دستباف

روایتی از گوشه‌های پنهانِ تاریخِ قالی ایرانی

نشریه دستباف | شماره سوم | پاییز 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 بازشناسی 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 می باشد.

نشریه دستباف | شماره سوم | پاییز ۱۴۰۴

روایتی از گوشه‌های پنهانِ تاریخِ قالی ایرانی

با حمایت محمدرضا تاجررشتی (رشتی زاده)

مدیر پروژه: زهرا شوندی

نویسندگان (به ترتیب انتشار مطالب): داود شادلو، بیژن اربابی، مجتبی معینیان، ابوالفضل رنجبر، زهرا شوندی، مهدی کشاورز افشار، سید محمدمهدی میرزاامینی، فاطمه کاوسی، هادی پورجهان، زاهده بادی، فاطمه شیرسپهر

ویراستار: ندا موحدی

مشاوره هنری: مریم مرتضایی

طراحی گرافیک: میثم نادری

نسخه آنلاین: سکوی ایران گره

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

راه های 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 گوشه‌های پنهانِ تاریخِ قالی ایرانی
▪ زهرا شوندی

مقاله ویژه

۶ ذکر سوزاندن قالیِ خونین سوسنگرد
▪ داود شادلو

۱۸ سواد و بیاض فرش دستباف ایرانی
▪ بیژن اربابی

۲۸ آقای فلین ؛خلاصه ای از خاطرات خصوصی دبلیو. ال. فلین
▪ نویسنده: آنتونی وین / ترجمه: مجتبی معینیان

گفت و گوی ویژه

۴۲ روایتی از تاریخ پنهان ابریشم در قالی قم
گفتگو با رضا ارمی، تولیدکننده و پیشکسوت حوزه قالی ابریشم در قم
▪ ابوالفضل رنجبر

۵۰ روایت تجربه‌های پنهانِ عملیاتِ تکمیلیِ قالی تا آثارِ تاریخ‌سازِ جهانی
گفتگوی ویژه با رحیم فروهر، موسس شرکت خدمات تکمیلی فرش فروهر
▪ زهرا شوندی

نقد آثار

۵۸ در لایه‌های زمان: تاریخِ درهم‌تنیده در فرش دستباف صفِ سلام اثر امیرحسین حقیقی
▪ مهدی کشاورز افشار

داستان یک طراح

۸۰ ناگفته‌هایی از طراحی و نقاشی بزرگترین فرش دستباف جهان
گفتگو با محمود فقیرحق و عباداله امینی
▪ سید محمد مهدی میرزا امینی

داستان یک بافنده

۹۶ روایت زنی هنرمند که از دار چوبیِ خانه مادربزرگ تا ثبت جهانیِ قالیِ منطقه‌اش پیش رفت
▪ فاطمه کاوسی

داستان یک دوستدار قالی

۱۰۴ سید علی مرتضوی؛ راویِ دوستیِ دیرینه با قالی ایرانی، از بازار تهران تا جهان
▪ گروه تولید محتوای ایران گره

آموزه ها

۱۱۰ تشخیص قدمت و اصالت در فرش دستباف ایرانی
▪ هادی پورجهان

رویداد ها

۱۲۰ ▪ زاهده بادی
رویداد اول :
مراسم افتتاحیه نوزدهمین نمایشگاه فرش دستباف قم

۱۲۲ رویداد دوم:
برگزاری نوزدهمین نمایشگاه فرش دستباف قم

معرفی ها

۱۲۸ مسافری از زمان: معرفی قالی آنتیک و موزه ای فراهان
▪ فاطمه شیرسپهر

چشم‌اندازها

۱۳۴ چشم‌انداز موزه فرش ایران
نگاهی به مسیر نوین مدیریت، حفظ اصالت و آینده موزه فرش ایران
گفت وگو با محمدجواد اینانلو، رئیس موزه

داستان‌ها و روایت‌ها

۱۴۰ قالی ریشه‌ها
▪ هادی پورجهان

سرآغاز

دستباف؛ روایتی از گوشه‌های پنهانِ تاریخِ قالی ایرانی

زهرا شوندی

قالی ایرانی، حاملِ روایت‌های پنهانی‌ست که بخشی از هویت تاریخی ما ایرانیان را در خود نهفته دارد. تاریخ، تنها در کتاب‌ها و سنگ‌نوشته‌ها روایت نمی‌شود؛ گاه بر بستری از تار و پود و رنگ و دستِ انسان، و گاه در دلِ هزاران حرفِ نگفته‌ی بافنده، پدیدآورنده یا دوستدار قالی تداوم می‌یابد.

قالی، سندی بی‌کلام از زیست و باورهای ماست، که وقایع را نه با کلمات، بلکه با گره‌هایی صبورانه ثبت کرده است. در هر طرح و نقش، ردی از یک دوران نهفته است؛ دورانی که تلاش، عشق و خلاقیت انسان‌هایی را نشان می‌دهد که از هویت هنری و فرهنگی سرزمین خود پاسداری کرده‌اند.

اما در میان این میراث شگرف، تاریخِ قالی ایرانی، همچون معنای نقش و نگارش، لایه‌لایه و پنهان است. بخش‌هایی از این تاریخ، در سایه مانده‌اند؛ قصه‌هایی که نه در متون رسمی آمده‌اند و نه در موزه‌ها بازگو شده‌اند. روایتِ پنهانِ قالی‌هایی که در بزنگاه‌های بزرگ تاریخ نقش آفریده‌اند؛ قالی‌هایی که پیام‌آور صلح یا نشانه‌ی قدرت بوده‌اند و بافندگانی که در سکوت، تاریخ را در چارچوب دارِ قالی نگاشته‌اند. و نیز قالی‌هایی که پس از سال‌ها، دور از چشم و دلِ بافنده‌شان، در سکوت و تاریکی روزگار، سوختند تا ردپای جنایتی پنهان پوشیده بماند، بی‌آنکه کسی از سرگذشتشان آگاه شود.

در این شماره‌ی سومِ «دستباف»، با عنوان روایتی از گوشه‌های پنهانِ تاریخِ قالی ایرانی، به جست‌وجوی همین روایت‌های ناگفته می‌رویم. می‌کوشیم گوشه‌هایی از این تاریخِ پنهان را از دیرباز تاکنون بازخوانی کنیم؛ تاریخِ قالی‌هایی که شاهدِ عصرها بوده‌اند، از آن‌ها عبور کرده‌اند و خود به بخشی از حافظه‌ی جمعی ما بدل شده‌اند.

در این روایت، می‌کوشیم تنها بخش کوچکی از ردّ تاریخ را در هنر قالی ایرانی بازشناسیم؛ تاریخی که از دلِ قرن‌های متمادی گذشته تا به امروز رسیده است. در این روایت، همراه ما باشید...

نشریه دستباف | شماره سوم | پاییز ۱۴۰۴

مقاله ویژه

ذکر سوزاندن قالیِ خونین سوسنگرد

داود شادلو

استادیار گروه فرش دانشکده هنرهای صناعی و کاربردی دانشگاه هنر شیراز[1]

روزی روزگاری...

سرگذشت قالیِ سوسنگرد، چون قالی بهارِ خسرو، داستانی است پر آب چشم.

قالی سوسنگرد در غبارِ زمان گم گشته و نامش تنها در لابه‌لای متون کهن به یادگار مانده است. مسعودی در مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر، روایتی از دربار منتصر عباسی نقل می‌کند که در آن، ابی‌العباس محمد بن سهل با قالی ارجمند «سوسنگرد» روبه‌رو شده است. بن‌مایهٔ این «پژوهش-روایت»، همین سند تاریخی است که بی‌کم‌وکاست از عربی به فارسی برگردانده شده و در ذیلِ عنوان «ذکر ابوالحسن علی بن الحسین بن علی المسعودی» آمده است. اما دیگر بخش‌های این جستار، با بهره‌گیری از زبانِ مستنداتِ تاریخی، در مرز ظریف میان تاریخ و خیال برساخته شده است. نگارنده کوشیده است تا روحِ قالی سوسنگرد را احضار کند و نشان دهد چگونه آنچه جسمش ازمیان‌رفته، می‌تواند حافظه‌ای استعاری از هنر و فرهنگ را در خود زنده نگاه دارد. داستان قالی سوسنگرد و بهار خسرو، روایت ایران است و مردمانش؛ پیشکشی به همه قالی‌بافان این سرزمین در درازنای تاریخ...

1 - shadloudavood@shirazartu.ac.ir

تصویر ۱: پارچه خلعت ابریشمی با شمایل خسروپرویز
بافت ایران؛ سده ۷=۸ میلادی
درازا: ۹۴ سانتی‌متر؛ پهنا: ۸۵ سانتی‌متر
مأخذ: مجموعه دیوید
پیکر نگاشته بر این پرنیان خسروپرویز را می‌نماید نشسته بر اورنگی سوار بر شاخ دو پاژن. خسرو دو گل را قرینه نگه داشته که یادآور «درخت زندگی» در دو سوی اوست. ابن‌خلدون ترازهای (طراز) اسلامی را ادامه سنت کهن پارچه‌بافی ایرانی پیش از اسلام دانسته که در آن شمایل یا نماد پادشاهان بر پارچه‌ها می‌آمد. این پارچه که اندکی پس از فتوحات اسلامی بافته شده، گفته او را تأیید می‌کند.

شبی که منتصر عباسی، ترکان را به قتل پدرش متوکل فرستاد، خسروپرویز شاهنشاه ساسانی از قتل خود به دست پسرش شیرویه یاد آورد؛ آری، آن شب، پیکر پرویز و شیرویه چون گواهانی خاموش بافته بر قالی سوسنگرد، نظاره‌گر واقعه شدند و خون متوکل بر شمایل آنان شتک زد. چنین است رسم سرای سپنج...

ذکر خسرو دوم اَپرویز پورِ هرمز چهارم پورِ خسرو یکم انوشیروان شاهنشاه ایران و انیران
تیسفون، سال ۹ هجری

کارش به کرانه رسیده و روزگارش تباه شده بود، اما او را آن‌گونه نَکُشتند که آیندگانش نگاشتند. شیرویه خود دست به خون پدر نیالود. آن هنگام دستور هلاکش داد که پنج روز در گنج‌خانه از آب و خوراک پرهیزش داده و گمان برده بودند که شاه ایرانشهر را تاب گرسنگی نیست[۱]؛ ساعت ششم، شیرویه، مهرهرمزدِ مردانشاه[۲] و شمطا نصرانی[۳] را فرستاد تا کار را یکسره کنند. مهرهرمزد او را که توان ایستادن نداشت بر زمین افکند؛ کمان چاچی کشید و دل خسرو را که نه قلب ایرانشهر را نشانه رفت. از ساعت ششم تا نهم، خسرو به چشم خویش دیو مرگ بدید و بگفت: «هر کسی را برسد استوهادِ نهان‌روش فریفتار که گرو و پاره نستاند و عِوض نپذیرد»[۴]. چون مهرهرمزد نزد شیرویه بازگشت و آنچه گذشته بود بازگفت، شیرویه تا بامداد گریست[۵] و چندان نماند که به طاعون گرفتار آمد؛ بیمار شد و درگذشت. او شش ماه شاه بود.

چنین است رسم سرای جفا　　نباید کزو چشم داری وفا

ذکر یزید بن ولید بن عبدالملک اموی
دمشق، سال ۱۲۶ هجری

من پسرِ خسرو و پدرم مروان و جدم قیصر و خاقان؛ زاده شاه‌آفریدم، دختِ فیروز[۶]. پسرعمویم، ولید بن یزید بن عبدالملک را کشتم که به «عاشقِ فاسق» شهره بود. او را به یاری قبایل یمنی از تخت به زیر کشیدم، گرچه خود دست به خون او نیالودم:

کار ولید به کرانه رسیده و روزگارش تباه شده بود. سپاه یزید، کاخ او را به محاصره گرفت. ولید بیمناک از جان خویش پیغام فرستاد و پنجاه‌هزار دینار و فرمانداری حمص را در برابر امان پیش نهاد؛ یزید نپذیرفت. ولید زره در زره کرد و به میدان آمد. سپاهیان یزید فریاد برآوردند: «دشمنِ خدا را چون قومِ لوط سنگ‌باران کنید». ولید به درون کاخ گریخت. قضا را به چشم می‌دید. در خوابگاهش پناه گرفت

۱- زرین‌کوب در تاریخ مردم ایران نوشته است که خسروپرویز را پنج‌روز بی آب و خوراک در گنج‌خانه [خانه هندو] زندانی کردند تا جان دهد؛ اما او زنده ماند.
۲- . اشاره به نام این شخصیت در منابع کهن، با دوگانگی همراه است؛ چنان‌که در تاریخ گمنام گویدی تحت عنوان «نیوهرمزد» و در تواریخ عربی با عنوان «مهرهرمزد» ثبت شده است (بنگرید به کریستن‌سن، ۴۷۶).
۳- شمطا پسر یزدین نصرانی بود که پدرش در دوره خسروپرویز به ریاست مالیات ارضی رسید، اما دوامی نیافت.
۴- برگرفته از عبارت فقرات ۷۰-۷۲ از رساله اوگمدَیچا: «هر کسی را برسد استوهادِ نهان‌روش (پنهان‌کار ناپیدای) فریفتار (= دیو مرگ به سراغ هر کسی خواهد آمد، دیو مرگی) که گرو و پاره (رشوه) نستاند و عِوض نپذیرد (معامله نکند)». به دیگر سخن، با دیو مرگ نمی‌توان معامله کرد.
۵- مورخان با استناد به متون پهلوی، نوشته‌اند که شیرویه پس از قتل پدرش پشیمان شد (کریستن‌سن، ایران در زمان ساسانیان، ۴۷۶).
۶- . یزید بن ولید بن عبدالملک، دوازدهمین خلیفه اموی، ملقب به «ناقص» بود. او در حدود سال‌های ۷۰ تا ۹۶ هجری از مادری ایرانی‌تبار به نام شاه‌آفرید، دختر پیروز پسر یزدگرد پسر شهریار پسر خسروپرویز زاده شد. شاه‌آفرید در فتح سمرقند به دست قتیبه بن مسلم اسیر و سپس به حجاج بن یوسف و از او به ولید بن عبدالملک بخشیده شد. یزید به نسب ایرانی و شاهانه خود افتخار می‌کرد و در شعری می‌گفت: «انا ابن کسری و ابی مروان و قیصر جدی و جدی خاقان» (بنگرید به طبری، ۵۹۵ و ابن‌اثیر، ۳۱۰).

و بداهه سرود: «شراب و مطرب و جام بیاورید؛ دیگر چه می‌خواهم، همین مرا بس است[1]». سپاه یزید تا پشتِ درِ خوابگاهش رسیدند. ولید فریاد زد: «در میان شما مردی بااصالت هست که با او سخن بگویم؟»

یزید بن عَنبسه پاسخ داد: «با من سخن بگو».

ولید گفت: «ابن‌عنبسه! مگر بر مستمری قبیله‌ات نیفزودم؟ مگر به درویشانتان رحم نکردم؟ مگر به معلولانتان خدمت نکردم؟»

ابن‌عنبسه گفت: «گله ما از تو بر خویشتن نیست، از خداست. تو دین سبک شمردی و حرمت الهی شکستی؛ از باده‌نوشی بی‌پروا تا کام‌جویی از کنیزان پدرت که مادران فرزندان خلیفه بودند».

ولید گفت: «بس است! به جان خودم که در سرزنش زیاده گفتی و در اتهام از حد گذشتی. بدان که در دایره آنچه خداوند حلال شمرده، گشایشی است که مرا از آنچه تو یاد می‌کنی بی‌نیاز می‌سازد». بر زمین نشست، قرآن گشود و در انتظار دیو مرگ ماند. سپاهیان یزید در گشودند. نخست ابن‌عنبسه وارد شد، سپس منصور بن جَمهور و عبدالسلام لَخمی. عبدالسلام با دسته شمشیر ضربه‌ای به سرش کوبید و دیگری بر چهره‌اش فرود آورد. چون ولید بر زمین افتاد، ابن‌عنبسه دشنه بر شاهرگ او فرو برد و سرش بُبُرید. خون به تاروپود گلیم‌های جهرمیِ خوابگاه خلیفه رسوخ کرد. نوشته‌اند که ولید در دمِ واپسین گفت: «خداوند شکستِ شما پیروز نگرداند، پریشانی شما جمع ننماید و کلام شما را هرگز یکی نکند».

چون سرِ ولید نزد یزید آوردند، او بر سفره ناهار بود. فرمود تا سر بر نیزه کنند و در دروازه دمشق به نمایش گذارند. یکی گفت: «فقط سرهای خوارج نصب کنند. این سرِ پسرعمو و خلیفهٔ پیش از توست؛ اگر نصب کنی، بیم آن رود که مردم را دل بر او نرم و اهل‌بیتش را خشم افزون گردد». یزید اعتنا نکرد و سر در دمشق گردانید. قتلِ ولید دو شب مانده به پایانِ جمادی‌الآخر سال ۱۲۶ هجری رخ داد. پس از آن، یزید چندان نماند که بیمار شد و درگذشت؛ او شش ماه خلیفه بود.

> شبی که منتصر عباسی، ترکان را به قتل پدرش متوکل فرستاد، ولید بن یزید بن عبدالملک از قتل خود به دست پسرعمویش یزید بن ولید بن عبدالملک یاد آورد؛ آری، آن شب، پیکر ولید و یزید و پرویز و شیرویه چون گواهانی خاموش بافته بر قالی سوسنگرد، نظاره‌گر واقعه شدند و خون متوکل بر شمایل آنان شتک زد. چنین است رسم سرای سپنج...

ذکر ابوالفضل جعفر المتوکل علی‌الله بن المعتصم بن الرشید بن المهدی عباسی سامرا، سال ۲۴۷ هجری

همه نامداران به فرمان اوی — سوی سرو کِشْمَر نهادند روی
پرستشکده گشت از آن به پشت — ببست اندر او دیو را زردهشت

گویند اشوزرتشت نهال دو درخت سرو را از باغ مینو در زمان سعد، در دو جای به دست خویش کاشت؛ یکی در کِشْمَر و دیگری فُرومَد. چون بالیدند، دیدارشان شگفتی هر بیننده برمی‌انگیخت؛ تا آنجا که آوازه‌شان به مجلس متوکل رسید که در سامرا به عمارت جعفریه مشغول بود. فرمود که سرو

۱- او شاعری چیره‌دست بود و اشعار نغزی در تغزل و عناب و وصف شراب و غیر آن می‌سرود (بنگرید به ابن‌الطقطقی، ۱۳۳).

کشمر ببُرند و به سامرا برند. روزی که درخت زندگی را بریدند، زمین لرزید، آسمان تیره شد و پرندگان به نوحه پرداختند. اشوزرتشت آن روز که آن سرو می‌کاشت زنهار داده بود همگان را: «آنکه این درخت بِبُرد یا ریشه‌اش ببیند، چندان نماند و نپاید»؛ و این‌چنین شد:

آن‌گاه که ترکان با شمشیرهای آخته روبه‌رویش ایستاده بودند، متوکل دانسته بود که کارش به کرانه رسیده و روزگارش تباه شده است. شبی پیش از آن، چندان باده نوشیده که عقلش زائل گشته و منتصر را گفته بود: «تو را منتصر نام نهادم و مردم نیز همین نام بر تو نهادند، اما اکنون از نادانیِ خویش مستعجل شده‌ای!» سپس با خنده، به وزیرش فتح بن خاقان فرمان داد تا بر صورت منتصر سیلی زند. فتح مردد برخاست. متوکل فریاد زد: «بزن!» پس دو سیلی بر چهره منتصر نواخت. منتصر زیر لب می‌ژکید؛ خون گرم دویده بود به زیر پوست صورتش. نه برمی‌خاست، نه تابِ نشستن داشت که چشمش افتاد به قالی سوسنگرد که پشت سریر متوکل به دیوار آویخته بود. تمثال خسرو، شاه ایران که به دست پسرش شیرویه کشته شده بود، در یک سو و در سوی دیگر، شمایل یزید بن ولید بن عبدالملک، قاتل پسرعمویش ولید بن یزید بن عبدالملک، بر حاشیه قالی درون دایره‌ای بافته شده بود. از ذهنِ منتصر گذشت که کدام قالی‌باف ایرانی چنین زیرکانه نقشِ شاه و خلیفه مقتول را در کنارِ شاه و خلیفه قاتل بافته است؟ هر دو، دولت مستعجل بودند و شش ماه بیش بر سریرِ خون تکیه نزدند. ذکاوتِ جنگیِ آن قالی‌باف چه کم از خرم‌دینان دارد که چنین دستگاهِ خلافت را به سُخره گرفته است؟

از بانگ پدر به خود آمد: «گواه باشید که من این مستعجل را از ولایت‌عهدی خلع کردم!» منتصر با اندوه و خشم گفت: «اگر فرمان می‌دادی گردنم بزنند، برایم آسان‌تر بود از این خواری که بر من روا داشتی.» چنین خفتی در برابرِ بزرگان بر منتصر سخت گران آمد و کینه‌ای بر کینه‌هایش افزود.

منتصر فرمان‌بردار ترکان بود؛ پس بُغا شَرابی[1] و وصیف الترکی[2]، او را به قتلِ پدرش برانگیختند؛ و این همان شب بود که سروِ کشمر به دروازه‌های عمارتِ جعفریه رسید. آن شب، متوکل چون همیشه، چندان باده نوشیده که ازخودبی‌خود شده بود و بُغا در انتظارِ همین لحظه به مجلس درآمد و ندیمان را گفت که بیرون روند. فتح گفت: «هنوز وقت رفتنشان نیست، امیرالمؤمنین هنوز بر بساطِ شراب نشسته‌اند!»

بُغا پاسخ داد: «امیرالمؤمنین فرموده‌اند هرگاه از هفت رطل درگذرم، کسی نزد من نماند و او اکنون چهارده رطل نوشیده است. حرمِ خلیفه نیز پشت پرده‌اند». آنگاه زنان بیرون کرد و جز فتح، چهار خدمتکار و طلحه بن متوکل[3]، کسی نماند. بُغا درهای کاخ ببست، مگر دری که به کنار شط گشوده بود. از همان در، گروهی از ترکان با شمشیرهای آخته درآمدند. طلحه سخت ترسید و فریاد زد: «این چه‌کار است؟!»

متوکل به خود آمد: «این چیست ای بُغا؟»

۱- فرمانده ترک، ابتدا زیر نظر متوکل در آذربایجان خدمت می‌کرد، سپس رهبری توطئه قتل متوکل را به دست گرفت. او در دوره «هرج‌ومرج سامرا» نفوذ زیادی کسب کرد، اما المعتز (پسر متوکل) در سال ۸۶۸ م او را به دلیل نقش داشتن در قتل پدرش، اعدام کرد (Sourdel, The Encyclopaedia of Islam, 1287).

۲- سردار ترک عباسی، نقش کلیدی در «هرج‌ومرج سامرا» پس از قتل متوکل (۸۶۱م) داشت. او به همراه متحدش بغا الشرابی، قدرت اصلی را در پایتخت در دست گرفت و در سرنگونی چندین خلیفه دخیل بود. وصیف در سال ۸۶۷ م کشته شد (Sourdel, The Encyclopaedia of Islam, 1351).

۳- پسر هجده‌ساله متوکل.

بُغا گفت: «اینان نگهبانانِ شبند».

سپاهیان از بیم درنگ کردند؛ بُغا فریاد زد: «ای بزدلان! سرانجام شما مرگ است، پس مردانه بمیرید!» ترکان به‌سوی خلیفه تاختند. یکی از آنان به نام بَغلون، تیغ بی‌محابا بچرخاند و گوشِ متوکل را بپراند. متوکل فریاد زد: «خدای دستت ببرد!» و هنوز به خود نیامده بود که ترکی دیگر از پهلو بر او تاخت و شمشیر در کمرش فرو برد. شمشیر به آنی تیره پشت متوکل برید آن‌چنان که سرو کشمر بریده بود. فتح فریاد زد: «وای بر شما! امیرالمؤمنین را می‌کشید؟!» خونِ متوکل بر نقشِ پرویز و شیرویه، یزید و ولید شتک زد و تا کُنهِ تاروپود قالی سوسنگرد فرو رفت. متوکل چون بر زمین افتاد، نگاه در نگاه خسرو دوخت و دانست دیو مرگ به سراغ همه کس خواهد آمد و گرو نمی‌ستاند و عِوض نمی‌پذیرد. ترکان، قالی سوسنگرد از دیوار فرو گرفتند و کالبد متوکل در آن پیچیدند و در متوکلیه به خاک سپردند. این واقعه در چهارم شوال سال ۲۴۷ هجری روی داد.

دولت منتصر اما مستعجل بود. ترکان سی‌هزار دینار به ابن‌طیفور طبیب دادند تا او را با پری زهرآگین در هنگام فصد بکشد و چون در ربیع‌الثانی سال ۲۴۸ هجری درگذشت، چون شیرویه و یزید، شش ماه بیش بر سریر خلافت ننشسته بود. چنین است رسمِ سرای سپنج...

ذکر ابوالحسن علی بن الحسین بن علی المسعودی قاهره، سال ۳۳۲ هجری

ابوالحسن علی بن الحسین بن علی المسعودی در کتاب مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر نوشته است[۱]:

از ابی العباس محمد بن سهل روایت‌شده که گفت: من کاتب عتاب‌بن‌عتاب در دیوان لشکر شاکریه در زمان خلافت منتصر بودم. یک‌بار وارد رواقی شدم و دیدم که با قالی سوسنگرد و مسند و جانماز و پشتی‌های ابریشمین سرخ و آبی مفروش است. گرداگرد قالی، خانه‌ها، دوایر و نقوشی بود که چهره کسان بافته و نوشته‌ها به پارسی. من پارسی نیک می‌دانستم. بر راست قالی چهره پادشاهی بود و روی سرش تاجی گویی که سخن می‌گفت. نوشته خواندم و دریافتم که صورت شیرویه است که پدرش پرویز بکشت و شش ماه پادشاهی کرد. سپس صورت چند پادشاه دیگر بدیدم تا نگاهم در چپ قالی به چهره‌ای ختم شد که روی آن نوشته بود صورت یزید بن ولید بن عبدالملک قاتل پسرعمویش ولید بن یزید بن عبدالملک که شش ماه حکومت کرد. از دیدن این تصاویر و اینکه در راست و چپ سریر منتصر بر زمین گسترده در شگفت شدم. گفتم: «نمی‌بینم که پادشاهی او بیش از شش ماه دوام آورد». به خدا سوگند چنین شد [...]. از رواق خارج شدم و به مجلس وصیف الترکی و بُغا الشرابی رفتم. وصیف را گفتم: «آیا فرش‌دار نمی‌توانست فرشی غیر از این‌که روی آن صورت یزید بن ولید قاتل پسرعمویش و صورت شیرویه قاتل پدرش پرویز نقش بسته بگسترد؟»

وصیف پریشان شد و گفت: «این طالع منتصر است و تقدیر حق بر ما پوشیده. این همان بساط است که در مجلس خلیفه متوکل به دیوار بود؛ به خدا سوگند، همان شب دانستم سرنوشتی که بر آن نقش بسته، بر متوکل نیز جاری خواهد شد[۲]». پس گفت ایوب بن سلیمان نصرانی، خزانه‌دار فرش‌های دربار بیاورید. وصیف به او گفت: «امروز هیچ فرشی پیدا نکردی که در مجلس امیرالمؤمنین

۱- مسعودی، مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر، ۵۹۵.

۲- سخن وصیف بسیار زیرکانه می‌نماید، چرا که او خود در قتل متوکل دست داشته و در همین زمان نیز در حال دسیسه‌چینی برای قتل منتصر است؛ اما به راوی می‌گوید که این رویدادها تقدیر الهی است و راز آن بر ما پوشیده مانده است.

بگستری غیر از این‌که در شب حادثه بر دیوار مجلس متوکل بود و روی آن صورت شاهان فارس است و نشانه‌هایی از خون دارد؟»

گفت: «امیرالمؤمنین منتصر از من درباره فرش پرسید که چه شد؟ گفتم: روی آن نشان آشکار خون است. پس پنهانش کردم».

گفت: «چرا نشستی و برنبستی؟»

گفتم: «ترسیدم اگر کسی فرش را با نشانه‌های حادثه ببیند خبرش پخش شود».

گفت: «ماجرا بیش از این‌ها پخش شده»؛ این شد که آوردم و گستردمش.

ذکر ایوب بن سلیمان نصرانی فرش‌دار خزانه دربار عباسی سامرا، سال ۲۴۷ هجری

من خزانه‌دارِ فرش‌خانه دربارِ متوکل، منتصر، مستعین و معتز بودم. خلفا می‌آمدند و می‌رفتند و من همچنان فرش‌نشینِ درگاه. از سراسرِ ملکِ عجم، فرش‌های دل‌انگیز به دارالخلافه می‌رسید: بساط از بخارا و شوشتر، فرش نماز از آمل و ربنجن، گلیم از جهرم، فسا و طبرستان، زیلو از قهستان، طالقان و سیستان، نمد از سپیجاب و گوزکانان، حصیر و بوریا از دارابگرد، مامطیر، آبادان و ترمذ، محفوری از گیلان و ارمنیه، پلاس از چغانیان، خراسان و موقان و قالی از خوی و مرند[1] و سوسنگرد.

سوسنگرد نزدیکِ مدائن است، پایتختِ ایران که عجم تیسفونش گویند. در روزگارانِ کهن، قالی‌باف‌خانه‌هایی بزرگ در سوسنگرد برپا بود؛ با دارهایی عظیم[2] که برای طاقِ کسری قالی می‌بافتند. از قالی‌بافانِ سوسنگرد شنیده بودم که قالیِ خزانه عباسی در همان قالی‌باف‌خانه بافته شده است که بهار خسرو. والله اعلم.

شب قتل، قالی سوسنگرد بربستم و به خزانه بردم. خونِ خلیفه چنان بر رخِ خسرو و شیرویه و ولید و یزید نشسته بود که پاک‌کردن آن دور از چشمِ درباریان و ملازمان ناممکن می‌نمود. سه ماه پس از آن، امیرالمؤمنین منتصر به بزم نشسته مرا فراخواند. گفت: «پشتِ سریرِ پدرم فرشی بود با پیکر پادشاهانِ فارس و خلفایِ پیشین آن فرش کجاست؟» گفتم: «ترسیدم که اگر کسی فرش را با نشانه‌های حادثه ببیند، خبرش پخش شود». گفت: «ماجرا بیش از این پخش شده»؛ فرمود فرش را بیاورم. سپس صورتِ شیرویه را نشان داد؛ بالای تاجش کلماتی به پارسی بافته بود. پارسی‌دانی خواستند تا بخواند. پارسی‌دان نگریست و اخم در هم کشید. امیرالمؤمنین پرسید: «این چه معنا دارد؟» مرد گفت: «معنا ندارد». خلیفه بر او اصرار کرد. مرد پاسخ داد: «من شیرویه پسرِ خسروپرویز هستم؛ پدرم بکشتم و شش ماه بر تخت نشستم». چهره منتصر دگرگون گشت. خواستم فرش به خزانه برگردانم؛ گفت: «بگذار بماند».

از ماهِ سوم تا ششم بارها دیدم که خلیفه به قالیِ گسترده بر زمین چشم می‌دوخت، می‌ژکید و گاه می‌خندید؛ تا باز مرا فراخواند و خشمگین گفت: «نفرینِ خون بر این فرش شوم افتاده؛ ببر و بسوزانش».

۱- بنگرید به اشعاری، بازسازی تاریخ و جغرافیای هنرهای کاربردی ایران بر اساس منابع مکتوب در سده‌های نخستین هجری باتکیه‌بر فرش دستباف، ۱۹-۲۰.

۲- طبری نوشته است: فرش بهار خسرو شصت ذِراع در شصت ذراع بود. یکپارچه به‌اندازهٔ یک جریب که در آن راه‌های مصور بود و آب‌نماها چون نهرها و لابه‌لای آن همانند مروارید بود و حاشیه‌ها چون کشتزار و سبزه‌زار بهاران بود، از حریر بر پودهای طلا که گل‌های طلا داشت و نقره و امثال آن داشت.

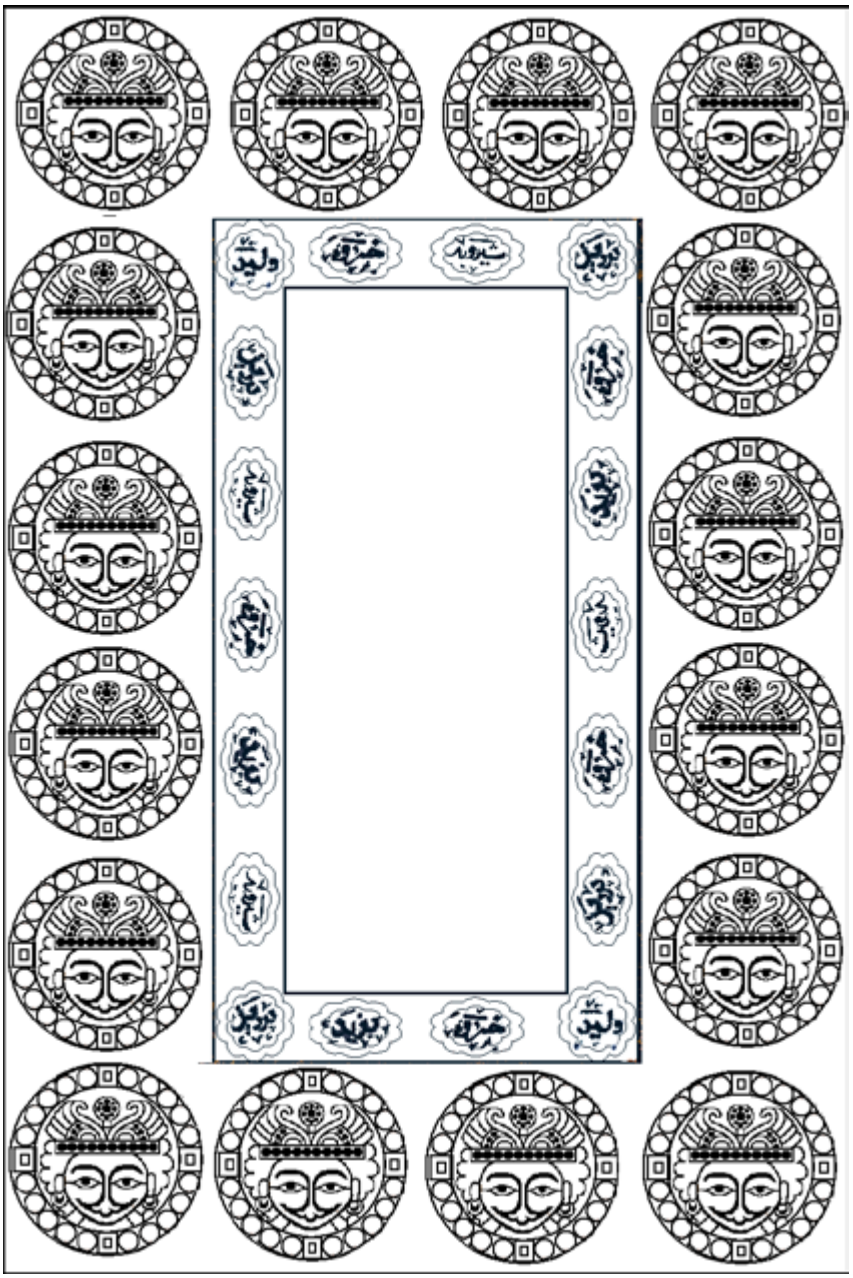
از مناره مَلویه مسجدِ سامرا صدایِ اذان می‌آمد؛ باد نمی‌وزید و آبِ شط ایستاده بود. دورتادور فرش خس چیدم و روغن ریختم و بر همان مصطبه آتش زدمش که امیرالمؤمنین معتصم دستور داده بود بابکِ خرم‌دین را مثله کنند. آری آن شب نقشِ ولید و یزید و پرویز و شیرویه، سوختنِ قالیِ سوسنگرد را نگریستند که چه آرام می‌سوخت و دودش آسمان سامرا را تیره می‌کرد. چنین است رسمِ سرایِ سپنج...

روایتی از تاریخِ پنهان قالی سوسنگرد
شیراز، ۱۴۰۴ خورشیدی

۱) قالیِ سوخته سوسنگرد، همچون قالیِ مثله‌شده بهار خسرو، در گذرِ تاریخ گم‌گشته و نامش تنها در برخی منابع مانند مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر آمده است. پژوهش-روایتِ کنونی در مرزِ میانِ تاریخ و خیال، با بهره‌گیری از زبانِ مستنداتِ کهن، روحِ قالیِ سوسنگرد را احضار کرده است تا نشان دهد چگونه دستبافته‌ای که دیگر وجود ندارد، می‌تواند حافظه‌ای استعاری از مرگ، تکرار و آگاهی در خود پنهان داشته باشد. این متن نه فقط جستاری تاریخی که تأملی است در سرنوشتِ اشیاء.

۲) گرچه مسعودی به زمینه قالی سوسنگرد اشاره نکرده، اما شرحی که درباره حاشیه گزارده، روشنگر است. به گزارش مسعودی، چهره دیگر کسان نیز بر قالی بافته بوده، اما راوی بر خسروپرویز، شیرویه، ولید و یزید متمرکز است. از این گزارش درمی‌یابیم که در نخستین سده‌های اسلامی، فرهنگ ایران باستان همچنان ارجمند بوده و بافت قالی‌هایی با سامان‌بندی و طرح‌های پیشااسلامی، به همراه نقوش ایرانی و پیکره‌های انسانی (شاهان ساسانی)، رواج داشته است. به بیان دیگر، برخی از قالی‌ها، فارغ از تحولات سیاسی و مذهبی، بر سنت‌های بصری پیشین خود استوار مانده بودند.

۳) شهر سوسنگرد، به دلیل نزدیکی به پایتخت‌های ساسانیان و عباسیان، احتمالاً از مراکز بافت قالی و پایگاهی برای تولید قالی‌های درباری پیش و پس از دوره اسلامی بوده است. قالی سوسنگرد را می‌توان نیای قالی‌های تصویری با پیکره‌های مشاهیر، درویشان و هوشنگ‌شاه دانست که کماکان در سراسر ایران بافته می‌شوند. وجود خانه‌بندی که نمونه آن بر قالی پازیریک نیز دیده می‌شود، بر آن گواه است که سنت سامان‌بندی حاشیه تا سده سوم هجری به طرح قالی‌های ایرانی ترادات شده است. گزارش مسعودی، بافت کتیبه بر حاشیه قالی‌ها به زبان فارسی را هم در آن دوره تأیید می‌کند. در تصویر ۲، بر اساس شرح مسعودی از قالی سوسنگرد، طرحی فرضی ترسیم شده است.



تصویر ۲: طرحی فرضی از قالی سوسنگرد
بر اساس توصیف مسعودی در مروج‌الذهب
نقوش انسانی و کتیبه‌های بازسازی‌شده در این تصویر با الهام از قالی‌های تصویری کرمان و کاشان در دوران معاصر شکل گرفته‌اند و بی‌تردید با نمونه اصلی تفاوت دارند. احتمال می‌رود کتیبه‌های قالی سوسنگرد به خط کوفی بوده باشند. چهره پادشاه نیز برگرفته از پارچه ابریشمی ایرانی سده‌های ۷-۸ میلادی (تصویر ۱) است و شاید چهره‌های بافته بر حاشیه قالی سوسنگرد نیز از همان زیبایی‌شناسی پیروی می‌کرده‌اند.
مأخذ: نگارنده

منابع

ابن‌اثیر، ع. (۱۹۶۵). الکامل فی التاریخ (ج ۵). بیروت: دار صادر.

ابن‌الطقطقی، م. بن ع. (۱۹۹۷). الفخری فی الآداب السلطانیه و الدول الاسلامیه (تصحیح: عبدالقادر محمد مایو). بیروت: دارالقلم العربی.

ابن‌خلدون، ع. (۱۳۳۶). مقدمه ابن خلدون (ترجمه م. پ. گنابادی). (چاپ نخست، ج. ۱ و ۲). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

اشعاری، م. (۱۳۹۹). بازسازی تاریخ و جغرافیای هنرهای کاربردی ایران بر اساس منابع مکتوب در سده‌های نخستین هجری با تکیه بر فرش دستباف. فصلنامه نگره، ۱۵(۵۳)، ۵ ۲۳.

زرین‌کوب، ع. (۱۳۹۶). تاریخ مردم ایران؛ جلد اول: ایران قبل از اسلام. تهران: امیرکبیر.

طبری، م. بن ج. (۱۳۵۲). تاریخ طبری یا تاریخ الرسل و الملوک (ترجمه ابوالقاسم پاینده). تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

فردوسی. (۱۳۹۳). شاهنامه (تصحیح ج. خالقی مطلق). تهران: انتشارات سخن.

کریستن‌سن، آ. ا. (۱۳۸۹). ایران در زمان ساسانیان (ترجمه ر. یاسمی). تهران: نگاه.

مسعودی، ع. بن ح. (۱۴۹۱ ق.). مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر. قم: مؤسسه دارالهجره.

Sourdel, D. (1960). Bughā al-Sharābī. In H. A. R. Gibb, J. H. Kramers, E. Lévi-Provençal,

J. Schacht, B. Lewis, & Ch. Pellat (Eds.), The Encyclopaedia of Islam, New Edition (Vol. I, p. 1287). Leiden: E. J. Brill. ISBN 3-08114-04-90

Taagepera, R. (1997). Expansion and contraction patterns of large polities: Context for Russia. International Studies Quarterly, 504–475 ,(3)41.

IslamWeb. (n.d.). IslamWeb.net.

Yaddasht Qaemmaqami. (n.d.).Telegram

channel. Telegram. https://t.me YaddashtQaemmaqami

مقاله ویژه

سواد و بیاض فرش دستباف ایرانی

بیژن اربابی
عضو هیئت علمی دانشگاه هنر،
مدرس و پژوهشگر فرش دستباف

خوش‌بختانه فرش دستباف ایران دارای کران‌مندی پر وسعتی در حوزه پژوهش است که هر یک از کرانه‌های آن فرهنگ و هنر والای ایرانیان را به‌خوبی بازتاب می‌دهد.

تاریخ، جامعه‌شناسی، فناوری‌های بافت و رنگرزی، طرح‌ها و نقوش، نیروی انسانی متبحر، مهارت‌های مرمت و بازسازی، اقتصاد، ایده‌ها و خلاقیت‌های تولیدکنندگان و... موضوعات و رویکردهای پژوهشی هستند که در دو دهه اخیر با حضور دانشگاه‌ها و پژوهشگران علاقه‌مند در عرصه فرهنگ و هنر سنتی ایرانیان مورد توجه بوده‌اند.

پنجره نگاه نشریه دستباف در شماره جدید خود موضوعی نسبتاً بکر و قابل اعتناست که به نظر می‌رسد تاکنون کمتر به آن پرداخته شده است. ورود بر عرصه تاریخی و شناختی نشریه دستباف به‌طور حتم از محدودیت منابع در دسترس برخوردار خواهد بود. از این‌رو در تهیه و تولید متن مقاله از شواهد پژوهشی و درس‌گفتارهای مستندی که در طی دو دهه اخیر به آن‌ها پرداخته شده، بهره گرفته شده است. انتظار از مخاطبان علاقه‌مند به موضوع، نقد و تحلیل مباحث و در صورت امکان هم‌افزایی بر متن موجود است. در پردازش موضوع مقاله با ذکر نکاتی از ویژگی‌های تاریخی فرش‌های دستباف دوره صفوی و قاجار به روشنی‌ها و تاریکی‌هایی پرداخته خواهد شد.

تصویر۱: قالی های دوره صفوی
(قرن دهم ه ق)

تصویر۲: قالی های دوره صفوی
(قرن دهم ه ق)

الف: حاشیه باریک

از نکات خاص و ویژه طرح‌ها و نقوش قالی‌های صفوی، حاشیه‌های باریک است. در بازنویسی و اصلاحات کتاب قالی ایران، شاهکار هنر نوشته گانز رودن که به سال ۱۳۸۳ با عنوان رویای بهشت توسط سازمان اتکا منتشر گردید، برای نخستین بار ویژگی حاشیه‌های باریک قالی‌های صفوی در تصاویر قالی‌های صفوی مورد بررسی و دقت قرار گرفتند. دستاورد بررسی‌های متعدد تأمین‌کننده شواهدی از شیوه و روش پایدار طراحان قالی صفوی در طرح حاشیه‌های باریک بود.

چنین به نظر می‌رسید که رویه متداول طراحی قالی‌های صفوی به گونه‌ای است که حواشی باریک تکرار نشده‌اند و در دو طرف حاشیه پهن قالی، دو حاشیه باریک متفاوت طراحی شده است (رویای بهشت، ۱۳۸۳). به نظر می‌رسد این ویژگی جزو ساختارهای طرح‌های قالی صفوی بوده و بر تداوم این شیوه از طراحی پایبند و استوار بوده‌اند. از منظر زیبایی‌شناسی نیز این شیوه از طراحی دارای جذابیت‌ها و قابلیت‌های تأثیرگذاری است. این شیوه را می‌توان بخشی از هویت قالی‌های صفوی برشمرد.

این در حالی است که در قالی‌های دوره قاجار این شیوه طراحی بسیار به‌ندرت مورد توجه قرار گرفته

است و به‌صورت متداول با تکرار نقوش حاشیه‌های باریک به خلق آثار پرداخته شده است. تجربه شخصی نگارنده در به‌کارگیری چنین ویژگی در طراحی قالی‌های تجارتی و نفیس. با توجه به افزایش جذابیت‌های قالی. موفقیت‌آمیز و توأم با استقبال مخاطبان بوده است.

ب: طرح محرمات

حضور و پیدایی طرح محرمات در قالی‌های ایرانی نیز از موضوعات قابل اعتنا و جذاب است. تلاش‌ها برای یافتن تصاویری از قالی‌های با طرح محرمات در دوره صفوی معمولاً با ناکامی مواجه می‌گردد. نکته قابل توجه در این میان، تنیدگی و پیوندی است که در نقوش تزئینی رشته‌های گوناگون هنری دوره صفوی برقرار بوده است. این در حالی است که در بسیاری از نگاره‌های دوره صفوی، طرح محرمات بر پوشاک زنان و مردان، رواندازاسب‌ها، چادرها و خیمه‌ها و بقچه‌ها به کرات ترسیم شده است.

طرح محرمات در پارچه‌های پوشاک صفوی نیز پرکاربرد بوده‌اند و پارچه‌های بسیاری با طرح محرمات صفوی در دسترس می‌باشند.

جالب توجه است که طرح محرمات از طرح‌های کهنی است که بر پارچه‌ها و پوشاک مردان و زنان مصری بر روی کتیبه‌هایی با قدمت چهار هزار سال شناسایی شده‌اند. همچنین پارچه‌های برجای‌مانده از قرن ۴ و ۵ قمری در طبرستان و ظروف سفالی منقوش با طرح محرمات در آمل و ساوه حضور چنین طرحی را در آثار ایرانی مورد تأیید قرار می‌دهند (حصوری، ۱۳۸۵، ۱۲۱).

چنین به نظر می‌رسد حضور طرح محرمات بر قالی‌های ایرانی از دوره قاجار رواج یافته است و پیش از دوره قاجار شواهد تاریخی مبنی بر کاربرد این طرح در قالی‌ها دیده نمی‌شود. قالی‌های طرح محرمات کاخ صاحبقرانیه، آثاری ماندگار از بافندگی قالی‌های ممتاز منطقه درخش خراسان هستند که زیبایی‌های این طرح را در اوج کمال نمایش می‌دهند.

تصویر۳: پوشش مردانه با طرح محرمات (صفوی)

تصویر۴: قالی محرمات بافت درخش (قاجار)

ج: نقش گل‌فرنگ

پیدایی و کاربرد نقوش گل‌فرنگ در قالی‌های ایران نیز از مسیر قابل توجهی گذر کرده است. شکل‌گیری دوره صفوی با عصر رنسانس در اروپا هم‌زمان بوده است. تأثیرات فرهنگی غرب در عصر صفوی با توجه به مراودات دربار صفوی با کشورهای اروپایی از مباحث جذاب و پرکشش این دوران است.

حضور عناصر هنر اروپایی در هنرهای تجسمی، تزئینات کاشی و بناها بخشی از تأثیرات هنر اروپایی در هنر دربار و بزرگان صفوی بوده است. حضور هنرمندان نقاش اروپایی از هلند، فرانسه، ایتالیا در میانه‌های عصر صفوی در اصفهان، در متن سفرنامه‌های اروپاییان سطح این ارتباطات فرهنگی را روشن‌تر می‌نماید.

پیاده‌روی برادران شرلی در بازار قیصریه اصفهان در کنار شاه عباس در سفرنامه آنتونی شرلی و مشاهده تابلوهای نقاشی اروپایی در بازار قیصریه در حالی که هنرمندان نقاش در حجره‌های بازار حضور دارند از توصیفات قابل توجه و اعتنا در شناخت حضور و زندگی نقاشان اروپایی در ایران صفوی است (شرلی، ۱۳۶۳).

همان‌گونه که قابل مشاهده است، کاربرد نقوش گل‌فرنگ در نگارگری دوره صفوی مورد توجه قرار گرفته است. با وجود چنین توجه و استقبالی از عناصر هنر اروپایی در این دوره، به نظر می‌رسد هیچ‌گاه طراحان نقشه‌های قالی صفوی از نقوش گل‌فرنگ استفاده نکرده‌اند. جالب توجه است که تلاش برای یافتن قالی‌ای از دوره صفوی با نقش گل‌فرنگ هیچ‌گاه موفقیت‌آمیز نبوده است. چنین به نظر می‌رسد گفتمان مسلط بر طراحی نقوش قالی‌های صفوی به‌گونه‌ای در تضاد و دفع با این عنصر اروپایی فعال بوده است و این مدار سنت‌محور نقشی بازدارنده در عدم حضور گل‌فرنگ در قالی‌های صفوی ایفا می‌کند.

شواهد تاریخی حضور نقش گل‌فرنگ را در قالی‌های دوره قاجار و تأثیر عمیق فرهنگ اروپایی و مدرنیته بر آثار فرهنگی و هنری این دوره نشان می‌دهند. نقش گل‌فرنگ در قالی‌های دوره قاجار عرصه جدیدی از سبک واقع‌گرایانه را در ترسیم نقوش دامن می‌زند.

تصویر۵: قالی های قاجاری با نقش گل فرنگ

تصویر۶: قالی های قاجاری با نقش گل فرنگ

د: کف ساده

قالی‌های کف ساده در دوره قاجار از موقعیت و ویژگی خاصی برخوردار هستند. شواهد تاریخی نشان می‌دهد که نمونه‌ای از قالی‌های کف ساده در قالی‌های دوره صفوی در دسترس نیست و چنین به نظر می‌رسد که هیچ‌گاه قالی‌هایی با ویژگی کف ساده در دوره صفوی بافته نشده است.

صادق زیباکلام در کتاب سنت و مدرنیسم جهش اقتصادی ایران در عصر قاجار را بسیار قابل اهمیت قلمداد می‌کند. در میانه‌های دوره قاجار اقتصاد ایران در مراودات خود با کشورهای اروپایی ۱۹ برابر رشد و توسعه را نشان می‌دهد و این در حالی است که صادرات قالی‌های ایرانی به کشورهای غربی از جایگاه مهمی برخوردار است (زیباکلام، ۱۳۷۷).

به نظر می‌رسد ارتباطات گسترده اقتصادی دوره قاجار و حضور شرکت‌های گوناگون غربی در فعالیت تولید فرش دستباف ایرانی از عوامل و شرایط تأثیرگذار در شکل‌گیری طرح‌ها و نقوش جدید در قالی بوده‌اند. به‌طور کلی انتقال سلیقه‌های مصرف‌کنندگان غربی به کارگاه‌های قالی‌بافی تبریز، کاشان، اصفهان، اراک، سنندج، ملایر و... بخشی از تغییرات طرح‌ها و نقوش قالی‌های ایرانی را پدید آورده است.

تصویر۷: قالی های قاجاری با ویژگی کف ساده

تصویر۸: قالی های قاجاری با ویژگی کف ساده

ه: طرح خشتی

قالی‌های طرح خشتی نیز از ابداعات طراحان دوره قاجار برای قالی ایرانی می‌باشد. در مجموعه‌های قابل دسترس از قالی‌های صفوی هیچ‌گاه طرح خشتی بر روی قالی‌ها قابل مشاهده نیست. خلق و پیدایی قالی‌های طرح خشتی که مشابهت بسیاری با عناصر قالی‌های طرح باغی دارند، در قالی‌های دوره قاجار قابل مشاهده و دریافت است.

موارد متعددی از قالی‌های طرح خشتی با داستان‌های شاهنامه در تبریز، نقوش طبیعت‌گرا در بختیاری و سایر مناطق بافندگی از دوره قاجار در عرصه طرح‌های قالی ایران ظاهر شده‌اند.

تصویر ۹: قالی خشتی تبریز
(قاجار)

تصویر ۱۰: قالی خشتی بختیاری
(قاجار)

و: طرح تلفیقی

چنین به نظر می‌رسد طرح‌های تلفیقی را باید از سبک‌ها و ابداعات قالی‌های قاجار برشمرد. بسیاری از طرح‌های تلفیقی لچک ترنج و محرمات، محراب و محرمات و تلفیق نگاره‌های واقع‌گرایانه با طرح‌های گوناگون و تصویری، با توجه به نیازهای نوآوری و درخواست‌ها و سفارش‌ها در دوره قاجار مورد توجه قرار گرفته‌اند.

استفاده از نگاره‌ها و روایات تاریخی و مذهبی در متن، همچنین تصاویر باستانی بر قالی‌های طرح تلفیقی، به نظر می‌رسد بیشتر به درخواست مصرف‌کنندگان داخلی بوده است. قابل توجه است که تنها مورد قالی طرح تلفیقی بازمانده از دوره صفوی، قالی محرابی. باغی است که بافت آن به قرن دهم هجری نسبت داده شده و در مجموعه آستان قدس رضوی نگهداری می‌گردد.

تصویر ۱۱: قالی های قاجار با طرح تلفیقی

تصویر۱۲:قالی های قاجار با طرح تلفیقی

ز: نقش ماهی

نقش ماهی از نقوش بسیار پرطرفدار قالی‌های ایران محسوب می‌گردد. این نقش که در ساختار طرح‌های واگیره‌ای مورد استفاده قرار می‌گیرد، در قالی‌های مناطق شرق تا غرب ایران، مناطق شمال‌غربی و مرکزی ایران و حتی با انتقال آن به میان بافندگان حفظی‌بافت عشایری به کثرت دیده می‌شود. چنین به نظر می‌رسد یافته‌های پژوهشی سرآغاز کاربرد این نقش را دوره قاجار معرفی می‌نماید.

قابل توجه است که در قالی‌های دوره صفوی، الگوی واگیره نقش ماهی ـ به گونه‌ای که در دوره قاجار شناخته و استفاده می‌گردد ـ دیده نمی‌شود. نزدیک‌ترین نقش از قالی‌های صفوی که ساختاری نسبتاً نزدیک به نقش ماهی دوره قاجار دارد، منتسب به فرهنگ قالی‌بافی هرات می‌باشد.

تصویر ۱۳: قالی نقش ماهی (قاجار)

تصویر ۱۴: قالی نقش ماهی (قاجار)

منابع

رویای بهشت (۱۳۸۳)، کارگروه نویسندگان، سه جلد، تهران، اتکا.

زیباکلام، صادق (۱۳۷۷)، سنت و مدرنیسم، تهران، روزنه.

حصوری، علی (۱۳۸۵)، مبانی طراحی سنتی ایران، دفتر نخست، تهران، چشمه.

شرلی، آنتونی (۱۳۶۳)، سفرنامه برادران شرلی، ترجمه آوانس، به کوشش علی دهباشی، تهران، نگاه.

وبسایت https://www.claremontrug.com

مقاله ویژه

آقای فلین[1]
خلاصه ای از خاطرات خصوصی دبلیو. ال. فلین [2]

نویسنده: آنتونی وین[3]

ترجمه: مجتبی معینیان، پژوهشگر فرش دستباف

دبلیو. ال فلین (تصویر ۱) پسر یکی از شرکای منچستری زیگلر به مدت ۴۰ سال برای اهداف شرکت زیگلر در ایران سفر کرد. زیگلر یک شرکت نساجی الیاف پنبه‌ی منچستر بود که طاقه‌های پارچه پنبه‌ای خود را به ایران صادر می‌کرد تا با پول آن برایش در اطراف سلطان آباد (اراک امروزی) قالی ببافند. فلین یادداشت‌های شخصی مسافرت‌هایش با حدود شصت عکس از جامعه ایران که خود عضوی از آن بود را به جای گذاشته؛ بیشتر یادداشت‌های خودخواهانه او گزارش سفر است. اما نکات مهمی در خلال آن به وفور وجود دارد که ویژگی‌های آن روزگار را بیان می‌کند. متاسفانه او کمتر در مورد قالی‌های خودشان نوشته است.

۱-این جستار در هشتمین شماره از جلد دوم «مجله انجمن ایران» با «عنوان مدیران زیگلر در ایران» منتشر شد که عنوان آقای فلین در نشریه دستباف برای آن انتخاب شده است.

2- W.Leonard Flinn

۳- پژوهشگر و بازرگان فرش، سردبیر مجله انجمن ایران، در کالج بالویل دانشگاه آکسفورد فارسی و ترکی را آموخت و یکسال را در دانشگاه شیراز گذراند. سالهای ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۶ میلادی (۱۳۵۱ تا ۱۳۵۵ شمسی) در همدان مامور خرید قالی برای شرکت ا، سی، ام لندن بود و به همه جای ایران سفر کرد. از کتابهای او «سه شتر به سوی ازمیر» است.

تصویر۱: لیوناردو فلین
هنگام ترک شیراز
۱۹۲۱

فلین اولین بار در سال ۱۹۰۳[۱] وقتی ۲۲ ساله بود به ایران رفت. با کشتی بخار از مسیر مرسوم، به باتومی[۲] و با قطار به تفلیس[۳] و ایروان[۴] مسافرت کرد و سپس با درشکه پستی به جلفا و تبریز رسید. شرکت زیگلر در سال ۱۸۵۶[۵] در طرابوزان[۶] تاسیس شده بود، بعدا شعبه‌ای در تبریز افتتاح کرد و شرکت سوییسی دینر هنهارت[۷] را تصاحب نمود . زیگلر در دوران اوج شکوفایی خود، نمایندگی‌هایی در تهران، سلطان آباد، یزد، اصفهان، شیراز و بوشهر تاسیس کرد. کسب و کار آنها صادرات طاقه‌های پارچه تولید شده از پنبه منچستر و پشم بود. در حدود سال ۱۸۷۶ [۸] آنها در واردات قالی سلطان آباد سرمایه گذاری کردند. سلطان آباد در آن زمان شهری بود دارای ده هزار نفر جمعیت ساکن و در مرکز منطقه‌ای بزرگ حدود ۸۰ مایل مربع[۹] قرار گرفته بود؛ با تعدادی روستا که قالی‌بافی در آنها جریان داشت. آنها یک قطعه زمین بایر خارج از شهر را خریدند و چندین خانه مسکونی، دفاتر و فروشگاه‌ها، رنگرزخانه،

۱- هجری شمسی ۱۲۸۱-۲ سال
۲- شهر بندری گرجستان امروزی
۳- پایتخت کشور گرجستان امروزی
۴- پایتخت کشور ارمنستان امروزی
۵- سال ۵-۱۲۳۴ هجری شمسی
۶- شهری در شمال شرق ترکیه امروزی
۷- Dinner, Hanhart & co
۸- سال ۵-۱۲۵۴ هجری شمسی
۹- معادل ۲۰۷ کیلومتر مربع

اصطبل‌ها و باغ‌هایی را که با دیوارهای شانزده فوتی[1] احاطه شده بود، ساختند. جایی که به قلعه زیگلر معروف شد (تصویر ۲).

تصویر۲: قلعه زیگلر
سلطان آباد

در ابتدا ۴۰ دستگاه یا کمی بیشتر دار قالی‌بافی در شهر داشتند. بافت بسیاری از قالی‌ها در روستاهای اطراف انجام می‌شد (تصویر ۳). در عرض ده سال ۱۲۰۰ دار قالی‌بافی در شهر برپا و کم کم سر و کله دیگر شرکت‌های اروپایی هم پیدا شد. شرکت‌های جی. سی. پی هوتز و پسران[2] از هلند و خیلی بعد از آن پتاگ[3] آلمانی از مهم‌ترین آنها بودند.

تصویر۳: بردن پشم به خانه
سلطان آباد
۱۹۰۵

۱- معادل ۵ متر

2- J.C.P. Hotz & Son.
3- .Pesische Teppich Aktiengesellschaft

در سال ۱۸۹۳[۱] کنسول بریتانیا[۲] در اصفهان برای بازدیدی گسترده به سلطان آباد آمد و تحت تاثیر آنچه دید قرار گرفت. بدون هیچ مساعدت و کسب امتیازی از سوی دولت، به سادگی اما با کار سخت و صادقانه، در مواجهه با مشکلات بسیار و مخالفت‌های زیادی که از سوی بازرگانان و دلالان محلی وجود داشت، کسب و کار زیگلر به طور شگفت‌انگیزی ایجاد شد به نحوی که ما چیزی شبیه آن را در ایران نداریم. در هیچ یک از شهرهای ایران چنین شواهدی از ثروت و رفاه را ندیده‌ام. مردم خوش لباس و دارای اعتماد نفس بوده، خوشحال به نظر می‌رسند. همه آنها با مزد قالی‌بافی زندگی می‌کنند و اثرات خوب آن در کل جامعه آشکار است.

در سال ۱۹۰۲ [۳] خبرنگار مورنینگ پست[۴] مدتی را در سلطان آباد بود. او تعبیر لرد کرزن در کتابش به نام «ایران و قضیه ایران (۱۸۹۳)» را به تمسخر گرفت که نوشته بود اروپایی‌ها به خاطر به کار بردن رنگ‌های آنیلینی مسئول فقدان اصالت در قالی معاصر ایران هستند، و یادآور شد که کرزن در واقع از سلطان آباد بازدید نکرده بود و رنگرزخانه‌های زیگلر اصلا رنگ آنیلینی به کار نبرده‌اند. درباره اصالت طراحی نوشت، زیگلر فراهان سالها به خاطر رنگ‌های ثابت، طرح‌های خاص ایرانی و کیفیت و دوام خیلی خوب بافت آن مشهور بود. در اوایل هر وقت طرح‌های سفارشی مشتریان کاملا ایرانی نبودند، زیگلر اغلب حاضر به قبول سفارش آنها نبود. بزرگ‌ترین سفارش آنها بازبافی یک تخته قالی معروف اردبیل بود که برای یک مشتری آمریکایی بافته شد.

در مورد کسب و کار قالی اطلاعات خامی به فلین داده شده بود. تا آن زمان فلین بیشتر از دو ساعت سوار اسب نشده بود. او در یک سفر ۴۵ مایلی[۵] در یک جاده خیلی ناهموار زمستانی برای بازدید از روستاها و سرکشی کردن قالی‌های روی دار از تبریز به هریس رفت. بعد از یک دوره کارآموزی در تبریز او با چهار اسب رهسپار تهران شد. یک اسب برای خودش، اسبی برای بار و بنه‌اش، یک اسب برای پیش‌خدمت و اسبی دیگر برای شاگرد چاپار که باید همه اسب‌ها را به تبریز برمی‌گرداند.

شرکت زیگلر مبادلات کمی با تهران داشت، اما تهران مرکز اقتصادی کشور بود. بانک سلطنتی بریتانیا در ایران تنها بانک منتشر کننده اسکناس بود و این اسکناس‌ها فقط در شهرهایی که صادر شده بود قابل پرداخت بود. اسکناس پول رایج شهرستان‌ها و مناطقی که سکه رواج داشت؛ نبود. زیگلر مجبور شد بارهای سکه نقره- قران- را به سلطان آباد بفرستد تا بتواند برای خرید قالی سرمایه‌گذاری کند.

بزرگ‌ترین محموله سکه آن‌ها برای تامین مالی در مرز روسیه و افغانستان در سال ۱۸۸۵ [۶] بود که به خاطر آن زیگلر مبلغ هنگفتی را به صورت نقدی در مشهد تحویل داد. این سکه‌ها از سراسر ایران جمع آوری شد و چند صد مایل بوسیله شتر و قاطر حمل گردید. هر کاروان یک کارمند اروپایی به عنوان محافظ به همراه داشت. یک محموله پستی مخصوص و فوری به ارزش چندصد هزار پوند، بدون توقف از تهران، در ۵۶۰ مایل[۷] دورتر و در کمتر از شش روز توسط اسب‌های پست تحویل شد.

۱- سال ۲-۱۲۷۱ هجری شمسی
۲- لرد کرزن
۳- سال ۱-۱۲۸۰ هجری شمسی
4- Morning Post
۵- معادل ۷۲ کیلومتر
۶- سال ۴-۱۲۶۳ هجری شمسی
۷- معادل ۹۰۰ کیلومتر

فلین از تهران سوار بر درشکه پستی (تصویر ۴) راه اصفهان مرکز اصلی توزیع کالاهای منچستر زیگلر در ایران را در پیش گرفت. خانه زیگلر در انتهای جنوبی خیابان چهارباغ، در نزدیکی پل الله وردی خان۱ قرار داشت. فلین که پسر یکی از شرکا بود باید به دیدن بازرگانان مهم محلی می‌رفت. یکی از تجار پیشکسوت اصفهان همه تاجران را به کاروان‌سرای خودش دعوت کرد، جایی که در حین خوردن چای آن‌ها به فلین معرفی شدند.

تصویر۴: درشکه پستی با دو محافظ بختیاری
۱۹۲۱

حاکم اصفهان در این زمان ظل السلطان پسر ارشد ناصرالدین شاه بود. او به خاطر اینکه فرزندی از زنان صیغه‌ای شاه بود و از مادری غیر قاجار زاده شده بود، مورد توجه بود. او روابطی دوستانه با انگلیسی‌ها و نفوذی هم طراز روحانی بزرگ، آقای آقانجفی (تصویر ۵) داشت. قدرت روحانیون آنقدر بود که غالبا می‌توانستند با صدور یک فتوا کالاهای اروپایی را تحریم کنند. فراوان اتفاق می‌افتاد که تلگراف‌های محرمانه زیگلر یک صفحه کامل از کدها و علامت‌های اختصاری داشت که این بخش از تجارت‌شان را گزارش می‌داد.

کالاها در بازار با قیمت پایه ثابت، مثلا ۵ پنی برای هر یارد۲ پارچه نخی فروخته می‌شدند، اما با تخفیف ها یا اعتبارات مختلف مربوط به زمان، قیمت‌ها تغییر می‌کرد. قیمتی می‌توانست ۵ پنی در ۱۴ ماه یا ۵ پنی در ۱۸ ماه ذکر شود، که هر ماه معادل یک درصد بود. اگر بازرگانی پول نقد می‌پرداخت که به ندرت این اتفاق می‌افتاد، تخفیف ۸ تا ۱۲ درصدی دریافت می‌کرد. به تجار با توجه به موقعیت‌شان از ۲ تا ۷ هزار پوند اعتبار داده می‌شد که ۶ درصد سود، سالیانه پرداخت می‌کردند. این داد و ستد برای بازرگانان مناسب بود، زیرا هیچ بانکی چنین مساعده‌ای و حتی نرخ سودی نزدیک به آن را به پول آنها نمی‌داد. همه حساب‌ها باید در سال نو ایرانی، ۲۱ مارس، تسویه می‌شد.

قلعه زیگلر در سلطان‌آباد مسیر کوتاهی را به سمت جنوب شهر ایجاد کرد. راه ورود به دره، رودخانه‌ای

۱- سی و سه پل
۲- معادل ۰/۹۱۴۴ متر

تصویر۵: آقا نجفی و شاگردان
اصفهان
۱۹۰۵

کوچک بود که در تابستان‌ها خشک می‌شد. در بالای دره، کوه سفیدخانی با ده هزار فوت[1] ارتفاع برافراشته شده که غالبا در تابستان هم پوشیده از برف بود. آن سوی دریاچه نمک دوباره سرزمینی به طرف سلسله کوه‌های تفرش پدیدار می‌شد. حدود ۳۵ مایل[2] به غرب، دشت توسط صخره‌های سنگ آهک کوه وفس محصور می‌شد. گرچه در دشت نهرهای آب دایمی جریان نداشت، اما آب‌های زیرزمینی فراوانی نزدیک کوه‌ها جاری بود که بوسیله قنات‌ها یا کانال‌های زیرزمینی متصل به هم تعداد زیادی از مزارع و روستاها را آبیاری می‌کرد .

وقتی که فلین مدیر محلی تیودور اشتراوس[3] را ملاقات کرد قرار بود برای خرید پشم به همدان، سنه و کرمانشاه سفر کند. اشتراوس پانزده سال در ایران زندگی کرده بود و دوست داشت بدون عجله و سر فرصت مسافرت کرده، جاده‌های فرعی را بررسی کند. فلین هم در این سفر با او همراه شد. از آنجایی که برخی از قسمت‌های کشور نا امن بود، آنها هفت خدمه مسلح، دو درشکه و هشت قاطر را برای حمل چادرها، سازماندهی کردند. اردو زدن از ماندن در روستاها که پر از دزد بود ایمن‌تر بود.

فلین روزهایش را با سرکشی دارهای قالی، روستا به روستا با اسب سپری می‌کرد. به یکی از روستاهایی

۱- ۳۰۴۸ متر ارتفاع
۲- معادل ۵۶ کیلومتر

3- Theodor Strauss

که فلین بازدید کرده بود توسط تعدادی از سارقان روستای همجوار دستبرد زده شده بود و تعدادی از گوسفندان آنها را برده و قالیبافان بینوا را رها کرده بودند. فلین و محافظانش به روستای متخلف رفتند و ۴۰۰ راس از گوسفندان خود را به سلطان آباد بردند. سپس به روستاییان حق انتخاب داده شد که دعوای خود را همان‌جا حل و فصل کنند و یا پرونده به مقامات دولتی ارجاع شود. با علم به طمع مقامات دولتی، آنها به توافق رسیدند.

در اتفاقی دیگر، بزرگان یک روستا با تحریک یکی از رقبای ورشکسته، اعلام کردند که هر بافنده‌ای به زیگلر قالی تحویل دهد ۱۰ تومان (معادل دو پوند آن روز) جریمه خواهد شد. روستا متعلق به یکی از پسران ظل السلطان بود که از او خواست تا مانع این کار نامعقول شود.

در سال ۱۹۰۷ [۱]، زمانی که ایران در جریان جنبش مشروطیت کاملا بی قانون بود، فلین مجبور شد قانون را خود اجرا کند.

او محافظان مسلح خود را برای بازداشت قالی‌بافان روستایی که قصور کرده بودند و حتی نمایندگان محلی زیگلر که از پشم تحویلی برای بافت قالی‌های دلالان محلی استفاده کرده بودند، به کار گرفت و آنها را در قلعه زیگلر نگه می‌داشت تا اینکه حساب‌های خود را تسویه کنند. گاهی اوقات غذایی که به این حرام‌زاده ها داده می شد بسیار خوب بود به نحوی که آنها از این‌که در بازداشت هستند خوشحال بودند. اما تهدید تحویل‌شان به مقامات محلی باعث می‌شد سریعا منظم و درست‌کار شوند.

اعتبار و نفوذ زیگلر آنقدر بود که ساختمانش برای معاونت کنسول‌گری بریتانیا انتخاب شد و مدیرانش برای سال‌های پس از آن معاون کنسولی افتخاری می‌شدند.

یک موقعیت فوق‌العاده که خارج از برنامه تا سال ۱۹۱۱ یا ۱۹۱۲ [۲] رخ داد مدیریت یک آلمانی بود. سفارت آلمان همین شیوه را برای شعبه پتاگ در سلطان آباد که اولین مدیر آن یک انگلیسی بود اتخاذ کرد.

در سال ۱۹۱۴ [۳] وقتی که جنگ [۴] آغاز شد مدیران زیگلر و پتاگ انگلیسی بودند و این پایان معاونت کنسولی آلمانی‌ها بود.

با آغاز جنگ در تبریز مدیر زیگلر یک آلمانی بود. هر ولفینگر [۵] مردی باوجدان و وظیفه شناس بود. حساب‌ها را بست و دفاتر خود را مرتب کرده، استعفا داد. اما قبل از سامان دادن سایر امور، روس‌ها به ایران حمله کردند؛ ولفینگر و خانواده‌اش را به عنوان دشمن اسیر و زندانی کرده و به روسیه بردند. مقامات بریتانیا به تهران رفتند و در فاصله‌ای دور از جبهه جنگ، متحدان روسی خود را متقاعد کردند که ولفینگر را آزاد کنند. زیگلر که دیگر تمایلی به بکارگیری او نداشت خانه‌اش در تبریز را تحویل گرفت و مقرر کرد که اجاره بهای منصفانه‌ای را بعد از جنگ به او بپردازند و یک مدیر انگلیسی برای بر عهده گرفتن جایگاه او به تبریز بفرستند. مدت کوتاهی پس از آن روس‌ها عقب‌نشینی و ترک‌ها

۱- در سال ۱۲۸۵-۶ هجری شمسی
۲- در سال ۱۲۸۹ و ۱۲۹۰ هجری شمسی
۳- در سال ۳-۱۲۹۲ هجری شمسی
۴- جنگ جهانی اول

5- Herr Wolfinger

تبریز را اشغال کردند. کنسول آلمان مهرهای خود را روی اموال زیگلر زد تا از آن‌ها در مقابل متحدان ترک خود محافظت کند. بعدا، زمانی که آلمانی‌ها به سلطان آباد رسیدند و قلعه زیگلر را اشغال کردند ولفینگر توانست از آسیب رسیدن به اموال جلوگیری کرده و آنها را متقاعد سازد که کارکنان انگلیسی را آزاد کنند. پس از جنگ او به عنوان مدیر پتاگ و رقیب زیگلر به ایران بازگشت اما بسیار مورد احترام آنها بود.

وقتی فلین برای اولین بار به ایران رفت، نفت در آنجا کشف نشده بود. در سال ۱۹۲۱ [۱] در چهارمین سفرش به ایران، زیگلر مدتی نفت را در قوطی‌های گالنی در سراسر کشور توزیع می‌کرد، تا اینکه شرکت نفت ایران و انگلیس خود توزیع آن را در دست گرفت. ویلیام دارسی که نفت ایران را در سال ۱۹۰۶ [۲] کشف کرد از زیگلر دعوت کرد تا در کاوش‌های اولیه‌اش مشارکت کند، اما آن‌ها طرح دارسی را طرحی نامعقول و غیرعملی می‌دانستند.

زمان سلطنت رضا شاه، در سال ۱۹۳۴ [۳] زیگلر ورشکست شد. ارزش استرلینگ و دلار نسبت به ارزش استاندارد طلا، کمتر شد. این اتفاق ارزش سهام زیادی را که آن‌ها در ایران داشتند، کاهش داده بود. سهامی که می‌توانست با هزینه کمتری با پول ایران جایگزین شود.

دولت ایران قانونی را تصویب کرد که صادرکنندگان ملزم می‌شدند تا همه ارزهای خارجی را که به دست آورده‌اند به نرخ رسمی {اما در واقع} ساختگی مبادله ارز به فروش برسانند. تصویب این قانون برای آن‌ها و بسیاری از شرکت‌های فرش خارجی دیگر، ادامه کسب و کار را غیر ممکن می کرد. هرچند زیگلر از کسب و کار قالی خارج شد اما به صادرات محصولات پنبه‌ای به ایران ادامه می داد.

تا سال ۱۹۳۷ [۴] واردات کتان به ایران توسط شرکت قماش، به انحصار دولت صورت می‌گرفت، تا این‌که هر فرانز گلد[۵] اتریشی را جهت مذاکره برای خریدی بزرگ به منچستر فرستادند. گلد یک بانک‌دار وظیفه شناس و شرافتمند بود که در تاسیس بانک ملی کمک کرده بود. او معترف بود که هیچ چیز درمورد پنبه نمی داند. او به فلین گفت که زیگلر در ایران بسیار مورد توجه قرار گرفته و از وی خواست تا در خرید کالا راهنمایی‌اش کند. فلین ترتیبی داد تا گلد محصولاتی به ارزش حدود ۲۱۵۰۰۰ پوند از تقریبا چهل شرکت، از جمله خود فلین، که سهم خوبی از این تجارت دریافت کرد، خریداری کند. هنگامی که گلد به تهران برگشت همان‌طور که پیش بینی می‌کرد به گرفتن رشوه از تامین کنندگان متهم شده بود. این مرد شریف متاسفانه بعدا توسط یک کمیسیون تحقیق بی گناه شناخته شد اما قراردادش با دولت ایران تمدید نشد چون دیگر چهره موجهی نبود.

مجددا زیگلر توسط دولت ایران به مناسبت ازدواج ولیعهد محمدرضا با شاهزاده مصر فوزیه، به همکاری دعوت شد. دولت ایران متوجه این واقعیت شدند که در تهران کمبود پارچه‌ها، کفش‌ها، لباس‌های زنانه و مردانه مد روز وجود دارد. مقامات تهران و چهره جامعه ایران در مقابل چهره‌های مد روز مصری که در مراسم حضور می‌یافتند خیلی قدیمی و از مد افتاده به نظر می‌رسیدند. به وزیر مالیه دستور داده شد تا وضعیت را فورا بهبود ببخشد.

۱- سال ۱۳۰۰-۱۲۹۹ هجری شمسی
۲- سال ۱۲۸۴-۵ هجری شمسی
۳- سال ۳-۱۳۱۲ هجری شمسی
۴- سال ۶-۱۳۱۵ هجری شمسی

5- Herr Franz GOLD

تلگرافی اضطراری از طرف لندن برای فلین در عصر یکشنبه با تلفن فرستاده شد، یک سفارش هنگفت پارچه‌های ابریشم و ریون برای لباس خانم‌ها، کفش‌ها و لباس‌های زیر زنانه، دستکش‌ها، پیراهن‌های مردانه، یقه‌ها، کروات‌ها، زیورآلات و کلاه‌ها و از جمله نمونه لباس‌هایی برای دوخت و دوز که با هواپیما فرستاده شود. آنها ده روز فرصت داشتند تا سفارش‌ها را آماده کرده توسط اورینتال اکسپرس[1] به مرز ایران بفرستند و از آنجا با کامیون به مقصد ارسال شود. دو مرد و یک منشی نه روز تمام کار کردند تا بیش از شصت جعبه بسته بندی را آماده کنند و سر وقت به اورینتال اکسپرس رساندند.

فلین بار دیگر و در سال ۱۹۴۳ [2] به ایران آمد. دوباره به اداره روابط عمومی انگلستان فرستاده شد تا با تبلیغات آلمان در ایران مقابله کند. او با یک سینمای سیار به همه شهرها و روستاهای غرب ایران سفر کرد. او با پوشش حدود ۱۵۰۰ مایل[3]، فیلم کنفرانس تهران را نمایش داد، فیلمی به نام "شاه و میهن" که در مورد فعالیت‌های شاه و ملکه در زمان جنگ و فیلم‌هایی از نبرد نیروهای متفقین بود.

فیلم مورد علاقه فلین، فیلمی تمثیلی بود که نشان می‌داد یک تانک (چرچیل) دسیسه‌های یک مار (هیتلر) و قورباغه (موسیلینی) را شکست می‌دهد. اگر چه او خوشحال بود که به ایران برگشته، اما واقعا تا زمان به پایان رساندن نمایش فیلم‌ها مریض بود.

1- Oriental Express

۲- سال ۲-۱۳۲۱ هجری شمسی

۳- معادل ۲۴۱۳ کیلومتر

محل بافت: قالی اصفهان
سال ایجاد: ۱۱۰۰ شمسی (تقریبی)
جنس: گره پشم، تار پنبه
طرح و نقش: تصویری باغ بلبل
اندازه: ۱۹۸x۱۱۶ سانتی متر
مجموعه‌دار: بنیاد فرهنگی هنری بردبار

گفتگوی ویژه

روایتی از تاریخ پنهان ابریشم در قالی قم

گفتگو با رضا ارمی، تولیدکننده و پیشکسوت حوزه قالی ابریشم در قم

ابوالفضل رنجبر
دانشجوی دکتری جامعه شناسی مسائل اجتماعی ایران

کمی بیش از یک قرن از تولید قالی شهری‌باف در قم، توسط مهاجرینی که از کاشان به قم آمدند، می‌گذرد. این زمان در مقایسه با شهرهایی چون کرمان، تبریز، اصفهان، مشهد، کاشان و بسیاری شهرهای دیگرِ تولیدکننده قالی در ایران، عمر کوتاهی محسوب می‌شود. اما در همین مدت کوتاه، همان‌گونه که سیسیل ادواردز پیش‌بینی کرده بود، قالی قم قله‌های شهرت و معروفیت را به لحاظ کیفیت بافت، طراحی و رنگ‌آمیزی درنوردید. به‌گونه‌ای که امروزه، به‌ویژه در تولید قالی تمام ابریشم، گوی سبقت از دیگر شهرها ربوده و به چنان درجه‌ای از کیفیت و زیبایی رسیده که برخی شهرها با کپی کردن از طرح‌ها و رنگ‌آمیزی قالی‌های این شهر، قالی‌های خود را به نام قم عرضه می‌کنند.

یکی از ارکان اصلی تولید یک قالی در این سطح، بی‌شک مواد اولیه مرغوب، در اینجا ابریشم، است که به‌عنوان پرز و تار و پود یک قالی تمام‌ابریشم به کار می‌رود. ابریشم به روش‌های سنتی و نیمه‌صنعتی در ایران و به‌صورت تمام‌صنعتیِ مدرن در چین، ازبکستان و چند کشور دیگر تولید می‌شود. برای مقایسه این نوع ابریشم‌ها، شیوه تولیدات آنها و دلایل برتری هرکدام، به سراغ تولیدکننده و در عین حال محقق و پژوهشگر تمام فرایندهای تولید قالی، جناب آقای حاج رضا ارمی، رفتیم تا از دانش ایشان در این زمینه بهره‌مند شویم. جناب ارمی در یک خانواده تولیدی قالی چشم به جهان گشوده و تقریباً تمام مراحل تولید یک قالی را تجربه کرده و کارها و مشاغل مرتبط را نیز مورد پژوهش قرار داده‌اند. ایشان امروز در سن ۸۵ سالگی کارشناس و خبره تمام‌عیار در تمام فرایندهای تولید قالی، از قالیبافی تا تولیدکنندگی، با برند معتبر، هستند.

تصویر۱: جناب آقای رضا ارمی در دفتر تولیدی برند قالی ابریشم ارمی

جناب ارمی، اجازه دهید این بحث را این‌گونه آغاز کنیم: چند روز پیش صدا و سیما گزارشی از جلسه‌ای پخش کرد که در آن، مرکز ملی فرش دستباف ایران با هیأتی از دست‌اندرکاران تولید ابریشم در ازبکستان شرکت داشتند. نتیجه نهایی گزارش به این شرح ارائه شد: «با مذاکرات انجام شده و قول همکاری که رئیس انجمن نوغانداران ازبکستان دادند، در آینده بسیار نزدیک شاهد واردات و تأمین کامل ابریشم مصرفی فرش دستباف در داخل کشور خواهیم بود».

بعد از جلسه نیز هیأت ازبکستانی از یک کارخانه ابریشم‌کشی فرسوده در ایران بازدید کردند که البته نقدهای بسیاری را به همراه داشت. به گفته آقای پورجهان: «کارخانه ابریشم‌کشی صومعه‌سرا، امروز که انبارهایش انباشته از پیله است، روزانه تنها هفتاد کیلو تک‌لا تولید دارد. اگر فرض را بر این بگیریم که در طول سال ۲۵۰ روز فعالیت مفید داشته باشد و البته مواد اولیه هم برای تولید موجود باشد، کمتر از دو تن تولید تک‌لا خواهد داشت.» ایشان معتقدند: «بازدید از کارخانه‌ای که امروز نه تولید قابل‌توجهی دارد و نه آینده‌ای روشن، برای طرف مقابل یک پیام داشت؛ اینکه ایران در صنعت ابریشم قدرتی برای رقابت نیست. و این همان نقطه‌ای است که فردا از آن سوءاستفاده خواهند کرد».

این بازدید از سوی مرکز ملی فرش دستباف ایران تدارک دیده شده بود و به گفته جناب الیاسی، نایب‌رئیس «اتحادیه بافندگان، تولید و فروش فرش دستباف قم»، برخی از شرکت‌کنندگان، از جمله ایشان، مخالف این بازدید بودند. یکی از حاضران در جلسه به هیأت ازبکستانی پیشنهاد داده بود: «چون دستگاه‌های پیله‌کشی ما فرسوده و به‌روز نیست، ما به شما پیله خشک بدهیم و تک‌لا بگیریم».

با توجه به این مباحث، به نظر می‌رسد تولید ابریشم در ایران، امروزه، توان رقابت با کشورهایی که در این زمینه توسعه یافته و از تکنولوژی روز برای فرایند تولید ابریشم استفاده می‌کنند، ندارد. برای

واکاوی این مسئله، پرسش‌هایی را خدمتتان ارائه می‌کنیم:

- تأثیر مواد اولیه مرغوب ـ در اینجا ابریشم ـ را در فرایند تولید یک قالی چگونه ارزیابی می‌کنید؟
- تولید ابریشم در ایران چگونه بوده و چه مراحلی را طی کرده است؟
- از نظر کیفیت کدام بهتر است؟ سنتی یا وارداتی‌های صنعتی؟
- آیا شرایط لازم و کافی برای تولید ابریشم به‌صورت صنعتی با تکنولوژی جدید و قابل رقابت با چین و ازبکستان در کشور ما وجود دارد؟

تصویر ۲: گفتگوی ویژه آقای ابوالفضل رنجبر با جناب رضا ارمی

جناب ارمی گفتگو را این چنین آغاز کرد:

چه سرنوشت غم‌انگیزی که کرم کوچک ابریشم تمام عمر قفس می‌بافت ولی به فکر پریدن بود

حسین منزوی

با تشکر از شما و مؤسسه ایران‌گره که تحقیقات و تألیفات مفیدی را در زمینه فرش دستباف انجام می‌دهند.

برای تولید یک قالی ابتدا باید تولیدکننده (به‌عنوان تهیه‌کننده و کارگردان تولید. نویسنده) سایز قالی را تعیین کرده و سپس با طراح درباره نقشه و رنگ‌آمیزی قالی صحبت و خواسته‌هایش را اعلام کند. بعد از تهیه نقشه، چله‌دوان دارکشی را بر حسب سایز و نقشه قالی انجام می‌دهد. در اینجا، یعنی حتی قبل از انتخاب قالیباف، باید مواد اولیه تهیه شود؛ یعنی تمام ماده اولیه شامل خامه و تار و پود به‌گونه‌ای تهیه شود که نه‌تنها تا پایان قالی کسری نداشته باشد بلکه مقداری نیز ذخیره شود برای زمانی که احتمالاً بخشی از قالی آسیب ببیند و نیاز به مرمت داشته باشد.

در این مرحله، سراغ بافنده می‌رویم. بافندگان ما، در عین حال که از قشر ضعیف جامعه هستند،

به‌دلیل تجربه سالیان، صاحب‌نظر و صاحب‌سلیقه‌اند. در حقیقت قالیبافان را باید هنرمند تلقی کرد، چون اینها هستند که به قالی جان می‌دهند. اما تهیه مواد اولیه مرغوب و لطیف و ظریف برای تولید قالی آن‌قدر اهمیت دارد که سهل‌انگاری در تهیه آن، حتی اگر تمام مراحل دیگر با دقت و نظارت کامل انجام شود، کیفیت قالی را در حد یک کار متوسط و ضعیف پایین می‌آورد.

آنچه امروز قالی قم را تاج قالی‌بافی ایران و جهان قرار داده، قالی ابریشم است. یکی از خواص ابریشم این است که در رطوبت خراب نمی‌شود و این یکی از ارجحیت‌های قالی ابریشم نسبت به پشم است. در گذشته، تا جایی که من به یاد دارم و تجسس کردم، تولید ابریشم در ایران به روش سنتی بود.

شیوه تولید سنتی ابریشم به این شکل بود که در فصل بهار، وقتی درخت توت شروع به جوانه زدن می‌کرد، تخم کرم ابریشم را می‌ریختند. تخم کرم در ابتدا به اندازه یک دانه خشخاش است. این تخم تبدیل به کرم می‌شد و برگ توت را که هنوز نازک است می‌خورد. کرم مثل گوسفند نشخوار می‌کند. بعد از مدت ده تا بیست روز، تبدیل به پیله می‌شد.

تصویر ۳: پیله کرم ابریشم

این پیله را می‌کشیدند به صورت تک‌لا. هر کرمی حدود ۲۵۰ تا ۲۶۰ متر نخ می‌تَنَد. بعد یک نفر پیله‌کشی می‌کرد؛ یعنی این پیله‌ها را که به اندازه یک تخم‌کفتر است، در آب می‌ریخت تا سر نخ باز شود. نخ‌ها را می‌کشید. بعد این نخ‌ها را به لاگیری یا لاکُن می‌دادند تا لاگیری کند. لاگیری که تمام می‌شد، به تابنده (در کاشان وَرتاب می‌گویند) می‌دادند تا این نخ‌ها را با دست بتابد. بعد از تاب، به کلیاب‌کش سپرده می‌شد. یک کیلو ابریشم دارای ۲۵۰ گرم (یعنی ۲۵ درصد) مواد دهان کرم است که مثل صمغ چسبندگی دارد. کار کلیاب‌کش این است که این ناخالصی را از ابریشم بگیرد. این چسبندگی را اگر نگیرند، ابریشم رنگ نمی‌شود؛ مثل نخ گونی می‌شود.

صمغ‌گیری همان کلیاب‌کشی است، یعنی ابریشم خالص می‌شود. برای این کار، در روش سنتی از ریشه گیاهی که قدیم به آن اشنون[1] می‌گفتند، استفاده می‌شد.

۱- اشنان: نام علمی (Seidlitzia Rosmarinus) و نام‌های دیگر آن چوبک اشنان؛ اشنان قلیا؛ چوغان؛ آذربو؛ آذربویه؛ غاسول؛ خَرند؛ و خلخان است. گیاهی است با شاخه‌های باریک، برگ‌های ریز، و طعم شور که معمولاً در شوره‌زارها می‌روید و ریشه آن سرشار از ساپونین می‌باشد و دارای خواص آنتی‌اکسیدانی، ضد میکروبی، ضدعفونی‌کننده و ضد سم است. از خاکستر حاصل از سوزاندن شاخ و برگ گیاه اشنان، ماده‌ای قلیایی "کلیاب" بدست می‌آورند که در مراکز صنعتی و سنتی مانند صابون‌سازی، سفالگری، شستشوی نخ‌های ابریشم و شیشه‌گری استفاده می‌کنند. در گذشته نه چندان دور نیز مغز ریشه آن را خشک کرده و به عنوان شوینده استفاده می‌کردند.

تصویر ۴: گیاه اشنان که از ریشه آن برای کلیاب‌کشی ابریشم استفاده می‌کنند.

من رفتم کاشان تا ببینم کلیاب یا قلیاب را چگونه تهیه می‌کنند. در کویر نزدیک آران و بیدگل، بوته‌ای بود که در ساقه آن برگ‌های بسیار ریز سبز پوشانده بود؛ مثل اینکه چوب‌کبریتی را تر کنید و در شکر فرو کنید، شکر به آن بچسبد. یک حوضچه‌ای در زمین می‌کندند و این بوته‌ها را کنار آن آتش می‌زدند. اینها که می‌سوخت، شیره‌اش از طریق یک ناودان می‌رفت داخل حوضچه جمع می‌شد. فردا صبح می‌آمدند اینها را می‌شکستند؛ این قلیابی می‌شد که با آن ابریشم را خالص می‌کردند.

اینها را می‌بردند، می‌سابیدند و می‌کوبیدند و در یک پاتیل می‌ریختند. ابریشم‌ها را در این پاتیل خالص می‌کردند. برای خالص کردن هر کیلو ابریشم ناخالص، حدود سیصد گرم از این گیاه لازم بود. سپس گیاهی بود به نام روشنک که سبزرنگ بود؛ ابریشم صمغ‌کشیده‌شده را به‌مدت ۲۴ ساعت در آن قرار می‌دادند. ابریشم برق و جلای خاصی پیدا می‌کرد. این گیاه در خانقین، مرز ایران و عراق، به‌وفور می‌رویید. تمام روش، سنتی و گیاهی بود.

از تولید ابریشم به شکل سنتی و گیاهی شروع کردیم تا به ابریشم صنعتی امروز رسیدیم؛ زیرا تولید خیلی بالا رفت و دیگر سنتی جوابگوی بازار نبود. در صومعه‌سرا یک کارخانه تولید ابریشم ساخته شد که آن هم تقریباً از کار افتاده و ماشین‌آلاتش قدیمی شده است. امروزه، بیش از نود درصد ابریشم مورد نیاز تولیدات فرش ما از خارج کشور (عمدتاً چین) می‌آید.

در خصوص پرسش سوم شما: از نظر کمیت و کیفیت، چین[1] سلطان ابریشم جهان است. تولید انبوه نیاز به تکنولوژی و سیستم جدید و به‌روز دارد. سنتی هم به‌لحاظ کمیت و هم به‌لحاظ کیفیت با ابریشم چین قابل‌مقایسه نبود. روش سنتی کلاً برچیده شده و منسوخ است.

۱- چین بزرگترین تولیدکننده ابریشم در جهان است. چین حدود ۱۵۰ تن در سال تولید می‌کند. این رقم بسیار بیشتر از تولید مجموع ۷۸ درصد ابریشم جهان در بقیه نقاط جهان است. فقط هند صنعت نسبتاً بزرگی با خروجی حدود ۳۰ تن دارد. برترین مناطق تولید ابریشم مدرن ابریشم عمدتاً در جنوب دلتای رودخانه یانگ تسه تولید می‌شود. مناطق معروف تولید ابریشم استان‌های جیانگ سو، ژجیانگ و سیچوان هستند. شهرهایی مانند سوژو، هانگژو، نانجینگ و شائوکسینگ به دلیل صنعت ابریشم معروف هستند.

واحد ضخامت ابریشم دنیر[1] است. دنیر ابریشم ایران با ابریشم چین فرق دارد. ابریشم چین را مثلاً اگر ۲۸ لا در نظر بگیریم (بسته به تراکم قالی از نظر گره)، در مقایسه با ابریشم ایران حدود سه برابر ظریف‌تر است؛ یعنی معادل ده‌لا می‌شود. یک ریشه (گره) در قالی با ابریشم ایرانی، دو تا ده‌لا، بیست‌لا می‌شود؛ اما همان ضخامت با ابریشم چینی، دو تا ۲۸لا، ۵۶لا می‌شود. وقتی الیاف ابریشم نازک باشد، رنگ‌پذیری به‌مراتب بهتری دارد و این برای قالی مناسب‌تر و باکیفیت‌تر است. همچنین وقتی الیاف ظریف باشد، روی قالی شکفته می‌شود و خودش را زیباتر نشان می‌دهد و لطافت بیشتری دارد؛ مانند گلی که ۵۶ گلبرگ داشته باشد در کنار گلی که بیست گلبرگ دارد. این مهم‌ترین تفاوت از نظر کیفی است.

تفاوت دیگر از نظر کمی است. در فرایند تولید ابریشم، پیله پس از تنیدن کرم بلافاصله باید تبدیل به نخ شود، و الا پیله سوراخ شده و ارزش واقعی خود را از دست می‌دهد. در سیستم نوین، با دستگاه‌های پیشرفته، حداکثر استفاده را از آن پیله می‌برند و تمام پیله را به نخ تبدیل می‌کنند؛ یعنی سیستم فراوری و تبدیل پیله به نخ با مدرن‌ترین دستگاه‌ها انجام می‌شود. در حالی که برای ما هنوز یا سنتی است یا مکانیزه با دستگاه‌های قدیمی که باعث می‌شود بخشی از پیله بلااستفاده شود.

در مورد پرسش آخر، یعنی وجود شرایط لازم و کافی برای تولید ابریشم به‌صورت صنعتی با تکنولوژی جدید و قابل رقابت با چین و ازبکستان، باید بگویم چنین امکانی بسیار بعید است. من در شانگهای دیدم که توتستان هکتاری کاشته‌اند و کنار آن کارخانه و تشکیلات کشیدن نخ هست؛ یعنی تمام مراحل تولید به‌صورت یک مجموعه در یک فضا ـ در کنار رود یانگ‌تسه که ۱۱۸ کیلومتر طول دارد و آب فراوان و سرازیر به اقیانوس آرام ـ قرار دارد.

تصویر ۵: فرآیند تولید نخ ابریشم با سیستم پیشرفته در کشور چین

۱- . وزن۹۰۰۰ متر از نخ بر حسب گرم است. هر چه عدد دنیر بیشتر شود نخ ضخیم‌تر است. برای مثال اگر ۹۰۰۰ متر از نخ ۲۵ گرم وزن داشته باشد، نمره آن ۲۵ دنیر خواهد بود. این واحد با علامت den نشان داده می‌شود و معمولا از آن برای بیان نمره‌ی نخ‌های یک‌سره استفاده می‌شود. دنیر ۶۰ الی ۱۶۰ در قالیبافی مصرف دارد و ظریف‌تر از آن (کمتر از دنیر ۶۰) را در پارچه‌بافی استفاده می‌کنند.

ابریشم «تخم آب[1]» است. بنابراین در بیشتر خاک کشورمان که خشک، کم‌آب و کم‌باران است، اگرچه ممکن است زمین با مساحت لازم وجود داشته باشد، اما به‌لحاظ شرایط اقلیمی، شرط کافی وجود ندارد. تنها در شمال کشور است که شرایط آب‌وهوایی و اقلیمی برای تولید ابریشم مناسب است؛ که آنجا هم، خصوصاً به‌دلیل وجود خرده‌مالکی، زمینی که بتوان یک تشکیلات جامع و کامل تولید ابریشم ایجاد کرد، وجود ندارد.

پیله‌ای که امروزه در شمال تولید می‌شود آن‌قدر کم، یعنی حداکثر حدود دو تن در سال، است که ارزش خرید دستگاه‌های فراوری صنعتی ابریشم را ندارد. به این مشکلات، ویلاسازی، تمایل به ایجاد باغات زودبازده‌تر، تغییر نسل و تغییر سبک زندگی را هم باید اضافه کرد. دیگر آن ذوق و پشتکار در بین جوانان این دوره نیست؛ چون این کار نسبت به کاشت کیوی، دیگر مرکبات و حتی برنج‌کاری، پرزحمت‌تر و کم‌بازده‌تر است.

با شرایط فعلی، تولید ابریشم نسبت به وارد کردن آن از چین و ازبکستان و دیگر کشورهای اقماری شوروی سابق، برای ما گران‌تر تمام می‌شود و توجیه اقتصادی ندارد.

نتیجه‌گیری

تهیه مواد اولیه مرغوب برای تولید بهتر در بازار رقابتی، یکی از بزرگ‌ترین وظایف تولیدکننده است. در بازارهای غیررقابتی مبتنی بر رانت، طبیعی است که تولیدکننده تعهدی در قبال تهیه مواد اولیه مرغوب برای استفاده در تولید محصول احساس نکند. اما در بازار فرش دستباف، که یک محصول رقابتی هم در سطح داخلی و هم در سطح بین‌المللی است، تهیه مواد اولیه مرغوب، هم وظیفه و هم حق تولیدکننده است. بنابراین، اگر اولویت در استفاده از مواد اولیه داخلی برای حمایت از تولیدات داخلی باشد، باید محصول داخلی مرغوب‌تر یا حداقل در حد همان محصول خارجی تولید شود.

از منظر اقتصادی نیز، با حاکمیت نظام اقتصادی نئولیبرالیسم در سطح جهانی، به‌جای اقتصاد لیبرالیستی ملت ـ دولت که اولویت را به تولید ملی می‌داد، دیگر هیچ‌گونه قیدی در استفاده از تولیدات دیگر کشورها نیست. در حقیقت این شرکت‌ها و برندها هستند که با هم مبادله می‌کنند یا در تهیه یک محصول همکاری می‌کنند. امروزه بیشتر برندهای معتبر دنیا ویژگی چندملیتی دارند و اگر هم به نام یک کشور معروف شوند، نام کشوری است که اسمبل و مونتاژ نهایی در آنجا انجام شده است. به‌عنوان مثال، بیشتر برندهای تلفن همراه، به نام هر کشوری که باشند، باتری دستگاه‌شان را از شرکت‌های چینی تهیه می‌کنند.

در مجموع، اینکه به توسعه‌ای در صنعت تولید ابریشم برسیم که بتوانیم با کشورهای دارای این صنعت رقابت کنیم، ایده‌آل و مطلوب است. اما واقع‌گرایی در بازار رقابتی امروز حکم می‌کند که از ظرفیت‌های موجود جهان بهره ببریم و بر دو نکته؛ یکی بالا بردن کیفیت قالی و دیگری بازاریابی علمی و نوین، تمرکز کنیم. همچنین می‌توان چالش عدم توانمندی‌مان در تولید ابریشم صنعتی را با ایجاد رقابت بین کشورهای مذکور برای تأمین ابریشم باکیفیت‌تر و مقرون‌به‌صرفه‌تر پیش ببریم.

۱- ابریشم تخم‌آب یک اصطلاح عامیانه است به این معنا که ابریشم آب را جذب می‌کند به عبارت دیگر اگر صد گرم ابریشم را جایی بگذاریم که مرطوب باشد بعد از بیست و چهار ساعت صد و ده گرم می‌شود.

گفتگوی ویژه

روایت تجربه‌های پنهانِ عملیاتِ تکمیلیِ قالی تا آثارِ تاریخ‌سازِ جهانی

گفتگوی ویژه با رحیم فروهر، موسس شرکت خدمات تکمیلی فرش فروهر

زهرا شوندی
دانش آموخته کارشناسی ارشد
رشته فرش دستباف

"روایت پنهان یک زندگی که از کارخانه کارتن‌کار آغاز شد و به تکمیل بزرگ‌ترین قالی‌های جهان رسید..."

مقدمه

در تاریخ قالی ایرانی، همیشه نام تولیدکنندگان، بافندگان، رنگرزها و طراحان شنیده شده؛ اما در این مسیر طولانی، بخشی وجود دارد که کمتر درباره‌اش نوشته‌اند: عملیات تکمیلی فرش دستباف. همان جایی که قالی، پس از ماه‌ها یا سال‌ها بافت، تازه باید از ظریف ترین پردازش های فنی و تنظیم نهایی عبور کند تا به اثری استوار و آراسته تبدیل شود که در حافظه‌ی جهان بماند.

این مرحله، به‌ظاهر فنی اما در حقیقت زاده‌ی دقت، جسارت، نگاه مهندسی و شهود انسانی است؛ مرحله‌ای که پازلِ تکوینِ قالی ایرانی را کامل می‌کند.

در این شماره، به سراغ یکی از معدود افرادی رفتم که در بخش عملیات تکمیلی قالی، روایت‌های ناگفته فراوانی با خود دارد؛ کسی که تجربه‌ی زیسته و مهارت‌های فنی‌اش نقشی تعیین‌کننده در نمایش شکوه قالی ایرانی در جهان داشته و با ابداع دستگاه‌هایی کاملاً بومی، مسیر تکمیل فرش دستباف ایرانی را متحول کرده و در خلق و نصب چندین قالی بزرگ‌پارچه و تاریخ‌ساز سهمی اساسی ایفا کرده است. رحیم فروهر، مردی که زندگی حرفه‌ای‌اش مانند یک خط پیوسته از تجربه، جستجو، حل مسئله و جسارت است.

این گفتگو تنها روایت یک شغل یا یک مهارت نیست، بلکه روایت رابطه‌ی انسان با کار، تکنیک، نوآوری و پایداری است؛ و شاید یکی از روشن‌ترین نمونه‌های تاریخ پنهانی باشد که این شماره به آن پرداخته‌ایم.

تصویر۱: آقای رحیم فروهر
در دومین همایش ملی تجلیل از
مشاهیر و نام آوران فرش دستباف
ایران

رحیم فروهر، متولد ۱۳۴۳ در یکی از روستاهای همدان، کودکی‌اش با تماشای دار قالی و بازی روی قالی‌های بافته شده توسط مادر گره خورده است. اما سرنوشت حرفه ای‌اش با دار قالی و پشم و ابریشم گره نخورده بود؛ بلکه با پیچ‌گوشتی، تسمه، موتور و دستگاه‌های سنگین صنعتی شکل گرفت. در سال ۱۳۵۱ برای ادامه تحصیل وارد شهر قم شد و در اوقات فراغت تابستانی‌اش به کارخانه کارتن‌سازی رفت؛ جایی که کنجکاوی و پشتکارش او را به یادگیری کار فنی در حین تحصیل سوق داد و دستگاه‌های بزرگ صنعتی، استاد اول او در ابتدای کار شدند.

او از آن دوران طلایی می‌گوید: «می‌توانم با اطمینان بگویم که پایه‌های مهارت فنی‌ام در همان کارخانه و در دوران کودکی و نوجوانی‌ام شکل گرفت». درست می‌گفت، نه کلاس رسمی، نه مدرک مهندسی. او مهارتش را از دل دستگاه‌های چندتُنی یاد گرفت؛ کنار مهندسین کارآزموده، در ۹ سالِ مداوم که در آن کارخانه گذراند.

همزمان تمام این سال‌هایی که مشغول کار فنی بود، در مدرسه دیپلم اقتصاد و فنی نیز دریافت کرد. و در ابتدای دوران جوانی‌اش در سال ۱۳۶۵ اولین شرکت فنی خودش را تأسیس نمود؛ آروین‌کار. شرکتی که کار اصلی‌اش تعمیر و احیای ماشین‌آلات پیچیده صنعتی بود.

اما گویا در نقطه‌ای از زندگی، سرنوشت خواست که حرفه‌اش با دوران کودکی و هنر دست مادرش پیوند بخورد. ورود او به دنیای فرش دستباف ایرانی، اگرچه مانند بسیاری از

رخدادهای ماندگار کاملاً اتفاقی بود، اما تلاش برای ماندگاری آن، شرط اصلی موفقیتش شد.

روزی یکی از کارکنان کارخانه، او را برای تعمیر یک دستگاه به یک قالیشویی برد. فروهر که فقط با بافندگی خانگی مادر آشنا بود، ناگهان با دنیایی جدیدی از قالی بافی روبه‌رو شد: عملیات تکمیلی فرش دستباف. همان‌جا پرسشی سرنوشت‌ساز در ذهنش شکل گرفت: «چطور ممکن است یک کارگر برای دارکشی و تنظیم طول و عرض قالی این‌همه انرژی و زمان صرف کند و در عین حال، انگشتان و دستانش را نیز در خطر قرار دهد؟»

ماه ها بعد، از همین سؤال، دستگاهی پدید آمد که بعدها یکی از تغییردهندگان اصلی عملیات تکمیلی فرش دستباف ایران شد، «دستگاه دارکشی پرسی». بدون میخ، بدون آسیب به قالی، بدون آسیب به بدن نیروی انسانی، با سرعت و ایمنی بالا. او ماه‌ها روی آن آزمون و خطا کرد؛ روی قالی‌های مختلف، ابعاد متفاوت. و وقتی مطمئن شد دستگاه درست کار می‌کند، آن را وارد بازار کرد. به تدریج، تولیدکنندگان قم یکی‌یکی قالی‌هایشان را برای دارکشی به کارگاه او می‌سپردند و این مسیر ادامه یافت تا امروز که این ابتکار خلاقانه، جایگزین فرآیند سنتی دارکشی شده و فصل جدیدی در عملیات تکمیلی قالی ایرانی رقم زده است.

فروهر اما به این بسنده نکرد. ذهن او همیشه روی مسأله قفل می‌شود و تا راه‌حل پیدا نکند، قرار نمی‌یابد. نتیجه‌ی سال‌ها تلاش و پشتکار و خلق ایده های نو، ابداع و یا ساخت چند دستگاه مهم دیگر برای بهبود فرآیند بافت و عملیات تکمیلی قالی شد:

- دستگاه خاک‌گیری قالی
- دستگاه پرداخت ماشینی سیار برای قالی‌های بزرگ
- دار ارگونومیک قالی‌بافی

و چندین ابزار و سازوکار جدید که برخی ثبت شدند و برخی هنوز ثبت نشده‌اند؛ چون به قول خودش «گاهی چیزهایی می‌سازی که می‌دانی خاص‌اند، اما ثبت کردنشان برایت اولویت ندارد؛ چراکه همیشه در حال ساختن دستگاه بعدی یا بهبود محصول قبلی هستی. برای من مهم‌تر از ثبت، این است که دستگاه‌ها مقرون‌به‌صرفه باشند، بهترین عملکرد را داشته باشند، فرآیند را آسان کنند و همه از آن راضی باشند.»

اما نقطه‌ی عطف زندگی حرفه‌ای او زمانی رقم خورد که در سومین دوره نمایشگاه فرش تهران، دریچه‌ای به جهان دیگری باز کرد. مدیران شرکت سهامی فرش ایران، پس از دیدن سیستم جدید عملیات تکمیلی او، همکاری با او را آغاز کردند. و همین همکاری، در سال ۱۳۷۸ مسیر او را به پروژه‌ای رساند که نه‌تنها در ایران، بلکه در جهان بی‌نظیر است: اعمال عملیات دارکشی بر ۴۸ قطعه‌ی قالی بزرگپارچه مسجد سلطان قابوس عمان، دومین فرش دستباف بزرگ دنیا.

رحیم فروهر از این پروژه با جزئیات فنی و چالش‌های واقعی سخن می‌گوید؛ چالش‌هایی

که فقط کسی می‌فهمد که سال‌ها در کارگاه‌های عملیات تکمیلی فرش دستباف زندگی کرده باشد. هماهنگ‌کردن ابعاد قطعاتی که در کارگاه‌های مختلف بافته شده‌اند، جبران کم‌وزیادی‌های میلی‌متری، دارکشی قطعات بافته شده‌ی عظیم، راه‌اندازی دستگاه‌ها در سالن‌های وسیع... و این جمله، که به‌درستی وزن کار را نشان می‌دهد: «تا آن موقع بزرگ‌ترین قالی که عملیات تکمیلی آن را انجام داده بودم ۴۰ متر بود. اما می‌دانستم که از پس این قالی‌های بزرگ نیز برمی‌آیم؛ چون تکنیک داشتم و تجربه».

تصویر ۲ و ۳: آقای رحیم فروهر در حال انجام عملیات تکمیلی بزرگترین قالی های دنیا در مسجد شیخ زاید ابوظبی و مسجد سلطان قابوس عمان

سال‌ها بعد، در سال ۱۳۸۶ پروژه‌ی بزرگ‌تر از آن هم رسید:

قالی بزرگ مسجد شیخ زاید ابوظبی؛ ۵۶۲۵ متر مربع، بزرگ‌ترین قالی دنیا. این‌بار تمام عملیات تکمیلی به جز مرمت و رفو با او بود. نه فقط دارکشی و پرداخت؛ بلکه چالش‌های تکنیکی بزرگ‌تر: اتصال ۹ قطعه‌ی عظیم، هماهنگی با معماری مسجد، عبور از ستون‌ها و زوایا، و مهم‌تر از همه، ایجاد خط نمازگزار در سطحی به این بزرگی. اینجا همان دستگاه پرداخت ماشینی سیار که سال‌ها قبل ساخته بود، به کار آمد و عملاً پروژه را نجات داد.

او هنوز هم هر چهار ماه یکبار، تیمش را برای سرویس این قالی عظیم به ابوظبی می‌برد: «نگه‌داری این قالی عظیم کار ساده‌ای نیست. هر چهار ماه باید با دقت و ظرافت کامل سرویس شود. من فقط سعی می‌کنم سهم کوچکی در حفظ این اثر تاریخی داشته باشم و از آن مراقبت کنم.»

پروژه‌ی سوم، نصب و راه اندازی صفر تا صد قالی ۲۵۰۰ متری مسجد محمد امین در مسقط عمان، و همچنین قالی ۵۰۰ متری مسجد محمد رسول‌الله تهران، ادامه‌ی همین مسیر بودند؛ مسیر انسانی که بدون هیاهو، سنگین‌ترین مسئولیت‌های فنی قالی‌های تاریخ ساز ایران را بر دوش گرفته است.

وقتی از او می‌پرسم این سال‌ها و این تجربیات چه درسی به همراه داشته، پاسخ دقیق و بدون تعارف است: «اگر کاری را به عهده می‌گیری، باید همه‌چیزت را بگذاری. به ویژه اگر آن کار نماینده اصالت، هویت و هنر کشورمان ایران باشد. در کارهای بزرگ، نصفه‌نیمه‌بودن یا سطحی‌نگر بودن معنا ندارد. باید تمام خودت، دانش‌ات، تجربه‌ات و تیم‌ات را وسط بگذاری تا نتیجه برای همیشه ماندگار بماند.»

تصویر ۴: اهدای تندیس و تقدیرنامه به آقای رحیم فروهر در پنجمین جشنواره گره طلایی استاد رشتی زاده

این جمله، خلاصه‌ی جهان فروهر است؛ جهانی که در آن تجربه، دقت، تعهد و جسارت کنار هم بخشی از تاریخ پنهان قالی ایران را می‌سازند.

در پایان گفتگو، وقتی از زنده‌یاد پدرش پرسیدم، با احترام لحظه‌ای سکوت کرد و گفت: «پدرم همیشه تنها الگوی زندگی من بوده و هست.» سپس سخن را به خانواده‌اش رساند؛ جایی که صدایش آرام‌تر اما پررنگ‌تر شد: «چهار فرزند دارم؛ احسان که امروز دامپزشک است، پیمان با فوق‌لیسانس مکانیک، مهرداد با لیسانس عمران و سینا، کوچک‌ترین فرزندم، با لیسانس معماری و فوق‌لیسانس مدیریت مالی. امروز پیمان، مهرداد و سینا علاوه بر حوزه کاری خودشان، در حوزه فرش دستباف نیز مرا همراهی می‌کنند و حضورشان برایم دلگرمی بزرگی است.» در ادامه، با قلبی سرشار از مهر، جمله‌ای گفت که بیش از هر تکنیک و دستگاهی، ماهیت انسانِ پشت این مسیر را آشکار می‌کند: «و بهتر است در آخر بگویم من همیشه سپاس‌گزار همسرم هستم. در تمام سال‌هایی که من مشغول کار و تلاش بودم، او بار بیشتری از زندگی را به دوش کشید. او ستون اصلی خانه ما و یکی از مهم‌ترین دلایل موفقیت من و فرزندانم است.»

سخن پایانی

روایت زندگی رحیم فروهر، روایت مردی است که تاریخ پنهان قالی ایران را نه با کلمات، بلکه با ذهن پویای خود نوشته. او از دل روستایی در همدان و کارتن‌سازی‌های صنعتی در قم، به قلب پروژه‌هایی رسیده که امروز بخشی از حافظه‌ی معماری و قالی جهان‌اند. این مسیر نه با شانس، نه با اتفاق، بلکه با یک توانایی و پشتکار شکل گرفته: دیدن نقص‌ها و ساختن راه‌حل‌ها.

در دوران معاصر که قالی ایرانی بیش از هر زمان نیازمند نوآوری و دانش فنی است، آدم‌هایی مثل رحیم فروهر سهام‌داران بی‌سروصدای آینده‌ی این هنرند؛ کسانی که روایت‌شان کمتر شنیده شده، اما سهم‌شان از تاریخ، انکارناپذیر است.

این گفتگو، تلاشی است برای ثبت همان روایت‌های پنهان. روایت‌هایی که با بیانشان، بخشی از تاریخ قالی ایران زنده و ماندگار می‌شود.

نقد آثار

در لایه‌های زمان:

تاریخِ درهم‌تنیده در فرش دستباف صفِ سلام اثر امیرحسین حقیقی

مهدی کشاورز افشار
استادیار گروه پژوهش هنر
دانشگاه تربیت مدرس[1]

در دوران معاصر، ما بر فراز تاریخ ایستاده‌ایم. انبوهی از متون، تصاویر و اشیای مادیِ به‌جا مانده از گذشته، تاریخ را در برابر چشمان انسان معاصر نه همچون یک خط سیر واحد و پیوسته، بلکه به بافتاری از روایت‌هایی درهم‌تنیده بدل می‌کند که لایه‌های گوناگون گذشته را در ارتباط، مجاورت و تقاطع با یکدیگر آشکار می‌سازند. تاریخی درهم‌تنیده که در آن گذشته نه مجموعه‌ای از روایت‌های جداگانه، بلکه منظومه‌ای از تعامل‌ها، تداخل‌ها، هم‌نشینی‌ها و لایه‌بندی‌هاست.

هنر معاصر نیز با چنین نگاهی به مواجهه با گذشته می‌پردازد. هنرمند امروز تاریخ را نه به‌صورت روایت‌هایی مستقل و خطی، بلکه همچون میدانی چندلایه تجربه می‌کند؛ میدانی که در آن تصویر، متن، شیء و خاطره در هم می‌نشینند و مرزهای دوره‌های تاریخی را درهم می‌ریزند. در هنر معاصر، گذشته نه بازآفرینیِ یک زمان سپری‌شده، بلکه ماده‌ای سیال است که در برخورد با اکنون دوباره شکل می‌گیرد. به همین دلیل، آثار امروز بیش از آن‌که به دنبال بازنمایی یک روایت واحد باشند، به آشکارکردنِ تماس‌ها، تداخل‌ها و رسوب‌های تاریخی تمایل دارند؛ گویی هر اثر صحنه‌ای است که در آن زمان‌های مختلف بر یکدیگر سایه می‌اندازند و گفت‌وگویی میان گذشته، حال و نگاه هنرمند پدید می‌آورند.

1- m.afshar@modares.ac.ir

در چنین چشم‌اندازی، فرش دستباف ایرانی نه صرفاً یک شیء هنری کاربردی، بلکه بستری مادی برای چنین تاریخ‌های درهم‌تنیده است. فرش دستباف به‌مثابه حامل حافظه فرهنگی، روایت‌های تاریخ را نه در یک سطح، بلکه در لایه‌هایی رسوبی و هم‌پوشان حفظ می‌کند: لایه نقش، لایه ماده، لایه تکنیک، لایه جهان‌بینی و لایه زیست روزمره. فرش دستباف به ما یادآوری می‌کند که گذشته را نمی‌توان در سطرهای یک روایت خلاصه کرد؛ گذشته همیشه در چندین لایه حضور دارد.

بدین‌سان، همان‌گونه که دوران معاصر را باید در نسبت میان روایت‌هایی متکثر و متداخل از تاریخ فهمید، فرش دستباف معاصر نیز باید از خلال تداخل نقش‌ها، تصاویر و مفاهیم، جامعه معاصر را روایت کند. از این‌رو، فرش دستباف معاصر ایرانی همواره باید یک «آرشیو درهم‌تنیده» باشد؛ آرشیوی که گذشته‌های گوناگون را نه تفکیک، بلکه هم‌نشین می‌کند و ما را دعوت می‌کند تا تاریخ را همچون لایه‌هایی انباشته، گره‌خورده و چندصدا بخوانیم. اثر هنریِ امروز، از جمله فرش دستباف معاصر، می‌تواند به صحنه‌ای تبدیل شود که در آن گذشته‌های فراموش‌شده، روایت‌های غایب و لایه‌های تاریخی در هم تنیده شوند و تاریخ از خلال ماده، نقش و تصویر دوباره خوانده شود.

فرش دستباف «صفِ سلام» اثر امیرحسین حقیقی چنین روایتی از تاریخ را نشان می‌دهد. این اثر آگاهانه با تاریخ بازی می‌کند و مجموعه‌ای از روایت‌ها را در هم می‌تند، چنان‌که گویی تاریخ سیاسی، تاریخ هنر و تاریخ معاصر، همه در تار و پودی مشترک به گفت‌وگو نشسته‌اند.

در این چارچوب، نقد هنری نیز دیگر نمی‌تواند به توصیف ظاهری یک اثر یا سنجش مهارت فنی محدود بماند؛ بلکه وظیفه‌اش آشکار کردن همین لایه‌های پنهان و برهم‌نشسته‌ای است که اثر را به بخشی از تاریخ معاصر بدل می‌کنند. وظیفه منتقد، در مواجهه با فرش دستباف معاصر، آن است که نشان دهد هر انتخاب تصویری چگونه با گذشته وارد گفت‌وگو می‌شود و چگونه معناهای تاریخی، فرهنگی و زیباشناختی را در ساختاری تازه بازآرایی می‌کند؛ تفسیری که نحوه کنش‌گری اثر در فرهنگ معاصر را آشکار می‌سازد. نقد هنری باید توضیح دهد که یک فرش دستباف چگونه «کار می‌کند»؛ چگونه عناصرش، از فرم، ماده و تکنیک گرفته تا ارجاعات تاریخی و نشانه‌های بصری، در کنار هم نه فقط زیبایی، بلکه شناختی تازه از گذشته و اکنون می‌سازند. در چنین رویکردی، نقد فرش دستباف تنها داوری درباره کیفیت یا اصالت نیست، بلکه تلاشی است برای فهم این‌که اثر چگونه تاریخ را می‌خواند، چگونه روایت معاصر از تاریخ را دوباره می‌نویسد، و چگونه نگاه ما را به لایه‌های رسوب‌کرده زمان می‌گشاید.

هنر معاصر در چند دهه اخیر رابطه‌ای تازه و پیچیده با تاریخ برقرار کرده است؛ رابطه‌ای که دیگر بر بازنمایی مستقیم گذشته استوار نیست، بلکه بر واکاوی لایه‌های نادیدنی، حاشیه‌ای و فراموش‌شده آن تمرکز دارد. هنر معاصر، همچون جهان فکری امروز، تاریخ را نه به‌عنوان رشته‌ای یکنواخت از رویدادها، بلکه چون عرصه‌ای چندلایه و پُرشکاف تجربه می‌کند؛ عرصه‌ای که در آن گذشته همچون مجموعه‌ای از ردپاها، اشیاء، تصاویر و خاطرات به زمان حال بازمی‌گردد. این نگاه، فضای تازه‌ای می‌گشاید که در آن اثر هنری خود به ابزاری برای بازچینش و دوباره‌خوانی تاریخ بدل می‌شود.

هال فاستر در کتاب بازگشت امر واقعی (Foster, 1996) توضیح می‌دهد که بخش بزرگی از هنر پس از دهه ۱۹۹۰ به‌جای روایت‌سازی خطی، به «بازگشایی آرشیوها» و «کاوش در بقایای تاریخی» روی می‌آورد. در این نگاه، هنرمند تاریخ را نه چون داستانی کامل و بسته، بلکه همچون مجموعه‌ای از نشانه‌ها، اشیاء، تصاویر و خاطرات پراکنده می‌بیند که باید دوباره کنار یکدیگر چیده شوند. این بازچیدمان، نه بازسازی گذشته، بلکه نوعی گفت‌وگو با آن است؛ گفت‌وگویی که در آن گذشته به ماده‌ای برای خوانش‌های تازه تبدیل می‌شود.

در این چشم‌انداز، تصویرپردازی هنر معاصر از تاریخ دیگر تنها نشانه‌ای از گذشته نیست؛ بلکه آنگونه که هانس بلتینگ در بحث «تاریخ تصویر» مطرح می‌کند، هنر معاصر جایگاه تصویر را از زمینه سنتی‌اش جدا می‌کند و آن را به «شیئی حامل حافظه» بدل می‌سازد که قابلیت جابه‌جایی در زمان و زمینه‌های فرهنگی مختلف را دارد (Belting, 2003). از نظر او، تصاویر تاریخی در هنر امروز تنها زمانی معنا می‌یابند که در متن اکنون خوانده شوند؛ یعنی در تماس مستقیم با تجربه معاصر، فناوری‌های جدید و دغدغه‌های فرهنگی امروز. بنابراین، روایت تاریخی در هنر معاصر نه بازتولید گذشته، بلکه «بازنویسیِ موقعیت» است؛ موقعیتی که در آن تصویر تاریخی در کنار تصاویر امروز قرار می‌گیرد و معناهای تازه می‌سازد. این همان سازوکاری است که ما را قادر می‌سازد روایت‌های پنهان، فرعی یا حاشیه‌ای را دوباره ببینیم.

هنرمند معاصر با قرار دادن تصاویر و اشیای تاریخی در کنار عناصر امروزین، نوعی هم‌نشینی میان‌دوره‌ای پدید می‌آورد که در آن معنا نه در گذشته، بلکه در فاصله و اصطکاک میان گذشته و اکنون شکل می‌گیرد. همین فاصله است که امکان خوانش تازه را فراهم می‌سازد.

این لایه‌مندی روایی-تاریخی زمانی آشکارتر می‌شود که به حضور «بقاها» و «شکاف‌های» تاریخی در آثار امروز توجه کنیم؛ همان‌گونه که جورج دیدی‌هوبرمن یادآوری می‌کند، گذشته نه تماماً در تصویر حضور دارد و نه تماماً غایب است، بلکه به‌صورت نشانه‌ای نیمه‌پیدا در دل تصویر عمل می‌کند (Didi-Huberman,2008). او بر این ایده پا می‌فشارد که تاریخ در هنر معاصر بیشتر به شکل «بقایای زنده» بازمی‌گردد؛ لایه‌هایی از گذشته که در دل تصویر مدرن حاضر می‌شوند. هنر معاصر با برجسته‌کردن همین بقایا، اجازه می‌دهد تاریخ در سطوح مختلف دیدارپذیر شود؛ گاه در فرم، گاه در ماده، و گاه در گسستی که اثر میان دو زمان ایجاد می‌کند.

این هم‌زمانی دوره‌ها همان چیزی است که تاریخ را از یک روایت خطی به فضایی پویا و چندصدایی بدل می‌کند. در این نگاه، اثر هنری ساحتِ دیدنِ تاریخی را جابه‌جا می‌کند و به مخاطب اجازه می‌دهد گذشته را نه در مقام یک روایت منسجم، بلکه در مقام یک پیکره چندلایه از روایت‌های درهم‌تنیده تاریخ تجربه کند. از این منظر، هنر معاصر محل تلاقی چندین زمان است: گذشته‌ای که دیده می‌شود، گذشته‌ای که غایب است، و اکنونی که آنها را به هم می‌بافد.

در این میان، نقش هنرمند تنها بازنمایی تاریخ نیست، بلکه بازآرایی و بازنویسی آن است. کلر بیشاپ نشان می‌دهد که هنرمندان امروز اغلب با انتخاب، حذف، تأکید و بازآرایی نشانه‌های تاریخی، با ایجاد شِبه‌آرشیوها، با ساختن آرشیوهای شخصی یا بازگشایی آرشیوهای موجود، روایت‌های رسمی را دچار تردید، انحراف یا چندصدایی می‌کنند (Bishop, 2012). به همین ترتیب، تی. جِی. دیموس توضیح می‌دهد که هنر معاصر می‌تواند تاریخ را نه از منظر سلطه، بلکه از زاویه تجربه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده بازخوانی کند (Demos, 2013). نتیجه آن است که اثر هنری به صحنه‌ای برای گفت‌وگوی میان گذشته و اکنون تبدیل می‌شود؛ جایی که تاریخ در آن نه روایت می‌شود، بلکه به شیوه‌ای تازه تجربه و حس می‌گردد.

روایت بصری در هم‌تنیده از تاریخ در قالیچه‌های تصویری دوره قاجار

قالیچه‌های تصویریِ دوره قاجار را می‌توان نقطه‌ای تعیین‌کننده در تاریخ فرش دستباف ایران معاصر دانست، جایی که روایت‌های تاریخی و فرهنگی به‌نحوی آگاهانه و بصری در هم‌تنیده می‌شوند. اگرچه حضور تصویر در کنار نقش‌مایه‌های انتزاعی و گیاهی از دیرباز در سنت فرش دستباف ایرانی وجود داشت، اما در این دوره است که تصویر به موضوع اصلی و مرکز توجه تبدیل می‌شود و قالی از سطح تزئینی خود فراتر می‌رود تا به رسانه‌ای برای روایت بدل گردد. قالی‌های تصویری قاجار درواقع نخستین جنبش هنری در تاریخ فرش دستباف ایران‌اند که به بازنمایی روایت، واقعه و تاریخ می‌پردازند؛ جایی که گذشته تاریخی در زبان بصریِ بازآفریده می‌شود. در این آثار، روایت‌های مختلف تاریخی، ادبی و اسطوره‌ای در ساختاری واحد هم‌نشین می‌شوند و از همین رهگذر، تاریخ خود به بافتی زنده و چندلایه در دل فرش دستباف بدل می‌گردد.

برای درک منشأ گرایش به روایت تصویری در هنر فرش دستباف دوره قاجار، باید به زمانه‌ای بازگردیم که این آثار در آن شکل گرفتند؛ دورانی که خود نقطه عطفی در تاریخ فرهنگی و هنری ایران به‌شمار می‌آید. عصر قاجار نه تنها به‌سبب دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی‌اش، بلکه به دلیل تغییر در شیوه‌های دیدن، بازنمایی و روایت‌گری، جایگاهی بنیادین در سیر هنر ایران به دوران معاصر دارد. در این دوران، ورود مدرنیته و گسترش ارتباط با غرب افق‌های تازه‌ای را پیش روی جامعه ایرانی گشود. مظاهر تمدن جدید، از فناوری و اندیشه جدید تا شیوه‌های تصویرسازی و نگاه تاریخی، به ایران راه یافت و سبب شد هنرمندان درک تازه‌ای از جهان، انسان و تاریخ پیدا کنند. نتیجه این مواجهه، شکل‌گیری نوعی زبان بصری تازه

بود که در آن سنت و نوگرایی در کنار هم قرار گرفتند؛ زبانی که قالیچه‌های تصویری قاجار یکی از نخستین نمودهای آن در هنر معاصر ایران به‌شمار می‌روند.

مدرنیته ساختار دریافت انسان ایرانی از گذشته را دگرگون ساخت. آن‌چه پیش از این عمدتاً در قالب متون کتبی و روایت‌های شفاهی رقم می‌خورد، با ورود مدرنیته و فناوری‌های نوین تبدیل به تجربه‌ای بصری و چندوجهی شد. یکی از مهم‌ترین مظاهر این دگرگونی، ورود

تصویر ۱: قالیچه تصویری
هوشنگ شاهی با تصاویری از
سربازان هخامنشی
تاریخ بافت: ۱۳۲۲ ه.ق،
محل بافت: کرمان
محل نگهداری: موزه فرش ایران

تصویر۲: قالیچه تصویری هوشنگ شاهی با تصاویری از فرستادگان فرنگی
تاریخ بافت:۱۳۲۰ ه.ق
محل بافت: اطراف ملایر، (تناولی،۱۳۶۹:۱۳۱).

فناوری چاپ سنگی بود که امکان تولید انبوه تصاویر و متون را فراهم ساخت. با استفاده از امکانات صنعت چاپ سنگی، کتاب‌های مصور ادبی و اسطوره‌ای همچون شاهنامه و خمسه و همچنین متون تاریخی همچون آثارالعجم فرصت‌الدوله شیرازی در تیراژ وسیع در اختیار عموم قرار گرفت. این تحول نه تنها سطح دسترسی به نشانه‌های بصری از گذشته تاریخی، ادبی و اسطوره‌ای را وسیع‌تر کرد، بلکه روش دیدن و فهم این گذشته را نیز متحول ساخت و به امری مبدل کرد که دیده می‌شد و در ارتباط روزمره با انسان ایرانی قرار می‌گرفت. این تحول فاصله میان سوژه فردی و روایت تاریخی را کوتاه ساخت و تاریخ را از موقعیت یگانه و دور از دسترس کتب خطی و کتابخانه‌های درباری به فضای عمومی و بصری آورد. در نتیجه، گذشته برای انسان ایرانی در قالب نشانه‌های بصریِ منتشرشده، تصاویر چاپی و گرافیک‌های عامه‌پسند در دسترس قرار گرفت. این فرآیند تاریخ را از یک روایت شفاهی و متنی به ماده‌ای قابل رؤیت، قابل لمس و متعدد بدل کرد که می‌توانست با تجربه روزمره پیوند یابد.

در برخی از نمونه‌های قالیچه‌های تصویری، هنرمندان عصر قاجار با گزینش و «ازآن‌خودسازی» این تصاویر، روایت‌های تاریخی، ادبی و اسطوره‌ای را در هم آمیخته‌اند و مفهومی نوین شکل داده‌اند (کشاورزافشار، ۱۳۹۴). قالیچه‌های تصویری هوشنگ شاهی (تصویر ۱ و ۲) نمونه بارزی از این نوع درهم‌آمیزی روایت‌های تاریخی به شمار می‌آیند. در نمونه‌های مختلف این قالیچه‌ها، علاوه بر هوشنگ شاه به‌عنوان روایتی اسطوره‌ای، تصاویری از سربازان هخامنشی، دیوهای داستان سلیمان نبی، نماد شیعی شیر و خورشید، تخت مرمر و تخت طاووس فتحعلی شاهی، افرادی با لباس‌های اقشار اجتماعی عصر قاجار و حتی تصاویری از افراد فرنگی در هم تنیده شده‌اند.

تصویرگرایی و بازخوانی تاریخ در فرش دستباف معاصر ایران

در سال‌های اخیر، فرش دستباف ایرانی وارد مرحله‌ای شده است که می‌توان آن را چرخش معاصر در این هنر دانست؛ مرحله‌ای که در آن نه‌تنها زبان بصری، بلکه نقش فرهنگی و کارکردی فرش دستباف نیز دستخوش بازاندیشی شده است. هنرمندان امروز فرش دستباف را نه به‌عنوان یک شیء کاربردی یا رسانه‌ی تزئینی صرف، بلکه به‌منزله بستری برای تجربه‌های تازه‌ی تصویری، روایت‌پردازانه و انتقادی به کار می‌گیرند. این رویکرد، مجموعه‌ای از آثار پدید آورده است که با منطق زیباشناختی گذشته تفاوت بنیادین دارند و بر پایه حساسیت‌ها، دغدغه‌ها و گفتمان‌های اکنون شکل گرفته‌اند.

بر همین اساس، می‌توان این جریان نوظهور را گونه‌ای مستقل در تداوم تاریخ قالی ایرانی دانست؛ جریانی که ویژگی‌هایی چون گشودگی مفهومی، آزادی در اقتباس و بازآرایی عناصر سنتی، پرسشگری نسبت به تاریخ تصویری و موقعیت‌یابی اثر در فضای هنر معاصر را شامل می‌شود. این جریان نوین، به‌جای تکرار الگوهای تثبیت‌شده، به بازتعریف مرزهای تصویر، نقش و ماده می‌پردازد. از این منظر، «فرش دستباف معاصر ایران» تنها عنوانی برای زمانه

تولید نیست، بلکه شیوه‌ای تازه از اندیشیدن با فرش دستباف است؛ شیوه‌ای که در آن سنت، تاریخ و امر معاصر در قالبی خلاقانه و انتقادی وارد گفت‌وگو می‌شوند.

در فرش دستباف معاصر ایران، تصویر حضوری دوباره یافته است. تصویر در این جریان هنری نه به‌منزله تزئین یا روایتگری صرف، بلکه به‌عنوان ابزاری برای گفت‌وگو با تاریخ و حافظه عمل می‌کند. هنرمندان این عرصه از نگاره‌ها، تصاویر چاپ‌سنگی و نقاشی‌های قاجاری بهره می‌گیرند تا نشانه‌های حافظه‌ی بصری ایران را در قالبی تازه بازنویسی کنند. بازگشت تصویر در آثار هنرمندانی چون میرمولا ثریا، سعدی حکیم و امیرحسین حقیقی، نشانه نوعی مواجهه دوباره با گذشته است؛ مواجهه‌ای که در آن تصویر از قالب بازنمایی بیرون می‌آید و به راهبردی برای بازخوانی و «از آنِ خودسازی» بدل می‌شود.

در چنین بستری، فرش دستباف معاصر ایران به حوزه‌ای مستقل تبدیل شده است که ویژگی‌های آن را باید در تعامل میان ماده سنتی، تصویر تاریخی و نگاه معاصر جست‌وجو کرد. هنرمند امروز از فرش دستباف به‌عنوان بستری برای پرسش، بررسی و حتی چالش با شیوه‌های روایت تاریخی بهره می‌برد. به‌جای تثبیت گذشته، آن را به حرکت درمی‌آورد؛ به‌جای ارائه روایت یگانه، لایه‌ها را آشکار می‌کند؛ و به‌جای مصرف تصویر، آن را در فرآیندی تازه از آفرینش و تصرف فرهنگی قرار می‌دهد.

در این رویکرد، هنرمند با فراخواندن تصاویری از گذشته به بافتی نو، فاصله‌ی انتقادی می‌آفریند؛ فاصله‌ای که در آن گذشته و حال هم‌زمان حضور دارند. تصویر در این فرش‌های دستباف نه نسخه‌ای از آنچه بوده، بلکه رویدادی است که اکنون احضار می‌شود. هنرمند با عمل «از آنِ خودسازی»، تصویر تاریخی را تصرف می‌کند تا معناهای آن را در زمینه‌ای تازه به گردش درآورد. این بازگشت تصویر از گذشته صرفاً احیای گذشته نیست؛ بلکه تلاشی است برای درهم‌آمیزی زمان‌ها، برای آن‌که گذشته در سطح قالی دوباره «رخ دهد».

در این معنا، فرش دستباف معاصر ایرانی خود به میدانی از تلاقی زمان‌ها بدل می‌شود: تصویر سنتی در بستری مدرن از ماده و ساختار قرار می‌گیرد و از این هم‌نشینی، معنایی تازه زاده می‌شود. فرش دستباف دیگر صرفاً حامل نقش نیست؛ بلکه عرصه‌ای است که در آن حافظه تاریخی، فرم بصری و ماده فرهنگی درهم‌تنیده‌اند. در این چشم‌انداز، تصویر نه تزئین، بلکه اندیشه است؛ نه بازمانده، بلکه امکانی برای دوباره‌نوشتن روایت‌های پنهان تاریخی.

هال فاستر (Foster, 1996) یادآور می‌شود که در هنر معاصر، بازنمایی جای خود را به بازخوانی می‌دهد؛ هنرمند دیگر به دنبال تصویر عین واقعیت نیست، بلکه نشانه‌های تاریخی و فرهنگی را دوباره در متن اکنون قرار می‌دهد تا معناهای تازه‌ای از دل آن‌ها سر برآورند. این دیدگاه کلیدی است برای فهم تصویرگرایی در فرش دستباف معاصر ایران. هنرمند در اینجا نه به‌مثابه مورخ، بلکه به‌مثابه میانجی عمل می‌کند؛ کسی که تکه‌های پراکنده حافظه جمعی را از خلال تصویر گرد هم می‌آورد و در قالب فرش دستباف ارائه می‌کند. این نوع روایت، زمان حال را از طریق بازگشت امر گذشته ممکن می‌سازد. در بافت تصویری، گذشته

دیگر امری دور و منجمد نیست، بلکه در تجربه‌ی دیداری و لمسی اکنون زنده می‌شود.

به این ترتیب، تصویرگرایی در فرش دستباف معاصر ایران تلاشی است برای «از آنِ خودسازی» تاریخ؛ حرکتی که در آن هنرمند با تکیه بر سنت‌های بصری و با آگاهی از زبان هنر معاصر، به بازتعریف نسبت ما با گذشته می‌پردازد. هر نقش و هر تصویر، نه بازمانده‌ای از تاریخ، بلکه امکانی برای نوشتن دوباره آن است؛ تاریخی که همچون تار و پود قالی، درهم‌تنیده، زنده و در حال تداوم است. تصویرگرایی در آثار نسل جدید هنرمندان فرش دستباف، زمینه‌ای برای درهم‌تنیدن لایه‌های اسطوره، تاریخ و تجربه زیسته دوران معاصر فراهم می‌کند؛ به‌گونه‌ای که قالی تبدیل به میدان گفت‌وگو میان گذشته و اکنون می‌شود.

در همین چارچوب، امیرحسین حقیقی یکی از چهره‌های شاخص نسل تازه فرش دستباف معاصر ایران است. او فرش دستباف را به‌مثابه رسانه‌ای تصویری و مفهومی به کار می‌گیرد و از ظرفیت‌های روایی آن برای بازخوانی تاریخ بهره می‌برد. در آثار حقیقی، تصویر نه عنصری افزوده بر نقش، بلکه سازوکار اصلی اندیشیدن با ماده فرش دستباف است. او با فراخواندن نگاره‌ها، پیکره‌ها و الگوهای تصویری از دوره‌های تاریخی و دوران معاصر و قرار دادن آن‌ها در ساختار بصری امروز، نوعی مواجهه انتقادی با حافظه تاریخی می‌آفریند.

وقتی تاریخ به ما می‌نگرد: تعامل نگاه، غیاب و خیال در فرش دستباف «صفِ سلام»

«صفِ سلام»، اثر امیرحسین حقیقی (تصویر ۳)، یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های مواجهه معاصر با تاریخ در قالب فرش دستباف است. تصویر و تاریخ، دو ویژگی اصلی این فرش دستباف به شمار می‌آیند. توزیع تصویری لایه‌لایه اثر، سطح آغازین خوانش را پیش می‌نهد.

متن قالی یا نخستین لایه تصویری اثر شامل انبوهی از پیکره‌هاست که از هنر دوران قاجار برگرفته شده‌اند. به‌صورت خاص، این لایه، بازآفرینی بخشی از نقاشی مشهور «صفِ سلام» در دوران فتحعلی‌شاه است که عنوان قالی نیز از همین نقاشی گرفته شده است.

در تضاد با پیکره‌های تکثیر شده، لایه دوم، جامه‌ای تهی از بدن است که همچون پیکره‌ای غایب، تک و تنها، به صورت معلق در مرکز اثر قرار گرفته است و یادآور نظم موزه‌ای در نمایش منسوجات تاریخی است.

لایه سوم را تزیینات سطح جامه شکل می‌دهد؛ نگاره‌هایی خیال‌انگیز، برگرفته از سنت تصویری نگارگری ایرانی، که بازآفرینی تزیینات لباسی مردانه دوران صفوی هستند.

برای درک و فهم کامل اثر، نخست باید این سه لایه از یکدیگر بازشناخته شوند تا ساختار تودرتو و درهم‌تنیده تاریخی تصویر آشکار گردد. توجه به این هم‌نشینی چندلایه، شرط فهم منطق تصویری اثر است؛ چرا که همین لایه‌مندی، نوعی تصویر مرکب و روی‌هم‌افتاده از تاریخ ایجاد می‌کند و راه را برای خوانش‌های بعدی اثر باز می‌کند.

تصویر۳: فرش دستباف صفِ سلام اثر امیرحسین حقیقی
محل نگهداری: کاخ نگارستان

در گام نخست، حقیقی با انتخاب آگاهانه و قرار دادن دو لایه تصویری که از دو منظومه فرهنگی-تاریخی متفاوت سرچشمه می‌گیرند، فرایند «بازخوانی» و «بازآرایی» تاریخ را در اثر خود به اجرا می‌گذارد. این جابجایی زمینه‌ای و معنایی را می‌توان به‌عنوان نوعی «از آنِ خودسازی» خواند. هنرمند تصاویر تاریخی را از متن اصلی‌شان برمی‌دارد و در بستر ماده فرش دستباف و زبان بصری معاصر خود قرار می‌دهد تا معنایی متفاوت به دست آید. چنین عملیاتی دقیقاً همان کارکرد بازخوانی را دارد که در نظریه‌های معاصر هنر توصیف شده است: نه بازسازی وفادارانه سند تاریخی، بلکه بسط معنا در زمینه‌ای جدید و انتقادی. از آنِ خودسازی در اینجا به صورت انتقادی عمل می‌کند؛ تصویر رسمی دربار قاجار که نماد اقتدار بوده، اکنون پیرامونی پرشمار از پیکره را می‌سازد که اطراف مرکزی تهی از بدن را گرفته‌اند و با تصاویری خیالین از دوران صفوی تزیین شده است.

در کنار این دو تصویر درهم‌تنیده از تاریخ، جامه تهی از بدن معلق در میانه اثر را باید تصویری از دوران معاصر در نظر گرفت. تک‌بودگی، معلق بودن در فضا و حذف بدن و چهره در اینجا یک تصمیم فرمی یا زیبایی‌شناختی صرف نیست، بلکه راهبردی برای تصویر کردن وضعیتی معاصر است. این جامه معلق، تهی و تنها، در برابر انبوهی از پیکره‌های ایستای قاجاری و باغ خیال‌انگیز صفوی، نشانه جابه‌جایی معناست: گویی آنچه در گذشته با شکوه و هویت جمعی پیوند داشت، در اکنون به صورتی پوسته‌وار، تنها و بی‌مرکز باقی مانده است. بدین‌ترتیب، این جامه تهی، استعاره‌ای از وضعیت معاصر است؛ پوسته‌ای خالی که در میان لایه‌های تاریخ ایستاده، اما در هیچ‌یک به‌طور کامل سکونت ندارد. انسانی که در میان لایه‌های متعدد تاریخ جای دارد اما هویت خود را از دست داده است؛ انسانی معاصر که با تصاویر پرشمار گذشته مواجه است ولی خود را در آن‌ها نمی‌یابد.

قالی به این ترتیب نقشی دوگانه ایفا می‌کند: هم به‌عنوان آرشیوی بصری که لایه‌های تاریخی را حفظ و نمایان می‌سازد، و هم به‌عنوان صحنه‌ای انتقادی که مسئله هویت معاصر را به نمایش می‌گذارد و مخاطب را به بازخوانی و بازپرسش آن‌ها فرا می‌خواند.

به این ترتیب، در فرش دستباف «صفِ سلام» روایت‌های سه دوره صفوی، قاجار و معاصر با هم تقاطع یافته‌اند و معنا در فاصله و اصطکاک میان آن‌ها پدید می‌آید. نگاه بینامتن اثر که تصاویری از دوره‌های متفاوت را در کنار هم قرار می‌دهد، در اینجا نه صرفاً تلفیق تصویری، بلکه ایجاد یک میدان روایی چندصدایی است؛ میدانی که حافظه جمعی را بازآرایی می‌کند و روایت‌های پنهان یا حاشیه‌ای را برجسته می‌سازد. این شیوه آرایش بصری به مخاطب امکان می‌دهد تا تاریخ را همچون مجموعه‌ای از بقایا و نشانه‌ها بخواند که در «اکنون» دوباره شکل می‌گیرند و بازتعریف می‌شوند.

«صفِ سلام» هم نام دیوارنگاره‌ای مشهور از دوران حکومت فتحعلی شاه قاجار در عمارت دلگشای باغ نگارستان به قلم عبدالله خان اصفهانی مربوط به سال ۱۲۲۸ ه.ق. است و هم عنوانی برای الگو و سبکی از نقاشی درباری که در این دوران شکل گرفت. مضمون اصلی نقاشی‌های «صفِ سلام» مراسم درباری سلام شاهزادگان، رجال مملکتی، والیان، روسای

قبایل، سفرا و فرستادگان خارجی و حتی هنرمندان و شاعران در حضور فتحعلی شاه است (میرزایی مهر، ۱۳۹۷).

مرجع اصلی فرش دستباف «صفِ سلام» امیرحسین حقیقی یک تابلو نقاشی تازه‌کشف‌شده است که در سال ۲۰۲۱ میلادی در حراجی کریستیز به فروش رفته است (تصویر ۴). این اثر شامل ۲۴ پیکره ایستاده از شاهزادگان قاجاری است. آنان در سه ردیف هشت‌تایی و بر اساس سن، به‌صورت ایستاده نقاشی شده‌اند. در این نقاشی، نام شاهزادگان قاجاری در کنار آن‌ها درج شده است. حقیقی الگوی بصری حاکم بر این نقاشی، که عبارت از چینش منظم، متقارن و متوازن پیکره‌ها در سه ردیف افقی است، را از آن خود کرده و ترکیب‌بندی آن را به یک قاب عمودی سلسله‌مراتبی که شامل هشت ردیف افقی است تغییر داده و لایه بصری اصلی اثر خود را شکل داده است.

تصویر۴: نقاشی صفِ سلام، مربوط به دوران قاجار، فروخته شده در حراجی کریستیز، سال۲۰۲۱ میلادی

جدای از تغییر ترکیب‌بندی، حقیقی با حذف نام پیکره‌های ردیف‌های پایینی و حفظ نام پیکره‌های ردیف اول، مسئله هویت را در اثر خود برجسته می‌سازد. تقابل میان صف بالایی پیکره‌ها و صف‌های پایینی به مؤلفه‌ای مهم در نقد ساختارهای هویتی و سلسله‌مراتبی تبدیل می‌شود. در ردیف بالایی، پیکره‌ها همگی با نام‌گذاری مشخص و تثبیت‌شده حضور دارند؛ چهره‌هایی که جایگاه، عنوان و شأنشان از پیش تعیین شده و تاریخ رسمی آنان را «معرفی» کرده است. در برابر آن، صف‌های پایین‌دست از انبوه چهره‌های بی‌نام و نشان تشکیل شده‌اند؛ چهره‌هایی که تکثیرشده و تکرار بصری‌شان نه فقط بر فقدان هویت فردی آن‌ها دلالت می‌کند، بلکه ساختار عمودی و نابرابر قدرت در تاریخ تصویری را آشکارتر می‌سازد.

در میانه این دو قطب، جامه معلق نه نام دارد، نه چهره، نه بدن و نه اقتداری تثبیت‌شده. این تهی‌بودگی مرکز، در کنار نام‌دار بودن بالا و بی‌نام بودن پایین، معادله‌ای سه‌گانه از

هویت و قدرت می‌سازد: جایی که تاریخ رسمی، نام‌ها و چهره‌ها را حفظ می‌کند؛ مردمان بی‌نام در تکرار و تکثیر ناپدید می‌شوند؛ و اکنون معاصر، در هیأت جامه‌ای خالی، خود را در میان این دو قطب می‌یابد. این چینش آگاهانه، ساختاری انتقادی خلق می‌کند که در آن نام‌مندی، بی‌نامی و تهی‌بودگی به سه صورت متفاوت حضور در تاریخ بدل می‌شوند و تضاد هویتی اثر را به نقطه اوج خود می‌رسانند.

لایه اول اثر همچنین عرصه‌ای برای نگاه متقابل مخاطب و تاریخ شکل داده است. انبوه پیکره‌های قاجاری که ردیف‌به‌ردیف در اطراف جامه تهی صف کشیده‌اند، همگی رو به مخاطب ایستاده‌اند؛ نگاهی مستقیم، ثابت و آکنده از نوعی وقار تشریفاتی. این مواجهه چشمی رابطه‌ای یک‌طرفه نمی‌سازد؛ بلکه حس معکوسی ایجاد می‌کند که گویی این‌بار تاریخ است که به انسان معاصر می‌نگرد. در غیاب بدن در جامه تهی شده، این پیکره‌ها همان نقش نظاره‌گر، شاهد و بازمانده تاریخ را بر عهده می‌گیرند. این نگاه‌ها همچون بقایای زنده یک گذشته رسمی ما را فرا می‌خوانند تا جای خالی هویت و جابه‌جایی مرکزیت معنایی اثر را ببینیم. آن‌ها مخاطب را در موقعیتی قرار می‌دهند که میان دو سطح زمانی معلق می‌ماند: اکنون تماشاگر و گذشته تصویر. به همین دلیل، حضور این نگاه‌های تکرارشونده نه صرفاً یک عنصر فرمی-تزئینی، بلکه نقطه‌ای است که این فرش دستباف را به صحنه‌ای برای مواجهه روان‌شناختی-تاریخی بدل می‌کند.

در برابر نگاه‌های مستقیم و تشریفاتی پیکره‌های قاجاری، نگاره‌های نقش شده بر روی جامه تهی، جهانی کاملاً متفاوت می‌سازند؛ جهانی که نه بر بازنمایی یک لحظه تاریخی، بلکه بر کیفیتی آرام، شاعرانه و خیال‌انگیز استوار است. نگاره‌های صفوی بر سطح این جامه، با پیکره‌های لطیف، طبیعتی آرام، حیوانات نمادین، باغ‌های خیال‌انگیز و روایت‌های نرم و درونی، فضایی می‌آفرینند که بیشتر به خیال شبیه است تا تاریخ. این تصاویر برخلاف پیکره‌های قاجاری که حضور و نگاهشان بر ما تحمیل می‌شود، نه نظاره‌گرند و نه خطاب‌گر؛ گویی در جهانی خودبسنده و آرام، بدون توجه به مخاطب جاری‌اند.

جامه میانی اثر، بازآفرینی لباسی مردانه از دوران صفوی است که در موزه هنرهای کاربردی وین نگهداری می‌شود (تصویر ۵). حقیقی این اثر موزه‌ای را «از آنِ خود» کرده و این بار نیز با تغییراتی که در تصویر ایجاد می‌کند، معنای اثر اصلی را دگرگون کرده است. تزیینات روی این جامه حامل ریشه‌های دیرپای روایت‌پردازی بصری در هنر ایرانی است؛ ریشه‌هایی که از دل ادبیات کلاسیک و نسخه‌های مصور و مجالس عاشقانه و رازآلود آن‌ها می‌آیند.

اگر به سطح این جامه با دقت نگاه کنیم، با جهانی مواجه می‌شویم که الگوی تصویری آن از سنت کتاب‌آرایی ایرانی گرفته شده است. فضای آرام باغ، پیکره‌های لطیف، سروها و درختان باریک و پیچان، حوض‌های کوچک با پرندگانی که در آن‌ها شنا می‌کنند، زنی که طاووسی در دست دارد، مجالس گفت‌وگو یا حضورهای آرام کنار حوضچه‌ها همگی بیانگر شیوه‌ای از تصویرگری‌اند که از بطن روایت‌های ادبی زاده شده‌اند. این نگاره‌ها زمان خطی اثر را بر هم می‌زنند و جهان را همچون رویایی از باغی خیالین تصویر می‌کنند.

تصویر۵: جامه مردانه
مربوط به دوران صفوی
محل نگهداری: موزه هنرهای
کاربردی وین

این دوگانگی، تضاد میان جهان تشریفاتی، منضبط و نگاه‌محور قاجاری و جهان شاعرانه، شناور و خیال‌آمیز صفوی را برجسته می‌کند. نگاره‌های روی جامه، در غیاب بدن، نوعی «فضای خیالین» را مجسم می‌کنند؛ فضایی که گذشته در آن نه به صورت تاریخ رسمی، بلکه همچون خاطره‌ای نرم و از دست رفته، مانند یک رویا حضور دارد. این نگاره‌ها عمقی آرام را وارد ساختار اثر می‌کنند که در تقابل مستقیم با انبوه نگاه‌های پیکره‌های قاجاری قرار می‌گیرد. نگاه‌های قاجاری از «بیرونی» تاریخی ما را می‌کاوند، در حالی که نگاره‌های صفوی از «درون» گذشته‌ای خیال‌انگیز را زمزمه می‌کنند که دیگر در دسترس نیست. همین تضاد، شدت تجربه چندلایه تاریخی را افزایش می‌دهد: تاریخی که هم با ما سخن می‌گوید و هم از دسترس می‌گریزد؛ هم رسمی و نظاره‌گر است و هم شاعرانه و خیال‌گون.

این فضای خیال‌انگیز، که ریشه در نگارگری و ادبیات دارد، نقش مهمی در شکل‌گیری روایت درهم‌تنیده اثر بازی می‌کند. در برابر صف‌بندی تکرارشونده، منظم و نظاره‌گرِ پیکره‌های قاجاری که از دل مراسم سلام فتحعلی‌شاهی آمده‌اند و بر حضور، دیدن و دیده‌شدن تأکید دارند، نگاره‌های خیالین نقش‌شده بر جامه جهانی را احضار می‌کنند که در آن نگاه‌ها نرم‌تر، حرکت‌ها آرام‌تر و زمان سیال‌تر است. گویی این تصاویر لایه‌ای از حافظه ادبی-خیلی ایرانی را وارد صحنه کرده‌اند؛ حافظه‌ای که بیرون از تاریخ رسمی و سلسله‌مراتبی عمل می‌کند و از خلال شعر، افسانه و روایت‌های عاشقانه به حیات خود ادامه می‌دهد.

به این ترتیب، جامه تهی در مرکز اثر نه تنها در برابر نظم بصری قاجاری قرار می‌گیرد، بلکه همچون دریچه‌ای است به روایت دیگری از تاریخ؛ روایتی که در خیال، رویا و ادبیات جریان دارد. این هم‌نشینی دو سنت تصویری کاملاً متفاوت، یعنی تاریخ رسمی و ادبی خیال‌پردازانه، به اثر ساختاری چندلایه می‌بخشد. در لایه نخست، تاریخ رسمی و نگاه قدرتمندانه قاجاری در صف‌بندی‌ها حضور دارد؛ در لایه‌ای دیگر بخشی از تاریخ تصویری

دوران صفوی و لایه‌ای از روایت ادبی؛ و در نهایت، جامه تهی خود نشانی از اکنون است: اکنونی که میان این روایت‌ها قرار گرفته و آن‌ها را هم‌زمان می‌بیند، بازمی‌خواند و در قالب فرش دستباف معاصر بازآفرینی می‌کند. این هم‌نشینی اثر را از سطح بازنمایی صرف دور کرده و به میدان روایت‌های درهم‌تنیده می‌برد؛ جایی که تاریخ رسمی، تاریخ تصویری و تاریخ ادبی در یک سطح واحد حضور می‌یابند، بدون آنکه یکی بر دیگری غلبه کند. حذف بدن در پیکره مرکزی، از یک سو ما را به مفهوم فقدان در حافظه تاریخی ارجاع می‌دهد و از سوی دیگر، به امکان بازسازی آن در اکنون اشاره می‌کند. تهی‌بودگی این جامه، همان خلأیی است که تاریخ در ذهن معاصر ایرانی بر جای گذاشته است؛ فضایی میان تعلق، تعلیق و گسست، میان به‌یادآوردن و ازدست‌دادن. در این نقطه، فرش دستباف به عرصه‌ای برای تجربه هم‌زمان حضور و غیاب تبدیل می‌شود.

تهی‌بودن و معلق‌بودنِ جامه میانی بی‌درنگ نحوه نمایش لباس‌های تاریخی در موزه‌ها را تداعی می‌کند و آن را در مقام شیئی حفاظت‌شده و جداشده از بستر زیست‌پذیر خود قرار می‌دهد. این شیوه ارائه، که نمونه شاخص آن در نمایش جامه صفوی نگهداری‌شده در «موزه هنرهای کاربردی وین» دیده می‌شود، گذشته را به صورت مجموعه‌ای از یادگارهای منجمد و بی‌بدن بازنمایی می‌کند؛ یادگارهایی که از کارکردهای روزمره و جهان فرهنگی سازنده‌شان بریده شده و در قالب اشیایی ایستا تعریف می‌شوند. هنگامی که فرش دستباف صفِ سلام این جامه را در مرکز ساختار تصویری خود قرار می‌دهد، به این وضعیت «موزه‌ای شدن» اشاره می‌کند؛ به این‌که هویت تاریخی ما، به‌جای آن‌که در تجربه زیسته و پیوسته حال امتداد یابد، در قالب اشیای حفاظت‌شده و برکنار از کارکرد اولیه‌شان بازشناسی می‌شود و بنابراین در جایگاهی میان یادمان و تهی‌بودگی معلق می‌ماند. وضعیتی که در آن هویت تاریخی نه در امتداد تجربه زنده معاصر، بلکه در قالب شیئی موزه‌ای و تهی از سوژگی به ما بازمی‌گردد و درست در همین فاصله‌گذاری است که مسئله معاصر بازشناسی هویت رخ می‌نماید.

در نهایت، حاشیه اثر، بخشی که نمادشناسی فرش دستباف ایرانی آن را چون «دیوارِ باغ» یا مرز پردیس معنا می‌کند، نقشمایه‌های سروگون ظاهر می‌شوند. سروهایی که یادآور سروهای حجاری‌شده بر سنگ‌های تخت‌جمشید از دوران هخامنشیان هستند. بدین ترتیب، حاشیه در این اثر همچون دیواری است که نه فقط باغی خیالین را محصور می‌کند، بلکه گذشته‌ای بسیار دورتر، یعنی عصر هخامنشی، را به فضای اثر فرا می‌خواند. این رجوع به ریشه‌های کهن، در کنار تصاویر صفوی و قاجاری در متن اثر، نوعی «کادر تاریخی» می‌سازد؛ کادری که تاریخ ایران را نه در پیوستار خطی دودمانی، بلکه در هم‌نشینی و هم‌پوشانی دوره‌های گوناگون نشان می‌دهد. حاشیه، با این ارجاعات بصری، مرزی میان تصویر و جهان بیرون نیست؛ بلکه به‌منزله دریچه‌ای عمل می‌کند که لایه‌ای دیگر از تاریخ را وارد صحنه می‌کند و روایت اثر را در بستری گسترده‌تر و عمیق‌تر مستقر می‌سازد. گویی تاریخ در همین قاب خود دوباره قاب‌بندی می‌شود.

فرش دستباف «صفِ سلام» امیرحسین حقیقی، نه بازنمایی دوباره یک تصویر تاریخی،

بلکه بازآرایی انتقادی حافظه بصری معاصر ایرانی است؛ حافظه‌ای که تاریخ را خطی و یگانه نمی‌بیند، بلکه آن را در قالب لایه‌هایی هم‌پوشان و درهم‌تنیده تجربه می‌کند. کنار هم قرار گرفتن دو نظام تصویری صفوی و قاجاری و تهی‌بودن مرکز اثر، سازوکاری می‌آفریند که گذشته را از قطعیّت بیرون می‌کشد و در وضعیتی سیال و معاصر قرار می‌دهد. با این حال، معنا تنها در ساختار تصویر شکل نمی‌گیرد، بلکه محل نمایش اثر نیز بخشی از معنای اثر را می‌سازد. این فرش دستباف در کاخ نگارستان به نمایش درآمده است؛ مکانی که محل اصلی دیوارنگاره از بین رفته «صفِ سلام» دوره فتحعلی‌شاه قاجار و محل نمایش نسخه‌ای منتقل‌شده از این دیوارنگاره از عمارت دیوانی قم در دوران حاضر است. بنابراین اثر در کنار یک گذشته «از بین رفته» و یک گذشته «جابه‌جاشده» قرار می‌گیرد و خود نیز همچون روایتی معاصر از یک تصویر تاریخی وارد گفت‌وگویی انتقادی با منطق انتقال، ترمیم و بازنمایی تاریخ می‌شود. چنین هم‌نشینی‌ای نشان می‌دهد که در هنر امروز، تاریخ نه مجموعه‌ای از تصاویر تثبیت‌شده، بلکه میدانی برای جابه‌جایی، بازخوانی و بازتعریف مداوم است؛ فضایی که معنای آن در رفت‌وآمد میان اثر، حافظه و مکان تولید می‌شود (تصویر ۶).

تصویر ۶: مکان نمایش فرش دستباف صفِ سلام امیرحسین حقیقی در کنار دیوارنگاره صفِ سلام انتقال یافته از عمارت دیوانی قم در کاخ نگارستان

«صفِ سلام» از این منظر نه تنها اثری با موضوع تاریخی، بلکه تأملی بر خود فرایند تاریخی‌سازی است. فرش دستباف به‌عنوان رسانه، تاریخ را از قالب متن و سند به سطح ماده، تصویر و مکان منتقل می‌کند. آنچه در نهایت شکل می‌گیرد، نه یک بازنمایی از گذشته، بلکه نوعی گفت‌وگوی انتقادی با آن است؛ گفت‌وگویی که در آن نشانه‌های بصری گذشته به پرسش کشیده می‌شوند و در زمینه‌ای تازه معنا می‌یابند. امیرحسین حقیقی با استفاده از رسانه فرش دستباف، اما با نگاهی تحلیلی و معاصر، امکان تازه‌ای برای روایت تاریخی در قالب تصویر می‌گشاید؛ روایتی که در آن تاریخ نه امری بسته، بلکه فرایندی در حال بازشدن است.

از خلال این ساختار بصری چندلایه، قالی به رسانه‌ای بدل می‌شود که روایت‌های پنهان

را از دل حافظه رسمی بیرون می‌کشد: صفِ منظمِ پیکره‌های قاجاری، فضای خیالین ادبی و جامه‌ای تهی که نقوش صفوی را بر دوش دارد، همگی در کنار هم دستگاهی روایی می‌سازند که در آن پرسش از هویت و جایگاه انسان معاصر ایرانی برجسته می‌شود. در اثر حقیقی، این رخداد نه در متن، بلکه در تار و پود فرش دستباف اتفاق می‌افتد؛ در ماده‌ای که خود حامل حافظه است. فرش دستباف به‌عنوان شیئی فرهنگی، بستر تداوم حافظه جمعی ایرانی است، و حقیقی با انتخاب این رسانه، خود مفهوم تاریخ را درون ماده سنتی بازنویسی می‌کند. فرش دستباف «صفِ سلام» از سازوکار تصویر برای بازسازی رابطه ما با تاریخ بهره می‌برد. در این انتقال از بوم به بافت، تصویر تاریخی از جایگاه سند و بازنمایی خارج می‌شود و به عنصری مفهومی بدل می‌گردد. ماده فرش دستباف، که همواره با دوام، تکرار و استمرار پیوند دارد، با تصویر درهم می‌آمیزد تا ساختاری دوگانه پدید آورد: تاریخی که هم در حافظه باقی مانده و هم از آن گسسته است. به این ترتیب، اثر گذشته را نه بازگو می‌کند و نه بازسازی؛ بلکه آن را به‌عنوان عنصری زنده در اکنون به جریان می‌اندازد.

بر این اساس، فرش دستباف «صفِ سلام» امیرحسین حقیقی را نمی‌توان صرفاً به‌عنوان بازآفرینی یک تصویر تاریخی یا ترکیب چند نقش زیباشناختی خواند؛ بلکه باید آن را کنشی آگاهانه دانست که گذشته را در قالبی جدید سازمان‌دهی می‌کند. ارزش زیبایی‌شناختی این فرش دستباف نه در وفاداری‌اش به گذشته، بلکه در چگونگی «بازچینش هوشمندانه» عناصر تاریخی نهفته است؛ چگونگی کنار هم نشاندن دو دوره، چند زبان تصویری و چندین حافظه جمعی در ساختاری معاصر و فراهم آوردن امکان نو برای دیدن تاریخ. فرش دستباف در اینجا نه فقط تصویری از گذشته، بلکه نوعی «پاسخ هنری» به پرسش معاصر ما از گذشته است.

از منظر پژوهشی، این اثر مسیرهایی تازه می‌گشاید: اینکه فرش دستباف معاصر چگونه می‌تواند نه فقط بازتاب، بلکه نقد ساختارهای تاریخی باشد؛ چگونه می‌تواند از طریق لایه‌گذاری تصویری، اسطوره‌های هویتی را به چالش بکشد؛ و چگونه ماده سنتی قالی، در نسبت با تصویر، می‌تواند به ابزاری برای بازخوانی آرشیو فرهنگی تبدیل شود. در چنین دستگاهی، روایت‌های پنهان دیگر حاشیه نیستند؛ بلکه به مرکز معنا بدل می‌شوند، مرکزی که خود، همچون جامه تهی، جای خالی پرسش را یادآور می‌شود؛ همچون ایستادن بر فراز لایه‌هایی از زمان، لایه‌هایی که در هم تنیده‌اند و هر کدام ردّی از یک دوره، یک خاطره و یک روایت را در خود دارند.

منابع

تناولی، پرویز (۱۳۶۹)، قالیچه‌های تصویری ایران، سروش.

کشاورزافشار، مهدی (۱۳۹۴)، تکثیر مکانیکی اثر هنری در عصر قاجار و تاثیر آن بر فرش ایران، گلجام، شماره ۲۷، صص:۵-۲۶.

میرزایی مهر، علی اصغر، حسینی، مهدی (۱۳۹۷)، تحلیل تبارشناسانه دیوار نگاره صف سلام عبدالله خان در کاخ نگارستان تهران، هنرهای زیبا، دوره ۲۳، شماره ۱، صص:۵۳-۶۰.

Belting, Hans, (2003) Art History After Modernism, The University of Chicago Press.

Bishop, Claire, (2012), Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, Verso.

Didi-Huberman, Georges,(2008), Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz, The University of Chicago Press.

-Demos,T.J, (2013), The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis, Duke University Press.

Foster, Hal, (1996), The Return of the Real, the avant-garde at the end of the century, MIT Press.

محل بافت: قالي فراهان
سال ایجاد: ۱۳۰۰ شمسی (تقریبی)
جنس: گره پشم، تار پنبه
طرح و نقش: گلدانی-درختی
اندازه: ۱۳۵x۲۰۰ سانتی متر
مجموعه‌دار: مهرداد محمدصادق

داستان یک طراح

ناگفته‌هایی از طراحی و نقاشی بزرگترین فرش دستباف جهان

گفتگو با محمود فقیرحق و عباداله امینی

در کتاب رکوردهای گینس نام قالی ایرانی به شایستگی خودنمایی می‌کند. در این شماره دستباف با دو تن از طراحان و نقاشان این پروژه بزرگ به گفت و گو نشستیم. استاد محمود فقیر حق، اصلی ترین طراح بزرگترین فرش دستباف جهان و عباد اله امینی یکی از نقاشان اصلی این قالی سترگ.

سید محمد مهدی میرزا امینی

دکتری پژوهش هنر، طراح و ایده پرداز در حوزه طراحی سنتی

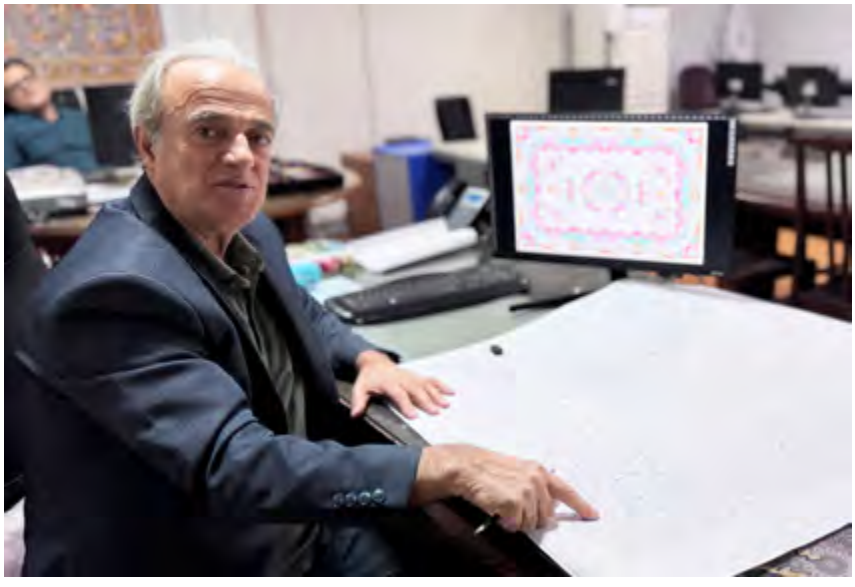
محمود فقیرحق از طراحان برجسته و باتجربهٔ فرش دستباف ایران است که فعالیت حرفه‌ای خود را از میانه دهه ۱۳۶۰ آغاز کرد. او متولد ۱۴ مرداد ۱۳۴۰ است و پس از پایان دوران سربازی، با شاگردی نزد استاد جامی در تبریز، مسیر تخصصی خود را در طراحی فرش دستباف آغاز کرد. این دوره نقطه عطفی در شکل‌گیری نگاه هنری و مهارت‌های او بود.

فقیرحق پس از چند سال فعالیت حرفه‌ای در تبریز و مرند، با پشتکار و تلاش مستمر، جایگاه خود را به‌عنوان طراح مستقل تثبیت کرد. تجربهٔ همکاری نزدیک با استادان برجسته، رشد در خانواده‌ای که پدرش حسین فقیر حق هم از طراحان خوش نام شرکت سهامی فرش ایران بود، فعالیت ۱۱ ساله در بازار طراحی و خلق طرح‌هایی که همواره به اصالت و نوآوری مشهور بوده‌اند، او را به یکی از چهره‌های قابل‌اعتماد در این حوزه بدل کرده است.

ورود رسمی او به شرکت سهامی فرش ایران در دهه ۱۳۷۰، مرحله‌ای تازه در کارنامهٔ کاری‌اش محسوب می‌شود؛ جایی که توانست تجربهٔ شخصی خود را در قالب فعالیت سازمانی و تولیدی گسترش دهد. فقیرحق هم‌زمان تحصیلات دانشگاهی را نیز در رشته زبان انگلیسی دنبال کرد و با ارائه نمونه‌کارهای شاخص و سفارشی، در جایگاه طراح مورد تأیید دفتر مرکزی شرکت سهامی فرش ایران و در دو دوره مدیر طراحی، فعالیت خود را ادامه داد.

او از سال ۱۳۹۰ وارد حوزهٔ تدریس تخصصی طراحی فرش دستباف شد و همکاری خود را با دانشگاه هنر، موزهٔ فرش ایران و همچنین مرکز ملی فرش ایران آغاز کرد. فقیرحق علاوه بر تدریس، سابقهٔ داوری مسابقات و رویدادهای ملی فرش را نیز در کارنامه دارد و از افراد فعال در جریان احیای نقشه‌ها و طرح‌های اصیل ایرانی بوده است.

سال‌ها تجربهٔ حرفه‌ای، سابقهٔ حضور در عرصه‌های آموزشی و نقش مؤثر در تولیدات شرکت سهامی فرش ایران، محمود فقیرحق را به یکی از چهره‌های صاحب‌نام و مورد احترام در



تصویر۱: استاد محمود فقیرحق

طراحی فرش دستباف معاصر ایران تبدیل کرده است؛ طراحی که در عین پایبندی به سنت، همواره نگاه رو به آینده داشته و نسل‌های جوان طراحان را تحت تأثیر قرار داده است و شاگردان زیادی را در همین راستا تربیت کرده است.

عباداله امینی، متولد تیرماه ۱۳۴۸ در کرمانشاه، از چهره‌های کمتر شناخته شده اما به شدت پرکار در عرصه نقاشی فرش دستباف ایران است. او فعالیت هنری خود را از سال‌های دبیرستان با خلق آثار سیاه‌قلم و نقاشی رنگ‌روغن آغاز کرد و به‌سرعت استعداد و توانایی‌اش در تصویرگری شناخته شد. افزایش هزینه‌های مواد هنری او را به تجربه‌کردن طراحی و نقاشی فرش سوق داد؛ مسیری که به‌سرعت تبدیل به حرفه و هویت هنری او شد.

ورود امینی به دنیای فرش دستباف ابتدا با کوشش فردی و تجربه‌های محلی در کرمانشاه شکل گرفت. او نخستین مهارت‌ها را با بازطراحی نقشه‌های محلی بر کاغذ شطرنجی‌های دست‌ساز خود آموخت و کمی بعد، با معرفی استادکاران و مدیران این حوزه، به واحد طرح و رنگ شرکت سهامی فرش ایران راه یافت. امینی از اواسط دهه هفتاد تا سال‌ها بعد، در شعبه کرمانشاه و سپس در تهران، نقش مهمی در ارتقای کیفیت طراحی و رنگ‌گذاری ایفا کرد و از طراحانی بود که بازآفرینی نقوش اصیل و توسعه طرح‌های بومی را با دقت و خلاقیت پیگیری کرد.

او از جمله نخستین نقاشان قالی بود که با آغاز کار واحد دیجیتال در شرکت سهامی فرش ایران، به‌طور جدی وارد حوزه طراحی رایانه‌ای شد و در نسل اولیه نقاشان قالی حرفه‌ایِ

تصویر ۲: استاد عباداله امینی

فعال با نرم‌افزارهای گرافیکی، نقشی پیشرو داشت. تجربه‌ی عمیق او در طراحی کلاسیک و مهارتش در سازگار کردن این دانش با فناوری‌های نوین، امینی را به یکی از چهره‌های مؤثر در گذار نقاشی فرش دستباف از شیوه‌های سنتی به روش‌های دیجیتال تبدیل کرده است.

امینی در طول فعالیت چند دهه‌ای خود، با حفظ نگاه هنری و رعایت اصول بنیادین نقش و رنگ، سهم مهمی در تولید طرح‌های صاحب‌سبک و پروژه‌های بزرگ شرکت سهامی فرش ایران داشته است و همچنان از نقاشان پر کار و اثر گذار در تولید بزرگترین فرش‌های دستباف جهان است.

دربارهٔ بزرگ‌ترین فرش دستباف جهان در مسجد شیخ زاید ابوظبی، بسیار سخن گفته شده است و این اثر به‌حق مایهٔ افتخار ایرانیان است؛ اما دربارهٔ فرایند طراحی این فرش دستباف کم‌تر توضیح داده شده و جزئیات مراحل آغازین آن چندان مطرح نشده است. در این گفت‌وگو، استادان محمود فقیرحق و عباداله امینی طراح و نقاش اصلی پروژه، روند شکل‌گیری این اثر کم‌نظیر را روایت می‌کنند.

تصویر ۳: بزرگترین فرش دستباف جهان به مساحت ۵۶۳۰ متر مربع، مسجد شیخ زاید بن سلطان آل نهیان (ابوظبی - امارات)

برای آغاز گفتگو، لطفاً از مسیر و نقطه‌های آغازینی بگویید که شما را به پروژه‌ی طراحی بزرگ‌ترین فرش دست‌باف جهان رساند.

استاد محمود فقیرحق: من از سال ۱۳۷۷ به واحد طراحی شرکت سهامی فرش ایران پیوستم. در آن زمان دفتر طراحی شرکت در خیابان شهید کلانتری بود و دو طبقه از ساختمان به واحد طراحی اختصاص داشت. بخش‌های رنگ، نقطه و طراحی در مجموع ۳۶ نفر نیرو داشتند که بعدها با تعدیل نیرو، تعداد طراحان به ۱۲ نفر کاهش یافت. زمانی که پروژه فرش بزرگ مسجد شیخ‌زاید آغاز شد، عملاً همین افراد هم کاهش یافته بودند و پذیرش این پروژه یعنی مسئولیت سنگینی در طراحی و اجرای آن بود.

استاد عباداله امینی: شروع پروژه در سال ۱۳۸۴ بود. در آن مقطع، نیروهای مستقر در واحد طراحی پنج یا شش نفر بودند. علاوه بر من و آقای فقیرحق، آقایان جواد کامل، ناصر پارسا سرشت، رحیم صدیق، غلامحسین محمودی، محمدرضا عرب و همچنین خانم پیکانی -که آن زمان کارآموز بودند- در این واحد حضور داشتند.

استاد محمود فقیرحق: پیش از قطعی‌شدن سفارش، از ما خواستند چند اتود اولیه تهیه کنیم. چند طرح آماده شد و آقای خلیقی-که در آن زمان مدیر طراحی بودند- نیز اتودی ارائه داد. در نهایت، اتود ایشان به‌عنوان طرح اصلی پذیرفته شد.

استاد عباداله امینی: همهٔ ما اتود زدیم، اما بعدها مشخص شد که اتودهای دیگر طراحان چندان مورد بررسی قرار نگرفته است. به‌هرحال، طرح پذیرفته‌شده شامل پنج ترنج با یک ترنج مرکزی بود. البته این روند همیشه رقابتی و مشارکتی بود. برای نمونه، در پروژهٔ بعدی برای مجلس عمان -که شامل سه قطعه بود- یک اتود از من انتخاب شد و یکی دیگر از آقای پارسا.

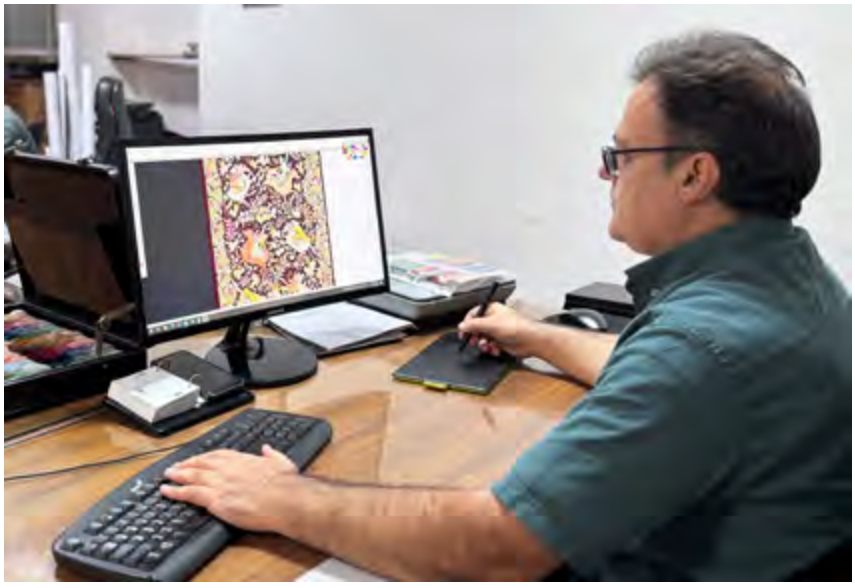
استاد محمود فقیرحق: شروع رسمی کار سال ۱۳۸۴ بود؛ ماه دقیقش را به خاطر ندارم. پس از تأیید نهایی اتود، به ما اعلام شد که کار طراحی را آغاز کنیم.

تصویر ۴: استاد محمود فقیرحق در حال طراحی

استاد عباداله امینی: من دقیق‌تر یادم هست. در مرخصی بودم که اطلاع دادند پروژه تأیید شده و باید فوراً وارد فاز طراحی شویم. طراحی از تیرماه ۱۳۸۴ آغاز شد و حدود سه ماه بعد، مرحله رنگ‌ونقطه شروع شد.

استاد محمود فقیرحق: طبیعتاً امکان طراحی با مقیاس یک‌به‌یک وجود نداشت یا خیلی سخت می‌شد. پس از چند مرحله آزمون و بررسی، تصمیم گرفتیم با مقیاس یک‌دوم کار کنیم. پس از تکمیل طراحی، خطوط با راپید روی کاغذ سفید بازسازی و سپس اسکن می‌شد و برای رنگ‌گذاری، نقطه‌گذاری و سایه‌پردازی به سایر همکاران ارجاع می‌شد. در این مراحل، آقای حاصلی، آقای خلیقی و آقای محمودی کار را بررسی و تأیید می‌کردند. گاهی نیز نماینده‌ای از طرف امارات برای نظارت بر روند پیشرفت حاضر می‌شد.

استاد عباداله امینی: کار بسیار منظم و مشارکتی پیش می‌رفت و کسی در روند اجرای نقشه دخالت مستقیم نداشت. واقعیت این است که ما در آن دوره تقریباً شبانه‌روزی کار می‌کردیم. گاهی مجبور بودم شب‌ها در واحد بمانم تا بخش مربوط به من یا همکارانی که به دلایلی نرسیده بودند به‌موقع آماده شود. نقشه برای مرحلهٔ رنگ و نقطه تقسیم‌بندی شده بود؛ هر بخش حدود یک متر عرض و در مجموع ۷۰ تا ۸۰ متر طول داشت. پروژه واقعاً سنگین، حساس و زمان‌بر بود.



تصویر ۵: استاد عباداله امینی در حال انجام رنگ و نقطه

طراحی که شروع شد، چند طراح روی پروژه بودند؟ یعنی مستقیماً طراحی می‌کردند؟

استاد عباداله امینی: طراحی کلی کار با آقای فقیرحق بود. آقای علی خلیقی -که در شروع پروژه مدیر واحد طراحی بودند- هم جز طراحان این قالی بودند که فقط یک واگیره از ترنج اصلی و یک واگیره از ترنج میانی را ایشان طراحی کردند. واگیره‌ها در مقیاس یک‌سی‌ودوم اجرا شده بود. به‌جز ترنج، طراحی کامل متن و حاشیه با آقای فقیرحق بود. در همان قسمت‌ها نیز هیچ گلی تکراری نبود؛ تمام گل‌ها ترکیبی و کاملاً متنوع طراحی شدند.

استاد محمود فقیرحق: فرایند طراحی حدود ۱۰ ماه طول کشید و همراه شدن آن با رنگ و نقطه‌گذاری، مدت کار را به حدود ۱۲ ماه رساند. سه ماه پس از آغاز طراحی، کار رنگ

نیز شروع شد. من طراحی را از حاشیه و با نسبت یک‌دوم شروع کردم. اما زمانی که کار نقطه‌گذاری شد، دیدم حاشیه از نظر بصری ضعیف شده و به‌اصطلاح، «معلوماتش کم است» و خلوت به‌نظر می‌رسد. بنابراین از همکاران رنگ و نقطه خواستم دوباره روی آن کار کنند. ۳۲ گل به واگیره حاشیه اضافه کردم تا به سطح مطلوب برسد. در این مرحله کاملاً متوجه شدم که باید با چه نسبتی گل‌ها را طراحی و چیدمان کرد. اندازه برخی گل‌های شاه‌عباسی در نمونه بزرگ حدود ۳۰×۳۸ سانتی‌متر بود و بعضی به ۳۵×۴۲ هم می‌رسید، اما با وجود ابعاد بزرگ، در کلیت کار اصلاً بزرگ دیده نمی‌شدند. برای ترکیب‌بندی متن، ابتدا کل فضا را تقسیم‌بندی کردم و اسپیرال‌های لازم را در سیستم در جای خود قرار دادم. کار به ۶۳ اسپیرال نیاز داشت؛ قطر هر اسپیرال حدود ۳۲۰ سانتی‌متر بود. برای افزایش دقت کار، نخستین اسپیرال را به‌صورت یک‌به‌یک اجرا کردم؛ یعنی ۳ متر و ۲۰ سانت در ۳ متر و ۲۰ سانت. سپس آن را وارد سیستم کردم تا ایرادهای دایره و قوس‌ها مشخص و اصلاح شود. پس از تأیید نهایی، یک پرینت یک‌دوم (۱۶۰×۱۶۰ سانتی‌متر) گرفتم که معیار اصلی کار شد. گل‌ها بر اساس همین معیار طراحی شدند تا هنگام دوبرابر شدن دقیقاً به اندازه مطلوب برسند. هر اسپیرال را جداگانه روی کاغذ مستقل کشیدم و فضاهای قرارگیری ستون‌ها نیز مشخص شد. همیشه سعی می‌کردم گل‌های بزرگ در مرز ستون‌ها قرار نگیرند تا هنگام برش نیمه نشوند تا از زیبایی آن‌ها کاسته شود.

استاد عباداله امینی: در طراحی کامل کار، جای ستون‌ها مشخص شده بود؛ اما اجرای آن ریسک بالایی داشت، زیرا اگر در محل ستون‌ها ساده‌بافی می‌گذاشتیم، احتمال ناهماهنگی در نصب وجود داشت و کار به شدت آسیب میدید. نکته‌ای که استاد فقیرحق اشاره کردند درست است: باید مراقب می‌بودیم گلی در محل برش ستون‌ها قرار نگیرد تا آسیب نبیند.

طبق صحبت‌ها، از ماه سوم حاشیه برای رنگ آماده شد، درست است؟ در بخش رنگ چند نفر بودید؟ نقطه‌گذاری و رنگ را خودتان انجام می‌دادید یا تفکیک شده بود؟

استاد عباداله امینی: ابتدا رنگ‌های اصلی گذاشته می‌شد و سپس نقطه‌گذاری انجام می‌گرفت. البته نقطه‌گذاری را با همان رنگ‌های نهایی انجام می‌دادیم تا سرعت کار بالا برود. تیم رنگ و نقطه شامل من، آقای صدیق، آقای جواد کامل، آقای پارسا سرشت و آقای محمدرضا عرب بود. حاشیه را نیم‌متر نیم‌متر پیش می‌بردیم. هر مقدار که آماده می‌شد، بلافاصله برای چاپ ارسال می‌کردیم. با دستگاه‌های به‌روز آن زمان پرینت گرفته می‌شد، روی تخته چسبانده می‌شد و برای کارگاه‌های بافت می‌رفت تا سه کارگاه بافت در نیشابور معطل نقشه نمانند و بافت بدون وقفه ادامه پیدا کند.

مدیریت این‌که قطعات نقشه درست و بدون جابه‌جایی به کارگاه‌ها برسد خیلی مهم بوده؛ با توجه به اینکه چند نفر کار می‌کردید، این موضوع چطور مدیریت می‌شد؟

استاد عباداله امینی: معمولاً هر نقاش یک رنگ فسفری مخصوص خودش را کنار بخش‌های تکمیل‌شده می‌زد تا مشخص باشد کدام قسمت برای بافت ارسال شده است.

تصویر ۶: نمایی از ترنج بزرگترین فرش دستباف جهان در مسجد شیخ زاید ابوظبی

در کارگاه نیز آقای مهدی ایزدی-که اکنون رئیس شعبه همدان شرکت هستند-به‌عنوان ناظر همه بخش‌ها را کنترل می‌کردند. بنابراین هیچ چالشی نداشتیم و حتی یک‌بار هم اشتباه یا جابه‌جایی رخ نداد.

این کار چه تعداد رنگ داشت؟ و اصلا چرا رنگ سبز برای زمینه انتخاب شد؟

استاد عباداله امینی: کل نقشه ۲۵ رنگ داشت. به‌جز رنگ زمینه که کارفرما روی آن بسیار حساس بود و تأکید داشت حتماً طیف سبز باشد، انتخاب سایر رنگ‌ها بر عهده نقاش‌ها بود. خاطرم هست نماینده اماراتی دو سه روز درگیر انتخاب یکی از هشت نمونه رنگ سبزی بود که پیشنهاد داده بودیم. جالب اینجاست که رنگ‌ها را با برگ‌های یک گلدان مقایسه می‌کرد و هر نمونه‌ای که با آن گیاه سازگارتر بود، انتخاب نهایی می‌شد. یادم هست وقتی بالاخره سبز مورد نظرش را انتخاب کرد، چند اسکناس -نمی‌دانم چند دلاری- به‌عنوان هدیه به ما داد و گفت: «آها! این شد!»

البته رنگ نهایی سبز در کارگاه رنگرزی کرج توسط آقای جلالی دقیقاً مطابق همین انتخاب تولید شد؛ همان سبزی که امروز در قالی دیده می‌شود.

آیا پیش از شروع پروژه نمونهٔ تست هم از طرح بافته شد؟

استاد محمود فقیرحق: بله. زمانی که طراحی حاشیه تمام شد، برای اطمینان و تأیید کارفرما، یک متر مربع از زمینه را به‌صورت یک‌به‌یک دادیم بافت. این نمونه را به کارفرمای اماراتی نشان دادند تا بداند نتیجهٔ نهایی طرح و رنگ در بافت چگونه خواهد بود. حاشیه که از قبل در حال بافت بود، اما زمینه را هم یک متر در یک متر بافتند؛ هم نسخه ساده سبز و هم نسخه همراه با نقش تا کارفرما با اطمینان اجازه ادامه کار را بدهد.

تصویر ۷ و ۸: نمایی از کارگاه بافت
بزرگترین فرش دستباف جهان

استاد عباداله امینی: بعد از اتمام طراحی قالی اصلی، نمونه‌های کوچک‌تری تا قواره ۱۲ متری از همین نقشه و با همین رنگ‌بندی طراحی کردیم که بسیاری از آن‌ها هم بافته شد. این فرش‌های دستباف عمدتاً برای اتاق‌ها و دفاتر مسجد سفارش شده بود؛ چیزی شبیه ماکت یا نسخه‌های فرعی از فرش اصلی. در تمام مدتی که روی پروژه بودیم ـ حدود یک سال ـ حتی در تعطیلات و تعطیلات نوروز نیز تا نیمه‌شب در محل کار حاضر می‌شدیم و کار را پیش می‌بردیم.

استاد فقیرحق، آیا شما در کار رنگ و نقطه این پروژه هم حضور داشتید؟

استاد محمود فقیرحق: نه، من در بخش رنگ و نقطه دخالتی نداشتم؛ فقط در طراحی پروژه بودم. کل حاشیه و متن را خودم طراحی کردم. حدود ۱۱۰۰ گل ترکیبی بزرگ و متوسط و ۷۰۰ گل کوچک در این فرش طراحی شد که همگی متفاوت و متنوع بودند. به‌دلیل سرعت بالای پروژه مجبور بودم بدون مدادزنی و مستقیماً با راپید طراحی کنم، و این دقت و تمرکز بسیار بالایی می‌خواست.

استاد امینی، شما همزمان کارِ نقطه، رنگ و سایه را انجام می‌دادید یا سایه‌گذاری جداگانه انجام می‌شد؟

استاد عباداله امینی: بله، نقطه‌گذاری و سایه‌گذاری همزمان انجام می‌شد. البته سایه‌های خیلی ریز و پیچیده نیاز نبود، اما تا جایی که ممکن بود سایه می‌زدیم تا گل‌ها جلوه بهتری داشته باشند. مدیر تولید معتقد بود که با توجه به رج‌شمار، نیاز به این سطح از ریزه‌کاری نیست، اما ما طبق عادت کار را کامل می‌کردیم؛ هرچند همین موضوع روند تولید را کمی کندتر می‌کرد. در مجموع، در بخش رنگ و نقطه حدود یک‌چهارم کل کار را شخصاً انجام دادم که فکر می‌کنم سهمم نسبت به سایر همکاران بیشتر بود.

در فرایند اجرای طراحی و نقاشی این پروژه که بزرگترین در نوع خودش بوده و پس از آن هم تکرار نشده چه چالش‌های خاصی داشتید؟

استاد محمود فقیرحق: چالش خاصی نبود و کار به‌طور کلی منظم پیش می‌رفت. اما زمانی به مشکل برخوردیم که طراحی زمینه را پس از اتمام حاشیه آغاز کرده بودیم. روال طبیعی‌مان این بود که از ابتدا به‌صورت خطی طراحی کنیم و جلو برویم، اما چون این قالی قرار بود در ۹ قطعه بافته شود، مدیر پروژه از همان ابتدای کار درخواست داشت که از بخش میانی هم شروع کنند. در حالی که ما هنوز طرح قسمت اولیه را کامل نکرده بودیم. یعنی باید بخشی را آماده می‌کردیم که هنوز در طراحی شکل نگرفته بود و در عین حال، انسجام و یکپارچگی کلی کار هم حفظ می‌شد. آن قسمت حدود دو ماه ما را درگیر کرد؛ از یک طرف، ابتدای قالی در حال بافت بود و از طرف دیگر، انتهای کار را می‌خواستند. باید مدام فکر می‌کردیم که چگونه این دو سمت در نهایت دقیقاً روی هم بنشینند. اما در نهایت این چالش هم با هماهنگی تیمی حل شد.

تصویر ۹: رونمایی از بزرگترین فرش دستباف جهان در مصلای تهران

استاد عباداله امینی: در روند طراحی اتفاق خاصی یادم نمی‌آید، اما فشار زمانی کار بسیار سنگین بود. ساعت‌های طولانی در واحد طراحی می‌ماندیم و بسیاری از شب‌ها تا صبح کار می‌کردیم تا نقشه‌ها به‌موقع به تولید برسد. یکی از شب‌ها که ساعت حدود سه بامداد خسته شدم و تصمیم گرفتم به خانه برگردم، هنگام خروج از آسانسور اتفاقی افتاد که هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنم. نیروهای انتظامات نمی‌دانستند ما تا آن ساعت در طبقه ششم مشغول کاریم؛ ناگهان با سلاح در دست روبه‌رویمان قرار گرفتند و چند ثانیه‌ای شرایط کاملاً خطرناک شد. با سر و صدا و توضیح ما متوجه شدند و خوشبختانه ختم به خیر شد، اما تجربه عجیبی بود.

آیا شما تا حالا قالی بافته‌شده را از نزدیک دیدید؟

استاد عباداله امینی: بله؛ یک‌بار در زمان بافت به کارگاه رفتیم و کار را از نزدیک دیدیم و یک‌بار هم هنگام رونمایی در مصلای تهران. اما متأسفانه پس از نصب نهایی در مسجد، هیچ‌وقت فرصتی پیش نیامد که آن را در محل اصلی ببینیم. نه ما را دعوت کردند و نه شرایطی ایجاد شد که خودمان برویم. در پروژه‌های دیگر هم همین‌طور بوده و نمی‌دانم چرا به طراح، که مالک معنوی اثر است، معمولاً توجه کافی نمی‌شود؛ حتی در حد ثبت دقیق نام و عنوان.

این پروژه نسبت به پروژه قبلی یعنی پروژه عمان تفاوت عمده‌ای داشت. تفاوتش این بود که در پروژه عمان کار رنگ و نقطه هم با دست انجام شده بود، ولی در اینجا کار سیستماتیک بود. با چه نرم‌افزاری کار می‌کردین؟

استاد عباداله امینی: رنگ و نقطه‌گذاری پروژه ابوظبی کاملاً با فتوشاپ انجام شد. زمان تحویل بسیار حساس بود و باید دقیقاً طبق برنامه جلو می‌رفتیم؛ از ابتدا هم طراحی شده بود که کار به‌صورت سیستمی انجام شود. یادی هم از پروژه عمان کنم؛ اتود اولیه آن کار-تا

قبل از پروژه ابوظبی بزرگ‌ترین فرش دستباف جهان بود-توسط من و آقای حسن وظیفه آماده شد. آقای وظیفه طرح را در یک کاغذ کوچک مربعی کشید و من رنگ آن را با مداد رنگی زدم؛ همان اتود هم مورد تأیید قرار گرفت. آقای وظیفه خدا رحمتش کند اصلاً اعتقادی به واگیره نداشت. حاشیه را از ابتدا تا انتها بدون تکرار طراحی می‌کرد. در پروژه عمان نیز همین‌طور بود؛ تمام نقشه با وجود واگیره‌بودن، کاملاً دستی طراحی و رنگ و نقطه شد آن هم در آن قواره بیش از ۴۰۰۰ مترمربع، واقعاً یک شاهکار خلق شد. سرپرستیِ رنگِ پروژه با آقای مسعود فراهانی بود. نقشه‌ها را در قواره‌های ۶ متری میان طراحان تقسیم می‌کرد، رنگ می‌شد و بعد سرهم و برای تولید ارسال می‌کردند. من آن زمان در شعبه بودم و حتی چند قطعه را برای من به شهرستان فرستادند و همان‌جا کار کردم. در مراحل پایانی، هر سه طراح و نقاش- آقای وظیفه، آقای فراهانی و آقای پارسا- مستقیم به نیشابور رفتند و یکی دو ماه آنجا مستقر شدند؛ نقشه‌ها را داغ‌داغ طراحی و رنگ می‌کردند و همان‌جا به تولید تحویل می‌دادند.

اگر امروز بخواهید دوباره پروژه بزرگ‌ترین فرش دستباف جهان را طراحی کنید، اثری بهتر از نسخه فعلی خلق می‌کنید یا خیر؟

استاد محمود فقیرحق: قطعاً هم بهتر و هم سریع‌تر. نگاهم تغییر نکرده، اما توانایی‌هایم بسیار بیشتر شده است. خودِ آن پروژه برای من یک کلاس درس واقعی بود؛ تجربه‌ای که پیش از آن هیچ‌وقت نداشتم. در آن پروژه برای نخستین‌بار طراحی را مستقیماً با راپید انجام دادم. روش کارم این‌گونه بود که اسپیرالی را که در اندازه ۱۶۰ سانتی‌متر تکمیل شده بود، زیر یک کاغذ سفید قرار می‌دادم و تمام نقوش را با مدل و ساختاری جدید، دوباره می‌کشیدم. آن نقشه فقط به من کمک می‌کرد که عناصر در جای درست خود قرار بگیرند؛ اما فرم، غنچه‌ها و جزئیات را کاملاً تغییر می‌دادم.در این پروژه علاوه بر گل‌های شاه‌عباسی و گل‌های ترکیبی، از گل‌های فرنگ هم استفاده کردم؛ البته بسیار محدود، چون احساس می‌کردم استفاده‌ی زیاد از گل فرنگ به اصالت کار لطمه می‌زند. به دلیل افشان‌بودن طرح، نقش‌های اسلیمی در ترنج‌ها و حاشیه‌ها حضور پررنگ‌تری داشتند.

استاد عباداله امینی: البته یک نکته تحمیلی هم وجود داشت. ما ملزم بودیم از نقوش و المان‌های سقف و گنبد مسجد نیز الهام بگیریم تا قالی از نظر بصری و هویتی با فضای معماری مسجد هماهنگ باشد. این طبیعی بود، چون قالی کاملاً اختصاصی برای همان مسجد طراحی و بافته می‌شد.

آیا می‌دانید نقشه‌های چاپ‌شده پس از پایان بافت چه سرنوشتی پیدا کردند؟

استاد عباداله امینی: تمام نقشه‌ها بعد از پایان بافت به طرف اماراتی تحویل داده شد. با یک هواپیما همه نقشه‌ها منتقل شد؛ اما این‌که امروز چگونه نگهداری می‌شود یا چه استفاده‌ای از آن‌ها می‌کنند، اطلاعی ندارم.

تصویر ۹: رونمایی از بزرگترین فرش دستباف جهان در مصلای تهران

برای من، با وجود اینکه نقشی در این پروژه نداشتم، همیشه افتخار و حس تعلق ایجاد می‌کند. آیا برای شما هم گشایشی یا اثر مثبت شخصی و حرفه‌ای داشت؟

استاد محمود فقیرحق: بله، طبیعتاً بسیار اثرگذار بود. از نظر مالی هم-هرچند سهم طراحی نسبت به رنگ و نقطه کمتر بود-برای من گشایش ایجاد کرد. خانه‌ام را عوض کردم و مبلغی هم پس‌انداز شد. ای‌کاش چنین پروژه‌هایی، که کاملاً صادراتی هم بود، بیشتر تکرار می‌شد.

استاد عباداله امینی: برای همه‌ی ما پروژه‌ی بسیار خوبی بود. شاید نارضایتی‌هایی هم وجود داشت، اما در مجموع تجربه‌ای ارزشمند و تأثیرگذار بود. می‌توانم بگویم تقریباً همه‌ی بچه‌ها با درآمد همین پروژه صاحب‌خانه شدند. سهم کل طراحی در آن سال ۱۸۰ میلیون تومان بود. واقعاً پروژه‌ای بود که هم از نظر اقتصادی و هم به‌عنوان بخشی از رزومه، افتخار و خاطره‌ای ماندگار برای ما شد. امیدوارم دوباره چنین پروژه‌هایی شکل بگیرد و بتوانیم در آن‌ها حضور داشته باشیم.

بزرگترین فرش دستباف جهان تنها یک رکورد در ابعاد و اندازه نیست؛ روایتی است از دقت، ظرافت و هماهنگی چشمگیری که در پسِ خلق آن نهفته است. فرش دستبافی که در نُه قطعه مستقل بافته شد، اما در نهایت همچون یک پیکره واحد و یکپارچه بر زمین مسجد جای گرفت؛ گویی از ابتدا یک‌نفس طراحی و بافته شده بود.

در پس این اثر شگفت‌انگیز، سال‌ها تجربه، تمرکز و تلاش جمعی طراحان و نقاشان قرار داشت؛ هنرمندانی که بخش بزرگی از هویت فرش دستباف ایرانی را نمایندگی می‌کنند.

در میان این نام‌ها، محمود فقیرحق و عباداله امینی هر یک نقشی در حد خودشان داشتند. فقیرحق با طراحی دقیق، بی‌وقفه و پرجزییات خود از خلق بیش از هزار گل ترکیبی گرفته تا مهار چالش‌های هماهنگی نقشه در قطعات مختلف تا امینی با مدیریت رنگ، نقطه‌گذاری، سایه‌پردازی‌ها و تلاش بی وقفه و تحویل نقشه‌ها، در فرایند طراحی این اثر نقشی داشتند

که قابل تقدیر و تحسین است. همچون هزار بافنده و رنگرز و ناظر و ... که قصه‌های ناشنیده زیادی دارند.

روایت این دو هنرمند، بخشی کوچک از «ناگفته‌های» این پروژه است؛ داستان‌هایی از شب‌هایی که تا صبح در کارگاه طراحی ماندند، از تصمیم‌های لحظه‌ای که آینده طرح را تغییر داد، از آزمون‌ها و خطاها، و از مسئولیت سنگینی که در هر گل، هر حاشیه و هر رنگ احساس می‌شد.

بزرگترین فرش دستباف جهان، نماد اوج توان فنی و هنری فرش دستباف ایرانی است؛ اثری که نه تنها در جهان فرش دستباف بلکه در تاریخ هنر معاصر نمونه‌ای کم‌نظیر باقی خواهد ماند.

و این شماره از نشریه، به همین بخش‌های ناپیدا و کمتر شنیده‌شده پرداخت؛ به ناگفته‌هایی از دل کارگاه طراحی، از ذهن طراحان، از نظم و بی‌خوابی‌ها، و از هنرمندانی که بخش بزرگی از این افتخار را ساخته‌اند.

اثری که امروز بر زمین مسجد شیخ زاید ابوظبی جای گرفته، تنها یک قالی نیست؛ روایتی است از توان، تجربه و نگاه هنرمندان ایرانی که زیبایی را با وسعتی بی‌سابقه به جهان عرضه کردند.

داستان یک بافنده

روایت زنی هنرمند که از دار چوبیِ خانه مادربزرگ تا ثبت جهانیِ قالیِ منطقه‌اش پیش رفت

فاطمه کاوسی

بافنده، پژوهشگر و مدرس دانشگاه

"از کودکی یاد گرفتم که هر گره، فقط یک کار نیست؛ یک مسئولیت در برابر تاریخ سرزمینم است..."

من فاطمه کاوسی هستم؛ متولد سال ۱۳۳۷ در روستای کَلِنو، روستایی سبز و زیبا در مرز میان کلاردشت و چالوس. اگر امروز ۴۹ سال سابقه‌ی کار هنری و ۳۰ سال سابقه تدریس دارم، اگر نشان یونسکو، مهر اصالت، درجه‌ی هنری، ثبت اختراع، کارآفرینی، و ده‌ها تقدیرنامه و عنوان در کارنامه‌ام ثبت شده، ریشه‌اش به همان خانه‌ی ساده دوران کودکی برمی‌گردد؛ خانه‌ای که در حیاطش همیشه دو دار قالی شش‌متری برپا بود و زندگی ما از بوی پشمِ تازه حلاجی‌شده، رنگ‌های طبیعی و صدای شانه‌ی قالیبافی معنا می‌گرفت.

پدرم، قاسم کاوسی، مدیرعامل شرکت تعاونی روستایی بود، اما مثل بیشتر مردان روستا، در کنار عمویم کشاورزی و دامداری هم می‌کرد. با این‌حال، پایه‌های هنری زندگی من را مادربزرگم، سرگیس کاکاسلطانی گذاشت؛ زنی توانمند که تمام مراحل فرش دستباف را خودش انجام می‌داد-از نخ‌ریسی و رنگرزی تا چله‌کشی و برپا کردن دار. هنوز تصویر روزهایی جلوی چشمم هست که زنان همسایه-ده تا پانزده نفر-برای حلاجی می‌آمدند، با «شانمی» کار می‌کردند و بعد با دوک نخ می‌ریسیدند. آن نخ‌ها برمی‌گشت به دست مادربزرگم تا رنگرزی‌شان کند و دوباره دارها جان بگیرند.

من، بچه‌ای بودم که از مدرسه می‌آمد، کیفش را کنار دار می‌گذاشت و وسط قالی‌های ناتمام می‌نشست و گره می‌زد. از کودکی یاد گرفتم که هر گره، فقط یک کار نیست؛ یک مسئولیت در برابر تاریخ سرزمینم است. از این رو از دوازده‌سالگی قالیبافی را جدی شروع کردم. بافندگان کلاردشت، آن زمان بسیاری‌شان سواد خواندن و نوشتن نداشتند، اما طرح‌های ذهنی شگفت‌انگیزی می‌بافتند؛ همین نگاه مرا ساخت. کم‌کم به جایی رسیدم که می‌توانستم تمام طرح‌ها را ذهنی بزنم و چند نقشه را در هم تلفیق کنم.

تصویر۱: استاد فاطمه کاوسی در حال بافت گلیم منطقه کلاردشت

یادم هست دو قالی شش‌متری که با تلفیق طرح ترکمن و کلاردشت بافته بودم، آن‌قدر ارزش داشت که پدرم توانست با فروش آن‌ها در چالوس خانه‌ای بخرد-خانه‌ای که هنوز هم پابرجاست. بعد از ازدواجم به همان خانه رفتم و سال‌ها همان‌جا نشستم پشت دار.

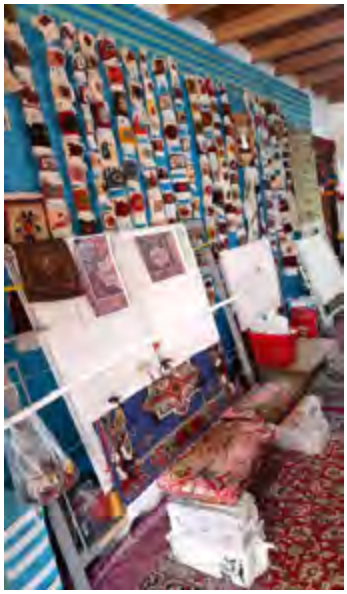
تصویر ۲: نمونه ای از دارهای قالی در حال بافت در منطقه کلاردشت متعلق به دهه ۵۰ شمسی

اما مسیر من فقط در بافت باقی نماند. تحصیل را ادامه دادم: دیپلم و فوق‌دیپلم رشته فرش دستباف، کارشناسی مدیریت امور فرهنگی، و در نهایت کارشناسی ارشد پژوهش هنر. با این دانش، دوباره برگشتم سراغ میراث منطقه‌ام؛ احیای ساچیم و جاجیم، دریافت مهر اصالت برای هر دو، دریافت نشان بین‌المللی یونسکو برای ساچیم، تدوین استاندارد آموزشی ساچیم برای سازمان فنی و حرفه‌ای، و ثبت ملی و سپس ثبت جهانی فرش دستباف کلاردشت. سال‌های زیادی، تحقیق و پژوهش، نگارش مقالات، ثبت اختراع در زمینه بافت‌های داری و شیوه‌های نوین چله‌کشی، بخشی از زندگی روزمره‌ام شد.

در سال ۱۳۹۱ آموزشگاه فنی‌وحرفه‌ای خودم را با ۱۲ رشته تخصصی تأسیس کردم؛ از طراحی، رنگرزی، مرمت، پته‌دوزی، ساچیم و جاجیم تا قالیبافی و گلیم‌بافی. امروز تنها آموزشگاه فعال شهرستان هستم و به دانشجویان، هنرجویان، زنان روستایی و علاقه‌مندان هنرهای بومی تدریس می‌کنم. علاوه بر تدریس در دانشگاه و هنرستان، یک کارگاه هنری ایجاد کرده‌ام تا نه‌تنها هنر منطقه حفظ شود، بلکه نسل جدید به زیبایی آن دل ببندد.

تصویر ۳: آموزشگاه فنی‌وحرفه‌ای قالیبافی در حال آموزش به زنان منطقه کلاردشت

در طول این سال‌ها، ۲۵ طرح فراموش شده‌ی فرش دستباف کلاردشت را احیا و ۵۰ طرح جدید طراحی کرده‌ام، شیوه‌ای تازه برای چله‌کشی ابداع کرده‌ام، بافته‌های سنتی استان را روی دار فلزی آورده‌ام، رنگ جدیدی در منطقه کشف کرده‌ام، و فرش‌های دستباف شاخصی مثل نقشه ارگ بم، بافت جغرافیایی کلاردشت و انواع آرم‌ها را اجرا کرده‌ام.



تصویر ۴ و ۵: استاد فاطمه کاوسی در حال بافت دستبافته و نمایی از آثارش

در رزومه‌ام عناوینی مثل «چهره ماندگار آموزشی ایران»، «کارآفرین نمونه»، «بانوی تأثیرگذار استان»، «مشاهیر فرش کشور» و بیش از ۱۱۵ تقدیرنامه دیده می‌شود؛ اما هیچ‌کدام برایم به‌اندازه لحظه‌ای ارزش ندارد که می‌بینم یک هنرجوی جوان، مثل سال‌های کودکی من، گره اول زندگی هنری‌اش را روی دار می‌زند. من بافتن را از مادربزرگی آموختم که با

دست‌هایش زندگی می‌ساخت؛ و تمام عمرم تلاش کردم همان میراث را زنده نگه داشته و به نسل بعدی منتقل کنم.

تصویر ۶: استاد فاطمه کاوسی در کنار مجموعه‌ای از تقدیرنامه‌هایش

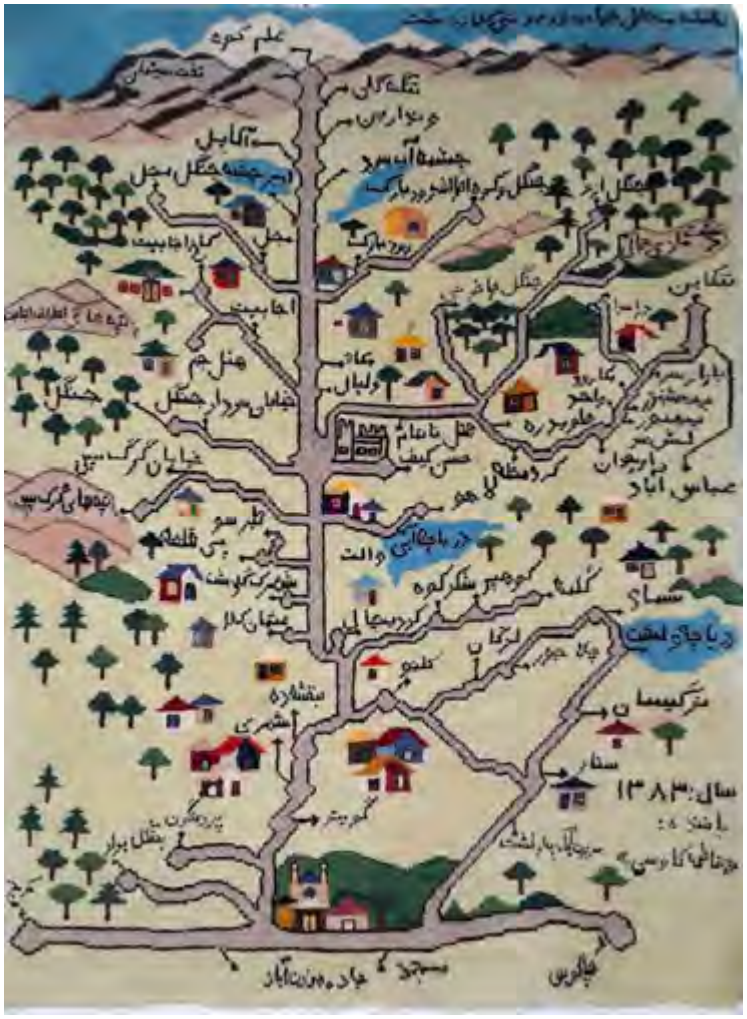
تصویر ۷: قالی بافته شده جام زرین کلاردشت
توسط استاد فاطمه کاوسی

همکاری‌هایم با کمیته امداد، بهزیستی، بسیج، و پروژه‌هایی مثل پاکت پستی گلیمی استان مازندران هم بخشی از وظیفه‌ای بوده که همیشه برای خودم تعریف کرده‌ام:

حفظ و تداوم هنرهای بومی، انتقال آن‌ها، و ساخت آینده‌ای که در آن قالی و گلیم مازندران هنوز زنده باشد.

امروز که نگاه می‌کنم، مسیرم از همان خانه‌ی ساده کَلِنو آغاز شد؛ از دستان مادربزرگی که نخ می‌ریسید؛ از دارهایی که در حیاط برپا بود؛ و از شوری که هیچ‌وقت خاموش نشده. هرچه آموخته‌ام، از دل همان تار و پود آمده؛ و هرچه ساخته‌ام، برای آن بوده که این میراث بماند و نسل‌های بعدی همچنان صدای جان‌دار شانه‌ی بافنده را بشنوند.

و در پایان، سپاسگزار همسرم هستم که در همه‌ی این مسیر، همراه و پشتیبان بی‌دریغ من بود و همیشه انگیزه‌ی ادامه‌ی راه را به من داد.



تصویر ۸: قالی بافته شده از نقشه
جغرافیایی کلاردشت
توسط استاد فاطمه کاوسی

تصویر ۹: همراه با نسل کودک و
نوجوان در آموزشگاه قالیبافی

داستان یک دوستدار قالی

سید علی مرتضوی؛ راویِ دوستیِ دیرینه با قالی ایرانی، از بازار تهران تا جهان

سید علی مرتضوی، گفت‌وگو را با نشان‌دادن عکسی از دوران جوانی‌اش آغاز می‌کند؛ عکسی در پارک‌شهر، زمانی که تنها سه سال از آمدنش به تهران می‌گذشت و تازه قدم در بازار کار گذاشته بود. سال ۱۳۳۶ در خانواده‌ای اصیل از روستایی در شهرستان میانهِ آذربایجان شرقی به دنیا آمد و از همان کودکی، شرایط زندگی‌اش او را آرام‌آرام به‌سوی بازار قالی ایران سوق داد.

گروه تولید محتوای ایران گره

تصویر۱: سید علی مرتضوی و
عکس دوران جوانی اش در تهران

می‌گوید در سال ۱۳۴۷، در یازده‌سالگی، وارد حوزه رفوگری در بازار فرش دستباف تهران شد و شش سال بعد تصمیم گرفت تنها در یک پله نماند؛ سال ۱۳۵۲ شاگرد حجره‌ای در سرای فاطمیه شد و همان‌جا بود که خرید و فروش فرش دستباف را از نزدیک تجربه کرد. با تمرین و ممارست، حسابداری خرید و فروش فرش دستباف را آموخت و در سال ۱۳۶۰، پس از سال‌ها آزمون و خطا، گالری چهل‌متری خود را در خیابان میرداماد تهران اجاره کرد و با تکیه بر دانشی که از بازار فرا گرفته بود، خرید و فروش قالی‌های امانی را از تولیدکنندگان و فروشندگان بازار تهران آغاز نمود.

رابطه‌اش با بازار جهانی هم کم‌کم شکل گرفت. سلیقه‌ی مشتریان اروپایی را شناخت و قالی‌های اصیل ایرانی را جمع‌آوری و برای صادرات آماده می‌کرد. بعدها که جای پایش در خارج از کشور محکم شد، فعالیتش را به خاور دور کشاند؛ دفاتر و شعبه‌هایی در سنگاپور، مالزی و چین راه‌اندازی کرد و سال‌ها به‌طور مستقل در آن کشورها به معرفی و تجارت فرش دستباف پرداخت.

امروز، سیدعلی مرتضوی در حوزه‌های گوناگون تولید، خرید و فروش، خدمات تکمیلی، آموزش و بیش از همه تحقیق و پژوهش در بازارهای ملی و بین‌المللی فرش دستباف فعال است؛ اما همه‌ی این‌ها برای او تنها «شغل» نیست. خودش می‌گوید اگرچه دو دوران جوانی اش از سر نیاز وارد این کار شد، اما ماندنش در این مسیر تنها از سر عشق و علاقه بود: «از یک جایی به بعد دیگر برای نیاز مالی در بازار قالی نماندم؛ من نیاز معنوی به قالی ایران پیدا کردم. چرا که تمام کار من، زندگی من بود».

وقتی از ریشه‌های این علاقه پرسیدیم، با اطمینان پاسخ داد: «ما به دنیا آمده‌ایم که لذت ببریم و باید لذت‌های زندگی را کشف کنیم؛ رنج‌ها خودشان پیدا می‌شوند. من در کنار فرش دستباف لذت می‌برم و این یعنی نهایت زندگی برای من.» برای او، تک‌تک آموخته‌های زندگی از دل قالی آمده است: صبوری، تمرکز، اندیشیدن، معناشناسی، و حتی ارتباطش با ادبیات. او می‌گوید **«من دانشگاه نرفتم تا درس بخوانم؛ ولی دانشگاه من قالی ایران است».**

برداشت‌هایش از قالی ریشه‌ای عمیق‌تر از شناخت فنی دارد. باور دارد که ادبیات جهان از دل قالی برآمده و فرش دستباف مادر همه علوم است. مثال می‌آورد: «وقتی می‌گوییم هر چیزی ریشه دارد، این واژه ریشه از خود قالی آمده. یا وقتی می‌گوییم ببینیم چه از آب درمی‌آید؛ این هم از قالی آمده، چون تا قالی بعد از بافت، به قالیشویی نرود و از آب بیرون نیاید، معلوم نیست نتیجه چه شده.» و چندین مثال دیگر... او حتی باور دارد زمانی که هیچ یک از دانشگاه‌های مهم جهان، هنوز وجود خارجی نداشتند، فردوسی شاهنامه را بر قالی ایرانی سروده و امروز شاهنامه یکی از مهم‌ترین کتاب‌های جهان معرفی شده است. و این هنر، ظرف فرهنگ و تمدن ایران است: «قالی ایرانی فرهنگ‌ساز است؛ پلی است به سوی تمدن ما».

از زندگی‌اش که می‌گوید، ۵۷ سال حضور در این مسیر را در قالب «درخت زندگی» تصویر کرده؛ یک برگ که بر آن چهار فصل عمرش را نوشته است: بیست سال اول در بهار، بیست سال دوم در تابستان، سپس پاییز و اکنون زمستان زندگی. برای هر سال یک خط گذاشته و مهم‌ترین کارهایش را روی آن نوشته تا بداند از کجا شروع کرده و چگونه گذشته است. با نگاهی به این برگ، همیشه این مصرع در ذهنش زنده می‌شود: «این قافله عمر عجب می‌گذرد».

تصویر ۲: سید علی مرتضوی در گوشه‌ای دنج در محل کارش

خاطره‌ای از همان سال‌های نخست به یاد دارد: «سال ۱۳۴۷ سرای رحیمیه پر از کارگر بود. یک دکه بود که آش و تخم‌مرغ و سیب‌زمینی می‌فروخت و همان دکه کوچک، روزی پانصد کارگر را غذا می‌داد. من با دستمزدی که داشتم فقط می‌توانستم بخشی از یک نان بربری و یک تخم‌مرغ بگیرم. از آن‌جا شروع کردم. سال‌ها گذشت و از فرش به عرش رسیدم؛ همه جای دنیا را به‌واسطه قالی ایران دیده‌ام.» با این حال تأکید می‌کند که همان‌طور که قالی او را بالا برد، او نیز به سهم خود برای حفظ و تداومش تلاش می‌کند و باور دارد قالی ایران چون ریشه در تمدن دارد، از بین رفتنی نیست: «قالی ایرانی هزاران سال قبل بوده و هزاران سال بعد هم خواهد بود».

در پایان گفت‌وگو، عادتی را به یاد می‌آورَد که بیش از نیم‌قرن است رهایش نکرده؛ عادتی که معنای مسیرش را روشن می‌کند. با وجود تمام مسئولیت‌های گسترده‌اش در تجارت، آموزش و پژوهش فرش دستباف، هنوز هم هر روز دست‌کم یک رج قالی می‌بافد؛ برای آن‌که لحظه‌ای از خاستگاه خود دور نشود و به خودش یادآوری کند این راه بزرگ، از همان رج‌های نخستین آغاز شده و با همان پایداری ادامه یافته است.

سیدعلی مرتضوی از آن دست آدم‌هایی است که روایت زندگی‌شان، درست در امتداد همان «تاریخ پنهان قالی ایران» معنا پیدا می‌کند؛ تاریخی که نه فقط در کارگاه‌ها و موزه‌ها، بلکه در زیست شخصی کسانی ثبت شده که عمرشان را در دل بازار قالی گذرانده‌اند. او از یازده‌سالگی وارد جهان رفوگری شد، بعد پا به حجره‌های خرید و فروش گذاشت، مسیرش به میرداماد، سپس به سنگاپور و مالزی و چین رسید؛ مسیری که برای بسیاری می‌توانست مقدمه عبور از قالی باشد، اما برای او بالعکس، هر قدمش او را عمیق‌تر در این هنر ریشه‌دار فرو برد.

مرتضوی بارها فرصت داشت رشته‌های دیگری را انتخاب کند و سود بیشتری به دست آورد، اما آنچه او را استوار نگه داشت «نیاز معنوی» به قالی ایرانی بود؛ پیوندی که خودش آن را چیزی فراتر از حرفه می‌داند. جهان را از خلال تار و پود می‌فهمد، ریشه‌ی بسیاری از مفاهیم فرهنگی و ادبی را در قالی جست‌وجو می‌کند و هنر و تمدن ایرانی را در ساختار همین بافته‌ها می‌بیند.

ماندنِ او، از سر ایمان به ارزش‌های نهفته در قالی ایرانی است، ارزش‌هایی که موضوع همین نشریه‌اند: روایت‌هایی از کسانی که تاریخ قالی را بی‌صدا اما ماندگار پیش برده‌اند. مرتضوی یکی از روشن‌ترین نمونه‌های همین نسل پنهان است؛ نسلی که دوستی‌اش با قالی، به‌جای کلمات، در عمل و زندگی نوشته شده است.

آموزه ها

تشخیص قدمت و اصالت در فرش دستباف ایرانی

هادی پورجهان

مرمتکار، تولیدکننده و مدرس
فرش دستباف

رویکردی تحلیلی به نشانه‌های بصری و فنی

تشخیص سن و اصالت یک فرش دستباف، از دشوارترین مباحث کارشناسی در حوزه‌ی فرش دستباف ایرانی است. این فرآیند بیش از آنکه بر پایه‌ی ظاهر عمومی اثر استوار باشد، بر شناخت عمیق از تاریخچه‌ی بافت، ساختار فنی، نظام رنگی و ویژگی‌های طرح‌شناختی تکیه دارد. فرش دستباف، همانند هر اثر هنری دیگر، حامل امضا و نشانه‌های زمان خود است؛ و هر گره آن می‌تواند سندی از دگرگونی‌های اجتماعی، فنی و زیبایی‌شناختی یک دوره باشد.

طرح و نقش و رنگ؛ شناسنامه‌ی هویتی فرش دستباف

نخستین گام در تشخیص قدمت، بررسی طرح و رنگ است. در فرش دستباف ایرانی، طرح نه‌تنها عنصری تزئینی بلکه شاخصی زمانی و مکانی محسوب می‌شود. فرش‌های دستباف شهری معمولاً بر پایه‌ی نقشه‌های دقیق و هندسی بافته می‌شوند و از تقارن و تناسبی آگاهانه برخوردارند. در مقابل، فرش‌های دستباف روستایی و عشایری حاصل بداهه‌پردازی ذهنی بافنده‌اند و به همین دلیل، سادگی و آزادی بیشتری در ساختار دارند.

تغییر در سبک طراحی، اندازه‌ی نقوش و ترکیب رنگ‌ها، اغلب نشان‌دهنده‌ی تحولات تاریخی در بافت هر منطقه است. برای نمونه، رواج طرح‌هایی خاص یا پیدایش رنگ‌بندی‌های جدید در دهه‌های پایانی قرن چهاردهم هجری شمسی در فرش‌های دستباف شهرهایی مانند قم، نشان از گذار تدریجی از سنت‌های رنگی کهن به ذائقه‌های جدیدتر دارد.

شناخت سابقه‌ی پیدایش هر طرح و دوره‌ی رواج آن، به کارشناسان اجازه می‌دهد تا بر اساس مقایسه‌ی تطبیقی، زمان تقریبی بافت را تخمین بزنند. به بیان دیگر، هر طرح و رنگ، شناسنامه‌ی تاریخی خود را دارد.

تصویر ۱: نمونه قالی روستایی
بافت منطقه نهاوند همدان

تصویر ۲: نمونه قالی طرح فراهان
با بافت شهری قم

رنگ؛ نشانه‌ی زمان و روش

تحلیل نوع رنگ و شیوه‌ی رنگرزی از مؤثرترین ابزارهای سن‌یابی در قالی ایرانی است. تا پیش از دهه‌ی ۱۳۵۰ شمسی، تقریباً در سراسر ایران رنگرزی فرش دستباف با مواد گیاهی و طبیعی انجام می‌شد. این رنگ‌ها از ریشه‌ها، پوست درختان، دانه‌ها، حشرات و معادن به‌دست می‌آمدند و به‌واسطه‌ی ثبات نوری بالا، طی سالیان نه‌تنها از درخشش نمی‌افتند، بلکه نوعی هماهنگی طبیعی و ملایم میان اجزای رنگی فرش دستباف ایجاد می‌کنند.

با ورود رنگ‌های شیمیایی (به‌ویژه از دهه‌ی ۱۳۶۰ به بعد)، تحول بزرگی در رنگرزی ایرانی رخ داد. رنگ‌های جدید، هرچند آسان‌تر و ارزان‌تر بودند، اما فاقد عمق و لطافت رنگ‌های گیاهی‌اند و با گذشت زمان دچار تغییر فام یا کدری می‌شوند.

ازاین‌رو، بررسی نوع رنگ می‌تواند معیاری نسبی برای تعیین دوره‌ی بافت باشد. قالی‌هایی که درخشش تند، تضاد رنگی شدید و فقدان هماهنگی طبیعی دارند، معمولاً متأخرتر از نمونه‌هایی‌اند که رنگ‌هایشان به مرور زمان با نرمی و یکنواختی فرسوده شده است.

تصویر ۳: نمونه قالی فراهان با قدمت بالای ۱۰۰ سال، رنگرزی شده با رنگ های گیاهی

ساختار فنی و آثار فرسایش

در لایه‌های زیرین هر فرش دستباف، نشانه‌هایی از زمان نهفته است. تغییر در نوع گره و تار و پود، جنس پشم، تاب نخ و تراکم گره‌ها، همگی می‌توانند اطلاعات مهمی درباره‌ی قدمت و اصالت بدهند. به‌طور معمول، قالی‌های کهن از پشم‌های دست‌ریس با تاب نامنظم و درعین‌حال مقاوم بهره می‌برند، در حالی‌که در قالی‌های متأخر، بیشتر نخ‌های ماشینی با یکنواختی منظم به‌کار می‌روند.

آثار فرسایش طبیعی نیز شاخصی مکمل است: سایش سطحی پرزها، نازک شدن کناره‌ها، تغییر رنگ در نواحی پررفت‌وآمد یا کم‌رنگ شدن تدریجی برخی از فام‌ها از نشانه‌های عمر بالا هستند.

با این‌حال، نباید هر فرسودگی را نشانه‌ی کهنگی دانست؛ گاه نگهداری نادرست می‌تواند ظاهری کهنه به فرش دستباف نسبتاً جدید بدهد. بنابراین، تشخیص درست نیازمند نگاهی ترکیبی به کیفیت الیاف، نوع بافت و وضعیت کلی فرش دستباف است.

تصویر ۴: آثار فرسایش طبیعی بر روی فرش دستباف جامانده از ۳۰۰ سال پیش

تحول در اندازه و رنگ‌بندی در گذر زمان

یکی از راه‌های دقیق‌تر برای تخمین سن قالی، توجه به الگوهای ابعادی و ترکیب‌بندی رنگ در دوره‌های مختلف است. در دوره‌های کلاسیک، ابعاد فرش‌های دستباف متناسب با ساختار معماری سنتی ایران طراحی می‌شد و اندازه‌ها عموماً محدود و متعارف بودند. از میانه‌ی قرن چهاردهم، به‌ویژه با رشد صادرات و ورود سلیقه‌ی بازار جهانی، تغییرات محسوسی در اندازه‌ها و رنگ‌بندی‌ها پدید آمد. فرش‌های دستباف بزرگ‌پارچه و رنگ‌های روشن‌تر (کرم، سبز روشن، فیروزه‌ای) جایگزین رنگ‌های اصیل تیره و عمیق‌تر چون لاکی،

لاجوردی و سرمه‌ای شدند. شناخت این تحولات زمانی و منطقه‌ای، ابزاری تحلیلی برای تشخیص دوره‌ی بافت محسوب می‌شود.

نتیجه‌گیری

تشخیص سن و اصالت فرش دستباف فرآیندی چندوجهی است که تنها با اتکا به تجربه‌ی میدانی و شناخت تطبیقی حاصل می‌شود. هیچ عامل منفردی ـ چه رنگ، چه طرح، چه بافت ـ نمی‌تواند به‌تنهایی معیار قطعی باشد؛ بلکه هم‌خوانی مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که به نتیجه‌ای قابل‌اعتماد می‌انجامد. در این میان، درک سیر تاریخی طرح‌ها، شناخت تحولات رنگرزی و تشخیص الیاف کهن از مواد جدید، بیش از هر عامل دیگر اهمیت دارد.

فرش دستباف کهن تنها یک شیء تزئینی نیست؛ سندی زنده از تاریخ هنر، صنعت و ذوق ایرانی است. در مواردی که اثر از ارزش مادی یا تاریخی بالایی برخوردار است، بررسی آزمایشگاهی می‌تواند مکمل تشخیص چشمی باشد، اما در اغلب موارد، چشم کارشناس و حافظه‌ی تاریخی او معتبرترین ابزار شناسایی است. شناخت سن و اصالت قالی، در حقیقت شناخت تاریخ گره‌خورده‌ای است میان هنر، طبیعت و زمان.

تصویر ۵: نگارنده در حال کارشناسی فرش دستباف

محل بافت: قالي قم | مجموعه قالی رشتی زاده
سال ایجاد: ۱۳۴۰ شمسی
جنس: گره ابریشم، تار ابریشم
طرح و نقش: شاه اشرفی ملایر
اندازه: ۱۳۲x۱۹۱ سانتی متر
مجموعه‌دار: کالکشن خصوصی مجموعه رشتی زاده

رویدادها

نگاهی به مهم‌ترین رویدادهای اخیر فرش دستباف (خبر-نقد)

زاهده بادی
واحد روابط عمومی مجموعه ایران گره

رویداد اول
مراسم افتتاحیه نوزدهمین نمایشگاه فرش دستباف قم

روایت رسمی | آنچه در اخبار می‌خوانیم:

آیین افتتاحیه نوزدهمین نمایشگاه فرش دستباف استان قم با حضور مسئولان کشوری و استانی برگزار شد.

آیین افتتاح نوزدهمین نمایشگاه فرش دستباف استان قم، با حضور استاندار، معاون دیپلماسی اقتصادی وزارت امور خارجه، معاون وزیر صنعت، معدن و تجارت و رئیس مرکز ملی فرش ایران، نایب‌رئیس اتاق بازرگانی ایران، رئیس و اعضای هیئت نمایندگان اتاق بازرگانی قم، سفیر مالزی در ایران، رئیس اتاق مشترک ایران و عراق، رئیس کمیسیون فرش اتاق ایران و جمعی از روسا و نمایندگان انجمن‌ها، تشکل‌ها و اتحادیه‌های فرش کشور و استان و فعالان این حوزه در سالن همایش‌های بین‌المللی اتاق بازرگانی قم برگزار شد.

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

روایت میدانی | آنچه پشتِ اخبار می‌گذرد:

وقتی "من" جای "ما" می‌نشیند.

و اما پشت این ظاهر رسمی و پرطمطراق، یک نکته‌ی جدی و عبرت‌آموز برای برگزارکنندگان و همه‌ی اهل فرش دستباف نهفته بود: این‌که چه کسانی تریبون پیدا می‌کنند و چه صداهایی نادیده گرفته می‌شوند. گاهی یک انتخاب ساده در آیین افتتاحیه، می‌تواند بیش از هر سخنرانی رسمی نشان دهد که میدان روایت

تصویر ۱: مراسم افتتاحیه نمایشگاه فرش دستباف قم (از وبسایت اتاق بازرگانی استان قم)

در اختیار «ما»ی جمعی است یا «من»های پرادعا.

در این مراسم، فردی به تریبون دعوت شد که همیشه خود را ناجی و معرفی‌کننده فرش دستباف ایرانی می‌داند و سخنانش بیشتر بر خود بزرگ‌بینی و ادعای فردی متمرکز است تا تجلیل از تلاش جمعی فعالان و پدیدآورندگان قالی ایران.

شنیده‌ها حاکی از آن است که او در این مراسم چنین وانمود کرده که او معرف و خریدار اصلی فرش دستباف ابریشم قم است و گویی نقش «ناجی» این هنر را نیز برای خود قائل شده است. حال آنکه این مسیر بیش از یک قرن است که با دست‌های ماهر بافندگان، طراحان چیره‌دست و تولیدکنندگان خوش‌نام استان قم و فروشندگان متعدد در اقصی نقاط جهان طی شده و هرگز نیازی به قهرمان‌سازی‌های فردی و ناجیِ تک‌نفره نداشته است.

همین رفتار، آن هم در جمعی که سال‌ها در سکوت، تجربه و اعتبار واقعی را با خود حمل می‌کنند، نشان می‌دهد که سخن‌گفتن در یک مراسم رسمی، به ویژه وقتی شخص نقش میزبان یا مهمان را ایفا می‌کند، خود آدابی دارد که انتظار می‌رود رعایت شود. وقتی زبان سخن از حد شأن رویداد فاصله می‌گیرد و تریبون، بیش از آن‌که به موضوع مراسم اختصاص پیدا کند، به میدان خودنمایی‌های شخصی بدل می‌شود، ناخواسته جایگاه رویداد هم تضعیف می‌گردد. این‌جاست که انتخاب تریبون، خود به پیامی مهم تبدیل می‌شود: این‌که چه کسانی برای احترام به هنر و تاریخ آمده‌اند و چه کسانی بیش از هر چیز، به دنبال دیده‌شدن خویش‌اند.

یک فعال دیگر حوزه فرش دستباف قم در یکی از شبکه‌های اجتماعی نوشت: «فرش دستباف قم بیش از صد سال است

که مسیر خود را بی‌هیاهو و بدون منت طی کرده است. هنر اصیل، نیازی به دست نوازش افراد توخالی ندارد. هر کس که امروز بر منبر ادعا می‌ایستد، فقط کوچکی خودش را نشان می‌دهد، نه بزرگی فرش دستباف قم.»

این یادآوری، هم هشدار است و هم درس: انتخاب تریبون‌ها نه فقط به اعتبار یک مراسم، بلکه به میزان احترام ما به تاریخ و تلاش فعالان هر منطقه بستگی دارد. درست است که تریبون، ذاتاً فضایی باز است و هرکسی می‌تواند بر آن بایستد و از خود بگوید، اما تجربه بارها نشان داده که تاریخ را «من‌ها» نمی‌سازند، بلکه «ماها» شکل می‌دهند. فرش دستباف ابریشم قم، با ریشه‌ها، نام‌ها و رنج‌های جمعی‌اش، پایدار مانده و نیازی به ادعاهای فردی ندارد؛ آنچه ماندگار شده، حاصل اتحاد، همبستگی و تلاش «ما»ی گذشتگان بوده است. پس فراموش نکنیم هرجا که «ما» سکوت می‌کند و اتحادش را از دست می‌دهد، میدان بی‌درنگ به «من»ها واگذار می‌شود.

تصویر ۲: مراسم افتتاحیه نمایشگاه فرش دستباف قم (از وبسایت اتاق بازرگانی استان قم)

رویداد دوم

برگزاری نوزدهمین نمایشگاه فرش دستباف قم

روایت رسمی | آنچه در اخبار می‌خوانیم:

نوزدهمین نمایشگاه فرش دستباف استان قم برگزار شد.

نوزدهمین نمایشگاه فرش دستباف ابریشم استان قم، از ۴ تا ۸ آذرماه ۱۴۰۴ در محل نمایشگاه‌های دائمی بین‌المللی استان برگزار شد.

این دوره از نمایشگاه با ۱۲ هزار متر مربع فضا، نزدیک به ۱۰۰ غرفه‌دار از استان قم و تولیدکنندگان برجسته از ۱۷ استان کشور را گرد هم آورد. بازدیدکنندگان فرصت داشتند جدیدترین طرح‌ها، نقوش اصیل ایرانی و فرش‌های دستباف ابریشمی

با بالاترین رج‌شمار را مشاهده و خریداری کنند. برگزارکنندگان هدف اصلی این نمایشگاه را معرفی ظرفیت‌های فرش دستباف ابریشم قم، ایجاد ارتباط میان تولیدکنندگان و خریداران و تقویت جایگاه فرش دستباف در بازارهای داخلی و بین‌المللی اعلام کردند.

نوزدهمین نمایشگاه فرش دستباف قم، با استقبال پرشور مخاطبان، جایگاه استان را به‌عنوان یکی از مراکز مهم تولید فرش دستباف ابریشم در کشور و جهان بار دیگر تثبیت کرد.

تصویر ۳ و ۴: نمایی از نمایشگاه فرش دستباف قم
(از وبسایت دیدار قم، مهدی جعفری)

وقتی نمایشگاه، فقط جابه‌جایی حجره‌هاست.

خبرها همه شبیه هم‌اند؛ افتتاح با حضور مسئولان، متراژ بزرگ، غرفه‌داران از استان‌های مختلف، استقبال پر شور مخاطبان، تأکید بر جایگاه جهانی فرش دستباف قم،. همه‌چیز درست، رسمی و قابل انتشار. اما آنچه زیر پوست این نمایشگاه‌های تکراری می‌گذرد، معمولاً در هیچ خبر رسمی‌ای دیده نمی‌شود.

در نوزدهمین نمایشگاه فرش دستباف ابریشم قم هم، به‌جز چند غرفه‌ی انگشت‌شمار که با هویت بصری، طراحی فضا و ارائه‌ی حرفه‌ای آمده بودند، اکثر غرفه‌ها بیشتر شبیه انتقال مستقیم حجره‌های بازار به فضای نمایشگاه بودند؛ نه غرفه‌سازی، نه سناریو، نه تجربه‌ی تازه برای مخاطب. بسیاری از غرفه‌داران عملاً نمایشگاه را با فروشگاه اشتباه گرفته بودند؛ همان چیدمان، همان شیوه‌ی عرضه، فقط در یک سالن دیگر.

در عصری که انتشار صحیح اطلاعات و شفافیت اساس هر کار است، زیرساختِ ارائه‌ی آثار نفیسی که ماه‌ها و گاهی سال‌ها برایشان زحمت کشیده شده بود، در ضعیف‌ترین شکل ممکن دیده می‌شد. اکثر قالی‌های نفیس ابریشمی روی هم تلنبار شده بودند یا بی‌هیچ توضیحی به دیوار آویخته؛ نه اطلاعات روشنی از طرح و بافت و ویژگی های اثر، نه روایت، نه حتی قیمت مشخص. اثر فاخر، بی‌هویت رها شده بود؛ انگار خودِ قالی هم نمی‌دانست چرا آنجاست. البته در میان این وضعیت، چند استثنا هم دیده می‌شد: غرفه‌های «راه ابریشم»، «فرش دانشپور» و «فرش پارسه پورجهان» تنها نمونه‌هایی بودند که با زیرساختی استاندارد، ارائه‌ی شفاف اطلاعات آثار و اعلام روشن قیمت‌ها در نمایشگاه ظاهر شدند؛ رویکردی که بیش از هر چیز، نشانه‌ی احترام به مخاطب و مصرف‌کننده بود.

مسئله فقط ارائه نبود. در میان آثار، قالی‌هایی با نقشه‌های فتوشاپی هم دیده می‌شد؛ قالی‌هایی که وقتی به آن‌ها نگاه می‌کردی، دچار یک سؤال آزاردهنده می‌شدی: وقتی نتیجه‌ی نهایی از نظر بصری تفاوتی با فرش ماشینی ندارد، این همه انرژی، زمان و مهارت انسانی برای چه صرف شده است؟ آیا این مسیر، همان جایی نیست که دستباف، آرام‌آرام شأن خودش را واگذار می‌کند؟

سالن‌ها، برخلاف عنوان‌های پرطمطراق، از خریدار واقعی خالی بودند. همان مهمان‌های همیشگی، همان چهره‌های تکراری، همان دیدارهای آشنا. بیش از آنکه فضای معامله و قرارداهای بزرگ و ارتباط حرفه‌ای شکل بگیرد، نمایشگاه تبدیل شده بود به یک مهمانی سالانه‌ی دوستانه؛ چای، احوال‌پرسی و تکرار. اگر قرار است فقط دیداری تازه شود، بازار قدیمی قم برای این کار بسیار دل‌چسب‌تر است.

زمان برگزاری هم داستان خودش را داشت. نمایشگاهی که سال گذشته در بهمن برگزار شده بود، ناگهان برای آنکه به نمایشگاه فرش دستباف تهران در اسفندماه نزدیک نشود، به آذرماه منتقل شد. همه‌چیز در کمتر از یک ماه جمع‌وجور شد. انصافاً از نظر ظاهری، برگزارکنندگان توانستند صورتِ ماجرا را حفظ کنند؛ اما کافی بود در همان سالن‌های تکراری و خسته‌کننده قدم بزنی تا تفاوت برگزاری یک نمایشگاه با سناریو و مارکتینگ هدفمند را با این مدل «رفع تکلیفی» به‌وضوح ببینی.

و شاید مهم‌ترین نشانه، جایی بیرون از خود نمایشگاه اتفاق افتاده است: اینکه هر سال چند برند معتبر و درجه‌یک ترجیح می‌دهند دیگر در این رویداد حضور نداشته باشند و بسترهای دیگری را برای ارائه‌ی آثارشان انتخاب کنند. این یک هشدار آرام اما جدی است؛ نشانه‌ای که می‌گوید عمر نمایشگاه‌های تکرارِی سالانه، اگر تغییری در منطق برگزاری‌شان ایجاد نشود، رو به پایان است.

تصویر ۵: نمایی از نمایشگاه فرش دستباف قم
(از وبسایت اتاق بازرگانی استان قم)

معرفی

مسافری از زمان: معرفی قالی آنتیک و موزه ای فراهان

فاطمه شیرسپهر

دکتری پژوهش هنر

در تاریخ قالیبافی ایران، عجایب و ظرایف کم نیست. گاه فراز و شکوه شاه عباسی هوش از سرمان می‌برد و ما را بر تارک بازار هنر می‌نشاند و گاه فترت و سقوط دوران سلطان حسینی، عرق شرم بر پیشانی‌مان می‌دواند از شدت سقوط فرهنگی و هنری. در این نوشتار، اما مسافری داریم ۲۵۰ ساله که داستان مشاهدات خویش از دوران قالیبافی قاجاری را بازگو می‌کند.

قصه برمی‌گردد به اوایل سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار، زمانی که تاجران عتیقه و مستشاران غربی کم‌کم وارد ایران می‌شدند و اگر کمی شانس یارشان بود و در مسیر راه‌های خاکی و کاروانسراهای متروکه‌ی بازمانده از عهد صفوی گرفتار راهزنان و زورگیران نمی‌شدند، و نیز اگر بیماری‌های مسری ناشی از آشامیدن آب آلوده و ضعف بهداشت از پای درشان نمی‌آورد، بالاخره خود را به دارالخلافه می‌رساندند و برای گرفتن امتیاز سیاسی و عمرانی یا تجارت عتیقه‌جات با درباریان و تاجران کلیمی دیدار می‌کردند.

این دوران را می‌توان نقطه شروع مواجهه‌ی فرهنگ ایرانی با فرهنگ غربی در دوران مدرن دانست. شاید بد نباشد بر این مواجهه، نام «مواجهه‌ی استعماری» اطلاق کنیم؛ چرا که به اعتقاد اکثر مورخان و نظریه‌پردازان، هرچند ایران هرگز مستعمره‌ی رسمی هیچ کشوری نبوده، اما در دوران قاجار استعمار فرهنگی در ایران جاری بود.

هومی بابا، نویسنده‌ی مشهور پسااستعمار، درباره‌ی این نوع برخورد فرهنگی می‌نویسد: هنگامی که فرهنگ مسلط استعمارگر با فرهنگ فرودست استعمارزده ملاقات می‌کند، این فقط فرهنگ استعمارزده نیست که تغییر می‌کند؛ بلکه هر دو فرهنگ دستخوش تغییراتی شگرف می‌شوند به طوری که بعد از این مواجهه دیگر نمی‌توان گفت همان‌اند که قبلاً بودند... بلکه فرهنگی فضای فرهنگی بینابینی و دو رگه‌ای تشکیل می‌شود که نه این است و نه آن، و در عین حال هم این است و هم آن. یعنی بعد از این مواجهه‌ی فرهنگی وارد فضایی شدیم که نه ایرانی بود، نه فرنگی، و در عین حال هم ایرانی بود، هم مدرن. و می‌توان گفت پس از آن برخورد، دیگر نه ما «اصیل» ماندیم و نه غرب، ما کمی غربی‌تر شدیم و آن‌ها کمی ایرانی‌تر!

بنابراین اگر ما به دنبال مفهوم «اصالت» در فرش دستباف ایرانی باشیم، لاجرم باید به پیش از این مواجهه سفر کنیم. در کندوکاو این دنیای (احتمالاً) اصیل پیش از استعمار، به فرش دستبافی برخوردیم که بر کتیبه‌اش تاریخ سنه ۱۲۰۲ بافته شده بود (تصویر ۱)، که مقارن با زمان سلطنت فتحعلی‌شاه است؛ اما وقتی که محل بافت این قالی بر ما روشن شد، مفهوم «اصالت» در این دستبافته، شاه‌بیت داستان شد.

تصویر ۱: کتیبه قالی مذکور در آن سنه ۱۲۰۲ بافته شده

این قالی در منطقه‌ی فراهان اراک، جایی در همسایگی سلطان‌آباد بافته شده و تنها چند سال بعد از تولد این قالی، کمپانی منچستری زیگلر در سلطان‌آباد تأسیس شد. این شرکت چندملیتی با برپایی بیش از دو هزار کارگاه، تمام روش‌های قبلی بافندگی و طراحی را تغییر

داد... حتی طراحان انگلیسی را به سلطان‌آباد ایران آورد تا در نقوش قالی‌های ایرانی دستی ببرند و بر اساس سلیقه‌ی اروپایی‌های دوران ویکتوریایی، قالی‌هایی جدید اما همچنان ایرانی طراحی کنند.

طرح‌هایی که متعلق به همان فضای دورگه و بینابینی هومی بابایی‌اند؛ نقشمایه‌ها و رنگ‌هایی که نه ایرانی‌اند، نه اروپایی و در عین حال هم ایرانی‌اند، هم اروپایی!

در روایت است که بازار تجارت این قالی‌های دورگه‌ی سلطان‌آبادی چنان رونقی داشته که بعضی از بافنده‌های منطقه، به‌صورت پنهانی نقشه‌های زیگلری را روکشی می‌کردند و برای خود از همان قالی‌های ایرانی-مدرن پربازده می‌بافتند؛ و از اسناد و شواهد چنین برآورد می‌شود که میل عجیبی به تکرار الگوهای سلطان‌آباد پیدا شده بوده...

تصویر ۲: نمایی از حاشیه قالی
فراهان متعلق به دوره قاجار

تصویر ۳: نمای کلی از قالی فراهان
متعلق به دوره قاجار
جنس گره پشم، جنس تار پنبه، اندازه ۲۰۵ در ۳۰۴ سانتی متر
(متعلق به کالکشن خصوصی آقای مهرداد تابعی)

این اشتیاق و کپی‌برداری بالاخره صدای کارخانه‌ی قالیبافی زیگلر را درآورده بوده و نامه‌هایی برای جلوگیری از کپی طرح‌هایش به دربار ناصری فرستاده بوده. اما گویا اقدامات قانونی دربار برای این کمپانی منچستری چندان هم رضایت‌بخش نبوده؛ چرا که بالاخره به دربار خبر رسیده: «کمپانی زیگلر حدود ۳۸۰ نفر از تاجران ایرانی را به اتهام دزدیدن نقشه‌های زیگلری در انبار شرکت زندانی کرده و تعدادی را برای عبرت سایرین در میدان شهر به فلک بسته».

از این رویدادهای عجیب، حقارت‌بار و البته شوکه‌کننده می‌توان استنتاج کرد که موج تحولات در فرش دستباف قرن نوزدهم تا چه اندازه آن را دچار انقلاب بصری، بازرگانی و اقتصادی کرده بود.

این درحالی است که پیشینه‌ی قالیبافی در دهات و شهرهای کوچک و بزرگ این ناحیه از ایران، که قالی فراهان و ساروق با آن عظمت و قدمت، تنها بخشی از دستبافته‌های این منطقه از ایران را شامل می‌شده، بسیار کهن‌تر است. بنابراین کسی نمی‌تواند ادعا کند پیش از این غربی‌ها، خبری در این منطقه نبوده!

و قالی سالخورده‌ی داستان ما شاید در زمره‌ی معدود راویان بازمانده از آن دوران بکر اصالت است؛ بنابراین صحبت از مسافری سالخورده است که از چنین تحولاتی جان سالم به در برده... و با تن پشمینه‌ی شریفش، نقوش از یاد رفته و شیوه‌های قدیمی و اصیل ایرانی را تا به روزگار ما با خود بار کشیده و تا به این شماره از نشریه‌ی «دستباف» رسانده است. بر این اساس، ارزش این قالی فقط به قدمتش نیست، بلکه به روایات پنهان در لابلای تار و پودش است که برای ما سوغات آورده است.

چشم اندازها

چشم‌انداز موزه فرش ایران

نگاهی به مسیر نوین مدیریت، حفظ اصالت و آینده موزه فرش ایران

گفت‌وگو با محمدجواد اینانلو، رئیس موزه

در سومین شماره نشریه «دستباف» در بخش «چشم‌اندازها»، این‌بار به سراغ محمدجواد اینانلو، رئیس جوان و پر تلاش موزه فرش ایران رفتیم؛ مدیری متولد ۱۳۶۷ که با پیشینه‌ای در مدیریت آموزشی بزرگسالان و توسعه گردشگری و جهانگردی، از دو سال پیش هدایت یکی از مهم‌ترین مراکز هویت‌ساز فرش دستباف ایران یعنی موزه فرش ایران را برعهده گرفته است.

محمدجواد اینانلو برخلاف بسیاری از مدیران حوزه فرش دستباف ایران، مسیرش را نه از دل بازار و بافت و رنگرزی، بلکه از زاویه مدیریت، آموزش و گردشگری آغاز کرده است؛ اما همین نگاه متفاوت، امروز در موزه فرش ایران به رویکردی تازه انجامیده که بر انتقال صحیح مفاهیم، زنده‌سازی اصالت و ایجاد جریان‌های فرهنگی پویا تمرکز دارد.

تصویر۱: محمدجواد اینانلو
رییس موزه فرش ایران

او می‌گوید در ابتدای ورود به موزه، دانش تخصصی عمیقی نسبت به فرش دستباف نداشته، اما طی این دو سال با شرکت‌کردن در همه دوره‌های تخصصی موزه، از بافت و طراحی سنتی تا طراحی دیجیتال، رنگرزی و مرمت، تلاش کرده از زاویه دید یک هنرجو آغاز کند و به مدیری آگاه تبدیل شود. با این‌حال، تأکید دارد که در امور تخصصی فرش دستباف ایران دخالت نکرده و با تکیه بر تجربه و علم کارشناسان، نقش خود را به‌عنوان مدیر سیستم‌ساز و تسهیل‌گر ایفا کرده است.

بازخوانی یک تاریخ فراموش‌شده و نقش امروز موزه

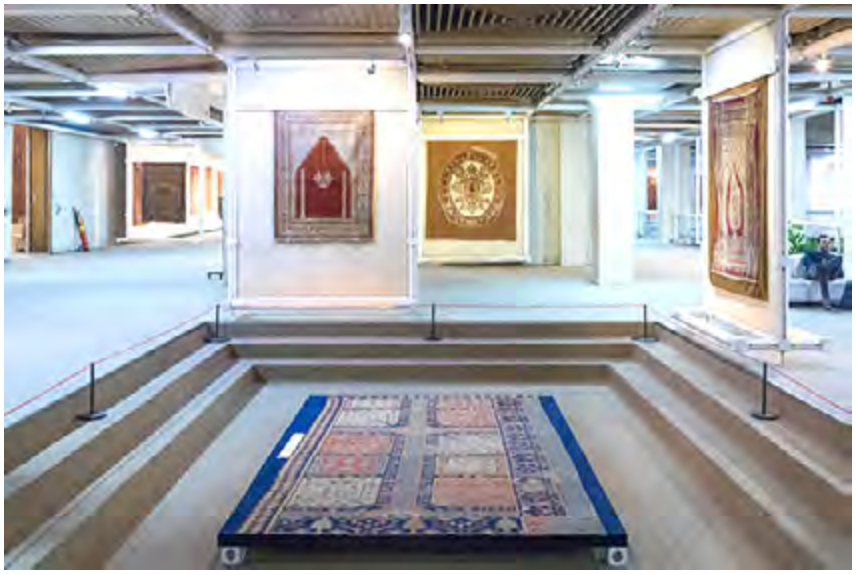
محمدجواد اینانلو روایت خود از نگاه به فرش دستباف ایرانی را با اشاره به مقاله‌ای از مهرماه سال ۱۳۵۷ آغاز می‌کند؛ مقاله‌ای که چند ماه پس از تأسیس موزه فرش ایران در مجله «دستاورد» منتشر شده و در آن تصریح شده که فرش دستباف ایران، پس از نفت، بزرگ‌ترین سهم صادرات کشور را داشته ولی متاسفانه رو به نزول می باشد. و او در ادامه به‌درستی به نکته‌ای ظریف اشاره می‌کند: روند نزولی صادرات فرش دستباف، پدیده امروز نیست؛ دهه‌هاست که آغاز شده است.

این تحلیل برای او یک نتیجه روشن دارد:

در جهانی که رقبا می‌توانند شیوه بافت یا مواد اولیه فرش دستباف ایران را تقلید کنند، تنها مزیت رقابتی پایدار ایران «اصالت» است، چیزی که قابل کپی‌برداری نیست.

به باور او، اگر قرار است فرش دستباف ایرانی جایگاه حقیقی خود را بازیابد، این اصالت باید شناسانده، حفظ و بازتولید شود؛ و جایی که این وظیفه را به‌درستی برعهده دارد، موزه فرش ایران است.

او موزه را «ویترین اصالت، تمدن و فرهنگ ایران» می‌داند، نه فقط محل نمایش چند اثر، بلکه مرکز انتقال یک هویت.



تصویر ۲: نمایی از داخل موزه فرش ایران

ماموریت‌ها و ارزش‌های موزه فرش ایران

به باور رییس موزه فرش ایران، رسالت‌های اصلی موزه بر سه محور استوارند:

- حفظ آثار ارزشمند گذشتگان و انتقال آن به نسل آینده:

قلب مأموریت موزه، حفاظت از میراثی است که هویت فرش دستباف ایرانی را ساخته و امروز نیازمند مراقبت تخصصی است.

- صیانت از معماری و ساختار خود موزه:

بنای موزه فرش ایران، خود بخشی از تاریخ است. او طی دو سال گذشته مرمت فضاهای سبز، احیای حوض‌های قدیمی و جمع‌آوری بازارچه های اطراف موزه را جزو اولویت‌ها قرار داده تا کیفیت بصری موزه به اصالت آن نزدیک‌تر شود.

• ایجاد جریان فرهنگی مداوم:

برگزاری منظم رویدادهای هنری، فرهنگی و آموزشی، تورهای آشنایی با قالی برای کودکان و نوجوانان، و تولید محتوا برای نسل جوان از مهم‌ترین اقدامات این دوره بوده است.

به گفته او، موزه باید زنده و پویا بوده و گفتگو در آن جریان داشته باشد.

در کنار این‌ها، فعالیت‌های روتین اما حیاتی همچون حفاظت، مرمت، پژوهش، ساماندهی مخازن و نگهداری کتابخانه تخصصی نیز با دقت بیشتر دنبال شده‌اند.

برنامه‌های عملیاتی و افق‌های پیش رو

محمدجواد اینانلو برنامه‌های آینده را ترکیبی از ادامه مسیر دو سال اخیر و طرح‌های توسعه‌ای جدید می‌داند:

• مرمت و حفاظت از ساختمان موزه در بخش‌های داخلی و خارجی

• نوسازی سازه‌های نمایش آثار و بهبود نورپردازی

• استفاده از فناوری‌های دیجیتال برای نمایش اثر و ارائه داده‌های آثار

• سرمایه‌گذاری بر آموزش و ارتباط با نسل کودک و نوجوان برای ترویج فرهنگ قالی ایرانی

• ایجاد سیستم‌های مدیریتی پایدار که حتی بعد از تغییر مدیران، چرخه موزه را زنده نگه دارد

نگاه او به آینده، مبتنی بر «کمترین امکانات و بهترین خروجی» است، یک اصل مدیریتی که در سال‌های اخیر در موزه به‌خوبی نمود پیدا کرده است.

چشم‌انداز موزه فرش ایران

محمدجواد اینانلو باور دارد که اصالت قالی ایرانی مهم‌ترین دارایی و تنها مزیت رقابتی پایدار ایران در جهان امروز است؛ مزیتی که نه قابل تقلید است و نه جایگزین دارد.

او موزه فرش ایران را مرکز اصلی حفاظت و ترویج این اصالت می‌داند و معتقد است اگر این پیام به درستی به جهان منتقل شود، فرش دستباف ایرانی می‌تواند دوباره جایگاه شایسته خود را در سطح بین‌الملل به دست آورد.

در پایان، او با قدردانی از همراهی همه واحدهای موزه، از موزه‌داری، امین و اموال و حفاظت گرفته تا واحد های آموزشی، خدماتی و اداری، بر این نکته تأکید می‌کند که هیچ اقدامی بدون همکاری جمعی ممکن نیست؛ و چشم‌انداز دوره های آتی موزه را چنین خلاصه می‌کند:

پاسداشت اصالت، حفظ میراث، و ساختن مسیری پایدار برای معرفی فرش دستباف ایرانی به نسل امروز و فردا.

داستان‌ها و روایت‌ها

قالی ریشه‌ها

هادی پورجهان

هیچ‌کس در آبادی نمی‌دانست نخستین‌بار چه کسی قالی را «قالی ریشه‌ها» نامید، اما همه می‌دانستند این لقب از کجا آمد! از ریشه‌هایی که چون موی زنی اسطوره‌ای، بلند، نرم و همیشه تازه، از دو سر قالی آویخته بود و مردم سال‌ها آن‌ها را لمس کرده بودند برای آرزو، برکت، باران، عشق، شفا و حتی صلح.

سال‌های دور، زمانی که هنوز آبادی کوچک بود و مردم میان باغ‌های انار و انجیر کنار رود اناربار زندگی می‌کردند، این قالی هر بار که جشنی در میان بود پهن می‌شد؛ مخصوصاً جشن انار، جشنی که با رسیدن پاییز، انارها در دهان زمین می‌رسیدند و با ترکیدنشان، انگار پوست زمین شکافته شده باشد. مردم کوم می‌گفتند: هر دانه انار یک آرزوست و هر ترک، دروازه‌ای به بهشت.

در این جشن، قالی را در میدان باستانی آبادی پهن می‌کردند؛ جایی که انارهای تازه‌چیده‌شده روی زمین می‌غلتیدند و یاقوت‌های بر زمین‌ریخته‌شان گوشه میدان را سرخ می‌کرد. باد پاییزی می‌وزید و بوی هم‌زمانِ شیرین و ترش انار با رایحه خاک خیس آمیخته می‌شد. قالی در این میدان پهن بود و نفس می‌کشید. رنگ‌هایش انگار با نور آفتاب جرقه می‌زد و ریشه‌هایش آرام می‌جنبیدند.

مردم یک باور قلبی داشتند: هر کس دلش تمنایی بزرگ داشته باشد، ریشه‌های قالی آن تمنا را برآورده می‌کند.

دخترانی که در آستانه ازدواج بودند، به نیت رسیدن به همسر دلخواه ریشه‌های بالایی را گره می‌زدند. جوان‌هایی که به دنبال کار و روزی بودند، ریشه‌های پایینی را در دست می‌گرفتند و آرام می‌بستند. پیرزن‌ها ریشه‌ها را بوسه می‌زدند برای شفای فرزند و فرزندزادگان. مردها از سر غیرت و خستگی با انگشتان زمختشان ریشه‌ها را نوازش می‌کردند، بی‌آنکه کسی بفهمد دلشان چه می‌خواهد.

قالی همه این‌ها را می‌فهمید.

هیچ‌کس به زبان نمی‌گفت، اما همه می‌دانستند این قالی بیش از تار و پود و گره است.

در یکی از همین جشن‌های انار، شش‌هزارمین برگ پاییزی که از شاخه افتاد - آری، شمارش برگ‌ها هم آیینی داشت - زنان و مردان با خنده و ساز و دهل وارد میدان شدند. دانه‌های انار می‌درخشیدند و صدای شادمانی کودکان با آواز زنان

گره می‌خورد. قالی باز پهن شد، رو به آفتاب، و ریشه‌ها مثل رشته‌های نور روی زمین جلوه‌گری کردند.

در آن روز باد وزیدن گرفت.

نه یک باد معمولی؛ بادی که از غرب می‌آمد، تند، نامنتظر و در خود خشم ناشناخته‌ای داشت. ابرها جمع شدند و خورشید در یک چشم بر هم زدن خاموش ماند. مردم هنوز سرگرم جشن بودند که ناگهان صدای سوت باد میان میدان پیچید.

«قالی! قالی رو نگه دارین!»

اما باد لحظه‌ای فرصت نداد. گوشه قالی به هوا بلند شد، ریشه‌ها در هم پیچیدند و در باد چون مارهای آتشین پیچ‌وتاب خوردند. چند نفر دویدند تا قالی را مهار کنند، اما زورشان به باد نمی‌رسید.

باد چنان قدرتی داشت که انگار می‌خواست استخوان‌های زمین را خرد دهد.

یک تکان سهمگین و قالی در خود پیچید.

صدایی آمد...

صدایی که نه پارگی خشک پارچه، و نه شکستن چوب، بلکه فریاد جان بود...

فریاد پاره شدن روح قالی.

باران ناگهان بارید و چند قطره درشت بر قلب قالی افتاد. جمعیت به هم ریخت. زنان کودکان را زیر لباس خود کشیدند. مردها دست‌ها را جلوی صورت گرفتند. ریشه‌ها به زمین افتادند، گره‌ها باز، تارها در هم، و وسط قالی زخمی عمیق، مثل دهان بازِ موجودی مجروح.

وقتی باد خوابید و باران کم شد، میدان در سکوتی سنگین فرو رفت. قالی، همان قالی که مردم را سال‌ها آرام کرده بود، شکسته و رنجور میان میدان افتاده بود.

صدا و همهمه بالا گرفت. مردم دور قالی جمع شدند؛ خیس، لرزان، پر از حیرانی و ناباوری.

یکی گفت: «این دیگه قابل درست شدن نیست؛ باید دورش بندازیم.»

دیگری گفت: «نه، باید جمعش کنیم و تو انبار بذاریم. از امروز به بعد هم استفاده نکنیم، فال بد داره.»

مردی با غرولند گفت: «بابا یه قالی جدید ببافیم، هزار برابر از این بهتر می‌شه. این همه قالیباف تو آبادی هست.»

زن دیگری گفت: «مگه عقل‌تون رو از دست دادین؟ این قالی رو کسی نمی‌تونه دوباره ببافه.»

پسر بچه‌ای آرام گفت: «اگه ریشه‌ها رو به ریشه‌های درخت‌های باغ گره بزنیم، شاید خوب بشه...»

اما مادرش آهی کشید و گفت: «گاهی بچه‌ها چیزهایی می‌فهمن که ما نمی‌فهمیم.»

هیاهو بود و ناباوری، امید و یأس، فریاد و سکوت.

در همین آشفتگی، چهار نفر آرام از بین مردم به سمت قالی آمدند. هیچ‌کس صدای‌شان را نمی‌شنید، اما همه نگاه‌شان کردند.

پاوَندار، نگهبان قالی و استادبافنده آبادی

زِندِگار، قصه‌گوی آبادی

فَرویان، مرد پشم‌ریس آبادی با چشمانی تیزبین و انگشتانی چابک

آترَنک، جوانی که رنگرز آبادی‌های اطراف اناربار بود...

پاوندار زانو زد و ریشه‌ها را میان انگشتان گرفت، مثل کودکی نحیف. انگار زنده. فرویان تارهای پاره را با دو انگشت بالا آورد و زیر لب گفت: «درد داره... نگاه کن.» زندگار گوشش را روی قالی گذاشت، همان جایی که پاره شده بود. آترنک آرام سنگ‌ریزه‌های خیس را از روی قالی کنار می‌زد.

باد آرام می‌وزید و ریشه‌ها تکان می‌خوردند.

این چهار نفر فقط نگاه می‌کردند: به هم، به قالی، به پارگی، به مردمی که منتظر بودند.

پاوندار آهسته رو به جمع گفت: «هیچ‌کدوم از راه‌هایی که گفتید کارساز نیست... اما یک راه هست.»

چشم‌ها به او دوخته شد. حتی قطرات باران هم انگار مکث کردند.

«باید زخم قالی رو بدوزیم... مثل زخمی که روی تن آدمه. این کاریه که هیچ‌کس تا امروز نکرده، اما اگه نکنیم، این قالی برای همیشه از دست می‌ره.»

نفس‌ها همه حبس.

زندگار گفت: «ما با این قالی بزرگ شدیم و باهاش نفس کشیدیم. وقتشه ما هم نفسی بهش بدیم.»

فرویان ادامه داد: «کار آسونی نیست. زخمش عمیقه.»

آترنک دستش را روی ریشه‌ها کشید و زیر لب گفت: «ریشه‌ها خودشون راه رو نشون می‌دن... همیشه نشون دادن.»

و مردم دیدند که قالی در سکوت، نرم‌نرمک تکان خورد. اما کافی بود برای اینکه در دل بگویند این چهار نفر انتخاب خود قالی‌اند.

آن شب کار آغاز شد. نه در روشنایی آفتاب، بلکه در نور شمع‌ها و پیسوزها و بخار خاک باران‌خورده.

پاوندار ریشه‌های پاره‌شده را جدا کرد، گره‌ها را باز نمود و پودهای صدمه‌دیده را پیوند زد.

فرویان با انگشتان چیره‌اش تارها را ردیف کرد، گره‌های ناسالم را شکافت. زندگار قصه‌های قدیمی قالی را یادآوری می‌کرد؛ قصه‌هایی که ضرب‌آهنگ دست‌ها را آرام و منظم نگه می‌داشت.

آترنک مشغول رنگرزی خامه‌ها شد، رنگ‌هایی مناسب و همسان می‌ساخت.

بامداد که رسید، قالی دیگر پاره نبود. خسته بود، اما زنده. و پارگی‌اش مرمت شده بود؛ زخمی که از دور به سختی دیده می‌شد، اما از نزدیک چون امضای تازه‌ای بر روح قالی بود.

مردم یک‌به‌یک آمدند. ریشه‌ها را لمس کردند. برخی دوباره گره زدند، برخی فقط دست‌شان را روی ریشه‌ها گذاشتند و شکر گفتند.

و آن روز مردم فهمیدند که بافتن یک چیز است، اما بازگرداندن جانِ بافته‌شده چیز دیگری‌ست.

از آن روز، آن چهار نفر را «هَمگر» نامیدند. همان‌ها که نخستین بار فهمیدند قالی فقط گره و رنگ نیست، بلکه زخم

می‌گیرد، درمان می‌پذیرد، و دوباره زندگی می‌کند.

رفوگری از همان شب زاده شد، در آبادی کوم، کنار رود انار‌بار، کنار قالی ریشه‌ها!

این داستان ادامه دارد... [1]

۱- ادامه این داستان را در شماره چهارم نشریه دنبال کنید.

امید است این شماره، روزنه‌ای به لایه‌های پنهانِ تاریخِ قالی ایرانی گشوده و نگاه‌مان را به آنچه در سکوتِ تار و پود قالی باقی مانده، ژرف‌تر کرده باشد.

دستبافِ پیش رو...

در شماره‌ی چهارم نشریه‌ی دستباف، با عنوان «روایتی از بازار؛ در جست‌وجوی ارزش قالی ایرانی»، این بار پای در قلمرویی می‌گذاریم که در گره گشاییِ بسیاری از مسائل قالی ایران نقش اساسی دارد. در این شماره، گریزی به واقعیت‌های امروز بازار ملی و بین‌المللی قالی ایرانی می‌زنیم، روایت‌هایی از سازوکار شکل‌گیری قیمت و ارزش قالی را باز می‌خوانیم و نقشِ نگاهِ سرمایه‌گذاری به قالی ایرانی و جایگاه شفافیت در دگرگونیِ موقعیت اقتصادی آن را بررسی خواهیم کرد.

DASTBAF

Internal publication of Iran Guereh

Zahra Shavandi

The Persian rug bears within it hidden narratives that embody a part of our historical identity as Iranians. History is not told only through books and stone inscriptions; at times it continues upon a ground of warp and weft, color and the human hand, and at times within the heart of thousands of unspoken words of the weaver, the creator, or the lover of rugs.

The rug is a silent document of our ways of life and beliefs—recording events not through words, but through patient knots. In every pattern and motif, traces of an era lie embedded: an era that reflects the effort, love, and creativity of those who have safeguarded the artistic and cultural identity of their land. Yet within this magnificent heritage, the history of the Persian rug —much like the meaning of its motifs and designs—is layered and concealed. Parts of this history have remained in the shadows: stories that have found their way neither into official texts nor museum halls. The hidden narratives of rugs that emerged at pivotal moments in history; rugs that became messengers of peace or symbols of power; and weavers who, in silence, inscribed history within the frame of the loom. And also rugs that, after many years—far from the eyes and hearts of their creators—were burned in the silence and darkness of time so that the traces of a hidden crime might remain concealed, while their fate went untold.

In this third issue of DASTBAF, titled A Narrative on the Hidden Corners of Persian Rug History, we set out in search of these untold stories. We attempt to revisit fragments of this hidden history, from ancient times to the present—histories of rugs that have witnessed entire eras, passed through them, and themselves become part of our collective memory.

In this journey, we seek to recognize only a small fragment of history's imprint within the art of the Persian rug—a history that has traveled through centuries to reach us today. In this narrative, walk with us.

DASTBAF Magazine | Issue Three | Autumn 2025

Table of Contents

3 | **Foreword**

Special Article

6 | The Story Behind the Burning of the Blood-Stained Susangerd Rug | Davoud Shadlou

18 | The Black and White of the Persian Handwoven Carpet | Bizhan Arbabi

28 | Mr. Flinn | Mojtaba Moeinian

Special Talk

42 | A Hidden History of Silk in Qom Rugs | Abolfazl Ranjbar

50 | A Narrative of the Hidden Experiences of Rug Finishing to World-Making Masterpieces | Zahra Shavandi

Criticism of Rug works

58 | In the Layers of Time: Interwoven History in the Rug Saf-e Salam by Amirhossein Haghighi | Mahdi Keshavarz Afshar

A Designer's Story

80 | Untold Stories of the Design and Painting of the World's Largest Rug | Seyyed Mohammad Mahdi Mirza Amini

A Weaver's Story

96 | The Story of a Woman Artist: From Her Grandmother's Wooden Loom to the Global Recognition of Her Region's Rug | Fatemeh Kavousi

The Story of a Rug Lover

104 | Seyed Ali Mortazavi: Narrating a Lifelong Bond with Persian Rug, from Tehran's Bazaar to the World

Teachings

110 | Identifying Age and Authenticity in Persian Rug | Hadi Pourjahan

Events

120 | A look at recent news and events (News-Criticism) | Zahedeh Badi

Introduction

128 | A Traveler Through Time: Introducing Farahan Antique Rug | Fatemeh Shirsepehr

Perspectives

134 | The Vision of the Carpet Museum of Iran: A Look at the New Path of Management, Preservation of Authenticity, and the Museum's Future

Stories & Anecdotes

140 | Rug of roots | 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 Three | Autumn 2025
A Narrative on the Hidden Corners of Persian Rug History

Supported by Mohammadreza Tajerrashti (Rashtizadeh)

Project Manager: Zahra Shavandi

Authors (in order of appearance): Davoud Shadlou, Bizhan Arbabi, Mojtaba Moeinian, Abolfazl Ranjbar, Zahra Shavandi, Mahdi Keshavarz Afshar, Seyyed Mohammad Mahdi Mirza Amini, Fatemeh Kavousi, Hadi Pourjahan, Zahedeh Badi, Fatemeh Shirsepehr

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