

دستباف

روایتی از کارکردهای قالی ایرانی از دیرباز تا کنون

نشریه دستباف | شماره دوم | تابستان ۱۴۰۴

دستباف

نشریه داخلی مجموعه ایران گره

نشریه‌ی «دستباف»، گاهنامه‌ای تخصصی در حوزه‌ی فرش دستباف ایران است که می‌کوشد این هنر را به مثابه پدیده‌ای تاریخی، هنری، فرهنگی و اجتماعی بازنشانی و روایت کند. «دستباف» بستریست برای گفت‌وگو میان نسل‌ها، بازخوانی روایت‌های عمیق، و به‌اشتراک‌گذاری تجربه‌ها و پژوهش‌ها؛ نشریه‌ای که هر شماره‌اش بر یک موضوع محوری متمرکز است.

مطالب منتشر شده در نشریه «دستباف» حاصل اندیشه و قلم نویسندگان منتخب از سوی مجموعه‌ی «ایران گره» است و محتوای هر نوشته، بازتاب دیدگاه نویسنده‌ی آن می‌باشد.

نشریه دستباف | شماره دوم | تابستان ۱۴۰۴

روایتی از کارکردهای قالی ایرانی از دیرباز تاکنون

با حمایت محمدرضا تاج‌رشتی (رشتی زاده)

مدیر پروژه: زهرا شوندی

ویراستار: ندا موحدی

مشاوره هنری: مریم مرتضایی

طراحی گرافیک: میثم نادری

نسخه آنلاین: سکوی ایران گره

"با سپاس ویژه از نویسندگان فرهیخته‌ای که در نگارش این شماره از دستباف، ما را همراهی کردند."

راه‌های ارتباطی

آدرس: قم، باجک ۱، کوچه ۳۰، پلاک ۱

وبسایت: www.guereh.com

ایمیل: info@guereh.com

شماره تماس: ۰۹۳۸۸۰۴۴۹۹۰

بازنشر مطالب این نشریه با ذکر منبع، آزاد است.

جهت دسترسی به نسخه آنلاین نشریه، کیوآرکد زیر را اسکن کنید.



فهرست

سرآغاز

- ۳ | دستباف؛ روایتی از کارکردهای قالی ایرانی از دیرپاز تا کنون
▪ زهرا شوندی

مقاله ویژه

- ۶ | این مقاله عنوان ندارد
اما تلاشی است در پاسخ به چيستیِ قالیِ ایران
▪ تورج ژوله
- ۱۶ | دوبار زیستن بر قالی، از گهواره تا گور
▪ مجتبی معینیان

گفت و گوی ویژه

- ۳۰ | قالی ابریشم قم؛ شکوهی بر روی دیوار یا هنری گسترده
بر روی زمین؟
▪ زهرا شوندی
- ۴۲ | قالی به مثابه بوم مینیاتور؛ روایتی تازه از قالی ایرانی با
سینا ایران نژاد
▪ سعید صیادی

نقد آثار

- ۵۲ | بازآرایی هویت در فرش دستباف معاصر ایران؛ نقد فرش دستباف
«جنگ و صلح» اثر امین عسلی
▪ مهدی کشاورز افشار

داستان یک طراح

- ۷۴ | فرش دستباف؛ هنری که بر زمین مانده است
گفتگو با فرزانه مزرعه، طراح فرش دستباف ایرانی
▪ سید محمد مهدی میرزا امینی

داستان یک بافنده

- ۸۸ | از کرباس بافی تا قالی بافی
گفتگو با مهری سادات فرهادی قمی، بافنده قالی قم
▪ ابوالفضل رنجبر

داستان یک دوستدار قالی

- ۹۸ | الهه نوید؛ زنی که قالی را برای عشق به ایران می بافد
▪ گروه تولید محتوای ایران گر

آموزه ها

- ۱۰۴ | انواع کاربردهای فیزیکی دستبافته های ایرانی (با تمرکز بر
سبک قالی بافی)
▪ هادی پورجهان

رویدادها

- زاهده بادی
- ۱۱۴ | رویداد اول: روز ملی فرش دستباف ایران چگونه گذشت؟
- ۱۱۵ | رویداد «گره بزیم، قالی ببافیم» در موزه کودکی ایرانک
- ۱۱۵ | همایش روز ملی و هفته فرش دستباف ایران ۱۴۰۴ در موزه
فرش ایران
- ۱۱۶ | همایش هفته ملی فرش دستباف در کاشان
- ۱۱۷ | نخستین شماره نشریه «دستباف» همزمان با روز ملی فرش
دستباف ایران منتشر شد.
- ۱۱۷ | رویداد دوم: سومین دوره آموزشی از رویداد منطقه ای فرش
دستباف استان قم با موضوع بازاریابی داخلی و خارجی فرش
دستباف برگزار شد.
- ۱۱۹ | رویداد سوم: انتخابات هیئت مدیره اتحادیه صادرکنندگان فرش
دستباف قم برگزار شد.

معرفی ها

- ۱۲۲ | فیلم فرش باد، زبانی مشترک میان فرهنگ ها

چشم اندازها

- ۱۲۶ | چشم انداز اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم
نگاهی به افق های پیش روی فروش و صادرات فرش دستباف
ابریشم قم. گفت وگو با جواد کاظمی، رئیس اتحادیه

داستان ها و روایت ها

- ۱۳۲ | کومه - گرهِ آخر
▪ هادی پورجهان

سرآغاز

دستباف؛ روایتی از کارکردهای قالی ایرانی از دیرباز تاکنون

زهرا شوندي

قالی ایرانی، پیش از آن که تماشایی باشد، گسترده‌ای است؛ برای پوشاندن زمین و برای محافظت از انسان از گزند سرمای زمین، سختی سنگ و پراکندگی و بی‌سروسامانی. کارکرد نخستین آن، همان زیراندازی است که بر روی زمین گسترده می‌شود تا محصولی باشد کاربردی برای یک زندگی ایمن و راحت.

اما در فرهنگ ایرانی، قالی نه فقط یک زیرانداز، بلکه خود فضا است. جایی که فرش دستباف پهن می‌شود، زندگی آغاز می‌شود، حتی اگر سقفی نباشد. فضایی برای آفرینش یک زندگی در دل یک بیابان، یا زیر یک چادر کوچ‌نشین، در اتاقی ساده یا تالاری سلطنتی. فرش دستباف، محدوده‌ای می‌سازد که آدم‌ها در آن گرد هم می‌آیند، به گفتگو می‌نشینند، استراحت می‌کنند، آیین می‌سازند، و خاطره ثبت می‌کنند. تاکنون هیچ چیز به اندازه‌ی فرش دستباف نتوانسته چنین فضایی خلق کند؛ فضایی که در آن انسان ایرانی، زیست می‌کند، می‌ماند و معنا می‌یابد.

قالی، در گذر نسل‌ها، علاوه بر یک محصول کاربردی به عنوان عنصری فرهنگی، هنری، اجتماعی و نمادین، بخشی از زیست انسان می‌شود؛ در لحظه‌های ساده و باشکوه، در غم و شادی، در تولد و وداع، قالی همیشه بوده است؛ گسترده بر زمین، اما تنیده در زندگی انسان. و همین پیوند عمیق با زندگی، همان بود که در شماره‌ی نخست نشریه «دستباف»، با روایتی از زمان، آهستگی و پیوستگی، به آن پرداختیم.

اکنون، در شماره‌ی دوم «دستباف»، تلاش کرده‌ایم لایه‌های پنهان و پیدای قالی را از منظر چیستی قالی ایرانی و انواع کارکردهایش بازخوانی کنیم. از کارکرد اصلی قالی به عنوان زیرانداز تا عنصر تزئینی و زیبایی‌شناختی بر روی دیوارها. از نقش قالی به عنوان همراه همیشگی انسان از گهواره تا گور، تا رسانه‌ای اجتماعی که انسان‌ها را گرد یکدیگر جمع می‌کند. از نمادهای فرهنگی و قومی نهفته در طرح و نقش و رنگ، تا شیئی نمادین و معنوی، حامل مفاهیم آیینی، خاطره‌ها، و باورهای یک ملت.

از این رو شماره‌ی دوم "دستباف"، با موضوع روایتی از کارکردهای قالی ایرانی از دیرباز تاکنون، دعوتی است برای نگرستن به قالی، نه فقط به چشم زیبایی، که از منظر معنا و کارکرد. در این روایت، همراه ما باشید...

نشریه دستباف | شماره دوم | تابستان ۱۴۰۴

مقاله ویژه

این مقاله عنوان ندارد اما تلاشی است در پاسخ به چپستیِ قالی ایران

اگرچه هنوز هم اکتشافات باستان‌شناسانه، به صورت پراکنده و حیرت‌انگیز، انواعی از قالی و گلیم را از هزاره‌های تاریخ در برابر ما قرار می‌دهد، اما پرسش اصلی همچنان برای پژوهندگان باقی است. پرسشی مهم و هویت‌شناسانه که پاسخ به آن علاوه بر روشنگری در کارکردهای اولیه، نوعی کالبدشکافی در شکل‌گیری و تحولات فرش دستباف به عنوان یک پدیده^۱ اجتماعی است و شاکله یادداشت پیش‌روست.



تورج ژوله

پژوهشگر فرش دستباف ایرانی

۱ - پدیده یا فنومن Phenomenon واژه‌ای فلسفی است که به هر رویداد قابل مشاهده و تجربه (به طور مستقیم یا غیر مستقیم) گفته می‌شود. پدیده در زبان فارسی صورتی از واژه پارسی میانه "پدیدیگ" است که از دو جزء پد (به) + دیدگ (دید) گرفته شده و به معنای دیدارپذیر است.

محافظت از سرما و سختی زمین را نمی‌توان در جایگاه اولین گمانه برای خلق انواع فرش دستباف، اعم از قالی، گلیم و حتی الیاف گیاهی درهم‌تنیده، نادیده گرفت. اگرچه از تاریخ دقیقی ابداعات اولیه برای بافت چنین زیراندازهایی ناآگاهیم، اما پیدایش اولین نمونه‌ها که می‌توانسته از سر نیاز و با خلاقیت و مهارت شکل گرفته باشد، معنایی جز ظهور یک "پدیده" ندارد.

چنین پدیده‌ای می‌توانسته نتیجه تلاشی جمعی یا فردی برای پاسخ به نیازهایی اولیه باشد و بتدریج به یک پدیده فراگیر در سکونت‌گاه‌هایی با هزاران کیلومتر فاصله از هم بدل شده باشد. این پدیده می‌توانسته در میان اقوام و ملت‌های مختلف از تحولات و کارکردهای دیگری هم برخوردار بوده باشد؛ اما تحولات حاکم بر نظام سه‌گانه زندگی اجتماعی در ایران، سرنوشت و کارکردهای انواع زیرانداز، اعم از قالی، گلیم و... را با فرازونشیب‌هایی همراه ساخت که به مرور زمان در شکل‌گیری شخصیت قالی ایران تأثیرگذار بود^۱.

به این ترتیب، در پاسخ به چپستی قالی ایرانی به‌عنوان گره‌بافته‌ای ممتاز از نمونه‌های مشابه می‌توان گفت:

پدیده‌ای منتج از نیاز و الزامات زندگی که پویایی و تحول،
مهم‌ترین ویژگی آن محسوب می‌شود.

نکته مهم در کالبدشکافی قالی ایرانی، هویت آن است که این گره‌بافته را متفاوت از ماهیت قالیبافی سایر اقوام و ملت‌ها می‌گرداند. قالی ایرانی، جدای از ویژگی‌ها و افزوده‌های فرهنگی، قومی و جغرافیایی، دست‌آفریده‌ای است متفاوت از همتایان غیرایرانی‌اش و درون‌مایه هویت‌ساز آن مرهون دو عامل است:

۱- سنت

در تعریفی ساده و عام از سنت می‌توان گفت مجموعه افکار، اعمال، رفتار و یا باورهایی که در بلندمدت، سینه‌به‌سینه و نسل‌به‌نسل منتقل شده و پس از گذشت ده‌ها و حتی صدها سال، در قالبی پذیرفته‌شده و همگانی، تثبیت و استمرار می‌یابد. همین استمرار و تثبیت طولانی است که برخی از سنت‌ها را زوال‌ناپذیر می‌سازد. به عبارت دیگر، شاید در طول زمان تغییراتی اندک در ساختار و شیوه انجام سنت‌ها به‌وجود آید، اما زوال مطلق بندرت رخ می‌دهد.

در شناخت سنت باید به سه موضوع مهم دیگر نیز توجه نمود. اول آنکه شرایط تشکیل و پیدایش سنت، همان‌گونه که گفته شد، حاصل ده‌ها و شاید صدها سال استمرار و تثبیت است. به همین دلیل، هر نوع تغییر - ولو اندک - یا حذف کامل یک سنت، کاری نیست که با یک تصمیم یا مصوبه در قالب قانون یا هر نوع دستورالعمل قابل اجرا باشد. تجربه نشان داده که دخالت و ورود ناآگاهانه به سنت، به‌ویژه سنت‌هایی که به حوزه فرهنگ وارد گشته و ریشه در هزاره‌های تاریخ دارد و جغرافیای آن سرزمین‌های وسیعی را دربرمی‌گیرد، می‌تواند نتایج مخرب و حتی غیرقابل جبران نیز داشته باشد. دوم اینکه سنت‌ها همواره بخشی از تاریخ و گزاره‌های فرهنگی اقوام و ملت‌ها هستند و به همین

۱- منظور از نظام سه‌گانه زندگی اجتماعی، زندگی کوچ‌نشینان و عشایر، زندگی روستائینان و زندگی در شهرهاست که البته معیار تفکیک و شناخت هر یک با توجه به تحولات اقتصادی و فرهنگی در هر بازه زمانی متفاوت است.

تصویر ۱: گلیم فارس
نمونه زیبا از حضور توأمان سنت و
خلاقیت



دلیل، مستلزم حفظ و توجه برای انتقال به نسل‌های آینده‌اند. بافندگی قالی در میان ایرانیان نیز پیش از آنکه به حوزه اقتصاد و تجارت وارد شود، به عنوان یک پدیده اجتماعی بدل به سنتی پویا و متحول گشت؛ سنتی که به صورت انواع گره‌بافته و گلیم در قالب‌هایی نظیر زیرانداز، روانداز و انواع بافته‌های محفظه‌ای و... جایگاهی متفاوت و ممتاز در میان خانواده‌های ایرانی یافت.

۲- هنر

بنیاد هنر بر خلاقیت است و هر زمان که کمرنگ یا محو مطلق گردد، نشانی از هنر باقی نخواهد ماند. حتی برخی، تفاوت آشکار بین آثار هنری و صنایع دستی را در همین موضوع می‌دانند.

به دیگر سخن، صنایع دستی از هر نوع که باشد، با آموزش و تمرین قابل انتقال است، زیرا اساس صنعت بر "مهارت" است و مهارت با آموزش می‌تواند از یک فرد به فرد دیگر انتقال یابد، اما خلاقیت چنین نیست؛ زیرا نه آموختنی است و نه قابل آموزش. خلاقیت ماهیتی ذاتی دارد و در صورتی که نشانه‌هایی از آن احراز شود، با پرورش و سوق یافتن در مسیر مناسب شکوفا می‌شود و در نهایت می‌تواند منجر به خلق اثر یا آثار هنری شود.

با مطالعه و تحقیق در هزاره‌های پُرفراز و فرود قالی ایران، بویژه دوره معاصر، از یک سو و از سوی دیگر با توجه به آنچه در سطور قبل اشاره شد، می‌توان گفت قالی ایرانی در ذات اصیل خود، پدیده‌ای



تصویر ۲: قالی دُرُخش
حدود ۲۸ متر مربع
نمونه‌ای از حضور پُررنگ خلاقیت،
سنت و گزاره های مردم شناسانه و
جامعه شناسانه در یک قالی اصیل
ایرانی.

است منتج از نیاز که به مرور زمان در قالب سنت، کارکردهای خلاقانه‌ای یافت و به همین دلیل جایگاهی در میانه سنت و هنر دارد.

دیرینه‌شناسی قالی ایران مطابق با نمونه‌های باقی‌مانده نشان می‌دهد که قالی ایران در مسیر پُرفراز و فرود خود، گاهی به سنت متمایل گشته و گاهی به هنر، اما در مقطعی که از خلاقیت خالی و یا از سنت‌های کهن خود دور شده است، شاهد تولید یک محصول یا کالا بوده‌ایم که در بهترین شکل ممکن، شاید تقلیدی کورکورانه از یک اثر هنری بوده است.

واقعیت بازارهای هنری نشان داده آن گروه از گره‌بافته‌های ایران که همواره نشانه‌های سنت و خلاقیت در آنها پُررنگ بوده، ارزش‌های مادی آنها نیز افزون و حتی دوچندان می‌گردد، که تشخیص آن نیازمند تخصص و تجربه است.

نفوذ و ورود رسمی جریان اقتصاد بر هنر فرش دستباف ایران، که از اواسط دوره ناصری با صادرات قالی ایران آغاز شد، از اوایل قرن ۱۴ خورشیدی بتدریج زیرساخت‌های هویت‌شناسانه، جایگاه و کارکردهای تاریخی آن را در میان خانواده‌های ایرانی کمرنگ نمود و مسیری متفاوت را در برابر آن گشود. اقتصاد به‌تنهایی واژه‌ای تعریف‌شده است و نیازی به تعریف مجدد در این مجال ندارد، اما

قالی ایران، کارکردها و
تحول در دوره معاصر

غلبه انگیزه‌های اغواگرانه آن، جریانات نامیمون دیگری را برای قالی ایران رقم زد که تأثیر جدی بر جایگاه و کارکردهای فرهنگی-تاریخی آن داشت.

مهم‌ترین این جریانات عبارتند از:

۱- ورود دولت به موضوع

فرش دستباف:

از همان عصر ناصری و آغاز صادرات قالی و اهمیت درآمدهای حاصل از صادرات در قالب عوارض و مالیات، زمینه‌های ورود جدی دولت‌ها به موضوع قالی فراهم شد. چنین ورودی به ظاهر سودمند است و نشان از علاقه و تمایل دولت‌ها به انسجام و قانون‌گرایی در کلیه امور کشور دارد. متأسفانه ورود دولت‌ها اغلب بدون شناخت و آگاهی از جایگاه و کارکردهای فرهنگی-تاریخی قالی در زندگی و نظام اجتماعی مردم ایران بوده است.

دولت‌ها در کنار تمایل به قانون‌مندی در کلیه امور اجتماعی و حتی فردی، بشدت مجذوب درآمد حاصل از صادرات و گردش‌های مالی در قالیبافی شدند و این دیدگاه تجاری، زمینه‌های انحراف در برنامه‌ریزی‌های فرهنگی و اجتماعی برای کلیه رشته‌های بافندگی، به‌ویژه قالیبافی، را فراهم نمود. دولت‌ها اغلب به تأثیرات ساختارگرایانه قالیبافی در هویت‌بخشی به زن و مردانی که بافندگی برای آنان بخشی از استمرار یک سنت تاریخی است، کمترین توجه را داشتند.

شیوه حضور و دخالت دولت‌ها در امور قالی، اگرچه تا یکی دو دهه نویدبخش توجه به کلیه امور و دقایق و ظرائف متعدد در فرآیند قالیبافی بود، اما بتدریج وجه اقتصادی، همه حاضرین در عرصه این سنت تاریخی را به ورطه تجارت و اقتصاد محض وارد نمود که خود زمینه‌ساز سقوط تدریجی آن شد.

در دوره معاصر و در رأس توجه و ملاحظات دولت به جایگاه و کارکردهای تاریخی و فرهنگی فرش دستباف، سه تصمیم بزرگ از سوی دولت در صدر قرار دارد:

- اولین: تأسیس مؤسسه قالی ایران در سال ۱۳۰۹ بود که فقط دو سال دوام یافت و در سال ۱۳۱۱ تعطیل شد. علاقه‌مندان می‌توانند در منابع گوناگون در خصوص این مؤسسه و هنرمندان بزرگی که در آن گردآمدند، اطلاعات لازم را کسب نمایند.

- دومین: تأسیس شرکت فرش ایران در سال ۱۳۱۴ است که به‌عنوان مهم‌ترین اقدام دولت می‌توانست علاوه بر نگاه اقتصادی، کارکردها و زیرساخت‌های فرهنگی در سنت قالیبافی را با رویکردی جدید و متفاوت بخوبی حفظ و حتی گسترش دهد. شرکت فرش ایران نیز به‌عنوان نماینده و بازوی اجرایی دولت، از حدود دهه چهل خورشیدی، خود به‌تنهایی و تمام‌قد در ورطه اقتصاد و تجارت محض غرق شد و از اوایل دهه پنجاه زمینه‌های سقوط آن آغاز گردید و سرانجام پس از نزدیک به هشتاد سال، در دهه نود با واگذاری به بخش خصوصی، از تمامی وظایف خود دست شست.

- سومین: تأسیس مرکز ملی فرش ایران بود که هم‌اکنون حدود سه دهه از عمر آن می‌گذرد.

از نظر صاحب این قلم، دو دلیل در بی‌اثربودن و تعطیلی زود هنگام و دیر هنگام مؤسسه قالی ایران و شرکت فرش ایران قابل ذکر است:

اول، تمرکزگرایی در مدیریت هنر که هیچ‌گاه در طول تاریخ خوش‌فرجام نبوده و دیر یا زود نتایج مخرب آن آشکار می‌گردد و کافی است به سرگذشت مدیریتی این دو نهاد در دوران فعالیت‌شان توجه کنیم. در خصوص مدیریت متمرکز در هنر، در ادامه به نکات بیشتری اشاره خواهیم کرد.

دوم، اینکه دولت نه تنها در تأسیس این دو نهاد به کارکردها و هویت فرهنگی-تاریخی فرش دستباف

در میان اقوام ایرانی در جغرافیای وسیع کشور توجهی نداشت، بلکه با وضع مسئولیت‌هایی که متمرکز بر تولید و تجارت داخلی و خارجی بود، صرفاً به عنوان کالای اقتصادی محض خود را موظف به توجه، دخالت و نظارت در امور فرش دستباف نمود.

در خصوص مرکز ملی فرش ایران و اینکه وظیفه آن در حفظ هویت و کارکردهای فرهنگی-تاریخی فرش دستباف ایران به کجا خواهد انجامید، قضاوت را به آینده می‌سپاریم.

۲- قالیبافی به عنوان شغل

باید پذیرفت که جاذبه‌های اقتصادی فرش دستباف از بدو شروع صادرات چنان خوشایند بود که سرمایه‌گذاری برای تولید آن، رقابت سختی را میان اشخاص حقیقی و حقوقی پدید آورد و از ربع آخر دوره قاجار، پای شرکت‌های غربی را نیز به این سرمایه‌گذاری باز نمود. به این ترتیب، افزایش تقاضا فقط با افزایش تولید و تعداد بافندگان می‌توانست پاسخگوی بازار باشد.

این موضوع زمینه‌ساز افزایش تعداد قالیبافان و گرایش به قالیبافی به عنوان یک شغل و حرفه، به صورت دائمی و فصلی گردید؛ شغلی که بتدریج همانند سایر شغل‌ها نیازمند برنامه‌ریزی و مدیریت کلان در سطح ملی بود، اما هیچ‌گاه چنین نشد و تمرکز حداکثری فقط با مدیریت در بخش‌های صادرات، بازاریابی و هر آنچه که تهدیدی برای صادرات و درآمدهای آن می‌بود، ادامه یافت.

متأسفانه، به دلایل مختلف اجتماعی، اقتصادی و حتی سیاسی، به‌ویژه در سال‌های پس از انقلاب و گسترش بیکاری و نبود شغل در مناطق محروم و روستاها، سناریوی "کارآفرینی" به ورطه قالیبافی نیز سوق یافت و گسترش قالیبافی و تعداد قالیبافان به مثابه ایجاد شغل و کارآفرینی مورد تشویق و حمایت دولت‌ها نیز قرار گرفت.

کسب درآمد و گردش مالی، در جاییکه به عوامل وجودی و ماهیت سنت و کارکردهای تاریخی در فرآیند توسعه و گسترش قالیبافی توجه نشود و مدیریت‌های کلان و کوچک فقط به صورت تک‌بعدی به گهن سنت قالیبافی توجه کنند، نتیجه‌ای جز آنچه که شاهد آن هستیم نمی‌توانست داشته باشد و بخشی از آنچه با آن دست به گریبانیم، متوجه همین موضوع است.

۳- مدیریت متمرکز

تجربه‌های تاریخی نشان داده است که هرگاه هنر، چه به صورت جمعی و چه به صورت خاص، با شیوه متمرکز مدیریت شده باشد، پس از مدتی با افول و سقوط در اغلب حوزه‌های هنر مواجه شده‌ایم.

به عنوان مثال، تمرکز بهترین هنرمندان عصر صفوی در پایتخت و تحت مدیریت ریاست کتابخانه سلطنتی، که اغلب شخص شاه نیز بر آن مسلط بود، با وجود دستاوردهای قابل قبول و درخشش انواع هنر، با افول قریب‌الوقوع همان هنرها بلافاصله پس از سقوط صفویان مواجه می‌گردد.

دلیل آنکه بهترین‌های هر رشته از هنر را از اقصی نقاط کشور به پایتخت بیاورند و سایر نقاط کمتر یا به هیچ وجه مورد توجه قرار نگیرند، هنوز هم مشخص نیست؛ اما دستاورد آن قابل مشاهده و بررسی است. برای اثبات این مدعا کافی است نگاهی به شاهکارهای باقیمانده از قالیبافی و گلیم‌بافی عصر صفوی داشته باشیم.

آیا پذیرفتنی است که بهترین آثار فرش دستباف ایران در عصر صفوی فقط در اصفهان، کاشان،

تصویر ۳: سجاده بلوچ به شیوه گره
بافته
برآمده از یک سنت کهن و طرحی
خلاقانه.



کرمان، تبریز و هرات - و اخیراً قزوین نیز اضافه گشته - بافته شده باشند و بپذیریم سایر حوزه‌های مشهور و بزرگ ایران نظیر خراسان، همدان، لرستان، فارس، سیستان، چهارمحال و بختیاری و... فاقد هرگونه قالیبافی و گلیم‌بافی بوده‌اند؟

متأسفانه، از دستاوردهای مدیریت متمرکز هنر در عصر صفوی و تأثیر مخرب آن، اضمحلال یا شاید فرومایگی بسیاری از شاخه‌های هنر گره‌بافی و گلیم‌بافی و به احتمال کارکردهای متعدد آنها در بسیاری از حوزه‌های بزرگ بافندگی است.

شاید به همین دلیل است که از انواع بافته‌هایی نظیر سفره، تاجه، نمکدان، جوال، مفرش، روگری، خورجین و... تقریباً هیچ نمونه‌ای از عصر پُرشکوه صفوی باقی نمانده است.

متأسفانه، موضوع مدیریت متمرکز در فرش دستباف ایران نزدیک به سه دهه است که با لباسی متفاوت و اهداف و برنامه‌هایی به اصطلاح سازنده آغاز شده است.

گسترش تعاونی‌های فرش دستباف در روستاها و شهرها - و حتی تعاونی‌های عشایری - بویژه از اواخر دههٔ چهل با هدف توسعه و گسترش قالیبافی، تبعات غیرقابل جبرانی را به دنبال داشت.

اغلب این تعاونی‌ها بدون توجه به ساختارهای فرهنگی و کارکردهای متعدد گره‌بافی و گلیم‌بافی درمیان اقوام و نواحی مختلف، با تمرکز بر افزایش تولید و فروش بیشتر، بتدریج ریشه‌های تاریخی این سنت کهن را، که مبتنی بر یک سنت تاریخی و خلاقیت‌های فردی و جمعی بود، کنار گذاشته و اسباب اضمحلال و افول سنت‌های قالیبافی از یک طرف و کم‌رنگ شدن خلاقیت در انواع هنرهای بافندگی را رقم زدند.

دست‌آورد قریب به اتفاق تعاونی‌های فرش دستباف در طی چهار-پنج دههٔ اخیر، که اغلب از درون سازمان‌ها و نهادهای مختلف دولتی سربرآورده‌اند و یا متکی بر کمک‌ها و پشتیبانی دولت‌ها بوده‌اند، کمتر نشانی از حفظ سنت‌های تاریخی قالیبافی و یا خلاقیت‌های نوظهور داشته است

نتیجه‌گیری

قالیبافی در ایران به تقریب از اواسط دورهٔ قاجار با غرق شدن در ورطهٔ تجارت و اقتصاد، از جایگاه تاریخی خود و گزاره‌هایی نظیر پدیده، سنت، خلاقیت و هنر فاصله یافت و به تبع آن، کارکردهای تاریخی آن نیز دچار تحول گشت.

متأسفانه، با وجود تمهیدات متعدد، تأسیس و گسترش نهادهای نظارتی و یا تشکیل شوراهای مدیریتی کلان، همواره شاهد افول یا اضمحلال تدریجی قالیبافی در بسیاری از حوزه‌های بافندگی کشور هستیم و این اتفاق در سال‌ها و دهه‌های آتی به صورت ملموس‌تر خودنمایی خواهد کرد.

متأسفانه تا هنگامی که حفظ، توسعه و یا هر تصمیم دیگری برای قالیبافی ایران به صورت متمرکز و بدون توجه به جایگاه و کارکردهای فرهنگی و تاریخی آن در حوزه‌های مختلف جغرافیایی گرفته شود، طلوع پرافتخار و دوبارهٔ آن محال و دست‌نیافتنی خواهد بود.

منابع

- ۱- حصوری، علی، مبانی طراحی سنتی، تشرچشمه، چاپ دوم ۱۳۸۵، تهران
- ۲- پروان، رسول، تاریخ تجارت فرش ایران عصر قاجار، انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۳۹۸
- ۳- حصوری، علی، سفرنامهٔ حاجی مهندس، نشرچشمه، ۱۳۹۴، تهران
- ۴- سیف، دکتر احمد، اقتصاد ایران در قرن نوزدهم، نشرچشمه، ۱۳۷۳، تهران
- ۵- ژوله، تورج، راهنمای ساده و مصور قالی ایران، انتشارات یساولی، ۱۴۰۰، تهران

مقاله ویژه

دوبار زیستن بر قالی، از گهواره تا گور

قالی، برخلاف بسیاری از صنایع دستی مورد استفاده، عنصری فراتر از یک وسیله یا شیء کاربردی است. قالی ایرانی، گرچه می‌تواند سطحی را گرم و نرم یا آراسته کند، اما هیچ‌کدام از این کارکردهای فیزیکی، چهره حقیقی آن را توجیه نمی‌کند.

قالی، عرصه‌ای برای تجربه زیسته، حافظه فرهنگی و سکوی آیینی انسان ایرانی است.

قالی، همچون گهواره، نخستین بستری است که انسان ایرانی در آن می‌غلطد، دست‌وپا می‌زند، می‌افتد و برمی‌خیزد، نگاه می‌کند، تصویر می‌سازد و دنیا را می‌آموزد. برخلاف گهواره‌های چوبی یا فلزی که کودک بعد از چند ماه از آن بیرون می‌آید، قالی گهواره‌ای است که تا آخرین روز زیستن او گسترده باقی می‌ماند و آرزو دارد بعد از مرگ، در باغی همچون گلستان و بوستانِ قالی، جاودانه شود.

این مقاله کوششی است برای روایت کارکرد قالی در تجربه زیسته ایرانیان، از نخستین نگاه تا واپسین وداع.



مجتبی معینیان
پژوهشگر فرش دستباف، معاون
پژوهشکده فرش ایران



در بسیاری از مناطق ایران، در گذشته و حتی امروز، نوزاد درون گهواره‌ای از جنس قالی یا پوششی از بافته‌های دستی قرار می‌گیرد (تصویر ۱). این انتخاب، از یک سو بیانگر اهمیت قالی به عنوان نماد گرما، امنیت و زیبایی است و از سوی دیگر، القای فلسفه‌ای عمیق‌تر است:

قالی، راهکاری برای استقرار بر زمین است؛ راهکار برای موجودی که نباید بر زمین می‌بود و بر آن آرام نمی‌گیرد؛ حرکتی در واکنش به هبوط، یا اگر ریشه‌های پیش از اسلام آن را در نظر آوریم، تداوم رویش انسان بر زمین است.

پیش از آن که کودک ایرانی واژه‌ای بر زبان آورد یا نامی را بشناسد، پیش از آن که جهان را به شکل‌های آشنا تقسیم کند، با جهانی از رنگ و نقش و ریتم آشنا می‌شود.

گرافه نیست اگر بگوییم هر ایرانی که بر روی قالی بزرگ می‌شود، دید بصری‌اش را از آن می‌آموزد.

نخستین غلتیدن، نخستین خزیدن و نخستین واکنش‌های حسی کودک ایرانی به بافت، رنگ و فرم، اغلب بر روی قالی‌ای رخ می‌دهد که قرن‌ها تجربه انسانی، ذوق هنری و روایت‌های نمادین در تار و پودش تنیده شده است؛ و بی‌آن که بداند، خود را در دل باغی اسطوره‌ای می‌یابد که نقش‌های هندسی و تقارن‌ها و حس تعادل و ریتم را به طور غریزی در ذهن او می‌نشانند.

قالی، نخستین گالری بی‌کلام و خاموشی است که اولین تجربیات زیباشناسانه کودک ایرانی را شکل می‌دهد.

با گذشت زمان و رشد فرد، قالی به تدریج کارکردهای دیگری به خود می‌گیرد.

جدای از پوشش اصلی کف خانه‌های ایرانی و تزئین آن، قالی همواره بستری برای جلسات خانوادگی، مهمانی‌ها، لحظات استراحت، صرف غذا، عبادت، تفریح و... بوده است؛ و در این بستر، قالی «حریم»

را تعریف می‌کند و این یکی از مهم‌ترین کارکردهای آن است. کاربرد آن منحصر به فضای درونی نبوده است؛ بدین معنی که منتظر معماری نمی‌ماند. هر جا باشد، «حریم» همان جاست. قالی، نقوش را به جایی می‌برد که جمع حضور دارد تا مجلس رنگ بگیرد. از این منظر، قالی ایرانی پس‌زمینه «حضور» است.

در مراسم عروسی، قالی به عنوان جهیزیه عروس، کارکردی مهم دارد و نمادی از عشق، ثروت، سلیقه و هنر خانواده‌ها محسوب می‌شود. گاهی اوقات، قالی به عنوان هدیه بین افراد یا خانواده‌ها رد و بدل می‌شود که خود نشانه‌ای از احترام و پیوند است.

از کارکردهای مهم قالی ایران، به عنوان یکی از محصولات مهم صادراتی در گذشته، معرفی ایران، فرهنگ و تاریخ آن به سایر ملل جهان می‌توان نام برد. چنان‌که جهان، قالی را با ایران و ایران را با قالی می‌شناسد. قالی ایرانی بستر مناسبی برای کنش دیپلماتیک در دیگر کشورها بوده و می‌تواند در وادی دیپلماسی هنری ایفای نقش کند و دست‌مایه مناسبی برای ترسیم چهره‌ای متفاوت از ایران در مجامع جهانی باشد. قالی ایران، یاریگر سیاست‌مداران در عرصه دیپلماسی بوده و گاه‌به‌گاه، از سده‌های گذشته تا دوران معاصر، زبان هنر قالی، فضای سیاست را تلطیف کرده است.

در مراسم مذهبی و عبادی، قالیچه‌های سجاده‌ای نمادی از تقدس و احترام هستند و حریمی معنوی برای نمازگزار فراهم می‌کنند. در برخی از مراسم‌های سنتی و محلی، قالی به عنوان پوشش یا تزیینی برای سقف یا دیوار یا آذین طاق نصرت، شکوهی ویژه به مراسم می‌دهد.

قالی‌های عشایری، ساده و صمیمی، بی‌هیچ تجمل، پر از صداقت طبیعت و نقوش‌های برگرفته از آن، زیر زین اسب، آذین شتر، سفره نان گرم، کیسه‌ای برای نگهداری سنگ نمک (تصویر ۲) یا قلیان یا آینه یا ادویه و... در کوچ، در جشن و سوگواری، در هوای گرم و در شب‌های سرد، رفیق عشایر است.



تصویر ۲: نمکدان شاهسون ساوه
پرویز تناولی



تصویر ۴: بافته حوزه آباد
مضمون عاشورایی - تورج ژوله



تصویر ۳: داستان رستم و اکوان دیو
پرویز تناولی



تصویر ۵: قالیچه ای با تصویر هاوارد باسکرویل
معلم آمریکایی و مشروطه خواه تبریز.

قالی‌های تصویری، از بافتن داستان رستم و اکوان دیو (تصویر ۳) گرفته تا داستان خسرو و شیرین، بافتن بخشی از حماسه عاشورا (تصویر ۴) تا قالی باسکرویل^۱ (تصویر ۵) و...، راوی اسطوره، شعر، ادبیات و تاریخ ایران است؛ گویای کارکرد رسانه‌ای قالی برای حفظ بخشی از میراث فرهنگی ایرانیان است.

۱- قالیچه ای با تصویر هاوارد باسکرویل، معلم آمریکایی در مدرسه مموریال تبریز، که شهید راه مشروطه شد.

تصویر ۶: طلسم زد آل برای
محافظت از زنان باردار- تورج ژوله.



طلسم بافته‌ها، خرافه‌هایی با محتوا و مضامینی عامیانه که به تحقیق، آثاری هستند آمیخته با سنت، هنر و باورهای برخاسته از مردم کوچه و بازار که تأکیدی بر جلوه، جایگاه و کارکرد متفاوت قالی در میان اقوام ایرانی دارند (تصویر ۶).

موروثی بودن قالی‌ها از این جهت بیشتر باید مورد توجه قرار گیرد که نه چون کالایی گران قیمت‌اند، بلکه چون حافظه خانوادگی، رد پای اجداد و یاد نسل‌هایی که روی آن زیسته‌اند، گفته‌اند، گریسته‌اند و خندیده‌اند باقی است.

در نگاهی استعاری، قالی، کارکردی به مثابه زیرساخت روانی و زیبایی‌شناسی برای ایرانیان دارد.

آنگاه که انسان ایرانی آخرین نفس‌های خود را وا می‌گذارد و جان از کالبد خاکی جدا می‌شود، باز این قالی است که آرام و خاموش بر تن او گسترده می‌شود؛ همان قالی که در آغاز بر زیر تن داشت، او را در بر می‌گیرد نه برای نرم و گرم بودن، بلکه برای حرمت داشتن؛ به مثابه پرده‌ای میان این جهان و آن جهان.

قالی، پردیس پارسی میان دو عالم است. قالی، انسان ایرانی را به انسانی تبدیل کرده است که حتی مرگ را، علی‌رغم غم‌انگیز بودن آن، در چارچوب زیبایی و آرامش می‌فهمد. از این رو، قالی پازیریک را می‌توان پیشینه‌ای کهن برای سنتی دانست که هنوز در میان ایرانیان زنده است (تصویر ۷).



تصویر ۷: قالی پازیریک



کشف قالی پازیریک در سال ۱۹۴۹، در حالی که جنازه مومیایی شده شاهزاده‌ای بر روی آن، در کف یک گاری نعش‌کش (تصویر ۸) قرار داشت (فارغ از این‌که قالی برای گاری بافته شده یا گاری به اندازه قالی ساخته شده بود)، سندی زنده از کارکرد آیینی قالی در تاریخ تمدن ایران است؛ نخستین فرش دست‌باف جهان که در بستر مرگ یافته شده است.

مطالعه آیین‌ها و باورهای مذهبی حاکم بر سرزمین پهناور ایران در زمان هخامنشیان که قوم بزرگ سکاها را نیز به‌عنوان دسته‌ای از مردمان ایرانی‌تبار شامل می‌شد، نشان می‌دهد که تفسیر و تأویل نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک و ارتباط منطقی آن‌ها با یکدیگر و همچنین بررسی نقش‌های سایر اشیای کشف‌شده در مقبره و رابطه آن‌ها با نقوش قالی پازیریک، تنها در بستر فرهنگ و آیین غنی ایران دوره هخامنشی است که می‌تواند مفاهیم پنهان و ریشه‌های فرهنگی این نقوش را آشکار سازد.

به باور بسیاری از پژوهشگران، نقش سوارکاران و اسب‌ها نماد بدرقه متوفی به جهان دیگر است، چنان‌که هرودت در توصیف مراسم تدفین اقوام سکا از رژه سوارها و آیین تشییع مفصل یاد کرده است. با این حال، اغلب پژوهشگران قالی ایران، ساختار طراحی قالی پازیریک را برداشتی از طرح فردوس یا باغ‌های بهشتی آیین‌های کهن ایرانی، از جمله زرتشتی می‌دانند.

قالی پازیریک تنها یک قالی نیست، بلکه یک آیین منجمد شده در تاریخ است؛ پیشینه‌ای است کهن برای سنتی که در میان ایرانیان زنده مانده است و قرن‌ها بعد، در بطن فرهنگ اسلامی-ایرانی این سنت بازتولید شد، با تغییر فرم و تداوم محتوا؛ پوشاندن جنازه با قالی.

در چگونگی غسل و خاک‌سپاری شهید اردهال، حضرت سلطان‌علی بن محمد باقر^۱ (ع)، دو روایت در میان مردم زبازند است. به روایتی، فینی‌ها پیکر امامزاده را در یک تخته قالی می‌گذارند و بر سر جوی آبی که اکنون به نهر شازده حسین معروف است می‌برند و غسل می‌دهند. بعد هم پیکر او را



تا سر تپه کنونی تشییع کرده و در آن جا به اهالی روستای خاوه می دهند تا به خاکش بسپارند. به روایتی دیگر، چون پیکر امامزاده پاره پاره و بی سر و خونین بود، او را بی آن که غسل بدهند، روی قالی می گذارند و به سر تپه می برند و خاک می کنند. بعد، قالی آغشته به خون امامزاده شهید را با آب جوی می شویند و غسل می دهند (تصویر ۹).

پس از این واقعه، اهالی فین کاشان با خود عهد بستند تا روز قیامت، هر سال یک بار در دومین جمعه پاییز (جمعه قالی) که مقارن با روز خاک سپاری حضرت سلطان علی (ع) است، به زیارتش در مشهد اردهال بیابند و یاد واقعه شهادت و مراسم خاک سپاری او را در سالگرد شهادتش با مراسم قالی شوین زنده نگه دارند.

قالی شوین از جمله آیین‌هایی است که ریشه و بن‌مایه در فرهنگ کهن ایرانی و رنگ و جلوه در فرهنگ مذهبی ایران اسلامی دارد. ارکان اصلی آیین قالی شویی در دوره اساطیری، پرستش نیروهای فوق طبیعی و در فرهنگ کشاورزی ایران بنیاد گرفته و در کالبد فرهنگ مذهبی مردم شیعه ایران جلا دیده و با انگاره‌های فرهنگی-دینی و اعتقادات و باورهای جمعی مردم شیعه درآمیخته و به صورت رفتاری مذهبی حیات تازه گرفته است. رسم تابوت گردانی و تابوت شویی برای طلب باران در فصل پاییز از رسم‌های کهن ایرانیان کشاورز بوده و هنوز هم در برخی پاره‌فرهنگ‌های سرزمین ایران بازمانده است.

تجمع هر ساله مردم فین و کاشان در اردهال و برداشتن یک تخته قالی که مظهر تابوت امامزاده سلطان علی (ع) است، بردن آن بر سر چشمه و پاشیدن آب با چوب روی قالی، از سویی اشاره به رسم کهن باران خواهی از طریق تابوت شویی تمثیلی در حوزه آداب مذهبی شیعیان حاشیه کویر دارد و از سوی دیگر، خاطرات مصائب قهرمان شهید تاریخ دینی و مذهبی را از طریق شست و شوی تابوت تمثیلی زنده نگه می‌دارد و آرمان خواهی و شهادت طلبی را در ذهن جمع تشییع‌کنندگان قالی (تابوت) برمی‌انگیزد و روحیه رزمندگی و استقامت را در آن‌ها تقویت می‌کند.

از دیرباز در اندیشه ایرانی، مرگ همواره یک تحول بزرگ و گذار در نظر گرفته شده و نه پایان مطلق زندگی. مرگ آغازی است برای حضور در جهانی دیگر. ایرانیان در مسیر زیستنی دوباره اما این بار جاودانه، به کاربرد آیینی قالی به عنوان زینت مزار و قبر می‌رسند که حامل نمادهای تمدنی و دینی

تصاویر ۱۰ و ۱۱ قاجاری - از مجموعه کاخ گلستان



است. از نمونه‌های باشکوه این سنت، قالی‌های نفیسی است که زمانی آرامگاه شاه عباس دوم صفوی در قم را زینت دادند.

قالی‌های مقبره شاه عباس دوم مرکب از ۱۴ قطعه بزرگ و کوچک است که هم‌زمان طراحی و بافته شده است (تصاویر ۱۰ و ۱۱). از مجموع این قطعات، ۱۲ قطعه در موزه حرم حضرت معصومه (س) در شهر قم نگهداری می‌گردد. به جز این چهارده قطعه، یک قالیچه زربفت و سیم‌بافت دیگر (گلابتون) نیز به این مجموعه تعلق دارد که از حیث طراحی و شیوه بافت تفاوت آشکاری با سایر قطعات دارد و جزء مجموعه اصلی نبوده اما گفته می‌شود که به عنوان پوشش سنگ مقبره شاه عباس از آن استفاده می‌شده است (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲: قالیچه زربفت پوشش سنگ مقبره شاه عباس دوم.

تصویر ۱۳: قالی شگفت انگیز ۱۲ ضلعی مقبره شاه عباس دوم.



کالی شگفت انگیز ۱۲ ضلعی مقبره شاه عباس دوم
Figure 13: The wonderful 12-sided rug of the mausoleum of Shah Abbas II in Qazvin, 1629-1632 AD

قالی شگفت انگیز ۱۲ ضلعی مقبره، اصلی ترین بخش از این مجموعه به شمار می آید که تداعی کننده بهشتی است که همه ادیان وعده داده اند (تصویر ۱۳). ترنج مرکزی قالی مصداق حوض ایرانی است؛ از این رو خالی از هر نقشی است. در طراحی این قالی، برای پرهیز از قرینگی عناصر دو قطعه قالی، از ابتدا یک نقشه کامل طراحی شده است. پرواضح است که هدف از این حرکت، رسیدن به نقوشی است که به واقعیت باغ ایرانی نزدیک تر باشد. چیدمان درختان سرو، معروف به درخت زندگی، و درهم تنیدگی شاخه های آن با درختان انار در این قالی در هیچ قالی دیگری دیده نمی شود. در اسلام، درخت سرو را درخت طوبی می دانند که درختی بهشتی است. از این رو نقش مایه سرو روی مقابر جنبه تقدس دارد که بعد از اسلام به صورت نمادین زیاد دیده می شود. در قالی ۱۲ ضلعی، افزون بر ترسیم باغی مملو از گل و درختان پر از میوه های بهشتی، نوعی حرکت نظیر پرتوهای خورشیدی وجود دارد که استعاره ای از حرکت به سوی تعالی است و بر معنویت حاکم بر فضای قالی افزوده است.

قالی در این جا علاوه بر زینت مزار، برهانی بر ایمان شاه و سندی بصری بر پیوند سلطنت و مذهب است.

پهن کردن قالی بر روی قبرها در بسیاری از مزارات و آرامستان های ایران همچنان مرسوم است. البته تغییرات سبک زندگی، آیین های سوگواری را نیز تحت الشعاع خود قرار داده و استفاده از سنگ های زیبا و گران قیمت، تنوع قالی ها و روفرشی های ماشینی و استفاده از میز و صندلی، بر کم رنگ شدن حضور قالی بر سر مزارها تأثیرگذار بوده است.

با واکاوی مفهومی استفاده از قالی بر قبر، به پنج مفهوم نمادین در قلب و ذهن ایرانیان می رسیم:

سفره در همه سنت ها معنایی از برکت و رحمت الهی و نشان از رزق و روزی خداوند است. قالی به عنوان سفره ای قلمداد می شود با خوراکی های رایج برای مهمانان که لطف معنوی آن هدیه ای است برای سفر اخروی متوفی (تصویر ۱۴).

قالی به مثابه سفره یا پوششی بر روی قبر



تصویر ۱۵: مزار شهید نصرالله راستگردانی



تصویر ۱۴: مزار حاجیه خانم شهربانو نژاد نیک، مادر بزرگوار آقای مجتبی معینیان

هر خانواده‌ای با هر سطح اجتماعی و توان اقتصادی سعی در تهیه قالی می‌کردند تا این رسم هرچه آبرومندتر برگزار شود و به اصطلاح عامیانه «قبر لخت نماند». حتی ساده‌ترین و کم‌توان‌ترین افراد از لحاظ اقتصادی، سعی بر پوشاندن قبر با قالی داشتند. در تاریخ ایران رسم بوده است بعد از جمع کردن قالی از روی مزار متوفی، برای دفع چشم‌زخم آن را تکه‌تکه و بین فقرا تقسیم می‌کردند. ما نیز خوب می‌دانیم که سنت قطعه‌قطعه کردن پارچه‌ها و پرده‌آویزها در اماکن مقدس، همچون خانه کعبه، مرسوم بوده و هست. ولی امروزه در بیشتر مناطق ایران به هیچ وجه برخوردی این‌چنین با قالی نمی‌شود و پس از اجرای آیین، قالی به کارکرد قبلی خود که همان کف‌پوش بوده است برمی‌گردد.

در این آیین، قاعده یا اصولی بر طرح و نقش یا رنگ قالی مورد استفاده وجود ندارد. طبیعی است که هر منطقه قالی‌بافی از دست‌باافته‌های اصیل خود برای پوشش قبر استفاده می‌کنند. مثلاً هنگامی که یک بلوچ فوت می‌شود، قالی بلوچی بر مزار او پهن می‌کنند. ابعاد قالی نیز تا حدودی تحت قاعده بوده و باید نزدیک به ابعاد یک قبر باشد (تصویر ۱۵)، اما گاهی قالی‌های بزرگ‌تری نیز پهن می‌شوند که افراد بر روی آن در گرداگرد قبر می‌نشینند که با اصل آیین سنخیتی ندارد.

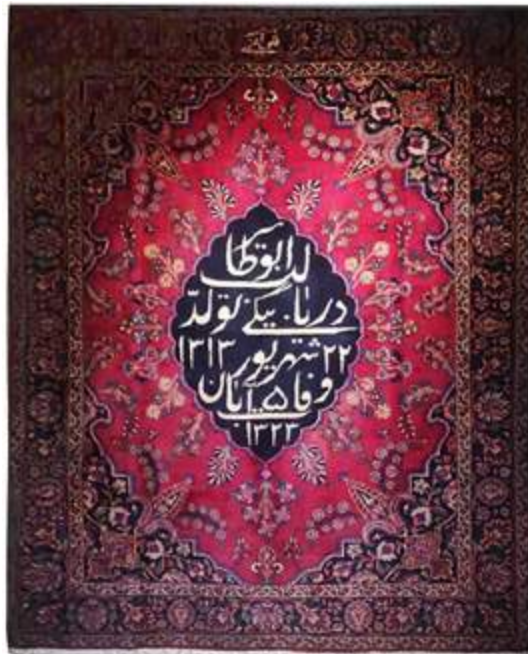
قالی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین وسایل زیستن، نشان و نمادی از خانه‌های ایرانیان است. قالی بر مزار، یادآور خانه جدید و ابدی متوفی است و آخرین نقشی است که قالی در زندگی این جهانی او ایفا می‌کند. قالی در این آیین، یاد و نشانی است از آرزوی بهشتی که ایرانیان آن را بافته‌اند.

قالی نشانی از شأن و منزلت و تمکن مالی متوفی

قالی با هر طرح و نقش، ولی مناسب اندازه قبر

قالی نماد خانه ابدی

تصویر ۱۶: کتیبه حاشیه قالی: مشهد
 طلوع هنری (۹۹)
 متن داخل ترنج: مسیر ابوطالب
 دریاییگی، تولد ۲۲ شهریور ۱۳۱۳،
 وفات ۵ آبان ۱۳۲۳.



قالی معرفی متوفی

در این دسته از قالی‌های گور که بیشتر متعلق به طبقه اجتماعی متمول یا روحانیون بلندپایه است و مخصوص قبر بافته می‌شود، مشخصات متوفی شامل نام و نام خانوادگی و تاریخ تولد و وفات و همچنین گاه اشعاری متناسب با شخصیت، نحوه مرگ یا نقش متوفی در خانواده (پدر، مادر و...) بر روی قالی به صورت کتیبه بافته می‌شود (تصویر ۱۶). این دسته از قالی‌ها، برخلاف چهار دسته قبلی، به صورت دائم بر قبر پهن بوده و معمولاً در مقبره‌های محصور خانوادگی دیده می‌شود.

نگارنده نمونه‌ای از این قالیچه‌ها را در حرم حضرت معصوم در قم بر مزار عالمی جلیل‌القدر رویت کرده که به قالی بزرگ پارچه زیرین دوخته شده بود ولی اخیراً با مفروش شدن صحن با قالی‌های ماشینی، اثری از آن دیده نمی‌شود.

بسیاری از هنرمندان طراح، نقاش، رنگرز، چله‌دوان و قالی‌باف که در طول عمر خود در درازنای تاریخی این هنر در خلق آثاری متنوع و متعدد نقش داشته‌اند و در گمنامی چشم از جهان فرو بسته‌اند؛ چه بسیار قالی‌هایی که به علت ویژگی‌های شیمیایی الیاف طبیعی تجزیه شده و به دامن طبیعت برگشته‌اند؛ اما در برهه‌ای از تاریخ تمدن ایران، نقر حروف، مشاغل و هنرهای اموات بر سنگ قبور در ادیان مختلف باعث ماندگاری یاد و خاطره ایشان و هنرشان شده است.

از متداول‌ترین نقش‌های به کار برده شده بر سنگ قبور، به خصوص در مناطق ایلیاتی و روستایی ایران، تصویر انتزاعی زنان و مردانی است که در کنار ایشان، نقوش ابزار و ادواتی همچون دار قالی همراه با نقش مایه‌ای بافته بر آن، قیچی، دوک نخ‌ریسی، وسایل رنگرزی و... حجاری شده است (تصاویر ۱۷ الی ۲۰). حجاری هنرمندانه این سنگ‌ها، نه تنها نشان‌دهنده شغل مردان و زنان بلکه نشانه‌ای از هویت، منزلت اجتماعی و تعلق فرد به جهان تار و پود است؛ بازنمایی نمادین از قالی به عنوان حافظه زیسته است.

در این سنگ، مرگ پایان نیست، امتداد حیات در شکل دیگری است. این سنگ‌مزارها را که بعضی



تصویر ۱۸: سنگ قبر ایل گوران در اسلام آباد غرب، عکاس فرید احمدزاده



تصویر ۱۷: گورستان قدیمی ازنا لرستان، عکاس مصطفی پیرجمال



تصویر ۲: سنگ قبر گل نبات (نخ ریس)، وفات ۱۸۶۱ م، آبرنگ، کار آبراهام گورکنیان، موزه جلفای اصفهان



تصویر ۱۹: سنگ قبر قارداش (رنگرز)، وفات ۱۷۴۴ م، آبرنگ، کار آبراهام گورکنیان، موزه جلفای اصفهان

پژوهشگران این حوزه «پردیس نگاره» نامیده‌اند، امتداد همان قالی زیبایی است که در گهواره مهیا کرده بودند؛ ادامه قالی پازیریک است؛ همان قالی‌ای است که هنگام مرگ بر جسد و مزارش گسترانیدند؛ اما با کمترین خدشه و تجزیه، برای نسل‌هایی متمادی ماندگار است.

- بلوکباشی، علی، (۱۳۷۹). قالیشویان مناسک نمادین قالیشویی در مشهد اردهال، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- بهپور، باوند؛ امامی پری، آذر. (فرش ایرانی، تصویر نیست)، فصلنامه هنرهای تصویری حرفه: هنرمند، شماره ۷۳، پاییز ۱۳۹۸.
- پنجه شاهی، الهه؛ کلهرودی، الهام. (تاملی بر مطالعه ساختاری فرش دوازده ضلعی مقبره شاه عباس دوم). پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی، دوره ۵۵، شماره ۲، اسفند ۱۴۰۱.
- ژوله، تورج. (باورشان را می یافتند. بافندگی در ایران؛ آمیزه ای از سنت، هنر و عامیانه ها). فصلنامه میراث و گردشگری گیلگمش، شماره ۶، پاییز ۱۳۹۶.
- ژوله، تورج (۱۳۹۱). شناخت فرش، برخی مبانی نظری و زیرساخت های فکری، تهران، انتشارات یساولی.
- ژوله، تورج با همکاری سیروس پرهام (۱۳۹۵). گنجینه ملی فرش ایران، تهران، انتشارات یساولی.
- کارگر، حمید. (فرش دستباف ایران، شاه کلید دیپلماسی هنری). مجله فرهنگی، هنری آنگاه، شماره ۱۶، زمستان ۱۴۰۰.
- میرزایی، عبدالله. (مفاهیم نمادین نقش مایه های قالی پازیریک). دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی، شماره ۶ (پیاپی هشت)، اسفندماه ۱۳۹۶.
- نوری، اکرم؛ کاتب فاطمه. (نقش قالی در آیین های سوگواری خراسان). دو فصلنامه جامعه شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۰، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷.

گفتگوی ویژه

قالی ابریشم قم؛ شکوهی بر روی دیوار یا هنری گسترده بر روی زمین؟

گفتگویی ویژه با فعالان فرش دستباف قم

فرش دستباف ابریشم قم، بعد از یک قرن حضور مدارم در بازارهای ملی و بین المللی، همواره نامی فاخر در میان دوستداران هنر ایرانی داشته است؛ دستبافته‌ای که تاریخی از ذوق، فرهنگ و هویت را در دل خویش حمل می‌کند. سال‌هاست که این قالی در ذهن بسیاری، به‌عنوان اثری هنری و نفیس شناخته می‌شود؛ گاهی بر دیوارها آویخته می‌شود، گاهی زیر سقف یک عمارتی مجلل پهن می‌گردد، گاهی در صندوقچه‌ها برای نسل‌های بعدی به یادگار می‌ماند و گاهی همچون سرمایه‌ای ارزشمند خرید و فروش می‌شود.

اما پرسشی که ذهن من را به خود مشغول کرده این است: قالی ابریشم قم با این ویژگی منحصر به فرد و ظرافت، دقیقا چه کارکردهایی دارد؟ آیا این دستبافته ظریف، صرفا برای نمایش شکوه و جلال بر روی دیوار است یا می‌تواند به زندگی روزمره مردم نیز راه پیدا کند؟ آیا تولید قالی ابریشم باید در همین چارچوب همیشگی خود با تراکم گره‌های بالا باقی بماند؟ یا می‌توان آن را با ویژگی‌های متفاوت‌تر تولید کرد و برای آن کارکردهایی تازه و متناسب با نیازهای امروز تعریف کرد؟

برای یافتن پاسخ این پرسش‌ها، به سراغ چند تن از تولیدکنندگان و فروشندگان فرش دستباف ابریشم قم رفتم؛ کسانی که سال‌هاست در متن بازار و در کنار خریداران و دوستداران قالی ابریشم زندگی می‌کنند و بهتر از هر کس دیگر می‌توانند از واقعیت‌ها، دغدغه‌ها و فرصت‌های پیش‌روی این هنر سخن بگویند. در این گفتگوی ویژه، تلاش کردم از خلال پرسش‌های عمومی و چالشی، دیدگاه‌های متنوع آنان را بشنوم و به مخاطبان قالی ابریشم قم منتقل کنم؛ دیدگاه‌هایی که گاه هم‌راستا و گاه متضادند، اما در نهایت یک هدف مشترک را دنبال می‌کنند: ارزش هنر قالی ابریشم قم.



زهره شوندي

دانش آموخته کارشناسی ارشد

رشته فرش دستباف



اولین گفت وگو را با آقای **محمدرضا تاجر رشتی (رشتی زاده)**، فرزند استاد علی رشتی زاده و میراث دار مکتب قالی تمام ابریشم قم آغاز کردم. نگاهی که او به فرش دستباف ابریشم دارد، همیشه ذهنم را به تأمل وامی دارد.

محمدرضا رشتی زاده بر این باور است که قالی ابریشم، پیش از هر چیز باید همان کارکرد اصیل خود را حفظ کند؛ یعنی گستراندن بر روی زمین. او می گوید اگر این دستبافته بیشتر به عنوان شیئی تزئینی روی دیوار یا در قالب اکسسوری های لوکس به کار رود، در حقیقت فلسفه اولیه قالی زیر سؤال می رود. از این رو او معتقد است، قالی ابریشم، تنها نمایشگر شکوه و جلال بر روی دیوار نیست؛ بلکه عظمت آن در این است که آدم ها را در یک فضا گرد هم می آورد و با حضورش، وحدت و صمیمیت می آفریند. به همین دلیل، اگر درست درک شود، می تواند در زندگی روزمره انسان امروز نیز جریان پیدا کند؛ نه به شکل یک کفپوش معمولی، بلکه همچون قطعه ای هنری که با زندگی آمیخته می شود.

وقتی بحث به رجشمار در قالی ابریشم قم می رسد، او می گوید: «در مکتب قم، ظرافت همیشه ارزشمند بوده، اما این به آن معنا نیست که قالی ابریشم تنها زمانی ارزش دارد که با رجشمارهای بسیار بالا بافته شود. ظرافت می تواند در نگاه طراح، در انتخاب رنگ، در ترکیب بندی نقش ها و حتی در طراحی فضاهای خالی قالی باشد. قالی ابریشم حتی با رجشمار پایین، اگر با رعایت تناسب صحیح در اندازه ضخامت الیاف و با مواد اولیه مرغوب و طراحی خاص و هنرمندانه تولید شود، می تواند ارزشی وصف نشدنی داشته باشد. ما باید یاد بگیریم کیفیت ارزشمندی را تنها در شمارش گره های قالی ابریشم قم خلاصه نکنیم.»

در بحث کارکردهای تازه، محمدرضا رشتی‌زاده از تجربه‌هایش در پاریس و ژنو یاد می‌کند؛ جایی که دکوراتورهای برجسته به او نشان داده‌اند چگونه یک قالی می‌تواند به عنوان یک هنر اصیل جزئی از معماری فضا باشد، نه فقط شیئی مستقل. او باور دارد که نخستین وظیفه پدیدآورندگان قالی ابریشم این است که پیش از نگاه کالایی، آن را به عنوان هنر و فرهنگ ببینند. به اعتقاد او، زمانی که قالی ابریشم در جایگاه واقعی خود یعنی به عنوان یک هنری اصیل شناخته شود، می‌تواند در میان هنرهای تجسمی نیز جایگاهی درخور بیابد و همین نگاه، مسیرهای تازه‌ای از کارکردهای ویژه میان هنرمندان دنیا می‌گشاید.

از نگاه محمدرضا رشتی‌زاده، قالی ابریشم قم بیش از آنکه متعلق به گذشته باشد، آینده‌ای درخشان دارد؛ آینده‌ای که در آن سنت و مدرنیته دست در دست هم می‌دهند تا داستانی تازه برای این هنر دیرینه نوشته شود.

وقتی از میان دهه‌ها تجربه و هزاران قالی که در پیشینه‌ی نودساله‌ی برند فرش رشتی‌زاده خلق شده، از محمدرضا رشتی‌زاده پرسیدم اگر تنها یک قالی را برای زندگی روزمره‌ی خود برگزیند کدام خواهد بود، بی‌درنگ به قالی پشم و ابریشم با نقشی «گل آفتاب‌گردان» اشاره کرد؛ طرحی اصیل از استاد علی رشتی‌زاده که او خود نیز بازبافی‌اش کرده است. این اثر با ترکیب نقاشی بر کرباس باف دورتادور قالی، نمونه‌ای درخشان از پیوند میان سنت قالیبافی و هنرهای معاصر چون نقاشی است؛ انتخابی که نه تنها ریشه‌های خانوادگی و اصالت را زنده نگه می‌دارد، بلکه نشان می‌دهد چگونه می‌توان به زبان امروز، دکوراسیونی تازه و هنری برای خانه آفرید.



تصویر ۲- نمایی از قالی گل آفتاب گردان با تلفیق هنر نقاشی از کالکشن برنדרشتی‌زاده



از آنجا که شنیدن نظر، کسی که از کودکی میان قالی‌های ابریشمی نفیس قم رشد کرده، تجربه‌ای ارزشمند در این گفتگو است، به سراغ آقای **عباس دانشپور** رفتیم.

عباس دانشپور از همان آغاز زندگی، که چشمش به رنگ و نقش قالی ابریشم باز شد؛ میراث خانوادگی‌اش با قالی‌های بزرگ پارچه ابریشمی گره خورده بود. اما در این میان، او مسیری متفاوت برگزید؛ مسیری که امروز او را در قلب مهد ابریشم، نه به عنوان پدیدآورنده ابریشم، بلکه به عنوان پدیدآورنده‌ی قالی‌های پشمی به ظرافت ابریشم شناسانده است.

وقتی از او پرسیدم چرا با وجود آن سابقه‌ی درخشان در تولید قالی‌های ابریشمی نفیس، به سراغ تولید قالی‌های پشمی آمده است، از «زنده بودن الیاف پشمی» گفت. او خاطره‌ای را به یاد آورد: روزگاری در جوانی، وقتی در کارخانه‌ای در اصفهان برای نخستین بار با دنیای الیاف پشمی آشنا شد، جرقه‌ای در ذهنش روشن شد. از همان لحظه رویای تولید قالی‌های پشمی به ظرافت ابریشم در او شکل گرفت. «پشم به طبیعت نزدیک‌تر است، حس زندگی دارد، و می‌تواند هم اصالت را حفظ کند و هم زندگی روزمره را همراهی کند.»

دانشپور اعتقاد دارد که قم به دلیل ظرافت قالی‌بافی‌اش شهره است؛ ظرافتی که تا امروز هیچ رقیبی نتوانسته به آن دست یابد. به همین دلیل، اگر قرار باشد در این جغرافیا، قالی پشمی هم به نام قم تولید شود، باید همان معیار اصلی یعنی «ظرافت» در آن رعایت گردد. او با تکیه بر تجربه‌ی سال‌ها بافت قالی ابریشم نزد پدر، امروز قالی‌های پشمی با تراکم گره میانگین ۵۵ رج تولید می‌کند؛ فرش‌هایی که هم یادآور لطافت ابریشم هستند و هم برای استفاده‌ی روزمره به عنوان کفپوش مناسبند.

به باور او، این نوع قالی، مخاطبان تازه‌ای را جذب می‌کند؛ کسانی که دوست دارند نشانی

از هنر قم در خانه داشته باشند، اما می‌خواهند بی‌پروا روی آن راه بروند و با آن زندگی کنند. عباس دانشپور البته همچنان بر جایگاه ویژه‌ی قالی ابریشم تأکید می‌کند. او می‌گوید: «قالی ابریشم هنری زیبا و نفیس است؛ جایگاهش در خانه جایی است که باید شکوه و جلال را به نمایش بگذارد، هرچند به دلیل ارزش و بهای بالایش، حضورش در زندگی همه مردم امکان‌پذیر نیست. اما آنچه من کرده‌ام این است که ظرافت و شکوه ابریشم را در دستبافته‌ای آوردم که در زیر پا گسترده می‌شود و هم‌نشین زندگی ماست.»

عباس دانشپور تأکید می‌کند که ظرفیت قالی قم در دستان خلاقیّت طراح است؛ خلاقیتی برای کارکردهایی گوناگون. از خانه‌های کلاسیک گرفته تا فضاهای مدرن، از قالی‌های ابریشم ظریف تا قالی‌های پشیمی لطیف. همین نگاه خلاقانه باعث شده عباس دانشپور در عرصه تولید قالی پشیمی نیز نقشی تحول‌آفرین ایفا کند؛ او با مهارت توانسته دستبافته‌هایی بیافریند که هرچند از پشم ساخته شده‌اند، اما به ظرافت ابریشم جلوه می‌کنند. یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های این نوآوری نیز در جشنواره قالی فاخر اصفهان برگزیده شد؛ اتفاقی که نشان داد چگونه می‌توان با ترکیب اصالت و نوآوری، جایگاه تازه‌ای برای قالی قم در زندگی امروز رقم زد.

از نگاه عباس دانشپور، راز ماندگاری قالی قم در این است که میان اصالت و زندگی مردم پلی زده شود؛ پلی که از میان شکوه و جلال این هنر آغاز می‌شود و بر تار و پود زندگی واقعی ادامه پیدا می‌کند و به نوعی میان عظمت قالی نفیس قم و کارکرد عملی در زندگی حقیقی تعادل ایجاد می‌کند.

و وقتی از او پرسیدم اگر قرار باشد تنها یک قالی برای زندگی روزمره‌ی خود برگزیند، بی‌درنگ به یاد قالیچه‌ای افتاد. قالیچه‌ای پشیمی با نقشه‌ی اصیل «محرمات» که حدود سی سال پیش توسط یکی از بافندگان میانسال کارگاهش بافته شده بود؛ بی‌نقص و پراز ظرافت. او با نگاهی پراز احساس گفت: «این قالیچه همدم من است؛ هر بار که به آن نگاه می‌کنم، خاطرات آن دوران و عشق به این هنر دوباره در ذهنم زنده می‌شود.»



تصویر ۴: قالی ۶ متری پشم، گل ابریشم به نام تمدن ایران از کالکشن برزند عباس دانشپور، برگزیده در جشنواره قالی فاخر



تصویر ۵: نمایی از قالی محرمات از
کالکشن برند عباس دانشپور



برای ادامه‌ی گفتگو درباره کارکردهای قالی ابریشم قم، به سراغ آقای محمدرضا صدیقیان رفتم.

تولیدکننده‌ای جوان اما باتجربه که از سال ۱۳۷۰ تاکنون در بازار قالی ابریشم قم حضور داشته و امروز صاحب یکی از برندهای معتبر در حوزه‌ی قالی ابریشم قم است. او همیشه بر این باور است که رشد و توسعه‌ی بازار فرش دستباف تنها زمانی ممکن می‌شود که نیازهای مصرف‌کننده در مرکز توجه قرار گیرد.

وقتی از او درباره‌ی کارکردهای امروزی قالی ابریشم پرسیدم، ابتدا به همان نقش ابتدایی فرش دستباف اشاره کرد: «فرش دستباف، چه ابریشمی و چه پشمی، همانطور که از نامش پیداست، در اصل برای گستردن روی زمین بافته می‌شود.» اما بعد نگاه عمیق‌تری را بیان کرد. از نظر او، ابریشم موادی است که ذاتاً با مفهوم تجمل‌گره خورده و چه در لباس و چه در قالی، ابریشم همیشه نماد لوکس بودن است. به همین دلیل، هر فردی که بخواهد نشانی از شکوه و جایگاه اجتماعی خود نشان دهد، به اندازه‌ی وسعش، حتی قطعه‌ای کوچک از قالی ابریشمی را در خانه می‌گنجاند؛ خواه بر روی زمین، خواه بر روی دیوار یا میز به‌عنوان اثری تزئینی.

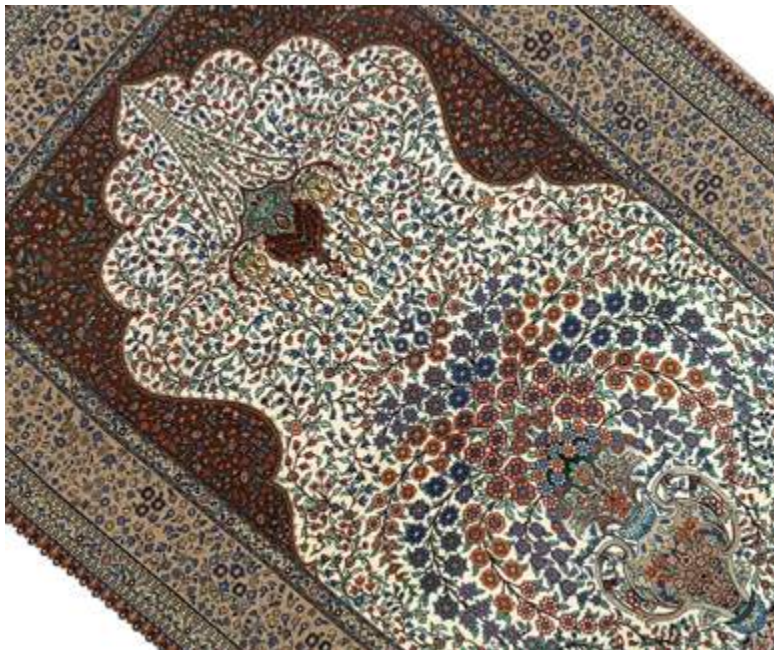
محمدرضا صدیقیان یکی دیگر از مهم‌ترین کارکردهای قالی ابریشم را «سرمایه‌ای بودن» آن می‌داند. به گفته‌ی او، قالی ابریشمی هم در زمان استفاده موجب مباحثات و لذت می‌شود و هم هنگام فروش بیشترین سود را به مالک می‌رساند؛ چرا که ارزش خود را بهتر از هر فرش دستباف دیگری حفظ می‌کند. اگرچه او بر استحکام بالای قالی‌های ابریشمی نسبت به قالی‌های پشمی تأکید دارد، با این حال می‌گوید صاحبان قالی ابریشم برای آن احترام

خاصی قائل می‌شوند و جایگاهی ویژه در خانه برایش در نظر می‌گیرند.

در پاسخ به این پرسش که آیا همه‌ی قالی‌های ابریشمی باید ریزبافت باشند، او نظر متفاوتی نسبت به عرف بازار دارد. محمدرضا صدیقیان می‌گوید: «رجشمار بالا، بیشتر نشان‌دهنده‌ی مهارتِ بافنده و پدیدآورنده قالی است و درست است که ارزش افزوده‌ی مهارتی و هنری به قالی می‌دهد، اما لزوماً به معنای کیفیت یا ارزش بالاتر نیست.» او یادآوری می‌کند که بسیاری از قالی‌های قدیمی قم با رجشمار ۵۰ تا ۶۰ بافته شده‌اند، اما همچنان در بالاترین رده‌ی کیفی و اعتباری قرار دارند. به باور او، از نظر کیفی، مهم‌تر از تراکم گره، کیفیت الیاف ابریشم و تعداد لای الیاف آن برای خلق یک قالی بدون نقص است. او نمونه‌هایی از بازارهای بین‌المللی را ذکر می‌کند که نشان می‌دهند قالی‌هایی حتی در رده لوکس با تراکم گره پایین با استقبال نسل جدید مواجه‌اند.

وقتی صحبت به آینده رسید، محمدرضا صدیقیان افق گسترده‌تری را ترسیم کرد. از نگاه او، قالی ابریشم هیچ محدودیت کارکردی ندارد و هر ایده‌ی خلاقانه‌ای می‌تواند عرصه‌ی تازه‌ای برای حضور آن باز کند. او می‌گوید: «روزی قالی فقط روی زمین پهن می‌شد، اما امروز جای خود را روی دیوار و حتی سقف پیدا کرده است. چه بسا در آینده به عنوان بخشی از اکسسوری‌های مدرن نیز حضور پررنگ‌تری داشته باشد.»

و در نهایت، وقتی از او پرسیدم اگر قرار باشد تنها یک فرش دستباف برای زندگی روزمره‌ی خود انتخاب کند، چه خواهد بود، ایشان قالی پشمی با چله‌ی ابریشم، طرح لچک ترنج کف ساده به رنگ یاسی، یا یک قالی محرابی گلدانی با زمینه رنگ کرم و حاشیه رنگ خاکی که هر دو از تولیدات خودشان بوده و یادآور آرامش و حس خوب زندگی هستند را انتخاب کردند.



تصویر ۷: نمایی از قالی
محرابی-گلدانی از کالکشن برند
محمدرضا صدیقیان



تصویر ۸: برادران موسوی (رضا و ابراهیم موسوی) مالکان برند راه ابریشم

در پایان گفتگوها، به سراغ **برادران موسوی** رفتیم؛ مالکان گالری «راه ابریشم» در قم. آن‌ها هرچند تنها چند سال است وارد عرصه‌ی فروش و ارائه‌ی فرش‌های دستباف ابریشمی شده‌اند، اما در همین مدت کوتاه توانسته‌اند پیوندی نزدیک با علاقه‌مندان و خریداران این دستبافته‌های نفیس برقرار کنند. برای آن‌ها، نگاه به قالی ابریشم از زاویه‌ی مشتریان، به همان اندازه اهمیت دارد که از دیدگاه تولیدکنندگان.

از نظر برادران موسوی، کارکرد دکوراتیو قالی ابریشم بیش از هر زمان دیگری برجسته شده است. رضا موسوی می‌گوید: «در این دنیای بی‌هویتی که هیچ چیز سر جای خودش نیست، قالی ابریشم مثل میخی است که اصالت را به دیوار خانه می‌کوبد.» او بر این باور است که داشتن حتی یک تابلوفرش ابریشم در خانه، به‌ویژه برای یک قمی، نه فقط یک تزئین زیبا، بلکه نشانی از اصالت و مایه‌ی مباحثات صاحب‌خانه است.

یکی دیگر از کارکردهایی که آن‌ها به آن اشاره می‌کنند، استفاده از قالی ابریشم به‌عنوان هدیه‌ای ارزشمند است. به گفته‌ی رضا موسوی، وقتی قرار است از یک شخصیت و الامقام تقدیر شود، هیچ کالای لوکسی حتی ساعت یا کیف یا برندهای گران‌قیمت، قدرت نمادین

قالی ابریشم را ندارد. حتی قطعه‌ای کوچک از این دستبافته، یادآور هویت و فرهنگ ایرانی است و ارزشمندترین هدیه به شمار می‌رود.

از منظر آن‌ها، ماندگاری نیز ویژگی برجسته‌ی قالی ابریشم است. به باور رضا موسوی، برخلاف تصور عمومی، نگهداری قالی ابریشمی آسان‌تر از قالی پشمی است و همین امر آن را به یادگاری ماندگار و پیونددهنده‌ی نسل‌ها بدل می‌کند: «قالی ابریشم می‌تواند خاطره‌ی تصویری یک خاندان باشد که سال‌ها و دهه‌ها باقی می‌ماند».

ابراهیم موسوی اما نگاه کاربردی‌تری دارد. او تأکید می‌کند که جای قالی ابریشم فقط بر دیوار نیست، بلکه می‌تواند به‌عنوان کفپوش نیز استفاده شود؛ هرچند نه در هر گوشه‌ای از خانه. او توضیح می‌دهد: «قالی ابریشم باید در نقطه‌ای خاص و ارزشمند پهن شود، جایی که شأن آن حفظ شود.» او حتی از تجربه‌ی کشورهای عربی می‌گوید که به دلیل گرمی هوا، قالی ابریشم به‌عنوان کفپوش نسبت به پشم محبوبیت بیشتری دارد؛ چون حس خنکی دلپذیرتری به محیط می‌دهد.

برادران موسوی کارکرد دیگری هم برای قالی ابریشم برمی‌شمارند؛ پرستیز. رضا موسوی مثالی می‌زند: «وقتی در یک جلسه‌ی مهم کاری، با مهمانان دور یک قالی ابریشم مذاکره



تصویر ۹: نمایی از گالری راه ابریشم در استان قم

کنید و یا اثری از این دستبافته در دیوار و یا حتی روی میز باشد، شکوه آن جلسه با هیچ وسیله‌ی لوکس دیگری قابل مقایسه نیست. چون این پرستیز با اصالت گره خورده است.»

در بحث رجشمار نیز، دیدگاهشان متعادل است. آن‌ها معتقدند تراکم گره یکی از شاخص‌های مهم قالی ابریشم است، اما نه تنها شاخص. به باورشان بهتر است قالی‌هایی با رجشمارهای متفاوت عرضه شود تا افراد با توان مالی مختلف بتوانند سهمی از این هنر داشته باشند. البته تأکید می‌کنند که نباید کیفیت از حدی پایین‌تر بیاید، چرا که ظرافت

بافت قم همان مهارت ویژه‌ای است که باید در سطح جهانی حفظ شود.

وقتی صحبت به کارکردهای نورسید، برداران موسوی ایده‌های جسورانه‌ای داشتند. آن‌ها بر این باورند که آینده‌ی فرش ابریشم در هم‌نشینی با معماری مدرن است. ابراهیم موسوی می‌گوید: «بهتر است به جای اینکه قالی ابریشم صرفاً به شکل یک تابلو روی دیوار نصب شود، بخشی از خود دیوار باشد. مثل یک دیوارکوب بزرگ که با معماری تلفیق شده و اصالت را به فضا می‌بخشد.» از نگاهشان، سائیزهای کوچک قالی ابریشم هم می‌تواند در اکسسوری‌ها و جزئیات زندگی مدرن جایگاه تازه‌ای پیدا کند؛ مثلاً در طراحی کیف‌های خاص یا حتی به‌عنوان بخشی از مورد تخت خواب. به اعتقادشان، تولیدکنندگان باید جسارت تغییر سائیز و قالب‌های سنتی را داشته باشند تا کاربری‌های نوین برای قالی ابریشم تعریف شود.

و در پایان، وقتی از انتخاب شخصی‌شان برای گزینش تنها یک قالی برای زندگی خودشان پرسیدیم، هر دو با هم به یک پاسخ رسیدند: «قالی پشمی سبک اصفهان، با طرح لچک ترنج ساده.» ابراهیم موسوی اضافه کرد که اگر رنگ آن آبی فیروزه‌ای باشد، آرامشی خاص به زندگی شلوغ و پرهیاهوی امروز می‌بخشد.

وقتی همه‌ی این روایت‌ها را کنار هم می‌گذارم، تصویری چندلایه از قالی ابریشم قم پیش رویم شکل می‌گیرد؛ تصویری که در آن اصالت و تجمل، کاربرد و نوآوری، خاطره و آینده در هم تنیده‌اند. هر یک از فعالان، قالی ابریشم را از زاویه‌ای متفاوت دیده‌اند: گاه همچون میراثی گرانبها که باید پاسداری شود، گاه همچون پلی برای پیوند با زندگی، گاه به‌عنوان سرمایه‌ای ماندگار و گاه به‌مثابه هنری زنده که در معماری و طراحی معاصر جای تازه‌ای می‌یابد. در نهایت اما همه بر یک نکته هم‌صدا هستند: قالی ابریشم، همچون هر قالی دیگری پیش از هر چیز، بهتر است کارکرد اولیه خود را حفظ کند و آن گستراندن روی زمین است که زندگی را زیباتر و جمع‌ها را صمیمی‌تر می‌کند؛ و ارزش آن تنها در تعداد گره‌های بیشتر خلاصه نمی‌شود، بلکه در اصالت و نوآوری طرح، کیفیت مواد اولیه و روح هنری نهفته در آن معنا پیدا می‌کند. همین نگاه است که می‌تواند این هنر کهن را در راستای خلق کارکردهای ملموس‌تری ماندگار سازد.

گفتگوی ویژه

قالی به مثابه بوم مینیاتور: روایتی تازه از قالی ایرانی با سینا ایران نژاد

"حس کنجکاوی و لذتی که در لمس فرش دستباف و زیستن با آن وجود دارد، بسیار فراتر و ارزشمندتر از تماشای آن از دور است..."



سعید صیادی

پژوهشگر حوزه هنر و فرش

دستباف ایران



در سال‌های اخیر، سبک هنر بینشی^۱ بیش از هر جریان دیگری مرا به خود جذب کرده است. به همین دلیل در فضای مجازی و اینترنت همواره تازه‌ها و اخبار مربوط به این سبک را دنبال می‌کردم. حدود دو سال پیش، هنگام مرور صفحات هنرمندان مطرح این حوزه، به تصویری از الکس گری^۲ برخوردم. او در کنار قالی‌ای با نقشه‌ای پیچیده و منحصر به فرد عکس گرفته بود. در همان پست، نام خالق آن قالی ذکر شده بود: سینا ایران نژاد. با ورود به صفحه‌ی او با مجموعه‌ای از نقاشی‌ها و قالی‌هایی مواجه شدم که نمونه‌ی مشابه‌ای در تاریخ هنر و فرش دستباف ندیده بودم.

سینا ایران نژاد اکنون سی سال دارد. او فعالیت هنری‌اش را از کودکی آغاز کرده و همین استمرار موجب شد تنها در بیست‌سالگی نخستین نمایشگاه انفرادی حرفه‌ای خود را با حمایت سفارت هند در گالری «هنرهای امروز» برگزار کند. پس از آن، در «بوم فستیوال ۲۰۱۶» اثر او به‌عنوان یکی از آثار برگزیده انتخاب شد.

وی تا امروز نمایشگاه‌های متعددی برگزار کرده است، به‌ویژه در ایالات متحده؛ جایی که اکنون بیشتر شناخته می‌شود. از سال ۲۰۱۵، ایران نژاد به طراحی فرش دستباف روی آورد. نزدیکی نقاشی‌هایش با ساختار و روح قالی‌های اصیل ایرانی، او را برانگیخت تا ایده‌ها و

1 - Visionary Art

۲ - از شناخته‌شده‌ترین و تأثیرگذارترین چهره‌های هنر بینشی



تصویر ۲: نمایی از خلق یکی از آثار
مینیاتور سینا ایران نژاد

طرح‌های ذهنی‌اش را با گره‌های فرش دستباف بیافریند. نقطه‌ی آغاز این مسیر، «راه ابریشم» بود؛ نخستین قالی تمام‌ابریشمی او که از دار قالی فرود آمد و فرصتی شد تا آثارش را بیش از پیش به جهانیان معرفی کند.

همین آشنایی و شگفتی از آثار، انگیزه‌ای شد تا گفتگویی ویژه با او ترتیب دهم؛ تا از زبان خودش درباره مسیر هنری، تجربه‌ها و نگاه منحصر به فردش به هنر و فرش دستباف بشنویم. آنچه در ادامه می‌خوانید حاصل این گفتگوست.

چه شد که تصمیم گرفتید مینیاتورهای خود را از بوم کاغذ به سطح قالی منتقل کنید؟ آیا به قالی صرفاً به عنوان یک بستر تزئینی نگاه کردید یا چیزی فراتر از آن؟

فرش دستباف برای من قالبی تازه بود؛ قالبی که تولد آن فرآیندی طولانی از طراحی نقشه، رنگرزی، چله کشی، بافت و پرداخت را در بر می‌گیرد. من می‌خواستم در تمام این مراحل سرک بکشم و از رمز و رازهای آن باخبر شوم. انگیزه‌ام نه خلق قالی تزئینی، بلکه ادای احترام به این هنر ناب ایران زمین بود.

پس از برگزاری چندین نمایشگاه مینیاتور در ایران و خارج از کشور، در اوایل ۲۱ سالگی نخستین تولیدات تمام‌ابریشم خود را آغاز کردم. فرش دستباف همچون موجودی باستانی مرا مجذوب خود کرد و فراخواند؛ و من چیزی جز نقاشی‌هاییم برای تقدیم به او نداشتم.



تصویر ۳: نمایی از قالی در حال بافت
یکی از آثار مینیاتور سینا ایران نژاد

خوشبختانه، این نقاشی‌ها وقتی در قالب فرش دستباف قرار می‌گرفتند، با سازگاری و زیبایی خاصی جلوه می‌کردند. هدف من خلق فرش دستباف تزئینی نبود، بلکه جاذبه هنری نهفته در پیوند نقاشی و قالی بود که مرا به این مسیر واداشت.

آیا تجربه‌ی شما از این تلفیق (مینیاتور و قالی) تعریف تازه‌ای از کارکرد روایی قالی ایرانی به شما داده است؟

امروز می‌توانیم هر تصویری را به فرش دستباف تبدیل کنیم؛ یعنی هر روایتی می‌تواند در قالب قالی عرضه شود. اما تصور کنید یک نقاشی مینیاتور با فضایی مدرن به فرش دستباف بدل شود؛ خود این ایده و «نقاشی فرش» به تنهایی جذابیت دارد و روایتی تازه از فضا سازی در قالی ایرانی ارائه می‌کند.

برای من این پرسش مطرح بود: میان یک تابلوی مینیاتور و یک فرش دستباف ابریشمی که بر اساس همان نقاشی بافته شده است، کدام یک جذابیت و مخاطب بیشتری دارد؟ و از نظر جایگاه هنری، کدام بهتر نماینده‌ی هنر ایرانی است؟ این‌ها دغدغه‌هایی بود که همواره به آن‌ها می‌اندیشیدم.

در واقع، در فرآیند تبدیل نقاشی مینیاتور به فرش دستباف، ایده‌ی اصلی من این بود که نقاشی یک جفت قالی ابریشمی نیز داشته باشد؛ مجموعه‌ای کم‌نظیر و ارزشمند که روایت

منحصربه‌فردی از این پیوند هنری ارائه کند.

شما با طرح‌های خود چه نوع روایت‌هایی را وارد این سنت کرده‌اید؟

اساطیر تاریخی و نمادهای ایرانی و باستانی همواره عناصر فعال و الهام‌بخش در خلق آثار من بوده‌اند. در سال‌های اخیر، تمرکز خود را بر مدرن‌سازی این عناصر و ارائه‌ی روایتی نوین از آن‌ها در قالب فرش دستباف گذاشته‌ام؛ تلاشی برای خلق فرمی تازه که گذشته‌ی کهن را با بیان معاصر درهم می‌آمیزد.

آثار شما برای کف طراحی می‌شوند یا دیوار؟ به نظر شما قالی‌های هنری باید در زندگی روزمره جاری باشند یا در نقش شیئی هنری جدا از مصرف؟

من با قرار گرفتن فرش دستباف بر دیوار مخالفتی ندارم؛ اما تفاوت مهم آن با نقاشی در قابلیت لمس است. فرش دستباف بستری است که بر روی آن زندگی می‌کنیم. این‌که



تصویر ۴: نمونه‌ای از آثار قالی با طرح مینیاتور از سینا ایران نژاد

تصمیم بگیریم یک فرش دستباف هنری ارزشمند را بر زمین بیندازیم، روی آن بنشینیم و حتی بر آن قدم بزنیم، تجربه‌ای خوشایند است؛ و اگر بخواهیم آن را بر دیوار بیاویزیم و تنها به تماشایش بنشینیم نیز انتخابی درست است. با این حال، به گمان من، حس کنجکاو و لذتی که در لمس فرش دستباف و زیستن با آن وجود دارد، بسیار فراتر و ارزشمندتر از تماشای آن از دور است.

آیا فکر می‌کنید این سبک کار شما می‌تواند الگویی برای هنرمندان دیگر باشد تا کارکردهای تازه‌تری برای قالی تعریف کنند؟

یکی از همکاری‌های من با هنرمندان جهان، تولید مجموعه‌ای از فرش‌های سایکدلیک با همکاری هشت نقاش شاخص بود که در چندین نمایشگاه در آمریکا، از جمله «آرت بازل میامی» و «سایکدلیک سیزن» در کلرادو، رونمایی شد. قرار است این پروژه و مجموعه‌ها ادامه‌دار باشد.



تصویر ۵: نمایی از قالی در حال بافت یکی از آثار مینیاتور سینا ایران‌نژاد

با تمام وجود آرزو دارم هنر ایرانی در سراسر جهان دیده شود و فرش دستباف به‌عنوان بستری برای ورود دیگر شکل‌های هنری مورد استفاده قرار گیرد. گاهی ممکن است خود فرش دستباف موضوع اصلی اثر هنری نباشد، اما آنچه اهمیت دارد این است که بتوانیم این هنر باستانی ایران را به شیوه‌ای نوین وارد آثار هنری کنیم؛ اقدامی که هم ارزشمند است و هم توجه جهانیان را به قالی ایرانی بیش از پیش جلب می‌کند.

اگر فرش دستباف در گذشته کاربردهایی مانند خواب، نشستن، زندگی کردن، یا حتی نمادی از افتخار قومی داشته، امروز شما چه کارکردی به آن افزوده‌اید؟

نقشه‌کشی برای یک فرش دستباف ابریشمی که قرار است بر اساس نقاشی مینیاتور بافته

شود، کار آسانی نیست. یکی از کارکردهای تازه‌ی «نقاشی فرش» این است که نقاشی را در حافظه‌ی گره‌ها و تار و پود فرش دستباف ذخیره می‌کند. کارکرد دیگر، ایجاد یک «جفت هنری» برای نقاشی است؛ به این معنا که می‌توان چندین جفت با فرم‌های مختلف برای یک اثر هنری تصور کرد، و نقاشی فرش در حال حاضر بر دو جفت نقاشی و فرش دستباف تمرکز دارد.



تصویر ۶: نمونه‌ای دیگر از آثار
قالی با طرح مینیاتور از سینا
ایران نژاد

کارکرد دیگر، تحول در نقشه‌کشی فرش دستباف است. هر کسی با دیدن نقاشی فرش‌ها متوجه خواهد شد که نقشه‌ی آن با تمام نقشه‌های سنتی و پیشین فرش دستباف متفاوت است. اما اصلی‌ترین کارکردی که من برای فرش دستباف در نظر گرفتم، خلق جفت هنری برای نقاشی‌هاست و در این مسیر، فرش دستباف ایرانی به‌عنوان مناسب‌ترین گزینه برای این پیوند انتخاب شده است.

با نگاهی عمیق به یکی از آثار سینا ایران‌نژاد، آنچه بیش از همه جلب توجه می‌کند، اثری ارگانیک است که ترکیبی خارق‌العاده و بی‌نظیر از سبک‌های مینیاتور ایرانی و هنر بینشی را ارائه می‌دهد؛ ترکیبی که نه به سادگی شکل گرفته، بلکه زاده‌ی تعامل این دو سبک است و در نتیجه سبکی نوین خلق شده است.

گرچه سینا ایران‌نژاد به گفته‌ی خودش در فرش دستباف ایرانی ساختارشکنی نکرده است، اما به نظر من، او به سیاق خود آن را بازتعریف کرده و بعدی تازه از قالی ایرانی را نمایان ساخته، به‌گونه‌ای که آثار او تنها با نام خودش شناخته می‌شوند.

ویژگی دیگر آثار او، چه در نقاشی‌ها و چه در قالی‌ها، این است که هر بار با تمرکز کافی به آن‌ها بنگریم، پدیده و حادثه‌ای تازه در آن‌ها کشف می‌کنیم. برای دستیابی به اشراف کامل بر کل اثر، نیاز به زمان نسبتاً طولانی است؛ تجربه‌ای که خود، کاربرد تازه‌ای برای قالی دستباف ایرانی به ارمغان می‌آورد.



تصویر ۷: نمایش یکی از آثار سینا ایران‌نژاد در رویداد سرنخ در موزه فرش ایران

نقد آثار

بازآرایی هویت در فرش دستباف معاصر ایران:

نقد فرش دستباف «جنگ و صلح» اثر امین عسلی

مقدمه

در جامعه معاصر، نقد به ابزاری ضروری برای مواجهه با پیچیدگی‌های فزاینده هنر تبدیل شده است. هنر امروز، به دلیل ویژگی‌هایی مانند شالوده‌شکنی، بازاندیشی هویت، پرداختن به مسائل اجتماعی، عبور از سبک‌شناسی و زیبایی‌شناسی کلاسیک، مفهوم محوری و تکررگرایی در فرم، ماده و معنا، پیوسته ابعاد تازه‌ای می‌یابد و هر روز پیچیده‌تر می‌شود.

در فقدان نقد نظام‌مند، بسیاری از لایه‌های فرم‌شناختی، زیبایی‌شناختی، معناشناختی و اجتماعی آثار هنری معاصر ناپیدا می‌ماند و این امر می‌تواند به کژفهمی، انکار و حتی طرد هنر از سوی مخاطبان بینجامد. بنابراین، نقد هنری فراتر از نقش صرفاً توصیفی یا ارزش‌گذارانه، به پارادایمی تحلیلی و تفسیری بدل شده است که قادر است لایه‌های چندگانه زیبایی‌شناختی، اجتماعی و زمینه‌مند آثار هنری را آشکار کند و امکان درک عمیق‌تر آن‌ها را فراهم آورد. این تحول، نقد هنری را از جایگاهی حاشیه‌ای به کانون فهم هنر معاصر منتقل کرده است.



مهدی کشاورز افشار
استادیار گروه پژوهش هنر
دانشگاه تربیت مدرس^۱

در بستر هنر معاصر و ویژگی‌ها، ظرفیت‌ها و امکانات بی‌همتایش، هنرهای سنتی ایرانی نیز تحولات نوینی را تجربه کردند. پیچیدگی‌های برآمده از هنر معاصر در مورد هنرهای سنتی به سبب سابقه فرهنگی این هنرها در نزد مخاطب ایرانی و ویژگی‌های فرم‌شناختی، معنایی، کارکردی و کاربردی تثبیت‌شده آن‌ها در طی چندین سده، ابعادی مضاعف می‌یابد. از این رو، شکل‌گیری نقد هنری به مثابه ابزاری برای شناخت، کشف و تبیین ارزش‌های منحصر به فرد آثار سنتی در دوران معاصر، اهمیتی حیاتی پیدا می‌کند. نقد در اینجا نه تنها به واسطه‌گری میان سنت و نوگرایی می‌پردازد، بلکه با تحلیل لایه‌های پنهان معنایی، زیبایی‌شناختی و اجتماعی، امکان گفت‌وگوی میان‌نسلی و میان فرهنگی را فراهم می‌سازد. این فرایند، هم به حفظ اصالت هنرهای سنتی یاری می‌رساند و هم آن‌ها را در بستر تحولات هنری معاصر بازتعریف می‌کند.

فرش دستباف در طول تاریخ همواره به عنوان یکی از ارکان شکل‌دهنده به هویت ایرانی نقش ایفا کرده است. همچنین، از دوره صفویه به این سو، این هنر بر مبنای انگاره‌ای خاص از «ایرانیت» در عرصه جهانی تعریف شد و مفهوم خاص «فرش ایرانی» را پدید آورد. مدرنیته و سازوکارهای بازار جهانی، سلیقه طبقه متوسط غربی به همراه گفتمان شرق‌شناسی، این هنر را برای قرن‌ها در این انگاره ایستا و کلیشه‌ای از ایرانیت محبوس کردند و به کالایی تجاری، مصرفی، کاربردی و تزئینی صرف تبدیل نمودند؛ انگاره‌ای که ایرانی بودن یک فرش دستباف را در تکرار مجموعه‌ای از طرح‌ها و نقش‌مایه‌های قدیمی تعریف می‌کرد.

سرپرسی سایکس، فرستاده سیاسی بریتانیا در ۱۸۹۵ میلادی به ایران، به وضوح این نکته را در سفرنامه‌اش ذکر می‌کند. او با اشاره به گفت‌وگوی خود با عبدالحسین میرزا فرمانفرما، والی کرمان که در شکل‌گیری جریان نوگرایی قالیچه‌های تصویری دوره قاجار نقشی تأثیرگذار بر عهده داشت، می‌نویسد: «فرمانفرما چند گرده فرنگی نازیبایی سفارش داده و گرده‌های مذکور به تدریج رواج یافته است، ولی به موجب توصیه‌های من قالی‌باف‌ها طرح‌های مذبور را موقوف کرده و در مقابل سفارشات اکید نگارنده، استعمال همان گرده‌های قدیمی را ادامه دادند.» (سایکس، ۱۳۳۶: ۲۳۳)

امروزه در عصر هویت‌های چندپاره، متضاد و سیال بسر می‌بریم. سؤال این است که در دوران هویت‌های چندگانه، چگونه می‌توان به هویتی معاصر از فرش دستباف ایرانی دست یافت؟ آیا همچنان باید به تکرار انگاره ایستای «فرش ایرانی» پرداخت یا در پی بازآرایی هویتی معاصر و کارکردهایی نوین برای فرش دستباف ایرانی بود؟

فرش دستباف ایران همواره به عنوان یک رسانه هنری چندلایه با کارکردهایی چندگانه عمل کرده است. امروزه نمی‌توان فرش دستباف را در مقام یک هنر، در انگاره‌ای کلیشه‌ای از ایرانیت و کاربردهای تجاری، مصرفی و کالایی صرف، محبوس کرد.

در دوران معاصر، برخی از هنرمندان کوشیده‌اند در پاسخ به مسائل اجتماعی و در بستر امکانات هنر معاصر، هویتی نوین، زبان بصری جدید و کارکردهایی نو برای فرش دستباف ایران خلق کنند. هنرمندانی مانند میرمولاثریا، امیرحسین صفدرزاده حقیقی، سعدی حکیم

و امین عسلی دست به تلاش‌هایی زده‌اند که لازم است از دیدگاه نقد هنری مورد توجه قرار گیرند. تلاش این هنرمندان منجر به شکل‌گیری جریان نوینی شده است که می‌توان از آن با عنوان «فرش دستباف معاصر ایران»، با تأکید بر مفهوم دقیق معاصریت در هنر، یاد کرد. نقد هنری فضایی ایجاد می‌کند که لایه‌ها و کارکردهای نوین فرش دستباف معاصر ایران برای مخاطب اثر قابل درک شود و فرش دستباف از یک «کالای تجاری تزئینی-مصرفی» صرف، به یک «متن فرهنگی خواندنی» تبدیل شود.

فرش دستباف معاصر ایران در مواجهه با چالش‌های هویتی، رویکردهای مختلفی را آزموده است. یکی از مهم‌ترین این رویکردها، از آن خودسازی و بازآفرینی نگارگری ایرانی و تلفیق آن با طراحی فرش دستباف است که به عنوان راهکاری برای بازآرایی هویت ایرانی برای فرش دستباف و ایجاد کارکردهایی نوین برای آن مطرح شده است. این مقاله با به کارگیری روش‌شناسی نقد هنری، به واکاوی این رویکرد نوین در جریان فرش دستباف معاصر ایران و به طور خاص قالی «جنگ و صلح» امین عسلی، هنرمند و دیزاینر معاصر ایرانی، خواهد پرداخت.

کارکردهای معاصر هنر: بازآرایی هویت

هنر معاصر به دلیل ماهیت چندوجهی و سیال خود، از چارچوب‌های متعارف زیبایی‌شناسی یا تزئین صرف فراتر می‌رود و طیف گسترده‌ای از کارکردهای نوین و متنوع را در جامعه امروز بر عهده می‌گیرد. هنر معاصر با عبور از مرزهای تعاریف سنتی هنر و زیبایی‌شناسی کلاسیک، به رسانه‌ای پویا برای بازتاب پیچیدگی‌های جهان امروز تبدیل شده است. این هنر با کارکردهای چندگانه‌اش، به مسائل اجتماعی توجه می‌کند و همزمان ضمن پرداختن به دغدغه‌های زیبایی‌شناسی، نقش روایتگر هویت‌های معاصر و محرک گفت‌وگوهای میان فرهنگی را نیز ایفا می‌کند. این ویژگی‌ها، هنر معاصر را به ابزاری ضروری برای مواجهه با مسائل اجتماعی معاصر همچون مهاجرت، بحران‌های زیست‌محیطی و بویژه گسست‌های هویتی ناشی از مدرنیته و جهان‌شدن بدل ساخته است.

مسئله هویت در تمدن‌های کهنی مانند ایران، از چالش‌های مهم جهان معاصر است. یکی از پیامدهای مدرنیته در چنین جوامعی، گسست هویتی و دور شدن از عناصر هویت‌ساز فرهنگی بود. همچنین با برآمدن عصر جهانی‌سازی و «آمیزش افق‌ها» و همزیستی با فرهنگ‌های گوناگون برآمده از آن، هویت به مسئله‌ای پیچیده و چندبعدی تبدیل شده است. در این شرایط، انسان معاصر میان انبوهی از گفتمان‌های متفاوت - از سنت‌های بومی تا ارزش‌های جهانی - سرگردان مانده و در یافتن تعلقات پایدار هویتی با مشکل مواجه شده است.

بر این اساس، هویت در جهان معاصر، سیال، متکثر، چندگانه و بنا بر نظر داریوش شایگان، «چهل‌تکه» است (شایگان، ۱۳۸۰). هویتی که محصول تمام جهان‌های فکری است که انسان معاصر در آن‌ها زیست می‌کند و مهم‌ترین ویژگی آن این است که از یک سو مدرن و جهانی و از سوی دیگر در واکنش به این دو، بومی و محلی است. در گفتمان نظری

جهانی‌شدن، این مفهوم همواره با مفهوم مکمل و ظاهراً متضاد «محلی‌شدن» همراه است. هریک از این دو مفهوم بدون دیگری معنای کامل خود را پیدا نمی‌کنند و در هم‌تنیدگی آن‌ها به حدی است که برخی از نظریه‌پردازان اصطلاح ترکیبی «جهان محلی‌شدن» را برای اشاره به دیالکتیک میان پویش‌های جهانی‌شونده و محلی‌شونده وضع کرده‌اند (اخگر، ۱۳۸۹: ۱۱). از این جهت، جهانی‌شدن به معنای هم‌شکل بودن فرهنگی رخ نداد. در این وضعیت، هر فرهنگی که شروع به تولید هنری می‌کرد، تمایل داشت عناصر ملی خود را با آنچه از مدرنیسم و پست مدرنیسم آموخته بود، در هم آمیزد (لوسی اسمیت، ۱۳۸۹: ۱۷).

این مسئله در بستر هنر ایرانی، با شدت بیشتری نمایان شده است. در دوران معاصر، از یک سو مدرنیته و ارزش‌های آن هنر ایرانی را از زمینه‌های تاریخی و فرهنگی‌اش دور می‌کند و از سوی دیگر گذشته و تاریخ، و سوسهٔ احیای سنت‌ها را دامن می‌زند و در نهایت فشارهای جهانی‌سازی بسیاری از نشانه‌های سنتی هویت ایرانی را به کلیشه‌هایی سطحی تقلیل می‌دهد. در این وضعیت، چالش اصلی پیش روی هنرمندان معاصر ایرانی، خلق آثاری است که هم از افتادن به دام احیای گذشته یا نوستالژی تقلیل‌گرایانه بپرهیزند و هم در دام طرد تاریخ و فرهنگ خود گرفتار نشوند. هنر معاصر ایران به عنوان آیینی از این بحران، همزمان هم نشان‌دهندهٔ این گسست‌هاست و هم کوشیده با بازآفرینی خلاقانهٔ عناصر هویت‌ساز، راه‌حلی برای این آشفتگی ارائه دهد.

این همان نقطه‌ای است که هنر معاصر می‌تواند به حل مسئلهٔ هویت در دوران معاصر کمک کند و مفهومی نوین از ایرانی بودن را بسازد؛ جایی که هنرمندان در تلاش‌اند میان میراث غنی فرهنگی و الزامات جهان مدرن، تعادلی معنادار برقرار کنند و هویتی سیال و چندلایه را تعریف نمایند که هم ریشه در گذشته داشته باشد و هم پاسخگوی نیازهای حال باشد.

راهبرد اصلی در هنر معاصر ایران برای بازآرایی هویت معاصر، ترکیب‌گرایی چندگانه و چندلایه میان افق‌های فرهنگی گوناگونی است که در برابر انسان معاصر ایرانی قرار دارد. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های دوران معاصر، آگاهی از تمامی گسترهٔ تاریخ هنر و فرهنگ است. دنیای هنر هیچ‌گاه منظره‌ای از تاریخ هنر به وسعتی که امروزه در برابر دید و آگاهی هنرمندان است را تجربه نکرده است. امروزه هنرمندان معاصر منظره‌ای از ادوار هنری مختلف از تاریخ هنر ایران و جهان را در برابر خود دارند و طبیعت میان فرهنگی جامعهٔ معاصر را به عنوان خصلتی مرتبط با عصر جهانی‌شدن تصدیق می‌کنند (کشمیرشکن، ۲۸۱: ۱۳۹۴). بر این اساس، سمت و سوی هنر امروز ایران به نوعی تاریخ‌نگاری ناهمزمان‌ها است برای کاوش و فراچنگ آوردن هویتی که با هر تکانه‌ای از سمت جامعه از دست می‌گریزد.

هنر معاصر ایران نقشی دوگانه و پیچیده در قبال هویت ایفا می‌کند. این جریان هنری با نگاهی انتقادی به مفهوم ملت و مرزهای هویتی، به آواربرداری از ساختارهای سنتی و کهن هویت ایرانی و کشف تناقضات و تنش‌های درونی آن می‌پردازد. این هنر از یک سو با بهره‌گیری از عناصر بصری و حتی مادی هنرهای سنتی و همچنین روایت‌های ملی،

حافظه جمعی را زنده نگاه می‌دارد و به حفظ و انتقال میراث فرهنگی به نسل‌های آینده کمک می‌کند، و از سوی دیگر با تلفیق این عناصر با زبان جهانی و خلق زبان‌های بصری جهان‌شمول، هویتی پویا و در حال تکوین از ایرانی بودن را در عرصه بین‌المللی برمی‌سازد. از نظر سمیع آذر، مدرنیسم ایرانی نه یک هویت تقلیدی صرف از مدرنیته و تماماً غربی است و نه مقابله و رویارویی با آن، بلکه «مدرنیسم ایرانی محصول نوعی قرائت منطقه‌ای از روایت کلان هنر مدرن و در اصل یک روایت محلی از گفتمان جهانی است» (سمیع آذر، ۱۳۹۷: ۹).

هنر معاصر ایران با ایجاد فضاهایی برای گفت‌وگو میان سنت و مدرنیته و زبان‌های محلی و جهانی، به آینه‌ای تبدیل شده است که تصویر پیچیده و متناقض انسان معاصر را در خود منعکس می‌کند و زمینه‌ای برای درک بهتر جهان پیرامون ما ایجاد می‌نماید.

با بهره‌گیری از نمادها، سنت‌ها و روایت‌های ملی و فرهنگی، هنر معاصر در ایران نقش بی‌بدیلی در بازآفرینی، بازتعریف و بازآرایی هویت ایفا می‌کند. بازخوانی انتقادی تاریخ هنر، گذشته را نه به عنوان میراثی مقدس، بلکه به مثابه متنی باز برای تفسیرهای معاصر عرضه می‌کند. استفاده هنرمندان ایرانی از هنرهای سنتی نه تنها گسست تاریخی ایجاد شده توسط مدرنیته را ترمیم می‌کند، بلکه تصویری چندلایه و امروزی از «ایرانیت» ارائه می‌دهد که هم ریشه در گذشته دارد و هم با چالش‌های معاصر گفت‌وگو می‌کند.

فرش دستباف معاصر ایران به سبب ویژگی‌های همزمان بومی، محلی، ملی و بین‌المللی، نقشی مهم در بازآرایی هویت ایرانی در دوران معاصر بر عهده گرفته است. رخدادهای مدرنیته، قالی ایران را به عنوان کالای تزئینی، مصرفی، کاربردی و تجاری از یک سو و امری سنتی، میراثی، تاریخی و موزه‌ای از سوی دیگر تعریف کرد. هنر معاصر با ایجاد فضاهای نوین برای آفرینش هنری بر اساس میراث تمدنی-ملی، ظرفیت‌های جدیدی برای معاصر شدن فرش دستباف ایرانی بر اساس پیچیدگی‌های جهان معاصر ایجاد کرده و کارکردهای نوینی برای فرش دستباف فراهم کرده است. از جمله مهم‌ترین این کارکردها، بازآرایی هویت ایرانی برای تمدن ایرانی و فرش دستباف ایران است.

جنبش هنر معاصر به عنوان پارادایمی سیال و چندوجهی، با ویژگی‌های بنیادینی همچون فراروی از مرزهای رسانه‌ای سنتی، تأکید بر فرآیند تولید معنا به جای فرم نهایی و تعامل فعال با بسترهای اجتماعی تعریف می‌شود. این جنبش که از دهه ۱۹۶۰ میلادی شکل گرفت، با نفی سلسله‌مراتب کلاسیک میان رسانه‌های هنری، به سمت شیوه‌های بیانی میان‌رشته‌ای گرایش یافت. ماهیت مسئله‌محور هنر معاصر آن را از زیبایی‌شناسی ناب به سمت بازتاب چالش‌های اجتماعی سوق داده است. همچنین، تأکید بر مشارکت فعال مخاطب به عنوان هم‌آفریننده اثر، از شاخصه‌های متمایز این جنبش محسوب می‌شود که آن را از الگوهای منفعلانه دریافت هنری متمایز می‌سازد.

از آن خودسازی گذشته
برای بازآرایی هویت:
نگارگری در هنر معاصر
ایران

یکی از راهبردهای مهم هنر معاصر برای خلق زبان بصری میان‌رشته‌ای، ایجاد لایه‌های معانی پیچیده و پاسخ به چالش‌های اجتماعی، «از آن خودسازی» است. در هنر معاصر، از آن خودسازی به معنای کاوش، گزینش، اقتباس، وام گرفتن، تصاحب و به مالکیت درآوردن عناصر زیبایی‌شناختی، فرم‌شناختی، سبک‌شناختی و معناشناختی تصاویر، نمادها، فرم‌ها، ایده‌ها، تکنیک‌ها و حتی اشیاء و مواد و مصالح آثار هنری پیشینیان و معاصران برای خلق اثر هنری جدید است. هنرمندان معاصر از مضامین و تصاویر و آثار بی‌شماری که در تاریخ هنر وجود دارد اقتباس و آن‌ها را «از آن خودسازی» می‌کنند (بکولا، ۵۲۱: ۱۳۸۷). از آن خودسازی به عنوان یک راهبرد هنری، فرآیند آگاهانه و خلاقانه بازتفسیر و بازنمایی عناصر فرهنگی و هنری متعلق به بستر تاریخی یا فرهنگی خاص در چارچوبی معاصر است. این رویکرد که در هنر معاصر به شکلی نظام‌مند به کار گرفته می‌شود، آثاری می‌آفریند که نه تقلید منفعلانه، که بازآفرینی فعالانه محسوب می‌شوند.

راهبرد از آن خودسازی در هنر معاصر ایران در قالب رجوع به میراث فرهنگی و هنری خود و فراخواندن عناصر آن به دوران معاصر رخ داده است. کاوش در هنرهای سنتی ایرانی و گزینش و کاربست امکانات و ظرفیت‌های فرمی و مفهومی آن‌ها برای خلق اثری نوآورانه و معاصر، در این میان نمود بیشتری در آثار هنری معاصر ایران دارد. هنرهای سنتی ایران، به خصوص شناخته‌شده‌ترین آن‌ها یعنی خوشنویسی، نگارگری و فرش دستباف در این راهبرد، جایگاهی ویژه در آثار هنرمندان معاصر یافتند. در این راهبرد، هنرمندان معاصر با درونی‌سازی زبان بصری و مفهومی میراث هنری، آن را از حالت موزه‌ای خارج کرده و به زبانی زنده و پویا برای بیان مسائل امروزی تبدیل کردند. این راهبرد، نوعی گفت‌وگوی خلاق بین گذشته و حال ایجاد می‌کند که در آن، ارزش‌های زیبایی‌شناختی سنت نه تنها حفظ می‌شوند، بلکه در مواجهه با شرایط جدید معنایی تازه می‌یابند. از آن خودسازی هنر سنتی، به مثابه پلی میان حافظه فرهنگی و نوآوری هنری عمل می‌کند و امکان تداوم سنت‌ها را در عین بازتعریف آن‌ها فراهم می‌آورد.

آثار هنری برآمده از راهبرد از آن خودسازی، آثاری ترکیبی، تلفیقی و به بیان دقیق‌تر چندلایه و چندگانه هستند. از نظر اسماگولا (۱۱: ۱۳۸۱) دلمشغولی عمده هنر معاصر ترکیب است. در بستری وسیع‌تر، هنر معاصر تلفیق‌کننده عقاید گوناگون و پیونددهنده فرهنگ توصیف می‌شود (میه، ۱۱۹: ۱۳۹۶). در هنر معاصر ایران، رجوع به هنرهای سنتی و از آن خودسازی آن‌ها به خلق آثاری منجر می‌شود که ویژگی اصلی آن‌ها دوگانگی یا آن چیزی است که چارلز جنکس آن را «کدگذاری دوگانه» به معنای ترکیب یک امر مدرن با یک امر سنتی در هنر می‌نامد (جنکس، ۱۶: ۱۳۷۶). مهم‌ترین راهبرد هنرمندان معاصر ایران برای حل تعارض میان سنت/مدرنیته، «از آن خودسازی سنت برای معاصر شدن» در قامت ترکیب «دوگانه» امر نو و امر کهن بوده است (کشاورزافشار، ۱۴۰۴). گاه نیز این دوگانگی در ترکیب عناصر دو هنر سنتی با یکدیگر رخ داده است.

مهم‌ترین هدف این راهبرد، بازآرایی هویتی متمایز و معاصر برای آثار هنری ایرانی بود. در جهانی که هنر تحت تأثیر مدرنیته به سمت همگونی و یکدستی پیش می‌رفت، هنرمندان

ایرانی با این راهبرد به بازتعریف سنت‌های بومی پرداختند. آن‌ها با بهره‌گیری از این راهبرد، نه تنها توانستند برای هنر معاصر ایران هویتی نوین و متمایز از هنرهای سنتی ایجاد کنند، بلکه موفق شدند مرزهای تمایز خود را با دیگر جریان‌های هنری جهانی ترسیم نمایند. وجدان علی در این باب می‌نویسد: «هنرمندان در سراسر جهان اسلام؛ خوشنویسی را به عنوان یک نشان هویت کشف کرده‌اند؛ روشی که هم می‌تواند نشانه‌ای از خلاقیت فردی داشته باشد و هم نشانه‌ای از هویت جمعی و متمایز از سنت غربی باشد» (Ali, 1997: 158). این رویکرد خلاقانه، منجر به خلق آثاری شد که از یک سو ریشه در میراث غنی فرهنگی ایران داشت و از سوی دیگر با زبان بصری معاصر سخن می‌گفت. هنرمندان ایرانی با احیای تکنیک‌ها و مضامین سنتی در قالب بیانی نو، توانستند همپای تحولات هنر جهانی حرکت کنند، بی‌آنکه هویت مستقل خود را فدای جریان‌های مسلط بین‌المللی نمایند. در واقع، این راهبرد هوشمندانه پاسخی بود به چالش‌های هویتی که مدرنیته و جهانی‌سازی برای هنرهای بومی ایجاد کرده بود. هنر معاصر ایران با این حرکت، هم از دام تقلید صرف از الگوهای غربی رها شد و هم از انزوا و تکرار مکررات سنتی گریخت. نتیجه این فرآیند، خلق آثاری نوین شد که هم از نظر فرم و محتوا ایرانی بودند و هم قابلیت ارتباط با مخاطبان جهانی را دارا بودند. «به این شکل ضمن آن‌که شبیه‌سازی ظاهری زبان تصویری هنر ایران با هنر مدرن اروپایی تا حدی انجام می‌گیرد، در عین حال سویه‌های شرق‌انگاره لازم برای درک و دریافت این آثار توسط مخاطب اروپایی نیز درون ساختار نقاشی‌ها نشانه‌گذاری می‌شود» (دل‌زنده، ۲۸۲: ۱۴۰۱).

در این میان، نگارگری به عنوان مهم‌ترین هنر دیداری در هنرهای سنتی ایرانی، مورد توجه ویژه هنر معاصر ایران قرار گرفت. نگارگری از یک سو هنری شناخته‌شده در جهان بود که از این جهت دستیابی به زبانی جهانی را برای هنرمندان معاصر میسر می‌ساخت و از سوی دیگر خصوصیت ایرانی بودن را به آثار نوگرایی معاصر عطا می‌کرد. «نگارگری در ایران... بیشتر وجهی ملی‌گرایانه داشت. این هنر معرف هنری تاریخی در ایران بود... میراث این جریان در هنرمندان مدرن ایران تداوم یافت. کمی بعد نگارگری به سبکی مدرن‌تر در نقاشی‌های صادق تبریزی و دیگر هنرمندان مدرن خود را نشان داد» (مریدی، ۱۸۲: ۱۴۰۲). ثمیل‌امیرابراهیمی نیز یکی از ویژگی‌های هنر معاصر را جستجوی هویت از سوی هنرمندان در منابعی مانند نگارگری و هنر بومی می‌داند (امیرابراهیمی، ۴۱۹: ۱۳۹۷).

هنرمندان معاصر با بازخوانی انتقادی نگارگری و تجزیه و تحلیل و تفسیر آن، از فرم، اصول ترکیب‌بندی، قواعد زیبایی‌شناختی و ویژگی‌های روایی و مضمونی آن در آثار خود استفاده کردند. مجید اخگر این الگو را یکی از مسیرهای چهارگانه هنر ایران در دوران معاصر می‌داند و آن را اینگونه تبیین می‌کند: «بازگشت به سنت‌های تصویری مختلف ایرانی، اعم از سنت‌های دارای پیشینه چندصدساله (مینیاتور، خطاطی، معماری ایرانی)، مواد و مصالح تصویری دوره قاجار... و بازیابی جنبه‌های قابل استفاده، قابل عرضه، جذاب و شکل‌پذیر آن‌ها در قالبی تازه با تهرنگ بومی و منطقه‌ای و در عین حال مطابق با زبان تجسمی روزآمد جهان» (اخگر، ۷۶۳: ۱۳۹۷). ناصر اویسی، صادق تبریزی، ژازه تباتبایی و

حسین کاظمی از جمله هنرمندان معاصری هستند که از فیگورهای نگارگری ایرانی در آثار خود بهره جستند. برخورد این هنرمندان با نگارگری، در چارچوب راهبرد حاکم بر هنر این دوره یعنی تزئین‌گرایی بود. این هنرمندان از عناصر فرمی نگارگری برای خلق آثار تزئینی معاصر استفاده کردند.

آیدین آغداشلو، شهریار احمدی، رضا درخشانی، سعید معیری‌زاده، شاپور پویان، فرح اصولی و ارغوان خسروی کاربست نگارگری را در آثار خود گسترش دادند و علاوه بر استفاده از اصول ترکیب‌بندی و قواعد زیبایی‌شناسی حاکم بر نگارگری ایرانی برای ساخت فرم اثر خود، به ویژگی‌های مضمونی و مفهومی نگارگری نیز توجه کردند. از نظر کشمیرشکن: «آن‌ها این مضامین را با به‌کارگیری شیوه‌ی تزئینی آن‌گونه که هنرمندان سقاخانه انجام داده بودند ارائه نکردند، بلکه آن‌ها را به استعاره‌هایی مدرن و احساسی از واقعیت معاصر تبدیل نمودند» (کشمیرشکن، ۲۳۴: ۱۳۹۴).

نسبت‌های میان نگارگری و فرش دستباف ایران

از دیرباز، پیوندهای عمیقی به اشکال مختلف میان فرش دستباف ایرانی و هنر نگارگری وجود داشته است. نخستین شکل این روابط را می‌توان در بازنمایی فرش دستباف در آثار نگارگری از دوران ایلخانیان تا صفویان در آثار مکاتب تبریز، هرات، شیراز، بغداد و بخارا مشاهده کرد. در بسیاری از آثار نگارگری ایرانی می‌توان فرش دستباف را در کاربردهای مختلف، از زیرانداز تا نمادهای قدرت و شکوه شاهانه، ملاحظه نمود. به لحاظ بصری، زیباشناختی و معناشناختی نیز نگارگری ایرانی از تصاویر فرش دستباف برای ایجاد ساختار فرمی، خلق ترکیب‌بندی‌های منسجم، تزئین فضای اثر و ایجاد معنا و انتقال مفاهیم نمادین بهره برده است. این تعامل هنری، گویای تأثیر متقابل دو هنر اصیل ایرانی است که هر یک در غنابخشی به دیگری نقش ایفا کرده‌اند.

روابط میان فرش دستباف و نگارگری ایرانی تنها به بازنمایی فرش دستباف در آثار نگارگری محدود نمی‌شود. نقطه عطف پیوند میان این دو هنر، طرح‌ها و نقوش مشترکی است که در طراحی هر دو حوزه به کار رفته و ریشه در سنت‌های بصری مشترک هنر ایران دارد. از جمله مهم‌ترین این طرح‌ها و نقوش می‌توان به طرح‌های شکارگاه، باغی، درختی و نیز نقوش مایه‌های اسلیمی، ختایی، گرفت‌وگیر، واق و ... اشاره کرد که در هر دو هنر دیده می‌شوند. افزون بر این، اصول و قواعد زیبایی‌شناختی مشترکی در طراحی هر دو حوزه وجود دارد. این همانندی‌های فرمی و زیبایی‌شناختی، به نوبه خود، به اشتراکات معناشناختی انجامیده است. این مشابهت‌ها نشان‌دهنده زبان بصری مشترک در هنر ایرانی است که در طول قرون متمادی تداوم یافته است.

نمونه بارزتری از رابطه نگارگری و فرش دستباف را می‌توان در قالی‌های به‌جای‌مانده از عصر صفوی مشاهده کرد. در نمونه‌های شاخصی مانند قالی شکارگاه موزه بوستون، قالی کراکو در موزه هنرهای تزئینی پاریس، قالی شکارگاه و موج دریای موزه هنرهای دستی وین و بسیاری از دیگر قالی‌های این دوره، به‌ویژه قالی‌هایی با طرح شکارگاه، عناصر مشخص

و واضحی مانند فرشتگان، انسان‌ها، حیوانات، درختان و اشیاء مستقیماً از نگارگری وارد طراحی فرش دستباف شده‌اند. مدارک و اسناد به‌جای‌مانده از دوران صفوی و بررسی‌های تطبیقی نشان می‌دهند که در این دوران، طراحان فرش دستباف و تصاویر نگارگری یکسان بوده‌اند. پژوهشگرانی مانند جان تامپسون (۱۳۸۴) بر این موضوع تأکید کرده‌اند که بسیاری از نقوش به‌کاررفته در قالی‌های صفوی، اثر دست نگارگران مشهور این دوره بوده است. این همپوشانی هنری نه‌تنها بیانگر پیوند عمیق میان دو هنر قالی‌بافی و نگارگری است، بلکه نشان‌دهنده نظام یکپارچه هنری در دوران صفوی است که در آن هنرمندان، نقش‌آفرینان چندرشته‌ای بودند و زیبایی‌شناسی مشترکی را در آثار مختلف به نمایش می‌گذاشتند.

جان تامپسون مشابهت طرح‌های قالی و نگارگری دوران صفوی را ناشی از یکسان بودن هنرمندان هر دو حوزه می‌داند و می‌نویسد: «بسیاری از کسانی که درباره محیط هنری دربارهای مهم دوره اسلامی نوشته‌اند، این را مسلم می‌شمارند که کارگاهی منفرد یا «نقاش‌خانه‌ای» وجود داشته که مرکز هدایت «از بالا» در نوآوری هنری و طراحی برای اقسام مواد و هنرها بوده است» (تامپسون، ۱۳۸۴: ۷۷). او عدم تقارن‌ها در قسمت‌های بالا و پایین برخی از فرش‌های دستباف دوره صفوی را ناشی از این می‌داند که این قالی‌ها از روی نقاشی‌هایی که نگارگران تهیه می‌کردند بافته شده‌اند و طراحی قالی شکارگاه بوستون را به نقل از مارتین. به سلطان محمد، نگارگر برجسته دربار صفوی منسوب می‌کند (تصویر ۱).



تصویر ۱: بخشی از قالی منظره
شکارگاه، دوره صفوی، موزه
بوستون.

استفاده از عناصر بصری نگارگری در قالیچه‌های تصویری دوره قاجار نیز ادامه می‌یابد. هرچند نظام تصویری این قالیچه‌ها عمدتاً بر اساس تصاویر و اقلام چاپی غربی، کارت‌پستال‌ها، کتب چاپ سنگی، سبک نقاشی قاجاری و عکاسی شکل گرفته است، اما در

برخی از نمونه‌ها مانند قالی‌های شکارگاه یا نمونه‌های حاوی تصاویر عاشقانه مانند «لیلی و مجنون» از خَمسَه نظامی، می‌توان استفاده از عناصر بصری نگارگری ایرانی را همچنان مشاهده کرد.

در دوران معاصر، جدای از جریان تابلوفرش و همچنین امتداد بافت تجاری یا نفیس طرح‌هایی مانند شکارگاه و قالی‌های با تصاویر نگارگری - به‌ویژه در مکتب اصفهان - برخی از هنرمندان شیوه نوینی از اقتباس از نگارگری در طراحی فرش دستباف را ابداع کردند. رسام عرب‌زاده از نخستین هنرمندان معاصر حوزه قالی است که از نگارگری به‌گونه‌ای متفاوت از دوران صفوی و قاجار در طراحی قالی‌های خود استفاده می‌کند. او در برخی از آثارش، صحنه‌هایی از نگارگری ایرانی مانند صفحاتی از نگاره‌های شاهنامه و خَمسَه را از آثار مشهور نگارگری ایرانی به‌طور کامل بازآفرینی کرده است (تصویر شماره ۲). سید ابوالحسن موسوی سیرت نیز هنرمند دیگری است که از نگارگری در خلق فرش دستباف استفاده کرده است. او نیز همچون رسام عرب‌زاده صحنه‌هایی از تاریخ نگارگری ایرانی را بر روی قالی بافته است. مهم‌ترین آثار او در این حوزه، قالی‌هایی هستند که در آن‌ها نگاره‌های شاهنامه بایسنقری بافته شده است (تصویر شماره ۳).



تصویر ۳- فرش دستباف با عنوان «گرفتار شدن خاقان چین به دست رستم» بازیافتی از شاهنامه بایسنقری، سید ابوالحسن موسوی سیرت



تصویر ۲- فرش دستباف با عنوان «نشستن بهرام روز چهارشنبه در گنبد فیروزه ای و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم پنجم»، بازیافتی از خَمسَه مصور ۹۳۱ ه.ق، رسام عرب‌زاده

این برخورد با نگارگری را باید در وهله نخست نتیجه شهرت و اهمیت یافتن نگارگری ایرانی در موزه‌ها و محافل هنری و بازارهای هنر و عتیقه غرب، و سپس تمرکز سیاست فرهنگی عصر پهلوی بر احیای هنرهای ایرانی و به‌ویژه نگارگری در نظر گرفت. از این جهت، آثار رسام عرب‌زاده و موسوی سیرت هرچند به‌وضوح رنگ‌وبوی هنرهای سنتی ایرانی را دارند، اما باید آن‌ها را پاسخی به مدرنیته و جنبش احیای نگارگری برآمده از آن، و در امتداد آثار استادانی مانند حسین طاهرزاده بهزاد، هادی تجویدی و محمدعلی زاویه و همچنین در کنار هنرمندان برآمده از هنرستان اصفهان دانست. حاج حسین مصورالملکی، هنرمند نگارگر این دوران، در خاطرات خود می‌نویسد: «با رفتن قاجاریه، مینیاتور در ایران تکان مختصری خورد. فرنگی‌ها دسته‌دسته به ایران آمدند و مینیاتورهای عصر صفوی مشتریان پروپاقرصی پیدا کرد. نقاشان ایرانی که بازار هنر صفویه را گرم دیدند، به تصویر مینیاتورهای عهد صفوی روی آوردند» (دل‌زنده، ۱۹۹: ۱۴۰۱).

رسام عرب‌زاده همچنین از نگارگری برای خلق قالی‌هایی موضوعی و متوجه تحولات اجتماعی روز، که حامل معنا و پیام هستند، بهره برده است. انتخاب عنوان برای این دسته از آثار نشان از رویکرد موضوعی و معناگرایانه این هنرمند در استفاده از نگارگری در فرش دستباف دارد. قالی «بنی‌آدم» از این نمونه آثار است که رسام عرب‌زاده دغدغه‌های معاصری همچون تباهی‌های عصر مدرن و ویژگی‌های رهایی‌بخش و معنوی فرهنگ شرقی را با امکانات هنر نگارگری و فرش دستباف، در ترکیب با نمادهایی مدرن مانند عقاب و اسکلت مجمله انسان، به تصویر می‌کشد (تصویر ۴). در اثری دیگر با عنوان «سخن دل» (تصویر ۵)، صحنه مشهور فرهنگ بصری ایران که در آن زنی جامی را به پیری تعارف می‌کند، قابل مشاهده است. در حاشیه این قالی، رباعی‌ای از خیام بافته شده است و در متنی که



تصویر ۵: فرش دستباف با عنوان «سخن دل»، رسام عرب‌زاده



تصویر ۴: فرش دستباف با عنوان «بنی‌آدم»، رسام عرب‌زاده

برای این اثر نوشته شده، رابطه این قالی با اشعار و جهان بینی خیام چنین بیان شده است: «این بافته با دورنمای فلسفی براساس باورهای جاودانه خیام از جهان هستی شکل گرفته و چشم اندازی هنرمندانه از حقیقت ناپایدار هستی و واقعیت محترم وادی نیستی را نشان می دهد.» (منبع: وبسایت موزه رسام عرب زاده)

از نظر سیامک دل زنده، تصویرگری رباعیات خیام در اواخر دوران قاجار و اوایل دوران پهلوی، اگرچه به ظاهر در امتداد سنت تاریخی و کهن کتاب آرایی ایرانی قرار دارد، اما پدیده ای نوین است که در سنت کتاب آرایی ایرانی رواج نداشته است. دل زنده، توجه به تصویرگری رباعیات خیام و انتخاب صحنه های عاشقانه، باده نوشی و بزم در جنبش احیای نگارگری این دوران را در چارچوب سلطه گفتمان شرق شناسانه، حاکمیت نظم نمایشگاهی و گفتمان ایران شهری موزه ای شده تحلیل می کند و آن را نتیجه علاقه غرب به اشعار خیام پس از ترجمه ادوارد فیتزجرالد، تصویرگری ادوارد برن جونز و ویلیام موریس (نقاشان انگلیسی) برای نسخه ای از ترجمه رباعیات خیام مربوط به سال ۱۸۷۴م و همچنین طراحی الیهو ودر، هنرمند آمریکایی، برای نسخه ۱۸۸۴م می داند؛ در نتیجه، این امر به شکل گیری تب رباعیات مصور در غرب و علاقه مستشرقان به داشتن نسخه ای مصور یا حداقل تصویری از رباعیات انجامید (دل زنده، ۱۴۰۱: ۲۰۳-۲۲۷).

به لحاظ ویژگی هویت گرایی ایرانی، آثار این دو استاد قالی ایرانی هرچند به لحاظ زمانی در دوران معاصر شکل گرفته اند، اما در چارچوب گفتمان بازگشت به خویشتن، استیلای نگرش شرق شناختی، علاقه غرب به آثار هنر شرقی و ایرانی و در مرزهای جنبش احیای هنرهای سنتی ایران، تحت تأثیر مدرنیته و غرب باقی می ماند. از این جهت، این آثار به احیای هویت کهن ایرانی می پردازند و ویژگی های هویتی معاصر و چندگانگی آن را نمایندگی نمی کنند.

از سوی دیگر، فرش دستباف برای این هنرمندان نوعی رسانه هنری تجسمی برای بافت صحنه هایی از نگارگری است که پیش تر در قالب کتاب آرایی قرار می گرفت. در نهایت، این آثار به سبب ظرافت و نفاست فراوان، کاربرد اصلی فرش دستباف یعنی زیرانداز بودن را از دست می دهند و در چارچوب نوعی ذوق آزمایی مهارتی و تکنیکی در بافت قالی های ریزبافت برای کاربردی تجسمی و به ویژه موزه ای، با هدف حفظ میراثی که در حال نابودی است، قرار می گیرند. امروزه حضور آثار این استادان در موزه ها و نه در زندگی روزمره، گواهی بر این امر است.

سینا ایران نژاد، هنرمند معاصر دیگری است که در سال های اخیر از نگارگری برای خلق آثارش در حوزه فرش دستباف استفاده کرده است. این هنرمند جوان در اثری با عنوان «عبادت شبانه» (تصویر ۶)، با بهره گیری از تکنیک قلم گیری و سیاه قلم در نگارگری ایرانی، فضایی شخصی، ذهنی و درون گرایانه را در قالب فرش دستباف ارائه می کند.

در این اثر سیاه و سفید و بدون رنگ، تصویری اسطوره ای از گرفت و گیر اژدها با شیر، همراه با پیکره هایی انسانی و حیوانی و حتی اشیایی مانند تنگ، کوزه و صراحی، با خطوطی سفید

بر زمینه‌ای سیاه پوشیده شده از فرم‌های هندسی درخشان. مشابه اتصالات شبکه‌های عصبی مغز. دیده می‌شود.

در بیانیه هنرمند درباره این اثر آمده است: «این اثر، نتیجه تلفیق نگاه درونی و مفاهیم معنوی با سنت دیرینه قالی بافی ایرانی است. «عبادت شبانه» با ترکیب رنگ‌های عمیق، نمادهایی از سکوت، شب، دعا و تأمل، فضایی رازآلود و آرام را در قالب تار و پود روایت می‌کند.» (sinairannejad.com)

نقوش برآمده از نگارگری در این اثر، به فرم‌هایی روان‌شناختی و ناخودآگاه بدل می‌شوند و نوعی خیال معاصر از گذشته‌ای اسطوره‌ای را بازنمایی می‌کنند. هرچند استفاده از نگارگری در این فرش دستباف نوعی هویت ایرانی را در اثر می‌سازد، اما در نهایت، برخورد ایران‌نژاد با نگارگری در قالی، برخوردی شخصی و روان‌شناسانه باقی می‌ماند و از این جهت از هویت‌گرایی جمعی می‌گریزد.

از سوی دیگر، اژدها و شیر در این بافت می‌توانند نماینده کهن‌الگوهای ناخودآگاه جمعی باشند و ویژگی شخصی اثر را به امری جمعی بدل کنند. نکته نهایی درباره اثر ایران‌نژاد این است که به سبب نوع برخورد تجسمی با نگارگری و قالی، این اثر ویژگی کاربردی خود به عنوان یک قالی را از دست می‌دهد و در مقوله (Textile Art) دسته‌بندی می‌شود.



تصویر ۶: فرش دستباف با عنوان «عبادت شبانه»، سینا ایران‌نژاد

دوگانگی‌های بصری -
مفهومی و بازآرایی هویت
ایرانی: از آن خودسازی
نگارگری در فرش دستباف
«جنگ و صلح» اثر امین
عسلی

«جنگ و صلح» نام فرش دستبافی است که امین عسلی، هنرمند و دیزاینر معاصر، آن را طراحی و خلق کرده است (تصویر ۷). مهم‌ترین ویژگی این اثر که آن را برای نقد معاصر به موضوعی قابل تأمل تبدیل می‌کند، اقتباس و از آن خودسازی نگارگری ایرانی و استفاده از آن به عنوان یک عنصر طراحانه و مفهومی در ساختار اصلی طرح قالی است.

هنرمند در این قالی از پیکره‌های نگارگری برای ایده‌پردازی فرم‌شناختی، زیبایی‌شناختی و مفهومی بهره جسته است. استفاده از نگارگری در این اثر، از یک سو آن را در امتداد سنت کاریست نگارگری در فرش دستباف قرار می‌دهد که از دوران صفوی تا به امروز در قالی‌های کلاسیک شهری بافت ایران قابل مشاهده است.

اما از سوی دیگر، با گسستن از سنت‌های رسمی و تثبیت‌شده طراحی فرش دستباف ایران بر اساس مناطق بافت، مبتنی بودن اثر بر تجربه خلاقانه هنرمند، نوع مواجهه او با نگارگری و از آن خودسازی آن برای طراحی، دادن عنوان به اثر و برخورد مفهومی با آن، ایجاد لایه‌های روایی، معناشناختی و اجتماعی و در نهایت ترکیب آن در ساختار یک قالی عشایری، این اثر را به نمونه‌ای در دسته‌بندی فرش دستباف معاصر ایران بدل می‌سازد.



تصویر ۷: فرش دستباف با عنوان
«جنگ و صلح»، امین عسلی

از لحاظ مفهومی و فرمی، ایده اصلی این فرش دستباف بر پایه‌ای از دوگانگی‌های لایه‌لایه بنا شده است که از عنوان آغاز می‌شود و سپس در تمامی لایه‌های فرمی، زیبایی‌شناختی، سبک‌شناختی و مفهومی اثر گسترده می‌شود. انتخاب عنوان «جنگ و صلح» دوگانگی بنیادینی را آشکار می‌کند که نه تنها در لایه مفهومی بلکه در ساختار بصری اثر نیز تجلی یافته است. دوگانگی‌هایی که هنرمند آن‌ها را نه برای تقابل، بلکه برای ایجاد گفت‌وگویی پیچیده میان عناصر مختلف و متضاد و در نهایت ترکیب و همنشینی به کار برده است. این دوگانگی‌های مفهومی و فرمی، لایه‌های متعددی از معنا را برمی‌سازند که در نهایت به تحلیل عمیق‌تر هویت ایرانی در تنش میان تقابل‌ها و تضادهای تاریخی در دوران معاصر می‌پردازد.

اولین و مهم‌ترین دوگانگی فرم‌شناختی که در این فرش دستباف به چشم می‌خورد، همنشینی و ترکیب نقشمایه‌های هندسی-تزیینی و فرم‌های تصویری-روایی است. حرکت پیوسته میان فرم‌های فیگوراتیو و انتزاعی، همچنین رجوع به شاخصه‌های نگارگری ایرانی در قالبی مدرن را می‌توان اصلی‌ترین خصوصیت این اثر دانست. در این فرش، ترنج مرکزی و حاشیه با ریتمی تکرارشونده از الگوهای انتزاعی-هندسی-تزیینی مبتنی بر نقشمایه ماهی درهم، در تعاملی آشکار با پیکره‌های تصویری برآمده از نگارگری و ادبیات ایرانی در بخش لچک‌ها در متن فرش قرار گرفته است. اما این تعامل عمیق‌تر از ظاهر است؛ مرکز، نماد توازن هندسی و نظم دقیق ریاضیاتی است، در حالی که حاشیه حامل تاریخ، روایت‌های ادبی، داستان‌های انسانی و فرهنگ زنده است. این همان خصوصیتی است که آرتور پوپ آن را ویژگی هنر ایرانی می‌داند: «به باور پوپ، رابطه مذهب، شعر و ریاضیات در شکل دهی به آن کلیتی که از آن به عنوان هنر ایرانی یاد می‌شود بسیار اهمیت دارد... پوپ دالتمندی جنبه‌های انتزاعی هنر ایرانی را در درک و دریافت خاص هنرمندان ایرانی از ریاضیات می‌بیند... پس به واسطه این توانایی‌ها قادر به بازنمایی انتزاعی در قالب‌های تزیینی می‌شوند.» (دل‌زنده، ۱۴۰۱: ۱۸۰-۱۷۹).

این دوگانگی فرم‌شناختی در گام نخست به نوعی دوگانگی سبک‌شناختی در این فرش می‌انجامد که هنرمند در بیانیه اثر، از آن با عنوان تقابل شیوه طراحی استاتیک در فرش‌های عشایری و دینامیک در فرش‌های شهری یاد می‌کند. درواقع، یکی از ویژگی‌های این اثر که به آن خصیصه‌ای معاصر می‌بخشد، گذر و گریز از سبک‌های تثبیت‌شده فرش دستباف ایرانی بر اساس مناطق و فرهنگ‌های بافندگی است.

در یک تقسیم‌بندی کلی، فرش دستباف ایران بر اساس فرهنگ‌های بافندگی به سه دسته شهری، روستایی و عشایری تقسیم می‌شود. فرش‌های روستایی و به‌ویژه عشایری به لحاظ طراحی عموماً از نقشمایه‌های هندسی استفاده می‌کنند و فرش‌های شهری از فرم‌های منحنی. این اثر با ترکیب دو شیوه سبک‌شناختی در فرش ایران، یعنی فرهنگ بافت عشایری طایفه کشکولی از ایل قشقایی فارس و طراحی منحصربه‌فرد فرش‌های شهری، از مرزهای سنتی هنر فرش دستباف عبور می‌کند و امکانات جدیدی پیش روی فرش دستباف ایران قرار می‌دهد.

گذر از مرزهای تثبیت‌شده سبک‌شناختی در تاریخ هنر، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر معاصر است. هنرمندان معاصر با رویکردی تجربی و میان‌رشته‌ای در پی بازتعریف پارادایم‌های سبک‌شناختی هنر هستند. آن‌ها با زیر سؤال بردن مرزبندی‌های کلاسیک میان رسانه‌های مختلف، گفتمان جدیدی در زیبایی‌شناسی معاصر خلق می‌کنند که مبتنی بر امتزاج سبک‌ها و عبور از دسته‌بندی‌های متعارف هنری است.

همچنین باید در نظر داشت که استفاده از نقشمایه هندسی در این فرش در کنار نگارگری نشان می‌دهد هنرمند صرفاً به دنبال تأکید بر یک برتری تکنیکی در ریزبافتی و رسیدن به ظرافت در بافت برای بازنمایی پیکره‌های نگارگری در قالب فرش دستباف نیست.

در لایه‌ای عمیق‌تر و حتی در قسمت متن فرش، پنهان‌تر اثر، نقشمایه ماهی درهم که در سرتاسر فرش «جنگ و صلح» گسترده شده است، شبکه‌ای پیچیده از تضادهای دوگانه را در خود جای داده است که نه تنها بر غنای بصری اثر می‌افزاید، بلکه لایه‌های فرمی و معنایی آن را عمق می‌بخشد. این نقشمایه که از اواخر دوران صفوی در ایران رواج یافته، در بیشتر مناطق بافت فرش دستباف ایران دیده می‌شود. ماهی درهم، شهری‌ترین نقشمایه فرش دستباف قشقایی است که سنجیدگی طراحی و نظم هندسی و توازن ریاضی را در نهایت کمال داراست (پرهام و آزادی، ۱۳۷۱). فرم‌شناسی این نقشمایه شناخته‌شده فرش دستباف ایرانی از نوعی ساختار دوگانه مبتنی بر دو برگ خمیده ماهی‌مانند تشکیل شده است که در جهات متضاد یکدیگر، به صورت مورب و مدور، در اطراف یک مرکز - معمولاً یک گل - قرار می‌گیرند. به لحاظ نمادشناسی، ساختار دوگانه و متقابل برگ‌های این نقشمایه نمادی از تقابل‌های دوگانه زندگی/مرگ و نور/ظلمت است. از این جهت، هنرمند با استفاده از این نقش، دوگانگی را در تمامی متن اثر و لایه‌های مختلف فرمی و معنایی آن گسترانده است.

دوگانگی در نهایت، در ویژگی اصلی این فرش دستباف که آن را نسبت به جریان رایج فرش دستباف ایران متمایز می‌کند - یعنی در آزان خودسازی نگارگری و استفاده از آن در طراحی فرش - به صورتی واضح تصویر شده است. تنش، تضاد، تقابل و دوگانگی در این اثر در جایی که دو سپاه در برابر یکدیگر صف‌آرایی کرده‌اند به اوج خود می‌رسد. دو سپاه به لحاظ فرمی مشابه ولی با سرکردگانی متفاوت، یکی سوار بر اسبی سپید همراه با نشانه‌های تصویری رستم و فریدون، و دیگری بر مرکبی سیاه که از ناکجایی ناپیدا از دل تاریخ ایران و از پس حاشیه فرش به ناگاه سربرآورده است، با سازوبرگی کامل در برابر هم قرار گرفته‌اند و صحنه‌ای آشنا از تاریخ و فرهنگ بصری ایران را رقم زده‌اند؛ تاریخی مشحون از جنگ‌ها، تقابل‌ها و تضادها که با این اثر به دوران معاصر آورده شده است. از این جهت، این اثر تاریخ را نه روایت، بلکه دوباره احضار می‌کند.

در ساختار بصری و در لبه‌های متن، چسبیده به حاشیه، شخصیت‌های نگارگری در حال آمادگی برای تقابل و نبرد تصویر شده‌اند؛ سواران مسلح و جنگجویان با تیر و کمان که از بیرون کادر به سمت مرکز اثر در حرکت‌اند. نوع ترکیب‌بندی و نظام سواران، فرم پیکره‌های

جنگجویان و اسب‌ها، لباس‌ها و تزیینات، همگی یادآور نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی هستند. صحنه‌های نبرد که فضای پرتنش و پویای جنگ را نمایش می‌دهند، نمادی از ماهیت آشفته و پیش‌بینی‌ناپذیر جنگ است. در تقابل با این حاشیه پرآشوب، مرکز فرش فضایی آرام و هندسی دارد که الگوهای منظم و متقارن آن، حس نظم و صلح ایجاد می‌کند. این دوگانگی حرکت/سکون، تنش میان هرج و مرج جنگ و نظم صلح را بصری کرده و فضایی را نشان می‌دهد که جنگ و صلح نه به صورت زمانی متوالی، بلکه همزمان در کنار هم وجود دارند.

یکی از ویژگی‌های خلاقانه اثر، ترجمه تصویری نقشمایه ماهی درهم در مرکز ترنج است. در این بخش، هنرمند ساختار مربع‌شکل نقشمایه ماهی درهم را حفظ کرده، اما به جای دو برگ مورب متقابل، از فرم‌های تصویری نگارگری استفاده شده در بخش لچک‌های فرش بهره برده است. در اینجا هنرمند عناصر محدودی از نگارگری را برمی‌گزیند و با رفتاری هوشمندانه، فرم‌های فیگوراتیو را به مرزهای نقشمایه‌های هندسی فرش می‌کشد. در بخشی از طرح فرش، دو سپاه در برابر هم صف‌آرایی کرده در قالب برگ‌های نقشمایه ماهی درهم ظاهر می‌شوند و از این طریق میان نقشمایه هندسی و فرم‌های تصویری نگارگری پیوند بصری عمیق‌تری ایجاد می‌شود. از این جهت، برخلاف بسیاری از آثاری که صرفاً از گذشته کپی‌برداری می‌کنند، این فرش رویکردی انتقادی دارد. هنرمند عناصر سنتی را از جای اصلی‌شان خارج کرده و در بستری جدید قرار داده است که باعث می‌شود مخاطب آن‌ها را با نگاهی تازه بنگرد.

در لایه معناساختی، نگاره تصویرشده در این فرش، بر اساس آنچه در بیانیه اثر آمده است، داستان دو برادر را روایت می‌کند که پس از مرگ پدر، کشور را به دو نیم کرده و هر یک بر بخشی حکومت می‌کند. این دو برادر در دو ضلع بزرگ ترنج مرکزی فرش، همراه با دو ندیم، به صورت بر تخت نشسته و پشت به یکدیگر تصویر شده‌اند. ترجمه تصویری دیگری از برگ‌های نقشمایه ماهی درهم، به صورت منفصل، در اینجا رخ داده است. نگاره اصلی فرش صحنه‌ای را تصویر کرده که طمع گسترش قدرت بر تمامی سرزمین پدر، این دو برادر را به جنگ با یکدیگر برانگیخته است. جهت حرکت سواران و شیپورها، بی‌آنکه برخوردی میان دو سپاه صورت گیرد، همه‌جمله جنگ را به نمایش می‌گذارد، تا جایی که گویی صدای شیپورها، شیهه اسب‌ها و فریاد انسان‌ها از تصویر به گوش می‌رسد. اما در همین نقطه است که عنصر متضاد جنگ، یعنی صلح، در میان این دو سپاه در قامت زنی که بر تخت نشسته است و دو زن به عنوان ندیمگان در کنار او نمادپردازی شده است. روایت، بر تدبیر ملکه برادر بزرگ‌تر برای پایان جنگ اشاره می‌کند؛ او دو ندیمه زیباروی خود را برای دعوت از سرکردگان دو سپاه می‌فرستد و دوامیر گرفتار عشق آن‌ها می‌شوند و در نهایت صلح حاصل می‌شود. عنوان فرش یعنی «جنگ و صلح» به صورت مستقیم از این روایت نشأت یافته است. این لایه از اثر نه تنها ادبیات و فرش را به یکدیگر پیوند می‌زند، بلکه به نقش زنان در جامعه معاصر نیز ارجاع می‌دهد.

اوج برخورد معاصر این اثر با نگارگری در جایی رخ می‌دهد که هنرمند صحنه پرتکرار جنگ

در سنت کتاب‌آرایی ایرانی را با تمرکز بر شخصیت زنِ روایت به تصویری از صلح بدل می‌کند. در سنت کتاب‌آرایی ایرانی، به‌ویژه در آثار کلاسیکی مانند شاهنامه فردوسی یا خمسه نظامی، صحنه‌های رزم و نبرد مردانه حضوری پررنگ دارند، در حالی که روایت‌های صلح‌آمیز یا نقش محوری زنان کمتر به تصویر کشیده شده‌اند. هنرمند معاصر در این اثر با تغییر کانون روایت از مردان جنگجو به زنان و تبدیل فضای جنگ به صلح، نه تنها سنت تصویری پیشین را به چالش می‌کشد، بلکه بازتعریف مدرنی از هویت و نقش اجتماعی زنان در تاریخ و هنر ایران ارائه می‌دهد. این بازآفرینی می‌تواند به مثابه یک بیانیه هنری-اجتماعی در نظر گرفته شود که هم با میراث هنری ایران در گفت‌وگو است و هم نگاهی انتقادی به روایت‌های جنگی و مردانه غالب در نگارگری ایرانی دارد. هنرمند با بازخوانی انتقادی این صحنه رایج در نگارگری ایرانی، آن را به تصویری از صلح بدل می‌کند و تأثیر خود به عنوان یک هنرمند معاصر را به جا می‌گذارد. این رویکرد یادآور برخی جریان‌های معاصر در هنر خاورمیانه است که با تلفیق سنت و مدرنیته، به بازاندیشی در مفاهیم تاریخی و فرهنگی می‌پردازند.

از منظر مفهومی، این اثر فراتر از یک شیء زینتی عمل می‌کند و به عنوان متنی بصری درباره موقعیت جامعه ایرانی در مواجهه با مدرنیته در دوران معاصر قرائت می‌شود. در لایه جامعه‌شناختی، فرش «جنگ و صلح» دوگانگی‌ها، تقابل‌ها و تضادهای جامعه معاصر ایران را بازآرایی کرده است. جامعه معاصر ایران در میانه میدانی از تضادها و دوگانگی‌های مختلف، به‌ویژه دوگانگی‌های هویتی، گرفتار آمده است. این وضعیت که در آن نیروهای گریز از مرکز هویت‌ساز در تقابل دائمی با یکدیگر قرار دارند، انسان ایرانی را در فضایی سرشار از تنش‌های وجودی قرار داده است. عمیق‌ترین این تقابل‌ها را می‌توان در کشمکش میان سنت/مدرنیته، گذشته/آینده، خودی/دیگری، قومی/ملی و ... مشاهده کرد؛ تقابل‌هایی که هر یک به تنهایی می‌توانند مبنای بحران هویتی قرار گیرند.

هنر ایرانی به مثابه آیینی از این جامعه در حال گذار، خود نیز درگیر این معضل هویتی است. فرش دستباف ایران به عنوان یکی از مهم‌ترین هنرهای این سرزمین، امروز در تقابلی پیچیده میان حفظ اصالت و نوآوری خلافتار گرفتار آمده است. این همان نقطه‌ای است که تنش‌های جامعه در اثر هنری متجلی می‌شوند. در چنین بستر تاریخی‌ای است که نوازی هنری رخ می‌نماید. شاید مهم‌ترین رسالت هنر در این شرایط، نه حل این تضادها، که به نمایش گذاشتن آن‌ها در قالبی زیباشناختی باشد؛ جایی که هنرمند همچون واسطه‌ای میان گذشته و حال عمل می‌کند و از دل این تقابل‌ها، تعریف نوینی از هویت ایرانی ارائه می‌دهد. چنین رویکردی هم‌راستا با اصول هنر مفهومی معاصر است که در آن شیء هنری به واسطه‌ای برای بازاندیشی مسائل هویتی و اجتماعی تبدیل می‌شود.

فرش معاصر ایران در مسیر بازآرایی هویتی خود با چالشی بنیادین مواجه است: چگونه می‌توان در عین حفظ اصالت هزاران ساله، به زبانی معاصر دست یافت؟ پاسخ این پرسش را باید در مفهوم «بازآرایی هویت» جست‌وجو کرد؛ فرآیندی پویا که در آن عناصر سنتی نه انکار می‌شوند و نه تقلید می‌گردند، بلکه در قالبی نوین بازتفسیر می‌شوند. فرش «جنگ و صلح» اثر امین عسلی نمونه‌ای بارز از این رویکرد است. این اثر با بهره‌گیری هوشمندانه از

نقشمایه‌های سنتی فرش و پیکره‌های نگارگری ایرانی و ترکیب آن با مفاهیم معاصر، موفق شده است تقابل‌های دوگانهٔ جامعهٔ ایرانی را به زبان هنر ترجمه کند. استفاده از نگارگری در این بستر، بیش از بازگشت ساده به سنت، نوعی «نگارگری بازاندیشی شده» محسوب می‌شود که در مکالمه با هنر معاصر قرار دارد. این رویکرد با پروژه‌های هویت‌یابی معاصر همسو است که در آن‌ها هنرمندان ایرانی کوشیده‌اند از طریق بازخوانی میراث بصری، موقعیت خویش را در جهان معاصر تعریف کنند. از یک سو با حفظ اصالت‌های فرمال هنر فرش دستباف ایرانی و از سوی دیگر با طرح پرسش‌های هستی‌شناختی معاصر، این اثر به بازتعریف هویت فرش ایرانی در دوران حاضر می‌پردازد.

نکته قابل تأمل در این اثر، نحوهٔ مواجههٔ آن با تضادهاست. به جای انکار یا حذف یکی از قطب‌های متضاد، اثر با پذیرش این دوگانگی‌ها به‌عنوان بخشی از واقعیت جامعهٔ معاصر ایران، از آن‌ها به‌عنوان نیروی خلاقیت بهره می‌برد. نقشمایهٔ ماهی درهم علاوه بر ساختار مبتنی بر تضاد، نمادی از چرخهٔ حیات و باززایی است. آنچه این نقشمایه در این فرش دستباف به ما نشان می‌دهد، این است که می‌توان از چارچوب‌های تثبیت‌شده رها شد و هویتی نوین برای فرش ایرانی بر ساخت.

آنچه باید بدان توجه داشت، این است که فرش دستباف «جنگ و صلح» علیرغم لایه‌های متعدد فرمی، معنایی، مفهومی و اجتماعی خود، و همچنین ظرافت‌های تکنیکی بافت، همچنان یک فرش دستباف باقی مانده است که بر اساس طرح اصلی چهارطرفهٔ لچک و ترنج، برای پهن شدن بر روی زمین و تعامل کاربردی با آن طراحی شده است. چنین آثاری نشان می‌دهند که بحران هویت در هنر ایرانی می‌تواند به فرصتی برای خلق زبان هنری جدید تبدیل شود؛ زبانی که هم ریشه در سنت دارد و هم با مسائل جهان معاصر گفت‌وگو می‌کند. مسیر پیش‌رو نه بازگشت به گذشته است و نه گسست از آن، بلکه بازآفرینی مداوم هویت از طریق گفت‌وگوی بین‌نسلی، بینا فرهنگی و بیناتمدنی.

این همان مسیری است که می‌تواند فرش ایرانی را از موزه‌های تاریخی و بازارها به دنیای هنر و، مهم‌تر از آن، زندگی انسان معاصر پیوند دهد؛ راهی که می‌تواند فرش ایران را از کالایی تجاری/میراثی به سند زندهٔ تمدنی تبدیل کند؛ هنری که هم میراث‌دار گذشته است و هم آینده‌نگر.

منابع

- اخگر، مجید (۱۳۸۹)، جهانی شدن ایرانی شدن: تاملی درباره صحنه اخیر ایران، فصلنامه حرفه هنرمند شماره ۳۳، صص: ۱۰-۲۹.

- اخگر، مجید (۱۳۹۷)، مسیرهای هنر ایران: طرحی از امکان یک خلاقیت تاریخی، در ایمان افسریان (گردآورنده) در جستجوی زمان نو درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران (دو جلد)، تهران: حرفه هنرمند.

- اسماعیلا، هوار جی (۱۳۸۱) گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری، ترجمه فرهاد غبرایی،

تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.

-امیر ابراهیمی، ثمیلا (۱۳۹۷) فراز و فرودهای دو دهه نقاشی ایران (۱۳۵۵-۱۳۵۷)، در ایمان افسریان (گردآورنده) در جستجوی زمان نو درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران (دو جلد)، تهران: حرفه هنرمند.

-بکولا، ساندرو. (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، ترجمه هلیا دارابی و رویین پاکباز، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

-پرهام، سیروس و آزادی، سیاوش، (۱۳۷۱)، دستبافته های عشایری و روستایی فارس، تهران: امیرکبیر.

-تامپسون، جان، (۱۳۸۴)، قالی ها و بافته های اوایل صفوی، ترجمه بیتا پوروش، گلستان هنر، شماره ۲، صص: ۷۰-۱۰۵.

- جنکز، چارلز، (۱۳۷۶) پست مدرنیسم چیست؟، ترجمه فرهاد مرتضائی، گناباد: مرندیز.
-دل زنده، سیامک، (۱۴۰۱)، تحولات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی، تهران: نشر نظر.
-سایکس، سرپرسی (۱۳۳۶)، سفرنامه ژنرال سر پرسایکس، ده هزار مایل در ایران، ترجمه حسین سعادت نوری، تهران: انتشارات کتابخانه ابن سینا.

-سمیع آذر، علیرضا، (۱۳۹۷) زایش مدرنیسم ایرانی، تهران: نشر نظر.
-شایگان، داریوش (۱۳۸۰)، افسون زدگی جدید: هویت چهل تکه و تفکر سیار، تهران: نشر فرزانه روز.

-کشاورزافشار، مهدی (۱۴۰۴) خط نگاری در فرش معاصر ایران با تمرکز بر آثار میرمولا ثریا، نشریه دستباف، شماره ۱، صص: ۳۵-۴۸

-کشمیر شکن، حمید (۱۳۹۴)، هنر معاصر ایران، ریشه ها و دیدگاه های نوین، تهران: نشر.
-لوسی اسمیت، ادوارد، (۱۳۸۹) جهانی شدن و هنر جدید، ترجمه علیرضا سمیع آذر، تهران: نشر نظر.

-مریدی، محمدرضا، (۱۴۰۲) گفتمان های هنر اسلامی مدرن، تهران: فرهنگستان هنر.

-میه، کاترین (۱۳۹۶) هنرمعاصر، تاریخ و جغرافیا، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نشر نظر.

-Ali, Wijdan, (1997), Modern Islamic Art: Development and Continuity, University Press of Florida.

- <https://rasammuseum.com>

- <https://sinairannejad.com>

داستان یک طراح

فرش دستباف؛ هنری که بر زمین مانده است

گفتگو با فرزانه مزرعه، طراح فرش دستباف ایرانی

فرزانه مزرعه، متولد ۱۳۵۹ در شهر گرگان است. این طراح جوان فرش دستباف، در سال ۱۳۸۱ به صورت تصادفی و با دیدن چند طرح از گل‌های قالی کرمان، شیفته‌ی فرش دست‌باف ایرانی شد و علیرغم میل باطنی خانواده‌اش، تصمیم گرفت این رشته را در دانشگاه به طور جدی دنبال کند. به قول خودش، برای هنری جنگید که در دانشگاه شاید چندان ارزشمند شناخته نمی‌شد، و شاید اصلاً هنر شناخته نمی‌شد. او در سال ۱۳۸۵ از دانشگاه هنر تهران دانش‌آموخته شد و قدم در مسیری گذاشت که مصمم بود در آن موفق خواهد شد.

مزرعه، در ۲۳ سال تلاش و فعالیت حرفه‌ای در زمینه‌ی طراحی فرش دستباف، توانسته است با برندهای معتبر داخلی و بین‌المللی همکاری‌های موفق داشته باشد. طرح‌ها و ایده‌های او در سال‌های فعالیتش، موفق به دریافت جوایز متعددی در رویدادهای حوزه‌ی قالی و گلیم شده‌اند؛ که البته، تنها بخشی از موفقیت‌های این طراح خوش‌آتیه به‌شمار می‌روند.

با او به گفت‌وگو نشستیم و از هنر، فرش دستباف، و کارکردهای واقعی این هنر سخن گفتیم.



سید محمد مهدی میرزا امینی
دکتری پژوهش هنر، طراح و
ایده‌پرداز در حوزه طراحی
سنتی



فرزانه مزرعه کجا و چگونه با فرش دستباف آشنا شد؟

قضیه‌ی آشنایی من با فرش دستباف کمی به پیش از سال ۱۳۸۱ بازمی‌گردد؛ زمانی که وارد دانشگاه و رشته‌ی فرش دستباف شدم. واقعاً مسیر سختی بود، چون از همان روزی که وارد دانشگاه شدم، برای این رشته جنگیدم. آن زمان، در دانشگاه هنر، کسی رشته‌ی فرش را چندان جدی نمی‌گرفت، اما من از همان ابتدا برخوردی کاملاً جدی داشتیم و تلاش می‌کردم، مانند هر رشته‌ی هنری دیگر، آن را به صورتی شایسته و آراسته معرفی کنم. به این باور رسیده بودم که فرش دستباف، یک هنر اصیل ایرانی است؛ هنری که متعلق به ماست و اگر ارزش آن از دیگر هنرها بیشتر نباشد، قطعاً کمتر نیست. به همین دلیل، از همان آغاز، در ناخودآگاهم با فرش دستباف به شکلی حرفه‌ای برخورد می‌کردم.

علاقه و توجه من به فرش دستباف از آنجا آغاز شد که خانواده‌ام دوست داشتند من رشته‌هایی مثل مهندسی یا معماری بخوانم، چون دیپلمم ریاضی فیزیک بود و دانش‌آموز درس خوانی محسوب می‌شدم. اما من واقعاً به هنر علاقه داشتم. در نهایت، می‌توانم بگویم خانواده‌ام را تا حدی گول زدم و سر از رشته‌ی فرش دستباف درآوردم!

آشنایی من با فرش دستباف، داستان جالب و حتی برای خودم عجیب و غیرمنتظره‌ای دارد. زمانی که برای کنکور هنر مطالعه می‌کردم، می‌دانستم رشته‌ای به نام «فرش» هم وجود دارد. همان سال اول، در رشته‌ی مجسمه‌سازی رتبه آوردم و با اتوبوس به سمت

تهران می‌رفتم تا در آزمون نیمه‌متمرکز شرکت کنم. کنار من، خانمی اتفاقی نشسته بود. وقتی با هم وارد گفت‌وگو شدیم، متوجه شدم که رشته‌ی تحصیلی‌اش فرش است. آن شب، نقطه‌ی آغاز ماجرای آشنایی من با فرش دستباف بود.

در میانه‌ی راه، اتوبوس برای نماز توقف کرد. از او خواهش کردم نمونه‌هایی از طراحی قالی را که همراه داشت، به من نشان دهد. خانم عفت تَکَلُّو، چند کار از آرشیو لوله‌ای‌اش بیرون آورد و به من نشان داد. همان جا شیدا شدم! این چیزی که می‌گویم عین واقعیت است.

از آن لحظه تا رسیدن به تهران، تنها به فرش دستباف فکر می‌کردم و در رویاهای خود غرق بودم. از قضا، در آزمون مجسمه‌سازی هم پذیرفته نشدم. پس از آن، تمرکز بر فرش دستباف بیشتر شد و تصمیم گرفتم همین رشته را ادامه بدهم. البته آن زمان به خانواده‌ام نگفتم تصمیمم چیست.

البته ما با فرش دستباف بیگانه نبودیم. در شهر گنبد، جایی که من بزرگ شدم، فرش دستباف ترکمن بخشی از زندگی بود؛ اما ذهنیت مثبتی نسبت به رشته‌ی فرش دستباف وجود نداشت. به همین دلیل، خانواده‌ام را با بهانه‌ی طراحی صنعتی و شرکت در آزمون نیمه‌متمرکز همراه کردم. علاوه بر طراحی صنعتی، گزینه‌ی رشته‌ی فرش را هم انتخاب کردم و در نهایت خانواده‌ام را در عمل انجام‌شده قرار دادم.

اولین باری که سعی کردید طراحی کنید، چه حسی داشتید و چه اتفاقی افتاد؟ از اولین تجربه طراحی‌تان بگویید.

طبیعتاً نخستین تجربه طراحی من به دوران دانشگاه بازمی‌گردد. در سال دوم تحصیل، به‌صورت جدی وارد دنیای طراحی شدیم. بسیار علاقه‌مند بودم که این تجربه با استاد تامسون و لهجه شیرین اصفهانی‌شان آغاز شود، اما برای نخستین بار طراحی فرش دستباف را با استادی دیگر آغاز کردم که مدرس نگارگری ما بودند.

در سرفصل دروس ایشان آمده بود که باید با الهام از یکی از قالی‌های شاخص تاریخی، یک طراحی کلاسیک انجام دهیم. من قالی شیخ صفی‌الدین اردبیلی را انتخاب کردم و طراحی را در ابعاد اصلی آن آغاز نمودم. طرح من آن قدر بزرگ بود که تمام فضای خانه را اشغال کرده بود. اکنون که به آن اثر نگاه می‌کنم، می‌بینم شاید نتیجه نهایی چندان چشمگیر نبوده باشد که البته طبیعی‌ست، چراکه آغاز راه من بود. اما آنچه برایم مهم بود، انگیزه و پشتکاری بود که داشتم. بسیار تمرین کردم تا بتوانم مهارت‌های طراحی‌ام را تقویت کنم.

در آن دوران، شیوه فکری من این بود که در هر کاری که دوست دارم، به گونه‌ای عمل کنم که دیگران را شگفت‌زده کنم و به نوعی توانایی خارق‌العاده‌ام را نشان دهم. البته اکنون به دلیل گذر زمان و تغییر اولویت‌ها، این روحیه کمتر شده، اما در آن سال‌ها بسیار پرنگ بود. به همین دلیل، آن طرح را در ابعاد اصلی اجرا کردم؛ کاری که واقعاً سنگین و دشوار بود.



تصویر ۲: رونمایی از نمونه
بازسازی شده یک تخته قالی
صفوی، بازطراحی شده توسط
فرزانه مزعه در موزه فرش ایران

شما بعد از ۲۳ سال از این آشنایی عجیب و خاص با فرش دستباف، فکر می‌کنید در دنیای امروز، فرش دستباف چه کارکردهایی می‌تواند داشته باشد؟ در جهانی که تکنولوژی، ارتباطات و هوش مصنوعی با شتابی بی‌سابقه در حال تحول‌اند، اما ما همچنان اصرار داریم فرش دستباف را به همان شیوه‌ای که ۲۵۰۰ سال پیش تولید می‌شده، تولید کنیم و به آن هم افتخار کنیم.

خودتان خیلی زیبا توضیح دادید- همان بخشی که برای من فرستادید درباره کارکردهای فرش دستباف- و به درستی گفتید که قالی، علاوه بر جنبه کاربردی‌اش، فضای منحصر به فردی خلق می‌کند؛ فضایی برای جمع شدن، برای دورهمی. این یکی از مهم‌ترین کارکردهای آن است. وقتی خانه‌ای را می‌چینیم، تا زمانی که قالی پهن نشده، فضای اصلی

خانه هنوز شکل نگرفته است. در واقع، این قالی است که فضا را تعریف می‌کند و بقیه اجزا، از جمله مبلمان، تازه دور آن چیده می‌شوند.

اگر بخواهیم از منظر فرهنگی و تاریخی هم نگاه کنیم، فرش دستباف یک زبان بی‌کلام است؛ هنرمند از طریق آن با مردم، فرهنگ و تاریخ جامعه‌اش سخن می‌گوید. از این رو، معتقدم ما خوش‌شانس بودیم که در این شکاف تاریخی چند دهه اخیر، کمتر فرصت کردیم هیجانات زودگذر مد و ترند را به نام فرش ایرانی یا همان پرشین کارپت به دنیا صادر کنیم چرا که این شتاب‌زدگی می‌توانست به سابقه دیرینه ما آسیب بزند.

ببینید، فرش دستباف ما همه چیز دارد. یعنی پس از این تاریخ پر فراز و نشیب، فرش دستباف ایرانی تمام مؤلفه‌های لازم برای یک اثر فرهنگی-هنری را داراست. حالا اگر کارفرما یا مشتری ترجیح دهد که طرحی پرکارتر داشته باشد، ما با همان سرمایه بصری غنی، طرحی پرکار ارائه می‌دهیم؛ و اگر کم‌کارتر بخواهد، باز همان الفبا را ساده‌تر استفاده می‌کنیم. در واقع، الفبا همان است. به نظر من، فرش دستباف ایران در زمینه طرح، نقش، رنگ، سبک و تنوع جغرافیایی، غنای بی‌نظیری دارد. فقط کافی‌ست من طراح شناخت دقیق‌تری از این الفبا داشته باشم و در کنار آن، بدانم مخاطب امروزی از پرشین کارپت چه می‌خواهد تا بتوانم اثری تازه خلق کنم. اثری که در عین تازگی، با فرهنگ و هنر ما بیگانه نباشد.

اکنون سه پروژه کاری خارج از ایران دارم که جالب است بدانید فقط استخوان‌بندی و اسکلت فرش دستباف ایرانی را می‌خواهند؛ اما در قالب دیزاین اروپایی و با کارکردی تازه، از فرش دستباف ایرانی بهره می‌برند. باز هم، این فرش دستباف با همان عنوان پرشین کارپت نقش خودش را ایفا می‌کند. برای خودم عجیب بود. به مدیر پروژه گفتم: چطور چنین هزینه بالایی را صرف می‌کنید؟ واقعاً هم، نسبت به سایر کف‌پوش‌هایی که طراحان در پروژه‌های مدرن استفاده می‌کنند، این قالی‌ها پرهزینه‌اند. پاسخی که داد، شاید برای شما هم جالب باشد. گفت: «وقتی به سرمایه‌گذار می‌گویم پرشین کارپت، انگار ۵۰ درصد مسیر را رفته‌ام.» این جمله، هم درد دارد، هم لذت.

واقعیت این است که آن مدیر پروژه «پرشین کارپت» را شناخته و به طراحی متصل می‌شود که به درستی بن‌مایه‌های فرش دستباف ایرانی را می‌شناسد؛ و حاصل این پیوند، اتفاقی جذاب و مؤثر است که به زبانی تازه‌تر در طراحی می‌انجامد. من با نشستن در اتاق کار و فقط نگاه کردن به طرح‌های پیشین خود، الزاماً به مسیرهای نو و ایده‌های جدید نمی‌رسم؛ تا بتوانم برای «پرشین کارپت» در دنیای معاصر، کارکردی تازه و زبانی مشترک با مخاطبان امروز تعریف کنم.

یکی از خطاهای رایج ما این است که فردی می‌خواهد همه کارها را به تنهایی انجام دهد. تولیدکننده، خود را طراح نیز می‌داند و در بسیاری از موارد، بدون آگاهی، دخالت می‌کند؛ و نتیجه این رویکرد را هم در وضعیت فعلی به‌روشنی مشاهده می‌کنیم.

من بر این باورم که کارکرد فرش دستباف ایرانی در جهان امروز با آنچه ۵۰ یا ۱۰۰ سال پیش

بوده، تفاوت‌های جدی دارد. در آن دوره‌ها، هنوز فرش ماشینی با شکل و گستردگی امروز رواج نداشت؛ بافته فراوان بود، مواد اولیه در مقایسه با نرخ ارز ارزان بود و قیمت فرش دستباف در تناسب منطقی‌تری قرار داشت. بنابراین نمی‌توان با همان نگاه گذشته این پرسش را مطرح کرد که چرا امروزه یک کارمند یا کسی که فرش برایش در اولویت نیست، فرش دستباف نمی‌خرد؟ واقعیت این است که چنین مخاطبی انتظار کارکردی مشابه فرش ماشینی دارد؛ پس چرا باید چند برابر هزینه کند؟ آن هم در شرایط اقتصادی فعلی که بر همه ما روشن است.

در چنین وضعیتی است که کارکردهای تازه فرش دستباف ایرانی برجسته‌تر می‌شود: به‌مثابه یک اثر هنری منحصربه‌فرد و اصیل، برخاسته از فرهنگی غنی و شرقی که نه‌تنها در گذر زمان خاک نخورده، بلکه زنده و پویا مانده و در همین جامعه معاصر همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد. گاه شاهدیم که اثری نو ارائه می‌شود، همان «پرشین کارپت» است اما در عین حال چنان با فضای زیست امروز هماهنگ شده که بیننده را شگفت‌زده می‌کند.

نکته‌ای دیگر که نباید از آن غافل شد، خلط مفهومی رایجی است که میان فرش ماشینی و فرش دستباف صورت می‌گیرد. در برخی محافل، این دو صرفاً به‌دلیل کاربرد مشابه، در جای یکدیگر مقایسه می‌شوند. در حالی که فرش ماشینی طی چند دهه اخیر، تا حدی ارتقا یافته که از نظر زیبایی‌شناسی، حس و حال فرش سنتی را القا کند؛ اما همچنان کالایی مصرفی متناسب با نیاز جامعه امروز است. این در حالی است که فرش دستباف ایرانی، امروز جایگاهی فرهنگی و هنری یافته است. البته در گذشته، به‌دلیل نبود تکنولوژی، مصرف عمومی و روزمره داشت، اما اکنون نقشی متفاوت، فاخر و ماندگار ایفا می‌کند.

من فکر می‌کنم ما در بیست سال آینده باید آن قدر دقیق و درست به فرش دستباف نگاه کنیم که تولیدات مان بتواند با برندهای بزرگ و خاص دنیا رقابت کند. من مجدداً شما را ارجاع می‌دهم به حرف قبلی خودم درباره تجربه همکاری خارجی که داشتیم. ما باید به این باور برسیم که وقتی یک نفر غیرمتخصص در حوزه فرش دستباف، هنگام معرفی یک اثر می‌گوید «پرشین کارپت»، پنجاه درصد مسیر را رفته، این حرف خیلی برای ما معنا دارد. یعنی ما این حقیقت را یا جدی نگرفته‌ایم، یا اصلاً نمی‌دانیم، یا اگر می‌دانیم باورش نکرده‌ایم.

برای همین، از نظر من، فرش دستباف ایرانی در بیست سال آینده یا به رؤیا تبدیل خواهد شد یا به آرزویی دور از دسترس؛ همان‌طور که بسیاری از برندهای بزرگ دنیا، برای عمده جوامع قابل دستیابی نیستند. اگر ما درست برنامه‌ریزی کنیم، فرش دستباف ایرانی (که من در اینجا چندین بار با اصطلاح «پرشین کارپت» از آن یاد کردم) نباید صرفاً شبی از فرش دستباف ایرانی باشد؛ یعنی چیزی که فقط وجود داشته باشد و صرفاً با استناد به آمارهای صادراتی بگوییم «خوب بودیم» یا «نبودیم».

ما اصلاً نباید با هند، چین و پاکستان رقابت کنیم؛ آن‌ها رقیب ما نیستند. نه در طراحی، نه در بافت، نه در مواد اولیه‌ای که ما داریم، و نه حتی در شوری که اقلیم جغرافیایی ایران به



فرش می‌بخشد. یعنی فرش دست‌باف ایرانی باید کارکردی متفاوت داشته باشد، همانند یک اثر هنری؛ باید درک عمیق‌تری نسبت به آن داشته باشیم و بدانیم این اثر، حتی اگر زیر پا قرار گیرد، کالایی دم‌دستی نیست و جایگاهی متفاوت دارد.

امروزه در جهان، داستان‌ها و روایت‌ها کارکردهای گوناگونی در حوزه کسب‌وکار یافته‌اند. کسب‌وکارها تلاش می‌کنند داستان و روایتی متفاوت از محصول یا اثر خود برای مخاطبان تعریف کنند و از این طریق، رابطه‌ای مستحکم‌تر با آنان برقرار سازند. حال، فرش دست‌باف ایرانی که سراسر رمز و راز و روایت است؛ شما به‌عنوان یک طراح، این مسئله را چگونه می‌بینید و چه نقشی در کار شما دارد؟

من خودم شخصاً تجربه‌های متنوعی در هنرهای دیگر داشته‌ام؛ از جمله مجسمه‌سازی، نقاشی، گرافیک و طراحی لباس. اما فرش دست‌باف، چیزی نیست که هرکسی بتواند به راحتی وارد عرصه طراحی آن شود. می‌دانید منظورم چیست؟ طراحی فرش دست‌باف، صرفاً مهارت کشیدن فرم‌ها، نقوش و ترکیب‌بندی نیست؛ هنرمند طراح فرش دست‌باف باید حتماً به عالم فرش دست‌باف متصل شود، به همان داستان‌هایی که شما اشاره کردید. در غیر این صورت، اثر روح نخواهد داشت و ماندگار نخواهد شد.

قالی‌های هریس را ببینید؛ چه ویژگی‌ای دارند؟ مردمانی از یک روستای گمنام در حوالی تبریز، هنری ماندگار آفریده‌اند که امروز در جغرافیای قالبی‌ما، جایگاهی بزرگ و محترم دارد. فرش دست‌باف ما در هر منطقه، روایت‌هایی شنیدنی دارد. من طراح باید به این عالم متصل باشم، این ارتباط را حفظ کنم و مسیر را ادامه دهم.

البته باید اعتراف کنم که امروزه در میان برخی طراحان، دوستان و دانشجویان، این روحیه کمرنگ شده است. عملاً می‌خواهند صرفاً به سرعت مهارتی را یاد بگیرند، سفارشی دریافت

کنند و نهایتاً فایلی را تحویل دهند و تمام. یعنی در دنیای پرسرعت امروز، با علاقه‌ای ندارند یا تمایلی ندارند آن بخش مهم فرش دستباف را یاد بگیرند؛ همان بخشی که احساسی از جهان فرش دستباف را به آن‌ها منتقل می‌کند. آن‌ها فقط می‌خواهند کار کنند و درآمدی داشته باشند.

البته نمی‌توان انتظار داشت همه چنین باشند؛ همه در دنیا پیکاسو نشده‌اند، همان‌طور که همه در ایران شجریان نشدند. بنابراین، این جریانی است که وجود دارد و در آینده، درباره این دوره و این نوع کارها نیز قضاوت خواهد شد؛ همان‌گونه که ما امروز درباره آثار گذشتگان قضاوت می‌کنیم.

من گاهی تصاویری از سفارت‌خانه‌های خارجی می‌بینم و با خودم فکر می‌کنم چقدر فرش‌های دستباف ایرانی زیبایی در آن‌ها هست؛ فرش‌های دستبافی که امروز یا دیگر در بازار نیستند یا اگر هم باشند، خیلی کم‌اند. گاهی به خودم می‌گویم: خوشبختانه فرش‌های دستباف امروزی ما کمتر به بازارهای جهانی راه پیدا کرده‌اند. واقعاً شانس آوردیم!

اما با همه این‌ها، معتقدم این موج‌هایی که بیشتر به نوعی ابتذال ناشی از بازاریابی کورکورانه شباهت دارند، به تدریج کنار می‌روند. آن‌هایی می‌مانند که معنای واقعی فرش دستباف ایرانی را درک کرده‌اند.

من نگران این وضعیت نیستم. شاید اصلاً باید چنین دورانی را پشت سر می‌گذاشتیم تا سره از ناسره جدا شود. البته که این مسیر برای همه ما سخت بوده و هست؛ مخصوصاً برای کسانی مثل ما که فعالیت حرفه‌ای‌مان را دقیقاً در همین دوره دشوار شروع کرده‌ایم.

با این حال، به آینده امیدوارم. آینده‌ای که در آن فرش دستباف ایرانی در سبک‌های گوناگون، دوباره زنده خواهد شد. حالا داریم می‌بینیم که چقدر فرش دستباف ایرانی با دکوراسیون‌های امروزی هماهنگ می‌شود؛ و چقدر جوان‌های امروز که سبک زندگی مدرن دارند و توانایی خرید هم دارند، دوباره به سوی این فرش‌ها دستباف برمی‌گردند. از این بابت باید خدا را شکر کنیم که در این مسیر، بی‌دلیل دنبال نوآوری و خلاقیت سطحی نرفتیم.

من به عنوان یک طراح، گنجینه‌ای ارزشمند در اختیار دارم که باید با دقت مطالعه‌اش کنم. مثلاً قالی‌های صفوی. تا خودت دست به کار نشوی، تا مشق نکنی، نمی‌فهمی این‌ها چقدر زیبا هستند. یادم هست یکی از اولین قالی‌هایی که به صورت جدی مطالعه کردم، یک قالی اصفهانی متعلق به دوره صفویه بود که در موزه فرش نگهداری می‌شود. فرش دستبافی کشیده با زمینه سرمه‌ای و گل‌های شاه‌عباسی بسیار زیبا. حاصل آن مطالعه، در یکی از پروژه‌هایم، نتیجه‌ای بسیار رضایت‌بخش داشت.

وقتی با دقت به این فرش‌ها نگاه می‌کنی، رمز و رازهای زیبایی‌شناسی را کشف می‌کنی؛ از ترکیب و همنشینی رنگ‌ها گرفته تا چگونگی جاگذاری نقوش در فضای کلی طرح.

حالا اصلاً داستان طرح‌ها و نقوش که هرکدامشان برای خودشان روایتی دارند بماند. فقط کافی‌ست به رنگ‌های قالی‌های پلوزی دقت کنید. بله، این قالی‌ها به سفارش بافته

شده‌اند، اما ببینید چه رنگ‌هایی دارند! در موزه فرش ایران، یک نمونه از همین قالی‌ها هست با زمینه نارنجی. من هر بار آن را می‌بینم، واقعاً ذوق می‌کنم. آن قالی را بازطراحی کردم؛ در اندازه‌های مختلف، با دورگیری‌ها و سبک خاص خودش. اما هنوز هم هر بار که به موزه می‌روم، مقابلش می‌ایستم و از خودم می‌پرسم:

«تو چی داشتی هنرمند؟ یه الگو بهت دادن، گفتن این رنگ‌های کشور ماست، اما تو چه خلاقیتی داشتی، چه فهمی از رنگ داشتی که تونستی چنین چیزی خلق کنی؟»

آن داستانی هم که شما گفتید، باید در وجود طراح فرش دستباف باشد. طراح فرش دستباف باید جور دیگری فکر کند، با همه تفاوت‌ها. چه از نظر مالی، چه از نظر زمانی که برای کارش می‌گذارد. باید خودش را تمام‌قد وقف این راه کند.

اگر کسی وارد این مسیر می‌شود، باید بداند که کاری جزئی نیست. باید دینش را ادا کند. باید بتواند میان سنت و نوآوری، تعادل برقرار کند.



تصویر ۴- نمونه‌ای از گنجینه
ارزشمند قالی‌های پلونی در
موزه فرش ایران، اشاره شده در
گفتگوی فرزانه مزرعه

اتفاقاً یکی از مسائل مهم در طراحی فرش دستباف امروز، نگاه مدرن به فرش دستباف ایرانی است. برخی کارشناسان معتقدند فرش دستباف ایرانی باید مدرن شود تا با دکوراسیون امروزی هماهنگ باشد. شما این چالش را چگونه می‌بینید؟

اگر بخواهم راه ساده‌ای برای مواجهه با این موضوع بیان کنم، باید بگویم که ما باید اصل ماجرا یعنی ساختار طرح و نقوش را حفظ کنیم و تمرکز را بر ایجاد تعادل میان فضا و فرش دستباف، به‌ویژه در حوزه رنگ، قرار دهیم تا به آنچه امروز مصرف‌پذیر است و کارکرد دارد، نزدیک شویم.

قبلاً هم اشاره کردم که این تصور اشتباهی است که یک طراح به‌تنهایی بتواند همه جنبه‌های کار را تکمیل کند و اثر نهایی صرفاً با نظر او شکل بگیرد و برای همه مطلوب باشد. در واقع، من به عنوان یک طراح باید در جایگاه همراه و مشاور تولیدکننده عمل کنم. تولیدکننده هم باید دیدگاه فردی را بشنود که مدیریت عرضه و فروش را بر عهده دارد؛ کسی که بتواند مخاطب فرش دستباف را تحلیل کند، علت رضایت یا نارضایتی او را بفهمد و برای ارائه یا اصلاح محصول، راه‌حل‌های مؤثر و جذاب ارائه دهد.

امروز در جریان طراحی مینیمالیستی فضاها، این تصور غالب شده که همه چیز باید با رنگ‌های خنثی، ملایم و اصطلاحاً «خواب» طراحی شود و مثلاً رنگ لاکی جایگاهی در این فضاها ندارد. اما من معتقدم ما همچنان به رنگ لاکی نیاز داریم. من مطلق‌گرا نیستم، بلکه نگاه نسبی‌گرایانه دارم. ما هم به رنگ لاکی نیاز داریم، هم به رنگ خواب. مجموعه‌ای از این عوامل است که می‌تواند مخاطب را راضی نگه دارد.

در ۲۳ سال تجربه کاری شما، مهم‌ترین چالشی که با آن مواجه بوده‌اید چه بوده است؟ و چگونه این چالش را مدیریت یا حل کردید؟

یکی از چالش‌های اصلی من که احتمالاً بسیاری از افراد دیگر هم با آن روبه‌رو هستند یکنواختی در روند کار و کاهش میل به تجربه‌های جدید و کشف‌های تازه است. فرض کنید پنج سال با یک تولیدکننده همکاری می‌کنید، کار شما در حال فروش است و محصول در بازار موفق عمل کرده، اما در نقطه‌ای از مسیر، ذهن شما می‌خواهد پرواز کند. واقعیت این است که طراح نمی‌خواهد در یک چارچوب ثابت بماند؛ او می‌گوید بیایید تغییر بدهیم، بیایید چیز جدیدی امتحان کنیم. اما من همیشه با مقاومت از سوی تولیدکنندگان مواجه بوده‌ام و باید بگویم که این مقاومت تاکنون حل نشده است.

البته بخشی از این مقاومت به‌نظر من به مسئله هزینه مربوط می‌شود. هزینه‌های بالا، قدرت ریسک را به‌شدت کاهش می‌دهد. تولیدکننده می‌گوید وقتی این محصول اقبال خوبی دارد، چرا باید وارد تجربه‌ای جدید و پرریسک بشوم؟ جالب آن‌که من با مجموعه‌هایی هم همکاری کرده‌ام که ذهن باز و رو به رشدی داشتند، اما همین چالش باعث شد که بعد از سیزده سال همکاری با یکی از تولیدکنندگان که به ایشان ارادت زیادی هم دارم و کارهای بسیار موفقی با هم انجام دادیم تصمیم به قطع همکاری بگیرم. چون به جایی رسیدم که

واقعاً از تکرار خسته شده بودم.

البته منظورم از تغییر، آن نوع تغییری نیست که منجر به از دست رفتن اصالت‌ها شود. بلکه منظورم تغییرات ظریف و هوشمندانه‌ای است که بتواند منجر به یک اتفاق تازه و خلاقانه شود.

طبیعتاً هر طراح ممکن است به دلایل مختلف با یک یا چند اثر خود ارتباط عاطفی و ذهنی عمیق‌تری برقرار کند. برای شما، کدام یک از طرح‌هایتان چنین حسی را دارد؟

شروع همکاری حرفه‌ای من با آقای ژوله بود. جدای از تأثیرات رفتاری، اخلاقی و شخصیتی بسیار عمیقی که ایشان بر من داشتند، در سبک کاری و به‌ویژه در زمینه درشت‌بافت‌ها از ایشان تأثیر زیادی گرفتم. علاقه و تسلط آقای ژوله بر فرش‌های دستباف دوران صفوی و انرژی‌ای که برای معرفی این آثار صرف می‌کردند، باعث شد من نیز به این دوره از فرش دستباف ایرانی علاقه‌مند شوم. به همین دلیل شروع به مطالعه و بررسی این گروه از قالی‌ها کردم. آثار مختلفی را دیدم، کارهای زیادی انجام دادم، بارها تغییر دادم و اتود زدم تا در نهایت به نتیجه‌ای معقول و قابل دفاع برسم؛ طرحی که به اصطلاح، «فرزند زمانه خود» باشد.

در همین مسیر، یک مجموعه طرح «باغی» کار کردم که بسیار به آن علاقه‌مندم. حالا که بیش از ده سال از طراحی آن می‌گذرد، هنوز هم با استقبال روبه‌روست. در این طرح باغی، از نظر بصری مجموعه‌ای از عناصر هندسی، طبیعت و معماری وجود دارد. سه حوزه‌ای که همیشه برای من جذاب بوده‌اند. این طرح در قالب یک فرش دستباف مربع دو در دو طراحی شد، که خود قواره مربع اتفاقی تازه بود. نکته‌ای که برای خودم جالب بود، این بود که طراحی را بر اساس چهار فصل انجام دادم تا بتوانم تنوع رنگی قابل توجهی داشته باشم. وجود همان مبنا و اصالت تاریخی به من کمک کرد تا کاری جدید و مستقل خلق کنم. کاری که سفارش کسی نبود، بلکه آن چیزی بود که خودم دوست داشتم و روی آن پیاده‌سازی کردم.

البته پس از طراحی، به واسطه تلاش‌ها و زحمات ارزنده آقای عرب در زمینه تولید این اثر، تصمیم گرفتم این مجموعه را در اختیار ایشان قرار بدهم.

ساده و صریح بخواهم بپرسم: کارکرد فرش دستباف در آینده چه می‌تواند باشد؟ شما به عنوان یک طراح، نظرتان چیست؟

ما نیازمند یک سیاست کلان و هم‌افزایی جمعی هستیم؛ باید به یک اجماع برسیم که فرش دستباف ایرانی باید با شکل و شمایل متفاوته عرضه شود. این تغییر نباید فقط از بازار آغاز شود، بلکه از دانشگاه‌ها، از نوع نگاهی که به دانشجو منتقل می‌کنیم و تا برخوردی که با مخاطب نهایی داریم، باید تغییر کند. نباید صرفاً با نگاه مصرفی به فرش دستباف بنگریم.

همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره کردم، پیش‌فرض ما نسبت به فرش دستباف ایرانی نباید

تصویر ۵: نمونه بازسازی شده
قالی صفوی، بازطراحی شده
توسط فرزانه مزرعه



همان چیزی باشد که امروز هست-یعنی نگاهی کالامحور. قیمت‌گذاری فرش دستباف ایرانی نباید صرفاً حاصل جمع قیمت پشم، پنبه، ابریشم، دستمزد و سود سرمایه باشد. این نگاه تقلیل‌گرایانه، شأن فرش ایرانی را نادیده می‌گیرد و راه را برای ارزش‌گذاری واقعی آن می‌بندد.

در آینده، فرش دستباف باید به معنای دقیق کلمه، به عنوان یک اثر هنری اصیل ایرانی شناخته شود-اثری که در عین حال، ویژگی‌های کاربردی، فرهنگی و زیبایی‌شناختی را نیز با خود دارد و به همین دلیل، آن را به پدیده‌ای منحصر به فرد تبدیل می‌کند. منی طراح باید بدانم زمانی که پشت میز کار نشسته‌ام، در واقع در نقطه آغاز خلق یک اثر هنری هستم. من به مجموعه‌ای از مناسبات پیچیده‌ی شکل، فرم و رنگ، معنا و جان می‌دهم؛ و این فقط به من ختم نمی‌شود-تمام زنجیره‌ی تأمین، تولید و عرضه‌ی این اثر هنری باید به این درک و باور برسند و آن را در فرآیند کاری خود جاری کنند.

تصویر ۶: قالی باغی، طراحی شده
توسط فرزانه مزرعه



فرزانه مزرعه از آن دسته طراحانی است علیرغم این که از دل دانشگاه و محیطی آکادمیک برآمده، اما دغدغه حفظ اصالت در کنار نوآفرینی را به درستی درک کرده و در عمل پی گرفته است. گفت‌وگو با او یادآور این حقیقت است که فرش دستباف ایرانی، اگرچه ریشه در گذشته دارد، اما آینده‌اش وابسته به نگاهی تازه، جسورانه و فرهنگی است.

او به درستی بر این باور است که فرش دستباف ایرانی باید فراتر از یک کالای تجاری، به مثابه اثری هنری و هویتی بازشناخته شود- اثری که از دل باور، زیبایی‌شناسی و تجربه شکل می‌گیرد و می‌تواند همچنان الهام‌بخش باشد؛ برای طراح، برای تولیدکننده و برای جهانی که مشتاق فهم عمیق‌تری از هنر ایران است.

داستان یک بافنده

از کرباس بافی تا قالی بافی

گفتگو با مهری سادات فرهادی قمی، بافنده قالی قم

پشم ریزی و پنبه ریزی (ریسندگی) یعنی تبدیل پشم گوسفندان و پنبه به نخ با دستگاهی به نام چرخه- ریشه (در اصطلاح محلی) و نیز بافندگی پارچه، گلیم، گلیم فرش و قالی از زمره مشاغل خانگی زنان قم بوده است. اگرچه پارچه بافی عمدتاً در مغازه هایی با عنوان شُعبافی توسط مردان انجام می شد، اما مواردی هست که نشان می دهد زنان پارچه بافی، به ویژه بافت کرباس، نیز در خانه انجام می دادند.

در این راستا مصاحبه ای داریم با خانم مهری سادات فرهادی قمی که مادر بزرگشان در قم کرباس می بافتند، مادرشان، خودشان و دخترشان گلیم، گلیم فرش، قالی از قالی های ذهنی باف و حفظی باف تا قالی های تمام ابریشم امروزی بافته اند. به عبارت بهتر، یک خانواده قمی را معرفی می کنیم که خانم های چهار نسل شان به ریسندگی و بافندگی اشتغال داشته اند. آن ها در محضر هیچ استاد کاشانی یا استادان شهرهای دیگر این مشاغل را نیاموخته اند.

خانم مهری سادات فرهادی قمی بر قمی بودن خود و خاندانشان تأکید دارد و معتقد است قالی بافی قم طرح، نقشه و چله کشی -ایشان از این واژه به جای چله دوانی استفاده می کند- مستقلاً داشته، و از گره فارسی (به گفته ایشان ریشه قمی) استفاده می شود. معتقد است آنچه امروزه تحت عنوان قالی قم بافته می شود، در اصل با گره ترکی و بیشتر ابزار باف است تا دستباف. هنر بافنده را علاوه بر ریشه زدن، در پود دادن، شانه زدن، سرکش کردن و قیچی کردن می داند. اینکه ریشه را با قلاب، پود دادن را با سیخ و قیچی کردن را به بعد از بافت توسط دستگاه (پرداخت) انجام دهیم، ابزار بافی است و هنر دست قالی باف را نشان نمی دهد.



ابوالفضل رنجبر

دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی
مسائل اجتماعی ایران

در مقدمه بحث مان، لطفاً ابتدا خودتان را معرفی فرمایید.

بسم الله الرحمن الرحيم، من مهری سادات فرهادی قمی هستم. اول اینکه سن خانم ها را نمی شود پرسید اما من می گویم. من شصت و سه ساله هستم و از بچگی یعنی از وقتی که یادم می آید پهلوی مادرم قالی می بافتم. مادر بزرگم یعنی مادر مادرم مرحومه سلیمه سلطان خوش لهجه مطلق پارچه یعنی کرباس می بافته و چون زن خیلی تمیز و مومنه ای بوده، مورد اعتماد و اطمینان مردم قم بوده است. مردم بیشتر دوست داشتند از ایشان کرباس بخرند. بیشتر برای خلعت (کفن) که می بردند کربلا آنجا روی آن جوشن کبیر می نوشتند. البته کرباس رنگی هم می بافت که برای لباس استفاده می شد.

بعد از کرباس چه؟

بیشتر اتاق های خانه های قم قبل از سال پنجاه با گلیم فرش می شد. گلیم ها یا پنبه ای بود یا پارچه ای، که حالا به آن ها می گویند گلیم کهنه ای، یک نمونه شو آنجا دم ستون می بینید. نزدیک عید نوروز که می شد، مثلاً سه ماه مانده به عید، مردم لباس نو می خریدند. بعد لباس کهنه ها را قیچی قیچی می کردند. با اینها و تکه پارچه های دیگه ای که نگه داشته بودند، گلیم می بافتند. سال نو که می شده گلیم نو هم داشتند. نوع دیگرش گلیم پنبه ای بود. این از لوکه پنبه هست هر چه که ضایعاتی کارخانه ای بود، می گرفتند. آن ها را این طور فتیله ای می کردند می بافتند، به این ها گلیم پنبه ای می گفتند. اعیان و اشراف و ارباب های قم که در خانه های خود فرش دستباف داشتند. رعیت ها و مردم عادی این گلیم ها را می انداختند زیر پای شان، این ها چون پارچه و نخ بودند، در گرمای تابستان خنک بودند. شب ها پشت بام می انداختند، می خوابیدند. زمستان ها هم چون عایق بودند، در اتاق هایشان می انداختند. از سال پنجاه به بعد مردم قالی ماشینی خریدند و جای گلیم را قالی ماشینی گرفت. زن ها هم از گلیم بافی رفتند سراغ قالی بافی. مادرم نزد زن داداشش قالی بافی یاد گرفت و من پیش مادرم. من خودم عاشق قالی و گلیم هستم. هر چه که اینجا هست من خودم بافتم.



تصویر ۱: نمونه ای از گلیم، اشاره شده در گفتگوی خانم فرهادی

فقط بافنده بودید؟

نه من تقریباً تمام کارهای قالی رو خودم انجام می دهم. از بس اذیت می کردند. بدقولی می کردند. دستمزد بالا می خواستند خودم رفتم دنبالش و یاد گرفتم. همین بالا علم چله کشی دارم خودم از صفر تا صدش را انجام می دهم. چون دیگر کسی نیست انجام بدهد. چله کشی قم با جاهای دیگر فرق دارد. چون سنتی است. دیگر منسوخ شده از بین رفته الان همه ترکی می دوانند. قالی بافی شان هم دیگر ترکی است. حتی این افغانی ها که دارند می بافند ترکی می بافند. اصلاً الان دیگر کسی چله قمی، ریشه قمی (گره فارسی یا نامتقارن) نمی زند. یکی از بازمانده هایی که هنوز چله قمی و ریشه قمی می زند، من هستم. ببینید چله کشی قالی های امروزی دو طرف تارها باز است اما چله کشی قمی قسمت بالایش باز است اما قسمت پایین، ببینید، بسته است.

چگونه چله دوانی را یاد گرفتید؟

مادر من پدرش میرزا بود، قالی را برای خودش می بافت. برای استاد کار نمی بافت. بعد که پایین می آمد، می بردیم بازار می فروختیم. اولش چله دوان میاوردیم خونه چله بدواند. خیلی اذیت می کردند. قالیتون کوچیکه، صرف نمیکنه من بیام. نمیدونم وقت ندارم. من زرنگ بودم. دقت می کردم ببینم چکار می کنند. بعد می گفتم آقا بشین چایی بخور، من می دوزم. بعد مثل خودش حتی بهتر می دوختم. چله را اول می دواندند بعد روی دار (دستگاه قالی) می ریختند. هر دفعه از استادکار می پرسیدم مثلاً اندازه این چقدر است چقدر باید بریزی چه کار باید بکنی؟ او فکر می کرد که من مثلاً همین طوری بچه این خانم هستم، کنجکاو می کنم. خوشحال هم می شد کمکشون هم که بودم راضی بودند، چون دوخت های محکم می زدم. بعد از این گره های بالا را هم که سه تا می زد می گفتم بقیه را بده من بزدم. گره اولیه بالای آن که بایستی محکم زده بشود، یک در میان را شل می انداخت من قشنگ از او یاد می گرفتم، خودم گره می زدم. چله را که می ریخت روی طاق پایینش رو باید می دوخت. من کمکش می دوختم. همینطوری خرد خرد یادگرفتم. دیگه خودم چله قالی هامون رو می دواندم. چند تا از قالی هایی که خودم چله کشی کردم مادرم نفروخت.

طرح و نقشه چی؟ تا جایی که من یادمه رسم نبود نقشه را کامل بدهند. سریالی، هر دفعه یک قسمت نقشه را می دادند تا قالی کامل بافته می شد.

خوب، مثلاً آن کناره را از روی یک قالی دیگر بافتیم. بعد یک آقای نقشه کشی بود، نقشه های خود را می فروخت. من نقشه های او را خریدم گذاشتم در خانه. هر دفعه یکی را بافتم (نام طراح را ایشان گفتند که محفوظ است). من به شما بگم آقا، منسوخ شد. نقشه قمی، چله کشی قمی، ریشه قمی، پود و شونه قمی، سرکشی و قیچی قمی همه منسوخ شد. قالی قمی که پرداخت نمی رفت. از دار که میومد پایین میوفتاد زیرپا. هنر قالی باف به همین ریشه و پود و شونه و سرکشی و قیچی هست که تفاوت کار دست رو با ابزار بافی نشون می ده.



تصویر ۲: کناره ای که نقشه اش
از روی قالی دیگری اقتباس شده
است

قالی که با قلاب می بافتن با سیخ پود میدان تازه بعد از پایین کشی کارش شروع میشه. قیچی که نمی زنن میدان دستگاه به اصطلاح پرداخت می زنن. بعد رفو و اگر سره داشته باشه با دستگاه می گیرند. بعد از همه اینها تازه میدان شستشوی تخصصی. من به این میگم ابزار بافی فقط ریشه رو قالی باف می زنه خوب اونم بدن دستگاه بشه فرش ماشینی. لطف قالی دست باف در این است که انرژی و سوخت کمتری می برد و این به نفع کشور است. درست است که وقت بیشتری می برد ولی هم باعث اشتغال خانم ها در منزل خودشان می شود و هم سودآوری آن بیشتر است و باعث کمک به اقتصاد کشور می شود.

با قلاب ریزتر در می آد؟

نه راحت تر است. تندتر تمام می شود. ما الان قالی می بافیم. قالی های ما هم نازک است. نازک نازک از این چادر مشکی پشتش نازکتر است. دخترم الان دارم می بافد ریز قمی. شنیده ام که دختر خانم شما هم قالی باف است. خانمی که شمارو معرفی کرد راجع به یک افتخار در رومانی می گفت. موضوعش چه بود؟

یک آقایی مثل شما آمد اینجا. فامیل ایشان را نمی دانم. از ریسندگی، رنگریزی، چله کشی، قالی بافی، گلیم بافی ما همه را فیلم برداری کرد. تز دکتراش بود. فرستاد برای یک کارگردانی در رومانی هم دکترای خودش را گرفت، هم در یک جشنواره برنده شد. من دیگر آقا را ندیدم. پیدا نکردم دیگر نمی شناسم که او را پیدا کنم.



تصویر ۳: سرکار خانم بثول خوش
لهجه قمی

شما قالی باف هم دارید. مثل تولیدکننده ها؟

نه، من فقط خودم هستم من بمیرم دیگر مثل من نیست. این ببینید این گلیم ها را ببینید اینها را همه خودم بافتم. من فرش خرسک قم را زنده کردم.

منظورتان این است که خانم های قمی دیگر رغبتی به قالی بافی ندارند. به نظر شما چرا؟ یکی دستمزد که امروزه خیلی کم مزد می دهند و دیگری عدم داشتن پشتوانه و حمایت.

آرم یا برندی روی قالی هایتان می نوشتید؟

فقط برای دختر و عروسم که قالی بافتم بالاش نوشتم "هدیه مادر".

فرمودید قالی بافی را نزد مادر یاد گرفتید. اسم مادر تان چیست؟

بتول خانم خوش لهجه مطلق، ما بیشتر قالی و پستی هایی که با هم می بافتم جفت بود.

این دار قالی شما فلزی هست ظاهراً بالاش پیچ داره این پیچ ها برای چیست؟

این ها برای تنظیم ارتفاع هست.

دارهای قالی چوبی بود، بعداً فلزی شد. شما با دار چوبی کار کردید؟

بله زمین را می کردند. پایه هاشو در گودال قرار می دادند و دورش گچ می ریختند. بله اول با آنها می بافتم. ده تا گلیم فرش برای میراث فرهنگی بافتم. حالا یک وقت بروید ببینید ده تا گلیم فرش. روی نیمکت ها انداخته اند.

از بافته هایتان چیزی هم نگاه داشته اید؟

همه گلیم ها و قالی هایی که اینجا پهن شده خودم بافتم. خیلی هاشم فروختم.



تصویر ۴: یک جفت پستی های بافته شده توسط خانم مهري سادات فرهادی قمی



قالی ابریشم هم بافته اید یا فقط کرک؟

بیشتر کرک و کرک گل ابریشم بافتم. تمام ابریشم هم بافته ام. این ابریشم است برای خودم بافتم. یک ابریشم این قدری برای خودم نگه داشتم. چله کشی قمی، ببینید پایین تارها باز نیست، بسته است.

همه راگره (ریشه) فارسی می زدید؟

بله. این ریشه ها، اول اینکه مثل قالی کرمان می ماند پرزش از بین نمی رود. روی یک تار گره می خورد، تار دیگر باز است. اما وقتی دو گره (گره متقارن، گره ترکی) می زنند، البته برای تولید کننده صرف می کنه چون قالی زودتر بالا میاد، اما برای زیرپا خوب نیست چون وقتی که روی فرش راه می روند، گره ها ساییده می شود و پرز قالی از بین می رود. ولی یک فرش با

تصویر ۶: قالی تمام ابریشم که
خانم فرهادی قمی برای خودش
بافته اند



چله کشی و ریشه قمی (گره فارسی) بعد از پنجاه سال هنوز پابرجاست. مگر اینکه بید بزند یا حشره بخورد.

شما فرمودید که مادرتان، خودتان و دختر خانم تان برای خودتان می بافید. آیا این به صرفه تر است یا دستمزدی برای بافنده بافتن؟

برای ما که خیلی کارهای قالی را خودمان انجام می دهیم، وقتی خودم می بافم و وسائلم را خودم تهیه می کنم. خیلی به صرفه تر است.

فرمودید پس از اتمام قالی می برید بازار می فروشید. قبل از انقلاب یادمه چک دوماهه می دادند. اصطلاحی هم داشتند میگفتند دوماه نقده. البته اون موقع تورم هم نبود. حالا چی؟ وقتی می خزند به شما چگونه پول می دهند. نقد می دهند یا مدت دار؟

هنوز هم به خواری زاری. آقا، وقتی که قالی پایین میاد، به اشتیاق و به خوشی و به خوبی میان می برند. اصلاً انگار سند خانه آنها در خانه ما جا مانده می دوند این را برمی دارند می روند به یک شب هم نمی گذارند اینجا بماند تندی می برند به خدا، اما برای پولش باید دنبالش بدویم. آقا یکی بود که من رفتم نماز جعفر طیار خوندم تا به دلش بیفته پولمو بده.

آخرین قالی که بافتید؟

آخرین قالی که بافتم گفتم که در میراث فرهنگی است.

آنها هم پول دادند یا آنها هم مثل دیگران

نه آنها هم پول ندادند. الان می برم بالا می بینی طبقه ها را به جای پول به من دادند.

شما بیمه قالی بافی شده اید.

من دبیر بازنشسته هستم. بیمه آموزش و پرورش.

شما عضو اتحادیه بافندگان، تولید و فروش فرش دستباف هستید؟

عضو اتحادیه یک دفعه رفتم یک چیزی نوشتم. یک کارت کوچک هم دارم ولی هیچ وقت مراجعه نکردم.

اصلاً در انتخابات آنها زن ها شرکت دارند؟

نه. فکر نکنم. من چون خودم فرهنگی بودم دنبال این کارها نبودم.

یک موضوع دیگه ای که قدیم نبود حداقل تو قم نبود. کدبافی هست. شما موافق هستید با کد بافی؟

اصلاً و ابداً. مخصوصاً می خواهند ریشه قالی را از بیخ و بن بکنند. این کد رو که دستگاه هم می بافه. قالی باف باید با نقشه و طرح ارتباط برقرار کنه. ما گاهی در نقشه بعضی رنگ ها رو عوض می کنیم چون به نظرم بهتر جلوه می کند. قالی باف هنرمنده. دستگاه فرش ماشینی یا کارگر ساده نیست.

این دستگاه چیه؟

این دستگاه پارچه بافیه. این را گرفتیم برای حاج آقامون. گفتیم حالا که بازنشسته شدی بشین پارچه بافی کن. حوصله شو نداشت.

خیلی ممنون. لطف کردید وقت گذاشتید. من قطعاً دوباره خدمت می رسم. خیلی پرسش ها برایم پیش آمد. انشالله وقتی دیگر که دختر خانم تان هم باشند.

داستان یک دوستدار قالی

الهه نوید؛ زنی که قالی را برای عشق به ایران می بافت

الهه نوید، زنی ۶۳ ساله و زاده‌ی تهران است. او از همان کودکی به پشتکار و سخت‌کوشی شناخته می‌شده و تحصیلاتش را در مدارس گذرانده که بر شکل‌گیری شخصیت او تأثیر بسیاری گذاشته است. امروز در حوزه داروخانه و داروسازی مشغول است؛ حرفه‌ای که هیچ نسبتی با قالی ندارد. خانواده‌اش هم پیشینه‌ای در این حوزه ندارند، مگر در دو نسل قبل، که آئینه‌کاری در خاندان نوید جایگاه ویژه‌ای داشته و نام حاج عبدالکریم نوید بر دیوارهای آئینه‌کاری شده‌ی کربلا و نجف مانده است.



گروه تولید محتوای ایران‌گره

تصویر ۱: الهه نوید، دکتر داروساز
و تولیدکننده فرش دستباف
اصفهان



اما ریشه‌های علاقه به قالی، از نوجوانی در دل الهه جوانه زد. در شانزده-هفده سالگی، در سفری به اصفهان، پای در خانه‌ی خاله‌اش گذاشت؛ جایی که او مشغول بافت قالی کلاسیک اصفهان بود. همان‌جا بود که این هنر چشم و دلش را گرفت. از آن پس، هر بار که خانواده‌اش برای خرید قالی می‌رفتند، ناخودآگاه به سراغ او می‌آمدند؛ بی‌آنکه تجربه‌ای داشته باشد، نگاهش جزئیات و ویژگی‌های هر قالی را درمی‌یافت.

سال‌ها گذشت تا اینکه بیماری سختی سر راهش قرار گرفت: سرطان. او اما بیماری را شکست داد و با خود اندیشید که زندگی کوتاه‌تر از آن است که علایق آدمی در دل بماند. همین شد که تصمیم گرفت به دنیای قالی قدم بگذارد. او با مهندس احراری تماس گرفت و خواست تا استادی در اصفهان معرفی کند. دلش می‌خواست قالی اصفهان ببافد؛ برای عشق به ایران و برای آنکه اثری ماندگار از خود به یادگار بگذارد.

با ورود به این مسیر، تازه فهمید که هنوز هنرمندان نام‌آور بسیاری هستند که با عشق، قالی‌هایی باکیفیت می‌آفرینند. با این حال، او راه خودش را می‌رفت: طراحی نقشه‌های

اختصاصی، سفارش رنگرزی‌های گیاهی و دقت به سلامت محیط کار بافندگان. آپارتمانی همکف اجاره کرد تا بافندگان در محیطی سالم و راحت کار کنند. حتی پرداخت دستمزدها را مستقیم به حساب زنان بافنده واریز می‌کرد، نه شوهرانشان؛ برای او این اصل مهم بود که هر بافنده شخصیتی مستقل دارد.

الهه نوید تنها به بافت قالی بسنده نکرد. کتاب‌ها خواند، در کنگره‌ها و نشست‌ها شرکت کرد و مقالات علمی را دنبال نمود. از آثار تورج ژوله و نازیلا دریایی گرفته تا یادداشت‌های دانشجویان هنر را مطالعه کرد. علاقه‌اش به دوره‌های صفویه و قاجار باعث شد در طراحی‌هایش از گل و مرغ و نمادهای طبیعت بهره‌گیرد. برای او، قالی فقط کالایی برای بازار نبود؛ هر قالی باید اندیشه و پیامی داشته باشد. قالی «نوید بهار» او بازتاب زایش و رویش در نخستین روز سال است، با خورشید، ترنج، آهوها و پرنده‌هایی که نوید زندگی می‌دهند. قالی «نوید حیات» او هم الهام گرفته از آیه‌ای قرآنی است که از دمیدن روح خدا در انسان سخن می‌گوید؛ فضایی بهشتی با پرندگان عاشق، طرحی که شنوندگانش را شگفت‌زده می‌کرد.



تصویر ۲: بخشی از قالی بافته شده توسط الهه نوید



او در کنار طراحی، از اشعار نیز بهره می‌گیرد. در حاشیه‌ی برخی قالی‌هایش کتیبه‌هایی از حافظ نقش بسته که با تفأل به دست آمده‌اند. اما همه‌ی این شور و هزینه‌ها گاهی با مخالفت خانواده‌اش روبه‌رو می‌شد. فرزندانش می‌گفتند بهتر بود سرمایه‌اش را به طلا و دلار تبدیل کند، چراکه او هیچ‌یک از قالی‌هایش را نفروخته است. با این حال، الهه نوید ادامه می‌دهد، چون برای او عشق به قالی بالاتر از سود اقتصادی است.

از نگاه او، قالی ایرانی صرفاً کفپوش یا وسیله‌ای تزئینی نیست؛ مایه‌ی عزت و افتخار ایران است. او هرگز از قالی ماشینی استفاده نکرده و باور دارد که حتی با وجود گرانی، بسیاری می‌توانند قالی‌های روستایی و عشایری را جایگزین کنند. او به روشنی به کارکردهای مغفول قالی اشاره می‌کند: همان‌طور که در روسیه‌ی سرد، قالی‌ها به دیوار آویخته می‌شدند تا خانه را گرم نگه دارند، امروز هم می‌توان از قالی در طراحی‌های مدرن به‌عنوان پوشش دیوار استفاده کرد.

الهه نوید از آینده قالی ایران نگران است. تعطیلی کارگاه‌ها در اصفهان و بیکاری بافندگان، او را به این نتیجه رسانده که اگر حمایتی جدی نشود، چشم‌انداز این هنر تیره خواهد بود. او معتقد است قالی را نباید تنها صنعتی وابسته به وزارت صمت دانست، بلکه میراثی فرهنگی است که نیازمند پشتیبانی واقعی است.

با همه‌ی این نگرانی‌ها، آرزوهای بزرگی در دل دارد: روزی برسد که هر ایرانی قالی دستباف در خانه‌اش داشته باشد؛ همه‌ی تولیدکنندگان به رنگرزی گیاهی بازگردند؛ بافندگان به حق واقعی خود برسند؛ و شکوه و عظمت قالی ایران همچون دوران صفویه، دوباره بدرخشد. او می‌گوید:

«من آمده‌ام تا قالی ایران عظمت دوباره‌اش را پیدا کند، هرچند خودم کسی نیستم اما قدمی کوچک به سهم خودم برمی‌دارم. امید دارم با اتحاد همه، این هنر دوباره به جایگاه شایسته‌اش در جهان بازگردد.»

آموزه ها

انواع کاربردهای فیزیکی دستبافته های ایرانی (با تمرکز بر سبک قالی بافی)

مقدمه

آیا می دانستید قالی ایرانی فقط برای پوشاندن زمین بافته نمی شود؟

قالی ایرانی، روایتگر زندگی، فرهنگ، و نیازهای نسل های گذشته است. آنچه ما امروز با عنوان "قالی" یا "فرش دستباف" می شناسیم، در واقع مجموعه ای گسترده از دست بافته های متنوع است: قالی، گلیم، جاجیم، پلاس، چننه، خورجین و...

این بافته ها نه تنها کف خانه ها را می پوشانند، بلکه دیوار، سقف، بستر خواب، بار چهارپایان، وسایل حمل، مبلمان، و حتی ساختارهای آیینی و نمایشی را نیز در بر می گرفتند. در این مطلب، به شیوه ای آموزشی و خلاصه، کاربردهای فیزیکی دست بافته های ایرانی را مرور می کنیم؛ کاربردهایی از دل زندگی مردم، نه صرفاً از پشت ویتترین موزه ها.



هادی پورجهان

مرمتکار و مدرس فرش دستباف

کاربردهای خانگی و دکوراتیو

زیراندازها:

قالی، گلیم، نمد، پلاس و جاجیم، بسته به اقلیم و فرهنگ محلی، کف خانه‌ها را می‌پوشاند. این بافته‌ها علاوه بر ایجاد گرما، به فضای داخلی نظم و جلوه‌ای خاص می‌بخشند.



تصویر ۱: تصاویری از زیراندازهای مختلف

دیوارپوش‌ها:

در خانه‌های سردسیر یا دیوارهای گلی، گلیم‌های سبک یا قالیچه‌ها به دیوار آویخته می‌شوند؛ هم برای جلوگیری از نفوذ سرما و هم برای زیباسازی فضا.



تصویر ۲: نمایی از دیوار یک خانه پوشیده شده با قالی

پوشش سقف و قاب‌بندی:

از گذشته تا امروز، دست‌بافته‌ها نه تنها روی زمین، که بر سقف، تیرک، طاقچه و حتی قاب‌های چوبی نیز نقش می‌بندند و به خانه روح و رنگ می‌دهند.



تصویر ۴: تصویری از قالی پرده ای



تصویر ۳: نمایی از دیوار و سقف یک فضا، پوشیده شده با قالی

قالی‌های پرده‌ای:

در بسیاری از خانه‌های سنتی، به جای در یا دیوار ثابت، از قالیچه یا گلیم سبک برای جدا کردن بخش‌های مختلف خانه استفاده می‌شده است؛ مثلاً جداسازی مهمانخانه از فضای خصوصی، یا تفکیک فضای زنانه و مردانه در نشست‌های خانوادگی.

روانداها:

دستبافته‌ها تنها کف زمین را نمی‌پوشانند؛ بلکه به عنوان پوشش روی صندوقچه‌ها، بستر خواب، کرسی و حتی سفره نیز کاربرد دارند و همزمان نقش حفاظتی و زیبایی‌آفرینی ایفا می‌کردند.

چنته:

کیسه‌ای کوچک و بافته‌شده است که چوپان، زائر یا مسافر وسایل شخصی خود را در آن می‌گذارد و همراه دارد.

توبره، خورجین، جوال:

این کیسه‌های بافته برای حمل بار و آذوقه به کار می‌روند و گاهی روی چهارپایان انداخته می‌شوند تا بار را بپوشانند.

کاربردهای خانگی و دکوراتیو



تصویر ۵: تصویری از یک
دستبافته روی کرسی

نمکدان، آرددان، سفره‌ی آردی:

کیسه‌هایی چندکاره‌اند که گاه با باز شدن، به سفره تبدیل می‌شوند.

بقچه‌های پارچه‌ای، مفرش:

از جاجیم، گلیم یا ترکیبی با قالی بافته می‌شوند و برای بستن و حمل لباس، نان یا وسایل دیگر استفاده می‌شوند؛ چیزی شبیه یک چمدان پارچه‌ای سنتی.



تصویر ۷: تصویری از یک خورجین



تصویر ۶: تصویری از یک چننه



تصویر ۹: تصویری از یک مفرش



تصویر ۸: تصویری از یک نمکدان



تصویر ۱۱: تصویری از یک قالی روی تخت خواب



تصویر ۱۰: تصویری از یک پشتی



تصویر ۱۳: تصویری از یک گهواره یانوباد دستبافته



تصویر ۱۲: تصویری از یک صندلی با روکش گلیم

پشتی‌های سنتی:

باکاه یا پارچه پر می‌شوند و رویه‌ی آن‌ها از قالی یا گلیم بافته می‌شود. هنوز هم در خانه‌های سنتی و روستایی برای نشستن دور کرسی یا در اتاق مهمانخانه استفاده می‌شوند.

تشک و بستر خواب:

قالی در ایران باستان به عنوان تشک خواب به کار می‌رود؛ نرم و گرم است و نشانی از جایگاه اجتماعی بالاتر به شمار می‌آید. در برخی مناطق هنوز هم به عنوان بستر خواب استفاده می‌شود.

مبلمان و صندلی:

در کرمان، شیراز و بعضی دیگر از شهرها، فرش‌های ویژه‌ای برای روکش صندلی و نیمکت بافته می‌شوند. امروز نیز این سنت بازآفرینی شده و در مبلمان کلاسیک ایرانی به چشم می‌خورد.

گهواره‌های پارچه‌ای (ننو):

عشایر با نمد یا جاجیم، گهواره‌های آویزان و سبک می‌سازند که به راحتی جابه‌جا می‌شوند و هنوز هم در کوچ‌ها کاربرد دارند.

تیردان و سنگ‌انداز:

کیسه‌های بافته‌شده‌ای هستند که برای نگهداری تیر یا پرتاب سنگ در شکار و نبرد به کار می‌روند.

رانکی اسب و استر:

بافته‌هایی‌اند که سینه، پشت یا زین اسب و استر را می‌پوشانند؛ هم نقش تزئینی دارند و هم نقش محافظتی.

جل، پالان‌بند، زیرانداز چهارپایان:

نمد یا گلیم ضخیم میان بار و بدن حیوان قرار می‌گیرد تا از آسیب دیدگی جلوگیری شود و بار راحت‌تر حمل شود.

کارکردهای دامداری و
نظامی



تصویر ۱۴: تصویری از یک جل
اسب

طاق نصرت‌های قالی آویز:

در مراسم عروسی، بازگشت رزمنده یا استقبال از مهمان ویژه، مردم با قالیچه، گلیم و آیینه طاق نصرت می‌بندند و فضا را زینت می‌کنند.

گل‌عصار و تزئین شتران:

در برخی مناطق جنوبی، عشایر و عرب‌نشین، هنوز هم برای آراستن جهاز عروس و شترها از بافته‌های رنگین و دست‌دوز استفاده می‌کنند.

قالی در آیین‌های مذهبی:

فرش‌هایی با تصاویر یا نوشته‌های مذهبی بافته می‌شوند و در تعزیه‌خوانی، نذر، مجلس ختم یا مسیر حرکت زائر پهن می‌شوند؛ نمادی از قداست و احترام.



تصویر ۱۶: تصویری از یک تزئین
شتر



تصویر ۱۵: تصویری از آویز تزئینی



تصویر ۱۷: تصویری از یک قالی با
تصاویر مذهبی

تابلوفرش و دیوارکوب:

تابلوفرش ها و دیوار کوب ها گونه ای از قالی هستند که به جای پوشش کف، به عنوان اثر هنری برای قاب کردن و نصب روی دیوار ساخته می شوند. این بافته ها اغلب از نقوش اساطیری، تاریخی، مذهبی، یا طبیعت الهام می گیرند و گاهی شامل خوشنویسی یا شعر نیز می شوند.



تصویر ۱۸: تصویری از یک تابلو فرش با ترکیب قالی و خوشنویسی

اکسسوری ها و مد:

کیف، کفش، لباس، کوسن، زیورآلات و حتی جلد کتاب با بهره گیری از فرش و گلیم طراحی می شوند و هنر سنتی را به زندگی روزمره می آورند.

در مجموع، دستبافته های ایرانی تنها پوشش زمین یا تزئین فضا نیستند؛ آن ها بازتابی از زندگی روزمره، نیازهای عملی و ذوق هنری مردم اند. از زیرانداز و دیوارپوش گرفته تا بقیچه های حمل، پشته ها، روانداها و ابزارهای دامداری، هر بافته کارکردی فیزیکی، محافظتی و کاربردی دارد که نسل ها آن را بافته و منتقل کرده اند. این کاربردهای متنوع، نشان دهنده هوشمندی، سازگاری با محیط و فرهنگ غنی مردم ایران است و حتی در عصر حاضر نیز در مناطق مختلف و زندگی مدرن جلوه و کاربرد خود را حفظ کرده اند. شناخت این کاربردها، نه فقط احترام به گذشته، بلکه الهام برای آینده است.



تصویر ۲۰: تصویری از یک گوشواره ایجاد شده با گلیم



تصویر ۱۹: تصویری از یک کیف دوخته شده با قالی

رویدادها

نگاه به اخبار و رویدادهای اخیر حوزه های مختلف مربوط به فرش دستباف



زاهده بادی
واحد روابط عمومی مجموعه ایران گرہ

بیستم خرداد به مناسبت هفته ملی فرش دستباف ایران گرامی داشته می شود؛ هنری کهن و نماد فرهنگ و هویت ایرانی. این هفته فرصتی است برای پاسداشت میراث قالیبافی، تأکید بر حفظ و ارتقای آن، و یادآوری نقش مهمش در بازارهای داخلی و جهانی و انتقال این گنجینه به نسل های آینده. با هم مروری کنیم بر رویدادهای این روز بزرگ...

رویداد اول:

روز ملی فرش دستباف ایران
چگونه گذشت؟



تصویر ۱: پوستر روز ملی فرش
دستباف (از سایت اطلاع رسانی
فرش ایران)

رویداد «گره بز نیم، قالی بیافیم» در موزه کودکی ایرانک

در روز ملی فرش دستباف ایران، رویداد «گره بز نیم، قالی بیافیم» با همکاری مجموعه ایران گره و موزه کودکی ایرانک و با حضور کودکان و خانواده‌ها برگزار شد؛ در این برنامه شرکت‌کنندگان از طریق قصه‌گویی، شعرخوانی، آشنایی با الیاف پشمی، تجربه‌ی پشم‌ریسی، آموزش گره‌زنی و ساخت قالی روی دار مقوایی با هنر قالی‌بافی آشنا شدند. همچنین با راهنمایی استادان هادی پورجهان و لیلا جلالی، کودکان نخستین گره‌های خود را روی دار قالی زدند و در پایان با دریافت گواهینامه افتخار «هنرمند کوچک قالی ایرانی» و ثبت عکس یادگاری، تجربه‌ای خاطره‌انگیز رقم خورد. این رویداد با استقبال گسترده مواجه شد و فرصتی ارزشمند برای پیوند نسل جدید با فرهنگ و هنر اصیل ایرانی فراهم آورد.



تصویر ۲: تصاویری از کودکان دوستدار قالی ایرانی در رویداد گره بز نیم قالی بیافیم (از سایت ایران گره)

همایش روز ملی و هفته فرش دستباف ایران ۱۴۰۴ در موزه فرش ایران

همایش روز ملی و هفته فرش دستباف ایران ۱۴۰۴ در موزه فرش ایران برگزار شد و فرصتی برای پاسداشت هنر فرش دستباف و ترویج آن در سطح ملی و بین‌المللی بود. این مراسم با حضور مقامات دولتی، هنرمندان و استادکاران برجسته، دیپلمات‌ها و بیش از ۲۵ سفیر برگزار شد. زهرا کمانی، رئیس مرکز ملی فرش ایران و برگزارکننده اصلی همایش، قالی ایرانی را «زبان مشترک ملت‌ها» و «پرچم دوم ایران» معرفی کرد و بر نقش آن در دیپلماسی فرهنگی تأکید نمود. در این رویداد کارگاه‌های آموزشی، نشست‌های علمی و نمایش زنده فرایند تولید فرش دستباف برگزار شد و در پایان از هنرمندان و فعالان حوزه فرش دستباف ایران تقدیر به عمل آمد، با هدف حفظ، ارتقاء و توسعه این میراث گران‌بهای فرهنگی.



تصویر ۳: تصاویری از همایش روز ملی فرش دستباف در موزه فرش ایران (از کانال‌های ارتباطی شرکت فرش ایران و موزه فرش ایران)

همایش هفته ملی فرش دستباف در کاشان

همایش هفته ملی فرش در کاشان به همت سازمان فرهنگی، اجتماعی و ورزشی شهرداری کاشان و با مشارکت موزه فرش و پارچه مرشدی در تالار شهر برگزار شد. این رویداد با حضور مدیران شهری، هنرمندان، پژوهشگران و پیشکسوتان فرش دستباف، جایگاه جهانی فرش کاشان را به عنوان نمادی از هنر و خلاقیت دیرپای مردم منطقه برجسته کرد. شهردار کاشان و دبیر شهر جهانی نساجی سنتی بر ثبت جهانی سه اثر از کاشان و اهمیت نقش نهادهای علمی و فرهنگی در حفظ و ارتقاء میراث فرش دستباف تأکید کردند. برنامه‌های همایش شامل سخنرانی علی مرشدی، رونمایی از موزیک ویدئو «وطن»، کتاب «دایره‌المعارف فرش دستباف» و نمایش مستند «نامه‌های بی‌پاسخ» بود و با همکاری دانشگاه کاشان، اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی و میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی، گامی مؤثر در معرفی فرش دستباف کاشان به عنوان میراث جهانی برداشت.



تصویر ۴: تصاویری از همایش فرش
دستباف در کاشان (از وبسایت
دید بان کویر)

نخستین شماره نشریه
«دستباف» همزمان با
روز ملی فرش دستباف
ایران منتشر شد.



تصویر ۵: نسخه چاپی نشریه
دستباف (از وبسایت ایران گر)

در بیستم خرداد ۱۴۰۴ و همزمان با روز ملی فرش دستباف ایران، نخستین شماره نشریه داخلی مجموعه «ایران گر» با عنوان «دستباف» منتشر شد. این نشریه فرهنگی و رسانه‌ای با هدف روایت پدیده‌های تاریخی، فرهنگی، هنری و اجتماعی در حوزه فرش دستباف ایران آغاز به کار نموده و هر فصل به بررسی یک موضوع محوری کمتر شنیده شده، می‌پردازد. «دستباف» با بازخوانی روایت‌های عمیق و به اشتراک گذاری تجربیات و پژوهش‌های ارزشمند فعالان حوزه فرش دستباف ایران، فضایی برای ارتباط نسل‌های مختلف علاقه‌مند به قالی ایرانی فراهم می‌کند و امید است به منبعی الهام‌بخش و مرجع فکری برای فعالان، پژوهشگران و علاقمندان این حوزه تبدیل شود.

لازم به ذکر است نسخه آنلاین این نشریه در وبسایت ایران گر قابل دسترسی می‌باشد.

رویداد دوم:

سومین دوره آموزشی از
رویداد منطقه‌ای فرش
دستباف استان قم با
موضوع بازاریابی داخلی
و خارجی فرش دستباف
برگزار شد.

سومین دوره آموزشی رویداد منطقه‌ای فرش دستباف استان قم با موضوع «بازاریابی داخلی و خارجی فرش دستباف» در تاریخ ۲۲ تیرماه ۱۴۰۴ در اتاق بازرگانی استان برگزار شد. این دوره و با همکاری مرکز ملی فرش ایران و اتحادیه‌ها و تشکل‌های فرش دستباف استان قم و با تدریس استاد رضا اییاک فرصتی برای تبادل تجربیات میان تولیدکنندگان، فروشندگان و فعالان حوزه فرش دستباف قم فراهم کرد و بر استفاده از استراتژی‌های نوین بازاریابی، آشنایی با بازارهای داخلی و خارجی، بهره‌گیری از ابزارهای دیجیتال، مدل‌های فروش B2C، B2B، B2G و اهمیت برندینگ و طراحی حرفه‌ای غرفه‌های نمایشگاهی تأکید داشت. هدف اصلی دوره افزایش مهارت‌ها و آگاهی فعالان فرش دستباف برای توسعه بازار و تقویت فروش فرش دستباف ایرانی در سطح ملی و بین‌المللی بود.

تصویر ۶: تصاویری از دوره آموزشی
بازاریابی داخلی و خارجی فرش
دستباف (از وبسایت اتاق بازرگانی
قم)



رویداد سوم:

انتخابات هیئت مدیره
اتحادیه صادرکنندگان فرش
دستباف قم برگزار شد.

مجمع عمومی اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف استان قم با حضور اعضا در سالن کارآفرینان اتاق بازرگانی قم برگزار شد. در این نشست که با هدف انتخاب هیئت مدیره جدید و تصویب اساسنامه برگزار شد، ابوالفضل رجیبیان رئیس پیشین اتحادیه گزارشی از عملکرد دوره گذشته ارائه کرد. در ادامه، جواد کاظمی، رضا محمدبیگی، احمد زاهدی، علی اشعری فرد و وحید کرامتیان به عنوان اعضای اصلی هیئت مدیره برای دو سال انتخاب شدند و سعید محرری به عنوان بازرس اتحادیه برگزیده شد. همچنین ناصر محمدی و محمد صادق زاده به عنوان اعضای علی البدل هیئت مدیره و علی صادقی به عنوان عضو علی البدل بازرس انتخاب شدند. در پایان، اعضا از خدمات ابوالفضل رجیبیان تقدیر کردند.



تصویر ۷: انتخابات هیئت مدیره
اتحادیه صادرکنندگان فرش
دستباف قم (از وبسایت اتاق
بازرگانی قم)

معرفی

فیلم فرش باد، زبانی مشترک میان فرهنگ‌ها

فیلم «فرش باد» ساخته کمال تبریزی، یکی از تجربه‌های خاص سینمای ایران است که مرز میان هنر هفتم و هنر کهن قالی‌بافی را از میان برمی‌دارد. این فیلم، در ظاهر روایتی ساده و صمیمی از برخورد دو فرهنگ متفاوت، ایران و ژاپن است؛ اما در عمق خود، تماشاگر را به دنیای قالی‌بافی ایرانی در بافت سنتی اصفهان می‌برد و نشان می‌دهد چگونه این دستبافته، بخشی از زندگی و فرهنگ ما ایرانیان را معرفی می‌کند.



تصویر ۱: تصویری از اکبر و ماکتودر
فیلم فرش باد



تماشای «فرش باد» تجربه‌ای شبیه نگاه کردن به یک قالی اصیل است: هر بار که چشم بر آن می‌افکني، معنایی تازه کشف می‌کني. معنایی فراتر از کارکردهای صرفاً فیزیکی، معنایی سرشار از فرهنگ، خاطره و پیوندهای انسانی؛ معنایی که اگرچه ریشه در خاک ایران دارد، اما پیام و زیبایی‌اش از مرزهای سرزمین‌مان گذشته است. علاوه بر اینکه قالی، معرف فرهنگ ایرانی است، به‌گونه‌ای ناپیدا، حافظ لحظه‌های زندگی است و همین ویژگی است که آن را از هر دستبافته دیگری متمایز می‌کند.

فیلم با زبانی شاعرانه این کارکردهای معنوی را به تصویر می‌کشد. وقتی شخصیت‌ها با قالی روبه‌رو می‌شوند، چیزی فراتر از تار و پود را تجربه می‌کنند: اصالت، اندیشه، ابدیت. یکی از زیباترین لحظه‌های فیلم، جایی است که گفته می‌شود: «اندیشه ما در یک قالی ایرانی، می‌تواند تا صد سال زنده بماند». این جمله ساده، در حقیقت چکیده‌ای از فلسفه قالی‌بافی ایرانی است. هر گره‌ای که بر تار و پود قالی زده می‌شود، حامل اندیشه، ذوق و باور است که به نسل دیگر منتقل می‌شود.



تصویر ۲: تصویری از ساکورا و روزبه
در حال گره زدن بر دار قالی

در این میان، حضور دختر ژاپنی، ساکورا، لایه‌ای عاطفی و انسانی به داستان می‌افزاید. او در ابتدا غریبه‌ای در سرزمینی ناشناخته است؛ اما آرام‌آرام با قالی ایرانی انس می‌گیرد. برای ساکورا، قالی ایرانی، طرح و نقش و رنگ‌هایش پلی می‌شود میان او و خاطره مادر از دست‌رفته‌اش. لحظاتی که او با نقش و نگار قالی می‌گذراند، تماشاگر را به یاد این حقیقت می‌اندازد که فرش دستباف می‌تواند حتی زبانی برای گفت‌وگو با گذشته و یادآور خاطرات باشد. این تجربه، شاید برای بسیاری از ما آشناست: تماشای دار قالی و یا نشستن بر قالی و غرق شدن در طرح و نقش‌هایش، بی‌آن‌که بدانیم چرا، ما را به خاطرات و احساساتی پیوند می‌زند که در هیچ زبان دیگری نمی‌گنجند.

«فرش باد» به مخاطب خود یادآوری می‌کند که قالی، می‌تواند مأمنی برای مرور خاطرات و حتی درمانی برای تنهایی باشد. تماشای فیلم، همانند لمس پرزهای یک قالی تازه‌بافته، حسی زنده و گرم دارد؛ حسی که مخاطب را به بازنگری در نگاه خود به فرش دستباف زیر پایش وامی‌دارد.

در پایان، میتوان گفت «فرش باد» سفری است در تار و پود فرهنگ ایرانی. سفری که از اصفهان تا ناکایامای ژاپن می‌رود، اما در نهایت به جایی بازمی‌گردد که همیشه خانه ما بوده است: به قلب تپنده فرش دستباف ایرانی.



تصویر ۳: تصویری از ساکورا و روزبه
در فیلم فرش باد

چشم اندازه‌ها

چشم انداز اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم

نگاهی به افق های پیش روی فروش و صادرات فرش دستباف ابریشم قم
گفت وگو با جواد کاظمی، رئیس اتحادیه

در دومین شماره نشریه دستباف در بخش «چشم اندازها»، با آقای جواد کاظمی، رئیس اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم همراه شدیم؛ شخصیتی که به تازگی این مسئولیت مهم را بر عهده گرفته است. ایشان نزدیک به چهار دهه در عرصه تولید و صادرات فرش دستباف ابریشمی قم فعالیت داشته و با تجربه ای گران بها، شناخته می شوند. آقای کاظمی با تأکید بر اعتماد و همراهی همکاران محترم صنف فرش دستباف قم، یادآور می شوند که طی این سال ها چهار دوره در هیئت مدیره اتحادیه تولید و فروش فرش دستباف و پنج دوره در هیئت رئیسه اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم حضور فعال داشته اند. اکنون نیز علاوه بر ریاست اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم، به عنوان خزانه دار و عضو هیئت رئیسه اتاق بازرگانی قم ایفای نقش می کنند. او باور دارد که این مسیر، نتیجه اعتماد همکاران و همراهی جامعه فرش دستباف ایران است. در ادامه به برنامه های عملیاتی و چشم اندازهای ایشان در زمینه بهبود فروش و گسترش صادرات فرش دستباف ابریشم قم خواهیم پرداخت.





تصویر ۱: جواد کاظمی، رئیس
اتحادیه صادرکنندگان فرش
دستباف قم

در گفت‌وگو با آقای جواد کاظمی، یکی از اصلی‌ترین موضوعات، بررسی چالش‌های حوزه فروش و صادرات فرش دستباف ابریشم قم بود. او با اشاره به جایگاه ویژه این هنر تأکید می‌کند که فرش دستباف ابریشم قم در دنیا نظیری ندارد و رقیبی برای آن متصور نیست، اما معرفی ناکافی و کمبود فعالیت‌های تبلیغی و بازاریابی باعث شده تا این گنجینه ارزشمند آن‌چنان که باید در سطح بین‌المللی شناخته نشود. به باور او، دو محور اساسی می‌تواند نقشه راه بازگشت به بازارهای جهانی و گسترش مشتریان خارجی باشد:

راهکارهای اساسی برای
بازگشت به بازارهای
جهانی و گسترش
مشتریان خارجی:

افزایش دیده شدن فرش دستباف قم در سطح بین‌المللی

به گفته جواد کاظمی، نخستین نیاز این حوزه «دیده شدن» است. بسیاری از مردم در جهان هنوز با این هنر اصیل ایرانی آشنا نشده‌اند. او بر این باور است که حضور پررنگ و هدفمند در نمایشگاه‌های معتبر جهانی، استفاده از ظرفیت رایزنان بازرگانی در کشورهای مختلف و به‌کارگیری ابزارهای بازاریابی دیجیتال، می‌تواند مسیر معرفی فرش دستباف قم به بازارهای جهانی را هموار کند. وی تأکید می‌کند که در شرایط امروز، رسانه‌های نوین و ابزارهای دیجیتال نقش کلیدی در معرفی برندها دارند و فرش دستباف قم باید با زبان روز دنیا، خود را به مخاطبان بین‌المللی بشناساند.

شناخت دقیق سلیق مشتریان نهایی در بازارهای هدف

کاظمی معتقد است که تولید فرش دستباف زمانی می‌تواند جایگاه واقعی خود را بازابد که بر اساس نیاز و خواسته مشتریان شکل گیرد. او توضیح می‌دهد که بازارهای جهانی هرکدام

سلیقه و ذائقه خاص خود را دارند و شناخت این تفاوت‌ها برای موفقیت صادرات ضروری است. به همین دلیل، از نگاه او باید تجار داخلی و خارجی به همکاری فراخوانده شوند تا با انتقال دقیق نیازها و علایق مشتریان نهایی ارتباط میان بازار و تولیدکنندگان برقرار گردد. این ارتباط منسجم می‌تواند مسیر تولید هدفمند را هموار کرده و از تولید فرش‌های دستبافی که تناسبی با نیاز واقعی بازار ندارند، جلوگیری کند.

برنامه‌های پیش روی
دوره جدید اتحادیه
صادرکنندگان فرش
دستباف قم:

ایجاد بانک اطلاعاتی جامع مشتریان و بازارهای هدف و حضور در نمایشگاه‌های بزرگ جهانی (برنامه کوتاه مدت ۶ تا ۱۲ ماهه)

کاظمی معتقد است که برای آغاز هر حرکت جدی در حوزه صادرات، باید شناخت دقیقی از مشتریان و بازارهای هدف به دست آورد. ایجاد یک بانک اطلاعاتی جامع از مشتریان بالقوه و بالفعل، نخستین گام در این مسیر است. در کنار آن، حضور فعال و پررنگ در نمایشگاه‌های بزرگ جهانی به عنوان ویتترین بین‌المللی، فرصتی خواهد بود برای معرفی ظرفیت‌های فرش دستباف ابریشم قم و برقراری ارتباط مستقیم با خریداران و تجار خارجی.

ثبت و تقویت برند فرش دستباف قم در سطح بین‌المللی بر اساس داستان سرایی (برنامه میان مدت ۲ تا ۳ ساله)

به باور رئیس اتحادیه، فرش دستباف قم باید هویت مستقل و شناخته‌شده‌ای در سطح جهانی پیدا کند. او بر این نکته تأکید دارد که «ثبت برند» تنها یک اقدام حقوقی نیست، بلکه باید با مجموعه‌ای از فعالیت‌های تبلیغاتی و بازاریابی، درباره این هنر اصیل داستان سرایی کرد تا نام قم به عنوان خاستگاه اصلی فرش دستباف ابریشمی منحصر به فرد در ذهن مخاطبان جهانی ماندگار گردد.

تطبیق تولیدات با نیاز و خواسته بازارهای جهانی (برنامه میان مدت ۲ تا ۳ ساله)

کاظمی یکی از کلیدی‌ترین اولویت‌ها را هم‌راستاسازی تولید با خواسته‌های بازارهای جهانی می‌داند. او معتقد است بدون شناخت دقیق از سلیق مصرف‌کنندگان، حتی بهترین فرش‌های دستباف نیز ممکن است جایگاه خود را در بازار پیدا نکنند. بر همین اساس، در این برنامه تلاش خواهد شد تا تولیدکنندگان با دریافت بازخورد مستقیم از بازار، محصولات خود را متناسب با ذائقه و نیاز واقعی مشتریان طراحی و عرضه کنند.

ایجاد شبکه پایدار مشتریان خارجی و تلاش برای بازگشت فرش دستباف ابریشمی قم به جایگاه نخست جهانی (برنامه بلندمدت ۵ ساله)

در نگاه بلندمدت، استفاده از ظرفیت‌های فضای دیجیتال و ایجاد یک شبکه پایدار می‌تواند انقلابی در معرفی و عرضه فرش دستباف قم ایجاد کند. این شبکه به عنوان مرجع معتبر، امکان دسترسی مستقیم مشتریان خارجی به تولیدکنندگان را فراهم کرده و فرآیند فروش را

شفاف‌تر و کارآمدتر خواهد کرد. به اعتقاد کاظمی، این اقدام همراه با سایر برنامه‌ها می‌تواند فرش دستباف ابریشمی قم را دوباره به جایگاه شایسته خود در بازارهای جهانی بازگرداند.

به باور جواد کاظمی، رئیس اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم، فرش دستباف ایران با وجود همه چالش‌ها از جمله تحریم‌ها، تغییر شرایط اقتصادی و کاهش تقاضای داخلی، همچنان سرمایه‌ای ملی و گنجینه‌ای بی‌بدیل در سطح جهانی است. او تأکید می‌کند که آینده این هنر به میزان انطباق تولیدات با نیازها و سلیق واقعی بازارهای جهانی وابسته است؛ چرا که تنها در صورت هم‌سویی با خواسته‌های مشتریان می‌توان به بازگشت پر قدرت فرش دستباف ایران به صحنه تجارت بین‌الملل امیدوار بود.

کاظمی با نگاه امیدوارانه بر این باور است که فرش دستباف ابریشم قم به دلیل کیفیت ممتاز، اصالت و تنوع طرح‌ها و شهرت جهانی خود، جایگزین ناپذیر است و چشم‌اندازی روشن در انتظار آن قرار دارد. او آینده صادرات این هنر اصیل را در گرو سه کلیدواژه مهم می‌داند: برندسازی حرفه‌ای، داستان‌سرایی هنرمندانه و معرفی هدفمند در بازارهای جهانی. به گفته او، تحقق این رویکردها می‌تواند بار دیگر فرش دستباف ایران را به پرچمدار صادرات غیرنفتی کشور بدل سازد.

رئیس اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم همچنین بر ضرورت هم‌افزایی و مشارکت میان اتحادیه‌ها، تشکل‌ها و فعالان حوزه فرش دستباف تأکید می‌کند و می‌گوید تنها در سایه همکاری جمعی می‌توان موانع موجود را پشت سر گذاشت. او چشم‌انداز دوره جدید اتحادیه را چنین ترسیم می‌کند: ایجاد مسیری هموار، شفاف و پایدار برای تولید و صادرات فرش دستباف ابریشم قم و بازگرداندن این هنر فاخر ایرانی به جایگاه نخست در بازارهای جهانی.

داستان‌ها و روایت‌ها

کومه - گره آخر

هادی پورجهان

سال‌ها بعد، وقتی بادا دیگر نبود، و اوشن پیر آرام گرفته بود، و سورگ هم به خوابِ خاک رفته بود، تنها چیزی که مانده بود، همان قالی نیمه‌تمام بود.

مردم می‌گفتند وقتی باد از میانش می‌گذرد، بوی نعنا می‌آید.

و گاهی شب‌ها، صدای ماهک می‌آمد، در حال نشخوار آرام خاطره‌ای سبز...

اما هیچ‌کس نمی‌دانست که در همان سال‌ها، در دوردست‌ها، طرح آن قالی در شهرهای بزرگ جان گرفته بود. همان بازرگان اهل ری، که روزی ساکت و خیره به نقش ایستاده بود، دستمال کوچکی با همان طرح در خورجینش داشت. او آن نقش را به هر شهری که می‌رفت نشان می‌داد. در بازار ری، در کاروانسراهای همدان، در کارگاه‌های بافندگی نیشابور. هر بار که آن دستمال را باز می‌کرد، بافنده‌ای تازه پیدا می‌شد که می‌گفت: «این طرح بوی آب می‌دهد... شبیه چیزی ست که انگار از یاد برده‌ایم».

بازرگان سال‌ها سفر کرد. در هر سفر، طرح را به کسی نشان می‌داد. در تبریز، در کوچه‌های باریک پر از بوی روناس و نیل، در یزد، کنار بادگیرهای خاموش، در هرات، در میان بازار پرهیاها، و حتی در سمرقند، جایی که ستاره‌ها در شب نزدیک‌تر به زمین بودند.

قالی بافان هر شهر، نقش را با دقت نگاه می‌کردند، گره‌ها را می‌شمردند و می‌گفتند: «این طرح عجیب است، انگار خودش می‌خواهد بافته شود».

هر قالی، با هر دستی که بافته می‌شد، اندکی تغییر می‌کرد. رنگ نخ‌ها، سایه‌ی درخت، موج‌های رودخانه. اما هر تغییری،

۱- بخش اول این داستان در شماره نخست نشریه منتشر شده است. اگر هنوز آن را نخوانده‌اید، پیشنهاد می‌کنیم ابتدا به نشریه شماره نخست مراجعه کنید.

بخشی تازه به زندگی نقش اضافه می‌کرد.

و عجیب‌تر اینکه هر بار که قالی به پایان می‌رسید، کسی که بافته بود، شبی را تجربه می‌کرد که در آن، خواب بیشه‌ای سبز، صدای پرندگان، و بوی انار رسیده را حس می‌کرد و بوی نعنا..

گاهی بازرگان، در سکوت، به دستمالش نگاه می‌کرد و به یاد آن روز می‌افتاد که تاش گفته بود: «از باد. از خاکی که بیشه بوده. از کومه. از اناربار».

گاهی در خواب، صدای زنگوله بز سفیدی را می‌شنید که از دوردست ها می‌آمد..

یک شب زمستانی، در نیشابور، بازرگان کنار آتشی نشسته بود. مردی نابینا، در گوشه‌ی بازار، مشغول پشم ریسی بود. بازرگان دستمال را باز کرد. پیرمرد کور، با انگشتانش نقش را لمس کرد.

لبخندی زد و گفت: «این طرح، بوی خاطره می‌دهد».

بازرگان پرسید: «خاطره‌ی چه؟»

پیرمرد آرام جواب داد: «خاطره‌ی جایی که هنوز هست، اما هیچ‌کس نمی‌بیندش. جایی که رودخانه در خواب خاک جاری ست».

سال‌ها گذشت. طرح، تغییر کرد. گاهی رنگ‌ها گرم‌تر شدند، گاهی درخت مرکز نقش، میوه‌هایی ناشناخته داد. گاهی شاخ‌های بزها تا مرز آسمان کشیده شدند.

اما هر جا که بود، ردی از کومه در آن باقی می‌ماند. گره‌ای، موجی، یا حتی فقط یک رنگ که هیچ‌کس نمی‌دانست چرا این‌قدر آشناست.

گاهی مسافران شهرها، وقتی نقش را می‌دیدند، بی‌آنکه دلیلش را بدانند، دل‌شان می‌خواست بر با پای برهنه روی خاک راه برمند و بوی باران را حس کنند.

بازرگان پیر شد، اما دستمال کهنه‌اش را نگه داشت. در شهری ناشناخته، وقتی باد در کوچه‌های باریک می‌پیچید، دستمال را باز کرد و نگاهش کرد.

طرح‌های روی آن دیگر رنگ و رو رفته بودند. اما مرد حس کرد بوی نعنا می‌آید. همان بوی دور و آرامی که روزی در کومه حس کرده بود.

چشمانش خیس شد. با خودش گفت:

«شاید این نقش هیچ‌وقت تمام نشود... چون صاحبش، هنوز گره آخر را نزده است».

آن شب، خواب دید که پسری با موهای آشفته، کنار دار کوچکش نشسته است. پسر سر بلند کرد، لبخند زد و گفت: «گره بعدی با توست».

در همان شب، در کومه، باد از میان قالی نیمه‌تمام گذشت. تون‌های قالی لرزیدند. انگار به صدایی دور جواب می‌دادند.

و در گوشه‌ی تاریک اتاق، جایی میان تار و پود، گره‌ای بود که هرگز زده نشده بود. گره‌ای که منتظر مانده بود تا دستی دوباره ریشه زنی را به یاد آورد.

سال ها بعد مردی جوان به کومه آمد. در دستش، همان دستمال کهنه بود. گفت که آن را از پدربزرگش به ارث برده، پدربزرگی که سال ها در سفر بود و از قالی های شهرهای مختلف می گفت.

مرد جوان، در مسیرش، بارها داستان بیشه و اناربار را شنیده بود، از زبان کسانی که هرگز کومه را ندیده بودند، اما گویی خاطره ی آن را در خواب هایشان حمل می کردند.

وقتی به آبادی رسید، مردم با کنجکاوی نگاهش می کردند. دستمال را باز کرد و خیره به قالی نیمه تمام نگاه کرد. زیر لب گفت:

«این همان بیشه است... فقط ناقص».

تارهای قالی زیر نور ظهر می درخشیدند. مرد جوان، بی آنکه چیزی بگوید، خامه ای برداشت. گره ی بعدی زده شد.

و در همان لحظه، بادی آرام از میان کومه گذشت. بادی که بوی آب می داد. بوی اناربار.

انگار رودخانه ای که سال ها پیش مرده بود، برای لحظه ای کوتاه، دوباره در دل خاک نفس کشید.

و برای نخستین بار پس از سال ها، صدای دور پرندگان آمد؛ مثل نوای سهره ای تشنه که به خانه برگشته باشد.

پا نوشت:

تون (در اینجا جمع آمده - تون ها): تار، چله، تارقالی، چله قالی

بوم: متن قالی، زمینه قالی

دستمال (دستمال نقشه): در گذشته ها طرح و نقش قالی ها را برای انتقال و تکثیر بافت آن طرح بر روی دستمال هایی که به آن دستمال نقشه می گفتند می کشیدند.

امید است که این شماره، دریچه‌ای تازه به کارکردهای چندوجهیِ قالی ایرانی
گشوده و لحظاتی برای تأمل و بازاندیشی فراهم کرده باشد.

دستبافِ پیش رو...

در شماره‌ی سوم نشریه دستباف، با عنوان «روایتی از تاریخ پنهانِ قالی ایرانی»، این بار به جست‌وجوی آن بخش‌هایی از تاریخ قالی ایرانی می‌رویم که در روایت‌های رسمی کمتر دیده یا شنیده شده‌اند. روایت‌هایی شگفت‌انگیز درباره قالی‌های تاریخ‌ساز ایرانی بازخوانی کرده و نقش حیاتی قالی را در بزنگاه‌های تاریخی بازگو خواهیم کرد.

Foreword

DASTBAF; A Narrative of the Functions of the Persian Rug from Antiquity to the Present

Zahra Shavandi

Persian rug, before being an object of admiration, is one to be spread-laid upon the ground to cover the earth and to protect human beings from the cold, the hardness of stone, and from disorder and disarray. Its primary function has always been as ground covering, a practical product to provide safety and comfort in life.

Yet in Persian culture, the rug is not merely a floor covering, but space itself. Wherever a handwoven rug is spread, life begins—even in the absence of a roof. A space to create a life in the heart of a desert, or under a nomadic tent, inside a humble room, or within a royal hall. The handwoven carpet defines a boundary where people gather, converse, rest, create rituals, and record memories. Nothing else has been able to shape such a space—one in which the Iranian person lives, endures, and finds meaning.

Through generations, the rug, beyond its practical use, has become a cultural, artistic, social, and symbolic element, woven into the very fabric of human life. In moments both simple and grand, in sorrow and in joy, in birth and in farewell, the rug has always been there spread upon the ground yet interlaced with human existence. It is this profound bond with life that we explored in the first issue of DASTBAF, through a narrative of time, slowness, and continuity. Now, in the second issue of DASTBAF, we have sought to revisit the hidden and visible layers of the rug, from the perspective of its essence and its various functions: from its primary role as a floor covering to its decorative and aesthetic presence upon walls; from its place as a constant companion of human beings from cradle to grave, to its role as a social medium that brings people together; from the cultural and ethnic symbols embedded in its motifs, designs, and colors, to its being a symbolic and spiritual object that carries rituals, memories, and the beliefs of a nation.

Thus, the second issue of DASTBAF, with the topic of A Narrative of the Functions of the Persian Rug from Antiquity to the Present, is an invitation to view the rug not merely as an object of beauty, but as one of meaning and function. In this narrative, we invite you to join us.

DASTBAF Magazine | Issue Two | Summer 2025

Table of Contents

3 | Foreword

Special Article

- 6 | This article has no title | Touraj Zhouleh
- 16 | Living twice on a rug, from cradle to grave | Mojtaba Moeinian

Special Talk

- 30 | Qom Silk rug: A Splendor on the Wall or a Widespread Art on the Floor? | Zahra Shavandi
- 42 | Rug as a Miniature Canvas: A New Narrative of the Persian Rug with Sina Irannejad | Saeid Sayyadi

Criticism of Rug works

- 52 | Reconfiguring Identity in Contemporary Persian Rug | Mahdi Keshavarz Afshar

A Designer's Story

- 74 | Handwoven Carpet: An Art That Remains on Earth, A Conversation with Farzaneh Mazraeh | Seyyed Mohammad Mahdi Mirza Amini

A Weaver's Story

- 88 | From Canvas Weaving to Rug Weaving, A Conversation with Mehri Sadat Farhadi Qomi | Abolfazl Ranjbar

The Story of a Rug Lover

- 98 | Elaheh Navid: A woman who weaves Rugs for love of Iran

Teachings

- 104 | Types of physical applications of Persian Rug | Hadi Pourjahan

Events

- 114 | A look at recent news and events | Zahedeh Badi

Introduction

- 122 | The film "The Wind Rug", a common language between cultures

Perspectives

- 126 | Perspectives of the Qom Rug Exporters Union, an interview with Javad Kazemi

Stories & Anecdotes

- 132 | Koumeh - The last knot | Hadi Pourjahan

DASTBAF

Internal publication of Iran Guereh

" DASTBAF " magazine is a specialized periodical in the field of Persian handwoven carpets that strives to recognize and narrate this art as a historical, artistic, cultural, and social phenomenon. " DASTBAF " is a platform for dialogue between generations, retelling deep narratives, and sharing experiences and research; a magazine whose each issue focuses on a central topic.

The materials published in the " DASTBAF " magazine are the result of the thoughts and writings of selected authors from the "Iran Guereh", and the content of each article reflects the views of its author.

DASTBAF Magazine | Issue Two | Summer 2025

A Narrative of the Functions of the Persian Rug from Antiquity to the Present

Supported by Mohammadreza Tajerrashti (Rashtizadeh)

Project Manager: Zahra Shavandi

Editor: Neda Movahedi

Artistic Consultant: Maryam Mortezaei

Graphic Designer: Meysam Naderi

Online Version: Iran Guereh Platform

With special thanks to the accomplished writers who accompanied us in writing this DASTBAF issue.

Contact:

Address: Qom, Bajak 1, Alley 30, No. 1

Website: www.guereh.com

Email: info@guereh.com

Contact number: 09388044990

"Reprinting of this publication is free, provided the source is cited."

To access the online version of the publication, scan the QR-Code below.





ایران گره
IRANGUEREH

