بررسی تطبیقی فرشینه‌های اروپا با گلیـــم ایران

دکتر امیرحسین چیت‌سازیان
استادیار دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان
دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی
دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد
درسا سازگار
کارشناس ارشد پژوهش هنر

گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۳
تابستان ۱۳۸۸

چکیده

فرشینه‌های اروپایی و گلیم‌های ایرانی از کاربردی‌ترین انواع منسوجاتِ تخت و بدون پرز در هر دو منطقه هستند که در ظاهر به لحاظ طرح و نقش، رنگ‌آمیزی و بافت تفاوت‌هایی دارند و کارکردهای خاصی را به خود اختصاص می‌دهند. بنابراین مطالعه بر روی آنها، با هدف شناسایی و تطبیق این دست‌بافته‌های ارزشمند صورت پذیرفته که می‌تواند زمینه‌هایی را برای تحول و بهبود گلیم ایرانی، با حفظ هویت هنری آن فراهم نماید. گلیم‌های ایران و فرشینه‌های اروپا به‌دلیل ویژگی‌های فرهنگی و معنوی خاص این مناطق، با اینکه از ابزار و مواد اولیه و فناوری مشابهی در بافت استفاده می‌کنند، اما دارای طرح‌ها و نقوش متفاوت و ترکیبات گوناگون رنگی و اندازه‌ها و نیز کارکردهای مختلفی هستند. به منظور نیل به اهداف مقاله از مطالعات کتابخانه‌ای، اسنادی بهره گرفته شد و با بررسی و تطبیق این گروه از دست‌بافته‌های ایرانی و اروپایی، به وجوه اشتراک و افتراق بسیاری دست یافتیم.

واژه‌های کلیدی: هنر فرش‌بافی، فرشینه‌های اروپایی، گلیم‌های ایرانی، طرح و نقشه، رنگ‌آمیزی، بافت.

مقدمه

گلیم‌هـای ایـران و فرشـینه‌های اروپـا از جملـه دسـت‌بافته‌هایی اسـت که هنوز عطـر فرهنگ اصیل سرزمین‌هایشـان از لابـه‌لای تار و پـود و نقوش آنها به مشـام می‌رسد. این گروه از دسـت‌بافته‌ها، به‌دلیل ویژگی‌هـای خـاص خـود و زیبایی‌هـای منحصـر به‌فردشان، همواره مورد توجه هنردوستان بوده است.

هنرهـا در حیطـه فرهنـگ و محیـط اجتماعی از تمایلات فکری و فرهنگی سرزمین‌شان تأثیر می‌پذیرند و دست‌بافته‌ها که در زمرهٔ هنرهای صناعی قرار دارند نیـز، از انواع رویکردها و اندیشـه‌های مختلف در هر زمـان بهـره برده، یا تحـت تأثیر جو غالـب آیینی یا فرهنگی خاص آن منطقه قرار گرفته‌اند.

طرح و نقش هر دو متأثر از اصول زیبایی‌شناسی بومی آن مناطق با مایه‌هایی دینی و گویای بخشـی از فرهنگ، تاریخ و زندگی مردم بوده و ریشـه در بینش و اعتقادات هر یک از آن مناطق دارد. فلسـفهٔ غربی تأثیر خود را در طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی طرح فرشینه‌ها جلوه‌گر کرده و بینش عرفانی شـرقی، اثر خود را بر نمادگرایی نقوش بافته شده در گلیم‌های ایرانی نشان داده است.

واژگان گلیم و فرشینه

در این مقاله سعی گردیده با بهره‌گیری از نمونه‌های معتبر و در دسترس تصاویر گلیم ایرانی و فرشینه اروپایی، ارتباط بین کارکردهای فرشینه‌های اروپایی و گلیم ایرانی و شیوهٔ بافـت، طراحی و رنگ‌آمیزی این دو نوع دسـت‌بافته و مبانی زیبایی‌شناسی حاکم بر جنبهٔ هنری آنها در دو منطقه به روش تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته و وجوه اشتراک و افتراق آنها تا حد ممکن مشخص گردد.

– **فرشـینه:** واژه‌ای اسـت که در زبان فرانسـه به آن تاپیسـری [۱] و در زبان انگلیسـی به آن تاپیسـتری [۲] می‌گوینـد. ایـن کلمه در زبان فرانسـه به معنای مستور کردن، پوشـاندن دیوار و مبل و... می‌آید. فعل "tapisser" در انگلیسی از کلمه "tapis" به معنای فرش یا "carpet" اسـت که از کلمه یونانی "tapet" مشـتق شده است. ریشه لغوی این کلمه نیز نامشخص بوده و آن را به ایران نسبت داده‌اند.

«از دیـدگاه تاریخـی هر نوع بافته دسـتی و حتی پارچه گلـدوزی شـده ضخیمی که برای پوشـاندن دیوارهـا، کف اتاق، مبلمان و دیگـر اثاثیه منزل به‌کار می‌رفت، عموماً تاپیسـتری (فرشینه) نامیده می‌شد. اما از قـرن ۱۸ و ۱۹ میلادی در اروپـا تعاریف تکنیکی آن را محدودتر سـاخته و تنها منسوجات دست‌بافت ضخیـم دوروی[۳] منقوش تصویـری را که به‌عنوان دیوارآویز و پارچه‌های رومبلی استفاده می‌شود، در بر گرفت.» (Britannica, 1973, 1055).

– **گلیم:** «پوششـی معروف که از موی بز و گوسـفند می‌بافند. جامه پشمین معروف که از پشم میش بافند.» (دهخـدا، ۱۳۷۳، ۱۹۲۵۷). همچنیـن: «گلیـم، نوعی فرش بدون پرز اسـت که با نخ پشـمی یـا پنبه‌ای یا کنفی جهـت زیرانداز یا تزئین بـا درگیری تار و پود بافته می‌شود.» (دانشگر، ۱۳۷٦، ٤۷۰).

گلیم‌های ایران

در تمـدن و فرهنگ ایرانی نقـاط مثبت و قابل توجه فراوانـی یافت می‌شـود کـه همواره نظـر محققان و اندیشـمندان را به خود جلـب کرده و برتری ما را در زمینه‌های مختلف هنـری، فرهنگی، اجتماعی و حتی صنعتی بر آنان روشن ساخته است.

«بافتـن از اولین هنرها و صنایع قبیله‌های پراکنده انسان‌ها بوده است. می‌توان گفت بافتن، پارچه و گلیم تقریبـاً از یک زمان رواج یافته اسـت... اما - به دلیل آسیب‌پذیر بودن الیاف نباتی یا حیوانی - درباره قدمت تولید آنها اظهار نظر قاطعانه و صریحی نمی‌توان کرد.» (حسن‌بیگی و صدر، ١٣٦٤، ٥). همچنین وسایل بافتی که در طـی حفاری‌های غار کمربنـد نزدیک دریاچه خزر (بهشـهر) در سـال ۱۹۵۰ میلادی به‌دست آمد، تاریخ نسـاجی ایران را بـه ٦٥٠٠ قبل از میلاد (۲۰۰ سال کمتر یا بیشتر) رساند و نشان داد که از موی بز و گوسفند استفاده می‌شده است.

ابزار بافندگی و وسایل فرش‌بافی در نقاط متعددی از ایران از عهد مفرغ به‌دسـت آمده است که پیدایش هنر گلیم‌بافی و قالی‌بافی در ایران را حدوداً بین ۱۵۰۰ تـا ۲۰۰۰ قبل از میلاد تعیین می‌نمایـد. در کنار قالی پازیریک، گلیم دیوارکوب شـبیه فرشینه‌های اروپایی امروزی نیز به‌دست آمده که متعلق به ۲۵۰۰ سال پیش بوده و نقوش آن انسانی و روایی است.

از دورهٔ ساسانی نیز قطعات کوچکی از دست‌بافته‌ها به‌دست آمده که نقش گل و گیاه آنها به شکل هندسی بافته شده اسـت. متأسـفانه نمونه‌های قابل ذکری از تولیدات صنعت بافندگی ایرانِ صدر اسـلام در دست نیست، اما از آنجایی که سایر صنایع در آن دوره دچار تحولی نشـده‌اند تا از شـیوه ساسـانی خارج شوند، می‌توان چنین استنباط نمود که صنعت بافندگی نیز در قرون اولیه اسلامی از سـبک ساسانی پیروی می‌کرده است. با این حال این هنر از لحاظ فن بافندگی و تنوع در طرح و نقشِ بافت در زمان سـلجوقیان پیشـرفت چشـمگیری کرده بود. اما «عصر طلایی بافندگی» در ایران، از سـده دهم هجری آغاز شـد. زندگی مجلل دربار صفوی باعث حرکتـی ناگهانی در هنر بافندگی شـد. گلیم صفوی چیزی کم از قالـی ندارد و از نظر بافـت، نقش و اجـرا در نوع خود بی‌نظیـر بوده و با الیاف ابریشـم و گلابتـون طلا و نقره بافته می‌شـده اسـت. نقوش این بافته‌ها را اغلـب هنرمندان نگارگر دربار شـاه طهماسـب و شـاه عباس طراحی کرده‌اند و طرح داسـتان‌های شاهنامه و خمسـه نظامی، طرح شکارگاه، نقوش انسانی، حیوانی و سایر عناصر تزئینی و گل‌هـای زیبـا در این آثار دیده می‌شـود. اما بافت این گلیم‌های بسـیار ظریف به یکباره در قرن هفدهم میلادی منسـوخ شده است. در دورهٔ قاجار، سنه مرکز بهتریـن گلیم‌های ایرانی بوده اسـت که با نقش ماهی و رنگ‌های درخشـان و زیبا و متنوع بافته می‌شـدند. عشـایر نیز در هـر منطقه گلیم‌بافـی معمولی خود را داشتند و عمدتاً با طرح هندسی ذهنی، زمینهٔ آنها را پر می‌کردنـد. تا اینکه در دورهٔ پهلوی گلیم‌ها ارج دوران

گذشـــته را بازیافتند و گلیم‌بافی که بافت و استفاده از آن محدود به روستاها و عشایر بود، در مناطق شهری رواج یافت و به صورت قسمتی از فعالیت‌های هنری کارگاه‌هـــای وزارت فرهنگ و هنر – که مرکزی برای همکاری هنرمندان سنتی و نوپرداز بود – در آمد.

از سال ۱۳۵۵ شمسی نیز بافت گلیم‌های تصویری در کارگاه بافـــت میراث فرهنگـــی (اداره کل هنرهای سنتی) آغاز می‌شـــود. این گلیم‌ها بافت بسیار ظریفی دارند و بیشـــتر با نخ کرک بافته می‌شـــوند. برای بافتن این نوع گلیم‌هـــای تصویری، نقش مورد نظر را روی چلـــه تصویر می‌کنند و گلیـــم را روی آن می‌بافند. در آن زمان بافندگان ماهری چون جمشید امینی و لطیف تقدیری به بافت آثار نقاشانی چون ملک‌الشعرای صبا همـــت کردند. به این نوع بافت به اشـــتباه گوبلن‌بافی می‌گفتند که نمونه‌هایی از آن امروزه در موزه میراث و موزه هنرهای تزئینی تهران موجود است.

از حرکت‌هایی که توانســـت نقش بسیار مؤثری را در پیشرفت منطقی و اصولی هنر گلیم‌بافی ایفا نماید، می‌توان به استفاده از گلیم تصویری در تزئینات داخلی ســـاختمان‌های عمومی و جایگزین کردن آن با نقاشی دیواری در معماری معاصر نام برد. شیوه ارائه این آثار به انتزاعی‌ترین شکل و با شـــیوه‌های کاملاً نوگرایانه، تغییر و تحولی را در این زمینه بشارت می‌داد.

پـــس از انقـــلاب و از میانه دهۀ ۱۳۶۰، کوششـــی تازه در تمام رشـــته‌های هنری آغاز شده است. این کوشش را در رویکرد و احیاء دوباره بافت گلیم تصویری نیز شاهد هستیم. شمار هنرمندانی که به ارائه آثار هنری با این رسانه می‌پردازنـــد، اندک اندک رو به افزایش اســـت. اســـتادان جدیدی مانند شهرزاد غروی و لیلا ثمری... با ارائه آثاری، با رسیدن به کیفیت‌های بصری بافت الیاف گوناگون با فنون مختلف و ایجاد و خلق آثار حجم‌گونه و سه‌بعدی که فضا را دربرمی‌گرفت، جستجو در مسیر تازه‌ای را آغاز کردند. همچنین هنرمندانی نظیر عاطفه صرافی، نسرین کیهان و زهرا جزایری گام‌های خوبی در این زمینه برداشتند.

فرشینه‌های اروپا

منســـوجات از پیچیده‌ترین هنرهای معاصر به‌شـــمار می‌آیند که ریشـــه در هزاران ســـال قبـــل دارند؛ یعنی زمانی‌که بشـــر برای اولین بار فنون بافندگی را کشف کرد. هنر بافندگی به شاخه‌های مختلفی تقسیم می‌شود که یکی از مشـــخص‌ترین آنها را می‌توان فرشینه‌بافی دانســـت. ســـابقه فرش‌بافی و فرشـــینه‌بافی در اروپا و به‌ویژه اســـپانیا و فرانســـه به زمان حضور مسلمانان و حاکمیت آنها در این مناطق برمی‌گردد.

«از دیـــدگاه تاریخـــی هر نوع بافته دســـتی و حتی پارچـــه گلدوزی شـــده ضخیمی که برای پوشـــانیدن دیوارهـــا، کف اتاق، مبلمان و دیگـــر اثاثیه منزل به‌کار می‌رفت، عموماً فرشـــینه نامیده می‌شد. اما از قرن ۱۸ و۱۹ در اروپا تعاریف تکنیکی، آن را محدودتر ساخته و تنها منسوجات دست‌باف منقوش یا تصویری را که به عنوان دیوارآویز و یا پارچه‌های روی مبل اســـتفاده می‌شد، در بر گرفت.» (Britannica, 1973, 1055).

فرشـینه‌بافی تکنیکـی اسـت کـه در آن پودها به طـور افقی در کنار هـم قرار گرفتـه و روی تارها را می‌پوشـانند. وجه تمایز آن با دیگر فنون بافندگی در این اسـت که بافته‌ای است پودی با پودهای غیرممتد. این فن به‌دلیل نزدیکی فن بافت آن به پارچه و سادگی نسـبی آن در مقایسه با فن گره‌بافی، باید تاریخی بس کهن‌تر از قالی‌بافی داشته باشد.

«ریشـه فرشـینه‌بافی در غـرب به یونان باسـتان برمی‌گـردد. غربیـان فرشـینه را عنصـر اساسـی در تزئینات داخلی خانه‌های ثروتمندان و سـاختمان‌های مهم حکومتی دانسـته و به‌عنوان مثال به‌نظر می‌رسـد که دیوارهای پارتنون[٤] را با فرشـینه‌ها می‌پوشاندند. رومی‌هـا نیز فرشـینه‌بافی را ارج می‌نهادند، اما به‌نظر نمی‌رسـد که خود کارگاهی برای بافت آن داشـته و آنها قطعاً فرشـینه‌هایی از ایران، مصر، هند و بابل وارد می‌کردند.» (Phillips, 1994, 14).

در قـاره آسـیا این فن بـا نام گلیـم [٥] در کنار دیگر فنون بافندگی کاربرد فراوان داشـته و نمونه‌های بی‌نظیری از دسـت‌باف‌های گلیمی از مناطق مختلف این قاره به‌دست آمده است.

نمونه‌های قدیمی از فرشینه در کشورهای مختلف جهان باقی مانده اسـت. قطعـه‌ای مربوط به قرن اول میـلادی در پرو [٦] و آثار به جـا مانده از قبطی‌ها از قرن دوم تا نهم میلادی در مصر از آن جمله است.

بافـت فرشـینه‌های تصویری بعد از سـال ١٣٥٠ میـلادی، تحـت حمایـت علاقه‌مندان فرانسـوی و نجیب‌زادگان گسـترش پیدا کرد. طرح آنها در دوران قرون وسـطا برگرفته از تصاویر نسـخ بیشـتر دارای مضامیـن مذهبی شـامل تصاویری روایـی از انجیل، صحنه‌هایـی از عهد عتیق و جدید و زندگی قدیس‌ها بود و برای آویختن در کلیساها کاربرد داشت.

در طی قرن چهاردهم، بافنده‌ها شـروع به جستجو برای پیدا کردن روش‌هایی کردند تا بتواند از رنگ‌های بیشتری برای خلق یک اثر واقعی‌تر استفاده کنند. آنها از خطوط موازی برای ایجاد سـایه روشـن و حرکت از یـک رنگ به رنگ دیگر اسـتفاده کردند که امکان سه‌بعدی کردن اثر را به آنها می‌داد.

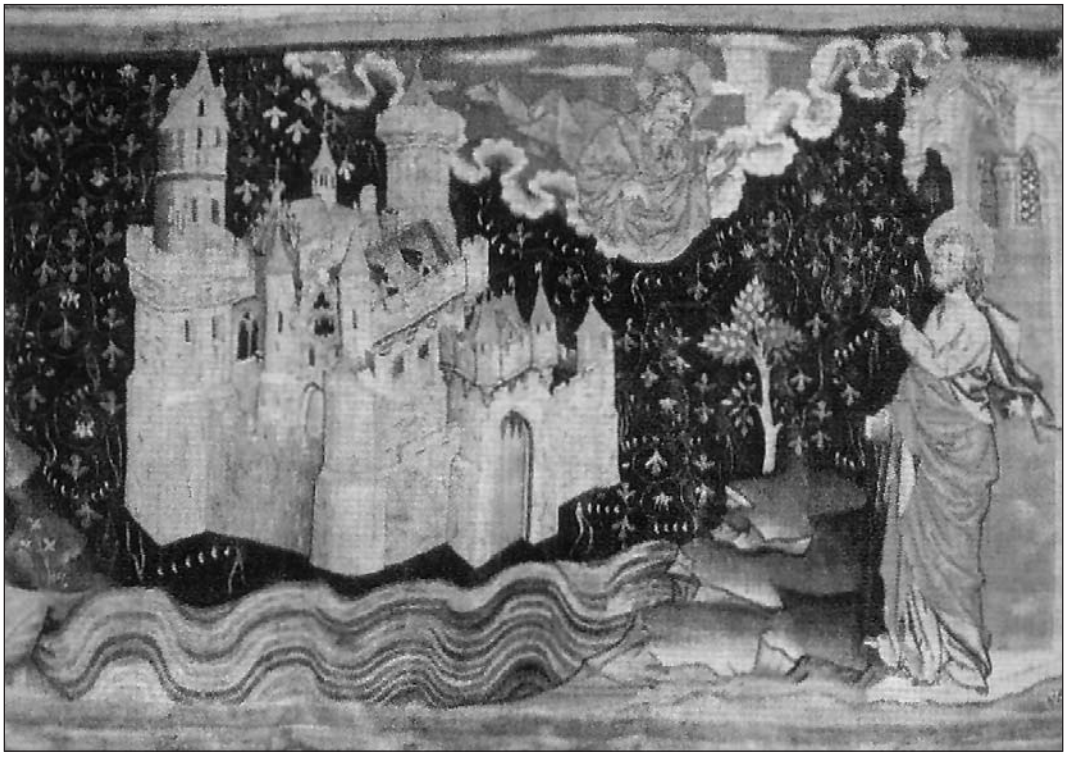
به‌علـت اهمیـت پنجره‌ها در مکان‌های مذهبی در دوره گوتیک، فرشـینه‌ها جایـگاه جدیدی پیدا کردند و آن دیوارهـای خالـی در قصرها بـود و همین امر موجب شـد تا طرح‌ها و موضوعـات جدیدی ظهور کننـد و طرح‌ها از تصاویر مذهبی به جنگ‌های نظامی و صحنه‌های شکار تغییر پیدا کرد.

در سال ١٥١٥ انقلابی در طراحی فرشینه به وجود آمد. نقش هنرمندان در طراحی فرشـینه بیشتر شده و فرشـینه‌ها به نقاشی‌های بافته شـده تبدیل گردیدند. این کار نشـان‌دهنده برتری گرفتـن هنرمند از بافنده اسـت و از آن بـه بعد بـود که اهمیـت و تأثیر نقش طراح و طرح در بافت فرشـینه بیشتر شد. با پیچیده‌تر شـدن نقاشـی‌ها (طرح‌ها)، بافنده‌ها نیاز به استفاده از طیف رنگی بیشتری را احسـاس می‌کردند. بافندگان فرشـینه در قرون وسـطی برای بافت فرشینه‌ای مانند

رستاخیزهای آنژه[۷] از بیست رنگ استفاده کردند (البته ظرافت و پیچیدگی این فرشینه در آن زمان قابل تأمل است)، درحالی‌که در قرن شانزدهم بافندگان از ۳۰۰ طیف رنگی و یا بیشتر برای بافت یک فرشینه استفاده می‌کردند. (تصویر ۱)

«اوج شکوفایی فرشینه‌بافی در اروپا از زمان تأسیس کارگاه گوبلن [۸] در پاریس، به سال ۱٦٦۲ میلادی است که نقاشان معروفی چون نیکلا پوسن، فرانسوا بوشه، شارل لوبرن [۹] و فرانسیسکو گویا طرح‌های جالبی به این کارگاه ارائه دادند.» (ثمری، ۱۳۸۲، ۲٤). و این کارگاه منحصراً برای تولید فرشینه برای شاهان و هدایای سیاسی تأسیس شده بود. انقلاب فرانسه در پایان قرن ۱۸ رکود فرشینه‌بافی را در پی داشت تا اینکه در نیمه دوم قرن ۱۹ دوباره این صنعت احیاء شد.

نظریه هنرمند- بافنده شخصی، از دل جنبش هنرها و صنایع انگلستان در اواخر سده ۱۹ سر برآورد. این نظریه با تأسیس مدرسه باهاوس[۱۰] در آلمان توسط والتر گروپیوس - که هدفش ایجاد ارتباط بین هنر و صنعت بود و باعث به‌وجود آمدن جنبش نوگرا در هنر شد - و همچنین آثار جین لورشاتِ نقاش [۱۱] رشد کرد. در کارگاه‌های بافندگی باهاوس، تجربه‌های جالب و ابداعات عملی افراطی صورت می‌پذیرفت. موضوعات ذهنی ابتدا انتزاعی شده سپس به تصویر درمی‌آمدند. با این جوهره بود که فرشینه و دیوارآویزهای فوق‌العاده



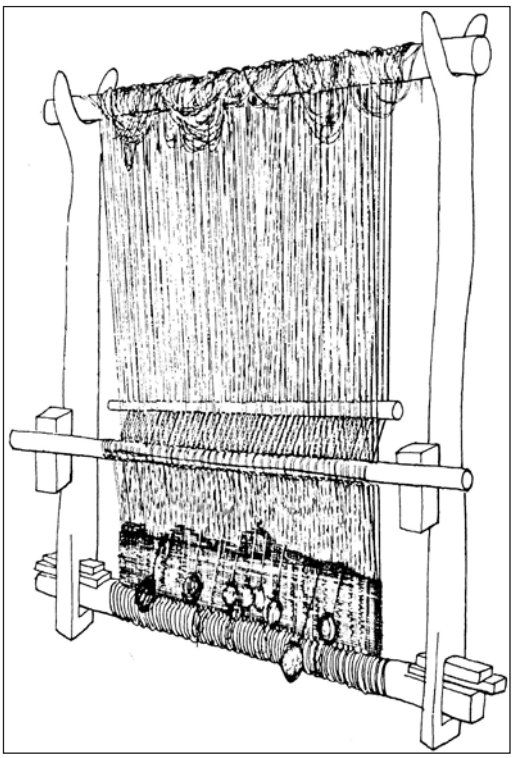
تصویر ۱: فرشینه رستاخیز که در قرن ۱٤ میلادی در پاریس بافته شده است(مأخذ philips،1994، 44)

زیبایی طراحی و تولید شدند و از چارچوب متعارف هنرهای دستی خارج شده و به اثر هنری مستقلی تبدیل‌گشتند.

هنرمند- بافندگان معاصر برای بیان نظریات مورد نظر خود به شیوه‌های گوناگون زیادی روی آوردند. برخی از سطح به‌عنوان مکانی برای به تصویر کشیدن منظره، رویا یا خاطره استفاده می‌کنند. بقیه با انتزاع نقاشانه یا مجسمه‌وارانه و با کشف شکل و فضا کار می‌کنند. بسیاری دیگر از هنرمند- بافنده‌ها، وسیله بیان و مواد را در فرشینه‌هایشان ادغام می‌کنند یا چیدمان‌هایی برپا می‌کنند. در دوسالانه پنجم فرشینه در سال ۱۹۷۱ میلادی در مورد کارکردهای فرشینه نوگرا این عبارت تصویب شد: «کاربرد فرشینه یا شیء بافته شده نیز آزاد بوده و می‌تواند به‌صورت: دیوارآویز، مجسمه نرم، جداکننده فضا در معماری، عنصری از طراحی صحنه و یا فضای بیرونی و محیط زیست باشد.» (ثمری، ۱۳۷٦، ۲٤). زمانی که نمایشگاه فرشینه‌های اروپایی، آرتاپستری، در سال ۲۰۰۵ میلادی برپا شد، احساس می‌شد که برای هنرمند- بافندگان، اشتیاق به بیان نظرات و عقاید و احساسات از طریق فرشینه ادامه دارد.

تطبیق فرشینه‌های اروپا با گلیم‌های ایرانی

در بررسی و تطبیق گلیم‌های ایرانی با فرشینه‌های اروپا، آنها را از نظر معیارهای شکلی و ظاهری، محتوایی و کارکردها مورد بررسی قرار دادیم.

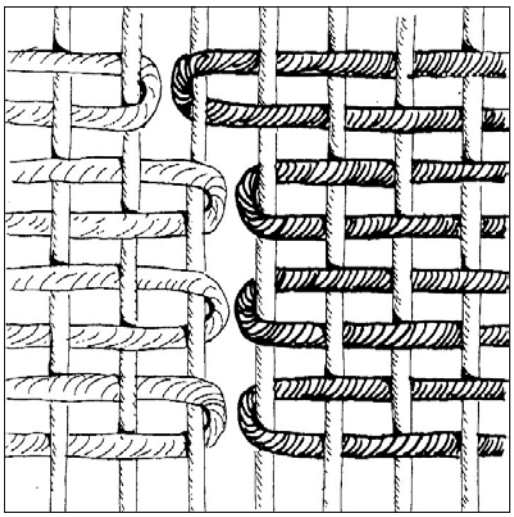


تصویر ۲: دار عمودی که در بافت گلیم ایرانی مورد استفاده قرار می‌گیرد
(مأخذ: جزایری، ۱۳۷۰، ۱۱)

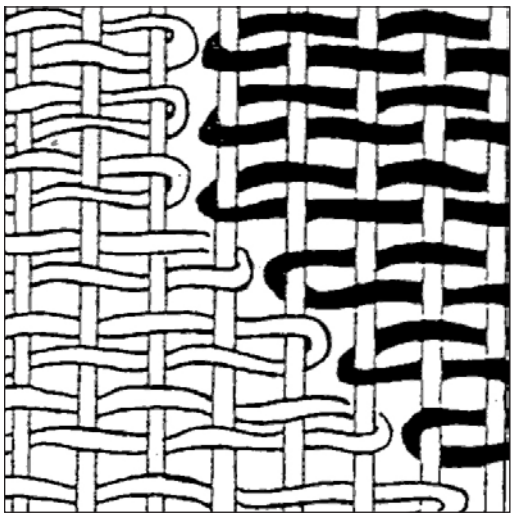
تصویر ۳: دار عمودی که در بافت فرشینه اروپایی مورد استفاده قرار می‌گیرد
(مأخذ: Phillips, 1994, 118)

مواد اولیه:

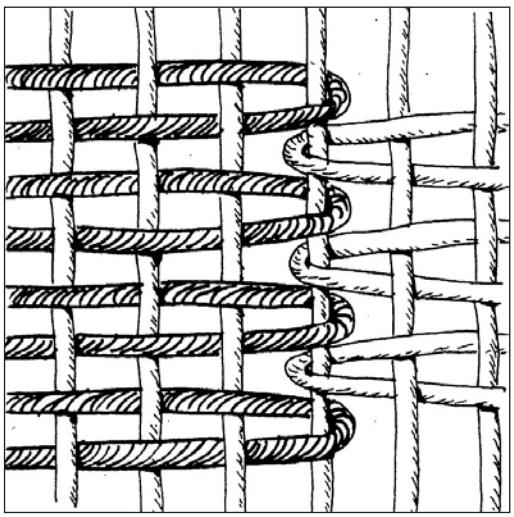
با توجه به بررســی‌هایی کــه در مورد مواد اولیه مورد اســتفاده در گلیم‌های ایران و فرشینه‌های اروپا انجام گرفت، می‌توان گفت که ایرانیان و اروپاییان نیز مانند ســایر ملل، مواد اولیه جهت تهیه دست‌بافته‌ها را خود تهیه می‌نمودند، که اصلی‌ترین این مواد در بافت گلیم و فرشینه همانا پشم حاصل از پرورش گوسفندان است. نژاد گوســفند و کیفیت پشم خود یکی از شناسه‌های مرغوبیت و کیفیت و تفاوت در دســت‌بافته‌های تولید شــده توسط این اقوام است. موی شتر و بز، ابریشم و هر نوع نخی که بتواند از بین تارها رد شود مثل طلا و نقره در هر دو دست‌بافته کاربرد داشته است. در طول قرن بیستم و عمدتاً در فرشــینه‌ها، از الیاف مصنوعی و هــر نوع موادی که قابلیت رد شــدن از بین تارها را



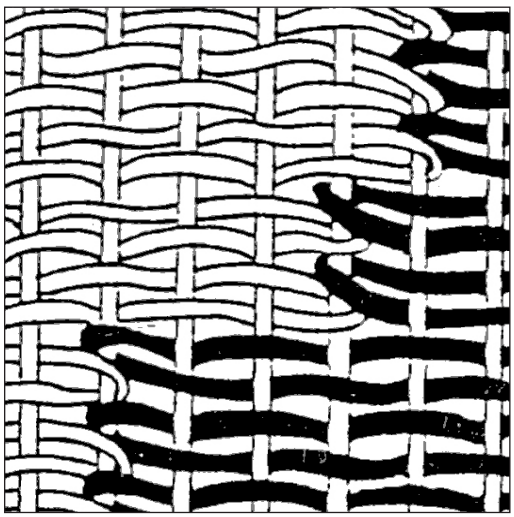
تصویر ٤: بافت چاک‌دار در گلیم ایرانی
(مأخذ: هال و ویووسکا، ۱۳۷۷، ٤٩)



تصویر ٥: بافت چاک‌دار فرشینه اروپایی
(مأخذ: Hariss, 1993, 27)



تصویر ٦: بافت دم‌چلچله‌ای گلیم ایرانی
(مأخذ: هال و ویووسکا، ۱۳۷۷، ٥١)

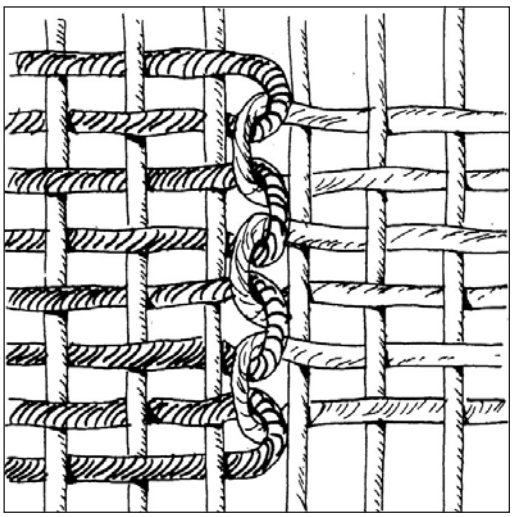


تصویر ۷: بافت دم‌چلچله‌ای فرشینه اروپایی
(مأخذ: Hariss, 1993, 27)

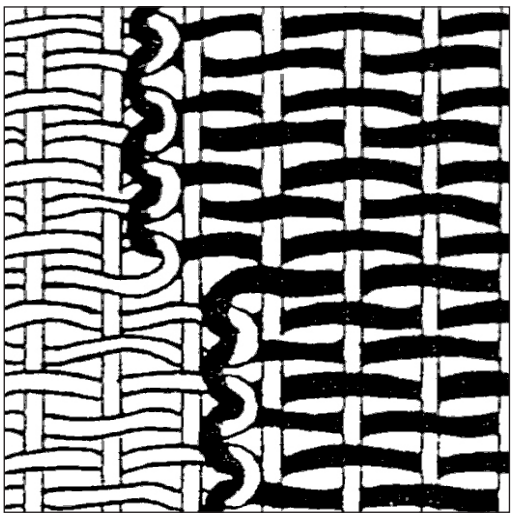
داشته باشد نیز در بافت آنها استفاده می‌کنند.

ابزار بافندگی:

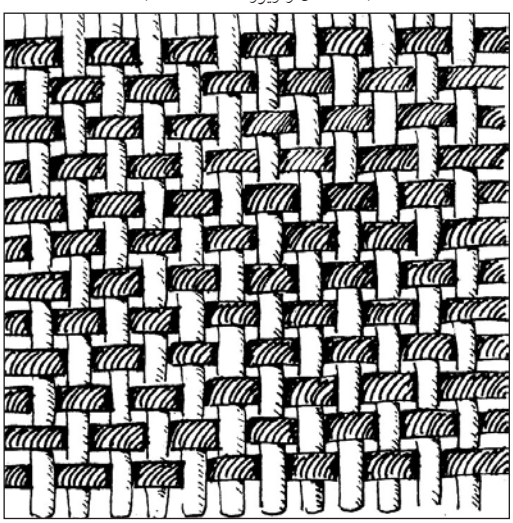
دار بافندگی از اصلی‌ترین ابزارهای مورد اســتفاده در بافت گلیم‌های ایران و فرشــینه‌های اروپا بوده است. در بررســی‌های انجام شــده دریافتیم که شباهت‌های بســیاری میان ابزار گلیم‌های ایران با فرشینه‌های اروپا وجــود دارد. دار عمودی و افقــی که در هر دو تمدن مورد اســتفاده قــرار می‌گیرد، از جنــس فلز یا چوب بوده و به عنوان مثال در دارهای عمودی که شامل دو تیرک عمودی و دو تیرک افقی هســتند، تارها به دور تیرک‌های افقی پیچیده می‌شــوند و بافنده یا بافندگان در مقابل دار می‌نشــینند. بخشی از گلیم که تمام شده بــر روی تیرک پایینی پیچیده می‌شــود و بدین طریق کار همیشــه در یک ارتفاع باقی می‌ماند. در دار مورد



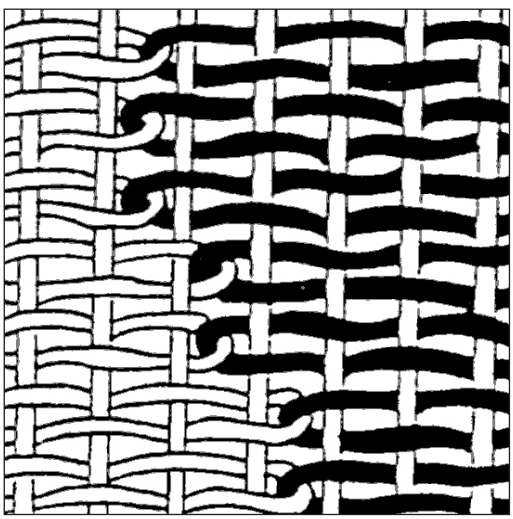
تصویر ۸: بافت دوپیچی گلیم‌های ایرانی
(مأخذ: هال و ویووسکا، ۱۳۷۷، ۵۱)



تصویر ۹: فن بافت دو پیچی فرشینه‌های اروپایی
(مأخذ: Hariss, 1993, 27)



تصویر ۱۰: بافت متعادل یا ساده در گلیم ایران و در فرشینه اروپا
(مأخذ: هال وویووسکا، ۱۳۷۷، ٤۹)



تصویر ۱۱: روش تک‌ارتباطه یا تک‌اتصال هم در گلیم‌های ایران و هم در فرشینه‌های اروپا (مأخذ: Hariss, 1993, 27)

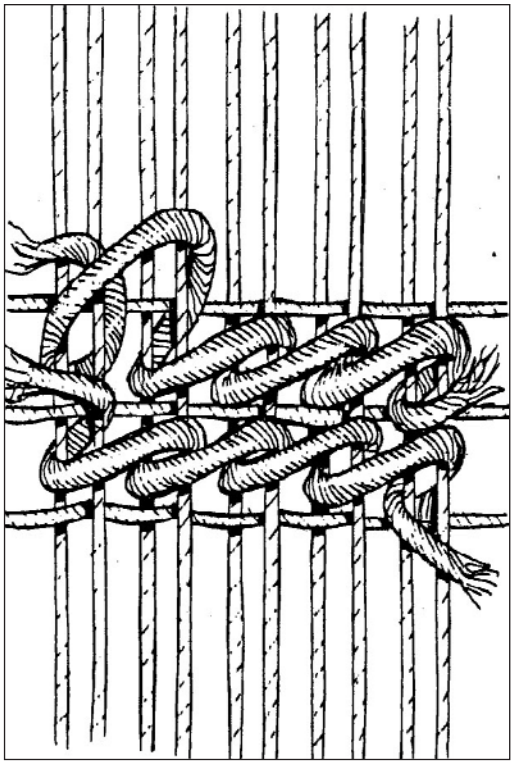
اســتفاده چه در ایران و چه در اروپــا، تارها از بالا به پایین کشــیده شده و به دور تیرک‌ها پیچیده می‌شوند. ولی در مطالعاتی که در مورد بافت فرشینه‌ها در اروپا انجام شد، ذکری از دفتین که در گلیم‌بافی ایران مورد اســتفاده قرار می‌گیــرد و کار خواباندن پودها بر روی یکدیگر را انجام می‌دهد، نشده است و به نظر می‌رسد بافنده تنها از دســت‌هایش هم برای رد کردن پودها و هــم برای خواباندن آنها بر روی یکدیگر بهره می‌برده است، درحالی‌که بافنده ایرانی از دفتین استفاده می‌کند. (تصویر ۲ و ۳)

فن بافت:

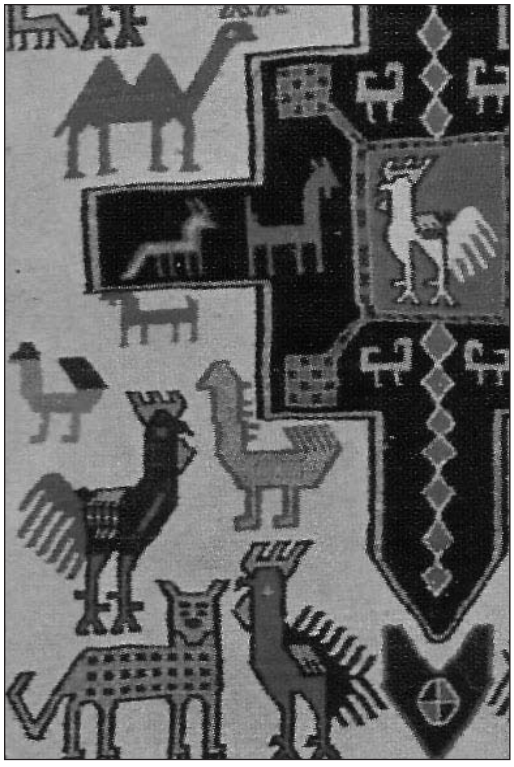
بــا بررســی و تطبیقی که در فنون بافت انجام شــد به نتایج مشــابهی دست یافتیم که نمونه‌هایی از آن را در تصاویر زیر می‌بینیم:

– در فن چاک‌دار می‌بینیم که در بافتِ هر دو دست‌بافته یک رنگِ پــود به دور آخرین تار پیچیده می‌شــود و پــود رنگ دیگر، از تار مجاور آغاز شــده و در نتیجه شکافی به وجود می‌آید و چون طولانی بودن استفاده از یک تار باعث ایجاد شکاف باز و سستی دست‌بافته می‌گردد، از این رو در هر فاصله، تار، چند ســانتی‌متر به‌صورت مورب تار جابه‌جا می‌شود. (تصویر ٤ و ٥)

– در بافت دم‌چلچله‌ای (یا گلیم‌باف تک‌قلاب) چه در گلیم‌های ایرانی و چه در فرشینه‌های اروپایی پودها با دو رنگ یا ســه رنگِ متفاوت هنگام رسیدن به هم به



تصویر ۱۲: فن بافت ورنی در گلیم ایرانی، (مأخذ: هال و بارنارد، ۱۳۷۹، ۱۸)



تصویر ۱۳: گلیم ایرانی (مأخذ: گلاک، ۱۹۷۷، ۲۹۸)

دور یک تار پیچیده می‌شـود. در واقع پودها بر روی یک تار منفرد قرار می‌گیرد. (تصویر ٦ و ٧)

– در بافت دوپیچی در هر دو دست‌بافته یک پود به دو پود مجاور قلاب می‌شود. در واقع این تداخل بر روی تار انجام نمی‌گیرد و در هر دو، بافتی مستحکم و توپر و بدون چاک فراهم می‌سازد. (تصویر ٨ و ٩)

تصویر زیر نشـان‌دهنده بافت متعادل یا ساده است که در هر دو دسـت‌باف کاربرد بسیاری دارد، و در واقع عبور نخ‌های پود را از میان نخ‌های تار نشـان می‌دهد. (تصویر ١٠)

– روش تـک ارتباطه یا تک اتصال که پودها در محل تداخـل دو رنـگ، تنها یک بار قلاب می‌شـوند. این تداخل بر روی تار انجـام نمی‌گیرد، بلکه پودها میان تارهـا به هم (بـه پود مجاور) می‌پیوندند. این شـیوه بافت هم در گلیم‌های ایران و هم در فرشینه‌های اروپا بسیار کاربرد دارد. (تصویر ١١)

کلیه این تصاویر نشـان‌دهنده اسـتفاده از فنون مشـابه بافـت در گلیم‌هـای ایرانی و فرشـینه‌های اروپایی هسـتند. البته روش‌هـای دیگری نیز وجود دارد که همگی مشـابه موارد ذکر شـده بوده است. البته ما از شـیوه‌هایی در بافـت بعضی از گلیم‌های ایرانی اسـتفاده می‌کنیم که مشابه آن در فرشینه‌های اروپایی مشاهده نشده است، مانند شیوه بافت ورنی در گلیم ایرانی که اسـاس آن بـر پیچاندن پودها به

تصویر ١٤: فرشینه اروپایی (مأخذ: Phillips, 1994, 126)

تصویر ١٥: بخشی از نقوش قالی پازیریک (مأخذ: Hilliard, 1996, 16)

دور تارهـا در تناسـبات و جهات گوناگون اسـت. (تصویـر ۱۲)

رنگ:

با توجه به بررسـی‌های انجام شـده اطـلاع زیادی از روند رنگ‌آمیزیِ فرشینه‌های اروپایی در دست نیست ولـی آنها همانند ایرانیـان در ابتدا از رنگ‌های طبیعی و مدتی پس از انقلاب صنعتی، از رنگ‌های شـیمیایی برای رنگ کردن خامه‌های مصرفی اسـتفاده می‌کردند که این یکی از وجوه تشابه فرشینه‌های آنها با گلیم‌های ایران اسـت. به علت متفاوت بودن شـرایط اقلیمی و موقعیـت جغرافیایی و در نتیجه تنـوع گیاهان و مواد رنگزای مختلـف رنگ‌های متفاوتی تولید می‌شـود. عوامـل دیگری نیـز مانند نحوه عملیـات رنگرزی و خامه‌های مصرفی و حتی آب مورد اسـتفاده بر روی رنـگ حاصله اثر می‌گذارد. شـرایط فرهنگی نیز تأثیر خاص خـود را دارد. این تفاوت‌ها موجب گوناگونی رنـگ در داخل هـر منطقه شـده و در نتیجه موجب اختلاف رنگی در ایران و اروپا نیز می‌گردد. از طرفی، در رنگ‌آمیزی گلیم‌های ایرانی، بافنده‌های عشـایری، به علت نداشتن تماس با خارج از محیط زندگی خود از درخشـندگی طبیعت پیرامونشان الهام می‌گیرند، اما بدیهی است که علاوه بر محیط زندگی، مواد رنگزای

تصویر ۱۶: فرشینه‌ای که از گورهای اولیه مسیحی در مصر کشف شده است. نگاره سوار در این اثر کوچک نمونه آشکاری از تأثیر نقوش ابریشمینه‌های ساسانی بر فرشینه‌ها است. (مأخذ: Phillips, 1994, 17)

طبیعی موجود در اطرافشان و همچنین سلیقه شخصی بافنده‌ها در انتخاب رنگ‌ها، بسیار مؤثر است. اغلب قبایل رنگ‌های مخصوص به‌خود را داشته‌اند. در برخی از گلیم‌های ایرانی برای ایجاد عمق به‌جای استفاده از طیف‌های رنگی زیاد از رنگ‌های متضاد استفاده می‌کنند، و این در حالیست که در فرشینه‌های اروپایی از طیف‌های رنگی بیشتری برای خلق یک اثر واقعی و سه‌بعدی بهره می‌گیرند.

در دوران قرون وسطی اروپاییان حرکت از یک رنگ به رنگ دیگر را برای ایجاد سایه‌روشن مورد استفاده قرار داده و این روش به آنها این امکان را می‌داد که یک اثر سه‌بعدی به‌وجود آورند. ولی با گذشت زمان بافنده‌ها برای خلق فرشینه‌هایی با طرح‌های واقع‌گرایانه که هر چه بیشتر به نقاشی نزدیک باشد از ترکیب چند نخ با طیف‌های رنگی گوناگون در یک نخ استفاده کردند. اروپاییان با استفاده از طیف‌های رنگیِ یک رنگ، هماهنگی ایجاد می‌کنند درحالی‌که ایرانیان از رنگ‌های تند و بعضاً متضاد در رنگ‌آمیزی بافته‌هایشان بهره می‌گیرند و این تضاد در رنگ‌ها است که گاهی ایجاد عمق می‌کند.

از دیگر دلایل عمده که باعث به‌وجود آمدن تفاوت در به‌کارگیری رنگ‌ها در گلیم‌های ایران و

تصویر ۱۷: بخشی از نگارگری منسوب به قرن ١٤ میلادی با نقش زیرانداز (مأخذ: Hilliard, 1999, 20)

فرشـینه‌های اروپایی می‌شـود را می‌توان، تفاوت در روش‌های فرهنگی، شـیوه و محل زندگی و همچنین اختلافـات آنها در مذهب و نگرشـی کـه به زندگی دارنـد، دانسـت. همگی موارد ذکر شـده بر سـلایق طراحان، بافندگان و نیز خریداران تأثیر می‌گذارد و در نتیجه موجب تفاوتی می‌شود که در گلیم‌های ایران و فرشـینه‌های اروپا بروز کرده و به‌راحتی قابل مشاهده است. (تصویر ۱۳ و ۱٤)

طرح‌ها و نقش‌ها (از نظر شکلی و محتوایی)

هرچنـد دسـت‌بافته‌هایی که از دوران هخامنشـی در منطقه پازیریک یافت شده نشان‌دهنده استفاده از نقوش هندسـی و غیرهندسی است، اکثر نقوش و طرح‌ها در گلیم‌های ایرانی از دوران هخامنشـی تا دوران معاصر هندسی بوده و کمتر از خطوط منحنی در آنها استفاده شده است. (تصویر ۱۵)

از ایـن دوران تـا قبـل از ظهور اسـلام، نقوشِ روی گلیم‌هـا اکثـراً به صـورت طرح‌هایی از گل و گیاه ساده شـده و نقوش هندسـی کنگره‌دار بوده و گلیمی بـا طرح‌هـای واقع‌گرایانـه و طبیعت‌گرایانهٔ روایی به شـکلی که در فرشینه‌های اروپایی مشاهده می‌کنیـم، دیـده نشـده اسـت. از سـایر ممالک نیز بیشترین فرشینه‌هایی که از دوران قبل از میلاد مسیح در دست اسـت، فرشینه‌هایی مصری است که گرچه در مصر بافته شـده است اما نقش و نگار آنها نه تنها برگرفته، بلکه تقلیدی آشکار از ابریشمینه‌های ایرانی دوران ساسـانی اسـت. در این بافته‌ها اگر چه غلبه بـا نقش‌هایی از نـوع تصویر عقاب و شـیر بوده اما عامل دوم آرایش آنها گل و گیاه است که حاشیه‌ها و فاصله بین نقش‌ها را پر می‌کند. (تصویر ۱٦)

در اوایل دوره اسـلامی، طـرح و نقش گلیم‌ها از

تصویر ۱۸: گلیم دوره صفویه که در اواخر قرن شانزدهم با نقش صحنه‌ای از شکارگاه بافته شده و طراحی آن را هنرمندان نگارگر انجام داده‌اند. (مأخذ: ثمری، ۱۳۷۳، ۳۷)

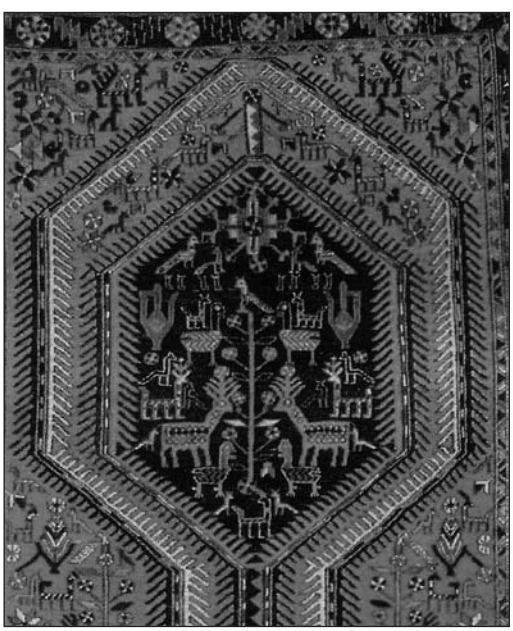
تصویر ۱۹: فرشینه حواریون که در اوایل قرن ۱۷ میلادی از روی طرح رافائل بافته شد. (مأخذ: Phillips, 1994, 59)

صور انسانی بهره‌ای نداشتند و در آنها نقوش گیاهی و گل‌های ساده شده و بعضاً خیالی و نقش‌هایی که گاه ساده‌تر از دوره پیش از اسلام بود، به‌کار می‌رفت. منسوجات معدودی از دوره آل بویه این مطلب را تأیید می‌کنند. در دوره سلجوقی (قرن ۵ هجری) اشکال هندسی و خط کوفی و آرایه‌های گیاهی به همراه نقوش حیوانی معمول می‌شود که بعضاً یادآور طرح‌هایی از دوره ساسانی است. بهره‌گیری از این نقش‌ها و خوشنویسی و نگاره‌های نجومی در دوره‌های بعدی نیز رایج بود.

نگاره‌های دوره تیموری متعلق به سده نهم هجری / پانزدهم میلادی نیز نشان می‌دهد که دست‌بافته‌های ایران دارای نقش‌های هندسی، از جمله ردیف‌های تکراری هشت‌ضلعی‌های آمیخته با ستاره‌های هشت‌پر، شکل‌های گره‌مانند، و نیز نقشمایه‌های مشتق از خط کوفی در حاشیه بوده‌اند. (تصویر ۱۷)

در دوره صفویان، برقرار کردن ارتباط دربار با اروپاییان و همچنین حمایت پادشاهان صفوی از بافندگان و ایجاد کارگاه‌های بافت در دربار صفوی، باعث تولید گلیم‌هایی بسیار ظریف با کارکرد تجسمی و تزئینی شد. و این در حالی‌است که همزمان با دوره صفویه (قرن شانزدهم و هفدهم میلادی) در اروپا شاهد بافت فرشینه‌هایی هستیم که با نقاشی به رقابت می‌پرداختند. در واقع نقاشان، طراحانِ این فرشینه‌ها بودند، مانند فرشینه حواریون که طرح آن را رافائلِ نقاش طراحی کرده است. (تصویر ۱۸ و ۱۹)

درحالی‌که بافندگان اروپایی سعی در هرچه واقعی‌تر جلوه دادن طرح‌های بافته شده در فرشینه‌ها و خلق اثری سه‌بعدی داشتند، بافندگانِ گلیم‌های ایرانی از طرح‌های هندسیِ تخت استفاده کرده و



تصویر ۲۰: گلیم ایرانی (مأخذ: هال و ویووسکا، ۱۳۷۹، ۲٤٥)

تصویر ۲۱: فرشینه اروپایی (مأخذ: Phillips, 1994, 37)

تصویر ۲۲: گلیم دوره صفوی با نقوش سنتی
(مأخذ: ثمری، ۱۳۷۳، ۳۸)

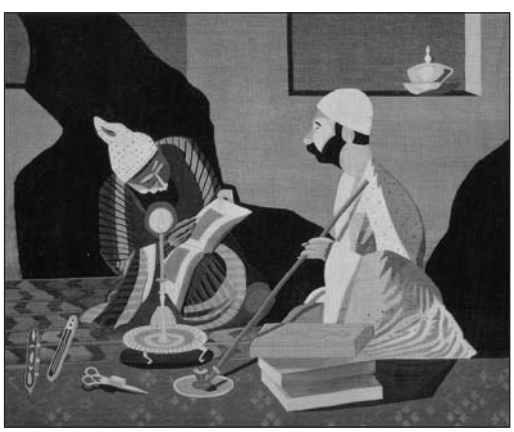
تصویر ۲۳: طرح اسلیمی یک فرشینه اروپایی،
(مأخذ: Phillips, 1994, 99)

گاهـی برای ایجاد عمق در بافته‌ها رنگ‌های متضاد را به‌کار می‌بردند. (تصویر ۲۰ و ۲۱)

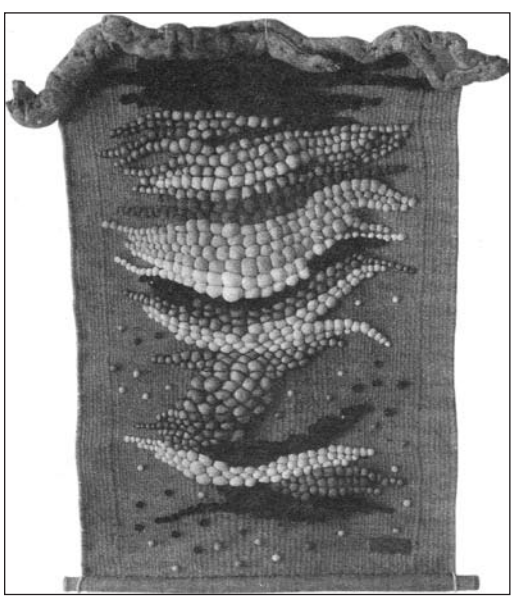
در قرن هجدهم، طرح فرشینه‌ها با سبک جدیدی به نام اسـلیمی ظهور کـرد، و این طرح‌هـا بدون در نظر گرفتن موقعیت زمانی بی‌شـباهت به گلیم‌هایی با طرح‌های اسـلیمی که در دوران صفویه بافته می‌شد، نیستند. (تصویر ۲۲ و ۲۳)

در دوران پهلوی بار دیگر بافت گلیم‌های تصویری احیـا شـده و گلیم‌هایی با طرح‌هایی از نقاشـی‌ها در کارگاه‌هـای بافـتِ وزارت فرهنگ و هنر به دسـت اسـتادان بزرگ گلیم‌بافی خلق شد که آنها را می‌توان رویکردی بـه دسـت‌بافته‌های تصویری- تجسـمی دانست. (تصویر ٢٤ و ٢٥)

در دورانـی که ما سـعی در بافتـن قالیچه‌هایی با تصاویر واقع‌گرایانه داشـته‌ایم، در اروپای قرن بیستم شـاهد بافت فرشینه‌هایی با طرح‌های انتزاعی و تا حد امکان سـاده شده بدون سعی در بهره‌مندی از مناظر و مرایا و با استفاده از فنون جدید بافت و مواد گوناگون برای ایجاد ساختارگرایی در این دست‌بافته‌ها هستیم. و البته در دوران معاصر ایران نیز برخی از اسـتادان به طراحی برای بافت گلیم‌های نوگرا و پیاده کردن طرح به‌طور مستقیم بر روی نخ چله به‌جای نقشه شطرنجی پرداختند و اسـتفاده از این دسـت‌بافته‌ها در تزئینات داخلی ساختمان‌های عمومی و جایگزین شدن آنها با نقاشی دیواری در معماری معاصر با طرحِ انتزاعی و با شیوه‌های کاملاً جدید، تغییر و تحولِ عظیمی در زمینه طراحی و بافت گلیم را بشـارت می‌داد. نوآوری‌های هنر معاصر و آزادی و رهایی هنرمندان از قیود و ایجاد سبک‌های مختلف، این هنر را نیز متأثر ساخته و آن را در زمره هنرهای تجسـمی قرار داده است و علت این



تصویر ٢٤: گلیم ایرانی بافته شده در قرن ۲۰
(مأخذ: گلاک، ۱۹۷۷، ۳۱۹)

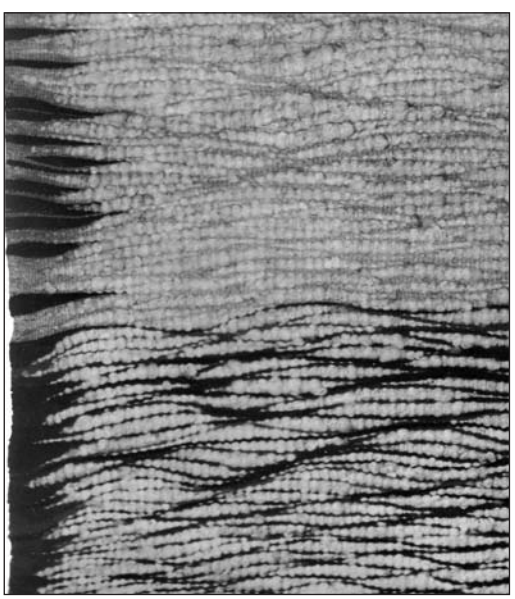


تصویر ۲۵: فرشینه اروپایی بافته شده در ۱۹۸۲
(مأخذ: Colcheste, 1991, 168)

تغییرات را می‌توان تأثیر روابطی دانست که در دوران پهلوی ایرانیان با اروپا داشته‌اند. (تصویر ۲۶ و ۲۷)

با این همه جالب است که در تمامی دوره‌ها، در اکثر گلیم‌های ایرانی، تکرار و تقارن به شکل بارزی نمایان است. در واقع تکرار یک نگاره به دور یک ترنج به‌صورت زنجیری و یا ستونی از مشخصه‌های بارز در گلیم‌های ایرانی است. نقش‌های گلیم، حاصل کنار هم چیدن منظم و متقارن شکل‌های هندسی از سه‌گوش تا هشت‌گوش هستند. گروهی، از تکرار متقابل و متقارن یک نگاره خاص به شیوه چپ و راست به‌وجود می‌آیند و گروهی نیز، حاصل تلفیق چند نگاره متفاوت هستند. در بعضی از نگاره‌ها، جنبش و نوسان نقشمایه‌ها و خطوط مستقیم و شکسته نگاره‌های کاملاً هندسی و رنگ‌آمیزی زیبا، بعد و حجم را جبران می‌کند. بافنده‌ها برای ایجاد تنوع در طرح گلیم‌ها از تکرار و ترکیب نقوش با یکدیگر استفاده می‌کنند. پیوستگی و وحدت عناصر زیاد ولی پراکنده بوده و القاءکننده مفهومی برتر از مفهوم هر تک‌نگاره است، به‌صورتی که گاهی تکرار یک رنگ و یک شکل و یک اندازه، نگاره‌ای دیگر به‌وجود می‌آورد. و این در حالی است که در فرشینه‌های اروپا ویژگی تکرار و تقارن به شکلی که در گلیم ایرانی آشکار است، به‌ندرت دیده می‌شود. یکی از دلایل نبود تقارن در فرشینه‌های اروپا را می‌توان روایی بودن طرح‌های به‌کار رفته در آن دانست. کاربرد تزئینی فرشینه‌ها به‌عنوان دیوارآویزِ کلیساها و قصرها می‌تواند از دلایل تأثیرگذار بر موضوعات بافته شده باشد، به‌طور مثال طرح‌هایی روایی با موضوعات مذهبی شامل زندگی قدیسان، حواریون در کلیساها و همچنین صحنه‌های شکار و جنگ در قصرها استفاده می‌شود. حال آنکه

تصویر ۲۶: گلیم تصویری ایرانی
(مأخذ: ثمری،۱۳۸۲، ۲۶)



تصویر ۲۷: فرشینه اروپایی
(مأخذ: Constantin, & Lenor Larsen, 18)

تصویر ۲۸: گلیم قشقایی
(مأخذ: هال و ویووسکا، ۱۳۷۹، ۱۹۵)

بافندگان گلیم‌های ایران بـه علت کاربردی بودن این دسـت‌بافته‌ها به‌عنوان زیرانداز، همواره طرح‌هایی را می‌بافتند که شـخص در هر جای گلیم که بنشیند دید کاملی از نقش‌ها داشته باشـند. البته همانطور که ذکر کردیـم در یک مقطـع زمانی یعنـی دوران صفویه ما شـاهد ظهور گلیم‌های ریزباف با کارکردی تزئینی نیز هستیم. (تصویر ۲۸ و ۲۹)

«دامنه طرح‌ها و رنگ‌های ساده هندسی تا نقش‌های پیچیده در گلیم‌ها، بسـیار وسیع است. قدمتِ بسیاری از نشـانه‌هایی کـه به‌طور کلی در گلیم‌هـا به‌کار رفته مربـوط به قرون پیش از اسـلام بوده و ریشـه آنها به فرش‌های تخت‌باف آسـیای مرکزی پیش از اسلام باز می‌گردد، گلیم‌هایی که ریشـه آنها در باورهای زندگی شـبانی اولیه صحرانوردان نهفته اسـت. ظهور مذهب اسـلام برای بسـیاری از تصاویر کهن ممنوعیت‌هایی را به‌وجـود آورد. در اسـلام تجسـم خداونـد نه به شـکل کلمه مکتوب و نه به‌صورت نقش آدمی وجود ندارد، اما یک فرشینه مسـیحی ممکن بود خداوند یا حواریون را نشان دهد به‌طوری‌که تصاویری از چهره مسـیح و مریم مقدس را می‌توان بر روی فرشینه‌هایی که برای پوشاندن دیوارهای کلیسا به‌کار می‌رود، دید. حال آنکه چنین چیزی در گلیم‌های ایرانی- اسـلامی

تصویر ۲۹: فرشینه پشمی که احتمالاً در ۱۴۷۰ میلادی در آلمان بافته شده است
(مأخذ: Phillips, 1994, 32)

تصویر ۳۰: نقش انسان در گلیم ایرانی
(مأخذ: هال و بارنارد، ۱۳۷۹، ۷۱)

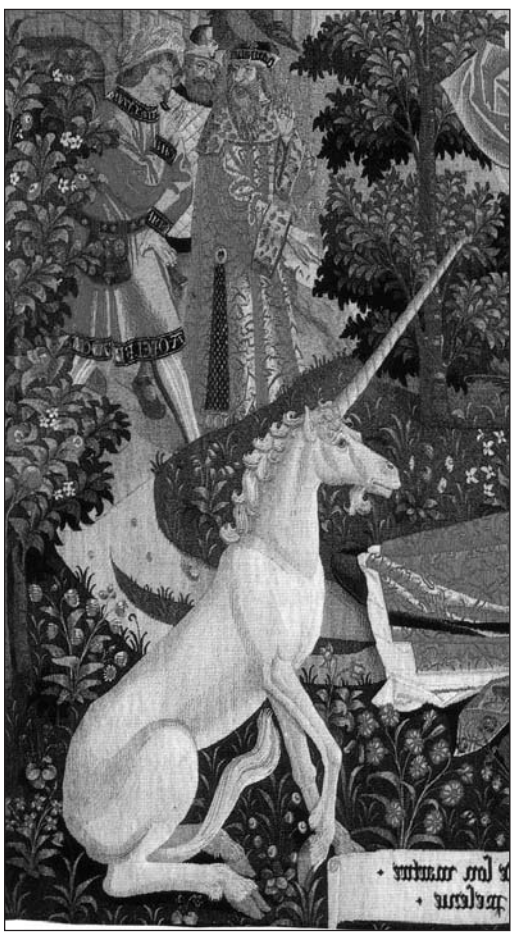
تصویر ۳۱: فرشینه اروپایی که نقوشش نماد مریم و مسیح است
(مأخذ: Phillips, 1994, 32)

وجود ندارد. در هنر اسلامی بعضی از اشکالِ مجازی انسانی و حیوانی مجاز است، لیکن زیر پا انداختن آنها بی‌احترامی محسوب شده، در نتیجه از کاربرد آنها در گلیم خودداری می‌شود. اما بافندگان عشایری که وابستگی زیادی با محیط طبیعی اطرافشان دارند، بخش کاملی از یک تصویر واقعی را ارائه نمی‌دهند.» (هال و برنارد، ۱۳۷۹، ۲۰). و بیشتر از نقش‌هایی مانند دریاچه، رودخانه، گل‌ها، برگ‌ها، درختان، حیوانات اهلی و جانوران وحشی و حشرات استفاده می‌کنند.

آنها تصاویر اشیا خانگی خود مانند کتری، کوزه، شانه و... را ضمیمه نقش‌های سنتی خویش می‌نمایند. در اسلام نظریه هنر برای هنر جایگاهی ندارد و در نتیجه گلیم، هم کاربرد عملی و هم جنبه تزئینی دارد. (تصویر ۳۰ و ۳۱)

«نفوذ و سلطه مذاهب و ادیان و افکار عرفانی یا فلسفه عمدتاً طراحی گلیم را به نمادگرایی یا ارائه تجریدی طرح و نقش سوق می‌داده تا به شبیه‌سازی و طبیعت‌گرایی.» (چیت‌سازیان.۱۳۸٤. ۲۲). «نقش‌ها از

تصویر ۳۲: نقش چشم در گلیم ایرانی
(مأخذ: هال و بارنارد، ۱۳۷۹، ٦۹)



تصویر ۳۳: فرشینه اروپایی با نقش اسب تک‌شاخ که نماد رستگاری بشر است.
(مأخذ: Phillips, 1994, 43)

نظر نمادگرایی ممکن است دارای معانی چندگانه‌ای باشند، مانند درخت زندگی که آشناترین نقش روی گلیم بوده و نقش چشم نظر که برای دفع اثر بدِ نقش‌های دیگری مانند عقرب که بر روی گلیم دیده می‌شود، به‌کار رفته است.» (هال و بارنارد، ۱۳۷۹، ۷۲).

در فرشینه‌ها نیز نمادگرایی دیده می‌شود. به‌عنوان مثال تصویری افسانه‌ای از یک اسب تک‌شاخ که در اکثر فرشینه‌های اروپا می‌توان مشاهده نمود و نمادی از رستگاری بشر است. (تصویر ۳۲ و ۳۳)

کارکرد:

فرشینه‌های اروپا و گلیم‌های ایران کارکردهای نهان و آشکار و متعددی دارند. استفاده از فرشینه‌های تجسمی با تصاویری از موضوعات روایی مذهبی بر روی دیوار کلیساها و همچنین کاربرد آنها بر دیوار قصرها و حتی اماکن عمومی، نشان‌دهنده کارکرد تزئینی این بافته تجسمی بوده که جهت پوشاندن دیوارها به منظور گرم کردن فضای سرد این اماکن

تصویر ۳٤: کاربرد گلیم به‌عنوان زیرانداز
(مأخذ: Hilliard, 1999, 84)

تصویر ۳۵: کاربرد فرشینه به‌عنوان پوشش اطراف تخت
(مأخذ: Phillips, 1994, 71)

به‌کار می‌رود. البته چون فرشینه‌ها دست‌باف‌هایی تزئینی و زیبا هستند از آنها برای روکش مبلمان و دیگر اثاثیه مانند کوسن و جلد انجیل و همچنین پوشش اطراف تخت برای ایجاد فضای خصوصی و محافظت از سرما و موارد بسیار دیگر استفاده می‌شود.

گلیم نیز دست‌بافی است که برای تزئین هم به‌کار می‌رود اما در ابتدا کارکرد عملی آن به این صورت بوده است که به‌عنوان زیرانداز برای پوشاندن و گرم کردن محل چادرهای عشایر و جلوگیری از ورود شن و ماسه به داخل استفاده می‌شده است. به‌تدریج کارکرد تزئینی آن موجب کاربردشان در محل‌های عمومی نظیر قهوه‌خانه‌ها گردید. از آنها در تهیه لوازم زندگی مانند چادر شب، جوال، پشتی و... استفاده می‌کنند. بافتن گلیم به‌عنوان صنعتی دستی بین روستاییان و عشایر که از قشر کم‌درآمد جامعه هستند، تقریباً در تمام نواحی ایران سابقه طولانی دارد و چون با کشاورزی و دامداری که از مشاغل اصلی آنان است توأم و هم‌جوار می‌باشد به صرفه و صلاح است، زیرا وسیله خوبی جهت مصرف فرآورده‌های دامی از قبیل پشم است و ارزان تمام می‌شود و همه این موارد تأکیدی بر کاربردی بودن این کالاست.

این در صورتی است که استفاده از فرشینه‌های اروپایی به‌عنوان کالایی با ارزش و گرانبها، بیشتر در بین خانواده‌های اشراف و نجیب‌زادگان رواج داشت و در دربارهای رقابت‌طلب آن دوره، ارزش نهادن به یک اثر هنری یکی از عناصر مهم به‌شمار می‌آمد. اشراف‌زادگان، افراد ثروتمند و بازرگانانی که استطاعت مالی آن را داشتند که تا چند سال برای بازگشت سرمایه‌هایشان صبر کنند، در کارگاه‌های فرشینه‌بافی سرمایه‌گذاری می‌کردند و بر تزئینی بودن این کالا تأکید داشتند. البته به مرور زمان استفاده از فرشینه‌ها در بین مردم عادی نیز رواج یافت. (تصویر ۳۴ و ۳۵)

تفاوت در ابعاد یکی از نکاتی است که می‌توان آن را نتیجه کارکرد متفاوت گلیم و فرشینه دانست. فرشینه‌ها به علت تزئینی بودن، قرنهاست با ابعاد بسیار وسیع و به‌عنوان پوششی گرم برای دیوار کلیساها و قصرها بافته می‌شدند. درحالی‌که گلیم‌ها به علت کارکرد عملی و عمدتاً به‌عنوان کف‌پوش از ابعاد استانداردتری برخوردارند.

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

پایداری فرهنگ و تمدن در بین ایرانیان و اروپاییان، هزاران سال ثبات نسبی، رونق، شکوه و جلال هنری آنان، خصوصاً در زمینه هنر منسوجات را سبب گردیده است.

گلیم‌های ایران و فرشینه‌های اروپا که در زیرمجموعهٔ دست‌بافته‌های داری قرار می‌گیرند دارای ویژگی‌های خاص در نقش، تکنیک بافت، ابزار و مواد اولیه هستند. بعد خلاقیت در این‌گونه دست‌بافته‌ها همواره پویا است و خصوصیات ظاهری و محتوای

این گـــروه از دســـت‌بافته‌ها متأثـــر از ویژگی‌های آن مناطق است، تا آنجا که می‌توان از آنها به‌عنوان عناصر و ابزار شناسایی دست‌بافته‌های آن مناطق بهره برد.

نهایتـــاً نتایـــج ایـــن مقاله مؤید این مطلب اســـت که فرشـــینه‌های اروپا و گلیم‌های ایران در بررســـی و مقایسه با هم دارای وجوه اشتراک و افتراق بسیاری در کارکردها، شباهت‌های بســـیاری در فن بافت، ابزار و مواد اولیه و تفاوت محسوسی در طرح و رنگ هستند کـــه آن را در طبیعت‌گرایانـــه بودن طرح‌های عمده در فرشـــینه‌های اروپایی و نمادگرایانه بـــودن طرح‌ها در گلیم‌های ایرانی به‌وضوح می‌توان مشاهده نمود.

همه این موارد ریشه در فرهنگ و تاریخ کهن این دو منطقه دارند. هر دو دست‌بافته دارای صبغه‌ای کاملاً بومی بوده که خاص هر منطقه هستند. باورهای دینی، آداب و رسوم، فرهنگ قومی، اقلیم و... عواملی است که می‌توانند در تفاوت‌های این دو نوع دست‌بافته زیبا تأثیرگذار باشند.

نـــوع طرح، رنگ و ابعاد، هـــم در گلیم‌ها و هم در فرشـــینه‌ها که با ســـلیقه فردیِ خریـــدار انتخاب می‌شـــود، بـــه فرهنگ زندگـــی مردمـــان آن ناحیه و در نتیجـــه نحـــوه چیدمان و تزئین فضـــای معماری آنها مربوط می‌شـــود و همگی ایـــن قضایا رابطه‌ای مســـتقیم با محتوای ذهنی و فضـــای معنوی ایرانیان و اروپاییان دارد.

عنوان	مواد اولیه	دستگاه بافندگی	شیوه بافت	رنگ	طرح و نقش	کاربرد
گلیم ایران	پشم، پنبه، کتان، ابریشم، طلا و نقره و هر نوع لیف طبیعی که بتواند از بین تارها رد شود.	دار عمودی و دار افقی	بافت ساده بافت چاک‌دار بافت تک‌ارتباطه بافت دوارتباطه بافت دم‌کبوتری بافت خمیده بافت سوماک	رنگ‌های تند، متضاد، نمادگرایانه	هندسی نمادگرایانه انتزاعی و تجریدی	زیرانداز و کفپوش، پوشش و نیز گرم‌کننده محل چادرهای عشایر و جلوگیری از ورود شن و ماسه، حائل برای ایجاد حریم خصوصی، تزئین‌کنندگی و آراستن
فرشینه اروپا	پشم، پنبه، کتان، ابریشم، طلا و نقره و هر نوع لیف طبیعی که بتواند از بین تارها رد شود.	دار عمودی و دار افقی	بافت ساده بافت چاک‌دار بافت تک‌ارتباطه بافت دوارتباطه بافت دم‌کبوتری بافت خمیده	طیف رنگی زیاد، نسبتاً ملایم، انتزاعی	منحنی و گردان طبیعت‌گرایانه شبیه‌سازی و انتزاعی	کاربرد تجسمی-تزئینی، پوشش و گرما بخشیدن به دیوار کلیساها و قصرها، پوشش اطراف تخت برای ایجاد فضای خصوصی، روکش مبل و دیگر اثاثیه.

جدول شماره ۱: تطبیق فرشینه‌های اروپا با گلیم ایران (مأخذ: نگارندگان)

پیشنهادها

- تشـکیل کارگروه خاص گلیم در مرکز ملی فرش ایران بـا حضور نمایندگان سـازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی، شـرکت سـهامی فرش، کانـون هماهنگی صنعت و دانشـگاه و انجمـن علمی فرش، به‌منظور برنامه‌ریـزی و تدوین راهبردهای لازم بـرای بهبود و توسـعه کمّـی و کیفی گلیـم ایرانی و آموزش و تبلیغ و گسـترش بازارهای داخلی و خارجی آن.
- حمایت مالی و معنوی نهادهای متولی فرش از پژوهش‌ها و ابداعات هنرمندان و محققان گلیم.
- تأسـیس مجتمع نمونه‌سـازی و آموزشـی و نمایشـگاه و مـوزه گلیم ایـران زیر نظر کارگروه گلیم.
- برگزاری دوسـالانه‌های ملی گلیم و فرشینه ایرانـی به‌منظور ارج نهادن بـه ابتکارات و خلاقیت‌هـای هنرمندان و جـذب جوانان علاقه‌مند و مستعد به عرصه این هنر اصیل ایرانی .
- حمایـت نهادهـا و مؤسسـات عمومـی پرمخاطب چون شـهرداری‌ها و رسانه‌های جمعی و مطبوعات و مؤسسات فرهنگی از طریق تبلیغ و خرید آثار گلیم و به‌کارگیری آن در سـاختمان‌ها و برنامـه زیباسـازی و غیره و نیز برگزاری کارگاه‌های آموزشـی و ترویجی.
- شناسـایی و انتقـال سـلایق و کاربردهای نویـن گلیم و فرشـینه در بازارهای داخلی و خارجـی به تولیدکننـدگان و حمایت از صادرات و تبلیغات زمینه‌ساز آن.

پی‌نوشت‌ها

۱. "Tapisserie"، ایـن کلمـه در فرهنگسـتان زبـان و ادب فارسـی با واژه فرشـینه هم‌سنگ و معادل شده اسـت. همچنیـن در فرهنگ لغـت Babylon و در www.thefreedictionary.com/tapestrying فرشـینه با کوبلن و tapestry معادل دانسته شده است.

2. Tapestry
3. reversible
4. Parthenon
5. Gelim, Kilim
6. Peru
7. Apocalypse of angers
8. Goblin
9. Charles Le Brun
10. Bauhaus

۱۱. Jean Lurcat، که فرشینه فرانسه را بعد از جنگ دوم در همکاری با بافندگانی در اوبوسون (Aubusson) و عرضه آثار در دوسالانه‌های لوزان (Lausanne)، جان تازه‌ای بخشیده بود.

فهرست منابع

۱. پاکبـاز، روییـن (۱۳۷۹) *دائرةالمعارف هنـر*، تهران: فرهنگ معاصر.

۲. پرهام، سـیروس (۱۳٦٤) *دست‌بافت‌های عشایری و روستایی فارس*، جلد اول و دوم تهران: امیر کبیر.

۳. ثمری، لیلا (۱۳۷۳) «سیری در تاریخ تحول گلیم‌های ایـران در دوره صفویه»، *مجله دسـت‌ها و نقش‌ها*، شماره ۱ (ویژه‌نامه)، تابستان، تهران.

٤. ثمری، لیلا (۱۳۸۲) «تاپیسری از گذشته تا امروز»، *دو ماهنامه هنر و مردم*، سال اول، شماره اول.

۵. جزایـری، زهـرا (۱۳۷۰) *شـناخت گلیـم*، تهران: سروش.

٦. چیت‌سازیان، امیرحسـین (۱۳۸٤) «طبیعت‌گرایی و زیبایی‌شناسـی فرش ایران»، *فصلنامه گلجام*، شماره ۱.

۷. حسن‌بیگی، محمدرضا و صدر، سید محمود (۱۳٦٤) *گلیم‌بافی*، تهران: سازمان صنایع دستی.

۸. دانشـگر، احمد (۱۳۷٦) *فرهنگ جامع فرش یادواره «دانشنامه ایران»*، تهران: یادواره اسدی.

۹. دهخدا، علی‌اکبـر (۱۳۷۳) *فرهنگ دهخـدا*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۰. سـرور، پروین (۲۵۳٦) *گلیم، جاجیم، نمد در ایران*، پایان‌نامه دوره لیسـانس، دانشگاه فرح پهلوی سابق (دانشکده طراحی لباس)، تهران.

۱۱. گری، بازیل (۱۳۸٤) *نقاشـی ایرانی*، ترجمهٔ عربعلی شروه، چاپ اول، تهران: دنیای نو.

۱۲. گلاک، جی و سـومی هیبراموتو (۱۹۷۷) *سـیری در صنایع دستی ایران*، تهران: بانک مرکزی ایران.

۱۳. مژگانی، سیدحسـن (۱۳۸۰) *گل‌های ابریشم*، تهران: سروش.

۱٤. هال، السـتر و بارنارد، نیـکلاس (۱۳۷۲) *گلیم‌های ایرانـی*، کرامـت‌الله افسـر، چـاپ دوم، تهـران: فرهنگسرا.

۱۵. هال، الستر و ویووسکا، جوزه لوچیک (۱۳۷۷) *گلیم (تاریخچه، طرح، بافت و شناسایی)*، چاپ اول، تهران: نشر کارنگ.

16. Beutlich, Tadek (1967) *The technique of woven tapestry*, BT Batsford LTD.
17. Cavallo, Adolphs (1952) *The Unicorn tapestries*, The Metropolitan museum of art, New York.
18. Constantin, Mildred & Lenor Larsen, Jack (?) *Beyond craft: the art fabric*, Van Nosttrand Reinhold Company, Canada.
19. Encyclopedia Britannica (1943-1973) Volume 12 & 17, The University of Chicago.
20. Hariss, Jenifer (1993) *5000 years of textiles*, British Museum Press.
21. Hilliard, Elizabeth (1999) *Kilims Decorating with tribal rugs*, Soma, North American.
22. Phillips, Barty (1994) *Tapestry*, London, Phaidon.
23. Wortman Weltge, Sigrid (1993) *Bauhaus textiles woman artists and the weaving workshop*, Thames and Hadson, London.
24. www.britanika.com