دستباف

روایتی از کارکردهای قالی ایرانی از دیرباز تاکنون

نشریه دستباف | شماره دوم | تابستان ۱۴۰۴

دستباف

نشریه داخلی مجموعه ایران گره

نشریه‌ی «دستباف»، گاهنامه‌ای تخصصی در حوزه‌ی فرش دستباف ایران است که می‌کوشد این هنر را به مثابه پدیده‌ای تاریخی، هنری، فرهنگی و اجتماعی 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 دوم | تابستان ۱۴۰۴

روایتی از کارکردهای قالی ایرانی از دیرباز تاکنون

با حمایت محمدرضا تاجررشتی (رشتی زاده)

مدیر پروژه: زهرا شوندی

نویسندگان (به ترتیب انتشار مطالب): تورج ژوله، مجتبی معینیان، زهرا شوندی، سعید صیادی، مهدی کشاورز افشار، سید محمدمهدی میرزاامینی، ابوالفضل رنجبر، هادی پورجهان، زاهده بادی

ویراستار: ندا موحدی

مشاوره هنری: مریم مرتضایی

طراحی گرافیک: میثم نادری

نسخه آنلاین: سکوی ایران گره

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

راه های ارتباطی

آدرس: قم، باجک ۱، کوچه ۳۰، پلاک ۱

وبسایت: www.guereh.com

ایمیل: info@guereh.com

شماره تماس: ۰۹۳۸۸۰۴۴۹۹۰

بازنشر مطالب این نشریه با ذکر منبع، آزاد است.

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

فهرست

سرآغاز

۳ دستباف؛ روایتی از کارکردهای قالی ایرانی از دیرباز تا کنون
▪ زهرا شوندی

مقاله ویژه

۶ این مقاله عنوان ندارد
اما تلاشی است درپاسخ به چیستیِ قالیِ ایران
▪ تورج ژوله

۱۶ دوبار زیستن بر قالی، از گهواره تا گور
▪ مجتبی معینیان

گفت و گوی ویژه

۳۰ قالی ابریشم قم؛ شکوهی بر روی دیوار یا هنری گسترده بر روی زمین؟
▪ زهرا شوندی

۴۲ قالی به مثابه بوم مینیاتور؛ روایتی تازه از قالی ایرانی با سینا ایران نژاد
▪ سعید صیادی

نقد آثار

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

داستان یک طراح

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

داستان یک بافنده

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

داستان یک دوستدار قالی

۹۸ الهه نوید؛ زنی که قالی را برای عشق به ایران می‌بافد
▪ گروه تولید محتوای ایران گره

آموزه ها

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

رویداد ها

▪ زاهده بادی

۱۱۴ رویداد اول: روز ملی فرش دستباف ایران چگونه گذشت؟

۱۱۵ رویداد «گره بزنیم، قالی ببافیم» در موزه کودکی ایرانک

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

۱۱۶ همایش هفته ملی فرش دستباف در کاشان

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

۱۱۷ رویداد دوم: سومین دوره آموزشی از رویداد منطقه ای فرش دستباف استان قم با موضوع بازاریابی داخلی و خارجی فرش دستباف برگزار شد.

۱۱۹ رویداد سوم: انتخابات هیئت مدیره اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم برگزار شد.

معرفی ها

۱۲۲ فیلم فرش باد، زبانی مشترک میان فرهنگ‌ها

چشم‌اندازها

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

داستان‌ها و روایت‌ها

۱۳۲ کومه - گره آخر
▪ هادی پورجهان

سرآغاز

دستباف؛ روایتی از کارکردهای قالی ایرانی از دیرباز تاکنون

زهرا شوندی

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

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

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

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

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

نشریه دستباف | شماره دوم | تابستان ۱۴۰۴

مقاله ویژه

این مقاله عنوان ندارد
اما تلاشی است درپاسخ به چیستیِ قالیِ ایران

تورج ژوله

پژوهشگر فرش دستباف ایرانی

اگرچه هنوز هم اکتشافات باستان‌شناسانه، به‌صورت پراکنده و حیرت‌انگیز، انواعی از قالی و گلیم را از هزاره‌های تاریخ در برابر ما قرار می‌دهد، اما پرسش اصلی همچنان برای پژوهندگان باقی است. پرسشی مهم و هویت‌شناسانه که پاسخ به آن علاوه بر روشنگری در کارکردهای اولیه، نوعی کالبدشکافی در شکل‌گیری و تحولات فرش دستباف به‌عنوان یک پدیدهٔ[1] اجتماعی است و شاکلهٔ یادداشت پیش‌روست.

۱ – پدیده یا فنومن Phenomenon واژه‌ای فلسفی است که به هر رویداد قابل مشاهده و تجربه (به طورمستقیم یا غیر مستقیم) گفته می شود. پدیده در زبان فارسی صورتی از واژهٔ پارسیِ میانه "پددیدَگ" است که از دو جزء پَد (به) + دیدَگ (دیده) گرفته شده و به معنای دیدارپذیر است.

قالیِ ایرانی چیست؟

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

چنین پدیده‌ای می‌توانسته نتیجهٔ تلاشی جمعی یا فردی برای پاسخ به نیازهایی اولیه باشد و بتدریج به یک پدیدهٔ فراگیر در سکونت‌گاه‌هایی با هزاران کیلومتر فاصله از هم بدل شده باشد. این پدیده می‌توانسته در میان اقوام و ملت‌های مختلف از تحولات و کارکردهای دیگری هم برخوردار بوده باشد؛ اما تحولاتِ حاکم بر نظام سه‌گانهٔ زندگیِ اجتماعی در ایران، سرنوشت و کارکردهای انواع زیرانداز، اعم از قالی، گلیم و... را با فرازونشیب‌هایی همراه ساخت که به مرور زمان در شکل‌گیری شخصیت قالیِ ایران تأثیرگذار بود[1].

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

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

نکتهٔ مهم در کالبدشکافیِ قالیِ ایرانی، هویت آن است که این گره‌بافته را متفاوت از ماهیت قالیبافیِ سایر اقوام و ملت‌ها می‌گرداند. قالیِ ایرانی، جدای از ویژگی‌ها و افزوده‌های فرهنگی، قومی و جغرافیایی، دست‌آفریده‌ای است متفاوت از همتایان غیرایرانی‌اش و درون‌مایهٔ هویت‌ساز آن مرهون دو عامل است:

۱- سنّت

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

در شناخت سنّت باید به سه موضوع مهم دیگر نیز توجه نمود. اول آنکه شرایط تشکیل و پیدایش سنّت، همان‌گونه که گفته شد، حاصل ده‌ها و شاید صدها سال استمرار و تثبیت است. به همین دلیل، هر نوع تغییر - ولو اندک - یا حذف کامل یک سنّت، کاری نیست که با یک تصمیم یا مصوبه در قالب قانون یا هر نوع دستورالعمل قابل اجرا باشد. تجربه نشان داده که دخالت و ورودِ ناآگاهانه به سنّت، به‌ویژه سنّت‌هایی که به حوزهٔ فرهنگ وارد گشته و ریشه در هزاره‌های تاریخ دارد و جغرافیای آن سرزمین‌های وسیعی را دربرمی‌گیرد، می‌تواند نتایج مخرّب و حتی غیرقابل جبران نیز داشته باشد.

دوم اینکه سنّت‌ها همواره بخشی از تاریخ و گزاره‌های فرهنگی اقوام و ملت‌ها هستند و به همین

۱- منظور از نظام سه گانهٔ زندگیِ اجتماعی، زندگیِ کوچ نشینان و عشایر، زندگیِ روستانشینان و زندگی در شهرهاست که البته معیار تفکیک و شناخت هر یک با توجه به تحولات اقتصادی و فرهنگی در هر بازهٔ زمانی متفاوت است.

تصویر۱: گلیم فارس
نمونه زیبا از حضور توامان سنّت و خلاقیت

دلیل، مستلزم حفظ و توجه برای انتقال به نسل‌های آینده‌اند. بافندگیِ قالی در میان ایرانیان نیز پیش از آنکه به حوزهٔ اقتصاد و تجارت وارد شود، به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی بدل به سنّتی پویا و متحول گشت؛ سنّتی که به‌صورت انواع گره‌بافته و گلیم در قالب‌هایی نظیر زیرانداز، روانداز و انواع بافته‌های محفظه‌ای و... جایگاهی متفاوت و ممتاز در میان خانواده‌های ایرانی یافت.

۲- هنر

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

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

با مطالعه و تحقیق در هزاره‌های پُرفراز و فرود قالیِ ایران، بویژه دورهٔ معاصر، از یک سو و از سوی دیگر با توجه به آنچه در سطور قبل اشاره شد، می‌توان گفت قالیِ ایرانی در ذاتِ اصیلِ خود، پدیده‌ای

تصویر ۲: قالی دُرُخش
حدود ۲۸ متر مربع
نمونه‌ای از حضور پُر رنگ خلاقیت، سنّت وگزاره های مردم شناسانه و جامعه شناسانه دریک قالی اصیل ایرانی.

است منتج از نیاز که به مرور زمان در قالبِ سنّت، کارکردهای خلاقانه‌ای یافت و به همین دلیل جایگاهی در میانهٔ سنّت و هنر دارد.

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

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

قالیِ ایران، کارکردها و تحول در دورهٔ معاصر

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

غلبهٔ انگیزه‌های اغواگرانهٔ آن، جریانات نامیمون دیگری را برای قالی ایران رقم زد که تأثیر جدی بر جایگاه و کارکردهای فرهنگی-تاریخیِ آن داشت.

مهم‌ترین این جریانات عبارتند از:

۱- ورود دولت به موضوع فرش دستباف:

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

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

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

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

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

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

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

از نظر صاحب این قلم، دو دلیل در بی‌اثربودن و تعطیلی زودهنگام و دیرهنگام مؤسسهٔ قالی ایران و شرکت فرش ایران قابل ذکر است:

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

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

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

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

۲- قالیبافی به‌عنوان شغل

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

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

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

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

۳- مدیریت متمرکز

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

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

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

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

تصویر۳: سجادهٔ بلوچ به شیوهٔ گره بافته
برآمده از یک سنّت کُهن وطرحی خلاقانه.

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

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

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

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

۴- ظهور تعاونی‌ها و مسخ کارکردها و هویت فرش دستباف

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

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

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

نتیجه‌گیری

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

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

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

منابع

۱- حصوری، علی، مبانی طراحی سنّتی، تشرچشمه، چاپ دوم ۱۳۸۵، تهران

۲- پروان، رسول، تاریخ تجارت فرش ایران عصرقاجار، انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۳۹۸

۳- حصوری، علی، سفرنامۀ حاجی مهندس، نشرچشمه، ۱۳۹۴، تهران

۴- سیف، دکتراحمد، اقتصاد ایران در قرن نوزدهم، نشرچشمه، ۱۳۷۳، تهران

۵- ژوله، تورج، راهنمای ساده و مصور قالی ایران، انتشارات یساولی، ۱۴۰۰، تهران

مقاله ویژه

دوبار زیستن بر قالی، از گهواره تا گور

مجتبی معینیان

پژوهشگر فرش دستباف، معاون پژوهشکده فرش ایران

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

قالی، عرصه‌ای برای تجربهٔ زیسته، حافظهٔ فرهنگی و سکوی آیینی انسان ایرانی است.

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

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

تصویر۱: سومین جشنواره ملی فرش
برتر
قنبر سیف محمدی

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

تصویر۲: نمکدان شاهسون ساوه
پرویز تناولی

تصویر۳: داستان رستم و اکوان دیو
پرویز تناولی

تصویر۴: بافته حوزه آباده
مضمون عاشورایی- تورج ژوله

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

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

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

تصویر۶: طلسم زد آل برای محافظت از زنان باردار- تورج ژوله.

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

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

در نگاهی استعاری، قالی، کارکردی به‌مثابهٔ زیرساخت روانی و زیباشناسی برای ایرانیان دارد.

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

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

تصویر۷: قالی پازیریک

تصویر۸: گاری مفروش به قالی پازیریک

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

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

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

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

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

۱- فرزند و سفیر امام پنجم شیعیان در فین کاشان

تصویر۹: مراسم قالیشویان اردهال کاشان

تا سر تپهٔ کنونی تشییع کرده و در آن‌جا به اهالی روستای خاوه می‌دهند تا به خاکش بسپارند. به روایتی دیگر، چون پیکر امامزاده پاره‌پاره و بی‌سر و خونین بود، او را بی‌آن‌که غسل بدهند، روی قالی می‌گذارند و به سر تپه می‌برند و خاک می‌کنند. بعد، قالی آغشته به خون امامزاده شهید را با آب جوی می‌شویند و غسل می‌دهند (تصویر ۹).

پس از این واقعه، اهالی فین کاشان با خود عهد بستند تا روز قیامت، هر سال یک‌بار در دومین جمعهٔ پاییز (جمعهٔ قالی) که مقارن با روز خاک‌سپاری حضرت سلطان‌علی (ع) است، به زیارتش در مشهد اردهال بیایند و یاد واقعهٔ شهادت و مراسم خاک‌سپاری او را در سالگرد شهادتش با مراسم قالی‌شویان زنده نگه دارند.

قالی‌شویان از جمله آیین‌هایی است که ریشه و بن‌مایه در فرهنگ کهن ایرانی و رنگ و جلوه در فرهنگ مذهبی ایران اسلامی دارد. ارکان اصلی آیین قالی‌شویی در دورهٔ اساطیری، پرستش نیروهای فوق‌طبیعی و در فرهنگ کشاورزی ایران بنیاد گرفته و در کالبد فرهنگ مذهبی مردم شیعهٔ ایران جلا دیده و با انگاره‌های فرهنگی-دینی و اعتقادات و باورهای جمعی مردم شیعه درآمیخته و به‌صورت رفتاری مذهبی حیات تازه گرفته است. رسم تابوت‌گردانی و تابوت‌شویی برای طلب باران در فصل پاییز از رسم‌های کهن ایرانیان کشاورز بوده و هنوز هم در برخی پاره‌فرهنگ‌های سرزمین ایران بازمانده است.

تجمع هر سالهٔ مردم فین و کاشان در اردهال و برداشتن یک تخته قالی که مظهر تابوت امامزاده سلطان‌علی (ع) است، بردن آن بر سر چشمه و پاشیدن آب با چوب روی قالی، از سویی اشاره به رسم کهن باران‌خواهی از طریق تابوت‌شویی تمثیلی در حوزهٔ آداب مذهبی شیعیان حاشیهٔ کویر دارد و از سوی دیگر، خاطرات مصائب قهرمان شهید تاریخ دینی و مذهبی را از طریق شست‌وشوی تابوت تمثیلی زنده نگه می‌دارد و آرمان‌خواهی و شهادت‌طلبی را در ذهن جمع تشییع‌کنندگان قالی (تابوت) برمی‌انگیزد و روحیهٔ رزمندگی و استقامت را در آن‌ها تقویت می‌کند.

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

تصاویر ۱۰ و ۱۱ قاجاری- از مجموعه کاخ‌گلستان

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

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

تصویر۱۲: قالیچه زربفت پوشش سنگ مقبره شاه عباس دوم.

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

قالی شگفت‌انگیز ۱۲ ضلعی مقبره، اصلی‌ترین بخش از این مجموعه به شمار می‌آید که تداعی‌کنندهٔ بهشتی است که همهٔ ادیان وعده داده‌اند (تصویر ۱۳). ترنج مرکزی قالی مصداق حوض ایرانی است؛ از این‌رو خالی از هر نقشی است. در طراحی این قالی، برای پرهیز از قرینگی عناصر دو قطعه قالی، از ابتدا یک نقشهٔ کامل طراحی شده است. پرواضح است که هدف از این حرکت، رسیدن به نقوشی است که به واقعیت باغ ایرانی نزدیک‌تر باشد. چیدمان درختان سرو، معروف به درخت زندگی، و درهم‌تنیدگی شاخه‌های آن با درختان انار در این قالی در هیچ قالی دیگری دیده نمی‌شود. در اسلام، درخت سرو را درخت طوبی می‌دانند که درختی بهشتی است. از این‌رو نقش‌مایهٔ سرو روی مقابر جنبهٔ تقدس دارد که بعد از اسلام به‌صورت نمادین زیاد دیده می‌شود. در قالی ۱۲ ضلعی، افزون بر ترسیم باغی مملو از گل و درختان پر از میوه‌های بهشتی، نوعی حرکت نظیر پرتوهای خورشیدی وجود دارد که استعاره‌ای از حرکت به سوی تعالی است و بر معنویت حاکم بر فضای قالی افزوده است.

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

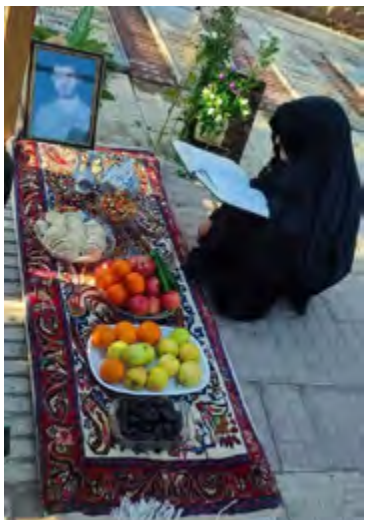
پهن‌کردن قالی بر روی قبرها در بسیاری از مزارات و آرامستان‌های ایران همچنان مرسوم است. البته تغییرات سبک زندگی، آیین‌های سوگواری را نیز تحت‌الشعاع خود قرار داده و استفاده از سنگ‌های زیبا و گران‌قیمت، تنوع قالی‌ها و روفرشی‌های ماشینی و استفاده از میز و صندلی، بر کم‌رنگ‌شدن حضور قالی بر سر مزارها تأثیرگذار بوده است.

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

قالی به‌مثابهٔ سفره یا پوششی بر روی قبر

سفره در همهٔ سنت‌ها معنایی از برکت و رحمت الهی و نشان از رزق و روزی خداوند است. قالی به‌عنوان سفره‌ای قلمداد می‌شود با خوراکی‌های رایج برای مهمانان که لطف معنوی آن هدیه‌ای است برای سفر اخروی متوفی (تصویر ۱۴).

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



تصویر ۱۵: مزار شهید نصرالله راستگردانی

قالی نشانی از شأن و منزلت و تمکن مالی متوفی

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

قالی با هر طرح و نقش، ولی مناسب اندازهٔ قبر

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

قالی نماد خانهٔ ابدی

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

تصویر۱۶: کتیبه حاشیه قالی: مشهد
طلوع هنری (؟؟)
متن داخل ترنج: مسیرابوطالب
دریابیگی، تولد ۲۲ شهریور ۱۳۱۳،
وفات ۵ آبان ۱۳۲۳.

قالی معرفی متوفی

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

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

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

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

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

تصویر۱۷: گورستان قدیمی ازنا لرستان، عکاس مصطفی پیرجمال

تصویر۱۸: سنگ قبر ایل گوران در اسلام آباد غرب، عکاس فرید احمدزاده

تصویر۱۹:سنگ قبر قارداش (رنگرز)، وفات ۱۷۴۴ م، آبرنگ، کار آبراهام گورکنیان، موزه جلفای اصفهان

تصویر۲۰: سنگ قبر گل نبات (نخ ریس)، وفات ۱۸۶۱ م، آبرنگ، کار آبراهام گورکنیان، موزه جلفای اصفهان

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

منابع

- بلوکباشی، علی، (۱۳۷۹). قالیشویان مناسک نمادین قالیشویی در مشهد اردهال، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.

- بهپور، باوند؛ امامی پری، آذر. (فرش ایرانی، تصویر نیست)، فصلنامه هنرهای تصویری حرفه: هنرمند، شماره۷۳، پاییز ۱۳۹۸.

- پنجه شاهی، الهه؛ کلهرودی، الهام. (تاملی بر مطالعه ساختاری فرش دوازده ضلعی مقبره شاه عباس دوم). پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی، دوره ۵۵، شماره۲، اسفند۱۴۰۱.

- ژوله، تورج. (باورشان را می بافتند. بافندگی در ایران؛ آمیزه ای از سنت، هنر و عامیانه ها). فصلنامه میراث و گردشگری گیلگمش، شماره۶، پاییز۱۳۹۶.

- ژوله، تورج (۱۳۹۱). شناخت فرش، برخی مبانی نظری و زیرساخت های فکری، تهران، انتشارات یساولی.

- ژوله، تورج با همکاری سیروس پرهام (۱۳۹۵). گنجینه ملی فرش ایران، تهران، انتشارات یساولی.

-کارگر، حمید. (فرش دستباف ایران، شاه کلید دیپلماسی هنری). مجله فرهنگی، هنری آنگاه، شماره۱۶، زمستان ۱۴۰۰.

- میرزایی، عبداله. (مفاهیم نمادین نقش مایه های قالی پازیریک). دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی، شماره۶(پیاپی هشت)، اسفندماه ۱۳۹۶.

- نوری، اکرم؛ کاتب فاطمه. (نقش قالی در آیین های سوگواری خراسان). دو فصلنامه جامعه شناسی هنر و ادبیات، دوره۱۰، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷.

گفتگوی ویژه

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

گفتگویی ویژه با فعالان فرش دستباف قم

زهرا شوندی
دانش آموخته کارشناسی ارشد
رشته فرش دستباف

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

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

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

تصویر۱: محمدرضا تاجررشتی (رشتی زاده) در نمایشگاه چله

اولین گفت‌وگو را با آقای **محمدرضا تاجررشتی (رشتی‌زاده)**، فرزند استاد علی رشتی‌زاده و میراث‌دار مکتب قالی تمام ابریشم قم آغاز کردم. نگاهی که او به فرش دستباف ابریشم دارد، همیشه ذهنم را به تأمل وامی‌دارد.

محمدرضا رشتی‌زاده بر این باور است که قالی ابریشم، پیش از هر چیز باید همان کارکرد اصیل خود را حفظ کند؛ یعنی گستراندن بر روی زمین. او می‌گوید اگر این دستبافته بیشتر به‌عنوان شیئی تزیینی روی دیوار یا در قالب اکسسوری‌های لوکس به کار رود، در حقیقت فلسفه اولیه قالی زیر سؤال می‌رود. از این رو او معتقد است، قالی ابریشم، تنها نمایشگر شکوه و جلال بر روی دیوار نیست؛ بلکه عظمت آن در این است که آدم‌ها را در یک فضا گرد هم می‌آورد و با حضورش، وحدت و صمیمیت می‌آفریند. به همین دلیل، اگر درست درک شود، می‌تواند در زندگی روزمره انسان امروز نیز جریان پیدا کند؛ نه به شکل یک کفپوش معمولی، بلکه همچون قطعه‌ای هنری که با زندگی آمیخته می‌شود.

وقتی بحث به رجشمار در قالی ابریشم قم می‌رسد، او می‌گوید: «در مکتب قم، ظرافت همیشه ارزشمند بوده، اما این به آن معنا نیست که قالی ابریشم تنها زمانی ارزش دارد که با رجشمارهای بسیار بالا بافته شود. ظرافت می‌تواند در نگاه طراح، در انتخاب رنگ، در ترکیب‌بندی نقش‌ها و حتی در طراحی فضاهای خالی قالی باشد. قالی ابریشم حتی با رجشمار پایین، اگر با رعایتِ تناسبِ صحیح در اندازه ضخامت الیاف و با مواد اولیه مرغوب و طراحی خاص و هنرمندانه تولید شود، می‌تواند ارزشی وصف نشدنی داشته باشد. ما باید یاد بگیریم **کیفیت و ارزشمندی را تنها در شمارش گره‌های قالی ابریشم قم خلاصه نکنیم**».

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

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

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

تصویر ۲- نمایی از قالی گل آفتاب گردان با تلفیق هنر نقاشی از کالکشن برند رشتی زاده

تصویر ۳: عباس دانشپور در
نمایشگاه فرش دستباف قم

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

تصویر۶: محمدرضا صدیقیان در اکسپو ۲۰۲۰ دبی

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

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

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

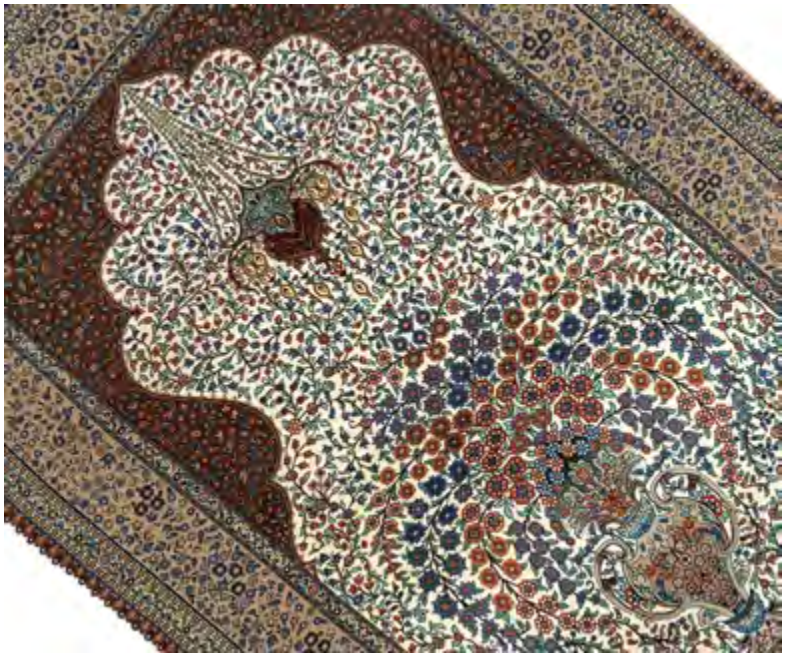
محمدرضا صدیقیان یکی دیگر از مهم‌ترین کارکردهای قالی ابریشم را «سرمایه‌ای بودن» آن می‌داند. به گفته‌ی او، قالی ابریشمی هم در زمان استفاده موجب مباهات و لذت می‌شود و هم هنگام فروش بیشترین سود را به مالک می‌رساند؛ چرا که ارزش خود را بهتر از هر فرش دستباف دیگری حفظ می‌کند. اگرچه او بر استحکام بالای قالی‌های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

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

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

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

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



تصویر ۷: نمایی از قالی محرابی-گلدانی از کالکشن برند محمدرضاصدیقیان

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

در پایان گفتگوها، به سراغ **برادران موسوی** رفتم؛ مالکان گالری «راه ابریشم» در قم.

آن‌ها هرچند تنها چند سال است وارد عرصه‌ی فروش و ارائه‌ی فرش‌های دستباف ابریشمی شده‌اند، اما در همین مدت کوتاه توانسته‌اند پیوندی نزدیک با علاقه‌مندان و خریداران این دستبافته‌های نفیس برقرار کنند. برای آن‌ها، نگاه به قالی ابریشم از زاویه‌ی مشتریان، به همان اندازه اهمیت دارد که از دیدگاه تولیدکنندگان.

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

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

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

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

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

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

تصویر ۹: نمایی از گالری راه ابریشم در استان قم

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

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

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

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

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

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

گفتگوی ویژه

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

سعید صیادی

پژوهشگر حوزه هنر و فرش

دستباف ایران

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

تصویر۱: سینا ایران نژاد در کنار آثار مینیاتورش

در سال‌های اخیر، سبک هنر بینشی[1] بیش از هر جریان دیگری مرا به خود جذب کرده است. به همین دلیل در فضای مجازی و اینترنت همواره تازه‌ها و اخبار مربوط به این سبک را دنبال می‌کردم. حدود دو سال پیش، هنگام مرور صفحات هنرمندان مطرح این حوزه، به تصویری از الکس گری[2] برخوردم. او در کنار قالی‌ای با نقشه‌ای پیچیده و منحصر به فرد عکس گرفته بود. در همان پست، نام خالق آن قالی ذکر شده بود: سینا ایران‌نژاد.

با ورود به صفحه‌ی او و با مجموعه‌ای از نقاشی‌ها و قالی‌هایی مواجه شدم که نمونه‌ی مشابه‌ای در تاریخ هنر و فرش دستباف ندیده بودم.

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

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

1 - Visionary Art

۲ - از شناخته‌شده‌ترین و تأثیرگذارترین چهره‌های هنر بینشی

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

منحصربه‌فردی از این پیوند هنری ارائه کند.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

نقد آثار

بازآرایی هویت در فرش دستباف معاصر ایران:

نقد فرش دستباف «جنگ و صلح» اثر امین عسلی

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

مقدمه

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

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

1 - m.afshar@modares.ac.ir

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

فرش دستباف در طول تاریخ همواره به‌عنوان یکی از ارکان شکل‌دهنده به هویت ایرانی نقش ایفا کرده است. همچنین، از دورهٔ صفویه به این سو، این هنر بر مبنای انگاره‌ای خاص از «ایرانیّت» در عرصهٔ جهانی تعریف شد و مفهوم خاص «فرش ایرانی» را پدید آورد. مدرنیته و سازوکارهای بازار جهانی، سلیقهٔ طبقهٔ متوسط غربی به‌همراه گفتمان شرق‌شناسی، این هنر را برای قرن‌ها در این انگارهٔ ایستا و کلیشه‌ای از ایرانیّت محبوس کردند و به کالایی تجاری، مصرفی، کاربردی و تزیینی صرف تبدیل نمودند؛ انگاره‌ای که ایرانی بودن یک فرش دستباف را در تکرار مجموعه‌ای از طرح‌ها و نقش‌مایه‌های قدیمی تعریف می‌کرد.

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

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

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

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

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

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

کارکردهای معاصر هنر: بازآرایی هویت

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

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

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

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

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

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

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

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

حافظهٔ جمعی را زنده نگاه می‌دارد و به حفظ و انتقال میراث فرهنگی به نسل‌های آینده کمک می‌کند، و از سوی دیگر با تلفیق این عناصر با زبان جهانی و خلق زبان‌های بصری جهان‌شمول، هویتی پویا و در حال تکوین از ایرانی بودن را در عرصهٔ بین‌المللی برمی‌سازد. از نظر سمیع آذر، مدرنیسم ایرانی نه یک هویت تقلیدی صرف از مدرنیته و تماماً غربی است و نه مقابله و رویارویی با آن، بلکه «مدرنیسم ایرانی محصول نوعی قرائت منطقه‌ای از روایت کلان هنر مدرن و در اصل یک روایت محلی از گفتمان جهانی است» (سمیع آذر، ۸: ۱۳۹۷-۹).

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

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

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

از آن‌خودسازی گذشته برای بازآرایی هویت: نگارگری در هنر معاصر ایران

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

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

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

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

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

ایرانی با این راهبرد به بازتعریف سنت‌های بومی پرداختند. آن‌ها با بهره‌گیری از این راهبرد، نه‌تنها توانستند برای هنر معاصر ایران هویتی نوین و متمایز از هنرهای سنتی ایجاد کنند، بلکه موفق شدند مرزهای تمایز خود را با دیگر جریان‌های هنری جهانی ترسیم نمایند. وجدان علی در این باب می‌نویسد: «هنرمندان در سراسر جهان اسلام؛ خوشنویسی را به‌عنوان یک نشان هویت کشف کرده‌اند؛ روشی که هم می‌تواند نشانه‌ای از خلاقیت فردی داشته باشد و هم نشانه‌ای از هویت جمعی و متمایز از سنت غربی باشد» (Ali, ۱۹۹۷: ۱۵۸). این رویکرد خلاقانه، منجر به خلق آثاری شد که از یک سو ریشه در میراث غنی فرهنگی ایران داشت و از سوی دیگر با زبان بصری معاصر سخن می‌گفت. هنرمندان ایرانی با احیای تکنیک‌ها و مضامین سنتی در قالب بیانی نو، توانستند همپای تحولات هنر جهانی حرکت کنند، بی‌آنکه هویت مستقل خود را فدای جریان‌های مسلط بین‌المللی نمایند. در واقع، این راهبرد هوشمندانه پاسخی بود به چالش‌های هویتی که مدرنیته و جهانی‌سازی برای هنرهای بومی ایجاد کرده بود. هنر معاصر ایران با این حرکت، هم از دام تقلید صرف از الگوهای غربی رها شد و هم از انزوا و تکرار مکررات سنتی گریخت. نتیجهٔ این فرآیند، خلق آثاری نوین شد که هم از نظر فرم و محتوا ایرانی بودند و هم قابلیت ارتباط با مخاطبان جهانی را دارا بودند. «به این شکل ضمن آن‌که شبیه‌سازی ظاهری زبان تصویری هنر ایران با هنر مدرن اروپایی تا حدی انجام می‌گیرد، در عین حال سویه‌های شرق‌انگارانهٔ لازم برای درک و دریافت این آثار توسط مخاطب اروپایی نیز درون ساختار نقاشی‌ها نشانه‌گذاری می‌شود» (دل‌زنده، ۲۸۲: ۱۴۰۱).

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

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

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

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

نسبت‌های میان نگارگری و فرش دستباف ایران

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

برای این اثر نوشته شده، رابطهٔ این قالی با اشعار و جهان‌بینی خیام چنین بیان شده است: «این بافته با دورنمایهٔ فلسفی براساس باورهای جاودانهٔ خیام از جهان هستی شکل گرفته و چشم‌اندازی هنرمندانه از حقیقت ناپایدار هستی و واقعیت محترم وادی نیستی را نشان می‌دهد.» (منبع: وبسایت موزهٔ رسام عرب‌زاده)

از نظر سیامک دل‌زنده، تصویرگری رباعیات خیام در اواخر دوران قاجار و اوایل دوران پهلوی، اگرچه به ظاهر در امتداد سنت تاریخی و کهن کتاب‌آرایی ایرانی قرار دارد، اما پدیده‌ای نوین است که در سنت کتاب‌آرایی ایرانی رواج نداشته است. دل‌زنده، توجه به تصویرگری رباعیات خیام و انتخاب صحنه‌های عاشقانه، باده‌نوشی و بزم در جنبش احیای نگارگری این دوران را در چارچوب سلطهٔ گفتمان شرق‌شناسانه، حاکمیت نظم نمایشگاهی و گفتمان ایرانشهریِ موزه‌ای‌شده تحلیل می‌کند و آن را نتیجهٔ علاقهٔ غرب به اشعار خیام پس از ترجمهٔ ادوارد فیتزجرالد، تصویرگری ادوارد برن‌جونز و ویلیام موریس (نقاشان انگلیسی) برای نسخه‌ای از ترجمهٔ رباعیات خیام مربوط به سال ۱۸۷۴م و همچنین طراحی الیهو وِدِر، هنرمند آمریکایی، برای نسخهٔ ۱۸۸۴م می‌داند؛ در نتیجه، این امر به شکل‌گیری تب رباعیات مصور در غرب و علاقهٔ مستشرقان به داشتن نسخه‌ای مصور یا حداقل تصویری از رباعیات انجامید (دل‌زنده، ۱۴۰۱: ۲۰۳-۲۲۷).

به لحاظ ویژگی هویت‌گرایی ایرانی، آثار این دو استاد قالی ایرانی هرچند به‌لحاظ زمانی در دوران معاصر شکل گرفته‌اند، اما در چارچوب گفتمان بازگشت به خویشتن، استیلای نگرش شرق‌شناختی، علاقهٔ غرب به آثار هنر شرقی و ایرانی و در مرزهای جنبش احیای هنرهای سنتی ایران، تحت تأثیر مدرنیته و غرب باقی می‌مانند. از این جهت، این آثار به احیای هویت کهن ایرانی می‌پردازند و ویژگی‌های هویتی معاصر و چندگانگی آن را نمایندگی نمی‌کنند.

از سوی دیگر، فرش دستباف برای این هنرمندان نوعی رسانهٔ هنری تجسمی برای بافت صحنه‌هایی از نگارگری است که پیش‌تر در قالب کتاب‌آرایی قرار می‌گرفت. در نهایت، این آثار به سبب ظرافت و نفاست فراوان، کاربرد اصلی فرش دستباف ـ یعنی زیرانداز بودن ـ را از دست می‌دهند و در چارچوب نوعی ذوق‌آزمایی مهارتی و تکنیکی در بافت قالی‌های ریزبافت برای کاربردی تجسمی و به‌ویژه موزه‌ای، با هدف حفظ میراثی که در حال نابودی است، قرار می‌گیرند. امروزه حضور آثار این استادان در موزه‌ها و نه در زندگی روزمره، گواهی بر این امر است.

سینا ایران‌نژاد، هنرمند معاصر دیگری است که در سال‌های اخیر از نگارگری برای خلق آثارش در حوزهٔ فرش دستباف استفاده کرده است. این هنرمند جوان در اثری با عنوان «عبادت شبانه» (تصویر ۶)، با بهره‌گیری از تکنیک قلم‌گیری و سیاه‌قلم در نگارگری ایرانی، فضایی شخصی، ذهنی و درون‌گرایانه را در قالب فرش دستباف ارائه می‌کند.

در این اثر سیاه‌وسفید و بدون رنگ، تصویری اسطوره‌ای از گرفت‌وگیر اژدها با شیر، همراه با پیکره‌هایی انسانی و حیوانی و حتی اشیایی مانند تنگ، کوزه و صراحی، با خطوطی سفید

بر زمینه‌ای سیاه پوشیده‌شده از فرم‌های هندسی درخشان ـ مشابه اتصالات شبکه‌های عصبی مغز ـ دیده می‌شود.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

منابع

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

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

-اسماگولا، هوارد جی (۱۳۸۱) گرایش های معاصر در هنرهای بصری، ترجمه فرهاد غبرایی،

تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.

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

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

-پرهام، سیروس و آزادی، سیاوش، (۱۳۷۱)، دستبافته هاي عشايري و روستايي فارس، تهران: امیرکبیر.

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

- جنکز، چارلز، (۱۳۷۶) پست مدرنیسم چیست؟، ترجمه فرهاد مرتضائی، گناباد: مرندیز.

-دل زنده، سیامک، (۱۴۰۱)، تحولات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی، تهران: نشر نظر.

-سایکس،سرپرسی (۱۳۳۶)، سفرنامه ژنرال سر پرسی سایکس، ده هزار مایل در ایران، ترجمه حسین سعادت نوری،تهران: انتشارات کتابخانه ابن سینا.

-سمیع آذر، علیرضا، (۱۳۹۷) زایش مدرنیسم ایرانی، تهران: نشر نظر.

-شایگان، داریوش (۱۳۸۰)، افسون زدگی جدید: هویت چهل تکه و تفکر سیار، تهران: نشر فرزان روز.

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

-کشمیر شکن، حمید (۱۳۹۴)، هنر معاصر ایران، ریشه ها و دیدگاه های نوین، تهران: نظر.

-لوسی اسمیت، ادوارد، (۱۳۸۹) جهانی شدن و هنر جدید، ترجمه علیرضا سمیع آذر، تهران: نشر نظر.

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

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

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

- https://rasammuseum.com

- https://sinairannejad.com

داستان یک طراح

فرش دستباف؛ هنری که بر زمین مانده است

گفتگو با فرزانه مزرعه، طراح فرش دستباف ایرانی

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

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

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

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

تصویر۱: فرزانه مزرعه، طراح فرش دستباف

فرزانه مزرعه کجا و چگونه با فرش دستباف آشنا شد؟

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

این جمله، هم درد دارد، هم لذت.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

تصویر ۳: نمونه ای از آثار طراحی گلیم، اثر فرزانه مزرعه

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

تصویر ۴- نمونه ای از گنجینه ارزشمند قالی های پلونزی در موزه فرش ایران، اشاره شده در گفتگوی فرزانه مزرعه

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

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

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

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

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

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

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

واقعاً از تکرار خسته شده بودم.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

تصویر ۶: قالی باغی، طراحی شده توسط فرزانه مزرعه

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

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

داستان یک بافنده

از کرباس بافی تا قالی بافی

گفتگو با مهری سادات فرهادی قمی، بافنده قالی قم

ابوالفضل رنجبر
دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی ایران

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

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

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

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

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

بعد از کرباس چه؟

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

تصویر۱: نمونه ای از گلیم، اشاره شده در گفتگوی خانم فرهادی

فقط بافنده بودید؟

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

چگونه چله دوانی را یاد گرفتید؟

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

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

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

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

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

با قلاب ریزتر در می آد؟

نه راحت تر است. تندتر تمام می شود. ما الان قالی می بافیم. قالی های ما هم نازک است. نازک نازک از این چادر مشکی پشتش نازکتر است. دخترم الان دارم می بافد ریز قمی.

شنیده ام که دختر خانم شما هم قالی باف است. خانمی که شمارو معرفی کرد راجع به یک افتخار در رومانی می گفت. موضوعش چه بود؟

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

تصویر ۳: سرکار خانم بتول خوش لهجه قمی

شما قالی باف هم دارید. مثل تولیدکننده ها؟

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

منظورتان این است که خانم های قمی دیگر رغبتی به قالی بافی ندارند. به نظر شما چرا؟

یکی دستمزد که امروزه خیلی کم مزد می دهند و دیگری عدم داشتن پشتوانه و حمایت.

آرم یا برندی روی قالی هایتان می نوشتید؟

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

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

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

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

این ها برای تنظیم ارتفاع هست.

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

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

از بافته هایتان چیزی هم نگاه داشته اید؟

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

تصویر ۴: یک جفت پشتی های بافته شده توسط خانم مهری سادات فرهادی قمی

تصویر۵: سرکار خانم مهری سادات فراهانی قمی در کنار دار قالی فلزی

قالی ابریشم هم بافته اید یا فقط کرک؟

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

همه را گره (ریشه) فارسی می زدید؟

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

تصویر ۶: قالی تمام ابریشم که خانم فرهادی قمی برای خودشان بافته‌اند

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

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

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

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

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

آخرین قالی که بافتید؟

آخرین قالی که بافتم گفتم که در میراث فرهنگی است.

آنها هم پول دادند یا آنها هم مثل دیگران

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

شما بیمه قالی بافی شده اید.

من دبیر بازنشسته هستم. بیمه آموزش و پرورش.

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

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

اصلاً در انتخابات آنها زن ها شرکت دارند؟

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

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

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

این دستگاه چیه؟

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

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

داستان یک دوستدار قالی

الهه نوید؛ زنی که قالی را برای عشق به ایران می‌بافد

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

گروه تولید محتوای ایران گره

تصویر۱: الهه نوید، دکتر دارو ساز و تولید کننده فرش دستباف اصفهان

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

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

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

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

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

تصویر ۲: بخشی از قالی بافته شده توسط الهه نوید

تصویر ۳: الهه نوید و آثارش در نمایشگاه

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

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

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

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

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

آموزه ها

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

هادی پورجهان

مرمتکار و مدرس فرش دستباف

مقدمه

آیا می‌دانستید قالی ایرانی فقط برای پوشاندن زمین بافته نمی‌شود؟

قالی ایرانی، روایتگر زندگی، فرهنگ، و نیازهای نسل‌های گذشته است. آنچه ما امروز با عنوان "قالی" یا "فرش دستباف" می‌شناسیم، در واقع مجموعه‌ای گسترده از دست‌بافته‌های متنوع است: قالی، گلیم، جاجیم، پلاس، چنته، خورجین و...

این بافته‌ها نه‌تنها کف خانه‌ها را می‌پوشاندند، بلکه دیوار، سقف، بستر خواب، بار چهارپایان، وسایل حمل، مبلمان، و حتی ساختارهای آیینی و نمایشی را نیز در بر می‌گرفتند. در این مطلب، به شیوه‌ای آموزشی و خلاصه، کاربردهای فیزیکی دست‌بافته‌های ایرانی را مرور می‌کنیم؛ کاربردهایی از دل زندگی مردم، نه صرفاً از پشت ویترین موزه‌ها.

کاربردهای خانگی و دکوراتیو

زیراندازها:

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

تصویر۱: تصاویری از زیراندازهای مختلف

دیوارپوش‌ها:

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

تصویر۲: نمایی از دویار یک خانه پوشیده شده با قالی

پوشش سقف و قاب‌بندی:

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

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

تصویر ۴: تصویری از قالی پرده ای

کاربردهای خانگی و دکوراتیو

قالی‌های پرده‌ای:

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

روانداز‌ها:

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

چنته:

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

توبره، خورجین، جوال:

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

تصویر ۵: تصویری از یک دستبافته روی کرسی

ابزارهای بسته‌بندی و حمل

نمکدان، آرددان، سفره‌ی آردی:

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

بقچه‌های پارچه‌ای، مفرش:

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

تصویر ۶: تصویری از یک چنته

تصویر ۷: تصویری از یک خورجین

تصویر ۸: تصویری از یک نمکدان

تصویر ۹: تصویری از یک مفرش

تصویر ۱۰: تصویری از یک پشتی

تصویر ۱۱: تصویری از یک قالی
روی تخت خواب

تصویر ۱۲: تصویری از یک صندلی
با روکش گلیم

تصویر ۱۳: تصویری از یک گهواره
یا ننو با دستبافته

پشتی‌های سنتی:

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

تشک و بستر خواب:

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

مبلمان و صندلی:

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

گهواره‌های پارچه‌ای (ننو):

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

کارکردهای دامداری و نظامی

تیردان و سنگ‌انداز:

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

رانکی اسب و استر:

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

جل، پالان‌بند، زیرانداز چهارپایان:

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

تصویر ۱۴: تصویری از یک جل اسب

طاق‌نصرت‌های قالی‌آویز:

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

گل‌عصّار و تزیین شتران:

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

قالی در آیین‌های مذهبی:

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

تصویر ۱۵: تصویری از آویز تزیینی

تصویر ۱۶: تصویری از یک تزیین شتر

تصویر ۱۷: تصویری از یک قالی با تصاویر مذهبی

تابلوفرش و دیوارکوب:

تابلوفرش‌ها و دیوار کوب‌ها گونه‌ای از قالی هستند که به جای پوشش کف، به‌عنوان اثر هنری برای قاب کردن و نصب روی دیوار ساخته می‌شوند. این بافته‌ها اغلب از نقوش اساطیری، تاریخی، مذهبی، یا طبیعت الهام می‌گیرند و گاهی شامل خوشنویسی یا شعر نیز می‌شوند.

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

اکسسوری‌ها و مد:

کیف، کفش، لباس، کوسن، زیورآلات و حتی جلد کتاب با بهره‌گیری از فرش و گلیم طراحی می‌شوند و هنر سنتی را به زندگی روزمره می‌آورند.

در مجموع، دستبافته‌های ایرانی تنها پوشش زمین یا تزئین فضا نیستند؛ آن‌ها بازتابی از زندگی روزمره، نیازهای عملی و ذوق هنری مردم‌اند. از زیرانداز و دیوارپوش گرفته تا بقچه‌های حمل، پشتی‌ها، روبندازها و ابزارهای دامداری، هر بافته کارکردی فیزیکی، محافظتی و کاربردی دارد که نسل‌ها آن را بافته و منتقل کرده‌اند. این کاربردهای متنوع، نشان‌دهنده هوشمندی، سازگاری با محیط و فرهنگ غنی مردم ایران است و حتی در عصر حاضر نیز در مناطق مختلف و زندگی مدرن جلوه و کاربرد خود را حفظ کرده‌اند. شناخت این کاربردها، نه فقط احترام به گذشته، بلکه الهام برای آینده است.

تصویر ۱۹: تصویری از یک کیف دوخته شده با قالی

تصویر ۲۰: تصویری از یک گوشواره ایجاد شده با گلیم

رویدادها

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

زاهده بادی
واحد روابط عمومی مجموعه ایران گره

رویداد اول:

روز ملی فرش دستباف ایران چگونه گذشت؟

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

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

رویداد «گره بزنیم، قالی ببافیم» در موزه کودکی ایرانک

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

تصویر ۲: تصاویری از کودکان دوستدار قالی ایرانی در رویداد گره بزنیم قالی ببافیم (از سایت ایران گره)

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

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

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

همایش هفته ملی فرش دستباف در کاشان

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

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

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

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

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

لازم به ذکر است نسخه آنلاین این نشریه در وبسایت ایران گره قابل دسترسی می باشد.

رویداد دوم:
سومین دوره آموزشی از رویداد منطقه ای فرش دستباف استان قم با موضوع بازاریابی داخلی و خارجی فرش دستباف برگزار شد.

سومین دوره آموزشی رویداد منطقه‌ای فرش دستباف استان قم با موضوع «بازاریابی داخلی و خارجی فرش دستباف» در تاریخ ۲۲ تیرماه ۱۴۰۴ در اتاق بازرگانی استان برگزار شد. این دوره و با همکاری مرکز ملی فرش ایران و اتحادیه ها و تشکل های فرش دستباف استان قم و با تدریس استاد رضا ابیاک فرصتی برای تبادل تجربیات میان تولیدکنندگان، فروشندگان و فعالان حوزه فرش دستباف قم فراهم کرد و بر استفاده از استراتژی‌های نوین بازاریابی، آشنایی با بازارهای داخلی و خارجی، بهره‌گیری از ابزارهای دیجیتال، مدل‌های فروش B۲B، B۲C و B۲G و اهمیت برندینگ و طراحی حرفه‌ای غرفه‌های نمایشگاهی تأکید داشت. هدف اصلی دوره افزایش مهارت‌ها و آگاهی فعالان فرش دستباف برای توسعه بازار و تقویت فروش فرش دستباف ایرانی در سطح ملی و بین‌المللی بود.

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

رویداد سوم:

انتخابات هیئت‌مدیره اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم برگزار شد.

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

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

معرفی

فیلم فرش باد، زبانی مشترک میان فرهنگ‌ها

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

تصویر۱: تصویری از اکبر و ماکوتو در فیلم فرش باد

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

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

تصویر۲: تصویری از ساکورا و روزبه در حال گره زدن بر دار قالی

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

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

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

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

چشم اندازها

چشم‌انداز اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم

نگاهی به افق‌های پیش روی فروش و صادرات فرش دستباف ابریشم قم

گفت‌وگو با جواد کاظمی، رئیس اتحادیه

در دومین شماره نشریه دستباف در بخش «چشم‌اندازها»، با آقای جواد کاظمی، رئیس اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم همراه شدیم؛ شخصیتی که به‌تازگی این مسئولیت مهم را بر عهده گرفته است. ایشان نزدیک به چهار دهه در عرصه تولید و صادرات فرش دستباف ابریشمی قم فعالیت داشته و با تجربه‌ای گران‌بها، شناخته می‌شوند. آقای کاظمی با تأکید بر اعتماد و همراهی همکاران محترم صنف فرش دستباف قم، یادآور می‌شوند که طی این سال‌ها چهار دوره در هیئت‌مدیره اتحادیه تولید و فروش فرش دستباف و پنج دوره در هیئت‌رئیسه اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم حضور فعال داشته‌اند. اکنون نیز علاوه بر ریاست اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم، به‌عنوان خزانه‌دار و عضو هیئت‌رئیسه اتاق بازرگانی قم ایفای نقش می‌کنند. او باور دارد که این مسیر، نتیجه اعتماد همکاران و همراهی جامعه فرش دستباف ایران است. در ادامه به برنامه‌های عملیاتی و چشم‌اندازهای ایشان در زمینه بهبود فروش و گسترش صادرات فرش دستباف ابریشم قم خواهیم پرداخت.

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

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

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

افزایش دیده شدن فرش دستباف قم در سطح بین‌المللی

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

شناخت دقیق سلایق مشتریان نهایی در بازارهای هدف

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

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

برنامه‌های پیش روی دوره جدید اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

چشم انداز اتحادیه صادرکنندگان فرش دستباف قم:

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

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

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

داستان‌ها و روایت‌ها

کومه - گره آخر

هادی پورجهان

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

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

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

اما هیچ‌کس نمی‌دانست که در همان سال‌ها، در دوردست‌ها، طرح آن قالی در شهرهای بزرگ جان گرفته بود. همان بازرگان اهل ری، که روزی ساکت و خیره به نقش ایستاده بود، دستمال کوچکی با همان طرح در خورجینش داشت.

او آن نقش را به هر شهری که می‌رفت نشان می‌داد. در بازار ری، در کاروانسرهای همدان، در کارگاه های بافندگی نیشابور.

هر بار که آن دستمال را باز می‌کرد، بافنده‌ای تازه پیدا می‌شد که می‌گفت: «این طرح بوی آب می‌دهد... شبیه چیزی‌ست که انگار از یاد برده‌ایم».

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

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

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

---

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

بخشی تازه به زندگی نقش اضافه می‌کرد.

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

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

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

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

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

بازرگان پرسید: «خاطره‌ی چه»؟

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

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

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

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

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

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

چشمانش خیس شد. با خودش گفت:

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

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

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

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

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

مرد جوان، در مسیرش، بارها داستان بیشه و انااربار را شنیده بود، از زبان کسانی که هرگز کومه را ندیده بودند، اما گویی خاطره‌ی آن را در خواب‌هایشان حمل می‌کردند.

وقتی به آبادی رسید، مردم با کنجکاوی نگاهش می کردند. دستمال را باز کرد و خیره به قالی نیمه‌تمام نگاه کرد.

زیر لب گفت:

«این همان بیشه است... فقط ناقص».

تارهای قالی زیر نور ظهر می درخشیدند. مرد جوان، بی‌آنکه چیزی بگوید، خامه ای برداشت.

گره‌ی بعدی زده شد.

و در همان لحظه، بادی آرام از میان کومه گذشت. بادی که بوی آب می‌داد. بوی انااربار.

انگار رودخانه‌ای که سال‌ها پیش مرده بود، برای لحظه‌ای کوتاه، دوباره در دل خاک نفس کشید.

و برای نخستین بار پس از سال‌ها، صدای دور پرندگان آمد؛ مثل نوای سهره‌ای تشنه که به خانه برگشته باشد.

پا نوشت:

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

بوم: متن قالی، زمینه قالی

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

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

دستبافِ پیش رو...

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

Foreword

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

Zahra Shavandi

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

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

Through generations, the rug, beyond its practical use, has become a cultural, artistic, social, and symbolic element, woven into the very fabric of human life. In moments both simple and grand, in sorrow and in joy, in birth and in farewell, the rug has always been there spread upon the ground yet interlaced with human existence. It is this profound bond with life that we explored in the first issue of DASTBAF, through a narrative of time, slowness, and continuity.

Now, in the second issue of DASTBAF, we have sought to revisit the hidden and visible layers of the rug, from the perspective of its essence and its various functions: from its primary role as a floor covering to its decorative and aesthetic presence upon walls; from its place as a constant companion of human beings from cradle to grave, to its role as a social medium that brings people together; from the cultural and ethnic symbols embedded in its motifs, designs, and colors, to its being a symbolic and spiritual object that carries rituals, memories, and the beliefs of a nation.

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

DASTBAF Magazine | Issue Two | Summer 2025

Table of Contents

3 | **Foreword**

Special Article

6 | This article has no title | Touraj Zhouleh

16 | Living twice on a rug, from cradle to grave | Mojtaba Moeinian

Special Talk

30 | Qom Silk rug: A Splendor on the Wall or a Widespread Art on the Floor? | Zahra Shavandi

42 | Rug as a Miniature Canvas: A New Narrative of the Persian Rug with Sina Irannejad | Saeid Sayyadi

Criticism of Rug works

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

A Designer's Story

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

A Weaver's Story

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

The Story of a Rug Lover

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

Teachings

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

Events

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

Introduction

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

Perspectives

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

Stories & Anecdotes

132 | Koumeh - The last knot | Hadi Pourjahan

DASTBAF

Internal publication of Iran Guereh

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

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

DASTBAF Magazine | Issue Two | Summer 2025
A Narrative of the Functions of the Persian Rug from Antiquity to the Present

Supported by Mohammadreza Tajerrashti (Rashtizadeh)

Project Manager: Zahra Shavandi

Editor: Neda Movahedi

Artistic Consultant: Maryam Mortezaei

Graphic Designer: Meysam Naderi

Online Version: Iran Guereh Platform

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

Contact:
Address: Qom, Bajak 1, Alley 30, No. 1
Website: www.guereh.com
Email: info@guereh.com
Contact number: 09388044990

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

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

ایران گره
IRANGUEREH