته نیم رخ وجود دارند که در درون چهارگوش مقعری حجاری شده‌اند. نقش اول مرکب از تصویر سه شخص است که پشت سر هم در یک ردیف ایستاده‌اند و رو به شرق نگاه می‌کنند و آتشدانی فروزان در جلوی آنان است. نقش دوم که به فاصله چند متر از نقش اول و بر سطح قطعه سنگی دیگر حجاری شده است، تصویر یک مرد و یک زن را نشان می‌دهد.(افشارسیستانی،۱۳۷۳: ۴۵)

در شرق نقش‌های بالا، در زیر سایه‌بان خمیده و بدنه کوه، کتیبه‌ی میخی مستطیل شکلی از خط‌میخی دوره عیلامی و چند نقش حجاری شده وجود دارند. (افشارسیستانی،۱۳۷۳: ۴۵)

موضوع این نگارکنده‌ها تماماً نیایش و مراسم نیایشی است که شخص شاه (هانی)، وزیر و خانواده‌اش به احترام ایزدان در این معبد به جای می‌آورند.

این اشکفت پیر چه با نام کهن و نوعیلامی‌اش (تاریشا) و چه با نام فرا اسلامی اش(اشکفت سلمان) هرصبح و شام پذیرای شهروندان و گردشگران می‌گردد واصرار عجیبی دارد تا با نقش و نشانه‌ای دلفریب و سکوت و ابهت بی‌پایانش، چشمها را به شگفتی بر تصاویر کهن خیره کند و از سر مهر، نسبت همولایتی‌گری دیرین و فراموش شده خود را با اکنونیان برقرار سازد. (صالح پور ، ۱۳۹۴: ۱۰)

شکل ۲- اشکفت سلمان – (طهماسبی ،۱۳۹۶)

نقوش کول فره (کول فرح)

کولفرح «نارسینا» نیایشگاه عیلامی در هفت کیلومتری شمال شرقی شهر ایذه در تنگه‌ای فراخ قرار دارد که یکی از نیایشگاه‌های مهم عیلام نو به شمار رفته و حاوی نگارنویس، سنگ نگاره‌ها و نگارکندها بسیار است. (صالح پور، ۱۳۹۵ :۴۴)

به لحاظ موقعیت جغرافیائی کولفرح درست مقابل اشکفت سلمان در فاصله‌ی عرض دشت آیاپیر قرار داشته و قریب به هفت کیلومتر از مرکز شهر امروزی «ایذه» فاصله داشته و احتمالاً شهر آیاپیر می‌بایست بر تپه‌ی وسط شهر و در وسط بازار کنونی که به « سرتُل » معروف است قرار داشته باشد.

در تنگه کولفرح که فراخ‌ترین تنگه و شکاف کوهستانی کهباد است، شش سنگ نگار حاوی بیش از ۴۰۰ نقش وجود داشته که به همین اعتبار و نیز نگاره‌های دیگر از جمله نگارکندهای تاریشا «اشکفت‌سلمان»، « شهسوار »، « خونگ اژدر »، « خونگ یارعلی‌وند » و « کمال‌وند » می‌توان « ایذه » را شهر سنگ‌نگاره‌ها نامگذاری کرد. آثار و نگاره‌های کولفرح و نقش برجسته‌هایش در سال ۱۳۷۸ با شماره ۲۵۹۷ در فهرست آثار ملی قرار گرفته است. . (صالح پور،۱۳۹۵: ۴۷-۴۶)

نقش شماره ۱

سنگ نگاره فوق در ضلع چپ نیایشگاه نارسینا (کولفرح) و در ارتفاعی نه چندان بلند بر سینه‌ی ستبر سنگ‌های صخره‌ای و بر جداره‌ی کوه نگاشته و طراحی شده که به دلیل وضعیت و موقعیت، از تابش آفتاب و باران ریزه‌های ما لمیر (ایذه) مصون و محفوظ مانده و پس از گذشت هزاران سال هنوز به خوبی قابل رؤیت و مشاهده‌ی نظر است.(شکل۳) اندازه این نگارکند به ۱۰۰ cm * ۱۷۰ می رسد و به طور ترکیبی تصاویر بر بستر نوشته‌ها آمیخته شده و یکی از شیوه‌های خاص این گونه حجاری‌ها را به نمایش می‌گذارد که متن و نگاره را توأماً ابلاغ کرده و در واقع بهترین اطلاعات را در خصوص نام افراد و مقام و منصب در اختیار ما قرار می‌دهد.

نقش شماره ۲

دومین نقش برجسته و نگارکند نیایشگاه نارسینا (کولفرح) نیز به مراسم قربانی کردن اختصاص دارد که در آن شاه و چند تن از بزرگان در پشت سر او در مقابل مذبوحه‌های قربانی شده قرار دارند. (شکل۴). برخلاف نگارکند، نگارنویس قبلی که بر

سینه و جداره‌ی کوه حکاکی شده بود این نگارکند هیچ نوشته‌ای نداشته و تنها به نقوش اکتفا نموده است و بر سنگ بزرگ مثلثی شکل در دل دره و در میانه‌ی تنگه‌ی کولفرح قرار گرفته است.

شکل ۳-نقش شماره ۱ کولفرح – (طهماسبی ،۱۳۹۶)

شکل۴- نقش شماره ۲ کولفرح – (طهماسبی،۱۳۹۶)

نقش شماره ۳

باشکوه‌ترین صحنه‌ی مراسم نیایشی ° نمایشی در کولفرح را می‌توان در نگارکندی مشاهده کرد که در دل کولفرح و بر سطح سنگ بزرگی به ارتفاع ۲۸۰ سانتیمتر واقع شده و حاوی اشکال و نقوش بسیاری است. این سنگ بزرگ که شکل چهار ضلعی نامنظم و حالتی ذوزنقه وار دارد سراسر مملو از نقوش خیل نیایشگرانی است که در صفوف منظم و طی آداب و آئین و مناسک به انجام مراسم مذهبی مشغول بوده و در حالتی رژه مانند پیکره‌ای را بر تختی روان حمل و مشایعت می‌کنند(شکل۵).(صالح پور،۱۳۹۵: ۱۰۷-۴۶)

نقش اصلی بر روی مجسمه شخصی که بر روی تختی ایستاده است دور می‌زند. هنرمندان ایلامی پیکره وی را از است که قبلاً در مراسم مختلف بوسیله ایلامی‌ها به کار برده شده بود. به عبارت دیگر وی در حالی دستهای خود را در مقابل کمر قرار داده القا کننده مراسم احترام و نیایش است. از جزئیات نقش او بعلت صدمات وارده اطلاعی دردست نیست.(صراف، ۱۳۷۲: ۴۸) طرف راست بدن نمایش داده‌اند.

نقش شماره ۴

چهارمین و آخرین نقش برجسته‌ای که در آن صحنه دیگری از مجلس بارعام ایلامی به تصویر کشیده شده نقش برجسته کول فرح شماره ۴ است.(شکل۷) این نقوش برجسته بر روی سنگهای جبهه جنوبی کول‌فره حجاری شده‌اند و به علت صدمات وارده از یک طرف و بریدگیهای بعضی از سنگهای کوه از طرف دیگر، در این جبهه هماهنگی تمام نقوش که سطح وسیعی را اشغال کرده از بین رفته است.

این صحنه نیز به همان سبک و سیاق نگارکند سوم« کاروان نیایش- نمایشی» طراحی و اجرا گردیده و به نوعی از جناحین سنگ، افراد نسبت به پادشاه و مراسم بارعام ادای احترام می‌کنند. حالت دست افراد متفاوت بوده و شکل نیایشی و دعا نداشته بلکه دست چپ شان به حالت نیمه افراشته ولی دست راست شان را به حالت احترام در مقابل دهان خود گرفته‌اند که گویا این نوعی انقیاد و اطاعت و رسم فرمان پذیری و یا نشان سکوت در برابر شاه است. تقریباً تمامی افراد این نگارکند به جز آنها که هدیه دردست داشته و کمان‌دار شاه در همین موضوع اشتراک حالت دارند. (چنین حالتی را می‌توان در مراسم ادای احترام یکی از بزرگان مادی در سنگ نگاره های به جا مانده از داریوش شاه هخامنشی در تخت جمشید ملاحظه کرد.(صالح‌پور، ۱۳۹۵ :۱۶۶)

شکل۶- نقش شماره ۳ کولفرح – (طهماسبی،۱۳۹۶)

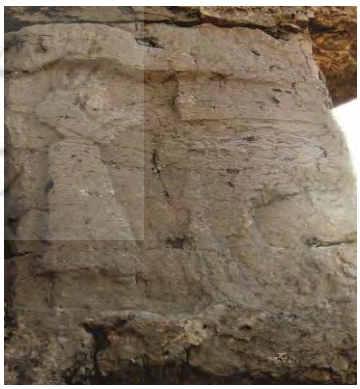
شکل۷- نقش شماره ۴ کولفرح – (طهماسبی،۱۳۹۶)

نقش شماره ۵

نگارکند پنجم فاصله‌ی چندانی با نگارکند قبلی نداشته و بسیار ساده و کلی است و در آن شخصی که هویت آن به درستی برما معلوم نیست در حالتی نیایشی با دستان برافراشته قرار گرفته و پیش روی او حیواناتی در حالت قربانی دیده می‌شوند(شکل۸).(صالح پور،۱۳۹۵ :۱۸۷) نقش ایلامی در این صحنه بصورت نیمرخ و از سمت راست بدن نشان داده و طرز قرارگرفتن دستها در مقابل صورت و فاصله پاها از هم کاملاً موید شباهت این نقش با نقش شماره دو می‌باشد و بعبارت دیگر می‌توان تصور کرد که هر دو نقش مربوط به یک دوره و احتمالاً کار یک هنرمند بوده است. اما آنچه در این تصویر مهم بنظر می‌رسد وجود آتشدان در جلوی نیایشگر ایلامی است. این دومین بار است که ما شاهد به کار بردن آتشدان مقدس در مراسم قربانی هستیم چه در نقش برجسته شماره یک کول فره نیز کاهن بزرگ مراسم مذهبی را در مقابل آتشدان انجام می‌داد.(صراف، ۱۳۷۲: ۳۳)

نقش شماره ۶

ششمین نگارکند نیایشگاه نارسینا (کولفرح) به سنگ منفردی اختصاص دارد که در ابتدا و مدخل تنگه‌ی کولفرح به نگارکندهای آئینی و مذهبی نو عیلامیان اختصاص دارد. اگر چه سنگ حالتی مکعبی شکل داشته ولی تنها یک سطح آن پیش روی و روبه‌روی کولفرح است، حجاری شده و تصویر ۱۳ نفر در آن دیده می‌شود. که چهار نفر از آنان بر سکوئی که بر دوش گرفته‌اند پیکره‌ای را که احتمالاً یکی از « رب النوع‌ها » پادشاه عیلامی است، حمل می‌کنند(شکل ۹). (صالح پور، ۱۳۹۵ :۱۹۰)



شکل۸- نقش شماره ۵ کولفرح – (طهماسبی،۱۳۹۶)

شکل۹- نقش شماره ۶ کولفرح – (طهماسبی،۱۳۹۶)

تَنگ نوروزی (تنگ اژدر- خونگ اژدر)

در۸ کیلومتری شمال شهر ایذه در شرق خونگ اژدر، قطعه سنگی بسیار عظیم قرار دارد که بر روی آن نقش مهرداد اول یا دوم اشکانی حجاری شده که بر اسبی سوار است و کبوتری حلقه‌ی قدرت را به همراه نامه‌ای به او تقدیم می‌کند و افرادی احتمالا از روم یا کشوری دیگر، به حضورش بار یافته‌اند. (افشار سیستانی، ۱۳۸۵ : ۴۵)

این نقش برجسته در حد شمالی دشت مال امیر (ایذه) و در دامنه تحتانی کوهی که به نام "تنگ‌نوروزی" معروف است، حجاری شده است. مردم ساکن کوههای بختیاری آن را " تنگ اژدر" می‌نامند ارتفاع سنگ منقوش ۷/۵ متر است، نقش در قسمت بالای جایی که بصورت دو کادر مستطیل کوچک و بزرگ می‌باشد، حجاری شده: فضای مستطیل شکل کوچک بر روی مستطیل بزرگ و چسبیده به آن قرار دارد، طوری که هر دو با هم تشکیل یک کثیر الاضلاع را می‌دهند (شکل ۱۰).(صراف، ۱۳۷۳ : ۵۹-۶۰)

نقش برجسته شاهسوار(شهسوار)

شاهسوار در شمال غربی کول‌فره واقع شده و نقش برجسته آن شبیه صحنه " تنگ اژدر" است. بعبارت دیگر بر روی این نقش برجسته نیز شخصی در سمت چپ بر روی تختی نشسته و شش نفر با لباسهای بلند در مقابل وی ایستاده‌اند. جزئیات بیشتر این نقش برجسته نیز بعلت صدمات وارده نامشخص است فقط بنظر کاشف شخصی که بر روی صندلی نشسته چیزی شبیه عصا در دست دارد(شکل۱۱). شباهت دو نقش برجسته فوق گویای هم زمانی هر دو نقش است. (طهماسبی،۱۳۹۶).

شکل۱۰- نقش برجسته تَنگ نوروزی – (طهماسبی،۱۳۹۶)

شکل۱۱- نقش برجسته شاهسوار – (طهماسبی،۱۳۹۶)

شیر سنگی (برد شیر)

شیرسنگی نمادِ شجاعت و دلیری در فرهنگ بختیاری است. به همین منظور روی قبر ایلمردان و جوانان سلحشور، تندیسی حجیم از شیرسنگی می‌گذارند(شکل۱۲).

لایارد (پژوهشگر انگلیسی): «بختیاری‌ها مجسمه و یا نقش شیر را بر روی قبور خوانین و افراد سرشناس نصب یا نقر می‌کنند تا خاطره‌ی سلحشوری و جنگجویی آن ها برای همیشه زنده بماند» تمثال شیر در نقش بافته‌های بختیاری، قالی، گلیم و گبه به کرات آمده است و این خصوصیت یکی از امتیازات بافته‌های بختیاری از دیگر اقوام زاگرس گردیده است. چرا که شیرهای این سرزمین بختیاری مشهور و زبانزد همه مردم آن سامان بوده و بدون شک نقشی که این حیوان در باورهای مردم این سامان بازی می‌کند بسیار کهن و دیرپاست. (مددی، ۱۳۸۶ : ۷۵)

شکل۱۲- شیر سنگی– (طهماسبی،۱۳۹۶)

قالی

"به گمان نزدیک به یقین کشور ایران مرکز آفرینش هنر دست بافت فرش گره‌دار در جهان بوده و می‌باشد . ازاین روست که گرانقدرترین و زیباترین قطعات فرشهای گره‌دار در دنیای کنونی متعلق به هنر ایران و منتسب به هنرمندان این سرزمین نامدار می‌باشد"

مردم ایذه نیز همچون دیگر نواحی بختیاری‌نشین در زیبائی و شکوه فرش ایران و پیشرفت این هنر ارزنده دخیل بوده‌اند. تنوع حیرت‌انگیزی که در نقش و نگار و کیفیت بافت و تعداد گره‌ها و تصاویر فرش‌های بختیاری ایذه دیده می‌شود، گذشته از اینکه هر یک نمونه بارزی از تخیلات فکری و ابداعی و ابتکاری طراحان و بافندگان بوده و در حقیقت موید رواج رقابتی دست‌اندرکاران مکاتب مختلف این هنر ملی ایران نیز بوده است. قالی در بختیاری نه تنها جنبه‌ی پوششی داشته بلکه به علت زیبایی خاصی همواره از عوامل اساسی تزئینات به شمار می‌رود و در حَضر و سفر به عنوان ضروری‌ترین عامل همراه ایرانیان بوده و می‌باشد. در حقیقت ایران پرچمدار هنر قالی‌بافی در جهان است، چنانکه بنابه تحقیقاتی که شده است کهن‌ترین قالی مکشوف در جهان، قالیهایی است که به سال (۱۳۲۷ و ۱۳۲۸ شمسی) در دره پازیریک در ۷۹ کیلومتری مرز مغولستان خارجی بدست آمده و متعلق به ایران زمان هخامنشی می‌باشد .پس از آن فرشهای دوره‌ی ساسانی است که معروفترین آن قالی "بهارستان"است. همچنین دردوره‌ی سلجوقیان و ایلخانانیان و تیموریان هنر قالی‌بافی در ایران رواج داشته و شاه طهماسب اول و شاه عباس بزرگ نیز علاقه خاصی به این هنر داشته‌اند.

هر قطعه قال که ارزش هنری داردتابع عوامل زیر است:

۱-پشم ۲- رنگ ۳- زمینه و بافت

مردم ایذه در ترکیب و هماهنگ کردن رنگ‌ها بسیار مهارت دارند، بطوریکه علاقمندان قالی‌بافی بختیاری در ایذه، فریفته زیبایی رنگ آمیزی آن هستند. در ایجاد نقشهای متنوع و زیبا نیز کم نظیرند، چنانکه اصالت هنرمند ایذه‌ای نقشهای قالی را با استعداد خدادادی بیان و رسم می کند و به همین جهت تنوع آن لایتناهی است. آنان قالیهای خود را با صُوَر انسانها و حیوانها جان بخشیده که در چهارچوبی از هنر و زیبایی بوده و رویاانگیز می‌باشند تا آنجا که قالیبافی بختیاری در ایذه، نسبت به ایلهای دیگر به راحتی متمایز می‌گردد. آنان از طبیعت زنده نیز درنقشهای خویش استفاده می‌نمایند و به سختی از اصالت نقش خویش دفاع می‌کنند. عشایر ایذه‌ای در بافت قالی از دار افقی استفاده می‌نمایند، ولی ساکنین روستاها و شهرها از دار عمودی استفاده می‌کنند. صنایع دستی که رقم عمده‌ی درآمد اقتصادی خانوار بختیاری ایذه را به خود اختصاص می‌دهد، تولیدی جهت مصرف و عمدتاً متکی بر کار زنان و دختران است. در تکنیک و ابزار از گذشته‌های دور تغییر چشمگیری حاصل نشده و اینان که در گذشته خود ابزارکار خود را تولید می‌کرده‌اند، اکنون متکی بر بازار شده‌اند و مواد اولیه مانند پشم و مو و مواد رنگی ... را از بازار تهیه می‌کنند.

کارگاههای بزرگ قالی بافی و یا سوداگران و پیله‌وران، از نیروی کار دختران و زنان استفاده می‌کنند. در این حالت مواد اولیه، دارقالی و حتی پشم توسط پیله‌ور و یا کارگاهها تهیه شده و محصولات آن (قالی، قالیچه، جاجیم، گلیم، خورجین و ...) به بازار عرضه می‌شود و زنان و دختران تنها مزد دریافت می‌دارند . (امانی، ۱۳۸۰ : ۱۹۲-۱۹۴)

نقوش و نمادهای به کار رفته در بافته های قوم بختیاری

نقوش به کار رفته در بافته های قوم بختیاری ملهم از طبیعت پیرامون آنها و فرهنگ غنی و پربارشان است. این نقوش مبتنی بر: آداب و رسوم، محیط پیرامون همچون حیوانات و گیاهان و ابزار و وسایلی است که هر کدام به نحوی در زندگی روزمره آنها نقش دارد.

رنگ‌های به کار رفته در این دستبافته‌ها نیز ملهم از طبیعت پیرامون و باورهای حاکم بر آداب و سنن آنان است. در طرح‌های روی قالی و دیگر دستبافته‌های بختیاری به نقوش ساده بر می‌خوریم که از پدیده‌های پیرامون چون گیاهان، گل‌ها، حشرات، و باورهای عامیانه (مانند آل باوری) حاصل شده است.

چیزی که ما از این تصاویر درک می‌کنیم. و آنها را در زمره‌ی «طرح های نمادین» می‌انگاریم این است که غالب این طرحی‌ها، انتزاعی و تجریدی هستند. یعنی به گونه‌ای استفاده شده است که از واقع گرائی به دور مانده، ولی با الهام از دنیای واقعی ، به شکل نمادین و اشکال ساده‌ی هندسی درآمده‌اند. این نقوش نوع ارتباط زیست محیطی، فرهنگی و آرمانی ایل با طبیعت را نشان می‌دهند. (مددی، ۱۳۸۶: ۲۳)

در هنرهای تصویری و نمادینِ دستبافته‌های بختیاری ذوق غریزی بافندگان توانسته است تمامی موارد و عناصر ظاهری بصری را به شکلی منطقی و هنری لحاظ کند. عناصری از قبیل خطوط، نقاط، رنگ‌های مناسب، سطوح و .. این عناصر در کارکرد کلی خود از هارمونی زیبا با بار معنائی ویژه برخوردار است که ماهیتی قابل تأمل و زیباشناسانه ارائه می دهند.

مهمترین عامل تاثیر گذار بر روی نقوش دستبافته‌های عشایر بختیاری، عناصر محیط طبیعی است که فضای پیرامون آنها را در برگرفته است. (مددی ، ۱۳۸۶: ۲۵)

در حوزه‌ی فرهنگ مادی (کشاورزی، پوشاک، مسکن و غذا و ...) ما شاهد برخی نمادها هستیم. این نمادها هرچند خاستگاهشان عوامل مادی و زمینی هستند، اما غالباً مفهومی معنوی دارند مانند پوشاک چوقا «تن پوش مردان بختیاری» که کاربردی ابزاری و مادی دارد اما در برگیرنده ی طرحی نمادین با مفهوم معنوی است و یا در کشاورزی ما شاهد یک عمل نمادین با آئین نمادین هستیم که با خوشه های گندم، به منظور سپاس از نعمت الهی و برکت خواهی از زمین انجام می گیرد.

تقسیم بندی نقوش دستبافته‌های بختیاری

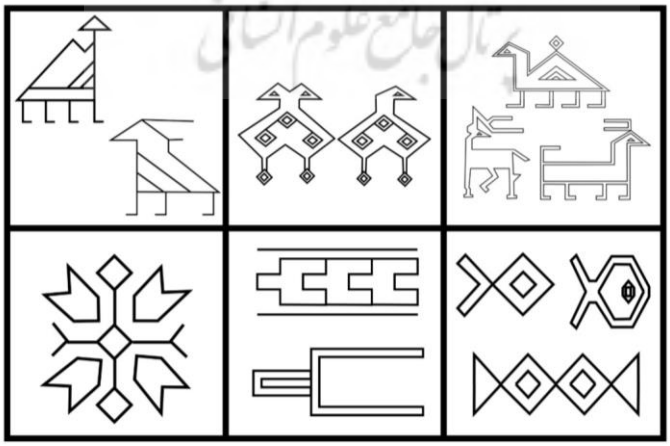
در یک تقسیم بندی کلی، مجموعاً، دو گروه نقش را در فرش‌های عشایر بختیاری می‌توان مشاهده کرد که معرفی و تحلیل آنها خود می‌تواند دانش بصری و نگرش زیبایی شناسانه‌ی ایشان را فارغ از هرگونه پیش فرض و تجاهلی، معرفی کند:

نقوش انتزاعی:

«انتزاع یعنی برکندن از جایی، بیرون کشیدن، واستدن، گرفتن، برکنده شدن، برآوردن جزئی از یک کل.»

مشخصه اصلی نقوش انتزاعی «تبدیل کیفیت جنبشی رویداد بصری به مؤلفه‌های بصری اصلی و بنیادی با تاکید بر روی وسایل پیامرسانی هرچه مستقیم‌تر و مهیج‌تر و حتی بدوی است. (کیانی فر، ۱۳۹۵ : ۱۰۳)

بافنده عشایر به این ممیزه بصورتی کاملا نیاموخته و مکتب نرفته آگاهی دارد و اصلاً هدفش این است که اشکالی ساده و دم‌دستی را بگیرد و به نفع نیروهای جنبشی و فعال بصری تبدیل کند. اگر هم در این انتزاع‌گری به دنبال ابلاغ پیامی باشد، پیام وی از جنس همان «بیان خلاقانه احساس» به زعم کالینگوود است و نه احساس مشخص و از پیش تعیین شده که در هنر «جادوئی» و هنر «سرگرمی» سراغ داریم. (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۳۵)



شکل۱۳- نقوش انتزاعی – مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶ :۱۳۹-۱۴۴-۱۴۵-۱۵۴)

برخی نقوش انتزاعی مورد استفاده در دستبافته‌های عشایر بختیاری را که بیشتر از عناصر طبیعی مثل ابزار و وسایل دم‌دستی و نیز حیوانات اهلی و وحشی و دیگر عناصر عالم طبیعت انتزاع شده‌اند، می توان به شرح ذیل بر شمرد: قیچی، آچار، پرندگان و ما کیان از جمله گنجشک که در گویش محلی به آن « بِنِگِشت » می‌گویند مرغابی، کبوتر، چهارپایانی از جمله بز، کل، سگ، روباه و شتر و همچنین گل و گیاه. اکثر این نقوش انتزاع شده در (شکل۱۳) دیده می‌شوند.(کیانی فر، ۱۳۹۵ : ۱۰۵)

نقوش تجریدی:

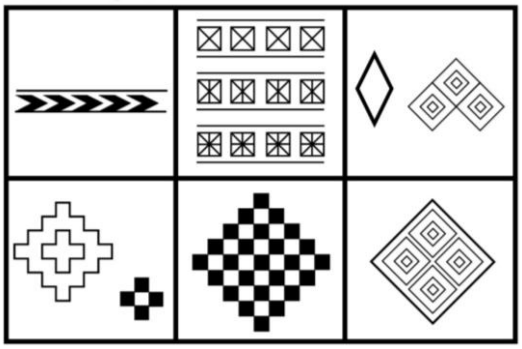
تجرید به معنای تنهایی گزیدن، پیراستن علمی از ذهن که صفتی از صفات چیزی یا جزیی از اجزای معنایی را به نظر آورده و سبب غفلت از صفات اجزای دیگر شود در صورتی که آن جزء یا آن صفت به تنهایی و مستقلاً نمی‌تواند وجود داشته باشد. (معین، ۷۲۶:۱۳۸۲)

عشایر و روستانشینان بختیاری در نگاه خود به طبیعت، برخی نقوش را با نگرش بنیادی و محوری صرف استخراج کرده و تا بدانجا استحاله داده‌اند که شناسهٔ خویش را از دست داده و به ریخت و شکلی بنیادی تبدیل شده‌اند. ایشان از هر گونه عینیت پردازی صرف، در هنر خویش پرهیز نموده‌اند، تجرید از دید این اقوام، صرفا زبده گزینی از صور طبیعی را دنبال نمی‌کند، بلکه نوعی ساختن را مطرح می‌سازد. ساختن و خلق کردن صرف بدون هرگونه بهانه معنائی و بیان گرایانه(شکل ۱۴). (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۲۹)

شکل۱۴- نقش تجریدی – (کیانی فر، ۱۳۹۵ : ۱۰۶)

اشکال بنیادی مربع و مثلث از جمله نقوش تجریدی گلیم‌های بختیاری است که در سایر دستبافته‌های ایشان نیز کاربرد دارد. (شکل ۱۵).

در بررسی و ریشه‌یابی اشکال تجریدی فرش، سوای نقوش شناخته شده هندسی، طبیعت کاملاً دگرگون شده و این استحاله یافتگی تا بدانجا می‌رسد که به سختی می‌توان تحلیل قانع کننده‌ای دربارهٔ مبدأ و منشاء اخذ و تبدیل آن از طبیعت و همچنین ایجاد آن، پیش روی خواننده گذاشت(شکل۱۶).



شکل ۱۵- نقش تجریدی (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۳۰-۱۳۴-۱۴۰)

شکل۱۶- نقش تجریدی (کیانی فر، ۱۳۹۵ : ۱۰۷)

معرفی نقوش اصیل بختیاری

عشایربختیاری از طرح‌ها و نقشمایه‌های متعدد و متنوعی در دستبافته‌های خویش بهره می‌گیرند که عموماً از ابداعات و هنرنمایی‌های ایشان در طول اعصار بوده است. قدمت برخی از این نقوش و حتی خصلت انتزاعی‌گری حاکم بر فرهنگ تصویری ایشان را می‌توان در ظروف فلزی و مفرغینه‌های لرستان و حتی پیشتر در سفالینه‌های شوش و تصویرنگاری‌های غارهای لرستان پی‌جویی کرد. البته قرابت‌های نژادی بختیاری‌ها با لرهای لرستان از یکسو و ساکنین نخستین مناطق جنوبی زاگرس (ایلامیان) از سوی‌دیگر این وفاق و هم‌نوایی را منطقی و پذیرفتنی می‌سازد.(ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳، ۳۱)

تقسیم بندی نقوش اصیل بختیاری به پنج گروه اصلی:

- نقوش گیاهی و برگرفته از طبیعت
- نقوش حیوانی
- نقوش ملهم از وسایل و ابزار دم‌دستی
- نقوش ملهم از اعتقادات و خرافات
- نقوش اقتباسی

نقوش گیاهی و برگرفته از طبیعت

گل گِرده یا تک گل(شکل۱۷)

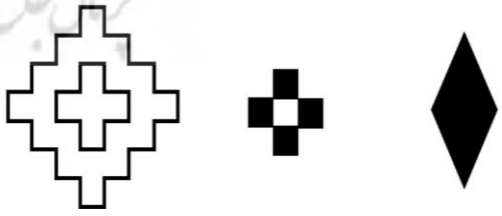
این نقش به صورت نقش‌هایی در متن شکل، جدا از هم شبیه لوزیهای توپر یا اشکال دیگر آورده می‌شوند که تداعی کننده‌ی گلهای پراکنده پیرامون آنها است. نقش گل گِرده که با نام‌های دیگری همچون گل دِره یا گل خیرده هم شناخته می‌شود در متن قالی، هورژ و مهده به چشم می‌خورد. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۰)

گل پیکه یا گل خالی

به آن گل «خشخاری» نیز گفته می‌شود. نقشی است که هم رنگ زمینه‌ی بافته است و بیشتر به صورت لوزی توخالی یافت می‌شود (شکل۱۸). (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۱)

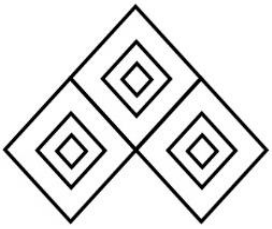
سه گلی(شکل۱۹)

مجموعه نقشهائی هندسی است که تکی یا ترکیب چندتایی آن برای پرکردن فضاهای خالی به کار می‌رود. همانطور که تاکنون دیدیم بافنده بختیاری هرنقشی را«گل» می‌نامند؛ تکی آن را «تک‌گل» یا «گل‌گِردَه» می‌گوید که هیچ مفهوم خاصی به جز خود شکل را القاء نمی‌کند و به مجموعه سه تایی آن «سه‌گلی» می‌گوید. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۱)



شکل ۱۷-گل گِرده یا تک گل- (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۰)

شکل۱۸- گل پیکه یا گل خالی(قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۱)

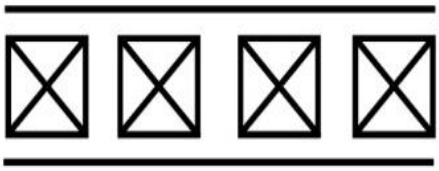


شکل۱۹- سه گلی (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۱)

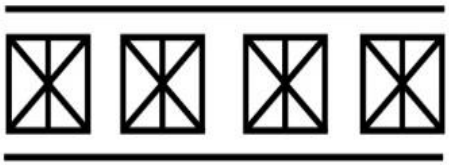
یَه گل(اشکال۲۱،۲۰و۲۲)

اگر نقش گل در یک ردیف و پشت سرهم بافته شود، آن را « یه گل » یا « بندگل » می‌نامند. این نقش به گلهائی می‌ماند که به یک نخ کرده باشند. گل آن ممکن است چهارپر(گل شقایق)، شش‌پر(گل حسرت)، یا هشت‌پر باشد.

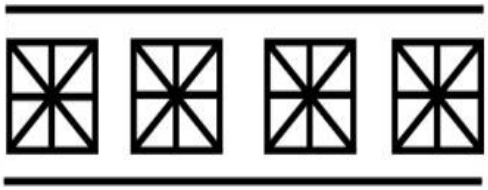
گل حسرت بدون برگ و تنها در منطقه ییلاقی و در اواخر تابستان و اوایل پائیز از میان خاک سر بر می‌آورد که تنهایی‌اش برای هر فرد شگفت‌انگیز است. و چون حسرتِ در جمع بودن را القاء می‌کند آن را «گل حسرت» نامیده‌اند؛ اما باید دانست که هیچ نقشی در بافته‌ها به این نام خوانده نشده است. این نقش درحاشیه قالی به شکل‌های متفاوت به چشم می‌خورد. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۲)



شکل۲۰- یه گل چهار پر – (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۲)



شکل ۲۱- یه گل چهار شش پر – (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۲)



شکل ۲۲-یه گل هشت پر – (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۲)

گل فرنگ (گل رز) و گل سرخ ایرانی

گل فرنگ از انواع گل‌سرخ و غنچه‌های آن که به رنگ‌های روناسی، سفید، صورتی و به صورت طبیعت گرایانه در طرح قالی به کار می‌روند. این مجموعه نقوش تزیینی، تأثیر نقوش اروپایی در نقوش سنتی را نشان می‌دهند. (بصام وهمکاران ، ۱۳۸۳ : ۳۳)

در مورد چگونگی ورود انواع نقوش گل فرنگ به منسوجات ایران به ویژه دستبافت‌های گره‌دار، و تاکنون چندین نظر مختلف ارائه شده است که هر یک در جای خود دارای ارزش‌های مطالعاتی خاص خود است. پرویز تناولی در مورد طرح گل فرنگ می‌نویسد: «طرح گل فرنگ از طرح‌های اصیل و قدیم ایران است که نمونه‌های آن در برخی از آثار گذشته از جمله منسوجات و کاشی‌های قرن یازدهم هجری به بعد دیده می‌شود، اما این که این گل ایرانی چگونه نام گل فرنگ گرفته است نیاز به بررسی و کنکاش بیشتر دارد». (ژوله، ۱۳۸۳: ۳۴)

ظاهراً او علاوه بر آن که کلیه گل‌های به سبک طبیعی (اعم از گل رز یا گل‌سرخ) را گل فرنگ می‌نامد، قدمتی در حدود ۴۰۰ سال برای این گروه از طرح‌ها در آثار ایرانی قابل گردیده است که با توجه به مطالبی که در پی خواهد آمد، در مورد اخیر تردیدی در آن نیست. می‌توان نمونه‌هایی از کاربرد گلهایی شبیه به گل‌فرنگ‌های امروز- البته با شیوه‌های متفاوت- در انواع هنر به ویژه نقاشی دوران صفوی و بعد از آن مشاهده کرد.

اما عقیده برخی انتقال چنین نقشی بر روی فرش‌های گره دار ایران و پراکندگی آن در بسیاری از نقاط فرش‌بافی ایران نمی‌تواند سابقه ای بیش از ۱۵۰ سال داشته باشد. زیرا قدیمی‌ترین نمونه‌های فرشهای منقوش با این طرح به دروان حکومت شاهان قاجار باز می‌گردد. زیرا اوج تشدید کاربرد طرح‌های گل فرنگ در آثار ایران را می‌توان از اوایل دوران سلطنت ناصرالدین شاه قاجار دانست. از این زمان بود که با مسافرت‌های مکرر درباریان و پادشاهان به ویژه به کشورهای فرانسه و انگلیس، نمونه‌های مختلفی از عناصر تزئینی گل‌فرنگ مآب (به همراه دیگر عناصر تزیینی غیر ایرانی) به ایران راه یافت و شاید اولین حضور فراگیر آنها به همراه نقوش و عناصر تزیینی هنرهای فرانسوی را بتوان در معماری همان دوران مشاهده کرد . وجود انواع گچبری‌های غیر ایرانی و منطبق با هنرهای تزیینی اروپایی به ویژه فرانسه و انگلیس در عمارات و بناهای اواخر دوران قاجار به ویژه سر در ورودی منازل ، پنجره‌ها و سر ستون‌ها ، اوج حضور فراگیر طرح‌هایی از این قبیل در هنرهای ایرانی بوده است. از

همین زمان نیز رواج و نفوذ طرحهای گل فرنگ و دیگر عناصر غیر ایرانی بر روی دستبافهای گره‌دار به گونه‌ای گسترش یافت که فاصله‌ی سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ اوج کاربرد آنها در فرش‌های شهری باف ایران به ویژه کرمان بوده است.

شکل۲۳-گل فرنگ – (طهماسبی،۱۳۹۶)

در فاصله سالهای مذکور سفارشات فراوان کشورهای اروپایی به ویژه فرانسه و انگلیس برای قالی‌هایی با طرح گلهای غیر ایرانی و شبیه به گلفرنگ که در آن زمان به طرحهای گوبلنی نیز شهرت یافته بود باعث شد تا تعداد زیادی از طراحان ایران به ویژه در کرمان به طراحی قالیهایی با این نقوش بپردازند و اصطلاحاتی همچون برگ فرنگ ، گل فرنگ و لچک و ترنج گل فرنگ نیز از همان زمان تشدید شد. دامنه‌ی نفوذ طرحهای به اصطلاح گل فرنگ به گونه‌ای بود که در اندک زمانی علاوه بر بافته‌های شهری ایران همچون کرمان، در بافته‌های گره‌دار روستایی و عشایری ایران نیز نفوذی مضاعف یافت. شباهت و قرابت ظاهری برخی از نمونه‌های آنها به گونه ای است که هر بیننده‌ای را در یکسان داشتن خاستگاه مشترک آنها بیش از پیش متعجب می‌سازد.

گنات

گنات (شکل۲۴) را در حاشیه فرش می‌بافند به آن گنات به ره یعنی گنات در لبه گفته می‌شود و به گفته عشایر به نام تاتایی به معنی گلهای تک تک نیز به کار می‌رود و معمولا به دو صورت مثبت و منفی و در دو رنگ بافته می‌شود. (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۰)

شکل۲۴- نقش گنات – مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۰)

نمادینگی درخت

عالم نباتات مجلای زنده و زندگانی‌ای است که هرچند گاه تجدید می‌شود. اساطیر درختان همه به زبان رمز و داستان، یک حکم نظری را بیان می‌کنند و آن اینکه عالم نباتات مظهر مجسم واقعیتی است که به زندگی تبدیل می‌شود و بی آنکه ریشه‌اش بخشکد هر دم می‌آفریند و با تجلی به صورت های بی شمار تجدید حیات می‌کند و حیاتش هیچگاه پایان نمی‌گیرد. در این میان درخت و نمادینگی درخت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

درخت یا گیاه، هرگز به عنوان درخت یا گیاه مقدس نیست، بلکه به یمن بهره گیری از واقعیتی متعال مقدس می‌شوند زیرا بر معنای آن واقعیت دلالت دارند. درخت به یمن قدرتش و آنچه که متجلی می‌سازد موضوعی مذهبی می‌شود. دردست نوشته‌ها و تصاویر نقش برجسته‌ها، به درختان و گیاهان مقدست بی‌شماری برمی‌خوریم. مانند درختان چنار، سرو، تاک و نیز گل‌های چند پر و نیلوفر آبی و ... .

نقوش‌گیاهی در تمدن‌های اولیه، کمتر از نقوش انسانی و حیوانی کاربرد داشته است. و بیشتر در حواشی دیوارهای تزئینی به کار می‌رفته است و به عنوان نقش اصلی یا متن کمتر به کار رفته است که تنوع چندانی در نقوش گیاهی این تمدن‌ها نمی‌توان دید. به طور مثال به درخت سرو می‌توان اشاره نمود که آن را نماد درخت کیهانی دانسته‌اند. (زارعی، ۱۳۸۲ : ۱۶۴).

«نِل پاروت» درباره درخت می‌نویسد:

«این خود درخت نیست که پرستیده می‌شود، بلکه در ورای درخت همواره، ذات و جوهری روحانی نهفته است».

درخت

همانگونه که میدانیم نقش درخت یکی از اصلی‌ترین نقوش در فرش بافی ایرانی است که به گونه‌های مختلف به کار می‌رود. این نقش همچنین از جمله نقوش اساطیری مهمی است که راز و رمز به کارگیری آن توسط اسطوره پردازان بزرگ تحریر شده است. در فرش نامه ایران در تعریف درخت این‌گونه آمده است:

«نشانه‌ای از باروری و آفرینش که با خط‌هایی چه کمانی و چه شکسته در بسیاری از طرح‌ها دیده می‌شود» (آذرپاد ،۱۳۸۴: ۱۲۳).

درخت یکی از مظاهری است که بشر از ابتدای خلقت سر تعظیم در برابر آن فرود آورده؛ زیرا از دیرباز به عنوان عنصری بسیار مقدس نزد او گرامی بوده است. انسان اعصار کهن و انسان بدون عصر حاضر گمان می‌کرده است و می‌کند که درختان نیز مانند جانوران و مردم دارای روانند، همچنین است اعتقاد به استقرار روان خدا در درخت، یا یکی بودن روان یا خدا با درخت. بنابراین به اعتقاد بدوی آن گونه درخت‌ها، قدرت آن را دارند که باران بیاورند، خورشید را به درخشش وا دارند و گله‌ها افزایش بخشند و زنان را به بارداری و زایش یاری دهند (احمدی بروجنی ومیرزایی، ۱۳۸۶ : ۶۰۶).

فرش یکی از مهمترین هنرهای صناعی ایران و نقش درخت نیز از اصیل‌ترین نقوش رایج در فرشبافی است که به گونه‌های مختلف، به صورت اصلی و فرعی، در متن و حواشی به کار می‌رود. این نقش، علاوه بر تزئین از جمله نقوش نمادینی است که اسطوره پردازان بزرگ راز و رمز به کارگیری آن را در بسترهای متفاوت، به تحریر کشیده‌اند. از جمله میرچا الیاده و در این باره چنین می‌گوید: نماد پردازی درخت، به معنای نماد پردازی کل کیهان است. قلمرو این درخت در ناخودآگاه و زندگی ژرف‌تر ماست، در کاربرد این نقش فعالیت روانی و ذهن یکپارچه می‌شود (صادقیان ومدنی ، ۱۳۸۸ : ۷۱).

نقش درخت در فرش بختیاری

کاربرد نقوش و عناصر مختلف در فرش تنها برای ایجاد حس زیبایی پرستی انسان نیست بلکه ممکن است هدف‌های دیگری را نیز در بر داشته باشد. درخت در فرش بختیاری یکی از نگاره‌هایی است که به وفور دیده می‌شود و آن را در اکثر طرح‌ها و نقاط فرش می‌توان مشاهده نمود.

با توجه به تحقیقات به عمل آمده در فرش بختیاری می‌توان بدین نتیجه رسید که بیشترین موتیف‌ها در این منطقه شامل گیاهان و درختان می‌باشد که در طرح‌های خشتی، قابی، محرابی و افشان به کار رفته‌اند. کثرت استفاده از این نقش در مناطق استان چهارمحال و بختیاری بسیار حائز اهمیت است. (زارعی،۱۳۸۶ : ۶۱۵)

درخت سرو یا درخت زندگی

نماد درخت در انواع هنرهای ایرانی از جمله تصاویری است که تکرار و مداومت آن ذهن بسیاری را برخود مشغول داشته. در تمامی سفال ها و منسوجات، نقاشی‌ها و حتی حجاری‌های تاریخ ایران درخت چنان جایگاهی داشته که حالت تقدس و احترام‌آمیز آن حتی نزد هنرمندان شهرت فراوان دارد . اما بررسی زمان و نحوه‌ی انتقال تصویر درخت بر روی دست بافته‌های گره‌دار نیاز به بررسی بیشتری دارد. احتمالاً قدیمی‌ترین و شاید هم ناب‌ترین نوع نقوش درخت سرو بر روی فرش‌گره‌دار را می‌توان بر روی گروهی از قالیچه‌های بلوچ خراسان مشاهده نمود که به قالیچه‌های سجاده‌ای بلوچ شهرت دارند .

آنچه که در مورد درخت سرو مخصوصاً از دیدگاه اسطوره شناسی قابل ذکر است تفسیرهای جالبی است که پیرامون آن شده و می‌شود. بنابر روایتی: زرتشت پس از مرگ به هیئت سروی در می آید نامیرا. این سرو هرگز نمی‌میرد چرا که آتش زرتشت زنده است و با نفس مغان از دل شرارت‌ها برای سوزاندشان سر برمی‌کشد. (احمدی بروجنی ومیرزایی ، ۱۳۸۶: ۶۰۸)

در میان درختان، سرو از جمله نقوشی است که علاوه بر فرش در بافت‌های دیگر مثل ترمه، چاپ قلمکار، قلم زنی فلزات و انواع هنرهای سنتی ایران کاربرد دارد.سرو در انواع طرح‌های گلدانی خشتی، قاب قابی، محرمات، طرح گلستان و ... کاربرد دارد. نقش سرو و کاج در قالی‌های بختیاری، با اعتقادات و باورهای مقدس همراه بوده است (شکل۲۵). امروزه نیز زن بختیاری شوهر خود را در قامت سرو، قوی، مستحکم و آزاده می‌بیند و دوست دارد بچه‌ای که در شکم دارد روزی جوانی شجاع، بلند قامت و آزاده چون سرو شود.

شکل ۲۵- درخت سرو (افروغ، ۱۳۸۹ : ۱۰۹)

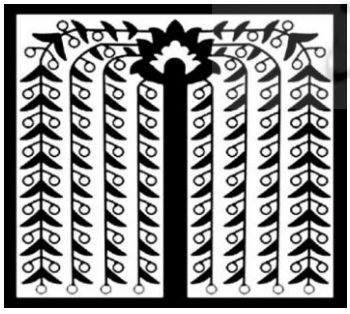
درخت بید مجنون

طرح درخت یکی از مهم‌ترین و اصیل‌ترین نقش مایه‌های تزیینی و عرفانی در هنر بشری است. گونه‌های مختلف درخت و گیاه که به نوعی نماد انسان نیایشگر نیز بود از دوره‌های کهن در آثار تاریخی ایران و البته دیگر ملل جهان هویداست که هر نوع از آن بیانگر مفهوم خاصی بوده و در موارد متعدد، معانی گوناگون دارد. نمونه‌ای از آن درخت بید مجنون است که در نگاره‌ها و آثار هنری ایران، خصوصاً فرش‌دستباف بعضی از مناطق نمایان است. به همین ترتیب، قالی استان چهارمحال و بختیاری که در رسته فرش‌های روستایی– عشایری قرار دارد، بستر این نقش‌مایه به ویژه در قالی نقش خشتی است. (صادقیان ومدنی ، ۱۳۸۸ : ۶۹) رویش درخت بید مجنون منوط به وجود آب فراوان است. در قالی‌های بافته شده منطقه بختیاری به لحاظ برداشت ذهنی و تصویری بافندگان از نقوش طبیعت پیرامون، انواع متنوع آن به چشم می‌خورد. تأثیر آب و هوا را نیز می‌توان دلایل استفاده از نقش این درخت درفرش به شمار آورد. (افروغ، ۱۳۸۹: ۷۸)

خشت بید مجنون(شکل ۲-۲۹) در قالی در مرکز اولین ردیف خشت‌ها قرار می‌گیرد و رنگ زمینه سفید بافته می‌شود. در دیگر نمونه‌ها این خشت در ردیف دوم بالا و پایین قالی و در کنار خشت مرکزی، دوبار بافته می‌شود. انتخاب رنگ تعدادی از برگ ها با توجه به تضاد رنگی و نمایش لوزی و یا مربع در داخل خشت با محوریت تنه درخت تاکید بر انتظام هندسی نقش و انسجام جزئیات نسبت به کل مجموعه است. (صادقیان ومدنی ، ۱۳۸۸: ۸۲).

طرح بید در برخی از دست بافته‌ها میوه‌دار است، این طرح در خشت و یا قاب‌های همجوار درخت سرو می‌تواند به گونه‌ای زندگی کوچندگان در حرکت و زنان را در کنار مردان به ذهن متبادر نماید. زندگی‌ای که در سرزمینی عمدتاً آب خیز و سنگلاخ، در بین چشمه های جوشان و صخره‌های خارا در جریان است و از سویی، حرکت فواره وار آب، به شکل بید در کنار فرم عمود و ایستای سنگ و کوه در تقسیم‌بندی نمادین طرح‌ها به چشم می‌خورد (شکل ۲۶).

شکل۲۵- درخت بید مجنون (صادقیان ومدنی، ۱۳۸۸ :۷۶)



شکل ۲۶- درخت بید مجنون میوه دار (صادقیان ومدنی، ۱۳۸۸ :۷۶)

نقش بید مجنون خصوصاً در کنار سرو، تمثیلی هنرمندانه و قابل تأمل از زن و آب در کنار مرد و کوه، سنگ و سرسختی اوست که با ظرافت تمام بر فرش این مناطق نقش بسته است و گویای جریان زندگی در بین تنگاهای سرسخت طبیعی است

که به آن معنای تازه‌ای بخشیده است. در واقع، بید گلدار و یا میوه‌دار خرامان در کنار سرو سرسبز در خشت‌ها هر کدام مکمل دیگری است. (صادقیان ومدنی ، ۱۳۸۸ : ۷۷)

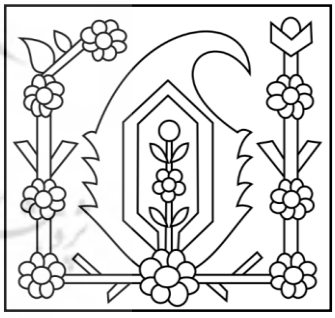
بُته

بادام، برگ درخت انجیر و خرما، شعله‌ی آتش، میوه کاج، پرنده‌ی مهر می‌توانند از مصادیق نگاره بُته باشند. جالب است بدانیم این نقش زیبا، حال به هر دلیل (و دور نیست بگوییم به خاطر تقدس آن) تا قبل از قرن ۱۲ هجری بر هیچ زیراندازی دیده نشده است.

به گفته سیروس پرهام سرآغاز باور مقدس به سرو به تمدن‌های عیلامی و آشوری باز می‌گردد. در این مقطع تاریخی، سرو نماد خوشی است و خرمی و به تحقیق یگانه درخت مقدس. عمده تمایز مفهومی که در دوره‌ی بعدی تطور این نگاره با دوره پیش شکل می‌گیرد به این نکته باز می‌گردد که در مقطع هنر پارتی و ساسانی سرو جنبه اقتدار و تقدس خود را از دست می‌دهد. (امینی، ۱۳۸۵ : ۱۱۰ - ۱۱۱)

نقش بته از نقوش بسیار زیبایی است که به گونه‌های مختلف در طول تاریخ طراحی و برای منقوش نمودن صنایع دستی بکار رفته است. این نقش که پیشینه آن تا به روزگاران دور گذشته، و رد پایش به آثاری چون ترمه، زری بافی، مینیاتور، قلمکاری، آثار سفالین و قالی می‌رسد در مسیر تحول خود موجبات ایهام بسیاری شده و بدین گونه مفسرین را به تأویل‌های جالب و گاه عجیب واداشته است.

گروهی از پژوهشگران بر این باورند که این نقش از نقش مُهر امیران و سفیران و بازرگانان به جا مانده به طوری که هنگام انعقاد قرارداد برای امضاء عقدنامه مشت گره کرده خود را با مرکب یا خون آغشته می‌نمودند و معاهده را مهر می‌کردند. در اثر این عمل یعنی مشت نگاری نقش بجا مانده از بخش زیرین مشت چیزی شبیه نقش بته می‌نموده است. از میان انبوه نمونه های منسوج عصر صفوی می‌توان دو قطعه پارچه زری باف سده یازدهم را نام برد که از لحاظ تجسم مراحل دگردیسی سرو و به بته تبدیل شدن آن اهمیت بسزایی دارد.(همان : ۶۰۹ - ۶۱۰ - ۶۱۱). شکل۲۷ نقش بته را در فرش بختیاری نشان می دهد.



شکل ۲۷- نقش بته را در فرش بختیاری(طهماسبی،۱۳۹۶)

شکل۲۸- درخت انگور (طهماسبی،۱۳۹۶)

انگور

به روایت نوروزنامه تخم انگور برای اولین بار در زمان پادشاهی از اعقاب جمشید به نام شیمران کاشته شده است. در اساطیر ایران انگور مظهری برای خون است، که نیروی اصلی است. درخت و خوشه‌های انگور یکی از نقوش مهم در منطقه بختیاری می‌باشد. این نقش در تزئینات آثار باستانی و فرش‌های خشتی بیشترین کاربرد را دارد (شکل۲۸). در گذشته خوشه انگور به صورت انتزاعی مورد استفاده قرار می‌گیرد اما امروزه بیشتر به حالت طبیعی می‌شود. (نصیری، ۱۳۸۲: ۲۴۳ - ۲۴۴)

درخت چنار و تاک

در روزگاران کهن پادشاهان پارس همواره درخت چنار را گرامی می‌داشتند. در دربار ایران چنار زرینی همراه تاک زرین بود که اغلب آن‌ها را در اتاق خواب شاه می‌نهادند. چنار که با گوهرهای فراوان آراسته می‌شد مورد ستایش پارسیان بود. هنگامی که

داریوش کبیر در آسیای صغیر بود به او درخت چنار و تاکی زرّین هدیه دادند و در زمان لشکرکشی خشایارشاِ به یونان وی در راه چنار عظیمی دید و دستور داد آن را به زیورهای زرین بیارایند و از آن نگهبانی کنند. همانطور که ملاحظه گردید درخت چنار اغلب به همراه تاکی بوده است که این تاک را برخی مظهر خون و دوام سلطنت دانسته‌اند که از طریق زن به فرزند یا داماد شاه می‌رسیده است. هرودوت در مورد درخت تاک میگوید: «واپسین شاه ماد، دختر خود را که مادر کوروش شد به خواب دید که از شکمش تاکی رویید و سراسر آسیا را پوشاند». (زارعی، ۱۳۸۶ : ۶۱۹)

بلوط نماد استقامت

درخت بلوط و میوه‌ی بلوط از جمله گیاهانی است که در زندگی مادی و اقتصادی ایل بختیاری اهمیت ویژه‌ای دارد. از جنبه نمادین نیز می‌توان به نمادهای استقامت ، قدرت، عمر طولانی آن اشاره کرد. یعنی همان ویژگی‌هایی که فرد بختیاری در خود احساس کرده و به نوعی با آن احساس هم ذات پنداری می‌کند. (عمر متوسط بلوط را ۴۰۰ تا ۱۰۰۰ سال تخمین زده اند). (مددی، ۱۳۸۶: ۵۶) گرایش بختیاری‌ها به ویژه مردان ایل به عناصر خشن و مقاوم غیر قابل انکار است. این گرایش در پویه‌ی تاریخ، در حماسه‌ها، جنگ‌ها، و ارتباط مستقیم با عناصر سفت و سخت و خشن مانند کوه، سنگ، بلوط، صدای خشم آهنگ کُرنا، کوبش محکم دُهُل، رقصِ خشن چوب بازی، جنگ گُرز و سنگ و... گواه این مدعاست.

بلوط این میوه سخت و کارا چنان در احساسات و ادبیات شفاهی ایل جا باز کرده است که گویی نماد بختیاری‌ها است. «در بسیاری از سنت‌ها بلوط درخت مقدس است، زیرا صاعقه را می‌گیرد و نماد عظمت و شوکت است ... بلوط در همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی مکان‌ها مترادف قوت بوده است. کاملاً متصور است که این صفت در هنگام تناوری و بزرگسالی درخت به او منسوب است. از سویی دیگر، درخت بلوط و واژه قوت در زبان لاتین یک کلمه است که در ضمن نماد نیروی اخلاقی و جسمانی با هم است» (شوالیه، ۱۳۷۹: ۲۴)

نقوش حیوانی

این نقوش عمدتاً از حیوانات و حشرات انتزاع شده‌اند و همان طور که در شکل شماره (۲-۱۶)آورده شده، صورتی مطلوب و قابل چینش در کنار سایر نقوش، راه تجرید را پیموده و خلاصه شده‌اند. کاربرد بسیار زیاد نمادگرایی حیوانی در مذهب و هنر دوره‌های مختلف، فقط اهمیت این نمادها را نشان نمی‌دهد بلکه مبین این واقعیت است که ادغام جز روانی نماد یعنی غریزه در زندگی انسان تا چه حد برای افراد بشر مهم است. (افروغ، ۱۳۸۹ : ۳۴)

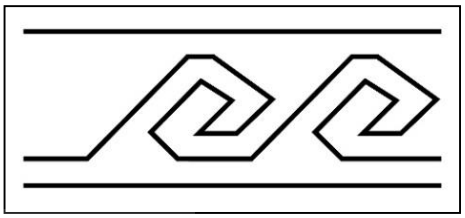
گل گژدین یا گل گوشار

گل گژدین یا همان گژدم(شکل ۲-۳۳) از جمله نقوش به غایت زیبا و تکامل یافته در بستر دستبافته‌های بختیاری است که به زیبائی هرچه تمام تر سیر تکامل و تکوین خود را پیموده و در رده نقوش انتزاعی جای می‌گیرد. حرکت و پیچش بی‌نهایت زیبای این نقش، فضای منفی کناره را فعال کرده و از تعامل فضای مثبت و منفی بر بستر دستبافته ریتم و حرکت پایان ناپذیری خصوصاً در کناره‌های دست بافته ایجاد می‌گردد.(ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۳۲)

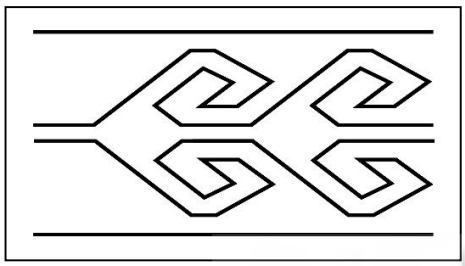
شکل ۲۹-گل گژدین – مأخذ: (کیانی فر، ۱۳۹۵: ۱۱۹)

برخی معتقدند که بافندگان در جغرافیای هنر قومی و عشایری بیشتر نقوش حیواناتی را ترسیم می‌کنند که برای ایشان منشاء خیر و برکت بوده و لذا با نگاه منفعت طلبانه این قبیل نقوش را اختیار می‌کنند. به نظر می‌رسد بافنده تنها درصدد وفق دادن و جور کردن (هماهنگ کردن) اشکال و نقوش در بستر دستبافته به قصد رسیدن به ترکیبی چشم نواز است. همچنین به بی‌تجانسی و ناهمگونی انواع (از حیث مفاهیم و ویژگی‌های بیانی و نمادین) نیز توجهی ندارد. نقش قیچی، گل گژدم، نقش آچار و هر نقش نامتجانسی از این دست تنها از آن روی که قرابتی شکلی و بصری دارد، هم نشین می‌گردد. بر همین اساس می‌توان عنوان کرد که هرگونه نگاه اسطوره‌گرا و فایده محور نیز در قاعده خلق کنندگی و انتخاب، محلی از اعراب نداشته و لذا در اندیشه بافنده جائی ندارد. (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۳۳)

این نقش‌که بافت سختی دارد که شبیه به گله گوسفند است که از بالا دیده میشود و در یک مسیر مال‌رو درحال حرکت است به این نقش گوش‌خری نیز می‌گویند(اشکال ۳۰ و ۳۱). (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۶۷)



شکل۳۰- گل گوشار تک(قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۶)



شکل۳۱- گل گوشار دوتک (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۶)

۲-۳-۱۰-۲- نقش مائی (ماهی)

در زندگی عشایری بختیاری ماهی یک غذای آرمانی محسوب می‌شود که اگر در مسیر کوچ رودخانه‌ای سر راه باشد و بخت یاری کند سفره رنگینی خواهند داشت. ماهی چون به آب زنده است، از آن بعنوان نمودی برای آب و باران و تازگی و طراوت استفاده می‌شده است. ماهی را برای تجسم دریا و آب که منشا باروری شناخته می‌شد به کار می‌بردند(شکل ۳۲). (مددی، ۱۳۸۱، ۶۷)

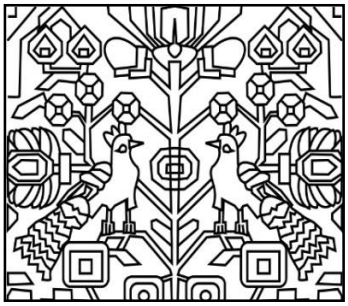
شکل۳۲- نقش ماهی – (قاضیانی، ۱۳۷۶ :۱۳۹)

تی خروس

خروس در فرهنگ ایران کهن پرنده‌ای ارجمند و گرامی بود و از چنان جایگاهی برخوردار بود که یونانیان باستان آن را با نام پرنده ایران می‌شناختند. (بهمنی و همکاران، ۱۳۸۹: ۷۸) ایرانیان، خوردن گوشت خروس را نیز ناروا می‌شمرند چون در آیین مهرخروس سپید «پیک مهر » است که در برخی نگاره‌های مهری در اروپا آن را در کنار «کوت» مشعل‌دار می‌بینیم و پیروان آیین مهر، به هنگام «خروس‌خوانِ» سحرگاهان که خروس بانگ بر می‌آورد، «تن‌شویی» می‌نمودند و نیایش بامدادی می‌خواندند و این گونه روز خود را آغاز می‌کردند و به کار می‌پرداختند.

طاووس

حیواناتی که جابه‌جا در نقوش قالی‌های مشرق زمین ظاهر می‌شوند و برای آن‌ها هیچ نوع نشانه نمادینی قائل نیستند فراوانند. این نقوش عبارتند از: شتر، اسب، پرندگان و غیره. خروس و طاووس از این امر مستثنا هستند که نقش طاووس به مفهوم فناناپذیری است. (هانگلدین، ۱۳۷۵: ۳۴)

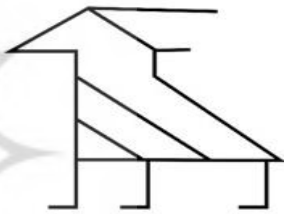


شکل۳۳- نقش طاووس
(طهماسبی،۱۳۹۶)

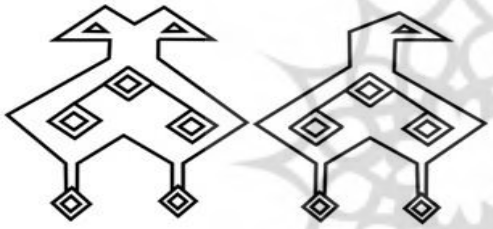
طاووس نوعی مرغ است که نزد بسیاری از ملل زیباترین آن محسوب می‌شود. طاووس مدت‌های مدید است که در هنر و ادبیات شرق و غرب شهرت داشته است. در ایران طاووس از قدیم‌الایام شهرت داشته و موضوع نقش بعضی مهرهای ساسانی و نقاشی‌های دوران اسلامی بوده است. (دادور ومنصوری، ۱۳۸۵ : ۱۱۴- ۱۱۵) البته باید توجه داشت که بسیاری از اقوام پرندگان، جانوران و یا گیاهان را گاه در به دلیل آنکه در محیط زندگی‌شان به‌وفور یافت می‌شود به کار می‌گرفته‌اند اما همان‌طور که میدانیم بومی منطقه‌ی بختیاری نبوده اما هنرمندان و بافندگان این نقش را به لحاظ زیبایی‌اش به کرات به کار گرفته‌اند و اتفاقاً این کاربرد به قدری چشم‌گیر است که نشان از علاقه بافندگان منطقه به این نقش دارد. به ویژه آنکه این نقش در بیشتر موارد با نقش درخت (بخصوص درخت کاج) همراه است(شکل۳۳).(مددی، ۱۳۸۱: ۸۴)

بنگش و بط

بنگش به معنای گنجشک(شکل۳۴) و بط به معنای مرغابی است(شکل۳۵) که هر دو حیوانات مفیدی برای بختیاری‌ها محسوب می‌شوند.(اشکال۳۴ و۳۵) این نقوش در حاشیه و متن به کار می‌روند.



شکل۳۴- بنگش - (طهماسبی،۱۳۹۶)



شکل۳۵- بط - (قاضیانی،۱۳۷۶:۱۴۴)

یکی دیگر از نقوش رمزی که گاهی به صورت یک نوار افقی در حاشیه‌ها به کار رفته نگاره مرغان سه‌پای شاخدار است رمز سه‌پا و پای اضافه را می‌توان در اساطیر سکایی جست، که بر اندیشه یکی شدنِ اندام دوحیوان مقدس (غالبا مرغ و اسب یا پرنده و پازن) استوار شده است. آنها اجزا یک جانور ستوده و نیک شگون را با اجزای حیوان ستوده دیگر ترکیب می‌کنند. (دادور و منصوری، ۱۳۸۸: ۵۴)

پرندگان دیگر

کبوتر و بلبل از دیگر پرندگانی هستند که به کرات درون خشت‌ها قرار می‌گیرند. اما آنچه مسلم است معنای خاص برای این پرندگان مد نظر نبوده است و بافندگان صرفاً تحت تأثیر ذوق زیبایی شناسی خود به بافت آن‌ها اقدام نموده‌اند نقش پرندگان از قدیم با نقوش گیاهی همراه بوده و امروزه هم پرندگان در هم‌نشینی با گل‌ها و یا درختان می‌آیند. (شکل۳۶)

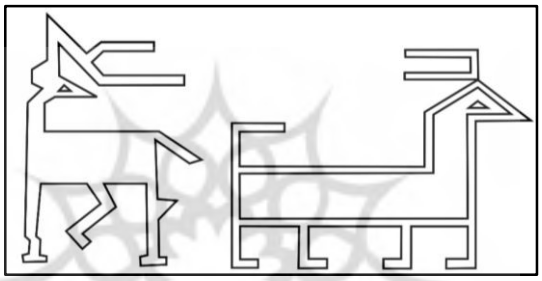
(شکل۳۶) نقش کبوتر (طهماسبی،۱۳۹۶)

بز کوهی (شکل۳۷)

طرح‌های ترسیم شده توسط ایرانیان به خصوص نقش حیوان ملی ایران (بزکوهی) روح سادگی و دقت را به همگان القا می‌کنند. این طرح‌ها و نقوش در آسیا منحصر به فرد هستند. انسان اولیه در وحشت و اضطراب دائمی به سر می‌برد. او از نیروی شیطان می‌ترسید و محرکی می‌خواست تا از او در برابر این نیروی جادویی محافظت کند. و به همین دلیل متوسل شد به انواع طلسم، افسون و نیز ارواح محافظ و تا سر حد پرستش آن‌ها نیز پیش رفت. مطالعه در مصنوعات ما قبل تاریخی انسان، به ما کمک می‌کند تا به میزان علاقه او در نشان دادن و معرفی آن چه که به عنوان خدا می‌پرستیده، پی‌ببریم. به عنوان مثال، نقاشی خورشید و حیوانات مرتبط با آن مانند «عقاب، شیر، گاو، گوزن و بزکوهی» در آثار سفالی که به هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد برمی‌گردد، دیده می‌شود. مردم، به خصوص در قبایل «کاسی» لرستان گردنبندهایی با آویز بزکوهی داشتند.(بهمنی و همکاران، ۱۳۸۹: ۸۷)

گوزن (شکل۳۷)

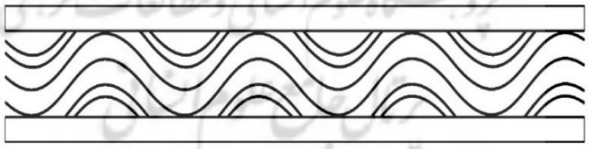
گوزن برای اقوام هند و اروپایی مقدس بوده و نزد قوم سلت خدای حامی شکارچیان است. پیشینه این نقش در ایران از آثار برنزی لرستان، آثار ساسانی و عصر هخامنشی است.(قاضیانی، ۱۳۷۶: ۷۶)



شکل ۳۷- سمت راست«بز» و سمت چپ«گوزن» (قاضیانی، ۱۳۷۶ :۱۴۵)

نقش ماری

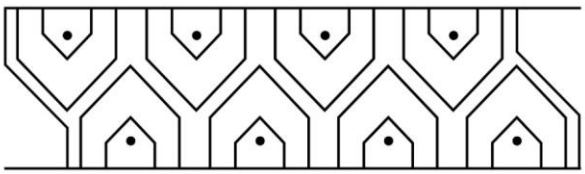
مار به منزله حافظ گنج است و این نقش روی سفره آردی در واقع از گنج آرد محافظت می‌کند. نقش ماری را به آب که مظهر پاکی است و راه‌های مالرو تشبیه می‌کنند. مار همچنین نماد باروری شادمانی و تحرک و برکت است (شکل ۲-۴۲). (قاضیانی، ۱۳۶۷ : ۱۵۵)



شکل ۳۸- نقش ماری – (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۵۶)

خال نال

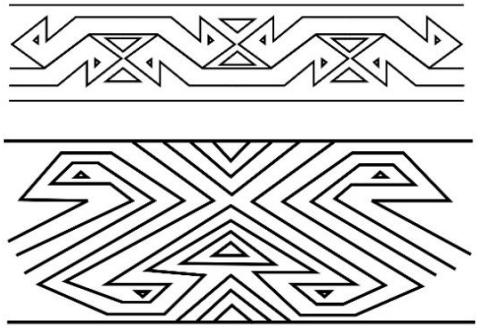
نال یا نعل در اکثر مناطق ایران دور کننده نحوست است و از «جایی که اسب نقش مهمی در زندگی بختیاری‌ها دارد و نعل به اسب وابسته است لذا این نقش روی ابزاری که به نوعی با باربری رابطه دارد دیده می‌شود.(شکل۳۹)



شکل۳۹- نقش خال نال –(قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۰۴)

بندِ خانی

بندِ خانی ملهم از یک رفتار حیوانی است که انسان کوچ‌نشین با مشاهده رفتارها و همدردی دو حیوان به یکدیگر «مثلا در هنگام خاراندن» نقش می‌بندد. و بافنده این همدردی را به صورت زیبائی روی بافته‌های خود به نمایش می‌گذارد. (شکل۴۰) زنجیره مرغی که از امتداد پیچان سر و گردن ساده شده و تجرید یافته مرغانی به هم رسیده که پشت به پشت به یکدیگر چسبیده‌اند (زنجیره مرغی/سرگنجشکی) نزد بختیاری‌ها بسیار متداول است. این نقش خاص حاشیه ای بازمانده بیواسطه طلسم باران پیش از تایخ است (پرهام وآزادی، ۱۳۷۱: ۱۳)



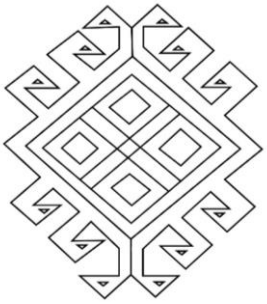
شکل۴۰- نقش بندِخانی - (کیانی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۳۳)

گامسی سی

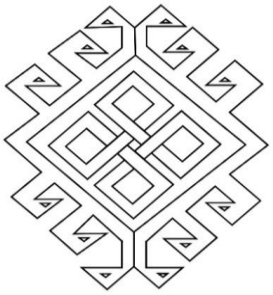
اساس این نقش بر یک لوزی بزرگ استوار است که چهار لوزی را دربرگرفته و کناره‌های تزیینی به شکل سر جانوران را تشکیل داده است که هم می‌تواند سر و گردن مرغ باشد و هم سر و گردن قوچ، همچنان که در بعضی مناطق آن را کله مرغی و در بعضی مناطق قوچک می‌خوانند. شیوه خاص آرایش این نگاره متصل چنان است که در فاصله میان دو نگاره مثبت همان نگاره، به صورت معکوس و منفی وجود دارد شاید کهن‌ترین نمونه‌های نقش مایه‌های سه‌گوشی مرغی/ قوچکی بر جدار کاسه‌های سفالینی نقش بسته که از آثار هزاره چهارم پیش از میلاد مسیح شهر باستانی پارسه یا پرسپولیس به ما رسیده است. یکی همراه با شبکه‌ای شگرف از خطوط شکسته موازی که نشان آب بوده است و دیگری همانند جامه‌ای با آستین‌های آویخته. شیوه خاص در متن قالی، هورژین، هورژ، پیش سینه مادیان و حاشیه قالی به صورت قالی بافت گره‌ای و رندی بافت مشاهده می‌شود. (شکل۴۱)

گاپیت

این نقش شباهت فوق العاده زیادی به گامسی‌سی دارد با این تفاوت که مرکز آن به جای چهار لوزی کوچک جدا از هم، از چهار نقش هندسی که پیچشی خاص دارند تشکیل شده است. این نقش در قالی، تی‌یر، هورژین و خورجین با تکنیک رندی بافته می‌شود. (شکل۴۲)(قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۱)



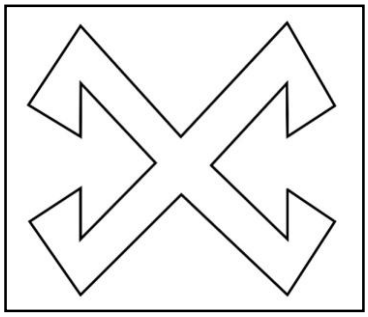
شکل۴۱- نقش گامسی‌سی (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۶۱)



شکل۴۲- نقش گاپیت (کیانی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۳۳)

چِنگِکی

این نقش را می‌توان به دو قوچ که سر شاخ شده‌اند و از بالا دیده می‌شوند تشبیه نمود که گویی با شاخهای‌شان در چنگ هم گرفتار آمده اند(شکل۴۳). (علوی، ۱۳۸۹ : ۸۶)



شکل۴۳- نقش چِنگِکی – (علوی، ۱۳۸۹ : ۸۶)

نقوش ملهم از وسایل و ابزار دم دستی

«هنری پوییده و کارآمد است، که عناصر خود را از محیط پیرامونش بیابد.» این ویژگی مختص به هنرها، هنرمندان و هنردوستانی است که حرمت هنر زیبایی فی‌نفسه برای ایشان بر استفاده و نفعی که از آن برده می‌شود مقدم شمرده شود. حرمت نهادن به اشکال و عناصر دم‌دستی و بعضاً تحقیر شده و نیز کشف قابلیت‌ها و استعدادهای بصری آنها مولفه‌ای است که پیش از آنکه جزء افتخارات و یافته‌های هنرهای مدرن باشد، در دستبافته‌های عشایری و روستایی اقوام ایران لحظ شده و به تکامل رسیده بود. (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۳۴)

هنرمند با شگرد «آشنایی‌زدایی» که برآمده از انگیزش جرح و تعدیل و انتزاع‌گری ذاتی اندیشه‌اش زیباشناسانه در طرح و شکل می‌باشد، این عناصر را به شکلی غریب و تکان دهنده بر متن اثر خویش جانی دوباره می‌بخشد. بر این اساس بافنده عشایر تاکید و التفات خویش را از حیث تجربه زیبایی‌شناختی نه در تکثیر و هیجانات حسی متأثر از گوناگونی و نو بودگی که کششی غریزی و روانشناسانه است، بلکه در تأمل فرم‌گرایانه مبتنی بر تحلیل‌های شکلی محض؛ حساسیت بصری و انعکاس واکنش عاطفی بر اشکال عادی و دمدستی، نمایان می‌سازد. هنرمندان روستایی و عشایر بختیاری در وام گرفتن آرایه‌های دستبافته‌ها و دست‌ساخته‌هایشان از محیط و طبیعت پیرامون، هیچگونه تردیدی به خود راه نمی‌دهند. (همان، ۱۳۹۳: ۳۴)

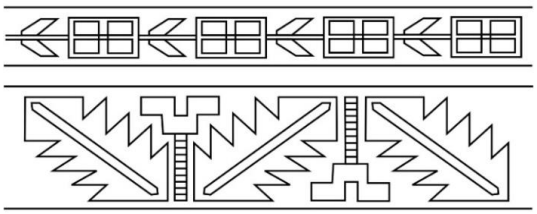
گل هِچه

گل هچه نقشی است که از وسیله‌ای به همین نام «هِچه» که در بستن بار از آن استفاده می‌شود، الهام گرفته شده است.(شکل۴۴) این نقش شاید همان زمان که در حین کوچ برای بستن اسباب و اثاثیه و بار بر روی حیوانات، دستش به «هچه» می‌آویخت در ذهن بافنده که اینک در تدارک کوچ است، نقش بسته شده باشد. شکار نقش برای عشایر به همین سادگی است. تبدیل نقش هچه به نقشمایه‌ای برای جای‌گیری و حضور بر بستر دستبافته در نوع خود جالب است. این نقش پس از تکرار در درون نوارهای کناری دستبافته، ریتم و حرکتی زیبا با اعوجاج‌هایی در پس‌زمینه و پیش‌زمینه یا همان فضای مثبت و منفی را تضمین می‌کند. این نقش پس از تکرار با رنگ‌های متنوع در اکثر دستبافته‌های عشایر بختیاری خصوصا گلیم، ریتمی زیبا و چشم نواز را عرضه می‌دارد.(علوی،۱۳۸۹: ۸۷)

شکل۴۴- نقش گل هِچه
(طهماسبی،۱۳۹۶)

گل و برگ یا بنداره دوتک

این نقش ابتدا از متن زندگی و از محیط سرچشمه گرفته است و گل برگ نیز خوانده می‌شود و دقیقا حالت متقارن دارد. (شکل۴۵) این نقش همچنین نماد گویایی است از ابزار و تاثیر تکنولوژی در زندگی روزمره ایل، این نقش گل و برگ در حاشیه متن بافته‌هایی چون قالی، توبره، جل، هورژین و هور دیده می‌شود.(قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۵۲)



شکل۴۵- نقش گل و برگ یا بنداره دوتک – (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۵۲)

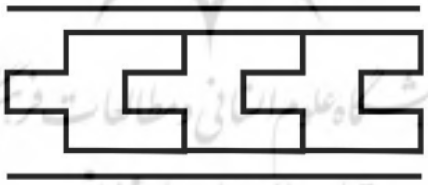
اَره

این نقش از دنده‌های اره الهام گرفته است و در حاشیه به کار می‌رود. ابتدا جنبه سحرآمیزی داشت ولی بعدها که اره موجب قطع بی‌رویه درختان شد خاصیت سحر آمیز خود را از دست داد. نقش بند اره در وریس و حاشیه قالی، هورژین و هور مشاهده می‌شود(شکل۴۶). (طهماسبی ،۱۳۹۶).

شکل ۴۶- نقش اَره – (طهماسبی،۱۳۹۶)

آچار

به این نقش آچار، آدم، ودم نیز می‌گویند. این نقش شبیه به سیخ‌های بختیاری نیز هست. نام آچار ممکن است از برخورد با آن دسته از عشایری که یکجانشین شده‌اند گرفته شده باشد، آنان از سیخ‌هایی برای برهم زدن آتش و یا جایجایی قابلمه و کتری استفاده می‌کردند که به آن آچار می‌گویند(شکل۴۷).(علوی، ۱۳۸۹: ۸۷)



شکل ۴۷- نقش آچار – (علوی، ۱۳۸۹ : ۸۷)

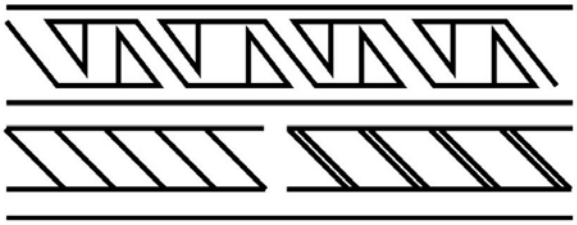
گَدَه گایی یا گل آربیزی

این نقش روی قالی درحاشیه لی و هورژین و جل بافته می‌شود. به معنای الک یا آردبیز است که وسیله‌ای برای بیختن آرد است که در ابتدا به آن گده‌گایی یعنی سیرابی‌گاو نیز می‌گفتند. (شکل۴۸). (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۸)

شکل۴۸- نقش گَدَه‌گایی (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۸)

تَه‌تِلاش یا بلگِ بیدی

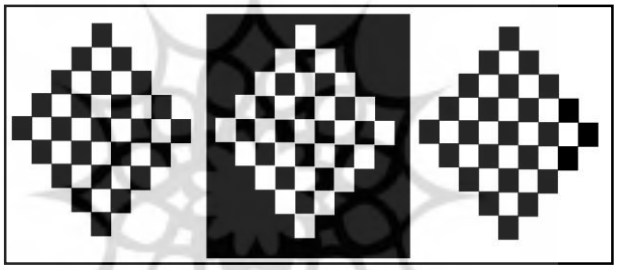
ته‌تلاش یا تخته‌تلاش یعنی تراشه‌های کوچک چوب، این نقش همیشه در حاشیه بافته می‌شود. و ممکن است بیانگر موج آب هم باشد(شکل۴۹). بلگ‌بیدی یعنی برگ بیدی که تداعی‌گر برگ‌های پشت سر یکدیگر روی یک شاخه هستند چون این نقش بسیار سریع و ساده بافته می‌شود به آن نقش رفتی نیز می‌گویند.(علوی، ۱۳۸۹: ۶۳)



شکل ۴۹- نقش تَه‌تِلاش یا بلگ‌بیدی – (علوی، ۱۳۸۹: ۶۳)

خشتی

کار با مواد نرم و انعطاف‌پذیر و به خصوص کار با ترکیب آب و خاک، یعنی گل و خشت زنی یکی از ضعیف‌ترین زمینه‌های فعالیت فنی در بین بختیاری‌ها است که پختن آن هرگز معمول نیست و به صورت آجر در نمی‌آید. فعالیت در این زمینه فقط و فقط به ساختن کاهگِل محدود می‌شود که می‌تواند یا به صورت مستقیم و با دست برای بنائی به کار رود یا اینکه به صورت خشت استفاده شود که آن را در یک چهارچوب قالب می‌گیرند و در افتاب خشک می‌کنند.(دیگار، ۱۳۶۵: ۱۴۳)



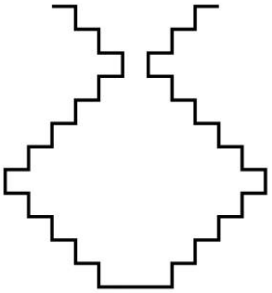
شکل۵۰- نقش خشتی – (کیانی‌فر، ۱۳۹۵ : ۱۴۴)

پِلَه

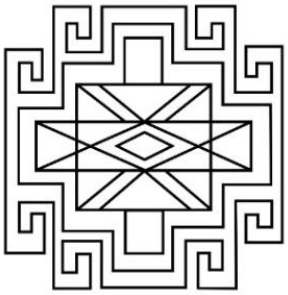
بختیاری‌ها به رغم کوچ‌نشین بودن و نداشتن کاشانه‌ای به نام خانه و نداشتن پله یا نردبان با اشکال گوناگون، این نام را روی نقشی از بافته‌هایشان گذاشته‌اند. شاید وقتی که هنگام کوچ از کوه‌منار یا از صخره‌های صعب‌العبور پلکانی می‌گذرند، پلکان در ذهن‌شان تداعی می‌شود. البته این فرضیه در شرایطی معتبر است که رابطه کوچ‌نشینان و یکجانشینان نادیده گرفته شود. این نقش در قالی، هورژین، هورژ و هور مشاهده می‌شود و از نقوش متن بافته‌ها محسوب می‌شود(شکل۵۱).

رکابی

رکابی نقش تنها تکیه‌گاه سوار شدن بر اسب است که به واسطه اهمیت اسب در زندگی بختیاری‌ها روی دست بافته‌های آنها نقش بسته است. بختیاری‌ها چون در زندگی خود هیچ نظم خاصی ندارند این بی‌نظمی را از طریق به کار بردن نقوش منظم جبران می‌کنند. در رکابی مجموعه‌ای از نقوش مثلث و نقش پله و نقوش قلاب شکل را با یکدیگر ترکیب می‌کنند(شکل۵۲). نقش رکابی در قالی و قسمت گندی‌بافت (بافت گره‌ای) هورژین، هورژ و هور دیده می‌شود.



شکل ۵۱- نقش پِلَه (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۳۶)



شکل ۵۲ - نقش رکابی (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۳۸)

نقوش ملهم از اعتقادات و خرافات

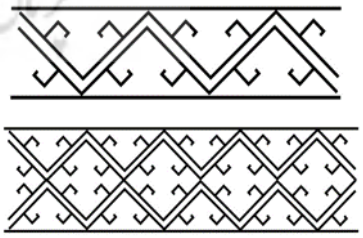
خرافات، نمادهای تصویری و معتقدات مربوط به نگاره‌های گوناگون با نقل سینه به سینه طی نسل‌های پیاپی تغییر می‌یابد، پیچیده‌تر می‌شود و مانند دیگر رسوم عشایر جزئی از افسانه‌ها و فرهنگ بومی می‌گردد. با از میان رفتن معانی اصلی نگاره‌ها نامی تازه که مربوط به نمادها است و صرفاً جنبه تصویری دارد بر خود می‌نهد. این نقش و نگاره‌ها دارای سه نوع کارایی اند.(هال، ۱۳۷۷ : ۷۷).

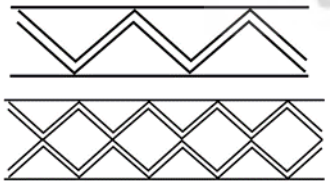
- باورهای خانوادگی و قومی
- طلسم‌های برای رفع چشم زخم و بخت‌گشایی
- آگاهی‌های زیبایی شناختی بافنده

آل‌باوری

این نقش در حاشیه اکثر دست بافته‌ها مشاهده می‌شود و یکی از مشکل‌ترین نقوش است. آل موجودی مونث با قد بلند و موهای آشفته و سینه بزرگ است که همیشه خطری برای زن زائو محسوب می‌شود چرا که مردم براین باورندکه اگرآل جفت بچه‌زائورا بدزدد وبه آب ببرد بچه یا مادرمی‌میرند.(قاضیانی، ۱۳۷۶:۱۲۰)

اگر نقش آل‌باوری(باور داشتن آل) به شکل ساده یک ردیف هفت هشت باشد آن را آل باوری یه‌تک، یه‌سر یا یک‌طرفه می‌نامند. و اگر به شکل ساده دو ردیف هفت‌هشت باشد به طوری که از برخورد این دو ردیف لوزیهایی به وجود آید، آل‌باوری دوتک، دوسر یا دوطرفه نامیده می‌شود. آل باوری ساده یک‌طرفه اگر دارای زایده شاخ مانند یا سر حیوان باشد به آن آل‌باوری شاخدار یه‌تک می‌گویند. آل‌باوری ساده دوطرفه که دارای زایده شاخ مانند یا حیوان دردو طرف باشد، آل‌باوری شاخدار دوتک نامیده می‌شود. (شکل ۵۳-چهارگانه)



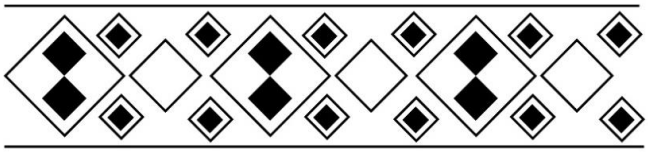


(شکل ۲-۵۷) آل باوری یه تک مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۰)
(شکل ۲-۵۸) آل باوری دو تک مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۰)
(شکل ۲-۵۹) آل باوری شاخداریه تک مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۰) (شکل ۲-۶۰) آل باوری شاخدار دو تک مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۰)

شکل ۵۳- نقش آل باوری– (کیانی‌فر، ۱۳۹۵ : ۱۵۰)

موشاییجو

این نقش درحاشیه بافته می‌شود. در باورهای مردم بختیاری آمده است که اولین بار زنی به نام ماه‌شاهیجان آن را بافته باشد که لوزی‌های تک در دو طرف(شکل۵۴) نقش نماد چشمانش و لوزی‌های دیگر نماد دست و پایش می‌باشند.



شکل ۵۴- نقش موشاییجو – (کیانی‌فر، ۱۳۹۵ : ۱۵۰)

نقوش اقتباسی

بخش کوچکی از نقش‌های به کار رفته در بافته‌های عشایر بختیاری ظاهرا طی برخوردها و مراوده با عشایر قشقایی از بافته‌های آنها اقتباس شده است. که با گذشت زمان با نقش‌های اصیل بختیاری در هم آمیخته‌اند. و شامل مداخل، بند شلامه و بوتی شایی می‌شوند. (کیانی‌فر، ۱۳۹۵ : ۱۵۰)

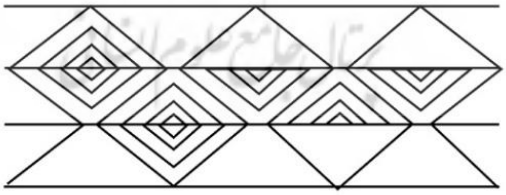
مداخل

نقشی است مهاجر از نقش‌های قشقایی که در حاشیه قالی و حاشیه لی به چشم می‌خورد. مداخل به معنی داخل شدن و نفوذ کردن است و همانطور که در تصاویر مشاهده می‌شود این معنی را می‌رساند. به این نقش مُداقل یا بند کِلاکِه نیز می‌گویند.(شکل۵۵) (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۶۷)

شکل۵۵- نقش مداخل – (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۶۴)

بندِ شلامه

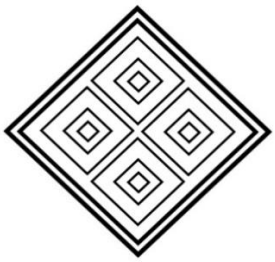
نقشی است مهاجر و برگرفته از نقش‌های قشقایی که می‌تواند قسمتی از عرض نقش مداخل باشد که به صورت یک نقش مجزا آورده می‌شود. این نقش در حاشیه راست و چپ عرض لی و حاشیه قالی با تکنیک رِندی و گِندی (قالی بافت) بافته می‌شود(شکل ۲-۶۳).



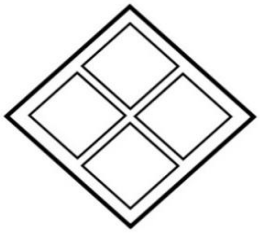
شکل۵۶- نقش بندِشلامه – (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۵)

بوتی‌شایی

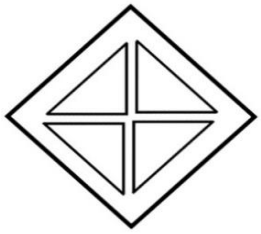
از دسته نقوش اقتباسی است که از دو کلمه بوتی به معنای خاله در گویش بختیاری و شایی یا شاهی که اسم است تشکیل شده است و ممکن است نام اولین کسی باشد که این نقش را از نقوش قشقایی گرفته است. احتمال دارد نام این نقش از بوته‌شاهی (نام نوعی سبزی) گرفته شده باشد. این نقش چارگلی نیز نامیده می‌شود و می‌توان آن را در نقش قالی نیز بافت. این نقش در وریس، هور و جل هم دیده می‌شود. (اشکال ۵۷ و۵۸). (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۵-۱۶۶)



شکل۵۷- نقش بوتی شایی یا چارگلی درلی (قاضیانی، ۱۳۷۶ :۱۶۶)



شکل ۵۸ - نقش چارگلی ساده (کیانی‌فر، ۱۳۹۵ : ۱۵۲)



نتیجه گیری

ایذه، از شهرهای بختیاری نشین استان خوزستان است و بعنوان پایتخت بختیاری شناخته می‌شود. مرکز شهرستان ایذه در جنوب غرب ایران است که پیشینه تاریخی آن بنابر پژوهش‌های انجام شده و وجود آثار و سنگ‌نبشته‌های باستانی مربوط به دوران عیلامیان می‌باشد. نام قدیمی ایذه انشان بود ایذه، شهر نگارکنده‌های سنگی و صخره‌ای ایران نام نهاده شده‌است. به محلی این شهر **مال امیر** نیز نامیده می‌شود. ایذه همچنین پایتخت حکومت اتابکان لُر بزرگ بوده‌است(صیفی نژاد،۱۳۸۱).

ویژگی‌هایی در فرش ایرانی وجود دارد که آن را به نماد و شناسنامه هنر ایرانی در سطح جهان تبدیل کرده است. سبک‌های مختلف فرش ایران دارای چنان جایگاه و اهمیتی درسطح جهان است که بیگانگان مجبور به جعل نام آنها می‌شوند. این اعتبار از روح هنر ایرانی سرچشمه می‌گیرد و خلاقیتی که در بافت فرش به‌کار می‌برد و اقوام و عشایر مختلف ایرانی هر کدام سبک و سیاق خاص خود را در بافتن بکار می‌برند تا هرکدام بعنوان زیر شاخه‌ای از فرش ایران، و در عین حال شناسنامه محلی خود را نیز داشته باشند. نقوش فرش‌ها در میان هر قوم ویژگی‌های منحصر بفردی دارد که بر اساس این ویژگی‌ها دسته بندی و نام گذاری می‌شوند و یکی از این اقوام، بختیاری‌ها هستند که ریسندگی و پس از آن بافندگی -که فرش بافی یکی از جلوه‌های آن محسوب می‌شود- در میان ایشان دارای پیشینه کهن است (پایگاه اینترنتی سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی و گردشگری استان چهار محال بختیاری) شهرستان ایذه واقع در شمال شرقی استان خوزستان می‌باشد در این دیار مردم تماما از اقوام بختیاری بوده که با هم کیش های خود در استان چهارمحال بختیاری دارای فرهنگ، گویش، اداب و رسوم و... مشترک می‌باشند. بافندگی یکی از این مشترکات می‌باشد که آثاری بدیع را در قالب دستبافته پدید می‌آورند. فرش، گلیم، جاجیم، نمد، زیلو، چادرشب و لباس از جمله صنایع دستبافته‌های این اقوام است که دارای نقش و نمادهای خاص خود می‌باشند.(حشمتی، ۱۳۸۰ : ۹۸).

در این تحقیق نقش و نمادهای انتزاعی فرش بختیاری منطقه ایذه مورد مطالعه قرارگرفته و با شناخت این نقش مایه‌ها، پایه و اساس آنها را مشخص کرده و قابلیت گرافیکی آنها درطراحی و نماد و نشانه بررسی گردید.

درباب تعریف نقوش به کار رفته در فرش ایران توسط محققین غیر ایرانی، سیسیل ادواردز (در کتاب ارزشمندش با نام قالی ایران) چنین بیان می‌نماید که: آیا نقوش و اشکال طرح‌های قالی ایران هریک نماینگر یک نظریه یا نوعی زندگی و وجود است؟ وی در ادامه می‌گوید: آنها یا طرح‌ها را از زندگی واقعی (طبیعت) الهام گرفته‌اند و یا از منابع خارجی استفاده نموده‌اند و چه بسا این اشکال، شکل ساده شده حیوانات، گیاهان و پرندگان باشد که در گذشت زمان تغییر یافته‌اند.

شهرستان ایذه که از اقوام بختیاری تشکل شده است برای باور و اعتقادات روحیشان دست به آفرینش مظاهر عینی، تجسمی و نمادین می‌زنند که به ویژه در آثار هنری ایشان به کرات به چشم می‌خورد. این باورها به صورت نقوش نمادین در لابه‌لای نقوش مختلف بر دستبافته‌هایشان بویژه فرش نیز تجلی یافته است. طلسم‌ها، دعاها و عناصر جادویی با قدرت خارق العاده‌شان به کمک نیروی تخیل انسانی منجر به پیدایش نقوشی به این وسعت معنایی و اعتقادی شده که درجای‌جای فرهنگ بختیاری از اهمیت بسیاری برخوردار بوده است. با تفسیر این نقوش می توان به این امر پی برد که نقش‌ها در عین سادگی و

بی‌پیرایگی مالامال از تمثیل و رمز و رازهای جهان معنوی آنهاست که هم از لحاظ بعد زیبایی شناسی و هم اعتقادی حائز تعمیق و تأمل بسیاری است.

بررسی اصالت نقوش منطقه حائز اهمیت است. زیرا با آگاهی به آن می‌توان ضعفها و قوت‌ها را شناخت و در صدد تقویت قوت‌ها و محو ضعف‌ها برآمد. گرافیک همواره به دنبال نقوش دارای مفهوم و اصالت می‌باشد، یکی از بسترهای مناسب برای استفاده این هنر، نقوش فرش ایرانی بوده است. نگارنده با توجه به سوالات مطرح شده در این پژوهش، به بررسی ارتباط مستقیم گرافیک و نقوش فرش (با تأکید بر فرش‌های منطقه ایذه) مورد کنکاش وهمچنین پیشینه تاریخی این نقوش پرداخته که نتایج بدست آمده را به ترتیب ذیل بیان می‌نماید:

- کلیه فرش‌های اصیل این منطقه از نوع ذهنی و انتزاعی بوده که الگوی بافت در این گونه تولیدات بصورت واگیره است. مهمترین طرح‌های آنها حیوانی، گیاهی و اقتباسی بوده که در قالبهای خشتی، لُری، لچک‌ترنجی، ترنجی ساده و لچکی ساده بافته می‌شوند.

- هر دو مورد (هم هنرفرش و هم هنرگرافیک) از اصالت‌های فرهنگی و تصویری کهن استفاده کرده‌اند، به عبارتی گنجینه نقوش باستانی و نقوش تاریخی الهام‌بخش هنرمندان هر دو هنر بوده است.

-در بین اجزاء و کل این نقوش،نظمی هندسی دیده می‌شودکه باعث هماهنگی و هارمونی بین اجزاءوکل شده است.

- نقوش و نمادهای گرافیکی متأثر از فرش به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ گروهی که عین خود نقش را از یک بستر به بستر دیگر انتقال داده‌اند و گروهی دیگر نقوش گرافیکی را نمایش می‌دهند که متأثر از یک نقش کهن و اصیل از فرش می‌باشند اما شیوه اجرای متفاوتی دارند.

- بسیاری از نقوش بکارگرفته شده در نماد و نشانه‌های معاصر و یا آثار گرافیکی به طور مستقیم از نقوش فرش الهام و تأثیر پذیرفته است.

- تخیل آزاد هنرمند بافنده در نمایش نقوش فرش فعال‌تر می‌باشد، این در حالیست که در نقوش گرافیکی هدفمندی هنرمند در ترکیب اجزا و نمایش آنها جدی‌تر دنبال می‌شود.

- بسیاری از نمادهای به کار رفته در آثار گرافیکی لزوماً بر مبنای همان معنایی که نقش در فرش به کار رفته، استفاده نشده‌اند و تنها مسئله بصری نقش مورد نظر گرافیست بوده است و نه معنا و پیام نهفته در آن.

منابع

۱.آذرپاد، حسن، حشمتی رضوی، فضل الله، (۱۳۸۴). فرشنامه ایران، تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۵۶۰ص.

۲. آمیه، پیر، (۱۳۸۱). تاریخ عیلام (شیرین بیانی). تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۲۲۰ص.

۳. ابراهیمی ناغانی، حسین، (۱۳۹۳). مقدمه‌ای بر زیبایی شناسی نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری، مجله نگارینه هنر اسلامی، جلد ۳۸، شماره۱، ص ۳۲- ۳۹

۴. احمدی بروجنی، مهدی، میرزایی، کریم، (۱۳۸۶). از سرو تا بته، صفحه‌های۶۰۵تا۶۰۹. مجموعه مقالات دومین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران، تهران.

۵. افروغ، محمد، (۱۳۸۹). نماد و نشانه شناسی در فرش ایران، تهران، نشر جمال هنر، ۱۵۱ص.

۶. افشارسیستانی، ایرج، (۱۳۸۵). خوزستان وتمدن دیرینه آن، تهران، سازمان چاپ و انتشارات، ۱۰۰۴ص.

۷. اقتداری، احمد، (۱۳۷۵). خوزستان، کهگیلویه و ممسنی و جغرافیای تاریخی و آثار باستانی، تهران، انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۰۴۸ص.

۸. امانی شورباریک، منصور، (۱۳۷۹). ایذه در گذر تاریخ ، اهواز، انتشارات آیات، ۱۲۶ص.

۹. امانی شورباریک، منصور، (۱۳۸۰). تاریخ ایذه ۲، قم، انتشارات جزایری، ۲۶۰ص.

۱۰. امینی، حمید، (۱۳۸۳). چهارمحال بختیاری زیبای خفته در زاگرس، شهرکرد، سازمان ایرانگردی و جهانگردی استان چهار محال و بختیاری، ۲۵۰ص.
۱۱. بارونیان، حسن،(۱۳۹۲). لاله‌های بهشتی، قم، نشر سعید نوین، ۴۹۲ص.
۱۲. بصام، سیدجلال‌الدین، فرجو، محمد حسین، ذریه‌زهرا، سید امیراحمد،(۱۳۸۳). رویای بهشت هنر قالی بافی ایران (مترجم باسم محمدی)، تهران، انتشارات تا ۱۴، ۳۳۰ص.
۱۳. بهمنی، پردیس، صفاران، الیاس، (۱۳۸۹). سیرتحول و تطورنقش و نماد در هنرهای سنتی ایران، تهران، گروه دانشگاه پیام نور، ۱۴۳ص.
۱۴. پرهام، سیروس، آزادی، سیاوش، (۱۳۷۰). دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۳۱۲ص.
۱۵. پورکاظم، حاج‌کاظم، (۱۳۸۳).جغرافیایی‌تاریخی‌خوزستان، سوسنگرد، انتشارات سرزمین‌خوز،۳۵۲ ص.
۱۶. توفیقی بروجنی، پیوند، (۱۳۸۰). نوع آوری در فرش دستباف و عوامل موثرآن از دیدگاه جامعه‌شناسی، صفحه‌های ۱۴۳تا۲۵۶. مجموعه مقالات دومین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران، تهران.
۱۷. حشمتی رضوی، فضل‌الله، (۱۳۸۱). فرش ایران، تهران، انتشارات سمت، ۱۱۲ص.
۱۸. جنسن، چارلز، (۱۳۸۴). تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی(بتی آواکیان)، تهران، انتشارات سمت، ۱۵۹ ص.
۱۹. دادور، ابوالقاسم، منصوری، الهام، (۱۳۸۵). درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران، انتشارات کلهر دانشگاه الزهرا(س)، ۳۱۲.
۲۰. دیگار، ژان پیر، (۱۳۶۵). فنون کوچ نشینی بختیاری (اصغر کریمی)، مشهد، ناشر معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۲۹۶ص.
۲۱. زارعی، محمدرضا، (۱۳۸۲). نقش خشتی از پازیریک تا چهار محال بختیاری، صفحه‌های ۱۵۷تا۱۶۸. مجموعه مقالات اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران، تهران.
۲۲. ژوله، تورج، (۱۳۹۰). پژوهشی در فرش ایران، تهران، انتشارات یساولی، ۲۳۴ص.
۲۳. سِرلو، خوان ادوارد، (۱۳۸۹). فرهنگ نمادها (مهرانگیز اوحدی)، تهران، انتشارات دستان، ۹۱۲ص.
۲۴. شوالیه، ژان، گربران، آلن، (۱۳۷۹). فرهنگ نمادها (سودابه فضایلی)، تهران، انتشارات جیحون، ۶۱۶ص.
۲۵. صادقیان، حمید، لیلا، مدنی،(۱۳۸۸). بررسی نقشمایه درخت بید مجنون در قالی نقش خشتی‌استان چهارمحال‌بختیاری، فصلنامه علمی- پژوهشی‌انجمن علمی‌فرش ایران(گلجام)، جلد ۲۵، شماره۱۲،ص۶۹-۸۲.
۲۶. صالح پور، اردشیر، (۱۳۹۴). تاریشا، اهواز، نشرالیما، ۱۴۰ص.
۲۷. صالح پور، اردشیر، (۱۳۹۵). نارسینا(کولفرح) نیایشگاه باستانی عیلام نو، اهواز، نشرالیما، ۱۹۸ص.
۲۸. صراف، محمد رحیم، (۱۳۷۲). نقوش برجسته ایلامی، تهران، انتشارات سمت، ۱۶۰ص.
۲۹. صوراسرافیل، شیرین، (۱۳۸۹)از آبی آسمان و سرخی دشت فرش چهارمحال و بختیاری، تهران، نشر اندیشه آفتاب، ۱۹۳ص.
۳۰.صیفی نژاد، جواد،(۱۳۸۱). لرهای ایران. آتیه، تهران.
۳۱.طهماسبی ،مازیار،(۱۳۹۶). بررسی نمادهای گرافیکی بکاررفته درفرش بختیاری منطقه ایذه ،پایان نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری،گرافیک،دانشگاه آزاداسلامی واحد یزد.
۳۲.طهماسبی ،مازیارباقری،عبدالعلی ،(۱۳۹۶). بررسی نمادهای گرافیکی بکاررفته درفرش بختیاری منطقه ایذه ،مجله علمی مطالعات هنر وفرهنگ،مرکز توسعه آموزشهای نوین ایران دوره ۲، شماره ۴، زمستان ۹۶
۳۳. عبدالهی، عزت الله، (۱۳۹۲). اتابکان لر بزرگ، تهران، انتشارات سروستان سپاهان، ۲۶۰ص.
۳۴. عبدالهی، عزت الله، (۱۳۹۲). دیاربختیاری قطعه‌ای‌ازبهشت، تهران، انتشارات سروستان سپاهان، ۱۵۴ص.

۳۵. علوی، عباس، (۱۳۸۹). نقشمایه‌های گبه در ایل بختیاری، فصلنامه علمی- پژوهشی هنرهای تجسمی نقشمایه، جلد۱۸، شماره۵، ص۶۱-۶۹.
۳۶. عمید، حسن، (۱۳۷۶). فرهنگ فارسی عمید، تهران، انتشارات امیرکبیر،۲۵۳۹ص.
۳۷. قاضیانی ،فرحناز،(۱۳۷۶).بختیاری ها،بافته ها ونقوش،تهران،انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.
۳۸. کیانی‌فر، لاله، (۱۳۹۵). نمادپژوهی دستبافته‌های قوم بختیاری(پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، ۱۸۷ص.
۳۹. مددی، حسین، (۱۳۸۶). نماد در فرهنگ بختیاری، اهواز، انتشارات مهزیار، ۱۵۰ص.
۴۰. معین، محمد، (۱۳۸۲). لغت نامه معین، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۸۳۲ص.
۴۱. میرنیا، سیدعلی، (۱۳۶۸). ایل‌ها و طایفه‌های عشایری کرد ایران، تهران، نسل دانش، ۲۹۰ص.
۴۲. نصیری، محمدجواد، (۱۳۸۲). افسانه جاویدان فرش ایران، تهران، فرهنگسرای میردشتی، ۳۰۶ص.
۴۳. هال، آلستر، برنارد، نیکلاس، (۱۳۷۵). گلیم‌های ایرانی(کرامت‌الله افسر)، تهران، انتشارات یساولی، ۹۶ص.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی