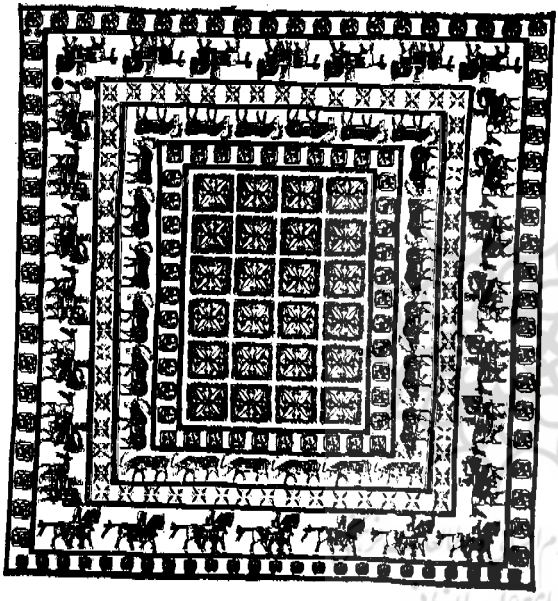

سیروس پرهام

دستبافهای عشایری و روستایی ایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ذلت هنر قالیبافی

تحقیر فرهنگی و دربی‌خبری نگهداشتن ایرانیان به آنجا کشید که حتی والاترین و کهنترین هنر و صناعت ملی خود یعنی قالیبافی را به چشم حقارت نگریستند و بی‌مقدار پنداشتند، چندانکه محقق گرانقدر و بسیار کنجکاو و تیزچشمی چون صاحب فارسنامهٔ ناصری نیز خطا کرد. میرزا حسن فسایی در کتاب حجیم خود به همهٔ شهرها و بلوکات و آبادیها و ایلها و طایفه‌ها و کوهها و جنگلها و رودها و چشمه‌های فارس به‌تفصیل می‌پردازد و از چند و چون محصولات کشاورزی و صنایع دستی و گذشتهٔ تاریخی دور و نزدیک و محله‌ها و بناها و شجره‌نامهٔ خاندانها و معاریف و اعیان و علما و شعرای هر شهر و دیار

شده است که نیازی به حمایت فعال و پویا ندارد. حال آنکه تا قبل از جنگ جهانی دوم قالی مقام اول را در صادرات ایران داشتهو در طول چهل سال اخیر نیز دومین کالای صادراتی پس از نفت بوده (گو اینکه همانقدر ارزان می‌رفته که نفت و چه بسیار ارزانتر و بی‌اجرتر، چرا که مزد بافندهٔ فرش بمراتب کمتر از دستمزد کارگر صنعت نفت است و مدت‌زمان و نیروی کاری که صرف گره‌زدن یک سانتیمتر مربع قالی‌میشود بمراتب بیشتر از وقت و نیرویی است که در کار استخراج یک بشکه نفت باید گذاشت، حال آنکه بهای یک بشکه نفت خام چندین برابر یک سانتیمتر مربع فرش دستبافت معمولی است).

سرسری گرفتن هنر و صنعت قالیبافی و بی‌اعتنائی به وسعت دامنه‌های هنری و اقتصادی و اجتماعی آن بر اثر نفوذ و استیلای روزافزون فرهنگ غربی شدت یافته‌وقهراً رابطهٔ فرشبافی با دیگر هنرها راکد و عقیم شده است. هنرمندان و نقاشان و معماران و پارچه‌بافان و کاشی‌سازان و سفالگران دورانهای گذشته بطور مداوم از دورنمایه‌های این هنر الهام و بهره می‌گرفتند (در مینیاتورها و نقاشی‌های ایرانی تا اواخر قاجاریه هرجا که اطاقی و مجلسی و تالاری و سراپرده‌ای تصویر میشود فرشی نیز هست و اگر خودنیست اثری از آن در پرده‌ها و خیمه‌ها و لباسها). ولی در سالهای اخیر این رابطهٔ متقابل اگر یکسره قطع نشده باشد ناچیز و بی‌مقدار بوده است یا نازا و سترون. کما اینکه از هر هزار تابلو نقاشی بیست سال اخیر ــ که بسیاری از آنها درونمایه‌های سنتی نیز داشته ــ کمتر از پانزده تابلو تصویری یا طرحی الهام گرفته از قالی ایرانی داشته است[۱۸]. چنین است که باوجود گنجینهٔ پایان‌ناپذیر طرحهای قالی ایران، بخصوص طراحی و رنگ‌آمیزی تجریدی (آبستره) و نقشپردازی هندسی و نیمه‌هندسی عشایری و روستایی، که می‌تواند الهام‌بخش یک مکتب کاملاً مستقل و کاملاً ایرانی نقاشی و طراحی تزئینی باشد ــ سرشار از اصالت و زیبائی و با پشتوانه‌ای نقصان‌ناپذیر ــ نقاشان و طراحان جستجوگر ما کمتربه فکر سود جستن از این میراث پربرکت افتاده‌اند و بجای آنچه در خانهٔ خودشان و زیر پایشان افتاده است از مکتبهای غریب اروپایی و امریکایی همت خواسته‌اند. چندتن از نقاشان ایرانی معاصر توفیقی چشمگیر داشته‌اند در بهره‌گیری از عناصر هنری و تصویری خط عربی ــ فارسی و تبدیل تکاملی آن به یک مکتب پوینده و مستقل نقاشی. همین برآیند ــ با ابعاد بمراتب گسترده‌تر و در زمینه‌های بسیار پهناورتر ــ می‌تواند در الهام رفتن از طرحها و نقشمایه‌های دستبافتهای عشایری و روستایی بکار گرفته شود. وقتیکه توان خطرا، با آنهمه محدودیتهای ذاتی کمی و کیفی و بخصوص کمبود خاصیت رنگ‌پذیری، درونمایهٔ یک سبک بارور نقاشی ساخت چرا نتوان نه یک‌که‌چندین مکتب پرتوان

از گنجینهٔ تمام‌نشدنی دستبافتهای روستایی و ایلیاتی پدیدار کرد که بسیاری از دوستداران و پیروان "کوبیسم" و سبکهای گوناگون نقاشی "آبستره" را شرمسار سازد؟ آیا پژوهش در بارهٔ این هنر و صنعت اصیل و بی‌همتا یکی از ضروریترین و بارورترین سرآغازها و سرفصلهای حیات نوین ما نیست؟

دو روی سکهٔ تحقیر و تجلیل

تضادی که میان تحقیر و پست انگاشتن هنر و صنعت قالیبافی ایران از یک سو و تجلیل و ارج نهادن بر آن از سوی دیگر به چشم می‌خورد نه از مقولهٔ جمع اضداد که تفاوت میان دو روی یک سکه است که در عین افتراق و دوگانگی در همهٔ سرزمینها و در همهٔ دورانها جز این نبوده که به‌تناسب شرایط زمان و مکان کالایی را که خود خریدار است بی‌ارزش وانمود کند تا بتواند ارزان بخرد و گران بفروشد. چنین است که قالی ایران ــ که در بازارهای اروپا و امریکا دست‌کم از یکصد و پنجاه سال پیش خریدار داشته و مورد ستایش بوده است ــ خوار شمرده میشود و در چشم مردم ایران و بخصوص تولید کنندهٔ ایرانی بی‌مقدار و کم‌بها وانمود می‌گردد. این همان ثروت بیکران دریای خزر روسهاست و "مشتی آب‌شور" حاجی میرزا آقاسی! این همان طلای سیاه شرکت نفت ایران و انگلیس است و "لجن سیاه" مظفرالدین‌شاه!

این دوگانگی و تضاد ظاهری در تمامی ابعاد سیاست استعماری انگلیس در ایران در سرتاسر قرن نوزدهم و نیمهٔ قرن بیستم مستتر است و روشنفکران و نمایندگان تمدن غرب را همه‌جا می‌بینیم که یکی "در این روی سکه" تمدن ایران را تقویت و تحسین و تجلیل می‌کند و دیگری در آن روی تضعیف و تخطئه و تحقیر. یکی میراثهای فرهنگی ما را پاس می‌دارد و حرمت می‌گذارد و دیگری به سخره می‌گیرد و تباه می‌کند. یکی در کار حراست و تحکیم است و دیگری دست‌اندر کار سست کردن و تخریب. یکی بخشاینده و افزاینده است و دیگری ستاننده و کاهنده. یکی در تلاش اثبات است و دیگری در تکاپوی نفی. یکی براستی عاشق ایران و ایرانی می‌شود، چون ادوارد براون که وجودش همه ستایش و تکریم است و دیگری سراپا تنفر و تحقیر، چون جیمز موریه که سنتهای ایرانیان را سربه‌سر به باد استهزاء می‌گیرد و به هیچ چیز ابقاء نمی‌کند. این دوگانگی و به معنی واقعی کلمه "دوروئی" بگونهٔ دیگری نیز در منش و کردار و گفتار طراحان و عمال وکارگزاران و صاحبان حرف و مشاغل سیاست استعماری نیز آشکار میشود. ویلیام ناکس دارسی کشیش، مغز اقتصادی "سفارت فخیمه" می‌گردد و امتیاز نفت را می‌گیرد. لرد کرزن سیاح و مورخ و سیاستمدار، که در زمینهٔ تاریخ تمدن و فرهنگ ایران از عهدهٔ پژوهشی گران برمی‌آید

و کتابی عظیم می‌نویسد، چنان ماهرانه و هوشمندانه خط‌مشی امپریالیسم آسیائی انگلستان ــ بخصوص طرح تجزیهٔ ایران ــ را طرحریزی می‌کند که تا پنجاه سال پس از او معتبر می‌ماند (چندان معتبر که خود مجری این سیاست و وزیر امور خارجه میشود). و ماژورهارولد امری، وابستهٔ نظامی سفارت، هنرشناسی پیشتاز از آب در می‌آید و مجموعه‌ای بی‌همتا از نقاشیهای زندیه و قاجاریه فراهم میآورد.[۱۹]

لازم به تأکید نیست که تخفیف و تحقیر فرهنگی ملتهای تحت‌ستم برای استعمارگران پرسودتر و کارسازتر از آنست که به منافع آنی سوداگران و جریان خرید و فروش و داد و ستد محدود شود. بیشترین بهره‌برداری سیاست سرکوب فرهنگی در آنستکه بمدد تزریق مداوم "احساس حقارت ملی"، ارزشهای فرهنگی استعماری جایگزین ارزشهای فرهنگ ملی می‌شود و "بومی" بی‌هویت و بی‌اراده و پا درهوا جانشین انسان تاریخی، که متکی و متصل به مداومت و تمامیت تاریخی ملت خویشتن است. چنین است که "بومیان" استعمارزده به هرچند گروه تقسیم شوند ــ از تودهٔ کارگر و کشاورز بردبار و قانع به‌قضا و قدر تسلیم شده تا جماعت حریص و شتابزده و سر از پا نشناختهٔ مصرف‌کنندهٔ کالای غربی و خیل روشنفکران خودباختهٔ مجذوب و مسحور فرهنگ مغرب‌زمین ــ همگی در حد خود و هریک به‌گونه‌ای استقرار و استیلای اقتصادی و سیاسی و فرهنگی استعمار را در زمین برهوت و "بی‌تاریخ" سرزمین خود استوار میدارند.

خدشه‌ها و خدعه‌های پژوهشی

سالیان دراز در سرتاسر قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم، مکتب هنرشناسی مغرب‌زمین (جز در موارد استثنائی انگشت‌شمار)[۲۰] این مسیر را می‌پیمود که بمدد شگردها و ترفندهای پژوهشی حقایق تاریخی را تحریف و تخطئه و گاه جعل و قلب کند تا اصالت تمدن و فرهنگ خاورزمین را نفی سازد و برتری تمدن و فرهنگ باختری را به‌اثبات‌رساند. هرجا اثری ماندنی بود ــ با ارزش فرهنگی کتمان‌ناپذیر ــ ازهزار پیچ‌وخم کاذب انحرافی گذرانده می‌شد تا از شرق جدا گردد و به غرب متصل شود. همهٔ راههانه‌بهرم که‌به‌یونان ختم می‌شد که "گهوارهٔ تمدن غرب" بود، و به مسیحیت، که بیش از یک قرن راهگشائی

پیشقراولان استعمار را از عهده برآمده بود. مجسمه‌های برنزی بومیان افریقا ــ که‌بسبب عتلای هنری کم‌نظیر فرضیهٔ "عدم رشد" مغز افریقائیان را نفی میکرد ــ چندی به مستعمره‌نشینان اسپانیایی منسوب گردید که هم اروپائی بودند، هم مسیحی و هم مستعمارگر. اما چون شواهد تاریخی فراوانتر از آن بود که بتوان مکتوم داشت و یا تحریف

کرد پس از چندی این هنر اصیل افریقایی بعنوان نمونه‌های "جالب توجه" هنر و صنعت "اقوام وحشی" و نیز بیان هنری "ضمیر ناخودآگاه" و "وجدان مغفولهٔ افریقای بدوی" پذیرفته شد. به هرحال هرچه بود کالایی بود که از مستعمره می‌آمد که باید ارزان خرید و گران فروخت.[۲۲]

هنرهایی مانند قالیبافی، که اختصاص به منطقهٔ خاورنزدیک و خاورمیانه و بخصوص ایران و قفقاز و ترکمنستان و آسیای صغیر و افغانستان داشت، از همان ابتدا برای هنرشناسان غربی معمایی آزاردهنده بود، چون نه به یونان و رم و تمدن و فرهنگ باختری می‌چسبید، نه به مسیحیت و نه می‌توانست دستاورد مستعمره‌نشینان باشد. اما دیری نگذشت که از برکت درایت فرش‌شناسان امپراطوری پروس، راه‌حل معما یافته شد و قالیبافی هنر و صنعتی دانسته شد که "در جوار" یونان و رم و مسیحیت رشد کرده و اعتلا یافته است. آسیای صغیر ــ که چه در دوران امپراطوری رم شرقی و چه در جنگهای صلیبی و عصر تمدن بیزانس همواره با اروپا رابطهٔ نزدیک داشته ــ و نیز قفقاز ــ که به اروپا و مسیحیت نزدیک بود ــ عرصهٔ اعتلای قالیبافی بشمار آمدند. خاصه آنکه در آثار نقاشان اروپای قرن پانزدهم ــ شانزدهم میلادی[۲۲] هرچه فرش بود از آناتولی و قفقاز بود و نمونه‌های بازمانده از فرشبافی قرن سیزدهم و چهاردهم میلادی[۲۳] نیز از قفقاز و آسیای صغیر و هیچ نمونهٔ ماقبل صفوی که بتحقیق بافت ایران باشد در دست نبود.[۲۴]

چنین بود که دستبافته‌های عشایری و روستایی آسیای صغیر و قفقاز و ارمنستان ــ برغم برتری نمایان فرشهای عشایری و روستایی ایران ــ از اواخر قرن نوزدهم و تا همین اواخر مورد ستایش بیدریغ قرار گرفت و موزه‌های اروپا و امریکا در برابر هر ده دستبافت قفقاز و آسیای صغیر و ارمنستان تنها یک دستبافت روستایی و ایلیاتی ایران را جزو مجموعهٔ خود می‌آورند (صرفنظر از آنکه بیشتر موزه‌ها تا قبل از جنگ جهانی دوم هیچگونه فرش عشایری ــ روستایی ایرانی نداشتند). قالیهای گرانقیمت صفوی نیز بیشتر از آنجهت ستایش و تجلیل می‌شد که اعتبار و برتری سرمایه‌سالاری و شوکت و صولت سلطنت و اشرافیت و دیگر نهادهای طبقات ممتاز و حاکم را گواهی میداد. هرچه بود این فرشهای شکوهمند شاهانه ــ که پاره‌ای زربفت و ابریشمین بود و پاره‌ای بافت کارگاههای سلطنتی و پاره‌ای هم بافته شده به سفارش دربارهای اروپایی یا هدیه شده به سلاطین و درباریان و اشراف اروپا ــ با مبانی تمدن و فرهنگ مغرب‌زمین نه‌همان مغایرتی نداشت که مأنوس و دمساز نیز بود.

در جهت دیگر، چون رواج و رونق هنر در اروپای پس از قرون وسطی بیش از هر

عامل دیگر مدیون حمایتها و سفارشات گرانقیمت و کمکهای مالی "دربار" و "کلیسا" بود و نیز تقرب هنرمندان به آنها، بسیاری از محققان اروپایی ـ دانسته و ندانسته ـ دستخوش لغزش شدند و بر خطا رفتند و تاریخ فرشبافی خاورزمین را با همان ضابطه‌ها و معیارها و شیوه‌های متداول در متدولوژی تاریخ هنر اروپا بررسی و تجزیه و تحلیل و بازنویسی کردند لاجرم چنین پنداشته شد که اعتلای هنر قالیبافی نیز مرهون همت و حمایت شاهان صفوی و سلاطین عثمانی و متولیان موقوفات و بقاع متبرکه است و این واقعیت عینی تاریخی از نظر دور ماند که فرشبافی سنتی شرق هنر و صناعتی است متکی بر خلاقیت هزاران هزار انسان عشایری و روستایی که اساساً" و عمدهٔ برای رفع نیازهای خود و جامعهٔ خود فرش می‌بافند. ماحصل این "القاء شبهه" وسهوها وخطاهای دانسته و ندانسته قهرا" جز این نبود که یک هنر و صنعت چندهزارساله ماهیتا" ایلیاتی و دهقانی در قالب تنگ و نامناسب اشرافیت شهری و روحانیت شبه مسیحی فشرده گردید و هنری عام و مردمی و براستی دنیوی و "زمینی" با معیارهای هنرهای خاص مختص خواص سنجیده شد و گمراهیها و سردرگمیها فزونی گرفت.

در جوار و بر اثر این خط اندیشهٔ اصلی ـ مبتنی بر انتساب منشاء قالیبافی مشرق‌زمین به هرجا که به‌غرب و تمدن باختری نزدیکتر باشد ـ اندیشه‌های دیگری نیز درمیان محققان و هنرشناسان اروپایی و امریکایی نشو و نما کرد که برخی آغاز تاریخ قالیبافی ایران را به عصر صفویه منحصر و محدود میکرد، برخی منشاء قالی ایران را در شیوهٔ طراحی و نقاشی "جلد کتاب" می‌جست[۲۵]، برخی اساساً" قالیبافی را هنر نمی‌دانست و در شمار دیگر هنرهای تجسمی (مانند نقاشی و مجسمه‌سازی) نمی‌آورد و در زمره صنایع دستی محسوب می‌داشت، برخی نیز دستبافتهای عشایری روستائی بطور اعم و فرشهای عشایری روستایی ایران را بطور اخص واجد ارزش هنری نمی‌پنداشت و یکسره نادیده می‌گرفت. بسبب همین نظریه پردازیهای ظاهراً" محققانه بود که بیشتر موزه‌داران اروپاو امریکا تا چندی پیش از افزودن دستبافتهای ایلیاتی و دهقانی ایران بر مجموعه‌های خود امتناع می‌کردند. در همین مسیر فکری بود که پس از کشف دورانساز پازیریک و برغم دلایل و شواهد بسیار، برخی از هنرشناسان در ایرانی بودن این قدیمترین نمونهٔ دستبافت گره‌دار و پرزدار ـ که صرفنظر از منشاء ایرانی، آغاز تاریخ قالیبافی را دست‌کم تا سه‌هزار سال پیش به عقب می‌بردو این با هیچیک از نظریه پردازیها و فرضیه بافیهای آنان منطبق نبود ـ ابراز تردید کردند. اینان از همان نحله بودند که کتابها و اسناد تاریخی، از جمله "حدودالعالم من‌المغرب والمشرق" را ـ که در سال ۳۷۲هـ. ق تألیف

شده و به‌کرات رواج و رونق قالیبافی در ایران هزار سال پیش را تصریح و تأکید می‌کند ــ مورد تردید قرار می‌دادند، چون بزعم آنان در این نوشته‌های مستند و معتبر تاریخی هیچ‌جا تصریح نشده بود که آنچه در ایران قدیم بافته می‌شده از نوع قالی پشمین گره‌دار پرزدار بوده است.[۲۶] و همچنان هم تلاش می‌کنند تا دلیلی یا قرینه و نشانه‌ای تازه بیابند در اثبات اصل و منشأ ترکستانی قالی پازیریک.[۲۷]

انکار فرشبافی عشایری

این نکته‌نیز جای درنگ بسیار دارد که استعمارگران چون نتوانستند فرشبافی عشایر را بزیر سلطهٔ خود آورند آنرا یکسره انکار کردند. نظام تولیدی فرشبافی عشایری مستقل بود و جزیی لاینفک از کل جامعه و فرهنگ ایلیاتی و مدنیت شبانی و ناسازگار با استثمار و سوداگری سرمایه‌داری شهری. در این نظام سنتی دیرین سال چند هزارساله ــ که میزان فعالیت و رشد و گسترش آن بستگی تمام به نیازهای واقعی ایل و طایفه و تیره و خانواده و فرد و عشیره داشت ــ قانون اول سرمایه‌سالاری و استثمار انسان از انسان، یعنی نظام کار در برابر دستمزد و تولید و خرید و فروش کالا بر مبنای ارزش اضافی، راه نداشت و از اینرو تولیدات فرشبافی ایلیاتی، برخلاف قالیبافی شهری و حتی روستایی، غیرقابل نفوذ بود. پس هنر فرشبافی عشایری ایران ــ آن جریان حیاتی وقفه‌ناپذیر و آن سنت مداوم همیشه‌بهار ــ نه همان تحقیر که یکسره نفی شد و از پی آن عینیت وجود همهٔ عشایر و ایلهایی که از هزاران سال پیش فرشبافی جزو لاینجزای زندگی آنان بوده است[۲۸] و این نفی واقعیت چندان دامنه‌دار گشت که حتی تجدید حیات و رونق قالیبافی ایران در اواخر قرن نوزدهم به فعالیت کمپانیهای خارجی نسبت داده شد که در ربع چهارم قرن در تبریز و اراک سرمایه‌گذاری کرده بودند.[۲۹]

طرفه آنکه آنگاه که نمونه‌هایی ممتاز از فرشبافی عشایری ایران و بخصوص فارس (مانند قالیچه‌های "هزار گل" ناظم قشقایی معروف به "حاج خانمی") چندان اشتهار یافت که ندیده گرفتن آنها امکانپذیر نبود، ابتدا بکلی منکر ایرانی بودن آنها شدند و آنها را بافت هند دانستند (یعنی سرزمینی که قدیمترین و غنی‌ترین مستعمرهٔ مشرق بوده است و بزعم استعمارگران برکشیده و دست پرورده تمدن و فرهنگ انگلوساکسون) و پس از آنکه هندی نبودن آنها مسلم گردید از قشقایی دانستن آنها، علیرغم شواهد و دلایل بسیار آشکار، خودداری کردند. همچنین سعی در تجلیل نقشهای اروپایی "گوبلن" و "آبوسن" و "ساونری"[۳۰] ــ که تحفهٔ ناخواسته و سوغات نطلبیدهٔ شرکتهای قالیبافی

تا بلندی کوهها و عمق آبگیرها وپهنای رودها و انواع وحوش و شکارها به‌دقت و وسواس سخن می‌گوید، لیکن حتی یک‌جا و یک‌بار هم از قالی و قالیبافی فارس، با آنهمه غنا و فراوانی، یاد نمی‌کند، آنچنانکه اگر تاریخ تألیف او صدسال عقبتر بودکسی باور نمی‌کرد که در فارس آن دوران فرشبافی هم وجود داشته است.[۱۴] این نکته در خور تأمل‌فراوان است که زمان تألیف فارسنامهٔ ناصری ــ از سال ۱۲۹۸ تا ۱۳۱۲ هـ. ق. ــ مقارن‌است با دو دههٔ آخر قرن نوزدهم و دورانی که فرشهای عشایری و روستایی فارس مال‌التجارهٔ بیشتر کشتی‌هایی بود که از بندر بوشهر به ساحل شرقی افریقا و بیش از همه‌زنگبارومصر می‌رفت و از آنجا به اروپا. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت جمع‌آوری دستبافهای عشایری فارس را آغاز کرده بود (۱۸۸۴)[۱۵]؛ نمایشگاه‌قالیهای مشرق زمین در وین برگزار شده‌وچندین کتاب عظیم آراسته به عکسهای تمام رنگی منتشر شده بود (۹۲ ــ ۱۸۹۰)؛ و موزه‌داران و فرش‌شناسان موزهٔ هنرهای اسلامی برلین رد پای "ویتال بن گویات" را گرفته و در کلیساهای اسپانیا و ایتالیا قالیهای عتیق را اززیر پای کشیشان بی‌خبرتر از متولی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین بیرون می‌کشیدند.[۱۶]

همین است که ما در رشتهٔ فرش‌شناسی چنین بی‌بضاعت هستیم و در برابر بیش‌از دویست کتاب به زبانهای بیگانه* بیشتر از دوکتاب تحقیقی دست اول در این باره به فارسی تألیف نشده و دانشگاههای ما ــ حتی دانشکده‌های هنری ــ درسی راجع به‌هنر و صناعت قالیبافی ندارند. در حالیکه موزه‌های بزرگ دنیا بیشتر از پنجاه سال است به مجموعهٔ فرشهای ایرانی خود می‌بالند از تأسیس موزهٔ فرش ایران پنج سال هم نگذشته است (صرفنظر از آنکه این موزه کم و بیش به انبار فرش تبدیل شده و تحرک فرهنگی و پژوهشی ندارد.) از نظر اقتصاد ملی نیز صنعت قالیبافی مورد اعتنای بسزا نبوده و نه همان در مباحث دانشگاهی جایی نیافته،[۱۷] که در برنامه‌ریزیها و سیاستهای اقتصادی دولت نیز محل شایسته نداشته و بیشتر به‌عنوان یک نظام تولیدی سنتی غیرمتحرک و غیرمتحول و کمابیش "خودبخود" ــ که در هرحال به حیات خود ادامه می‌دهد ــ تلقی

* اخیرا "کتابشناسی‌مهمی(اما ناقص)، از نوشته‌هائی (کتابها) که در زبانهای اروپائی دربارهٔ فرش شرق (اغلب ایرانی) چاپ شده است در آلمان انتشار یافت. این کتابشناسی نشان‌دهندهٔ‌اهمیتی است که قالی مشرق در اروپا داشته است و دارد. درین کتابشناسی ۶۶۶ عنوان کتاب ضبط شده است

Marc-Edouard Enay und Siawosch Azadi: Einhundert Jahre Orienttepich Literatur 1877-1977. Hannover 1977. 152 p.

چند ملیتی است ــ و اصرار در رواج دادن اصطلاح "گل فرنگ" و تعمیم دادن آن به دستبافتهایی که نقشمایه‌های آنها از بوته گلهای منسوجات روزگار صفویه برگرفته شده است و کارخانه‌های پارچه‌بافی اروپا طرحهای اقتباسی و "نشخوار شدهٔ" آن را به ما برگردانده‌اند.

* * *

* چون این موضوع از نظر اقتصاد و جامعهٔ کوچ‌نشینی و روستائی ایران حائز اهمیت‌است درصدرمجله‌طبع شد تا صاحبان تجربه و نظر نسبت بدان توجه کامل مبذول دارند و اطلاعات و تجارب خود را برای درج بفرستند. (آینده)

---

۱۴ ــ بی‌اعتنائی مؤلف فارسنامه به فرشبافی منحصر به قالیبافی نیست و انواع دستبافتها ــ از قالی و گلیم و جاجیم تا گبه و خورجین و سوزن دوزی ــ را در بر می‌گیرد.

۱۵ ــ نخستین دستبافت عشایری ایران که به این موزه راه یافته قالیچه‌ای است بافت ایلات عرب فارس به نقش بته قباد خانی که چند سال پیش ازقالی اردبیل برای موزه خریده شده است.

۱۶ ــ Vitale Benguiat و برادرانش ــ که آنانرا باید بنیانگذار نخستین گروه سازمان یافتهٔ قاچاق بین‌المللی اشیاء عتیقه دانست ــ فرش فروشانی بودند از یهودیان عثمانی و بسیار خبره و کارکشته که چند سال پیش از نمایشگاه وین تجارتخانهٔ خود را در اسکندریه برچیدند و به لندن رفتند و شهرهای اروپا و خاورمیانه را در جستجوی قالیهای عهد صفوی در نوردیدند و مجموعه‌ای عظیم‌از دستبافتهای عتیق ایران و قفقاز و آسیای صغیر و مصر فراهم آوردند. برادران‌بن گویات قسمت عمدهٔ مجموعهٔ خود را بتدریج (از سال۱۸۹۸ تا ۱۹۰۲) به امریکا بردند و به میلیونرهای تازه بدوران رسیدهٔ امریکایی ــ که می‌خواستند قدمت و اصالت اشرافیت را درکاخهای نوساخته به‌جلوه درآورند ــ به بهای گزاف و به‌چند صد برابر قیمت تمام شده فروختند. از آنجمله است یک قالیچهٔ صفوی زرافت از لاروه معروف به "پولونز" که به استناد شهادت رسمی در دادگاه نیویورک، ویتال بن گویات از قصری متروک در فرانسه به هشتاد فرانک‌خریده و در امریکا به پانزده هزار دلار فروخته بود.

۱۷ ــ رشته‌های اقتصاد دانشگاهها و مؤسسات آموزش عالی محروم از مباحثی‌هستند که درخور اقتصاد ملی ما باشد و فرشبافی و دیگر تولیدات مستقل ملی را تمام وکمال دربر گیرد. یکی از راههای انقلاب فرهنگی و آموزشی از همین جا آغاز میشود.

۱۸ ــ بسیاری از تمبرها و اسکناسهای ایران می‌توانسته از همان روز نخست مزین به طرحهای قالی ایران باشد. اما نخستین بار که تمبری از قالی ایران انتشار یافت همراه با نمونه‌هایی از قالی ترکیه و پاکستان بود و بیگمان به ابتکار ترکها (به مناسبت پیمان سنتو) و اسکناسها هرگز.

۱۹ ــ Major H.Amery در دوران خدمت خود در ایران و عثمانی ــ دههٔ اول قرن بیستم ــ بیشتر از چهل پرده نقاشی از این دست جمع‌آوری کرد و پس از اوبرادرش لئوپولد پانزده شانزده تابلو بر این مجموعه افزود که همه را در سال ۱۹۷۰ به ایران بازگردانیدند البته در قبال دویست هزار لیره و اکنون موزهٔ نگارستان تهران صاحب آن است.

۲۰ ــ کتاب عظیم و گرانقدر آرتور آپهام پوپ (A Survey of Persian Art) یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های این موارد استثنائی است.

۲۱ ــ این به آن معنا نیست که همگی هنرشناسان مغرب زمین فرضیهٔ منشاء اسپانیایی مجسمه‌های برنزی افریقای غربی را رها کرده باشند. هنوز هم گهگاه نوشته‌هایی دربارهٔ اینکه افریقائیها اسلوب ریخته‌گری برنز را از اسپانیولیها فرا گرفته‌اند در مطبوعات باختری منتشر میشود.

۲۲ ــ نقاشیهای گروه معروف به "هولبین" Holbein به مناسبت آنکه نقاش آلمانی هانس هولبین (پسر) بیش از دیگر نقاشان معاصر خود فرشهای خاور زمین و بخصوص آناتولی و آسیای صغیر را در نقاشیهای خود تصویر می‌کرد.

۲۳ ــ قالیچه‌های مشهور به "ماربی" و "فونیکس" Marby & Phoenix که یکی از گلیسایی در سوئد بدست آمده و دیگری از مسجدی در آسیای صغیر و یکی بافت آناتولی است و دیگری قفقاز.

۲۴ ــ در آن زمان هنوز قالی پازیریک کشف نشده بود و تصور میشد که صنعت قالی بافی حداکثر یک صنعت هزار ساله است و رواج آن را در ایران نیز مرهون شاهان صفوی می‌دانستند. خاصه آنکه فرش تاریخی بهارستان ایوان کسری را بسبب آنکه زربفت بود و جواهر نشان، قالی گروه‌دار خواب‌دار نمی‌دانستند و آنرا دلیل دیگری می‌آوردند در اثبات اینکه ایرانیان باستان قالیبافی نداشته‌اند. کشف قالی پازیریک ــ عینا "با همان مشخصه و اسلوب قالیبافی امروزی ــ همهٔ تردیدهای تاریخی را از میان برداشت و تمامی فرضیه‌های "منشاء ترکستانی" قالیبافی رادر هم ریخت.

۲۵ ــ مبنای این فرضیه وجود حاشیه و ترنج و لچک در طرح جلد کتابهای قدیمی بود که همان استخوانبندی طراحی قالی ایران است، بی‌آنکه به محدودیت قدمت صناعت صحافی و تجلید کتاب توجه شود که حداکثر صنعتی است هزار و دویست سیصد ساله،

۲۶ ــ مقاله‌ای که درشمارهٔ سوم از دورهٔ اول مجلهٔ HALI (پائیز ۱۹۷۸) دربارهٔ رابطهٔ نقشمایه‌های قالی پازیریک و دستبافتهای ترکستان و ترکمنستان نوشته شده تازه‌ترین نمونهٔ این تلاش است.

۲۷ ــ نادیده گرفتن این واقعیت عینی برای بسیاری از پروهندگان باختری کم و بیش عادت شده است و طبیعت ثانوی روش تحقیق. حتی در کتابهائی که دربارهٔ ایلاتی نوشته‌اند که سنت قالیبافی آنها جاری وبارز است ــ کتابهایی که غالبا "در سطح عالی تتبع و تحقیق قرار دارد ــ گفتگویی از قالیبافی ایل مورد بررسی نمی‌شود و گاه حتی اشاره‌ای هم نیست. از آنجمله است دو کتاب که اختصاص به ایل قشقائی و ایل باصری دارد:

۲۸ ــ
— The Qashqa'i Nomads of Fars, by Oberling

— Nomads of South Persia: The Basseri Tribe, by Barth

۲۹ ــ نگاه کنید به صفحات ۱۹۷ ــ ۱۹۲ شمارهٔ سوم از دورهٔ دوم مجلهٔ HALI (پائیز ۱۹۷۹). نویسندهٔ مقاله ضمن ندیده گرفتن این واقعیت تاریخی که تا اواخر قرن بیستم بیشترین تولید فرش ایران از روستاها و عشایر بوده است، فرض را بر این می‌گذارد که قالیبافی ایران در اواسط قرن نوزدهم دستخوش رکود کامل بوده (صرفا "به استناد سفرنامهٔ کنت دوروشه شوآر ــ چاپ ۱۸۶۷ ــ که هیچگونه ذکری از فرشبافی ایران نمی‌کند)، ولی در ربع چهارم قرن ناگهان رونق گرفته است. البته نویسنده تاثیر سرمایه‌گذاریهای خارجی را تصریح نمی‌کند، ولی چون دلیلی برای رونق ناگهانی نمی‌آورد ناگزیر پذیرفته شدن فرضیهٔ او مستلزم پذیرفتن نقش موثر شرکتهای چند ملیتی است.

۳۰ ــ

Aubusson - Savonnerie