دستباف

روایتی از آینده‌ی قالی ایرانی در دست نسل نو

نشریه دستباف | شماره پنجم | بهار ۱۴۰۵

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 پنجم | بهار ۱۴۰۵

روایتی از آینده‌ی قالی ایرانی در دست نسل نو

با حمایت محمدرضا تاجررشتی (رشتی زاده)

مدیر پروژه: زهرا شوندی

نویسندگان (به ترتیب انتشار مطالب): محمدرضا تاجررشتی، علی بردبار، حجت رشادی، زهرا شوندی، آزاده بلندی، مهدی کشاورز افشار، سید محمدمهدی میرزاامینی، شهلا عبدالمحمدی، هادی پورجهان، حمید معماریان، زاهده بادی، مجتبی معینیان

ویراستار: ندا موحدی

مشاوره هنری: مریم مرتضایی

طراحی گرافیک: میثم نادری

نسخه آنلاین: سکوی ایران گره

با سپاس ویژه از نویسندگان فرهیخته‌ای که در نگارش این شماره 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 و پادکست نشریه، کیوآرکد زیر را اسکن کنید.

فهرست

سرآغاز

۳ دستباف؛ روایتی از آینده‌ی قالی ایرانی در دست نسل نو
▪ زهرا شوندی

مقاله ویژه

۶ قالی ایرانی؛ میراثی که از صفر شروع نمی‌شود
▪ محمدرضا تاجربشتی

۱۴ از تجربه زیسته تا روایت فرهنگی؛ راهی به سوی آینده قالی ایرانی
▪ علی بردبار

۲۲ در جست‌وجوی نسبتی نو: بازاندیشی آموزش دانشگاهی فرش دستباف میان سنت، بازار و جهان معاصر
▪ حجت رشادی

گفت و گوی ویژه

۳۴ روایتی تازه از نسلی که دوباره فکر کرد
گفتگویی ویژه با سعدی حکیم، پدیدآورنده‌ی فرش دستباف
▪ زهرا شوندی

۴۲ روایت یک مسیر؛ از بافندگی تا راهبریِ هنریِ نسل نو
گفتگویی ویژه با لیلا جلالی، بافنده، پدیدآورنده و مدرس بافت قالی
▪ آزاده بلندی

نقد آثار

۵۲ نقد هنری در فرش دستباف معاصر ایران:
از تبارشناسیِ غیاب تا نقشه‌ی راهی برای نسل نو
▪ مهدی کشاورز افشار

داستان یک طراح

۷۸ آینده‌ای که طراحی می‌شود، نه تکرار
گفت‌وگو با سحر ایلخان درباره مسیر نسل نو در قالی ایران
▪ سید محمد مهدی میرزاامینی

داستان یک بافنده

۸۶ از نخستین گره زیر بلوطِ کهن تا ترویج بافندگی میان زنان ودختران جوان
داستان زندگی خدیجه باباخانی، بافنده و مدرس بافت
▪ شهلا عبدالمحمدی

داستان یک دوستدار قالی

۹۲ ژی؛ روایتِ زندگی در جهانِ قالی ایران
داستان مسیر حرفه‌ای سامان خدایاریفرد، از فعالانِ جوان در حوزه تجارت قالی ایرانی
▪ گروه تولید محتوای ایران گره

آموزه ها

۱۰۶ روایتگری نسل نو برای آینده فرش دستباف ایرانی
چگونه نسل نو می‌تواند با استفاده از داستان‌سرایی، به توسعه قالی ایرانی کمک کند؟
▪ هادی پورجهان

۱۱۴ پرسمان حقوقی فرش دستباف
▪ حمید معماریان

رویدادها(خبر-نقد)

۱۱۸ ▪ زاهده بادی
رویداد اول: تعیین سرپرست مرکز ملی فرش ایران

۱۲۰ رویداد دوم: صادرات فرش دستباف از ۲.۵ میلیارد دلار تقریبا به صفر رسیده است

معرفی ها

۱۲۶ از بهار ۱۳۶۹ تا بهار ۱۴۰۵
بازخوانیِ میراثی مکتوب
▪ مجتبی معینیان

۱۳۶ فیلم قالی جادو؛ آینده‌ای که نخست در خیال بافته می‌شود

چشم‌اندازها

۱۴۲ چشم‌انداز آینده قالی ایرانی؛ از حکمت وجودی آن تا پایداری در اقتصاد جهانی
گفت‌وگو با یحیی آل اسحاق، رئیس شورای راهبردی فرش دستباف ایران و رئیس اتاق مشترک بازرگانی ایران و عراق

داستان‌ها و روایت‌ها

۱۵۰ پازیریک
▪ هادی پورجهان

۱۵۴ روایتِ قالیِ خانه مریم میرخانی و محمدحسین موحد

سرآغاز

دستباف؛ روایتی از آینده‌ی قالی ایرانی در دست نسل نو

زهرا شوندی

قالی ایرانی، اگرچه ریشه در گذشته دارد، اما آینده‌اش همیشه در اکنون شکل می‌گیرد؛ در انتخابِ نسلی که باید تصمیم بگیرد این میراثِ کهن را چگونه ادامه دهد. هر نسل، قالی را یک‌بار دیگر معنا می‌کند؛ گاه با ادامه‌دادن راهِ پیشینیان، و گاه با طرح پرسش‌هایی تازه درباره‌ی آنچه باید حفظ شود و آنچه باید تغییر کند. امروز، این مسئولیت بر دوش نسلی‌ست که در میانه‌ی جهانی پُرشتاب، پُرتغییر و سرشار از امکان‌های تازه ایستاده است.

برای بسیاری از جوانان، فرش دستباف نخست از دلِ خاطره، وارد زندگی شده است؛ از روایت‌هایی که در آن‌ها، قالی ایرانی به مثابه هویتِ خانوادگی و فرهنگی معنا می‌شد. اما همین نسل، امروز در برابر واقعیت‌های پیچیده‌تری نیز قرار گرفته است؛ جهانی که در آن، قالی ایرانی باید دوباره جایگاه خود را پیدا کند؛ هم در خانه‌های معاصر، هم در بازارهای جهانی، و هم در ذهنِ نسلی که آینده را متفاوت می‌بیند.

آینده‌ی قالی ایرانی، تنها با تکرار گذشته ساخته نمی‌شود. این میراث، زمانی زنده می‌ماند که بتواند با نیازها، نگاه‌ها و شیوه‌های زیستِ امروز گفت‌وگو کند. نسل نو، در همین نقطه ایستاده است؛ میان اصالت و نوآوری، میان تجربه‌ی گذشتگان و زبانِ جهانِ معاصر. جوانانی که برخی طراحی را با فناوری پیوند زده‌اند، برخی به تولید مسئولانه و خلقِ آثاری اصیل می‌اندیشند، برخی بازار قالی را از نو می‌سازند و برخی تلاش می‌کنند خانه‌های امروز را دوباره با هویتِ قالی ایرانی آشتی دهند. این تلاش‌ها، نشانه‌ی آن است که قالی ایرانی هنوز زنده است؛ نه به‌عنوان یادگاری از گذشته، بلکه به‌مثابه امکانی برای ساختن آینده.

در شماره‌ی پنجم «دستباف»، با عنوان روایتی از آینده‌ی قالی ایرانی در دستان نسل نو، به سراغ روایتِ همین نسل می‌رویم؛ نسلی که می‌خواهد سهم خود را در ادامه‌ی این مسیر پیدا کند. از تجربه‌ی زیسته‌ی جوانانی می‌خوانیم که قالی را دوباره تعریف کرده‌اند؛ از دانشگاه و مسیر آموزش نسل تازه سخن می‌گوییم. همچنین به سخنان و اندیشه‌های کسانی بازمی‌گردیم که سال‌ها پیش، آینده‌ی قالی ایرانی را در نسل‌های بعدی جست‌وجو می‌کردند.

این روایت، درباره‌ی نسلی‌ست که می‌خواهد میان ریشه‌داشتن و نو شدن، تعادلی تازه پیدا کند. نسلی که اگر فرصتِ تجربه، آموختن و دیده‌شدن داشته باشد، می‌تواند قالی ایرانی را با نگاهی تازه به آینده ببرد. آینده‌ای که در دستان نسل نو جان می‌گیرد.

در این روایت، همراه ما باشید...

نشریه دستباف | شماره پنجم | بهار ۱۴۰۵

مقاله‌ی ویژه

قالی ایرانی؛ میراثی که از صفر شروع نمی‌شود

محمدرضا تاجررشتی
پدیدآورنده و فعال در حوزه
فرش دستباف ایرانی

حکیم ابوالقاسم فردوسی در شاهنامه، چنین روایت می‌کند:

جهان یادگار است و ما رفتنی به گیتی نماند به جز گفتنی

گاهی آینده، نه در سرعت بیشتر، بلکه در یادآوری چیزی نهفته است که فراموش کرده‌ایم؛ در فهم همین «یادگار» بودن جهان. نسل امروز در جهانی بزرگ شده که همه‌چیز در آن با منطق «فوری» تعریف می‌شود: غذای فوری، خرید فوری، شهرت فوری، نتیجه فوری. جهان امروز مدام به ما می‌گوید هرچه سریع‌تر، بهتر. هرچه شخصی‌تر، ارزشمندتر. هرچه تازه‌تر، مطلوب‌تر. در چنین جهانی، قالی ایرانی موجودی غریب به نظر می‌رسد؛ چیزی که ماه‌ها و گاه سال‌ها زمان می‌خواهد، با دست ساخته می‌شود، در صبر معنا پیدا می‌کند و برای یک فصل و یک مُد به دنیا نمی‌آید.

اما شاید درست به همین دلیل، توجه به ذات قالی ایرانی امروز دوباره مهم شده است.

قالی ایرانی پدیده‌ای است که یادآوری می‌کند بعضی چیزها برای خلق شدن، نیاز به اتحاد، همبستگی و پیوستگی دارند. برای ماندگار شدن، باید آهسته ساخته شوند تا «یادگار» بمانند. یادآوری می‌کند که زیبایی همیشه محصول شتاب نیست. و مهم‌تر از همه، پیشینه آن، یادآوری می‌کند که هیچ میراثی از صفر آغاز نمی‌شود. ما می‌آییم و می‌رویم، این جهان است که می‌ماند و چه زیبا اگر آنچه از ما می‌ماند، شایستهٔ ماندن باشد.

اگر قرار است نسل نو آینده قالی ایرانی را بسازد، نخست باید یک سوءتفاهم بزرگ را کنار بگذارد: این تصور که هر نسل باید همه‌چیز را از نو اختراع کند.

هیچ‌کس از صفر شروع نمی‌کند

یکی از خطاهای رایج زمانه ما، اسطوره «خودساختگی مطلق[1]» است؛ این تصور که انسان موفق کسی است که بدون تکیه بر گذشته، بدون اتکا به دیگران و بدون استفاده از میراث پیشینیان، خود را ساخته باشد. این روایت جذاب است، اما واقعی نیست.

هیچ‌کس از صفر شروع نمی‌کند. ما روی خیابان‌هایی راه می‌رویم که دیگران ساخته‌اند، از زبان‌هایی استفاده می‌کنیم که دیگران پرورده‌اند، و از تجربه‌هایی بهره می‌بریم که نسل‌های پیش از ما پرداخته‌اند. از این رو، انسان امروز همواره وام‌دارِ کوشش، تجربه و میراث کسانی است که پیش از او زیسته‌اند. قالی ایرانی یکی از روشن‌ترین نمونه‌های همین تداوم است.

در بسیاری از سنت‌های قالیبافی ایران، مهارت‌ها نه در کتاب، که در زیست روزمره منتقل شده‌اند: از مادر به دختر، از استاد به شاگرد، از نسل به نسل. یونسکو نیز مهارت‌های سنتی قالیبافی در فارس و کاشان را به‌عنوان میراث ناملموس بشری ثبت کرده و بر همین انتقال بین‌نسلی تأکید کرده است. در این پرونده‌ها آمده که بخش بزرگی از دانش قالیبافی از نظام استادشاگردی و آموزش خانوادگی منتقل می‌شود.

پس وقتی جوانی امروز وارد حوزه فرش دستباف می‌شود-چه به‌عنوان تولیدکننده، چه طراح، چه فروشنده، چه پژوهشگر-در حقیقت از صفر آغاز نکرده است. او بر شانه قرن‌ها تجربه ایستاده است.

تصویر۱: انتقال هنر بافندگی از مادر به دختر در زیست روزمره

قالی، هنرِ تنها بودن نیست

در روزگاری که فردگرایی به ارزش مسلط تبدیل شده، قالی یادآور حقیقتی دیگر است: بسیاری از امور ارزشمند، حاصل کار جمعی‌اند.

یک فرش دستباف حاصل مهارت یک نفر نیست. پشم‌چین، ریسنده، رنگرز، طراح، بافنده، پرداخت‌کار، مرمت‌گر، فروشنده و خریدار، هر یک بخشی از زنجیره‌اند. حتی در سنت‌های عشایری فارس، یونسکو توضیح می‌دهد که نقش‌ها، رنگ‌ها، ساخت دار و شیوه بافت در شبکه‌ای خانوادگی

1- Self-Made Myth

و اجتماعی شکل می‌گیرد.

قالی ایرانی، هنرِ تنها بودن نیست؛ هنرِ به‌هم پیوستن است. از همین‌رو، آینده آن نیز با رویکرد فردگرایی ساخته نمی‌شود. آینده قالی را نه یک نابغه تنها، بلکه شبکه‌ای از آدم‌های مسئول، ماهر و پیـوسته می‌سازند.

نسل نو اگر بخواهد سهمی واقعی در آینده این هنر داشته باشد، باید دوباره معنای کار جمعی را کشف کند؛ معنایی که سال‌هاست زیر صدای بلند موفقیت فردی پنهان شده است.

تولید مسئولانه؛ تولید اثری با اصالت

بسیاری گمان می‌کنند انتخاب نسل جوان در برابر قالی، انتخابی دوگانه است: یا باید سنت را تکرار کرد، یا باید همه‌چیز را ویران کرد و از نو ساخت. اما این دوگانه، غلط است.

راه سوم وجود دارد: نوآوری ریشه‌دار.

یـعنی جوان امروز می‌تواند طرح تازه خلق کند، بازار تازه بسازد، ابزار دیجیتال به کار گیرد، روایت بـرند بسازد، سلیقه جهانی را بشناسد و مدل‌های نو کسب‌وکار طراحی کند؛ اما در عین حال منطق زیـبایی‌شناسی، کیفیت مواد، شأن دست‌بافته بودن، اصالت فرهنگی قالی و ارزش زمان را حفظ کند.

در همین میان، یک نکته کلیدی اغلب نادیده گرفته می‌شود: قالی می‌تواند حامل ارزش در طول زمان باشد. اگر تولیدکننده جوان به گونه‌ای تولید کند که اصالت و ماندگاری اثر حفظ شود، آنچه خلق می‌کند نه فقط برای امروز، بلکه برای سال‌ها و حتی نسل‌های بعدی نیز اعتبار و ارزش خواهد داشت. نگاه به قالی به‌عنوان اثری که در گذر زمان ارزش آن «حفظ» می‌شود، نه «مصرف»، می‌تواند جایگاه آن را دوباره به یک سرمایه بازگرداند.

ایـن نکته نیز حائز اهمیت است که جامعه‌شناس برجسته، ریچارد سِنِت، در کتابThe Craftsman اشاره می‌کند ساختن، نوعی اندیشیدن است[1]. او نشان می‌دهد که مهارت دستی صرفاً کار فیزیکی نیست، بلکه شکلی از فهم و اخلاق است. این جمله برای قالی ایرانی معنای عمیقی دارد. وقتی تولیدکننده جوان تنها به خروجی نهایی فکر کند و نه به فرآیند تولید، نه‌تنها کیفیت را از دست می‌دهد، بلکه نوعی اندیشیدن را نیز از دست می‌دهد.

تولید مسئولانه یعنی:

- خلاقیت و نوآوری بدون ابتذال
- مدرن شدن بدون فراموشی زبان اصیل قالی
- پرهیز از شتاب‌زدگی در فرآیند تولید
- سود بدون کم‌ارزش کردن مهارت
- دیدنِ عمیق به کمک آهستگی در زمان
- روایت‌گری در قالی بدون سطحی‌سازی و تبلیغ‌زدگی

1- Making is thinking.

- توسعه پایدار بدون فراموشی ریشه‌های فرهنگی و زیست‌محیطی قالی
- حفظ ارزش اثر در گذر زمان، نه تولید برای مصرف زودگذر

نسل نو اگر این تعادل را بیاموزد، می‌تواند آینده‌ای تازه بسازد؛ نه تقلیدی از گذشته، نه نسخه‌ای بی‌ریشه از امروز.

تصویر ۲: نمونه‌ای از تولید قالی ایرانی با به کارگیری نوآوری با تکیه بر حفظ اصالت (قالی پنج‌پر از مجموعه فرش رشتی زاده)

مصرف آگاهانه؛ خانه‌ای با هویت

مسئله آینده قالی فقط به تولیدکننده مربوط نیست. مصرف‌کننده نسل نو نیز در این داستان نقش تعیین‌کننده دارد. خانه‌های بسیاری در سال‌های اخیر زیباتر شده‌اند، اما الزاماً گرم‌تر و معنادارتر نشده‌اند. دکورهای دقیق، رنگ‌های خنثی، چیدمان‌های حساب‌شده و فضاهای بی‌نقص، گاه چیزی کم دارند: نشانه‌ای از زیست انسان.

قالی می‌تواند آن حلقه گمشده باشد.

نه از سر نوستالژی، نه به‌عنوان تزئین، بلکه چون قالی زنده است و حافظه به خانه می‌آورد. رنگ می‌آورد. نقص طبیعیِ انسانی و زیباییِ طبیعت را می‌آورد. و مهم‌تر، به خانه می‌گوید که صاحب دارد.

نسل جدید اگر قالی را فقط کالایی قدیمی ببیند، از آن عبور می‌کند. اما اگر آن را رسانه‌ای برای بیان هویت شخصی و فرهنگی ببیند، رابطه تازه‌ای با آن می‌سازد.

مصرف آگاهانه یعنی:

- خرید اثری که عمر دارد، نه فقط ظاهر
- انتخاب اثری که داستان دارد، نه فقط برند
- گرایش به اثری که معنا دارد، نه فقط نمایش
- ساختن خانه‌ای که شبیه ساکنانش باشد، نه شبیه کاتالوگ‌ها
- مراقبت آگاهانه از اثری که یک موجود زنده است، نه یک شیء بی‌جان

آینده قالی، دشمنی پنهان دارد: فرهنگِ خواستنِ سریع

تهدید بزرگ قالی ایرانی فقط رقابت جهانی، گرانی مواد اولیه یا تغییر بازار نیست. تهدیدی عمیق‌تر نیز وجود دارد: فرهنگی که صبر را بی‌ارزش کرده است.

قالی با منطق خواستنِ فوری سازگار نیست. کسی که همه‌چیز را همین حالا می‌خواهد، با هنری که زمان می‌طلبد بیگانه می‌شود. کسی که نتیجه را بدون فرآیند می‌خواهد، با مهارتی که سال‌ها ساخته می‌شود ارتباط نمی‌گیرد.

این مسئله فقط درباره فرش دستباف نیست؛ درباره نوعی زیستن است.

اگر نسل نو بخواهد آینده قالی ایرانی را نگه دارد، ناگزیر است بخشی از فرهنگ شتاب‌زده زمانه را نقد کند. باید دوباره به ارزش تمرین، تکرار، شاگردی، ممارست و دیررس بودن بازگردد.

قالی ایرانی، در این معنا، مقاومتی فرهنگی در برابر سطحی شدن جهان است.

نسل نو چگونه می‌تواند آینده قالی را بسازد؟

پاسخ، در شعارهای کلی نیست. در چند عمل روشن است:

۱. شناخت ریشه‌ها: مطالعه تاریخ، مناطق بافت، نقوش، مواد و شنیدن روایت‌های گذشتگان

۲. کسب مهارت واقعی: یادگیری بازار، طراحی، تولید، دیجیتال مارکتینگ، زبان جهانی فروش

۳. نوآوری با احترام: تولید محصولات و روایت‌های تازه بدون تخریب جوهره قالی

۴. تلاش جمعی نه فردی: شبکه‌سازی میان طراح، بافنده، تاجر، دانشگاه و رسانه

۵. ساختن سلیقه عمومی: آموزش مصرف‌کننده و بازگرداندن قالی ایرانی به خانه‌های امروز

تصویر ۳: قالی موجودی زنده در معماری خانه ایرانی

و در پایان، آینده‌ای که از گذشته می‌آید

آیـنده قالی ایرانی در دست نسل نو زمانی معنا می‌یابد که از گذشته نه به‌عنوان خاطره‌ای دور، بلکه به‌عنوان دانشی زنده و قابل ادامه دادن فهمیده و پذیرفته شود. در صورتی‌که جوان امروز خود را حلقه‌ای از یک زنجیره بداند، قالی ایرانی زنده می‌ماند. او قرار نیست فقط مصرف کند، فقط نقد کند یـا فقط تفاخر کند. قرار است خاطره‌ای را بگیرد، بهتر کند، به آن بیافزاید و به بعدی بسپارد. از این رو هیچ‌چیز از صفر شروع نمی‌شود. آینده قالی ایرانی نیز نه از صفر، که از فهم همین حقیقت آغاز می‌شود.

عمر انسان‌ها می‌آید و می‌رود، تاریخ‌ها دگرگون می‌شوند، اما قالی ایرانی همچون رابطی خاموش در ایـن میان می‌ماند و پیوندی استوار میان نسل‌هایی می‌سازد که یکدیگر را ندیده‌اند.

پس همه چیز از جایی آغاز می‌شود که نسل نو بداند گذشتگان، چه تلاش‌هایی را پشت سر گذاشته‌اند تا این هنر به امروز برسد؛ و آینده نیز تنها زمانی ساخته می‌شود که این مسیر، نه از نو، بلکه بر شانهٔ همان تجربه‌ها ادامه پیدا کند.

در همین معناست که استاد هوشنگ ابتهاج ملقب به سایه، خطاب به آیندگان می‌گوید:

تنورِ سینهٔ سوزانِ ما به یاد آرید، کز آتشِ دلِ ما، پخته گشت، خامِ شما

منابع

• Miller, Brian, and Mike Lapham. The Self-Made Myth: And the Truth About How Government Helps Individuals and Businesses Succeed. New York: Demos, 2011.

• UNESCO. Traditional Skills of Carpet Weaving in Fars. Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, 2010. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

• UNESCO. Traditional Skills of Carpet Weaving in Kashan. Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, 2010. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

• Sennett, Richard. The Craftsman. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

مقاله‌ی ویژه

از تجربه زیسته تا روایت فرهنگی؛ راهی به سوی آینده قالی ایرانی

علی بردبار
پدیدآورنده و فعال در حوزه فرش دستباف ایرانی

همان لحظه که با موضوع جدید شماره پنجم نشریه «دستباف» یعنی آینده قالی ایرانی در دست نسل نو روبه‌رو شدم، این فکر در ذهنم شکل گرفت که از میان تجربه‌ای که امروز در این حوزه زندگی می‌کنم، چند سطری برای همین نسل بنویسم؛ نسلی که قرار است آینده این هنر در دستان او رقم بخورد.

در امتداد مسیری از زندگی‌ام که سالهاست با روایتی فرهنگی از قالی ایران شکل گرفته، به این نتیجه رسیده‌ام که اگر بخواهیم از آینده قالی سخن بگوییم، راهی جز این نگاه برای آن متصور نیست. آنچه در ادامه می‌آید، نه یک پیش‌بینی، بلکه تجربه‌ای زیسته از آن چیزی است که قالی می‌تواند در جهان امروز و فردا باشد.

نسل نو قالی را چگونه باید ببیند؟

شاید آغاز این گفت‌وگو، از همین‌جا باشد؛ از اینکه اصلا قالی ایرانی را چگونه می‌بینیم. نسل جوان امروز، اگر قالی را فقط چیزی بداند که زیر پا پهن می‌شود، بخش بزرگی از حافظه فرهنگی این سرزمین را نادیده گرفته است. قالی، زبان خاموش دست‌هاست، روایت خاک و کوچ و رنگ است، سندی از زیستن انسان ایرانی در میان رنج، شادی، زیبایی، عشق و معنا.

آیـنده قالی، بیش از هر چیز به نگاهی تازه از سوی نسل جوان نیاز دارد؛ نگاهی که قالی را به‌عنوان اثری زنده، معاصر، جهانی و قابل گفت‌وگو با هنر امروز ببیند. اگر چنین نگاهی شکل بگیرد، قالی ایرانی دیـگر در محدوده یک کف‌پوش باقی نخواهد ماند؛ بلکه به اثری هنری، روایتی فرهنگی، سندی از هویت و تجربه‌ای زیسته تبدیل خواهد شد.

در همین میان، واقعیتی نیز وجود دارد که نمی‌توان آن را نادیده گرفت؛ بازار عمومی فرش دستباف در داخل ایران کوچک‌تر شده و خواهد شد. زندگی شهری، آپارتمان‌نشینی، گرانی و تغییر ذائقه، مصرف روزمره قالی را کاهش داده است. اما درست در همین نقطه، قالیِ اصیل و روایت‌دار ارزش تازه‌ای پیدا می‌کند؛ مانند گوهری که زمان نه از اعتبارش می‌کاهد و نه از جانش، بلکه معنای پنهان آن را آشکارتر می‌کند.

قالیِ آینده، چگونه روایت شود؟

قالی آینده، قالی‌ای است که فقط بافته نشده، بلکه روایت شده باشد. مشتری آینده فقط نمی‌پرسد چند رج است و چند رنگ دارد؛ می‌پرسد:

- چه کسی آن را بافته؟
- از کدام خاک و ایل آمده؟
- چه داستانی پشت نقش آن است؟
- چرا این رنگ، این درخت، این حیوان، این حاشیه؟
- آیا این اثر سند، فیلم، شعر، امضا و هویت دارد؟

در بازار جهانی، قالی ایرانی اگر بخواهد زنده بماند، باید از سطح «کالا» عبور کند و به جایگاه Art Object بـرسد؛ یـعنی اثری هنری قابل نمایش در گالری، موزه، خانه‌های خاص، مجموعه‌های خصوصی و پروژه‌های فرهنگی.

آینده قالی متعلق به تولید انبوه نیست. متعلق به کارگاه‌های کوچک، بافندگان اصیل، سفارش‌های خاص، مواد طبیعی، روایت دقیق، مستندنگاری و برندینگ هنرمندانه است.

قالی ایرانی باید با جهان امروز گفت‌وگو کند؛ با معماری، طراحی داخلی، مُد، موزه، سینما، هوش مصنوعی، واقعیت افزوده، NFT، آرشیو دیجیتال و روایت چندزبانه. نه اینکه خودش را ارزان کند؛ بلکه خودش را درست معرفی کند. چون قالی ایران کم ندارد؛ فقط گاهی مثل یک شاهزاده بی‌روابط عمومی در گوشه اتاق نشسته است.

آینده قالی، در روایتِ دوباره‌ی گذشته، برای جهانِ آینده است. قالی آینده، زمینی است که خاطره بر آن راه می‌رود؛ نقشی است که از دست بافنده آغاز می‌شود و در چشم جهان، به فرهنگ بدل می‌گردد.

در تجربه‌ای که در طراحی برند «ب»، داشته‌ام، آینده قالی یعنی: تبدیل هر قالی به پرونده‌ای کامل از

هنر، فرهنگ، انسان و روایت.

از این رو هر اثر باید این موارد را داشته باشد:

- نام اثر
- داستان آن
- شناسنامه اصالت
- عکس حرفه‌ای
- فیلم مستند
- متن به سه زبان فارسی، انگلیسی و چینی
- معرفی طراح و بافنده و پدیدآورندگان
- شرح رنگ و ماده
- جایگاه تاریخی
- امکان ارائه به موزه یا مجموعه‌دار

نسخه کوتاه‌تر آن را اگر بگویم:

برند «ب» قالی نمی‌فروشد؛ آینده‌ای از خاطره، خاک، دست، رنگ و عشق را به جهان معرفی می‌کند.

در ادامه روایتی از قالی نادین برای درک بهتر این مطالب ذکر می‌شود.

روایت نادین؛ نمونه‌ای از قالیِ آینده

بـرای فهم این نگاه، قالی نادین یکی از روشن‌ترین نمونه‌هاست؛ اثری که نشان می‌دهد قالی ایرانی چگونه می‌تواند از یک کف‌پوش عبور کند و به روایت، سند، خاطره، مشارکت انسانی و گفت‌وگوی فرهنگی تبدیل شود.

نادین، بیش از آن‌که نام یک قالی باشد، نام یک تجربه زیسته است. این اثر با ابتکار و روایت من برای نادین لوزانو، سفیر وقت سوئیس در ایران، شکل گرفت؛ اما نه به‌عنوان یک هدیه رسمی و تشریفاتی، بلکه به‌عنوان پروژه‌ای فرهنگی، انسانی و شاعرانه. در این پروژه، نادین فقط مخاطب اثر نبود؛ خودش وارد مسیر آفرینش شد.

نادین می‌خواست قالی‌ای داشته باشد که در آن بتواند خود، خانواده، آرزوها و جهان شخصی‌اش را بـبیند. به همین دلیل، نمادهای قالی بر اساس خواسته‌ها، احساسات و تصویر ذهنی او شکل گرفتند؛ نمادهایی که قرار نبود فقط زیبا باشند، بلکه باید با زندگی او نسبت پیدا می‌کردند. در این قالی، هر نشانه معنایی داشت؛ هر رنگ، حامل حسی بود؛ هر نقش، بخشی از جهانی بود که نادین می‌خواست با آن زندگی کند.

نادین حتی در فرایند رنگرزی قالی خود حضور پیدا کرد؛ رنگ را دید، لمس کرد و در شکل‌گیری آن شریک شد. او مسیر بافت را از نزدیک دید، با جان اثر روبه‌رو شد، روند آرام و صبورانه دستبافت را لمس کرد و دریافت که چگونه قالی ایرانی، زمان فشرده‌شده در گره‌هاست.

تصویر ۱: حضور نادین لوزانو در فرآیند تولید و بافت قالی

بافت این قالی به دستان بانو مینا، زن هنرمند ایل شاهسون در دشت مغان سپرده شد؛ جایی که خاک، باد، کوچ، رنگ و سکوت هنوز زبان خود را از یاد نبرده‌اند. در این اثر، میان زن دیپلمات سوئیسی و زن بافنده ایرانی، گفت‌وگویی پنهان شکل گرفت؛ گفت‌وگویی نه با زبان سیاست، بلکه با زبان رنگ، دست، خاک و نقش.

قالی نادین با پشم، رنگ، دست و حوصله بافته شد؛ اما جان آن از مشارکت و معنا آمد. این اثر نشان داد که قالی آینده، فقط اثری نیست که برای کسی بافته شود؛ بلکه اثری است که با حضور، حس، خاطره و آرزوی صاحب روایت شکل می‌گیرد.

تصویر ۲: نادین لوزانو و بافنده قالی، مینا سرخانی در دشت مغان

مراحل شکل‌گیری قالی نادین در قالب تصویر و مستند ثبت شد؛ از ایده و انتخاب نمادها تا رنگرزی، لمس مواد، دیدار با مسیر بافت و تولد نهایی اثر. همین مستندنگاری، قالی نادین را از یک شیء زیبا به یک پرونده کامل فرهنگی تبدیل کرد؛ پرونده‌ای که می‌تواند در موزه، گالری، آرشیو، گفت‌وگوی دیپلماتیک و حافظه برند جای بگیرد. لازم به ذکر است قالی نادین همراه با مستندات آن در تاریخ ۲۰ خرداد سال ۱۴۰۴، روز ملی فرش دستباف ایران در موزه فرش ایران رونمایی شد.

نادین نشان داد که آینده قالی در تکرار گذشته نیست؛ در زنده کردن گذشته با زبان امروز است. این قالی ثابت کرد که یک اثر دستباف می‌تواند همزمان شخصی، فرهنگی، زنانه، دیپلماتیک، عشایری، ایرانی و جهانی باشد.

در نادین، قالی دیگر زیر پا نیست؛ قالی در برابر چشم جهان ایستاده است. قالی نادین، روایتی است از اینکه چگونه یک دستبافته می‌تواند از دشت مغان برخیزد، از دل یک زن بافنده عبور کند، با تجربه یک زن دیپلمات پیوند بخورد، و در نهایت به نشانی از فرهنگ، احترام، عشق و گفت‌وگوی انسانی بدل شود.

و شاید همین، معنای دقیق آینده قالی باشد:

قالی آینده، اثری است که لمس می‌شود، زندگی می‌شود، روایت می‌شود و در حافظه جهان باقی می‌ماند.

تصویر ۳: قالی نادین

مقاله‌ی ویژه

در جست‌وجوی نسبتی نو: بازاندیشی آموزش دانشگاهی فرش دستباف میان سنت، بازار و جهان معاصر

حجت رشادی[1]

عضو هیئت علمی گروه فرش

دانشگاه اراک

مقدمه

قریب به سه دهه از به ثمر نشستن تلاش جمعیِ گروهی از دغدغه‌مندان و علاقه‌مندان فرش دستباف در راه‌اندازی رشته دانشگاهی فرش دستباف در ایران می‌گذرد؛ تلاشی که، دست‌کم بر بنیاد سرفصل‌های مصوب آموزشی، با اهداف، چشم‌اندازها و امیدهایی بلندپروازانه برای اعتلا، بازتولید دانش و تربیت نیروی متخصص همراه بود. شکل‌گیری این رشته را می‌توان یکی از مهم‌ترین کوشش‌ها در جهت عبور از آموزش صرفاً تجربی و فراهم آوردن بستری آکادمیک برای آموزش، پژوهش و صیانت از میراث هنری، دانشی و مهارتی فرش دستباف ایران قلمداد کرد.

1- h-reshadi@araku.ac.ir

با این همه، در این جستار بنا نیست به ارزیابی میزان موفقیت یا ناکامی رشته دانشگاهی فرش پرداخته شود؛ چه آنکه این مقوله، خود مجالی مستقل و تأملی ویژه می‌طلبد. مقصود آن است که با نگاهی تحلیلی و تا حد امکان واقع‌بینانه، برخی از ظرفیت‌ها و نقاط قوت و در عین حال چالش‌های آموزش دانشگاهی در رشته فرش دستباف مورد بررسی قرار گیرد؛ به‌ویژه در مواجهه با تحولات شتابان جهان معاصر و نیازهای نوپدید آن.

در آغاز سخن باید اذعان داشت که آموزش دانشگاهی رشته‌های سنتی و بومی در ایران، اساساً با پیـچیدگی‌ها و چالش‌های بنیادین همراه است. بسیاری از این حرفه‌ها، از جمله فرش دستباف، تا پیش از ورود به ساختار آموزش عالی، عمدتاً بر پایه الگوی استاد - شاگردی تداوم می‌یافتند؛ الگویی که در آن، تجربه زیسته، انتقال تدریجی مهارت و از همه مهم‌تر، منطق عرضه و تقاضا ـ به‌مثابه یکی از بنیادی‌ترین قواعد حاکم بر بازار ـ مسیر ورود، تداوم و خروج افراد از حرفه را به صورت خودکار تنظیم می‌کرد. از این منظر، انتقال چنین حوزه‌هایی به نظام رسمی دانشگاه، هرچند فرصت‌هایی ارزشمند برای نظام‌مند شدن آموزش فراهم آورد، اما هم‌زمان دشواری‌های تازه‌ای را نیز پیش روی سیاست‌گذاران و متولیان آموزش قرار داده است. بدیهی است که هیچ‌یک از این دو شیوه آموزشی را نمی‌توان به‌طور مطلق کامل و بی¬نیاز از دیگری دانست؛ اما آنچه اهمیت دارد، یافتن نسبتی سنجیده میان تجربه‌های برآمده از سنت و الزامات آموزش دانشگاهی و نیازهای معاصر است.

الف: بررسی وضعیت فعلی و نقاط قوت و ضعف آموزش دانشگاهی رشته فرش دستباف

نظام آموزش عالی ایران، از آن‌رو که عمدتاً بر مبنای الگوهای رایج در علوم پایه و رشته‌های فنی - مهندسی شکل گرفته، در مواجهه با بسیاری از رشته‌های هنری ـ به‌ویژه هنرهای سنتی ـ همواره با دشواری در فهم ماهیت آموزش این حوزه‌ها روبه‌رو بوده است. ماهیت مهارت‌محور، تجربه‌مدار و گاه غیرخطی این رشته‌ها، مستلزم درجه‌ای از انعطاف‌پذیری در پذیرش دانشجو، شیوه‌های آموزشی، سازوکارهای ارزیابی، جذب مدرسان و طراحی سرفصل‌های درسی است؛ انعطافی که به نظر می‌رسد در بسیاری موارد هنوز به‌طور کامل محقق نشده است. در این میان، وضعیت برای رشته‌ای نسبتاً نوپا همچون فرش دستباف چه‌بسا بغرنج‌تر نیز باشد؛ چراکه افزون بر چالش‌های عمومی آموزش دانشگاهی هنرهای سنتی، ناگزیر است از دشواری‌های ناشی از سال‌های نخست راه‌اندازی، محدودیت منابع آموزشی، کمبود مدرسان متخصص و تحولات پرشتاب بازار و نیازهای نسل جدید نیز عبور کند.

۱) دستاوردهای آموزش دانشگاهی

با وجود نوپایی آموزش دانشگاهی رشته فرش دستباف و چالش‌های متعدد آن، نمی‌توان از برخی دستاوردهای این حوزه چشم پوشید. یکی از مهم‌ترین پیامدهای شکل‌گیری این رشته، نهادینه شدن آموزش فرش دستباف در قالب ساختار دانشگاهی و عبور نسبی از انتقال صرفاً تجربی دانش و مهارت بوده است. هرچند نسل‌های نخست دانشجویان این رشته با دشواری‌ها و کاستی‌های بسیاری روبه‌رو بودند، اما به‌تدریج فرایند انتقال دانش و تجربه در محیط دانشگاه صورتی نظام‌مندتر یـافت و گام‌های اولیه برای تثبیت آموزش آکادمیک فرش دستباف برداشته شد.

در این میان، آموزش دانشگاهی فرش دستباف در تربیت گروهی از پژوهشگران و محققان جوان نیز توفیقاتی قابل اعتنا داشته است؛ به‌گونه‌ای که بخشی از پژوهش‌های دقیق، مطالعات منطقه‌ای و

آثار علمی منتشرشده در حوزه فرش دستباف طی سه دهه اخیر، حاصل کوشش نسل‌های نخست دانش‌آموختگان است. شاید اگر مسیر دانشگاهی رشته فرش دستباف شکل نمی‌گرفت، بی‌تردید بخشی از متون پژوهشی، ترجمه منابع تخصصی و مستندنگاری‌های ارزشمند درباره قالی مناطق مختلف ـ که بسیاری از آن‌ها به همت همین دانشجویان پدید آمده‌اند ـ مجال ظهور نمی‌یافت.

از سوی دیگر، آموزش دانشگاهی فرش دستباف در تربیت نیروی انسانی متخصص برای برخی ساحت‌های کارشناسی، مدیریتی و آموزشی نیز نقش‌آفرین بوده است؛ اگرچه در عمل، نظام اداری و استخدامی کشور، به‌ویژه در برخی نهادهای مرتبط با فرش دستباف، هنوز بهره‌گیری متناسبی از ظرفیت دانش‌آموختگان این رشته ندارد.

از دیـگر ظرفیت‌های قابل تأمل آموزش دانشگاهی فرش دستباف، امکان شکل‌گیری نگاهی میان‌رشته‌ای در فرایند آموزش است؛ ظرفیتی که در شیوه‌های سنتی کمتر مجال بروز می‌یافت. دانشجوی فرش دستباف در دانشگاه، تنها با مبانی فنی، زیبایی‌شناسی و هویتی فرش دستباف مواجه نیست، بلکه به‌واسطه تعامل با سایر حوزه‌ها و رشته‌های هنری، با افق‌های تازه‌ای از ادراک بصری و تجربه زیباشناختی آشنا می‌شود. ارتباط با حوزه‌هایی چون نقاشی و گرافیک می‌تواند دریـافت او را از رنگ، ترکیب‌بندی و بیان بصری دگرگون سازد؛ همان‌گونه که آشنایی با معماری، طراحی صنعتی و طراحی داخلی، فهم او را از فضا، سبک زندگی و منطق چیدمان ارتقا می‌بخشد و در مجموع، به شکل‌گیری نوعی جهان‌بینی هنری چندلایه می‌انجامد.

فرش دستباف، برخلاف آنچه گاه تصور می‌شود، عنصری منفک از محیط پیرامون خود نیست؛ بلکه هنگامی که در یک فضا قرار می‌گیرد، با معماری، نور، رنگ، مبلمان، آثار تصویری و کلیت زیباشناسی محیط وارد نوعی گفت‌وگو می‌شود. از این منظر، دانش‌آموخته‌ای که در بستری تعاملی و میان‌رشته‌ای پرورش یافته باشد، امکان آن را می‌یابد که فرش دستباف را نه صرفاً به‌مثابه یک شیء مستقل، بلکه در نسبت با زیست معاصر و نیازهای زیبایی‌شناختی انسان امروز بازاندیشی کند.

با این همه، اذعان به این دستاوردها، نباید مانع از بازاندیشی انتقادی در کاستی‌ها و چالش‌هایی شود که آموزش دانشگاهی فرش دستباف طی سه دهه گذشته با آن مواجه بوده است.

تصویر۱: حضور دانشجویان و دانش‌آموختگان رشته فرش در دوره ملی ارتقای مهارت طراحان و نقاشان فرش دستباف کشور، استان مرکزی
اراک اردیبهشت ۱۴۰۵

با وجود این دستاوردها، آموزش دانشگاهی فرش دستباف از چالش‌ها و کاستی‌هایی نیز مصون نمانده است که برخی از آن‌ها بدین شرح می‌باشد.

• غلبه رویکرد کمّی در توسعه رشته

یـکی از مهم‌ترین مسائل، گسترش کمّی و شتاب‌زده این رشته در برخی دانشگاه‌های کشور ـ اعم از دولتی، فنی‌وحرفه‌ای، غیرانتفاعی و پیام نور ـ بدون توجه کافی به ظرفیت بازار کار، امکانات آموزشی، منابع درسی و مدرسان دانشگاهی موجود بوده است. پیامد چنین توسعه‌ای، در پاره‌ای موارد، افزایش شمار دانش‌آموختگانی بود که با افق‌های محدود اشتغال و دشواری ورود به زیست حرفه‌ای فرش دستباف مواجه شدند.

واقعیت آن است که رشته‌ای نوپا همچون فرش دستباف، بیش از توسعه کمّی، نیازمند تثبیت تدریجی و بازاندیشی مستمر در ساختار آموزشی خود بود. به‌نظر می‌رسد یکی از چالش‌های سیاست‌گذاری آموزش عالی در ایران، غلبه رویکردی کمّی‌گرا در مواجهه با رشته‌های دانشگاهی، به‌ویژه رشته‌های نوپاست؛ به‌گونه‌ای که این رشته‌ها، پیش از دستیابی به فرصت کافی برای تربیت مدرسان متخصص، بازنگری سرفصل‌ها، تقویت زیرساخت‌های آموزشی و پیوند مؤثر با میدان حرفه‌ای، با گسترشی شتاب‌زده مواجه می‌شوند. شاید اگر توسعه رشته فرش دستباف در سال‌های نخست با شیبی ملایم‌تر و متناسب با ظرفیت‌های آموزشی، نیازهای منطقه‌ای و واقعیت‌های بازار کار صورت می‌پذیرفت، امکان ارتقای کیفیت آموزش، تثبیت تدریجی ساختارها و شکل‌گیری پیوندی پایدارتر میان دانشگاه و زیست حرفه‌ای فرش دستباف فراهم می‌شد.

• چالش پذیرش دانشجو و گسست بومی

یـکی از ایده‌های محوری در گسترش رشته دانشگاهی فرش دستباف در ایران، پیوند آموزش دانشگاهی با زیست‌بوم‌های قالی‌بافی کشور بود. بر این اساس، انتظار می‌رفت در استان‌های فرش‌خیز، دانشجویان بومی در مراکز دانشگاهی همان منطقه آموزش ببینند، با سنت‌های طراحی، شیوه‌های بافت و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی قالی منطقه آشنا شوند و در کنار شناخت سایر مکاتب قالی ایران، در حفظ و تداوم دانش و هویت منطقه‌ای ایفای نقش کنند. این رویکرد، دست‌کم در سطح نظری، می‌توانست زمینه‌ای برای صیانت از تنوع مکاتب طراحی و جلوگیری از فراموشی تدریجی سنت‌های بومی فراهم آورد.

با این حال، در عمل، سازوکار پذیرش دانشجو ـ مبتنی بر نظام سراسری کنکور ـ همواره با این ایده همسو نبود. در بسیاری موارد، دانشجویان غیربومی در دانشگاه‌های مناطق دیگر تحصیل می‌کردند؛ چنان‌که دانشجوی تبریزی در کاشان یا دانشجوی اصفهانی در تبریز آموزش می‌دید، که پس از فراغت از تحصیل، اغلب به زیست‌بوم اصلی خود بازمی‌گشت. این وضعیت، هرچند به آشنایی میان‌منطقه‌ای با سنت‌های قالی ایران یاری می‌رساند، هم‌زمان پرسش‌هایی درباره میزان تحقق یکی از اهداف اولیه رشته، یعنی بازتولید و تداوم دانش بومی هر منطقه، پدید می‌آورد.

در کنار این مسئله، توسعه کمّی و بعضاً شتاب‌زده رشته، در مواردی به پذیرش دانشجویان کم‌انگیزه یـا فاقد زمینه‌ها و استعدادهای اولیه هنری انجامید؛ دانشجویانی که انتخاب آنان، بیش از علاقه یا شناخت این حوزه، متأثر از سهولت نسبی پذیرش در رشته فرش دستباف بود. بدیهی است بخشی از خروجی‌های چنین شرایطی نتوانستند انتظارات حرفه‌ای این حوزه را برآورده سازند.

پیامد این وضعیت، در مواردی، تشدید نگاه انتقادی برخی استادکاران و فعالان سنتی فرش دستباف نسبت به آموزش دانشگاهی بود؛ تا آنجا که ضعف بخشی از دانش‌آموختگان، گاه به‌اشتباه به‌منزله ناکارآمدی کلیت آموزش دانشگاهی فرش دستباف تلقی شد. حال آنکه ریشه این مسئله را باید نه در ذات آموزش دانشگاهی، بلکه در الگوی توسعه کمّی و شتاب‌زده رشته، پذیرش نامتوازن دانشجو و کاستی‌های سیاست‌گذاری آموزشی جست‌وجو کرد.

• ملاحظاتی درباب شیوه جذب و ارزیابی اساتید

اگر آموزش دانشگاهی کارآمد را بر چهار رکنِ سرفصل‌های به‌روز، تجهیزات آموزشی استاندارد، دانشجویان باانگیزه و مدرسان توانمند و مسلط استوار بدانیم، ضعف هر یک از این ارکان می‌تواند بر کیفیت خروجی اثر بگذارد. در این میان، یکی از چالش‌های کمتر مورد توجه در آموزش دانشگاهی فرش دستباف را می‌توان به شیوه جذب و ارزیابی اعضای هیئت علمی مرتبط دانست.

واقعیت آن است که در فرایند جذب اساتید، غالباً همان منطق و شاخص‌هایی حاکم است که در بسیاری از رشته‌های علوم پایه و فنی - مهندسی موضوعیت دارد؛ حال آنکه ماهیت آموزش در رشته‌های هنری، به‌ویژه هنرهای سنتی، بایسته¬های متفاوتی را طلب می‌کند. در نظام موجود، توان پژوهشی و به‌ویژه تعدد مقالات علمی، سهم قابل توجهی در ارزیابی و گزینش متقاضیان دارد؛ معیاری که هرچند ضروری و ارزشمند است، اما نمی‌تواند مهمترین شاخص سنجش شایستگی آموزشی در رشته‌ای همچون فرش دستباف باشد.

باید توجه داشت که همه دانش‌آموختگان فرش دستباف قرار نیست مسیر پژوهشگری یا تحصیلات تکمیلی را برگزینند. انتظار از دوره کارشناسی، بیش از هر چیز، تربیت نیروهایی برخوردار از مهارت، خلاقیت و شناخت حرفه‌ای است؛ دانش‌آموختگانی که بتوانند ضمن پاسداشت سنت‌های بومی و اصالت‌های هنری، با نگاهی نوآورانه وارد زیست حرفه‌ای و بازار کار شوند. از این منظر، سنجش توانایی‌های عملی، تجربه میدانی، شناخت ساختار تولید و اشراف بر ساحت‌های اجرایی فرش دستباف نیز باید در ارزیابی مدرسان ـ چه در مرحله جذب و چه در فرایند ارتقای شغلی ـ جایگاهی متناسب بیابد.

ایـن نقد، البته، به معنای کم‌اهمیت دانستن پژوهش و تولید علم نیست؛ بلکه تأکیدی است بر ضرورت بازتعریف اولویت‌ها متناسب با نیازهای واقعی و حرفه‌ای دانشجویان رشته فرش دستباف، تا همه‌چیز صرفاً به کمّیت تولیدات پژوهشی فروکاسته نشود.

ب: شکاف میان آموزش دانشگاهی با نیازمندی‌های بازار

در سال‌های اخیر، شکاف میان آموزش دانشگاهی فرش دستباف و نیازهای بازار کار به یکی از چالش‌های اصلی این رشته تبدیل شده است؛ که برخی جلوه‌های آن به شرح زیر می‌باشد:

۱) تحول بازار فرش دستباف و دگرگونی الگوهای مصرف

یکی از مؤلفه‌های بنیادین در ارزیابی وضعیت آموزش دانشگاهی فرش دستباف، توجه به دگرگونی‌های سه دهه اخیر در بازار جهانی فرش و الگوهای مصرف است. بازار فرش دستباف امروز، دیگر بر بنیان سلیقه‌های تثبیت‌شده، الگوهای رایج خرید و وفاداری تاریخی به سبک‌های کلاسیک استوار نیست؛ بلکه در بستری از تغییرات شتابان سبک زندگی، تحولات دکوراسیون داخلی، رسانه‌های نو و ظهور نسل تازه‌ای از مصرف‌کنندگان، معنایی دیگر یافته است. فرش دستباف، بیش از گذشته، در نسبت با

زیباشناسی فضاهای زیستی فهم می‌شود و جایگاه آن از کالایی کاربردی، به عنصری اثرگذار در روایت فضای زندگی تغییر یافته است.

در چنین وضعیتی، ذائقه مخاطبان نیز دستخوش دگرگونی شده است. بخشی از نسل جدید مصرف‌کنندگان، به‌ویژه در بازارهای جهانی، گرایشی کمتر به طرح‌های متراکم و ترکیب‌های بصری سنگین دارند و در بسیاری موارد، به سادگی، هماهنگی با معماری معاصر، رنگ‌های آرام‌تر و ابعاد متناسب با زیست شهری امروز تمایل نشان می‌دهند. هم‌زمان، فرش دستباف دیگر تنها با رقبای سنتی خود مواجه نیست، بلکه در رقابتی گسترده با کف‌پوش‌های صنعتی، فرش‌های ماشینی و جریان‌های نوین طراحی داخلی قرار گرفته است.

با این همه، شاید مهم‌ترین تحول بازار امروز را باید در دگرگونی معنای «ارزش» جست‌وجو کرد. مخاطب معاصر، به‌ویژه در بازارهای بین‌المللی، تنها خریدار یک شیء مصرفی نیست؛ او در جست‌وجوی روایت، اصالت و تجربه‌ای فرهنگی است. از این منظر، هویت برند، داستان شکل‌گیری اثر، منشأ تولید و روایت فرهنگی، به بخشی از ارزش افزوده محصول بدل شده‌اند. فرش دستباف، بیش از آنکه با ظرافت فنی و پیچیدگی نقش‌ها سنجیده شود، در توانایی‌اش برای ایجاد گفت‌وگویی میان سنت و زندگی معاصر معنا می‌یابد. پرسش اساسی آن است که آیا آموزش دانشگاهی فرش دستباف در ایران، متناسب با چنین دگرگونی‌هایی بازاندیشی و بازآرایی شده است؟

۲) گسست دانشگاه و زیست حرفه‌ای فرش دستباف

یکی از مهم‌ترین چالش‌های آموزش دانشگاهی فرش دستباف را می‌توان در فاصله‌ای جست‌وجو کرد که به‌تدریج میان دانشگاه و زیست حرفه‌ای فرش دستباف شکل گرفته است. **دانشجوی این رشته غالباً می‌آموزد «فرش دستباف چیست»، اما کمتر فرصت می‌یابد بیاموزد «فرش دستباف چگونه در جهان امروز زیست می‌کند»**. او با تاریخ، ساختار، فن‌شناسی و مبانی طراحی فرش دستباف آشنا می‌شود، اما در بسیاری موارد، آشنایی اندکی با منطق بازار، رفتار مصرف‌کننده، اقتصاد فرش دستباف و سازوکارهای عرضه و تقاضا پیدا می‌کند.

اهمیت این مسئله از آن روست که بخش مهمی از دشواری‌های امروز فرش دستباف، نه در مرحله تولید، بلکه در تصمیم‌گیری برای تولید رخ می‌دهد. هنوز در بسیاری موارد، انتخاب طرح، رنگ، ابعاد و شیوه تولید، بدون شناختی روشن از بازار و مخاطب صورت می‌گیرد؛ گویی حافظه تاریخی تولید، جای تحلیل نیازهای متغیر زمانه را گرفته است. حال آنکه بازار امروز، بیش از هر زمان دیگر، بر فهم تقاضا، انعطاف در طراحی و شناخت تغییر ذائقه استوار است.

در چنین بستری، فقدان آموزش‌هایی چون شناخت بازارهای هدف، اصول برندینگ، روایت‌پردازی فرهنگی و شیوه‌های نوین ارتباط با مشتری آشکار است. مقصود از این نقد، فروکاستن آموزش دانشگاهی به مهارت‌های صرفاً تجاری نیست؛ بلکه تأکیدی است بر این واقعیت که دانش تخصصی فرش دستباف، اگر نتواند در نسبت با زیست حرفه‌ای و تحولات جهان معاصر معنا یابد، بخشی از ظرفیت اثرگذاری خود را از دست خواهد داد.

شاید مهم‌ترین پرسش پیش‌روی آموزش فرش دستباف در دهه‌های آینده نیز همین باشد: چگونه می‌توان در عین پاسداشت اصالت‌ها و حافظه تاریخی قالی ایرانی، دانش‌آموختگانی تربیت کرد که زبان جهان متحول امروز را بفهمند و میان سنت و آینده نسبتی زنده و خلاق برقرار کنند؟

ج: الزامات بازآرایی آموزش فرش دستباف در جهان معاصر

اگر دانشگاه در گذشته بیش از هر چیز بر انتقال دانش تخصصی و حفظ بنیان‌های نظری رشته‌ها متمرکز بود، آموزش آینده‌محور ناگزیر است در کنار این وظیفه، بر توانایی انطباق، فهم بازار و زیست حرفه‌ای نیز تأکید کند. مسئله، نه فاصله گرفتن از سنت‌ها و اصالت‌های قالی ایرانی، بلکه بازاندیشی در شیوه مواجهه با آن‌هاست؛ به‌گونه‌ای که دانشجوی امروز بتواند هم زبان سنت را بفهمد و هم مقتضیات زمانه خویش را.

در زیست معاصر، تولید و عرضه موفق هر محصول، بیش از هر زمان دیگر، در گرو شناخت درست بازار و مخاطب است. از این‌رو، مفاهیمی چون بازار فرش دستباف، شناخت تقاضا و تحلیل ذائقه، نمی‌توانند صرفاً در قالب یک یا دو واحد نظری باقی بمانند، بلکه نیازمند تجربه‌های کارگاهی، کارآموزی و مواجهه مستقیم با واقعیت بازارند. نظام آموزشی، اگر در پی تربیت دانش‌آموختگانی کارآمد است، ناگزیر باید از فضایی صرفاً نظری فاصله گرفته و امکان تجربه عملی و ارتباط با بدنه حرفه‌ای فرش دستباف را فراهم آورد.

از سوی دیگر، فرش دستباف امروز برای زیست در جهان جدید، نیازمند «روایت» است. مخاطب معاصر، تنها خریدار یک محصول نیست؛ او در جست‌وجوی داستان، هویت و تجربه‌ای فرهنگی است. از همین رو، آموزش دانشگاهی باید دانشجویان را با مفاهیمی چون برندسازی، روایت‌پردازی فرهنگی، رسانه‌های نو و زیست دیجیتال آشنا کند. دانشجوی فرش دستباف باید بداند چگونه می‌توان روایت تاریخی و فرهنگی یک طرح یا سنت بومی را برای مخاطب امروز در محیط‌های دیجیتال و پلتفرم‌های جهانی بازخوانی و عرضه کند. آشنایی با فروش دیجیتال و ظرفیت‌هایی چون هوش مصنوعی، دیگر اموری حاشیه‌ای نیستند؛ حتی یک طراح مستقل نیز برای معرفی حرفه‌ای خود و ساخت هویت حرفه‌ای، به نوعی برندسازی شخصی نیازمند است.

از سوی دیگر و در امتداد آنچه پیش‌تر درباره ماهیت تعاملی فرش دستباف با محیط پیرامون بیان شد، به‌روزرسانی سرفصل‌های آموزشی رشته فرش دستباف ضرورتی انکارناپذیر به نظر می‌رسد. آشنایی دانشجویان با حوزه‌هایی چون معماری و طراحی داخلی، تحولات مد و دیزاین، و نیز روان‌شناسی خرید و رفتار مصرف‌کننده، صرفاً دانشی جانبی نیست، بلکه زمینه‌ای برای فهم دقیق‌تر نیازهای زیبایی‌شناختی انسان معاصر و طراحی متناسب با زیست امروز است.

و سرانجام، شاید یکی از بنیادی‌ترین دگرگونی‌های مورد نیاز در آموزش فرش دستباف، عبور تدریجی از الگوی آموزش حافظه‌محور به سوی پرورش تفکر خلاق، روحیه کارآفرینانه و توان حل مسئله باشد. جهان امروز، بیش از حافظه، به خلاقیت نیاز دارد؛ به توانایی بازتعریف سنت‌ها، یافتن راه‌های نو برای معرفی محصول و طراحی آثاری که در عین وفاداری به ریشه‌ها، پاسخی درخور به زیست متغیر انسان معاصر نیز باشند.

جمع‌بندی

در نهایت، مسئله آموزش دانشگاهی فرش دستباف را نمی‌توان در دوگانه ساده «موفق» یا «ناموفق» فروکاست. آموزش دانشگاهی فرش دستباف، طی سه دهه گذشته، در کنار دستاوردهایی چون نهادینه‌سازی آموزش، تربیت پژوهشگران و گسترش مطالعات فرش دستباف، با چالش‌هایی ساختاری در نسبت با سیاست‌گذاری آموزشی، بازار کار و تحولات شتابان جهان معاصر نیز روبه‌رو بـوده است. شاید مهم‌ترین ضرورت امروز، نه نفی تجربه‌های گذشته و نه دفاع بی‌چون‌وچرا از وضع

موجود، بلکه نوعی بازاندیشی در فلسفه آموزش فرش دستباف باشد؛ بازاندیشی‌ای که بتواند میان حافظه تاریخی و اصالت‌های قالی ایرانی، با نیازهای زیباشناختی، فناورانه و اقتصادی جهان امروز نسبتی زنده و خلاق برقرار کند. آینده آموزش فرش دستباف، بیش از آنکه در گرو افزایش شمار دانشجویان یا توسعه کمّی ساختارها باشد، وابسته به تربیت نسلی است که بتواند هم زبان سنت را بفهمد و هم منطق جهان متحول معاصر را.

تصویر ۲: آیین گرامی‌داشت دانش‌آموختگان رشته فرش دانشکده هنر دانشگاه اراک، ورودی ۱۳۹۸

ایستگاه قالی

محل بافت: قم | مجموعه قالی رشتی‌زاده
سال ایجاد: ۱۳۴۷ هجری شمسی
جنس: گره ابریشم، تار ابریشم
طرح و نقش: واگیره زنبق
اندازه: ۲۸۸x۱۹۹ سانتی‌متر
مجموعه‌دار: کالکشن خصوصی مجموعه رشتی‌زاده

گفتگوی ویژه

روایتی تازه از نسلی که دوباره فکر کرد

گفتگویی ویژه با سعدی حکیم، پدیدآورنده‌ی فرش دستباف

زهرا شوندی
دانش آموخته کارشناسی ارشد
رشته فرش دستباف

بعضی آدم‌ها قبل از آن‌که فرش دستباف را بشناسند، در آن زندگی کرده‌اند. سعدی حکیم از همان آدم‌هاست. کودکی‌اش نه در کلاس طراحی قالی گذشته، نه در کارگاه‌های بافندگی و تولید؛ میان حجره‌ی پدر در حوالی نقش‌جهان اصفهان و حیاط خانه‌ی پدربزرگی که هر روز قالی‌ها را زیر آفتاب پهن می‌کردند تا رنگ‌های گیاهی‌شان جان بگیرد.

برای او، قالی، بخشی از حافظه‌ی خانه بود. خاطره‌ی راه رفتن میان قالی‌ها در حیاط خانه‌ی پدربزرگ، رنگ‌هایی که ساعت‌ها جلوی چشمش برق می‌زدند، ترنج‌ها و لچک‌هایی که کودکانه رویشان غلت می‌زد و نقش‌هایی که بی‌آن‌که بفهمد، آرام‌آرام در ذهنش هک می‌شدند، رفت‌وآمد آدم‌هایی که هر کدام قصه‌ای از قالی با خودشان می‌آوردند. تجربه‌هایی که خیلی زودتر از هر آموزش رسمی، وارد زندگی‌اش شدند.

شاید همان روزها بود که بی‌آن‌که خودش بداند، نگاهش به قالی دیگر شبیه نگاه یک تاجر یا حتی یک طراح معمولی نبود؛ قالی برای او چیزی بود میان خاطره، هنر و زندگی. چیزی که سال‌ها بعد، وقتی تصمیم گرفت خلاف مسیر امنِ بازار حرکت کند، تبدیل شد به مهم‌ترین دلیل ماندنش.

تصویر۱: سه نسل از خانواده حکیم

سعدی حکیم، نسل سوم خانواده‌ای‌ست که فرش دستباف بخشی از زیست روزمره‌شان بوده؛ پدری تاجر فرش دستباف نایین و اصفهان، پدربزرگی که قالی‌های مورد علاقه‌اش را از شهرهای مختلف ایران جمع می‌کرد و خانه‌ای که در آن، هنر همیشه جاری بود. عمه‌ها و عموهایی که نقاشی می‌کردند، عکاسی می‌کردند و در جمع‌های خانوادگی، ساعت‌ها درباره‌ی یک اثر هنری حرف می‌زدند. خودش می‌گوید آن روزها چیزی از قالی نمی‌فهمید؛ فقط میان قالی‌ها بازی می‌کرد و نفس می‌کشید. اما همان تصاویر و همان گفتگوها، بعدها تبدیل شدند به حافظه‌ی بصری کسی که قرار بود راه خودش را در قالی ایرانی پیدا کند.

او از همان کودکی، ناخواسته در حال یاد گرفتن بود. عصرهایی که به حجره‌ی پدر می‌رفت، کنار دست تاجران می‌ایستاد و به بحث‌هایشان گوش می‌داد؛ به اصطلاحاتی مثل لچک، ترنج، گل شاه عباسی و ... هیچ‌کس مستقیم چیزی به او آموزش نمی‌داد، اما بازار آرام‌آرام زبان خودش را به او یاد می‌داد. آن‌قدر که بعدها، وقتی ۱۰ ساله بود، قبل از همه در ذهنش قیمت قالی‌ها را حدس می‌زد و کیفیت‌شان

را برای خودش مرور می‌کرد.

اما با وجود تمام این پیشینه، مسیر او قرار نبود ادامه‌ی مستقیم راهِ پدر باشد. پدرش تاجر موفقی بود و خودش مدام از خود می‌پرسید: «من چه کاری می‌توانم در فرش دستباف انجام بدهم که پیش از من انجام نشده باشد؟»

تصویر ۲: سعدی حکیم، نسل سوم خانواده حکیم

در دوران نوجوانی‌اش، هم‌زمان در هنرستان، رشته موسیقی می‌خواند، اما ذهنش مدام به سمت فرش دستباف برمی‌گشت. نه تجارت، بلکه تولید. آن هم نه تولیدی که صرفاً تکرار گذشته باشد، بلکه تولید اثری با زبان و سلیقه‌ی خودش. ایده‌ای که تقریباً همه با آن مخالف بودند. خانواده، بازار و حتی تجربه‌ی نسل قبل، مدام به او یادآوری می‌کردند که تولید قالی کار سخت، پرهزینه و بی‌فایده‌ای‌ست. برای او که در خانواده‌ای تاجر بزرگ شده بود، ورود به تولید بیشتر شبیه رفتن به مسیری نامطمئن بود.

اما ایده از ذهنش بیرون نمی‌رفت. در همان سال‌هایی که علاقه‌اش به طراحی و تولید قالی بیشتر شده بود و دوست داشت نقوش قدیمی را با نگاه خودش ترکیب کند، مهاجرت کرد و برای مدتی به کانادا رفت. با این حال، فاصله گرفتن از ایران باعث نشد قالی ایرانی را فراموش کند. برعکس، همان‌جا بـود که بیشتر از همیشه به آن فکر کرد. ساعت‌های زیادی را در موزه‌ها، گالری‌ها و میان آثار هنری گذراند و کم‌کم فهمید چیزی که دنبالش می‌گردد، صرفاً تولید یک قالی نیست؛ او می‌خواست قالی ایرانی را وارد گفتگویی تازه کند.

بعد از سه سال گذراندن دوره‌های زبان انگلیسی و تحقیق در حوزه‌های هنری در کانادا، به اصفهان بـرگشت؛ شهری که به گفته‌ی خودش، آدم نمی‌تواند در آن بزرگ شود و از معماری، رنگ و زیبایی آن، تأثیر نگیرد. سرمایه‌ی زیادی نداشت. حتی خودش هم تجربه‌ی تولید نداشت. اما تصمیمش را گرفته بود.

اولین طرحی که آماده کرد، برداشتی از شاهنامه بود؛ روایتی تصویری از ضحاک. همه گفتند تولید قالی با این گونه طرح‌ها، ریسک بالایی دارد. در نهایت، با اصرار پدر، ابتدا سراغ تولید یک جفت قالیچه با طرحی کلاسیک رفت تا خودش را محک بزند. اما همان هم نتوانست آرامش کند. می‌گوید

شب‌ها خواب قالی می‌دید و ذهنش مدام سمت ایده‌هایی می‌رفت که کسی حاضر نبود جدی بگیرد. سرانجام ماشینش را فروخت تا بتواند دارهای قالی جدید راه بیندازد و طرح‌هایی را ببافد که واقعاً به آن‌ها باور داشت؛ طرح‌هایی که از ادبیات کلاسیک، نگارگری، روایت‌های کهن و جهان هنر معاصر الهام می‌گرفتند.

تصویر ۳ و ۴: تولیدات سعدی حکیم (سمت راست) قالی سرای دیوان باغ برگ انجیر، برنده جایزه قالی مدرن در جشنواره فرش فاخر، (سمت چپ) قالی حجره خورشید

دو سال بعد، نخستین مجموعه‌ی او آماده شد. واکنش بازار اما چیزی بود که انتظارش را نداشت. به گفته او، بسیاری طرح‌هایش را مسخره می‌کردند. هنوز در اولین حضورش در نمایشگاه بین‌المللی تهران، جمله‌ی ناخوشایندی که از زبان تاجری شنیده بود را فراموش نکرده است.

برای جوانی که تازه وارد مسیر تولید شده بود، شنیدن چنین واکنش‌هایی آسان نبود، اما همان روزها کم‌کم فهمید مسئله فقط «خوب یا بد بودن» قالی‌هایش نیست؛ او مخاطبش را در جای اشتباهی جست‌وجو می‌کند. از این رو آثارش را از فضای سنتی بازار بیرون برد و وارد رویدادهای هنری کرد؛ به تهران، شیراز و جمع‌هایی که مخاطبانشان نقاش، عکاس، هنرمند و آدم‌هایی بودند که زبان متفاوتی برای دیدن هنر داشتند.

او کم‌کم مخاطب خودش را پیدا کرد. نسلی که شاید توان خرید همه‌ی آثارش را نداشت، اما کارش را می‌فهمید و بی‌قضاوت‌تر نگاه می‌کرد. گفتگو شکل گرفت، نقد شکل گرفت و بعد از چهار سال، اولین فروش‌ها اتفاق افتاد. همان نقطه‌ای که به گفته‌ی خودش، ذهنش دوباره باز شد و فهمید می‌تواند جهان شخصی خودش را در فرش دستباف ادامه دهد.

امروز، کارهای سعدی حکیم فقط به یک مسیر محدود نمی‌شود. بخشی از آثارش بازخوانی و احیای نقوش قدیمی‌اند؛ قالی‌هایی که از دل تاریخ بیرون آمده‌اند اما با نگاهی معاصر دوباره روایت می‌شوند. بخشی دیگر حاصل همکاری او با هنرمندان تجسمی است؛ پروژه‌هایی که فرش دستباف را بیش از گذشته به مخاطبان آثار هنری نزدیک می‌کنند؛ از جمله همکاری او با فرح اصولی، نقاش و نگارگر

معاصر ایرانی، که از موفق‌ترین تجربه‌های مشترکش به شمار می‌آید. و بخش دیگر آثارش، کاملاً شخصی‌اند؛ روایت‌هایی که از شعر، ادبیات، اسطوره، نگارگری، سفر، خاطره و تخیل می‌آیند و روی دار قالی شکل می‌گیرند.

تصویر ۵ و ۶: تولیدات سعدی حکیم
(سمت راست) بازبافی و احیا قالی اسطرلاب
(سمت چپ) قالی بافته شده با همکاری فرح اصولی (طراح)

او بارها تأکید می‌کند که هنوز خودش را در حال یاد گرفتن می‌بیند. شاید همین نگاه، مهم‌ترین بخش روایت او باشد؛ نسلی که به جای ادعای قطعیت، مدام در حال دیدن، تجربه کردن و دوباره ساختن است.

او دوست دارد قالی دوباره به جایگاه یک اثر هنری بازگردد؛ چیزی شبیه همان نقشی که سال‌ها پیش در خانه‌های ایرانی داشت. رؤیایش این است که روزی قالی‌هایش در موزه‌ها و مجموعه‌های هنری دیده شوند، اما در عین حال همچنان در زندگی روزمره‌ی آدم‌ها حضور داشته باشند.

وقتی از او درباره‌ی اصالت و نوآوری در قالی ایرانی پرسیدم، نگاهش روشن بود؛ او معتقد است اصالت به معنای تکرار بی‌وقفه‌ی گذشته نیست. همان‌طور که در طول تاریخ، قالی ایرانی مدام از جهان اطرافش تأثیر گرفته، امروز هم می‌تواند روایت‌های تازه‌ای خلق کند. به باور او، مهم این نیست که یک طرح دقیقاً شبیه گذشته باشد؛ مهم این است که ریشه داشته باشد و صادقانه از دل تجربه و زیست هنرمند بیرون آمده باشد. همین‌جاست که می‌گوید: «**من همیشه به دنبالِ میوه‌ی جدید نیستم. من به دنبالِ میوه‌ی تازه‌ام. می‌خواهم کاری کنم که تازگی داشته باشد.**» برای او، نوآوری نه گسست از سنت، بلکه ادامه‌ی زنده‌ی آن است؛ حرکتی که اگر از تجربه‌ی واقعی نیاید، به‌سرعت به تکرار و تقلید تبدیل می‌شود.

در نگاه سعدی حکیم به هنر، چیزی از همان سال‌های کودکی باقی مانده؛ سال‌هایی که در جمع‌های

خانوادگی، بحث و گفت‌وگو درباره‌ی نقاشی‌ها و آثار هنری جریان داشت. همان فضاهای صمیمی اما جدیِ نقد و نظر دادن، باعث شد از همان ابتدا با این ایده بزرگ شود که اثر هنری فقط خلق نمی‌شود، بلکه دیده می‌شود، نقد می‌شود و در گفت‌وگو معنا پیدا می‌کند. احتمالا به همین دلیل است که امروز هم گفت‌وگو و نقد را بخشی جدانشدنی از مسیر کارش می‌داند؛ نه چیزی در حاشیه‌ی آن. از این رو شاید مهم‌ترین جمله‌ی این گفتگو، جایی باشد که می‌گوید: «**من نمی‌خواهم همیشه خودم درباره‌ی آثارم حرف بزنم. بلکه دوست دارم دهه‌ها بعد، خودِ قالی حرف بزند.**»

روایت سعدی حکیم، روایت نسلی‌ست که میان تردیدها، مخالفت‌ها و بی‌ثباتی بازار، هنوز جرئت خیال‌پردازی دارد؛ نسلی که از دل تجربه، آزمون و خطا به جای عقب‌نشینی، مسیر خودش را دقیق‌تر کرده است. او در ادامه‌ی همان زیستی ایستاده که از کودکی با نقد و گفت‌وگو شکل گرفته است. همین پیش‌زمینه باعث شده امروز هم به جای ترس از قضاوت، گفت‌وگو را بخشی از ذات اثر بداند و به جای توضیح دادن بی‌پایان، به ماندگاری فکر کند. نسلی که می‌خواهد قالی ایرانی را به عنوان رسانه‌ای زنده، دوباره تعریف کند.

و شاید همین، مهم‌ترین امید آینده‌ی قالی ایرانی باشد، امیدی که در نهایت، از دلِ عمل و تجربه معنا پیدا می‌کند، نه از گفتار. همانگونه که سعدی بزرگ می‌گوید:

به عمل کار برآید، به سخندانی نیست

تصویر ۷: استاد مهدی کشاورز افشار در حال نقد هنری قالی تُنگ‌بُری، اثر سعدی حکیم، در رویداد سرنخ
(گفتگو و نقد قالی ایرانی)
برگزار کننده: مجموعه ایران‌گره، موزه فرش ایران، ۱۴۰۳

گفتگوی ویژه

روایت یک مسیر؛ از بافندگی تا راهبریِ هنریِ نسل نو

گفتگویی ویژه با لیلا جلالی، بافنده، پدیدآورنده و مدرس بافت قالی

آزاده بلندی

دانش آموخته کارشناسی ارشد

رشته صنایع دستی

روزگاری، صدای کوبیدن "دفه" بر تار و پود فرش دستباف، موسیقی متنِ خانه‌های ایرانی بود؛ هنری که نه در کارگاه‌های صنعتی، بلکه در بطن زندگی و با سرانگشتان زنانی که قصه‌هایشان را لابلای گره‌ها می‌بافتند، جان می‌گرفت. فرش دستباف برای قرن‌ها، شناسنامه و اعتبار هنر ایران در جهان بوده است. اما امروز، این تصویرِ هزاررنگ با غباری از فراموشی روبروست.

در حالی که بسیاری از کارشناسان، ریزشِ بدنه بافندگان و بی‌علاقگی نسل جدید به نشستن پای دارهای قالی را زنگ خطری برای پایان فرش دستباف می‌دانند، یک سوال حیاتی مطرح است: آیا قالی ایرانی در حال تبدیل شدن به یک هنر موزه‌ای و خاطره‌ای دور است؟

واقعیت این است که گره‌های سنتی با روش‌های قدیمی، دیگر به تنهایی برای نسل جدید جذابیتی ندارند. اما در این میان، لیلا جلالی معتقد است مشکل نه در ذات قالی ایرانی، بلکه در "زبان روایت" ماست. او که مسیر دشوار بافندگی تا مربی‌گری را پیموده، حالا در خط مقدم یکی از سخت‌ترین نبردهای فرهنگی ایستاده است؛ آشتی دادن نسل تکنولوژی و سرعت، با هنری که صبوری و مداومت، الفبای آن است. در این گفتگو، به دنبال پاسخ این پرسش رفتیم که چگونه می‌توان از دل این بی‌علاقگی عمومی، روایتی نو برای آینده قالی ایرانی در دست نسل نو خلق کرد.

از لمس گره‌ها تا مهندسی رویا

لیلا جلالی از آن دسته فعالانی نیست که صرفاً از دور درباره آموزش و هنر حرف بزند؛ او پیش از آن‌که «تولیدکننده» باشد یا در جایگاه «مربی» تجربیاتش را انتقال دهد، با بندبند انگشتانش زبری پشم و ظرافت ابریشم را روی دارهای قالی لمس کرده است. ریشه‌های او به روستایی در آذربایجان شرقی بازمی‌گردد؛ جایی که هنر با زندگی روزمره گره خورده است.

او درباره نقطه عزیمت خود می‌گوید: «در خانواده مادری من، گلیم‌بافی تنها یک هنر یا مهارت دستی نبود، بلکه بخشی از زیستِ خانواده بود. تمام مراحل، از چیدن پشم دام-ها گرفته تا شست‌وشو، ریسندگی، رنگرزی و در نهایت بافت، با مشارکت تمام اعضای خانواده انجام می‌شد. شنیدن قصه‌های مادرم از آن دوران که با عشق همراه بود، جرقه-ای شد تا در سیزده سالگی، اولین گلیم کوچکم را با هدایت مادرم ببافم.»

اما این اشتیاقِ نوجوانی به یک سرگرمی خانگی محدود نشد. او در پانزده سالگی با تصمیمی جدی، راهی مراکز فنی وحرفه‌ای و موزه فرش ایران شد تا قالی‌بافی را به صورت اصولی بیاموزد. نقطه عطف زندگی حرفه‌ای او اما، هفت سال کارِ مداوم در کارگاه‌های بافندگی، حوالی میدان شوش تهران بود؛ تجربه‌ای دشوار که او را از یک علاقمند به یک متخصص تمام‌عیار تبدیل کرد.

تصویر ۱: لیلا جلالی، بافنده، پدیدآورنده و مدرس بافت قالی

عبور از این هفت سالِ سخت در کارگاه‌ها، راه را برای نقشه‌ی بعدی او هموار کرد. او حالا نه تنها یک بافنده چیره دست، بلکه تولیدکننده‌ای ست که چالش‌های این حوزه را با تمام وجود درک کرده است. اما چرا مربی‌گری؟ چه شد که او تصمیم گرفت داشته-هایش را با نسل جدید تقسیم کند؟

عبور از مرحله بافندگی برای لیلا جلالی، نه یک فرار، بلکه یک تکامل بود. او درباره این تغییر نقش‌های متوالی و مزایای آن می‌گوید: «تبدیل شدن از بافنده به مربی و سپس تولیدکننده، برای من مسیری جذاب و پرفرازونشیب بود. در ابتدا به عنوان یک بافنده، مهارت‌های عملی‌ام را تقویت کردم، اما میل به تاثیرگذاریِ بیشتر، مرا به سمت مربی‌گری کشاند تا دانش کوچکم را با دیگران تقسیم کنم. در نهایت، ورود به عرصه تولید به من اجازه داد تا خلاقیت و نوآوری‌ام را در پروژه‌های بزرگتر به کار بگیرم. ایـن تغییرات مرا به فردی انعطاف‌پذیر تبدیل کرد که حالا می‌تواند از زاویه‌های متفاوت به یک قالی نگاه کند.»

اما بخش درخشان کارنامه او، استقامت در مسیر آموزش است. جلالی که فعالیت آموزشی خود را از ۲۸ سالگی در «مرکز فنی و تربیتی میثم» آغاز کرده بود، مسیرش را از کارگاه‌های خصوصی و سرای محله‌ها به فضاهای فرهنگی بزرگی چون «باغ کتاب» و «موزه کودکی ایرانک» در همکاری با مجموعه ایران‌گره و مجموعه فرش رشتی‌زاده، گسترش داده است. اما دستاوردِ کلیدی او، باز کردنِ مسیری برای ورودِ تخصصی این هنر به بدنه رسمی مدارس بود؛ به طوری که قالیبافی از یک فعالیتِ حاشیه‌ای، به یک فرصتِ مهارتی در نظام آموزشی تبدیل شود.

او با افتخار از تجربه‌ای می‌گوید که می‌تواند الگویی برای کل کشور باشد: «در دو سال اخیر موفق شدم با رایزنی و متقاعد کردن مسئولان آموزش و پرورش، برای اولین بار آموزش قالی‌بافی را به عنوان "زنگ هنر" در دو مدرسه تهران بگنجانم.»

ایـن نشان‌دهنده توانایی او در آشتی دادنِ ذهنِ پویا و پرسش‌گرِ نوجوان با میراثی است که تا پیش از این، برای‌شان دور از دسترس یا ملال‌آور به نظر می‌رسید؛ آن هم در بسترِ رسمیِ مدرسه که نقطه آغازِ شکل‌گیری هویت آنهاست.

تصویر ۲: کلاس بافت قالی به عنوان زنگ هنر در دبیرستان

نسل «زد» و گره‌هایی که باید از نو شناخت

وقتی از «نسل نو» حرف می‌زنیم، با نوجوانانی روبرو هستیم که دنیای‌شان در صفحه-های نمایشگر و سرعتِ بالای اینترنت خلاصه شده است. در چنین فضایی، نشاندن یک کودک پای دار قالی که ذاتاً با صبوری و کندی گره خورده، شبیه به یک معجزه است. اما چرا لیلا جلالی تمام تمرکز آموزشی خود را روی این رده سنی گذاشته است؟

او معتقد است که اگر قرار است قالی ایرانی از «موزه» به «زندگی» برگردد، باید از دبستان شروع کنیم. از لیلا جلالی می‌پرسم چرا در میان تمام مخاطبان، سخت‌ترین گروه یعنی کودکان و نوجوانان را انتخاب کرده است؟ او با نگاهی علمی و عمیق پاسخ می‌دهد: «معتقدم این دوران، "پنجره طلایی" یادگیری است. مغز در این سنین بیشترین آمادگی را برای جذب مفاهیم، مهارت‌ها و رفتارهای اجتماعی دارد. ما فقط به آنها گره زدن را یاد نمی‌دهیم؛ بلکه داریم روی صبر، مسئولیت‌پذیری و سبک تفکرشان کار می-کنیم. سرمایه‌گذاری روی کودک، بالاترین نرخ بازدهی را دارد؛ چرا که کودکانِ امروز، معلم و والدینِ فردا هستند و آموزش صحیح او، بر نسل‌های بعد هم اثر می‌گذارد.»

شکل‌گیری این مسیر آموزشی، داستانی جالب از صفِ بیمه تا پای دار قالی دارد. برخلاف تصور، همه چیز با یک طرح بزرگ شروع نشد، بلکه از دل یک نیاز اجتماعی برآمد: «همه چیز از مادرها شروع شد. آنها برای یادگیری قالی‌بافی و استفاده از مزایای "بیمه قالی‌بافی" به من مراجعه می‌کردند. در این میان، بچه‌ها که همراه مادران‌شان می‌آمدند، با دیدن تار و پودها و رنگ‌ها، مجذوب قالی می‌شدند. اصرار خود بچه‌ها و درخواست مادران‌شان برای آموزش به کوچکترها، جرقه‌ای شد تا من به صورت جدی وارد حوزه آموزش کودک شوم.»

لیلا جلالی می‌گوید: «کودک و نوجوان امروز، دیگر به دنبال تقلیدِ صرف نیست. اگر ما در گذشته شاگردی می‌کردیم تا دقیقاً مثل استاد ببافیم، نسل جدید به دنبال "چرا"هاست. آنها می‌خواهند در طرح و رنگ تصرف کنند.»

او معتقد است مهمترین ویژگی که او را به آینده امیدوار می‌کند، «جسارتِ تغییر» در نسل جدید است. آنها برخلاف نسل‌های قبل، ترسی از اشتباه کردن یا به هم ریختن قواعد سنتی ندارند و همین جسارت، همان چیزی است که قالی ایرانی برای بقا به آن نیاز دارد: جاری ساختنِ خلاقیت مدرن در کالبد سنتی.

اما چه چیزی در این نسل جدید وجود دارد که می‌تواند ما را به بقای قالی ایرانی امیدوار کند؟ لیلا جلالی معتقد است قدرت این نسل در «به‌روز بودن» آنهاست: «نسل جدید، زبانِ دنیای امروز را بلد است. آنها با استفاده از فناوری‌های نوین، بازاریابی دیجیتال و فروش آنلاین می‌توانند قالی ایرانی را مستقیماً به بازارهای جهانی متصل کنند. آنها بدون اینکه اصالت را حذف کنند، طرح‌های مینیمال، رنگبندی‌های امروزی و ابعاد متناسب با خانه‌های مدرن را وارد این هنر می‌کنند تا برای خریدارِ هم‌نسل خودشان جذاب باشد.»

او ادامه می‌دهد: «این نسل به دنبال روایت‌پردازی است. آنها با ساخت مستندهای کوتاه و محتواهای بصری در شبکه‌های اجتماعی، کاری می‌کنند که فرش دستباف دیگر فقط یک "کالا" نباشد، بلکه به عنوان یک "اثر فرهنگی" دیده شود. البته این پتانسیل عظیم، زمانی شکوفا می‌شود که نهادهایی مثل میراث فرهنگی، وزارت صمت و اتحادیه-ها، با حمایت‌های عملی مثل بیمه، تسهیلات صادراتی و تامین مواد اولیه مرغوب، پشتوانه‌ی این هنرمندان جوان باشند تا آنها با آگاهی از تاریخ خود، آینده را بسازند.»

تصویر ۳: آموزش گره زدن روی دار قالی به کودکان در موزه کودکی ایرانک

فوت‌وفن‌های مربی‌گری برای نسل نو؛ وقتی گره‌ها با قصه و بازی جان می‌گیرند

از لیلا جلالی درباره متدهای آموزشی‌اش می‌پرسم؛ اینکه چطور یک هنرِ زمان‌بر مثل قالی‌بافی را برای نسل بی‌صبر امروز جذاب می‌کند؟ او می‌گوید: «در آموزش به کودکان، من روش "پروژه‌محور" را با تلفیقی از روایت و بازی موثرتر دیده‌ام. اما اصل طلایی ماجرا این است: به هیچ وجه نباید انتظار تکمیل یک قالی واقعی و بزرگ را از کودک داشت. بافتنِ یک قالی بزرگ برای کودک خسته‌کننده است. من روی پروژه‌های کوچک با پایانِ مشخص تمرکز می‌کنم؛ چرا که حس موفقیتِ فوری، قوی‌ترین انگیزه برای ادامه دادن است.»

برای سنین ۹ تا ۱۲ سال که ممکن است از تکراری بودنِ گره‌ها خسته شوند، لیلا جلالی از جادوی قصه استفاده می‌کند: «بافت قالی یک فرآیند تکراری است. برای کاهش خستگی در این سنین، از روش "روایت‌محور" استفاده می‌کنم. ما هر رَج را به یک قدم در یک داستان تبدیل می‌کنیم. با هر گره و هر رَج، داستان پیش می‌رود و کودک برای اینکه بفهمد در قدم بعدی چه اتفاقی می‌افتد، با اشتیاق به بافتن ادامه می‌دهد.»

بـرای کوچکترها (۶ تا ۹ سال)، فضا کاملاً متفاوت و «بازی‌محور» است: «در این سنین، هدف اصلی فقط آشنایی و آشتی با دارِ قالی است. من آموزش صفر تا صد را با بازی ترکیب می‌کنم. یکی از کلیدی‌ترین تکنیک‌های من، استفاده از "رجشمار بسیار پایین" است تا کار سریع بالا بیاید. همچنین، اجازه می‌دهم خودِ بچه‌ها انتخاب کنند چه چیزی ببافند. طرح‌هایی را که دوست دارند و به آن علاقه دارند (از طراحی اسم خودشان تا شخصیتهای کارتونی و فانتزی) با هم می‌بافیم. وقتی کودک طرحی را می‌-بافد که خودش انتخاب کرده، دیگر به چشم یک تکلیف به آن نگاه نمی‌کند.»

وقتی از خانم جلالی می‌پرسم که آیا روش‌های سنتی استاد-شاگردی هنوز پاسخگو هستند، پاسخ او همزمان هم احترام به سنت است و هم آغوش باز برای آینده. او می‌گوید: «روش استاد-شاگردی هنوز هم جایگاه ویژه‌ای دارد، اما به تنهایی برای نسل نو کافی نیست. این روش برای یادگیری مهارت‌های فنی پایه، دقت دست، کیفیت گره و عیب‌یابی بی‌نظیر است؛ چون استاد در لحظه کنار هنرجو نشسته و خطا را همانجا اصلاح می‌کند-چیزی که در هیچ کلاس آنلاین یا ویدئویی پیدا نمی‌شود. اما مشکل

اصلی روش‌های سنتی، سرعت پایین و دوری از تکنولوژی است.»

او بـرای ایـن چالش، راهکار عملی دارد: «ما باید تکنولوژی را به قلب کلاس‌های‌مان بیاوریم. مثلاً در بخش طراحی، در حالی که طراحی با دست را به عنوان پایه آموزش می‌دهیم، باید همزمان طراحی دیجیتال را هم یاد بدهیم. وقتی بچه‌ها می‌بینند می-توانند از تکنولوژی برای خلقِ سریع‌تر و دقیق‌تر استفاده کنند، علاقه‌مندیشان دوچندان می‌شود. در واقع ما باید "دقتِ سنتی" را با "سرعتِ مدرن" پیوند بزنیم.»

در ادامه، از خانم جلالی درباره خلاءهای موجود در آموزش رسمی هنرستان‌ها و دانشگاه‌ها می‌پرسم. او با صراحت می‌گوید: «بزرگترین ضعف ما، "عدم شناخت" است. نسل جدید اصلاً با هنر قالی‌بافی آشنا نیست که بخواهد آن را به عنوان یک مسیر تحصیلی انتخاب کند. ما نتوانسته‌ایم ذوق و اشتیاق به این هنر را در دل آنها بیدار کنیم. اما موضوع فقط نبودِ علاقه نیست؛ موضوع "نبودِ چشم‌انداز" است. دانش‌آموزی که می‌خواهد وارد این رشته شود، آینده‌ی روشنی برای خود نمی‌بیند.»

او راه حل را در "اقتصادِ هنر" و حمایت‌های دولتی می‌بیند: «اگر دولت از هنرمند تولیدکننده و حرفه فرش دستباف حمایت واقعی کند و آینده شغلی این رشته تضمین شود، ورق برمی‌گردد. زمانی که یک نوجوان ببیند ورود به این حرفه، علاوه بر ارزش هنری، یک "مسیر شغلی پایدار و ارزآور" است، با انگیزه وارد ایـن مسیر می‌شود. ما باید به آنها نشان دهیم که فرش دستباف ایرانی فقط یک میراث قدیمی نیست، بلکه می-تواند یک کسب وکار مدرن و موفق در ابعاد جهانی باشد.»

از لیلا جلالی می‌پرسم برای اینکه آموزش قالی‌بافی برای نسل جدید جذاب بماند، چه مهارت‌های جانبی‌ای باید به برنامه‌ها اضافه شود؟ او معتقد است که باید «مهارت‌های ترکیبی» را جایگزینِ آموزش‌های تک‌بعدی کرد: «اولویت ما باید بر درگیر کردنِ ذهن خلاق نوجوان باشد. اول از همه طراحی دیجیتال و خلاقیت بصری؛ ما باید به آنها یاد بدهیم چطور نقشه‌ای سنتی را به فایل‌های دیـجیتال و قابل ویرایش تبدیل کنند. دوم، شناخت رنگ مدرن و سنتی است؛ یعنی ترکیب تئوری رنگ‌های امروزی با رنگرزی طبیعی. موضوع دیگر، داستان‌گویی بصری است؛ هر گره و هر نقش باید روایـتگر یک افسانه، یک نماد بومی باشد تا مسیر تولید فرش دستباف معنا پیدا کند.»

تصویر ۴: آشنایی کودکان با قالی‌بافی همراه با بازی و سرگرمی در موزه کودکی ایرانک

از لیلا جلالی می‌پرسم که مسیر آینده قالی ایرانی را از نگاه نسل جوان چطور پیش‌بینی می‌کند؟ او معتقد است که در آینده، قالی از حالت انبوه و یک شکل خارج شده و به سمت "شخصی سازی" و "هنرِ مفهومی" حرکت می‌کند. نسل جوان به دنبال قالی‌هایی است که با دکوراسیون مدرن و مینیمال همخوانی داشته باشد. روندهای مهم آینده، تلفیق هنرهای دیجیتال با بافت سنتی و استفاده از متریال‌های پایدار و زیست‌محیطی خواهد بود. او می‌گوید: «قالی‌های آینده، شناسنامه‌های دیجیتال خواهند داشت که اصالت و داستانِ هر گره را برای خریدار جهانی روایت کند.»

او در تحلیلِ چالش‌های نسل امروز، به شکاف‌های عمیقی اشاره می‌کند که نیاز به پل زدن دارند. او یکی از تلخ‌ترین واقعیت‌های این حوزه را «فرسایشِ تدریجیِ دانشِ سنتی» می‌داند. با پیر شدن یـا مهاجرتِ استادکارانِ صاحب‌نام، ظرایفِ مهارتی در بخش‌های تکمیلی مانند رنگرزی طبیعی و طراحی سنتی در حال رنگ باختن است. لیلا جلالی هشدار می‌دهد: «ما با یک بحران جدی در انتقالِ سینه به سینه دانش روبرو هستیم. از سوی دیگر، نبودِ نظارتِ کیفی بر خروجیِ آموزشگاه‌ها باعث شده تا آموزش‌های سطحی و گاه غیراصولی جایگزینِ مکتب‌های اصیل شوند. این آشفتگی آموزشی، توانِ هنرجو را برای تلفیقِ درستِ سنت و مدرنیته کاهش می‌دهد و در نهایت به ریشه‌های این هنر آسیب می‌زند.

جدی‌ترین چالش نه فنی است و نه ساختاری؛ بلکه یک مانعِ ذهنی و نگرشی است. او با صراحت به این موضوع اشاره می‌کند که: «بسیاری از جوانان هنوز باور ندارند که می‌توان از طریقِ گره‌های قالی به درآمد، اعتبار و جایگاه اجتماعی ممتاز رسید. تصویرِ ذهنی آنها از قالی‌بافی، هنوز در گذشته‌ای محصور مانده که با سختی و درآمدِ اندک گره خورده بود».

توصیه او به جوانانی که می‌خواهند قدم در این مسیر بگذارند، آمیزه‌ای از استقامت و خلاقیت است: «به آنها می‌گویم: قالی‌بافی فقط یک شغل نیست، یک مکتبِ صبوری است. اگر وارد این دنیا می‌شوید، ابتدا ریشه‌ها و اصالت‌ها را خوب یاد بگیرید، اما در ریشه‌ها متوقف نشوید. نوآوری کنید! نترسید از اینکه طرح‌های جدید بزنید یا از ابزارهای مدرن استفاده کنید. دنیای آینده متعلق به کسانی است که بتوانند "اصالت ایرانی" را به "زبانِ جهانی" ترجمه کنند.»

در پایان وقتی لیلا جلالی درباره رؤیای‌اش برای فردای قالی ایرانی، صحبت می‌کند، می‌گوید: «امیدوارم که قالی ایرانی دیگر فقط آن قالیِ سنگینِ خانه مادربزرگ نباشد، بلکه به عنوان یک اثر هنریِ کاربردی با رنگ‌بندی امروزی و ابعاد سازگار با زندگی شهری، راهش را به چیدمان‌های مدرن باز کند. من رؤیای شکل‌گیری برندهایی را دارم که حامی واقعی بافنده باشند؛ تا جایی که بافندگی دیگر نه راهی برای گذران زندگی قشر ضعیف، بلکه یک "انتخابِ هنریِ افتخارآمیز" باشد. آرزو دارم کارگاه‌های قالی‌بافی در مدارس و مناطق قالی‌خیز، نه به عنوان یک اجبار، بلکه به عنوان "امتیازِ یادگیری هنر نیاکان" برپا شوند. جایی که برای هر نقشِ قدیم، روایتی معاصر گفته شود تا کودکِ امروز بتواند با هر گره، یک ارتباط عاطفی و هویت‌بخش برقرار کند.

حرف آخر من این است که قالی ایرانی، شناسنامه و هویت ملی ماست. اگر می‌خواهیم این هویت زنده بماند، نباید بگذاریم بین نسل جدید و دارهای قالی فاصله بیفتد. قالی‌بافی به کودک ما صبوری، نظم و دقت می‌آموزد؛ مهارت‌هایی که در هیچ جای دیگر به این شیرینی یاد نمی‌گیرند. بیایید به جای اینکه به قالی به چشم یک صنعتِ رو به زوال نگاه کنیم، آن را به عنوان یک بستر خلاقانه برای درخشش نسل جدید ببینیم. حمایت از نسل نو، در واقع حفاظت از ریشه‌های خودمان است.»

تصویر ۵: نمایی از لیلا جلالی در حال بافت قالی درب بهشت در موزه کودکی ایرانک

نقد آثار

نقد هنری در فرش دستباف معاصر ایران: از تبارشناسیِ غیاب تا نقشه‌ی راهی برای نسل نو

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

مقدمه

فرش دستباف معاصر ایران از معدود پدیده‌هایی در دنیای هنر است که می‌تواند هم‌زمان کفِ خانه را بپوشاند و هم دیوار گالری را تسخیر کند. این «هم‌زمانی» نه یک اتفاق ساده، که سرشت نوین و قابل تأمل آن است. فرش دستباف ایران همواره، در آنِ واحد، یک شیء کاربردی برای زندگی روزمره، یک اثر هنری با نظام بصری سازمان‌یافته؛ یک کالای اقتصادی و یک محصول مهارتی-کارگاهی بوده است. فراتر از این‌ها، قالی، حامل حافظه تاریخی و فرهنگی ایرانیان است و توالی سبک‌ها، سنت‌های بصری و دگرگونی‌های ذائقه‌های زیبایی‌شناسانه‌ای که در طول سده‌ها در این تمدن تداوم یافته، را در خود حفظ می‌کند و بازمی‌تاباند.

1- m.afshar@modares.ac.ir

در دوران معاصر، بر این لایه‌های از پیش موجود، لایه‌های تازه‌ای افزوده شده که موقعیت فرش دستباف را، به‌ویژه در قلمرو هنر، پیچیده‌تر ساخته است. از یک سو، هنر معاصر با منطق مفهوم‌محور و پرسش‌گر خود، قالی را نه به‌عنوان یک کالای تزئینی، که به‌مثابه رسانه‌ای برای بیان ایده‌ها، روایت‌ها و دغدغه‌های امروزین به خدمت گرفته است. از سوی دیگر، جنبش «هنر بافتار[1]»که از نیمه دوم سده بیستم مرزهای میان هنر والا و صنایع دستی را درنوردیده، الیاف، گره و بافت را به‌عنوان زبان مستقل بیان هنری به رسمیت شناخته است. در این موقعیت تازه، تکنیک‌های سنتی بافندگی دیگر صرفاً ابزار تولید یک کالا نیستند، بلکه خودِ رسانه‌ای برای خلق اثر هنری به شمار می‌آیند. هم‌زمان، گسترش «دیزاین» به‌عنوان پارادایمی که مرز میان شیء کاربردی و ابژه هنری را محو کرده، قالی را در قلمرویی جدید نشانده است، قلمرویی که در آن، یک قالی می‌تواند هم‌زمان یک کف‌پوش باشد و یـک بیـانیه بصری، یک محصول مصرفی باشد و یک اثر کلکسیونی. بدین ترتیب، فرش دستباف ایـران که پیش از این در مرزهای هنر، فرهنگ، تاریخ، اقتصاد و صنعت شناور بود، اکنون در درون خودِ قلمرو هنر نیز با چندگانگی تازه‌ای میان هنر سنتی، هنر معاصر، هنر بافتار و دیزاین روبرو شده و «درمیان بودن» قالی معاصر را به وضعیتی بسیار پیچیده‌تر بدل کرده است.

این چندگانگی هویتی را می‌توان از طریق دو مفهوم نظری متمایز اما مکمل صورت‌بندی کرد. نخستین مفهوم، «شیء مرزی[2]» است که استار و گریزمر در حوزه جامعه‌شناسی علم معرفی کرده‌اند. مفهوم «شیء مرزی» در این نظریه، به ابژه‌هایی اشاره دارد که در عین حفظ انسجام مادی خود، امکان تفسیرپذیری متفاوت در میان نظام‌های دانشی و اجتماعی ناهمگن را فراهم می‌کنند (Star & Griesemer ,1989). این مفهوم، چارچوبی کارآمد برای فهم فرش دستباف معاصر ایران فراهم می‌سازد، زیرا فرش دستباف در وضعیت معاصر خود نه در یک نظام معنایی واحد، بلکه در تقاطع چندین رژیم دانشی، شامل هنر، دیزاین و بازار، عمل می‌کند. در امتداد این خوانش، وضعیت «درمیان‌بودگی[3]» را می‌توان به‌مثابه بُعدی فرهنگی - نظری درک کرد که به امکان تولید معنا در فضاهای بینابینی اشاره دارد؛ فضاهایی که در آن هویت، معنا و ارزش به‌صورت تثبیت‌شده وجود ندارند، بلکه در فرآیند مواجهه و ترجمه مداوم شکل می‌گیرند. این وضعیت را می‌توان در نسبت با مفهوم «فضای سوم[4]» هومی بابا صورت‌بندی کرد، جایی که معنا در میان‌فضایی سیال میان سنت و مدرنیته، مرکز و پیرامون، و امر بومی و جهانی تولید می‌شود (Bhabha,1994). در نتیجه، قالی معاصر ایران را می‌توان به‌عنوان یک «ابژه مرزیِ در حال ترجمه» در نظر گرفت که هم‌زمان در چندین نظام معرفتی حضور دارد و معنا و ارزش آن نه از طریق ثبات، بلکه از طریق همین وضعیت تعلیق و میان‌بودگی شکل می‌گیرد.

ترکیب این دو مفهوم، تصویر دقیق‌تری از ماهیت فرش دستباف معاصر ایران به دست می‌دهد. قالی، از یک سو، به عنوان یک «شیء مرزی»، میان جهان‌های اجتماعی مختلف جریان دارد و میان آن‌ها ترجمه می‌شود و از سوی دیگر، به عنوان پدیده‌ای با ویژگی «درمیان‌بودگی»، در هیچ‌یک از این جهان‌ها به‌طور کامل حل نمی‌شود و هویتی مرکب، سیال و چندگانه را حفظ می‌کند. از این منظر،

1- Textile Art

2- Boundary Object

3- In-Betweenness

4- Third Space

فرش دستباف معاصر ایران را می‌توان یک «شیء مرزی» دانست، شیئی که هویت آن نه در تعلق انحصاری به یک حوزه، که دقیقاً در همین «درمیان بودن» و شناور بودن میان قلمروهای گوناگون شکل می‌گیرد. همین مرزی بودن است که افق‌های آینده فرش دستباف را می‌گشاید. فرش دستباف می‌تواند هم‌زمان یک کف‌پوش کاربردی در خانه باشد، یک کالای لوکس در بازار، یک سند بصری در موزه، یک بیانیه مفهومی در گالری و یک اثر دیزاین‌محور در یک رویداد طراحی، بی‌آنکه هیچ‌یک از ایـن نقش‌ها دیگری را نفی کند. سنجش چنین پدیده‌ای نیازمند چارچوبی تحلیلی است که بتواند هم‌زمان به همه این وجوه بپردازد.

ادبیـات موجود درباره فرش دستباف ایران، با همه گستردگی و دیرپایی‌اش، عمدتاً بر رویکردهایی استوار بوده که هر یک تنها یک وجه از این پدیده مرزی را در کانون توجه قرار داده‌اند. پژوهش‌های تاریخی، فرش دستباف را به‌مثابه سندی از دوره‌های گذشته بررسی کرده‌اند و مطالعات فرهنگی و تمدنی، آن را به‌عنوان نمادی از هویت ایرانی کاویده‌اند. رویکردهای فنی و اقتصادی نیز فرش دستباف را در قامت یک محصول کارگاهی تحلیل کرده‌اند که بر اساس رج‌شمار، مواد اولیه و سازوکارهای بازار قابل طبقه‌بندی است. هم‌زمان، سنت تفسیریِ معطوف به طرح و نقش، در پی رمزگشایی از نمادها و معانی پنهان بوده و سبک‌شناسی منطقه‌ای نیز کوشیده است قالی‌ها را بر اساس جغرافیای بافت سازمان دهد. هریک از این رویکردها بخشی از حقیقت فرش دستباف را آشکار ساخته‌اند، اما هیچ‌یک آن را در مقام یک «شیء مرزی» ندیده‌اند که هویتش نه در انطباق با یک چارچوب، که درست در «درمیان‌بودگی» و شناوری میان آن‌ها شکل می‌گیرد.

فهم و شناخت فرش دستباف معاصر به مثابه یک «شیء مرزی»، همچنان نیازمند گفتمانی است که از عهده این چندلایگی برآید. پاسخ را نه در تاریخ‌نگاری می‌توان یافت، نه در سبک‌شناسی، و نه در تحلیل‌های فنی و اقتصادی، چرا که هر یک از این رویکردها، بنا به سرشت خود، ناگزیر فرش دستباف را به یکی از وجوهش فرو می‌کاهند. گفتمانی که می‌تواند این چندلایگی را نه به‌عنوان یک مسئله طبقه‌بندی، که به‌عنوان سرشت بنیادین فرش دستباف بپذیرد و از دل همین پذیرش، امکان‌های تازه‌ای برای آینده فرش دستباف معاصر ایران بگشاید، «نقد هنری» است. با این حال، چنین گفتمانی در مطالعات فرش دستباف ایران همواره غایب بوده است.

آنچه نقد را از تاریخ‌نگاری، سبک‌شناسی و توصیف فنی جدا می‌کند، نه صرفاً روش تحلیل، که جهت‌گیری زمانی آن است. تاریخ‌نگاری به گذشته می‌نگرد تا آن را مستند و تثبیت کند و سبک‌شناسی در چارچوب قواعد شناخته‌شده به طبقه‌بندی آثار می‌پردازد. حال‌آنکه نقد هنری، در سرشت خود، همواره «معاصر» است، اکنون را می‌کاود و امکان‌های آینده را می‌گشاید (Belting, 1987). اگر تاریخ‌نگاری فرش دستباف بپرسد «این فرش دستباف چگونه در تداوم سنت جای می‌گیرد؟»، نقد می‌پرسد «این فرش دستباف چه امکانی را برای آینده فرش دستباف ایران می‌گشاید؟». این جهت‌گیری آینده‌نگرانه، نقد را به گفتمانی مبدل می‌کند که می‌تواند با پویایی فرش دستباف معاصر هم‌قدم شود. نقد، برخلاف تاریخ‌نگاری که گذشته را تثبیت می‌کند، از گذشته می‌گذرد تا راه‌های نرفته را پیش روی نسل نو بگذارد و افق‌های تازه‌ای برای این میراث هنری بگشاید.

تبارشناسی غیاب نقد در مطالعات فرش دستباف ایران

تبارشناسی غیاب نقد در حوزه مطالعات فرش دستباف ایران، مستلزم واکاوی لحظه‌ای است که ایـن پدیده به‌مثابه یک قلمرو مطالعاتی، در غرب شکل گرفت. نقطه عزیمت را باید در قرن نوزدهم و هم‌زمان با دو جریان موازی جست‌وجو کرد. از یک سو، موج فزاینده شرق‌شناسی که توجه پـژوهشگران، مجموعه‌داران و موزه‌ها را به فرش دستباف ایرانی معطوف ساخت، و از سوی دیگر، شکل‌گیری بازاری پررونق برای فرش دستباف در غرب که آن را به کالایی لوکس و پرطرفدار بدل کرد. این دو جریان، اگرچه در عمل در هم تنیده بودند، هر یک مسیر متفاوتی را برای تعریف و ارزش‌گذاری فرش دستباف پایه‌ریزی کردند.

نخستین گام در این مسیر، با موزه‌ای شدن قالی‌های صفوی برداشته شد. قالی‌هایی که از قرن شانزدهم میلادی به اروپا راه یافته بودند، در قرن نوزدهم به موضوع توجه جدی نهادهای فرهنگی غرب بدل گشتند. نمایشگاه‌های متعددی از این قالی‌ها برپا شد، مجموعه‌داران و موزه‌های مهم به گردآوری و نمایش آن‌ها پرداختند و نخستین آثار پژوهشی درباره قالی ایران منتشر گردید. این پـژوهش‌های اولیه، عمدتاً بر تاریخ‌نگاری، سبک‌شناسی، ریخت‌شناسی طرح و نقش، نمادشناسی و تفسیر، فن‌شناسی و شناخت جغرافیای بافت متمرکز بودند و بر اساس آن‌ها، قالی‌ها در طبقه‌بندی‌های تاریخی، جغرافیایی و زیبایی‌شناختی سازمان می‌یافتند. این توجه مطالعاتیِ موزه‌ای، قالی ایرانی را در غرب به شیئی ارزشمند بدل ساخت و زمینه‌ساز شکل‌گیری بازاری پررونق برای آن شد. همچنین سلیقه‌ای برای مخاطبان غربی پدید آورد که بر اساس آن، تولید قالی در ایران رونق گرفت و شرکت‌های خارجیِ تولید و تجارت قالی، با در دست گرفتن بخش قابل توجهی از تولید، عرضه انبوه فرش دستباف ایران را برای بازارهای غربی سازمان دادند.

ایـن مواجهه دوگانه موزه‌ای-بازاری، دو دسته معیار برای ارزش‌یابی فرش دستباف تعیین کرد. در نگاه موزه‌ای، پژوهشگران با تعریف دوره صفوی به‌عنوان «عصر درخشان» هنر ایران، معیارهای زیـبایی‌شناسانه فرش دستباف را بر اساس آثار آن دوره تثبیت کردند. در این چارچوب، ارزش هنری یـک فرش دستباف به صورت «تاریخی» و با میزان انطباقش با ویژگی‌های قالی صفوی، به‌ویژه تزئین‌گرایی انتزاعی، سنجیده می‌شد. در نگاه بازاری نیز قالی ایرانی به‌عنوان یک کالای لوکس و ارزش آن بـر اساس «کارشناسی» معیارهای فنیِ قابل سنجش، چون رج‌شمار، نوع گره، شیوه بافت، مواد اولیه و اصالت منطقه‌ای، تعیین می‌گردید. آنچه در هر دو نگاه غایب بود، توجه به فرش دستباف به‌مثابه یک پدیده زنده و در حال تحول بود، پدیده‌ای که ارزش‌اش را نه از انطباق با نمونه‌های ثابت تاریخی، که باید از نوآوری می‌گرفت.

ایـن صورت‌بندی گفتمانی، به‌تدریج به یک نظام ارزش‌گذاری زیبایی‌شناسانه بدل شد که «خوب» و «بد» فرش دستباف ایران را بر اساس میزان انطباق با نمونه‌های درخشان موزه‌ای-بازاری تعریف می‌کرد. پیامد آن، جهت‌دهی به تولید فرش دستباف در ایران بر اساس معیارهای تثبیت‌شده و طرد هرگونه نوآوری بود. جنبش قالیچه‌های تصویری در اواخر دوره قاجار، از اولین جریان‌های نوآورانه در فرش دستباف ایران، نخستین قربانی این صورت‌بندی دوگانه گشت. در این جنبش، هنرمندان به‌جای تکرار نقوش تزیینی و انتزاعیِ مرسوم، به «تصویرگرایی» روی آوردند و چهره شاهان و رجال، صحنه‌هایی از داستان‌های اساطیری و تاریخی ایران و حتی رویدادهای روزمره زندگی مردم را بر متن قالی نقش زدند. این قالی‌ها، برخلاف قالی‌های سنتی که فضایی تزیینی و فارغ از زمان را تداعی می‌کردند، «روایت» را به بافت وارد کردند، روایتی از تاریخ، اسطوره، و از زندگی معاصر. آن‌ها تحت تأثیر

مدرنیته و فرهنگ بصری جهانی از جمله عکاسی، کارت‌پستال، و نقاشی اروپایی شکل گرفتند، اما هم‌زمان توجهی ویژه به فرهنگ بصری ایران، به‌ویژه نگارگری و داستان‌های ایرانی، نشان دادند و واکنشی به بافت زمانه و تحولات شتابان سیاسی و اجتماعی عصر قاجار بودند (تصویر ۱).

تصویر ۱: قالیچه تصویری با موضوع فتح تهران در دوران انقلاب مشروطه، ۱۳۲۷ ه.ق. (میرزایی و رحمانی، ۱۴۰۰)

نمونه شاخص طرد نوآوری را می‌توان در موضع‌گیری صریح آرتور اپهام پوپ، چهره شاخص مطالعات هنر ایرانی در غرب، در برابر قالیچه‌های تصویری قاجار مشاهده کرد. پوپ که بی‌تردید خدمات ارزنده‌ای به شناسایی و معرفی هنر ایران در جهان داشته، در سخنرانی خود در تهران در سال ۱۳۰۴ هجری شمسی، در حالی که عصر صفوی را «عصر طلایی» قالی ایران می‌خواند، به‌شدت به جنبش تصویرگرایی تاخت. او تلاش برای وارد کردن چهره‌پردازی به قالی را «تمایل تأسف‌آوری» خواند که قالی‌بافی را به رقابتی نابرابر با نقاشی کشانده و در آن محکوم به شکست است (پوپ، ۴۷:۱۳۵۵). استدلال پوپ بر این اصل زیبایی‌شناسانه استوار بود که هنر اصیل قالی ایران مبتنی بر طرح‌های تزئینی-انتزاعی است. این اصل بعدها به سنگ بنای ارزش‌گذاری فرش دستباف تبدیل شد. بدین ترتیب، جنبش تصویرگرایی قالی قاجار، که اتفاقاً نخستین جریان نوآورانه در قالی معاصر ایران بود پیـش از آنکه فرصت نقد و بررسی بیابد، به دلیل ناسازگاری با معیارهای تثبیت‌شده موزه‌ای، طرد شد.

همین الگوی طرد را، با لحنی متفاوت اما با همان منطق، در رویکرد بازار نیز می‌توان یافت. سِر پرسی سایکس[1]، فرستاده سیاسی بریتانیا در ایران، در سفر خود به کرمان در سال ۱۸۹۵ میلادی، با نگرانی از رواج طرح‌های تصویری در قالی‌های کرمان، مستقیماً در فرایند تولید مداخله کرد. او در سفرنامه خود می‌نویسد که «به موجب توصیه‌های من قالی‌باف‌ها طرح‌های مذکور را موقوف کرده و در مقابل سفارشات اکید نگارنده، استعمال همان گرده‌های قدیمی را ادامه دادند» (سایکس، ۲۳۳:۱۳۳۶). آنچه در این گزارش رخ می‌دهد، فراتر از یک اظهار نظر سلیقه‌ای است. یک دیپلمات بریتانیایی، که کشورش از مهم‌ترین بازارهای صادراتی قالی ایران بود، مستقیماً به بافندگان دستور می‌دهد که

1- Sir Percy Sykes

طرح‌های تصویری را کنار بگذارند و به طرح‌های قدیمی بازگردند. این مداخله، مصداق روشنی از تبعیت تولید از سلیقه بازاری بود که قالی ایرانی را تنها در هیئت سنتی آن می‌پذیرفت. همین نگرش در نوشته‌های سیسیل ادواردز، تاجر و از نخستین محققان فرش دستباف ایران، و دونالد ویلبر، باستان‌شناس و پژوهشگر هنر ایران، نیز دیده می‌شود که به‌ترتیب این آثار را «افول تأسف‌بار سلیقه» (Edwards ,1953) و «غلبه سلیقه بد»(Wilber ,1979) خواندند.

بدین ترتیب، نخستین جریان نوآورانه در فرش دستباف معاصر ایران، از سوی معیارهای برآمده از صورت‌بندی دوگانه موزه‌ای-بازاری آماج حمله قرار گرفت و در نهایت طرد شد. نگاه موزه‌ای، با تکیه بر معیارهای زیبایی‌شناسانه هنر دوران صفوی، آن را «انحراف» از روح هنر قالی خواند، و نگاه بازاری، با تکیه بر سلیقه خریدار غربی، آن را «تهدیدی تجاری» تلقی کرد. پیامد این طرد دوگانه، شکل‌دادن به الگویی ماندگار در مطالعات قالی ایران بود که در آن، «اصالت» همواره در گذشته جست‌وجو می‌شود و هرگونه تلاش برای خروج از این چارچوب یا نادیده گرفته می‌شود یا به حاشیه رانده می‌شود. جنبش قالیچه‌های تصویری دوره قاجار و همراه با آن، روحیه تجربه‌گری و نوآوری‌ای که می‌توانست شالوده یک جریان نو در فرش دستباف ایران باشد، نخستین جریان حذف شده بر اساس این سلسله‌مراتب بودند.

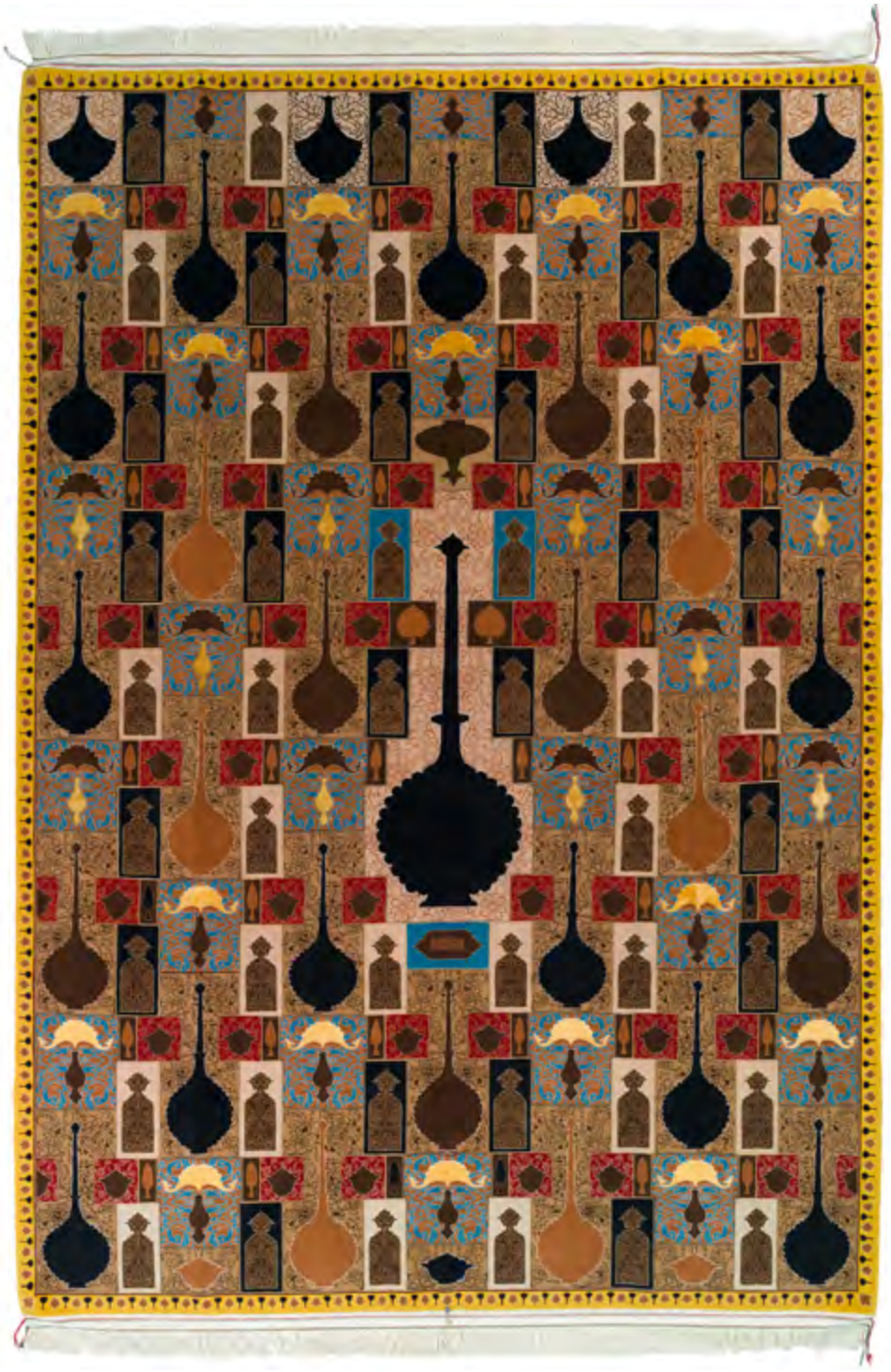
در چنین فضایی، «نقد» که مستلزم گشودگی در برابر امر نو است، از اساس مجال ظهور نیافت. در غیاب نقد، آنچه به‌عنوان «ارزیابی» تثبیت شد، «کارشناسی» موزه‌ای-بازاری بود که رسالت خود را در تعیین قدمت، تشخیص نوع و کیفیت بافت و مواد اولیه، و شناخت منطقه بافت جست‌وجو می‌کرد. این سنت که، معیارهایش را از همان دستگاه مفهومیِ برساخته قرن نوزدهم وام می‌گیرد تا امروز نیز تداوم یافته است. اگرچه کارشناسی در حوزه خود دقیق و ضروری است، اما هرگز نمی‌تواند جای نقد را پر کند. کارشناسی به گذشته می‌نگرد و اثر را با معیارهای از پیش تثبیت‌شده می‌سنجد، حال‌آنکه نقد، از اکنون می‌آغازد و رو به آینده دارد.

فرش دستباف معاصر ایران؛ در جست‌وجوی نقد

در دهه‌های اخیر جریانی نوین در فرش دستباف ایران سر برآورده است که می‌توان از آن با عنوان «فرش دستباف معاصر ایران» یاد کرد و از سایر جریان‌های قالی‌بافی متمایز کرد. فرش دستباف معاصر ایران، پیش و بیش از هر چیز، یک «شیء مرزی» است. این قالی‌ها هم‌زمان یک کف‌پوش کاربردی‌اند، یک اثر هنری با نظام بصری پیچیده، یک بیانیه مفهومی، و یک محصول دیزاین‌محور. این سرشت مرزی، محصول مواجهه‌ای خلاقانه با میراث هنری است که دیگر از جنس تکرار نیست، بلکه از جنس اقتباس، بازخوانی و ازآن‌خودسازی است. هنرمندان این جریان، همچون میرمولا ثریا، امیرحسین صفدر زاده حقیقی و سعدی حکیم که از نسل نو طراحان ایرانی هستند، آگاهانه به سراغ ذخیره تصویری هنر ایرانی می‌روند و با نگاهی انتقادی و بازتفسیرگرانه، عناصر بصری گذشته را به عنوان ماده خام برای خلق زبانی تازه به کار می‌گیرند. این رجوع، برخلاف سنت‌گرایی محافظه‌کارانه، سنت را از موزه بیرون می‌آورد و در جریان زنده هنر امروز قرار می‌دهد (تصاویر ۲ تا ۴).

تصویر ۲: اثر میرمولا ثریا
از مجموعه سنجاق‌ها

تصویر ۳: صف سلام
اثر امیرحسین صفدرزاده حقیقی



تصویر ۴: تُنگ‌بُری
اثر سعدی حکیم

این موقعیت مرزی، خود را در ویژگی‌های فرمی و مفهومی این آثار نیز آشکار می‌سازد. فرش دستباف معاصر ایران بسیاری از قواعد تثبیت‌شده قالی سنتی را به پرسش می‌گیرد. در این آثار می‌توان نشانه‌هایی از کدگذاری دوگانه را مشاهده کرد، ترکیب هم‌زمان عناصر مدرن و سنتی، محلی و جهانی، تزئینی و مفهومی. یک قالی معاصر ممکن است خوشنویسی را در دل ترکیب‌بندی‌ای مینیمال جای دهد، یا پیکره‌های نگارگری را از بستر اصلی‌شان جدا کرده و در فضایی نو بازچینی کند تا به پرسشی درباره هویت یا حافظه بدل شود. قالی در اینجا دیگر یک «کالای تزئینی-مصرفی» صرف نیست، بلکه به یک «متن فرهنگی خواندنی» بدل شده است.

این «مرزی بودن»، برخلاف آنچه ممکن است در نگاه نخست یک بی‌هویتی یا بحران دسته‌بندی به نظر رسد، مهم‌ترین ویژگی فرش دستباف معاصر ایران در جهان هنر امروز است. دقیقاً در همین نقطه است که ضرورت نقد، بیش از هر زمان دیگری خود را نشان می‌دهد. یک «شیء مرزی» را نمی‌توان با معیارهای یک قلمرو خاص داوری کرد. فرش دستباف معاصر ایران، به سبب ماهیت چندلایه و شناور خود، دیگر با معیارهای سنتی ارزیابی قالی، مانند رج‌شمار، نوع گره، اصالت منطقه‌ای، یا تطابق با الگوهای تزیینی، قابل داوری نیست. این قالی‌ها در هیچ‌یک از مقوله‌های مرسوم بازار و موزه نمی‌گنجند. آن‌ها موجودیتی تازه دارند، که نظام‌های طبقه‌بندی و ارزش‌گذاری سنتی را از اساس به چالش می‌کشد. «کارشناسی» که ابزار سنتی ارزیابی قالی در بازار و موزه بوده، در برابر این آثار به پرسش‌هایی پاسخ می‌دهد که دیگر از اعتبار کافی برخوردار نیستند. آنچه این آثار می‌طلبند، نه کارشناسی، که نقد است، نقدی که بتواند هم‌زمان به وجوه هنری، مفهومی، کاربردی و اقتصادی آن‌ها بپردازد.

نسل نو هنرمندان قالی ایران، همان کسانی که امروز در آتلیه‌های شخصی و فضاهای آکادمیک طرح می‌زنند و می‌بافند، این چرخش پارادایمی را رقم زده‌اند. آن‌ها با خلق آثاری که در مرزهای هنر، دیزاین و بازار شناورند، عملاً از صورت‌بندی دوگانه موزه‌ای-بازاری فراتر رفته‌اند. اما این فراروی، بدون نقد ناتمام می‌ماند. نقد است که می‌تواند آثار این نسل را از هیاهوی بازار و از سکوت موزه بیرون بکشد، آن‌ها را به موضوع تأمل و گفت‌وگو بدل کند و جایگاهشان را در تاریخ هنر ایران تثبیت نماید. نقد، در این میانه، نه یک گزینه تجملی، که یک ضرورت روش‌شناختی برای فهم و داوری فرش دستباف معاصر ایران است.

نقد هنری به مثابه گفتمانی آینده‌نگر

در میانه دهه ۱۹۸۰، هانس بلتینگ[1]، مورخ هنر آلمانی، با انتشار کتاب موجز اما جنجال‌برانگیز خود با عنوان «آیا تاریخ هنر به پایان رسیده است؟»، پرسشی بنیادین را در قلب جامعه تاریخ‌نگاران هنر نشاند. آنچه بلتینگ «پایان» می‌نامید، نه مرگ هنر بود و نه تعطیلی پژوهش‌های تاریخی، بلکه پایانِ تصوری خاص از تاریخ هنر بود، تصورِ روایتی یگانه، خطی و معنادار از سیر ترقی هنر که از رنسانس آغاز شده و تا مدرنیسم تداوم یافته بود. به تعبیر او، این برداشت از تاریخ هنر، که آثار را در توالی سبک‌ها و دوره‌ها زنجیر می‌کرد و نظمی از پیش تعیین‌شده بر آن‌ها تحمیل می‌نمود، از درک آنچه در هنر معاصر می‌گذرد ناتوان بود. آنچه ضرورت داشت، نه بسط همان روایت کهن، که چرخشی بنیادین به سوی خوانش آثار در بستر انضمامی‌شان بود، خوانشی که به جای تحکیم گذشته، چشم به امکان‌های تازه بگشاید (Belting ,1987)

1- Hans Belting

ایـده بلتینگ، پیامدی مهم برای فهم نسبت «نقد» و «تاریخ‌نگاری» در پی داشت. تاریخ‌نگاری، چنان‌که در سنت غربی تثبیت شده بود، با نگاه به گذشته در پی مستندسازی، طبقه‌بندی و تبیین زنجیره‌ای از علت‌ها و معلول‌هاست و غایت آن، تثبیت یک روایت منسجم است. اما نقد هنری، در سرشت خود، معطوف به آینده است و از پرسش «این اثر چگونه در تداوم سنت جای می‌گیرد؟» فراتر می‌رود. نقد می‌پرسد «این اثر چه امکانی را برای هنر فردا می‌گشاید؟». این جهت‌گیری آینده‌نگرانه، نقد را به گفتمانی مبدل می‌کند که با پویایی هنر معاصر هم‌نواست، هنری که دیگر در چارچوب‌های از پیش تعیین‌شده نمی‌گنجد و پیوسته مرزهای خود را بازتعریف می‌کند.

ایـن تمایز میان نقد و تاریخ‌نگاری را می‌توان با استفاده از مفهوم «کارشناسی [1]» در سنت مطالعات هنری غرب نیز روشن‌تر کرد. کارشناسی، که ریشه در سنت اروپایی قرن هجدهم و نوزدهم دارد، عمدتاً بـر سه محور متمرکز است: «انتساب [2]» یـعنی تعیین سازنده اثر؛ «تاریخ‌گذاری» یعنی مشخص کردن زمان تولید؛ و «تأیید اصالت [3]» یـعنی تشخیص اثر اصل از تقلبی (Hatt & Klonk ,2006). کارشناس، با تکیه بر دانش فنی عمیق از مواد، تکنیک‌ها و سبک‌های تاریخی، اثر را در چارچوب‌های مستند و قابل تأیید قرار می‌دهد. در مقابل، نقد هنری بر سه محور متفاوت استوار است: «تفسیر» یعنی کشف معنا و دلالت‌های اثر؛ «ارزیابی» یعنی داوری درباره کیفیت و اهمیت هنری آن؛ و «زمینه‌مندسازی» یـعنی قرار دادن اثر در بستر فرهنگی، اجتماعی و گفتمانی زمانه‌اش (Barrett ,2011). به بیان دیگر، کارشناسی می‌پرسد «این اثر چیست، کی و توسط چه کسی ساخته شده؟»، حال‌آنکه نقد می‌پرسد «ایـن اثر چه می‌گوید، چرا اهمیت دارد و چه جایگاهی در جهان هنر امروز دارد؟». در حوزه فرش دستباف ایران، آنچه تاکنون تحت عنوان «ارزیابی» رایج بوده، عمدتاً همان کارشناسی سنتی بوده است که بر رج‌شمار، نوع گره، مواد اولیه و منطقه بافت متمرکز است. اما آنچه فرش دستباف معاصر ایران می‌طلبد، نقد هنری است که بتواند فراتر از این شاخص‌های فنی، به معنا، نوآوری و ظرفیت اثر برای گفت‌وگو با زمانه بپردازد.

این تمایز، در سنت‌های هنری دیگر، به‌ویژه هنرهای تجسمی معاصر، به‌خوبی درک و نهادینه شده است. نقد هنری در این سنت‌ها، هم‌زمان با دگرگونی‌های هنر مدرن و پسامدرن، به رکنی از گفتمان هنری بدل شد، چرا که تنها نقد بود که می‌توانست با منطقِ «گسست» و «نوآوری» که بر هنر مدرن و معاصر حاکم بود، هم‌قدم شود. تاریخ نگاری و کارشناسی، با ابزارهای سنتی خود، از توضیح آثاری که عامدانه از سنت می‌گسستند بازمی‌مانند، اما نقد، با خصلت آینده‌نگر خود، دقیقاً در همین گسست‌ها مجال تنفس می‌یافت. درواقع، آنچه بلتینگ «پایان تاریخ هنر» نامید، نه یک نقطه پایان، که لحظه تولد ضرورت نقد بود، لحظه‌ای که روایت یگانه فرو می‌پاشد و کثرتی از خوانش‌های ممکن سر برمی‌آورد.

حال، پرسش این است که این چرخش چه نسبتی با وضعیت قالی ایرانی دارد؟ حوزه فرش دستباف ایـران، بـرخلاف هنرهای تجسمی، هرگز این گذار از «تاریخ‌نگاری» و «کارشناسی» به «نقد» را تجربه نکرده است. گفتمان غالب در این حوزه، همچنان در بندِ همان روایت خطی و تثبیت‌شده‌ای است

1- Connoisseurship

2- Attribution

3- Authentication

که بلتینگ در هنر غربی پایان آن را اعلام کرد. روایتی که قالی‌ها را بر اساس سبک، دوره و منطقه طبقه‌بندی می‌کند و ارزش‌شان را با معیارهای فنی و قواعد از پیش تعیین‌شده می‌سنجد. در این فضا، «نوآوری» یا یک انحراف از سنت تلقی می‌شود، یا نهایتاً در ذیل همان مقوله‌های کهن همچون «طرح مدرن» در برابر «طرح سنتی»، دسته‌بندی می‌گردد.

به همین ترتیب، قالی معاصر ایران نیز، که امروزه در قامت یک «شیء مرزی» میان هنر سنتی، هنر معاصر، هنر بافتار و دیزاین ظاهر شده، دیگر با معیارهای طبقه‌بندی سنتی و سنت کارشناسی قابل فهم نیست. سنت کارشناسی می‌تواند قدمت یک قالی را تعیین کند، منطقه بافت آن را تشخیص دهد، و نوع و کیفیت بافت و مواد اولیه‌اش را بسنجد، اما در برابر قالی‌ای که اساساً خود را در این مختصات تعریف نمی‌کند، ناگزیر سکوت می‌کند. پرسش‌هایی که یک «شیء مرزی» پیش می‌کشد، پرسش از معنا، از نوآوری، از نسبت‌اش با سنت و زمانه، و از امکان‌هایی که برای آینده قالی می‌گشاید، از حیطه کارشناسی بیرون است. این پرسش‌ها را تنها نقد می‌تواند پاسخ دهد، نقدی که بتواند موقعیت مرزی قالی معاصر را صورت‌بندی کند و داوری‌ای روش‌مند و متناسب با این چندلایگی ارائه دهد.

بـرای نسل نو فعال در حوزه قالی ایران، ضرورت گذار از این وضعیت دوچندان است. این نسل در میانه دو ضرورت ایستاده است، از یک سو، نیاز به درک و بازخوانی سنت، و از سوی دیگر، مواجهه با معیارهای نوین هنر در سطح جهانی. نقد هنری، در مقام گفتمانی آینده‌نگر، دقیقاً ابزاری برای میانجی‌گری میان این دو ضرورت است. نقد به هنرمند جوان می‌آموزد که سنت نه یک بنای تاریخی دست‌نخورده، که منبعی زنده برای گفت‌وگو و بازآفرینی است و به مخاطب می‌آموزد که ارزش یک قالی، نه فقط در کیفیت بافت و مواد اولیه و یا منطقه بافت، که در توانایی آن برای سخن گفتن با زبان امروز نهفته است.

بدین ترتیب، نقد هنری در حوزه قالی ایران را باید فراتر از یک مهارت تکمیلی فهمید. نقد، گفتمانی است که با گسست از روایت خطی تاریخ، افق آینده را برای این هنر می‌گشاید. اگر بپذیریم که به تعبیر بلتینگ، آنچه به پایان رسیده نه خودِ هنر، که شیوه‌ای خاص از روایت آن است، آن‌گاه نقد هنری دقیقاً همان نیرویی است که می‌تواند روایت‌های تازه را ممکن سازد، روایت‌هایی که در آن، قالی ایرانی نه صرفاً یادگاری از گذشته، که بیانیه‌ای برای امروز و طرحی برای فردا باشد.

نقشه‌ی راه نقد هنری برای نسل نو فرش دستباف ایران: به سوی یک چارچوب تلفیقی

اگر بپذیریم که نقد هنری گفتمانی آینده‌نگر است، آن‌گاه پرسش بنیادین این است که این گذار چگونه ممکن می‌شود. نسل نو به چه ابزارهای تحلیلی‌ای نیاز دارد تا بتواند فرش دستباف معاصر را به‌مثابه یک اثر هنری زنده بخواند و داوری کند؟ پاسخ به این پرسش، مستلزم تدوین یک چارچوب روش‌مند برای نقد فرش دستباف است، چارچوبی که هم از مبانی نظری نقد هنر در سنت‌های دیگر بـهره ببرد و هم با ماهیت چندلایه فرش دستباف معاصر، به‌عنوان یک «شیء مرزی»، هماهنگ باشد. این چارچوب باید بتواند هم‌زمان به وجوه بصری، مادی، کاربردی، فرایندی و زمینه‌ای فرش دستباف بپردازد، بی‌آنکه یکی را فدای دیگری کند.

در این مسیر، نخستین گام، مجهز شدن به یک مدل تحلیلی نظام‌مند است. در حوزه نقد هنرهای تجسمی، یکی از تأثیرگذارترین الگوها، مدل چهارمرحله‌ای ادموند برک فلدمن است که شامل «توصیف»، «تحلیل فرمی»، «تفسیر» و «ارزیابی» می‌شود (Feldman ,1994). فلدمن این مدل را با هدف هدایت دانشجویان به سوی مواجهه‌ای ساختارمند با آثار هنری تدوین کرد. در مرحله

«توصیف»، منتقد صرفاً آنچه را می‌بیند، رنگ، فرم، بافت و عناصر بصری‌ای که اثر را می‌سازند، بدون قضاوت یا تفسیر ثبت می‌کند. در مرحله «تحلیل فرمی»، این عناصر در ارتباط با یکدیگر و در نسبت با کلیت اثر بررسی می‌شوند. در این مرحله پرسش این است که چگونه ترکیب‌بندی، ریتم، تعادل و تناسب، ساختار بصری اثر را شکل داده‌اند. گام سوم، «تفسیر» است، جایی که منتقد از سطح فرم فراتر می‌رود و می‌کوشد معنای اثر، دلالت‌های ضمنی آن و پیامی که منتقل می‌کند را دریابد. و در نهایت، «ارزیابی»، داوری درباره توفیق یا عدم توفیق اثر بر اساس معیارهایی که در مراحل پیشین آشکار شده است .

آنچه مدل فلدمن را برای نقد فرش دستباف مناسب می‌سازد، نه صرفاً ساختار گام‌به‌گام آن، که تأکیدش بر جداسازی «دیدن» از «قضاوت» است. تری برت در کتاب نقد هنر استدلال می‌کند که داوری هنری زمانی اعتبار دارد که بر پایه توصیف دقیق، تحلیل فرمی عمیق و تفسیر مستدل بنا شده باشد، نه بر سلیقه شخصی یا معیارهای از پیش تحمیل‌شده (Barrett ,2011). ایـن اصل در ارزیابی و کارشناسی سنتی قالی به‌کلی نادیده گرفته می‌شود. در کارشناسی، ارزش‌گذاری معمولاً پیش از هرگونه تحلیل بصری صورت می‌گیرد و ابعاد، مواد و مصالح، کیفیت بافت، رج‌شمار و منطقه بافت، از پیش تعیین می‌کنند که یک قالی «خوب» است یا نه. اما در مدل فلدمن، ارزیابی آخرین مرحله است و تنها پس از آنکه اثر به‌دقت دیده، تحلیل و تفسیر شد، می‌توان درباره ارزش هنری آن داوری کرد. این ترتیب، فضایی برای کشف کیفیت‌هایی فراتر از معیارهای فنی فراهم می‌آورد؛ کیفیت‌هایی چون قدرت بیان، نوآوری در طراحی، و توانایی اثر در برانگیختن تأمل در مخاطب.

با این حال، مدل فلدمن، با تمام دقت روش‌شناختی‌اش، به‌تنهایی برای مواجهه با پدیده‌ای به پیـچیدگی قالی معاصر ایران کفایت نمی‌کند. پرسش‌های بیشتری مانند اینکه یک قالی را در کدام مقوله باید جای داد؟، چگونه می‌توان از فروغلطیدن در سلیقه شخصی پرهیز کرد؟ و مهم‌تر از همه، نقطه آغاز نقد کجاست؟، باقی می‌مانند. برای پاسخ به این پرسش‌ها، باید به سراغ الگوهای مکمل رفت. یکی از این الگوها، مدل نوئل کارول است که بر «دسته‌بندی» به‌عنوان گامی ضروری پیش از تحلیل و تفسیر تأکید می‌کند. کارول معتقد است پیش از هرگونه داوری، باید مشخص کرد که اثر به کدام ژانر، سبک یا سنت تعلق دارد، چراکه معیارهای ارزیابی، وابسته به مقوله‌ای هستند که اثر در آن جای می‌گیرد (Carroll ,2009). این مرحله برای نقد فرش دستباف معاصر اهمیتی مضاعف دارد، چرا که قالی، موجودیتی مرزی و چندگانه است و در آنِ واحد به چندین مقوله تعلق دارد. نقد روش‌مند، به‌جای حذف این چندگانگی، آن را به‌رسمیت می‌شناسد و از آن به‌عنوان چارچوبی برای تحلیل بهره می‌برد.

طبقه‌بندی در روش کارول این امکان را فراهم می‌آورد تا به جای آنکه قالی را در طبقه‌بندی‌های مرسوم جای دهیم، نظام‌های طبقه‌بندی سنتی را به پرسش بگیریم. نظام رایج دسته‌بندی قالی در ایـران، که قالی‌ها را عمدتاً بر اساس منطقه جغرافیایی بافت یا مکتب هنری تاریخی طبقه‌بندی می‌کند، هر قالی را پیش و بیش از هر چیز، به یک «مکان» و «زمان» مشخص گره می‌زند. پیامد این نظام آن است که هر قالی، پیش از آنکه دیده شود، در یک مقوله از پیش تعیین‌شده جای گرفته و ارزش‌گذاری آن بر اساس معیارهای همان مقوله صورت می‌گیرد. اما آنچه امروز در عمل با آن روبرو هستیم، قالی‌هایی است که در هیچ‌یک از این مقوله‌های سنتی نمی‌گنجند. این همان وضعیتی است که در بخش «فرش دستباف معاصر ایران» توصیف شد، قالی‌هایی که با منطق ازآن‌خودسازی

و کدگذاری دوگانه، موجودیتی تازه دارند و نظام طبقه‌بندی سنتی را از اساس به چالش می‌کشند.

الگوی کارول، اگر به‌درستی فهمیده شود، دعوتی است به بازاندیشی در خودِ مقوله‌ها. تأکید او بر «دسته‌بندی»، به معنای تحمیل مقوله‌های کهنه بر آثار نو نیست، بلکه دعوتی است به بازاندیشی در خودِ مقوله‌ها. اگر بپذیریم که معیارهای ارزیابی، وابسته به مقوله‌ای هستند که اثر در آن جای می‌گیرد، آن‌گاه نخستین وظیفه منتقد در مواجهه با یک فرش دستباف معاصر، این است که مشخص کند این اثر به کدام مقوله تعلق دارد، اما نه لزوماً مقوله‌هایی که از پیش وجود داشته‌اند. گاه، خودِ اثر است که مقوله‌ای تازه می‌آفریند و منتقد باید این مقوله تازه را به‌رسمیت بشناسد و معیارهای ارزیابی متناسب با آن را تدوین کند. این بازتعریف، به نسل نو این امکان را می‌دهد که آثارشان نه به‌عنوان «قالی‌های فاقد اصالت ایرانی»، که به‌عنوان آثاری جدی در یک مقوله هنری معتبر خوانده و داوری شوند.

الگوی مکمل دیگر، مدل استقرایی رابرت کلمنتس است. به‌تعبیر گیهیگن (Geahigan ,1996)، الگوی کلمنتس با الهام از روش علمی، فرایند نقد را به صورت «مشاهده وقایع مهم»، «طرح فرضیه» و «آزمون فرضیه در برابر شواهد جدید» صورت‌بندی می‌کند. در نقد قالی، منتقد می‌تواند پس از مشاهده دقیق اثر، فرضیه‌ای درباره معنای آن طرح کند و سپس این فرضیه را با رجوع به سایر عناصر بصری، بستر تولید اثر و گفت‌وگو با طراح یا بافنده بیازماید. این رویکرد، نقد را از یک کنش شهودی صرف به فرایندی آزمون‌پذیر بدل می‌سازد.

در کنار این الگوهای برآمده از سنت نقد هنرهای تجسمی، حوزه «نقد دیزاین» نیز ابزارهای تحلیلی ارزشمندی برای مواجهه با قالی معاصر ایران فراهم می‌آورد. در این سنت، ارزیابی یک اثر دیزایـن‌محور، بر مبنای سه بُعد هم‌زمان «زیبایی»، «کارکرد» و «اصالت/نوآوری» صورت می‌گیرد (Christensen & Ball ,2016). ارزیـابی «زیـبایی» به تحلیل فرمی و تأثیر حسی اثر می‌پردازد، ارزیابی «کارکرد» مستلزم شبیه‌سازی ذهنی نحوه استفاده از قالی در فضای واقعی است، و ارزیابی «اصالت»، اثر را در نسبت با سنت و نیز در نسبت با سایر آثار معاصر می‌سنجد. این مدل سه‌بُعدی، برای فرش دستباف معاصر ایران، که همچنان یک «شیء کاربردی» است، تناسب ویژه‌ای دارد.

با این حال، چارچوب‌های ساختاری فلدمن، کارول، کلمنتس، و نیز مدل کریستنسن و بال، با همه دقت روش‌شناختی‌شان، این خلأ مشترک را دارند که هیچ‌یک نقطه عزیمت نقد را «تجربه زیسته» قرار نمی‌دهند. اینجاست که الگوی تام اندرسن اهمیتی راهبردی می‌یابد. مدل هفت‌مرحله‌ای اندرسن، برخلاف مدل‌های پیشین، با «واکنش» آغاز می‌شود و پیش از هرگونه تحلیل، منتقد باید به احساس و پاسخ درونی خود به اثر آگاه شود (Anderson ,1993). این رویکرد برای نقد قالی ایرانی اهمیتی ویژه دارد. قالی، برخلاف یک نقاشی که از فاصله دیده می‌شود، ابژه‌ای است برای «زیستن» بر آن. یک فرش دستباف، برخلاف تابلوی نقاشی، نه برای «دیده شدن» که برای «تماشای بلندمدت» آفریده شده است. این رابطه زیسته با قالی، که پیش و بیش از تحلیل عقلانی شکل می‌گیرد، باید نقطه عزیمت هرگونه نقد باشد. به‌بیان دیگر، پیش از آنکه بپرسیم «این قالی چه می‌گوید؟»، باید بپرسیم «این قالی با من چه می‌کند؟».

این تمایز میان «دیده شدن» و «تماشای بلندمدت»، تمایزی بنیادین در فهم هستی‌شناسانه قالی است. قالی، به‌ویژه در بستر فرهنگی ایران، برای «زیستن» بر آن بافته می‌شود و کف اتاق را به فضایی بـرای زندگی روزمره بدل می‌کند. به‌تعبیر برایان اسپونر، قالی یک «فضای اجتماعی» برای سکونت

است، فضایی که معنای آن، نه در یک لحظه مواجهه، که در طول زمان و از طریق تجربه زیسته آشکار می‌شود (Spooner ,2010).

پرسش «این قالی با من چه می‌کند؟» را می‌توان از خلال نظریه «زیبایی‌شناسی امر روزمره[1]» نیز بسط داد. یوریکو سایتو (Saito ,2007) استدلال می‌کند که تجربه زیبایی‌شناختی محدود به مواجهه با آثار هنری در گالری‌ها نیست، بلکه در دل اشیاء و فضاهای زیسته روزمره نیز شکل می‌گیرد. از این منظر، فرش دستباف ایرانی دقیقاً رسانه‌ای برای «زیستن در هنر» است. مخاطب، قالی را نه از فاصله‌ای موزه‌ای، بلکه از خلال تجربه لمس، سکونت و همزیستی روزمره با آن ادراک می‌کند. این رویکرد با نظریه «زیبایی شناسی رابطه‌ای»[2] نیکولا بوریو نیز همخوانی دارد. بوریو استدلال می‌کند که هنر معاصر را نباید صرفاً به‌مثابه ابژه‌ای برای تماشا فهمید، بلکه باید آن را به‌عنوان مجموعه‌ای از روابط و تعاملاتی درک کرد که میان اثر، مخاطب و فضای اجتماعی برقرار می‌شود (Bourriaud ,2002). در این چارچوب، فرش دستباف ایرانی، به‌ویژه در بستر زیست روزمره، دقیقاً چنین ماهیت رابطه‌ای دارد. قالی نه یک شیء منفعل برای نگریستن، که فضایی برای زیستن است که معنای آن در تعامل مداوم با بدن، حرکت و حضور مخاطب شکل می‌گیرد. از این منظر، تجربه زیبایی‌شناختی قالی نه در یک لحظه تماشای موزه‌ای، بلکه در طول زمان و از خلال رابطه زیسته با آن متحقق می‌شود. نقد قالی، بنابراین، باید این بُعد روزمره و زیسته را نیز در تحلیل خود وارد کند و قالی را نه فقط به‌مثابه یک «ابژه نمایشی»، بلکه به‌عنوان بخشی از جهانِ زندگی مخاطب بخواند.

اهمیت رویکرد اندرسن برای نقد قالی ایرانی، زمانی دوچندان می‌شود که به خاطر آوریم قالی برای مخاطب ایرانی، نه یک شیء بیگانه، که بخشی از حافظه فرهنگی و شخصی است. قالی، به این ترتیب، یک «متن» فرهنگی است که از طریق تجربه زیسته خوانده می‌شود، متنیتی که رولان بارت آن را «متن لذت‌بخش» می‌نامد، متنی که نه فقط از طریق خوانش عقلانی، که از طریق درگیری حسی و عاطفی با آن، معنایش بر خواننده آشکار می‌شود (Barthes ,1977). با این همه، تأکید بر واکنش عاطفی نباید به معنای وانهادن عقلانیت تحلیلی باشد. هدف مدل اندرسن، چنان‌که خود او تصریح می‌کند، جایگزینی تحلیل با احساس نیست، بلکه آغاز کردن از احساس برای رسیدن به تحلیلی عمیق‌تر و شخصی‌تر است (Anderson ,1993).

با این حال، آنچه تاکنون در الگوهای نقد هنری و نقد طراحی مطرح شده، عمدتاً بر تحلیل «محصول نهایی» متمرکز است. اما یک «شیء مرزی» چون فرش دستباف، معنای خود را نه فقط در «نتیجه» که در «فرایند» نیز جست‌وجو می‌کند. تیم اینگولد (Ingold ,2013)، انسان‌شناس بریتانیایی، در کتاب ساختن: انسان‌شناسی، باستان‌شناسی، هنر و معماری استدلال می‌کند که آفرینش هنری را نباید صرفاً تحقق یک ایده از پیش موجود دانست؛ بلکه «اندیشیدن»، در خودِ فرایند ساختن رخ می‌دهد. به تعبیر او، هنرمند یا صنعتگر، در تعامل مداوم با ماده، ابزار، حرکت دست و مقاومت‌های فرایند تولید، اثر را می‌آفریند و هم‌زمان از طریق همین ساختن، می‌اندیشد. این رویکرد برای فهم فرش دستباف ایرانی اهمیتی ویژه دارد؛ چرا که قالی، بیش از بسیاری از هنرهای دیگر، هنری زمان‌مند و فرایندمحور است. معنای قالی، تنها در تصویر نهایی آن نهفته نیست، بلکه در ریتم تکرارشونده گره‌ها،

1- Everyday Aesthetics

2- Relational Aesthetics

در تماس دست با الیاف، در تغییرات تدریجی حین بافت، و در حضوری که بدنِ بافنده در سراسر فرایند تولید بر جای می‌گذارد نیز شکل می‌گیرد. نقد قالی، از این منظر، باید نه فقط به «آنچه دیده می‌شود»، بلکه به «چگونگی ساخته شدن» اثر نیز توجه کند.

این توجه به فرایند، ما را به مهم‌ترین وجه تمایز نقد قالی از نقد سایر هنرها یعنی دیالکتیک «ماده» و «معنا» می‌رساند. در قالی، ماده، اعم از زبریِ پشم، درخشش ابریشم یا تپندگیِ رنگ‌های گیاهی، صرفاً محملی برای اجرای نقشه نیست، بلکه خود بخشی از «بیان هنری» است. منتقد باید بتواند تحلیل کند که چگونه هنرمند از طریق گزینش مادی، به اثر معنا بخشیده است. برای نمونه، استفاده از پشمِ دست‌ریس و خودرنگ در یک اثر معاصر، تنها یک انتخاب فنی نیست، بلکه ارجاعی نقادانه به مفهوم «اصالت» و «بازگشت به طبیعت» در عصرِ بازتولیدهای ماشینی است.

چنان‌که گوتفرید سمپر (Semper ,2004) در نظریه خود بر پیوند میان «تکنیک» و «ماده» در شکل‌گیری فرم تأکید داشت، نقد قالی نیز باید «منطقِ مادی» اثر را جست‌وجو کند: بپرسد که آیا ماده انتخاب‌شده در خدمتِ کانسپت اثر است یا در تضاد با آن. گلن آدامسون، مورخ طراحی و نظریه‌پرداز هنرهای کاربردی، نیز استدلال می‌کند که اشیای دست‌ساخت معنا را نه فقط از طریق تصویر، بلکه از طریق «ماده»، «فرایند ساخت» و «ردِ دست انسان» منتقل می‌کنند (Adamson ,2007). از این منظر، فرش دستباف ایرانی یک سطح بصریِ صرف نیست، بلکه ابژه‌ای مادی است که معنایش در تراکم گره‌ها، لمس‌پذیری سطح و حتی زمانِ صرف‌شده برای تولید آن نیز نهفته است. نقد قالی، بنابراین، باید «ماده» را به‌عنوان حامل معنا جدی بگیرد.

در ایـن راستا، نظریه «ماده پرجنب‌وجوش[1]» جین بنت می‌تواند چارچوب نظری عمیق‌تری برای فهم نقش ماده در قالی فراهم آورد. بنت استدلال می‌کند که ماده نه یک سطح منفعل و بی‌جان که در انتظار شکل‌دهی توسط دست انسان است، بلکه دارای نوعی «عاملیت» و قدرت فعال برای تأثیرگذاری بر معنا و تجربه است (Bennett ,2010). از ایـن منظر، پشم، ابریشم، رنگ‌های گیاهی و دستباف بودنِ قالی نه صرفاً مواد اولیه‌ای خنثی، بلکه عاملان فعالی هستند که با خصوصیات فیزیکی، تاریخی و حسی خود، معنای اثر را شکل می‌دهند. زبری پشم، داستانی از کوهستان و دشت می‌گوید، درخشش ابریشم، حافظه‌ای از رفاه و تجمل را تداعی می‌کند، و رنگ‌های گیاهی، با زمان‌مندی و تغییرپذیری خود، روایتی از عبور زمان بر کالبد اثر می‌نویسند. نقد قالی، بنابراین، باید «زبان ماده» را جدی بگیرد و تحلیل کند که چگونه انتخاب‌های مادی هنرمند، خود بخشی از بیانیه هنری او را تشکیل می‌دهند. یک قالی معاصر که از پشم دست‌ریس و رنگ‌های طبیعی استفاده می‌کند، نه فقط یک انتخاب فنی، بلکه موضع‌گیری‌ای نقادانه در برابر مدرنیته صنعتی و تولید انبوه است. موضع‌گیری‌ای که از طریق خود ماده بیان می‌شود.

از سوی دیگر، ماده در قالی حامل نوعی «حافظه تاریخی و اقلیمی» نیز هست. پشمی که از کوهستان می آید یا رنگی که از دل کویر برآمده، فقط یک ماده خام نیست، بلکه «جغرافیای اثر» را روایت می‌کند. منتقد باید تحلیل کند که چگونه درگیری فیزیکی بافنده با ماده معنایی از «رنج و زمان» را به کالبد قالی تزریق کرده است. اینجاست که ماده از کالا بودن فراتر می‌رود و به یک «متن لمسی» بدل می‌شود که مخاطب را به خوانشی عمیق‌تر از سطح بصری دعوت می‌کند.

1- Vibrant Matter

مجموعه این رویکردها، از تحلیل فرمی فلدمن و دسته‌بندی کارول گرفته تا نقد طراحی کریستنسن و بال، تجربه زیسته اندرسن، فرایندمحوری اینگولد، و دیالکتیک ماده و معنای سمپر و آدامسون، هنگامی به‌درستی کار می‌کنند که در یک چارچوب تلفیقی با محوریت «شیء مرزی» قرار گیرند. فرش دستباف معاصر ایران، به دلیل سرشت مرزی خود، در برابر هر رویکرد تک‌ساحتی مقاومت می‌کند. نقد فرمالِ صرف، کارکرد آن را نادیده می‌گیرد؛ تحلیل کارکردیِ محض، لایه‌های معنایی‌اش را از دست می‌دهد؛ و تاریخ‌نگاریِ سنتی، نوآوری‌هایش را به «انحراف» فرو می‌کاهد. اما یک چارچوب تلفیقی که هم‌زمان به فرم، معنا، کارکرد، فرایند ساخت، ماده و زمینه فرهنگی توجه کند، می‌تواند از عهده ایـن چندلایگی برآید. چنین چارچوبی، نقد را از یک ارزیابی محدود به یک گفت‌وگوی چندوجهی با اثر بدل می‌کند، گفت‌وگویی که در آن، قالی نه یک کالای خاموش، که یک «متن» گشوده به روی تفسیرهای آینده است.

به این ترتیب، نقشه‌ی راه نقد هنری قالی برای نسل نو، ترکیبی است از دقت روش‌شناختی، حساسیت به تجربه شخصی و فرهنگی، توجه به فرایند ساختن، و درگیری نقادانه با ماده. نسل جدید باید بیاموزد که قالی را نه با معیارهای از پیش تعیین‌شده بازار، که با نگاهی تازه ببیند، نگاهی که می‌تواند رنگ را فراتر از «خوب» و «بد» سنتی دریابد، فرم را فراتر از «اصیل» و «غیراصیل» تحلیل کند، ماده را نه صرفاً یک ویژگی فنی، که بخشی از زبان هنری اثر بخواند، و معنا را فراتر از «طرح شناخته‌شده» و «طرح جدید» جست‌وجو نماید. چنین نگاهی، همان چیزی است که می‌تواند قالی را از یک کالای تزئینی به یک بیانیه هنری بدل کند و این دقیقاً همان مهارتی است که نسل نو برای رقم زدن آینده قالی ایرانی به آن نیاز دارد. با این حال، یک پرسش همچنان بی‌پاسخ می‌ماند، این نقد کجا باید رخ دهد؟ نقد، صرفاً یک کنش فردی و ذهنی نیست، بلکه برای آنکه به‌درستی شکل گیرد، نیازمند یک «موقعیت» نهادی و یک «جامعه گفت‌وگوگر» است.

از بازار به گالری و فراتر از آن: بازتعریف موقعیت نهادی فرش دستباف معاصر ایران

اگر بپذیریم که نقد هنری مستلزم چارچوبی روش‌مند برای تحلیل است، این چارچوب بدون یک «موقعیت» نهادی مناسب امکان تحقق نمی‌یابد. نقد، نه صرفاً کنشی ذهنی یا تفسیری فردی، بلکه محصول فضایی است که در آن «شیء مرزی» از گردش روزمره مصرفی خارج شده و به یک «ابـژه تأملی» بدل می‌شود. چنان‌که آرتور دانتو استدلال می‌کند، امکان دیدن چیزی به‌مثابه هنر مستلزم وجود یک «جهان هنر» است؛ شبکه‌ای از نظریه‌ها، نهادها و گفتمان‌ها که به اثر شأن هنری می‌بخشند (Danto ,1964).

در یـک صورت‌بندی نظری گسترده‌تر، این چرخش به سوی نهادهای واسط را می‌توان در پرتو «نهادگرایی نو[1]» در تاریخ هنر معاصر فهم کرد. این رویکرد، که از دهه ۱۹۷۰ با نقدهای نهادی هنرمندانی چون مایکل آشر، مارسل برونداس و آندره آ فریزر شکل گرفت، بر این اصل استوار است که ارزش هنری یـک اثر نه ذاتی، بلکه در درون شبکه‌های نهادی و گفتمانی تولید می‌شود (Fraser ,2005). به تعبیر فریزر، نهادها در هنر معاصر نه صرفاً فضاهای بی‌طرف برای نمایش، بلکه عاملان فعال در ساخت معنا و ارزش‌اند. از این منظر، فرش دستباف معاصر ایران تنها از طریق ورود به این شبکه نهادی که شامل گالری‌ها، نمایشگاه‌ها، رویدادها، نشریات تخصصی، و گفتمان نقد است، می‌تواند از موقعیت

1- New Institutionalism

«کالای بازار» به «اثر هنری» عبور کند. بنابراین، نقد هنری را نمی‌توان مجزا از بستر نهادی آن فهمید؛ نقد، خود بخشی از زیرساخت نهادی است که امکان تولید و بازتولید ارزش هنری را فراهم می‌آورد.

در چنین چارچوبی، راهبرد اساسی برای فهم و صورت‌بندی «نقشه‌ی راه نقد» فرش دستباف معاصر ایـران، نه نفی بازار، بلکه بازتعریف موقعیت نهادی آن و ایجاد مسیرهای موازی برای عرضه به‌مثابه یـک اثر فرهنگی-هنری است. این چرخش، مستلزم حرکت از منطق صرفاً بازاری به سوی فضاهای نمایشگاهی و نهایتاً ورود به نظام گفتمانی هنر معاصر است. جریان قالی معاصر ایران، با ویژگی‌های رسانه‌ای، مفهومی و دیزاین‌محور خود، عملاً در حال تجربه چنین جابه‌جایی‌ای است. آثاری که در گالری‌ها و رویدادهای دیزاین معاصر ارائه می‌شوند، قالی را هم‌زمان در دو منطق متفاوت قرار می‌دهند: منطق شیء کاربردی و منطق شیء هنری. این وضعیت دوگانه، آن را به یک «شیء مرزی» بدل می‌سازد که در تقاطع هنر، دیزاین و فرهنگ بصری معاصر قرار دارد (تصویر ۵). هنرمندان نسل نو، با خلق آثاری که هم‌زمان یک کف‌پوش کاربردی و یک بیانیه بصری انتقادی هستند، قالی را به درون «جهان هنر» دانتو می‌کشانند. این جابه‌جایی نمادین، قالی را از انحصار بازار سنتی خارج کرده و آن را در معرض نگاه مخاطبانی تازه، منتقدان هنری، کیوریتورها، طراحان و خریداران فرهنگی، قرار می‌دهد که معیارهایشان با معیارهای یک خریدار سنتی قالی تفاوتی بنیادین دارد.

تصویر ۵: نمایش آثار میرمولا ثریا
در رویداد هفته دیزاین تهران، ۱۴۰۴

اهمیت این چرخش نهادی، فراتر از تغییر فیزیکی مکان عرضه است. در فضای گالری یا رویدادهای دیزایـن، رابطه مخاطب با قالی از الگوی خریدار- کالا به الگوی بیننده- اثر تغییر می‌یابد (تصاویر ۶ و ۷) در ایـن فضا، گفت‌وگو دیگر حول شاخص‌های سنتی مانند رج‌شمار، قدمت یا ارزش مادی شکل نمی‌گیرد، بلکه پیرامون فرم، دیزاین، معنا، نوآوری و ظرفیت اثر برای تولید پرسش سازمان می‌یابد. این جابه‌جایی، بستر شکل‌گیری آن چیزی است که استنلی فیش آن را «جامعه تفسیری» می‌نامد (Fish ,1980)، جایی که معنا نه به‌صورت فردی، بلکه در بستر کنش جمعی و گفت‌وگومحور تولید می‌شود. در چنین ساختاری، «کارشناسی» جای خود را به «داوری انتقادی» می‌دهد و قالی از یک کالای خاموش به یک «متن فرهنگی قابل خوانش» تبدیل می‌شود؛ متنی که می‌تواند با ابزارهای نقد هنری، نظریه فرهنگی و تحلیل بصری مورد بازخوانی قرار گیرد.

تصویر ۶: نمایش آثار ابراهیم حقیقی با عنوان خط نگاره‌ها در قالی، گالری اعتماد، ۱۴۰۳

تصویر ۷: گبه با لوزی‌های متعدد، اثر پرویز تناولی، نمایشگاه گروهی با عنوان «تا عرش»، گالری بی، ۱۴۰۴

در امتداد این تغییر در رژیم‌های تولید معنا، نقش نهادهای واسط در هنر معاصر برجسته می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها کیوریتوری و نمایشگاه‌سازی است. در هنر معاصر، فرایند شکل‌گیری معنا صرفاً از طریق نقد مکتوب رخ نمی‌دهد، بلکه کیوریتوری و طراحی نمایشگاه نیز به بخشی از گفتمان انتقادی بدل شده‌اند. چنان‌که هانس اولریش اوبریست و نیکولا بوریو نشان داده‌اند، نمایشگاه دیگر صرفاً فضایی برای نمایش آثار نیست، بلکه به یک «روایت‌سازی نهادی» تبدیل شده است که از طریق انتخاب، هم‌نشینی و زمینه‌مند کردن آثار، امکان‌های خاصی از معنا را تولید می‌کند (Obrist, 2014; Bourriaud, 2002). در ایـن معنا، کیوریتور نه تنها سازمان‌دهنده نمایشگاه، بلکه میانجی تفسیری میان اثر، هنرمند و مخاطب است. این نقش را می‌توان در امتداد نظریه «جهان هنر» آرتور دانتو و نیز نظریه نهادی هنر جورج دیکی فهم کرد، جایی که هنر بودن یک اثر درون شبکه‌ای نهادی از پذیرش و تفسیر تثبیت می‌شود (Danto, 1964 ; Dickie, 1974). بـرای فرش دستباف معاصر ایران، این تحول اهمیتی مضاعف دارد، زیرا بسیاری از این آثار تنها در صورتی می‌توانند از چارچوب کالای تزئینی فراتر روند که در بستر یک روایت کیوریتوریال قرار گیرند؛ روایتی که بتواند نسبت آن‌ها را با هنر معاصر، دیزاین، حافظه فرهنگی و زندگی روزمره آشکار سازد. در این معنا، کیوریتوری نه یک لایه ثانویه عرضه، بلکه بخشی از سازوکار تولید معنا است که به اثر امکان ورود به گفتمان هنر معاصر را می‌دهد.

در این میان، «استیتمنت[1] هنرمند» نیز می‌تواند به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های نوظهور در فرهنگ نوین نقد در فرش دستباف معاصر ایران ایفای نقش کند. در جهان هنر معاصر، هنرمند صرفاً تولیدکننده اثر نیست، بلکه باید بتواند جایگاه اثر خود را در نسبت با سنت، رسانه و مسئله‌های زمانه صورت‌بندی کند.

استیتمنت، در این چارچوب، نه جایگزین نقد، بلکه یکی از لایه‌های تولید معناست که میان تجربه زیـسته هنرمند، منطق کیوریتوریال و خوانش انتقادی میانجی‌گری می‌کند و امکان شکل‌گیری یک فضای چندصدایی و توزیع‌شده برای تفسیر قالی معاصر ایران را فراهم می‌سازد.

در یک صورت‌بندی نهایی، نقد هنری را نمی‌توان صرفاً در سطح یک کنش مکتوب یا تفسیری فردی فهم کرد، بلکه باید آن را در دل یک شبکه نهادی تولید معنا در جهان هنر معاصر قرار داد؛ شبکه‌ای که در آن، کیوریتوری و نمایشگاه‌سازی به‌عنوان امتداد عملیاتی نقد عمل می‌کنند. در این چارچوب، نمایشگاه صرفاً محل ارائه آثار نیست، بلکه به یک سازوکار روایت‌ساز تبدیل می‌شود که از طریق سازمان‌دهی روابط میان آثار، امکان‌های خاصی از خوانش و تفسیر را فعال می‌کند. فرش دستباف معاصر ایران، به‌عنوان یک «شیء مرزی»، در چنین ساختاری نه در یک نظام واحد ارزش‌گذاری، بلکه در تقاطع چندین رژیم گفتمانی ـ شامل نقد، کیوریتوری، دیزاین و نهادهای هنر ـ معنا می‌یابد. از این منظر، عبور قالی از وضعیت شیء مصرفی یا تاریخی، مستلزم ورود آن به شبکه‌ای از روایت‌های نهادی و کیوریتوریال است که در آن معنا نه تثبیت، بلکه به‌طور مداوم تولید و بازپیکربندی می‌شود. بنابراین، نقد هنری تنها در هم‌نشینی با منطق کیوریتوریال و ساختار نهادی جهان هنر است که می‌تواند به ظرفیت کامل خود دست یابد؛ جایی که اثر نه به‌مثابه ابژه‌ای ثابت، بلکه به‌عنوان یک «رویداد معنایی» ظاهر می‌شود که در تعامل میان هنرمند، کیوریتور، منتقد و مخاطب به‌طور مستمر بازتعریف می‌گردد.

۱- بیانیه

اگر استدلال‌های این نوشتار را تا اینجا بپذیریم، اینکه نقد هنری گفتمانی آینده‌نگر است، که جریان «قالی معاصر ایران» ضرورت آن را دوچندان کرده، که می‌توان نقشه راهی روش‌مند برای آموزش آن ترسیم کرد، و اینکه تحقق این امر مستلزم بازتعریف موقعیت نهادی قالی است، آن‌گاه پرسش نهایی ایـن است که اکنون چه باید کرد؟ چگونه می‌توان از این مبانی نظری، به سوی یک «فرهنگ نقد» پایدار در حوزه قالی ایران گام برداشت؟ پاسخ را باید در سه محور به‌هم‌پیوسته جست‌وجو کرد.

نخستین و بنیادی‌ترین محور، «آموزش» نقد است. نقد هنری، چنان‌که تری برت تأکید می‌کند، هم کنشی ادراکی است و هم ارتباطی (Barrett ,2011). بنابراین، برنامه‌های درسی دانشگاه‌ها در حوزه قالی باید به واحدی مستقل به «نقد قالی» مجهز شوند. این آموزش دووجهی، از یک سو باید توانایی خوانش فرمی، مادی، فرایندی و معنایی اثر را، با تکیه بر مدل‌های تلفیقی ارائه‌شده در بخش پیشین، پرورش دهد و از سوی دیگر، مهارت نوشتن و گفت‌وگوی انتقادی را به‌عنوان یک کنش خلاقانه تقویت کند. نسل نو باید بیاموزد که «تجربه زیسته» و واکنش شخصی‌اش در برابر قالی، نه یک امر ذوقی و حاشیه‌ای، که نقطه عزیمتی معتبر برای یک تحلیل عمیق و مستدل است، نقطه‌ای که الگوی اندرسن آن را در مرکز فرایند نقد قرار می‌دهد. به موازات این مهارت‌آموزی، نسل نو پژوهشگران قالی نیز باید از تمرکز انحصاری بر تاریخ‌نگاری و گفتمان‌های غالب در پژوهش قالی فراتر رفته و به هنرمندان هم‌عصر خود توجه کنند، چرا که شکل‌گیری یک سنت نقادانه، در گرو تولید ادبیاتی تحلیلی و روش‌مند است که آثار این هنرمندان را نه به‌عنوان پدیده‌هایی حاشیه‌ای، که به‌عنوان بخشی جدی از تاریخ هنر معاصر ایران به رسمیت بشناسد.

دومین محور، «ایجاد و تقویت بسترهای انتشار و گفت‌وگو» است. نقد، بدون فضایی برای شنیده و دیـده شدن، عقیم می‌ماند. یکی از دلایل اصلی تداوم سنت کارشناسی و غیاب نقد، نبود نشریات تخصصی، تارنماهای تحلیلی و رویدادهای گفت‌وگومحوری است که به‌طور مشخص به قالی معاصر ایـران و نقد آن اختصاص داشته باشند. در این خلأ، نشریه «دستباف» را می‌توان گامی آغازین اما راهبردی در مسیر پر کردن این شکاف دانست. این نشریه، با فاصله گرفتن از رویکرد صرفاً علمی-پـژوهشی و تاریخی رایج، می‌تواند به‌عنوان یک «نهاد گفتمانی» نوین عمل کند و با انتشار نقدهای روش‌مند و برگزاری نشست‌های انتقادی، به شکل‌گیری تدریجی یک «جامعه تفسیری» پیرامون قالی معاصر ایران یاری رساند. این جامعه تفسیری، به‌مرور می‌تواند معیارهای جدیدی برای ارزش‌گذاری قالی، فراتر از معیارهای سنتی بازار، تدوین کند و زبان مشترکی برای بحث درباره نوآوری و اصالت در این هنر بیافریند (تصویر۸).

تصویر ۸: رویداد سرنخ، گفت‌وگو، نقد و بررسی قالی معاصر ایران، برگزار کننده: مجموعه ایران‌گره، موزه فرش تهران، ۱۴۰۳

سومین و مهم‌ترین محور، «پیوند میان سنت و نوآوری» به‌میانجی‌گری نقد است. نسل نو هنرمندان قالی ایران، آن‌گونه که در این نوشتار استدلال شد، با خلق «اشیاء مرزی»‌ای که در میانه سنت، هنر معاصر و دیزاین شناورند، مسیر تازه‌ای گشوده‌اند. وظیفه نقد، تحکیم و تئوریزه کردن این مسیر است. نقد، با جهت‌گیری آینده‌نگر خود به این نسل می‌آموزد که سنت نه یک بنای تاریخی دست‌نخورده برای محافظت، که منبعی زنده و پایان‌ناپذیر برای ازآن‌خودسازی، گفت‌وگو و بازآفرینی خلاقانه است. قالی معاصر ایران با بهره‌گیری نقادانه از سنت، آن را از خطر تکرار و تحجر رها کرده و به درون پویایی جریان هنر معاصر پرتاب می‌کند. سنت، آن‌گاه که از معبر نقد عبور می‌کند، نه تنها مانع نوآوری نیست، که ماده خام آن را فراهم می‌آورد.

در نهایت، باید اذعان کرد که فرهنگ‌سازی نقد پروژه‌ای بلندمدت است. تغییر پارادایم از «کارشناسی» صرف به «داوری انتقادی»، از «بازار» به «گالری»، و از «حفظ» به «بازآفرینی»، نه به معنای طرد گذشته، که به معنای گشودن فضایی تازه در کنار آن است. قالی ایرانی، به‌واسطه سرشت مرزی‌اش، همواره در دل همین زیست‌بوم چندگانه رشد کرده و اکنون نیز آینده‌اش در گرو برقراری گفت‌وگویی پویا و پایدار میان سنت و نوآوری، بازار و گالری، کارشناسی و نقد، گذشته و اکنون است. در این میان، نقد نه یک داور برتر، که امکانی برای اندیشیدن به این پیوندهاست، فضایی که در آن می‌توان از کیفیت، معنا و تأثیر آثار سخن گفت، بی‌آنکه یکی از وجوه قالی را فدای دیگری کرد. قالی ایرانی، با همه عظمت و دیرپایی‌اش، همچنان در حال بافته شدن است و نسل نو، با درکی عمیق از سنت و چشمی گشوده به امکان‌های تازه، تاروپود آینده این هنر را از میان همین پیوندها خواهد بافت.

فهرست منابع

- پـوپ، آرتور آپهام (۱۳۵۵)، هنر ایران در گذشته و آینده، ترجمه عیسی صدیق، تهران: مدرسه عالی خدمات جهانگردی و اطلاعات.

- سایکس، سر پرسی (۱۳۳۶)، سفر نامه سایکس، ترجمه حسین سعادت نوری، تهران: انتشارات کتابخانه ابن سینا.

- میرزایی، عبداله؛ رحمانی، فرنوش، (۱۴۰۰)، بازتاب ابعاد اجتماعی مشروطه بر قالی‌های تصویری دوره قاجار، نشریه جلوه هنر، سال ۱۳، شماره ۵، صص: ۶۸-۷۹.

-Adamson, G. (2007). Thinking through craft. Berg.

-Anderson, T. (1993). Defining and structuring art criticism for education. Studies in Art Education, 208–199 ,(4)34.

-Barrett, T. (2011). Criticizing art: Understanding the contemporary (3rd ed.). McGraw-Hill.

-Barthes, R. (1977). Image, music, text (S. Heath, Trans.). Fontana Press.

-Bennett, J. (2010). Vibrant matter: A political ecology of things. Duke University Press.

-Belting, H. (1987). The end of the history of art? (C. S. Wood, Trans.). University of Chicago Press.

-Bhabha, H. K. (1994). The Location of Culture. London: Routledge.

-Bourriaud, N. (2002). Relational aesthetics (S. Pleasance & F. Woods, Trans.). Les presses du reel, (Original work published 1998)

-Carroll, N. (2009). On criticism. Routledge.

-Christensen, B. T., & Ball, L. J. (2016). Dimensions of creative evaluation: Distinct design and

reasoning strategies for aesthetic, functional and originality judgments. Design Studies, ,45 136–116.

-Danto, A. (1964). The artworld. The Journal of Philosophy, 584–571 ,(19)61.

-Dickie, G. (1974). Art and the aesthetic: An institutional analysis. Cornell University Press.

-Edwards, A. C. (1953). The Persian carpet: A survey of the carpet-weaving industry of Persia. Duckworth.

-Feldman, E. B. (1994). Practical art criticism. Prentice Hall.

-Fish, S. (1980). Is there a text in this class? The authority of interpretive communities. Harvard University Press.

-Fraser, A. (2005). From the critique of institutions to an institution of critique. Artforum, 283–278 ,(1)44.

-Geahigan, G. (1996). Conceptualizing art criticism for effective practice. Journal of Aesthetic Education, 42–23 ,(3)30.

-Hatt, M., & Klonk, C. (2006). Art history: A critical introduction to its methods. Manchester University Press.

-Ingold, T. (2013). Making: Anthropology, archaeology, art and architecture. Routledge.

-Obrist, H. U. (2014). Ways of curating. Faber & Faber

-Saito, Y. (2007). Everyday aesthetics. Oxford University Press.

-Semper, G. (2004). Style in the technical and tectonic arts; or, Practical aesthetics (H. F. Mallgrave & M. Robinson, Trans.). Getty Research Institute. (Original work published 1863–1860)

-Spooner, B. (2010). Weavers and dealers: The authenticity of an oriental carpet. In A. Appadurai (Ed.), The social life of things: Commodities in cultural perspective (pp. 235–195). Cambridge University Press.

-Star, S. L., & Griesemer, J. R. (1989). Institutional ecology, 'translations' and boundary objects: Amateurs and professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 39-1907. Social Studies of Science, 420–387 ,(3)19.

-Wilber, D. N. (1979). Persia: The land and its people. The Hillingdon Press.

ایستگاه قالی

محل بافت: تفرش
سال ایجاد: ۱۳۳۰ هجری شمسی
جنس: گره پشم، تار پنبه
طرح و نقش: لچک ترنج کف ساده گنبدی
اندازه: ۱۹۸x۱۳۹ سانتی متر
مجموعه‌دار: محمدرضا نوروزی

داستان یک طراح

آینده‌ای که طراحی می‌شود، نه تکرار

گفت‌وگو با سحر ایلخان درباره مسیر نسل نو در قالی ایرانی

سید محمد مهدی میرزاامینی،
دکتری پژوهش هنر، طراح و ایده پرداز در حوزه طراحی سنتی

سحر ایلخان، طراح فرش دستباف، از جمله طراحان نسل جدیدی است که مسیر حرفه‌ای خود را در نقطه‌ای شکل داده که بسیاری از جوانان امروز در آن ایستاده‌اند؛ جایی میان انتخاب و تردید، میان سنت و نوآوری، و میان آنچه آموخته‌اند و آنچه در واقعیت با آن مواجه می‌شوند.

او با دیپلم ریاضی، در سال ۱۳۸۴ وارد رشته طراحی فرش دستباف در دانشگاه هنر تهران شد؛ انتخابی که به گفته خودش در ابتدا شاید کاملاً آگاهانه نبود، اما خیلی زود به مسیری تبدیل شد که با آن احساس تعلق عمیق پیدا کرد. برای او، طراحی فرش دستباف از همان سال‌های نخست تحصیل، از یک «رشته دانشگاهی» به یک «زیست» تبدیل شد؛ زیستی که در آن می‌توان ساعت‌ها در خلوت نشست، میان قواعد ریشه‌دار طراحی، سنت‌های تاریخی و ایده‌های نو حرکت کرد و به ترکیبی تازه رسید.

ایلخان طراحی فرش دستباف را عرصه‌ای می‌داند که در آن، هم‌زمان با یک نظام دقیق و ساختارمند روبه‌رو هستیم و در عین حال، امکان بروز خلاقیت و ناخودآگاه هنرمند نیز وجود دارد. این نگاه، به‌نوعی بازتاب وضعیت نسلی است که باید میراثی تثبیت‌شده را در جهانی متغیر بازتعریف کند.

مسیر حرفه‌ای او پس از پایان تحصیلات، از کارهای محدود و پراکنده آغاز شد؛ از ادیت و اصلاح نقشه‌ها در حوزه فرش ماشینی تا ورود تدریجی به طراحی مستقل. نقطه عطف این مسیر، حضور در شرکت سهامی فرش ایران و کار در کنار استاد فقیرحق بود؛ تجربه‌ای که به گفته خودش، ثانیه‌به‌ثانیه آن برایش آموختنی بوده است.

او در ادامه با تولیدکنندگان مختلف در سبک‌ها و مناطق گوناگون - از قم و تبریز تا اصفهان و طرح‌های عشایری- همکاری کرده و این تنوع را یکی از مهم‌ترین عوامل رشد خود می‌داند. در کنار این مسیر، تدریس طراحی فرش دستباف و تجربه تولید نیز بخشی از کار اوست؛ مسیری که در آن، تلاش می‌کند میان آموزش، تجربه و عمل، پیوندی واقعی برقرار کند.

برای ایلخان، طراحی فرش دستباف نه یک کار، بلکه بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی است؛ تا جایی که به گفته خودش، از صبح تا شب ذهنش درگیر نقشه‌ها، ایده‌ها و تصویرهای قالی است.

تصویر ۱: سحر ایلخان، طراح فرش دستباف ایرانی

مسیر ورود شما به طراحی فرش دستباف چگونه شکل گرفت؟ آیا این انتخاب از ابتدا آگاهانه بود؟

من سال ۱۳۸۴ با دیپلم ریاضی وارد رشته طراحی فرش دستباف در دانشگاه هنر تهران شدم. شاید در ابتدا این انتخاب کاملاً از روی شناخت دقیق نبود، اما خیلی زود متوجه شدم که این مسیر با روحیات من کاملاً هماهنگ است.

از همان سال‌های اول، طراحی فرش دستباف برای من تبدیل به چیزی فراتر از یک رشته شد. من از این‌که ساعت‌ها در خلوت خودم بنشینم و با نقشه‌ها کار کنم، لذت می‌بردم. این‌که بتوانم آموخته‌ها، قوانین طراحی فرش دستباف و سنت‌ها را با ایده‌های جدید ترکیب کنم، برایم جذاب بود.

به نظرم طراحی قالی یک تلفیق کامل است؛ هم سنت در آن وجود دارد، هم نگاه معاصر، هم هنر است و هم صنعت، هم خلاقیت شخصی در آن هست و هم نیاز و سلیقه مخاطب.

تجربه آموزش دانشگاهی تا چه اندازه شما را برای ورود به بازار واقعی آماده کرد؟

دانشگاه یک پایه خیلی مهم به ما می‌دهد. ما اصول طراحی، ساختارها و قواعد را یاد می‌گیریم. اما واقعیت این است که بخش زیادی از مسیر بعد از دانشگاه شکل می‌گیرد.

برای من، کار واقعی زمانی شروع شد که وارد بازار شدم و با تولیدکننده‌ها کار کردم. هر تولیدکننده‌ای که با او کار کردم، یک چیز جدید به من یاد داد. چه در سبک‌های مختلف مثل تبریز و قم و عشایری، چه حتی در کارهایی مانند گلیم و گبه و قالی‌های مدرن.

در واقع، ما یک پایه نظری را در دانشگاه یاد می‌گیریم، اما این بازار است که ما را قدم‌به‌قدم جلو می‌برد و پخته می‌کند.

تصویر ۲: گوشه‌ای از قلم طراحی سحر ایلخان

طراحی برای شما از کجا شروع می‌شود؟ از ایده شخصی یا از مواجهه با بازار؟

بـرای من طراحی تقریباً همیشه از سفارش شروع می‌شود. یعنی پیش نیامده که بدون هدف مشخص، فقط بخواهم یک طرح بکشم.

اولین کاری که می‌کنم این است که سفارش را دقیق بررسی می‌کنم. اینکه سفارش‌دهنده چه می‌خواهد و مهم‌تر از آن، چه تعریفی از «قالی خوب» دارد. بعد می‌روم تولیدات قبلی او را می‌بینم تا

بفهمم چه چیزی را زیبا می‌داند.

چون واقعاً سلیقه‌ها متفاوت است. چیزی که برای یک نفر زیباست، ممکن است برای دیگری نباشد. بعد از این شناخت، آموخته‌های خودم، اصول طراحی، تجربه‌ها و ایده‌هایم را در همان مسیر قرار می‌دهم و سعی می‌کنم به یک نتیجه واحد برسم.

فکر می‌کنید این مواجهه‌ای که گفتید چقدر به این مربوط می‌شود که شما جزو نسل جدید طراحان هستید؟ آیا این نگاه، ویژگی طراحان جوان‌تر است؟

فکر می‌کنم بخشی از این نگاه به شرایطی برمی‌گردد که نسل ما در آن وارد بازار کار شده است. ما در زمانی شروع به کار کردیم که فاصله بین آموزش دانشگاهی و واقعیت بازار خیلی ملموس‌تر بود و اگر این فاصله را درک نمی‌کردیم، عملاً نمی‌توانستیم در کار بمانیم.

بـرای همین، شاید نسبت به نسل‌های قبل، متفاوت‌تر و جدی‌تر با بازار مواجه شدیم و یاد گرفتیم که طراحی را در ارتباط با یک سفارش واقعی، یک سلیقه مشخص و یک امکان تولید ببینیم. این به این معنا نیست که ایده شخصی کنار گذاشته می‌شود، بلکه مسیر شکل‌گیری ایده متفاوت می‌شود؛ یعنی ایده در خلأ شکل نمی‌گیرد، بلکه در گفت‌وگو با بازار، با تولیدکننده و با مخاطب شکل می‌گیرد.

به نظرم این ویژگی در خیلی از طراحان جوان وجود دارد؛ چون ناچارند هم‌زمان چند چیز را با هم ببینند: هم اصالت طراحی، هم امکان تولید، هم فروش و هم تداوم کار. شاید نسل‌های قبل بیشتر فرصت این را داشتند که در یک فضای مشخص‌تر کار کنند، اما ما در شرایطی هستیم که باید مدام خودمان را تطبیق بدهیم.

در عین حال، این مواجهه فقط یک محدودیت نیست، بلکه یک فرصت است. چون وقتی طراح بتواند بازار را بشناسد و در عین حال نگاه خودش را حفظ کند، نتیجه می‌تواند کاری باشد که هم هویت دارد و هم امکان حضور در بازار را پیدا می‌کند. به نظرم چالش اصلی نسل ما دقیقاً همین حفظ تعادل است.

در این مسیر، آیا نگاه بازار یا تولیدکننده باعث تغییر در نگاه شما شده است؟ یعنی تجربه بازار نگاه جوان و مستعد شما را تغییر داده؟

خیلی زیاد. بارها پیش آمده که در ابتدا با نظر یک تولیدکننده مخالفت داشتم و فکر می‌کردم نتیجه خوبی نخواهد داشت. اما وقتی کار را انجام دادم، دیدم اتفاقاً نتیجه خوب شده است.

ایـن تجربه‌ها باعث شد بفهمم که نباید نگاه تولیدکننده یا تجربه‌ای که پشت آن نهفته است را دست‌کم گرفت. آن‌ها تجربه بازار دارند و این تجربه خیلی ارزشمند است.

حتی یک بار در کاری که برای یکی از تولیدکننده‌ها انجام دادم، از من خواسته شد که ساختار یک نقشه قم را با نقوش قشقایی ترکیب کنم. در ابتدا فکر نمی‌کردم نتیجه خوبی داشته باشد، اما در نهایت کار موفقی شد.

این‌ها چیزهایی است که فقط در کار کردن با بازار آموخته می‌شود.

جایگاه طراحی در ارزش نهایی فرش دستباف را چگونه می‌بینید؟

به نظر من، ارزش یک فرش دستباف حاصل مجموعه‌ای از عوامل است. نمی‌شود فقط طراحی را در نظر گرفت. مواد اولیه، رنگرزی، بافت و همه مراحل در کنار هم یک فرش دستباف خوب را می‌سازند.

اما در عین حال، اولین چیزی که مخاطب می‌بیند، طرح و نقش است. مخاطب ما فقط متخصصین نیستند؛ همه مردم هستند. بنابراین این طرح است که اولین ارتباط را ایجاد می‌کند.

به همین دلیل، طراحی نقش بسیار مهمی دارد و همیشه هم خواهد داشت.

آیا پیش آمده که به خاطر بازار، طرحی را تغییر دهید یا کنار بگذارید؟

بله، این اتفاق می‌افتد. گاهی سفارش‌دهنده ایده‌ای دارد که با سلیقه من متفاوت است و در نهایت باید آن را اجرا کنم.

در چنین مواردی، ممکن است نتیجه از نظر من کامل نباشد و حتی در ذهنم آن کار را جزو کارهای مورد علاقه‌ام ندانم. اما این بخشی از کار است.

البته به نظرم بهترین حالت این است که طراح و تولیدکننده بتوانند همدیگر را قانع کنند. اگر فرصتی باشد که ایده طراح اجرا شود و بعد تغییرات اعمال شود، نتیجه معمولاً بهتر خواهد بود.

تصویر ۳ و ۴: نمونه‌ای نقشه‌های طراحی شده توسط سحر ایلخان در راستای احیا آثار مناطق قالیبافی ایران در شرکت فرش ایران

تجربه حضور در شرکت سهامی فرش ایران چه تأثیری بر مسیر حرفه‌ای شما داشت؟

ایـن دوره بـرای من یک نقطه عطف بود. کار کردن در کنار استاد فقیرحق واقعاً برای من بسیار ارزشمند بود.

یـادم هست در یکی از کارها، نقشه‌ای کشیده بودم و ایشان بخشی از آن را پاره کردند و گفتند این قسمت را باید دوباره کار کنی. آن لحظه خیلی سخت بود، اما وقتی دوباره کشیدم، دیدم چقدر بهتر

شده است.

این تجربه‌ها باعث شد خیلی پیشرفت کنم. واقعاً هر لحظه‌ای که آنجا بودم، چیزی یاد گرفتم.

تجربه تدریس چه تأثیری بر نگاه شما به نسل جدید داشته است؟

تدریس برای من خیلی لذت‌بخش است، حتی بیشتر از طراحی. مهم‌ترین چیزی که در آموزش برایم اهمیت دارد، ایده‌پردازی است.

به دانشجوها می‌گویم که لازم نیست حتماً همه‌چیز را کامل بلد باشید، اما باید بتوانید فکر کنید. دوست دارم هر دانشجو مسیر خودش را پیدا کند.

در عین حال، همیشه تأکید می‌کنم که شناخت بازار و اصول طراحی را فراموش نکنند. این دو باید در کنار هم باشد.

آیا تا به حال به تولید ایده‌های شخصی خود فکر کرده‌اید؟

بله، فکر می‌کنم این آرزوی اکثر طراحان است که طرح‌های خودشان را تولید کنند.

برای من، در دوره‌ای که در شرکت سهامی فرش ایران بودم، این امکان فراهم شد که طرح‌هایم را در قالب قالی بافته‌شده ببینم و این تجربه خیلی خوبی بود.

بعد از آن، به همراه دو نفر از دوستانم در شیراز، شروع به تولید گلیم و گبه کردیم. این کار برای رقابت با تولیدکننده‌های بزرگ نبود، بلکه برای تجربه کردن فرآیند تولید بود.

از خرید مواد اولیه تا ارتباط با بافندگان، همه این‌ها تجربه‌ای بود که باعث شد نگاه من به طراحی کامل‌تر شود.

تصویر ۵: نمونه‌هایی از گلیم تولید شده توسط سحر ایلخان

سؤال: آینده طراحی فرش دستباف را چگونه می‌بینید؟

به نظرم نمی‌شود از تکنولوژی و پیشرفت‌ها فاصله گرفت. هوش مصنوعی و ابزارهای جدید می‌توانند کمک‌کننده باشند. اما فکر نمی‌کنم بتوانند جای ذهن خلاق یک طراح را بگیرند. طراحی واقعی از تخیل و تجربه شکل می‌گیرد.

مهم‌ترین چالش امروز یک طراح چیست؟

یکی از مهم‌ترین چالش‌ها، مسئله قیمت‌گذاری است. طراحان باید برای دستمزد خود مذاکره کنند و این کار ساده‌ای نیست.

در حالی که زمان زیادی برای طراحی صرف می‌شود، اما چارچوب مشخصی برای قیمت‌گذاری وجود ندارد و این موضوع آزاردهنده است.

تصویر ۶: رونمایی از قالی بازبافی‌شده دوره صفوی با بازطراحی سحر ایلخان به سفارش تورج ژوله و جبرائیل صفری- مهرماه ۱۴۰۴، موزه فرش ایران

روایت سحر ایلخان، روایت نسلی است که طراحی فرش دستباف را نه صرفاً به‌عنوان ادامه یک مسیر، بلکه به‌عنوان یک انتخاب آگاهانه در شرایط امروز برگزیده است.

در این روایت، آینده قالی ایرانی در تداوم صرف گذشته تعریف نمی‌شود، بلکه در بازتعریف آن شکل می‌گیرد؛ در جایی که طراح میان تجربه، بازار، آموزش و خلاقیت، تعادلی تازه ایجاد می‌کند.

آنچه در این گفت‌وگو برجسته است، نه فقط مسیر یک طراح، بلکه نوعی نگاه به آینده است؛ آینده‌ای که در آن، قالی ایرانی همچنان زنده می‌ماند، اما با زبانی که نسل نو آن را شکل می‌دهد.

داستان یک بافنده

از نخستین گره زیر بلوطِ کهن تا ترویج بافندگی میان زنان و دختران جوان

داستان زندگی خدیجه باباخانی، بافنده و مدرس بافت

خدیجه باباخانی، متولد ۱۳۶۱، از بافندگان نسل امروز قالی ایران است؛ زنی که قصه‌اش از کودکی آغاز می‌شود، از همان روزی که دستان کوچکش نخستین گره را بر تار و پودِ دارِ قالیِ خانه مادرش زد. او خود می‌گوید: «قصه من از کودکی شروع می‌شود؛ از روزی که دستان کوچکم اولین گره را با دستانی لرزان زد».

شهلا عبدالمحمدی

پژوهشگر و مدرس دانشگاه

زادگاهش، استان ایلام، روستای آبهر پایین، جایی بود که زیر سایه‌ی درختان بلوط کهنسال، دارهای قالی برپا بودند و زندگی با تار و پود معنا می‌گرفت. هنوز شش سالش نشده بود که کنار مادر، عمه زینت‌خانم و کشورخانم می‌نشست. دستانش می‌لرزید، اما دلش سرشار از شوق بود. همان اولین گره، جهانی تازه پیش رویش گشود؛ جهانی که در آن، همه‌چیز در تار و پود و گره خلاصه می‌شد.

تصویر ۱: خدیجه باباخانی، بافنده

اما پیش از آن‌که خودش به گره زدن عادت کند، صداها و تصویرهایی در ذهنش نقش بسته بودند که مسیر زندگی‌اش را شکل دادند. یکی از روشن‌ترین خاطراتش به هفت‌سالگی بازمی‌گردد: صبحی پاییزی، پیش از آن‌که آفتاب کامل بالا بیاید، با صدای یکنواخت شانه بر روی تارها از خواب بیدار شد. مادرش از سحرگاه زیر سایه‌ی همان درخت بلوط کهن، پای دار قالی نشسته بود. هوای خنک با بوی خاک نم‌خورده و برگ‌های زرد درآمیخته بود. شانه بر تارها می‌کوبید و مادر، بی‌آنکه نگاهش را از قالی بردارد، شعری آرام زیر لب زمزمه می‌کرد. شعری از شادی‌ها و دلتنگی‌های روزگار. نقشه‌ای در کار نبود؛ نقشی که بر روی تارها می‌نشست از دل همان زمزمه‌ها و احساس روزهای خوشی و ناخوشی زاده می‌شد.

آن لحظه برای خدیجه‌ی هفت ساله، درکی عمیق از زندگی بود. فهمید هر گره، فقط یک گره نیست، بلکه حامل احساسی است که در دل بافنده جاری است. قالی، روایت زندگی است؛ روایت شادی‌ها و دلتنگی‌ها. ارزش قالی‌های روستایشان نیز از همین‌جا می‌آمد؛ از روح زنانی که با هر گره، بخشی از وجود خود را در آن می‌گذاشتند.

ایــن فهم، بعدها با تجربه‌ای متفاوت عمیق‌تر شد. روزی عمه‌اش در حال بافت نقش «دشت و گل و شکار» بود که متوجه شد «گل آساره» یا ستاره را اشتباه گره زده است. چند رج کامل باید شکافته می‌شد. در حالی‌که عمه از این اتفاق ناراحت بود و اشک‌هایش روی گره‌ها می‌چکید گفت: «ببین

دختر، دل آدم هم گاهی گره اشتباه می‌خورد. باید باز کرد، حتی اگر کلی گل از دست برود». سه روز طول کشید تا آن رج‌ها دوباره بافته شود. وقتی کار تمام شد، عمه لبخند زد و گفت: «از این اشتباه تازه فهمیدم که گل آساره باید با خاطره‌ی خوش گره بخورد، نه با دل پرغصه». از همان‌جا، خدیجه صبر را گره‌به‌گره آموخت؛ و فهمید که حتی اشتباه هم می‌تواند بخشی از زیبایی نهایی باشد.

در آن روستا، قالی‌بافی بخشی جدانشدنی از زندگی بود. زنان، در کنار کشاورزی و دامداری، همه‌ی نیازهای زندگی را با دست‌های خود می‌بافتند؛ از قالی و گلیم تا چادرهای سیاه از موی بز، از کیسه‌های حمل گندم تا نمکدان‌ها و طناب‌های رنگی جهاز دختران و انواع جُل اسب. کارها جمعی بود و دختران نوجوان، از جمله خدیجه، در میان این حلقه‌های زنانه، درس عشق، صبر و هنر می‌آموختند.

این فضا باعث شد که عشق به قالی‌بافی در وجودش ریشه بدواند؛ عشقی که هیچ‌چیز نتوانست از او بگیرد. نه درس مدرسه، نه کار خانه. او در تمام دوران ابتدایی و راهنمایی، پس از بازگشت از مدرسه، کنار مادر می‌نشست و گره می‌زد.

در ادامه، در دبیرستان دخترانه شهر بَدره، در رشته ریاضی و فیزیک مشغول تحصیل شد و آرزوی معلم شدن را در سر می‌پروراند. اما زندگی مسیر دیگری برایش رقم زد؛ ازدواج در همان دوران باعث شد از ادامه تحصیل فاصله بگیرد و به شهر ایلام برود.

با ورود به زندگی مشترک و مادر شدن، مسئولیت‌ها بیشتر شد، اما دار قالی هرگز از زندگی‌اش کنار نرفت. حتی در شلوغ‌ترین روزها، وقتی همسرش سر کار بود و کودکانش به خواب می‌رفتند، او بیدار می‌ماند و گره می‌زد. خودش دلیل این کار را ساده بیان می‌کند: «چون بافتن برای من نفس کشیدن بود». همسرش در تمام این سال‌ها حامی او بود و فرزندانش در فضایی رشد کردند که عشق به هنر در آن جاری بود.

نقطه عطف زندگی‌اش در سال ۱۳۹۳ رقم خورد؛ زمانی که در یک نمایشگاه قالی و گلیم در بَدره، به‌طور اتفاقی با زنی از همشهریانش آشنا شد؛ کارشناس فرش، استاد دانشگاه و ساکن تهران. این آشنایی به‌سرعت به رابطه‌ای عمیق و خواهرانه تبدیل شد. آن دوست نه‌تنها همکار، بلکه مشاور و همراهی همیشگی برای او شد؛ پیوندی که تا امروز با هدفی مشترک ادامه دارد.

همین دوست بود که او را به ادامه تحصیل تشویق کرد: «تو سال‌هاست که با عشق می‌بافی، حالا برو دانشگاه تا به هنرت عمق بدهی». خدیجه این مسیر را پذیرفت و در سال ۱۴۰۰ در رشته فرش دستباف دانشگاه پیام‌نور حکیمیه تهران پذیرفته شد و به‌عنوان دانش‌آموخته این رشته فارغ‌التحصیل شد. اکنون، تجربه‌ی سال‌ها با دانش علمی در هم آمیخته است؛ مسیری که خود آن را مدیون همان دوستی می‌داند که دری تازه به رویش گشود.

ثمره این همراهی، راه‌اندازی کارگاه‌های قالی‌بافی و گلیم‌بافی در شهرستان بَدره بود. خدیجه به‌عنوان مربی، در کنار زنان و دخترانی ایستاد که بسیاری‌شان حتی باور نداشتند بتوانند یک قالی کامل ببافند. اما او به آن‌ها نشان داد که با عشق، هیچ کاری دور از دسترس نیست. شاگردانش امروز نه‌تنها هنرمندند، بلکه به استقلال مالی نیز رسیده‌اند.

او اکنون به‌عنوان کارگاه‌دار و مربی آموزشی توانمند در استان ایلام شناخته می‌شود و عناوین متعددی دارد؛ اما برای خودش، مهم‌ترین عنوان همان «بافنده بودن» است عشقی که از کودکی در جانش ریشه دوانده و هرگز خاموش نشده است.

خدیجه باباخانی و همراهش هنوز نیز با تمام توان تلاش می‌کنند تا هنر قالی‌بافی را میان زنان و دختران جوان زنده نگه دارند. باورشان این است که قالی ایران هویتی زنده و هنری اصیل است که باید به نسل‌های بعد منتقل شود. او با افتخار خود را ادامه‌دهنده راه هنرمندان گذشته این سرزمین می‌داند؛ یکی از پاسبانان بی‌نام و نشان هنری هزاران‌ساله. هنری که به باور او، تا زمانی که زنانی بافنده نفس می‌کشند و می‌بافند، زنده خواهد ماند.

و امروز، پس از سال‌ها، هنوز همان حسِ قالی‌بافی زیر بلوطِ کهن در وجودش جاری است: «هر وقت قلاب در دست دارم، عشق قالیبافی در من بیشتر زنده می‌شود و با عشق به بافت قالی، زندگی در من جریان دارد».

تصویر ۲: خدیجه باباخانی در حال بافت قالی

داستان یک دوستدار قالی

ژی؛ روایتِ زندگی در جهانِ قالی ایرانی

داستان مسیر حرفه‌ای سامان خدایاریفرد، از فعالانِ جوان در حوزه تجارت قالی ایرانی

در بازار قدیمی کاشان، زیر سقف‌های بلندِ ضربی و میان نورهایی که از روزنه‌های گنبدی بر آجرهای صدساله می‌ریزند، جایی که خنکای معماری کویری در آن پیچیده، حجره‌ای هست که بیشتر شبیه گالری زندگی‌ست تا فرش‌فروشی.

گروه تولید محتوای ایران‌گره

دیوارهایش رنگ دارند. نور دارد. موسیقی دارد. برخی از قالی‌ها بر دیوار نشسته‌اند و بعضی دیگر روی زمین پهن شده‌اند، انگار در حیاط خانه‌ای قدیمی در دل تابستان کاشان برای آفتاب‌گیری گسترده شده باشند؛ همان‌طور زنده و پر از خاطره. چیدمان قالی‌ها بیشتر شبیه روایت کردن یک زندگی‌ست تا نمایش اثر؛ هر قالی جایی دارد که رنگ و فرم و سکوتش در آن کامل می‌شود. آدم وقتی وارد آنجا می‌شود، قبل از آن‌که قیمت بپرسد یا حتی بداند با چه قالی‌ای روبه‌روست، حس می‌کند وارد جهانِ ذهنیِ کسی شده که سال‌ها برای ساختن سلیقه‌اش زندگی کرده است.

سامان از آن آدم‌هایی نیست که صرفاً در بازار بزرگ شده باشند؛ او بیشتر شبیه کسی‌ست که خودش را از دل هنر، طبیعت، کتاب، سینما، موسیقی و نگاه، ساخته است.

داستان سامان خدایاریفرد، داستان متفاوت بودن است؛ اما نه آن تفاوت نمایشی باب این روزها. تفاوت سامان، از نوع نگاهش می‌آید. از این‌که حاضر نشد جهان را همان‌طور که به او تحویل داده بودند، بپذیرد.

تصویر ۱: سامان خدایاریفرد
در شوروم ژی

کودکی میان قالی و رنگ

بخش مهمی از سلیقه سامان، خیلی پیش‌تر از دانشگاه و بازار، در دوران کودکی او شکل گرفته است. در خانه‌ای که قالی بخشی از زندگی بود. بخشی از خاطرات خانوادگی. خاطره‌ی جاجیم ۱۲۰ ساله‌ای که توسط مادرِ مادربزرگِ پدرش بافته شده بود و در خانه آنها به شیوه خاصی نگه‌داری می‌شد و حتی خورجینِ سرمه‌ای رنگِ اسبی که داستانش همیشه در خانه روایت می‌شد. این حضورِ مداومِ دستبافته‌های باارزش، ناخودآگاه برای او نوعی احترامِ عمیق به فرش دستباف ایجاد کرده بود.

او هنوز از قالی‌های جوزانی که در دوران کودکی در حجره دایی‌اش می‌دید حرف می‌زند؛ از رنگ‌هایی که آرام‌آرام وارد ذهنش شدند و آن‌جا ماندند. از ترکیب‌هایی که بعدها فهمید چرا این‌قدر درست و زنده‌اند.

او که متولد سال ۱۳۶۸ در دِلفان است، در دل طبیعت بزرگ شده و طبیعتِ زیبای دلفان، بی‌آن‌که نامی از تئوری رنگ و زیبایی‌شناسی بداند، آرام‌آرام تبدیل شد به مهم‌ترین معلم نگاه او به رنگ، فرم و زیبایی.

حالا سال‌ها بعد، که درباره رنگ در قالی ایرانی حرف می‌زند، نگاهش فقط از جنس مطالعه دانشگاهی نیست. او می‌فهمد چرا یک قرمز تیره باید کنار رنگ روشنی بنشیند تا نفس بکشد. چرا سبزآبی کنار رنگ آجری جلوه بهتری دارد. به باور سامان، بافندگان قدیمی شاید آموزش آکادمیک ندیده بودند، اما در دل طبیعت زندگی می‌کردند و طبیعت، خود بزرگ‌ترین مدرسه رنگ و فرم است.

دانشگاه؛ جایی برای یاد گرفتنِ فکر کردن

سامان خدایاریفرد سال ۱۳۸۸ وارد دانشگاه کاشان شد و در رشته فرش دستباف مشغول به تحصیل شد. اول در مقطع کارشناسی و بعد در مقطع کارشناسی ارشد.

اما او از آن دانشجوهایی نبود که فقط مدرک بگیرد. خودش بعدها گفت مهم‌ترین چیزی که دانشگاه به او داد، درس و اطلاعات نبود؛ «خط فکری» بود. این‌که یاد بگیرد چطور تحقیق کند، چطور مقایسه کند و چطور مستقل فکر کند.

او به‌خوبی می‌دید که آموزش فرش دستباف در دانشگاه‌ها ایراداتی دارد؛ استادهایی که بسیاری‌شان قالی ایرانی را زندگی نکرده بودند، شیوه تدریسی که حافظه‌محور بود نه بصری، و کلاسی که در آن به‌جای دیدن فرش دستباف، فقط اسم طرح‌ها حفظ می‌شد.

اما سامان، همان‌جا هم مسیر خودش را ساخت. او بیشتر از آن‌که درگیر کلاس‌های تئوری و حفظ کردن اصطلاحات باشد، مسیر متفاوتی را آغاز کرد.

آغاز یک مسیر متفاوت

در همان سال‌ها، زمانی که هنوز دانشجو بود، تصمیم گرفت سفر کند؛ به مناطق مختلف قالیبافی ایـران رفت، از بازارها، کارگاه‌ها، موزه‌ها و گالری‌ها دیدن کرد و ساعت‌ها فقط نگاه کرد. قالی دید، و دوباره قالی دید؛ در کتاب‌ها و مجلات تخصصی لاتین هم نمونه‌های ارزشمند قالی ایرانی را دنبال می‌کرد. او معتقد است که در نهایت، هیچ چیز جز «دیدن» آدم را متخصص قالی ایرانی نمی‌کند.

سال ۱۳۹۰ همراه با یکی از دوستانش در فیسبوک پیجی با نام «Tree of Life[1]» راه‌اندازی کرد و در آن

---

۱ - درخت زندگی

تلاش کرد قالی‌های اصیل ایرانی را معرفی کند و روایت تازه‌ای از آن‌ها بسازد.

او سال‌ها مشغول آزمون و خطا کردن با جهان قالی بود؛ نه در بازار، بلکه در فضای نمایشگاه‌ها و گالری‌ها. او قالی را از حجره‌های سنتی بیرون کشید و وارد فضاهای هنری کرد؛ از نمایشگاه‌هایی در تهران و کاشان گرفته تا پروژه‌هایی مثل نمایشگاه «مرغابان» که تلاش می‌کرد قالی را به‌عنوان یک اثر هنری معاصر روایت کند.

همان تجربه‌ها بود که کم‌کم او را با مخاطبان خارجی، کیوریتورها و نگاه متفاوت جهان به قالی ایرانی روبه‌رو کرد و در این راستا دو نمایشگاه معرفی هنر فرش دستباف با تمرکز بر زیبایی‌شناسی قالی ایرانی در ایـرلند و فرانسه برگزار نمود. سامان پیش از آن‌که وارد دنیای تجارت قالی شود، سال‌ها مشغول تماشا کردن واکنش آدم‌ها به قالی ایرانی بود؛ این‌که یک قالی چگونه می‌تواند در یک گالری، کنار نور، موسیقی و چیدمان درست، معنایی کاملاً تازه پیدا کند.

تصویر ۲: نمایشگاه‌های برگزار شده خارج از ایران، (تصویر بالا) نمایشگاه زیبایی‌شناسی هرج و مرج در دانشگاه ترینیتی دوبلین ایرلند، (تصاویر پایین) نمایشگاه قالی جنگ در گالری جوزف پاریس

سال ۱۳۹۵، زمانی که هنوز دانشجوی کارشناسی ارشد بود، توانست حجره‌ای در بازار قدیمی کاشان بگیرد. همان روزها بود که تصمیم گرفت شوروم شخصی خودش را راه بیندازد. یعنی «شوروم ژی [۱]».

در بازاری که اغلب حجره‌ها دیوار سفید داشتند، قالی‌ها را تا می‌کردند یا روی هم می‌انداختند و همه‌چیز شبیه هم بود، سامان مسیر دیگری انتخاب کرد؛ مسیری که برای فهمیدنش، باید وارد شوروم ژی شد و از نزدیک میان قالی‌ها قدم زد.

خیلی‌ها آن زمان شاید متوجه عمق این تغییر نمی‌شدند، اما گردشگرانی که از اروپا وارد آن حجره

۱ - ژی در زبان لکی به معنی «زندگی» است.

می‌شدند، فوراً تفاوت را حس می‌کردند. نه به این معنا که قالی‌ها اروپایی شده باشند؛ بلکه چون قالی ایرانی با احترام نمایش داده شده بود.

تصویر ۳: نمای داخلی شوروم ژی

او سلیقه ساخت، نه بازار

سامان هیچ‌وقت دنبال چیزی که بازار می‌خواست نرفت. وقتی همه درگیر تولید قالی‌هایی بودند که اسم «سلطان‌آباد» رویشان گذاشته می‌شد و بازارشان داغ بود، او حتی یکی از آن‌ها را نفروخت. به نظرش بیشتر این قالی‌ها نه فهم درستی از سلطان‌آباد داشتند و نه هویت مستقلی. او معتقد است هنرمند و تولیدکننده باید «سلیقه‌ساز» باشند، نه دنباله‌رو بازار. می‌گوید اگر قرار باشد فقط چیزی را تولید کنیم که بازار همین حالا می‌خواهد، دیگر خلاقیتی وجود ندارد.

او از میان هزاران طرح قالی ایرانی، سراغ آن‌هایی رفت که کمتر دیده شده بودند؛ قالی‌های روستایی، عشایری و طرح‌هایی که هنوز برای جهان کشف نشده بودند. بارها مشتریان خارجی به او گفته بودند: «قالی‌های شما اروپایی‌اند». و او همیشه پاسخ داده بود:

«این‌ها اروپایی نیستند؛ بخشی از بازار قالی ایران‌اند که دنیا هنوز درست نشناخته است».

در نهایت نگاهش را این‌طور جمع‌بندی می‌کند: «من چیزی را می‌خرم که دوست دارم؛ و این دوست داشتن مجموعه‌ای از آن چیزهایی ست که از کودکی در من شکل گرفته، از رنگ تا فرم و حس. اگر من دوستش دارم، یعنی حتما افراد دیگری هم هستند که بتوانند دوستش داشته باشند».

تفاوت، از خانواده و نوع نگاه می‌آید

وقتی از او می‌پرسند چرا در همان بازاری که بسیاری سال‌ها پیش از او حجره داشتند، او توانست بیشتر از آن‌ها رشد کند، پاسخ ساده‌ای دارد: «خانواده». او معتقد است بعضی آدم‌ها خیلی زود به سقف رؤیاهایشان می‌رسند، چون محیط اطرافشان اجازه بزرگ‌تر فکر کردن را به آن‌ها نداده است. سامان اما از خانواده‌ای آمده است که نگاهش به جهان محدود به تکرار گذشته نیست.

او نمی‌خواست فقط راه پدران و پدربزرگانِ بازار قدیمی را ادامه دهد. می‌خواست کاری انجام دهد که

پیش از او کمتر کسی در تجارت قالی ایران انجام داده بود و همین تفاوت نگاه، بعدها تبدیل شد به مهم‌ترین سرمایه او.

قالی، سینما و اینستاگرام

سامان فقط قالی نمی‌شناخت؛ او سال‌ها فیلم دیده بود. خودش می‌گوید اگر وارد حوزه هنر شده، بخش مهمی از آن به خاطر علاقه به سینما بوده است. همین علاقه به تصویر، بعدها مسیر برند شخصی‌اش را نیز تغییر داد. زمانی که قالی ایرانی تقریباً هیچ رسانه جدی‌ای نداشت و محتوای موجود درباره قالی اغلب سطحی بود، او شروع کرد به ساختن ویدئو. اما نه ویدئوهای تبلیغاتی معمولی. او برای هر ویدئو موسیقی انتخاب می‌کرد، نور می‌ساخت، صحنه می‌چید و ساعت‌ها وقت می‌گذاشت تا ویدئو به استاندارد ذهنی‌اش برسد. برای او موسیقی نیمی از ویدئو بود. او الگوریتم اینستاگرام را یاد گرفت، ترندها را شناخت، اما حاضر نشد وارد بازی‌های سطحی شود.

در دوره‌ای که بسیاری برای دیده شدن به هر روشی متوسل می‌شدند، او تلاش کرد شأن قالی ایرانی را حفظ کند. نتیجه شگفت‌انگیز بود. ویدئوهایش در کل دنیا میلیون‌ها بار دیده شدند. و کم‌کم، صفحه‌ای که با نگاه شخصی او ساخته شده بود، تبدیل شد به پنجره‌ای برای معرفی قالی ایرانی به جهان. امروز بخش بزرگی از مخاطبان او غیرایرانی‌اند.

اما نکته مهم‌تر این است که او سلیقه‌ای تازه به دنیا معرفی کرد.

تصویر ۴: نمای بیرونی شوروم ژی

چرا ایرانی‌ها اول از او خرید نمی‌کردند؟

سال‌های اول، بیشتر مشتریان سامان گردشگران خارجی بودند. نه به این دلیل که او نمی‌خواست به ایرانی‌ها بفروشد؛ بلکه چون بخش بزرگی از بازار ایران، اساساً آن نوع قالی سبک عشایری و روستایی را «قالی واقعی» نمی‌دانست. در ذهن بسیاری، قالی خوب یعنی قالی کلاسیک شهری، پرزرق‌وبرق و اغلب با رنگ‌های تکراری.

اما سامان قالی‌های سبک عشایری و روستایی انتخاب می‌کرد. قالی‌هایی که از دل طبیعت آمده بـودند و شاید از نظر زیبایی‌شناسی غنی‌تر بودند، و ریشه در گذشته ما ایرانیان داشت ولی به مرور زمان، به فراموشی سپرده شده بود.

حتی بارها پیش آمده بود که مشتری ایرانی وارد مغازه‌اش شود، به قالی‌هایی که روی دیوار یا روی زمین بودند نگاه کند و بپرسد: «فرش هم دارین؟» چون چشم مشتریان در بازار، بیشتر فرش‌های دستباف شهری را می‌دید. این سؤال برای او علاوه بر اینکه یک شوخی تلخ بود، نشانه فاصله‌ای بود که میان نگاه امروز جامعه و هویت واقعی قالی ایرانی افتاده بود.

اما با گذشت زمان، با تلاش‌هایی که سامان و برخی از هم‌نسلان او در فضای مجازی برای معرفی قالی‌های اصیل عشایری و روستایی کردند، آرام‌آرام سلیقه بخشی از جامعه تغییر کرد. و حالا دیگر ایـرانی‌های زیادی هم به سراغ همان قالی‌هایی می‌آیند که روزی برایشان غریب بود.

شفافیت؛ نگاه متفاوت به سازوکار بازار فرش دستباف

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های سامان با بخش بزرگی از بازار قالی ایرانی، شفافیت است. او از همان روز اول شفاف اندیشید، شفاف اطلاعات قالی را ارائه کرد و شفاف قیمت‌گذاری کرد. چون برای سامان، اعتماد مهم‌تر از بازی‌های سنتی بازار بود.

ایـن شفافیت فقط یک انتخاب تجاری نیست، یک موضع فکری‌ست؛ او تلاش می‌کند رابطه میان مشتری و قالی از حالت مبهم و واسطه‌محور خارج شود و به یک گفت‌وگوی مستقیم تبدیل شود. مشتری باید بفهمد دقیقاً با چه اثری روبه‌روست، چه داستانی پشت آن است و چرا آن اثر این‌گونه قیمت‌گذاری شده است. همین وضوح، به‌تدریج نوعی اعتماد می‌سازد که از هر چانه‌زنی پایدارتر است.

تصویر ۵: نمای داخلی شوروم ژی
و قالی‌های زیبایش

آینده قالی ایران؛ میان امید و هشدار

نگاه سامان به آینده قالی ایران، هم امیدوارانه است و هم همراه با نگرانی. او معتقد است اگر همچون دهه‌های گذشته، ارتباط ایران با جهان برقرار شود، اگر گردشگر به کشور ایران برگردد و امکان تجارت آزاد فراهم شود، قیمت قالی ایرانی با سرعتی شگفت‌انگیز افزایش خواهد یافت.

اما هم‌زمان هشدار می‌دهد که ما مهم‌ترین سرمایه‌مان را از دست داده‌ایم: بافنده‌ها. روزی در ایران، قالیبافی یک فرهنگ عمومی بود. خانواده‌ها با درآمد قالی، زندگی می‌ساختند. امروز اما بسیاری از بافندگان دیگر توان ادامه دادن ندارند.

سامان معتقد است اگر این روند ادامه پیدا کند، فرش دستباف ایرانی طی چند دهه آینده ممکن است به هنری محدود تبدیل شود؛ چیزی شبیه زری‌بافی یا هنرهای سنتی کمیاب. اما او هنوز امید را از دست نداده است. امیدش به همان چیزی‌ست که همیشه به آن تکیه کرده: نگاه.

او باور دارد اگر نسل جدید بتواند دوباره قالی ایران را به‌عنوان هنر، هویت و بخشی از فرهنگ زنده ایران ببیند، هنوز امکان نجات وجود دارد.

داستان سامان، داستان کسی‌ست که حاضر نشد خودش را محدود به قواعد قدیمی بازار کند. کسی که فهمید تفاوت، از تقلید به وجود نمی‌آید. از جرئتِ دیدنِ متفاوت می‌آید. از ساعت‌ها نگاه کردن. از کتاب خواندن. از موسیقی گوش دادن. از فیلم تماشا کردن. از درکِ طبیعت. از فکر کردن.

و مهم‌تر از همه، از این‌که آدم حاضر باشد مسئول سلیقه خودش باشد. شاید مهم‌ترین چیزی که می‌شود از زندگی سامان فهمید همین باشد: آدم‌های متفاوت، ناگهان متفاوت نمی‌شوند. آن‌ها سال‌ها آرام‌آرام نگاهشان را می‌سازند؛ و بعد، یک روز، جهان را جور دیگری می‌بینند.

شاید برای همین است که «ژی» فقط اسم شوروم سامان خدایاریفرد نیست. «ژی» همچون معنای خود، یعنی «زندگی» چیزی‌ست که امروز در کالبدِ شوروم سامان نیز درک می‌شود، در واقع ادامه همان زیستنی‌ست که سال‌ها در ذهن و جهان او شکل گرفته؛ از طبیعت و موسیقی تا قالی، نور، رنگ و سکوت. در واقع شوروم ژی روایتی از نوع نگاه او به زندگی‌ست.

نکته مهم‌تر شاید این باشد که سامان برخلاف بسیاری از فعالان سنتی بازار، نه از خانواده‌ای تاجرِ قالی آمده بود و نه میراث‌دار یک کسب‌وکار چندنسلی بود. رابطه او با قالی، از جنس ارث و اجبار نبود؛ از جنس شیفتگی بود. او قالی ایرانی را انتخاب کرد، چون واقعاً دوستش داشت؛ و همین دوست داشتن، آرام‌آرام تبدیل شد به مسیری که تمام زندگی‌اش را شکل داد.

تصویر ۶: نمای بیرونی شوروم ژی

ایستگاه قالی

محل بافت: تبریز
سال ایجاد: ۱۳۳۰ هجری شمسی
جنس: گره پشم، تار پنبه
طرح و نقش: تصویری ایرانِ باستان
اندازه: ۲۳۷x۳۲۹ سانتی متر
مجموعه‌دار: فرش تهامی

آموزه‌ها

روایتگری نسل نو برای آینده فرش دستباف ایرانی

چگونه نسل نو می‌تواند با استفاده از داستان‌سرایی، به توسعه قالی ایرانی کمک کند؟

هادی پورجهان
کارشناس، تولیدکننده و مدرس فرش دستباف

مقدمه

فرش دستباف ایرانی بخشی از هویت فرهنگی، تاریخی و اجتماعی ایران به شمار می‌رود. در هر فرش دستباف، مجموعه‌ای از نمادها، رنگ‌ها، ترکیب‌بندی‌ها و روایت‌هایی نهفته است که حاصل قرن‌ها تجربه، ذوق، باور و شیوه زندگی مردم این سرزمین است.

با این حال، در دنیای امروز که سبک زندگی، شیوه ارتباط و سلیقه نسل‌ها به سرعت در حال تغییر است، تنها اتکا به پیشینه تاریخی قالی ایرانی برای حفظ جایگاه آن کافی نیست. فرش دستباف ایرانی برای ادامه حیات و حضور مؤثر در بازارها و فضای فرهنگی امروز، نیازمند بازتعریف، روایتگری و ارتباطی تازه با نسل جوان است.

یکی از مهم‌ترین ابزارها برای تحقق این هدف، داستان‌سرایی یا روایتگری است. داستان‌سرایی می‌تواند قالی را از یک شیء صرفاً تزئینی به یک تجربه فرهنگی و احساسی تبدیل کند. نسل جوان نیز به دلیل آشنایی بیشتر با رسانه‌های نوین، فضای دیجیتال و شیوه‌های جدید ارتباطی، می‌تواند نقش مهمی در این مسیر ایفا کند.

در این بخش از آموزه‌های نشریه دستباف، بررسی می‌شود که چگونه نسل نو می‌تواند با استفاده از داستان‌سرایی، به حفظ، معرفی و توسعه فرش دستباف ایرانی کمک کند، بدون آنکه اصالت و هویت آن آسیب ببیند.

بـرای آنکه نسل جوان بتواند به درستی درباره قالی ایرانی روایتگری کند، ابتدا باید زبان قالی را بشناسد. قالی ایرانی تنها مجموعه‌ای از رنگ‌ها و نقش‌ها نیست، بلکه هر عنصر آن دارای معنا و مفهوم خاصی است.

اهمیت شناخت نمادها و مفاهیم قالی ایرانی

بخش زیادی از نقوش قالی ایرانی از طبیعت الهام گرفته‌اند. درختان، گل‌ها، پرندگان، حیوانات، رودخانه‌ها و باغ‌ها، از جمله مهم‌ترین عناصر تصویری در قالی ایرانی هستند.

برای مثال:

- سرو، نماد استقامت، جاودانگی و ایستادگی است.
- گل و بته، نشانه رشد، زندگی و تداوم هستند.
- پرندگان، مفاهیمی مانند امید، آزادی و حرکت را نشان می‌دهند.
- درخت زندگی، از مهم‌ترین نمادهای قالی ایرانی است و به پیوند میان انسان، طبیعت و هستی اشاره دارد.

نمادهای طبیعی در قالی ایرانی

ایـن نمادها همچنان برای مخاطب امروزی قابل درک و جذاب هستند و می‌توانند در طراحی‌های مدرن، گرافیک، مد، تبلیغات و رسانه‌های دیجیتال مورد استفاده قرار گیرند.

تصویر ۱: نقش سرو در قالی ایرانی

نقش اسطوره، ادبیات و عرفان

بسیاری از نقوش قالی ایرانی ریشه در ادبیات، اسطوره‌ها و باورهای فرهنگی دارند. نقش‌هایی مانند شیر، اژدها، سیمرغ، چهارباغ، شکارگاه، موتیف‌های اساطیری، موتیف‌های هندسی، اسلیمی و ختایی، هر کدام حامل مفاهیم خاصی هستند.

برای مثال:

- شیر: نمادی از قدرت، شجاعت، شهامت و سلطنت در فرهنگ ایرانی
- اژدها: نمادی از قدرت و انرژی (در برخی قالی‌ها نمادی از شر و در برخی دیگر نمادی از خیر)
- سیمرغ: نمادی از قدرت و حکمت الهی
- چهار باغ: نمادی از بهشت و چهار رودخانه‌ی جنت
- موتیف‌های هندسی: مانند مربع‌ها، مثلث‌ها و دایره‌ها دارای نمادهای عرفانی (دایره نمادی از وحدت و یکپارچگی)
- اسلیمی‌ها و ختایی‌ها: نمادهایی از هنری اسلامی

ایـن مفاهیم می‌توانند در قالب‌های جدید مانند انیمیشن، موشن‌گرافیک، داستان‌های تصویری، بازی‌های رایانه‌ای یا تولید محتوا برای شبکه‌های اجتماعی بازآفرینی شوند.

تصویر ۲: نقش شیر و موتیف‌های هندسی در قالی ایرانی

اهمیت رنگ‌ها در روایت فرش دستباف

در قالی ایرانی، رنگ‌ها فقط جنبه زیبایی ندارند، بلکه هر رنگ می‌تواند حامل یک پیام باشد.

برای مثال:

- آبی، نماد آرامش و معنویت است.
- قرمز، انرژی، شور و زندگی را نشان می‌دهد.
- سبز، یادآور طبیعت، امید و رویش است.
- رنگ‌های کرم و طلایی، حس اصالت، وقار و شکوه را منتقل می‌کنند.

شناخت این مفاهیم به نسل جوان کمک می‌کند تا در تولید محتوا، طراحی و روایتگری، از رنگ‌ها به شکل هدفمند و آگاهانه استفاده کند.

قالی ایرانی؛ مجموعه‌ای از روایت‌های انسانی و فرهنگی

هر قالی ایرانی علاوه بر ظاهر خود، دارای داستانی پنهان است. این داستان می‌تواند مربوط به منطقه بافت، زندگی بافنده، شرایط اجتماعی، فرهنگ محلی یا حتی باورهای مردم باشد.

- **داستان بافنده**

یکی از مهم‌ترین بخش‌های روایتگری درباره فرش دستباف، توجه به زندگی و تجربه بافندگان است. هر قالی حاصل ساعت‌ها، روزها و حتی ماه‌ها تلاش و مهارت است.

وقتی مخاطب بداند که یک قالی توسط چه کسی، در چه منطقه‌ای و با چه شرایطی بافته شده است، ارتباط عاطفی بیشتری با آن برقرار می‌کند. این موضوع می‌تواند ارزش قالی را در ذهن مخاطب افزایش دهد.

- **تفاوت‌های منطقه‌ای**

قالی هر منطقه از ایران، ویژگی‌های خاص خود را دارد. برای مثال، قالی قم، تبریز، کاشان، کرمان، نائین، ترکمن، بلوچ و قالی‌های عشایری، هر کدام دارای رنگ‌بندی، نقشه، سبک و هویت متفاوتی هستند.

معرفی این تفاوت‌ها می‌تواند به مخاطب کمک کند تا قالی ایرانی را بهتر بشناسد و ارزش تنوع فرهنگی آن را درک کند.

- **پیوند قالی با ادبیات و تاریخ**

بسیاری از طرح‌های قالی ایرانی از داستان‌های شاهنامه، خمسه نظامی، مثنوی، افسانه‌های محلی و روایت‌های تاریخی الهام گرفته‌اند.

نسل جوان می‌تواند این داستان‌ها را به زبان امروز بازگو کند و از آن‌ها برای تولید محتوای جدید استفاده کند. این کار باعث می‌شود قالی ایرانی از حالت یک هنر صرفا باستانی خارج شده و به یک رسانه فرهنگی زنده تبدیل شود.

تصویر ۳: تصویر ناصرالدین شاه قاجار با طرح هوشنگ شاهی

نقش رسانه‌های نوین در روایتگری قالی

در گذشته، معرفی قالی ایرانی بیشتر از طریق نمایشگاه‌ها، فروشگاه‌ها یا توضیحات شفاهی انجام می‌شد. اما امروز رسانه‌های نوین فرصت‌های بیشتری برای روایتگری فراهم کرده‌اند.

- **تولید محتوای دیجیتال**

امروزه ویدئوهای کوتاه، پادکست، موشن‌گرافیک، انیمیشن، مقاله، عکس و محتوای شبکه‌های اجتماعی، از مهم‌ترین ابزارهای معرفی فرهنگ و هنر فرش دستباف ایرانی هستند.

برای مثال، می‌توان درباره موضوعات زیر تولید محتوا کرد:

- معنای نقوش قالی
- تفاوت مناطق بافت
- مراحل تولید قالی

- معرفی ابزارهای بافت و تولید
- داستان بافندگان و طراحان
- مفهوم رنگ‌ها

این نوع محتواها باعث می‌شوند مخاطب با فرش دستباف ارتباط بیشتری برقرار کند و آن را بهتر بشناسد.

- **طراحی گرافیکی و هویت بصری**

یـکی دیگر از روش‌های روایتگری، استفاده از عناصر قالی در طراحی گرافیک، لوگو، بسته‌بندی، تبلیغات، طراحی داخلی، لباس و محصولات فرهنگی است.

در این مسیر باید تلاش شود که اصول زیبایی‌شناسی قالی ایرانی مانند تقارن، هارمونی رنگ‌ها، نظم و تکرار حفظ شود.

- **استفاده از وب‌سایت و اپلیکیشن**

طراحی وب‌سایت‌ها و اپلیکیشن‌هایی که اطلاعات مربوط به نقوش، مناطق بافت، مواد اولیه، ابزارها و سبک‌های قالی ایرانی را معرفی کنند، می‌تواند به آموزش و آگاهی مخاطبان کمک کند.

همچنین استفاده از رمزینه پاسخ سریع یا QR-Code، شناسنامه دیجیتال، تور مجازی و ویدئوهای آموزشی، می‌تواند تجربه مخاطب را حرفه‌ای‌تر و جذاب‌تر کند.

- **برندسازی و بازاریابی بر پایه روایت**

امروزه تنها کیفیت یک محصول برای موفقیت آن کافی نیست. بسیاری از برندهای موفق جهان توانسته‌اند با استفاده از داستان‌سرایی، هویت قوی‌تری برای محصولات خود ایجاد کنند. در حوزه فرش دستباف نیز می‌توان از این روش استفاده کرد.

برای مثال، یک برند می‌تواند بر اساس موارد زیر هویت خود را شکل دهد:

- ادبیات فارسی
- معماری ایرانی
- طبیعت ایران
- نمادهای تاریخی
- مفاهیمی مانند عشق، صلح، عرفان یا حماسه

وقتی یک قالی دارای داستان، معنا و هویت باشد، مخاطب آن را صرفاً یک کالا نمی‌بیند، بلکه آن را به عنوان بخشی از فرهنگ و هنر می‌شناسد.

همچنین در فروش و ارائه آن، بهتر است علاوه بر مشخصات فنی، اطلاعات نامبرده در اینجا نیز به مخاطب ارائه شود:

- نام و مفهوم نقوش
- منطقه بافت

- نام بافنده
- مدت زمان تولید
- نوع رنگ و مواد اولیه

ایـن کار باعث می‌شود مخاطب احساس کند در حال خرید یک اثر هنری و فرهنگی است، نه فقط یک محصول تزئینی.

HadiPourjahan

ایران‌گره
IRAN GUEREH

Year Of Creation	2023 AD	۱۴۰۲ شمسی	سال ایجاد
Creator	Parseh Rug Hadi Pourjahan	فرش پارسه قم هادی پورجهان	پدید آورنده
Style | Creation | Weave	Qom | Qom | Qom	قم | قم | قم	سبک | ایجاد | بافت
Design Name	Taj Giri-e-Bahram Gour	تاج گیری بهرام گور	نام نقشه
Material	Wool & Silk	پشم و ابریشم	جنس
Number of Colors	19		تعداد رنگ
Width	3.22 ft	۹۸ cm	عرض
Lenght	4.99 ft	۱۵۲ cm	طول
Area	16.03 square ft	۱.۴۹ متر مربع	مساحت
Density Unit | Density(Raj)	7 cm | 50.0 Raj	۷ cm | ۵۰.۰ رج	واحد تراکم | تراکم-رج
Density in 10 square cm	4,700		تراکم در دسی متر مربع
Number of Knots in Width	700		تعداد گره در عرض
Number of Knots in Length	1,000		تعداد گره در طول
Total Number of Knots	700,000		تعداد کل گره
Man-Hours of Weave	1,120 h	۱,۱۲۰ ساعت	نفر ساعت بافت
Number of Weaver	1 Weaver(s)	۱ بافنده	تعداد بافنده
Duration of Creatior	8 Month(s)	۸ ماه	مدت زمان تولید

Rug info

Q1-01356-51-99018

WhatsApp

© Designed by IranGuereh. All rights reserved.

تصویر ۴: ارائه مشخصات فنی فرش دستباف و استفاده از شناسنامه دیجیتال از طریق رمزینه پاسخ سریع یا QR-Code

آموزه‌ها

پرسمان حقوقی فرش دستباف

حمید معماریان
کارشناس رسمی دادگستری فرش دستباف

در این بخش از آموزه‌های نشریه دستباف، به مهم‌ترین پرسش‌های حقوقی مرتبط با فرش دستباف ایران پرداخته می‌شود. در هر شماره، یک سؤال کاربردی در حوزه‌هایی مانند قراردادها، خرید و فروش، مالکیت، صادرات، اختلافات صنفی و مسائل حقوقی بازار فرش دستباف، توسط کارشناسان رسمی دادگستری بررسی و به‌صورت روشن و مستند پاسخ داده خواهد شد.

همچنین مخاطبان می‌توانند پرسش‌های حقوقی خود را برای ما ارسال کنند تا در شماره‌های بعدی، با نظر کارشناسان به آن‌ها پاسخ داده شود. هدف این بخش، افزایش آگاهی حقوقی فعالان، مصرف‌کنندگان و علاقه‌مندان این حوزه و کمک به تصمیم‌گیری دقیق‌تر در معاملات و فعالیت‌های مرتبط با فرش دستباف است.

پرسش این شماره:

خریداران فرش دستباف برای پیشگیری از اختلافات حقوقی، هنگام خرید قالی به چه نکاتی باید توجه کنند؟

پاسخ کارشناس:

خرید فرش دستباف صرفاً یک انتخاب هنری یا اقتصادی نیست، بلکه یک معامله حقوقی نیز محسوب می‌شود. بسیاری از اختلافات میان خریدار و فروشنده ناشی از بی‌توجهی به برخی نکات مهم در زمان خرید است. در ادامه به مهم‌ترین ملاحظات حقوقی که هر خریدار فرش دستباف باید به آن‌ها توجه کند، اشاره می‌شود.

مورد اول: خرید از فروشندگان معتبر و دارای مجوز

خرید از واحدهای صنفی دارای مجوز، امکان پیگیری حقوقی و صنفی را در صورت بروز اختلاف آسان‌تر می‌کند. در معاملات غیررسمی یا خرید از افراد ناشناس، اثبات ادعاها و پیگیری حقوقی دشوارتر خواهد بود.

مورد دوم: دریافت فاکتور رسمی و کامل

مهم‌ترین مدرک خریدار، فاکتور خرید است. حتماً از فروشنده فاکتور درخواست کنید و اطمینان حاصل نمایید که فاکتور دارای سربرگ، مهر و امضا، مشخصات فروشنده و خریدار، تاریخ خرید و مشخصات کامل قالی باشد.

مورد سوم: درج دقیق مشخصات فرش دستباف در فاکتور

در فاکتور باید مشخصات کامل قالی از جمله محل بافت، نام تولیدکننده، اصل یا فرع بودن مارک، اندازه دقیق، جنس، نام نقشه، رج‌شمار و قیمت درج شود. همچنین هر ویژگی مؤثر در ارزش قالی که به عنوان مزیت قالی مطرح می‌شود، مانند قدمت و اصالت بهتر است به صورت مکتوب در فاکتور یا قرارداد قید شود؛ زیرا اثبات توافقات شفاهی در مراجع قانونی دشوار است.

مورد چهارم: بررسی سلامت و کیفیت قالی پیش از خرید

پیـش از پـرداخت وجه، قالی را از نظر سلامت، رنگ، رفو، پارگی، پوسیدگی، سوختگی و سایر عیوب احتمالی بررسی کنید و در صورت امکان، وضعیت سلامت یا عیوب موجود در فاکتور درج شود.

مورد پنجم: درخواست کارشناسی و شناسنامه فرش دستباف

در خریدهای با ارزش بالا، استفاده از نظر کارشناس خبره و درخواست شناسنامه معتبر یا گواهی اصالت، می‌تواند اطمینان بیشتری برای خریدار ایجاد کرده و از بروز اختلافات بعدی جلوگیری کند.

مورد ششم: توجه به شرایط تعویض یا استرداد کالا

پیـش از خرید، درباره امکان تعویض یا استرداد قالی سؤال کنید و در صورت توافق، این موضوع را به صورت مکتوب در فاکتور درج نمایید. بسیاری از اختلافات ناشی از نبود توافق مکتوب در این خصوص است.

مورد هفتم: دقت در شیوه پرداخت و دریافت رسید

حتی‌الامکان وجه معامله را از طریق روش‌های قابل استناد مانند انتقال بانکی پرداخت کرده و رسید معتبر دریافت کنید. پرداخت نقدی بدون دریافت رسید ممکن است در آینده مشکلاتی ایجاد کند.

مورد هشتم: نگهداری اسناد و مدارک معامله

فاکتور، رسید پرداخت، قرارداد، تصاویر قالی در زمان خرید و مکاتبات انجام‌شده با فروشنده را نگهداری کنید. این مدارک در صورت بروز اختلاف، نقش مهمی در اثبات حق خواهند داشت.

جمع‌بندی

مهم‌ترین توصیه حقوقی به خریداران فرش دستباف آن است که هیچ موضوع مهمی را صرفاً بر مبنای توافق شفاهی نپذیرند. هر ویژگی مؤثر در تصمیم خرید و هر توافق میان طرفین، بهتر است به صورت مکتوب ثبت شود تا در صورت بروز اختلاف، امکان استناد قانونی به آن وجود داشته باشد.

رویدادها (خبر-نقد)

نگاهی به مهم‌ترین رویدادهای اخیر فرش دستباف

زاهده بادی
واحد روابط عمومی مجموعه ایران گره

رویداد اول

تعیین سرپرست مرکز ملی فرش ایران

روایت رسمی | آنچه در اخبار می‌خوانیم:

محمدمهدی فرشچی موحد سرپرست مرکز ملی فرش ایران شد

طی حکمی از سوی معاون توسعه مدیریت و منابع و امور استان‌ها وزارت صنعت، معدن و تجارت آقای محمدمهدی فرشچی موحد به عنوان سرپرست مرکز ملی فرش ایران منصوب شد.

فرشچی پیش از این، در ریاست سازمان صمت استان همدان، ریاست مرکز برنامه ریزی و نظارت بر دخانیات کشور، مشاور معاون وزیر و رئیس سازمان توسعه تجارت ایران، عضویت در هیئت مدیره مناطق شرکت بازرگانی دولتی ایران، معاون بازاریابی و امور اقتصادی مرکز ملی فرش ایران و معاون اجرایی و پایش حوزه وزارتی مشغول بکار بوده است.

پیش از این خانم زهرا کمانی رئیس مرکز ملی فرش ایران بود.

تصویر ۱: از سایت خبرگذاری صداوسیما

روایت میدانی | آنچه پشتِ اخبار می‌گذرد:

وقتی تغییر مدیران، مشکلات را حل نمی‌کند

در شرایطی که فرش دستباف ایران با مجموعه‌ای از چالش‌های انباشته در حوزه تولید، تأمین مواد اولیه، بازاریابی و فروش، صادرات و کاهش اطمینان بازار مواجه است، تغییرات مدیریتی به‌تنهایی نتوانسته امیدی جدی برای تحول در این حوزه ایجاد کند. تجربه سال‌های گذشته در مرکز ملی فرش ایـران نشان داده است که صرف جابه‌جایی مدیران، بدون وجود برنامه‌ای پایدار، منسجم و قابل اجرا، تأثیر محسوسی بر بهبود وضعیت حوزه فرش دستباف نخواهد داشت.

مروری بر روند مدیریتی مرکز ملی فرش ایران در سال‌های گذشته نیز مؤید همین واقعیت است. از دهه ۱۳۸۰ تاکنون، مدیریت این مرکز میان افراد مختلفی جابه‌جا شده است؛ از فیض‌اله عرب سرخی، مرتضی فرجی، فیصل مرداسی، محمدباقر آقاعلیخانی، و حمید کارگر (۱۳۹۳ تا ۱۳۹۷) گرفته تا فرشته دستپاک (۱۳۹۷ تا ۱۳۹۸)، فرحناز رافع (۱۳۹۸ تا حدود ۱۴۰۱)، و پس از آن دوره‌هایی از سرپرستی و تغییرات ساختاری، تا مدیریت زهرا کمانی (۱۴۰۴) و محمدمهدی فرشچی (اواخر ۱۴۰۴ تاکنون). این تغییرات پی‌درپی در برخی مقاطع، فرصت لازم برای تداوم برنامه‌ها، ارزیابی عملکردها و رساندن طرح‌ها به مرحله نتیجه‌گیری را با محدودیت مواجه کرده است.

بخش قابل توجهی از مدیران و سرپرستانی که در سال‌های گذشته مسئولیت مرکز را بر عهده داشتند، با دغدغه و انگیزه وارد این حوزه شدند؛ اما کوتاه بودن دوره مسئولیت‌ها و تغییرات پیاپی مدیریتی، فرصت کافی را برای به سرانجام رسیدن بسیاری از برنامه‌ها، سیاست‌ها و اقدامات آن‌ها فراهم نکرد. از سوی دیگر، بخش قابل توجهی از مسائل و چالش‌های موجود در حوزه فرش دستباف را نیز نمی‌توان صرفاً به عملکرد مرکز ملی فرش محدود کرد؛ چراکه ریشه برخی از مشکلات اساسی را باید در ساختارها، شیوه‌های تصمیم‌گیری و حتی مسائل درونی بدنه صنف فرش دستباف جست‌وجو کرد.

آنچه امروز بیش از هر چیز در بدنه فرش دستباف احساس می‌شود، نیاز به مدیریتی دغدغه‌مند، پیـگیر و آشنا با واقعیت‌های این حوزه است؛ مدیریتی که فراتر از ساختارهای صرفاً اداری، شناختی واقعی از مسائل تولیدکنندگان، بافندگان، صادرکنندگان، فروشندگان و فعالان بازار داشته باشد و بتواند هم‌زمان به مشکلات امروز و چالش‌های آینده فکر کند. در چنین شرایطی، انتظار می‌رود مسئولیت‌ها تنها به مجموعه‌ای از اقدامات مقطعی و کوتاه‌مدت محدود نشود و تصمیم‌ها با نگاهی جامع، بلندمدت و همراه با پیگیری مستمر دنبال شوند تا خروجی آن، نتایجی ملموس و اثرگذار برای بدنه فرش دستباف باشد.

البته این نکته بسیار حائز اهمیت است که بهبود وضعیت فرش دستباف، بیش از آنکه وابسته به تغییر افراد باشد، نیازمند شکل‌گیری یک رویکرد پایدار، برنامه‌محور و همراه با تعهد اجرایی است؛ رویکردی که بتواند این حوزه را از چرخه تکرار مشکلات، به سمت ثبات و رونق واقعی هدایت کند. در این میان، یکی از خلأهای مهم، نبود سازوکار مشخص برای ارزیابی عملکرد مدیران پس از پایان دوره مسئولیت آن‌هاست. معمولاً با پایان هر دوره مدیریتی، تغییرات بدون ارائه گزارشی روشن از عملکرد گذشته اتفاق می‌افتد؛ بی‌آنکه مشخص شود چه برنامه‌هایی به نتیجه رسیده، چه وعده‌هایی محقق شده و چه موضوعاتی همچنان بر زمین مانده است.

در حالی‌که بررسی دقیق عملکرد مدیران پیشین، نه‌تنها می‌تواند به شفافیت و پاسخ‌گویی بیشتر

کمک کند، بلکه این امکان را فراهم می‌سازد که مدیر جدید با شناخت نقاط قوت و ضعف گذشته، مسیر آینده را واقع‌بینانه‌تر و مؤثرتر دنبال کند. فرش دستباف ایران امروز بیش از تغییر نام‌ها، به تداوم برنامه‌ها، مسئولیت‌پذیری مدیریتی و نگاه رو به جلو نیاز دارد؛ نگاهی که هر دوره مدیریتی را نقطه آغاز دوباره نداند، بلکه ادامه مسیری بداند که باید به نتیجه‌ای روشن و قابل اندازه‌گیری برسد.

تصویر ۲: چرخه تکرارشونده جابه‌جایی مدیران در سازمان‌ها

رویداد دوم

صادرات فرش دستباف از ۲.۵ میلیارد دلار تقریبا به صفر رسیده است

روایت رسمی | آنچه در اخبار می‌خوانیم:

رکود بی‌سابقه در حوزه فرش دستباف ایران؛ از کاهش صادرات تا نابودی بازار

به گزارش خبرنگار ایلنا، فرش دستباف ایران، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمادهای فرهنگی و هنری کشور، امروز با رکود شدید بازار، افت صادرات، کاهش گردشگر، تحریم‌ها و افزایش هزینه‌های تولید روبه‌روست؛ شرایطی که باعث کاهش چشمگیر تقاضا و بی‌انگیزگی تولیدکنندگان و بافندگان شده است. فعالان این حوزه می‌گویند کاهش فروش، ضعف حمایت‌های بیمه‌ای و نبود بازار مناسب، به‌ویژه در مناطق روستایی، موجب افت قابل توجه تعداد بافندگان شده و صادرات فرش دستباف نیز در دهه‌های اخیر از حدود ۲.۵ میلیارد دلار به نزدیک صفر رسیده است. کارشناسان معتقدند برای جلوگیری از تشدید این وضعیت، باید با بهره‌گیری از فناوری‌های دیجیتال، فروش آنلاین، توسعه بازارهای صادراتی جدید و حمایت از نیروی انسانی، مسیر تازه‌ای برای حفظ و رونق فرش دستباف ایجاد شود.

روایت میدانی | آنچه پشتِ اخبار می‌گذرد:

وقتی راهکارها وجود دارند اما اجرا نمی‌شوند

آنچه در این گزارش بیش از هر چیز برجسته می‌شود، صرفاً یک رکود اقتصادی نیست، بلکه تصویری از سال‌ها بی‌برنامگی و تصمیم‌گیری‌های مقطعی در حوزه فرش دستباف است. زمانی که صادرات فرش دستباف از میلیاردها دلار به مرز نزدیک به صفر می‌رسد و در برخی استان‌ها کاهش قابل توجه تعداد

بافندگان تا حدود ۸۰ درصد گزارش می‌شود، نمی‌توان همه عوامل را صرفاً به تحریم، جنگ یا کاهش گردشگر نسبت داد؛ هرچند این عوامل بی‌تأثیر نبوده‌اند. پرسش اصلی اینجاست که در این سال‌ها، متولیان و فعالان این حوزه برای حفظ بازارهای جهانی، تقویت صادرات، ایجاد مسیرهای نوین فروش و جلوگیری از خروج نیروی انسانی از این حوزه چه اقدام مؤثری انجام داده‌اند؟

تصویر ۳: بازار در وضعیت رکود و انفعال

در سال‌هایی که بسیاری از رقبای منطقه‌ای با اتکا به برندسازی، توسعه فروش دیجیتال و حضور هدفمند در بازارهای بین‌المللی توانسته‌اند جایگاه خود را تثبیت و تقویت کنند، فرش دستباف ایران همچنان درگیر تغییرات مدیریتی، سیاست‌های مقطعی و طرح‌هایی بوده که بخش قابل توجهی از آن‌ها به مرحله اجرا نرسیده است. سال‌هاست راهکارهایی مانند توسعه فروش آنلاین، بازاریابی دیـجیتال و ورود به بازارهای جدید در سطح اسناد و برنامه‌ها تکرار می‌شود، اما در عمل، تحقق منسجم و پایدار آن‌ها کمتر دیده شده است. اگر این مسیرها به‌صورت واقعی اجرا می‌شدند، امروز فرش دستباف ایران در نقطه‌ای متفاوت از وضعیت کنونی قرار داشت؛ حتی با وجود فشارهایی مانند تحریم، جنگ و نوسانات اقتصادی. در همین حال، معدود برندهایی که به‌صورت هدفمند و ساختارمند فعالیت کرده‌اند، همچنان توانسته‌اند در همین شرایط دشوار نیز مسیر رشد و فروش خود را حفظ کنند؛ موضوعی که نشان می‌دهد امکان حرکت وجود داشته، اما به‌صورت فراگیر محقق نشده است.

در نهایت، تداوم این روند می‌تواند پیامدهای جدی‌تری به همراه داشته باشد. اگر تولیدکنندگان و فعالان بازار همچنان ناگزیر باشند بر شیوه‌های سنتی و غیرمتناسب با شرایط امروز تکیه کنند، بحران فرش دستباف ایران صرفاً به از دست رفتن بازارها محدود نخواهد ماند؛ بلکه به تدریج به فرسایش نیروی انسانی و کاهش نسل بافندگان نیز منجر می‌شود؛ موضوعی که می‌تواند آینده این هنر و فرهنگ را با چالش‌های عمیق‌تری مواجه کند. از این منظر، وضعیت فعلی را باید نه صرفاً یک هشدار، بلکه زنگ خطری جدی برای بازنگری در مسیر فعلی دانست.

اکنون وقت آن است که فعالان عرصه فرش دستباف با عبور از وابستگی‌های پیشین، مسئولیت

احیای جایگاه این هنر را شخصاً بر عهده بگیرند و برای تحول آن پیش‌قدم شوند. به نظر می‌رسد امروز بیـش از هر زمان دیگری، تدوین یک مرام‌نامه مشترک میان اتحادیه‌ها، تولیدکنندگان و فروشندگان فرش دستباف به ضرورتی انکارناپذیر تبدیل شده باشد؛ مرام‌نامه‌ای که بتواند زمینه بازگشت جایگاه و ارزش حقیقی فرش دستباف، صیانت از هویت آن و بازآفرینی اعتماد مصرف‌کنندگان را فراهم آورد. این مرام‌نامه می‌تواند بر اصول بنیادینی همچون اصالت، شفافیت و منزلت استوار باشد؛ اصالت، در پاسداری از هویت، پیشینه و ریشه‌های فرهنگی فرش دستباف؛ شفافیت، در ارائه صادقانه و روشن ویـژگی‌ها، کیفیت و ارزش واقعی اثر به مخاطب؛ و منزلت، در حفظ شأن و جایگاه فرش دستباف به‌عنوان میراثی فرهنگی، هنری و هویت‌ساز که فراتر از یک کالای صرف، بخشی از حافظه و فرهنگ ایـن سرزمین به شمار می‌آید. حرکت بر مدار چنین اصولی می‌تواند گامی مؤثر در احیای اعتماد عمومی و تقویت جایگاه فرش دستباف در میان مصرف‌کنندگان و فعالان این حوزه باشد. همچنین در همین چارچوب، برای بازگشت قالی ایرانی به کالای سرمایه‌گذاری، تقویت همین اصول و ایجاد سازوکارهای شفاف و قابل اتکا در ارزش‌گذاری و عرضه آن ضروری به نظر می‌رسد.

تصویر ۴: بازاندیشی در نقش ما در وضعیت موجود

معرفی‌ها

از بهار ۱۳۶۹ تا بهار ۱۴۰۵

بازخوانیِ میراثی مکتوب

قالی ایران نه‌تنها یک دستاورد هنری، بلکه روایت‌گر تداوم اندیشه، ذوق و تجربه‌ی نسل‌هاست؛ هنری که هر گره‌ی آن، حامل خاطره‌ای از گذشته و پیامی برای آینده است. در این میان، هر نسل از هنرمندان و استادان، همچون حلقه‌ای در زنجیره‌ی پیوسته‌ی این میراث، کوشیده‌اند آنچه را آموخته‌اند، به نسل پس از خود منتقل کنند؛ گاه در قالب نقش و رنگ، و گاه در قالب کلام و توصیه.

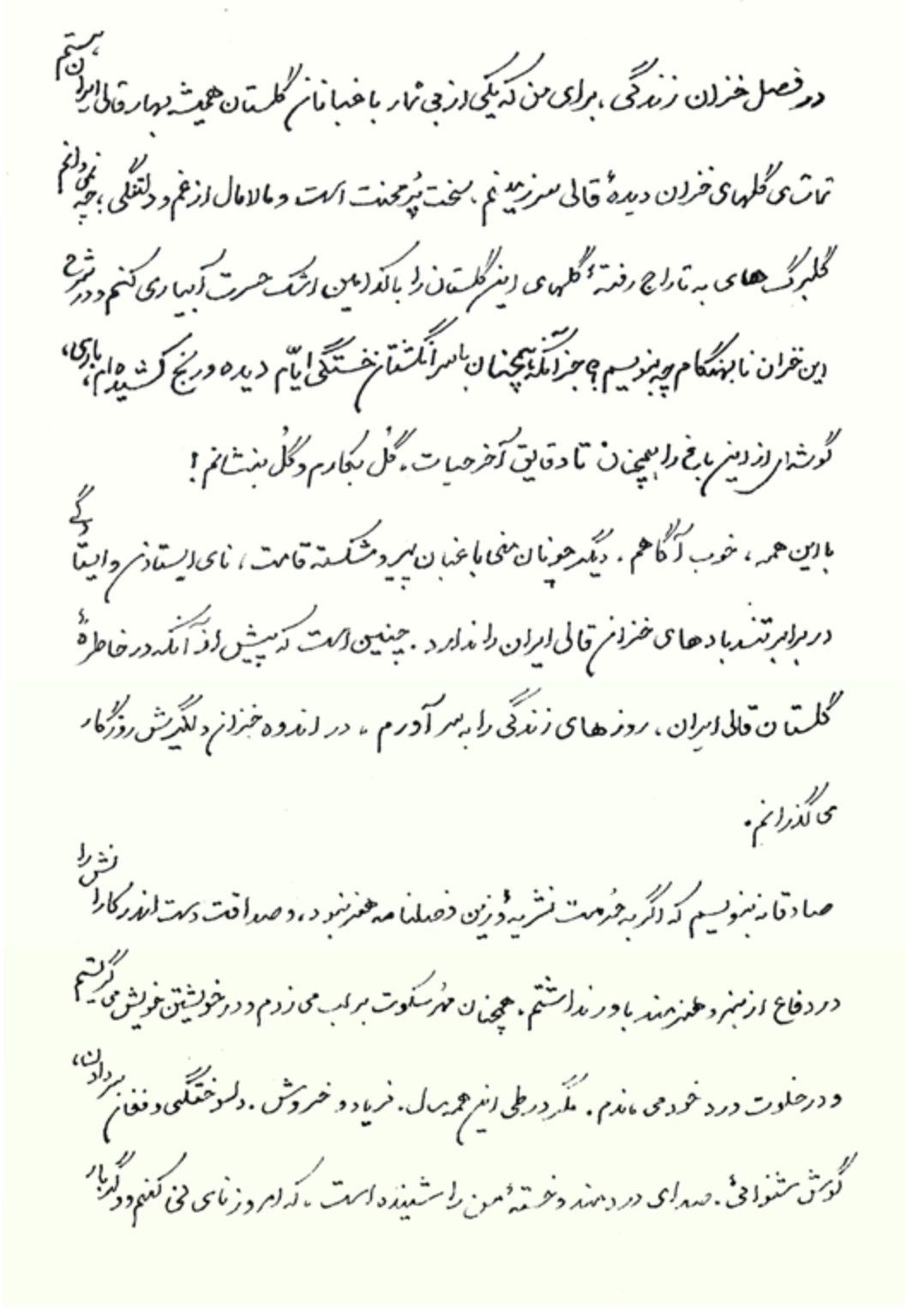
مجتبی معینیان

پژوهشگر فرش دستباف

دستخط پیش‌رو، یادگاری از استاد پیشکسوت و فقید هنر قالی معاصر ایران، رسام عرب‌زاده است؛ هنرمندی که با نگاهی فراتر از زمانه‌ی خود، کوشید با تکیه بر دانش عمیق در طراحی و رنگ‌شناسی با بهره‌گیری از مضامین ادبی، فرهنگی و ابداع تکنیکهایی تازه در بافت، قالی ایرانی را از تکرار الگوهای مألوف برهاند و به عرصه‌ای برای بیان اندیشه، روایت و هویت بدل سازد. آنچه از او به‌جا مانده، تنها نقش‌ها و قالی‌هایی بدیع نیست، بلکه شیوه‌ای از نگرش به هنر قالی ایران است؛ روشی که در آن، خلاقیت، دانش، تعهد و پیوند با فرهنگ، در کنار یکدیگر معنا می‌یابند. از همین رو، توصیه‌ها و نوشته‌های او را می‌توان نه صرفاً یادگاری از گذشته، بلکه راهنمایی برای آینده دانست.

ایـن دستخط که در زمستان سال ۱۳۶۸، بـرای شماره هجدهم فصلنامه هنر نوشته شده و در بهار سال ۱۳۶۹ منتشر شده است؛ بازتاب تجربه‌ی زیسته و دغدغه‌های هنرمندی است که قالی را به‌مثابه هویتی زنده می‌نگریست. بازنشر آن در این شماره از نشریه دستباف تلاشی است برای برقراری ارتباط میان دیروز و امروز؛ رابطه‌ای که در آن، صدای استادان، راهنمای مسیر نسل نو می‌شود.

تصویر ۱: استاد رسام عرب‌زاده



تصویر ۲، ۳، ۴، ۵، ۶ و ۷: دست‌نوشته استاد رسام عرب‌زاده
در فصلنامه هنر، شماره هجدهم، بهار ۱۳۹۶

ناله سر دهم و باز هم سر به شیون گذارم، که قالی ایران، همه هستی و موجودیت ذوق و هنر و اقتصاد این دیار را در یابید؟ ننشینید همچنان به تماشا، تا که در عرفه‌ها و نمایشگاه‌های داخل و خارج از ایران چشم دنیا دیگر دنبال یافتن فرش ایران نباشد و به گناه و عقوبت سالیان سال بی مهری و بی اعتنائی به قالی ایران، دنیایی شما را نقش نقاشان و بافندگان به یغما رفته قالی ایران را تحت نام و عنوان قالی مشرق زمین جستجو کند؟!

چگونه باز دل خون نکنم، که قالی با خان خرد سال و بزرگسال ایران را در جای جای این خاک در یابید؟. آنان محروم‌ترین و معصوم‌ترین و در عین حال، بزرگوارترین هنرمندان این سرزمین و به حق جهان هستند.

و براستی از چه بنویسم که به قول خواجه بزرگوار غزل فارسی حافظ شیراز:

قلم را آن زبان نبود که سر عشق گوید باز.

شگفتا، که از پس هفتاد سال دوستی با دار، و محمدی با نقش های هزار راز و رمز قالی ایران و یار،

"چو نیست در عشق آیم خجل گردم ز آن".

با این همه بیم دارم سکوت کنم و پاره ای سکوت مرا نشانه دل خرسندی من از حال و روزگار قالی ایران بدانند. با چه، بر خود واجب می شمارم که به عنوان یک خادم دلسوخته قالی ایران، حرف دلم را در حوصله کوتاه و محدود این مقدمه برای جامعت دوستدار قالی ایران، چه حال

وجه آینده، به‌رشته تحریر درآورم وصادقانه به وصیت بنشینم.

نخستین آرزوی من در شرایط نابسامان قالی ایران، تأسیس یک مرکز پژوهشی دانشگاهی در زمینه شناخت ارزش‌های هنری، فرهنگی و اقتصادی قالی ایران است؛ جوانان مستعد و هنرمند را می‌بایست تشویق و ترغیب کرد که به گونه‌ای جدی و سزاوار، درباره این میراث ارزشمند هنر ملّی ایران، با ریاضت تمام و دلی به تحقیق بسپارند؛ دار قالی به کلاسهای درس دانشگاهی راه یابد. خدا میداند چقدر دلم میخواهد، در اثر تلاش دانشجویان ما، بر سر کلاسهای دانشکده‌های هنری، سرگرم شناخت مکاتب هنری خود قالی ایران، مادر هنر ایران، فراموش شده و حیات نیمه جانش محدود و معدود به کارگاههای کوچک شهر و روستا، آنهم در انحصار و اختیار تجارت عده‌ای که صرفاً به بازدهی سود و سرمایه خویش دل خوش کرده‌اند، باشد.

قالی بافان گمنام و نام آشنا، می‌بایست مورد حمایت جدّی معنوی و مادی قرار گیرند. باید گذاشت این عاشقان گمنام در گوشه و کنار این خاک، غریبانه بدنیا آیند و بی پناه و مسکین از این جهان بروند. این گناهی نابخشودنی است که جمعی بی اعتنا به سرانگشتان پرهنر و زخم دیده آنان، حاصل همه عمر زندگی و ذوق آنان را به یغما ببرند.

در هر شهری در روستائی، در هر مرکزی، که هنوز نقشمانده ذوقی هست، و انگشتانی بر تن دار می‌رقصد، می‌بایست با ترتیب دادن نمایشگاههائی به هویت هنری و اعتبار طراحان و بافندگان

گمنام ارج نهاد، تا بدانجا که به نشانهٔ سپاس، جوایزی پیشکش ذوق در بخش ن نمود.

این عطوفت و مهر، این همدلی و یاری، در حقیقت، نوعی پاس داشتن از هنر این هنرمندان غریب وجدی شمردن سرنوشت قالی ایران است.

باید تا بدانجا پیش رفت که همانند سایر هنرها، هنرمندان طراح و بافنده قالی ایران، پای هر قالی که نقش و بافت آن به اتمام می رسد، رقم بگذارند و از حقوق هنری و معنوی خویش دفاع کنند. باید نیز از هزاران هزار رجی شمار تابلوهای شگفت برانگیز و پرنقش و نگار قالی ایران، بی نام و نشان بمانند. استادکاران با تجربه و طراحان چیره دست قالی ایران می بایست همت و غیرتی سزاوار به خرج دهند و هنگام با ضرورت تحول بسیاری از رشته های هنر سنتی ایران، طرح و طرح های تازه و نو، در ارتباط با متحول شدن منطقی نقش و طرح های سنتی و کهنه، به قالی ایران ارائه دهند.

یکی از دلائل عدم رونق و رکود قالی ایران، در واقع عدم پویائی و نبود تحرک و ابتکار، در جان بخشیدن به طرح های به یادگار مانده از گذشته های دور شهرها و روستاهای ایران است. من به درستی نمی دانم چگونه می بایست این تقلید تا زمان حال ادامه یابد و چرا باید همچنان نگران این تحول باشند و بر این پندار باقی بمانند که همراه تغییر نقش های قالی ایران، هویت قالی نیز بر باد می رود؟! حال آنکه در دست من برخلاف این پندار، پندار گذشته وجود دارد، چه تحول

و تغییر در قالی ایران، اگر همگام با حفظ ارزش های هنر سنتی و ملی باشد، حیات دوباره به حساب می آید.
در رابطه با این تحول است که می بایست ارتباط و دوستی قالی ایران را با سایر هنرها، همانند منیاتور،
تذهیب، خط و کاشیکاری افزون تر ساخت پس آنگاه، قالی ایران به جای گسترده شدن بر زمین،
چونان اثر هنری نفیسی بر دیوارها خواهد نشست. توصیهٔ من به تمامی دست اندرکاران قالی ایران،
به ویژه تاجران قالی چه در خارج و چه در داخل ایران این است که تنها بسنده نکنند به تجارت خود
در شناخت بافت و نقش تجاری قالی، آنان می بایست میان آن همه غوغای داد و ستد و
نگرانی و تشویش انبان کردن سرمایهٔ مادی، مدت زمانی هرچند کوتاه را نیز وقف یک دار قالی
به یادگیری بافت فرش صرف نمایند. آنان چون به عمق و معنای لحظه لحظه های مبارک و میمون
خلاقیت این هنر آشنا گشتند، چون به رنجهای نهفته در گره گره و بند بند قالی ایران راه یافتند،
نگاه
جی تردید جان و دلشان متحول می گردد. دیگر به قالی به عنوان یک وسیلهٔ سود دهی صرف
نخواهند کرد، بل هر قطعه قالی را یک اثر هنری می شناسند که باید هنرمندان خلاق و با فنده اش را
ارزشمند
باز شناسند و هر دستان یکایک آن را بوسه زنند. باید بنشینند گره بر گره زنند تا بدانند که یک
و حتی یک نقش ساده حاصل چه ریاضت و رنجی است باور کنند که:

«میدان بلاخیز محبت مردمی خواهد»

من قالی باف پیر خسته دل و رنجور، در هر فرصتی، چه در ایران و خارج از ایران، این جمله را گوشزد کرده ام، اما وای بر من که باید بنویسم کو گوش شنوا؟!

سخن بسیار است و درد دل بی شمار، نپندارید که خود آگاه نیستم، آنچه را که در این مختصر به رشته تحریر درآورده ام، در واقع، حکم فریادی را دارد از ته چاه دلتنگی. اما رسالت هنری و فرهنگی من که پای دار قالی همه عمر به عاشقی گذرانده ام، حکم کرد که بنویسم، اگرچه میدانم که همچنان کسی را گوشه چشمی و حالی به این قال نیست.

دل پر درد من امشب دوا از درد می خواهد پیام گرم عشقی از نگاهی سرد می خواهد

به صحرا جنون ای عقل با مقدار بی پروا که میدان بلاخیز محبت مردمی خواهد

نوشتم تا مگر آن روزگاران که خدای ناکرده تنها خاطره ای از قالی ایران مانده باشد، دیگر نسل های آینده، نگویند که چرا اجدادمان سکوت مرگبار زده بودند "همین".

ابوالفتح رستم عرب زاده

۱۳۶۸/۱۲/۱۵

تصویر ۸: قالی اسرار جهان (سوال)، اثر استاد رسام عرب‌زاده
از کتاب بدایع نگار فرش ایران عرب‌زاده، انتشارات یساولی

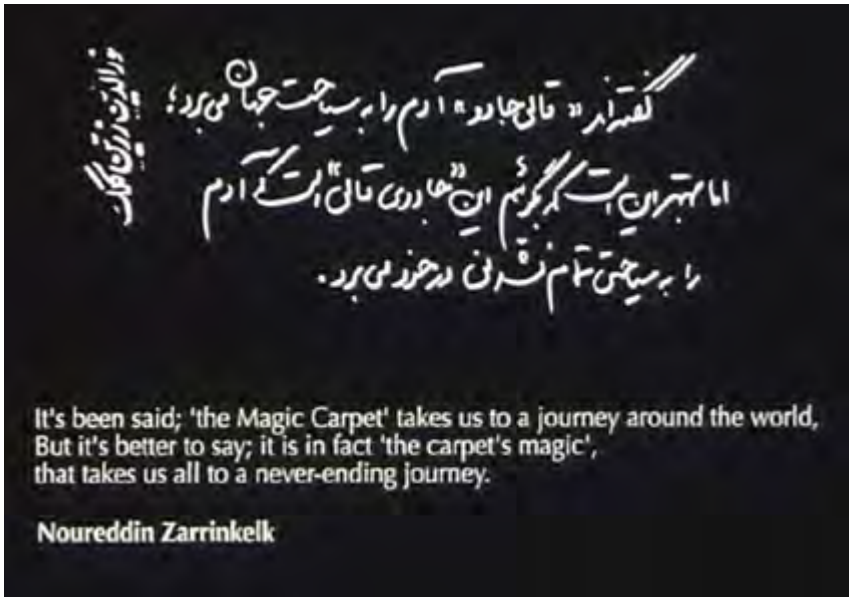
معرفی‌ها

فیلم قالی جادو؛ آینده‌ای که نخست در خیال بافته می‌شود

انیمیشن «قالی جادو» به کارگردانی نورالدین زرین‌کلک یکی از متفاوت‌ترین فیلم‌های کوتاه مجموعه‌ی فرش ایرانی است؛ اثری که به سفارش مرکز ملی فرش ایران ساخته شد، اما از قالب‌های رایج معرفی فرش دستباف فاصله می‌گیرد و به جای گزارش و توضیح، سراغ تخیل می‌رود. استاد زرین‌کلک، که نامش با تاریخ پویانمایی ایران، گره خورده، در این فیلم، جهانی می‌آفریند که در آن قالی وسیله‌ای برای بازگشت، دوستی، خیال و آینده است.

اثری از استاد نورالدین زرین‌کلک

فیلم از همان آغاز، نگاه خود را روشن می‌کند: «گفته‌اند قالی جادو آدم را به سیاحت جهان می‌برد؛ اما بهتر این است که بگوییم این جادوی قالی است که آدم را به سیاحتی تمام‌نشدنی در خود می‌برد.» همین جمله، کلید فهم اثر است. قالی در این روایت خودِ مقصد است. جهانی که هرچه بیشتر به آن نگاه کنی، بیشتر کشف می‌کنی. جهانی از نقش، رنگ، معنا و امکان.



تصویر ۱: فریم اولیه فیلم کوتاه قالی جادو

استاد زرین‌کلک برای روایت این ایده، سراغ شخصیتی می‌رود که نسل‌های گوناگون او را می‌شناسند: شازده کوچولو. انتخابی هوشمندانه، زیرا شازده کوچولو بیش از هر چیز نماد نگاه تازه و پرسش‌گر به جهان است؛ نگاهی که هنوز توان شگفت‌زده شدن دارد. در فیلم، شازده کوچولو پس از رسیدن به زمین، با روباه همراه می‌شود و در لحظه‌ای از دلتنگی، آرزوی بازگشت به سیاره خود و گل کوچولویش را بیان می‌کند. روباه راهی برای برآورده شدن آرزویش پیش پای او می‌گذارد: قالیچه‌ی جادو.

اما این قالیچه آماده نیست. روباه می‌گوید قالیچه‌ی جادو قالیچه‌ای خیالی است که تنها کودکان می‌توانند آن را ببافند. همین جمله، مهم‌ترین نقطه‌ی پیوند فیلم با مسئله‌ی امروز ماست. آینده‌ی قالی ایرانی نیز قالیچه‌ای آماده و از پیش بافته‌شده نیست. چیزی نیست که صرفاً به نسل تازه تحویل داده شود. آینده، باید دوباره بافته شود؛ با دست‌ها، نگاه‌ها و خیال کسانی که امروز در آغاز راه‌اند.

شازده کوچولو پای سخن روباه می‌نشیند. روباه از تار و پود می‌گوید، از گل‌ها و برگ‌ها، از نقش‌ها و رنگ‌ها. او در حقیقت زبان قالی ایرانی را آموزش می‌دهد. قالی در این‌جا مجموعه‌ای از فنون نیست، بلکه نوعی دیدن جهان است. دیدنی که در آن هر نقش معنایی دارد و هر رنگ حامل احساسی است. شازده کوچولو نیز این سخنان را نه در کارگاه، بلکه در خیال خود می‌بافد. و شاید زرین‌کلک دقیقاً می‌خواهد بگوید که هر آفرینش تازه، پیش از آن‌که بر دار قالی شکل بگیرد، در ذهن و خیال آغاز می‌شود.

تصویر ۲ و ۳: فریم‌های از شازده کوچولو و
روباه در فیلم کوتاه قالی جادو

وقتی شازده کوچولو از خواب برمی‌خیزد، خود را بر قالیچه‌ی جادو می‌بیند. اکنون قالی، او را از زمین جدا می‌کند و از میان ستاره‌ها می‌گذراند تا به سیاره‌اش بازگردد. این سفر، در واقع بازگشت به اصل خویش است. قالی ایرانی در این فیلم، میان زمین و آسمان، میان دوری و وصال، میان فقدان و رسیدن، پلی می‌سازد.

در صحنه‌ای دلنشین، گل کوچولو با دیدن قالی و گل‌های نقش‌بسته بر آن شاد می‌شود، اما پرسشی ساده می‌پرسد: این قالی تنها به اندازه‌ی توست؛ برای سیاره‌ی ما چه آورده‌ای؟ پرسشی کودکانه، اما عمیق. اگر میراثی فقط برای مصرف فردی باشد، چه سودی برای جهان پیرامون دارد؟ اگر قالی تنها در اندازه‌ی نیاز شخصی ما بماند، چگونه می‌تواند آینده‌ای جمعی بسازد؟

تصویر ۴ و ۵: فریم‌هایی از شازده کوچولو و
قالی جادو در فیلم کوتاه قالی جادو

شازده کوچولو به فکر فرو می‌رود و این بار قالی‌ای بزرگ‌تر در خیال خود می‌بافد؛ آن‌قدر بزرگ که تمام سیاره را می‌پوشاند. این پایان‌بندی، خیال‌انگیز است، اما معنایی روشن دارد: قالی زمانی زنده می‌ماند که از شیئی محدود فراتر رود و به بخشی از زیست ما تبدیل شود. وقتی بتواند فضا بسازد،

هویت بسازد و جهان پیرامون را دگرگون کند.

نیروی اصلیِ فیلم «قالی جادو»، نسل نو است. نسل نویی که قالیچه را می‌بافد و سفر را در خیالش آغاز می‌کند. این نگاه، برای امروزِ قالی ایرانی بسیار معنادار است. آینده‌ی فرش دستباف ایران را نمی‌توان تنها با تکرار گذشته ساخت. نسل تازه باید بتواند آن را از نو تصور کند؛ با زبان خود، ابزار خود و نیازهای زمانه‌ی خود.

فیلم استاد زرین‌کلک همچنین یادآوری می‌کند که نوآوری، به معنای بریدن از ریشه نیست. او شخصیتی جهانی چون شازده کوچولو را به جهان قالی ایرانی می‌آورد، بی‌آن‌که اصالت قالی ایرانی را قربانی کند. این همان کاری است که نسل امروز نیز ناگزیر از انجام آن است: پیوند میان میراث و جهان معاصر. میان سنت و زبان تازه. میان آنچه بوده‌ایم و آنچه می‌توانیم بشویم.

در نهایت، «قالی جادو» فیلمی کوتاه درباره‌ی سفری بلند است؛ سفری از دلتنگی به بازگشت، از شنیدن به آفرینش، و از میراث به آینده. قالی ایرانی در این فیلم، نیرویی زنده است که هنوز می‌تواند نسل نو را به پرواز درآورد.

تصویر ۶ و ۷: فریم‌های پایانی فیلم کوتاه
قالی جادو

چشم‌انداز

چشم‌انداز آینده قالی ایرانی؛ از حکمت وجودی آن تا پایداری در اقتصاد جهانی

گفت‌وگو با یحیی آل اسحاق، رئیس شورای راهبردی فرش دستباف ایران و رئیس اتاق مشترک بازرگانی ایران و عراق

در این شماره از بخش «چشم‌انداز»، به سراغ گفت‌وگویی تحلیلی و راهبردی درباره آینده قالی ایرانی رفتیم؛ روایتی که بر مبنای دیدگاه‌های فرهنگی و اقتصادی آقای یحیی آل اسحاق، رئیس شورای راهبردی فرش دستباف ایران شکل گرفته و فراتر از یک گفت‌وگوی صنفی، به ترسیم نسبت میان «حکمت تاریخی قالی ایرانی» و «ضرورت‌های اقتصاد جهانی امروز» می‌پردازد.

اتاق بازرگانی، صنایع، معادن و کشاورزی ایران

یـحیی آل‌اسحاق از چهره‌های شناخته‌شده حوزه اقتصاد و سیاست‌گذاری در ایران است که نگاه او به فرش دستباف ایرانی، صرفاً از منظر هنری یا میراثی نیست؛ بلکه آن را در قالب یک «اکوسیستم اقتصادی-فرهنگی» تحلیل می‌کند که برای بقا و رقابت‌پذیری، نیازمند بازتعریف ساختار تولید، شفافیت در زنجیره ارزش، و اتصال مؤثر به بازارهای جهانی است. در این نگاه، قالی ایرانی یک نظام زنده از تولید، طراحی، تجارت و معناست که اگر از مدار اقتصاد معاصر خارج شود، به تدریج از جایگاه جهانی خود فاصله خواهد گرفت.

محور اصلی این گفت‌وگو، بازخوانی همان مفهومی است که می‌توان آن را «حکمت نهفته در تار و پود و گره قالی ایرانی» نامید؛ حکمت تاریخی‌ای که در طول قرن‌ها در مراکز مهم قالی‌بافی ایرانی شکل گرفته و امروز در معرض یک چالش جدی قرار دارد: چگونگی تبدیل این میراثِ معنایی به یک مزیت اقتصادی پایدار در جهان شبکه‌ای، داده‌محور و پُرشتاب.

بر همین اساس، این چشم‌انداز تلاش می‌کند نسبت میان گذشته و آینده را در حوزه فرش دستباف ایـران بازتعریف کند؛ از یک‌سو با تأکید بر ارزش‌های تمدنی و هویت فرهنگی قالی ایرانی، و از سوی دیـگر با تمرکز بر ضرورت‌هایی همچون شفافیت اقتصادی، توسعه زیرساخت‌های اطلاعاتی، نقش نسل جدید، و بازآفرینی جایگاه فرش دستباف در زندگی معاصر.

آنچه در ادامه می‌آید، ترسیم مسیری است برای عبور از بحران‌های ساختاری و رسیدن به الگویی پایدار که در آن «قالی ایرانی» بتواند هم‌زمان حامل معنا، هویت و ارزش اقتصادی در مقیاس جهانی باشد.

تصویر ۱: یحیی آل‌اسحاق، رئیس شورای راهبردی فرش دستباف ایران و رئیس اتاق مشترک بازرگانی ایران و عراق

حکمت قالی ایرانی؛ از هویت ایرانی تا ظرفیت اقتصادی

از نگاه یحیی آل‌اسحاق، قالی ایرانی یکی از لایه‌های عمیق هویت ایرانی است که در طول تاریخ، حامل «ایرانیت» بوده و درک جایگاه آن در امتداد یک منطق تاریخی می‌باشد؛ منطقی که در شاهنامه فردوسی بزرگ به‌عنوان یک متن بنیادین فرهنگی متجلی شده است. به تعبیر او، همان‌گونه که فردوسی حکیم، با شاهنامه در طول هزاران سال توانسته حافظه تاریخی و هویت ایرانی را زنده نگه

دارد، قالی ایرانی نیز با زبان تار و پود و گره، همین نقش را در سطحی عینی‌تر و روزمره‌تر ایفا کرده است؛ یعنی تبدیل هویت به یک اثر ماندگار، قابل لمس و قابل انتقال در زندگی نسل‌ها.

در پیـوند با همین منطقِ ماندگاری هویت ایرانی و تداوم اثر فرهنگی در طول تاریخ، می‌توان این اندیشه را در بیان شاهنامه فردوسی حکیم نیز به‌عنوان یکی از ریشه‌های فکری این استمرار دید؛ جایی که سخن از ماندگاری اثر، در برابر گذر زمان، به‌روشنی بیان می‌شود:

چو این نامورنامه آمد به بُن

ز من رویِ کشور شود پُرسَخُن

از آن پس نمیرم که من زنده‌ام

که تخمِ سَخُن من پراکنده‌ام

یحیی آل‌اسحاق تأکید می‌کند که ویژگی ایرانی بودنِ فرش دستباف، آن را به یک «عامل هویت‌ساز» تبدیل می‌کند؛ عاملی که در معرفی ایران به جهان نقش مستقیم دارد. به بیان او، هر قالی ایرانی در حقیقت بخشی از روایت ایران است؛ روایتی که با زبان هنر و تولید، نه با متن و گفتار، منتقل می‌شود.

او معتقد است فرش دستباف ایرانی از جمله ظرفیت‌هایی است که به‌رغم اهمیت راهبردی‌اش، در ساختارهای اقتصادی، فرهنگی و سیاست‌گذاری کشور به‌درستی دیده نشده و به نوعی دچار «مغفول‌ماندگی تاریخی» شده است. این غفلت، صرفاً به معنای ضعف در بازار یا کاهش صادرات نیست؛ بلکه به معنای نادیده گرفتن یکی از ابزارهای مهم بازتولید هویت ایرانی در سطح جهانی است.

با این حال، هشدار اصلی او این است که این ظرفیت در صورت ادامه وضعیت فعلی، به‌تدریج تضعیف خواهد شد. وقتی قالی از مرکز توجه اقتصاد، طراحی و سیاست‌گذاری فاصله بگیرد، نقش آن در حفظ و بازتولید ایرانیت نیز کمرنگ می‌شود. در چنین شرایطی، قالی از یک عنصر زنده فرهنگی به یک محصول حاشیه‌ای و کم‌اثر تبدیل خواهد شد.

از همین‌رو، در نگاه او، مسئله اصلی آینده فرش دستباف نه صرفاً افزایش تولید یا بهبود صادرات، بلکه «بازگرداندن جایگاه آن در ساختار هویت و اقتصاد ملی» است. او بر این باور است که قالی ایرانی تنها زمانی می‌تواند دوام بیاورد که هم‌زمان هم در اقتصاد کشور معنا داشته باشد، هم در فرهنگ، و هم در زندگی معاصر.

بنابراین در نگاه یحیی آل‌اسحاق، نقطه آغاز چشم‌انداز آینده فرش دستباف، بازگشت به همین مفهوم است: قالی به‌عنوان حامل هویت ایرانی. ولی این نکته حائز اهمیت است که این بازگشت، تلاش برای تبدیل یک میراث فرهنگی به یک ظرفیت اقتصادی-هویتی در جهان امروز باشد؛ ظرفیتی که اگر درست بازتعریف شود، می‌تواند دوباره جایگاه قالی ایرانی را در سطح جهانی بازسازی کند.

بحران امروز؛ گسست میان تولید، هویت و بازار

یحیی آل‌اسحاق بحران فعلی قالی ایرانی را صرفاً کاهش قیمت یا تغییر ذائقه نمی‌داند. از نگاه او، مسئله اصلی یک «گسست ساختاری» است؛ گسستی میان حلقه‌های زنجیره ارزش.

او توضیح می‌دهد که این زنجیره باید از بافنده آغاز شود و به مصرف‌کننده جهانی برسد، اما امروز

دچار انقطاع شده است. در یک سو، بافندگانی قرار دارند که اغلب در شرایط اقتصادی غیرشفاف و کم‌درآمد فعالیت می‌کنند؛ و در سوی دیگر، بازاری جهانی قرار دارد که به‌شدت داده‌محور، برندمحور و رقابتی است.

در میان این دو، حلقه‌هایی مانند طراحی، بازاریابی، صادرات و روایت برند یا ناکارآمدند یا متناسب با تحولات جهانی به‌روز نشده‌اند. نتیجه این وضعیت از نگاه او روشن است: قالی ایرانی در بسیاری از بازارها نه به عنوان یک «برند زنده»، بلکه به عنوان یک «کالای سنتی بدون روایت مدرن» دیده می‌شود.

او این نقطه را لحظه‌ای می‌داند که در آن «ارزش تاریخی از ارزش اقتصادی جدا می‌شود»؛ جدایی‌ای که اگر ادامه پیدا کند، به فرسایش تدریجی جایگاه جهانی فرش دستباف ایرانی منجر خواهد شد.

ضرورت تحول: از محصول به اکوسیستم

در نگاه یحیی آل‌اسحاق، آینده قالی ایرانی بدون تغییر پارادایم از «محصول» به «اکوسیستم» قابل تصور نیست. او معتقد است که قالی ایرانی باید به عنوان یک شبکه زنده از تولید، داده، طراحی، آموزش و بازار دیده شود.

در این اکوسیستم، نقش‌ها بازتعریف می‌شوند:

- بافنده صرفاً تولیدکننده نیست، بلکه حامل تجربه فرهنگی و مهارتی است.
- طراح، فقط نقش‌آفرین نیست، بلکه مترجم نیازهای معاصر به زبان سنت است.
- بازار، فقط محل فروش نیست، بلکه سازوکار بازخورد و شکل‌دهی به آینده است.
- و داده، عنصر حیاتی این نظام است که می‌تواند شفافیت، اعتماد و بهره‌وری ایجاد کند.

یحیی آل‌اسحاق تاکید می‌کند بدون چنین نگاه سیستمی، هر اصلاح مقطعی نهایتاً به بازتولید همان بحران‌های گذشته منجر خواهد شد.

اقتصاد شفاف؛ شرط بقا در جهان رقابتی

یکی از محورهای کلیدی در تحلیل‌های یحیی آل‌اسحاق، مسئله «شفافیت اقتصادی» است. او تأکید می‌کند که در اقتصاد امروز، ارزش تنها از زیبایی یا اصالت نمی‌آید، بلکه از «اعتماد» ناشی می‌شود؛ و اعتماد بدون شفافیت شکل نمی‌گیرد.

از این منظر، ایجاد زیرساخت‌های اطلاعاتی برای ثبت هویت بافندگان، طراحان و تولیدکنندگان، مسیر تولید، کیفیت مواد اولیه و تاریخچه هر اثر، یک انتخاب اختیاری نیست، بلکه ضرورتی استراتژیک است.

او باور دارد چنین ساختاری می‌تواند قالی ایرانی را از یک بازار سنتی و غیرشفاف به یک بازار قابل ردیابی، قابل اعتماد و رقابت‌پذیر در سطح جهانی تبدیل کند.

در این چارچوب، فناوری نه یک ابزار جانبی، بلکه زیرساخت بازسازی اعتماد در زنجیره فرش دستباف محسوب می‌شود؛ زیرساختی که هرچه دقیق‌تر باشد، امکان ارزش‌گذاری واقعی نیز بیشتر خواهد شد.

پیوند نسل جدید با قالی؛ از میراث به زندگی

یحیی آل‌اسحاق در بخش دیگری از گفت‌وگو، به یکی از چالش‌های مهم آینده اشاره می‌کند: فاصله نسل جدید با قالی ایرانی. او این فاصله را نه ناشی از بی‌علاقگی، بلکه نتیجه عدم انطباق قالی با سبک زندگی امروز می‌داند.

به باور او، اگر قالی در قالب‌های صرفاً سنتی باقی بماند، به تدریج از زندگی روزمره حذف خواهد شد. بنابراین چشم‌انداز آینده باید بر بازگرداندن قالی به فضای زندگی معاصر تمرکز کند؛ در معماری داخلی، طراحی مدرن، فضاهای شهری و حتی ترکیب با فناوری‌های جدید.

او تأکید می‌کند که نسل جدید زمانی با قالی ارتباط برقرار می‌کند که آن را نه فقط به عنوان «میراث»، بلکه به عنوان «جزئی از زندگی امروز» تجربه کند؛ تجربه‌ای که نیازمند طراحی، روایت و کاربردهای تازه است.

تصویر ۲: بازدید یحیی آل‌اسحاق از آثار دانشجویان در شانزدهمین المپیاد فرش دستباف ایران، اصفهان، فروردین ۱۴۰۴

پایداری اقتصادی؛ شرط بقای فرهنگی

از نگاه یحیی آل‌اسحاق، هیچ نظام فرهنگی، هویتی و آرمانی بدون پایداری اقتصادی دوام نمی‌آورد. قالی ایرانی نیز از این قاعده مستثنا نیست. اگر این حوزه نتواند برای فعالان خود درآمد پایدار ایجاد کند، به تدریج از درون تهی خواهد شد.

او پایداری اقتصادی را نه صرفاً افزایش قیمت، بلکه ایجاد تعادل در کل زنجیره ارزش می‌داند؛ تعادلی میان:

- درآمد منصفانه برای بافنده و طراح
- سود منطقی برای تولیدکننده و فروشنده و صادرکننده
- و ارزش واقعی برای مصرف‌کننده جهانی

در چنین شرایطی است که قالی ایرانی از یک کالای گرفتار رقابت قیمتی، به یک محصول دارای ارزش افزوده فرهنگی تبدیل می‌شود.

چشم‌انداز نهایی؛ بازگشت قالی به جایگاه جهانی

جمع‌بندی دیدگاه‌های یحیی آل‌اسحاق نشان می‌دهد که آینده قالی ایرانی نه در بازگشت صرف به گذشته و نه در انطباق کامل و بی‌هویت با بازار جهانی، بلکه در ترکیب هوشمندانه این دو مسیر قرار دارد.

او معتقد است اگر حکمت تاریخی قالی با ابزارهای مدرن اقتصاد، فناوری و طراحی پیوند بخورد، قالی ایـرانی می‌تواند دوباره به جایگاهی برسد که نه تنها در بازار جهانی حضور داشته باشد، بلکه «معنا تولید کند».

در این نقطه است که قالی از یک کالای سنتی به یک برند فرهنگی-اقتصادی جهانی تبدیل می‌شود؛ برندی که هم روایتِ حکمت دارد، هم کیفیت، هم شفافیت و هم پایداری.

داستان‌ها و روایت‌ها

پازیریک

هادی پورجهان

آرتِه‌مِهر، شاهزاده‌ای از نسل هخامنش، نه فقط شجاع و جنگ‌آور، بلکه وارث اندیشه‌ای عمیق بود. در چهره‌اش آرامشی بود که گاه با اندوهی قدیمی در هم می‌آمیخت. اندوهی که انگار پیش از تولدش به او رسیده بود، میراث خاموش خاندان‌هایی که بیش از اندازه تاریخ را بر دوش کشیده بودند.

او از کودکی آموخته بود که شاهزادگان پیش از آن‌که مرد باشند، نِماد هستند و همین آموزش، چیزی از او ربوده بود: سادگیِ زیستن. گاه شب‌ها بر بام‌های پارسه‌گِرد[1] می‌ایستاد و به چراغ‌های دوردست خیره می‌شد و با خود می‌اندیشید آیا سرنوشت، چیزی جز تکرارِ انتخاب‌های پیشینیان است؟ که می‌گفت قدرتی که دیده شود زود نابود می‌شود، اما آن‌که فهمیده شود، جاودانه می‌ماند.

در پارسه‌گِرد، میان ستون‌های سنگی و تالارهایی که نفس امپراتوری را می‌بلعیدند، او بیشتر شنونده بود تا فرمان‌دهنده، و همین سکوتش باعث شد که شاه برای پیمان صلح، او را به مرزهای شمالی اعزام کند.

خبرهای ضد و نقیض از سکایی‌ها می‌رسید. گاه پیمان می‌خواستند و گاه تاخت‌وتاز. شاه هفته‌ها به رایزنی نشست و سرانجام گفت: پیمان، اگر با دل بسته نشود، دوام نمی‌آورد. آرتِه‌مِهر به مرز برود.

سفر آغاز شد. بی‌هیاهو، بی‌سپاه، فقط با چند همراه کارآزموده. دشت‌ها و آسمان بی‌انتها بودند، گویی هر قدم، فاصله میان پارس و اِستِپ[2] را نه فقط در جغرافیا، که در جان او اندازه می‌گرفت.

روزها از میان خاک سرخ، رودهای کم‌عمق و بادهای سرد گذشتند. شب‌ها، آرتِه‌مِهر زیر آسمانی می‌خوابید که ستارگانش از پارسه‌گِرد نزدیک‌تر به نظر می‌رسیدند. گاه به این فکر می‌کرد که شاید انسان‌ها نیز همچون ستارگان‌اند؛ از دور منظم و روشن، اما از نزدیک، آکنده از آشوب و آتش.

یکی از همراهانش از او پرسید: اگر این سفر به شکست برسد چه؟

شاهزاده تنها لبخندی کم‌رنگ زد و پاسخ داد: برخی راه‌ها را باید رفت، حتی اگر مقصدشان روشن نباشد.

نخستین دیدار با آرانّا، دختر مهتر قبایل شرقی، بی‌مقدمه و سرنوشت‌ساز بود. او از اسب فرود آمد، گیسوان آشفته در باد و

---

۱ - پاسارگاد

۲- سرزمینی پهناور و عمدتا بدون درخت، پوشیده از علفزارهای وسیع، با زمستان‌های سرد و تابستان‌های خشک. زیستگاه سنتی اقوام کوچ‌نشین و اسب‌سوار آسیای میانه

دست‌هایی آغشته به علف تازه. بلندبالا و با نگاهی که نه می‌جست، نه پنهان می‌کرد. در او آتش و یخ، وقار و وحشی‌گری‌ای رازآلود بود.

آرتِه‌مِهر بی‌اختیار گفت: اگر تو بخندی، پیمان بسته خواهد شد. آرانّا مکث کرد. لبخند ابتدا آرام و محتاط بر لبانش نشست، گویی هنوز جهان را برای چنین نرمشی آماده نمی‌دید. اما آنگاه خندید؛ خنده‌ای کوتاه، روشن و زنده، شبیه شکستن یخ رودخانه‌ای در آغاز بهار. و با آن خنده، چیزی در جهان پدید آمد. گویی صلح، پیش از آن‌که روی کاغذ نوشته شود، در هوا منتشر شد..

بازگشت به پارسه‌گِرد، بدون طومار صلح، اما با عشقی نهفته در دل. شاه پرسید: «پیمان کو؟» و آرتِه‌مِهر پاسخ داد: «پیمان در نگاهش بود. من او را خواهم آورد؛ نه چون غنیمت، که چون پاسخ آسمان به مهر.» مادر شاهزاده لبخند زد؛ فهمیده بود که عشق، حتی دربار پارس را به تعظیم وامی‌دارد..

در پارسه‌گِرد، چیزی بیش از شکوهِ کاخ‌ها و نظمِ باغ‌ها، ذهن او را درگیر کرد: قالی‌هایی که کف تالارها را پوشانده بودند. او از کودکی با بافتن آشنا بود؛ در اِستِپ، زنان قبیله نقش‌ها را از حافظه می‌بافتند، بی‌آن‌که نقشه‌ای در کار باشد. بافته‌هایشان بیشتر شبیه ثبتِ باد، مسیر کوچ، ردِ سُمِ اسبان و خاطره‌ی زمستان‌ها بود.

اما آنچه در شوش دید، جهانی دیگر داشت.

اسبان در حاشیه‌ها با نظمی شکوهمند می‌تاختند. گوزن‌ها با تکراری آرام در قابی هندسی می‌خرامیدند. هر نقش، گویی به قانونی نانوشته وفادار بود. آرانّا بارها کنار این قالی‌ها می‌ایستاد و با دقت به آن‌ها نگاه می‌کرد؛ انگار در حال خواندن زبانی تازه باشد.

روزی، دست بر یکی از نقش‌ها کشید و آرام گفت: شما زمان را در گره نگه می‌دارید.

همان شب، اندیشه‌ای در دلش جوانه زد. اگر قرار بود زندگی او و آرتِه‌مِهر پلی میان دو سرزمین باشد، چرا این پیوند تنها در پیمان و ازدواج خلاصه شود؟ چرا چیزی نباشد که هر دو سرزمین را در خود حمل کند؟

پس تصمیم گرفت قالی‌ای ببافد؛ نه به فرمان دربار و نه برای نمایش، بلکه برای خودشان. برای شب‌هایی که هنوز نیامده بودند، برای فرزندی که هنوز نامی نداشت، برای خانه‌ای که شاید میان دو سرزمین بنا می‌شد و شاید هرگز جایی ثابت نمی‌یافت. برای خانه‌ای که هنوز وجود نداشت و آینده‌ای که هنوز شکل نگرفته بود.

او با مهارت دست‌های خود، که از کودکی با بافت آشنا بودند، کار را آغاز کرد. استادکاران پارسی تنها راز نظم، رنگ و تناسب را با او در میان گذاشتند. پشم از گوسفندانی آمد که بهار را در دامنه‌های زاگرس گذرانده بودند..

نقشه، آرام‌آرام شکل گرفت: اسبان ،گوزن‌های ایرانی و سوارانی که شکوه پارسی را در خود داشتند. هر گره، پاره‌ای از عشق بود؛ اندکی از دشت، اندکی از شوش، اندکی از دلتنگی، و بسیار از اِستِپ.

و چنین شد که قالی زاده شد. آرام، گره به گره، همچون موجودی که نه از پشم و رنگ، که از انتظار، لمس، رؤیا و اندکی جادو ساخته شده باشد. نه فقط زیراندازی برای یک چادر یا تالار، بلکه عهدی گره‌خورده.

خانه‌ای که می‌شد آن را با خود به هر کجا برد ...[1]

---

۱ – ادامه این داستان را در شماره ششم نشریه دنبال کنید.

داستان‌ها و روایت‌ها

روایتِ قالیِ خانه مریم میرخانی و محمدحسین موحد

گاهی یک قالی، فقط یک قالی نیست. چیزی است شبیه یک حافظه‌ی زنده که روی زمین پهن شده باشد؛ حافظه‌ای که هم خاطرات خانه‌ی پیشین را در خود دارد و هم در حال ثبت وقایع خانه کنونی می‌باشد. در خانه‌ی مریم میرخانی و محمدحسین موحد، یک قالیِ بزرگ‌پارچه‌ی بختیاری، از همین جنس است؛ قالی‌ای که نه فقط فضا را پر کرده، بلکه هم‌زمان بخشی از خاطرات صاحبانش را در خود نگه داشته است.

قصه از جایی شروع می‌شود که این قالی هنوز در این خانه نبود. پیش از آن، خانه با قالی‌های دیگری زندگی می‌کرد؛ قالی‌هایی که بودند، اما انگار چیزی کم داشتند. خانه، خانه‌ی کاملی بود: وسایلش از دل خانواده‌ها آمده بود، هر تکه‌اش یادگاری بود، هر شیء یک گذشته‌ای داشت. اما با همه‌ی این‌ها، یـک چیزی در تصویر کلی جا نمی‌افتاد. یک جور ناهماهنگی پنهان، که شاید اسمش را بعداً بتوان «حضور» گذاشت.

محمدحسین موحد که خود معمار است، از ابتدا می‌گوید با قالی‌های کلاسیک و طرح‌های شلوغ ارتباطی نداشته است. او این نوع قالی‌ها را بیش از حد پرنقش می‌داند؛ قالی‌هایی که به‌جای همراهی با فضا، آن را سنگین می‌کنند و اجازه تنفس به محیط نمی‌دهند. با این حال، در تجربه‌هایش به درکی رسیده بود که برایش مهم‌تر از نقش و طرح بود: تعادل رنگی و آرامشی که یک فضا باید در خود داشته باشد.

او از ایـن قالی بختیاری در خانه‌ی خواهرش یاد می‌کند؛ قالی‌ای متفاوت با رنگ‌هایی که نه شلوغ بودند و نه خنثی، بلکه با ترکیبی هماهنگ در کنار هم نشسته بودند و همین همنشینی رنگ‌ها یکی از نکات مهم و تأثیرگذار آن بود؛ رنگ‌هایی که با حال‌وهوای خانه هماهنگ می‌شدند. همین ویژگی‌ها کافی بود تا این قالی در تمام آن سال‌ها در خانه‌ی خواهرش همیشه توجه محمدحسین موحد را به خود جلب کند.

مریم میرخانی پیش از آنکه قالیِ بختیاری اصیل وارد خانه‌اش شود، شیفته‌ی آن در خانه‌ی قبلی شده بود. به‌ویژه در مهمانی‌ها که این قالی با آن نقش و رنگش بیش از هر چیز دیگری نگاه او را به خود جلب می‌کرد. برای او این انتخاب صرفاً یک تصمیم لحظه‌ای نبود، بلکه ادامه‌ی حسی بود که از کودکی در ذهنش شکل گرفته بود؛ حسی از زندگی و حضور در فضا. همین تجربه‌ها باعث شد در نهایت تصمیم بگیرد این قالی را به خانه‌ی خود بیاورد.

مریم میرخانی از آن لحظه‌ای می‌گوید که این قالی برای اولین بار در خانه پهن شد. نه به عنوان یک انتخاب دکوراتیو، بلکه به عنوان چیزی که «جا افتاد». او از تضاد جالبی حرف می‌زند: خانه‌ای که پیش از آن هم کامل به نظر می‌رسید، اما با ورود این قالی، چیزی در آن تثبیت شد. نه اینکه تغییر کند، بلکه انگار همه‌چیز سر جای خودش قرار گرفت.

در روایت این خانه، قالی چیزی فراتر از نقش و رنگ است. یک تجربه‌ی زیستی است. چیزی که با زندگی روزمره گره خورده. در روزهای عادی، در مهمانی‌ها، در رفت‌وآمدها، و حتی در روزهای سخت و دشوار.

مریم میرخانی به لحظه‌ای اشاره می‌کند که در نگاه اول ساده به نظر می‌رسد، اما در حافظه‌اش مانده است؛ روزهای جنگ و اضطراب، روزهایی که ذهن درگیر خبرها و فشارهای بیرونی بود. در همان روزها، صبح‌هایی که از خواب بیدار می‌شد، اولین چیزی که نگاهش را می‌گرفت رنگ‌های همین قالی بود. همین حضور آرام و بی‌ادعا روی زمین، در میان آن اضطراب، نوعی آرامش واقعی ایجاد می‌کرد؛ آرامشی که بیشتر شبیه یک مکث در جریان سنگین روزها بود.

تصویر ۱: نمایی از خانه مریم میرخانی و محمدحسین موحد با قالی بختیاریِ فرادنبه

در ایــن خانه، قالی در میدان دید است. چیزی که شاید در ظاهر بدیهی به نظر برسد، اما در عمل، جهت نگاه را تغییر می‌دهد. محمدحسین موحد به نکته‌ای اشاره می‌کند که در بسیاری از خانه‌های امروز کمتر به آن توجه می‌شود: اینکه چگونه یک عنصر در خانه می‌تواند نگاه را از دیوارها به زمین بیــاورد. وقتی قالی حضور پررنگ‌تری پیدا می‌کند، نگاه دیگر فقط به سمت تابلوها و اشیای دیواری نمی‌رود؛ به سطح زندگی برمی‌گردد. به جایی که زندگی واقعاً در آن اتفاق می‌افتد.

ایــن تغییر ساده نیست. یک جابه‌جایی در ادراک فضاست. خانه‌ای که در آن نگاه همیشه رو به بالا باشد، حالتی نمایشی پیدا می‌کند؛ اما خانه‌ای که نگاه را به زمین برمی‌گرداند، واقعی‌تر به نظر می‌رسد. این قالی در این خانه چنین نقشی دارد: بازگرداندن نگاه به جایی که زندگی جریان دارد.

اما شاید مهم‌ترین بخش این روایت هم‌نشینی آن با زندگی این خانواده است. مریم میرخانی و محمدحسین موحد هر دو از خانواده‌هایی آمده‌اند که اشیای خانه برایشان صرفاً وسیله نبوده، بلکه یــادگارهایی حامل خاطره بوده‌اند؛ از یک گنجه‌ی قدیمی تا یک مبل یا یک قاب که هرکدام بخشی از تاریخ خانوادگی را در خود دارند. در چنین فضایی، ورود این قالی نه اضافه شدن یک شیء، بلکه شکل‌گیری لایه‌ای تازه از خاطره است؛ حضوری که برای جایگزینی نیامده، بلکه در کنار بقیه عناصر خانه نشسته و به جای تضاد، یک هم‌نشینی آرام ساخته است.

در گفت‌وگو، یک نکته مدام تکرار می‌شود: اینکه بعضی چیزها را نمی‌شود فقط با انتخاب آگاهانه توضیح داد. بخشی از آن‌ها به تجربه‌های کودکی برمی‌گردد، به چیزهایی که دیده‌ایم بدون اینکه آن‌ها را تحلیل کنیم. به فضاهایی که در آن بزرگ شده‌ایم، به رنگ‌هایی که بدون دلیل دوست داشته‌ایم، به شکل‌هایی که بی‌آنکه بفهمیم در ذهن‌مان ثبت شده‌اند. انتخاب این قالی هم نتیجه‌ی همین حس‌های مشترک در ذهن مریم میرخانی و محمدحسین موحد است.

شاید به همین دلیل است که بعضی قالی‌ها، بعد از سال‌ها، دیگر فقط یک شیء در خانه نیستند؛ بخشی از حافظه‌ی آن خانه‌اند. حافظه‌ای که از خانه‌ای به خانه‌ی دیگر آمده و همچنان، بی‌وقفه، زندگی را در خود ثبت می‌کند[1] .

۱- اگر قالیِ خانه‌ی شما هم داستانی دارد، آن را با ما به اشتراک بگذارید.

تصویر ۲ و ۳: نمایی دیگر از قالی ۸۰ ساله‌ی بختیاریِ فرادنبه
در خانه مریم میرخانی و محمدحسین موحد

امید است این شماره، روزنه‌ای به آینده‌ی قالی ایرانی در نگاهِ نسلِ نو گشوده و امکانِ تأمل بر پیوندِ میانِ میراثِ گذشته، اندیشه‌ی امروز و افق‌های آینده را فراهم کرده باشد.

دستبافِ پیش رو...

در شماره‌ی ششم نشریه‌ی دستباف، با عنوان «روایتی از گذار؛ قالی ایرانی در عصر دیجیتال»، این بار به نقطه‌ی تلاقی سنت و تکنولوژی می‌رسیم؛ جایی که فرش دستباف ایرانی در مواجهه با شتاب جهان دیجیتال، ناگزیر از بازتعریف مسیر خود است. در این شماره، به نقش فضای دیجیتال در تحول بازار، معرفی و برندینگ قالی ایرانی می‌پردازیم، نسبت میان نگاه سنتی و زیست‌جهان امروز را بازخوانی می‌کنیم و بررسی خواهیم کرد چگونه می‌توان در میانه‌ی سرعت تغییرات، اصالت و ارزش فرش دستباف را حفظ کرد و در عین حال با جریان فناوری، هوش مصنوعی و بازارهای آنلاین هم‌مسیر شد؛ مسیری که میان بقا و حذف، امکان یک آینده‌ی پایدار و هم‌زیست را پیش روی این هنر قرار می‌دهد.

Foreword

A Narrative of the Future of the Persian Rug in the Hands of a New Generation

Zahra Shavandi

Although the Persian rug is deeply rooted in the past, its future has always been shaped in the present—through the choices of each generation that must decide how this ancient heritage should continue. Every generation reinterprets the rug anew: sometimes by carrying forward the path of those before them, and sometimes by raising new questions about what must be preserved and what must change. Today, this responsibility rests upon a generation standing in the midst of a fast-moving, ever-changing world filled with new possibilities.

For many young people, the handwoven carpet first entered their lives through memory—through stories in which the Persian rug embodied familial and cultural identity. Yet today, this same generation faces far more complex realities; a world in which the Persian rug must once again find its place: within contemporary homes, across global markets, and in the minds of a generation that sees the future differently.

The future of the Persian rug cannot be built merely through the repetition of the past. This heritage remains alive only when it is capable of engaging with the needs, perspectives, and ways of living of the present day. It is precisely at this point that the new generation stands: between authenticity and innovation, between inherited experience and the language of the contemporary world. Some young people have connected design with technology; some are committed to responsible production and the creation of authentic works; some are redefining the rug market itself; and others are striving to reconcile contemporary homes with the identity of the Persian rug once again. These efforts are signs that the Persian rug is still alive—not as a relic of the past, but as a possibility for shaping the future.

In the fifth issue of DASTBAF, titled A Narrative of the Future of the Persian Rug in the Hands of a New Generation, we turn to the story of this very generation—a generation seeking to find its place in the continuation of this path. We explore the lived experiences of young individuals who have redefined the rug in their own ways; we reflect on universities and the educational paths shaping a new generation; and we revisit the words and ideas of those who, many years ago, sought the future of the Persian rug within generations yet to come.

This narrative is about a generation striving to find a new balance between rootedness and renewal. A generation that, if given the opportunity to experience, to learn, and to be seen, can carry the Persian rug toward the future through a renewed perspective—a future that comes to life in the hands of a new generation.

Join us in this narrative...

Table of Contents

Foreword

3 A Narrative of the Future of the Persian Rug in the Hands of a New Generation

Special Article

6 The Persian Rug: A Heritage That Does Not Begin from Zero | Mohammadreza Tajerrashti

14 From Lived Experience to Cultural Narrative: A Path Toward the Future of the Persian Rug | Ali Bordbar

22 In Search of a New Relationship: Rethinking Academic Education in Handwoven Carpets Between Tradition, Market, and the Contemporary World | Hojjat Reshadi

Special Talk

34 A New Narrative from a Generation That Chose to Think Again: A special Talk with Saadi Hakim | Zahra Shavandi

42 The Story of a Journey: From Weaving to the Artistic Leadership of a New Generation: A special Talk with Leyla Jalali | Azadeh Bolandi

Criticism of Rug works

56 Art Criticism in Contemporary Persian Handwoven Carpets: From a Genealogy of Absence to a Roadmap for a New Generation | Mahdi Keshavarz Afshar

A Designer's Story

80 A Future That Is Designed, Not Repeated: An Interview with Sahar Ilkhan on the Path of a New Generation in the Persian Rug | Seyyed MohammdMahdi Mirza Amini

A Weaver's Story

86 From the First Knot Beneath the Ancient Oak to Promoting Weaving Among Young Women and Girls: The Life Story of Khadijeh Babakhani, Weaver and Weaving Instructor | Shahla AbdolMohammadi

The Story of a Rug Lover

92 Zhee: A Narrative of Life in the World of the Persian Rug- The Professional Journey of Saman Khodayarifard | IranGuereh CPG

Teachings

106 A New Generation's Storytelling for the Future of the Persian Handwoven Carpet | Hadi Pourjahan

114 Legal Question About Handwoven Carpets | Hamid Memarian

Events

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

Introduction

126 From Spring 1990 to Spring 2026 | Revisiting a Written Legacy | Mojtaba Moeinian

136 The Film "Magic Carpet": A Future First Woven in Imagination

Perspectives

142 The Future Outlook of the Persian Rug: From Its Existential Wisdom to Sustainability in the Global Economy

Stories & Anecdotes

150 Pazyryk | Hadi Pourjahan

154 The Story of the Rug in the Home of Maryam Mirkhani and Mohammad-Hossein Movahhed

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 Five | Spring 2026
A Narrative of the Future of the Persian Rug in the Hands of a New Generation

Supported by MohammadReza Tajerrashti (Rashtizadeh)

Project Manager: Zahra Shavandi

Authors (in order of appearance) MohammadReza Tajerrashti, Ali Bordbar, Hojjat Reshadi, Zahra Shavandi, Azadeh Bolandi, Mahdi Keshavarz Afshar, Seyyed MohammadMahdi Mirza Amini, Shahla AbdolMohammadi, Hadi Pourjahan, Hamid Memarian, Zahedeh Badi, Mojtaba Moeinian

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 edition and podcast of the publication, scan the QR-Code below.

دَستباف

جهت دسترسی به نسخه آنلاین و پادکست شماره‌های پیشین دستباف، کیوآرکد مربوطه را اسکن کنید.

نشریه دستباف | پیش شماره
ویژه‌نامه هجدهمین نمایشگاه
فرش دستباف قم

نشریه دستباف | شماره نخست
روایتی از زمان، آهستگی و
پیوستگی در قالی ایرانی

نشریه دستباف | شماره دوم
روایتی از کارکردهای قالی ایرانی
از دیرباز تاکنون

نشریه دستباف | شماره سوم
روایتی از گوشه‌های پنهانِ
تاریخِ قالی ایرانی

نشریه دستباف | شماره چهارم
روایتی از بازار، در جستجوی
ارزش قالی ایرانی

ایران گره
IRAN GUEREH