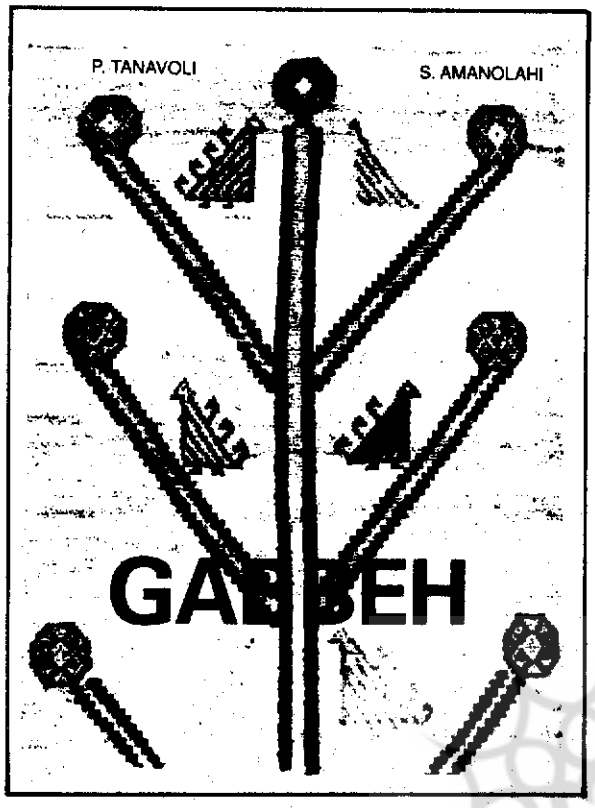


اوج و حضیض «گبه»

سیروس پرهام

Parviz Tanavoli, Sekandar Amanolahi, *GABBEH: The Georges D. Bornet Collection(2)*, Baar/Switzerland, 1991(?) 160p.

هر یك از هنرها را قلمرو زمانی و مکانی ویژه‌ای است که مزرهایش به سبکهایی که گاه به‌گاه در پرداخت و آرایش صورت هنری متداول می‌شود محدود نمی‌ماند و خود نوع هنری را هم گهگاه دربرمی‌گیرد. یك زمان، در یك عصر یا در یك جامعه و در یك تمدن و محیط فرهنگی، نوع هنری خاصی از چشم می‌افتد و بار دیگر دوباره زنده و «باب روز» می‌گردد و رونق برافزوده و منزلت والاتر پیدا می‌کند.

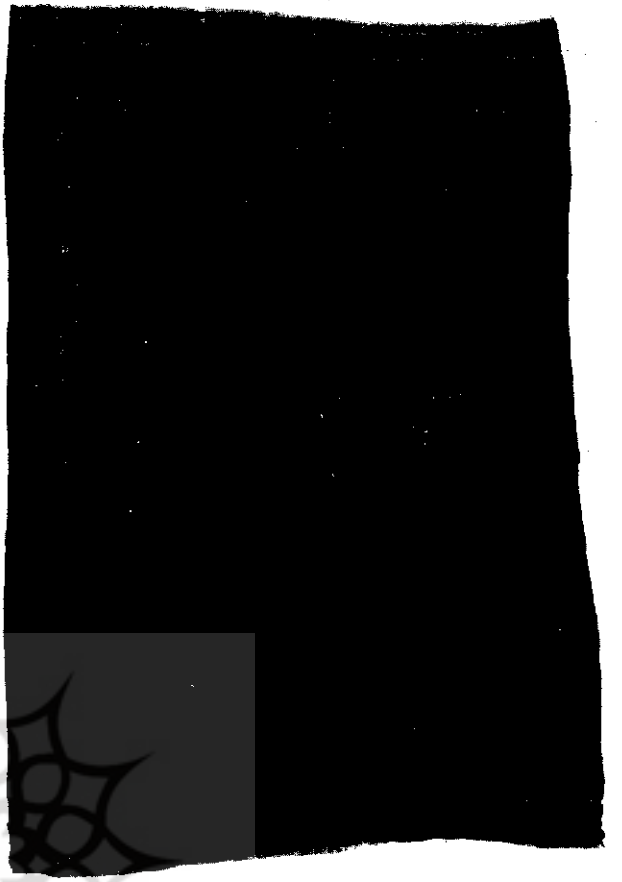
گبه، که از اقسام فرش دستباف گره‌بافته و نوع هنری خاصی جز قالی و گلیم است و بافتن آن تقریباً منحصر به عشایر لر و بختیاری و قشقایی است، سرگذشتی شنیدنی دارد که خالی از فراز و نشیبی نیست. ظاهر این است که این دستبافتهٔ درشتناك ایلیاتی (در تداول بختیاریها: خرسك)، که پزرهای پشمین بلندش به تمهید ردیفهای (= رگ/رج) چندگانهٔ پود (از سه تا هشت رگ و گاه بیشتر) بر روی هم می‌خوابد و از نرمی و درخشندگی خاص برخوردار می‌شود، پیوسته دستبافتی بوده است عشایری و به طور عمده زمستانه و گرمابخش که یا رونداز بوده (به جای لحاف و پتو)[1] یا زیراندازی گرم و نرم که بر آن بیاسایند. اما، از متون تاریخی کهن چنین برمی‌آید که روزگاری گبه را بخت آن بوده که از اسباب بزرگی و تجمل باشد. اول بار که در نوشته‌های تاریخی از گبه یاد می‌شود به روزگار شاه‌طهماسب صفوی است که در آداب پذیرایی همایون پادشاه گورکانی (سلطان پناههندهٔ هند) فرمان می‌دهد تا «... قالیهای ابریشمی کار خراسان و گبه و نمدهای جامی و سوزنیها بیندازند.»[2] به ظاهر، دوران عزت و شوکت شاهانهٔ گبه کوتاه بوده، چون در سلطنت دیگر شاهان صفوی و پس از آنان در دولت افشاریان و زندیان و قاجاریان نامی از گبه نیست.

در بازارهای اروپا و امریکا و نیز در نزد فرش‌شناسان مغرب‌زمین، گبه دوره‌ای گذرا- که مدت آن دانسته نیست- از شهرت و رونق داشته است. نوشته‌های فرش‌شناسان متقدم دلالت بر آن دارد که گبه در اواخر قرن نوزدهم مسیحی در ایالات متحدهٔ امریکا (و شاید هم اروپا) شأنی داشته و خواستارانی پای‌برجا. (از سیاق عبارت نوشته‌ها استنباط توان کرد که صادرات گبه به کشورهای غربی از اواخر سدهٔ نوزدهم آغاز گشته

حاشیه:

۱) بیشترین گبه‌های قدیم کاربرد روانداز داشته و به «گبه پتویی» شناخته می‌شده و به همین دلیل، برخلاف قالی و قالیچه، ریشه‌ها را در سر و ته فرش رها نمی‌کرده‌اند که روی صورت نیفتد و آزار ندهد. نوع خاصی از گبه‌های پتویی را دورو می‌بافته‌اند، هر دورویه اغلب به یك طرح و نقش ولی با رنگ‌آمیزی متفاوت.

۲) محمد یوسف کیانی و ایرج افشار: «حکم شاه طهماسب صفوی برای پذیرایی همایون پادشاه»، مجلهٔ آینده، بهمن و اسفند ۱۳۶۰.



گبهٔ قشقایی، اواخر سدهٔ سیزدهم هجری (مجموعهٔ رالف یوهی، آمریکا)

و این نوع هنری فرش پیش از آن ناشناخته بوده است). نخستین فرش‌شناس و به واقع اول کسی که چگونگی گبه را شناخته و در آن دقیق شده و ویژگیهای اسلوب بافت و طراحی و نقشپردازی آن را تجزیه و تحلیل کرده «مامفورد» است که کتاب *فرشهای مشرق‌زمین*[3] او از قدیمترین کتابهایی است که دربارهٔ فرش و قالی دستباف نوشته‌اند (چاپ ۱۹۰۰ مسیحی). این فرش‌شناس امریکایی می‌نویسد: «شاید منفردترین دستبافته‌های شیراز [= فارس] آنهایی باشد که زمینه به یك رنگ ساده است [کف ساده] و حاشیه‌ها برآمده از چند ردیف نوار به رنگهای گوناگون، جملگی خالی از اثر هرگونه نقش و نگار... پس از هر رج گره *شش تا هشت* رج پود به کار آمده که پرز پشم را، که بلند است، روی هم می‌خواباند. پشم [گبه] بغایت لطیف و نرم است... اینها چیزی جز لحافهای ضخیم نیست که برای پوشش و روانداز بافته‌اند ولی *نبوغ بازار فرش* آنها را به فرش [گستردنی] مبدل ساخته است.»[4]

این که مامفورد همهٔ گبه‌های فارس و به اصطلاح «شیراز» را کف ساده و حاشیه محرمات و تهی از نقش و نگار خوانده (بر همان رسم و قاعدهٔ نمونه‌ای که اینجا چاپ شده)، البته، نباید دلیل گرفته شود بر آن که در اواخر قرن نوزدهم تمامی گبه‌ها چنین بوده است. مسلم است که بازار فرش امریکا بیشتر این قسم گبه را می‌پسندیده و می‌طلبیده و اقسام دیگر محل توجه نبوده است. اما، آنچه وی دربارهٔ وجود شش تا هشت رگ پود می‌گوید از جهت فرش‌شناسی دارای اهمیت و جالب نظر است، چون یقین است که بازار امریکا در مقام آن نبوده که شمار پودها را معین کند و یا اینکه حداقل «استاندارد» را شش رج بگذارد. پیدا است که در سده‌های پیشین گبه را پود فراوان و انبوه بوده است، نه چون گبه‌های معاصر که اغلب بیش از چهار پود ندارد و برخی همان دو پود قالیهای فارس را دارد که، البته، آنها را گبهٔ اصل نمی‌توان برشمرد و «قالی-گبه» باید خواند[5]. (وجود دست کم شش پود در گبه‌های نیم قرن اخیر از نوادر است و شاید در این دورهٔ پنجاه ساله بیش از دو-سه گبه نبافته باشند که کمتر از شش رگ پود بر آن نباشد. در کتاب مورد بررسی، از هشتاد نمونهٔ چاپ شده فقط دو نمونه بدین اسلوب است: گبهٔ شمارهٔ ۱۱ (شش تا هشت پود) که آن را به درستی از اواخر قرن نوزدهم دریافته‌اند و نمونهٔ ۷۷ که دارای شش تا ده رگ پود هست و از حدود سال ۱۹۴۰ خوانده شده است).

جای شگفتی است که به رغم «نبوغ» فرشفروشان امریکایی، و به احتمال زیاد اروپایی (چون صادرات فرش به امریکا از راه اروپا بوده است)، گبه پس از چندی از چشم می‌افتد و از یاد می‌رود. (تا جایی که آگاهی داریم، پس از جنگ جهانی اول و تا اواخر دههٔ هشتم سدهٔ بیستم در هیچیك از کتابها و کاتالوگها و حتی مقاله‌هایی که راجع به قالی گره‌بافته به چاپ رسیده از گبه یاد نمی‌شود).

گبه نیز مانند گلیم، که صادرات آن پس از دههٔ ششم قرن بیستم رونق یافت، در دوران معاصر و تا همین اواخر در ایران و اروپا و امریکا تقریباً ناشناخته بود و به هر حال از شهرت و اعتبار بهره نداشت. انتشار کتاب *قالیچه‌های شیری فارس* پرویز تناولی در سال ۱۳۵۶ (چاپ دوم به دو زبان فارسی و انگلیسی به‌سال ۱۳۵۷) و برپایی نمایشگاه قالیچه‌های شیری مجموعهٔ تناولی در امریکا (از ۱۳۵۴ تا ۱۳۵۷) همراه با انتشار کاتالوگ *فرشهای شیری* توسط مؤسسهٔ «اسمیتسونیان»[6]، نام گبه را دوباره زنده گردانید، چون بخش اعظم «قالیچه‌های شیری» به اسلوب گبه بافته شده بود. (گو اینکه تا مدتها بسیاری فرش‌شناسان بر این پندار بودند که گبه مرادف با نقش شیر است و به اقسام دیگر گبه اعتنای درخور نداشتند و به همین سبب بازار گبه هنوز رونق نپذیرفته بود).

در این دوران (دههٔ ۱۳۵۰/۱۹۷۰) جز تناولی یکی دو تن از فرش‌بازان و مجموعه‌داران غربی، آرام و بی‌سروصدا به گردآوردن انواع گبه‌های فارس و بختیاری پرداختند- فرشهایی غریب که کسی آنها را نمی‌شناخت و نمی‌خواست. کوشاتر و

کامرواتر از همه «ژرژ بورنه» سویسی بود که از سال ۱۹۶۹، بدون انگیزهٔ تجارتی و به صرف جاذبهٔ هنری، بتدریج مجموعه‌ای عظیم و به یقین بی‌همتا از گبه‌های فارس و بختیاری فراهم آورد که اکنون شمار آنها به چهارصد رسیده است.

شمارهٔ مخصوص مشهورترین مجلهٔ فرش جهان[۷]، که به‌سال ۱۹۸۳ با مقاله‌هایی از تناولی (با عنوان «گبه») و «د. و. مارتین» («گبه‌های فارس: هنر تجریدی عشایری») انتشار یافت، یکباره عدهٔ زیادی از فرش‌شناسان و مجموعه‌داران را متوجهٔ اهمیت و ارزش هنری گبه گردانید. طرح و نقش به نهایت بکر و بدیع و شبه «مدرن» و رنگ‌آمیزی بی‌پروا و خیره‌کنندهٔ این بافته‌های «وحشی‌خو»، افسون تازه‌ای در کالبد دنیای فرش دمید. گویی که خود ژرژ بورنه هم «دفینهٔ» خود را از نو «کشف» کرد و به فکر افتاد که گبه‌هایش را از نهانگاه خانگی به درآرد. بورنه به سراغ «هلموت رینیش»، نویسندهٔ فرش‌شناس آلمانی، رفت که همزمان با به نمایش گذاردن مجموعهٔ بورنه در چند شهر اروپایی، نمونه‌های برجستهٔ مجموعه را برگزید تا نخستین کتاب مستقل و مفصل را دربارهٔ گبه و هنر گبه‌بافی مدون سازد[۸].

اما، مجموعه‌دار خستگی‌ناپذیر سویسی بیش از آن گرد آورده بود که در یک کتاب بگنجد. سال بعد، فرش‌شناس و مجموعه‌دار ایرانی/آلمانی، سیاوش آزادی، سی و دو نمونهٔ دیگر از این گنجینهٔ گبه را در کتابی به زبان آلمانی نشان داد.[۹] و سرانجام خود بورنه مصمم گشت که باقیماندهٔ مجموعه را ـ که هنوز از نمونه‌های ناب و کمیاب تهی نشده بود ـ با همکاری تناولی و دکتر سکندر امان‌اللهی بهاروند در کتابی دیگر عرضه دارد، که همین کتاب حاضر است. اکنون می‌توان گفت که گبه‌شناسی خود رشته‌ای مستقل و مهم از فرش‌شناسی شده و به رغم تنگی محدودهٔ جغرافیایی تولید و به تبع آن کمیابی روزافزون، حتی از گلیم‌شناسی هم سبقت جسته است.[۱۰]

کتاب، که به دو زبان آلمانی و انگلیسی با نفیسترین چاپ و کاغذ تجلید و به سرمایهٔ بورنه در سویس انتشار یافته (بدون تاریخ)، دربرگیرندهٔ ۸۰ نمونهٔ تمام رنگی است که دست‌کم بیست نمونه‌اش ممتاز و کمیاب است و همه برخوردار از عکاسی و چاپ رنگی عالی و بی‌نقص. در بخش اول کتاب (۶۳ صفحه)، پس از مقدمهٔ کوتاه مجموعه‌دار، که سلیقهٔ خود را دربارهٔ گردآوری گبه شرح می‌دهد، مقالهٔ بیست صفحه‌ای تناولی («گبه ـ هنر ایران جنوب غربی») می‌آید که کریم امامی آن را از فارسی به انگلیسی برگردانده است، به مهارت و استادی.

تناولی ابتدا اثرات «کشف دیرهنگام» گبه و اهمیت پیشگامی بورنه را در شناخت و شناساندن این هنر مهجور باز می‌نماید و زآن پس به سابقهٔ تاریخی گبه در ایران می‌پردازد و یادآور می‌شود که پس از رونق یافتن صادرات گبه در نیمهٔ نخست دههٔ ۱۹۸۰، گبه به عنوان قسم خاصی از فرش ثبت دفاتر گمرک ایران گردید. پس از محدود ساختن منطقهٔ گبه‌بافی به دامنه‌های جنوب غربی کوههای زاگرس (قلمرو ایلات لر فارس و بختیاری و ایل قشقایی)[۱۱] و برشمردن وجوه افتراق میان گبه‌های جنوب غربی زاگرس و دستبافته‌های گبه‌مانند «تولو» (از آناتولی شرقی) و آنچه در برخی روستاهای آذربایجان بافته می‌شود، پیوند نقوش گبه با سفالنگاره‌ها و پیکرکنده‌های سنگی پیش از تاریخ لرستان باز نموده می‌گردد.

پژوهشهای تناولی این واقعیت غریب تحول تاریخی و جغرافیایی گبه‌بافی را (که به یقین در آغاز از خاصه‌های لرها بوده و قشقاییها از آنان برگرفته‌اند) آشکار می‌دارد که لرهای لرستان گبه‌بافی ندارند و هرچه از جنوب غربی زاگرس به سمت شمال برویم از قلمرو گبه‌بافان دورتر می‌شویم. در مسیر کند و کاو و راه‌پژوهی در اصل و منشاءِ گبه و حوزه‌های گبه‌بافی و مقایسهٔ گبه‌های قشقایی و لری فارس، سهوی رخ می‌نماید و گبه‌های معروف به شولیِ شهرکِ شول گناوه با شول ممسنی بطور اعم و

حاشیه:

3) Mumford, J. K., *Oriental Rugs*, New York, 1900/1915

۴) همان کتاب، ص ۲۱۴ (چاپ ۱۹۱۵)

۵) پرویز تناولی در نوشتهٔ خود به این مطلب توجه داشته و فراوانی بود گبه‌های سدهٔ سیزدهم هجری/نوزدهم مسیحی را تصریح و تأکید می‌کند، گو اینکه ظاهراً کتاب مامفورد را ندیده است. ولیکن، اصرار ورزیدن او در این باب که «همهٔ گبه‌های کهن قشقایی از ۶ تا ۱۶ بود داشته» (ص ۲۱) در عمل درست نمی‌آید، همچنانکه گبه‌ای را که به ایل قشقایی و اواخر قرن نوزدهم منسوب داشته (شمارهٔ ۵۸) دو تا پنج پود بیش ندارد.

6) *Lion Ruges from Fars*, Washington D. C., 1974.

7) *HALI*, Vol. 5, No. 4, London, 1983.

8) Reinisch, H., *Gabbeh: The Georges Bornnet Collection*, Graz and London, 1986.

9) Azadi, S., *Mystik der Gab-beh*, Hamburg, 1987.

۱۰) در اهمیت کار بورنه همین بس که از شش کتاب که تاکنون دربارهٔ گبه به چاپ رسانده شده سه کتاب پشت گرم به گردآوردهٔ او است. سه کتاب دیگر بدین شرح است:

1. Nilufar, *Gabbeh, Storia d'amore Persiana*, Mailand, 1987.

2. Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi», *I Gabbeh, un'arte tribale Astratta*, Turin, 1988.

3. Galerie Neiriz, Berlin, *Gabbehs, Stammesteppiche der Berg-nomaden am Zagros*, Berlin, 1991.

۱۱) ناحیهٔ شول گناوه، که مردم لرنژادش در قدیم گبه‌های خوب و خوش آب و رنگ می‌بافته ولی امروزه تنها به گبه‌های خودرنگ (پشم رنگ نشده) شناخته‌اند، از قلم افتاده است. (دکتر امان‌اللهی چند بار در مقالهٔ خود به وجود لرها «در حوالی بوشهر» اشارهٔ گذرا دارد. اگر کتاب را ویراستاری بود حتماً تناولی را متوجه این نکته می‌کرد).

گبه‌های لری بطور اخص اشتباه می‌شود و به روال غلطهای مشهور بازار فرش شیراز (و شاید هم اسناد گمرکی) تمامی گبه‌های لری، شولی خوانده می‌شود.

همین خلط تاریخی- جغرافیایی است که، به گونه‌ای دیگر، دامنگیر سبك‌شناسی گبه و اسلوب گبه‌بافی می‌گردد. در تشریح قالی-گبه (که همه جا «گبه-قالی» نوشته‌اند) نویسنده برخطا می‌رود و «گبه-قالی» را حاصل «ترکیب ویژگیهای اصلی گبه و قالی» می‌داند (ص ۱۷)، حال آن که قالی-گبه دو ویژگی عمده و بنیادی گبه را فاقد است، چون نه پرز بلند دارد و نه پودهای چندگانه را و بر همان رسم و اسلوب قالیهای فارس دو پود بیش ندارد. مانندگی طرح ونقش ورنگ قالی - گبه با شیوهٔ طراحی و سبك رنگ‌آمیزی گبه، این خطا را باعث آمده است. همسانی سبك هنری نباید سبب گردد که ناهمسانی اسلوب فنی بافت - که ذاتی گبه است و علت وجودی آن - پوشیده بماند. به عبارت دیگر، درست نیست که شیوهٔ رنگ‌آمیزی و نقشپردازی - که کیفیتی است عرضی- اسلوب خاص گبه‌بافی را - که ماهیتی است *ذاتی* و دلیل اساسی افتراق قالی و گبه - در درجهٔ دوم اهمیت قرار دهد.

این نیز هست که قرینه‌ها و ضابطه‌هایی که تناولی برای شناسایی بافندگان گبه و انتساب این دستبافت نامتعارف به طایفه‌ها و تیره‌های مختلف عشایری به دست می‌دهد اغلب تعمیم‌پذیر و جامع و مانع نیست (و خواهیم دید که نمی‌تواند هم باشد). ملاك تشخیص و افتراق قراردادن قراینی چون «شلوغی» طرح و نقش و به تبع آن همهٔ گبه‌های پرنقش و نگار و آشفته‌حال را شش بلوکی خواندن و «خلوت»ترها را کشکولی دانستن، پایهٔ استوار علمی ندارد.

در کار شناسایی گبه، مشکل بتوان صرف سبك طراحی را ضابطه قرار داد. به خلاف طراحی و نقشپردازی قالیهای عشایری - که حتی هنوز هم، کم یا بیش، مقید به نوعی انتظام سنتی است- در عالم گبه‌بافی «کسی به‌کسی نیست!» آزادگی- و به سخن صریحتر بی‌بند و باری- بافندگان گبه بدان مایه است که گاه حتی اسلوب بافت را هم فرا می‌گیرد و درهم می‌ریزد.

برای روشن شدن مطلب، چند گبهٔ همسان را که بی‌کمترین تردید به طایفه‌هایی معین از ایل قشقایی نسبت داده‌اند پیش رو می‌نهیم. گبه‌های ۷۳-۷۱ هر سه به نقش درختی است و هر سه با حاشیهٔ «برگ رزی» سرحد چهار دانگه و، افزون بر آن، گبهٔ ۷۱ -که کشکولی خوانده شده- و گبهٔ ۷۳- که آن را شش بلوکی دانسته‌اند- هر دو به نقش درختی مرغی است و با لچکهای چهارگانه‌ای که تك مرغی بر آن است و تنها تفاوت ظاهری سبك هندسی و بافت درشت گبهٔ ۷۳ هست در مقایسه با ظرافت و ریزبافتی گبهٔ ۷۱. تفاوت اسلوب بافت این دو نمونه، که «کشکولی ۷۱» با گرهٔ نامتقارن شمارهٔ ۱ بافته شده و «شش بلوکی ۷۳» با گرهٔ نامتقارن شمارهٔ ۴، آنقدر نیست که وجه تمایز دقیق و بی‌چون و چرا باشد. چرا که، از جانب دیگر، «کشکولی» شمارهٔ ۷۰ و «شش بلوکی» شمارهٔ ۶۹ هر دو به یك اسلوب بافته شده (پود پشمین Z1 چندرنگ، بعضی مستقیم و بعضی مواج، و گرهٔ نامتقارن شمارهٔ ۳) و ریزبافتی هر دو نیز به یك درجه است (حدود ۱۱۲۰ گره در دسیمترمربع). در همان حال، به کشکولی شمارهٔ ۷۵ می‌رسیم که همهٔ پودها را به حالت مواج دارد و با گرهٔ متقارن شمارهٔ ۱ بافته شده است.

می‌نگریم که هیچ چیز دلیل هیچ چیز نیست و نه همسانی و حتی یکسانی طرح و نقش و اسلوب بافت دلیل بر اصل واحد است نه ناهمگونی و حتی دوگانگی اسلوب عامل افتراق. این درست همان کیفیتی است که وجود گبه بدان بازبسته است.

اصولاً، در شناسایی تیرهٔ طایفهٔ بافندهٔ دستبافته‌های عشایری، بخصوص گلیم و گبه و سوزنی، همواره جانب احتیاط را نگاه باید داشت. در مواردی نه چندان اندك، صرف تشخیص درست و تمایز دقیق طایفهٔ بافنده از میان چندین طایفهٔ یك ایل بزرگ خود موفقیتی است بزرگ و مایهٔ سرافرازی پژوهنده و نباید دل‌نگران شناساندن تیره یا گروه بافنده بود. قرینه‌ها و معیارها و ضابطه‌هایی که بتوان بر آنها اعتماد کرد چندان پراکنده و جسته و گریخته و متغییر و انتظام‌ناپذیراند که مشکل بتوانند «کوکب هدایت» پژوهندهٔ جدی و منضبط باشند. (گفتنی است که در مورد هیچیك از نمونه‌های مورد بحث و اصولاً در باب تمامی هشتاد نمونهٔ چاپ شده ننوشته‌اند که به کدام دلایل یا قراین گبهٔ معینی را از طایفه و تیرهٔ معین شناخته‌اند).[۱۲]

مسألهٔ دیگر، که از اعتبار و سندیت علمی کتاب می‌کاهد، سهل‌انگاری غریبی است که تناولی (یا شاید هم رژر بورنه و به احتمال زیاد هر دو) در خواندن تاریخ نمونه‌های تاریخدار نشان داده‌اند. همهٔ تاریخها، بدون استثنا و به طور دربست و به ضرس قاطع، به تقویم قمری خوانده شده و حتی در یك مورد هم تأمل نشده که چه‌بسا گبه‌ای که همه چیزش سی- چهل ساله می‌نماید هفتاد- هشتاد ساله نباشد. حتی حضور نمایان قرمزها ونارنجیهای آشکارا جوهری سبب نگشته که اندکی و لحظه‌ای درنگ شود.

(تعجب است که سیاوش آزادی هم پابه‌پا و مو به‌مو در همین راه لغزنده افتاده و جملگی تاریخها را قمری ضبط کرده است).

درستی روش تناولی در تجزیه و تحلیل شیوه‌های طراحی و تشریح و تأویل مفاهیم احتمالی طرحها و نقشها نیز محل تأمل است. او تکیه بر این باور دارد که گبه، به حکم طراحی و نقشپردازی هندسی و تجریدی و عدم کاربرد نگاره‌های جاندار و به تبع آن سازگاری با تعالیم دین اسلام از جهت نهی شبیه‌سازی، بخت آن داشت که بی‌وقفه و بی‌کم و کاست به حیات چند هزار سالهٔ خود ادامه دهد. صرفنظر از آنکه چنین اندریافتی مشکل بزرگتر چگونگی امتداد حیات بی‌وقفه و بسیار بسیار پررونق و پردامنهٔ قالی و قالیبافی را پیش می‌آورد، در قلمرو تاریخی و جغرافیایی بغایت تنگ گبه هم نمی‌توان پذیرفت که سبك هندسی طراحی «رازبقای» گبه و گبه‌بافی باشد. وجود گبه‌های شیری یا «شیرگبه»ها و گبه‌هایی که در گوشه و کنار آنها نقوش جانوری و گاه انسانی پراکنده است خود گواه این مطلب است. آبشخور این فرضیه همان اندریافتهای «فرنگی» است و این تلاش به ظاهر پژوهشگرانه و جامعه‌شناختی (و، البته، شرق شناختی) که مباحث «آکادمیك» و «دانشگاهی» را همه جا و در همه حال ملاك سنجش قرار دهند و بازتاب تحولات فکری و عقیدتی فرد و جامعه را در تمامی مظاهر زندگی (حتی در هنرهای جانسخت و دیرپای سنتی مردمان بیابانگرد و کوه‌نشین) بازیابند.

گبه بر دوام ماند چون عشایر گبه‌باف زیرانداز و رواندازی گرمتر و نرمتر (و چه بسا زیباتر و دلپذیرتر و خوشایندتر) از آن در دسترس نداشتند. اگر جز این بیاندیشیم، آن‌گاه سخت به زحمت می‌افتیم در توضیح و توجیه این مطلب که مرغان و چهارپایان هزار گونه‌ای که در قالیها و سوزنیهای همین عشایر گبه‌باف یا در دستبافته‌های همسایگانشان پراکنده‌اند از کجا آمده‌اند و به کجا می‌روند؟

در امتداد همین خط لغزندهٔ فکری است که تناولی خطوط مواج و شکستهٔ برخی طرحهای گبه‌ای را ربط می‌دهد به خطوط پوست ببر، که مردم جنوب ایران، آن هم لرهای کوه‌نشین، تا چند دهه پیش نمی‌دانسته‌اند چگونه جانوری است. (سفالینه‌های چندین هزار سالهٔ شوش و پارسه و نهاوند و جاهای دیگر ایران پیش از تاریخ گواه‌اند که این خطوط پیچان درهم شکسته چیزی جز نماد آب نیست).

بررسی مقالهٔ پرویز تناولی حسن ختامی بهتر و گویاتر از واپسین عبارت خود او ندارد: «زن گبه‌باف آزادی و آزادگی خود را قدر می‌شناسد، ولی همواره مواظب است که پایش را از حد و مرز میراث سنتی خود فراتر نگذارد.»

دومین مقالهٔ کتاب (از صفحهٔ ۳۷ تا ۶۳) از دکتر سکندر امان‌اللهی است که «تاریخ لرها و قشقاییها» را باز می‌گوید. پس از آوردن پاره‌ای شواهد تاریخی دربارهٔ گذشتهٔ لرها (برخی مدلل و به ثبوت تاریخی پیوسته و برخی بی‌مأخذ و دلیل، مانند از تبار لر دانستن هرمزان، سردار ساسانی، که با تازیان نبرد کرد)، دکتر امان‌اللهی مردم و سرزمین و اتابکان لر بزرگ (بختیاری و کهگیلویه و ممسنی) را به ما می‌شناساند و دگرگونیهای این مردم و سرزمین را پس از یورش تیموریان و پیدایی سرزمینهای بختیاری و کهگیلویه و ممسنی (شولستان قدیم) نشان می‌دهد.

در همین جستار، تاریخچهٔ قشقاییها ـ که کم یا بیش به اندازهٔ تاریخچهٔ لرها مبهم است ـ تا عصر حاضر پی‌جویی می‌شود ولی مایهٔ شگفتی است که اثرات پردامنهٔ کوچروی سالانه میان چراگاههای تابستانه و زمستانه و اسکان ایلات چنانکه باید سنجیده نمی‌گردد. دکتر امان‌اللهی در بررسی خود، تاریخ و جغرافیای سیاسی و اجتماعی را بطور اخص پی می‌گیرد و به زندگی واقعی و چگونگی تلاش و معیشت مردمان اعتنای درخور ندارد، مگر آنجا که اثرات برنامهٔ اصلاحات ارضی را در مالکیت اراضی و مراتع، خصوصاً در زندگی خوانین، نشان می‌دهد. به همین علت است که خواننده‌ای که مفتون این دستبافته‌های سحرآمیز می‌گردد (که برخی شاهکاری است مسلم از بدعت طراحی و غنا و هماهنگی افسونگر رنگها) سرانجام نمی‌تواند دریابد که زنان و دخترانی که این آثار بی‌نظیر هنری را آفریده‌اند چگونه مردمی هستند و چگونه زندگی می‌کنند.

در پایان، این نکته را نگفته نتوان گذاشت که، افسوس، کتابی به این مرتبه از نفاست و زیبایی پر از غلطهای چاپی است (متن انگلیسی در نظر است؛ متن آلمانی را نمی‌دانم) ـ از همان صفحهٔ عنوان که collection را با یك L نوشته‌اند تا اواخر کتاب (ص ۱۴۹) که wehft به جای weft نشسته است.

حاشیه:

۱۲) سیاوش ازادی هم در کتاب خود (حاشیهٔ ۹) درست بر همین نهج رفته و ضمن تلاش بیهوده در تشخیص تیره و گروه بافنده هیچ جا دلایل فنی و زیبایی‌شناختی اشتراك و افتراق را نیاورده است. (البته، ضابطه‌های کلی معدودی که تناولی در مقالهٔ خود ذکر کرده اینجا نمی‌تواند مورد نظر باشد).