

مطالعه مردم‌شناسی وریس‌بافی عشایر بختیاری

ندا کیانی^۱

دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع دستی دانشگاه هنر اصفهان

ایمان زکریایی کرمانی

استادیار گروه فرش دانشگاه هنر اصفهان

مهدی ابراهیمی علویچه

استادیار مدعو گروه فرش دانشگاه هنر اصفهان

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۰/۲۲؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۲/۲۰

چکیده

در جامعه امروزی پیشرفت فناوری و تغییر سبک زندگی باعث شده برخی از اشیاء کاربرد گذشته خود را نداشته باشند، اما همواره به‌عنوان محصولات فرهنگی دارای ارزش باشند. یکی از این محصولات فرهنگی وریس بختیاری است که با توجه به تحولات سبک زندگی عشایر بختیاری دیگر کاربری ندارد، اما از حیث زیبایی و ارتباط با ابعاد فرهنگی اجتماعی جامعه عشایر دارای اهمیت است. در نتیجه مطالعه آن در راستای گشودن لایه‌های پنهان فرهنگی ما و ایجاد زمینه برای کاربری جدید ضرورت می‌یابد. در پژوهش حاضر، هدف اصلی شناخت، مستندسازی و تعریف ویژگی‌های این هنر در میان عشایر بختیاری است. در این راستا این سؤال اصلی مطرح شده که وریس‌بافی عشایر بختیاری از نظر فن‌شناسی، زیباشناسی و کارکردشناسی دارای چه ویژگی‌هایی است؟ در چنین موضوعاتی، در سطح اول، ثبت و مستندسازی و در سطح دوم، اندیشیدن در خصوص کارکردها مهم است. رویکرد مردم‌شناسی در درک هنر عشایری توانسته گونه‌ای خاص از رابطه با طبیعت را بیابد و وریس را به‌عنوان محصولی فرهنگی و کاربردی متناسب با نیازهای عشایر، با تکنیک کارت‌بافی و دربرگیرنده نقوش ساده‌شده انسانی، حیوانی و هندسی و عموماً با رنگ‌های سیاه و سفید، آبی، قرمز، زرد و سبز مستند سازد.

واژه‌های کلیدی: مردم‌شناسی، عشایر بختیاری، صنایع دستی، دست‌بافته، وریس‌بافی.

مقدمه

پیوند میان مردم‌شناسی و هنر، که متوجه ارزش هنر در جامعه به‌عنوان نمونه‌ای از فرهنگ مادی و معنوی است و «اثر هنری را در کاربردهای اجتماعی، فرهنگی و بازتاب‌های ذهنی آن در درون یک فرهنگ و اجزا آن مورد مطالعه قرار می‌دهد» (فکوهی، ۱۳۷۷: ۲۰)، کمتر بررسی شده و همچون زبانی از یادرفته از نو باید تکرار شود، چراکه مشارکت مردم‌شناسی در ارایه آثار هنری می‌تواند موجب شناخت دقیق‌تر نسبت به آثار فرهنگی و هنری اقوام ایران، از جمله عشایر بختیاری، گردد. وریس‌بافی یا کارت‌بافی، بافته‌نواری مستحکم با تکنیک بافت ساده به شیوه کارتی و ابزارهای تولیدی ثابت در طول زمان، با نقوش نمادین متأثر از خاطرات، رنج‌ها و باورهای این مردم در رویارویی و مبارزه با طبیعت زندگی‌شان (امینی، ۱۳۸۴: ۱۱۴)، عضو این مجموعه است که عمدتاً در پاسخ به سفارش تهیه نمی‌شده است، و شاید این ویژگی از عمده‌ترین عوامل مؤثر در تحلیل این محصول باشد. امروزه وریس بختیاری، به‌رغم از دست دادن نقش کاربردی خود، همواره به‌عنوان دست‌آفریده‌ای قومی و دارای ارزش‌های اصیل هنری و فرهنگی می‌تواند مورد توجه قرار گیرد. در اینجا این سؤال اصلی مطرح بوده که وریس‌بافی عشایر بختیاری از نظر فن‌شناسی، زیباشناسی و کارکردشناسی دارای چه ویژگی‌هایی است؟ این پرسش خود به این پرسش‌های فرعی تقسیم شده است: وریس‌بافی عشایر بختیاری دارای چه سبکی است؟ نقوش و رنگ‌های متداول در وریس‌بافی عشایر بختیاری کدام‌اند؟ کاربرد وریس در میان عشایر بختیاری چیست؟ همچنین ضرورت بررسی بیشتر و معرفی این دست‌بافته به‌ظاهر ساده و ابتدایی را در نظر داشته‌ایم تا از این رهگذر به شناسایی و مستندسازی ارتباط آن با فرهنگ زندگی عشایری و ارتباط بین عناصر بصری موجود در آن با باورها و آداب و رسوم ایشان بپردازیم. لذا، برای ورود به مبحث اصلی، مقدمه‌ای در خصوص «هنر قومی» ذکر شده است و در ادامه، مقاله در چهار بخش اصلی تنظیم شده: ابتدا به شناخت تاریخی وریس‌بافی در جهان، ایران و در میان عشایر پرداخته؛ سپس فن کارت‌بافی به‌لحاظ شیوه بافت، مواد و مصالح بررسی شده؛ در ادامه، ضمن مطالعه سبک دست‌بافته وریس عشایر بختیاری، آن را از نظر نقوش متداول و رنگ‌های رایج بر پایه فرهنگ بختیاری واکاوی کرده و در انتها به معرفی وجوه کارکردی آن پرداخته است.

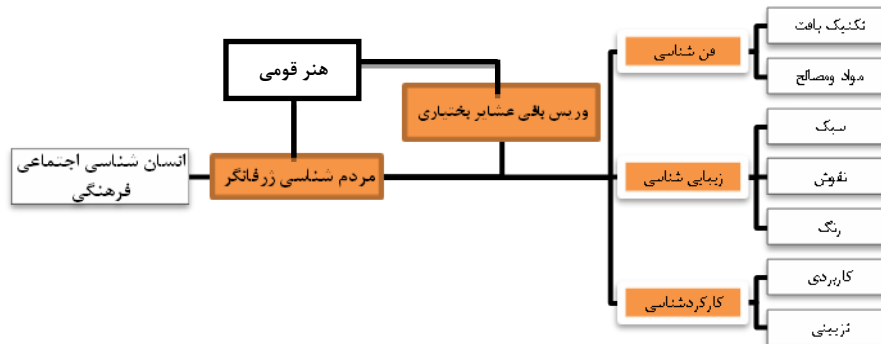
تا به امروز در زمینه دست‌بافته‌های بختیاری پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته، از جمله: کتاب‌های تناولی تحت عناوین *تاچه‌های بختیاری* (۱۳۷۷)، *نان و نمک* (۱۳۷۰)، *جل‌های عشایری و روستایی ایران* (۱۳۷۷)، کتاب قاضیانی با عنوان *بختیاری‌ها، بافته‌ها*

و نقوش (۱۳۷۶)، کتاب فرانچیس^۱ و وارتایم^۲ (۱۹۷۶) با عنوان دست‌بافته‌های تخت لری و بختیاری^۳، مقاله علوی، «نقش‌مایه‌های گبه در ایل بختیاری» (۱۳۸۹)، و مقاله ابراهیمی ناغانی، «مقدمه‌ای بر زیباشناسی نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری» (۱۳۹۳). اما در زمینه وریس‌بافی تحقیقات معدودی شکل گرفته که در آن‌ها به وریس‌بافی عشایر بختیاری تنها اشاراتی جزئی شده است؛ مانند پایان‌نامه^۴ درجه کارشناسی امینی تحت عنوان «بافته‌های کم‌عرض در ایلات و عشایر ایران و تطبیق آن با زندگی روزمره» (۱۳۷۴)، مقاله‌ای از وی تحت عنوان «کارت‌بافی» (۱۳۸۱). عنوان مقاله دیگری از امینی (۱۳۸۴) «نوارهای تزئینی منسوج ایرانی» است که در آن سیر تحول تزئینات نواری شکل ایران بررسی شده است. در مقاله نیکویی (۱۳۹۴)، با عنوان «کارآفرینی با استفاده از توسعه روند تولید هنر کارت‌بافی»، در زمینه طراحی لباس و نیز شیوه بافت کارت‌بافی و قابلیت استفاده از آن در طراحی لباس بحث شده است. به‌خوبی آگاهیم که در فرهنگ ایلیاتی ارزش‌هایی در بافته‌هایی مانند وریس نهفته است که با بررسی و تعمیق آن‌ها، راه مطالعه درباره ایشان هموار می‌گردد. لذا تحقیق پیش رو می‌تواند با نگاه مردم‌شناسی و رویکردی جدید به وریس‌بافی عشایر بختیاری، گامی نو در راستای شناخت وریس و رای پژوهش‌های انجام‌شده بردارد.

۱. روش پژوهش

این پژوهش روش توصیفی-تحلیلی را دنبال کرده و رویکرد آن یکی از شاخه‌های انسان‌شناسی اجتماعی و فرهنگی، یعنی مردم‌شناسی ژرفانگر، است. سعی شده است بر پایه یک تحقیق مردم‌شناسانه به چگونگی وضعیت مسأله مورد تحقیق، توصیف و توضیح ابعاد و متغیرهای آن بپردازیم، چراکه فرهنگ قومی و رسم ایلیاتی همیشه در بین ایشان پابرجا بوده و نقش تعیین‌کننده‌ای در هنر و محصولات هنری ایشان داشته است. بدین منظور، گردآوری مطالب به شیوه میدانی و اسنادی صورت پذیرفته است.

-
1. Franchis
 2. Wartime
 3. Lori and Bakhtiari flatweaves



نمودار ۱: فرآیند تحقیق بر اساس رویکرد مردم‌شناسی

۲. هنر قومی

مقصود از گروه قومی در اینجا جامعه قبیله‌ای است، جامعه‌ای کوچک با سنت‌های شفاهی. هنر قومی از تجربه جمعی جوامع سرچشمه گرفته و قوم‌ها تولیدکننده آنند. از این‌رو، آرمان‌های جمعی و به‌طور کلی تمام هستی جمعی اقوام و گروه‌ها به‌نحو درست و دقیقی در هنرهای قومی بازتاب یافته‌اند (فاضلی، ۱۳۹۱: ۱۲۹). از آنجا که هیچ‌کس ارتباط متقابل هنرمند و جامعه‌اش را انکار نمی‌کند، می‌توان گفت زن و مرد ایل، یا همان هنرمندان قومی، نیز بر جامعه خود متکی بوده و از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند اثر پذیرفته‌اند، هرچند جنبه فردی اثر هنرمند نیز، که وابسته به شخصیت درونی آن است، در خلق اثر اهمیت داشته است. در هنر قومی، همواره از دو موضوع کارکردگرایی و زیباشناسی قومی سخن گفته می‌شود. در این رویکرد، بدون آنکه موضوع کارکردها نفی شود، زیباشناسی نیز برجستگی می‌یابد (فکوهی، ۱۳۹۲: ۵۱). هنر قومی را می‌توان مشابه تعبیر هنر روستایی سر هر برت رید دانست:

هنر روستایی از آنجا سرچشمه می‌گیرد که انسان میل دارد رنگ شادی به اشیاء و آلات روزمره زندگی، مانند لباس و میز و غیره، اضافه کند. کسانی که این هنر را پدید می‌آورند عقیده ندارند که این هنر توجیه‌کننده نفس خویش باشد، بلکه تمایل در جهت انتزاع نشان می‌دهد. از میان همه هنرها، تعیین تاریخ دقیق یک اثر روستایی و عشایری از همه دشوارتر است. در این هنر، نقش‌های ساده به وجود می‌آیند و قرن‌ها ادامه می‌یابند. ذهن روستایی برای تازگی بی‌قرار نیست. اما شاید شگفت‌انگیزترین خصیصه هنر روستایی عمومیت این هنر باشد. خصایص هنر روستایی با هر بحثی درباره ماهیت هنر ارتباط مستقیم پیدا می‌کنند. این خصایص نشان می‌دهند که میل به آفرینش هنری یک میل طبیعی است (رید، ۱۳۷۴: ۶۴-۶۷).

از ویژگی‌های دیگر هنر قومی، که بدون تردید در خوانش نظام نشانه‌شناختی دست‌بافته‌های بختیاری همچون وریس تعیین‌کننده است، این است که هیچ‌گاه آگاهانه و به قصد و غرض قبلی تولید نشده‌اند. از این‌رو، قصد رقابت با محصولات دیگر و رقبا را نداشته‌اند. هنر قومی و عشایری با هدف تجارت و برآوردن نیت سفارش‌دهنده خلق نمی‌شود، بلکه صرفاً بر اساس آفرینش مدام و نیت خلق کردن فارغ از منیت است که تولید می‌شوند (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۲۰)، چنان‌که هاورز معتقد است که

آثار هنر قومی در واقعیت گمنام نیستند، بلکه همیشه غیر شخصی‌اند. ممکن است در این یا آن نقطه اصالت داشته باشند، ولی تلاش برای اصیل بودن از آن‌ها سر نمی‌زند. پدیدآورندگان این آثار ممکن است غالباً استعداد خاصی داشته باشند، ولی کوششی به خرج نمی‌دهند که آثارشان با آنچه احتمالاً همسایگانش آفریده‌اند متفاوت باشند. هنر قومی کشاکش فردی با مسائل زندگی نیست، ولی هنر پیشرفته چنین است. تمامی اجزای هنر قومی در چارچوب میثاق‌هایی ثابت حرکت می‌کنند، حال آنکه در هنر تحصیل‌کردگان، حتی سنتی‌ترین و قراردادی‌ترین شکل‌ها، به یک وسیله بیان شخصی مبدل می‌شوند (هاورز، ۱۳۶۳: ۳۳۷).

۳. شناخت تاریخی

۳-۱. کارت‌بافی در جهان

کارت‌بافی از زمان‌های قدیم در میان اکثر ملت‌هایی که پیشینه فرهنگی داشته‌اند رواج داشته است. شواهدی از نخستین کارت‌بافی‌ها در شمال آفریقا، اروپای قرون وسطی، آسیا و ایسلند یافت شده است. اما قدیمی‌ترین کارت‌بافته‌ها را متعلق به مصر و اسکاندیناوی می‌دانند (نیکویی، ۱۳۹۴: ۳). بنا بر نقوش زیگزاک و ۷ شکل روی مجسمه‌ها و نقاشی‌های مصری که امروزه در کارت‌بافی وجود دارد و همچنین بر اساس کمر بند رامسس سوم (۱۲۰۰ ق.م)، کارت‌بافی را به مصریان در هزاره چهارم قبل از میلاد نسبت داده‌اند (van Genep and Jequier, 1916: 45). اما هیچ کاردی در مصر پیدا نشده که متعلق به تاریخی زودتر از دوره قبطیان باشد. همچنین سابقه این هنر در اسکاندیناوی را به عصر برنز (قرن دوم بعد از میلاد) می‌رسانند که قدیمی‌ترین کارت‌های شناخته‌شده از آنها دو کارت چوبی چهارسوراخه است که در دانمارک کشف شده و متعلق به عصر آهن است (امینی، ۱۳۷۴: ۵۲). در گنجینه‌ای از کشتی اوسبرگ در نروژ، قدیمی‌ترین دستگاه کارت‌بافی به همراه ۵۵ کارت چوبی نخ‌کشی شده به دست آمده که تاریخ آن به ۸۵۰ میلادی می‌رسد. همچنین در سوئد تعدادی نوار



شکل ۱: وریس بختیاری



کارت‌بافی شده با تاریخ ۸۰۰-۹۷۵ میلادی به دست آمده است. قدیمی‌ترین کارت بافته اروپای قرون وسطی کمربندی از ابریشم قرمز است از تاریخ ۸۷۰ میلادی. در انگلستان نیز نوارهای کارت‌بافی شده‌ای از لباس سنت کاتبرگ در ۹۱۶ میلادی به دست آمده

است. به هر حال، کارت‌بافی در قرن شانزدهم در سراسر اروپا رواج یافت و از محبوبیت فراوانی برخوردار گشت. در آسیا و خاورمیانه نیز از ابتدای پیدایش به صورت همگانی متداول بوده و در بخش‌های وسیعی منتشر شده است (همان: ۵۵-۵۶).

۳-۲. کارت‌بافی در ایران

در بررسی فن بافت نوارهای تزئینی ایران به فن بافت ویژه‌ای برمی‌خوریم که همان کارت‌باف است؛ نوعی بافت تاری که به وسیله کارت‌های سوراخ‌دار، نه با دار یا دیگر دستگاه‌های بافندگی، بافته می‌شود. پوپ پیشینه کارت‌بافی در ایران را به اواخر هزاره سوم و اوایل هزاره دوم قبل از میلاد می‌رساند، اما متأسفانه بافته یا کاردی از آن دوران به دست نیامده است. قدیمی‌ترین نمونه‌های ایرانی موجود بافته شده با این فن به اواخر قرن دوازدهم و اوایل قرن سیزدهم هجری/نوزدهم میلادی تعلق دارد، یعنی حتی قبل از ظهور گلیم‌بافی در غرب ایران. این نمونه‌ها در بخش نژادشناسی موزه تاریخ شهر برن سوییس با کدهای MT102-MT103-MT104,105 نگهداری می‌شوند (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۱۵۰). لوحه‌های سوراخ‌دار از جنس سفال و عاج، که رولان دو مک‌نم^۱ و ژرژ کونتنو^۲ در گزارش‌های حفاری‌های شوش از آن‌ها نام برده‌اند، دلیلی بر تاریخ ظهور فن کارت‌بافی به دست ایرانیان است. این را هم باید اضافه کرد که فرض ظهور و ابداع این فن به دست ایرانیان دور از واقع نیست. شباهت نقوش نقش‌برجسته‌ها و آثار به‌جامانده از تمدن ایران با نقوش کارت‌بافت‌های امروزی، کاربرد وسیع بند و نوار در زندگی ایرانیان پیشین، همچون عشایر، و اینکه در هیچ منطقه دیگری از خاورمیانه و آسیا نشانی به قدمت لوح‌های ایرانی به دست نیامده قراین مؤید این فرض‌اند (امینی، ۱۳۸۴: ۱۱۲).

1. R. De Mequenem
2. G. Contenau

۳-۳. کارت‌بافی در میان عشایر

قدیمی‌ترین کارت‌بافته‌های عشایری در سال ۱۹۵۲ توسط س. ج. فیلبرگ در کتاب *ایل پایی*^۱، که ره‌یافت سفر وی به ایران و سکنی‌گزیدنش در کنار ایل پایی در شمال غرب ایران بود، معرفی شد و سپس توسط دیگران در سال ۱۹۷۷ در کتاب *فنون کوچ‌نشینان* بختیاری معرفی و چاپ شد (Thames and Hudson, 1993: 162-164). تکنیک کارت‌بافی همواره در میان عشایر ایران رواج داشته است، اما متأسفانه از کارت‌بافته‌های عشایر کهن نشانی نداریم. امینی این نکته را متذکر می‌شود که:

طی تحقیقات انجام‌شده، عشایری که تکنیک کارت‌بافی در میان آن‌ها هنوز وجود دارد عشایر ایل بختیاری، لرهای لرستان و شاهسون‌ها هستند. تنها نقاطی هم که روستاییانش مبادرت به کارت‌بافی می‌کنند روستاهای قله زه و زاوین (نزدیک کلات نادری)، قوچان در روستای لایین (منطقه درگز خراسان) و فردوس است (امینی، ۱۳۷۴: ۹۸).

۴. فن‌شناسی (مواد و مصالح، شیوه‌بافت)

نوارهای دست‌بافت با نام‌های مختلفی از قبیل وریس‌بافی، ویریس‌بافی و یا دوال‌بافی (استان چهارمحال و بختیاری)، مداخله‌بافی (استان خراسان)، وریس‌بافی (استان ایلام)، پن‌بافی (استان قزوین)، کارت‌بافی، نواربافی و ... نامیده می‌شوند. مواد اولیه مورد مصرف، نقش‌مایه‌ها، طرح‌ها، رنگ‌بندی و تا حدودی شیوه‌بافت نوار در هر منطقه جغرافیایی با سایر مناطق متفاوت است و این تفاوت به مواد و عناصر قابل‌دسترس، سنت و فرهنگ آن منطقه بستگی دارد (امینی، ۱۳۷۴: ۵۵). وریس‌بافته‌ای است که از درهم‌تنیدن تارها و پودها بدون استفاده از دستگاه بافندگی به وجود می‌آید و نتیجه آن تولید نواری محکم و طرح‌دار است. مواد اولیه مصرفی در این نوع بافته عبارت‌اند از: پشم دست‌ریس، موی بز، ابریشم و نخ‌های طلای تابیده‌شده، کتان و نخ پنبه‌ای مرغوب. ابزارهای مورد نیاز نیز عبارتند از: کارت، دار، نخ‌تار (بدون پرز و نسبتاً پرتاب)، نخ‌پود (نازک‌تر از نخ‌تار)، ماسوره، شانه، کاغذ شطرنجی و مهره‌های رنگی. در این دست‌بافته، نقشه بسیار اهمیت دارد و در هر نقشه تعداد رنگ‌ها و کارت‌های مورد نیاز قید می‌شود. بر اساس نقشه، نوع گره نخ یا همان مسیر عبور نخ از زیر یا روی کارت نیز مشخص می‌شود (امینی، ۱۳۸۴: ۱۱۲). پس از نخ‌کشی کردن کارت‌ها، با توجه به شکل ۷ و ۸ که بین نخ‌ها به وجود می‌آید، از درستی چیدن کارت‌ها بر اساس نقشه و اتصال به دار اطمینان خاطر به دست آورده و کارت‌ها چرخانده می‌شود. حرکت کارت‌ها در نقشه ساده به جلو یا عقب است،

اما در نقشه‌های پیچیده‌تر، کارت‌ها، علاوه بر چرخش به جلو، چرخش به عقب و همچنین نیم‌چرخش نیز ممکن است داشته باشند. چرخش توأمان یا انفرادی کارت‌های نخ‌کشی شده به جلو یا عقب به میزان ۴۵ درجه باعث بلند شدن یک دسته تار می‌شود و دهانه‌ای برای عبور پود ایجاد می‌کند. ویژگی این بافت در این است که چرخش کارت‌ها پس از هر مرحله پودگذاری پیچیدن تارهای موجود در هر کارت را سبب می‌شود و استحکام نوار بافته را چند برابر می‌کند. نخ تار در کارت‌بافی اهمیت بیشتری دارد، زیرا مشخص‌کننده طرح و نقش است و باید الوان انتخاب گردد، در حالی که نخ پود فقط در طرفین لبه‌های نوار بافته شده دیده می‌شود. لذا رنگی بودن آن ضرورتی ندارد، ولی بهتر است هم‌رنگ یا متناسب با رنگ نخ حاشیه نوار باشد. نخ تار در کارت‌بافی باید انعطاف‌پذیر و بدون پرز باشد تا پرزها با یکدیگر تداخل نداشته باشند. این نخ نباید بیش از حد خشک یا نرم باشد، بلکه باید در مقابل کشش مقاوم باشد تا در حین کار پاره نشده و در ضمن مقاومت نوار را سبب شود (کیانی، ۱۳۹۵).



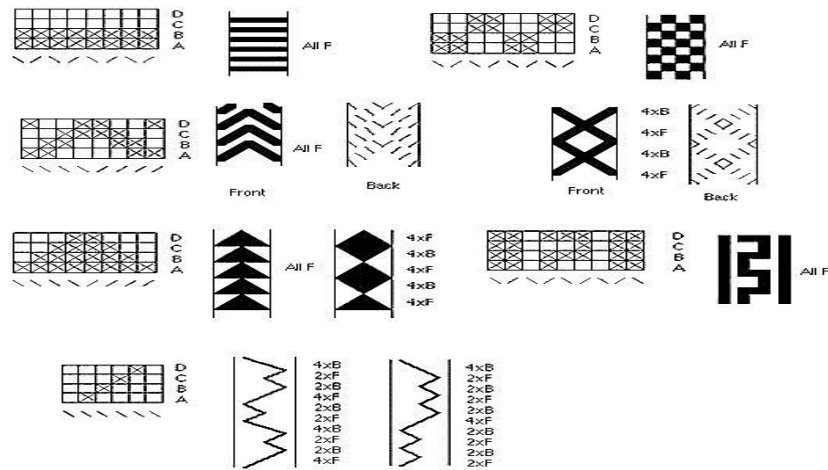
گره از زیر کارت گره از روی کارت

کارت‌ها بین حروف B و C شماره‌گذاری شده است

شکل ۳: نخ شی کارت‌ها

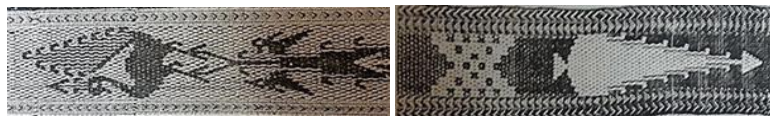
A																				
B																				
C																				
D																				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

شکل ۴: نقشه بافت یک نمونه وریس که در آن بیست کارت با سه رنگ نخ به کار رفته است.



شکل ۵: نقشه‌های متداول در کارت‌بافی.

در فن وریس‌بافی طرح و نقش با چگونگی عبور هر رنگ نخ از سوراخ‌های کارت‌ها روی چله پیاده می‌شود و سپس این جهت چرخش کارت‌هاست که می‌تواند تنوع بیشتری به طرح ببخشد. چنانچه نخ‌ها را بر اساس نقشه از کارت‌ها عبور و سپس کارت‌ها را به جلو یا عقب حرکت دهیم، نقوش یک‌شکل در سرتاسر نوار اجرا خواهد شد، بدین معنا که امکان به وجود آوردن انواع گوناگون نقوش منظم هندسی زیاد است. همچنین با حرکت دادن جداگانه هر صفحه و با تغییر رنگ نخ‌ها و جهت قرار گرفتنشان، امکان ایجاد هر نوع نقش هندسی، تصویری و حتی کتیبه برای بافنده ایجاد می‌شود. به این شیوه بافت دورو می‌گویند (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۹۵) که کارت‌بافان ایرانی از آن مطلع بوده‌اند و در نوارهای کارت‌باف قرن دوازدهم و سیزدهم هجری از آن بهره برده‌اند (امینی، ۱۳۸۴: ۱۱۳). بر روی این نوارها، نقوشی چون درختان، پرنده‌ها، به‌ویژه طاووس، و حتی کتیبه به سبک کاملاً رئالیستی نقش بسته است که هر کدام در آیین و رسوم ایرانی مفهومی خاص دارد. قرمز آلبالویی و خاکستری رنگ‌های غالب آن‌ها است، اما در بعضی نمونه‌ها رنگ سیاه به همراه طلایی نیز به کار رفته است (امینی، ۱۳۷۴: ۶۸).



شکل ۶: نمونه شماره MT ۱۰۳ (امینی، ۱۳۷۴: ۷۳)؛ شکل ۷: نمونه شماره MT ۱۰۵ (همان، ۷۶)

۴-۱. شیوه بافت وریس در میان عشایر بختیاری

وریس بیشتر توسط زنان و دختران ایل بافته می‌شود و بافت آن شیوه خاصی دارد. ابتدا تعداد کارت‌هایی مربع‌شکل یا همان دوال (دیال) از جنس پوست محکم گاو، که

هر ضلع آن ۶ تا ۶/۸ سانتی‌متر است و دارای ۴ چشمک یا سوراخ، ۶ چشمک (امکان طراحی بیشتر به بافنده می‌دهد، اما نظم نگه داشتن آن مشکل است و بافته حاصل از آن بسیار ضخیم است)، ۳ چشمک (در دست مشکل قرار گرفته و امکانات طراحی کمی دارند) یا ۲ چشمک است، متناسب با پهنای نوار. سپس از هر سوراخ این صفحات یکی از نخ‌های تار می‌گذرد در واقع تعداد نخ‌های تار به تعداد سوراخ‌ها بستگی دارد و مضربی از آن است. به‌طور مثال، برای بافت نقشی با ۲۰ کارت ۴ سوراخه، ۸۰ نخ تار نیاز است. نخ‌های تار، که از جنس پشم دست‌ریس، موی بز، کتان یا کاموا هستند، بین دو عدد میخ چوبی فرورفته در زمین یا دار چوبی چله‌کشی می‌شوند. نخ‌های تار را در دو ردیف زیر و رو نگه می‌دارند و نخ پود را از بین آن‌ها می‌گذرانند و با استفاده از وسیله ساده‌ای به نام دغه (چپت)، تار و پود را به یکدیگر جفت می‌کنند. چرخش صفحات به میزان یک‌چهارم دور، در جهت عمودی، یک گام از کار را آماده می‌کند و یک‌چهارم تارها در دو سطح رویی ظاهر می‌شوند. این نوع بافندگی اساساً با گرفتن یک تار و رها کردن دوتار یا بیشتر انجام می‌شود (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۹۵).



شکل ۸: دوال چرمی؛ شکل ۹: دوال‌ها را برای ایجاد نقش می‌چرخانند؛ شکل ۱۰: چپت
مأخذ: قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۱۵-۱۱۶

۵. زیبایی‌شناسی

۵-۱. سبک دست‌بافته وریس عشایر بختیاری

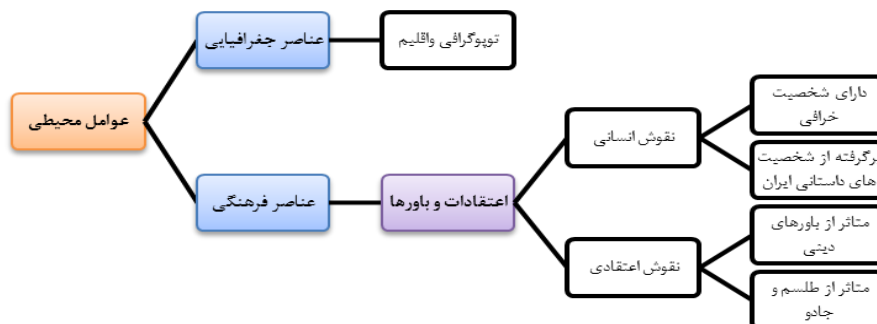
روبرت لیتون معتقد است سبک به ویژگی‌های شکلی اثر هنری مربوط می‌شود. یک سبک با طیف موضوعاتی که به تصویر می‌کشد، با شکل‌های معمولی که عناصر این موضوعات بدان‌ها تقلیل یافته‌اند و با شیوه‌ای که عناصر تشکیل دهنده اثر هنری در یک ترکیب سازمان می‌یابند، شناخته می‌شود. سبک‌ها، از میان تنوع بی‌نهایت شکل‌ها، طیف محدودی از نقش‌مایه‌ها و ترکیب‌ها را در بر می‌گیرند، نه به دلیل نقص فنی، بلکه برای ارائه ابزار اساسی در فهم ما از جهان (لیتون، ۱۳۹۴: ۱۴۶). همچنان که گامبریچ اشاره می‌کند، دو معیار به مشخصه‌های تمامی سبک‌ها مربوط می‌شوند: ۱. «طبیعت‌گرایی» ویژگی نسبی دارد و بدین معناست که سنت هنری معینی تنوع وسیعی از شکل‌ها و ترکیب‌ها را تشخیص می‌دهد که دقیقاً با جنبه‌های معین شکل‌ها در طبیعت منطبق‌اند و بستگی به این دارد که فرد چه جنبه‌ای را انتخاب می‌کند، گرچه هیچ سبک هنری‌ای

به طور کامل به دنبال تقلید از طبیعت نیست. ۲. «ابزار و فنون» دلیل خوبی برای این اعتقاد است که زمینه فرهنگی یک اثر هنری و کارکرد مورد نظر آن می‌تواند توضیح‌دهنده سبک آن باشد (Gombrich, 1960: 10). می‌توان گفت طبیعت اطراف هنرمند، ابزارهای در دسترس او، نیازها و آداب و رسوم در جوامع کوچک سبکی را که اثر او به خود می‌گیرد شکل می‌دهند. همان‌طور که هنر قومی عشایر بختیاری بیشتر منحصر به ملاک‌هایی است که در آن هر اعتبار و زیبایی معطوف به صورت، شکل و رنگ بوده و چه‌بسا بسیاری از این انتزاعی‌گرایی‌ها و پالودگی‌های ریختی و شکلی نخست ریشه در محدودیت‌های فنی-صناعتی و ابزاری دارد (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۲۸). همواره باید به این نکته توجه داشت که تولید محصولات مورد نیاز انسان‌ها فقط برای رفع احتیاجات نبوده و سرشت زیباپسندشان نیز سعی در زیباتر کردن آن داشته است، ضمن آن‌که بافته‌ها در میان ایلات و عشایر ایران با آنچه میان ساکنان شهرها و روستاها معمول بوده متفاوت است و آن سنت مردمانی است که زندگی سخت و کم‌وسيله‌ای را در نقاط دورافتاده می‌گذرانند. به طور کلی، بافته‌های بختیاری باید در دو گروه جدا بررسی شوند: یکی بافته‌های لرهای عشایر بختیاری و دیگری بافته‌های چهارمحال که اگرچه از لحاظ قومی و نژادی به هم مربوط‌اند، اما شیوه زندگی‌شان متفاوت است. اکثر بافته‌های چهارمحال تحت تأثیر بافته‌های اصفهانی است، حال آنکه بافته‌های لری همچنان پای‌بند اصالت‌های ایلی است، اگرچه نکات مشترکی نیز بین بافته‌های دو گروه وجود دارد (تناولی، ۱۳۷۷: ۱۶-۱۷). نکته‌ای که نمی‌توان نادیده گرفت این است که دست‌بافته‌های عشایر بختیاری با نقوش و رنگ‌های فرح‌بخش جنبه تزیینی و یا کاربردی صرف نداشته‌اند، بلکه ویژگی‌های زیباشناسانه‌ای که بعضی متمایل به انگاره‌های شکل‌گرایانه (فرمالیستی) است بر آن‌ها قابل انطباق بوده و در بسیاری از زمینه‌ها، همچون نقوش تکرارشونده و تبدیل‌شونده، خصوصاً بر دست‌بافته وریس، آنچه در نگرش شکل‌گرایانه «فرم معنادار» خوانده می‌شود و «تجربه زیباشناختی» بدان تبیین می‌گردد، قابل‌مشاهده و خوانش است. لذا این آثار نه موضوع و مفهومی ورای خود یا غیر خود، که ترجیحاً ارزش‌ها و ویژگی‌های شکلی و تصویری خود و دنیای خاص خود را عرضه می‌دارد (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۲۵).

۲-۵. نقوش متداول در وریس‌بافی عشایر بختیاری

عشایر بختیاری از نقوش و طرح‌های متعددی بهره می‌گیرند که تماماً ملهم از آداب و رسوم، عادات، برداشت‌ها، بینش‌ها، محیط اطراف و در کل، فرهنگ آنان است. آنان به‌هیچ‌وجه از الگوی خاصی استفاده نمی‌کنند و به همین دلیل عدم تشابه و ناهمانندی

از امتیازات تولیداتشان محسوب می‌شود (دادور و مؤذن، ۱۳۸۸: ۴۲). در وریس‌های عشایر بختیاری نقوش هندسی، انسانی، جانوری، ماری، گیاهی، کتیبه، نگاره‌های مثبت و منفی و ... به کار می‌رود و انواع طرح‌های بافته‌شده عبارتند از: چشم خروس، هشت‌چپر، مداخل، نیمه‌مداخل، پیچک، بیست‌ونه چپر، چهل‌چپر، اره‌ای گل‌هچه، آچار (برگرفته از نقش اژدها)، چلیپا، شیردنگ، ته‌تلاش و ... (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۱). این نقوش نمادین گاه به همراه تزیینات دیگر (زنگوله، سکه، منگوله، دندان، خرمپهره) به کار می‌رود و در درجه اول وابسته به نوع «کاربرد» نوار هستند. مثلاً اگر قرار باشد نوار را «در مبارک داشتن تولد نوزادی هدیه کنند تا در بستن قنداقش از آن بهره جویند، بافنده آیات قرآنی مربوط به چشم زخم‌مانند و آن یکاد و آیه الکرسی بر نوار نقش می‌کرد و طول عمر وی را با نقش درخت زندگی، سرو، و برکت زندگی‌اش را با مرغان نشسته بر درختان یا گل‌هایی در گلدان که شادی و نشاط را نیز به همراه داشت آرزو می‌کرد» (امینی، ۱۳۸۴: ۱۱۳). یکی دیگر از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری خصایص طرح و نقش وریس «عوامل محیطی» است (نمودار ۲) که خود موجب شکل‌گیری بخش عظیمی از نقوش در این دست بافته شده است.



نمودار ۲: نقوش متأثر از عوامل محیطی

از جمله نقوش انسانی دارای شخصیت خرافی که ریشه‌ای طولانی در فرهنگ ایل داشته‌اند نقش موشاییجو و آل باوری قابل ذکر است که در حاشیه اکثر دست‌بافته‌ها دیده می‌شوند. همچنین در خصوص نقوش اعتقادی، که طی نسل‌ها اعتقادات پرمز و راز از مادران به دختران رسیده و بر اساس روایت‌های برجای‌مانده، بر تعداد آن‌ها افزوده شده، می‌توان به نقش خال نال یا نعل که به گونه‌های مختلفی در میان ایلات به کار برده شده و دورکننده نحسی بوده اشاره کرد (مجیدی و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۶۲-۲۶۵).

جدول ۱: نقوش متداول در وریس‌بافی عشایر بختیاری

معنای اعتقادی نقش در میان عشایر بختیاری	بافته (وریس)	طرح	نام نقش
نام زنی است که لوزی‌های تک دو طرف را به جای چشم‌های او تلقی می‌کنند و لوزی‌های دیگر را بجای دست و پای او.			موشاییجو یا ماه شاه‌یجان Mavshāyiju
نقش مقدسی که بلايا و بدی‌ها را دور می‌کند و به‌عنوان دعای خیر همراه صاحب آن است. شیردنگ از دو کلمه «شیر» و «دنگ» ترکیب شده و نعره شیر برای ترساندن ارواح از آن استنباط می‌شود.			شیردنگ یا شردنگ She/irdang
یک گل آن شبیه گوشواره است و وقتی دو تایی آن در تمامی نوار بافته شود، گلۀ گوسفندی را با سر و دو گوش مجسم می‌کند. گاهی به‌صورت گردین ناپیوسته که دم آن‌ها در هم قلاب‌شده بافته می‌شوند و تداعی‌کننده کژدم در اطراف گله‌ها است.			گل گوشار یا گل گردین Gol-e gushar Gol-e gazdin
در اکثر مناطق ایران دورکننده نحوست است. پس از یک طرف دارای بار اعتقادی و از طرف دیگر، به دلیل جایگاه ویژه‌ای که اسب و نعل در زندگی عشایری دارند، استفاده می‌شود.			نال یا نعل، خال نال Xāl-e nāl
از دو کلمه بوتی به معنای «خاله» درگوش بختیاری و شایی یا شاهی که اسم است تشکیل شده. شاید نام اولین کسی که این نقش را پیاده کرده است.			بوتی شایی یا چارگلی Boti shāyi Chār goli
از وسیله‌ای به نام هچه که در بستن بار استفاده می‌شود، الهام گرفته شده. هچه عامل سرعت در جمع‌آوری بار و کوچ است.			گل هچه Gol hacha
مار را می‌توان به منزله حافظ گنج دانست که بر روی وریس‌هایی که برای بستن بار عشایر به‌کار می‌روند بافته شده و نشان محافظی برای دارایی با ارزش آنان است.			ماری Māri
غذای غالب عشایر بختیاری سنبله یا به قول خودشان گل‌گندم است که کشیدگی آن با کشیدگی وریس هماهنگ بوده و بسیار به‌کار می‌رود.			گل‌گندم Gol-e gandom
ته‌تلاش شبیه تکه‌های چوب است که برای راندن حیوانات استفاده می‌شود. بلگ بیدی برگ‌های پشت سرهم یک شاخه را تداعی می‌کند. رفتی به خاطر سرعت و راحتی در بافت، این‌گونه تلقی می‌شود.			ته‌تلاش یا بلگ بیدی یا رفتی Ta telāsh Balg-e bidi

این نقش ابتدا از بافت سیرابی گاو (گده گایی) گرفته شد و زمانی که وسیله‌ای به نام آربیز یا آردبیز در زندگی عشایر استفاده شد به این نام نیز خوانده شد.			گده‌گایی یا گل آربیزی Gade gāyi Go-e ārbizi
از دنده‌های اره الهام گرفته که در حاشیه‌ها به آن بند اره می‌گویند. اره در میان بختیاری‌ها جانشین تبر شده و چون سوخت آن‌ها را راحت‌تر فراهم می‌کند، دارای اهمیت است.			اره یا بند اره Arra
در لبه وریس بافت می‌شود و به آن «آن‌ها به ره» می‌گویند. عشایر به نام «تاتایی» به معنای گل‌های تک‌تک نیز می‌گویند.			گنات Gonāt

تنظیم جدول از نگارندگان (مأخذ: امینی، ۱۳۷۴؛ قاضیانی، ۱۳۷۶)

در طرح وریس‌های عشایر بختیاری آنچه بیش از همه به چشم می‌خورد، انتزاع و تجرید است که با تأثیر از محیط اطراف، اعتقادات، خیال‌پردازی و گشاده‌دستی این قوم طیف وسیعی از نقوش را پدید آورده است. علی‌رغم هندسی و شکسته بودن نقوش، نقش‌ها از قابلیت کشش، تغییر و تبدیل به اشکال دیگر نیز برخوردارند و این امر باعث ایجاد ترکیبات فراوان شده است. به‌کارگیری خطوط شکسته، علاوه بر ایجاد تجرید، اشکال را تسهیل کرده، دست‌بافته را در طبقه خاصی قرار داده و آن را متمایز می‌کند.

۵-۳. رنگ‌های رایج در وریس‌بافی عشایر بختیاری

رنگ‌ها در زندگی معنوی و عاطفی انسان‌ها تأثیرات غیرقابل‌انکار دارند. انتخاب رنگ و تلفیق آن با سایر رنگ‌ها ممکن است بر طبق نقشه باشد و یا مانند وریس‌بافی عشایر بدون نقشه و از ذهن هنرمند نشأت گیرد. رنگ همواره در یک مجموعه طرح و رنگ، ارزش، مفهوم و معنای ویژه خود را حفظ می‌کند و در عین حال یک مجموعه از مفاهیم مشترک به‌وجود می‌آورد. به عبارت دیگر، رنگ در یک رنگ‌بندی، ابتدا جدا از طرح و فرم مورد بررسی قرار می‌گیرد (دانشگر، ۱۳۷۶: ۲۴۹). همواره اشاره شده که در دست‌بافته‌های بختیاری اغلب از رنگ‌های قرمز، سیاه، آبی نفتی، زرد و سبز تیره استفاده می‌شود. شاید بتوان گفت این طبقه‌بندی از طیف رنگ قراردادی فرهنگی است و اعضای فرهنگ‌های دیگر طیف رنگ را به‌گونه‌ای متفاوت به کار می‌برند. عشایر بختیاری از رنگ‌های ضرورتاً وابسته به ادراکشان بهره می‌برند، حتی اگر بازتولید آن با دقت کامل بعید باشد. از کلام بافندگان کهن‌سال این‌گونه استنباط می‌شود که عشایر بختیاری از زمان‌های گذشته با رنگ‌های خاص خود، مضامین و محتوای خاصی را منعکس می‌کردند که همچون کتابی قابل خوانش بوده است (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۲۴). با این وجود، در

رنگ‌آمیزی وریس‌های عشایر بختیاری خلاقیت، سلیقه فردی، سنت‌ها، عقاید محلی و طبیعت اطراف هر ایل نقش اساسی ایفا می‌کند و بافندگان عشایری محدودیتی در انتخاب رنگ ندارند و در رنگ‌بندی از ذهن خود الهام می‌گیرند (دادور و مؤذن، ۱۳۸۸: ۴۲-۴۳). تنها محدودیت‌هایی که وجود دارد زائیده به‌کارگیری تکنیکی خاص، استفاده از ماده اولیه خود رنگ و یا پیروی از سنتی دیرین در بافت آن است. به‌عنوان مثال، چنانچه وریس به شیوه کارتی دورو بافته شود، رنگ‌های آن از دو رنگ تجاوز نمی‌کند که غالباً ترکیب رنگ سفید با رنگ‌های سیاه، آبی نفتی، قرمز، مشکی، سبز، صورتی و حتی قهوه‌ای است. عشایر این محدودیت را نیز با انتخاب رنگ‌های متنوع در حاشیه این بافته‌ها کم‌رنگ کرده‌اند. در بافت برخی نیز ناگزیر از به‌کارگیری موادی چون پشم و موی خود رنگ هستند (امینی، ۱۳۷۴: ۱۳۶).

همچنین رنگ‌بندی وریس‌ها، مانند نقوش به‌کاررفته در آن‌ها، ارتباط نزدیکی با کاربردشان دارد (جدول ۲). چنانچه اگر برای جهیزیه عروس بافته شود، دارای رنگ‌های شاد، اگر برای مراسم عزاداری باشد، دارای رنگ‌های تیره به نشانه حزن، غم و اندوه، و اگر برای بستن اشیای گران‌قیمت و مرغوب باشد، رنگ‌بندی قرمز، زرد و ... و اگر برای اشیای و لوازم معمولی باشد، ساده و با رنگ‌های آبی نفتی، سرمه‌ای و ... است (کبیری، ۱۳۸۸: ۵۹). به‌طور کلی، در وریس‌های عشایر بختیاری سه گروه رنگ به چشم می‌خورد: رنگ نقوش، رنگ زمینه و رنگ حاشیه که طیف آن‌ها توجه به نکات ذکرشده از ۲ رنگ تا ۵ رنگ متغیر بوده است.



زمینه	نقش	حاشیه	

شکل ۱۱:
پالت

رنگی وریس

در اکثر آن‌ها، رنگ زمینه سفید یا کرم (خنثی) است و رنگ نقوش و حاشیه نیز متناسب با رنگ مورد نظر بافنده شکل گرفته‌اند. بر این اساس، می‌توان پالت سنتی رنگ‌بندی هر یک از آن‌ها را بدون وابستگی به هیچ الگویی ترسیم کرد.

جدول ۲: رنگ‌های غالب در وریس‌بافی عشایر بختیاری

معناشناسی رنگ	کاربرد	رنگ غالب	وریس
---------------	--------	----------	------

<p>نشان از جوانی و شور، آتش، تمایلات، عشق پرهیجان زمینی و زندگی (ایتن، ۱۳۸۶: ۱۹۸)</p>	<p>برای رویدادهای شاد از جمله بستن و تزئین جهیزیه</p>	<p>قرمز</p>	 <p>مأخذ: نگارندگان</p>
<p>نماینگر سرسبزی، برکت، طراوت و چمنزارهای بی‌پایان</p>	<p>برای تزئین سیاه‌چادر و گهوارهٔ بچه</p>	<p>سبز</p>	 <p>مأخذ: همان</p>
<p>برگرفته از زردی خورشید و گندم‌زار</p>	<p>بستن اشیا و ملزومات گران قیمت و مرغوب</p>	<p>زرد</p>	 <p>مأخذ: امینی، ۱۳۷۴:</p>
<p>نشان آسمان، زلالی آب و بخشندگی باران</p>	<p>بستن لوازم و اشیا معمولی، تزئین لباس و ملزومات خانه</p>	<p>آبی</p>	 <p>مأخذ: نگارندگان</p>
<p>بیان مفاهیم معنوی و اجتماعی. سفید نشان پاکی، امید و نشاط و سیاه نشان تاریکی و ناامیدی. به‌کارگیری این دو رنگ با هم نشان از تابش نور و روشنایی از پشت تاریکی‌هاست. (شیمل و ساسک، ۱۳۸۲: ۵۲-۵۳)</p>	<p>در مراسم عزا و یا بافت پیش‌سینهٔ مادبان</p>	<p>سیاه و سفید</p>	 <p>مأخذ: امینی، ۱۳۷۴: ۱۴۱</p>

تعیین چرایی به‌کارگیری رنگ‌هایی خاص در دست‌بافته‌هایی چون وریس مشکل است، اما از بین سه طرز استعمال طبیعی رنگ در هنر، شامل «استعمالات اشارتی، هماهنگ و خالص»، می‌توان گفت رنگ‌های مورد استفاده در وریس‌بافی عشایر بختیاری از نوع اشارتی است. به این معنا که در این طرز استعمال، رنگ برای بیان معنای نمادین خود به کار می‌رود، مانند کودکی که در انتخاب رنگ آزاد است و همیشه درخت را سبز و آسمان را آبی می‌کشد، حال آن که ممکن است درخت قهوه‌ای باشد و آسمان خاکستری (رید، ۱۳۷۴: ۴۱). از این رو، رنگ‌ها در وریس‌بافی عشایر بختیاری نیز غالباً تابع قواعدی ثابت‌اند که نه فقط بافنده، که رسم جاری، طبیعت، مواد اولیه و کاربرد

تعیین‌کننده آن است. گرچه این اندیشه نیز در ما پرورش می‌یابد که شاید زن عشایر به‌درستی با تمامی این مفاهیم آشنایی نداشته باشد، اما گفته‌ای از یوهانس ایتن ما را راهنمایی می‌کند که «تنها آن کسانی که عاشق رنگ‌اند زیبایی و حضور دایمی آن را می‌پذیرند. رنگ در اختیار همه هست، ولی رموز عمیق‌تر آن فقط برای عاشقانش گشوده می‌شود» (ایتن، ۱۳۸۶: ۱۵). همچنین ذکر سخن هربرت رید مناسب است که: «همه افرادی که ذهنی بسامان و خلقی بهنجار داشته باشند، از رنگ لذت می‌برند. والاترین آثار خلقت به حد کمال از رنگ برخوردارند و رنگ نشانه بارز کمال آن‌هاست. رنگ با حیات در جسم انسان و با نور در آسمان و با پاکی و سختی در خاک وابسته است؛ مرگ، شب و آلودگی از هر قبیل همه بی‌رنگ‌اند» (رید، ۱۳۷۴: ۴۱).

۶. کارکردشناسی

۶-۱. کاربرد وریس در میان عشایر بختیاری

محصولات کارت‌بافی همواره به‌صورت نوارهای کاربردی و تزئینی استفاده شده‌اند. مشخص‌ترین نوع استفاده ایرانیان از آنها را می‌توان در نوارها، قیطان‌ها و بندهای با تکنیک دوپرفه بافت و دوروی بسیار محکم فشرده و متعلق به قرن نوزدهم میلادی/سیزدهم هجری دید (امینی، ۱۳۸۴: ۱۱۴). شیوه زندگی روستاییان و عشایر همواره ضرورت کاربرد انواع نوار و طناب را ایجاب کرده، اگرچه تفاوت‌هایی میان کارت‌بافته‌های کهن عشایر با نوارهای جدیدتر آن‌ها در راستای تغییر کاربری صورت گرفته است. نمونه‌های قدیمی صرفاً در مراسم مذهبی، جشن‌ها، تزئین و ... به‌کار می‌رفته، اما نوارهای متأخرتر، که منسوجات وریس با پهنای ۴ تا ۱۵ سانتی‌متر هستند، نقش عمده‌ای را در دو گروه کاربردی و تزئینی ایفا کرده‌اند. گروه اول دارای چنین کاربردهایی است: حمل بار «مال‌بند» (یک سر وریس را به‌صورت حلقه درمی‌آورند و سر دیگر آن را به حلقه چوبی به نام هچه وصل می‌کنند)، استقرار بهون یا سیاه چادر، آویختن کیسه‌ها و نمکدان و کیف‌ها به چادر، حمل گهواره، جابه‌جا کردن مشک آب، مشک‌زنی، حمل هیزم و مواد سوختی، لگام، شکم‌بند، سربند، پوزه‌بند، تنگ اسب، سینه‌بند، به‌دام انداختن حیوان، بند خورجین و ... گونه دوم نوارهای تزئینی دارای ظرافت، مرغوبیت و تکنیک ماهرانه‌ای هستند که ادامه منطقی نوارهای چندهزارساله آذین‌بخش پوشاک ایران هستند. این نوارها همه بافت دورو دارند و از آنجا که در قدیم روبان، تور و ... وجود نداشته، برای تزئین لباس، دور یقه، لبه لباس، کمر شلوار و سیاه‌چادر استفاده شده‌اند (امیراحمدیان، ۱۳۸۷: ۱۴۵-۱۴۶). هرچند امروزه تولید طناب‌های

پلاستیکی، چادر برزنتی و... جایگزین انواع سنتی این منسوج شده و به هنگام کوچ، ضرورت و نیاز تولید این نوارها را کم‌رنگ کرده، اما هنوز در میان عشایر بختیاری، منسوجات وریس با تغییر در ابعاد و کاربرد دارای اهمیت بوده است.

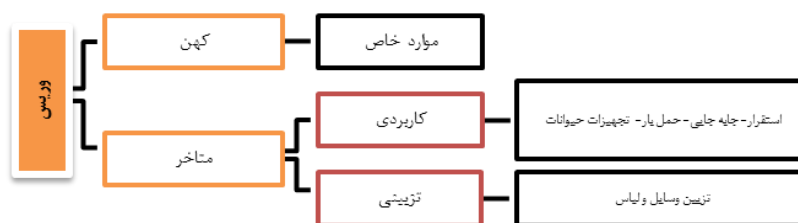


شکل ۱۲: تزئین خورجین با وریس (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۱۸)؛ شکل ۱۳: وریس برای بستن کودک (امینی، ۱۳۸۴: ۵۷)

۷. نتیجه

گذار از مردم‌شناسی به انسان‌شناسی و یا بالعکس ما را از توصیف خنثای مورد مطالعه به اندیشه‌ای نظام‌مند و جهان‌شمول درباره فرهنگ و هنر مورد مطالعه نیز رهنمون می‌سازد، چراکه در هر فرهنگ نشانه‌هایی ویژه از مردمان آن یافت می‌شود، همچنان که هنر قومی و فرهنگ عشایر بختیاری در دست‌بافته‌های آنان متجلی شده است. وریس نیز به‌عنوان یکی از این دست‌بافته‌ها از اواخر هزاره سوم و اوایل هزاره دوم قبل از میلاد، از درهم تنیدن تار و پودهای پشمی یا پنبه‌ای، بدون استفاده از دستگاه بافندگی خاص و تنها از طریق نخ‌کشی و چرخاندن کارت‌هایی چندسوراخه بافته شده و همواره در میان عشایر رواج داشته است. زمینه مناسب و نیازهای کاربردی بافنده از عوامل اساسی در بافت وریس محسوب می‌شود و اگر وریس‌بافی در میان عشایر بختیاری حضوری پررنگ داشته، وام‌دار همین زمینه‌ها و نیازها بوده است، اگرچه توجه به این نکته که تولید این محصولات مدیون ذوق زیباپسند زنان و دختران بافنده بوده نیز قابل تأمل است. یکی از مهم‌ترین عوامل زیباشناسی یک اثر هنری مانند وریس سبک آن است که با بررسی محصولات جوامع فرهنگی کوچک، مانند سبک‌های ایلپاتی، می‌توان دریافت که سبک آن‌ها در ابتدا با نوعی تعامل اجتماعی، باور دینی، انگیزش زیباشناختی یا اقتضای فنی در ارتباط بوده است. آنچه در سبک وریس عشایر بختیاری نیز قابل تشخیص است برخوردار از سبک طبقه هندسی (شماطیک) است که می‌توان گفت با دو هدف به کار می‌رود: یکی بازتولید طرح‌هایی که مشخص می‌کند این بافته مربوط به چه ایل و فرهنگی است، و دوم توصیف رخدادهای اجدادی است که اجازه می‌دهد همزمان معانی متعددی به هر یک از نقوش مربوط شود. در نتیجه، سبک وریس عشایر بختیاری را طرح و نقش و رنگ‌های مورد استفاده در آن شکل می‌دهد. این نقوش تا حد

زیادی برگرفته از عوامل محیط طبیعی بوده‌اند که به دو گروه عناصر جغرافیایی و عناصر فرهنگی قابل تقسیم‌اند. فرم این نقوش، علی‌رغم هندسی بودن، قابلیت تغییر داشته و این امر باعث ایجاد ترکیبات فراوان شده است. در انتخاب رنگ‌های به‌کاررفته در وریس نیز، بهره‌مندی از چند رنگ ویژه، شامل سیاه و سفید، قرمز، آبی، زرد و سبز، به‌صورت نمادین و تحت تأثیر شرایط اقلیمی، کاربردی و استفاده از ماده اولیه رنگ موجود در ایل و منطقه، بر شاخص بودن آن افزوده است. این رنگ‌ها از سه گروه رنگ تجاوز نکرده است: رنگ نقوش، رنگ زمینه و رنگ حاشیه. به لحاظ کاربرد، وریس به‌عنوان نواری کارت‌بافی شده همواره در دو گروه تزئینی و کاربردی قابل تمایز است (نمودار ۳).



نمودار ۳: کاربرد وریس

در این پژوهش، وریس‌بافی عشایر بختیاری با رویکرد مردم‌شناسانه مورد بررسی قرار گرفت و قدمی در مستندسازی آن برداشته شد. در پژوهش‌های آتی می‌توان در جهت کاربردی کردن آن در شرایط زندگی امروزی و پژوهش از منظر نشانه‌شناسی، نمادپردازی و پدیدارشناسی به این موضوع پرداخت.

منابع

- ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۹۳). مقدمه‌ای بر زیباشناسی نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی. ش اول. ۱۹-۳۹.
- امیراحمدیان، بابک (۱۳۸۷). پژوهشی درباره ایل بختیاری. تهران: انتشارات آگاه.
- امینی، شهلا (۱۳۷۴). بافته‌های کم عرض در ایلات و عشایر ایران و تطبیق آن با زندگی امروز. پایان نامه درجه کارشناسی، رشته صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان.
- _____ (۱۳۸۴). نوارهای نواری‌های تزئینی منسوج ایرانی. گلستان هنر. ش ۲. ۱۱۵-۱۰۶.
- ایتن، یوهانس (۱۳۸۶). هنر رنگ. ترجمه شروه عربعلی. تهران: انتشارات یساولی.
- تناولی، پرویز (۱۳۷۰). نان و نمک. تهران: نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- _____ (۱۳۷۷). تاجه‌های چهارمحال. تهران: انتشارات یساولی.

- _____ (۱۳۷۷). *جل‌های عشایری و روستایی ایران*. تهران. نشر فرهنگسرا (یساولی).
- دادور، ابوالقاسم و مؤذن، فرناز (۱۳۸۸). بررسی نقوش بافته‌های بختیاری. فصلنامه علمی-پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، گلجام. ش ۱۳. ۵۷-۳۹.
- دانشگر، احمد (۱۳۷۶). *فرهنگ جامع فرش یادواره*. تهران. انتشارات یادواره اسدی.
- رید، سرهربرت (۱۳۷۴). *معنی هنر*. مترجم: دریابندری، نجف. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی.
- شیمیل، آنهماری و پرسینا ساسک (۱۳۸۲). ارزش‌های رنگ در هنر و ادبیات. ترجمه مریم میراحمدی. نامه انجمن. ش ۵۸: ۱۲-۴۰.
- علوی، عباس (۱۳۸۹). نقش‌مایه‌های گبه در ایل بختیاری. فصلنامه علمی-پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه. ش ۵: ۹۰-۷۵.
- فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۱). *مردم‌نگاری هنر*. تهران. انتشارات فخرآکیا.
- فکوهی، ناصر (۱۳۷۷). *مردم‌شناسی هنر چیست*. کتاب ماه هنر. ش ۱. ۲۲-۱۹.
- _____ (۱۳۹۲). *انسان‌شناسی هنر*. تهران. نشر ثالث.
- قاضیانی، فرحناز (۱۳۷۶). *بختیاری‌ها، بافته‌ها و نقوش*. تهران. انتشارات میراث فرهنگی کشور.
- کبیری، فرانک (۱۳۸۸). خورجین و گونه‌های مختلف آن در استان چهارمحال و بختیاری. فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، گلجام. ش ۱۴. ۶۸-۵۱.
- کوپانس، ژان (۱۳۹۰). *درآمدی بر مردم‌شناسی و انسان‌شناسی*. ترجمه حسین میرزایی. تهران. نشر ثالث.
- لیتون، روبرت (۱۳۹۴). *انسان‌شناسی هنر*. تهران. نشر آثار هنری متن.
- مجیدی، مژگان، ویدا نوروز برازجانی و غلامعلی حاتمی (۱۳۹۰). نقش اعتقادات و باورها در نقوش دست‌بافته‌های عشایری. همایش ملی هنر، فرهنگ، تاریخ و تولید فرش دستبافت ایران و جهان. ۲۶۷-۲۶۱.
- نیکویی، زهرا (۱۳۹۴). کارآفرینی با استفاده از توسعه روند تولید هنر کارت‌بافی در زمینه طراحی لباس. نخستین همایش بین‌المللی هنر و صناعات در فرهنگ و تمدن ایرانی اسلامی با تأکید بر هنرهای روبه‌فراموشی. ۱۰-۱.
- هاورز، آرنولد (۱۳۶۳). *فلسفه تاریخ هنر*. ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران. انتشارات نگاه.
- Gombrich, E. 1960. *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Phaidon.London.
- Thames, & Hudson, 1993). *Nomads of luristan*.
- van Gennep, A, & Jequier, G. 1916. *Le Tissage Aux carrons*.